



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI**

**İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDEKİ PARODİ, PASTİŞ, SATİR
VE İRONİ YANSIMALARI**

DOKTORA TEZİ

MUHAMMED JAKUPI

İSTANBUL, 2024



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI**

**İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDEKİ PARODİ, PASTİŞ, SATİR
VE İRONİ YANSIMALARI**

DOKTORA TEZİ

**MUHAMMED JAKUPI
(191101101)**

**Danışman
(Prof. Dr. Hasan Akay)**

İSTANBUL, 2024



FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
TEZ ONAY FORMU

26/06/2024

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Doktora programı öğrencisi 191101101 numaralı Muhammed JAKUPI'nin hazırladığı **“İkinci Yeni Şiirindeki Parodi, Pastiş, Satir ve İroni Yansımaları”** konulu Doktora tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, 26/06/2024 Çarşamba günü saat 11:00'da yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **Kabulüne Oy Birliği** ile karar verilmiştir.

Tez adı değişikliği yapılması halinde: Tez adının
.....
şeklinde değiştirilmesi uygundur.

Jüri Üyesi	Karar
1. Prof. Dr. Hasan AKAY (Danışman)	Kabul
2. Prof. Dr. Nihat ÖZTOPRAK	Kabul
3. Prof. Dr. Ali BULUT	Kabul
4. Prof. Dr. Turgay ANAR	Kabul
5. Prof. Dr. Şaban SAĞLIK	Kabul
6. (İkinci Danışman)*.....	

*2. Danışman varsa doldurulması gerekmektedir.

ETİK BİLDİRİM

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bağlı olduğum üniversite veya bir başka üniversitedeki başka bir çalışma olarak sunulmadığını beyan ederim.

Muhammed Jakupi

TEŞEKKÜR

Bu çalışma hazırlanırken yardım ve alakalarını esirgemeyen tez izleme komitesi üyeleri sayın Prof. Dr. Nihat ÖZTOPRAK ve sayın Prof. Dr. Ali BULUT’a şükranlarımı arz ederim. Olağanüstü kişiliğini sürekli olarak örnek aldığım pek muhterem hocam/danışmanım değerli insan Prof. Dr. Hasan AKAY’a; benim için hem evlerinin hem de gönüllerinin kapılarını ardına kadar açan OKTAŞ ailesine ve hayatım boyunca kurduğum tüm hayalleri gerçekleştirebilmem için bütün imkânları seferber eden kıymetli aileme bir ömür hayır duamı ve teşekkürü vicdani bir borç telakki ederim.

Muhammed Jakupi

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDEKİ PARODİ, PASTİŞ, SATİR VE İRONİ YANSIMALARI

Muhammed Jakupi

ÖZET

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı içinde önemli dönüm noktalarından biri olarak kabul edilen İkinci Yeni şiiri, 1950’li yılların ortalarına doğru belirmeye/şekillenmeye başlamış ve etkisi günümüze kadar devam etmiştir. İlk kez Muzaffer İlhan Erdost’un neşrettiği bir yazısında ismiyle karşılaştığımız bu şiir hareketi, edebiyat araştırmacıları tarafından modernist bir çizgide değerlendirilmiştir. Şiirlerinde kendilerine özgü bir dil ve imge dünyası kuran İkinci Yeniciler, ele aldıkları konuları farklı tekniklerin yardımıyla anlam ve anlatım olanakları bakımından zenginleştirmiş ve birçok yönden çağdaş Türk şiirinde derin izler bırakmışlardır. Bu çalışmada, İkinci Yeni şiirinde parodi, pastiş, satir ve ironi gibi tür ve tekniklerin hangi amaçlar ve işlevlerde kullanıldığı, eserlerden örneklerle incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: İkinci Yeni Şiiri, Parodi, Pastiş, Satir, İroni.

PARODY, PASTICHE, SATIRE, AND IRONY REFLECTIONS IN SECOND NEW POETRY

Muhammed Jakupi

ABSTRACT

The Second New poetry, which is considered a milestone in Turkish literature of the Republican period, began in the mid-1950s and its influence continued until today. This poetry movement, which we encountered for the first time in an article published by Muzaffer İlhan Erdost, was evaluated such as a modernist movement by literary researchers. The poets of the Second New movement have created a distinctive language and image in their poems. They have enriched the meaning and expression possibilities with different techniques in the topics and left a significant impact on modern Turkish poetry. This study has been investigated the purposes and functions of genres and techniques such as parody, pastiche, satire, and irony in the Second New poetry, with examples from the works.

Keywords: Second New Poetry, Parody, Pastiche, Satire, Irony.

ÖN SÖZ

Kimi zaman sözlü kimi zaman yazılı olarak karşımıza çıkan şiir sanatı, her ulusun kendi kültür ve tarihî seyri içerisinde ehemmiyetli bir yere sahiptir. Söylenilen birkaç dize ile birden fazla şey anlatabilen şiir, kültürel ve tarihsel açıdan da pek çok dilin en eski dönemlerine kadar uzanmaktadır. Bu türün, Türk kültür ve edebiyat geleneği içerisinde de çok önemli ve özel bir konuma sahip olduğu yadsınamaz bir gerçektir.

Klasik edebiyatımızla zirve bir söyleyişe ulaşmış olan şiirimiz, Tanzimat döneminin getirdiği köklü değişikliklerle birlikte farklı mecralar(d)a akmaya ve kendisi için “yeni” diye tabir edilebilecek yollarda iz sürmeye başlamıştır. Her alanda olduğu gibi şiirde de kendi etkisini gösteren bu büyük değişim, Cumhuriyetin ilanıyla birlikte daha bir ivme kazanmış ve Beş Hececiler, Yedi Meşaleciler, Toplumcu Gerçekçiler, Garipçiler, Hisarcılar, Maviciler, İkinci Yeniciler gibi toplulukların/hareketlerin/atılımların/akımların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

İşte böyle yeni/farklı bir arayışın ürünü olarak karşımıza çıkan İkinci Yeni şiiri, 1950’li yılların ortalarına doğru belirmeye/şekillenmeye başlamış ve etkisi günümüze kadar sürmüştür. Hatta bu şiir hareketi için; Türk edebiyatı geleneği içerisinde kendine has bir yer edinmeyi başarabilmiş ender şiir atılımlarından biridir de demek mümkündür. İkinci Yenicilerin böyle özel bir konuma yerleş(tiril)meleri, şiirlerinde kendilerine özgü bir dil ve imge dünyası kurmalarından; ayrıca ele aldıkları konuları farklı tekniklerin yardımıyla anlam ve anlatım olanakları bakımından zenginleştirmiş olmalarından ileri gelmektedir.

Bu çalışmada, İkinci Yeni şiirinde parodi, pastiş, satir ve ironi gibi tür ve tekniklerin hangi amaçlar ve işlevlerde kullanıldığı, eserlerden örneklerle incelenmiştir.

Çalışmanın birinci (başlangıç) bölümünde, parodi, pastiş, satir ve ironi gibi tür ve tekniklerin etimolojik/semantik/tanımsal, tarihsel, kültürel, işlevsel vs. gibi özelliklerine değinilmiştir. Ardından, Türkçede bu tür ve tekniklerle yakınlığı

bulunan kavramların bazıları irdelenmiş; bölümün sonunda da parodi, pastiş, satir ve ironi kavramlarının çeşitli vasıfları ve işlevleri ele alınarak birbiriyle karşılaştırması yapılmıştır.

İkinci bölümde, çalışmanın ana yapısını oluşturan “İkinci Yeni Şiiri” üzerinde durulmuştur. İkinci bölümün ilk alt başlığında; İkinci Yeni hareketinin oluşum süreci ve Cumhuriyet dönemi Türk şiiri içerisindeki yeri, bulgular ışığında ortaya koyulmuştur. Bölümün diğer alt başlıklarında ise sırasıyla; İkinci Yeni şiirinin genel özellikleri ve yararlandığı kaynaklar; İkinci Yeni’nin öncü şairleri [İlhan Berk (1918-2008), Turgut Uyar (1927-1985), Edip Cansever (1928-1986), Cemal Süreya (1931-1990), Ece Ayhan (1931-2002), Sezai Karakoç (1933-2021) ve Ülkü Tamer’in (1937-2018) hayat hikâyeleri, edebî açıdan durdukları yer ve eserleri]; İkinci Yeni şairlerinin genel olarak şiire ve Türk şiirine yönelik bakışı; İkinci Yeni şairlerinin İkinci Yeni’ye dair görüşleri; İkinci Yeni şairlerinin birbirleri hakkındaki düşünceleri ve İkinci Yeni şiirinin edebî ve genel olarak sanatsal açıdan etkileri, çeşitli kaynaklardan tespit edilip yeniden ele alınmıştır.

Çalışmanın odak noktasını oluşturan, yani asıl tetkik alanını kapsayan üçüncü (son) bölümde ise; parodi, pastiş, satir ve ironi gibi tür ve tekniklerin İkinci Yeni şiirinde hangi amaçlar ve işlevlerde kullanıldığı, eserlerden örneklerle incelenmiştir. Üstelik bunlar bölümler hâlinde ve farklı başlıklar altında; konuyla ilgili misaller üzerinden yansıtılmaya ve bilimsel açıdan bir çerçeveye oturtularak objektif bir biçimde irdelenmeye çalışılmıştır. Bölümün sonunda da İkinci Yeni şairlerinin İkinci Yeni öncesi şiirlerinde parodi, pastiş, satir ve ironi kullanımına değinilmiştir.

Sonuç bölümünde ise genel bir değerlendirmeye yer verilerek, yapılan çalışma nihayete erdirilmiştir.

Tezde kaynak olarak yukarıda isimlerini zikrettiğimiz şairlerin şiir ve düzyazı türündeki eserlerinden ve genel olarak İkinci Yeni şiiri ve şairleri hakkında kaleme alınmış çeşitli kitap, tez ve makaleden faydalanılmıştır. Bu kaynakların yanı sıra, parodi, pastiş, satir ve ironi ile ilgili çalışmalara; ayrıca farklı disiplinlere ait çeşitli eserlere de çalışmada kaynak olarak başvurulmuştur.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
ÖN SÖZ.....	vii
KISALTMALAR	xiii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	3
1. PARODİ, PASTİŞ, SATİR VE İRONİ KAVRAMLARI.....	3
1.1. PARODİ (YANSILAMA) NEDİR?	3
1.1.1. Parodinin Tanımlanması.....	3
1.1.2. Parodinin Tarihsel Gelişim Süreci ve Kültürel Arka Planı.....	7
1.1.3. Parodi ve Metinlerarası İlişkiler	15
1.1.4. Parodi Türleri	20
1.1.5. Parodinin İşlevsel Özellikleri.....	22
1.2. PASTİŞ (ÖYKÜNME) NEDİR?.....	25
1.2.1. Pastişin Tanımlanması	25
1.2.2. Pastişin Tarihsel Gelişim Süreci ve Kültürel Arka Planı.....	29
1.2.3. Pastiş ve Metinlerarası İlişkiler	33
1.2.4. Pastişin İşlevsel Özellikleri.....	36
1.3. SATİR (HİCİV/TAŞLAMA/YERGİ) NEDİR?	40
1.3.1. Satirin Tanımlanması	40
1.3.2. Satirin Tarihsel Gelişim Süreci ve Kültürel Arka Planı	44
1.3.3. Satirin Karakteristik Özellikleri	60
1.3.4. Satirin Alt Türü: Menippea (Menippos Yergisi)	62
1.3.5. Satirin İşlevsel Özellikleri	69
1.4. İRONİ (ALAYSAMA/TERSİNLEME) NEDİR?.....	72
1.4.1. İroninin Tanımlanması	72
1.4.2. İroninin Tarihsel Gelişim Süreci ve Kültürel Arka Planı.....	79
1.4.3. İroni Tür ve Teknikleri	90
1.4.4. İroninin İşlevsel Özellikleri.....	97
1.5. TÜRKÇEDE PARODİ, PASTİŞ, SATİR VE İRONİ İLE YAKINLIĞI BULUNAN KAVRAMLARIN BAZILARI.....	101
1.5.1. Alay	102
1.5.2. Cinas.....	103
1.5.3. Gülmece	106
1.5.4. Hez(e)l	107

1.5.5. Hiciv / Hicviye	108
1.5.6. İdmac	109
1.5.7. İham	110
1.5.8. İstiare	111
1.5.9. İstidrak.....	114
1.5.10. İstihza.....	116
1.5.11. Kinaye	117
1.5.12. Mecaz	118
1.5.13. Mizah	119
1.5.14. Nakîza	121
1.5.15. Nazire	122
1.5.16. Nükte.....	123
1.5.17. Şaka / Latife.....	124
1.5.18. Şathiye.....	125
1.5.19. Tanzir.....	127
1.5.20. Tariz	127
1.5.21. Taşlama.....	129
1.5.22. Tecâhül-i ârif.....	130
1.5.23. Tehzil.....	131
1.5.24. Telmih	133
1.5.25. Tevcih.....	134
1.5.26. Tevriye	136
1.5.27. Yergi.....	138
1.6. PARODİ, PASTİŞ, SATİR VE İRONİ KAVRAMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI	139
İKİNCİ BÖLÜM	148
2. İKİNCİ YENİ ŞİİRİ	148
2.1. İKİNCİ YENİ HAREKETİNİN OLUŞUM SÜRECİ VE CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİ İÇERİSİNDEKİ YERİ	148
2.2. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ VE YARARLANDIĞI KAYNAKLAR.....	153
2.3. İKİNCİ YENİ'NİN ÖNCÜ ŞAİRLERİ	160
2.3.1. İlhan Berk (1918-2008).....	160
2.3.2. Turgut Uyar (1927-1985)	164
2.3.3. Edip Cansever (1928-1986)	166
2.3.4. Cemal Süreya (1931-1990)	169
2.3.5. Ece Ayhan (1931-2002).....	173
2.3.6. Sezai Karakoç (1933-2021).....	175
2.3.7. Ülkü Tamer (1937-2018)	179
2.4. İKİNCİ YENİ ŞAİRLERİNİN GENEL OLARAK ŞİİRE VE TÜRK ŞİİRİNE YÖNELİK BAKIŞI	181

2.5. İKİNCİ YENİ ŞAİRLERİNİN İKİNCİ YENİ'YE DAİR GÖRÜŞLERİ	191
2.6. İKİNCİ YENİ ŞAİRLERİNİN BİRBİRLERİ HAKKINDAKİ DÜŞÜNCELERİ	198
2.7. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN ETKİLERİ	211
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	217
3. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDEKİ PARODİ, PASTİŞ, SATİR VE İRONİ YANSIMALARI.....	217
3.1. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE PARODİNİN KULLANIMI	217
3.1.1. Kutsal Metinler ve Kutsal Değerlerle İlgili Parodiler	217
3.1.2. Tarihî Şahsiyetler ve Tarihî Olaylara İlgili Parodiler	226
3.1.3. Atasözleri ve Deyimlerle İlgili Parodiler	231
3.1.4. Türk Şiiriyle İlgili Parodiler	233
3.2. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE PASTİŞİN KULLANIMI.....	239
3.2.1. Kutsal Metinlerle İlgili Pastişler.....	239
3.2.2. Klasik Türk Şiiriyle İlgili Pastişler	242
3.2.3. Türk Halk Şiiriyle İlgili Pastişler	246
3.2.4. Yeni Türk Şiiriyle İlgili Pastişler.....	253
3.2.5. Yabancı Şiirlerle İlgili Pastişler.....	260
3.3. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE SATİRİN KULLANIMI	267
3.3.1. Kutsal Değerlerle İlgili Satirler	267
3.3.2. Tarihî Şahsiyetler ve Tarihî Olaylarla İlgili Satirler.....	271
3.3.3. Devlet Yönetimi ve Politikalarıyla İlgili Satirler	272
3.3.4. Batı Medeniyetiyle İlgili Satirler	281
3.3.5. Savaş, Şiddet ve Sömürgecilikle İlgili Satirler	286
3.3.6. Modern Şehir Hayatı ve Modern Mimariyle İlgili Satirler	294
3.3.7. Toplumsal Yaşamla İlgili Satirler	301
3.3.8. Duygularla İlgili Satirler	317
3.3.9. Ölümle İlgili Satirler.....	319
3.4. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE İRONİNİN KULLANIMI	319
3.4.1. Kutsal Değerlerle İlgili İroniler	320
3.4.2. Tarihî Şahsiyetler ve Tarihî Olaylarla İlgili İroniler	325
3.4.3. Politikayla İlgili İroniler.....	330
3.4.4. Adalet Anlayışıyla İlgili İroniler.....	335
3.4.5. Eğitimle İlgili İroniler.....	336
3.4.6. Modernizmle İlgili İroniler	338
3.4.7. İnsanlar, Duygular ve Yaşamla İlgili İroniler.....	340
3.4.8. Yoksullukla İlgili İroniler	347
3.4.9. Birliktelik ve Yalnızlıkla İlgili İroniler	349
3.4.10. Kadın-Erkek İlişkisi, Aşk ve Cinsellik/Erotizmle İlgili İroniler	354
3.4.11. Ölümle İlgili İroniler	359
3.4.12. Tanınmış Şahsiyetlerle İlgili İroniler	363

3.4.13. Yiyecek ve İçeceklerle İlgili İroniler	368
3.4.14. Mekânlarla İlgili İroniler	370
3.4.15. Doğa ve Doğa Olaylarıyla İlgili İroniler	370
3.4.16. Hayvanlarla İlgili İroniler.....	373
3.4.17. Bitkilerle İlgili İroniler	376
3.4.18. Nesnelerle İlgili İroniler	378
3.4.19. Benzetmeler Üzerinden Meydana Getirilmiş İroniler.....	379
3.4.20. Dilsel Aykırılıklar Üzerinden Meydana Getirilmiş İroniler	382
3.5. İKİNCİ YENİ ŞAİRLERİNİN İKİNCİ YENİ ÖNCESİ ŞİİRLERİNDE PARODİ, PASTİŞ, SATİR VE İRONİNİN KULLANIMI	383
SONUÇ.....	390
KAYNAKÇA	395

KISALTMALAR

a.e.	Aynı eser/yer
a.g.e.	Adı geçen eser
a.y.	Yazara ait son zikredilen yer
b.	Baskı
b.a.	Eserin bütününe atıf
bkz.	Bakınız
bkz.:aş.	Eserin kendi içinde aşağıya atıf
bkz.:yuk.	Eserin kendi içinde yukarıya atıf
C.	Cilt
çev.	Çeviren
d.	Doğum
ed. veya haz.	Editör/yayına hazırlayan
karş.	Karşılaştırınız
M.Ö.	Milattan önce
M.S.	Milattan sonra
ö.	Ölüm
ör.	Örnek/örneğin
S.	Sayı
s.	Sayfa/sayfalar
t.y.	Basım tarihi yok
vb.	Ve benzeri
v.d.	Çok yazarlı eserlerde ilk yazardan sonrakiler
vs.	Vesaire
yy.	Yüzyıl

GİRİŞ

29 Ekim 1923'te Cumhuriyetin ilan edilmesiyle birlikte Türk toplumu, ilk otuz yıllık zaman dilimi içerisinde sosyal, kültürel ve siyasi açılardan dinamik bir süreç geçirmiştir. Yeni devlet rejiminin yapılanmasına şahitlik eden bu dönem, etkisini edebiyat sahasında da göstermiştir. Bilhassa şiir sanatı açısından hâkimiyetini devam ettiren gelenekçi ve biçimci anlayıştan uzaklaşılmasına yönelik girişimler gündeme gelmiştir. Üstelik bu yıkıcı teşebbüsler, toplumun ve devletin yenileşme (modernleşme/muasırlaşma) politikalarıyla paralel olarak ilerlemiştir.¹

Çeşitli dergilerde, kendi(leri)ne mahsus şiir örnekleriyle, 1950'li yılların ortalarına doğru belirmeye/şekillenmeye başlayan İkinci Yeni hareketi de bu girişimlerin bir sonucu olarak gelişmiş ve yenileşme sürecinin önemli bir parçası/halkası hâline gelmiştir. Ancak İkinci Yeni, belli bir poetik ortaklık (veya ortak bir manifesto/beyanname) sonucu ortaya çıkmış bir şiir atılımı veya topluluğu değildir.² Bundan dolayı bir “akım” niteliği taşımaz.³ Farklı dünya görüşüne sahip şairlerin, başta -İkinci Yeni şiirinin yaygınlaşıp yerleşmesini sağlayan- haftalık *Pazar Postası* gazetesinin “Sanat-Edebiyat” sayfaları olmak üzere; *Yeditepe*, *Mavi*, *Kaynak*, *Evrım*, *Varan*, *Şiir Sanatı*, *İstanbul*, *Şimdilik*, *Açık Oturum*, *Şairler Yaprağı*, *a*, *Yenilik* gibi dergilerde,⁴ birbirlerinden bağımsız olarak kaleme aldıkları -kendilerine mahsus- şiirleri yayımlamaya başlamalarıyla birlikte, o dönemki toplumsal, kültürel, edebî, iktisadi, siyasi vb. havanın ve zihniyetin getirdiği ortaklıklar etrafında (ayrıca modernleşme bunalımının bir yansıması olarak) birleş(tiril)meye ve bazı edebiyat eleştirmenleri (özellikle Muzaffer İlhan Erdost) tarafından -yazılan şiirlere bakılarak-

¹ Hakan Sazyek, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, 3. b., Ankara, Akçağ Yayınları, 2006, s. 11.

² Yılmaz Daşcıoğlu, “İkinci Yeni Şiiri”, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri**, 7. Ünite, ed. Hasan Akay & Muharrem Dayanç, Eskişehir, T.C. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını, Ağustos 2018, s. 121.

³ bkz. Turan Karataş, “İkinci Yeni”, **İkinci Yeni Şiir (Antoloji - Dosya)**, haz. Mehmet H. Doğan, 1. b., İstanbul, İkaros Yayınları, 2008, s. 224-232.

⁴ Mehmet Can Doğan, “1940’tan 1960’a Türk Şiiri”, **Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış (Yeni Türk Edebiyatı)**, ed. M. Kayahan Özgül, C. 2, 2. b., Ankara, Kurgan Edebiyat Yayınları (Berikan Yayınevi), 2015, s. 553.

özellikleri/prensipleri sistemleştirilip giderek bir şiir hareketi olarak anılmaya başlanmıştır.

Türk edebiyatının tabii akışı içerisinde mühim kırılma noktalarından biri olarak kabul edilen İkinci Yeni için; ferdî hassasiyetlerin, gerçeküstü imaj ve imgelerin, metinlerarası ilişkiler ve göndermelerin şiiridir demek mümkündür. Modern bir söyleyiş tarzıyla çağrışımı kucaklayan metinler ortaya koyan İkinci Yeniciler, bir bakıma “anlamsızlığın anlamı”nı ve “anlamsızlığa kadar özgür olma”yı amaçlamıştır.⁵ Böyle bir söylemi esas alan/benimseyen İkinci Yeni şairleri, şehirli insanın bireysel trajedisini bütün yönleriyle ele almaya ve anlatmaya çalışmıştır.⁶ Bu ortak duyuş tarzı, birbirinden farklı ideolojik görüşe/düşünceye sahip şairlerin aynı çatı (İkinci Yeni) altında bir araya ge(tiri)lebilmesine olanak sağlamıştır.⁷

Asım Bezirci, bu şiir hareketine müdahil olan şairlerin niteliklerini: “İmgeye kapıları sonuna kadar açmakla kalmamışlar, edebî sanatlarla özgürlük tanıyarak ‘basitlik, alelâdelik ve sadelik’ten ayrılmış, konuşma diline ve ortak dile sırt çevirmişlerdir. Duyguya ve çağrışıma yaslanarak ‘yoksul çoğunluğa’ değil ‘aydın azınlığa’ seslenmişlerdir.”⁸ şeklinde açıklamış ve bir nevi *İkinci Yeni Olayı*’nın sınırlarını -bütünlüklü bir bakış açısı getirme çabasıyla- çizmeye çalışmıştır.

Bu çalışmada, yıllarca araştırmacılar ve eleştirmenler tarafından edebiyat gündeminden düşürülmeyen ve etkisi bugüne kadar sürmüş İkinci Yeni hareketinin öncü şairleri⁹ merkez alınacaktır. Bu sanatçıların ürettikleri şiirlerde parodi, pastiş, satir ve ironi gibi tür ve tekniklerin hangi amaçlar ve işlevlerde kullanıldığı, eserlerden örneklerle incelenecektir. Ancak çalışmanın temelini oluşturan esas konuya geçmeden önce, bu türlerin/tekniklerin ve İkinci Yeni şiirinin kapsamlı bir biçimde değerlendirmesi yapılacaktır.

⁵ Ramazan Korkmaz & Tarık Özcan, “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”, **Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000 (El Kitabı)**, ed. Ramazan Korkmaz, 12. b., Ankara, Grafiker Yayınları, Ağustos 2018, s. 285.

⁶ Zübeyde Şenderin, “Turgut Uyar: Sanat Hayatı ve Eserleri”, **Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 2, S. 1, Ocak 2012, s. 143.

⁷ Dinçer Apaydın, “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri (1923-1980)”, **Yeni Türk Edebiyatı**, ed. Fatih Sakallı, 1. b., Ankara, Nobel, Ekim 2019, s. 346-348.

⁸ Asım Bezirci, **İkinci Yeni Olayı**, 4. b., İstanbul, Evrensel Basım Yayın, Mayıs 1996, s. 10-11.

⁹ Çalışmada esas alınacak İkinci Yeni’nin başlıca şairleri şu isimlerden oluşmaktadır: İlhan Berk (1918-2008), Turgut Uyar (1927-1985), Edip Cansever (1928-1986), Cemal Süreya (1931-1990), Ece Ayhan (1931-2002), Sezai Karakoç (1933-2021), Ülkü Tamer (1937-2018).

BİRİNCİ BÖLÜM

1. PARODİ, PASTİŞ, SATİR VE İRONİ KAVRAMLARI

Çalışmanın birinci bölümü parodi, pastiş, satir ve ironi kavramları üzerinde yoğunlaşacaktır. Tanımların yanı sıra, bu tür ve tekniklerin kültürel ve tarihsel açıdan izledikleri/katettikleri yol ve işlevsel özellikleri incelenecektir. Ardından, Türkçede parodi, pastiş, satir ve ironi ile yakınlığı bulunan kavramların bazılarına yer verilecek; bölümün sonunda da parodi, pastiş, satir ve ironinin çeşitli vasıfları ve işlevleri ele alınarak birbiriyle karşılaştırması yapılacaktır.

1.1. PARODİ (YANSILAMA) NEDİR?

1.1.1. Parodinin Tanımlanması

Edebî terim olarak başka bir yazarın yapıtını taklit yoluyla değiştirme ve komik (alaycı) bir uyumsuzluk oluşturarak yeniden yorumlama işi olarak tanımlanması mümkün olan *parodiye*, ilk kez Antik Çağ felsefecilerinden Aristoteles’in *Poetika*’sında¹⁰ rastlanmaktadır.¹¹ *Poetika*, Aristoteles’in sanat üzerine kaleme almış olduğu bir eserdir.¹² Bu eserinde Aristoteles, şiir sanatına dair düşüncelerini açıklamakla kalmamış; aynı zamanda kuramsal olarak “taklit etme” (mimesis) kavramının üzerine yerleştirmiş olduğu şiiri, tüm edebiyat türlerini içine alacak şekilde pek çok yönüyle de tartışmıştır.¹³

Aristoteles’in sanat ve edebiyata yönelik kaleme almış olduğu çalışmalarında, parodinin tanımı tam manasıyla hiçbir zaman yapılmamıştır. Kavramsal olarak parodinin ilk tanımlarıyla; 18. ila 19. yy.’lara ait literatür kaynaklarında karşılaşmak

¹⁰ Eserin orijinal ismi: *Περὶ ποιητικῆς*

¹¹ Türkçedeki bazı çevirilerin(d)e bkz. Aristoteles, **Poetika (Şiir Sanatı Üzerine)**, Eski Yunanca Aslından Çevirenler: Ari Çokona - Ömer Aygün, 9. b., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ocak 2021, s. 5-6. / Aristoteles, **Poetika**, çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2008, s. 7. / Aristoteles, **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1987, s. 13-14.

¹² *Poetika*’nın Aristoteles tarafından takriben M.Ö. 344’te yazıldığı tahmin edilmektedir.

¹³ A. Mecit Canatac & Nurten Bulduk, **Dijital Çağ Türk Edebiyatı ve Medyalararasılık Tartışmaları**, 1. b., İstanbul, Hiperyayın, 2019, s. 37.

mümkündür. Bu dönemlerde yapılmış olan tanımlamalar, parodiyi hem kavramsal hem de tür¹⁴ olarak daha geniş bir alana ve anlama ulaştırmıştır.

Aristoteles'in *Poetika*'sında parodi ile ilgili değinilen önemli noktalardan bir diğeri de türün kurucusu kim olduğudur. Aristoteles, antik Yunan edebiyatının erken dönem (M.Ö. 5. yy.) yazarlarından biri olan Thasoslu Hegemon'un, "parodia" (παρωδία) diye adlandırılan türün kurucusu olduğunu söyler. Ayrıca bu yazarın kaleme almış olduğu parodiyaların, destan türünün dil ve ölçü gibi kimi ayırt edici/karakteristik özelliklerini kullanarak, daha kötü karakterleri taklit eden şiirlerden meydana geldiğini ifade eder.¹⁵ Buradan hareketle, antik dönemde parodi(a) türüne olumsuz bir mana atfedildiği açıkça anlaşılmaktadır. Bu noktada, parodi kavramının sözlüksel anlamından yola çıkarak, metinlerarası ilişkilere kadar uzanan tanımsal serüvenine değinmek yerinde olacaktır:

Parodi, "pará" (παρά) ön ekiyle "ode" (ὕμνη) kelimesinin birleşmesi sonucu meydana gelmiş eski Yunanca menşeli bir sözcüktür. Gérard Genette, bir şeyin karşısında, kenarında, yanı sıra gibi manaları ihtiva eden "pará" (παρά) ön ekinin ayrıca benzerlik ve uyumsuzluk ifade ettiğini; "ode" (ὕμνη) kelimesinin ise ezgi, şarkı, şiir, ilahi ve buna benzer manaları içerdiğini ve manzum eserleri bildirmek amacıyla kullanıldığını söyler.¹⁶ Bu düşünceden hareket eden Genette, "parodia"yı

¹⁴ Oğuz Cebeci, parodinin hem "edebi bir tür" hem de bir "teknik" olarak ele alınması gerektiğinden (bkz. Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 12.); Kubilây Aktulum, bir metni başka bir metne bir türev ilişkisine göre bağlayan en önemli "açık metinlerarası yöntem" oluşundan (bkz. Kubilây Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, 2. b., Ankara, Öteki Yayınevi, Mayıs 2000, s. 116.); Okan Koç ise Batı edebiyatı için bir tür ve teknik; Türk edebiyatı içinse türden çok bir teknik olarak kabul etmenin daha doğru olacağından; üstelik postmodern metinlerle birlikte yoğun olarak parodiye başvurulması sonucunda, kavramın teknikten öteye geçtiğinden söz eder. (bkz. Okan Koç, "Komik Olanın Peşinde: Parodi", **Türk Dili (Dil ve Edebiyat Dergisi)**, C. CIX, S. 767-768, Ankara, Kasım-Aralık 2015, s. 233.) Bu çalışmada ise yerine göre her üç kullanım da ('edebî' tür, teknik, 'metinlerarası' yöntem) tercih edilecektir.

¹⁵ bkz. Aristoteles, **Poetika (Şiir Sanatı Üzerine)**, Eski Yunanca Aslından Çevirenler: Ari Çokona - Ömer Aygün, 9. b., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ocak 2021, s. 5-6. / Aristoteles, **Poetika**, çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2008, s. 7. / Aristoteles, **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1987, s. 13-14.

¹⁶ bkz. Gérard Genette, **Palimpsests: Literature in the Second Degree**, trans.by (çev.) Channe Newman & Claude Doubinsky, Lincoln and London (Lincoln ve Londra), University of Nebraska Press, 1997, p. (s.) 10. (Aktaran: Serkan Özdemir, "Modern Türk Romanında Parodi", İstanbul: Marmara Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2019, s. 59.)

kökensel anlamıyla; “bir şarkıyı başka bir tonda söylemek, yani bir melodiyi başka bir ses perdesine geçirmek”¹⁷ şeklinde tarif eder.

Türkçe sözlüklerde ise parodi: “Ciddi sayılan bir eserin bir bölümü veya bütünü alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yaratan bir oyun türü.”¹⁸ yahut “1. (tiyatro ve tv.) Bilinen bir şey veya olay etrafında kurulan, daha çok taklide dayanan, alay ederek güldürücü etki bırakan kısa oyun. 2. Ciddî bir eseri alaya alarak, mizahlaştırarak yazılan, bu eserin tenkit düşüncesiyle yapılmış bir karikatürü sayılabilecek tiyatro eseri.”¹⁹ gibi -ekseriyetle tiyatro sanatı üzerinden- birbirine benzeyen ifadelerle tanımlanmıştır. Keza yine birçok Avrupa ülkesinde konuşulan dillerin sözlüklerinde, kavramın yakın ya da benzeri tariflerle açıklandığı görülür.²⁰

Kaynaklarda, parodi ile ilgili yapılmış pek çok sözlüksel tanımın yanı sıra, bu konu üzerine düşünmüş ve fikir beyan etmiş kişilerce (t)üretilen tanımlarla da karşılaşmak mümkündür.

Fred Walter Householder (Jr.), 1944 yılında neşrettiği “Parodia” isimli makalesinde,²¹ Aristoteles’in *Poetika*’sında Hegemon ve onun tarafından kaleme alınmış yapıtlara yapılan atıflardan;²² ayrıca Naucratisli Athenaeus’un (takriben M.S. 170-230) *Deipnosophistai*’sinde (*Δειπνοσοφισταί*)²³ Hegemon’dan ve başka parodi(a)

¹⁷ bkz. Gérard Genette, **Palimpsestes: la littérature au seconde degré**, Paris, Seuil, 1982, p. (s.) 17. (Aktaran: Kubilây Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, 2. b., Ankara, Öteki Yayınevi, Mayıs 2000, s. 117.)

¹⁸ Türk Dil Kurumu, “parodi”, **Türkçe Sözlük**, 11. b., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 1892.

¹⁹ İlhan Ayverdi, “PARODİ”, **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, C. 3 (O-Z), 3. b., İstanbul, Kubbealtı Yayınları, Haziran 2008, s. 2496.

²⁰ bkz. ———, “parody”, **Cambridge Dictionary**, (Çevrimiçi) <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/parody>, 21 Temmuz 2021. / ———, “Parodie”, **Duden**, (Çevrimiçi) <https://www.duden.de/suchen/dudenonline/Parodie>, 21 Temmuz 2021. / ———, “parodie”, **Larousse**, (Çevrimiçi) <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/parodie/58267>, 21 Temmuz 2021.

²¹ bkz. Fred W. Householder (Jr.), “ΠΑΡΟΔΙΑ”, **Journal of Classical Philology**, S. 39, no. 1 (Ocak 1944), s. 1-9. (Aktaran: Margaret A. Rose, **Parodi: Antik, Modern ve Postmodern**, çev. Cansu Dikme, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2016, s. 20.)

²² Fred W. Householder (Jr.) burada; Aristoteles *Poetika*’sının 2. bölüm, 1448a’ındaki “parodia” (παρῳδία) kullanımından bahsetmektedir. (bkz. Aristoteles, **Poetika (Şiir Sanatı Üzerine)**, Eski Yunanca Aslından Çevirenler: Ari Çokona - Ömer Aygün, 9. b., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ocak 2021, s. 5-6. / Aristoteles, **Poetika**, çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2008, s. 7 / Aristoteles, **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1987, s. 13-14.)

²³ Türkçesi: *Gurmeler Akşam Yemeğinde*

yazarlarından yapılan alıntılardan yola çıkarak, parodiye dair daha kuşatıcı bir tanım (t)üretmeye çalışmıştır. Böylece parodi kavramını; “ölçülü uzunlukta, destan vezninde, destansı sözcükler kullanan ve önemsiz, hicvî veya kahramanlık taşlaması gibi konuları işleyen anlatımcı şiir”²⁴ şeklinde tanımlamıştır.

*Parodi: Antik, Modern ve Postmodern*²⁵ adlı inceleme eserinde, parodi konusunu birçok yönüyle ele alan Margaret A. Rose ise kavramı genel anlam ve kullanımıyla şu cümlelerle ifade etmiştir:

“[...] parodi, başka bir eseri ya da en basitinden bu eserin kelime dağarcığını önce taklit eden sonra da, eserin ‘biçimi’ni ve ‘içeriği’ni veya üslup ve ana fikrini ya da sözdizimi ve anlamını, bazen ikisinden birini bazense her ikisini de değiştiren olarak tanımlanabilir. Bunun yanı sıra, bir önceki cümlede söylenenlerle birlikte, en başarılı parodilerin asıl metin ile parodi metin arasındaki komik uyumsuzluk sayesinde komik, eğlendirici ya da gülünç bir etki yarattığı söylenebilir.”²⁶

Parodinin kültürel ve tarihsel gelişim süreci içerisinde katettiği yol ve yaşamış olduğu değişim/dönüşüm kavramı bir yönüyle zenginleştirmiş olsa da; diğer bir taraftan, belli veya herkes tarafından kabul gören tek bir tanımlamaya ulaşmayı kat’î sùrette zorlaştırmıştır. Parodi üzerine yapılmış cümle tanımlamalar göz önünde bulundurulduğunda; türün önem arz eden özelliklerinden en dikkat çeken; bağımsız iki metin arasındaki münasebete dayanan bir teknik oluşudur. Son dönem edebiyat araştırmacılarının sıklıkla başvurduğu kuramlardan biri olan metinlerarasılığın önemli sacayağından birini oluşturan parodide,²⁷ özgün metin ile yeniden tekvin edilen metin arasındaki münasebetin meydana getirdiği güldürücü bir tesirin de var olduğu görülür.²⁸

²⁴ Fred W. Householder (Jr.), “ΠΑΡΟΔΙΑ”, *Journal of Classical Philology*, S. 39, no. 1 (Ocak 1944), s. 3. (Aktaran: Margaret A. Rose, *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern*, çev. Cansu Dikme, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2016, s. 20.)

²⁵ Eserin orijinal ismi: *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*

²⁶ Margaret A. Rose, *a.e.*, s. 69.

²⁷ Kubilây Aktulum, bir metni başka bir metne bir türev ilişkisine göre bağlayan en önemli açık metinlerarası yöntemlerden birinin *yansılama* (yani *parodi*) olduğunu ifade eder. (bkz. Kubilây Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, 2. b., Ankara, Öteki Yayınevi, Mayıs 2000, s. 116.)

²⁸ Okan Koç, “Komik Olanın Peşinde: Parodi”, *Türk Dili (Dil ve Edebiyat Dergisi)*, C. CIX, S. 767-768, Ankara, Kasım-Aralık 2015, s. 233-234.

Parodinin menşesinden hareketle, tarihsel süreç içerisinde pek çok tarifinin yapıldığını görmek mümkündür.²⁹ Bunlardan bazıları birbirine benzer ifadeleri, bazıları ise özgün anlatımları içermektedir. Ancak postmodernizm ve postyapısalcılık gözetiminde tür ile ilgili yürütülen değişik çalışmaların sonucunda; gerek olumlu gerekse olumsuz yaklaşımlarla yapılmış çoğu tanımlamanın altından, umumiyetle - parodinin temel bir bileşeni olarak- “metinlerarasılık” çıkmıştır. Parodinin bahis konusu olan bu özelliğinin ortaya çıkarılabilmesi için muhakkak en az bir ana metnin varlığından söz etmek veya ondan haberdar olmak gerekir. Günümüzde konu üzerine çalışma yapmış birçok araştırmacı, parodinin bu özellikli yönüne ısrarla dikkat çekmiştir.

1.1.2. Parodinin Tarihsel Gelişim Süreci ve Kültürel Arka Planı

Tarihî geçmişi çok eski devirlere uzanan ve bugünkü postmodern edebiyatın karakteristik özelliklerinden biri olarak tarif edilen parodi, teşekkülünden bugüne değin pek çok eserin sadece teknik açıdan zeminini hazırlamakla kalmamış, aynı zamanda tema olarak içeriğini de belirlemiştir. Tarihsel seyir içerisinde parodi ile ilgili ilk referansın -yukarıda da değinildiği gibi- Aristoteles’in *Poetika*’sında yer almaktadır. Buradan hareketle, antik Yunan edebiyatında “parodia” (παρωδία) diye adlandırılan bir türün varlığından bahsetmek mümkün hâle geliyor.

Aristoteles, *Poetika*’sının II. bölümünde “parodia” (παρωδία) türünde ilk defa şiirler yazan kişinin (ilk parodistin) Thasoslu Hegemon olduğunu ifade eder.³⁰ Bununla beraber sanatı, özelde de şiiri, taklide (mimesis) dayanan bir yapı³¹ olarak

²⁹ Parodiyi tanımlama çabalarına ilişkin daha geniş bilgi için bkz. Margaret A. Rose, **Parodi: Antik, Modern ve Postmodern**, çev. Cansu Dikme, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2016.

³⁰ Aristoteles *Poetika*’sında “parodia”dan: “Homeros daha iyi karakterleri, Kleophon gerçeğe uygun karakterleri ve ilk kez parodie şiirleri yazan Thasos’lu Hegemon ile ‘Deliade’ yazarı Nikokhares ise daha kötü karakterleri taklit etmişlerdir.” şeklinde bahseder. (bkz. Aristoteles, **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1987, s. 14.) / Aristoteles’in “parodia” diye tanımladığı şiirlerin takriben (M.Ö.) 4. yy. ila (M.Ö.) 8. yy. arasında yazılmış olma ihtimali yüksektir. “Parodia”nın kavram olarak ilk kullanıldığı mecra ise Aristoteles’in *Poetika*’sı olduğu düşünülmektedir. (Serkan Özdemir, “Modern Türk Romanında Parodi”, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2019, s. 61.) / Kleophon: Atinalı bir (M.Ö.) 4. yy. yazarı; Hegemon: Destan ve tragedya parodileri yazmış bir (M.Ö.) 5. yy. yazarı; Nikokhares ise: *Deilyada (Ödleklerin Destanı)* isimli bir *İlyada* parodisi yazmış bir (M.Ö.) 4. yy. komedyayazarıdır. (Aristoteles, **Poetika (Şiir Sanatı Üzerine)**, Eski Yunanca Aslından Çevirenler: Ari Çokona - Ömer Aygün, 9. b., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ocak 2021, s. 5.)

³¹ Nil Göksel, “Mesafeler”, **Hece (Dosya: Sanatsal Teknik Olarak Parodi)**, S. 220, Ankara, Nisan 2015, s. 59.

nitelendiren Aristo,³² *Poetika*'nın V. bölümünde ise; taklidin komedyanın en temel dayanaklarından biri olduğuna vurgu yapar.³³ Komedyanın direkt parodiyle temas hâlinde bir tür olduğu düşünülürse, filozofun yapmış olduğu şu değerlendirme dikkate değerdir:

“Söylediğimiz gibi komedya daha bayağı insanların taklididir ama kötülüğün her türünü ele almaz, gülünç olanı, yani çirkinliğin belli bir kısmını ele alır. Çünkü gülünç olan, insana rahatsızlık ya da zarar vermeyen bir kusur ve çirkinliktir. Örneğin gülünç maskeler çirkin ve çarpık olur ama insanı rahatsız etmez.”³⁴

Bu ifadelerden yola çıkarak, antik dönemde komedya türünün hareket noktasının “taklit etmek” ve “gülünçleştirmek” olduğu söylenebilir. Öyle ki parodi de “alaycı taklitten” teşekkül eden bir tür olması hasebiyle, kökenini komedyaya dayandırmak mümkündür.³⁵

Oğuz Cebeci, antik Yunan döneminde parodinin tür olarak nasıl algılandığını ve hangi özellikleriyle ön plana çıktığını; kısacası o dönemde parodiye yönelik yaklaşımın ne/nasıl olduğunu şu cümlelerle özetler:

“Eski Atina’da parodia kendi içinde bir tür olarak kabul edilmişti; tragedya ve komedyada olduğu gibi, bu türün de yarışması yapılıyordu. Bu yarışmalardan günümüze kalan tek örnek *Batrachomyomachia* (Farelerle Kurbağaların Savaşı) adını taşıyan şiirdir. Adından da anlaşılacağı üzere savaş gibi epik şiirin konusu olan bir olguyu gülünçleştirerek ele almaktadır. Öte yandan, parodinin tarihi gelişimine ilişkin bir araştırma, incelemeciği ‘Menippean satiri’ adını taşıyan bir başka türle karşı karşıya getirecektir. Menippus adındaki Eski Yunan yazarının eserlerinden yola çıkılarak adlandırılan bu türün ilk örnekleri ‘fragman’ halinde muhafaza edilebilmiştir ve genel olarak ‘eğitim’in ve ‘felsefe’nin parodisi olma özelliğini taşır.”³⁶

³² Aristoteles, **Poetika (Şiir Sanatı Üzerine)**, Eski Yunanca Aslından Çevirenler: Ari Çokona - Ömer Aygün, 9. b., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ocak 2021, s. 9.

³³ bkz. Aristoteles, **a.g.e.**, s. 13-14.

³⁴ Aristoteles, **a.e.**, s. 13.

³⁵ Serkan Özdemir, “‘Alaycı Taklit’ ile ‘Yeniden Yazma’ Arasında Bir Teknik: Parodi”, **Türk Dili (Dil ve Edebiyat Dergisi)**, C. CVIII, S. 761, Ankara, Mayıs 2015, s. 78.

³⁶ Ayrıca daha geniş bilgi için bkz. Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 90-91.

Cebeci ayrıca, mevcudiyetini Roma döneminde de sürdürmüş olan parodi(a) türünün bazen sadece “alıntılama” (quotation) şeklinde ifade edilebilecek bir nitelik taşıdığını belirtir. Üstelik “alıntılama”nın da genel itibarıyla komik bir tesir oluşturmaya teveccüh ettiğini; fakat hem eski Yunan hem de Roma’daki parodi uygulamasının, göndermede bulunulan metne veya türe yöneltilecek bir alaydan çok, o türün komik reaksiyonlar elde etme maksadıyla taklit edilmesi manasına geldiğini söylemenin mümkün olacağını vurgulamıştır.³⁷

Bugüne (postmodern döneme) baktığımızda ise parodinin “taklit etmek” ve “gülünçleştirmek” gibi fonksiyonel özelliklerinin yanı sıra, bünyesinde daha başka nitelikler ve işlevler taşıdığını görmek mümkündür. Bunlar metinlerarasılıkla beraber ortaya çıkmış “yeniden yazmak” ve “ironikleştirmek” vasıflarıdır.³⁸

Yüzümüzü biraz geriye, parodinin bütün yönleriyle derinlemesine ele alınmaya ve irdelenmeye başlandığı modern zamanlara çevirdiğimizde ise; çağdaş parodi kuramının teşekkülüne ve gelişimine en önemli katkıyı sağlayanlar arasında başta Rus Biçimcileri’nin geldiğini görürüz. Bu kuramcılarının genel olarak parodiye bakışı şu cümlelerle ifade edilir:

“Rus Biçimcileri’ne göre parodi, işlev itibarıyla mekanik/otomatik hale gelmiş formel unsurlar arasındaki diyalektik yer değiştirme olgusunu gösterir. Böylece eski formel unsur yeniden işlevselleştirilir ve eski form tahrip olmaksızın yeni bir işlev kazanır.”³⁹

Rus Biçimcileri, parodi hakkında bireysel olarak da fikir beyan etmiştir. Bu kuramcılarının en tanınanlarından biri olan ve parodiye teorik anlamda en çok katkıda bulunan isimi Viktor Şklovski’dir. Şklovski, 1923 yılında kaleme almış olduğu “Pushkin and Sterne: *Eugene Onegin*”⁴⁰ adlı makalesinde parodiden; eski ekol(ler)e ait karakteristik bir üslup özelliğini, bir davranış farklılığını veya yerleşmiş herhangi bir alışkanlığı bünyesine alan; onu komik etkisi uyandıracak (ve aynı zamanda özüne yabancılaştıracak) bir biçimde dönüştüren ve -ona- yeniden hayat

³⁷ bkz. Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s. 90-91.

³⁸ Serkan Özdemir, “‘Alaycı Taklit’ ile ‘Yeniden Yazma’ Arasında Bir Teknik: Parodi”, **Türk Dili (Dil ve Edebiyat Dergisi)**, C. CVIII, S. 761, Ankara, Mayıs 2015, s. 78.

³⁹ Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 111.

⁴⁰ Türkçesi: “Puşkin ve Sterne: *Eugene Onegin*”

veren bir edebî araç şeklinde bahsetmiştir. Bunun yanı sıra, parodinin komik olanla ilişkisinin süreklilik arz etmediği ve mutlak olmadığı fikrini de savunan Şklovski, bir çağda komik olarak nitelendirilen bir eserin, bir başka çağda trajik olarak yorumlanmasının veya algılanmasının mümkün olabileceğinin de altını çizmiştir.⁴¹

Parodiye doğrudan katkıda bulunan ve Şklovski'nin bu türe/teknığe dair ileri sürdüğü düşünceleri kabul eden başka Biçimciler de vardır. Bu kişiler arasında Yuri Nikolaeviç Tinyanov ve Boris Tomaşevski'nin isimleri zikredilebilir.

Yuri Nikolaeviç Tinyanov'un parodiye dair dikkat çeken söylemlerini; 1921 yılında kaleme almış olduğu *Dostoyevsky i Gogol (k Teorii Parodii)*⁴² adını taşıyan çalışmasında görmek mümkündür. Tinyanov burada parodinin kendine has “ikici” (dualistic) veya “çift kodlu” (double-coded) bir yapısının⁴³ ve işlevinin olduğundan bahseder.⁴⁴ Ayrıca parodinin belli bir aracı “mekanikleştirme” gibi bir özelliğe sahip olduğunu savunan Tinyanov, türe/teknığe dair -Şklovski'yi de anımsatan- şöyle özlü bir değerlendirmede bulunur:

“Parodinin özü, belli bir aracın mekanikleştirilmesinde yatar, tabii ki bu mekanikleştirme sadece parodinin mekanikleştirdiği araç bilindiği zaman fark edilebilir. Böylelikle, parodi iki işlevi yerine getirir: (1) Belli bir aracın

⁴¹ Viktor Shklovsky, “Pushkin and Sterne: *Eugene Onegin*”, trans.by (çev.) M. Holquist, **Twentieth-Century Russian Literary Criticism**, ed.by (ed.) Victor Erlich, 1st edition (1. b.), New Haven, Yale University Press, January (Ocak) 1975, p. (s.) 63-80. (Aktaranlar: Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 111-112. / Margaret A. Rose, **Parodi: Antik, Modern ve Postmodern**, çev. Cansu Dikme, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2016, s. 155.) / Margaret A. Rose, *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern* adlı inceleme eserinde, Şklovski'nin parodi hakkındaki görüşlerine şöyle ufak bir eleştiride bulunur: “Şklovski'nin parodiyi eskimiş araçları ‘açıkça ortaya koymak’ için gereken ‘yabancılaştırma etkisi’ olarak görmesi, parodinin eski yapılara nasıl ‘yeniden hayat kazandıracağı’ konusuna dikkat çekmede işe yarasa da birçok makalesinde parodiyi böyle bir araca indirgemesi şu sorunu yaratır: Parodiyi metinlerarası, üstkurmacasal ya da süreksiz yapıdaki eserlerle eş tutan kuramlarda olduğu gibi, parodi, daha geniş ve daha geleneksel anlamda, diğer eserlerin komik biçimde yeniden işlevlendirilmesi olarak yorumlandığında bu yapıların diğer örneklerinden ayırt edilebilir fakat böyle bir araca indirgenğinde, parodiyi bu örneklerden aynı şekilde ayırt etmek mümkün olmayacaktır.” (Margaret A. Rose, **a.g.e.**, s. 156.)

⁴² Türkçesi: *Dostoyevski ve Gogol (Parodi Kuramına Doğru)*

⁴³ Margaret A. Rose, bu konstrüksiyonun fonksiyonel özelliğinden şu şekilde bahseder: “[...] bu yapı parodinin hem yapısının hem de eski eserleri hayata döndürme becerisinin temelini oluşturur [...]” (Margaret A. Rose, **a.e.**, s. 160.)

⁴⁴ Bu düşünceden yola çıkarak, parodik bir söylemin hem komik hem de trajik olguları bir arada ihtiva edebilme gibi bir özelliğe sahip olduğunu söylemek mümkün hâle geliyor.

mekanikleştirilmesi ve (2) Mekanikleştirilen eski aracın ait olduğu yeni malzemenin düzenlenmesi.”⁴⁵

Benzer bir yaklaşım, Rus Biçimcileri’nin bir diğer önemli ismi Boris Tomaşevski’de de görülür. Tomaşevski, Şklovski’nin parodi hakkında ortaya atmış olduğu düşünceleri esas alarak, parodiyi; bir edebî aracın “açığa çıkarılması”na hizmet eden bir teknik olarak niteler. Ayrıca parodinin hem alaycı ve komik hem de yıkıcı özelliğinden söz ederken komiği alaya indirger ve türün/teknikğin işlevselliğine farklı bir pencereden bakmaya çalışır:

“Eğer başka bir türün edebî araçlarının açıkça ortaya koyulması komik yorumlama ile gerçekleştiriliyorsa o zaman o eserde parodi var. Parodinin birçok işlevi vardır fakat alışlagelmiş işlevi ise muhalif bir edebî grup ile alay etmek, onun estetik sistemini yıkmak ve onu ortada bırakmaktır.”⁴⁶

20. yüzyılda Rus Biçimcileri’nin ardından parodinin tarihsel gelişim sürecine katkıda bulunanlar arasında; geliştirdiği diyalojik eleştiri kavramları ile Mihail Mihayloviç Bahtin; yapısalcı yaklaşımı ile Gérard Genette; postyapısalcı fikirleri ile Roland Barthes ve postmodernizm çatısı altında ileri sürdüğü düşüncelerle Linda Hutcheon gibi isimler vardır.

Bahtin’in kimi kitaplarında yer alan yazılarından derlenerek oluşturulmuş *Karnaval dan Romana* isimli eserinde, parodinin kökleri kutsal metinlere ve Orta Çağ kiliselerinde papazların düzenledikleri dini törenlerin (ayinlerin/ritüellerin) taklit edilmesiyle meydana gelen dilsel ve bedensel ifade şekillerinin oluşturduğu *gülme*⁴⁷ reaksiyonuna/refleksine (güldürücü özelliğine) dayandırılmaktadır.⁴⁸ Üstelik Bahtin

⁴⁵ Aktaran: Margaret A. Rose, **a.e.**, s. 160-162. / Margaret A. Rose, Tinyanov’un bu metindeki parodiye özgü özellikleri ve parodinin diğer bazı yapısal özelliklerini tanımlarken Şklovski’den daha da ileri gittiğini söyler. (Ayrıntılı bilgi için bkz. Margaret A. Rose, **a.e.**, s. 163.)

⁴⁶ Aktaran: Margaret A. Rose, **a.e.**, s. 157.

⁴⁷ Bahtin’in “gülmek” fiiline dair görüşleri için bkz. Mikhail Bakhtin, **Karnaval dan Romana (Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar)**, İngilizceden Çeviren: Cem Soydemir, Derleyen ve Önsöz: Sibel Irzık, 1. b., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001. / Ayrıca ek olarak bkz. M. M. Bakhtin, **The Dialogic Imagination (Four Essays)**, trans.by (çev.) Caryl Emerson and Michael Holquist, ed.by (ed.) Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, p. (s.) 6-26.

⁴⁸ Simon Dentith, kutsalla parodinin ya da ciddiyle komiğin tarih boyunca el ele yürüdüğünü ifade etmiştir. Ayrıca “otoriter” metinlerin her zaman “alaycı” ve “komik” parodileriyle beraber gittiğini ve bunun ta eski Yunan ve Roma çağlarından başlayarak, Orta Çağ boyunca devam eden ve günümüze kadar ulaşan bir gelenek olduğunun da altını çizmiştir. (bkz. Simon Dentith, **Parody (The New Critical Idiom)**, 1st edition (1. b.), London and New York (Londra ve New York), Routledge, September (Eylül) 2000, p. (s.) 38-54. / Aktaran: Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 94.)

bu durumu “parodia sacra” (“kutsal parodi”; -kutsal metinler ve ayinlerin/ritüellerin parodisi-) şeklinde adlandırmaktadır.⁴⁹ Bahtin’in bu söylemlerinden yola çıkarak, Orta Çağ parodisi için; kutsal ve resmî olanı değersizleştiren, alaya alan; dünyevileştirmeyi ve itibarsızlaştırmayı merkezîleştiren; karnaval ortamında şekillenmiş ve o kültürün bir unsuru hâline gelerek varlığını sürdürmüş bir eğlence biçimi veya konstrüksiyonudur da denebilir. Bütün bunların yanı sıra, Bahtin’in parodiyi karnavala⁵⁰ benzer bir şekilde; söyleşimci (dialogic) ve çok sesli (polyphonic) bir yapıya sahip olarak nitelendirmiş olması ve bu türü üç farklı kavram etrafında toplayıp şekillendirmeye çalışması da dikkat çekicidir. Bu kavramlardan birincisi “gülme” (alay-mizah-komik), ikincisi “karnaval” (menippea/Menippos yergisi ve Sokratik diyalog), üçüncüsü ise “eleştiri”dir (sosyal tenkit-hiciv).⁵¹

Gérard Genette de parodiyi Bahtin gibi bağımsız bir tür olarak görmekte ve kuramsal yazılarında o şekilde ele alıp incelemektedir. Bilhassa parodinin zeminine alaycı (gülünç) dönüştürüm ve yergiyi oturtarak,⁵² parodinin taklitten çok bir “yeniden yazma” işi olarak algılanması, kabul edilmesi ve öyle ele alınması gerektiği hususunda düşünceler ileri sürmektedir.⁵³ Genette ayrıca, *Palimpsests* isimli çalışmasında, parodinin bir “üst-metin” (hypertext) ile bir “alt-metin”den (hypotext) meydana gelen bir tür olduğunu ifade eder. Bu doğrultuda, “alt-metnin” parodinin konu edindiği asıl/özgün metni işaret ettiğini; “üst-metnin” ise alt-metnin maruz kaldığı değişiklikleri ifade eden “yeni(den yazılan) metin” olduğunu belirtir.⁵⁴ Üstelik alt-metne ait öğelerin üst-metin tarafından değişikliğe uğratılmasını da

⁴⁹ Mikhail Bakhtin, **Karnavaldan Romana (Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar)**, İngilizceden Çeviren: Cem Soydemir, Derleyen ve Önsöz: Sibel Irzık, 1. b., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 98/244.

⁵⁰ Bahtin, yazılarının çoğunda “karnavalistik” yapıtlardan “grotesk parodi” şeklinde bahseder. (Aktaran: Margaret A. Rose, **Parodi: Antik, Modern ve Postmodern**, çev. Cansu Dikme, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2016, s. 179.)

⁵¹ Aktaran: Serkan Özdemir, “‘Alaycı Taklit’ ile ‘Yeniden Yazma’ Arasında Bir Teknik: Parodi”, **Türk Dili (Dil ve Edebiyat Dergisi)**, C. CVIII, S. 761, Ankara, Mayıs 2015, s. 79.

⁵² Aktaran: Kubilây Aktulum, **Parçalılık/Metinlerarasılık**, 1. b., Ankara, Öteki Yayınevi, Mayıs 2004, s. 289.

⁵³ Aktaran: Serkan Özdemir, “‘Alaycı Taklit’ ile ‘Yeniden Yazma’ Arasında Bir Teknik: Parodi”, **Türk Dili (Dil ve Edebiyat Dergisi)**, C. CVIII, S. 761, Ankara, Mayıs 2015, s. 79.

⁵⁴ Gérard Genette, **Palimpsests: Literature in the Second Degree**, trans.by (çev.) Channe Newman & Claude Doubinsky, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997, p. (s.) 3-10. (Aktaran: Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 79.)

“parodik dönüşüm” olarak nitelendirir.⁵⁵ Böylece parodinin, alt-metnin (gönderge-metnin) genellikle gülünç bir tesir oluşturmak veya eğlen(dir)mek maksadıyla dönüştürülmesine dayanan⁵⁶ bir metinlerarası yöntem olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır.

Parodiyi metinlerarasılık kuramı çerçevesinde değerlendiren bir diğer isim de çağdaş göstergebilimin önemli temsilcilerinden biri olan Roland Barthes’tir. Barthes, geliştirmiş olduğu kendine has yaklaşımlarla, 1968 yılına tarihlenen “Yazarın Ölümü” başlıklı makalesinde metni; “bir kültürün sayısız merkezinden edinilen alıntıların oluşturduğu bir doku” şeklinde tasvir eder. Böylece dolaylı olarak metnin metinlerarası ilişkilerinden söz etmiş olur. Ayrıca diyalog ve parodiden yola çıkarak, metinlerarasılığın “yazarın ölümü” ile nasıl münasebeti/bağlantısı bulunduğunu ve parodinin bir metnin oluşumuna katkıda bulunan yardımcı bir faktör (bir bağıntı) niteliği taşıdığını, üstü kapalı bir biçimde şöyle dile getirir:

“Bir metin, birçok kültürden alınan ve karşılıklı diyalog, parodi, yarışma bağıntısı içine giren çoğul yazılardan oluşur. Ama bu çoğulluğun odaklandığı bir yer vardır, bu da bugüne kadar sanıldığı gibi yazar değil, okurdur.”⁵⁷

Yine aynı şekilde Barthes, “okuyucu, bir yazıyı oluşturan alıntıların tümünün eksiksiz bir şekilde yazıldığı alandır” ve “bir metnin bütünlüğü ilk hâline değil son hâline bağlıdır” [yani; “bir metnin tekliği onun nereden geldiğinde (kökeninde) değil, nereye gittiğindedir”] gibi söylemlerde bulunur. Ardından çok daha sansasyonel bir metafor kullanarak; “okurun doğuşu, yazarın ölümü pahasına olmalıdır (veya gerçekleşmek zorundadır)” ifadesiyle de sözlerini tamamlamış olur.⁵⁸ Bu da yazarın genellikle saf dışı bırakıldığı bir düzende, onun yerini okurun aldığını ve yazarın ölümü bir nevi okurun doğumuna sebebiyet verdiğini gösterir.

⁵⁵ Aktaran: Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s. 79-80.

⁵⁶ Kubilây Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, 2. b., Ankara, Öteki Yayınevi, Mayıs 2000, s. 116.

⁵⁷ Roland Barthes, **Image Music Text**, trans.by (çev.) Stephen Heath, London (Londra), Fontana Press (An Imprint of HarperCollinsPublishers), 1977, p. (s.) 148. (Aktaran: Hilmi Yavuz, “Roland Barthes ve ‘Yazarın Ölümü’”, (Çevrimiçi) <https://www.aktuelpsikoloji.com/roland-barthes-ve-yazarin-olumu-532yy.htm>, 25 Eylül 2021.)

⁵⁸ Roland Barthes, **a.g.e.**, a.y.. (Aktaranlar: Margaret A. Rose, **Parodi: Antik, Modern ve Postmodern**, çev. Cansu Dikme, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2016, s. 248. / Hilmi Yavuz, “Roland Barthes ve ‘Yazarın Ölümü’”, (Çevrimiçi) <https://www.aktuelpsikoloji.com/roland-barthes-ve-yazarin-olumu-532yy.htm>, 25 Eylül 2021.)

Linda Hutcheon ise parodiyi bir başka noktadan, postmodernizm üzerinden ele almaktadır. Hutcheon, *Postmodernizmin Poetikası (Tarih, Teori, Kurgu)*⁵⁹ adlı inceleme eserinde, parodi için; “sanat tarihini metin bağlamında birleştirmenin bir yolu olarak, geçmiş ve şimdikinın diyalogunun biçimsel bir analogudur”⁶⁰ ifadesini kullanır. Ayrıca bu çalışmanın tamamında “parodi” ile kastettiği şeyin, “19. yüzyıl nükte kuramlarına dayanan standart teorilerin ve tanımların gülünç bir şekilde taklit edilmesi” olmadığını; bilakis asıl maksadının: “Parodik uygulamanın kolektif tarafı, benzerliğin tam ortasında yer alan ‘fark’ın ironik göstergelerinin yol açtığı eleştirel mesafenin tekrarı mahiyetinde ortaya çıkan parodiyi, yeniden tanımlamayı önermek”⁶¹ olduğunu söyler. Aynı zamanda postmodernist sanatın, “estetik özgünlük ve metinsel kapanma gibi kavramlara dolaylı olarak karşı gelerek sanat ile dünya arasındaki sınır bölgesini haritalamak için yeni bir model sunmakta” olduğunu belirten Hutcheon, bu söylemleriyle birlikte günümüz sanatına da kendine özgü bir pencereden bakmaya ve bu sanatın bir nevi sınırlarını çizmeye çalışır.⁶²

Görüldüğü üzere tarihî süreç içerisinde parodiyi tanımlamaya veya açıklamaya dair gösterilen yoğun çabalar, (geç modern, çağdaş geç modern ve) postmodernizmle birlikte daha başka boyutlara ulaşmıştır/evrilmiştir. Birtakım araştırmacılar parodinin postmodernizmin vazgeçilmez tekniklerinden biri olduğunu savunmuş ve muhakkak bu perspektiften incelenerek ele alınması gerektiğini ısrarla vurgulamışlardır.

Linda Hutcheon’ın yanı sıra, parodi türüne/teknikğine postmodernizm çerçevesinden bakan ve bu yolda katkıda bulunanlar arasında; parodiyi hem komik hem de “çift kodlu” (double coding) olarak kabul eden ve parodinin bu temel özellikleri sayesinde modern anlayışın ötesine geçtiğini savunan Charles Jencks; üstkurmacasal parodilerin hem daha karmaşık hem komik hem de mizahi olması gerektiği yönünde düşünceler ileri süren Umberto Eco; parodi için komik ve üstkurmacasal nitelendirmesi yapan David Lodge; parodinin hem üstkurmacasal hem

⁵⁹ Eserin orijinal ismi: *A Poetics of Postmodernism History, Theory, Fiction*

⁶⁰ Linda Hutcheon, **Postmodernizmin Poetikası (Tarih, Teori, Kurgu)**, çev. Yunus Balcı, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Ocak 2020, s. 58.

⁶¹ Linda Hutcheon, **a.e.**, s. 60.

⁶² bkz. Linda Hutcheon, **a.g.e.**, s. 54-55.

de komik olabileceğini ifade eden ve bu doğrultuda bir parodi anlayışı ve kullanımı öne süren/geliştiren Malcolm Bradbury gibi isimler vardır.⁶³

Bütün bu değerlendirmelerin sonucunda parodinin esas itibarıyla Batı kökenli/merkezli (ve o kültüre dayanan) bir tür/teknik veya edebiyat terimi olduğunu görmek/söylemek mümkündür.⁶⁴ Parodi, antik dönemde “taklit”, modern dönemde “ironi” ve “eleştiri”, postmodern dönemde ise “yeniden yazma” özellikleriyle (ya da fonksiyonlarıyla) ön plana çıkmıştır. Bu sebeple parodinin antik dönemde yaslandığı dayanaklar ve üstlendiği görevler ile modern ve postmodern dönemde yaslandığı dayanak ve işlevselliğin aynı olmadığı; aksine değişiklik arz ettiği açıkça anlaşılmaktadır.⁶⁵

Klasik Türk edebiyatı ve kültüründe ise bir belagat terimi olarak parodiden bahsetmenin pek mümkün olamayacağı açıktır. Bu kavramın Türk kültür ve edebiyatı açısından -yukarıda değinilen kimi yönleriyle- oldukça yeni olduğu söylenebilir. Ancak ismi “parodi” olarak anılmayan, fakat özellikle klasik Türk edebiyatında amacı ve fonksiyonu tamamen eğlendirmek ve güldürmek olan; ayrıca parodiyle benzelikler gösterebilecek kimi yakın türlerden söz etmek olasıdır.⁶⁶ Bunlardan biri *nakîza*; bir diğeri ise *tehzil* ya da -kökteşi- *hez(e)*ldir. Zikretmiş olduğumuz bu kavramları çeşitli yönleriyle ileriki alt başlıklarda incelemeye çalışacağız. Ama öncesinde parodinin metinlerarası ilişkiler kuramıyla olan münasebetinin ne derece olduğuna bakmanın faydalı olacağı kanaatindeyiz.

1.1.3. Parodi ve Metinlerarası İlişkiler

Metin, anlamlı kelimelerden oluşan cümlelerin bir araya gelmesiyle meydana gelen bir dil mahsulüdür. Milletlerin kültürel değerlerinden, gelenek ve göreneklerinden beslenen metinler, öncesinde sözlü daha sonrasında ise yazının icad

⁶³ Antik, modern, geç modern, çağdaş geç modern ve postmodern parodiye ilişkin daha ayrıntılı bilgi için bkz. Margaret A. Rose, **Parodi: Antik, Modern ve Postmodern**, çev. Cansu Dikme, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2016.

⁶⁴ Türk-İslâm kültürü ve zihniyeti açısından parodiye dair en dikkat çeken açıklamayı/tanımlamayı Hasan Akay yapmış ve parodiyi “gayrimeşru bir uygulama” olarak tanımlamıştır. (bkz. Hasan Akay, **Anlamların Çağırısı (Kuramlar ve Okuma Biçimleri Üzerine)**, İstanbul, Şule Yayınları, Eylül 2017, s. 271.)

⁶⁵ Serkan Özdemir, “‘Alaycı Taklit’ ile ‘Yeniden Yazma’ Arasında Bir Teknik: Parodi”, **Türk Dili (Dil ve Edebiyat Dergisi)**, C. CVIII, S. 761, Ankara, Mayıs 2015, s. 79.

⁶⁶ Okan Koç, “Komik Olanın Peşinde: Parodi”, **Türk Dili (Dil ve Edebiyat Dergisi)**, C. CIX, S. 767-768, Ankara, Kasım-Aralık 2015, s. 236-237.

edilmesiyle birlikte, aynı diğer ekinsele ögelerde olduğu gibi, onlarda da bir çoğalma ve çoğaldıkça birikme hâli söz konusu olmuştur. İlk misallerinden bugüne değin, tabiri caizse bir zincirin halkaları gibi birbirini takip etmiş olan metinler, kaçınılmaz bir biçimde birbirlerine tesir de etmişlerdir. Bu tesir, karma bir yapı oluşturarak, özgün metinlerden söz etmeyi neredeyse imkânsız hâle getirmiştir. İşte bu etkileşimden hareket eden Julia Kristeva, 1960'lı senelerde “metinlerarası ilişkiler” kuramını ortaya atmıştır. Bu kurama göre (edebî) metinlerin hiçbirisi daha önce söylenmemiş, özgün ve yeni değildir.⁶⁷ Kristeva, metinlerarasılık perspektifinden metni, bir alıntılar mozaigi şeklinde tanımlamış⁶⁸ ve bu kuram sayesinde bir metnin diğer metinlerle kurduğu ilişkiyi açığa çıkarılabılmenin mümkün olacağını savunmuştur.

“Metinlerarasılık” kavramını teorik olarak ilk ortaya atanın; *Séméiotikè (Σημειωτική). Recherches pour une sémanalyse*⁶⁹ isimli eseriyle Kristeva olduğu ekseriyetle kabul ediliyor olsa da,⁷⁰ kavram özünü aslında Rus eleştirmen Mihail Mihayloviç Bahtin'in “söyleşimcilik” (dialogisme) adını verdiği kuramından ve onun “söyleşim boyutundan yoksun sözce yoktur” söyleminden/düşüncesinden almıştır.⁷¹ Bahtin'in bakış açısına göre yeryüzünde bağımsız ve tek başına var olmuş bir söylem yoktur. Her söylem kendinden önceki söylemlerden etkilenmiş, kendinden sonraki söylemleri ise etkilemiştir. Bu düşüncesiyle beraber Bahtin, bir metnin bütünüyle orijinal olamayacağını da bir nevi altını çizmiştir.

⁶⁷ Emine Kitiş, “Türkçe Ders Kitaplarında Metinlerarası Okumaya Yönelik Bir İnceleme”, **İdil (Sanat ve Dil Dergisi)**, C. 6, S. 39, Ankara, 20 Aralık 2017, s. 3001.

⁶⁸ Julia Kristeva, metni, metinlerarasılık bağlamında tam olarak şu şekilde tanımlamaktadır: “Her metin bir alıntılar mozaigi gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür.” (Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. (s.) 85. / Aktaran: Kubilây Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, 2. b., Ankara, Öteki Yayınevi, Mayıs 2000, s. 41.)

⁶⁹ Türkçesi: *Göstergebilim. Bir Köken Analizi İçin Araştırmalar*

⁷⁰ Julia Kristeva'nın yanı sıra, metinlerarasılığını, metnin yazınsallığının bir ölçütü olarak gören başka pek çok kuramcı/eleştirmen vardır. Bunlar arasında; metnin, kendinden önce gelen, onun içerisinden geçen ya da onu aşan izlerden, parçalardan, düzgülerden oluştuğunu kabul eden Roland Barthes; metinlerarasılığını büyük ölçüde okur-metin arasındaki ilişkiye göre tanımlayan Michael Riffaterre; metinlerarasılığının içkin biçimlerini aramaya yönelen ve kavramı bir yazınbilim (poétique) görüngüsü içerisinde ele alan Laurent Jenny ve metinlerarasılık kavramını yazınsal dizgenin temel yapıcı unsuru olarak gören Gérard Genette gibi isimler yer almaktadır. (bkz. Kubilây Aktulum, **a.e.**, b.a.)

⁷¹ Kubilây Aktulum, **a.e.**, s. 24-25/40.

Buna mukabil, “metinlerarasılığın” yalnızca metin ekseninde gerçekleşen bir kuram olmadığını söyleyebiliriz. Bu düzleme yazarı ve okuru da dâhil etmek gerekir. Metinlerarası aktarım söz konusu olduğunda; yazardan üretim kalitesini arttırma bakımından yeni kazanımlar sağlaması; okurdan ise öncesinde okuduğu metin(ler)le, yeni karşılaştığı metin arasındaki münasebeti kurabilmesi adına daha etkin bir rol oynaması beklenmektedir. Michael Riffaterre, bir eserle ondan önce yahut ondan sonra gelen eserler arasındaki münasebeti okurun kavradığını; “metinlerarasılığın” her şeyden önce bir okuma faaliyetine bağlı olduğunu ve bu yüzden, okura mühim görevlerin düştüğünü ifade eder. Dolayısıyla Riffaterre, metinlerarası göndergeyi tanımak, ne olduğunu, nereden geldiğini anlamak için, okurun çaba göstermesi gerektiğini; yani bu görevin tamamen okura düştüğünü vurgulamaktadır. Çünkü Riffaterre’e göre bir metinde metinlerarası ilişkilerin mevcudiyetini idrak edememek, o metnin konstrüksiyonunu tam olarak çözememek manasına gelir.⁷²

Bu noktada dikkatleri çeken bir başka husus da metinler/arasındaki ilişkileri sağlayan yöntemlerin neler veya hangileri olduğudur.

Kubilây Aktulum, Gérard Genette’in “iki ya da daha fazla metin arasındaki ortakbirliktelik ilişkisi, yani, biçimsel olarak ve çoğu zaman, bir metnin başka bir metindeki somut varlığı” şeklinde yapmış olduğu tanımlamadan hareket ederek, iki tür metinlerarası ilişkiden söz etmenin mümkün olacağından bahseder.⁷³ Bunları da kendi içlerinde şu şekilde kategorize etmektedir:

I. ORTAKBİRLİKTELİK İLİŞKİLERİ

a. Açık Metinlerarası İlişkiler

- Alıntı
- Gönderge

b. Kapalı Metinlerarası İlişkiler

- Gizli Alıntı - Aşırma
- Anıştırma

II. TÜREV İLİŞKİLERİ

a. Yansılama (Parodi)

⁷² Michael Riffaterre’in büyük ölçüde *okur-metin* arasındaki ilişkiye göre tanımlamış olduğu metinlerarasılık kuramı hakkında daha geniş bilgi için bkz. Kubilây Aktulum, **a.e.**, s. 60-71.

⁷³ bkz. Kubilây Aktulum, **a.e.**, s. 93.

b. Alaycı (Gölünç) Dönüştürüm

c. Öykünme (Pastiş)⁷⁴

“Ortakbirliktelik ilişkileri”nde, bilhassa “açık metinlerarası ilişkiler”i tespit etmek için okurun gayret göstermesine ihtiyaç yoktur. Çünkü bu münasebetler veya etkileşimler metin içerisinde gönderme yapılan metnin ismi veya yazarı açıkça bildirildiği ya da alıntılanan kısımlar (misal; *italik yazı*, *tırnak işaretleri*, *parantez* veya *ayraç* gibi göstergeler aracılığıyla) belirtildiği için alenen görülebilir vaziyettedir. Okur da bunları rahat bir şekilde fark edebildiğinden, doğrudan asıl kaynağa gidebilmektedir. Fakat “kapalı metinlerarası ilişkiler”de ve bilhassa “türev ilişkileri”nde vaziyet biraz daha değişiktir. Burada salt metinlerarası ilişkilerde bulunulması kâfi değildir. Okurun da okuduğu metinde ipucu/belirti verilmeden yer alan ayrışik öğeleri, yani kapalı münasebetleri ayırt edebilmesi/tanımaması ve ilişki kurulan öncül metin(ler)i bilmesi, on(lar)dan haberdar olması gerekir. Çünkü bu ayrışik öğeleri tespit etmek okura düşmektedir. Böylece bilişsel bir farkındalık sayesinde okur, okumuş olduğu metinden manalı ilişkiler çıkar(t)abilir, yorumlarda bulunabilir ve üst seviye bir okuma etkinliği gerçekleştirmiş olabilir.⁷⁵ Michael Riffaterre, bu farkındalığa yeterince sahip olamayan okurları; “sıradan okurlar”; metne bilinçli bir şekilde yaklaşan ve oradaki bütün izlerin çözüme kavuşmasına katkıda bulunanları ise; “bilgin/dâhi ve sonsuz bir ekin sel (kültürel) birikime sahibi okurlar” şeklinde tanımlamaktadır. Riffaterre ayrıca, bu tür okurların belleklerinin metinlerarası göndergelerin bulunmasında aşırı derecede önemli rol oynadığını da belirtmektedir.⁷⁶

Konumuzun sınırları dâhilinde olan parodi ise, yukarıda da değindiğimiz gibi; metinlerarası yöntemlerin türev ilişkileri arasında yer almaktadır. Kubilây Aktulum, bir metni başka bir metne bir türev ilişkisine göre bağlayan açık metinlerarası yöntemlerin en önemlilerinden birinin (*alaycı dönüştürüm* ve *öykünme* ile birlikte) *yansılama* (yani *parodi*) olduğunu ifade eder. Beraberinde, *yansılamanın*, alt-metnin

⁷⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Kubilây Aktulum, **a.e.**, s. 93-142.

⁷⁵ Emine Kitiş, “Türkçe Ders Kitaplarında Metinlerarası Okumaya Yönelik Bir İnceleme”, **İdil (Sanat ve Dil Dergisi)**, C. 6, S. 39, Ankara, 20 Aralık 2017, s. 3002-3003. / Kubilây Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, 2. b., Ankara, Öteki Yayınevi, Mayıs 2000, s. 93-94.

⁷⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Kubilây Aktulum, **a.e.**, s. 63-68.

(gönderge-metin) çoğu zaman gülünç bir etki yaratmak ya da eğlen(dir)mek amacıyla dönüştürülmesine dayandığını da eklemektedir.⁷⁷

Araştırmacılar genellikle parodiyi metinlerarasılığın temel bir bileşeni olarak görmüş/kabul etmiş ve tanım çabalarının da o şekilde kapsamlandırılması gerektiği hususunda fikir beyan etmişlerdir. Parodinin metinlerarasılık kuramı açısından nasıl bir anlam ifade ettiğini daha iyi izah edebilmek adına, genel olarak araştırmacıların ibraz ettiği ortak bir görüşü aşağıda örnek olarak sunabiliriz:

“Metinlerarasılık bağlamında değerlendirilen, komik bir edebi tür olan parodi, hareket noktası açısından oldukça geniş bir yelpazede varlık gösterir. Parodi; bir dünya görüşünün, kökleşik bir türün, bir yaşama biçiminin ya da inancın dönüştürülmesi olarak metin düzleminde yansır. Bu doğrultuda parodi eski sınıfları temsil eden edebî türlerin tasfiyesine yönelik bir tür olarak da ele alınır.”⁷⁸

Bu düşünce(ler)den yola çıkarak, parodiyi ilk etapta metinlerarasılığın alaycı eleştiri yöntemlerinden biri olarak nitelendirmek mümkündür. Ancak yazarın niyetine göre şekil alması, taklitle dayanması, göndermede bulunması ve dönüştürme esaslarını baz alması gibi yönleri onu, edebî söylemin en önemli türlerinden biri hâline de getirmektedir.

Bu ara başlık altında metinlerarasılık ve onun yöntemlerinden biri olan parodi ile ilgili değinilebilecek önemli hususlardan bir diğeri de; bu kuram ve yöntemin yalnızca edebiyat içi münasebetlerle sınırlı olmadığıdır/kalmadığıdır. Öyle ki bazı araştırmacılar, edebiyatla sanatın her dalı ve popüler kültürün bütün ürünleri arasında metinlerarası ilişki görülebileceğini savunmuş ve dahi bu durumun, hayatın diğer alanları için de geçerli sayılabileceğini vurgulamışlardır.⁷⁹ Bilindiği gibi günümüzde (son yüzyılda) metin kavramı büyük ölçüde değişime uğramış ve metin artık (sözlü, yazılı, görsel vs.) başka pek çok şeyin kesişme noktası hâline gelmiştir.⁸⁰ Bu yüzden

⁷⁷ Kubilây Aktulum, **a.e.**, s. 116.

⁷⁸ Servet Tiken, “Metinlerarasılık ve Parodi Açısından Rıfat Ilgaz’ın *Don Kişot İstanbul’da* Adlı Öyküsü Üzerine Bir İnceleme”, **Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (ERZSOSDE)**, C. 10, S. 2, Erzincan, 2017, s. 242.

⁷⁹ bkz. G. Gonca Gökalp Alpaslan, “Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirine Genel Bir Bakış”, **I. Türkiye Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri**, haz. Yunus Koç & Serdar Sağlam & Cahit Gelekci, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Türkiye Araştırma Enstitüsü Yayınları, 25-26 Mayıs 2006, s. 128.

⁸⁰ G. Gonca Gökalp Alpaslan, **a.e.**, s. 129.

metinlerarasılık⁸¹ (ve onun kapsadığı usuller) için bulaşıcı, her alanı kuşatan ve postmodernizmle doğrudan ilişkili metotlar silsilesidir de denilebilir.⁸²

1.1.4. Parodi Türleri

Bu başlık altında Mihail Mihayloviç Bahtin'in görüşleri dikkate alınarak parodi türleri üzerinde kısaca durulacaktır.

M. M. Bahtin iki tür parodiden söz etmenin mümkün olacağından bahseder. Bunlardan birincisi “dışadönük”; ikincisi ise “dayanışma hâli”dir. “Dışadönük” edebî parodi şeklinde tanımlanabilecek olan birinci tür, “hedef metne” müteveccih bir “saldırı” niteliği taşıırken; ikinci tür parodide ise, parodi edilen söylemle bir çeşit “dayanışma hâli” mevzubahistir.⁸³

Bahtin'e göre dünya edebiyatının geçmişten günümüze pek çok -klasik- örneğinde “parodik biçimde travesti yapan türler”in farklı varyasyonlarını görmek, onlarla karşılaşmak mümkündür. Bunu da şu şekilde izah eder:

“Hiçbir basit tür ya da tekli dolaysız söylem -sanatsal, retorik, felsefi, dinî, günlük- yoktur ki parodi ve travesti yapan çifti ya da komik-ironik *contre-partie*'si (karşılığı) olmasın. Dahası, bu parodik çiftlemeler ve dolaysız kelimenin güldürücü etkileri, bazı durumlarda, aynı şekilde geleneklerce onaylanmış ve daha ileri örnekleri tarafından kanonlaştırılmışlardır.”⁸⁴

Bahtin'in burada bahsetmiş olduğu “çiftleme” (doubling) (veyahut diğer bir çevirisi ile “ikizlik”), daha önce parodi metnin “diyalojiklik” yahut “çift seslilik” özelliklerine dair sözünü ettiği çiftlemeden farklıdır.⁸⁵ Bu tür parodide, bir metnin/eserin bütünüyle yeni baştan (diğer parodik eserlerde olduğu gibi) oluşturulması değil, bir nevi çarpıtılması ya da tahrifi/tahribi makbuldür. Bahtin'in ortaya atmış olduğu ve “parodik çift” (veya diğer bir çevirisi ile “parodik ikiz”)

⁸¹ Metinlerarası bir yöntem olarak parodi ile ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. Kubilây Aktulum, **Parçalılık/Metinlerarasılık**, 1. b., Ankara, Öteki Yayınevi, Mayıs 2004, s. 287-303.

⁸² Hasan Akay, “Ders Notları”, **Metinlerarası İlişkiler**, Üsküdar/İstanbul, FSMVÜ Edebiyat Fakültesi, 25 Eylül 2019.

⁸³ Aktaran: Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 94-95.

⁸⁴ M. M. Bakhtin, **The Dialogic Imagination (Four Essays)**, trans.by (çev.) Caryl Emerson and Michael Holquist, ed.by (ed.) Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, p. (s.) 53. (Aktaran: Margaret A. Rose, **Parodi: Antik, Modern ve Postmodern**, çev. Cansu Dikme, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2016, s. 195.)

⁸⁵ Margaret A. Rose, a.y..

olarak adlandırmış olduğu türün asıl fonksiyonu; ciddi edebî türlerin/eserlerin vurgulayamadığı/değinemediği ya da açıkça belirtemediği şeyleri, “taklit-mimik” vasıtasıyla yeniden söyleme entegre etmesidir. Böylece fazla çelişkili, dolaylı ve çok sesli yapısından dolayı ciddi bir söylemin dile getiremediklerini, parodinin “çiftleme/ikizlik” özelliği sayesinde anlatmak/aktarmak hem mümkün hem de daha kolay hâle geliyor.⁸⁶ Bahtin ayrıca, “antik parodide nihilistik inkârın olmadığı”⁸⁷ savunur. Bu da bir edebî türün parodik çiftinin o türün olanaklarının genişletilmesine imkân sağladığını göstermektedir.

Bahtin’in yukarıda değindiğimiz “parodik çiftler” (“parodik ikizler”) savını somut olarak yansıtmak (pratiğe dökmek) adına Oğuz Cebeci, Orta Çağ İslâm edebiyatının önemli anlatı türü olan *Mesnevî* ile Nasreddin Hoca’nın komik/müstehcen fıkralarını “ciddi edebî türlerin parodik çiftleri (ikizleri)” çerçevesinde ele almaya çalışmıştır.⁸⁸ Cebeci’nin yapmış olduğu bu örneklendirme aynı zamanda okura; Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî’nin *Mesnevî*’sinde işlediği konuların, Nasreddin Hoca’nın fıkralarında nasıl komik değışkelerinin bulunabileceğini göstermiştir.⁸⁹ Bu açıdan bakıldığında; ciddi bir türün parodik çiftiyle beraber birbirini bütünleyecek bir şekilde ele alınması veya kullanılması; hem insan tecrübesinin daha başka boyutlarını ortaya koymaya hem de okurun dikkatini istenilen noktaya çekmeye, ziyadesiyle yardımcı olduğunu gösteriyor. Neticede daha baskın, doğrudan ve dikkatleri üzerine çeken parodik çiftler/ikizler okurun ilgisini daha çok çekmekte; ayrıca “kıssadan hisse çıkarmak” bakımından okurda daha fazla karşılık bulmaktadır. Üstelik bir yazar tarafından aktarılması tasarlanan fikirlerin, okuyucuya en kısa yoldan ve doğrudan aktarılabilmesi için; parodik çiftlerin/ikizlerin ihtiva ettiği işlevsel özelliklerin önemli bir rol oynadığı da yadsınamaz bir gerçektir.

⁸⁶ Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 95.

⁸⁷ Aktaran: Margaret A. Rose, **Parodi: Antik, Modern ve Postmodern**, çev. Cansu Dikme, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2016, s. 197.

⁸⁸ bkz. Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 97-109.

⁸⁹ Kaynaklarda yer alan doğum ve ölüm tarihlerine bakıldığında, (yaşamı her ne kadar tartışmalı olsa da) Nasreddin Hoca’nın (1208-1284) Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî’yle (1207-1273) aynı dönemde yaşamış olduğu görülmektedir.

1.1.5. Parodinin İşlevsel Özellikleri

Gayriresmî bir kurgu olarak tanımlanması mümkün olan parodinin ilk etapta işlevini belirleyen esas unsur; parodik bir yapıt ortaya koyma amacıyla yola çıkan parodist ve onun kişisel maksadıdır. Buradan hareketle, parodist ile parodi arasındaki ilişkiyi; “birikimleri farklı biçimlerde yansıtmaya” eğilimi olarak tarif edebiliriz. Diğer yandan türün/teknik işlevsel özelliklerini tayin eden başka etkenlerin de olduğunu belirtmek gerekir. Bunlar arasında; “parodinin kullanıldığı devir”, “teşekkül ettiği kültür” ve “sanat dallarının kendilerine has biçimsel dizgeleri”ni sayabiliriz. Parodinin sanatsal açıdan asıl işlevinin ne olduğuna baktığımızda ise; “gerçekliğin burlesk veya grotesk bir taklitle dönüştürülerek yeniden üretilmesi” olgusuyla karşı karşıya kalırız. Ziva Ben-Porat da benzer bir bakış açısıyla, parodinin esas işlevinin; “gerçekliğin komik bir şekilde yahut sanatın sık sık komedi dozuyla taklit edilmesi” olduğunu ifade eder. İlaveten; parodinin, bir edebî metnin (veya başka bir sanat eserinin) genellikle komik ya da komik olarak varsayılan bir temsili olduğunu; ayrıca kendi içinde zaten özgün olan “gerçekliğin” (ana/asıl metnin/eserin) hedef alınarak “modellenmiş gerçekliğe” dönüştürüldüğünü ve sonunda taklit yoluyla komik bir biçimde yeniden temsil edildiğini/sunulduğunu vurgular.⁹⁰

Parodik bir metin ortaya koyabilmek için muhakkak bir modele (örnek metne) gereksinim duyulmaktadır. Bu yeni (parodik) metin esasen ana metnin bir taklidi olma niteliği taşımaktadır. Lakin parodik metnin örnek (model) metinden ayrılan en önemli tarafı; komedi öğeleriyle yeni baştan kurgulanmış olmasıdır. Bunun yanı sıra, parodi yapılırken yalnızca metinlerin veya sanatsal ürünlerin değil; bir karakterin, bir üslup özelliğinin, bir tarzın yahut sosyal olay, durum ve olguların da taklitleri yapıp, onlara da göndermede bulunulması muhtemeldir.⁹¹ Bu doğrultuda, parodinin klasik anlamda en temel işlevinin (alaycı ve komik bir etki oluşturacak bir biçimde) “taklit etmek” olduğu söylenebilir.

Parodinin bir diğer işlevi “yazılanı yeniden yazmak” veyahut “tekrar etmek”tir. Parodistin parodisini yaptığı metinle kurmuş olduğu münasebet iki düzlemde gerçekleşiyor/gerçekleşmiş olabilir. Bunlardan birincisi, parodisini yaptığı

⁹⁰ bkz. Ziva Ben-Porat, “Method in Madness: Notes on The Structure of Parody, Based on MAD TV Satires”, *Poetics Today*, Vol. (C.) 1, No. (S.) 1-2, Autumn (Sonbahar) 1979, p. (s.) 245-272.

⁹¹ Yasemin Bayraktar & Cafer Gariper, “İhsan Oktay Anar’ın *Yedinci Gün* Anlatısında Parodi”, *Söylem (Filoloji Dergisi)*, C. 3, S. 2, Aralık 2018, s. 128.

esas metni karikatürize ederek onunla alay etmek; ikincisi ise, o metne duyduğu sempatiden veya verdiği/atfettiği değerden ötürü -ona- saygı gösterisinde/duruşunda bulunmaktır.⁹² Bu noktada, parodiyi eleştirel mesafe üzerinden gerçekleştirilen ve benzerlikten çok farklılığı vurgulayan bir “tekrarlama sanatı” olarak tanımlayan Linda Hutcheon’ın⁹³ görüşlerine, yani parodinin işlevselliği hakkında yapmış olduğu benzer bir değerlendirmeye yer verebiliriz:

“[...] parodinin, parodisi yapılan metinle ilişkisinin mutlaka çatışmalı bir ilişki olduğunu öne sürmek hatalıdır. Bir çok durumda parodinin ele aldığı alt-metinle ilişkisi özünde bir taklit ilişkisidir. Bu taklit alt-metne duyulan hayranlığı ifade etmeye ya da o metnin prestijinden yararlanmaya yönelebilir. Bazı durumlarda parodinin çatışmalı hedefinin dış dünya olduğu, parodisi yapılan metnin, hedef olmaktan çok, bu çatışmada kullanılan bir araç olduğu söylenebilecektir. Burada parodisi yapılan metnin temel işlevi, parodiye ‘otorite’ kazandırmasıdır.”⁹⁴

Parodist, parodik metinlerinde türün/teknik’in “yazılanı yeniden yazmak” işlevinden faydalanırken; “alay etmek”, “eleştirmek” yahut “takdir etmek” gibi karşıt temayülleri bir arada kullanabilmektedir. Bir taraftan parodisini yaptığı metni karikatürize ederek alaya alıp eleştirirken;⁹⁵ diğer yandan o metni kılavuz/öncü/önder gördüğü/seçtiği için onun saygınlığına atıfta bulunabilmektedir.

Parodinin özellikli işlevlerinden bir diğeri de “güldürmek” ve/veya “eğlendirmek”tir. Bu noktada özellikle Kubilây Aktulum’un parodinin gül(dür)mek ile eğlen(dir)mek arasındaki münasebeti izah ettiği cümlesine kulak vermek gerekir:

“Yansılama ve alaycı dönüştürüm, alt-metnin (gönderge-metin) çoğu zaman gülünç bir etki yaratmak ya da eğlen(dir)mek amacıyla dönüştürülmesine dayanır [...]”⁹⁶

Henry Fielding’e göre gülünç olanın temel vasfı “yapmacıklık”tır.⁹⁷ Karakteristik özellikleri dolayısıyla parodi, bünyesinde taşıdığı abartılmış biçem

⁹² Beliz Güçbilmez, **Sophokles’ten Stoppard’a İroni ve Dram Sanatı**, Ankara, Deniz Kitabevi, 2005, s. 164.

⁹³ Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 86.

⁹⁴ Aktaran: Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s. 138-139.

⁹⁵ Parodinin ihtiva ettiği ve yıkıcı bir eylem olarak tarif edilmesi mümkün olan; alay etmek, eleştirmek, yermek vs. gibi bilimum işlevleri, türün/teknik’in (yani parodinin kendisinin) “satirik” ve “ironik” özelliklerini de bir bakıma ortaya çıkarmaktadır/koymaktadır.

⁹⁶ Kubilây Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, 2. b., Ankara, Öteki Yayınevi, Mayıs 2000, s. 116.

bozuklukları, komik dönüştürmeler ve en önemlisi yapmacıklığı sayesinde kişide gülme reaksiyonuyla beraber, doğal bir eğlence hâli meydana getirmektedir. Muhakkak ki bütün bunların gerçekleşebilmesinin sebeplerinden biri de parodinin yapısında yer alan bu spesifik özelliklerdir.

Parodinin işlevsel özellikleri arasında sayılabilecek bir başka iş görme yetisi de, eskiye ait metinleri hatırlatmak ve onları güncelleyerek yeniden fonksiyonel hâle getirmektir. Parodinin bu işlevsel özelliğinin savunusunu ve geniş örneklerini Rus Biçimcilerin parodiye yönelik görüşlerinde görmek mümkündür. Bu kuramcılarının genel olarak parodiye ve parodinin bu işlevsel özelliğine dair bakışı, şu cümlelerle açıklanmaktadır:

“Rus Biçimcileri’ne göre parodi, işlev itibarıyla mekanik/otomatik hale gelmiş formel unsurlar arasındaki diyalektik yer değiştirme olgusunu gösterir. Böylece eski formel unsur yeniden işlevselleştirilir ve eski form tahrip olmaksızın yeni bir işlev kazanır.”⁹⁸

Parodi, bu işlevsel niteliği sayesinde güncelliğini yitirmiş, unutulmuş veya fonksiyonel özelliklerini kaybetmiş eski formel unsur, yöntem ve metinlerin yeniden canlan(dırıl)masına ve işlevsel hâle ge(tiri)lmesine olanak sağlamaktadır. Bu durum aynı zamanda edebiyatın gelişmesine, yenilenmesine ve dolaylı olarak tarihine de katkı sunmaktadır. Parodi aracılığıyla eski metinlerin yeniden gündeme getirilmesi (bir bakıma güncelliklerinin ve popülerliklerinin korunması); ayrıca yazıldıkları zamanla parodileri yapıldığı zaman arasında bir köprü vazifesi görüyor olmaları, edebiyat tarihi açısından önem arz etmektedir.

Serkan Özdemir, Orta Çağ’dan günümüze parodinin hem sosyal hem de yazınsal alanda “özgürleştirici” bir rol üstlendiğini ifade eder.⁹⁹ Beraberinde, bu “özgürleştirici” özelliğin; “türlerin, ekollerin, klasik dizgelerin, kalıpların, kanonların oluşturduğu kuralların yıkılmasına, değersizleştirilmesine, yazarların yaratıcı

⁹⁷ Aktaran: Margaret A. Rose, **Parodi: Antik, Modern ve Postmodern**, çev. Cansu Dikme, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2016, s. 95.

⁹⁸ Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 111.

⁹⁹ Parodinin işlevsel özellikleri belirlenirken Serkan Özdemir’in *Modern Türk Romanında Parodi* adlı çalışmasından faydalanılmıştır. (Ayrıca destekleyici bilgiler için de bkz. Serkan Özdemir, “Modern Türk Romanında Parodi”, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2019, s. 69-73.)

düşüncelerini serbestçe icra etmelerine imkân sağla[dığını]”¹⁰⁰ vurgulamaktadır. Nitekim Özdemir’in ileri sürmüş olduğu bu fikir(ler), parodinin bir başka iş görme becerisinden/melekesinden, yani “özgürleştirici” işlevinden söz etmeyi mümkün kılmaktadır.

Özdemir ayrıca, Bahtin’in fikirlerine izafeten, parodinin bir de “zamandaşlaştırma” ve yine Bahtin’in parodiye atfettiği söyleşimcilik (dialogy) ve çok seslilik (polyphony) özelliklerinden hareketle, “biçemleştirme” olarak isimlendirilen, iki ayrı işlevinden bahseder.¹⁰¹ Bahtin, parodinin “zamandaşlaştırma” işlevinin, “[...] romanın destan, epik, tragedya gibi mesafelendirilmiş bir tarih ve gerçekliği anlatan edebî türlerin koyduğu mesafeyi yıkarak, içinde bulunan zaman ve gerçekliğe taşıdığını”¹⁰²; “biçemleştirme” işlevinin ise, edebî metinlerin tekilliğini kırarak çoğulcu ve çok sesli bir yapıya kavuşturduğunu; aynı zamanda karnavala mahsus “çoğulculuk” ve “çok seslilik” gibi kavramların yazınsal estetiğin niteliği ve aracı olduğunu söyler.¹⁰³

Görüldüğü üzere kültürel ve sanatsal bir öge (tür/teknik) olarak tarif edilmesi mümkün olan parodinin değişik işlevleri bulunmaktadır. Başlangıçta da söylediğimiz gibi; bu işlevleri genellikle parodiyi kullanan kişi ve onun bireysel gayesi belirlemekle kalmamış; farklı dönemler, kültürel şartlar ve sanatsal dizgeler de bu işlevsel özelliklere eşlik ederek duruma müdahil olmuşlardır. Buna bağlı olarak, parodinin fonksiyonel vasıflarını yukarıda sunmuş olduğumuz birkaç örnekle sınırlamanın doğru olmayacağı kanısındayız. Muhakkak ki parodik eserler tekrar tekrar irdelendikçe, parodinin de yeni yeni işlevleri ortaya çıkacaktır. Bu da parodinin sürekli sanatsal türlerin ya da sosyal olay ve olguların merkezinde ve gündeminde kalabilme gibi bir ihtimalinin olduğunu göstermektedir.

1.2. PASTİŞ (ÖYKÜNME) NEDİR?

1.2.1. Pastişin Tanımlanması

Türkçede en kısa tanımı ile “öykünme” olarak bilinen *pastiş* kavramının kökeni, “çeşitli malzemelerin bir karışımı” şeklinde tercüme edilmesi mümkün olan

¹⁰⁰ Serkan Özdemir, **a.e.**, s. 72.

¹⁰¹ bkz. Serkan Özdemir, **a.e.**, s. 72-73.

¹⁰² Aktaran: Serkan Özdemir, **a.e.**, s. 72.

¹⁰³ Aktaran: Serkan Özdemir, **a.e.**, s. 73.

erken modern İtalyancadaki “pasticcio”¹⁰⁴ sözcüğüne dayan(dırıl)maktadır. Sanatsal açıdan farklı yapıtlardaki tarzların/motiflerin -ödünç- alınarak yeniden kullanılmasını (veya bir araya getirilmesini) sağlayan bu vakıa, en nihayetinde bugün kullandığımız anlamsal karşılığını Fransızcadaki “pastiche” lafzında bulabilmiştir. Tarihî süreç içerisinde hem semantik hem de fonksiyonel açılardan pek çok gelişme kaydeden pastiş, özellikle postmodern dönemde sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılan bir alıntılama tekniği hâline gelmiştir.

Türkçe sözlük veya ansiklopedilerde ise pastiş; “ünlü sanat yapıtlarının çeşitli bölümleri kopya edilerek, bütünlük kaygısı güdülmeden bir araya getirilmesiyle oluşturulan eklektik [seçmeci] yapıt”¹⁰⁵ yahut “başka sanatçıların eserlerini taklit [etme] yoluyla meydana getirilen sanat eseri”¹⁰⁶ gibi birbirine benzeyen ifadelerle tanımlanmıştır. Keza yine birçok Avrupa ülkesinde konuşulan dillerin sözlük veya sanat ansiklopedilerinde, kavramın yakın ya da benzeri tariflerle açmlandığı görülür.¹⁰⁷

Kaynaklarda, pastiş ile ilgili yapılmış pek çok sözlüksel tanımın ve ansiklopedik bilginin yanı sıra, bu konu üzerine düşünmüş ve fikir beyan etmiş kişilerce (t)üretilen tanımlarla da karşılaşmak mümkündür.

Pauline Marie Rosenau, pastiş; eski-yeni gibi karşıt öğeleri bünyesinde taşıyan; düzeni, mantığı veyahut simetriyi inkâr eden; karşıtlık ve çelişkiden hoşlanan; fikir ya da görüşleri gelişi güzel, darmadağın veya kolajı andırır bir biçimde bir araya getirerek oluşturan bir kırkyama (patchwork) olarak tanımlamıştır.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Günümüz yaygın İtalyancasında “pasticcio”, genellikle lapa bir parçayı (ör. Bulgur lapası. / Pirinç lapası. vs.) veya makarnayı (it. pasta) ifade etmektedir. Bununla birlikte, mecazi anlamda olumsuzlama amacıyla kullanılan “karmakarışık” (ör. Oda karmakarışık. / Kafam karmakarışık. vs.) sıfatına da tekabül etmektedir.

¹⁰⁵ Zeynep Rona & Müren Beykan (ed./haz.), “Pastiş (Öykünme)”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C. 3 (O-Z), 1. b., İstanbul, Yem (Yapı Endüstri Merkezi) Yayınları, 1997, s. 1435.

¹⁰⁶ Türk Dil Kurumu, “pastiş”, **Türkçe Sözlük**, 11. b., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 1897.

¹⁰⁷ bkz. ———, “pastiche”, **Cambridge Dictionary**, (Çevrimiçi) <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pastiche>, 17 Kasım 2021. / ———, “Pastiche”, **Duden**, (Çevrimiçi) <https://www.duden.de/rechtschreibung/Pastiche>, 17 Kasım 2021. / ———, “pastiche”, **Larousse**, (Çevrimiçi) <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pastiche/58555>, 17 Kasım 2021.

¹⁰⁸ Aktaran: İsmet Emre, **Postmodernizm ve Edebiyat**, 2. b., Ankara, Anı Yayınları, 2006, s. 156.

Margaret A. Rose ise bazı yetkili mercilerce pastişin bir edebî “sahtecilik”¹⁰⁹ olarak tanımlandığını; ancak daima sahtesini yapma veya aldatma maksadı ile ilişkilendirilmediğini, ilişkilendirilmesinin de gerekmediğini ifade eder.¹¹⁰

Pastiş ile ilgili dikkat çeken açıklamalardan birini de Fredric Jameson yapmıştır. Jameson, ortak düzgülerin ortadan kalkmasıyla birlikte modern parodinin “olanaksız” hâle ge(tiri)ldiğini; böylece “daha boş olan” postmodern pastişin parodinin hükümlerini üstlendiğini/devraldığını ileri sürmüştür.¹¹¹ Üstelik pastiş ve parodi arasında kendince bazı sınırlar belirleyerek, bu iki tekniği birbirinden şu çizgilerle ayırmıştır:

“İşte tam da bu anda, pastiş ortaya çıkar ve parodi artık imkânsızdır. Parodi gibi pastiş de özgün veya eşsiz bir üslubun taklitidir, üslupsal bir maske giymek, ölü bir dilde konuşmaktır. Fakat pastiş, böyle yansız bir öykünmedir, parodideki açığa vurulmayan güdü pastişte yoktur, kahkaha da yoktur pastişte, hicvî dürttü de, gizliden gizliye taklit edilen şeyin oldukça komik olduğu hissi ile karşılaştırıldığında var olan şeyin gayet *normal* olduğu hissi -ki bu hisler belli edilmez- de yoktur. Pastiş, boş ve mizah anlayışını yitirmiş bir parodidir. Pastiş, bu tuhaf şeyin, bir tür boş bir ironinin modern uygulamasının, Wayne Booth’un 18. yüzyılın sürekliliği olan komik ironileri dediği şeyin, parodisini yapmaktır.”¹¹²

Fredric Jameson, 1983 yılında yazdığı “Postmodernism and Consumer Society”¹¹³ başlıklı makalesinde, pastiş; “boş” ve mizah anlayışını tamamen yitirmiş bir parodi olarak tanımlamıştır. Yine aynı şekilde, 1984 yılında *New Left Review* dergisi için kaleme aldığı “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”¹¹⁴ başlıklı makalesinde, pastiş açıklarken “boş” tanımının yanında

¹⁰⁹ Pastiş “sahtekârlık” olarak tanımlayanlardan biri Ingeborg Hoesterey’dir. (bkz. Ingeborg Hoesterey, **Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature**, Bloomington, Indiana University Press, 2001, p. [s.] 1.)

¹¹⁰ Margaret A. Rose, **Parodi: Antik, Modern ve Postmodern**, çev. Cansu Dikme, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2016, s. 102.

¹¹¹ Aktaran: Margaret A. Rose, **a.e.**, s. 300-301.

¹¹² Fredric Jameson, “Postmodernism and Consumer Society”, **Postmodern Culture**, ed.by (ed.) Hal Foster, 1st edition (1. b.), London (Londra), Pluto Press, October (Ekim) 1985, p. (s.) 114. (Aktaran: Margaret A. Rose, **Parodi: Antik, Modern ve Postmodern**, çev. Cansu Dikme, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2016, s. 301.)

¹¹³ Türkçesi: “Postmodernizm ve Tüketim Toplumu”

¹¹⁴ Türkçesi: “Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı”

“amaçsız” sıfatını da kullanmıştır.¹¹⁵ Jameson’un pastiş üzerine yapmış olduğu çoğu değerlendirme ve tanımlama kişiyi; “modernizmin alışık olduğu (veya modern dönemlere ait) düzgülerin ortadan kalkmasıyla birlikte pastiş, parodinin yerini alarak (veya doldurarak), postmodernizmin olmazsa olmazlarından biri hâline gelmiştir (veya dönüşmüştür)” sonucuna ulaştırmaktadır.¹¹⁶

Türk araştırmacıları tarafından ise pastişin genellikle metinlerarasılık kuramı çerçevesinde ele alındığı görülür. Örneğin Kubilây Aktulum; bir metni başka bir metne bir türev ilişkisine göre bağlayan açık metinlerarası yöntemlerin en önemlilerinden birinin (*yansılama* ve *alaycı dönüştürüm* ile birlikte) *öykünme* (yani *pastiş*) olduğunu ifade eder. Bununla beraber, öykünmenin, bir gönderge-metnin biçimini taklit etmeye dayandığını, yani kısacası bir “taklit” ilişkisine göre kurulduğunu vurgular.¹¹⁷

Benzer bir yaklaşımı Ali İhsan Kolcu’da da görmek mümkündür. O da öykünmeyi bir “taklit etme” yöntemi olarak tanımlamaktadır. Ayrıca “taklit”in metinlerarası ilişkilerde kendini en çabuk ele veren bir yöntem biçimi olduğuna vurgu yapan Kolcu, bu konu hakkında şöyle de bir değerlendirmede bulunur:

“Öykünme bir metnin başka bir metnin biçimini taklit etmesi ona öykünmesi yöntemidir. Bu kez alay ya da hiciv, gülünce dönüştürme söz konusu değildir. Alıntılanan daha doğrusu öykünülen metnin ciddiyetine sadık kalınır. Taklit sadece biçimde, üslupta değil içerikte de yapılır. Belki de bu konuda dikkati çeken öykünmeler daha çok içerikle ilgili taklitlerdir. Yazar kendisinden önceki metni taklit ederek yeni bir metin yazar. Okuyucu bu yeni metnin daha önceki metinlerle ilişkisini tespit edebilir. Bu bakımdan taklit metinlerarası ilişkilerde kendisini en çabuk ele veren bir yöntem biçimidir. Genelde çok beğenilen ve tutulan eserler taklit edilir. Fakat her taklit aslının sesini taşır.”¹¹⁸

¹¹⁵ bkz. Fredric Jameson, “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”, **New Left Review**, no. (S.) 146, United Kingdom (Birleşik Krallık), July-August (Temmuz-Ağustos) 1984, p. (s.) 65. (Aktaran: Margaret A. Rose, **Parodi: Antik, Modern ve Postmodern**, çev. Cansu Dikme, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2016, s. 302.)

¹¹⁶ Fredric Jameson; “Bugün postmodernizmin en önemli özelliklerinden veya uygulamalarından biri pastiştir. (1983)” der. (Aktaran: [aynı zamanda İngilizcesi için bkz.] Ingeborg Hoesterey, **Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature**, Bloomington, Indiana University Press, 2001, p. [s.] ix.)

¹¹⁷ Kubilây Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, 2. b., Ankara, Öteki Yayınevi, Mayıs 2000, s. 116.

¹¹⁸ Ali İhsan Kolcu, **Edebiyat Kuramları (Tanım-Tenkit-Tahlil)**, 6. b., Rize, Salkımsöğüt Yayınevi, Temmuz 2019, s. 331.

Görüldüğü üzere öykünmede genellikle sanatçılar, beğendikleri veyahut güzide bir örnek olarak gördükleri/saydıkları bir sanat eserini (veya sanat eserlerini) kendi yapıtlarını ortaya koymaya başlarken örnek/model veya hareket/çıkış noktası olarak seçebilmektedirler. Bu bağlamda sözü edilen pastiş veya Türkçedeki karşılığı ile öykünme; bir sanatçının eserlerinde kullandığı anlatım biçiminin, düşünce tarzının ve/veya dilinin, başka bir sanatçı tarafından taklit yoluyla oluşturulan yeni bir eserde tekrardan kullanılmasıdır. Başka bir ifade ile söyleyecek olursak, pastiş (öykünme); bir sanatçının dilsel ve anlatımsal nitelikleri esas alınarak, onu ve eserlerini (veya herhangi bir eserini) çağrıştıracak/hatırlatacak yeni bir örneğin ortaya koyulmasıdır. Bundan dolayı üslup öykünmesi olarak tanımlanması mümkün olan pastiş tekniğinin, bir eserde kullanıldığını anlamak için, o eserin etkilendiği veya hareket/çıkış noktası olarak seçtiği özgün yapıtı/metni bilmek veya ondan haberdar olmak gerekir. Bu noktada devreye “göstergelerarasılık” ve/veya “metinlerarasılık” gibi kuramlar girmektedir. “Pastiş ve Metinlerarası İlişkiler” alt başlığında bu durumu/konuyu birçok yönüyle incelemeye çalışacağız. Ancak öncesinde söz konusu tekniğin/yöntemin (pastişin) tarihsel gelişim sürecine ve kültürel arka planına kısa da olsa değinmeye başlayabiliriz.

1.2.2. Pastişin Tarihsel Gelişim Süreci ve Kültürel Arka Planı

Parodiye kıyasen çok daha kısa bir tarihî geçmişe sahip olan pastiş, genellikle sanatsal açıdan usta işi bir eserin biçem taklidi olarak nitelendirilmektedir. Ingeborg Hoesterey, *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*¹¹⁹ isimli eserinde, İtalyancadaki “pasticcio” ve ondan türe(til)miş -Fransızcadaki- “pastiche” (pastiş) kavramının söylem tarihini yazmanın maceradan başka bir şey olmadığını ileri sürmektedir. Hoesterey, her şeyden önce tekniğin evrimi; ayrıca görsel sanatlarda, müzik pratiklerinde ve edebiyattaki varlığına ilişkin çok az ve dağınık bir araştırmanın olduğunu ifade eder. Aynı zamanda pastişin, karşılaştırmalı sanat (tarihi) perspektifinden hiçbir zaman gerektiği gibi irdelenmediğinin altını çizen Hoesterey, Fransız edebiyat bilimcilerinin edebî pastiş kapsamlı bir şekilde

¹¹⁹ Türkçesi: *Pastiş: Sanatta, Filmde, Edebiyatta Kültürel Hafıza*

tartıştığını; ancak bunun da pastişi sanatsal gelişmelerden izole etmekten başka bir işe yaramadığını ve bundan daha öteye gidemediğini aktarmaktadır.¹²⁰

Ingeborg Hoesterey, çalışmasının devamında yine; pastiş üretimi hakkında çok az bilginin olduğunu tekrar eder. Fakat kendisinin bu doğrultuda ortaya koymuş olduğu örnekler, pastiş tekniği ile ilgili ilk sanatsal verimlerin 16. yüzyıldan itibaren görülmeye başlandığına işaretir.

Hoesterey, 16. yüzyılda Roma ve Floransa’da Rönesans sanatına yönelik artan talebin, birçok vasat (ortalama) ressamı, “Yüksek Rönesans” ustalarının gizli taklitlerini üretmeye teşvik ettiğini ve sözü edilen durumun aynı zamanda canlı bir pazara yol açtığını ifade eder. Ek olarak; bu vasat (ortalama) sanatçıların, artan talebi karşılamak ve alıcılara daha otantik eserler sunabilmek adına; “Yüksek Rönesans” ustalarının tarzlarını ve onların özgün eserlerinde yer alan kimi parçaları bir araya getirerek, kendi ürettikleri eserlerde (tablolarda) ustaca birleştirmeyi başardıklarına vurgu yapmaktadır.¹²¹ Fakat bütün bu örneklerin, “pastiş”in sanatsal bir teknik olarak henüz ortaya çıkmadığı dönemlere ait olduğunu belirtmek gerekir.¹²² Üstelik bunlar için, tamamen arz talep meselesinden teşekkül etmiş sebep sonuç ilişkileridir ifadesi de kullanılabilir.¹²³

17. yüzyılın ilk yarısından sonra ise İtalyan sanat ortamı, pastişin öncül kavramı olan “pasticcio”nun yüz yıllık geçmişine/gelişimine artık iki farklı noktadan bakmaya başlamıştır. Bunlardan birincisi, bu yaklaşıma/olguya duyulan beğeni (yani bir başyapıtın mükemmel biçimde işlenmiş kopyasına duyulan hayranlık); ikincisi ise, kitlesel pazar kopyasına (yani *-pasticci* adı altında- üslupsal bir karışıklıkla “kitlesel pazar” için üretilmiş sahte kopyalara) karşı duyulan hoşnutsuzluktur. Bu nedenle birincisi, büyük bir ustaya yarı saygı ve özümseme gibi olumlu vasıfları

¹²⁰ bkz. Ingeborg Hoesterey, **Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature**, Bloomington, Indiana University Press, 2001, p. (s.) 1.

¹²¹ bkz. Ingeborg Hoesterey, **a.g.e.**, s. 2.

¹²² Ingeborg Hoesterey, Paul Michael Lützeler ve Mary Hamilton Swindler’in düşüncelerinden yola çıkarak; bir -güzel- sanat eserinde üslup özelliklerini birleştirme sürecinin tamamen yeni olmadığını altını çizer. Hatta bu durumun ta Roma dönemine kadar uzandığını; yani Romalı sanatçıların klasik Yunan eserlerine ait özgün parçaları canlı/gerçekçi bir şekilde kopyalayarak, onları eski bir kimlikle yeni bir bütün hâlinde (bkz. eklektik eğilimleri olan Neo-Attic tarz[la]) bir araya getirdiğini ifade eder. (bkz. Ingeborg Hoesterey, **a.e.**, s. 2.)

¹²³ Bu dönem(ler)de pastiş; yüksek sanatın stilistik özelliklerinin kopyalandığı ve bir pastadaki malzemeler gibi karıştırılarak bir araya getirildiği; -ikinci sınıf/şüpheli- hakiki sanata atıfta bulunan bir olgu niteliği taşımaktaydı.

ihativa ettiği için takdirle; ikincisi ise, Rönesans dönemi ile birlikte yeniden inşa edilmeye başlanan klasik sanatın herkesçe kabul görmüş başarısını gölgelediği (düşük saygınlıkta tuttuğu) düşüncesiyle olumsuz bir tepkiyle karşılanmıştır.¹²⁴

18. yüzyılda ise İtalyancadaki “pasticcio/pasticci” sözcüğünün, anlamsal karşılığını Fransızcadaki “pastiche”¹²⁵ sözcüğünde bulduğu görülür. Böylece pastiş, Fransız edebiyat teorisyenleri tarafından yavaş yavaş geliştirilmeye; yazarlar tarafından ise edebî eserlerde -tam manasıyla bir teknik bilinciyle olmasa da- uygulanmaya başlanmıştır. Bu durum aynı zamanda Fransa’daki bir takım edebiyat gelişmelerinin yeniden gözden geçirilmesine ve yapılandırılmasına da yol açmıştır/vesile olmuştur.

19. yüzyılda modernizmin yükselişiyile birlikte pastiş, bir sanat eserinde özgünlüğün derecesini ölçmek için kullanılan bir ölçüt hâline gelmiştir. Bu da pastişin sadece geçmiş yüzyılların ve modern zamanların sahip olduğu vasıfta bir sanatsal edim olmadığını göstermektedir. Öyle ki pastiş, 20. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan postmodernizmle birlikte başlı başına bir metinlerarası yöntem hâlini almıştır. Üstelik asırlarca kimi kesimler tarafından olumsuz bir vakıa olarak görülmesine karşın; günümüzde şuurlu bir şekilde ve itinayla kullanılan/uygulanan sanatsal bir teknik görevi üstlenmiştir. Bu teknik ayrıca, postmodern dönemde bir bakıma; görme ve yazın tarihi açısından kültürel bellekle alakalı bir olgu niteliği de taşımaktadır.

Bütün bu değerlendirmelerin sonucunda, çeşitli bileşenlerin stilistik bir karışımı şeklinde tarif edilmesi mümkün olan pastişin, esas itibarıyla Batı kökenli/merkezli (ve o kültüre dayanan) bir teknik veya sanat terimi olduğu söylenebilir. Buna bağlı olarak, İslâm medeniyeti ve Türk kültürü etik ve estetik normları açısından pastişin ne olduğu; kültürel, edebî, medenî ve dinî ilkeler doğrultusunda nasıl kıymetlendirilmesi gerektiği hususunda, Hasan Akay’ın ortaya koymuş olduğu tespitler dikkate şayandır:

¹²⁴ Ingeborg Hoesterey, **a.e.**, s. 3-4.

¹²⁵ Kesinliği hâlâ tartışma konusu olsa da, çok sayıda referans ve sanat teorisyeni pastiş (pastiche) ilk kez tanımlayan kişinin; 1677 yılında yayımladığı bir inceleme eserle Fransız ressam/sanat eleştirmeni Roger de Piles (1635-1709) olduğunu işaret eder. Hatta tanımlanma tarihi konusunda da çeşitli çelişkiler mevcuttur. Bazı kaynaklar pastişin (pastiche) ilk tanımlanma tarihi olarak 1706 senesini şerh düşmektedir. (Kaynak bilgi için bkz. Ingeborg Hoesterey, **a.e.**, s. 4-5.)

“Pastiş, usta işi bir eserin üslup bakımından taklidi demektir, tabii ustaya saygı için, hatırlatmak ve güncellemek maksadıyla. Niyet standardına uygun olarak. Öyleyse bunun muhakkak ‘iyi işler’den olması gerekir kültürel, etik ve estetik değerlerimiz açısından. Üstün değerlerimizin ve manevi gözelerimizin yerinden edilerek yerine başka -aykırı, tezatlı, negatif- değer veya gözelerin yerleştirilmesi şeklinde gerçekleştirilen eylem, pastişin çıkırından çıkartılması demektir. Selamın sâma dönüştürülmesi, dost işinin post işine ve nihayet postun deldirilmesi işlemine maruz kalması demektir. Bu eylemin kültürel açıdan çok köklü ya da karşı konulmaz bir bahanesi ve savunması olmalıdır ki meşru olsun. Yoksa, birçok metinlerarası işlem gibi, hakikatlere kör, kökten hükümsüz bir eylem olacaktır.”¹²⁶

Hasan Akay tespitlerinde; pastişin çıkırından çıkartılmadan, (iyi) niyet standardına uygun olarak kullanılması son/ucunda meşru olabileceğini ve “iyi işler”den sayılabileceğini vurgulamıştır. Aksi takdirde, bu tekniğin de diğer birçok metinlerarası işlemde olduğu gibi, hakikatlere kör, kökten hükümsüz bir eyleme dönüşebileceği uyarısı yapılmıştır.

Hasan Akay ayrıca, Türk-İslâm kültürü ve zihniyeti açısından pastişin nasıl tatbik edilmesi gerektiği konusunda da ciddi önerilerde bulunmuştur:

“Pastiş mi yapacaksınız, yapabilirsiniz; ancak alay etmek, eğlendirmek maksadıyla değil. (Öyle olursa yansılama olur, yani parodisyenlik.) Maksat eski bir şey üzerinden (‘geçmişte mevcut şimdi’nin çağdaşı metinler üzerinden) yeni bir şey üretmektir söylemi taklit ederek, saygıyla, ceketini ilikleterek. Hatırlatmak ve güncellemek için. Usta işi bir eserin usta işi taklidi. Soylu bir metni soysuzlaştırma ya da sıradanlaştırma şeklinde yapılan iş (‘iş’ olarak kabul edilecekse) ne kadar makbuldür? Hangi konuda? Bunun kültürel ve sosyal, etik ve estetik, dinî ve dünyevi açıdan hesabının sorulmayacağı düşünülemez. Bu bağlamda, gözlerin ihaneti gibi kalplerin de ihaneti var.. Gözleri kayanlar, ‘gözlerin kayacağı dehşetli gün’de hesaba çekileceğini ummayan ya da umursamayanlardır. Ne gözlerin ihanetinin ne de özlerin ihanetinin bahanesi kabul görecektir! Şimdilik oyalayanlar ve oyalananlar farklı gibi dursalar da gerçekte aynı yolun yolcusudurlar. ‘Yaklaşmakta olan’ı göz ucuyla gördüklerinde, onları görmek istemezsiniz!.. Bu noktada ne Doğu’nun ne de

¹²⁶ Hasan Akay, “Pastişin Hakikati ve İktibas”, **Anlamanın Çağrısı (Kuramlar ve Okuma Biçimleri Üzerine)**, İstanbul, Şule Yayınları, Eylül 2017, s. 269-270.

Batı'nın bir bahanesi makbuldür. Olması gerekeni meşru ve makbul bir şekilde icra etmek gerekmektedir. 'İyi işler' yapmanın vakti her halde geçmemiştir. Pastiş bunun bir imkânı olarak meşru yolda kullanılıyorsa ne âlâ. Aksi takdirde yakasını ateşten kurtaramaz.”¹²⁷

Yine yazısının bir yerinde Akay; postmodernizmin muhbir rehberlerine göre Batı'nın pastiş konusunda bir çıkar yol bulmuş gibi gözüktüğüne dikkat çekmektedir. Ancak bu durumun; Doğu ve İslâm âlemi için trajik ve tam bir çıkmaza saplanma meselesi olduğunu belirtir.¹²⁸ Dolayısıyla tüm bunlar aynı zamanda, klasik Türk edebiyatı ve kültüründe bir belagat terimi olarak pastişten bahsetmenin pek mümkün olamayacağını da göstermektedir. Böylece bu kavramın, Türk kültür ve edebiyatı açısından -yukarıda değinilen kimi yönleriyle- oldukça yeni olduğu söylenebilir. Ancak ismi “pastiş” olarak anılmayan, fakat pastişle benzerlikler gösterebilecek bazı yakın tür ve/veya tekniklerden söz etmek mümkündür. Bunlardan biri *nazire*; bir diğeri ise *tanzir*dir. Zikretmiş olduğumuz bu kavramları çeşitli yönleriyle ileriki alt başlıklarda incelemeye çalışacağız. Ama öncesinde pastişin metinlerarası ilişkiler kuramıyla olan münasebetinin ne derece olduğuna bakmanın faydalı olacağı kanaatindeyiz.

1.2.3. Pastiş ve Metinlerarası İlişkiler

Metinlerarasılık, en az iki metin arasındaki ilişkiyi sorgulayan bir kuramdır. 1960'lı senelerde başta Julia Kristeva olmak üzere; Roland Barthes, Michael Riffaterre, Laurent Jenny ve Gérard Genette gibi isimler tarafından geliştirilerek ortaya koyulan bu kuram, çıkış noktası olarak “edebî eserlerin -tartışmalı- özgünlüğü” ilkesini esas almış ve bir bakıma karşılaştırmalı edebiyatın da teşekkül etmesine zemin hazırlamıştır. Bu nedenle metinlerarası ilişkiler bağlamında “eski/gerçek” ve “özgün” bir metin yoktur; “her metin bir başka metne açılır, kendisinde başka metinleri barındırır. Her metin bir metinler örgüsü, bir alıntılar ağıdır: Eski alıntıların yeni bir örgüsüdür;”¹²⁹ zira bu anlayışın temelleri “yeniden”lik ve “yineleme” düşüncesi üstüne atılmıştır. Farklılıklar üzerinden değil de

¹²⁷ Hasan Akay, **a.g.e.**, s. 274-275.

¹²⁸ Hasan Akay, **a.e.**, s. 273.

¹²⁹ Nil Göksel, “Unutma, Parodi ve İroni”, **FLSF (Süleyman Demirel Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi)**, S. 1, Bahar 2006, s. 135.

benzerlikler üzerinden çalışan metinlerarasılık, bir nevi “başkalarının metinleri üzerinden konuşmak” olarak da tarif edilebilir.

Başka metinler üzerinden kendine pay ve anlam çıkaran; onları parçalayarak yeniden üreten ve “gösterilene” önem veren metinlerarasılık, postmodernizmin de etkisiyle birlikte farklı alanlara sirayet etmiş durumdadır. Hasan Akay, metinlerarasılığın bu durumsal özelliğinden şu şekilde bahseder:

“Metinler arasındaki ilişki meselesi, disiplinlerarası bir meseledir ve metin dışı alanlarda da geçerlidir. Metin veya herhangi bir sanat eseri, önceki eserlerden, alt metinlerden, farklı alana ait söz,¹³⁰ görüntü, davranış ve eylemlerden muhakkak etkilenmiştir.”¹³¹

Featherstone’un bakış açısına göre “ne kadar postmodern varsa o kadar postmodernist biçim vardır.”¹³² Öyle ki postmodernizmin oluşturmuş olduğu etki, her alanda sınırların ortadan kalkmasına sebebiyet vermiştir. Artık disiplinler arasında, kültürler arasında, bilimler arasında vs. bir iç içe geçme söz konusudur. Postmodern perspektife göre istisnasız her şey birbiriyle bağlı ve ilişkilidir; bugünün dünyası da tabiri caizse “göstergelerarası” bir ortamı yaşamaktadır. Postmodern sanat anlayışında, önceki ile şimdinin birlikte yoğrularak takdim edildiği, orijinalitenin kale alınmadığı (veya reddedildiği), çoksesliliğin, anlam çokluğunun, iç içeliğin, geçiciliğin, kopuk, süreksiz ve açık yapıtların ön planda olduğu bir sanatlararası alışveriş yaklaşımı hâkimdir. Bu da farklı sanat disiplinleri arasında anlamın (sınırlanamaz olduğunu) açıldığını ve artık tek anlam döneminin -neredeyse- bittiğini/kapandığını; yani herhangi bir disiplinin kendi dışındaki disiplinlerle de alışverişte ve irtibat hâlinde olabileceğini göstermektedir. Fakat buna rağmen, her zaman belli bir çerçeve içinden bakılmasının daha uygun olacağı kanısındayız.

Özetle “biçimsel ve anlamsal dönüşümlerin sistemi” şeklinde nitelendirilmesi mümkün olan metinlerarasılıkta, “var olan iz(ler)in peşine düşmek” gibi bir mecburiyet mevzubahistir. Çünkü metinlerarasılık anlayışına göre, istisnasız her metin diğer metinlerden etkilenir ve muhakkak onlardan izler taşır. Bu izlerin farkına

¹³⁰ Tek kelime üzerinden bile metinlerarasılık yapılabilir.

¹³¹ Hasan Akay, “Her Metnin Eti Yenmez! Niyetine Bakmak Lazım! (Metinlerarası İlişkiler Teşkilatı)”, **Anlamın Çağrısı (Kuramlar ve Okuma Biçimleri Üzerine)**, İstanbul, Şule Yayınları, Eylül 2017, s. 208.

¹³² Aktaran: Pauline Marie Rosenau, **Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri**, çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Ark Yayınları, 1998, s. 207.

varılıp açığa çıkarılması ise “şüphe” duygusuna bağlıdır. “Metinde, başka hangi metinlerin etkisi, katkısı, izi, sesi, nefesi varsa -ki mutlaka vardır- buna dair ‘şüphe’nin okur zihninde uyanması”¹³³ gerekmektedir. Hasan Akay, bu metinsel işaretleri, ardına düşülmesi ve çözüme kavuşturulması gereken bir kriz olarak tarif etmektedir. Akay ayrıca, böyle bir münasebetin bulunduğuyla ilgili okurda fonksiyonel bir “şüphe”nin uyanmaması hâlinde, metinlerarası okumanın da gerçekleşmeyeceğini ifade eder.¹³⁴

Metinlerarası ilişkilerde en önemli ölçütlerden bir diğeri de “niyet standardı”dır. Metinlerarası bir okuma gerçekleştirmeyi hedefleyen bir kişi, muhakkak önce -metinlerarası- yöntemlerin hangi amaç(lar)la kullanıldığına; yani meşru ve gayrimeşru taraflarına bakması gerekir. Hasan Akay’ın bu doğrultuda yapmış olduğu değerlendirme dikkate şayandır:

“Dikkat edilmesi gereken nokta şudur: Hangi kapıya ne suyu taşıdığı ve hangi niyetle taşıdığı? Kaynak suyu mu, deniz suyu mu, abdest suyu mu, boy abdesti suyu mu, vaftiz suyu mu? Tabii, niyeti açığa çıkaran birtakım göstergeler, işaretler, dayanaklar veya delaletler olmalı, bunları yöntemsel bir tutarlılık içinde uygulamalıdır. Çünkü niyetin asgari şart olduğu ancak yeterli şartı oluşturmadığı, ancak zihniyetin tespit ve teşhisiyle müspet ve meşru bir sonuca ulaşılabilir durumlar da vardır. Ona da dikkat edilmesi gerekir.”¹³⁵

Konumuzun sınırları içinde yer alan pastişin, metinlerarası ilişkiler açısından ne anlam ifade ettiğine baktığımızda ise; bir metni başka bir metne bir türev ilişkisine göre bağlayan açık metinlerarası yöntemlerin en önemlilerinden birinin (*yansılama* ve *alaycı dönüştürüm* ile birlikte) *öykünme* (yani *pastiş*) olduğunu görürüz.¹³⁶

Pastiş, parodiden ziyade, alaycı dönüştürüme benzer bir şekilde, kendine bir metnin üslubunu hedef seçer. Ancak pastişte, alaycı dönüştürümdeki gibi, bir metnin üslubu dönüştürülerek yeni bir metin ortaya çıkarma/koyma amacı güdülmez; burada

¹³³ Hasan Akay, “Her Metnin Eti Yenmez! Niyetine Bakmak Lazım! (Metinlerarası İlişkiler Teşkilatı)”, *Anlamın Çağrısı (Kuramlar ve Okuma Biçimleri Üzerine)*, İstanbul, Şule Yayınları, Eylül 2017, s. 208.

¹³⁴ Hasan Akay, a.y..

¹³⁵ Hasan Akay, *a.g.e.*, s. 214.

¹³⁶ Kubilây Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, 2. b., Ankara, Öteki Yayınevi, Mayıs 2000, s. 116.

sadece alt metnin üslubunun “taklit” edilmesi söz konusudur. Böylece bu durum aynı zamanda, iki metin arasında bir taklit münasebeti kurulmasına sebep olmaktadır.¹³⁷

Bu bağlamda sözü edilen pastişin, doğası gereği (parodi gibi) metinlerarası (veya metinlerarasılığın bir örneği/yöntemi) olduğu söylenebilir. Fakat pastiş, parodide olduğu gibi, özgün bir üslubu alaya almak için değil; tam tersine (genellikle) orijinal bir anlatım biçimini taklit ederek ona duyulan/beslenen saygıyı ifade etmek için tasarlanmıştır. Dolayısıyla pastişi, metinler arasındaki iletişimi sağlayan bir rabıta olarak görmek mümkündür. Çünkü metinlerarasılık kuramında; “bir metin, taklit edilen orijinali (alt metni) olmadan gerçekleşemez” ilkesi/kuralı geçerlidir.

Bazı pastiş örneklerinde ise sadece tek bir kaynağa bağlı kalınmadığı görülür. Umumiyetle postmodern anlayışta, sanatsal yapıtların neredeyse tamamı metin olarak algılanmaktadır. Yapıt (veyahut metin), taklit, kopyalama, alıntı vs. yöntemler sayesinde veya aracılığıyla, kendinden önceki yapıtlardan etkilenir; kendinden sonraki yapıtları ise etkiler. Bundan dolayı muhatabın/okurun gönderme yapılan birçok farklı kaynağa eşit derecede hâkim olması gerekmektedir. Zira günümüz yazarları, film, müzik, tiyatro, resim vs. gibi diğer pek çok sanat türünden hareketle metinsel pastişler (disiplinleri harmanlayarak disiplinlerarası çalışmalar) ortaya koyabilmektedir.¹³⁸

1.2.4. Pastiche'nin İşlevsel Özellikleri

Eklektik bir biçimde harmanlanmış; çeşitli stil ve motiflerin birleşiminden meydana gelen pastiş, modern öncesi dönemde “ne orijinal ne de kopya”; yarı

¹³⁷ Kubilây Aktulum, **a.g.e.**, s. 133.

¹³⁸ Yazınsal alandaki alışveriş ve etkileşim işlemlerini/yöntemlerini karşılayan metinlerarasılığın (intertextuality) yanı sıra, farklı disiplinler arasındaki münasebetleri tanımlamak amacıyla “göstergelerarasılık” (intersemiotic) kavramı benimsenmiştir. Kubilây Aktulum, bu yaklaşımı şöyle izah etmektedir: “Göstergelerarasılık iki farklı gösterge dizgesi arasındaki (örneğin yazının resimle, resmin müzikle vb.) alışveriş işlemini değişik gösterge dizgelerine ait yapıtlar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtir. [...] Sözel sanatlarla sözel-olmayan sanatlar arasındaki göstergibilimsel ayırmadan dolayı sözel olan sanatların kendi aralarındaki alışverişlerine metinlerarası alışveriş yerine göstergelerarası alışverişler adını vermek daha yerinde ve doğru olacaktır. Sözel bir yapıtın, bir metnin sözel-olmayan bir sanat yapıtına, bir resme, heykele gönderme yaptığı durumlarda metinlerarasılıktan söz etmenin güçleştiğini söylemeliyiz. Buna karşın farklı alanlara ait alışverişler sözel yapıtlar arasındaki metinlerarası ilişkilere benzetilmektedir ve metinlerarasılığın uğraş alanında yer alırlar, ancak bu türden alışveriş işlemlerini göstermek için ‘metinlerarasılık’ (intertextualité) yerine daha çok ‘göstergelerarasılık’ (intersémiotique) kavramı yeğlenmektedir.” (Kubilây Aktulum, **Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık**, Ankara, Kanguru Yayınları, 2011, s. 436-437.)

anonim bir tanımla takdim edilmekteydi. Bugün bile hâlâ her iki bileşen; “usta işi bir eserin stilistik taklidi” kisvesi altında pastişin yapısını ve işlevini belirlemektedir. Sanatçıların seçmeci yaklaşımları şeklinde tabir edilmesi mümkün olan geleneksel pastişin yapısında yer alan ve akla ilk gelen en önemli işlevi; “taklit ederek benzer bir dil/ses veya anlatım/üslup oluşturmak”tır.¹³⁹

Pastişte bir eserin tamamı değil, hedef seçilen eserin üslubunun (anlatım biçiminin) taklit edilmesi esastır. Gérard Genette’in de ifade ettiği gibi; pastişte herhangi bir sanat eserinin doğrudan taklidi söz konusu değildir. Çünkü o zaman “kopyalayarak aynısını ortaya koyma” girişimi gerçekleşmiş olur.¹⁴⁰ Öykünmenin temel amacı, biçemi taklit ederek benzerini meydana getirmektir. Pastişin bu fonksiyonel özelliğinin sadece biçimsel bir taklitle sınırlandırılması da doğru değildir. Bu konuyla alakalı Kubilây Aktulum şunları kaydeder:

“Öykünme, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir. Bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır. Ancak öykünme yalnızca biçimsel bir taklitle sınırlanmamalı; bir metnin özgün içeriği, izleği de taklit edilebilir.”¹⁴¹

Aktulum’un söylemlerinden de anlaşılacağı üzere; bir yazar pastiş tekniğini kullanırken özgün bir metnin biçimsel özelliğinin yanı sıra, içeriğini veyahut izleğini de taklit edebilmektedir. Bu da pastiş yazarı tarafından taklit edilen metnin özellikli özelliklerinin ön plana çıkarılmasına dolaylı yoldan yardımcı olmaktadır. Bunun sonucunda yazınsal anlamda pastişin geleneksel tanım ve kullanımlarına uygun en bilinen işlevinin “taklit etmek” olduğu söylenebilir.

Pastişin bir başka işlevi taklit aracılığıyla “yeniden yazmak” veya “tekrar etmek”tir.¹⁴² “Yeniden-yazma genel olarak, hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir

¹³⁹ Pastiş, taklit etme işlevi sayesinde belirli ölçülerde “eğlendirme” maksadı da güdebilir.

¹⁴⁰ Aktaran: Kubilây Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, 2. b., Ankara, Öteki Yayınevi, Mayıs 2000, s. 134.

¹⁴¹ Kubilây Aktulum, **a.g.e.**, s. 133.

¹⁴² Postmodern zihniyet, eski yapıtların yeni sanatçılar tarafından tekrar edildiğini söyler/savunur.

başka metinde yinelenmesi olarak tanımlanır.”¹⁴³ Bir yazar pastişin bu işlevsel özelliğinden faydalanırken genellikle üç düşünceden/maksattan -birini seçerek- hareket eder. Bunlardan bir ve ikincisi saygı duyduğu yahut sevdiği bir eseri (veya yazarını) “övmek” ya da “saygıyla anmak”; üçüncüsü ise yetkin bir eseri (veya yazarını) “eleştirmek”tir.¹⁴⁴ Pastişin bu işlevsel özelliğinin (hatta sayacağımız birçok işlevinin) en önemli örneklerini Fransız yazar Marcel Proust’un *Pastiches et Mélanges*¹⁴⁵ isimli eserinde görmek mümkündür. Proust, Lemoine Davası’ndan hareketle dokuz ayrı pastiş yazmıştır. Bu pastiş örneklerini de Balzac, Chateaubriand, Flaubert, Goncourt, Michelet, Renan, Régnier, Sainte-Beuve, Saint-Simon gibi isimlerin anlatım tarzlarını taklit ederek, onların üsluplarına öykünerek -yeniden- yazmıştır. Proust’un yazmış olduğu bu pastişlerin eşine az rastlanan biçem çalışmaları olduğu rahatlıkla söylenebilir. Proust, Lemoine Davası’ndan (L’Affaire Lemoine) hareket ederek, ismi büyük bir elmas hırsızlığına karışan dolandırıcı Henri Lemoine olayını işlediği bu dokuz ayrı pastişini, yukarıda isimlerini zikrettiğimiz Fransız yazın ustalarının kimilerini (Balzac, Chateaubriand, Renan, Sainte-Beuve) “eleştirmek”, kimilerini (Goncourt, Régnier) “övmek”, kimilerini ise (Flaubert, Michelet ve Saint-Simon) “hürmetle yâd etmek” maksadıyla kaleme almıştır.¹⁴⁶ Üstelik bu eserindeki yaklaşımıyla Proust, pastişin işlevsel niteliğine de ciddi bir boyut kazandırmıştır.

Marcel Proust’un bu yaklaşım(lar)ından yola çıkarak, pastişin eski ustaların üslupsal özelliklerini “hatırlatan, güncelleyen, tazeleyen, canlandıran, yenileyen veya yeniden işlevselleştiren” gibi girift ve birbirine bağlı iş görme yetilerinden bahsetmek mümkün hâle geliyor. Öyle ki bir okuma ve çözümleme yöntemi olan pastişin, geçmişte kalmış, güncelliğini yitirmiş, unutulmuş veya fonksiyonel özelliklerini tamamen kaybetmiş yapıtların (veya yazarların) seslerini, “eskiyi anma ya da anımsatma” işlevi sayesinde hatırlattığını, güncellediğini, tazelediğini,

¹⁴³ Kubilây Aktulum, **a.g.e.**, s. 236.

¹⁴⁴ Pastişte parodideki gibi özgün bir metni karikatürize ederek alaya alıp eleştirmek söz konusu değildir. Burada sadece pastiş yazarı tarafından alt metnin (veya alt metnin yazarının üslupsal) kimi aksaklıklarını ön plana çıkarmak maksadıyla “eleştirel” bir yaklaşımda bulunulur.

¹⁴⁵ Türkçesi: *Pastişler ve Karışık Yazılar*

¹⁴⁶ Detaylı bilgi için bkz. Kubilây Aktulum, **a.g.e.**, s. 134-141. / Nedret Öztokat Kılıçeri, “Marcel Proust’un Ardında”, **Notos (Marcel Proust Doğumunun 150. Yılında)**, S. 88, İstanbul, Eylül-Ekim 2021, s. 27-32.

canlandırdığını, yenilediğini veyahut yeniden fonksiyonel hâle getirdiğini görebiliyoruz. Doğal olarak bu da edebiyatın gelişmesine, yenilenmesine ve dolaylı olarak tarihine de katkı sunmaktadır. Pastiş aracılığıyla eski edebî metinlerin (veya yazarların) yeniden gündeme getirilmesi (bir bakıma aktüalite ve popülaritelerinin korunması); ayrıca yazıldıkları (veya yazdıkları) zamanla pastişleri üretildiği zaman arasında bir köprü vazifesi görüyor olmaları; edebiyat tarihi açısından önem arz etmektedir.

Pastişin temel işlevlerinden bir diğeri de “maskeler kullanarak konuşmak”tır. Bu da kimi zaman öykünmenin örtük bir biçimde okuyucuyu karşılama ihtimali olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla bir anlatıda pastişin bu işlevsel özelliğinin varlığını deşifre etmek okura düşmektedir. Okurun, bir metin içerisinde yer alan ve o metnin yazarı tarafından açıkça bildirilmeyen/belirtilmeyen/hissettirilmeyen; başka bir yazara (veya yazarlara) mahsus ses veya üslupsal nitelikleri tespit edebilmesi için hem titiz bir okuma yapması hem de taklit eden ve edilen yazarın (veya yazarların) üslubunu az çok bilmesi/tanımaları gerekmektedir.¹⁴⁷

Sanatsal mecrada pastiş yöntemi ile bir sanatçı, başka bir sanatçının anlatımsal özelliklerini taklit ederek ya da o anlatım biçimlerinden hareket ederek kendi üslubunu bulma veya oluşturabilme imkânına da nail olabilmektedir. Bu da pastişin bir diğer iş görme becerisini; yani kıyaslama yaparak “kendi özgünlüğünü bulabilme” hususiyetini ortaya çıkarmaktadır. Öykünmenin bu işlevsel özelliğinin yansımalarını, Marcel Proust’un pastiş anlayışında görmek mümkündür. Marcel Proust, öykünmeyi, -bir yazarın- sonunda kendi özgünlüğünü bulabileceği bir aşama olarak görmektedir. Proust, bir yazarın pastiş yöntemini kullanırken, pastişten beklediği asıl şeyin kendisini (yani pastiş yazarını) “bir sıkıntıdan kurtarması” olduğunu söyler. Çünkü Proust, pastişin temizleyici bir güç olduğuna inanmaktadır. Ona göre, bilerek bir yazara öykünülmesinin temel sebebi; o yazara ait üslupsal özelliklerin öykünen kişinin tahayyülünde yarattığı kimi saplantılardan ileri gelmektedir. Bu saplantılardan da ancak öykünerek kurtulunulabileceğini iddia eden Marcel Proust, pastiş aracılığıyla bir yazarın bütün hayatı boyunca istemeden öykünme yapmaktan kaçınabileceği ve kendi özgün üslubunu yakalayabileceği

¹⁴⁷ Kubilây Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, 2. b., Ankara, Öteki Yayınevi, Mayıs 2000, s. 139-140.

düşüncesindedir.¹⁴⁸ Tüm bunların sonucunda pastiş yönteminin; bir yazarın hem anlamsal derinliğe hem de öykündüğü yazardan yola çıkarak kendi özgün üslubuna ulaşabilmesine vesile olduğunu söyleyebiliriz. Bu da pastişin ayrıca öğretici bir tarafının, yani bir yazarın kendi üslubunu nasıl bulabileceğini (ya da kendi üslubuna nasıl ulaşabileceğini) öğreten bir işlevinin olduğunu göstermektedir.

Görüldüğü üzere kültürel ve sanatsal bir öge (teknik/yöntem) olarak tarif edilmesi mümkün olan pastişin değişik işlevleri bulunmaktadır. Bu işlevleri ise genellikle pastiş kullanan kişi ve onun bireysel maksadı belirlemektedir. Buna bağlı olarak, pastişin fonksiyonel vasıflarını yukarıda sunmuş olduğumuz birkaç örnekle sınırlamanın doğru olmayacağı kanısındayız. Muhakkak ki öykünme ile meydana getirilen eserler tekrar tekrar irdelendikçe, pastişin de yeni yeni işlevleri ortaya çıkacaktır. Bu da pastişin hem sanatsal türlerin hem de sosyal olay ve olguların sürekli merkezinde ve gündeminde kalabilme gibi bir ihtimalinin olduğunu göstermektedir.

1.3. SATİR (HİCİV/TAŞLAMA/YERGİ) NEDİR?

1.3.1. Satirin Tanımlanması

Öz Türkçede “yergi” olarak adlandırılan *satir* sözcüğünün kökeni, kimi araştırmacılara göre; eski çağlara ait toplumlarda muayyen bir güce ve saygınlığa ulaşmış kişilerce, toplumun büyük bir kısmını sar(s)an kötülükleri (kötü ruhları) savmak amacıyla düzenlenen törenlerde söylenmiş kelimelerin sihirli gücüne ve yine o merasimlerde tertip edilen lanetleme ritüellerinin potansiyel etkisine dayandırılmaktadır.¹⁴⁹ Önce Grek daha sonra da Roma geleneğinde baş gösteren satirin, Grekçedeki orijini “satyros/sáturos” (σάτυρος); Latincedeki ise “satura”dır. “Satyros” kelimesi antik Yunan söylencelerinde şarap tanrısı Dionysos’un maiyetinin ayrılmaz bir parçası olan yarı insan yarı hayvan yaratıkları;¹⁵⁰ “satura” ise Roma’da

¹⁴⁸ bkz. Kubilây Aktulum, **a.g.e.**, s. 141.

¹⁴⁹ Bu bilginin geniş ayrıntıları için bkz. Robert C. Elliott, **The Power of Satire: Magic, Ritual, Art**, Princeton, Princeton University Press, 1960.

¹⁵⁰ Deniz Gök, “Smyrna Antik Kenti Kazılarında Mitolojik Varlık ‘Satyros’ Kabartması Bulundu”, **Onedio**, (Çevrimiçi) <https://amp.onedio.com/haber/smyrna-antik-kenti-kazilarinda-mitolojik-varlik-satyros-kabartmasi-bulundu-913522>, 10 Şubat 2022. / Eski Yunan mitolojisinde yarı insan yarı hayvan (keçi) olarak bilinen kır ve orman iyesinin Roma mitolojisindeki karşılığı “Faun”dur. (———, “Faun”, **TürkçeBilgi**, (Çevrimiçi) <https://www.turkcebilgi.com/faun>, 10 Şubat 2022.)

tanrılara takdim edilen içi çeşitli yiyeceklerle (çoğunlukla meyve ve kuruyemişle) - tıka basa- dolu bir sunu tabağını¹⁵¹ simgelemektedir/karşılamaktaydı. Böylece bütün bu açılımlar, satirin yapısında farklı unsurların bir arada bulunabileceği -bir tür olduğu- gerçeğini de bir bakıma ortaya koymaktadır.

Latince sadece bir isim olan “satura”nın fiil, sıfat veya zarf gibi türevleri yoktur.¹⁵² Bundan dolayı günümüzde Batı dillerinde kullanılan “satire” sözcüğü Latincedeki “satura” kelimesinden; diğer pek çok (örneğin; *satirize*, *satiric(al)* vs. gibi) varyasyonu ise eski Yunancadaki “satyros” kelimesinden türe(til)miştir. Sözcük, 4. yy.’da satiristler tarafından “satyricus”a; daha sonraki dönemlerde yazım değişikliğine uğrayarak “satyra”ya; 16. yy.’da da “satyre”e dönüşmüştür.¹⁵³ Nitekim yukarıda da değinildiği gibi; bugün yine birçok Batı dilinde “satire” olarak kullanılmaktadır.

Kaynaklarda, tarih boyunca satirin pek çok kişi tarafından (t)üretilmiş çeşitli tanımlarıyla karşılaşmak mümkündür. Fakat konuyla ilgili çalışma yürüten birçok araştırmacı/eleştirmen vs. kavramın bire bir tanımının yapılması konusunda veya (t)üretilmiş tek bir tanım üzerinden ilerlenmesinin zorluğundan söz etmiştir.¹⁵⁴ Her ne kadar satirin ahlaki ve öğretici taraflarından veya işlevlerinden bahsetmek mümkün olsa da, onun asıl amacının saldırmak veya saldırarak eleştirmek olduğu, çoğu kişi tarafından bilinen ve kabul edilen bir gerçektir. Buradan hareketle, satiri,

¹⁵¹ Detaylı bilgi için bkz. Bedi Demiriş, “Menippos Tarzı Kabaklaşma: Apocolocyntosis Üzerine Bir Çözümleme”, *NaviSalvia - Sina Kabağağaç’ı Anma Toplantısı - 2008 / Satyros*, 1. b., İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, Mayıs 2009, s. 1-20.

¹⁵² Kelimenin etimolojik kökeni ve edebî gelişimi hususunda Sema Sandalcı’nın yapmış olduğu şu değerlendirme dikkate değerdir: “Kökeni İtalya toplumunun eski adetlerine dayanan ve zamanla Roma edebiyatında yergi, eleştiri türüne dönüşen *satura* kelimesinin, edebi içeriğine temel oluşturacak iki anlamı bilinmektedir. Bunlardan birincisi, dinsel törende bir sunu tepsisinin içindeki çeşitliliğe verilen bir isme, diğeri ise düğün ve kır eğlenceleri gibi neşeli ortamlarda yapılan, başlarda müstehcen içerikli kaba şaka, alay ağırlıklı, bir tür tiyatro gösterisine dayanmaktadır. *Satura*’ların diyalog niteliği taşıması onun temsil olma yanını pekiştirmektedir. Temsil denilince, o dönemler gözönüne alındığında bunun basit bir köy eğlencesi olduğu anlaşılmalıdır. Olasılıkla İtalya’ya göçle yerleşen Etrüsklerin diliyle bir bağlantısı olan *satura* kelimesinin, dinsel içeriği İtalyan halklarının bir geleneğini, edebi içeriği ise başta İtalya’daki Grek kentlerinde süre gelen bir eğlence geleneğini yansıtmaktadır. Kısacası, farklı kültürlerin bir bileşkesini taşımaktadır.” (Sema Sandalcı, *Roma Edebiyatında Satura Türü Kelimenin Kökeni ve Edebi Gelişimi*, 1. b., İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2001, s. 7.) Sema Sandalcı’nın söylemlerinden hareketle, Roma döneminde bir edebî eleştiri türüne dönüşen “satura” sözcüğünün temelinde iki anlamın yattığı söylenebilir. Bunlardan birincisi, çeşitliliği ve bolluğu; ikincisi ise, alayı, taşlamayı ve eğlenceyi ifade etmektedir.

¹⁵³ Tuncer Yılmaz, “Ütopyacı Hiciv Bağlamında Samuel Butler ve *Erewhon*”, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2011, s. 34.

¹⁵⁴ bkz. John Russell & Ashley Brown, *Satire: A Critical Anthology*, Cleveland, The World Publishing Company, 1967, p. (s.) xviii.

genel anlam ve kullanımıyla; bir kişi, olay veya durumu ağır sözlerle eleştirmek, kınamak ya da alay etmek amacıyla uygulanan bir sanat biçimi olarak tarif edebiliriz.

Türkçe sözlük ve ansiklopedilerde, ayrıca edebiyat terimleri lügatlarında -Batı kökenli- satirin; *yerghi*, *hiciv/hicviye* veyahut *taşlama* gibi kavramlarda karşılık bulduğu görülür.¹⁵⁵ *Yerghi*: “Bir kimseyi, bir toplumu, bir düşünceyi, bir nesneyi, bir göreneği yermek için yazılmış yazı veya söylenmiş söz, hicviye, hiciv, satir.”¹⁵⁶; *hiciv*¹⁵⁷: “Bir kimse veya toplumun kusurlarını, hatâlarını, gülünç taraflarını nazım ve nesir yoluyla ortaya koyma, kötüleyip taşlama, yeme.”¹⁵⁸; yine *hiciv*¹⁵⁹ türünde kaleme alınmış eserlere verilen ad olan *hicviye* sözcüğü de benzer bir izahla: “Bir kimseyi, toplumu veya bir olayı yermek için yazılan özellikle manzum yazı.”¹⁶⁰ şeklinde tanımlanmıştır. *Taşlama* da aynı şekilde, Türk halk edebiyatında toplumun aksayan yönlerini, kişilerin olumsuz hâl ve hareketlerini eleştiren, yeren şiirleri¹⁶¹ nitelendirmek için kullanılan bir tür olarak varlık göstermiştir.

Keza birçok Avrupa ülkesinde konuşulan dillerin sözlüklerine bakıldığında, *yerghi*, *hiciv/hicviye* ve *taşlamayı* andıran yakın ya da benzer tariflerle, *satir* kavramının açıldığı görülür. Örneğin *satire* İngilizcede: “1. Özellikle politik bir noktaya değinmek için insanları veya fikirleri mizahi bir şekilde eleştirmenin bir yolu veya bu üslubu kullanan bir yazı. 2. Hataları olduğunu veya yanlış olduklarını

¹⁵⁵ Bu noktada/aşamada şunu da belirtmekte fayda var: Batı dillerinde/edebiyatlarında “satire” olarak isimlendirilen türün, Doğu dillerinde/edebiyatlarında mutlak ya da bire bir bir karşılığı bulunmamaktadır. Bunun asıl sebebi olarak; iki kültürün beslendiği kaynakların ve yaşayış biçimlerinin aynı olmaması gösterilebilir. Ancak *satir*, *hiciv*, *taşlama*, *yerghi* ve bunlara benzer türlerin pek çok çalışmada beraber anılması veya ele alınması bazı karakteristik ve işlevsel (ör. saldırmak, eleştirmek vs. gibi) özelliklerinin aynı ya da benzer olmasından kaynaklanmaktadır.

¹⁵⁶ Türk Dil Kurumu, “yerghi”, **Türkçe Sözlük**, 11. b., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 2579.

¹⁵⁷ Ferit Devellioğlu ve M. Orhan Okay, Arapçadan Türkçeye geçen “hic(i)v” kelimesinin “hecv” veya “hicâ” kökünden (bkz. Ferit Devellioğlu, “hicâ’/hicv”, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat (Eski ve Yeni Harflerle)**, Ankara, Doğu Ltd. Şti. Matbaası, 1962, s. 436/439. / M. Orhan Okay, “HİCİV”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 447.); Zülküf Kılıç ve Hikmet Feridun Güven ise, köpekleri korkutup kaçırmak amacıyla kullanılan “hec” sözcüğünden türediğini savunurlar. (bkz. Zülküf Kılıç, “Türk Edebiyatında Birbirine Yakın Üç Kelime: Hiciv, Medih ve Hezel”, **Turkish Studies**, Volume (C.) 7, Issue (S.) 3, Summer (Yaz) 2012, p. (s.) 1743. / Hikmet Feridun Güven, “Klasik Türk Şiirinde Hiciv”, Ankara: Gazi Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1997, s. 6.)

¹⁵⁸ İlhan Ayverdi, “HİCİV-HİCV”, **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, C. 2 (H-N), 3. b., İstanbul, Kubbealtı Yayınları, Haziran 2008, s. 1285.

¹⁵⁹ Hicveden kişiye “heccav” ismi kullanılmaktadır.

¹⁶⁰ İlhan Ayverdi, “HİCVİYE”, a.y..

¹⁶¹ bkz. Turan Karataş, “TAŞLAMA”, **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Perşembe Kitapları, 2001, s. 409.

göstermek için insanları veya fikirleri eleştirmenin mizahi bir yolu veya bu tarzı kullanan bir yazı veya oyun.”¹⁶²; Almancada: “Abartı, ironi ve [acı] alay yoluyla insanları ve olayları eleştiren, onları alaya alan, koşulları kınayan, keskin bir nükte ile azarlayan sanat türü.”¹⁶³; Fransızca da ise; “1. Yazarın, zamanının ahlaksızlıklarına ve alaylarına saldırdığı metin parçası. [...] 3. Birini veya bir şeyi alaya alan veya şiddetle eleştiren yazı, yorum, eser.”¹⁶⁴ gibi birbiriyle örtüşen tanımlarla teşrih edilmiştir. Yine aynı şekilde, satir (hiciv/taşlama/yergi) ile ilgili çalışma yürütmüş çeşitli Türk ve yabancı araştırmacıların yapmış olduğu farklı tanımlarda da büyük ölçüde benzer ifadelerle karşılaşmak mümkündür.

Bütün bu tarifler ışığında bir genelleme yapılacak olursa; satirin, saldırgan ve eleştirel bir üslup veya dil kullanarak, herhangi bir olayda, durumda, kişide veya toplumun genelinde göze çarpan (veyahut kendi standardıyla gözlemleyip tespit ettiği) aksaklıkları, bozuklukları, çarpıklıkları, yanlışlıkları, çirkinlikleri, (ahlaki) yozlaşmayı, haksızlıkları, tatsız gerçekleri, budalalıkları, yani kısacası cümle olumsuzlukları düzeltme gibi bir işlevinin olduğu söylenebilir. Fakat buna rağmen satir çoğu zaman; -kötü huyları ve gülünç hâlleri ihtiva eden muhatabı, tabiri caizse yerin dibine batırıp çıkaracak bir şekilde eleştiren- küçümseyici bir tavırla ön plana çıkmıştır. Bu özelliğinden dolayı da klasik Türk şairlerinin bazıları, hicvi (satiri) sanatsal açıdan estetik ve mükemmel bulmadıkları için, zaman zaman bu türde kaleme aldıkları eserleri divanlarına almamışlardır.¹⁶⁵ Ancak yine de mevcut durumlara karşı satirik bir yaklaşım veya uygulama söz konusu olduğunda, her şeye rağmen edep dairesi içinde bir üslup kullanılması gerektiği kanaatindeyiz. Nitekim nezih olması kaydıyla satir (hiciv/taşlama/yergi), hak ve hakikatin savunucusu, zulmün ise engelleyicisi olabilecektir.¹⁶⁶ Sonuç olarak bütün bu tanımlar/örnekler

¹⁶² _____, “satire”, **Cambridge Dictionary**, (Çevrimiçi) <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/satire>, 11 Şubat 2022.

¹⁶³ _____, “Satire”, **Duden**, (Çevrimiçi) <https://www.duden.de/rechtschreibung/Satire>, 11 Şubat 2022.

¹⁶⁴ _____, “satire”, **Larousse**, (Çevrimiçi) <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/satire/71079>, 11 Şubat 2022.

¹⁶⁵ Aktaran: Ali Şükrü Çoruk, “Ders Notları”, **Yeni Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah**, Üsküdar/İstanbul, FSMVÜ Edebiyat Fakültesi, 21 Şubat 2020.

¹⁶⁶ R. Selçuk Uysal, “HİCİV”, **Belâgat ve Edebî Sanatlar Lügati**, 1. b., İstanbul, Doğu Kütüphanesi, 2016, s. 91.

aynı zamanda satirin tek bir biçim yahut yapı içerisinde kısıtlanamaz olduğu gerçeğini de bir bakıma gözler önüne sermektedir.

1.3.2. Satirin Tarihsel Gelişim Süreci ve Kültürel Arka Planı

İlk olarak eski Yunan, daha sonra da Roma'da baş gösteren satirin, çeşitli biçim ve aşamalarıyla (kimi zaman ahlaki, kimi zaman politik, kimi zaman da edebî anlatının içinde) her dönem karşılaşmak mümkündür. En eski sanatsal türlerden biri olarak kabul gören satirin, edebiyatta ilk önce şiirde kullanılmaya başlandığı pek çok araştırmacı tarafından teyit edilmiş bir bilgidir. Nitekim Garp sanatının temelini oluşturan Grek ve Latin edebiyatının -başta destanlar olmak üzere- pek çok manzum örneğinde satir niteliği taşıyan parçalarla karşılaşmak olasıdır. Eski Yunan edebiyatında ilk satir şairi olarak bilinen isim Archiloküs (ö. M.Ö. 635); satirin daha yaygın bir tür olarak kullanıldığı Roma'da ise Lucilius (ö. M.Ö. 103), Horatius (ö. M.Ö. 9) ve Juvenalis (M.S. 2. yy.) türün öncü şairleri olarak nam salmışlardır.¹⁶⁷

Milattan sonra 2 yy.'dan takriben 12. yy.'a kadar Garp edebiyat(lar)ında satirin kullanımına dair bir durgunluk hâli gözlemlenmektedir. Bu durağanlık tam manasıyla 15. yy.'ın sonuyla 16. yy.'ın başında ortandan kalkmıştır. Orta Çağ'ın sona ermesiyle birlikte Batılı şairler, satiri âdetâ yeniden keşfedermişçesine büyük bir özveri ile şiirlerinde tekrardan kullanmaya/uygulamaya başlamışlardır.¹⁶⁸ Böylece bu şairler, satirin ahlaki ve öğretici işlevlerinden de faydalanarak, toplum içerisinde huzursuzluğa sebep olan olumsuzlukları eserleriyle -bir nebze de olsa- önledikleri ya da bertaraf ettikleri için, halk tarafından ahlaki değerlerin savunucuları -veyahut bir çeşit düzeltmeciler- olarak kabul görmüşlerdir. Fakat bu durum zamanla değişmeye ve satire artık -modern zamanla birlikte- tamamen bir sanatsal/edebî üretim gözüyle bakılmaya başlanmıştır.¹⁶⁹ Bu da Garp geleneğinde satirin hem olumsuz olay ve olguların içyüzünü ustalıkla ortaya çıkaran bir sosyal işlev görevi gördüğünü hem de büyük bir kesim tarafından sanatsal/edebî bir tür olarak kabul edildiğini gösteriyor. Benzer bir durum Şark geleneği/edebiyat(lar)ı için de geçerlidir. Ancak toplumsal

¹⁶⁷ M. Orhan Okay, "HİCİV", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 447.

¹⁶⁸ Mert Öksüz, "Cumhuriyet Devri Türk Şiirinde Hiciv (1923-1960)", Konya: Selçuk Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2015, s. 27.

¹⁶⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Dustin Griffin, **Satire: A Critical Reintroduction**, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1994, p. (s.) 6-34.

yönü/yükü ağır basan bu türün (hiciv/taşlama/yeri), Şark geleneğinde zaman zaman kişisel kinlerin ortaya koyulması/dökülmesi maksadıyla da kullanılmış olduğunu görüyoruz.¹⁷⁰

Satirin zuhuruna ve toplumlar tarafından algılanışına dair vermiş olduğumuz bu kısa ön bilginin ardından; türün tarihsel gelişim sürecini ve kültürel arka planını rasyonel bir objektivite çerçevesi içerisinde gerektiği gibi değerlendirebilmek için, muhakkak önce Garp (eski Yunan, Roma ve Batı genelinde satirin -aralıksız- devam eden macerasına), daha sonra da Şark (Arap, Fars ve Türk) edebiyatlarında -satir ve satire benzeyen türlerin- hangi yollardan geçtiğini ve nasıl bir gelişme kaydettiğini gözlemlememiz gerekir. Bundan dolayı bu noktada/aşamada gözümüzü ilk önce satirin ilk temellerinin atıldığı eski Yunan ve daha sonra sırasıyla diğer edebiyatlara çevirebiliriz.

Yukarıda da değindiğimiz gibi satir türünün ilk izlerine eski Yunan edebiyatında rastlanmaktadır. Sanatı, özelde de şiiri, taklide (mimesis) dayanan bir yapı olarak nitelendiren Aristoteles, *Poetika*'sının IV. bölümünde, şiirin, ozanların kendi karakterlerine göre türlere ayrıldığını söyler. Buna bağlı olarak, daha ağırbaşlı, soylu ve karakterli ozanların güzel eylemleri (iyi ve soylu insanların güzel eylemlerini); daha sıradan ozanların ise bayağı yaradılıştaki insanların eylemlerini taklit ettiğine vurgu yapar. Beraberinde, birincilerin ilahiler ve övgü şiirleri; ikincilerin ise “yergiler” (alaylı şiirler) söylediklerini belirtir. Bu doğrultuda, eski ozanların bir kısmının şiirlerinde *kahramanlık* ölçüsünü (to hêrôikon); bir kısmının da *iambik* (taşlama) ölçüsünü (to iambon) kullandıklarını ifade eder.¹⁷¹ Böylece Aristoteles sayesinde, tragedya ve komedyanın ortaya çıkışından önce, eski Yunan edebiyat geleneğinde *kahramanlık* ölçüsüyle söylenen şiirlerin yanı sıra, *iambik* ölçüsü -alaycı bir ton- kullanılarak oluşturulmuş -bir nevi satirik olarak nitelendirilebilecek- bir şiir (*iambos*) türünün varlığından haberdar oluyoruz. Ayrıca Aristoteles, daha sonra tragedya ve komedya gibi yeni şiir biçimlerinin ortaya çıkmasıyla birlikte, ozanların kendi doğalarına/eğilimlerine göre bu iki şiir türünden

¹⁷⁰ M. Orhan Okay, “HİCİV”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 447.

¹⁷¹ Aristoteles, **Poetika (Şiir Sanatı Üzerine)**, Eski Yunanca Aslından Çevirenler: Ari Çokona - Ömer Aygün, 9. b., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ocak 2021, s. 9-10. / Aristoteles, **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1987, s. 17-18.

birinin peşine düştüğünü; yani *iambik* ölçüsünü kullanan ozanların, bu yeni ortaya çıkan şekillerin öncekilerden daha üstün, yüce, değerli ve saygın olduğunu düşündüğü için taşlama yerine “komedyaya”ya; *kahramanlık* ölçüsünü kullanan ozanların ise yine aynı şekilde, bu yeni ortaya çıkan şekillerin öncekilerden daha üstün, yüce, değerli ve saygın olduğunu düşündüğü için destanı bırakıp “tragedya”ya yöneldiğini, yani bu yeni biçimleri tercih ettiklerini söyler.¹⁷² Bu da aynı zamanda satirin, eski Yunan edebiyat geleneğinde (bir adım sonra değineceğimiz) Roma edebiyatındaki gibi müstakil bir tür olarak kategorize edilmediğini gösteriyor.

Eski Yunan edebiyatında ilk defa satirik eserler kaleme alan ismin Archiloküs (ö. M.Ö. 635)¹⁷³ olduğu kabul edilir.¹⁷⁴ Kendisinden sonra gelen Bion (ö. M.Ö. 325) ise “felsefeyle retoriğe dayalı eğlendirici konuşmalar yapan bir hatip olarak tanınıyordu. [Ayrıca] Bion’un başlattığı bu ‘tarz’ın, daha sonra gelen ve ahlaki bir perspektiften hareket ettiği öne sürülen ikinci kuşak satir yazarlarını [da] etkilediği bilinmektedir.”¹⁷⁵ Eski Yunan edebî geleneğinde satir türüne ilişkin isimlerini zikretmeden geçmememiz gereken iki yazar daha vardır. Bunlar Gadaralı Menippos (M.Ö. 3. yy.) ve Samsatlı Lukianos’dur (M.S. 2. yy.). Menippos, kendinden sonraki çağlarda “Menippos yergisi” olarak anılacak ve satirin bir alt türü niteliği hâline gelecek olan yarı gülünç yarı ciddi bir edebî tür geliştirmiş; ondan büyük ölçüde etkilenen Lukianos ise nüktesi ve alaycı doğası ile Yunanlıların yetiştirdiği son büyük satir yazarı olarak kabul görmüştür.¹⁷⁶

Satir her ne kadar eski Yunan medeniyetinde zuhur etmiş bir tür olsa da, Batı toplumlarına yayılması -çeşitli tarihsel ve kültürel nedenlerden ötürü- Latince üzerinden olmuştur. Bundan dolayı satiri araştıranların büyük bir kısmı kaleme aldıkları inceleme eserlerinde, Latin satirine özel bir ihtimam göstermişlerdir. Bu

¹⁷² Aristoteles, **a.g.e.**, çev. Ari Çokona - Ömer Aygün, s. 10. / Aristoteles, **a.g.e.**, çev. İsmail Tunalı, s. 18.

¹⁷³ Bazı internet ansiklopedilerinde M.Ö. 7. yy.’da yaşamış antik Yunan şairi Arkhilokhos’un doğum ve ölüm tarihi “M.Ö. 680-645” olarak gösterilmiştir. (bkz. ———, “Arhilohos”, **Vikipedi**, (Çevrimiçi) <https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Arhilohos>, 21 Şubat 2022.)

¹⁷⁴ M. Orhan Okay, “HİCİV”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 447.

¹⁷⁵ Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 174.

¹⁷⁶ bkz. ———, “Menippos”, **Vikipedi**, (Çevrimiçi) <https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Menippos>, 21 Şubat 2022. / ———, “Samsatlı Lukianos”, **Vikipedi**, (Çevrimiçi) https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Samsatlı_Lukianos, 21 Şubat 2022.

doğrultuda düşüncelerini ifade eden Oğuz Cebeci, Roma'nın satirle tanışmasının daha çok Menippos'un geliştirdiği "Menippea/Menippos yergisi" aracılığıyla olduğunu; ayrıca Yunan ve Roma satiri arasında bir kıyaslama yaparak; Yunan yazarlarının geliştirdiği satirle, Latin yazarlarının satiri arasında belirgin ayrılıklar olduğunu belirtmiştir.¹⁷⁷

Roma edebiyatında ilk Latince satirleri yazarlar arasında; "satura" sözcüğünü ilk defa kullanan ve öğretici bir tavırla/yaklaşımla "Saturae" isiminde manzumeler ortaya koymuş Quintus Ennius (M.Ö. 239-169); Roma'daki satir türünün asıl kurucusu olarak kabul edilen ve şiirlerinde alacı ve sert bir dil/üslup kullanmış Gaius Lucilius (ö. M.Ö. 103/2) ve yazdığı satirik şiirlerle hatırı sayılır bir üne kavuşmuş Quintus Horatius Flaccus (M.Ö. 65-8) gibi ozanları sayabiliriz.¹⁷⁸ Fakat bu isimlerin oluşturmuş olduğu ilk dönem satirik eserlerin çoğu kayıptır. Roma dönemine ilişkin günümüze ulaşan en eski Latince satir ise Horatius'a aittir.¹⁷⁹ (D)önem sırasına göre sıralayacak olursak, Horatius'la birlikte Latin satirinin en büyük şairleri; yergilerinde retorikten faydalanmış Aulus Persius Flaccus (M.S. 34-62) ve on altı uzun satirik metin ortaya koymuş Decimus Iunius Iuvenalis (ya da bilinen adıyla Juvenalis) (M.S. 2. yy.) kabul edilmektedir.¹⁸⁰

Horatius ve Juvenalis'in türü kullanma biçimleri, Roma satirinin iki ayrı koldan/damardan ilerlemesine yol açmıştır. Bunlardan ilki, Horatius'un bayraktarlığını yaptığı; bilgisizlikten kaynaklandığı düşünülen kusurların "gerçek" bir gülümseme vasıtasıyla bertaraf edilebileceği inancına hizmet eden yumuşak bir satir türünü; ikincisi ise, Juvenalis'in satir anlayışının başını çektiği; kötülüğün insan

¹⁷⁷ Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 175.

¹⁷⁸ bkz. ———, "Quintus Ennius", **Wikipedia**, (Çevrimiçi) https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Quintus_Ennius, 22 Şubat 2022. / ———, "Gaius Lucilius", **Wikipedia**, (Çevrimiçi) https://en.m.wikipedia.org/wiki/Gaius_Lucilius, 22 Şubat 2022. / ———, "Horatius", **Wikipedia**, (Çevrimiçi) <https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Horatius>, 22 Şubat 2022. / Bu dizgeye, Romalı devlet adamı, hukukçu, hatip ve şair olarak bilinen ve satire; kullandığı alay, taşlama ve siyasal söylevleri sayesinde ahlaki ve yurtseverlik duygusu gibi bir özelliği katan Marcus Porcius Cato'yu (M.Ö. 234-149) da ekleyebiliriz. (bkz. ———, "Marcus Porcius Cato", **Wikipedia**, (Çevrimiçi) https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Marcus_Porcius_Cato, 22 Şubat 2022.)

¹⁷⁹ Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 175.

¹⁸⁰ bkz. ———, "Aulus Persius Flaccus", **Wikipedia**, (Çevrimiçi) https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Aulus_Persius_Flaccus, 22 Şubat 2022. / ———, "Decimus Iunius Iuvenalis", **Wikipedia**, (Çevrimiçi) https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Decimus_Iunius_Iuvenalis, 22 Şubat 2022.

doğasında tabii bir biçimde kendiliğinden var olduğunu ve bunun düzeltilmesinin imkân dâhilinde olmadığını savunan; aynı zamanda iyimserliğe yer olmayan, düzeltmekten çok cezalandırmayı amaçlayan ve “gülmenin nefretle karıştığı” daha sert bir satir türünü temsil etmektedir.¹⁸¹

Satirin eski Yunan ve Roma uygarlıklarında edebî bir tür olarak geçirmiş olduğu evrim, Rönesans dönemiyle birlikte Batı toplumlarında yeni bir boyut kazanmıştır. Örneğin Rönesans döneminin önemli satir kuramcılarından biri olan Isaac Casaubon, *De Satyrica Graecorum Poesi et Romanorum Satira*¹⁸² (1605) adlı eserinde, Yunan ve Roma satir geleneklerini birbirinden ayırmıştır. Dönemin diğer eleştirmenleri bu düşünceye karşı çıkarak; Julius Caesar Scaliger ve Daniel Heinsius gibi yazarlar, Yunan ve Roma satir geleneklerinin devamlılık arz eden bir bütün olduğunu ve satirin “satir oyunları”ndan gelen dramatik bir biçim olduğunu savunmuşlardır. Fakat o dönem Isaac Casaubon’un satir hakkındaki fikirlerini kabul edenler de vardır. Bunlardan biri, 17. yy.’ın ikinci yarısından itibaren öne çıkan ve İngiliz edebiyat geleneğinin önemli şair/yazar ve eleştirmenlerinden biri olarak kabul edilen John Dryden’dır. Dryden, *Absalom and Achitophel* (1681), *The Medal*¹⁸³ (1682), *Mac Flecknoe* (1682) ve *The Hind and the Panther*¹⁸⁴ (1687) gibi önemli satirik eserlerinin yanı sıra; Persius ve Juvenalis tarafından kaleme alınan satirlerin çevirilerine (1693) yazdığı “Discourse concerning the Original and Progress of Satire”¹⁸⁵ başlıklı ön sözüyle de yankı uyandırmıştır.¹⁸⁶ Dryden bu yapıtında, satirin menşesi ve tarihsel gelişim süreciyle ilgili Isaac Casaubon’la aynı fikirlerle sahip olduğunu açıkça belirtmiştir. Dryden, yaşadığı devirde satir türünün gelişimine dair iki önemli açılım da yapmıştır. Bunlardan birincisi, türün izafî yararları ve zararları konusunda çıkan mühim bir münakaşaya katkıda bulunması; ikincisi ise, türün geliştirilmesi hususunda satir yazarları tarafından uygulanması/uyulması gereken

¹⁸¹ Gilbert Highet, **The Anatomy of Satire**, Princeton, Princeton University Press, 1962, p. (s.) 235. (Aktaran: Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 176.)

¹⁸² Türkçesi: *Yunan Şiirinin Satirleri ve Roma Satirleri*

¹⁸³ Türkçesi: *Madalya*

¹⁸⁴ Türkçesi: *Geyik ve Panter*

¹⁸⁵ Türkçesi: *Satirin Menşesi ve Gelişimi ile İlgili Bir Söylem*

¹⁸⁶ J. A. Cuddon, “satire”, **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**, revised by C. E. Preston (tarafından revize edilmiştir), London (Londra), Penguin Books, 1999, p. (s.) 782.

bazı kaideler teklif etmiş olmasıdır. Tavsiye ettiği bu kurallardan biri, satirin tek bir konuya yönelmesi; diğeri ise, satirin ahlaki olması ve kötülüğü eleştiren bir nitelik taşıması gerektiğidir. Dryden'ın önermede bulunduğu bu ikinci kural zamanla satir kuramının patetik prensiplerinden biri hâline gelmiş ve geçerliliğini bugüne kadar devam ettirmiştir.¹⁸⁷

Batı edebiyatında 17. yy.'ın sonu ile 18. yy.'ın başları satir türünün en verimli ve başarılı dönemi olarak kabul edilmektedir. Söz konusu zaman aralığında satire karşı artan ilginin yanı sıra, türün -günümüze kadar devam eden- kuramsal açıdan tekniksel problemlerine de titizlikle eğildiği görülür.¹⁸⁸ Bunun değişik sebepleri bulunmakla birlikte, asıl faktörün Avrupa kültür ve medeniyetinde yaşanan hızlı ve ani gelişmeler olduğu söylenilebilir. Değişimlerin yarattığı yozlaşma ve buna bağlı olarak oluşan suistimallerin önünü kesmek için kuramcılar, satiri tür olarak daha da geliştirmeye; sanatçılar ise daha fazla satirik eser ortaya koymaya çaba göstermişlerdir. Çünkü bu yolla eski kültürü korumayı başarabileceklerini düşünmüşlerdir.¹⁸⁹

18. yy.'ın ilk yarısından 19. yy.'ın sonuna kadar gerek İngiliz¹⁹⁰ gerekse Fransız¹⁹¹ edebiyatlarında çeşitli şair ve yazarlar tarafından hem nazım hem de nesir türünde irili ufaklı pek çok satir örneği verilmiştir. Ancak 20. yy.'la¹⁹² birlikte Batı

¹⁸⁷ Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 177-179.

¹⁸⁸ Geniş bilgi için bkz. Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s. 179-182. / Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Dustin Griffin, **Satire: A Critical Reintroduction**, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1994, p. (s.) 6-34.

¹⁸⁹ Mert Öksüz, "Cumhuriyet Devri Türk Şiirinde Hiciv (1923-1960)", Konya: Selçuk Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2015, s. 28.

¹⁹⁰ 18. ve 19. yüzyıllarda İngiliz edebiyatında irili ufaklı satirik eserler ortaya koymuş şair ve yazarlardan bazıları şunlardır: Jonathan Swift (1667-1745), Alexander Pope (1688-1744), George Gordon Byron (ya da bilinen ismiyle Lord Byron) (1788-1824), Winthrop Mackworth Praed (1802-1839), Edward Bulwer-Lytton (1803-1873), Alfred Tennyson (1809-1892), William Makepeace Thackeray (1811-1863), Robert Browning (1812-1889), Coventry Patmore (1823-1896), Alfred Austin (1835-1913), Samuel Butler (1835-1902).

¹⁹¹ 18. ve 19. yüzyıllarda Fransız edebiyatında irili ufaklı satirik eserler ortaya koymuş şair ve yazarlardan bazıları şunlardır: Voltaire (1694-1778), Victor Hugo (1802-1885), Gustave Flaubert (1821-1880), Anatole France (1844-1924).

¹⁹² 20. yy.'da Batı edebiyatında irili ufaklı satirik eserler ortaya koymuş şair ve yazarlardan bazıları şunlardır: Hilaire Belloc (1870-1953), Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), Wyndham Lewis (1882-1957), Hugh MacDiarmid (1892-1978), Wystan Hugh Auden (1907-1973), Julian Bell (1908-1937). / Bu dönemin satir konusunda ilgi uyandıran en önemli isimleri ise: *The Georgiad* (Türkçesi: *Gürcü*) ve *The Wayzgoose* adlı eserlerin sahibi Roy Campell (1901-1957) ve alegorik bir anlatım tarzını esas alarak, *Animal Farm* (Türkçesi: *Hayvan Çiftliği*) ile *Nineteen Eighty-Four* (Türkçesi: *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*) adlı romanları yazan ve bu eserlerde satiri kara mizahla beraber harmanlayan George Orwell'dir (1903-1950).

edebiyatlarında nicelik açısından gözle görülür bir düşüş yaşanmaya başlanmıştır. Etkisini günümüzde de sürdüren bu düşüşün nedenleri; sosyal dengesizlik ve şiddetli değişimlerin satiri engellemesinden; aynı zamanda mizah endüstrisinin gelişmesiyle birlikte satir türünde eser veren şair ve yazarların bu çarkın/sistemin içerisinde - karikatür ve çizgi film haricinde- kendilerine gerektiği gibi yer bulamamalarından kaynaklanmaktadır.¹⁹³

Bu noktada kısa da olsa Doğu (Arap, Fars ve Türk) edebiyatlarında¹⁹⁴ satire benzeyen (ör. hiciv, taşlama, yergi vs. gibi) bazı türlerin hangi özellikleriyle ön plana çıktığını veya sanat/edebiyat otoriteleri tarafından nasıl algılandığını ya da ele alındığını incelemeye başlayabiliriz. Fakat yukarıda dile getirdiğimiz bilgiyi burada yeniden yinlemenin faydalı olacağı kanaatindeyiz: Batı dillerinde/edebiyatlarında “satire” olarak isimlendirilen türün, Doğu dillerinde/edebiyatlarında mutlak ya da bire bir bir karşılığı bulunmamaktadır. Bunun asıl sebebi olarak; iki kültürün beslendiği kaynakların ve yaşayış biçimlerinin aynı olmaması gösterilebilir. Ancak *satir*, *hiciv*, *taşlama*, *yergi* ve bunlara benzer türlerin pek çok çalışmada beraber anılması veya ele alınması bazı karakteristik ve işlevsel (ör. saldırmak, eleştirmek vs. gibi) özelliklerinin aynı ya da benzer olmasından kaynaklanmaktadır. Biz de aynı düşünceden yola çıkarak, bütün bu türleri (satir, hiciv, taşlama, yergi), gösterdikleri kimi karakteristik ve işlevsel özelliklerin benzerliklerinden dolayı aynı potada eritmeye çalışacağız.

Arap edebiyatında hiciv karşılığında *hicâ* terimi kullanılmaktadır. Hiciv türü şiire *ühcûvve*, *ühciyye* (çoğulu *ehâcî*); karşılıklı hiciv söylemeye *mühâcât*, *tehâcî*; bir şiir parçasında hiciv özelliği bulmaya ise *ihcâ* denilmektedir.¹⁹⁵

Hiciv, tıpkı Batı edebiyatlarındaki satirik örneklerde olduğu gibi Arap şiirinin de en eski unsurlarından/ürünlerinden biri olarak kabul edilmektedir. İslâm öncesi

¹⁹³ Detaylı bilgi için bkz. J. A. Cuddon, “satire”, **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**, revised by C. E. Preston (tarafından revize edilmiştir), London (Londra), Penguin Books, 1999, p. (s.) 782-784 (Tamamı: s. 780-784). / Mert Öksüz, “Cumhuriyet Devri Türk Şiirinde Hiciv (1923-1960)”, Konya: Selçuk Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2015, s. 28-30 (Tamamı: s. 25-30).

¹⁹⁴ Şark (Arap, Fars ve Türk) edebiyatlarında satire benzeyen (ör. hiciv, taşlama, yergi vs. gibi) türlerin hangi özellikleriyle ön plana çıktığı veya sanat/edebiyat otoriteleri tarafından nasıl algılandığı ya da ele alındığı incelenirken, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*’nin “HİCİV (Arap/Fars/Türk Edebiyatı)” maddesinden istifade edilmiştir.

¹⁹⁵ Aktaran: M. Orhan Okay, “HİCİV”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 447.

devirde hiciv türünü kullanarak birini yermek isteyen Arap şairinin, kâhinlere benzer bir şekilde başını tıraş ettirip kokular sürmesi ve özel kıyafetlere bürünüp ayaklarına değişik pabuçlar giymesi; hicvin Arap toplumunda -Batı uygarlığındaki satirde olduğu gibi- kâhinlerin tertip ettikleri törenlerde ilahlara sığınarak büyü mahiyetinde söyledikleri dine dayalı lanetleme ve beddua hitabelerinin zamanla şiirsel bir forma dönüştüğünü ve gelişim gösterdikçe tam manasıyla bir edebî tür niteliği kazandığını gösteriyor.¹⁹⁶

Eski Arap toplumunda hiciv türü şiirin özel bir konuma sahip olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Öyle ki savaşlarda ordunun düşmana karşı üstün gelebilmesi için askerî güce ait araç gereçlerin yanında, psikolojik silah ve moral kaynağı olarak hicve de başvurulduğu görülüyor. Bu metot sayesinde heccavlar düşman kabilelerin moralini bozarken, kendi kabilelerini ise daha fazla yüreklendirmeye çalışmışlardır. Bu yüzden heccavların büyük bir kısmı eserlerini keskin bir kılıca, mızrağa veya oka benzetmişlerdir. İslâm öncesi dönemde hamasi bir tavır ve yaklaşımla söylenen hicivlerin yanı sıra; ırz, namus ve şeref, soy sopa ve kadınlara dil uzatan bayağı hicivlerle de karşılaşmak mümkündür.¹⁹⁷ Bu özellikli durum bilhassa yağmalama ve öldürme nedeniyle söylenen hicivlerde rastlanmaktadır.¹⁹⁸ Bu örneğin dışında Câhiliye devri Arap edebiyatında yazılmış olan hicivlerin çoğunlukla nezih¹⁹⁹ olduğu söylenebilir.²⁰⁰

İslâmiyet'in zuhur etmesi ve giderek Arap toplumunda yayılmaya başlaması, hicvin şiirlerde dini savunmak amacıyla kullanılmasına neden olmuştur. Örneğin Hassân b. Sâbit (563-674), Abdullah b. Revâha (ö. 629), Kâ'b b. Züheyr (ö. 662) ve Kâ'b b. Mâlik (598-675) gibi isimler yazdıkları hiciv türü şiirlerle Hz. Muhammed'i, ashabını ve İslâm'ı aşağılayarak gözden düşürmeye veyahut dinin yayılmasını engellemeye çalışan Yahudi ve putperest şairlere karşılık vererek doğrudan

¹⁹⁶ Aktaran: İsmail Durmuş, "HİCİV (Arap Edebiyatı)", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 447.

¹⁹⁷ İslâm öncesi Arap edebiyatında kaba, çirkin, edebe aykırı ve yakışsız hicivler ortaya koymuş şairlerinden bazıları şunlardır: Evs b. Hacer (ö. 620) ve öğrencisi Hutay'e (582-678).

¹⁹⁸ Hicivlerin namus ve ahlaki sınırların dışına çıkmasının bir diğer nedeni de şiir sanatının kimi şairlerce gelir kaynağına dönüştürülmüş olmasıdır.

¹⁹⁹ İslâm öncesi Arap edebiyatında istihza, istihfaf ve ta'riz sınırlarını aşmayan hiciv türü şiirler ortaya koymuş şairlerinden bazıları şunlardır: Züheyr b. Ebû Sûlmâ (520-609), en-Nâbîga ez-Zübyânî (536-604), Meymûn b. Kays el-A'sâ (565-629).

²⁰⁰ Aktaran: İsmail Durmuş, **a.g.e.**, s. 447-448.

tepkilerini göstermeye çalışmışlardır. Bu heccavların hiciv aracılığıyla gösterdiği tepkileri ise Hz. Muhammed takdirle karşılamıştır. Öyle ki “şâirü’n-nebi” lakabıyla tanınan Hassân b. Sâbit’e putperestleri yermek için bizzat Hz. Muhammed tarafından mescidde bir de kürsü kurdurulmuştur.²⁰¹

Emevîler²⁰² devrinde kabile bağnazlığının artmasıyla birlikte içeriği gittikçe katılaştan çok fazla hiciv türü şiir yazılmaya başlanmıştır. Hatta bu tür şiirlerin hedefinde, çoğunlukla şairleri çeşitli gerekçelerle göz ardı eden devlet adamları olmuştur. Buna bağlı olarak heccavlar eserlerinde halife, vali, vezir, nakib ve kâtip gibi birçok devlet büyüğüne; bid‘atçı, dinsiz, fâcir, fâsık, münafık, zalim, zındık, zorba gibi sıfatları yakıştırmışlardır.²⁰³

Yine bu dönemde Basra’da, Batı’daki parodi türüyle/teknikiyle benzerlik arz edebilecek “nekâiz” adı verilen bir hiciv türü geliş(tiril)miştir. Örneğin kendi kabilesini methedip de düşman kabileyi yermeye çalışan bir şaire, rakip şair tarafından aynı vezin, kafiye ve revî (yani “nekâiz” türü) ile yazılmış bir hicivle karşılık verilmiştir. İkincisi, ilkinin ortaya attığı suçlamaları nakzeta (çürütmeye) çalıştığı için tür “nekâiz” olarak anılmıştır. Zamanla bu atışmalar kalabalıkların bulunduğu pazar ve panayırarda alkış ve tezahüratlar eşliğinde insanların eğlenerek hoşça vakit geçirdiği bir gösteriye dönüşmüştür. Dolayısıyla hiciv asıl hüviyetinden ve fonksiyonundan çıkarak, Basra’da yeni oluşan bir toplumun eğlence gereksinimini karşılayan sosyal, kültürel, entelektüel ve sanatsal değeri olan bir nitelik kazanmıştır. Bütün bu hiciv tarzı atışmalara karşın dönemin üç büyük heccavı -Cerîr b. Atıyye (650/51-728), Ferezdak (641-728) ve Ahtal (641-710/11)- arasındaki dostluğun sürmesi, o devirde bu türe tamamen sanatsal ve kültürel bir perspektiften bakıldığını gösteriyor. Ancak nekâiz türü, Abbâsîler²⁰⁴ döneminde yavaş yavaş kabilecilik bağnazlığının zayıflamasıyla birlikte eski heyecanını ve etkisini kaybetmiş, yalnızca Necid bölgesindeki çöl şairleri tarafında devam ettirilmeye çalışılmıştır. Nitekim

²⁰¹ Aktaran: İsmail Durmuş, **a.e.**, s. 448.

²⁰² Emevîler hakkında geniş bilgi için bkz. İsmail Yiğit & A. Engin Bektaş, “EMEVLER”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 11, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1995, s. 87-108.

²⁰³ İsmail Durmuş, “HİCİV (Arap Edebiyatı)”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 448.

²⁰⁴ Abbâsîler hakkında geniş bilgi için bkz. Hakkı Dursun Yıldız & Şerare Yetkin, “ABBÂSÎLER”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 1, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1988, s. 31-56.

Abbâsîler döneminde hiciv, toplumda yaşanan gelişmelerle birlikte kişiselleşmiş ve bu da bir nevi hicvin biçim olarak kabuk değiştirmesine yol açmıştır. O kadar ki; heccavlar artık yakın akraba ve dostlarını, hatta kendi kendilerini bile yermeye başlamışlardır. Hammâd Acred (8. yy.'ın başları - 778) ve Mutî' b. İyâs (8. yy.) ise bu türün en önemli temsilcileri olarak sayılmışlardır. Bu dönemde ortaya koyulan hiciv türü şiirlerin en belirgin vasfı alaycı ve güldürücü olmasıdır. Bu tarzın en usta şairi ise İbnü'r-Rûmî'dir (836-896). Sonuç olarak Arap edebiyatında hicvin şiire has bir tür olarak görüldüğü ve öyle kabul edildiği söylenebilir. Fakat 9. yy.'dan itibaren Arap edebiyatında yavaş yavaş mensur hiciv örneklerinin de verilmeye başlandığı görülüyor. Bu tarzın ön plana çıkan sanatkârları ise Ebû Hayyân et-Tevhîdî (ö. 1023) ve Endülüslü şair/yazar İbn Şüheyd'dir (992-1035²⁰⁵).²⁰⁶

Kadim Doğu medeniyetinin önemli kültürel miraslarından bir diğeri olan Fars edebiyatında ise hiciv, Abbâsîler devrinde başlamış ve buna bağlı olarak biçim ve içerik açısından Arap edebiyatının etkisiyle gelişmiştir. Fars edebiyatının bilinen ilk heccavı, Gazneli Sultan Mahmud (971-1030)²⁰⁷ hakkında yazdığı rivayet edilen hicviyesiyle Firdevsî'dir (940-1020). 10-12. yy.'lardan itibaren İranlı şairler yazdıkları uzun kasideler, kıtalar ve mesneviler vasıtasıyla pek çok hiciv örneği meydana getirmişlerdir. Ancak bu türde ilk defa bir akım başlatan kişi, Mâverâünnehir bölgesinde yaşayan Sûzenî-i Semerkandî (ö. 1173)²⁰⁸ olmuştur.²⁰⁹

²⁰⁵ Hem Câhiliye hem de İslâm döneminde yaşamış ve hiciv türünde eserler ortaya koymuş Arap şair ve yazarlarına dair verilmiş olan doğum ve ölüm tarihlerinin çoğu, tamamen çeşitli kaynaklarda yer alan tahminî rakamlardır.

²⁰⁶ İsmail Durmuş, "HİCİV (Arap Edebiyatı)", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 448-449.

²⁰⁷ Mahmûd-ı Gaznevî (971-1030) hakkında geniş bilgi için bkz. Erdoğan Merçil, "MAHMÛD-ı GAZNEVÎ", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 27, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2003, s. 362-365.

²⁰⁸ 10 ila 12. yüzyıllar arasında Fars edebiyatında irili ufaklı hiciv türü eserler ortaya koymuş diğer sanatkârlardan bazıları şunlardır: Ali Şatranc-ı Semerkandî, Cennetî-yi Nahşebî, Lâmiî-yi Buhârî, Hakîm Celâl/Celâlî, Kûşkekî-i Kâyinî, Rûhî-i Velvâlicî, Muhtârî-i Gaznevî (1074/75-1119'dan sonra), Nâsır-ı Hüseyin (1004-1073'ten sonra), Senâî (1071/72-1131), Evhadüddin Enverî (ö. 1189), Ebû'l-Alâ-i Gencevî, Zahir-i Fâryâbî (1156-1201), Cemâleddîn-i İsfahânî (ö. 1192), Ömer Hayyâm (ö. 1132).

²⁰⁹ A. Naci Tokmak, "HİCİV (Fars Edebiyatı)", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 449.

13. ve 14. yy.'larda (yani Moğol istilası²¹⁰ döneminde) Fars edebiyatında hiciv ve hezl hem nazımda hem de nesirde dikkatleri üzerine çeken türler hâline gelmişlerdir. Bu devrin edip ve şairlerinden Sa'dî-i Şîrâzî (ö. 1292) *Gülistân*'ında, Evhadüddîn-i Merâgî (1274-1338) *Câm-ı Cem*'inde, Hâfız-ı Şîrâzî (ö. 1390) gazellerinde, Seyf-i Ferganî (13 yy. ortaları - 1305'ten sonra) kaside ve kıtalarında, Hâcû-yi Kirmânî (1290-1352) ise bazı kıtalarında bu tür nazım örnekleri sunmuşlardır.²¹¹ Bu tarz örneklerle Safevîler ve Kaçarlar²¹² devrinde²¹³ de karşılaşmak mümkündür.²¹⁴

Meşrutiyet öncesi ve Meşrutiyet döneminde²¹⁵ ise Fars edebiyatında hiciv ve hezl yerini taşlama (tenz) cinsinden bir şiir türüne bırakmıştır. Halkı uyarmak maksadıyla yazılan bu tür eserlerin öncü şairi/yazarı ise Nesîm-i Şimâl mahlasıyla bilinen Seyyid Eşrefuddîn Hueyîn Gîlânî'dir²¹⁶ (1872-1934). Bu devirde taşlama tarzı eser verenler arasında Edîbü'l-Memâlik Ferâhânî (1860-1917), Mirza Aşki, Îrec Mirza (1874-1923), Pervîn-i İ'tisâmî (ö. 1941), Melikü's-şuarâ Bahâr (1886-1951) ve Ali Ekber-i Dihhudâ (1880-1955) gibi heccavların isimlerini de anmak gerekir.²¹⁷

²¹⁰ Moğol istilası hakkında geniş bilgi için bkz. Genceli Kiragos, **Moğol İstilasası (1220-1265)**, çev. Mahmut Kemal Bey, haz. Fuat Hacısalıhoğlu & İlhan Aslan, ed. Ayşe Pul, 1. b., İstanbul, Post, Kasım 2018. / H. Ahmet Özdemir, **Moğol İstilasası (Cengiz ve Hülâgû Dönemleri)**, 1. b., İstanbul, İz Yayıncılık, 2005.

²¹¹ 13. ve 14. yüzyıllarda Fars edebiyatında hiciv ve hezl türü şiirler yazan diğer şairlerden bazıları şunlardır: Ubeyd-i Zâkânî-i Kazvîni (ö. 1370'ten önce), Bû İshâk-ı Et'ime, Nizâmeddîn Kârî-yi Yazdî.

²¹² Safevîler ve Kaçarlar hakkında geniş bilgi için bkz. Tufan Gündüz & A. Engin Beksaç, "SAFEVÎLER", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 35, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2008, s. 451-459. / Faruk Sümer & Rıza Kurtuluş, "KAÇARLAR", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 24, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2001, s. 51-54.

²¹³ Safevîler ve Kaçarlar döneminde Fars edebiyatında hiciv ve hezl türü şiirler yazan heccavlardan bazıları şunlardır: **Safevîler:** Vahşî-i Bâfki (1532/33-1583), Vahîdî-i Kumî, Hayretî-i Tûnî, Nâdim-i Lâhicânî, Şifâî-yi İsfahânî, Şeydâ-yi Fethpûrî. **Kaçarlar:** Şihâb-ı Tûrşîzî, Kaânî-i Şîrâzî (1808-1854), Yağmâ-yi Cendekî (ö. 1859/60). / Fars edebiyatı çerçevesinde ismi zikredilen heccavların bazılarının dair verilmiş olan doğum ve ölüm tarihleri, tamamen çeşitli kaynaklarda yer alan tahminî rakamlardır. Bazı heccavların doğum ve ölüm tarihlerine ise hiçbir şekilde ulaşılammıştır.

²¹⁴ A. Naci Tokmak, "HİCİV (Fars Edebiyatı)", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 449.

²¹⁵ İran Meşrutiyet Devrimi hakkında geniş bilgi için bkz. Ahmed Kesrevî Tebrizî, **İran Meşrutiyet Tarihi**, çev. Mehdi Kamruz & Hamit Zafer Kars, 1. b., İstanbul, Kaynak Yayınları, Mart 2021. / Bijan Cezani, **İran Meşrutiyet Devrimi – Güçler ve Amaçlar (1906-1911)**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2014.

²¹⁶ Heccavın adı bazı kaynaklarda "Seyyid Eşrefuddîn-i Gîlânî" ya da "Seyyid Eşrefuddîn-i Huseynî" olarak da geçmektedir.

²¹⁷ A. Naci Tokmak, "HİCİV (Fars Edebiyatı)", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 449.

19. yy.'ın sonlarından sonra Fars edebiyatındaki hicivlerin çoğu gazete ve dergilerde yayımlanmaya başlamıştır. Hiciv türünde eserlere geniş yer vermiş bu süreli yayınların en önemlilerinden biri, 1898-1899 yıllarında Tebriz'de çıkan *İhtiyâc*; diğeri ise, 1907-1908'de haftalık olarak yayımlanmış *Sûr-i İsrâfîl* dergisidir. Modern dönemin en başarılı heccavları ise -yukarıda ismini zikrettiğimiz- Dihhudâ ve Zebîh Bihrûz kabul edilmektedir.²¹⁸

Her ne kadar Rızâ Şah (1878-1944)²¹⁹ döneminde Fars edebiyatında hiciv eski etkisini yitirmeye başlamış olsa da, bu devirde bile *Tevfîk* (1921-1927)²²⁰ adında hiciv türü eserler ihtiva eden bir dergi çık(arıl)mıştır. Üstelik Rızâ Şah'ın tahttan ayrılmasıyla birlikte Baba Şâmâl dönemin en iyi hiciv örneklerini ortaya koyan ismi olmuştur.²²¹

Başta Arap ve Fars edebiyatları olmak üzere, -konumuz dâhilinde- Doğu edebiyatı sacayağının üçüncüsünü oluşturan Türk edebiyatında, satirle benzerlikler gösteren türlerin genellikle üç ayrı başlık altında ele alındığı görülür. Bunlar sırasıyla “Klasik Türk Edebiyatı”, “Türk Halk Edebiyatı” ve “Yeni Türk Edebiyatı”dır.

Satirin karşılığı olarak klasik Türk edebiyatında “hiciv/hicviye”; Türk halk edebiyatında “taşlama”; yeni Türk edebiyatında ise “yergi” sözcükleri kullanılır.

Klasik Türk edebiyatına ait ilk örnekler 11. yy.'da verilmeye başlanmıştır. Hiciv ögeleri içeren eserlere ise 14. yy.'dan itibaren rastlanmaktadır. Bilhassa 14. ve 15. yüzyıllarda kaleme alınmış bazı eğitici ve öğretici yapıtların içerisinde zaman zaman gülmeye yol açan kimi hikâyelerle karşılaşılmalıdır. Ancak tam manasıyla -azımsanmayacak ölçüde- hiciv türü eserlere ve gülmece niteliği taşıyan hikâyelere 16. ila 18. yy.'ları arasında tesadüf edilmektedir. 19. yüzyılın ilk yarısından sonra ise Osmanlı İmparatorluğu'nun yavaş yavaş zayıflamaya başlamasıyla birlikte, bu tür eserlerin sayısında da bir azalma gözlemlenmektedir.²²²

²¹⁸ A. Naci Tokmak, a.y..

²¹⁹ Rızâ Şah Pehlevî (1878-1944) hakkında geniş bilgi için bkz. Rıza Kurtuluş, “RIZÂ ŞAH PEHLEVÎ”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 35, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2008, s. 67.

²²⁰ Bu dergi, 1962 yılından itibaren yayın hayatına kaldığı yerden devam etmiştir.

²²¹ A. Naci Tokmak, “HİCİV (Fars Edebiyatı)”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 449.

²²² Aktaran: H. Gamze Demirel, “Klasik Türk Edebiyatı Geleneğinde Hiciv”, **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi (TALİD)**, C. 5, S. 10, 2007, s. 132.

Bazı kaynaklar mesnevilerdeki hikâyelerin içerisinde yer alan birkaç beyitin dışında en eski hiciv örneklerinin Ahmedî (1334/35-1412/13) ve Ahmed-i Dâî'ye (ö. 1421'den sonra) ait olduğunu;²²³ bazıları ise klasik Türk şiirinin bilinen ilk hiciv eserinin 15. yy.'da Şeyhî (1371/76 yılları arası - 1429'dan sonra) tarafından mesnevi nazım biçimiyle yazılmış *Harnâme* olduğunu²²⁴ söyler. 126 beyitten oluşan *Harnâme*, aynı zamanda Türk edebiyatının “fabl” özellikleri taşıyan ilk yapıtı olarak da kabul edilmektedir.²²⁵ Şeyhî bu mesnevisinde başından geçen bir soygun olayını anlatmıştır. Eserin sonunda varını yoğunu kaybettiğini söyleyen Şeyhî, padişahın adalet talebinde bulunur.²²⁶

Bu yüzyılın (15. yy.) bir diğer önemli hiciv türü eseri Şeyhî'nin yapıtıyla aynı adı taşıyan Molla Lutfî'nin (1446-1495) *Harnâme*'sidir. Dokuz varaklık bu küçük risalede Molla Lutfî, sade bir dil kullanarak dönemin sosyal ve kültürel olaylarını eleştirmiş; buna bağlı olarak devlet bürokrasisindeki aksaklıkları kişi ve kurumlar üzerinden alay yoluyla hicvetmiştir.²²⁷

16. yy. klasik Türk edebiyatının seçkin hicivleri arasında ise; sosyal bir eleştiri eseri olarak kabul edilen Fuzûlî'nin (ö. 1556) *Şikâyetnâme*'si ve toplum nizamındaki eğriliklerle birlikte, taşra yönetim örgütlerini her yönüyle hicveden Bağdatlı Rûhî'nin (ö. 1605/6) on yedi bentlik “Terkîb-i Bend”i ön plana çıkmaktadır.²²⁸

17. yy. ise artık klasik Türk edebiyatında hiciv türünün giderek geliştiği bir dönemdir. Bunun esas sebepleri, toplum yapısında çoğalan dejenerasyon ve şiir beğenisinin geniş kitleler arasında gittikçe yaygınlık kazanması olduğu kabul edilir. Bu çağda öne çıkan heccavlardan biri, klasik Türk edebiyatında manzum tezkire geleneğinin bilinen yegâne müstakil örneğini (*Teşrifâtü 'ş-şu'arâ*) kaleme almış ve bu

²²³ bkz. Ramazan Ekinci, “Türk Hiciv Edebiyatının Sıradışı Bir Şairi: Küfrî-i Bahâyî ve Eserlerinden Örnekler”, *Türkiyat Mecmuası*, C. 24, S. 2, Güz 2014, s. 36.

²²⁴ bkz. İskender Pala & Metin Akkuş, “HİCİV (Türk Edebiyatı -a. Divan Edebiyatı-)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 450.

²²⁵ ———, “Harnâme”, *Vikipedi*, (Çevrimiçi) <https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Harnâme>, 05 Mart 2022.

²²⁶ İskender Pala & Metin Akkuş, “HİCİV (Türk Edebiyatı -a. Divan Edebiyatı-)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 450.

²²⁷ İskender Pala & Metin Akkuş, a.y..

²²⁸ İskender Pala & Metin Akkuş, a.y..

eseriyle başta kendi olmak üzere pek çok önemli mevkide görev yapmış şairi hicvetmiş Güftî (ö. 1677); bir diğeri ise, klasik Türk edebiyatı araştırmacıları tarafından hiciv türünün üstadı olarak kabul edilen ve hakiki manada hiciv tanımlarına uygun en önemli manzumeleri yazmış Nef'î'dir (1572-1635).²²⁹ Nef'î, yaşadığı asrın pek çok önemli ismini bazen sert bazense yumuşak bir dil ve üslupla yermiş, ayrıca kaleme aldığı hicviyelerle de Türk edebiyatında bu türün gelişmesine ve yaygınlaşmasına yol açmıştır. Nef'î'den sonra, 17. yy.'ın ortalarından 19. yy.'ın başına kadarki dönemde; Nâbî (1642-1721), Haşmet (ö. 1768/69), Tokatlı Ebûbekir Kânî (1712-1792), Seyyid Osman Sürûrî (1752-1814)²³⁰ gibi pek çok önemli heccav hicviyeleriyle yankı uyandırmıştır. Fakat 19. yüzyılın ilk yarısından sonra Osmanlı Devleti'nin eski ihtişamını ve gücünü yitirmeye başlaması, hiciv türünün de eski canlılığını ve tesirini kaybetmesine neden olmuştur.²³¹

Klasik Türk edebiyatı sanatçılarının bazıları, ürettikleri hiciv türü eserlerde çok defa mahlas kullanmayı tercih etmemişlerdir. Bununla beraber zaman zaman heccav hüviyetlerini sanatkârlıklarının dışında tutarak, bu tür eserleri divanlarına almamaya özen göstermişlerdir. Bunun asıl nedenlerinden biri klasik Türk edebiyatının İslâmî kaynaklardan beslenmiş olması ve bu dinin getirdiği değerlere karşı şairlerin hassas davranarak saygı göstermesidir. Diğer sebepler ise; hicvin bazen sanatçılar tarafından küfür gibi algılanıp kayda değer bulunmaması ve bu tür yapıtların toplum nezdinde hoş karşılanmayıp zamanla tehlike arz edebilme ihtimalinin olmasıdır.

Türk halk edebiyatında da satirle benzerlikler gösterebilecek kimi örneklerle rastlamak mümkündür. Genellikle manzum olarak kaleme alınan bu eserlere “taşlama” adı verilmiştir. Bu manzumelerde nazım şekli olarak çoğunlukla koşma, kimi zaman da semâî kullanılmıştır. Halk edebiyatı geleneğinde saz şairleri tarafından söylenmiş atışmalar bile çoğu zaman taşlama türü üzerinden kurulmuştur.

²²⁹ Daha geniş bilgi için bkz. İskender Pala & Metin Akkuş, **a.g.e.**, s. 450-451.

²³⁰ Klasik Türk edebiyatı çerçevesinde ismi zikredilen heccavlara dair verilmiş olan doğum ve ölüm tarihlerinin çoğu, tamamen çeşitli kaynaklarda yer alan tahminî rakamlardır.

²³¹ Mevcut kaynaklardan hareketle, 14. yy.'dan 20. yy.'la kadar Türk edebiyatı içerisinde hiciv türünde örnekler sunmuş sanatçılar ve onların eserlerine dair hazırlanmış genel bir tasnif ve sıralama için bkz. H. Gamze Demirel, “Klasik Türk Edebiyatı Geleneğinde Hiciv”, **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi (TALİD)**, C. 5, S. 10, 2007, s. 131-154. / Türk edebiyatında hiciv alanında yapılmış çalışmaların listesi için bkz. İpek Taşdemir, “Klasik Türk Edebiyatında Hiciv Literatürü”, **Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)**, C. 6, S. 6, 2019, s. 132-156.

Klasik Türk şairleri gibi halk şairleri de taşlamalarında rüşvetten adam kayırmaya, cahillikten yalancılığa kadar pek çok olumsuz durumu eleştirmiş ve hakikatle samimiyeti ön planda tutarak başta sadrazamlar olmak üzere çeşitli zalim devlet adamlarını, adaletsiz kadıları, rüşvetçi memurları, geri kafalı softaları, haksız kazanç elde etmiş zenginleri, hilekâr esnafları ağır bir dille yermişlerdir. Yapıtlarında bu türe ziyadesiyle yer verenlerin başında Dertli (1772-1846 [?]), Seyrânî (1800 [?] - 1866) ve Ruhsatî (1835-1911 [?]) gelmektedir. Hatta Alevî ve Bektaşî şairleri tarafından yazılan eserlerde/nefeslerde dahi ara sıra taşlama unsurlarına rastlanmaktadır. Taşlama türünün izleri Cumhuriyet dönemindeki saz şairlerinin eserlerinde de görülür. Bu alanda ön plana çıkan isimler arasında Abdurrahim Karakoç (1932-2012), Abdolvahap Kocaman (1934-2005) ve Şemsi Belli (1925-1995) yer almaktadır. Bunların dışında halk edebiyatı ürünlerinden sayılan başta Nasreddin Hoca, İncili Çavuş ve Bektaşî fıkraları -ve diğer fıkralar- olmak üzere; geleneksel Türk tiyatrosunda, bilhassa Karagöz ve orta oyununda (çok nadir de olsa meddah hikâyelerinde), hatta kimi atasözlerinde bile çeşitli taşlama tarzı unsurların/özelliklerin/yaklaşımların varlığı açıkça görülmektedir.²³²

Klasik Türk edebiyatı ve Türk halk edebiyatı kendi yataklarında akarken, 19. yy.'da Osmanlı Devleti'nde yaşanan coşku ve kargaşanın "Tanzimat Dönemi"ni doğurması, hâliyle edebiyatın da yüzünü Batı'ya çevirip bir yenileşme, modernleşme sürecine girmesine sebep olmuştur. Bu yeni edebiyatın eskiden beri süregelen hiciv kültürü için kapılarını daha da aralayıp değişik alanlar sunması, hem Doğu hem de Batı yergisinin iç içe geçerek dönüşmesine yol açmıştır.

Söz konusu bu yeni edebiyat dönemine ait ilk yergi örneği Ziya Paşa'nın (1829-1880) *Zafernâme*'sidir. Bu eseri ile Ziya Paşa, Mehmed Emin Âlî Paşa (1814-1871)²³³ üzerinden Osmanlı Devleti'nin 19. yy. dış politikasını eleştirmiştir.²³⁴

²³² Geniş bilgi için bkz. Nurettin Albayrak, "HİCİV (Türk Edebiyatı -b. Halk Edebiyatı-)", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 452.

²³³ Sadrazam Mehmed Emin Âlî Paşa (1814-1871) hakkında geniş bilgi için bkz. Kemal Beydilli, "ÂLÎ PAŞA, Mehmed Emin", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 2, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1989, s. 425-426.

²³⁴ Naci Akıncı, "Ziya Paşa'nın İroni ve Parodi Şaheseri", **Türk Dili (Dil ve Edebiyat Dergisi)**, C. CIV, S. 738, Ankara, Haziran 2013, s. 82.

19. yy. boyunca Ziya Paşa'nın zikrettiğimiz eserinin dışında kitap hâlinde yayımlanmış başka bir yergi türü yapıta rastlanmamaktadır. Ancak bu dönemde gazete ve dergilerin giderek çoğalması, türün bu mecralarda gelişip daha kolay yayılmasına imkân sağlamıştır. Hatta çok sayıda şairin çeşitli yergi türü manzumeleri dönemin yazma mecmualarında ve bazı dergilerinde kalmıştır.²³⁵

20. yy.'ın ilk yarısında ise İkinci Meşrutiyet'in oluşturduğu atmosfer pek çok yergi türü eserin kaleme alınmasına zemin hazırlamıştır. Bu doğrultuda çeşitli mizah dergilerinde yayımlanmış metinlerin çoğu ve çıkarılmış şiir, roman, hikâye ve tiyatro türlerindeki pek çok kitap ve/veya risale siyasi yergileri içermektedir. Eserlerinin büyük bir bölümünde siyasi yergilere tesadüf edilen dönemin en önemli yergicisi ise Şair Eşref'tir (1846-1912). Bu dönemde Şair Eşref'in yanı sıra yergiler kaleme almış başka pek çok şair ve yazar vardır. Bu santkârlardan bazıları İkinci Meşrutiyet yıllarında eser vermeye başlamış, hatta Cumhuriyet dönemine bile yetişmişlerdir. Keza Cumhuriyet devri içerisinde yetişmiş onlarca yergici ve yergi türü esere de rastlamak mümkündür. Ancak bu dönemde siyasi yergiden çok sosyal yergiye ağırlık verildiği görülür. Yine Cumhuriyet döneminde, daha önce kitaba dönüş(türül)memiş, dağınık bir şekilde çeşitli yayın organlarında kalmış yergi türü eserlerin, okura daha kolay ulaşabilmesi için, -bu türde farklı metinleri bir araya getiren- birçok antoloji de yayımlanmıştır.²³⁶

Sonuç olarak kültürel açıdan türün kısa bir değerlendirmesi yapılacak olursa; Batı geleneğinde satire, ekseriyetle yanlış, çirkin, gülünç vs. gibi durum, olay ve âdetlere özgü esasların beceri ve incelikli bir tavırla ortaya koyulması gözüyle bakılmış ve aynı zamanda bir edebî tür olarak sosyal bir işlev yüklenmiştir. Aynı şekilde Doğu geleneğinde/edebiyat(lar)ında da satire benzeyen (ör. hiciv, taşlama, yergi vs. gibi) türlere, daha ziyade toplumsal yönü/yükü ağır basan bir sanatsal/edebî

²³⁵ M. Orhan Okay, "HİCİV (Türk Edebiyatı -c. Yeni Türk Edebiyatı-)", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 453.

²³⁶ Yeni Türk Edebiyatı dönemi içerisinde yergi ve bu türde örnekler ortaya koymuş şairler/yazarlar ve onların eserlerine dair daha geniş bilgi için bkz. M. Orhan Okay, **a.g.e.**, s. 452-454.

unsur; ayrıca zaman zaman kişisel kinlerin ortaya koyulması/dökülmesi maksadıyla kullanılan bir olgu gözüyle bakılmış olduğu söylenilebilir.²³⁷

1.3.3. Satirin Karakteristik Özellikleri

Satir, -üst başlıklarda da teşhir edildiği gibi- yeni bir sanatsal buluş değildir. Çok eskiden beri var olan ve kullanıldığı zamanın koşullarını veya sıkıntılarını abartılı ve alaycı bir biçimde dile getirmeye yarayan/çalışan sanatsal bir tür niteliği taşımaktadır. Diğer türlerde olduğu gibi satiri de satir yapan kendine mahsus bazı karakteristik özellikleri bulunmaktadır. Satirin “eleştirel” bir tür olması ve belirli kişi veya hedeflere “saldırması” gibi genel -ve herkes tarafından takdim edilen/ön plana çıkarılan- vasıflarının dışında Oğuz Cebeci, türün temel özelliklerini ilkin üç ayrı ana madde etrafında toplamaya ve daha sonra da bunları örnekler ışığında açıklamaya çalışmıştır. Cebeci’nin satire dair sıralamış olduğu karakteristik özelliklerden bazıları şunlardır:

“1. Satir ‘güncel ve yerel’ alanlara yönelir, genellikle ‘abartılı ve grotesk’ olmakla birlikte, aynı zamanda ‘gerçekçi gözükme’ dikkat eden bir türdür.

2. Satir genel olarak ‘yumuşak’ bir tür değildir; okuyucu/izleyiciyi ‘şoke edici’ bir nitelik taşır.

3. Genel olarak ‘komik’ tir.”²³⁸

Bu yerinde tasnifin dışında hem Türk hem de yabancı kaynaklarda satirin karakteristik özellikleriyle ilgili sıralanmış pek çok madde veya ilkeyle karşılaşmak mümkündür. Satirin karakteristik özelliklerinin, aynı zamanda bir yapıtın satir olup olmadığını anlamak için bir ölçüt görevi gördüğünü de söylemek gerekir. Bir okuyucunun, izleyicinin veya dinleyicinin bir eserin satir(ik) olup olmadığını anlayabilmesine/tanıyabilmesine ufak da olsa yardımcı olabilmek için -satirin kurucu ve ayırt edici özelliklerini ihtiva eden- ortak bir kategoriye/sınıflandırmaya yer vermenin yararlı olacağını düşünüyoruz. Diğer sanatsal türlerle aynı anlatı formatını kullanabilen, ancak gerçekte farklı bir tür olan satiri tanımlayan özelliklerden bazıları şöyle sıralanabilir:

²³⁷ M. Orhan Okay, “HİCİV”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 447.

²³⁸ Daha detaylı bilgi için bkz. Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 182-187.

Satir,

- etik reformla alakalı bir türdür;
- “yerel ve güncel”le ilgilendiği kadar; yazıldığı çağı ve toplumu aşarak diğer çağ ve toplumlara hitap edebilir (yani bazen tamamen “evrensel” olabilir);
- insanlara, olaylara, siyasi ve sosyal yıkımlara, günlük meselelere, yetersizliklere, çelişkilere ve sorunlara odaklanır/yönelir;
- aptallıkları/budalalıkları, yanlışlıkları, kötülükleri, kusurları veya bunlara benzer hâl ve hareketleri kendi perspektifinden (ekseriyetle dalga geçerek veyahut küçümseyerek) eleştirmeye ve bu yolla bütün olumsuzlukları kınanabilir kılmaya gayret eder;
- olumsuzluk müptelaları üstünde -sosyal düzeni/değişimi sağlamak ve beşeriyeti şikâyetlerden haberdar etmek/bilgilendirmek için- ya toplumsal bir baskı ya da sarsma, uyarma, bilinçlendirme, farkındalık vs. gibi çağrılar üzerinden düzelmeye doğru bir davet oluşturmaya çalışır;
- bazen tek yanlı polemikçi, çoğu zaman da -bütün yozlaşmalara karşı- saldırgandır;
- sık sık grotesk karşılaştırmalar ve ironik çarpıtmalar yapar;
- beklenen anlamla çelişen bir anlamı aktarmayı amaçlar;
- dış dünyada gördüklerini alaycı bir dille anlatmaya çaba gösterir;
- doğruyu, güzeli, iyiyi ve gerçeği gösterdiği iddiasında bulunur;
- espirili, komik, güldürücü ve eğlendirirken düşündürücüdür;
- (kara) mizah, parodi, ironi, karikatür, alay, eleştiri, pozitif norm, metafor, alegori, paradoks, fantezi, imge, antitez, (kelime) oyun(u), ima (bazen anlaşılır ve sıradan bir dil), yetersiz ifade, abartı, aşırılık, muğlaklık, belirsizlik, kapalılık, kurgusallık, (ikili) karşıtlık(lar), kışkırtma, karşılaştırma, yüzleştirme, tersine çevirme, ince düşünce, iğneleyici söz, tanımlama, betimleme, yargılama, değerlendirme, toparlama, tartışma, gerçek(çi)lik, canlılık, hareketlilik, saldırganlık, şiddet, sinizm vs. gibi pek çok farklı öğreti, disiplin ya da teknikten faydalanır;

- bütün bunların yanı sıra genellikle kaba ve müstehcen; çoğu zaman da öfkeli, muhalif, intikamcı, protestocu, propagandacı ve devrimci bir tavırla ön plana çıkar.

Yukarıda sıralamış olduğumuz örneklerden de anlaşılacağı üzere satirin çok farklı şekillerde ortaya çıkabilme ihtimali vardır. Bu yüzden okuyucunun, izleyicinin veya dinleyicinin (yani kısacası “ideal alıcı”nın) bir eserin satir(ik) olup olmadığını anlayabilmesi/tanıyabilmesi için kesinlikle dikkatini her daim diri tutması gerekmektedir. Aksi takdirde satirik bir eserde bu ayırt edici özelliklerin tam manasıyla algılanamaması, o eserin gerektiği gibi çözüme kavuşturulamamasına neden olacaktır. Dolayısıyla incelikli satirlerin deşifre edilebilmesi için muhakkak - okuyucularda, izleyicilerde veya dinleyicilerde- belirli bir düzeyde gelişmişlik gerektirmektedir.

Satirin karakteristik özelliklerinden hareketle “Satir her şeyi yapabilir mi?” ya da “Satir için her şey mübah mı?” gibi sorulara da cevap aranması gerekir. Ancak bunların çok kolay cevaba ulaştırılabilecek sorular olmadığı da açıktır. Bu doğrultuda çok çeşitli faktörlerin hesaba katılması gerekir. Çünkü satirin çok ileri gittiği ve çok şeyi kapsadığı alanlar mevcuttur. Nitekim satirin sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiğine dair genel bir cevabın olmadığı da söz götürmez bir gerçektir. Fakat her şeye rağmen satire başvurulduğunda -en azından kültürümüz açısından- edep dairesi içerisinde bir üslup kullanılması gerektiği kanaatindeyiz. Satir ancak nezih olması kaydıyla hak ve hakikatin savunucusu, zulmün ise engelleyicisi olabilecektir.²³⁹

1.3.4. Satirin Alt Türü: Menippea (Menippos Yergisi)

Bazı edebiyat teorisyenleri (özellikle de Mihail Mihayloviç Bahtin) tarafından satirin bir alt türü olarak kabul edilen “menippea” (Menippos yergisi),²⁴⁰ *güzellik* ve *soyluluk* gibi antik *edeplilik* fikrini oluşturan etik normların yıkılmaya başlamasıyla

²³⁹ R. Selçuk Uysal, “HİCİV”, **Belâgat ve Edebî Sanatlar Lügati**, 1. b., İstanbul, Doğu Kütüphanesi, 2016, s. 91.

²⁴⁰ Menippos yergisi hakkında daha detaylı bilgi için (özellikle “Giriş” bölümü) bkz. Eugene P. Kirk, **Menippean Satire: An Annotated Catalogue of Texts and Criticism**, New York, Garland Publishing, 1980.

birlikte ortaya çıkmıştır.²⁴¹ Yarı ciddi yarı komik bir içeriği olan satirin bu alt türüne,²⁴² eski Yunan döneminde (M.Ö. 3. yy.) Gadara’da yaşamış, aynı zamanda sinik (κυνικός) filozof ve satirist olarak da bilinen -türe klasik biçimini kazandırmış- Menippos’un eserlerine izafeten “menippea” adı verilmiştir. “Menippos yergisi” kavramını özel bir türü ifade edecek şekilde ilk defa kullanan isim; *Saturae Menippeae*²⁴³ adlı yapıtıyla dönemin (M.Ö. 1. yy.) sosyal ve siyasi sorunlarını alaycı bir biçimde dile getiren Romalı alim Marcus Terentius Varro’dur.²⁴⁴ Fakat Bahtin’e göre türün kendisi çok daha eskilere -hatta Menippos’tan önceye- dayanmaktadır. Bu doğrultuda ileri sürdüğü görüşlerine istinaden Bahtin, türün başlangıç evresi hakkında şu saptamaları yapar:

“Ama türün kendisi epey önce doğmuştur: İlk temsilcisi muhtemelen Sokrates’in öğrencisi ve Sokratik diyalogların yazarlarından birisi olan Antisthenes’ti.²⁴⁵ Menippos yergisi Aristoteles’in çağdaşı olan ve Cicero’ya göre, (Sokratik diyalogun fantastik tarihlerle bileşiminden oluşan) *logistoricus* olarak adlandırılan benzer bir tür yaratmış olan Heraclides Ponticus²⁴⁶ tarafından da Menippos yergileri kaleme alınmıştı. Bion Borysthenes’te,²⁴⁷ yani ‘Dinyeper kıyılarından gelen adam’da (M.Ö. üçüncü yüzyıl) Menippos yergisinin tartışmasız bir temsilcisine zaten sahibiz. Ancak bundan sonra, türe daha kesin bir biçim

²⁴¹ bkz. Mikhaıl Bakhtin, **Karnavaldan Romana (Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar)**, İngilizceden Çeviren: Cem Soydemir, Derleyen ve Önsöz: Sibel Irzık, 1. b., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 233.

²⁴² “Menippea” (veya diğer bir adıyla “Menippos yergisi”), ciddi ve komik olanı aynı potada eriterek, hakikatle yeni bir münasebetin kurulmasına imkân sağlamaktadır. Böylece karnavala mahsus *neşeli görelilik* telakkisi dâhilinde, bir taraftan güldürürken diğer taraftan da ciddi mesajlar vermeyi amaçlamaktadır.

²⁴³ Türkçesi: *Menippos Yergisi* / Eserin günümüze kalmış fragmanlarının tamamı için bkz. Marcus Terentius Varro, **Saturarum Menippearum fragmenta**, edited by (ed.) Raymond Astbury, 2. ed. (b.), München und Leipzig (Münih ve Leipzig), De Gruyter (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), 2002.

²⁴⁴ Marcus Terentius Varro’nun (M.Ö. 116-27) ismi bazı kaynaklarda, kendinden daha genç olan çağdaşı Varro Atacinus ile karıştırılmaması için “Varro Reatinus” olarak geçmektedir. (bkz. —, “Marcus Terentius Varro”, **Wikipedi**, (Çevrimiçi) https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Marcus_Terentius_Varro, 20 Mart 2022.)

²⁴⁵ Antisthenes (M.Ö. 445-365)

²⁴⁶ Heraclides Ponticus (M.Ö. 387-312)

²⁴⁷ Bion Borysthenes (M.Ö. 325-250)

kazandıran Menippos geliyor ve onun ardından da yergilerinin birçok parçası günümüze kalmış olan Varro geliyor.”²⁴⁸

Devamında türün gelişim süreciyle ilgili Bahtin, Marcus Terentius Varro’dan sonra gelenleri -eserleriyle beraber- kronolojik sırayla şu şekilde sınıflandırır:

“Klasik bir Menippos yergisi ise, Seneca’nın²⁴⁹ *Apocolocyntosis*’i,²⁵⁰ yani ‘Kabaklaştırma’ıdır.²⁵¹ Petronius’un²⁵² *Satirikon*’u²⁵³ ise bir romanın sınırlarına doğru genişleyen bir Menippos yergisinden başka bir şey değildir. Türün eksiksiz görünümüne günümüze dek bozulmadan kalmayı başaran Lucian’ın²⁵⁴ Menippos yergisiyle ulaşıyoruz (her ne kadar türün tüm çeşitlemelerini yansıtmasa da). Apuleius’un²⁵⁵ *Metamorfozlar*’ı (*Altın Eşek*)²⁵⁶ (ve bu yapıtın, Lucian’ın kısa özeti sayesinde hakkında bilgi sahibi olduğumuz Yunanca kaynağı) bütün tipik özellikleri kendisinde barındıran bir Menippos yergisidir. Menippos yergisinin çok ilginç bir örneği de, ‘Hipokratik Roman’dır (ilk Avrupa mektup romanı). Menippos yergisinin antik aşamasındaki gelişimi Boethius’un²⁵⁷ *De Consolatione Philosophiae*’siyle²⁵⁸ doruğa çıkar.”²⁵⁹

Ek olarak Bahtin; “Yunan romanı”, antik ütopya romanı ve Roma satirinin (ör. Gaius Lucilius [M.Ö. 2. yy.] ve Quintus Horatius Flaccus [Horace/M.Ö. 65-8] gibi sanatçıların) pek çok örneğinde “menippea” unsurlarına tesadüf edildiğini

²⁴⁸ Mikhail Bakhtin, **Karnavalın Romana (Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar)**, İngilizceden Çeviren: Cem Soydemir, Derleyen ve Önsöz: Sibel Irzık, 1. b., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 225.

²⁴⁹ Lucius Annaeus Seneca (M.Ö. 4 - M.S. 65)

²⁵⁰ Eserin Türkçe çevirisi için bkz. Seneca, **Seçme Epigramlar ve İmparator Claudius’un Kabaklaşması**, çev. Samim Sinanoğlu, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı (M.E.B.), 1947.

²⁵¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Bedia Demiriş, “Menippos Tarzı Kabaklaşma: Apocolocyntosis Üzerine Bir Çözümleme”, **NaviSalvia - Sina Kabağacı’ı Anma Toplantısı - 2008 / Satyros**, 1. b., İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, Mayıs 2009, s. 1-20.

²⁵² Petronius (M.S. 1. yy.)

²⁵³ Eserin Türkçe çevirisi için bkz. Petronius, **Satyricon**, çev. F. Gül Özakürk, 1. b., Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2003.

²⁵⁴ Sımsatlı Lukianos (M.S. 2. yy.)

²⁵⁵ Apuleius (M.S. 2. yy.)

²⁵⁶ Eserin Türkçe çevirisi için bkz. Apuleius, **Başkalaşmalar (Altın Eşek)**, Latince’den Çeviren: Çiğdem Dürüşken, 1. b., İstanbul, Alfa, 2017.

²⁵⁷ Boethius (M.S. 477-524)

²⁵⁸ Eserin Türkçe çevirisi için bkz. Boethius, **Felsefenin Tesellisi**, Latince’den Çeviren: Çiğdem Dürüşken, 5. b., İstanbul, Alfa, 2015.

²⁵⁹ Mikhail Bakhtin, **Karnavalın Romana (Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar)**, İngilizceden Çeviren: Cem Soydemir, Derleyen ve Önsöz: Sibel Irzık, 1. b., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 225.

söyler.²⁶⁰ Buna bağlı olarak burada isimlerini zikretmeden geçmememiz gereken Menippos yergisine ilişkin iki önemli yapıt daha vardır. Bunlardan biri Justus Lipsius'un (1547-1606)²⁶¹ 1581 yılında yayımladığı *Satyra Menippaea. Somnium. Lusus in nostri aevi Criticos.*²⁶² isimli eseri; bir diğeri de; yine birkaç yıl sonra (1594) -Fransız Din Savaşları (1562-1598)²⁶³ esnasında- birkaç yazarın bir araya gelmesiyle -şiir ve düzyazı karışımı parçalardan- oluşturulmuş; *Satyre Menippée*²⁶⁴ ismini taşıyan siyasi satirlerin yer aldığı kitaptır.²⁶⁵ Bahtin aynı zamanda Menippos yergisinin; Nicolas Boileau (1636-1711), François Fénelon (1651-1715), Bernard le Bovier de Fontenelle (1657-1757), Voltaire (1694-1778), Denis Diderot (1713-1784), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), Edgar Allan Poe (1809-1849), Fyodor Dostoyevski (1821-1881) -vs.- gibi isimlerin çalışmalarında göze çarpan bir tahavvül ve ilerleme süreci geçirdiğinden bahseder.²⁶⁶ Böylece bütün bu örnekler Menippos yergisinin değişik şekillerde ve değişik tür etiketleri altında (kendine benzeyen diğer bazı türleri de kapsayarak) klasik-sonrası dönemlerden başlayıp günümüze dek (bir tür olduğunun mutlak şuuruyla veya böyle bir şuurdan mahrum olarak) gelişimini mütemadiyen sürdürmüş olduğunu gösteriyor. Bununla beraber Menippos yergisi pek çok (benzer veya farklı) türün teşekkül edip gelişmesine vesile olmakla kalmamış; aynı zamanda

²⁶⁰ Mikhail Bakhtin, a.y..

²⁶¹ Flamanlı filozof ve dilbilimci Justus Lipsius hakkında daha fazla bilgi için bkz. Mark Morford, **Stoics and Neostoics: Rubens and the Circle of Lipsius**, Princeton, Princeton University Press, 1991. / Jan Papy, "Justus Lipsius as Translator of Greek Epigrams", **Humanistica Lovaniensia (Journal of Neo-Latin Studies)**, Vol. (C.) 42, 1993, p. (s.) 274-284.

²⁶² Türkçesi: *Menippos Yergisi. Rüya. Çağımızın Oyun Eleştirmenleri.* / Özgün eser için bkz. Justus Lipsius, **Satyra Menippaea. Somnium. Lusus in nostri aevi Criticos.**, Plantin, 1581.

²⁶³ Fransız Din Savaşları (1562-1598) hakkında genel bilgi için bkz. ———, "Fransız Din Savaşları", **Vikipedi**, (Çevrimiçi) https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Fransız_Din_Savaşları, 23 Mart 2022.

²⁶⁴ Türkçesi: *Menippos Yergisi*

²⁶⁵ *Satyre Menippée*, Fransız Din Savaşları (1562-1598) esnasında "Katolik Birliği"nin ve "İspanyollar"ın acımasızca parodisini yapan; düzyazı-şiir karışımı politik satirlerin yer aldığı bir eserdir. 1593 yılında Jean Passerat (1534-1602), Nicolas Rapin (1535-1608) ve Florent Chrestien (1540-1596) tarafından yazılmış, Pierre Pithou (1539-1596) tarafından da revize edilmiştir; yayın tarihi ise 1594'tür. Mihail Mihayloviç Bahtin bu eseri; "dünya edebiyatının en büyük siyasi satirlerinden biri" olarak niteler. (bkz. ———, "Satire Ménippée", **Wikipedia**, (Çevrimiçi) https://en.m.wikipedia.org/wiki/Satire_Ménippée, 23 Mart 2022.)

²⁶⁶ bkz. Mikhail Bakhtin, **Karnavalın Romana (Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar)**, İngilizceden Çeviren: Cem Soydemir, Derleyen ve Önsöz: Sibel Irzık, 1. b., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 266-268.

çeşitli toplumların edebiyatlarını derinlemesine etkileyerek (etkileri henüz gerektiği gibi irdelenmemiş olsa da) gelişimlerine katkıda bulunmuştur.

Menippos yergisinin tarihsel gelişim sürecine kısa da olsa değindikten sonra, Bahtin'in türün temel karakteristiğine dair yapmış olduğu sınıflandırmayı (özet hâlinde) gözden geçirmeye başlayabiliriz. Menippos yergisinin karnaval kültürünün ya da anlayışının ana taşıyıcılarından ve kanallarından biri olduğunu ve 20. yy.'a dek bu özelliğini koruduğunu savunan Bahtin, türün temel özelliklerini 14 ayrı maddede listelemeye/tanımlamaya çalışmıştır:

1. Genellikle Sokratik diyalogdan daha “komik”tir.
2. Alışılmadık derecede özgürdür (ör. tarihten, gerçekçilikten ve efsaneden bağımsızdır²⁶⁷). Tüm dünya edebiyatında fantastik olanı icat etmesi ve kullanması bakımından daha özgür başka bir tür bulunmaz.
3. Fikrî ya da felsefî bir gerçeği (veya tümüyle bir hakikati) test etmek maksadıyla olağanüstü (ör. fantastik/serüven gibi) durumları korkusuzca ve sınırsızca kullanır.
4. Fantastik, sembolik, bazen de dinî/mistik unsurları uç ve (bizim bakış açımızdan) olgunlaşmamış bir “sefalet doğalcılığıyla”²⁶⁸ bir arada bulundurur.
5. Gözü pek yaratım ve fantastik unsur onda (“menippea”da) olağanüstü bir felsefî evrenselcilikle ve dünyayı olası en geniş ölçekte düşünme kapasitesi ile birleşir. Bir “nihai sorular” türüdür; buna bağlı olarak nihai felsefî konumları sınava tabi tutar.
6. Onun (“menippea”nın) felsefî evrenselciliğiyle bağlantılı olarak üç düzlemli bir yapı ortaya çıkar: Eylem ve diyalojik sinkrisis, yeryüzünden Olympos'a ve oradan da ölümler diyarına aktarılır.
7. Hayata ilişkin “gözleme dayalı olgular”ı değiştirecek biçimde özel tip bir “deneysel fantastiklik” kullanır.
8. “Ahlaki-psikolojik deney” olarak adlandırılabilen bir anlatım tarzıyla, insanın alışılmadık, anormal ahlaki ve psişik (ör. her tür delilik, çılgınlık,

²⁶⁷ Lakin bu niteliği, başkahramanlarının tarihi veya efsanevi şahsiyetlerden oluşabilmesine mâni değildir.

²⁶⁸ Bazı çevirilerde “kenar mahalle doğalcılığı” veya “kaba natüralizm” olarak da geçer.

kaçıklık, bölünmüş kişilik, denetlenemez hayal kurmalar, alışılmadık rüyalar, delilik sınırlarına dayanan tutkular, intiharlar vs. gibi) hâllerinin bir tarifini/tasvirini/temsilini yapar.

9. Skandal sahneler, tuhaf davranışlar, yakışsız konuşmalar ve eylemler, yani olayların genel kabul gören ve geleneksel akışı ile konuşma adabları da dâhil olmak üzere yerleşik davranış ve adabımuaşeret normlarının her tür ihlali onun (“menippea”) açısından son derece karakteristiktir.
10. Keskin tezatlar ve zıt kavramlardan oluşan kombinasyonlarla doludur.
11. “Düş”ler ya da bilinmeyen ülkelere yapılan “yolculuk”lar gibi “toplumsal ütopya” unsurlarına sıkça yer verir.
12. İç içe geçmiş türlerin yaygın kullanımı tipik özelliklerindendir.
13. İç içe geçmiş türlerin varlığı, onun (“menippea”nın) “çok üsluplu” ve “çok tonlu” mahiyetini pekiştirir.
14. Güncel ve revaçta olan konularla ilgilenir. (Bu son özellik aynı zamanda türün tüm diğer özellikleriyle organik bir ilişki içindedir.)²⁶⁹

Bahtin, tüm bu temel özelliklerin belirgin ayrışıklığına mukabil, Menippos yergisinin *organik birliğine* ve *iç bütünlüğüne* vurgu yapar. Buna bağlı olarak türün içinde geliştiği asrın sosyal ve felsefi temayüllerinin en iyi ifadesi ve en doğru yansıması olduğunu savunur. Aynı zamanda hem içsel bir bütünlüğe hem de dışsal bir esnekliğe sahip olan “menippea”nın, kendine benzeyen (ör. *taşlama* [diatribe], *kendi kendine konuşma* [solliloquy] ve *sempozyum* -vs.- gibi) küçük türleri kendi bünyesinde taşıma ve bütünleştirici bir unsur olarak diğer büyük türlerin içine sızıp onları belirli bir dönüşüme tabi tutabilme gibi bir kapasitesinin olduğunu ifade eder.²⁷⁰ Yine aynı şekilde ek olarak; roman türünün kökeninin Menippos yergisine dayandığını; yani “menippea”nın, zamanında yeni bir tür olarak oluşmaya başlayan romanın evrimindeki ilk otantik ve temel adımlardan biri olduğunu söyler.²⁷¹

Böylece yukarıda verilen tüm örnekler; satirin bir alt türü olarak “menippea”nın tarih boyunca göstermiş olduğu gelişimi ve yüklenmiş olduğu

²⁶⁹ Daha kapsamlı bilgi için bkz. Mikhail Bakhtin, **a.g.e.**, s. 226-233.

²⁷⁰ bkz. Mikhail Bakhtin, **a.e.**, s. 233-237.

²⁷¹ bkz. Mikhail Bakhtin, **a.e.**, s. 187-188.

anlamı/görevi açıklamakla kalmamış, ayrıca Bahtin'in yapmış olduğu çalışmalar sayesinde edebiyat eleştirisinde kendine nasıl (bir) yer edindiğini de göstermiştir.

Bahtin'in yanı sıra, Menippos yergisi ile ilgili birçok araştırmacı pek çok değişik çalışma yapmıştır. Bunlar arasında; Menippos yergisini düzyazı türünün bir şekli olarak inceleyen Northrop Frye;²⁷² “satır”le “menippea”nın birbirinden ayrı türler olduğu bakış açısından hareket eden M. D. Fletcher²⁷³ ve Menippos yergisinin “yüksek” ve “kısık sesli” olmak üzere iki grup etrafında değerlendirilebileceğini ileri süren Howard D. Weinbrot²⁷⁴ gibi isimler yer almaktadır.

Son olarak “menippea”ya (Menippos yergisine) ilişkin genel bir özete ve değerlendirmeye yer verilecek olursa, şunları söylemek yerinde olacaktır:

“Menippea”nın tarihsel gelişim sürecine bakıldığında, zuhur ettiği günden bugüne değin pek çok sanatkâr tarafından çeşitli tür ve biçimlerde kullanılmış olduğu görülür. Satirin bu alt türünün folklorik kökleri, irsî olarak tabi bulunduğu Sokratik diyalogun kökleriyle aynıdır. Bununla birlikte diyalojiktir; parodilerle ve alaycı taklitlerle doludur; çok biçemlidir ve ikidillilik (bilingualism) gibi unsurlarından çekinmeyen bir tür olduğu söylenebilir.²⁷⁵ Diğer karakteristik özellikleri arasında ise; sınır tanımaz ve marjinal bir üslup ve yaklaşımla her çeşit yerleşik, düşünsel, toplumsal, kurumsal, siyasal -vs.- yapıya (hatta tüm insani değerlere) karşı alaycı ve ağır tenkitlerini çekinmeden yöneltebilmesi yer almaktadır. Sıralanmış olan bütün bu vasıflarından yola çıkılarak satirle karşılaştırıldığında ise, belirgin bir tür farklılığı göstermediği, bundan dolayı en fazla satirin bir alt kategorisi veya alt türü olarak tanımlanması gerektiği açıktır. Bir eserin “menippea” mı yoksa “satır” mı olduğu

²⁷² Konuyla ilgili detaylı bilgi için bkz. Northrop Frye, **Anatomy of Criticism**, 1st edition (1. b.), Princeton, Princeton University Press, 1957. / Eserin Türkçe çevirisi için bkz. Northrop Frye, **Eleştirinin Anatomisi**, İngilizceden Çeviren: Hande Koçak, 1. b., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015.

²⁷³ Konuyla alakalı ayrıntılı bilgi için bkz. M. D. Fletcher, **Contemporary Political Satire**, Boston, University Press of America, 1987.

²⁷⁴ Konuya ilişkin kapsamlı bilgi için bkz. Howard D. Weinbrot, **Menippean Satire Reconsidered: From Antiquity to the Eighteenth Century**, 1st edition (1. b.), Baltimore, The John Hopkins University Press, 2005.

²⁷⁵ bkz. Mikhail Bakhtin, **Karnavaladan Romana (Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar)**, İngilizceden Çeviren: Cem Soydemir, Derleyen ve Önsöz: Sibel Irzık, 1. b., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 191-192.

hususı ise büyük ölçüde alıcının inisiyatifine veya yorumuna (kısmen de olsa satiristin niyetine) bağılı bir durum olduğı da ayrıca belirtilmelidir.²⁷⁶

1.3.5. Satirin İşlevsel Özellikleri

Bir toplumu anlamak için en etkili kaynaklardan ve en eski sosyal çalışma biçimlerinden biri de satirlerdir. Çok eskiden Batı toplumlarında (ve onların sanat anlayışlarında) satire etik ve didaktik bir işlev yüklenmiş, bu türde eser verenlere (satiristlere) ise insani ve toplumsal erdemleri hatırlatma yoluyla tazeleyen ve ön plana çıkaran bir öğretmen gözüyle bakılmıştır. Bu görüş 18. yüzyıla kadar geçerliliğini korumuş olsa da,²⁷⁷ zamanla eski popülaritesini yitirmeye başlamıştır. Günümüzde artık satir ve onu uygulayanların, “faziletlerin belleticisi” olmaktan çok daha fazla görevi vardır. Mesela modernizmle birlikte satirden (satiristlerden); toplumda göze çarpan çarpıklıkları, çelişkili gerçekleri veya mağduriyetleri ortaya çıkarması ve bunlara benzer bilumum aksaklıkları düzeltmesi ya da tümünden ortadan kaldırması (kısacası toplumu arzu edilen ideal hedeflere ulaştırması) hususunda çaba harcaması beklenmektedir.²⁷⁸ Aslında satirden yerine getirmesi beklenen tüm bu vazifeler, aynı zamanda türün dolaylı yoldan birtakım önemli işlevsel (ör. yargılama, değerlendirme, düzeltme vs. gibi) özelliklerini de meydana çıkarmaktadır.

Daha önce de belirtildiğı gibi, günümüzde satir artık çok daha geniş/derin konuları ve alanları kapsayan bir tür hâline gelmiştir. Bu doğrultuda İsviçreli araştırmacı Mischa Charles Senn, satirin kendine hedef seçtiğı tipik saldırı unsurları arasında; insana özgü zayıflıklar ve kusurlar, yanlış davranışlar/suistimaller, çeşitli kurum ve kuruluşların (ör. ibadethane, devlet, ekonomi, güvenlik güçleri vs.) yanı sıra günlük siyaset, yargı ve çeşitli basmakalıp fikirler, ayrıca insanlar ve insan gruplarının (ör. siyasetçiler) yer aldığını söyler.²⁷⁹ Senn’in sıralamış olduğı bütün bu unsurlara özgü/ait olumsuzlukları satir(ist), kendine saldırı²⁸⁰ hedefi olarak seçerek

²⁷⁶ Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 202.

²⁷⁷ karşı. Mischa Charles Senn, **Satire und Persönlichkeitsschutz**, Bern, Stämpfli Verlag AG, 1998, s. 22.

²⁷⁸ Dolayısıyla bu durum aynı zamanda satirin toplumda bir söylem oluşturabilen belirli bir amaca tabi olduğunu da göstermektedir.

²⁷⁹ bkz. Mischa Charles Senn, **a.g.e.**, s. 21.

²⁸⁰ Satiri tarihsel bir türden çok sanatsal bir biçim olarak önceleyen Alman araştırmacı/akademisyen Jürgen Brummack, satir hakkında pek çok kişi tarafından kabul ve destek gören; aynı zamanda

“eleştirme”ye çalışır. Bu da satirin hem “eleştirme” hem de eleştirdiklerini “uyarma”, “istediği kalıba sokma” ve “biçimlendirme” gibi birtakım işlevlerini ortaya çıkarmaktadır. Ancak burada satir(ist)in layıkıyla açıklanabilecek olanı eleştirmesi gerektiğini de belirtmek gerekir. Aksi takdirde satiristin niyeti ve satirin içeriği alıcılar (ör. okuyucular, izleyiciler, dinleyiciler) tarafından cevabı bulun(a)mamış bir soru ya da çözüme kavuş(turul[a])mamış bir sorun olarak kalacaktır. Bunu önlemek ve muhataba doğrudan ulaşabilmek için satir(ist)in, etik ve ahlaki yargılara uyduğu kadar genel anlayış ve beğeni kurallarına da mümkün olduğunca uyması gerekmektedir. Sonuç olarak “satirin dayandığı retorik yaklaşım [...] alıcının tutum ve görüşünü etkilemeye veya bir biliş sürecini (farkındalık ve fikir oluşturma, aydınlatma işlevi) tetiklemeye çalışır.”²⁸¹ Fakat yine de -yukarıda belirtildiği gibi- ele alınan/takdim edilen bütün bu konu ve olguların işe yararlılığı (veya işlevselliği), ancak alıcıların aşinalık derecesine bağlı (veya alıcıların aşinalık derecesiyle doğru orantılı) bir durum olduğu söylenebilir.

Satirin bir diğer işlevi “yermek”tir. Satirist, humor, abartı ve kötüleme gibi satiri oluşturan bazı tekniksel unsurlardan da faydalanarak belirlediği hedefe yönelir; daha sonra, olumsuzluklar ihtiva ettiğini düşündüğü o hedefi (ör. toplum yahut kurumlarda var olan aksaklıkları, haksızlıkları, çarpıklıkları, insanın hoşla gitmeyen taraflarını vs.) alaya alarak yermeye çalışır. Lakin bu noktada gözden kaçırılmaması gereken en önemli ayrıntılardan biri; humor, abartı ve kötüleme gibi unsurların tek başlarına kullanıldıklarında satirle karıştırılmaması gerektiği hususudur. Zira bunların (humor, abartı, kötüleme) satirle aynı potada eritilmesi, türün işlevsel etkisini güçlendiren birer yardımcı unsur görevi gördüğünü gösterir. Böylece dile getirilmiş olan bu tekniksel yardımcı unsurları hem birbirinden ayırt edebilmek hem

geçerliliğini bugüne kadar büyük ölçüde koruyabilmiş bir tanım formüle etmiştir: “Satir, estetik olarak sosyalleştirilmiş saldırganlıktır.” (bkz.:aş. s. 282.) Brummack, “saldırganlığın” satirin kurucu özelliklerinden biri olduğunu; bununla beraber saldırı nesnesinin genellikle bir kişiyi değil, bir davranış temsil ettiğini söyler. Ayrıca “saldırının” sadece sanatsal, yani estetik değil, aynı zamanda dolaylı olması gerektiğini, bu sayede “saldırganlığın” daha eğlenceli (oyuncu) bir karaktere sahip olabileceğini/dönüşebileceğini düşünür. (bkz. Jürgen Brummack, “Zu Begriff und Theorie der Satire”, **Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte**, Volume (C.) 45, Issue (S.) 1, October (Ekim) 1971, p. (s.) 275-377. / Ayrıca karşı. Rolf Arnold Müller, **Komik und Satire**, Zürich, Juris Druck, 1973, s. 77-80.) Bu noktada Brummack’ın söylemlerini de dikkate alarak, satirin karakteristik özelliklerinden biri olan “saldırganlığın”, aynı zamanda dolaylı yollardan satirin kimi işlevsel özelliklerini de tayin edebileceğini (ya da harekete geçirebileceğini) söyleyebiliriz.

²⁸¹ Mischa Charles Senn, **Satire und Persönlichkeitsschutz**, Bern, Stämpfli Verlag AG, 1998, s. 44.

de -satirle veya birbirleriyle- iç içe geçtiklerinde karıştırmamak için aşağıda sıralanan maddeleri dikkate almak gerekir:

1. Satir ve humor arsasındaki en belirgin fark; humorda kurguya (tamamen uydurulmuş olaylara) dayalı bir güldürme amacı; satirde ise az ya da çok gerçeği yansıtmaya hedefi vardır. Bununla beraber humorda genel konular; satirde ise toplumu ilgilendiren meseleler, yani sosyal konular işlenmektedir.
2. Satirde çoğu zaman yerilecek bir kişi veya konu/olay vs. ya metheder görünerek ya da doğrudan zemmedilir; abartıda ise kusur veya zaafının aşırı mübalağa edilerek gülünçleştirilmesi söz konusudur.
3. Satir bazen uyarı amacıyla sadece eleştirir; kötülemede ise eleştirinin çok daha ağır biçimlerinin yer aldığı (ya da kullanıldığı) söylenebilir.

Satirin diğer işlevleri arasında; “yaralamak”, “incitmek”, “kırmak”, “hakaret etmek”, “yıkmak”, “yok etmek” gibi birbirine çok benzeyen bazı tinsel eylemler de yer almaktadır. Türk halk edebiyatında satire (manevi yönden vurduğu veya yaraladığı için) “taşlama” denmesinin de asıl sebebi budur.²⁸²

Satirin bir başka iş görme becerisi “tasvir etmek”tir. Bu işlevi sayesinde satir, eleştirel bir gözlemci edasıyla/sıfatıyla dış dünyada gördüklerini alaycı (veyahut grotesk) bir anlatım tarzını kullanarak betimlemeye çalışır. “Bu gözlemci, kendi temsil ettiği standartla, içine girdiği ya da gözleme olanağı bulduğu çevrenin düşük standartları arasında ‘komik ve hoşgörü’ uyandıran bir karşılaştırma yapar.”²⁸³

Satir genellikle ironi tekniğinin olanaklarından da istifade eder. Satirin ironiyi kullanması okuyucuda/izleyicide/dinleyicide (yani kısacası “ideal alıcı”da) doğal bir gülme/eğlenme hâli meydana getirir. Bu da dolaylı yoldan türün “güldürme” veya “eğlendirme” gibi çok daha arka planda kalmış bir işlevini ön plana çıkarmaktadır. Üstelik güldürme eğlendirmeyi; eğlendirme ise çoğunlukla “düşündürme”yi harekete geçirir.

Satir, “ikili zıtlıklar” (ör. iyi-kötü, güzel-çirkin gibi) üzerinden de işlevsel olabilen bir türdür. Dolayısıyla bu durum aynı zamanda satirin ikili zıtlıkları eş

²⁸² bkz. M. Orhan Okay, “HİCİV”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 447.

²⁸³ Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 182.

zamanlı bir biçimde bünyesinde taşıyabileceğini ve aynı potada eritebileceğini göstermektedir.

Görüldüğü üzere kültürel ve sanatsal bir unsur (tür) olarak tarif edilmesi mümkün olan satirin pek çok farklı işlevi bulunmaktadır. Kullanılırken hangi işlevin esas alınacağını ise çoğunlukla satirize edilecek hedef, bazen de satiristin kendi kişisel niyeti belirlemektedir. Keza bu dizgeye dönemsel ve kültürel şartlar; hatta sanatsal perspektifler de dâhil edilebilir. Buna bağlı olarak, satirin işlevsel özelliklerini yukarıda sunmuş olduğumuz birkaç örnekle sınırlamanın da doğru olmayacağı kanaatindeyiz. Muhakkak ki eski veya yeni ortaya koyulacak satirik örnekler incelendikçe, türün de başka başka işlevleri meydana çıkacaktır. Bununla beraber satirin birçok karakteristik özelliğinin, aynı zamanda türün (satirin) kimi işlevsel özelliğini oluşturduğunu veya tayin ettiğini (ya da hiç değilse dolaylı yollardan harekete geçirdiğini) söylemek gerekir. Sonuç olarak satirin sanatsal bir tür olmanın yanında toplumsal bir işlev yüklendiğini, bu durumun da satiri teşekkülünden bugüne değin olduğu gibi, sürekli gündemde tutacağını düşünüyoruz.

1.4. İRONİ (ALAYSAMA/TERSİNLEME) NEDİR?

1.4.1. İroninin Tanımlanması

Hem retoriğin hem felsefenin hem de başlı başına sanatın temel unsurlarından biri olarak kabul görmüş,²⁸⁴ aynı zamanda bir araç yahut bir hüner olarak takdim edilmiş²⁸⁵ *ironinin* kökeni “bilmezden gelerek sormak”²⁸⁶ ya da “tartışmada rakibini oyuna getirmek için bilmiyor gibi görünmek”²⁸⁷ anlamlarına gelen Grekçe “eironeía” (ειρωνεία)²⁸⁸ fiil köküne dayan(dırıl)maktadır. Buna bağlı olarak pek çok kaynak,

²⁸⁴ Vefa Taşdelen, bu bakış açısıyla alakalı ek bir ifade kullanarak şöyle küçük bir katkıda bulunur: “Bugün sadece edebiyattaki, felsefedeki ve sanattaki ironiden değil, tarihteki, siyasetteki, ekonomideki, eğitimdeki ve diplomasideki ironiden de söz edilmektedir.” (Vefa Taşdelen, “İroni”, **Hece (Dosya: Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1)**, S. 124, Ankara, Nisan 2007, s. 53.) Bu da ironinin günümüzde artık pek çok alana sirayet etmiş olduğunun açık bir göstergesidir.

²⁸⁵ Beliz Güçbilmez, “Türk Tiyatrosunda İronik Söz, İronisiz Metin”, **Hece (Dosya: Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1)**, S. 124, Ankara, Nisan 2007, s. 104.

²⁸⁶ Grand Robert’ten aktaran: Savaş Kılıç, “İroni, İstihza, Alaysama”, **Cogito (Dosya: İroni)**, S. 57, İstanbul, Kış 2008, s. 143.

²⁸⁷ John Ayto, **Dictionary of Word Origins**, New York, Arcade Publishing, 1991, p. (s.) 304. (Aktaran: Vefa Taşdelen, “İroni”, **Hece (Dosya: Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1)**, S. 124, Ankara, Nisan 2007, s. 53.)

²⁸⁸ “Eironeía”nın ilk Latince karşılığı “dissimulatio”dur (yani; saklama, üstünü örtüp gizleme). Kavramı bu şekilde tanımlayan ilk kişi ise Marcus Tullius Cicero’dur (M.Ö. 106-43).

“eironeía”nın yazılı metinlerde ilk defa, Platon’un (ya da Eflatun’un) *Devlet*²⁸⁹ isimli yapıtındaki²⁹⁰ diyaloglarda -öğretmeni Sokrates’e dayanarak canlandığı *temsili karakterin*, düşmanlarını alaşağı etmek ya da kendi ayaklarıyla tuzağa düşürmek amacıyla kullandığı konuşma hilesinin (taktiğinin/teknığının) adı şeklinde- ortaya çıktığı düşüncesini savunmaktadır.²⁹¹ Nitekim daha sonra ironi tür ve tekniklerinden biri olarak kabul görececek olan “Sokratik ironi” de bu savdan hareketle türeyecektir. İroninin kavramsallaşma serüvenine kısaca değinirken bu noktada Aristoteles’in “gerçek duygularını saklayarak menfaat elde etme peşinde bir karakter olarak tanımladığı”; bir diğer Antik Çağ düşünürü Pyrrho’nun ise “tutarsız ve çelişkili bir evrende yaşadığımızın farkına varan, dünyayı ‘saçma’ kavramı açısından değerlendiren, bu saçma evrenin özelliklerini teşhir ederken, bireylere de alaycı bir sükûnet haline ulaşmayı tavsiye eden bir kişilik” olarak -Aristoteles’e kıyasen- daha olumlu özelliklerle takdim ettiği *ieron* tipinin de hatırlanması gerekir.²⁹²

Görüldüğü üzere kökensel tarihi ta antik Yunan’a dayanan ironinin, çeşitli kaynaklarda yer alan, çeşitli dönemlere ait, çeşitli kişiler tarafından yapılmış, çeşitli tanımları mevcuttur. Bu çeşitlilik aynı zamanda ironinin herkes tarafından kabul gören tek veya sabit bir anlamının/ tanımının olmadığına da işaretler. Bu çeşitliliğin asıl nedenlerinden biri de kimi zaman ironiye ilişkin yapılmış tanımlarla ironik yapıtlarda ortaya çıkan biçimlerin farklılık göstermesi veyahut birbiriyle çelişmesidir. Söz gelişi bu duruma benzer bir örneği Belçikalı edebiyat eleştirmeni Paul de Man, -Søren Kierkegaard’ın *İroni Kavramı* adlı kitabından alıntılarını belirttiği- “The Concept of Irony” (“İroni Kavramı”) başlıklı yazısında vermiştir. De Man, “ironi kavramı” ifadesinin bile haddizatında ironik bir kullanım olduğunu;

²⁸⁹ Eserin orijinal ismi: *Politeía* (Πολιτεία)

²⁹⁰ Eserin Türkçe çevirisi için bkz. Platon, **Devlet**, Çevirenler: Sabahattin Eyüboğlu - M. Ali Cimcoz, 1. b., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.

²⁹¹ Örnek olarak bkz. J. A. Cuddon, “irony”, **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**, revised by C. E. Preston (tarafından revize edilmiştir), London (Londra), Penguin Books, 1999, p. (s.) 427 (Tamamı: s. 427- 432). / Savaş Kılıç, “İroni, İstihza, Alaysama”, **Cogito (Dosya: İroni)**, S. 57, İstanbul, Kış 2008, s. 143. / Beliz Güçbilmez, **Sophokles’ten Stoppard’a İroni ve Dram Sanatı**, Ankara, Deniz Kitabevi, 2005, s. 12.

²⁹² Tırnak işaretleri arasında gösterilen son iki alıntı ve konuyla alakalı daha geniş bilgi için bkz. Oğuz Cebeci, “Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri”, **Cogito (Dosya: İroni)**, S. 57, İstanbul, Kış 2008, s. 87-88.

bunun da ironinin bir kavram olmadığına işaret ettiğini bildirmektedir.²⁹³ Bununla beraber, ironinin tanımlanma meselesine de değinen Paul de Man, konuyla alakalı şöyle bir değerlendirmede bulunur:

“Burada gerçekten de temel bir sorun mevcut: Eğer ironi gerçekten bir kavram olsaydı, ironinin [değişmez/kesin] bir tanımını vermek/yapmak mümkün olacaktı. Nitekim bu sorunun tarihsel boyutuna [veya macerasına] bakıldığında, ironinin [değişmez/kesin] bir tanımını vermenin/yapmanın son derece [veya esrareniz bir biçimde] zor olduğu görülecektir [...].”²⁹⁴

Paul de Man’ın yanı sıra, ironinin hem tarihsel hem biçimsel hem de anlamsal belirsizliğine dair sorunlara -bu alanda pek çok çalışma yapmış Avustralyalı araştırmacı/akademisyen- Douglas Colin Muecke da eğilmiştir. Muecke, *Irony and the Ironic*²⁹⁵ isimli eserinde, ironi kelimesinin şimdiki anlamı ile geçmişteki anlamının; bir ülkedeki anlamı ile başka bir ülkedeki anlamının; sokaktaki anlamı ile bir bilimsel çalışmadaki anlamının; hatta herhangi bir bilimsel çalışma ile başka bir bilimsel çalışmadaki anlamının aynı olmadığını (ya da aynı anlama gelmediğini) önemle vurgulamıştır. Bu da beraberinde ironinin değişik yer ve zamanlarda, değişik biçimlerde ortaya çıkabileceğini; aynı zamanda ironinin çok biçimli (Douglas Colin Muecke’un tabiri ile; “multiform”) bir yapıya/özelliğe sahip olduğunu da göstermektedir.²⁹⁶ Ancak bu noktada -kısmen de olsa- ironinin ne olduğunu anlayabilmek için, başta sözlükler ve ansiklopediler olmak üzere, konu üzerine fikir beyan etmiş araştırmacıların tanımlarına bakmanın yararlı olacağı kanaatindeyiz. İroni, Türkçeye Batı’dan dâhil olan bir kavram olduğu için, önce Batı kökenli/kaynaklı bazı tanımlarına, daha sonra da Türkçedeki serüvenine değinmeye başlayabiliriz.

Birçok Avrupa ülkesinde konuşulan dillerin sözlüklerinde kavramın yakın ya da benzer ifadelerle açmlandığı görülür. Örneğin ironi bu sözlüklerde genellikle; “-‘çoğu zaman’ mizah değeri taşıyan bir ifade aracılığı ile- kastedilmek (ya da

²⁹³ İfadenin aslı için bkz. Paul de Man, **Aesthetic Ideology (Theory and History of Literature, Volume [C.] 65)**, Edited with an Introduction by (ed./haz.) Andrzej Warminski, Minneapolis/London (Londra), University of Minnesota Press, 1996, p. (s.) 163.

²⁹⁴ Paul de Man, **a.g.e.**, s. 164.

²⁹⁵ Türkçesi: *İroni ve İronik*

²⁹⁶ bkz. Douglas Colin Muecke, **Irony and the Ironic**, Bristol, Methuen & Co. Ltd. Publishind, 1982, p. (s.) 7. (Aktaran: Abdulhakim Tuğluk, “İroni Nedir?”, **idil**, C. 6, S. 29, 2017, s. 445-446.)

anlaşılması) istenilen şeyin tam tersini veya farklısını söyleyerek -ya da bütünüyle karşıt veya çelişkili bir eylemde (ya da imada) bulunarak- herhangi bir durum, olay veya kişiyle -vs.- ‘inceden inceye gizlice’ alay etmek”²⁹⁷ şeklinde tanımlanmaktadır. Lakin araştırmacıların (t)ürettiği tanımlarda, tabirlerin çeşitlilik arz ettiği göze çarpar. Öyle ki bu araştırmacıların çalışmalarına baktığımızda, ironinin -tezahüründen bugüne değin- pek çok anlam değişimine uğradığını veya -“karmaşıklaşan insan yaşamı ile birlikte yeni kullanım alanları kazanması[na]”²⁹⁸ koşut olarak- anlamının genişlediğini görüyoruz. Mesela Danimarkalı filozof ve teolog Søren Kierkegaard’ın ironi kavramının özünü/içeriğini tartışarak anlamaya çalıştığı ve Sokrates’e yoğun göndermelerde bulunduğu *İroni Kavramı* adlı kitabında (doktora tezinde), ironiyi yoklukta meydana çıkan bir mevcudiyet olarak tanımladığını/takdim ettiğini; bunun yanı sıra, haddinden fazla ironi kullanımının oluşturduğu mana kapalılığının, ironinin olumlu gerçekliğini görünür kılmayı engellediğini ve bunun da zaman zaman ironiye karşı bir “hoşnutsuzluk” doğurduğunu dolaylı yollardan dile getirdiğine tanık oluyoruz.²⁹⁹ Ayrıca kitabının bir bölümünde Kierkegaard, ironiye dair şöyle öz bir tanımda/değerlendirmede bulunur:

“Söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adı ironidir ve özelliği, söylenen sözün aksinin ima edilmesidir. Böylece, ironinin her biçimi için geçerli olabilecek bir belirleme elde ederiz; yani fenomen öz değil, özün karşıtıdır. Ben konuşurken, düşünce ya da anlam öz, sözcük ise fenomendir.”³⁰⁰

Benzer irdelemeler Fransız filozof ve müzikolog Vladimir Jankélévitch’in *İroni* isimli eserinde de mevcuttur. Jankélévitch, söz konusu yapıtında; ironinin tanımına ilişkin sualler sormaya ve bu suallere cevaplar aramaya; bununla birlikte ironinin tarihsel süreçte Batı felsefesiyle olan etkileşiminin boyutlarını incelemeye ve ironinin sanat ve edebiyatla olan ilişkisi üstünden gerçekle, alayla ve sinizmle ki

²⁹⁷ bkz. ———, “irony”, **Cambridge Dictionary**, (Çevrimiçi) <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/irony>, 14 Nisan 2022. / ———, “Ironie”, **Duden**, (Çevrimiçi) <https://www.duden.de/rechtschreibung/Ironie>, 14 Nisan 2022. / ———, “ironie”, **Larousse**, (Çevrimiçi) <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ironie/44252>, 14 Nisan 2022.

²⁹⁸ Vefa Taşdelen, “İroni”, **Hece (Dosya: Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1)**, S. 124, Ankara, Nisan 2007, s. 53.

²⁹⁹ bkz. Søren Kierkegaard, **İroni Kavramı (Sokrates’e Yoğun Göndermelerle)**, çev. Sıla Okur, 4. b., Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, Ocak 2020.

³⁰⁰ Søren Kierkegaard, **a.g.e.**, s. 270-271.

rabitasının derecesini tespit etmeye/ölçmeye çalışır. Buna bağlı olarak Vladimir Jankélévitch'in *İroni* adlı kitabında ayrıca kavrama dair pek çok farklı tanımın sunulmuş olduğu da görülür.³⁰¹ Örneğin Jankélévitch, ironiyi önce “bilinç” olarak takdim etmiş, ardından söylemlerine ironinin “kendini ifade etmenin bir yolu” olduğunu da ilave etmiştir.³⁰²

İroniyi bir “yol” olarak tarif eden bir diğer isim de 20 yy.’ın retorik sentezcisi Rumen filozof Emil Michel Cioran’dır. İroninin derin ve ötede olması gerektiğini; aynı zamanda cümle şeylerin ironiyle başladığını ve en sonunda da ironiyle son bulacağını düşünen/savunan Cioran’ın,³⁰³ kavrama ilişkin en net tanımlarından biri şu şekildedir:

“İroni mutsuzluğun sadece bir maskesidir. İroni; ruhi yaraların gerçek halerini gizlemek için, onları sarıp bürüyen dolaylı ve de dolambaçlı bir yoldur. İroni, içsel yaralanmanın entelektüel bir ifadesidir.”³⁰⁴

İroninin tanımlanma çabalarına ilişkin yukarıda sunulan birkaç örnek bile, Batı’da ironiye farklı araştırmacılar tarafından farklı açılardan bakıldığını ve farklı tariflerinin (t)üretilmeye çalışıldığını göstermektedir. Bu merhalede, yani ironinin Batı’daki etimolojik, semantik ve tanımsal açıklamalarına baktıktan sonra, sözcüğün Türkçedeki serüvenine değinmeye başlayabiliriz.

Türkçede her ne kadar ironiye karşılık olarak en başta “istihza” daha sonra da “alay” sözcükleri teklif edilmiş ya da kullanılmış olsa da, bu kavramların ironiyi hakkıyla karşılamaya yetmeyeceği düşüncesiyle pek çok araştırmacı, filolog, etimolog ve leksikolog/leksikograf; “alaysılama/alaysama” yahut “tersinleme” gibi kelime önerilerinde bulunmuştur.³⁰⁵ Nitekim önerilen bu alternatif sözcüklerin bile

³⁰¹ bkz. Vladimir Jankélévitch, **İroni**, çev. Yunus Çetin, 1. b., İstanbul, Metis Yayınları, Ekim 2020.

³⁰² bkz. Vladimir Jankélévitch, **a.g.e.**, s. 45-46.

³⁰³ bkz. Mehmet Sabri Genç, “Emil Michel Cioran ve Metafiziksel İroni”, **Cogito (Dosya: İroni)**, S. 57, İstanbul, Kış 2008, s. 188.

³⁰⁴ Aktaran: Mehmet Sabri Genç, a.y..

³⁰⁵ Vefa Taşdelen, “ironi” sözcüğünün Türkçede bire bir karşılanamama sorununa ilişkin şöyle bir değerlendirmede bulunur: “İroni, belli ölçüde istihzayı içerse de, istihza değildir. İstihza, bir söylem biçimi olmaktan çok aşağılayıcı bir davranış biçimidir. [...] Kinaye, tariz, tecahül i arif gibi divan edebiyatına ait kimi söz sanatları ironinin dolaylı, örtük, iğneleyici ve müstehzi tarzını kısmen yansıtsalar da, dilimizde tarihsel, felsefi, edebi ve sanatsal birikimi ile ironiyi tam olarak karşılayacak bir sözcük yoktur. Bu da bir anlama zorluğunu beraberinde getirir. Anlama zorluğu, yalnız kavrama yabancı olan bizler için değil, kavramın içinden çıktığı kültür dilleri için de belli ölçüde geçerlidir.” (Vefa Taşdelen, “İroni”, **Hece (Dosya: Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1)**, S. 124, Ankara, Nisan 2007, s. 53.)

ironiyi bire bir karşılayamadığını belirtmek gerekir. Fakat yine de bütün bu öneriler içerisinde ironinin yapı itibarıyla taşıdığı anlama en yakın (ya da taşıdığı anlamı karşılamak için en uygun) mefhumların (tatminkâr bir başka karşılık önerilene ya da bulunana kadar) “alaysama” ve “tersinleme” olduğu söylenebilir.³⁰⁶

Türkçede ironiyi tam manasıyla karşılayacak bir sözcük mevcut olmasa bile (hatta ironinin kavramsal olarak Türk kültüründeki bütün yabancılığına rağmen), Türkçenin hem sözlü hem de yazılı geleneğinde ironik olarak değerlendirilebilecek pek çok örneğe rastlamak mümkündür. Mesela Nasreddin Hoca’nın kimi fıkraları ya da bazı Türkçe masal, türkü (ör. “Manda yuva yapmış söğüt dalına”) veya atasözlerin, söyleyiş biçimi açısından ironiye dayalı olduğu söylenebilir.³⁰⁷

Türkçe sözlükleri karıştırdığımızda ise “ironi” lafzının kısıtlı anlamlar veya tanımlarla ifade edildiğini yahut mefhumu bire bir karşılayamayacak açıklamalarda bulunduğu görüyoruz.³⁰⁸ Ancak ironinin esas alındığı Türkçe inceleme yazı veya eserlerde, sözcüğe ilişkin tanımların genişlediğine ya da var olan anlamlarının üstüne yeni anlamlar eklendiğine şahit oluyoruz. Söz temsili Mehmet Narlı, ironi çevresinde yazılıp söylenenlerin, üç temel soruya (İroni nedir; nasıl yapılır ve hangi işlevleri görür?) aranan cevap ve bu soruların oluşmasına yol açan üç temel unsur (tanım, yapı ya da işlev) etrafında kesiştiğini (yahut şekillendiğini) ve bu kesişme noktalarında da ironinin temellerinin görüldüğünü ifade eder. Narlı’nın hemen devamında bunları maddeler hâlinde izah etmeye çalışması, hem kendisinin ironiye yönelik bakışının hem de dolaylı yoldan ironinin birkaç tanımının daha ortaya çıkmasına vesile olmuştur:

“1. Esasen ironi mizahın bir türü ya da görünüşüdür ve bu yanılla içinde gülmeyi barındırır. Ama bu kaba ve nedensiz bir gülme değil; aklın ve sezginin derecesine göre etkisi değişen işlevsel ve biraz acılı ve hüznü bir gülmedir. 2. Mizahın içindeki karşıtlık ilişkisi ironinin temelini oluşturmaktadır. Bu karşıtlık

³⁰⁶ Konu hakkında detaylı bilgi için bkz. Savaş Kılıç, “İroni, İstihza, Alaysama”, **Cogito (Dosya: İroni)**, S. 57, İstanbul, Kış 2008, s. 145-148. / Ayrıca bkz. Necip Tosun, **Modern Öykü Kuramı**, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2011, s. 284-285.

³⁰⁷ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi ve küçük örnekler için bkz. Vefa Taşdelen, “İroni”, **Hece (Dosya: Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1)**, S. 124, Ankara, Nisan 2007, s. 54-55.

³⁰⁸ bkz. Türk Dil Kurumu, “ironi”, **Türkçe Sözlük**, 11. b., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 1205. / İlhan Ayverdi, “İRÖNİ”, **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, C. 2 (H-N), 3. b., İstanbul, Kubbealtı Yayınları, Haziran 2008, s. 1450.

ilişkinini fark edecek olan dinleyici veya okurdur. Karşıtlık ilişkisi dil içinde görülebileceği gibi, sözün veya metnin uyandırdığı duyguda ve ortaya koyduğu durumda da görülebilir. 3. İroni bir eleştiridir ama bu eleştiri, dil, duygu, düşünce ve durumlar arasındaki mantıksal örgünün tersine çevrilmesiyle yapılmaktadır. 4. Mizah çerçevesi içinde ironinin ta'rizle, hicivle imayla ilişkisi varsa da en çok kinaye ile örtüşmektedir. 5. Tanım, yapı ya da işlev... bunların birinin değişmesi diğerini etkilemekte ve böylece kavramın canlılığı süregelmektedir.”³⁰⁹

Sıralanmış olan bu beş madde aynı zamanda Mehmet Narlı'nın ironiyi birkaç temel kavram üzerinde konumlandığını gösteriyor. Bunlar sırasıyla; “mizah”, “gülme”, “karşıtlık”, “eleştiri” ve “kinaye”dir.

Türkçede ironiye dair farklı tanımlar ortaya koyan isimlerden bir diğeri de - ironinin bir bakıma “mantıksal bir çarpılma, bir ima” ve “gerçeklikle karşıtlık oluşturmak” işi olduğunu söyleyen- Vefa Taşdelen'dir. İroniyi nükteli, espirili, iğneleyici bir tarz, bir üslup, bir bakış, aynı zamanda bir tartışma, konuşma veya söyleme yöntemi olarak lanse eden Vefa Taşdelen, ironi ile ilgili şöyle genel bir tanım yapar:

“Her zaman eleştirel bir tavır, entelektüel bir boyut içeren ironi, örtük, dolaylı, kinayeli ve iğneleyici söyleme biçimidir. ‘Arif olan anlar’ atasözü, ironideki örtük ve dolaylı anlamın okuyucuya ya da dinleyiciye havale edilmesi durumunu iyi ifade eder.”³¹⁰

Vefa Taşdelen'in yapmış olduğu bu kısa tanımlama, önce ironinin ne olduğunu; daha sonra atasözünden de verilen örnekle ironinin ne şekilde çözüme kavuşabileceğini anlatmaktadır.

Görüldüğü üzere tarihsel süreç içerisinde ironiye dair yapılmış olan bütün bu tarifler, ironinin sürekli değişen ve üzerinde tartışmaların hiç eksik olmadığı bir kavram olduğuna işaretler. Hatta günümüzde bile pek çok farklı alana/disipline sirayet ederek etkisini gösteren bu tekniğin, gün geçtikçe anlamlarına yeni anlamlar, tanımlarına ise yeni tanımlar eklendiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla bütün bu sonuçlar/veriler, ironinin artık dünyanın gündelik yaşantısının birçok gözesine

³⁰⁹ bkz. Mehmet Narlı, “Öykü ve İroni”, **Hece (Dosya: Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-2)**, S. 125, Ankara, Mayıs 2007, s. 72.

³¹⁰ bkz. Vefa Taşdelen, “İroni”, **Hece (Dosya: Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1)**, S. 124, Ankara, Nisan 2007, s. 53-55.

sindiğini ve insanlığın artık yaşayan büyük bir ironi geleneğine sahip olduğunu - bizlere- göstermektedir.³¹¹

1.4.2. İroninin Tarihsel Gelişim Süreci ve Kültürel Arka Planı

Tarihî dönemlere ironiyi baz alarak baktığımızda, yaşamın içerisinde yer alan bütün diğer soyut ve somut ögeler gibi ironinin de -doğal olarak- bazı değişim ve dönüşümlere uğradığını, ayrıca günümüzdeki anlam derinliğine ulaşana dek pek çok farklı şekle büründüğünü söyleyebiliriz. Ancak ironinin bu değişim evrelerini kendiliğinden yaşamadığını, bu yeniden yorumla(n)ma işine farklı kişilerin, hatta değişik zaman, mekân ve olayların da müdahale ettiğini belirtmek gerekir.

Klasikler, romantikler, modernistler, postmodernistler devamlı ironinin iktidarvari gücüne başvurmuş ve ironi, kiminde bir ton, kiminde bir anlatı grameri, kiminde retorik, söz oyunu, kiminde de büsbütün bir sanat anlayışı olarak belirivermiştir.³¹² Maruz kaldığı tüm temaslar, zaman içerisinde ironiyi birçok yönden değiştirip geliştirmiştir. Dolayısıyla bütün bu veriler, ironinin gerektiği gibi anlaşılabilmesi için muhakkak tarihsel gelişim sürecine ve kültürel arka planına bakılmasının elzem olduğunu göstermiştir.

Yukarıda da değinildiği gibi, araştırmacıların neredeyse tamamı, ironinin başlangıç evresi ile ilgili Platon'un diyaloglarında öğretmeni Sokrates'e dayanarak oluşturduğu temsilî karakteri işaret etmektedir. Bundan dolayı ironi kavramına dair kronolojik bir bilgiyi hakkıyla yansıtabilmek için -aksi tespit ve ispat edilmediği sürece- ilk önce Sokrates'e atıfta bulunulması gerektiği kanaatindeyiz.

İroni, Sokrates felsefesinin temelini oluşturan bir unsurdur. Platon'un dilinden/perspektifinden aktarılan diyaloglar, Sokrates'in ironiyi kendini karşı tarafa saf/cahil olarak gösterme taktiği/tekniki olarak kullandığını göstermektedir. Öte yandan Sokrates'in bunu yaparken genellikle hedefe kendini bilgili/akıllı sanan veya öyle takdim eden, yani kısacası bilmişlik taslayan/çok şey bildiğini zanneden eğitilmiş kişileri koyduğu söylenir. İroniyi taktik olarak kullanmasının altında ise biraz da; her

³¹¹ İroniyi tanımlama çabalarına ilişkin geniş bilgi için bkz. Abdulhakim Tuğluk, "İroni Nedir?", *idil*, C. 6, S. 29, 2017, s. 441-467.

³¹² Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2011, s. 285. / Necip Tosun, "Öyküde İronik Anlatım", *Hece (Dosya: Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1)*, S. 124, Ankara, Nisan 2007, s. 86.

şeyin en iyisini bildiğini zanneden o kişilere, aslında hiçbir şey bilmediklerini (veya çok az şey bildiklerini) göstermek/ispatlamak amacının yattığı da söylenebilir. Bu noktada akla hemen, yine Platon tarafından Sokrates’e atfedilen o meşhur söz gelmektedir: “Bildiğim tek şey, hiçbir şey bilmediğimdir.” Üstelik bu özdeyiş için, “Sokratik ironi”nin yapı taşıdır da denebilir.

Sokrates, karşısına aldığı insanlara sorular soran, fakat onlara doğrudan öğüt ve bilgi vermeyen bir karakterdir. Sorduğu sorular sayesinde insanların davranışlarını, düşüncelerini, inançlarını sorgulamalarına yardımcı olabileceğini düşünmüş; bunu yaparken de ironi tekniğinden faydalanmıştır. Sokrates ilk adımda karşısındaki insanın kendisini tehdit olarak görmeyip diyaloga dâhil olması için ikna etmeye çalışmış; ardından sorduğu sorulara muhattabın cevap vermesini sağlayabilmek için kendini hiçbir şey bilmiyormuş gibi göstermiştir. Kısacası, -konu hakkında hiç bilgisi olmayan- saf/cahil bir adam rolünü oynamıştır. Böylece karşısındaki insanda konunun uzmanıymış gibi bir algı oluşturarak, o kişiyi dünyanın objektif gerçekliğinden koparıp, doğru bildiği şeyleri sorgular hâle getirmeye çaba göstermiştir. Sokrates’in karşısındaki insanı sorularla baş başa bırakıp bir sonuca ulaştırmaması ve pozitif bir önermede bulunmaması, onun sadece mevcut olanı (ör. kabul görmüş yerleşik anlayışları, düşünceleri vs.) yıkmayı hedefleyen (veyahut kendine görev edinen) bir şahsiyet olduğunu göstermektedir. Öte taraftan ironiyi de kullanarak toplumu bir arada tutan inançları sarsması ve doğru bildiği yoldan hiçbir şekilde dönmemesi, kendisinin en sonunda idama mahkûm edilmesine bile sebep olmuştur.³¹³

³¹³ Zaman içerisinde ironinin sembolik özünü, Sokrates’in iç ve dış görünüşüyle bağdaştıran kimi ironi tarihçileri ortaya çıkmıştır. Bunlar Sokrates’in, ironinin Antik Çağ’daki ilk örneği olmasının -yukarıda bahsettiğimiz olayın dışında- görsel yani bedensel görüntüsüyle de alakası olduğunu savunmuşlardır. Nitekim Platon’ca aktarılan diyaloglardan öğrendiğimiz kadarıyla Sokrates, dıştan çirkin, şişman ve gülünç görünümlü; içten ise zeki ve entelektüel düzeyi yüksek bir insandır. İşte bu bilgiden hareket eden bazı tarihçiler, bu iki farklı özellik arasında oluşan tezatlığın, dolaylı yollardan ironik bir durumun meydana gelmesine sebebiyet verdiğine vurgu yapmışlardır. Böylece ironinin başlangıcıyla alakalı savlara bu bilgiyi de ilave etmişlerdir. (bkz. Ernst Behler, “Antikçağda İroninin Ortaya Çıkışı”, Fransızcadan Çeviren: Orçun Türkay, **Cogito (Dosya: İroni)**, S. 57, İstanbul, Kış 2008, s. 20. / Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 259. [Ayrıca konu hakkında daha kapsamlı bilgi için Oğuz Cebeci’nin adı geçen eserinin 259-260 sayfaları arasında yer alan dipnotuna bakılabilir.]

Antik dünyada Sokrates'in ardından ironiye farklı bir boyut ve ivme kazandıran bir diğer isim ise Aristoteles'tir. Aristo, *Retorik* isimli eserinde, ironi kullanımına ilişkin şöyle küçük bir önermede bulunmuştur:

“[...] Bazıları kibar insanlara uygundur, bazılarıysa değil; size uygun olanı seçmeye çalışın. İroni kibar bir insana maskaralıktan daha uygundur; ironiyi kullanan bir insan eğlenmek için şaka yapar, maskara ise başkalarını eğlendirmek için.”³¹⁴

Aristoteles, genel olarak ironiyi, birbirine tamamen karşıt iki farklı karakter üzerinden açıklamaya çalışmıştır. Bu birbirine zıt karakterler; “*eiron*” ve “*alazon*”dur. *Eiron* “kendini her zaman kötüleyen” bir karakteri; *alazon* ise “kendiyile devamlı övünen” bir karakteri temsil etmektedir. *Eiron*'un esas geliştiricisi olarak ise -Aristoteles'in Akademi'deki halefi- Theophrastus gösterilmektedir. *Eiron*'u komik bir tip olarak tarif eden Theophrastus, aynı zamanda *eiron*'un kişisel beklentilerini gözeten olumsuz bir karakter olduğuna da vurgu yapmaktadır.³¹⁵

Antik Yunan ironisinin gelişim evrelerine bakarken; Pyrrho ve takipçilerinin ironiyi bir çeşit dinginlik hâli üzerinden tanımlamaya çalıştıkları ve “*ataraxia*” olarak isimlendirdikleri anlayışı da es geçmemek gerekir. Pyrrhocu ironi anlayışında, hayatın içerisindeki olguların “saçma” kavramı üzerinden değerlendirilmesi söz konusudur. Böylece bu ironi anlayışının “nihai hedefi bu saçma dünyaya fazla ehemmiyet vermeden dinginliğe yani ‘*ataraxia*’ya ulaşmak”³¹⁶ olduğu söylenebilir.

Latin dünyasının ironiyle ilk teması ise Marcus Tullius Cicero ve Marcus Fabius Quintilianus üzerinden olmuştur.³¹⁷ Cicero, ironiyi “*dissimulatio*” (saklama, üstünü örtüp gizleme) kavramı ile tanımlamış; retorik ustası diye nam salmış olan Quintilianus ise ironiyi mecazlar ve edebî sanatlar arasında saymıştır.³¹⁸ Özellikle Quintilianus, ironi hakkında ileri sürdüğü bazı önemli fikirleri dolayısıyla, etkisini günümüze kadar sürdürebilmiştir.

³¹⁴ Aristoteles, **Retorik**, İngilizceden Çeviren: Mehmet H. Doğan, 1. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 1995, s. 211.

³¹⁵ Aktaran: Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 260-261. / Ayrıca Oğuz Cebeci, eserinde *eiron* kavramına rastlanan bir diğer Antik Çağ feylesofunun “Anaximenes” olduğunu ifade eder. (Detaylı bilgi için bkz. Oğuz Cebeci, **a.e.**, s. 261.)

³¹⁶ Aktaran (ve geniş bilgi için bkz.): Oğuz Cebeci, **a.e.**, s. 261-262.

³¹⁷ Beliz Güçbilmez, **Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı**, Ankara, Deniz Kitabevi, 2005, s. 15.

³¹⁸ Aktaran (ve geniş bilgi için bkz.): Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 262-264.

İroninin Batı dünyasındaki tarihsel gelişim sürecini irdelemeye devam ettikçe, günümüz çağdaş ironi anlayışının temellerinin 16. yy.'a kadar uzandığına şahit oluyoruz. Burada, 16. yy.'dan itibaren insanların artık yaşamın temel çelişkilerini daha fazla idrak etmeye ve buna mukabil çözüm odaklı davranmaya başlamasının payı büyüktür. Bu idrak ve çözümün dışı vurumu ironi aracılığıyla olmuş, buna koşut olarak da ironi daha sık kullanılmaya başlanmıştır. Ayrıca 16. yy.'a değin geçerli sayılan bütün ideolojik sistemlerin yetersiz kalmaya başlaması, eski (kapalı) ve yeni (açık) ideolojiler arasında çatışma ve uyuşmazlık baş göstermesine neden olmuştur. Bu vaziyet iki yeni ironi tekniğinin daha doğmasına zemin hazırlamıştır. Bunlardan biri “genel ironi”, bir diğeri ise “spesifik ironi”dir. Genel ironi, kozmosun ve yaşamın içerisinde var olan tutarsızlık ve çelişkilerin teşhir edilmesine; spesifik ironi ise eleştiri üzerinden toplum ve bireyin yola getirilmesine yarayan iki ayrı tekniktir. Dolayısıyla genel ironinin baskılar karşısında -Pyrrhocu ironi anlayışına benzer- “özgürleştirici” bir etkisinin; ihtiva ettiği özellikler nedeniyle “satir” türünün oluşumuna da katkı sağlayan spesifik ironinin ise daha “muhafazakâr” eğilimlerin bir aracı olduğu söylenebilir.³¹⁹

17. ve 18. yy.'lara gelindiğinde ise ironinin daha da ivme kazandığı ve edebî eserlerdeki kullanımının gittikçe yaygınlaşmış olduğu görülür. O dönemlerde bu alanda verilen en önemli eserler arasında; 17. yy.'da Miguel de Cervantes Saavedra'nın *Don Kişot*'u³²⁰ (1605) ve 18. yy.'da Laurence Sterne'in *Tristram Shandy*'si³²¹ (1759) gösterilmektedir.³²²

İroni günümüze ulaşana dek pek çok merhaleden geçmiş ve içerikten çok biçimsel değişimlere uğrayarak, “zamanla sözlü ironi, durum ironisi, dramatik ironi, romantik ironi adlarıyla çeşitlendirilmiş, kullanıldıkları yere göre izahlar

³¹⁹ Detaylı bilgi için bkz. Oğuz Cebeci, “Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri”, **Cogito (Dosya: İroni)**, S. 57, İstanbul, Kış 2008, s. 88-89.

³²⁰ Eserin Türkçe çevirisi için bkz. Miguel de Cervantes Saavedra, **Don Kişot**, çev. Reşat Nuri Güntekin, 1. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2009.

³²¹ Eserin Türkçe çevirisi için bkz. Laurence Sterne, **Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri**, çev. Nuran Yavuz, 1. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1999.

³²² bkz. Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 268.

geliştirilmiştir.”³²³ 18. yy.’ın sonları ile 19. yy.’ın başları arasında Avrupa’da başta sanat ve felsefe olmak üzere pek çok alanı etkisi altına alan Romantizm akımı ortaya çıkmıştır. Hayal gücünü, duyguları ve benliği merkeze alan; kuralsızlığın en iyi kural olduğu anlayışını³²⁴ benimseyen Romantizm akımı, ardınca (Alman idealist felsefesi ekseninde gelişen) “romantik ironi” kavramını da getirmiştir.

“[...] ‘romantik ironi’, daha çok Romantiklere özgü bir ruh halini temsil edecek bir kavram olarak kullanılmaya başlanmıştır. [...] İroni; melankolik, yalnız ve acı çeken bireyin, entelektüel yaklaşımının ifade biçimi, aracı haline gelmiştir.”³²⁵

“Romantik ironi” kavramının isim babası Alman filozof, aynı zamanda şair ve edebiyat eleştirmeni olan Karl Wilhelm Friedrich (von) Schlegel’dir (1772-1829).³²⁶ Friedrich Schlegel’in yanı sıra “romantik ironi”ye katkıda bulunan diğer kuramcılar arasında; -ağabeyi- August Wilhelm Schlegel (1767-1845), Adam Heinrich Müller (1779-1829) ve Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819) gibi isimler bulunmaktadır. Bu kuramcıların “romantik ironi”yi genel olarak “kendi kendisini eleştiren [ve] hiç sona ermeyen bir satir anlayışı”³²⁷ şeklinde tanımladıklarını söyleyebiliriz. Üstelik bu isimler, “romantik ironi” hakkında bireysel olarak da fikir beyan etmiştir. Ancak burada Friedrich Schlegel’e ayrı bir parantez açılması gerekir. İroniyi sonsuz çevikliğin ve sonsuz kaosun açık bir farkındalığı olarak tanımlayan Friedrich Schlegel, romantik ironinin kuramsal çerçevesinin biçimlendirilmesi ve örneklendirilmesi hususunda önemli rol oynamıştır. Vefa Taşdelen’in tabiri ile kendisinin “ironi ile çift yönlü bir ilişkisi”³²⁸ mevcuttur. Friedrich Schlegel, önce bir kuramcı olarak teorik açıdan ironi üstüne düşünmüş ve bu doğrultuda (yani ironinin niteliği hususunda) aforizmalar üretmiş; bunun yanı sıra buna koşut olarak, edebiyatçı kimliğiyle de ironik özellikler taşıyan eserler meydana

³²³ Necip Tosun, **Modern Öykü Kuramı**, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2011, s. 284. / Necip Tosun, “Öyküde İronik Anlatım”, **Hece (Dosya: Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1)**, S. 124, Ankara, Nisan 2007, s. 85.

³²⁴ Romantizm bu yaklaşımıyla bir parça postmodernizmi hatırlatmaktadır.

³²⁵ Beliz Güçbilmez, **Sophokles’ten Stoppard’a İroni ve Dram Sanatı**, Ankara, Deniz Kitabevi, 2005, s. 15-16.

³²⁶ Vefa Taşdelen, “Romantik İroni”, **Hece (Dosya: Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-2)**, S. 125, Ankara, Mayıs 2007, s. 51.

³²⁷ Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 269.

³²⁸ Vefa Taşdelen, “Romantik İroni”, **Hece (Dosya: Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-2)**, S. 125, Ankara, Mayıs 2007, s. 51.

getirmiştir.³²⁹ Friedrich Schlegel'in -"romantik ironi" konusunda- diğer romantiklere (romantizmi esas alan kuramcı ve yazarlara) göre daha ön planda olmasının da en önemli sebeplerinden biri budur. Sonuç olarak Friedrich Schlegel'in³³⁰ öncüllüğünün, Alman romantizmi dâhilinde ironi kavramına tabiri caizse dört elle sarılmasından ileri geldiği söylenebilir.

Vefa Taşdelen, "Romantik İroni" başlıklı yazısında, Friedrich Schlegel ve ağabeyi Wilhelm Schlegel'in yanı sıra, aynı dönemde yaşamış ve "romantik ironi" tekniğiyle/üslubuyla edebî eserler ortaya koymuş başka pek çok şair, novelci, romancı ve tiyatro yazarının varlığından söz etmiştir. Taşdelen'in zikrettikleri arasında; Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854), Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834), Johann Ludwig Tieck (1773-1853), Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) ve Novalis (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg, 1772-1801) gibi isimler yer almaktadır.³³¹

Bu noktada "romantik ironi" ile ilgili konuyu toparlayan kısacık bir özet sunacak olursak şunları dile getirebiliriz: Romantik ironi, romantizm teorisyenleri (özellikle Friedrich Schlegel) tarafından ortaya atılan ve ironinin şemsiyesi altında gelişmiş edebî-teorik bir araçtır. Romantik ironi için; bireyin kendi idrakine varıp, yaşamın içerisinde var olan tutarsızlık, belirsizlik, çelişki ve karmaşa gibi olguları kabul etme mecburiyetinin olduğunu anlamasıdır diyebiliriz. Hatta daha da kısa özetlemek için; romantik ironi, mütemadi değişim ekseninde dönen dünya hayatını algılamanın bir usulüdür ifadesini kullanabiliriz.

Romantiklerle aynı dönemde (19. yy.'ın ilk yarısı) yaşamış ve ironinin tarihsel gelişimine katkıda bulunan önemli isimlerden bir diğeri de İngiliz tarihçi Connop Thirlwall'dir (1797-1875). Thirlwall, *On the Irony of Sophocles* (1833)³³² adlı denemesinde, sözlü/retorik ironiyi ve diyalektik/Sokratik ironiyi birçok yönüyle

³²⁹ Vefa Taşdelen, a.y..

³³⁰ Friedrich Schlegel, aynı zamanda "Felsefe ironinin gerçek evidir ve ironiyi mantıksal güzellik olarak tanımlamak mümkündür." şeklinde çok daha dikkat çeken bir ifade kullanmış ve böylece "Sokratik ironi"ye de göndermede bulunarak, Sokrates'in mirasının Batı dünyasındaki ironik konumlanışın ilk manifestosu olduğunu işaret etmiştir. (Aktaran: Beliz Güçbilmez, **Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı**, Ankara, Deniz Kitabevi, 2005, s. 16.)

³³¹ bkz. Vefa Taşdelen, "Romantik İroni", **Hece (Dosya: Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-2)**, S. 125, Ankara, Mayıs 2007, s. 50.

³³² Türkçesi: *Sofokles'in İronisi Üzerine*

ele almış; bununla beraber ironinin paradoksal doğasına dikkat çekmiştir. Yine aynı dönemde yaşamış ve ironi görüngesinden hareket ederek, Platon'un diyaloglarında yer alan Sokratik öğeleri delillendirmeyi amaçlayan Søren Kierkegaard (1813-1855), *İroni Kavramı* (1841)³³³ isimli eserinde, ironinin bir görme biçimi -yani varoluşu görmenin bir yolu- olduğu fikrini detaylandırmıştır. Hemen ardından gelen İsviçreli filozof/şair/eleştirmen Henri Frédéric Amiel (1821-1881), özçözümlemenin şaheserlerinden biri olan *Journal Intime*'nda (1883-7),³³⁴ ironinin hayatın saçmalığına dair bir algıdan kaynaklandığı görüşünü dile getirmiştir. Bu çağda (19. yy.) ironiye yönelik teoriler geliştiren diğer isimler arasında ise; Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), Charles Pierre Baudelaire (1821-1867), Christian Johann Heinrich Heine (1797-1856) ve Paul Thomas Mann (1875-1955) yer almaktadır. Bu isimlerin çoğu ironiye “romantik ironi” gözüyle bakmıştır.³³⁵

19. yy.'ın sonlarına gelindiğinde, artık ironinin birçok temel biçim ve tarzının araştırılmış ve bir dereceye kadar tanımlanıp sınıflandırılmış olduğunu görüyoruz. Bu dönemden itibaren ironi, espiri ve zekâyâ dayalı -olumlu niteliklere sahip- bir kavram olarak esas alınmaya ve “ironik” eserler de gitgide yazınsal alanın gözdesi hâline gelmeye başlamıştır.

20. yy.'la beraber ironi retoriğin ve felsefenin tekeline çıkmış, sanatsal ürünlerin yapısına ait bir vasıta görevi görmeye başlamıştır. Bu yüzyılda ironiye yönelik teorik irdelemelerin de diğer dönemlere göre sayı olarak artış gösterdiği söylenebilir. Örneğin Fransız filozof ve müzikolog Vladimir Jankélévitch (1903-1985), *İroni* (1964)³³⁶ isimli eserinde; “İroni nedir? Sadece bir söz, yani retorik olgusu mu? Peki Batı felsefesiyle kuruluşundan beri nasıl bir ilişkisi vardır? Sokrates'te ironinin işlevi nedir? Edebiyatta, sanatta nasıl kullanılmıştır? İroni yalan mıdır? Hakikatle ne tür bir bağı vardır? Riyakârlıkla, sinizmle, skandalla nasıl ilişkilendirir? Tuzakları nelerdir? Yanılsamaların can düşmanı ironiye muhatap olan,

³³³ Eserin orijinal ismi: *Begriff der Ironie*

³³⁴ Türkçesi: *Günce*

³³⁵ Aktaran: J. A. Cuddon, “irony”, **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**, revised by C. E. Preston (tarafından revize edilmiştir), London (Londra), Penguin Books, 1999, p. (s.) 429.

³³⁶ Eserin orijinal ismi: *L'ironie*

karşısındakinin söylemek istediğini anlamakla ne yapmış olur?”³³⁷ gibi sorulara cevap aramış ve “farkındalık” yahut “bilincin bilinci” şeklinde idrak ettiği ve tanımladığı ironiyi -müziğe de hususi göndermelerde bulunarak- pek çok yönüyle ele almaya çalışmıştır.³³⁸

Aynı yüzyılda, başta “Yeni Eleştiri” olmak üzere, şiir ve ironiye yönelik katkılarıyla ön plana çıkan bir diğer isim; Amerikalı edebiyat eleştirmeni Cleanth Brooks’tur (1906-1994). Brooks, genellikle çalışmalarında ironiyi şiirle beraber ele almaya özen göstermiş bir akademisyendir. Çünkü kendisinde; bir şiirin bütünlüğüne ancak içerdiği karşıt güçlerin ironisi ve paradoksuyla ulaşılabilceği düşüncesi hâkimdir. Brooks ayrıca, çokça alıntı yapılan “Irony as a Principle of Structure”³³⁹ başlıklı makalesinde, ironi kavramına ilişkin; “bağlam açısından bir söyleyiş biçiminin bariz çarpıklığı/çarpıtılması” ifadesini kullanmıştır.³⁴⁰ Kanadalı edebiyat eleştirmeni Northrop Frye (1912-1991) ise *Anatomy of Criticism* (1957)³⁴¹ adlı çalışmasında, ironiyi “kurgusal modlarda efsaneye dönüşen” bir unsur olarak takdim etmiştir.³⁴² Bu isimlerin yanı sıra; Alman dil bilimci ve retorik araştırmacısı Heinrich Lausberg (1912-1992), ironiyi “sözlü ironi” ile “düşünce mecazı” (*dissimulatio* ve *simulatio*) kavramları arasındaki ayırmadan yola çıkarak açıklamaya çalışmıştır.³⁴³ Belçikalı edebiyat eleştirmeni ve yapıçözümcü Paul de Man (1919-1983) ise *Allegories of Reading* (1979)³⁴⁴ adlı çalışmasında ironiyi; “bir edebî metnin en temel parçalayıcısı” yönüyle ön plana çıkarmıştır. Çünkü kendisinde; ironinin bir edebî metinde oluşturduğu anlam parçalanmasının, her okurun o metinden farklı anlamlar

³³⁷ Vladimir Jankélévitch, **İroni**, çev. Yunus Çetin, 1. b., İstanbul, Metis Yayınları, Ekim 2020, s. arka kapak.

³³⁸ bkz. Vladimir Jankélévitch, **a.g.e.**, b.a..

³³⁹ Türkçesi: “Bir Yapı İlkesi Olarak İroni”

³⁴⁰ bkz. Cleanth Brooks, “Irony as a Principle of Structure”, **Literary Opinion in America**, ed. Morton Dauwen Zabel, 3d. rev. ed. (revize edilmiş 3. b.), New York, Harper & Row, 1962, p. (s.) 729-741. / Ayrıca bkz. Cleanth Brooks, “Irony and ‘Ironical’ Poetry”, **College English**, Published by (yayıncı kuruluş) National Council of Teachers of English, Vol. (C.) 9, No. (S.) 5, February (Şubat) 1948, p. (s.) 231-237.

³⁴¹ Türkçesi: *Eleştirinin Anatomisi*

³⁴² bkz. Northrop Frye, **Anatomy of Criticism**, 1st edition (1. b.), Princeton, Princeton University Press, 1957. / Eserin Türkçe çevirisi için bkz. Northrop Frye, **Eleştirinin Anatomisi**, İngilizceden Çeviren: Hande Koçak, 1. b., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015.

³⁴³ Aktaran: Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 275-276.

³⁴⁴ Türkçesi: *Okuma Alegorileri*

çıkarmasına yol açacağı ve bu sayede o yazınsal metnin hiçbir şekilde tükenmeyeceği, yani sonsuz bir anlama ulaşabileceği inancı mevcuttur.³⁴⁵

20. yy.'da ironiye dair pek çok çalışma yapmış ve bu alana bir hayli katkıda bulunmuş bir diğer isim de Avustralyalı araştırmacı/akademisyen Douglas Colin Muecke'dur (1919-2015). Muecke, *Irony and the Ironic* (1970)³⁴⁶ isimli eserinde, ironinin değişik yer ve zamanlarda, değişik biçimlerde ortaya çıkabileceğini; aynı zamanda ironinin çok biçimli (Douglas Colin Muecke'un tabiri ile; "multiform") bir yapıya/özellığe sahip olduğunu belirtmiştir.³⁴⁷ İroninin gelişiminde etkin rol oynayan edebiyat eleştirmenlerinden biri de Amerikalı akademisyen Wayne C. Booth'tur (1921-2005). Booth, ilk baskısı 1974 yılında yapılmış ve *A Rhetoric of Irony*³⁴⁸ adını taşıyan, ironi kavramına dair mühim bir monografi eseri kaleme almıştır. Bu eserinde Booth, "belli başlı ironileri nasıl birbirimize ilettiğimizi ve genelde neden bu iletişimde başarısız olduğumuzu inceleyerek ortaya çıkan bütün karışıklıkları anlaşılır hâle getirm[eye]"³⁴⁹ çaba göstermiştir.³⁵⁰ Wayne C. Booth gibi aynı zaman diliminde ironiye yönelik çalışmalar yürütmüş bir diğer akademisyen Dennis Howard Green'dir (1922-2008). Green, özellikle *Irony in the Medieval Romance* (1979)³⁵¹ adlı yapıtında, giriş/tanıtım bölümünün ardından ironiyi "Saray Edebiyatında İroninin Olanakları, İroni ve Şövalyelik, İroni ve Aşk, İroni ve Anlatım Tekniği, Sözlü İroni, Anlatıcının İronisi, Dramatik İroni, Değerlerin İronisi, Yapısal İroni, Orta Çağ Romantizminde İroninin Nedenleri" gibi başlıklar altında incelemiş ve ironinin en iyi Orta Çağ edebiyatının retorik doğasına atıfta bulunularak tartışılabilirliğini iddia etmiştir.³⁵²

³⁴⁵ bkz. Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven and London, Yale University Press, 1979. (Aktaran: Beliz Güçbilmez, *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı*, Ankara, Deniz Kitabevi, 2005, s. 29.)

³⁴⁶ Türkçesi: *İroni ve İronik*

³⁴⁷ bkz. Douglas Colin Muecke, *Irony and the Ironic*, Bristol, Methuen & Co. Ltd. Publishind, 1982, s. 7 / (ayrıca b.a.). (Aktaran: Abdulkhakim Tuğluk, "İroni Nedir?", *idil*, C. 6, S. 29, 2017, s. 445-446.)

³⁴⁸ Türkçesi: *İroninin Retoriği*

³⁴⁹ Wayne C. Booth, *İroninin Retoriği*, çev. Suzan Sarı, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2016, s. arka kapak.

³⁵⁰ bkz. Wayne C. Booth, *a.g.e.*, b.a..

³⁵¹ Türkçesi: *Orta Çağ Romantizminde İroni*

³⁵² bkz. D. H. Green, *Irony in the Medieval Romance*, 1st edition (1. b.), Great Britain (Büyük Britanya), Cambridge University Press, 1979.

Yine aynı yüzyılda ironi kuramına ilişkin bulunduğu katkılarla ismi öne çıkan araştırmacılar arasında; Fransız felsefeci ve “yapısökümcülük” şeklinde adlandırılan eleştirel düşünce yönteminin kurucusu Jacques Derrida (1930-2004); İtalyan bilim insanı ve edebiyatçı Umberto Eco (1932-2016) ve Kanadalı akademisyen Linda Hutcheon (1947) vardır.

Jacques Derrida, *De la grammatologie* (1967)³⁵³ isimli kitabında ironiyi; “Birbirine karşıt olası en çok sayıda yorumu, okurun metinde anlam oluşması sürecini kuşatan radikal belirsizliğin farkına varmasını sağlamak.”³⁵⁴ şeklinde tanımlamış; Umberto Eco ise söz ve dil kavramları üzerinden ironiyi tarif etmeye ve açıklamaya çalışmıştır:

“İroni belirsiz bir söz oyunudur çünkü daha ilk anda dilin ötesine geçer. [...] İroninin varlığını anlamaksa, dilin bilinmesiyle ilgili bir sorun değildir. Bu, metnin ve metin dışının sınırında yer alan bir söz oyunudur. Dil kuralları arasına dünya ile ilgili bilgilerin katılması ve konuşmacı ile alıcı arasında da dünyanın öz niteliği konusunda bir anlaşmanın bulunması gerekir. [...] İroni, belirtilerini tanıyabilen bir toplumda dilin zaferi haline gelebilir.”³⁵⁵

Linda Hutcheon da ironiyi bir başka noktadan, postmodernizm üzerinden ele almıştır. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism History, Theory, Fiction* (1988)³⁵⁶ adlı inceleme eserinde, ironinin doğurmuş olduğu sonuçların temelinde bir “ciddilik” hasil olduğunu ve bunun “kaçınılmaz gerçek” hakkında insanda bir farkındalık oluşturmaya yeltendiğini ifade etmiştir:

“Postmodernizmin hasımlarının çoğu, ironiyi temelde ciddiyet karşıtı olarak görüyor, fakat bu, çift sesli olmanın eleştirel gücünü tersinden anlamaktan başka bir şey değildir. [...] Aslında ironi, bugün ciddi olabileceğimiz tek yol olabilir. İroni, dünyamızda masumiyetin olmadığını söylüyor.”³⁵⁷

³⁵³ Türkçesi: *Gramatoloji Üzerine* / İngilizcesi: *Of Grammatology*

³⁵⁴ bkz. Jacques Derrida, **De la grammatologie**, 1ère édition (1. b.), Paris, Les Éditions de Minuit, 1967. (Aktaran: Beliz Güçbilmez, **Sophokles’ten Stoppard’a İroni ve Dram Sanatı**, Ankara, Deniz Kitabevi, 2005, s. 31.)

³⁵⁵ Umberto Eco, **Alımlama Göstergebilimi**, çev. Sema Rifat, 1. b., İstanbul, Düzlem Yayınları, 1991, s. 60-62.

³⁵⁶ Türkçesi: *Postmodernizmin Poetikası Tarih, Teori, Kurgu*

³⁵⁷ Linda Hutcheon, **Postmodernizmin Poetikası (Tarih, Teori, Kurgu)**, çev. Yunus Balcı, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Ocak 2020, s. 80.

Ayrıca eserinin devamında Hutcheon, postmodernist ironinin, geçmişi şimdiki zamanla, şimdiki zamanı da geçmişle eleştirdiğine dikkat çekmektedir.³⁵⁸

Görüldüğü üzere yüzyıllar boyunca sayısız teorisyen/araştırmacı/eleştirmen vs., kaleme aldıkları inceleme çalışmalarında ironiyi değişik yönleriyle ele almaya; buna koşut olarak birçok sanat adamı da bu tekniği eserlerinde başarıyla uygulamaya çalışmıştır. Yapmış olduğumuz bütün bu değerlendirmelerin sonucunda; çoğunlukla doğru veya yanlış (tersinden) göstermek amacıyla eleştirel bir üslupla kullanılan ironinin, esas itibarıyla Batı kökenli/merkezli (ve o kültüre dayanan) bir teknik veya sanat terimi olduğunu gördük. Buna mukabil, bu kavramın Türk kültür ve sanatı açısından (yukarıda sunmuş olduğumuz bazı özellikleri nedeniyle ve tabii ki kavram olarak) oldukça yeni olduğunu söyleyebiliriz. Ancak Türkçede ismi “ironi” olarak anılmasa da, bazı işlevsel özellikleri dolayısıyla ironi ile benzerlikler gösterebilecek kimi yakın tür ve tekniklerden söz etmek mümkündür. Bunlardan biri *istihza*; bir diğeri de *alay*dır. Dilimizde her ne kadar -bir belagat terimi olarak- ironiyi tam manasıyla karşılayacak bir sözcük bulunmasa da, yansıttığı bazı spesifik özellikleri dolayısıyla, Türk tahkiye ve sahne sanatları tarihinde, mizahın çeşitli biçimleri içinde ironinin ta Selçuklulara kadar uzandığı belirtilmektedir.³⁵⁹ Nitekim Türk gösteri sanatları tarihinde önemli bir yer tutan gölge oyunu (Karagöz ve Hacivat) ve orta oyunu (Kavuklu ve Pişekâr); yaşamın çeşitli çelişkilerini ve çatışmalarını yansıtmaları ve yererken güldürmesi bakımından, ironiye örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca Türk mizahının ölümsüz kahramanı Nasreddin Hoca’nın kimi fıkraları ya da bazı Türkçe masal, türkü (ör. “Manda yuva yapmış söğüt dalına”) veya atasözlerin, söyleyiş biçimi açısından ironiye dayalı olduğu veya ironik bir tavırla sergilendiği açıktır.³⁶⁰ Dolayısıyla bütün bunlar, bir teknik olarak ironinin, doğrudan olmasa bile, dolaylı yollardan Türk tarih, kültür, sanat ve geleneğinde çok eskiden beri varlık göstermiş olduğunun açık birer delilidir.

³⁵⁸ bkz. Linda Hutcheon, **a.g.e.**, s. 81.

³⁵⁹ bkz. Mehmet Narlı, “Öykü ve İroni”, **Hece (Dosya: Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-2)**, S. 125, Ankara, Mayıs 2007, s. 73.

³⁶⁰ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi ve küçük örnekler için bkz. Vefa Taşdelen, “İroni”, **Hece (Dosya: Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1)**, S. 124, Ankara, Nisan 2007, s. 54-55.

1.4.3. İroni Tür ve Teknikleri

İroninin tarihsel süreç içerisinde geçirmiş olduğu evreler, yaşamış olduğu değişim ve dönüşümler, kazanmış olduğu yeni anlamlar, farklı disiplinlerin (ör. felsefe, edebiyat, tiyatro vs. gibi) onu kendi görüngelerinden yorumlamış olmaları ya da ironistlerin farklı bakış açısı yahut tutumları pek çok değişik tür ve tekniğinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. İroninin farklı görünüm ve oluşumlarını ya da çeşitliliğini ortaya çıkarabilmek için muhakkak önce yapılmış farklı tanımlarına daha sonra da hangi amaçlarla kullanıldığına bakmak gerekir. Öyle ki ironi tekniğini kullanan bir kişi, onu bazen biriyle³⁶¹ alay etmek ya da küçük düşürmek, bazen karışısındaki çok güvendiği bilgisinin yetersizliğini kibarca göstermek veya ispatlamak, kimi zaman da övüyor gibi yapıp kötülemek ya da kötüler gibi yapıp övmek, hatta çoğu zaman sadece eleştirmek yahut gerçeği/doğruyu göstermek maksadıyla kullandığı söylenebilir. Dolayısıyla bu ve bunlara benzer birçok amaç ironinin anlam genişliğine uğrayarak farklı tür, teknik ve yorumlarının meydana çıkmasına, ayrıca kullanım gerekçe ve istemlerinin giderek yaygınlaşmasına yol açmıştır. Böylelikle ironi, antik dönemdeki “söylenenin tersini kasteden söz oyunu” vasfının dışına çıkarak çoklu bir görünüm ve fonksiyon kazanmış, aynı zamanda değişik biçimlerde kullanılmaya başlanan bir teknik hâline gelmiştir.

Kullanılış amacı ve biçimlerine göre ironi türlerini sınıflandıranların arasında ismi ilk zikredilmesi gereken kişinin Avustralyalı araştırmacı/akademisyen Douglas Colin Muecke olduğu söylenebilir. Wayne C. Booth, *İroninin Retoriği* adlı inceleme eserinin ön sözünde; D. C. Muecke’un *The Compass of Irony* (1969)³⁶² isimli çalışmasının kendi kitabından önce okunması gereken önemli -temel- kaynaklardan

³⁶¹ İroni tekniğini kullanan kişinin (yani ironistin) muhakkak karşısında bir muhatabı mevcuttur. Bu muhatap “kurban” olarak tanımlanmaktadır. “Kurban” olarak adlandırılmasının asıl sebebi ise; ironiyi yapan şahıs tarafından kandırılmaya/aldatılmaya müsait ve körü körüne inanan/güvenen “saf” bir yapıya sahip olmasından ileri gelmektedir. Necip Tosun, bu konuya dair şunları aktarmaktadır: “Kuşkusuz her ironide bir kurban ve bir de nesne vardır. İronik kurbanın ilk özelliği ya gerçeğin farkında olmamasıdır ya da gerçek sandığı şeyin aslında gerçek olmamasıdır. Zaten bu yüzden ironinin muhatabı/kurbanı olmuştur. Ancak gerçeğe aykırı durum karşısındaki tavırsızlığı da buna neden olabilir. Her durumda ironik kurban ironiye muhatap olan kişidir. İronik nesne ise bir durum, olgu, davranış, inanış, gidişat, yaşanan gerçekliktir.” (Hem alıntı hem de Douglas Colin Muecke’un ironinin kurbanı ve nesnesi arasında yaptığı ayırım için bkz. Necip Tosun, **Modern Öykü Kuramı**, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2011, s. 282-283. / Ayrıca daha ayrıntılı bilgi için bkz. Cort Egan, “İroninin Kurbanı”, çev. Yurdanur Salman & Deniz Hakyemez, **Kitap-lık (Dosya: İroni)**, S. 123, İstanbul, Ocak 2009, s. 64-69.)

³⁶² Türkçesi: *İroninin Pusulası*

biri olduğunu; bu kitabın ironinin bütün anlamlarını ve farklılıklarını takdim ettiğini; ayrıca bu eserde kimi karışık ironik dünyaların da çözüme kavuşturulduğunu belirtmiştir.³⁶³ Çalışmasının devamında W. C. Booth, aynı zamanda en başarılı ironi türleri anketinin de D. C. Muecke tarafından *The Compass of Irony*'de yapıldığını eklemiştir.³⁶⁴

Douglas Colin Muecke, *The Compass of Irony* adlı çalışmasında, ironiyi üç sınıf ve dört durum (mod) üzerinden ele almıştır. Gerçek anlamın gizlenme derecesine göre incelediği ironinin üç sınıfını; *açık (aleni) ironi (overt irony)*, *örtük (kapalı ya da gizli) ironi (covert irony)* ve *özel ironi (private irony)*; ironi ile ironist arasındaki münasebet açısından tetkik ettiği ironinin dört durumunu ise; *şahsi/kişisel olmayan (kişilerüstü) ironi (impersonal irony)*, *kendini azımsama (küçümseme, aşağılama ya da hor görme) ironisi (self-disparaging irony)*, *saflık (naiflik) ironisi (ingenu irony)* ve *dramatik (dramatize edilmiş) ironi (dramatized irony)* şeklinde tanımlayıp sıralamıştır.³⁶⁵

Gerçek anlamın gizlenme derecesine göre ele alınan ironinin üç sınıfından birini oluşturan “açık ironi”de; gerek kurbanın gerekse okurun yapılan ironiden bihaber bırakılmaması, yani yapılmakta/gerçekleşmekte olan ironiyi hemen anlaması, ironistin gerçek niyetini hemen algılaması sağlanır. Kısacası “açık ironi”de, *niyetin* ya da *anlamın* aleni bir şekilde ifade edilmesi söz konusudur. Bu gibi amaçların açığa çıkarılmasına yardımcı olan unsurlar/araçlar arasında ise, ironistin kullandığı *ton*³⁶⁶ veya *üslup* gibi karakteristik özellikler yer almaktadır.

Muecke’un tasnifine göre ironinin üç sınıfından bir diğerini oluşturan “örtük ironi”yi “açık ironi”den ayıran en önemli husus/ayrıntı ise, *niyetin* ya da *anlamın* kapalı veyahut gizli bir şekilde verilmesidir. Bu tür ironilerde ilk anda anlaşılamama

³⁶³ bkz. Wayne C. Booth, **İroninin Retoriği**, çev. Suzan Sarı, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2016, s. 21.

³⁶⁴ bkz. Wayne C. Booth, **a.g.e.**, s. 324. / Wayne C. Booth’un yanı sıra, başta Norman Knox olmak üzere, bu alanda çalışma yapmış pek çok önemli isim, Douglas Colin Muecke’un ironi ile ilgili çalışmalarını/tasniflerini referans olarak almıştır/göstermiştir. Dolayısıyla bu durum, Muecke’un ironiye dair yapmış olduğu çalışmaları/tasnifleri daha da kıymetli hâle getirmektedir. (W. C. Booth’un yanı sıra örnek olarak bkz. Norman Knox, “On the Classification of Ironies”, **Modern Philology**, Vol. (C.) 70, No. (S.) 1, August (Ağustos) 1972, The University of Chicago Press, p. (s.) 53-62.)

³⁶⁵ Aktaran: Wayne C. Booth, **İroninin Retoriği**, çev. Suzan Sarı, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2016, s. 324.

³⁶⁶ Açık ironide, “ton”un sahici anlamla örtüşmesi, “sarkazm” (istihza) diye adlandırılan edebî türü meydana getirmektedir.

ve araştırılarak bulunma yahut keşfedilme hâli mevzubahistir. Bu nedenle, genellikle ironilerin çoğunun “örtük ironi” kategorisinde yer aldığı söylenebilir. Ancak bu noktada, “örtük ironi”de hiç “anlaşılamama” gibi bir riskin de olduğunu belirtmek gerekir.

Tekniğin bir diğer sınıfını meydana getiren “özel ironi” içinse; ironistin kendisi dışında başka herhangi birinin -hatta kurbanın bile- yapılan ironiden haberdar edilmesi amaçlanmamış (yani *niyetin* ya da *anlamın* anlaşılması/açığa çıkarılması hedeflenmemiş) bir ironi çeşididir denebilir.

İroni ile ironist arasındaki münasebet açısından ele alınan ironinin dört durumundan/modundan birini oluşturan “şahsi olmayan ironi”ye bakıldığında ise; ironistin dışsal mevcudiyetinden, yani nasıl biri olduğundan çok ne söylediği, yani söylediği şeyin ne ile ilişkili olduğunun önem arz ettiği görülür. Dolayısıyla ironistin varlığını doğrudan ortaya koymaması, bir maske ardından konuşması ve sadece ses aracılığıyla iletişim kurması (yani yalnızca sözlerinin duyulması) bu türün en dikkat çeken ayırıcı özelliklerindendir. Kısacası: “Bir maskenin ardından konuşan ironistin söylediği ile söylemek istediği arasında zıtlık varsa, ya da ironistin gerçek niyeti ile yarattığı ‘karakter’in ifade ettiği görüşler arasında zıtlık söz konusuysa, ‘şahsi olmayan ironi’ ile karşı karşıyayız demektir.”³⁶⁷

İroninin bir diğer durumunu teşkil eden “kendini azımsama ironisi”nde ise, ironistin kendi kimliğinin dışında davranışlar sergilediği gözlemlenir. “Bu tür ironide, ironist cahil, saf, aşırı hevesli vs. bir kişilik aracılığıyla ortaya çıkar. Bu ironi türü ‘abartılı’ (overstatement) ya da ‘eksiltili’ (understatement) ifadeleri çok kullanır ve özellikle ‘şahsi olmayan ironi’yle bir arada görülür. ‘Kendini azımsama ironisi’nin Sokratik ironi ile önemli ölçüde örtüştüğü de söylenmelidir.”³⁶⁸

“Safılık ironisi”nde ise; ironist izleyiciden iyice uzaklaşarak yerini kendisinin sözcülüğünü yapacak saf bir karaktere bırakır. Bu kişi, zeki insanların bile farkına varamayıp göremediği şeyleri gören, saf fakat yerine göre sivri akıllı diye tabir edilebilecek bir karakteri temsil etmektedir. Özellikle edebiyatımızda bu kategoriye örnek olarak “Keloğlan ve masalları” gösterilebilir.

³⁶⁷ Aktaran: Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 283.

³⁶⁸ Aktaran: Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s. 284.

İroninin dört durumundan sonuncusunu oluşturan “dramatik ironi”de de ironist tamamen devre dışı kalarak, sadece ironik bir hâli betimlemekle yetinir. Bu teknik genellikle tiyatro ve romanlarda kullanılmaktadır. En önemli özelliği ise, kurbanın daha haberdar olmadığı bir gerçekten, okurun veya izleyicinin haberdar olmasıdır.

Douglas Colin Muecke, *The Compass of Irony* isimli çalışmasının devamında “İronik Durumlar” adı altında bir başlık daha açarak ironinin alt türlerine dair daha ayrıntılı bir sınıflandırma işine girişir. Böylece bu doğrultuda ironiyi; *basit uyumsuzluk ironisi (irony of simple incongruity)*, *sonuç (netice) ironisi (irony of events)*, *dramatik ironi (dramatic irony)*, *kendi kendini ele verme ironisi (irony of self-betrayal)* ve *çözumsuzlük (ikilem ya da çıkmaz) ironisi (irony of dilemma)* olmak üzere beş ayrı alt başlıkta incelemeye çalışır.

Muecke’a göre “basit uyumsuzluk ironisi”, birbirine karşıt iki durumun bir araya gelmesinden meydana gelmektedir. “Sonuç ironisi”, ironik anlaşmazlığın beklenti ile sonuç arasında gerçekleştiği; “dramatik ironi”, daha sonraki okumaların sonucuna bağlı olmadığı; “kendi kendini ele verme ironisi”, kurbanın hâl ve söylemleriyle hatalarını, zaaflarını ya da cehalet vs. gibi olumsuz yönlerini habersizce açığa vurduğu; “çözumsuzlük ironisi” ise, kurbanın tuzağa düştüğü ve kafasının karışık (şaşırmış hâlde) olduğu birer ironi türünü temsil etmektedir.

D. C. Muecke incelemesinde, iki ayrı ana başlık daha açarak ironi türlerini, *genel ironi* ve *romantik ironi* olmak üzere yeni bir sınıflandırmaya daha tabi tutar. Bu tasnifleminin birinci ana başlığını oluşturan “genel ironi” kendi içerisinde; *genel dramatik ironi*, *kozmik ironi* ve *kaçınılmaz cehalet (inevitable ignorance)* gibi alt başlıklara; ikinci ana başlığı meydana getiren “romantik ironi” ise, gene kendi içerisinde; *sanat ironisi*, *proto-romantik ironi* ve *romantik ironi* olmak üzere üç farklı alt başlığa ayrılır. “Genel dramatik ironi”, gerçek durumun kişinin gördüğünün tersine olmasını; “kozmik ironi”, varoluş, Tanrının kökeni ve öte dünya gibi metafiziksel hususlarla ilgili tersine sonuç veya olguları; “proto-romantik ironi”³⁶⁹ ve

³⁶⁹ “Proto-romantik ironi”, D. C. Muecke tarafından, “romantik ironi”nin tarihsel gelişimini meydana çıkarmak amacıyla ortaya atılmış bir önermedir.

“romantik ironi”³⁷⁰ ise, sanatçının/yazarın metnin içine girerek bilinçli bir şekilde müdahalelerde bulunmasını ve metindeki sanatsal illüzyonu tahrip ederek eseri ideal çizgisinden uzaklaştırmasını yansıtmaktadır.³⁷¹

Wayne C. Booth’un *İroninin Retoriği* isimli inceleme eserine baktığımızda ise, ironiyi “kararlı/sabitlenebilen” (stable) ve “kararsız/sabitlenemeyen” (unstable) olmak üzere ikiye ayırdığını görüyoruz. Geliştirdiği/ortaya koyduğu bu ayrımın birinci sınıfını oluşturan “kararlı/sabitlenebilen ironi”nin -yukarıda sözünü ettiğimiz- “örtük ironi” denginde bir ironi türü olduğu söylenebilir. Bu tür ironide, tıpkı “örtük ironi”deki gibi *niyetin* ya da *anlamın* kapalı veyahut gizli bir şekilde verilmesi; ayrıca ilk anda anlaşılamama ve araştırılarak bulunma yahut doğru bir şekilde keşfedilmeyi bekleme hâli söz konusudur. Üstelik bu türde, yapılan ironi bir defa anlaşıldıktan/keşfedildikten yani nihai bir sonuca ulaştıktan sonra sabit kalır; zaman içerisinde anlam bulanıklıklarına yol açmadığı gibi, herhangi bir değişime de uğramamaktadır. “Kararsız/sabitlenemeyen ironi”de ise yapılan/gerçekleştirilen ironideki *niyetin* ya da *anlamın* ucu açıktır. Bu tür ironinin nihayete ermeyip sürüp gittiği söylenebilir. Özetleyecek olursak; “kararlı ironi”nin amaca, sonuca, kesinliğe ulaşan ve sabitlenebilen; “kararsız ironi”nin ise sonsuz bir ironi zincirine açılan, sınırsız mana üretilmesine mücadele eden, hiçlik noktasına kadar uzanan ve sabitlenemeyen bir yapısı vardır.³⁷²

Douglas Colin Muecke ve Wayne C. Booth gibi kuramcılarının yanı sıra, ironiyi çeşitli sınıflara/türlere ayıranlar arasında; *The Word Irony and Its Context: 1500-1755* (1961)³⁷³ adlı çalışmada ironinin fonksiyonel özelliklerini, amaçlarını ve bir söylem sırasında oluşturduğu etkiyi baz alarak detaylı bir şekilde türlere/alt başlıklara ayıran; aynı zamanda Ağustos 1972’de yayımladığı “On the Classification

³⁷⁰ “Romantik ironi”, 18. yy.’ın sonları ile 19. yy.’ın başları arasında Alman idealist felsefesi ekseninde gelişen ve başta felsefe ve sanat olmak üzere pek çok alanı tesiri altına alan “Romantizm akımı”nın etkisinde ortaya çıkmış ve gelişmiştir.

³⁷¹ Douglas Colin Muecke’un ironi türlerine dair yapmış olduğu ayrıntılı tasniflemelerin tamamı için bkz. Douglas Colin Muecke, *The Compass of Irony*, London (Londra), Methuen & Co. Ltd., 1969. (Aktaranlar: Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 281-285. / Abdulhakim Tuğluk, “Postmodern Türk Romanında İroni”, Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2016, s. 136-142.)

³⁷² Ayrıntılı bilgi için bkz. Wayne C. Booth, *İroninin Retoriği*, çev. Suzan Sarı, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2016, s. 323-380 / (ayrıca b.a.).

³⁷³ Türkçesi: *İroni Kelimesi ve Bağlamı: 1500-1755*

of Ironies”³⁷⁴ başlıklı makalesinde ironinin türlere ayrılırken dikkat edilmesi lazım gelen maddeleri/hususları sıralayan ve ironi tür tasniflerinde karşılaşılan problemlerin, yaşanılan güçlüklerin altını çizen Norman Knox;³⁷⁵ Nisan 2007’de yayımladığı “The Post-ecologist Condition: Irony as Symptom and Cure”³⁷⁶ başlıklı makalesinde ironiyi felsefe ve edebiyat dışı bir alanda irdeleyerek “ekolojik ironi” kavramını dile getiren; ayrıca ironi türlerinin sırasıyla “iletişimsel ironi” (communicative irony) ve “durumsal ironi” (situational irony) olmak üzere iki ana ironik fenomene dayandığını vurgulayan Bronislaw Szerszynski;³⁷⁷ ironiyi “sözlü ironi, Sokratik ironi, dramatik ironi, kozmik ironi, romantik ironi” gibi değişik alt başlıklarda ele alan M. H. Abrams³⁷⁸ ve *Irony in Context* (1995)³⁷⁹ adlı çalışmasında ironiyi “ironi ve şakalar, ironi ve yalanlar, açık ironi” vs. gibi pek çok ayrı noktadan değerlendiren Katharina Barbe³⁸⁰ gibi isimler yer almaktadır.³⁸¹

Çalışmasında ironi tür ve tekniklerine değinen bir diğer isim de Oğuz Cebeci’dir. Cebeci, Douglas Colin Muecke ve Wayne C. Booth’un bu konu üzerindeki düşüncelerine izafeten ironinin bazı tür ve tekniklerinden fazla derine inmeden kısaca bahsetmektedir. İlk etapta ironinin *retorik*, *satirik* ve *hōristik* olmak üzere üç ayrı kullanım amacından söz eden Cebeci, bu doğrultuda, retoriğe özgü bir araç olarak ironinin, konuşmacının sözlerini güçlendirmeye; satire özgü bir araç olarak ironinin, ferdî ve sosyal zaafı teşhir etmeye; sezgisel analize özgü bir araç olarak da ironinin kimi konularla alakalı okuyucuya bir “farkındalık” kazandırmaya yardımcı olduğunu/yardığını ifade eder. Ayrıca “kendini düşünen” ya da “kendini koruyan” (self-regarding / self-protecting) ve “yargının geciktirilmesi ironisi” gibi

³⁷⁴ Türkçesi: “İronilerin Sınıflandırılması Üzerine”

³⁷⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Norman Knox, **The Word Irony and Its Context, 1500-1755**, 1st edition (1. b.), Durham-North Carolina (Kuzey Carolina), Duke University Press, 1961. / Norman Knox, “On the Classification of Ironies”, **Modern Philology**, Vol. (C.) 70, No. (S.) 1, August (Ağustos) 1972, The University of Chicago Press, p. (s.) 53-62.

³⁷⁶ Türkçesi: “Ekoloji Sonrası Durum: Belirti ve Tedavi Aracı Olarak İroni”

³⁷⁷ bkz. Bronislaw Szerszynski, “The Post-ecologist Condition: Irony as Symptom and Cure”, **Environmental Politics**, Vol. (C.) 16, No. (S.) 2, April (Nisan) 2007, p. (s.) 340-341 / (ayrıca daha ayrıntılı bilgi ve makalenin tamamı için bkz. s. 337-355).

³⁷⁸ bkz. M. H. Abrams, “Irony”, **A Glossary of Literary Terms**, 7th edition (7. b.), Boston, Heinle & Heinle Thomson Learning, 1999, p. (s.) 134-138.

³⁷⁹ Türkçesi: *Bağlamda İroni*

³⁸⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Katharina Barbe, **Irony in Context**, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1995.

³⁸¹ Aktaran: Abdulkakim Tuğluk, “Postmodern Türk Romanında İroni”, Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2016, s. 142-144.

ironi çeşitlerine de değinen Cebeci, “ayıplama amaçlı övgü, övgü amaçlı yergi, kurbanla aynı fikirdeymiş gibi yapma/davranma, retorik sorusu, sahte kuşkuculuk, cehalet taslamak, imada bulunmak ve gerçek düşüncüyü gizlemek, muğlaklık, ironinin kurbanının rakibine sözde karşı çıkmak, ironi kurbanını savunur gözükmek, anlamsız ve yanlış izahlarda bulunmak, mantık hataları yapmak, ifadede iç çelişkiler barındırmak” vs. gibi yaygın olarak kullanılan kimi ironi tekniklerini okuyucuya hatırlatmaktadır.³⁸²

Türk dünyasında henüz tamamıyla teorik bir çerçeve kazanmamış olan ironi tekniğinin, -yukarıda sunulan örneklerden de anlaşılacağı üzere- Batı dünyasında pek çok değişik tasnifi yapılmıştır. Başta Douglas Colin Muecke, Wayne C. Booth ve Norman Knox gibi isimler olmak üzere, birçok kuramcı/araştırmacı ironiyi tür ve teknik olarak çeşitli alt başlıklara ayırmıştır. Bu kuramcılar/araştırmacıların her ne kadar bazen bazı ironi tür ve teknik tasniflemelerinde aynı görüşü paylaştıklarına tanık olsak da, zaman zaman fikirlerinde çeşitli ihtilaflar meydana geldiğini de açıkça görebiliyoruz. Dolayısıyla bu da birbirinden değişik ironik çeşitlemelerle karışık karşıya kalma gibi bir durumu doğurmaktadır. Bu noktada, yukarıda değinmediğimiz, fakat farklı çalışmalarda yer alan birkaç ironi türünü daha, -fazla ayrıntıya inmeden- birkaç cümle ile dile getirmenin/hatırla(t)manın yararlı olacağı kanaatindeyiz. Muhakkak ki ironiye dair mutlak bir tür tasnifine ulaşmak ya da kimi ironi türlerini birbirinden kati hatlarla ayırmak mümkün değildir. Fakat bu tartışmalı konu dâhilinde yer alan ve yukarıda adını anmadığımız -ya da değişik başlıklar veya adlandırmalarla yer verdiğimiz- bazı ironi türleri arasında; *sözlü ironi (verbal irony)*, *durumsal ironi (situational irony)*, *eleştirel ironi (satiric irony)*, *komik ironi (comic irony)*, *trajik ironi (tragic irony)*, *nihilist ironi (nihilistic irony)*, *paradoksal ironi (paradoxical irony)*, *yumuşak ironi (soft irony)*, *tarihî ironi (historical irony)*, *Sokratik ironi (Socratic irony)* vs. gibi sınıf ayrımları bulunmaktadır.

“Sözlü ironi”, söylenen sözün gerçek anlamının dışında başka veya tersine bir anlamı ifade eden; “durumsal ironi”, bir durumun beklenilenin aksine teşekkül etmesini yansıtan; “eleştirel ironi”, doğru veya yanlışın tersine bir söylemle anlatılmasına yardımcı olan; “komik ironi”, salt güldürü tesiri oluşturmak

³⁸² Geniş bilgi için bkz. Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 287-289.

maksadıyla kullanılan; “trajik ironi”³⁸³, acı(ma) ve korku gibi duyguları aynı anda harekete geçiren ve *yıkımı* esas alan; “nihilist ironi”, şahsa göre değişen ve bir yere tabi olmayan; “paradoksal ironi”, zıtlıklar üzerinden çalışan; “yumuşak ironi”, umursamazlığı âdet edinmiş, alay içermeyen, dışarıdan sakin, huzurlu ve çok uyumlu gözüken; “tarihî ironi”, tarihsel olayların farklı yönde sonuçlar doğurmasına dayanan; “Sokratik ironi”³⁸⁴ ise, kişinin kendini karşı tarafa cahil olarak gösterip, böylece karşısındaki insanda (kurbanda) herhangi bir kuşku uyandırmadan, onun bilgisizliğini veyahut kusurlarını ortaya çıkarmaya çalışan birer ironi türünü temsil etmektedir.

İroni tür ve tekniklerine dair yapılan tasniflemelerden de anlaşılacağı üzere, ironi; tarih boyunca farklı amaçlar ve işlevlerde kullanılmış, bunun sonucunda mana yoğunluğunda çeşitli değişimler meydana gelmiştir. Bu değişik kullanımlarla ilgili yapılan sınıflandırmalar, ironiyi anlamlandırmada etkili olmakla birlikte, aynı zamanda tekniğin ara sıra “yıkıcı” vasfının dışına çıkarak, “insanın kendini bilmesine yardımcı olmak” vs. gibi olumlu sonuçlar da doğurabileceğini göstermiştir.

1.4.4. İroninin İşlevsel Özellikleri

Söylenenin aksinin iddia edildiği ve verilmek ya da aktarılmak istenenlerin örtük bir şekilde yahut ima yoluyla verildiği ya da aktarıldığı bir anlatım biçimi olan ironinin pek çok farklı işlevi bulunmaktadır. Bazen müdafaa, fakat ekseriyetle saldırı düşüncesi ya da amacıyla kullanılan ironi tekniğinin işlevleri arasında, başta “eleştirmek” eğiliminin geldiğini belirtmek gerekir. İronide bilip de bilmiyormuş gibi yapma; bunu da karşıdakini eleştirmek için yapma söz konusudur. Çünkü ironi bir eleştiri biçimidir. Çoğunlukla doğru veya yanlış (tersinden) göstermek amacıyla eleştirel bir üslupla kullanılır. Ahmet İnam’ın ifadesi ile “alay etmenin kabalığından uzak, dalga geçmenin uçarılığından ötede”³⁸⁵ bir yaklaşım tarzı olan ironinin, birincil amacı, küçük düşürmek yahut alaya maruz bırakarak rencide etmek değildir.³⁸⁶ İroni

³⁸³ Dramatik ironi ile benzer yapısal özelliklere sahiptir.

³⁸⁴ Kendini azımsama ironisi ile önemli ölçüde örtüşmektedir.

³⁸⁵ Ahmet İnam, **Yolculuk Hazırlıkları**, 1. b., İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000, s. 116.

³⁸⁶ Necip Tosun, “Öyküde İronik Anlatım” başlıklı yazısında; ironik eleştirel anlatımda bir üst bakış ve ince bir alayın kendini hissettirdiğini, ancak bu alayın, bildik küçümsemeye işaret eden bir tavır olmadığını, aksine mevcut acınası olaya duyulan tepkinin bir sonucu olarak beliren/gelişen karşı koyuşa ait doğal bir netice olduğunu ifade eder. (bkz. Necip Tosun, **Modern Öykü Kuramı**, 1. b.,

teknîğinin kullanılmasının öncelikli hedefi “eleştirmek”tir. Dolayısıyla bir kişi ironiye başvurduğunda, alay etmek, küçük düşürmek, dalga geçmek vs. gibi ironinin içerdiği kimi usulleri/taktikleri, eleştirel bir tavır takınarak hedefe koyduğunu sarsmak amacıyla kullandığını ve özellikle bu yönelimdeki esas amacın “eleştirmek” olduğunu bilmek gerekir. Söz temsili Vefa Taşdelen, “İroni” başlıklı yazısında, bu konuyla alakalı şunları kaydeder:

“Gerçekten de, ironik tevazuun ardında her zaman fark ettirmeden karşısındakine iyi bir ders vermek, fakat bunu örtük ve kinayeli bir şekilde, adeta saman altından su yürüterek yapmak isteyen eleştirel bir tavır vardır. İğneleyerek uyarmak, dalga geçerek sarsmak isteyen bir tutumdur ironi. Birincil amacı alay etmek, küçük düşürmek ve rencide etmek değildir.”³⁸⁷

Bu doğrultuda, ironinin “eleştirmek” işlevinin altında haddini bildirmek isteyen bir tavır ve bir değeri ya da değerler dizisini silkeleyerek hâle yola koyma gibi bir düşüncenin yahut amacın yattığı söylenebilir. Kısacası ironi, düzeltilmesi ya da yerine yeni bir oluşum sağlanması için “yıkamak” görevini üstlenmektedir. Bunu da eleştiri üzerinden yapmaktadır. Eleştirinin vasıtası ise “saldırganlık”tır. Böylece tekniğin bir alt fonksiyonu daha, yani “saldırmak” işlevi ortaya çıkmaktadır. Ironinin esas aldığı “saldırı” metodu; eleştirerek zaafı teşhir etmeye, fakat buna mukabil hiçbir çözüm önerisinde bulunmamaya dayanmaktadır. Bu durum ise ironinin “hiçlik” olgusunu meydana getirmektedir. Uzlaşmayı reddetme, ötekileştirme ve eleştirme gibi kökten tepkiler, ironiyi hiçliğe sevk etmenin ötesinde; Søren Kierkegaard’ın söylemlerinde de yer aldığı gibi; ironinin “hiçlikle oynanan sonsuz bir oyun”³⁸⁸ olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır. Özetleyecek olursak; ironi aracılığıyla gerçekleştirilen eleştirel saldırı bir yıkıma sebebiyet verirken; bu yıkımın ardından -ironist tarafından- yeri dolduracak yeni bir öneri sunulmadığı için, yapılan ironi “hiçlik”le son(uç)lanmaktadır.

Ironinin yukarıda detaylandırılan işlevsel özelliklerinin yanı sıra, farklı bir iş görme yetisi de “gizlemek”tir. Grekçe “eironeía” (εἰρωνεία) fiil köküne

Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2011, s. 281. / Necip Tosun, “Öyküde İronik Anlatım”, **Hece (Dosya: Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1)**, S. 124, Ankara, Nisan 2007, s. 84.)

³⁸⁷ Vefa Taşdelen, “İroni”, **Hece (Dosya: Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1)**, S. 124, Ankara, Nisan 2007, s. 55.

³⁸⁸ Søren Kierkegaard, **İroni Kavramı (Sokrates’e Yoğun Göndermelerle)**, çev. Sıla Okur, 4. b., Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, Ocak 2020, s. 298.

dayan(dırıl)makta olan ironinin, -üst başlıklarda da değinildiği gibi- Latince'deki ilk karşılığı “dissimulatio”dur. “Dissimulatio” ise Türkçede “gizleme” manasına gelmektedir. İronist, olumsuzluk atfederek hedefe koyduğu, üstü örtülüp saklan(ıl)makta olanları açığa çıkarmak için, ironinin “gizlemek” fonksiyonundan faydalanmaktadır. Öyle ki bilinçli bir biçimde bilmezlik taslayan ironist, asıl düşünceyi, niyeti veya anlamı (hatta bazen kendisini bile) gizleyerek, saklan(ıl)makta olanları teşhir etmeye çabalamaktadır. Böylece bir “gizle(n)me” (düşünceyi, niyeti, anlamı veya bazen kendini gizleme) taktiği hâline dönüşen ironi, akıllıca ve çok hassas bir şekilde uygulanarak, karşıdakini (muhatapı) yanıltmaya/şaşırtmaya ve bunun üzerine üstü örtülerek saklan(ıl)makta olanları gözler önüne sermeye/görünür kılmaya yarayan (ya da açığa çıkarılmasını, anlaşılmasını sağlayan) etkin ve etkili bir araç görevi görmeye başlamaktadır. Farklı bir pencereden, daha dikkatli bir şekilde bakıldığında, ironinin yapısında yer alan karakteristik özelliklerinden birini, burada sergilediği görülecektir. O tipik özellik ise; gizlenerek veya gizleyerek saklan(ıl)makta olanları (gerçekleri) deşifre etmektir. Böylelikle aynı işlevin hem “gizlemek” hem de “deşifre etmek” şeklinde tanımlanabileceği gerçeği ortaya çıkmaktadır. Zira ironinin bu özelliğinin, kendisi gibi bir tezatlık oluşturduğu da açıktır.

İroninin “gizlemek/deşifre etmek” işleviyle aynı düzlemde gösterilebilecek diğer fonksiyonel özellikleri arasında ise “ima etmek” ve “tersinden anlam yüklemek” yer almaktadır. İronistler genellikle söylemek istediklerini ya ima yoluyla ya da tersine bir anlam ifade edecek bir söylem kullanarak aktarmayı tercih ederler. Bunu yaparken de muhataptan kavrayış ve incelik bekledikleri görülür. İroniye ait bu iki ayrı tutumda gizlenmiş gibi gözüken gerçeklerin daha da net, etkili ve vurucu bir biçimde ortaya çıkması/anlaşılması amaçlandığı için bu yola başvurulduğu söylenebilir.

Søren Kierkegaard, ironinin özelliklerinden birinin de kendini bir karşıtlık münasebeti içinde göstermesi olduğunu ifade eder.³⁸⁹ Hatta bununla beraber, ironinin Türkçedeki kullanım alternatifleri arasında “tersinleme” mefhumunun da yer aldığı göz önünde bulundurulursa, tekniğin önemli bir tarafının “karşıtlık” temeli üzerine

³⁸⁹ bkz. Søren Kierkegaard, **a.g.e.**, s. 274.

inşa edildiği gerçeği ortaya çıkacaktır. Bu da ironinin “ikilik yaratmak, paradoks veya karşıtlık oluşturmak” gibi işlevlerine tekabül etmektedir. Necip Tosun, ironinin bu işlevsel özelliklerini şöyle bir izahla örneklendirmektedir:

“Aslında ironist, hayattaki pek çok ezberimizin, gerçek diye bildiğimiz şeylerin, görünen gerçekliğin her zaman karşıt bir gerçekliği de bünyesinde barındırdığı ihtimalinin varlığını muhatabına duyumsatmak ister. Bu bir anlamda bokstaki ‘kontra’ vuruşun karşılığıdır. Rakibi şaşırtma yoluyla atlanılan bir gerçekliğin altının çizilmesidir.”³⁹⁰

Bu durum, aynı zamanda ironinin aynı anda geçerli pek çok farklı anlam üretebildiğine de işarettir. Özellikle ironinin oluşturduğu çok anlamlı yapı, zaman zaman tükenmez ya da sınırsız diye tabir edilebilecek bir anlam uzayına kadar ulaşabilmektedir. Böylelikle ironinin “çok anlam üretmek” yahut anlam (hatta anlamın bir sonucu olarak teşekkül eden “yorum”) bakımından bir “sınırsızlık veyahut tükenmezlik oluşturmak” gibi bir yetiye de sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Tekniğin bir diğer fonksiyonel özelliği ise “derecelendirme yapma”ya olanak sağlamasıdır. Örneğin “birine dümdüz ‘çirkin’ demek varken ‘dünya güzeli’ denmesiyle ona sadece çirkin denmekle kalınmaz; aynı zamanda güzellikle arasındaki mesafenin de açıklığına dikkat çekilir.”³⁹¹ İşte bu gibi örnekler, ironinin “derecelendirme yapma” işlevi sayesinde ortaya çıkmaktadır.

İroninin bir diğer önemli işlevi incitici/acı gerçeklere “neşe katmak”tır. Oğuz Demiralp, “ironi bir kültürde biriken irini akıtmak içindir”³⁹² der. Bilindiği üzere birikmiş irin acıya sebebiyet vermektedir. İrinin akıtılması sonucunda ise bir rahatlama söz konusu olur. Benzer bir fonksiyonalite sayesinde ironi de mevcut olumsuzluklara “neşe katarak” vaziyeti yumuşatmaya ya da rahatlatmaya imkân tanımaktadır. Böylece ironiyi yapan kişi bu yolla başta kendi olmak üzere, etrafındakileri, hatta muhatabın kendisini bile (çoğunlukla -acı acı-) güldürmeyi başarabilmektedir.³⁹³ En azından -ironi kavramının içinden çıktığı- Batı

³⁹⁰ Necip Tosun, **Modern Öykü Kuramı**, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2011, s. 282. / Necip Tosun, “Öyküde İronik Anlatım”, **Hece (Dosya: Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1)**, S. 124, Ankara, Nisan 2007, s. 84-85.

³⁹¹ Necip Tosun, **a.e.**, s. 84.

³⁹² Oğuz Demiralp, “Altın Dalma”, **Cogito (Dosya: İroni)**, S. 57, İstanbul, Kış 2008, s. 168.

³⁹³ Gülmek bir enerji boşalmasıdır. Gülmenin olumlanması ancak karşılıklı gülmeye olur. Eğer yapılan şaka karşıdaki insanın onayını alıyorsa meşrudur.

toplumlarında, insanları -belli sınırlar içinde- güldürebilmek -genellikle- olumlu bir özellik olarak kabul edilmektedir.

İroni tekniğinin yukarıda belirtilen işlevlerinin yanında; retorik bir araç olarak “konuşmacıların sözlerini güçlendirmek” ve “duygularını kontrol altında tuttuklarını göstermek”; satirik bir araç olarak “ferdî ve sosyal zaafı teşhir etmek”; kimi konularla alakalı insanlarda “farkındalık uyandırmak”; sınırların ötesine geçilebilmesine imkân sağlamak için “özgürleştirmek”; daha derin izler bırakabilmek veya sansasyonel etkiler yaratabilmek için “gerilim oluşturmak”; hedefteki muhatabı “susturmak” ya da “bilgilendirmek” gibi çok sayıda -pragmatik olarak takdim edilebilecek- farklı fonksiyonel özelliğe sahip olduğu da ayrıca bilinmektedir.

Görüldüğü üzere retorik bir araç, felsefi bir kavram ya da sanatın vazgeçilmez bir unsuru (tekniği) olarak değerlendirilmesi/tarif edilmesi mümkün olan ironinin pek çok farklı işlevi bulunmaktadır. Kullanılırken hangi işlevin esas alınacağını ise çoğunlukla ironize edilecek hedef, kimi zaman da ironistin kendi kişisel niyeti belirlemektedir. İroninin işlevsel özelliklerini yukarıda sunulan birkaç örnekle sınırlamanın da doğru olmayacağı kanaatindeyiz. Muhakkak ki eski veya yeni ortaya koyulacak ironik örnekler -tekrar tekrar- incelendikçe, tekniğin de başka başka işlevleri meydana çıkacaktır. Sonuç olarak zihinsel bir beceri -ve nezaket dairesi içerisinde bir üslup- gerektiren ironinin, retorik bir araç, felsefi bir kavram ya da sanatsal bir teknik olmanın yanında, toplumsal bir işlev yüklendiği de açıktır. Buna bağlı olarak bu durumun, eskiden beri olduğu gibi, ironiyi yine -sürekli- gündemde tutmayı başarabileceğini düşünüyoruz.

1.5. TÜRKÇEDE PARODİ, PASTİŞ, SATİR VE İRONİ İLE YAKINLIĞI BULUNAN KAVRAMLARIN BAZILARI

Parodi, pastiş, satir ve ironi kavramlarını etimolojik/semantik/tanımsal, tarihsel, kültürel, işlevsel vs. gibi özellikler bakımından inceledikten sonra, Türkçede bu tür ve tekniklerle yakınlığı bulunan bazı mefhumları da teşrih etmenin yararlı olacağı kanaatindeyiz.³⁹⁴

³⁹⁴ Türkçedeki mefhumlar alfabetik sıraya göre dizilerek incelenecektir.

1.5.1. Alay

Günümüzde umumiyetle uygar bir saldırı yöntemi olarak takdim edilen ve kullanım amacı açısından kişilerin niyetine göre değişkenlik arz edebilen *alay*, Rumca kökenli olup, Türkçe sözlüklerde: “Bir kimsenin, bir şeyin, bir durumun, gülünç, kusurlu, eksik vb. yönlerini küçümseyerek eğlence konusu yapma.”³⁹⁵; “Hafife alarak eğlenme, küçümseme, istihzâ.”³⁹⁶ ya da “Latîfe yaparak takılma, kandırma.”³⁹⁷ gibi birbirine benzer tanımlarla açıklanmaktadır.

İnsan yaşamının dâhilinde varlık gösteren olgulardan biri olması hasebiyle alayın, insanlar tarafından bazen olumlu fakat çoğu zaman olumsuz yönleriyle kullanıldığı göze çarpmaktadır. Sosyal hizmet uzmanı Judy S. Freedman gibi birçok Batılı araştırmacının, alayı farklı biçimlerde ele almaya ve genelde bir sınıflandırmaya tabi tutmaya özen gösterdiği görülür. Ekseriyetle bu sınıflandırmaların birinci türünü “biriyle eğlenmek/şakalaşmak” (having fun with someone); ikinci türünü ise “biriyle dalga geçmek” (making fun of someone) oluşturmaktadır.³⁹⁸ Şakalaşmak (veya argo kullanımıyla “takılmak”) alay etmenin arkadaşça (insanın kişisel itibarına zarar vermeden) ve eğlenceli (şakalaşılan kişiyi de kapsayacak bir biçimde o ortamda bulunan herkesi güldürebilen) boyutunu yansıtırken; dalga geçmek ise incitici/tahrip edici, hatta tacize varacak türden bir alayı içermektedir. Örneklendirecek olursak; alay, arkadaşça/dostça şaka mahiyetinde kullanıldığında; eğlenceli vakit geçirmek, sosyalleşmek, çatışmaları önlemek vs. gibi bilumum olumlu durum ve olayı doğururken; dalga geçilmek maksadıya kullanıldığında ise; küçük düşürmek, aşağılamak, hor görmek vs. gibi çok rahatsız edici boyutlara ulaşabilmektedir.

Çok subjektif ve anlık etkileşimlerden meydana gelen bir tepke olduğu için alayın kesin ve herkes tarafından kabul gören tek bir tanımını yapmak veya boyutlarını hatta etkisini tam anlamıyla gerektiği gibi ölçebilmek hâliyle zorlaşmaktadır.

³⁹⁵ Türk Dil Kurumu, “alay (II)”, **Türkçe Sözlük**, 11. b., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 84.

³⁹⁶ İlhan Ayverdi, “ALAY”, **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, C. 1 (A-G), 3. b., İstanbul, Kubbealtı Yayınları, Haziran 2008, s. 94.

³⁹⁷ İlhan Ayverdi, a.y..

³⁹⁸ bkz. Judy S. Freedman (M.S.W., L.C.S.W.), **Easing the Teasing: Helping Your Child Cope with Name-Calling, Ridicule, and Verbal Bullying**, 1st edition (1. b.), United States of America (Amerika Birleşik Devletleri), Contemporary Books & McGraw-Hill, 2002, p. (s.) 2.

Bu noktada alayın konumuzla olan münasebetine kısaca değinmeye çalışalım. Bilindiği üzere -çalışmamızın sınırları içerisinde yer alan- parodi, satir ve ironi gibi tür ve teknikler -taktiksel anlamda- büyük ölçüde alaydan faydalanmaktadır. Öyle ki parodi ve ironinin alayla olan ilişki boyutunu gözlemleyebilmek için, bu kavramların sözlüklerde yer alan tanımlarına bile bakmak yeterlidir. Mesela satirin, insanları ve olayları *alaya alarak* eleştiren, koşulları kınayan, keskin bir nükte ile azarlayan bir tür olduğu; aynı şekilde ironinin Türkçedeki serüvenine baktığımızda ilk başlarda “‘alay etmek’ anlamındaki *hez’* (*hüzü’*, *hüzüv*) kökünden gelen *istihzâ*”³⁹⁹ ve daha sonra da *alay* ve *alaysama* gibi kavramlarla karşılaşmaya çalışıldığı; parodinin ise *alaycı taklitten* teşekkül eden bir tür/teknik olduğu ortadadır.⁴⁰⁰ Neticede tüm bunlar alayın bir bakıma çeşitli tür ve tekniklerin hizmetinde; bazen şakalaşarak güldürmek, bazen eleştirmek, hatta kimi zaman sadece zorbalık etmek için bir taktik gayesiyle kullanıldığını gösteriyor.⁴⁰¹

1.5.2. Cinas

Türkçede varlık gösteren ve ironi ile münasebeti/yakınlığı olduğuna kanaat getirdiğimiz kavramlardan biri de *cinastır*.⁴⁰² Belagatin bedî’ sanatlarından biri olan cinasın, sözlüklerde; “münâsebet, benzeyiş, birçok anlamlara yorulabilen söz, îmâlî, telmihli söz, lâstikli söz, telaffuzu bir, mânâsı ayrı olan kelimelerin bir sözde bulunması [deme kış yaz; oku, yaz!] gibi.”⁴⁰³ tanımlarla şerh edildiğine tanık oluyoruz. Belagat kitaplarında da yine aynı şekilde kavramın; “mânâları ayrı iki veyâ

³⁹⁹ bkz. Mustafa Çağrı, “İSTİHZA”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 23, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2001, s. 347.

⁴⁰⁰ Geniş bilgi için bkz. Savaş Kılıç, “İroni, İstihza, Alaysama”, **Cogito (Dosya: İroni)**, S. 57, İstanbul, Kış 2008, s. 145-148.

⁴⁰¹ İslâm inancı; hatta Türk kültür ve geleneği açısından bakıldığında *alay*ın pek de hoş karşılanmadığı açıkça görülmektedir. (Bir örnek olarak *Kur’ân-ı Kerîm*’de “alay” kelimesinin geçtiği ayetler ve mealleri için bkz. (Çevrimiçi) <https://www.kuranvemeali.com/alay-ile-ilgili-ayetler>, 18 Temmuz 2022.)

⁴⁰² Cinasa bu ismin verilmesinin asıl sebebi, cinası oluşturan kelimelere ait harflerin aynı cinsten olmasıdır. Cinas ayrıca; *tecnis*, *tecânüs*, *mücânese* isimleriyle de anılmaktadır. (bkz. Ali Bulut, **Belâgat (Meânî - Beyân - Bedî’)**, 10. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Kasım 2020, s. 374. / Ali Bulut, “CİNÂS”, **Belâgat Terimleri Sözlüğü**, 2. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Ocak 2021, s. 63.)

⁴⁰³ Ferit Devellioğlu, “cinâs”, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat (Eski ve Yeni Harflerle)**, Ankara, Doğu Ltd. Şti. Matbaası, 1962, s. 174.

daha ziyâde lafız arasındaki telaffuz veyâ yazılış benzerliği”⁴⁰⁴ gibi yakın anlatımlarla tarif edildiği görülür. Haddizatında bu tanımları daha detaylı bir biçimde teşhir edebilmek için şöyle bir açılım yapabiliriz:

“Bir ibarede cinas bulunması için en az iki lafız arasında benzerlik bulunması lâzımdır. Bu lafızların isim veya fiil olması, yahut kelime köküne getirilen ekler ile meydana getirilmiş olması durumu değiştirmez. Lafızların benzerliği dört yönden söz konusu olur. Bunlar lafızları meydana getiren harflerin (a) nevi/cinsi, (b) sayısı, (c) harekesi, (d) sırasıdır.”⁴⁰⁵

Bu dört yönden benzerlik durumuna göre cinas, tam cinas (cinâs-ı tâm) ve tam olmayan cinas (cinâs-ı gayr-ı tâm)⁴⁰⁶ olmak üzere iki bölüme, daha sonra bunlar da kendi aralarında alt bölümlere ayrılmaktadır.

Görüldüğü üzere cinasın çeşitleri çok olmakla beraber, bunları kısa ve açık bir biçimde şöyle özetlemek mümkündür:

1. *Tam cinas*: Cinası meydana getiren lafızlar arasında -yukarıda izah edilen dört yönden- benzerlik bulunmasıdır. Cinasın bu çeşidi kendi içerisinde; basit cinas (cinâs-ı basîf) ve mürekkeb cinas (cinâs-ı mürekkeb) olmak üzere ikiye ayrılır.

a. *Basit cinas*: Cinası meydana getiren lafızların tek bir kelimeden oluşmasıdır. b. *Mürekkeb cinas* ise: Cinası meydana getiren lafızlardan en az birinin iki kelimeden oluşmasıdır.

2. *Tam olmayan cinas*: Cinası meydana getiren lafızlar arasında -yukarıda izah edilen dört yönden birinde bile- benzerlik bulunmamasıdır.⁴⁰⁷

Cinas, daha çok insanları gül(dür)meye/eğlen(dir)meye sevk eden konularda kendini göstermekle beraber, hem klasik hem de yeni şiirimizde sıklıkla kullanılmış

⁴⁰⁴ M. Kaya Bilgegil, **Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgat)**, 2. b., İstanbul, Enderun Kitabevi, 1989, s. 309.

⁴⁰⁵ M. A. Yekta Saraç, **Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat**, 16. b., İstanbul, Gökkuş, 2019, s. 243.

⁴⁰⁶ Bu cinas çeşidi “nâkis cinâs” olarak da anılmaktadır.

⁴⁰⁷ Örnekleriyle beraber, cinas ve çeşitlerine dair çok daha detaylı bilgi için bkz. Ali Bulut, **Belâgat (Meânî - Beyân - Bedî’)**, 10. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Kasım 2020, s. 374-396. / M. Kaya Bilgegil, **Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgat)**, 2. b., İstanbul, Enderun Kitabevi, 1989, s. 309-326. / M. A. Yekta Saraç, **Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat**, 16. b., İstanbul, Gökkuş, 2019, s. 243-251.

söz sanatlarından biridir. Fakat cinasın kullanım sahasının genişlemesi halk şiirimizle ve bilhassa halk şiirimiz içerisinde söylenen “cinaslı mânî”lerle olmuştur.⁴⁰⁸

Cinas ile ironi arasındaki temel işikiye geçmeden/değirmeden önce, yukarıda kısaca kuramsal çerçevesini çizmeye çalıştığımız cinası, daha belirgin bir biçimde izah edebilmek için hem klasik hem halk hem de yeni şiirimizden küçük birer cinaslı şiir parçası örneği sunmaya çalışalım:

Söz gelişi Sünbülzâde Vehbî’nin;

“Germ ü serdine bakılmaz bu fenâ dünyânın

Eyleme vaktini zâyî‘, deme kış yaz, oku yaz”⁴⁰⁹

beyitinin son mısrasındaki “mevsim” anlamında kullanılan birinci “yaz” ile “yazmak” anlamında emir hâlinde kullanılan ikinci “yaz” cinasa iyi bir model teşkil etmektedir. Benzer bir örneği Yahya Kemal Beyatlı’nın “Rindlerin Akşamı” başlıklı şiirinin ilk iki dizesinde de görmek mümkündür:

“Dönülmez akşamın ufkundayız. Vakit çok geç;

Bu son fasıldır ey ömrüm, nasıl geçersen geç!”⁴¹⁰

İlk dizenin sonundaki “geç” sözcüğü “gecikmiş, geç oldu” manalarını ifade ederken, ikinci dizenin sonundaki “geç” sözcüğü ise “geçmek” fiilinin emir hâlini yansıtmaktadır.

Cinasa son bir örnek, mânilerimizden birini verebiliriz:

“Yara sızlar

Ok değmiş yara sızlar

Yaralının hâlinden

Ne bilsin yarasızlar”⁴¹¹

Mâniler çoğunlukla hece ölçüsünün 7’li kalıbıyla söylenmektedir. Cinaslı mânilerin esas özelliği ise ilk dizesinin yedi heceden az olmasıdır. Bu yüzden bu mânî çeşidine “kesik mânî” ismi de verilir. Bir diğer özelliği ise; -genellikle- ilk

⁴⁰⁸ R. Selçuk Uysal, “CİNÂS”, **Belâgat ve Edebî Sanatlar Lügati**, 1. b., İstanbul, Doğu Kütüphanesi, 2016, s. 55.

⁴⁰⁹ Tâhirü’l-Mevlevî, **Tannâne ve Tayyâre Kasîdeleri Şerhi**, haz. Cüneyt Taşan, 1. b., İstanbul, Dün Bugün Yarın Yayınları, 2021, s. 96.

⁴¹⁰ Yahya Kemal Beyatlı, “Rindlerin Akşamı”, **Kendi Gök Kubbemiz**, 1. b., Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, Haziran 1990, s. 86.

⁴¹¹ Bu cinaslı mânî; “Dayanılması en kolay acı, başkalarının çektiği acıdır!” deyimini de bir bakıma akla getirmektedir.

dizede kullanılan sözcük(ler)le cinaslı kafiye meydana getirilmesidir. Söz temsili yukarıda örnek olarak sunduğumuz mânide cinas “yara/sızlar” kalıp sözü üzerinden yapılmıştır. Buradaki “yara/sızlar” kullanımını anlam bakımından birkaç yönden yorumlamak mümkündür. Birinci ve ikinci dizede yer alan “yara sızlar” ifadesi; hem -ilk/basit anlamıyla- bir okun değmesi neticesinde açılan yaraya; hem de -mecazlı anlatım sonucu oluşan anlamlarıyla- derde düşerek üzüntü içinde kalmaya ya da yâra (sevgiliye) sızlayan (yakınan) aşığa yorulabilir. Dördüncü dizedeki “yarasızlar” sözcüğü ise, bu tür olumsuz durumlara düşmemiş kişileri ifade etmektedir. Böylece bu iki farklı (cinaslı) kullanımdan faydalanan mânici, sızlayan yara üzerinden -başarılı da bir benzetme yaparak- yarası olmayanlara (yarasızlara) hafif ironik bir ifade biçimi ile serzenişte bulunmaktadır.

İşte cinas ile ironi arasındaki yakınlık da burada ortaya çıkar. Her iki söz sanatı da; “anlam(ı) dönüştürme (kelimeleri farklı anlamlarda kullanma)”, “tek anlamı birden fazla anlama çıkarma”, “kelimelerle oyun kurma” gibi benzer yetilere/işlevlere sahiptir. Fakat ironide kelimelerle kurulan oyunun cinastaki kadar bariz olmadığı da açıktır. Bunun yanı sıra cinasın, Türk Dil Kurumu’nun *Türkçe Sözlük*’ünde yer alan: “Çok anlamı olan bir kelimenin iyi anlamını kullanır görünerek kötüsünü öne çıkarma.”⁴¹² şeklindeki tanımının da -cinas ile ironi arasında- böyle bir ilişki kurulmasına imkân sağladığını söyleyebiliriz.

1.5.3. Gülmece

Türk Dil Kurumu’nun *Türkçe Sözlük*’ünde ironinin birinci tanımı *gülmece* kavramıyla yapılmıştır.⁴¹³ Gülmece ise: “1. Eğlendirme, güldürme ve bir kimsenin davranışına incitmeden takılma amacını güden ince alay, mizah, humor. 2. (edebiyat) Gerçeğin güldürücü yanlarını ortaya koyan edebiyat türü, mizah, ironi.”⁴¹⁴ şeklinde tanımlanmıştır. İşte ironi, parodi ve yer yer satirin “gülmece” ile bulunduğu asgari müşterek de tam da bu özellikte/işlevde, yani “gerçeğin güldürücü yanlarını ortaya koymak”ta saklıdır.

⁴¹² Türk Dil Kurumu, “cinas”, *Türkçe Sözlük*, 11. b., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 467.

⁴¹³ bkz. Türk Dil Kurumu, “ironi”, *a.g.e.*, s. 1205.

⁴¹⁴ Türk Dil Kurumu, “gülmece”, *a.e.*, s. 999.

1.5.4. Hez(e)l

Belagatin manaya güzellik veren bedî sanatlarından sayılan ve umumiyetle klasik Türk edebiyatı içerisinde kullanılmış olan -konumuzla alakalı- mefhumlardan bir de *hez(e)l*dir. Hez(e)l, Arapça menşeli olup, sözlüklerde aslı anlamı ile; “şaka, latife, e ence, alay, mizah”⁴¹⁵ şeklinde isim olarak geçmektedir. Aynı kökten gelen “h z le” de bu m nadadır. Yeni bazı Arapça sözlüklerde ise bu kavram “hezli” ( o ulu *hezliyy t*, *hezeliyy t*) terimiyle de karşılanmaktadır.⁴¹⁶

Hez(e)l köken itibarıyla Arapça bir sözcük olmasına karşın, edebî bir tür olarak klasik Türk edebiyatına Fars edebiyatından geçmiştir. Fars şairleri tarafından her ne kadar anlamsal açıdan farklı şekillerde tanımlansa da, bu kadim edebiyat içerisinde hez(e)l, umumiyetle hicivle aynı anlamda kullanılmıştır.⁴¹⁷ Hatta Türk edebiyatı açısından bakıldığında; günümüzde artık pek yaygın olarak kullanılmasa da, Osmanlı’dan Cumhuriyet dönemine kadar uzanan süreçte hez(e)lin yer yer hicvin muadili olarak kullanıldığını görmek mümkündür. Mesela şemseddin S mi’nin *Kâmûs-ı Türki*’de hicvi hez(e)l üzerinden açıklaması da buna açık bir örnektir.⁴¹⁸

Hez(e)lin sözlüklerde birinci anlamı; şaka, latife, e ence, alay, mizah gibi kelimelerle ibraz edilmesi; ayrıca hicivle yakın ilişki içerisinde bulunması ya da aralarında böyle bir ge işkenli in olması akla hemen satir ve ironiyi getirmektedir. Genellikle Türk edebiyatında hez(e)lin birini yermek, g l n  duruma düşürmek ya da ona hak etmediği bir şeyi yakıştırmak gibi genel ahlak kurallarını zorlayan bir tarzda⁴¹⁹ kullanılması satiri; şaka, alay ve mizah gibi unsurları kapsamasıyla da - dolaylı olarak- ironiyi hatırlatmaktadır.

Yukarıdaki örneklerin dışında hez(e)lin Türk edebiyatında yaygın kullanım biçimlerinden biri de, -çoklukla meşhur- bir nazmın vezni ve kafiyesini taklit ederek ona latife ve alay yoluyla nazire yazılmasıdır. Buna aynı zamanda tehzil de denir.

⁴¹⁵ bkz. Türk Dil Kurumu, “hezeli”, **a.e.**, s. 1091. / İlhan Ayverdi, “HEZEL-HEZL”, **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, C. 2 (H-N), 3. b., İstanbul, Kubbealtı Yayınları, Haziran 2008, s. 1274.

⁴¹⁶ Aktaran: İsmail Durmuş, “HEZL”, **Türkiye Diyanet Vakfı İşl m Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İşl m Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 304.

⁴¹⁷ İskender Pala, “HEZL (Türk Edebiyatı)”, **a.g.e.**, s. 305.

⁴¹⁸ şemseddin S mi’nin *Kâmûs-ı Türki*’sinin hiciv maddesinde şu ibare yer almaktadır: “Hezl yoluyla zemmi [...]” (bkz. şemseddin Sami, **Kâmûs-ı Türkî**, İstanbul,  a rı Yayınları, 2004, s. 646.)

⁴¹⁹ İskender Pala, “HEZL (Türk Edebiyatı)”, **Türkiye Diyanet Vakfı İşl m Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İşl m Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 305.

Şair bu yolla ciddi nazımları gülmeceli bir hâle sokar. Hez(e)lin tür olarak parodi ile benzeştiği yanı da burasıdır.⁴²⁰

1.5.5. Hiciv / Hicviye

Hiciv, insanları, olayları veya siyasi, sosyal, genel insani sıkıntıları ve yetersizlikleri eleştirmek için kullanılan bir sanat biçimidir. *Hicviye* ile eş anlamlı bir sözcük olan hiciv, Türkçeye Arapça üzerinden geçmiştir. Bu eleştirel temsil tarzının çeşitli biçimleriyle başta edebî metinler olmak üzere gazete haberleri, çizimler (ör. karikatür), televizyon programları, kabare oyunları vs. gibi pek çok değişik mecrada karşılaşmak muhtemeldir.

Methiyenin zıddı olarak karşımıza çıkan hicviyede maksat muhattabı -ekseri ağır bir dille- tenkit etmektir. Heccav bunu yaparken alay, aşağılama, mübalağa, mizah ve benzeri unsurların/yöntemlerin gücünden faydalanmaktadır. Diğer türlerin özellikleriyle zaman zaman örtüştüğü ve çeşitli alt biçimlere sahip olduğu için de hicvi gerektiği gibi tarif etmek veya sınırlandırmak hâliyle zorlaşmaktadır.

Hicvin amaca göre birden fazla kullanımı mevcuttur. Bazen sanatlı, zarif, nükteli, ince hiciv örnekleriyle karşılaşmak mümkünken; bazen de kaba, argo, hatta küfre varan müstehcen diye nitelendirilebilecek hicivlere denk gelmek olasıdır. Bu sebeple tahkir, terzil gibi pek çok olumsuzluk içeren ögenin hicvin etkin ve iş bitirici silahlarından olduğu söylenilebilir.

Başlarda mizahın sonrasında ise zekâyâ dayalı ironi unsurlarının da kendini göstermeye başladığı bu sanat biçimi, klasik Türk edebiyatında “hiciv” veya “hicviye”; Türk halk edebiyatında “taşlama”; yeni Türk edebiyatında “yergi”; Batı edebiyatlarında ise “satir(e)” diye adlandırılmıştır.⁴²¹ Bu tür, Batı geleneğinde cümle olumsuzlukları zarif ve beceri ile ortaya koymanın bir yolu olarak algılanıp hem sanatsal/edebî hem de sosyal bir işlev yüklenirken; Doğu geleneğinde de aynı biçimde daha ziyade toplumsal yönü/yükü ağır basan bir sanatsal/edebî unsur; ayrıca

⁴²⁰ Hez(e)lin parodi, satir ve yer yer ironi ile olan ortak özelliklerini (örnekler ışığında) daha net görebilmek için bkz. İsmail Durmuş, “HEZL (Arap Edebiyatı)”, **a.g.e.**, s. 304-305. / İskender Pala, “HEZL (Türk Edebiyatı)”, **a.e.**, s. 305-306.

⁴²¹ Hicve dair daha ayrıntılı bilgiler için bu çalışmada yer alan “Satir (Hiciv/Taşlama/Yergi) Nedir?” alt başlığının kimi kısımlarına bakılabilir.

zaman zaman kişisel kinlerin ortaya koyulması/dökülmesi maksadıyla kullanılan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.⁴²²

1.5.6. İdmac

Lügat manası bir şeyi -diğer- bir şeyin içine koyma/sıkıştırma⁴²³ olan *idmac*,⁴²⁴ belagat terimi olarak belli bir amacı ifade eden sözü, başka bir anlam daha kazanacak biçimde kullanmaktır. Yani söze başka bir mana daha ilave etmektir. Buradaki kural, söze ilave edilen ikinci mananın alenen dile getirilmemesi, hatta ifadenin bu ikinci mana için söylendiğini sezdirecek bir ögenin dahi bulunmamasıdır.⁴²⁵ Söz temsili şu cümlede olduğu gibi: “Öyle fasık ve kâfir bir adamdır ki, geçtiği yerde ot bitmez.” Cümlede bahsi geçen adam, önce “fasık ve kâfir” sözleriyle yerilmekte; daha sonra da “geçtiği yerde ot bitmez” söylemi ile ne kadar gaddar/zalim bir kişi olduğu üstü kapalı bir biçimde vurgulanmaktadır. İdmac, yerme içinde yerme barındırabileceği gibi, övgü içinde övgü de barındırabilmektedir. Övgüye has idmaca ise “istitbâ” ismi de verilir.⁴²⁶

“Sözün anlamına diğer bir anlam daha katacak şekilde ifade edilmesi”⁴²⁷ ya da diğer bir tabir ile “sözde bir anlamı diğer bir anlam ile ilişkilendirme[si]”⁴²⁸ bakımından idmacın, -konumuzun ana kavramlarından- ironiyi; yerme/kötüleme yani zem için kullanılmasıyla da -yine konumuzun ana kavramlarından- satiri anımsattığı söylenebilir.

⁴²² M. Orhan Okay, “HİCİV”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 447.

⁴²³ bkz. İlhan Ayverdi, “İDMAC”, **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, C. 2 (H-N), 3. b., İstanbul, Kubbealtı Yayınları, Haziran 2008, s. 1371. / Ferit Devellioğlu, “idmâc”, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat (Eski ve Yeni Harflerle)**, Ankara, Doğu Ltd. Şti. Matbaası, 1962, s. 490.

⁴²⁴ İdmacın bir diğer ismi “muzâ’afe”dir. (Aktaran: M. A. Yekta Saraç, **Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat**, 16. b., İstanbul, Gökkuş, 2019, s. 223.)

⁴²⁵ Aktaran: Ali Bulut, **Belâgat (Meânî - Beyân - Bedî’)**, 10. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Kasım 2020, s. 358. / Ali Bulut, “İDMÂC, **Belâgat Terimleri Sözlüğü**, 2. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Ocak 2021, s. 180.

⁴²⁶ İdmac ile alakalı diğer ifade tarzları için bkz. M. A. Yekta Saraç, **Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat**, 16. b., İstanbul, Gökkuş, 2019, s. 223-224.

⁴²⁷ Turan Karataş, “İDMAC”, **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Perşembe Kitapları, 2001, s. 197.

⁴²⁸ M. A. Yekta Saraç, **Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat**, 16. b., İstanbul, Gökkuş, 2019, s. 223.

1.5.7. İham

Sözlüklerde “kuruntuya düşürme, yanıltma, hayale kaptırma” gibi manalarla karşılanan *iham*⁴²⁹ kavramı, bedî’ sanatlarından biri olarak belagat terimleri lügatında; “bir sözü bir defada birden fazla anlamda kullanma”⁴³⁰; Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi’nde ise; “bir ifadenin kastedilenin dışında bir anlaşılmaya yol açması”⁴³¹ gibi tariflerle teşrih edilmiştir.

İham sözcüğünün terimleş(tiril)mesi ve tevriye karşılığında kullanılmaya başlanması belagat âlimlerini (ihamın tevriye karşısında farklı bir tür niteliği taşıyıp taşımadığı konusunda) ikiye bölmüştür. İhamı ilk defa terim olarak ve tevriye karşılığında kullanan Reşîdüddin Vatvât (ö. 1177) ve onu bu konuda takip eden birçok belagat âlimi, ihamın tevriyeye dâhil edilmesi hususunda fikir birliğine varırken; ihamı tevriyeden farklı bir tür niteliğinde “tevhîm” adıyla ele alan Emîr İbn Münkız (1095-1188) ve onu bu konuda takip eden birçok *bedîyyât* sahibi şair ise iham ile tevriye arasında belirgin farklar bulunduğunu savunmuşlardır. Öyle ki edip/şair Safiyyüddin el-Hillî (1278-1348) ve ondan çok daha sonra gelen ve kendisinden nakilde bulunan Arap dili âlimi, edip, şair İbn Ma’sûm el-Medenî (1642-1708) iham ile tevriye arasında tespit edilen üç belirgin farkı kıyaslamalar ışığında şu şekilde açıklamıştır:

“1. Tevriyede uzak anlam kastedilmekle birlikte uzak ve yakın olmak üzere iki sahih anlamın bulunduğu izlenimi verilir. İhâmda ise kastedilen doğrusu olmakla birlikte doğru ve yanlış iki anlamın mevcut olduğu vehmi uyandırılır. 2. Tevriye sadece birden çok anlamı olan lafızlarda olur, ihâm ise her tür kelimedede bulunur. 3. Tevriyede bizzat sözü söyleyen bu vehmi uyandırırken ihâmda sözde hata olduğu vehmine kapılan muhatap veya dinleyicidir.”⁴³²

⁴²⁹ Belagatin manaya güzellik veren bedî’ sanatlarından biri olan “iham”la aynı kökten gelen ve sözlüksel açıdan aynı anlamı (vehme ve şüpheye düşürme, yanıltma, hayale kaptırma) ifade eden kavramlardan biri de “tevhîm”dir. (Aktaran: İsmail Durmuş, “İHÂM”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 21, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2000, s. 525.)

⁴³⁰ R. Selçuk Uysal, “İHÂM”, **Belâgat ve Edebî Sanatlar Lügati**, 1. b., İstanbul, Doğu Kütüphanesi, 2016, s. 103.

⁴³¹ İsmail Durmuş, “İHÂM”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 21, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2000, s. 525.

⁴³² Aktaran: İsmail Durmuş, **a.g.e.**, s. 525-526.

İhamın pek çok alt türü de bulunmaktadır.⁴³³ Fakat burada -konuyu daha fazla derinleştirmemek/uzatmamak için- sadece belagat kitaplarında öne çık(arıl)an iki türüne -tanımsal düzeyde- kısa birkaç cümle ile değinmekle yetineceğiz. Bu alt türlerden biri “İhâm-ı tenâsüb”; bir diğeri ise “İhâm-ı tezâd”dır.

İhâm-ı tenâsüb: “Birden fazla anlamı bulunan bir kelimenin bir mânâsıyla, diğer bir kelimenin mânâsı arasında münâsebet bulunmasına denir.”⁴³⁴ *İhâm-ı tezâd* ise: “Birden fazla anlamı bulunan bir kelimenin bir mânâsıyla, diğer bir kelimenin mânâsı arasında zıtlık bulunmasına denir.”⁴³⁵

İham, kısmen de olsa -konumuz kavramlarından- ironi ile bazı benzer özelliklere sahiptir. İhamın ironi ile örtüşmesi hem sözlükteki kelime anlamı hem de belagattaki terim anlamı boyutundadır. Yukarıda da değindiğimiz gibi ihamın sözlüklerdeki karşılığı vehme, kuruntuya, şüpheyne, tereddüte düşürmektir. Herhangi bir kimse, ironik bir ifade kullandığında, kurbanda veya ironiye dışarıdan şahit olan üçüncü bir kişi olarak mesela okurda, seyircide ya da dinleyicide; ironist bu ifadeyi acaba hangi anlamda yahut hangi amaçla kullandı diye -geçici- bir tereddüt, şüphe veyahut düşünce uyanabilmektedir. Ayrıca ihamın “bir sözü bir defada birden fazla anlamda kullanma”⁴³⁶ ve Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi’nde yer alan; “bir ifadenin kastedilenin dışında bir anlaşılmaya yol açması”⁴³⁷ gibi -işlevsel- özellikleri akla hemen ironiyi getirmektedir. Çünkü ironide de zaman zaman -kullanım amacına göre- tek bir söz üzerinden anlam çoğaltma ve/veya kastedilenin tersini belirterek başka bir anlaşılmaya yol açma gibi benzer fonksiyonel özellikler görülebilmektedir.

1.5.8. İstiare

Sözlükte “ödünç alma, birinden eğreti bir şey alma”⁴³⁸ manasına gelen *istiareyi* belagat âlimleri, “arada bir engel karîne (karîne-i mânî’a) bulunmak şartıyla,

⁴³³ İhamın -örnekleriyle beraber- alt türleri için bkz. İsmail Durmuş, **a.e.**, s. 526-527.

⁴³⁴ R. Selçuk Uysal, “İHÂM-I TENÂSÜB”, **Belâgat ve Edebî Sanatlar Lügati**, 1. b., İstanbul, Doğu Kütüphanesi, 2016, s. 103.

⁴³⁵ R. Selçuk Uysal, “İHÂM-I TEZÂD”, **a.g.e.**, s. 104.

⁴³⁶ R. Selçuk Uysal, “İHÂM”, **a.e.**, s. 103.

⁴³⁷ İsmail Durmuş, “İHÂM”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 21, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2000, s. 525.

⁴³⁸ Ferit Devellioğlu, “istiâre”, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat (Eski ve Yeni Harflerle)**, Ankara, Doğu Ltd. Şti. Matbaası, 1962, s. 543.

bir sözü, benzerlik ilgisiyle kendi mânâsı dışında kullanmak”⁴³⁹ biçiminde tarif etmişlerdir. İstiare (eğretileme), hem Türk⁴⁴⁰ hem de Fars edebiyatına, Arap⁴⁴¹ belagatında yer alan özellikleri ile geçmiştir. Hatta her iki edebiyattaki istiare tasnifleri, Arap belagatının ihtiva ettiği örnekler üzerinden biçimlendirilmiştir.⁴⁴²

En kısa tanımını ile bir kelimenin benzetme maksadıyla, başka bir kelime yerine kullanılması şeklinde açıklanabilecek olan istiare sanatının birçok türü bulunmasına karşın,⁴⁴³ kaynaklarda ekseri üç ana başlık altında incelendiği görülür. Bunlardan birincisi “istiâre-i tasrîhiyye”; ikincisi “istiâre-i mekniyye”; üçüncüsü ise “istiâre-i temsîliyye”dir.

İstiâre-i tasrîhiyye (ya da diğer bir söyleyiş biçimi ile *istiâre-i musarraha*), Türkçede *açık istiare* olarak da kullanılmaktadır. Sadece benzetilenle yapılan ve benzetilen ögenin açıkça ifade edildiği bu istiare çeşidi, zayıf bir varlığın daha güçlü bir varlıkla dile getirilmesidir.⁴⁴⁴ Örneğin “ağacın kırılğan kollarından / güneşin huzur veren aydınlığı sızıyor”⁴⁴⁵ dizelerinde yer alan “kırılğan kollar”ın dalların yerine kullanılması gibi.

Türkçede *kapalı istiare* olarak telaffuz edilen *istiâre-i mekniyye* ise sadece benzeyenle yapılan bir istiare çeşididir. Bu tür istiarede, benzetilen unsur söylenmeyip okurun onu tayin etmesini sağlayacak bir ipucu verilir.⁴⁴⁶ Örneğin şu dizede olduğu gibi:

“sonra birden yağmurlarım yağmaya başladır”⁴⁴⁷

⁴³⁹ M. Kaya Bilgegil, **Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgat)**, 2. b., İstanbul, Enderun Kitabevi, 1989, s. 154

⁴⁴⁰ İstiare sanatına Türk edebiyatında en çok klasik şairler ilgi duymuştur. (bkz. İsmail Durmuş & İskender Pala, “İSTİARE”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 23, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2001, s. 318.)

⁴⁴¹ İstiare sözcüğüne terim anlamında ilk kez yer veren isim Arap dili ve edebiyatı âlimi Ebû Amr bin Alâ’dır (689-771). (Aktaran: İsmail Durmuş & İskender Pala, **a.g.e.**, s. 315.)

⁴⁴² İsmail Durmuş & İskender Pala, **a.e.**, s. 316.

⁴⁴³ Örnekler ışığında, istiare ve türlerine ilişkin geniş bilgi için bkz. Ali Bulut, **Belâgat (Meânî - Beyân - Bedî’)**, 10. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Kasım 2020, s. 252-269.

⁴⁴⁴ İsmail Durmuş & İskender Pala, “İSTİARE”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 23, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2001, s. 316.

⁴⁴⁵ Muhammed Yakupî, “Birazdan Biraz Fazla”, **Vardar Mavisi**, 1. b., Ankara, İmgenin Çocukları, Mart 2021, s. 16.

⁴⁴⁶ İsmail Durmuş & İskender Pala, “İSTİARE”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 23, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2001, s. 316.

⁴⁴⁷ Muhammed Yakupî, “Bugünsüz Yarından Düne Yolculuk”, **Çağrışimler Kataloğu**, 1. b., Ankara, Kanguru Yayınları, Ocak 2016, s. 45.

Burada benzetilen unsur yani ağlamak/gözyaşı dökmek eylemi zikredilmeyip onun yerine benzeyen yani “yağmurların yamaya başlaması” ifadesi kullanılmış ve böylece iki anlam arasında uygun bir ilgi sağlanmıştır.

Türkçede yaygın *istiare* olarak kullanılan *istiâre-i temsîliyyede* (ya da diğer bir söyleyiş biçimi ile *istiâre-i mürekkebe* veya *mecâz-ı mürekkebe*) ise bir unsurun farklı tarafları ve hususiyetlerinin benzetme mevzusu yapılarak *istiare* edilmesi söz konusudur. Bu vaziyette benzeyen zikredilmeyip benzetilenin birden çok özelliği dile getirilir. Simgesel ifadeler içeren manzumeler, deyimler ve atasözlerin birçoğu temsîlî *istiare* (alegorik anlatım) üzerine kurulmuştur.⁴⁴⁸ Bu *istiare* çeşidine örnek olarak; gizli bir iş yapan kimse hakkında kullanılan “Saman altından su yürütüyor.”; giderin mutlaka gelire göre uydurulmasını öğütleyen “Ayağını yorganına göre uzat.”; sevilen kimse veya sevilen iş yüzünden gelecek sıkıntılara katlanmayı hatırlatan “Gülü seven dikenine katlanır.” gibi deyim ve/veya atasözlerini verebiliriz.⁴⁴⁹

Söylenecek sözü güzelleştirmeye ve buna koşut olarak anlatım olanaklarını daha da zenginleştirmeye yarayan/imkân sağlayan *istiare* sanatına ait -yukarıda adını anmadığımız- iki ayrı alt türünün çalışmamızda yer alan ironi terimi ile örtüştüğünü söyleyebiliriz. Bunlardan biri “*istiâre-i tehekkümiyye*”; bir diğeri ise “*istiâre-i temlîhiyye*”dir. Her ikisinde de -ironideki gibi- gerçek anlamın zıddının kastedilmesi esastır. Fakat bunları birbirinden ayıran küçük bir nüans vardır, o da; *istiâre-i tehekkümiyyede* söylenen söz alay amacıyla; *istiâre-i temlîhiyyede* ise latife amacıyla söylenir.

*İstiâre-i tehekkümiyye*yi örnekle açıklamak için *Kur’ân-ı Kerîm*’in Tevbe sûresinin 34. ayetinde yer alan “Onları acı bir azapla müjdele.”⁴⁵⁰ ifadesini arz edebiliriz. Çünkü bu söylemde “onları uyar” fiili yerine, güzel şeyleri bildirmede kullanılan “onları müjdele” fiili kullanılmıştır.⁴⁵¹ Bu da ironideki gibi tersine edilmiş bir alayı sezdirmektedir. Keza *istiâre-i temlîhiyye*yi örneklendirmek için; cimri birisi

⁴⁴⁸ İsmail Durmuş & İskender Pala, “İSTİARE”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 23, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2001, s. 317.

⁴⁴⁹ Ali Bulut, **Belâgat (Meânî - Beyân - Bedî’)**, 10. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Kasım 2020, s. 266.

⁴⁵⁰ Tevbe, 9/34.

⁴⁵¹ Ali Bulut, **Belâgat (Meânî - Beyân - Bedî’)**, 10. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Kasım 2020, s. 264.

için kullanılan “cömert/eli bol” ya da korkak bir kimseyi teşhir etmek için söylenen “bir arslan geliyor” gibi şaka yollu ironik ifadeleri aktarabiliriz.

1.5.9. İstidrak

Sözlüksel anlamı “Anlaşılmasını, kavranmasını isteme.”⁴⁵² olan *istidrak* kelimesinin edebiyattaki terimsel karşılığı; yeriormuş gibi davranıp övme ve över gibi görünüp yermedir. Böylece belagat ilminin bedî’ koluna ait bu tabirin tanımı bile iki ayrı santtan meydana geldiğini göstermektedir. Bunlardan birinciye *te’kîdû’l-medh bimâ yüşbihü’z-zem*, ikinciye ise *te’kîdû’z-zem bimâ yüşbihü’l-medh* denir.⁴⁵³

1. *Te’kîdû’l-medh bimâ yüşbihü’z-zem*:

Bu sanattaki asıl amaç yerecekmiş gibi gözükp övmektir. Maksat övgüyken, bunu doğrudan söylemek yerine, abartıdan da faydalanılarak böyle bir anlatım tarzına başvurulmasının temel sebebi, sözün muhatap üzerindeki etkisini artırma isteğidir.

Te’kîdû’l-medh bimâ yüşbihü’z-zem iki şekilde yapılır:

a. *Birinci şekil*:

Önce övülecek olan varlıktan bir kusur kaldırılır, bu da yergi ifade eden bir sözün başına olumsuzluk edatı yahut olumsuzluk anlamı ifade eden bir soru edatı getirilmesiyle olur. Hemen arkasından *ama, ancak, fakat, şu kadar var ki* gibi bir istisna edatı getirilerek, söze muhatap olanda bir kusur dile getirileceği hissi uyandırılır; ancak yerilecekmiş gibi gözüken varlık akabinde övülmektedir. Mesela şu cümlede olduğu gibi: “İstedığınız kitapta hiçbir kusur yoktur. Ancak cümleleri sade, anlamı da açıktır.” Başta, istenilen kitabın hiçbir kusur içermediği belirtilmekte; arkası sıra “ancak” istisna edatı kullanılarak sanki değeri düşürecek bir kusur dile getirilecekmiş izlenimi verilir; hemen ardından “cümleleri sade, anlamı da açıktır” söz grubuyla da övgüye devam edilmektedir.

b. *İkinci şekil*:

İlk önce varlık bir vasfıyla övülür, daha sonra yukarıda zikretmiş olduğumuz istisna edatlarından biri getirilir. Böylece muhatap şimdi bir kusur dile getirileceğini

⁴⁵² İlhan Ayverdi, “İSTİDRÂK”, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, C. 2 (H-N), 3. b., İstanbul, Kubbealtı Yayınları, Haziran 2008, s. 1466.

⁴⁵³ bkz. Tâhirü’l-Mevlevî, “İSTİDRÂK”, *Edebiyat Lügatı*, Neşre hazırlayan: Kemâl Edib Kürkçüoğlu, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1994, s. 73.

umarken, varlık yine bir başka olumlu vasfıyla övülmeye devam edilmektedir. Söz temsili şu örnekte olduğu gibi: “Makedonca da bilir, ama Türkçesi de iyidir.”⁴⁵⁴

2. *Te’kîdû’z-zem bimâ yüşbihü’l-medh:*

Te’kîdû’l-medh bimâ yüşbihü’z-zemde açıklanan yapının aynısı te’kîdû’z-zem bimâ yüşbihü’l-medhde de geçerlidir. Yalnız buradaki durum tam aksine işlemektedir. Yani asıl hedef yergiyken, bunu doğrudan söylemek yerine, mübalağadan da istifade edilerek, övülecekmiş izlenimi verilip yergi daha da pekiştirilmektedir. Böylece -te’kîdû’l-medh bimâ yüşbihü’z-zemde olduğu gibi- bu anlatım tarzına başvurularak, sözün muhatap üzerindeki etkisi artırılmaktadır.

Tıpkı te’kîdû’l-medh bimâ yüşbihü’z-zem gibi te’kîdû’z-zem bimâ yüşbihü’l-medh de iki şekilde yapılır:

a. *Birinci şekil:*

Önce yerilecek olan varlıktan bir övgü kaldırılır, bu da övgü ifade eden bir sözün başına olumsuzluk edatı yahut olumsuzluk anlamı ifade eden bir soru edatı getirilmesiyle olur. Hemen arkasından *ama, ancak, fakat, şu kadar var ki* gibi bir istisna edatı getirilerek, söze muhatap olanda güzel, doğru, iyi bir özellik dile getirileceği hissi uyandırılır; ancak övülecekmiş gibi gözükken varlık akabinde yerilmektedir. Örneğin şu cümlede olduğu gibi: “Kasımı ailesinin evlerinde hiç huzur yoktur. Ancak onlar tatilde de huzursuzdurlar.” Başta, Kasımı ailesinin evlerinde hiç huzur olmadığı belirtilmekte; ardı sıra “ancak” istisna edatı kullanılarak sanki olumlu bir şey/özellik dile getirilecekmiş izlenimi verilir; hemen ardından onların tatilde de huzursuz oldukları ifade edilerek yergiye devam edilmektedir.

b. *İkinci şekil:*

İlk önce varlık bir vasfıyla yerilir, daha sonra yukarıda zikretmiş olduğumuz istisna edatlarından biri getirilir. Böylece muhatap şimdi güzel, doğru, iyi bir özellik dile getirileceğini umarken, varlık yine bir başka olumsuz vasfıyla yerilmeye devam

⁴⁵⁴ Ali Bulut, belagat kitaplarının genelinde te’kîdû’l-medh bimâ yüşbihü’z-zemmin üçüncü bir şeklinden bahsedildiğini ifade eder. Bunun da “müferrağ istisnâ” üslubundan gelen ifadeler olduğunu söyler. (Konu hakkında -örnekleriyle birlikte- daha geniş bilgi için bkz. Ali Bulut, **Belâgat (Meânî - Beyân - Bedî’)**, 10. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Kasım 2020, s. 352-354.)

edilmektedir. Söz gelimi şu misalde olduğu gibi: “Şu adam fasıktır, fakat cahildir de.”⁴⁵⁵

Yukarıda sözü edilen her iki üslup da (te’kîdû’l-medh bimâ yüşbihü’z-zem / te’kîdû’z-zem bimâ yüşbihü’l-medh) manaya güzellik kattığı gibi zekâdan doğan bir nükte ihtiva etmesiyle de gönüllere daha çok tesir etmektedir. İstidrak sanatının⁴⁵⁶ çatısı altındaki bu iki ifade tarzının -konumuzun esas kavramlarından- satir ve ironi ile belli ölçülerde kesiştiği görülür. Övercesine yermesi ile satirle; önce muhatabı belli bir düşünceye çekip, arkasından -bir istisna edatı kullanarak- ürettiği bir başka anlam katmanıyla esasen amacın o olmadığını ve bir başka düşüncenin dile getirildiğini hissettirmesiyle ya da sözün istikametini beklenmedik bir biçimde tam aksine çevirerek farklı bir biçimde neticelendirmesiyle de ironiyle ortak noktada bulunduğu söylenebilir.

1.5.10. İstihza

Bazı kaynaklarda psikolojik bir savaş taktiği niteliğinde karşımıza çıkan *istihza* kavramı, sözlüklerde alayın gizli veya kinayeli bir biçimde kullanılma hâli olarak tarif edilmiştir.⁴⁵⁷ İçerisinde, biriyle eğlenip onun söz ve/veya davranışlarını kusurlu gö(ste)rmek maksadıyla o şahsı tahkir edip küçük düşürmek ya da alaya maruz bırakarak bir kişiyi zor duruma sokmak gibi eylemleri barındırdığı için İslâm inancı açısından pek hoş karşılanmamış, hatta *Kur’ân-ı Kerîm*’de yer alan çok sayıda ayetle de Müslümanlar uyarılıp bu tür davranışlarda bulunmaları yasaklanmıştır:

“Ey iman edenler! Bir topluluk bir diğerini alaya almasın. Belki onlar kendilerinden daha iyidirler. Kadınlar da diğer kadınları alaya almasın. Belki onlar kendilerinden daha iyidirler. Birbirinizi karalamayın, birbirinizi (kötü) lakaplarla

⁴⁵⁵ Ali Bulut, över gibi görünüp yermek olarak da tarif edilebilecek bu ifade tarzına ait bazı Türkçe örneklerde istisna yahut istidrak edatı kullanılmadığını belirtir. Mesela şu örnekte olduğu gibi: “O iki yüzlülüğü hiç sevmez, dışı da içi gibi kötüdür.” (Ali Bulut, **a.g.e.**, s. 355)

⁴⁵⁶ İstidrak (te’kîdû’l-medh bimâ yüşbihü’z-zem / te’kîdû’z-zem bimâ yüşbihü’l-medh) sanat(lar)ı incelenirken hem Ali Bulut’un **Belâgat (Meânî - Beyân - Bedî’)** hem de M. A. Yekta Saraç’ın **Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat** adlı eserlerinden yararlanılmıştır. (İlgili bölümler için bkz. Ali Bulut, **a.e.**, s. 347-357. / M. A. Yekta Saraç, **Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat**, 16. b., İstanbul, Gökkuşbu, 2019, s. 235-236)

⁴⁵⁷ bkz. Türk Dil Kurumu, “istihza”, **Türkçe Sözlük**, 11. b., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 1216.

çağırmanın. İmandan sonra fasıklık ne kötü bir namdır! Kim de tövbe etmezse, işte onlar zâlimlerin ta kendileridir.”⁴⁵⁸

İslâm itikadı, Türk kültür, gelenek ve görenekleri, hatta birçok manevi doktrin, istihzayı olumlu bir davranış olarak görmese de başta sosyal hayat içerisindeki bireyler olmak üzere, farklı sanatsal yaklaşımlar ya da pek çok disiplin, bir yöntem biçimi olarak istihzadan yararlanmıştır. Türk edebiyatında üstü kapalı olarak alay etmek, yermek esasına dayanan istihza, Batı dünyasında “ironi” kavramıyla karşılanmaktadır. Zaten istihzanın yüklendiği manalar ile ironinin yüklendiği manalar birbirine benzerdir. Böylece istihzanın da *tehekküm* ve *suhriyye* gibi ironi ile aynı amaca hizmet ettiği söylenebilir. Yine aynı şekilde bu davranış biçiminin, -çoğu zaman- satir ve parodi gibi farklı birçok türün sınırları içine girerek onlara da sirayet ettiği görülmektedir.

1.5.11. Kinaye

Türkçeye Arapçadan geçen bir mefhum olan *kinaye*, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*’te üç farklı manayla tanımlanmıştır:

“1. Söylenmek isteneni doğrudan doğruya değil dolaylı olarak anlatan söz. 2. Sitemli, dokunaklı, üstü kapalı söz. 3. (*edebiyat*) Gerçek mânâsı da anlaşılabilecek bir sözü mecaz mânâsı ile kullanma.”⁴⁵⁹

Kinayede bir mecaz bir de hakiki mana bulunmaktadır. Fakat sözcüğün mecaz manası, hakiki manasını bastırmış durumdadır. Buna karşın söyleyişte hakiki mananın anlaşılmasına engel teşkil edecek bir hâl bulunmamaktadır.⁴⁶⁰

Kinaye hemen hemen Türk edebiyatının bütün dönem ve anlayışlarında bir söz sanatı olarak sıkça müracaat edilmiş bir anlatım hususiyeti olarak bizleri karşılamaktadır.⁴⁶¹ Özellikle “Tanzimattan sonra kimi belâgatçılar, Batı retoriğinin etkisiyle kinayeyi ironinin karşılığı olarak sunmuşlardır.”⁴⁶² Kinayeyi ironinin

⁴⁵⁸ Hucurât, 49/11.

⁴⁵⁹ İlhan Ayverdi, “KİNÂYE”, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, C. 2 (H-N), 3. b., İstanbul, Kubbealtı Yayınları, Haziran 2008, s. 1732.

⁴⁶⁰ İskender Pala, “kinâye”, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, 9. b., İstanbul, L&M (Leyla ile Mecnun) Yayınları, Ekim 2002, s. 289.

⁴⁶¹ Okan Alay, “Yergi, İroni ve Mizahla İlintili Kavramlara Dair Bir Değerlendirme”, *Türk Dili (Dil ve Edebiyat Dergisi)*, C. CXV, S. 804, Ankara, Aralık 2018, s. 34.

⁴⁶² Menderes Coşkun, “Kinayenin Belâgat Kitaplarındaki Seyri ve Onu Yeniden Anlama ve Sunma Denemesi”, *bilig (Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi)*, S. 44, Kış 2008, s. 64.

karşılığı olarak gösteren bildik isimlerden biri ise Recaizade Mahmud Ekrem'dir (1847-1914).⁴⁶³ Fakat kinaye ve ironinin amaç ve nitelikler bakımından birbirinden ayrı iki sanat olduğunu belirtmek gerekir. Kinaye ancak; sözün açıkça söylenmesinin hoş olmadığı durumlarda alay, şaka ve sitem için kullanıldığında; yani asıl amaç dolaylı olarak⁴⁶⁴ ya da tam tersi kastedilerek söylendiğinde ironik bir anlatım ihtiva etmektedir. Örneğin şu örnekte olduğu gibi: “O kadar çalışkan ki karnesindeki tüm derslerden aynı notu almış: bir!”⁴⁶⁵ Öte yandan, ayıplayıcı ve/veya iğneleyici yönü baskın olan satirlerde; Türk dilinin çoğu deyiminde (ör. gözü açık, ayağı yere basmıyor, kulağı delik, burnundan kıl aldırılmaz, kalın kafalı, eli uzun, eli açık, alnı açık, burnu büyük, dişli insan, yürekli insan vs. gibi); aynı zamanda günlük konuşma dilinin içerisinde birçok kinaye örneğine rastlamak mümkündür.⁴⁶⁶

1.5.12. Mecaz

Arapça *cwz* kökünden gelen *mecâz*, “geçit, köprü”⁴⁶⁷ gibi manalara tekabül etmektedir. Edebî bir terim olarak ise “bir kelimenin kendi gerçek (temel) anlamı dışında, başka bir anlam için kullanılmasıdır.”⁴⁶⁸ Mecaz, belagat âlimleri tarafından *aklî mecaz*⁴⁶⁹ / *mecâz-ı aklî* (bir fiili asıl failinden başkasına isnat etmek)⁴⁷⁰ ve *lügavî mecaz* / *mecâz-ı lugavî* (sözcüklerin bir münasebet dolayısıyla sözlük anlamlarından başka anlamları göstermesi) olmak üzere iki başlık altında ele alınmaktadır.⁴⁷¹

⁴⁶³ bkz. Menderes Coşkun, *a.e.*, s. 81.

⁴⁶⁴ İskender Pala, “kinâye”, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, 9. b., İstanbul, L&M (Leyla ile Mecnun) Yayınları, Ekim 2002, s. 289.

⁴⁶⁵ Okan Alay, “Yergi, İroni ve Mizahla İlintili Kavramlara Dair Bir Değerlendirme”, *Türk Dili (Dil ve Edebiyat Dergisi)*, C. CXV, S. 804, Ankara, Aralık 2018, s. 35.

⁴⁶⁶ Örnekleriyle birlikte, kinayeye ilişkin çok daha geniş bilgi için bkz. Ali Bulut, *Belâgat (Meânî - Beyân - Bedî’)*, 10. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Kasım 2020, s. 270-278. / M. Kaya Bilgegil, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgat)*, 2. b., İstanbul, Enderun Kitabevi, 1989, s. 174-179. / M. A. Yekta Saraç, *Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat*, 16. b., İstanbul, Gökkubbe, 2019, s. 144-150.

⁴⁶⁷ Nişanyan Sözlük, “mecaz”, (Çevrimiçi) <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/mecaz>, 17 Ağustos 2022.

⁴⁶⁸ M. A. Yekta Saraç, *Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat*, 16. b., İstanbul, Gökkubbe, 2019, s. 109.

⁴⁶⁹ Bazı eserlerde *aklî mecaz* adı altında değerlendirilen bir mecaz türü de *mecâz-ı hazfî*’dir. *Mecâz-ı hazfî*, ifadesi kastedilen asıl anlamı gösteren kelimenin düşürülmesiyle yapılan bir mecaz çeşididir. ör. “Bu adresi bir de kahveye sor.” cümlesindeki asıl anlam “kahvedeki insanlara sor”dur. Burada “kahve” sözcüğünün anlamı değişmiştir. (Konu hakkında biraz daha geniş bilgi için bkz. M. A. Yekta Saraç, *a.g.e.*, s. 110).

⁴⁷⁰ ör. “Bu sene bahçemizden çok meyve yedik.” cümlesinde bahçenin verimliliği meyve çokluğuna isnat edilmiştir.

⁴⁷¹ Örnek olarak bkz. M. A. Yekta Saraç, *a.e.*, s. 109-110.

Lügavî mecaz da kendi içinde iki kısma ayrılır. Zihnin gerçek manadan mecazi manaya geçişini sağlayan ilişki benzerlik boyutunda ise o mecaza “istiare”; benzerlik ilgisi dışında ise “mecâz-ı mürsel”⁴⁷² adı verilir.⁴⁷³ Ad değişimi, mürsel mecaz gibi isimlerle de anılan mecâz-ı mürseli⁴⁷⁴ daha açık bir ifade ile şu şekilde tanımlamak mümkündür: “Bir sözü, benzetme amacı gütmeyen, gerçek anlamı dışında bir anlamda kullanma sanatı.”⁴⁷⁵

Mecaz, hakikatin zıddıdır ve her şey zıddıyla kaimdir. Sözcüklerin mecaz kullanımı duygu ve hayali güçlendirmekle birlikte, anlatım etkisini de aynı orantıda artırmaktadır. Türk dilinin mecazlar bakımından zengin oluşu, günlük yaşamın içinde bilerek ya da bilmeyerek mecazın kullanılmasına -hatta edebiyatımızı oluşturan şairler/yazarlar tarafından bir sanat biçimi olarak çok rağbet görmesine- imkân sağlamıştır. Öyle ki mecaz, başlı başına bir edebî sanat olmaktan çok, farklı isimlerle zikredilen kimi sanatların da meydana çıkmasına yardımcı olmuştur. Bunlar arasında *teşbih*, *istiare*, *kinaye*, *tariz*, *teşhis* ve *intak* gibi edebî sanatlar yer almaktadır. Bunların bir bölümü sözcük, bir bölümü ise fikir mecazları üstüne kurulmuştur.⁴⁷⁶

Tariflerden de anlaşılacağı üzere mecazla konumuz kavramlarından ironi benzerlik göstermektedir. Her ikisi de hakiki mananın dışında kullanılarak meydana getirilen birer -sanatsal- ifade biçimidir. Zira mecazda da ironideki gibi hakiki manadan vazgeçmek esastır. Bundan ötürü mecaz ile ironinin; ifade edilen ile ifade etmek istenilenin farklı oluşu açısından birbiriyle benzeştiği söylenebilir. Bu benzerlik münasebetinin yanı sıra, konumuz dâhilinde yer alan satir türünün de ara sıra mecazla sırt sırta verebildiğini görebiliyoruz.

1.5.13. Mizah

Mizah, komik, eğlendiren, insanın keyifle zaman geçirmesine imkân sağlayan ve gülmeye sebep olan (her) şey gibi yüzeysel tanımlarla ifade edilmeye çalışılmış

⁴⁷² Mecâz-ı mürsele dair daha geniş bilgi için bkz. M. A. Yekta Saraç, *a.e.*, s. 110-112.

⁴⁷³ bkz. M. A. Yekta Saraç, *a.e.*, s. 110.

⁴⁷⁴ *Mecâz-ı mürselin* ne olduğunu daha iyi açıklayabilmek için şu örnek verilebilir: Olimpiyat geçit töreninden söz edilirken “Türkiye geçiyor.” denilmesi bir *mecâz-ı mürsel*dir. Zira hiçbir vakit bir ülke önümüzden geçip gidemez. Önümüzden geçenler “Türkiyeli sporcular”dır. Burada “Türkiye” kendi manasının dışında (Türkiyeli sporcular yerine) kullanılmıştır.

⁴⁷⁵ İskender Pala, “mecâz-ı mürsel”, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, 9. b., İstanbul, L&M (Leyla ile Mecnun) Yayınları, Ekim 2002, s. 311.

⁴⁷⁶ İskender Pala, “mecâz”, *a.g.e.*, s. 311.

olsa da, asıl amacının “eleştirmek” olduğu çoğu zaman göz ardı edilmiştir. Doğrusunu göstermek amacıyla eleştirel bir üslupla kullanılan mizahın uzun ve üzerinde çok tartışılmış bir tarihsel süreci bulunmaktadır. Platon’dan Aristoteles’e, Thomas Hobbes’tan Immanuel Kant’a, Charles Darwin’den Mark Twain ve Sigmund Freud’a kadar bütün önemli düşünürler, mizahı açıklamaya çalışmış, ancak kesin bir sonuca ulaşamamışlardır.⁴⁷⁷ Böylece bu hâl, mizahın birden fazla tanımının yapılabilmesine zemin hazırlamıştır.

Mizah, düşüncelerin espiri ve şaka yoluyla söze veya yazıya dökülmesiyle ortaya çıkmış, fakat zaman içinde çok daha ağır türleri kapsayan bir terim hâline gelmiştir. Önceleri asıl hedef bir düşüncenin/olayın/durumun gülünçlüğüyle insanları güldürmek olsa da, bu durum daha sonra çeşitlenerek, devreye fert ve toplumdaki aksaklıkları, çirkinlikleri eleştirme/iğneleme ve düzeltme amaçları da girmiştir.⁴⁷⁸ Bertolt Brecht, “Mizahın olmadığı yerde yaşamak zor, her şeyin mizah olduğu yerde yaşamak ise imkânsızdır.”⁴⁷⁹ diyerek, toplum hayatıyla mizahın nasıl birlikte mayalandığını/harmanlandığını açıkça göstermeye; ayrıca her şeyde olduğu gibi mizahın da azı karar çoğu zarar olduğuna dikkat çekmeye çalışmıştır. Gülmenin doğal ve yaşam belirtisi gösteren reaksiyonlardan biri olduğu göz önünde bulundurulursa, mizahın da insan hayatındaki kahramanlığı daha belirgin bir hâle gelecek ve mizah salt edebiyat, tarih, siyaset ve gündelik hayatın komedi unsuru olmaktan çıkıp, yaşanan çağı yansıtan devasa bir aynaya dönüşecektir.

Konumuzun sınırları içerisinde yer alan parodi, satir ve ironi de önemli ölçüde mizahtan beslenen/yararlanan biçimsel tür ve tekniklerdir. Parodi, daha önce ortaya konmuş bir söylemin ya da eserin yeniden inşa edilmesi noktasında; satir, grotesk karşılaştırmalar yapıldığında ya da eleştiri boyutu gülmeye yol açacak çarpıtmalara ulaştığında; ironi ise ifade edilenle kastedilen olgu arasındaki uyumsuzluk esnasında mizahla buluşur. Kısacası parodi, satir ve ironinin mizahla örtüşmesi; olayların gülünç, alışılmadık, çelişkili yönlerini yansıtır ve insanları söz

⁴⁷⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. İsmail Yardımcı, “Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri”, **Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 3, S. 2, Uşak, Haziran 2010, s. 1-41.

⁴⁷⁸ İsmail Durmuş, “MİZAH”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 30, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2020, s. 205.

⁴⁷⁹ Aktaran: Tan Oral, **Yaza Çize**, 1. b., İstanbul, İris Yayınları, Kasım 1998, s. 182.

konusu olaylar üzerinde düşündürme, eğlendirme ya da güldürmeye⁴⁸⁰ sevk etme ihtiyacı duyulduğunda gerçekleşmektedir.

1.5.14. Nakîza

Sözlüklerde “Birbiriyle çelişen, birbirine karşıt olan şey veya iş.”⁴⁸¹ şeklinde tarif edilen *nakîza/e*, bir edebiyat terimi olarak belagat kitaplarında ise “Bir şairin şiirine, ondaki maksadın aksi istikamette olmak üzere nazîre yazmak[...]”⁴⁸² gibi tanımlarla açıklanmıştır.

Nakîzanın tür olarak kökeni hicve dayanmaktadır. Fakat zamanla gelişim göstermiş ve bağımsız bir edebî tür olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. İlkın Arap edebiyatında/şiirinde teşekkül eden, sonrasında kendine özel bir yer edinen ve böyle böyle büyük bir yankı uyandırmayı başaran nakîza, başlangıçta savaşlarda düşmana karşı kullanılan psikolojik bir silah; sonrasında ise (yani Câhiliye döneminden itibaren) mizah, şaka ve özgünlük hususunda bilinen bir akım niteliği taşımıştır. İslâmî dönemde de Arap edebiyatında/şiirinde mevcudiyetini sürdüren nakîza, bu dönemde daha çok dinî yönden; Emevîler zamanında ise edebî, taassubî ve siyasi ihtiyaçlardan doğan sebeplerle kullanılmıştır.⁴⁸³

Nakîza, bir edebî tür olarak Türkçe eserlerde de az da olsa varlık göstermiştir. Özellikle klasik Türk edebiyatında/şiirinde bazı nakîza örneklerine denk gelmek olasıdır. Mesela buna bir örnek; nakîzayı “Bir kimsenün şiiri vezninde ve kafiyesinde anun kastının aksine şiir söylemeye dirler.” şeklinde tanımlayan Surûrî’nin sunmuş olduğu şu iki beyiti verebiliriz:⁴⁸⁴

“Şol kişün kim elinde mâlı var

Fakr u killet çekmez ol hoş hâli var”

⁴⁸⁰ AnaBritannica’dan aktaran: İsmail Yardımcı, “Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri”, **Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 3, S. 2, Uşak, Haziran 2010, s. 2.

⁴⁸¹ bkz. İlhan Ayverdi, “NAKÎZA”, **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, C. 2 (H-N), 3. b., İstanbul, Kubbealtı Yayınları, Haziran 2008, s. 2322. / Ferit Devellioğlu, “nakîza”, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat (Eski ve Yeni Harflerle)**, Ankara, Doğu Ltd. Şti. Matbaası, 1962, s. 959.

⁴⁸² Ali Bulut, “NAKÎZA”, **Belâgat Terimleri Sözlüğü**, 2. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Ocak 2021, s. 400.

⁴⁸³ Konu hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Turgay Gökgöz, “Arap Şiirinde Nakîza Türü”, **Nüşa**, C. 20, S. 51, Aralık 2020, s. 31-56.

⁴⁸⁴ Surûrî’den aktaran: M. Fatih Köksal, **Sana Benzer Güzel Olmaz: Divan Şiirinde Nazire**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2006, s. 61. / M. Fatih Köksal’dan aktaran: Ali Bulut, “NAKÎZA”, **Belâgat Terimleri Sözlüğü**, 2. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Ocak 2021, s. 400.

Nakîzası:

“Her kişinün kim elinde mâlî var
Gönlü bağıldur anun bed hâli var”

Görüldüğü gibi ikinci beyit ile ilk beyit arasındaki düşünceler tam ters doğrultudadır. Dolayısıyla bu örnekten de anlaşılacağı üzere; bir şiiri hedef alarak ondaki düşünceleri reddetmek veya tam aksini söylemek gayesiyle (hatta bazen gülünç etki yaratacak bir biçimde) kullanılan nakîzanın -konumuz kavramlarından- parodi ile yakın türler olduğu söylenebilir.

1.5.15. Nazire

Geleneğe dayalı klasik Türk edebiyatı ortamında hemen hemen bir mektep misyonu üstlenen ve şiire yeni başlayan şairlerin yetişmesine, kendilerini geliştirmesine imkân sağlayan nitelikte bir yöntem olan *nazire*,⁴⁸⁵ edebî terim olarak “Bir şairin manzum bir eserine başka bir şair tarafından aynı vezin ve kafiye yazılan şiir.”⁴⁸⁶ şeklinde tanımlanmıştır. Bu türde şiir yazanlara ise *nazîre-gû* ve *nazîre-perdâz*⁴⁸⁷ gibi isimler verilmiştir.⁴⁸⁸ Bazı kaynaklarda, nazire ile ilgili yapılan tanımların genellikle birkaç husus etrafında toplandığı görülür. Bunlar; örnek alınan model/zemin şiirle *vezin* ve *kafiye* (varsa *redif*) birliği; aynı zamanda *ifade/söyleniş/eda, anlam, hayal* ve/veya *konu* benzerliğidir.⁴⁸⁹

Osmanlı döneminde, ün kazanmış şiirlere başka şairler tarafından o kadar çok nazire yazılmıştır ki, bu tarzda yazılan şiirler *nazire mecmuası* (*mecmûa-i nezâir*) ismi verilen ayrı kitaplarda bir araya getirilmiştir. Bilhassa bu nazire mecmualarının edebî açıdan önemi Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi’nde şu ifadelerle dile getirilmiştir:

“Bu mecmualar daha çok vezin esas alınmak üzere alfabe sırasına göre düzenlenmiştir. Çeşitli devirlerde rağbet gören şairler ve şiirleriyle bunların etkileri, şiir anlayışları, eğilimleri, zevkleri, işledikleri konular, kafiye, redif, vezin tercihleri

⁴⁸⁵ Nazire, Türk Edebiyatına İran şiirinden intikal etmiştir. Kadim edebiyat kültürümüzde nazire için “cevap”, “tettebbu” ve “istikbal” sözcükleri de kullanılmıştır. (bkz. M. Fatih Köksal, “NAZİRE (Türk Edebiyatı)”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 32, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2006, s. 456.)

⁴⁸⁶ M. Fatih Köksal, a.y..

⁴⁸⁷ Farsçada *gû* “söyleyen”; *perdâz* ise “düzenleyen” manalarına gelmektedir.

⁴⁸⁸ M. Fatih Köksal, a.y..

⁴⁸⁹ Örnek olarak bkz. M. Fatih Köksal, a.y..

nazîre mecmualarından öğrenilmektedir. Diğer taraftan adına kaynaklarda rastlanmayan bazı şairlerin tanınmasına imkân sağlamaları yanında bunlarda şairlerin divanlarına girmemiş şiirlerine de rastlanır. Nazîre mecmuaları sayesinde şairler arasında arkadaşlık, hemşehrîlik, akrabalık, aynı tarıkata mensubiyet, meslektaşlık gibi sosyal etkileşimleri de tespit etmek mümkündür.”⁴⁹⁰

Aslında şairlerin bu kadar çok nazire yazmalarının temel sebebi olarak “özenme” veya “öykünme” olguları gösterilebilir. Bu özenme veya öykünme, hem şiire hem de şaire karşı olabileceği gibi, her ikisine birden de olabilir. Bunun altında ise iki önemli neden yatmaktadır. Bunlardan birincisi örnek alınan şiire veya şaire duyulan hayranlık, beğeni, ilgi, saygı ya da aynı edebî değeri yakalama, ona yaklaşma eğilimi; ikincisi ise hırs, üstünlük ya da tanzir edilen şiiri/şairi aşma, onunla bir yarış içerisinde bulunma iddiasıdır. Dolayısıyla tüm bu özellikleri sayesinde nazire, -bire bir bir örtüşme söz konusu olmasa dahi- Batı’nın sanat terimlerinden pastiş anımsattığı söylenebilir.

1.5.16. Nükte

Türkçeye Arapçadan geçmiş bir isim olan *nükte*, sözlüklerde; “ince/derin anlamlı, düşündürücü ve şakalı söz”⁴⁹¹ gibi tanımlarla açıklanmıştır. Bununla beraber kaynaklarda ayrıca, Türkçeye Fransızcadan yerleşmiş “espri” (esprit) sözcüğünün de çoğu zaman nükteyi karşılamak için kullanıldığına rastlanmaktadır. Türk kültür dünyasında bu çeşit sözleri söyleyebilme yetisine sahip kişilere; *nekre-gû* ya da *nükte-perdâz* veyahut günümüzde halk arasında yaygın olarak kullanılmakta olan *nüktedan* ya da *nükteci* gibi isimler verilmiştir. Nüktedeki mevcut derinliği ya da ince anlamı hemen kavrayabilenlere ise; *nükte-bîn*, *nükte-şinâs*, kısacası *nükte bilen* gibi sıfatlar yakıştırılmıştır.⁴⁹² Bu da nüktenin yapılması kadar anlaşılmasının da aynı ölçüde önem taşıdığını göstermektedir. Bu aynı zamanda nüktenin gerçekte ne kadar meşakkatli bir iş olduğuna da işarettir. Zira nüktenin temelleri zekâ, bilgi, birikim, gözlem, dil hâkimiyeti ve sentez oluşturabilme becerisine dayanmaktadır.

⁴⁹⁰ M. Fatih Köksal, *a.g.e.*, s. 457.

⁴⁹¹ bkz. Türk Dil Kurumu, “nükte”, *Türkçe Sözlük*, 11. b., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 1783-1784.

⁴⁹² Önder Göçgün, “Süleyman Nazîf’te Nükte ve Hazırcevaplılık”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, C. 15, S. 39, Erzurum, 2009, s. 173.

Öyle ki sağlam zemini dolayısıyla bazen yerinde ve zamanında yapılan bir nükte, kişide, çoğu yazı ve konuşmadan (örneğin bir öğütten) çok daha büyük bir tesir oluşturabilmektedir.

İnsan doğasının en mühim hususiyetlerinden hatta gereksinimlerinden biri olan gülmenin temel dayanaklarından biri olarak kabul edilen/gösterilen nüktenin - yapısı dolayısıyla- hem parodi hem satir ve ironi hem de yer yer pastişin kurucu özellikleri/unsurları arasında yer aldığını, çeşitli -sanatsal- örneklerden görmek/tespit etmek mümkündür. Mesela parodide ciddi sayılan bir eserin şakalı bir anlatıma dönüştürülmesi veya bir durum, olay ya da kişinin ince/derin anlamlı, düşündürücü ve şakalı bir söz üzerinden satirize ya da ironize edilmesi, bu tür ve/veya tekniklerin nükte ile temas hâlinde olduğunu göstermektedir. Aynı şekilde taklit etme işlevi sayesinde (örneğin öykünülen eser nükte içeriyorsa) pastişin de belirli ölçülerde nükteden yararlanabileceği ya da nükte ihtiva edebileceği açıktır. Dolayısıyla tüm bu göstergeler, bu tür ve tekniklerin nükte ile iç içe ya da -en azından küçük de olsa- bir münasebet içinde olabileceğine açık birer delil teşkil etmektedir.

1.5.17. Şaka / Latife

Nükte gibi konumuz kavramlarıyla yakınlığı bulunan mefhumlardan bir diğeri de *şaka* veya dilimize Arapçadan geçmiş karşılığıyla *latifedir*. *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*'te şakanın; “Karşısındakini kırmadan güldürmek, eğlendirmek, neşelendirmek, şaşırtmak amacıyla ciddîye alınmayacak şekilde söylenen söz veya yapılan hareket, latîfe, hezel.”⁴⁹³; latifenin ise; “1. Güldürmek, eğlendirmek amacıyla söylenen güzel ve nükteli söz veya hikâye, şaka. 2. (*tasavvuf*) Kalp hallerine âit ince ve hoş mânâ, kelimelerle açıkça anlatılamayan, ancak rumuzlu olarak ehline sezdirilen ince anlam.”⁴⁹⁴ gibi birbirine yakın fakat farklı tanımlarla tarif edildiği görülür. Türk kültür dünyasında şakalı/latifeli söz söyleyebilme yetisine sahip kişilere tıpkı nüktede olduğu gibi farklı isimler verilmiştir. Bunlardan bazıları; *latîfe-gû*, *latîfe-perdâz* veyahut günümüzde halk arasında yaygın olarak kullanılan *latifeci* ya da *şakacı* gibi sıfatlardır.⁴⁹⁵ Bununla birlikte nüktede olduğu gibi şakanın/latifenin

⁴⁹³ İlhan Ayverdi, “ŞAKA”, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, C. 3 (O-Z), 3. b., İstanbul, Kubbealtı Yayınları, Haziran 2008, s. 2938-2939.

⁴⁹⁴ İlhan Ayverdi, “LATİFE”, *a.g.e.*, C. 2 (H-N), s. 1875.

⁴⁹⁵ İlhan Ayverdi, a.y..

de yapılması kadar anlaşılmasının aynı ölçüde önem taşıdığını söylemek gerekir. Çünkü şaka/latife de nükte gibi meşakkatli, aynı zamanda zekâyâ, bilgiye, birikime, gözleme, dil hâkimiyetine ve sentez oluşturabilme becerisine dayalı bir iş, davranış ya da söz söyleme biçimidir. Hatta şaka/latife de sağlam zemini dolayısıyla nükte gibi bazen yerinde ve zamanında yapıldığı takdirde, kişide, çoğu yazı ve konuşmadan (mesela bir nasihatten) çok daha etkili olabilmektedir.

Kişinin farklı tepkimeler vermesine sebep olan ve tabiatında hareketin ve sözün bulunduğu şakanın/latifenin başta gelen en önemli işlevleri arasında güldürmek ve eğlendirmek yer almaktadır.⁴⁹⁶ Ulaştırmak istediği netice itibarıyla (ve tabii ki işlevleri sayesinde) şakanın/latifenin konumuz kavramlarından başta parodi türüyle/teknîğiyle benzerlik gösterdiği söylenebilir. Çünkü parodilerde de yapılan dönüştürmelerin sonucunda ulaşılmak istenilen esas amaçların başında güldürmek ve/veya eğlendirmek gelmektedir. Aynı şekilde taklit etme işlevi sayesinde (örneğin öykünülen eser şaka/latife içeriyorsa) pastişin de belirli ölçülerde şakadan/latifeden yararlanabileceği ya da şaka/latife ihtiva edebileceği açıktır. Keza bir durum, olay ya da kişi satirize ya da ironize edildiğinde, yine şakalı/latifeli sözlere başvurulduğunu görmek olasıdır. Dolayısıyla tüm bu göstergeler; parodi, pastiş, satir ve ironi gibi tür ve tekniklerin nüktede olduğu gibi şaka/latife ile de iç içe ya da -en azından küçük de olsa- bir münasebet içinde olabileceğini göstermektedir.

1.5.18. Şathiye

Parodi, satir ve ironi ile bağlantılı kavramlardan biri de *şathiye*dir. Türk tasavvuf edebiyatı içinde dikkat çeken türlerden biri olan *şathiye*, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*'nde; “ciddi bir düşünceyi veya duyguyu iğneleyici ve alaylı bir şekilde anlatan şiir”⁴⁹⁷ şeklinde tanımlanmıştır. Her ne kadar *şathiyeler* daha çok manzum misalleriyle ön plana çıkmış olsa da, İslâm coğrafyası içerisinde yer alan pek çok edebiyatta birçok mensur *şathiye* örneğine rastlamak mümkündür.

Şaka ve alaydan istifade eden ve temelde kendini kolay ele vermeyen örtülü, imalı ve mecazlı bir anlatış biçimini esas alan *şathiye* türüne en çok ilgiyi tekke

⁴⁹⁶ Şaka ile ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. Halil İbrahim Şahin, “Gelenek, Gülme ve Şaka”, **Millî Folklor (Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi)**, S. 101, Bahar 2014, s. 237-251.

⁴⁹⁷ İskender Pala, “şathiye”, **Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü**, 9. b., İstanbul, L&M (Leyla ile Mecnun) Yayınları, Ekim 2002, s. 435.

şairleri (yani sufiler) göstermiştir. Bu yüzden bu türe şathiye yerine *şathiye-i sūfiyâne* terimi de kullanılmıştır.⁴⁹⁸ Şathiyelerde ilk etapta dinî değerlere karşı laubali bir üslup/tavır hissediliyor olsa da, bu metinlerin erbap şârihler tarafından özenle şerh edilmesi, onların son derece anlamlı niteliklere sahip derin anlatımlar olduğu gerçeğini ortaya çıkarmaktadır.⁴⁹⁹ Ancak yine de bu edebî türün, şeriata aykırı olup olmadığı ya da küfür sayılıp sayılmaması gerektiği hususunda din uleması ikiye bölünmüştür.⁵⁰⁰ Aynı şekilde Ferit Devellioğlu da *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat* adlı çalışmasının *şathiyyât-ı sôfiyâne* maddesinde bu konuya temas etmiştir:

“Bâzı meczupların sözlerini taklit sûretiyle yazılmış, zâhirde saçma görülen, fakat şerh ve tahlîli hâlinde mânîdâr olduğu anlaşılan manzûmeler hakkında kullanılan bir deyim. (Kaygusuz Abdal’ın şathiyyâtı, dindarlar nazarında küfriyyattan sayılırdı.)”⁵⁰¹

Gelelim bu edebî türün, konumuz kavramlarıyla olan ilişkisine. Şathiye, ciddi bir düşünceyi veya duyguyu iğneleyici ve alaylı bir şekilde anlatması bakımından parodiyle; dinî-tasavvufi bir perspektiften inceden inceye toplumsal eleştiride bulunması hususundan satirle; aykırı bir anlatımla insanı hem gülmeye hem de düşünmeye sevk etmesi; dil ve zihin oyunlarına teşebbüs etmesi; usun ve mantığın hudutlarını zorlaması; insanda asıl manayı araştırma ve anlama gibi bir merak ve/veya estetik uyandırmasıyla da ironi ile -kısmen de olsa- benzerlik gösterdiği söylenebilir.

⁴⁹⁸ İskender Pala, a.y..

⁴⁹⁹ Şathiyenin tam olarak ne olduğu somut bir örnek ile anlaşılabilmesi için, Türk halk şiirinin önemli isimlerinden Yunus Emre’nin “Çıkıdum erik dalına anda yidüm üzümü” dizesiyle başlayan şiirine bakılabilir. Bu şiirinde Yunus Emre, şathiyenin birçok özelliğinden istifade ederek, sembolü ve mecazı bol bir dil kullanmış ve hakikatin sır perdesini gözler önüne sermeye çalışmıştır. Bu şiirin pek çok şârih tarafından yapılmış birçok şerhi bulunmaktadır. Şerhlerin bazıları için bkz. Niyazî-i Mısırî & İsmail Hakkı Bursevî & Seyhzâde, **Çıktım Erik Dalına (Yunus Emre’nin Bir Şiirinin Üç Şerhi)**, haz. Suat Ak, 3. b., İstanbul, Büyüyenay Yayınları, 2017. / Mustafa Tatcı, **Yûnus Bir Söz Söylemiş (“Çıktım Erik Dalına” Şerhi)**, 1. b., İstanbul, H Yayınları, 2020. / İsmail Dinçer, **Çıktım Erik Dalına Şerh**, 1. b., Türkiye, Okumuşlar Yayıncılık, Haziran 2021.

⁵⁰⁰ Konu hakkında geniş bilgi için bkz. Süleyman Uludağ, “ŞATHİYE”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 38, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2010, s. 370-371.

⁵⁰¹ Ferit Devellioğlu, “şathiyyât-ı sôfiyâne”, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat (Eski ve Yeni Harflerle)**, Ankara, Doğu Ltd. Şti. Matbaası, 1962, s. 1174.

1.5.19. Tanzir

Sözlüklerde birinci anlamı ile *benzetme, benzetilme, benzemeye çalışma* veya *örnek alma* gibi tanımlarla açıklanan *tanzir*, klasik Türk edebiyatında “bir şiiri örnek alarak, şekil ve mana bakımından o şiirin benzerini söyleme, benzerini yazma”⁵⁰² maksadını izah etmek için terim olarak kullanılmıştır. Yapılmış tanımlarından da yola çıkarak, Türk edebiyatındaki tanzir teriminin Batı’daki karşılığının *pastiş* olduğu söylenebilir. Nitekim tanzir de pastiş gibi iki esas kaide üzerine ikame edilmiştir. Bunlardan birincisi temel alınan asıl şiirin öğeleri; ikincisi ise benzer olarak üretilen yeni şiirin öğeleridir. Kısacası tanzirde de pastişteki gibi bir şairin şiirinde kullandığı anlatım biçiminin, düşünce tarzının ve/veya dilinin, başka bir şair tarafından taklit yoluyla oluşturulan yeni bir şiirde tekrardan kullanılması kuralı esastır. Hatta, öykünme olarak nitelendirilebilecek tanzirde -yine pastişteki gibi- taklit sadece biçimde, üslupta değil içerikte de geçerlidir. Sonuç olarak tanzirin taşıdığı özellikler, -konumuz kavramlarından- pastişle örtüştüğünü söylemeye olanak sağlamaktadır.

1.5.20. Tariz

Tarizi kinayenin çeşitlerinden biri olarak takdim eden Ali Bulut, belagat ile ilgili telif ettiği eserlerinin bazılarında, bu edebiyat terimini şu şekilde açıklar:

“Türkçede ta’rîze dokundurma ve işneleme isimleri verilmiştir. Ta’rîz, üstü örtülü bir şekilde itiraz ve sitem etmektir. Bu da ortaya ve genele ya da belli birine söylenen sözün bir ucunun bir başka kimseye îmâ ve işaret yoluyla dokundurulmasıyla olur. ‘Kızım sana söylüyorum gelinim sen anla’ sözü ta’rîzi en güzel şekilde ifade etmektedir. Yani ta’rîzde bir söz söylenir, onunla başka bir anlama işaret edilir.”⁵⁰³

Ali Bulut, tarizin kinayeden farkını ise şöyle dile getirir:

⁵⁰² Esas tanımlar için bkz. Türk Dil Kurumu, “tanzir”, **Türkçe Sözlük**, 11. b., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 2265. / İlhan Ayverdi, “TANZİR”, **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, C. 3 (O-Z), 3. b., İstanbul, Kubbealtı Yayınları, Haziran 2008, s. 3065. / Ferit Devellioğlu, “tanzir”, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat (Eski ve Yeni Harflerle)**, Ankara, Doğu Ltd. Şti. Matbaası, 1962, s. 1234. / R. Selçuk Uysal, “TANZİR”, **Belâgat ve Edebî Sanatlar Lûgati**, 1. b., İstanbul, Doğu Kütüphanesi, 2016, s. 206.

⁵⁰³ Ali Bulut, **Belâgat (Meânî - Beyân - Bedî’)**, 10. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Kasım 2020, s. 275. / Ali Bulut, “TA’RÎZ”, **Belâgat Terimleri Sözlüğü**, 2. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Ocak 2021, s. 456-457.

“Kinâye hem müfred lafız hem de cümlede olabilirken, ta’rîz sadece cümlede olur. Ayrıca ta’rîzin mânâyâ olan delâleti, kinâyeye göre daha kapalı olup, bu delâlet sadece lafızdan değil, bunun yanında sözün bağlamından ve söylendiği ortamdan anlaşılır.”⁵⁰⁴

Kinayeye dayalı tarizler olabileceği gibi, mecaz, telmih, tevriye gibi ifade biçimlerinden istifade eden tarizler de mevcuttur. Örneğin korkak bir kimseye *aslan* denmesi, burada mecazlı bir tarizin söz konusu olduğunu gösterir. Yine tariz içeren pek çok atasözünün veya halk arasında kullanılan deyimın telmihten yararlandığı göze çarpmaktadır. Aynı şekilde şair Nef’î’nin (ö. 1635) “Bana Tahir Efendi kelb demiş / İltifatı bu sözde zahirdir. / Malikî mezhebim benim zira / İtikadımca kelb tahirdir.” şiirinin son dizesinde yer alan “tahir” ifadesinin iki anlama gelecek şekilde kullanılmış olması tevriyeli tarize örnek teşkil etmektedir.⁵⁰⁵

Keza tarizin daha net anlaşılabilmesi için örnekleri çoğaltmak mümkündür. Söz gelimi bir çocuğun, babasına, “Okul başlayacak, çantam da yok.” deyip de, bu sözle kendisine çanta alınmasını istemesi bir tariz örneğidir. Ya da *Kur’ân-ı Kerîm*’in Enbiyâ sûresinin 63. ayetinde yer alan “Dedi ki: ‘Hayır! Bunu şu büyükleri yapmıştır. Konuşabiliyorlarsa, onlara sorun bakalım!’”⁵⁰⁶ ifadesi ile; hem putların acziyeti hem de konuşamayan ve kendini savunamayan bir şeyin ilah olmayacağı gerçeği tariz üzerinden anlatılmıştır. Tarize uygun yeni bir örnek, yine Nef’î’nin şiirlerinden verilebilir. Nef’î, kendisine “kâfir” imasında bulunan Şeyhülislâm Yahyâ Efendi’ye tariz içeren bir kıta ile şöyle cevap vermiştir:

“Bize kâfir demiş Müfti Efendi,
Tutalım ben ona diyem müselman;
Varıldıkta yarın rûz-i cezâyâ
İkimiz de çıkarız anda yalan”⁵⁰⁷

⁵⁰⁴ Ali Bulut, a.y..

⁵⁰⁵ M. Kaya Bilgegil, **Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgat)**, 2. b., İstanbul, Enderun Kitabevi, 1989, s. 179.

⁵⁰⁶ Enbiyâ, 21/63.

⁵⁰⁷ Örneklerin alıntılındığı kaynaklar için bkz. Ali Bulut, **Belâgat (Meânî - Beyân - Bedî’)**, 10. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Kasım 2020, s. 276-277. / Ali Bulut, “TA’RÎZ”, **Belâgat Terimleri Sözlüğü**, 2. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Ocak 2021, s. 457-458.

Görüldüğü üzere hem dinî kıssalarda hem edebî metinlerde hem de hayatın içerisindeki hadiselerde pek çok tariz örneğine rastlamak olasıdır. Tarizin konumuz açısından nasıl bir anlam ifade ettiğine ya da ne gibi bir öneme sahip olduğuna baktığımızda ise, bu terimin; bünyesinde serzeniş, sitem, ikaz, itiraz, eleştiri ve bunlara benzer olguları ihtiva etmesiyle satiri; aktarmak istediklerini üstü kapalı ya da dolaylı yoldan ifade etmesiyle yahut yer yer hafiften ince bir alay içermesiyle ise ironiyi hattırlattığını veya bu terimlerle işlevsel boyutta kimi benzerlikler göstererek örtüştüğünü görüyoruz.

1.5.21. Taşlama

Taşlama, Türk halk edebiyatında eleştiri ve yergi içeren şiirlere verilen genel addır. Bu tür, klasik Türk edebiyatında “hiciv” veya “hicviye”; yeni Türk edebiyatında “yergi”; Batı edebiyatlarında ise “satir(e)” diye adlandırılmıştır.⁵⁰⁸ *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*’nde taşlama, genel bir ifade ile şöyle takdim edilir:

“Halk edebiyatı nazım türlerinden olan taşlama, toplumun aksayan yönlerini, kişilerin olumsuz hâl ve hareketlerini eleştiren, yeren şiirlerin genel adıdır. Divan edebiyatındaki hicviyenin karşılığı olarak ortaya çıkmıştır denebilir.”⁵⁰⁹

Türk halk edebiyatı tarihinde bu tür şiirleri ile ön plana çıkan, yani yergi ve eleştirilerini taşlama üzerinden yöneltmiş ve bu yolla topluma yön vermeye çalışmış pek çok halk şairine tesadüf etmek olasıdır. Taşlama türünde adı öne çıkan ozanlar arasında ise; Köroğlu (16. yy.), Kazak Abdal (16. yy.), Dertli (1772-1846 [?]), Seyrânî (1800 [?] - 1866), Dadaloğlu (ö. 1868 [?]), Ruhsatî (1835-1911 [?]), Âşık Reyhanî (1932-2006), Abdurrahim Karakoç (1932-2012), Âşık Mahzunî Şerif (1940-2002) gibi isimler yer almaktadır. Örneğin Kazak Abdal, Seyrânî ve Ruhsatî gibi bazı şairler; çoğunlukla sosyal aksaklıkları, dejenere olan etik yargıları/değerleri açığa vurup tenkit ederken; Yûnus Emre (ö. 1320 [?]), Eşrefoğlu Rûmî (ö. 1469-70 [?]) ve Pîr Sultan Abdal (16. yy.) gibi bazı mutasavvıf şairler ise tasavvufî anlayışla daha çok din ve inanç boyutunda taşlamalarda bulunmuştur. Köroğlu ve Dadaloğlu

⁵⁰⁸ Taşlamaya dair daha ayrıntılı bilgiler için bu çalışmada yer alan “Satir (Hiciv/Taşlama/Yergi) Nedir?” alt başlığının kimi kısımlarına bakılabilir.

⁵⁰⁹ Turan Karataş, “TAŞLAMA”, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Perşembe Kitapları, 2001, s. 409-410.

gibi bazı şairler de halktan kuvvet alarak direnişçi ve kavgacı bir üslupla şiirler söylemiştir.⁵¹⁰

Batı edebiyatındaki satir türünün bir nevi karşılığı olarak gösterilebilecek Türk halk edebiyatındaki taşlama türünün en baştaki işlevleri arasında yermek ve eleştirmek gelir. Taşlamacı bu türde bir eser ortaya koyarken ara sıra mizah, nükte ve ironi gibi kimi güldürü unsurundan da istifade edebilmektedir. Bu da taşlamanın konumuzla ilişkili kavramlardan sadece satirle değil, ironi ile de arasında -uzak da olsa- bir ilginin bulunabileceğini gösterir.⁵¹¹

1.5.22. Tecâhül-i ârif

Belagat ilminin bedî' kısmında yer alan ve *tecâhül*, *tecâhül-i ârifâne* gibi isimlerle de anılan *tecâhül-i ârif*, bilineni bilmezlikten gelme sanatıdır. Şeyh Galib (1757-1799), şiirinin bir dizesinde bu terimi şöyle bir ifade ile açıklamaktadır: “Gel ârif ol ki marifet olsun tecâhülün”⁵¹²

Edebiyattaki vasfıyla “şiir veya düz yazı bir metinde bilinen bir hususun bir nükteye bağlı olarak bilinmiyormuşçasına ifade edilmesi”⁵¹³ olan tecâhül-i ârif, özel bir amaç taşımaktadır. “Bunlar övgü ve yergide mübalağa, hayranlık ve kendinden geçme, neşe ve sevinç esnasında duyulan heyecanın ifadesi, kınama, neşelendirme gibi sebeplerdir.”⁵¹⁴ Ali Bulut, belagat ile ilgili telif ettiği eserlerinin bazılarında, tecâhül-i ârifin ereklerini sekiz ayrı alt başlıkta kategorize edip örneklendirmiştir. Bulut’un sıralamış olduğu başlıklar şu şekildedir: “1. Rahatlatma; 2. Dokundurma; 3. Kınama; 4. Kınama ve takrir; 5. Aşk şaşkınlığı; 6. Övgüde mübâlağa; 7. Yergide mübâlağa; 8. Alay”⁵¹⁵

⁵¹⁰ Okan Alay, “Yergi, İroni ve Mizahla İlintili Kavramlara Dair Bir Değerlendirme”, **Türk Dili (Dil ve Edebiyat Dergisi)**, C. CXV, S. 804, Ankara, Aralık 2018, s. 31.

⁵¹¹ Bazı taşlama örnekleri için bkz. **Açikkara**, (Çevrimiçi) www.acikkara.com, 19 Eylül 2022.

⁵¹² Aktaran: M. A. Yekta Saraç, **Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat**, 16. b., İstanbul, Gökkuş, 2019, s. 226.

⁵¹³ M. A. Yekta Saraç, a.y..

⁵¹⁴ M. A. Yekta Saraç, a.y..

⁵¹⁵ Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Ali Bulut, **Belâgat (Meânî - Beyân - Bedî')**, 10. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Kasım 2020, s. 362-366. / Ali Bulut, “TECÂHÜL-İ ÂRİF”, **Belâgat Terimleri Sözlüğü**, 2. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Ocak 2021, s. 466-470.

Çoğu zaman “teşbih” ve “mübalağa” ile beraber bulunan ve ekseriyetle “istifham” yoluyla yapılan⁵¹⁶ tecâhül-i ârifî daha anlaşılır kılabilmek için Attilâ İlhan’ın “ben sana mecburum” adlı şiirinden bir dizeyi örnek olarak verebiliriz:

“bu şehir o eski istanbul mudur”⁵¹⁷

Bilindiği üzere Attilâ İlhan’ın “ben sana mecburum” isimli şiirinde yarım kalan tutkulu bir aşkın şairde/âşıқта bıraktığı derin izlerin yansıması vardır. Şair, adını bile aklından çıkaramadığı -eski- sevgili ile birlikte İstanbul’da yaşanan o romantik güzel günlerin geride kaldığını bildiği hâlde, bilmezden gelerek, sonbahara hazırlanan bir şehir atmosferi içinde şahit olduğu görüntülerin kendisine hâlâ tazeliğini koruyan o eski mutlu günleri hatırlattığını, sorduğu soru sayesinde dile getirmektedir. Aslında bu soru cevap alınmak için sorulmuş bir soru değildir. Elbette şair İstanbul’un o eski İstanbul olup olmadığını bilmektedir. Fakat dizedeki soru bilgi edinmek amacıyla değil, büyük bir tutkuyla bağlı olunan sevgilinin bıraktığı derin izlerin, unutulamayan varlığı, düşünce ve hayalinin, yani kısacası âşık zihninde sürekli oluşturduğu meşguliyetin bir dışa vurumu olarak sorulmuştur. Şiirin içinde soru hâlinde yer alan bu mısranın bilineni bilmezlikten gelme yapısı/tavır tecâhül-i ârif sanatına iyi bir örnek teşkil etmektedir.

Türk edebiyatında bilinen bir hususu bir nükteye bağlı olarak bilmiyormuş gibi ifade etme, bilmezden gelme sanatı olarak kullanılan tecâhül-i ârifin -bire bir olmasa da- Batı’da ironi tür ve/veya tekniklerinden biri kabul edilen “Sokratik ironi” ile benzeştiği söylenebilir. Zira Sokratik ironide de “bilmezlikten gelme” kaidesi esastır.

1.5.23. Tehzil

Biçem taklidine dayalı bir mizah tarzı olan *tehzil* sözlüklerde; “1. Alaya alma. 2. (edebiyat) Ciddi bir esere alay tarzında nazire yazma, şakalı bir anlatıma çevirme.”⁵¹⁸ şeklinde tanımlanmıştır. Hez(e)l ve hicivde olduğu gibi, tanımları farklı

⁵¹⁶ Konu hakkında geniş bilgi için bkz. M. A. Yekta Saraç, **Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat**, 16. b., İstanbul, Gökkuş, 2019, s. 226.

⁵¹⁷ Şiirin tamamı için bkz. Attilâ İlhan, “ben sana mecburum”, **Ben Sana Mecburum**, 26. b., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, t.y., s. 91-92.

⁵¹⁸ Türk Dil Kurumu, “tehzil”, **Türkçe Sözlük**, 11. b., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 2300. / Tehzil ayrıca hem *Misallî Büyük Türkçe Sözlük*’te hem *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*’ta benzer tanımlarla tarif edilmiştir. bkz. İlhan Ayverdi, “TEHZİL”, **Misallî Büyük Türkçe**

olmasına rağmen pek çok kaynakta tehzilin hez(e)l ile aynı anlamda kullanıldığı görülür.⁵¹⁹ Fakat Ali Şükrü Çoruk, “Yeni Türk Edebiyatında Tehzil” başlıklı bildirisinde, Arapça “hezl” kökünden türetilmiş bir kelime olmakla beraber tehzilin, kapsam olarak hez(e)lden daha dar bir manayı içerdiğini ifade eder.⁵²⁰ Bu doğrultuda Çoruk, hez(e)l ile tehzil arasındaki ayrımı tanımlar üzerinden yapar:

“Hezl, divan edebiyatında gülmece ve alay maksadıyla, edep dairesi içinde yazılmış eserlerin bütününe denir. Bununla birlikte Divan şairleri, içinde çok nezih hezlerin yanında, ağır ve müstehcen hicivlerin de bulunduğu hezliyyât mecmuaları tertip etmekten çekinmemişlerdir. Üslup taklidine dayanan tehzil ise Divan şiirinde bir şairin, bir başka şairin şiirine yine edep dairesinde, mizah maksadıyla yazdığı nazireye denir. Tehzilin İngiliz edebiyatındaki karşılığı parodi’dir.”⁵²¹

Tehzilin, -konumuzla alakalı kavramlardan- parodinin karşılığı olduğunu belirten Ali Şükrü Çoruk, bildirisinin devamında -yine konumuzla alakalı kavramlardan- pastişin tehzille olan münasebetine, benzerlikler ve farklılıklar üzerinden yaptığı kıyaslamalarla değinir:

“Batı edebiyatlarında kullanılan pastiş ile tehzil taklide dayalı olması yönüyle birbirine benzemekle beraber aralarında bazı farklar vardır. Tehzilde ele alınan şiirin vezin ve kafiyesine uyarak mizahî tarzda eser yazmak mecburîdir. Başka bir ifade ile tehzil, nazirenin mizahî şeklidir. Pastiche ise şiire bağlı kalarak mizahî eser yazmak mecburiyeti yoktur. Bizzat şairin kendisi pastişin konusu olabilir. İçinde mizah unsuru taşımayan pastişler yazılabilir. Ele alınan sanatkarın üslûbu taklit edilerek ciddî eserler ortaya konulabilir.”⁵²²

Bütün bu değerlendirmelerin sonucunda; mizahi bir anlayışla içinde nükte de barındırarak, daha ziyade günlük olayları, kişileri, içinde bulunulan zamanı, şartları eleştirmek, iğnelemek ya da latife etmek amacıyla söylenen tehzilin, Türk

Sözlük, C. 3 (O-Z), 3. b., İstanbul, Kubbealtı Yayınları, Haziran 2008, s. 3123. / Ferit Devellioğlu, “tehzil”, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat (Eski ve Yeni Harflerle)**, Ankara, Doğu Ltd. Şti. Matbaası, 1962, s. 1275.

⁵¹⁹ Bu kaynaklardan biri için bkz. Tâhirü'l-Mevlevî, “HEZL”, **Edebiyat Lügatı**, Neşre hazırlayan: Kemâl Edib Kürkçüoğlu, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1994, s. 53.

⁵²⁰ Ali Şükrü Çoruk, “Yeni Türk Edebiyatında Tehzil”, s. 481, (Çevrimiçi) <https://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/ÇORUK-Ali-Şükrü-YENİ-TÜRK-EDEBİYATINDA-TEHZİL.pdf>, 21 Eylül 2022.

⁵²¹ Ali Şükrü Çoruk, “Yeni Türk Edebiyatında Tehzil”, s. 481-482, aynı bağlantı.

⁵²² Ali Şükrü Çoruk, “Yeni Türk Edebiyatında Tehzil”, s. 482, aynı bağlantı.

edebiyatında parodi karşılığı olarak kullanılan ve taklide dayalı olması yönüyle kısmi olarak pastişle aynı noktada veya düzlemde kesişebilen genel bir edebî terim olduğu söylenebilir.

1.5.24. Telmih

Telmih, belagat ilminin bedî' koluna ait bir terimdir. Türk edebiyatına Arap ve Fars edebiyatlarından intikal etmiştir.⁵²³ Lügatte “göz ucuyla bakmak; ışık ortaya çıkmak, parıldayıp görünmek” manalarına gelen *lemh* kökünden türeyen telmih “bir şeye işaret etmek, üstü kapalı söylemek, sezdirmek” anlamlarına tekabül etmektedir.⁵²⁴ Edebî bir terim olarak ise nazım veya nesirde temsil yolu ile bilinen bir kıssa veya -tarihî- olaya, meşhur bir şiir veya fıkraya, yaygın bir atasözü veya nükteye ya da ilmî bir bahse gönderme yapmak, işaret etmek⁵²⁵ demektir.⁵²⁶

Hatırlatmaya, andırmaya, çağrıştırmaya ve -aslında daha doğru bir ifade ile- anıştırmaya dayanan telmih sanatının özellikleri ve bu konuda asıl dikkat gerektiren noktalar *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*'nin “Telmih” maddesinde şu anlatım ve uyarılarla dile getirilmiştir:

“Telmih ile sözü uzatmaya gerek kalmadan ifade, ‘Ârif olana sadece işaret yeter’ (el-ârifü yekfihü'l-işâre) kabilinden bilinen ve değerli olan bir hususa işaret edilerek kuvvetlendirilir. Ancak ifadede telmih yapıldığı ve neye telmihte bulunulduğu anlaşılmalıdır. Aksi takdirde telmihle söz güçlendirileceği yerde kapalı (muakkad) hale getirilerek anlatım zorlaştırılmış, âdeta bir bilmeceye dönüştürülmüş olur ki, bu da ifadede bir kusur sayılır.”⁵²⁷

Bu kısa alıntıdan da anlaşılacağı üzere; telmihte bulunulması kadar yapılan telmihin anlaşılması da aynı ölçüde önem taşımaktadır.

⁵²³ Mustafa İsmet Uzun, “TELMÎH (Türk Edebiyatı)”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 40, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2011, s. 408.

⁵²⁴ İsmail Durmuş, “TELMÎH”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 40, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2011, s. 407.

⁵²⁵ Telmihte, işaret edilen ibarelerin kısmen veya tamamen söylenmemesi/dile getirilmemesi kaidesi geçerlidir. Yoksa göndermeden söz etmek mümkün olmayacaktır.

⁵²⁶ Ali Bulut, *Belâgat (Meânî - Beyân - Bedî')*, 10. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Kasım 2020, s. 427-428. / Ali Bulut, “TELMÎH”, *Belâgat Terimleri Sözlüğü*, 2. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Ocak 2021, s. 503. / M. Kaya Bilgegil, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgat)*, 2. b., İstanbul, Enderun Kitabevi, 1989, s. 267.

⁵²⁷ İsmail Durmuş, “TELMÎH”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 40, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2011, s. 407.

Telmihin edebî açıdan ehemmiyetine ise; *Klâsik Edebiyat Bilgisi - Belâgat* isimli çalışmada M. A. Yekta Saraç şöyle temas etmektedir:

“Telmih ile bir düşünce veya bir hayal o anlam için konulmuş sözcüklerle doğrudan değil, uzaktan onu gösteren veya ona işaret eden sözcüklerle ifade edilmeye çalışır. Bu durumda zihin o anlama intikal ederken başka çağrışımlara da - hatta bazen metin sahibinin kastetmediği anlamlara da- uğrar, metin bu yolla zenginleşir, metni yorumlayanın zihninde yeni duygu ve düşünceler uyanır. Dolayısıyla telmih yoğun söz söylemenin bir yoludur.”⁵²⁸

Saraç, telmihin sadece bir metni zenginleştirmekle kalmadığını, ayrıca o metni yorumlama işine girişen kişide de tinsel bir derinlik veya gelişmeye sebebiyet verdiğini ifade eder. Böylece kastedilen bir şey üzerinden kastedilmeyen bir anlama yahut anlam çokluğuna ulaşılması, hatta bu yolla duygu veya düşüncelerin katmanlaşması, telmihin aynı zamanda kültüre -dolaylı yoldan- yaptığı katkıyı, sağladığı yararı da göstermektedir.

Bu noktada telmihin konumuzla olan münasebetine kısa bir-iki cümle ile de olsa değinmeye çalışalım. Telmih, bazı işlevsel özellikleri dolayısıyla konumuzun temel kavramlarından ironi ile benzeşmektedir. Telmihin ironi ile örtüştüğü işlevsel nitelikler arasında ise; “kastedilmek yahut anlatılmak istenen bir şeyin açık olarak değil de söz arasında manalı olarak söylenmesi veya ima yoluyla belli edilmesi”⁵²⁹ yer almaktadır. Nitekim telmihin sahip olduğu bu fonksiyonalitenin bir benzerinin ironi ile ilgili yapılmış tanımlara bakıldığında, ironide de olduğu görülecektir.

1.5.25. Tevcih

Sözlüklerde “1. Belli bir yöne çevirme, yöneltme. 2. (Bakış, nazar vb. ile) Bir kimseye bakma. 3. (Söz, lâf vb. ile) Bir kimseye hitap etme. 4. Anlam verme, yorumlama, tefsir etme. 5. Rütbe, memûriyet vb. şerefli bir şeyi bir kimseye

⁵²⁸ M. A. Yekta Saraç, *Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat*, 16. b., İstanbul, Gökkuş, 2019, s. 280.

⁵²⁹ bkz. Türk Dil Kurumu, “telmih”, *Türkçe Sözlük*, 11. b., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 2314. / İlhan Ayverdi, “TELMİH”, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, C. 3 (O-Z), 3. b., İstanbul, Kubbealtı Yayınları, Haziran 2008, s. 3140. / Ferit Devellioğlu, “telmih”, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat (Eski ve Yeni Harflerle)*, Ankara, Doğu Ltd. Şti. Matbaası, 1962, s. 1285.

verme.”⁵³⁰ gibi birbirinden farklı anlamlarla açıklanan *tevcih*, belagat terimi olarak “sözü hem olumlu hem de olumsuz mânâya gelecek şekilde söyleyip, övgü mü yergi mi olduğunu muhâtaba bırakmaktır.”⁵³¹ Buna ayrıca, *muhtemilü’z-zıddeyn, zü’l-vecheyn* ve *ibhâm* gibi isimler de verilir.⁵³²

Daha çok politik bir biçim olarak kullanılan tevcihi tevriyeden ayıran farklar arasında ise şu özellikler bulunmaktadır:

“1. Tevriye sadece tek bir lafızda olurken, *tevcih* cümle ya da terkiplerde olmaktadır.

2. Tevriyede tek bir mânâ yani lafzın uzak mânâsı kastedilirken, *tevcihte* iki mânâ da muhtemeldir.”⁵³³

Tevcihi daha net açıklayabilmek için, Manastırlı Mehmed Rifat’ın (1851-1907) şu beyitini örnek olarak verebiliriz:

“Tek gözüyle bunu yazmış hattât

Kâşki ikisi de bir olsaydı”⁵³⁴

Beyitteki “ikisi de bir olsaydı” söz grubu iki anlam teşkil etmektedir. Örneğin bu sözün sahibi şair, (1.) yazılan yazıdan memnun olmuşsa, hattatın diğer gözünün de görmesini; (2.) memnun değilse, gören gözünün de kör olmasını istiyor demektir. Burada iki zıt arzunun (veya anlamın) geçerli olması, beyitte *tevcih* sanatının kullanıldığına işarettir.

Gelelim *tevcihin* -çalışmamızın yapı taşlarından- ironi ile benzerlik gösterdiği özelliklerine. *Tevcihte* iki anlamın geçerli olması; söylenen bir sözün olumlu (*övgü* ihtiva eden) yahut olumsuz (*yergi* ihtiva eden) bir amaçla söylendiğini belirlemek söze muhatap olana bırakılması ve söylenen sözün -gerektiği takdirde- iğneleme ve dokundurma için tercih edilmesi, *tevcihin* ironi ile örtüştüğü taraflarıdır. Bu da *tevcih*

⁵³⁰ İlhan Ayverdi, “TEVCİH”, **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, C. 3 (O-Z), 3. b., İstanbul, Kubbealtı Yayınları, Haziran 2008, s. 3190. / Ayrıca bkz. Ferit Devellioğlu, “tevcih”, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat (Eski ve Yeni Harflerle)**, Ankara, Doğu Ltd. Şti. Matbaası, 1962, s. 1323. / Türk Dil Kurumu, “tevcih”, **Türkçe Sözlük**, 11. b., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 2342.

⁵³¹ Ali Bulut, **Belâgat (Meânî - Beyân - Bedî’)**, 10. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Kasım 2020, s. 359.

⁵³² Ali Bulut, “TEVCİH”, **Belâgat Terimleri Sözlüğü**, 2. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Ocak 2021, s. 547.

⁵³³ Ali Bulut, “TEVCİH”, **a.g.e.**, s. 548.

⁵³⁴ “Tek gözüyle bunu yazmış hattât / Keşke -gözünün- ikisi de bir olsaydı” (Aktaran: R. Selçuk Uysal, “TEVCİH”, **Belâgat ve Edebî Sanatlar Lûgatı**, 1. b., İstanbul, Doğu Kütüphanesi, 2016, s. 220.)

sanatından istifade edilerek ironik bir yapı oluşturulabileceğinin açık bir göstergesidir. Söz gelişi yukarıda Manastırlı M. Rifat'ın örnek olarak sunduğumuz beyitindeki ifadesi, hattatın yazısına yönelik memnuniyetsizliği belirtmek amacıyla alay için söylenmişse, o zaman burada tevcih sanatıyla yapılmış bir ironi söz konusudur. Ayrıca tevcihin bir yönüyle eleştiri ve yergi içermesi, onun satirik özelliğinin bir yansımasıdır diyebiliriz. Bu da tevcihin, -konumuzla alakalı temel kavramlardan- satirle olan ilişkisini gösterir.

1.5.26. Tevriye

Sözlükte “Merâmını gizli tutma, mânâsını gizleme.”⁵³⁵ anlamına gelen *tevriye*,⁵³⁶ terim olarak ise “şiir veya nesirde yakın ve uzak iki anlamı bulunan bir lafzın zihne ilk anda gelen yakın anlamını değil de gizli bir karîneye dayalı olarak uzak anlamını kastetmektir.”⁵³⁷ Başka bir ifade ile söyleyecek olursak; iki manası bulunan bir sözcüğün kastedilen manasının diğer manayla gizlenmesidir. Bu iki manadan her ikisi sözcüğün hakiki manaları olabileceği gibi biri hakiki öteki mecazi de olabilir. Sözün yakın manayı (müverrî-i bih) göstermesi açık; uzak manayı (müverrî-i anh) göstermesi ise gizlidir.⁵³⁸ Yani kısacası tevriyede, yakın (akla ilk gelen) mana yardımıyla uzak (akla çabucak gelmeyen) mananın gizlenmesi mevzubahistir. Söz gelimi şu örnekte olduğu gibi: “Sen mahallemizin güneşi, sen de *ayısın*.” Buradaki “ayısın” sözcüğünün yakın (yani akla ilk gelen) anlamı “gökyüzündeki *ay*”; uzak (yani akla çabucak gelmeyen) anlamı ise “bir hayvan türü olan *ayı*”dır. Burada yakın anlam yardımıyla (gökyüzündeki *ay*) uzak anlam (bir hayvan türü olan *ayı*) gizlenmektedir.

⁵³⁵ İlhan Ayverdi, “TEVRİYE”, **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, C. 3 (O-Z), 3. b., İstanbul, Kubbealtı Yayınları, Haziran 2008, s. 3193. / Ayrıca bkz. Ferit Devellioğlu, “tevriye”, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat (Eski ve Yeni Harflerle)**, Ankara, Doğu Ltd. Şti. Matbaası, 1962, s. 1327.

⁵³⁶ Tevriye, *ihâm, tevcih, tahyil ve mugâlata-i ma'neviyye* olarak da adlandırılır. (Aktaran: Ali Bulut, **Belâgat (Meânî - Beyân - Bedî')**, 10. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Kasım 2020, s. 308. / Ali Bulut, “TEVRİYE”, **Belâgat Terimleri Sözlüğü**, 2. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Ocak 2021, s. 551.) Fakat bu sanatlar kimi ortak özellikler taşısalar da aynı şey değildir. Örneğin Tâhirü'l-Mevlevî, bu sanatların bazılarını, ortak ve mühim hususiyetlerini de göz önünde bulundurarak, “TELVÎHÂT” başlığı altında bir araya getirmiştir. (bkz. Tâhirü'l-Mevlevî, “TELVÎHÂT”, **Edebiyat Lûgatı**, Neşre hazırlayan: Kemâl Edib Kürkçüoğlu, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1994, s. 159-162.)

⁵³⁷ Aktaran: Ali Bulut, **Belâgat (Meânî - Beyân - Bedî')**, 10. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Kasım 2020, s. 307. / Ali Bulut, “TEVRİYE”, **Belâgat Terimleri Sözlüğü**, 2. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Ocak 2021, s. 550.

⁵³⁸ M. A. Yekta Saraç, **Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat**, 16. b., İstanbul, Gökkuş, 2019, s. 206.

Örnekten de anlaşılacağı üzere, tevriyenin şartlarından biri sözcüğün her iki anlamının da biliniyor ve kullanılıyor olmasıdır. Çünkü tevriyede esas amaç ya da dile getirilmek istenen niyet bir neden dolayısıyla gizlenir. Bu gizleme bir nükteye dayanır; bu nükte sayesinde de ifadenin etkisini ve şiddetini artıran doğal bir ironik yapı ortaya çıkmaktadır.

Belagat âlimleri eserlerinde tevriyeyi, biri *yapılışı*, diğeri ise *anlam özelliği* olmak üzere iki temel sınıfa ayırmıştır. Yapılışına göre tevriye çeşitleri ise kendi içerisinde dörde; anlam özelliğine göre tevriye çeşitleri ise -yine kendi içerisinde- ikiye ayrılır.

1. *Yapılışlarına göre tevriye çeşitleri:*

“Yakın veya uzak manalarla ilgili bir hususun dile getirilmediği tevriyelere *mücerred tevriye* (yalın tevriye), yakın anlam ile ilgili bir hususun söylenildiği tevriyeye *müreşşah tevriye* [terbiye edilmiş tevriye], uzak anlam ile ilgili bir hususun zikredildiği tevriyeye [...] *mübeyyen tevriye* (açık tevriye)”⁵³⁹, iki manalı bir sözün evvelinde yahut sonunda bulunan diğer bir söz tarafından hazırlanan tevriyeye de *müheyyî tevriye* (hazırlanmış tevriye)⁵⁴⁰ denir.⁵⁴¹

2. *Anlam özelliğine göre tevriye çeşitleri:*

M. Kaya Bilgegil, eskilerin, tevriyeyi ifade edilen anlamın güzellik ve çirkinliği (hüsn ve kubhu) bakımından mütalaa ettiklerini; fakat buradaki güzellik ve çirkinliğin, birer estetik hüküm olarak değil, ahlaki hüküm olarak varlık gösterdiğini ve buna göre de tevriyenin *ihâm-ı hasen* (nezih îhâm) ve *ihâm-ı kabih* (kaba îhâm) olmak üzere ikiye ayrıldığını ifade eder. Bu iki tevriye çeşidini anlamca açıklayacak olursak; tevriyeye konu olan kelime müstehcen bir anlam ihtiva etmiyorsa buna *ihâm-ı hasen* (nezih îhâm); müstehcen bir anlam ihtiva ediyorsa da buna *ihâm-ı kabih* (kaba îhâm) denildiğini söyleyebiliriz.⁵⁴²

⁵³⁹ M. A. Yekta Saraç, a.y..

⁵⁴⁰ M. Kaya Bilgegil, **Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgat)**, 2. b., İstanbul, Enderun Kitabevi, 1989, s. 194.

⁵⁴¹ -Yapılışlarına göre- tevriye çeşitleri ile ilgili örnekler için bkz. Ali Bulut, **Belâgat (Meânî - Beyân - Bedî’)**, 10. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Kasım 2020, s. 310-314. / Ali Bulut, “TEVRİYE”, **Belâgat Terimleri Sözlüğü**, 2. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Ocak 2021, s. 553-558.

⁵⁴² -Ayrıca anlam özelliğine göre tevriye çeşitleri ile ilgili örnekler için de- bkz. M. Kaya Bilgegil, **Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgat)**, 2. b., İstanbul, Enderun Kitabevi, 1989, s. 195-196.

Tevriyede asıl maksadın yahut ifade edilmek istenen niyetin, bir sözcüğün içerdiği iki farklı anlamdan birine -nükteye dayandırılarak- gizlenmesi; tevriyenin -konumuz kavramlarından- ironi ile usul ve amaç bakımından benzediğini; -yukarıda tevriyeye dair verdiğimiz “ayısın” sözcüğündeki örnekten de anlaşılacağı üzere- tevriyedeki uzak anlamın bir alay yahut yergi ihtiva edebilme imkânına sahip olmasıyla da -konumuz kavramlarından- satir ile benzer noktalarda buluşabileceğini göstermektedir.

1.5.27. Yergi

Yergi, belirli olayların, koşulların veya insanların kötü yönlerini -ekseri alaycı bir üslupla- ele alarak dile getiren, yeren, eleştiren yahut kınayan anlatı türlerinden biridir. Bu tür, klasik Türk edebiyatında “hiciv” veya “hicviye”; Türk halk edebiyatında “taşlama”; Batı edebiyatlarında ise “satir(e)” diye isimlendirilmiştir.⁵⁴³ Türk Dil Kurumu’nun *Türkçe Sözlük*’ünde ise yergi, benzer bir ifade ile şöyle takdim edilmektedir:

“Bir kimseyi, bir toplumu, bir düşünceyi, bir nesneyi, bir göreneği yemek için yazılmış yazı veya söylenmiş söz, hicviye, hiciv, satir.”⁵⁴⁴

Keza kavramın başka sözlüklerde de yine benzer ifadelerle tanımlandığını görmek olasıdır.⁵⁴⁵

Bir tepki verme/gösterme metodu olarak varlık gösteren yergi, sanatlı bir anlatımın eleştirel biçimi olarak karşımıza çıkabileceği gibi, ara sıra bu inceliğin yerini çirkin söz, sövgü, yani kısacası kaba bir dil kullanımı da alabilmektedir. Fakat bu çeşit yergiler, umumiyetle sanat gayesi ile kaleme alınan yergilerin dışında tutulmaktadır. Tür ile ilgili çalışma yapanlar çoğunlukla yergiyi değişik açılardan kategorize etmiş, yazınsal türlere göre *nesir türünde yergi*, *nazım türünde yergi*; muhtevasına göre ise *şahsi yergi*, *ahlaki yergi*, *siyasi yergi* gibi türlere ayırmıştır. Yerginin maksadı, türü ne olursa olsun, varmak istediği nokta; muhtevasıyla alakalı olarak cemiyette bir farkındalık meydana getirmek, bu mevzuda müşterek bir tutum

⁵⁴³ Yergiye dair daha ayrıntılı bilgiler için bu çalışmada yer alan “Satir (Hiciv/Taşlama/Yergi) Nedir?” alt başlığının kimi kısımlarına bakılabilir.

⁵⁴⁴ Türk Dil Kurumu, “yergi”, **Türkçe Sözlük**, 11. b., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 2579.

⁵⁴⁵ Örnek olarak bkz. İlhan Ayverdi, “YERGI”, **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, C. 3 (O-Z), 3. b., İstanbul, Kubbealtı Yayınları, Haziran 2008, s. 3456.

sergilenmesini sağlamak, mahzurlu olabilecek tarafları ince anlamlı, düşündürücü ve şakalı bir söz ile hoşla gidecek bir hâle dönüştürerek belirli bir anlatıma/sanata ulaştırmak olmuştur.

Batı edebiyatındaki satir türünün bir nevi karşılığı olarak gösterilebilecek yeni Türk edebiyatındaki yergi türünün en baştaki işlevleri arasında yermek ve eleştirmek gelir. Yergici bu türde bir eser ortaya koyarken ara sıra mizah, nükte ve ironi gibi kimi güldürü unsurundan da istifade edebilmektedir. Bu da yerginin konumuzla ilişkili kavramlardan sadece satirle değil, ironi ile de arasında -uzak da olsa- bir ilginin bulunabileceğine işaretir.

1.6. PARODİ, PASTİŞ, SATİR VE İRONİ KAVRAMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI

Küresel sanatın gitgide merkezine yerleşen ve önemli unsurlarından biri hâline gelen bu tür ve tekniklerin uzaktan yahut yakından ilişki içerisinde olduğunu, bu konular hakkında yapılmış çeşitli çalışmalardan görmek/tespit etmek mümkündür. Bu kavramların zihin süzgecinden geçirilerek pek çok kimse tarafından nasıl tarif edildiğini yukarıda detaylarıyla ele alma imkânımız oldu. Beraberinde, bu tür ve tekniklerin zaman zaman ortak paydalarda birbirleriyle nasıl buluşabileceğini, zaman zaman da -öz ve sonuç bakımından- keskin çizgilerle nasıl ayrışabileceğini, ihtiva ettikleri işlevsel özellikleri sayesinde müşahade edebildik. Fakat yine de bu tür ve teknikleri aynı potada bir kez daha eriterek, bu kavramlarla ilgili zihinlerde oluşabilecek bazı karışıklıkları -az da olsa- giderebilmek/önleyebilmek adına -çeşitli karşılaştırmalar yaparak- yeniden değerlendirmeye çalışalım.

Parodi ve pastiş birbirinden bağımsız iki farklı tekniktir. Fakat ihtiva ettikleri bazı özellikleri dolayısıyla hem birbirleriyle örtüşmekte hem de birbirlerinden belirgin çizgilerle ayrılmaktadır. Örtüşükleri hususiyetlerin başında, özgün bir -sanatsal/edebî- olguyu çıkış/hareket noktası olarak seçiyor olmaları gelmektedir. Her ikisinin özünde; *taklit etmek, yeniden yazmak, tekrar etmek, unutulana yeniden hatırlatmak* veya *fonksiyonel hâle getirmek* gibi işlevler bulunmaktadır. Ancak bu iki tekniğin “amaçları” doğrultusunda birbirinden ayrıldığını/farklılık gösterdiğini söyleyebiliriz. Mesela metinlerarasılık bağlamında bakacak olursak; bir metni başka bir metne bir türev ilişkisine göre bağlayan açık metinlerarası yöntemlerin en

önemlilerinden *yansılama* (*parodi*), alt-metnin (gönderge-metin) çoğu zaman gülünç bir etki yaratmak ya da eğlen(dir)mek amacıyla dönüştürülmesine dayanırken; *öykünme* (*pastiş*) ise, bir gönderge-metnin⁵⁴⁶ biçimini taklit etmeye dayanır.⁵⁴⁷ Yani parodi, *taklit etmek*, *yeniden yazmak* veya *tekrar etmek* gibi işlevleri, gülünç bir etki yaratmak ya da eğlen(dir)mek için bir dönüştürme aracı olarak kullanırken; pastiş tam aksine, benzer bir söyleyiş/üslup yakalamak/ortaya koymak yahut baz aldığı şeye/modeline saygı göstermek veya onu yinelemek için kullanılmaktadır. Üstelik parodi genel itibarıyla alaycı, iğneleyici, eleştirel, uyumsuz ve komikken; pastiş güldürü hedeflemediği müddetçe ciddi; alaydan, iğnelemeden, eleştiriden uzak ve uyumludur. Kısacası parodi, ödünç (veya esas) alınan şeyi dalga geçerek, alayla tahrip ve tahrif etme teşebbüsünde bulunulmasıyken; pastiş, ödünç (veya esas) alınan şeyle bütünleşmeye ya da o şey gibi olmaya/benzemeye çalışılmasıdır. Özetle parodi yıkıcı; pastiş ise yapıcıdır. Parodi farkın; pastişse benzerliğin peşindedir. Unutulmaya yüz tutmuş özgün, usta işi bir eseri yahut bir sanatçının benimsediği kendine has üslubu, dil özelliklerini vs. *yeniden hatırlatmak* veya onların *yeniden fonksiyonel hâle gelmesini* sağlamak hususunda ise her iki tekniğin/yöntemin aynı noktada kesiştiğini/buluştuğunu söyleyebiliriz.

Parodi ile pastiş aynı potada eriten edebiyat teorisyenlerinden Fredric Jameson, ortak düzgülerin ortadan kalkmasıyla birlikte modern parodinin “olanaksız” hâle ge(tiri)ldiğini; böylece “daha boş olan” postmodern pastişin parodinin hükümranlılığını üstlendiğini/devraldığını ileri sürer.⁵⁴⁸ Üstelik parodi ve pastiş arasında kendince bazı sınırlar belirleyerek, bu iki tekniği birbirinden şu çizgilerle ayırır:

“İşte tam da bu anda, pastiş ortaya çıkar ve parodi artık imkânsızdır. Parodi gibi pastiş de özgün veya eşsiz bir üslubun taklitidir, üslupsal bir maske giymek, ölü bir dilde konuşmaktır. Fakat pastiş, böyle yansız bir öykünmedir, parodideki açığa vurulmayan güdü pastişte yoktur, kahkaha da yoktur pastişte, hicvî dürttü de, gizliden gizliye taklit edilen şeyin oldukça komik olduğu hissi ile karşılaştırıldığında

⁵⁴⁶ Metinlerarası ilişkilerde orijinal metin “alt-metin”; orijinal metinden hareketle ortaya koyulan metin ise “üst-metin” olarak adlandırılmaktadır.

⁵⁴⁷ bkz. Kubilây Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, 2. b., Ankara, Öteki Yayınevi, Mayıs 2000, s. 116.

⁵⁴⁸ Aktaran: Margaret A. Rose, **Parodi: Antik, Modern ve Postmodern**, çev. Cansu Dikme, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2016, s. 300-301.

var olan şeyin gayet *normal* olduğu hissi -ki bu hisler belli edilmez- de yoktur. Pastiş, boş ve mizah anlayışını yitirmiş bir parodidir. Pastiş, bu tuhaf şeyin, bir tür boş bir ironinin modern uygulamasının, Wayne Booth'un 18. yüzyılın sürekliliği olan komik ironileri dediği şeyin, parodisini yapmaktır.”⁵⁴⁹

Görüldüğü üzere Fredric Jameson, 1983 yılında yazdığı “Postmodernism and Consumer Society”⁵⁵⁰ başlıklı makalesinde, pastiş; “boş” ve mizah anlayışını tamamen yitirmiş bir parodi olarak tanımlamıştır.

Parodi ve pastiş arasındaki ayrımı tarihsel süreçler ve kısmen de olsa işlevsel özellikler üzerinden değerlendiren Margaret A. Rose'un (parodi ve pastiş arasındaki farklılıkları dile getirdiği) yorumu ise şu şekildedir:

“Kısa geçmişine ve parodi ile arasındaki farklılıklara rağmen, pastiş parodinin eş anlamlısı olarak kullanılmaktadır. Özellikle Fransız edebiyatında yaygın olan bu kullanım, mesela, hem kasıtlı hem kasıtlı olmayan parodiyi tanımlamak için kullanılır. Ancak pastiş, parodiye kıyasla sadece daha kısa geçmişe sahip olan bir terim değildir; kaynak metni eleştirmek ya da komik olmak gibi zorunluluğu olmayan daha tarafsız bir derlemeyi betimlemesi yönüyle parodiden ayrılır.”⁵⁵¹

Parodinin ihtiva ettiği ve yıkıcı bir eylem olarak tarif edilmesi mümkün olan; alay etmek, eleştirmek, yermek vs. gibi bilumum işlevleri, parodinin -pastişin dışında- satir ve ironi ile de çok yönlü ilişkiler ağı kurduğunu göstermektedir.

Parodi, hedef aldığı şeyi alay, iğneleme vs. gibi yöntemler aracılığıyla -taklit yoluyla- dönüştürdüğünde, eğer esas amaç hedef alınan şeyin abartılarak etkili bir biçimde eleştirilmesi ya da yerilmesi ise, işte o zaman parodi satirik bir boyut kazanmaktadır. Bu parodi çeşidini de “satirik parodi” olarak adlandırmak mümkündür. Ama amaç tam tensine ise; yani satir düzeltici neticeler elde etmek için parodiyi kendi amacının aracı olarak kullanıyorsa, işte bu noktada “parodik satir” diye isimlendirilebilecek bir satir türüyle karşı karşıyayız demektir. Biraz daha açacak olursak; parodi yergi niteliğiyle ön plana çıktığı zamanlarda bir saldırı aracı olarak satiri; satir ise herhangi bir olayda, durumda, kişide veya toplumun genelinde göze

⁵⁴⁹ Fredric Jameson, “Postmodernism and Consumer Society”, **Postmodern Culture**, ed.by (ed.) Hal Foster, 1st edition (1. b.), London (Londra), Pluto Press, October (Ekim) 1985, p. (s.) 114. (Aktaran: Margaret A. Rose, **Parodi: Antik, Modern ve Postmodern**, çev. Cansu Dikme, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2016, s. 301.)

⁵⁵⁰ Türkçesi: “Postmodernizm ve Tüketim Toplumu”

⁵⁵¹ Margaret A. Rose, **a.g.e.**, s. 103.

çarpan (veyahut kendi standardıyla gözlemleyip tespit ettiği) aksaklıkları, bozuklukları, çarpıklıkları, yanlışlıkları, çirkinlikleri, (ahlaki) yozlaşmaları, haksızlıkları, tatsız gerçekleri, budalalıkları, yani kısaca cümle olumsuzlukları düzeltme eylemine girdiğinde daha çarpıcı ve -akılda- kalıcı olabilmek için parodiyi araç olarak kullanabilmektedir.

Hem parodi hem de satirin işlevsellik bakımından bulunduğu/benzeştiği bazı temel noktalar da vardır. Söz temsili her ikisi de yıkıcı, itibarsızlaştırıcı, alaycı ve umumiyetle komiktir. Fakat parodinin esas gayesi hedefini önce kendi parçası hâline getirip sonra onu dönüştürerek kendi içinde yeniden var etmekken; satirde -hedefine bağlı veya bağımlı kalmadan- kendisi dışında -gerektiği takdirde- her şeyi yerebilir olmak söz konusudur.

Parodiyi yazınsal açıdan değerlendiren Tuvia Shlonsky, “Literary Parody. Remarks on its Method and Function”⁵⁵² başlıklı makalesinde, satirin parodiden daha önemli olduğunu düşünmek parodinin özel yetisi, işlevi ve etkisi sayesinde elde ettiği edebî ayrıcalığı hakir görmek olduğunu söyler.⁵⁵³ Bu da edebî mecrada parodi ile satirin değer yönünden birbirine eşit olduğunu gösterir.

Parodi ile satirin birleştiği ve ayrıldığı noktaları edebiyat üzerinden ele alan bir diğer isim de Margaret A. Rose’dur. Rose, parodi ile satir arasındaki münasebeti şöyle özetler:

“[...] parodi ile hiciv arasında -parodinin hedef metni kendisine katkı sağlamaya zorlaması gibi- birçok belirgin farklılığın olduğu fakat parodinin hiciv yazarı tarafından belli bir eseri taklit ederek onunla alay etmek ve bu eseri çağrıştırmak suretiyle yazarı ya da okuyucuyu eleştirmek için kullanılabileceği ve parodinin yazarı ya da okuyucuyu eleştirmek için bazen hedef metni ya da önceden oluşturulmuş başka metinleri kullanırken hicvî amaçlarının olabileceği söylenebilir.”⁵⁵⁴

⁵⁵² Türkçesi: “Edebî Parodi. Yöntemi ve İşlevi Üzerine Notlar”

⁵⁵³ Tuvia Shlonsky, “Literary Parody. Remarks on its Method and Function”, **Proceedings of the 4th Congress of the International Comparative Literature Association (1964)**, edited by (ed.) François Jost, 2 vols. (Cilt), vol. (C.) 2, The Hague (Lahey), Mouton, 1966, p. (s.) 797 (Tamamı: s. 797-801). (Aktaran: Margaret A. Rose, **Parodi: Antik, Modern ve Postmodern**, çev. Cansu Dikme, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2016, s. 115.)

⁵⁵⁴ Margaret A. Rose, **a.g.e.**, s. 121-122.

Margaret A. Rose bu paragrafta, bir satır yazarının gerektiği takdirde parodiyi ne şartlarda ve hangi amaçlarla kullanabileceğini özetlemektedir. Bu aynı zamanda (yukarıda değindiğimiz) bir parodinin nasıl satire (*satirik parodiye*) ya da bir satirin nasıl parodiye (*parodik satire*) dönüşebileceğinin de dolaylı bir göstergesidir.

Parodinin ilişkili olduğu bir diğer sanatsal/edebî öge de ironidir. Margaret A. Rose, parodi ve ironinin anlaşılabilmesi yahut diğer bir ifade ile söyleyecek olursak; çözüme kavuşturulabilmesi konusunda benzer bir sürecin işlediğini dile getirir. Çünkü her iki teknik de açık ve kapalı iki manayı ihtiva etmeleri bakımından birbirleriyle örtüşmektedir. Yine her iki teknik, söylenmek isteneni şifreleyerek, bu şifrelerin muhatap(lar) tarafından keşfedilmesini ve ardından çözüme kavuşturulmasını (deşifre edilmesini) beklemektedir. İroniyi kullanan kişi dile getirilmek isteneni oyuna dönüştürerek daha örtük bir hâle getirmek için nasıl parodiden istifade edebiliyorsa; parodiye başvuran bir kişi de aynı şekilde; kastedilen anlamın veya verilmek/aktarılmak istenen mesajın gizlenmesi için, ironinin (örneğin iki farklı/karşıt anlamın aynı anda yansıtılabilmesi gibi) bazı -karmaşık- işlevlerinden yararlanabilmektedir.⁵⁵⁵

Parodi ile ironi arasındaki ilişkiyi benzer bir noktadan değerlendiren Wayne C. Booth ise; parodinin normal şartlarda ironi olarak düşünülmesi de, “kararlı ironide biçimsel ipuçlarının en bariz kullanımı bir yazarın başka bir yazarın biçemiyle alay ettiği parodide bulun[duğuna]”⁵⁵⁶ dikkat çeker. Böylelikle parodinin biçim yoluyla ortaya çıkarılan ironiye çok benzediğinin⁵⁵⁷ de bir nevi altını çizmiş olur.

Özgün bir eserle onun gerçekten ustaca üretilmiş parodisi arasında mevcut olan zıtlıkların/uyumsuzlukların doğal bir ironik hâl meydana getirdiği ya da doğrudan doğruya ironik bir nitelik taşıdığı da yadsınamaz bir gerçektir. Parodi ironiyi eleştirinin ve mizahın bir vasıtası olarak kullanmaktadır. Bu bağlamda parodideki ironiyi, parodiye hem eleştirel hem de mizahi (komik) bir nitelik kazandıran yardımcı bir öge olarak görmek mümkündür.

⁵⁵⁵ Daha ayrıntılı bilgiler için bkz. Margaret A. Rose, **a.e.**, s. 122-127.

⁵⁵⁶ Wayne C. Booth, **İroninin Retoriği**, çev. Suzan Sarı, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2016, s. 118.

⁵⁵⁷ Wayne C. Booth, **a.g.e.**, s. 120.

Parodinin ironiden yararlandığına kanaat getiren isimlerden bir diğeri de Kanadalı akademisyen Linda Hutcheon'dır. Hutcheon'a göre "ironik tersine çevirme (inversion) bütün parodilerin ortak bir özelliğidir."⁵⁵⁸ Ironinin bir şey söyleyip onunla başka şey(ler) ima etmesi ve bu sayede gizli/kapalı anlam katmanları oluşturabilme özelliği, parodi tarafından umumiyetle kullanılan bir husustur.⁵⁵⁹ Bu da parodinin tür olarak ironi tekniğinden çokça istifade ettiğini gösterir. Lakin iki ayrı unsur olarak düşünüldüğünde, ironinin parodiden çok daha muğlak olduğu söylenebilir. Hatta ironinin temelinde empoze etmek istediği bir düşünce mevcutken; parodide böyle bir yol gösterme ya da bir seçim yaptırma çabası söz konusu değildir. Bu noktada parodi ve ironi arasında yapısal anlamda bir kıyaslama yapacak olursak; parodide daha belirgin, anlaşılır ve muhatabı çok da fazla yormadan amacı açık eden bir yapı kurulması daha makbulken; ironide anlaşılması zor, anlamı bulandıran, belirsizlikten uzak, karmaşılaştırılmış, çıkmaza sürüklemek için elinden geleni yapan ve söylenmek isteneni söylenen şeyin arkasına saklayarak muhatabı tenakuza düşürecek bir yapı oluşturulması daha muteber sayılmaktadır. Özetle; meramı parodi yapmak olan kişi, ironiyi bir gizleme aracı olarak kullansa da niyetinin hemen anlaşılmasını ister. Parodiyi ironisinin zemini olarak kullanan kişide ise böyle bir arzu baskın ya da ön plada değildir.

Parodi ve ironi arasındaki ayrımı metinler üzerinden açıklayan Jerome Schwartz, parodinin "metinler arası", ironinin ise "metin içi"⁵⁶⁰ referanslara sahip olduğunu söyler.⁵⁶¹ Bu ayrım aslında parodinin bir diğer metinle irtibatla olmadan, o metinle karşılıklı olarak kozlarını paylaşmadan var olamayacağını; ironinin ise metin

⁵⁵⁸ Linda Hutcheon, **A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms**, New York, Methuen, 1985, p. (s.) 6. (Aktaran: Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 86.)

⁵⁵⁹ Beliz Güçbilmez, parodi, pastiş, kolaj, brikolaj, palimpsest, üstkurmaca gibi metinler arasında ilişkiyi sağlayan araçların, söylemek isteneni gizleyip tersini söylemesiyle (yahut bir şey söyleyip onunla başka şey[ler] ima etmesiyle) kapalı anlam tabakaları/yapıları meydana getirdiğini, böylece bu araçların bir çeşit "ironik yazım hünerine" dönüştüğünü belirtir. (bkz. Beliz Güçbilmez, **Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı**, Ankara, Deniz Kitabevi, 2005, s. 155.)

⁵⁶⁰ Parodinin *metinlerarasılık (intertextual)* üstünden hareket eden; ironinin ise *metin içinde (intratextual)* fonksiyonel olduğunu belirten isimlerden biri de Linda Hutcheon'dır. (bkz. Aktaran: Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 87.)

⁵⁶¹ Jerome Schwartz, **Irony and Ideology in Rabelais: Structures of Subversion**, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. (s.) 3. (Aktaran: Beliz Güçbilmez, **Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı**, Ankara, Deniz Kitabevi, 2005, s. 119-120.)

dâhilinde işleyen bir süreç olduğunu ve bir başka metnin mevcudiyetine ihtiyaç duymadığını gösterir. Çünkü parodi metne ilişkin bir seviyede; ironi ise manaya ilişkin bir seviyede tezahür eder. Nasıl tek anlam ihtiva etme durumu ironiye uzaksa; hiçbir ilişkide bulunmadan tek metin olma hâli de parodiye öyle uzaktır.

Parodide (hatta çağın diğer birçok anlatım biçiminde) ironinin yüklendiği - yeni- işlevleri -metinler(arasılık) üzerinden- değerlendiren Nil Göksel ise; parodik metinle taklit vasıtasıyla parodisi yapılan metin(ler) arasındaki eleştirel mesafenin (belirgin farkın) ironinin tersine çeviriciliği sayesinde açıldığını/yaratıldığını dile getirir. Beraberinde, bu mesafenin günümüz metinleri için gerekli olduğuna da vurgu yapar. Yazısının bir sonraki kısmında ise Göksel, hem parodi hem de onunla birlikte işleyen ironinin, çağın hem evet hem de hayır diyen metinlerine hizmet ettiklerini; bunun da kimliklerin birbirine kapalılığını, aşkın bir anlama bağlanmış metafizik sıra düzenini yıkmamanın bir yolu olduğunu söyler. Bunun sonucunda da göstergelerin ve kimliklerin ironi ile; metinlerin ise ironiyle beraber çalışan parodi ile yıkılması gerektiğine dikkat çeker.⁵⁶²

İroni parodiye olduğu gibi satire de fonksiyon kazandırmakta önemli bir rol oynamaktadır. Her iki tür de bir izlem olarak ironiden yararlanabilmektedir. Mesela satir herhangi bir olayda, durumda, kişide veya toplumun genelinde göze çarpan (veyahut kendi standardıyla gözlemleyip tespit ettiği) aksaklıkları, bozuklukları, çarpıklıkları, yanlışlıkları, çirkinlikleri, (ahlaki) yozlaşmayı, haksızlıkları, tatsız gerçekleri, budalalıkları, yani kısaca cümle olumsuzlukları düzeltmek için ironinin iş bitirici bazı (ör. karşıt anlamlılık oluşturma, yargılama vs. gibi) fonksiyonel özelliklerine başvurabilmektedir. Maksat ironize ederek eleştirmek olduğunda ise, bu sefer ironinin satirden istifade ettiğini görüyoruz. Ancak bu noktada bir karşılaştırma yapacak olursak; ironi satire kıyasen daha naif bir tenkit içeriyor diyebiliriz. Yani satir sert bir saldırı; ironi ise üstü kapalı, kibar bir iğnelemedir. İroni ayrıca, ciddi bir bilgi birikimi istemesi ve daha zor anlaşılması yönüyle de satirden ayrılmaktadır. Fakat tüm bunların dışında şu da söylenebilir; satirin -idealist bir perspektifin mahsulü olarak- öğretici yönü ironiye göre daha baskındır. Bu da satirin

⁵⁶² bkz. Nil Göksel, “Unutma, Parodi ve İroni”, **FLSF (Süleyman Demirel Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi)**, S. 1, Bahar 2006, s. 135-136/137.

beklenen/istenilen değişimi sağlayacağı hususunda ironiye kıyasen daha umut verici olduğunu gösteriyor.

Birbiriyle dirsek temasında bulunan satir ve ironinin birbirini kullanma sıklığı ise Wayne C. Booth tarafından şöyle dile getirilir: “Kısaca bazı satirlerde ironi kullanılmıştır, ama hepsinde değil; bazı ironiler satiriktir, çoğu değil.”⁵⁶³ Yukarıdaki değerlendirmelerden de anlaşılacağı üzere; her iki sanatsal/edebî unsur, amaç ve çıkarları doğrultusunda -gerektiği takdirde- birbiriyle iş birliği yapabilmektedir. Söz temsili ironi eleştiri maksadıyla kullanıldığında satirik bir boyut kazanırken; satirlerde ise -eleştirel- bir ifade daha çarpıcı yahut -akılda- kalıcı hâle getirilmek istendiğinde ironiden faydalanılmaktadır. Özellikle satirik bir eserde ironi kullanıldığı vakit, o eser sanatsal açıdan hem daha doğal hem de daha tesirli bir hâl alabilmektedir. Yalnız ironi satirik bir eserin içinde bir araç görevi gördüğü için, o esnada daha zayıf, satir ise daha baskın görünebilmekte ya da öyle bir izlenim bırakabilmekte/uyandırabilmektedir. Bu da satir ile ironi buluştuğunda, ironinin genelde satir türünün hizmetinde bir teknik olarak varlık gösterdiğini gösterir. Ama ayrı ayrı değerlendirildiğinde de her iki unsurun saldırgan bir muhteva ile neşe ve tenkidi aynı anda ortaya koyabilme gibi bir becerilerinin olduğu söylenebilir.

Satir ile ironinin kesiştiği/buluştuğu noktalar böyleyken, aralarındaki ayrımı (bir kez daha) Northrop Frye’nin ahlaki normlar üzerinden yaptığı değerlendirme ve Morton Gurewitch’in satir ile ironi arasında yaptığı kıyaslamalardan yola çıkarak gösterebiliriz.

Northrop Frye’a göre, satir ile ironi arasındaki temel fark, satirin müdafaa ettiği ahlaki normların daha belirgin; ironide ise takınılması gereken tavır konusunda bir belirsizlik söz konusu olduğundan ileri gelmektedir.⁵⁶⁴ Morton Gurewitch ise satir ile ironi arasındaki farkı şu şekilde belirler:

“İroni ‘saçma’ (nonsensical, absurd) ile uğraşırken, satir ‘gülünç’ (ridiculous) olanı ele alır. Bu açıdan, ‘insan ahlakı’ satir yazarının alanına girerken, ‘evrenin işleyişi’ (bir anlamda ‘evrenin ahlakı’) ironistin çalışma alanını oluşturur. Satirin daha çok ‘sabitlenebilen’ alanlar ve konuları hedef almasına karşın, ironi evreni

⁵⁶³ Wayne C. Booth, **İroninin Retoriği**, çev. Suzan Sarı, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2016, s. 64.

⁵⁶⁴ Northrop Frye, **Eleştirinin Anatomisi**, İngilizceden Çeviren: Hande Koçak, 1. b., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015, s. 260.

tutarsız ve grotesk bir yer olarak görür ve bir ‘karar noktası’na ulaşmaya çalışmaz.”⁵⁶⁵

Satir ve ironinin bulunduğu noktalar ve aralarındaki benzerlikler ve farklılıklar böyleyken, -son olarak- bu tür ve tekniğin konumuzun bir başka önemli öğelerinden pastişle olan münasebetine kısacık temas etmeye çalışalım.

Başka bir sanatçıya (veya sanatçılara) ait stilin müstakil bir tasarımda -yeniden- tekrar (veya taklit) edilmesi olarak tanımlanan pastiş, farklı bir düzlemde gerçekleştiği ve amacı farklı olduğu için satirik veya ironik hususlar onun belirleyici özelliği olarak kabul edilmez. Ama eğer taklit (veya tekrar) edilen üslup satirik ya da ironik bir özellik taşıyorsa, o zaman iş değişmektedir. Bilindiği üzere pastişin en temel işlevi taklit ederek benzer bir anlatım/biçem meydana getirmektir. Eğer pastiş tekniğini kullanan kişinin esas aldığı dil/anlatım/üslup (veya baz aldığı eserin içeriği, izleği) satirik yahut ironik bir nitelik taşıyorsa, o zaman -taklit/tekrar yoluyla- tekvin ettiği pastişi de -büyük olasılıkla- satirik veyahut ironik bir keyfiyet kazanacaktır.

Sonuç olarak konumuzun temelini oluşturan bu dört (parodi, pastiş, satir, ironi) sanatsal elemanın, hem farklı çalışmalardan gözlemlenebildiği kadarıyla hem de yukarıda yaptığımız irili ufaklı karşılaştırmalardan ve değerlendirmelerden anlaşılabilceği üzere, uzaktan veya yakından birbirleriyle temas hâlinde olduğu söylenebilir. Zaman zaman asgari müştereklerde birleşen, zaman zaman da -öz ve sonuç bakımından- belirgin sınırlarla birbirlerinden ayrılan bu tür ve tekniklerin gün geçtikçe global sanatın merkezine yerleştiği ve postmodernizmle birlikte artık daha bir revaçta olduğu; ayrıca her geçen gün popülaritelerinin gittikçe arttığı/artacağı, bu konular üzerine fikir beyan etmiş kişilerin yapmış olduğu çalışmalardan ve o çalışmaların içinde destek amacıyla kullanılan farklı farklı görüşlerin aktarımlarından kolayca anlayabilmek mümkündür.

⁵⁶⁵ Morton Gurewitch’ten aktaran Douglas Colin Muecke; Douglas Colin Muecke’tan aktaran Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 303.

İKİNCİ BÖLÜM

2. İKİNCİ YENİ ŞİİRİ

Çalışmanın ikinci bölümünde “İkinci Yeni Şiiri” üzerinde durulacaktır. İkinci bölümün ilk alt başlığında; İkinci Yeni hareketinin oluşum süreci ve Cumhuriyet dönemi Türk şiiri içerisindeki yeri, bulgular ışığında ortaya koyulacaktır. Bölümün diğer alt başlıklarında ise sırasıyla; İkinci Yeni şiirinin genel özellikleri ve yararlandığı kaynaklar; İkinci Yeni’nin öncü şairleri [İlhan Berk (1918-2008), Turgut Uyar (1927-1985), Edip Cansever (1928-1986), Cemal Süreya (1931-1990), Ece Ayhan (1931-2002), Sezai Karakoç (1933-2021) ve Ülkü Tamer’in (1937-2018) hayat hikâyeleri, edebî açıdan durdukları yer ve eserleri]; İkinci Yeni şairlerinin genel olarak şiire ve Türk şiirine yönelik bakışı; İkinci Yeni şairlerinin İkinci Yeni’ye dair görüşleri; İkinci Yeni şairlerinin birbirleri hakkındaki düşünceleri ve İkinci Yeni şiirinin edebî ve genel olarak sanatsal açıdan etkileri, çeşitli kaynaklardan tespit edilip yeniden ele alınacaktır.

2.1. İKİNCİ YENİ HAREKETİNİN OLUŞUM SÜRECİ VE CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİ İÇERİSİNDEKİ YERİ

Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan bugüne değin Türk edebiyatında süregelen şiirsel faaliyetleri tanımlamak için “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri” adlandırması kullanılmıştır. Cumhuriyet dönemi ile birlikte Türk şiir haritasındaki şekillenmeler gitgide daha yoğun bir hâl almış; bunu da aynı dönem içerisinde birbirinden farklı anlayış ve arayışlarla yola koyulan çeşitli şiir hareketlerinin mevcudiyetinden görmek/anlamak mümkündür.⁵⁶⁶ Bu oluşumlar arasında; geçmişe dönük geleneksel şiirden esinlenen *Beş Hececiler*; içe dönük bireysel yönelimlerle ortaya çıkan *Yedi Meşaleciler*; halkı ve halkın sorunlarını anlatmaya emek harcayan *Toplumcu Gerçekçiler*; geleneksel şiire özgü bütün unsurları reddeden ve mevcut şiir anlayışını temelden değiştirmeyi hedefleyen *Garipçiler*; -şiirsel- geleneği, yerli ve

⁵⁶⁶ Ramazan Korkmaz & Tarık Özcan, “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”, *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000 (El Kitabı)*, ed. Ramazan Korkmaz, 12. b., Ankara, Grafiker Yayınları, Ağustos 2018, s. 284.

millî değerleri savunan *Hisarcılar*; lirizmi önceleyen, şiir dilinin gündelik dilden farklı, şairane ve edebî sanatların olanak sağladığı çağrışımlarla zenginleşmesi gerektiği fikrine inanan ve “sosyal realizm” iddiasıyla varlık gösteren *Maviciler*; bilinçaltına inerek toplumsal hayatı, insanı, tabiatı, eşyayı vs. genellikle soyut olarak algılamaya ve kapalı/imge yüklü bir dille anlatmaya/aktarmaya çaba sarf eden *İkinci Yeniler* gibi topluluklar/hareketler/atılımlar/akımlar yer almıştır.⁵⁶⁷

İşte konumuzun zeminini oluşturan ve Cumhuriyet dönemi Türk şiiri içerisinde böyle yeni/farklı bir arayış ve anlayışın ürünü olarak karşımıza çıkan İkinci Yeni şiiri, 1950’li yılların ortalarına doğru belirmeye/şekillenmeye başlamış ve etkisi günümüze kadar sürmüştür. Mehmet Can Doğan, reddedici ve yıkıcı bir anlayışla/tavırla ilerleyen Cumhuriyet dönemi Türk şiiri içinde, İkinci Yeni şiirinin doğuşunu şu şekilde izah etmeye çalışmıştır:

“İkinci Yeni Şiiri, Garip Şiiri’nin ‘*Mavi Çıkışı*’yla hırpalanıp etkisizleştirildiği, **Mavi Dergisi** ile gelişen ‘*toplumcu gerçekçi*’ anlayışın ağır eleştiriler ve baskılarla susturulduğu, ‘Hisar Grubu’nun muhafazakâr bir tavırla şiirde yenilikçi atılımlara karşı çıkarak varlık bulmaya çalıştığı, bağımsız şairlerin 1930’ların şiir algısıyla şiir yazmayı sürdürdüğü bir edebiyat ortamına doğar.”⁵⁶⁸

Cumhuriyet dönemi Türk şiiri içerisinde varlık gösteren çeşitli bağımsız şair veya toplulukların/hareketlerin/atılımların/akımların -şiir konusunda- birbirlerini onaylamamaları/beğenmemeleri veya birbirlerine bütünüyle karşı çıkmaları ya da reddetmeleri dışında, -birçok (edebî) oluşumda olduğu gibi- İkinci Yeni şiirinin doğuşunu hazırlayan başka pek çok önemli unsurun/etkenin (ör. toplumsal, kültürel, siyasi, iktisadi vs.) rol oynadığı bilinmektedir. Mesela 1 Kasım 1922’de -Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından- Osmanlı saltanatının kaldırılması/lağvedilmesi ve

⁵⁶⁷ “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”, yalnızca yukarıda ismini zikrettiğimiz şiir topluluklarından/hareketlerinden/atılımlarından/akımlarından ibaret bir devri kapsamamaktadır. Bu dönemin içinde; ulusalcı/millî söylemi esas almış ya da İslâmî söylem veya mistik bir duyarlılıkla şiirler kaleme almış şairleri; hatta her tür ideolojik, düşünsel vb. sapmanın/öğretinin/bağıntının ya da mektepleşme eğiliminin dışında kalarak sadece -saf, iyi, güzel ve özgün bir duyarlılıkla- (kendi şiir anlayışlarını koruyarak) şiir yazmayı amaçlamış bağımsız/bireysel şairleri de anmak gerekir. (Detaylı bilgi için bkz. Ramazan Korkmaz & Tarık Özcan, “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”, **a.g.e.**, s. 237-340. / Dinçer Apaydın, “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri (1923-1980)”, **Yeni Türk Edebiyatı**, ed. Fatih Sakallı, 1. b., Ankara, Nobel, Ekim 2019, s. 331-357.)

⁵⁶⁸ Mehmet Can Doğan, “1940’tan 1960’a Türk Şiiri”, **Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış (Yeni Türk Edebiyatı)**, ed. M. Kayahan Özgül, C. 2, 2. b., Ankara, Kurgan Edebiyat Yayınları (Berikan Yayınevi), 2015, s. 553.

ardından 29 Ekim 1923'te Cumhuriyetin ilan edilmesiyle birlikte Türk toplumu, siyasi, iktisadi ve kültürel açılardan dinamik bir süreç geçirmiş; ayrıca gerçekleştirilen çeşitli inkılaplarla birlikte birçok değişime ve dönüşüme tanık olmuştur. 10 Kasım 1938'de -Cumhuriyetin kurucusu- Mustafa Kemal Atatürk'ün ölümü (d. 1881); akabinde Türkiye'de 1950 yılına kadar sürecek ve tarihte "Millî Şef Dönemi" olarak anılacak İsmet İnönü (1884-1973) döneminin başlaması; bunun yanı sıra 1946'da çok partili sisteme geçilmesi ve 14 Mayıs 1950 tarihinde düzenlenen genel seçimlerde Demokrat Parti'nin tek başına iktidar olması, toplumu siyasi ve kültürel yönden; Türkiye her ne kadar savaşa katılmamış olsa da, 1 Eylül 1939'da Almanya'nın Polonya'yı işgal etmesiyle başlayan ve 2 Eylül 1945'te Japonya'nın resmen teslim olmasıyla birlikte sona eren İkinci Dünya Savaşı ise toplumu iktisadi yönden -derinden- etkilemiştir. Ayrıca 14 Mayıs 1950'de başlayıp 27 Mayıs 1960'da bir askerî darbe ile bitirilen Demokrat Parti döneminin böyle bir minvalle sonlandırılmış olması da ister istemez toplumda karşı konulamaz izler bırakmıştır.⁵⁶⁹

İşte İkinci Yeni şiirinin belirmeye/şekillenmeye başladığı yıllarda Türkiye'de edebî, kültürel, siyasi, iktisadi ve toplumsal açıdan -özetle- böyle bir hava hâkimdir. İkinci Yeni'nin düşünsel ve estetik arka planını belirleyen etkenlerden bir diğeri de Batı'da yankı uyandırmış çeşitli felsefî ve sanatsal/edebî akımların/hareketlerin mevcudiyetidir. Bunlar arasında; Varoluşçuluk (Egzistansiyalizm), Simgecilik (Sembolizm), Dadacılık (Dadaizm), Gerçeküstücülük (Sürrealizm), Harfçilik (Letrizm) gibi akımlar; aynı zamanda atonal müzik, gerçeküstücü sinema, soyut resim vs. gibi güzel sanatlar yer almaktadır. Hatta İkinci Yenicilerin saydığımız bu akımlar/hareketler arasında en çok Gerçeküstücülüğün (Sürrealizmin) etkisinde kaldığı söylenebilir.⁵⁷⁰

Böyle bir altyapı üzerinde oluşan/biçimlenen İkinci Yeni şiiri, 1950'li yılların ilk yarısında, belli bir poetik ortaklık, bir ön anlaşma, ortak bir manifesto/beyanname ya da ortak bir yayın organı olmaksızın, kendiliğinden doğmuştur.⁵⁷¹ Bundan dolayı

⁵⁶⁹ Konu hakkında biraz daha ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Can Doğan, "1940'tan 1960'a Türk Şiiri", **a.g.e.**, s. 549-551.

⁵⁷⁰ bkz. Enis Batur, "II. Yeni ve Gerçeküstücülük", **Oluşum (Aylık Sanat ve Düşün Dergisi)**, S. 22-23, Ankara, Ağustos-Eylül 1979, s. 2-3.

⁵⁷¹ Alâattin Karaca, **İkinci Yeni Poetikası**, 5. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2019, s. 7.

bir “akım” niteliği taşımaz.⁵⁷² Farklı dünya görüşüne sahip şairlerin, başta -İkinci Yeni şiirinin yaygınlaşıp yerleşmesini sağlayan- haftalık *Pazar Postası* gazetesinin “Sanat-Edebiyat” sayfaları olmak üzere; *Yeditepe*, *Mavi*, *Kaynak*, *Evrin*, *Varan*, *Şiir Sanatı*, *İstanbul*, *Şimdilik*, *Açık Oturum*, *Şairler Yaprığı*, *a*, *Yenilik* gibi dergilerde,⁵⁷³ birbirlerinden bağımsız olarak kaleme aldıkları -kendilerine mahsus- şiirleri yayımlamaya başlamalarıyla birlikte, -yukarıda zikredilen- o dönemki (ör. toplumsal, kültürel, edebî, iktisadi, siyasi vb.) havanın ve zihniyetin getirdiği ortaklıklar etrafında (ayrıca modernleşme bunalımının bir yansıması olarak) birleş(tiril)meye ve bazı edebiyat eleştirmenleri (özellikle Muzaffer İlhan Erdost) tarafından -yazılan şiirlere bakılarak- özellikleri/prensipeleri sistemleştirilip giderek bir şiir hareketi olarak anılmaya başlanmıştır.⁵⁷⁴ Öyle ki Türk edebiyatı kaynaklarında -bir önceki şiirsel dalgalanmaların (ör. Garip ve Mavi) hazırladığı ya da bir önceki şiir anlayış(lar)ına geliştirilen bir tavır olarak ortaya çıkan- İkinci Yeni şiiri içerisinde ismi zikredilen şairlerin bile bu hareketin kendiliğinden ve habersizce doğduğuna ve bu sebeple bir “akım” niteliği taşımadığına dair beyanlarına rastlamak mümkündür.⁵⁷⁵ Örneğin Cemal Süreya, kendisi ile yapılan bir röportajda, bu konu hakkında şunları söyler:

⁵⁷² bkz. Turan Karataş, “İkinci Yeni”, **İkinci Yeni Şiir (Antoloji - Dosya)**, haz. Mehmet H. Doğan, 1. b., İstanbul, İkaros Yayınları, 2008, s. 224-232.

⁵⁷³ Mehmet Can Doğan, “1940’tan 1960’a Türk Şiiri”, **Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış (Yeni Türk Edebiyatı)**, ed. M. Kayahan Özgül, C. 2, 2. b., Ankara, Kurgan Edebiyat Yayınları (Berikan Yayınevi), 2015, s. 553.

⁵⁷⁴ O dönem bu yeni şiir(ler)i benimseyen ve ilkelerini/özelliklerini -yazılan şiirlere bakarak- belirlemeye/saptamaya çalışanların (ör. Muzaffer İlhan Erdost gibi) dışında, böyle bir şiir tarzını yadsıyanlar/tepkiyle karşılayanlar ve İkinci Yeni’yi anlamsız (ya da anlaşılması zor), saçma, us dışı, umutsuz, acayip, karışık, sayıklayan, bir şey anlatmayan/söylemeyen, kapalı, soyut, toplumdan/halktan/insanın gerçeklerinden uzak, yerli ve millî olmayan, Türk tarih, kültür, gelenek ve değerlerinden kopuk, sınırları belirsiz/bulanık, ilkeleri olmayan, köksüz, tutarsız, rastgele ortaya çıkmış, ihtiva ettiği biçimsel ve içeriksel özellikleri dolayısıyla okurla güçlü bir bağ ve irtibat kuramamış -bir akım- gibi yaftalamalarla olumsuzlayanlar/eleştirenler de (hatta tamamıyla yok sayanlar bile) vardır.

⁵⁷⁵ İkinci Yeni’nin isim babası Muzaffer İlhan Erdost, bu konu hakkında şöyle bir değerlendirmede bulunur: “‘İkinci yeni’ sözü ilkeleri kuralları çizili bir akımın adı değildir; onun için de bu sözün içine aldığı ozanlar arasında geniş ikilikler vardır. İkinci yeni sözü, daha çok 1950 yıllarına kadar en iyi çağını yaşamış yeni şiirin üzerine gelen, şiirleriyle onlardan yavaş yavaş ayrılan ozanları içine alır. Yani, ikinci yeni bir okulun adı değil, kendisinden önceki şiire göre yeni olan bir şiirin sınır çizgisidir.” (Muzaffer İlhan Erdost’tan aktaran: Mehmet Can Doğan, “1940’tan 1960’a Türk Şiiri”, **a.g.e.**, s. 558-559.) / Aynı konuyla ilgili İnci Enginün şunları kaydeder: “1955-1965 yılları arası kendisini gösteren İkinci Yeni, ortak nitelikleriyle beliren bir akım değildir. Yeniyi deneyen, dünya görüşü, yetişme şekilleri ve beslenme kaynakları bakımından birbirinden çok farklı olan şairlerin eserlerinde sonradan tespit edilen benzerliklere dayanılarak ona bu ad verilmiştir.” (İnci Enginün, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, 21. b., İstanbul, Dergâh Yayınları, Ağustos 2019, s. 123.)

“İkinci Yeni bir akım olarak doğmadı. Bir programı, ortak bir bildirisi olmadı. Şairlerin çoğu birbirini tanımıyordu bile. Yazışmıyorlardı da. Sözgelimi ben Edip Cansever’le 1956’da, Turgut Uyar’la çok daha sonra tanıştım. İlhan Berk’le çok çok daha sonra. Sanırım metinlerin tanışması oldu. Ancak çok kişinin de katılmasıyla şiirsel bir devinim doğdu.”⁵⁷⁶

İkinci Yeni şairleri arasında adı geçen Turgut Uyar da aynı fikri/görüşü şu ifadelerle dile getirir:

“İkinci Yeni bir akım değildir. Herkesin kendi şiirinin sorumluluğunu yüklendiği ve rastlantısal olarak başka şairlerle buluştuğu bir devinimdir.”⁵⁷⁷

Keza ismi İkinci Yeni şiirinin içinde ilk sıralarda yer alan/anılan Edip Cansever de kendisi ile yapılan pek çok söyleşide aynı konuya (sorulara) benzer yaklaşım ve söylemlerle karşılık verir:

“‘İkinci Yeni’ye bir akım niteliği kazandırmak, ikinci bir yanılgıya düşmek olur. O, değişik şairlerin, değişik kişilikler kurduğu bir yenileşme alanıdır olsa olsa...”⁵⁷⁸

Ayrıca İkinci Yeni ile ilgili yapılan soruşturmalarda, düzenlenen anketlerde, bu şiir hareketinin içine dâhil edilen şairlerin -konu hakkında- birbirlerinden farklı farklı cevaplar vermesi, değişik görüşler ileri sürmesi, İkinci Yeni şiirinin (her ne kadar bazı noktalarda yakınlıklar mevcut olsa da) ortak kabuller etrafında teşekkül etmiş bir hareket olmadığını açıkça göstermektedir.

Türk edebiyat tarihinde genellikle İkinci Yeni hareketinin serüveni, Muzaffer İlhan Erdost’un neşrettiği bir yazısında yer alan bir ibare ile başlatılmaktadır. Fakat yukarıda (ayrıca İkinci Yeni’yi temel alan pek çok çalışmada⁵⁷⁹) sunulan

⁵⁷⁶ Cemal Süreya, “Şiirin Labirentinde”, Sorular: Tuğrul Tanyol, **“Güvercin Curnatası” (Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları)**, haz. Nursel Duruel, 9. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2020, s. 99.

⁵⁷⁷ Turgut Uyar’dan aktaran: Asım Bezirci, **İkinci Yeni Olayı**, 4. b., İstanbul, Evrensel Basım Yayın, Mayıs 1996, s. 40.

⁵⁷⁸ Edip Cansever, “İkinci Yeni ve Eleştirmeciler”, Sorular: Fahir Aksoy, **Şiiri Şiirle Ölçmek (Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar)**, haz. Devrim Dirlikyapan, 2. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2012, s. 334.

⁵⁷⁹ Yaptığımız araştırmalar sonucunda bazı edebiyat eleştirmenlerinin ve araştırmacılarının İkinci Yeni hareketinin başlangıcıyla/oluşumuyla ilgili 1953 ila 1956 seneleri arasında değişen farklı tarihler öne sürdüklerini; bazılarının ise İkinci Yeni hareketinin -ilk ve kesin belirtilerinin- 1955-1956 senelerinde meydana çıktığını; 1956-1958 senelerinde geliştiğini (ayrıca çeşitli tartışmalara konu olduğunu); 1960 senesinden sonra ise sessizliğe büründüğünü (yani hareketin tamamıyla 5 sene sürdüğünü) savunduklarını gördük. Fakat kanaatimiz şudur ki; 1950’li yılların ortalarına doğru

sonuçlar/veriler şunu gösteriyor ki; İkinci Yeni hareketinin başlangıcıyla (ya da oluşumuyla) ilgili kesin bir tarih yahut muayyen bir yayın organı ismi verebilmek/ileri sürebilmek, hatta Cumhuriyet dönemi Türk şiiri içerisindeki yerini tam olarak/kesinlikle saptayabilmek zordur. Bunun en önemli sebeplerinden biri; İkinci Yeni'nin hiçbir vakit tam anlamıyla bir "akım" niteliği taşıması ve birçok akımda görüldüğü gibi, bilinçli ve uyumlu bir topluluk tarafından, belirli bir tarihte ve sistemli bir manifestoyla/bildiriyle/beyannameyle meydana çıkmış olmamasıdır. Dolayısıyla tek bir öncü şaire ya da yayın organına (hatta esere) indirgenemeyen; belli sosyal ve sanatsal şartlar altında çeşitli şairlerin bireysel gayretleriyle ayrı ayrı oluşturduğu ve zamanla -bazı edebiyat eleştirmenleri (özellikle Muzaffer İlhan Erdost) tarafından- ortak kimi özellikler etrafında bir araya getirilmeye çalışılan bu şiir hareketi (doğuşu/oluşumu ve Cumhuriyet dönemi Türk şiiri içindeki yeri) hakkında daha tutarlı bir fikre/neticeye varabilmek için, bu atılımın içinde ismi zikredilen şairleri ayrı ayrı (ör. Hangi poetik yollardan geçerek bu yeni şiir menziline vardılar?) değerlendirmek -kesin olmasa da- ortak bir paydada buluşulabilmesine imkân sağlayabileceğini düşünüyoruz.

2.2. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ VE YARARLANDIĞI KAYNAKLAR

İkinci Yeni'nin teşekkülü sırasında mevcut şartları yukarıda özetlemeye çalıştık. Buna mukabil İkinci Yeni'nin bütünüyle (örneğin Garip şiirine ya da o dönemin şartlarına, toplumsal ve siyasal ortamına vs.) bir tepki şiiri olduğunu söylemek yahut bu hareketi sadece "tepki" kavramıyla sınırlamak doğru değildir. Bu eksik bir kavrayış olur. Türk şiirinde modernizm⁵⁸⁰ yolunda atılan mühim adımlardan biri olan bu hareket, aynı zamanda kendinden önce var olan birikimlerden de büyük ölçüde beslenmiş, faydalanmıştır. Örneğin -İkinci Yeni'nin içinde adı geçen- Cemal Süreya ile TRT'de gerçekleştirilen bir sohbette, şair, Orhan Veli'yi ve Garip şiirini merkeze alarak bu yararlanmanın belli bir kısmını şu şekilde dile getirmiştir:

belirmeye/şekillenmeye başlayan bu şiir hareketi, günümüze kadar uzanan ve gelişmekte olan Türk şiirini hem değişik yönlerden beslemiş hem de mühim referans noktalarından biri hâline gelerek, değişik kanallarla tesirini bugüne değin devam ettirmiştir. Özetle; bu şiir hareketinin başlangıcı gibi, neticelenme tarihinin de yoruma açık olduğu söylenebilir.

⁵⁸⁰ İkinci Yeni'yi postmodern anlayışın Türk şiirindeki erken tezahürü olarak görenler/sayanlar/kabul edenler de vardır. (bkz. İnci Enginün, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, 21. b., İstanbul, Dergâh Yayınları, Ağustos 2019, s. 135.)

“[...] Bizler Garip şiirine karşı çıktık; bir tepki olarak çıktık. Ama şimdi düşünüyorum da; Garip şiiri ile, özellikle de daha sonra başka yeni şairlerin katılımıyla meydana gelen ‘Türk Yenilik Şiiri’ ile oluşan şiirde biz nasıl var olmuşuz; ne kadar etkilenmişiz ondan; çok beslenmişiz. Benim bazı arkadaşlarım öldü. İşte Edip [Cansever], işte Turgut [Uyar]... Bazıları da yaşıyor. Ama ben kendi payıma konuşayım; ben çok beslendim. Hatta şöyle diyebilirim; Türkçeyi onlardan öğrendim.”⁵⁸¹

Tüm etkilere (hatta tepkilere) rağmen, İkinci Yeni zamanla Türk şiiri içerisinde kendine özgü özellikler oluşturabilmiş ve bu sayede giderek önemli bir şiir hareketi olarak öncelenmeye başlanmıştır. Küçük bir araştırma yapıldığında dahi, çeşitli araştırmacıların/eleştirmenlerin (ki bunların başında İkinci Yeni’nin isim babası ve ayrıca hareketin ilk defa özelliklerini belirleyen Muzaffer İlhan Erdost gelir) bu şiir atılımının özellikleri konusunda -zamanla- şu ya da bu şekilde bir asgari müşterekte buluşabildikleri görülür. İkinci Yeni hareketi ile ilgili yazılan yazılarda, gerçekleştirilen çalışmalarda vs. çizilen çerçevelere bakarak, bu şiir atılımının genel özelliklerini şu şekilde maddeleştirmeye çalışalım:

1. İkinci Yeni, *ortak bildirisi* yahut *ortak davası*, *ortak ideolojisi* olan bir şiir değildir. Bundan dolayı bir *akım* niteliği taşımaz. İkinci Yeni bunun yanı sıra aynı zamanda *siyaset dışı* da bir şiirdir.
2. İkinci Yeni şiirinin içinde adı geçen şairlerin çoğu, şiirde *mısranın* fonksiyonunu yitirdiğini ve şiirin ana maddesinin *kelime* olduğu fikrini ileri sürmüştür.⁵⁸²
3. İkinci Yeni şiirinde dil bir iletişim vasıtası (yani günlük/alışılmış/ortak konuşma veya standartlaşmış yazı dili) olarak değil; estetik bir atmosfer yahut şaşırtıcı/farklı bir algı oluşturabilmenin malzemesi olarak kullanılmıştır. Buna bağlı olarak şiirlerde *sentaktik sapmalar*, *alışılmamış bağdaştırmalar*, *mantık dokusundan arındırılmış ifadeler*, *anlatımda*

⁵⁸¹ Cemal Süreya, “Cemal Süreya Anlatıyor ‘Türkçe’yi Onlardan Öğrendim’ TRT Arşivi”, (Çevrimiçi) <https://youtu.be/TGGXPTjMtWA>, 03 Ocak 2023. / Cemal Süreya’nın aynı konu hakkında benzer bir yorumu için “*Güvercin Curnatası*”: *Konuşmalar ve Soruşturma Yanıtları* adlı kitabında yer alan ve sorularını Tuğrul Tanyol’un hazırladığı “Şiirin Labirentinde” başlıklı röportajına bakılabilir.

⁵⁸² Örneğin Cemal Süreya, “Folklor Şiire Düşman” adlı poetik yazısında bu konuyla ilgili “Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı.” ifadesini kullanmıştır. Fakat İkinci Yeni şiirinde kelimelerin yalnız başlarına da bir değeri yoktur; ancak bir bağlam içerisinde kullanıldıklarında değer kazanır ve işlevsel olurlar.

*karıştırım*lar ve *özgün imajlar* belli başlı yapı unsurları olarak göze çarpmaktadır.⁵⁸³

4. İkinci Yeni şiiri *anlam* yönünden *kapalı* veya *karartılmış*, *soyut*, *imgesi*, *özgür çağrışımlarla derinleşen/çoğalan* ve *sezdirmelerle yakalanabilecek* bir şiirdir.⁵⁸⁴ Bu nedenle çoğunlukla anlamsızlıkla suçlanmıştır. Bu şiirin tabiatında ilk okuma ile -hemen- anlaşılacak gibi bir durum söz konusu değildir. Öyle ki İkinci Yeni şiiri okurdan hem iyi bir hazırlık süreci geçirmesini hem de özel bir şiir zevkine sahip olmasını beklemektedir.⁵⁸⁵
5. Daha çok *tasvirici* metinlerden oluşan İkinci Yeni şiirinde, belirli, sabit ya da bir sonuca ulaş(tır)an *konu*, *olay* yahut *hikâyeden* (hatta böyle -yani hikâyeci- bir anlatımdan) uzak durulmuştur.
6. İkinci Yenicilerin *dil* ve *imaj* tutumları, şiirlerinin diğer sanat dallarıyla yakın ilişki içerisinde olduğunu gösterir. Öyle ki bunların başında *musiki* ve -özellikle- *resim* (bilhassa *soyut resim*) gelmektedir.
7. İkinci Yeni şiirinin *fikrî* ve *felsefî* arka planını ekseriyetle *Varoluşçu düşüncülerin* (özellikle Jean-Paul Sartre'ın (1905-1980)) *görüşleri*;⁵⁸⁶ *edebî* ve *estetik* arka planını ise çoklukla *Sembolistlerin*, *Dadacıların* ve daha çok (ör. serbest çağrışımlarla gerçeği aşıp/yıkıp başka/yeni bir dünya algısı oluşturulmaya çalışılmasıyla) *Gerçeküstücülerin sanat anlayışları* belirlemiştir.
8. *Duyguya*, *çağrışıma* ve *-karmakarışık-* *görüntüye* önem veren; birçok *temel değer*in, *geleneksel düşünce biçiminin* ve yerleşik, alışılmış, belirlenmiş, benimsenmiş her çeşit *baskıcı*, *sınırlayıcı*, *akli* ve *mantiki*

⁵⁸³ İkinci Yenicilerin şiirlerinde kullandıkları dili bir heykeltıraşın mermerle, bir müzisyenin sesle ya da bir ressamın renklerle olan münasebetine benzetmek mümkündür. İkinci Yeniciler yeni kelimeler türetmenin (ör. “üvercinka” gibi) yanı sıra, şaşırtıcı manada bir dilbilgisi yapısı kurarak ve dilde değişimler (deformasyonlar) yaparak, dilin bilinen akışını bozmaya, dilin yapısıyla, dizgesiyle, kurallarıyla yani kısacası bütün sistemiyle oynamaya çalışmışlardır. Ayrıca imla konusunda da İkinci Yenicilerin kurallara bağlı kalma gibi bir kaygılarının olmadığı görülür.

⁵⁸⁴ Çağrışıma dayalı bir imge sistemi kurmaya çalışan İkinci Yeniciler, imgelerin birbirleriyle bağlantılı olması konusunda da o kadar özen göstermemişlerdir.

⁵⁸⁵ Özetle İkinci Yeni şiiri anlamsız değil; kendine has anlamı olan bir şiirdir. Bu yüzden “anlamsız şiir” demek yerine “kapalı veya karmaşık şiir” ya da “zor -anlaşılır- şiir” demek daha doğru olacaktır. Buna ek olarak şunu da söylemek mümkündür; İkinci Yenicilerde, şiirdeki anlamın en azından düzyazıdakinden farklı olması gerektiği düşüncesi hâkimdir. Bu da hem anlamın hem de düşüncenin daha da derinine gidilmesi demektir.

⁵⁸⁶ İkinci Yeni şiirinde “varoluş” bir sorun hâline getirilerek ele alınmıştır.

düzenegin dışına çıkarak bilinçaltı öz devinimine (hatta bilinç dışına) ve olağanüstülüğe yönelmeyi yeğleyen ve anlam bakımından her zaman yeni okumalara ve yorumlara açık olan İkinci Yeni şiirinde, konu olarak genellikle insan realitesinin trajedisi, dramı, sorunları; bireyin varlığı ve sosyal hayat içerisindeki sıkışmışlığı; aynı zamanda yaşamın karmaşası ele alınmış, işlenmiştir.

9. İkinci Yeni şiirinin kendine has (ör. çağrışımlara dayanan) bir *gerçeklik* algısı vardır.

Burada İkinci Yeni şiirinin birkaç temel/genel özelliğini saymaya/dile getirmeye çalıştık. Fakat İkinci Yeni şiirinin tamamını böyle birkaç maddeye sıkıştırmak veya özelliklerini birkaç noktayla sınırlamak mümkün değildir. Ancak burada takdim etmeye çalıştığımız birkaç madde bile nasıl özgün bir şiir yapısıyla karşı karşıya olduğumuzu göstermeye yetmektedir.⁵⁸⁷

İkinci Yeni şiirinin yararlandığı kaynakları da “yabancı” ve “yerli” olmak üzere -özetle- iki noktada/maddede toplamaya çalışalım:

1. *Yabancı kaynaklar:*

Bazı edebiyatçılar/eleştirmenler, İkinci Yeni’nin Batı taklidi bir şiir hareketi olduğunu öne sürmüşlerdir.⁵⁸⁸ Örneğin Tahsin Saraç, İkinci Yeni şiirinde var olan akıl düzenine yönelik başkaldırının ta 1912’lerde Dada akımıyla ve daha sonra 1924’te “Sürrealist Manifestosu” ile -çok önceden- ortaya atıldığını; ayrıca anlamı reddetme gibi bir olgunun Letrizm (Harfçilik) akımıyla çoktan denendiğini ve başarısızlıkla sonuçlandığı için sönüp gittiğini; İkinci Yenicilerin ise bunları yepyeni bir şeymiş gibi ileri sürmelerini ve öncülüğünü üstlenmeye çalışmalarını da “Birtakım şeyleri öğrenmekte en geç kalanlar, onları en önce biliyorlarmış gibi akım öncülüğüne falan gidiyorlar.”⁵⁸⁹ cümleleriyle eleştirmiştir.⁵⁹⁰

⁵⁸⁷ İkinci Yeni şiirinin daha başka (yahut daha detaylı) özellikleri için; bu şiir hareketi (ya da bu şiir hareketi içinde geçen şairler) ile ilgili yazılmış çeşitli yazılara veya yapılmış değişik çalışmalara bakılabilir. Bunun yanı sıra, bu şairlerin yazdıkları bazı yazılarda ve gerçekleştirdikleri kimi söyleşilerde -bu hareket ile ilgili- öne sürdükleri fikirleri esas alarak, İkinci Yeni’nin daha başka özelliklerini ortaya çıkarabilmek mümkündür.

⁵⁸⁸ Bu edebiyatçılar/eleştirmenler arasında; Adnan Benk (1922-1998), Tahsin Saraç (1930-1989), Ömer Faruk Toprak (1920-1979), Demir Özlü (1935-2021) vb. isimler vardır.

⁵⁸⁹ Aktaran: Asım Bezirci, **İkinci Yeni Olayı**, 4. b., İstanbul, Evrensel Basım Yayın, Mayıs 1996, s. 44.

Aslında Tahsin Saraç'ın bu yargılarında -kısmen de olsa- haklılık payı bulunsa da, İkinci Yeni şiirinde Batı merkezli bu akımlara dair mevcut olan unsurları bir etkilenme veya yararlanma eğilimi olarak görmek daha doğru olacaktır. Mesela Asım Bezirci bu konu hakkında daha aydınlatıcı ve nesnel bir değerlendirmede bulunarak şunları söylemiştir:

“İkinci Yeni’ye kaynaklık eden şiir akımlarının başında Gerçeküstücülük, Dadacılık ve Simgecilik gelir. Gerçi İkinci Yenilerin çoğu bunlardan hiçbirine sınıksız sarılmazlar, ama arada bir onlardan etkilenmekten, yararlanmaktan da geri durmazlar. Nitekim, İkinci Yeni’nin kimi özellikleri ile onlarınki arasında -az da olsa- benzerliklere rastlanır. Özellikle, usun denetiminden kaçma, özgür çağrışıma yönelme, soyutlamaya kayma, anlamdan sıyrılma, toplumsal değerlere boş verme, dili zorlama, gerçeği değiştirme, içeriği küçümseme, geleneği çiğneme gibi eğilimler bunun belirtileridir.”⁵⁹¹

Değerlendirmesinin devamında Asım Bezirci’nin İkinci Yeni içinde adı geçen şairlerin yazılarından Gerçeküstücülüğe, Dadacılığa ve hatta yer yer Harfçiliğe dair alıntı paragraflar sunması, bu şiir hareketinin beslenme damarlarından birinin -az çok- bu Batılı akımlar olduğunu söylemeye imkân tanımaktadır.⁵⁹² Ki İkinci Yeni içerisinde değerlendirilen şiirlerin bazıları objektif bir incelemeye tabi tutulduğunda, bu Batılı akımlara özgü özelliklerin bu şiirlerin içinde belirgin bir şekilde var olduğu gerçeğini de ortaya çıkarmaktadır.

İkinci Yeni’nin edebî arka planını besleyen unsurlar arasında -kısmen de olsa- bu akımları saymak mümkünken; estetik arka planını besleyen unsurlar arasında ise - bu akımlarla birlikte- yine Batı’ya has resimsel kaynakların olduğu söylenebilir. İkinci Yeni şairleri, Paul Klee (1879-1940), Pablo Picasso (1881-1973), Marc Chagall (1887-1985), Joan Miró (1893-1983) gibi soyut resim ustalarından esinlenerek birtakım şiir ve yazılar kaleme almışlardır. Örneğin İlhan Berk, *Galile Denizi* (1958) adlı kitabında yer alan “Pablo Picasso” ve “Paul Klee’de Uyanmak”

⁵⁹⁰ Turgut Uyar’ın “[...] İkinci Yeni, büyük bir parçasıyla, çıkışında bile ‘yenilik’ değildi.” (Turgut Uyar, “İkinci Yeni ve Eleştirmeciler”, Sorular: Fahir Aksoy, **Korkulu Ustalık (Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar & Bir Şiirden)**, haz. Alâattin Karaca, 5. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018, s. 440.) sözü, aslında Tahsin Saraç’ın İkinci Yeni’ye dair yapmış olduğu bu eleştirileri/yargıları doğrular niteliktedir.

⁵⁹¹ Asım Bezirci, **İkinci Yeni Olayı**, 4. b., İstanbul, Evrensel Basım Yayın, Mayıs 1996, s. 45.

⁵⁹² bkz. Asım Bezirci, **a.g.e.**, s. 45-49.

başlıklı şiirleriyle adı geçen ressamaları -bir çeşit- selamlarken; Edip Cansever, *Yerçekimli Karanfil* (1957) isimli kitabında yer alan “Var Var” adlı şiirini Marc Chagall’dan, “Uyanınca Çocuk Olmak” şiirini ise Joan Miró’dan esinlenerek yazmıştır. Aynı şekilde Cemal Süreya da *Üvercinka* (1958) adlı kitabında yer alan “Yazmam Daha Aşk Şiiri” başlıklı şiirini Marc Chagall’ın tesiri ile kaleme almıştır.⁵⁹³

İkinci Yeni şiirini besleyen düşünsel kaynaklardan söz açıldığında ise bu hareketin fikrî ve felsefî arka planını ekseriyetle Varoluşçu düşünürlerin (özellikle Jean-Paul Sartre’ın) görüşleri etkilediği söylenebilir. Söz misali Asım Bezirci bu konu hakkında şöyle ufak bir yorumda/değerlendirmede bulunur: “Gerçi İkinci Yeni tümüyle hiçbir felsefeye, ideolojiye bağlanmaz, ama bazılarından etkilenir. Bunların başında ‘Varoluşçuluk’ gelir.”⁵⁹⁴ Keza İkinci Yeni şairlerinin de çeşitli demeçlerinde zaman zaman Varoluşçu felsefenin etkilerinden söz ettikleri görülür. Örneğin Sennur Sezer’in -İkinci Yeni şairlerinden- Edip Cansever ile gerçekleştirdiği bir röportajda, şairin Varoluşçulukla nasıl yan yana geldiğini açıkladığı kısımlar dikkat çekicidir:

“Öncelikle varoluşçuluğa yatkın değilim. Felsefî bir akım olarak da benim dünya görüşüme ters düşer. Yalnız birey ve toplum karşısında aldığım tavır, bazı noktalarda varoluşçulukla yan yana getirir gibi olmuştur beni. İnsan dramına fazlaca ağırlık vermemden ötürü, bazı yazarları, benim varoluşçuluktan yararlandığım kanısına götürmüştür. Bir de şu var: Her zaman önemle belirttiğim gibi, ben toplumun ya da bireyin, yaşadığı koşullar içinde saptamasını ve sergilemesini yapmaya çalıştım.

Elbette varoluşun bir sancısı var. Sözelimi umutsuz değilim ama, bir umutsuzluk gerçeğini de görmezlikten gelemem. Kısacası hiçbir zaman bitmeyecek olan iç dünyamızdaki çelişkiler, kişiyi hareketle hareketsizlik arasında bırakmaktadır. Bu olgu nesnelere de, şiirin dekoru sayılabilecek her şeye de yansımaktadır.”⁵⁹⁵

⁵⁹³ Aktaran: Asım Bezirci, **a.e.**, s. 49-50. / Bu ve buna benzer konular hakkında çok daha geniş bilgi için bkz. Turgay Anar, **Sonsuzluğun Yüzleri (İkinci Yeni Şiirinde Görsel Sanatlar)**, 1. b., İstanbul, Ketebe Yayınları, Haziran 2019.

⁵⁹⁴ Asım Bezirci, **İkinci Yeni Olayı**, 4. b., İstanbul, Evrensel Basım Yayın, Mayıs 1996, s. 50.

⁵⁹⁵ Edip Cansever, “Edip Cansever’le Yeniden Üstüne Konuşma”, Sorular: Sennur Sezer, **Şiiri Şiirle Ölçmek (Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar)**, haz. Devrim Dirlikyapan, 2. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2012, s. 268.

Bu beyanattan da anlaşılacağı üzere hem Edip Cansever'in hem de onun dışında diğer İkinci Yenicilerin Varoluşçu olduğunu söylemek ya da bu şiir hareketini toptan Varoluşçulukla nitelemek yanlış olur. Fakat bu felsefî akımın bazı özelliklerini taşıdıkları, şiirlerine aşıladıkları, az çok fikrî olarak Varoluşçu düşünceden etkilendikleri de açıktır.

2. Yerli kaynaklar:

İkinci Yeniciler temelde her ne kadar Batılı kaynaklardan yararlanmış olsalar da, Türk kültür, gelenek ve edebiyatından da fazlasıyla etkilendikleri ve beslendikleri görülür. Örneğin Cevat Akkanat, *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri* (2002) isimli kitabında, İkinci Yenicilerin şekilde ve içerikte hem klasik Türk edebiyatından hem de Türk halk edebiyatından olabildiğince faydalandığını örnekleriyle ortaya koyar.⁵⁹⁶ Yalnız İkinci Yenicilerin, geleneksel unsurları, düşünce ve anlayışı olduğu gibi değil; hedefleri istikametinde -genellikle- dönüştürerek kullandıkları görülür.⁵⁹⁷

Bunun yanı sıra Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı* (1974) adlı eserinde, "İkinci Yeni'nin Kaynakları"ndan söz ederken; "[...] öteden beri Garip akımına karşıt bir yolda yürüyen Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın gittikçe soyuta kaçan, karıştırmalara başvuran, çağrışımlarla beslenen, olaydan, düşünceden çok imgeye yaslanan ve güç anlaşılan şiirleriyle İkinci Yeni'ye yardım ettiği[ni]"⁵⁹⁸; ayrıca -İkinci Yeni'nin içinde adı geçen- İlhan Berk'in bazı yazılarında kullandığı bazı ifadeleri de kendi düşüncelerine dayanak olarak kullanarak, Ahmed Hâşim'in *Piyâle* (1926) adlı şiir kitabının girişinde yer alan "Şi'ir Hakkında Ba'zı Mülâhazalar"⁵⁹⁹ başlıklı yazısında ileri sürdüğü düşüncelerin, İkinci Yeni'nin bazı özellikleriyle çakıştığını; yani Ahmed Hâşim'in şiir anlayışı ile İkinci Yeni'nin birkaç noktada yakın düştüğünü ifade etmiştir.⁶⁰⁰ Bu da İkinci Yenicilerin içten içe hem Ahmed Hâşim'den hem de Fazıl Hüsnü Dağlarca'dan etkilenmiş (ya da başka bir ifade ile söyleyecek olursak; "yararlanmış/beslenmiş") olabileceklerine işaretir.

⁵⁹⁶ bkz. Cevat Akkanat, *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*, 1. b., Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.

⁵⁹⁷ Nurullah Çetin, "İkinci Yeni Şiir Hareketi", *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, ed. Nurullah Çetin & Fatih Sakallı & Cengiz Karataş, 1. b., Ankara, İlbilge, 2021, s. 135.

⁵⁹⁸ Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, 4. b., İstanbul, Evrensel Basım Yayın, Mayıs 1996, s. 42.

⁵⁹⁹ Günümüz Türkçesi: "Şiir Konusunda Kimi Düşünceler" (bkz. Ahmed Hâşim, *Bir Günün Sonunda Arzu (Bütün Şiirleri)*, Yeni yazıya çeviren ve günümüz diline uyarlayan: Kemal Bek, 2. b., İstanbul, Can Sanat Yayınları, Nisan 2013, s. 173-179/180-187.)

⁶⁰⁰ bkz. Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, 4. b., İstanbul, Evrensel Basım Yayın, Mayıs 1996, s. 42-44.

İkinci Yeni'nin yararlandığı kaynaklar hususunda genel bir değerlendirmeye yer verecek olursak, sonuç olarak şunları söylemek mümkündür: İkinci Yeni şiir hareketine mensup şairlerin, yukarıda sözünü ettiğimiz kaynakları (ör. Batı'ya özgü felsefi ve sanatsal akımları; Türk kültür, gelenek ve edebiyatını vs.) toptan benimsedikleri ya da onlara sıkı sıkıya bağlandıkları söylenemez. Ama büsbütün ilgisiz de kalmadıkları ve yeri geldikçe bu kaynaklardan istifade ettikleri, az veya çok etkilendikleri de açıkça anlaşılmaktadır.

2.3. İKİNCİ YENİ'NİN ÖNCÜ ŞAİRLERİ

Bu başlık altında, çalışmada temel alınacak İkinci Yeni'nin öncü şairlerinin hayat hikâyelerine, edebî açıdan durdukları yer ve eserlerine -kısa da olsa- değinilecektir.⁶⁰¹

2.3.1. İlhan Berk (1918-2008)

İlhan Berk'in gerçek ismi Emrullah İlhan Birsen'dir. 1918 yılında Manisa'da dünyaya gelmiştir. Babasının ismi Veli; annesininki ise Hesna'dır. Üç ağabeyi iki de ablası vardır. Ağabeylerinin isimleri Hüseyin, Tevfik, Halil İbrahim; ablalarının ise Huriye ve Saniye'dir. Ailenin en küçük çocuğu olarak dünyaya gelen İlhan Berk doğduktan sonra babası başka bir kadınla evlenerek evi terk etmiştir. Birçok kaynaktaki babasının ikinci evliliğinden de hiç tanımadığı kardeşlerinin olduğu söylenir.

Çocukluğu maddi sıkıntılar içinde geçen ve bu yüzden küçük yaşlardan itibaren çeşitli işlerde çalışmak zorunda kalan İlhan Berk, kendini içine kapanık bir çocuk olarak tanımlamıştır. Berk, ilköğrenimini -düzenli bir şekilde olmasa da- Manisa'da tamamlamıştır. Ardından öğretmen okulunun sınavlarını kazanarak, Balıkesir Necatibey İlköğretmen Okulu'nu -parasız yatılı olarak- bitirmiştir. Bu eğitim sürecinin ardından iki sene Giresun'un Espiye bucağında ilkokul öğretmeni olarak çalışmıştır. Sonrasında ise askerlik görevini ifa etmiştir. Askerliğini İstanbul'da yedek subay olarak gerçekleştiren İlhan Berk, bu görevinin ardından Edirne'ye öğretmen olarak atanmıştır.

⁶⁰¹ Çalışmada esas alınacak İkinci Yeni'nin başlıca şairleri şu isimlerden oluşmaktadır: İlhan Berk (1918-2008), Turgut Uyar (1927-1985), Edip Cansever (1928-1986), Cemal Süreya (1931-1990), Ece Ayhan (1931-2002), Sezai Karakoç (1933-2021), Ülkü Tamer (1937-2018).

1945'te Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'nün Fransızca Bölümü'nden mezun olduktan sonra; 1945-1955 yılları arasında Zonguldak, Samsun, Kırşehir gibi kentlerin ortaokullarında Fransızca öğretmeni; 1956-1969 yılları arasında ise Ankara Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü Yayın Bürosunda çevirmen olarak çalışmıştır. 14 Ocak ile 13 Ağustos 1964 tarihleri arasında Fransa'da "Bankacılık Teknikleri" stajı görmüş; 1970 senesinde de Ziraat Bankası'ndan emekliye ayrılarak Bodrum'a yerleşmiştir.⁶⁰²

Kendisi gibi Fransızca öğretmeni olan Edibe Hanımla evlenen İlhan Berk'in bu evlilikten Ahmet adında bir erkek evladı olmuştur. İlhan Berk'in tek çocuğu olan Ahmet'in mesleği ise mimarlıktır.

28 Ağustos 2008'de Bodrum'da hayata gözlerini yuman şairin naaşı yine aynı ilçede defnedilmiştir.

İlhan Berk'in şiire karşı merakı/ilgisi⁶⁰³ daha ilkökul sıralarında başlamıştır. Ortaokuldayken Manisa Halkevi'nde çalışmaları olmuş; yine ilk şiirleri Manisa Halkevi'nin çıkardığı dergide yayımlanmıştır. Keza ilk şiir kitabı olan *Güneşi Yakanların Selâmi!* da 1935 yılında yine Manisa Halkevi'nin yardımıyla basılmıştır. Daha sonra ismi edebiyat camiasında yavaş yavaş duyulmaya başlayan İlhan Berk'in imzasına *Varlık*, *Çığır*, *Ses*, *Yeditepe* vs. gibi dergiler ve *Vatan* gazetesinin "Sanat Yaprağı"da tesadüf edilmeye başlanmıştır.

Behçet Necatigil'in deyimiyle "şiirimizin uç beyi" İlhan Berk, kendi şiiri üstüne çokça açıklamalarda bulunmuş bir şairdir. "Şiirine dair neredeyse her şeyi ortaya koymuş. Şiiriyle ilgili serdettiği ipuçları, onun sanatının anlaşılmasında işaret taşları niteliğindedir."⁶⁰⁴ Günümüzde İkinci Yeni Türk şiir hareketinin önde gelen isimlerinden biri olarak tanınsa/anılsa da, İlhan Berk'in şiirini iki döneme ayırmak mümkündür. Bazı araştırmacılar onun şiirinde içerik ve konuların baştan beri pek

⁶⁰² İlhan Berk'in hayatına dair yansımaları -kendi üstüne bir kalem denemesi olan- *Uzun Bir Adam* adlı kitabından okumak mümkündür.

⁶⁰³ İlhan Berk, şiirin dışında -galerilerde sergiler açacak kadar- resimle de yakından ilgilenenmiştir. Bunun yanı sıra kaynaklarda kendisinin; tedirgin, sıkıntılı, huysuz, yalnızlığı seven, içine kapanık, utangaç bir kişiliğe sahip olduğu ifade edilir. (bkz. Nurullah Çetin, "İlhan Berk (1918-2008)", **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, ed. Nurullah Çetin & Fatih Sakallı & Cengiz Karataş, 1. b., Ankara, İlbilge, 2021, s. 162.)

⁶⁰⁴ Nurullah Çetin, "İlhan Berk (1918-2008)", **a.g.e.**, s. 162-163.

değişmediğini; biçim değişikliklerinin de daha çok dile bağlı, yani dilin kullanılış biçimlerine bağlı bir biçimsel değişiklik olduğunu ifade etmişlerdir.⁶⁰⁵

İlhan Berk şiirinin birinci dönemi 1935-1954/55 senelerini kapsamaktadır. Bu ilk döneminde şair, şiirlerini bir toplumcu duyarlılıkla/anlayışla kaleme almıştır. Bu dönemki şiirlerinde Amerikalı şair Walt Whitman (1819-1892) ve Nâzım Hikmet'in (1902-1963) etkisi hissedilmektedir. İlhan Berk şiirinin birinci dönemi olarak lanse edilen verimler, şairin; *İstanbul* (1947), *Günaydın Yeryüzü* (1952), *Türkiye Şarkısı* (1953) ve *Köroğlu* (1955) gibi kitaplarında yer almıştır. Berk daha sonraki senelerde bunları unutmak istediği kitaplar olarak nitelemiştir.

1954/55'ten itibaren İlhan Berk şiirinin ikinci dönemi başlar. İlhan Berk bu dönem toplumcu şiirden tamamıyla uzaklaşmasa da, bu anlayışının teknik düzeyde ve algılama bağlamında değişmeye başladığı gözlemlenmektedir.⁶⁰⁶ Çünkü şair artık yeni bir şiir anlayışı sürecine girmiştir. Bu da -yukarıda bahsettiğimiz- İkinci Yeni ve modern dünya şiir anlayışı dönemidir. Çeşitli dergilerde yayımladıktan sonra İkinci Yeni anlayışına uygun şiirlerini bir araya getirdiği ilk kitabı; 1958 yılında Varlık Yayınları'ndan çıkan *Galile Denizi*'dir. Bu dönemle birlikte İlhan Berk şiirinin artık genişleyen çok kollu bir şiir ırmağına dönüştüğü söylenebilir.

Birçok ödülün de sahibi olan İlhan Berk'in eserlerini ise şu şekilde sıralamak mümkündür.⁶⁰⁷

Şiir: *Güneşi Yakanların Selâmı!* (1935), *İstanbul* (1947), *Günaydın Yeryüzü* (1952), *Türkiye Şarkısı* (1953), *Köroğlu* (1955), *Galile Denizi* (1958), *Çivi Yazısı* (1960), *Otağ* (1961), *Mısırkalyoniğne* (1962), *Âşıkane* (1968), *Şenlikname* (1972), *Taşbaskısı* (1975), *Atlas* (1976), *Kül* (1978), *İstanbul Kitabı* (1980, gözden geçirilmiş baskı), *Deniz Eskisi: Şiirin Gizli Tarihi* (1982), *Delta ve Çocuk* (1984), *Galata* (1985), *Güzel Irmak* (1988), *Pera* (1990), *Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum* (1993), *Avluya Düşen Gölge* (1996), *Şeyler Kitabı: Ev* (1997), *Çok Yaşasın Sayılar* (*Şeyler Kitabı II*, 1998), *Şeyler Kitabı* (2002, *Ev ve Çok Yaşasın Sayılar*'la birlikte), *Requiem* (2004), *Kuşların Doğum Gününde Olacağım* (2005), *Lettera Amorosa*

⁶⁰⁵ bkz. Nurullah Çetin, "İlhan Berk (1918-2008)", **a.e.**, s. 163.

⁶⁰⁶ Bu dönemi aynı zamanda İlhan Berk'in Nâzım Hikmet etkisinden çıkıp -kısmen de olsa- Ahmed Hâşim tesiri altına girmeye başladığı bir devir olarak da yorumlamak mümkündür.

⁶⁰⁷ İlhan Berk'in eserlerini sıralarken, Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan kitaplarının ilk sayfasında yer alan öz geçmiş kısmından istifade edilmiştir.

(2005), *Adlandırılmayan Yoktur* (2006), *Tümceler Geliyorum* (2007), *Çiğnenmiş Gül* (2011, haz. Gonca Özmen).

Şiirleri üç ciltte toplanmıştır: *Eşik: 1947-1975* (2021, 7. baskı), *Aşk Tahtı: 1976-1982* (2021, 7. baskı), *Akşama Doğru: 1984-2005* (2021, 7. baskı).

Otobiyografi: *Uzun Bir Adam* (1982; 2005, genişletilmiş baskı).

Deneme/Günlük: *Şifalı Otlar Kitabı* (1982), *El Yazılarına Vuruyor Güneş* (1983; 1992, genişletilmiş baskı), *Şairin Toprağı* (1992), *İnferno* (1994; 2004, genişletilmiş baskı), *Logos* (1996), *Poetika* (1997), *Kült Kitap* (1998), *Ben İlhan Berk'in Defteriyim* (2004), *Şiirin Çizdiği: Edebiyat ve Şiir Üzerine Yazılar* (2019, haz. Yalçın Armağan).

Söyleşi: *Kanatlı At* (1994; 2022, genişletilmiş ve gözden geçirilmiş 3. baskı), *İlhan Berk'le Şiirin Anayurdunda* (2004, Feridun Andaç).

Mektup: *Elin Üstünde Gezsın: İlhan Berk'ten Memet Fuat'a Mektuplar* (2012, haz. Sevgül Sönmez), *Enis Batur'a Mektuplar: 1975-2005* (2014).

Antoloji: *Başlangıçtan-Bugüne Beyit Mısra Antolojisi* (1960), *Aşk Elçisi* (1965), *Dünya Edebiyatında Aşk Şiirleri* (1968), *Başlangıcından Bugüne Dünya Şiiri* (1969; 1974'te şu isimle yayımlanmıştır: *Dünya Şiiri Antolojisi*), *Başlangıcından Bugüne Fransız Şiir Antolojisi* (2001), *Güldeste: XIII. yüzyıldan günümüze İlhan Berk'in seçtikleriyle Türk şiiri* (2003).

Şiir çevirisi: Arthur Rimbaud - *Seçme Şiirler* (1962), Ezra Pound - *Seçme Kantolar* (1983), Aslı Eros: *Çeviri Şiirleri* (1996).

Öykü/Anlatı: *Bir Limandan Üç Resim* (2019, haz. Erol Gökşen).

Seçkiler: *Kitaplar Kitabı* (1981), *Seçme Şiirler* (1997), *Kendi Seçtikleriyle İlhan Berk Kitabı* (2004), *Bir Yeryüzü Tanığı* (2009, haz. Güven Turan).

Yabancı dillere çevrilmiş kitapları: *Estambul (İstanbul, Madrid 1988); Histoire Secrète de la Poésie (Şiirin Gizli Tarihi, Paris: Arfuyen 1991); Poemas (Şiirler, Madrid 1992); Rio Hermoso (Güzel Irmak, Madrid 1995); Selected Poems (Seçme Şiirler, Londra 2006); Mar de Galilea (Galile Denizi, Madrid 2006); Selected Poems (Seçme Şiirler, Birleşik Krallık 2007); Um die Gasse biegt deine Stimme (Sokağı Dönüyor Sesin, Elif Verlag 2016).*

2.3.2. Turgut Uyar (1927-1985)

Turgut Uyar ismiyle tanınan şairin tam adı Ahmet Turgut Uyar'dır. 4 Ağustos 1927'de Ankara'da dünyaya gelmiştir. Babasının ismi Hayri; annesininki ise Fatma'dır. Annesi ev hanımı; babası ise askeriyede görevli harita binbaşısıdır. Turgut Uyar bu ailenin altı çocuğundan beşincisidir.

İlk eğitimine İstanbul Edirnekapi Hırka-i Şerif İlkokulu'nda (19. İlmektep) ve Molla Aşkî'deki 5. İlkokul'da devam etmiştir. Babasının görevi sebebiyle ilköğrenimini değişik kentlerde sürdürmek durumunda kalmıştır. 1941 senesinde ilk gurbetini diye tanımladığı Konya'ya gitmiş ve mali sebeplerden ötürü ortaöğrenimini orada yatılı askerî okulda devam etmiştir. Ortaokulun ardından Bursa Işıklar Askerî Lisesi'ne kaydolmuş ve buradan 1946 senesinde mezun olmuştur. Yüksek tahsilini ise 1947 senesinde Askerî Memurlar Okulu'nda tamamlamıştır. Fakat kendisi asker okullarında hiç mutlu olmadığını belirtmiştir.⁶⁰⁸

1948'de kura usulü tayinle o zamanlar Kars'ın şimdi ise Ardahan'ın bir ilçesi olan Posof'ta askerî memur olarak göreve başlamıştır. Burada dört sene çalıştıktan sonra; iki sene Samsun Terme'de; dört sene de Ankara'da personel subayı olarak görevde bulunmuştur. 1958'de ise kendi isteğiyle askerî görevlerinden tamamen ayrılmıştır. Ardından aynı sene Türkiye Selüloz ve Kâğıt Sanayii (SEKA) Ankara Şubesi'nde memurluk yapmaya başlamış; 1967'de de yine kendi isteğiyle emekliye ayrılarak, İstanbul'a yerleşmiştir.

Daha Askerî Memurlar Okulu'nda öğrenciyken (1947) annesinin isteği üzerine komşularının kızı Yezdan Şener Hanımla evlenen Turgut Uyar'ın bu evlilikten; Semiramis, Şeyda ve Tunga adlarında üç evladı olmuştur. Bu evlilik ise 1966 yılında sona ermiştir. Şair bir yıl sonra (1967) kendisi gibi edebiyatçı olan Tomris (Uyar) Hanımla evlenmiştir. Uyar'ın bu ikinci evliliğinden de Hayri Turgut isminde bir erkek evladı dünyaya gelmiştir.

22 Ağustos 1985'te daha 58 yaşındayken siroz hastalığı sebebiyle hayata gözlerini yuman şairin naaşı İstanbul Aşiyan Mezarlığı'na defnedilmiştir.

⁶⁰⁸ bkz. Turgut Uyar, "Yaşamımda İlkler", **Korkulu Uсталık (Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalılar & Bir Şiirden)**, haz. Alâattin Karaca, 5. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018, s. 520-526.

Turgut Uyar'ın şiire/edebiyata karşı merakı/ilgisi daha çocuk denecek yaşlarda başlamıştır. Şairin yayımlanan ilk şiiri “Yad”dır. Bu şiir, 22 Haziran 1947 tarihinde *Yedigün* dergisinde çıkmıştır. Akabinde (1948 yılında), “Arz-ı Hal” şiiriyle *Kaynak* dergisinin tertip ettiği yarışmada ikincilik ödülünü kazanmıştır.⁶⁰⁹ Ayrıca birçok başka ödülün de sahibi olan Turgut Uyar'ın şiirleri ilerleyen senelerde *Varlık*, *Yeditepe*, *Pazar Postası*, *Dost*, *Değişim*, *Türk Dili*, *Yeni Dergi*, *Papirüs*, *Oluşum*, *Gösteri*, *Yeni Düşün*, *Dönem* gibi dergilerde yayımlanmaya devam etmiştir.⁶¹⁰ Öte yandan 1963 ile 1965 yılları arasında yayımlanan *Dönem* dergisinin de kurucuları arasında yer almıştır. Günümüzde İkinci Yeni Türk şiir hareketinin önde gelen isimlerinden biri olarak tanınsa/anılrsa da, Turgut Uyar'ın şiirini (tıpkı İlhan Berk'in şiir devirleri gibi) iki döneme ayırmak mümkündür.

Turgut Uyar'ın *Arz-ı Hal* (1949) ve *Türkiyem* (1952) adlı ilk iki kitabındaki şiirler, onun ilk şiir dönemini oluşturmaktadır. Bu iki kitaptaki şiirlerde memleket edebiyatı şairlerini anımsatacak bir şekilde toplumsal duyarlılığın Anadolu'ya bir bakışla ön plana çıkarıldığı ve yer yer hece ölçüsü kalıplarından ve kafiye den yararlanıldığı göze çarpmaktadır. Bazı şiirlerin ise kullanılan dil, anlatım biçimi ve işlenen temalar bakımından Garip şiiriyle koşutluk gösterdiği görülür.

Şairin ikinci şiir dönemi ise İkinci Yeni şiir anlayışı dönemidir. Çeşitli dergilerde yayımladıktan sonra İkinci Yeni anlayışına uygun şiirlerini bir araya getirdiği ilk kitabı; 1959 yılında Açık Oturum Yayınları'ndan çıkan *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'dır. Bireyin iç dünyasını, yalnızlığını ve açmazlarını değişik bir dil ve biçimle anlatan şiirlerden oluşan bu kitabın, İkinci Yeni hareketinin özelliklerini yansıtmaları bakımından önemli eserlerden biri olarak nitelendirilmesinin yanı sıra, aynı zamanda Turgut Uyar'ın şiir tarihinde (özellikle İkinci Yeni şairleri arasında yerini belirginleştirmesi açısından) mühim bir miladı işaret ettiği de söylenebilir.

Turgut Uyar'ın eserlerini ise şu şekilde sıralamak mümkündür:⁶¹¹

Şiir: *Arz-ı Hal* (1949), *Türkiyem* (1952), *Dünyanın En Güzel Arabistanı* (1959), *Tütünler Islak* (1962), *Her Pazartesi: 62-67 Notları* (1968), *Divan* (1970),

⁶⁰⁹ bkz. Zübeyde Şenderin, “Turgut Uyar: Sanat Hayatı ve Eserleri”, *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 2, S. 1, Ocak 2012, s. 145-146.

⁶¹⁰ Necati Tonga, “Evrak-ı Perişan Arasında -7-: Turgut Uyar Külliyyatına İlaveler”, *Kültür Atlası*, Aralık 2020, s. 97.

⁶¹¹ Turgut Uyar'ın eserlerini sıralarken, Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan kitaplarının ilk sayfasında yer alan öz geçmiş kısmından yararlanılmıştır.

Toplandılar: 70-73 Notları (1974), *Kayayı Delen İncir* (1982), *Büyük Saat* (Toplu Şiirler) & *Dün Yok mu* (1984).

Seçme şiirler: *Göğe Bakma Durağı* (2008, haz. Bedirhan Toprak).

Kitaplarına girmemiş şiirler: *Yitiksiz* (2010, haz. Mehmet Can Doğan).

Bütün şiirleri tek ciltte toplanmıştır: *Büyük Saat* (2022, 42. baskı).

İnceleme: *Bir Şiirden* (1983).

Derleme: *Korkulu Uсталık: Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar & Bir Şiirden* (2009, haz. Alâattin Karaca).

Oyun: *Veys* (2017).

Çeviri: *Lucretius - Evrenin Yapısı* (1974, Tomris Uyar ile birlikte).

2.3.3. Edip Cansever (1928-1986)

Edip Cansever ismiyle tanınan şairin tam adı Ömer Edip Cansever'dir. 8 Ağustos 1928'de İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Babasının ismi Fazlı; annesininki ise Pembe'dir. Annesi ev hanımı; babası ise tüccardır. Aslen Çankırılı olan bu çiftin üçü kız, biri erkek olmak üzere dört çocuğu olmuştur. Edip Cansever, ailenin üçüncü çocuğudur.

İlk eğitimine 56. İlkokul'da başlayan Edip Cansever, ortaokulun ilk bir yılını Gelenbevi Ortaokulu'nda, diğer iki senesini de Kumkapı Ortaokulu'nda tamamlamıştır. Liseyi ise İstanbul Erkek Lisesi'nde okumuştur. Lise öğrenimini 1946'da tamamladıktan sonra Yüksek Ticaret Okulu'na kaydolmuş, fakat eğitimini tamamlamadan okuldan ayrılmıştır. Askerlik görevini 1949 ile 1950'li senelerin başlarında ifa eden şair, okuldan ayrıldıktan sonra olduğu gibi, askerlik dönüşü de iş hayatını, (1976'da antikacı dükkânını elden çıkardığı vakte değin -aşağı yukarı 30 sene-) Kapalıçarşı'da ticaretle (antikacılıkla) uğraşarak sürdürmüştür.

Marksist/sosyalist dünya görüşüne sahip olan şair, bir dönem Türkiye İşçi Partisi (TİP) üyeliğinde de bulunmuştur. Fakat partinin 2 Şubat 1964'te düzenlenen ilk büyük kongresinin hemen ardından partiden ihraç edilmiştir.

19 yaşındayken aile dostları aracılığıyla tanıştırıldığı Mefharet Hanımla 12 Nisan 1947'de evlenen Edip Cansever'in, bu evlilikten Nuran adında bir kızı ve Ömer adında bir erkek evladı olmuştur.

Kapalıçarşı'daki dükkânını sattıktan sonra bir nevi emeklilik dönemine giren şair,⁶¹² Bodrum'da tatil yaptığı sırada beyin kanamsı geçirmiş ve bunun üzerine getirildiği İstanbul'da 28 Mayıs 1986'da vefat etmiştir. Naaşı da öldüğü ilde -şairler mezarlığı olarak anılan- Aşiyân Mezarlığı'na defnedilmiştir.

Edip Cansever'in kitap okuma tutkusu daha ilkökul sıralarında; şiir yazma merakı ise ortaokuldayken başlamıştır. Şairin "Düşünce" başlığını taşıyan -profesyonel anlamda diyebileceğimiz- ilk şiiri, Mart 1944'te *İstanbul* dergisinde çıkmıştır.⁶¹³ Daha sonraki yıllarda şiirleri *Fikirler*, *Edebiyat Dünyası*, *Kaynak*, *Yücel*, *Nokta*, *Yenilik*, *Yeditepe* gibi dergilerde yayımlanmaya devam etmiştir. Ayrıca Edip Cansever, Nevzat Üstün ile birlikte -kendi ürünlerinin de yer aldığı- *Nokta* dergisini 8 sayı çıkarmıştır (1951). Günümüzde İkinci Yeni Türk şiir hareketinin önde gelen isimlerinden biri olarak tanınsa/anılrsa da, Edip Cansever'in şiirini (tıpkı İlhan Berk ve Turgut Uyar'ın şiir devirleri gibi) dönemlere ayırmak; hatta üç döneme ayırmak mümkündür.

Edip Cansever'in *İkindi Üstü* (1947)⁶¹⁴ ve *Dirlik Düzenlik* (1954) adlı ilk iki kitabındaki şiirlerin, onun ilk şiir dönemini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Mesela bu iki kitaptaki şiirlerde büyük ölçüde Garip şiirinin etkisi görülmektedir. Ancak 1954'de yayımladığı *Dirlik Düzenlik* isimli ikinci yapıtını, 1947'de çıkardığı *İkindi Üstü* adlı ilk kitabından ayrı bir konuma yerleştirmek gerekir. Çünkü Edip Cansever'in gerçek şiir serüveninin ilk ürünü olarak değerlendirilebilecek bu -ikinci-

⁶¹² Bu döneminde Edip Cansever, hem İstanbul hem de yurt genelinde çeşitli gezi(nti)lere çıkmış; ayrıca okuma ve yazma faaliyetlerine de aynı hız ve istikrarla devam etmiştir.

⁶¹³ Aslında Edip Cansever'in çocukluk hevesiyle yazdığı ilk şiiri, 13 yaşındayken *Arkadaş* adlı çocuk dergisinde yayımlanmıştır (1941). Şair, 1970'lerin başında Mehmet H. Doğan'a (1931-2008) gönderdiği otobiyografisinde bu konu hakkında şunları söyler: "Ortaokuldayım. [...] İkinci sınıftayım yani, Kumkapı Ortaokulu'nda. Birinci sınıflı Gelenbevi Ortaokulu'nda okudum, Fatih camisinin arkalarında. [...] İkinci sınıfta ilk şiirimi yazdım. Bir çocuk dergisine yolladım ve çıktı. Artık şairdim. [...] İstanbul Erkek Lisesi'ne girdim. [...] Bir ara *Çınaraltı* dergisi okuyorum. Aruzla bir şiir yazıp yolluyorum, Orhan Seyfi'nin bir cevabı çıkıyor: Şiiri heceyle yazmışım ve bazı dizelerde bir hece eksikmiş. Heceyle bir şiir yazıp yolluyorum ve öbür şiirimin aruzla yazıldığını ekliyorum, şiir yayımlanıyor. Sonra *İstanbul* dergisine bir şiir yolluyorum, çıkıyor, ikincisini yolladığımda, cevaplar kısmında beni dergi yazıhanesine çağırıyorlar." (Edip Cansever, "Zaman İçinde", **Şiiri Şiirle Ölçmek (Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar)**, haz. Devrim Dirlikyapan, 2. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2012, s. 66-67.) / Aynı konuyla alakalı bir başka kaynak için bkz. Edip Cansever, "Edip Cansever'in Sanat Hayatı - TRT Arşiv", (Çevrimiçi) https://youtu.be/la-8_VhrlSk, 20 Şubat 2023.

⁶¹⁴ Edip Cansever, 19 yaşındayken çıkardığı ve Behçet Necatigil'in deyimiyle "büyük şehir hayatının tatlı âvareliklerinden, hoş taraflarından bahsetti[ği]" bu ilk kitabını yok saymaya çalışmıştır. (Behçet Necatigil'den yaptığımız alıntı için bkz. Behçet Necatigil, "CANSEVER, Edip", **Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü**, 5. b., İstanbul, Varlık Yayınları, Eylül 1968, s. 77.)

kitap, yer yer Garip şiirinin etkisini taşısa da, daha sonra Edip Cansever'in İkinci Yeni şairleri arasında anılmasına neden olacak kimi özelliklerin ilk ipuçlarını yine bu kitapta görmek mümkündür.

Şairin ikinci şiir dönemi, İkinci Yeni şiir anlayışı dönemidir. Çeşitli dergilerde yayımladıktan sonra İkinci Yeni anlayışına uygun şiirlerini bir araya getirdiği ilk kitabı; 1957 yılında Yeditepe Yayınları'ndan çıkan *Yerçekimli Karanfil*'dir. Bireyi, doğa ve toplum içindeki karşıtlıklarıyla konumlamaya çalışan şiirlerden oluşan bu kitabın, İkinci Yeni hareketinin özelliklerini yansıtmaları bakımından önemli eserlerden biri olarak nitelendirilmesinin yanı sıra, aynı zamanda *dili ve söylemiyle, imge kullanımı ve anlatımdan yana tercihleriyle* durmuş oturmuş bir Edip Cansever şiirinin daha sonraki doğrultusunu belirleyecek ana eksenini sergilemesi açısından da mühim bir miladı işaret ettiği söylenebilir.

Umutsuzlar Parkı (1958), *Petrol* (1959) ve *Nerde Antigone* (1961) adlı kitaplarında şair, büyük ölçüde *Yerçekimli Karanfil*'deki dil ve anlatım hususiyetlerini devam ettirmiştir. Fakat *Tragedyalar* (1964) kitabıyla birlikte şairin artık üçüncü şiir evresine geçtiği görülür. Öyle ki bu dönemde İkinci Yeni'den yavaş yavaş uzaklaşmaya/farklılaşmaya ve şiirlerinde tiyatro eserlerinde rastlanan diyalog, monolog ve içmonolog gibi teknikler kullanmaya başladığı gözlemlenir. Daha sonraki şiirlerinde/kitaplarında ise anlatım tekniklerini ve biçimini bir üst düzeye taşıyarak genişlettiği ve oluşturduğu şiir estetiği ve imaj zenginliği sayesinde çok kollu bir şiir ırmağına ulaştığı söylenebilir.

Birçok ödülün de sahibi olan Edip Cansever'in eserlerini ise şu şekilde sıralamak mümkündür:

Şiir: *İkindi Üstü* (1947), *Dirlik Düzenlik* (1954), *Yerçekimli Karanfil* (1957), *Umutsuzlar Parkı* (1958), *Petrol* (1959), *Nerde Antigone* (1961), *Tragedyalar* (1964), *Çağrılmayan Yakup* (1966), *Kirli Ağustos* (1970), *Sonrası Kalır* (1974), *Ben Ruhi Bey Nasılım* (1976), *Sevda ile Sevgi* (1977), *Şairin Seyir Defteri* (1980), *Yeniden* (Bütün Şiirleri) & *Eylülün Sesiyle* (1981), *Bezik Oynayan Kadınlar* (1982), *İlkyaz Şikâyetçileri* (1984), *Oteller Kenti* (1985).

Seçme şiirler: *Gelmiş Bulundum* (2008, haz. Bedirhan Toprak).

Kitaplarına giremeyen şiirler: *Öncesi de Kalır* (2009, haz. Mehmet Can Doğan).

Bütün şiirleri iki ciltte toplanmıştır: *Sonrası Kalır I* (2022, 22. baskı) & *Sonrası Kalır II* (2022, 19. baskı).

Derleme: *Gül Dönüyor Avucumda* (1987), *Şiiri Şiirle Ölçmek: Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar* (2009, haz. Devrim Dirlikyapan).

Mektup: *İki Satır, İki Satırdır: Alev Ebüzziya'ya Mektuplar 1962-1976* (2021, haz. Habil Sağlam).⁶¹⁵

2.3.4. Cemal Süreya (1931-1990)

Cemal Süreya'nın gerçek ismi Cemalettin Seber'dir. 1931 yılında Erzincan'da dünyaya gelmiştir. Babasının ismi Hüseyin; annesininki ise Gülbeyaz'dır. Annesi ev hanımı; babası ise nakliyecidir. Ailenin ilk çocuğu olarak dünyaya gelen Cemal Süreya'nın kendisinden küçük üç kardeşi vardır. Kardeşlerinin isimleri; Kemal, Perihan ve Ayten'dir. Ancak Kemal henüz bir yaşındayken hayata gözlerini yummuş,⁶¹⁶ Cemal Süreya da bu ataerkil ailenin tek erkek çocuğu olarak kaldığı için el üstünde tutularak büyütülmüştür.

Cemal Süreya'nın ailesi 1938 yılında -bir sürgün sonucu zorunlu olarak- Bilecik'e yerleşmiştir. Bilecik'e yerleşmelerinin ardından çok kısa bir süre (takriben 6 ay) sonra annesi Gülbeyaz Hanım vefat etmiştir (1938). Annesinin ölümü üzerine Cemal Süreya ve kardeşlerine belli bir süre babaanneleri bakmıştır. Annesinin ölümünden yaklaşık 6 yıl sonra babası Esmâ adında bir hanımla evlenmiştir. Bazı beyanatlarında şair, bu üvey annesi tarafından -kardeşleri ile birlikte- çok kötü muamelelere maruz kaldığını belirtmiştir. Sonrasında ise babası Refika adında başka bir hanımla evlenmiş; bu üvey annesinden ise şair iyilikle bahsetmiştir. Cemal Süreya'nın babası bir trafik kazası sonucu 1957'de vefat etmiştir.

Cemal Süreya, ilk eğitimine 1939'da⁶¹⁷ İstanbul'da -halası Fatma ve küçük amcası Hasan'ın yanında- Beyoğlu 37. İlkokul'da başlasa da, babasının sürgün sonucu zorunlu olarak gönderildikleri Bilecik'ten izinsiz ayrılıp İstanbul'a gelmesi,

⁶¹⁵ Edip Cansever'in hayat hikâyesi, edebî açıdan durduğu yer ve eserlerine değinilirken, şairin *Şiiri Şiirle Ölçmek: Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar* adlı kitabının "Yaşamından Sayfalar" isimli ilk bölümünden ve şu kaynaklardan faydalanılmıştır: Yapı Kredi Yayınları, "CANSEVER, EDİP", **Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, C. I (A-İ), 3. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2010, s. 262-265. / Oğuz Öcal, "Edip Cansever'in Şiirleri Üzerine Bir İnceleme", Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2009, s. 15-49.

⁶¹⁶ Kardeşi Kemal öldüğünde Cemal Süreya 4 yaşındadır.

⁶¹⁷ Cemal Süreya, o dönem yaşadığı hastalık nedeniyle eğitimine bir yıl geç başlamıştır.

ailenin tekrardan emniyet tarafından gözaltına alınıp Bilecik’e gönderilmesine sebep olmuştur. Bu yüzden ilkokul üçüncü sınıfın (1941-1942 ders yılı) ikinci yarısından itibaren Cemal Süreya, Bilecik Birinci İlkokulu’nda ilköğrenimine devam etmiştir. 1944’te Bilecik Ortaokulu’nda parasız yatılı; 1947-1948 öğrenim yılından itibaren ise İstanbul’daki Haydarpaşa Erkek Lisesi’nde yine parasız yatılı olarak eğitimini sürdürmüştür. Ardından 1950’de Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Maliye ve İktisat Bölümü’ne kaydolmuş; buradan da 1954 senesinde mezun olmuştur. Cemal Süreya ayrıca, 1959-1960 senelerinde askerlik hizmeti esnasında fark derslerini vererek hukuk diploması da almıştır.

Pek çok farklı işte bulunmuş Cemal Süreya’nın çalışma hayatını ise şöyle özetlemek mümkündür:

Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Maliye ve İktisat Bölümü’nden mezun olmasının hemen ardından, Eskişehir Vergi Dairesi’nde stajyer olarak göreve başlamıştır (1954). 1955’te Maliye Müfettiş Muavini olarak İstanbul’a atanmıştır. 1958’de 5. Sınıf Maliye Müfettişi olmuştur. 1959’da 50. dönem yedek subay adayı olarak askere alınmış; 1960’ta ise teğmen rütbesi ile terhis olmuştur. 1961’de “Maliye Denetim Usulleri ve İktisadi Devlet Teşekkülleri”ni incelemek üzere Fransa’ya gönderilmiştir. 1963’te yurda dönmüş; iki yıl daha Maliye Müfettişliği görevinde bulunduktan sonra, 1965’te Maliye Teftiş Kurulu’ndan istifa etmiştir. Ardından bir süre dergi çıkarma işleriyle uğraşmıştır. 1971’in sonlarında ise tekrar memurluğa dönmüş ve İstanbul Hocaapaşa Vergi Dairesi Kontrolörlüğü’nde göreve başlamıştır. Ertesi sene Maliye Tetkik Kurulu Üyesi olarak Ankara’ya gitmiştir. 1975’te İstanbul Darphane ve Damga Matbaası Genel Müdürlüğü’ne atanmıştır. Aynı yılın eylül ayında bu görevinden ayrılarak, Maliye Tetkik Kurulu Üyeliği için tekrar Ankara’ya dönmüştür. 20 Eylül 1976 ile 18 Mayıs 1978 tarihleri arasında Kültür Bakanlığı’nda Kültür Yayınları Danışma Kurulu Üyesi olarak görev yapmıştır. 1978’de tekrar Maliye Müfettişliği’ne (İstanbul’a) dönmüş; 1982’de de emekliye ayrılmıştır. Emekliye ayrıldıktan sonra kısa bir süre Odibank’ta (Ortadoğu İktisat Bankası) yönetim kurulu üyeliği yapmış (1983); aynı zamanda çeşitli yayınevlerinde danışmanlık ve ansiklopedilerde redaktörlük gibi farklı görevlerde bulunmuştur.

Cemal Süreya, birçok evlilik dışı ilişki yaşamış; bunun yanı sıra dört kez de resmî olarak evlenmiştir. İlk nikâhını 1953'te ortaokul aşkı (sınıf arkadaşı) Seniha Nemli ile kıymıştır. Fakat düğünlerini bir yıl sonra yapabilmişlerdir (1954). Şairin bu evliliğinden Ayçe (d. 1955) ismini verdikleri bir kızı dünyaya gelmiştir. 1958'de Seniha Hanımı terk etmişse de, bu evliliğin resmî olarak son bulması yedi yılı bulmuştur. Şair, bir ara felsefeci/sosyolog Hilmi Ziya Ülken'in (1901-1974) yeğeni Suna Lokman ile nişanlanmıştır. Ancak bu ilişki evlilikle sonuçlanmadan bitmiştir. Cemal Süreya, 1964-1966 yılları arasında kendisi gibi edebiyatçı olan Tomris (Uyar) Hanımla birlikte yaşamıştır. 1967 senesinde ise ikinci evliliğini Zuhal Tekkanat ile yapmıştır. Bu evliliğinden Memo Emrah (d. 1969) adını verdikleri bir oğlu olmuştur. Zuhal Tekkanat ile olan evliliği sonlandıktan sonra; 1975'te üçüncü evliliğini Gazi Eğitim Enstitüsü Fransızca Bölümü'nde hocalık yapan Güngör Demiray ile gerçekleştirmiştir. Lakin bu evlilik de aynı yılın sonunda boşanma ile sonuçlanmıştır. Bu evliliğinin ardından şair tekrar oğlunun annesi Zuhal Tekkanat'a dönmüştür. Cemal Süreya, son (yani dördüncü) evliliğini Birsen Sağnak ile yapmış ve bu evlilik şairin ölümüne dek sürmüştür. Fakat yeni bir evlilik yapmasına rağmen, eski eşi Zuhal Tekkanat'la da ilişkisini/iletişimini -ölümüne kadar- koparmamıştır.

9 Ocak 1990'da girdiği şeker koması sonucu hayata gözlerini yuman Süreya'nın naaşı İstanbul Kulaksız Mezarlığı'na defnedilmiştir.

Cemal Süreya'nın edebiyata karşı eğilimi daha çocukluk yaşlarında başlamıştır. Şairin yayımlanan ilk şiiri "Şarkısı Beyaz"dır. Bu şiir, 8 Ocak 1953 tarihinde *Mülkiye* dergisinde çıkmıştır. Ardından şiir ve yazıları başka pek çok farklı dergi ve gazetede yer almaya devam etmiştir. Ayrıca kendisi, *Papirüs* adında bir de dergi çıkarmıştır. Bu derginin; Ağustos 1960 ile Mayıs 1961 tarihleri arasında 4 sayı; 1966 ile 1970 yılları arasında 47 sayı ve son olarak 1980 Baharında 2 sayı olmak üzere tam üç ayrı yayın dönemi olmuştur. Yayın organlarında yer alan ürünlerinin büyük bir kısmında farklı farklı müstear isimleri kullanan Cemal Süreya, aynı zamanda birçok ödülün de sahibi olmuştur.

Cemal Süreya, yukarıda ele aldığımız İlhan Berk, Turgut Uyar ve Edip Cansever'den farklı olarak ilk şiirlerinden itibaren İkinci Yeni şiir anlayışının temsilcisi olarak görülmüştür. Fakat onu İkinci Yeni'nin diğer şairlerinden ayıran bir-iki özellik de mevcuttur. Örneğin kendisi İkinci Yeni'nin diğer şairlerine göre

hem çok daha az şiir yazmış; hem de şiirlerinde anlam -İkinci Yeni'nin diğer şairlerinin şiirlerine kıyasen- hiçbir zaman tam olarak kapalı veya karanlık olmamıştır. Cemal Süreya'nın şiirlerini tek bir cümle ile özetleyecek olursak; onun şiirlerinde duygusallıkla alayın, utançla cüretin iç içe geçtiğini ve yazdığı şiirlerin kendine has bir estetiğe sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Cemal Süreya'nın eserlerini ise şu şekilde sıralamak mümkündür:

Şiir: *Üvercinka* (1958), *Göçebe* (1965), *Beni Öp Sonra Doğur Beni* (1973), *Sevda Sözleri* (Toplu Şiirler) & *Uçurumda Açan* (1984), *Sıcak Nal* (1988), *Güz Bitigi* (1988).

Seçme şiirler: *Soluğundan Öptüm Seni* (2003, haz. Ülkü Tamer), *Üstü Kalsın* (2008, haz. Doğan Hızlan), *Bir Kırlangıcın Daha Var* (2015, haz. Elif Sorgun).

Bütün şiirleri tek ciltte toplanmıştır: *Sevda Sözleri* (1995).

Deneme/İnceleme/Eleştiri: *Şapkam Dolu Çiçekle* (1976; 2000, genişletilmiş basım: *Toplu Yazılar I: Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar*), *Günübirlik* (1982; 1992'de şu isimle yayımlanmıştır: *Uzat Saçlarını Frigya*; 2005, genişletilmiş basım: *Toplu Yazılar II: "Günübirlik"ler*), *99-Yüz: İzdüşümler/Söz Senaryosu* (1991), *Papirüs'ten Başyazılar* (1991), *Folklor Şiire Düşman* (1992), *Aydınlık Yazıları / Paçal* (1992), *'Oluşum'da Cemal Süreya* (1992, haz. Nisa Kadıbeşgil), *Türkçe Bilenin İşi Rast Gider* (2014, haz. Selahattin Özpalabıyıklar), *Yabancı Yayınlar: Türk Dili Dergisi 1968-1975* (2017, haz. Erol Gökşen & BAHANUR GARAN GÖKŞEN).

Günlük: *999. Gün: Üstü Kalsın* (1991; 1996, genişletilmiş basım: *Günler*).

Mektup: *Onüç Günün Mektupları* (1990; 2019, gözden geçirilmiş basım: *On Üç Günün Mektupları ve 1967-1978 Mektupları*).

Söyleşi: *"Güvercin Curnatası": Konuşmalar ve Soruşturma Yanıtları* (1997; 2002, genişletilmiş basım, haz. Nursel Duruel).

Çocuk kitabı: *Aritmetik İyi Kuşlar Peki* (1993, haz. Necati Güngör).

Antoloji: *Mülkiyeli Şairler* (1966), *100 Aşk Şiiri* (1967).

Şiir çevirileri: *Yürek ki Paramparça* (1995, haz. Eray Canberk).⁶¹⁸

Diğer: *Cemal Süreya Arşivi* (1991, haz. Feyza Perinçek).⁶¹⁹

⁶¹⁸ Cemal Süreya, Türkçeye farklı alanlarda aşağı yukarı kırkın üstünde kitap çevirmiştir.

2.3.5. Ece Ayhan (1931-2002)

Türk edebiyat dünyasında Ece Ayhan ismiyle tanınan şairin soy ismi “Çağlar”dır. 10 Eylül 1931 tarihinde Muğla’nın Datça ilçesinde dünyaya gelmiştir. Babasının ismi Behzat; annesinininki ise Ayşe’dir. Annesi ev hanımı; babası ise mal müdürlüğü ve arzuhâlcilik gibi işlerde çalışmıştır. Aslen Çanakkaleli (Gelibolulu) olan bu çiftin⁶²⁰ biri kız, biri de erkek olmak üzere iki çocuğu olmuştur. Ece Ayhan, ailenin ikinci çocuğudur. Kendisinden büyük ablasının ismi ise İffet’tir.

İlkokula 1938’de Eceabat’ta başlayan Ece Ayhan, ikinci sınıfı Çanakkale’nin İstiklâl İlkokulu’nda tamamlamıştır. Kasım 1940’ta maaile Çanakkale’den taşınıp İstanbul’a yerleşmeleri üzerine, kayıt alma işlemleri unutulduğu için, Ece Ayhan o yıl okula gidememiştir. Bir yıllık bir aranın ardından üçüncü sınıfa Karagömrük Atıkali’deki 19. İlkokul’da⁶²¹ devam eden Ece Ayhan, ilkokul eğitimini burada bitirmiştir. Ortaokul eğitimini Vefa Lisesi’nin karşısında bulunan Zeyrek Ortaokulu’nda; lise eğitimini ise Taksim Erkek Lisesi’nde⁶²² sürdüren Ece Ayhan, yüksek öğrenimini 1953’te başladığı Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi’nden (Mülkiye) 1959 yılında mezun olarak tamamlamıştır.

Eğitimini tamamlamasının ardından İstanbul maiyet memurluğunda stajını ve kaymakamlık kursunu bitirmiş (1959-1961); 1962’de Sivas Gürün’de kaymakamlık, 1963’te de Çorum Alaca’da kaymakamlık ve belediye başkanlığı görevlerinde bulunmuştur. Tuzla Piyade Okulu’nda yedek subay öğrenci olarak askerlik hizmetine başlayan Ece Ayhan, 1965 senesinde terhis olmuştur. Aynı yıl Denizli Çardak kaymakamlığına atanmıştır. 1966’da emekli olmasının üzerine İstanbul’a gelen şair, bundan sonra *Meydan Larousse* ansiklopedisinde yazarlık/çevirmenlik, Sinematek’te ve *Yeni Sinema* dergisinde müdürlük, Genç Sinema Grubu’nda yöneticilik, ayrıca

⁶¹⁹ Cemal Süreya’nın hayat hikâyesi, edebî açıdan durduğu yer ve eserlerine değinilirken, şu kaynaklardan istifade edilmiştir: Yapı Kredi Yayınları, “CEMAL SÜREYA”, **Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, C. I (A-İ), 3. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2010, s. 269-272. / Mehmet Doğan, “Cemal Süreya’nın Şiiri (Yapı, Tema ve Anlatım)”, Ankara: Gazi Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2007, s. 1-55.

⁶²⁰ Ece Ayhan’ın annesi ve babası geçimsizlik yüzünden 1941 yılında ayrılmıştır. Bunun sonucunda Ece Ayhan ve ablası İffet annelerinin yanında kalmıştır.

⁶²¹ Bu okulun ismi daha sonra “Hırka-i Şerif İlkokulu” olarak değişmiştir.

⁶²² Bu okulun ismi daha sonra sırasıyla “Beyoğlu Erkek Lisesi”, “Atatürk Lisesi”, “Taksim Atatürk Lisesi”, “İstanbul Atatürk Lisesi” ve en sonunda da “İstanbul Atatürk Anadolu Lisesi” olarak değişmiştir.

kısa bir süre Ağaoğlu Yayınevi'nde ve E Yayınları'nda redaktörlük görevlerinde bulunmuştur.

Ece Ayhan, oğlu Ege'nin (d. 1963)⁶²³ annesi Deniz Hafize Hanım ile 1962 yılında dünyaevine girmiştir. Bu evlilik Deniz Hafize Hanımın kanser sonucu vefat etmesine dek sürmüştür (1968). Şair, bundan sonra başka bir evlilik yapmamıştır. Eşinin ölümünün ardından oğlunun yaşının küçük olması ve yaşadığı ekonomik sıkıntılar yüzünden evladının bakımını eşinin ailesine devretmiştir.

1974'ten itibaren ölümüne değin pek çok hastalıkla baş etmeye çalışan Ece Ayhan, hem İsviçre hem de Türkiye'de çeşitli tedavi süreçleri geçirmiş; 12 Temmuz 2002'de de İzmir Büyükşehir Belediyesi Eşrefpaşa Hastanesi'nde “nörolojik rahatsızlıklarına bağlı kalp yetmezliği” sebebiyle hayata gözlerini yummuştur. Kültürpark İzmir Sanat'ta düzenlenen cenaze töreninin ardından naaşı Çanakkale'ye götürülmüş ve çocukluğunu geçirdiği Ecebat ilçesine bağlı Yalova köyünde 15 Temmuz 2002'de toprağa verilmiştir.

Ece Ayhan'ın şiirle meşguliyeti daha ortaokul yıllarında başlamıştır. Ancak ilk defa iki şiiri *Türk Dili* dergisinin Şubat 1954 tarihli sayısında yayımlanmıştır.⁶²⁴ Bu iki şiirinin isimleri ise “Üç Gencin Kalbi” ve “Islak”tır. Daha sonra şiirleri (ve yazıları) *Varlık*, *Yenilik*, *Seçilmiş Hikâyeler*, *Pazar Postası*, *Yeni Ufuklar*, *Dost*, *a*, *Yeditepe* gibi pek çok farklı dergide yer almaya devam etmiştir. Cemal Süreya gibi daha ilk şiirlerinden itibaren İkinci Yeni şiir anlayışının temsilcisi olarak görülen Ece Ayhan, “İkinci Yeni” ismi yerine “Sivil Şiir”, “Sıkı Şiir” veya “Kara Şiir” adlarını önermiş ve kendisi de bu şekilde kullanmıştır. İkinci Yeni şiiri içerisinde dilsel güçlük ve anlam kapalılığı bakımından en uç örnekleri Ece Ayhan'ın verdiğini söyleyebiliriz. Hatta bu sebeple Ender Erenel “Ece Ayhan Sözlüğü”nü; Kemal Yalgın ve Orhan Alkaya ikilisi de “*Çok Eski Adıyladır Sözlüğü*”nü hazırlamışlardır.

Ece Ayhan'ın eserlerini ise şu şekilde sıralamak mümkündür:

Şiir: *Kınar Hanımın Denizleri* (1959), *Bakışsız Bir Kedi Kara* (1965), *Ortodoksluklar* (1968), *Devlet ve Tabiat ya da Orta İkidan Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler* (1973), *Yort Savul: Şiirler 1956-76* (1977), *Zambaklı Padişah* (1981), *Çok*

⁶²³ Ege, Ece Ayhan'ın tek evladıdır.

⁶²⁴ Aslında Ece Ayhan'ın gün ışığı görmüş ilk şiiri, Taksim Erkek Lisesi'nde teksirle çıkardıkları *Yeni* adlı “okul gazetesi”nde yayımlanmış “Lambalı Kadın” isimli şiiridir (1950). (bkz. Ece Ayhan, “**Adım Ece Ayhan Çağlar...**”, haz. Tunç Tayanç, 2. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2018, s. 54.)

Eski Adıyladır (1982), *Çanakkaleli Melahat'a İki El Mektup ya da Özel Bir Fuhuş Tarihi* (1991), *Son Şiirler* (1993), *Bütün Yort Savul'lar!* (Toplu Şiirler: 1994, 1. baskı; 2022, 18. baskı: *Bütün Yort Savul'lar!: 1954-1997*), *Şiirimiz Mor Külhanidir Abiler* (Seçme Şiirler: 2008, haz. Mehmet Rifat), “*Adım Ece Ayhan Çağlar...*” (2014, haz. Tunç Tayanç).

Günlük/Anı: *Defterler* (1981), *Yeni Defterler* (1984), *Başıbozuk Günceler* (1993).

Deneme/Söyleşi vs.: *Yalnız Kardeşçe* (1984), *Kolsuz Bir Hattat* (1987), *Sivil Şiirler* (1993), *Şiirin Bir Altın Çağı* (1993), *Aynalı Denemeler* (1995), *Dipyazılar* (1996), *Sivil Denemeler Kara* (1998), *Hay Hak! Söyleşiler* (2002), *Bir Şiirin Bakır Çağı* (2002), *Öküz'lemeler* (2004), *Ece Ayhan Çağlar Anlatıyor: Ece Ayhan ile Özcan Yalım Konuşmaları* (2012, haz. Eren Barış).

Anlatı: *Morötesi Requiem: Ağzıbozuk Bir Minyatür* (1997).

Mektup: *Hoşça Kal: İlhan Berk'e Mektuplar* (2004), *Kardeşim Akif: Akif Kurtuluş'a Mektuplar* (2011, haz. Eren Barış), “*Anacığım, Merhaba!*”: *Ece Ayhan'dan Ülkü Başsoy'a Mektuplar*, *Kartlar* (2014, haz. Kenan Yücel), *Hoş Çakal Hoş Tilki: Enis Batur'a Mektuplar 1975-2002* (2015).

Öykü: *İyi Bir Güneş* (2018).⁶²⁵

2.3.6. Sezai Karakoç (1933-2021)

Sezai Karakoç ismiyle tanınan şairin tam adı Muhammed Sezai Karakoç'tur. 1933 yılında Diyarbakır'ın Ergani ilçesinde dünyaya gelmiştir. Babasının ismi Yasin (ö. 1963); annesinin ismi ise Emine'dir (ö. 1957). Annesi ev hanımı; babası ise tüccardır. Sezai Karakoç, ailenin ikinci çocuğudur. Asıl adı Ahmet olan abisinin ismi nüfus kayıtlarında Mehmet Şefik olarak geçmektedir.⁶²⁶

⁶²⁵ Ece Ayhan'ın hayat hikâyesi, edebî açıdan durduğu yer ve eserlerine değinilirken, şu kaynaklardan yararlanılmıştır: Hulusi Geçgel, “İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan”, Edirne: Trakya Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2002, s. 28-38. / Erdoğan Kul, “Ece Ayhan'ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma”, Ankara: Ankara Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2007, s. 21-38/73-89.

⁶²⁶ Sezai Karakoç'un nüfus kaydında ismi Ahmet Sezai Karakoç; doğum tarihi ise 22 Ocak 1933 olarak geçmektedir. Ancak annesi doğum ayı olarak -güllerin açtığı zaman olan- mayısı işaret etmiştir. “Ahmet” ismi ise büyük bir olasılıkla nüfus kayıtlarında meydana gelen bir karışıklık sonucu abisinin isminden eklenmiştir. Sezai Karakoç'un abisi ise şair henüz lise birinci sınıftayken vefat etmiştir.

Sezai Karakoç'un ilk çocukluk dönemi babasının işi dolayısıyla Diyarbakır'ın Ergani, Elazığ'ın Maden ve Diyarbakır'ın Piran (şimdiki adıyla Dicle) ilçelerinde geçmiştir. İlk eğitimine 1938 yılında Ergani'de başlayan Karakoç, ilkokul öncesi birkaç ay ihtiyat sınıfına gitmiş ve hemen arkasından birinci sınıfa başla(tıl)mıştır. 1944 yılında ilkokulu bitirmiş; Ergani'de ortaokul ve lise olmadığı için, ortaokul eğitimini parasız yatılı olarak 1947 yılında mezun olduğu Maraş Ortaokulu'nda; lise eğitimini ise yine parasız yatılı olarak 1950 yılında mezun olduğu Gaziantep Lisesi'nde almıştır. Bu eğitim süreçlerinin ardından Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Maliye Bölümü'ne burslu olarak girmiş; buradan da 1955 yılında mezun olmuştur.⁶²⁷

Eğitimini tamamladıktan sonra 1956-1959 seneleri arasında Maliye Müfettiş Muavinliği ve 1959-1965 seneleri arasında Gelirler Genel Müdürlüğü Kontrolörlüğü görevlerinde bulunmuştur. 1965'te memurluktan kendi isteğiyle ayrılmış ve tamamen yazı(n) hayatına yönelmiştir. 1971'de tekrardan memuriyete dönse de, 1973/74 senesinde yeniden istifa ederek yazı(n) hayatını sürdürmüştür.

1955'te iki sayı çıkardığı *Şiir Sanatı* dergisinin ardından; 1960'tan başlayarak aralıklarla ve farklı ebatlarda çıkardığı *Diriliş* dergisini⁶²⁸ ve 1969'da *Diriliş* Yayınları'nı kurmuş ve yönetmiştir. Sezai Karakoç, kendi fikirlerini hayata geçirebilmek maksadıyla 1990'da *Diriliş Partisi*'ni kurmuş ve genel başkanlığını yürütmüştür. Parti 1997 senesinde Anayasa Mahkemesi tarafından kapatılmıştır. Şair on yıl sonra, yani 2007'de kapatılan partinin devamı niteliğinde "Yüce *Diriliş Partisi*" adında yeni bir parti kurmuş ve bu partinin de genel başkanlığını üstlenmiştir.

16 Kasım 2021'de yaşlılığa bağlı geçirdiği kalp krizi sonucu İstanbul'daki evinde hayata gözlerini yuman şairin naaşı ertesi gün Şehzadebaşı Camii'nde kılınan ikinci namazına müteakip aynı caminin haziresine defnedilmiştir.

Sezai Karakoç'un edebiyata karşı merakı daha çocukluk yaşlarında başlamıştır. Şairin yayımlanan ilk şiiri "Sabır"dır. Bu şiir, Mehmet Levendoğlu

⁶²⁷ Lise eğitimini tamamladıktan sonra babası Sezai Karakoç'un ilahiyat; kendisi ise felsefe öğrenimi görmek istemesine rağmen, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde burslu okuma imkânı kazandığı için oraya gitmiştir.

⁶²⁸ *Diriliş* dergisinin yayım süreçleri hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Ebubekir Eroğlu, "DİRİLİŞ", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 9, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1994, s. 371-372.

müstear ismiyle⁶²⁹ 17 Şubat 1950 tarihinde Necip Fazıl Kısakürek'in yönettiği *Büyük Doğu* dergisinin 19. sayısında çıkmıştır.⁶³⁰ Ardından şiir ve yazıları *Hisar*, *Mülkiye*, *İstanbul*, *Şiir Sanatı*, *Pazar Postası* ve *Soyut* gibi dergilerde yer almaya devam etmiştir.⁶³¹

1950'den sonraki Türk şiirinin önemli temsilcilerinden biri olan Sezai Karakoç, ilk şiirlerinde hece ölçüsüyle kendine mahsus bir söyleyiş tarzı geliştirmeye çalışmış; böylece Necip Fazıl Kısakürek şiiri ile Ahmet Muhip Dıranas şiiri arasında bir yerde konumlanmıştır. Fakat Türk okuru onu daha çok İkinci Yeni içerisinde ön plana çıkan şiirleriyle anımsamaktadır. Şairin İkinci Yeni ile beraber anılmasına yol açan şiirleri ise *Körfez* (1959), *Şahdamar* (1962) ve *Sesler* (1968) isimli kitaplarında yer almaktadır. Sezai Karakoç'un bu dönem şiirlerinde biçimsel yönden (örneğin anlam kapalılığı, imgelerin uzak çağrışımlarla kurulması gibi) İkinci Yeni'nin diğer şairlerinin şiirlerinde var olan birtakım benzer özellikler görülse de, öz bakımından (örneğin işlediği temalar,⁶³² şiirsel duyarlılığa yaklaşımı gibi) farklılık göstermesi, onun hareket içerisindeki konumunun daha başlangıçtan beri -diğer İkinci Yenicilerden- farklı ya da ayrı olduğunu ortaya koymaya yetmiştir. *Hızırla Kırk Saat* (1967), *Taha'nın Kitabı* (1968), *Gül Muştusu* (1969) kitaplarında yer alan metinlerle birlikte ise şairin artık daha başka bir yol ayrımına girdiği gözlemlenir. Bu üç kitap aynı zamanda Sezai Karakoç şiirinin dönüm noktası olarak da kabul edilebilir. Nitekim bu aşamadan sonra şairin düşüncesinin merkezine metafizik kavramının yerleştiği ve yazdığı şiirlerin kapısı artık tamamıyla dinî, yani İslâmî duyarlılığa açıldığı görülür. Sonuç olarak Sezai Karakoç şiirinin bütününe baktığımızda, onun şiir(ler)ini; "Batı modern şiirinin yapı özellikleriyle, geleneksel ifade ve imaj imkânlarını bir araya getiren ürünler"⁶³³ olarak niteleyebiliriz.

⁶²⁹ Sezai Karakoç da Mülkiye Mektebi'nden arkadaşı Cemal Süreya gibi çalışmalarında pek çok farklı müstear isim kullanmıştır.

⁶³⁰ Sezai Karakoç bir süre Necip Fazıl Kısakürek'le birlikte çalışmış ve *Büyük Doğu* dergisinin edebiyat sayfasını yönetmiştir.

⁶³¹ Sezai Karakoç, dergilerin yanı sıra; *Yeni İstanbul*, *Babî'li'de Sabah* ve *Millî Gazete* gibi gazetelerde de günlük yazılar/denemeler yazmıştır.

⁶³² Sezai Karakoç'un şiirlerinde, İkinci Yeni'nin diğer şairlerinin şiirlerinde görülen ümitsizlik, bunalım gibi hususiyetlere neredeyse rastlanmaz. Tam aksine onun şiirlerinde bir "diriliş" sevinci ve ümidi sezilenmektedir.

⁶³³ Yılmaz Daşcıoğlu, "İkinci Yeni Şiiri", *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri*, 7. Ünite, ed. Hasan Akay & Muharrem Dayanç, Eskişehir, T.C. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını, Ağustos 2018, s. 133.

Birçok ödülün de sahibi olan Sezai Karakoç'un eserlerini ise şu şekilde sıralamak mümkündür:

Şiir: *Körfez* (1959), *Şahdamar* (1962), *Hızır ile Kırk Saat* (1967), *Sesler* (1968), *Taha'nın Kitabı* (1968), *Gül Muştusu* (1969), *Şiirler I: Hızır ile Kırk Saat* (1974), *Şiirler II: Taha'nın Kitabı / Gül Muştusu* (1974), *Şiirler III: Körfez / Şahdamar / Sesler* (1974), *Şiirler IV: Zamana Adanmış Sözler* (1975), *Şiirler V: Ayinler* (1977; 5. baskıdan itibaren “*Şiirler V: Ayinler / Çeşmeler*” olarak çıkmıştır.), *Şiirler VI: Leylâ ile Mecnun* (1980), *Şiirler VII: Ateş Dansı* (1987), *Şiirler VIII: Alinyazısı Saati* (1989), *Şiirler IX: Monna Rosa* (1998), *Gün Doğmadan* (Toplu Şiirler: 2000).

Hikâye: *Hikâyeler I: Meydan Ortaya Çıktığında* (1978), *Hikâyeler II: Portreler* (1982).

Piyes: *Piyesler I* (1982), *Armağan* (Uyarlama: 1997).

İnceleme: *Yunus Emre* (1965), *Mehmed Âkif* (1968), *Mevlâna* (1996).

Deneme: *Edebiyat Yazıları I: Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir* (1982), *Edebiyat Yazıları II: Dişimizin Zarı* (1986), *Edebiyat Yazıları III: Eğik Ehramlar* (1996).

Düşünce: *İslâmın Dirilişi* (1967), *İslâm Toplumunun Ekonomik Strüktürü* (1967), *İslâm* (1967), *Dirilişin Çevresinde* (1967), *Kıyamet Aşısı* (1968), *Mağara ve Işık* (1969), *Allah'a İnanmak ve İnsanlık* (1970), *Ölümden Sonra Kalkış* (1970), *Ruhun Dirilişi: Mağara ve Işık / Allah'a İnanmak ve İnsanlık / Ölümden Sonra Kalkış* (1974), *Çağ ve İlham I* (1974), *Diriliş Neslinin Âmentüsü* (1976), *Yitik Cennet* (1976), *Çağ ve İlham II* (1977), *İnsanlığın Dirilişi* (1977), *Gündönümü* (1977), *Çağ ve İlham III* (1980), *Makamda* (1980), *Diriliş Muştusu* (1980), *Çağ ve İlham IV* (1986), *Düşünceler I* (1986), *Fizik Ötesi Açısından Ufuklar ve Daha Ötesi I* (1995), *Fizik Ötesi Açısından Ufuklar ve Daha Ötesi II* (1995), *Fizik Ötesi Açısından Ufuklar ve Daha Ötesi III* (1995), *Yapı Taşları ve Kaderimizin Çağrısı I* (1996), *Yapı Taşları ve Kaderimizin Çağrısı II* (1996), *Unutuş ve Hatırlayış* (1996), *Varolma Savaşı* (1997), *Düşünceler II: Kurumlar* (1997), *Samanyolunda Ziyafet* (2004).

Günlük Yazı: *Farklar* (1967), *Sütun* (1969), *Sûr* (1975), *Gün Saati* (1986).

Röportaj: *Tarihin Yol Ağzında* (1996).

Konferans/Meydan konuşması: *Çıkış Yolu I: Ülkemizin Geleceği* (2002), *Çıkış Yolu II: Medeniyetimizin Dirilişi* (2002), *Çıkış Yolu III: Kutlu Millet Gerçeği* (2003).

Çeviri: *Üç Kaside* (1967), *İslâmın Şiir Anıtlarından* (1976, *Üç Kaside*'nin genişletilmiş baskısı.), *Batı Şiirlerinden* (1976), *Çağdaş Batı Düşüncesinden* (1997).⁶³⁴

2.3.7. Ülkü Tamer (1937-2018)

Ülkü Tamer, 20 Şubat 1937'de Gaziantep'te dünyaya gelmiştir. Babasının ismi Tahsin; annesininki ise Fatma'dır.⁶³⁵ Annesi ev hanımı; babası ise ipek dokumacılığı işiyle uğraşmıştır. Ailenin en büyük çocuğu olan Ülkü Tamer'in iki de kardeşi vardır. Kardeşlerinin isimleri; Aykut (d. 1939) ve Tankut'tur (d. 1941).

İlkokula Gaziantep'teki Dayı Ahmet Ağa İlkokulu'nda başlayan Ülkü Tamer, ortaokul ve liseyi İstanbul'da Robert Kolej'de bitirmiştir (1958). Bu eğitim süreçlerinin ardından İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne kaydını yaptırmış; fakat buradaki tahsilini tamamlamamıştır. Sonra İstanbul Üniversitesi Gazetecilik Enstitüsü'ne girmiş ve buradan mezun olmuştur.

Yaşamı boyunca pek çok farklı meşguliyeti olan Ülkü Tamer, şiir yazmanın dışında; tiyatro, sinema ve dizi oyunculuğu, çeşitli dergilerde editörlük, birçok gazetede köşe yazarlığı, çevirmenlik, danışmanlık, şarkı sözü yazarlığı, radyo oyunu uyarlamacılığı vs. gibi çeşitli işler yaparak geçimini sağlamıştır.⁶³⁶ Ülkü Tamer askerlik görevini ise 1960'ların ikinci yarısında İstanbul Okmeydanı'nda İstiklal İlkokulu'nda yedek subay öğretmen olarak ifa etmiştir.

Şair ilk evliliğini kendisi gibi edebiyatçı olan Tomris (Uyar) Hanımla yapmıştır. Bu evlilikten kızları Ekin dünyaya gelmiştir. Fakat Ekin henüz birkaç aylık bebekken süttten boğularak ölmüş; bu kaybın ardından çiftin evlilikleri de boşanma ile sonuçlanmıştır. Ülkü Tamer ikinci evliliğini ise 1993 yılında tiyatro

⁶³⁴ Sezai Karakoç'un hayat hikâyesi, edebî açıdan durduğu yer ve eserlerine değinilirken, kendisine dair yazılmış çeşitli makale, tez ve kitaptan faydalanılmıştır.

⁶³⁵ Ülkü Tamer'in babası Gaziantep'li; annesi ise Eskişehirlidir.

⁶³⁶ Sanatın dışında Ülkü Tamer'in bir diğer tutkusu -hem amatör oyuncu hem de bir izleyici olarak- futboldur.

sanatçısı Neslihan Kılıç'la gerçekleştirmiş ve bu evlilik şairin ölümüne dek devam etmiştir.

1 Nisan 2018 tarihinde Bodrum'daki evinde bir süre tedavi gördüğü akciğer kanseri nedeniyle 81 yaşında yaşamını yitiren şairin naaşı Bodrum'un Turgutreis Mahallesi'ndeki Merkez Camii'nde kılınan cenaze namazının ardından Gümüşlük Mahalle Mezarlığı'nda toprağa verilmiştir.

Ülkü Tamer'in sanata ve edebiyata karşı ilgisi daha çocukluk yaşlarında başlamıştır. Tamer'in yayımlanan ilk ürünü; ilkokul dördüncü sınıftayken yazdığı "Fakir Aile" adını taşıyan öyküsüdür. Bu öykü, Gaziantep'in yerel bir gazetesinde çıkmıştır. Kitap hâlinde basılan ilk yapıtı da; 1948 yılında kendi yayını olarak çıkardığı tek perdelik okul oyunu *Duygular Konuşuyor*'dur. Şairin yayımlanan ilk şiiri ise 1954 yılında *Kaynak* dergisinde çıkmıştır. Şiir, "Dünyanın Bir Köşesinden Lucia" başlığını taşımaktadır. Daha sonra edebî ürünleri (aynı zamanda çeviri ve yazıları) *Varlık*, *Pazar Postası*, *Yeditepe*, *Yenilik*, *Dost*, *Yeni Dergi*, *a*, *yeni a*, *Papirüs*, *Sanat Olayı*, *Milliyet Sanat*, *Gösteri*, *kitap-lık* gibi pek çok farklı dergide yer almaya devam etmiştir. Günümüzde İkinci Yeni Türk şiir hareketinin önde gelen isimlerinden biri olarak tanınsa/anılrsa da, Ülkü Tamer'in şiirini iki döneme ayırmak mümkündür.

İkinci Yeni anlayışıyla kaleme aldığı şiirler, Ülkü Tamer'in birinci dönem şiir(ler)ini oluşturmaktadır. Şair bu topluluğa, hareketin ana hatları/karakteristikleri belir(len)dikten/oluşt(ruldu)ktan sonra dâhil olmuş ve daha ilk şiirlerinden itibaren kurduğu kendine has imaj yapısı ve söyleyişindeki sadelikle dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır. Fakat *Virgülün Başından Geçenler* (1965) adlı dördüncü şiir kitabıyla birlikte Ülkü Tamer'in artık yavaş yavaş İkinci Yeni'deki konumundan uzaklaşmaya başladığı görülür. Bu kitapla beraber Tamer'in şiirlerinde ufaktan bir toplumsal eleştiri de başlamıştır. Son şiir kitabı *Bir Adın Yolculuktu*'daki (2014) ürünlerinde ise İkinci Yeni şiirinin ana temalarına hâkim olan karamsarlık ve umutsuzluğun yerini daha iyimser bir havanın/bakış açısının aldığı ve bununla beraber şairin İkinci Yeni'nin merkezinden daha net kopuşlarla ayrıldığı görülür. İşte şairin bu nihai şiirsel süreçlerini ikinci dönemi olarak nitelemek mümkündür.

Birçok ödülün de sahibi olan Ülkü Tamer'in eserleri ise şöyle sıralanabilir:

Şiir: *Soğuk Otların Altında* (1959), *Gök Onları Yanıltmaz* (1960), *Ezra ile Gary* (1962), *Virgülün Başından Geçenler* (1965), *İçime Çektiğim Hava Değil Gökyüzüdür* (1966), *Sıragöller* (1974), *Seçme Şiirler* (1981), *Yanardağın Üstündeki Kuş* (Toplu Şiirler)⁶³⁷ & *Antep Neresi* (1986), *Kırağı Gemisi* (Seçme Şiirler: 1991), *Ben Sana Teşekkür Ederim* (Seçme Şiirler: 2003), *Bir Adın Yolculuktu* (2014).

Kitaplarına girmemiş şiirler: *Lucia* (2020, haz. Emine Selcen Bekmezci).

Oyun: *Duygular Konuşuyor* (1948).

Öykü: *Alleben Öyküleri* (1991), *Tarihte Yaşanmamış Olaylar* (2014).

Anı/Deneme: *Alleben Anıları* (1997), *Yaşamak Hatırlamaktır* (1998), *Bir Gün Ben Tiyatrodadayken...: Kırk Sanatçıdan Tiyatro Anıları 3 Perde* (2003), *Kırıp Dökmeden* (2010), *Bütün Yazıları 1: Sanatın ve Edebiyatın Dayanılmaz Hafifliği* (2021), *Bütün Yazıları 2: Sanat Yolculukları* (2021), *Bütün Yazıları 3: Kediler ve Kitaplar* (2022).

İnceleme: *Sinema Dedi ki...* (1989).

Söyleşi: *Ülkü Tamer'le Hayata ve Şiire Dair* (2006, haz. Feridun Andaç).

Çocuk kitabı: *Şeytanın Altınları: Grimm Kardeşler'den Masallar* (1970), *Çocuklara Genel Kültür* (197?), *Pullar Savaşı* (1975), *Günışığı Hoşça Kal* (1975), *Ne Biliyorum?* (1977), *Hangisi Doğru?* (1978), *Tele Yunus* (1979), *Sanat Sınavı: 6 Dalda 666 Soru*⁶³⁸ (2006).⁶³⁹

2.4. İKİNCİ YENİ ŞAİRLERİNİN GENEL OLARAK ŞİİRE VE TÜRK ŞİİRİNE YÖNELİK BAKIŞI

İkinci Yeniciler, yalnızca şiirler kaleme almakla kalmamışlar; ayrıca şiir santı üzerine düşünerek, bu fikirlerini yazılarında, konuşmalarında, röportajlarında, soruşturmalarda örnekler ışığında açık bir şekilde dile getirmeye çalışmışlardır. Muhakkak ki en önemli uğraşı şiir olan şairin, düşüncesinin merkezinde de daima şiir

⁶³⁷ Ülkü Tamer'in toplu şiirleri bazı yayınevlerinden *Yanardağın Üstündeki Kuş*; bazı yayınevlerinden ise *Güneş Topla Benim İçin* adıyla yayımlanmaktadır.

⁶³⁸ Ülkü Tamer bu eserlerinin yanı sıra birçok farklı türde yabancı eseri Türkçeye çevirmiş; derlemeler/seçkiler hazırlamış; şarkı sözü ve senaryolar yazmıştır.

⁶³⁹ Ülkü Tamer'in hayat hikâyesi, edebî açıdan durduğu yer ve eserlerine değinilirken, kendisine dair yazılmış çeşitli makale, kitap ve şu tezden istifade edilmiştir: Emine Selcen Bekmezci, "Ülkü Tamer'in Şiirleri Üzerine Bir Araştırma", Ankara: Ankara Üniversitesi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2019, s. 7-67.

vardır. Şiiri bir hudutsuzluk⁶⁴⁰ ve usun bir bozgunu (yani *bilinçli bilinçsizlik*)⁶⁴¹ olarak niteleyen İlhan Berk, ne kadar ozan varsa o kadar şiir tanımı olduğunu söylemiş ve kendi şiir tarifini de şöyle yapmıştır:

“Şiir doğruların yürüttüğü, yanlışların yaptığıdır. Usun hallaç pamuğu gibi atıldığı, üstünün çizildiği. Böyle bir yaşama biçimi. Bu dünyada yaşarken, onunla alışverişte bulunurken, insanlar, bitkiler, hayvanlar, kentler, göklerle gidip gelirken bizim gerimize bıraktığımızdır.”⁶⁴²

İlhan Berk’in bu tanımından şiirde doğrudan bir mantık aranmaması gerektiği ve bu edebî türün şairin hayat birikiminden süzdüğü şeylerin bir toplamı olduğu sonucunu çıkarmayı mümkün kılmaktadır. Hatta “bizim gerimize bıraktığımızdır” ifadesinden, şiirin hem önceyi şimdiye hem de şimdiyi önceye taşıyan bir vasıta görevi görmekle yükümlü bir sanat biçimi olduğu gerçeğini de -bir bakıma- ortaya çıkarmaktadır.

Gerçek/has şairin şiirle olan kopmaz bağı; “Ben bazı şairlerin dünyaya şair olarak geldiğine inanırım. [...] Ben yine bazı şairlerin yazdıklarının üstlerine başlarına benzediğine inanırım. Şiirlerinden onun bu dünyada neyi sevip, neyi sevmediğini, bu yerküreye nasıl baktığını, insanları, otları, hayvanları, onları nasıl gördüğünü anlarız. Böylece şiirleriyle onu çizeriz.”⁶⁴³ gibi ifadelerle dile getiren İlhan Berk’in, Türk şiiri ve şairini ekseri dünya şiiri ve şairiyle (bilhassa Batı şiiri ve şairiyle) karşılaştırarak değerlendirdiğine tanık oluyoruz. Öyle ki edebiyat eleştirmeni Doğan Hızlan’ın TRT’de kendisi ile gerçekleştirdiği bir sohbette, şair, Türk şiirinin zenginliğinden söz etmiş; aynı zamanda bu sohbet esnasında dünya şiiriyle de yakından ilgilendiğini (dünya şiirini yakından takip ettiğini/izlediğini) ifade ederek, Türk şiirinin birçok Avrupa şiiriyle karşılaştırılabilecek seviyede bir şiir olduğuna yürekten inandığını belirtmiştir. Öte yandan Türk şiirinin belli başlı (ör. İngilizce, Fransızca, Almanca gibi) dillere çevrildiği takdirde büyük bir etkisinin

⁶⁴⁰ İlhan Berk, “Şiirin İmkânları”, *Şiirin Çizdiği (Edebiyat ve Şiir Üzerine Yazılar)*, haz. Yalçın Armağan, 1. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 2019, s. 62.

⁶⁴¹ İlhan Berk, “Ben Şiiri ‘Usun Bir Bozgunu’ Diye Düşünüyorum”, Sorular: Metin Eloğlu, *Kanatlı At*, 3. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2022, s. 21.

⁶⁴² İlhan Berk, “Şiiri Doğrular Yürütür, Yanlışlar Yapar”, Sorular: Doğan Hızlan, *a.g.e.*, s. 82.

⁶⁴³ İlhan Berk, “Şiir Bağımsızdır, Bağlanamaz”, Sorular: Hikmet Çetinkaya, *a.e.*, s. 46.

olacağına; hatta hatırı sayılır Batılı şairlerin bile -Türk şiirini okudukları takdirde-
ondan etkilenebileceği kanısında olduğunu söylemiştir.⁶⁴⁴

İlhan Berk, 1986 yılında BBC Türkçe Radyosu'na verdiği bir demeçte, Türk şiirini takdirle şöyle önelemiştir:

“Türk şiiri büyük bir geçmişi olan bir şiirdir. Ve Avrupa şiirinin hiçbir zaman aşağısında olmayan; onunla atbaşı, belki birçok alanlarda daha da üstüne olan bir şiir var. Bundan hepimizin gönenmesi gerekir.”⁶⁴⁵

Her fırsatta, dünya düzeyinde bir şiir olarak gördüğü/takdim ettiği Türk şiirinin geniş bir kaynağa sahip oluşundan ve büyüklüğünden söz eden ve bundan hiç kuşku duymadığını belirten İlhan Berk, 2004 yılında CNN Türk'te “Karalama Defteri” adlı programda yine Doğan Hızlan'a verdiği bir röportajda; padişahları bile şiir yazmış Türk ulusuna ait şiir kitaplarının gururla yabancı dillere çevrilmesi ve bütün dünyada bilinmesi gerektiğini -bir kez daha- önemle vurgulamıştır.⁶⁴⁶ Aslında şair İlhan Berk'in dile getirdiği tüm bu fikirler, onun Türk şiirine karşı duyduğu sevgiyi ve verdiği değeri, önemi göstermeye yetmektedir.⁶⁴⁷

“Her Çağda Yenilenen” başlıklı yazısında şiir sanatını -İlhan Berk gibi- tanım meselesi üzerinden değerlendiren Turgut Uyar, şiirin inanılır, hiç değilse katlanılır bir tarifinin yapılamamasının, onun güçlüğünden çok, bir tanımı yapılamayacak kadar kişisel, değişken, yerinde durmaz oluşundan ileri geldiğini söylemiştir.⁶⁴⁸ Ayrıca her çağın ve her şiirin tanımı -en azından “ne olmadığını” inceleme yoluyla- yapılabileceğini; ancak bunun ozanların sayısını artırmaktan başka bir işe yaramayacağını; yani şiire bir kazanımı olmayacağını serdetmiştir. Yazısının

⁶⁴⁴ bkz. İlhan Berk, “İlhan Berk'in Türk Şiiri Hakkındaki Değerlendirmesi”, (Çevrimiçi) <https://youtu.be/T9dxU0ZHJTA>, 20 Mart 2023.

⁶⁴⁵ İlhan Berk, “ARŞİV ODASI: İlhan Berk, 1986 - BBC TÜRKÇE”, (Çevrimiçi) https://youtu.be/3gPLwZdYj_w, 20 Mart 2023.

⁶⁴⁶ bkz. İlhan Berk, “İLHAN BERK 2. BÖLÜM (2004)”, (Çevrimiçi) https://youtu.be/c_4Hek5-h9s, 20 Mart 2023. / Programın birinci kısmı için ayrıca bkz. İlhan Berk, “İLHAN BERK 1. BÖLÜM (2004)”, (Çevrimiçi) <https://youtu.be/dQOHnruwEsU>, 20 Mart 2023.

⁶⁴⁷ İlhan Berk'in genel olarak şiir ve Türk şiiri hakkında daha başka düşünceleri ve değerlendirmeleri için *Şiirin Çizdiği: Edebiyat ve Şiir Üzerine Yazılar* adlı kitabında yer alan kimi yazılarına bakılabilir.

⁶⁴⁸ Turgut Uyar, “Şiirden Kim Anlar?” başlıklı yazısında, şiirin tarifinin güçlüğü konusunda benzer bir değerlendirmede bulunmuş ve şunları söylemiştir: “Şiirin tanımının zorluğu, olanaksızlığı, sanıyorum şiir anlayışlarının, şiirden alınan tadların çeşitliliğinden bir, bir de şiirin çağdan çağa, dönemden döneme işlev ve kılık değiştirmesindenir.” (Turgut Uyar, “Şiirden Kim Anlar?”, **Korkulu Ustalık (Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar & Bir Şiirden)**, haz. Alâattin Karaca, 5. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018, s. 400.)

sonlarına doğru ise Uyar, başlığına koşut olarak şiirin yenilenmesinin hem çağıyla (yani toplumsal değişmelerle) hem de ozanıyla ilgisi bulunduğundan söz etmiştir:

“Evet şiir her çağda yenilenir. Ama şiiri, toplumdan, toplumsal değişmelerden önce bir ozan yeniler. Şunu demek istiyorum. Belki başka hiçbir sanat ürünü şiir kadar sanatçısına, sanatçısının kişiliğine bağlı değildir. Yani bir bakıma şiirin tanımı ozanın tanımıdır denebilir.”⁶⁴⁹

Şiirin psikolojik macerasına, işçiliğine, görevine dair yeni bir şey söylemenin her daim mümkün olacağını; fakat anlamını kesin olarak açıklama konusunda aynı şeyi söylemenin pek mümkün olamayacağını ifade eden Turgut Uyar,⁶⁵⁰ şiirin gelişmesi hususunda ise şunları kaydetmiştir:

“Oysa şiirin gelişmesi, bir ‘teknik’in gelişmesi değildir. Hiçbir zaman olmamıştır. Şiirin gelişmesi doğruca, şiiri yapan, oluşturan, yaşayan koşulların, çevrelemenin gelişmesidir. Denebilirse, toplumsal bir çerçeve içerisinde insanın gelişmesidir. Dolayısıyla, soyut olarak, ‘yaşama’nın gelişmesidir.”⁶⁵¹

Turgut Uyar’a göre şiiri diri tutan ve gelişmesine sebep olan etkenlerin başında; toplum içinde gittikçe baskısı artan teknolojinin, değişen ahlak ve yaşama biçimlerinin insan yeteneklerine kattığı gelir. Hatta ona göre şiir bu sayede organik bir bünye duyarlılığı gösterir ve son tahlilde şiirin çözümlenemez gibi görünen karmaşıklığı da burada ortaya çıkar. “Şiirin Gelişmesi Üzerine” başlıklı yazısının son kısmında ise şair, şiirde dönem dönem yaşanan tıkanıklıkların, ancak kötü alışkanlıkları olmayan yeni kuşak şairler tarafından çözülebileceğine inandığını dile getirmiştir.⁶⁵²

Yazı ve söyleşilerinde zaman zaman Türk şiirine de değinen Turgut Uyar’ın, İlhan Berk’e kıyasen bu kadim şiire biraz daha eleştirel bir bakışla baktığı görülür. Mesela bir röportajında klasik Türk edebiyatını topluma yabancı bir edebiyat olarak nitelemiş; ancak toplum dışında yazılmasına karşın altı yüz yıl sürmesini birtakım değerler ve güzellikler taşımasına bağlamıştır. Buna bağlı olarak Şeyh Gâlib’den

⁶⁴⁹ bkz. Turgut Uyar, “Her Çağda Yenilenen”, **a.g.e.**, s. 86-87.

⁶⁵⁰ bkz. Turgut Uyar, “Ozanın İşi”, **a.e.**, s. 100-102.

⁶⁵¹ Turgut Uyar, “Şiirin Gelişmesi Üzerine”, **a.e.**, s. 355.

⁶⁵² bkz. Turgut Uyar, “Şiirin Gelişmesi Üzerine”, **a.e.**, s. 355-356. / İlgili konular hakkında bir başka yorum için bkz. Turgut Uyar, “Çağını Yitirmek”, **a.e.**, s. 117-119.

sonra klasik Türk edebiyatının/şiiirinin eski parlaklığını yitirdiğini belirtmiştir.⁶⁵³ Keza kendi dönemine kadar uzanan yeni Türk şiirini de farklı tespitlerde bulunarak yer yer olumlu yer yer olumsuz eleştirilerle değerlendirdiğine şahit oluyoruz.⁶⁵⁴

Her ne kadar yazılarında şiiri farklı bağlamlarda ele almış olsa da, kendisi ile yapılan söyleşilerde ve gerçekleştirilen soruşturmalarda Edip Cansever'in şiire dair daha net değerlendirmeler yaparak yorumlarda bulunduğu göze çarpmaktadır. Şairlerin ve yazarların nasıl yaşadıklarına ve nasıl yarattıklarına yönelik yapılan bir soruşturmada; "benim için tek mutluluk şiir yazmaktır"⁶⁵⁵ diyen Edip Cansever; şiir üstüne gerçekleştirdiği bir konuşmada ise; şiir yazan kişinin, aynı zamanda şiir üzerine düşündüğünü ve bu düşündüklerini de her fırsatta açıklamak istediğini belirtmiştir.⁶⁵⁶

Şiirin yapılan bir şey olduğunu⁶⁵⁷ ve şiiri açıklayan tek şeyin gene şiirin kendisi olduğunu⁶⁵⁸ söyleyen Edip Cansever'in, şiire karşı duyduğu sevgi, verdiği değer/önem ve gösterdiği saygı o kadar büyüktür ki,⁶⁵⁹ Metin Eloğlu bu durumu mizahi bir dille şöyle açıklamaktadır:

"Edip Cansever şiiri sevdiğine yakın, şiir üstüne konuşmayı, tartışmayı da sever. Söyleşilerinde şiirin adını anmayan kişilerle dostluk edemiyor bu yüzden. Resimdi, müzikti, yaz özlemiydi, politikaydı, kişisel, gündelik serüvenlerdi, falan fişmandı... dilediğin konuyu seç, kurcala, ama üç beş dakikayı geçmesin pek, ille de şiire uğrayacaksın ara sıra, şiire yakışır bir yanını bulacaksın o konunun ki, Edip esnemeye, gür saçlarını sıvazlamaya başlamasın; yudumladığı ilk kadeh tam içine

⁶⁵³ bkz. Turgut Uyar, "Turgut Uyar ile Şiirden Hayata", **a.e.**, s. 553.

⁶⁵⁴ Örnek olarak bkz. Turgut Uyar, "Turgut Uyar ile Şiirden Hayata", **a.e.**, s. 553-556/560-561.

⁶⁵⁵ Edip Cansever, "Nasıl Yaşıyorlar, Nasıl Yaratıyorlar?", **Şiiri Şiirle Ölçmek (Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar)**, haz. Devrim Dirlikyapan, 2. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2012, s. 36-37.

⁶⁵⁶ Edip Cansever, "Şiir Üstüne Bir Konuşma", **a.g.e.**, s. 193.

⁶⁵⁷ bkz. Edip Cansever, "Edip Cansever'le Konuştum", Sorular: Erdal Öz, **a.e.**, s. 182.

⁶⁵⁸ bkz. Edip Cansever, "Edip Cansever ile röportaj 1975 yılı", (Çevrimiçi) <https://youtu.be/FMf4XMYEcgl>, 31 Mart 2023.

⁶⁵⁹ Ağustos 1982'de *Hürriyet Gösteri* dergisinin 21. sayısında yayımlanan "Nasıl Yaşıyorlar, Nasıl Yaratıyorlar?" başlıklı soruşturma dosyasında Edip Cansever, şiire karşı gösterdiği özeni uzun uzun anlatmıştır. İlgili yazı için bkz. Edip Cansever, "Nasıl Yaşıyorlar, Nasıl Yaratıyorlar?", **Şiiri Şiirle Ölçmek (Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar)**, haz. Devrim Dirlikyapan, 2. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2012, s. 34-37.

sinecekken, birden rostoya, bol salçalı makarnaya vurmasın işi! (Ertesi sabah ağzı şap gibiymiş, başı ağrıyor, dükkâna gidesi gelmiyormuş).”⁶⁶⁰

Metin Eloğlu’nun sorularını cevapladığı konuşmada Edip Cansever, şiirin temelinde “düşünce”nin yattığını ve şiirin her şeyden önce bir “dil” işi, yani dile dayalı bir olgu olduğunu söylemiştir.⁶⁶¹ Ona göre “bir toplumun duygusu, duygu biçimleri, ancak o toplumun dilinde, dolayısıyla şiirinde belli edebilir kendini.”⁶⁶² Ve şiirin asıl meselesi yaşam-duygu-düşünce düzeyine ulaşabilmesidir.⁶⁶³

Şiiri şairinden ayırmanın pek mümkün olamayacağını; yani şiiri -açıklarken- şairiyle beraber düşünmemiz gerektiğini;⁶⁶⁴ ayrıca büyük şair küçük şair ya da iyi şair kötü şair gibi yaftalamalara karşı olduğunu belirten Edip Cansever,⁶⁶⁵ Metin Eloğlu’nun “Bizim bir şiir geleneğimiz var mı?” sorusu üzerine, klasik Türk şiiri ve Türk halk şiirine dair düşüncelerini eleştirel bir bakış ortaya koyarak dile getirmeye çalışmıştır. Klasik Türk şiiriyle Türk halk şiirini birbiriyle karşılaştırarak yorumlama çabasına giren Edip Cansever, genel olarak divan şiirinin halk şiirinden daha bir şiir niteliği taşıdığını; ama halk şiirinin de yeni kuşak şairlere birtakım etkileri olduğunu söylemekten geri durmamıştır.⁶⁶⁶

Cemal Süreya’yı ele aldığımızda onu İkinci Yeni’nin diğer şairlerinden ayıran bir-iki özelliğin mevcut olduğunu söylemiştik. Bunlardan birisi; İkinci Yeni’nin diğer şairlerine göre çok daha az şiir yazdığı hususuydu. Ancak şiir üzerine fikir beyan etme konusunda -tam aksine- kendisinin diğer İkinci Yenicilere göre çok daha fazla yazı yazdığı, röportajlar verdiği ve soruşturmalara iştirak ettiği görülür.

Bağımsız olarak şiiri ve yine aynı şekilde Türk şiirini de birçok kez ve değişik bağlamlarda ele alan/değerlendiren Cemal Süreya’ya, 1985’te gerçekleştirilen bir söyleşide, şiirle ilgili düşünceleri sorulmuş; kendisi de bu konu hakkında şöyle bir cevap vermiştir:

⁶⁶⁰ (Ayrıca devamı için de bkz.) Edip Cansever, “Cansever’in İşi Gücü”, Sorular: Metin Eloğlu, **a.e.**, s. 216.

⁶⁶¹ Edip Cansever, “Cansever’in İşi Gücü”, Sorular: Metin Eloğlu, **a.e.**, s. 219-220.

⁶⁶² Edip Cansever, “Cansever’in İşi Gücü”, Sorular: Metin Eloğlu, **a.e.**, s. 220.

⁶⁶³ Edip Cansever, “Cansever’in İşi Gücü”, Sorular: Metin Eloğlu, **a.e.**, s. 222.

⁶⁶⁴ Detaylı bilgi için bkz. Edip Cansever, “Şiiri Açıklamak”, **a.e.**, s. 81-85.

⁶⁶⁵ bkz. Edip Cansever, “Cansever’in İşi Gücü”, Sorular: Metin Eloğlu, **a.e.**, s. 222.

⁶⁶⁶ bkz. Edip Cansever, “Cansever’in İşi Gücü”, Sorular: Metin Eloğlu, **a.e.**, s. 223-224. / Edip Cansever’in klasik Türk şiiri hakkında bazı düşünceleri/saptamaları için ayrıca bkz. Edip Cansever, “Divan Şiiri Soruşturması”, **a.e.**, s. 362-363.

“Bence şiir ve aşk; bunların ikisi de gayrı-meşrudur. Meşru duruma gelince ikisi de biter. Mutluluğun şiiri yazılamaz. Masallarda bile sevgililer birleşince masallar biter. Şiir, temizler ve artırır. Kendisi de biraz kirlidir. Son derece temiz duygularla şiir yazarlar bence bir temizlik işlemi yapıyorlardır o kadar. Şiir duygularla değil sözcüklerle yazılır.”⁶⁶⁷

Şairin bu yorumu, şiirin ilk etapta bir ruhsal yorgunluğun neticesi olarak tezahür ettiği sonucunu çıkarmayı mümkün kılmaktadır. Ancak tüm olumsuzlukların sözcüklere dökülmesi, şiire bir nevi panzehir işlevi katmaktadır. Bu sayede şair (hatta dolaylı olarak okur) ruhsal bir arınmaya yahut dinginliğe ulaşmaktadır.

Yine aynı röportajda Cemal Süreya’ya “Şiirimizin gelişmesi ne şekilde olmuştur?” gibi bir soru yöneltilmiş; kendisi de bu soruya karşılık Türk şiirini özetle şu şekilde değerlendirmiştir:

“Şiirimiz özellikle 1940’tan sonra kendisine zengin çıkış noktaları bulmuş ve geniş bir yelpaze halinde bugüne gelmiştir. Divan Edebiyatı büyük bir edebiyat ama bu edebiyatta, Yahya Kemal, Ahmet Haşim’e kadar şiirsel bir boşluk görüyorum. Bu iki şairle başlayan gerçek şiir fışkırması daha sonra şiirle çok yoğun olarak 1940’ta Orhan Veli ve arkadaşlarıyla gerçek bir yörüngeye oturdu. Bizim kuşak, andığım çerçevenin bir yerinden çıkış yaptı ve şiirin alanını her yana doğru genişletti.”⁶⁶⁸

Papirüs dergisinin Ocak 1969 tarihli sayısında yayımlanan “Şiirimiz Üstüne Bir İki Söz” başlıklı başyazısında Cemal Süreya; “Türk şiiriyle Bulgar şiirini karşılaştırdığımız zaman Türk şiirinin her yönden daha gelişkin, daha etli bir şiir olduğunu görüyoruz. Bunun gibi, Türk şiirinin daha birçok ülke şiirine göre daha gelişkin, daha umutlu, daha ‘istidatlı’ olduğunu görüyoruz. [...] Türk şiiriyle Alman şiirini karşılaştırm, Türk şiirini daha diri bulacaksınız. Türk şiirini Macar şiiriyle, Amerikan şiiriyle karşılaştırm, daha çılgın, daha ince bulacaksınız.”⁶⁶⁹ diyerek, Türk şiirinin dünya çapındaki gelişmişlik düzeyini ve önemini anlatmaya; buna bağlı olarak Türk şiirinin bir nevi başarı grafiğini çizmeye çalışmıştır.

⁶⁶⁷ Cemal Süreya, “Mutluluğun Şiiri Yazılmaz”, “**Güvercin Curnatası**” (Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları), haz. Nursel Duruel, 9. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2020, s. 112.

⁶⁶⁸ Cemal Süreya, “Mutluluğun Şiiri Yazılmaz”, **a.g.e.**, s. 112-113. / Cemal Süreya’nın kadim Türk şiirine dair biraz daha detaylı bir başka değerlendirmesi için bkz. Cemal Süreya, “Cemal Süreya ile...”, **a.e.**, s. 61-63.

⁶⁶⁹ Cemal Süreya, “Şiirimiz Üstüne Bir İki Söz”, **Papirüs’ten Başyazılar**, Derleyen: Zuhul Tekkanat, 2. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2019, s. 101.

İkinci Yeni'nin "sivil şairi" olarak anılan ve şiirde genelgeçerliliğin yerine aykırılığı arayan Ece Ayhan ise kendi şiir tanımını Thomas Stearns Eliot'ın (1888-1965) ortaya attığı "nesnel karşılık/bağlılaşım" (objective correlative) terimi üzerinden yapmıştır:

"Bence şiir denilen şey, dilde bir 'nesnel karşılıklar' toplamının 'şiir kütüğü'ne çakılmasıdır."⁶⁷⁰

T. S. Eliot'a göre: "Coşkuyu sanat biçiminde dile getirmenin tek yolu, ona bir 'nesnel karşılık' bulmaktır. Başka bir deyimle, o belirli coşkunun örneği olabilecek bir nesneler dizisi, bir konum, bir olaylar zinciri bulmaktır. Öyle ki, duygusal yaşantı çerçevesinde algılanacak o olguların verilmesiyle coşku birdenbire uyandırılmış olsun."⁶⁷¹ Ece Ayhan da -T. S. Eliot gibi- dört başı mamur bir şiire ulaşılabilmesi için, şiirin içinde yer alan imgesel unsurların muhakkak toplumsal yaşamda nesnel (yani somut) bir karşılığının bulunması gerektiği şartına inanmıştır. Bunun yanı sıra her şiirin -az ya da çok- bir işlevinin olduğunu düşünen Ece Ayhan, aynı zamanda şiirin şiirde (yani şiirin sadece kendisiyle sınırlı) kalmaması; her şeyin içine sızarak orada var olanları irdelemesi, deşmesi, kurcalaması gerektiğine ve şairin bir nevi bir düşünür gibi (yani feylesofça) davranması, öyle hareket etmesi gerektiğine kanaat getirmiştir.⁶⁷²

Ece Ayhan, gerek yazılarında gerekse kendisi ile yapılan söyleşilerde sadece şiir sanatının teorik taraflarına değinmekle kalmamış, aynı zamanda Türk şiirine ilişkin görüşlerini de açıklamıştır. Şair, klasik Türk şiirini sırlı bir mecra olarak görmüş ve bu şiiri açık bir biçimde ne olumlamış ne de olumsuzlamıştır. Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemlerini de içine alan; 1839'dan 1912'ye kadar uzanan Türk edebiyatı sürecinde ise şiirsel bir boşluğun, yoksunluğun olduğunu (yani özetle hiç şiirin olmadığını) söylemiştir. Garip ve İkinci Yeni şiirini ise "önemli ve ezici"

⁶⁷⁰ Ece Ayhan, **Dipyazılar**, 1. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 1996, s. 59. (Aktaran: Hulusi Geçgel, "İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan", Edirne: Trakya Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2002, s. 39.)

⁶⁷¹ T. S. Eliot, "Hamlet", **Denemeler**, çev. Akşit Göktürk, İstanbul, Afa Yayınları, Aralık 1987, s. 57. / Aynı eserin bir başka çevirisi için bkz. T. S. Eliot, "Hamlet ve Sorunları", **Denemeler**, çev. Halit Çakır, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1988, s. 73.

⁶⁷² Aktaran: Hulusi Geçgel, "İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan", Edirne: Trakya Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2002, s. 39-45. (Ece Ayhan'ın şiir hakkında yazmış olduğu kısa bir edebî metni için bkz. Ece Ayhan, "Yoksulluğun Harçlığından Denkleştirilmiş Duhuliyedir En İyisi", **Bütün Yort Savul'lar! (Toplu Şiirler 1954 - 1997)**, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010, s. 152.)

olarak niteleyerek, önemsemiştir.⁶⁷³ Özetle Ece Ayhan'ın Türk şiirine karşı bakışı bu şekildedir.

Sezai Karakoç da edebiyat üzerine kaleme aldığı yazılarında şairin işlevini, şiirin konumunu ve Türk şiirinin genel görünümünü tartışmıştır. Örneğin Karakoç, “Şair” başlıklı yazısında öyle bir şair profili çizmiştir ki, ona göre şair; toplumun, milletin neredeyse her şeyidir. Fakat Karakoç'un bahsettiği şair profili alelade şiir yazan bir kişiyi değil; sesleriyle, ahenkleriyle, hayallerindeki tabiat ve gerçeküstü biçimleriyle mutlak hakikati (İslâmî değerleri) omuzlayan, ilahi/rahmani ilhamdan nasibini almış ve böyle bir yolda dirilişin tohumlarını atan “büyük (veli) şair” tipini temsil etmektedir.⁶⁷⁴

“Şiir sanatı kadar millet sanatı olan bir sanat yoktur.”⁶⁷⁵ ve “[...] şiir evrensel olduğu ölçüde millî, millî olduğu ölçüde evrenseldir.”⁶⁷⁶ diyen Karakoç, “Diriliş Çağında Şiir ve Şair” başlıklı yazısında kendi şiir görüşünü şöyle tarif etmiştir:

“[...] şiir, hakikatın, yüzülebilecek bir derisi değil, çıkarıldığında, insan hakikatının hayattan yoksun kalacağı kalbidir.

Şiir, hakikatın, doğa ve tarih içinde atan nabzı, çarpan yüreğidir.”⁶⁷⁷

Şiiri hakikatin bir tamamlayıcısı olarak gören ve öyle takdim eden Sezai Karakoç, uygarlık yaşadıkça şiirin de yaşayacağını belirtmiştir.⁶⁷⁸

Karakoç, “Kendini Arayan Şiir: Şiirimiz” başlıklı yazı dizisinde ise Türk şiirini genel hatlarıyla değerlendirmiştir. Klasik Türk edebiyatı için; “Divan edebiyatı, bizim klasik edebiyatımızdır.”⁶⁷⁹ diyerek sahip çıkmış; bu gerçeğin Tanzimat'tan sonra inkâr edilmesini ise -öne sürülen sebepleri de sıralayarak- alttan alta eleştirmiştir.⁶⁸⁰ Ayrıca klasik Türk edebiyatını/şiirini kısmen de olsa sahiplenen, bu şiire dikkat çeken Yahya Kemal'in dışında (gerçek halk edebiyatını/şiirini bir yana bırakırsak) Türk edebiyatının/şiirinin -Tanzimat'tan sonra entelektüel planda-

⁶⁷³ Aktaran: Erdoğan Kul, “Ece Ayhan'ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma”, Ankara: Ankara Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2007, s. 148-159.

⁶⁷⁴ bkz. Sezai Karakoç, “Şair”, **Edebiyat Yazıları I: Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir**, 4. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mayıs 2007, s. 46-54.

⁶⁷⁵ Sezai Karakoç, “Şair”, **a.g.e.**, s. 54.

⁶⁷⁶ Sezai Karakoç, a.y..

⁶⁷⁷ Sezai Karakoç, “Diriliş Çağında Şiir ve Şair”, **a.e.**, s. 122.

⁶⁷⁸ bkz. Sezai Karakoç, “Diriliş Çağında Şiir ve Şair”, **a.e.**, s. 123.

⁶⁷⁹ Sezai Karakoç, “Kendini Arayan Şiir: Şiirimiz I”, **Edebiyat Yazıları II: Dişimizin Zarı**, 6. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mayıs 2016, s. 10.

⁶⁸⁰ bkz. Sezai Karakoç, “Kendini Arayan Şiir: Şiirimiz I”, **a.g.e.**, s. 10-11.

Batı etkisinde geliştiğini ifade etmiştir.⁶⁸¹ Bu noktada, Sezai Karakoç'un İkinci Yeni'nin diğer şairlerine göre kendi kadim anlayışına, geçmişine ya da başka bir deyişle Türk-İslâm kültür ve geleneğine sıkı sıkıya bağlı olduğunu ve bu zihniyetle oluş(turul)an Türk edebiyatını da kıyasıyla sahiplendiğini söyleyebiliriz.

Ülkü Tamer, İkinci Yeni'nin diğer şairleri gibi şiir üstüne çok konuşmamıştır. Hatta kendisi şiir hakkında konuşmayı pek sevmediğini de belirtmiştir. Fakat yine de zaman zaman yeri geldikçe; örneğin kendisine şiir hakkında sorular sorulduğunda - nezaket gereği- düşüncelerini beyan etmekten geri durmamıştır. Ayrıca yer yer onun şiire dair görüşlerine, yazdığı şiirlerden de erişmek mümkündür. Mesela 1974 yılında çıkardığı *Sıragöller* adlı kitabında yer alan “Şiir İçin Cevaplar”, “Şiir” ve “Şiire Önsöz” başlıklı metinleri bu bağlamda değerlendirilebilir.

“Şiir İçin Cevaplar” başlıklı metninde Ülkü Tamer, benzetmeler yoluyla şiirin değişik tariflerini yapmıştır. Özellikle şiirin son dizesi (“Yanardağın üstündeki kuştur şiir.”⁶⁸²) şair için o kadar önemlidir ki; hem 1986'da yayımladığı toplu şiirlerini bu isimle takdim etmiş; hem de kendisinin şiire dair görüşlerinin -neredeyse sadece- bu dizeden anlaşılmasını beklemiş gibidir. Bunun yanı sıra, “Şiir” başlıklı metnin ilk mısraları (“Şiir her gün yeniden başlar. // Her sabah uyanır, / yıkar kelimelerini, / harflerini tarar.”⁶⁸³) okurda; Ülkü Tamer, şiiri kendini sürekli yenileyen/güncelleyen yaşayan bir varlık olarak görmüştür düşüncesini uyandırmaktadır. Bir diğer metni “Şiire Önsöz”de⁶⁸⁴ ise şair, şiirin doğayla, dünyayla, aslında hayatın ta kendisi ile olan ilişkisini örtük bir biçimde yansıtmaktadır.

Şiir üzerine yazmak ya da konuşmak yerine, daha çok şiiri şiirle anlatmayı yeğleyen Ülkü Tamer, Türk şiiri hakkında da pek fazla görüş beyan etmemiştir. Her ne kadar kendisinin -kesin ayrımlarla- Türk edebiyatındaki dönemlere, hareketlere vs. dair görüş bildirdiğine sık tesadüf edilmese de, yazdığı şiirlerin yapısından dahi onun Türk edebiyat/şiir geleneğini hiçbir şekilde reddetmediğini anlayabiliyoruz. Söz gelişi Tamer'in şiirlerine şöyle bir baktığımızda bile, kendisinin belirgin bir biçimde

⁶⁸¹ bkz. Sezai Karakoç, “Kendini Arayan Şiir: Şiirimiz I/II/III”, **a.e.**, s. 10-14/15-18/19-26. / Sezai Karakoç'un Cumhuriyet dönemi Türk şiirine dair kaleme aldığı -kısmi- bir değerlendirme yazısı için ayrıca bkz. Sezai Karakoç, “Dişimizin Zarı”, **a.e.**, s. 27-33.

⁶⁸² Şiirin tamamı için bkz. Ülkü Tamer, “Şiir İçin Cevaplar”, **Yanardağın Üstündeki Kuş (Toplu Şiirler)**, 1. b., İstanbul, Ketebe Yayınları, Ocak 2021, s. 157-159.

⁶⁸³ Şiirin tamamı için bkz. Ülkü Tamer, “Şiir”, **a.g.e.**, s. 160-161.

⁶⁸⁴ Şiir için bkz. Ülkü Tamer, “Şiire Önsöz”, **a.e.**, s. 162.

Türk halk şiirinden beslendiğini, bu şiirin verimlerinden başarılı bir şekilde istifade ettiğini görebiliyoruz. Öyle ki bazı şiirlerinin altyapısında yer alan Türk halk şiirine has unsurlar (ör. hece ölçüsü, mısra içi ve sonu uyaklar, bu şiire özgü ahenk vb.) kendini iyiden iyiye hissettirmektedir. Zaten bu özelliği onu İkinci Yeni'nin diğer şairlerinden ayırmış, konumunu farklı bir yere yerleştirmiştir.

Muhakkak ki İkinci Yeni şairlerinin genel olarak şiire ve Türk şiirine yönelik bakışı burada sunduğumuzdan çok daha fazlasıdır. Çünkü İkinci Yeni hareketi içinde adı geçen şairlerden bazıları bu konular hakkında kitaplar dolusu fikirler/görüşler öne sürmüşlerdir. Ama biz kısaca bu başlık altında bütün bu fikirlerin/görüşlerin -bir nevi- özetini çıkarmaya, yani genel bir görünümünü takdim etmeye çalıştık diyebiliriz.

2.5. İKİNCİ YENİ ŞAİRLERİNİN İKİNCİ YENİ'YE DAİR GÖRÜŞLERİ

İkinci Yeniciler, kendi ilgi alanlarına bağlı olarak genel olarak şiir ve Türk şiiri hakkındaki düşüncelerini açıklamakla kalmamışlar; ayrıca fırsat buldukça çeşitli mecralarda İkinci Yeni şiir hareketine dair görüşlerini de dile getirmekten geri durmamışlardır. Nitekim bu görüşlerden, İkinci Yeni içinde adı geçen bazı şairlerin İkinci Yeni'ye karşı çıktığını; bazılarının ise bu şiir atılımını kabul edip, belli bir çerçeve içinde savunduğunu görebiliyoruz. Söz gelimi İlhan Berk, bu hareketi savunan şairlerden biridir.⁶⁸⁵ Örneğin “İkinci Yeni Nedir?” sorusu üzerine şairin verdiği cevaptan hem kendisini bu hareketin içinde gördüğünü hem de onun İkinci Yeni'ye dair görüşlerinin kabaca ne olduğunu anlayabiliyoruz:

“Benim, Turgut Uyar'ın, Edip Cansever'in, Cemal Süreya'nın, Ece Ayhan'ın şiirleri okunursa sorunun şiir adına, şiirin sorgulanması adına olduğu görülür. Şu demektir bu: şiirin ilkelerinin dışındaki bütün öbür araçları atmak; şiiri, şiir olarak, ama yalnızca şiir olarak düşünmek... İkinci Yeni şiir ilk bunu koyuyor işte. Ben

⁶⁸⁵ İlhan Berk, kendisi ile yapılan bir söyleşide, İkinci Yeni'nin içinde yer aldığı hâlde bu hareketi kabul etmeyen şairlere karşı şöyle bir sitemde bulunur: “Bağlantılarımı bilmem; ama ben [Turgut] Uyar'ı, [Edip] Cansever'i, Cemal Süreya'yı, Ece Ayhan'ı İkinci Yeni olarak düşünüyorum. Gerek bu ozanların, gerekse İkinci Yeni oldukları halde bunu söylemek istemeyenlerin nedenlerini bir başka yönden düşünmek gerekir.” (İlhan Berk, “İkinci Yeni ve *Çivi Yazısı* Üzerine”, Sorular: Fuad Güner, **Kanathı At**, 3. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2022, s. 250-251.)

bundan daha büyük bir sorumluluk bilmiyorum. Bu şimdiye değin böylesine düşünülmedi diyeceğim. Bu dediğim yalnız Divan şiirinde var, varsa.”⁶⁸⁶

Aslında İlhan Berk’in İkinci Yeni’yi pek çok yönüyle ele aldığı “İkinci Yeni’nin İlkeleri ya da Salt Şiir” başlıklı yazısında yer alan “Artık İkinci Yeni’nin hikâyesi, Salt Şiirin hikâyesidir.”⁶⁸⁷ son cümlesi bile şairin bu şiir hareketine yönelik görüşlerini özetlemeye yetmektedir. Hatta İlhan Berk’e ait her iki yorum arasında tarih farkı bulunmasına rağmen, şairin İkinci Yeni ile ilgili düşüncelerinde zamanla bir değişimin veya sapmanın olmadığı da açıkça anlaşılmaktadır.

Turgut Uyar da İkinci Yeni’yi değişik açılardan ele almış bir şairdir. Bu şiir atılımının ismi, niteliği, faydası, gelişimi, kendisinin bu hareketin içinde yer alıp almadığı konusunda vs. çeşitli yayın organlarına bir hayli demeç vermiştir. Erdal Öz’ün kendisi ile yaptığı ve Aralık 1956’da *a* dergisinin 8. sayısında yayımlanan röportajında Uyar, hareketin isim sorunsalı üzerine; “‘İkinci Yeni’ iyi bir ad ama kullanışlı değil, önce onu diyeyim. Çünkü ‘yeni’nin arkası kesilmez. Sayılar yetmeyecek [...]”⁶⁸⁸ şeklinde küçük bir eleştirel yorumda bulunmuştur. Devamında İkinci Yeni’nin -o gün için- henüz belirgin olmadığından ve yeniliğinden söz etmiş ve beraberinde “[...] ‘İkinci Yeni’nin Orhan Veli’den sonra bir devrim değil de bir evrim olarak geliştiğini düşünüyorum.”⁶⁸⁹ gibi bir ifade kullanarak, bu şiir hareketinin nasıl bir istikamette ilerlediğini/geliştiğini açıklamaya çalışmıştır. Aynı röportajın aynı sorusuna verdiği cevapta İkinci Yeni’nin *zor şiir* olduğunu ve okuyucusundan sıkı bir ilgi ve güç istediğini belirterek, evrimini usulca tamamladığı takdirde, bu şiirin güç sevilen fakat kolay unutulmayacak bir şiire dönüşebileceğini söylemiştir.⁶⁹⁰ Bu da Turgut Uyar’ın İkinci Yeni’yi daha başından itibaren ne kadar ciddiye aldığına bir göstergesidir.

⁶⁸⁶ İlhan Berk, “İkinci Yeni’nin Sorunu Halis Şiirdir”, **a.g.e.**, s. 13.

⁶⁸⁷ Yazının tamamı için bkz. İlhan Berk, “İkinci Yeni’nin İlkeleri ya da Salt Şiir”, **Şiirin Çizdiği (Edebiyat ve Şiir Üzerine Yazılar)**, haz. Yalçın Armağan, 1. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 2019, s. 124-144.

⁶⁸⁸ Turgut Uyar, “Turgut Uyar ile Konuştum”, Sorular: Erdal Öz, **Korkulu Ustalık (Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar & Bir Şiirden)**, haz. Alâattin Karaca, 5. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018, s. 432.

⁶⁸⁹ Turgut Uyar, “Turgut Uyar ile Konuştum”, Sorular: Erdal Öz, **a.g.e.**, s. 433.

⁶⁹⁰ Turgut Uyar, a.y..

Şubat 1957’de *Pazar Postası*’nda “İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?” başlığıyla bir soruşturma yayımlanmıştır.⁶⁹¹ Farklı kesimler tarafından -toplum sorunları açısından- İkinci Yeni’nin “faydasız şiir” olarak lanse edilmesi şairlere sorulmuş ve bu şiirin faydası veya faydasızlığı hakkında düşüncelerini beyan etmeleri istenmiştir. Sanat yapıtlarının faydasına inanmadığını belirten Turgut Uyar, İkinci Yeni şiirinin de, -şairlerinden başka- kimselere ne zararı ne de faydası olabileceğini söylemiştir.⁶⁹² Kendilerinin yazdığı şiirin, daha sonra gelecek (yani başlangıçtan sonsuza giden) şiire bir faydasının dokunup dokunmayacağı sorusu üzerine ise Uyar, bundan önce her anlayış nasıl kendinden bir önce gelen anlayışa dayalıysa, İkinci Yeni şairlerinin ve şiirinin de -başarısız olması hâlinde bile- gelecek şair kuşaklarına ve tabii onların şiirine bir faydasının dokunacağına inandığını belirtmiştir.⁶⁹³

Bir başka söyleşide Turgut Uyar’a yine İkinci Yeni hakkında benzer sorular yöneltilmiş ve konuyla alakalı fikirlerini açıklaması istenmiştir. Şair ise İkinci Yeni’ye yönelik düşüncelerini şöyle özetlemiştir:

“Bilmem ne diyeyim? İkinci Yeni, bir bakıma bir çeşit emrivaki haline geldi. Bana kalırsa, bir akım, bir anlayış içinde sayılmak, hatta bulunmak, bir şaire ne bir şey ekler, ne de bir şeyler eksiltir ondan.”⁶⁹⁴

Neticede Uyar’a göre bir şair ancak kişiliği ölçüsünde vardır ve kişiliğiyle yaşar. Şairin var olması yalnızca şiir yazmasına bağlıdır; bir oluşuma veya bir yere tabi olmasına değil.

“İkinci Yenici’lerin tek ve en esaslı benzerlikleri, birleştikleri tek nokta, yeni bir şiir gereksinmesiyle şiire haysiyetini, gücünü kazandırmak, tazelemektir onu.”⁶⁹⁵ gibi ifadelerle İkinci Yeni içinde adı geçen şairlerin, hareketin içinde uyuştukları tek özelliği belirten Turgut Uyar, İkinci Yeni içindeki kendi pozisyonu hakkında ise şunları söylemiştir:

⁶⁹¹ Ayrıca Haziran 1977’de *Türk Dili* dergisinin 309. sayısında İkinci Yeni’ye dair yapılan soruşturmaya Turgut Uyar’ın verdiği yanıt için bkz. Turgut Uyar, “Soruşturma”, *a.e.*, s. 518-519.

⁶⁹² Turgut Uyar, “İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?”, *a.e.*, s. 435.

⁶⁹³ Turgut Uyar, “İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?”, *a.e.*, s. 436.

⁶⁹⁴ Turgut Uyar, “İkinci Yeni ve Eleştirmeciler”, Sorular: Fahir Aksoy, *a.e.*, s. 439.

⁶⁹⁵ Turgut Uyar, “İkinci Yeni ve Eleştirmeciler”, Sorular: Fahir Aksoy, *a.e.*, s. 440.

“İkinci Yeni adı verilen hareket, Türk şiiri için kaçınılmaz bir yenilenme, insana bir başka türlü dönüş veya bakış olarak düşünülmelidir. Küçümsenip görmezlikten gelinemez. Zaten etkisinin yaygınlığı ve sürekliliği de bu hareketin bir gereksinmeden doğduğunu gösterir. Benim durumuma gelince; ortada kabul edeceğim veya yadsıyacağım bir konu yok. Ben bir şiir yazıyordum, bazıları bunu ‘İkinci Yeni’ hareketi içinde görüyorlardı. Kabul veya reddedecek bir şey yoktu ki...”⁶⁹⁶

Edip Cansever de -Turgut Uyar gibi- aynı konuyu benzer bir şekilde yorumlamıştır. O da İkinci Yeni’yi yenileşen şiire özgü bir deyim olarak tarif etmiştir. Cansever’e göre Garip şiirinin aşırı yalınlığı zamanla şairlerde bir bıkkınlığa sebebiyet vermiş ve bunun neticesinde İkinci Yeni bir karşı çıkışın değil, bir yetersizliğin sonucu olarak doğmuştur. Kendisini bu hareketin içinde sayanların da işi bu tarafından ele aldığını tahmin ettiğini söylemiştir.⁶⁹⁷

İkinci Yeni’nin içinde anılan şairlerin -diğer akımlarda/hareketlerde olduğu gibi- bir değil, birçok tutumu olduğunu; İkinci Yeni’nin de tek anlamının bir değil, birçok şiir ortamı kurulması olduğunu belirten Edip Cansever,⁶⁹⁸ bu düşüncelerine koşut olarak verdiği pek çok demeçte, İkinci Yeni’yi tam manasıyla sahiplenmediği görülür:

“Şunu hemen açıklamak istiyorum. Ta başından beri, o *Pazar Postası* yıllarından, 1957’lerden beri, İkinci Yeni diye bir ad koydular üç beş şairin çıkışına ya da değişmesine. Gene başından beri kimse İkinci Yeni’nin bir akım olduğunu kabul etmedi. Bir İlhan Berk çıktı, İkinci Yeni’nin bir akım olduğunu savunan. [...] Yani biz zaten birlikte çıkış yapmış değiliz. [...] Çünkü ben İkinci Yeni akımı diye bir akım kabul etmiyorum ki! Kuramsal bir şey değil, çünkü ayrı ayrı yazılar yazıldı, herkes ayrı bir şey söyledi. Ben hiçbirine uyduğumu sanmıyorum.”⁶⁹⁹

⁶⁹⁶ Turgut Uyar, “Turgut Uyar ile...”, **a.e.**, s. 496.

⁶⁹⁷ bkz. Edip Cansever, “*Umutsuzlar Parkı*’nda Bir Umutlu ile Konuşma”, Sorular: Asım Bezirci, **Şiiri Şiirle Ölçmek (Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar)**, haz. Devrim Dirlikyapan, 2. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2012, s. 190-191.

⁶⁹⁸ bkz. Edip Cansever, a.y..

⁶⁹⁹ Edip Cansever, “Edip Cansever’le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne”, Konuşanlar: Adnan Benk, Edip Cansever, Nuran Kutlu, Tahsin Yücel, **a.g.e.**, s. 293.

Özetle Edip Cansever için İkinci Yeni'yi bir akım kisvesine bürümek, bariz bir yanılgıya düşmektir. Ona göre İkinci Yeni -olsa olsa- farklı şairlerin, farklı kişilikler ortaya koyduğu bir yenileşme alanıdır.⁷⁰⁰

Keza Cemal Süreya da; “[...] hiçbir zaman ortaya çıkıp şöyle yapalım, bir takım kuralım diye çabalamadık. Takım kurulduysa, kendiliğinden oldu. Ortaya çıkan şiirle oldu.”⁷⁰¹ diyerek, İkinci Yeni'nin tesadüfî bir şiir hareketi olduğunu her fırsatta dile getirmiş; böylelikle bizim de; Cemal Süreya'nın İkinci Yeni hakkındaki düşünceleri Edip Cansever'in görüşleriyle benzerlik göstermektedir diyebilmemize olanak sağlamıştır.⁷⁰²

Enver Ercan, Cemal Süreya ile gerçekleştirdiği bir röportajda, Süreya'ya “Peki, İkinci Yeni'yle ilişkiniz?” diye bir soru sormuş, bunun üzerine Süreya şakayla karışık -beraberinde başka pek çok şair ismi de sayarak- “İkinci Yeni ben'im...” diye cevap vermiştir.⁷⁰³ Ardından; “Bu işler karışık geliyor bana. Zor sorular sorma. Anam ağlamasın.”⁷⁰⁴ şeklinde -yine şakayla karışık- serzenişte bulunarak, İkinci Yeni üzerindeki muğlaklığı şu sözlerle ifade etmeye çalışmıştır:

“İkinci Yeni bir güvercin curnatasıdır. Ben en alçaktan uçuyorum. Avcılardan değil, arkadaşlarımdan korktuğum için.”⁷⁰⁵

İkinci Yeni üzerine -hareketin içinde takdim edilen diğer şairlere kıyasen- daha çok fikir beyan etmiş olan Ece Ayhan ise “İkinci Yeni” adlandırmasının yanlış olduğunu söylemiştir.⁷⁰⁶ “İkinci Yeni” ismi yerine “Sivil Şiir”, “Sıkı Şiir”, “Kara

⁷⁰⁰ bkz. Edip Cansever, “İkinci Yeni ve Eleştirmeciler”, Sorular: Fahir Aksoy, **a.e.**, s. 334-335. / Haziran 1977'de *Türk Dili* dergisinin 309. sayısında İkinci Yeni'ye dair yapılan soruşturmada da Edip Cansever'in benzer şeyler söylemiş olduğu görülür. bkz. Edip Cansever, “*Türk Dili* Dergisi 'İkinci Yeni' Soruşturması”, **a.e.**, s. 358-359.

⁷⁰¹ Cemal Süreya, “Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi”, Açık Oturum - Katılanlar: Edip Cansever, Cemal Süreya, Turgut Uyar; Sorular: Tomris Uyar, “**Güvercin Curnatası**” (**Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları**), haz. Nursel Duruel, 9. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2020, s. 76.

⁷⁰² Cemal Süreya'nın genel olarak şiir, Türk şiiri, kendi şiiri ve bilhassa İkinci Yeni şiirine yönelik düşüncelerini açıkladığı önemli kaynaklardan biri için bkz. Cemal Süreya, “İkinci Yeni”, Sorular: Ahmet Oktay, **a.g.e.**, s. 190-196.

⁷⁰³ bkz. Cemal Süreya, “Şair Bir Tavırdır ve Şiirinin de Üstünde Bir Yerdendir...”, Sorular: Enver Ercan, **a.e.**, s. 116-117.

⁷⁰⁴ Cemal Süreya, a.y..

⁷⁰⁵ Cemal Süreya, a.y..

⁷⁰⁶ bkz. Ece Ayhan, “Esas Duruş, Mülkün Temelidir”, **Sivil Denemeler Kara (Deneme - Söyleşi)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2021, s. 34.

Şiir” veya “Logaritmali Şiir”⁷⁰⁷ adlarını önermiş ve kendisi de -yer yer- bu şekilde kullanmayı tercih etmiştir.⁷⁰⁸ Öyle ki bir konuşmasında; bu şiir hareketi/atılımı belirmeye/şekillenmeye başladığı günlerde “Sivil Şiir” olarak lanse edilmiş olsaydı; hem teşhis edilmesi hem tanımlanması hem de bu şiirin içeriği, meramı, sıçraması, kakışımı (uyumsuzluğu), logaritması, bakışimsızlığı (asimetrisi), atonallığı vs. ifade edilebilmesi için iyi olurdu demiştir.⁷⁰⁹

İkinci Yeni’nin Türk toplumuna toplum sorunları yönünden yararlı olabileceğine inandığını ve kendinden sonra gelecek şiire de -her ne kadar bir devam niteliğinde olmasa da- bir şeyler bırakacağını/kazandıracığını belirten Ece Ayhan,⁷¹⁰ 1993’te *Nokta* dergisi adına Feryal Çeviköz’ün kendisi ile gerçekleştirdiği bir konuşmada “İkinci Yeni ile de ilgili birçok farklı görüşleriniz var.” denmiş ve bunun üzerine Ece Ayhan bu harekete dair düşüncelerini geniş bir biçimde şöyle ifade etmiştir:

“İşlev olarak İkinci Yeni bitti. Cemal öldükten sonra bitmiştir. İkinci Yeni’de herkes birbirinin şiirine moral verirdi. Edip’in bir şiiri yayınlanırdı, benimki, İlhan’ınki, Cemal’ınki yayınlanırdı ama arada bağlantı yoktu. Basketboldaki gibi ‘time out’ falan yok. Sezai Karakoç’la Edip Cansever karşılaşsalar birbirlerini tanımazlardı. Akım budur işte. Düşünce bakımından da farklıydık. Hepsisi yalnızca şairdi. Düşüncede ağırlık vardı. Tarihi de kurcaladık. İkinci Yeni’nin sevilmeşi, bundan ileri geldi. Özgünlüğü, amuda kalkmak sanıyorlar. Oysa olduğu gibi, alçakgönüllü davranmak asıl özgünlük. Yükselmek için, seilmek için çaba

⁷⁰⁷ Ece Ayhan, İkinci Yeni şiiri için ileri sürdüğü “Logaritmali Şiir” tabirine şöyle bir açıklık getirmeye çalışmıştır: “Ben İkinci Yeni için *logaritmali şiir* diyorum. Logaritma, cetvel olmadan çözülemez. Biz genel dili değiştirdik, grameri, sentaksı değiştirdik. Başardık başaramadık o ayrı konu. Kavramları, benzetmeleri değiştirdik.” (Ece Ayhan, “Özgünlük Amuda Kalkmak Değildir”, Sorular: Feryal Çeviköz, **Aynalı Denemeler: Ya Da Yalyanak Bir Türkçeyledir (Yeni Denemeler)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018, s. 40.) Özetle Ece Ayhan, İkinci Yeni şairleri olarak, yeni bir dilbilgisi, yeni bir sözdizimi; hatta yepyeni bir istifle kuşanarak edebiyat sahasına çıktıklarını arz etmeye çalışmıştır.

⁷⁰⁸ Örnek olarak bkz. Ece Ayhan, “Esas Duruş, Mülkün Temelidir”, **Sivil Denemeler Kara (Deneme - Söyleşi)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2021, s. 36.

⁷⁰⁹ bkz. Ece Ayhan, “Esas Duruş, Mülkün Temelidir”, **a.g.e.**, s. 34.

⁷¹⁰ bkz. Ece Ayhan, “İlk ‘İkinci Yeni’ Akımı Soruşturması: İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor? Ece Ayhan Diyor ki...”, **Bir Şiirin Bakır Çağı (Dip yazılar)**, 5. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2020, s. 11-12.

göstermedik. Bizim öyle bir derdimiz yok. Şiirleri, görüşleri, düşünceleri dolaşıma atmak önemli.”⁷¹¹

Aslında Ece Ayhan’ın İkinci Yeni üzerine söylediklerine baktığımızda, onun bu şiir hareketine dair ileri sürdüğü düşünceleri bir genellemeye tabi tutmak olasıdır. Ece Ayhan’a göre İkinci Yeni; o güne kadarki şiiri tepen; zamandaş diyebileceğimiz kendi dönemindeki şiir toplumunu yıldıran; durgun suda dinmez fırtınalar çıkaran; insanla ilgili her şeyi kurcalayan; kazık sorular sorabilen; cıvılcıplak, başıbozuk ama alabildiğine uygar; Türkiye’de bir “aykırı dal”dır.

Hareket içerisinde izleksel imajlar açısından İslâmcı bir yol ayrımına varmış Sezai Karakoç ise İkinci Yeni şiir anlayışını Cemal Süreya’nın “Üvercinka”⁷¹² başlıklı şiirinde yer alan bir mısra üzerinden özetlemeye/açıklamaya çalışmış ve şunları söylemiştir:

“‘Lâleli’den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız’. İşte yeni şiiri özetleyen bir mısra. Bu artık klasik şairin yolculuğuna benzemiyor. Klasik şair, ‘azgın bir dâvet’le ‘nerdeyse toprağın sonu’na gider. ‘Uçmak, kayıp gitmek, kaçıp dönmek’ şartıyla. Orhan Veli Akımında ise insan, Lâleli’den çıkar bir yolculuğa ve tramvaya atlar; ama mutlaka Sirkeci’ye gider. Yeni gerçekçi akımda ise (çünkü bence, yeni akım, bir çeşit neo-realist akımdır), Lâleli’den çıkar yolculuğa, tramvayla, ama dünyaya gider. (Ben)in en küçük davranışı bile büyük bir haber gibidir. Yaşama vardır ve önemlidir, ama bir haber olarak. Neyin haberi? Bunu şair de bilmez. Orhan Veli Akımı günlük çırpınışların şiiriydi, bu şiir ise yaşamayı, gerçek yaşamayı cevheriyle görmeğe, yakalamaya çalışıyor.”⁷¹³

Sezai Karakoç’un bu değerlendirmesinde üzerinde durulacak iki önemli nokta vardır. Bunlardan birincisi İkinci Yeni şiirini “yeni gerçekçi” (neo-realist) olarak görmesi; ikincisi ise İkinci Yeni’yi “salt yaşama” şiiri olarak takdim etmesidir.

⁷¹¹ Ece Ayhan, “Özgünlük Amuda Kalkmak Değildir”, Sorular: Feryal Çeviköz, **Aynalı Denemeler: Ya Da Yalyanak Bir Türkçeyledir (Yeni Denemeler)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018, s. 39-40. / Ece Ayhan’ın İkinci Yeni’ye dair ilginç bir yazısı için ayrıca bkz. Ece Ayhan, “Ayağa Kalkarak ‘İkinci Yeni’ Akımı”, **Bir Şiirin Bakır Çağı (Dipyazılar)**, 5. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2020, s. 14-18.

⁷¹² Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Üvercinka”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 38-39.

⁷¹³ Sezai Karakoç, “Dişimizin Zarı”, **Edebiyat Yazıları II: Dişimizin Zarı**, 6. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mayıs 2016, s. 31. / “Dişimizin Zarı” (Ayrıca bu yazının tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 27-33.) yazısının yanı sıra, Sezai Karakoç’un İkinci Yeni şiiri ve şairlerini ele aldığı önemli başka bir yazısı için ayrıca bkz. Sezai Karakoç, “Galile Denizi”, **a.e.**, s. 34-40.

Ülkü Tamer de İkinci Yeni'ye dair görüşlerini çok kısa lakin açık bir biçimde özetlemeye çalışmış şairlerdendir. Mesela Tamer'e göre İkinci Yeni şiirindeki süreç şu şekilde işlemiştir:

“İkinci Yeni, artık tıkanmaya başlamış, kendini yineleyen şiire bir tepkiydi önce. Sonra bir oluşumdu. Bu tepki/oluşum süreci içinde, doğal olarak, savruldu, dağıldı, dağıttı; sonunda toparlandı, duruldu.”⁷¹⁴

Muzaffer İlhan Erdost'un tesadüfen bir lahzada bulduğu ve pek çok kişi tarafından yanlış bir tanımlama olarak kabul edilen “İkinci Yeni” tabiri, aralarında bire bir örtüşen tam bir benzerlik bulunmayan, yani birbirlerinden farklılık gösteren şairleri, zamanla ortak bazı noktalar (ör. yeni bir duyuş ve söyleyiş gibi) üzerinde buluşturmuş ve böylece bu şairlerin yazdığı şiirlerin de edebiyat çevrelerince fark edilmesine imkân tanımıştır. Neticede yukarıda da dikkat çekildiği üzere, -edebiyat eleştirmenleriyle birlikte- bu atılım içinde adı geçen şairler bile bu şiir hareketine dair yoğun bir şekilde görüş beyan etmiş ve böylece bu akım niteliği taşımayan hareket, edebiyat tarihine, “İkinci Yeni Şiiri” olarak geçmiştir. Anlatım teknikleri ve imaj anlayışı bakımından başlangıçtan sonsuza giden Türk şiirine tesir etmeye devam eden İkinci Yeni şiirinin etkilerine geçmeden önce, bu hareket içinde ismi geçen şairlerin birbirleri hakkındaki düşüncelerine şöyle kısa da olsa bir değinmeye çalışalım.

2.6. İKİNCİ YENİ ŞAİRLERİNİN BİRBİRLERİ HAKKINDAKİ DÜŞÜNCELERİ

İkinci Yeniciler, yazılarında, konuşmalarında, söyleşilerinde, soruşturmalarda nasıl genel olarak şiire ve Türk şiirine yönelik bakışlarını; İkinci Yeni'ye dair görüşlerini dile getirmişlerse, aynı şekilde -yeri geldikçe- birbirleri hakkındaki düşüncelerini de açıklamaktan geri durmamışlardır. Ekseriyetle birbirleri hakkında dostluk çerçevesi içinde saygı, sevgi ve ihtimal ki -İkinci Yeni olarak- edebiyat çevrelerince yoğun bir eleştiriye maruz kaldıkları için bir koruma içgüdüsüyle bahsettikleri görülür. Birbirlerine karşı ilgileri o kadar büyüktür ki zaman zaman yazdıkları şiirlerde bile birbirlerine yer vermeyi ihmal etmemişlerdir. Kimi zaman

⁷¹⁴ Feridun Andaç, **Ülkü Tamer'le Hayata ve Şiire Dair**, İstanbul, Dünya Kitapları, 2006, s. 47. (Aktaran: Emine Selcen Bekmezci, “Ülkü Tamer'in Şiirleri Üzerine Bir Araştırma”, Ankara: Ankara Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2019, s. 98.)

birbirlerinin isimlerini İkinci Yeni'yi ele alırken topluca; kimi zaman da müstakil olarak zikrettiklerine şahit oluyoruz. Söz gelimi İlhan Berk, bir söyleşisinde İkinci Yeni'nin diğer şairleriyle olan bağı; "Sürekli ilgimi çeken şairler içinde [...] birlikte başladığımız İkinci Yeni şairleri var, yani Turgut [Uyar] var, Edip [Cansever] var, Cemal Süreya var, Ece Ayhan var. Bunlarla beraber doğduğumuza inanırım."⁷¹⁵ cümleleriyle ifade etmiştir. Yine aynı şekilde İlhan Berk, başka bir söyleşisinde -bağımsız olarak ve büyük bir içtenlikle- Turgut Uyar'a karşı beslediği muhabbeti ve onun hayatına, şiirine ilişkin düşüncelerini şu şekilde dile getirmeye çalışmıştır:

"Bütün arkadaşlarım içinde benim için en önemlisi, Turgut Uyar'dır. Turgut zaten şair doğmuştur. Şairlik aslında bir yazgı. Bir adamın şair olması, bir yazgıyı, bir cehennemi kabullenmesi meselesidir. Turgut'un bütün hayatı, bu cehennemin içinde geçmiştir. Başka bir şey görmemiştir. Turgut çok özel bir şairdir her şeyden önce. Gelenekle bağı olduğunu söyleyemem ve bunu söylemek de yanlıştır. Bir ara Kemal Tahir ile bir arkadaşlığı oldu ve sanırım o etkiyle Divan edebiyatına yöneldi, ama onu hepimiz denedik. Benim Divan edebiyatına ilgim sonsuzdur. Şiirime iyice bakıldığı zaman bunun fark edileceği kanısındayım. Ama bu bizim öyle bir denememizdir, Turgut'a buradan bir gelenek bağı kurulamaz. Turgut'un şiiri baştan aşağı modernist bir şiirdir."⁷¹⁶

Aynı söyleşide kendisinin en çok görüştüğü arkadaşları arasında Turgut Uyar'dan sonra Edip Cansever'in geldiğini belirten İlhan Berk,⁷¹⁷ Edip Cansever'in -sanat perspektifi açısından- en yakın kaynağının Thomas Stearns Eliot olduğunu; hatta buna bağlı olarak şiirde gizli hikâye anlatmasının temel sebebinin de T. S. Eliot etkisi olduğunu söylemiştir.⁷¹⁸ Yine aynı söyleşide Cemal Süreya ile Ankara'ya göre İstanbul'da birbirlerinden uzak ikamet ettikleri için çok az görüştiklerini ifade etmiş⁷¹⁹ ve beraberinde Cemal Süreya'nın şiirini şu cümlelerle takdim ederek açıklamıştır:

⁷¹⁵ İlhan Berk, "Ben Aykırıyım, Kendimle Bir Uzlaşmam Yoktur...", Sorular: Berran Gelgün, **Kanathl At**, 3. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2022, s. 156.

⁷¹⁶ İlhan Berk, "Türk Şiiri Anlam İletiyile Malûldür", Sorular: Alper Çeker, **a.g.e.**, s. 237.

⁷¹⁷ bkz. İlhan Berk, "Türk Şiiri Anlam İletiyile Malûldür", Sorular: Alper Çeker, **a.e.**, s. 233.

⁷¹⁸ bkz. İlhan Berk, "Türk Şiiri Anlam İletiyile Malûldür", Sorular: Alper Çeker, **a.e.**, s. 236.

⁷¹⁹ bkz. İlhan Berk, "Türk Şiiri Anlam İletiyile Malûldür", Sorular: Alper Çeker, **a.e.**, s. 233.

“Cemal Süreya şiirinde acı yoktur, tragedya yoktur. Müthiş ihtişam vardır. Hep parlak dizeler... acı girmemiştir onlara.”⁷²⁰

İlhan Berk, Ece Ayhan içinse; bir dil yapıcısı olduğunu ve kendisinin bütün ilginçliğinin bulduğu dilde saklı olduğunu söylemiştir. Nitekim bir şairin diliyle tanındığını; ama Ece Ayhan’ın en çok bu özelliğiyle tanındığını ifade etmiştir.⁷²¹ Ayrıca beraberinde Ece Ayhan için; “Tersinden yazıyordur şiiri o. Bütün kalıpları yıkmıştır. Türk şiirinde en uç olan noktaya gelip, orada durmuştur. Şairlere ucu göstermiştir. [...] Şiirin en uç noktası neresiyse, oraya getirip şiirini bırakmıştır.”⁷²² demiş ve böylelikle bir bakıma Ece Ayhan şiirinin şifrelerinin nereden çözülmeye başlanması gerektiğini göstermiştir.⁷²³

İkinci Yeni tarihinin, Sezai Karakoç’u da içine alarak yazılmayı beklediğini⁷²⁴ ve düşünceleri bir yana, Sezai Karakoç’un şiirinden ayrı düştüğünü düşünemediğini⁷²⁵ belirten İlhan Berk’in, kendisi dışında diğer İkinci Yeni şairleri hakkındaki düşünceleri aşağı yukarı bu minvaldedir.

Turgut Uyar ise İlhan Berk için; “Şiir olmasaydı İlhan Berk onu icat ederdi.”⁷²⁶ demiş; İlhan Berk de Turgut Uyar’ın bu yargısı karşısında bir hayli sevinmiştir.⁷²⁷ Turgut Uyar’ın İlhan Berk’i bu şekilde öncelemiş olması, birbirlerine karşı besledikleri muhabbetin ve tabii ki şairlik vasıflarına ve şiirlerine verdikleri önemin tek taraflı olmadığını göstermiştir.

Turgut Uyar, 1959 senesinin Türk şiir ortamını değerlendirirken, bu vesile ile İkinci Yeni içinde adı geçen diğer şair arkadaşları hakkındaki düşüncelerini de beyan edebilmek için fırsat bulmuştur. Edip Cansever’in o yıl çıkan *Petrol* (1959) adlı

⁷²⁰ İlhan Berk, a.y..

⁷²¹ bkz. İlhan Berk, “Türk Şiiri Anlam İletiyile Malûldür”, Sorular: Alper Çeker, **a.e.**, s. 238.

⁷²² İlhan Berk, a.y..

⁷²³ İlhan Berk’e göre -çok ötelere ve geç gelmesine rağmen- İkinci Yeni’nin ağababası ve bu şiir hareketine tek sadık kalan isim Ece Ayhan’dır. (bkz. İlhan Berk, “Bir Deneyciyim Belki de Ben”, Sorular: Enver Ercan, **a.e.**, s. 101.) / İlhan Berk’in Ece Ayhan üzerine kaleme aldığı bir deneme yazısı için ayrıca bkz. İlhan Berk, “Ece Ayhan”, **Şiirin Çizdiği (Edebiyat ve Şiir Üzerine Yazılar)**, haz. Yalçın Armağan, 1. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 2019, s. 413-414.

⁷²⁴ bkz. İlhan Berk, “Türk Şiiri Anlam İletiyile Malûldür”, Sorular: Alper Çeker, **Kanatlı At**, 3. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2022, s. 239.

⁷²⁵ bkz. İlhan Berk, “İslam Haritasında Bir Şair”, **Şiirin Çizdiği (Edebiyat ve Şiir Üzerine Yazılar)**, haz. Yalçın Armağan, 1. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 2019, s. 417.

⁷²⁶ İlhan Berk, “Gelenek mi? Gelenek Benim”, Sorular: Suna Akın, **Kanatlı At**, 3. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2022, s. 211.

⁷²⁷ bkz. İlhan Berk, a.y..

kitabını diğer iki kitabı *Yerçekimli Karanfil* (1957) ve *Umutsuzlar Parkı* (1958) ile karşılaştırarak ele alırken, İkinci Yeni’yi de kastederek; Edip Cansever’den “şiiğimizdeki yenileşmenin başarılı ozanlarından” diye bahsetmiştir.⁷²⁸ Yine aynı yazıda Cemal Süreya ve İlhan Berk’ten “1957-1958 yıllarının başarılı ozanları”⁷²⁹; sanatçı kişiliğini İkinci Yeni içinde gelişen anlayışla oluşturan Ece Ayhan’ın -*Kınar Hanımın Denizleri* (1959) adlı kitabında yer alan- şiirlerinden ise; “Onun şiiri biraz daha karmaşık, biraz daha özel görünüyor.”⁷³⁰ şeklinde söz etmiştir. Aynı yıl içerisinde yayımlanan Sezai Karakoç’un *Körfez* (1959) adlı eseri içinse -kitapta yer alan bazı şiirlere de dikkat çekerek- şunları söylemiştir:

“Bu yıl sessiz sedasız çıkan bir kitap daha var: *Körfez*. Bu kitap, bana göre Sezai Karakoç’u bütünüyle temsil etmekten uzaktır. Geçen yıllarda yayımladığı bazı çok güzel şiirleri kitabına almamış Karakoç. Bununla birlikte, ‘Anneler ve Çocuklar’, ‘Deniz’ ve ‘Balkon’ şiirleri, Karakoç’un şiiri hakkında bir fikir verecek yetidedir.”⁷³¹

Bunların dışında, Ülkü Tamer için de; “[...] bu yıl kitap yayımlamamış olmasına karşın, Ülkü Tamer, dergilerde yayımladığı şiirlerle kendisini sevmekte, kendisine umut bağlamakta haklı olduğumuzu gösteriyor.”⁷³² ifadelerini kullanmıştır. Oysa o yıl Ülkü Tamer’in ilk şiir kitabı *Soğuk Otların Altında* (1959) yayımlanmış, yaptığı yorumdan da anlaşılacağı üzere, Turgut Uyar’ın bundan -nedense?- haberi olmamıştır.⁷³³ Bir yıl sonra yaptığı şiir değerlendirmesinde ise Uyar, -‘politik gidişatın ve 1960 ihtilalinin şiire ne gibi etkisi oldu’ gibi konulara değindiği için- sadece Tamer’in ikinci şiir kitabı *Gök Onları Yanıltmaz*’a (1960) yer vermiş ve şunları söylemiştir:

“Yılın en ilgi çekici kitabı belki de Ülkü Tamer’in *Gök Onları Yanıltmaz*’ı. Düzenlenişi bakımından değil, içindekilerle. Ülkü Tamer, görüntülerini daha bir

⁷²⁸ bkz. Turgut Uyar, “Şiirde 1959”, **Korkulu Uсталık (Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar & Bir Şiirden)**, haz. Alâattin Karaca, 5. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018, s. 314.

⁷²⁹ Turgut Uyar, “Şiirde 1959”, **a.g.e.**, s. 317.

⁷³⁰ Turgut Uyar, “Şiirde 1959”, **a.e.**, s. 315.

⁷³¹ Turgut Uyar, a.y..

⁷³² Turgut Uyar, a.y..

⁷³³ Turgut Uyar’ın “Şiirde 1959” başlıklı yazısı, *Dost* dergisinin 1960 tarihli 28. sayısında yayımlanmıştır.

bütün adına kurduğunda, daha bir bütüne yönelttiğinde, çok daha sağlam şiirlerle çıkacak karşımıza.”⁷³⁴

Turgut Uyar, -buradan da anlaşılacağı üzere- kendisi dışında diğer İkinci Yeni şairleri hakkındaki düşüncelerini genellikle onların şairlik vasıfları ve yazdıkları şiirler, hatta ortaya koydukları şiir kitapları üstünden ifade etmeyi tercih etmiştir.

Edip Cansever ise 1966 tarihli “Doğa Vatandaşlığı” başlıklı yazısında, Türk edebiyatının bazı önemli şairlerini ve onların şiirlerini merkeze alarak, “doğa-insan-şiir” ilişkisini irdelemiştir. Bu yazısında Cansever, İlhan Berk’i iyi şair; Turgut Uyar, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Sezai Karakoç ve Ülkü Tamer’i ise 1950-55 sonrası, Türk şiirini apayrı bir yörüngeye oturtan şairler olarak takdim etmiştir.⁷³⁵

3 Mart 1961’de Erdal Öz’e yazdığı bir mektupta ise İlhan Berk’le küstüklerini ifade etmiş⁷³⁶ ve İlhan Berk’i kimse ciddiye almasa da, -kim olursa olsun- kendisinin ciddiye aldığını söylemiştir. Bunun altında ise Edip Cansever’in İlhan Berk’e karşı içten içe duyduğu saygıyı (hatta sevgiyi bile) aramak mümkündür. Aslında mektubun devamında Cansever’in dönüp sorunu kendinde aramaya başlaması da bunun bir göstergesi sayılabilir.⁷³⁷

Edip Cansever, Erdal Öz’e gönderdiği 20 Ocak 1961 tarihli mektubunda ise Turgut Uyar’dan bahseder. Mektupta Uyar için; “Arada Turgut Uyar’la konuşsan iyi edersin; çok iyi bir insan...”⁷³⁸ ifadelerini kullanmış; nitekim bu cümlelerin bize, Cansever’in Uyar’a karşı hissettiği samimi ve iyi niyetli duyguları/düşünceleri yansıttığını söyleyebiliriz.

Edip Cansever’in -bunun yanı sıra- kimi yazılarında Turgut Uyar’ın şiirine de değindiğine tanık oluyoruz.⁷³⁹ Örneğin “insan(şair)-düşünce-şiir” ilişkisini ele aldığı “Düşünceye Sunu” başlıklı yazısında; Turgut Uyar’ın ilk önce düşündüğünü ve

⁷³⁴ Turgut Uyar, “Bir Yıl”, **a.e.**, s. 323. / Turgut Uyar’ın “Bir Yıl” başlıklı yazısı da *Dost* dergisinin 1961 tarihli 40. sayısında yayımlanmıştır.

⁷³⁵ bkz. Edip Cansever, “Doğa Vatandaşlığı”, **Şiiri Şiirle Ölçmek (Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar)**, haz. Devrim Dirlikyapan, 2. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2012, s. 144-145.

⁷³⁶ Mektupta dargınlığın asıl sebebi açıkça belirtilmemiştir.

⁷³⁷ Mektubun tamamı için bkz. Edip Cansever, “Gittikçe Sıkılmaktır Ülkesi Sıkıntının: Edip Cansever’den Erdal Öz’e Mektuplar”, **a.g.e.**, s. 49.

⁷³⁸ Edip Cansever, “Gittikçe Sıkılmaktır Ülkesi Sıkıntının: Edip Cansever’den Erdal Öz’e Mektuplar”, **a.e.**, s. 48.

⁷³⁹ Turgut Uyar’ın şiirine dair Edip Cansever’in kısa fakat müstakil ve nitelik bakımından hatırı sayılır bir değerlendirme yazısı için bkz. Edip Cansever, “Turgut Uyar’ın Şiiri”, **a.e.**, s. 172-173.

şiiirini de -edindiği ya da yeniden kurduğu- bu düşüncelere yasladığını söylemiştir.⁷⁴⁰ Çünkü ona göre, Turgut Uyar'ın "söylediği her söz, onun düşüncelerinin şiirsel bir formülü haline gelmiştir."⁷⁴¹ Buna bağlı olarak, Turgut Uyar'ın düşüncelerinin yaşamının dışında olmadığını da eklemiştir.⁷⁴²

Turgut Uyar'la birlikte Cemal Süreya'nın ismini de en beğendiği, en çok sevdiği ve her zaman aradığı şairler arasında zikreden Edip Cansever, İkinci Yeni hareketine mensup bu iki şairin diğer Türk şairlerine olan etkilerini ise şu şekilde dile getirmiştir:

"‘İkinci Yeni’ diye adlandırılan Turgut Uyar'la Cemal Süreya, şiirimize yepyeni boyutlar, yepyeni olanaklar getirmişler, yeni kuşak şairlerini etkiledikleri kadar, bir önceki kuşaktan kimi şairlere de katkıda bulunmuşlardır."⁷⁴³

Fethi Naci⁷⁴⁴, Edip Cansever ile gerçekleştirdiği bir konuşmada sözü "şiirde soyutlama"ya getirmiş ve bunun üzerine Cansever, soyutun/soyutlamanın önemine değindikten sonra, şairin işinin soyutlamakla bitmediğini, onun (yani şairin) asıl işinin soyutu somutlamak olduğunu söylemiştir. Çünkü Edip Cansever'e göre şiir, somutlamaktır. Ardından soyut-somut konusunu daha iyi örneklendirebilmek adına hem Turgut Uyar'ın hem de Cemal Süreya'nın soyutu somutlayan şairler olduğunu ifade etmiştir.⁷⁴⁵ Aynı konuşmanın -iki gün sonraya kalan- devamında Fethi Naci, Edip Cansever'den en beğendiği/sevdiği on Türk şiirini saymasını istemiş, bunun üzerine Cansever; Turgut Uyar'dan "O Zaman Av Bitti"⁷⁴⁶; Cemal Süreya'dan ise "Dalga"⁷⁴⁷ isimli şiirleri zikretmiştir.⁷⁴⁸ Ayrıca Ece Ayhan'ın "Fayton"⁷⁴⁹ şiirini de

⁷⁴⁰ bkz. Edip Cansever, "Düşünceye Sunu", **a.e.**, s. 97.

⁷⁴¹ Edip Cansever, a.y..

⁷⁴² Edip Cansever, a.y.. /Aynı hükmü kendisi için de vermiştir. bkz. Edip Cansever, "Edip Cansever'in Antikacı Dükkânında", Konuşan: Fethi Naci, **a.e.**, s. 211.

⁷⁴³ bkz. Edip Cansever, "En Beğendikleri", **a.e.**, s. 347.

⁷⁴⁴ Fethi Naci'nin (1927-2008) gerçek ismi "İsmail Naci Kalpakçıoğlu"dur.

⁷⁴⁵ bkz. Edip Cansever, "Edip Cansever'in Antikacı Dükkânında", Konuşan: Fethi Naci, **a.e.**, s. 207-208.

⁷⁴⁶ Şiir için bkz. Turgut Uyar, "O Zaman Av Bitti", **Büyük Saat (Bütün Şiirleri)**, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 190-193.

⁷⁴⁷ Şiir için bkz. Cemal Süreya, "Dalga", **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 18.

⁷⁴⁸ bkz. Edip Cansever, "Edip Cansever'in Antikacı Dükkânında", Konuşan: Fethi Naci, **Şiiri Şiirle Ölçmek (Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar)**, haz. Devrim Dirlikyapan, 2. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2012, s. 212.

⁷⁴⁹ Şiir için bkz. Ece Ayhan, "Fayton", **Bütün Yort Savul'lar! (Toplu Şiirler 1954 - 1997)**, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010, s. 37.

beğendiğini/sevdiğini belirten Cansever,⁷⁵⁰ bir edebiyat anketinde Turgut Uyar ve Cemal Süreya'nın yanı sıra, beğendiği şairler arasında -kendisine göre daha genç sayılan- Ece Ayhan'ın⁷⁵¹, Sezai Karakoç'un ve Ülkü Tamer'in de isimlerini vermiştir.⁷⁵²

Gözümüzü Edip Cansever'den Cemal Süreya'ya çevirdiğimizde ise, kendisinin de zaman zaman çeşitli fırsatlarda İkinci Yeni hareketine mensup şairlere değindiğini ve onlar hakkındaki düşüncelerini açık bir şekilde ifade etmeye çalıştığını görüyoruz. Söz misali 14 Ekim 1975 tarihli bir yazısında İlhan Berk'in o yıl çıkan *Taşbaskısı* adlı eserine kısaca değinen Cemal Süreya, bu şiir kitabını tatla okuduğunu; hatta kendisinin son yıllarda en sevdiği İlhan Berk kitabının bu olduğunu söylemiştir. Kitabın dinamiğinden söz ettikten sonra ise Süreya, İlhan Berk'in şairliğine değinmiş ve kitap(ları) üzerinden Berk ve şiirini şöyle değerlendirmiştir:

“Ergin bir şairin, bir ustanın, bütün yönelimlerle hesaplaşmış bir sanat adamının eskizleri bunlar. Eskiz derken, küçümsemek için demiyorum elbet. Bence İlhan Berk, *Şenlikname*'den sonra, şiirini rahatça akıtacak bir yatak daha bulmuş oluyor, *Taşbaskısı*'nda. [...] Sanırım, İlhan Berk, yan araştırmalara, incelemelere başvurduğu şiirlerinde değil de, kendini işsizmiş gibi gördüğü zamanki şiirlerinde daha bir şair oluyor. Daha da kendinden oluyor. İlhan Berk'in gerçek *humour*'unu böyle şiirlerinde daha çok buluyoruz.”⁷⁵³

Buradan hareketle Cemal Süreya'nın, İlhan Berk'in araştırmacı bir ruhla ya da edayla yazdığı şiirlerinden ziyade, daha bir spontane olarak kaleme alınmış (veya okurda öyle bir izlenim uyandıran) şiirlerini daha çok sevdiği ya da beğendiği söylenebilir. Kendisi de şiirlerinde sık sık mizaha başvurduğundan olacak ki, İlhan Berk'in böyle şiirlerinde gerçek humorunun da daha çok bulunduğunu bu vesile ile belirtmeyi ihmal etmemiştir.

⁷⁵⁰ bkz. Edip Cansever, “Edip Cansever'in Antikacı Dükkânında”, Konuşan: Fethi Naci, **Şiiri Şiirle Ölçmek (Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar)**, haz. Devrim Dirlikyapan, 2. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2012, s. 212.

⁷⁵¹ Edip Cansever'in Ece Ayhan ve şiiri ile ilgili ilginç bir yazısı için bkz. Edip Cansever, “Eceğilleri Okumak”, **a.g.e.**, s. 152-155.

⁷⁵² bkz. Edip Cansever, “Beş Kuşak Konuşuyor: Edebiyatımızda ‘Dün’ mü Kuvvetliydi, ‘Bugün’ mü? (2)”, Sorular: Gavsi Ozansoy, **a.e.**, s. 342.

⁷⁵³ bkz. Cemal Süreya, “Can Yeleği Sayısı”, **“Günöbirlik”ler (Toplu Yazıları II)**, 4. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2020, s. 274.

1988’de kendisi ile gerçekleştirilen uzun bir söyleşide ise Cemal Süreya’ya -o yıllar için henüz yeni vefat etmiş sayılan- Turgut Uyar ve Edip Cansever sorulmuş; bunun üstüne o da; İkinci Yeni hareketine mensup şair dostlarını önce dünya görüşleri, daha sonra da şairlikleri ve genel olarak şiire dair görüşleri üzerinden anlatmaya çalışmıştır. Edip Cansever’le iç içe ve çok sık beraber olduğunu, hatta içki içmeyi kendisinden öğrendiğini belirten Cemal Süreya, Turgut Uyar’la⁷⁵⁴ -o ayrı yerde, ben ayrı yerde diyerek- pek fazla yakınlığının olmadığını; sadece bir ara yazıştıklarını söylemiştir. Kendisinin ve tabii bu iki arkadaşının dünya görüşünü ise şu cümlelerle aktarmayı uygun görmüştür:

“Dünya görüşü olarak ben aslında şiiriyle kendi düşüncesi arasında mesafe doğmuş bir şairim. Yine de ben daha soldan biriydim. Yani düşünce olarak, yapı olarak. Turgut o kadar öyle değildi o zamanlar. O daha da netti bu konuda. Ama, tabii hiçbir zaman sağda olmadı. Edip de bulunduğu çevreden ötürü, olduğundan çok daha fazla solda görünürdü. İki de şiiri gerçekten anlamış insanlar. Gerçekten anlayanlar azdır. Onlar öyleydi.”⁷⁵⁵

Bununla beraber devamında, -kendini de hesaba katarak- bu iki şairin şiire kendisinden daha bağlı göründüklerini ve şiiri büsbütün hayat tarzı hâline getirdiklerini vurgulamıştır.⁷⁵⁶ Yine aynı söyleşi sırasında Ece Ayhan’a da değinen Süreya; “Bakın, bugün yaşayan sanatçılar arasında gençleri en çok etkileyen iki şair var. Biri ben, biri de Ece Ayhan.”⁷⁵⁷ diyerek, bir vesile ile o gün için Ece Ayhan’a dair görüşünü de bir yönüyle ortaya koymuştur diyebiliriz.

1966’da ise Anıl Meriçelli Cemal Süreya ile bir konuşma gerçekleştirmiş ve kendisine bazı şair isimleri sayarak, o isimleri nasıl bulduğunu sormuştur. Bunun üzerine Süreya, şakayla karışık; Sezai Karakoç için “Bulgucu.”; Ülkü Tamer içinse

⁷⁵⁴ Cemal Süreya’nın Turgut Uyar’a dair -kaynak olarak önemli sayılabilecek- bazı anıları ve düşünceleri için ayrıca bkz. Cemal Süreya, “Anılar”, **Şapkam Dolu Çiçekle (Toplu Yazıları I)**, 9. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2019, s. 254-256.

⁷⁵⁵ bkz. Cemal Süreya, “Şiir Bir Karşı Çıkma Sanatıdır”, Sorular: Ali Koçman, **“Güvercin Curnatası” (Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları)**, haz. Nursel Duruel, 9. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2020, s. 217.

⁷⁵⁶ bkz. Cemal Süreya, a.y..

⁷⁵⁷ Cemal Süreya, “Şiir Bir Karşı Çıkma Sanatıdır”, Sorular: Ali Koçman, **a.g.e.**, s. 219.

“Suçsuzluğun şiiri onunki.” ifadelerini kullanmıştır. “Ya siz?” sorusu üzerine ise; - yine şakayla karışık- “Ben mi? Ben nişancıyım.” demiştir.⁷⁵⁸

Ece Ayhan ise bütün İkinci Yeni şairlerini (kendi deyimiyle: “Sivil şairler”) etikçi olarak öncelemiştir.⁷⁵⁹ Ona göre “etik” sözcüğü yanlış çevrilmiştir ve karşılığı “ahlâk” değildir. Söz gelimi; “Niye mutluyuz?” ya da “Mutluluk nedir?” gibi “Bazı yalın soruların sorulmasıdır etik.”, ona göre. Yani tek kelime ile: “Sorgulamaktır. İnsanın kötülüğünü, acılarını. İnsana ait her şeyi.” Etikçi olmak budur.⁷⁶⁰ Buna göre Ece Ayhan’ın hem kendine hem de diğer İkinci Yenicilere; “böyle soruları sora(bile)n şairler” ya da en azından “aklında böyle sorular ihtiva ede(bile)n şairler”, hatta “kimi sorunları sorgulayan/irdeleyen/kurcalayan şairler” olarak baktığı söylenebilir.

Ece Ayhan’ın bazı yazılarında, söyleşilerinde İkinci Yenicileri çoğu zaman bağımsız olarak da değerlendirmiş olduğuna tanık oluyoruz. Mesela İlhan Berk’i, -kendisine (yani Ece Ayhan’a) her ne kadar bazı yanlışları olduğunu belirtmiş olsa da- başlangıçta İkinci Yeni’yi çok etkileyen, hatta moral veren; çok ilginç bir adam olarak takdim ettiğini görüyoruz.⁷⁶¹ “Yakışıklılığına aldırılmaz, dibine dek mutsuzdur bu dünyada. Temel bakış açısı; karamsar...”⁷⁶² dediği Turgut Uyar’ın ise “En Sıkı Şair”⁷⁶³ ve İkinci Yeni’nin giderek en önemli şairlerinden bir olduğunu, belki de birincisi olduğunu söylemiştir.⁷⁶⁴

Ece Ayhan, Edip Cansever ve Cemal Süreya’yı da “sıkı şair”ler olarak nitelendirmiştir. İkinci Yeni’ye dair yazısında, Edip Cansever’in kendini İkinci

⁷⁵⁸ bkz. Cemal Süreya, “Cemal Süreya ile Konuşma”, Sorular: Anıl Meriçelli, **a.e.**, s. 41-42.

⁷⁵⁹ bkz. Ece Ayhan, “Özgünlük Amuda Kalkmak Değildir”, Sorular: Feryal Çeviköz, **Aynalı Denemeler: Ya Da Yalınak Bir Türkçeyledir (Yeni Denemeler)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018, s. 36.

⁷⁶⁰ bkz. Ece Ayhan, “Özgünlük Amuda Kalkmak Değildir”, Sorular: Feryal Çeviköz, **a.g.e.**, s. 37.

⁷⁶¹ bkz. Ece Ayhan, “Ece Ayhan’ın Şair Defteri: İlhan Berk ‘Beli Kırık Yanları Var’”, **a.e.**, s. 49-50. / Yine başka bir yazısında Ece Ayhan, benzer şeylere değinmiş ve İkinci Yeni sürecinin ilk günlerinde İlhan Berk’in önemli bir işlev gördüğünü; hatta onun (yani İlhan Berk’in) şiirlerinin -o dönem- dergilerde görünmesi kendilerine (yani diğer İkinci Yenicilere) ferahlık ve moral verdiğini söylemiştir. (bkz. Ece Ayhan, “Bir Sıkı Şair: Edip Cansever”, **Sivil Denemeler Kara (Deneme - Söyleşi)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2021, s. 20.)

⁷⁶² Ece Ayhan, “Ölümünün On İkinci Yılında..! ‘Turgut Uyar’”, **a.g.e.**, s. 15.

⁷⁶³ Ece Ayhan, a.y..

⁷⁶⁴ bkz. Ece Ayhan, “Ayağa Kalkarak ‘İkinci Yeni’ Akımı”, **Bir Şiirin Bakır Çağı (Dipyaızlar)**, 5. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2020, s. 16.

Yeni’de bulunduğunu belirten Ece Ayhan,⁷⁶⁵ Cansever’i temel aldığı, fakat bütünüyle İkinci Yeni’yi anlattığı başka bir yazısında ise Cansever’den “kendi kuşağının bir dolu şairini sollayan” isim/şair olarak bahsetmiştir.⁷⁶⁶ Cemal Süreya ile çok yakın arkadaş olmalarına rağmen birbirlerinden pek etkilenmediklerini dile getiren Ayhan,⁷⁶⁷ yazılarında, söyleşilerinde vs. Süreya’dan her zaman büyük şair, usta şair, sıkı şair, sivil şair, ilginç şair, cins şair, özgün şair olarak söz etmiştir.⁷⁶⁸ Haddizatında bu nitelemeler bile Ece Ayhan’ın Cemal Süreya’ya ve onun şair kimliğine vermiş olduğu değeri/önemi göstermeye yetmektedir.

Ece Ayhan’ın Sezai Karakoç’a ise -sonrasında İkinci Yeni’den çok ayrı bir yol izlediği/yürüdüğü için- çoklukla eleştirel baktığı/yaklaştığı görülür. Bilfarz Ece Ayhan, Sezai Karakoç İkinci Yeni sınırları içinde şiirler ortaya koyarken, ondan; “Sezai Karakoç, [...] İkinci Yeni Akımından önemli bir şairdir.”⁷⁶⁹ diye bahsederken; İkinci Yeni sınırları dışında şiirler yazmaya başladığını düşünmeye başladıktan sonra ise; “Sezai Karakoç da 1962’ye (bilemediniz 1968’e) kadar İkinci Yeni’nin çağdaş ve çağcıl iki-üç şairinden biriydi. Ama şimdi ona artık ‘zamanımızın bir şairi’ denmesi, yerine oturtulması olur.”⁷⁷⁰ ya da “*Sezai Karakoç* İkinci Yeni’de topu topu bir hafta kaldı. Ama İkinci Yeni’nin karkas, oluşum ve çıkış günlerinde o da vardı.”⁷⁷¹ diye bahsetmeye başlamıştır.

Ülkü Tamer ve şiiri ile ilgili düşüncelerini ise Ayhan, o kendine has ilginç üslubuyla şöyle yansıtmıştır:

“*Ülkü Tamer*’in çocuksuluğu bence bir çizgi film duyarlılığındadır. Ne şaşırıyorsunuz? Pekâlâ saksıda yetiştirilen, yeri değiştirilmeyecek ve sık sık suyu

⁷⁶⁵ bkz. Ece Ayhan, a.y..

⁷⁶⁶ bkz. Ece Ayhan, “Bir Sıkı Şair: Edip Cansever”, **Sivil Denemeler Kara (Deneme - Söyleşi)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2021, s. 23. (Ayrıca yazının tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 19-23.)

⁷⁶⁷ bkz. Ece Ayhan, “Sıkı Sinema, Sıkı Şiir”, Sorular: Gülin Tokat, **Aynalı Denemeler: Ya Da Yalınak Bir Türkçeyledir (Yeni Denemeler)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018, s. 27.

⁷⁶⁸ Örnek olarak bkz. Ece Ayhan, “Şiir Şiirde Kalmaz”, Konuşuran: Niyazi Zorlu, **Sivil Denemeler Kara (Deneme - Söyleşi)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2021, s. 10. / Ece Ayhan, “En Sıkı Şair: Cemalettin Süreyya Seber”, **a.g.e.**, s. 18. / Cemal Süreya, “Cemal Süreya’yla Çırılçıplak, Başıbozuk Ama Uygarca”, Söyleşen: Ece Ayhan, “**Güvercin Curnatası**” (**Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları**), haz. Nursel Duruel, 9. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2020, s. 231.

⁷⁶⁹ Ece Ayhan, “Sıkı Bir Düşünür ya da Bir ‘Uçbeyi’”, **Bir Şiirin Bakır Çağı (Dip Yazılar)**, 5. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2020, s. 74.

⁷⁷⁰ Ece Ayhan, a.y..

⁷⁷¹ Ece Ayhan, “Bir Sıkı Şair: Edip Cansever”, **Sivil Denemeler Kara (Deneme - Söyleşi)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2021, s. 22.

verilecek, gübreli hormonlu bir şiir de güzel olabilir. Yeter ki insan ruhunda bir nesnel karşılığı bulunsun. (Orhan Kâhyaoğlu'nun oyuncak kemanının yavaş yavaş bir ikinci kemana dönüşmesi gibi, Ülkü Tamer'in şiirinin yaşı da büyültülecektir. Uzun pantol giyebilir.)"⁷⁷²

Ece Ayhan'ın bu cümlelerinde her ne kadar alttan alta menfi bir eleştiri hissediliyor olsa da, bu yargı, kendisinin o dönem bile (sene 1997) Ülkü Tamer'in şiirinden hâlâ ümidini kesmediğini bizlere gösteriyor gibidir.

Son olarak Ece Ayhan'ın İkinci Yeni hareketine mensup şairler hakkındaki düşüncelerini, "Kim Kimin Sureti" başlığıyla yayımlanan eşleştirmesi üzerinden vermeye/göstermeye çalışalım. Ece Ayhan, şaka maksadıyla, Türk sanat ve edebiyat dünyasından bazı önemli isimleri/kişileri, kendisinde hangi meşhur ses sanatçısını çağrıştırıyorsa, onunla eşleştirmiştir. Bunun sonucunda, İkinci Yeni içinde adı geçen arkadaşlarından Cemal Süreya'yı İtalyan asıllı Fransız şarkıcı Yves Montand (1921-1991) ile; Turgut Uyar'ı Amerikalı şarkıcı Frank Sinatra (1915-1998) ile; Sezai Karakoç'u Türk hafız ve mevlithan Kani Karaca (1930-2004) ile; İlhan Berk'i Amerikalı şarkıcı Madonna (d. 1958) ile; Edip Cansever'i Türk şarkıcı Muazzez Abacı (d. 1947) ile eşleştirmiştir. En sonunda ise kendi isminin karşısına bir ses sanatçısını değil, Rus sarayının *şeytani papazı* Grigori Efimoviç Rasputin'i (1869-1916) yerleştirmeyi uygun görmüştür.⁷⁷³

Sezai Karakoç da bazı yazılarında "Yeni Gerçekçi Şiir" (Neorealist Şiir) olarak tanımladığı "İkinci Yeni Şiiri"ne değinirken, bu harekete mensup şairleri ve onların şiir(ler)indeki özellikleri anlatmaya çalışmıştır. "Dişimizin Zarı" başlıklı yazısında Cumhuriyet dönemindeki şiir süreçlerini -kronolojik olarak diyebileceğimiz bir şekilde- yorumladıktan sonra, sıra İkinci Yeni'ye gelmiş; ardından bu şiir atılımının içinde adı geçen şairleri ve onların şiir faaliyetlerini şu cümlelerle somutlaştırarak ifade etmeye çaba göstermiştir:

"Turgut Uyar'da şiir bir ağaç gibi büyür, gelişir, bir orman gibi uğuldar. Tüyleri tenimize değdirir Turgut Uyar. Cemal Süreya resimler çizer. Heykel figürleriyle işler. Bir şarkıcı, bir dans şairidir. Yeni şair, hep somutun somutuna,

⁷⁷² Ece Ayhan, "Bir Sıkı Şair: Edip Cansever", *a.g.e.*, s. 21.

⁷⁷³ bkz. Ece Ayhan, "Kim Kimin Sureti", *Aynalı Denemeler: Ya Da Yalyanak Bir Türkçeyledir (Yeni Denemeler)*, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018, s. 43.

plastike gider. Bir kavanoz, bir ayışığı evreni kurar. Turgut Uyar, Cemal Süreya, bir behavior şiirini yürütür. İlhan Berk, tarih öncesinden, ekzotik ve hayalî bir ülkeden, bazı, toplumdan, renkli evrenler getirir. Ece Ayhan -ki yeni şiirin Necatigilidir-insanın, çarpık ve negatif realitesini olduğu gibi anlatır, kelimeyi bundan dolayı çarpıtır.”⁷⁷⁴

Yazısının devamında da Karakoç, bu şairlerin şiirini (daha doğrusu tümüyle İkinci Yeni şiirini) insanı merkeze alan bir şiir olarak nitelemiş ve yazısını o şekilde sona erdirmiştir.⁷⁷⁵

İkinci Yeni hareketine mensup olup; bu şiir atılımı içinde adı geçen diğer bazı şairler hakkında görüş beyan etmiş bir başka isim de Ülkü Tamer’dir. Tamer, her ne kadar kendisinden dizeler intihal ettiğini örneklerle gösterip İlhan Berk’i suçlamış (ve bundan dolayı duymuş olduğu rahatsızlığı açık açık dile getirmiş) olsa da,⁷⁷⁶ yine de Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın düzenlemiş olduğu “İlhan Berk’e Saygı Gecesi”nde şairden hürmetle bahsetmiştir:

“İlhan Berk, yaşamını şiire adanmış bir sanatçı. ‘Her an şiir için yaşamış, her rastladığını şiir için düşünmüş, her imgeyi şiir için devirmiş’ bir şair. Şiirlerini ister seversiniz, ister sevmezsiniz ama saygıyı sonuna kadar hak ettiğini dilerim yadsıamazsınız.”⁷⁷⁷

Ülkü Tamer’in, hakkında görüş bildirdiği şairler arasında Cemal Süreya da vardır. Tamer’in yeri geldikçe Süreya’nın hem şairliği hem de dergiciliği hakkında düşüncelerini ortaya koymuş olduğunu görüyoruz. Öyle ki şair arkadaşının her iki kimliğini de birbirinden yeğ tutmadığını söyleyebiliriz. Ona göre Süreya şair olarak ne kadar yaratıcı ve özgünse, dergici olarak da o kadar yaratıcı ve özgündür. Hatta kendisi, Cemal Süreya’nın şairliğinin dergiciliğini, dergiciliğinin ise yazarlığını beslediğini söylemiştir. Bununla birlikte Ülkü Tamer, Cumhuriyet dönemi Türk

⁷⁷⁴ Sezai Karakoç, “Dişimizin Zarı”, **Edebiyat Yazıları II: Dişimizin Zarı**, 6. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mayıs 2016, s. 32-33.

⁷⁷⁵ bkz. Sezai Karakoç, a.y.. / “Dişimizin Zarı” (Ayrıca bu yazının tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 27-33.) yazısının yanı sıra, Sezai Karakoç’un İkinci Yeni şiiri ve şairlerini ele aldığı önemli başka bir yazısı için ayrıca bkz. Sezai Karakoç, “Galile Denizi”, **a.e.**, s. 34-40.

⁷⁷⁶ Ayrıntılar için bkz. Emine Selcen Bekmezci, “Ülkü Tamer’in Şiirleri Üzerine Bir Araştırma”, Ankara: Ankara Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2019, s. 87-91.

⁷⁷⁷ Ülkü Tamer, “İlhan Berk’e Saygı Gecesi”, **Radikal**, 25 Aralık 2004. (Aktaran: Emine Selcen Bekmezci, “Ülkü Tamer’in Şiirleri Üzerine Bir Araştırma”, Ankara: Ankara Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2019, s. 91.)

edebiyatının en özgün sanatçılarından biri olarak takdim ettiği Cemal Süreya'nın - diğer bazı sanatçılar gibi- hiçbir vakit şiirlerini pazarlama çabası içinde olmadığını da altını önemle çizmiştir.⁷⁷⁸

Ülkü Tamer, -İlhan Berk'le olduğu gibi- zamanında Sezai Karakoç'la da *Pazar Postası*'ndaki bir yazısı dolayısıyla karşı karşıya gelmiştir. Sezai Karakoç, "Bir Materyalist Şiir"⁷⁷⁹ başlığıyla yayımladığı iki ayrı yazısında, Edip Cansever ve şiirini eleştirmiş; bunun üzerine Ülkü Tamer, "Karakoç'un Yanıldığı"⁷⁸⁰ başlıklı kontra atak bir yazı neşrederek, Karakoç'u Cansever'in hakkını yemekle suçlamıştır. Gene aynı yazısında Tamer, Karakoç'un şiirini, başka şairlerin şiirinin etkisiyle (Tamer'in zikrettikleri arasında Cemal Süreya ve bazı yabancı şairler vardır) oluşturulan bir şiir olmakla itham etmiş ve Sezai Karakoç'un Edip Cansever'i "silmek" meramını farklı yollarda araması gerektiğini söylemiştir. Ardından Ülkü Tamer'in bu yazısına cevap olarak "Tilki"⁷⁸¹ başlıklı bir yazı kaleme alan Sezai Karakoç, kısacası bu yazısında Ülkü Tamer'in bir çeşit algı operasyonu yaptığını ifade etmeye çalışmıştır. En sonunda bu iki isim arasındaki yazı atakları, Ülkü Tamer'in "Karakoç Kendine Karşı"⁷⁸² başlıklı yazısıyla nihayete ermiştir.⁷⁸³ Sonuç olarak üçü Karakoç'a ikisi de Tamer'e ait bu beş yazının, aynı edebî atılım içinde adı geçen iki ayrı şairin birbirleri hakkındaki düşüncelerini, bakış açılarını ve o dönem durdukları yeri, takındıkları tavrı iyi analiz edebilmek veya saptayabilmek adına önem arz ettiğini söyleyebiliriz.

İkinci Yeni şairlerinin büyük çoğunluğu hareketin sol kanadını temsil ederken, İslâmcı bir yol ayrımına varmış Sezai Karakoç ise hareketin sağ kanadını temsil etmiştir diyebiliriz. Fakat her iki kanadın şiirdeki ayrışması daha ziyade izleksel imajlarda kendini göstermiştir. Anlatım teknikleri bakımından ise birliktelik devam etmiştir. Aynı şekilde yukarıdaki incelemeden anlaşılacağı üzere, bu şairler her ne kadar İkinci Yeni çatısı altında resmî bir beraberliği kabul etmemiş olsalar da,

⁷⁷⁸ Aktaran: (ve aynı zamanda daha detaylı bilgi için bkz.) Emine Selcen Bekmezci, aynı tez, s. 86-87.

⁷⁷⁹ Yazılar için bkz. Sezai Karakoç, "Bir Materyalist Şiir", *Pazar Postası*, S. 17, 27 Nisan 1958. / Sezai Karakoç, "Bir Materyalist Şiir", *Pazar Postası*, S. 18, 4 Mayıs 1958.

⁷⁸⁰ Yazı için bkz. Ülkü Tamer, "Karakoç'un Yanıldığı", *Pazar Postası*, S. 28, 13 Temmuz 1958.

⁷⁸¹ Yazı için bkz. Sezai Karakoç, "Tilki", *Pazar Postası*, S. 32, 10 Ağustos 1958.

⁷⁸² Yazı için bkz. Ülkü Tamer, "Karakoç Kendine Karşı", *Pazar Postası*, S. 34, 24 Ağustos 1958.

⁷⁸³ Aktaran: (ve aynı zamanda daha detaylı bilgi için bkz.) Emine Selcen Bekmezci, "Ülkü Tamer'in Şiirleri Üzerine Bir Araştırma", Ankara: Ankara Üniversitesi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2019, s. 91-92.

birbirleri hakkında ortaya atmış oldukları düşüncelerin çoğunda, birbirlerini -diğer edebiyat eleştirmenleri/araştırmacıları gibi- İkinci Yeni içinde değerlendirdirmiş olduklarına tanık oluyoruz. Bu noktadan itibaren genel hatlarıyla dahi olsa bu şiir atılımının oluşturduğu etkilere kısacık değinmeye çalışalım.

2.7. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN ETKİLERİ

Her ne kadar başlarda pek çok farklı kesim tarafından değişik tepkilerle karşı çıkmış olsa da, İkinci Yeni zamanla Türk edebiyatında meşruiyetini kazanmış bir şiir devinimi hâline gelmiştir. Öyle ki “İkinci Yeni en azından *Garip* hareketi kadar şiirimizde etkili olmuş, değişik dünya görüşüne sahip yazarları da sürüklemiştir.”⁷⁸⁴ Ortaklaşa ortaya koyulmuş bir manifestosu olmayışına rağmen (ve doğal olarak bu yüzden bir akım kisvesine bürünememiş olan) İkinci Yeni, kısmen de olsa ortak bir şiir zevki/anlayışı ve çevreyi algılayış biçimi açısından birçok şairi bir nevi bir kader ortaklığında buluşturarak, yan yana getirmiştir. Elbette her anlayış nasıl kendinden önceki anlayışlara dayalı ise, İkinci Yeni de kendinden sonra gelen santsal anlayışları çeşitli açılardan etkilemiş ve onlara ilham kaynağı olarak yeni imkânların kapılarını aralamıştır. Üstelik İkinci Yeni, şiirde kendinden önceki kuşakları da etkileyebilmiş bir harekettir. Mesela Cemal Süreya’nın Türk şiirine yaptıkları tesirin ne kadar büyük olduğunu ifade etmek için sarf ettiği “Şiirde kendinden önceki kuşakları etkileyebilmiş tek kuşak bizimkidir.”⁷⁸⁵ yargısının üstünde durmak ve düşünmek gerekir. Cemal Süreya bu konu hakkında Şubat 1989’da *Argos* dergisinde yayımlanan “Önceki Kuşakta İkinci Yeni Etkisi” başlıklı bir de yazı kaleme almıştır. Bu yazısına Süreya şu cümlelerle başlar:

“Türk edebiyat tarihinde kendinden önceki kuşakları da etkilemiş, hiç yoksa onlara yeni coşkular kazandırmış iki devinim var: Servet-i Fünuncular ve İkinci Yeni. Bir kuşağın kendinden sonrakileri etkilemesi çok doğal. Ama tersi, az rastlanan bir şey olmalı.”⁷⁸⁶

⁷⁸⁴ İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, 21. b., İstanbul, Dergâh Yayınları, Ağustos 2019, s. 135.

⁷⁸⁵ Cemal Süreya, “Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi”, Açık Oturum - Katılanlar: Edip Cansever, Cemal Süreya, Turgut Uyar; Sorular: Tomris Uyar, “**Güvercin Curnatası**” (**Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları**), haz. Nursel Duruel, 9. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2020, s. 76.

⁷⁸⁶ Cemal Süreya, “Önceki Kuşakta İkinci Yeni Etkisi”, **Şapkam Dolu Çiçekle (Toplu Yazıları I)**, 9. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2019, s. 418.

Yazısının gelişme bölümündeyse Süreya, İkinci Yeni'nin kendilerinden önceki kuşaklardan hangi şairlere etki edemediğini, hangilerine ise ne gibi etkileri olduğunu -pek çok yönüyle- tartışmıştır. Bunun sonucunda İkinci Yeni'nin önceki kuşaktan, yani daha önce yazmakta olan şairler içinde Fazıl Hüsni Dağlarca'yı⁷⁸⁷, Cahit Külebi'yi, Salâh Bırsel'i, Necati Cumalı'yı, Nahit Ulvi Akgün'ü, Mehmed Kemal'i, Ahmed Arif'i ve Attilâ İlhan'ı hiçbir şekilde etkilemediğini; yaratıcı bir coşku uyandırması yönünden Oktay Rifat'ı; şiirini yeniden gözden geçirmesi (yani şiirinde bir değişikliğe gidip geliştirmesi) gerektiği hususunda Melih Cevdet Anday'ı; şiirinde (elbette kendi doğrultusunda) yeni duygulanımlara, yeni söz istiflerine girmesi açısından Behçet Necatigil'i; aynı şekilde şiirini yeniden gözden geçirmesi gerektiğini hissettirmesi bakımından Sabahattin Kudret Aksal'ı; kendine çılgınlık payı çıkarması ve üretici, sevinçli olması yönünden Ceyhun Atuf Kansu'yu ve bu isimlerin yanı sıra ayrıca Can Yücel'i de etkilediğini dile getirmiştir. Cemal Süreya ayrıca; Özdemir Asaf'ın İkinci Yeni'yi, kendi ölçülerine göre, kaynağından yakalamak istediğini, fakat yapamadığını; Arif Damar'ın ise iki arada kalarak, İkinci Yeni'nin etkisini en çok yaşamış toplumcu şair olduğunu söylemiştir. İkinci Yeni'nin, Metin Eloğlu, İlhan Demiraslan, Nevzat Üstün gibi -Garip'in altın çocukları diye anılan- bazı yetenekli gençleri ve aynı zamanda Mustafa Şerif Onaran, Hasan Şimşek gibi başka kimi diğer şairleri de -sağlam şiir üretebilme anlamında- soldurduğunu ifade etmiştir.⁷⁸⁸

Cemal Süreya gibi, İkinci Yeni mensubu diğer şairler de muhtelif fırsatlarda İkinci Yeni şiirinin etkilerinden söz etmişlerdir. Edip Cansever, *Türk Dili* dergisinin Haziran 1977 tarihli "İkinci Yeni" soruşturmasında, bu şiirin etkisinden şu şekilde bahseder:

"Önünde sonunda İkinci Yeni olayını varsaymak zorundaysak, niye susmalı, yayıldı, genişledi, etkisi büyük oldu. Açın şiir kitaplarını, açın sanat dergilerini, bugün okuduğunuz şiirlerin büyük bir bölümü bu özden, bu biçimden, bu kıvamdan ve ayrı ayrı mizaçlardan kaynaklanmaktadırlar. 1955'lerde başlayıp zenginleşen bu

⁷⁸⁷ Hatta Cemal Süreya aynı yazısında, Fazıl Hüsni Dağlarca'nın hiçbir akımdan, hiçbir devinimden, hiçbir sanatçıdan etkilenmediğini özellikle bildirmiştir. (bkz. Cemal Süreya, a.y..)

⁷⁸⁸ Yazının tamamı için bkz. Cemal Süreya, "Önceki Kuşakta İkinci Yeni Etkisi", **a.g.e.**, s. 418-421.

yenileşmeye ayak uyduramayıp onu kıyasıya yerenler, yararlı bir ilacın ancak yan etkilerini duyabilen onmasız (şifasız) hastalardır, diyeceğim sonuç olarak.”⁷⁸⁹

Aynı şekilde İlhan Berk de, *Yasakmeyve* dergisinin Haziran-Temmuz 2003 tarihli 3. sayısında yer alan söyleşisinde, İkinci Yeni’nin bütün anlatış biçiminin -o gün için- hâlâ sürdüğünü ifade etmiştir:

“Bugün iyi şiir yazan gençler var ve bunlar İkinci Yeni’nin içinde şairlerdir. İkinci Yeni’nin sürdüğü kanısındayım. [...] İkinci Yeni’nin bütün anlatış biçimi bugün sürüyor ve bu sanıyorum Türk şiiri için iyi bir şey.”⁷⁹⁰

Keza günümüz Türk şiirinde hâlen İkinci Yeni şiirinin etkisinin sürdüğünü savunan/dile getiren/serdeden başka isimler de vardır. Şubat 2011’de *Evvel Fanzin* kapsamında, Zafer Yalçınpınar tarafından hazırlanan ve İkinci Yeni’nin yeni kuşaklara yansımalarının ne olduğunu irdeleyen bir anket çalışması yayımlanmıştır. Her kesimden insanın olduğu, geniş bir katılımı ile gerçekleştirilen bu anket çalışmasında, İkinci Yeni şiirinin 2011’deki işlerliği, imgesel akışkanlığı ve hatta yeni kuşak şairlerin İkinci Yeni şairleri ile olan etkileşimi -beş ayrı soru dizisi başlığı altında- araştırılmış ve karmaşık gibi gözüken bu konunun kısmen de olsa aydınlatılabilmesi için çaba sarf edilmiştir. Ankette yer alan sorulara gelince; sorular şu şekildedir:

“[1.] Sizce, ‘İkinci Yeni’ şiir akımı bitti ya da eskidi mi? / [2.] Sizce, ‘İkinci Yeni’ şiir akımının öncü şairleri kimlerdir? / [3.] Yeni kuşakta İkinci Yeni’ye dahil olmuş ya da İkinci Yeni’yi devam ettiren şairler var mıdır? Var ise kimlerdir? / [4.] Bugün, Türk şiirinde, İkinci Yeni’nin ardından oluşmuş ve onun kadar ön plana çıkmayı başarabilmiş bir şiir akımı var mı? Var ise bu akımın getirdiği yenilik nedir? Bu akıma bağlı şairler kimlerdir? / [5.] Geleceğin şiiri nasıl olacak, şiirimiz nereye yönelecek?”⁷⁹¹

Burada konumuz açısından bizim dikkatimizi çeken iki önemli husus bulunmaktadır. Bunlardan ilki 1. ve 3. olarak işaretlediğimiz sorular; diğeri ise bu

⁷⁸⁹ Edip Cansever, “*Türk Dili* Dergisi ‘İkinci Yeni’ Soruşturması”, *Şiiri Şiirle Ölçmek (Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar)*, haz. Devrim Dirlikyapan, 2. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2012, s. 359.

⁷⁹⁰ İlhan Berk, “Türk Şiiri Anlam İletisiyle Malûdür”, Sorular: Alper Çeker, *Kanatlı At*, 3. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2022, s. 238.

⁷⁹¹ haz. Zafer Yalçınpınar, “50 Yılın Ardında; ‘İkinci Yeni’ 2011 Anketi”, *Evvel Fanzin*, (Çevrimiçi) <http://zaferyalcinpinar.com/ikinciyesi2011.pdf>, 17 Mayıs 2023.

sorulara anket katılımcıları tarafından verilmiş olan cevaplardır. Katılımcıların büyük bir kısmı İkinci Yeni'nin hiç durmadan kendini hatırlattığını ve şiirle uğraşan bir sürü insanı hâlen etkilemeye devam ettiğini; bu yüzden ne bittiğini ne de eskidiğini söylemişlerdir.⁷⁹² Dolayısıyla tüm bu veriler; İkinci Yeni'nin günümüz Türk edebiyatı içinde hâlâ varlık gösterdiğini (yaşadığını), devam etmekte olan Türk şiirini (yer yer yaşayan Türk dilini) özsuuyuyla beslediğini ve buna bağlı olarak istikrarlı bir biçimde geleceğe doğru uzandığını gösteriyor.

Edebiyatın/şiirin dışında İkinci Yeni'nin tesir etmiş olduğu başka sanat alanları da mevcuttur. Günümüzde icra edilen Türk müziğindeki bazı şarkı sözlerinde bu etki gözle görülür, elle tutulur hâle gelmiştir. Mehmet Yaşar Günaçgün (d. 1970) ya da müzik piyasasında bilinen ismiyle Yaşar'ın birçok şarkı sözünde, Cemal Süreya şiirinin etkisi bariz bir şekilde görülmektedir. Sanatçının 2005 yılında yayımladığı *Hatırla* adlı albümünde yer alan “İltifat Et” adlı şarkısında, şöyle iki satır geçmektedir: “Yarısı benimse bu günahın / Yarısı da senindir”⁷⁹³. Bu iki satır bizi doğrudan Cemal Süreya'nın *Üvercinka* (1958) adlı ilk kitabında yer alan “Güzelleme” adlı şiirinin “Ne günah işlediysek yarı yarıya”⁷⁹⁴ dizesine götürmektedir. Dolayısıyla burada bir öykünme veya etkiden söz etmek olasıdır.⁷⁹⁵

Yaşar'ın 2013 yılında piyasaya sürdüğü *Cadde* isimli albümünün “Sevmemiz Lazım” adlı şarkısı da Cemal Süreya'nın *Üvercinka* (1958) adlı kitabında yer alan “San” başlıklı bir diğer şiirinden izler taşımaktadır. Şarkının son bölümünde çok ufak bir değişiklik (“Yoksuluz gecelerimiz çok kısa / Dörtnala sevmemiz / Sevişmemiz lazım”⁷⁹⁶) bahsettiğimiz şiirin (“Yoksuluz gecelerimiz çok kısa / Dörtnala sevişmek

⁷⁹² bkz. a.e..

⁷⁹³ Yaşar, “İltifat Et”, *Hatırla*, İstanbul, Topkapı Müzik, 2005.

⁷⁹⁴ Cemal Süreya, “Güzelleme”, *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 16.

⁷⁹⁵ Yaşar'ın Cemal Süreya ile birlikte diğer İkinci Yeni şairlerine (Turgut Uyar & Edip Cansever) ve şiirine değindiği bir söyleşisi için bkz. Yaşar'la konuşan Hande Yöremen, *More (dergisi)*, Şubat 2007, (Çevrimiçi) <https://www.msxlabs.org/forum/muzik-tr/8530-yasar-gunacgun-3.html>, 18 Mayıs 2023.

⁷⁹⁶ Yaşar, “Sevmemiz Lazım”, *Cadde*, İstanbul, Seyhan Müzik, 2013.

lazım.”⁷⁹⁷) son iki mısrası yer almaktadır. Ayrıca şiirdeki havanın şarkının bütününe sinmiş olduğu da açıkça hissedilmektedir.⁷⁹⁸

Türk müziği içinde İkinci Yeni şiirinin etki ettiği bir diğer isim Emre Aydın’dır (d. 1981). Söyleşilerinde şiir ve edebiyatı çok sevdiğini belirten sanatçı, ayrıca en sevdiği şairlerin Turgut Uyar ve Edip Cansever olduğunu altını çizerek her fırsatta söylemeye özen göstermiştir.⁷⁹⁹ Bir mülakatta kendisine -diğer sorularla da bağlantılı olarak- “Şarkılarındaki bu efkarının arkasında büyük bir aşk acısı yatıyor olabilir mi?”⁸⁰⁰ diye bir soru yöneltilmiş, bunun üzerine Aydın; “Ben okuduğum ve dinlediğim şeylerden etkileniyorum. Edip Cansever ve Turgut Uyar’ın bu konuda bana katkısı çok büyüktür.”⁸⁰¹ diyerek, İkinci Yeni şiirinin bu iki önemli şairinin kendisindeki etkisini açıkça dile getirmiştir. Bunun yanı sıra başka bir röportajında, *Kağıt Evler* (2010) albümünün aynı adlı şarkısında kullanmış olduğu “iğne sessizliği”⁸⁰² metaforunu, Edip Cansever’in *Ben Ruhi Bey Nasılım* (1976) adlı

⁷⁹⁷ Cemal Süreya, “San”, *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 11.

⁷⁹⁸ Yaşar, Attilâ İlhan’ın “gece buluşması” ve “ağustos çıkmazı”; Cahit Sıtkı Tarancı’nın ise “Sen de Her Şey Gibi...” adlı şiirlerini -ihtimal odur ki prozodi yüzünden çok küçük değişiklikler yaparak- bestelemiş ve sırasıyla *Masal* (2001), *Hatırla* (2005) ve *Sevda Sinemalarda* (2006) adlı albümlerinde seslendirmiştir. Bahsettiğimiz şiirler ve albümler için bkz. Attilâ İlhan, “gece buluşması”, *Ben Sana Mecburum*, 26. b., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, t.y., s. 89. & Yaşar, “Beş Dakika Bekle Git”, *Masal*, İstanbul, Topkapı Müzik, 2001. / Attilâ İlhan, “ağustos çıkmazı”, *Ben Sana Mecburum*, 26. b., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, t.y., s. 44. & Yaşar, “Beni Koyup Gitme”, *Hatırla*, İstanbul, Topkapı Müzik, 2005. / Cahit Sıtkı Tarancı, “Sen de Her Şey Gibi...”, *Otuz Beş Yaş (Bütün Şiirleri)*, Derleyen: Asım Bezirci, 40. b., İstanbul, Can Sanat Yayınları, Mayıs 2010, s. 81. & Yaşar, “Şarkı Halinde Kal”, *Sevda Sinemalarda*, İstanbul, Seyhan Müzik, 2006. / Yaşar’ın *Sevda Sinemalarda* (2006) isimli albümünde, bir de Ümit Yaşar Oğuzcan’ın şiirinden bestelediği “Yılın” adlı eseri yer almaktadır. bkz. Yaşar, “Yılın”, *Sevda Sinemalarda*, İstanbul, Seyhan Müzik, 2006.

⁷⁹⁹ Örnek olarak bkz. Emre Aydın, “Emre Aydın: Önceki nesilden biraz biraz alarak taklit etmişim”, Sorular: Ferit Ömeroğlu, Söyleşinin Yayımlanma Tarihi: 16 Eylül 2019 Pazartesi, **Akşam** (<https://m.aksam.com.tr/amp/magazin/emre-aydin-onceki-nesilden-biraz-biraz-alarak-taklit-etmistim/haber-1005965>), 20 Mayıs 2023.

⁸⁰⁰ Emre Aydın & Model, “Bizi perişan etti”, Sorular: İzzet Çapa, Söyleşinin Yayımlanma Tarihi: 28 Aralık 2014 Pazar, **Hürriyet** (<https://www.hurriyet.com.tr/amp/yazarlar/izzet-capa/bizi-perisan-etti-27850450>), (Çevrimiçi) 20 Mayıs 2023.

⁸⁰¹ bkz. a.e..

⁸⁰² Emre Aydın, “Kağıt Evler”, **Kağıt Evler**, Sony Music Turkey, 2010.

kitabında yer alan “Kürk Tamircisi Yorgo ve Küçük Bir Olay”⁸⁰³ adlı şiirinden esinlenerek ortaya koyduğunu ifade etmiştir.⁸⁰⁴

İlk albümü *Afili Yalnızlık* (2006) çıktıktan iki ay sonra *Milliyet*’e verdiği bir röportajda da şiirlerin söz yazarken kendisine yardımcı olduğunu belirten Emre Aydın, “Çok şiir okurum demişsiniz bir röportajınızda. Söz yazarken dilinizi nasıl etkiliyor şiirler, şairler?”⁸⁰⁵ sorusu üzerine, Edip Cansever ve Turgut Uyar’ın arasına Cemal Süreya’yı da katarak, şöyle bir cevap vermiştir:

“Dünya kadar yararı oluyor bana şiir okumanın. Edip Cansever, Cemal Süreya, Turgut Uyar sevdiğim şairler arasında. Onların şiirleri dilimi geliştirdi, kelime dağarcığımı genişletti. Şiirin bir sesi var, onu aldıktan sonra şarkıları başka türlü dinlemeye başladım. Kelimelerin aynı manaya gelen bir sürü alternatifini olduğunu gördüm. Betimlemeler öğrendim.”⁸⁰⁶

Neticede görüldüğü üzere İkinci Yeni şiiri sadece şairleri değil, diğer sanat dallarıyla uğraşanları da etkilemeyi başarmış ve az ya da çok, öyle veya böyle bir şekilde pek çok sanatçıya ilham kaynağı olabilmıştır.

⁸⁰³ Şiir için bkz. Edip Cansever, “Kürk Tamircisi Yorgo ve Küçük Bir Olay”, **Sonrası Kalır II (Bütün Şiirleri)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 53-57.

⁸⁰⁴ bkz. Emre Aydın, “Emre Aydın röportajı”, Sorular: Fatih Vural, Söyleşinin Yayınlanma Tarihi: 10 Ekim 2010 Pazar, **Fatih’in yazı odası... (Dikkat yazı var!)**, (Çevrimiçi) <http://fatih-vural.blogspot.com/2010/10/emre-aydn-roportaj.html?m=1>, 20 Mayıs 2023.

⁸⁰⁵ Emre Aydın, “Melankolik bir tip olduğumu kabul ediyorum”, Söyleşinin Yayınlanma Tarihi: 09 Aralık 2006 Cumartesi, **Milliyet** (milliyet.com.tr), (Çevrimiçi) <https://www.milliyet.com.tr/amp/cumartesi/melankolik-bir-tip-oldugumu-kabul-ediyorum-181011>, 20 Mayıs 2023.

⁸⁰⁶ bkz. a.e..

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDEKİ PARODİ, PASTİŞ, SATİR VE İRONİ YANSIMALARI

Çalışmanın üçüncü bölümünde parodi, pastiş, satir ve ironi gibi tür ve tekniklerin İkinci Yeni şiirinde hangi amaçlar ve işlevlerde kullanıldığı, eserlerden örneklerle incelenecektir. Üstelik bunlar bölümler hâlinde ve farklı başlıklar altında; konuyla ilgili misaller üzerinden yansıtılmaya ve bilimsel açıdan bir çerçeveye oturtularak objektif bir biçimde değerlendirilmeye çalışılacaktır. Bölümün sonunda da İkinci Yeni şairlerinin İkinci Yeni öncesi şiirlerinde parodi, pastiş, satir ve ironi kullanımına değinilecektir.

3.1. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE PARODİNİN KULLANIMI

İkinci Yeni şiirinde parodinin hangi amaçlar ve işlevlerde kullanıldığı dört ayrı alt başlıkta incelenecektir. Bu başlıklar ise -sırasıyla- şöyledir: “Kutsal Metinler ve Kutsal Değerlerle İlgili Parodiler”; “Tarihî Şahsiyetler ve Tarihî Olaylara İlgili Parodiler”; “Atasözleri ve Deyimlerle İlgili Parodiler”; “Türk Şiiriyle İlgili Parodiler”.

3.1.1. Kutsal Metinler ve Kutsal Değerlerle İlgili Parodiler

Rus edebiyat teorisyeni Mihail Mihayloviç Bahtin, Orta Çağ insanının yaşamında kutsal metinlere (ve o metinlerde kutsiyet atfedilen kişilere/değerlere) eğlenmek amacıyla parodik dönüşümler yapıldığını ve bu parodik dönüşümlere “parodia sacra” (“kutsal parodi”; -kutsal metinler ve ayinlerin/ritüellerin parodisi-) adı verildiğini ifade eder.⁸⁰⁷ Bazı İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde de, çeşitli göndermelere, bağdaştırmalara, alegorilere ve bunlara benzer tekniklere başvurularak kutsal metinlere, bu metinlerde yer alan değerlere, kişilere, kıssalara vs. yönelik

⁸⁰⁷ bkz. Mikhail Bakhtin, **Karnavaladan Romana (Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar)**, İngilizceden Çeviren: Cem Soydemir, Derleyen ve Önsöz: Sibel Irzık, 1. b., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 244.

parodiler oluşturulmuş olduğu görülür. Öyle ki İlhan Berk, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Ece Ayhan gibi kimi şairlerin, kutsallık atfedilen unsurları yüceltmeyi ya da onlara tamamen kayıtsız kalmayı tercih etmedikleri gibi, orada var olan ciddiyeti alaşağı etmek maksadıyla parodik dönüştürmeler yapma yolunu seçtikleri göze çarpmaktadır.

İlhan Berk'in 1972 yılında yayımladığı *Şenlikname* adlı şiir kitabında "Âşıkane" başlığını taşıyan uzunca bir şiir yer almaktadır. Berk, bu şiire başlamadan önce -hatta şiirin başlığından önce- "[Hiçbirşeyinadınmanmadanbaşlarım]"⁸⁰⁸ şeklinde bir ibareye yer vermiştir. Böylelikle *Kur'ân-ı Kerîm*'de -Tevbe sûresi hariç- tüm sûrelerin başında/başlangıcında bulunan "Besmele"yi parodileştirmiştir. Günlük yaşamın içinde genellikle "Bismillah" (Allah'ın adıyla) biçiminde kısaltılarak kullanılan Arapça "Bismillâhirrahmânirrahîm" ifadesi/ayeti, Türkçeye "Rahmân ve Rahîm olan Allah'ın adıyla" şeklinde tercüme edilmiştir. *Kur'ân-ı Kerîm*'deki sûrelerin başında/başlangıcında bulunmasının yanı sıra, İslâm dinine mensup Müslümanların, gerçekleştirmeye başlayacakları -helal kabul edilen- eylemlerin hayırlı ve bereketli bir şekilde sürmesi ya da sonuçlanması için genellikle bu ifadeyi/ayeti kullandıklarına tesadüf edilir. Kısacası Müslümanlar için "Besmele"; ellerini attıkları her işte, adım attıkları her yolda Allah ile birlikte olduklarını ve O'nun yardım ve inayetiyle iş yaptıklarının bilincinde olduklarını gösteren bir inanç ritüelidir de aynı zamanda. Bu da İlhan Berk'in şiirine başlarken, yalnız *Kur'ân-ı Kerîm*'deki sûrelerin başlama tarzını değil, aynı zamanda Müslümanların gerçekleştirecekleri -dinen meşru sayılan- fiillere Allah'ın adıyla ve O'nun izniyle başlamasını da ironik denebilecek bir biçimde -tam aksi bir ifadeyle- parodileştirip tiye almaya çalıştığını gösteriyor. Neticede İslâm dini için mühim olan bu ifadeye/ayete yönelik İlhan Berk'in bu parodileştirme girişimini, kutsiyeti sarsma veya yerinden etmenin bir adımı olarak görmek mümkündür.

Kur'ân-ı Kerîm'deki İhlâs sûresinde Allah, şöyle takdim edilmektedir:

⁸⁰⁸ İlhan Berk, "Âşıkane", *Eşik (1947-1975)*, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018, s. 359. / İlhan Berk'in bu ibaresinde esas önemli yeri teşkil eden "şey" sözcüğüdür. Berk, bu ifadesi ile aslında "Tanrı" kavramını -bir bakıma- "şeyleştirmiş"tir. Yani "Tanrı"nın yerine (yahut bir alternatif olarak karşısına) "şey" lafzını koymuş; böylece "Tanrı"nın yerini -şiirde- "şey" almıştır.

“Allah birdir. Hiçbir şeye muhtaç değildir; her şey O’na muhtaçtır. O doğurmamış ve doğurulmamıştır. Her şeyi o yaratmıştır. Yarattığı hiçbir varlık O’na benzer ve denk olmamıştır.”⁸⁰⁹

Son ayette, Allah’ın sıfat ve eylemlerinde benzersiz ve denksiz olduğu vurgulanmıştır. İslâm inancına göre Allah, kendisinden başka var olan her şeyi yaratmış ve bunun karşılığında yarattığı her şeyin O’na benzer veya denk olması mümkün değildir. Ancak İlhan Berk’in bazı şiirlerindeki dizelerde, parodik dönüştürmeler sayesinde, nesnelere veya insanlara özgü özelliklerin Allah’a atfedildiği, böylece Tanrı’nın dünyevi unsurlarla bazen soyutlaştırıldığını bazen ise nesneleştirildiğini ya da kişileştirildiğini görüyoruz. Şairin “Taymis” şiirinin ilk bölümünde insana özgü “sıkılmak” duygusunun Allah’a atfedilmesi; yine aynı şiirin ikinci bölümünde Allah’ın ilk önce bir nesne hâlinde (bir bardak su kılığında) getirilip insana mahsus bir biçimde çeşitli fiillerde bulundurulması ya da “Paris” başlıklı şiirinde tıpkı iki insan gibi Gramont Sokağı’nın Allah ile oturup kalkmak, kahveye çıkmak ve dolaşmak istemesi, özün gülünç etki yaratacak şekilde parodi vasıtasıyla dönüştürülmesiyle gerçekleştirilmiştir.⁸¹⁰ Bu dizelerin dışında, İlhan Berk’in “Bir Sabah Gelen İçin Şiir” başlıklı eseri de aynı tür parodiyi içermektedir.

“Allah sabah kılığında geldi

Kaldı.

(Saçlarının kelebeği altında uyurken sen)”⁸¹¹

Tıpkı “Taymis” şiirinin ikinci bölümünde olduğu gibi, bu sefer Allah’ın bir bardak su kılığında değil de sabah kılığında geldiği tasvir edilmektedir. Sonuç olarak İlhan Berk’in eserlerinde Allah’a yönelik yapılmış olan bütün bu benzetmeler, bir nevi yukarıda alıntıladığımız İhlâs sûresinin parodisi niteliğindedir. Zira İhlâs

⁸⁰⁹ İhlâs, 112/1-4.

⁸¹⁰ Yukarıda sözünü ettiğimiz parodik dizeler şu şekildedir:

- “Pazar günü Allah’ın ne kadar sıkıldığını.” (İlhan Berk, “Taymis”, **Aşk Tahtı (1976-1982)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2021, s. 41.)
- “Ve her sabah Allah bir bardak su kılığında geliyor 5 sularında” (Ayrıca devamı için de bkz. İlhan Berk, **a.g.e.**, s. 46.)
- “Rüzgârın elinde Gramont Sokağı / Belli Allah’la oturup kalkmak istiyor, kahveye çıkmak ve dolaşmak sabahları” (İlhan Berk, “Paris”, **a.e.**, s. 58.)

⁸¹¹ İlhan Berk, “Bir Sabah Gelen İçin Şiir”, **Akşama Doğru (1984-2005)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2018, s. 29.

sûresinde her şeyin Allah tarafından yaratıldığı ve O'nun yaratmış olduğu hiçbir varlığın kendisiyle benzerlik veya denklik arz etmediği vurgulanmıştır. Fakat İlhan Berk'in dizelerinde dünyada mevcut pek çok varlıkla Allah'ın özdeş tutulması, parodik bir durum meydana getirmiştir.

Benzer bir parodik yaklaşım Turgut Uyar'ın "Göge Bakma Durağı" başlıklı şiirinin bir dizesinde de mevcuttur. Uyar, "Bu karanlık böyle iyi afferin Tanrıya"⁸¹² dizesiyle, Tanrı'yı bir nesne/somut bir varlığa indirgeyerek bireyselleştirmiş; böylece insandaki Tanrı algısını/anlayışını -bir çeşit- parodize etmiştir.

Cemal Süreya ise *Üvercinka* adlı ilk şiir kitabında yer alan "İngiliz"⁸¹³ ve "Süveyş"⁸¹⁴ başlıklı şiirlerinde, "Meryem" ismi üzerinden bir hayat kadını profili çizmiştir.⁸¹⁵ Hem *Kur'ân-ı Kerîm* hem de *İncil*'de kendisinden mukaddes bir kadın olarak söz edilen Hz. Meryem ismine böyle bir görev atfedilmiş olması, bir bakıma bu iki kutsal kitaptaki "Meryem" imgesinin parodiye dönüşmesine yol açmıştır. Ayrıca her iki şiirde; hem büyük şehirlerde gittikçe yalnızlaşan bireye kucağını ardına kadar açan bir anne şefkatini çağrıştıracak şekilde "Meryem Ana" sıfatına; hem de oğlu Hz. İsa'yı babasız ve bekâretine bir zeval gelmeden dünyaya getirmesinden dolayı söylenen "Bakire Meryem" sıfatına ironik bir biçimde gizli gönderme yapıldığı hissedilmektedir.⁸¹⁶ Üstelik "Süveyş" adlı şiirinde şair, "Sevişken bir orospu en mayhoş tenlisi Ortadoğu'nun" ve "Meryem kadifeden bir çingenedir"⁸¹⁷ gibi dizeleriyle, bir yandan toplumun değer yargılarına atıfta

⁸¹² Turgut Uyar, "Göge Bakma Durağı", **Büyük Saat (Bütün Şiirleri)**, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 133.

⁸¹³ bkz. Cemal Süreya, "İngiliz", **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 20.

⁸¹⁴ bkz. Cemal Süreya, "Süveyş", **a.g.e.**, s. 30.

⁸¹⁵ "Bun" adlı şiirde de "Meryem" ismine gönderme yapılmıştır. (bkz. Cemal Süreya, "Bun", **a.e.**, s. 37.)

⁸¹⁶ Hz. Meryem bazı kaynaklarda "Meryem Ana" ve "Bakire Meryem" gibi sıfatlarla da anılmaktadır. (bkz. ———, "Meryem", **Vikipedi**, (Çevrimiçi) <https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Meryem>, 09 Ekim 2023. / bkz. Ömer Faruk Harman, "MERYEM", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 29, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2004, s. 236-242.)

⁸¹⁷ "Süveyş" şiirinde kutsal kitaplardaki Hz. Meryem kıssasını dönüştürerek parodisini yapan şairin, "Meryem kadifeden bir çingenedir" dizesindeki "Çingene" tabirini de bilinçli olarak kullandığını düşünüyoruz. Zira bir yandan bazı toplumlar tarafından "Çingeneler" in hor görülmesine (arsızlıktan, konargöçerlikten, eğlenceye ve zevke düşkünlüklerinden dolayı) atıfta bulunurken, bir yandan da Süveyş Kanalı'nın bulunduğu Mısır'ın, bazı araştırmacılar tarafından "Çingeneler" in ilk vatanı olduğu tezine de dikkat çekmiştir. (Geniş bilgi için bkz. İsmail Altınöz, "ÇİNGENELER", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 1, 2. b., Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2020, s. 291-294.)

bulunurken, bir yandan da Süveyş Kanalı ve Ortadoğu'nun ismini zikrederek,⁸¹⁸ Hz. Meryem'in hayat sürdürmüş olduğu yere/konuma da atıfta bulunmuştur. Böylece Cemal Süreya'nın bıraktığı izleri takip ederek, her iki şiirin, kutsal kitaplarda peygamber annesi⁸¹⁹ olarak nitelendirilen Hz. Meryem'in parodisinden ibaret olduğu söylenilebilir.

Şairin kutsala ait olanı parodi aracılığıyla sıradanlaştırdığı bir diğer metni ise “Kişne Kirazını ve Göç, Mevsim” adlı şiiridir.

“Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi,
Fırvun'un ekinlerini yöneten Yusuf da
Arkadan yırtılmış gömleğiyle
Kanatları dökülmüş kuşa benzerdi.”⁸²⁰

Cemal Süreya, 1938 yılında Dersim sürgünü olarak ailesiyle birlikte Erzincan'dan Bilecik'e doğru bir tren vagonunda götürülmelerinin bir özeti olarak kaleme aldığı “Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi” dizesini, *Kur'ân-ı Kerîm*'deki Hz. Yûsuf kıssasıyla örtüştürmüştür.⁸²¹ Böylece dörtlüğün devamında

⁸¹⁸ Benzer bir durum şairin “İngiliz” başlıklı şiirinde de mevcuttur. Hatta Cemal Süreya'nın şiire “İngiliz” başlığını da tesadüfen koymadığı kanısındayız. Çünkü Hz. Meryem'in yaşamış olduğu Ortadoğu (Filistin) toprakları 1917 yılında İngiltere tarafından işgal edilmiş, ardından Balfour deklarasyonu ile birlikte bölgede bir Yahudi devleti kurulacağı (İngilizler tarafından) dünya kamuoyuna ilan edilmiştir. (bkz. İsmail Ediz, “Birinci Dünya Savaşı Sonrasında Filistin’de Toplum ve Siyaset 1919-1922”, *Türkiye Ortadoğu Çalışmaları Dergisi (Turkish Journal of Middle Eastern Studies)*, C. 2, S. 2, Sakarya, 2015, s. 141.) Böylece şairin, yukarıda verdiğimiz/zikrettiğimiz bilgiden hareketle, tek kelime (yani başlık) üzerinden bile şiirdeki atmosferi ve şiirsel dekoru nasıl zenginleştirebileceğini açıkça görebiliyoruz.

⁸¹⁹ Hristiyan kaynaklarının çoğunda, örneğin Ortodoks Klisesi ve Doğu Katolik Kliselerinde Hz. Meryem, “Theotokos” olarak tabir edilir. “Theotokos”, Yunanca tanrı manasına gelen “theos” ile doğurmak manasına gelen “tikto” sözcüklerinin birleşiminden türemiş olup, “Tanrı’yı doğuran”, “Tanrı’nın anası” gibi manalara gelmektedir. (bkz. ———, “Theotokos”, **Vikipedi**, (Çevrimiçi) <https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Theotokos>, 10 Ekim 2023.)

⁸²⁰ Cemal Süreya, “Kişne Kirazını ve Göç, Mevsim”, *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 81.

⁸²¹ Cemal Süreya, 1972 Temmuz’unda hastanede yatan eşi Zuhal Tekkanat’ın yanında olamamış, fakat moral vermek amacıyla on üç gün boyunca ona mektuplar yazmıştır. Bu mektupların birinde Cemal Süreya, ailesiyle birlikte yaşadıkları sürgünden şöyle söz etmiştir: “Bizi bir kamyonu doldurdular. Tüfekli bir erin nezaretinde. Sonra o iki erle yük vagonuna doldurdular. Günlerce yolculuktan sonra bir köye attılar. Tarih öncesi köpekler havlıyordu. Aklımdan hiç çıkmaz o yolculuk, o havlamalar, polisler. Duyarlılığım biraz da o çocukluk izlenimleriyle besleniyor belki. Anam sürgünde öldü, babam sürgünde öldü. Memo’ya ve sana duyduğum sevgide bu ölümleri de, bu öksüzlükleri de değerlendirmelisin.” (Cemal Süreya, **On Üç Günün Mektupları ve 1967-1978 Mektupları**, 14. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2015, s. 85.) Bunun üzerine Zuhal Tekkanat, verdiği bir röportajda, Cemal Süreya’nın Dersim sürgününe karşı hissettiyi acıyı ve öfkeyi şu sözlerle ifade etmiştir: “Cemal Süreya, sürgün olmanın acısını hep içinde taşırdı. Ben devlet memuruydum, o dergiyi yönetiyordu. Akşam yemeklerinde hep geçmiş hayatını anlatırdı. Hüzünlenir,

Hız. Yûsuf'un, Züleyha'nın tuzağı sonucu arkadan yırtılmış gömleğiyle kanatları dökülmüş kuşa benzediğini imgeleyen şair, *Kur'ân-ı Kerîm*'deki Yûsuf kıssasının parodik bir yansımasını, alegorisini, iz düşümünü şiirine taşımıştır. Aynı şiirin devamında yer alan kıtada ise Süreya, Hz. Muhammed'in "Hediyeleşiniz, zira hediyeleşmek kalpteki kin ve nefreti yok eder."⁸²² hadîs-i şerifindeki mesajını ya da tavsiyesini alaycı bir dönüştürmeyle parodileştirmiştir.

"Muhammed dermiş ki hediyeler veriniz.

Cinsel tarafı düşün hediyelerdeki

Beş duyunun birliğini görmek istersen

Yaklaştır şurama usulca bas hançerini."⁸²³

Şair, Hz. Muhammed'in hadîs-i şerifinde hediyeleşmeye atfettiği önemi cinsellikle bağdaştırarak, şiirin parodik tarafına çok bariz bir misal oluşturmuştur. Absürtün hudutlarını zorlayan şair, parodiste özgü bir yaklaşımla İslâmiyet etrafında teşekkül eden kutsiyeti yıkararak, kendine has bir oyun kurmaya çalışmıştır. Benzer bir yaklaşımı Süreya'nın "Yırtılan İpek Sesiyle" adlı şiirinde de görmek mümkündür. Şair eserinde, Hz. İbrâhim, Hz. Hâcer ve Hz. İsmâil etrafında gelişen olayları kronolojik akışa göre sıralayarak; önce Hz. İbrâhim'in devrin hükümdarı ve halkının taptığı putları kırması ve bundan dolayı putperestlerce ateşe atılmasına gönderme yapmış; daha sonra (Allah tarafından gelen "Ey ateş! İbrâhim için serinlik ve esenlik ol!"⁸²⁴ emri üzerine) ateşin Hz. İbrâhim'i yakmamasını, sorular sorarak ve yaptığı alaycı benzetmelerin yardımıyla gülünç ve eleştirel etki yaratacak bir biçimde parodileştirmiştir. Şiirin sonlarına doğru ise Süreya, Hz. İbrâhim tarafından Hz. İsmâil'in kurban edilmeye götürülmesini, Hz. Hâcer'in bedeninden kesilen et parçası

bazen öfkelenir. Duygularını türkölere vururdu. Çok sevdiği annesini sürgün edildikten kısa bir süre sonra yitirmişti. O acı hep onunla yaşadı, sürgün dönemini öfkeyle hatırlardı. Bu duygusallığı şiirlerine de yansırdı. Ölene kadar o acı ve öfkeyi yaşadı." (Zuhal Tekkanat, "Bir Dersim Sürgünü: Cemal Süreya", (Çevrimiçi) <https://icguveysindeniclice.tumblr.com/page/114>, 11 Ekim 2023.) Bu yüzden Cemal Süreya, haksız yere sürgün edildikleri düşüncesinin bir tezahürü olarak, kendisini ve kendi hikâyesini, kardeşleri tarafından kuyuya atılan ve daha sonra haksız yere iftiraya da uğrayan Hz. Yûsuf ve onun *Kur'ân-ı Kerîm*'de açık bir şekilde anlatılan kıssasıyla örtüştürmüştür diyebiliriz.

⁸²² Tirmizî, Ebû İsa Muhammed bin İsa bin Sevre es-Sülemî, **el-Kütübü's-Sitte ve Şüruhuha: Sünenü't-Tirmizî**, fihrist, Bedreddin Çetiner, 2. b., Tunus, 1992, "Velâ", 6. (Aktaran: Feridun Tekin, "Hz. Peygamber'in Hediyeleşmeye Verdiği Değer", **Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. II, S. 1, Ocak-Haziran 2018, s. 62.)

⁸²³ Cemal Süreya, "Kışne Kirazını ve Göç, Mevsim", **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 81.

⁸²⁴ Enbiyâ, 21/69.

olarak betimleyerek, ironik bir yaklaşım sergilemiştir. “Göksuyu” tabirini ise Hz. İsmâil’in yerine kurban edilmesi için Allah’ın gökten -Hz. İbrâhim’e- indirdiği koça yapılan bir gönderme olarak yorumlamak mümkündür.

“Yırtılan ipek sesiyle;

Serin ve rahat ateşini düşün İbrahim’in. Niçin serin? Niçin rahat? Onu düşün. İşte İbrahim’in ateşi gibidir. Cilası gitmiş gümmüşü parlatır. İyi gelir sayrılıklara: inme, hummalar, bayılma, gasyan, hatta ölüme

[...]

Yırtılan ipek sesiyle;

Sevgilim, Hacer’in bedeninden kesilen et parçası bütün göksuyu dolaşır. Senin bedeninden et kesilmez. Ama kesilse, mevsimin bir parçası olur”⁸²⁵

Kıssaların bazılarında Hz. İbrâhim’in atıldığı ateşin o esnada suya dönüştüğü vurgulanır. Rivayete göre o suyun bugün Şanlıurfa’nın önemli tarihi ve turistik mekânlarından biri olan Balıklıgöl’ü (Halil-ür Rahmân gölünü) oluşturduğu söylenir. Hatta bu suyun kimi insanlar tarafından şifa kaynağı olduğuna inanılır. Süreya’nın yukarıda alıntıladığımız şiirinde açık bir biçimde alay ederek parodileştirdiği hususlardan bir diğeri de budur. Yani şair, “İyi gelir sayrılıklara: inme, hummalar, bayılma, gasyan, hatta ölüme” dizesi ile insanların bu geleneksel inanışına atıfta bulunarak, bir nevi eleştiri bağlamında durumun bilimsel açıdan yetersizliğine ironik bir biçimde imada bulunmuştur.

Cemal Süreya’nın şiirlerinde ironik bir dil aracılığıyla dönüştürerek parodileştirdiği İslâm literatürüne ait bir diğerk olay da Hz. Ömer’in adaletidir.

“Ömer ki bir gölü balığı için değil
Kamış için vergilendirdiydi

⁸²⁵ Cemal Süreya, “Yırtılan İpek Sesiyle”, *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 88-89.

Ama değnek vurulurken zavallı uğruya
Yüzüne ve neresine gelmesin derdi”⁸²⁶

Cemal Süreya’nın “Uçurumda Açan” isimli şiirinde yer alan bu dörtlük, İslâm idare hukuku açısından önem arz eden Hz. Ömer’in siyasi uygulamalarının⁸²⁷ bir parodisi niteliğindedir. Parodi, umumiyetle bir şeyin olduğundan daha değişik ve abartılarak karşıya aktarımıdır. Şair de bu dörtlüğünde parodinin bu işlevsel özelliğinden yararlanarak, dinî kıssalarda adaletiyle nam salan İslâm’ın ikinci halifesi Hz. Ömer’in adalet üstüne kurduğu siyasi anlayışına/uygulamalarına bambaşka bir özellik/farklılık katarak, biçimle öz arasında meydana gelen ayrılıktan gülünç ve eleştirel bir etki yaratmış ve böylece çarpıtmanın bir sonucu olarak da ortaya kendiliğinden parodik bir durum meydana gelmiştir. Kutsala ait olanı kendine özgü bir dönüştürmeyle parodileştirdiği bir diğer şiir parçası ise şöyledir:

“Mahpusta beyaz elli Musa
Balıkçıl yürüyüşlü firavunlar”⁸²⁸

Cemal Süreya’nın “Karacaoğlan” şiiri içinde bulunan bu iki mısranın, bir bakıma Hz. Mûsâ’nın *Kur’ân-ı Kerîm*’de yer alan kıssasının bir parodisi keyfiyetinde olduğunu söyleyebiliriz. Zira bu iki dizeye ait kelimeleri müstakil bir biçimde incelediğimizde, tek başlarına bile Hz. Mûsâ kıssası içinde ayrı ayrı anlam ifade ettiklerine şahit oluyoruz. Öyle ki beyaz el (yed-i beyzâ), *Kur’ân-ı Kerîm* ve *Tevrat*’a göre Hz. Mûsâ’nın peygamberliğini ispatlamak amacıyla gösterdiği bir mucizedir.⁸²⁹ İhtimal ki şair bu mucizeyi, peygamberin kavmiyle birlikte firavunun esareti altında bulunmasına binaen “mahpusta” sözcüğüyle birleştirmiştir.⁸³⁰ Böylece yukarıda

⁸²⁶ Cemal Süreya, “Uçurumda Açan”, a.g.e., s. 149.

⁸²⁷ Geniş bilgi için bkz. Mehmet Öztürk, “Hz. Ömer’in İçtihatlarının Fıkhi İlkelerindeki Karşılığına Kısa Bakışlar”, *Amasya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 2, Haziran 2014, s. 75-103. / Nihat Aytürk, *İslâm’da Devlet Yönetimi: Lider Yöneticiler (Hz. Muhammed, Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Osman ve Hz. Ali’nin Devlet Yönetimi ve Liderliği)*, Ankara, Astana Yayınları, 2018.

⁸²⁸ Cemal Süreya, “Karacaoğlan”, *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 207.

⁸²⁹ Ömer Faruk Harman, “YED-i BEYZÂ”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 43, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2013, s. 376.

⁸³⁰ “Mahpusta beyaz elli Musa” dizesindeki “mahpusta” ifadesinin, şair tarafından yukarıda değindiğimiz düşüncenin dışında iki farklı anlamda kullanılmış olma ihtimali de vardır. Bunlardan birincisi: Hz. Mûsâ’nın Allah’ın emirlerine boyun eğmesi ve (kendi özünden ve özgürlüğünden vazgeçerek) O’na bütünüyle itaat etmiş olmasına istinaden kullanılmış olma olasılığı; ikincisi ise: Hz. Mûsâ’nın bir yumrukla haksız yere (kaza sonucu) işlediği cinayetin, hiçbir cezaya maruz kalmadan (mahpusluk gibi) Allah tarafından temizlenmesi ve o yumruğun daha sonra beyaz ele dönüşmesi hadisesine dayandırılarak (bilinçli bir şekilde) kullanılmış olma ihtimalidir.

alıntıladığımız ilk mısrada; Hz. Mûsâ'nın Allah tarafından seçilmiş bir kul olmasına rağmen, firavunun esareti altında uzun bir müddet çaresiz kalmasıyla üstü kapalı bir biçimde alay edilmiştir. Bir sonraki mısrada ise; Hz. Mûsâ'nın kavmiyle birlikte Mısır'dan çıkıp bir mucize sonucu Kızıldeniz'i aşarak güvenli beldeye ulaşması; ardından firavunun askerleriyle birlikte Hz. Mûsâ ve kavminin peşinden giderek ikiye yarılmış olan denizin kapanması üzerine boğularak,⁸³¹ tabiri caizse balıklara yem olmasının parodisi bir paradoks üzerinden yapılmıştır. Üstelik firavunun denize doğru yürüyüşünü, su kenarında yaşayan ve balıkla beslenen “balıkçıl”⁸³² kuşlarına benzeten şair, aynı zamanda “firavun” sözcüğüne çokluk eki getirerek, yönetim biçimi açısından bütün firavunların benzer yanlışlara düşmeye müsait olduklarını, şiirsel fakat ironik bir dille ima etmiştir.

Hz. Mûsâ'nın *Kur'ân-ı Kerîm*'deki kutsiyetini alay(l)a dönüştürerek sıradanlaştıran/değersizleştiren bir diğer İkinci Yeni şairi de Ece Ayhan'dır. Ayhan, “Vedha'lardan Birinde” ana başlığı altında topladığı altı şiirinin ilkinde; Hz. Mûsâ'yı *Kur'ân-ı Kerîm*'deki kutsiyetinden çıkarıp uzaklaştırarak, okura “Kumarcı Musa” şeklinde takdim etmiştir:

“Vedha'lardan birinde Musa kumar oynuyor

Peygamberlik bir meslek oldu”⁸³³

Ece Ayhan'ın şiirlerinin çoğunda gördüğümüz kutsala yönelik düşünsel başkaldırının, bu şiirde kendini parodi tekniği aracılığıyla teşekkül ettirdiğine tanık oluyoruz. Öyle ki Hz. Mûsâ'nın “kumarbaz”, peygamberliğin ise bir “meslek” olarak dönüştürülerek önceleniyor olmasını, kutsal değerlerin yıkımına müteveccih bir adım olarak kabul edebiliriz.⁸³⁴

⁸³¹ Geniş bilgi için bkz. Ömer Faruk Harman, “MÛSÂ”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 31, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2020, s. 207-213.

⁸³² Türk Dil Kurumu, “balıkçıl”, **Türkçe Sözlük**, 11. b., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 244.

⁸³³ Ece Ayhan, “Vedha'lardan Birinde (I-Kumarcı Musa)”, **Bütün Yort Savul'lar! (Toplu Şiirler 1954 - 1997)**, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010, s. 13.

⁸³⁴ Ece Ayhan, Hz. Mûsâ peygamberin dışında, “Denizkızı Eftalya” başlıklı şiirinde; Hz. İbrâhim ve oğulları Hz. İsmâil'le Hz. İshak'ı; aynı zamanda Hicrî takvimde yer alan ve İslâm dini açısından mukaddes kabul edilen üç ayları (yani Recep, Şaban ve Ramazan aylarını) da alaycı yeni bir anlamla yansılamıştır. (bkz. Ece Ayhan, “Denizkızı Eftalya”, **a.g.e.**, s. 50.)

Yine Ece Ayhan, “Beyaz Rus Kadın” adlı şiirinde “tanrı” kavramını insani bir seviyeye indirerek yansıtarak;⁸³⁵ “Okarina” isimli şiirinin dördüncü bendinde ise halk arasında bolluk ve bereket duası olarak bilinen “Karınca Duası”nı ironi tekniğinin yardımıyla “icra-iflas duası” şeklinde dönüştürerek parodileştirmiş ve böylece Karınca Duası ile içten içe alay etmiştir.⁸³⁶

3.1.2. Tarihî Şahsiyetler ve Tarihî Olaylara İlgili Parodiler

Her ulusun nasıl kendine özgü bir kültürü varsa, aynı şekilde kendine has bir de tarihi vardır. Bu sebeple tarih, bir bilim dalı olarak geçmişle ilgili pek çok şeyi irdelemektedir. Bunlar arasında; gerçekleşmiş savaşlar, insan topluluklarının hayat sürme biçimleri/zaman içinde yapmış oldukları faaliyetler, kültürel gelişmeler, tabiat hadiseleri ve daha pek çok konu yer alabilmektedir. Tarihin esas maksadı geçmişte yaşanmış kayda değer ne varsa bugüne aktarmaktır. Özetle tarih, geçmişle günümüz arasında bir köprü vazifesi görüyor diyebiliriz. Tarih olmadan geçmiş hakkında sağlıklı bir malumat sahibi olma imkânımız olmaz. İkinci Yeni şairleri de şiirlerinde bazen bir temel motif bazen ise sadece bir imaj olarak tarihten, oradaki iz bırakmış şahsiyet yahut olaylardan sıklıkla yararlanmışlardır. Zaman zaman da bu tarihî şahsiyet ya da olaylara parodik dönüştürmeler yaparak, onlarla eğlenmiş veya alay etmişlerdir.

İlhan Berk, erken dönem Roma İmparatorluğu’nun önemli şairlerinden Publius Vergilius Maro’nun (M.Ö. 70-19) Troya (Truva) kahramanı Aeneas’ın destanını anlattığı *Aeneis*⁸³⁷ adlı eserinin “Arma Viriumque Cano” açılış cümlesini bir şiir dizisinin ana başlığı yapmıştır. Berk, -tıpkı Vergilius’un eseri gibi- ayrı ayrı bölümlerden oluşan bu şiir dizisinde pek çok tarihî şahsiyete ve olaya atıfta bulunmuştur. Şiirde yapılan göndermeler genellikle ironik parodiler şekilde tasarlanmıştır. Örneğin “Gökyüzü Haritası” başlıklı dört numaralı şiirde, Hz. İsa’nın adını, vaazlarını, öğretilerini (yani kısaca Hristiyanlığı) Yahudi topraklarının dışına

⁸³⁵ Şiir için bkz. Ece Ayhan, “Beyaz Rus Kadın”, **a.e.**, s. 12.

⁸³⁶ “Gün doğuyorken ırmakta / bir karınca tacirini diri diri gömüyorlar toprağa / zavallı şapkası karısı ve kızkardeşiyle birlikte / sessizce bitiveriyor ilk güneşte icra-iflas duası” (Ece Ayhan, “Okarina”, **a.e.**, s. 47.)

⁸³⁷ Eser için bkz. Vergilius, **Aeneis (Bütün Eserleri-II)**, çev. Türkân Uzel, 1. b., Öteki Yayınevi, Ekim 1998.

yaymak amacıyla Aziz Paulus'un (Pavlus, M.S. 1. yy.) yaptığı yolculukları⁸³⁸ "Saint-Paul don gömlek dolaşıyor"⁸³⁹ şeklinde dönüştürerek parodileştirmiştir. Ayrıca şiir dizisindeki anlatım özelliklerinin yer yer *Aeneis* eserinin üslubuyla benzerlik arz ediyor olması; İlhan Berk'in bu şiirinin Vergilius'un zikrettiğimiz eserinin bir pastışı olabileceği ihtimalini de doğurmaktadır.

19. yy. sonunda Güney Afrika'dan Hindistan'a, Mısır'dan -1972 yılında adı Sri Lanka olarak çevrilen- Seylan'a uzanan geniş bir coğrafya üzerinde egemenliği tek başına ele geçiren İngiltere, pek çok kaynakta "üzerinde güneş batmayan imparatorluk"⁸⁴⁰ tabiri ile tarif edilmektedir. İşte bu tabirin, İlhan Berk'in "Sabahla Ne Güzel Durdunuz Aşkım" başlıklı şiirinin bir mısrasında parodileştirildiğini görüyoruz. "Gökyüzüydünüz İngiliz akşamıma."⁸⁴¹ dizesinde "akşam" kavramı ile "güneş batmayan" ifadesi arasında bir karşıtlık oluşturularak hem ironik hem de satirik denebilecek doğal bir parodi meydana getirilmiştir.

Cemal Süreya, "Bir Kentin Dışardan Görünüşü" başlıklı eserinde İstanbul şehrini -şiir sanatının imgeye dayalı olanaklarıyla- pek çok yönüyle/özelliğiyle tasvir ederek ele almıştır. Şiirde ayrıca şehrin ve dolaylı olarak Türk ulusunun tarihsel geçmişine ve -olumsuz- alışkanlıklarına da telmih içeren bir parodiyle göndermede bulunulmuştur.

"Fenikelileşememek. Ben bu sözü söylüyorum
Bu sözü sana söylüyorum bir gün gerekir nasıl olsa
Serhas'ın askerlerine gümüş zincirlerle döğdürdüğü
Öbür ucuna da gittim ben bu suyun,
Buradan taa peygamberler kıyısına kadar
Büyük suları sadece karpuz soğutmada kullanıyorlar
Fatih Sultan Mehmed gemilerini karadan yürüttü ya

⁸³⁸ Detaylı bilgi için bkz. ———, "St. Paul (Aziz Paulus), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı (Isparta İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü), (Çevrimiçi) <https://isparta.ktb.gov.tr/TR-71232/st-paul-aziz-paulus.html>, 12 Ekim 2023.

⁸³⁹ İlhan Berk, "Arma Viriumque Cano (IV. Gökyüzü Haritası)", *Eşik (1947-1975)*, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018, s. 215.

⁸⁴⁰ Ali Bilgençoğlu, "Sömürgeler Çağında 'Kralın Tacındaki Elmas': Hindistan'ın İngiliz Sömürgeciliğindeki Yeri ve Önemi", *APJIR - Academic Platform Journal of Islamic Research*, C. 4, S. 3, 2020, s. 272.

⁸⁴¹ İlhan Berk, "Sabahla Ne Güzel Durdunuz Aşkım", *Eşik (1947-1975)*, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018, s. 261.

Deniz kaçkını bir ulusun çocuklarıyız biz o gün bugün
Toprakçıl bir çapadır Denizyollarının arması bile,
Ama dilimizde yine de en ürpertili kelime deniz
Yine de sokaklarda bir kanal eğitimi
Dondurmacılarda bir ikinci kaptan tavrı
Teneşirlerde bir tekne beğenisi
Bir kazazede takısı bulunur sarhoşların yüzlerinde

Yine de faizcinin sesindeki hasır
Yelken olmaya özeniyor”⁸⁴²

Fenikeliler tarihte, Doğu Akdeniz’den bütün Akdeniz kıyılarına hatta Atlas Okyanusuna değin yayılmış bir deniz (Antik Akdeniz) kavmi olarak nam salmıştır. Cemal Süreya’nın “Fenikelileşmemek” ifadesini kullanmasındaki esas amaç, Türk ulusunun doğru dürüst bir deniz kültürüne sahip olamayışından ileri gelmektedir. Üç yanı denizlerle çevrili bir ülkede yaşam süren Türk toplumunun deniz(ler)den (yani büyük sulardan) gerektiği gibi faydalanamayışının parodisini ise şair; “Büyük suları sadece karpuz soğutmada kullanıyorlar” dizesiyle ve Fâtih Sultan Mehmed’in (1432-1481) İstanbul’un fethi esnasında Haliç’teki Doğu Roma zincirlerinin engelini aşmak için gemileri karadan yürütmesi olayına telmihte bulunmasıyla yapmıştır. Devamındaki mısralarda ise Türk milletinin kara kültürüne hâkim bir toplum olduğu; ancak denizin, -bir yolunu bularak- Türk ulusunu etkilemeyi ve Türk ulusuna kendi izlerini taşıtmayı başardığını, yine telmihte bulunarak yansılamıştır.

“Burkulmuş Altın Hali Güneşin” düzyazı şiirinin bir biriminde ise Süreya, tarihî Galata Kulesi’ne değinmiştir.

“ve şehir. Ve Galata Kulesi (1514 yılında Bizanslılar zamanında şapkası uçmuştu, 1967’de Türkler tarafından sünnet edildi), binalarını çevresine toplamış, yaklaşmakta olan bir fırtınaya rahatça göğüs germenin yollarını arıyor, görüşmeler yapıyor: kavminin başında, ve en önde, Cehennemin kapısını çalmaya hazırlanan Firavun gibi”⁸⁴³

⁸⁴² Cemal Süreya, “Bir Kentin Dışardan Görünüşü”, *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 76.

Şairin burada zikretmiş olduğu bazı tarihî malumatların (“1514 yılında Bizanslılar zamanında şapkası uçmuştu” gibi)⁸⁴⁴ bir karşılığı yoktur. Fakat 1967 tarihi doğrudur. Çünkü 1964 yılında İstanbul Belediyesi tarafından Galata Kulesi’nde bir yenileme çalışması başlatılmıştır. “Kulenin 1833-1876 yılları arasındaki şekline dönülmesi kararlaştırılmış ve bu iş modern malzeme ile yapılmıştır. Ancak külâh Sultan Mahmud döneminin külâhına nazaran daha az sivridir. 1964’ten 1967’ye kadar süren çalışmalar yüksek mimar Köksal Anadolu tarafından projelendirilmiş ve kule 28 Eylül 1967 tarihinde yapılan bir törenle resmen açılmıştır.”⁸⁴⁵ İşte Galata Kulesi’nin bu yenileme sonucunda külâhının Sultan II. Mahmud (1785-1839) döneminin külâhına nazaran daha az sivri olmasını Cemal Süreya; “Ve Galata Kulesi ([...] 1967’de Türkler tarafından sünnet edildi)” ifadesiyle -ayrıca satirik bir yaklaşım sergileyerek- parodileştirmiştir. Süreya’nın parodisi burada kalmayıp, başka bir tarihî şahsiyetle, yani firavunla devam etmiştir. Kavmine kendini tanrı olarak takdim eden firavunu, -bir benzetme sonucu- cehennemin kapısını çalmaya hazırlanan biri olarak betimlemesi, ayrı bir parodik hadise meydana getirmiştir.

Cemal Süreya’nın “Kısa Türkiye Tarihi” adlı şiir dizisinin son yani iki dizeden ibaret olan (“Kahvede subay yok, / Bu nasıl iştir!”⁸⁴⁶) beşinci şiiri de hem Türkiye Cumhuriyeti’nin militarist hüviyetinin hem de yakın tarihte vuku bulan darbelerin ironik parodisi niteliğindedir.

Tarihî şahsiyet ve olayları parodileştiren bir diğer İkinci Yeni şairi de Ece Ayhan’dır. Ece Ayhan’ın 1982 yılında çıkardığı *Çok Eski Adıyladır* kitabındaki bazı şiirlerde, Osmanlı dönemindeki taht/iktidar çekişmelerini parodileştirdiğine tanık oluyoruz. Bu şiirlerden biri “Deniz Kıyısında Bir Otağ”dır.

“1. Ordu bir sefere çıkıyor. Bilinmiyor nereye gittikleri. Kocalmış bir boğa çökmüş.

2. Ölümün üzerine bir otağ çatar Osmanlılar.

⁸⁴³ Cemal Süreya, “Burkulmuş Altın Hali Güneşin”, **a.g.e.**, s. 91.

⁸⁴⁴ Şairin zikrettiği tarihte İstanbul Doğu Roma’nın değil, Osmanlı’nın yani Türklerin egemenliği altındaydı.

⁸⁴⁵ Semavi Eyice, “GALATA KULESİ”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 13, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1996, s. 316.

⁸⁴⁶ Cemal Süreya, “Kısa Türkiye Tarihi V”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 223.

3. Üç oğlu vardır; en küçüğü Cem, Beyazıt en sarı. Haberler salınır taht'a ulaşamayana vay!
4. On iki gün ve gece kalır bir otağ, kök boya, Gebze.
5. “*Fatih kokmadı mı?*” diyesdir düşünürmüş sepici Kemal, Şehzade Adaları'na karşı.”⁸⁴⁷

Şiirin bir numaralı biriminde Fâtih Sultan Mehmed'in 27 Nisan 1481'de Memlûklerle savaşmak üzere ordusuyla birlikte güney tarafına hareket etmesi ve sefer sırasında 3 Mayıs 1481'de ölmesi; iki numaralı birimde sultanın ölümünün “otağ” yani iktidar ile örtülmesi; üç numaralı birimde Fâtih Sultan Mehmed'in saltanat kanunnâmesinde kendisinden sonra saltanata gelecek hükümdarın nizam-ı âlem için kardeşlerini öldürmelerini bir madde hâlinde kanuna koydurmuş olması; dördüncü ve beşinci birimlerde ise iki şehzade ile tarafları arasında için için devam eden saltanat rekabetinin Fâtih'in beklenmedik ölümüyle birdenbire daha da alevlenmesi ve bunun sonucunda cenazenin günlerce üstündeki elbiselerle yüzüstü bırakılarak kokuşmasına sebebiyet verilmesi -benzetmeler yardımıyla- parodize edilmiştir.⁸⁴⁸

Osmanlı Devleti'nde padişaktan sonra yönetim sisteminin alt kademesinde bulunan önemli makamlardan biri de sadrazamlıktır. Ece Ayhan “İki Alay” adlı bir diğer şiirinde, halef selef sadrazam ve heyetleri arasındaki çekişmeyi -okuru düşünmeye sevk edecek bir biçimde- yansılamaya çalışmıştır.

- “1. Bir sadrazam ölmüş; faytonu yokuş aşağı Sirkeci'ye götürülüyor eller üzerinde. Kara bir gemiyle Eyüp Sultan'a gömülecektir.

2. Yerine atanan bir istimbol da rıhtıma yanaşmış sarı şeritli

⁸⁴⁷ Ece Ayhan, “Deniz Kıyısında Bir Otağ”, **Bütün Yort Savul'lar! (Toplu Şiirler 1954 - 1997)**, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010, s. 219.

⁸⁴⁸ Kısaca sözünü ettiğimiz tarihi bilgilerin geniş hâli için bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Fatih Sultan Mehmed'in Ölümü”, (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2615032>, 14 Ekim 2023.

ak. Yukarı hükümete iktidara çıkıyor.

3. İki alay karşılaşır yolun ortasında. Bir gelgit. Ağır ve sert bakarlar birbirlerine *durmak eylemi*.⁸⁴⁹

Şiirde aynı zamanda karşıtlıklar üzerinden teşekkül eden doğal bir mizah ve Osmanlı yönetim biçimini gizli kapaklı satirize eden (örneğin ölmek/gömülmek ve iktidara çıkmak arasında bir farkın bulunmayışı gibi) bir düşünce/anlayış/bakış açısı ile de karşı karşıya gelmekteyiz.

3.1.3. Atasözleri ve Deyimlerle İlgili Parodiler

Toplumların ehemmiyetli kültürel unsurlarından biri de atasözleri ve deyimlerdir. Her ulusun kendine özgü atasözleri ve deyimleri mevcuttur. Atasözleri ve deyimler; ifadeyi tesirli kılma, söylenmekte olanı anlaşılır, açık ve daha kolay bir biçimde dile getirme; ayrıca lisan öğretimi, kültür iktisabı ve aktarımı hususunda çok önemli etkilere maliktir. Belli bir tecrübe ve yaşanmışlığın tezahürü olarak ortaya çıkan atasözleri ve deyimler, öğretici özellikleri sayesinde toplumların sosyal ve kültürel değerlerinin aktarılmasında, insanların sosyalleşmesinde aktif rol oynamaktadır. Bu bağlamda atasözleri ve deyimleri kültürel bir zenginlik olarak görmek/kabul etmek mümkündür. Geleneksel sözlü halk kültürünün mahsulleri olan atasözleri ve deyimlerin, zaman zaman İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde de kendilerine yer buldukları görülür. Fakat eskiden beri söylenegelen hâlleriyle değil, ironik parodileriyle. Şimdi aşağıda hem atasözleri ve deyimlerin asıllarını hem de İkinci Yeni şiirinde dönüştürülerek yer almış ironik parodilerini sunmaya çalışalım.

Cemal Süreya'nın dergilerde kalmış şiirlerinden biri olan "Bent Kapağı" üç ayrı metinden oluşmaktadır. Birinci şiirin son mısrası "Son pişmanlık, inanın, fazla çiçek!"⁸⁵⁰ şeklindedir. Türkçeye ve Türk atasözlerine hâkim biri, bu dizeyle karşı karşıya geldiğinde, bunun "iş işten geçtikten sonra pişman olmanın yararı yoktur"

⁸⁴⁹ Ece Ayhan, "İki Alay", **Bütün Yort Savul'lar! (Toplu Şiirler 1954 - 1997)**, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010, s. 223.

⁸⁵⁰ Cemal Süreya, "Bent Kapağı (I)", **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 295.

anlamında kullanılan “son pişmanlık fayda vermez (veya etmez)”⁸⁵¹ atasözünün bir ironik parodisi olduğunu hemen fark edebilir.

Şairin “Elma” başlıklı şiirinde, “o sözlerine kanmıyorum, önem vermiyorum” anlamında kullanılan “Benim öyle boş laflara karnım tok.” deyiminin “Benim öyle elmalara karnım tok”⁸⁵² şeklinde dönüştürülerek parodize edildiğini görüyoruz. Ancak Cemal Süreya bu parodik dönüştürmeyi deyimle alay etmek için değil, kendi şiirindeki temayı desteklemek yahut güçlendirmek için yapmıştır.

Çanakkale Savaşı’nın hem dünya hem de Türk tarihi açısından önemi büyüktür. Türk tarihinde en büyük zaferlerden biri olarak sayılmaktadır. Öyle ki bu savaşın önemini anımsatmak/yaşatmak maksadıyla Çanakkale’de pek çok anıt inşa edilmiştir. Bunların en bilinenlerinden biri de hiç şüphesiz -1960 yılında bir grup askerin girişimiyle meydana getirilmiş- “Dur Yolcu” anıtıdır. Bu anıt, Necmettin Halil Onan (1902-1968) tarafından yazılmış, Türk ordusunun Çanakkale Savaşı’ndaki direnişini/mücadelesini anlatan “Bir Yolcuya” başlıklı şiirinin ilk iki dizesi ile oluşturulmuştur. Cemal Süreya ise “Dur Yolcu” deyimini/sloganını ironik bir parodinin yardımıyla “Seviş Yolcu”⁸⁵³ şeklinde dönüştürmüştür. Böylece iki yüz elli bin şehidin yazdığı tarihsel destanla ve o tarihî destanı yaşatan anıtlarla içten içe alay etmiştir.

Benzer bir yaklaşımı Ece Ayhan’ın “Melâhat Geçilmez”⁸⁵⁴ isimli şiirinde de görmek mümkündür. Şair, Türk ulusunun büyük bir sınav vererek tarihe kazıdığı “Çanakkale Geçilmez” deyimini/sloganını, hayatını anlattığı kendi şiir kahramanı fahişe Melâhat’la özdeşleştirip (“Melâhat Geçilmez”), iki farklı olayı karşı karşıya getirerek ironik denebilecek bir biçimde yansılamıştır. Dolayısıyla burada da gizliden gizliye bir alayla karşı karşıyayız demektir.

Bunların dışında Ece Ayhan’ın “Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler” adlı metninde, “insan sevdiği kimse veya sevdiği iş yüzünden gelecek sıkıntılara

⁸⁵¹ Türk Dil Kurumu, “son pişmanlık fayda vermez (veya etmez)”, **Türkçe Sözlük**, 11. b., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 2137.

⁸⁵² bkz. Cemal Süreya, “Elma”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 25.

⁸⁵³ bkz. Cemal Süreya, “Seviş Yolcu”, **a.g.e.**, s. 136-137.

⁸⁵⁴ bkz. Ece Ayhan, “Melâhat Geçilmez”, **Bütün Yort Savul’lar! (Toplu Şiirler 1954 - 1997)**, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010, s. 181.

katlanır” anlamında kullanılan “gülü seven dikenine katlanır”⁸⁵⁵ atasözünü “diken seven gülüne katlanır”⁸⁵⁶ şeklinde; 1968 senesinde çıkardığı *Ortodoksluklar* kitabında yer alan ve Roma rakamlarıyla belirtilmiş on beş numaralı şiirinde, “çırılçıplak”lığı ifade etmek için kullanılan “anadan doğma”⁸⁵⁷ deyimini “Babadan doğma bir çırılçıplak.”⁸⁵⁸ şeklinde; “Arapların At Koşturmaları” başlıklı bir diğer şiirinde, *Binbir Gece Masalları*’nda yer alan “Ali Baba ve Kırk Haramiler” hikâyesinde/masalında geçen “Açıl susam açıl!” -sihirli- deyimini “Açıl Doğu açıl!”⁸⁵⁹ şeklinde; yine bir başka şiirinde “Batan gemiyi ilk önce fareler terk eder.” deyimini “Gerçeklikte, gemiler terketmektedir fareleri.”⁸⁶⁰ şeklinde ironikleştirerek parodileştirdiğine şahit oluyoruz.

3.1.4. Türk Şiiriyle İlgili Parodiler

Türk edebiyatında yeni bir şiir hareketi başladığında, daha önceki şiir geleneği hep göz ardı edilmeye hatta bazen bütünüyle inkâr edilmeye çalışılmıştır.⁸⁶¹ Çünkü şairlerin çoğu yeninin ancak eskinin bertaraf edilmesiyle teşekkül edebileceğine inanmışlardır. Cemal Süreya ise bu konuya çağdaşlarından biraz daha farklı yaklaşmış ve geleneğin yeni/modern şiirin içerisinde bazı edebî tekniklerin aracılığıyla devam ettirilebileceğini; hatta her yeni şiirin daha önceki şiir geleneğinin yeni ve özel bir parodisinden başka bir şey olmadığını şu cümlelerle ifade etmiştir:

“Bütün sanatlarda olduğu gibi şiirde de her gerçek yaratışın diriliği, tutarlığı sağlam bir geleneğin varlığına bağlıdır. Kişilik de humour da gelenekten doğar. Humour’dan, sadece güldürüyü, eğleniyi değil, geniş anlamda espiyi anlıyoruz. Baudelaire’in, Lautréamont’un, André Breton’un yapıtlarındaki espiyi. Sanatta alışılmışın ötesine sıçrayabilmek için, o alışılmışın oldukça kıvamlı bir durumda

⁸⁵⁵ Türk Dil Kurumu, “gülü seven dikenine katlanır”, *Türkçe Sözlük*, 11. b., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 997.

⁸⁵⁶ Ece Ayhan, “Orta İkidten Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler”, *Bütün Yort Savul’lar! (Toplu Şiirler 1954 - 1997)*, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010, s. 126.

⁸⁵⁷ Türk Dil Kurumu, “anadan doğma”, *Türkçe Sözlük*, 11. b., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 118.

⁸⁵⁸ Ece Ayhan, “*Ortodoksluklar (XV)*”, *Bütün Yort Savul’lar! (Toplu Şiirler 1954 - 1997)*, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010, s. 101.

⁸⁵⁹ Ece Ayhan, “Arapların At Koşturmaları”, *a.g.e.*, s. 133.

⁸⁶⁰ Ece Ayhan, “XXXII”, *a.e.*, s. 165.

⁸⁶¹ Türk edebiyatında bu durum bilhassa Tanzimat edebiyatında başlayan yenileşme hareketleriyle birlikte ortaya çıkmaya başlamıştır.

olması gerekir. Çok geri planda şiirsel her yaratış, daha önceki dil değerlerinin, daha önceki şiirin yeni ve özel bir parodi'sinden başka bir şey değildir. Sözgelimi Aragon'un şiiri Guillaume Apollinaire'nin dizelerine, Guillaume Apollinaire'inki ise Charles d'Orléans'ın yapıtlarına gider bağlanır.”⁸⁶²

Çoğu İkinci Yeni şairinin muhtelif dönemlerde hem klasik hem halk hem de yeni şiirimize çok fazla alaka gösterdiğini, kitaplarında yer alan metinlerden görmek/anlamak mümkündür. Geleneği gerek konu gerekse form bakımından şiirlerine yansıtarak, kendilerinden önceki şiirsel ürünlerden oldukça faydalanmış, hatta bir adım ileriye giderek, onlarla zaman zaman farklı tekniklerin aracılığıyla metinlerarası ilişkilerde bulunmuşlardır. Bu yöntemlerin en başında ise hiç şüphesiz *pastiş* gelmektedir. Fakat yine de, örneğin Cemal Süreya'nın bazı şiirlerinde olduğu gibi, (nadiren de olsa) *parodiden* de istifade edildiği göze çarpmaktadır.

Cemal Süreya, klasik edebiyatımızın nazım biçimlerinden biri olan gazeli, ilk şiir kitabı *Üvercinka*'nın daha sonraki baskılarında yer alan ve “Gazel”⁸⁶³ başlığını taşıyan şiiriyle tahvil etmiştir. Klasik edebiyatımızda aruz vezni ve beyitlerle oluşturulan gazelde, parça bütünlüğü ve güzelliği esastır. Ayrıca asıl konusu; sevgili ve onun güzelliğine duyulan aşk, hasret ve bundan ötürü çekilen kaygı/üzüntü/çile olan gazelin, 18. yy.'dan sonra içeriğinin de gittikçe genişlemeye başladığı görülür.⁸⁶⁴ İşte Cemal Süreya da -yukarıda bahsettiğimiz şiirinde- bu türe has vezin ve kafiye düzenini bozarak, gazeli klasik yapısından uzaklaştırmış; üstelik geleneksel toplumda kabul görmeyecek bir aşkı tema olarak ele alarak, klasik şiirimizin hem biçim hem de içerik olarak parodisini yapmıştır.

Cemal Süreya, Türk halk şiiri örneklerinden “Yemen Türküsü”⁸⁶⁵ de içeriğini dönüştürmüştür. Şair, hem Türkiye Cumhuriyeti'nin militarist hüviyetinin hem de yakın tarihte vuku bulan darbelerin ironik parodisi niteliğinde olan “Kısa Türkiye Tarihi” adlı şiir dizisinin son yani iki dizeden müteşekkil (“Kahvede subay

⁸⁶² Cemal Süreya, “İmgenin Kökleri”, *Şapkam Dolu Çiçekle (Toplu Yazıları I)*, 9. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2019, s. 312.

⁸⁶³ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Gazel”, *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 42.

⁸⁶⁴ Halûk İpekten, “GAZEL”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 13, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1996, s. 442.

⁸⁶⁵ “Yemen Türküsü”, Birinci Dünya Savaşı sonrasında, Yemen’de savaştan Türk askerleri için söylenmiştir.

yok, / Bu nasıl iştir!”⁸⁶⁶) beşinci şiiri ile “Yemen Türküsü”nü -de- parodize etme girişiminde bulunmuştur.

İkinci Yeni şairlerinin yeni Türk edebiyatına ve özellikle de yeni Türk şiirine olan ilgisi, belki de yukarıda değindiğimiz klasik Türk şiiri ve Türk halk şiirinden çok daha fazladır. Üstelik nesildaşlarının yanı sıra, bir önceki kuşak şairleri de takip ederek, şiirlerinde bu takibi metinlerarası ilişkiler boyutuna ulaştırmış ve böylece bu ilgiyi daha da belirgin hâle getirmişlerdir.

Cemal Süreya ile TRT’de gerçekleştirilen bir sohbette, şair, İkinci Yeni’nin Garip şiirine karşı bir tepki olarak çıkmış olmasına rağmen, ondan ne kadar etkilendiğini ve beslendiğini vurgulamıştır.⁸⁶⁷ Ayrıca şairin özellikle ilk iki kitabındaki şiirleri incelediğimizde yer yer kelimeler, anlam ve kurguyla Garip şiirinden etkiler taşıdığını görmek olasıdır. Öyle ki ikinci kitabı *Göçebe*’de yer alan “Rokoko” şiirinin son dördlüğü, Orhan Veli’nin “Kitabe-i Seng-i Mezar (III)” şiirinin son dizeleriyle ilişki kurmaktadır:

“Öyle bir rûzigâr ki,
Kendi gitti,
İsmi bile kalmadı yadigâr.
Yalnız şu beyit kaldı,
Kahve ocağında, el yazısıyle:
‘Ölüm Allahın emri,
Ayrılık olmasaydı.’”⁸⁶⁸

Cemal Süreya bu şiir parçasının parodisini yaparak kendi şiirine şu şekilde aktarmıştır:

“Ah şimdi bunlar rokoko
Yalnızım bir de uzaktayım
Hani ölmek işten değil

⁸⁶⁶ Cemal Süreya, “Kısa Türkiye Tarihi V”, *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 223.

⁸⁶⁷ Cemal Süreya, “Cemal Süreya Anlatıyor ‘Türkçe’yi Onlardan Öğrendim’ TRT Arşivi”, (Çevrimiçi) <https://youtu.be/TGGXPTjMtWA>, 19 Ekim 2023. / Cemal Süreya’nın aynı konu hakkında benzer bir yorumu için “*Güvercin Curnatası*”: *Konuşmalar ve Soruşturma Yanıtları* adlı kitabında yer alan ve sorularını Tuğrul Tanyol’un hazırladığı “Şiirin Labirentinde” başlıklı röportajına bakılabilir.

⁸⁶⁸ Orhan Veli Kanık, “Kitabe-i Seng-i Mezar (III)”, *Bütün Şiirleri*, 27. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2010, s. 47.

Matmazel Ay da olmasa”⁸⁶⁹

Cemal Süreya’nın yansılama tekniğiyle metinlerarası ilişkide bulunduğu bir diğer çağdaşı da Oktay Rifat’tır. Oktay Rifat’ın Garip Akımı etkisinden henüz tamamıyla sıyrılmadığı dönemlerde yazdığı “Hayatımı Düşündüm” adlı şiiri ile Cemal Süreya’nın Garip tesiri altında kaleme aldığı ve ilk şiirlerinden biri olan “Çıkmaz Sınır” isimli eseri, metinlerarası ilişki kurmaktadır:

“Beni deli mi edeceksin İstanbul
Dilini tut biraz hem hatırlatma
Akşam karanlığında düşündüğüm yeter
Ölmüş anamı hasta karımı

Karım daha dün girdi hayatıma
Kim var bana ondan yakın
Ne Melih ne Cahit işte yalnızım
Tenha iskelesinde Üsküdar’ın

[...]

Ben böyle adam değildim
Boynum büküldü doğrusu
Hayatımı düşündüm deniz kenarında
On sekiz mart cuma gecesi”⁸⁷⁰

Oktay Rifat’ın verem hastası olan eşi Türkân⁸⁷¹ için kaleme aldığı ve ona adadığı bu lirik şiiri Cemal Süreya, ironik bir özellik de katarak parodik bir tavırla kısmen yeniden sergilemiştir:

“Dün hayatıma bir köpek girdi
[...]

⁸⁶⁹ Cemal Süreya, “Rokoko”, *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 54.

⁸⁷⁰ Oktay Rifat, “Hayatımı Düşündüm”, *Bütün Şiirleri I*, 2. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2010, s. 53.

⁸⁷¹ bkz. ———, “Şair Oktay Rifat ve eşi Türkan Hanım’ın hikayesi”, *Pusula*, (Çevrimiçi) <https://www.pusulagazetesi.com.tr/sair-oktay-rifat-ve-esi-turkan-hanimin-hikayesi/amp>, 19 Ekim 2023.

Dün girdi, dün 22 Nisan Salı
Şapkamla beraber oturuyordum,
Mevsim mütehayyil, vakit akşamdı şehirde
Aklımda yalan yere fiiller
Yapayalnız, ben bana oturuyordum;
Bir köpek geldi, hayatıma girdi
[...]

Gölgemi gördüm yerde sonra, seni hatırladım”⁸⁷²

Cemal Süreya’nın parodi ihtiva eden bir diğer şiiri de “Ama Senin”dir.

“Daha nen olayım isterdin,
Onursuzunum senin!”⁸⁷³

Parodinin ciddi olanı dönüştürerek alaya alma eğiliminden çoğu kez yararlanan Cemal Süreya, yukarıda alıntılanmış olduğumuz iki dizelik şiiriyle Bedri Rahmi Eyuboğlu’nun “Karadut” adlı şiirinin parodisini yapmıştır.

“Karadutum, çatal karam, çingenem
Daha nem olacaktın bir tanem
Gülen ayvam, ağlayan narımsın
Kadınım, kısırağım, karımsın.”⁸⁷⁴

“Karadut” şiirinin tam merkezine sevgilisini yerleştiren Eyuboğlu, benzetme yoluyla onu doğa zenginlikleriyle imtizaç ederek betimlemiştir. Şiirin Roma rakamıyla belirtilen ikinci bölümünde ise; kendisinin de sevgilisinin varlığıyla olumlu yönde değişim gösterdiğini, yenilendiğini, tazelendiğini -estetik bir dille anlatan şair, onsuz (yani sevgilisi olmadan) çok sevdiği dünyanın bile kendisine haram olmasını dilemiştir.⁸⁷⁵ Cemal Süreya’nın “Ama Senin” adlı şiirinin anıştırmadan parodiye dönüştüğü nokta da tam da burasıdır. Şiirde, sevgilisiz özünü kaybeden öznenin ancak “onursuz” olabileceği ironik bir dille ima edilmiştir.

⁸⁷² Cemal Süreya, “Çıkmaz Sınır”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 281.

⁸⁷³ Cemal Süreya, “Ama Senin”, **a.g.e.**, s. 160.

⁸⁷⁴ Bedri Rahmi Eyuboğlu, “Karadut”, **Dol Karabakır Dol**, Ankara, Bilgi Yayınevi, Kasım 1974, s. 102.

⁸⁷⁵ bkz. Bedri Rahmi Eyuboğlu, “Karadut (II)”, **a.g.e.**, s. 110.

Böylece Cemal Süreya'nın "Ama Senin" başlıklı şiiri, Bedri Rahmi'nin "Karadut" şiirinin parodi tekniğiyle örülmüş/dönüştürülmüş alaycı kısa bir özeti niteliğinde olduğu söylenilebilir.⁸⁷⁶

Uçurumda Açan adlı kitabının "Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir" isimli bölümünün iki dizeden oluşan ("Ankara Ankara / Ey iyi kalpli üvey ana!"⁸⁷⁷) iki numaralı şiiriyle ise Süreya, "Ankara Marşı"nı⁸⁷⁸; aynı kitabın "Taşıran Damla" bölümünün "Bir Çiçek" başlıklı iki kısımdan oluşan şiirinin birinci faslının son ("Bir çiçek yolumu kesti!"⁸⁷⁹) mısrasıyla da Necip Fazıl Kısakürek'in "Aynalar Yolumu Kesti"⁸⁸⁰ şiirinin başlığını (ve son dizesini) -alaycı bir dönüştürme ile- ironik bir şekilde parodize etmiştir.

Süreya'nın şiirine gönderme yaptığı ve bilineni değiştirerek bir nevi parodileştirdiği bir diğer çağdaşı da Cahit Sıtkı Tarancı'dır. Tarancı, "Otuz Beş Yaş" adlı şiirinin ilk bendinde "Yaş otuz beş! Yolun yarısı eder. / Dante gibi ortasındayız ömrün. / Delikanlı çağımızdaki cevher, / Yalvarmak yakarmak nafile bugün, / Gözünün yaşına bakmadan gider."⁸⁸¹ gibi birbirine bağlı ve birbirini tamamlayan dizelerle, bir bakıma yaşlanmaya doğru giden yolun tarifini yapmaya çalışmıştır. Cemal Süreya ise "Karacaoğlan" başlıklı şiirinin içinde birden fazla metne gönderme

⁸⁷⁶ Cemal Süreya, *Uçurumda Açan* adlı kitabının "Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir" adlı bölümünün içinde yer alan bir numaralı şiirin bir dizesinde ("Dol (An)kara bakır dol!"), Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun bazı şiirlerinde kullandığı "Dol kara bakır dol" tekrar dizesini bir yazım sapmasına uğratarak, parodileştirmiştir. Ancak Süreya bunu Bedri Rahmi'nin şiirleriyle dalga geçmek için değil, kendi şiirindeki izleşti desteklemek/güçlendirmek için yapmıştır diyebiliriz. (Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun bahsettiğimiz şiirlerinden bazıları için bkz. Bedri Rahmi Eyuboğlu, *a.e.*, s. 269-271. / Ayrıca Cemal Süreya'nın sözünü ettiğimiz şiiri için de bkz. Cemal Süreya, "Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir (I)", *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 163-164.)

⁸⁷⁷ Cemal Süreya, "Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir (II)", *a.g.e.*, s. 165.

⁸⁷⁸ "Ankara, Ankara, güzel Ankara,
Seni görmek ister her bahtı kara.
Senden yardım ister her düşen dara,
Yetersin onlara güzel Ankara.

Burcuna göz diken, dik başlar insin,
Türk gücü orada her zoru yensin,
Yoktan var edilmiş ilk şehir sensin,
Varolsun toprağın, taşın Ankara."

⁸⁷⁹ Cemal Süreya, "Bir Çiçek (I)", *a.e.*, s. 175. (Ayrıca şiirin her iki bölümü için bkz. *a.e.*, s. 175-176.)

⁸⁸⁰ Şiir için bkz. Necip Fazıl Kısakürek, "Aynalar Yolumu Kesti", *Çile*, 70. b., İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, Ekim 2010, s. 271.

⁸⁸¹ Cahit Sıtkı Tarancı, "Otuz Beş Yaş", *Otuz Beş Yaş (Bütün Şiirleri)*, Derleyen: Asım Bezirci, 40. b., İstanbul, Can Sanat Yayınları, Mayıs 2010, s. 202-203.

yapmış ve onları dönüştürerek parodileştirmiştir. Bunlardan birisi de yukarıda alıntıladığımız Cahit Sıtkı'nın "Otuz Beş Yaş" şiiridir. Süreya, şiiri "Yaş otuz beş dantel gibi ortasından / Sessizce yırtılmış temiz yüzlü hacılar"⁸⁸² şeklinde dönüştürmüş ve Tarancı'nın şiirde kendisi üzerinden yaşlılığı somutlamak için çizdiği insan profilini, genellikle toplumumuzda Müslümanların hac ibadetlerini yaşlılık dönemlerine erteleyerek, bir nevi günahlardan arınıp öyle ölmek düşüncesiyle bağdaştırarak, bir durum parodisi oluşturmuştur. Böylece her iki dizenin yardımıyla şair, hem "Otuz Beş Yaş" şiirinin parodisini yapmış, hem de toplumumuza sirayet etmiş -hacla ilgili- bu yanlış düşünceyi ironik bir dille kendince satirize etmiştir.

3.2. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE PASTİŞİN KULLANIMI

İkinci Yeni şiirinde pastişin hangi amaçlar ve işlevlerde kullanıldığı beş ayrı alt başlıkta incelenecektir. Bu başlıklar ise -sırasıyla- şöyledir: "Kutsal Metinlerle İlgili Pastişler"; "Klasik Türk Şiiriyle İlgili Pastişler"; "Türk Halk Şiiriyle İlgili Pastişler"; "Yeni Türk Şiiriyle İlgili Pastişler"; "Yabancı Şiirlerle İlgili Pastişler".

3.2.1. Kutsal Metinlerle İlgili Pastişler

Dünya sanatının genelinde olduğu gibi İkinci Yeni şiirinde de yeniden üretme ya da yeniden yorumlama yöntemi olarak pastiş tekniğinden yararlanan şairlerin varlığından söz etmek mümkündür. İlhan Berk'ten Turgut Uyar'a, Cemal Süreya'dan Sezai Karakoç'a pek çok şairin yeni bir sistem içinde çıkış/başlangıç noktası olarak kutsallık atfedilen metinlerden feyzalarak şiirsel pastişler ortaya koydukları görülür. Kutsal metinler, gerek benzer bir dil/ses veya anlatım/üslup, gerek bir kompozisyon oluşturma, gerekse konu olarak İkinci Yeni şairlerinin bazı şiirleri için hem -etkilenme bakımından- önemli bir çıkış noktası hem de bir seçenek hâline gelmiştir.

İlhan Berk, "Littera Amor (İkona)" adlı şiir dizisinin birçok dizesini *Kur'ân-ı Kerîm*'de Allah'ın yemin ettiği ayetlerden öykünerek kaleme almıştır. Allah, *Kur'ân-ı Kerîm*'de çeşitli münasebetler sonucu yemin etmiştir. Bu yeminler genellikle yemine değer olan varlıklar üzerinden edilmiştir. Mesela Zâriyât sûresinde,

⁸⁸² Cemal Süreya, "Karacaoğlan", *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 207.

“tozdurup savuranlara, yükünü yüklenenlere, kolayca süzülenlere, işi ayıranlara”⁸⁸³; Necm sûresinde, “battığı zaman yıldız”⁸⁸⁴; Vâkı’a sûresinde, “yıldızların yerlerine”⁸⁸⁵; İnşikâk sûresinde, “şafağa, geceye ve onda basan karanlığa, dolunay olmuş aya”⁸⁸⁶; Fecr sûresinde, “fecre, on geceye (haccın on gecesine), çifte ve teke, (her şeyi karanlığı ile) örttüğü an geceye”⁸⁸⁷; Beled sûresinde, “bu beldeye [Mekke’ye] -ki sen bu beldedesin-, babaya ve ondan meydana gelen çocuğa”⁸⁸⁸; Tîn sûresinde, “incire, zeytine, Sina dağına ve şu emîn beldeye [Mekke’ye]”⁸⁸⁹ gibi unsurlar/varlıklar üzerinden yeminler edilmiştir. Bu doğrultuda Yaradan, böyle bir yemin sistemi uygulayarak, insanlara hakkında malumat verilen konularla alakalı hatalı işlerinden vazgeçmeleri ya da uzak durmaları için uyarılarda bulunmuştur. Şair İlhan Berk ise, yukarıda sözünü ettiğimiz şiir dizisindeki dizelerde her ne kadar bir yeminde bulunmamış olsa da, aşağıda örneklerini sunacağımız mısraların tamamının, üslup bakımından yukarıdaki ayetlerle benzerlik arz ettiği görülecektir.

“Ölümcül tene ve geceye.”⁸⁹⁰; “Gökkuşağıma!”⁸⁹¹; “Bir ideaya! / (Her seferinde yeniden doğan.)”⁸⁹²; “(Yabancı olmayan hiçbir şeye.)”⁸⁹³; “Akşamın unutulmuş loş sözcüklerine. / Trenlere, rüzgârlara, yerinden oynatılmış yıldızlara. [...] Bir yokluluğun haklılığına. / (Hep eksiklik duygusu veren.) / Kendini kaybederek, kendini bulmaya.”⁸⁹⁴; “Çöle. Kayalara.”⁸⁹⁵.

Açıktır görüleceği üzere yukarıda örnek olarak sunduğumuz ayetler ve dizeler arasında bir üslup benzerliği söz konusudur. İlhan Berk’in bu öykünmeyi bilinçli bir tercihe bağlı olarak yaptığı kanaatindeyiz. İhtimal ki şair, bu sayede ya da bu yolla şiirine ruhani bir boyut kazandırma gayreti içerisine girmiştir.

⁸⁸³ Zâriyât, 51/1-4. (Burada kendilerine yemin edilenler, rüzgârlar, bulutlar, gemiler veya meleklerdir.)

⁸⁸⁴ Necm, 53/1.

⁸⁸⁵ Vâkı’a, 56/75.

⁸⁸⁶ İnşikâk, 84/16-18.

⁸⁸⁷ Fecr, 89/1-4.

⁸⁸⁸ Beled, 90/1-3.

⁸⁸⁹ Tîn, 95/1-3.

⁸⁹⁰ İlhan Berk, “Littera Amor (İkona I)”, **Aşk Tahtı (1976-1982)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2021, s. 316.

⁸⁹¹ İlhan Berk, “Littera Amor (İkona II)”, **a.g.e.**, s. 317.

⁸⁹² İlhan Berk, “Littera Amor (İkona IV)”, **a.e.**, s. 319.

⁸⁹³ İlhan Berk, “Littera Amor (İkona V)”, **a.e.**, s. 320.

⁸⁹⁴ İlhan Berk, “Littera Amor (İkona VI)”, **a.e.**, s. 321.

⁸⁹⁵ İlhan Berk, “Littera Amor (İkona VII)”, **a.e.**, s. 322.

Turgut Uyar, 1968 yılında yayımlanmış *Her Pazartesi (62-67 Notları)* isimli eserinde yer alan bir şiirine, Hristiyanlar tarafından Yahudilerin kutsal kitabına verilen *Ahd-i Atik*⁸⁹⁶ adını koymuştur. Yahudilerin kutsal kitabı *Ahd-i Atik* üç ana bölümden oluşmaktadır. Bunlar sırasıyla; *Torah (Tevrat)*, *Neviim (Peygamberler)* ve *Ketuvim (Kitaplar)*'dir. Bu ana bölümler de kendi içlerinde kısımlara/gruplara vs. ayrılmaktadır. *Ahd-i Atik*'in ilk ve en mühim bölümünü oluşturan *Tevrat*, beş kısımdan müteşekkildir. “Bunlar Tekvîn, Huruç, Levililer, Sayılar ve Tesniye'dir. Tekvîn, yaratılıştan Hz. Yûsuf'un vefatına kadar geçen olayları, diğer bölümler ise Hz. Mûsâ'nın dünyaya gelişinden vefatına kadarki dönemde cereyan eden olayları, Hz. Mûsâ'nın ilâhî vahye mazhar oluşunu, çöldeki kırk yıllık hayatı anlatmaktadır.”⁸⁹⁷ Turgut Uyar da aynı şekilde “Ahd-i Atik” şiirini -aynı bölüm isimleriyle- *Tevrat*'a öykünerek tanzim etmiştir. Fakat şiir muhteva yönünden *Tevrat*'tan farklıdır. Şairin şiirde sadece bezgin/yalnız modern bir yaşamdan kesitler sunmuş olduğu görülür.⁸⁹⁸

Cemal Süreya ise -tıpkı İlhan Berk gibi- “Yırtılan İpek Sesiyle”, “Burkulmuş Altın Hali Güneşin” ve “Vakit Var Daha” başlıklı şiirlerinin ana motifini *Kur'ân-ı Kerîm*'deki Rahmân sûresine öykünerek tekvin etmiştir denebilir. Bilindiği üzere Rahmân sûresinde Allah'ın nimetleri sayılmaktadır. Allah'ın bahşetmiş olduğu nimetler sayılırken de ek olarak, bütün bilinçli varlıklara hitaben “O hâlde, Rabbinizin nimetlerinden hangisini yalanlayabilirsiniz?!” manasına gelen ayet sıkça tekrar edilmiştir.⁸⁹⁹ Cemal Süreya da Rahmân sûresinde sürekli olarak tekrarlanan bu ayeti taklit ederek, “Yırtılan İpek Sesiyle” ve “Burkulmuş Altın Hali Güneşin” adlı

⁸⁹⁶ Hristiyanların, Yahudilerin kutsal kitabına neden *Ahd-i Atik* dediklerinin açıklaması *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*'nde şu şekilde yapılmıştır: “Hristiyanlar, yahudilerin kutsal kitabına Ahd-i Atik demektedirler. Onlara göre, Allah ile insanlar arasındaki son ahid Hz. İsa vasıtasıyla yapılmış olandır. Dolayısıyla bu yeni ahdin yazılı ifadesi olan metinlere **Ahd-i Cedid**, daha önceleri Allah ile İsrâilîloğulları arasında yapılan ahdi ihtiva eden metinlere de Ahd-i Atik denilmiştir. Türkçe'de de bu teâmüle uyularak yahudi kutsal kitabına Ahd-i Atik (Eski Ahid) denilmektedir.” (Ömer Faruk Harman, “AHD-i ATİK”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 1, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1988, s. 494.)

⁸⁹⁷ Ömer Faruk Harman, **a.g.e.**, s. 496.

⁸⁹⁸ Şiir için bkz. Turgut Uyar, “Ahd-i Atik”, **Büyük Saat (Bütün Şiirleri)**, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 243-249. (Şiirde, *Tevrat*'a ve *Kur'ân-ı Kerîm*'e göre Hz. Mûsâ'nın peygamberliğini ispatlamak için mucize olarak gösterdiği “beyaz el”e de üstü kapalı göndermede bulunulur.)

⁸⁹⁹ bkz. Rahmân, 55.

şiiirlerinde “yırtilan ipek sesiyle”⁹⁰⁰ dizesini; “Vakit Var Daha” isimli şiirinde ise “Diyor ki değil daha / Vakit var daha”⁹⁰¹ mısralarını sık sık tekrar etmiştir. Ayrıca Cemal Süreya’nın “Vakit Var Daha” adlı eserinin pastiş niteliği taşıdığının bir diğer işareti olarak, şiirine *Kur’ân-ı Kerîm*’in altı sûresinin (bkz. Bakara, 2/1; Âl-i İmrân, 3/1; Ankebût, 29/1; Rûm, 30/1; Lokman, 31/1; Secde, 32/1) başında (yani ilk ayet olarak) yer alan ve bağımsız/ayrı harfler (hurûf-ı mukattaa) diye tabir edilen “Elif. Lâm. Mîm.” ile başlaması da gösterilebilir.⁹⁰²

Sezai Karakoç, ilk kez 1967 senesinde yayımladığı *Hızır ile Kırk Saat* adlı eserinin 33. bölümünde Hz. Muhammed’in doğumunu konu edinmiştir. Klasik Türk şiirindeki mevlit geleneğinin ufak bir temsili olan bu şiir parçası, Hz. Muhammed’in doğumunun insanlık tarihi itibarıyla ihtiva ettiği mana üstüne kurulmuştur.⁹⁰³ Hz. Muhammed’in dünyaya gelişinin ifade edildiği bu bölüm Sezai Karakoç’un geleneği yaşatma şeklinin benzerine az tesadüf edilen önemli bir örneğidir denebilir. Aynı zamanda bu şiir parçasının belli bir kısmında Süleyman Çelebi’nin (1351-1422) *Vesiletü’n Necât Mevlid-i Şerif*’inde yer alan ve Hz. Muhammed’in dünyaya geliş sürecine giriş yapıldığı “Merhaba Bahri” başlıklı faslıyla pastiş yolu ile metinlerarası bir ilişki kurulduğu görülür. Öyle ki Süleyman Çelebi’nin “merhaba”⁹⁰⁴ ile ördüğü şiir, şair Sezai Karakoç’ta “günaydın”⁹⁰⁵ evrilmiştir.⁹⁰⁶

3.2.2. Klasik Türk Şiiriyle İlgili Pasticheşler

Yukarıda da dediğimiz gibi: Çoğu İkinci Yeni şairinin muhtelif dönemlerde hem klasik hem halk hem de yeni şiirimize çok fazla alaka gösterdiğini, kitaplarında yer alan metinlerden görmek/anlamak mümkündür. Geleneği gerek konu gerekse

⁹⁰⁰ Şiirlerin tamamı için bkz. Cemal Süreya, “Yırtilan İpek Sesiyle”, *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 88-89. & Cemal Süreya, “Burkulmuş Altın Hali Güneşin”, *a.g.e.*, s. 90-92.

⁹⁰¹ Şiirin tamamı için bkz. Cemal Süreya, “Vakit Var Daha”, *a.e.*, s. 100-102.

⁹⁰² bkz. *a.e.*

⁹⁰³ Pasticheş özelliği taşıyan bu eseri “Klasik Türk Şiiriyle İlgili Pasticheşler” bölümünde değil de “Kutsal Metinlerle İlgili Pasticheşler” bölümünde ele almamızın yegâne sebebi, konu olarak -İslâm dini açısından kutsal sayılan- Hz. Muhammed’in doğumunu işlediği içindir.

⁹⁰⁴ bkz. Süleyman Çelebi, “Merhaba Bahri”, *Vesiletü’n Necât Mevlid-i Şerif*, 2. b., İstanbul, Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı Yayınları, 2022, s. 41.

⁹⁰⁵ bkz. Sezai Karakoç, “*Hızır ile Kırk Saat* (33. Bölüm)”, *Gün Doğmadan*, 27. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mart 2020, s. 269-271. (Ayrıca 33. bölümün tamamı için bkz. *a.g.e.*, s. 266-271.)

⁹⁰⁶ Ramazan Enser, “Sezai Karakoç’un Şiirlerinde Geleneğin Tezahür Odakları Olarak İnsan, Zaman ve Mekân”, İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2018, s. 165-166.

form bakımından şiirlerine yansıtarak, kendilerinden önceki şiirsel ürünlerden oldukça faydalanmış, hatta bir adım ileriye giderek, onlarla zaman zaman farklı tekniklerin aracılığıyla metinlerarası ilişkilerde bulunmuşlardır. Bu yöntemlerin en başında ise hiç şüphesiz *pastiş* gelmektedir. İkinci Yeni hareketinin başında şiirlerini yazarken klasik Türk şiirinden yararlanmayı pek önemsemeyen ve şiir mantalitesini Batılı bir zemine yerleştirmeye özen gösteren İlhan Berk, 1968 yılında çıkardığı *Âşıkane* isimli kitabında modern gazeller kaleme almış ve böylece gelenekten de bir çeşit istifade etmiştir. Cümle yapısı ve imaj olarak yeni bir anlayışın ürünleri olmasına rağmen, şair, “Siz”⁹⁰⁷, “Çıkrıkçılar Yokuşu”⁹⁰⁸, -kitaba da adını veren- “Âşıkane”⁹⁰⁹, “Kıyı”⁹¹⁰ ve “Aşkyüzlü”⁹¹¹ başlıklı şiirlerini, birim (beyit), kafiye örgüsü (aa/ba/ca/...) ve konu (aşk)⁹¹² olarak klasik Türk edebiyatında en yaygın bir biçimde kullanılmış olan nazım şekillerinden “gazel”e öykünerek kaleme almıştır.⁹¹³ Hatta şair, “Çıkrıkçılar Yokuşu”, “Âşıkane” ve “Kıyı” şiirlerinin son beyitinde mahlasını da söylemiştir. Gerçek ismi Emrullah İlhan Birsen olan şairin, “İlhan Berk” ismini bir çeşit mahlası olarak da düşünebiliriz. Öte yandan yine aynı şekilde bunlara bağlı olarak *Âşıkane* kitabında yer alan “Kral Su”⁹¹⁴ ve “Haziran”⁹¹⁵ başlıklı diğer iki şiir de birim (beyit) ve konu (aşk) olarak klasik Türk edebiyatındaki gazellere öykünülerek oluşturulmuştur.

Turgut Uyar da 1970 senesinde adı *Divan*⁹¹⁶ olan bir şiir kitabı yayımlamıştır. Bu kitabında şair, çağcıl bir muhtevayı klasik Türk şiir geleneğinin kalıplarıyla yeniden söyleme girişiminde bulunmuştur. Öyle ki bu kitap modern şiirde geleneksel formların yeniden kullanılmasına ilişkin o dönemin edebiyat çevrelerinde mühim bir münakaşa başlamasına da neden olmuştur. Uyar, *Divan* adlı bu yapıtında, klasik

⁹⁰⁷ Şiir için bkz. İlhan Berk, “Siz”, *Eşik (1947-1975)*, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018, s. 327.

⁹⁰⁸ Şiir için bkz. İlhan Berk, “Çıkrıkçılar Yokuşu”, *a.g.e.*, s. 328.

⁹⁰⁹ Şiir için bkz. İlhan Berk, “Âşıkane”, *a.e.*, s. 329.

⁹¹⁰ Şiir için bkz. İlhan Berk, “Kıyı”, *a.e.*, s. 330.

⁹¹¹ Şiir için bkz. İlhan Berk, “Aşkyüzlü”, *a.e.*, s. 331.

⁹¹² İlhan Berk’in ismini andığımız bu şiirlerindeki “aşk” yer yer erotizme de evrilmektedir.

⁹¹³ Gazel, Türk edebiyatına 13. yy.’da İran’dan Fars edebiyatı yoluyla geçmiştir. (Gazel hakkında her türlü detaylı bilgi için *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*’nin “GAZEL” maddesine bakılabilir.)

⁹¹⁴ Şiir için bkz. İlhan Berk, “Kral Su”, *a.e.*, s. 313.

⁹¹⁵ Şiir için bkz. İlhan Berk, “Haziran”, *a.e.*, s. 332.

⁹¹⁶ Kitabın tamamı için bkz. Turgut Uyar, *Büyük Saat (Bütün Şiirleri)*, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 339-399.

Türk edebiyatındaki divanlara öykünerek kitabın açılışını önce bir münacat ve arkasından bir naat ile yapmıştır.⁹¹⁷ Kitaptaki şiirlere baktığımızda, klasik Türk şiirindeki gazel, kaside, rubai türleri ile belli bir ölçüde özdeşlik kurulduğu görülür. Ayrıca redif ve kafiyelerin insicamlı kullanımı, bazı şiirlerde beyitlerin bütünlük arz ediyor olması, serbest müstezat tesiri hissettiren şiirler ihtiva etmesi bakımından kitapta klasik Türk şiirine olan öykünmenin ne derece olduğunu gözler önüne sermektedir. Tüm bunların yanı sıra, kitapta az da olsa klasik Türk şiirinin sabitleşmiş tema ve mazmunlarına tesadüf edilmesi ve ayrıca bu geleneksel şiirin bazı mühim misallerine göndermeler yapılmış olması da dikkat çekicidir. Ancak şunu da belirtmekte yarar var; Turgut Uyar'ın bu eserle klasik Türk şiir geleneğine dönmek gibi bir maksadı olmamıştır. Nitekim Uyar'ın bu kitaptaki öykünmesi biçimle sınırlıdır. Ayrıca kitapta biçimin yalnızca bir vasıta olarak kullanıldığının da altı çizilmesi gerekir.

Cemal Süreya'nın bazı şiirlerinde de -genel olarak- klasik Türk şiirine karşı bir öykünmeden söz etmek mümkündür. Söz gelimi ilk kitabı *Üvercinka*'nın daha sonraki baskılarında yer alan "Gazel"⁹¹⁸ şiiri her ne kadar içerik olarak parodik bir metin olsa da, klasik Türk edebiyatındaki gazellerin sesini ve aruz ölçüsünün ritmini bir ölçüde yansıtmaktadır. Şair, gazellere öykünerek ve beyit birimine sadık kalarak, içeriği dönüştürüp yeni bir metin vücuda getirmiştir. Bu açıdan baktığımızda, Süreya'nın -kısmen de olsa- pastiş bir metin ortaya koymuş olduğunu söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra şairin pek çok şiirini beyit nazım birimiyle inşa etmiş olması ve 1988'de yayımladığı *Güz Bitiği*⁹¹⁹ kitabını klasik Türk edebiyatındaki divanları anımsatacak bir şekilde tanzim etmiş olması bir öykünmenin sonucu olduğunu gösteriyor.

Öte yandan Cemal Süreya'nın bir şiiri Aziz Mahmud Hüdayî'nin (1541-1628) bir beyitinden öykünülerek yazılmıştır. Önce Aziz Mahmud Hüdayî'nin beyitini okuyalım:

"Günler geçip gitmekteler,

⁹¹⁷ Turgut Uyar'ın *Divan*'ındaki münacat ve naatın içerik/konu bakımından klasik/geleneksel münacat ve naatla bir alakası/benzerliği yoktur.

⁹¹⁸ Şiir için bkz. Cemal Süreya, "Gazel", *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 42.

⁹¹⁹ Kitabın tamamı için bkz. Cemal Süreya, *a.g.e.*, s. 231-271.

Kuşlar gibi uçmaktalar.”⁹²⁰

Şimdi de Cemal Süreya’nın “Kısa” adlı şiirini okuyalım:

“Hayat kısa,

Kuşlar uçuyor.”⁹²¹

Görüldüğü gibi Cemal Süreya, Aziz Mahmud Hüdâyî’nin beyitini taklit ederek hem anıştırma hem de pastiş yoluyla metinlerarası ilişki kurmuştur. Nasıl her taklit aslının sesini taşıyor ve yaşıyorsa, Cemal Süreya’nın “Kısa” adlı şiiri de Aziz Mahmud Hüdâyî’nin beyitinin sesini öyle taşımakta ve yaşatmaktadır.

Gözlemlediğimiz kadarıyla Sezai Karakoç’un da bazı şiirlerinde klasik Türk şiirine yönelik bir öykünmeden söz etmek mümkündür. Söz gelişi Karakoç, *Leylâ ile Mecnun*⁹²² eserini, Nizâmî-i Gencevî’nin (ö. 1214 [?]) ve Fuzûlî’nin (ö. 1556) *Leylâ ile Mecnun* mesnevilerinin motif yapısına sadık kalarak ve bu anlatıların yer yer özgün içeriğine, izleğine öykünerek kaleme almıştır. Çünkü her üç eserde de “Mecnun” karakterinin/figürünün mecazi aşktan hakiki aşka ulaşması söz konusudur.

Şairin “Gazel”⁹²³ başlıklı şiirine baktığımızda ise, şiirin gazel biçiminde yazıldığını; ancak her ne kadar aruz ölçüsüyle söylenmemiş olsa da, içten içe aruzun ahengini duyumsattığını söyleyebiliriz. Karakoç’un bu şiiri aynı zamanda “düştü” redifli gazellerin ve bilhassa Şeyh Galib’in (1757-1799) aynı redifli gazelinin⁹²⁴ çağcıl bir pastiş olarak düşünülebilir.

Sezai Karakoç’un klasik Türk edebiyatındaki gazel nazım biçiminin beyit birimine ve kafiye örgüsüne öykünerek kaleme aldığı diğer şiirleri ise; “İstanbul’un Hazan Gazeli”⁹²⁵, “Kızkulesi’ne Gazel (I)” ve “Diriliş”tir.⁹²⁶ Şairin ayrıca “Rubailer”

⁹²⁰ Aktaran: Mustafa Kutlu, “Günler gelip geçerken”, **Yeni Şafak**, (Çevrimiçi) <https://www.yenisafak.com/yazarlar/mustafa-kutlu/gunler-gelip-gecerken-28599>, 30 Ekim 2023.

⁹²¹ Cemal Süreya, “Kısa”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 293.

⁹²² Kitabın tamamı için bkz. Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, 27. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mart 2020, s. 517-600.

⁹²³ Şiir için bkz. Sezai Karakoç, “Gazel”, **a.g.e.**, s. 615.

⁹²⁴ Şeyh Galib’in “düştü” redifli gazeli; günümüz Türkçesine çevirisi ve şerhi için bkz. Ali Rıza Özuygun & Habibe Baysan, “Şeyh Galib’in ‘Düştü’ Redifli Gazelinin Şerhi ve Yapısalcılık Açısından İncelenmesi”, **EKEV Akademi Dergisi**, S. 60, Yaz 2014, s. 325-328.

⁹²⁵ Sezai Karakoç, “İstanbul’un Hazan Gazeli” şiiri ile aynı zamanda Nedîm’in (1681-1730) “Bir safâ bahş edelim gel şu dil-i nâşâda” şarkısını yansılamıştır. (Nedîm’in “Bir safâ bahş edelim gel şu dil-i nâşâda” şarkısı ve günümüz Türkçesiyle ifadesi için bkz. Nilay Kınay, “Sanat Eserinde Bir Değer Olarak Güzelliğin Açılımı: Nedîm’in ‘Bir Safâ Bahş Edelim Gel Şu Dil-i Nâşâda’ Şarkısı”, **Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 50, Haziran 2013, s. 184-185.)

başlığını taşıyan üç adet de rubaisi bulunmaktadır. Fakat bu rubailerin klasik Türk şiirindeki rubailer ile benzeştiği (ya da o rubailere öykündüğü) tek nokta; dörtlüklerle ve muhteva bakımından yoğun fikir örgüsü ile yazılmış olmasıdır.⁹²⁷

3.2.3. Türk Halk Şiiriyle İlgili Pastişler

İkinci Yenicilerin Türk şiirinde öykündükleri bir diğer kısım/kol halk şiiridir. Özellikle Ülkü Tamer, bu tarzda çok ciddi ve önemli eserler meydana getirmiştir. Hatta zaman zaman Türk halk şairlerinin bazı şiirleriyle de -pastiş yöntemi vasıtasıyla- metinlerarası ilişkilerde bulunmuştur. Ülkü Tamer'in bu tür (pastiş ihtiva eden) eserlerine geçmeden önce, konuyla ilgili İkinci Yeni'nin diğer şairlerinin şiirlerine kısaca bir bakmaya çalışalım.

Turgut Uyar'ın *Toplandılar* adlı kitabında arka arkaya sıralanan “Bir Amcanın ve Onun Karısının Ölümüne Ağıt”⁹²⁸ ve “Elli İki Hane”⁹²⁹ başlıklı metinleri Türk halk şiirinden öykünülerek kaleme alınmış izlenimi vermektedir. Üç bentten meydana gelen ilk şiir gerek söyleyiş, gerekse içeriğiyle halk şiirindeki *ağıtları*; ikinci şiir ise birkaç mısra hariç 7'li hece ölçüsü, dörtlükleri, tekerleme ve nakaratı anımsatan ikilikleri, uyak örgüleri ve söyleyişteki rahatlığı ile doğrudan halk şiirindeki *türküleri* hatırlatmaktadır.

Cemal Süreya'nın *Üvercinka* adlı kitabındaki “Güzelleme”⁹³⁰ başlıklı şiiri muhteva; aynı kitaptaki “Türkü”⁹³¹ adlı şiiri ise ritmik söyleyiş bakımından Türk halk şiirinden öykünülerek kaleme alınmıştır denebilir. Bunlara koşut olarak; *Göçebe* adlı eserindeki “Terazi Türküsü”⁹³² isimli şiirini dörtlük, zengin kafiye ve dörtlüklerin son iki dizesini kavuşaklı şiirleri anımsatacak şekilde dizayn etmesi;

⁹²⁶ Şiirler için bkz. Sezai Karakoç, “İstanbul'un Hazan Gazeli”, *Gün Doğmadan*, 27. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mart 2020, s. 618. & Sezai Karakoç, “Kızkulesi'ne Gazel (I)”, *a.g.e.*, s. 619. & Sezai Karakoç, “Diriliş”, *a.e.*, s. 620.

⁹²⁷ Şiir için bkz. Sezai Karakoç, “Rubailer”, *a.e.*, s. 108.

⁹²⁸ Şiir için bkz. Turgut Uyar, “Bir Amcanın ve Onun Karısının Ölümüne Ağıt”, *Büyük Saat (Bütün Şiirleri)*, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 444.

⁹²⁹ Şiir için bkz. Turgut Uyar, “Elli İki Hane”, *a.g.e.*, s. 445-446.

⁹³⁰ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Güzelleme”, *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 16.

⁹³¹ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Türkü”, *a.g.e.*, s. 24. / Altışar dizelik üç bentten teşekkül eden bu şiir her ne kadar türkü nazım biçimiyle şekil bakımından bir benzerlik arz etmiyor olsa da, her bendin dördüncü dizesinde yer alan “Kahin-klin kahin-klin”, “Gülüm-mera gülüm-mera” ve “Çal-para çal-para” tekrarları türkülerin nakaratlarını anımsatmaktadır.

⁹³² Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Terazi Türküsü”, *a.e.*, s. 52.

Beni Öp Sonra Doğur Beni adlı yapıtındaki “Türkü”⁹³³ başlıklı bir diğer şiirini ise dörtlük, ses/söz tekrarları ve konu itibarıyla lirizmle (yani ağıt olarak) bezemiş olması; aynı şekilde *Uçurumda Açan* adlı kitabındaki “İlhan’ın Anısına Türküler (I)”⁹³⁴ adlı şiirini dörtlük nazım birimiyle inşa etmesi ve ses/söz tekrarlarının yanı sıra muhtevasını ağıt olarak tasarlaması; ayrıca *Sıcak Nal* adlı eserindeki “Türkü”⁹³⁵ isimli şiirinin dize kuruluşu dikkatli bir şekilde incelendiğinde, Cemal Süreya’nın Türk halk şiirindeki “türkü” nazım biçiminden öykündüğü su yüzüne çıkmaktadır.

Süreya’nın halk şiirinin ses ve söyleyiş (hatta kısmen üslup) özelliğinden öykünerek yazdığı diğer bazı şiirleri ise; “Yunus ki Sütdeşleriyle Türkçenin...”⁹³⁶, “Kalın Abdal”⁹³⁷, “Dört Mevsim”⁹³⁸, “Karacaoğlan”⁹³⁹ ve “Di Gel”dir⁹⁴⁰.

Sezai Karakoç’ta da Türk halk şiirinden öykünülerek kaleme alınmış şiirsel metinler çoktur. Misal şairin “Köşe” adlı şiirinin ikinci bölümü halk türkülerinden biri gibidir. Yani şiir, o tarzı (üslubu), dokuyu ve etkiyi üzerinde taşır gibidir.⁹⁴¹

Yine *Gül Muştusu* adlı yapıtının Roma rakamlarıyla numaralandırılmış on ikinci bölümünün içinde Türk halk şiirindeki “türkü” ve “ağıt”lardan esinlenmeler yahut öykünmeler diye tabir edebileceğimiz izler görmek mümkündür.⁹⁴² Şiirde “gül türkeleri” olarak adlandırılan ve üç dörtlükten oluşan, redif ve kafiyelerine özen gösterilmiş, ayrıca üslup, ses/söz ve ahenk bakımından zengin, halk şiirindeki türkeleri duyumsatan bir ara metinle karşılaşmaktayız. Bununla beraber aynı şiirde “ağıt” adı verilen uzunca bir parça da bulunmaktadır. Bu parça dörtlük ve -nakarat

⁹³³ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Türkü”, **a.e.**, s. 128.

⁹³⁴ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “İlhan’ın Anısına Türküler (I)”, **a.e.**, s. 179. / Cemal Süreya bu şiiri İlhan Erdost için yazmıştır.

⁹³⁵ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Türkü”, **a.e.**, s. 212. / Bu şiir diziliş bakımından kavuşaklı türkülerle çok benzerdir.

⁹³⁶ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Yunus ki Sütdeşleriyle Türkçenin...”, **a.e.**, s. 95-97.

⁹³⁷ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Kalın Abdal”, **a.e.**, s. 122.

⁹³⁸ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Dört Mevsim”, **a.e.**, s. 147.

⁹³⁹ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Karacaoğlan”, **a.e.**, s. 207.

⁹⁴⁰ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Di Gel”, **a.e.**, s. 280. / Aslında Cemal Süreya’nın şiirlerinin geneline bakıldığında, zaman zaman Türk halk şiirine özgü (söz gelimi vezin olarak *hece*, nazım birimi olarak *dörtlük*, ayrıca *uyak*, *redif* gibi) bazı özelliklerden/unsurlardan öykünlüğü/yararlanıldığı açıkça görülmektedir. Buna en bariz örnek olarak ise şairin “Park” adlı şiiri gösterilebilir. Süreya’nın “Park” başlıklı şiiri *hece ölçüsünün* 7’li kalıbıyla (4+3 *duraklı*), *dörtlük* nazım birimiyle ve ilk iki dizesi *yarım*, son iki dizesi ise *tam kafiye* olacak şekilde, *düz kafiye* (aabb) örgüsüyle oluşturulmuştur. (Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Park”, **a.e.**, s. 301.)

⁹⁴¹ bkz. Sezai Karakoç, “Köşe (2)”, **Gün Doğmadan**, 27. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mart 2020, s. 54. (Ayrıca şiirin tamamı -yani beş bölümü- için bkz. **a.g.e.**, s. 53-57.)

⁹⁴² bkz. Sezai Karakoç, “*Gül Muştusu* (XII.)”, **a.e.**, s. 392-397.

olarak nitelendirilebilecek- ikiliklerle inşa edilmiştir. Öyle ki bu ara metin de biçim ve tema yönünden halk şiirindeki ağıtlarla uygunluk göstermektedir. Böylece bu uzunca ara şiiri de Türk halk şiirindeki ağıtlardan öykünülerek meydana getirilmiş bir metin olarak görmek mümkündür.

Öte yandan Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun* adlı eserinde yer alan ve “(Rüzgârın dilinden)” söylenen “Ninni” başlıklı ara şiiri isim ve içerik⁹⁴³; *Ateş Dansı* adlı kitabında yer alan aynı adlı şiiri ise vezin (hece ölçüsünün 4+4 duraklı 8’li kalıbıyla), şekil ve tür uygunluğu⁹⁴⁴ bakımından çocukları uyutmak için basit sözler ve yanık bir havayla (kendine has bir besteyle) söylenen halk şiirindeki ninnilerden öykünülerek tekvin edilmiştir diyebiliriz.

Sonuç olarak Karakoç’un şiirlerinin topluca yer aldığı *Gün Doğmadan* adlı yapıtı şöyle bir gözden geçirildiğinde, (örneğin gerek form gerek konu/izlek gerekse ritmik söyleyiş/üslup vs. itibarıyla) Türk halk şiirinden öykünülerek yazılmış bir hayli metinle karşılaşmak olasıdır.

İkinci Yeni şairleri arasında -yukarıda da değindiğimiz gibi- Türk halk şiiri ile en köklü bağı Ülkü Tamer kurmuştur. Belki de onu İkinci Yeni’nin diğer şairlerinden ayıran en önemli özelliği budur. Öyle ki Ülkü Tamer, halk edebiyatının pek çok şiir biçimini (varyasyonunu) denemiş bir şairdir. Buna halk şiirine özgü tür, konu/muhteva, birim, ölçü ve uyak çeşitlerinin (yani kısacası halk şiirine mahsus temel ilkelerin) birçoğunu dâhil edebiliriz.⁹⁴⁵ Neticede Ülkü Tamer’in Türk halk şiirinden öykünerek yazdığı onlarca şiiri mevcuttur diyebiliriz. Ancak bizim bunların tamamını burada örnek olarak sunmaya imkânımız elvermediği için, bir sınır koyarak sadece birkaç tanesini misal göstermeye çalışalım.

Şairin *Antep Neresi* adlı kitabındaki şiirlerin pek çoğunun Türk halk şiirinden öykünülerek kaleme alındığı açıktır. Fakat Ülkü Tamer, bazı halk şairlerinin şiirleri ile -pastiş yöntemi vasıtasıyla- bire bir metinlerarası ilişki de kurmuştur. Bu şiirlerin sahiplerinden biri Yûnus Emre, diğeri ise Karacaoğlan’dır. Önce Yûnus Emre’nin şiirini okuyalım:

“Biz dünyadan gider olduk

⁹⁴³ bkz. Sezai Karakoç, “Ninni”, *a.e.*, s. 529-530.

⁹⁴⁴ bkz. Sezai Karakoç, “Ninni”, *a.e.*, s. 621.

⁹⁴⁵ Ülkü Tamer’in Türk halk şiiri ile olan münasebeti hakkında daha detaylı bilgi için Cevat Akkanat’ın “Ülkü Tamer ve Şiir Geleneği” başlıklı yazısına bakılabilir.

Kalanlara selâm olsun
Bizim için hayır dua
Kılanlara selâm olsun

Ecel büke belimizi
Söyletmiye dilimizi
Hasta iken halimizi
Soranlara selâm olsun

Tenim ortaya açıla
Yakasız gömlek biçile
Bizi bir âsan veçhile
Yuyanlara selâm olsun

Selâ verin kastımıza
Gider olduk dostumuza
Namaz için üstümüze
Duranlara selâm olsun

Eceli gelenler gider
Hepsi gelmez yola gider
Bizim halimizden haber
Soranlara selâm olsun

Derviş Yunus söyler sözün
Yaş doludur iki gözün
Bilmiyen ne bilsin bizi
Bilenlere selâm olsun”⁹⁴⁶

Şimdi de Ülkü Tamer’in “Yunus’a” diye ithaf ettiği “Selâm Olsun” başlıklı şiirini okuyalım:

⁹⁴⁶ Yunus Emre, “Biz dünyadan gider olduk”, **Sevelüm Sevillelüm**, haz. İlhami Emin, Üsküp, Birlik Yayınları, 1991, s. 44.

“Selâm olsun dağa taşa
Yaranlara selâm olsun
Ormandaki kurda kuşa
Cerenlere selâm olsun

Dünya üstü kara zindan
Boynumuzda yağlı urgan
Yolculardan hancılardan
Soranlara selâm olsun

Ölüm canın has yoldaşı
Diken gülün gönüldeşi
Kar altında deniz düşü
Kuranlara selâm olsun

Kâğıdımız çaput bizim
Kefenimiz bulut bizim
Mesleğimiz umut bizim
Kıranlara selâm olsun”⁹⁴⁷

Görüldüğü üzere Ülkü Tamer, Yûnus Emre’nin “selâm olsun” redifli şiirini taklit ederek hem anıştırma hem de pastiş yoluyla metinlerarası ilişki kurmuştur. Bu pastiş şiirinde Tamer, üslup benzerliği ile birlikte aynı zamanda esas aldığı metnin 8’li hece ölçüsünü ve dörtlük birimini de taklit etmiştir.

Ülkü Tamer’in “Bizim” adlı şiiri⁹⁴⁸ ile Yûnus Emre’nin “yağma olsun” redifli şiiri⁹⁴⁹ arasında da -pastiş aracılığıyla- bir münasebetin kurulduğu gözden kaçmamaktadır. Yûnus Emre sözünü ettiğimiz şiirine “Canlar canını buldum” şeklinde; Ülkü Tamer ise benzerlik taşıyan bir başka ifade ile; yani “Canlar canı dosta giden” dizesiyle başlamıştır. Ayrıca Yûnus Emre’nin “yağma olsun” redifi ile

⁹⁴⁷ Ülkü Tamer, “Selâm Olsun”, *Yanardağın Üstündeki Kuş (Toplu Şiirler)*, 1. b., İstanbul, Ketebe Yayınları, Ocak 2021, s. 250.

⁹⁴⁸ Şiir için bkz. Ülkü Tamer, “Bizim”, *a.g.e.*, s. 249.

⁹⁴⁹ Şiir için bkz. Yunus Emre, “Canlar canını buldum”, *Sevelüm Sevillelüm*, haz. İlhami Emin, Üsküp, Birlik Yayınları, 1991, s. 166.

ördüğü şiir, Ülkü Tamer’de “yollar bizim / kullar bizim / seller bizim / küller bizim”e dönüşmüştür.

Ülkü Tamer’in şiiriyle metinlerarası münasebette bulunduğu bir diğer halk ozanı -yukarıda da değindiğimiz gibi- Karacaoğlan’dır. Önce Karacaoğlan’ın şiirini okuyalım:

“Ala pınar kurna kurna
Gökyüzünde telli turna
Zülüflerin burma burma
Çiçek topla benim için

Ala pınar taşın kara
Cemalin benzettim aya
Yürüyüşün tülü maya
Güller topla benim için

Tülü maya yürüyüşlüm
İspir balaban bakışlım
Yayla çiçeği kokuşlüm
Nergis topla benim için

Berit karın pare pare
Kim’al geyer kimi kara
Kutnu zıbın usul boya
Gey de salın benim için

Karac’oğlan söyler kelam
Divanına durur âlem
Sevdiğine bir çift selam
Tezce yolla benim için”⁹⁵⁰

⁹⁵⁰ Karacaoğlan, “Ala pınar kurna kurna”, (Çevrimiçi) <http://www.turkuyurdu.com/ala-pinar-kurna-kurna-6966.html>, 07 Kasım 2023.

Şimdi de Ülkü Tamer'in "Karacaoğlan'a" diye ithaf ettiği "Güneş Topla Benim İçin" isimli şiirini okuyalım:

"Seheryeli çık dağlara
Güneş topla benim için
Haber ilet dört diyara
Güneş topla benim için

Umutların arasından
Kırpiklerin karasından
Döşte bıçak yarasından
Güneş topla benim için

Yazdan kıştan ilkbahardan
Mahpuslardan dört duvardan
Doludizgin sevdalardan
Güneş topla benim için

Seheryeli yar gözünden
Havadaki kuş izinden
Geceleyin gökyüzünden
Güneş topla benim için"⁹⁵¹

Görüldüğü gibi Ülkü Tamer, -Yûnus Emre'nin "selâm olsun" redifli şiirinde olduğu gibi- Karacaoğlan'ın "Ala pınar kurna kurna" şiirini de taklit ederek hem anıştırma hem de pastiş yoluyla metinlerarası ilişki kurmuştur. Bu pastiş metninde Tamer, -tıpkı Yûnus Emre'nin "selâm olsun" redifli şiirinde olduğu gibi- üslup benzerliği ile birlikte aynı zamanda esas aldığı Karacaoğlan'ın "Ala pınar kurna kurna" şiirinin 8'li hece ölçüsünü ve dörtlük birimini de taklit etmiştir.

Şairin 11'li hece ölçüsü ve çapraz kafîye (abab/cbcb/dbdb) örgüsüyle kaleme almış olduğu "Akşamüstü Deyişme"⁹⁵² başlıklı bir diğer şiirini incelediğimizde, halk

⁹⁵¹ Ülkü Tamer, "Güneş Topla Benim İçin", *Yanardağın Üstündeki Kuş (Toplu Şiirler)*, 1. b., İstanbul, Ketebe Yayınları, Ocak 2021, s. 251.

⁹⁵² Şiir için bkz. Ülkü Tamer, "Akşamüstü Deyişme", *a.g.e.*, s. 252.

edebiyatında “dedim-dedi” (karşılıklı konuşma) olarak bilinen tarza öykündüğü ortaya çıkmaktadır.⁹⁵³

3.2.4. Yeni Türk Şiiriyle İlgili Pastişler

İkinci Yenicilerin bazı şiirlerinde bazen tek mısra ile sınırlı kalan bazen ise tüm bir şiire yayılan modern Türk şairlerin üslup taklitleriyle de karşılaşmaktadır. Bu taklitsel (metinlerarası) alışverişlerin hem İkinci Yenicilerin kendi aralarında hem de diğer çağdaşları üzerinden gerçekleştiği gözlemlenmektedir.

Turgut Uyar bazı şiirlerinde, gerçek ve hayal dünyası arasındaki gelgitleri bir denge üzerinde tutmaya çalışan insanın çabasını “tel cambazı” metaforu/benzetmesi ile yansıtmaya/aktarmaya çalışmıştır. Ekim 1954’te *Kaynak* dergisinde yayımlanan “Tel Cambazının Rüzgârsız Aşklara Vardığını Anlatır Şiirdir” metni de o şiirlerden biridir. Bu eserin hemen ilk bendini okuduğumuzda, Edip Cansever’in İkinci Yeni şairleri arasında anılmasına neden olacak kimi özelliklerin ilk ipuçlarının görülmeye başlandığı Şubat 1954’te yayımlanan *Dirlik Düzenlik* adlı kitabındaki o meşhur “Masa da Masaymış Ha...” başlıklı şiirini akla getirmektedir. İlk Turgut Uyar’ın sözünü ettiğimiz şiirinden o ilk bölümü sunmaya çalışalım:

“Önce İstanbul vardı o yoktu
Sonra birgün çıktı geldi
Bütün kapılar yerini buldu
Önce gözlüklerini çıkardı pencereye koydu
Çantasından sigara paketini çıkardı koydu
Yalnızlığını çıkardı koydu
O zaman bütün aşklar bütün bulutlar geçti aklından

Adı kimseye lâzım değil

İstanbul coğrafyada ışıksız bir şehir

Tuttu ayışığını parçaladı

⁹⁵³ Konuyu tamamlarken, İkinci Yeni şiir hareketinin zannedildiğinin aksine hem klasik Türk şiir geleneği hem de Türk halk şiir geleneği ile kendine has bir münasebet kurduğu ve bu şiir geleneklerinden -ara sıra- öykündüğü/yararlandığı söylenilebilir. Fakat İkinci Yeni’nin bu yönü, -sil baştan- bütün detaylarıyla en ince ayrıntısına kadar -yeniden- araştırılmalı ve nesnel bir biçimde ortaya koyulmalıdır.

Her sokağa birer parça dağıttı
O Tanrı mıydı sanki -Haşa-
Ama gönlü öyle istedi öyle yaptı
O zaman bütün aşklar bütün bulutlar geçti aklından

Adı kimseye lâzım değil⁹⁵⁴

Şimdi de Edip Cansever'in "Masa da Masaymış Ha..." başlıklı o ünlü şiirinin tamamına bir bakalım:

"Adam yaşama sevinci içinde
Masaya anahtarlarını koydu
Bakır kâseye çiçekleri koydu
Sütünü yumurtasını koydu
Pencereden gelen ışığı koydu
Bisiklet sesini çıkırık sesini
Ekmeğin havanın yumuşaklığını koydu

Adam masaya
Aklında olup bitenleri koydu
Ne yapmak istiyordu hayatta
İşte onu koydu
Kimi seviyordu kimi sevmiyordu

Adam masaya onları da koydu
Üç kere üç dokuz ederdi
Adam koydu masaya dokuzu
Pencere yanındaydı gökyüzü yanında
Uzandı masaya sonsuzu koydu
Bir bira içmek istiyordu kaç gündür
Masaya biranın dökülüşünü koydu

⁹⁵⁴ Turgut Uyar, "Tel Cambazının Rüzgârsız Aşklara Vardığını Anlatır Şiirdir", **Büyük Saat (Bütün Şiirleri)**, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 115. (Ayrıca şiirin tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 115-116.)

Uykusunu koydu uyanıklığını koydu

Tokluğunu açlığını koydu

Masa da masaymış ha

Bana mısın demedi bu kadar yüke

Bir iki sallandı durdu

Adam ha babam koyuyordu”⁹⁵⁵

Turgut Uyar, “Tel Cambazının Rüzgârsız Aşklara Vardığını Anlatır Şiirdir” isimli metninde başta “koydu” eylemi olmak üzere, fiillerini üçüncü tekil şahıs bilinen (görülen) geçmiş zamanla tasarlayıp dizelerin sonuna yerleştirerek, Edip Cansever’in “Masa da Masaymış Ha...” adlı şiirindeki sesini/üslubunu -bir bakıma- taklit etmiş ve böylece ortaya -kısmen de olsa- pastiş bir metin çıkmıştır. Şiirdeki taklit sadece üslupla sınırlı kalmamış, izlekte de uygulanmıştır. Çünkü her iki şiir öznesinin (yalnız/tenha olduğu hissi uyandıran) mekân içindeki fiillerinde de bir benzerlik mevzubahistir.

Turgut Uyar’ın İkinci Yeni anlayışına uygun şiirlerini bir araya getirdiği ilk kitabı; 1959 yılında Açık Oturum Yayınları’ndan çıkan *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’dır. Bu kitapta yer alan ve “Yılgın” başlığını taşıyan şiirde, dünyadaki olumsuzluklardan sıyrılıp sadece sevgilisi ve dünyanın -kendisi için- güzel gözüken unsurlarıyla yalnız kalmayı düşleyen bir bireyle karşılaşmaktadır. Aynı yılgınlık, bezmişlik ve ancak sevgiliye sığınarak yaşama sevinci bulabilen kişi, Cemal Süreya’nın 1956 senesine tarihlenen “Üvercinka” başlıklı şiirinde de mevcuttur. Bu bakımdan iki şiir arasında bir örtüşmenin varlığından söz edilebilir. Fakat temadaki örtüşmenin dışında, Turgut Uyar’ın “Senin bir yönün var orada durur yaşarım”⁹⁵⁶ dizesi ile Cemal Süreya’nın “Senin bir havan var beni asıl saran o”⁹⁵⁷ dizesi arasındaki tarz benzerliği, Turgut Uyar’ın “Yılgın” şiirini yazarken, Cemal Süreya’nın “Üvercinka” şiirine öykündüğünü gözler önüne sermektedir.

⁹⁵⁵ Edip Cansever, “Masa da Masaymış Ha...”, **Sonrası Kalır I (Bütün Şiirleri)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 52.

⁹⁵⁶ Turgut Uyar, “Yılgın”, **Büyük Saat (Bütün Şiirleri)**, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 122.

⁹⁵⁷ Cemal Süreya, “Üvercinka”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 38. (Ayrıca şiirin tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 38-39.)

Tek mısradan ibaret benzerlik, Edip Cansever'in *Umutsuzlar Parkı* (1958) kitabının aynı adlı bölümündeki Roma rakamlarıyla numaralandırılmış on üçüncü şiirinde de görülmektedir. Her ne kadar iki şiir arasında içerik ve biçimsel açıdan belirgin bir benzeşmeden söz etmek mümkün olmasa da, Edip Cansever'in "Bir sabah ışığı kendini yerden yere vuruyor"⁹⁵⁸ mısrası ile Attilâ İlhan'ın 1954 yılında çıkardığı ikinci şiir kitabı *sisler bulvarı*'nın içinde yer alan "şâhâne serseri" şiirindeki "rüzgâr kendini yerden yere vuruyor"⁹⁵⁹ mısrasını taklit ettiği ortadadır.

Tek dizelik/cümlelik benzerlik, Cemal Süreya'nın "Elma" ve "Burkulmuş Altın Hali Güneşin" başlıklı şiirlerinde de vardır. Süreya'nın sözünü ettiğimiz "Elma" şiirinde yer alan "Bir yanda esaslı kederler içinde gençliğimiz"⁹⁶⁰ dizesi ile "Burkulmuş Altın Hali Güneşin" şiirinde geçen "Serinliğim duyurmayın anama."⁹⁶¹ ifadesi, akla hemen Orhan Veli'nin "İstanbul Türküsü"ndeki "Târifsiz kederler içinde."⁹⁶² ve "Garipliğim, mahzunluğum duyurmayın anama,"⁹⁶³ mısralarını getirmektedir. "Burkulmuş Altın Hali Güneşin" isimli şiirin devamındaki cümlelerde ("Hep 'ateş, tutuş, yan'⁹⁶⁴ diye bildi bizi; karışmasın aklı fikri. 'Diyordu peder'⁹⁶⁵) ise Tevfik Fikret'in "Balıkçılar" başlıklı şiirindeki sesini duyar gibiyiz ("Bugün açız

⁹⁵⁸ Edip Cansever, "Umutsuzlar Parkı (XIII)", *Sonrası Kahr I (Bütün Şiirleri)*, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 184. (Ayrıca şiirin tamamı için bkz. *a.g.e.*, s. 182-184.)

⁹⁵⁹ Attilâ İlhan, "şâhâne serseri", *Sisler Bulvarı*, 22. b., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Şubat 2012, s. 9. (Ayrıca şiirin tamamı için bkz. *a.g.e.*, s. 9-10.) / Attilâ İlhan, kitabın "meraklısı için notlar" bölümünde bu mısra için şunları kaydeder: "bir mısram, geceleyin, uykumun arasında oluşup beni uyandırdığını hiç unutmam: 'rüzgâr kendini yerden yere vuruyor.'" (Şiir hakkında Attilâ İlhan'ın verdiği bilginin tamamı için bkz. Attilâ İlhan, "şâhâne serseri", *a.e.*, s. 148-149.)

⁹⁶⁰ Cemal Süreya, "Elma", *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 25.

⁹⁶¹ Cemal Süreya, "Burkulmuş Altın Hali Güneşin", *a.g.e.*, s. 91. (Ayrıca şiirin tamamı için bkz. *a.e.*, s. 90-92.)

⁹⁶² Orhan Veli Kanık, "İstanbul Türküsü", *Bütün Şiirleri*, 27. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2010, s. 74.

⁹⁶³ Orhan Veli Kanık, a.y..

⁹⁶⁴ Şiirdeki "ateş, tutuş, yan" ifadesi, hem "Kerem ile Aslı"ya bir göndermeyi hem de şairin çocukluğuna ait bir anıyı ihtiva etmektedir. Nitekim şair, bir söyleşisinde, hem göndermeyi hem de anıyı şöyle dile getirmektedir: "Yalnız, şiir itisini annemden aldığımı söyleyebilirim. Daha çok küçükken, beş yaşındayken, dört yaşındayken, annem bana *Kerem ile Aslı* öyküsünü, bütünüyle, manzum yerleri de dahil, oturup okurdu. [...] annemin, onu okuma tutkusunu; işte, 'Ateş Kerem, tutuş Kerem, yan Kerem' hep ondan kalmıştır... Bende böyle bir şey uyanmıştır..." (Cemal Süreya, "Aslında Hiç Parmak Kaldırmadım!", Konuşan: Necati Güngör, *Güvercin Curnatası* (Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları), haz. Nursel Duruel, 9. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2020, s. 225.)

⁹⁶⁵ Cemal Süreya, "Burkulmuş Altın Hali Güneşin", *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 91. (Ayrıca şiirin tamamı için bkz. *a.g.e.*, s. 90-92.)

yine evlâtlarım, diyordu peder, / Bugün açız yine; lâkin yarın, ümîd ederim, / Sular biraz daha sâkinleşir... Ne çâre, kader!”⁹⁶⁶).

Yukarıda değindiğimiz dışında, Cemal Süreya’nın pek çok şiirinde, Orhan Veli Kanık’ın üslubuna tesadüf edildiği, hatta bazı şiirlerinin sesi doğrudan işitildiği söylenilebilir. Süreya’nın “San”⁹⁶⁷ başlıklı şiirinde mevcut olan uyak niteliğindeki sesler ve bazı gösterenler, Orhan Veli’nin “İstanbul’u Dinliyorum”⁹⁶⁸ şiirinden öykünüldüğünü bariz bir şekilde haber vermektedir. Örneğin “San”daki şu dizeleri; “Kırmızı bir at oluyor soluğum / Yüzümün yanmasından anlıyorum”; “İstanbul’u Dinliyorum”daki şu dizelerin; “Beyaz bir ay doğuyor fıstıkların arkasından / Kalbinin vuruşundan anlıyorum; / İstanbul’u dinliyorum.” bir öykünmesi olarak görmek mümkündür. Öte yandan “San”ın ilk bendindeki “Kırmızı bir kuştur soluğum” mısrasındaki “kuş” ve “İstanbul’u Dinliyorum”daki eteklerde çırpındığı dile getirilen “kuş” imgesi arasında da bir benzeşmeden söz edilebilir.

Cemal Süreya’nın “Sizin Hiç Babanız Öldü mü?” şiirindeki bazı dizelerin (“Sizin hiç babanız öldü mü? / Benim bir kere öldü kör oldum / Yıkadılar aldılar göturdüler / Babamdan ummazdım bunu kör oldum”⁹⁶⁹), Orhan Veli Kanık’ın “Kitabe-i Seng-i Mezar (II)” şiirindeki bazı dizelerle (“Bir akşam uyudu; / Uyanmayıverdi. / Aldılar, göturdüler. / Yıkandı, namazı kılındı, gömüldü.”⁹⁷⁰) söyleyiş ve anlam bakımından metinlerarası bir ilişki kurduğu açıktır.

Süreya’nın “Dalga”⁹⁷¹ adlı şiirinin de iki ayrı Orhan Veli şiirine bağlandığını ya da okuru oraya götürdüğünü/sürüklediğini söyleyebiliriz. Bu metinlerden biri “Dedikodu”⁹⁷², bir diğeri ise “Dalgacı Mahmut”⁹⁷³.

⁹⁶⁶ Tevfik Fikret, “Balıkçılar”, **Rübâb-ı Şikeste**, haz. Abdullah Uçman & Hasan Akay, 3. b., İstanbul, Çağrı Yayınları, 2010, s. 18. (Ayrıca şiirin tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 18-21.)

⁹⁶⁷ Hem verilecek örnekler hem de şiirin tamamı için bkz. Cemal Süreya, “San”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 11.

⁹⁶⁸ Hem verilecek örnekler hem de şiirin tamamı için bkz. Orhan Veli Kanık, “İstanbul’u Dinliyorum”, **Bütün Şiirleri**, 27. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2010, s. 115-116.

⁹⁶⁹ Cemal Süreya, “Sizin Hiç Babanız Öldü mü?”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 26.

⁹⁷⁰ Orhan Veli Kanık, “Kitabe-i Seng-i Mezar (II)”, **Bütün Şiirleri**, 27. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2010, s. 46.

⁹⁷¹ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Dalga”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 18.

⁹⁷² Şiir için bkz. Orhan Veli Kanık, “Dedikodu”, **Bütün Şiirleri**, 27. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2010, s. 44.

⁹⁷³ Şiir için bkz. Orhan Veli Kanık, “Dalgacı Mahmut”, **a.g.e.**, s. 120.

Süreya'nın "Dalga" başlıklı şiirinin son mısrasında ismi telaffuz edilen Süheyla, akıllara hemen Orhan Veli'nin "Dedikodu" adlı şiirindeki Süheylâ'yı getirmektedir. Yalnız iki şiir arasındaki farkı şu şekilde özetleyebiliriz; "Dalga" şiirindeki Süheyla, şiir öznesinin ömründe hatırladığı tek sevgili iken; "Dedikodu" şiirindeki Süheylâ ise şiir öznesinin birlikte olduğu sıradan sevgililerden yalnızca bir tanesidir.

Konumuz itibarıyla bizi asıl ilgilendiren şiir ise "Dalgacı Mahmut"tur. Süreya'nın "Dalga" isimli şiirini ayrıntılı bir biçimde incelediğimizde, üsluptaki o alaycı tavrın benzerinin (hatta *aynısının*) Orhan Veli'nin "Dalgacı Mahmut" adlı şiirinde de olduğunu görüyoruz. Öyle ki bu benzerlik (hatta *aynılık*) o kadar belirgindir ki, iki şiir aynı şairden çıkmış gibidir. Fakat tarih itibarıyla "Dalga"nın çok daha sonra (hatta Orhan Veli'nin ölümünden sonra) yazılmış olması, bu şiirin biçem taklidi açısından "Dalgacı Mahmut" şiirinin bir pastışı olduğu gerçeğini ortaya çıkarmaktadır.⁹⁷⁴

Şimdi de Cemal Süreya'nın "Sımsıcak, Çok Yakın, Kirlî" başlıklı şiirindeki şu dizelere göz atalım:

"Bacaklarının daraçısında
Bir yumak
Bir kırlangıç yuvası
Bir söğüt yaprağı susuz ve erkenci
Bir mermi yatağı derin ve pusuda
Bir saat kapağı tık diye açılır
Bir tünek dalgın güvercinler için"⁹⁷⁵

Buna bağlı olarak Orhan Veli Kanık'ın Jules Supervielle'den (1884-1960) mülhem kaleme almış olduğu "Küçük Bir Kalp" adlı şiirine de bir bakalım:

⁹⁷⁴ Cemal Süreya, "Dalga" şiiriyle kurduğu bir başka metinlerarası ilişkiyi şöyle açıklar: "*Varlık*'ta Turgut Uyar'ın 'Tralala' adlı şiirini taze okumuştuk. [...] Şimdi düşünüyorum da belki benim 'Dalga' şiiri Turgut Uyar'ın 'Tralala'sının bende bir iki yıl sonraki kalıntılarıyla yazılmıştır, diyorum. Turgut Uyar'ın şiirlerinden kendine en çok pay çıkaran ben olmuşumdur. Çün[kü] Turgut Uyar'la ben kendimdeki bazı yönlerin farkına varıyordum. Belki şiirlerindeki eğleni havası en uygun bana geliyordu da ondan." (Cemal Süreya, "Anılar", **Şapka Dolu Çiçekle (Toplu Yazıları I)**, 9. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2019, s. 254-255. / Ayrıca Turgut Uyar'ın sözü edilen şiiri için bkz. Turgut Uyar, "Öteyi Beriyi Omuzluyorum", **Büyük Saat (Bütün Şiirleri)**, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 117.)

⁹⁷⁵ Cemal Süreya, "Sımsıcak, Çok Yakın, Kirlî", **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 86. (Ayrıca şiirin tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 85-87.)

“Asfaltın üzerinden
Bisikletle geçen kızın
Bacaklarının arasında
Bir güvercin çırpınmada
Ve küçük bir kalp..
Küçük bir kalp çarpmadadır.”⁹⁷⁶

Yukarıda Cemal Süreya’nın “Sımsıcak, Çok Yakın, Kirlî” şiirinden sunmuş olduğumuz dizeleri, Orhan Veli’nin “Küçük Bir Kalp” şiiri ile karşılaştırdığımızda, Süreya’nın bu mısralarının anıştırmadan pastişe evrilmesine, yer yer üslupta ve fazlasıyla izlekte mevcut olan (taklitle teşekkül etmiş) benzerliklerin sebep olduğunu söyleyebiliriz.

Cemal Süreya, bir diğer şiiri “İki Kalp”ın ilk birimiyle ise Yahya Kemal Beyatlı’nın “Sessiz Gemi” şiirindeki iki dizesini hatırlatmaktadır. Önce “İki Kalp” şiirinin ilk birimini takdim etmeye çalışalım:

“İki kalp arasında en kısa yol:
Birbirine uzanmış ve zaman zaman
Ancak parmak uçlarıyla değebilen
İki kol.”⁹⁷⁷

Şimdi de Yahya Kemal’in o iki dizesini okuyalım:

“Hiç yolcusu yokmuş gibi sessizce alır yol;
Sallanmaz o kalkışta ne mendil ne de bir kol.”⁹⁷⁸

“Yol” ve “kol” kelimeleriyle meydan getirilen uyak ve bu sayede iki birim arasında söyleyiş bakımından ortaya çıkan benzerlik, bizlere, Cemal Süreya’nın “İki Kalp” şiirindeki ilk bendi yazarken, Yahya Kemal Beyatlı’nın “Sessiz Gemi” şiirinde yer alan bu mısralarından öykünmüş olabileceğini düşündürmektedir.⁹⁷⁹

⁹⁷⁶ Orhan Veli Kanık, “Küçük Bir Kalp”, **Bütün Şiirleri**, 27. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2010, s. 240.

⁹⁷⁷ Cemal Süreya, “İki Kalp”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 241.

⁹⁷⁸ Yahya Kemal Beyatlı, “Sessiz Gemi”, **Kendi Gök Kubbemiz**, 1. b., Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, Haziran 1990, s. 83. (Ayrıca şiirin tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 83-84.)

⁹⁷⁹ Cemal Süreya’nın sözünü ettiğimiz şiirinin ilk dizesinde bulunan “kalp” ve “yol” gösterenleri ise aklımıza, Neşet Ertaş’ın (1938-2012) “Gönül Dağı” türküsündeki şu satırları getirmektedir: “Kalpten kalbe bir yol vardır görülmez / Gönülden gönüle (gider) yol gizli gizli”

Cemal Süreya'nın "Yazmam Daha Aşk Şiiri" metninin ilk mısrası ise Ahmet Muhip Dıranas'ın "Hatıra" başlıklı şiirinden bire bir alınmıştır. Aynı şekilde şiirin kimi yerlerinde, Dıranas'ın sözünü ettiğimiz şiirinin sesini de duyar gibiyiz.⁹⁸⁰ Buna bağlı olarak Cemal Süreya'nın modern Türk şiirinin diğer bazı ustalarına daha öykünerek metinlerarası ilişki kurduğunu söyleyebiliriz. Bunun en güzel örneğini ise şairin *Uçurumda Açan* (1984) adlı kitabının "Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir" isimli bölümünün dört numaralı şiirinde görüyoruz. Şair bu şiirinde, çağdaşı bazı şairlerin dilinden onların şiirlerini anımsatacak bir söyleyiş yakalayarak, pastiş tekniğini uygulamıştır.⁹⁸¹

3.2.5. Yabancı Şiirlerle İlgili Pastişler

Zamanında bazı edebiyatçılar/eleştirmenler, İkinci Yeni'nin Batı taklidi bir şiir hareketi olduğunu öne sürmüşlerdir.⁹⁸² Ki İkinci Yeni içerisinde değerlendirilen şiirlerin bazıları objektif bir incelemeye tabi tutulduğunda, Batılı akımlara özgü bazı özelliklerle birlikte, Batı şiirinin de yer yer bu metinlere doğrudan nüfuz ettiği gerçeği ortaya çıkmaktadır. Erdoğan Alkan (1935-2014), *Şiir Sanatı* adlı inceleme eserinin ikinci bölümünde "Fransız Şiirinin Türk Şiirindeki Etkileri"ne değinmiş ve aralarında İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk, Ece Ayhan ve Cemal Süreya'nın da bulunduğu sanatçıların, Fransız şairlerin şiirlerinden etkilenecek (veyahut öykünerek) yazdıkları metinlere yer vermiştir. Erdoğan Alkan'ın yukarıda sözünü ettiğimiz kitabından istifade ederek, İlhan Berk, Ece Ayhan ve Cemal Süreya'nın Fransız şairlerinin yapıtlarını taklit ederek yazdığı birkaç şiirine (konumuz doğrultusunda) değinmeye/yer vermeye çalışalım.

Erdoğan Alkan'ın eserinden de anlaşılacağı üzere, yukarıda adını andığımız üç İkinci Yenicinin, kimi zaman Fransız şairlerinin üsluplarını ya da şiirlerindeki özgün içerikleri/izlekleri, kimi zaman da -yine esas aldıkları- Fransız şairlerin şiir metinlerindeki sadece tek veya birkaç dizeyi taklit ettikleri görülür. Örneğin

⁹⁸⁰ bkz. Cemal Süreya, "Yazmam Daha Aşk Şiiri", *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 43.

⁹⁸¹ bkz. Cemal Süreya, "Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir (IV)", *a.g.e.*, s. 167-168.

⁹⁸² Bu edebiyatçılar/eleştirmenler arasında; Adnan Benk (1922-1998), Tahsin Saraç (1930-1989), Ömer Faruk Toprak (1920-1979), Demir Özlü (1935-2021) vb. isimler vardır.

Guillaume Apollinaire'in (1880-1918) "Bir Yahudi sarmısak kokar ağzı."⁹⁸³ dizesini *Galile Denizi* (1958) kitabında yer alan "Saint-Antoine'ın Güvercinleri" şiir dizisinin "Gençlik" adlı iki numaralı şiirinde İlhan Berk, "Eleni'nin en güzel yerleri elleri sarmısak kokan ağzı"⁹⁸⁴ şeklinde taklit etmiştir. Yine Apollinaire'in "Marizibille" şiirindeki "Büyük Caddesinde Kolonyanın / Bir gider bir gelirdi akşam vakti" dizelerini İlhan Berk, "Kasımlarda" başlıklı şiirinde "Bir çocuğun gidip gelen ağzı"⁹⁸⁵; Cemal Süreya ise "Yazmam Daha Aşk Şiiri"nde "Bir gider bir gelirdi işlek ağzı"⁹⁸⁶ şeklinde taklit ederek dönüştürmüştür.

İlhan Berk'in *Çivi Yazısı* (1960) adlı kitabında yer alan "Ülkem Bölündü Bu Öğlemi Sana Ayırdım"⁹⁸⁷ şiiri, Gérard de Nerval'in (1808-1855) meşhur sonesi "El Desdichado"⁹⁸⁸ ile karşılaştırıldığında, yer yer benzer bir izlek ve şiirin tamamına yayılan taklit bir üslupla karşılaşılmaktadır. Bunun neticesinde "Ülkem Bölündü Bu Öğlemi Sana Ayırdım" şiirinin, "El Desdichado" sonesinin bir pastişi olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır.

İkinci Yeni hareketinin bir diğer şairi Ece Ayhan'ın bazı şiirlerinde ise Arthur Rimbaud'nun (1854-1891) şiirlerinden taklitsel benzerliklere tesadüf edilir.⁹⁸⁹ Buna en uygun örneği ise Ece Ayhan'ın *Ortodoksluklar* (1968) kitabının on sekizinci şiiriyle verebiliriz. Ayhan, bahsettiğimiz şiirine, Rimbaud'un "Krallık" şiirinden ("Ece olmak istiyorum! diye bağıırıyordu kadın.") taklit ettiği şu dizeyle/cümleyle başlar: "Şamdan olacağım! diyedir bağıırıyordu bir oğlan."⁹⁹⁰

⁹⁸³ Fransız sanatçılardan alıntılanan tüm kısımlar, Erdoğan Alkan'ın *Şiir Sanatı* adlı eserindendir. bkz. Erdoğan Alkan, *Şiir Sanatı*, 1. b., İstanbul, İnkılâp Kitapevi, 2005, s. 546-562.

⁹⁸⁴ İlhan Berk, "Saint-Antoine'ın Güvercinleri (II. Gençlik)", *Eşik (1947-1975)*, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018, s. 198.

⁹⁸⁵ İlhan Berk, "Bir Yüzün Tarihi, I (Kasımlarda)", *Aşk Tahtı (1976-1982)*, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2021, s. 206.

⁹⁸⁶ Cemal Süreya, "Yazmam Daha Aşk Şiiri", *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 43.

⁹⁸⁷ İlhan Berk, "Ülkem Bölündü Bu Öğlemi Sana Ayırdım", *Eşik (1947-1975)*, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018, s. 266.

⁹⁸⁸ Gérard de Nerval'in "El Desdichado" sonesinin iki ayrı Türkçe çevirisi için bkz. Gérard de Nerval, "El Desdichado", (Çevrimiçi) <http://www.siiirparki.com/gnerval1.html>, 17 Kasım 2023.

⁹⁸⁹ Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Erdoğan Alkan, "Ece Ayhan", *Şiir Sanatı*, 1. b., İstanbul, İnkılâp Kitapevi, 2005, s. 552-553.

⁹⁹⁰ Ece Ayhan, "Ortodoksluklar (XVIII)", *Bütün Yort Savul'lar! (Toplu Şiirler 1954 - 1997)*, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010, s. 104.

Cemal Süreya'nın "Dalga" başlıklı şiirinde, Guillaume Apollinaire'in "Mutation"⁹⁹¹ adlı şiirindeki biçimini taklit ettiğine şahit oluyoruz. Mukayese için önce Apollinaire'in; daha sonra da Süreya'nın şiirinden örnek verelim:

"Ağlayan bir kadın
Eh oh ha
Geçen askerler
Eh oh ha
[...]
Her şey değişti bende
Her şey
Aşkımı saymazsak"

Şimdi de Süreya'nın "Dalga" şiirinden mısralar arz edelim:

"Bir kadının yüzü ha ha ha
[...]
Ben ömrümde aşk nedir bilmedim
Süheyla'yı saymazsak ha ha ha."⁹⁹²

Yine aynı şekilde Süreya, "Adı İlhan Berk Olan Şiir"inde, Fransız yazar François Rabelais'nin (ö. 1553) bir kurgusunu taklit ederek, kendi şiirini benzer bir biçimde inşa etmiştir. Karşılaştırma için ilkin Rabelais'den; ardından da Süreya'nın şiirinden misal gösterelim:

"Romül tuzcu
Numa çivici
Tarquin cimri
Piso otlakçı
Sylla kayıkçı
Cyre inek çobanı
Themistocles camcı
Epaminondas aynacı
Brutus ve Cassius kadastrocu

⁹⁹¹ Türkçesi: "Değişme"

⁹⁹² Cemal Süreya, "Dalga", **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 18.

Demosthene bağcı
Cicero körükçü
Fabie tespihçi
Artaxerces ipçi
İlyada orakçı
Darius lağımçı”

Şimdi de Süreya’nın “Adı İlhan Berk Olan Şiir”inden dizeler takdim edelim:

“Nurullah Ataç çeliştirmen
Tahir Alangu soruşturman
Cevdet Kudret deriştirmen
Suut Kemal çekiştirmen
Mehmet Kaplan uyuşturman
[...]
İlhan Berk eleştirmen”⁹⁹³

Bunlarla beraber Süreya, “Burkulmuş Altın Hali Güneşin” düzyazı şiirinde yer alan “[...] burkulmuş altın halini görüyorsun güneşin”⁹⁹⁴ satırıyla, Rimbaud’nun “[...] Görüyorum uzun zaman güneşin burkulmuş altın arınmışlığını.” dizesini taklit ederken; “Ülke” şiirindeki “N’olur ağzından başlayarak soyunmaya / Bir kez daha sür hayvanlarını üstüme üstüme / Çık gel bir kez daha yıkıntılardan / Çık gel bir kez daha beni bozguna uğrat”⁹⁹⁵ mısralarında ise Louis Aragon’un (1897-1982) “Nerde gidip gelişi ellerinin / Kızıl dudaklarına ruj süren / [...] Yaklaş az daha yaklaş yaklaş artık / Kaplamak için bütün gölgemi / Durma kuşat beni bir ordu gibi / Al tepelerimi al ovalarımı.” dizelerindeki temaya ve tarza öykünmüştür.

Şair Turgut Uyar ise “Federico Garcia Lorca İçin Üç Şiir”inde İspanyol şair Federico Garcia Lorca’nın (1898-1936) “Atlının Şarkısı” şiiri ile -pastiş yöntemi vasıtasıyla- metinlerarası ilişki kurmuştur. Bu doğrultuda ilk olarak Federico Garcia Lorca’nın şiirine bir bakalım:

“Cordoba.
Uzak, yalnız.

⁹⁹³ Cemal Süreya, “Adı İlhan Berk Olan Şiir”, **a.g.e.**, s. 190.

⁹⁹⁴ Cemal Süreya, “Burkulmuş Altın Hali Güneşin”, **a.e.**, s. 90.

⁹⁹⁵ Cemal Süreya, “Ülke”, **a.e.**, s. 49.

Ay kocaman, at kara
ve zeytinler torbamda.
Bilirim ya yolları
varamam Cordoba'ya.

Ovasından, yelinden
kara at, kırmızı ay.
Ölüm gözlüyor beni
Cordoba surlarında.

Ah benim yiğit atım!
Ah ne uzunmuş yol da!
Ah ölüm bekler beni
varmadan Cordoba'ya!

Cordoba.
Uzak, yalnız.”⁹⁹⁶

Mukayese yapabilmek ve okumayı derinleştirebilmek için Turgut Uyar'ın bahsettiğimiz şiir dizisine de bir bakalım:

“Sessiz akan sulara gazel

Ah işte her şey orda...
Ben severim omuzlarımı birgün
Sırmaları, apoletleri olmasa da.

Ben severim omuzlarımı bir gün
Göçen bir maden direğinin altında

Su akar kendir tarlalarından

⁹⁹⁶ Federico Garcia Lorca, “Atlının Şarkısı”, **Cante jondo şiiri / İlk şarkılar / Şarkılar (Bütün şiirler, 2)**, çev. Sait Maden, İstanbul, Çekirdek Yayınları, Ekim 1997, s. 122.

Ah her şeyim...
Ben severim omuzlarımı bir gün
Savaşta, bir başka omuzun yanibaşında
Yatakta bir ince omuzun yanibaşında

Yol uzun, hava sıcak
Kırbaçlarım atımı varırım Kurtuba'ya...

İndiğini görürsem bir gün sığırcıkların
ve sürüler halinde, ovaya
İnsanların dünyayı bölüştüklerini hatırlarım
Bir daha...

Sevişirim ölürüm, savaşırım ölürüm
Doldururum çantama kara ekmek ve peynir
Varırım Kurtuba'ya...

saat beşte
akşamleyin

Ah ellerim ve kalbim
Her şey orada kaldı.
Keçeler keçeler ve portakallar
Kireç döktüler yere. Kara gözlüm, kalbim,
Halkımın fakir akşamlarıdır, biliyorum
Kanlı bir mendil diye bağlanan gözlerime
Kireç döktüler yere,
Bir duvarın dibinde
Bir deppoy'un önünde
Kiraz ağaçlarına ve sığırcıklara karşı...

.....

Bir halkın gösterişsiz, sessiz cömertliğinde
Ölüm nasıl söylenirse öyle
İspanyol dilinde
ve her dilde...

obras
completas

Artık kat'iyen biliyoruz;
Halk adına dökülen kan
Sapı güldalı güzelliğinde bir bıçaktır.
Dişlerin arasında...
İspanya'da
ve her yerde...⁹⁹⁷

Öncelikle Turgut Uyar'ın bu şiiri yazarken, Federico Garcia Lorca'nın tüm şiirleri arasından “Atlının Şarkısı” şiirini seçerek yola çıktığı/hareket ettiği, iki şiir arasında benzeşen dizelerden açıkça anlaşılmaktadır. Bu durum, Turgut Uyar'ın bu şiir dizisinin, Federico Garcia Lorca'nın “Atlının Şarkısı” şiirinin bir pastiş olduğunu söylemeye imkân tanımaktadır. Ancak her iki şiire yakından bakıldığında, Lorca'nın şiirinde umutsuzluğun; Uyar'ın ilk şiirinde ise tam aksine umutsuzluktan devşirilen bir umudun hâkim olduğu dikkatlerden kaçmamaktadır. Lorca'nın şiirindeki umutsuzluk, varılmak istenilen yere (Cordoba'ya) altta yatan ölüm düşüncesi yüzünden varılamamasından kaynaklanmaktadır. Böylece mesafeler uzamakta, varılmak istenilen yer (Cordoba) gittikçe gidilmesi imkânsız hâle gelmektedir. Bu da şiir öznesini (Lorca'yı) umutsuz ve pasif bir duruma düşürmektedir. Uyar'ın bahsi geçen -ilk- şiirinde umutsuzluktan devşirilen umut ise oradaki şiir öznesini (Uyar'ı) aktif hâle getirmekte, hatta bir kurtarıcıya dönüştürmektedir. Öyle ki ömrünün belli bir döneminde askerlik görevinde bulunan Uyar, sırmalarından, apoletlerinden vazgeçerek, Lorca'yı öldüren omuzları sırmalı,

⁹⁹⁷ Turgut Uyar, “Federico Garcia Lorca İçin Üç Şiir”, **Büyük Saat (Bütün Şiirleri)**, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 299-300.

apoletli kişilerden ayrılarak, sivil Lorca ile -bir bakıma- eşitlenmek düşüncesindedir. Ardından kırbaçlayarak atını, Lorca'nın ölüm tedirginliğinden varamadığı Cordoba'ya (Kurtuba'ya) büyük bir cesaretle (ölümü göze alarak) varmak ve orada Lorca ile karşılaşmak/bütünleşmek niyetindedir. Bu bütünleşme isteği ise Uyar'ın çantasında kara ekmek ve peynir; Lorca'nın torbasında ise zeytinler bulunmasından anlaşılmaktadır. Çünkü şiirlerde yer alan kara ekmek, peynir ve zeytinler paylaşma ve bütünleşme temennisinin gösterenleridir. Ama ikinci ve üçüncü şiirde -alttan altatüm çabaya rağmen Lorca'nın ölümüne engel olunamadığı anlatılmaya çalışılmıştır. Neticede bu pastiş şiir dizisi, Uyar'ın bir şair olarak Lorca'nın şairliğine ve şiirlerine karşı duyduğu saygı/sevgi; bir insan olarak ise haksız ölümüne karşı duyduğu öfke olarak değerlendirilebilir.

3.3. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE SATİRİN KULLANIMI

İkinci Yeni şiirinde satirin hangi amaçlar ve işlevlerde kullanıldığı dokuz ayrı alt başlıkta incelenecektir. Bu başlıklar ise -sırasıyla- şöyledir: “Kutsal Değerlerle İlgili Satirler”; “Tarihî Şahsiyetler ve Tarihî Olaylarla İlgili Satirler”; “Devlet Yönetimi ve Politikalarıyla İlgili Satirler”; “Batı Medeniyetiyle İlgili Satirler”; “Savaş, Şiddet ve Sömürgecilikle İlgili Satirler”; “Modern Şehir Hayatı ve Modern Mimariyle İlgili Satirler”; “Toplumsal Yaşamla İlgili Satirler”; “Duygularla İlgili Satirler”; “Ölümle İlgili Satirler”.

3.3.1. Kutsal Değerlerle İlgili Satirler

Çoğu insanın zihninde belli bir yaşa geldiğinde yanıtını aramaya başladığı bazı temel sorular teşekkül etmeye başlar. Bu sorulardan bazıları: “Nereden geldim?”, “Nereye gidiyorum?”, “Nasıl var oldum?”, “Varoluşumun bir maksadı var mı?” şeklindedir. Bu gibi sorular ekseninde de insan, kendini tatmin edecek cevaplar arayarak varlık sebebini bir mantık düzlemine oturtmaya çalışır. Bu doğrultuda insanın yaratılış amacına ilişkin suallere cevap arayan pek çok disiplin bir olguyu işaret eder; o da “din”dir. Fransız sosyolog Émile Durkheim’a (1858-1917) “göre bütün toplumlar her şeyi ‘kutsal’ ve ‘din dışı’ şeklinde ayıran bir kategorilendirme

sistemine sahiptirler.”⁹⁹⁸ Din de bu ayrıma tabidir. Durkheim’a göre din; “kutsal şeylere yani bir kenara ayrılmış ve tabulaşmış şeylere ilişkin birleşik bir inançlar ve davranışlar sistemidir.”⁹⁹⁹ İşte bazı İkinci Yeni şairleri, şiirlerinde özellikle İslâm dininin/inanışının kutsal saydığı olguları/unsurları satirize ederek, onların değerini düşürme veya zedeleme ya da onlarla biteviye alay etme girişiminde bulunmuşlardır.

Bu bağlamda İkinci Yeni’nin şiirlerinde ladinî özelliklere yakın duran şairi İlhan Berk, ilk baskısı Mart 1988’de gerçekleşen *Güzel Irmak* adlı kitabının “Şairin Kanı” başlıklı son bölümünde şiire ve şairlere yönelik dizeler/paragraflar kaleme almış; üstelik bunların birinde İslâm dininin mukaddes kitabı *Kur’ân*’ı eleştirmiştir. Şair, aşağıda sunacağımız mısralarındaki ifadelerde *Kur’ân-ı Kerîm*’e (Allah’ın bağışlayıcı yönünü aktaran ayetleri ve mükâfat olarak vad edilen cenneti göz ardı ederek) tek taraflı bakmış ve satirik bir dille içten içe tenkit etmiştir:

“Kur’an, onca şiir yüküne karşın, korku kitabıdır sanki. Cehennem ikide bir önümüze sürülür. Bağışlamaya da pek yer verilmez.

*Ya tenin kayganlığı? O hiç bilinmek istenmez.”*¹⁰⁰⁰

Şair, devamında Şuarâ sûresinin 224 ve 225’inci ayetlerine atıfta bulunarak, *Kur’ân-ı Kerîm*’de şairlere olan bakışı -önce sorduğu soru, akabinde *Kur’ân-ı Kerîm* ayetlerinden verdiği yanıtla- imalı bir biçimde eleştirmeye çalışmıştır:

“Peki, ya şairler?

‘Şairlere gelince, onların ardına yalnız sapıklar düşer.’

(Ayet, 224)

‘Görmüyor musun, onlar her alanda aşırı giderler.’

(Ayet, 225)”¹⁰⁰¹

Turgut Uyar ise “Akçaburgazlı Yekta’nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur” başlıklı şiirinde, şiir öznesi Yekta ile Hz. Dâvûd arasında -dostluk dayanışması üzerinden- bir özdeşlik kurmuştur. Şiirdeki Davut

⁹⁹⁸ Aktaran: Yasin Aktay, “Temeller ve Tanımlar (Kutsal ve Din Dışı)”, **Din ve Toplum**, 1. Ünite, ed. Yasin Aktay, Eskişehir, T.C. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını, Ocak 2019, s. 8.

⁹⁹⁹ Aktaran: Yasin Aktay, a.y..

¹⁰⁰⁰ İlhan Berk, “Şairin Kanı”, **Akşama Doğru (1984-2005)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2018, s. 136.

¹⁰⁰¹ İlhan Berk, a.y..

ismini Hz. Dâvûd’a yormamızın esas nedeni hem başlıktaki “mezmûr”¹⁰⁰² kavramında hem de şu dizelerde saklıdır:

“Biz küçük adamlarız. Davut’la ben. Şiirler okuruz.

Âşık olmuşluğumuz vardır. Sapıtmışlara

peygamber olduğumuz”¹⁰⁰³

Bununla beraber Hz. Dâvûd şiirde müzikle de ilişkilendirilerek verilmiştir:

“Elini elime alıp Davut’la mızıka dinlediğimiz”¹⁰⁰⁴

Bu dizede hem Hz. Dâvûd’un sanatkâr kişiliğine hem de güzel sesli oluşuna gizli bir gönderme vardır. Çünkü Hz. Dâvûd *Ahd-i Atîk*’te “iyi çeng çalan”¹⁰⁰⁵; İslâmî kaynaklarda ise “sesi hem çok gür hem de çok güzel”¹⁰⁰⁶ olarak nakledilmiştir.

Turgut Uyar, şiirsel kurgusunun ana karakteri Yekta ile Hz. Dâvûd’u paralel bir eksende birleştirerek, (her ne kadar şiirin devamında o iddiadan vazgeçilse de) onu (yani Yekta’yı) da bir peygamber olarak öncelemiştir. Bunun neticesinde peygamberliği yapılması alışkanlık hâline gelmiş bir meslek, “küçük adamlar”ın işi gibi göstererek, basite indirgeyip sıradanlaştırmıştır. Böylece şair, peygamberliği o kutsal pozisyonundan uzaklaştırma girişimi ile satirik bir yaklaşım sergilemiştir. Şairin mukaddese yönelik saldırısı bununla kalmayıp, şiirin devamında da sürmüştür:

“Bilimleri sürdük getirdik çılgın ateş yalnızlığımızdan

O bizi dövüp sövemiye acemi, haydi yufka

yürekli Tanrılar katına”¹⁰⁰⁷

Turgut Uyar bu mısralarında, küçümseyici ve alaycı satirik bir tavır takınarak, Tanrı’ya özgü o yüce makamın yerini artık bilimin aldığını vurgulamaya çalışmış; ve bunun karşılığında Tanrı’sız laik bir dünya tasavvurunu öne sürmüştür.¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰² *Mezmûr*; “kavalla söylenen ilâhi [ve] Hz. Dâvûd’a inen ‘Zebûr’un sûrelerinden her biri[ne]” verilen addır. (Ferit Devellioğlu, “mezmûr”, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat (Eski ve Yeni Harflerle)**, Ankara, Doğu Ltd. Şti. Matbaası, 1962, s. 766.)

¹⁰⁰³ Turgut Uyar, “Akçaburgazlı Yekta’nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur”, **Büyük Saat (Bütün Şiirleri)**, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 170.

¹⁰⁰⁴ Turgut Uyar, a.y..

¹⁰⁰⁵ Aktaran: Ömer Faruk Harman, “DÂVÛD”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 9, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1994, s. 21.

¹⁰⁰⁶ Aktaran: Ömer Faruk Harman, “DÂVÛD”, **a.g.e.**, s. 21/22.

¹⁰⁰⁷ Turgut Uyar, “Akçaburgazlı Yekta’nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur”, **Büyük Saat (Bütün Şiirleri)**, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 171.

¹⁰⁰⁸ Sezai Karakoç, “Dişimizin Zarı” başlıklı yazısının bir bölümünde, dönemin şiirini anlatırken, Akçaburgazlı Yekta’ya da değinmiş ve konuyla ilgili şöyle bir değerlendirmede bulunmuştur: “Dinazorların modern bir amerikan evinde yeri olması cinsinden, yeni şiir, eski büyük yaşayışları

Ece Ayhan, “Vedha’lardan Birinde” ana başlığı altında topladığı altı şiirinin ilkinde; Hz. Mûsâ’yı *Kurân-ı Kerîm*’deki kutsiyetinden çıkarıp uzaklaştırarak, okura “Kumarcı Musa”¹⁰⁰⁹ şeklinde takdim etmiş ve bunun neticesinde Hz. Mûsâ’yı “kumarbaz”, peygamberliği ise bir “meslek” olarak dönüştürerek satirik parodisini yapmıştır. Şiirinin merkezine Hz. Mûsâ’yı yerleştirerek, peygamberliği herkesin yapabileceği alelade bir iş/meslek olarak tasarlayan şair, “Akdeniz Pencereleeri”¹⁰¹⁰ başlıklı bir başka şiirinde ise Hz. Mûsâ’yı bambaşka bir biçimde ele almıştır. Dinî metinlerde kendisinin ulvi bir görevle görevlendirildiği; peygamberlik makamıyla şereflendirildiği belirtilen Hz. Mûsâ’nın¹⁰¹¹ ismini, yukarıda da adını andığımız “Akdeniz Pencereleeri” başlıklı şiirinde Ece Ayhan’ın bir özel isim gibi değil de bir nesne veyahut sıradan bir kavram gibi küçük harfle yazmış/başlatmış olması (ve bunu şiirin içinde “küçük harfli” diye açıkça dile getirmiş olması), şairin, Hz. Mûsâ’nın kutsallığına bir darbe indirerek, onu satirize etmek niyetinde olduğunu gösteriyor. Sonuç olarak Ece Ayhan’ın bu satirik yaklaşımıyla, Hz. Mûsâ’yı o mukaddes konumunun dışına atmak isteğinde/düşüncesinde olduğunu söyleyebiliriz.

Sezai Karakoç ise İkinci Yeni’nin diğer şairlerinin aksine, kutsalı eleştirerek yozlaştırmaya çalışmayı değil; kutsalı yozlaştırmaya çalışanları eleştirmeyi tercih etmiştir. Buna en uygun örnek olarak da şairin *Taha’nın Kitabı* adlı eserinin “İkinci Bölüm”ünde yer alan şu dizelerini verebiliriz:

“Bilirim bilirim İncil’den yola çıktınız

Ama yolu çabuk şaşırdınız

İncil’den kendinize bir şeyler katacağınıza

Kendinizden İncil’e çok şeyler kattınız

Sevdiniz öyle sevdiniz ki sevdiğinizi tutup mermere işlediniz

aktüel yapar. Ruhsal oluş, bu şiirde, temel yapıdır. Bakarsınız, Akçaburgazlı Yekta, Davut’u yaşar. Zaman önemini kaybetmiştir, insandır hep bu şiir. İsa ve İncil varsa bu şiirde, mistik ya da dinî bir şiir sanmayın. Tam anlamıyla laik bir şiirdir. Din bir dekor, ya bir benzetim ya bir sonda aletidir. Yaşamayı çekip çıkarmak için bir alet.” (Sezai Karakoç, “Dişimizin Zarı”, **Edebiyat Yazıları II: Dişimizin Zarı**, 6. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mayıs 2016, s. 32.)

¹⁰⁰⁹ Şiir için bkz. Ece Ayhan, “Vedha’lardan Birinde (I-Kumarcı Musa)”, **Bütün Yort Savul’lar! (Toplu Şiirler 1954 - 1997)**, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010, s. 13.

¹⁰¹⁰ Şiir için bkz. Ece Ayhan, “Akdeniz Pencereleeri”, **a.g.e.**, s. 44.

¹⁰¹¹ Şiirde Hz. Mûsâ’nın bu yönü “hep böyle gökyüzünde” dizesi ile tasvir edilmiştir. (bkz. Ece Ayhan, a.y..)

Ama sonra tutup mermere taptınız”¹⁰¹²

Şiirde önce İncil’in mana/içerik açısından tahrif edilmesi; daha sonra Hristiyanlıktaki ikonografi ve heykel anlayışı ile Allah’ın elçisi Hz. İsa’nın (buraya İsa peygamberin annesi Hz. Meryem’i de ilave edebiliriz) yanlış bir telakkiye göre değerlendirilmesi¹⁰¹³; şiirin alıntılanmadığımız devamında ise üstü kapalı bir biçimde önce Hristiyanlar, ardından misyonerlik faaliyetlerinde dinin/İncil’in çıkarlar uğruna kullanılması, satirik diyebileceğimiz bir yaklaşımla eleştirilmiştir.

3.3.2. Tarihî Şahsiyetler ve Tarihî Olaylarla İlgili Satirler

Çalışmamızın “Tarihî Şahsiyetler ve Tarihî Olaylarla İlgili Parodiler” alt başlığında da değindiğimiz gibi; İkinci Yeni şairleri şiirlerinde bazen bir temel motif bazen ise sadece bir imaj olarak tarihten, oradaki iz bırakmış şahsiyet yahut olaylardan sıklıkla yararlanmışlardır. Zaman zaman bu tarihî şahsiyet ya da olaylara parodik dönüştürmeler yaparak, onlarla eğlenmiş veya alay etmiş; zaman zaman da - bazen üstü kapalı bazense açıktan- satirize ederek eleştirmişlerdir. Söz gelişi İlhan Berk, “Gökyüzünün Ardı”¹⁰¹⁴ başlıklı şiirinde Osmanlı’nın saray mutfağında yapılan gereğinden fazla harcamaları dokundurma yoluyla; Ece Ayhan ise “Ölümün Arkasından Konuşmak”¹⁰¹⁵ adlı metninde Osmanlı İmparatorluğu’nda iktidar uğruna, nizam-ı âlem ve devletin bekası için gerçekleştirilen katliamlara (özellikle kardeş katliamlarına) ve Osmanlı’daki (ör. Tanzimat’ın ilanı gibi) daha başka olaylara dikkat çekerek; bunların yanı sıra Türkiye Cumhuriyeti’nin de Osmanlı İmparatorluğu’nun bir devamı olduğuna imada bulunarak, eleştirmiştir.

Ece Ayhan, Rus hükümdar I. Petro’yu (1672-1725) da “A. Petro” başlıklı şiirinde ironik bir dille satirize etmiştir:

“Bir gülüşün var ayakta kötü elbet
burcuvalıklarında bir dudak gül gibi

¹⁰¹² Sezai Karakoç, “*Taha’nın Kitabı* (İkinci Bölüm) / Doktorun karşısında”, **Gün Doğmadan**, 27. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mart 2020, s. 311. (Ayrıca “İkinci Bölüm”ün tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 306-316.)

¹⁰¹³ Ramazan Enser, “Sezai Karakoç’un Şiirlerinde Geleneğin Tezahür Odakları Olarak İnsan, Zaman ve Mekân”, İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2018, s. 151.

¹⁰¹⁴ Şiir için bkz. İlhan Berk, “Gökyüzünün Ardı”, **Eşik (1947-1975)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018, s. 226.

¹⁰¹⁵ bkz. Ece Ayhan, “Ölümün Arkasından Konuşmak”, **Bütün Yort Savul’lar! (Toplu Şiirler 1954 - 1997)**, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010, s. 148-151.

Bütün ellerinin sokakları aşktır senin a. petro.”¹⁰¹⁶

Aslında şiirde satirik yaklaşım bir çeşit şifre misali “A” harfinde saklanmış ve onunla pekiştirilmiştir. Tunç Tayanç, yayına hazırladığı “*Adım Ece Ayhan Çağlar...*” isimli kitapta konuyla ilgili şunları kaydeder:

“A. Petro’daki ‘A’nın ne olduğu üzerine bir doktora tezinde şu yoruma yer verilmiştir:

‘Bu başlığın, tarihte ‘I. Petro...’ olarak bilinen ve 1672-1725 yılları arasında yaşamış olan Rus Çarı ‘Büyük Petro...’ya bir gönderme içerdiğini, şairin sayıların ilki olan ‘1’ rakamı yerine alfabenin ilk harfi olan ‘A’yı kullanarak bu kişinin sıra numarasını verdiğini düşünebiliriz.’¹⁰¹⁷

Oysa elimizdeki taslaklara göre, Ece Ayhan hiç de öyle ‘1’ yerine ‘A’ kullanmak gibi yollara başvurmamış, şiirin adını dosdoğru ‘Amcık Petro’ koymuş, ancak yayımlanırken başlık ‘A. Petro’ya dönüştürülmüştür.”¹⁰¹⁸

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere, Ece Ayhan’ın şiirdeki ironi içeren satiri son dizenin sonunda daha da sertleşmiş ve sövgüye varmıştır. En nihayetinde bu şiiri, Ece Ayhan’ın tarihî şahsiyetlerden namıdiğer Büyük Petro’ya karşı bir sataşması olarak niteleyebiliriz/değerlendirebiliriz.

3.3.3. Devlet Yönetimi ve Politikalarıyla İlgili Satirler

Devlet; “toprak bütünlüğüne bağlı olarak siyasal bakımdan örgütlenmiş millet veya milletler topluluğunun oluşturduğu tüzel varlık”tır.¹⁰¹⁹ Siyasal otoritenin teşekkül etmesiyle şekillenen bu teşkilatlanmanın görev ve sorumluluğu anayasada belirlenmiş ilkelere bağlıdır. Devleti yönetenlerin temel vazifesi ise halkı, hak ve adalet içinde yasalara uygun bir biçimde yönetmek; insanların “refah ve huzurunu, can ve mal güvenliğini sağlamak; ülkeyi dış tehdit ve saldırılara karşı korumak ve savunmaktır. Bunu gerçekleştirebilmek için devlete ve devlet kurumlarına lüzum ve

¹⁰¹⁶ Ece Ayhan, “A. Petro”, **a.g.e.**, s. 59.

¹⁰¹⁷ Erdoğan Kul, “Ece Ayhan’ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma”, Ankara: Ankara Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2007, s. 369.

¹⁰¹⁸ Ece Ayhan, “**Adım Ece Ayhan Çağlar...**”, haz. Tunç Tayanç, 2. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2018, s. 231-232.

¹⁰¹⁹ Türk Dil Kurumu, “devlet”, **Türkçe Sözlük**, 11. b., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 648.

ihtiyaç vardır. Örneğin; ülkede kamu düzenini korumak; toplumun emniyet ve asayişini; ulaşım, eğitim, sağlık, sosyal, kültürel vb. ihtiyaçlarını karşılamak; en önemlisi halkın [...] varlığını ve kalıcılığını; huzur, refah ve güvenliğini sağlamak için *hükümet teşkilatına*; ülkeyi korumak ve savunmak, sınırlarda oluşan tehlikeyi önlemek ve yok etmek için *askerî teşkilata* (ordu ve donanmaya); yurt içinde asayiş (güvenliği) sağlamak için *jandarma ve emniyet teşkilatına* ihtiyaç vardır. Ayrıca kişiler ve topluluklar arasında çıkacak anlaşmazlıkları çözmek, kanunun yasakladığı işleri yapanları ve suçluları cezalandırmak için *yargı ve adliye teşkilatına*; ülkeyi ve kamu düzenini korumak, asayiş temin etmek, askeri beslemek, memurlara maaş vermek, toplumun ihtiyaçlarını karşılamak, maddi ve mali kaynak sağlamak için vergi konulmasına, vergi toplanmasına; bu amaçla *hazine ve maliye teşkilatı* kurulmasına lüzum ve ihtiyaç vardır. Bunlar bir toplumda ve bir ülkede devlet olmadan gerçekleştirilemez.”¹⁰²⁰ İşte İkinci Yeni şairleri de devletin bu idari yapılarında mevcut olan aksaklıkları satirik bir dil/üslup/yaklaşım ile eleştirmiş ve şiirlerinde ara sıra komik bir kurgu da oluşturarak, fark ettikleri veya gördükleri kusurları dolaylı yoldan okura da anlatmaya/aktarmaya çalışmışlardır.

Turgut Uyar, “Bir Amcanın ve Onun Karısının Ölümüne Ağıt” adlı şiirinde Osmanlı hanedanının tutumu ile Millî Mücadele esnasında işgalcilere/düşmana karşı göğsünü siper eden halk arasındaki farkı işlemiştir. Üç birimden oluşan şiirin birinci ve üçüncü biriminde “mustafa kardeş” diye seslenilen kişiyi, bir bakıma savaş sırasında halkın içinden mücadeleye katılan ve hayatını kaybeden insanları temsil eden bir sembol olarak düşünebiliriz. Şiirin sonlarına doğru “yepyeni bir kuşağı üretecek / döller dinlensin”¹⁰²¹ dizeleriyle, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşuna göndermede bulunan şair, ikinci birimde üstü kapalı bir şekilde Osmanlı hanedanının o dönemki tutumunu satirize etmiştir:

“osmanlıdan vurduk yokuş aşağı

yokuş aşağı

yokuş aşağı

¹⁰²⁰ Nihat Aytürk, *İslam’da Devlet Yönetimi: Lider Yöneticiler (Hz. Muhammed, Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Osman ve Hz. Ali’nin Devlet Yönetimi ve Liderliği)*, Ankara, Astana Yayınları, 2018, s. 14-15.

¹⁰²¹ Turgut Uyar, “Bir Amcanın ve Onun Karısının Ölümüne Ağıt”, *Büyük Saat (Bütün Şiirleri)*, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 444.

paris dolaylarında verdik molayı
verdik molayı
verdik ya bir öküz gibi yorulduktan sonra
yalnız ve kara
kullar dinlensin”¹⁰²²

Şiirin yukarıda alıntılanmış biriminde, Millî Mücadele sürecinde Osmanlı hanedanına mensup çoğu üyenin (mecburi dahi olsa) canılarını ortaya koyan halkı arkalarında bırakıp, ülkeyi terk ederek yurt dışına gitmeleri/yerleşmeleri küçümseyici bir tavırla eleştirilmiştir. Öyle ki şiirin içinde yer alan “öküz gibi yorulmak” ifadesi/yakıştırması, duyulan öfkenin boyutunu gözler önüne sermektedir. Turgut Uyar’ın bu şiiri, Millî Mücadele’ye katılanları yücelten; Osmanlı hanedanına mensup önemli üyelerin, gereğini yapmayıp halkın başında durmayışını ise yeren bir şiirdir.

Toplandılar (1974) kitabının “Gazete I” bölümünde yer alan “vurun” başlıklı bir diğer -kısa- şiirinde ise şair, monarşi rejimini satirize etmiştir. Bunu da eleştirisinin hedefine monarşinin temsili karakteri *imparatoru* koyarak yapmıştır:

“vurun ağzına imparatorun
gelecek günler için iyi konuşmadı
bütün imparatorlar gibi
giysileri görkemli olan
ve çiçekli
kimisinin yıldızlı”¹⁰²³

İkinci Yeni’nin bir diğer şairi Cemal Süreya’nın ise bazı şiirlerinde, yaşadığı dönemin aktüel siyasetini satirize ettiği görülür. O şiirlerden biri de “Sevincelik”tir. “Sevincelik”te şair, o dönem gündemde olan Boğaziçi Köprüsü’nün (şimdiki adıyla “15 Temmuz Şehitler Köprüsü”) hisse senetlerinin -dönemin hükümeti tarafından- satışa çıkarılmasını¹⁰²⁴ ironik bir dille/üslupla satirize etmiştir:

“Kızkulesi’nin düş getiren pay senetleri

¹⁰²² Turgut Uyar, a.y..

¹⁰²³ Turgut Uyar, “Gazete I (vurun)”, **a.g.e.**, s. 481.

¹⁰²⁴ Doğu Perinçek, “Sürgün-Efsane-Düş-Materyalizm”, **Hürriyet Gösteri (Cemal Süreya Eki)**, S. 111, İstanbul, Şubat 1990, s. 39.

Kısa günde kapış kapış gitti”¹⁰²⁵

Şiirde kapitalist sistem ironi aracılığıyla eleştirilmiş; ve böylece Boğaziçi Köprüsü’nün pay senetleri zenginlere peşkeş çekilirken, şiir anlatıcısı bir şirket olarak sunduğu “Kızkulesi’nin düş getiren pay senetleri[ni]”, “İşçisi köylüsü öğrencisi şairi” yani özetle az gelirli 49 buçuk milyon vatandaşa dağıtmıştır.¹⁰²⁶ Çünkü halkın yoksul sayılabilecek tabakasının maddi durumu Boğaziçi Köprüsü’nün hisse senetlerini değil, ancak Kız Kulesi’nin “düş getiren pay senetleri”ni alabilecek durumdadır. Böylece şair, ekonomi ile hayaller arasında bir bağ kurarak, kapitalizm sistemi ve kapitalistlerle birlikte, toplumdaki gelir dağılımında yaşanan muvazenesizliğe ve insanların/vatandaşın karşılığı olmayan düşler kurmasına sebep olan, o dönemin hükümetini de eleştirmiştir. Ayrıca şiirin sonunda -özellikle-sermayecilere bir de hayat dersi verilmiştir. “[...] 49,5 milyon düş senedi / Bir sabah törenle denize verildi[kten]” sonra “İçlerinden üç tanesi [...]” “Tarihin babası sayılan Herodotos’a; / Tarihin bir babası daha varsa ona; // - Ve uzun tartışmalardan sonra - / Nüfus[...]un geri kalan kısmına” ciro edilmiştir.¹⁰²⁷ Böylece halkın küçük bir kısmını oluşturan sermayecilerin göster(e)mediği nezaketi, halkın az gelirli büyük çoğunluğu göstermiş, böylece bu tutumla hem sermayecilere hem de adaletsiz olduğuna inanılan hükümete yani siyasilere üstü kapalı bir ders verilmeye çalışılmıştır.¹⁰²⁸

Cemal Süreya, bir başka şiiri “555 K” ile Adnan Menderes (1899-1961) hükümetini yermiştir. Şiir başlık olarak, 5 Mayıs 1960 tarihinde, Ankara’da, Demokrat Parti aleyhtarı öğrencilerin yaptığı protesto eyleminin şifresini (5. ayın 5. günü saat 5’te Kızılay’da) taşımaktadır.¹⁰²⁹ Şiirin içeriğine baktığımızda, siyasi otoritenin baskısı altında göz ardı edilerek ötelenmiş olan halkta oluşmaya başlayan öfkenin yansımalarını; aynı zamanda toplumsal ve bürokratik yozlaşmanın izlerini

¹⁰²⁵ Cemal Süreya, “Sevinçlik”, *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 211.

¹⁰²⁶ Cemal Süreya, a.y..

¹⁰²⁷ Alıntılar için bkz. Cemal Süreya, a.y..

¹⁰²⁸ Ayrıca bkz. Mehmet Doğan, “Cemal Süreya’nın Şiiri (Yapı, Tema ve Anlatım)”, Ankara: Gazi Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2007, s. 473-475.

¹⁰²⁹ bkz. ———, “555K”, *Vikipedi*, (Çevrimiçi) <https://tr.m.wikipedia.org/wiki/555K>, 27 Kasım 2023.

görmekteyiz. Bunun sonucu olarak da metinde, bu bozuk düzenin, çürümenin müsebbiplerine karşı satirik bir tavır takınılmıştır.¹⁰³⁰

Şair, Eylül 1989 yılında *Yeni Yaprak* dergisinin 9. sayısında yayımladığı ve kitaba almaya ömrü vefa etmediği “Kürtler ve Arnavutlar” başlıklı iki dizelik şiirinde (“Kürtler yalan söylemek zorunda; / Arnavutlar, doğru.”¹⁰³¹), devletin resmî ideolojisine özgü baskıcı tutumun satirik parodisini yapmıştır. Süreya, Türkiye Cumhuriyeti toprakları içerisinde yaşayan iki farklı ulusu, “yalan” ve “doğru” gibi birbirine zıt iki kavramla birleştirerek, devletin uyguladığı ayrıştırıcı politikalar karşısında, bilhassa Kürtlerin takınmak zorunda kaldığı tavrın ve düştükleri müşkül durumun parodisini yaparak, resmî ideolojiyi yermiştir. Cemal Süreya, kendi gerçeğinden yola çıkarak, sürgüne maruz kalan ve dilleri yasaklanan Kürtlerin âdeta bir suçlu gibi kendi kimliklerini gizlemek için “yalan söylemek zorunda” kaldıklarını; fakat Arnavutların “göçmen” statüleri nedeniyle yalan söylemek gibi bir sıkıntılı duruma düşmeye gereksinim duymadıklarını ve bu yüzden içleri rahat bir şekilde kimliklerine dair doğruyu söyleyebildiklerini vurgulamıştır. Şairin bu satirik yaklaşımını, Türk devletine yönelik bir ikaz olarak da kabul edebiliriz.

Ece Ayhan’ın “Ut” adlı şiirinde ise hem Osmanlı İmparatorluğu hem de Türkiye Cumhuriyeti’nin devlet yönetiminde alınan kararlar, yapılan göndermelerle yerilmeye çalışılmıştır. Mesela “tanzimat fermanında unutulmuş hacivat”¹⁰³² dizesiyle şair, 3 Kasım 1839’da Gülhane Hatt-ı Hümayunu (Tanzimat Fermanı) ile başlatılan modernleşme ve yenileşme döneminde, artık eskiye dair hiçbir şeye, hatta Türk gösteri sanatları tarihinde önemli bir yer tutan *Karagöz ve Hacivat* gölge oyunundaki “Hacivat” karakterine bile yer olmadığını, “unutulmuş” ifadesiyle dile getirmiş ve bu durumu alttan alta eleştirmiştir. Osmanlı devlet yönetiminde alınan - ve şair tarafından yanlış olduğuna hükmedilen- karar(lar), alıntıladığımız dizeyle

¹⁰³⁰ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “555 K”, *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 288-289.

¹⁰³¹ Cemal Süreya, “Kürtler ve Arnavutlar”, *a.g.e.*, s. 297. (Kürt olduğunu uzun zaman gizlemek zorunda kalan Cemal Süreya’nın, kendi hikâyesinin dışında, bu şiiri yazmasına ilham kaynağı olan bir diğer isim; kendisi Arnavut asıllı olan ve kimliğini saklamadan rahatça dile getiren, arkadaşı Muzaffer Buyrukçu’dur. / Muzaffer İlhan Erdost, *Üç Şair (Nazım Hikmet, Cemal Süreya, Ahmed Arif)*, 2. b., Ankara, Onur Yayınları, Eylül 2004, s. 56.)

¹⁰³² Ece Ayhan, “Ut”, *Bütün Yort Savul’lar! (Toplu Şiirler 1954 - 1997)*, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010, s. 55.

somutlaştırılıp satirize edilirken, Türkiye Cumhuriyeti’ndeki sistemsel çürümeler ise şu mısralar ile ele alınıp eleştirilmeye gayret edilmiştir:

“Yalnız belki çocuklar için atlı
gülen tramvayı ölümün cumhuriyete
enflasyonu sekiz memeli bir zenne”¹⁰³³

Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla meydana gelen yeni sistemde, olumlu denebilecek hiçbir değişiklik olmamış, bilakis bu sistem, çocuklara çok daha fazla “ölüm” getirmiştir. Uygulanan yeni yanlış devlet politikalarıyla enflasyon ve vergiler daha da artmış ve ülkenin genelinde Osmanlı’dan beri süregelen sıkıntılarda -rejim değişikliğine rağmen- “olumlu” denebilecek hiçbir gelişme sağlanamamış ve aynı tekdüzelik devam etmiştir. İki devlet rejimi arasındaki “başarısız olma” özdeşliğinin, Osmanlı İmparatorluğu eleştirilirken “Hacivat”; Türkiye Cumhuriyeti eleştirilirken de orta oyununda veya *Karagöz ve Hacivat* gölge oyununda kadın rolüne çıkan erkek oyuncuya verilen “zenne” isminde gizlendiğini görüyoruz. Hatta şiirde -her iki devletteki sıkıntılı durumu/kötü gidişatı simgelemek için- yer verilen gölge oyununa ait bu iki karakterin, oyundaki pozisyonları göz önünde bulundurulduğunda veya karşılaştırılıp kıyaslama yapıldığında, Türkiye Cumhuriyeti’ndeki devlet yönetiminin veya rejiminin, Osmanlı İmparatorluğu’ndakinden çok daha kötü olduğu söylenebilir (Ece Ayhan’a göre).

Ayhan’ın devlet yönetimi ve politikalarında mevcut aksaklıkları yediği bir diğer şiiri “Meçhul Öğrenci Anıtı”dır.¹⁰³⁴ Bu şiirde devlet, okul/eğitim ve ölüm üçgeni arasında ezilmiş bir çocuğun/gencin akıbeti üstünden hem özelde devlet hem de eğitim sistemine eleştirel göndermeler yapılmıştır.¹⁰³⁵ Ayhan’a göre okul, eğitimiyle birbirinin aynısı, standart (yani bir örnek) fertler yetiştiren ve hazırlanan öğretim programının haricine çıkmaya imkân tanımayan, devletin bir arkabahçesi

¹⁰³³ Ece Ayhan, a.y..

¹⁰³⁴ Şiir için bkz. Ece Ayhan, “Meçhul Öğrenci Anıtı”, **a.g.e.**, s. 123.

¹⁰³⁵ Bir söyleşide Ece Ayhan’a bu metin (“Meçhul Öğrenci Anıtı”) sorulmuş, kendisi de şiirin sırrını şu şekilde açıklamıştır: “-Sizin ‘Meçhul Öğrenci Anıtı’ şiirinizde geçen bir dize var. ‘Devlet dersinde öldürülmüştür’ dizesi. Nedir bu dizenin gizi? -Devlet Mimarlık ve Mühendislik Akademisi’nde bir zamanların öğrenci liderlerinden olan Battal Mehetoğlu polisçe öldürüldü. Cenazesinde Battal’ın annesi İnsaf Ana’ya birisi neler hissettiğini sorar. Şöyle der İnsaf Ana: ‘Ah ki oğlumun emeğini eline verdiler.’ Meçhul Öğrenci Anıtı budur.” (Ece Ayhan, “Bir Etikçi: Ece Ayhan”, **Sivil Denemeler Kara (Deneme - Söyleşi)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2021, s. 65. / Ayrıca bkz. Ece Ayhan, “Şiir Şiirde Kalmaz”, Konuşuran: Niyazi Zorlu, **a.g.e.**, s. 11-12.)

gibidir. Özetle; “Meçhul Öğrenci Anıtı” şiirini, eğitim sisteminin yanlış bir siyaset üstüne inşa edildiği düşüncesinin bir isyanı olarak görmek mümkündür.

Ece Ayhan’ın iki bölümden oluşan “Yalınayak Şiirdir”¹⁰³⁶ isimli metninde ise, sesi işitilen kişinin ait olduğu sınıfsal tabaka ile otorite arasındaki çekişme konu edilmiştir. Derin bir öfke ve başkaldırı ile beraber yoğun bir acı ve saadetsizliğin hüküm sürdüğü şiirde, ayrıca devletin sağlık kurumlarında yaşanan işkencelerin de satirize edildiğine şahit oluyoruz. Birinci bölümde, cinsel sağlıkla alakalı sorunlar yaşadığı düşünülen hayat kadınlarının Emrazı Zühreviye Hastanesi’ne (dışlanmış bir biçimde, ötekileştirilerek) kapatılması; ikinci bölümde ise akıl hastanesinde hademeler tarafından -odunlarla- sırf keyif için hastaların dövülmesi; devlet tarafından iyileştirmek amacıyla kurulan sağlık kurumlarının işkence yerlerine, mekânlarına dönüşmesi sert (ve öfkeli denebilecek) bir ima ile eleştirilmiştir. Şiirde, işkenceye maruz kalanların trajedisi “halk” denilen -yaşamın karanlık dışına atılmış- belli bir kesimle sınırlandırılmış olması da dikkat çekicidir. Öte yandan -tüm olumsuzluklara rağmen- daha ilk mısradaki, tüzüklerle kapsamlandırılan sisteme hiçbir zaman baş eğilmediği “çarpmak” sözcüğüyle nakledilmiştir.

“Biz tüzüklerle çarpışarak büyüdük kardeşim”¹⁰³⁷

Şiirde, sınıf farklılıklarına müteveccih isyanın çocuk imajıyla aktarılmış olmasının en önemli nedeni; dışlanmış kesimlerde -genellikle- yaşanan sıkıntıların ceremesini -esasen- çocukların çekmesinden ileri gelmektedir. Bir yönüyle, sözünü ettiğimiz bu şiirde asıl eleştirilenler, halkın ötekileştirilmiş kesiminde yaşanan sorunlara duyarsız kalan ve zaman zaman yeri/fırsatı geldiğinde -kendi menfaatleri uğruna- halkı ezmekten çekinmeyen erk sahipleridir.

Ece Ayhan’ın “Açık Atlas” başlıklı diğer bir şiirinde de çok sayıda kültürel cemiyeti içinde taşıyan toplumun, “azınlık”ta kalanları merkeze alınarak, devletin resmî ideolojisi eleştirilmiştir. Bu eleştiri, komik bir dil ve devlet sisteminin dönüştürülmesi, aynı zamanda kendi işlevselliğinin dışına çıkarılması sonucu satirin başlıca üç formundan biri olan (kısmi bir) “parodi”¹⁰³⁸ üzerinden yapılmıştır:

¹⁰³⁶ Şiir için bkz. Ece Ayhan, “Yalınayak Şiirdir”, **Bütün Yort Savul’lar! (Toplu Şiirler 1954 - 1997)**, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010, s. 131.

¹⁰³⁷ Ece Ayhan, a.y..

¹⁰³⁸ Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017, s. 171.

“Hayattan ders veriyor diye öğretmenleri kızdıran
Tuzu bir bulmuş çocukları saklamadan güldüren dünyaya
Su kaçırmaz bir eşeğin sesine açıktır penceresi
Bir sınıfın, batı son dersinde, kuşluk vakti

Meşeler yapraklanınca bir tuhaf olurlar işte
Koparılmış kürt çiçekleri, hatırlayarak amcalarını
Azınlıkta oldukları bir okulda bile, sorarlar soru
Neden feriklerin ve eşeklerin memeleri vardır?

En arka sırada çift dikişliler, sınavda en öne
İntihara ve denizde nasıl boğulmaya çalışırlar
Yalnız Orta Doğu’da el altında satılan bir atlas
Kim demiş on sekiz yaşından küçükler okuyamaz

Bakıldı ki kum saati, ters çevrilmiş, çıt, usul isa asi olmuş
İkinci karnede babası yarısını silahıyla dışarda bırakıp
Öyle öğretildiği için saygılı, sınıfa giren parmak çocuğun
Boş yerine, girilmeyen bir dersin denizi, gelip oturmuş

Açık kalmış atlası, deniz taşmıştır, darılmasın Fırat ama

Hayatın orta öğretmeni sustu, dondu gülmeleri çocukların
Bir cenaze töreninde daha ölümlü karşılamaya götürüleceğiz

Efendiler! Eşekler susabilirler

Ne yani çocuklar hiç gülmeyecekler mi?”¹⁰³⁹

Ece Ayhan’ın 1970 yılına tarihlenmiş “Açık Atlas” başlıklı şiiri, o dönemki devlet ideolojisinin azınlıkta olanlara ve Kürt sorununa karşı bakışının satirik bir

¹⁰³⁹ Ece Ayhan, “Açık Atlas”, **Bütün Yort Savul’lar! (Toplu Şiirler 1954-1997)**, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010, s. 132.

yansımasıdır. Şiirde devletin azınlığa karşı uyguladığı inkârcı ve baskıcı politikalar üstü kapalı bir biçimde işlenmiş ve ironik bir dille eleştirisi yapılmıştır. Şair, “Tuzu bir bulmuş çocuklar”, “Meşeler”, “Koparılmış kürt çiçekleri”, “Azınlık”, “çift dikişliler”, “isa”, “parmak çocuk” gibi ifadelerle Kürt gençlerini (çocuklarını); “sınıf”, “okul” ve “atlas” ile Türkiye Cumhuriyeti’ni; “öğretmenler”, “ferik”¹⁰⁴⁰, “eşek” gibi kelimelerle ise iktidarı ve askerî gücü simgelemiştir. Ayrıca Ayhan, şiirin sonunda tarafını hiç gizlemeden ve doğrudan iktidara seslenerek, “Ne yani çocuklar hiç gülmeyecekler mi?” sorusuyla, yersiz baskıcı tutumun ve yok sayma politikaların gereksizliğine ve yanlışlığına işaret etmiştir.

Ece Ayhan’ın satirik bir tavırla padişah/iktidar kavramlarını yerdiği şiirlerinden biri de “Çarşafı Bir Ölüm Yatağı”dır.

- “1. İhlamur Köşkü’ndeki toplantıya yatağıyla getirilmiştir.
Lazımlık da. Hem etsin hem konuşsun.
2. Ağız kapışması olur bir ara. Hüdavendigâr livası, köşk,
mülkler tehlikededir.
3. Lazımlıkta otururken kıpkırmızıdır padişah. Öfkeden mi
ıkmıktan mı? bilinmiyor.
4. İşte burası anlaşılamamıştır yazmanlarca. Tarih hocaları
tartışır.”¹⁰⁴¹

Şiirinde padişahı toplantıya yatağıyla getiren ve taht yerine lazımlığa oturtan Ece Ayhan, bir bakıma iktidarın satirik parodisini yapmıştır. Öyle ki “Hem etsin hem konuşsun.” ifadesiyle, bu toplantılarda alınan kararların ne şekilde alındığını ve etkilerinin ne derece önemli olabileceğini abartılı ve grotesk bir anlatımla aktarmaya ve tahayyül ettirmeye çalışmıştır. Şairin benzer bir satirik yaklaşımını “Marmara Şehzadeleri” adlı şiirinde de görmek mümkündür:

- “1. Taçyapraksız bir öğlen uykusu. Kalkmıştır V. Murat.
Merdivenleri kışın kışın iniyor.
2. Ve tüm Marmara şehzadeleri de yürüyorlar Horasan’a

¹⁰⁴⁰ “Ferik”, Türk Dil Kurumu’nun *Türkçe Sözlük*’ünde askerî bir rütbe (“1. Tümgeneral. 2. Korgeneral.”) olarak (da) yer almaktadır. (bkz. Türk Dil Kurumu, “ferik (II)”, *Türkçe Sözlük*, 11. b., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 862.)

¹⁰⁴¹ Ece Ayhan, “Çarşafı Bir Ölüm Yatağı”, *Bütün Yort Savul’lar! (Toplu Şiirler 1954-1997)*, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010, s. 208.

değın demir arıklarla. Biri kaçmış.”¹⁰⁴²

şair, iktidarın yönetim biçimi açısından var olan kusurlarını -şiirin içinde oluşturduğu- tedirginlik duygusuyla daha belirgin bir hâle getirmeyi amaçlamıştır. Dahası şiirde, şehzadeler arasında meydana gelen rekabetin ve yaşanan çekişmelerin, devlet yönetimi açısından korkuya yol açtığına dikkat çekilmiştir. Ayrıca “Marmara şehzadeleri” ifadesi, bir yönüyle iktidar için öldürülen şehzadeleri de anımsatmaktadır. Böylece padişaha hâkim olan tedirginlik, dolaylı yoldan yönetimi de korku imparatorluğuna dönüştürmekte ve bu durum doğrudan halkın özgürlüğünün elinden alınmasına sebebiyet vermektedir.

3.3.4. Batı Medeniyetiyle İlgili Satirler

Takriben 18. yy.’dan bu yana dünyayı yavaş yavaş tesiri altına almaya başlayan Batı medeniyetinin, son yüzyılda etki etmediği ülke neredeyse kalmamış gibidir. Pek çok topluma gerek dūřünsel gerekse eylemsel manada temas etmiş olan Batı, ortaya koyduğu medeniyet ölçütleriyle âdeta dünyanın birçok yerinde değişik ölçülerde farklı farklı yankılar uyandırmayı başarmıştır. Her ne kadar İkinci Yeni şiirinin de *fikrî*, *felsefî*, *edebî* ve *estetik* arka planını ekseriyetle Batılı akımlar belirlemiş/etkilemiş olsa da, bu řiir hareketine mensup şairlerin (bilhassa İslâm medeniyetinden beslenen Sezai Karakoç’un) bazı şiirlerinde Batı uygarlığı kıyasıyla satirize edilmiştir.

Edip Cansever’in *Umutsuzlar Parkı* (1958) kitabındaki “ember” başlıklı ikinci bölümün Roma rakamlarıyla numaralandırılmış dördüncü şiirinde, ucundan kıyısından kapitalist Amerika’ya değinilmiştir:

“şunu şuraya koymalı Bill
-Ne kötü bir ingilizce-
Ya da ben
Gene mi yenildim Bill?
Odada, adamın içindeki odada
Radyoyu açıyor Bill
Radyoda kalın harflerle Amerika
Ne kötü bir hava

¹⁰⁴² Ece Ayhan, “Marmara şehzadeleri”, **a.g.e.**, s. 220.

Ne kötü bir yaşantı”¹⁰⁴³

Şiirde sesini duyduğumuz anlatıcı özne, talimatlar verilen uşak Bill üzerinden yarı şaka yarı ciddi bir biçimde yenildiğini ve artık umutsuzluğunu bertaraf edecek gücünün, iradesinin kalmadığını dile getirmiştir. Yukarıda alıntıladığımız şiirin başlangıç mısralarında; radyoda kalın harflerle birdenbire beliriveren Amerika’dan âdeta haberler aktarılıyormuşçasına, oradaki havanın (atmosferin) ve yaşantının ne kadar kötü olduğu vurgulanmıştır. Radyoda Amerika’nın kalın harflerle tezahür etmesi (ve Bill isminden), topyekûn Amerika Kıtası’nın değil, sadece (önemi bakımından *kalın harflerle* üzerine dikkat çekilen) Amerika Birleşik Devletleri’nin satirize edilmeye çalışıldığını anlıyoruz. Devamındaki “Hiç paran oldu mu Bill / Bozdurup harcamak kadar”¹⁰⁴⁴ gibi dizelerde ise kapitalist Amerika’da -diğer kapitalist ülkelerdeki gibi- hizmetkârların (emekçilerin) karın tokluğuna çalıştığı imlenerek, böylesi bir sistem örtük bir şekilde eleştirilmiştir.

Cemal Süreya’nın “Cellat Havası”¹⁰⁴⁵ adlı şiirinde ise bazı Batılı ülkelerin idam cezası şekilleri, ironik denebilecek bir biçimde ortaya koyulmuş ve bu tutum içten içe satirize edilmiştir. Fransa’da “Mösyö Giyotin”; İspanya’da “Sinyor Kurşun”; Amerika’da “Mister Elektrik Sandalyası”; Almanya’da “Herr Balta”; Türkiye’de de “İp Efendi” birer idam aracı olarak (dikkat çekilmek maksadıyla ilk harfleri de büyük yazılarak) şiirin içinde ortaya çıkmaktadır. Turist olarak gidilen ülkelerden nasıl tanıdıklara kartpostallar gönderiliyorsa, şair de bir şekilde aynı yöntemi kullanarak, Batılı ülkelerdeki (hatta mensubu olduğu ülkeyi, yani Türkiye’yi de içine katarak/alarak) idam biçimlerini betimlemiş ve Batı medeniyetini şikâyet etmek için, okurlara bir çeşit satirik şiir kartları göndermiş gibidir.

İkinci Yeni şairleri arasında Batı medeniyetini en şiddetli şekilde satirize eden kişi, -yukarıda da ismini andığımız- Sezai Karakoç’tur. Her yönüyle İslâm dininden ve medeniyetinden beslenen şair, bazı şiirlerinde bazı Batılı ülkelerin -Müslümanlara ve Müslüman ülkelere yönelik- emperyalist anlayışını/tutumunu kıyasıya eleştirmeye çabalamıştır. O şiirlerden bir de “Ötesini Söylemeyeceğim”dir. Bu şiirini Karakoç,

¹⁰⁴³ Edip Cansever, “Çember (IV)”, **Sonrası Kahr I (Bütün Şiirleri)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 148.

¹⁰⁴⁴ Edip Cansever, a.y..

¹⁰⁴⁵ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Cellat Havası”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 56.

on yaşındaki Tunuslu bir kız çocuğunun ağzından söylemiştir. Şiir, Fransa'nın Tunus ve Cezayir üstündeki emperyalist/sömürgeci baskılarına karşı ortaya konan bağımsızlık mücadelelerinden hareketle kaleme alınmıştır.¹⁰⁴⁶ Bu şiirde özelde Fransa, genelde ise sömürgeci diğer tüm Batılı ülkelerin sömürü düzeni, baskısı, zulmü ve katliamları eleştirilmiştir. Emperyalizme karşı duyulan bıkkınlık o kadar had safhadadır ki, şiirdeki anlatıcı özne (Tunuslu küçük kız çocuğu); “Bay Yabancı”, “Medenî Adam” ve “Bay Fransız” diye seslendiği kişinin (ve diğer bütün düşman telakki edilen sömürgecilerin) bir an önce gitmesini istemektedir:

“Sizin def olup gitmenizi istiyorum işte o kadar
Ali de istiyor ama söylemekten çekiniyor
Halbuki siz insanı öldürmezsiniz değil mi?
Gidiniz ve öteki yabancıları da beraber götürünüz”¹⁰⁴⁷

Aslında sömürenler ve sömürülenler arasında -zıtlıklar üzerinden- yapılan karşılaştırmalar/kıyaslamalar ve ayrımlarla ilerleyen şiirin geneline baktığımızda, çeşitli ruhsal kırılmalarla da karşı karşıya kalmaktayız. Bu yönüyle şiiri, hem çekilen zulmü aktarması bakımından bir mağduriyet şiiri; hem de hakların savunulması (yani var olma mücadelesi) bakımından bir başkaldırı şiiri olarak görmek/değerlendirmek mümkündür.

Sezai Karakoç'un Batı merkezli uygarlaşma düşüncesini satirize ettiği “Masal” adlı şiirinde ise, evlatlarını Batı'ya gönderen Doğulu bir babanın hikâyesi anlatılmıştır. Batı'nın göz boyayıcı zenginliği ile Doğu'nun maddi yoksulluğu arasında bir tercih yapma zorunda kalan gençlerin sıkışmışlığı ve sorunları da görünür kılınmaya çalışılan şiirde, esasen asıl hedef; Batı'da yaşanan manevi kayıpların maddi kazançlardan çok daha fazla olduğu, yani daha ağır bastığı gerçeğinin altı çizilmesidir. Yedi oğuldan altısı, Batı'nın değiştirici, özüne yabancılaştırıcı kuvveti karşısında boyun eğerek yenilip yiterken, yedinci oğul

¹⁰⁴⁶ Özde Fransa'nın, genelde ise Batı'nın bu topraklar üstündeki sömürsünden rahatsız bir bilinçle yazılmış, Sezai Karakoç'un bir başka şiiri için bkz. Sezai Karakoç, “Kutsal At”, **Gün Doğmadan**, 27. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mart 2020, s. 84-85. / Konuyla ilgili bir yazı için bkz. M. Fatih Andı, “Afrika Bağımsızlık Şavaşlarının İkinci Yeni Şiirine Yansımaları ve Sezai Karakoç”, **Güneşe Tutulan Ayna (Şiir İncelemeleri)**, 1. b., İstanbul, Ketebe Yayınları, Aralık 2018, s. 160-179.

¹⁰⁴⁷ Sezai Karakoç, “Ötesini Söylemeyeceğim”, **Gün Doğmadan**, 27. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mart 2020, s. 47. (Ayrıca şiirin tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 46-49.) / Şiirin “Halbuki siz insanı öldürmezsiniz değil mi?” gibi bazı dizelerinde ise -Sokratik- ironi mevcuttur.

abilerinin hazin sonundan ders çıkarıp direnç göstermiş ve en büyük Batı kentinin, en büyük meydanında durup, kendisini değiştiremesinler diye Tanrı'ya yakararak dua etmiştir. Böylece kendisi manevi bir tutamağa tutunmaya çalışmıştır. Batı medeniyetini şiddetli bir biçimde yediği bu şiiriyle Sezai Karakoç, aslında gençlerde uyandırmak istediği İslâmî uygarlık algısının *masalını* anlatmaya çabalamış gibidir diyebiliriz.¹⁰⁴⁸

Şair, dört ayrı bölümden oluşan “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine” başlıklı şiirinin birinci ve ikinci kısmında “türedi uygarlıklar” şeklinde nitelendirdiği bazı Batılı ve Uzak Doğulu şehirleri, kayıtsızlık ve umursamazlık taşıyan “bana ne” ifadesiyle söze başlayarak, şu dizelerle satirize etmiştir:

“Bana ne Paris’ten
Avrupa’nın ölkü mezarlığından
Moskova’dan Londra’dan Pekin’dan
Newyork
Bütün bu türedi uygarlıklar umurumda mı
Birazcık Roma’yı hesaba katabilirdim
Ama Roma
Kendi kendini inkâr edip durmakta
Buz gibi eriyerek
Bir kokakola
Veya bir votka bardağında”¹⁰⁴⁹

Şiirin ikinci bölümünde de benzer mısralara tesadüf edilmektedir. Ancak bu sefer İstanbul özelinde İslâm uygarlığı ile Batı ve Uzak Doğu şehirleri/uygarlıkları arasında bir karşılaştırma yapılmış; ve şiirde İstanbul’un, yani İslâm medeniyetinin, - diğer şehirlere/uygarlıklara kıyasen- değer(ler) açısından şairde çok daha ağır bastığı açıkça vurgulanmıştır.¹⁰⁵⁰

¹⁰⁴⁸ Şiir için bkz. Sezai Karakoç, “Masal”, **a.e.**, s. 409-413.

¹⁰⁴⁹ Sezai Karakoç, “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine (I)”, **a.e.**, s. 426. (Ayrıca “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine” başlıklı şiirin birinci bölümünün tamamı için bkz. **a.e.**, s. 425-426.)

¹⁰⁵⁰ bkz. Sezai Karakoç, “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine (II)”, **a.e.**, s. 427-428. (Ayrıca “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine” başlıklı şiirin tüm bölümleri için bkz. **a.e.**, s. 425-434.)

Sezai Karakoç, -aşağıda sunacağımız- *Alınyazısı Saati* adlı kitabının dört numaralı şiirindeki bazı dizelerde, Batı'yı, Orta Doğu ülkelerinde insanların birbirini öldürmesi için silah ihtiyaçlarını gidermesinden dolayı içten içe tenkit etmiştir:

“Bırak Beyrut’a ben ağlayayım

Altmış bin ölü verdi

Daha dün

Kardeş kardeşe

Ve Irak’ın ve İran’ın

Canım şehirlerine ağlayayım

Ölen kadınlarına ve çocuklarına ağlayayım

Avrupa’dan Rusya’dan Amerika’dan

Kan pahasına alınmış

Ölüm kusan silâhlarla”¹⁰⁵¹

Yine aynı kitabın dokuz numaralı şiirindeki şu ara dizeyle; “Ve sen ey Avrupa yerin dibine batacaksın bitmez tükenmez suçlarına karşılık”¹⁰⁵², Sezai Karakoç’un Avrupa’yı bir kez daha çok sert bir şekilde yerdiğine tanık oluyoruz. *Alınyazısı Saati* adlı kitabın “Kızkulesi’ne Gazel II” alt başlığını taşıyan on numaralı şiirinde ise Batı ile birlikte Çin ve Hindistan gibi bazı Doğu ülkelerinin, medeniyetlerinin de yerildiğine; Müslümanlara ise bu tahrip gücü yüksek düşman kuvvetleri karşısında sakınmaları/korunmaları için çeşitli uyarılarda bulunduğu şahit oluyoruz.¹⁰⁵³

Sezai Karakoç’un “Kan İçinde Güneş” başlıklı şiirinde ise işgalci, sömürgeci ve yok edici Batı’nın sadece Müslüman coğrafyasındaki ülkeleri/şehirleri değil, aynı zamanda Avrupa’nın göbeğindeki gayrimüslimlerin hayat sürdüğü ülkeleri/şehirleri de tahrip ettiği dile getirilmiştir. Öyle ki şiirin başlığı da hem ironik hem de bir o kadar dikkat çekicidir. Kendi dışındaki topraklara/medeniyetlere güneş/aydınlık götürdüğünü iddia eden Batılı sömürgeci güçlerin, esasen kan dökmekten başka bir

¹⁰⁵¹ Sezai Karakoç, “*Alınyazısı Saati* (4.)”, **a.e.**, s. 642. (Ayrıca şiirin tamamı için bkz. **a.e.**, s. 640-643.)

¹⁰⁵² Sezai Karakoç, “*Alınyazısı Saati* (9.)”, **a.e.**, s. 662. (Ayrıca şiirin tamamı için bkz. **a.e.**, s. 661-664.)

¹⁰⁵³ bkz. Sezai Karakoç, “*Alınyazısı Saati* (10.)”, **a.e.**, s. 666-668. (Ayrıca şiirin tamamı için bkz. **a.e.**, s. 665-668.)

şey yapmadıkları anıştırma yoluyla aktarılmıştır. Dolayısıyla Sezai Karakoç bu şiiri ile sadece kendi inanç ve değer yargılarına yönelik saldırılara değil, gayrimüslimlerin gayrimüslimlere uyguladığı zorbalıklara da (Sovyetler Birliği tarafından Polonya ve Macaristan’ın işgaline/zulmüne) isyan bayrağını çekerek eleştiride bulunmuştur.¹⁰⁵⁴

3.3.5. Savaş, Şiddet ve Sömürgecilikle İlgili Satirler

Savaş, şiddet, sömürgecilik ve bunlara benzer/bunlarla ilişkili diğer bazı olgular, insanlık tarihini şekillendiren en mühim ve en ciddi sorunlardan biri olarak karşımıza çıkmış ve geniş çevrelerce öyle kabul edilmiştir. Zaman zaman birbirinin içine girerek birbiriyle de karışmış olan bu olgular, insanlık tarihinin pek çok döneminde, meydana getirdikleri hem psikolojik hem de fiziksel tahriplerle etkilerini derinden hissettirmişlerdir. Büyük toplumsal yıkımlara sebebiyet veren bu sarsıcı olguların, neredeyse tüm İkinci Yeni şairlerinin -konuyla ilgili- şiirlerinde sonuçlarıyla birlikte ele alınmış ve yerilmiş olduğuna tanık oluyoruz. Şimdi bu şiirlerden birkaçını aşağıda ele alıp incelemeye çalışalım.

Turgut Uyar, “Çağdaş Yeri Mızrağın” başlıklı şiirinde, geleneksel savaş aletlerinden bir olan mızrağı sembol olarak kullanmış ve şiirin ilk dizelerinde “kan”, “sızı”, “harita”, “aranan bir şey” ve “benzin istasyonu” gibi daha başka gösterenlerle, sanki çağdaş dünyada, küresel çapta/boyutta yaşanan petrolle alakalı, şiddeti yüksek kanlı rekabetleri/krizleri/stratejileri ima ederek, gizliden satirize etmiş gibidir:

“Tam mızrağın deldiği yerd, birden parladı. Odada

İlkel bir silâhın birden çağdaş olduğu. Kanla.

Bir sızı. Sağ elimde bir haritaydı. Kanla.

Aranan bir şey. Kan. ve Benzin istasyonu

[...]

Ey benzin istasyonu.

Aşklar bitti sevinçler bitti, ey orman!...”¹⁰⁵⁵

Toplandılar (1974) kitabının “Gazete I” bölümünde yer alan “ortayayla” başlıklı bir diğer -kısa- şiirinde ise şair, bombalar altında bir bölge tasvir etmiş ve yine gizliden gizliye savaşın kanlı yüzünü satirize etmeye çalışmış gibidir:

¹⁰⁵⁴ Şiir için bkz. Sezai Karakoç, “Kan İçinde Güneş”, *a.e.*, s. 75-77.

¹⁰⁵⁵ Turgut Uyar, “Çağdaş Yeri Mızrağın”, *Büyük Saat (Bütün Şiirleri)*, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 239. (Ayrıca şiirin tamamı için bkz. *a.g.e.*, s. 239-240.)

“adını kendilerinin koyduğu
‘ortayaylalar’ bölgesini
başkaları gelip bombaladılar”¹⁰⁵⁶

Edip Cansever, emperyalist güçlerin sömürgecilik faaliyetlerini “Tah Tah Tah” isimli şiirinde, Afrika Kıtası’nda sistematik bir biçimde sömürülmüş toplumlara atıfta bulunarak, “Siyah Irk” üstünden değerlendirmiştir.

“Beni ara, beni bul, elbette sarıl bana
Daha dün taptaze bir Afrikalıyı yediler
Bay Siyah Irk düşünüyordu, nereden bir şey bu beyaz
Sizi esenlerim, hürriyet nereden bir kapı açıldığında.”¹⁰⁵⁷

Sömürgeciler (beyaz ırk) tarafından zenciler, -tarih boyunca- genellikle *yamyamlıkla* itham edilmiştir. İşte şair şiirinde bu durumu tersinleyerek, beyaz ırkın (yani sömürgecilerin) bir Afrikalıyı yediğini söylemiştir. Bununla da, asıl *yamyamların* emperyalistlerin ta kendileri olduğunun altını çizmek istenmiştir. Aynı zamanda bu ironi içeren satirik şiirle, beyaz ırk tarafından “Afrika ülkelerine esenlik ve hürriyet getirilecek” vaatlerinin sadece bir yalandan ibaret olduğu, onların esenlik ve hürriyet yerine, Afrika topraklarına ancak ayrımcılık, ötekileştirme, savaş, şiddet ve kölelik düzeni getirebileceği ima ile vurgulanmıştır.

Edip Cansever, *İlkyaz Şikâyetçileri* (1984) isimli kitabının aynı adlı bölümünde yer alan ve Roma rakamlarıyla belirtilmiş dokuz numaralı “Muleta” başlıklı şiirinin bir yerinde, İkinci Dünya Savaşı’na değinmiştir:

“Eylüldü, mavi dönemiymiş sanki Picasso’nun
-Denize inen atlılar-
Sonra sonra Guernica ve
‘Chat et oiseau’
Yıl bin dokuz yüz otuz dokuz
Yas içinde bütün dünya
Şehirler yanmış yıkılmış
Gördüktü ne kadar yorgun

¹⁰⁵⁶ Turgut Uyar, “Gazete I (ortayayla)”, **a.e.**, s. 479.

¹⁰⁵⁷ Edip Cansever, “Tah Tah Tah”, **Sonrası Kalır I (Bütün Şiirleri)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 217. (Ayrıca şiirin tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 216-217.)

Ne kadar çaresizdi İsa”¹⁰⁵⁸

İlk etapta şiirin içinde İkinci Dünya Savaşı’nın başlangıç tarihinin (Eylül 1939) açık bir şekilde verildiğine tanık oluyoruz. Bu doğrultuda şiirin devamında, hem İkinci Dünya Savaşı’nın tahripkâr etkilerinden söz edilmiş; hem de Avrupa’nın göbeğinde patlak veren savaşın, Hristiyan dünyasının elini kolunu bağlaması “yas” ve “Hz. İsa’nın çaresiz kalması” gibi söylemlerle vurgulanmıştır. Şiirde İkinci Dünya Savaşı’nın ise, “Muleta” başlığı ve Picasso’nun birkaç çarpıcı tablosu üzerinden -konuyla ilgili bazı sarsıcı simgesel göndermeler yapılarak- satirize edilmiş olduğunu görüyoruz. İspanyol ressam Pablo Picasso (1881-1973) “tarafından 1937’de yapılan [ve] İspanya İç Savaşı sırasında Nazi Almanyası’na ait 28 bombardıman uçağının 26 Nisan 1937’de İspanya’daki Guernica şehrini bombalamasını anlatan”¹⁰⁵⁹ *Guernica* tablosu, “zaman içinde, savaşın yarattığı trajedilerin anımsatıcısı, savaş karşıtı ve barış yanlısı düşüncelerin sembolü hâline gelmiş”¹⁰⁶⁰ bir tablodur. Ressamın şiirde adı geçen bir diğer tablosu da; savunmasız bir kuşun yırtıcı bir kedi tarafından yakalanarak parçalanmasını tasvir eden, 1939 tarihli *Chat saisissant un oiseau*’dur.¹⁰⁶¹ Şiirin başlığını taşıyan “Muleta” sözcüğü ise, boğa güreşleri esnasında kullanılan kırmızı bez parçasının sarıldığı sopaya verilen addır.¹⁰⁶² Picasso’nun *Guernica* tablosunda faşist yönetimleri temsil eden bir boğa figürünün bulunması ve şiirde bunun -başlıkla beraber- girift bir biçimde verilmiş olması da ayrıca dikkat çekicidir. İşte Edip Cansever de şiirin içinde kullandığı -konuyla alakalı- bu sarsıcı simgesel göndermeleri/unsurları şiirine taşıyarak/aktararak, bir taraftan İkinci Dünya Savaşı’nın şiddetini gözler önüne sermek, diğer taraftan da savaşın yıkıcı etkilerini ve karanlık/soğuk yüzünü yererek, bir çeşit protesto etmek istemiştir.

¹⁰⁵⁸ Edip Cansever, “Muleta”, *Sonrası Kalır II (Bütün Şiirleri)*, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 366. (Ayrıca şiirin tamamı için bkz. *a.g.e.*, s. 366-367.)

¹⁰⁵⁹ ———, “Guernica (tablo)”, **Wikipedi**, (Çevrimiçi) [https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Guernica_\(tablo\)](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Guernica_(tablo)), 07 Aralık 2023.

¹⁰⁶⁰ a.y..

¹⁰⁶¹ Türkçesi: *Kedinin kuşu yakalaması*

¹⁰⁶² bkz. ———, “Muleta”, **Wikipedia**, (Çevrimiçi) <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Muleta>, 07 Aralık 2023.

Cemal Süreya, “Afrika” başlıklı şiirinde antiemperyalist düşüncesini/tavrını ortaya koyarak, bu kıtada yaşanan mağduriyetleri -dolaylı bir anlatımla- şu şekilde satirize etmiştir:

“Afrika dediğin bir garip kıta
El bilir âlem bilir
Ki şekli bozulmasın diye Akdeniz’in
Hâlâ eskisi gibi çizilir
Haritalarda”¹⁰⁶³

Şiirde Afrika Kıtası’na “garip” sıfatıyla beraber yer verilmesi, akla hemen o topraklarda tarih boyunca yaşanmış; önce köleci imparatorlukların yağmacı tutumunu, daha sonra da Batı ülkelerinin sömürgeci politikaları nedeniyle teşekkül etmiş mağduriyetleri ve Afrika’nın tecrit edilmişliğini getirmektedir. Afrika’nın o hüznün verici kötü talihinin hâlâ devam ettiği ise ironik bir dil kullanılarak, şiirin geri kalan son üç mısrasında anlatılmaya -ve tabii ki üstü kapalı bir biçimde bir ölçüde yerilmeye- çalışılmıştır. Nasıl Akdeniz’in şekli bozulmasın diye Afrika haritalarda hâlâ eskisi gibi çiziliyorsa; aynı şekilde kapitalist toplumların huzuru bozulmasın diye, Afrika’daki sömürü düzeninin hâlâ bir şekilde gizlice devam etti(rildi)ği dolaylı bir anlatımla aktarılmaya gayret edilmiştir. Bu şiirin emperyalizm ve kapitalizmle birlikte, ırk ayrımcılığını da tenkit ettiğini söyleyebiliriz.

Ece Ayhan, “Kambiyo” adlı şiirinde kadına müteveccih bir şiddeti konu edinmiştir. Ancak şiirde, kadına müteveccih bu dövülme/şiddet durumu, daha sonra şiir kişinin/anlatıcısının kendisi için de istenmiştir.

“Sabahlara değin dövülmüş bir kadın
[...]
şimdi daha iyi anlıyorsun değil mi
neden dövülmüş bir kadın

[...]
Bu gece de sen döv beni”¹⁰⁶⁴

¹⁰⁶³ Cemal Süreya, “Afrika”, *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 34.

Kent yaşantısı içinde maruz kaldığı şiddet dolayısıyla ezilmiş bir kadının hikâyesini -kısmen- anlatan “Kambiyo” şiirini, tamamen satirik bir metin olarak (içinde belirgin bir yergisel yaklaşım olmadığı için) nitelendirmek mümkün değildir. Ama şiddet konusuna dikkat çekmesi ve bu konuyu ön plana çıkararak işlemesi bakımından -konu başlığımızı da göz önünde bulundurarak- şiirin kayda değer olduğuna inanıyoruz.

Sezai Karakoç, *Alınyazısı Saati* isimli kitabının ilk şiirinde, Kudüs’te Yahudilerin Müslümanlara karşı yürüttüğü savaşı; işgal ve istilalarla uyguladığı şiddeti ve zulmü anlatmış ve satirize etmiştir. Şiir, “Ve Kudüs şehri. Gökte yapılp yere indirilen şehir. / Tanrı şehri ve bütün insanlığın şehri.”¹⁰⁶⁵ gibi kentin kutsiyetini ön plana çıkaran kimi dizelerle başlamaktadır. Ardından, “Ve Kudüs’ü terkettiğin o ikinci / Birinci Cihan Harbi günü vakti”¹⁰⁶⁶ gibi dizelerle de Osmanlı’nın (Birinci Dünya Savaşı esnasında) Kudüs’ten çekilmesine hayıflanılmış; devamında da hem şehrin kadim geçmişine hem de işgaline ve istilalarla meydana gelen yıkımlar ve zorbalıklar yüzünden -Tanrı’nın gazabıyla oraları helak edeceği korkusuyla- şehri kutsal yapan her şeyin kaçmaya başlamasına göndermelerde bulunulmuştur.¹⁰⁶⁷ Şiirin sonlarına doğru ise Yahudilerin Müslümanlara karşı yürüttüğü savaştan bir sahne sunularak, şehrin artık eski kutsallığını kaybettiği; sade bir topraktan başka bir şey olmadığı, özellikli bir özellik taşımadığı, başka bir anlam ifade etmediği ve bundan -zalime olan öcünü mazlûmdan alan- *zalim* müsebbiplerin utanç duyması gerektiği vurgulanarak, satirik bazı yaklaşımlar sergilenmiştir.¹⁰⁶⁸

Ülkü Tamer, “Bir Mektup” şiirinde Amerika Birleşik Devletleri’nin sebebiyet verdiği ölüm ve vahşetlerin bir kısmına yer vermiştir. Emperyalizmin ağababası olarak nitelendirilebilecek Amerika Birleşik Devletleri, kendi çıkarları uğruna insanlığa -“demokrasi” adı altında sunduğu vaatlerle- adeta zulüm ve ölüm saçmaktadır; hem kendi içindeki *ötekilere* (*siyahilere*) hem de -yalancıktan- tehdit teşkil ettiğini ilan ettiği diğer uluslara (ör. *Vietnam* gibi).

¹⁰⁶⁴ Ece Ayhan, “Kambiyo”, **Bütün Yort Savul’lar! (Toplu Şiirler 1954 - 1997)**, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010, s. 46.

¹⁰⁶⁵ Sezai Karakoç, “*Alınyazısı Saati* (1.)”, **Gün Doğmadan**, 27. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mart 2020, s. 627.

¹⁰⁶⁶ Sezai Karakoç, “*Alınyazısı Saati* (1.)”, **a.g.e.**, s. 628.

¹⁰⁶⁷ bkz. Sezai Karakoç, a.y..

¹⁰⁶⁸ bkz. Sezai Karakoç, “*Alınyazısı Saati* (1.)”, **a.e.**, s. 629-630.

İsmi zikrettiğimiz metinde, şiir kişisi/anlatıcısı -bir mektupla birlikte- “dostum” diye hitap ettiği kişiye -birini bir dergiden kestiği- iki adet fotoğraf göndermektedir. Dergiden kesilen birinci fotoğraf; 28 Eylül 1919’da Amerika Birleşik Devletleri’nin eyaletlerinden biri olan Nebraska’da çekilmiştir. Bu fotoğraf bir zenciye (bkz. Will Brown) ve onu linç edenleri/yakanları göstermektedir. Fotoğrafın içeriği belirtildikten sonra, şiirin bir sonraki biriminde, fotoğrafın yansıttığı o olaya karşı duyulan öfke, satirik diyebileceğimiz bir tutumla sergilenmiştir:

“Bizim kelimemiz sevgidir,
ama sözlükte nefret daha önce gelir;
elinde çiçeklerle fotoğrafçıya poz verenlerden,
bu eşsiz fırsatı kaçırmamak için başını uzatanlardan,
plajda resim çektirir gibi kasılanlardan nefret et,
bunlar zavallı kuklalardır diye düşünme,
zavallılar bir zenciye yakabilir belki,
ama tarihin sayfalarına et kokularıyla burun buruna geçmez.
Bu alçakların köpekliği yüreklendiriyor ustalarını,
nefretimiz onların arasından süzülüp sevgiye dönüşecek.”¹⁰⁶⁹

1965 senesine tarihlenen ikinci fotoğraf ise Vietnam’da çekilmiştir. Fotoğrafta bir Amerikan müzikalini seyreden -Amerikalı- askerler vardır. Fakat askerlerin oturdukları yer, akıtmış oldukları kanlarla sulanmış bir pirinç tarlasıdır. Şiirin devamında, askerlerin yalnızca savaşın bir piyonu olduğu (bundan dolayı o katillere ancak acıyarak bakılabileceği); savaşta asıl parayı kazananların ise -askerleri eğlendirmekle mükellef olan komedyen Bob Hope’la (1903-2003) sembolleştirilmiş- kapitalistler olduğu imlenmiş ve durum şöyle satirize edilmiştir:

“İkinci fotoğraftaki katillere biraz daha acıyarak bakabilirsin.
Vietnam. 1965. Bir Amerikan müzikalini seyreden askerler.
Akıtılmış kanları su diye kullanan pirinçlerin üstünde
çektirmişler bu fotoğrafı.
Kimbilir, belki başka bir müzikali seyrediyorlardır bugün

¹⁰⁶⁹ Ülkü Tamer, “Bir Mektup”, **Yanardağın Üstündeki Kuş (Toplu Şiirler)**, 1. b., İstanbul, Ketebe Yayınları, Ocak 2021, s. 206.

Kamboçya’da,
yarın bir başka ÷lkeye taşınacaklardır;
milyarlarını çoğaltmak uğruna bir Bop Hope
ulusal kıyafetler giyerek güldürmek için onları
arkalarından o ÷lkeye taşınacaktır.
Kulakları çığlıkları duymayacaktır artık, kolları bağılı beş
yaşındaki çocukların şakaklarına namlu dayarken
‘Amerikan hayat tarzı’ nı yansıtan espiriler patlatacaklardır.
Asya ormanlarının yeşil yapraklarından dolar süz÷lmesine
yardımcı olacaklardır.”¹⁰⁷⁰

Savaşı, zulmü, şiddeti ve baskıyı globale varan/yayılan bir söylevle protesto eden şair, şiirin son biriminde anlatıcı öznenin dilini biraz daha da pekiştirerek, isyankâr eleştirisini şöyle devam ettirmiştir:

“Sevgili dostum,
benim mektubum değil, bu fotoğraflar birer hançer olsun
sana, dünyanın acısından renk kapan birer hançer.
Tükür bu fotoğraflara, duvarlarını kazımaya başla, taş
sürünen bıçağın sesi bir dinamit gürültüsüne dönecek
göreceksin,
içindeki inilti bir haykırış olarak yükselecek dudaklarından.”¹⁰⁷¹

Neticede şiirin bu son biriminden de anlaşılacağı üzere, metindeki düşünsel protestonun yavaş yavaş eylemsel bir hâl almaya başladığını söyleyebiliriz.

Ülkü Tamer, “Allende İçin” şiirinde, Şilili devlet adamı Salvador Allende’yi (1908-1973) merkeze alarak, milletin özgür iradesine şiddetli bir darbe indiren cuntacıları, içten içe sezilen bir öfkeyle -hafiften ironik bir de yaklaşım sergileyerek- alttan alta satirize etmiştir. Önce Tamer’in şiirini okuyalım:

“Öğren bu adları, unutma:
Augusto Pinochet,
Gustavo Leigh,
Jose Toribino,

¹⁰⁷⁰ Ülkü Tamer, “Bir Mektup”, **a.g.e.**, s. 207.

¹⁰⁷¹ Ülkü Tamer, a.y.. (Ayrıca şiirin tamamı için bkz. “Bir Mektup”, **a.e.**, s. 204-207.)

Cesar Mendoza,
Unutma bunların hiçbirini.

Korurlar özgürlüğü, demokrasiyi,
Sonradan bombalayabilmek için.
Yakıt yerine dolar kullanırlar uçaklarında.
Villaları vardır,
Pıhtıdan yapılmış kasalarıdır ülkenin;
Yüzme havuzları vardır,
Gizli bir kambiyo gibi çalışır;
Yurttaş dedikleri kimseler vardır,
Onların acılarından içki damıtırlar,
Onların buğdayından gül yetiştirirler,
Altın kemikler bekler hepsi,
Unutma bunların hiçbirini.

Şapkasını bırakıp olduğu yerde
Onurunu alıp giden Allende'yi unutma.”¹⁰⁷²

Salvador Allende, Güney Amerika’da seçimle iktidara gelmiş ilk sosyalist devlet başkanıdır. Kendisi 4 Kasım 1970’te göreve başlamış ve yaklaşık üç yıl sonra, 11 Eylül 1973’te -Amerika Birleşik Devletleri destekli- bir askeri darbe ile iktidarına son verilmiştir. Başkanlık Sarayına gerçekleştirilen saldırılar esnasında Allende’den teslim olunması istenmiş; ancak kendisi askerlere teslim olmayıp o sırada yaşamını yitirmiştir. Salvador Allende’ye darbe yapan cuntacıların başında ise, o sıralar (Ağustos 1973) Allende tarafından Şili Silahlı Kuvvetlerinin Başkomutanlığına (Şili Genelkurmay Başkanlığına) yeni getirilmiş Augusto Pinochet (1915-2006) vardır. İşte Ülkü Tamer, sözünü ettiğimiz şiirinde başta Kara Kuvvetleri Komutanı General Augusto Pinochet olmak üzere, Hava Kuvvetleri Komutanı General Gustavo Leigh (1920-1999), Donanma Komutanı Amiral José Toribio Merino (1915-1996) ve Ulusal Polis Birlikleri Komutanı General César Mendoza (1918-1996) gibi diğer üst

¹⁰⁷² Ülkü Tamer, “Allende İçin”, **a.e.**, s. 215.

düzey cuntacı askerleri de hedef alarak, hafif ironik bir dille satirize etmiştir. Özetle; Ülkü Tamer, şiirinde Salvador Allende’yi “onurlu” bir kişi; cuntacıları ise Amerika Birleşik Devletleri’nin karanlık stratejilerine hizmetkârlık eden “onursuz” kapitalistler olarak lanse etmiştir.¹⁰⁷³

3.3.6. Modern Şehir Hayatı ve Modern Mimariyle İlgili Satirler

Günümüzde modern yaşam denildiğinde akla hemen şehir hayatı gelmektedir. Kimileri modern şehir hayatının maddi imkânlarını öve öve bitiremezken, kimileri de yaşanan stres, yoğun çalışma temposu, vakitsizlik, yalnızlaşma/yabancılaşma, sahte samimiyetler, trafik, hava kirliliği, çarpık kentleşme/yapılaşma ve bunlar gibi bilumum olumsuz durumdan; yani kısaca modern şehir hayatının keşmekeşliğinden şikâyet etmektedir. Ara sıra İkinci Yeni şairlerinin de, bazı şiirlerinde, modern kent yaşamının bu sözünü ettiğimiz negatif taraflarına değinmiş olduklarını görüyoruz. Şairlerin bazıları modern şehir hayatını/modern mimariyi doğrudan yererken, bazıları ise sadece tasvir etmek ya da dile getirmekle yetinmiş ve metnin altında yatan satiri okurun keşfedip anlaması yahut gün yüzüne çıkarmasını istemiş/beklemiş gibidir. Bunlardan biri İlhan Berk ve onun *Atlas* (1976) kitabında yer alan ve iki bölümden oluşan “Ankara” şiiridir.¹⁰⁷⁴ İlhan Berk, “Ankara” şiirinde, şehrin Antik Çağ’dan (eski uygarlıklardan) yakın tarihe kadar uzanan serüvenini şiirleştirmiştir. Hatta şiirde tarihî devirler öne çıkan tarihî şahsiyetlerle birlikte anlatılmıştır. Bazen ise tarihî hadiselerden ve tarihî Ankara’dan sıyrıldığını ve dönemin Ankarasına geldiğini görüyoruz. O zaman da dönemin Ankarasından üstü kapalı bir şekilde yakınıldığına şahit oluyoruz. Şiirin ikinci bölümünün şu ilk biriminde olduğu gibi:

“Bin sayfalık bir kitap gibi Ankara: Yollar, köprüler, nehirler ini-
yor. Güller, ekinler, demiryolları, demir kuşaklar, bacalar,
mezarlıklar, fabrikalar.

Ölümlü ölümsüz beton yığınları, oksitler, ökse otları.

Arsalar, depolar, benzin istasyonları.”¹⁰⁷⁵

¹⁰⁷³ Şili’de 11 Eylül 1973’te gerçekleşen darbe hakkında daha geniş bilgi için bkz. Dış Haberler Servisi, “Şili’de ordu ayaklandı ve Allende intihar etti”, *Cumhuriyet*, S. 17641, 12 Eylül 1973 Çarşamba.

¹⁰⁷⁴ Konuyla alakalı İlhan Berk’in *Galata* (1985) ve *Pera* (1990) adlı kitaplarına da bakılabilir.

¹⁰⁷⁵ İlhan Berk, “Ankara (II)”, *Aşk Tahtı (1976-1982)*, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2021, s. 50. (Ayrıca şiirin her iki bölümü; yani tamamı için bkz. *a.g.e.*, s. 47-50/50-55.)

Şiirin bu kısmında şair, doğaya özgü ve insan yapımı/ürünü unsurları -iç içe geçmiş bir biçimde- bir arada vererek, uyumsuz bir görüntü yakalamış ve böylece modern şehrin o karmakarışıklığından doğan huzursuz yaşamı gizlice yermiş gibidir. En azından -bir okur olarak kendimizden yola çıkarak- şiirin bu kısmının, kişide buna benzer bir his/izlenim uyandırmakta olduğunu söyleyebiliriz.

Turgut Uyar, “Büyük Ev Ablukada” adlı şiirinde şehirde hayat süren insanın modern ablukasını yer yer durum ironisi yer yer dramatik ironi yer yer de Sokratik ironi tekniğinden istifade ederek anlatmıştır. Uyar, daha şiirin başlığında modern şehrin tutsaklığına ve kuşatılmışlığına imalı bir göndermede bulunmuştur. İnsanın doğallıktan uzaklaşarak kendini bile unutacak bir duruma gelmesinden¹⁰⁷⁶ tutun, vakit sıkışıklığına¹⁰⁷⁷, oradan bozuk işleyen düzene¹⁰⁷⁸, modern şehir hayatının iyi olduğu düşünülen kötü/sağlıksız getirilerine¹⁰⁷⁹, hatta çarpık yapılaşmaya¹⁰⁸⁰ kadar pek çok olumsuzluk, tersinden bir alayla verilerek gizlice eleştirilmiştir.¹⁰⁸¹

Şair, “Kanada Menekşeli İyi Uzun Balkon” başlıklı şiirinde de modern şehir hayatının insana verdiği huzursuzluğu ön plana çıkarmıştır.

“O bütün huzursuzluğumuz olan şehir boşaltıyor ayak sesi de-

¹⁰⁷⁶ Sözüünü ettiğimiz duruma şu dizelerde rastlanmaktadır:

“(Ekmek vardı tereyağı vardı utanılacak bir şey yoktu
Bir şey daha yoktu ama kavıyamıyordum)
İşte böyle olmak en iyisidir olmaların
[...]

Yok olan önemli bir şeydi Allah kahretsin)” (Turgut Uyar, “Büyük Ev Ablukada”, **Büyük Saat (Bütün Şiirleri)**, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 186.

¹⁰⁷⁷ Bahsettiğimiz duruma şu dizede tesadüf edilmektedir:

“Saat kaç diye sordular birisi beş yani dedi” (Turgut Uyar, a.y..)

¹⁰⁷⁸ Dile getirdiğimiz duruma şu mısralarda denk gelinmektedir:

“Göge baktım yerli yerinde
Haydutlar dalavreciler yerli yerinde
Vurguncular hayınlar vurdumduymazlar öyle
İyi dedim içim rahatladı
Düzen bozulmamış dedim sevindim” (Turgut Uyar, a.y..)

¹⁰⁷⁹ Değindiğimiz duruma şu mısralarda rast gelinmektedir:

“Bizi tutkulara çağırıyor otobüse sosise buzdolabına
Telefona sinemalara radyolara bir sürü kancık sevdalara
Sürü sürü mutsuz alışkanlıklara
Yalana dolana itliklere keten elbiselere” (Turgut Uyar, a.y..)

¹⁰⁸⁰ Sözüünü ettiğimiz duruma şu dizelerde tesadüf edilmektedir:

“Şimdi bu taşları biz çektik değil mi ocaklardan
Bu asfaltı biz döktük biz onardık değil mi
Bu yapıları oniki kat yapmak bizim aklımızdı
Biz kurduk [...]” (Turgut Uyar, “Büyük Ev Ablukada”, **a.g.e.**, s. 187.)

¹⁰⁸¹ Şiirin tamamı için bkz. Turgut Uyar, “Büyük Ev Ablukada”, **a.e.**, s. 186-187.

mirlerini yorgun yüreklerimize”¹⁰⁸²

Aslında şiirin bütününe baktığımızda modern hayatın kişiyi yalnızlaştırması kaçınılmaz bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca şehrin gittikçe manevi yönden ıssızlaşması ya da tabii kaynaklar/zenginlikler bakımından çoraklaşması ile birlikte beliren huzursuzluk bireyi başka diyarlara (ormanlara) döndürmekte, kaçırmaktadır. Neticede Turgut Uyar’ın bu şiiri modern şehir hayatının getirdiği yozlaşmaya karşılık yergisel bir tepki olarak görülebilir.¹⁰⁸³

Turgut Uyar’ın benzer bir konuyu işlediği (modern şehir hayatını yerdiği) şiirlerinden bir diğeri de *Tütünler Islak* (1962) kitabında yer alan “Çok Üşümek”tir. “Çok Üşümek” şiirinde şairin kullandığı geleneksel tarz ve modern şehir algısı birbirine tezat düşmektedir. Öte yandan şiirde sentaks düzeninin altüst; tamlamaların ters yüz edildiğini görüyoruz. Şiirin ana fikri ise “şehirde çok üşümek”tir. Nitekim şiirin kilit taşı olan “üşümek” kelimesi modern şehrin bütün olumsuzluklarını karşılamakta, bir arada toplamaktadır.¹⁰⁸⁴

Şiirlerinde modern metropoliten yaşantının olumsuz sonuçlarına temas eden bir diğeri İkinci Yeni şairi de Edip Cansever’dir. Cansever’de çarpık kentleşme, nüfus artışı, hem birbirine hem de gittikçe kendi kendine yabancılaşmaya başlayan insan kalabalıklarının varlığı, değerlerin yozlaşması, bitmek tükenmek bilmeyen değişim ve teknolojik hız birer acı veyahut sıkıntı nedenidir. Dolayısıyla bütün bu olgular şair için doğal bir satirik tepki verme sebebidir de aynı zamanda.

“Bahçeyi aşırımlar, tüh! ayrıca üç duvarı, yani gözünün tekini

[...]

Sokağı bile aşırımlar, yuh! sonra da çarşığı, yani göz

kapaklarının ötesini

Bulutlar altıydı şurası; bakındı hele onu da

[...]

Akşam, ya da sabahın sekizi -fark etmez- denizin üstünü de

aşıyorlar

Odanın içini de, dış taraflarını da ağaçların

¹⁰⁸² Turgut Uyar, “Kanada Menekşeli İyi Uzun Balkon”, **a.e.**, s. 194.

¹⁰⁸³ Şiirin tamamı için bkz. Turgut Uyar, “Kanada Menekşeli İyi Uzun Balkon”, **a.e.**, s. 194-195.

¹⁰⁸⁴ Şiir için bkz. Turgut Uyar, “Çok Üşümek”, **a.e.**, s. 203.

Bu uçağı da -şöyle bir yola koyuyorlar- elmacık kemikleri
görünüyor dünyalılının
Sanki bu olanlardan sonra iki ayakla gezdirebiliyor kendini
Yani şu eskiden beri olan kendini, bombalar gibi atılan
kalabalığa
Ortalık -onu aldığı yere koy- içi görünen saatler gibi
[...]¹⁰⁸⁵

Artan nüfus ve buna koşut olarak modern tekniğin sunduğu yenilikler, şehir içindeki gürültüyü ve görüntü kirliliğini çoğaltmış ve tüm bunlar sadece sokakları değil, bireyin mahremiyetine kadar girerek, her yeri kuşatmış/işgal etmiştir. Öyle ki bu durum şiirde, argoda “başkasına ait bir şeyi izinsiz olarak almak” anlamında kullanılan “aşırmaq”¹⁰⁸⁶ sözcüğü ile karşılanmış ve üstü kapalı bir biçimde satirize edilmiştir. İşte şiirdeki anlatıcı figürü rahatsız eden taraf; bu acı, sıkıntılı duruma çaresizce katlanmak zorunda kalmasında saklanmıştır.

“Siz yok mu, sizin her yeriniz şaşırıp kalmaya istekli
Bir bakın, uyanıp kalkınca çocuk olmalarım var benim
Şu da var: bir sokak en açılmış pencerelere dalıyor
Dalıyor da söz mü? yatağa uzatıyor otomobillerini
[...]
Gözlerim! hey sokak! geri getiriyor gözlerimi
Kimi zaman da bir cam kırılıyor şangur şungur;
Diyorum böylesi gürültüler şiir için gerekli
Öyle mi değil mi?”¹⁰⁸⁷

Bir sokağın açık pencerelerden birdenbire evin içine dalması, hatta daha da ileriye giderek otomobilleriyle yatağa uzanması, modern işgalin mübalağalı birer ifadesidir. Bu, şehirdeki maddi/manevi tüm kirliliklerin en mahrem yerlere dahi işlediğinin/ulaştığının en açık göstergesidir. Kimi zaman da bir camın şangur şungur kırılması, şehir hayatının -şiirdeki- bir diğer olumsuz yansımasıdır. Bu dize aslında

¹⁰⁸⁵ Edip Cansever, “Anahtar Deliği”, **Sonrası Kalır I (Bütün Şiirleri)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 108-110.

¹⁰⁸⁶ bkz. Türk Dil Kurumu, “aşırmaq”, **Türkçe Sözlük**, 11. b., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 176.

¹⁰⁸⁷ Edip Cansever, “Uyanınca Çocuk Olmak”, **Sonrası Kalır I (Bütün Şiirleri)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 126.

şehir yaşamında insanın başına ansızın beklenmedik her türlü -riskli- şeyin gelebileceğine işarettir. Bu da kişide bir çaresizliğe yol açmaktadır. Tezahür eden çaresizliğe sebebiyet veren bütün olumsuz unsurlar ise -şiiirde- alaycı bir ironi aracılığıyla satirize edilmiştir.

Aynı şiirin (“Uyanınca Çocuk Olmak”) aşağıda alıntılatacağımız son kısmında ise şehrin yabancılaşmış kalabalığına bir başkaldırı mevzubahistir:

“İyi ama, niye sevmeli her önüne geleni?

Herkesin, herkese, herkesi

Daha dün yepyeni bir son koydumdu şiire

Aldı, yepyeni bir kalabalığı getirdi

Ama iyi yaptım, öyle mi değil mi?”¹⁰⁸⁸

Sonuç olarak bu mısralarda da, değerlerini yitirmiş modern şehir insanına ve hayatına yönelik gizli ya da ironik diyebileceğimiz, hafif yergi içeren bir eleştirinin mevcut olduğundan söz edilebilir.

İki mısradan teşekkül eden “Teknokratlar” şiirinde Cemal Süreya, “yüksek” ve “alçak” kelimelerinin çağrışımlarından da istifade ederek, bir durum ironisi meydana getirmiş ve dönemin çarpık şehirleşmesinin müsebbiplerinden biri olan modern mimar ve mühendisleri alaycı bir üslupla satirize etmiştir.

“Bütün mimarlar yüksek, mühendisler de

Bir sen kaldın alçak mimar ey Sinan Usta!”¹⁰⁸⁹

Modern mimar ve mühendisler ile bu alanların tarihe geçmiş dehası Mimar Sinan (ö. 1588), şiirde bir arada anılmıştır. Şair, şiirdeki satiri ironik bir düzleme taşıyan ögeyi ise “yüksek” ve “alçak” sözcüklerinin kullanım biçimlerinde gizlemiştir. Bilindiği üzere sözünü ettiğimiz bu iki meslek isminin önüne çoklukla “yüksek” sıfatı (ör. Yüksek Mimar ve Yüksek Mühendis gibi) getirilmektedir. Süreya, “yüksek” sıfatına karşılık, kendi döneminde yapılan işlerin niteliksizliğini ya da bayalığını görünür kılmak için, büyük -tarihî- eserlerin sahibi, Osmanlı mimarbaşısı Sinan’a telmihte bulunmuştur. Şair adeta -çoğu zaman niteliksiz/bayağı işlere imza atan- zamane mimar ve mühendislerin “yüksek” sıfatı ile anılmasıyla

¹⁰⁸⁸ Edip Cansever, a.y.. (Ayrıca şiirin tamamı için bkz. a.g.e., s. 125-126.)

¹⁰⁸⁹ Cemal Süreya, “Teknokratlar”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 134.

içten içe alay etmiş ve o zaman en azından “yüksek” ve “alçak” sıfatlarının ters yüz edilmesi gerektiğini imlemiş (ya da üstü kapalı bir şekilde öyle bir teklifte bulunmuş) gibidir. Bunu da teklik ifade eden “bir” ve “ey Sinan Usta!” diye büyük bir saygıyla öncelediği tarihî dehaya, “yüksek-alçak” gibi zıtlık arz eden sözcüklerden (ironi sayesinde) “alçak” kelimesini uygun bulmasından/layık görmesinden anlıyoruz.¹⁰⁹⁰

Sezai Karakoç ise modern anlayışın empoze etmek istediği kentsel hayat tarzını ve mimari üslubu “Balkon” imajı üstünden ılımlı bir tavırla satirize etmiştir.

“Çocuk düşerse ölür çünkü balkon
Ölümün cesur körfezidir evlerde
Yüzünde son gülümseme kaybolurken çocukların
Anneler anneler elleri balkonların demirinde

İçimde ve evlerde balkon
Bir tabut kadar yer tutar
Çamaşırlarınızı asarsınız hazır kefen
Şezlongunuza uzanın ölü

Gelecek zamanlarda
Ölüleri balkonlara gömecekler
İnsan rahat etmeyecek
Öldükten sonra da

Bana sormayın böyle nereye
Koşa koşa gidiyorum
Alnından öpmeğe gidiyorum
Evleri balkonsuz yapan mimarların”¹⁰⁹¹

Kültürümüzde geleneksel ev mimarisi, genellikle bahçeli ve tek katlı müstakil evlerden oluşmaktadır. Oysa modern yaşamla birlikte değişen şehir algısı, insanları

¹⁰⁹⁰ Cemal Süreya, *Uçurumda Açan* (1984) adlı kitabının “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir” isimli bölümünün bazı şiirlerinde, Ankara’nın rastgele/dengesiz/çarpık yapılaşma sonucu aldığı tekdüze (bir ticarethaneyi andıran) -modern- görünümüne -ironik denebilecek- kimi eleştirilerde bulunmuştur. (bkz. Cemal Süreya, “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”, *a.g.e.*, s. 161-170.)

¹⁰⁹¹ Sezai Karakoç, “Balkon”, *Gün Doğmadan*, 27. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mart 2020, s. 81. / Sezai Karakoç’un “Balkon” adlı bu şiiri pek çok yönden okunabilir/yorumlanabilir bir metindir.

çok katlı, kalabalık ve sıkışık apartmanlara tıkmıştır. Böylece insan doğadan uzaklaşarak, bir bakıma kendi özünden de uşaklaşmıştır. Modern şehir mimarisinin sentetik doğası (bahçesi/parkı) ise apartman dairelerindeki bu balkonlar olmuştur. Fakat bu alanlarda doğaya bütün mevcudiyetinle karışmak/katılmak mümkün değildir. Ancak görmeye dayalı bir *dışa bakış*tan söz edilebilir. Ayrıca çocukların balkondan düşebilme ihtimali ayrı bir tehlikenin göstergesi ya da habercisi gibidir. İşte Sezai Karakoç da evlerin (apartman dairelerinin) bu korunaksız alanı üstünden hem modern mimari yapılarını/tarzını hem de modern şehir yaşamında artık insanların yaşayan bir ölüden farksız olduklarını anıştırarak, itidalli diyebileceğimiz satirik bir yaklaşımla eleştirmiştir.

Sezai Karakoç'un "Kalorifer" şiirinde de benzer bir yaklaşım söz konusudur. Şair, modern şehir yapılarında sobanın yerini artık kaloriferlerin aldığını, ancak bu durumun insanlara her ne kadar biraz daha kolaylık sağlamış olsa da, hanelere -yine- huzur ve mutluluk getirmediğini (ya da -az da olsa- var olan huzur ve mutluluğu bütünüyle götürdüğünü) -ironik bir ifade ile- ima etmiş gibidir. Bu bakımdan Sezai Karakoç'un "Kalorifer" şiirini de modern şehir hayatına yönelik üstü kapalı satirik bir yaklaşım olarak görmemiz mümkündür.¹⁰⁹² Aynı şekilde "Kav" şiirinin bir bölümünde de şair, kalorifer imgesine tekrardan yer vererek, şehrin tabii yapısını/yaşantısını altüst eden, insanı doğadan ve bir bakıma kendi özünden koparan/uzaklaştıran moderniteyi inceden inceye eleştirmiştir:

"Şimdi sizi tabiattan koparan geri alan bir asfalt
Şehrin düşüncelerini yayınlayan kalorifer bacaları
Oraya buraya koşuşan insanlar
Ve bütün ışıklar yanar"¹⁰⁹³

Sezai Karakoç, ayrıca kendi inanç ve anlayışına uygun olmayan, yani kısacası kendisine güven teşkil ve telkin etmeyen modern kent evlerini "Ova" şiirinde "Bu

¹⁰⁹² Şiir için bkz. Sezai Karakoç, "Kalorifer", **a.g.e.**, s. 105. / Sezai Karakoç'ta *balkonlu* ve *kaloriferli* evler Batı medeniyetini; *bahçeli* ve *sobalı* evler ise İslâm medeniyetini sembolize etmektedir.

¹⁰⁹³ Sezai Karakoç, "Kav", **a.e.**, s. 143. (Ayrıca şiirin tamamı için bkz. **a.e.**, s. 141-144.)

kentte ve başka kentlerde / Bize uygun ev yoktur / Kutlu evlere uymayız biz de”¹⁰⁹⁴
gibi ironik dizelerle yermiştir.¹⁰⁹⁵

3.3.7. Toplumsal Yaşamla İlgili Satirler

Toplumsal yaşam, fertlerin toplumsal düzen dâhilinde, onun belli bir yasa ve etik kurallar gibi kimi kaidelerine riayet ederek devam ettirdiği bir yaşam biçimidir. Bu yaşam türü karşılıklı ilişkileri içerdiği için ferdî yaşamdan çok daha değişik ve çok daha kapsamlı ve ayrıntılıdır. Pek çok araştırmacı ferdî yaşamdan toplumsal yaşama geçiş aşamasını/sürecini insanlık tarihinin dönüm noktalarından biri olarak görmüş ve öyle kabul etmiştir.¹⁰⁹⁶ Sanatçılar, bireysel yaşamdan olduğu kadar, toplumsal yaşamdan da bir hayli etkilenmiş/beslenmiş ve bu yaşam biçiminin çeşitli yansımalarını eserlerinde görünür kılmıştır. İkinci Yenicilerin de birçok şiirde toplumsal yaşamın farklı görünümüne temas etmiş olduğunu görüyoruz. Çalışmamızın bu aşamasında, İkinci Yeni şiirinde toplumsal yaşamın olumsuz taraflarının nasıl satirize edildiğine bakmaya çalışacağız.

Turgut Uyar bazı şiirlerinde, dünya şartlarında tel üstünde muvazenede durmaya/kalmaya çalışan insanın çabasını “tel cambazı” metaforu/benzetmesi ile yansıtmaya/aktarmaya çalışmıştır. “Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir” metni de o şiirlerden biridir. Bu eserinde şair, toplum (aslında toplum özelinde toplumsal yaşam) ve fert (“tel cambazı” olarak imgelediği tiplere) arasındaki çatışmayı konu edinmiştir. “Tel cambazı” tiplere aracılığıyla toplumsal yaşamın tekdüze, bir örnek, yani kısacası tek yönlü oluşu satirik diyebileceğimiz bir anlatımla/yaklaşımla sergilenmiştir.¹⁰⁹⁷

¹⁰⁹⁴ Sezai Karakoç, “Ova”, **a.e.**, s. 170. (Ayrıca şiirin tamamı için bkz. **a.e.**, s. 170-172.)

¹⁰⁹⁵ Bu başlık altında Sezai Karakoç’un “Kızılkulesi’ne Gazel” ve “Sultanahmet Çeşmesi” gibi şiirlerini de değerlendirmek mümkündür.

¹⁰⁹⁶ Örnek olarak bkz. Şaban Ali Düzgün, “Bir Arada Yaşamının Ahlakî ve Felsefî Temelleri”, **Kelâm Araştırmaları Dergisi**, C. 13, S. 2, 2015, s. 583-592.

¹⁰⁹⁷ Turgut Uyar’ın “Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir” adlı metninde -belli bir oranda- ortaya koyduğu görüşlerin bir benzerine “Efendimiz Acemilik” başlıklı yazısında da tesadüf edilmektedir: “Çağımız insanı gitgide rahatına daha düşkün olmaya başladı. Belki her çağda böyleydi. Ama bugünkü kadar mıydı bilmem? Bunda bilimin, endüstrinin büyük payı var. Herkes birbirinin örneği olmayı hiçbir çağda bu kadar istemedi. ‘Yeni Dünya’nın gerçekleşmesi yakın belki de. Birörnek giyimler, birörnek şarkılar, birörnek aşklar. Uçaklar, radyolar, sinemalar durmadan bizi birbirimize benzetmeye çabalyorlar. Kişisiz bir yaşamayı, baş tacı ettik. Gönüllüüz.” (Turgut Uyar, “Efendimiz Acemilik”, **Korkulu Ustalık (Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar & Bir Şiirden)**, haz. Alâattin Karaca, 5. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018, s. 263-264. / Yazının tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 261-264.)

“Sizin alınız al inandım
Morunuz mor inandım
Tanrınız büyük âmenna
Şiiriniz adamakıllı şiir
Dumanı da caba
Ama sizin adınız ne
Benim dengemi bozmayınız”¹⁰⁹⁸

Şiirin devam eden dizelerinde ise şiir öznesinin aslında toplum özelinde modern toplumsal yaşamın empoze etmek istediği şeylere karşı bir meydan okuması ile karşılaşmaktayız. Bu meydan okuma da “size -zoraki de olsa- saygım sonsuz; sizin yaptığınız ve söylediğiniz her şeyi tasdik ederim ama ben -yine de- kendi bildiğimi okurum” diye ifade edebileceğimiz kayıtsız/aldırmaz bir tavrıla/tutumla gerçekleştirilmiştir.

“Hepinize iyi niyetle gülümsüyorum
Hiçbirinizle döğüşemem
Siz ne dersiniz deyiniz
Benim bir gizli bildiğim var
[...]
Ben tam dünyaya göre
Ben tam kendime göre”¹⁰⁹⁹

Şiirde satirik bir tepki olarak nitelenebilecek/değerlendirilebilecek kriz, her üç birimin sonunda tekrarlanan ve sanki sırf meydan okumak için kurulmuş/tasarlanmış izlenimi uyandıran; “Ama sizin adınız ne / Benim dengemi bozmayınız”¹¹⁰⁰ dizelerinde gizlenmiş gibidir. Ancak şair, “Atlıkarınca”¹¹⁰¹ başlıklı şiirindeki şu atıfla; “*Tel cambazı istiyordu ki dünya istediği gibi olsun. Bile bile aldanmaya vardırıyordu işi. Ama olmuyordu kendisi vardı.*”¹¹⁰² *tel cambazının* gösterdiği çabanın beyhudeliğinden dem vurmıştır. Aslında bu atfin ayrı bir satirik boyutu

¹⁰⁹⁸ Turgut Uyar, “Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir”, **Büyük Saat (Bütün Şiirleri)**, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 119.

¹⁰⁹⁹ Turgut Uyar, a.y..

¹¹⁰⁰ Turgut Uyar, a.y..

¹¹⁰¹ Şiir için bkz. Turgut Uyar, “Atlıkarınca”, **a.g.e.**, s. 172-173.

¹¹⁰² Turgut Uyar, “Atlıkarınca”, **a.e.**, s. 172.

işaret ya da ifade ettiğini söyleyebiliriz. Çünkü bu atıftan anlaşılıyor ki; *tel cambazı* her ne kadar toplumun yaşamsal özelliklerini alttan alta yeriye olsa da, kendisi de bir şekilde farkına varmadan toplumun diğer bireylerinin yaptıklarının/yaşadıklarının ya da hissettiklerinin bir benzerini veyahut aynısını yapmakta/yaşamakta ya da hissetmektedir.

Turgut Uyar'ın yalnız kalma korkusunun gündüz çalışma gece ise erotizmle (cinsellikle) eksiltilmeye çalışıldığı “Kan Uykusu” isimli şiirinde de doğrudan olmasa da dolaylı olarak toplumsal yaşamın içinde var olan kimi olumsuz duruma göndermede bulunulduğu göze çarpmaktadır.

“Bir biz ikimiz varız güzel öbürleri hep çirkin

[...]

Oturmuşlar iri yapılı adamlar esrar çekiyorlar

Daha bir aydınlık olsun diye içtikleri su”¹¹⁰³

Şiirin daha ilk dizesinde (“Bir biz ikimiz varız güzel öbürleri hep çirkin”) anlatıcı figürün kendini ve sevgilisi diye tabir edebileceğimiz muhatabını toplumdan (ve doğal olarak toplumsal yaşamdan) soyutladığına ve toplumun geriye kalan kısmını “çirkin” ifadesi ile kötülediğine tanık oluyoruz. Şiirin -yukarıda sunduğumuz- devamındaki mısralarında ise toplumsal yaşamdan kendilerini bile isteye sıyırmış/uzaklaştırmış esrar çeken iri yapılı diye nitelenmiş adamlarla karşılaşmaktayız. Uyuşturucu madde bağımlılığının bazı kalıtsal, psikolojik ve daha başka etkenleri/sebepleri vardır. Bunlardan biri de sosyal ve kültürel etkenler/sebeplerdir. “İnsanlar madde bağımlısı olarak doğmamaktadırlar. Doğal olarak organizmalarının herhangi bir bağımlılık yapıcı maddeye gereksinimi yoktur. Yaşamlarının ileriki dönemlerinde uyuşturucu madde ile tanışabilmekte ve kullanabilmektedirler. Bu bağlamda insanların yaşadığı çevrenin uyuşturucu madde kullanımında önemli yer tuttuğu gözlenmektedir.”¹¹⁰⁴ İşte şiirde iri yapılı adamların esrar çekmelerinin nedeni olarak sunulan/gösterilen “Daha bir aydınlık olsun diye

¹¹⁰³ Turgut Uyar, “Kan Uykusu”, a.e., s. 121.

¹¹⁰⁴ Atalay Bahar, “Uyuşturucu Madde Kullanımının Nedenleri ve Bağımlılık Oluşum Sürecinde İletişimsel Yaklaşımların Rolü ve Önemi: Polis Kayıtları Üzerinden Olgusal Bir İnceleme”, **Connectist: Istanbul University Journal of Communication Sciences**, S. 55, İstanbul, 2018, s. 12.

içtikleri su”¹¹⁰⁵ dizesi ile toplumsal yaşamdaki kötü çevre ve koşulların insan(lar)ı kötü alışkanlıklara ittiği -ironik diyebileceğimiz bir yaklaşımla- ima edilmiş; ve böylece sinematografik bir imgeyle şair, toplumsal yaşamın bu taraflarına da bir göndermede bulunarak, durumu gizli bir eleştiri ile satirize etmiştir. Bunun sonucunda (ya da bu vesile ile) şiirin ilk dizesinde toplumdan (ve doğal olarak toplumsal yaşamdan) neden (hatta “çirkin” sözcüğü ile kötülenerek) soyutlanmak istenildiğinin sebebi de daha açık bir şekilde ortaya çıkmıştır.

Turgut Uyar’ın “Kaçak Yaşama Yergisi” şiiri de toplumsal yaşamın bazı yönlerinin eleştirel bir dille satirize edilmiş olması bakımından zengin bir metin olarak sayılabilir. “Kan Uyku” şiirinde “yalnızlık” korkulacak bir duygu olarak sunulurken; “Kaçak Yaşama Yergisi” şiirinde “yalnızlık” sığınılan bir liman olarak öncelenmiştir. Hatta yalnızlık duygusunun şiirin anlatıcı figüründe meydana getirdiği dikkatleri kalabalıklara yoğunlaştırma dürtüsü/olgusu, toplumsal yaşama dair birçok olumsuzluğu da su yüzüne çıkarmıştır. Örneğin şiirde yaşamı planlamaya yarayan zaman, takvim vs. gibi unsurlar “Kim uydurdu bu haziranı bu temmuzları bu yaşamaları gizli kapaklı”¹¹⁰⁶; sahtekârlık/düzenbazlık ve benzeri şeyler “Bu yulafları oğlakları bardakları bu bütün puştlukları bu şarkıları”¹¹⁰⁷; gittikçe zayıflamaya ve yozlaşmaya başlayan ahlaki değerler “Akşamları eve hep arka sokaklardan dönüyorum / Pencerelelere bakmıyorum dükkânların mostralarına bakmıyorum / Kadınların eteklerine bakmıyorum hiç / Sağıma soluma bir baksam biliyorum sapıtmak işten değil / Bir baksam ertesi gün kimbilir nerelerde olurum”¹¹⁰⁸; kirlenmiş kalabalıklar “Kadınlar adamlar şehri uğultularla dolduran namussuz kalabalık / Yorgun kalabalık iyi kalabalık alaycı düzenbaz kalabalık / Bir karışsam içlerine bir uysam biraz gülmesem / Ertesi gün kimbilir nasıl yaşarım.”¹¹⁰⁹ gibi dizelerle yansıtılmış ve bu yolla -bile isteye seçilmiş aşağılayıcı kelimelerden/cümlelerden de anlaşılacağı üzere- toplumsal yaşamın cümle olumsuzlukları satirize edilmek istenmiştir. Ayrıca şiirde, anlatıcı figür de toplumun kötülen kesiminden ayrı

¹¹⁰⁵ Turgut Uyar, “Kan Uyku”, **Büyük Saat (Bütün Şiirleri)**, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 121.

¹¹⁰⁶ Turgut Uyar, “Kaçak Yaşama Yergisi”, **a.g.e.**, s. 123.

¹¹⁰⁷ Turgut Uyar, a.y..

¹¹⁰⁸ Turgut Uyar, a.y..

¹¹⁰⁹ Turgut Uyar, “Kaçak Yaşama Yergisi”, **a.e.**, s. 124.

tutulmamış; o da toplumla aynı yaşamı aynı biçimde sürdürdüğü için “Halbuki ben ne hinoğlu hinim aslında, iyice biliyorum, [...]”¹¹¹⁰ dizesi ile yerilmiştir.

“Alıştırdılar Bir Kere” şiirinde ise topluma kötü alışkanlıkları aşılayanlara karşı bir serzenişte bulunulmuş olduğu görülür:

“alıştırdılar bir kere
sigara alkol afyon tarih esrar marihuana
eroin tarih kokain morfin seks
onaltı silindir hız deniz kayağı dağ
nerde olursa olsun kırım kıyım
çiçeklerle sapları
artık söylemek zorundayız”¹¹¹¹

“Ne Var Ki Avucunda” adlı bir diğer şiirinde de şair, başlıktaki soruyu farklı biçimlerde birkaç kez sorarak, yaşamdan geriye -en sonunda- insan(lar)a hiçbir şeyin kalmadığını ihsas etmiş ve bu son/uçsuz durumdan bir çeşit yakınmış gibidir.¹¹¹²

Cemal Süreya’nın da bazı şiirlerinde toplumsal yaşamın olumsuzluklarına yönelik satirik yaklaşımlarda/tepkilerde bulunulmuş olduğu görülür. Örneğin şairin bu tarz şiirlerinden biri “Aslan Heykelleri”dir.¹¹¹³ Sekizer dizeli dört birimden oluşan “Aslan Heykelleri”nin son yani dördüncü biriminde şairin, anlatımını ani bir kırılma ile -yer yer seksüellikle bezenmiş- lirikten toplumsala dönüştürmüş olduğuna şahit oluyoruz. Dolaylı dahi olsa toplumsal bir probleme kayıtsız kal(a)mayan Cemal Süreya, “Adalet Hanım” diye isimlendirdiği temsilî karakter üzerinden bozulmuş burjuva -yaşamının- ahlakına dair sert bir eleştiride bulunmuştur.

“En olmayacak günde geldin tazeledin ortalığı
Alıp kaldırdın bu kutsal ekmeği düştüğü yerden
Bunlar hep iyi şeyler ya öte yanda
Olsa yüreğim yanmayacak aslan heykelleri
Ama yok aslan heykelleri var köpek

¹¹¹⁰ Turgut Uyar, a.y..

¹¹¹¹ Turgut Uyar, “Alıştırdılar Bir Kere”, **a.e.**, s. 520.

¹¹¹² Şiir için bkz. Turgut Uyar, “Ne Var Ki Avucunda”, **a.e.**, s. 562-563.

¹¹¹³ Cemal Süreya’nın bu tarz şiirlerinden bir diğeri de; sosyal eleştiriyi tarihî bir zemin üstünden gerçekleştirdiği “Bilgisayar Olarak”tır. (Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Bilgisayar Olarak”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 247.)

Delikanlı bir köpeği var onunla yatıyor
Adalet Hanım iki kişilik karyolasında
Bozulmuş burjuva ahlakına örnek”¹¹¹⁴

Başından sonuna kadar şiirin ana yapısını kuran unsur “aslan heykelleri”dir. Şiir boyunca her şey, “aslan heykelleri”nin üstünden çoğaltılarak verilmiştir.¹¹¹⁵ Toplumsal yaşam içerisinde kent soylu kesimin bozulmuş, yani toplumsal kabullerin dışına çıkmış ahlakı ise Adalet Hanımın iki kişilik karyolasında delikanlı bir köpekle yatması ile örneklendirilerek aktarılmış ve “köpek”in olumsuz çağrışımlarına yahut tasarımlarına yaslanılarak, yapılan eleştiri sert ve aşağılayıcı diyebileceğimiz satirik bir boyut kazanmıştır.

Cemal Süreya, “Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm” adlı bir diğer şiirinde Anadolu ve Mezopotamya coğrafyasının kadınlarına değinmiştir. Daha doğrusu bu kadınların toplumsal yaşam içerisindeki makûs talihine (sosyal problemlerine) Porsuk, Kızılırmak ve Dicle nehirlerini de merkeze alarak yer vermiştir. Bu coğrafyadaki kadınların tarih boyunca çektikleri ve hiç değişmeyen acı sıkıntılar (bu kadınlara yönelik uygulanan baskı, sınırlandırma yahut ötelenmişlik veya ötekileştirilmişlikler ve yaşatılan ezilmişlik -duygusu- yahut susturulmuşluklar) bir nevi isyan içeren tepkisel bir yakınma ile gizlice yerilmiştir. Dört birimden oluşan şiirin son yani dördüncü biriminde şairin (ya da bir başka deyişle şiir anlatıcısının), -yolları bu diyarlara düştüğü takdirde- okurun (yani muhatapların) dahi bu kadınların çektiği acı sıkıntıları -kolayca- göre(bile)ceğini vurgulamıştır:

“Bir gün sizin de yolunuz düşer memlekete
Siz de görürsünüz bunları kadınlarda
Ödevleri yenilmek olan hep
Bıçakla kemik arasında
Susmakla ağlamak arasında
Yenilmek
Kadınlar”¹¹¹⁶

¹¹¹⁴ Cemal Süreya, “Aslan Heykelleri”, **a.g.e.**, s. 31.

¹¹¹⁵ Mehmet Doğan, “Cemal Süreya’nın Şiiri (Yapı, Tema ve Anlatım)”, Ankara: Gazi Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2007, s. 98-99.

¹¹¹⁶ Cemal Süreya, “Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 33.

Şair, “Terazi Türküsü” şiirinde -“Aslan Heykelleri” şiirinin son biriminde olduğu gibi- yine (yozlaşmış bir kültür olarak kabul ettiği) burjuva sınıfının hayatını ve zihniyetini mizahi diyebileceğimiz bir dille/yaklaşımla (bu sınıfın değerlerini sahiplenen veya temsil eden bazı özel isimler de sayarak, onlar üzerinden) eleştirmiştir. Üç dörtlükten oluşan şiirin her biriminin üçüncü ve dördüncü dizeleri nakarat biçiminde tasarlanarak tekrarlanmıştır. Üçüncü dize(ler)deki “Doldur doldur Allahı seversen”¹¹¹⁷ kalıp ifadesi ile kent soyluluk eleştirisi mizahi diyebileceğimiz bir dille/üslupla hazırlanmış; dördüncü dize(ler)deki “Anası satılsın burjuvazinin”¹¹¹⁸ kalıp ifadesiyle de kent soyluluk doğrudan ve açık bir şekilde yerilmiştir.

Cemal Süreya, “Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm” başlıklı şiirinde nasıl Anadolu ve Mezopotamya coğrafyasının makûs talihli *kadınlarına* değinmiş ise; aynı şekilde Ece Ayhan da “Çocukların Ölüm Şarkıları -I-” adlı şiirinde toplumsal yaşam içinde önemli bir yer teşkil eden diğer bir gruba; yani normal şartlarda geleceğin umudu olarak görülen *çocuklara* yer vermiş ve onların sistem içinde yiten/unutulan benliklerini ölümlle ilişkilendirerek, böylesi bir durumu bir bakıma alttan alta yermiştir.¹¹¹⁹ Şair, aynı başlığı taşıyan şiirin ikinci kısmında (“Çocukların Ölüm Şarkıları -II-”de) ise sanatı ve sanatçıyı Türk ressam Fikret Muallâ Saygı (1903-1967) üzerinden sembolize etmiş ve toplum içinde düzene zarar veren ve sanattan hiçbir şekilde anlamayan kimseleri “şiirsizler” olarak niteleyerek, “düşmanlarım ayağa kalksınlar” isyan ifadesi/çağrısıyla da bu çeşit tipleri/karakterleri mizah da içeren bir üslupla satirize etmiştir.¹¹²⁰

Ece Ayhan’ın rakamlarla birbirinden ayrılmış sekiz metinden meydana gelen “Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur” şiirinde de toplumsal yaşamla ilgili çeşitli meselelere temas edilmiş ve şair tarafından bu problematik olgular -yer yer şiddetli reaksiyonlarla- yerilmiştir. Örneğin bazı şiirlerde çocukların (ve tabii dolayısıyla o çocukların ailelerinin) yaşadığı acıklı/sıkıntılı durumlar; bazılarında ise iktidar

¹¹¹⁷ Cemal Süreya, “Terazi Türküsü”, **a.g.e.**, s. 52.

¹¹¹⁸ Cemal Süreya, a.y..

¹¹¹⁹ Bahsettiğimiz şiir için bkz. Ece Ayhan, “Çocukların Ölüm Şarkıları -I-”, **Bütün Yort Savul’lar! (Toplu Şiirler 1954 - 1997)**, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010, s. 45.

¹¹²⁰ Sözünü ettiğimiz şiir için bkz. Ece Ayhan, “Çocukların Ölüm Şarkıları -II-”, **a.g.e.**, s. 57. / Ece Ayhan’ın yukarıda değindiğimiz aynı başlığı taşıyan iki şiirinin dışında; yine aynı başlığı taşıyan ve birçok yönden okunabilir/yorumlanabilir bir diğer dizi şiiri için bkz. Ece Ayhan, “Çocukların Ölüm Şarkıları”, **a.e.**, s. 34.

tarafından -devlette- yürütülen yanlış politikaların doğurduğu ağır sonuçların halkın yaşamına sirayet etmesi/yansıması; bunların yanı sıra kan davası, işkence, zulüm vs. gibi daha pek çok toplumsal sorunun, ara sıra ironik denebilecek isabetli eleştirilerle satirize edilmiş olduğuna tanık oluyoruz.¹¹²¹

Şair, yine numaralarla birbirinden ayırdığı, üç metinden oluşan “Vişneçürüğü Şiirler”inde yoksulluğa rağmen bir var olma savaşı yürüten çocukların yaşamla ölüm arasındaki sıkışmışlığını ele almış ve bu durumu farklı boyutlarıyla yermiştir.

“1. Kapkaragümrüklü ölçüsüz ayaksız Ali çocuklar

Asılmak bilirsiniz kesin tehlikeli ve yasaktır

Edirnekapı-Bahçekapı sarı kamu tramvaylarına

Haramiler Durağı’ndan Beyoğlanlıları öne alır

Ve delip geçer yedi kenti saatlerin en köründe

Halk kipiyle voyvooo! Ölüm!-Ölüm! tramvayları

Ardınca siz vişneçürüğü şiirlerimi bırakmıştır”¹¹²²

Şiirde sosyal tabakalaşmayla teşekkül eden sınıfsal farklılıklar Karagümrüklü çocukların “Kapkaragümrüklü”; Beyoğlu çocuklarının ise “Beyoğlanlılar” şeklinde -mekâna yansımış bir imajla- takdim edilmesi ile; yine aynı doğrultuda -maddi yetersizlikler yüzünden- Karagümrüklü çocukların yolculuklarını ancak tramvayların arkasına asılarak, dışarıda her an ölüm tehlikesi ile burun buruna gelecek bir biçimde; Beyoğlu çocuklarının ise tramvayların içinde en önde oturarak, konforlu/rahat bir şekilde yapabildiklerinin vurgulanması ile; özetle toplumsal yaşam içindeki bu ve bunlara benzer adaletsiz ve ayrımcı durum ve davranışlar kara mizaha varan bir eleştiri ile yerilmeye çabalanılmıştır. Yine aynı şekilde yoksulluk, olanaksızlıklar ve zor yaşam şartları, bedende bıraktığı “ölçüsüz ayaksız” gibi çeşitli izlerle verilerek, ironik bir eleştiri ile yerilmeye çalışılmıştır. Ayrıca şiirde tramvayların “sarı kamu tramvayları” şeklinde öncelenmiş olması; bu araçların halka değil; erk sahiplerine tahsis edildiğini gösteriyor. Çünkü Ece Ayhan’da “sarı” renk, otoriteyi ve onun savunucularını; “kara” ise halkı temsil etmektedir. Öte yandan Beyoğlu çocuklarının tramvaya “Haramiler Durağı’ndan” bindirilmiş olması da ayrı

¹¹²¹ bkz. Ece Ayhan, “Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur”, a.e., s. 127-130.

¹¹²² Ece Ayhan, “Vişneçürüğü Şiirler”, a.e., s. 139.

bir önem taşımaktadır. Bu yolla yoksulları asıl sömürenlerin kimler olduğu daha açık ve net bir şekilde ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla şiirdeki bu dikkat çeken imgeleri, halkı ezen erk sahiplerine karşı bir taşlama olarak yorumlamamız mümkündür.

Şiirin devamındaki bölümlerde Ece Ayhan'ın yergisine devam ettiğine şahit oluyoruz. Öyle ki iki dizeden meydana gelen üç numaralı şiirde yoksul halk çocuklarının karşısına yine erk sahiplerinin çocukları koyularak, yergiye gitgide daha derin bir ironik boyut kazandırıldığı görülür.

“3. Ali Korna kâğıdına basılmış parlak çocuklar ise

İstanbul padişahlarına çıkartılırlar beş numara – iyi mi?”¹¹²³

Alâattin Karaca, şiirin sonunda bulunan bu iki dizeyi konu edindiği kısa bir yazısında -özetle- Ece Ayhan'ın “Ali Korna kâğıdı” diye telaffuz ettiği nesnenin; Osmalı döneminde el yazması eserlerde kullanılmış eski kâğıt cinslerinden en tanınmış olan ve İtalya'nın Ligorna kentindeki kâğıthanede üretilen “A. Ligorna” markalı kâğıt çeşidi olduğunu; “parlak çocuklar” ifadesinin ise Hasan Âli Yücel'in (1897-1961) Millî Eğitim Bakanı iken ikiz çocukları Can Yücel (1926-1999) ve Canan Yücel Eronat'ın (1926-2013) fotoğrafını okul kitaplarında yayımlatmasını işaret ettiğini söylemiştir.¹¹²⁴ Buradan şöyle bir sonuç çıkarmamız mümkündür: Şair, bu son iki dizeyle şiirin bir özetini vermeye gayret etmiş ve toplumsal yaşamın içinde bazı çocukların doğuştan şanslı, bazılarının ise makûs talihiyle beraber dünyaya geldiğinin altını çizerek, bu adaletsiz durumu satirize etme girişiminde bulunmaya çalışmıştır.

Ece Ayhan'ın rakamlarla birbirinden ayrılmış beş metinden teşekkül eden “Patron! Ya da Bir Patron!” şiirinde de ara sıra “karaşın dediği dışlanmışları, ezilenleri, ötekileri konu edinm[iş]”¹¹²⁵ olduğunu görüyoruz. Şiirin birinci kısmında işçileri ezen *patron*ların; ikinci kısmında İstanbul'un kirlenmesine, deformasyona ve erozyona uğramasına neden olanların; üçüncü kısmında hayat kadınlarının ve onlara gizli ve yasal olmayan yollarla aracılık eden pezevenklerin; beşinci kısmında ise dönemin erk sahiplerinin -yer yer ironik bir biçimle- satirize edildiği anlaşılmaktadır.

¹¹²³ Ece Ayhan, a.y..

¹¹²⁴ Alâattin Karaca'nın konu hakkında sözünü ettiğimiz kısa yazısı için bkz. Alâattin Karaca, “Ali Korna kâğıdına basılmış parlak çocuklar”, **Karar**, (Çevrimiçi) <https://www.karar.com/amp/yazarlar/alaattin-karaca/ali-korna-kagidina-basilmis-parlak-cocuklar-1598010>, 02 Ocak 2024.

¹¹²⁵ Alâattin Karaca, a.y..

Şiirin dördüncü kısmında ise hayat kadınlarının -Çanakkaleli Melâhat özelinde- toplumsal yaşam içerisinde düştükleri acınılacak durum dolayısıyla heykellerinin dikilmesi gerektiği fikri ileri sürülmüştür.¹¹²⁶

Sezai Karakoç'un da "Şahdamar" başlıklı şiirinde toplumsal yaşama özgü bir sınıfsal karşılaştırma yapmış olduğu görülür. Sözünü ettiğimiz şiirde "siz" ve "biz" arasında bir ayrım öne çıkmaktadır. Şair şiirde, "Siz hürsünüz; siz şartsız ve kayıtsızsınız."¹¹²⁷ dediği; "siz" zamiri ile sembolize ettiği toplumun -İslâmî perspektiften- inkârcı kesiminin karşısına; "biz" zamiri ile sembolize ettiği toplumun -gene İslâmî perspektiften- hakikati savunan kesiminin "mahcup ve onurlu çocukları[nı]"¹¹²⁸ çıkartmıştır. Aynı toplumun iki ayrı kesimini birlikte ele alan şair,¹¹²⁹ "biz" zamiri ile simgelediği ve sahiplendiği kesimi yüceltirken; "siz" zamiri ile simgelediği kesimi ise -yer yer ironi de ihtiva eden bir dille- yermiştir. Fakat şiirin dört dizeden oluşan son biriminde şair, merhametle topluma birlik ve beraberlik çağrısında bulunduğunu söylemiştir.¹¹³⁰

"Bununla beraber üzülmeyiğimizi biliyoruz

Gün gelecek toprağın altına uzanacağız

Her gece saat beş sularında sizi

Toplar damarlarımızın içinde bekleyeceğiz"¹¹³¹

Sezai Karakoç'un "Av Edebiyatı" şiirinde de toplumsal yaşama dair bazı eleştirilerle karşılaşmaktadır. Hatta şiirde yer alan kuş, avcı, vs. gibi gösterenler birer sembol olarak düşünülürse/değerlendirilirse, metinden çok daha derin anlamlar çıkarmak mümkün hâle gelmektedir. Fakat biz şiirin ilk akla gelen yüzeysel manası üzerinden konuşacak/yorum yapacak olursak, bu şiirin toplumu oluşturan bireylerin

¹¹²⁶ Şiir için bkz. Ece Ayhan, "Patron! Ya da Bir Patron!", **Bütün Yort Savul'lar! (Toplu Şiirler 1954 - 1997)**, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010, s. 246-247.

¹¹²⁷ Sezai Karakoç, "Şahdamar", **Gün Doğmadan**, 27. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mart 2020, s. 41.

¹¹²⁸ Sezai Karakoç, "Şahdamar", **a.g.e.**, s. 42.

¹¹²⁹ Sezai Karakoç'un kastettiği toplumun Türk milleti olduğunu şiirdeki "(K) harfi"ni Kemalizme (ayrıca komünizme) ithafen yazdığını belirtmesinden anlıyoruz. (bkz. Ömer Ertürk, "Biz Koşu Bittikten Sonra da Koşan Atlarız", **edebifikir**, (Çevrimiçi) <https://www.edebifikir.com/dosyalar/biz-kosu-bittikten-sonra-da-kosan-atlariz.html>, 03 Ocak 2024.)

¹¹³⁰ bkz. Ömer Ertürk, a.y..

¹¹³¹ Sezai Karakoç, "Şahdamar", **Gün Doğmadan**, 27. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mart 2020, s. 43.

gerçekleştirdiği doğa katliamlarının tersinleme ile hicvedildiği bir şiir olduğunu söyleyebiliriz.¹¹³²

Şairin *Ayinler*'inde de toplumsal yaşamı farklı yönleriyle ele alan ve olumsuzluklarını satirize eden birçok dize ile karşılaşılacaktır. Örneğin “Birinci Ayin”in Roma rakamlarıyla numaralandırılmış birinci şiirinin hemen başında trafik kurallarına uymayanların yol açtığı zulme değinen şair, trafiğe çıkan insanların uymaları gerektiği kurallara riayet etmedikleri için; artık yolu karşıdan karşıya geçen savunmasız kedilere -canlarını korumak adına- trafik kurallarını öğretmek lazım geldiğini tersinden bir alayla ifade etmiş ve durumu hâliyle satirize etmiştir:

“Kim verecek kedilere trafik bilgilerini,
Ki hayatlarıyla ödemekteler bir yandan öbür yana geçmeyi.
İnsanlara alışık hayvanlar için güz.
Mevsim döndü. Son güz. Yok olarak ödüllendirecekler
insanlık sevgilerini.

Zulûm bir hayat tarzıdır artık insana mahsus;
İnsan, şeytanın sinekkâğıdına yakalanmış melek kelebeği.”¹¹³³

Yine aynı şiirde zamanla insanın hayvandan beter bir hâl aldığı (ve bundan utanç duyulması gerektiği); aynı zamanda kaybedilen özün bulunması için gerekli çabanın harcanmaması, şu dizelerle verilmiş ve hicvedilmiştir:

“Çoban, sürüsünü müzikle erdirirken tabiatüstü yüceliğe
Zaman, çevirdi insan kitlesini karılmış ve yıkılmış bir
hayvan çerisine.

Ah! Taş olsak, toprak olsak; denecek çağ geldi;
[...]

Bir dinamit gibi at kendini granitlerden granitlere.
Parçala kayaları. Bulmak için yitirdiğin suyu,
Yeni zamanların yoksul düşlü kuzgunu.”¹¹³⁴

¹¹³² Şiir için bkz. Sezai Karakoç, “Av Edebiyatı”, **a.g.e.**, s. 110-114.

¹¹³³ Sezai Karakoç, “Birinci Ayin (I.)”, **a.e.**, s. 483.

¹¹³⁴ Sezai Karakoç, “Birinci Ayin (I.)”, **a.e.**, s. 484-486. (“Birinci Ayin” şiir dizisinin I. ve II. şiirlerinin tamamı için bkz. **a.e.**, s. 483-486 ve s. 487-491.)

“İkinci Ayin”in başında ise toplumun doğadan ve doğallıktan gittikçe uzaklaşması, üstünde düşünülmesi istenilen bir tutumla eleştirilmiş olduğunu görüyoruz:

“Toprağı fazla terk ediyoruz artık
Trenlerle otobüslerle otomobillerle
Yerden ayağını kesmiş uçaklar ve helikopterlerle
Özüne aykırı devinmelerle
İyice yorgun yeryüzü
Dinlenmesiz
Kışsız ve baharsız
Yazsız ve sonbaharsız
Tekdüze cehennemler ve yapay cennetler titreyişinde”¹¹³⁵

Devamındaki dizelerde örf ve âdetlerin yozlaşması içten içe hissedilen bir yakınma ile yerilmeye çalışılmıştır:

“Nerede kaldı ikindi suları pastaneleri
Ve fallar fincan uygarlıklarının çiçekleri
Evlerden tüten zafer
Sessizce fethedilen ülke
Ev gücü
Karlı dağlar görüntüsü
Güneşin buzlarda bin çılgın bebeğe bölünüşü
Dönüşü dönüşümü
Kapalı çarşılar telâşı
Düğün armağanı
Kapı aralıklarında duran çile
Kış tatlıları örneği

Dönüyoruz döne döne eriyoruz başka bir vakte
Geçmiş zamandan bir enstantane”¹¹³⁶

¹¹³⁵ Sezai Karakoç, “İkinci Ayin”, **a.e.**, s. 492.

¹¹³⁶ Sezai Karakoç, “İkinci Ayin”, **a.e.**, s. 493.

İnsanların birbirine karşı uyguladığı her türlü -tahripkâr/öldürücü- şiddet ise - yine aynı şiirde- aşağıda takdim edeceğimiz mısralarla verilmiş ve üstü kapalı diyebileceğimiz bir sunu ile şöyle eleştirilmiştir:

“Savruluyor vücutlar kollar bacaklar ve kafatasları

Düşmüş bir yere atom bombası

İnsan ölümünden bir sis içindeyiz

Çelik fırtınasında ve uranyum boyutlarında

Soluk almak ve varolmak sınavında

[...]

Tam hiçliğin arefesindeyiz hiçlik bayramının

[...]

Umutsuzluğun şahdamarındayız”¹¹³⁷

“Üçüncü Ayin”in bir bölümünde ise az gelirli yoksul kesimin çektiği sıkıntılara ve umutsuz umutlarına değinilmiş; ayrıca bu kötü gidişata kesin ve kalıcı bir çözüm bulunamadığı/üretilemediği için hayıflanılmıştır:

“Grevlerden hangi çiçek tozunu toplar

Açların tencerelerinde tuz geometrileriyle oynar

Nasıl bir kristaldir bu bin parçaya bölünür

Kaynayan fıkırdayan suda yeniden derlenip toparlanıp görülür

Su tuz ve kemik ateşin çılgınlığında

Yeni bir düş kurarlar 20. yüzyıl kızgınlığında

Yıkım çürüyüş ve çöküş dumanlarının ve sislerin ardında

Toprak bir kez daha gebe kalır ütopyalar panayırında”¹¹³⁸

Şiirin devam eden mısralarında doğanın “serüven avcısı gangsterler” diye nitelenen insanlar tarafından dejenerasyona uğratılması; ayrıca yine aynı tip kişiler tarafından yasal düzenin altüst edilmesi açık bir tenkitle satirize edilmiştir:

“Tabiatın kalbine kurşun sıkıp durmada

Altın arayıcısı serüven avcısı gangsterler

Sonra oyları darmadağın edilir özgür tutsakların

¹¹³⁷ Sezai Karakoç, “İkinci Ayin”, a.e., s. 494. (“İkinci Ayin” şiirinin tamamı için bkz. a.e., s. 492-496.

¹¹³⁸ Sezai Karakoç, “Üçüncü Ayin”, a.e., s. 497.

İşler eksiksiz kanunu gizli odalar logaritmalarının”¹¹³⁹

Şiirde ayrıca, insanların ömürlerini gerektiği gibi verimli bir şekilde kullanmamaları ve vakitlerini sürekli karşılığı olmayan hayallerle öldürmeleri, şu dizelerle hicvedilmiştir:

“Bir aptallık çerçevesi gibi geçmesin ağzına kelimeler
Nene gerek yer ve gök ötesi velveleler
Ömrünü hayatla doldur boğulma ölüm ırmağında
Birsam labirentlerinde kaybolma en verimli çağında”¹¹⁴⁰

İkinci Yeni’nin nahif sesi Ülkü Tamer’in kitaplarına girmemiş şiirlerinden biri olan “Üçlü”de de halkın çektiği eziyetlerin bir başkaldırı ile verildiğine ve dile getirilen bu zahmet ve sıkıntıların gizliden gizliye eleştirildiğine tanık oluyoruz. Ayrıca şiirde, geçmişin yaşanılmakta olan günden çok daha güzel/iyi olduğu ifade edilmekte ve böylelikle geçmişte kalan günler özlemle yâd edilmektedir. Lakin o günlerin geriye gelmesi -her nedense- istenilmemektedir.

“Yitikler karasındayız
Bir uzak temel atmışlar orta yerine
geleceklerin
Sarı çiçeklerden.

Bütün yüzler adsız şarkılara uzamış
Tarlalarda kahırlarını ekiyor köylü
kızlar

Bütün rüzgârlar
Anlamsız anılardan.

İki kanlı avuç içine bırakmışlar
aradıklarımızı
Yoksa tüm anıtlarımız yıkılacak
diyorlar

¹¹³⁹ Sezai Karakoç, “Üçüncü Ayın”, a.e., s. 498.

¹¹⁴⁰ Sezai Karakoç, “Üçüncü Ayın”, a.e., s. 500. (“Üçüncü Ayın” şiirinin tamamı için bkz. a.e., s. 497-501.)

Oysa kendimiz yaratmak istiyoruz
kendimizi

Bırakmıyorlar.

Tam ortasındayız ateşin artık.

Aşksız şiirler okumazdık geceleri biz
böyle
Günlerimiz sevgiyle gün oluyordu
Gecelerimiz sevgiyle gece
Ne zaman bir su görsek aşklar
geliyordu aklımıza
Eski çağların ateşini yaşıyorduk
İlkel mağaraların.

Gözlerimizden kara kanlar akmazdı
böyle
İki çivilenmiş el falan düşünmezdik
böyle
Yalnız umutlara türkülere sevgilere
Tomurcuklara adardık yaşadıklarımızı
Yüreklerimiz çürümemişti böyle.

Bulmak istediğimizi göstermeyin bize,
istemiyoruz
Aramak istediğimizi göstermeyin,
istemiyoruz
İstemiyoruz, tüm yaşantılarımızı
götürün artık.”¹¹⁴¹

¹¹⁴¹ Ülkü Tamer, “Üçlü”, **Lucia (Kitaplarına Girmemiş Şiirleri)**, Yayına Hazırlayan: Emine Selcen Bekmezci, 1. b., Ankara, Karakum Yayınevi, Haziran 2020, s. 19-22. / “Üçlü” adlı bu şiir, 1956 yılında *Seçilmiş Hikâyeler*’de yayımlanmıştır.

Şairin kitaplarına girmemiş bir diğer şiiri “Viva Le Kırıl”da ise hem kral hem de monarşi düzeni tersinden bir alayla yerilmiştir. Önce şiiri okuyalım:

“Kırılın içinde eski aslan benzeri
Ya da bir kürk kendisine-öyle sansın
Koyuverin uçlarından bu salkımlar
eğilsin
Asmalarla baksın gözüçlerinden
salıncaklara
Hep kırıl olsun kırıl kalsın kırıl
taşıyalım
Sürekli sevinelim hem de eşitsiz
Asmalarla

Giyotinler yeniden kurulsun alanlarda
Çarşılarından birisi görevli-öyle sansın
Ben kırılın sağ kolu bunlar
benzerlerim
Biz tek mızrak-söylüyoruz bakın-
kırpiller
Ölüleri darağaçlarında kalmış kıralsız
Eski papalar örneği el kaldırıyor
Asmalarla

Gereksiz sandığımız-oysa gerekli
Olumlu savaş odaları-bencil
Kırıl bakıyor-öncü yine de bilimli
Hep Edison Galile kendi kırıl
dehlizlerde
Tutup bir saray orospusunu üç kereler
Dört yerlerinden öpüyor
Asmalarla

Kıral bizi tanımıyor bile tanımayacak
Giyotinler yeniden kurulsun son
günümüz
Kıralı biz yarattık-önemsiz mızrak
Büyük sorumluluktan kurtulduk
betikler bilir
Keskin bıçak öncesi güçlü gülüşümüz
Çarmıha geriliyor yüreklerimizde
Asmalarla”¹¹⁴²

Şiirdeki ironi daha şiirin -yarı İtalyanca yarı Türkçe şeklinde tasarlanmış-başlığında başlamaktadır. İtalyancadaki “viva le” ifadesinin Türkçe karşılığı “çok yaşa”dır. Bu ifade ile (hatta şiirin içeriğindeki ana yönelimle) şairin (ya da bir başka deyişle şiir anlatıcısının), “kralı” (hatta kraldan öte monarşi devlet yönetim sistemini) yüceltir gibi olduğu; ancak şiirin biraz daha derinine inildiğinde (yani şiirin imge yüklü dizelerine biraz daha yakından ve derinlemesine bakıldığında), aslında bunun ironik bir yaklaşımdan başka bir şey olmadığı ve esasen halkı/toplumsal yaşamı daha da dibe götüren “kralın” ve “monarşi rejiminin” kıyasıya satirize edilmek istendiği, daha net bir biçimde ortaya çıkmakta ve anlaşılmaktadır.

3.3.8. Duygularla İlgili Satirler

Bir durum ya da hadisenin bireylerin iç âleminde doğurduğu/canlandığı karmaşık reaksiyonlara duygu adı verilmektedir. Duyguların pek çok bileşeni (ör. deneyimsel, davranışsal ve fizyolojik gibi) olduğu için “karmaşık” olarak tabir edilmektedir. Çeşidi ve yoğunluğu durum veya hadiselerin pozisyonuna göre değişkenlik arz eden duyguların dışa vurumu ise kişilerin yüz ifadesi, beden dili ve ses tonunda kendini göstermektedir. Bu noktadan itibaren, İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde “duygularla ilgili satirleri” irdeleyerek görünür kılmaya çalışacağız.

İlhan Berk, “Aşk” başlığını taşıyan şiirinde, aşk duygusunun uzağında/dışında kalan her şeyin özünde bütün anlamlarını yitirdiğini betimlemiş; ve bu nedenle aşkın kapsamına girmeyen her şeyi bir çeşit örtülü ya da dolaylı bir biçimde yermiş gibidir.

¹¹⁴² Ülkü Tamer, “Viva Le Kıral”, **a.g.e.**, s. 34-37. / “Viva Le Kıral” isimli bu şiir, 1957 senesinde *Pazar Postası*’nda yayımlanmıştır.

“Sen varken kötü bir şey bilmiyorduk
Mutsuzluklar, bu karalar yaşamada yoktu
Sensiz karanlığın çizgisine koymuşlar umudu
Sensiz esenliğimizin üstünü çizmişler
Nicedir bir pencereden deniz güzel değil
Nicedir ışımayan insanlığımız sensizliğimizden.

Sen gel bizi yeni vakitlere çıkar.”¹¹⁴³

Turgut Uyar’ın klasik Türk şiirinin kimi özelliklerinden istifade ederek meydana getirdiği *Divan* (1970) adlı kitabında yer alan “sulfata’ya” başlıklı şiirinin ilk beyiti “acı” duygusuna karşı bir beddua ile başlar:

“acım sessiz bir güneş batmasıdır ölsün
eksik ve kötü bir güneş batmasıdır ölsün”¹¹⁴⁴

Dokuz beyitten oluşan şiirin altıncı beyitinin ikinci dizesinde ise şair, “duygu” kavramına çokluk eki ile birlikte “kavuniçi” sıfatını getirmiş; ardından “kavuniçi” diye nitelediği “duygular”ı “ölsün” ilenciyle satirize etmiştir:

“kavuniçi duygular [...] ölsün”¹¹⁴⁵

Turgut Uyar, “Acıyor” şiirinde ise “mutsuzluk”, “sevgi” ve “acı” duygularını birbiriyle iç içe geçecek bir biçimde tasarlamış ve alışlagelmişin dışında bir sunumla okurun karşısına çıkarmıştır.

“Mutsuzluktan söz etmek istiyorum
Dikey ve yatay mutsuzluktan
Mükemmel mutsuzluğundan insansoyunun
sevgim acıyor”¹¹⁴⁶

Şiirde sevgi mutsuzluğa; mutsuzluk ise sevginin acımasına yol açmaktadır. Böylece mutsuzluğu sevgiyle; sevgiyi ise acıyla bağdaştıran şair (ya da bir başka deyişle şiir öznesi), şiir boyunca “sevgim acıyor” ifadesini ha bire tekrarlayarak,

¹¹⁴³ İlhan Berk, “Aşk”, *Eşik (1947-1975)*, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018, s. 229.

¹¹⁴⁴ Turgut Uyar, “sulfata’ya”, *Büyük Saat (Bütün Şiirleri)*, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 345.

¹¹⁴⁵ Turgut Uyar, a.y..

¹¹⁴⁶ Turgut Uyar, “Acıyor”, *a.g.e.*, s. 546. (Şiirin tamamı için bkz. *a.e.*, s. 546-547.)

kendi iç dünyasını huzursuzluğa gark eden tüm bu duygu durumlarından bir şekilde yakınmış izlenimi uyandırmıştır.

Edip Cansever'in "Flaş" isimli şiirinin "Susarak katlanıyoruz her mutsuzluğa"¹¹⁴⁷, "Hayatın birdenbire anlaşılması gibi bir duygu gürültüsü"¹¹⁴⁸ gibi bazı dizelerinde doğrudan duygulardan; yine aynı şiirin "Kaldı ki ben içimde gezinmekten yorulдум"¹¹⁴⁹, "Kalplerimiz küle gömülmüş elmalar gibi / Patladı patlayacak"¹¹⁵⁰ gibi bazı dizelerinde ise duyguların barınağı olan insanın iç âleminde alttan alta tazallüm edildiği görülmektedir.

3.3.9. Ölümle İlgili Satirler

İlhan Berk'in ilk baskısı Mart 1988'de gerçekleşen *Güzel Irmak* adlı kitabının "Aşkla Ölüm" başlıklı ikinci bölümündeki tüm şiirlerde ölümün, aşkı yarım bıraktığı için bir çeşit satirize edildiğine şahit oluyoruz. Konuyla ilgili örnek metinlerin yer aldığı kaynak kitap ve sayfa numaraları aşağıdaki dipnottan görülebilir.¹¹⁵¹

3.4. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE İRONİNİN KULLANIMI

İkinci Yeni şiirinde ironinin hangi amaçlar ve işlevlerde kullanıldığı yirmi ayrı alt başlıkta incelenecektir. Bu başlıklar ise -sırasıyla- şöyledir: "Kutsal Değerlerle İlgili İroniler"; "Tarihî Şahsiyetler ve Tarihî Olaylarla İlgili İroniler"; "Politikayla İlgili İroniler"; "Adalet Anlayışıyla İlgili İroniler"; "Eğitimle İlgili İroniler"; "Modernizmle İlgili İroniler"; "İnsanlar, Duygular ve Yaşamla İlgili İroniler"; "Yoksullukla İlgili İroniler"; "Birliktelik ve Yalnızlıkla İlgili İroniler"; "Kadın-Erkek İlişkisi, Aşk ve Cinsellik/Erotizmle İlgili İroniler"; "Ölümle İlgili İroniler"; "Tanınmış Şahsiyetlerle İlgili İroniler"; "Yiyecek ve İçeceklerle İlgili İroniler"; "Mekânlarla İlgili İroniler"; "Doğa ve Doğa Olaylarıyla İlgili İroniler";

¹¹⁴⁷ Edip Cansever, "Flaş", *Sonrası Kalır I (Bütün Şiirleri)*, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 605.

¹¹⁴⁸ Edip Cansever, "Flaş", *a.g.e.*, s. 606.

¹¹⁴⁹ Edip Cansever, "Flaş", *a.e.*, s. 607.

¹¹⁵⁰ Edip Cansever, a.y.. (Şiirin tamamı için bkz. *a.e.*, s. 604-607.)

¹¹⁵¹ Sözünü ettiğimiz şiirler için bkz. İlhan Berk, "Aşkla Ölüm", *Akşama Doğru (1984-2005)*, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2018, s. 103. / İlhan Berk, "Küçük Bir Gül Şimdi Dünyadan Geçerken", *a.g.e.*, s. 104. / İlhan Berk, "Benim Gölgame Gir Aşkım", *a.e.*, s. 105. / İlhan Berk, "Tarar Saçımızı Ölüm", *a.e.*, s. 106. / İlhan Berk, "Ben Her Gün Bir Çarşığı Bir Uçtan Bir Uca Giderim", *a.e.*, s. 107. / İlhan Berk, "Bu Senin Sabaha Karşı Boynun", *a.e.*, s. 108. / İlhan Berk, "Ölüm O Pas", *a.e.*, s. 109.

“Hayvanlarla İlgili İroniler”; “Bitkilerle İlgili İroniler”; “Nesnelerle İlgili İroniler”; “Benzetmeler Üzerinden Meydana Getirilmiş İroniler”; “Dilsel Aykırılıklar Üzerinden Meydana Getirilmiş İroniler”.

3.4.1. Kutsal Değerlerle İlgili İroniler

Toplumların geneline bakıldığında insanların çoğunda kutsal değerlerin tabulaşmaya varan bir dokunulmazlığı olduğu görülür. Bu tür insanlar için kutsal değerler hiçbir şekilde hiçbir şeye alet edilmez; dünyevi ve uhrevi hiçbir amaç ve menfaat uğruna harcanmaz; ancak -ihtimam gösterilerek- güçlü bir inançla korunmaya gayret edilir. Kutsal değerlere zaman zaman İkinci Yeni şiirinde de (parodik ve satirik anlatımlarla yer verilmiş olduğu gibi) ironik anlatımlarla temas edilmiş olduğuna tanık oluyoruz. Bu şiirlerde şairlerin kutsal değerleri ironize etmesi (parodide ve satirde olduğu gibi) çeşitli maksatlara dayanmaktadır. Çalışmanın bu kısmında bunlara değinmeye çaba göstereceğiz.

İkinci Yeni şiirinin önemli temsilcilerinden biri olan İlhan Berk, “İstanbul, III” ana başlığını taşıyan “Üsküdar” adlı şiirinin bir bölümünde hem *Kur’ân-ı Kerîm* hem de *İncil*’de kendisinden mukaddes bir kadın olarak söz edilen Hz. Meryem’in bekâretini ironi aracılığıyla tiye almıştır.

“Ve Aya İrini’de gördüğün bir Meryem resmine
Hep önüne bakan bir Meryem’e
Ve bir türlü gözünün önüne getiremeyen yattığı adamın yüzünü
Ve artık yalnız yattığını düşünüp yaşayan
Ve izmarit otlarına benzeten nedense hayatını”¹¹⁵²

Dinî kaynaklarda Hz. İsa’nın babasız; yani Hz. Meryem’in bekâretine bir zeval gelmeden dünyaya ge(tiri)ldiğinden bahsedilmektedir. Bundan dolayı Hz. Meryem’e -çeşitli kaynaklarda- “Meryem Ana” ile birlikte “Bakire Meryem” sıfatı da yakıştırılmıştır. İlhan Berk, “İstanbul, III” ana başlığını taşıyan “Üsküdar” adlı şiirinin yukarıda sunduğumuz kısmında, Hz. Meryem’in bu özelliğine göndermede bulunarak; söylenenin aksinin iddia edildiği ve verilmek ya da aktarılacak istenenlerin örtük bir şekilde yahut ima yoluyla verildiği ya da aktarıldığı bir anlatım

¹¹⁵² İlhan Berk, “İstanbul, III (Üsküdar)”, *Aşk Tahtı (1976-1982)*, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2021, s. 35.

biçimi olan ironi aracılığıyla -sözünü ettiğimiz durumla- alay etmek istemiştir. Bunu da Hz. Meryem'in -yüzünü bir türlü gözünün önüne getiremediği- bir adamla yattığını söyleyerek yapmıştır. Ayrıca hem *Kur'ân-ı Kerîm* hem de *İncil*'de kendisinden mukaddes bir kadın olarak söz edilen Hz. Meryem ismine böyle bir şey atfedilmiş olması da bir bakıma bu iki kutsal kitaptaki "Meryem" imgesinin parodiye dönüşmesine yol açmıştır. Şiirde aynı zamanda Hristiyanlık inancında Tanrı'nın oğlu olarak öncelenen Hz. İsa'nın, bu yönüne de üstü kapalı bir şekilde atıfta bulunulmuştur. Zira Hz. Meryem'in kendisiyle yattığı adamın yüzünü bir türlü gözünün önüne getirememesi, bunun bir insan değil de; ancak Tanrı olabileceği düşüncesini akıllara getirmektedir. Neticede şiirdeki bu dizeleri kutsal kitaplardaki "Hz. Meryem" imgesine karşı ironik bir saldırı olarak değerlendirmek mümkündür.

İlhan Berk, "İbrani Takvimi" isimli tek dizelik şiirinde ise Hz. Mûsâ'yı ve ümmetini alaya almaktadır:

"Musa'nın uzun yaşamından İbraniler sıkıldı."¹¹⁵³

Dinî kaynaklarda (mukaddes kitaplarda) Hz. Mûsâ'nın İsrâiloğulları'na (yani Yahudilere)¹¹⁵⁴ peygamber olarak gönderildiği belirtilmektedir. Yine aynı kaynaklarda İsrâiloğulları'nın iman etmeleri için Hz. Mûsâ'nın uzun uğraşlar verdiği ve pek çok mucize gösterdiği aktarılmaktadır. Fakat buna rağmen İsrâiloğulları'nın çoğunun, bu iman davetine icabet etmeyip, nankörlük yaparak yoldan çıktığı ifade edilmektedir.¹¹⁵⁵ İşte İlhan Berk, tek dizeden ibaret olan bu şiirini bahsettiğimiz bu konu üzerine kurarak; kaynaklarda 120 yıl yaşadığı rivayet edilen Hz. Mûsâ'nın, inanç telkinleriyle İbrânîleri sıkıttığını anlatmak için ironi tekniğinden istifade etmiş ve böylece anlatmak istediğini tersine bir söylemin içine saklayarak, Hz. Mûsâ'nın uzun yaşamı üzerinden dile getirmeyi tercih etmiştir.

Turgut Uyar'ın "Hiçsizliğe" isimli şiirinde ise tanrıtanımazlığın (ateizmin) ve hiççiliğin/yokçuluğun (nihilizmin) ironi ihtiva eden yaklaşımlarla ortaya koyulduğu dikkat çekmektedir.

"Tanrı sen ne kadar güzelsin

¹¹⁵³ İlhan Berk, "İbrani Takvimi", **Akşama Doğru (1984-2005)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2018, s. 36.

¹¹⁵⁴ İbrânîler, eski Yahudilere verilen addır.

¹¹⁵⁵ Bahsettiğimiz konular için *Kur'ân*'daki "Hz. Mûsâ", "İsrâiloğulları" ve "Yahudiler" ile ilgili ayetlere bakılabilir.

bir hiç olarak
ormansın belki bilmiyorum
belki ormada bir ağaçsın şuncacık
bir pazartesi günüsün
insanları dupduru edemeyen
bütün karayollarında ve demiryollarında
gider gelirim bütün dünyada
ama biliyorum Kırşehir’de mezarsın
bir kilisesin Kapadokya’da
sözelimi yumurtada zarsın
ustasın sabahları yapmada
en katı yoklukları koyarak insanın içine
akşamüstlerinde biraz gaddarsın
sular ve zamanlar kararırken

ne yapalım
bari bağışlayalım birbirimizi”¹¹⁵⁶

Şiirin ilk iki dizesinde nihilizmle bütünleşen ateist bir anlayış hâkimdir. Devamındaki dizelerde ise teklifsiz bir söylem içerisinde Tanrı’nın pek çok şeyde arandığına; hatta pek çok şeye benzetildiğine; bununla beraber yer yer beceriksiz yer yer de gaddar bir varlık olarak tasvir edildiğine şahit oluyoruz. Tanrı’nın bir hiç olarak düşünülmesi; ardından bir yerlerde aranıp bulunmaya çalışılması ise -şiirdeki- ironiyi doğurmaktadır. Öte yandan şiirin tamamına yayılan ironinin, bağımsız olarak verilen son iki dizede; Tanrı’nın insanla bir tutulması, yani aynı çizgiye/düzleme indirilmesiyle daha da belirginleşmiştir. Çünkü bilindiği üzere geleneksel anlayışta Tanrı ile insan hiçbir vakit aynı çizgide/düzlemde yer almaz ve bir tutul(a)maz.

Edip Cansever’in bazı şiirlerinde de benzer bir tutum mevzubahistir. Bilhassa İslâm inanışına göre Tanrı, kendisinden başka var olan her şeyi yaratmış ve bunun karşılığında yarattığı her şeyin O’na benzer veya denk olması mümkün değildir. Fakat Edip Cansever’in bazı şiirlerinde Tanrı, insana özgü özelliklerle yansıtılmıştır.

¹¹⁵⁶ Turgut Uyar, “Hiçsizliğe”, **Büyük Saat (Bütün Şiirleri)**, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 600.

Örneğin “Ay Kırmızı Aylar Kırmızılar” başlıklı şiirindeki şu dizelerde; “Belki de bir Tanrı bulup, sığınır ellerime / Büyütür dururdum korkunçluğumu.”¹¹⁵⁷ derde ortak edilmek istenen bir arkadaş veya sevgili gibi; “Çağrılmayan Yakup”taki şu dizelerde; “Sokağa çıktım, bir sürü yerlerden geçtim. Şimdi / Hatırlıyorum da, bir deniz kıyısında azıcık durabildim / Yosunlar, kumlar, şeytan minareleri / Ve kumlarda katılaştırmış kıvrımlar / Bağurdım, bağurdım, bağurdım / Tanrının ayak izleri! / Tanrının ayak izleri!”¹¹⁵⁸ insan gibi kumda şekillenen ayak izleriyle; “Aydınlığın Dört Bir Yanı” şiirindeki şu dizelerde; “Gözü dönmüş bir tanrı / Eline aldığı gibi kargıyı / Hançer sanarak / Saplayınca ayağına... / [...] / Nerde hani o becerikli tanrı. / Kırmastın da yaratırken bardağı...”¹¹⁵⁹ basbayağı insana has özelliklerle terennüm edilmiştir. Sonuç olarak geleneksel inanç anlayışındaki Tanrı tasavvurunun dışına çıkılan bu mısralarda, Tanrı’nın -olduğundan- farklı bir biçimde, yani insan olarak tebarüz edilmesi ironiktir.

Benzer bir yaklaşım Cemal Süreya’nın şiirlerinde de mevcuttur. Şairin ilk şiir kitabıyla aynı ismi taşıyan “Üvercinka” başlıklı şiirinde “Sayın Tanrı”¹¹⁶⁰ kalıp ifadesiyle ve şairin hayattayken yayımladığı son şiir kitabı *Güz Bitigi*’nde (1988) yer alan ve “Keşke yalnız bunun için sevseydim seni.”¹¹⁶¹ final dizeleriyle son bulan; “20 Şiir” bölümünün “Sülünün Yüzü” adlı şiirindeki şu dizelerde; “Tanrım siz şu uzun Anadolu’yu / Çocukluk günlerinizde mi yarattınız?”¹¹⁶² (Edip Cansever’in -yukarıda değindiğimiz- şiirlerindeki gibi) Tanrı’nın geleneksel anlayıştakinden farklı bir biçimde, yani insan olarak yansıtılmış olması ironiktir.¹¹⁶³

¹¹⁵⁷ Edip Cansever, “Ay Kırmızı Aylar Kırmızılar”, **Sonrası Kalır I (Bütün Şiirleri)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 218.

¹¹⁵⁸ Edip Cansever, “Çağrılmayan Yakup (III)”, **a.g.e.**, s. 386. (Şiirin -tüm bölümleri ile- tamamı için bkz. **a.e.**, I; s. 379-381 / II; s. 382-384 / III; s. 385-386 / IV; s. 387.)

¹¹⁵⁹ Edip Cansever, “Aydınlığın Dört Bir Yanı”, **a.e.**, s. 554-555. (Şiirin tamamı için bkz. **a.e.**, s. 554-565.)

¹¹⁶⁰ Cemal Süreya, “Üvercinka”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 38. (Şiirin tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 38-39.)

¹¹⁶¹ bkz. Cemal Süreya, “*Güz Bitigi* (20 Şiir)”, **a.e.**, s. 241-260.

¹¹⁶² Cemal Süreya, “Sülünün Yüzü”, **a.e.**, s. 245.

¹¹⁶³ Cemal Süreya’nın “Şiir” başlıklı metninin son iki dizesinde (“Bize kavun karpuz veren Tanrıyı / Sevmek gerektiğini biliriz...” Tanrı’yı çıkar uğruna sevdiğini belirtmesi; “Vakit Var Daha” adlı şiirinde ise (“Bir kilise tadı taşıyor Dolmabahçe caminin pencereleri”) iki ayrı dinin kutsal saydığı iki farklı mabedi benzeştirmesi ironiktir. (bkz. Cemal Süreya, “Şiir”, **a.e.**, s. 283. / Cemal Süreya, “Vakit Var Daha”, **a.e.**, s. 100. Ayrıca şiirin tamamı için bkz. Cemal Süreya, “Vakit Var Daha”, **a.e.**, s. 100-102.)

Kur'ân-ı Kerîm'deki birçok ayette Allah'ın yegâne ilah olduğu ifade edilir.¹¹⁶⁴ Cemal Süreya, "Onların Yani Sizin" isimli şiirinde "Allah" ismine çokluk eki getirerek, "Allahlar" ifadesini şiirin içine/izleğine yedirmiş ve bu durumla -ironik sayılabilecek bir yaklaşımla- alay etmiştir.¹¹⁶⁵

Sezai Karakoç, *Taha'nın Kitabı* adlı eserinin "İkinci Bölüm"ünün sonlarına doğru ki kısmında, -cebiri merkeze alarak- birçok okul dersinin ismini zikretmiş, bunlardan felsefeyi küçümserken, dini ise yüceltmıştır.

"Ben çocukluğumda çok cebir okudum doktor
Cebire çevirdim boyuna bilgileri
Bir ara yok olmuştu geometri
Enlemler endi boylamlar boydu
Dağlar yükseklik ırmaklar çizgi
Ülkeler ya üçgen ya dörtgen ya yamuk
Sonra a b c ... n
Sonra 1 2 3 ... sonsuz
Coğrafya da böylece cebre giderdi
Tarih zaten cebirdi
Felsefe (0), din (1) di"¹¹⁶⁶

Şairin felsefeyi sıfır (0); dini ise yarışmalarda şampiyonluğu simgeleyen bir (1) rakamıyla karşılaşması,¹¹⁶⁷ ister istemez kendiliğinden komik bir ironinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Ülkü Tamer, "Ölüler Gemisi" üst başlığı altında topladığı beş şiirinden sonuncusu olan ve iki birimden teşekkül eden "Batar Gemisi Belki"nin son biriminde Hz. Nûh kıssasına ironik göndermelerde bulunmuştur.

"Melekler ve çocuklar,

¹¹⁶⁴ bkz. Bakara, 2/163; Bakara, 2/255; Âl-i İmrân, 3/2; Âl-i İmrân, 3/6; Âl-i İmrân, 3/18; Mâide, 5/73; En'âm, 6/102; İsrâ, 17/42; Mü'minûn, 23/91; Kasas, 28/70; Sâffât, 37/4; Zuhuruf, 43/84; Duhân, 44/8; Haşr, 59/22; Haşr, 59/23; İhlâs, 112/1.

¹¹⁶⁵ bkz. Cemal Süreya, "Onların Yani Sizin", *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 35.

¹¹⁶⁶ Sezai Karakoç, "*Taha'nın Kitabı* (İkinci Bölüm) / Doktorun karşısında", *Gün Doğmadan*, 27. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mart 2020, s. 315. (Ayrıca "İkinci Bölüm"ün tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 306-316.)

¹¹⁶⁷ "Felsefe (0), din (1) di" dizesini aynı zamanda bir *skor -tabelası-* ya da *dinin biricik* olarak vurgulanmak/öncelenmek istenmesi şeklinde de düşünebilir/algılayabilir ya da yorumlayabiliriz. Ancak dize, ihtiva ettiği ironiyi her ne şekilde olursa olsun her şeye rağmen kaybetmemektedir.

En yakın ilgisi sevincin,
Anlamadı bunu birinci Nuh,
Gelirse ikincisi eğer
Hiç yüzme bilmesin.”¹¹⁶⁸

Değişik yorumlara açık olan “Batar Gemisi Belki” şiirinin son bendine Hz. Nûh peygamber ve onun kıssası hâkimdir. Melekler ve çocukların sevincin temsili olduğu bir ortamda Hz. Nûh’un -inanç inkârcısı oğlunu bile ardında bırakarak- sadece iman edenleri gemiye alması -gelecekte gelme ihtimali olabilecek başka bir Nûh üzerinden- bir beddua ile yerilmiştir. Tufanda kendi yaptığı gemiyle -inanenlerle beraber- selamete çıkan Hz. Nûh’un gelecekte bir benzerinin gelmesi takdirde, hem gemisinin batması hem de hiç yüzme bilmemesinin temenni edilmesi, ince bir alayı (bir ironiyi) içermektedir.

3.4.2. Tarihî Şahsiyetler ve Tarihî Olaylarla İlgili İroniler

Çalışmamızın “Tarihî Şahsiyetler ve Tarihî Olaylarla İlgili Parodiler” ve “Tarihî Şahsiyetler ve Tarihî Olaylarla İlgili Satirler” alt başlıklarında da değindiğimiz gibi; İkinci Yeni şairleri şiirlerinde bazen bir temel motif bazen ise sadece bir imaj olarak tarihten, oradaki iz bırakmış şahsiyet yahut olaylardan sıklıkla yararlanmışlardır. Bazen bu tarihî şahsiyet ya da olaylara parodik dönüştürmeler yaparak, onlarla eğlenmiş veya alay etmiş; bazen -zaman zaman üstü kapalı zaman zamansa açıktan- satirize ederek eleştirmiş; bazen de hem alaysama hem de eleştirmek maksadıyla ironize etmişlerdir. Söz gelişi Cemal Süreya’nın “Yazgıcı Şiir”inde pek çok tarihî kişiye ve hadiseye ironik göndermeler yapılmıştır.

“Nasıl anımsamazsın Özdemiroğlu’nu
Hani gün boyu içer içer de sonra
Uyurdu kolları bir gulamın boynunda.

- Bir gün saati doldu
Tam öyle bir uykuda.”¹¹⁶⁹

¹¹⁶⁸ Ülkü Tamer, “Ölümler Gemisi (5. Batar Gemisi Belki)”, **Yanardağın Üstündeki Kuş (Toplu Şiirler)**, 1. b., İstanbul, Ketebe Yayınları, Ocak 2021, s. 36.

¹¹⁶⁹ Cemal Süreya, “Yazgıcı Şiir”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 193.

Şiirin bu ilk biriminde (şiirin diğer birimlerinde olduğu gibi) tarihî bir şahsiyete göndermede bulunulmuş ve bu vesile ile haz/zevk ve ölümün iç içeliği bildirilmek istenmiştir. Şiirin bu ilk biriminde gönderme yapılan tarihsel kişi ise II. Selim (1524-1574) ve III. Murad'ın (1546-1595) padişahlıkları döneminde yaşamış ve Osmanlı Devleti yararına beylerbeyi ve sadrazamlık gibi bazı önemli görevlerde bulunmuş olan Özdemiroğlu Osman Paşa'dır (1527-1585)¹¹⁷⁰. Şiirdeki anlatıcının, Özdemiroğlu Osman Paşa'yı zevke ve eğlenceye düşkün biri olmamasına rağmen öyle bir olarak sunmuş olması; ayrıca hazla ölümün birlikteliğini/iç içeliğini böyle bir isim üzerinden aktarmış olması ironiyi doğurmuştur.

“Nasıl anımsamazsın Yavuz Sultan Selim'i,
Yabanıl bir beğeni arardı zulumlarda;
Övünürdü şirlerle, pençe-i kahrındaki
- Ama sonunda parça parça
Şir-pençeden gittiği.”¹¹⁷¹

Şiirin ikinci biriminde ölümün -bu sefer- zulümle ilişkilendirildiğine tanık oluyoruz. Bu da bir başka tarihî karakter üzerinden; Yavuz Sultan Selim (1470-1520) ve onun rubaisinin son iki dizesinden (“Şirler pençe-i kahrında olurken lertzân / Beni bir gözleri âhûya zebûn etti felek”¹¹⁷²) yola çıkılarak yapılmıştır. Zalim bir padişah olarak öncelenen Yavuz Sultan Selim'in ölüm sebebinin “şirpençe”den olması ve şiirde, ölüm sebebinin rubaisinin son iki (bilhassa üçüncü) dizesiyle ilişkilendirilerek verilmesi ironiyi meydana getirmiştir.

“Nasıl anımsamazsın öbür Selim'i ve Murad'ı
Hani şu ayyaş Selim ve mastor Murad;
Tuhaftır, tütünü, içkiyi de yasaklamışlardı.
- İçki hakladı Selim'i.
Esrarla tükendi Murad.”¹¹⁷³

¹¹⁷⁰ Özdemiroğlu Osman Paşa (1527-1585) hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Kemal Çiçek, “OSMAN PAŞA, Özdemiroğlu”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 33, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2007, s. 471-473.

¹¹⁷¹ Cemal Süreya, “Yazgıcı Şiir”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 193.

¹¹⁷² Günümüz Türkçesiyle: “Aslanlar kahrının pençesinde titrerken / Beni bir gözleri ahuya muhtaç etti felek”

¹¹⁷³ Cemal Süreya, a.y..

Şiirin üçüncü biriminde Osmalı padişahlarından II. Selim (1524-1574) “ayyaş”, IV. Murad (1612-1640) ise “mastor” olarak takdim edilmiştir. Birimin başında anlatıcı tarafından her iki hükümdar içki tiryakisi olarak lanse edildikten sonra, devamındaki dizelerde; tarihte tütünü ve içkiyi yasaklayan isimler olarak bilinen bu iki hükümdarın; birinin içkiden diğerinin ise esrardan öldüğünün dile getirilmesi bir durum ironisini ortaya çıkarmıştır. Aynı zamanda bu birimde iktidar, kötü alışkanlıklar ve ölüm arasında ilginç bir münasebetin kurulmuş olması da dikkat çekicidir.

“Nasıl anımsamazsın Abdülmecidi’i,
Gülhane hattının kırkyaprak gülü;
Bir bezmde âlem yaparken öldü.
- Hoş, annesinin adı da
Bezmiâlem’di.”¹¹⁷⁴

Şiirin dördüncü biriminde yine bir başka Osmalı padişahına; I. Abdülmecid’e (1823-1861) yer verilmiştir. Anlatıcı, I. Abdülmecid’in de “Bir bezmde âlem yaparken öldü[günü]” söylemiş ve bu durumu padişahın annesi Bezmiâlem Vâlîde Sultan’ın (ö. 1853) ismiyle ilişkilendirerek ironik bir yaklaşım sergilemiştir. Aynı zamanda bu birimde yine -“âlem” sözcüğü aracılığıyla- ölümün eğlenceyle beraber verildiğini görüyoruz.

“Nasıl anımsamazsın Adolf Hitler’i,
Neden hiç evlenmediğini soranlara
Karısının Almanya olduğunu söylerdi.
- Söylentiye göre alev alev
Yandı onun koynunda.”¹¹⁷⁵

Şiirin beşinci biriminde 20. yy.’ın en güçlü ve nüfuzlu diktatörlerinden biri olarak kabul edilen; dünya tarihinin en karanlık sayfalarından birini açmış olan (İkinci Dünya Savaşı’nın müsebbiplerinden) Adolf Hitler (1889-1945) vardır. Anlatıcı bu sefer Hitler’in kendisine sorulan bir soruya verdiği cevap üzerinden ironisini temellendirmiştir. Bütün her şeyini eşi gibi gördüğü Almanyası için feda etmiş olan Hitler’in, ölümünün de yine Almanyası için, onun (Almaya’nın)

¹¹⁷⁴ Cemal Süreya, a.y..

¹¹⁷⁵ Cemal Süreya, a.y..

kucağında nasıl tahakkuk ettiği ironik bir yaklaşımla aktarılmaya çalışılmıştır. Özellikle Almanya'nın bir kadını, bir kadın koynunu ve "alev alev yandı" söyleminin cinselliği akıllara getirmesi, bu birimdeki ironiyi daha fazla pekiştirmiştir. Aynı zamanda bu birimin arka planında, hırsın ölüme nasıl yol açabileceği ya da ölümler nasıl sonuçlanabileceği de vurgulanmak istenmiştir.

"Nasıl anımsamazsın Mussolini'yi,
Garsoniyerinde mutlaka bulundururdu
Bir dua iskemlesi.

- Ama son duasında
Toprağa doğru açılmıştı elleri."¹¹⁷⁶

Adolf Hitler'in ardından şiirin altıncı biriminde bir başka faşiste; İtalyan diktatör Benito Mussolini'ye (1883-1945) değinilmiştir. Anlatıcının, Mussolini'nin (birçok diktatörün başına gelen) o kaçınılmaz sonunu dua ve ölüm ekseninde ironik bir dille anlatmayı tercih etmiş olması dikkate şayandır. İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda yenik düşen Mussolini, sevgilisiye İsviçre'ye kaçmaya çalışırken, partizanların eline geçmiş, kurşunlanıp öldürüldükten sonra da cesedi ayaklarından asılarak, Milano'nun Loreto Meydanı'nda (Piazzale Loreto) teşhir edilmiştir. Anlatıcının, ayaklarından asılan diktatörün, Müslümanların dua etme şeklini alan/anımsatan (ancak semaya doğru değil de tam aksine yani toprağa doğru açılan) ellerine -böyle bir tasvirle- gönderme yapmış olması, ince bir alayı içermektedir.

"Nasıl anımsamazsın kabadayı Al Capone'u,
Al Capone, yahu, Chicago'da Belediye Başkanı oldu;
Hani her kapının önüne bir şişe süt koydururdu.

- Temizleme-aydınlatma resminden
Oldu onun da sonu."¹¹⁷⁷

Şiirin yedinci biriminde karşımıza İtalyan asıllı Amerikalı mafya lideri Alphonse Capone ya da bilinen ismiyle Al Capone (1899-1947) çıkmaktadır. Tarihin en ünlü gangsterlerinden biri olan Al Capone'un, Chicago'nun Belediye Başkanı olarak öncelenmesi, onun yöneticileri bile satın alabilme potansiyeline sahip bir kişi olduğunu göstermektedir. Şiirin bu birimindeki tutumun -söylenen sözün

¹¹⁷⁶ Cemal Süreya, a.y..

¹¹⁷⁷ Cemal Süreya, "Yazgıcı Şiir", **a.g.e.**, s. 194.

gerçek anlamının dışında başka veya tersine bir anlamı ifade edecek şekilde tasarlanmış- bir sözlü ironiyi içerdiğini söyleyebiliriz. Bunların yanı sıra Al Capone'un "frengi" nedeniyle gerçekleşen ölümüne de göndermede bulunulmuş olması, anlatıcının bu kez ölümü cinsellikle ilişkilendirerek vermeye gayret ettiğini gösteriyor.

"Ben bu şiiri yazdım akşamüzeri,
Aklımda 'Defne Adası'nın ilk sözleri;
Başkalarının hayatını da ilerde söylerim.

- Yine görüşelim!
- Görüşelim!"¹¹⁷⁸

Şiirin bu son biriminde ironik söylemin hâlâ devam ettiğini görüyoruz. Anlatıcı, şiir boyunca "nasıl anımsamazsın" ifadesi ile dikkatini tazelediği ve bu şiiri akşamüzeri yazdığını belirttiği muhatabıyla, başkalarının hayatını daha sonra/ilerde anlatmak/konuşmak üzere sözleşmiş ve karşılıklı konuşma gibi tasarlanan "- Yine görüşelim! / - Görüşelim!" temennisi ile konuşmanın son bulduğunu haber vermiştir.

Aslında bu ironik şiirin okura aktarmak/vermek istediği mesaj; erk sahibi dahi olsan, her yazgının kaçınılmaz sonunun ölüm olduğudur, diyebiliriz.¹¹⁷⁹

Baba ve oğul figürlerinin ölüm-öldürülme münasebeti ekseninde ele alınmış "Gökyüzünde Bir Cenaze Töreni" şiirinin açılış dizesinde Ece Ayhan, kendisi ile ilgili bilgilere sadece Evliya Çelebi'nin (1611-1684 [?]) *Seyahatnâme*'sinde rastlanan tarihî/efsanevi karakter Hezarfen Ahmed Çelebi'yi (17. yy.) ironize etmiştir. Ece Ayhan, "yaptığı özel bir aletle İstanbul'da Galata Kulesi'nden havalanarak Boğaz'ı geçip Üsküdar'a indiği rivayet edilen Türk bilgini"¹¹⁸⁰ Hezarfen Ahmed Çelebi'nin bu olayına inanmadığını; şiirin ilk dizesinin hemen başında yer verdiği ve asıl karşıt düşüncesini bu sözcüğün içine gizlemiş hissini uyandırdığı, "düşmemiş" sözcüğü ile (yani tersine bir anlam ifade eden bir söylemle) açıklamıştır.

¹¹⁷⁸ Cemal Süreya, a.y..

¹¹⁷⁹ Cemal Süreya, ironi ihtiva eden bir diğer şiiri "Tabanca"yı, Pontus kralı VI. Mithridatis (M.Ö. 135-63), -özel bir ad belirtilmeden- eski bir Osmanlı paşası, feodalite, ressam Şeker Ahmet Paşa'nın (Ahmet Ali Paşa: 1841-1907) resimleri, -isimleri doğrudan zikredilmeyen- eski hececilerin şiirleri gibi birçok tarihî şahsiyet ve olaydan ilham alarak/yola çıkarak, onlara gönderme yaparak oluşturmuştur. (bkz. Cemal Süreya, "Tabanca", **a.e.**, s. 53.)

¹¹⁸⁰ Ayrıca Hezarfen Ahmed Çelebi (17. yy.) hakkında daha geniş bilgi için de bkz. Mustafa Kaçar, "HEZARFEN AHMED ÇELEBİ", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 297.

“Düşmemiş Hezarfen Efendi’yle karşılaşır mı acaba?”¹¹⁸¹

Osmanlı Devleti tarihinde Mustafa isminde dört padişah geçmiştir. Bunlar sırasıyla 15. Osmanlı Padişahı I. Mustafa (1591/92-1639); 22. Osmanlı Padişahı II. Mustafa (1664-1703); 26. Osmanlı Padişahı III. Mustafa (1717-1774) ve 29. Osmanlı Padişahı IV. Mustafa’dır (1779-1808). Ece Ayhan, “Kör Bir Çeşme”¹¹⁸² ve “Bir Askeri Şairin Ölümü!”¹¹⁸³ şiirlerinde, Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucusu ve ilk cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk’ü (1881-1938) “V. Mustafa” şeklinde lanse ederek, Osmanlı Devleti ile Türkiye Cumhuriyeti arasında -olumlu açıdan- hiçbir değişikliğin (devamlılıkta bir kesintinin) olmadığını bu ironik ima ile nakletmiştir.

Ece Ayhan, “Padişah ile Aslan”¹¹⁸⁴ şiirinde ise bir padişah ile bir aslan arasındaki arkadaşlığa temas etmiştir. Normalde padişahın aslandan korkmadığı için cesur olarak nitelendirilmesi gereken yerde; aslanın -zincirsiz ve pençeli- padişahı korkmayıp cesaret timsali olarak yansıtılması ironiktir. Zira şaire göre iktidar sahibi olanlar, aslandan (hatta tüm vahşi/yırtıcı hayvanlardan) bile daha tehlikelidir.¹¹⁸⁵

3.4.3. Politikayla İlgili İroniler

Hem yabancı hem de Türkçe sözlüklere baktığımızda, siyasetin anlamdaşı olan politikanın, benzer tanımlarla açıklanmış olduğuna şahit oluyoruz. En genel anlamı ile “insan topluluklarını yönetme sanatı” olarak tabir edebileceğimiz politikanın (ve onun uygulayıcısı olan politikacıların¹¹⁸⁶ tutumlarının) İkinci Yeni şiirindeki ironik yansımalarından da kısaca bahsetmeye çalışalım.

Enver Ercan, birçok şairle söyleşiler gerçekleştirmiş ve onlardan bazılarını da bir araya toplayarak, kitap hâline getirmiştir. Hilmi Yavuz’la gerçekleştirdiği bir

¹¹⁸¹ Ece Ayhan, “Gökyüzünde Bir Cenaze Töreni”, **Bütün Yort Savul’lar! (Toplu Şiirler 1954 - 1997)**, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010, s. 136.

¹¹⁸² Şiir için bkz. Ece Ayhan, “Kör Bir Çeşme”, **a.g.e.**, s. 204.

¹¹⁸³ Şiir için bkz. Ece Ayhan, “Bir Askeri Şairin Ölümü!”, **a.e.**, s. 239-240.

¹¹⁸⁴ Şiir için bkz. Ece Ayhan, “Padişah ile Aslan”, **a.e.**, s. 225.

¹¹⁸⁵ Ece Ayhan’ın “Padişah ile Aslan” şiiri ile bazı yönlerden benzeşen -bir diğer İkinci Yeni şairi- Ülkü Tamer’in ironik bir şiiri için bkz. Ülkü Tamer, “Çok Yönlü Kırallık Hazretleri”, **Lucia (Kitaplarına Girmemiş Şiirleri)**, Yayına Hazırlayan: Emine Selcen Bekmezci, 1. b., Ankara, Karakum Yayınevi, Haziran 2020, s. 59-62. / “Çok Yönlü Kırallık Hazretleri” adlı şiir, 1958 yılında *Pazar Postası*’nda yayımlanmıştır.

¹¹⁸⁶ Ülkü Tamer, kitaplarına almadığı; 1957 senesinde *Pazar Postası*’nda yayımlanmış “Kırallar Türküsü” başlıklı şiirinde, ironik bir söylemle politikacıları; “Politika peygamberleri” olarak tanımlamıştır. (bkz. Ülkü Tamer, “Kırallar Türküsü”, **a.g.e.**, s. 52. / Ayrıca şiirin tamamı için de bkz. **a.e.**, s. 52-54.)

söyleşide, Yavuz, Cemal Süreya'nın şiirine değinmiş ve -konumuz açısından dikkat çeken- şöyle bir değerlendirmede bulunmuştur:

“Cemal Süreya'da şiir ironidir. Başat düzeyi, ironidir. Cemal'in şiirinde, tipik olduğu için Cemal Süreya'yı örnek gösteriyorum. Bak, Cemal'in şiirinde bütün düzeyler ve katmanlar ironinin içinden verilir.”¹¹⁸⁷

Cemal Süreya'nın Hilmi Yavuzu'un tespitini destekler mahiyetteki şiirlerinden biri de “Kısa Türkiye Tarihi”dir. Türkiye'deki politik sonuçların doğurduğu sıkışmışlıkların ironize edildiği “Kısa Türkiye Tarihi” başlıklı -dizi- şiiri, beş farklı metinden oluşmaktadır. Bu metinlerden “Kısa Türkiye Tarihi I” ilk olarak şairin *Uçurumda Açan* (1984) adlı dördüncü şiir kitabında; ardından yine aynı şiir, diğer dört yeni şiirle beraber -aynı başlık altında-, şairin beşinci şiir kitabı *Sıcak Nal*'da (1988) yer almıştır.

“Kısa Türkiye Tarihi I”de, devlet içindeki çıkmazların artık barışı olanaksız hâle getirdiğini; -Hz. Nûh peygamberden bu yana- barışı ve huzuru sembolize eden zeytin dalının -öfkeyi anımsatan bir şiddetle çağlayan- şelaleye düşmesiyle -ironik bir biçimde- betimleyen şair, yaşanan baskı ve zulme karşı Osmanlı dönemindeki Celâlî isyanlarına¹¹⁸⁸ gönderme yaparak, benzer bir ayaklanmanın/başkaldırının mecburiyetini “Celâlî” sözcüğünü (I. II. ve III. tekil şahısla) çekimleyerek göstermiştir (ayrıca iyelik ekleri sayesinde hem metindeki ahenk hem de ironi daha da pekişmiştir). Bıkkınlığın tek bir bölgeyi kapsamadığı ise (yine ironinin deformasyona uğratma işlevi sayesinde) “zeytinin dalı” ifadesinin bir dilsel sapmaya (“zeytinin dalı” şeklinde) uğratılmasıyla yansıtılmıştır.

“Şelaleye
Düşmüştür
Zeytinin dalı;
Celaliyim
Celalisin

¹¹⁸⁷ Enver Ercan, *Şiir Uçar Söz Olur (Şairlerle Söyleşiler)*, 1. b., İstanbul, Yön Yayıncılık, 1994, s. 115. (Aktaran: Mustafa Karadeniz, “Cemal Süreya'nın Şiir Estetiğinde Poetik Sadakat: Poetika ve Şiir Arasındaki Mütakabiliyet”, Malatya: İnönü Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2015, s. 104.)

¹¹⁸⁸ Celâlî isyanları; 16 ve 17. yy.'larda Osmanlı idaresine karşı Anadolu'da meydana gelen isyanların genel adıdır. (Geniş bilgi için bkz. Mücteba İlgürel, “CELÂLÎ İSYANLARI”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 7, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1993, s. 252-257.)

Celali.”¹¹⁸⁹

“Kısa Türkiye Tarihi II”de, Türkiye Cumhuriyeti’nin 1924, 1961 ve 1982 anayasal değişikliklerinin ve niteliklerinin birer çiçekle/bitkiyle simgelenerek ironize edilmiş olduğunu görüyoruz. Üç anayasa ortasında büyüdüğünü dile getiren anlatıcı, 1924 Anayasasını “akasya”; 1961 Anayasasını “gül” ve 1982 Anayasasını da “zakkum”la sembolize etmiştir. Bu ironik tutumdan (nahış kokusu ve dikenli oluşu dolayısıyla akasyayla örtüştürülen) 1924 ve (zehirli oluşu nedeniyle zakkumla örtüştürülen) 1982 Anayasalarının satirize edildiğini; (hoş kokusu ve kısa ömrlü oluşu sebebiyle gülle örtüştürülen) 1961 Anayasasının ise (vatandaşlara tanınan haklardan ötürü) olumlandığını anlıyoruz.

“Üç anayasa
ortasında büyüdün:

Biri akasya

Biri gül

Biri zakkum.”¹¹⁹⁰

“Kısa Türkiye Tarihi III”te, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan sonra 1980’li yılların sonuna kadar uygulanan politikaların onar yıllık periyotlara ayrılarak ironik bir biçimde satirize edildiğine tanık oluyoruz. Aslında şiiri Cemal Süreya’nın Kasım 1967’de *Papirüs*’te yayımlanan başyazısı “Atatürkiye”¹¹⁹¹ ile birlikte değerlendirdiğimizde, asıl sıkıntının (cumhuriyette bile) batılılaşmanın sorunların çözümünde bir çıkar yol olarak görülmesi; fakat (hatta Atatürk isminin/imgesinin arkasına da saklanılarak/sığınılarak) bir tutamak olarak sarılan bu sürecin, sorunları aşmaya bir katkısının olmadığından çıktığını -şiirle de desteklenerek vurgulanmak istendiğini- anlıyoruz.

“Türkiye’nin adı,
Soyadı yasasından beri
Atatürk adından

¹¹⁸⁹ Cemal Süreya, “Kısa Türkiye Tarihi I”, *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 219. (Aynı şiir için bkz. Cemal Süreya, “Kısa Türkiye Tarihi”, *a.g.e.*, s. 186.)

¹¹⁹⁰ Cemal Süreya, “Kısa Türkiye Tarihi II”, *a.e.*, s. 220.

¹¹⁹¹ Cemal Süreya, “Atatürkiye”, *Papirüs’ten Başyazılar*, Derleyen: Zuhale Tekkanat, 2. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2019, s. 67-69.

Soyutlanamadı:

1930’lu yıllarda

Etitürkiye;

1940’lı yıllarda

Atetürkiye;

1950’li yıllarda,

Ûditürkiye;

1960’lı yıllarda

Ötetürkiye;

1970’li yıllarda,

Atatürkiye;

1980’li yıllarda,

Adıtürkiye;

Mavi yolculuklar var bir de,

O yunani o güzel yolculuklarda,

Hemen her zaman:

Adatürkiye.”¹¹⁹²

“Kısa Türkiye Tarihi IV”te, -çok kültürlü oluşu sebebiyle bir dil mozaigi olarak niteleyebileceğimiz- Türkiye Cumhuriyeti’ndeki -yasakçı- dil politikaları ironiye dayalı bir anlatımla hicvedilmiştir.¹¹⁹³ Şiirde yasaklanan dillerden ikincisinin “Türkçe” olduğu iddia edilerek; yani ironik bir söylem geliştirilerek; ilkinin “Kürtçe” olduğu -okur tarafından- anlaşılması/keşfedilmesi istenmiş/beklenmiş gibidir.

¹¹⁹² Cemal Süreya, “Kısa Türkiye Tarihi III”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 221.

¹¹⁹³ Birçok kaynakta, -şiirde- bahsedilen dönemin 12 Eylül 1980 Askerî Darbesi ile başlayan dönem olduğu vurgulanmaktadır.

“O yıllarda ÷lkemizde
Çeşitli h÷k÷mlerle
Yetmiş iki dilden
İkisi yasaklanmıştı:

İkincisi T÷rkçe.”¹¹⁹⁴

“Kısa T÷rkiye Tarihi V”te, hem T÷rkiye Cumhuriyeti’nin militarist h÷viyeti hem de yakın tarihte vuku bulan (siyasetçilerin ve siyasi partilerin iradesine bir demir yumruk gibi inen) darbeler ironik bir parodi ile verilmiştir.

“Kahvede subay yok,
Bu nasıl iştir!”¹¹⁹⁵

Cemal S÷reya’nın ironiye dayalı bir üslupla politik eleştiri yaptığı bir diğerk edebî metni de; Kasım 1989’da *Yeni Yaprak* dergisinin 11. sayısında yayımladığı ve kitaba almaya ömrü vefa etmediğı “H÷k÷met” adlı şiiridir. Bu şiirde h÷k÷met tarafından temel hak ve özg÷rl÷klere yönelik gerçekteştirilen baskı ve sınırlamalara alaysama yoluyla yaklaşılmıştır.

“Bu h÷k÷met
Pir Sultan’a pasaport vermiyor,
Onu anladık.

Yunus Emre’ye de
Basın kartı vermiyor,
Onu da anladık.

Ama bu h÷k÷met
Ferman çıkarmış
Karacaoğlan’ı
Otob÷se bindirtmiyor.”¹¹⁹⁶

¹¹⁹⁴ Cemal S÷reya, “Kısa T÷rkiye Tarihi IV”, **a.g.e.**, s. 222.

¹¹⁹⁵ Cemal S÷reya, “Kısa T÷rkiye Tarihi V”, **a.e.**, s. 223.

¹¹⁹⁶ Cemal S÷reya, “H÷k÷met”, **a.e.**, s. 299.

“Hükümet” başlıklı bu şiirinde halk şairlerini temsilî -karakterler- olarak (anakronik bir biçimde) kullanan Cemal Süreya, -çeşitli toplumsal sorunların baş vermesine imkân veren- dönemin siyasi otoritesinin uygulamakta olduğu politikaları ironi aracılığıyla satirize etmiştir. Siyasi otoritenin uyguladığı politikalardan ötürü toplumun dışına itilmesine neden olunan -muhalif- kesimlerin/kimselerin, üç önemli halk şairi ile temsil edilmiş olması, şiirdeki ironiyi pekiştirirken; bu muhalif kesimlerin/kimselerin temel hak ve hürriyetlerinin sınırlandırılmış olmasına verilmiş olan -doğal fakat imalı- tepkiyle de şiirdeki satirik tutum ortaya çıkarılmıştır.¹¹⁹⁷

3.4.4. Adalet Anlayışıyla İlgili İroniler

Adalet, farklı görüşlere ve yaklaşımlara konu olmuş ve çok tartışılmış kavramlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin başlangıçta Grek felsefesi “eğer adaletsizlik olmasaydı insanlar adaletin ne olduğunu bil(e)meyeceklerdi” savından hareketle, adaletsizlik üstünden adaleti belirlemeye ya da ne olduğunu tanımlamaya/anla(t)maya çalışmıştır. Ancak daha sonra adaleti tamamıyla yahut gerektiği gibi açıklamaya yetmediği için tutulan/izlenilen bu yoldan vazgeçilmiştir. Ve gerek düşünürler gerekse hukukçular, adaletle ilgili kendi bireysel fikirlerini ortaya koymaya başlamışlardır.¹¹⁹⁸ Şimdi biz de çalışmamızın bu aşamasında, en kısa tabirle “hakkı gözetme” olarak anlamlandırabileceğimiz bu kavramın (yani adaletin), İkinci Yeni şiirindeki ironik yansırıışlarına şöyle bir-iki metinle (kısaca) temas etmeye gayret göstereceğiz.

Cemal Süreya’nın “Cellat Havası”¹¹⁹⁹ adlı şiirinde, bazı Batılı ülkelerin idam cezası şekilleri, ironik denebilecek bir biçimde ortaya koyulmuş ve bu yolla Batılı ülkelerin adalet anlayışları içten içe satirize edilmiştir. Fransa’da “Mösyö Giyotin”; İspanya’da “Sinyor Kurşun”; Amerika’da “Mister Elektrik Sandalyası”; Almanya’da “Herr Balta”; Türkiye’de de “İp Efendi” birer idam aracı olarak (dikkat çekilmek

¹¹⁹⁷ Ülkü Tamer’in “Giyotin” ana başlığını taşıyan şiir dizisinin ikinci sırada yer alan “Aziz Giyotin” adlı şiirinde de politik mevkiye sahip (milletvekilleri, bakanlar, başbakan gibi) birçok kişiye karşı ironik yaklaşımlar sergilenmiştir. (Şiir için bkz. Ülkü Tamer, “Giyotin (2-Aziz Giyotin)”, **Yanardağın Üstündeki Kuş (Toplu Şiirler)**, 1. b., İstanbul, Ketebe Yayınları, Ocak 2021, s. 186-187.)

¹¹⁹⁸ Konu hakkında daha geniş bilgi için Adnan Güriz’in “Adalet Kavramı” başlıklı yazısına bakılabilir.

¹¹⁹⁹ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Cellat Havası”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 56.

maksadıyla ilk harfleri de büyük yazılarak) şiirin içinde ortaya çıkmaktadır. Turist olarak gidilen ülkelerden nasıl tanıdıklara kartpostallar gönderiliyorsa, şair de bir şekilde aynı yöntemi kullanarak, Batılı ülkelerdeki (hatta mensubu olduğu ülkeyi, yani Türkiye’yi de içine katarak/alarak) idam biçimlerini betimlemiş ve hem Batı medeniyetini hem de oradaki (yani Batılı ülkelerdeki) adalet anlayışını şikâyet etmek için, okurlara bir çeşit satirik şiir kartları göndermiş gibidir.

Aynı şekilde Ülkü Tamer de “Giyotin” üst başlığını taşıyan dizi şiirinde Batı’daki (bilhassa Fransa’daki) adalet anlayışını -alttan alta satirize etmek için- alaysamıştır. Ayrıca şair bu dizi şiirini, okuru sarsmak ve onlara konu hakkında bir duyarlılık ya da bilinç kazandırmak düşüncesiyle ironi tekniğinin gücünden faydalanarak kurgulamıştır da diyebiliriz. Tarihten sahnelerin ironik bir biçimde sergilenmiş/sunulmuş olmasının yanı sıra, beş şiire (“1-Lady Giyotin”, “2-Aziz Giyotin”, “3-Yurtsever Kısaltıcı”, “4-Ulusal Bıçak”, “5-Halkın İntikamcısı”) seçilen başlıkların da şiirin genel havasına yayılan ironinin dozunu artırması bakımından önemli olduğu kanısındayız.¹²⁰⁰

3.4.5. Eğitimle İlgili İroniler

Türk Dil Kurumu’nun *Türkçe Sözlük*’ünde eğitim; “Çocukların ve gençlerin toplum yaşayışında yerlerini almaları için gerekli bilgi, beceri ve anlayışları elde etmelerine, kişiliklerini geliştirmelerine okul içinde veya dışında, doğrudan veya dolaylı yardım etme; terbiye”¹²⁰¹ şeklinde tanımlanmıştır. Yahya Akyüz, “Türk Eğitim Tarihi” adlı kitabında, bu kavramı merkeze alarak -daha geniş bir tanımlamayla- şöyle bir değerlendirmede bulunmuştur:

“**Eğitim** (Osm.: terbiye/Fr.-İng.: education, pedagogie): Kişinin zihnî, bedenî, duygusal, toplumsal yeteneklerinin, davranışlarının en uygun şekilde ya da istenilen bir doğrultuda geliştirilmesi, ona bir takım amaçlara dönük yeni yetenekler, davranışlar, bilgiler kazandırılması yolundaki çalışmaların tümüdür. *Eğitim*, hayat boyu sürer; plânlı ya da tesadüfî olabilir. Okul, okuma-yazma, ders araç gereçleri ile

¹²⁰⁰ Ülkü Tamer’in “Giyotin” şiir dizisinin tüm bölümleri (yani tamamı) için bkz. Ülkü Tamer, “Giyotin”, **Yanardağın Üstündeki Kuş (Toplu Şiirler)**, 1. b., İstanbul, Ketebe Yayınları, Ocak 2021, s. 184-192.

¹²⁰¹ Türk Dil Kurumu, “eğitim”, **Türkçe Sözlük**, 11. b., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 761.

ve bunların dışında aile veya bir çevre içinde, kişisel yetiştirme vs. yollarıyla yapılan öğretme, öğrenme, bilgi aktarma, beceri kazandırma çalışmalarının tümünü kapsayan bu çabalara *yaygın eğitim* de denmektedir. Kısaca, *eğitim*, öğretimi de içine alan çok geniş bir terimdir.”¹²⁰²

İnsanoğlunun gelişiminde böyle önemli bir yere sahip olan eğitime, İkinci Yeni şiirinde de ironi tekniği ile harmanlanarak yer verilmiştir. Örneğin Ece Ayhan, “Kargabüken” isimli şiirinde, Eylül ayında yeni eğitim öğretim yılının başlamasını, doğrudan söylemek yerine, okurun yüzünde tebessüm oluşturacak ironik bir söylemle vermeyi tercih etmiştir:

“Çocuklarla okulların çarpıştığı eylül.”¹²⁰³

İkinci Yeni içinde eğitime ve onun özellikli özelliklerine ironi ile en çok temas eden isim ise Ülkü Tamer’dir. Tamer, “Virgül Korsanların Elinde” başlıklı şiirinde, eğitimin tekdüzeliğini;

“Çocuklar okuldan da, önlüklerden de bıktı,”¹²⁰⁴

“Virgül Şiir Yazıyor” adlı şiirinde, birçok önemli şairin edebiyat ders kitaplarında yer almayışını;

“Adını duymamıştır bir çok şairin,
Ama duysaydı severdi,
Adlarından bile sevilen bir çok şairin
Şiirlerini okusaydı severdi,”¹²⁰⁵

“Bruegel” ismini taşıyan şiirinde ise öğrencilere teorik bilgiler verilip hayatın gerçeklerinden/inceliklerinden yoksun bırakılmasını;

“Norveç’in nüfusunu bilir de okullular
Karın nüfusunu bilmezler nedense.”¹²⁰⁶

gibi gizliden satirik bir tutum da içeren ironik dizelerle vermiştir.

¹²⁰² Yahya Akyüz, **Türk Eğitim Tarihi: M.Ö. 1000 - M.S. 2012**, 22. b., Ankara, Pegem Akademi, Mart 2012, s. 2.

¹²⁰³ Ece Ayhan, “Kargabüken”, **Bütün Yort Savul’lar! (Toplu Şiirler 1954 - 1997)**, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010, s. 79.

¹²⁰⁴ Ülkü Tamer, “Virgül Korsanların Elinde”, **Yanardağın Üstündeki Kuş (Toplu Şiirler)**, 1. b., İstanbul, Ketebe Yayınları, Ocak 2021, s. 105. (Şiirin tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 104-105.)

¹²⁰⁵ Ülkü Tamer, “Virgül Şiir Yazıyor”, **a.e.**, s. 120. (Şiirin tamamı için bkz. **a.e.**, s. 120-121.)

¹²⁰⁶ Ülkü Tamer, “Bruegel”, **a.e.**, s. 135.

Ülkü Tamer'in eğitimle ilgili satirik ironi ihtiva eden bir diğer şiiri de “*Ölüm Seçen Çocuklar: Harita*”dır.

“O artık başka bir çocuk olmuştu,
yüzünü kanla yıkıyordu sabahları
alacakaranlıkta.

Öğleye kadar kaynakçada çalışıyordu,
sonra okula gidip
kulaklarıyla görüyordu karatahtayı,
gözbebeklerine yürüyordu
elinde tuttuğu tebeşir.

Bilirdi yoksulluğun haritasını yapmayı,
ama öğretmeni
Avrupa haritası istiyordu ondan.”¹²⁰⁷

Şiirde hem okula gitmek hem de çalışmak zorunda bırakılan yoksul bir çocuğun çıkmaza giren hayatına değinilmiş ve böylesi bir durum (bu çocuk özelinde) içten içe satirize edilmiştir. Yorgunluktan dolayı -çocuğun- eğitim performansında yaşanan düşüşü ise şair, ironi içeren dizelerle sergilemeyi uygun görmüştür. Hatta yoksulluğun haritasını yapmayı -çok iyi- bilen çocuktan, öğretmenin Avrupa haritası istemesi, şiirdeki ironiyi zirveye çıkarmıştır.

3.4.6. Modernizmle İlgili İroniler

Modernizm, aydınlanma ile beraber meydana çıkan, demokrasi ve insancılık üstüne temellendirilmiş bir düşünce (aynı zamanda yaşayış) tarzı yahut sistemidir. Modern sözcüğü Latince “hemen şimdi” manasına gelen “modo”dan türe(til)miştir. Kökeni dolayısıyla *yeni* olanı *eski* olanın aleyhine olacak biçimde olumlayan (yani özetle yeniye benimseyen; gelenekseli ise reddeden) bu anlayışın, ironik yansılara İkinci Yeni şiirinde de rastlanmaktadır. İkinci Yeni şiirinde modernizmin ironize edilmesi, ekseriyetle onun (yani modernizmin) getirilerini satirize etmek maksadına dayandığını söyleyebiliriz.

¹²⁰⁷ Ülkü Tamer, “*Ölüm Seçen Çocuklar: Harita*”, a.e., s. 236.

Turgut Uyar'ın "Geyikli Gece" şiiri, şairin modern hayata (modern kent yaşamına) karşı bakışını ironik bir biçimde gözler önüne seren bir metindir. Uyar, şiir boyunca modern toplum düzeninden (gerçek hayattan) kaçma ve tabiata (ya da hayalî bir mekâna) dönme arzusunu ilmek ilmek işlemiş ve bunu "geyikli gece" imajıyla sembolize etmiştir. Şiirde "geyikli gece", modernizmin insana sunduğu tüm olumsuzluklardan/yapaylıklardan (hatta yabancılaşma duygusundan) kurtulmanın yegâne adresi olarak gösterilir. Yani modern kentte ne varsa onun tam aksi "Geyikli Gece"de mevcuttur.

Şiirin daha ilk birimi okunduğunda, modernizme (modern kent yaşamına) yönelik satirik tutumun keskin bir ironi ile donatılarak verildiği anlaşıyor. Söz gelişi modernizmin temas ettiği her şeyi sunileştirmesi *nylonla* somutlaştırılırken; modern savaşlarda/saldırılarda kitle imha silahlarıyla insanların tek tek ya da az sayıda değil de *beş on bin birden öl(dürül)üyor* olması; hem de böyle bir olayın güzel bir havada yani *güneşe karşı* gerçekleşiyor olması, ironi tekniğinin alametifarikalarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine aynı şekilde şiirin devamında *geyikli gecenin asfaltın* bittiği yerde başlaması; yani modern yaşamın *asfaltla* simgeleniyor olması; modernizmin *zamanı* esas alması ve bunun *vakitten kurtulmak* gibi bir ifade ile aktarılmaya çalışılması; insanın sırf zevk için başkasını öldürmesi *gladyatörle*; artan modern teknolojinin doğallığı yiyip bitirmesi *dişlilerle*; içinde yaşanan modern mekândan kaçma isteğinin ve özgürlüğün *Meksika* ile; modern kentin yapay ışıklandırmalarından (*neonlardan*) kurtulup, doğal aydınlığa sığınmak istenmesi *soğuk ayışığı* tamlamasıyla; ekonomik eşitsizliğin/statü farklılığının *büyük otellerle*; modern kent yaşamının acılarını/sıkıntılarını unutmak için *içkinin* öne sürülerek verilmesi; metinde -modernizme dayalı- pek çok -olumsuz- şeyin ironi vasıtasıyla satirize edildiğini gösteriyor.¹²⁰⁸

Benzer bir şekilde Sezai Karakoç da ilk kez 1967 senesinde yayımladığı *Hızırkı Kırk Saat* adlı eserinin 2. bölümünde, modernizmin getirileriyle şirazedenden çıkan yaşamın birçok yönünü ironize etmiştir. Karakoç'un modernizm kisvesi altında

¹²⁰⁸ Şiir için bkz. Turgut Uyar, "Geyikli Gece", **Büyük Saat (Bütün Şiirleri)**, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 111-113. / "Geyikli Gece" şiirini detaylandırarak inceleyen bir makale için bkz. Mehmet Yılmaz, "Kente Alışamayan Uyumsuz Bireyin Öyküsü: Turgut Uyar'ın Geyikli Gece Şiiri Üzerine Bir Tahlil Denemesi", **Turkish Studies**, Volume (C.) 6, Issue (S.) 3, Summer (Yaz) 2011, p. (s.) 1893-1906.

çağdaşlaşma/uygarlaşma olarak sunulan *dansı* ve *kadının üstün olduğunu (ama mutlu olmadığını) bana öğretmediniz* diyerek, bu gibi durumlardan/anlayışlardan uzak olan/duran *yeşil sarıklı ulu hocalara* serzenişte bulunmuş olması ironiktir.¹²⁰⁹ Yine aynı şekilde şiirin devamında modern *hükümdarların* (politikacıların) *hükümdarlığı* (iktidara gelmeleri) *için* (mitinglerde) *halka yalvardığını*; fakat yalvardıklarına (halka) daha sonra (iktidara geldikten sonra) *eşsiz zulümler işlediğinin* dile getirilmesi, modern demokrasinin ironik bir tutumla satirize edilmek istendiğini gösteriyor. Buna bağlı olarak “İnsanlar havada uçtu ama yerde öldüler” dizesi modernizme yönelik bir başka satirik ironiyi ihtiva etmektedir. Açımlanacak olursa; bu mısırda, modern teknolojiyle geliştirilmiş savaş uçakları ve helikopterlerle insanların -durduk- yerde öldürülmeleri, ironi vasıtasıyla satirize edilmek istenmiştir. Tüm bunların yanı sıra, daha sonraki dizelerde, modern dünyada artık *putların* şekil değiştirdiğine dikkat çekilme biçimi de (yani duruma tersinden bakılarak; putları kıran Hz. İbrâhim üzerinden ifade edilmiş olması da) yine ironiktir.¹²¹⁰

Örnek olarak sunulan her iki şiirin (modernizmin getirilerinin ironi ile satirize edilmesinin dışında) ortak noktası aslında köklerinden kopmuş kentin insanı yutan o bunalımlı ortamından kaçıp kurtulmak arzusunu yansıtmasıdır.

3.4.7. İnsanlar, Duygular ve Yaşamla İlgili İroniler

Başlıktan da anlaşılacağı üzere çalışmanın bu kısmında İkinci Yeni şiirindeki insanlar, duygular ve yaşamla ilgili ironik yansımalara bakmaya çalışacağız. İkinci Yeni şiirinde bu kavramları farklı yönleriyle -ince bir alayla- ele alan yahut gözler önüne seren onlarca şiir bulunmaktadır. Ancak bizim bunların tamamını burada örnek olarak sunmaya imkânımız elvermediği için, bir sınır koyarak sadece birkaç tanesini misal göstermeye gayret edeceğiz.

İlhan Berk, *Taşbaskısı* (1975) adlı kitabının “Mayıs” başlıklı ilk şiirinde, Londralı kör bir dilencinin, ilkbaharın güzelliklerini görememesinden doğan acıklı

¹²⁰⁹ Bir başka taraftan bakılacak olursa; şairin, *yeşil sarıklı ulu hocaların* kendisine (yani şaire) bu gibi şeyleri öğretmemesini medarıftihar olarak gördüğü de söylenilebilir. Kaldı ki böyle bir yaklaşım da ironiktir.

¹²¹⁰ Şiir için bkz. Sezai Karakoç, “*Hızır Kırk Saat* (2. Bölüm)”, **Gün Doğmadan**, 27. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mart 2020, s. 177. / *Hızır Kırk Saat* adlı eserin 2. bölümünü detaylandırarak inceleyen bir makale için bkz. Ensar Kesebir, “*Hızır Kırk Saat ve Modernleşme Vurgusu*”, **Mustafa Kemal University Journal of Social Sciences Institute (Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi)**, Volume (C.) 12, Issue (S.) 29, Year (Yıl) 2015, p. (s.) 247-257.

durumunun tamamını “mayıs ayı” söyleminin içine gizleyerek (ya da “mayıs ayı” ile ilişkilendirerek), ironik bir yaklaşım sergilemiştir.

“Mayıs ayındaız ve ben körüm

(Londralı bir dilencinin

boyun atkısı)”¹²¹¹

Aynı kitabın bir diğer şiirinde ise şairin, “Kent”i (çalışan/yorulan) bir insan (yaşayan bir canlı-varlık) olarak tasvir etmiş olması -yine- ironiktir. Şiire bir başka pencereden bakacak olursak; metinde “kent” sözcüğü ile kastedilmek istenen *kentteki insanlarsa* eğer; o zaman *insanların* “kent” sözcüğü ile verilmiş (ya da “kent” sözcüğünün içine gizlenmiş) olması, yine ironik bir tutumun işaretidir.

“Bütün gün çalıştı kent.

Caddeleri, sokakları koştu

Göğün buyruğunda.

Şimdi akşamın olmasını bekliyor.”¹²¹²

Turgut Uyar’ın çağcıl bir muhtevayı klasik Türk şiir geleneğinin kalıplarıyla yeniden söyleme girişiminde bulunduğu *Divan* (1970) adlı kitabında yer alan ve sekiz beyitten meydana gelen “içeri giren’e” başlıklı şiirinin ilk beyitinde -sorulan bir soruyla- “üzüntü” duygusuna seslenilmiştir:

“kapılarda bıraktılar her şeyleri her şeyleri

ey üzünç yalnız bir seni mi aldılar içeri”¹²¹³

Öncelikle *üzüntünün* bir insan gibi muhatap alınarak onunla konuşulması (ona hitap edilmesi), hatta daha da ileriye gidilerek ona doğrudan serzenişte bulunulması, ince bir alayı yansıttığı gibi; şiirin son beyitinde *üzüntüden* -iyi/olumlu bir şeymiş gibi- derman aranması ve onun (yani *üzünçün*) çaresizce her türlü kabullenilmiş olunması, şiirde daha bir ironik/müstehzi bir atmosferin doğmasına/belirmesine meydan vermiştir.

“bana hüzün ver beni kucakla beni hep tazele

ey üzünç artık nasılsa bir seni almışlar içeri”¹²¹⁴

¹²¹¹ İlhan Berk, “Mayıs”, *Eşik (1947-1975)*, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018, s. 391.

¹²¹² İlhan Berk, “Kent”, *a.g.e.*, s. 415.

¹²¹³ Turgut Uyar, “içeri giren’e”, *Büyük Saat (Bütün Şiirleri)*, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 352.

Turgut Uyar'ın bu başlık altında incelemeye değer bir diğer şiiri de “Kıştan Kalan Soğukluk”tur.

“yine de kötü bir kış geçirmediğim sanıyorum
altın düştü örneğin
karlar beyaz yağdı, direndi uzun zaman
geleceğin sevgisi bir aklık olarak başladı”¹²¹⁵

mısralarıyla başlayan şiir, şu şekilde sona erer:

“yukarda dediğime bakma aslında
başarısız boktan bir kış geçirdik
kanımız bile doğru dürüst akmadı
bir sürü çocuğu öldürdüler”¹²¹⁶

Şiirin başıyla sonu arasında -tam ters yönde- yaşanan/gerçekleşen düşünsel dönüşü ironik bir tavır olarak yorumlamak mümkündür. Başta kendi kendini (ve tabii muhatabını) avutmaya çalışan şiir öznesinin, yaşam içerisinde var olan ve kendisini (yani şiir öznesini) de yiyip bitiren -olumsuz/kötü- gerçekleri dışa vurmasıyla bir tükenmişliğe varıldığı görülür. Bir yönüyle bu şiirin; zamanla -sonuçsuz- tesellilerin insanda meydana getirdiği umutsuzluğu/tükenişi dile getirmek/sergilemek maksadı ile tasarlandığı söylenilebilir.

Bir diğer İkinci Yeni şairi Edip Cansever'in “Phoenix” ve “Mendilimde Kan Sesleri” gibi bazı şiirlerinde, duyguları baz alarak sebep sonuç ilişkisine dayandığı (“Öyle ya kim sevişirdi acıları olmasa”¹²¹⁷ gibi) bazı bağdaştırmalarının; yaptığı (“Bir caz müziği gibi gelip geçiyor hüznün / O kadar çabuk / O kadar kısa / İşte o kadar.”¹²¹⁸ gibi) bazı benzetmelerin/betimlemelerin ironi içerdiğini söyleyebiliriz.

Şairin içerik itibarıyla doğrudan ironi ile kurulmuş (konuyla ilgili) şiirleri de mevcuttur. Örneğin 1 Eylül 1955'te *Yeditepe*'nin 90. sayısında yer alan ve “Canlılar” başlığını taşıyan şiirinde şairin, Maraş köylerinden iki kişiyi konumlandırma biçimi ironiktir:

¹²¹⁴ Turgut Uyar, a.y..

¹²¹⁵ Turgut Uyar, “Kıştan Kalan Soğukluk”, **a.g.e.**, s. 451.

¹²¹⁶ Turgut Uyar, “Kıştan Kalan Soğukluk”, **a.e.**, s. 453. (Şiirin tamamı için bkz. **a.e.**, s. 451-453.)

¹²¹⁷ Edip Cansever, “Phoenix”, **Sonrası Kalır I (Bütün Şiirleri)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 207.

¹²¹⁸ Edip Cansever, “Mendilimde Kan Sesleri”, **a.g.e.**, s. 619. (Şiirin tamamı için bkz. **a.e.**, s. 615-619.)

“CANLI DEYİNCE BİTKİ HAYVAN İNSAN
BİTKİ DEYİNCE ARPA YULAF SOĞAN
HAYVAN DEYİNCE AT İNEK ÖKÜZ
SU KUŞU TARLA KUŞU SAKSAĞAN
BİR DE MARAŞ KÖYLÜĞÜNDE İKİ KİŞİ
ÖKKEŞ’İN OĞLU DURDU
YUSUF’UN OĞLU HASAN”¹²¹⁹

Yine aynı şekilde şairin (yani Edip Cansever’in), daha önce hiçbir yerde yayımlamadığı ve bir gün çekmeceleri düzeltirken tesadüfen bulduğu; daha sonra da 16 Temmuz 1970 tarihli bir mektubuyla Mehmet H. Doğan’a gönderdiği; “Yaşasın Kalsiyum Üretimi Artırıyoruz”¹²²⁰ ve “Bilimler”¹²²¹ adlı şiirlerinde köylüler, işçiler, ırgatlar gibi sosyal sınıfları, en sonuncu olarak (hatta bitki/hayvan gibi diğer varlıkların bile altında) konumlandırmış olması ironiktir. Fakat buradaki asıl amaç bu sosyal sınıfları küçümsemek veya onlarla alay etmek değildir. Hayatının bir döneminde Türkiye İşçi Partisi’nin (TİP’in) de üyesi olan Edip Cansever, bu sosyal sınıfların erk sahiplerinin gözündeki yerini (yani kendilerine hizmet edenler olarak gördüklerini) dile getirmek ve bu durumu satirize etmek istemiştir. Yani şair bu maksatla (düşüncesini daha sert/keskin bir biçimde ortaya koyabilmek/aktarabilmek için) ironiye başvurmuştur diyebiliriz.

Şair Cemal Süreya da başlığına uygun bir şekilde üç birimden meydana gelen “Üçgenler”¹²²² şiirinde; “yaşama uğraşı içindeki muhtelif insanların yoksulluğunu, çaresizliğini ve düşkünlüğünü ironiye yaslanarak dile getirmey[i]”¹²²³ uygun görmüştür. Şiirin ilk biriminde *Ali* adlı birinden söz eden Cemal Süreya’nın, onun (yani *Ali* denen kişinin) yoksulluğunu (*üçgenini*) Antik Çağ matematikçilerinden (geometrinin babası) Öklid’in (M.Ö. 330-275) muntazam, kurallı, orantılı ve ideali temsil eden üçgenleri ile mukayese etmiş olması ironiktir. Mustafa Karadeniz, Cemal

¹²¹⁹ Edip Cansever, “Canlılar”, **Sonrası Kahr II (Bütün Şiirleri)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 587.

¹²²⁰ Şiir için bkz. Edip Cansever, “Yaşasın Kalsiyum Üretimi Artırıyoruz”, **a.g.e.**, s. 593-594.

¹²²¹ Şiir için bkz. Edip Cansever, “Bilimler”, **a.e.**, s. 595.

¹²²² Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Üçgenler”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 22.

¹²²³ Mustafa Karadeniz, “Cemal Süreya’nın Şiir Estetiğinde Poetik Sadakat: Poetika ve Şiir Arasındaki Mütakabiliyet”, Malatya: İnönü Üniversitesi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2015, s. 99.

Süreya'nın şiirini esas aldığı çalışmada, metnin bu ilk birimiyle ilgili şunları kaydeder:

“Kıyaslamanın nesnelerinden biri olarak Öklid'in üçgenlerinin seçilmesi, aslında, zaten başlı başına bir ‘durum ironisi’ yaratır. Ama anlatıcı, bununla yetinmez; çeşitli ifadeler yoluyla, ironiyi söylem düzleminde de hâkim kılmaya çalışır. Başka bir deyişle, bu şiirde dil, sadece ironik durumu aktarmak için değil ironi yaratmak için de kullanılır. [...] Bu paralelde, Ali'nin yaşamını şekillendiren durumlar, idealle kıyaslanır, aradaki uçurum ironiyle ifade edilir.”¹²²⁴

Şiirin geri kalan diğer iki (ikinci ve üçüncü) biriminde de biçem ve anlatım bakımından aynı sistemin devam ettiği görülmektedir. Bu sebeple -Cemal Süreya'nın şiirini yapı, tema ve anlatım açısından irdeleyen- Mehmet Doğan'ın şiirin tamamı hakkında yapmış olduğu şu değerlendirme dikkate şayandır:

“Sıradan insanların hayatından sunulan manzaralarla, yoksulluk, çaresizlik ve zavallılığın üçgende sembolleştirilerek anlatıldığı ‘Üçgenler’ adlı şiirde, ironinin baskın bir anlatım tarzı olarak belirdiği fark edilir. Anlatıcı, özellikle yoksulluğun yarattığı sorunları, ironik bir anlatıma yönelerek sergiler. Bu toplumsal sorundan kaynaklanan acı ve hüznün, ironi ile hafifletilmek istenir sanki.”¹²²⁵

Cemal Süreya'nın “Bir Park Konuşkanı Üstüne” şiirinde de -kısmen de olsa- ironi tekniğinden istifade edildiği görülür. Şair, şiirin “Ve limanı fenikeleştiren / Balkona astığı çamaşır”¹²²⁶ dizelerinde, toplumda her zaman -sanki- kadının asli göreviymiş gibi öne sürülen çamaşır -yıkama ve- asma eyleminin meydana getirdiği balkon görüntüsünü, tarihte, Doğu Akdeniz'den bütün Akdeniz kıyılarına hatta Atlas Okyanusuna değin yayılmış bir deniz (Antik Akdeniz) kavmi olarak nam salan Fenikelilerin gemi yelkenleriyle benzeleştirerek/özdeşleştirerek, bir şekilde kadının tekdüze/rutin(leşmiş) yaşamına da ironik bir göndermede bulunmuş gibidir.

Şairin tamamıyla humor ve ironi ile örülmüş -konumuzla alakalı- bir diğer şiiri de “Onlar İçin Minibüs Şarkısı”dır. Süreya, bu şiirde -alafranga- burjuva yaşam tarzını/kültürünü humor ve ironi tekniklerini de kullanarak, pek çok yönüyle (ör.

¹²²⁴ Mustafa Karadeniz, **a.e.**, s. 100.

¹²²⁵ Mehmet Doğan, “Cemal Süreya'nın Şiiri (Yapı, Tema ve Anlatım)”, Ankara: Gazi Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2007, s. 140-141.

¹²²⁶ Cemal Süreya, “Bir Park Konuşkanı Üstüne”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 47.

dilini, karakterini, düşünme biçimini, dünya görüşünü, siyasi duruşunu, zevkini, beğenisini, ritüellerini vs. kuşatarak) satirize etmiştir. Cemal Süreya, 17 Temmuz 1972’de -o zamanki eşi- Zuhale Tekkanat’a gönderdiği mektubunda bu şiirden şöyle söz eder:

“Sana ‘a’ dergisinde yayımlanan şiirimi getiriyorum. Adı: ‘Onlar İçin Minibüs Şarkısı’. Değişik bir şiir. Düzyazıdan korkmayan, düzyazıdan uyarlanan bir şiir. Gerçi bu şiiri biraz biliyorsun. Ama son halini görmedin. Bakalım nasıl bulacaksın.”¹²²⁷

21 Temmuz 1972 tarihli bir diğer mektubunda ise şair, yayımlandıktan sonra şiirin yarattığı tesire şu şekilde değinmiştir:

“Benim o son şiir büyük yankılar uyandırmış. Günlerce üstünde tartışılmış. Kimileri çok önemserken, kimileri ‘hadi canım sen de’ gibisinden lâflar etmişler.”¹²²⁸

Asıl konumuza dönecek olursak, aşağıda şiirden takdim edeceğimiz kısacık bölümden bile, kent soylu kesimin Batı kültürü ile kendi kültürleri (Türk kültürü) arasında yaşadıkları sıkışmışlık, kargaşa ve bocalama (yani kapıldıkları kültür bunalımı) rahatlıkla anlaşılmaktadır. Aşağıda sunacağımız bölüm aynı zamanda şiirin humor ve ironi ile örülmüş satirik bir özetini de yansıtır niteliktedir:

“Pat pat pat diye gülerler bir motosiklet neşesiyle
Ama zariftirler de bir bisiklet kazasında ölmeyi akıl edecek
kadar,
Patatesin ağaçtan mı koparıldığını tartışacak kadar naiftirler de,
Hakçası bilmedikleri yoktur, bütün balık adlarını bilirler bir kere,
Lunapark beğenisiyle düzenlenmiştir yatak odaları,
Kadınlılar nişanlıları kendilerine ada falan armağan ederler
Dadırlar da, söz aramızda, çekecek kullanarak işlemde
bulunmak gerekir,
Bayramlarda trafik noktalarına gül lokumu kutuları bırakırlar,
Ulusçudurlar bunun kanıtı olarak viskiyi kâseyle içerler
Ama batılıdırlar da lahmacuna havyar sürececek kadar,

¹²²⁷ Cemal Süreya, **On Üç Günün Mektupları ve 1967-1978 Mektupları**, 14. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2015, s. 53.

¹²²⁸ Cemal Süreya, **a.g.e.**, s. 71.

Hekimdirler güneş gözlüğüyle kürtaj yaparlar başarırlar da”¹²²⁹

Cemal Süreya’nın “Afyon Garındaki” şiirin(d)e de hem sözlü hem de durumsal ironi hâkimdir. Üç birimden meydana gelen şiirin birinci biriminde anlatıcı, Afyon garında şahit olunan bir manzaranın anımsanmasını ve Varto depremi dolayısıyla Batı’dan yardım olarak gönderilen “bir kutu süt tozu” ve “sütyen”in düşünülmesini ister. Öne sürülen her iki durum ironiktir. Anadolu insanının tertemiz niyetini ve saflığını ortaya koyan birinci olay/durum *Afyon garında küçük bir kız çocuğunun trene binerken pabuçlarını çıkarması*; ikincisi ise *Varto depremi dolayısıyla Batı’dan yardım olarak gönderilen bir kutu süt tozuyla adamın evinin duvarlarını badana etmesi*; karısının ise *ne olduğunu bilmediği sütyeni, kışın kulaklık olarak kullanma düşüncesiyle saklamasıdır*. Şairin bu görüntüleri şiire taşıırken sözlü ironiden yararlandığı; ancak olayların/durumların kendisinin (yani şiirin içeriğinin), bir durum ironisi özelliği taşıdığı açıktır.

Şiirin ikinci birimi, ikinci olay/durum üzerinden gelişmektedir. Ancak her iki olayda/durumda, Anadolu insanına karşı duyulan sevgi ve üzüntünün beraber/iç içe verildiği; bunun yanı sıra aynı zamanda bu şiirin, satirik bir özellik taşıdığı da söylenilebilir. Kısaca bu şiirle şair, hem Anadolu insanının geri bırakılmışlığını hem de Batı’nın Doğu insanına karşı küçümseyici bakışını -gizli kapaklı- satirize etmiştir diyebiliriz.¹²³⁰

Cemal Süreya’nın yaşarken hiçbir şiir kitabına almadığı; 26 Mayıs 1973 tarihli “Yabancı Dil” adlı şiirinin de ironi ihtiva eden bir nitelik taşıdığı ortadadır:

“Beş dil biliyormuş ünlü kişi
Ünlü ve saygıdeğer
Bir de Türkçe öğrense
Altı eder”¹²³¹

Şiirde kimden bahsedildiği “ünlü kişi; ünlü ve saygıdeğer” gibi -ironi içeren- ifadelerle gizlenilmiştir. Ancak hem şairin bazı yazılarında hem de diğer bazı çalışmalarda -ironiyle satirize edilen- bu ismin/kişinin kim olduğu belirtilmiştir. Ironi vasıtasıyla satirize edilen bu isim; Cumhuriyet Halk Partisi’nde (CHP’de) uzun yıllar

¹²²⁹ Cemal Süreya, “Onlar İçin Minibüs Şarkısı”, *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 130. (Şiirin tamamı için bkz. *a.g.e.*, s. 130-132.)

¹²³⁰ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Afyon Garındaki”, *a.e.*, s. 248.

¹²³¹ Cemal Süreya, “Yabancı Dil”, *a.e.*, s. 320.

aktif bir şekilde görev almış; Türkiye Cumhuriyeti'nde milletvekillik ve bakanlık gibi çeşitli görevlerde bulunmuş Kasım Gülek'tir (1905-1996).¹²³²

Sezai Karakoç'un "Çatı"¹²³³ başlıklı şiirinde de -konuyla alakalı- doğal (kendiliğinden oluşmuş) bir ironiden söz etmek mümkündür. İnsanların yaşadığı tüm olumsuzlukların şair tarafından içselleştirilmesi (ya da şairin kendini insanların yaşadıklarından mesul hissetmesi) şiirde doğal bir ironinin belirmesine neden olmuştur.

3.4.8. Yoksullukla İlgili İroniler

Yoksulluk, gerek gelişmiş gerekse az gelişmiş ülkelerin en temel sosyal sorunlarının başında gelmektedir. Yoksulluğa karşı verilmesi gereken mücadelenin çok yönlü bir çabayı gerektirdiğinin farkında olan İkinci Yeni şairleri, bazı şiirlerinde bu konuya dikkat çekmek amacıyla ince alaya başvurmuşlardır. Şimdi İkinci Yenicilerin bu tür şiirlerine kısaca bir bakmaya çalışalım.

Cemal Süreya'nın "yoksulluğu" maddi eşitsizlik ve sınıf farkı odağında ironi ile ele aldığı şiirlerinden biri "Hamza Süiti"dir.¹²³⁴ Öyle ki şiirde mevcut olan ironi, daha şiirin (içeriğiyle uyumsuzluk gösteren) başlığında kendini hissettirmeye başlar. "Akşam akşam yarım somun sahibi" olabilmek için -her gün- yaşam mücadelesi vermek zorunda kalan Hamza ve karısı Leylâ'nın, "sıfırıncı kat" diye tabir edilen; Cihangir'deki bir apartmanın bodrum katında hayat sürdükleri kapıcı dairesinin -lüks odalardan oluşan ve geniş/rahat bir yaşam alanını temsil eden- "süt" ile simgelenmiş olması ironiktir. Ayrıca şiirde *yoksulluğun* -tarih boyunca Batılılar tarafından hep sömürülen ve yoksul bırakılan- *Afrika Kıtası* ile ilişkilendirilmiş (ya da beraber verilmiş) olması da ayrı bir -satirik- ironiyi ortaya çıkarmıştır. Şiirde mekânın Cihangir'den Afrika'ya uzanması ise; Hamza ve karısı Leylâ'nın varlık içindeki yokluğunu (yani apartmanın üst katındakiler varlık içinde yaşarken, -aynı mekân

¹²³² Şiir hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Mustafa Karadeniz, "Cemal Süreya'nın Şiir Estetiğinde Poetik Sadakat: Poetika ve Şiir Arasındaki Mütakabiliyet", Malatya: İnönü Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2015, s. 204-206.

¹²³³ Şiir için bkz. Sezai Karakoç, "Çatı", **Gün Doğmadan**, 27. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mart 2020, s. 109.

¹²³⁴ Şiir için bkz. Cemal Süreya, "Hamza Süiti", **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 28.

içinde- alt kattakilerin yokluğu yaşamasını) -ironi ile- özetler gibidir. Çünkü “Afrika da modern dünyanın ‘sıfırıncı katıdır’.”¹²³⁵

Ülkü Tamer, “Oyuncaklar” üst başlığı ile takdim ettiği “At” adlı şiirinde -yoksul- çocukların -hayal- dünyasına odaklanmıştır.

“Yoksul çocukların hayal güçleri
daha zengindir zengin çocuklarından,
çünkü daha basittir oyuncakları.

Zengin adam oğluna
sallanan atlar alır,
yoksul çocuk at yapar
eline geçirdiği sopayı.”¹²³⁶

Maddi eşitsizliğin (veyahut buna “gelir adaletsizliğinin” de diyebiliriz) merkeze alınarak, yoksulluğun üstü kapalı bir dille satirize edildiği bu şiirin ironik yönüne ise Emine Selcen Bekmezci şöyle değinmiştir:

“[...] Çocukların yoksulluğu oranında hayal güçlerinin zenginleştiği görülür. Çok bilinen bir durum olan bir sopanın yoksul çocuk tarafından at yapılması da en sade hâliyle bu ironiyi gözler önüne serer.”¹²³⁷

Ülkü Tamer’in yoksullukla ilgili satirik ironi ihtiva eden bir diğer şiiri de “Ölüm Seçen Çocuklar: Harita”dır.

“O artık başka bir çocuk olmuştu,
yüzünü kanla yıkıyordu sabahları
alacakaranlıkta.

Öğleye kadar kaynakçada çalışıyordu,
sonra okula gidip
kulaklarıyla görüyordu karatahtayı,
gözbebeklerine yürüyordu

¹²³⁵ Murat Kacıroğlu, “İkinci Yeni Şiirinde Öteki Dünya: Ortadoğu ve Afrika”, **Türkiyat Mecmuası**, C. 21, S. 2, Güz 2011, s. 192.

¹²³⁶ Ülkü Tamer, “Oyuncaklar: At”, **Yanardağın Üstündeki Kuş (Toplu Şiirler)**, 1. b., İstanbul, Ketebe Yayınları, Ocak 2021, s. 224.

¹²³⁷ Emine Selcen Bekmezci, “Ülkü Tamer’in Şiirleri Üzerine Bir Araştırma”, Ankara: Ankara Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2019, s. 239.

elinde tuttuğu tebeşir.

Bilirdi yoksulluğun haritasını yapmayı,
ama öğretmeni
Avrupa haritası istiyordu ondan.”¹²³⁸

Şiirde hem okula gitmek hem de çalışmak zorunda bırakılan yoksul bir çocuğun çıkmaza giren hayatına değinilmiş ve böylesi bir durum (bu çocuk özelinde) içten içe satirize edilmiştir. Yorgunluktan dolayı -çocuğun- eğitim performansında yaşanan düşüşü ise şair, ironi içeren dizelerle sergilemeyi uygun görmüştür. Hatta yoksulluğun haritasını yapmayı -çok iyi- bilen çocuktan, öğretmenin Avrupa haritası istemesi, şiirdeki ironiyi zirveye çıkarmıştır.

3.4.9. Birliktelik ve Yalnızlıkla İlgili İroniler

Temel aldığımız bu iki kavram (birliktelik ve yalnızlık) çeşitli biçim ve özelliklere sahiptir. Birbiriyle etkileşim hâlinde olan ve insan ilişkilerini -pek çok yönden- şekillendiren bu iki durumu Mustafa Günay, “Yalnızlık ve Birliktelik Arasında İnsan İlişkileri” başlıklı metnin giriş bölümünde -genel olarak- şu şekilde açıklamıştır:

“Bir bakıma insan ilişkileri yalnızlık ve birliktelik arasında devinir, dönüşür ve süregider. İnsan ilişkilerinde karşılaştığımız temel koşullar ve haller arasında yer alan birliktelik ve yalnızlık, çok anlamlı kavramlardır. Bu kavramlar ve bunlarla ilişkili problemler ve olgular, felsefenin, sosyal bilimlerin ve sanatın da başlıca temaları olagelmıştır. İnsanın birliktelikleri, yalnızlıkları ve birliktelik arayışları pek çok romana, öyküye, şiire, şarkıya ve filmlere konu olmuştur.”¹²³⁹

Birliktelik ve yalnızlık gibi durumların, İkinci Yeni şairlerinin şiirlerine de - muhtelif şekil ve hususiyetleriyle beraber- sirayet etmiş olduğunu görüyoruz. Üstelik bu, öyle sadece bir-iki şiirle sınırlı kalmamıştır/sınırlı değildir; onlarcasında (bazen şiirin tamamına yayılan bir *tema*; bazen ise yalnızca bir *imaj* olarak) tesadüf etmek olasıdır. Çalışmamızın bu aşamasında, birlikteliğin ve yalnızlığın ironi ile (yani

¹²³⁸ Ülkü Tamer, “Ölüm Seçen Çocuklar: Harita”, **Yanardağın Üstündeki Kuş (Toplu Şiirler)**, 1. b., İstanbul, Ketebe Yayınları, Ocak 2021, s. 236.

¹²³⁹ Mustafa Günay, “Yalnızlık ve Birliktelik Arasında İnsan İlişkileri”, **Temâşâ (Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi)**, S. 3, Temmuz 2015, s. 99.

ironik bir biçimde) İkinci Yeni şiirinde kendine nasıl -bir- yer bulduğuna bakmaya çalışacağız.

İlhan Berk'in *Atlas* (1976) adlı şiir kitabında yer alan ve "İstanbul, I" üst başlığını taşıyan "Haliç" isimli şiirinin bir bölümünde, şiir öznesi temennisini dile getirirken, yalnız anahtarlarıyla yaşayan bir patrikhane kapıcısına değin(il)miştir. Böylece söz konusu edilen bu patrikhane kapıcısının görevi dolayısıyla anahtarlarıyla yaşadığı birliktelik/bütünleşme; aynı zamanda kendisini (yani patrikhane kapıcısını) hiç yalnız bırakmayan ontolojik/varoluşsal yalnızlığını da -ironik bir biçimde- ortaya çıkarmıştır:

"Bir patrikhane kapıcısıyla konuşmak sonra
Dünyanın öbür ucundan mektuplar alan
Dünyanın öbür ucundaki bir kadını seven
Ve yalnız anahtarlarıyla yaşayan."¹²⁴⁰

Şairin (yani İlhan Berk'in) "Güneşli Bir Kıyı Boyunca Yürüyen Adam" adlı şiirinde de benzer bir tutum/yaklaşım mevzubahistir. Bu sefer sadece gölgesiyle birliktelik kuran/bütünleşen bir adamın hem sosyal/sosyolojik hem de iç dünyasının ta alt katmanlarına (yani çok derinlerine) yayılmış/yerleşmiş ve nereye giderse gitsin kendisinin peşini asla bırakmayan ontolojik/varoluşsal yalnızlığı -ironi içeren bir biçimle- ön plana çıkarılmıştır:

"Biri yürüyor güneşli kıyı boyunca
Gölgesi tutmuş elinden, birlikteler. Gök
kof.

Ellerinde domatesler biberler salatalıklar
Fileleriyle geçiyor kadınlar. Arılar, yosunlar
Bir deniz tabak gibi peşleri sıra geliyor.

— Kışın eli kulağında, diyorlar. Hem ayvalar da
Erken çıktı bu yıl. Ayvalar erken çıktı mı
Kış uzun olurmuş, diyorlar.

Duymuyor o.

¹²⁴⁰ İlhan Berk, "İstanbul, I (Haliç)", *Aşk Tahtı (1976-1982)*, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2021, s. 16. (Şiirin tamamı için bkz. *a.g.e.*, s. 13-17.)

Sımsıkı tutmuş gölgesinin elinden

Yürüyor kıyı boyunca,

dışında konuşulanların.”¹²⁴¹

İlhan Berk, yaşanan yalnızlığın acı gücünü/etkisini okura da hissettirebilmek için olsa gerek, şiirdeki adamın gölgesiyle olan birlikteliğini -ufak bir değişikliklerle- hem şiirin başında hem de sonunda vermiştir/tekrarlamıştır.

Turgut Uyar’ın “Akçaburgazlı Yekta’nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur” başlıklı şiirinde de bir varoluşsal yalnızlığın (bunalımın) sorunlaştırıldığı görülür. Varoluşsal yalnızlığı (bunalımı) sorunlaştırılan isim/kişi ise; şiirin başkahramanı Akçaburgazlı Yekta’dır. Şiirin en can alıcı yeri/noktası da; Akçaburgazlı Yekta’nın bu ontolojik yalnızlığını giderebilmek adına ev(ler)ine sıklıkla misafir olarak gittiği Sinan’ın karısı Gülbeyaz ile yasak aşk ilişkisi içerisine girdiğinin gözler önüne serilmesi olduğu söylenilebilir. Üstelik Akçaburgazlı Yekta tarafından bu yasak birlikteliğin Allah katında meşru/makbul olarak kabul edildiğine inanılması, bir durum ironisi örneğini ortaya çıkarmıştır/koymuştur:

“Tekliğimiz ayışığına boğulur giderdi.

Teker teker üçer kişi olurduk. Öyle de iyiydi.

Ben ona, Gülbeyaz kadına, eski yalnızlığımı söyledim.

Ben söyledikçe eskirdi,

Uzaklaştırdı.

Onunla. Gülbeyaz’la bakışır ısınırdık.

Sonra yanılğan insanlığım başladı.

Birinde üç gece dört gündüz orada, evde kaldım.

Üç gece dört gündüz Sinan’ın yatağında kaldım.

Gülbeyaz’la Allahın emri olduk.

Ne o beni kandırmıştı,

Ne ben onu baştan çıkarmıştım. [...]”¹²⁴²

Zaman zaman bazı şiirlerinde *yalnızlığı* kendine temel bir sorun hâline getiren şairin (Turgut Uyar’ın), “Akçaburgazlı Yekta’nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak

¹²⁴¹ İlhan Berk, “Güneşli Bir Kıyı Boyunca Yürüyen Adam”, **a.e.**, s. 335.

¹²⁴² Turgut Uyar, “Akçaburgazlı Yekta’nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur”, **Büyük Saat (Bütün Şiirleri)**, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 136. (Şiirin tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 134-140.)

Kurduğunda Söylediği Mezmurdur”¹²⁴³ adlı metninde, -yalnızlıkla ilgili- ironiyi öyle had safhaya çıkarmıştır ki; Akçaburgazlı Yekta’nın yalnızlığını yüceltmek için, tek rahibinin Yekta’nın kendisi olduğu bir tapınak bile inşa etmiştir.¹²⁴⁴

Edip Cansever’in başlığı dahi ironi ile kurulmuş “Uzak Yakınlık” şiirinde de birliktelik ve yalnızlık değişik bir biçimde baş göstermiştir. Kadının nesneler üstündeki tesirine dikkat çekilen bu şiirde, şiirin başkışisi sevdiği kadına duyduğu özlemi; ondan uzakta yaşadığı dayanılmaz yalnızlığı; az da olsa yine yalnızca onun hayaliyle kurduğu birliktelikle giderdiğini anırtması, şiire ironik bir hava katmıştır:

“Beklesem hemen gelecek olduğun
Tam öyle olduğun
Oysa hep yanımdasın, seninle her şey yanımda
Kırık dökük de olsa yanımda
Meselâ çok sevdiğin bir deniz bile yanımda
O deniz ki aramızda hiç kımıldamadan
Erkeğini iyi tanıyan bir kadın gibi yorgun.”¹²⁴⁵

Edip Cansever’in *Şairin Seyir Defteri* (1980) adlı şiir kitabında yer alan ve yedi ayrı metinden meydana gelen “İçerikler” başlıklı şiirinin ikinci bölümünde ise bir birliktelik ilişkisi içerisinde yaşanan yalnızlığın, bu kez zıtlıklar üzerinden çalışan bir paradoksal ironi ile ortaya koyulduğu görülür:

“Konuşuyoruz desem konuşmuyoruz da
Ayrı ayrı şeyler düşünüyoruz üstelik
Birbirimize bakarak
Ne seviyoruz ne de sevmiyoruz birbirimizi
Ne varız ne de yoğuz gerçekte
İki lamba gibiyiz, iki ayrı yerinden
Aydınlatan odayı.

Değilsek de yakın birbirimize

¹²⁴³ Şiir için bkz. Turgut Uyar, “Akçaburgazlı Yekta’nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur”, *a.e.*, s. 170-171.

¹²⁴⁴ Orhan Koçak, *Bahisleri Yükseltmek: Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi*, 1. b., İstanbul, Metis Yayınları, Şubat 2011, s. 50-51.

¹²⁴⁵ Edip Cansever, “Uzak Yakınlık”, *Sonrası Kahr I (Bütün Şiirleri)*, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 630. (Şiirin tamamı için bkz. *a.g.e.*, s. 630-631.)

Uzak da sayılmayız büsbütün
Gökyüzünde iki uçurtma başıboş
Yanyanayızdır sadece.

Her çiçek çoğulluktur gününe göre
Yalnızlık çoğulluktur.
Sanırım bir giz de yok bu beraberlikte.”¹²⁴⁶

Şairin “Bizim de Bir Bildiğimiz Var” isimli şiirinde de bir varoluşsal yalnızlıktan söz etmek mümkündür (ör. “Neden böyle uzaktayım kendimden”¹²⁴⁷). Üstelik dört birimden oluşan şiirin ikinci biriminde yer alan dizelerde şiir öznesinin yalnızlığını yalnızlığın kendisiyle örttüğünü/giderdiğini (“çivi çiviye söker” hesabı) ihsas etmesi, doğal bir ironik durumun teşekkül etmesine imkân vermiştir:

“Ey yalnızlık, yalnız değilim
Sen bana başka türlü gelirsin
Yıllar yılı görmediğim bir arkadaş gibi
Kimbilir kaç kere unutmuşuzdur yüzlerimizi
Büsbütün yabancısıdır konuştuklarımız
Birlikte olsak da bütün gün
İlk karşılaşmanın güzelliği kadar sürer
Görüşmek üzere ayrılırız.”¹²⁴⁸

Edip Cansever, “Kuşatma” adlı şiirinin bir dizesinde de -benzer bir şekilde- yalnızlığını yalnızlığın kuşattığını söylemiştir:

“Ey yalnızlığımı kuşatan yalnızlık.”¹²⁴⁹

Öyle ki bu mısranın özünde de bir alaysamanın/tersinlemenin yattığını söylemek mümkündür. Bununla birlikte “Bir Taş Atarsın...” başlıklı şiirde yalnızlığın kendini bile yalnız bırakabileceğinin altının çizilmesi: “Yalnızlık bir başına kalmıştır.”¹²⁵⁰; *İlk yaz Şikâyetçileri* (1984) isimli kitabın aynı adlı bölümünde yer alan

¹²⁴⁶ Edip Cansever, “İçerikler II”, **Sonrası Kahr II (Bütün Şiirleri)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 194. (Şiirin tüm bölümleri için bkz. **a.g.e.**, s. 193-199.)

¹²⁴⁷ Edip Cansever, “Bizim de Bir Bildiğimiz Var”, **a.e.**, s. 608.

¹²⁴⁸ Edip Cansever, a.y.. (Ayrıca şiirin tamamı için de bkz. **a.e.**, s. 608-609.)

¹²⁴⁹ Edip Cansever, “Kuşatma”, **a.e.**, s. 180.

¹²⁵⁰ Edip Cansever, “Bir Taş Atarsın...”, **a.e.**, s. 117.

ve Roma rakamlarıyla belirtilmiş on numaralı “Caz Mevsimiydi” başlıklı şiirde yalnızlığın bulaşıcı bir virüse benzetilmesi: “Bulaşıcı bir virüstü yalnızlık”¹²⁵¹; “Ben Bu Kadar Değilim” isimli şiirde de yalnızlığın kişinin benliğini/varlığını bile yitirmesine neden olabileceğinin ihsas edilmesi: “Bir kişi bile değilim yalnızlıktan.”¹²⁵² hep bir ince alayı ihtiva ediyor diyebiliriz.

Cemal Süreya’nın şiirinde “yalnızlık” denilince ise akla hemen “Göçebe”deki şu iki dize gelmektedir:

“Biliyorsun ben hangi şehirdeysem

Yalnızlığın başkenti orası”¹²⁵³

Öznenin içinde bulunduğu, yani varlığını kuşatan yalnızlığı tam merkeze oturtarak bir noktadan sonra onunla bütünleşmesi ve kendini onunla, yani yalnızlığın kendisiyle özdeşleştirmesi/bağdaştırması ironiktir.

3.4.10. Kadın-Erkek İlişkisi, Aşk ve Cinsellik/Erotizmle İlgili İroniler

Kadın-erkek ilişkileri -genellikle- tek bir şekle/boyuta indirgenemeyecek kadar girift/karmaşık; tek bir doğrusu ya da ideal bir biçimi olmayan; kişi, olay, yer ve zamana göre değişkenlik arz edebilen bir özelliğe sahiptir diyebiliriz. İkinci Yeni şairlerinin pek çok şiirinde değişik biçimleriyle/boyutlarıyla kadın-erkek ilişkisine odaklanıldığı, üstünkörü bir okumayla bile rahatlıkla anlaşılabilmektedir. Bu noktada (var olan tüm örnekleri her ne kadar burada sergilemeye imkânımız el vermese de) İkinci Yeni şiirinde kadınla erkek arasındaki birliktelikten teşekkül eden (kadın-erkek ilişkilerine mahsus) durumların bazı ironik biçimlerini inceleyerek sunmaya çalışacağız.

İlhan Berk’in *Galile Denizi* (1958) adlı kitabında yer alan “Saint-Antoine’ın Güvercinleri” başlığı, yedi ayrı metinden/şiirden meydana gelmektedir: “I. Eleni’nin Elleri”, “II. Gençlik”, “III. Saint-Antoine’ın Sevişme Vakti”, “IV. Fenerdeki Çocukluk”, “V. Sabah”, “VI. Eleni Işığı”, “VII. Gökyüzü”. “Saint-Antoine’ın Sevişme Vakti” başlıklı üç numaralı şiirde, cinsellikle alakalı bir durum ironisinden

¹²⁵¹ Edip Cansever, “Caz Mevsimiydi”, **a.e.**, s. 370. (Ayrıca şiirin tamamı için bkz. **a.e.**, s. 368-371.)

¹²⁵² Edip Cansever, “Ben Bu Kadar Değilim”, **Sonrası Kahr I (Bütün Şiirleri)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 213.

¹²⁵³ Cemal Süreya, “Göçebe”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 62. (Şiirin tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 61-64.)

söz etmek mümkündür. Mabetlerin içinde gerçekleşmesi hoş karşılanmayan hatta daha doğru bir ifade ile yasak olan cinselliğin, beklenilenin aksine klisenin içinde yaşanması, ironik bir durum meydana getirmiştir. Ayrıca *Saint-Antoine*'ın *ilk sandukasından çıkıp deniz kıyısı bir yere gidecek* olması; onunla birlikte *tüm sandukaların, evliya resimlerinin*, hatta *Hız. İsa*'nın bile kendini dışarıya atması; yani özetle sevişmenin/cinselliğin klisedeki objelerde dahi bir devinim başlatması; farklı yönde sonuçlar doğurması, şiire yayılmış olan ironiyi daha da pekiştirmiştir.¹²⁵⁴

Konuyla alakalı (konuyu esas alarak/konuya bağlı kalarak) Turgut Uyar'ın şiirlerine baktığımızda, şairin “O Zaman Av Bitti” şiirinde, kadınların tüm aşırılıklarına/taşkınlıklarına rağmen, cinsellik/doğurganlık ve diğer bazı özellikleri dolayısıyla, erkeklerin (hatta dünyanın) onlara (yani kadınlara) duyduğu ihtiyacın yer yer ironi içeren bir dille aktarılmış olduğu görülür.

“Kadınlar olmasa güç dayanırlar tuğlalara kâğıtlara

deniz-gök uyumuna

Kadınları düşünmeyin, durmadan alışverişte onlar

dayanıklı Tanrılarla”¹²⁵⁵

Şair, “Nedense” isimli şiirinde de kadının o sonsuz, o kutsal annelik/analık vasfına, yine ironi ihtiva eden bir dille göndermede bulunmuştur:

“nedense

bir kadını sevmeye hep memelerinden başlanır

bir şeyi hatırlatmak mı ona

yoksa bir şeyi hatırlamak mı

bilmiyorum

ama nasıl bir şeyse güzel bir şey

üstelik sonsuz da”¹²⁵⁶

Edip Cansever de “Robespierre” başlıklı şiirinin -aşağıda takdim edeceğimiz- iki dizesinde, kadınların hoşlanmadığı bir erkeği nasıl göz ardı edebileceği ya da yok sayabileceği, şiirin içinde sesini duyduğumuz kişi üzerinden örneklendirmiş; hatta bir

¹²⁵⁴ Şiir için bkz. İlhan Berk, “III. Saint-Antoine’ın Sevişme Vakti”, *Eşik (1947-1975)*, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018, s. 200-201.

¹²⁵⁵ Turgut Uyar, “O Zaman Av Bitti”, *Büyük Saat (Bütün Şiirleri)*, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 191. (Şiirin tamamı için bkz. *a.g.e.*, s. 190-193.)

¹²⁵⁶ Turgut Uyar, “Nedense”, *a.e.*, s. 539.

adım daha öteye giderek, “yokmuş gibi sevmek” söylemiyle, şiirine ayrı bir ironik boyut kazandırmayı ihmal etmemiştir. Çünkü bilindiği üzere insan, yok saydığı bir şeyi aynı zamanda sevmez de.

“Çok şeyleri kadınlar için yaptım, kadınlar
Onlar ki yokmuşum gibi sevdiler beni”¹²⁵⁷

Edip Cansever’in “Bir Genelev Kadını ve...” başlıklı şiirinde ise bir hayat kadını ve onun müşterisi arasında -genelevde- geçen bir olaya sinematografik bir anlatımla değinilmiştir. Şiirde hayat kadınının müşteri olarak gelen adama nasıl ilgi duymaya başladığı adım adım işlenmiş; en son birimde de genelevi bir daha hiç ziyaret etmeyen o adamın düşüncesiyle/hayaliyle, hayat kadınının kendini hem duygusal hem de cinsel olarak nasıl tatmin etmeye çalıştığı, ironik diyebileceğimiz bir yaklaşımla yansıtılmaya gayret edilmiştir:

“Bir daha gelmedi, hayır, bir daha hiç gelmedi
Ama onunla ben
Ne zaman istedimse o zaman yattım.”¹²⁵⁸

İkinci Yeni şairleri arasında, -şimdi- ele aldığımız konuyla alakalı en geniş şiir yelpazesine sahip isim, şüphesiz Cemal Süreya’dır. Öyle ki kadın-erkek ilişkisi ve onun türevlerinin pek çok -ironik- varyasyonuna, Cemal Süreya’nın şiirlerinde denk gelmek olasıdır. Hâliyle hepsini burada misal olarak sunmak imkân dahilinde olmadığı için, aşağıda sadece birkaçını vermeye/örneklemeye; böylece konuyla ilgili ironi anlatım tekniğinin Cemal Süreya’nın şiir pratiğinde nasıl karşılık bulduğuna bakmaya çabalayalım.

İroniyi bir imaj üretme vasıtası olarak da kullanan Cemal Süreya’nın “Yakın” adlı -iki dizelik- şiirinde, kadın-erkek ilişkisine mahsus bir durumun, ironi içeren bir espiroi üstüne kurulduğu anlaşılmaktadır.

“Güzelsin sevgilim,
Ama çok yakından!”¹²⁵⁹

¹²⁵⁷ Edip Cansever, “Robespierre”, **Sonrası Kalır I (Bütün Şiirleri)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 219.

¹²⁵⁸ Edip Cansever, “Bir Genelev Kadını ve...”, **Sonrası Kalır II (Bütün Şiirleri)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 64. (Şiirin tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 62-64.)

¹²⁵⁹ Cemal Süreya, “Yakın”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 154.

Şairin *Uçurumda Açan* (1984) isimli eserinin aynı adlı şiirinde “yasak olduğu anlaşılan bir aşk; kırgınlık, hüznün, kuşku, öfke, acı ve ihanet temalarıyla öne çıkarıl[mıştır].”¹²⁶⁰ Bu yasak aşkı yer yer ironi ile bezeyen şair¹²⁶¹ (anlatıcı), -on dörtlükten oluşan- şiirin sekizinci dörtlüğünde, toplumsal bir meseleye de parmak basarak, metindeki ironinin dozunu daha da arttırmıştır:

“Belki de biraz geç rastladım sana
Ama her şey geç gelmiyor mu yurdumuza
1929 buhranı bile geç gelmemiş miydi
Eksikliğe mi alışmışız mutsuzluğa mı yoksa”¹²⁶²

Aşkına/sevgilisine geç rastlayışını ülkeye her şeyin geç gelişiyile ilişkilendiren şairin (anlatıcının), burada toplumsal bir meseleye değinmesinin asıl amacı, içinde bulunduğu durumu ironi ile aşma (ya da en azından yumuşatma) arzusundan ileri geldiği söylenilebilir.

Cemal Süreya’nın üçer mısralı yedi birimden meydana gelen “Bu Bizimki” başlıklı -bir diğer- şiiri ise; her birimin ilk dizesi *aşk*ı olumsuzlayacak bir biçimde tasarlanmıştır. Hatta *aşka* atfedilen bu olumsuz nitelikler, sonraki mısralarda fiile dönüşerek, o birimin kurgusunu/ana konusunu tayin etmiştir. *Yıkıcı, bölücü, hain, yasa dışı, soyguncu, kökü dışarıda, işgalci* gibi vasıfların, yapısında çok kuvvetli sevgi ve bağlılık duygusu ihtiva eden *aşkla* ilişkilendirilmiş olması, bir karşıtlık hissi uyandırmasının yanı sıra, *aşkın* yasal kabullerin dâhilinde yaşanılmayacağını da sezdirmesi; doğal olarak şiiri kendiliğinden ironik bir havaya bürümüştür.¹²⁶³

Cemal Süreya’nın şiirlerinde ironi anlatım tekniği bir demirbaş olarak her zaman kendine özgü(n) bir yer bulabilmiştir. Bilfarz şairin “Elma” adlı şiirinde, erotik söylemin, konuşma dili ve ironi ile iç içe girdiği rahatlıkla anlaşılabilmektedir.

“Ben de çıplağım ama elma yemiyorum
Benim öyle elmalara karnım tok

¹²⁶⁰ Mehmet Doğan, “Cemal Süreya’nın Şiiri (Yapı, Tema ve Anlatım)”, Ankara: Gazi Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2007, s. 409.

¹²⁶¹ Ülkü Tamer’in de bir yasak aşkı -yumuşak ironiyle- konu edindiği (fakat kitaplarına almadığı) şiirlerinden biri için bkz. Ülkü Tamer, “Uzayan”, **Lucia (Kitaplarına Girmemiş Şiirleri)**, Yayına Hazırlayan: Emine Selcen Bekmezci, 1. b., Ankara, Karakum Yayınevi, Haziran 2020, s. 18.

¹²⁶² Cemal Süreya, “Uçurumda Açan”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 150. (Şiirin tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 149-150.)

¹²⁶³ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Bu Bizimki”, **a.e.**, s. 189.

Ben öyle elmaları çok gördüm ohooo”¹²⁶⁴

Şiirde kırmızı renginden ötürü hareketi ve kışkırtıcılığı simgeleyen *elmay*ı, erotik bir obje olarak esas alan şair, bu objeyi aynı zamanda -şiirin içinde- cinsel birleşmenin -gizli/imalı- bir ifadesi olarak da kullanmayı ihmal etmemiştir. Yukarıda takdim ettiğimiz dizelerde ise şairin, *elmay*la sembolize edilen cinselliğe/erotizme ve onun kışkırtıcılığına asla kanılmayacağını/kapılınmayacağını, ironik bir anlatımla vurgulamış olması dikkat çekicidir. Öte yandan yine cinselliği/erotizmi temel aldığı “Şu da Var” isimli -iki dörtlükten oluşan- şiirinde şairin, kızın cinsel organını “portakal” ve “deniz”le; erkeğini ise “Uzunminare” ile -imalı bir biçimde- karşılamış olması; şairin yine (bu şiirde de) ironik anlatımın o etkileyici kuvvetinden istifade etmeye çalıştığını gösteriyor.¹²⁶⁵

Cemal Süreya’nın “1994 Eliyle, Samanyolu’na” başlıklı şiirinin ikinci (yani son) biriminde ise; şairin (şiir öznesinin) kadınlara karşı duyduğu sevginin boyutu, uç denebilecek bir ironik tavırla/yaklaşımla gözler önüne serilmiştir:

“Ama kadınlar, Tanrım,
Öyle sevdim ki onları,
Gelecek sefer
Dünyaya
Kadın olarak gelirim,
Eşcinsel olurum.”¹²⁶⁶

Şairin kitaplarına almadığı, dergilerde ya da mektuplarda kalmış, kadın-erkek ilişkilerine has durumları ironi ile harmanladığı, daha başka şiirleri de mevcuttur. Örneğin onlardan biri; ilk olarak Mart 1953’te *Mülkiye*’nin 13. sayısında yer almış “Hafta Sekiz” adlı şiirdir. Bu şiirde paranoyak bir adamın, -eski- karısının kendisini kendi gölgesiyle aldattığından evhamlanacak kadar aşırı kuruntusu, ironi tekniği ile işlenerek sergilenmiştir.¹²⁶⁷ Bir diğer şiir de; yine şairin ironi ile örerek ortaya koyduğu ve yazdığı mektuplardan birinde kalmış “[Sevgilim Ben Şimdi...]”dir. Bu

¹²⁶⁴ Cemal Süreya, “Elma”, **a.e.**, s. 25.

¹²⁶⁵ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Şu da Var”, **a.e.**, s. 29.

¹²⁶⁶ Cemal Süreya, “1994 Eliyle, Samanyolu’na”, **a.e.**, s. 208.

¹²⁶⁷ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Hafta Sekiz”, **a.e.**, s. 279.

şiiirde ise; “yuvayı yapan dişi kuştur” atasözünün ironi ile somutlaştırılmış örneğiyle karşılaşmaktadır.¹²⁶⁸

Konuyla alakalı İkinci Yenicilerden bir başka isme; Ece Ayhan’ın şiirlerine baktığımızda; şairin o kendine has üslubunu (konuya yaklaşımını) burada da konuşturduğuna/sergilediğine; ve kadın-erkek ilişkilerine özgü değişik durumları, yine toplumun (toplum hayatının) dışına itilmiş kesimler üzerinden; genellikle hayat kadınları üstünden ele alındığına (ve yer yer ironize ettiğine) şahit oluyoruz. Örnek verecek olursak, şairin “Melâhat Geçilmez”¹²⁶⁹ ve “Kârthane”¹²⁷⁰ gibi eserlerinin yanı sıra, farklı farklı şiirlerinde yer alan -konuyla müntesip- şu dizelerinin; “Viski bize bir profesyonel orospu kadar pahalı geliyor / Sokakta şapkalarımı çıkarıp selam veriyordum / (Numarasını bilmediğim Vedha’lardan birinde) / Artık kendilerini bir eşya ile karıştırmaya başlayan orospular / Çok iğreti duruyorlardı düşecek gibi oluyordum”¹²⁷¹; “peki bu Güzel Avratotu da kim yahu? / oldum olası ayakta bira içiyor / galiba yine yüz kişi ütölemiş kayıkta kızcağızı”¹²⁷² hep ironi tekniğinin aracılığıyla kurulmuş/oluşturulmuş olduğu söylenilebilir.¹²⁷³

3.4.11. Ölümle İlgili İroniler

Birçok disiplin tarafından en çok tartışılan konular arasında yer alan *ölüm*, *hayatın* karşıtı olup, sözlüklerde genellikle ilk anlamıyla “hayatın sona ermesi” şeklinde tarif edilmektedir. Ölüm ve ölümden sonraki sürecin insanoğlu için bir muamma ve bunun bir neticesi olarak merak konusu olması, gerek din bilimciler, gerek antropologlar, gerekse filozoflar tarafından, hakkında her daim yeni fikirler ileri sürülmesine neden olmuştur. Bu konunun, bilim adamlarının konuştuğu/tartıştığı mevzulardan biri olmakla birlikte; sanatçıların da ilgi alanına girerek, zaman zaman eserlerde farklı biçimlerle tezahür etmiş olduğuna tanık oluyoruz. Öyle ki buna İkinci Yeni şairlerinin şiirleri de dahildir. Şimdi burada ölüm bahsinin İkinci Yeni şairlerinin şiir pratiğinde -farklı ironik konu ve biçimleriyle- nasıl ve ne derece

¹²⁶⁸ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “[Sevgilim Ben Şimdi...]”, **a.e.**, s. 307.

¹²⁶⁹ Şiir için bkz. Ece Ayhan, “Melâhat Geçilmez”, **Bütün Yort Savul’lar! (Toplu Şiirler 1954 - 1997)**, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010, s. 181.

¹²⁷⁰ Şiir için bkz. Ece Ayhan, “Kârthane”, **a.g.e.**, s. 191.

¹²⁷¹ Ece Ayhan, “Vedha’lardan Birinde (II-Amatörler ve Profesyoneller)”, **a.e.**, s. 14.

¹²⁷² Ece Ayhan, “Galata Kantosu”, **a.e.**, s. 31.

¹²⁷³ Ece Ayhan’ın bir adam ve onun karısı arasında yaşanan şiddete, ironik bir dille değinildiği farklı bir şiiri için bkz. Ece Ayhan, “Denize Döktüğümüz Şarkılardan”, **a.e.**, s. 253.

karşılık bulduğunu örnekleriyle sunmaya gayret göstereceğiz. Fakat incelemeye geçmeden önce, şunu da belirtmekte yarar var: İkinci Yeni şairleri tarafından yukarıda ele aldığımız diğer bazı konular gibi, ölümün de şiirlerde çoğu kez ironik söylemlerle, sıklıkla söz konusu edildiğini; ancak hepsini burada hâliyle sergilemeye imkân olmadığı için; sadece birkaçını örneklemekle yetineceğiz.

İlhan Berk'in "Günlük İşlerdenmiş Gibi Ölüm"¹²⁷⁴ başlıklı şiirinde ölümün, sıradan, alışılmış bir şey hâline gelmesi, şiirde sesini duyduğumuz kişi için ironik bir durumdur. Şiir anlatıcısına göre ölüm; "günlük işlerdenmiş gibi", yani örneğin "bir sandalyenin yerini değiştiriyormuş" kadar basite indirgenmemesi; sıradan (yani kimselerin ilgilenmediği) bir kavram olarak görülmemesi gereken bir hadisedir. Öyle kolay kolay alışılmaması, derinlemesine sorgulanması gereken bir olgudur.

Turgut Uyar'ın "Birçok Ölüm İçin Raslantı"¹²⁷⁵ adlı şiirinin hemen başında, şiir öznesinin/anlatıcının, ölümün bizzat kendisini değil de; ölmeyi (yani intihar etmeyi) düşündüğünü belirtmesi/vurgulaması ironiktir. Özetle şiirin bu kısmında ölümün ne olduğu değil; nasıl vuku bulacağı önem arz etmektedir. Şiirin devam eden dizelerinde ise ölüyle birlikte ölümün, gülle karşılaştırılarak/kıyaslanılarak, doğru olduğu inanılan bir düşüncenin üstüne temellendirilmeye çalışılması, şiirin bir başka dikkat çeken yönü olmuştur. Şairin "Ölümlle Başlayan"¹²⁷⁶ isimli bir diğer şiirinde ölümün korkulan; ancak buna rağmen ister istemez/mecburen kabullenilmesi gereken bir son olduğunun ifade edilme biçimi de ironiktir.

Edip Cansever'in *Umutsuzlar Parkı* (1958) kitabının aynı adlı bölümünde yer alan "Çoğullama"larının birinde (en sonuncusunda), biyolojik açıdan birbirinden kes(k)in hatlarla ayrılan yaşam ve ölüm olgularının, psikolojik yönden iç içe geçmişliği, ironik karşıtlık (paradoksal ironi) içeren bir dize ile sunulmuştur:

"Ve bizim en güzel öldüğümüzdür bu: Yaşamak

Ben biliyorum, yalan mı, siz de biliyorsunuz."¹²⁷⁷

¹²⁷⁴ Şiir için bkz. İlhan Berk, "Günlük İşlerdenmiş Gibi Ölüm", *Aşk Tahtı (1976-1982)*, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2021, s. 340.

¹²⁷⁵ Şiir için bkz. Turgut Uyar, "Birçok Ölüm İçin Raslantı", *Büyük Saat (Bütün Şiirleri)*, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 471-472.

¹²⁷⁶ Şiir için bkz. Turgut Uyar, "Ölümlle Başlayan", *a.g.e.*, s. 609.

¹²⁷⁷ Edip Cansever, "Çoğullama", *Sonrası Kalır I (Bütün Şiirleri)*, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 188.

Şairin, başta Hz. İshak peygamber olmak üzere pek çok dinî unsura -üstü kapalı- göndermede bulunduğu “Ölü Öldü”¹²⁷⁸ adlı şiirinin daha başlığında ironi ile karşılaşılmaktadır. Bilindiği üzere ölmüş olan birinin yeniden, yani bir daha ölmesi, normal hayat şartlarında mümkün değildir. Fakat bunun zihinsel bir tasarımla şiirsel bir atmosferde -ironi tekniği aracılığıyla- nasıl gerçekleş(tiril)ebileceği, örnek olarak verdiğimiz şiire bakıldığında rahatlıkla anlaşılabacaktır. Bir diğer taraftan, “ölü öldü” ifadesi ile kastedilmek istenilen “ölü gibi yaşayan birinin gerçekte ölmesi” ise eğer; o zaman neticenin gene aynı kapıya çıktığı söylenilebilir.

Edip Cansever’in “Cenaze Kaldırıcısı Âdem” şiirini de -ölümle ilgili- ironi içeren bir metin olarak değerlendirmek mümkündür. Şöyle ki; şiirin başkişisinin (anlatıcının) muhatap olduğu ölümler, modern şehrin her şeye karşı yabancılaşmış, tepkisiz hâle gelmiş, hissizleşmiş yaşayan ölümleriye eğer. Çünkü bu tür insanlar, özlerini/ruhlarını yitirdikleri için, diğer insanlar tarafından -mecazen- ölü olarak nitelendirilmektedir. Hatta bu çıkarımı şiirin sondan bir önceki birimini göz önünde bulundurarak yapmak muhtemeldir:

“Ne de olsa herkes biraz ölüdür
Otel müşterileri en önde gelir
Kendileri soyar kendilerini kendileri giydirir
Büyük kentlerin büyük tabutlarıdır oteller
Nedense işte onlar gökyüzüne gömülür.”¹²⁷⁹

Yukarıda ortaya koyduğumuz/ileri sürdüğümüz düşünceden hareketle; şiirin başkahramanı Âdem’in -modern kent yaşamı içinde kendisinin dahi- yaşadığı iç huzursuzluğun, etrafındaki/çevresindeki herkesi ölü olarak görmesine/nitelemesine neden olması, doğal olarak ironik bir durumun teşekkül etmesine yol açmıştır.

Şairin bir diğer şiiri “Düşlüyor Ölümünü Ruhi Bey”de başkahramanın hastalıkla beraber başlayan ölüm sürecine; hatta bir adım daha da ileriye gidilerek, cenaze merasimine değin (yani ölümünün bütün aşamalarına) şahit olması; ironik bir dille/biçemle anlatılmıştır/aktarılmıştır.¹²⁸⁰ Ayrıca -yine- Edip Cansever’in “Sona Kalsa” şiirinin sondan bir önceki birimi (özellikle bu birimin üçüncü dizesi) de

¹²⁷⁸ Şiir için bkz. Edip Cansever, “Ölü Öldü”, **a.g.e.**, s. 232.

¹²⁷⁹ Edip Cansever, “Cenaze Kaldırıcısı Âdem”, **Sonrası Kalır II (Bütün Şiirleri)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 96. (Şiirin tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 93-96.)

¹²⁸⁰ Şiir için bkz. Edip Cansever, “Düşlüyor Ölümünü Ruhi Bey”, **a.e.**, s. 100-104.

Alman filozof Martin Heidegger'in (1889-1976) "İnsan doğar doğmaz ölmeye yetecek kadar yaşlanmış sayılır." sözünün (ölümün belli bir zamanı olmadığını ihsas etmesi bakımından) ironik bir karşılığı gibidir:

"Ölüm

Sen en güzelsin bu saatlerde

Büyütmüş yetiştirmişsin beni

Söyler miyim hiç sana hayran olmasam."¹²⁸¹

Cemal Süreya ise Haziran-Temmuz 1953'te ilk olarak "Ölmüştük" başlığıyla *Mülkiye*'de yayımladığı ve daha sonra -bazı ufak tefek değişiklikler yaparak- "Hamza" ismiyle ilk kitabı *Üvercinka*'ya (1958) aldığı -sürrealist öğeler de taşıyan- şiirinde, ölüm kalım hâlini -üstünde bir *belirsizlik* olan/taşıyan- "ihtimal" sözcüğüyle karşılaşmış olması; ayrıca son mısradaki; gerçekleşen ölümün, pisi pisine yaşandığını - hayal kırıklığıyla- ifade etme biçimi, ironiktir.¹²⁸² Şairin ölümünden çok kısa bir zaman önce yayımladığı "Üstü Kalsın" şiirinde de ölümü, humor ve ironi ile örülmüş bir anlatımla satirize ettiğine tanık oluyoruz. Şiirde tanrıyı insanlaştırarak, onunla konuşan şairin (anlatıcının), -hâlâ bitmediğine kanaat getirdiği/inandığı- ömrünün geri kalan kısmını kendisine (yani tanrıya) bahşış olarak bırakması; okurun yüzünde acı bir tebessüm oluşmasına neden olmaktadır. Özetle bu şiirde Cemal Süreya, hem ölümle hem de -bir bakıma- tanrı inancıyla dalga geçmeye çalışmıştır diyebiliriz.¹²⁸³

İslâm inancına göre ölüm; sadece gerçekleşmesiyle sonlanan/sonuçlanan bir durum ya da olay değildir. Geride kalanların, aynı akıbeti bir gün kendilerinin de yaşayacağını ve bu yüzden hayatlarını yeniden gözden geçirerek kendilerine çekidüzen vermeleri, ibret almaları gerektiğini bildiren bir hatırlatıcı, öğütçüdür de aynı zamanda. İşte şair Sezai Karakoç da ilk kez 1967 senesinde yayımladığı *Hızır'la Kırk Saat* adlı eserinin 22. bölümünün sonlarında, ölüme böyle (yani İslâmî) bir çerçeveden bakarak/yaklaşarak (hafiften ironik bir dil de kullanarak), ölümün -

¹²⁸¹ Edip Cansever, "Sona Kalsa", **a.e.**, s. 380. (Şiirin tamamı için bkz. **a.e.**, s. 379-380.) / Bu şiiri temel alan önemli bir konuşma/söyleşi için bkz. Edip Cansever, "Edip Cansever'le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne", Konuşanlar: Adnan Benk & Edip Cansever & Nuran Kutlu & Tahsin Yücel, **Şiiri Şiirle Ölçmek (Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar)**, haz. Devrim Dirlikyapan, 2. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2012, s. 271-299.

¹²⁸² Şiirin hem ilk hem de ikinci versiyonu için bkz. Cemal Süreya, "Ölmüştük", **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 282. / Cemal Süreya, "Hamza", **a.g.e.**, s. 27.

¹²⁸³ Şiir için bkz. Cemal Süreya, "Üstü Kalsın", **a.e.**, s. 302.

manevi yönden- diriltici, iyi edici, şifa verici -işlevsel- özelliklerine, -diğer İkinci Yeni şairlerinin aksine- şu şekilde değinmiştir:

“Bozulmuş saatleri ölümle iyi etmek
Ölümle açmak kurumuş dudakları
Ölümle açmak kapanmış gözleri
Öleni ölümle diriltmek
Ölümle sağ tutmak sağ olanı
Ölümün ışınlıya görmek
Karanlık gecede
Karataştaki
Kara karıncayı”¹²⁸⁴

Öte yandan -tüm bunların yanı sıra-, bir diğer İkinci Yeni şairi Ülkü Tamer’in “Yaprak Ağacı”¹²⁸⁵, “Arsenik Koydum Biraz”¹²⁸⁶, “Ben Var Ölmek”¹²⁸⁷, “Balad”¹²⁸⁸ ve “Konuşma”¹²⁸⁹ gibi -bazı- şiirlerinde de; çocuksu ve mizahi söylem ile ölüm teması arasında ortaya çıkan zıtlığın ironiyi doğurduğuna şahit oluyoruz. Öyle ki sözünü ettiğimiz şiirlerde ironinin temel kaynağı, -gerçekte- var olan bu karşıtlık olduğu rahatlıkla söylenilebilir.

3.4.12. Tanınmış Şahsiyetlerle İlgili İroniler

İkinci Yeni şiirinde, farklı alanlarda iz bırakmış kişiler/isimler üzerinde de -sıklıkla- durulmuştur. Bu -pek çok kişi/kesim tarafından- tanınan/bilindik şahsiyetlere kimi zaman bir eserin büsbütün konusuna hâkim kılınarak; kimi zaman salt göndermede bulunularak; kimi zaman da telmih yoluyla yer verilmiştir. Ki şiirlerin bazılarında, nam salmış bazı isimlerin ironize edildiğini de görmek olasıdır. Bunlar arasında kimler yok ki; tarihî kahramanlardan tutun devlet adamlarına; onlardan sinema sanatçılarına, şarkıcılara, şairlere, yazarlara, resamlara kadar; yani kısacası geniş bir çeşitlilik arz eden birçok ünlü ismin -bazı şiirlerde- ironize

¹²⁸⁴ Sezai Karakoç, “Hızır Kırk Saat (22. Bölüm)”, **Gün Doğmadan**, 27. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mart 2020, s. 222-223. (Ayrıca 22. bölümün tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 221-223.)

¹²⁸⁵ Şiir için bkz. Ülkü Tamer, “Yaprak Ağacı”, **Yanardağın Üstündeki Kuş (Toplu Şiirler)**, 1. b., İstanbul, Ketebe Yayınları, Ocak 2021, s. 50.

¹²⁸⁶ Şiir için bkz. Ülkü Tamer, “Arsenik Koydum Biraz”, **a.g.e.**, s. 51.

¹²⁸⁷ Şiir için bkz. Ülkü Tamer, “Ben Var Ölmek”, **a.e.**, s. 52.

¹²⁸⁸ Şiir için bkz. Ülkü Tamer, “Balad”, **a.e.**, s. 53.

¹²⁸⁹ Şiir için bkz. Ülkü Tamer, “Konuşma”, **a.e.**, s. 56.

edildiğine rastlanmaktadır. Örneğin İlhan Berk’in altı bölümden meydana gelen “Halikarnassos” başlıklı şiirinin ikinci bölümünde (Leleglerle¹²⁹⁰ birlikte) Makedonya Kralı İkinci Philippos’un (II. Filip; M.Ö. 382-336) oğlu Üçüncü Aleksandros’a (M.Ö. 356-323) yani namıdiğer Büyük İskender’e yer verilmiştir. Berk, tarihî kaynaklarda İskender’e atfedilen birçok şeyin tam tersini söyleyerek, sözlü ironide bulunmuştur:

“[...] Lelegler’i ve İskender’i. Çok güzel olan ve
çok
Şarap içmeyen İskender’i — ki çok yıkanır çok dinlenir
Diye geçer kral günlüklerinde — Ve yüzü Fırat’ın rengini alan
Ölümünde. —
Lelegler’i ve İskender’i işte. [...]”¹²⁹¹

Gerçekleştirdiği askerî başarılarından ötürü “tarihin belleğine kazınmış ender komutanlardan biri ol[an]”¹²⁹² Büyük İskender’in, aşırı içki (şarap) tükettiği birçok kaynakta belirtilmektedir. Hatta ölümüne yakın hasta günlerinde dahi içki içmekten ve gün boyu çalışmaktan vazgeçmeyen İskender’in¹²⁹³, şiirde “çok şarap içmeyen” ve “çok dinlenen”¹²⁹⁴ biri olarak öncelenmesi, -gerçeğin aksini yansıtmaması/aktarması bakımından- ironiktir. Yine bazı tarihî kaynaklarda; öldükten sonra -hiç kimse bul(a)masın diye- naaşının Fırat Nehri’ne atılmasını vasiyet ettiği belirtilen İskender’in¹²⁹⁵, bu isteğinin de şiirde yine ironik bir mısrayla verildiği görülür.

¹²⁹⁰ Lelegler hakkında bkz. Tekin Gün, “Lelegler”, Yayımlanma Tarihi: Mart 2019, (Çevrimiçi) <http://www.turkbilimi.com/wp-content/uploads/2022/01/Lelegler.pdf>, 11 Mart 2024.

¹²⁹¹ İlhan Berk, “Halikarnassos (II)”, **Aşk Tahtı (1976-1982)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2021, s. 143. (Şiirin ikinci bölümünün tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 143-144.)

¹²⁹² Cuma Ali Yılmaz, “Büyük İskender’in Hayatı ve Faaliyetleri”, Elazığ: Fırat Üniversitesi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2016, s. 293.

¹²⁹³ Donald L. Wasson, “Büyük İskender’in Ölümü”, **World History Encyclopedia (Türkçe)**, çev. Nizamettin Karaben, Yayımlanma Tarihi: 05 Şubat 2024, (Çevrimiçi) <https://www.worldhistory.org/trans/tr/2-2366/buyuk-iskenderin-olumu/>, 12 Mart 2024.

¹²⁹⁴ İlhan Berk’in “Halikarnassos” şiirinin ikinci bölümünde -Büyük İskender için- kullandığı “çok dinlenir” ifadesini biz burada; sözcüğün birinci (“Güç kazanmak için çalışmaya ara vermek, yorgunluğunu gidermek, soluklanmak, istirahat etmek”) anlamını esas alarak yorumladık. Fakat şairin, sözcüğü ikinci (“Dinleme işine konu olmak” ya da “Önemsemek, öğüdü yerine getirilmek”) anlamıyla da kullanmış olma ihtimali vardır. (“Dinlenmek” sözcüğüne dair yaptığımız alıntılar için bkz. Türk Dil Kurumu, “dinlenmek (I ve II)”, **Türkçe Sözlük**, 11. b., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 672.)

¹²⁹⁵ İleri sürülen iddia hakkında Robert Rossen’in (1908-1966) hem senaristliğini hem yapımcılığını hem de yönetmenliğini yaptığı 1956 tarihli **Alexander the Great (Büyük İskender)** filminin son sahnesine bakılabilir.

Şair Cemal Süreya ise *Göçebe* (1965) kitabında yer alan ve eserle aynı ismi taşıyan şiirinin bir yerinde hem Amerikalı aktris/model Marilyn Monroe'ya (1926-1962) hem de Alman klasik dil bilimci ve felsefeci Friedrich Nietzsche'ye (1844-1900) değinmiştir. Bir çeşit hem sanat hem de düşünce dünyasının ironiyle -içten içe- satirize edildiği o dizeler ise şöyledir:

“Yanımdaki hep bir gazetede Marilyn Monroe’nun resimlerine
bakıyor

Marilyn Monroe öldü diyorum ona
Ölümü siyah bir kâkül gibi alnına düşürmesini bildi
Şimdiyse Cennette Nietzsche’nin metresi olması gerekir
Bunları diyorum daha ne varsa diyorum”¹²⁹⁶

Marilyn Monroe, dünya sinema tarihinde başta alımlılığı; hemen ardından da sarışınlığı ile ün yapmış bir isimdir. Cemal Süreya da buradan hareketle, Marilyn Monroe’nun ölümünü ironi ile estetize ederek, alnına düşen (sarı perçeminin aksine) siyah bir kâkülle betimlemeyi/vermeyi tercih etmiştir. Çünkü bilindiği üzere “siyah” matem rengidir. Ve bu yüzden şair bu tercihi bilinçli olarak yapmıştır. Ölümünün intihar olma ihtimalini ise; yine ironi aracılığıyla “bildi” fiili üzerinden vurgulamıştır. Şiirde Marilyn Monroe ile ilgili bir diğer ironik tutum/yaklaşım; kendisinin cennette Friedrich Nietzsche’nin metresi olma olasılığının olduğunun belirtilmesidir.

Cemal Süreya’nın “Adı İlhan Berk Olan Şiir”inde¹²⁹⁷ ise “modern Türk edebiyatının eleştiri alanında ürün veren yirmi beş [-tanınmış/ünlü-] yazarı anıl[mıştır]. [...] ‘Eleştirmen’ sözcüğünün çağrışımı üzerine kurulan şiirde, adı anılan eleştirmenlerin hepsi ironik bir biçimde değerlendiril[mıştır]. Bu değerlendirmede, anlatıcının [(şairin)] Türkiye’deki eleştiri anlayışları ve eleştiri pratiği karşısında takındığı tavır görülür. [...] Bir eleştirmenler ironisi olarak geliştirilen şiirin ‘İlhan Berk eleştirmen’ [...] birimiyle bitirilmesi, İlhan Berk’in yazdığı şiirle bütün eleştirmenleri geride bırakması diye yorumlanabileceği gibi, şiirin de eleştiri işlevi görebileceği şeklinde anlaşılabilir. İlhan Berk, modern Türk şiirinde sürekli arayış

¹²⁹⁶ Cemal Süreya, “Göçebe”, *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 61. (Şiirin tamamı için bkz. *a.g.e.*, s. 61-64.)

¹²⁹⁷ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Adı İlhan Berk Olan Şiir”, *a.e.*, s. 190.

içinde olan bir şair olarak öne çık[mış ve] bu özelliği nedeniyle, ‘Adı İlhan Berk Olan Şiir’de, onun şiirine hiçbir eleştirmenin yetişemeyeceği de vurgulanmış gibidir. Böylece İlhan Berk’in şiirdeki çabası da, ironik bir biçimde eleştirilmiş[tir].”¹²⁹⁸

Bu şiirin dışında, Cemal Süreya’nın diğer bazı şiirlerinde de yine -modern-Türk edebiyatında ün salmış çeşitli şairlere/yazarlara değinildiği görülür. Örneğin “Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı”¹²⁹⁹ metninde Behçet Necatigil’in poetik tutumu; “Edip Cansever”¹³⁰⁰ ve “Turgut Uyar”¹³⁰¹ şiirlerinde ise bu iki ismin şiire olan samimi tutkusu ironik bir dilden istifade edilerek yansıtılmıştır. Sözü edilen bu şiirlerin haricinde, kitaplarının dışında kalmış “Mezartaşı Çiçekleri” şiir dizisinin beşincisinde Cahit Külebi’nin şiir konusundaki yetersizliği “Anadolu böyle ilkel kaldıkça / Eskimeyecektir Külebi’nin şiiri.”¹³⁰² mısraları ile ironik bir şekilde satirize edilmiştir. Benzer bir yaklaşımın; “İlhami Bekir İçin”¹³⁰³, “Ahmet Köksal İçin”¹³⁰⁴, “Tevfik Akdağ İçin”¹³⁰⁵, “Eray Canberk İçin”¹³⁰⁶ ve “Ercüment Uçarı İçin”¹³⁰⁷ şiirlerinde de sergilendiği görülür. “Bu şairlerin şiir anlayışları yoğun ve çarpıcı imgeler üzerinden ironiyle değerlendiril[miş;] söz gelimi, Ercüment Uçarı’nın şiir üretimindeki kolaylık ve basitlik ‘Şiiri doğurmaz, / Yumurtlar!’¹³⁰⁸ şeklinde dile getiril[miştir].”¹³⁰⁹

İkinci Yeni’nin bir diğer ismi Ece Ayhan da “Melankolya Çiçeği”¹³¹⁰ şiirinde, Tevfik Fikret ve arkadaşlarını (aristokrat Servet-i Fünûn şairlerini/yazarlarını) ironi ile satirize etmiştir. Bu şiirde, Tevfik Fikret ve arkadaşlarının Yeni Zelanda’ya gitme/kaçma/yerleşme düş(ünce)lerinin Manisa ile neticelenmesi; hatta Manisa’ya

¹²⁹⁸ Mehmet Doğan, “Cemal Süreya’nın Şiiri (Yapı, Tema ve Anlatım)”, Ankara: Gazi Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2007, s. 400-401.

¹²⁹⁹ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 191-192.

¹³⁰⁰ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Edip Cansever”, **a.g.e.**, s. 204.

¹³⁰¹ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Turgut Uyar”, **a.e.**, s. 209.

¹³⁰² Cemal Süreya, “Mezartaşı Çiçekleri”, **a.e.**, s. 292. (Şiirin bütün bölümleri için bkz. **a.e.**, s. 291-292.)

¹³⁰³ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “İlhami Bekir İçin”, **a.e.**, s. 303.

¹³⁰⁴ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Ahmet Köksal İçin”, a.y..

¹³⁰⁵ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Tevfik Akdağ İçin”, **a.e.**, s. 304.

¹³⁰⁶ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Eray Canberk İçin”, a.y..

¹³⁰⁷ Şiir için bkz. Cemal Süreya, “Ercüment Uçarı İçin”, a.y..

¹³⁰⁸ Cemal Süreya, a.y..

¹³⁰⁹ Mustafa Karadeniz, “Cemal Süreya’nın Şiir Estetiğinde Poetik Sadakat: Poetika ve Şiir Arasındaki Mütakabiliyet”, Malatya: İnönü Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2015, s. 223-224.

¹³¹⁰ Şiir için bkz. Ece Ayhan, “Melankolya Çiçeği”, **Bütün Yort Savul’lar! (Toplu Şiirler 1954 - 1997)**, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010, s. 203.

bile gidememeleri ironik bir yaklaşımla yansıtılmaya çalışılmıştır.¹³¹¹ Öte yandan buna bağlı olarak şiirin arka planında aynı zamanda Servet-i Fünûn şiirinin melankolisinin de satirize edilmeye gayret edildiği söylenilebilir.

Ülkü Tamer de tanınmış birçok isimle ilgili şiirler kaleme almış bir şairdir. Bunlar arasında; Aziz Nesin¹³¹², Ira Morris¹³¹³, Mücap Ofluoğlu¹³¹⁴, Fazıl Hüsnü Dağlarca¹³¹⁵, Müntekim Ökmen¹³¹⁶, Halikarnas Balıkcısı¹³¹⁷, İzzet Saraylıç¹³¹⁸, Salvador Allende¹³¹⁹ ve Cemal Süreya¹³²⁰ gibi isimler yer almaktadır.

Şair “Cemal Süreya” için yazılmış ve *Bir Adın Yolculuktu* (2014) adlı kitabında yer alan¹³²¹ şiir ise okur tarafından çok tutulmuştur.

“Tanrı

bin birinci gece şiiri yarattı

bin ikinci gece Cemal’i

bin üçüncü gece şiir okudu Tanrı

başa döndü yeniden

kadını yeniden yarattı

Cemal:

Atlas Okyanusu’nda Fırat’ın Salı

¹³¹¹ Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi’nin “Tevfik Fikret” maddesinde bu durum/olay şu şekilde aktarılmıştır: “Başta [Tevfik Fikret] olmak üzere istibdat idaresinden şikâyetçi olan Servet-i Fünûncular, Yeni Zelanda’ya göç ederek orada daha rahat yaşama hayaline kapıldılar; fakat hayallerini fiilen gerçekleştiremeyeceklerini anlayıp bu teşebbüsten vazgeçtiler. Bu defa Hüseyin Kâzım’ın Manisa civarında Sarıçam köyündeki çiftliğine gitmeyi düşündülerse de bu tasavvurlarını da gerçekleştiremediler. Fikret’in ‘Bir Mersiye’ ve ‘Yeşil Yurt’ adlı şiirleri hayalini kurduğu bu kaçma düşüncesiyle ilgilidir.” (Abdullah Uçman, “TEVFİK FİKRET”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 41, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2012, s. 10.)

¹³¹² bkz. Ülkü Tamer, “Aziz Nesin İçin”, **Yanardağın Üstündeki Kuş (Toplu Şiirler)**, 1. b., İstanbul, Ketebe Yayınları, Ocak 2021, s. 171.

¹³¹³ bkz. Ülkü Tamer, “Ira Morris’in Ölümü İçin”, **a.g.e.**, s. 172-173.

¹³¹⁴ bkz. Ülkü Tamer, “Mücap Ofluoğlu’nun 40. Yılı İçin”, **a.e.**, s. 174.

¹³¹⁵ bkz. Ülkü Tamer, “Dağlarca’nın Bir Şiiri Üstüne”, **a.e.**, s. 175.

¹³¹⁶ bkz. Ülkü Tamer, “Müntekim Ökmen İçin”, **a.e.**, s. 176.

¹³¹⁷ bkz. Ülkü Tamer, “Halikarnas Balıkcısı İçin”, **a.e.**, s. 177.

¹³¹⁸ bkz. Ülkü Tamer, “İzzet Saraylıç İçin”, **a.e.**, s. 178.

¹³¹⁹ bkz. Ülkü Tamer, “Allende İçin”, **a.e.**, s. 215.

¹³²⁰ bkz. Ülkü Tamer, “Cemal Süreya”, **a.e.**, s. 331.

¹³²¹ Zikrettiğimiz tanınmış/ünlü kişilerle ilgili diğer şiirler ise Ülkü Tamer’in *Sıragöller* (1974) isimli kitabında yer almaktadır.

Zap suyunda Alp çiçeği”¹³²²

Bu metinde, bilhassa halk arasında aşk ve sevdâ şiirleriyle ün salmış Cemal Süreya’nın bu yönü/özelliği -ironi içeren bir sözlü yaklaşımla- övülerek ön plana çıkarılmıştır. Öyle ki Tanrı’nın önce şiiri, akabinde Cemal Süreya’yı ve hemen ardından (şiir okuduktan sonra) yeniden başa dönerek kadını yeniden yaratması, şiirin ironik tutumlarından/yansımalarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca üçer dizelik üç birimden oluşan şiirin son yani üçüncü biriminde Ülkü Tamer; Cemal Süreya’nın hem Batı hem de Türk şiirini özümlediğini ve bu iki kadim edebî kaynağı beraber harmanladığını/sentezlediğini, yine ironik bir tavırla ortaya koymuştur.

3.4.13. Yiyecek ve İçeceklerle İlgili İroniler

Türlü yiyecek ve içeceklerle beslenme, insanların mevcudiyetini sürdürebilmesi için elzem gereksinimler arasında yer almaktadır. Hayatı devam ettirmenin önemli parçalarından/unsurlarından biri olan yiyecek ve içeceklerin, İkinci Yeni şiirinde ara sıra ironi ile tezyin edilerek verilmesi/sunulması, bir diğer dikkat çeken ayrıntıdır. Söz temsili düzyazı niteliği taşıyan bir şiirinde İlhan Berk, halkın temel besini olan ekmeği, ironik özellikler de içeren bir yaklaşımla konu edinmiştir. Sözünü ettiğimiz şiirinde şair, her ne kadar bir nesne olarak ekmeğin kendisinden yola çıksa da, kendi idrak ve izlenimleri çerçevesinde (fenomenolojik bir bakışla) ekmek hakkında ortaya koyduğu/aktardığı bilgilerin, hem dilsel hem biçimsel ve hatta daha da önemlisi; içerik bakımından bazı ironik hususiyetler taşıdığı doğrudan anlaşılabilir. ¹³²³

Cemal Süreya’nın şiir külliyatına baktığımızda; onun da içinde alkol bulunan pek çok değişik içeceğe, şiirlerinde yer vermiş olduğuna tanıklık ediyoruz. Söz gelişti ölümünden bir ay kadar sonra, Şubat 1990’da *Yeni Yaprak* fikir ve sanat gazetesinin 14. sayısında yayımlanan “Şarap” başlıklı şiirinde şair, ironi ihtiva eden simgesel bir anlatımdan da yararlanarak, tahrik edici kırmızı renginden dolayı şarapla cinselliği çağrıştırmaya çalışmıştır:

“Saat on ikiden sonra,
Bütün içkiler,

¹³²² Ülkü Tamer, a.y..

¹³²³ Şiir için bkz. İlhan Berk, “Berk Sözlüğü I, Nesneler (Ekmek)”, *Aşk Tahtı (1976-1982)*, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2021, s. 224.

Şaraptır.”¹³²⁴

“Kahvaltı” adlı şiirinde ise Süreya’nın üç ana öğün (kahvaltı, öğle yemeği ve akşam yemeği) arasında(n) -deneyimlerden edindiği birikimle- yaptığı tercih (ve bağdaştırma), yüzlerde tebessüm etkisi oluşturacak komik bir ironi ile sergilenmiştir:

“Yemek yemek üstüne ne düşünürsünüz bilmem

Ama kahvaltının mutlulukla bir ilgisi olmalı”¹³²⁵

Yukarıda Cemal Süreya’dan örneklediğimiz gibi, Sezai Karakoç da *Taha’nın Kitabı* adlı eserinin “Beşinci Bölüm”ünün kısımlarından birinde, şarap, rakı, bira, votka, viski, konyak vs. gibi bir ayırım yapmadan, *alkol* adı altında bütün alkollü içeceklerle -yer yer ironi de içeren kimi dizelerle- temas etmiştir. Fakat burada Sezai Karakoç’u Cemal Süreya’dan ayıran nokta; bir Müslüman hassasiyetiyle her türlü alkollü içeceği (bir yandan zararlarını da imleyerek) ironi vasıtasıyla kıyasıya satirize etmiş olmasıdır.¹³²⁶

Sezai Karakoç’un bir dava adamı olarak ileri sürdüğü “Diriliş” düşüncesinin şiirlere yansımış bir karşılığı olarak değerlendirebileceğimiz *Gül Muştusu* kitabının dokuzuncu şiirinde ise; sürekli altı çizilerek -klasik Türk şiirindeki mazmunları hatırlatan- *şarap* sözcüğüne yer verilmiştir. Yalnız buradaki *şarap* ayrıntısı bir yönüyle *Kur’ân-ı Kerîm*’de bahsi geçen “cennet şarabı” nitelemesini akla getirmektedir. Bu metinde şair, yer yer ironi tekniğine de başvurarak, İslâmî ritüellerin müminde uyandırdığı hazzı, ruhunda/duygularında yarattığı lezzeti *şarap* mazmunu üzerinden dile getirmeyi tercih etmiştir.¹³²⁷

¹³²⁴ Cemal Süreya, “Şarap”, *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 301. / Cemal Süreya’nın bu bahsettiğimiz şiiri, Ülkü Tamer’in “Bir Yeleyi Bırakmak” isimli şiirindeki ilk dizeyi (“Geceyi şarapla örttüm.”) anımsatmaktadır. (bkz. Ülkü Tamer, “Bir Yeleyi Bırakmak”, *Yanardağın Üstündeki Kuş (Toplu Şiirler)*, 1. b., İstanbul, Ketebe Yayınları, Ocak 2021, s. 73.)

¹³²⁵ Cemal Süreya, “Kahvaltı”, *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 133.

¹³²⁶ bkz. Sezai Karakoç, “*Taha’nın Kitabı* (Beşinci Bölüm) / Ateş üstünde ikinci konuşma - alkol”, *Gün Doğmadan*, 27. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mart 2020, s. 342-343. (Ayrıca “Beşinci Bölüm”ün tamamı için bkz. *a.g.e.*, s. 336-350.)

¹³²⁷ Şiir için bkz. Sezai Karakoç, “*Gül Muştusu* (IX.)”, *a.e.*, s. 384-386.

3.4.14. Mekânlarla İlgili İroniler

Şair İlhan Berk'in *Kül* (1978) adlı eserinin "Berk Sözlüğü" bölümünün "Söylenler" isimli III. kısmında; "Göktepe"¹³²⁸, "Kapalıçarşı"¹³²⁹, "Topburnu"¹³³⁰ ve "Kınalıada"¹³³¹ gibi bazı mekânlardan söz edilmiştir. İnsanoğlunun yaşamına kimi zaman dolaylı kimi zaman da doğrudan tesir eden ve yeri geldiğinde yaşamını farklı açılardan/yönlerden şekillendiren mekânların, İlhan Berk'in zikrettiğimiz -düzyazı niteliği taşıyan- şiirlerinde -arada bir ironi tekniğinin o uçarı keyfiyetinden de istifade edilerek- değişik özellikleriyle ortaya koyulduğu görülür. Adını andığımız bu şiirlerinde şairin, sözünü ettiği mekânları insana özgü özelliklerle betimlemiş/sunmuş olması; -şiirlerde- doğal ironik bir atmosferin doğmasına/oluşmasına sebep olmuştur. Bu dört metin -bir yönüyle- aynı zamanda şairin bir sanatkâr hassasiyetiyle/gözüyle mekânları (sadece fiziksel özellikleriyle değil, hem toplumsal hem de bireysel olarak insanların zihin/anlayış, duygu, davranış ve -estetik- deneyimlerine olan etkisine; ayrıca insanların mekânlarla arasında oluşan etkileşim yahut kurduğu ilişkilerine vs. odaklanılarak) nasıl algıladığını da gözler önüne sermektedir.

3.4.15. Doğa ve Doğa Olaylarıyla İlgili İroniler

Doğa, canlı/cansız tüm varlıkların yaşam alanıdır. Doğada her şey bir denge ve döngü içinde varlık göstermektedir. Bu ince ayarların birinin bile bozulması, birçok kötü/olumsuz sonucun ortaya çıkmasına sebebiyet verebilmektedir. "İnsan [da] doğada varlık bulan ve yaşamını sürdürebilmek için [...] doğa ile ilişki kurmak zorunda olan bir canlıdır. Doğa beslenme barınma ve bir 'anne' rolünde insan varlığının yerini bulmasına ve anlamasına yardımcı olan onun ayrılmaz bir parçasıdır."¹³³² İnsan, aynı zamanda her gün doğanın pek çok hareketine de tanıklık etmektedir. Bunlar arasında; rüzgâr esmesi, şimşek çakması, gök gürlemesi, yağmur yağması, deniz dalgalanması, fırtına olması, sel olması, kar yağması, çığ düşmesi, toprak kayması, kaya düşmesi, deprem olması, volkan püskürmesi vs. gibi birçok

¹³²⁸ Şiir için bkz. İlhan Berk, "Berk Sözlüğü III, Söylenler (Göktepe)", *Aşk Tahtı (1976-1982)*, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2021, s. 248-249.

¹³²⁹ Şiir için bkz. İlhan Berk, "Berk Sözlüğü III, Söylenler (Kapalıçarşı)", *a.g.e.*, s. 250-251.

¹³³⁰ Şiir için bkz. İlhan Berk, "Berk Sözlüğü III, Söylenler (Topburnu)", *a.e.*, s. 252.

¹³³¹ Şiir için bkz. İlhan Berk, "Berk Sözlüğü III, Söylenler (Kınalıada)", *a.e.*, s. 253-255.

¹³³² İrfan Aydın & Yeşim Zümrüt, "Doğa ve Sanat Ekseninde Farklı Yaklaşımlar", *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, C. 4, S. 4, Eskişehir, Haziran 2013, s. 54.

hadise yer almaktadır. İşte doğanın bütün bu hareketlerine “doğa olay(lar)ı” adı verilmektedir. Doğa olayları dünyanın olduğu kadar; insan yaşamının da önemli bir parçasıdır. Öyle ki insan, yaşamını sürdürebilmesi için -ciddi ciddi- doğa olaylarının devam etmesine ihtiyaç duymaktadır.¹³³³

Doğanın bizzat kendisi ve bunun yanı sıra doğa olayları, sanatçılar için de her zaman önemli esin kaynaklarından biri olagelmıştır. Mesela İkinci Yeni şairlerinin, doğanın bizzat kendisinden ve bazı doğa olaylarından doğrudan ilham alarak kimi şiirlerini oluşturdukları, üstünkörü bir okumayla bile rahatlıkla anlaşılabilmektedir. Bilhassa zaman zaman İkinci Yeni şiirinde doğa ya da doğa olaylarının ironi ile sunulduğuna da tesadüf etmek olasıdır. Söz temsili İlhan Berk, doğaya ait pek çok unsuru şiirleştirmiş bir şairdir. Bu şiirlerden bazıları da ironi ile bezenerek okurun beğenisine sunulmuştur. Örneğin “Güneş”¹³³⁴, “Ay”¹³³⁵, “Yeryüzü”¹³³⁶, “Dağ”¹³³⁷, “Gökyüzü”¹³³⁸, “Su”¹³³⁹, “Orman”¹³⁴⁰, “Ova”¹³⁴¹, “Üç Mevsim”¹³⁴², “Kayalar, III”¹³⁴³ gibi şiirlerinde şairin, doğanın doğal unsurlarına insanoğluna özgü görev ve özellikler yüklemesi, kendiliğinden tabii bir ironinin baş vermesine yol açmıştır. Öte yandan şairin aşağıda takdim edeceğimiz üç dizelik kısa şiirinde sabahın -dolaylı bir anlatımla- bir nesne gibi (yahut bir nesne olarak) öncelenmesinin/ele alınmasının da ironik bir tutum/yaklaşım ihtiva ettiği söylenilebilir:

“Sabahın (bir) yeri

Düşmüştü

¹³³³ Doğal Afet Sigortaları Kurumu (DASK), “Doğa Hareket Ediyor: Doğa Olayı Nedir? Her Doğa Olayı Afet Midir?”, **Türkiye Cumhuriyeti Millî Eğitim Bakanlığı**, s. 06-07, (Çevrimiçi) <https://dersimizdeprem.dask.gov.tr/uploads/workshops/pdf-16681605131729619500.pdf>, 23 Mart 2024.

¹³³⁴ Şiir için bkz. İlhan Berk, “Güneş”, **Eşik (1947-1975)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018, s. 410.

¹³³⁵ Şiir için bkz. İlhan Berk, “Ay”, **a.g.e.**, s. 415.

¹³³⁶ Şiir için bkz. İlhan Berk, “Yeryüzü”, **Aşk Tahtı (1976-1982)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2021, s. 89.

¹³³⁷ Şiir için bkz. İlhan Berk, “Dağ”, **a.g.e.**, s. 90.

¹³³⁸ Şiir için bkz. İlhan Berk, “Gökyüzü”, **a.e.**, s. 91.

¹³³⁹ Şiir için bkz. İlhan Berk, “Su”, **a.e.**, s. 92.

¹³⁴⁰ Şiir için bkz. İlhan Berk, “Orman”, **a.e.**, s. 93.

¹³⁴¹ Şiir için bkz. İlhan Berk, “Ova”, **a.e.**, s. 94.

¹³⁴² Şiir için bkz. İlhan Berk, “Üç Mevsim”, **a.e.**, s. 95-96.

¹³⁴³ Şiir için bkz. İlhan Berk, “Kayalar, III”, **Akşama Doğru (1984-2005)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2018, s. 247.

Kaldırdık”¹³⁴⁴

Turgut Uyar, çağcıl bir muhtevayı klasik Türk şiir geleneğinin kalıplarıyla yeniden söyleme girişiminde bulunduğu *Divan* (1970) adlı kitabında yer alan ve dokuz beyitten müteşekkil “gecenindir” başlıklı şiirinde ise *geceyi* tersinlemiştir:

“elbet kendisi korkar gecenin karanlıktan
çünkü korkusu karanlıktandır her gecenin”¹³⁴⁵

Sadece yukarıda örneklediğimiz beyitte değil, şiirin tamamında anlatıcının bir savunucu edasıyla *gecenin* yaşadığı mağduriyeti dile getirilmeye/ön plana çıkarmaya çalıştığını görüyoruz. Bunun yanı sıra, anlatıcının *geceyi* müdafaa ederken bazı yerlerde ironiden de istifade ettiği (ör. “gecenin karanlıktan korkması” gibi) kolayca anlaşılabilmektedir.

İkinci Yeni’de tabiat ve olaylarıyla ilgili misal gösterebileceğimiz diğer ironi içeren şiirler ise Sezai Karakoç’a aittir. Örneğin Karakoç’un “Yağmur Duası” şiiri ironik bir şiirdir. Çünkü şiirde yağmurun yağması için değil, yağmaması için dua edilir.¹³⁴⁶ Keza şairin “Kar Şiiri” de öyledir. Şiirde *karın* yanıcı bir madde olarak sunulması/tasvir edilmesi, ironiktir.¹³⁴⁷ Aynı şekilde *Taha’nın Kitabı* adlı eserinin “Birinci Bölüm”ünün kısımlarından birinde şair, şiirlerinde çok sık kullandığı “eleğimsağma” (yani *gökkuşağı*) doğa olayının halk arasındaki -ironik denebilecek- yaygın inancını/söylencesini, şiirsel bir keyfiyete bürüyerek şöyle arz etmiştir:

“Kim ki geçer altından
Oğlansa kız olur kızsız oğlan”¹³⁴⁸

Karakoç’un *Gül Muştusu* adlı yapıtının Roma rakamlarıyla numaralandırılmış yedinci bölümünün/şiirinin içinde de doğa ve doğa olaylarıyla ilgili (ör. “Çizgilerini ütüleyen ceviz yaprakları”; “Ve dağa ılık bir banyo ikindi” vs. gibi) çeşitli ironik dizelere tesadüf etmek olasıdır.¹³⁴⁹

¹³⁴⁴ İlhan Berk, “Eski Bir Araba Gibi Yürüdüm Geceyi (VI)”, **a.g.e.**, s. 394.

¹³⁴⁵ Turgut Uyar, “gecenindir”, **Büyük Saat (Bütün Şiirleri)**, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 392.

¹³⁴⁶ Şiir için bkz. Sezai Karakoç, “Yağmur Duası”, **Gün Doğmadan**, 27. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mart 2020, s. 10-12.

¹³⁴⁷ Şiir için bkz. Sezai Karakoç, “Kar Şiiri”, **a.g.e.**, s. 35.

¹³⁴⁸ Sezai Karakoç, “*Taha’nın Kitabı* (Birinci Bölüm) / Eleğimsağma şiiri”, **a.e.**, s. 302. (Ayrıca “Birinci Bölüm”ün tamamı için bkz. **a.e.**, s. 299-305.)

¹³⁴⁹ bkz. Sezai Karakoç, “*Gül Muştusu* (VII.)”, **a.e.**, s. 376-380.

İlhan Berk'in yukarıda zikrettiğimiz şiirlerinde olduğu gibi, Ülkü Tamer'in de "Kırağı" başlıklı metninde, bir doğa hadisesinin önce bir obje, sonrasında da insana mahsus özelliklerle sergilendiğine şahit oluyoruz. Ülkü Tamer, adını andığımız şiirinde, soğuk havalarda gözlemlenen bir tabiat olayı olan kırağını, başta bir nesne, ardından da bakımı üstlenilen küçük bir çocuk benzeri öncelemiştir; bu da şiirde tabii bir ironinin teşekkül etmesine yol açmıştır.¹³⁵⁰

3.4.16. Hayvanlarla İlgili İroniler

Doğanın önemli parçaları arasında yer alan ve -sırasına göre- ekosistem açısından doğanın dengesini sağlayan unsurlardan biri de hayvanlardır. Hayvanlar, insanlar için de önem arz eden canlılardır. Çünkü yeri geldiğinde insanlar, çeşitli cihazlardan hayvanlara ihtiyaç duyabilmektedir. Geçmişten günümüze kadar insan neslinin sağlık, beslenme, korunma, ulaşım, tarım, ticaret vs. gibi pek çok ihtiyacını karşılayan hayvanlara, İkinci Yeni şiirinde de *-doğa ve doğa olayları* ile ilgili bölümde olduğu gibi- yer yer bazı ironik tutumlarla yer verildiğine rastlanmaktadır.

İlhan Berk, düzyazı niteliği taşıyan bir şiirinde; "ineğin, sütten kesildikten sonra bir yaşına kadar olan yavrusu"¹³⁵¹ "Dana"yı konu edinmiştir. Şiirde önce dananın gözlerinin güzelliğinden/bakışlarından; hemen ardından etinin kalitesinden ve hayvanın bazı karakteristik özelliklerinden söz edilmiş; en sonunda da anlatıcının danayla kendi arasında gözler üzerinden bir özdeşlik kurması, şiirin başından sonuna kadar itinayla saklanan ironik tutumu -bir çeşit- ortaya çıkarmış gibidir.¹³⁵²

Bir diğer düzyazı niteliği taşıyan şiirinde ise İlhan Berk, "Güvercin"i söz konusu etmiştir. Bu şiirinde şairin, güvercini hem Osmanlı hem de dinler tarihindeki bazı anlatı, hikâyecik ve söylentilerle ele aldığı görülür. Metindeki asıl önemli husus ve ironi bakımından dikkat çeken ayrıntı/nokta ise; güvercinin dinî yahut tarihî şahıslara göre değişkenlik arz ediyor olmasıdır. Misal Hz. Muhammed'in güvercini yanından ayırmadığı bilgisi/rivayeti parantez içinde takdim edilmeden önce, İslâm Ansiklopedisi'nde Müslüman bir kuş olarak geçtiğinin/yer aldığının vurgulanması;

¹³⁵⁰ Şiir için bkz. Ülkü Tamer, "Kırağı", *Yanardağın Üstündeki Kuş (Toplu Şiirler)*, 1. b., İstanbul, Ketebe Yayınları, Ocak 2021, s. 181.

¹³⁵¹ Türk Dil Kurumu, "dana", *Türkçe Sözlük*, 11. b., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 592.

¹³⁵² Şiir için bkz. İlhan Berk, "Berk Sözlüğü I, Nesneler (Dana)", *Aşk Tahtı (1976-1982)*, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2021, s. 223.

öte yandan baştan çıkarıcı, kösnül bir kuş diye Hz. Nuh'un gemisine alınmayışı¹³⁵³; ama yine aynı güvercinin Hz. Süleyman'ın yatak odalarına kadar girip çıkar hâlde olması; ironinin bazı esnek işlevleri sayesinde gözler önüne serilmiştir. Ayrıca güvercinin İstanbul'u Müslüman bir kent diye barınacak yer/mekân olarak seçtiğinin dile getirilmesi de spesifik bir ironik özellik taşımaktadır.¹³⁵⁴

İlhan Berk'in "Karıncagiller" başlıklı kısa şiiri de bir yönüyle ironik bir metin olarak gösterilebilir/sayılabılır. Şiirde şairin (ya da bir başka deyişle şiir anlatıcısının) uğur böceği ve yusufçuk ile birlik olup karıncalara misafirliğe gittiğini söylemesi; metinde tabii bir ironinin baş göstermesine sebep olmuştur.

"Akşam
karıncagillerdeydik
uğurböceği yusufçuk ben

geç vakit döndük"¹³⁵⁵

Turgut Uyar'ın "Hiç Sevmem" adlı şiirinde ise yengecin satirik ironi ihtiva eden bir yaklaşımla ele alındığı görülür. Şiirin başında anlatıcının yengeci hiç sevmediğini belirtmesinin ardından; yengecin adından başlayarak, bu hayvana dair ortaya koyulan/ileri sürülen tespitlerin yahut yapılan benzetmelerin/bağdaştırmaların çoğu, bu hayvanın satirize edilmek amacıyla ironize edildiğini gösteriyor. Zaten bu söylediklerimiz, şiirin kilit taşı olduğunu düşündüğümüz ikinci biriminde¹³⁵⁶ açıkça görülmektedir:

"başarısı adındadır onun
yengeç
yan yan yürüdüğünde

¹³⁵³ İlhan Berk'in şiirdeki ifadesinin aksine, *Eski Ahit*'te Hz. Nuh'un gemisinde *güvercin* kuşunun da yer aldığı belirtilmektedir. Öyle ki tufanın ardından suların yeryüzünden çekilip çekilmediğini anlamak için gönderilen ve suların çekildiğini gagasında getirdiği yeni kopmuş bir zeytin yaprağıyla müjdeleyen kuş *güvercindir*. bkz. Yaratılış, 8/8-11.

¹³⁵⁴ Şiir için bkz. İlhan Berk, "Berk Sözlüğü III, Söylenler (Güvercin)", **Aşk Tahtı (1976-1982)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2021, s. 246-247.

¹³⁵⁵ İlhan Berk, "Karıncagiller", **Akşama Doğru (1984-2005)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2018, s. 283.

¹³⁵⁶ Şiirin birinci biriminde adı geçen Fransız şair Sully Prudhomme (1839-1907), Nobel Edebiyat Ödülü'nü (1901 senesinde) kazanmış ilk kişidir. Şiirin bu ilk birimi ile; -kendi döneminde bile- çeşitli tartışmaya yol açmış bu ödülün; Sully Prudhomme'e verilmiş olmasının örtük bir ironi aracılığıyla yapılan göndermeyle gizliden eleştirilmek istenildiğini düşünüyoruz.

oteli ve lobisiyle birlikte
yengeç
yüzme bilmeyen tek deniz hayvanı
denizlerin korkak derinliğinde
ağzı her yana alışıktır
şımarık bir otomobil rengine”¹³⁵⁷

Şair Cemal Süreya’nın da şiirlerinin bazılarında, hayvanlarla ilgili kimi ironik yaklaşımlara tesadüf etmek olasıdır. Söz temsili şairin “Sürek Avı” şiirinde, ironi tür ve/veya tekniklerinden biri olarak kabul edilen “Sokratik ironi” ile karşılaşmaktayız. Ayrıca aşağıda takdim edeceğimiz; Sokratik ironinin “bilmezlikten gelme” özelliğinden istifade edilen dizelerde ve tabii neredeyse şiirin tamamında, *hayvan* (ve *tavşan*) sözcüğü üstünden şiirin inşa edilmeye/temellendirilmeye çalışıldığı görülür.

“Hayvan mıdır kimbilir belki de hayvandır

Ben hayalet miyim kimbilir belki de öyleyimdir”¹³⁵⁸

Sekizer dizelik üç birimden oluşan “Sürek Avı” şiirinin her üç bendinin son mısraları -tek kelimelik farkla- birbiriyle benzeşmektedir:

“Bütün tavşanlar dişidir sülalesinden // Bütün tavşanlar antikadır sülalesinden
// Bütün tavşanlar homoseksüeldir sülalesinden”¹³⁵⁹

Yukarıda şiirden sunduğumuz dizeleri akla ilk gelen anlamıyla açımlayacak olursak; tavşan hakkında ortaya atılan iddiaların -bir çeşit- ironi niteliği taşıdığı söyleme imkânı doğacaktır.

Cemal Süreya’nın “İşte Tam Bu Saatlerde” başlıklı şiirinin bir dizesinde ise Grek mitolojisine ironik bir göndermede bulunulmuştur:

“Greklerin keçilerle çiftleştiği”¹³⁶⁰

¹³⁵⁷ Turgut Uyar, “Hiç Sevmem”, **Büyük Saat (Bütün Şiirleri)**, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 564. / Turgut Uyar’ın bu sözünü ettiğimiz şiiri, Edip Cansever’in -az da olsa içinde bazı ironik öğeler ihtiva eden- “Yengeç” isimli şiirini akla getirmektedir. “Yengeç” şiirinde şair (ya da bir başka deyişle şiir anlatıcısı), -ölümlü olduğunun bilincinden kaynaklanan- bir kısır döngüde saplanıp kaldığı acıyı/ıstırabı, sıkıntı içindeyken kışkacını kesen yengeçle sembolize etmiştir. Bilindiği üzere yengeç, sıkıntı esnasında kendi kışkacını keserek intihar eden bir hayvandır. Böylelikle şair de (ya da bir başka deyişle şiir anlatıcısı da) kendi mecazi intiharını bu yolla ifade etmeyi tercih etmiştir. (Şiir için bkz. Edip Cansever, “Yengeç”, **Sonrası Kalır I (Bütün Şiirleri)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 486-488.)

¹³⁵⁸ Cemal Süreya, “Sürek Avı”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 41.

¹³⁵⁹ Cemal Süreya, a.y..

Bu dizede eski Yunan mitolojisinde yarı insan yarı hayvan (keçi) olarak bilinen kır ve orman iyesi “Satır”e ironik bir göndermede bulunularak; bir bakıma hem antik Yunan mitolojisi hem de -eski- Yunanlılar satirize edilmeye çalışılmıştır.

Şairin “Kurt” isimli şiirinde de ironik bir yorumdan söz etmek mümkündür. Misal şiirde nakarat olarak kullanılan ve aynı soydan (akraba) iki hayvanın (kurt ve köpeğin¹³⁶¹) su içme şeklinin karşılaştırıldığı ilk birimde, köpekte gerçeğe bağlı kalınırken, kurtta, gerçek dönüştürülerek ironize edilmiştir.

“Köpek, diliyle içer suyu

Kurt, soluğuyla”¹³⁶²

Şiirin devam eden birimlerinde/dizelerinde de yine hayvanların (bilhassa *kurtun*) kendi gerçeklerinin dışında -yer yer ironi ile- canlandırılmış olduğuna şahit oluyoruz.¹³⁶³

Son olarak şair Ülkü Tamer’e baktığımızda ise; “Salgın” başlıklı şiir dizisinin son yani 4. şiirinde, bir “Tarla Faresi”nin bazı eğlenceli oyunlarını anlatırken, tarla faresinin gerçekleştirdiği (veya gerçekleştirmesi ihtimal dâhilinde olan) eylemlerin bazılarını, ironi ile aktarmayı tercih etmiş olduğunu görüyoruz.¹³⁶⁴

3.4.17. Bitkilerle İlgili İroniler

Hayvanlar gibi doğanın önemli parçalarından/unsurlarından biri de bitkilidir. Çok fazla değişik türü olan bitkiler, ekseriyetle fotosentezle kendi besinini kendisi üretebilen, kökü, gövdesi ve yaprakları olan canlılardır. Çalışmanın bu aşamasında, ekolojik denge dâhilinde, yaşamın sürdürülebilmesi için doğal bir unsur olarak canlılar dünyasında mühim bir konuma sahip olan bitkilerin, İkinci Yeni şiirindeki ironik yansımalarına şöyle kısaca değinmeye çalışacağız.

¹³⁶⁰ Cemal Süreya, “İşte Tam Bu Saatlerde”, **a.g.e.**, s. 68. (Şiirin tamamı için bkz. **a.e.**, s. 68-69.)

¹³⁶¹ Cemal Süreya’nın “Çıkmaz Sınır” adlı şiirindeki tek kelimelik bazı ifadelerde (ör. “köpoğlu” gibi) yahut bazı mısraların tamamında (ör. “Köpekti ama anlayışlıydı” gibi) *köpekle* ilgili kimi ironik saptamalara tesadüf etmek muhtemeldir. (bkz. Cemal Süreya, “Çıkmaz Sınır”, **a.e.**, s. 281.)

¹³⁶² Cemal Süreya, “Kurt”, **a.e.**, s. 120.

¹³⁶³ Şiirin tamamı için bkz. Cemal Süreya, “Kurt”, **a.e.**, s. 120-121.

¹³⁶⁴ Şiir için bkz. Ülkü Tamer, “Salgın (4-Tarla Faresi)”, **Yanardağın Üstündeki Kuş (Toplu Şiirler)**, 1. b., İstanbul, Ketebe Yayınları, Ocak 2021, s. 144-145.

İlhan Berk'in *Kül* (1978) adlı eserinin "Berk Sözlüğü" bölümünün "Nesneler" başlıklı I. kısmında "Patates"¹³⁶⁵, "Otlar" isimli II. kısmında "Ebegümece"¹³⁶⁶, "Ayrıkotu"¹³⁶⁷, "Sarmısak"¹³⁶⁸, "Sardunya(ya Övgü)"¹³⁶⁹, "Kereviz"¹³⁷⁰, "Söylenler" adlı III. kısmında ise "Çınar"¹³⁷¹ ve "Lale"¹³⁷² gibi bazı bitkilerin esas alınarak, onlardan -düzyazı niteliği taşıyan- şiirsel bir dille söz edilmiş olduğuna tanık oluyoruz. Şiirlere bakarak bu bitkilerin; sadece insanlarda görülebilecek, insanlara mahsus özelliklerle sunulması; ya da bir insan gibi (yahut bir insan olarak) muhatap alınması, onlarla konuşulması (veya ara sıra onların -bir insan gibi- konuşturulması), insanlara benzetilmesi; diğer bitki veyahut diğer bitki türlerinin ürünleri/meyveleri ile karşılaştırılarak kıyaslama yapılması; haklarında yapılmış olan benzetme ya da tesbitler; insanoğluna yararı bakımından eşit sayılabilecek bitkilerin bazıları övülüp savunulurken, bazılarının ise yerilmesi, çoğunlukla ironi tekniği vasıtasıyla ortaya koyulup sunulmuştur.

Aynı şekilde şairin aşağıda takdim edeceğimiz iki ayrı birimden oluşan dört dizelik "Ağacın Dediği" başlıklı kısa şiirinde de bir bitkinin insana has bir hususiyetle öncelenmiş olduğunu görüyoruz. Ki bu tutum yahut yaklaşımın da (bir ağaca/bitkiye insana özgü bir eylem atfedilmesi bakımından) ironik bir özellik taşımakta olduğunu söyleyebiliriz.

"Bırak beni
diyor bir ağaç
bırak

konuşacağım"¹³⁷³

¹³⁶⁵ Şiir için bkz. İlhan Berk, "Berk Sözlüğü I, Nesneler (Patates)", *Aşk Tahtı (1976-1982)*, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2021, s. 227-228.

¹³⁶⁶ Şiir için bkz. İlhan Berk, "Berk Sözlüğü II, Otlar (Ebegümece)", *a.g.e.*, s. 229.

¹³⁶⁷ Şiir için bkz. İlhan Berk, "Berk Sözlüğü II, Otlar (Ayrıkotu)", *a.e.*, s. 230-234.

¹³⁶⁸ Şiir için bkz. İlhan Berk, "Berk Sözlüğü II, Otlar (Sarmısak)", *a.e.*, s. 235-236.

¹³⁶⁹ Şiir için bkz. İlhan Berk, "Berk Sözlüğü II, Otlar (Sardunya Övgü)", *a.e.*, s. 237-238.

¹³⁷⁰ Şiir için bkz. İlhan Berk, "Berk Sözlüğü II, Otlar (Kereviz)", *a.e.*, s. 239-240.

¹³⁷¹ Şiir için bkz. İlhan Berk, "Berk Sözlüğü III, Söylenler (Çınar)", *a.e.*, s. 241-243.

¹³⁷² Şiir için bkz. İlhan Berk, "Berk Sözlüğü III, Söylenler (Lale)", *a.e.*, s. 244-245.

¹³⁷³ İlhan Berk, "Ağacın Dediği", *Akşama Doğru (1984-2005)*, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2018, s. 293.

Edip Cansever'in "Sahyon, Ayakkabı Tamircisi" başlıklı şiirinin bir dizesinin de -gülle ilgili- bir durumsal ironiyi yansıtacak bir şekilde oluşturulduğunu söylemek mümkündür:

"Ve derim ki bir gülün tersine açmasıdır solması"¹³⁷⁴

Bunun yanı sıra, şairin (yani Edip Cansever'in) "Gelincikler" isimli şiirinde, kendi hâlinde bir bitkinin bungun bir kasabayı hem psikolojik hem de sosyolojik açıdan (hatta tümünden her şeyi ile) harekete geçirmesi/canladırması da ironik bir hadise/netice olarak sayılabilir.¹³⁷⁵

3.4.18. Nesnelerle İlgili İroniler

İkinci Yeni şiirinde çok nadir de olsa bazı nesnelerin de ironi ile bezenerek ortaya koyulmuş olduğuna tanıklık ediyoruz. Söz gelişi şair İlhan Berk'in *Kül* (1978) adlı eserinin "Berk Sözlüğü" bölümünün "Nesneler" başlıklı I. kısmında yer alan ve düzyazı niteliği taşıyan "Pipo"¹³⁷⁶ ve "Kurşunkalem"¹³⁷⁷ adlı şiirlerinde -yukarıdaki son bölümlerde/başlıklarda sözünü ettiğimiz gibi- bu nesnelere de sadece insanlarda görülebilecek bazı özelliklerin yüklenilmesi; ayrıca bu nesneler baz alınarak yapılan kimi benzetmelerin, karşılaştırmaların ya da kıyaslamaların, kendiliğinden tabii bir ironinin belirmesine yol açtığını söyleyebiliriz.

"Yukarı çıktım, bilseniz, çığlıklar içindeydi odam
Yataklar bir şeyleri kaydırıyordu soluk soluğa
Bardaklar büyümüş – o gün bugündür anlatamam büyümeyi
Çoraplar, gömlekler, gravatlar taşıyordu sokağa"¹³⁷⁸

Yukarıda arz etmiş olduğumuz; Edip Cansever'in *Umutsuzlar Parkı* (1958) kitabının aynı adlı bölümünde, Roma rakamlarıyla numaralandırılmış dokuzuncu

¹³⁷⁴ Edip Cansever, "Sahyon, Ayakkabı Tamircisi", **Sonrası Kahr I (Bütün Şiirleri)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 443. (Şiirin tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 443-444.)

¹³⁷⁵ Şiir için bkz. Edip Cansever, "Gelincikler", **a.e.**, s. 592-595. / Ayrıca Edip Cansever'in "Yüz kiloluk bir çiçek büyüyor aramızda" dizesinde, bir çiçeği ağırlık ölçü birimi ile öncelemiş olmasını da ironiye dayalı bir hamle ya da teşebbüs olarak değerlendirmemiz mümkündür. (Edip Cansever, "Çember (VIII)", **a.e.**, s. 152.)

¹³⁷⁶ Şiir için bkz. İlhan Berk, "Berk Sözlüğü I, Nesneler (Pipo)", **Aşk Tahtı (1976-1982)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2021, s. 218-220.

¹³⁷⁷ Şiir için bkz. İlhan Berk, "Berk Sözlüğü I, Nesneler (Kurşunkalem)", **a.g.e.**, s. 225-226.

¹³⁷⁸ Edip Cansever, "Umutsuzlar Parkı (IX)", **Sonrası Kahr I (Bütün Şiirleri)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 176. (Ayrıca şiirin tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 172-176.)

şiiirinin sonlarına doğru yer alan bu mısralarda da nesnelerin insani özelliklerle sergilenmiş olmasına, ironik bir yaklaşım/tutum olarak bakabiliriz.

3.4.19. Benzetmeler Üzerinden Meydana Getirilmiş İroniler

İlhan Berk, “Benzetmeler” başlığını taşıyan şiirinde (hem şiirin içinde hem de düştüğü dipnotlarda) benzetmelerin önemini şu şekilde vurgulamıştır:

“Gerçek, benzetmelerde yatar. // Gün gelecek, benzetmeler yerküredeki bütün sesleri bulup getirecekler. // Benzetmelerin bu dünya! // Benzetmelerin sonu dünyanın sonudur.”¹³⁷⁹

İkinci Yeni’yi -bir yönüyle- biraz da *benzetmelerin* şiiri olarak tanımlamak olasıdır. Söz gelimi İkinci Yeni şiirinde “gibi” edatıyla çok sık karşılaşılmaktadır. Bu şiir anlayışının alametifarikalarından biri de yapılan -bazı- benzetmelerin içinde bir şeylerin gizlenmesidir. Bu saklanan şeylerin bazılarının altında ise (farkına varabildiğimiz kadarıyla) ironinin yattığını söyleyebiliriz. Zaten ironi tekniğinin de en önemli işlevlerinden biri “saklama, üstünü örtüp gizleme”dir. Öyle ki kavramın Latince’deki ilk karşılığı “dissimulatio”dur. “Dissimulatio” ise Türkçede “gizleme” manasına gelmektedir. Kavramı bu şekilde tanımlayan ilk kişi ise Romalı devlet adamı, hatip ve düşünür Marcus Tullius Cicero’dur (M.Ö. 106-43). Çalışmanın bu merhalesinde, İkinci Yeni şiirinde benzetmeler üzerinden (benzetmeler aracılığıyla) meydana getirilmiş ironilere -sunacağımız küçük örneklerin ışığında- bakmaya çalışacağız.

İlhan Berk, neredeyse tamamını benzetmelerin üzerine temellendirdiği/inşa ettiği “Sesler” adlı şiirinde, yaşlılığın ve yaşlılığın beraberinde getirdiği yorgunluğun emaresini -yüz ile ilgili- yaptığı ironik bir benzetmeyle ortaya koymuştur:

“Bir şekerçi şekerlerini bağıırıyordu avucunda bir çocuğun eli
Ve yamalı elbiseler gibi yüzü.”¹³⁸⁰

Yine aynı şiirde, havanın kapalı ve gökyüzünün maviliğini örten beyaz bulutların parçalar hâlinde olduğunu¹³⁸¹, ironi ihtiva eden bir benzetme sayesinde öğrenebiliyoruz:

¹³⁷⁹ İlhan Berk, “Benzetmeler”, **Akşama Doğru (1984-2005)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2018, s. 202-203.

¹³⁸⁰ İlhan Berk, “Sesler”, **Aşk Tahtı (1976-1982)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2021, s. 299.

“Açılmamış kitaplar gibiydi gök

Asılı çamaşırlar gibi.”¹³⁸²

Şairin (yani İlhan Berk’in) dört ayrı metinden meydana gelen “Aşklar İçinde Bir Kentin Herhangi Bir Kentin” başlıklı şiirinin ikincisinde ise yalnızlığın, edebiyat sahasına yapılan ironik bir göndermenin benzetisi ile somut hâle getirildiğine şahit oluyoruz:

“Susuyoruz ve

Sanki dergilerde kalmayı seçmiş şiirler gibiyiz”¹³⁸³

Aynı şiirin son beyitinin ilk dizesinde ise anlatıcı, yalansız, hilesiz, tertemiz bir hayat yaşadığını, yine ironik bir bezetme vasıtasıyla dile getirmiştir:

“Ben ki dikkatli bir su gibi yaşadım”¹³⁸⁴

İlhan Berk’in “Burun/Dağ” isimli bir başka şiirinde, insanın (insan hayatının) karmaşıklığını/düzensizliğini ve en önemlisi bir potansiyeli mevcutken ayaklar altına düşmesini -aşağıda takdim edeceğimiz- şöyle bir benzetme ile tasvir etmiş olması ironiktir:

“Ben ki yaralıyım, ben ki haytayım

Bakkallara düşmüş okul defterleri gibiyim.”¹³⁸⁵

Benzer bir tutuma şair Turgut Uyar’ın şiirlerinde de rastlamak mümkündür. Turgut Uyar, “Anlatı” adlı şiirinde dışlanmışlığı; “kapıların arkasında kaldık / yanlış anahtarlar gibi”¹³⁸⁶; “Eski Bahçenin Bir Evi” başlıklı şiirinde ise ölümün tarifini;

¹³⁸¹ Bu yorum (yahut tespit) akla -aynı zamanda- Edip Cansever’in şu mısrasını getirmektedir: “Bir çocuk bulutu mendil sanıyor” (Edip Cansever, “Çember (VIII)”, **Sonrası Kalır I (Bütün Şiirleri)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 152.)

¹³⁸² İlhan Berk, “Sesler”, **Aşk Tahtı (1976-1982)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2021, s. 299.

¹³⁸³ İlhan Berk, “Aşklar İçinde Bir Kentin Herhangi Bir Kentin (II)”, **a.g.e.**, s. 356.

¹³⁸⁴ İlhan Berk, a.y.. (“Aşklar İçinde Bir Kentin Herhangi Bir Kentin” başlıklı şiirin dört bölümü için de bkz. **a.e.**, s. 354-358.)

¹³⁸⁵ İlhan Berk, “Burun/Dağ”, **a.e.**, s. 371. / Benzer bir tutumla/yaklaşımla Cemal Süreya’nın yedi dörtlükten oluşan “Karne” başlıklı şiirinin son dörtlüğünde de karşılaşmaktayız. Süreya, genel olarak insanın karmaşıklığını/düzensizliğini tek bir -ironik benzetme içeren- dizeyle şöyle ifade etmiştir: “Hayatım karışık çantam gibi” (Cemal Süreya, “Karne”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 159.)

¹³⁸⁶ Turgut Uyar, “Anlatı”, **Büyük Saat (Bütün Şiirleri)**, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 429. (Şiirin tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 429-431.)

“ölümler sahipsizdir yoldaki kötü çukurlar gibi / gelip gitmezler bile kendileriyle kalırlar”¹³⁸⁷ gibi bazı ironik benzetmelerle ortaya koymuştur.

Cemal Süreya’nın şiirlerine odaklandığımızda ise ironik benzetmelerin en çok sevgili/aşık ve kadın profilleri üzerinde etkin hâle getirildiğine tanık oluyoruz. Söz gelişi şairin *Beni Öp Sonra Doğur Beni* (1973) adlı eserinde yer alan “Dikkat, Okul Var!” başlıklı şiirinde, -anlatıcının perspektifinden- sevgilinin düzgün bir karaktere sahip olduğunu, yapılan -ironik diyebileceğimiz- şu benzetmeden anlayabiliyoruz:

“Sen ki özenle katlanmış bir mendil gibiydin”¹³⁸⁸

Şairin *Uçurumda Açan* (1984) adlı yapıtının “Ama Senin” başlıklı şiirinde, sevgilisiz özünü kaybeden öznenin ancak “onursuz” olabileceği, -yine- ironik bir benzetme ile ima edilmiştir:

“Daha nen olayım isterdin,
Onursuzunum senin!”¹³⁸⁹

Şairin aynı kitabında yer alan ve anlamı *resim ve heykel sanatında çıplak kadın betisi* olan “Nü”¹³⁹⁰ adlı çalışmasında/şiirinde yaptığı benzetmenin de ironi içerdiği söylenilebilir:

“Önü
Kapalıçarşı;
Arkası
Mısırçarşısı”¹³⁹¹

Eğer kadının ön tarafı ile ilgili yapılan benzetme, kadının bekâretine yönelik bir gönderme ise, o zaman burada ironi tür ve/veya tekniklerinden biri olarak kabul edilen “örtük ironi”den söz etmek mümkündür.

Cemal Süreya’nın yine *Uçurumda Açan* (1984) adlı -aynı- kitabında yer alan ve altı ayrı metinden meydana gelen “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”

¹³⁸⁷ Turgut Uyar, “Eski Bahçenin Bir Evi”, **a.e.**, s. 521. (Şiirin tamamı için bkz. **a.e.**, s. 521-522.)

¹³⁸⁸ Cemal Süreya, “Dikkat, Okul Var!”, **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 139.

¹³⁸⁹ Cemal Süreya, “Ama Senin”, **a.g.e.**, s. 160.

¹³⁹⁰ Şiir ilk olarak Mart 1980’de *Yusufoğuk*’un 15. sayısında yayımlanmıştır.

¹³⁹¹ Cemal Süreya, “Nü”, **a.e.**, s. 152.

isimli bölümünün, Roma rakamlarıyla belirtilmiş beş numaralı şiirinde, Yakın Doğu dilleri ile ilgili yapılan benzetmelerin de ironik bir özellik taşıdığı söylenilebilir.¹³⁹²

Şiirlerinde benzetmeler üstünden oluşturulmuş ironilere denk gelebileceğimiz bir diğer İkinci Yeni şairi de Ece Ayhan'dır. Ayhan, "Vedha'lardan Birinde" ana başlığı altında topladığı altı şiirinin ikincisinde; ekonomide yaşanan dalgalanmaları; örneğin enflasyonu/zammı, yani kısacası hayat pahalılığını, ironik bir benzetme ile şöyle satirize etmiştir:

"Viski bize bir profesyonel orospu kadar pahalı geliyor"¹³⁹³

Sezai Karakoç ise "Kara Yılan" isimli şiirinin bir dizesinde "her çeşit nefsanî ihtiraslardan arınmak, dünyalık isteklerden vazgeçmek"¹³⁹⁴ manasında kullanılan ve hadis olduğu rivayet edilen "ölmeden evvel ölünüz"¹³⁹⁵ sözünü dönüştürerek, ironik denebilecek bir benzetmeyle şöyle takdim etmiştir:

"Ben yaşamıyor gibi yaşamıyor gibi yaşıyorum"¹³⁹⁶

Bunun yanı sıra şair Sezai Karakoç'un *Taha'nın Kitabı* adlı eserinin "Beşinci Bölüm"ünün hemen başında/daha ilk dizesinde güneşi/güneşin doğuşunu ("Güneş geç kalmış gibi fırlar dağlardan sabahları"¹³⁹⁷), -benzetme yoluyla- gideceği yere geç kalmış bir kişiyi anımsatacak/çağrıştıracak bir şekilde betimlemiş olması da ironik bir tutum/yaklaşım olarak kabul edilebilir.

3.4.20. Dilsel Aykırılıklar Üzerinden Meydana Getirilmiş İroniler

İkinci Yeni şiirinde dil bir iletişim aracı (yani günlük/alışılmış/ortak konuşma yahut standartlaşmış yazı dili) olarak değil; estetik bir atmosfer veya şaşırtıcı/farklı

¹³⁹² bkz. Cemal Süreya, "Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir (V)", **a.e.**, s. 169. / Dillere ilişkin benzer bir ironik benzetme hem İlhan Berk'in "Üç Dişli Zıpkın" şiirinin "Çince gibi konuşur Türkçeyi" dizesinde hem de Turgut Uyar'ın "Dilekçesi" başlıklı (ör. "Urdu'ca bir ıslık çalınıyordu duydum") şiirinde de mevcuttur. (Alıntılar için bkz. İlhan Berk, "Gökova (VIII. Üç Dişli Zıpkın)", **Aşk Tahtı (1976-1982)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2021, s. 186. & Turgut Uyar, "Dilekçesi", **Büyük Saat (Bütün Şiirleri)**, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 626. / Ayrıca şiirlerin tamamı için de bkz. İlhan Berk, **a.g.e.**, s. 186-187. & Turgut Uyar, **a.g.e.**, s. 626-627.)

¹³⁹³ Ece Ayhan, "Vedha'lardan Birinde (II-Amatörler ve Profesyoneller)", **Bütün Yort Savul'lar! (Toplu Şiirler 1954 - 1997)**, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010, s. 14.

¹³⁹⁴ A. Azmi Bilgin, "Türk Tasavvuf Şiirinde 'Ölmeden Önce Ölme' Temi", **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, S. 142, İstanbul, Nisan 2007, s. 36.

¹³⁹⁵ Aktaran: A. Azmi Bilgin, a.y..

¹³⁹⁶ Sezai Karakoç, "Kara Yılan", **Gün Doğmadan**, 27. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mart 2020, s. 45. (Ayrıca şiirin tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 44-45.)

¹³⁹⁷ Sezai Karakoç, "*Taha'nın Kitabı* (Beşinci Bölüm) / Taha'nın dışında olup bitenler", **a.e.**, s. 336. (Ayrıca "Beşinci Bölüm"ün tamamı için bkz. **a.e.**, s. 336-350.)

bir algı oluşturabilmenin malzemesi olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla İkinci Yeni şiiri içerisindeki *sentaktik sapmalar*, *alışılmamış bağdaştırmalar*, *mantık dokusundan arındırılmış ifadeler*, *anlatımda karıştırmalar* ve *özgün imajlar* belli başlı yapı unsurları olarak öne çıkmıştır.

İkinci Yenicilerin yeni kelimeler türetmesinin¹³⁹⁸ yanı sıra, şaşırtıcı manada bir dilbilgisi yapısı kurması; mesela dilde/sözcüklerde değişimler (deformasyonlar) yapması¹³⁹⁹; dilin bilinen akışını bozması, dilin yapısıyla, dizgesiyle, kurallarıyla yani kısacası bütün sistemiyle oynamaya çalışması¹⁴⁰⁰, ortaya tabii ve yeni bir ironik konstrüksiyonun çıkmasına/belirmesine imkân sağlamıştır/tanımıştır.

3.5. İKİNCİ YENİ ŞAİRLERİNİN İKİNCİ YENİ ÖNCESİ ŞİİRLERİNDE PARODİ, PASTİŞ, SATİR VE İRONİNİN KULLANIMI

İkinci Yeni'nin öncü şairlerini ele aldığımız başlıklarda da görüleceği üzere, İlhan Berk, Turgut Uyar ve Edip Cansever gibi kimi isimler, daha İkinci Yeni şiir hareketi teşekkül etmeden önce dergi ve gazetelerde şiirler neşretmişler ve bu şiirlerini farklı kitaplarda bir araya getirmişlerdir. Üstelik bu şairlerin İkinci Yeni öncesi şiirlerinde bile yer yer parodi, pastiş, satir ve ironi gibi tür ve tekniklerden istifade ettikleri gözden kaçmamaktadır. Söz temsili İlhan Berk, *İstanbul* (1947) isimli kitabının aynı adlı şiirinde şehir hayatında yaşanan olumsuzlukların yarattığı yozlaşmayı; “Yenicami Süleymaniye arkalarını kirli bir göğe vermişler / Hiç kımıldamıyorlar / Ayasofya elleriyle yüzünü kapamış bütün iştahıyla ağlıyor”¹⁴⁰¹ gibi

¹³⁹⁸ ör. Cemal Süreya; *Üvercinka* (bkz. Cemal Süreya, “Üvercinka”, *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013, s. 38-39.)

¹³⁹⁹ ör. Cemal Süreya; *İstanbul* (bkz. Cemal Süreya, “Şiir”, *a.g.e.*, s. 14.) / Cemal Süreya; *göçlü ve yabancı* (bkz. Cemal Süreya, “Dikkat, Okul Var!”, *a.e.*, s. 139.) + Cemal Süreya; *ayrılıkça* (bkz. Cemal Süreya, “Bugün Ne?”, *a.e.*, s. 309. / Şiirin tamamı için bkz. *a.e.*, s. 309-311.) / Cemal Süreya; *Etütürkiye, Atütürkiye, Üdütürkiye, Ötütürkiye, Atatürkiye, Adütürkiye, Adatürkiye* (bkz. Cemal Süreya, “Kısa Türkiye Tarihi III”, *a.e.*, s. 221.) & Ece Ayhan; *Çapalı Karşı* (bkz. Ece Ayhan, “Çapalı Karşı”, *Bütün Yort Savul'lar! (Toplu Şiirler 1954 - 1997)*, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010, s. 62.) / Ece Ayhan; *istanbulinler* (bkz. Ece Ayhan, “Ortodoksluklar (XI)”, *a.g.e.*, s. 97.) / Ece Ayhan; *güzelligeliş* (bkz. Ece Ayhan, “Ortodoksluklar (XIII)”, *a.e.*, s. 99.) / Ece Ayhan; *yüzükuyulu* (bkz. Ece Ayhan, “Ortodoksluklar (XVII)”, *a.e.*, s. 103.) / Ece Ayhan; *Ustangul Türkçesi* (bkz. Ece Ayhan, “Hangi Şiir Topal Çocuklarını Toplar Sokaktan?”, *a.e.*, s. 144.)

¹⁴⁰⁰ Örnek olarak şu birkaç şiire bakılabilir: Ece Ayhan, “Çapalı Karşı”, *a.e.*, s. 62. / Ece Ayhan, “Bakışsız Bir Kedi Kara”, *a.e.*, s. 75. & Edip Cansever, “Kesin”, *Sonrası Kalır I (Bütün Şiirleri)*, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 95. & İlhan Berk, “I. Balad”, *Eşik (1947-1975)*, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018, s. 270-272.

¹⁴⁰¹ İlhan Berk, “İstanbul”, *a.g.e.*, s. 15. (Bu dizelerde insanlara özgü özelliklerin camilere atfedilmiş olması ironiyi meydana getirmiştir.)

(ve yine bunlara benzer) ironik dizelerle -işçi sınıfından değişik manzaralar sunarak- yansıtmaya çalışmıştır.¹⁴⁰² Yine aynı kitapta yer alan “Bir Halk Ayaklanması Notları”¹⁴⁰³ şiir dizisinde isyancıların gerçekleştirdikleri ayaklanmaların genellikle kendi aleyhlerine sonuçlandığını yer yer parodik yer yer satirik ve yer yer ironik ifadelerle dile getirmiştir. “1919”¹⁴⁰⁴ başlıklı şiiriyle Birinci Dünya Savaşı’nın ve Türk Kurtuluş Savaşı’nın; “1939”¹⁴⁰⁵ başlıklı şiiriyle ise İkinci Dünya Savaşı’nın yarattığı infialî içten içe satirize etmiştir. “Ve İnsanlar da Ağaçlar Kadar Yağmura Arzuludur” şiirindeki “Şehir ki beyaz minareleriyle güpegündüz rüya görür / Ve minareler uzaklaştığımızı bağırırlar Allah’tan”¹⁴⁰⁶ ve “Niçin bir yabancı namaza durur gibi ellerini bağlayarak / Vapur acentalarının önündeki seyahat resimlerine bakar”¹⁴⁰⁷ gibi dizelerle de İslâmiyete özgü bazı özelliklerin kutsiyetini ve asıl işlevini -ironik ifadelerin yardımıyla- dönüştürerek parodileştirmiş olduğuna şahit oluyoruz.

İlhan Berk’in 1952 yılında yayımladığı *Günaydın Yeryüzü* adlı kitabında yer alan ve dünyayı/yaşamı bir nehirin gözünden anlattığı “Dünyada Bir Nehir” başlıklı şiirinde ise; “Dedim ya şu hepimizin üstündeki / Gökyüzü var bir kere / İnsanı tutup kolundan / Yere çalıveren.”¹⁴⁰⁸ dizeleriyle dünyanın olağan yapısı ironik denebilecek tersinden bir anlatımla ifade edilmiştir. Öyle ki bu dizelerdeki öğelerin okurun tahayyülünde; gökyüzü bir güreşçi, yer bir minder, insan ise bir mağlup şeklinde karşılık bulabileceği açıktır. Yine aynı kitapta; “On yedisinde bir rüzgâr / Bir kızın eteklerine musallattı”¹⁴⁰⁹ ve “Önümden geçen kızın neydi o saçları / Bıraksa yeminle sarhoş ederdi havayı”¹⁴¹⁰ gibi ironi içeren pek çok dizayla karşılaşmak mümkündür.

Şairin toplumcu bir dünya görüşü hassasiyetiyle ortaya koyduğu *Türkiye Şarkısı* (1953)¹⁴¹¹ adlı kitabındaki şiirlerinde de ara sıra ironi özelliği taşıyan

¹⁴⁰² Şiirin tamamı için bkz. İlhan Berk, “İstanbul”, *a.e.*, s. 15-33. Bu şiirin oluşmasına kaynaklık eden ilk biçimi için ayrıca bkz. İlhan Berk, “Son Yerine”, *a.e.*, s. 34-35.

¹⁴⁰³ Şiir için bkz. İlhan Berk, “Bir Halk Ayaklanması Notları”, *a.e.*, s. 40-46.

¹⁴⁰⁴ Şiir için bkz. İlhan Berk, “1919”, *a.e.*, s. 49.

¹⁴⁰⁵ Şiir için bkz. İlhan Berk, “1939”, *a.e.*, s. 50-51.

¹⁴⁰⁶ İlhan Berk, “Ve İnsanlar da Ağaçlar Kadar Yağmura Arzuludur”, *a.e.*, s. 71.

¹⁴⁰⁷ İlhan Berk, *a.y.*

¹⁴⁰⁸ İlhan Berk, “Dünyada Bir Nehir”, *a.e.*, s. 93. (Şiirin tamamı için bkz. *a.e.*, s. 92-93.)

¹⁴⁰⁹ İlhan Berk, “Bekirkadı Mahallesi’ndeki Gökyüzü”, *a.e.*, s. 102. (Şiirin tamamı için bkz. *a.e.*, s. 102-103.)

¹⁴¹⁰ İlhan Berk, “İstanbul Önünde İki Balık”, *a.e.*, s. 106. (Şiirin tamamı için bkz. *a.e.*, s. 106-107.)

¹⁴¹¹ Kitap için bkz. İlhan Berk, *a.e.*, s. 109-149.

mısralara tesadüf etmek olasıdır. Fakat bu kitapta yer alan şiirlerde ayrıca yoğunlukla Anadolu coğrafyası ve proleter insanının -kara- bahtının alttan alta satirize edildiği de hissedilmektedir. 1955 yılında İkinci Yeni öncesi çıkardığı son şiir kitabı *Köroğlu*'nun¹⁴¹² ise bir çeşit “Köroğlu Destanı”nın çağdaş bir yorum ve söyleyişle yeniden kurulmuş bir pastiş olduğu söylenilebilir.

Şair Turgut Uyar da İkinci Yeni hareketi belirmeden önce yayımladığı ilk iki şiir kitabındaki bazı ürünlerde, parodi, pastiş, satir ve ironiden ziyadesiyle yararlanmıştır. 1949'da çıkan *Arz-ı Hal* kitabının aynı adlı şiirinde ironi içeren çeşitli dizelerle Allah'ın hedef alınarak satirize edilmeye çalışıldığı görülür. Söz gelişi “Benim gibi kulun çok dünyada, Allahım!.. / Eğer bilmiyorsan işte, haberin olsun.”¹⁴¹³; “Yazdıklarına sakın darılma Allahım!.. / Meleklerin sana bunları söylemezler. / Artık, pek yarattığın gibi değil dünya / İnsanlar hem sabuna karıştı, hem suya.”¹⁴¹⁴ ya da “Sen de, bizi bilmiş olsan, başkalaşırsın..”¹⁴¹⁵ gibi kısmen ironiden faydalanılarak oluşturulmuş dizeler, *Kur'ân-ı Kerîm*'de Allah'ın gizli ve açık olan her şeyi bildiğini, yapılanlardan hakkıya haberdar olduğunu belirten ayetlerin satirik bir parodisi gibidir. Buna bağlı olarak aynı şiirin dördüncü bendindeki dizelerde, beş vakit camileri dolduran beyaz tenli ve yaşmaklı masum kızlardan birine tutulup tutulmadığı Allah'a sorulması, Yaradanın ironi aracılığıyla - bir çeşit- kişileştirilmeye çalışıldığını gösteriyor. Bunun dışında şiir boyunca bir taraftan Allah'ın yozlaştırılmaya; bir taraftan da iyelik eki kullanılarak sahiplenilmeye çalışılması da şiirdeki ironinin pekişmesine yardımcı olmuştur diyebiliriz.¹⁴¹⁶ Şairin aynı kitabında bulunan; sevgiliye kavuşma arzusunun anlatıldığı “Bir Gün Sabah Sabah...”¹⁴¹⁷; Bektaş'ın yalnızlığının ele alındığı “Yalağuz”¹⁴¹⁸; karısına ithaf ettiği “Memur Karısı”¹⁴¹⁹ ve Anadolu'dan bir peyzajın sunulduğu “Bir Anadolu Vardır”¹⁴²⁰ gibi şiirlerde ise fakirliğin çeşitli emarelerine

¹⁴¹² Kitap için bkz. İlhan Berk, **a.e.**, s. 151-193.

¹⁴¹³ Turgut Uyar, “Arz-ı Hal”, **Büyük Saat (Bütün Şiirleri)**, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 16.

¹⁴¹⁴ Turgut Uyar, a.y..

¹⁴¹⁵ Turgut Uyar, a.y..

¹⁴¹⁶ bkz. Turgut Uyar, a.y..

¹⁴¹⁷ Şiir için bkz. Turgut Uyar, “Bir Gün Sabah Sabah...”, **a.g.e.**, s. 17-18.

¹⁴¹⁸ Şiir için bkz. Turgut Uyar, “Yalağuz”, **a.e.**, s. 19.

¹⁴¹⁹ Şiir için bkz. Turgut Uyar, “Memur Karısı”, **a.e.**, s. 23.

¹⁴²⁰ Şiir için bkz. Turgut Uyar, “Bir Anadolu Vardır”, **a.e.**, s. 30-31.

yer verilmiş ve bunun sonucunda yoksulluk -yer yer ironik ifadelerle- bazen dolaylı bazense doğrudan satirize edilmiştir. Yine aynı kitapta; “Garip Anadolumun dağları, / Dağların efendileri, ağaları. / Güzelsiniz, ulusunuz, hoşsunuz, / Dört mevsim içinde dört mevsim kışsınız.”¹⁴²¹ gibi ironi ihtiva eden dizlerle Anadolu köylerindeki efendiler, beyler, ağalar; “... İşte günlerden bir gün Elâgözlüm, / Yeni bir başlangıçla bitecek ömrümüz.”¹⁴²² gibi paradoksal ironi içeren (ve ayrıca yaşamı/yaşamayı yücelten daha başka¹⁴²³) dizelerle ise ölüm satirize edilmiştir. Öte yandan Turgut Uyar’ın yine *Arz-ı Hal*’de yer alan “Mersiye”¹⁴²⁴ şiiri, Orhan Veli’nin “Kitabe-i Seng-i Mezar”¹⁴²⁵ adlı şiir dizisinin adeta tek bir metinde toplanmış/bütünleşmiş hâli gibidir. Buradaki öykünme (çoğu pastiş eserde olduğu gibi) sadece hedef seçilen eserin üslubunun (anlatım biçiminin) taklit edilmesinde değil; aynı zamanda konusunun da -bir çeşit- taklit edilmiş olmasında saklıdır. Yine aynı şekilde “Yasin Efendi”¹⁴²⁶ şiirinde de; “küçük adam”ın şiirin öznesi hâline getirilip yaşamından kesitler sunulması, Turgut Uyar’ın -en azından bu ilk eserlerinde- Orhan Veli (ya da tümünden Garip) şiirinden öykünmüş olduğunun açık bir göstergesidir. Bilindiği üzere İkinci Dünya Savaşı’nın oluşturduğu sosyo-ekonomik ortamın bir ürünü olan ve literatürde “küçük adam” diye tabir edilen bireyin yaşamı ve serüveni -değişik yönleriyle- Garip şiirinin her zaman mihenk taşlarından biri olmuştur. Sonuç olarak Turgut Uyar’ın bu ilk edebî verimlerinin büyük bir kısmının, dil, biçim ve işlenen temalar bakımından önemli ölçüde Garip şiiri ile koşutluk gösterdiğini söyleyebiliriz.

Turgut Uyar’ın İkinci Yeni öncesi çıkardığı son şiir kitabı ise *Türkiyem*’dir (1952). Bu kitabın ön sözünde Nurullah Ataç’ın (1898-1957) da dediği gibi; *Arz-ı Hal* ile başlayan şiir serüveninde artık bir kişilik geliştiren Turgut Uyar, yer yer ironik özellikler taşıdığına tanık olduğumuz bu ikinci kitabındaki şiirlerde; Anadolu, köy ve köylü problemi gibi sosyal konuların yanı sıra, yalnızlık, umut(suzluk), mutsuzluk, sıkıntı, yoksulluk, özlem ve aşk gibi bireysel temalara da yoğun bir

¹⁴²¹ Turgut Uyar, “Garip Anadolumun Dağları”, **a.e.**, s. 24.

¹⁴²² Turgut Uyar, “Ölüme Dair Konuşmalar 2”, **a.e.**, s. 25.

¹⁴²³ bkz. Turgut Uyar, “Ölüme Dair Konuşmalar 5”, **a.e.**, s. 26.

¹⁴²⁴ Şiir için bkz. Turgut Uyar, “Mersiye”, **a.e.**, s. 22.

¹⁴²⁵ Şiir için bkz. Orhan Veli Kanık, “Kitabe-i Seng-i Mezar I-II-III”, **Bütün Şiirleri**, 27. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2010, s. 45-47.

¹⁴²⁶ Şiir için bkz. Turgut Uyar, “Yasin Efendi”, **Büyük Saat (Bütün Şiirleri)**, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011, s. 20.

şekilde yer vermiştir. Hatta şairin İkinci Yeni öncesi kaleme aldığı “Sokaktan Geçen Kadın”¹⁴²⁷, “Müstehcen Şiir 2”¹⁴²⁸ ve “Yalnız Dürdanecik”¹⁴²⁹ gibi bazı şiirlerinde, ironik ifadelerle bezenmiş kadın-erkek ilişkisi ve cinsellik/erotizme dayalı kimi konulara da rastlamak muhtemeldir.

Edip Cansever de İkinci Yeni öncesi iki kitap neşretmiş İkinci Yeni şairlerindendir. Bu kitaplar *İkindi Üstü* (1947) ve *Dirlik Düzenlik*’tir (1954). Şair daha sonraki şiir serüveninde, ilk kitabı *İkindi Üstü*’nü -“toplu şiirleri”nin hiçbir basımına almayarak- tümünden reddetmiş/yok saymış ve unutmak istemiştir. Bunda biraz da Orhan Veli’nin bu kitaba karşı yapmış olduğu sert eleştirinin de etkisinin olduğunu düşünüyoruz. İkinci kitabı *Dirlik Düzenlik*’i ise ilk kitabı *İkindi Üstü*’nden ayrı bir konuma yerleştirmek gerekir. Çünkü Edip Cansever’in İkinci Yeni şairleri arasında anılmasına neden olacak kimi özelliklerin ilk ipuçları bu kitapta görülmeye başlanmıştır. Şairin İkinci Yeni içinde anılan şiirlerinde olduğu gibi, İkinci Yeni öncesi bazı şiirlerinde de zaman zaman konumuzun temel kavramlarından olan tür ve tekniklerin çeşitli özelliklerinden istifade ettiği göze çarpmaktadır. Söz gelimi *İkindi Üstü* kitabında pek çok ironi içeren mısraya denk gelmek olasıdır. “Salkımlı Meyhane” başlıklı şiirinde geçen; “Herşey rahattı, dondurmanın eriyişi bile. / Bu yaz kadehlerin serinlemediği bir yazdı.”¹⁴³⁰ gibi dizelerindeki yumuşak ironiden (şiirin tamamında yer yer belirtilmesine rağmen) yazın çok sıcak ve şiir öznesi için çok sakın geçtiği anlaşılmaktadır. “İzmir’in Akşamları” başlıklı şiirin ikinci dördlüğünde ise salt güldürü tesiri oluşturmak maksadıyla komik ironi kullanılmıştır. Bu dördlükteki dizelerde (“Öpülmez ki denizlerin rüzgârı, / Kolay kolay öpülmez ki. / Bir kaçır bir de durur / Kadınlar gibi.”¹⁴³¹) deniz rüzgârının uçarılığı kadınların değişkenlik arz edebilen psikolojisine benzetilmesinin komik ironisiyle aktarılmıştır. “-Akşamüstü, Deniz, Kırlar Vesaire-” şiirinde de ironi tekniğinden yararlanılmıştır. Öyle ki şiirin sondan bir önceki bendinde yer alan şu mısralar; “Kızlar öyle incecik kızlar, / Saçları taranmış, / Sol yandaki hepsinden güzel, / Uykudan yeni

¹⁴²⁷ Şiir için bkz. Turgut Uyar, “Sokaktan Geçen Kadın”, **a.g.e.**, s. 79.

¹⁴²⁸ Şiir için bkz. Turgut Uyar, “Müstehcen Şiir 2”, **a.e.**, s. 80.

¹⁴²⁹ Şiir için bkz. Turgut Uyar, “Yalnız Dürdanecik”, **a.e.**, s. 88-89.

¹⁴³⁰ Edip Cansever, “Salkımlı Meyhane”, **Sonrası Kalır I (Bütün Şiirleri)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 18. (Şiirin tamamı için bkz. **a.g.e.**, s. 17-18.)

¹⁴³¹ Edip Cansever, “İzmir’in Akşamları”, **a.e.**, s. 24.

kalkmış.”¹⁴³² zıtlıklar üzerinden paradoksal bir ironi meydana getirmiştir. “Saçları taranmış” ve halk arasında saçtaki dağınıklığı ifade etmek için kullanılan “Uykudan yeni kalkmış.” tabiri arasında bir tezatlık mevcuttur. Neticede uykudan yeni kalkmış sol yandaki kızın hepsinden güzel olması, bir yönüyle bize aslında kızların hiçbirinin güzel olmadığını da düşündürmektedir. Yine aynı kitabın “Akşama Doğru”¹⁴³³ başlıklı şiirinde, akşam vaktinin pastacının caddeden geçmesiyle ve gözlerinin yıldızlar gibi ışıldamasıyla anlaşılması; “İkinci Üstü I”¹⁴³⁴ başlıklı şiirinde, dondurmacının vanilya kokusuyla bütünleşmiş olması; “-Kadınlar İçin Şiir-”¹⁴³⁵ başlıklı şiirinde, dışarıda gördüğü bütün kadınlara karşı şıpsevdi ya da ayran gönüllü olması; sarhoşken şiir yazdığını dile getirdiği “Sarhoşluk”¹⁴³⁶ başlıklı şiirinde ise yağmurun eğri yağdığından ve caddelerin düz olduğundan şikâyet ettiğini söylemesi hep ironi özelliği taşıyan dizeler aracılığıyla olmuştur. *İkinci Üstü* kitabında ayrıca satirik özellikler taşıyan şiirlere de rastlanmaktadır. Bunlar, yaşanan hayattan duyulan memnuniyetsizliği ifade eden “Yeni Zaman”¹⁴³⁷ ve “Bu Şehir”¹⁴³⁸ başlıklı şiirlerdir. “Yaşamak Telâşi”¹⁴³⁹ başlıklı şiiri ise konu olarak olmasa da ses ve üslup (anlatım biçimi) bakımından Orhan Veli’nin “Sevdaya mı Tutuldum?”¹⁴⁴⁰ şiirinin bir pastışı niteliğindedir.

Edip Cansever’in İkinci Yeni öncesi çıkardığı son (yani ikinci) şiir kitabı *Dirlik Düzenlik*’teki şiirlerin büyük bir çoğunluğu ise satirik özellikler taşımaktadır. Mesela “Saray Köftesi”, “Yengeç Gibi”, “Hoşaf”, “Maydanoz”, “Non-Figüratif”, “Ali’nin Yüzü”, “Zurnacı Mehmet”, “Şekerli Gerçek”, “Berbere Bak”, “Chagall”, “Benlik Duygusu”, “Karşıtlık”, “İbrahim’in Evi”, “Dirlik Düzenlik”, “İnsanlık Sevgisi” gibi şiirler vasıtasıyla toplum içindeki kötü gidişat, yozlaşma, eşitsizlik, bencillik, yoksulluk, yalancılık, yalnızlık, yani kısacası cümle olumsuzluklar bazen mizahi bazen ise ironiye varan ifadelerle satirize edilmiştir. Yine “Halkın Görüşü”

¹⁴³² Edip Cansever, “-Akşamüstü, Deniz, Kırlar Vesaire-”, **a.e.**, s. 35. (Şiirin tamamı için bkz. **a.e.**, s. 34-35.)

¹⁴³³ Şiir için bkz. Edip Cansever, “Akşama Doğru”, **a.e.**, s. 29.

¹⁴³⁴ Şiir için bkz. Edip Cansever, “İkinci Üstü I”, **a.e.**, s. 36.

¹⁴³⁵ Şiir için bkz. Edip Cansever, “-Kadınlar İçin Şiir-”, **a.e.**, s. 42.

¹⁴³⁶ Şiir için bkz. Edip Cansever, “Sarhoşluk”, **a.e.**, s. 44.

¹⁴³⁷ Şiir için bkz. Edip Cansever, “Yeni Zaman”, **a.e.**, s. 31.

¹⁴³⁸ Şiir için bkz. Edip Cansever, “Bu Şehir”, **a.e.**, s. 45.

¹⁴³⁹ Şiir için bkz. Edip Cansever, “Yaşamak Telâşi”, **a.e.**, s. 39.

¹⁴⁴⁰ Şiir için bkz. Orhan Veli Kanık, “Sevdaya mı Tutuldum?”, **Bütün Şiirleri**, 27. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2010, s. 55.

başlıklı şiirinde halkın diliyle şairler; “Fıldırış” ve “Bir Karaborsacının Şairlere Öğüdü” başlıklı şiirlerle de halkın şiirden gittikçe uzaklaşması, zaman zaman mizahi zaman zaman da ironik bir dille içten içe satirize edilmiştir. Bunların yanı sıra “Üçüncü Selim’in Kilimi” başlıklı şiirle 28. Osmanlı padişahı III. Selim’in (1761-1808) yaşantısı -Türk halk şiirine özgü bir üslupla-; “Peşkir” başlıklı şiirle ise Türk halk şiirinin dil ve konulardaki yalınlığı, satirize edilmek maksadıyla parodileştirilmiştir.¹⁴⁴¹

Öte yandan Edip Cansever’in İkinci Yeni öncesi yazdığı ve kitaplarına almadığı şiirlerde de satirik unsurlara rastlanmak mümkündür. 15 Ocak 1948’de *Edebiyat Dünyası*’nın 1. sayısında yayımladığı “Renkli Elbiseler” başlıklı şiirinde, bir hayat kadınının hikâyesi anlatılmıştır. Bu tür bir yaşantının doğurduğu olumsuz sonuçlar gözler önüne serilerek, bir bakıma gayrimeşru hayatlar satirize edilmiştir.¹⁴⁴²

Sonuç olarak Türk şiirinde İkinci Yeni’nin oluşumundan önce de faaliyet göstermiş İlhan Berk, Turgut Uyar ve Edip Cansever gibi İkinci Yeni mensubu şairlerin, bu hareket öncesi şiirlerinde de parodi, pastiş, satir ve ironi gibi tür ve tekniklerin olanaklarından çeşitli amaçlar ve işlevler doğrultusunda faydalanmış olduklarını gördük.¹⁴⁴³ Şimdi ise çalışmanın “Sonuç” bölümünde hem bu isimlerin hem de çalışma kapsamında yer alan İkinci Yeni’nin diğer öncü şairlerinin şiirlerinde bu tür ve tekniklerin kullanımına dair genel bir değerlendirmeye yer vermeye çalışacağız.

¹⁴⁴¹ Edip Cansever’in *Dirlik Düzenlik* kitabında yer alan (yukarıda saydığımız) şiirlerin tamamı için bkz. Edip Cansever, **Sonrası Kahr I (Bütün Şiirleri)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 49-90.

¹⁴⁴² Şiir için bkz. Edip Cansever, “Renkli Elbiseler”, **Sonrası Kahr II (Bütün Şiirleri)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011, s. 543.

¹⁴⁴³ İkinci Yeni’nin adı konmadan önce Ece Ayhan’ın yayımlanmamış ya da süreli yayınlarda kalmış ilk şiirlerinde de satirik ve ironik öğelere denk gelmek olasıdır. Örneğin “Sarhoş Gemi” (s. 46) şiirinde gemiye; “Susmak” (s. 74 ve 110), “Unutulmuş Tanrı” (s. 96, 114 ve 115), “Korku” (s. 97) ve “Wosseck” (s. 122) gibi şiirlerde ise Tanrıya, insana has özellikler yüklenerek, şiirlerdeki ironinin pekiştirilmeye çalışıldığı göze çarpmaktadır. Ayrıca “Yaşayacak Adam” (s. 86) şiirinde ölümle ilgili; “Su Kuşu İle” (s. 167) başlıklı şiirinde ise kadın-erkek ilişkisi ve cinsellik/erotizmle ilgili ironiler mevcuttur. Bunların yanı sıra “Atonalizm” (s. 129), “Kedi Maskesi” (s. 140), “Suçlu Doley” (s. 149), “Kaçış” (s. 155), “Panik” (s. 164) ve “Sanskritçede” (s. 165-166) adlı şiirlerde ironik dizelerle/bağdaştırmalarla; “Çivi Çakan Zenci” (s. 51) şiirinde ise işlenen insanlık suçlarının satirize edilmesiyle karşılaşılmaktadır. (Bu dipnotta sayfa numaraları verilen şiirler için bkz. Ece Ayhan, **Adım Ece Ayhan Çağlar...**, haz. Tunç Tayanç, 2. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2018.)

SONUÇ

Geçmiş ta yüzlerce yıla dayanan kadim Türk edebiyat geleneğinin tabii akışı içerisinde önemli kırılma noktalarından biri olarak kabul edilen ve zamanla bu kadim edebiyatın hatırı sayılır parçalarından/halkalarından biri hâline gelen İkinci Yeni şiir hareketi, 1950’li yılların ortalarına doğru belirmeye/şekillenmeye başlamıştır. İkinci Yeni, belli bir poetik ortaklık (veya ortak bir manifesto/beyanname) sonucu ortaya çıkmış bir şiir atılımı veya topluluğu olmadığı için, hiçbir zaman bir *akım* niteliği de taşımamıştır. Farklı dünya görüşüne sahip şairlerin, muhtelif dergi ve gazetelerin sanat-edebiyat sayfalarında birbirlerinden bağımsız olarak yazdıkları -kendilerine mahsus- şiirleri yayımlamaya başlamalarıyla birlikte, o dönemki toplumsal, kültürel, edebî, iktisadi, siyasi vb. havanın ve zihniyetin getirdiği ortaklıklar etrafında (ayrıca modernleşme bunalımının bir yansıması olarak) birleş(tiril)meye ve bazı edebiyat eleştirmenleri (özellikle Muzaffer İlhan Erdost) tarafından -yazılan şiirlere bakılarak- özellikleri/prensipleri sistemleştirilip giderek bir şiir hareketi olarak anılmaya başlanmıştır.

İşte biz de bu çalışmamızda; kadim Türk edebiyat geleneği içinde mühim bir yere sahip olan ve İkinci Yeni adı verilen bu şiir hareketini merkeze alarak metinlere dayalı bir değerlendirmede bulunmaya çalıştık. Bu bağlamda metinler parodi, pastiş, satir ve ironi çerçevesinde irdelenmiş oldu. Ancak yapmış olduğumuz bu kapsamlı incelemeden önce (çalışmanın birinci bölümünde); parodi, pastiş, satir ve ironi kavramlarını etimolojik, semantik, tanımsal, tarihsel, kültürel, işlevsel vs. gibi özellikleriyle ele almış; ayrıca konumuzun temelini oluşturan Batı kökenli bu kavramları sadece içinden çıktıkları kültürlerin perspektifinden değil, aynı zamanda kültürümüz (hatta yer yer inançlarımız) açısından da ne ifade ettiğini (ya da nasıl tatbik edilmesi gerektiğini) incelemeye gayret ettik. Akabinde, Türkçede bu tür ve tekniklerle (parodi, pastiş, satir, ironi) yakınlığı olduğuna kanaat getirdiğimiz 27 ayrı mefhumu -alfabetik sıraya göre dizerek- hem etimolojik, semantik, tanımsal, tarihsel, kültürel, işlevsel vs. hem de konumuzun özünü oluşturan kavramlarla olan

benzerlikleri ve farklılıkları yönünden inceleme imkânı bulduk. Bunun neticesinde konumuzun esasını oluşturan bu Batı kökenli kavramların (parodi, pastiş, satir, ironi), Türk kültür ve -sanat- geleneğinde kendilerine özgü bir yer edinmiş bu 27 mefhumla zaman zaman -bazı benzer amaç ve bazı benzer işlevsel özellikleri sayesinde- kimi asgari müştereklerde buluşabildiklerini gördük. Birinci bölümün sonunda (son alt başlığında) ise; parodi, pastiş, satir ve ironi kavramlarının çeşitli vasıfları ve işlevleri temel alınarak, bu tür ve tekniklerin birbirleriyle olan ilişkisi; yani örtüşükleri/ayrıştıkları noktalar yapılan karşılaştırmalar sonucunda ortaya koyulmaya gayret edildi. Bunun sonucunda (yani hem farklı çalışmalardan gözlemleyebildiğimiz kadarıyla hem de yaptığımız irili ufaklı karşılaştırmalardan ve değerlendirmelerden anlaşılabileceği üzere); konumuzun yapı taşlarından olan bu dört (parodi, pastiş, satir, ironi) sanatsal elemanın, uzaktan yakından birbirleriyle temas hâlinde olduğuna tanık olduk. Özetle; zaman zaman ortak paydalarda birleşebilen/buluşabilen, zaman zaman da -öz ve sonuç bakımından- belirgin sınırlarla birbirlerinden ayrılabilen bu tür ve tekniklerin gün geçtikçe küresel sanatın merkezine yerleştiğine ve postmodernizmle birlikte artık daha bir revaçta olduğuna; ayrıca her geçen gün popülaritelerinin gittikçe arttığına/artacağına, bu konular üzerine fikir beyan etmiş kişilerin yapmış olduğu çalışmalardan ve o çalışmaların içinde destek amacıyla kullanılan farklı farklı görüşlerin aktarımlarından görme olanağına sahip olduk.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise -olabildiğince ayrıntılı bir biçimde- “İkinci Yeni Şiiri” üzerinde durduk. İkinci Yeni hareketinin oluşum sürecini ve Cumhuriyet dönemi Türk şiiri içerisindeki yerini; bu şiir atılımının genel özelliklerini ve yararlandığı kaynakları bulgular ışığında ortaya koymaya çaba gösterdik. Ardından, İkinci Yeni hareketine mensup öncü şairleri [İlhan Berk (1918-2008), Turgut Uyar (1927-1985), Edip Cansever (1928-1986), Cemal Süreya (1931-1990), Ece Ayhan (1931-2002), Sezai Karakoç (1933-2021) ve Ülkü Tamer’i (1937-2018) -doğum tarihlerini önceleyerek- hayat hikâyeleri, edebî açıdan durdukları yer ve eserlerini]; bu şairlerin genel olarak şiire, Türk şiirine ve İkinci Yeni şiirine dair görüşlerini; ayrıca birbirleri hakkındaki düşüncelerini ortaya koyduktan sonra; ikinci bölümün sonunda (son alt başlığında) da; İkinci Yeni şiirinin sanatsal açıdan etkilerini, çeşitli kaynaklardan tespit ederek yeniden ele almaya çalıştık. Neticede sadece şairlere

değil, diğer sanat dallarıyla uğraşanlara da tesir etmeyi başarmış İkinci Yeni'nin gerçekte özgün bir şiir yapısına sahip olduğu sonucuna vardık.

Çalışmanın odak noktasını oluşturan, yani asıl tetkik alanını kapsayan üçüncü (son) bölümde ise; parodi, pastiş, satir ve ironi gibi tür ve tekniklerin İkinci Yeni şiirinde hangi amaçlar ve işlevlerde kullanıldığını, eserlerden örneklerle incelemeye gayret gösterdik. İkinci Yeni şiirini parodi, pastiş, satir ve ironi açısından değerlendirirken, bu şiir hareketinin pek çok (ör. dinî, tarihî, sanatsal/edebî, siyasi, sosyolojik, psikolojik vs.) yönden oldukça kayda değer bilgiler içerdiğine tanıklık ettik. Buradan hareketle de bu şiir birikiminin edebiyata/sanata olduğu kadar tarihe ve kültüre de katkısının büyük olduğu kanısına vardık.

Bu hassasiyetle ele aldığımız İkinci Yeni şiirinde saptamış olduğumuz parodi, pastiş, satir ve ironi ihtiva eden unsurları belli bir sistem içinde değerlendirerek, elde edilen verileri/bilgileri nesnel bir biçimde ortaya koymaya çalıştık. İncelediğimiz bu şiirler aracılığıyla aynı zamanda; belli bir zaman aralığı içinde hem Türkiye'de hem de dünyada pek çok yönden yaşanmış değişim ve dönüşümleri de belirgin bir şekilde görme fırsatımız oldu diyebiliriz.

İşte bu çerçevede farklı konu başlıkları belirlemiş ve İkinci Yeni şiirindeki parodiyi dört; pastişini beş; satiri dokuz; ironiyi ise yirmi ayrı -alt- başlıkta inceleyerek, çeşitli değerlendirmelerde bulunmaya çaba gösterdik.

Parodi çerçevesinde incelenen/değerlendirilen şiirlerde öncelikle İkinci Yeni şairlerinin çeşitli göndermelere, bağdaştırmalara, alegorilere ve bunlara benzer tekniklere başvurarak kutsal metinlere, bu metinlerde yer alan değerlere, kişilere, kıssalara vs. yönelik parodiler oluşturmuş olduğunu gördük. Öyle ki İlhan Berk, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Ece Ayhan gibi kimi şairlerin, kutsallık atfedilen unsurları yüceltmeyi ya da onlara tamamen kayıtsız kalmayı tercih etmedikleri gibi, orada var olan ciddiyeti alaşağı etmek maksadıyla parodik dönüştürmeler yapma yolunu seçtiklerini saptadık. Aynı şekilde şiirlerinde bazen bir temel motif bazen ise sadece bir imaj olarak tarihten, oradaki iz bırakmış şahsiyet yahut olaylardan sıklıkla yararlanmış olan İkinci Yenicilerin, zaman zaman bu tarihî şahsiyet ya da olaylara da parodik dönüştürmeler yaparak, onlarla eğlenmiş/alay etmiş olduklarına şahit olduk. Yine toplumların ehemmiyetli kültürel unsurlarından biri olan ve belli bir tecrübe ve yaşanmışlığın tezahürü olarak ortaya çıkan atasözleri ve deyimlerin de eskiden beri

söylenegelen hâlleriyle değil, ironik parodileriyle İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde kendilerine yer bulduklarını tespit ettik. Bunların yanı sıra çoğu İkinci Yenicinin muhtelif dönemlerde hem klasik hem halk hem de yeni Türk şiirine çok fazla alaka gösterdiğini, kitaplarında yer alan metinlerden görme/anlama olanağımız oldu. Üstelik bu şairlerin, geleneği gerek konu gerekse form bakımından şiirlerine yansıtarak, kendilerinden önceki şiirsel ürünlerden oldukça faydalandıklarını, hatta bir adım daha ileriye giderek, onlarla -zaman zaman- farklı tekniklerin aracılığıyla metinlerarası ilişkiler kurmuş olduklarını bariz bir biçimde gördük. Bu yöntemlerin en başında ise hiç şüphesiz pastiş gelmektedir. Fakat yine de, -çok nadir de olsa- parodiden de istifade edildiği açık ve ortadadır.

İkinci Yeni şiirini pastiş bağlamında ele alındığımız bölümde ise dünya sanatının genelinde olduğu gibi İkinci Yeni şiir hareketinde de yeniden üretme ya da yeniden yorumlama yöntemi olarak pastiş tekniğinden yararlanıldığını görünür kılmaya/gözler önün sermeye çalıştık. En sonunda ise şu sonuca vardık ki; pek çok İkinci Yeni şairi, yeni bir sistem içinde çıkış/başlangıç noktası olarak kutsallık atfedilen metinlerden, -yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi- kadim Türk şiirinden ve yabancı (bilhassa Batılı) şairlerin şiirlerinden (gerek benzer bir dil/ses veya anlatım/üslup, gerek bir kompozisyon oluşturma, gerekse tema/izlek bakımından) feyzalarak şiirsel pastişler ortaya koymuşlardır.

Satirle ilgili şiirleri -farklı konu başlıkları altında- değerlendirirken/inceleyen ise toplumsal konuların nispeten biraz daha yoğunluk kazandığını; geri kalan diğer konularınsa biraz daha zayıf kaldığını gördük. Yine satirin bazı yerlerde (örnek metinlerde) daha yumuşak; bazı yerlerde (örnek metinlerde) ise olabildiğince sert bir tonda/düzeyde kullanıldığına/ifade edildiğine şahit olduk.

Sıra İkinci Yeni şiirindeki ironik yansımalara geldiğinde ise -konu itibarıyla- söz konusu edilen metinlerin -diğer tür ve tekniklere kıyasen- nicelik bakımından çok daha fazla olduğu sonucuna varıldı. Bu bölümde çeşitlilik yönünden çok fazla konu başlığına yer verilmiş ve böylece İkinci Yeni şiir hareketinde ironik anlatımdan (ironinin ihtiva ettiği tüm tür ve tekniklerle beraber) -yerine, durumuna ya da amaç ve işlevine göre- sıklıkla ve etkin bir biçimde istifade edildiği (veyahut daha doğru bir ifade ile; ironik anlatımın baş tacı edildiği) dikkatimizden kaçmamıştır.

En nihayetinde İkinci Yeni şiirini parodi, pastiş, satir ve ironi tür ve teknikleri açısından incelediğimiz bu çalışmanın, hem İkinci Yeni'nin kadim Türk edebiyatı içindeki yerini/önemini bir kez daha vurgulaması; hem de o dönemin sosyal, siyasal, kültürel vs. gibi özelliklerini yansıtmaları bakımından önem arz ettiğini düşünüyoruz. Yapmış olduğumuz bu çalışmanın asıl amacına ise; İkinci Yeni şiirine dair yapılacak yeni çalışmalara katkı sağlayacağı, ışık tutacağı, yol göstereceği, yani kısacası ilham kaynağı olmaya başlayacağı zaman ulaşacağına inanıyoruz.

KAYNAKÇA

- Abrams, M. H.: **A Glossary of Literary Terms**, 7th edition (7. b.), Boston, Heinle & Heinle Thomson Learning, 1999.
- Akay, Hasan: **Anlaman Çağrısı (Kuramlar ve Okuma Biçimleri Üzerine)**, İstanbul, Şule Yayınları, Eylül 2017.
- Akay, Hasan: “Ders Notları”, **Metinlerarası İlişkiler**, Üsküdar/İstanbul, FSMVÜ Edebiyat Fakültesi, 25 Eylül 2019 - 18 Aralık 2019.
- Akıncı, Naci: “Ziya Paşa’nın İroni ve Parodi Şaheseri”, **Türk Dili (Dil ve Edebiyat Dergisi)**, C. CIV, S. 738, Ankara, Haziran 2013, s. 82-84.
- Akkanat, Cevat: **Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri**, 1. b., Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- Aktay, Yasin: “Temeller ve Tanımlar”, **Din ve Toplum**, 1. Ünite, ed. Yasin Aktay, Eskişehir, T.C. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını, Ocak 2019, s. 2-33.
- Aktulum, Kubilây: **Metinlerarası İlişkiler**, 2. b., Ankara, Öteki Yayınevi, Mayıs 2000.
- Aktulum, Kubilây: **Metinlerarsılık/Göstergelerarsılık**, Ankara, Kanguru Yayınları, 2011.
- Aktulum, Kubilây: **Parçalılık/Metinlerarasılık**, 1. b., Ankara, Öteki Yayınevi, Mayıs 2004.
- Akyüz, Yahya: **Türk Eğitim Tarihi: M.Ö. 1000 - M.S. 2012**, 22. b., Ankara, Pegem Akademi, Mart 2012.
- Alay, Okan: “Yergi, İroni ve Mizahla İlintili Kavramlara Dair Bir Değerlendirme”, **Türk Dili (Dil ve Edebiyat Dergisi)**, C. CXV, S. 804, Ankara, Aralık 2018, s. 29-46.
- Albayrak, Nurettin: “HİCİV (Türk Edebiyatı -b. Halk Edebiyatı-)", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 452.
- Alkan, Erdoğan: **Şiir Sanatı**, 1. b., İstanbul, İnkılâp Kitapevi, 2005.

- Altınöz, İsmail: “ÇİNGENELER”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 1, 2. b., Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2020, s. 291-294.
- Anar, Turgay: **Sonsuzluğun Yüzleri (İkinci Yeni Şiirinde Görsel Sanatlar)**, 1. b., İstanbul, Ketebe Yayınları, Haziran 2019.
- Andı, M. Fatih: **Güneşe Tutulan Ayna (Şiir İncelemeleri)**, 1. b., İstanbul, Ketebe Yayınları, Aralık 2018.
- Apaydın, Dinçer: “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri (1923-1980)”, **Yeni Türk Edebiyatı**, ed. Fatih Sakallı, 1. b., Ankara, Nobel, Ekim 2019, s. 331-357.
- Apuleius: **Başkalaşımalar (Altın Eşek)**, Latince'den Çeviren: Çiğdem Dürüşken, 1. b., İstanbul, Alfa, 2017.
- Aristoteles: **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1987.
- Aristoteles: **Poetika**, çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2008.
- Aristoteles: **Poetika (Şiir Sanatı Üzerine)**, Eski Yunanca Aslından Çevirenler: Ari Çokona - Ömer Aygün, 9. b., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ocak 2021.
- Aristoteles: **Retorik**, İngilizce'den Çeviren: Mehmet H. Doğan, 1. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 1995.
- Aydın, Emre: **Kağıt Evler**, Sony Music Turkey, 2010.
- Aydın, İrfan v.d.: “Doğa ve Sanat Ekseninde Farklı Yaklaşımlar”, **Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi**, C. 4, S. 4, Eskişehir, Haziran 2013, s. 53-65.
- Ayhan, Ece: **Adım Ece Ayhan Çağlar...**, haz. Tunç Tayanç, 2. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2018.
- Ayhan, Ece: **Aynalı Denemeler: Ya Da Yalyanak Bir Türkçeyledir (Yeni Denemeler)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018.
- Ayhan, Ece: **Bir Şiirin Bakır Çağı (Dipyazılar)**, 5. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2020.
- Ayhan, Ece: **Bütün Yort Savul'lar! (Toplu Şiirler 1954 - 1997)**, 8. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2010.
- Ayhan, Ece: **Sivil Denemeler Kara (Deneme - Söyleşi)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2021.

- Aytürk, Nihat: **İslam'da Devlet Yönetimi: Lider Yöneticiler (Hz. Muhammed, Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Osman ve Hz. Ali'nin Devlet Yönetimi ve Liderliği)**, Ankara, Astana Yayınları, 2018.
- Ayverdi, İlhan: **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, C. 1 (A-G) / 2 (H-N) / 3 (O-Z), 3. b., İstanbul, Kubbealtı Yayınları, Haziran 2008.
- Bahar, Atalay: "Uyuşturucu Madde Kullanımının Nedenleri ve Bağımlılık Oluşum Sürecinde İletişimsel Yaklaşımların Rolü ve Önemi: Polis Kayıtları Üzerinden Olgusal Bir İnceleme", **Connectist: Istanbul University Journal of Communication Sciences**, S. 55, İstanbul, 2018, s. 1-36.
- Bakhtin, Mikhail: **Karnavaladan Romana (Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar)**, İngilizceden Çeviren: Cem Soydemir, Derleyen ve Önsöz: Sibel Irzık, 1. b., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Bakhtin, Mikhail: **The Dialogic Imagination (Four Essays)**, trans.by (çev.) Caryl Emerson and Michael Holquist, ed.by (ed.) Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.
- Barbe, Katharina: **Irony in Context**, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1995.
- Batur, Enis: "II. Yeni ve Gerçeküstücülük", **Oluşum (Aylık Sanat ve Düşün Dergisi)**, S. 22-23, Ankara, Ağustos-Eylül 1979, s. 2-3.
- Bayraktar, Yasemin v.d.: "İhsan Oktay Anar'ın *Yedinci Gün* Anlatısında Parodi", **Söylem (Filoloji Dergisi)**, C. 3, S. 2, Aralık 2018, s. 126-137.
- Behler, Ernst: "Antikçağda İroninin Ortaya Çıkışı", Fransıcadan Çeviren: Orçun Türkay, **Cogito (Dosya: İroni)**, S. 57, İstanbul, Kış 2008, s. 20-24.
- Bekmezci, Emine Selcen: "Ülkü Tamer'in Şiirleri Üzerine Bir Araştırma", Ankara: Ankara Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2019.
- Ben-Porat, Ziva: "Method in Madness: Notes on The Structure of Parody, Based on MAD TV Satires", **Poetics Today**, Vol. (C.) 1, No. (S.) 1-2, Autumn (Sonbahar) 1979, p. (s.) 245-272.
- Berk, İlhan: **Akşama Doğru (1984-2005)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2018.
- Berk, İlhan: **Aşk Tahtı (1976-1982)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2021.
- Berk, İlhan: **Eşik (1947-1975)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018.
- Berk, İlhan: **Kanathlı At**, 3. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2022.

- Berk, İlhan: **Şiirin Çizdiği (Edebiyat ve Şiir Üzerine Yazılar)**, haz. Yalçın Armağan, 1. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 2019.
- Beyatlı, Yahya Kemal: **Kendi Gök Kubbemiz**, 1. b., Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, Haziran 1990.
- Beydilli, Kemal: “ÂLÎ PAŞA, Mehmed Emin”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 2, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1989, s. 425-426.
- Bezirci, Asım: **İkinci Yeni Olayı**, 4. b., İstanbul, Evrensel Basım Yayın, Mayıs 1996.
- Bilgegil, M. Kaya: **Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgat)**, 2. b., İstanbul, Enderun Kitabevi, 1989.
- Bilgenoğlu, Ali: “Sömürgeler Çağında ‘Kralın Tacındaki Elmas’: Hindistan’ın İngiliz Sömürgeciliğindeki Yeri ve Önemi”, **APJIR - Academic Platform Journal of Islamic Research**, C. 4, S. 3, 2020, s. 272-290.
- Bilgin, A. Azmi: “Türk Tasavvuf Şiirinde ‘Ölmeden Önce Ölme’ Temi”, **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, S. 142, İstanbul, Nisan 2007, s. 36-44.
- Boethius: **Felsefenin Tesellisi**, Latince'den Çeviren: Çiğdem Dürüşken, 5. b., İstanbul, Alfa, 2015.
- Booth, Wayne C.: **İroninin Retoriği**, çev. Suzan Sarı, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2016.
- Brooks, Cleanth: “Irony and ‘Ironic’ Poetry”, **College English**, Published by (yayıncı kuruluş) National Council of Teachers of English, Vol. (C.) 9, No. (S.) 5, February (Şubat) 1948, p. (s.) 231-237.
- Brooks, Cleanth: “Irony as a Principle of Structure”, **Literary Opinion in America**, ed. Morton Dauwen Zabel, 3d. rev. ed. (revize edilmiş 3. b.), New York, Harper & Row, 1962, p. (s.) 729-741.
- Brummack, Jürgen: “Zu Begriff und Theorie der Satire”, **Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte**, Volume (C.) 45, Issue (S.) 1, October (Ekim) 1971, p. (s.) 275-377.
- Bulut, Ali: **Belâgat (Meânî - Beyân - Bedî’)**, 10. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Kasım 2020.
- Bulut, Ali: **Belâgat Terimleri Sözlüğü**, 2. b., İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, Ocak 2021.
- Canatak, A. Mecit v.d.: **Dijital Çağ Türk Edebiyatı ve Medyalararasılık Tartışmaları**, 1. b., İstanbul, Hiperyayın, 2019.

- Cansever, Edip: **Sonrası Kahr I (Bütün Şiirleri)**, 7. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011.
- Cansever, Edip: **Sonrası Kahr II (Bütün Şiirleri)**, 6. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2011.
- Cansever, Edip: **Şiiri Şiirle Ölçmek (Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar)**, haz. Devrim Dirlikyapan, 2. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2012.
- Cebeci, Oğuz: **Komik Edebi Türler (Parodi, Satir ve İroni)**, 2. b., İstanbul, İthaki Yayınları, Ocak 2017.
- Cebeci, Oğuz: “Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri”, **Cogito (Dosya: İroni)**, S. 57, İstanbul, Kış 2008, s. 87-104.
- Cezani, Bijan: **İran Meşrutiyet Devrimi – Güçler ve Amaçlar (1906-1911)**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2014.
- Coşkun, Menderes: “Kinayenin Belâgat Kitaplarındaki Seyri ve Onu Yeniden Anlama ve Sunma Denemesi”, **bilig (Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi)**, S. 44, Kış 2008, s. 63-88.
- Cuddon, J. A.: **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**, revised by C. E. Preston (tarafından revize edilmiştir), London (Londra), Penguin Books, 1999.
- Çağrıçı, Mustafa: “İSTİHZA”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 23, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2001, s. 347-348.
- Çelebi, Süleyman: **Vesîletü’n Necât Mevlid-i Şerif**, 2. b., İstanbul, Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı Yayınları, 2022.
- Çetin, Nurullah: “İkinci Yeni Şiir Hareketi”, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, ed. Nurullah Çetin & Fatih Sakallı & Cengiz Karataş, 1. b., Ankara, İlbilge, 2021, s. 131-144.
- Çetin, Nurullah: “İlhan Berk (1918-2008)”, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, ed. Nurullah Çetin & Fatih Sakallı & Cengiz Karataş, 1. b., Ankara, İlbilge, 2021, s. 161-169.
- Çiçek, Kemal: “OSMAN PAŞA, Özdemiroğlu”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 33, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2007, s. 471-473.

- Çoruk, Ali Şükrü: “Ders Notları”, **Yeni Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah**, Üsküdar/İstanbul, FSMVÜ Edebiyat Fakültesi, 21 Şubat 2020 - 23 Mayıs 2020.
- Daşcıoğlu, Yılmaz: “İkinci Yeni Şiiri”, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri**, 7. Ünite, ed. Hasan Akay & Muharrem Dayanç, Eskişehir, T.C. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını, Ağustos 2018, s. 120-137.
- de Cervantes Saavedra, Miguel: **Don Kişot**, çev. Reşat Nuri Güntekin, 1. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2009.
- de Man, Paul: **Aesthetic Ideology (Theory and History of Literature, Volume [C.] 65)**, Edited with an Introduction by (ed./haz.) Andrzej Warminski, Minneapolis/London (Londra), University of Minnesota Press, 1996.
- de Man, Paul: **Allegories of Reading**, New Haven and London, Yale University Press, 1979.
- Demiralp, Oğuz: “Alttan Dalma”, **Cogito (Dosya: İroni)**, S. 57, İstanbul, Kış 2008, s. 164-168.
- Demirel, H. Gamze: “Klasik Türk Edebiyatı Geleneğinde Hiciv”, **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi (TALİD)**, C. 5, S. 10, 2007, s. 131-154.
- Demiriş, Bedia: “Menippos Tarzı Kabaklaşma: Apocolocytosis Üzerine Bir Çözümleme”, **NaviSalvia - Sina Kabağaç’ı Anma Toplantısı - 2008 / Satyros**, 1. b., İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, Mayıs 2009, s. 1-20.
- Derrida, Jacques: **De la grammatologie**, 1ère édition (1. b.), Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.
- Devellioğlu, Ferit: **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat (Eski ve Yeni Harflerle)**, Ankara, Doğu Ltd. Şti. Matbaası, 1962.
- Dış Haberler Servisi: “Şili’de ordu ayaklandı ve Allende intihar etti”, **Cumhuriyet**, S. 17641, 12 Eylül 1973 Çarşamba.
- Dinçer, İsmail: **Çıktım Erik Dalına Şerh**, 1. b., Türkiye, Okumuşlar Yayıncılık, Haziran 2021.
- Doğan, Mehmet Can: “1940’tan 1960’a Türk Şiiri”, **Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış (Yeni Türk Edebiyatı)**, ed. M. Kayahan Özgül, C. 2, 2. b., Ankara, Kurgan Edebiyat Yayınları (Berikan Yayınevi), 2015, s. 517-584.
- Doğan, Mehmet: “Cemal Süreya’nın Şiiri (Yapı, Tema ve Anlatım)”, Ankara: Gazi Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2007.

- Durmuş, İsmail: “HEZL (Arap Edebiyatı)”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 304-305.
- Durmuş, İsmail: “HİCİV (Arap Edebiyatı)”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 447-449.
- Durmuş, İsmail: “ÎHÂM”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 21, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2000, s. 525-527.
- Durmuş, İsmail: “MİZAH”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 30, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2020, s. 205.
- Durmuş, İsmail & Pala, İskender: “İSTİARE”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 23, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2001, s. 315-318.
- Durmuş, İsmail: “TELMİH”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 40, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2011, s. 407-408.
- Düzgün, Şaban Ali: “Bir Arada Yaşamının Ahlakî ve Felsefî Temelleri”, **Kelâm Araştırmaları Dergisi**, C. 13, S. 2, 2015, s. 583-592.
- Eco, Umberto: **Alımlama Göstergebilimi**, çev. Sema Rifat, 1. b., İstanbul, Düzlem Yayınları, 1991.
- Ediz, İsmail: “Birinci Dünya Savaşı Sonrasında Filistin’de Toplum ve Siyaset 1919-1922”, **Türkiye Ortadoğu Çalışmaları Dergisi (Turkish Journal of Middle Eastern Studies)**, C. 2, S. 2, Sakarya, 2015, s. 141-176.
- Egan, Cort: “İroninin Kurbanı”, çev. Yurdanur Salman & Deniz Hakyemez, **Kitaplık (Dosya: İroni)**, S. 123, İstanbul, Ocak 2009, s. 64-69.
- Ekinci, Ramazan: “Türk Hiciv Edebiyatının Sıradışı Bir Şairi: Küfrî-i Bahâyî ve Eserlerinden Örnekler”, **Türkiyat Mecmuası**, C. 24, S. 2, Güz 2014, s. 33-58.
- Eliot, T. S.: **Denemeler**, çev. Akşit Göktürk, İstanbul, Afa Yayınları, Aralık 1987.
- Eliot, T. S.: **Denemeler**, çev. Halit Çakır, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1988.
- Elliott, Robert C.: **The Power of Satire: Magic, Ritual, Art**, Princeton, Princeton University Press, 1960.
- Emre, İsmet: **Postmodernizm ve Edebiyat**, 2. b., Ankara, Anı Yayınları, 2006.

- Emre, Yunus: **Sevelüm Sevillelüm**, haz. İlhami Emin, Üsküp, Birlik Yayınları, 1991.
- Enginün, İnci: **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, 21. b., İstanbul, Dergâh Yayınları, Ağustos 2019.
- Enser, Ramazan: “Sezai Karakoç’un Şiirlerinde Geleneğin Tezahür Odakları Olarak İnsan, Zaman ve Mekân”, İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2018.
- Erdost, Muzaffer İlhan: **Üç Şair (Nazım Hikmet, Cemal Süreya, Ahmed Arif)**, 2. b., Ankara, Onur Yayınları, Eylül 2004.
- Eroğlu, Ebubekir: “DİRİLİŞ”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 9, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1994, s. 371-372.
- Eyice, Semavi: “GALATA KULESİ”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 13, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1996, s. 313-316.
- Eyuboğlu, Bedri Rahmi: **Dol Karabakır Dol**, Ankara, Bilgi Yayınevi, Kasım 1974.
- Fikret, Tefvik: **Rübâb-ı Şikeste**, haz. Abdullah Uçman & Hasan Akay, 3. b., İstanbul, Çağrı Yayınları, 2010.
- Fletcher, M. D.: **Contemporary Political Satire**, Boston, University Press of America, 1987.
- Freedman, Judy S.: **Easing the Teasing: Helping Your Child Cope with Name-Calling, Ridicule, and Verbal Bullying**, 1st edition (1. b.), United States of America (Amerika Birleşik Devletleri), Contemporary Books & McGraw-Hill, 2002.
- Frye, Northrop: **Anatomy of Criticism**, 1st edition (1. b.), Princeton, Princeton University Press, 1957.
- Frye, Northrop: **Eleştirinin Anatomisi**, İngilizceden Çeviren: Hande Koçak, 1. b., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015.
- Geçgel, Hulusi: “İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan”, Edirne: Trakya Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2002.
- Genç, Mehmet Sabri: “Emil Michel Cioran ve Metafiziksel İroni”, **Cogito (Dosya: İroni)**, S. 57, İstanbul, Kış 2008, s. 169-195.
- Göçgün, Önder: “Süleyman Nazif’te Nükte ve Hazırcevaplılık”, **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, C. 15, S. 39, Erzurum, 2009, s. 173-186.

- Gökalp Alpaslan, G. Gonca: “Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirine Genel Bir Bakış”, **I. Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri**, haz. Yunus Koç & Serdar Sağlam & Cahit Gelekci, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırma Enstitüsü Yayınları, 25-26 Mayıs 2006, s. 127-152.
- Gökgöz, Turgay: “Arap Şiirinde Nakîza Türü”, **Nüşa**, C. 20, S. 51, Aralık 2020, s. 31-56.
- Göksel, Nil: “Mesafeler”, **Hece (Dosya: Sanatsal Teknik Olarak Parodi)**, S. 220, Ankara, Nisan 2015, s. 59-63.
- Göksel, Nil: “Unutma, Parodi ve İroni”, **FLSF (Süleyman Demirel Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi)**, S. 1, Bahar 2006, s. 131-140.
- Green, D. H.: **Irony in the Medieval Romance**, 1st edition (1. b.), Great Britain (Büyük Britanya), Cambridge University Press, 1979.
- Griffin, Dustin: **Satire: A Critical Reintroduction**, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1994.
- Güçbilmez, Beliz: **Sophokles’ten Stoppard’a İroni ve Dram Sanatı**, Ankara, Deniz Kitabevi, 2005.
- Güçbilmez, Beliz: “Türk Tiyatrosunda İronik Söz, İronisiz Metin”, **Hece (Dosya: Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1)**, S. 124, Ankara, Nisan 2007, s. 104-111.
- Günay, Mustafa: “Yalnızlık ve Birliktelik Arasında İnsan İlişkileri”, **Temâşâ (Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi)**, S. 3, Temmuz 2015, s. 98-105.
- Gündüz, Tufan & Bektaş, A. Engin: “SAFEVÎLER”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 35, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2008, s. 451-459.
- Güven, Hikmet Feridun: “Klasik Türk Şiirinde Hiciv”, Ankara: Gazi Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1997.
- Harman, Ömer Faruk: “AHD-i ATÎK”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 1, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1988, s. 494-501.
- Harman, Ömer Faruk: “DÂVÛD”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 9, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1994, s. 21-24.

- Harman, Ömer Faruk: “MERYEM”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 29, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2004, s. 236-242.
- Harman, Ömer Faruk: “MÛSÂ”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 31, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2020, s. 207-213.
- Harman, Ömer Faruk: “YED-i BEYZÂ”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 43, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2013, s. 376-377.
- Hâşim, Ahmed: **Bir Günün Sonunda Arzu (Bütün Şiirleri)**, Yeni yazıya çeviren ve günümüz diline uyarlayan: Kemal Bek, 2. b., İstanbul, Can Sanat Yayınları, Nisan 2013.
- Hoesterey, Ingeborg: **Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature**, Bloomington, Indiana University Press, 2001.
- Hutcheon, Linda: **Postmodernizmin Poetikası (Tarih, Teori, Kurgu)**, çev. Yunus Balcı, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Ocak 2020.
- İlgürel, Mücteba: “CELÂLÎ İSYANLARI”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 7, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1993, s. 252-257.
- İlhan, Attilâ: **Ben Sana Mecburum**, 26. b., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, t.y..
- İlhan, Attilâ: **Sisler Bulvarı**, 22. b., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Şubat 2012.
- İnam, Ahmet: **Yolculuk Hazırlıkları**, 1. b., İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000.
- İpekten, Halûk: “GAZEL”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 13, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1996, s. 440-442.
- Jankélévitch, Vladimir: **İroni**, çev. Yunus Çetin, 1. b., İstanbul, Metis Yayınları, Ekim 2020.
- Kacıroğlu, Murat: “İkinci Yeni Şiirinde Öteki Dünya: Ortadoğu ve Afrika”, **Türkiyat Mecmuası**, C. 21, S. 2, Güz 2011, s. 177-210.
- Kaçar, Mustafa: “HEZARFEN AHMED ÇELEBİ”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 297.
- Kanık, Orhan Veli: **Bütün Şiirleri**, 27. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2010.

- Karaca, Alâattin: **İkinci Yeni Poetikası**, 5. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2019.
- Karadeniz, Mustafa: “Cemal Süreya’nın Şiir Estetiğinde Poetik Sadakat: Poetika ve Şiir Arasındaki Mütakabiliyet”, Malatya: İnönü Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2015.
- Karakoç, Sezai: **Edebiyat Yazıları I: Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir**, 4. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mayıs 2007.
- Karakoç, Sezai: **Edebiyat Yazıları II: Dişimizin Zarı**, 6. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mayıs 2016.
- Karakoç, Sezai: **Gün Doğmadan**, 27. b., İstanbul, Diriliş Yayınları, Mart 2020.
- Karataş, Turan: **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Perşembe Kitapları, 2001.
- Karataş, Turan: “İkinci Yeni”, **İkinci Yeni Şiir (Antoloji - Dosya)**, haz. Mehmet H. Doğan, 1. b., İstanbul, İkaros Yayınları, 2008, s. 224-232.
- Kesebir, Ensar: “Hızır ile Kırk Saat ve Modernleşme Vurgusu”, **Mustafa Kemal University Journal of Social Sciences Institute (Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi)**, Volume (C.) 12, Issue (S.) 29, Year (Yıl) 2015, p. (s.) 247-257.
- Kierkegaard, Søren: **İroni Kavramı (Sokrates’e Yoğun Göndermelerle)**, çev. Sıla Okur, 4. b., Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, Ocak 2020.
- Kılıç, Savaş: “İroni, İstihza, Alaysama”, **Cogito (Dosya: İroni)**, S. 57, İstanbul, Kış 2008, s. 143-148.
- Kılıç, Zülküf: “Türk Edebiyatında Birbirine Yakın Üç Kelime: Hiciv, Medih ve Hezel”, **Turkish Studies**, Volume (C.) 7, Issue (S.) 3, Summer (Yaz) 2012, p. (s.) 1741-1750.
- Kınay, Nilay: “Sanat Eserinde Bir Değer Olarak Güzelliğin Açılımı: Nedim’in ‘Bir Safâ Bahş Edelim Gel Şu Dil-i Nâşâda’ Şarkısı”, **Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 50, Haziran 2013, s. 181-191.
- Kirk, Eugene P.: **Menippean Satire: An Annotated Catalogue of Texts and Criticism**, New York, Garland Publishing, 1980.
- Kısakürek, Necip Fazıl: **Çile**, 70. b., İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, Ekim 2010.
- Kiragos, Genceli: **Moğol İstilas (1220-1265)**, çev. Mahmut Kemal Bey, haz. Fuat Hacısalıhoğlu & İlhan Aslan, ed. Ayşe Pul, 1. b., İstanbul, Post, Kasım 2018.

- Kitiş, Emine: “Türkçe Ders Kitaplarında Metinlerarası Okumaya Yönelik Bir İnceleme”, **İdil (Sanat ve Dil Dergisi)**, C. 6, S. 39, Ankara, 20 Aralık 2017, s. 2999-3009.
- Knox, Norman: “On the Classification of Ironies”, **Modern Philology**, Vol. (C.) 70, No. (S.) 1, August (Ağustos) 1972, The University of Chicago Press, p. (s.) 53-62.
- Knox, Norman: **The Word Irony and Its Context, 1500-1755**, 1st edition (1. b.), Durham-North Carolina (Kuzey Carolina), Duke University Press, 1961.
- Koçak, Orhan: **Bahisleri Yükseltmek: Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi**, 1. b., İstanbul, Metis Yayınları, Şubat 2011.
- Koç, Okan: “Komik Olanın Peşinde: Parodi”, **Türk Dili (Dil ve Edebiyat Dergisi)**, C. CIX, S. 767-768, Ankara, Kasım-Aralık 2015, s. 233-238.
- Kolcu, Ali İhsan: **Edebiyat Kuramları (Tanım-Tenkit-Tahlil)**, 6. b., Rize, Salkımsöğüt Yayınevi, Temmuz 2019.
- Korkmaz, Ramazan v.d.: “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”, **Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000 (El Kitabı)**, ed. Ramazan Korkmaz, 12. b., Ankara, Grafiker Yayınları, Ağustos 2018, s. 237-340.
- Köksal, M. Fatih: “NAZÎRE (Türk Edebiyatı)”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 32, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2006, s. 456-458.
- Kul, Erdoğan: “Ece Ayhan’ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma”, Ankara: Ankara Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2007.
- Kurtuluş, Rıza: “RİZÂ ŞAH PEHLEVÎ”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 35, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2008, s. 67.
- Lipsius, Justus: **Satyra Menippaea. Somnium. Lusus in nostri aevi Criticos.**, Plantin, 1581.
- Lorca, Federico Garcia: **Cante jondo şiiri / İlk şarkılar / Şarkılar (Bütün şiirler, 2)**, çev. Sait Maden, İstanbul, Çekirdek Yayınları, Ekim 1997.
- Merçil, Erdoğan: “MAHMÛD-ı GAZNEVÎ”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 27, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2003, s. 362-365.
- Mısrî, Niyazî v.d.: **Çıktım Erik Dalına (Yunus Emre’nin Bir Şiirinin Üç Şerhi)**, haz. Suat Ak, 3. b., İstanbul, Büyüyenay Yayınları, 2017.

- Morford, Mark: **Stoics and Neostoics: Rubens and the Circle of Lipsius**, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- Muecke, Douglas Colin: **Irony and the Ironic**, Bristol, Methuen & Co. Ltd. Publishind, 1982.
- Muecke, Douglas Colin: **The Compass of Irony**, London (Londra), Methuen & Co. Ltd., 1969.
- Müller, Rolf Arnold: **Komik und Satire**, Zürich, Juris Druck, 1973.
- Narlı, Mehmet: “Öykü ve İroni”, **Hece (Dosya: Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-2)**, S. 125, Ankara, Mayıs 2007, s. 72-81.
- Necatigil, Behçet: **Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü**, 5. b., İstanbul, Varlık Yayınları, Eylül 1968.
- Okay, M. Orhan: “HİCİV”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 447.
- Okay, M. Orhan: “HİCİV (Türk Edebiyatı -c. Yeni Türk Edebiyatı-)”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 452-454.
- Oral, Tan: **Yaza Çize**, 1. b., İstanbul, İris Yayınları, Kasım 1998.
- Öcal, Oğuz: “Edip Cansever’in Şiirleri Üzerine Bir İnceleme”, Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2009.
- Öksüz, Mert: “Cumhuriyet Devri Türk Şiirinde Hiciv (1923-1960)”, Konya: Selçuk Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2015.
- Özdemir, H. Ahmet: **Moğol İstilâsı (Cengiz ve Hülâgû Dönemleri)**, 1. b., İstanbul, İz Yayıncılık, 2005.
- Özdemir, Serkan: “‘Alaycı Taklit’ ile ‘Yeniden Yazma’ Arasında Bir Teknik: Parodi”, **Türk Dili (Dil ve Edebiyat Dergisi)**, C. CVIII, S. 761, Ankara, Mayıs 2015, s. 78-80.
- Özdemir, Serkan: “Modern Türk Romanında Parodi”, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2019.
- Öztokat Kılıçeri, Nedret: “Marcel Proust’un Ardında”, **Notos (Marcel Proust Doğumunun 150. Yılında)**, S. 88, İstanbul, Eylül-Ekim 2021, s. 27-32.
- Öztürk, Mehmet: “Hz. Ömer’in İçtihatlarının Fıkhi İlkelerindeki Karşılığına Kısa Bakışlar”, **Amasya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, S. 2, Haziran 2014, s. 75-103.

- Özuygun, Ali Rıza v.d.: “Şeyh Galib’in ‘Düştü’ Redifli Gazelinin Şerhi ve Yapısalcılık Açısından İncelenmesi”, **EKEV Akademi Dergisi**, S. 60, Yaz 2014, s. 321-338.
- Pala, İskender & Akkuş, Metin: “HİCİV (Türk Edebiyatı -a. Divan Edebiyatı-)”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 450-452.
- Pala, İskender: **Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü**, 9. b., İstanbul, L&M (Leyla ile Mecnun) Yayınları, Ekim 2002.
- Pala, İskender: “HEZL (Türk Edebiyatı)”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 305-306.
- Papy, Jan: “Justus Lipsius as Translator of Greek Epigrams”, **Humanistica Lovaniensia (Journal of Neo-Latin Studies)**, Vol. (C.) 42, 1993, p. (s.) 274-284.
- Perinçek, Doğu: “Sürgün-Efsane-Düş-Materyalizm”, **Hürriyet Gösteri (Cemal Süreya Eki)**, S. 111, İstanbul, Şubat 1990, s. 36-39.
- Petronius: **Satyricon**, çev. F. Gül Özaktürk, 1. b., Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2003.
- Platon: **Devlet**, Çevirenler: Sabahattin Eyüboğlu - M. Ali Cimcoz, 1. b., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.
- Rifat, Oktay: **Bütün Şiirleri I**, 2. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2010.
- Rona, Zeynep (ed./haz.) v.d.: **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C. 1 (A-G) / 2 (G-N) / 3 (O-Z), 1. b., İstanbul, Yem (Yapı Endüstri Merkezi) Yayınları, 1997.
- Rose, Margaret A.: **Parodi: Antik, Modern ve Postmodern**, çev. Cansu Dikme, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2016.
- Rosenau, Pauline Marie: **Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri**, çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Ark Yayınları, 1998.
- Russell, John & Brown, Ashley: **Satire: A Critical Anthology**, Cleveland, The World Publishing Company, 1967.
- Sami, Şemseddin: **Kâmûs-ı Türkî**, İstanbul, Çağrı Yayınları, 2004.
- Sandalcı, Sema: **Roma Edebiyatında Satura Türü Kelimenin Kökeni ve Edebi Gelişimi**, 1. b., İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2001.

- Saraç, M. A. Yekta: **Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat**, 16. b., İstanbul, Gökkuşbu, 2019.
- Sazyek, Hakan: **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, 3. b., Ankara, Akçağ Yayınları, 2006.
- Seneca: **Seçme Epigramlar ve İmparator Claudius’un Kabaklaşması**, çev. Samim Sinanoğlu, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı (M.E.B.), 1947.
- Senn, Mischa Charles: **Satire und Persönlichkeitsschutz**, Bern, Stämpfli Verlag AG, 1998.
- Sterne, Laurence: **Tristram Shandy Beyefendi’nin Hayatı ve Görüşleri**, çev. Nuran Yavuz, 1. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1999.
- Sümer, Faruk & Kurtuluş, Rıza: “KAÇARLAR”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 24, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2001, s. 51-54.
- Süreya, Cemal: **“Günübirlik”ler (Toplu Yazıları II)**, 4. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2020.
- Süreya, Cemal: **“Güvercin Curnatası” (Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları)**, haz. Nursel Duruel, 9. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2020.
- Süreya, Cemal: **On Üç Günün Mektupları ve 1967-1978 Mektupları**, 14. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2015.
- Süreya, Cemal: **Papirüs’ten Başyazılar**, Derleyen: Zuhâl Tekkanat, 2. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2019.
- Süreya, Cemal: **Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)**, 49. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2013.
- Süreya, Cemal: **Şapka Dolu Çiçekle (Toplu Yazıları I)**, 9. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2019.
- Szerszynski, Bronislaw: “The Post-ecologist Condition: Irony as Symptom and Cure”, **Environmental Politics**, Vol. (C.) 16, No. (S.) 2, April (Nisan) 2007, p. (s.) 337-355.
- Şahin, Halil İbrahim: “Gelenek, Gülme ve Şaka”, **Millî Folklor (Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi)**, S. 101, Bahar 2014, s. 237-251.
- Şenderin, Zübeyde: “Turgut Uyar: Sanat Hayatı ve Eserleri”, **Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 2, S. 1, Ocak 2012, s. 143-162.
- Tâhirü’l-Mevlevî: **Edebiyat Lügatı**, Neşre hazırlayan: Kemâl Edib Kürkçüoğlu, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1994.

- Tâhirü'l-Mevlevî: **Tannâne ve Tayyâre Kasîdeleri Şerhi**, haz. Cüneyt Taşan, 1. b., İstanbul, Dün Bugün Yarın Yayınları, 2021.
- Tamer, Ülkü: **Lucia (Kitaplarına Girmemiş Şiirleri)**, Yayına Hazırlayan: Emine Selcen Bekmezci, 1. b., Ankara, Karakum Yayınevi, Haziran 2020.
- Tamer, Ülkü: **Yanardağın Üstündeki Kuş (Toplu Şiirler)**, 1. b., İstanbul, Ketebe Yayınları, Ocak 2021.
- Tarancı, Cahit Sıtkı: **Otuz Beş Yaş (Bütün Şiirleri)**, Derleyen: Asım Bezirci, 40. b., İstanbul, Can Sanat Yayınları, Mayıs 2010.
- Taşdelen, Vefa: “İroni”, **Hece (Dosya: Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1)**, S. 124, Ankara, Nisan 2007, s. 53-66.
- Taşdelen, Vefa: “Romantik İroni”, **Hece (Dosya: Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-2)**, S. 125, Ankara, Mayıs 2007, s. 50-54.
- Taşdemir, İpek: “Klasik Türk Edebiyatında Hiciv Literatürü”, **Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)**, C. 6, S. 6, 2019, s. 132-156.
- Tatçı, Mustafa: **Yûnus Bir Söz Söylemiş (“Çıktım Erik Dalına” Şerhi)**, 1. b., İstanbul, H Yayınları, 2020.
- Tebrizî, Ahmed Kesrevî: **İran Meşrutiyet Tarihi**, çev. Mehdi Kamruz & Hamit Zafer Kars, 1. b., İstanbul, Kaynak Yayınları, Mart 2021.
- Tekin, Feridun: “Hz. Peygamber’in Hediyeyeşmeye Verdiği Değer”, **Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. II, S. 1, Ocak-Haziran 2018, s. 61-86.
- Tiken, Servet: “Metinlerarasılık ve Parodi Açısından Rıfat Ilgaz’ın *Don Kişot İstanbul’da* Adlı Öyküsü Üzerine Bir İnceleme”, **Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (ERZSOSDE)**, C. 10, S. 2, Erzincan, 2017, s. 241-247.
- Tokmak, A. Naci: “HİCİV (Fars Edebiyatı)”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 17, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998, s. 449-450.
- Tonga, Necati: “Evrak-ı Perişan Arasında -7-: Turgut Uyar Külliyyatına İlaveler”, **Kültür Atlası**, Aralık 2020, s. 96-100.
- Tosun, Necip: **Modern Öykü Kuramı**, 1. b., Ankara, Hece Yayınları, Kasım 2011.
- Tosun, Necip: “Öyküde İronik Anlatım”, **Hece (Dosya: Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1)**, S. 124, Ankara, Nisan 2007, s. 84-91.
- Tuğluk, Abdulhakim: “İroni Nedir?”, **idil**, C. 6, S. 29, 2017, s. 441-467.

- Tuğluk, Abdulkhakim: “Postmodern Türk Romanında İroni”, Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2016.
- Türk Dil Kurumu: **Türkçe Sözlük**, 11. b., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.
- Uçman, Abdullah: “TEVFİK FİKRET”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 41, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2012, s. 9-13.
- Uludağ, Süleyman: “ŞATHİYE”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 38, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2010, s. 370-371.
- Uyar, Turgut: **Büyük Saat (Bütün Şiirleri)**, 10. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2011.
- Uyar, Turgut: **Korkulu Uсталık (Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar & Bir Şiirden)**, haz. Alâattin Karaca, 5. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2018.
- Uysal, R. Selçuk: **Belâgat ve Edebî Sanatlar Lügati**, 1. b., İstanbul, Doğu Kütüphanesi, 2016.
- Uzun, Mustafa İsmet: “TELMİH (Türk Edebiyatı)”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 40, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2011, s. 408-409.
- Varro, Marcus Terentius: **Saturarum Menippearum fragmenta**, edited by (ed.) Raymond Astbury, 2. ed. (b.), München und Leipzig (Münih ve Leipzig), De Gruyter (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), 2002.
- Vergilius: **Aeneis (Bütün Eserleri-II)**, çev. Türkân Uzel, 1. b., Öteki Yayınevi, Ekim 1998.
- Weinbrot, Howard D.: **Menippean Satire Reconsidered: From Antiquity to the Eighteenth Century**, 1st edition (1. b.), Baltimore, The John Hopkins University Press, 2005.
- Yakupi, Muhammed: **Çağrışımlar Kataloğu**, 1. b., Ankara, Kanguru Yayınları, Ocak 2016.
- Yakupi, Muhammed: **Vardar Mavisi**, 1. b., Ankara, İmgenin Çocukları, Mart 2021.
- Yapı Kredi Yayınları: **Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, C. I (A-İ) / II (K-Z), 3. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2010.
- Yardımcı, İsmail: “Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri”, **Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 3, S. 2, Uşak, Haziran 2010, s. 1-41.

- Yaşar: **Cadde**, İstanbul, Seyhan Müzik, 2013.
- Yaşar: **Hatırla**, İstanbul, Topkapı Müzik, 2005.
- Yaşar: **Masal**, İstanbul, Topkapı Müzik, 2001.
- Yaşar: **Sevda Sinemalarda**, İstanbul, Seyhan Müzik, 2006.
- Yıldız, Hakkı Dursun v.d.: “ABBÂSÎLER”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 1, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1988, s. 31-56.
- Yılmaz, Cuma Ali: “Büyük İskender’in Hayatı ve Faaliyetleri”, Elazığ: Fırat Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2016.
- Yılmaz, Mehmet: “Kente Alışamayan Uyumsuz Bireyin Öyküsü: Turgut Uyar’ın Geyikli Gece Şiiri Üzerine Bir Tahlil Denemesi”, **Turkish Studies**, Volume (C.) 6, Issue (S.) 3, Summer (Yaz) 2011, p. (s.) 1893-1906.
- Yılmaz, Tuncer: “Ütopya Hiciv Bağlamında Samuel Butler ve *Erewhon*”, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2011.
- Yiğit, İsmail & Bektaş, A. Engin: “EMEVLER”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 11, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1995, s. 87-108.
- Url-1** <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/parody>>, erişim tarihi 21.07.2021.
- Url-2** <<https://www.duden.de/suchen/dudenonline/Parodie>>, erişim tarihi 21.07.2021.
- Url-3** <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/parodie/58267>>, erişim tarihi 21.07.2021.
- Url-4** <<https://www.aktuelpsikoloji.com/roland-barthes-ve-yazarin-olumu-532yy.htm>>, erişim tarihi 25.09.2021.
- Url-5** <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pastiche>>, erişim tarihi 17.11.2021.
- Url-6** <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Pastiche>>, erişim tarihi 17.11.2021.
- Url-7** <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pastiche/58555>>, erişim tarihi 17.11.2021.
- Url-8** <<https://amp.onedio.com/haber/smyrna-antik-kenti-kazilarinda-mitolojik-varlik-satyros-kabartmasi-bulundu-913522>>, erişim tarihi 10.02.2022.

- Url-9 <<https://www.turkcebilgi.com/faun>>, erişim tarihi 10.02.2022.
- Url-10 <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/satire>>, erişim tarihi 11.02.2022.
- Url-11 <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Satire>>, erişim tarihi 11.02.2022.
- Url-12 <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/satire/71079>>, erişim tarihi 11.02.2022.
- Url-13 <<https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Arhilohos>>, erişim tarihi 21.02.2022.
- Url-14 <<https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Menippos>>, erişim tarihi 21.02.2022.
- Url-15 <https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Samsatlı_Lukianos>, erişim tarihi 21.02.2022.
- Url-16 <https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Quintus_Ennius>, erişim tarihi 22.02.2022.
- Url-17 <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Gaius_Lucilius>, erişim tarihi 22.02.2022.
- Url-18 <<https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Horatius>>, erişim tarihi 22.02.2022.
- Url-19 <https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Marcus_Porcius_Cato>, erişim tarihi 22.02.2022.
- Url-20 <https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Aulus_Persius_Flaccus>, erişim tarihi 22.02.2022.
- Url-21 <https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Decimus_Junius_Juvenalis>, erişim tarihi 22.02.2022.
- Url-22 <<https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Harnâme>>, erişim tarihi 05.03.2022.
- Url-23 <https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Marcus_Terentius_Varro>, erişim tarihi 20.03.2022.
- Url-24 <https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Fransız_Din_Savaşları>, erişim tarihi 23.03.2022.
- Url-25 <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Satire_Ménippée>, erişim tarihi 23.03.2022.
- Url-26 <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/irony>>, erişim tarihi 14.04.2022.
- Url-27 <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Ironie>>, erişim tarihi 14.04.2022.

- Url-28 <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ironie/44252>>, erişim tarihi 14.04.2022.
- Url-29 <<https://www.kuranvemeali.com/alay-ile-ilgili-ayetler>>, erişim tarihi 18.07.2022.
- Url-30 <<https://www.nisanyansozluk.com/kelime/mecaz>>, erişim tarihi 17.08.2022.
- Url-31 <www.acikkara.com>, erişim tarihi 19.09.2022.
- Url-32 <<https://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/ÇORUK-Ali-Şükrü-YENİ-TÜRK-EDEBİYATINDA-TEHZİL.pdf>>, erişim tarihi 21.09.2022.
- Url-33 <<https://youtu.be/TGGXPTjMtWA>>, erişim tarihi 03.01.2023 & 19.10.2023.
- Url-34 <https://youtu.be/la-8_VhrlSk>, erişim tarihi 20.02.2023.
- Url-35 <<https://youtu.be/T9dxU0ZHJTA>>, erişim tarihi 20.03.2023.
- Url-36 <https://youtu.be/3gPLwZdYj_w>, erişim tarihi 20.03.2023.
- Url-37 <<https://youtu.be/dQOHnruwEsU> & https://youtu.be/c_4Hek5-h9s>, erişim tarihi 20.03.2023.
- Url-38 <<https://youtu.be/FMf4XMYEcgl>>, erişim tarihi 31.03.2023.
- Url-39 <<http://zaferyalcinpinar.com/ikinciyeeni2011.pdf>>, erişim tarihi 17.05.2023.
- Url-40 <<https://www.msxlabs.org/forum/muzik-tr/8530-yasar-gunacgun-3.html>>, erişim tarihi 18.05.2023.
- Url-41 <<https://m.aksam.com.tr/amp/magazin/emre-aydin-onceki-nesilden-biraz-biraz-alarak-taklit-etmistim/haber-1005965>>, erişim tarihi 20.05.2023.
- Url-42 <<https://www.hurriyet.com.tr/amp/yazarlar/izzet-capa/bizi-perisan-etti-27850450>>, erişim tarihi 20.05.2023.
- Url-43 <<http://fatih-vural.blogspot.com/2010/10/emre-aydn-roportaj.html?m=1>>, erişim tarihi 20.05.2023.
- Url-44 <<https://www.milliyet.com.tr/amp/cumartesi/melankolik-bir-tip-oldugumu-kabul-ediyorum-181011>>, erişim tarihi 20.05.2023.
- Url-45 <<https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Meryem>>, erişim tarihi 09.10.2023.
- Url-46 <<https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Theotokos>>, erişim tarihi 10.10.2023.

- Url-47 <<https://icguveysindeniclice.tumblr.com/page/114>>, erişim tarihi 11.10.2023.
- Url-48 <<https://isparta.ktb.gov.tr/TR-71232/st-paul-aziz-paulus.html>>, erişim tarihi 12.10.2023.
- Url-49 <<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2615032>>, erişim tarihi 14.10.2023.
- Url-50 <<https://www.pusulagazetesi.com.tr/sair-oktay-rifat-ve-esi-turkan-hanimin-hikayesi/amp>>, erişim tarihi 19.10.2023.
- Url-51 <<https://www.yenisafak.com/yazarlar/mustafa-kutlu/gunler-gelip-gecerken-28599>>, erişim tarihi 30.10.2023.
- Url-52 <<http://www.turkuyurdu.com/ala-pinar-kurna-kurna-6966.html>>, erişim tarihi 07.11.2023.
- Url-53 <<http://www.siiirparki.com/gnerval1.html>>, erişim tarihi 17.11.2023.
- Url-54 <<https://tr.m.wikipedia.org/wiki/555K>>, erişim tarihi 27.11.2023.
- Url-55 <[https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Guernica_\(tablo\)](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Guernica_(tablo))>, erişim tarihi 07.12.2023.
- Url-56 <<https://en.m.wikipedia.org/wiki/Muleta>>, erişim tarihi 07.12.2023.
- Url-57 <<https://www.karar.com/amp/yazarlar/alaattin-karaca/ali-korna-kagidina-basilmis-parlak-cocuklar-1598010>>, erişim tarihi 02.01.2024.
- Url-58 <<https://www.edebifikir.com/dosyalar/biz-kosu-bittikten-sonra-da-kosan-atlariz.html>>, erişim tarihi 03.01.2024.
- Url-59 <<http://www.turkbilimi.com/wp-content/uploads/2022/01/Lelegler.pdf>>, erişim tarihi 11.03.2024.
- Url-60 <<https://www.worldhistory.org/trans/tr/2-2366/buyuk-iskenderin-olumu/>>, erişim tarihi 12.03.2024.
- Url-61 <<https://dersimizdeprem.dask.gov.tr/uploads/workshops/pdf-16681605131729619500.pdf>>, erişim tarihi 23.03.2024.