


Araştırma Makalesi

# Refik Halid Karay'ın "Acıklı Komedi"si: Trajikomedi, İroni, Hiciv ve Mizahın İnşa Ettiği Bir Karşılaşma

Refik Halid Karay's "Acıklı Komedi": An Encounter Constructed by Tragicomedy, Irony, Satire and Humor

Mecnun KANDEMİR<sup>1</sup> Ayşe Nur ÖZDEMİR<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Dr., mkandem@hotmail.com 

<sup>2</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi, ayseurozdemir@trakya.edu.tr 

**Öz:** Refik Halid Karay, "Acıklı Komedi" başlıklı kurmaca metninde bir tür "insanlık durumu" olan savaşı, güç saplantısının güdülediği bitimsiz çekişmeyi ve "medeniyet" mitini ironik bir şekilde eleştirir. Özellikle I ve II. Dünya Savaşları etrafındaki kimi olaylara yaptığı göndermelerle ve tiyatro türünün uzlaşmalarından hareketle metnini biçimlendiren Karay, olay örgüsü için model olarak ise Daniel Defoe'nun roman türünün klasiklerinden biri sayılan *Robinson Crusoe* (1719) adlı eserinden ilham almıştır. Dönemi açısından başat niyeti hiciv olan "Acıklı Komedi", ironik bir üslubu, çift değerliliği birçok düzeyde içermekle birlikte evrensel bir olguya, savaşa ve onun yıkıcı sonuçlarına okurunu yönlendirirken trajik bir tabloya komik bir karakteri yerleştirir. Trajikomedi gibi gösterime dayalı türlerle de ilişkileri bulunan söz konusu metin, sadece ironi, hiciv gibi çift değerli edebî yöntemlerle çelişkileri, tutarsızlıkları ve uzlaşmaz gibi görünen zıt uçları teşhir etmekle kalmaz; aynı zamanda ortak bir cinnet hâli olan ve katılımcılarının yıkımlar dışında bir şeyle yüzleşmediği bir insanlık durumunu, savaşı sorgular. Dolayısıyla bu çalışmanın amacı, gerekli tanıtıcı ve kuramsal bilgileri verdikten sonra savaş teması etrafında sınırları oldukça genişleyen söz konusu metni hem bağlantılı olduğu önemli eserler ve "türsel konumu" hem de trajikomedi, ironi, mizah, uyumsuzluk, hiciv gibi edebî kategoriler açısından irdelemeyi denemektir.

**Anahtar Kelimeler:** Refik Halid Karay, "Acıklı Komedi", Trajikomedi, İroni, Hiciv



**Atıf:** Kandemir, M.; Özdemir, A. N. (2024). "Refik Halid Karay'ın 'Acıklı Komedi'si: Trajikomedi, İroni, Hiciv ve Mizahın İnşa Ettiği Bir Karşılaşma". *Edebî Eleştiri Dergisi*, 8(2): 502-515.

DOI: 10.31465/eeder.1510191

Geliş/Received: 06.07.2024

Kabul/Accepted: 19.10.2024

Yayın/Published: 22.10.2024



Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sunmuşlardır.

**Abstract:** In his fictional text titled "Acıklı Komedi", Refik Halid Karay ironically criticizes the war, which is a kind of "human condition", the endless conflict motivated by the obsession of power, and the myth of "civilization". Karay, who configured his text with references to some events, particularly around the World Wars I-II and the conventions of theatrical genres, modelled Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* (1719), which is considered one of the classics of the novel genre, as a source of inspiration for his text's plot. "Acıklı Komedi", whose primary motivation is satire for its early period, holds an ironic style and ambivalence in many ways, and places a comic character in a tragic scene while trying to direct the reader to a universal phenomenon, war and its destructive consequences. The aforementioned text, which also has relations with genres based on dramatic representation such as tragicomedy, not only exposes contradictions, inconsistencies and seemingly irreconcilable opposite poles through ambivalent literary devices such as irony, satire, at the same time, it questions war, a human condition that is a collective state of hysteria and whose participants face nothing but destruction. Therefore, the aim of this study, after giving the necessary theoretical and introductory information, is to try to analyze the text in question, whose boundaries have spanned considerably around the theme of war, in terms of both the important works it is related to and its "genre" and literary categories such as tragicomedy, irony, humor, incongruity, and satire.

**Keywords:** Refik Halid Karay, "Acıklı Komedi", Tragicomedy, Irony, Satire

## Giriş

“Acıklı Komedi”, ilk kez 20 Mayıs 1940 tarihli *Tan* gazetesinde Refik Halid Karay’ın “Haftanın Musahabesi” üst başlıklı köşesinde yayımlanır (1940: 5; 2009: 134-140<sup>1</sup>). Sonrasında Karay, bu metni, II. Dünya Savaşı’nın kendisine düşündürdüğü ya da hatırlattığı meselelere odaklanan (Aktaş, 1986: 41), savaşın mantıksızlığına, yıkıcılığına, gereksizliğine ve saçmalığına dair ironilerin şekillendirdiği yazılarını (Gariper ve Küçükkoşkun, 2006: 14) içeren *Tanrı’ya Şikâyet*’ine<sup>2</sup> (1944) alır. Türsel imkânlar bakımından oldukça zengin ve katmanlı olan bu metinde<sup>3</sup> bir tür “insanlık durumu” olan savaşın, güç saplantısının güdülediği bitimsiz çekişmenin ve “medeniyet” mitinin ironik bir eleştirisi yapılmaktadır. Metnini I ve II. Dünya Savaşları etrafındaki olaylardan ve tiyatro türünün kimi uzlaşımından da istifade ederek biçimlendiren Karay, konu ya da çerçeve bakımından model olarak ise Daniel Defoe’nun roman türünün klasiklerinden biri sayılan *Robinson Crusoe* (1719) adlı eserinden yararlanmıştır. Aynı zamanda “Acıklı Komedi”, trajikomedî gibi gösterime dayalı türlerden yararlanırken bir yönüyle de tarihsel gelişmelerin, gazete haberlerinin derlenip dönüştürülerek farklı bir bağlama uyarlandığı bir görünüm de sunar. Metin, bu çalışmanın uygulama bölümünde de görülebileceği gibi hem işlevseldir hem de birçok estetik olgunun belli ölçülerde keşiştiği, yan yana geldiği bir örgütlenmeye sahiptir. Dolayısıyla yazıldığı dönem açısından başat niyeti hiciv olan söz konusu metin, ironik bir üslubu ve özellikle modern edebiyata has bir olgu olan çift değerliliği (*ambivalence*) birçok yönüyle örnekler. Üstelik Karay, “evrensel bir olguya, savaşa ya da onun sonuçlarına okurunu yönlendirmek istemiştir” saptaması da metnin kurgulanışı ve sınanabilen tarihsel göndermeleri dikkate alındığında oldukça makuldür. Başlığıyla bile okuruna yoruma ilişkin strateji ve işaretler telkin etmekle birlikte roman ve tiyatro gibi türlere ait kimi uzlaşımını da harmanlayan metnin işlevselliği ile estetik yönü bu şekilde dengelenmiştir. Parodik yankılara da sahip metnin ironi sarkacında trajik ve komik yan yanadır. Aynı zamanda Karay’ın metnin çatışmalı bağlamı, kişilerini içine yerleştirdiği karşıtlık ve uyumsuzluk tabloları, mizahi bir etki de üretir.

Özetle, hacim bakımından oldukça kısa olan ve iki tablo şeklinde kurgulanan “Acıklı Komedi”, kavramları yerinden eden, ters çeviren bir örtülü savaş eleştirisidir. İnsan doğasındaki şiddet eğilimini, “medeniyet” perdesinin ardında kolektif cinnetin gizlenmesini ve “geri kalmış” ya da “medeni olmayan” şeklinde nitelendirilene dair olumsuz bakışı hedef alan mesajlar içerir. Bununla birlikte geliştiril(e)memiş bir “oyun taslağını” da andıran metin, ironi çeşitlerinin belirgin şekilde kullanımına sahne olur; trajikomedinin yerleşik özelliklerini “basitleştirdiği” gibi bir tür metinlerarasılık da örnekler. *Robinson Crusoe*’nun bir tür paraleli ya da yankısı şeklinde

<sup>1</sup> Karay, R. H. (2009). “Acıklı Komedi”, *Tanrı’ya Şikâyet*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi. Bu çalışmada hem gazete metni hem de künyesi verilen bu kitaptaki bölüm karşılaştırılmıştır; metinler yazıma ilişkin güncellemeler dışında neredeyse özdeştir; kelime düzeyinde çok sınırlı sayıdaki değişiklik anlamsal bütünlüğü etkilememektedir. Bu tür tasarruflar, alıntılarda mevcutsa gazetede ilk biçim, köşeli parantez içinde verilecektir.

<sup>2</sup> İlgili metin, “kronik” olarak tasnif edilmiştir; ancak Karay’ın “Acıklı Komedi”si tamamen kurmaca bir metindir; onu çevreleyen ikincil metinler -gazetede yayımlandığı düşünülürse- ve olaylar, tarihselliğini sadece gününün olası okuruna ifşa etmektedir. Ancak bu metni, farklı türlerle ilişkilerini ve metinlerarası yapısını ihmal etmeksizin ironi ve hiciv özgü karakteriyle değerlendirmek daha yerindedir.

<sup>3</sup> Gariper ve Küçükkoşkun *Tanrı’ya Şikâyet*’teki kimi yazıları “insan, savaş, Tanrı” kavramları ve ironik dil açısından değerlendirirken ilgili kitapta toplanan ve “kronik” şeklinde tasnif edilen metinlerin “yarı kurmaca” (2006: 8) şeklinde nitelendirilebileceğini belirtmiştir. Ancak bu değerlendirmeye alınmayan “Acıklı Komedi”nin ne bir kronik ne de “yarı kurmaca” bir metin olduğu söylenebilir; kanaatimizce bu metin, tamamen “kurmaca” kategorisinde tasnif edilmelidir.

çerçeveselenen "Acıklı Komedi", özellikle savaşın anlamsızlığı ve sırf şiddete yönelen bir medeniyetin yıkıcılığı temalarını odağına alırken hicvi işlevselleştirir. Metin hem karikatürleştirdiği hem de abartılarla ve kesin karşıtlıklarla simgeleştirilen, derinlikten mahrum kişileriyle de parodi ve mizah eksenine kayar. Aynı zamanda hicivle iş birliği hâlindeki ironinin, benzer edebî araçların açık şekilde somutlaştığı "Acıklı Komedi", trajik bir döngüsellığe ya da komik bir yinelemeye indirgediği olay gelişimi aracılığıyla medeniyet mitini, insan doğasının kendi varoluş koşullarına tehdit oluşturan kusurlarını, zaaflarını sorgular. En azından okur tarafından bu şekilde alımlanmayı ve yorumlanmayı talep eder. Dolayısıyla bu yazıda ilk önce trajikomedi, ironi ve hiciv ile ilgili metni yorumlamak için gerekli kuramsal bilgiler kısaca aktarılacaktır. Sonrasında metnin, dönemi için baskın işlevselliğine rağmen türsel anlamda zengin bir yelpazede gezinmesini mümkün hâle getiren trajikomedi, ironi, hiciv ve uyumsuzluk mizahı gibi edebî/sanatsal kategorilerle ilişkileri betimlenecek ve sonuç kısmında "Acıklı Komedi"nin tasnifi, eleştireliliği, estetik ve katmanlı yapısı üzerine kimi görüşler dikkatlere sunulacaktır.

### 1. Trajikomedi ve İkili Doğası Üzerine Kimi Dikkatler

Karşıtlıkların altını çizerken onların birbirinin yerine geçebilmesine de aracı olan trajikomik, "insan deneyiminin temel örüntüsü"dür (Foster, 2016: 9). Dolayısıyla "trajikomik" etiketi, birçok oyun ve metni niteleyecek denli kuşatıcıdır. İlgili etiket, bir taraftan trajikle komiğin oldukça yakın şekilde dengelendiği, trajedi ve komedinin daha "saf" veya "basit" biçimlerini karşılar; diğer taraftan ne ciddi ne de gülüncün baskın olduğu, özel bir algı ve deneyime işaret eden, son derece rahatsız edici duygusal tepkilerin bütünleştiği oyunlar (*drame*) için kullanılır. Daha ziyade karmaşık duygusal ve zihinsel tepkiler uyandıran kimi modern oyunlar da bu bağlamda değerlendirilir (Foster, 2016: 9-10). Bu terim, aynı zamanda kasvetli ve gerilimli bir atmosfere sahip olsa da bunu kıracak denli komik öğeler içeren trajik oyunları veya mutlu sonla biten, ciddi meselelerle meşgul oyunları da tanımlayabilir (Dewar-Watson, 2007: 15-27). Yelpazenin, trajik ile komiğin özdeşleştirilmesi, ironik karışımı veya onların arasındaki sıkı çelişkinin dışı vurumu gibi farklı aralıklarında konumlanan trajikomedi, nihayetinde absürt örneklerinde bile iki olgunun bir tür karışımıdır (Foster, 2016: 31).

Bu bağlamda "acıklı güldürü", Karay'ın kullandığı hâliyle "acıklı komedi" veya trajikomedi olarak nitelendirilen estetik olgu, "[t]ragedya ile komedyaya özelliklerinin biresiminden ortaya çıkmış oyun türü. Acı bir görünümü gülünç bir durum ya da gülünç bir görünümü acı verici bir durum içinde gösteren oyun" (Nutku, 1983: 1) şeklindeki tanımıyla ikili karakterini, acıklı ve gülünç olanı sentezlediğini açıkça yansıtır. Trajedi ve komediden alınan parçalar, iç içe geçtikleri bir bütün içinde sunulurken her iki türe ait öğeler de birbirini dönüştürür; komik ve trajik olanın birbirini "incelttiği" bir karışım ortaya çıkar. Dolayısıyla trajik veya komik, trajikomik bir tepki doğuracak şekilde birbirlerinin doğasını belirleyebilmektedir. "Akışkan", tanımlanması zor olan bu dramatik tür, ikili doğası itibarıyla trajik ile komiği, melodram ile farsa ait özellikleri, romantik ile hicve özgü olanı belli ölçülerde yan yana getirebilir (Foster, 2016: 10-11). Trajikomedide mizah, hiciv, ironi, grotesk ve nispeten kara mizah gibi çift değerli edebî olgulara da başvurulabilir. Yer yer trajikomiği içeren bu olgularla trajikomediye ayıran temel nokta, onun, diğerlerinin hepsine model olan bir dramatik tür olmasıdır (Foster, 2016: 14-15). Bilhassa ironi, trajikomedinin en belirgin özelliklerinden biridir. Yakın zamanda, henüz modern dönemde karmaşık ve ikircikli/çift değerli anlamına kavuşmuş olan ironi terimi hem trajedinin hem de komedinin bir niteliğidir ve bunları birbirlerinden beslendikleri bir çeşit bütünlük içinde, trajikomede kaynaştırır (Glicksberg, 1969: 4). Modern anlamıyla ironi, komedi ile trajedi arasında onları hiçbir zaman uzlaştırma niyetinde olmadan aracılık eder (Glicksberg, 1969: 33).

Yine de gülünç olanı trajediye götüren, gözyaşlarını komediye getiren ironi, gülmeyle gözyaşlarını bir şekilde uzlaştırır (Worcester, 1940: 140). Modern bir olgu addedilen “trajikomik ironi” ise “gerçek yaşam ve romantik imgelem arasındaki çatışma”yı tanımlamaktadır (Gatch, 1970: 460).

## 2. Belirsizliğin Bir Yöntemi Olarak İroni ve Temel Biçimleri

Genel tanımıyla bir söz sanatı olan ironi, birinin bir şey söylemesi ancak bunun başka bir şey ifade etmesidir. Bu edebî araç, oyun ve aldatma, suçlarken övme, överken suçlama ya da tarafsız bakış, kastettiğinin tersini söyleme ya da söylediğinin tersini vurgulama, tahfif etme, yüceltme, dolaylı şekilde anlatma, sıradan hiciv ya da salt estetik için bir kurmaca metnin ayrıntılarıyla boğulması, aşındırıcı saldırı, karşıtın reddiye şeklindeki kabulü vb. birçok amaç için kullanılabilir (Knox, 1961). İronide gerçekle ideal, olanla olması beklenen arasındaki aktarım iki yönlü işlemektedir. Bir şeye şüphe etmeden inanıyor gibi yapıp olması gerekene işaret edilerek ya da doğru olan üzerine gölge düşürülerek ironi üretilebilir. Modern ironilerde yüzeysel ya da ilk anlam, kendisini geçersizleştiren koşulları hazırlar ve gizlenmiş diğer anlam(lar)a yönlendirir; görünüş ile gerçeklik bir tür örtülü bireşim hâlinde bir arada bulunur. Dolayısıyla gerçek ya da ima edilen anlamın, söylenenden ya da bağlamdan çıkarılması beklenir. Hemen idrak edilmek üzere, açık şekilde sunulmayan “gerçek”, bir bakıma yüzeysel şekilde “örtülür” (Muecke, 1986: 35). Bu bağlamda özünde eleştirel bir yönelimi temsil eden ironi, başlangıçta olumlayıcı ve onaylayıcı bir surette kendini takdim eder. Ancak ironinin amaçladığı bunun tam tersidir; zira görünüşteki bu durum, sonrasında bir tür olumsuzlama ve reddiye hâlini alır (Taşdelen, 2007: 55-56).

Elbette ironinin daha ayrıntılı tanım ve sınıflandırmaları da bulunur (Cebeci, 2008: 300-309; Güçbilmez, 2005: 11-35). İlgili literatürde Sokratik ironi, retorik ironi, nükte ironisi, kaderin ironisi/metafizik ironi/trajik ironi, kozmik ironi, romantik ironi, istikrarlı ironi, istikrarsız ironi, yapısal ironi, araçsal ironi vb. (Booth, 1975; Colebrook, 2004; Glicksberg, 1969; Knox, 1961) terimler bulunsa da üç ana biçim (sözel, durumsal, dramatik) altına ironi türlerini yerleştiren sınıflandırma pratik nedenlerle yaygınlaşmıştır. Bunlar, söylenenle kastedilen arasındaki karşıtlığı ifade eden (sözel); kurmaca kişinin ifade ya da temsil ettiği görüşler ile yazarın gizledikleri arasında ortaya çıkan karşıtlığı dile getiren (dramatik); beklenti ve fiilî durum arasında kaderini anlamlı bir kalıba sokmaya çalışan kurmaca kişiye, onun bekledikleriyle fiilî sonuçlar arasındaki çelişkiye odaklanan (durumsal) ironilerdir (Glicksberg, 1969: 14). Söz konusu ironiler üç tür zıtlıkta mevcuttur: 1) Bir ifadenin/göstergenin ilk anlamı ile ima edilen ya da kastedilen anlamı arasındaki zıtlık; 2) bir ifadenin anlamsal düzeyi ile gönderme yaptığı bağlam arasındaki zıtlık; 3) beklentiler ile gerçeklik/deneyim arasında açığa çıkan zıtlık (Dyner, 2024: 245). Dolayısıyla ironi, kelime/söz ile anlam, eylem ile sonuç, beklenti/görünüş ile gerçeklik arasındaki karşıtlığın farkındalığını üretmeye yönelik bir edebî stratejidir.

### 2.1. Sözel/Sözlü İroni

İroni, klasik retorikte “bir karakterin söylediğiyle gerçekte kastettiği şey arasındaki çelişkiyi ortaya çıkaran retorik bir usul” olarak değerlendirilmiştir (Glicksberg, 1969: 25). Bu bağlamda ironi, mecazi anlamın gerçek anlamın karşıtı olduğu bir kinaye/söz sanatıdır (*trope*) ve onun en genelgeçer niteliği ise “kastettiğinin tersini söylemesi”dir (Knox 1961: 30). Sözel ironi, “konuşmacının/yazarın ima ettiği anlamın görünüşte ifade edilen anlamdan keskin bir şekilde ayrıldığı bir ifade” şeklinde de tanımlanabilir (Abrams ve Harpham, 2012: 184). Söylenen ile kastedilen arasındaki ayrışmada, zıtlıkta açığa çıkan bu türde ironi, yazarın ve alımlayıcının karşıtlığının, iki ya da çok anlamlılığın farkında olmasını yani bir tür mutabakat talep eder. Sözel

ironide bir olgunun zıt veya çelişik anlamı aranır ancak durum bu kadar basit değildir; çünkü ironinin ifade ettiğinin zıddıyla kaım olduğu iddia edilebilirse de bir ifadenin zıddı veya "gerçek anlam" gibi kavramlar, her zaman açık olmayabilir (Kotthooff, 2007: 381-387).

## 2.2. Dramatik İroni

Dramatik ironi zaman zaman "trajik ironi", "kozmetik ironi", "kaderin ironisi", "metafizik ironi" şeklinde de nitelendirilir ya da bu tür ironilerle ilişkilendirilir. Bu ironi türünde izleyici veya okur, tıpkı yazar gibi, mevcut veya gelecekteki koşullara ilişkin, bir kurmaca kişinin habersiz olduğu kimi bilgilere sahiptir. İçinde bulunduğu durum karşısındaki bilgisizlikle sınırlandırılmış olan kurmaca kişi, gerçek koşullara son derece aykırı olduğu okur ve de yazarca bilinen bir şekilde hareket eder, kaderin ona hazırladığı, herkesin malumu bir şeyin tam karşısına koşullanır (Abrams ve Harpham, 2012: 186). Yani bu ironi, kurmaca kişinin metindeki farklı bir kişinin sahip olduğu bilgiye sahip olmaması ya da metnin alımlayıcısının/yazarının kurmaca kişiden daha fazla bilgi sahibi olması hâlinde ortaya çıkar (Dyner, 2024: 238). Bir kurmaca kişinin hatalarının, yanlış inançlarının onun beklentilerini tehdit ettiği, tersine çevirdiği ya da boşa çıkardığı bir başarısızlık durumudur. Aynı zamanda dramatik ironi, bir kurmaca kişinin bilgisizliği aracılığıyla okura hatırlatmada bulunan bir "dil" işlevi de görebilir (Currie, 2024: 22).

## 2.3. Durumsal İroni/Durum İronisi

Durum ironisi, beklenen ile fiilî sonuç arasındaki tutarsızlıktır; bu tür ironinin nesnesi, beklenmedik ve çelişkili durumlardır. Bu ironi türü, çoğu zaman inanılmaz tesadüflerle örülü durum ve olayları, beklenenin tam tersi bir istikamette gelişenleri merkezine alır; içinde bulunulan şartların kurmaca kişinin aleyhinde olduğu bir çevrede beklenmedik durumlar gerçekleşir. Olanla beklenen ya da olması gereken arasında bir boşluk, kopukluk vardır. Dolayısıyla olan veya gerçek ile beklenen veya görünen arasındaki çelişkiler, uzlaşmaz karşıtlıklar oldukça önemlidir. Bunlar ise anlatılan olay ve durumların ürettiği metin içi uyumsuzluklara bağlıdır. Durum ironisi, özellikle ironiyi kavrayabilen, onun ve tezahürlerinin doğrudan tesir etmediği dış gözlemcinin bakış açısına bağlı mizahi etkiler de üretebilir (Dyner, 2024: 238). Söz ve durum ironileri, ikiliklere odaklanmaları bakımından benzer; her ikisinde de karşıtlıklar yan yana gelir. Ancak dile getirilenler ilkinde kastedilenle, diğerinde ise gerçekleşmesi beklenenle çelişir; yine de beklenmedik sonuç motifi her ikisinin de ortak noktasıdır. Ayrıca sözel ironide bu tekniği kullanan yazar öne çıkarken ikincisinde ironik durum, bir gözlemciye hitap eder (Lucariello, 2007: 468).

## 3. Hiciv ve İroninin Kimi Kesişme ve Ayrışma Noktaları

Hiciv, ironi, parodi ve grotesk gibi anlatı kiplerinin tümü, iki veya daha fazla anlam katmanını yan yana getirmeleri, üst üste bindirmeleri itibarıyla anlamsal belirsizlikler üretir. Hem hicvin bir aracı hem de çapraşıklığın bir ifadesi olarak ironi, söz konusu belirsizlik biçimlerinin yapısal prototipi olarak değerlendirilir (Sheinberg, 2016: 27). Hicivdeki ironinin en basit biçimi, yazarın düşündüğünün aksini dile getirmesiyle yargıların tersyüz edilmesidir; bu tür ironide yazar, kınamak istediğini över ya da övmek istediğini kınar gibi görünür (Bullitt, 1953: 50-51). Daima yeğlenmesi gereken bir anlama işaret eden ve ironik muammayı asla çözümsüz bırakmayan hiciv ise ironinin en basit biçimidir. Bununla birlikte hem ironide hem de hicivde genellikle biri görünür diğeri gizli olmak üzere iki anlam katmanı vardır ve bunlardan ikincisinin tercih edilmesi beklenir. Daha açık ifade etmek gerekirse hiciv, belirli bir normlar hiyerarşisine, tercih edilmesi gereken bir değerler sistemine göre algılanmaya koşullanmış tek ironi türüdür (Sheinberg, 2016: 69). Yani hem işlevseldir hem de göndermeleri sabittir. Sonuçta biri gizli olmak üzere iki anlam katmanını yan yana getiren hiciv de bir tür "kısıtlı" ironidir (Sheinberg, 2016: 28).

Bir amaç dâhilinde gelişen hiciv türünde yazar, belirli bir hakikati, ahlaki bakış açısını telkin etmeye odaklanır; toplumsal aksaklıkları, bozuklukları tasvir ederken düzeltmeye ve okuruna yol göstermeye çalışır. Bu amaçlarına ulaşırken ise ironi, mizah ve nükte gibi yöntemler kullanır. Diğer taraftan modern ironi yazarı ise insanlığın acı çekmesini istemese bile “insanlık durumu”nun bir çaresi olmadığını bilinciyle hareket eder. Bunun için o, bir çözüm önerisi sunma kaygısından azadedir. Bu bağlamda ironi çelişkilerin bir arada olmasına cevaz verir ve pek çok bakış açısını bir arada barındırır. Gülünç olan yani mizah, hicivde kötülüğü bertaraf etmenin hizmetindeyken ironide komedi ve trajedi öğelerini kaynaştırır (Glicksberg, 1969: 22). Aynı zamanda modern ironi, ciddi konulara hiciv gibi yıkıcı, alaycı bir tarzda yanaşmaz; bunun yerine daha incelikli bir mizah kullanır. Bu farklılıklara rağmen daimî hedefi ya da konusu riyakârlık ve tutarsızlıklar olan hiciv yazarının kullandığı en istikrarlı yöntem, okurun, dile getirilenlerle gerçek veya fiilî anlam arasındaki çatışma ya da çelişki konusunda her zaman farkındalık sahibi olmasını talep eden ironidir (Buckyord ve Ogborn, 2001: 16). Nihayetinde ironi, hicivde de çift anlamlılıklar, belirsizlikler üretir. Beklenti ile sonuç ya da görünüş ile mevcut gerçeklik arasındaki karşıtlığı ve uyumsuzluğu teşhir eder.

#### **4. Yapısal Özellikler, Türsel Belirsizlikler/İmkânlar ve İşlevsellik Odaklı Bir Tahlil Denemesi**

“Acıklı Komedi” iki tablodan oluşan bir oyun denemesi gibi görünür ancak metnin çerçevesine Defoe’nun *Robinson Crusoe*’su ilham vermiştir. *Robinson Crusoe*, babasını dinlemeden denize açılan, maddi kaygılarla hareket eden Robinson’un, zenginleşme güdüsüyle yöneldiği ticari faaliyetleri ve esirlik dönemini, Brezilya topraklarında tarım, servet edinme gibi evrelerin ardından plantasyonlarına köle toplamak için Afrika’ya gitmeye gönüllü bir grupla çıktığı deniz yolculuğunda kopan fırtınadan dolayı gemisinin batışını ve kurtulan tek kazazede olarak ıssız adaya çıkmasını, orada bir şekilde yazgısının keşiştiği Cuma ile başından geçenleri, kurtuluşlarını ve sonrasındaki kimi gelişmeleri anlatır (Defoe, 2016). Karay’ın metni ilgili romanın ada kesitinin, 3-18. bölümlerinin (Defoe, 2016: 31-298) bir yansımasıdır; gemi kazasıyla başlayıp kurtuluşla biten olay örgüsü kesiti paranteze alınarak model yapılmıştır. Dolayısıyla metinlerarasılık ilgili metne kurgu için önemli bir şablon sunmuş; bunun içeriği ise ironilerle geliştirilen bir eleştiriyile doldurulmuştur.

“Oyun”un mekânı da tıpkı romandaki gibi bir ıssız adadır; kişileri ise “medeni” bir muhitten koparak ıssız bir adaya düşmüş, görünüşte talihi yaver gitmeyen modern insan ile onunla bu adada yolları kesişen bir yerli olan Porapora’dır. Söz konusu ada, Robinson’un düştüğü adamın; yerli kızı ise Robinson’un adada kurtarıp da “medeniyetle buluşturduğu”, “eğittiği” Cuma’nın bir tür simetrik karşılığıdır. Elbette bir Batı, savaş eleştirisi yapmak isteyen Karay, Porapora’nın tüm yerel özelliklerini karikatürize edip aşındırır da yine de hem temsilî/simgesel karşıtlıklar düzeyinde hem de ironilerini yapılandırmak için bunlardan yararlanır. Dolayısıyla metindeki Porapora’nın esas işlevi, medeniyetin çelişkilerini vurgulamak ve savaşları kronikleştiren üstünlük mitinin altını oymaktır; zira merkezî kişi olan Avrupalının yaşadığı aydınlanmanın ardından nihayetinde küçümsediği koşullara, medeniyetin yıkıcılığından uzak kalabilmiş doğal saflığa dönmek istemesi de bunun bir göstergesidir.

“Acıklı Komedi”, söz konusu metinlerarası koşutluklarla birlikte türsel imkânlar düzeyinde de oldukça zengin bir kompozisyona sahiptir. Trajikomediye ironi ve hiciv eşliğinde çarpıtıran roman türüyle ve gazete gibi kurmaca dışı metinlerle kurduğu ilişkilerle de çapraşık bir katmanlaşma oluşturur. Bunlardan, gülünç bir tabloda acıklı bir durumu sunan ve trajik ile komiğin birbirine karıştığı duygular uyandıran trajikomedî, tıpkı ironi ve hiciv gibi çift

kutupludur. İlgili kutuplardan biri "trajik tepki"yi amaçlar, bu ise yoğun duygusal katılım ve gerçek ile ideal, olan ile olabilecek arasındaki ayrışmanın acı veren farkındalığıdır. Diğer kutbun talep ettiği "komik tepki" ise eleştirel ya da sempatiye dayalı mizahı, uyumsuzluğa alaycı yaklaşımı ve kurmacayla araya konulan mesafeyi temin eder (Foster, 2016: 14). Karay, aşağıda da görüleceği gibi bizzat çağdaşı olduğu tarihsel olayları, özellikle ironinin çift değerliliğiyle üretilen komik ve trajik tepkiler aracılığıyla hicvetmek için, türsel imkânlar bakımından oldukça "eklektik" bir yaklaşımla farklı bir bağlama taşımıştır.

Karay'ın metninin de hareket noktasını oluşturan II. Dünya Savaşı sonrasında trajedi şeklinde kodlanabilecek metinler önemini yitirmeye başlar; aynı zamanda trajik kahramanların terk ettiği "modern dünyada" artık trajedi mümkün değilse de "meçhul bürokrasiler" in faili olduğu, devasa ölçekte trajik olaylar birçok yandan insanlığı kuşatmıştır. İlgili savaş koşullarına bağlı olarak türün gerilemesine rağmen trajik dürtü ya da trajik yaşam anlayışı geçerliliğini korumaktadır; artık bu dürtünün ya da yaşam anlayışının ifade alanı trajikomedidir (Foster, 2016: 31). "Acıklı Komedi" de tarihsel bağlamı itibarıyla savaşın anlamı/anlamsızlığı üzerine bir tür muhakeme üretme işlevinde olduğunu varsayabileceğimiz hiciv ve ironiler aracılığıyla komik ya da uyumsuz bir çerçeve içine trajik bir durumu ve özneyi yerleştirir. Zira modern trajikomedide yazgısının getireceklerinden habersiz olan birey, muhtemelen trajik veya en iyi olasılıkla öngörülemeyen bir evrende komik bir figür olarak belirir (Foster, 2016: 12). Aynı zamanda modern ironinin, belirgin niteliği olan komik ile trajik arasındaki gelgitler ve insanlık durumundan kaçmanın mümkün olmadığını ezici bilgisi karşısında sunduğu avuntuya rağmen mevcut sorunlara çözüm önermemeye tutumu (Glicksberg, 1969: 22) Karay'ın metninde de örneklenmektedir.

Kurgusuna ve içeriğine daha yakından bakıldığında Karay'ın metni, dekora ilişkin tasvirler için ayrılmış tanıtıcı kesitlerle birlikte iki tablodan oluşur. Okyanusun ortasında ıssız bir adada açılan birinci tablo, egzotik öğelerle tasvir edilen dekoruna "sakalı göbeğine kadar uzun, çelik adaleli, çıplak bir adam"ı (Karay, 2009: 134) yerleştirir. Bu adam, hasretle ve sıla özlemiyle denize bakmaktadır. Bir adı olmayıp da "Çıplak Erkek" şeklinde nitelendirilen bu kişi, bir gemi, kara duman, beyaz yelken görebilmek için uzaklara bakarken 22 yılını geçirdiği bu adadan kurtulmak ümidindedir. "Büyük Harp" in henüz bittiği ve barış müzakerelerinin başladığı -muhtemelen 18 Ocak 1919 civarı- günlerde ticaret yapmak amacıyla Yeni Kaledonya'ya<sup>4</sup> doğru yola çıkan bu henüz terhis edilmiş askerin vapuru bir mayına çarpar ve o da yüzerek fırtınadan tek başına kurtulan Robinson gibi bir adaya çıkar; diğer bütün yolcuları köpek balıkları yer. Adada tesadüfen oraya düşmüş, "taze çiçekten çelenklerle süslediği saçları kıvrır kıvrır, gayet mütenasip endamlı, pek sevimli, çıplak bir kadın"a (135), Porapora adını taşıyan güzel yerli kızına rastlar ve ikisi birlikte yıllar geçirir. Ancak metinde "Batılılığı" temsil eden bu eski askerin medeniyet özlemi sık sık açığa çıkar ve uzun şikâyetlere dönüşür:

"Acaba, son nefesimi burada mı vereceğim, bir daha medeni hayat yüzünü görmek bana müyesser olmayacak mı? Dünya ahvalinden o gün, bugün, tamamıyla habersizim. Ne talihsiz [talisiz (1940: 5)] adammışım ki, misli görülmemiş bir kanlı harpten sonra cihan tam ebedi sulha, arızasız bir selamete, hakiki saadete kavuştuğu sırada benim nasibime ücra diyarlarda bir vahşet hayatı isabet etti. [...] Bedbaht! Medeni dünyadan uzak kalınacak zaman mıydı?" (2009: 135)

Robinson'un "vahşi Cuma"ya öğrettiği gibi o da Porapora'ya "yarım yamalak bir Avrupa lisansı" öğretir ve kadın onu avutmak için yerli türkülerini söyler, şiirler okur, cin-peri masalları anlatır. Defoe'nun Cuma'sının "öykünülesi" sadakatinin bir benzeri de Porapora'da mevcuttur; yerli

<sup>4</sup> O dönemde Büyük Okyanus'un güneybatısında bulunan, Fransa'ya bağlı bir ceza kolonisi ve sömürge.

kadın da “üstün” Avrupalıya kayıtsız şartsız tabi bir portre çizer. Ancak o, metnin medeniyet-ilkellik, savaş-barış, ilerleme-gerilik gibi temel çatışma ve karşıtlıklarına, dolayısıyla ironi ve hieve hizmet eden karikatür bir tiptir. Bu bağlamda ironi, “özgöl dramatik yapıya sahip iki anlam düzeyinin çatışması” şeklinde somutlaşır. İkiliklerle geliştirilen bu anlam düzeylerinden biri, Avrupalı erkeğin temsil ettiği yani görünüş, kendisini “doğru” şeklinde takdim eder; ancak ilk anlam düzeyinin işaret ettiği asıl bağlam çözümlendiğinde ikinci anlam düzeyi açığa çıkar (Knox, 1973: 626). Zira ironi, çift değerliliğiyle bir “yanlış”ın arkasındaki “doğru”ya gönderme yapabildiği gibi bir “doğru”nun arkasındaki “yanlış”ı da ifşa edebilir. Henri Bergson’un “yanılmaca” (*quiproquo*) terimiyle tarif ettiği, iki farklı anlam düzeyine açılabilen dramatik olgu da bu bağlamda aydınlatıcıdır. Tiyatro bağlamında bu anlam düzeylerinden biri oyuncuların, bu metin için kurmaca kişinin, ilettiği olası anlam, diğeri ise alımlayıcının ulaştığı “gerçek anlam”dır. Yine kurmaca kişinin bilgisini sınırlayan bu tekniğin ima ettiği anlam düzeyleri, tıpkı ironideki gibi alımlayıcının kavrayışına ya da katılımına ihtiyaç duyar. Dolayısıyla okur, yanlıştan doğruya, görünenden gerçeğe gider; olası anlam ile gerçek anlam arasındaki belirsizliklere, gelgitlere yol açan karşıt yorumlama eğilimi ise bir tür mizah oluşturur (Bergson, 1996: 54). Karay’ın metninde I. Dünya Savaşı’nın hemen ertesinde bir adaya düşen ve orada geçirdiği sürede savaş sonrasına ilişkin barışla, insani değerlerle, teknolojik ilerlemeyle ilgili romantik hayaller kuran Avrupalı tipi, metnin bir gazetede II. Dünya Savaşı’nın en hararetli günlerinde yayımlandığı dikkate alınır okurunu böyle bir yorum ve anlamlandırma alanına çağırır. Aslında metnin tamamına yayılan ironi ve çift değerlilik, metinde medeniyetle ilgili dile getirilen her şeyin tersiyle de anlaşılması ya da değerlendirilmesi gerektiğini ima eder.

Metnin neredeyse sonuna kadar Çıplak Erkek, aşırı olduğu kadar tumturaklı söz ve davranışlarıyla sürekli medeniyeti över, muhtemel geçmişi güzeller ve yüceltir; yokluğundaki olası gelişmelerle birlikte sorunsuz, şiddetten arınmış, neredeyse “ütopik” bir dünyadan bahseder. Burada o, aslında modern trajikomedilerin, çözümsüz şüphelere ve korkulara gömülmüş, çevresinden kopuk, varlığının anlamından veya acı çekme nedeninden bihaber, tereddüt hâlinde olan kolektif tipini andırmaktadır (Foster, 2016: 13). Şerif Aktaş’ın Karay’ın mizahi yazılarına dair tespiti de âdeta ilgili kurmaca kişinin bu yönünü tarif etmektedir: Karay’ın mizah yazılarında ne aşırı komik vardır ne de gülünç hadiselerle karşılaşılır; “[b]u yazılar, genellikle beklediğini bulamayan bir insanın ruh hâlini aksettirir” (1986: 48). Metindeki Çıplak Erkek de savaşın ertesinde, kendi yokluğunda Avrupa’nın nasıl mamur ve ihya olduğuna dair safdilce hayaller kurar; bilgisizliğin yol açtığı iyimser tepkileriyle metindeki uyumsuzluğu ortaya çıkarır; ancak en sonunda beklentileri boşa çıkar. Aslında burada söz konusu olan, beklenti ile gerçeklik arasındaki sapmaları, tutarsızlığı yani uyumsuzluğu kimi yöntemlerle sergileyen ve okuru esas muhatap olarak kabul eden dramatik ironinin işleme mekanizmasıdır. Özellikle ıssız adada geçirdiği günlerde “modern dünya” hâllerinden uzaklaşan Avrupalının sınırlı bakışı, beklenti ve gerçeklik arasındaki mesafeyi de açar; ancak okurun, ilgili mesafeyi kapatacak bilgiye yazarın işaretlerini yorumlamakla ve çağrısına iştirak etmekle ulaşabilmesi mümkündür. Örneğin Çıplak Erkek’in adaya düştüğü günlerde sadece tasarı aşamasında olan<sup>5</sup> “Akvam [Milletler] Cemiyeti”nden “insani büyük proje” olarak bahsetmesi, aslında bu kurumun işlevsizliğini, ikinci bir büyük savaşın önüne geçemeyişini, barışçıl ve diplomatik çözümler üretememesini ima etmektedir; dolayısıyla burada okurun eleştirel yorumuna ihtiyaç duyan ironik bir gönderme söz konusudur:

<sup>5</sup> İlgili organizasyon, Cenevre’de 10 Ocak 1920’de kurulmuştur.



"...orada bütün milletler el ele vererek dünyanın ve beşeriyetin hayrı, saadeti, selameti için çalışıp arada çıkan ufak tefek ihtilafları kardeşçesine halletmektedirler. [...] Behey talihsiz! [talısiz (1940: 5)] Böyle, cihanın en bahtiyar devrinde ıssız adaya düşecek bir sen mi kalmıştın?" (2009: 136)

Adadaki Batı temsilcisinin, mahrum kaldığını zannettiği mutluluk ve refah koşullarından kaynaklanan dramatik jestlerinin eşlik ettiği serzenişleri ile kadının ona çare olarak sunduğu "basit aklın ürünü" çözümler de metinde bir tür tezat ile çift değerlilik oluşturur. "Sihirbazdan öğrenilen dualar okumak", "tilki kuyruğuyla büyü yapmak", "büyük puttan ruhun esenliği için dilekte bulunmak", "zihne giren şeytanı çekip atmak" (2009: 136) gibi "ilkel" çareler, iradesi dışında gelişen olaylar sonucunda medeni topraklardan kopup bu adaya düşen "bahtsız" Avrupalıyı teskin etmez. Onu avutmak için bunları öneren yerli kadının, en sonunda "zihnindeki şeytan" ifadesiyle kastettiği ise muhtemelen Batı'nın fiilleriyle ürettiği şiddetin insanlık dışı sonuçlarıdır. Aynı zamanda burada kullanılan sözel ironi, trajikomiğe yani acıklı olanın içindeki gülünce de kaynaklık etmektedir:

"Medeniyeti kurtarmak, beşeriyeti nihai huzura kavuşturmak için dört sene bağrımı kurşunlara siper yaptım; aslancasına [arslancasına (1940: 5)] çarpıştım, kanımı döktüm, ciğerimi delik deşik ettim. Sonra da emelim tahakkuk ettiği gün, vahşet diyarlarına düştüm, emeğimin mukabilini görmekten mahrum kaldım." (2009: 136)

Porapora'nın duygusal tepkileri de tıpkı Çıplak Erkek gibi abartılmış, aşırıya kaçan bir şekilde sunulur. Aslında buradaki abartı ve aşırı vurgular, yine hiciv ve ironi araçlarıdır. Karay'ın metninde teknoloji bakımından yüceltilen Avrupa tasavvuru, sürekli yinelenen insani değerler ve barış motifi, okurun ilgili olguları düşünmesine hizmet eder. Burada ilgili kavramlara yönelik farkındalık oluşturmayı amaçlayan bir üslup tercihi devreye girmektedir; aynı zamanda metinde varlığı saptanabilen değerden düşürme, imalı anlatım, boşluklar veya muğlaklıklar bırakma, çarpıtma, karikatürize etme de bir durumu ya da olayı bağlamından yalıtmanın, odak hâline getirmenin yöntemlerindedir. Bu yöntemlerin tamamına yayılabilen ironi; iki ya da daha fazla kavramı, durumu, olayı ya da ögeyi karşılaştırmayı mümkün kılar. Özellikle "Acıklı Komedi" örneğindeki gibi katıksız bir iyimserlikten ve sınırlı bilme hâlinde türeyen ironideki aşırı vurgular, metinde anlatılanlara gölge düşürmekte ve onları şüphe alanına sürüklemektedir. Bu bağlamda içinde bulunulan şartları resmetmek ya da naif tepkileri dile getirmek için metinde kullanılan kelimelerin çoğu, aslında ironinin işleme mekanizmasıyla uyumlu şekilde zıddına, tali anlam alanlarına işaret eder. Bu tür ifadelerin ve temsil edilen durumların bütünü, beklentilerle gerçekliğin çelişmesine, birbirini tekzip etmesine, uyumsuzluğa yöneliktir; okurun görünüş ve gerçeklik arasındaki boşluğu keşfetmesini, savaşı, şiddeti sorgulamasını amaçlar. Karay'ın niyeti de budur zaten. Okurunu bu şekilde bir belirsizlikler alanına sürükleyen yazar, beklenti ile fiilî olan, yanılısma ile gerçeklik, zorunluluk ile iradi tercihler arasındaki uzlaşmazlığı açığa çıkarırken insanlığın çelişkilerini de sergiler. Medeniyetin temsilcisi olan Avrupalının hüsnükuruntularının işaret ettiği temel olgu ya da şüphenin asıl nesnesi, bir insanlık durumu olan savaştır.

Bununla birlikte savaş ve barış karşıtlığı, realizm ve romantizm ekseninde mekik dokuyan olay örgüsünün henüz çelişkilerini ifşa etmediği "iyimserlik" kesitinde yerli kadının "efendi"sine güzellediği tabiat hem Rousseau-vari<sup>6</sup>dir hem de Hamit'in *Sahra*'sının<sup>6</sup> bir tür parodisidir:

<sup>6</sup> Hamit, *Sahra*'da tabiat/kır ile şehri karşılaştırır ve tabiatın iyi, güzel şehrin ise zıddı özelliklere sahip olduğunu vurgular. Kırdaki yaşayanlar "sükûn u rahatte" iken şehirde yaşayanlar ise "esir-i cefâ"dır (1991: 43). Kırdaki yaşayanlar "av etleri ile" (43) lezzet bulur, "külbesinde güş eyler, Nagamât-ı tuyûru bâd-ı hevâ" (44) "gussa âlemini" (44) hiç düşünmez. Özellikle Nağme 8'de güneş doğduktan sonra çizilen tablo ile

“- Sevgilim, biz burada mesut değil miyiz? Bak, dallardan çeşit çeşit yemişler sarkıyor; deniz en lezzetli böceklerini, midyelerini, istiridyelerini ayağımıza getiriyor; işte topraklarımız av hayvanları ile dolu, kulübemiz hoş kokulu yumuşak otlar, çimenlerle örtülü... Ömrümüz tatlı bir rüya gibi geçiyor.” (2009: 137)

Kadının romantik bir çehreye büründüğü tabiat ile Çıplak Erkek’in bölüğe varan iyimserlikten kaynaklanan, gerçeklikle bağdaşmayan Avrupa tasavvuru da yine karşıtları yan yana getirir. Saf bir cenneti andıran tabiata tereddüt etmeden yüz çevirerek Avrupa’daki “ebedi sulh”a ulaşmak emelinde olan Çıplak Erkek, Meuse Nehri kıyısında, babasından kalan bir villaya yerleşme hayali kurmaktadır. Kadın, tam bu sırada işaret ettiği denizde bir duman görüldüğünü söyler. Bu tablonun sonunda bir savaş gemisi ufukta belirmiştir; coşkuya kapılan erkek, kruvazöre doğru heyecanla hamle yapar ve geride kalan Porapora kederinden düşüp bayılır.

İkinci tablonun açılışında ise Çıplak Erkek küçük harp gemisinin güvertesinde üzerine bir örtü serili yatmaktadır; telaşlı, şaşkın bahriye zabıtlarıyla askerler onun etrafını sarmıştır. Kumandan, Çıplak Erkek’e 22 seneden beri dünya ahvalinden bihaber vahşi bir hayatı nasıl idame ettirdiğine dair sualler sorar. Hayalindekilerle “gelişen” dünya şartları bağdaşmayan Çıplak Erkek, yine metindeki ironiyi örnekleyen bir cevap verir: “- Evet, tamamen vahşi bir hayat, hayvanlar gibi... Bunu, medeni kardeşlerim [kardeşlerin (1940: 5)] huzurunda söylerken yerin dibine geçiyorum. Rica ederim, bana biraz medeniyet dünyasından haber veriniz.” (2009: 138)

Metnin dönüm noktası ya da “aydınlanma anı”, askerler ajans saatini beklerken kumandanın haberleri birlikte dinleme teklifiyle gerçekleşir. Burada Aristoteles’in terimleriyle mutluluk ya da felaketlerin bağlı olduğu bir *peripeteia* (1987: 34), baht dönümü ya da olayların tersine çevrilmesi, -en azından metinde görünüş düzeyinde- örneklenir ve Avrupalı trajik olanla yüzleşir; akabinde ise ironinin ardındaki katmanın yüzeye çıkmasıyla *anagnorisis*, bilgisizlikten bilgiye ya da mutluluktan felakete geçiş (34-38) gerçekleşir. Metnin alımlanmasına ilişkin köktenci bir kırılma da diyebileceğimiz bu andan itibaren kurmaca kişinin sınırlı bakış açısıyla anlamlandırıldığı gelişmeler ve dışındaki dünya, bilgi eşliğinin geçilmesinden dolayı daha farklı görünecektir; böylece yazarın ima ettiği, gerçek ile yanılısma arasındaki çelişki, en azından okur nezdinde çözülür:

“Radyo: ‘Bu sabahki harp raporu: Namur ile Sedan arasında düşmanın şiddetli hücumları devam etmektedir. Motorize kıtalardan bir kısmı Meuse nehrinin sol kıyısına geçmek teşebbüsünde bulunmuşlarsa da, mukabil taarruzumuzla geri püskürtülmüşlerdir. Belçika’da Liège kalesi, muhasaraya [mukavemetine (1940: 5)] kahramanca göğüs germektedir.’” (2009: 138)

Bilhassa metindeki kimi tarihsel göstergelerin yorumuyla haritalandırılabilen savaşlar ve umutsuzluk dönemini tecrübe etmemiş kurmaca kişinin bu ana kadarki kapalı dünyası, okur nezdinde ironiktir; çünkü onun bilmediklerine vâkıf olduğu varsayılabilir okur, yazarın ona sunduğu “bilmece”yi çözme çağrısına cevap verirken savaş eleştirisine de dikkatini çevirir. Böylece trajikomik motifin öne çıkarılması ve çelişkilerin çözülmesi ile “bilgisizlikten bilgiye geçiş” mümkün hâle gelse de metnin büyük bir kısmında, özellikle medeniyet ve Avrupa bahsinde Çıplak Erkek’in tasavvur ettiği savaş sonrasına ilişkin gelişmeler aktarılırken dramatik ironiyle söz ve durum ironileri işlemektedir. Aynı zamanda ıssız bir adada dış dünyadan kopuk geçirdiği yıllarda Avrupa ve medeniyet tasavvurunu gerçekle bağdaşmayan, ütöpik bir çehreye büründüren Çıplak Erkek’in bu konudaki iyimserliği ve “bilgisizliği”, yazarın, karşıtıyla anlatma tekniğinin

---

Karay’ın metnindeki ilgili kısmın örtüştüğü görülür: “*Kurb-ı vâdide menba-ı cûşân / Aks ile dağlara verir hareket / Çemen-i yâbisi eder reyyân / Yine bir cûybâr-ı pür bereket. / Bir şecer üzre meyve mâlâmâl / Biri üşkûfelerle reng-âmîz; / Tâir-i mevsim eyleyip tehzîz, / Düşürür zîr-i pâyına; derhal*” (46-47).

de bir üründür. İnsanlığı bir çıkmaza hapseden şiddet dönemini ve modern koşulları farkında olmadan yücelten bu "medeni tipi", politik aktörlerin davranışlarına yön veren iktidar hırsını, Batı'ya atfedilen üstünlük mitini, savaşın anlamsızlığına rağmen insanı sürekli yönlendiren bir döngü hâlini almasını hicvetme işlevindedir.

Esasında radyonun duyurdukları, 10 Mayıs 1940'ta başlayıp 28 Mayıs 1940'ta biten, "Belçika Savaşı" ya da "18 Gün Seferi" olarak bilinen Alman saldırısı ve onun etrafında gelişen kimi olaylardır. II. Dünya Savaşı esnasında Almanya'nın Belçika ve Hollanda'yı istila etme girişimi, Fransa'nın Almanlara karşı Namur ve Sedan gibi kentleri savunması, Liège Kalesi'nin kuşatılması, İtalyan öğrencilerin Fransa ve İngiltere aleyhine yaptıkları gösteriler, Amerika'nın savaşa ilişkin tutumu vb. olaylar radyo yayınının içeriğinden çıkarılabilmektedir. Bu içerik, 15 ve 16 Mayıs 1940 tarihli *Tan* gazetelerinin ilk sayfalarındaki haberlerle neredeyse birebir örtüşür, dolayısıyla bir tür alıntıdır. Zira Karay da bu gazetenin yazarlarından biridir ve "Acıklı Komedi" bahse konu olaylardan henüz birkaç gün sonra, 20 Mayıs 1940'ta yine bu gazetede yayımlanmıştır. Yazar, döneminin bizzat deneyimlediği tarihsel gelişmelerini bir sözcü olarak işlevselleştirdiği radyo ile okuruna iletir. Radyo aynı zamanda beklentiyi kıran, kurmaca kişinin bilgisizlik perdesini kaldırarak ironiyi etkinleştiren bir araçtır.

Radyodaki gelişmeleri işiten Çıplak Erkek, afallamakla birlikte üzerindeki örtüyü fırlatır. 26 sene öncesinin (I. Dünya Savaşı'nın ilk zamanları) haberlerinin neden yinelenildiğini<sup>7</sup> sorar. Döngünün kâbusa benzer, yinelemenin acıklı olduğu kadar gülünç etkisi yani trajikomik tam da burada açığa çıkar. Görülmektedir ki Çıplak Erkek, yazgısıyla bir mücadeleye girişmediği ya da üstlendiği sorumluluklar nedeniyle başına gelenlerin faili olmadığı için trajik olduğu kadar "ironik bir kahraman"dır (Glicksberg, 1969: 36). Dolayısıyla inanç ile şüphe, kabul ile isyan arasındaki söz konusu gelgitte insan olmanın ikilemi, ironisi sahnelenmektedir. Zira insan bilgisinin sınırlılığı ve "bilginin imkânsızlığı karşısında bilgiye yönelme zorunluluğu, insanlık durumunun komik ve trajik ironisini tanımlar." (Cohn, 1962: 155) Bu bağlamda metnin hem trajik hem de komik yüzeyi Avrupalının perspektifi ile onu çevreleyen dış gerçeklik arasındaki çatışma ya da ironinin temelindeki "görünüş" ve "gerçeklik" karşıtlığı ile belirgin kılınmaktadır.

Tüm bu örtüşmeler ya da döngüdeki trajikomik nitelik, medeniyet maskesiyle yinelenen savaşın bir "tarihsel hata" olduğu temasını pekiştirir. Aynı güzergâhı paylaşan benzer kalıplar aracılığıyla savaşın mantıksızlığına, anlamsızlığına işaret edilir. Yinelemenin, Bergson'un gülme kuramındaki rolü burada hatırlanabilir; zira gülme, hayat bir tür mekanizm kazandığında, dış dünyaya özgü zaman, uzam/mekân ve olay kategorileri bağlamında kimi örüntüler ihlal edildiğinde oluşur. Buna göre fiziksel kurallara, zamana tabi olanın yaşlanması ve sürekli ilerlemesi, kısaca geri çevrilemez ya da yinelenemez olması gerekir (Bergson, 1996: 50-51). Özellikle Bergson'un zaman kavramıyla ilgili bu düşünceleri, Karay'ın metninde örneklenmektedir. Adadaki "medeni" ve Porapora açısından bir rutine bağlı ilerleyen hayatın akışını sekteye uğratan savaşa ilişkin aydınlanma ya da baht dönümü anı, zamana tabi olanın geri çevrilmezliği ilkesini ihlal eden böylesi bir yinelemedir. Burada bir eylemler dizisi ya da ilişkiler sisteminin olduğu gibi alınıp yinelenmesiyle yani geçmişe ait kimi öğelerin, soyut şablonların -

<sup>7</sup> *Tan* gazetesinin 15 Mayıs'taki ilk sayfasında Belçika başvekilinin [Hubert Pierlot], "*Bugünkü vaziyet 1914 teki vaziyetin tıpkısıdır.*" (1) şeklinde yer alan ifadesi ile Karay'ın bundan dört gün sonra ve "Acıklı Komedi" yayımlanmadan bir gün önce, 19 Mayıs 1940'ta yine "Haftanın Musahabesi" adlı köşesindeki "Şchliffen Plâni Meselesi" başlıklı, Alman saldırı planına dair değerlendirmesinin kimi cümleleri de metnin yineleyici ve döngüsel yapısına yansımış gibidir:

"Tarih tekerrürden ibarettir, derler.

Fakat, zannediyorum, daha ziyade tarih, tarihî hataların tekrarından ibaret olacak!" (5)

örneğin birbirine âdeta nazireymiş gibi görünen iki savaş dönemi- yeni bir bağlama aktarılmasıyla söz konusu ilke ihlal edilir; böylece hayat, “parçaları birbirleriyle değiştirilebilir yinelemeli bir mekanizma” (Bergson, 1996: 56) gibi görünür ve mizah oluşur. Zira Karay’ın metni, özellikle uyumsuzluk mizahından oldukça faydalanmıştır. Bu bağlamda uyumsuzluk, bir kavrayış değişikliği veya bir beklentinin tersyüz edilmesidir; ayrıksı, tuhaf bulunan bir şey, şaşkınlığı, hayret duygusunu tetiklediğinde uyumsuzluğun idrakine varılır. Akabinde alımlayıcının o ana kadar varlığını sorgulamayı bile düşünmediği kimi örüntüler ve gerçeklik, estetik bir olgu ya da kurmaca bağlamında ihlal edilir, çarpıtılır veya tahrif edilir (Morreall, 1997: 89-90). “Acıklı Komedi”de de böyledir. İki farklı bağlam ve tarihsellik, savaşın ardından refahın ve barışın hüküm sürdüğü bir dünya tasavvuruna olan safça bağlılık ile insanın savaşı sürekli yineleyen eğilimlerini ima eden görme biçimini yan yana getirir. Bu ise kurmaca kişinin sözleriyle, temsil ettikleriyle okurun bilgisi arasında tıpkı ironide olduğu gibi bir uyumsuzluk yaratır. Bununla birlikte metindeki hiciv katmanını perdeleyen ve yumuşatan uyumsuzluk mizahı, aynı zamanda geleneksel komedideki gibi kurmaca kişinin ciddiye alınmamasına ve görünüşün sorgulanmasına yönelik işaretler de barındırır. Nihayetinde Karay, büyük savaşlar öncesindeki naifliğe ve iyimserliğe, yüceltilen Batı teknolojisi ve değerlerine her iki büyük savaşa da tanık olmuş ve sonuçlarını görmüş biri olarak şüpheyle yaklaşırken örtük eleştirel tutumunu da farklı sanatlar ve edebî türler dağarcığından oldukça esnek bir şekilde yararlanarak ortaya koymaktadır.

Çıplak Erkek işittiklerinden sonra radyoya saldırmak için davranır, haberlere inanmaz. O, feryat figan edip dövünürken kumandan ise bir taraftan fiilî durumu, savaşla ilgili ayrıntıları sıradan bir şeymiş gibi aktarmaktadır. İlgili hengâmede Çıplak Erkek’in sitemkâr bir şekilde sarf ettiği “yirminci asır medeniyeti” (2009: 140) ifadesi, iki savaş arası değişen bir şey olmadığını altını çizer. Geçici bir an mahcup olmuş gibi davranan kumandanın tepkisi, “galebenin onlarda kalacağı” (140) sözü, yıkımlardan ziyade zafere dair olmasıyla insanlığın hatalarından ders çıkarmadığını gösterdiği gibi oldukça absürttür. Geçen onca zamana rağmen değişmeyen tablo, Çıplak Erkek’i sürekli değersizleştirdiği, küçük gördüğü ada hayatına yöneltir ve o, bir ayağını savaş gemisinin küpeştesinden sarkıtıp veda eder. Porapora’ya gelişini muştulamak için uzaktan seslendiği esnada kumandan ona yaşını sorar. Safdilce cevap veren Çıplak Erkek, 44 olduğunu söyledikten sonra sorunun maksadını kavramak ister. Kumandan, ona askerî mükellefiyet yaşının geçmediğini, asker kaçağının yakalanıp bir kara ordusuna teslim edilmesi emrini hatırlatır. Medeniyeti savaşla eşleştiren, ironik olduğu kadar trajikomik kapanışta inzibatlar, bu “vahşi asker kaçağını” yaka paça sürükleyerek götürür.

### Sonuç

Refik Halid, ironi ve hicvin farklı aralıklarında gezinirken trajikomedî türünü basitleştirmiş ve *Robinson Crusoe*’nun olay örgüsünün bir kesitini farklı bir içerikle uyarlamıştır. Özellikle modern insanın, kapitalizmin Robinson Crusoe gibi bir prototipinden hareketle çarpıtılan, övgü kisvesindeki abartılı vurgularla bir eleştiri aracına dönüştürülen bir türevi ve onunla karşı karşıya getirilen, simgeselliği daha da belirgin kılan “cahil yerli tipi” arasındaki gerilim metnin temel çatışmasına da işaret eder. Karay’ın güncel içeriği, yazarı olduğu *Tan* gazetesinin birkaç gün önceye ait haberlerini derleyerek ve edebî bir formda yeni bir bağlama uyarlayarak yayımlaması tarihsel koşullar dikkate alındığında oldukça kısa süreye sıkıştırılmış bir estetik işlemdir. Ancak onun, yer aldığı yayın bağlamında II. Dünya Savaşı etrafındaki gelişmelere hitap etme niyeti taşıyan ilgili metni, o günler için oldukça işlevselken artık estetik yönüyle ve savaşa ilişkin evrensel mesajlarıyla öne çıkmakta ya da bu tür bir alımlanmaya daha yatkın görünmektedir. Diğer taraftan Karay’ın metninin dönemi açısından birincil amacının eleştiri olduğu da

yadsınamaz. İnsanlığın güç takıntısı, kendi yarattığı teknolojiyi, savaşı üreten koşulları yücelten ahmaklığı, kitlesel cinnete duyarsızlaşan iyimserliği ve Batı'nın ilerleme mitiyle dışındaki medeniyetleri yadsınması bu bağlamda hicvedilir. Zira metnin kurmaca aracılığıyla dile getirdiği nesnel gerçeklik, her ne kadar sınırlı, örtülü ve indirgenmiş gibi görünse de çoğu bakımdan üretildiği tarihsel bağlama atıf yapar. Yani söz konusu türsel zenginliğin ve estetik bireşimin ürettiği metnin, ilk mecrası bağlamındaki olası anlamıyla bugüne ilişkin yorumları oldukça farklılaşabilir; çünkü metnin özündeki çatışma, o günün trajik koşullarına yöneliktir.

Yapısal, metinler ve türler arası nitelikleri itibarıyla değerlendirildiğinde ise metin, zengin bir estetik repertuvara sahiptir; işlevselliğine rağmen farklı sanatların özelliklerinden yararlanır ve muhtelif edebî kategorileri örnekleyen geniş bir yelpazede dolaşır. Dolayısıyla metin hem gösterim sanatlarının kimi tekniklerini hem de edebiyata özgü kimi mekanizmaları inceliklerle kullanır. Trajedi ve komedinin kimi özellikleriyle ve trajikomik motifleriyle kült bir romandan ilham alan olay örgüsünü farklı bir bağlama uyarlayan "Acıklı Komedi", ironi, hiciv ve mizah bağlamında da zengin bir tablo sunar. Bu bağlamda metin hem ironinin görünme biçimleriyle hem de trajik ve komik arasındaki gelgitleriyle savaşın anlamsızlığına, insanın bitmek bilmeyen güç tutkusuna ve şiddet eğilimine yönelik bir hicvidir. Özellikle uyumsuzluk, ironinin farklı biçimleri, çelişik uçlar arasındaki kararsızlık ve temsili kişilerin karikatürleştirilmesi ya da çarpıtılması metindeki mizahı da şekillendirmiştir. Tüm bu imkânlar aracılığıyla kurgulanan metin, bir taraftan yazarın içinde bulunduğu koşulları, toplumu, dünyayı, evrensel olguları ifade etmesinin, onları düzeltmek gibi bir göreve soyunmasının yöntemine dönüşür; diğer taraftan insanın sözleri ile eylemleri arasındaki çelişkileri ifşa ederek eleştirel nesnesine dikkat çeker. İncelediğimiz metinde de görülebildiği gibi sürekli barışçıl değerlerden, medeniyetten, ilerlemeden söz edip bunları yüceltirken insanlığı tehdit eden şiddetin kaynağını farkında olmadan kutsamak, ironi ve de hicve özgü bir stratejidir; dolayısıyla her iki edebî olgunun, bir konuya dikkat çekme, onu öne çıkarma yöntemi farklılık gösterebilir. Özellikle kötülük, şiddet, yozlaşma, ahmaklık, riyakârlık vb. durumlar büyütücü ya da küçültücü bir üslupla odağa alınır, şüphe doğuran bir surette sunulur, çarpık temsil edilir veya karikatürleştirilir.

### Kaynakça

- "Bir Meydan Muharebesi Başladı". (1940, 15 Mayıs). *Tan*, s. 1.
- "Sedan ve Dinant'ta Müthiş Bir Harp Devam Ediyor"; "İtalyada Nümayişler". (1940, 16 Mayıs). *Tan*, s. 1.
- [Karay], R. H. (19.05.1940). "Schlieffen Plânı Meselesi", *Tan*, s. 5.
- [Karay], R. H. (20.05.1940). "Acıklı Komedi, [İ]ki Tablo", *Tan*, s. 5.
- Abdülhak Hâmid Tarhan Bütün Şiirleri 1*. (1991). haz. Enginün İ., İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Aktaş, Ş. (1986). *Refik Hâlid Karay*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*, çev. Tunalı, İ., İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bergson, H. (1996). *Gülme Komiğin Anlamı Üstüne Deneme*, çev. Avunç, Y., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Booth, W. C. (1975). *A Rhetoric of Irony*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Buckroyd, P.; Ogborn, J. (2001). *Satire*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bullitt, J. M. (1953). *Jonathan Swift and the Anatomy of Satire*, London: Oxford University Press.
- Cebeci, O. (2008). *Komik Edebi Türler*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cohn, R. (1962). *Samuel Beckett: The Comic Gamut*, New York: Rutgers University Press.
- Colebrook, C. (2004). *Irony*, London ve New York: Routledge.
- Currie, G. (2024). "Kinds of Irony: A General Theory", *The Cambridge Handbook of Irony and Thought*, ed. Gibbs, R. W., Jr.,- Colston, H. L., Cambridge: Cambridge University Press.
- Daniel Defoe (2016). *Robinson Crusoe*, çev. Kâhya F., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Dewar-Watson, S. (2007). "Aristotle and Tragicomedy", *Early Modern Tragicomedy*, ed. Mukherji, S.-Lyne, R., Cambridge: D. S. Brewer.
- Dynel, M. (2024). "Irony and Humor", *The Cambridge Handbook of Irony and Thought*, ed. Gibbs, R. W., Jr., Colston, H. L., Cambridge: Cambridge University Press.
- Foster, V. A. (2016). *The Name and Nature of Tragicomedy*, New York: Routledge.
- Gariper, C.; Küçükcoşkun, Y. (2006). "Refik Halid Karay'ın Tanrıya Şikâyet Adlı Eserinde İronik Dil: İnsan, Savaş ve Tanrı İronisi", *Araştırmalar - İnsan Bilimleri Araştırmaları*, 8(15), s. 1-20.
- Gatch, K. H. (1970). "The Last Plays of Bernard Shaw: Dialectic and Despair", *Bernard Shaw's Plays*, ed. Smith, W. S., New York: W. W. Norton & Company.
- Glicksberg, C. I. (1969). *The Ironic Vision in Modern Literature*, New York: The Hague, Martinus Nijhoff.
- Güçbilmez, B. (2005). *İroni ve Dram Sanatı*, Ankara: Deniz Kitabevi.
- Harpham, G. G.; Abrams, M. H. (2012). *A Glossary of Literary Terms*, USA: Wadsworth Cengage Learning.
- Karay, R. H. (2009). *Tanrı'ya Şikâyet*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Knox, N. D. (1973). "Irony", *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas Vol. II*, ed. Wiener, P. P., New York: Charles Scribner's Sons.
- Knox, N. (1961). *The Word Irony and Its Context, 1500-1755*, Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Kotthoff, H. (2007). "Responding to Irony in Different Contexts: On Cognition in Conversation", *Irony in Language and Thought: A Cognitive Science Reader*, ed. Colston, H. L.-Gibbs, R. W., Jr., New York: Taylor & Francis Group.
- Lucariello, J. (2007). "Situational Irony: A Concept of Events Gone Awry", *Irony in Language and Thought: A Cognitive Science Reader*, ed. Colston, H. L.-Gibbs, R. W., Jr., New York: Taylor & Francis Group.
- Morreall, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*, çev. Aysevener K.-Soyer, Ş., İstanbul: İris Yayıncılık.
- Muecke, D. C. (1986). *Irony and the Ironic*, New York: Methuen.
- Nutku, Ö. (1983). *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Sheinberg, E. (2016). *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*, New York: Routledge.
- Taşdelen, V. (2007). "İroni", *Hece, Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1*, 124, s. 53-66.
- Worcester, D. (1940). *The Art of Satire*, Cambridge: Harvard University Press.