



Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi Sayı: 15/3 2026 s. 712-728, TÜRKİYE

Araştırma Makalesi

FEYYAZ KAYACAN'IN OYUNLARINDA İRONİ

Yasin YAVUZ*

Geliş Tarihi: 5 Ocak 2026

Kabul Tarihi: 2 Nisan 2026

Öz

Feyyaz Kayacan, Türk edebiyatının önemli fakat az bilinen isimlerinden biridir. Kayacan; edebiyata şiirle başlamış, öykü, roman ve tiyatro ile devam etmiştir. Özellikle öykü türünde verdiği eserlerle 1950 Kuşağı içinde ayrı bir öneme sahip olan Kayacan, bu öykülerinde biçime ve kurguya önem vermekle birlikte modern bireyin yalnızlığını, çaresizliğini ve bunalımlarını ironik bir dille anlatmıştır. Kayacan, bu ironik anlatımı tiyatrolarında da sürdürmüştür. Onun daha çok öykücü tarafı tartışılmış, tek kitaptan oluşan tiyatro yazarlığı geri planda kalmıştır. Oysa oyunları da öykücülüğü kadar önemlidir ve sanatını tamamlayan değerli bir parçadır. İroni, bu parçanın anahtar kelimesidir. Bu çalışmada, Kayacan'ın tiyatro metinlerindeki ironik anlatım irdelenmiştir. Çalışmada önce ironi kavramı belli başlı türleri ve çağdaş tanımlarıyla özetlenmiş, böylece kuramsal çerçeve çizilmiştir. Sonrasında yazarın oyunları üzerinde durulmuştur. Sözü edilen oyunlar çalışmanın kapsamını teşkil etmektedir. Yapılan çözümlemeler doğrultusunda, yazarın ironiyi toplumsal ve bireysel meselelere dikkat çekmek amacıyla işlevsel bir araç olarak kullandığı görülmüştür. İroni, yazarın tiyatrosunda tıpkı öykülerinde olduğu gibi temel bir anlatım stratejisi olarak değerlendirilebilir.

Anahtar Sözcükler: Feyyaz Kayacan, 1950 Kuşağı, *Mutlu Azınlık*, ironi.

IRONY IN THE PLAYS OF FEYYAZ KAYACAN

Abstract

Feyyaz Kayacan is one of the important yet relatively lesser-known figures of Turkish literature. He began his literary career with poetry and continued with short stories, novels, and drama. Kayacan, who holds a distinctive place within the "1950 Generation" particularly through his contributions to the short story genre, attached great importance to form and structure while portraying the loneliness, helplessness, and psychological distress of the modern individual in an ironic tone. He sustained this ironic mode of expression in his plays as well. Although his identity as a short story writer has been widely discussed, his work as a dramatist, consisting of a single book, has remained in the background. Yet his plays are as significant as his short fiction and constitute an essential component that completes his artistic oeuvre. Irony is the key concept of this component. This study examines the ironic discourse in Kayacan's dramatic texts. First, the concept of irony is outlined through its principal types and contemporary definitions, thereby establishing the theoretical framework. Subsequently, the author's plays are analyzed; these plays constitute the scope of the study. The analyses

* Dr. Öğr. Üyesi; İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, yavuz@29mayis.edu.tr, ROR ID: [014bh1q35](https://orcid.org/014bh1q35).

reveal that the author employs irony as a functional instrument to draw attention to both social and individual issues. In Kayacan's theatre, as in his short stories, irony can be regarded as a fundamental narrative strategy.

Keywords: Feyyaz Kayacan, generation of 50, *Mutlu Azınlık*, irony.

Giriş

Feyyaz Kayacan, 1919'da İstanbul'da doğmuştur. Asıl adı Feyyaz Fergar'dır. İstanbul Saint Joseph Lisesi'nden sonra Paris'te Ecolé Libre des Sciences'te bir yıl siyaset, Londra'da iktisat öğrenimi görmüştür. Uzun yıllar Londra'da BBC Türkçe Yayınlar Servisi'nde görev almış ve buradan emekli olmuştur. Edebiyata ilk olarak şiirle başlamıştır. Kayacan, Fransızca yayımladığı iki şiir kitabının ardından öykü türüne ağırlık vermiş ve Sait Faik sonrası Türk öykücülüğünün önemli isimlerinden biri olmuştur. Şiir ve öykülerini *Yeditepe, Türk Dili* ve *Yenilik* gibi dergilerde yayımlamıştır. Kayacan, bu öykülerde II. Dünya Savaşı yıllarında özellikle Londra'daki insanların yaşamında savaş psikozunun etkilerini işlemiştir. Türkçenin olanaklarını genişleten öykülerinde dengeli ironisi, ince zekâsı ve özgün anlatımıyla dikkat çekmiştir (Yalçın, 2010, s. 610). Feyyaz Kayacan, 5 Nisan 1993'te hayatını kaybetmiştir.

Feyyaz Kayacan, Türk öykücülüğünde önemli bir merhale olan 50 Kuşağı'nın önemli isimlerinden biri olarak gösterilmektedir. Bilindiği üzere bu kuşak, varoluşçuluk ve gerçeküstücülükten etkilenerek soyut bir anlatımla, bunalıma girmiş insanın kent içindeki yalnızlığını, kendine ve başkasına yönelik öfkesini, cinselliğe dair karmaşık düşüncelerini ve yaşadığı kimlik karmaşasını işlemiştir. “Öykücüler, bireyin iç dünyasını daha derinlikli olarak ortaya koymak ve aynı zamanda dillerini bu derinliğe uygun esnekliğe kavuşturmak amacıyla, imgelere, bilinç akışına ve zaman-mekân soyutlamalarına yaslanmaya başlar” (Özata-Dirlikyapan, 2017, s. 57). Kayacan da bu anlayışın önemli isimlerinden birisidir. O, imgelere ve soyut ifadelerle ironik bir anlatımla yer vermiştir. Sinan Bozkurt (2021, s. 122), Kayacan'ın öykülerindeki ironik anlatıma değindiği çalışmasında ironinin onun mesajını iyi şekilde vermesini ve düşüncelerini aktarmasını sağlayan bir araç olduğunu belirtir.

Feyyaz Kayacan, öykülerinde olduğu gibi, tiyatrolarında da ironik bir anlatımı tercih etmiştir. Kayacan'ın tek perdelik dört oyunundan oluşan *Mutlu Azınlık*, hayata ve insana dair ilişkileri konu alır. Kayacan'ın tiyatroları öyküleri kadar sık okunup değerlendirilmese de daha önce farklı araştırmacılar tarafından tiyatrolarının genel çerçevesi çizilmiştir. Fatih Sakallı'nın (2011), “Feyyaz Kayacan'ın Tiyatroları: Mutlu Azınlık” adlı yazısı ve Haluk Öner'in (2021) “Feyyaz Kayacan'ın Tiyatroları Hakkında Bir Değerlendirme” adlı metni Kayacan tiyatrosunun ana hatlarını ortaya koyan önemli çalışmalara örnektir. Fakat tiyatrolarındaki ironik anlatım, öykülerinde olduğu gibi, müstakil bir çalışmada henüz irdelenmemiştir ki bu da yazının gerekliliğini doğurmuştur.

Bu çalışma, ironiyi sanatının merkezine koyan bir yazarın öykü dışındaki bir türde ironiyi nasıl ve niçin kullandığını göstermek ereğiyle yapılmıştır. Kayacan'ın öyküleri üzerine daha önce benzer bir çalışma yapılmıştır. Şiirleri üzerine ise henüz ciddi bir çalışma bulunmamaktadır. Bu çalışmanın kapsamıysa yazarın tiyatro türündeki tek eseriyle sınırlıdır. Bu itibarla önce, kısaca da olsa, ironi kavramı açıklanacak sonra da Kayacan'ın *Mutlu Azınlık* adlı eseri bu kavram çerçevesinde irdelenecektir. Necip Tosun (2021, s. 281), ironik anlatımı benimseyen yazarların metnin arka planında toplumsal sorunların veya gerçeğe uyuşmayan düşüncelerin eleştirel bir bakış açısıyla dile getirildiğinden bahseder. Feyyaz Kayacan'ın

oyunlarındaki ironi kullanımı da böyledir ve çalışmanın ereği Kayacan'ın ironik anlatımıyla ortaya koyduğu anlamı somutlamaktır.

1. Ciddiyetin Maskesi: İroni

İroni üzerine uzun uzadıya açıklamaya girmek, kavrama yeni ve ufuk açıcı bir tanım ya da özellik eklemelikçe yersiz olduğu için genel bir çerçeve çizmek yeterlidir.¹ İroninin pek çok farklı tanımdan hareketle karşıtlık ilkesine bağlı olduğu söylenebilir çünkü ironide söylenilen sözle kastedilen anlam arasında karşıtlık vardır. Bu karşıtlık, Müller'e göre, yaşam ve ölüm olguları arasındaki tepkiyi ifade eder. Ölüm ve yaşam gibi zıtlıkların bir arada olduğu karmaşık dünyada insanın anlam ve yaşam araması ironiyi doğurmaktadır (Cebeci, 2008, s. 259). Bilindiği üzere ironi tarihine yönelen araştırmacılar genel olarak Antik Yunan filozofu Platon'un diyaloglarında hocası Sokrates için oluşturduğu temsili figürü bir başlangıç noktası olarak kabul etme eğilimindedirler. Sözü edilen yaklaşım ve ortaya çıkan karşıtlık, aslında diğer ironi türlerinin oluşmasına olanak sağlayan Sokratik ironiyi de tanımlamaktadır.

Bir durum ironisi olarak kabul edilen ve “diyalektik ironi” veya “felsefi ironi” olarak da bilinen (Huyugüzel, 2018, s. 237) Sokratik ironi, diyalog tekniğine dayanır ve her şeyi bilen kişinin aslında hiçbir şey bilmediğini ispatlar. Necip Tosun (2021, s. 284), Sokrates'in her şeyi bildiğine inanan kişi karşısında hiçbir şey bilmiyormuş gibi yaptığını ve sonunda tüm bilgileri boşa düşürerek yanlış bilinen pek çok şeyi de tahsise ihtiyaç duyacak duruma getirdiğinden bahseder. M. H. Abrams (1999, s. 136) da Sokrates'in bu eyleminin sürekli sorgulamalar sonucunda görüşlerin temelsiz olduğu veya absürt sonuçlara yol açtığını belirtir.

Bir başka ironi türü ise söz ironisidir. Böyle bir durumda ironi “konuşmacı veya yazarın söylediği sözlerin görünürdeki anlamıyla kastettiği gerçek anlamı arasındaki kesin zıtlık veya uyumsuzluktan doğar” (Huyugüzel, 2018, s. 233). Bu durumda konuşmacı, söylediğinin tersini ya da farklı bir anlamını ima eder ve ironik etki bu iki anlam düzeyi arasındaki gerilimden doğar. Söz ironisi çoğu zaman alay, ima veya dolaylı eleştiri biçiminde ortaya çıkar. Yazısı çok kötü bir öğrenciye “Ne kadar güzel bir yazın var.” demek bir söz ironisidir. Nitekim söylenen ile kastedilen arasında bir karşıtlık vardır ve gerçek anlamda yazının kötü olduğu vurgulanmıştır.

Görüldüğü üzere söz ironisi söylem esastır. Buna karşın durum ironisi ise “sözlerden değil, durumlardan doğar” (Huyugüzel, 2018, s. 235). Durum ironisi, bir olayın beklenen sonucu ile gerçekleşen sonuç arasındaki belirgin çelişkiye dayanan bir ironi türüdür. Bu durumda ironi, dilsel bir ifade içinde değil, olayların gelişimi içinde ortaya çıkar. Beklenen durum ile gerçek durum arasındaki terslik, anlatının anlamını ironik bir çerçeveye yerleştirir. Ö. Faruk Huyugüzel'in (2018, s. 235) de ifade ettiği gibi bir insanın yüklü bir piyango kazandıktan sonra veya yeni emekli olan birisinin tatil için bir yazlık aldıktan sonra ölmesi durum ironisidir.

Öte yandan esasen bir durum ironisi sayılan trajik ironi ise özü Antik Yunan'daki trajedilerde bulunan bir ironi türüdür. Bu durumda kahraman, kendi kaderini hazırlayan eylemlerde bulunurken bu eylemlerin gerçek sonucunu bilmez ancak seyirci ya da okur bu sonucun farkındadır. Böylece karakterin sözleri ve eylemleri, onun niyet ettiği anlamın ötesinde trajik bir anlam kazanır. Tragedyalarda kahramanın kendi felaketine doğru ilerlediğini bilmeden hareket etmesi, ironik etkinin temel kaynağını oluşturur. Trajik ironinin bilinen en ünlü örneği

¹ İroni kavramıyla ilgili detaylı bilgi için bk. Kosetler, 1997; Muecke, 1982; Güçbilmez, 2005; Hutcheon, 1995; Behler, 2008; Frye, 2015; Apaydın, 2007.

Sophokles'in trajedisi *Kral Oedipus*'tur. Oedipus, her ne kadar kaçsa da yazgısından kaçamaz ve bilmeden babasını öldürüp annesiyle evlenir. Tanrılar bu cinayetten dolayı şehri veba ile cezalandırır. Kâhinler ise kralın katili bulunmadan hastalığın bitmeyeceğini söyler. Oedipus katili aramaya başlar ve uzun süren arayışın sonunda nihayet bulur. Korkunç gerçekle yüzleşen Kral Oedipus, büyük bir pişmanlık duyar ve dayanamayıp kendi gözlerini oyar. Böylece oyun trajik bir sonla biter. Trajik ironide seyirci veya okur, gerçeği bilir; bu yönüyle kavram dramatik ironiyle de iç içedir.

Dramatik ironide okur ya da izleyicinin bildiği bir durumun kahraman tarafından bilinmemesi söz konusudur. Türk tiyatrosunda dramatik ironin güçlü bir örneğini Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*'nda bulmak mümkündür. Taner'in oyununda Keşanlı Ali, işlemediği bir cinayet nedeniyle tutuklanır; suçsuzluğunu da bir türlü kanıtlayamaz. Fakat öldürdüğü söylenen kişi o kadar kötüdür ki Ali hapisten bir kahraman olarak çıkar. Muhtarlığa adaylığını koyar ve kazanır. Köylü gerçeği asla bilmez ama izleyici ya da okur gerçeği bilir. Bu bilgi farklılığı, sahnedeki eylemler ile seyircinin bilgisi arasında bir gerilim oluşturur ve dramatik etkiyi güçlendirir. Böylece izleyici, karakterlerin farkında olmadığı bir gerçeği bildiği için onların söz ve eylemlerini farklı bir perspektiften değerlendirir.

İronik durumun ortaya konulduğu bir başka ironi türü ise romantik ironidir. Kavram 18. yüzyıl sonunda Schlegel başta olmak üzere Goethe ve Müller gibi Alman yazarlar tarafından ortaya konulmuştur. Romantik ironide sanatçı kendi eserinin kurmaca olduğunun farkındadır ve bunu metnin içinde görünür kılar. Böylece sanatçı hem eserin kurucusu hem de eleştirmeni konumundadır ve eser kendi yapaylığını ifşa eden bir bilinç taşır. M. H. Abrams (1999, s. 137) Byron'un ironik ve komik bir etki yaratmak için büyük anlatısı *Don Juan*'da bunu kullanarak okuyucuyu anlatının sırlarına ortak ettiğini söyleyip kavramın Laurence Sterne'in *Tristram Shandy* adlı eserinde bilinçli ve iradeli bir anlatıcı kullanmasına çok şey borçlu olduğunu vurgular. Romantik ironiye göre yaşam doğum-ölüm, genç-yaşlı, bilgili-cahil gibi muhtelif tipleri ve durumları içeren karşıtlıklar bütünüdür. Bu nedenle eserlerde tutarlı bir tavır ortaya konulmaz ve yaşamın karşıtlığı eserinkiyle yansıtılır.

İroni kavramı, tarih boyunca farklı tanım ve yaklaşımlar çerçevesinde ele alınmıştır. Dolayısıyla ironiye ilişkin birçok tanım vardır ve kavrama kesin bir çizgi çizmek de zordur. Paul de Man (1997, s. 164) da bu husustan hareketle ironinin bir kavram olmadığını belirtir. Ona göre ironi bir kavram olabilseydi herkesin kabul edeceği kesin bir tanımı da olurdu. De Man (1983, s. 209-211) için ironi, klasik tanımlarda belirtildiği gibi yalnızca söylenen ile kastedilen arasındaki karşıtlığa indirgenebilecek bir şey değildir. O, ironiyi dilin kendi işleyişinde ortaya çıkan retorik bir kopma olarak betimler.

Søren Kierkegaard (2009, s. 268) da bu duruma dikkat çekerek, ironiyi kapsamlı biçimde tartışmaya girişen bir kişinin kısa süre içinde ya sorunlu bir tarih anlatısıyla karşılaşacağını ya da bu kavramın tutarlı bir tarihinin bulunmadığını fark edeceğini belirtir. Kierkegaard'ın ironiyi tanımlamaktan uzak olduğu görülür çünkü ona göre tanımlamak, kavramı durağanlaştırmaktır.

Wayne C. Booth da Kierkegaard gibi ironinin tanımı noktasında fikir birliğinin olmadığından söz eder ve kavramı retorik boyutuyla ele alır. Booth (2016, s. 22), yazar ve okurun ironiyi birlikte kurguladığını vurgular. Bu yaklaşım, ironinin anlamının metnin içinde sabit olarak bulunmadığını; aksine okurun yorumlama süreciyle birlikte oluştuğunu gösterir.

Böylece Booth, ironinin nasıl anlaşılması gerektiği meselesini tartışmaya açar ve ironiyi “kararlı” ve “kararsız” olarak ikiye ayırarak önemli bir kuramsal ayırım önerir. İroninin kararlı mı yoksa kararsız mı olduğuna anlamın yeniden kurgulanıp kurgulanmaması üzerinden karar veren Booth’a göre (2016, s. 355) kararlı ironide anlam yeniden kurgulanırken sonsuzca çoğaltılmaz ve tek bir anlama erişilir. Buna karşılık kararsız ironide yazar tek bir pozisyonu reddeder. İroniyle birlikte metnin anlamı, okurda uyandırdığı çağrışımlarla sonsuzca çoğaltılabilir. Booth’un deyimiyle buradaki tek anlam, burada sabit bir anlam olmadığıdır. Dolayısıyla ilkinde göre çok daha devingen bir ironi türünden söz edilir ki bu da kararsız ironideki anlamı, başka bir anlam tarafından yıkılmaya karşı dayanıksız kılmaktadır.

Gennadiy N. Pospelov’a (1995, s. 353) göre dilsel değişmece olan ve karşıtlığa dayanılarak yapılan ironi, aslında yaşama karşı alaycı bir yaklaşımı belirtmek üzere kullanılagelmiştir. Ona göre anlam ise çoğu kez karşıt anlam taşıyan sözcüklerle dile getirilmektedir. İnsanlar sık sık belirgin biçimde tersten giderek küçüğe büyük, aptala akıllı, çirkine şirin gibi şeyler gibi diyerek belli kişilere ya da nesnelere karşı alaycı yaklaşımlarını belirtirler. Pospelov için ironi yalnızca karşıt sözcükler kullanılarak yapılmaz. Bazen uygun bir konuşma tonuyla da ironi elde edilebilir.

Görüldüğü üzere ironi kuramı her düşünürde ayrı bir tanıma veya anlama sahip olmuştur. Bu noktada onun kullanım amacını tespit etmek, en azından denemek, belli bir tanıma elde etmenin en güvenilir yollarından biridir. İroninin kullanım amacı ise ironistin niyetine ve muhabata göre değişiklik gösterir. Oğuz Cebeci (2008, s. 287) ironinin üç farklı amaca sahip olduğunu belirtir. Bunlar; ironistin sözünü güçlendirmek, insanın ve toplumun eksik yanlarını, zaaflarını açığa çıkarmak ve okurda bilinç oluşturmaktır.

Feyyaz Kayacan’ın oyunlarında bu üç amacı da görmek mümkündür. Kayacan, ironiyi insanların eksik yanlarını ve zaaflarını açığa çıkarmak ve okurda eleştirel bir bilinç oluşturmak için kullanırken ironik anlatımla sözünü güçlendirerek gayesine ulaşmayı amaçlar. Kierkegaard (2009, s. 268) ironinin pek çok tanım ve buna bağlı olarak pek çok kullanımının olmasının en tehlikeli tarafının ironisti keyfiliğe düşürme tehlikesi olduğunu söyler. Ona göre ironistin burada yapması gereken keyfiliğe kaçmadan dilin o zamanki doğal konumu içinde ironisini gerçekleştirmeye çalışmaktır. Feyyaz Kayacan bunu başarır ve keyfiliğe düşmeden ironisini yapar, sorgulamayı okura bırakır. Onun ironisi, ciddiyetin maskesidir; hayata ve insana ilişkin önemli konuları trajikomik bir biçimde sunar. Bunu daha ilk oyunda görmek mümkündür.

2. Eksik ve Bir O Kadar Tam: “Mutlu Azınlık”

Feyyaz Kayacan’ın bu oyunu evli bir çiftin sıradan, yalnız ve trajik hikâyesini anlatır. Oyunun en sık tekrarlanan sözcüğü mutluluktur çünkü çift, ironik bir şekilde, kurgulanmış, palyatif bir mutluluğu yaşamaya çalışır. Haluk Öner (2021, s. 29), çiftin mutluluğunun yapay olmaktan çok yönlendirmeye dayalı olduğunu ifade eder. Yönlendirmede etkili olan aygıtlar ise büfe, şamdan, avize ve ayna gibi “şey”lerdir. Bu aygıtlar, oyunun başında verilen kişiler listesinde yer alırlar çünkü çift, onları bir nesne olarak değil, insan gibi algılar ve mutluluklarını da onlar üzerinden inşa eder. Kayacan, bu tek perdelik oyununda, aile olmak isteyen fakat olamayan bir çiftin ironik hikâyesini tezatlıklarla sunar.

Perde açıldığında okuru gayet sade bir oda karşılar. Bu sadelik sahne düzeniyle ilgili didaskalide çok açık bir şekilde belirtilir. Odanın, odadaki nesnelerin küçük ve sıradan oluşu çeşitli sıfatlarla özellikle vurgulanır:

Bir oturma odası. Perde açıldığında oda boş gibidir. Sahne ortasında yalnızca iki koltuk görülür. Oyuncak denilecek denli bücür koltuklar. Tavanda gene oyunağa benzer bir avize. Arka duvara kırmızı kadifeden bir perde asılıdır. (...) Adam içeri girer. Bir elinde büfe, öbür elinde de bir masa taşımaktadır. Bunlar da büyükçene birer oyuncak boyutundadır. (Kayacan, 1968, s. 7)

Bu sıradanlığa karşın adam ve kadın hayli gösterişlidir. Adam, göğsü baştan aşağı madalyalarla kaplı bir smokin giymiştir. Kadın ise boynundan sarkan gerdanlıklar takmıştır ve giysileri de ona göre alımlıdır. Odanın sıradanlığına karşın çiftin gösterişli hâli, mutsuz olmalarına karşın mutluymuş gibi yaşamalarının ironik bir göstergesidir. Nitekim didaskalinin sonunda karı kocanın soluk bulunan cesetler gibi kıpırdamaya başladığından bahsedilir ve oyun bu şekilde başlar. Görünüşe göre çiftin iletişimsiz, içe dönük ve mutsuz bir evlilikleri vardır. Buna rağmen kadının kurduğu ilk cümle, “Bizim kadar mutlu insan az bulunur şu dünyada.” (Kayacan, 1968, s. 7) olmuştur. Devamında mutluluk kelimesi bir leitmotif gibi defalarca tekrar ettirilir. Okur, çiftin mutsuz olduğunu hisseder ya da görür ama çift, absürt sözleriyle bunu sürekli reddeder:

KARI – Sağ olsun mutluluğumuz.

KOCA – Mutluluğumuzun yağı bol olsun.

KARI – Mutluluk süngü taaaak...

KOCA – Mutluluk ileriııııı...

KARI – Mutluluk marş maaarş...

KOCA – (Şarkı söyler gibi) Var mı bize yan bakaaaaan... yan bakaaan...

KARI – Yan bakaaan...

KOCA – Mutluluk...

KARI – Mutluluuuuuuk... (Kayacan, 1968, s. 8)

D. C. Muecke’ye (1982, s. 19-22) göre ironi kavramının temelinde zıtlık yer alır. Muecke, ironinin oluşabilmesi için bir ifade, durum ya da anlatı içinde söylenilen ile gerçek durum arasında bir uyumsuzluk veya karşıtlık bulunması gerektiğini belirtir. Ona göre ironi, yüzeyde sunulan anlam ile gerçek anlam arasındaki gerilimden doğar ve bu nedenle ironik yapı çoğu zaman iki farklı anlam düzeyinin eş zamanlı olarak varlığına dayanır. “Mutlu Azınlık”taki durum da böyledir; karı koca gerçeği bilmelerine rağmen söylemlerinde bunun tersini üretirler ve böylece söylem ile gerçek anlam arasında bir gerilim oluşur. Bu gerilim, söylenen ile kastedilen arasındaki mesafeyi ortaya çıkarır; karakterler mutsuz bir evliliğe rağmen sürekli mutluymuş gibi konuşurlar. Böyle bir yapı, metindeki ironiyi karakterlerin söylemleri ile varoluşsal durumları arasındaki çelişki üzerinden üretir.

Çiftin yaşadığı mutsuzluğun temel sebebi yalnızlıktır. Onlar yalnızlıklarını bastırmak için nesnelere kişi gibi davranırlar. Özellikle sarı saçlı, mavi gözlü olarak tarif edilen büfe, çiftin mutluluğunu temin eden bir kişi işlevini görür: “Büfemiz 1 numaralı mutluluğumuzdur.” (Kayacan, 1968, s. 25). Görüldüğü üzere söylenen ile kastedilen arasında önemli bir çelişki vardır. Kayacan’ın oyununda çift, yalnız oldukları için mutsuzdurlar ama çok kalabalık bir aileye sahip gibi davranarak mutluluklarını temellendirirler. Nesneler, mutluluğun belirleyicisi durumundadır. Derin bir yalnızlık yaşayan çiftin sürekli olarak mutlu olduklarını dile getirmeleri, yüzeyde kurulan söylem ile metnin bağlamının ima ettiği gerçeklik arasında belirgin bir karşıtlık yaratır. Ayrıca mutluluğun insanlar yerine eşyalar üzerinden kurulması da ironik

anlamı güçlendirmektedir. Kadının, Bayan Büyüteç ile yaptığı telefon görüşmesi ve sonrasında yaşananlar hem nesnelere yüklenen anlamı hem de mutsuzluğun asıl sebebini, daha doğrusu mutsuzluğu doğuran yalnızlığın gerekçesini ortaya koymaktadır.

Onlar birbirlerine mutlulukla ilgili iltifatlar ederken telefonları çalar. Kadın, Bayan Büyüteç adını verdiği bir kişiyle konuşur. Ona şamdanlı selamlar sunar, büfenin de selamı olduğunu söyler. Kadına göre bu kişi onları kıskanan, onların mutluluğuna göz koyan bir kişidir. Bu nedenle de “Yalnız büfede arta kalan gözlerinizi bir boş gününüzde gelip alsanız fena olmaz. İşinize yarar diye uyarıyorum sizi.” (Kayacan, 1968, s. 10) diyerek onu iğneler. Kadının ifadesine göre Bayan Büyüteç çok çekmeceli bir büfe için Varlık Parkı’nda bir toplantı düzenleyecektir ve onları da oraya çağırıştır. Kadına göre asıl amaç onları kıskandırmak, bir anlamda, mutluluklarına gölge düşürmektir. Bu nedenle de öfkelenir ve ona hakaret eder. Adam da onur destekler: “Büfemizi küçük durumlara düşürmek istiyor. Bu düpedüz mutluluğumuzu devirmeğe kalkmak demektir. Biz bu türlü devirgânlıklara dayanamayız.” (Kayacan, 1968, s. 12).

Adam, devamında, büfeyi büyütmek ve geliştirmek için çok fazla şeye katlandıklarını söyler. Yatmayıp, uyumayıp hep onu düşündüklerinden, başından hiç ayrılmadıklarından, bir yerine bir şey olsa ülkenin en duygulu marangozunu çağırdıklarından bahseder. Anlaşılabileceği üzere çift, büfeyi çocukları yerine koymuşlardır. Bu diyalogların biraz ilerisinde kadın, “içimin açılışı” diyerek duvara astıkları perdeyi açar:

KARI – Necedir sorup duruyordun, ne var diye bu perdenin arkasında. Ben de sana “dokunma, bir gün gelir, ne olduğunu söylerim sana” demiştim. Sözünde durdun. Elini bile sürmedin perdeye. Ama şimdi bakabilirsin. Çünkü sırası geldi. Bu bir açılış törenidir. İçimin açılışı. (Kayacan, 1968, s. 15)

Adam yavaş yavaş perdeyi açar ve kocaman bir çerçeve belirir. Bu çerçevenin içinde üç sıra resim vardır. En üsttekiler çok büyük çaptayken ortadaki ve alttakiler ona göre daha küçük çaptadır. Adam çerçeveye bakar ve ne olduklarını sorar. Kadın ise “çocuklarımız, torunlarımız” yanıtını verir. Kadın hiç doğmamış çocuklarının ve torunlarının resimlerini asmıştır. Adamsa bunu hiç yadırgamaz ve hemen kabullenir, dahası, kadına hayranlık duyar. Sevgilerine “uyak” bulunduğunu söyler. Bu uyak ifadesi, sevginin ve çizilen aile tablosunun kurgusallığını imler.

Sonrasında kadın, onları çok beklediğinden bahseder. Öyle ki pencerelerde, kapılarda, cibinliklerde beklemiştir ve hâlâ da beklemektedir. Onların bir gün geleceğini düşünür çünkü dünyaya gelmiş ve büyümüşlercesine, hepsini bütün özellikleri ve sesleriyle bildiğini söyler. Bu ifadeler çiftin ironik durumunu çözümlemektedir. Onlar çocuk sahibi olmak istemiş fakat olamamışlardır. Bu nedenle de nesneleri çocuk belleyip onlar üzerinden mutluluklarını büyütmüşlerdir. İki kişilik aileleri onlarla kalabalık, onlarla mutlu bir hâl almaktadır. Nitekim aile içindeki iletişim de onlar üzerinden gerçekleşir. Kierkegaard’a göre ironi, söylenen sözün aksinin ima edilmesidir (Kierkegaard, 2009, s. 227). Çift, mutlu olduklarını defalarca vurguladıkları anlarda mutsuzdurlar. Fakat mutsuzluklarını nesneleri kişileştirerek örterler ve onlarla yapay, yönlendirilmiş ve geçici mutluluk inşa ederler.

Feyyaz Kayacan, bu oyununda çocuk sahibi olamayan bir çiftin ironik mutluluk arayışını anlatmıştır. Kayacan, hayatın içindeki gerçek dertleri problem hâline getirmiş ve onları ironik bir biçimde sunmuştur. Aile, çocuksuzluğu trajik bir şekilde yaşar. Oyunda söylenen ile gerçek durum arasında önemli bir fark, başka bir deyişle çelişki vardır. Çift çok mutlu olduklarını iddia eder, evlerini çocuklarının yerini tutan nesnelerle doldurur ve bu mutluluğu

abartılı biçimde dile getirir. Ancak seyirci bu mutluluğun gerçek olmadığını bilir, onların aslında derin bir eksiklik ve yalnızlık duygusunu örtmeye çalıştıklarını fark eder. Çift ise bu durumu ya tam olarak kavrayamaz ya da bilinçli biçimde bastırır. Bu nedenle söylenen sözler ile gerçek duygusal durum arasında bir karşıtlık meydana gelir. Dramatik ironi, tam olarak bu tür durumlarda ortaya çıkar. Seyirci ya da okur, sahnedeki gerçekliği karakterlerden daha iyi kavrar ve bu nedenle karakterlerin sözleri başka bir anlam kazanır. Çiftin sıklıkla mutlu olduklarını ifade etmelerine rağmen mutsuz olduklarını okur ya da seyirci kolaylıkla kavrar. Asıl düğüm ise kadının perdeyi açıp çocuklarını ve torunlarını göstermesiyle çözülür. Bu metinde ironi, hiç yaşanılmamış fakat yaşanılmak istenmiş bir hayatın trajik görünümünü sunar.

3. Hasetlik ve Bilgiye Dayalı Cehalet: “Âdem ile Mâdem”

Kitabın ikinci oyunu olan “Âdem ile Mâdem”, komedi türüne dayanmakla birlikte absürt tiyatronun özelliklerini de ihtiva etmektedir. Oyunda başlangıç isimleri A ile B olan iki kişiden söz edilir. Sahne ikiye bölünmüştür ve iki oda vardır. Odadaki eşyalar ve bunların düzenlenmesi aynıdır; her iki odada raf raf kitaplar ve haritalar vardır. Haritaların kimisi duvara asılıyken kimisi sarılıp bir köşeye istiflenmiştir. Odaların ortasında bir masa, onun üstünde de saksı vardır. Birinci odadaki masanın başında A, ikinci odadaki masanın başında da B durmaktadır. A ve B, tıpkı odalarda olduğu gibi, ikizdirler. Perde açıldıktan sonra her iki karakter de birtakım hareketler yaparlar ve bu hareketler dahi benzerdir. Anlaşılabileceği üzere A ve B, ikiz kardeşirler fakat başta bu gerçeği bilmezler. Yaşadıkları epifanla, bir diğer deyişle, aydınlanma anıyla bu gerçeği idrak ederler ve aralarındaki diyalogun tonu değişir.

Epifanı, yani aydınlanma anını bir dönüm noktası olarak kabul etmek mümkündür. Tomris Uyar’a (2011, s. 479) göre öykünün omurgasını oluşturan aydınlanma anı, Oktay Yivli’nin (2020, s. 254) ifadesiyle de kurmaca karakterlerin öteden beri farkında olmadıkları üstü örtülü bir gerçeği ansızın anlamaları ya da ikilemde kaldıkları bir konuda ani karar vermeleri anlamına gelmektedir. Kayacan’ın oyununda ise iki karakterin kardeş olduklarını anlamaları bu yolla gerçekleşir ve gerçekten de metnin omurgasını oluşturur:

A – Sen şey olmayasın...

B – Şey olacaksın sen de... şey... ah

A – Ah, evet, orası öyle...

B – Evet, evet, evet, hem de nasıl, hem de öyle evet ki...

A – Benim bir kardeşim vardı...

B – Benim de bir kardeşim vardı...

A – Demek öyleyse sen...

B – Demek öyleyse sen...

A – Evet, tıpkı öyle...

B – Tıpkı hem de.

A – Tıpkılığın en güzeli...

B – Orası öyle yani... tıpkılıkların tıkrındayız...

A – Kardeşim benim...

B – Benim kardeşim... içimin içi... dışımın dışı... (Kayacan, 1968, s. 44-45)

Bu farkındalıkla birlikte A'nın Âdem, B'nin de Mâdem olduğu anlaşılır. Âdem ve Mâdem, bu farkındalıktan sonra absürt söylemlerle birbirine iltifatlarda bulunurlar. Daha sonra bu iki kardeş omuz omuza verip bu benzetmek konusuna bir çeki düzen vermeyi kendilerine görev bilirler:

MÂDEM – A bakın orası öyle. Herkes, her şey bir başkasına, bir başka şeye benzetmek ister. Bu, daha çok hasetten ileri gelir. Haset ise çok fenadır. Çok fenadır. İş hasede binince kafa doğru dürüst işlemez oluyor, düşüncede sağlık adına bir şey kalmıyor. Kişi bir şeye benzetmek istedi mi ilk yapacağı şey, benzetmek istediği şeyin, kişiliğine uygun olup olmadığını bilimsel araştırmalarla ortaya çıkarmaktır. Ama işin içine haset karışıyor işte, insanı yanlış yollara sürüklüyor. İşte ne bileyim bir insan çıkıyor, ben bir insana benzetmek istiyorum diye tutturuyor...

ÂDEM – Durmadan hem de...

MÂDEM – Durmadan da insana benzenmez ki ama...

ÂDEM – Kabak tadı verir doğrusu...

MÂDEM – Değişiklik gerek...

ÂDEM – Bu da herkesin harcı değil...

MÂDEM – Hayır, herkesin harcı değil. İpe sapa gelmez şeylere benzetmeğe çalışıyorlar kendilerini.

ÂDEM – İyisi mi, bu işi biz alalım üstümüze. Biz benzetelim. (Kayacan, 1968, s. 46-47)

Kavuklu Bellek Sokağı'nda oturan ikiz kardeşlerin bu konuşmaları hasetliğin fenalığını vurgulasa da ironik bir şekilde temelinde hasetliği barındırır. Kayacan'ın güldürüsünde öne çıkan mesaj insanların birbirlerinin kuyusunu kazdığıdır. Fatih Sakallı'nın (2011, s. 95) da vurguladığı gibi oyunda hasetliğin çok kötü bir şey olduğu üzerinde durularak insanların birbirlerini çekemediği mesajı verilmek istenir. Oyundaki şahısların isimlerinin Âdem ile Mâdem olmasının insanlığın ilk kavgasına telmihte bulunmaktadır. Oyundaki kardeşler hasetliğin fenalığı üzerinde dursalar da birbirlerini çekemezler ki bu da meseleyi hayli ironik kılmaktadır. Onların kavgasının temelinde birbirine benzetmek ve bundan dolayı da birbirini çekememek vardır. Oysa düzeltmeye çalıştıkları şey de budur. Haluk Öner (2021, s. 30), “Âdem ile Mâdem” oyununda kardeşlerin seven varlıklar olarak birbirlerini kıskandığını ve arzuladıkları şeylere “öteki”nin sahip olduğunu hissederek haset duyduklarını söyler. Söylemlerine bakılırsa onların da insanlarda değiştirmek istediği şey budur. Oysa değişime kendilerinden başlamaları gerekirken onlar bu sorunu görmekten çok uzaktırlar.

Âdem ile Mâdem'in yanlışlıkları bununla da sınırlı değildir. Onlar, her şeyi bildiklerini düşünürler ve tartışmalarında bilimsel verilerden hareket etmeye çalışırlar. Buna karşın verdikleri bilgiler yanlış ve komiktir. Bu yanlışta ısrarcı olmaları onları güldürü unsuru hâline getirir. Dikkat edilirse kardeşlerin diyalogları geleneksel Türk tiyatrosundaki gölge oyununa, Karagöz ve Hacivat'a çok benzer. Onlar da tıpkı gölge oyununda olduğu gibi birbirlerini yanlış anlar, bu yanlış anlaşılma üzerine kavgaya tutuşurlar. Bu kardeşler konuşurken birçok şeyi biliyor gibi davranırlar ya da biri, diğersinin cahil olduğunu vurgular. Oysa her ikisi de tam anlamıyla aydın sayılmazlar.

Kayacan, bu tek perdelik komedisinde insanların birbiriyle olan düşmanlıklarına değinirken kişilerin kardeş dahi olsa birbirine karşı düşmanlık besleyebileceğinden bahseder ve bu düşmanlığın doğuşuna da bilgeliğe dayalı bir cehaleti yerleştirir. Ona göre hasetliğin temelinde de cehalet ve kötülük vardır. Bunu kuvvetli bir ironiyle anlatır. Bu oyunda ironi yalnızca metnin mesajını vermek için değil komiğin oluşturulması için de kullanılır. Oyun ironik olduğu ölçüde komik, daha doğrusu trajikomiktir.

4. Müphem Bir Tutku: “Sevgililer”

Mutlu Azınlık’taki üçüncü oyun çok fazla belirsizliği ihtiva eder. Bir önceki oyunda olduğu gibi bu oyunda da “Kadın” ve “Erkek” olmak üzere iki karakter vardır. Oyunun adından da anlaşılacağı üzere bu ikisi sevgililerdir. Didaskalide belirtildiği üzere sahneye önce erkek gelir. Bir oturma odası ve iki iskemle vardır. Seyircilerin karşısına düşen duvarda ise perdesiz bir pencere bulunur. Duvarda birçok barometre vardır ki bunlar oyunun ilerleyen sahnelerinde işlevselleşirler. Erkek, telaşlı bir bekleyiş hâlinindedir ve bunu tavırlarıyla hissettirir. Sahnenin kapı yanına düşen ışıklar kararır, kapı görünmez olur ve o kapıdan da Kadın gelir. Üstünde çok şık bir elbise vardır ve hem elbise hem de kadın çok güzeldir; en azından didaskalide öyle anlatılır. Kül rengi elbisesinin bir yanı yırtmaçlıdır ve bacağı kalçasına dek görünür. Uzun adımlar atarak yürür ve gelip erkeğin önünde durur (Kayacan, 1968, s. 57). Bundan sonra konuşmaya başlarlar. Erkek, kadına olan aşkını ve onunla anlam bulduğunu ifade eder. Kadın, çoğu konuşmayı şuh bir bakışla ya da tonlamayla yapar. Konuşmanın merkezinde kadının güzelliğiyle birlikte elbise de vardır. Erkek, onu da çok beğenmiştir. Sonra birden sahnenin ışıkları kararır ve bir süre sonra sahne yeniden aydınlanır. Seyirci için ilk anlamsızlık burada başlar çünkü kadın ve erkeğin tavırları değişmiştir. Erkek, gündelik konulardan söz açar. Tesadüf o ki her ikisi de sinemaya gitmiş, farklı yerde “TANRI YARADILIŞIN BİRİNCİ, İKİNCİ, ÜÇÜNCÜ, DÖRDÜNCÜ, BEŞİNCİ, ALTINCI VE YEDİNCİ GÜNÜNDE HEP YAĞMURU YARATTI” adlı filmi seyretmişlerdir. Kadın KÜLLÜ BULUT, erkek de SEDEF adlı sinemaya gitmiştir. Filmin ve sinemanın adından da anlaşılacağı üzere Kayacan metafor kullanmıştır. Sevgililerin ilişkisindeki metafor ise yağmurdur.

Yağmur, Türk edebiyatında sıklıkla kullanılan bir metafordur ve çoğu zaman arınma, yenilenme, bereket gibi olumlu anlamlarla ilişkilendirilirken bazı metinlerde ise melankoli, yalnızlık ve içsel sıkıntının sembolü olarak da kullanılır. Özellikle şiirde ve modern anlatılarda yağmur, bireyin ruh hâlini dış dünyadaki doğa olayıyla ilişkilendiren bir duygu atmosferi kurma aracı işlevi görür. Yağmur, bu oyunda sevgililerin ilişkilerini temellendirdiği bir metafordur. Çift, özellikle yağmur yağdığı zaman birliktelik yaşayabilmektedirler:

ERKEK – Evet olmuyor. Dün mesela çok az yağmur yağdı. Beş dakikalık bir sevişmeyle yetindik.

KADIN – Bir önceki gün daha az yağmur yağdıydı. Sen daha beni kollarının arasına alırken yağmur diniverdi. Sevgimiz yarıda kaldıydı o gün. Güneş açtıydı hain hain.

ERKEK – Barometreler bugün daha ümit verici görünüyor. Ama kesin olarak bir bilsem. Ne kadar yağacak dersin?

KADIN – Bilinmez ki? Ama senin dediğin gibi, bilmek çok iyi oluyor. O zaman kişi sevgisini daha bilinçli olarak ayarlıyor.

ERKEK – Bugün bari biraz daha yağmur yağsa da sevgimizin ölçüsünü şahlandırsak da son iki günün acısını şakır şakır çıkarabilsek... (Kayacan, 1968, s. 61)

Görüldüğü üzere yağmur, ilişkinin bir nevi sebebini teşkil etmektedir. Çift, ilişkilerine dair yağmursuz, bulutsuz düş kuramazlar. Üstelik ilişkileri her ne kadar şehvet içerse de hüznün de barındırmaktadır. Bu hüznün kaynağı kesin olarak ifade edilmemektedir ama sezilebilir. “Oyunda aşk ilişkisinin meşru olup olmadığına, evlilikle devam edip etmeyeceğine, sevgilileri bir araya getiren gerçek nedene dair hiçbir ipucu yoktur” (Öner, 2021, s. 31). Bununla birlikte bir araya gelmek, birlikte olmak için yalnızca yağmura ihtiyaç duymaları onların ilişkilerinin belli başlı nedenlere bağlı olduğunu göstermektedir. Erkeğin şu sözleri ilginçtir:

ERKEK – (Alçak sesle) Konuşmayalım artık sevgilim. Susalım. Yersiz kaçan tek bir söz bulutları ürkütebilir. Bulutlar alıp giderse başlarını, hüzünden, yağmurdan yoksun kalırız. Bu durumda nasıl sevişebiliriz? Bir boşluk bir başka boşluğu nasıl kucaklayabilir? (Kayacan, 1968, s. 62)

Alıntıdan anlaşılacağı üzere ilişki hüznülüdür. Çünkü bulut giderse hüznün de gitmektedir ve bununla birlikte ilişki tamamen bitmektedir. O hâlde çiftin, ilişkiyi yaşamak için hep bir sebebe ihtiyaç duyduğu, bunun da şu an için yağmur olduğunu söylemek mümkündür. Kayacan, günümüzde daha sık rastlanılan sembolik etkileşimi metaforlar kullanarak anlatmıştır. Burada ironi metaforlarla kurulmuştur. Yağmur metaforuyla vurgulanan ilişki çiftlerin duygusal coşkunluktan ya da mantıksal bir bağdan değil psikolojik alışkanlıklar üzerinden yürür. Onların ilişkisi, bir nevi, toplumsal etkileşim sonucunda gerçekleşmiş bir üründür.

Sevgililer, yağmur başlayınca yoğun bir ilişki yaşarlar ve yağmur bitmesiyle bu yoğunluk kaybolur. Bir süre sonra kadın, hayatın hep bu şekilde yağmurlu devam etmeyeceğini fark eder ve bunun endişesini yaşar. Bu nedenle yağmurun yerine başka bir şey koymak isterler:

KADIN – Gerçekten benim istediğim de o. Sevgimize yeni kapılar açmak, yeni ürpertiler katmak istiyorum. Ben şimdilik neyim senin gözünde? Yağmur perisi. Yağmuru küçümsediğimi sanma. Yalnız kişinin yarını düşünmesi de gerek. Belli olmaz. Günün birinde yağmur diye bir şey kalmazsa ne yaparız? Onu düşündün mü hiç? Neye döneriz yağmursuz kalırsak? Neye yarar benim periliğim? Ben bir daha nasıl çıkarım senin karşına? Çıkacak olsam bile ne biçimde? Kurdun mu sen onun taslağını? Kurabilir misin? (Kayacan, 1968, s. 69)

Kadının duyduğu endişenin merkezinde ilişki dinamiğinin kaybolması vardır. Nitekim şu an o, erkek için bir yağmur perisidir ancak bir gün yağmur yağmazsa yağmur perisi olmak hiçbir şey ifade etmeyecektir. O da bunun endişesini yaşar. İlişkinin temellendirildiği metafor yittiğinde ilişkinin içindeki özneler bir anda değersizleşmekte, birbirlerine yabancılaşmaktadırlar; en azından yaşadıkları endişe bunu göstermektedir. Kadın, bunun oluşmasını engellemek için yeni bir dinamik arayışına girince erkekten depremler getirmesini ister ve giderek silikleşir, yalnız sesi kalır. Bir süre sonra o da gider. Erkek ise arkasından konuşur ve yeniden sinemaya gitmeyi önerir. Filmin adı değişmiş, yeni ismi “TANRI YARADILIŞIN BİRİNCİ, İKİNCİ, ÜÇÜNCÜ, DÖRDÜNCÜ, BEŞİNCİ, ALTINCI VE YEDİNCİ GÜNÜNDE HEP DEPREMLERİ YARATTI” olmuştur. Böylece ilişkinin yeni dinamiği de deprem olur. Oyun burada biter. Kayacan, metaforlar kullanarak hayli ironik bir metin yazmıştır. Abdülhakim Tuğluk (2016, s. 115-116), ironinin metafordan aldığı güçle söylem niteliğini artırdığından bahseder. Ona göre metafor da doğrudan olmayan ve niyet edilmeyen tabii bir ironi vardır. Kayacan’ın oyununda da böyle bir kapalı ironi bulunur. Oyunda kişilerin birbirine bağlı olmasında, birbirleriyle sürdürülebilir bir ilişki yaşamasında çeşitli şeylerin bağlayıcı olduğu vurgulanmıştır.

Bu oyunda yağmur, ilişkinin varlığını mümkün kılan koşullu bir düzeni temsil eden metaforik bir unsur olarak işlev görür. Çiftin yalnızca yağmur yağdığında buluşabilmesi, ilişkinin gündelik hayatın sıradan akışı içinde değil de belirli bir dış koşula bağlı olarak sürdürülebildiğini gösterir. Bu yönüyle yağmur, anlatı düzleminde bir doğa olayı olmaktan çıkar. Onun itibarı âlemin dışındaki karşılığı bazen zaman para bazen de çocuk ya da başka bir şey olur ve bunlar, ilişkiyi düzenleyen toplumsal ya da maddi koşulların simgesine dönüşür.

Bu durum aynı zamanda ironik bir yapı üretir çünkü ilişkinin duygusal temelde kurulması beklenirken anlatı içinde ilişkiyi sürdüren şeyin aslında bir koşul olduğu açığa çıkar. Böylece büyük oranda durum ironisi, kısmen de trajik ironi oluşur. Metinde durum ironisi vardır çünkü ironinin gerçekleşme biçimi sözden ziyade duruma bağlıdır. Bu ironi, görünürde romantik bir buluşma imgesi olan yağmurun, gerçekte ilişkinin kırılma ve bağımlılığını gösteren bir göstergeye dönüşmesiyle ortaya çıkar.

Oyunun sonunda yağmurun yerini depremin alması ise metaforik düzlemde koşulun sarsılması, bir noktada ortadan kalkması anlamına gelir. Yağmur ilişkiyi mümkün kılan geçici bir durumken, deprem var olan düzeni sarsan ve yıkıma işaret eden bir doğa olayıdır. Bu dönüşüm, çiftin ilişkiyi ayakta tutan eski dinamiklerden duyduğu bıkkınlığın artık yalnızca yeni bir koşul arayışıyla değil, ilişkiyi temelden sarsacak bir kırılmayla sonuçlandığını gösterir. Böylece metin, ilişkinin muhtelif koşullara dayanan yapısının sürdürülebilir olmadığını vurgulayarak ironiyi daha sert ve trajik bir düzleme taşır. İlişkinin sürdürülebilir olmadığını ve bir noktada depremle olmasa da bir şeyle kesin olarak biteceğini seyirci ya da okur bilir, en azından sezer ki bu trajik ironiyi söz konusu yapar. Çiftin ayrılması bir nevi yazgıdır ve yerine ne koysalar da bundan kaçamazlar.

5. Kafkaesk Bir Oyun: “Oda”

Kitabın en kısa ve sonuncu oyunu olan “Oda”, bir pandomimdir. Metne adı verilen oda, anlatıcının ifadesiyle okurun zihninde bir hapishane hücrelerini canlandırır. Nitekim buranın kapısı, penceresi yoktur. Oda, duvarların nerede başlayıp nerede bittiği belli olmadığı için boyutsuzluk evreni olarak tanımlanır. Pek fazla eşya da yoktur; yalnızca sahnenin sağında kirli, yırtık bir battaniyeyle örtülü basık bir yatak vardır. Uzaktan birbiri ardına açılan kapı ve çevrilen anahtar sesleri gelir. Bu sesler akla uzun bir hapishane koridorunu getirir.

Adam, hiç konuşmaz. Seyirci bütün gerilimi onun hareketleri üzerinden yaşar ve oyunu öyle okur. Işıklar kararır, sahne bir süre karanlıklar içinde kalır. Seyircilerin arkasından tutulan bir ışık, duvarı yoklamaya ve adamı aramaya başlar. Kayacan, bu oyunda didaskaliyi sahne yönergesi olmanın ötesinde, üçüncü tekil şahıs anlatıcısı gibi formüle etmiştir. Bu anlatıcının ifadesiyle de ışıkla, “sahnenin ortasında top gibi yuvarlanan bir adamın üstünde durulur. Adamın elleri ayakları birbirine yapıştırılmıştır. Bir tespih böceğine benzer” (Kayacan, 1968, s. 73). Burada, sahnenin ortasında top gibi yuvarlanan ve bir tespih böceğine benzeyen adam, akla Gregor Samsa’yı getirir. Kayacan’ın içinde bulunduğu 50 Kuşağı öykücüler için Kafka, önemli bir kaynaktır. Bu oyunda da metinlerarası bir ilişkiyle adamın o anki hâliyle Samsa arasında bir bağ kurulmuştur.

Oyunun devamında adam ceketinin ceplerini araştırır ve ceplerinden çeşitli nesneler çıkar. İlk olarak bir sokak kapısını açacak boyda anahtar çıkar. Sonrasında on, on beş tane tebeşir çıkar. Söylenene göre bu tebeşirlerle sokak duvarına, uyarıcı sözler yazmış olduğu için hapishaneye atılmış olabilir. Gerçi metin içinde hapishane sözcüğü geçmez ama her şey gayet

açıktır. Üçüncü nesne ise bir şeytan uçurtmasıdır. Son olarak da kitap çıkar ancak bu kitabın iç sayfaları yoktur; onlar birileri tarafından kopartılmıştır. Fatih Sakallı'ya (2011, s. 102) göre bu nesneler adamın hapse düşmesine sebep olmuşlardır. Nitekim içeriği alınan kitap ve tebeşirler bile adamın siyasi bir tutuklu olduğunu gayet net bir şekilde ortaya koymaktadır.

Oyunun ironik tarafı ise adamın karanlık dâhil her şeyi normal karşılamasıdır. Temel yapı ise durum ironisine çok yakındır. Nitekim ironi sözden değil, durumun kendisinden kaynaklanmaktadır. Kahraman karanlık bir odada bulunmasına rağmen bunu normal kabul eder. Oysa okuyucu ya da seyirci bu mekânın aslında bir hapisane metaforu olduğunu fark eder. Böylece karakterin algıladığı gerçeklik ile metnin ima ettiği gerçeklik arasında belirgin bir farklılık oluşur.

Feyyaz Kayacan, sosyal eleştiri yaptığı bu kısa oyununda fertlerin herhangi bir fikri eyleminde tutuklanmasının olağan olduğunu vurgulamaktadır. Buna karşın fertlerin eylemde bulunmasından çekinmemeleri gerektiğini de ima eder. Adam elindeki tebeşirle duvara merdiven, kapı ve pencere çizer. Bu sırada duvarlar sessizce birbirine yaklaşmaya başlar. Başta adam bunu anlamaz, sonra çizdiği resimlerin kaybolduğunu görünce durumu kavrar ve bundan korkmaz, hemen bir güneş ve kuş resmi de çizer. Duvarlar öylesine yaklaşır ki adama yer kalmaz ve iki duvar arasındaki boşluk dar bir geçide dönüşür. Adam artık hareket edemez hâle gelir ve perde bütünüyle kapanmak üzereyken cebinde kalan tebeşirleri sahnenin önüne atar. Seyircilerden biri sahneye çıkıp tebeşirleri alır. Didaskalide belirtildiği üzere “sorumluluğu üstlenmiş olur” (Kayacan, 1968, s. 78). Bu sorumluluk kuş, pencere, kapı ve güneş gibi metaforlardan da anlaşılacağı üzere özgürlük elde edilene kadar mücadelenin devam ettirilmesidir.

Kayacan'ın bu metni, diğerlerinde olduğu gibi, sahnelenmek için yazılmamıştır. Esasen *Mutlu Azınlık*'taki metinlerin tümü birer piyestirler. Martin Esslin (1996), piyesi tiyatronun ilk aşaması olarak görür ve bu hâliyle tıpkı roman ve hikâye gibi okunabileceğini vurgular (s. 22). Kayacan'ın oyunları da bir roman ve hikâye gibi okunabilir niteliktedir. İnci Enginün'e göre bir tiyatro metni sahnelenmezse, edebiyat açısından değer ne olursa olsun, tiyatro faaliyetinin dışında kalmış demektir. Enginün de Esslin gibi tiyatro eserinin öteki edebiyat türleri gibi okunabileceğini düşünürken aksinin çok garip ve yetersiz bir düşünce olduğunu ifade eder. Ona göre tiyatro eserinin sahnelenmesi edebiyat dışı, ikinci bir işlemdir (Enginün, 2021, s. 163-164). Bu açıdan bakılınca Kayacan'ın oyunları nitelikli birer edebî metinlerdir. “Oda” ise bunlar içinde toplumsal ironiye başvurduğu tek oyundur. Oyunun kahramanı siyasi tutuklu olsa da direnç göstermesi ve kendisi için umutlar tükenince davasını bir seyirciye devretmesi metnin mesajıdır. V. Jankélévitch (2020, s. 39), ironiyi bir tür esneklik hâli olarak tanımlar. Ona göre ironi, oluşturduğu bu esneklikle okura kalıplaşmış düşüncelere karşı direnç kazandırır ve yeni bir düşünce pratiği sunar. Kayacan'ın bu oyununda ironinin sözü edilen esnekliğinden yararlanarak bilinçlilik hâli geliştirdiği söylenebilir.

6. Sonuç

Feyyaz Kayacan'ın tek perdelik dört oyunundan oluşan *Mutlu Azınlık*, hayata ve insana dair ilişkileri konu alır. Kayacan'ın tiyatro türündeki tek eseri olan *Mutlu Azınlık*'ta birer perdelik dört kısa oyun vardır ve her birinde farklı konular işlenmiştir. Bu çalışmanın amacı, mezkûr eserdeki ironik durumları tespit ve tahlil etmektir.

Kayacan'ın oyunlarında ironi türlerinin hemen hepsi karışık olarak kullanılsa da baskın olan durum ironisidir. Kitaba adını veren ilk oyunda, yani “Mutlu Azınlık”ta, çocuk sahibi olmak isteyen bir çiftin yapay mutluluğu ele alınmıştır. Bu oyundaki karı koca gerçekte büyük bir mutsuzluk içindedirler çünkü istedikleri ölçüde bir aileyi inşa edememişlerdir. Özellikle kadın açısından aile, çocukları ve torunları da kapsayan geniş bir yapı olarak tanımlanmaktadır. Oysa onlar, yalnızca iki kişiden oluşan küçük bir ailedirler. Bundan doğan mutsuzluklarını ise büfe, şamdan, avize gibi çeşitli nesnelere anlamlar yükleyerek kapatırlar, daha doğrusu kapatmaya çalışırlar. Onların absürtlükleri yalnızca davranışsal değil aynı zamanda görseldir. Nitekim odaları hayli sade olmasına karşın giyimleri çok gösterişlidir. Seyirci tüm bu karışıklığın farkındadır. Kahramanlar ise bunu ya bilmez ya da bilinçli olarak bastırırlar. Sözü edilen durum ise ironi türlerinden durum ironisine örnektir.

Kitabın ikinci oyunu olan “Âdem ile Mâdem”de ise yine hayatın içinden bir konu, hasetlik ele alınır. Kayacan komedi türünde yazdığı bu oyununda ikiz kardeşlerin tıpkı geleneksel Türk tiyatrosunda olduğu gibi yanlış ya da eksik anlaşılmalardan doğan kavgalarını anlatmıştır. Bu yönüyle oyun az da olsa Sokratik ironi özelliği taşımaktadır. Başlangıçta kardeş olduklarını bilmeyen kahramanlar, aydınlanma anı yaşayarak bu gerçeği keşfederler. Sohbetin rengi bu idrakte birlikte tümüyle değişir ve artık birbirini kıskanmak daha da belirginleşir. Kayacan, bu oyununda ise kişilerin birbirinin kuyusunu kazdığını vurgular. Bunu karakterlerine verdiği isimle birlikte İslami bir mite, Habil ile Kabil'in öyküsüne telmihte bulunarak yapar. Âdem ile Mâdem'in ironik hâli ise düzeltmek istedikleri şeyin içinde bulunmaları ve bunun farkında dahi olmamalarıdır. Onlar insanların birbirine benzemesini engellemek isterlerken kendilerinin bir aynanın yansıması kadar benzer olduklarını fark etmezler. Üstelik bilgili gibi davranmalarına karşın cahildirler. Dolayısıyla her hareketlerinin ironiyle bezendiğini söylemek yanlış olmaz.

Üçüncü oyun olan “Sevgililer” ise bir yönüyle ilk oyuna benzeyen bir yapıya sahiptir. Kayacan, ilk oyununda mutluluğu nesnelere bağlarken bu oyununda yağmur metaforunu birlikteliğin temel koşutu olarak çizer. Her iki oyunda da bir nesne ya da şey, mutluluğu ve birlikteliği oluşturan unsur olarak öne çıkmaktadır. Kayacan'ın bu oyunundaki sevgililer, yağmur yağmadıkça asla birlikte olamazlar ve birlikte olabilmek için yağmura ihtiyaç duyarlar. Bu durumda yağmur, onların sevgilerini temellendirdikleri metafor olur. Meselenin ironik tarafı ise bunu asla sorun hâline getirmemeleridir. Onlar, aralarındaki sevginin bir şeye bağlı olmasını problem etmek yerine bağlı oldukları şeyin bir gün yitebilmesinin endişesini duyarlar. Oyunda hem durum hem de trajik ironinin özellikleri görülür. Nitekim ironik tavır sözle değil, daha çok içinde bulunan durumla belirginleşir. Bununla birlikte ilişkinin bitecek olması da ayrı bir gerçektir ki bu da bir yönüyle trajik ironiyi akla getirir. Kayacan ilk üç oyununda insanların hayatında var olan fakat kolaylıkla sezilmeyen sorunların ince eleştirisini yapmaktadır.

Yazarın son oyunu diğerlerinden farklı olmakla birlikte hayli politiktir. İlk üç oyun genelde bir evin içindeki sorunları işlerken son oyunda toplumsal meseleler tartışmaya açılır. “Oda” adlı bu oyunda açıkça söylenmese de hapishane hücrelerinde kapalı tutulan bir adamın hikâyesi anlatılmıştır. Bu adam, ironik bir biçimde, içinde bulunduğu karanlığı yadsımaz. Tuhaf bir şekilde yadsımadığı bu tutsaklıkla mücadele eder. Aslında son oyun, büyük oranda özgürlük uğruna mücadele etmeyi salık vermektedir. Nitekim kitap okuyup duvara tebeşirle slogan yazdığı için tutuklandığı anlaşılan bu adam, tutukluluğu olağan gibi karşılarsa da duvara kuş, güneş, kapı, merdiven gibi özgürlüğü çağrıştıran resimler çizmekten vazgeçmez. Bu uğurda silinip gitse bile yerine bir başkasını, seyirciyi koyar. Bu durum, mücadele ruhunun hiç silinmemesi gerektiğini ortaya koyar.

Sonuç olarak Feyyaz Kayacan, tek perdelik dört kısa oyundan oluşan bu kitabında çeşitli sebeplerle bunalımda olan, absürt davranışlar sergileyen insanların hikâyelerini anlatmıştır. Daha önce vurgulandığı üzere ironi sözü güçlendirmek, insanın ve toplumun eksik yanlarını, zaafalarını açığa çıkarmak ve okurda bilinç oluşturmak üzere üç farklı amaçla yapılır. Buna göre Kayacan ironiyi sözü edilen üç amacı da karşılayacak biçimde kullanmıştır. İlk üç oyunda insanların eksik yanlarını, zaafalarını açığa çıkaran Kayacan, son oyunda da okurda bilinç oluşturma gayesindedir. Yalnızlık teminin öne çıkarılmasında sözü, başka bir deyişle anlamı güçlendiren ironidir. Aynı şekilde “Sevgililer” oyundaki ilişkinin pamuk ipliğine bağlı olduğunu vurgularken de anlam ironi üzerinden kurulur ve burada insanların eksik yanlarını, iletişimsizliklerini açığa çıkartır. Son oyunda ise okurda bilinç oluşturulur.

Öte yandan Kayacan’ın oyunlarının sahnelenmek için değil okunmak için yazıldığını da vurgulamak gerekir. Nitekim oyunlar hayli kısa olmakla birlikte temel çatışmalardan uzaktır. Basit, gündelik sorunları işleyen etkili metinlerdir. Kayacan bu basitliğini sosyal konuda yazdığı pandomimde de sürdürür. Bu husus, oyunların niteliğinden bir şey götürmez. Kayacan’ın oyun yazarlığı külliyyatının önemli bir parçasını teşkil etmektedir. Çünkü bu oyunlarda kullandığı ironik anlatımın roman, hikâye ve şiirlerindeki ironik anlatımın iyi bir özeti gibidir. Dahası Kayacan, bu ironik anlatımla vermek istediği mesajı hayli etkili bir şekilde okura iletebilmektedir. Bu çalışma, yazarın tiyatro oyunları ile sınırlıdır. Oysa yazarın roman, öykü ve şiir türünde pek çok eseri mevcuttur. Yazarın hayatı, sanatı ve eserleri yapılacak bütüncül ve kapsamlı bir karşılaştırmalı çalışmayla irdelenmelidir.

Beyanlar

Telif Hakkı Beyanı: CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Destekleyen Kuruluşlar: Çalışmada destekleyen kuruluşlar bulunmamaktadır.

Etik Onay ve Katılımcı Onayı: Çalışma etik onay ve katılımcı onayı gerektirmemektedir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal programıyla taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

YZ Araçlarının Kullanımı: Yazar, bu makalenin oluşturulmasında Yapay Zekâ (YZ) araçlarını kullanmadığını beyan etmektedir.

Kaynaklar

- Abrams, M. H. (1999). *A glossary of literary terms*. Heinle & Heinle.
- Apaydın, M. (2007). Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar adlı romanında mizah ve hiciv öğeleri. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16(1), 45-68.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/cusosbil/article/59935>
- Behler, E. (2008). Modern ironiden postmodern ironiye (Orçun Türkay, Çev.). *Cogito*, (57). 130-135.
- Booth, W. C. (2016). *İroninin retoriği* (Suzan Sarı, Çev.). Hece.
- Bozkurt, S. (2021). *Feyyaz Kayacan'ın öykülerinde ironi*. (Tez No. 692335). [Yüksek Lisans Tezi. Mustafa Kemal Üniversitesi-Hatay]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Cebeci, O. (2008). *Komik edebî türler: parodi, satir ve ironi*. İthaki.
- De Man, P. (1983). *Blindness and insight: essay in the rhetoric of contemporary criticism*. University of Minnesota Press.
- De Man, P. (1997). *Aesthetic ideology*. University of Minnesota Press.
- Enginün, İ. (2021). *Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatı*. Dergâh.
- Esslin, M. (1996). *Dram sanatının alanı* (Özdemir Nutku, Çev.). YKY.
- Frye, N. (2015). *Eleştirinin anatomisi* (Hande Koçak, Çev.). Ayrıntı.
- Güçbilmez, B. (2005). *Sophokles'ten Stoppard'a ironi ve drama sanatı*. Deniz.
- Hutcheon, L. (1995). *Irony's edge*. Routledge.
- Huyugüzel, Ö. F. (2018). *Eleştiri terimleri sözlüğü*. Dergâh.
- Jankélévitch, J. (2020). *İroni* (Yunus Çetin, Çev.). Metis.
- Kayacan, F. (1968). *Mutlu azınlık*. Yeditepe.
- Kierkegaard, S. (2009). *İroni kavramı* (Sıla Okur, Çev.). İmge.
- Kosetler, A. (1997). *Mizah yaratma eylemi* (Sevinç Kabakçıoğlu, Çev.). İris.
- Muecke, D. C. (1982). *Irony and ironic*. Methuen.
- Öner, H. (2021). Feyyaz Kayacan'ın tiyatroları hakkında bir değerlendirme. *Turnalar*, (83), 28-32.
- Özata-Dirlikyapan, J. (2017). *Kabuğunu kıran hikâye*. Metis.
- Pospelov, G. N. (1995). *Edebiyat bilimi*. (Yılmaz Onay, Çev.). Evrensel Kültür Kitaplığı.
- Sakallı, F. (2011). Feyyaz Kayacan'ın tiyatroları: Mutlu azınlık. *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 89-102.
- Tosun, N. (2021). *Modern öykü kuramı*. Hece.
- Tuğluk, A. (2016). *Postmodern Türk romanında ironi*. (Tez No. 451354). [Doktora Tezi. Dicle Üniversitesi-Diyarbakır]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Uyar, T. (2011). *Kitapla direniş: yazılar, söyleşiler, soruşturmalar* (Handan İnci, Haz.). YKY.
- Yalçın, M. (2010). *Tanzimat'tan bugüne edebiyatçılar ansiklopedisi*. C 2. YKY.
- Yivli, O. (2020). Ömer Seyfettin hikâyesinde aydınlanma anı, *Sonsuza uzanan ses: Ömer Seyfettin* (Hülya Argunşah vd., Haz.) içinde, s. 254-257, Dergâh.

Extended Abstract

Born in Istanbul in 1919, Feyyaz Kayacan began his literary journey with poetry. After publishing two poetry books in French, he focused on the short story genre and became one of the prominent figures of the 1950 Generation of short story writers. Kayacan is also one of the most significant representatives of this literary approach. He employed imagery and abstract expressions with an ironic style. Just as in his short stories, Feyyaz Kayacan also favored an ironic narrative in his plays. *Mutlu Azınlık* (The Happy Minority), a collection of four one-act plays, centers on human relationships and the realities of life.

In the first play of the collection, which gives the book its title, *Mutlu Azınlık* (The Happy Minority), the focus is on the artificial happiness of a couple who wish to have a child. In truth, the couples in the play are deeply unhappy, as they have failed to build the kind of family they long for. They attempt to cover up this unhappiness by attributing meaning to various objects such as a buffet, a candlestick, or a chandelier, or rather they try to do so. This ironic attitude can be interpreted as a manifestation of their suppressed emotions and unfulfilled dreams.

In the second play of the book, *Âdem ile Mâdem* (Âdem and Mâdem), a deeply human theme, envy, is once again brought to the forefront. In this play, which Kayacan wrote in the genre of comedy, he tells the story of twin siblings whose quarrels arise from misunderstandings or incomplete perceptions, just as in traditional Turkish theater. The characters, unaware at first that they are siblings, experience a moment of enlightenment and discover this truth. In this play, Kayacan emphasizes how people dig traps for one another. He does so by alluding to an Islamic myth, the story of Cain and Abel, through the names he gives his characters. The ironic aspect of “Âdem ile Mâdem (Âdem and Mâdem)” lies in the fact that the characters are caught up in what they are trying to fix, without even realizing it. While they want to prevent people from resembling one another, they fail to see that they themselves are as similar as the reflection in a mirror. Moreover, though they act as if they are knowledgeable, they are in fact ignorant. Therefore, it would not be wrong to say that their every action is woven with irony.

The third play, *Sevgililer* (Lovers), in some ways bears structural resemblance to the first play. While in his first play Kayacan ties happiness to objects, in this one he presents the metaphor of rain as the essential counterpart to togetherness. In both plays, an object or a thing stands out as the element that constitutes happiness and unity. In this play, the lovers can never be together unless it rains, and they depend on the rain to be together. In this sense, rain becomes the metaphor upon which their love is founded. The ironic aspect of the matter is that they never turn this into a problem. Rather than questioning the fact that their love depends on something external, they worry about the possibility that the thing they depend on might one day disappear.

The author’s final play differs from the others and is distinctly political. While the first three plays generally deal with problems confined within a household, the final play brings societal issues into discussion. In “*Oda* (The Room)”, although it is never explicitly stated, the story revolves around a man held in confinement in a prison cell. Ironically, this man does not deny the darkness he is trapped in. Strangely enough, he resists this captivity that he does not deny. In essence, the final play strongly advises for struggling in the name of freedom. Indeed, although it is implied that he was imprisoned for reading books and writing slogans on the wall with chalk, this man, while seeming to accept his imprisonment as something ordinary, never stops drawing images that evoke freedom such as birds, the sun, a door, or stairs. Even if he fades away in this effort, he replaces himself with someone else, the spectator. This reveals that the spirit of resistance must never be erased.

This study aimed to examine the ironic narrative in *Mutlu Azınlık* (The Happy Minority), a work that includes four one-act plays by Kayacan. The scope of the study is limited to this particular work. Although it is known that various studies have been conducted on the author’s short stories, there is relatively little research on his plays. This gap has made the present study necessary. As is well known, irony is used to strengthen the expression, to expose the flaws and weaknesses of individuals and society, and to raise awareness in the reader. According to the findings of this study, Feyyaz Kayacan employs irony in a way that serves all three of these purposes. While in the first three plays he reveals the weaknesses and shortcomings of individuals, in the final play he aims to raise awareness in the reader.