

METİN ELOĞLU'NUN ŞİİRLERİNDE MİZAH

Hatice ÇALIŞKAN

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2013

METİN ELOĞLU’NUN ŞİİRLERİNDE MİZAH

Hatice ÇALIŞKAN

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Eskişehir

2013

T.C.
ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Hatice Çalışkan tarafından hazırlanan Metin Eloğlu'nun Şiirlerinde Mizah başlıklı bu çalışma (Savunma Sınavı Tarihi) tarihinde Eskişehir Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, Jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim\Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan

Akademik Unvanı ve Adı Soyadı

Üye

Akademik Unvanı ve Adı Soyadı

(Danışman)

Üye

Akademik Unvanı ve Adı Soyadı

Üye

Akademik Unvanı ve Adı Soyadı

Üye

Akademik Unvanı ve Adı Soyadı

ONAY

.../ .../ 200...

(İmza)

(Akademik Unvanı, Adı-Soyadı)Enstitü Müdürü

ÖZET

METİN ELOĞLU’NUN ŞİİRLERİNDE MİZAH

ÇALIŞKAN, Hatice

Yüksek Lisans–2013

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Soner AKPINAR

Bu çalışmada Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinin önde gelen şairlerinden biri olan Metin Eloğlu’nun şiirlerinde mizahın nasıl kullanıldığı sınıflamaya tabi tutularak incelenmiştir.

Türk şiiri Tanzimat’ı takip eden süreçte bir değişim geçirir. Bu dönemden sonra pek çok şair yeni nazım biçimleriyle birlikte yeni temaları da şiirlerine dâhil etmeye başlamıştır. Değişmeyen bir şey varsa o da Türk şiirinde mizahın her zaman etkili bir söylem yaratma noktasında ilk başvurulan tekniklerden biri olduğudur. Cumhuriyet’ten sonra ise değişen toplumsal ve kültürel şartlarla birlikte özellikle Garip akımı çerçevesinde şiirde mizahın kullanımı bir adım daha öne çıkar. Bu anlamda Garip şiirinin bir devam ettiricisi olarak düşünülen Metin Eloğlu’nun şiirlerinde de mizah kullanımı en az Garip üçlüsünün şiirlerindeki kadar etkilidir.

Metin Eloğlu’nun şiirlerinde başta ironi olmak üzere mübalağa, teşbih, teşhis, tezat gibi çok çeşitli mizah teknikleri kullanılır. İncelemede Eloğlu’nun şiirlerinde komik unsurunu nasıl sağladığı, yukarıda birkaçı anılan tekniklerin ayrı ayrı değerlendirmeye tabi tutulmasıyla ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Metin Eloğlu, Şiir, Mizah, İroni

ABSTRACT**HUMOR in ELOĞLU'S POEMS****ÇALIŞKAN, Hatice****Master Degree-2013****Department of Turkish Language and Literature****Field of New Turkish Literature****Adviser:** Yrd. Doç. Dr. Soner AKPINAR

In this study, how humour was used in Metin Eloğlu's poems who is one of the leading poets of The Period of Turkish Republic Poetry was inspected by classification.

Turkish poetry changed during the time following Tanzimat. After this term, many poets started to include new themes with new verse forms. If there is something that doesn't change, it is the humour that is one of the techniques applied firstly to create an effective expression in Turkish poetry. After Republic, with changing social and cultural conditions, the usage of humour in poetry steps forward especially in Garip Movement. In this sense, the usage of humour in Metin Eloğlu's poems who is thought as a follower of Garip poetry, is as effective as it is in Garip Representatives' poetry structure.

In Metin Eloğlu's poems, many types of humour techniques following irony like simile, personification and oxymoron are used. In this study, how the humour fact got was exhibited by the evaluation of techniques explained above separately.

Key Words: Metin Eloğlu, Poetry, Humour, Irony

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	.ii
ABSTRACT.....	.iii
ÖN SÖZ.....	.vi
GİRİŞ.....	.1

1. BÖLÜM

METİN ELOĞLU'NUN HAYATI

1.1. HAYATI.....	.28
1.2. EĞİTİM.....	.30
1.3. SANAT HAYATI.....	.32
1.4. ASKERLİK YILLARI.....	.36
1.5. GEÇİNME MÜCADELESİ.....	.37
1.6. EVLİLİK VE AYRILIKLARI.....	.37
1.7. SON YILLARI.....	.38

2. BÖLÜM

METİN ELOĞLU'NUN SANAT, EDEBİYAT VE ŞİİR ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ

2.1. SANAT NEDİR?.....	.40
------------------------	-----

2.2. ŞİİR NEDİR?.....	42
2.3. SANAT VE TOPLUM.....	45
2.4. SANATTA ÖYKÜNME.....	47
2.4.1. Batı'ya Öykünme.....	47
2.4.2. Öykünme Yeteneksizi Bir Şair.....	47
2.5. ŞİİRDE İRONİ/HUMOUR VE MİZAH.....	52
2.6. ŞİİRDE ÖYKÜ.....	55
2.7. ŞİİRDE ANLAM.....	56
2.8. ŞİİRDE GELENEK.....	60

3. BÖLÜM

METİN ELOĞLU'NUN ŞİİRİNDE MİZAH

3.1. DİL OYUNLARI.....	61
3.1.1. Mübalağa.....	61
3.1.2. Argo Kullanımı.....	69
3.1.3. Çok Anlamlılık.....	76
3.1.4. Teşbih.....	78
3.1.5. Teşhis.....	82
3.1.6. Tezat.....	84
3.1.7. Müşakele.....	97
3.1.8. İştikak.....	100
3.1.9. Alışılmamış Bağdaştırma.....	100
3.1.10. Değiştirim.....	111

3.1.11. İroni.....	112
SONUÇ.....	135
KAYNAKÇA.....	141

ÖN SÖZ

Tezimizin konusunu 1943 yılında *Kovan* dergisinde ilk şiirini ve bununla birlikte *Düdüklü Tencere*, *Sultan Palamut*, *Odun*, *Horozdan Korkan Oğlan*, *Türkiye'nin Adresi*, *Ayşemayşe*, *Dizin*, *Yumuşak G*, *Rüzgâr Ekmek*, *Hep*, *Ay Parçası* ve *Önce Kadınlar* adlı kitaplarını yayımlayan Metin Eloğlu'nun şiirinde mizah unsurları oluşturmaktadır.

Çalışmanın amacı Metin Eloğlu'nun şiirlerinde mizah unsurunun nasıl işlendiği sorusuna cevap bulmaktır. Garip ve İkinci Yeni akımlarının arasında kalan şair, bu iki dönemin özelliklerinden de etkilenecek kendine özgü bir tarz yaratır. Eloğlu'nun kendine özgülüğünün oluşmasında en önemli unsur ise mizahtır.

Metin Eloğlu'nun şiirleriyle ilgili kitaplar bulunmasına rağmen şiirinde mizah unsurları özel olarak ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.

Çalışmaya öncelikle Metin Eloğlu ve mizah ile ilgili bilgi toplamak için geniş bir kaynakça taraması yapılarak başlanmıştır.

Tezimizin giriş kısmında mizahın doğuşu ve tarihî gelişimi, mizahın tanımı, gülme kuramları ve Türk mizah tarihi üzerinde durulmuştur. Böylelikle ele aldığımız şiirlerin mizahi altyapısı oluşturulmaya çalışılmıştır. Birinci bölümde şairin hayatı ele alınmış ve “Hayatı”, “Eğitimi”, “Sanat Hayatı”, “Askerlik Yılları”, “Geçinme Mücadelesi”, “Evlilik ve Ayrılıkları” ve “Son Yılları” başlıkları altında ayrı ayrı incelenmiştir. İkinci bölümde ise şairin sanat, edebiyat ve şiir üzerine düşünceleri yer alır. Bu ana başlık altına “Sanat Nedir?”, “Şiir Nedir?”, “Sanat ve Toplum”, “Sanatta Öykünme”, “Şiirde İroni ve Mizah”, “Şiirde Öykü”, “Şiirde Anlam” ve “Şiirde Gelenek” şeklinde alt başlıklar açılmış ve ayrı ayrı incelenmiştir. Üçüncü bölüm ise tezimizin ana bölümdür. Metin Eloğlu'nun şiirinde mizah başlığı altında şairin mizahi şiirleri yazarken hangi dil oyunlarına başvurduğu tek tek incelenmiş ve örneklerle desteklenmiştir. Mizah üretme noktasında şair kullandığı “Mübalağa”, “Argo”, “Çok Anlamlılık”, “Teşbih”, “Teşhis”, “Müşakele”, “İştikak”, “Tezat”, “Alışılmamış Bağdaştırma” ve “İroni” gibi sanat ve teknikler sınıflandırılarak değerlendirilmiştir.

Tez çalışma aşamasında bizimle kaynaklarını paylaşan Öğr. Gör. Uğur Bilge'ye ve emeği geçen hocalarıma, Okt. Kevser Candemir'e, çalışma arkadaşlarıma, değerli aileme ve Tolga Köken'e, benden hiçbir zaman kıymetli bilgilerinin yanında yol göstericiliğini de esirgemeyen danışmanım Yrd. Doç. Dr. Soner Akpınar'a teşekkürü bir borç bilirim.

Hatice ÇALIŞKAN

GİRİŞ

MİZAH/GÜLMECE

Mizahın Doğuşu ve Tarihî Gelişimi

Mizahın tanımı ve kökeni tarihler boyunca tartışılmalıdır. Mizahın öncelikle günümüzdeki anlamıyla kullanılmadığı bilinmelidir. Konu ile ilgili farklı bilgilere rastlanmakta ve farklı yorumlar yapılmaktadır. İnsanoğlunun var olduğu andan itibaren gülme ifadesinin varlığı kabul edilmekte ancak kanıtlanamamaktadır. Mizah olarak karşımıza çıkan ilk unsur gülme ile ilgili bilgilerdir. Mizah kavramı, ilk olarak gülme olarak ortaya çıkmış daha sonra geliştirilerek farklı amaçlarla farklı bilim dallarında önemli roller üstlenerek günümüze kadar gelmiştir.

İlk olarak İÖ üçüncü yüzyılda bir Mısır papirüsünde dünyanın gülme ile oluştuğu iddia edilir. “Tanrı güldüğünde, dünyaya hükmedecek yedi tanrı dünyaya geldi... Kahkahaya boğulduğunda ışık oldu... İkinci kez kahkahaya boğulduğunda sular oluştu; yedinci kahkahasında ruh doğdu.” düşüncesinde gülme tanrının nefesi ile bağdaştırılır. Ne zaman eski bir Mısırlı gülse hava temizleniyor ve dünya yeniden yaratılıyordu. Bu da tanrının soluğunu kutsal kılıyordu. Yahudiler ve Hristiyanlar da bu inanın kutsal olduğu düşüncesindedir. Tanrı Âdem’i soluğuyla yaratır ve Âdem’in ihanetiyle soluğunu geri alır. Âdem’in son nefesini vermesi Tanrı’yı son gülen yapar (Sanders, 2001: 17-18).

Gülme, bazı düşünürler tarafından ruhsal/dinî, bazıları tarafından ussal, bazıları tarafından da fiziksel olarak açıklanmaya çalışılmıştır. Mısırlılar tarafından dinî olarak yorumlanan gülme, Batı uygarlıklarında fiziki olarak açıklanır. Burada ‘gülme’, ‘humour’ sözcüğü ile karşılanır.

“Humour” kelimesi Batı dillerinde karaciğerin salgıladığı dört sıvıya verilen isimdir. Klasik Çağlarda canlı olsun olmasın her şeyin birbirine bağlı olduğuna ve bu bağlılığın bir düzen içinde ilerlediğine inanan İngilizler, âlemde var olan dört ana elementin -toprak, hava, su ve ateş- önce yiyeceklere sonra da yiyecekler aracılığıyla insana geçtiğini kabul etmiştir. Bu düşünce biçimi Platon’la ortaya çıkmış ve Aristo

tarafından geliştirilmiştir. İnanca göre evrenin ana elementleri ile insan bedeninin başlıca ana maddeleri arasında bir bağ vardır. Karaciğerde sıvı salgıya çevrilen ana maddelerden herhangi biri insan karakterinde baskın ruhsal durumlar biçiminde görünür ve bu salgılardan biri diğerine göre daha baskınsa insan karakteri de baskın olan o salgının yönlendirdiği biçimde hareket eder. İnsan karakterine yön veren bu salgılara da İngilizcede ‘humour’ adı verilmiş ve aynı sözcük gülmece anlamında da kullanılmaya başlanmıştır (Özünü, 1999: 17-18). Bu inanış Orta Çağ ve Rönesans’a kadar devam eder.

Antik Çağ’da gülmenin önemi fark edilmiş ve onun Tanrı tarafından insanlara bahşedilen bir unsur olduğu kabul edilmiştir. Hatta bu dönemde bebeğin ilk ne zaman güldüğü tartışılmıştır. Bebeğin gülüşü Tanrı tarafından insanın varlığının oluştuğunun habercisi olarak görülmüştür. Yaşlı Pilinius, Zerdüşt’ün doğarken yüksek sesle güldüğünü ve bunun da tanrı olarak doğduğunun ilk göstergesi olduğunu söyler. “Zerdüşt’ün gülüşünün şiddeti beynini öyle büyük bir güçle sarsmıştı ki, kimin elini onun başına koysa eli hemen geri tepiyordu. Böylece gülme ediniminde Zerdüşt’ün seçilmişlerden biri olarak yazgısı önceden görülüyordu” (Sanders, 2001: 83) inanışı gülmenin Antik Dönem’deki önemini gösterir.

Anadolu’da ise karşımıza çıkan ilk örnekler Hitit Dönemi’ne rastlar. Purilli törenlerinde bir yılanın içki içirilerek öldürülüşü, Eski Yunan’da Dionysos şenlikleri sevinç ve eğlence unsurudur. Bu eğlence biçimi de mizahın ilk ürünleri olarak kabul edilmiştir.

Gülmenin Orta Çağ’a gelene kadar pek çok şekilde tanımlandığı görülmüştür. İyi yanlarından ziyade toplumun bir silahı olarak görülen gülme Orta Çağ’da yasaklanır. Tek tanrılı dinlerin savunduğu dünya görüşü mutlak ciddiyet ve kederdir. Dinin gülmeyi hoş karşılamaması Orta Çağ’da mizahın gelişmesine engel olur. On ikinci yüzyılın önemli yazarlarından Hugh, “Sevinç kaynağına bağlı olarak iyi veya kötü olabilir, ama gülme her açıdan kötüdür.” diyerek gülmeyi doğrudan kötülük olarak nitelendirir. Aziz Ambrosius’a göre ise gülme kibrin işaretidir, buna karşılık olarak gözyaşları gerçek tövbekâr ruhun göstergesidir. Mirk’in on beşinci yüzyıl vaazında “Dünyanın sevinci insanlara Tanrı’sını ve kendisini unutturur.” deyişi aşılarmaya çalışılmıştır. Başka bir görüşe göre ise gülme, cennetle dalga geçme olarak yorumlanmıştır. Hristiyanlığın

kutsal kitabı Kitab-ı Mukaddes'in ikinci bölümünde “Ne mutlu size, şimdi ağlayanlar; çünkü güleceksiniz; Ey şimdi gülenler vay size! Çünkü yas tutacak ve ağlayacaksınız.” ayetleri geçmekte ve gülme lanetlenmektedir (Sanders, 2001: 155). Kilise, kendini gülmeyi yasaklayarak koruma altına almaya çalışmışsa da Orta Çağ'ın farklı görüşlü bilim adamı Johan Huizinga, gülmenin egemen olduğu bir dünyadan bahseder. Aziz Antonios da yaşamı kolaylaştırmak için eğlence ve neşeyi savunur.

“Evladım, kadiri mutlak Tanrı'nın eserinde de bu böyledir; fazla çekersek, çok geçmeden kırarız onu; yani, kardeşlerimizi her şeyde çok sıkır, eğlenmelerine, neşelenmelerine izin vermezsek, kolaylıkla düzeni ihlal etmelerine neden oluruz. Bu yüzden, zaman zaman yayı gevşetmeli, öteki bütün uğraşları yanında eğlenmeye ve neşelenmeye vakit bulmalarını sağlamalıyız, Caton'un dediği gibi: Zaman zaman çalışmalarına ara verip dinlen.” (Sanders, 2001: 172).

Aziz Antonios, bu görüşüyle gelecekte kilisenin yaşayacağı sıkıntıyı önceden görmüş ve belirtmiştir. Dogmatik yapının yıkılması ve özgürlük düşüncesinin yayılmasında da mizah unsurunun önemli bir rol üstlendiği bilinmektedir. Yenilikçiler, kilise ve papazlara karşı saldırılarda mizahı kullanmış ve halkı arkalarına almıştır. François Rabelais (1483-1553)'in *Gargantua* (1534)'sı, Desiderius Erasmus (1465-1536)'un *Deliliğe Methiye* (1509)'si, Miguel de Cervantes (1547-1616)'in *Don Kişot* (1605-1615)'u, Molière (1622-1673)'in eserleri ve Voltaire (1694-1778)'in *Felsefe Sözlüğü* bu dönemin ilk mizah temellerini atan eserler olmuştur (Öngören, 1998: 21). Karanlık bir döneme tanıklık eden Orta Çağ, bu sayede mizahın da gelişmesine katkı sağlar. Kilise ve papazlara karşı zengin bir mizahın doğmasına neden olur. Rönesans'ın doğuşuna da ortam hazırlayan mizah günümüzdeki anlamıyla belirir ve günlük hayata uymayan mantığın alaya alınması ile de önemli gelişmeler kaydeder. Yeni bir çağ, yeni mizah anlayışını da ortaya çıkarır. Bu dönemde geleneksel eğlence anlayışının dışına çıkılarak yöneticiden beklenen hoşgörü anlayışı ortadan kalkar. Mizahçı arkasına halkı da alarak sosyal değerlere ve soylular sınıfına karşı mücadelesini başlatır. Mizah ögesi, toplumlarda yaşanan siyasi ve toplumsal değişimlerin yayılmasını sağlayan önemli bir silah görevi görmektedir. Mizahın tarihine bakıldığında baskı dönemine denk gelen olaylarda mizah ögesinin rolü çok büyük olmuştur. Orta Çağ'da gücünü tanrıdan aldığı söyleyen kilise, mizahın yayılmasıyla gücünü yitirmiş, meşrutiyet ve cumhuriyet rejimlerinin oluşmasına katkı sağlamıştır.

Mizah akli bir unsur olarak 15. yüzyılda kabul edilir. Nasıl kullanıldığı ise 16. yüzyıla doğru araştırılmaya başlanır ve böylelikle 18. yüzyılda mizah günümüzdeki

anlamına yaklaşır (Yardımcı, 2010: 5). Fransa’ da 1789 yılında meşrutiyetin ilanı ile ilk mizah dergisi yayımlanmaya başlanır. Bu dönemde ilk defa mizahçılar arkalarına aldıkları partilerin de yardımıyla yönetimi ve yasaları eleştirme fırsatı yakalamıştır. Mizah eğlence unsuru olmaktan çıkarak Gorgias’ın da dediği gibi “Rakibinizin ciddiliğini şakayla, şakalarını da ciddiliğinizle öldürün.” anlayışına dönüşür. Bu silahın yayılması içinse en etkili yöntem basın olur. Basınla beraber sözlü mizah, yazılı mizaha dönüşmeye başlamış ve çok daha fazla kitlelere ulaşma fırsatı yakalamıştır. Yazılı mizaha geçiş aynı zamanda sözlü mizah geleneğinin daha çabuk değişmesine neden olmuştur. Yazılı mizah, basında kurumsallaşmaya başladığında iç politikadaki çekişmelerden çok beslenmiştir (Öngören, 1998: 22).

19. yüzyılda ise gülme hapisten, gözetimden ve hükûmet denetimlerinin baskısından espiyle kurtulmak zorunda kalır ve tarihe “darağacı mizahı” olarak geçer. Halkı hedef alan karanlık, hastalıklı bir espri anlayışı ortaya çıkar. Baudelaire’in *Gülmenin Özü Üzerine*’si, George Meredith’in *Komedi Üzerine Deneme*’si ve Henri Bergson’un *Gülme*’si gibi klasik on dokuzuncu yüzyıl incelemeleri, gülmeyi daha kapsamlı ceza ve hapisane reformunun bir parçası olarak, toplumsal denetim bağlamına yerleştirirler. Bergson: “Gülmede, her zaman dile getirilmemiş bir aşağılama niyeti ve buna bağlı olarak komşumuzu ıslah etme niyeti görürüz” (Sanders, 2001: 284) der. Bu yüzyılda toplumsal düzen birçokları için bir hapisane hâline gelir ve hapisaneden tek kaçış yolu; abartma, aşırılık ve genel olarak karikatür yoluyla olumlamadır. Bu durumun farkına varan yazarlar baskı altında kendilerine ancak mizah ile yaşam alanı yaratabilmiştir.

Mizah diğer dönemlerde olduğu gibi bu dönemde de farklı bilim alanlarının ilgisini çekmiştir. Felsefe ve psikoloji gülmenin sebeplerini araştırmış ve farklı sonuçlara varmıştır. 19. yüzyılın en önemli bilim adamlarından Sigmund Freud (1856-1939) ve Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900)’nin görüşleri mizahı daha iyi anlamamız açısından önemlidir. Nietzsche, mizahın felsefi boyutuyla ilgilenirken Freud psikolojik boyutunu ele alır. Aydınlanma Çağı’nda ironi ve yergi gerçek kahkahayı büyük oranda susturmuştur. Bu duruma karşı çıkan Nietzsche; kabalık ve hoyratlığa, insanın bastırılmış hayvani yönüne hayranlık duyar. Amaç, var olan her şeyi hatta cennet ve cehennemi bile ters yüz etmektir. Ünlü filozof, “Ben gülmeyi kutsuyorum; siz yüce insanlar, gülmeyi öğrenin!” deyimiyle de bu hayranlığını dile getirir. İnsanları

geleneksel ahlakın dışına çıkarmayı ve onların sadece gülme ile kesin olarak özgürleşeceğini öngörmüştür.

“Melez Avrupalının –altı üstü epeyce çirkin bir avam – yalnızca bir kılığa gereksinmesi vardır: Kılıklarının deposu olarak tarihe gereksinme duyar. Elbette, çok geçmeden, hiçbir kılığın üzerine tam oturmadığını anlar; bu yüzden değiştirip durur. On dokuzuncu yüzyıla bu üslup maskeli balosunda bir belirip bir yok olan tercihler ve anları açısından. Ahlak ve sanatta ister romantik, ister klasik, ister Hristiyan, ister Floransalı, ister barok, ister “ulusal” kılığa bürünülün, “görünüm hoş değildir.” Oysa “ruh”, özellikle “tarihsel ruh”, bu umutsuzlukla bile bir kazanç görür: Durmadan yeni bir tarih öncesi dönem ya da yabancı bir ülke denenir, giyilir, çıkarılır, bir yere tıkıştırılır; öncelikle de incelenir: Biz, “kılıklar”ı gerçekten inceleyen ilk insanlarız –ahlak, inanç, sanat beğenisi ve dinlere özgü kılıkları demek istiyorum.” (Sanders, 2001: 281).

Freud ise gülmedeki salt haz arayışını ele alır. Kendi içinde de çelişkilere düşen yazar, 1905 yılında yayımladığı *Espriler ve Bilinçdışıyla İlişkiler* kitabında yeni fikirler ortaya atmıştır. Freud, espri yapmanın, zekâ ya da başka zihinsel süreçlerden haz üretmeyi amaçlayan bir etkinlik olduğunu öne sürer (Freud, 1990: 99). Esprilerde, saçmalığın sık olarak esprinin arkasında yatan düşüncelerdeki alay ve eleştiri yer değiştirir. Bu sebeple espri işlemi, düş işlemi ile tamamen aynı şeyi yapmaktadır (Freud, 1990: 110-111).

Ona göre, espriler rüyalarla aynı ruhsal öneme sahiptir. Düş oluşumunun bazı evreleri ile espri oluşumunun bazı kısımları birbiri ile benzer. Bilinç ötesindeki bir düşüncenin bilinçdışında yeniden gözden geçmesinin, espri işleminde de bulunduğu düşünülürse esprilerde gözlemlenen kesin sonuç ortaya çıkar. Aynı zamanda esprilerin üretilmesinde payı olan yer değiştirmeli ya da yer değiştirmesiz yoğunlaştırma süreçlerinin, saçma ve karşıt yoluyla temsil süreçleri ile çok büyük ölçüde örtüştüğünü savunan Freud, psikoloji ve felsefe alanında bu görüşüyle dikkat çeker (Freud, 1990: 97-172). Yazara göre uygarlık, insanlar hazlarını en üst seviyeye çıkartmaya çalışırken onların arzularına sınırlamalar getirir ve sürekli olarak herkese kitlesel, saldırgan bir espri yapar. Yani id, ego ve süperego gülmenin özünü oluşturan haz ile yetke (otorite) arasındaki bildik savaşımı ortaya çıkartır. Freud, esprilerde insanın olgunluğa doğru nasıl bir gelişme gösterdiğini çocukluktan başlayarak aşama aşama ilerlediğini söyler. Çocuk bildik olanı tanımaktan haz duyar ve oyun oynar. Daha sonra bu duyguyu içselleştirdiğinde oyun oynama isteği azalır. Özellikle oyunun kurallarını bozduğunda ya da otoriteye karşı geldiğinde bu durum meydana gelir. Çocuk sürekli olarak hayır ile karşılaştığında bu yeni duruma tepkisi -yasaklardan kaçan ve onların çevresinde dolaşan- geçici bir komik biçim yaratır. Freud, bu olaya jest adını verir.

Jest, açıkça kuralları ihlal etmeden amacına ulaşma anlamına gelir. Topluma uyarlandığında ise çağdaş yaşamın baskılarını geçici olarak ortadan kaldırma çabası olarak görülebilir. O aynı zamanda espriyi hem bir sorun hem de sorun çözücü olarak tanımlar.

Freud, *Espriler ve Bilinç Dışıyla İlişkileri* adlı kitabında bu tezinin daha iyi anlaşılması için bir örnek sunar. Belirli bir kişiye hakaret etmeye yönelik bir zorlayıcı varsa ve buna edep duyguları ya da estetik kültür tarafından öyle güçlü bir biçimde karşı çıkılıyorsa hakaret gerçekleşemez. Eğer, heyecansal durumda ya da mizahta bazı değişmelerin sonucunda bu karşı çıkış aşılabilsen, hakaret sonradan hoşnutsuzlukla karşılanırdı. Bu sebeplerden dolayı hakaret gerçekleşemez. Bunun aksi ise hakaret için kullanılan sözcük ve düşünce malzemesinden türeyen iyi bir espri olasılığı –yani, aynı bastırma tarafından engellenmemiş başka kaynaklardan hazzı serbest bırakma olasılığı–sunduğunu varsayalım. Yine de hazzın bu ikinci gelişimi hakarete izin verilmedikçe ortaya çıkamaz ne zaman ikincisine izin verilirse o zaman hazzın yeni serbestleşmesi de ona bağlanır. Kasıtlı esprilerle deneyimler, böylesi durumlarda bastırılmış amacın, ancak espriden gelen hazzın yardımıyla daha güçlü olan ket vurmanın üstesinden gelmeye yetecek kadar güç kazandığını gösterir. Espri sadece bu şekilde mümkün kılınabildiği için hakaret gerçekleşir. Sağlanan hoşnutluk yalnızca esprinin ürettiği hoşnutluk değildir; bu o ana kadar bastırılmış olan amacın hiçbir değişikliğe uğramadan ortaya çıkmasıdır. İşte asıl komiği oluşturan bu hazdır (Freud, 1990: 131-143).

Freud'un bu tespiti Sanders'ın onu "stand-up"ın atası olarak kabul etmesini sağlar. Ona göre, espri yapan kişi; emin, bildik düşünme ve hissetme yollarını çalar ama o son derece kibar, son derece cömert bir hırsız olup ardında haz adı verilen bir hazine bırakır.

Freud'un mizahta saf haz inancı 20. yüzyılda da etkili olmuştur. Özellikle Amerika'da bu inanış geniş kitlelere yayılır. Foucault, bu yüzyılın başlarında pek çok insanın haz uğruna pek çok yasayı ihlal ettiğini ve sonunda hapisanelerin bu sebeple dolduğunu belirtir. Freud, hapisaneyle parkı, huzursuzlukla iç içe geçen uygarlığı bir bütün hâline getirirken 1950'li yıllarda ünlü mizah ustası Lenny Bruce gülmenin bütün tarihî akımlarını bir arada toplar. Bu dönemde mizahın hedefinde her türlü otorite vardır. Bruce, incelikli ve sevimli güldürüyü reddeder. Bedende ve sözlerde çıplaklığı

savunarak mizahı gece kulüplerine sokar. Toplum tarafından benimsenen ve orta sınıfa ait her görüşün eleştirisinin mizah yoluyla yeniden ele alınmasını sağlar. Otoriteye karşı sesini yükseltmesi onun hayatının son bulmasına neden olsa da getirdiği akım büyük yankı uyandırır (Sanders, 2001: 288-290).

20. yüzyılda mizah bilim olarak da önemli gelişmeler kaydeder. Hemen hemen her bilim alanının ilgisini çeken gülme bu yüzyılda dilbilim alanında da incelenmeye değer bulunmuştur. Rus araştırmacı Victor Raskin, gülmece üzerindeki anlambilim kuramı ile ilgili araştırmalar yapar (Özünlü, 1999: 58).

Mizah/Gülmece Nedir?

Türkçe karşılığı güldürü olan mizah kavramı dilimize Arapçadan girer. Aslı “müzâh” olan kelimenin anlamı Ferit Devellioğlu’nun *Osmanlıca Sözlüğü*’nde şaka, eğlence ve latife olarak kabul edilir (Devellioğlu, 2003: 790). Kavramın tanımı konusunda uzun yıllar tartışmalar yaşanmış ancak kesin bir tanımda görüş birliği sağlanamamıştır.

Ana Britannica mizahı; olayların gülünç, alışılmadık, çelişkili yönlerini yansıtarak insanı söz konusu olaylar üzerine düşündürme, eğlendirme ya da güldürme sanatı (Yardımcı, 2010: 2) olarak tanımlarken gülme kavramının önde gelen araştırmacılarından Freud, Bergson ve Hegel, gülmenin rasyonel olandan irrasyonel olana geçiş olduğunu söyler. Gülmenin kökenini araştıran Hooff’a göre ise gülme; dişleri gösterme biçiminde beliren bir hayvan davranışını, esas olarak “savunmaya yönelen” ve saldırganlık niyeti olmayan bir tutumu gösterir. İngiliz felsefeci Hobbes, gülmenin birdenbire duyulmuş bir gurur olarak ortaya çıktığını savunur (Cebeci, 2008: 20).

Mizah, edebî bir terim olarak ele alındığında ise alay, şaka ve gülmece olarak tanımlanır (Karataş, 2007: 324). Ülkemizin önemli mizah yazarlarından Aziz Nesin’e göre ise sağlıklı gülmeceyi yaratan her şey gülmeceye kapsama girer. Bu türleri ayrı ayrı belirten Nesin, yazılı ve sözlü bütün gülmece eserleri; gülmece hikâye ve romanları, yergi, taşlama, alay, eğlenme, şaka, güldürü (komedi), güldürücü pandomim ve danslar, tersinleme, karikatür ve türleri, gölge oyunları (Karagöz vb.), kukla oyunları, gülünçleştirme (parodie) ve argoda tiye almak, kaba gülünç (grotesque), güldürücü

anekdot ve fıkralar, nükte (sprit), ters yansılama, eski ve yeni argodaki dalga geçme, tefe koymak, maytap geçmek, gırgır ve bunlar gibi olan her şeyi gülmecenin içine alır (Nesin, 2001: 20-21).

Gülmecede değinilmesi gereken farklı bir nokta ise gülmecenin oluşmasında önemli bir yer tutan kişilerdir. Burada dikkate alınması gereken kişi, gülmeceyi yapan değil gülmeceyi duyan kişidir. Freud, bu konuya dikkat çeken filozoflardan biridir. Gülünç olayında iki kişi söz konusudur; bu gülüncü yapan kişi ve nesne olan kişidir. Kişi komik bulduğu bir şeye -nesne ya da canlı- kendi kendine gülebilir ancak espri işin içine girdiğinde şaka, oyun ve saçmalığı, mantığın protestolarından korumayı başarmış ise sonucunu ileticeği başka bir kişiyi arar. Bu durumda da espri amacına ulaşmış olacaktır (Freud, 1990: 150-151).

“Şakanın başarısı
Kulağındadır dinleyenin
Yapanın dilinde değil...”

(Shakespeare, Aşkın Çabaları Boşa Gitti, V. Perde, 2. Sahne)

Türk Mizah Tarihi

Türk mizahı incelemeleri Selçuklu Dönemi’nden başlayarak günümüze kadar gelir. İlk ortaya çıkışından başlayarak birçok olaya maruz kalan, gelişen ve değişen Türk mizah kültürü sözlü ve yazılı olarak ikiye ayrılır. Selçuklu mizahı, Osmanlı mizahı, Meşrutiyet mizahı, Kurtuluş Savaşı’nda mizah ve Cumhuriyet Dönemi mizahı olarak beş dönemde ele alınır.

Anadolu aşiret kültürünün bütün mizah çeşitlerini işaret eden Selçuklu mizahının başlıca örnekleri; Dede Korkut masalları, Keloğlan masalları ve Nasreddin Hoca hikâyeleridir. Selçuklu Devleti, sosyal yapı olarak aşiret yaşantısını devam ettiren bir yapıya sahiptir. Bu aşiretler aynı zamanda ülkenin sahibi ve askerî örgüt niteliği taşımaktadır. Selçuklu hükûmeti, askerî olarak başka ülkelerle savaşmanın yanında bu ülkelerin yanındaki feodallerle de mücadele etmek zorunda kalır. Bu mücadeleler Anadolu’da Rum, Ermeni ve Gürcü halk ile gerçekleşir. Bu siyasi ve sosyal durum dönemin mizah kültürüne de büyük ölçüde yansır. Selçuklu Dönemi’nin birinci evresinde mizah anlamında Dede Korkut ve Deli Dumrul Hikâyeleri dikkati çeker. Bu

hikâyelerin içindeki komik unsurlar mizahi öge olarak kabul görür. Selçuklu'nun ilk döneminde göçebe kültürünün devam etmesi Dede Korkut Hikâyeleri'nin ana unsurudur. Bu hikâyeler, Gürcü Şöklî Melik ve Karadeniz Rum düşmanları ile mücadele eden Oğuz beylerinin yaşantılarını anlatan destanlardır (Öngören, 1998: 43-44). Bu dönemin diğer mizahi kültürü Deli Dumrul Hikâyesi dayanmaktadır. Hikâyeler tek Tanrılı dinle yeni tanışan bir toplumun yaşadığı çelişkileri ve bundan dolayı oluşan komik unsurları ele alır (Usta, 2009: 56-57).

Selçuklu'nun ikinci dönemi sosyal yaşam açısından da değişiklikler gösterir. Bu dönemde ndyî, şehir hayatı yaratma mücadelesi içindedir. Dönemin olaylarını, çatışmalarını en iyi anlatan unsur Keloğlan masallarında bulunmaktadır. Masallarda Selçuklu Sarayı ve şehri yağmalayan aşiretler arasında geçen mücadeleler anlatılır. Masallarda Keloğlan, aşiretleri; padişah da Selçuklu Sarayını temsil eder (Usta, 2009: 57). Masallarda mizahi unsurların oluşmasında Keloğlan'ın zekâsı ile yaptığı oyunlar ve kurnazlıklar önemli bir yer tutar.

Selçuklu'nun son dönemi, sarayın yıkılması ve Osmanlı Devleti'nin kurulması arasında geçen süredir. Bu dönemde Anadolu Türklüğü, Moğol akın ve yağmalarıyla, iç kavga ve çekişmelerle siyasi otorite zayıflığıyla, kıtlık ve kuraklıklarla zor bir dönem geçirir. Anadolu'da merkezî yönetimin bulunmadığı bu dönem, tarihçiler tarafından Anadolu'nun geçmişinin en zengin, en parlak bir uyanışa ve toparlanışa sahip olduğunu, kendisine özgü bir kültür merkezi hâline geldiğini belirtir (Usta, 2007: 57). Bu dönemin en önemli mizah ustası ise Nasreddin Hoca'dır. Halkın mizah anlayışını ortaya koyan Nasreddin Hoca hikâyeleri nesilden nesile geçerek günümüze kadar ulaşır. Hoca ait olduğu çevreden dünyaya baktığı için şehirli İslam'ın dar hurafelerini, fetvalarını sürekli hicveder. Nasreddin Hoca'nın hikâyelerinde vazgeçilmez iki imge vardır: Eşek ve kavuk. Bu unsurlar sıradan birer imge olarak kullanılmamıştır ve belli bir kesimi simgeler. Hocanın eşiği, köylülüğü simgelerken kavuğu okuma-yazmayı temsil eder. Hikâyede at yerine eşiğin seçilmesi zamanın yavaş ilerlediği köy yerinde yük ve insan taşıyan, dayanaklı, bakımı kolay ve ucuz bir hayvan olmasıdır. At ise süratin, soyluluğun simgesidir. Kavuk ise Türk kültüründe kişinin sosyal ve siyasi statüsünü belirtir (Cantek, 2001: 15). Bu dönemde Nasreddin Hoca'nın dışında Hacı Bektaş Veli, Ahi Evren, Hacı Bayram Veli, Mevlana, Taptuk Emre ve Yunus Emre gibi büyük düşünürler de Türk mizahının oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Bu düşünürlerin

bazıları Selçuklu Sarayını yola getirmeye çalışırken bazıları da Selçuklu Sarayına karşı halkı ayaklandırmaya çalışır (Öngören, 1998: 459). Bu ayaklanmaların Osmanlı Devleti'nin kurulmasında büyük etkisi vardır. Mizahın ortaya çıkış sebebi bu dönemde de görülür. Mizah bu dönemde de amaç değil araç olarak kullanılır. Halkın bir silah olarak kullanılması mizah sayesinde olur.

Ferit Öngören, Yunus Emre'nin Yunus Bir Söz Söylemiş Hiçbir Söze Benzemez şathiyesi ile Kaygusuz Abdal'ın Yücelerden Yüce Gördüm şathiyesini bu dönemi yansıtan iki önemli şiir olduğunu belirtir.

“Çıktım erik dalına
 Anda yedim üzümü
 Bostan ıssı kakıyıp
 Der ne yersin kozumu
 Uğruluk yaptı bana
 Bühtan eyledim ona
 Çerçi de geldi aydır
 Hani aldın gözgünü
 Kerpiç koydum kazana
 Poyraz ile kaynattım
 Nedir diye sorana
 Bandım verdim özünü”

(“83”, Yunus Emre, Haz. Memet Fuat, s. 210)

Yunus Emre bu şathiyesinde, Selçuklu Dönemi'nde insanların toplumsal ilişkisi, kandırma, kandırılma, saflık, şaşırma ve bilememe gibi yönlerine dikkat çekmiş ve bu durumu mizahi bir yolla eleştirir.

“Yücelerden yüce gördüm
 Erbabsın sen koca Tanrı
 Âlim okur kelam ile
 Sen okursun hece Tanrı
 Kıldan köprü yaratmışsın
 Gelsin kulum geçsün deyü
 Hele biz şöyle duralım
 Yiğit isen geç a Tanrı
 Garib kulun yaratmışsın
 Derde mihnete katmışsın
 Anı âleme atmışsın

Sen çıkmışsın uca Tanrı”

(“Şathiye”, Kaygusuz Abdal, Haz. Prof. Dr. Abdullah Güzel, s. 81)

Kaygusuz Abdal’ın şathiyesinde dinî bir eleştiri vardır. Abdal burada Tanrı’ya seslenir ve döneminde dikkat çekici bir eleştiri ortaya koyar.

Osmanlı Dönemi’nde mizah, yazılı ve sözlü olmak üzere ikiye ayrılır. Osmanlı’dan önce sözlü olarak gelişen mizah kültürü matbaa ve basının gelişmesi ile yazıya geçirilmeye başlanmış ve yazılı mizah gelişme göstermiştir.

Osmanlı Dönemi’nde mizah dendiğinde ilk akla gelen geleneksel halk tiyatrosudur. Halkın yaptığı bu mizah da başıboş, gelişigüzel ve şahsi bir gülmece değildir (Usta, 2009: 58). Osmanlı mizahı, bazı loncalar etrafında gelişmiştir. Mizahçı bu loncalarda bazı aşamalardan geçerek ustalık mertebesine ulaşır. Bu dönemde sözlü mizahta ön plana çıkan Karagöz ve Hacivat oyunları da İstanbul Kasımpaşa’da Nakşibendi tarikatının koruması altındadır. Sözlü mizahın üç özelliğinden birinin durgun ve değişmez bir yapısı olduğunu belirten Öngören, bu özelliği Karagöz ve Hacivat oyunlarından yola çıkarak ortaya koyar. Değişmezliğin sebebi ise Osmanlı’nın toplumsal yapısıdır. Loncaların ekonomik olarak üstünlüklerinin İmparatorluğun başından sonuna kadar devam etmesiyle mizahçıların eğitilmesi paralel olarak ilerlemiştir. Loncalar mizahı olduğu kadar mizahçıları da eğitip şartlandırmışlardır. Çırak-kalfa-usta üçlüsü de bu sebeple tek tip olarak ortaya çıkar (Öngören, 1998: 51).

Osmanlı mizahının ikinci önemli özelliği ise çifte kültürlülük yaşamasıdır. Osmanlı’nın hiyerarşik yapısı mizaha da etki eder. Karagöz ve Ortaoyunu’nda bu özellik görülür. Karagöz ve Hacivat oyununda Karagöz halktan bir kişiyi Hacivat ise bilgili ve aydın bir tipi temsil eder. Karagöz cahilliği ve saflığını kullanarak Hacivat ile dalga geçer. Ortaoyun’da da aynı çatışma Pişekâr ve Kavuklu arasında yaşanır. Bu durum basit bir komedi olarak görülürken aslında altında bir mizah yaratır. Kocabaşoğlu’na göre Karagöz ve Hacivat oyununda, “halka edep ve ibret dersi verme alışkanlığına sahip Osmanlı aydını ile bu edep ve ibret dersiyle alay etme alışkanlığına sahip halkın hesaplaşması” yaşanmaktadır. Oyunun sonunda ise her daim Karagöz/ Halk kazanır (Cantek, 2001: 18).

Osmanlı mizahının irticalen yapılması mizahçıların bu konuda ne kadar başarılı olduklarını göstermektedir. Yukarıda saydığımız Karagöz ve Hacivat oyunu ve

Ortaoyunu da irticalen yapılan sanatlarımız arasındadır. Bu doğaçlama sayesinde geniş halk kitlelerine uygun bir mizaha ulaşılır. Bu aynı zamanda sahnede sanatçıya geniş bir özgürlük alanı sunmaktadır. Oyunların genel kalıplarına uyup, mizah ustası siyasi bir taşlama ya da bir olaya gönderme yapmakta özgürdür.

Ferit Öngören, Karagöz için “Karagöz perdesi, belirli susmalarla bir konuşma biçimi geliştirmiştir. Seyirci, etkin biçimde arayarak, düşünerek, işin hikmetini kavrayabilir. Bu anlamda Karagöz perdesi Beberuhi'nin kişiliğinde zabıta güçlerini hatta vezirleri ve birtakım görevlileri hicvedebilmiştir. Doğrusu, “bayram haftası”, “mangal tahtası” tekerlemesinin sanıldığından çok anlam taşıdığını belirtmekle yetinelim.” der (Öngören, 1998: 56).

Osmanlı sözlü mizah kültürünün oluşumunda Karagöz Hacivat oyunlarının, Ortaoyunun ve Meddahlık önemli bir yer tutar. Sarayda yapılan eğlenceler, sünnet düğünleri mizahın kendi gelişimine yer açtığı ve dikkat çektiği yerlerdir. Bu oyunlarda genellikle öncelikle zıtlıklar oluşturulur ve bunlar mizah unsuru olarak öne çıkar. Meddah ise tipler, taklitler, efektler yaparak canlı bir komedi sunar. Osmanlı ve Selçuklu mizah kültüründe halkın basit ve düşünmeden kaba şeylere güldüğü düşünülebilir ancak burada gülmece hem düşündüren hem de eğlendiren niteliklere sahiptir. Tanzimat'ın ilanı ile beraber küçümsenen mizah kültürümüzün özünü bu oyunlar oluşturmaktadır. Batı kültürünün ön plana çıkmasıyla küçük ve kaba saba görülen Karagöz Hacivat oyunları sahneden indirilmiş ve ilgi görmemeye başlamıştır. II. Meşrutiyet'in ilanı ile da kapanan loncalar geleneksel Türk tiyatrosunun yok olmasına sebep olmuştur.

Osmanlı Dönemi'nde tiyatronun yanında mani, masal, tekerleme, atasözü, destan, türkü vb. eserlerdeki mizah unsurları dikkat çeker. Selçuklu Dönemi'ndeki Nasreddin Hoca fıkraları Osmanlı Dönemi'nde de varlığını sürdürür. Bununla beraber Bekrî Mustafa, İncili Çavuş, Bektaşî, Kaygusuz Abdal, Azmî Baba, Âşık Ali, Dertli, Pir Sultan Abdal, Usulî, Kazak Abdal, Bayburtlu Zihnî, Seyrânî, Ruhsatî, Sürurî, Âşık Ceyhunî'yi de mizaha katkı sağlayan şahsiyetler arasında saymak gerekir (Usta, 2008: 62-65).

Osmanlı'da yazılı mizah dönemi Klasik Edebiyatı, Tanzimat Edebiyatı, Servet-i Fünûn Edebiyatı ve Millî Edebiyat dönemleri olarak dört kısma ayrılır.

Yüksek zümre edebiyatı olarak da bilinen divan edebiyatında mizah; hezl, hicviyye ve latife türlerinde; kaside, gazel, murabba, muhammes, kıt'a, tekib-i bend biçimlerinde görülür (Usta, 2008: 66). Bu dönemde şairler kendilerini nükteleriyle kanıtlama çabası içine girer. Şairlerin, devlet adamlarının ve ulemaların birbirleriyle yaptıkları şakalaşmalar dönemin önemli mizah kaynakları arasında sayılmaktadır. Divan şairleri genellikle erkek oldukları ve erkek bir topluluğa hitap ettikleri için müstehcenlik mizahın içine girmiş ve mizah zaman zaman hicve kaymıştır.

Latife ve nükte yapmayı esas alan kimseyi aşağılama, incitme, yerme amacı taşımayan manzumelerin genel adı olan hezl, divan edebiyatında önemli bir tür olarak kabul edilir. Hevayî, Sürurî ve Tırsî dönemin hezl yazan şairleri arasındadır.

Ünlü kişilerin başlarından geçen ilginç olayları anlatan kısa, etkileyici bazen güldürücü çoğunlukla ders ve ibret verici sözler olan latife de dönemin şahsiyetleri tarafından ilgi görür. 16. yüzyılda Bursalı Cinanî'nin Bedâiyü'l Âsâr'ı, Husam Şahrâviyyü'l-Gülûgî'nin Harname'si, Zatî'nin Letâif'i; 17. yüzyılda Müneccimbaşı Derviş Ahmed Dede'nin Letâif-nâme'si öne çıkar (Usta, 2008: 67).

Divan edebiyatında kurulu toplum düzenini korumaya yönelik bir saldırı aracı olarak kullanılan ve en çok görülen mizah türü ise hicviyedir. Arap ve Fars edebiyatından etkilenilerek oluşturulan bu tür, kişileri yermek için kullanılan bir araç olmuştur. Şairler hicvi daha çok kendi çıkarları –maddi, manevi- için kullanır. Bunun dışında şairler devlet yönetiminde dine aykırı gördükleri uygulamaları hicveder. Şeyhî'nin Harnâme'si, Bağdatlı Rûhî'nin Terkib-i Bend'i, Fuzûlî'nin Şikâyetnâme'si, Zâtî, Gazalî, Sanî ve Sâî'nin karşılıklı mektupları, Neffî'nin Sihâm-ı Kazâ'sı, Veysi'nin Hicviye'si divan edebiyatının önemli hiciv eserleri arasındadır.

1839 yılında Tanzimat Fermanı'nın kabulü siyasal ve sosyal hayatı etkilediği gibi edebiyat hayatını da büyük ölçüde etkiler. Bu dönemde yeni türlerin edebiyata girmesi Türk edebiyatında önemli değişiklikler yaşanmasına sebep olur. Mizah anlamında ise daha önce denenmemiş yenilikler yapılmış ve mizah kültürü büyük gelişmeler göstermiştir. Tanzimat döneminin mizah açısından yaşadığı ilk gelişme Şinasi'nin 1860 yılında yayımladığı Şair Evlenmesi adlı oyunudur. Bu oyun Batılı anlamda yazılan ilk tiyatro eseri olarak kabul edilir. Komedi türünde olan eser mizahta yenileşmenin ilk izlerini yansıtır.

Tanzimat'la beraber Türk hayatına giren gazete ve dergilerin etkisi mizahın gelişmesine de büyük ölçüde katkı sağlar. Yönetimi eleştirmek için bir silah olarak kullanılan mizah, edebiyatta bir amaç değil araç olarak kullanılır. Halkın güçlü sesinin bu kadar çabuk yayılması ise yönetimi rahatsız etmiştir. Yönetimin rahatsız olması ise sansür ve baskıları arttırmıştır.

İlk Türkçe mizah dergisi 1852 yılında Ermeni harfleriyle yazılan Havsep Vartan Paşa'nın çıkardığı Boşboğaz Bir Âdem'dir. Dergi tek sayı çıkartılabildiği. Arap harfleriyle Türkçe yayımlanan ilk mizah dergisi ise Terakki gazetesinin aynı isimli ekidir. 11 Mayıs 1870 tarihinden itibaren yayımlanmaya başlayan haftalık yayın, Ebüzziya Tevfik ve Kemalpaşazade Sait tarafından 21 ağustos 1870 tarihine kadar ancak on üç sayı çıkartılabildiği. 16 Aralık 1870 tarihinde ise derginin adı Terakki-Eğlence olarak değiştirilmiş ve on iki sayı daha çıkartılmıştır. Daha sonra Mehmet Tevfik'in yönetimine geçen dergi Letâif-i Âsâr adını almış ve 18 Ocak 1873 tarihine kadar da devamlılığını sürdürmüştür (Korkmaz, 2009: 547).

Müstakil ilk mizah dergisi ise Teodor Kasap tarafından çıkarılan Diyojen'dir. Mizah açısından önemli bir yere sahip olan dergi 1870 yılında yayın hayatına başlar ve kendinden sonra gelen mizah dergilerinin öncüsü niteliğini taşır. Dergide Teodor Kasap dışında Namık Kemal, Direktör Ali Bey ve Ebüzziya Tevfik'in yazıları da görülür. Ancak bu yazarlar keskin eleştirileri ile dikkat çekmelerinden ötürü yazıları imzasız olarak yayımlanır. Diyojen'de Teodor Kasap, Osmanlı değerlerini savunur ve Batı'dan gelen yeniliklere kuşkuyla yaklaşır. Tanzimat'tan sonra aydınlar ve toplumda görülen Batı özentiliği yozlaşmaya sebep olur. Aynı zamanda Batı devletlerinin Osmanlı Devleti üzerinde gerçekleştirmek istedikleri emelleri, Osmanlı'da bulunan yandaşlarının devlet üzerinde oynadıkları oyunlar Teodor Kasap tarafından Diyojen'de ele alınmış ve mizah aracılığıyla eleştirilmiştir (Korkmaz, 2009: 548). Dönemin padişahı Abdülaziz ise kendisine ve hükûmete yöneltilen eleştirileri kabul etmediğinden dergi büyük baskılar ve sansürler sonucunda 10 Ocak 1873'te 183. sayısından sonra yayın hayatına son verir. Diyojen' den sonra 1873'te Çingiraklı Tatar, Hayal, Lâtife ve Kamer; 1874'te Şafak ve Kahkaha; 1875'te Geveze ve Meddah; 1876'da Çaylak dergileri yayın hayatında görülür. Teodor Kasap tarafından çıkarılan Hayal ve Çingiraklı Tatar' da Diyojen'e benzerlileri ile dikkat çeker. II. Abdülhamid'in baskılarına boyun eğmediğini gösteren Kasap, mizah üzerine uygulanan baskıları da bu dergiler de eleştirir.

Bu dönemde çıkan mizah dergilerinin ortak özelliği eski gelenek ile yeni geleneğin harmanlanması olmuştur. Geleneksel mizahın malzemeleri; şaka, taklit ve kelime oyunlarının yanında Batı mizahından gelen eleştirel mizahın ironisi ve entelektüel hicvi ele alınır (Usta, 2008: 70). Levent Cantek, Çöküş Sürecinde Osmanlı Mizahının Kritiği adlı yazısında bu dönemin mizah dergilerinin “ çoğunlukla aynı etnik ve dinî kökenli aydınlar tarafından yayınlanıyor olması, içeriklerini ve üslûplarını belirlemektedir. Padişahıtan sitayişle bahsederken idareci bürokratik-elitle polemige giren, komprator iddialarına karşı yerel dil ve geleneklere ağırlık veren “müzakereci” bir mizah anlayışları vardır. ” (Cantek, 2001: 21) diyerek ortak özelliklerini belirtir.

II. Abdülhamid zamanında gelişmeye çalışan mizah, sansür ve baskılara takılmış ve 33 yıl sessiz kalmak zorunda kalmıştır. Dönemin önemli mizah adamları Teodor Kasap, Namık Kemal, Agah Efendi, Şinasi, Ali Süavi, Kayazade Reşat, Menapirzade Nuri, Suphi Paşazade Ayetullah, Mehmet Ali, Ahmet Mithat bu süre zarfında ya sürgüne gönderilmiş ya da hayatlarını kaybetmiştir. Osmanlı’da hayatına devam edemeyen mizah, sürgünde olan bazı aydınlar tarafından devam ettirilmeye çalışılmıştır. Paris’te ve Londra’da Hayal; İngiltere’de Dolap; Cenevre’de Beberuhi ve Tokmak; Kahire’de Pinti, Hasbihal, Abdülhamit, Curcuna ve Deccal dergileri yayımlanır (Özünlü, 1999: 65).

Dergilerin yanında bazı yazar ve şairlerin eserlerinde de mizah etkili olur. Direktör Ali Bey, Moliere’in komedi eserlerinden yaptığı çevirilerle tanınır. Bunun yanında Diyojen’de sözcüklerin mizahi anlamlarını ürettiği Lehcetü’l-Hakâyık (1896) adlı eseri önemlidir. Tanzimat döneminin öncü şairlerinden Ziya Paşa’nın Zafername (1968-1970)’si politik hicvin örnekleri arasındadır. Namık Kemal ise şiirlerinde eski hiciv geleneğini kullanarak eleştiri yapar. Diyojen’de çıkan isimsiz yazıları, Ziya Paşa’ya cevaben yazdığı Tahrîb-i Harâbât (1874) ve Takîb-i Hârâbat (1875)’ı da onun mizaha katkısını gösterir. Dönemin önemli roman yazarlarından Ahmet Mithat Efendi, Felatun Bey ile Rakım Efendi (1875) ve Karnaval (1881) adlı romanları ve Gençlik (1871) isimli öyküsü ile Batı’nın yanlış anlaşılması, Batı’yı taklit gibi konuları eleştirir (Korkmaz, 2009: 550-552).

1908 yılında II. Meşrutiyet’in ilan edilmesi ülkede pek çok değişikliği beraberinde getirir. II. Abdülhamid tahttan indirilmiş ve özgürlük vaatlerinde bulunan

İttihat ve Terakki Partisinin yönetime hâkim olması mizah alanında da çok büyük değişikliklere sebep olur. Otuz beşi aşkın mizah dergisi bu dönemde yayın hayatına girer. Böyle bir durum mizah tarihinde bir daha gerçekleşmez. Ferit Öngören, bu durumu özgürlüğün ilanı ile sevinçten havaya fırlatılmış Osmanlı feslerine benzetir. II. Meşrutiyet döneminin ilk mizah dergisi Zıdır meşrutiyetin ilanından bir hafta sonra yayına başlar. Onunla beraber Püsküllü Bela, Gramafon, Mirat-ı Alem, Karagöz, Elüfürük, Nekregü, Zuhuri, Tasvir-i Hayal, Kalem, Cingöz, Üç Gazete, Zevzek, Dalkavuk, Temaşa, Tonton, Cellat, Hacivat, Mahkum, Hokkabaz, Karakuş, Resimli Şakacı, Edep Yahu, Şakrak, Tavus, Davul, İbiş, Geveze ve Papağan dergileri yayın hayatına başlar. 1909 yılında Eşref, Resimli Eşref, Nekregü ile Pişekar, Coşkun, Kalender, Laklak, Kartal, Ezop, Karnaval; 1910 yılında Arzûhal, Yeni Geveze, Hande, İğne, Kahya Kadın, Dertli Garip, Gıdık, Kibar, Cem, Alafranga, Lala, El Malum, Şaka, Gülünçlü Sahne-i Meddah, Tokmak; 1911 yılında Curcuna, Züğürt, Çekirge, Cadaloz, Cici, Kara Sinan, Cart Beyim, Latife, Falaka, Baba Himmet, Tokmak, Yeniçeri, Münasiptir Efendim adlı dergiler yayımlanır. Bu yıllarda yayımlanan ilk dergiler Meşrutiyet'in ilanına karşı duyulan sevinci ele alırken 1910 ve 1911 yılları arasında çıkan dergiler sözde meşrutiyeti getiren İttihat ve Terakki'ye yönelik eleştirileri ön planda tutar. “Yağmurdan kaçarken doluya tutulduk” anlayışında ilerleyen mizah dergilerinin sayısında 1912 yılından sonra bir azalma görülür. 1912 yılında Kavlak, Eşek, Gece Kuşu; 1913'te Köylü dergisi yayımlanır. I. Dünya Savaşı'ndan önce de Leylak, Filozof ve Karikatür dergileri kısa bir dönem yayın hayatında görülür ve kaybolur (Öngören, 1998: 62-63).

Meşrutiyet mizahının baş tiplmesi tahttan düşürülen Abdülhamid olur. Özgürlük sevinciyle heyecanlanan mizahçılar bu ortamda mutluluklarını paylaşmak için mizah önemli bir araç olur. Ancak İttihat ve Terakki'nin uyguladığı baskı ve sansür mizahçılara bir geri dönüş yaşatır. Abdülhamid döneminde İttihat ve Terakki'nin yanında duran mizah dergileri bu defa onların karşısında yer alır. Yönetimin uyguladığı politikaya karşı çıkan aydınlar mizah vasıtasıyla durumu eleştirir.

Kurtuluş Savaşı'nda mizah, hükûmet tarafından biçimlendirilmiş ve Ankara Hükûmeti ile İstanbul Hükûmeti olarak iki taraflı bir mizah anlayışı ortaya çıkmıştır. Savaş döneminde iki önemli mizah dergisi öne çıkar. Ankara Hükûmeti'nin yanında olan Güleryüz ve İstanbul Hükûmeti'nin yanında duran Aydede'dir. Sedat Simavi

tarafından çıkartılan Güteryüz dergisi Kurtuluş Savaşı'nı açıkça desteklemektedir. Kurtuluş Savaşı'nı destekleyen tek dergi ve gazete olması açısından da önem arz eder. Kurtuluş Savaşı'na karşı çıkan ve işgalci devletleri destekleyen Aydede ise Refik Halit Karay tarafından çıkarılmaktadır. Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasına kadar yayın hayatına devam eden Aydede, savaşın zafer ile sonuçlanmasından sonra yayın hayatını yurt dışında Akbaba adıyla devam ettirir (Öngören, 2008: 68-70).

Bu dönemin önemli mizah yazarlarının başında siyasi mizah yazıları ile Refik Halit Karay gelir. Kalem, Cem gibi dergilerde yazdığı yazılarını Kirpi'nin Dedikleri, Sakın İnanma Aldanma Kanma ve Ago Paşa'nın Hatıratı adlı kitaplarında toplar. Dönemin dikkati çeken en önemli hiciv şairlerinden sayılan Neyzen Tevfik ise hem muhalefete hem de iktidara karşı yazdığı şiirlerle sesini duyurur. Bunların yanında Hüseyin Kâmi'nin, Ahmet Rıfki'nin, Osman Cemal Kaygılı'nın, Ercüment Ekrem Talu'nun, Sedat Simavi'nin ve Aka Gündüz'ün de mizah kültürüne katkıları önem arz eder (Korkmaz, 2009: 556-562).

1923 yılında Cumhuriyet'in ilanıyla ülke pek çok siyasi ve sosyal olaya maruz kalır. Uzun bir savaştan sonra kendini yapılandırmaya çalışan ulus Harf Devrimi, Serbest Fırka'nın kuruluşu, II. Dünya Savaşı ve sonuçları, çok partili döneme geçiş ve askerî darbelerle dönüm noktaları yaşar. Yaşanan her siyasi ve toplumsal olay halkı ve dolayısıyla aydınları da etkiler.

1923 ve 1928 yılları arasında iki ayrı yapı göze çarpar. Kurtuluş Savaşı'nda kazanılan zafer ve cumhuriyetin ilanı milleti özgürlük havasına sokarken, Şeyh Sait İsyanı ve Atatürk'e düzenlenen suikast bu ortamı gerginleştirir. 1925 yılından sonra ise özgürlük ortamı sıkı ve tekdüze olur. Mizah yazarı Aziz Nesin o dönemi "Kurtuluş Savaşı sonunda bağımsızlık ve kalkınma coşkusu döneminden sonra – tavsadıktan sonra demek daha yerindedir- siyasal gülmece olanağı bırakılmamıştı. Kurtuluştan sonraki duygusal ve coşkulu dönemdeyse, daha önce de açıkladığımız üzere, görevci gülmece kendiliğinden yapılamazdı, gereği yoktu." (Nesin, 2001: 55) diyerek anlatır. Bu dönemin şair ve yazar kadrosu ise II. Meşrutiyet döneminden gelen isimlerden oluşur. Neyzen Tevfik, Halil Nihat Boztepe, Sermet Muhtar Alus, Ercüment Ekrem Talu, Osman Celal Kaygılı, Yusuf Ziya Ortaç, Fahri Celaleddin, Namdar Rahmi Karatay,

Faruk Nafiz Çamlıbel, Nurettin Artman, Ahmet Rasim, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yusuf Ziya Ortaç ve Orhan Seyfi Orhon bu isimlerdendir (Öngören, 1998: 77-78).

1928 yılında yapılan Harf Devrimi'nin halkın okuma-yazma seviyesini sıfırlaması yayın hayatını da büyük sekmelere uğrattır. Pek çok gazete ve dergi kapanma tehlikesiyle karşı karşıya kalır, hatta hükümet bu duruma engel olabilmek için gazetelere para yardımıyla bulunur (Usta, 2009: 77). Yeni harflere geçişin kolaylaşmasını sağlamak için kısa cümleler yalın ve sade bir şekilde kullanılır. Öngören bu değişimi “çarşaftan çıkıp, manto giyen bir kızın gösterdiği duruş ve yürüyüş değişikliğine” benzetir (Öngören, 1998: 79). Bu dönemde dikkati çeken sadece Karagöz ve Cem dergileri yayın hayatına devam eder.

Çok partili hayata geçişin özgürlük ortamı yaratması mizahı durgunluktan canlılığa kavuşturur. Dönemin önde gelen dergilerinden Akbaba'nın yöneticisi Yusuf Ziya Ortaç, çok partili döneme geçişi ve sonrasını:

“Sonra Mustafa Kemal kendi safına siyasi ismini koydu: Halk Fırkası.

Biz o günden sonra Halk Fırkası'ndaydık.

Artık Şark Cephesi kahramanı Kazım Karabekir Paşa'nın adı, Akbaba'nın dilinde 'Şarklı İbret Paşa' idi. Akdeniz'de düşman donanmasına meydan okuyan Hamidiye Kahramanı Rauf Bey'i, neredeyse küçücük hokkamızın Karadenizinde boğacaktık.

Fakat Serbest Fırka 'ya gülemedik. Bizim ona attığımız her kahağaya o, okuyucularımızın sillesiyle bize cevap verdi. Politika mizahının en güzel örnekleri ile dolu o eski sayılarımızın satışı, bir ayda yirmi beş binden iki bine düşmüştür... İki bin... Zarara dayanmak imkânsızdı, bir müddet can çekiştikten sonra fırka kapanırken biz de kapandık.” (Öngören, 1998: 85)

diyerek anlatır.

Önceleri rahat bir politik hiciv ortamına olanak sağlayan hükümet daha sonraları yaşanan kötü olaylar sonucunda baskıcı tutumuyla mizahın başka alanlara kaymasına neden olur. Mizah, bu dönemde hicivden uzaklaşarak plaj eğlencelerinin, alaturka, alafranga, kadın-erkek ilişkisi gibi eleştirel düşünceye katkı sağlamayan konular etrafında dolandır (Usta, 2009: 77).

Mizahı etkileyen siyasi olaylardan bir diğeri 1939 yılında patlak veren II. Dünya Savaşı'dır. Savaşa katılmamasına rağmen Türkiye, savaşın etkilerini maddi ve manevi olarak yaşamıştır. O dönemde yaşanan olumsuzlukları anlatan Aziz Nesin; yoksulluğun, işsizliğin, geçim sıkıntılarının, karaborsanın yarattığı sıkıntıların yanında ahlaksal bir çöküşün yaşandığını da belirtir. Çıkarıcılık ve kolay kazancın yüz tuttuğu bu

zamanda yerli burjuvazinin zenginleşmesi ve yabancı kapitalistlerle iş birliği yapması ekonomik ve sosyal bunalımları da beraberinde getirir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra da bu olayların artarak devam etmesi halkın özgün ve yeni bir gülmece oluşturmasını sağlar (Nesin, 2001: 46). II. Dünya Savaşı boyunca mizah dergilerinde savaş üzerine bir mizah anlayışı vardır. Almanya yanlısı olan İsmet İnönü'nün yürüttüğü politikayı izleyen dergiler; Yahudileri aşağılayan fıkralar, mizah öyküleri ve karikatürlere yer verirken cinsel bir obje olarak kadını da dergi konuları arasına sokarlar (Korkmaz, 2009: 565). II. Dünya Savaşı'nda sonra ise baskıcı hükûmete karşı mizah bir silah olarak kullanılmaya başlanır. 1946 yılında yayın hayatına başlayan Markopaşa adlı dergi Türk mizahının dönüm noktalarından birini oluşturur. Aziz Nesin ve Sabahattin Ali'nin birlikte çıkardıkları Markopaşa, eğlence merkezli bir mizah anlayışını terk ederek, mizahı toplumsal olaylara, siyasal çarpıklıklara karşı bir mücadele aracı olarak kullanmaya başlar. Aziz Nesin ve Sabahattin Ali'nin yanında Rıfat Ilgaz ve Mim Uykusuz gibi mizah yazarları derginin önemli mizah yazarları arasındadır. Derginin diğer bir özelliği ise İsmet İnönü yönetimindeki CHP'ye karşı duruşudur. "Millî Şef" lakabı takılan İsmet İnönü'nün mizaha karşı baskıcı tutumu Nesin ve Sabahattin Ali'yi durdurmak yerine daha da güçlendirir. Bu da derginin halk tarafından büyük ilgi görmesini ve tirajlarının artmasını sağlar. Aziz Nesin, Markopaşa'nın ortaya çıkışını şu cümlelerle anlatır:

"Bir Mustafa Kemal çıkıyor... Türk halkı dünya tarihinde ilk olarak sömürücü emperyalistleri yurdundan kovup bağımsızlığına kavuşuyor. Kuruculuk ve yapıcılık başlıyor. Benim çocukluğum bu dönemde geçmiştir. Yoksulduk, ama gelecekte umutluyduk. Benim askeri lisedeki hocalarım, Kurtuluş Savaşı'mızın kahramanlarıydı. Giysilerinde hâlâ savaşın barut kokuları duyulurdu. Çoğu, savaşın yara izlerini taşıyordu. Fizik öğretmenimiz yüzbaşı Davut Şükrü Bey'in vücudu şarapnel parçalarıyla doluydu ve bu parçalar vücudunda gezer, sık sık yaralar açardı. İşte bu hocalar, benim kuşağıma ülkücülük aşıladılar, bize ulusal benliğin coşkusu verdiler. Onüç, ondört yaşlarımızda bizi en çok coşkulandıran şey neydi, bilir misiniz? Gazetelerde okuduğumuz, Düyun-u Umumiye'den (yabancı borçlarından) yavaş yavaş kurtuluşumuz haberleriydi. Bışey daha vardı bizi sevindiren; yurdumuzu sömüren yabancı şirketlerin millileştirilmesi. Gazetelerde bu haberleri okudukça sevincimizden zıplardık. Kısaca bizim altın çağımızdı. Şu anda bu satırları odamda yalnız başıma yazıp o altın çağı düşlerken coşkudan gözlerim yaşıyor. Peki, sonra ne oldu? İkinci Dünya Savaşı sonunda, savaşa girmemiş Türkiye'nin yoksulluğu, zorbacı yönetim, karaborsa zenginleri, halk kan ağlıyor. Ve dünyaya, emperyalizme karşı savaşta ilk utku örneğini veren Türkiye, Truman doktriniyle Amerika'ya bağlanıyor. İstanbul'un işgalinde Yunan, Fransız, İngiliz bayrakları asılan Beyoğlu'nda bu kez "Welcome U.S. Navy", "Fresh Beer", "Nice Girls" levhaları asılmıştır. İşte Markopaşa mizahı, böyle bir geçim zorluğu, baskıcı yönetim, siyasal bunalım döneminin ürünüdür." (Nesin, 2001: 47).

Markopaşa'nın yayın hayatına başladığı yılda çok partili döneme geçiş yapan Türkiye'de DP ve CHP arasında yaşanan çekişme basına da yansır. Partilerin yönetmeye başladığı basında DP ve CHP yanlısı dergilerin sesi yükselir. CHP karşıtı Markopaşa dergisinin yardımıyla 1950 yılında iktidara gelen DP ise öncelikle basına özgür bir ortam yaratma yanlısı olmuşsa da kendisine gelen eleştirilerden sonra mizahı susturmaya çalışmıştır. Bu durum İttihat ve Terakki Partisi'nin tutumuna benzer. "Rakibini mizahla devir, devrilmemek için mizahı sustur." anlayışı hiç değişmeyen bir tutum olarak devam eder (Usta, 2009: 78). 1950'li yılların en önemli mizah dergisi ise daha önceleri CHP yanlılığıyla dikkati çeken Akbaba'dır. 1952 yılında yeniden yayımlanmaya başlayan dergi DP'nin iktidara geçmesiyle iktidarın yanında duran ve CHP ile hesaplaşmaya giden Akbaba büyük tepki toplar. Dönemin diğer dergisi Karakedi ise Markopaşa'nın tekniklerini kullanarak ilerlemiş ancak iktidara karşı olmayışı onu böyle bir üne kavuşturamaz. 1950- 1960 yılları arasında ikinci grup olarak adlandırılan dergiler ise Tef ve Dolmuş mizah dergileridir. Bu dergilerin önemi siyasi olmaktan ziyade yazar-çizer kadrosundan kaynaklanır. Tef, genç mizah yazarlarının yetişmesine ortam sağlarken Dolmuş'ta dönemin önemli yazarlarından Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz, Suavi Süalp, Bülent Oran, Çetin Altan, Adnan Veli, Selami İzzet Sedes, Refi Cevat ve Bedii Faik yer alır. 1950 ve 60 yılları arasında üçüncü grup olarak adlandırılan Taş-Karikatür dergisi ise önceleri ayrı ayrı yayımlanırken daha sonra birleşir. CHP ve DP'nin mücadelesini açık bir şekilde dergi de yayımlar.

Dönemin mizah dergilerinin yanında hikâye ve şiirde de mizah etkisi görülür. Dönemin şairlerinden Metin Eloğlu (1927-1985) ve Salah Birsnel (1919-1999) mizah şiirleriyle ilgi çeker. **Garipçilerin** etkisinde kalan Eloğlu ve Birsnel şiirlerinde toplumsal çelişkilere ve aksaklıklara yer verirler. Salah Birsnel'in *Hacivat'ın Karısı* (1955); Metin Eloğlu'nun *Düdüklü Tencere* (1951), *Sultan Palamut* (1957) ve *Horozdan Korkan Oğlan* (1960) adlı şiir kitapları dikkat çeker. Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz, Orhan Kemal, Bülent Oran, Haldun Taner, Oktay Verel, Hasan Hüseyin Korkmazgil ve Adnan Veli gibi yazarlar ise yayımladıkları mizah öyküleriyle öne çıkar (Korkmaz, 2009: 569).

1950 ve 60 yılları arasını mizah açısından altın bir dönem olarak nitelendiren Ferit Öngören, ülke şiirinin bu dönemde şaşırtıcı bir şekilde mizaha yöneldiğini söyler. **Garipçilerin** başlattığı şiirde mizah anlayışı, savaş öncesi kuşakların değer ölçülerini, beğenilerini, inanç ve doğrularını kökten yıkmak ve gırgıra almak için çaba harcar. Bu

dönemde mizah gerçek anlamıyla olgunlaşma yaşar. Bütün mizah türlerinde birer kuşak ve kadro hareketi görülür (Öngören, 1998: 95-96).

27 Mayıs 1960 yılında yapılan darbeyle DP Hükûmeti iktidardan düşürülür. DP'nin basına karşı uyguladığı baskı darbe ile hürriyet rüzgârları ile kesilir. Mizah dergileri DP'ye karşı hiciv saldırılarını sürdürür. İktidarda olduğu dönemde DP yanlısı olan Akbaba, bu defa hiciv oklarını DP'ye karşı kullanır. Ancak dergi sayısının azlığı ve mizah yazar ve şairlerinin suskunluğu mizahın bu dönemde gelişimine engel olur (Usta, 2009: 79).

1970 ve 80'li yıllarda ülke büyük siyasi problemler yaşar. Bu yıllarda yaşanan sağ-sol çatışmaları siyasal ve toplumsal hayatın hareketli geçmesine neden olur. Mizah açısından 60'lı yıllarda yaşanan durgunluk bu yıllarda hareketlilik ve canlılık kazanır. Siyasi durum mizah açısından da pek çok malzemeyi sağlar. 1961 Anayasası'nda yapılan değişiklikler CHP'yi memnun etmez. Parti içinde yaşanan çatışmalar sonucu İsmet İnönü, başkanlığı bırakır ve yerine Bülent Ecevit geçer. AP ise değişikliklerin yeterli olmadığını savunur. 1971 muhtırasından sonra ise MSP ve MHP meclise girer. Bununla beraber bu küçük partiler koalisyonla gitmeyi dener. CHP'nin başkanlığında Kıbrıs Çıkarması yapılır. Türkiye ekonomik olarak bir durgunluk yaşar. CHP'yi tutan gençler daha sola AP gençleri ise daha sağa eğilim gösterir. Kutuplaşan gençliğin ve uzlaşmaz partilerin çekişmeleri ülke ortamını daha da gerginleştirir. Olayların tırmanmasından sonra 12 Eylül darbesi yapılır. Yaşanan olaylar mizah dergilerinde de büyük yankı bulur.

1972 yılında yayımlanmaya başlanan Salata dergisi Türk mizahının yazar-çizer dengesini sağlaması açısından önemlidir. Türk mizahının en önemli dergilerinden biri olan ve önceleri Günaydın gazetesinin tek sayfalık mizah bölümüyken 1975 yılında dergi şeklinde yayımlanır. Başlangıçta cinsellik ağırlıklı olan Gırgır daha sonrasında ülkedeki karmaşıklıkları mizah konusu olarak ele alır. Oğuz Aral'ın çıkardığı ve dünyada en çok satan üçüncü mizah dergisi unvanına sahip dergi; köyden kente göçen, varoşlarda yaşayan insanlara hitap eden bir dergi hazırlar (Korkmaz, 2009: 570). Fırt, Mikrop, Çivi ve Karakedi, Avni, Fırfır, Çarşaf, Hıbrır, Limon, Dıgıl, Dinazor da Gırgır'ın takipçi dergilerindedir.

1980 darbesiyle ordu başa gelir ve bütün partiler kapatılır. Demokrasinin geri plana atıldığı bu dönemde mizahçılar ve mizah dergileri büyük bir baskı altında bırakılır. 83 yılında yapılan genel seçimlerle biraz yumuşayan baskı ortamında ancak belli oranda Kenan Evren mizahı yapılabilir. 1983 yılından sonra ise Turgut Özal farklı kişiliğiyle mizahçıların ana konusu hâline gelir. 80’li yıllarda yaşanan olaylardan dolayı bu yıllarda Türk mizahının suskun kaldığı görülür (Öngören, 1998: 106-107).

Sürekli olayların değiştiği bu ortamda mizah yapmaya çalışan dönemin mizah yazarları ve şairleri arasında Muzaffer İzgü, Aziz Nesin, Oktay Rifat, Orhan Veli, Can Yücel, Ümit Yaşar Oğuzcan, Rifat Ilgaz, Gani Müjde, Bülent Oran, Atilla Atalay, Yılmaz Erdoğan, Metin Üstündağ, Suavi Süalp’in isimleri yer alır (Usta, 2009: 80).

Gülme Kuramları

Eski dönemlerden beri araştırılan gülme; üstünlük kuramı, rahatlama kuramı ve uyumsuzluk kuramı olmak üzere üç kısımda ele alınmıştır.

1) Üstünlük Kuramı

Gülme üzerine araştırmalar yapan düşünür Aristoteles, gülmenin aslında alayın bir türü olduğunu belirtir. Alay ise karşıdaki kişiyi küçük görme ve onunla dalga geçme olarak yorumlandığı için hoş karşılanmaz. Eski Çağlarda gülmenin iyi olarak görülmemesinin sebebi de bu görüşten kaynaklanmaktadır. Platon ile Aristoteles bu görüşü savunan felsefeciler arasında yer alır ve bu görüşe dayanan “Üstünlük Kuramı”nın temellerini atarlar (Morreall, 1997: 9). Asıl üreticisi ise Hobbes’tir. Filozof, 17. yüzyılda yayımladığı *Leviathan* adlı eserinde teorisini geliştirir, döneminde ve daha sonrasında önemli etkiler yaratır (Aydın, 2009: 83). Eserde “İnsanlığın genel eğilimini yalnızca ölümle sona eren, bitmez tükenmez bir güç arzusu olduğunu öne sürüyorum” (Morreall, 1997: 10) iddiası kuramın temelini oluşturur.

En eski gülme kuramı olarak kabul edilen üstünlük kuramı, gülen kişinin kendisini güldüğü kişiden daha kusursuz ve daha üstün görme düşüncesinden dolayı ortaya çıkar. Kurama göre, herhangi bir gülmece ögesini ya da fıkrayı okuyan, duyan,

seyreden bir kimse, olay kahramanının yaptığı yanlışlığı kendisinin yapmayacağından emin olarak, kendisini gülmece kahramanından daha üstün hisseder bu kişide bir rahatlama hissi uyandırır, bu durum kişinin hoşuna gider ve güler (Özünü, 1999: 21). “Daha önce bize ait olan zayıflıklarımızla karşılaştığımızda, birdenbire içimizi bir yücelik duygusu kaplar” (Morreall, 1997: 11). Bu duygu, kişinin kendisini diğerlerinden üstün görmesidir. Hobbes’a göre ise gülme, kişinin kendisini başkalarıyla karşılaştırmasından dolayı değil de “kendisindeki bazı yetenekleri aniden kavramış olmasından” dolayı oluşur (Cebeci, 2008: 22).

Kurama eklenen diğer bir özellik ise gülmenin genellikle başkalarına karşı yönelmiş olduğu ve bunun bir korkaklık işareti olduğudur.

“ [Gülme]... kendilerindeki yeteneklerin en azının bilincinde olan kimselerin çoğunda gülmeye rastlanır, ki bunlar başkalarının kusurlarını izleyerek hep kendi kendilerinin tarafını tutarlar. Ve bu nedenle, diğerlerinin eksikliklerine fazlasıyla gülme bir yüreksizlik işaretidir. Akıllı insanların yapması gereken davranışlardan biri de, başkalarına yardım etmek ve onları hor görmemektir ve de kendilerini yalnızca en yeterli olanlarla karşılaştırmaktır.” (Morreall, 1997: 11). Hobbes’un kitabında yaptığı bu açıklama üstünlük kuramının klasik bir tanımı olarak kabul edilmiştir. Bu tutumdan yola çıkan Konrad Lorenz de gülmeyi kontrol altına alınmış bir saldırganlık olarak tanımlar (Morreall, 1997: 11-12). Bu kuram üzerinde yüzyıllar boyunca tartışmalar yaşanır ve Hobbes’a destek pek çok görüş öne sürülür. Kuramın önemli temsilcileri arasında 18. yüzyılda şair Charles Baudelaire, 19. yüzyılda Antony Ludovici ve Albert Rapp yer alır.

Fransız şairi Baudelaire de Hobbes gibi gülmeyi atavistik ve nahoş bir durum olarak görür. Ona göre bireyin “üstünlük duyguları” nı ifade etmeye yarayan “güç” kavramıyla alakalı bir durumdur. Homurdanmanın kibarlaştırılmış hâlidir (Cebeci, 2008: 200).

Antony Ludovici, *Gülme'nin Gizi* adlı kitabında her gülme, bir kişinin bazı özel durumlara ya da genelde çevresine karşı “olağanüstü uyum” duygusunun ifade edilişidir. Ona göre gülme, otuz iki dişin birden görünmesi gibi istediği fiziksel biçime girer, çünkü temelinde gülme, bir düşmana fiziksel bir meydan okuma ya da bir

gözdağıdır. Gülerken dişlerin böyle görünmesi, köpeklerin saldırgan davranışlarında olduğu gibi bir kişinin fiziksel cesaretini kanıtlama yoludur (Morreall, 1997: 12).

Dönemin diğer temsilcisi Rapp, *Nükte ve Mizahın Kaynağı* adlı kitabında “bir eski zaman ormanında geçen düellonun zafer kükremesi” olarak tanımladığı gülmenin, ilkel bir davranıştan kaynaklandığını söyler. Rapp, gülmede alaya değinir. Eski dönemlerde alayın açıkça sergilendiğinin ancak modern mizahta bütünüyle açık olmadığını belirtir. Alay etmenin, mizahta çeşitli modern biçimler içinde vardığı son noktanın kendi kendine gülme olduğunu savunur. Kendi kendimize güldüğümüzde bu durum üstünlük duygusunu hâlâ taşımakta olduğumuzu ve alay ettiğimiz şeyin aslında kendimizin kötü bir resmi olduğunu belirtir. “Kendinize güldüğünüzde, gülen tarafınız kendisini gülünen tarafından kopartmıştır.” (Morreall, 1997: 14).

2) Rahatlama Kuramı

Toplumsal baskılardan ötürü ortaya çıkan sinirsel enerjinin gülme ile boşaltılmasına “Rahatlama Kuramı” adı verilir. 19. yüzyılda filozof Spenser tarafından ortaya atılan teorinin diğer önemli temsilcisi ise Freud’dur.

Bu kurama göre, gülme ile gereksiz enerjiden boşalan kişi rahatlar. Sinirsel enerjinin birikmesine neden olan en önemli sebep kişinin bilincinin önemli şeylerden önemsiz şeylere hazırlıksız olarak aktarılmasıdır. Bunun sonucunda sinirsel güç, doğal yatağından birdenbire saparak yeni bir yola girer (Usta, 2009: 86).

Rasim Adasal’ın “Gülmede insan bilinç dışında olan ve moral benliğinin zoruyla baskıda olan şeyi salıverir.” (Nesin, 2001: 22) tanımı Spenser’in rahatlama kuramına uygundur. Spenser kuramını ilk olarak *Gülmenin Psikolojisi Üzerine* adlı denemesinde ortaya koyar. Duygularımızın en azından sinir sistemimiz içinde sinir enerjisi şeklini aldığını ve sinir enerjisi ile devimsel sinir sistemi arasında yakın bir bağlantı olduğunu söyleyen filozof, sinir enerjisinin “daima kassal hareket ifade etmeye yakın olduğunu ve belli bir yoğunluğa ulaştığında daima kassal hareket olarak ortaya çıktığını belirtir. Onun teorisinde önemli olan nokta belli bir yoğunluğa ulaşan duyguların genellikle kendilerini bedensel hareketlerle ortaya koymasındır. Ona göre, gülme sıradan duygusal boşalma yöntemlerinde farklıdır. Gülmenin ilk evrelerinde ortaya çıkan kassal hareketler gülmeden farklı olan duygulanım evrelerinde ortaya çıkan kassal hareketlere

göre farklılık gösterir. Örneğin yumruklarımızı sıkmak veya ayağımız öfkeyle yere vurmak, sinirsel enerjinin göstergesidir. Ancak kızgınlığımız artarsa bu hareketler fiziksel saldırıya dönüşebilir. Gülmede ise böyle bir durumun gerçekleşmesi söz konusu değildir. Burada gerçekleşen sinirsel enerjinin boşalımı gülme ile gerçekleşir (Morreall, 1997: 36-38).

Bireysel olduğu kadar toplumsal olarak da boşalmanın gerçekleştiğini savunan mizah yazarı Aziz Nesin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı* adlı eserinde psikologların Amerika yerlileri üzerinde yaptıkları bir araştırmaya değinir. Amerika yerlileri kendi aralarında tabii bir şekilde neşelenerek güldükleri hâlde onları ziyaret edenler arasında uzun bir güvensizlik gösterirler; çok ciddi görünürler ve hiç gülmezlermiş. Daha sonra ise yabancı ziyaretçilerin kendi hayatlarına aykırı gelen hareketlerini konuşarak katılasıya gülmeleri, Nesin tarafından toplumsal bir boşalma olarak yorumlanır (Nesin, 2001: 23).

Rahatlama kuramını kendi psikoanaliz kuramı ile birleştiren Freud, Spenser'in görüşlerine tamamiyle katılmaz. Ona göre sıradan ciddi anlarımızda bizler ruhsal enerjimizi cinsel ve saldırgan düşüncelerimizi bastırmak için kullanırız. Ancak şaka yaparken bu düşünceler ve duygularımız ortaya çıkar ve artık onları bastırmayı sürdüremeyiz. Bu durumda baskı altında tuttuğumuz enerji aniden açığa çıkar ve açığa çıkan enerji gülme ile boşaltılır. Freud' un enerji boşalması ile Spenser'in enerji boşalması tanımları arasındaki fark, bireyin içinde bulundurduğu enerjinin ne olduğu ile ilgilidir. Spenser'a göre enerji herhangi bir duygu ile ortaya çıkar, gülme oluşur ve gülme aniden gereksiz hâle gelir. Freud'a göre ise enerji duyguları bastırmak için kullanılır. Ona göre, şakalara gülmekten aldığımız zevk ile o duyguyu bastırmaya çalıştığımız ve sonradan gülmeye dönüşen enerji eşittir. "Şaka yapılan kişi, duygularını bastırmak için kullandığı enerjinin bırakılmasıyla gülmeye başlar; gülen kişinin bu enerji kadar güldüğünü söyleyebiliriz." düşüncesi onun gülme ile rahatlama kuramına nasıl baktığını açıklamaktadır (Morreall, 1997: 46). Freud'a katılan Koestler de tüm mizah biçimlerinin olmazsa olmazı olarak saldırgan duyguları işaret eder (Usta, 2009: 85).

3) Uyumsuzluk Kuramı

Gülmece metninde olayların akışında, dinleyici ya da okuyucuda, olayların nasıl sona ereceğine dair bir beklenti vardır. Olaylar beklenilenin dışında geliştiği zaman ise insanlar bir çeşit şoka uğrarlar ve umulanın tersi olduğunda, o sonuç insanların gülmesine neden olur. Oluşan bu durum ise “Uyumsuzluk Kuramı”nın dayanak noktasıdır (Özünü, 1999: 21).

Kuramda gülmeyi oluşturan bazı özellikler vardır. Bunlardan ilki, iki ya da daha çok tutarsız, uygunsuz, bağdaşmaz, aykırı kısım ve koşulun karmaşık bir nesne ya da toplam oluşturuyormuş gibi düşünülmesi ya da zihnin onları kendine özgü bir şekilde, bir tür karşılıklı ilişki içinde görmesidir. İkincisi ise sürpriz unsurudur. Eğer olayda beklenen bir durumla karşılaşırsa gülme gerçekleşmez. Son özellik ise kişinin mizahi yapıta gülmesi için esprideki sürprize duyarlı olmasıdır. Kişinin beklenmedik olanı fark ettiğinde, hemen bir adım öteye geçerek olan bitene bir anlam vermeye çalışmasıdır (Usta, 2009: 89).

Ayrıntılı bir şekilde 17. ve 18. yüzyıllarda incelenmeye başlanan uyumsuzluk kuramının öncüleri Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer ve Henry Bergson’dur. Aykırılıklara ilk dikkat çeken kişi ise Aristoteles’tir. Filozof, *Rhetoric* adlı eserinde dinleyicileri belli bir beklenti içine sokup sonra da onları beklenmedik bir şeyle karşılaştırmanın gülmede önemli bir nokta olduğunu söyler. Kitabında bu durumu bir örnek de verir. “Ve yürüdükçe o, oluştu ayaklarımın altında - mayasillar.” (Morreall, 1997: 25). “Gülme ansızın boşa çıkan bir bekleyişten doğar.” (Bergson, 2011: 54) diyen Kant uyumsuzlukla gelen gülmeyi bu şekilde açıklar. “Zengin bir adamın mirasçısı debdebeli bir cenaze töreni düzenlemeyi diler, ancak bunu tam anlamıyla başaramayacağı için hayıflanır; “çünkü” (der o) “yas tutmaları için tuttuğum adamlara ne kadar fazla para verirsem o kadar neşeli görünürler!” Kant, bu fıkrada dikkat çekilmesi gereken noktanın beklentinin hiçe dönüşmesi olduğunu belirtir. Kant’ın uyumsuzluk kuramına bakışı sadece uyumsuzluğu değil aynı zamanda duygusal bir boşalmayı da kapsar. Uyumsuzluk düşüncesi ise düşüncelerinin temelini oluşturur. Her şeyin katılırcasına gülmeyi başlatabileceğini savunan Kant, “Saçma bir şey olmalı (bu

nedenle anlık, amacına ulaşamaz). Gülme, yıkılan bir umudun hiçliğe doğru ani değişiminden doğan bir duygudur” (Morreall, 1997: 26) der.

Schopenhauer’in uyumsuzluk kuramı ile Kant’ın görüşleri birbirinden farklılık gösterir. Schopenhauer’a göre beklentilerimiz yıkılmaz ve bu da konuyu sona erdirir. Beklentilerin yıkılmasından ziyade aslında beklenmeyen bir doğrultuda duygulanım edinilir. Düşünür, bir kavramla doğası gereği genel olan ve tek, bireysel şeyleri sanki o kavramın tıpatıp benzeşen anlık durumlarıymış gibi rastgele bir araya yığan o şeylerin kendisi arasında bir uyumsuzluk bulunması gerektiğini belirtir. “Her durumda gülmenin nedeni bir kavramla o kavram ilişkisi içinde düşünülen gerçek nesnelere arasındaki uyumsuzluğun aniden algılanmasıdır ve gülmenin kendisi bu uyumsuzluktan başka bir şey değildir” (Morreall, 1997: 27-28).

1. BÖLÜM

METİN ELOĞLU'NUN HAYATI

1.1. HAYATI

Doğumu ve Çocukluk Yılları

Metin Eloğlu, 11 Mart 1927'de İstanbul'un Üsküdar İlçesi'nin Çamlıca semtinde dünyaya gelir. Boyabat'ın Perçincek köyünden olan babası Hasan Efendi (D. 1886 - Ö. 1957) orta hâlli bir çiftçi olan Halit Ağa'nın oğludur. Hasan Efendi yirmi yaşında iken eşini ve Fatma adındaki kızını köyde bırakarak İstanbul' a göç eder. Şehzade Yusuf İzzettin'in konağında bahçe işlerine başlayarak geçimini sağlayan Hasan Efendi, Cumhuriyet' in ilanından sonra Belediye Bahçeler Müdürlüğüne girer. Ressam yaradılışlı bir kişi olduğundan Kadıköy, Taksim ve Gülhane parklarının düzenlenme işi ona verilir. Şehzade Yusuf İzzettin konağında çalıştığı sırada Metin Eloğlu'nun annesi Nahide Hanım (D. 1902- Ö. 1970) ile tanışır ve evlenirler (Bezirci, 1996: 13).

Hasan Efendi ve Nahide Hanım'ın üç çocukları olur. İlk çocukları Yusuf Kenan bir yaşına gelmeden ölür. 1922 yılında kızları Güzin ve 1927'de de Metin Eloğlu dünyaya gelir. Metin Eloğlu'nun adını Kuleli Askeri Lisesinde Fransızca öğretmeni olan komşuları İrfan Bey koyar. Güzin ismine kafiyeli olsun diye Metin ismini seçen İrfan Bey, göbek adına da Mehmet der (Bezirci, 1996: 13). Şairin daha sonraları kullanacağı Mehmet Metin imzası buradan gelmektedir.

Metin Eloğlu'nun annesi Nahide Hanım, çok güzel nakış işler ve masal anlatırmış. Onun tatlı dille konuştuğunu vurgulayan şair, Türkçe zevkinin de buradan geldiğini söyler (Eloğlu, 2010: 345).

Anılarında ve verdiği röportajlarda annesinden ve onun etkisinden sürekli bahseden şair, babası hakkında bilgi vermez. Babasıyla ilgili tek bir anıya Mehmet Seyda'nın TDK'de yayımladığı *Çocukluk Yılları İçinde* adlı bir yazıda rastlıyoruz. Eloğlu, “Babamdan da ilk ve son tokadı o yıllarda (ilkokul çağında) yedim; futbola özenişimden! Onurluluk bir huydur bende. Bu nedenle de ölüp gidene değin babama ısınamadım.” (Eloğlu, 2010:353) diyerek babasına olan kırgınlığını çocuk yüreğiyle bu şekilde anlatır. Annesinden defalarca dayak yemesine rağmen ona hiç kırılmaz.

Annesiyle arasında özel bir bağ vardır. Onun çok gururlu ve erdemli bir insan olduğunu belirtir ve bu özelliklerin annesinden ona miras kaldığına inanır.

Eloğlu, çocukluğunu yaşayamayan ve bu yüzden yaşamında daima çocuk kalmaya çalışan bir şairdir. “Zıpzıpsız, topaçsız erik çalması dövüşmesiz okuldan kaçması bir ‘sözde’ çocukluk...” (Eloğlu, 2010:354) tur. 10-12 yaşlarına kadar şehir merkezinden uzak, yoksulluk içinde büyüyen bu çocuk, yaşadıkları yeri “Çamlıca’nın Kavakbayırı semtinde beş evlik, üç çocuklu kırık işte” (Eloğlu, 2010:353) diyerek anlatır. İki kardeş olmalarına rağmen ablasıyla anlaşamaz ve çok küçükken öğrendiği yalnızlık duygusunu ölünceye kadar içinde taşır. Çocukluğunu yaşayamayışını, yalnız oluşunu bahçelerindeki incir ağacının tepesinde hayal kurarak teskin etmeye çalışır:

“Bodur bir incir ağacının tepesine tünler, ya da bahçenin köşesine yığılı kumu düzleyip bir düşleme barınağı kurardım kendime. Ne tür düşler mi? İpe sapa gelmez, duyulmadık, tadılmadık bir alay zırva. (Ola ki kaynaklanan bir düş eğitimi de vardır; benim o tarakta da bezim yoktu)” (Eloğlu, 2010:353).

Yoksulluğunu haklı bir öfkeye dönüştüren şair, bu öfkesiyle beslenerek oluşturur şiirlerini belki de. Şair kendisiyle yapılan bir röportajda çok küçük yaşlarda şiir yazmaya ve resim yapmaya başladığını söyler (Eloğlu, 2010: 299). Şiir ve resim onun kaçış noktası olmuş ve yalnızlığını unutturmuştur. Annesinin anlattığı masallar ve Türkçeyi iyi kullanması da onu şiir yazmaya yönlendirmiştir (Eloğlu, 2010: 354).

Hayatının önemli bir kısmını geçirdiği Çamlıca’da yaşadıkları da onun şiirlerinin oluşmasında büyük bir paya sahiptir. Çamlıca o dönemde şehrin merkezine uzak, zenginlerin yazın şenlendirdiği bir sayfiye yeridir (Eloğlu, 2009: 15). Eloğlu burada gördüğü alt ve üst tabaka ayrımını ileride şiirlerinde işleyecektir. Ekonomik bakımdan gelir seviyesi düşük olan alt tabakayı bizzat yaşayarak öğrenen şair, onlardan daha varlıklı olan üst tabakayı da burada tanıma fırsatı bulmuştur. Şair çocukluğunun geçtiği, şiirinin beslendiği Üsküdar’dan ölümüne kadar asla vazgeçmemiştir. Şiirlerinde Üsküdar’ın önemli bir yeri olmuş hatta onun için *Üsküdarlama* adında uzun bir şiir bile yazmıştır.

1.2. EĞİTİM

İlköğretim, Güzel Sanatlar Akademisi Yılları ve Sanat Hayatına İlk Adım

Metin Eloğlu, ilköğretim yıllarında çok başarılı bir öğrencidir. Çocukluğunu Çamlıca'da geçiren şair, ilkokulun ilk üç yılını Bulgurlu'da son iki yılını ise Kısıklı'da okur (Bezirci, 2006: 13). Annesinin ona okula başlamadan okuma-yazma öğretmesi, onun arkadaşlarından daha başarılı olmasını sağlayacaktır. Bu başarı Eloğlu'nu şımartmak yerine onun daha utangaç olmasına sebep olur. Şair o dönemde yaşadığı utangaçlığı Mehmet Seyda ile yaptığı bir konuşmada anlatır.

“İlkokula başladığımda, annem daha önce öğretmişti, bayağı okur-yazardım. Sınıftaki olağan “gözdeli”ğim hiç şımartmadı, giderek utanır oldum bilgiçliğimden. Salt bu yüzden de okul bahçesi oyunlarında beceriksizdim, yedekteydim hep.” (Eloğlu, 2010: 353)

Bilgiçliği ile ilkokulu kolaylıkla bitiren Metin Eloğlu, ortaokulu Üsküdar Sultantepe'de okur (Bezirci, 2006: 13). Ortaokul yılları şairin hayatında bir dönüm noktası olmuştur diyebiliriz. Eloğlu, bu yıllarda o dönemin ünlü pek çok şairiyle tanışmış, onlarla arkadaşlık etme fırsatı yakalamıştır. Şiirinin şekillenmesi ve şiirin kişiliğini arama çabaları yine bu döneme rastlar.

1940'larda Türkiye'de şiir adına önemli bir dönem olan **Garipçilerle** de ortaokul yıllarında tanışmıştır. Okul müdürü şair İ. Hilmi Soykut (1906-1974) ile yedinci sınıfta öğretmeni olacak olan ünlü şair Sabahattin Kudret Aksal (1920-1993)'dan Türkçe dersleri almış ve ilk defa eski-yeni şiir arasındaki farkı görmüştür. İ. Hilmi Soykut eski edebiyatı seven, aruzu iyi bilen bir şairdir ve bu anlayışı öğrencilerine de aşılama çabasıyla çalışmıştır. Metin Eloğlu yedinci sınıfa geldiğinde ise yeni bir şair öğretmenden ders almış ve ondan çok etkilenmiştir. Bu şair ileride onunla dostluk kuracak olan Sabahattin Kudret Aksal'dır (Bezirci, 2006: 13). Şair yeni Türkçe öğretmeni sayesinde ilk defa Orhan Veli şiiri ile tanışır. İlk derste karatahtaya yazılan şiir Orhan Veli'nin “Masal”ı olur (Bezirci, 2006: 13; Veli, 2007: 172). Sabahattin Kudret Aksal, yeni geldiği bu okulda Hilmi Soykut'un tersine öğrencilerine yeni edebiyatı sevdirmeye çalışır. “Ortaokuldayken, Sabahattin Kudret Aksal Türkçe öğretmenimizdi. Güçlü ozanları, gerçek dizinleri tanıyıp izlememde çok yararı dokunmuştur.” demesi bir öğretmenin öğrencisi hayatında nasıl bir yeri olduğunu anlamamıza yeterli olacaktır kanısındayız. Bu ilişki zaman zaman arkadaşlığa zaman zaman da bir idole dönüşür. Metin Eloğlu, bu dönemde yazdığı şiirleri öğretmeni

Sabahattin Kudret'e gösterir. Onun salık verdiği dergileri (Servet-i Fünûn, Varlık vb.) şairleri takip eder, ögütlerini dikkate alır (Bezirci, 2006: 14).

Şair Sabahattin Kudret Aksal, Metin Eloğlu'nun sadece şiire bakışını değil yaşam şeklini de etkilemiştir. 1941–42 yıllarında o dönemde hayran olduğu şair ve yazarlardan Cahit Sıtkı Tarancı, Sait Faik Abasıyanık, Suphi Taşhan ve Cahit Irgat ile tanışır (Eloğlu, 2010). Temmuz 1971 yılında *Güney* dergisindeki yazısında bu anısını ilk defa okurlarıyla paylaşmıştır.

“Ya 1941 kışıydı, ya da 42. Ortaokul öğrencisiyim. Sabahattin Kudret Aksal da Türkçe öğretmenimiz. Dostçayız, şiir sevgimden dolayı. Onunla Beyoğlu'na çıktık; ilk kez bir meyhaneden içeri adım atıyordum... Dört kişi var çinko tezgahta; Cahit Sıtkı, Sait Faik, Suphi Taşhan ve Cahit. Afallıyorum elbet; o yıllar dilime doladığım, sanat tutkuma kattığım kişiler tümü de... Ama, dayımın vur patlasın çal oynasın'lıklarından olsa gerek, içkiden tiksiniyorum. İlk şarap bardağı Sait Faik'ten. “Nasıl olsa seveceksin” diyor, ikincisi, üçüncüsü karmakarışık gayrı. Kıvançlı, sarhoş ve de böbürlenerekten Üsküdar'a dönüşümde kusuverdim vapurda, toyluktan...” (Eloğlu, 2010: 161)

Ortaokul yıllarının bu kadar hareketli geçmesinden sonra şair, sayısal dersleri sevmediğinden dolayı lisede okumak istemez. Hayali konservatuara yazılmak ve aktör olmaktır (Bezirci, 2006: 14). Fakat ailesinin onu Ankara'ya göndermek istememesinden dolayı bu hayalinden vazgeçer. 1943 yılında Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümüne girer. Burayı tercih etmesinin sebebi resim merakı değil, Akademide fizik, kimya ve matematik derslerinin olmayışıdır (Eloğlu, 2010: 356). Şiir sevgisinden dolayı da Akademide dört yıl boyunca resimle pek ilgilenmemiştir. Okula da ressam dostları (şiirle ilgilenen) Orhan Peker (1927-1978), Turan Erol (1927-), Fikret Otyam (1926-)'ı özledikçe uğrar. Resim çalışmalarına 1953 yılında ağırlık verir. Bunun sebebi ise iş-güç edinme zorunluluğundan doğmuştur (Eloğlu, 2010: 356). Eloğlu çizgiden, renklerden para kazanarak şiirini doyurmayı yeğlemiştir her daim. Bu yüzden de şiir onun hayatında her zaman ilk sırada yer alacaktır.

Şairin şiir tutkusu ileride onun başına bela olacaktır. Akademide 3. sınıf öğrencisi olduğu sırada meyhanede arkadaşlarıyla yaptığı bir konuşmadan dolayı tutuklanır. Emniyette 2 aylık bir tutukluluk sürecinden sonra suçsuzluğu ispat edilerek salıverilir. Bu durum maalesef onun eğitimini olumsuz yönde etkilemiştir. Eloğlu'nun bütün çabalarına rağmen Akademi yöneticileri tarafından okul kaydı silinir fakat 1947 yılına kadar şairin konuk öğrenci olarak dersleri takip etmesine izin verilir (Bezirci, 2006: 14).

1.3. SANAT HAYATI

Metin Eloğlu, sanat hayatına çok küçük yaşlarda başlar. Onun imzasını gördüğümüz ilk yer 1943 yılında *Kovan* dergisi olur (Onaran, 2006). Dergide çıkan ilk şiiri “Sabah şarkısı” dır. Metin Eloğlu’nun bu şiiri *Kovan* dergisinin üçüncü sayısında Mehmet Metin imzasıyla çıkar.

“Ne güzel değil mi gündüz,
Toz pembe ufuktaki kırlangıç?
Renksiz semalar tatmin edemez bizi,
Ah, hıfzetmek ne güç düşüncelerde denizi,

Meyvelerin buğusunda dudaklar,
Anbean denizle birleşen ufuk,
Sevgimizin yegâne şahidi bulutlar,
Aşkımız geceleri aydınlatan ışık...

Kim bilir hangi gurbet ellerinde yıldızlar,
Güneşin gizlendiği izbe nerde?
Biz ki ne zamandır tutkunuz bu derde,
Ah, şimdi uzak, çok uzakta kızlar!”

(*Yasak Meyve*, Ocak 2006, s. 14)

şiiri hiçbir şeye değişmeyen ve şair olarak tanınan Eloğlu, aslında sanat hayatına öykü ile başlar (Eloğlu, 2010: 134). İlk öyküsü *Balıkçı Çocuklar şehri* yine Mehmet Metin imzasıyla 1944 yılında *Servet-i Fünûn* dergisinde yayımlanır (Bezirci, 2006: 15; Eloğlu, 2009: 19).

Metin Eloğlu sanat camiasında asıl çıkışını ise 1951 yılında yayımladığı kendi ifadesiyle salt toplumsal içerikli olan *Düdüklü Tencere* kitabıyla yapar. şair, bu kitabı 1943-51 arasında dergilerde yayımladığı şiirlerinden toplumsal içerikli olanları seçerek hazırlar (Eloğlu, 2010: 351).

Düdüklü Tencere ile büyük bir çıkış yapan Eloğlu, 1957 yılında *Sultan Palamut* ile de sanat camiasına gürültülü bir giriş daha yapar. 1950-1960 yıllarında ülkede yaşanan politik davalar pek çok yazar ve şairimize zor günler yaşatmıştır. Bu aydınların içinde sivri dili yüzünden Metin Eloğlu da yer almıştır. *Sultan Palamut* kitabı daha

matbaadayken toplatılır (Bezirci, 1994: 121). Şaire “Örf ve adetleri tezyiften” dava açılır. Ankara’ya gidemeyen Eloğlu, avukatının duruşmaya katılmaması sonucunda bir ay hapis cezası alır, ceza ertelenir (Anar, 2006).

Sultan Palamut, Düdüklü Tencere’nin devamı niteliğinde bir kitap olmasına rağmen bu kitapta konular bakımından bir genişleme görülür. Toplumsal konulara ve sorunlara ilaveten şair, bu kitaptaki şiirlerinde bireysel konulara da yönelir (Bezirci, 2006: 38). Böylelikle Eloğlu, bu kitabından itibaren yerinde saymadığını ve şiiri için sürekli çalıştığını belli eder.

Sultan Palamut’ un ardından 1959 yılında gelen üçüncü kitap *Odun*’ dur. *Odun* kitabı da *Sultan Palamut*’ un devamı niteliğindedir. Çünkü *Sultan Palamut*’ ta bulunan 15 şiir *Odun*’ un içinde yer almaktadır (Bezirci, 2006: 37). Diğer kitaplarında olduğu gibi bu kitabında da toplum konularına, sorunlarına ve bireysel konulara yer verir. Eloğlu’nun *Odun* kitabı da *Düdüklü Tencere* ve *Sultan Palamut* gibi ilgiyle ve beğeniyle karşılanmıştır.

Mehmet H. Doğan, *Şimdi Uzaklardasın* adlı anı kitabında Eloğlu’nun *Odun* kitabının matbaada iken toplatıldığını iddia etmişse de bu olay doğru değildir (Doğan, 2009: 58). Metin Eloğlu’nun toplatılan kitabı *Odun* değil *Sultan Palamut*’tur. Mehmet H. Doğan’ın bu anı kitabı belgelere dayandırılmadığı için bir karışıklık söz konusu olmuştur.

Şairin yukarıda belirttiğimiz üç kitabının da **Garip** etkisinde yazıldığını söylemek yanlış olmayacaktır kanısındayız. Eloğlu hiçbir zaman bir akıma bağlı olmasa da döneminde ortaya çıkan akımlardan kendine düşen payı almış ve bu akımları kendi üslubuna, kişiliğine göre yorumlamıştır. Bu sebeple onun ilk kitabı *Düdüklü Tencere* ve daha sonraki kitapları *Sultan Palamut* ve *Odun*’da **Garip** etkisini görmek mümkündür.

1961 yılında yayımlanan *Horozdan Korkan Oğlan* adlı kitabı ise Metin Eloğlu’nun şiirinde bir dönüm ve değişim noktası olarak görülür (Bezirci, 2006: 17) . Bu kitap şairin **Garip** etkisinden sıyrıldığı ve dilde farklı arayışlara adım atma çabası içinde olduğunun kanıtı olur. Bu sebeptendir ki *Horozdan Korkan Oğlan* onun sanat hayatında önemli bir yer alır. Şair, bu kitabında toplumsallıktan daha çok bireyselliğe döner. Tema bakımından farklılıkların yanında dil bakımından da **İkinci Yeni**’ye yaklaştığı görülür. *Horozdan Korkan Oğlan* bu sebeple kimi eleştiriciler tarafından

olumlu kimi eleştiriciler tarafından da olumsuz olarak karşılanmıştır (Ertop, 1965: 15). Metin Eloğlu yine de kendi çizdiği yolda şiirini geliştirdiğine inanarak yoluna devam eder.

1965 yılında yayımladığı *Türkiye'nin Adresi* kitabında da yeni şiir anlayışına devam ettiği görülür. Metin Eloğlu değişen şiir anlayışında toplumsal konuları artık açık açık anlatmaktan vazgeçer. Tamamıyla bireyselliğe dönüş, somuttan soyuta geçiş, şiirde kapalılık ve dili zorlama gibi **İkinci Yeni**'ye ait özellikler *Türkiye'nin Adresi* kitabında belirir. Eloğlu'nun bu özellikleri şiirinde kullanması onun **İkinci Yeni** akımına bağlı olduğunu göstermez (Celal, 2006: 70). Yukarıda da belirttiğimiz gibi Eloğlu, hiçbir akıma veya gruba mensup değildir.

Metin Eloğlu altıncı kitabı olan *Ayşemayşe*'yi 1968 yılında yayımlar. Şair, bu kitabının anlamına "1968 Metin Eloğlu'sunun tanımlamasıdır." diyerek kendine özgü bir karşılık verir (Eloğlu, 2010: 326) . Şairin, *Ayşemayşe*'yi oluştururken bize - Türkçeye- ait bir dil oluşturma çabası içine girer. Kitabı tema bakımından ele aldığımızda belirli bir tema ile karşılaşmak zordur. Daha çok bireysel konuların yer aldığını söylemek ise yanlış olmayacaktır (Bezirci, 2006: 79). Metin Celal *Ayşemayşe*'yi, **Garip** ile **İkinci Yeni**'nin bileşimi olarak görür ve Metin Eloğlu'nun iki dönemini bir yerde birleştirme çabası içinde olduğunu belirtir (Celal, 2006: 70).

Şaire TDK'de ödül kazandıran kitabı *Dizin* ise 1971 yılında yayımlanır. Metin Eloğlu, bu kitabında dili imgelerle ve kışkırtılmış bir dil düzeni ile zorladığını belirtir (Eloğlu, Nisan 1973: 787). Yedinci kitabı *Dizin* okuyucuyu zorladığından diğer kitaplarına göre daha az talep görmüştür. Ayşe Sevim'e göre; Eloğlu, *Dizin* kitabında "olay, olan şey, durum karşısında 'ben bunun neresindeyim?' ve her şeyden önce 'ben bu şeylere ne diyorum?' " sorusunu cevaplamış durumdadır (Sevim, Nisan-Mayıs 2006: 107).

Metin Eloğlu'nun hepsi birer kişiye adanmış şiirlerinden oluşan sekizinci kitabı *Yumuşak G* 1975 yılında yayımlanmıştır. *Yumuşak G*'yi Eloğlu'nun diğer kitaplarından ayrı tutmak gerekir. Şair, bu kitapta sanatçı dostlarına itafen yazdığı şiirleri bir araya getirir. Kitapta Eloğlu'nun aykırılığının dışında şairi bulmanın pek mümkün olmadığını belirten Ayşe Sevim, bu aykırılığın da sonsuz bir özleme işaret ettiğini söyler (Sevim, Nisan-Mayıs 2006: 110). Muzaffer Uyguner ise sözcüklere yüklenen, sözcük yaratımına

önem vererek yazılan bu kitabın, Metin Eloğlu'nun (bu yönden) bir doruk noktasına vardığını düşünür (Uyguner, Kasım 1975: 695). *Yumuşak G*'de öne çıkan diğer bir unsur ise şiirlerdeki kelimelerin Metin Eloğlu'nun yöntemiyle açıklanmasıdır.

1978 yılında yayımlanan *Rüzgâr Ekmek*, şairin ikinci döneminin son kitabı olarak bilinir. *Horozdan Korkan Oğlan*'la başlayan ikinci dönem özellikleri *Rüzgâr Ekmek*'te de görülür. Adından da anlaşılacağı üzere şair, bu kitabında da sözcüklere ağırlık verir. Ayşe Sevim, *Rüzgâr Ekmek* kitabında Eloğlu'nun “deli bir kuş gibi uslu rüzgârları bozmuş” olduğunu söylerken bunu da mısralarına bir kimlik, bir gerçeklik ve bir tedirginlik katarak başardığını belirtir (Sevim, Nisan-Mayıs 2006: 110).

Metin Eloğlu'nun ikinci döneminin son kitabı olduğunu belirttiğimiz *Rüzgâr Ekmek*' ten sonra art arda çıkardığı *Hep, Ay Parçası* ve *Önce Kadınlar* adlı kitaplarını özellikleri bakımından birlikte ele alacağız. *Hep* 1982'de, *Ay Parçası* 1983'te, *Önce Kadınlar* ise 1984'te yayımlanır.

Erte'ye göre şair, yukarıda bahsettiğimiz kitaplarında önceye göre daha dingin bir havaya bürünür. Eloğlu, bu dönemde âdeta birinci dönemi ile ikinci dönemini bir süzgeçten geçirerek son dönemine geçiş yapar. Eloğlu'nun bu kitaplarda, bu zamana kadar sanat adına yaptığı çalışmaların hangi noktada son bulduğunu görmek mümkündür. Şiirlerde görülen yalınlık, şairin birinci döneminden, imgeyle mücadelesi ise ikinci döneminden miras kalır. Şiirlerini kısa tutmaya özen gösterdiği bu kitaplarda, belli bir yaşanmışlıktan sonra geri kalan yalnızlık hissi de ağır basar. Bu dönemde Metin Eloğlu hasta olduğundan kendi içine daha dönük ve yalnızdır. Bu nedenle ölüm temasına kayar.

Metin Eloğlu'nun 1951'den 1985'e kadar basılan on iki kitabı içerisinde yayımlanan şiirleri daha önceden farklı dergilerde farklı imzalarla görülür. Şairin belirlediği şiirler, yukarıda adları anılan kitaplarda yer alsa da bazı şiirleri kitaplarına girmez. Hem bu sebeple hem de Eloğlu'nun hangi dergilerde yazılarının, şiirlerinin ve öykülerinin yayımlandığını tespit etmek amacıyla çalıştığı dergilerin isimlerini ve şairin takma adlarını vermenin yararlı olacağı kasındayız.

Şairin ilk şiirinin yayımlandığı dergi *Kovan* (1943), ilk öyküsünün yayımlandığı dergi ise *Servet-i Fünûn* (1944)'dur. Bu tarihlerden sonra farklı pek çok dergide Metin

Eloğlu imzasının yanında Mehmet Metin, Etem Olgunil, Nil Meteoğlu, Ali Haziranlı takma adları da kullanır.

Metin Eloğlu, 1944-1960 yılları arasında *Servet-i Fünûn, İstanbul, Söz, Varlık, Kaynak, Yaprak, Fikirler, Kervan, Yeditepe, Seçilmiş Hikâyeler, Edebiyat Dünyası, Türk Dili, Pazar Postası, Dost, Yenilik, Değişim* dergilerinde şiirlerini, öykülerini ve eleştiri yazılarını yayımlar. 1950’ de Limasollu Naci ile *Yeni Dergi*’ yi çıkarırlar. Dergi ancak üç sayı çıkabilir. 1955’ te ise İlhan Selçuk’un yönettiği *Kırk Bir Buçuk* mizah dergisinde “Şekispir” takma adıyla “Demokrat Aile” başlıklı güldürüyü yayımlar. Bu güldürüden sonra kovuşturmayaya uğrar (Bezirci, 2006: 15-16). 1960 yılında ise Edip Cansever ile birlikte bir dönem *Yeditepe* dergisinin yönetiminde bulunur (Fuat, 2000: 49).

1961 yılından sonra ise şair *Dost, Sosyal Adalet, Dönem, Papirüs, Soyut, May, Güney, Yeni Edebiyat, Türk Dili* dergilerinde ve *Yeni Gazete, Ulus, Cumhuriyet* gazetelerinde şiirlerini, öykülerini ve eleştiri yazılarını yayımlar.

Metin Eloğlu bu kadar dolu bir sanat yaşamı geçirmesine rağmen şiir dalında sadece bir ödüle layık görülmüştür. *Dizin* kitabıyla 1972 yılında TDK’nin şiir ödülünü, resim dalında ise 1967’de “I. DYO Sergisi” nde ve 1979’da “Yarımca Sanat Şenliği” nde birincilik ödülü alır.

1.4. ASKERLİK YILLARI

Metin Eloğlu, 1947 yılında Akademide öğrenci olduğu dönemde askere alınır. Uzun ve problemlili bir askerlik dönemi yaşar. Aralıklı olarak beş yıl askerlik yapar. Askerliğinin bu kadar uzun sürmesinin sebebi ise yaptığı izin ihlalidir. Bu olaydan dolayı askerî mahkemeye çıkmış ve altı ay hüküm giymiştir (Eloğlu, 2009: 16).

Askerliği sırasında Diyarbakır, Sivas, Malatya, Siirt, Bingöl ve Elazığ’a gider (Bezirci, 2006: 14). Bu Anadolu şehirleri onun şiirlerine önemli bir katkı sağlamıştır. Anadolu insanıyla tanışması ve bu insanların hayatlarına şahit olması onun için önemli bir unsur olarak görülmelidir.

Düdüklü Tencere, Odun ve *Sultan Palamut* gibi topluma dayalı bir şiir anlayışına sahip olduğu dönemlerde Anadolu insanını bir tip olarak yaratır ve bu sayede

samimi bir şiir dili yakalar. Şiirinin bir kişiliği/kimliği olmasına özen gösteren şair, yukarıda ismini verdiğimiz kitaplarıyla bu yolda önemli bir adım atar.

1.5. GEÇİNME MÜCADELESİ

Metin Eloğlu, askerlikten terhis olunca hayatın gerçek yüzüyle bir kez daha karşı karşıya gelir. 1952 yılında karakterine hiç uymayan memurluk görevini üstlenmek zorunda kalır. Yıldız Bahçeler Müdürlüğünde yazıcı olarak girdiği işinden müdürle kavga ederek üç ay sonra ayrılır (Bezirci, 2006: 14). Küçüklükten beri yoksulluk içinde yaşayan şair geçinme yolunu, okulunu okuduğu resimde bulur.

1963 yılından itibaren ressamlığı meslek edinir ve böylelikle geçimini sağlar. Bu tarihten itibaren Metin Eloğlu sanat camiasında şair-ressam sıfatıyla tanınır. Fakat o her zaman şiiri, resme yeğ tuttuğunu dile getirir (Eloğlu, 2010: 299). Buna rağmen resim yapmaktan hiç vazgeçmemiş ve pek çok yerde sergi açmıştır. İstanbul, Aydın, İzmit, Konya, Mersin, İzmir, Ankara, Adana, Bursa vd. illerde resimleri sergilenmiştir (Bezirci, 2006: 14).

1.6. EVLİLİKLERİ VE AYRILIKLARI

Metin Eloğlu, özgür karakterinden dolayı evliliklerini çok uzun seneler sürdürememiş ve iki evlilik yapmıştır. İlk eşi Güzin Ergur'la 1957 yılında evlenir. Çift Güzin Ergur'un *Kadın* gazetesi için Metin Eloğlu ile röportaj yapmaya gelmesi sonucunda tanışır. Bu tanışıklık evlilikle sonuçlanır. Şairin bu evliliğinden bir oğlan bir kız iki çocuğu olur (Bezirci, 2006: 15). Dedesinin ismini alan Hasan 1956'da, arkadaşlarının ısrarıyla "Şiir" adını verdiği kızı da 1961'de dünyaya gelir. Metin Eloğlu kızına "Şiir" ismini koyunca babası "eciş bücüş bir şey olursa babasının şiiri deriz" diyerek de onun şiirine esprili bir şekilde göndermede bulunur (Ekmekçi, 06.06.1966).

Metin Eloğlu ve Güzin Eloğlu'nun evlilikleri altı yıl beraberlikten sonra 1963 yılında sona erer (Bezirci, 2006: 15). Bu ayrılık süreci (sadece eşinden değil çocuklarından da ayrılmak) Eloğlu'nun şiirlerinde de kendini gösterir.

Metin Eloğlu ikinci evliliğini ise ressam Suzan Azbazar'ın yeğeni Nur Türetken'le yapar. 1963 yılında *Demokrat İzmir*' de bir ay gazete ressamlığı yaptığı

sırada Nur Türetken'in teyzesi vasıtasıyla tanışır ve aynı yıl içinde evlenirler. Eloğlu'nun yeni eşi Nur Hanım edebiyata meraklı biridir. Nur Eloğlu ile evliliğinin ne kadar sürdüğü ile ilgili kesin bir bilgi olmamasına rağmen Mehmet H. Doğan (2009) *Şimdi Uzaklardasın* kitabının Eloğlu bölümünde Nur Eloğlu'ndan ayrıldığını ve Bursa'da genç bir kızla evlendiğini ve bu kızdan da ayrıldığını belirtir.

1.7. SON YILLARI

Çocukluk yıllarında tanıştığı yalnızlık duygusu son zamanlarda da peşini bırakmaz. Özgürlüğüne düşkün, serseri ve muhalif yapılı olan şair yaşamının son günlerini çok yalnız ve sıkıntılı geçirir (Doğan, 2009: 64). Bunların yanında sağlık durumu da iyi değildir. Gırtlak kanserine yakalanan Eloğlu, yalnızlığın ve yoksulluğun yanında bir de hastalıkla mücadele etmek zorunda kalmıştır. Hastalığı Metin Eloğlu'nu maddi ve manevi acıdan çok yıpratır. Ona yardımcı olmak isteyen arkadaşı Mustafa Şerif Onaran'ın çabaları da maalesef sonuçsuz kalır.

“Gırtlak kanserinden ameliyat olmuştu. Boynunda soluk borusuna açılan bir delik vardı. Boynundan soluması hem görüntüsü, hem sağlığı bakımından iyi değildi. Bir ‘plastik ameliyat’la bu durum iyileştirilebilirdi.

Onu, usta bir boyun cerrahı, Korkut Akoğuz arkadaşımızın ellerine emanet ettim. Her türlü güvencesi de çözümlendi.

Birkaç gün sonra Korkut Akoğuz telefonla beni aradı:

-Senin hastan kaçmış Mustafa, dedi.

Daha sonra İstanbul'dan arayan Metin Eloğlu,

-Bir bunalıma kapıldım, orada kalamadım, kusura bakma Mustafa, diye benden özür diledi” (Onaran, Ağustos 2006: 53).

Metin Eloğlu belki de korkuları yüzünden hastaneden kaçmış ve tedavisini tamamlamamıştır. Bunun gibi şaire destek olmak isteyen bazı arkadaşları onun için özel bir sergi de düzenlemişler ve gelirini Metin Eloğlu'nun masraflarını karşılamak için kendisine iletmişlerdir. Bu sergi 19.01.1985 tarihli *Milliyet/Kültür-Sanat*'ta “Metin Eloğlu ve Dostları- Sağlıklı Merhabalara” sergisi adıyla sanatseverlere duyurulmuş ve şairin şiir kitaplarını imzalamak için bu sergiye katılacağı da belirtilmiştir. Bu sergide Metin Eloğlu'nun eserlerinin yanı sıra farklı sanatçıların eserlerine de yer verilir.

Metin Eloğlu son dönemlerinde hastalığının da etkisiyle şiirlerinde “ölüm” temasını işlemeye başlar. Bu şiirler ölümle alay ediyor, ölüme öfkeleniyor, ölümüne “Püsküllü Huni” takıyor.

“Doğmasına doğdum da
 Sonra nasıl yaşadım öldüm mü
 Kime sorsam bilmiyor sen içimde gezerken

Defolup gidelim mi
 Gök daha mihlanmadan”

(“Püsküllü Huni”, Önce Kadınlar, B.Y.B., 2010: 467)

“Defolup gidelim mi” diyen şair hastalığıyla daha fazla mücadele edemez ve 11.10.1985 tarihinde “yalnızlık içinde öldü bir hastane köşesinde. Kefen parası diye sakladığı üç beş kuruşu, yeni aldığı bazı şiir kitapları ve dergileri, varislerini bekliyor Aksaray Karakolu deposunda.” Bu acı cümleler ile duyurur Ahmet Oktay şair dostunun ölümünü (Oktay, 1 Kasım 1985). 16.10.1985 tarihinde de doğduğu, büyüdüğü Çamlıca’da aile mezarlığına defnedilir (Milliyet, 17.10.1985).

2. BÖLÜM

SANAT-EDEBİYAT ve ŞİİR ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ

2.1. SANAT NEDİR?

Sanatın eğitici, geliştirici, ısıtıcı bir kılık kuşanması gerektiğini savunan Metin Eloğlu, halka seslenmeyen, ancak üç beş aydının garip gönlünü avutabilecek bir sanatın da tam karşısında durur (Eloğlu, 2010: 19). Sanatın toplumdan uzak kalamayacağını belirten şair, 1960'lı yıllarda girdiği değişim sürecinde bireyselliğe dönüş yapsa bile toplum anlayışını değiştirmemiştir. Bu yıllardan sonra onun şiirinde görülen değişikliği topluma sırt çevirmişlik olarak anlaşılmalıdır. Bu sürede Eloğlu'nun, "topluma nasıl yarar sağlanır?" sorusunu yeniden ele aldığını ve farklı bir bakış açısı geliştirdiğini görürüz.

"Sanat ne kurt dökme, ne oyuncak, ne de iğne deliğinden Hindistan seyretme!" işidir der şair. Sanatçı eğer erdemli ve yetkin ise birilerine dil dökme; onları doğrultmak, sevgilerine, bıkkınlıklarına, özlemlerine, öfkelenmelerine, umutlarına ışık tutmak zorundadır. Aynı zamanda iyiye, güzele ve gerçeğe imrendirmek görevini edinmelidir (Eloğlu, 2010: 58). Sanat toplumu ve toplumun sorunlarını anlatmayı amaç edinmelidir. Ülkede yaşıyan küçük, sıradan insanların hayatlarını anlatır, düzensizliklere onların hayatlarından yola çıkarak isyan eder. Bu, onun sanat anlayışında bireye doğru yolu göstermenin yöntemidir. "İhtiyaçlar, çalışın insanların düşünme kabiliyetini sınırlar. Gerçek dünya onlara her bakımdan, açıktır. Gerçek dertleri, ihtiyaçları o kadar kuvvetlidir ki, halkın düşünme ile yaratılan tasalara ihtiyacı yoktur. Halk üründen, alın terinden, kısacası önemsemediğimiz şeylerden söz açar. Ama ne gariptir, bu basit işlerde büyük bir dram gizlidir; şiirin kaynağı da onlardadır." diyen M. E. Satikov-Sçerdin'in görüşünü benimser (Eloğlu, 2010: 73).

Metin Eloğlu, sanatı yaşamımıza katık somut bir veri değerinde ve niteliğinde düşünmeye alışkın olmadığımızı belirtirken ecinni uzmanları dediği soyut sanatı savunanlara da kendi üslubuyla tepki gösterir:

“Resim mi? Gözümüzü örten delik deşik ama kolalı perdeleri aralamış, doğrultmuş evrene bakışımızdaki şaşılığını... Müzik mi? Hısmıca, sevgilice dürtermiş, dinlendirilmiş usu, yüreği... Dizin (şiiir) mi? İnsan onurunun, iç özgürlüğünün, duygu, düşünce dokunulmazlığının başkaldırışıymış yalanlara, boşunallıklara... Eh, bunlar elele verip de şu tedirgin, şu duruk kalabalığın; şu keçisiyle, Cuma’sıyla başbaşa Robenson’ların önüne düştüler miydi, tüm bönlüklerimizden, ilezeliklerimizden, yapyalnızlıklarımızdan, hamam yüzü görmemiş kirlerimizden arınıveririz!” (Eloğlu, 2010: 83)

Bu anlayışta olan sanatçılar sanata farklı farklı anlamlar yüklerler. “Sanat, kişinin soyut bir evrende ikinci bir yaşama ermesidir”, “Dizin hiçbir ussal doğruyu yansıtmaz; tüm kurallara, geleneklere karşıdır” diyenler olduğu gibi “Toplumsal düzenin, kurguların sanatsal yorumunu arayanlar düzyazıya başvursun”, “Sanatın amacı saptama değil, önerme değil, şu değil bu değil. Sanatın amacı, sanat da değil” dir diyenler de olmuştur. İşte Eloğlu, salt soyut sanata bağlananlara, sanatın sadece bireysel, yöresel delikanlıca yapılan bir serüven olmadığını anlatmak ister (Eloğlu, 2010: 83).

Sanatı evrensel bir şekle taklitle sokma çabası içinde olanlara da karşı durur. Sanatın asıl sorunu özümüzden vazgeçerek evrenselleşeceğimizi düşünmektir. “Ulusalardan, yerselden, nesnelden kaçındığımız ölçüde, evrensel sokulduğumuzu sanıyoruz. Dizinsel, toplumsal, ekinse gerçektirimizi göresi gözümüz yumuk! Sanki karşımızda tuzu kuru Hans’lar, avaramı Jacques’lar, bulanık John’lar sıran sıran...” (Eloğlu, 2010: 58).

Metin Eloğlu sanat hayatında daima kendini geliştirme çabası içinde olmuştur. 1961 yılından sonra özellikle 1975’te şiirinde önemli ölçüde değişimler görülür. İmgeye, soyuta, sapmalara önem verdiği dönemlerde bile yöresellikten, ulusallıktan hiçbir zaman vazgeçmez. Onun için önceleri toplumu anlatmak birincil amaç olmuşsa da daha sonraları bunu ancak öz dilimizle başarabileceğine inanır. Bu değişim onun hayatında bir süreç ve bir birikimden sonra olur. Asım Bezirci’nin onunla yaptığı bir röportajda değişiminin sebebini şu şekilde açıklamaya çalışır:

“Biz türlü nedenlerle dilini yitirmiş bir ulusuz. Bu yitikliğini gidermek, Türkçe’yi yeniden kurmak öncelikle edebiyatçılara düşüyor. Yani, ben dilimi yeniden yaratmak, geliştirmek, ondan ötede şiirimi kurmak zorundayım. Oysa bir Fransız, İngiliz vb. için böyle bir sorun yok. Son çalışmalarımındaki tutumum özellikle dilimizin anlatım gücüne yönelik, başka bir deyimle, şiirimin çözümleyici, öyküleyici değil, dilimizi yeniden kurucu yönüne önem veriyorum. Bunun sonucu da yapıtların soyut olarak nitelenmesi oluyor” (Eloğlu, 2010: 326).

Metin Eloğlu gelişimini aslında tam anlamıyla bir değişim olarak görmez. O, sanat yaşamında kolay anlaşılabilir şiirin aynı zamanda kolay da yazıldığı kanısına varır

zamanla. Gerçek anlama varabilmek için ise dili kurcalamanın, zorlamanın hatta kurmanın doğru olacağına inanır. Bu durumun okuyucu tarafından da yadırganacağına bilincindedir. Eloğlu'nun istediği “mutlak” bir anlam, bir öz taşıyan, biçimini, sesini o içeriğe adayan bir sanattır (Eloğlu, 2010: 326-327).

Mustafa Kavas'ın “Metin Eloğlu ile Bir Konuşma” adlı röportajında ise son dönemlerine ait çağdaş sanat anlayışı ile ilgili üç özellik saydığını görürüz. Bu özelliklerde her toplumun kendine ait bir sanatı olduğunu, sanat dallarının birbirinden uzak tutulduğunu ve sanatın duygusallıktan kurtularak daha aydınlık bir ussallığa yöneldiğini belirtir.

“a) Başka toplumda geçer akçe olan sanatsal tutum, yine başka bir toplumda olumsuz tepkiler yapabiliyor ya da değerlendirilmiyor.

b) Okur, seyirci, dinleyici; öyküde resme şiirde müziğe müzikteyse öyküye katlanamıyor artık. Bu sav, “konu” gereksinimini yoksamak değil elbette; sanat kollarının özgürlüğünü egemenliğini kendiciliklerini belirtmek.

c) Bilimsel verilerdeki, gelişimlerdeki yeni yöntemler, kurulu düzen yaşamımızı da zorluyor, özleştiriyor. Kavanozda çocuk peydahlanan, bir ölünün eli canlı kılınan, uzaya dal budak salınan bir çağda, sanatın loş bir duygusallıktan çıkıp, daha aydınlık bir ussallığa yönelmesi doğal” (Eloğlu, 2010: 362).

2.2. ŞİİR NEDİR?

Şiiri duyarlıktan çok bir us işi olarak gören Metin Eloğlu, aynı zamanda onu insanların gönlüne, aklına birtakım güçler ekleyen, düşündüren, umutlandıran; hayata, çevresine, işine daha yürekte bağlayan bir nesne olarak kabul eder (Eloğlu, 2010: 290). Şairin hayalini kurduğu şiir, ‘mutlak’ bir anlam, bir öz taşıyan, biçimini, sesini o içeriğe adayan bir sanat türüdür.

Metin Eloğlu, şiirde mısram işlevini yitirmediğini belirterek de Cemal Süreya'nın “şiir geldi kelimeye dayandı” anlayışını reddeder. Ona göre şiir, salt bir bütün ve bir anlam toplamıdır (Eloğlu, 2010: 327; Süreya, 1991: 192). “Dizenin amacı kendi başına, bağımsız, özerk bir güzellik yaratmak değildir, onun amacı bir ‘bütün’e katılmaktır” diyen Özdemir İnce de şiirde ‘bütünlük’ün önemini belirterek Metin Eloğlu'nun görüşünü destekler (İnce, 2011: 17). Bu şiir görüşlerinin yanında Eloğlu, “şiir nedir?” sorusuna tam anlamıyla bir cevap bulamaz. Şiirin “özü de, biçimi de tek dalda, dümdüzlükte duramaz, böylesine kaypak bir varlık'ın tanımını da görece oluyor; sığmıyor yasaları, kuralları kaskatı kalıplara” (Eloğlu, 2010: 140).

Sanatın/şiiirin kaskatı kurallarla yazılamayacağını belirtir ve eski şiir anlayışımızı eleştirir. Şiirde Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar öz bilincimizden yoksun kaldığımızı belirten Metin Eloğlu, ulusallıktan, yöresellikten uzak bir şiir anlayışına da karşı çıkar. “Tanzimat'tan bu yana ezberledik gayrı: Üç-beş yüz kişinin esnek alkışı, öte ozanlara besin, eşik olabilecek nitelikte köksüz çıkışlar, günümüzde, boşuboşunallığın daniskasıdır. Ustası, çırağı tükenmez bir çilingirlik bu...” (Eloğlu, 2010: 141). Şair; dilini, özünü, toplumunu önemsemeyen bir şairin Batı'ya öykünerek evrenselleştğini düşünmesinin büyük bir yanılğı olduğunu belirtir.

“Türlü koşulların etkisiyle, II. Acun Savaşı yıllarında Batı'ya daha bir iştenlikle çağdaşça kulak kabarttı; bu uğurda da özellikle ÖZ bilincinden, görgüsünden yoksun, salt biçim işgüzarlıklarıyla böbürlenen Doğusal şiirin sırnaşık köklerini de Fransızların, İngilizlerin, Almanların yerine kor oldular: onların o dönemdeki doğal tutumlarını, tadılmadık öykülerini “Türkağzı”na uygulamaya, yakıştırmaya özendiler” (Eloğlu, 2010: 167).

Batı ve Batı'nın koşullarının getirdikleri, Metin Eloğlu için öykünülmesi gereken bir durum değildir. Her toplum kendi koşullarını yaratır. Bu koşulların sonuçları da ancak o topluma ait olacaktır. Bu sebeple şair, Batı'dan gelen akımların bizim sanatımıza/şiiirimize tam anlamıyla uygulanamayacağını her zaman vurgulamıştır.

Şair, 1950'lerde çağdaş şiiri oluşturan iki iri kıyım ve iki çeşniden bahseder. “Biri, insanoğlunun huylarını, düzensizliklerini, biri yerine gelince toplumun aynası olmaya başlayan durumlarını daha bildik örneklerle ispatlayan şiir; öteki, her dem geçer akçe olan soyut konuları dillendiren, onlara yeni bir açıdan uzanıp, yeni bir anlam katan şiir” (Eloğlu, 2010: 290). Eloğlu için bu iki şiir anlayışı da önemlidir. O yine de bu dönemde bir seçim yaparak, birinci şiir anlayışının ona daha çok keyif verdiğini belirtir (Eloğlu, 2010: 290). Gelişime önem veren şair, bu seçimin yalnızca o dönem için olduğunu ve ileride bu görüşünün değişebileceğini açıklar. 1960'lardan sonra da bu değişimin gerçekleşmeye başladığının sinyallerini verir. Bu dönemden sonra “toplumun içinden söz alan şair” kimliğinden sıyrılarak “dilini kuyumcusu” kimliğine bürünen Metin Eloğlu, şiiri araçtan çok bir amaca dönüştürme çabası içine girer (Tunç, 2006: 96).

İlk şiirlerinde toplum sorunlarına ve toplumsal konulara ağırlık veren Eloğlu, şiirlerinde açık ve sade bir dil kullanmayı yerinde görür. Şiirde öyküye, argoya ve mizaha önem verir. Zamanla görüşlerini değiştirse de daima kendi kalmayı başarır. Yaklaşık kırk yıllık sanat yaşamında şiiri adına önemli gelişmeler göstermiştir. Mustafa

Şerif Onaran, onun ilk şiirinden son şiirine kadar kendi içinde değişmesine karşın hep kendi kalabilen ender şairlerden biri olduğunu belirtir (Onaran, Ağustos 2006: 52). Metin Eloğlu, şiirde 1940'larda etkisini gösteren **Garip**'ten ve 1950'lerdeki **İkinci Yeni** akımından etkilenir (Salihoğlu, Mart 1976). Şair bu etkilere rağmen iki akımı da benimsememiş ve kendi şiirinin kurallarını kendi belirlemiştir. Hatta Şerif Onaran, onun bu akımları etkilediğini ve beslediğini söyler (Onaran, Ağustos 2006: 52). Ünlü şair Turgut Uyar (1927-1985) da Eloğlu'nun özgün kişiliği sayesinde **Garip** akımına büyük katkı sağladığını ve bu akımı tamamlayarak amacına ulaştığını; aynı zamanda **Garip** akımından bağımsız, tamamıyla kendine bağlı yeni bir şiir geliştirdiğini belirtir (Tunç, 2006: 96). **Garip** akımının etkisinden sonra 1950'lerde etkisini gösteren **İkinci Yeni** akımının etkisi altına girmişse de bu akımı da benimsemez. 1960'lardan sonra şiirinde görülen soyut kavramlar, imge kullanımları ve yeni türetilen kelimelerle kapalı şiire yönelir ve bundan dolayı bazı eleştirmenler tarafından **İkinci Yeniciler** arasında ismi anılır (Hızlan, 2006: 50). Eloğlu ise **İkinci Yeni**'nin ilkesiz bir akım olduğunu belirterek bu görüşü kabul etmez (Eloğlu, 1968: 67).

Metin Eloğlu, 1960'lardan sonra şiirin tek başlılığının -dolambaçlı bile olsa- kitli bir güzellikten öte değerler taşımadığına inanmaya başlar. Şiir "harika bir çocuğu olmayan sanat kolu" dur ve onu kurabilmenin ya da tadına varabilmenin tek yolu belli bir eğitimden, öğrenimden geçerek, bir dili tepeden tırnağa öğrenmektir (Eloğlu, 2010: 40). Yukarıda bahsettiğimiz şiirin araçtan amaca dönüşü Metin Eloğlu'nun tam da bu görüşü ile birleşir. Şiirinde daima ön planda tuttuğu "Öz bilinç" in ancak dille oluşabileceğine kanaat getiren şair, bu dönemden sonra şiirinde "dil" üzerine çalışmalar yapar (Eloğlu, 1961: 26-27).

Şiiri bir dil uğraşı olarak gören Metin Eloğlu, Dil + Anlam = Şiir denkleminde yola çıkarak şiirlerini oluşturmaya çalışmıştır. Anlamın temelini de yapısal olarak görür ve bu görüşünü şiir hayatının her döneminde savunur (Eloğlu, 2010: 331).

2.3. SANAT VE TOPLUM

Toplumda geçer akçeliği amaç edinmeyen bir sanatçı, ulusunun refahı için elinden gelini yapmalı mıdır? Toplum ve toplum sorunlarını ele almak ve düzensizliklere muhalif olmak sanatçının görevi midir? Sanatçı eserleriyle tek başına

toplumu değiştirebilecek bir güce sahip midir? Metin Eloğlu sanat hayatı boyunca kendine bu soruları yönelmiştir. Sorularına verdiği cevaplar daima aynı olmasa da toplum onun hayatında daima önemli bir unsur olarak kalır.

Metin Eloğlu 1951’de yayımladığı kitabı *Düdüklü Tencere*’den başlayarak *Sultan Palamut* ve *Odun* adlı şiir kitaplarında “toplum” u ana tema olarak kullanmıştır. Toplum ve toplum sorunlarını ele aldığı şiirlerinde şair, bu sorunlara bir çözüm getirmek yerine onlarla alay etmeyi tercih eder. Onun şiirinin en önemli özelliklerinden biri olan “alay” toplumcu şiirlerde kullanılmış ve düzensizliklere dikkat çekilmek istenmiştir. şair, toplumcu şiir yazmasına karşın toplumcu gerçekçi değildir. Onun şiirlerinde anlattığı toplum, toplumcu gerçekçilerin anlattığı toplumla bir değildir. Eloğlu’nun toplum anlayışı politik şiiri benimseyen toplumcu gerçekçilerin şiirinden ayrılır. şairin toplumsuluğu herhangi bir siyasi görüşün tekelinde değildir, hak-hukuk temeline dayanır. Nazım Hikmet gibi de geniş halk kitlelerine hitap etmez (Erte, 2006: 38).

Kendisi de sanat hayatı boyunca politik şiir yazmadığını; toplumsal, ülkesel sorunların yazılmasının ise her sanatçının boynunun borcu olduğunu belirtir (Eloğlu, 2010: 333).

Metin Eloğlu’nun şiirindeki toplum sorunları, bireyden yola çıkılarak genele mal edilir. Onun şiirinde zengin-fakir, iyilik ve kötülük yönünden eşittir. Bu insani durumu çok iyi gözlemleyen şair zengini salt kötü; fakiri ise salt iyi olarak vermez. şiirdeki “toplum” anlayışı gerçektir. Bu dönemdeki (1950-1960) şiirlerinde çalışan, emeğinin karşılığını alamayan, ezilmiş insanlar kendi sınıfları içinde de bir cehennem kavgasına tutuşmuştur. Kendi aralarında da bir sevgi bağları yoktur ve birbirlerini yerler. Erkekler kendilerini ikiye verir, kızlar genç yaşta fingenreşmeye başlarlar, çocuklar ise haylazdır onun şiirlerinde (Ertop, 1965: 15).

Eloğlu’nun sanat hayatındaki gelişimleri ve değişimleri toplumun durumuna göre de şekillendirdiği söylenebilir. şair, toplum ile sanat arasında bir bağ olduğunu ve bu nedenle de başka toplumların sanatı ile bizim sanatımızın bir olmadığını belirtmiştir. Ancak toplumumuzun iyi bir seviyeye ulaştığında hür bir sanata sahip olacağına inanır. Gelişmiş ülkelerde savaş zamanlarında sanatçılar toplumla bir bütün oluştururken barış zamanında kendi ilerine çekilerek sanatlarını özgürce oluştururlar. Gelişmiş

ülkelerdeki bu içe kapanıklılık sanatta yozlaşmaya yol açmazken gelişmemiş ülkelerde tam tersi bir durum ortaya çıkar. Bu sebeple Eloğlu, bizim öncelikle toplumumuzdan işe başlamamız gerektiğini vurgular (Eloğlu, 2010: 116). Metin Eloğlu'nun sanat hayatında yaşanan gelişimler yukarıdaki düşüncelerine bağlanabilir. Şiirlerinde toplumu ön planda tutmak ister çünkü amacı dizini oluşturmaktır. “Durmuş oturmuş bir dil-düşünce geleneği olmayan toplumlarda dizin bocalıyor, yalnızlaşıyor” (Eloğlu, 2010: 117).

“Robenson bile olsa, her kişi, doğa-toplum yasalarına az çok uymak zorundadır. Robenson geçişiyle, Cuma'sıyla birlikteliğe bağımlıdır doğasal koşullarda; sen, ben, o; ister istemez yöresel çağsal, ulusal, sanatsal “diyalektik”le bir yorum, değer edinebiliriz ancak... Yoksa, sanatımız da yalnızlaşıverir; bizi biz kılan davranışımız tüm dengesini yitiriverir bağımsızlık denen çok yorumlu bu curcunada...” (Eloğlu, 2010: 149).

Metin Eloğlu'nun şiir hayatı belirli evrelere ayrılır. Bu geçişlerde şairin toplum anlayışı da zamanla değişir. Öncelikle şiirinde bireyden yola çıkarak toplumu düzeltebileceğine inanır. Zamanla bu görüşü değişir. Topluma yarar, toplum sorunlarına yönelmekle değil ancak bireyin kendini tanınmasıyla sağlanacaktır (Sevim, 2006: 103). Birey öncelikle kendinden başlayarak sorunlarını çözmeli ve topluma katılmalıdır. Toplum anlayışı değişen şair, 1960'lı yıllardan sonra şiir görüşlerini açıklarken de sanatın bir görev olmadığını, niteliğinin de yararının da kişiden kişiye değişen bir uğraş olduğunu belirtir (Eloğlu, 2010: 316).

“‘Halkın hali’, ‘toplumun yaraları’... Kötü, yıprak deyimler, kolayına “edebiyat”. Kimsenin de iplediği yok bu yaftaları. Halkın hali de, toplumun yaraları da –hele bizim gibi geri kalmış bir toplumda- öncelikle bambaşka kurumları, birlikleri; daha doğrusu halkla yüzyüze sorumluları ilgilendirecek sorunlar. Sanatçının candan ilgisi, dolaylı olacak elbet... Yani halkla yüzyüze gelecekleri etkileyebilirse... Yoksa, siyasal alanda dolaysız gerçekten başarıya erebilmiş bir sanatçı tanımadım şimdiye değin” (Eloğlu, 2010: 325).

İlk üç şiir kitabında yoğun olarak görülen hikâyeleme yöntemi de sonraki kitaplarında durum şiiri olarak karşımıza çıkar. Şair bu şiirlerinde de toplumdan vazgeçmez sadece anlatım şeklini değiştirir. Durum ilk şiirlerinde olduğu gibi ham haliyle değil, şiirin bütün imkânları kullanılarak daha kapalı bir halde verilir (Sevim, 2006: 103).

2.4. SANATTA ÖYKÜNME

2.4.1. Batı'ya Öykünme

“Taklit, etkilenmenin bir noktadan sonraki soysuzlaşmasıdır” (Süreya, 2011: 199) diyen Cemal Süreya gibi Metin Eloğlu da sanatta taklide karşıdır. Her toplumun ayrı bir sanat anlayışı olmalıdır görüşüne daima sadık kalmıştır. Sanatın kişiliği ancak kendi özüne önem verdiğinde oluşabilecektir. Tanzimat'tan beri şairlerin Batı'ya öykünmesi şiirimizin kişiliğini kaybetmesine neden olur. Edebiyatçılarımız genellikle Fransız ve İngiliz edebiyatlarının etkisi altına girmiş ve bizim edebiyatımızı da o yönde ilerletmeye çalışmışlardır (Eloğlu, 2010: 113). Metin Eloğlu bu görüşleri ile Batı yeniliklerine karşı çıkmaz. O bizim sanatçılarımızın kendi öz ve biçimlerine önem vermeyerek doğrudan taklit yoluna gitmelerine karşıdır. “Görmediğin, yaşamadığın, nedenleri üzerinde iyice kafa yormadığın bu öte gerçekleri niye diline doluyorsun?” (Eloğlu, 2010: 114) sorusu üzerinde düşünen şair, “Şiirimizin keşmekeşi, ulusal bir bilince, beğeniye yanaşamayı, cılız bir ortamda debelenişi yine gündelik konumuz... Yıllardır bir aramadır, sürekli değişimdir, dediği ettiğini tutmazlıktır sürüp gidiyor. En Türk ozanlar, daha çok Fransızcamsı, İngilizcemsî bir yöntemle kurcalanıp inceleniyor. Sanatçılar da, yapıtları bir alafranga camekanda Ermeni gelini gibi kırıyolar” (Eloğlu, 2010: 128) der.

2.4.2. Öykünme Yeteneksizi Bir Şair

Metin Eloğlu, Batı'ya öykünmediği gibi bizim edebiyatımızda da hiçbir sanatçıya ve akıma öykünmeyen kendine has bir şairdir. Onun sanatında **Garip** ve **İkinci Yeni** olmak üzere iki akımın etkisi vardır.

1951'de çıkan ilk kitabı *Düdüklü Tencere*'de **Garip** etkisi açıkça görülmektedir. Dilinin sade ve açık oluşu onu **Garipçilere** yaklaştırsa da bu akıma bağlanmaz. Eloğlu'nun şiirlerinde görülen etkiler taklit değildir. Şair sadece bu akımların özelliklerinden yararlanarak kendine özgü bir şiir anlayışı oluşturur. “Garip şiirinin ve Sait Faik'in “küçük insan”ının yaşamı, yine bu insanların diliyle, öykülemeci şiirin

kolaylamalığına kaçmadan, bıçkın, külhan bir söyleyişle karşımıza çıkar” (Köz, 2006: 25). Metin Eloğlu, **Garip** akımının sade dilini, öyküleme yöntemini, bireysel konularını ele alır. Etkilendiği özellikleri ise kendine göre yorumlamıştır. Bu dönemde dili sade kullanmış ancak şiire argo kelimeleri ve halk söyleyişlerini de katmıştır. **Garip** akımının tamamıyla karşı çıktığı söz sanatlarını da kullanmaktan geri durmamıştır. Öyküleme yöntemini de kullanarak sıradan kişileri ele almış ve toplum sorunlarına dikkat çekmeye çalışmıştır. Şiirine ironik bir hava katmak için de öykülere farklı açılardan bakarak karşılaştırır.

“Pazarları daha gündüzden,
Aşçıbaşı, aklını başına devşir;
Börekler kızaracak nar gibi;
Kıymalı, ıspanaklı, peynirli...
Sonbahar yağmuru oluklarda,
Çüşbalığı haşlanacak!

Mesela zamkinülzarefe yemeğinin
Akşama yetişmesi lazım, başın darda.
Al eline şu nesneyi,
Dibini bir güzel yağla,
Sovanını da doğra, dü! Desin;
Bir tutam tuz, biraz kimyon;
Şıpın işi pişiverir.
Baksanıza göbek atıyor;
Beylere selam, hanımlara selam!
Çengi misin be gâvur icadı,
Düdüklü tencere misin?”

(“Düdüklü Tencere”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 21)

Behzat Ay, Eloğlu ile yaptığı bir konuşmada kendisine **Garip** akımını sorar. Soruyu “GARİP bir “akım” değildi bence; şiirimizdeki yavanlıkları, yıpranmışlığı, boşunallığı öteliyen doğal bir aşamaydı” (Eloğlu, 1973: 12) diyerek cevaplayan şair bu aşamadaki yerini belirler.

Mehmet Erte, Eloğlu’nun ilk şiirlerinde **Garip** tesiri altında kaldığını ve **Garip**’in onun sokağına uğramadığı için **Garip** etkisini aşmak, kendi dilini

bulmak/kurmak zorunda kaldığını söyler. “Metin Eloğlu Şiirini dŐŐŐnmeye, Şairin 1951 yılında yayımladığı, ilk kitabı *DŐŐŐklŐ Tencere* ile baŐlıyoruz. Bu kitap ne **Garip**’le, ne de 40 kuŐađının ũrŐnleriyle karıŐtırılabilir. Ama sokaktadır ve toplumcudur. “Sokak”, gezintiye ııkılan ya da alıŐveriŐ iıin geıilen bir gŐzergah değil, bizzat yaŐanılan yerdir” (Erte, 2006: 38).

Turgut Uyar (1927-1985) ise Eloğlu’nun **Garip** etkisine farklı bir yerden bakar. “Metin Eloğlu’nun geliŐi ‘**Garip**’ döneminin sonlarına rastlar. Kendi kuŐađının bŐtŐn Şairleri gibi, bu akımın etkisinde kalmış, bu akımın sŐtŐnden beslenmiştir. Bu akımın bŐtŐn Özelliklerini, bŐtŐn ‘garip’liğini taşır. Ama ŐzgŐn kişiliği ile bu akıma bŐyŐk katkılarda bulunur, onu hemen hemen tamamlar ve amacına ulaşır” (Uyar, 1999: 118).

Memet Fuat, Eloğlu’nun **Garip**’le gelen ıarpıcı, Şaşırtıcı Şiire bambaşka bir hava vermeyi başardığını belirtir. Nurullah Ataı ise Eloğlu’nun *DŐŐŐklŐ Tencere* ile **Garip**’ten farklı bir yol ıizmediğini ve Şiire herhangi bir yenilik getirmedeğini vurgular. “Metin Eloğlu bizde Orhan Veli’nin aııığı Şiire devam ediyor, daha genı olduğu iıin ustasının deyiŐindeki olgunluğa belki eriŐememiŐ, ama bana Öyle geliyor ki, geniŐletiyor o Şiiri” (Ataı, 1954: 82). Ataı, Orhan Veli’yi Eloğlu’nun ustası olarak gŐrse de pek ıok eleştirmen ve Şair bu gŐrŐŐŐ kabul etmemektedir. Yukarıda da verdiğimiz Őrneklere de Şair **Garip** akımından etkilenir. Ancak **Garip** akımına bađlanmamıŐ ve akımın Özelliklerini kendisine göre yorumlamıştır.

1961 yılından sonra ise Şairin Şiirlerinde Önemli bir değişim gŐrŐlŐr. 1950’li yıllarda ortaya ııkan **İkinci Yeni** akımı onun nihayetinde onun Şiirini de etkiler. Eloğlu, **Garip** dŐnemindeki gibi bu dönemde de **İkinci Yeni**’nin getirdiği bazı Özellikleri ele alarak kendi Şiir anlayışına göre yorumlar. Sanatı salt kendi yapısına, gelişim ya da değişime gereksinim duymalıdır, başkalarına ŐykŐnmeyi değil. “Őzan Şiirle savaŐamaz; tŐm bođuŐmaları kendisiyle, gerıek BEN’iyedir” (Eloğlu, 1973: 12) diyen Şair aslında değişiminin birilerine ŐykŐnmekten dolayı olmadığını ve ŐykŐndŐđŐ tek Şeyin kendisi olduğunu vurgulamak ister.

Eloğlu, 1961 yılından sonra yayımladığı kitaplarda Şiirde kapalılığa Önem verir. Aynı zamanda soyut Şiire ve imgelere de ağırlık vermesi onun **İkinci Yeniciler** arasında adının anılmasına neden olur. O bu gŐrŐŐŐ hiıbir zaman kabul etmez. **İkinci Yeni**

“samur bir hırkaya” benzer. İlkesiz ve gerekçesiz bu samur hırkayı ise kimse üzerine almaz (Fuat, 2000: 47).

“Kıskıvrak karanlıkta öylesine kir yalabık var ki
Ve kıraç deniz kuytularında bin bir otun yosun fitili

Pıtrak gibi muzlarda poyraz kemiriği mumyalanır
Ve yarısı dişlenmiş çürük bir ahladın o piç çekirdeği

Kıpraşan noktacıların hiç bitişemezliği bu
Ve sofu sofu kürklerde kendi görünmez tilki

Saymakla tükenmez incecik sabahlara sızası gökler
Ah o yumruk masmaviye veryansın sığamıyor ki

Biri ölüyor belki Yörük belki Çingene yiğidi
Ve oluktan boşanırcasına insan akıyor çağ ağıdı”

(“Yapayalnız Kalabalık”, *Dizin, B.Y.B.*, s. 227)

Mehmet H. Doğan onu **İkinci Yeniciler** arasında sayarken Asım Bezirci, Eloğlu’nu **İkinci Yeni** ve **Garip** akımı arasında köprü kuran bir şair olarak görür.

İkinci Yenicilere yakın duran ünlü şair ve eleştirmen Özdemir İnce (1936-) ise onu **İkinci Yeni**’ye yakın bulur ancak farklılığını da bir şekilde ortaya koyduğunu belirtir: “Metin Eloğlu İkinci Yeni’nin gittiği yolun (dilsel bunalım yöntemi) üzerinden yürümeden ama kendi şiirine bakarak, 1960 başlarında bu şiiri evrimleştirerek, Turgut Uyar (1927-1985), Edip Cansever (1928-1986) ve Cemal Süreya (1931-1990)’nın çağcılık hizasına ulaşmıştır. Uyar, Cansever ve Süreya aynı pistin ayrı kulvarlarında koşmuşlardır. Metin Eloğlu ayrı bir pistte koşmuştur” (İnce, 2002: 109).

Cemal Süreya ise Eloğlu’nun *Türkiye’nin Adresi* kitabından sonra tam bir **İkinci Yeni** şairi olduğunu söyler (Süreya, 2011: 420).

İkinci Yenicilere özgü kullandığı diğer bir özellik ise dilde sapmadır. Şair *Horozdan Korkan Oğlan*’dan sonraki şiir değişiminde dili bir kuyumcu gibi işler. Onun için şiirde “Dil” her zaman en önemli unsur olmuştur. Önceleri şiirde dili daha anlaşılır ve sade kullanmayı amaç edinmişken daha sonraları kendine göre bir şiir dili kurma çabası içine girer. Şairin bu yönünü de **İkinci Yenicilerden** ayırmak gerekir. **İkinci**

Yeniciler şiiirlerinde uydurma kelimeler kullanırken, Eloğlu gramer kurallarının dışına çıkmadan yeni kelimeler türetilir.

“Oralar yazın mı hâlâ, gpgzel midir
Gayrı şarapsadım ben, İstanbulsadım
Kuşladıysa gözlerimi bir sakar tavan
Sensiz günlerimi çarçur etmek içindir
Ama pörsümüş, gl bitine karmış bir sarı
Siner klelenir ta evimde barkımda
Pelit acısından yavuz bir zlem kiri
Yu canım usulcacak
Sen bunca umudumun ılgarı
Göğü maviltir bir kırlangıç yakamaz
Balıklar debreşir suda”

(“ılgar”, *Horozdan Korkan Oğlan*, B.Y.B., s. 138)

Her “gerçek” etkiler kişiyyi; bu etkilenişler yeni bir “gerçek” e dönüşürken de en doğru çizgisini kendi çizer (Eloğlu, 1973: 12). Metin Eloğlu, hangi dönemde olursa olsun sanat hayatında kendine özgü olmayı başarır. şiiirindeki değişim ve gelişimi dönemin akımlarına bağlamaz ve kendi yolunda, kendi belirlediği çizgide ilerler. Bu nedenle hiçbir akıma bağlanmaz, yknmez. Kendi alanında kendine özgü biçim denemeleri yapar ve şiiirini geliştirir.

2.5. şİİRDE İRONİ/HUMOUR VE MİZAH

şiiir türünde kökeni çok eski tarihlere dayanan “hiciv”, Cumhuriyet şiiirinde 1940 yılında ozanların toplum sorunlarına çokça eğilmesinden dolayı ortaya çıkar. Hicvin amacı çok eskiden beri aynı olup, sanatçının toplum ya da kişi sorunlarını alaya alarak konuya dikkat çekme çabasıdır. Turan Karataş’ın *Edebiyat Terimleri* sözlüğünde “mizah” alay, şaka ve gülmece olarak tanımlanır. Hiciv ise mizahın daha aşağılayıcı bir hâl almasıdır. *Komik Edebi Türler* kitabının yazarı Oğuz Cebeci, “hiciv/satir” in eleştirel bir tür olduğundan ve belirli kişi ve hedeflere saldırđıđından bahseder.  karakteristlik özelliğe ayırır:

“1. Satir “güncel ve yerel” alanlara yönelir, genellikle “abartılı ve grotesk” olmakla birlikte, aynı zamanda “gerçekçi gözükmeye” dikkat çeken bir türdür.

2. Satir genel olarak “yumuşak” bir tür değildir; okuyucu/izleyici “şoke edici” bir nitelik taşır.

3. Genel olarak “komik”tir. Satir sözcüğü, Latince kökeni olan “satura”, (karışım, bir araya getirilmiş şeyler, örneğin bir tabak dolusu getirilmiş meyve ve kuruyemiş) kavramı açısından ele alındığında, yapısında farklı unsurlar, örneğin düzyazı ve şiiri bir arada bulundurabilen bir tür olarak gözükecektir” (Cebeci, 2008: 195).

Sanatçı eserinde hicve ya da mizaha yer verdiğinde abartı, grotesk, tersine çevirme, paradoks, üslubun ya da eserin yazıldığı türün gereklerinin yerine getirilmemesi ve okur beklentilerinin bozulması gibi özellikleri kullanır.

Modern edebiyatımızda yerginin ilk örneklerine Rıfat Ilgaz’ın şiirlerinde rastlanırken Metin Eloğlu bu tür şiirlerle ön plana çıkar (Birsal, 1974: 58). Buna rağmen Eloğlu ise mizahı sanatında en gerekli unsur olarak görmez. Geçmişten günümüze kadar gelen mizah ögesi iki şekilde ele alınır. Birincisi şiirin köken kurgusunu bir taşlama, yergi ya da güldürü ögesine yaslamak amacını taşır. İkincisi ise “elmada şeker gibisine, şiirin tümlenişinde payı olan, ama zeytinyağı gibi pek üste çıkmayan, salt şiirsel vurguyu pekiştiren bir yandaş özelliktir.” Mizah kaygısından yoksun olan sanatçılarımız ise bu ikinci özellikten yanadır (Eloğlu, 1972: 10).

Şiirlerinde mizah ögesini sıkça kullanan Eloğlu da kendi şiirindeki mizah anlayışını yukarıdaki özellikleri baz alarak tanımlar. Mizah, şiirde vazgeçilmez değildir. Mizah, “şiirdeki öz’ün, içeriğin gerektirdiği bir tutamak; yaşam, düşün, anlatım gücümün yönergesinde bir doğal olgu; acun görüşümü yansıtırken yararlandığım bir öge...” dir (Eloğlu, 1972: 10).

Şair, mizah ögesine gerçek bir toplumsal eleştiri ögesini şiirsellik içinde kazandırarak, yapmacık duygusallığı ve resmi ciddiyeti saf dışı bırakarak yalın bir şiir yaratır (Hilav, 1993: 159). 1940’lı yıllardan sonra sanat eserlerinde, toplumda görülen eksikliklere, politik sorunlara, insanlar arasında görülen ayrımcılığa dikkat çekmenin en etkili yöntemi mizah ve ironidir. Bunu en açık şekilde ortaya koyduğu ilk kitabı *Düdüklü Tencere* salt humoristik şiirlerden oluşur. İlk üç kitabı *Düdüklü Tencere*, *Sultan Palamut* ve *Odun*’da humour toplum eleştirisi için önemli bir unsurdur. Daha sonraki kitaplarında da kullanılan “humour”un etkisi azalmasına rağmen kaybolmaz.

Eloğlu’nun şiirlerinde sıkça kullandığı diğer bir unsur “ironi”dir. Ironinin amacı da toplumsal olaylara, sorunlara dikkat çekmek ve eleştirmektir. Eleştiri yapılır ancak sorun bir çözüme ulaştırılmaz ya da çözüm yöntemleri geliştirilmez. Genellikle

“öyküleme” yöntemi kullanılırken ironiye başvurulur. Komediten farkı ise ironinin alay ve acımasız bir eleştiri sunmasıdır. Turan Karataş’ın *Edebiyat Terimleri* sözlüğünde “Yaşanan saçmalıkların, karşıtlıkların daha etkili ve vurucu bir şekilde anlaşılmasını sağlamak amacıyla, asıl anlamın gizlenerek bütün bunların doğal bir olaymış gibi anlatılmasıdır” şeklinde tanımlanır. Cebeci’ye göre de ironi, “satir”in kullandığı bir tekniktir.

Çağdaş ironinin çıkışı 16. yüzyıla kadar uzanır. Bu yüzyıldan itibaren insanoğlunun hayatının temel çelişkileri giderek artar. Bu da ironinin ortaya çıkmasına ve sıkça kullanılmasına neden olur. Farklı ideolojilerin ortaya çıkışı ve bu ideolojiler arasında çıkan çatışma en önemli unsurdur. “Avrupa’da 16. yüzyıla kadar temel ideoloji Hristiyanlıktır. Bu ideoloji “içinde yaşadığımız dünya” ile “Tanrısal mekan” arasındaki hiyerarşik ayrıma dayalı bir evren anlayışını temsil eder. Bu cinsten kendi içinde bütünlüğü olan ve değişime tabi olmadığı için “kapalı” olarak nitelendirilebilecek bir ideolojinin, değişimi öngören “açık” ideolojiler tarafından tartışılmaya başlanması ve giderek yerinden edilmesiyle de “genel ironi” kavramı ortaya çıkar” (Cebeci, 2008: 282-283).

İroninin temel özelliklerinin karışıklıklar ve çelişkiler olmasından ötürü, Eloğlu’nun 1950’li yıllardan sonra ironi kavramını sıkça kullanmasının sebebi siyasaldır. Şair, İnönü döneminde yetişmiştir. Bu dönemde görece baskıcı bir totaliter politika benimsenmiş ve demokrasiye geçiş ertelenmiştir. Türkiye İkinci Dünya Savaşı’na katılmamasına rağmen sosyal, siyasi ve kültürel açıdan etkilenir. Savaşa katılmamasına karşın Almanya’yı gizliden gizliye destekleyen iktidar, Sovyetler Birliği’ne karşı çıkar. Sosyalist ve faşist gördüğü yazarları, şairleri tutuklatmış; dergi ve gazeteler üzerinde ise baskı uygulamıştır. 1950 yılında çok partili döneme geçiş ile İnönü dönemi sona ermiş ve Demokrat Parti iktidara gelmiştir. Özgürlükten yana olduğunu iddia eden Demokrat Parti döneminde de baskı yönetimi devam etmiş, yozlaşma ve yabancı ideolojiler giderek kendini hissettirmiştir. Avrupa ve Amerika’nın baskıları bu dönemde de karışıklıklara sebep olur ve 1960 yılında askerî darbe gerçekleşir. Baskı ve korku altında yapılan sanat çalışmaları da bu siyasi olaylardan büyük ölçüde etkilenir. Şair ve yazarların bazıları bireysel konulara yönelerek kendi köşelerine çekilmeyi yeğlerken bazıları da bu kargaşanın içinde yer alır.

Metin Eloğlu, bu dönemde “ironi” vasıtasıyla olumsuzlukları eleştirmeye çalışır. Diğer toplumsal-gerçekçilerden farklı olarak şiirine ironiyi katarak isyanını dile getirir. O, şiirlerinde bağırmanın, kılıç kuşanmanın, kan dökmemiş sadece yüzlerde acı bir gülümseme ve kafalarda derin düşünceler bırakan bir şair olmuştur.

Kendi şiirindeki ironi ögesini kullanma nedenini ise “ironi bir bakıma kestirmeden gitme yöntemidir eleştirici ozan için. Yoksa özgün olabilmek için seçildiğinde hiçbir işlev bu yükü taşımaz. Nedir ki, ozan bilerek, isteyerek de seçemez genel yordamını; salt ekinine, yaşam serüvenine, “mizacı”na yaslı bir oluşumdur şiirsel tutumu; işte, şunca şiirimin kaçında var “ironi” dediğiniz? Toplumumuzdaki sakar gidişatı, dengesizliği “heccavlık” değilse de, düpedüz düşün ürünü sanatsal çıkışlar “ciddi” eleştiriler ola ki tavsatır” (Eloğlu, 2010: 333) diyerek açıklar.

İkinci Yenicilerin ünlü şairi Cemal Süreya “ironi şiirde” üç isimden bahseder: Metin Eloğlu, Can Yücel ve Salâh Birsal. Süreya’ya göre humour; bir dinamit ve ince, seçkin espri yöntemidir. Bununla beraber humour sadece bir güldürü ve eğlence değil, geniş anlamda bir espri yeteneğidir. Kişilik de humour da gelenekten doğar (Süreya, 2011: 195). Şair, yukarıda saydığımız üç ismin ironi kavramını karşı karşıya getirir ve “Can Yücel’de ironi; aşırı ve sapkın ürünleri yan yana getirmez, sözgelimi azgınlaştırarak sinizme kaymaz ya da kendi yapmacıklarını yaratmazken Metin Eloğlu ve Salah Birsal’de bu geçiş görülür. Can Yücel romantikken, Eloğlu’nda şiir bir yerde ipini koparır, ironi ögesi taşarak başlangıçta var olan moral ögeyi çatlatır, sinizme gider” (Süreya, 1969: 75) der.

2.6.ŞİİRDE ÖYKÜ

Garip akımının son dönemine denk gelen Eloğlu, ilk şiirlerinde öyküye önem verir. *Düdüklü Tencere* kitabındaki şiirlerin çoğunda birer öykü anlatılır. Bazen iki farklı öykü anlatarak karşılaştırma yapar, bazen de öyküleme yöntemini kullanarak bozuk düzeni alaya alır. Şiirindeki hikâyeler genellikle gerçek bir olaydan yola çıkarak anlatılır. Toplumsal olaylar, gerçekçi bir şekilde ancak sıradan insanların hikâyesi anlatılarak verilebilir:

“Şiire hikaye gerekiyor. Ama halkın hikayesini anlatacak şairin halkın yanında yaşamadan, onun dilini bilmeden böyle hem güç, hem önemli bir işe kalkışması boşunadır. İnsan kendi gidip görmediği yerleri başkasına nasıl tarif etsin? “Ahmet

kendini pencereden attı” demeye dili dönmeyen şair, elbette ki, “alacakaranlıkta hürriyetin sesini işitiyorum” veya “Hazan akşamlarında seni aradım” diyecek. Sermaye tükenince de “Buldum seni güz akşamlarında” deyiverir. Çevir kazı yanmasın. Halkın, gerçeğin, aydınlığın şiirini şöyle süssüz ve yalansız yazıversene bakalım; dünya görüşünün, bu yoldaki çabalamanın ise yarayacak cinsten olduğunu kaleminden bize duyuruversene...” (Bezirci, 2006: 29-30).

Şiirde hikâyeleme yöntemi kullanılırken dile büyük önem verilir. Dilin sade ve yalın oluşu şiirin yozlaşmasına sebep olacağından bu durumu engellemek için şiirde farklı teknikler (halk deyimleri, argo, mizah, karşılaştırma, şaşırtma vb.) uygulanır.

Düdüklü Tencere kitabından sonra yayımlanan *Sultan Palamut ve Odun*'da ise Eloğlu'nun şiirde hikâye konusunda fikirleri değişir ve “hikâyeleme” yöntemini bırakır. Artık şiirlerinde durum anlatmayı yeğleyen şair, şiirde hikâyenin gerekli olmadığını savunur. “Yazın alanında da, öbür sanat kollarında da, her dalın apayrı özellikleri vardır, birinin öbürüne katkısı yapıtı melezleştirir” (Eloğlu, 2010: 351).

2.7. ŞİİRDE ANLAM

Sanatın toplum dışında bırakılmaması gerektiğini savunan Metin Eloğlu, şiirin herkes tarafından anlaşılmasından yanadır. Topluma ve toplum sorunlarına dikkat çekmek için kullandığı yalın dil sayesinde anlaşılır bir şair olur. **Garip** etkisinde olduğu dönemde şiirinde yalın, sade ve anlaşılır bir dil kullanmıştır. Soyut şiiri değil somut şiiri tercih ederek şiirde anlama önem vermiştir. O, “güngünden içine kapanan, acunda başka bir acun olabilmek kaygısında yalnızlaşan şiirin, hangi türde olursa olsun, önemli, yararlı bir iş görebileceğini sanmıyorum” diyerek anlamlı bir şiirden yana olduğunu ortaya koyar (Eloğlu, 2010: 37).

Özellikle *Düdüklü Tencere*, *Sultan Palamut* ve *Odun* kitaplarında şiirde açıklıktan ve anlamlılıktan yanadır. Bu dönem şiirlerinde biçimden çok anlam ön plandadır. Değişimin sezildiği *Horozdan Korkan Oğlan*'da dilde deformasyonlara gidildiğinden ve soyut şiiri benimsediğinden daha kapalı bir şiire yönelir. Ancak şair, anlamlı şiirden tamamıyla kopmaz. Şiirin anlamlı olup olmaması soyut veya somut olmasına bağlanır. Somut şiir herkesin anladığı ve düşünme ihtiyacı gerektirmediğinden anlaşılır olarak kabul görür. Soyut şiirde ise us dışı özelliklerin ve dil oyunlarının, imgelerin fazla oluşu nedeniyle soyutluk okuyucuyu zorlar. Bu da şiiri anlaşılmaz kılar.

Eloğlu konuya farklı bir bakış açısı sunar ve aslında şiirin temelden somut bir nesne olduğunu söyler:

“Öz niteliği yorumsal olduğundan, şiir zaten soyut bir nesne. Isındığımız yüzgöz olduğumuz şiirler bize somutmuş gibi geliyor; yok şu bakımdan güzel, aydınlık, yok bu açıdan yararlı diye avunup duruyoruz. Oysa bir şiirin gerçekten somut değerler taşıyıp taşımadığı, yazıldığı dilin kamu düşüncesini dürtten, düzenleyen olanaklarıyla oranlı” (Eloğlu, 2010: 311).

Horozdan Korkan Oğlan'da ve daha sonraki kitaplarında ise öz dilin peşinden koşan Eloğlu, bu nedenle kapalı şiire yönelir. Zamanla kolay anlaşılın şiire karşı çıkan şair: “Kolay anlaşılın şiirin, kolay yazılabildiği kanısına vardım deneyler sonucu... Daha açığı; şiiri anlamak da, tadına varabilmek, etkilenebilmek de bir özel çaba işi.. Bizlerin bir görevi de –gerçek anlamlara varabilmek için- dili kurcalamak, zorlamak, kurmak” diyerek tavrını belirler (Eloğlu, 2010: 326).

Şair, öz Türkçe ve soyut şiire yönelmesinden dolayı da kolay anlaşılınmayanlar statüsüne girer. Burada Eloğlu'nun şiiri, **İkinci Yeni** şiirindeki anlamsız şiirden ayrılır. **İkinci Yeniciler** arasında anlam üzerine görüş bildiren şairlerden biri olan İlhan Berk, şiirde anlamsızlıktan yanadır. Şair; “Anlama gelince. Doğrusu asıl savaşım onun üzerinde toplanmıştır benim. Nedendir bilmiyorum, ben anlamı şiire pek yatkın bulamam. Kimi kitaplarımda onu düşman bile bilmişimdir. Anlam, sanki benim üvey evladımdır. Ama şunu da söyleyeyim; sonuçta şiir şiirse, anlamlıdır” (İnce, 2011: 103) derken kendi içinde de bir çelişki yaşar. Şiirde anlamın olmaması gerektiğini savunurken diğer yandan da şiirin şiir olabilmesi için de anlamlı olması gerektiğini belirtir. **İkinci Yeniciler** arasında da İlhan Berk dışında anlam konusunda uç noktaya ulaşın başka bir şair olmamıştır. Şiir onlar için kapalı olmalıdır ve anlamına ulaşmak için bir çaba gösterilmelidir.

İkinci Yenicilerin kapalı/anlamsız ve soyut şiir tavrı büyük eleştirilere maruz kalmıştır. Anlam konusu şiir sanatında her daim tartışılmıştır. Türk edebiyatının gelişimine baktığımızda da bu konu her dönem bir sorun hâline gelir. Divan şiiri, Servet-i Fünûn şiiri, **İkinci Yeni** şiiri bu konunun en çok tartışıldığı dönemlerdir. Bu dönemlerde şiirin kapalı ve anlaşılınmaz olması farklı görüşlerde olanların büyük tepkisini toplar. Şiirde açık-kapalılık sorunu siyasi nedenlere ve baskıcı yönetimlerle paralel bir şekilde ilerler. Ancak her daim genel kanı şiirde açık ya da kapalı bir anlamın var olduğudur. Şiir bir “kelam” sanatı ve dilsel bir yapıdır. Kelam yani sözcük anlamlı

ise şiir de anlamlıdır. Dil zaten bir anlam içerir, daha doğrusu anlamın kendisidir. Bir anlamı olmayan şiir, şiir değildir, çünkü dil değildir (İnce, 2002: 53).

Alışılmamış kelimeler, yeni sözdizimi biçimleri, yeni anlatım biçimleri, yeni tamlamalar kullananların arasında Metin Eloğlu da bulunmaktadır. Ancak sanat hayatı boyunca dile önem verdiğiinden ve Türkçe kurallarına aykırı sözcükler kurmadığından sözcükleri her daim anlamlı kalmıştır.

2.8. ŞİİRDE GELENEK

Metin Eloğlu, sanat hayatı boyunca geleneğin daima arkasında durur. **Garip** etkisinde olduğu dönemde halk edebiyatının türlerine ait özelliklerinden, **İkinci Yeni** etkisindeyken ise gelenekteki form ya da ses unsurundan yararlanmıştır. Yeni bir halk şiirine ulaşmaya çalışan şairin amacı ise körü körüne eski geleneğe bağlı kalmak değil, öz şiirimizi; öz dilimizle, kültürümüzle yeniden var etmektir.

Cemal Süreya, **Garip** döneminden sonra çıkan bazı şairlerin halk edebiyatından şaşırtıcı şekilde yararlandığını ve halk kaynaklarının bile kendilerine yabancı kaldıklarını belirtir. Gelenekten bu yönde yararlanmayı başaran iki önemli isim vardır: Metin Eloğlu ve Can Yücel. Bu isimler halk edebiyatı söylemine yaklaşılarak kendilerine özel bir dil oluşturur ve geleneğe bağımlı kalmadan bağlanır. Eloğlu, soyut şiiri yazarken de gelenekten yararlanmayı sakınca olarak görmemiştir (Süreya, 1991: 144).

Geleneğin şiirin oluşmasında önemli bir nokta olduğu bilinir. Şiir bir anda doğmamış ve çeşitli evrelerden geçmiştir. Böylelikle şiir zaman içinde kendi kişiliğini kazanır. Besleyici, dürtücü geniş bir yazın geçmişimiz olduğunu düşünen Metin Eloğlu da bu kaynaklardan yararlanmamanın olanaksızlığını belirtir (Eloğlu, 2010: 336).

3. BÖLÜM

METİN ELOĞLU'NUN ŞİİRİNDE MİZAH

3.1. DİL OYUNLARI

Eski dönemlerden beri yaşamın içinde olan gülmece çeşitli yollarla sunulur. Gülmece tek tip olmadığından mizah oluşturabilmek için farklı yollara başvurulur. Edebî metinlerde mizah unsurunu oluşturan dil oyunlarını Metin Eloğlu'nun şiirlerinde yoğunluğu göz önüne alınarak başlıklar altında değinmek uygun olacaktır.

3.1.1. Mübalağa

Klasik edebiyatta önemli bir yere sahip olan mübalağa sanatı, mizah sanatında da önemini korur. Sanat; bir niteliğin, fiilin veya durumun gerçekleşmesi zor hatta mümkün olmayan dereceye çıkarılarak, abartılarak ifade edilmesi şeklinde tanımlanır (Saraç, 2007: 219). Mübalağa “bir sözün etkisini arttırmak için tasvir olunan/anlatılan herhangi bir şeyi, durumu, duygu ve düşünceyi olduğundan çok farklı ya da olamayacağı bir biçimde, aşırılığa kaçarak göstermek/anlatmaktır.” (Karataş, 2007: 330).

Gülme'nin yazarı Henri Bergson, abartma uzarsa ya da özellikle sistemli olarak yapılırsa bunun komiği oluşturduğunu vurgular. Abartma, alçalma gibi bir tür komiğinin belli bir biçimidir ve çok çarpıcıdır. Bu sanat eskimiş yöntem olarak görülse de günlük hayatta bile herkes tarafından kullanılır (Bergson, 2011: 74).

Metin Eloğlu'nun mübalağa sanatını kullanmasındaki amaç, devlet düzenindeki olumsuzluklara, toplumsal yaşamdaki aykırılıklara ve halkın yozlaşmasına dikkat çekmektir. Şair, bu olumsuzlukları abartırken aynı zamanda bu yaşananların doğal olarak görülmesini sağlar. Şiirlerin mizahi ögesi bu sırada belirir. Şiirlerinde genellikle komik imge yaratan Eloğlu, mübalağa sanatını kişiler üzerinden gösterir. Aslında amaç kişilerden yola çıkarak bu tür tiplerle alay etmektir. Şair, alay ettiği tipleri ya da eleştirdiği olayları düzeltmek için bir çaba harcamaz sadece bunlara dikkat çeker.

Mübalâğa da dikkat çekmenin farklı bir yoludur. Kimi şiirlerde kişi ya da olay abartılarak yükseltilirken kimi şiirlerde de aşağılara çekilir. Eloğlu'nun şiirlerinde iki yöntemde kullanılır.

Ballı Börek şiirinde şair, zengin bir ailenin yaşamını anlatarak başlar. Ev içinde zengin olduklarını ima eden nesnelere gösterir. Sonradan görmeliği bu nesnelere sayesinde alaya alır. Türkiye'nin gidişatı bile bu zenginlik içinde mühim değildir. Herkes bencilce kendi sürdükleri hayatın peşindedir. Bu karakterlerden biri de Dürdane'dir. Şair, Dürdane'nin güzelliğini abartarak aslında sonradan zengin olanların tavırlarını eleştirir ve onlarla alay eder. Eloğlu; eleştiri getirmek istediği konuda yorum yapmaz, konunun doğruluğunu ya da yanlışlığını tartışmaz sadece söylemek istediği noktaya dikkat çeker. Olağan bir olaymış gibi ele aldığı konunun sonunda bize gerçekte söylemek istediklerini ima eder:

“Musikili oda
Antikadır uzundur
Yaşasın sırma döşek
Saadetler bizimdir

Dürdanem
Aynaların âşığı
Bir bakar canü yürekten
Şen gönlüne yaraşır

O surat zengin işi
Pislik sürse yakışır
Bir yerini sinek ısırır
Pamukla kaşır

Dürdanem
Pencerede sırnaşır
Atlı ağalarla sümüklü sakalar
Kapı önünde tokuşur

Akşam olur
Kervan çıkar yokuşu
Sofrada sümbül hoşafı

Mavi mavi bekleşir

Kapı vurulunca damat bey gelir
Zembilde turfanda çilek
Gidişatımız çok kötüymüş
Damadın nesine gerek

Dürdane ballı börek”

(“Ballı Börek”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 22)

Xavier Cugat şiirinde sevgilisine sunduğu olanaklardan bahseden bir tip oluşturan şairin asıl amacı sonradan görmelikle alay etmektir. Zenginlik ve cahillik arasındaki çelişkiyi ortaya koymak için şiirin dili ile içeriği arasındaki çatışma komik bir durum yaratır. Örneğin Batı özentiliğini “saram, gidem, alam mı, tepinedur” gibi kelimelerle ele verir. Şair görünüşte sonradan görmelikten rahatsız değildir. Bunu ülkede yaşanan sıradan olaylar arasında görür. Yarattığı tiple alay eder, onu eleştirir ve dikkatleri onun üzerine çeker. Halkın içinden gelen ve etrafını çok iyi gözlemleyen Eoğlu’nun bu şiiri yine halkın söylediği “pılav üstü keşkül” deyiimiyle karşılanabilir. Burada komik olan şairin yarattığı tipin zengin oluşu değildir. Komiklik karakterin parayla cahilliğini örttüğünü sanma çabasıdır.

“Hele gel, seni vizon pöstekilere saram;
Koluma takıp, Kervansaray’a gidem;
Sana Chat-Noir’lar alam mı;
Koklayanın burnu düşsün.
Joze Iturbi’dan, Xavier Cugat’dan
Sana pilak alam mı?
O çalsın, sen tepinedur...
Seni eşek sütünden banyolara yatırıp,
Camel’ini binliklerle yakam mı?
Naylon’una ne verem?”

(“Xavier Cugat”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 55)

Şair, *To Be Or Not To Be*’de zengin birinin malı ve mülkünü sayarken herkesin bu mal ve mülk zenginliğine sahip olduğunu kabul eder. Eoğlu’nun bunu böyle kabul etmesinin sebebi şiirdeki tipin zenginliğine dikkat çekmektir. Zenginliğin okuyarak ve çabalayarak elde edilmediğini belirtir ve son mısralarda da bu durumu eleştirir. Para için

ahlaki değerlerini hiçe sayan bu karakter; kızının genelevde, oğlunun hapiste olmasından bile rahatsızlık duymaz.

Henry Bergson, gülmede abartmayı ele alırken nesnelerin niceliğine değil de niteliğine uygulanan aşağıdan yukarıya yaptırımın daha yapay ancak daha ince olduğunu belirtir. Yazar, dürüst olmayan bir düşünceyi dürüstmüş gibi göstermenin; uygunsuz bir durumu, aşağılık bir mesleği ya da aşağılık bir davranışı alıp bunları katı saygınlık anlatan terimlerle betimlemenin genellikle gülünç bir durum yarattığını belirtir (Bergson, 2011: 75). Eloğlu'nun bu şiirinde de bu düşüncenin örneği vardır. “dükkâncığı, bir fabrikacığı, bir yalıcığı var” derken küçümsüyormuş gibi görünse de mübalağa yaparak alaya alır. *To Be Or Not To Be* şiiri ironi sanatında da kendini azımsama ironisi olarak bilinen türle yazılmıştır. Kendini azımsama ironisinde yaratılan karakter kendi konumunu abartarak ya çok iyi ya da çok kötü gösterir. Bu şiirde de şair, yarattığı karakterin sanki çok az malı mülkü varmış gibi açıklar. Bu onun durumuyla alay etmesini kolaylaştırır ve ironik bir durum ortaya çıkar.

“Mahmutpaşa’da iki dükkâncığı var topu topu
Balat’da bir fabrikacığı var işte
Emirgân’da bir yalıcığı var o kadar
Bir karıcığı var, üç tanecik kapatması
Kalbi var azıcık, şekeri var epeyce
Daha daha bir hususiciği
Akşamdan akşama iki okka viskiciği
Mapusta bir oğulcuğu
Genelevde bir kızcağızı var

Okur-yazarlığı mı?
Okur-yazarlığı yok.”

(“To Be Or Not To Be”, *Sultan Palamut, B.Y.B.*, s. 98)

Şiirde okuyucuyu şaşırtan kısım ise son iki mısradır. Şaşırtma tekniği olarak bilinen bu teknik, bir şiirde ana metnin sonuna eklenen bir ya da iki dize içinde gerçekleştirilir. Gövde metnin sonuna eklenen artık dizeler, okuyucuyu şaşırtmak için planlanarak asıl metinden uzaklaştırılır (Yivli, 2013: 251). Okur-yazarlığa dikkat çekmek isteyen şair de yukarıda saydığı zenginliğin içinde yaşayan karakterin okuma-yazmasının bile olmadığını söyler. Bu zenginlik karaborsadan, dolandırıcılıktan vb. yollardan elde edilir.

Bu kısımda okuyucu düşünmeye zorlanır. Olaya ironik olarak bakan Eloğlu, toplumun gerçek yüzünü bu Şekilde gösterir.

Garip Kuşun Yuvası adlı Şiirinde yoksul bir ailenin evinin iini ayrıntılı bir Şekilde betimler. Şairin yoksul bir hayat yaşaması ve bu çevreyi çok iyi bilmesi betimlemelerini canlı kılar. Fakirlik o kadar çaresiz bir boyuta ulaşmıştır ki Şair, yemek olarak çarık pişirmekten söz eder. Sofralarında tuz, lambalarında hiçbir zaman gaz olmaması nedeniyle bunların onlara yasak olduğunu söyler. Bu yoksullukta sevmek, açık olmak gibi bir lüksü de yoktur. Kendinde bu hakkı görmez. Yoksul yaşamın bu kadar abartılarak betimlenmesi Şiirin sonunda vuruculuğu sağlar. Fakirliğin yanında bu insanların kaderciliğini de ele alan Eloğlu, onların bu durumuyla alay eder. Şiirin son kısmında “bozma keyfimizi” sözü onların bu duruma razı geldiklerini gösterir. Fakirliğin yanında okuyucuyu Çok eden diğer kısım burasıdır. “Hürriyetle yaşanır ancak” cümlesi ironiktir. Bu yoksulluğun içinde bu türlü hürriyet anlayışı komik durur.

“Bu evden içeri biyol girene,
 Oh çekmek yasak;
 Sofrasında tuz, lambasında gaz yasak!
 Öyle bir evdir ki bu,
 Hayale yakın, akla uzak;
 Delibozuk kapıları
 Toz brd salkımsaak;
 Daha açık konuşalım:
 Bizim evin merdiveni,
 Bilemedin t basamak.

Oturmuş ks dinleriz;
 Kimimiz aşif, kimimiz ahmak;
 Bir babamız vardı katı yürekli,
 Ektiğini biemeden
 Grledi gitti.

Gazhane yollarından toplayıp
 Kömür koydum mangala;
 Şubat sonlarında bir kiş gecesi;
 Oy dingala dingala...

Yalın ayak, başı kabak
 Anamız geldi;
 Eğildik eteğini öptük:
 Yolculuk iyi geçti mi, ana?
 Harem-Salacak arasında
 Denize düştüm;
 Balıklar yanıma üştü.
 Bir mavilik bir mavilik,
 Bakınca kendimden geçtim.
 Bu koku ne acaba?
 Mangalda çarıklar pişti.
 Sofraya çöktük, delik sahan delik sahan içinde;
 Amanın Allah;
 Üç yudum aldım,
 Tükendi şişe;
 Şişedeki zehir
 Derdimi deşti.
 Bir türkü söyledim ince,
 Bülbüller cama konu:
 ‘İki kol iki bacak
 ‘Hürriyetle yaşanır ancak.’
 Hele anamı bir daha öpeyim;
 Yarın sabaha kadar,
 Kim ölecek, kim kalacak...

Sabah oldu, uyandık evcek;
 Bir kız geldi kapıya:
 Alacaksan al beni...
 Alamam!
 Kahkahanın bini bir paraya.
 İşin doğrusunu bu kıza anlatamam;
 İçtiğimiz su acı,
 Gördüğümüz düşler felaket düşü,
 Pencereden uzan da bak,
 Bak da ağla;
 Bir yatakta sekiz kişi...
 Haydi seni aldık, diyelim;
 Dokuz kişi bir yatağa sığıştık,

Nefes nefese...
 Verem olduk, temsil;
 Ne halt ederiz gayrı?
 İlişme bize, bozma keyfimizi;
 Havalanmış mahalle kızı.”

(“Garip Kuşun Yuvası”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 40-42)

Eloğlu, *Zurnanın Zırt Dediği Yer* adlı şiirinde zenginlik ve fakirlik arasındaki uçurumu gözler önüne serer. Şairin sosyal ağırlıklı şiirlerinde görülen sonradan görmelik bu şiirde de vardır. Hitap ettiği kesim burjuvadır. “Tabakta minare gölgesi”, “Kadehte kuşsütü” tamlamalarında zenginliğin boyutu abartılarak verilmek istenir. Böyle bir yaşamda aşkı yaşamak da hayatı yaşamak da kolaylaşır. *Garip Kuşun Yuvası* şiirinde aşkı yaşamayı hak etmediğini düşünen karakter, burada mutluluğunu ve zenginliğini aşkla tamamlar. Şair, iki karakterle de alay eder. Bu şiirde burjuvanın yozlaşmasını eleştirirken *Garip Kuşun Yuvası*’nda hem yozlaşmayı hem de fakir insanın kaderciliğiyle dalga geçer.

“Bir konağınız var dayalı döşeli;
 Kapıda arabanız, oda oda mutluluğunuz;
 Kadehte kuşsütü var, tabakta minaregölgesi...
 Biraz da aşk masalı ekleyin bu düzene;
 Eklediniz mi?
 Oh, yaşamak ne güzel şeymiş be!
 Güzeldir tabii...”

(“Zurnanın Zırt Dediği Yer”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 61)

Serseri birinin hayatını anlatan *Ufuklarda Yükselen Nazenin Balon* şiiri toplumsal yozlaşmanın farklı bir örneğidir. Şiirde fakir biri, âşık olduğu kıza kendini beğendirmek için zengin rolü yapar. Kendisi de fakir bir aileden gelen Eloğlu, mahalle yaşamını çok iyi bilir ve şiirlerinde kullanır. Şiirde gerçekler iki sevgilinin ayrılmasıyla ortaya çıkar. Kızın, serseriye tehdit etmesi üzerine serseri intikam alır. Kızın yalanlara inanmasının aptallık olduğunu ima eder ve onunla alay eder. Mahalle hayatında alt tabakadan gelen kızların evlenmek için zengin koca arayışlarına gönderme yapan şair, durumu tersine çevirerek gösterir. Ayıplamaz sadece gerçeklerin görülmesini sağlar.

“Arkamdan laf etmişsin, sana yakıştıramadım;
 Beni rezil edip, bir köşeye kodu, demişsin...”

Dayımı kışkırtacakmışsın da bir gece vakti;
 Parayla iki serseri tutup, ibreti âlem için,
 Kafamı gövdemden ayırtacakmış!
 Dur hele, madem ki iş bu yola döküldü;
 Hepsini dinle de gözün gönlün açılsın:

Sana söylediklerimin çoğu yalandı;
 Ben kim, Fransa'ya gitmek kim...
 Hele o tüccarlık masalı?
 Nasıl yuttuğuna hâlâ şaşarım.
 Samsun'da eniştelere,
 Zonguldak'ta teyzelere,
 Adana ilinde bilmemne hanı;
 Koca koca okullardan diplomalar;
 Bizi bekleyen aydınlık günler...

Kafana dank desin artık;
 Bütün bunlar kuyruklu bir yalandı.
 Başka ne yapabilirdim, söylesene!
 Yeşilinden tut da mavisine kadar,
 Nah! yumruk gibi gözlerin vardı.
 Narçiçeği dudaklar, kulağının memesi;
 Saç dendi mi aklıma seninkiler geliyor;
 Kalçalarının tarifini pek beceremiyorum...

Bana, kaba herifin birisin, diyorlardı;
 Seni sevdikten sonra inceliverdim:
 Efendim'li estağfurullah'lı konuşmalar;
 Kundura boyacısına hergün 15 kuruş;
 —Elbette, ne zannettindi—
 Sakala perdah, bıyığa rastık;
 Entarimsi gömlekler,
 Çiklet ilen güneş gözlüğü...
 İncele incele hani yok mu ya,
 Höt! desen devrilecek oğlanlara benzedim.
 Bir şey ikram edildi mi; mersi!
 Birine tosladın mı; pardon!
 Boncurlar, bonsuvarlar...

Bu arada anamın kefen parasını da yedik;
 Belediye'deki sıramız güme gitti.
 İş bunlarla bitse, öpüp başıma koyacağım;
 Beni enayi yerine kodun, değil mi?
 Senin için iki eşek yükü şiir yazdım,
 Dört kamyon rakı içtim,
 Gurbetlere düştüm,
 Düz ovada yolumu şaştım;
 Hadi bütün bunları sineye çektik diyelim;
 Ya o belsoğukluğu?"

(“Ufuklarda Yükselen Nazenin Balon”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 53-53)

3.1.2. Argo Kullanımı

Tek tanımlı bir kavram olmayan argo, genel olarak kaba, küfürlü söz, sözcük ve deyimler için kullanılır. Argo ile ilgili çalışmaların ilk isimlerinden olan Ferit Devellioğlu, argo için “kimin tarafından meydana getirildiği anlaşılmayan, türevsiz, ilgisiz, ilintisiz, tek kalmış, az kullanılır, korkunç kelimeler, bambaşka bir anlatım gücü taşırlar.” der (Devellioğlu, 1990: 30). *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*'nde ise “bir toplumun sosyal altgrupları tarafından kullanılan ve çoğunlukla yazı diline taşmayan “özel bir dil” deki kelime ve deyimlerin genel adıdır.” (Karataş, 2007: 46) şeklinde tanımlanır.

Büyük Argo Sözlüğü'nün yazarı Hulki Aktunç on bir farklı tanımı kitabına alır. Bunlardan *AnaBritanica* argoyu “Bir toplumda geçerli genel dilden ayrı, ama ondan türemiş olan, yalnızca belirli çevrelerce kullanılan toplumun her kesimince anlaşılmayan, kendine özgü sözcük, deyim ve deyişlerden oluşan özel dil.” olarak tanımlar (Aktunç, 2011: 10).

Metin Eloğlu'nun şiirinde ise argo vazgeçilmeyen bir unsuru oluşturur. Zengin bir ailenin çocuğu olmayan Eloğlu, büyüdüğü çevrede edindiği deneyimlerini şiirlerinde ön plana çıkarır. Toplumsal durumları alaya alarak eleştiren şair, bu şiirlerde en büyük desteği argo kelimelerden görür. Hitap ettiği kitleye onların diliyle seslenmeye çalışır ve şiirlerine sokak ağzını ve argoyu sokar.

“Metin Eloğlu şiirinde argoya yer vermiş bunu bazen muhalif fikirlerini söylemek için bir araç olarak da kullanmıştır. Genellikle argoya kaçan, burjuva bozuntusu “kibar”

çevreleri, eşek, hıyar, çiş gibi sözcükleri “afedersiniz”siz kullanmayan o çitkırıldım, yapma, ikiyüzlü, o sonradan görmeler dünyasını alaya alır.” (Yıldırım, 2006: 33).

Özellikle *Düdüklü Tencere*, *Sultan Palamut* ve *Odun* kitaplarında argo ön plana çıkar. Bâki Ayhan T., Eloğlu’nun şiirinde argonun dil açısından önemine “Gerek seçtiği şiir kişileri gerekse bu kişilerin çevresinde gelişen olaylar, durumlar iyi gözlemlendiğinde yaşam gerçekliğinin ironiyi oluşturmada ve argonun içinden yürüyen dili belirlemede ne derece önemli olduğu daha iyi görülür.” (Ayhan, 2006: 79) cümleleriyle dikkat çeker.

Eloğlu’nun yozlaşmayı sonradan görme genç bir kızdan yola çıkarak anlattığı *Fantiri Fitton* şiirinde argo kelimeler komikliğin oluşmasını sağlarken aynı zamanda da eleştiri niteliğindedir.

“Akşamüzeri balkona kuruldu muydu
 Bacak bacak üstüne atıp cigarayı da yaktı mıydı
 Şeytan diyor ki git, saçlarını dola eline
 Bir sille bir tarafına, bir sille öteki tarafına
 Piyango vurduysa vurdu
Kelleği kulağı düzdünüzse düzdünüz
 A şıfıntı, cakan kime
 Ama olmuyor işte, Zeynep Hanımın hatırı var
 Baksın Fatma’ya, baksın Muazzez’e
 Recı yollarında zavallılar
 Bu hayatın baharındaymış da **dünyayı iplemezmiş**
Kırıştırdığı kâr kalırmış yanına
 Anasının karşısına geçip rakı içer bu **kaltak**
 Bir alay **şatıfilliyi** eve doldurup **fiing atarlar**
 Kadının başına gelenler âhır vaktinde
 Gitmesin efendim mecbur eden mi var
 Gitmesin Todori’nin gazinosuna
Bok mu var Todori’nin gazinosunda
 Otursun evceğizinde anacığın yardım etsin
 Tahta silsin, kabı kacağı ovsun
 Madem ki okulu bıraktı, başka işi ne
Kıçını kakıp kısmetini beklesin
 Ağda tutmasın bacağın kıllısı da iyidir
 O nane mollalar ne anlar kıllı bacaktan
 Pislik sarısından başka renk mi bulamadı saçlarına
 Hele entarisi... **kıçı başı** meydanda

Oldu olacak bari bilmem nesini de göstereyin
 Boş versin paraya pula
 Ona dost öğüdü, hana hamama boş versin
 Tahsildar Cafer'in kızı o tacire vardı da ne oldu sanki
 Kime lafını ettimse; kim bu Selma Hanım? diye soruyorlar
Orospunun biridir diyemezsin ki
 Bu da tutmuş, bir mühendis koymuş aklına
 Güze doğru evlenecekler de, Amerika'ya gidecekler
 Ona kitaplar okutmali, şiirler ezberletmeli
Hayvan gelmiş, bari hayvan gitmesin"

(“Fantiri Fitton”, *Sultan Palamut, B.Y.B.*, s. 81-82)

Argo kelimelerin yoğun olduğu bu şiirde toplumdaki yozlaşmayı eleştirmek isteyen şair, bunu halktan birinin gözüyle yapar. Genç kızların zengin biriyle evlenme peşinde olmalarını alaya alır ve trajikomik bir durum yaratır. Sokak ağzını şiirinde kullanması, şairin eleştirisinin etkisini artırır ve komik bir imge yaratmasını sağlar.

Aç Karnına Sakız şiirinde müteşairleri hedef alır. Eski şiirle yeni şiir arasında farklılıklara da vurgu yapan şair, mizahı da şiire argo kelimeleri sokarak yapar. **Garip** ön sözüne destek veren Eloğlu, edebî sanatların şiirde kullanılmasına karşı çıkar. Bu şiirde Servet-i Fünûn ve Fecr-i Ati şairleriyle alay eder. İçinde edebî sanatların kullanıldığı şiirleri “yürekler acısı” olarak görür. Divan edebiyatında şairlere para karşılığı şiir yazdırılmasını eleştirir. Eski şiirlerin toplumsal olaylara değinmemesi ise şairin değindiği diğer bir konudur. Eski şiirlerde konu aşktır. Toplumsal ve sosyal olaylara şiirlerde yer verilmez. Şair, bu durumdan rahatsızlık duyar ve Şair Şükrü'nün şiir yazma çabası ile dalga geçer.

Şiirin etkisini arttırmak isteyen Eloğlu; argo, ironi, benzetme gibi sanatlara yer verir. Şair, kendini azımsama ironisi kullanarak Şair Şükrü Bey'le dalga geçer ve kendisini üstün tutar. Kendi şiir anlayışının doğruluğuna inanan Eloğlu, galibiyeti kendisinin kazandığından emindir. Eski edebiyat şiiriyle dalga geçtiği bir mısradan **Ateş gibi bir beyit** benzetmesiyle de mizah etkisini artırır. Şiirin son kısmında ise argo kelimeler yardımıyla komik bir imge yaratılır. Parası olmayan birinin arka kapıdan kaçma durumu komik bir olay olarak yansıtılır.

“Beşiktaş'ta Kürt Bekir'in kahvesi,
 Gözönünde helalinden bir deniz;

Aylardan temmuz; ağustosla haziranın arası.
 Biraz ötede hayal şehir, Anadolu yakası;
 Günlerden ya cuma, ya cumartesi...
 Gözleri karararak, midesi öterekten
 Şair Şükrü Bey şiir yazıyor...
 Şiirin ismi ne, tahmin edin bakalım?
 ‘İnce rûhumun esrârengiz nâlesi...’

İlkten gözleri şöyle uzaklara dalıyor;
 Rengârenk bulutlar evlere şenlik,
 Ufkun güzelliği güneşin battığı yerde...
 Köylü’den bir nefes alır almaz,
 Genzi yanıyor.

Geniz yanadursun,
 Şükrü Bey bu şiiri mutlaka yazacak!
 Vallahi de yazacak, billahi de yazacak;
 Hassas insanlarına gözyaşına bakmak yok!
 Diyecek ki pundunu kollayıp:

Anamdan şâir doğdum, sonradan oldum sanma;
 Ey gafil okuyucu, genç şâirlere kanma...
 İstirabın meyvası mısralarım acıdır,
 Kafiyelerdeki ilhâm aşkımın kırbacıdır.

Kalemi tükürükleyip saldırıyor kâğıda:

İlâhî duygularla süslü ilhâm perisi;
 Gelsin şiir dehâmın gelsin öteberisi...

İçinde cinas olsun, teşbih, istiare olsun,
 Yürekler acısı bir şiiriyet;
 Barışla ne işim var, neme lazım hürriyet...
 Veremle, intiharla bitsin sonu;
 Ucunda on **papel** var, **boru** mu bu!

İki ekmekle dünyada doymayız, diyordu;
 Ben köroğlunu bilmez miyim...

Özçelik de doymaz, yaradılıştan obur.
 250 gram pastırmayı nasıl yemiştik geçen akşam;
 Üstüne iki tane de yumurta kırmıştık;
 Bir baş sovan, bir buçuk ramazan pidesi,
 Komşuların verdiği bir tabak tepeleme irmik helvası...

Mevâl sevdâzedeye lûtuftur sanıyorum,
 Ey saki bana mey sun, için için yanıyorum...

Yaradana sığınıp bir beyit daha yazdı,
 Ama ben burada tekrarlamaya utanıyorum
 O esnada kalemin ucu bitti,
 Garsonun çakısını isteyip dikkatle yonttu:

Mehtâplı gecelerde ruhum hasretle inler
 Bu ilâhî nağmeyi taşısın yelkenliler...

Tam aşkın ölmezliğinden bahsedecekken,
 Kötü bir ihtimal içinde yer etmez mi?
 Hadi bu harika şiir bitti diyelim,
 İzzet Bey sözünde durur muydu ki?
 Yani on lirayı verip, bu şiiri alır mıydı?
 Birden **ateş gibi bir beyit** geldi aklına:

Gözlerinin yeşili sanki denizin dibi
 O bembeyaz kolların sırçadan saray gibi...

Tam üç aydır yıkanmadı, diyordu:
 Hangimiz yıkandık zaten, hani hamam parası?
 Özçelik'de bit bile çıkmış, dün geri çevirdiler okuldan;
 Üç aylıklara daha yirmi gün var;
 Amasya'nın telgrafı: Baldız hanım geliyor,
 İki çocuğuyla başlarına yıkılmak üzre;
 Elektriğin, bekçi aylığının eli kulağında zaten;
 Şükrü'yü bugünlere mi doğurdun,
 Ah anam, garip anam!
 Yaratıcı meleke kendini gösteriverdi:

Gelsin bülbülü şeydâ, boşalsın peymâneler,
Rûhumun derûnunda esrârengiz nâleler...

Zehir içip geberse... Şerefine yediremiyor.
Evi barkı terketmek erkeğin şanından mı?
Bütün bunlar sanki yetmezmiş gibi,
Bu sabah da kubur patladı.

Hazân akşamlarında inleyen bir garip ney;
Ardından kahkahalar, Tanrım, bu ne biçim şey?

Anlaşıldı bu gece evcek açız.
Bakkalın önünden bile geçemem,
Kasaba rastlasam belki de dövüşeceğiz...
İyisi mi, sen buradan usulcacık kırarsın,
Yüz dirhem ekmek alıp sinersin bir kuytuya;
Ötekiler de ne halleri varsa görsünler,
Sana güvenip de gelmediler ya dünyaya!

Tam arka kapıdan **sıvıyacakken**,
Garson, ensesinde bitiverdi:
Önce şu hesabı görelim Şükrü Bey;
Az şekerli kahveyi höpürdete höpürdete içersin,
Oğlum Remzi, çakın var mı?
Oğlum Remzi, şu radyoyu açiver!
Gel Remzi, git Remzi...
Sonra da **tüyersin ha?**
Hıyarağa!

Çıkarıp, son onluğu da garsona verdi.”

(“Aç Karnına Sakız”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 31-34)

Masal Masal Matitas şiirinde divan şiirine göndermede bulunan Eloğlu, bu durumu bir küfür gibi kullanır. “Divan Şiiri kılıklı herif” benzetmesiyle divan şiirini ve “Demokratın dikâlâsı” tamlamasıyla da kendisini demokrat olarak gösteren kişileri alaya alır. “Divan Şiiri kılıklı herif” tamlamasıyla alışılmamış bağdaştırma yapan şair, argo olan “herif” kelimesi ile divan şiirini yan yana getirir. Bu tamlamayla şiirdeki tipin

yobazlığını, geri kalmışlığını ifade ederken aynı zamanda Osmanlı Dönemi'ne gönderme de bulunur. “Demokratın dikâlâsı” tamlaması içi boş bir demokrasi peşinde koşan kişileri niteler. Bu tamlama Demokrat Parti döneminde toplumun yaşadığı olaylara ve kişilerin kendilerini demokratik zannetmelerine eleştiridir.

“A Divan Şiiri kılıklı **herif**
Bacak kadar **piç**
Düşük kulaklısı **kıçını** çimdikler
A Demokratın **dikâlâsı!**”

(“Masal Masal Matitas”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 71-73)

Kozalak Mahallesi şiirinde bir mezarıcı ölümlerle konuşur. Ölen kişilerin hayatta yaptıkları yolsuzlukları, bağnazlıkları, aç gözlülükleri, yalacılıkları onlarla konuşur gibi anlatır. Yalancı şahitlik yapan birini “kıç yalamak” deyimiyile eleştirir ve alaya alır. Yalacılık yapmanın ölüm meleğini kandıramayacağını ima eder ve onunla dalga geçer. “kıç yalamak” deyimini kelime olarak rahatsız edicidir ancak imge olarak komiktir. Deyimin imge gücü ve argo oluşu mizahın etkisini artırır.

“**Kıç yalamayı** ölüme çaremi sandın?”

(“Kozalak Mahallesi”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 70)

Hanımefendi şiiri görünüşte bir aşk şiiridir ancak arkada ülkenin durumuna ağır bir eleştiri vardır. Demokrasi olduğu söylenen ülkede aslında barış ve hürriyetin olmadığını söyleyen şair, dönemin baskıcı yönetimine eleştiri getirir. Şiirin sonunda Eloğlu, komik bir imge yaratır. Ülkesi için hiçbir çaba harcamayanların gün gelip sadece konuştuklarını eleştirirken bunu görenlerin şaşkınlığa uğramasını ise komik bir görüntü olarak sunar.

“Zaten karnı burnunda bir düzen
Barışsız hürriyetsiz
Erkeklik damarımız
Sırası gelince kabarıp hanımefendi
Niçin öyle bir tuhaf baktınız
Hem öyle bir kabarıp kabarıp ki
-sözümüz meclisten dışarı-
Siz bile **apışıp kalırsınız**”

(“Hanımefendi”, *Sultan Palamut*, B.Y.B., s. 95)

Sultan Palamut şiirinde aşk acısı çeken şair, durumun vahametini önemsemiyormuş izlenimi yaratmak için durumu alaya alır. Bunu da şiirin duygusal kısımlarına argo sözcükleri ekleyerek sağlar. Her satırda argo kelimeler kullanır ve halk ağzını şiire taşır. Şair, bu özelliğiyle **Garip** akımına yaklaşır.

“Bak tosun rengim ne **bok** yedi
Aliciğim **gebertirim** dayaktan,
Aşığım işte, **apıştım kaldım**
Zaten lağabım **zırtullahi** kirmani
Adilli gıdilli yaşadım da ondan”

(“Sultan Palamut”, *Sultan Palamut, B.Y.B.*, s. 105-106)

Şair mizahi şiirlerinde sadece dil oyunlarına değil saptalara da başvurur. Lakabım kelimesini saptmaya uğratarak şiirde “lağabım” olarak kullanır.

3.1.3. Çok Anlamlılık

Eski edebiyatta tevriye, kinaye ve iham gibi isimlerle karşılanan çok anlamlılık, tek bir sözcüğün veya sözcük öbeğinin birden fazla anlamının algılanmasıdır. Sözcüğün her iki anlamı da duruma uygun düşer. Komiklik ise bu iki anlamın yarattığı tezattan dolayı ortaya çıkar (Usta, 2009: 99). Çok anlamlılıkta asıl amaç ve ifade edilmek istenen asıl niyet bir sebepten dolayı gizlenir. Açıkça ifadenin bırakılması bir noktaya dayandırılmalı ve doğrudan doğruya ifadesinden daha şiddetli ve tesirli olmalıdır. Aynı zamanda cümlenin yapısı ve unsurlarının sıralanışı ikinci anlama göre de sağlam olmalı ve dil kurallarını zorlamamalıdır (Saraç, 2007: 207).

Metin Eloğlu, *Sultan Palamut* kitabında mizahi olarak sadece iki şiirinde çok anlamlılık sanatını kullanır.

To Be Or Not To Be şiirinde “kalbi var azıcık” derken kalbi, iki anlamı ile kullanır. Birincisinde hastalık olarak kalp rahatsızlığından bahsederken ikincisinde manevi olarak ele alınır ve vicdansızlığına vurgu yapılır. Şiirin genelinde farklı yollarla zengin olmuş birinin mal ve mülkünü dalgı geçerken bu kısımda da manevi yönüne eleştiride bulunur.

“**Kalbi** var azıcık, şekeri var epeyce”

(“To Be Or Not To Be”, *Sultan Palamut, B.Y.B.*, s. 98)

Eloğlu Şiirinde ise kendi soy isminden yola çıkararak tevriyeli bir kullanım yapar. Şair, soy ismi ile yabancı ismini birlikte ele alır. ‘‘Eloğlu’’ nun zenginliğinden ve kendisinin bunlara sahip olamamasından dem vurur. Şair, kendisini zengin herhangi biri ile kıyaslar ve her defasında hayal kırıklığına uğrar. Bu sebeple de soy isminin ona haram olduğunu söyler, yaşamı ve soy ismi ile ilgili tezattan dolayı da trajikomik bir durum ortaya çıkar.

‘‘**Eloğlu** binlik bozdurur

Ben bozduramam

Eloğlu başını yastığa kor komaz uyur

Ben uyuyamam

Eloğlu sofrasında dokuz türlü

Benim a yattığım olur bazen

Benim evim gecekondur

Eloğlunda apartıman

Eloğlunda ince müzik

Benimkisi aman aman

Benim kuru başım bana yeter

Eloğlunda karı kızan

Ben keçileri kaybettim

Eloğlunda usta oban

Bu soyadı bana haram’’

(‘‘Eloğlu’’, *Sultan Palamut*, B.Y.B., s. 99)

3.1.4. Teşbih

Şiirde güçlü bir yeri olan teşbih sanatı, eskiden beri Şairler tarafından çokça kullanılır. Şiirde anlamı güçlendirmek için başvurulan teşbih, aralarında gerçek ya da mecaz, çeşitli yönlerden ilgi, benzerlik bulunan en az iki varlıktan zayıf olanı nitelik

olarak güçlü olana benzetme sanatı olarak tanımlanır (İsen, 2009: 275). Gülmece de ise uygunsuz ve abartılı benzetmeler yapılır.

Metin Eloğlu, *Kaldırım Mühendisi* adlı şiirinde alışılmadık bir benzetme yapar. Hayatının şiirde anlattığı bu dönemini Deli İbrahim Paşa'nın devrine benzetir. Deli İbrahim Paşa ömrü boyunca öldürülme korkusuyla yaşar. Ağabeyi IV. Murat'ın ölümüne kadar da sarayda bir kafeste tutulur. Ölüm korkusu ve yaşadığı olaylardan etkilendiği bu yüzden de asabının bozulduğu iddia edilmektedir. Delilik eski çağlardan beri komik bir unsur olarak ele alınır. Eloğlu da serserilik, gençlik dönemini delilik gerçeğinin olgusunun içine sabitleyerek şiire mizahi bir boyut kazandırır. Bunun için de tarihimizde “delilikle” özdeşleşmiş Deli İbrahim simgesiyle onun sembolik değerinden yararlanır:

“Gençliğimi harcıyorum bir çırpıda;

Bu da mı aşktan ötürü?

Dangalak! dese biri...

Hayatımın bu parçasını neye benzetsem?

Mesela, mesela, mesela...

Osmanlı Tarihinde Deli İbrahim Devri.”

(“Kaldırım Mühendisi”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 38)

Padişahın İzni şiirinde Tatar Ayşe'yi vurulmuş çaresiz bir ceylana, sırmalı eşeği de padişaha benzetir. Osmanlı Dönemi'ni her fırsatta eleştiren Eloğlu, bu şiirde de hedefine Osmanlı padişahlarını alır. Hareme zorla getirilen kızların padişahlara sunulması bu benzetme ile ironik bir şekilde ele alınır:

Vurulmuş ceylanla sırmalı eşek

(“Padişahın İzniyle”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 27)

Osmanlı Dönemi'ne karşı duruşunu *Masal Masal Matitas* adlı şiirinde de devam ettiren Eloğlu, divan edebiyatını aşağılar ve divan şiirini bir hakaret unsuru olarak kullanır. Argo başlığı altında da incelediğimiz şiir, divan şiirini ve Osmanlı'yı gerici olarak görür.

“A Divan Şiiri kılıklı herif”

(“Masal Masal Matitas”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 72)

Aynı şiirde “makina-adam” benzetmesi ile insanın makineleşmesini eleştirirken “maymun-adam” ile de insanın kuklaya çevrilmesini alaya alır. “Atom şerbeti”, atom bombasının dönemin önemli gelişmelerindenmiş gibi öne sürülmesini eleştirir. Şair, bu alışılmamış bağdaştırma ile etkiyi artırır. Şerbet tatlı bir içecek olmasına rağmen atomla yan yana kullanılır ve ikilem oluşturulur. Teknoloji geliştikçe önümüze sunulan olanakların aksine insan duygusal olarak bir gerilik yaşar. İnsan için vazgeçilmez olan vicdan, namus, barış, özgürlük gibi kavramlar önemini yitirir ve çağımızın gerekliliğince makineleşmek zorunluluğu ortaya çıkar. Eloğlu, bu gidişatın iyi yönlerinin aksine kötü yönlerini ortaya çıkarmak ister. Kelkâhya canı istediğinde düğmeye basabilir ve her şeyi değiştirebilir. İnsan yaşamı önemsizleşmiştir. Batı’nın sözde geliştirdiği teknoloji içinde elektrikli sandalyeyle idam ve atom bombası vardır. Kapitalist düzene ayak uydurmak uğruna barış ve hürriyet esir edilir.

“Bir **makina-adam** dikilir karşına!
 Kelkâhya içerden düğmeye bastı mıydı;
 Elektrikli iskemleye oturtur,
 Düdüklü tencerede kaynatır,
Atom şerbeti içirir...
 Akıl ne arasın **makina-adamda**?
 Vicdanı yok ki, namusu yok ki;
 Hürlük, barışıklık özlemi yok ki...
 Olur a, sesmez bir yerine dokundun, makina istop etti!
Maymun-adam yetişir, bir ip sarktır tavandan;
 Kısıvrak bağlar seni;
 Sallasırt edip, doğru, candarma karakoluna...
 Meskene tecavüzün cezası ağır;
 Kadı fetvayı mühürleyince,
 Cellat seni öldürür.”

(“Masal Masal Matitas”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 72)

Maymun-adam benzetmesi de makina-adamdan farklı değildir. Maymun-adam da birilerinin emrindedir. Düzeni bozana karşı bir tedbir olarak yetiştirilir. Düzen bozanı maymun-adamlar ölüme götürür.

Ufuklarda Yükselen Nazenin Balon şiirinde sevgilisinin gözlerinin güzelliğini anlatmak isteyen şair, bunu komik bir imge ile yapar. Sevgilisine zengin rolü

yapmasının bahanesi olarak güzelliğini öne sürer. Komikliği yaratan unsur ise şairin yarattığı tipin kendisini zengin gösterme çabasıdır.

“Kafana dank desin artık;
Bütün bunlar kuyruklu bir yalandı.
Başka ne yapabilirdim, söylesene!
Yeşilinden tut da mavisine kadar,
Nah! **yumruk gibi** gözlerin vardı.
Narçiçeği dudaklar, kulağının memesi;
Saç dendi mi aklıma seninkiler geliyor;
Kalçalarının tarifini pek beceremiyorum...”

(“Ufuklarda Yükselen Nazenin Balon”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 53)

Binek şiirinde “eşeksi beygir” bağdaştırmasında güçlü olan güçsüz olana benzetilir.

“Zoru ne ki kişiyor
Nalsız toynakları
Sakırgalı sağrısıyla
Yuları kantarması avara
Palansız üzengisiz
Gebre kaçkını
Eşeksi beygir”

(“Binek”, *Ay Parçası*, B.Y.B., s. 398)

Şair, dostlukların neden bittiğini sorguladığı *Yitim* şiirinde kendi hayatından kesitler verir. Aşağıdaki ilk mısırda şairin yoksul yaşamından bir kesit vardır. Çocukluğunu yaşayamadığını ve ilk salıncağı gençliğinde gördüğünü vurgulamak ister. Devrik cümle kurarak bu etkiyi arttırır. Dostluk kavramının önemini kavramış ancak kavratamamıştır. Para ve pula önem veren insanların boş sözlerini böceğe benzetir. Bu sözcükler böcekler gibi mide bulandırıcıdır.

“Tâ çocukluğumda değil, bir salıncak görmüştüm gençliğimde;
Gündüzü ekerekten, geceyi devşirerek;
Sanki kız kaçırın bir çoban kokusuymuş;
Kolan vuruyordu usumdan yüreğime.
Yavan sözcüklerin böceksiliğini de analım ya,
Ama gerçekten nerde biter bu dostluklar?”

(“Yitim”, *Yeni Dergi*, B.Y.B., s. 472)

Aç Ayı şiirinde Eloğlu kendisini aç bir ayıyla özdeşleştirir. Eskiden mahalle aralarında eğlence için oynatılan aylara benzetir kendisini. Çocukluğunda ve gençliğinde bu mahallelerde yetişir ve bu yaşamın ortağı olur. Bu hayat ona şiirlerinde ödül olarak geri döner. Gerçekçi benzetmeleriyle şiirlerindeki etkiyi artırır. **Garipçilerde** görülen bu tür şiirler basit dil oyunları ile oluşturulur. Ancak Eloğlu'nun bu şiirleri içerik olarak ironik bir yapıya sahiptir. Görünürde zurna ile oynatılmaya çalışılan komik bir ayı imgesi vardır. Başlıkta ise “aç ayı oynamaz” deyimini ile farklı bir noktaya dikkat çekilir ve yoksulluğa vurgu yapılır.

“Kâfir zurna güzel öttü;
İşi yoksa varsın gitsin...
Bir kara kız, kılıpıranga kızılçengi;
Karşıma durup kırıtı;
İşi yoksa varsın kırıtın...
Açlıktan susuzluktan
Dilim damağımı yırttı,
Şeytan geldi beni dürttü;
Ne yapsanız oynayamam...
Çergibaşı hapı yuttu!”

(“Aç Ayı”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 35)

3.1.5. Teşhis (Kişileştirme)

Cansız varlıklara insani özellikler verilerek yapılan sanat, kişileştirme anlamına gelir. Ruhsuz, kişilikten yoksun olan cansız varlıklara şahsiyet verme ve bu varlığı bir insan kişiliğinde gösterme sanattır. Teşhis eski edebiyattan beri kullanılan bir sanat türüdür. Mizahta da önemli bir dil oyunu olarak kabul edilir.

Yeme De Yanında Yat şiirinde toprağa insani özellikler yükler. İnsana ait bir özellik olan kellik toprağın verimsiz olması ile özdeşleştirilir. “Kel toprağın dili” bağdaştırmasıyla ise şair komik bir imge yaratır. Bu durumu vurgulamak ve bağdaştırmanın etkisini arttırmak için de “Nah sana” şeklinde argo bir ifadeye yer verir. Halk ağzında yer alan “dili bir karış uzamış” deyiminiyle vurgu güçlenir.

“Kel toprağın dili,
Nah sana... bir karış uzamış!”

(“Yeme De Yanında Yat”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 63)

Bit Yeniği, Osmanlı Dönemi’ni ve şiirini eleştirir. Şairin amacı sosyal içerik taşımayan bu şiirle alay etmektir. Daha önceki şiirlerinde de edebî sanatlarla karşı tavrını koyan Eloğlu, bu şiirinde de bu konuya dikkat çeker. Hece ve aruzu bir şeref olarak gören şairlerin bu işi marifet saymalarını komik bulur ve ironik bir şekilde ortaya koyar. Garip ve İkinci Yeni çizgisinde ilerleyen şair, edebî sanatlarla karşı tavrını her daim dile getirir. “Divan edebiyatından payıma zırnık düşmemiştir.” ifadesiyle de düşüncesini açıkça belli eder.

**“Bülbülle mehtabın hakkını,
Heceyle aruzun şerefini korudular.”**

(“Bit Yeniği”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 29)

Kuş Muş şiirinde şair, kuşu ünlü düşünür Kafka’ya benzetir. Zorlu bir yaşam ve baskıcı bir aileden gelen düşünür, hayatı boyunca kendini dışlanmış hissederek kendisini hiçbir yere ait hissedemeden ölür. Genellikle “kuş” simgesi özgürlüğü ifade eder. Şiirde özgürlüğü simgeleyen kuş, insanı temsil eder. Kuş için Kafka’nın hayatından daha zor bir hayattan bahseder. Aynı zamanda ironik söylemleriyle öne çıkan Franz Kafka’nın soyunun gerçek soyadı Kavka’dır ve Kafka da imzalarının çoğunu Kavka olarak atar. Kavka, Çekçede alakarga cinsinden bir kuşun adıdır. Prag’da oldukça çok bulunan kavkalara bazen kutsal bir simge olarak bakılır. Bazen de sürüler hâlinde uçmalarından dolayı savaş habercisi olarak adlandırılmışlardır. Kafka, soyadının taşıdığı bu zıtlığı yaşamı boyunca hep yaşar (<http://www.felsefekibi.com/site/default.asp?PG=1203>). Bir yanda özgürlük simgesi olarak ön plana çıkan kuş, diğer tarafta savaş habercisidir. Bu ironik bakış açısını, Kafka da hayatı boyunca söylemlerinde dile getirir.

**“Omuzlarını silkiyor kuş
Kendinden beter
Kafka’dan daha Kafka”**

(“Kuş Muş”, *Ay Parçası*, B.Y.B., s. 392)

İstanbul aşığı olan Eloğlu, aynı zamanda onu eleştirmekten de geri durmaz. *Törpü* şiirinde hem bu aşkı dile getirir hem de aşkına gönderme de bulunur. Şehrin güzelliğini anlatmak için ona insani bir özellik yükler. İstanbul’un güzelliğine överken

bir o kadar yaşamının zorluğuna da dikkat çeker. Şiirin yazıldığı dönemlerde İstanbul'un teknolojiden yeniliklerden ilk haberdar olması ve Anadolu'ya göre daha gelişmiş olması, onun daha kolay yozlaşmasına da neden olur. Kültürünü, ahlakını ve değerlerini kaybeden bir toplumun insanlarına değer vermemesini İstanbul'un suçu gibi gösterirken aslında asıl suçlunun insanlar olduğunu belirtir. Şiirde İstanbul'u kişileştirerek bu noktaya dikkat çeker.

**“Pekâlâ İstanbul'du işte
Güzelliğine çokbilmiş
İyiliğine az ödleğ”**

(“Törpü”, *Ay Parçası*, B.Y.B., s. 422)

Gözleme dayalı şiirleri kuvvetli olan Metin Eloğlu, doğaya ayrı bir önem verir. Şiirlerinde doğaya ait nesnelere ve canlıları sık sık kullanır. *Sözlü* adlı bu şiirinde de doğaya ve şiire insana ait özelliklerden oburluğu ve tok gözlülüğü yakıştırır. Doğanın oburlaşması komik bir imge oluştururken şiirin tok gözlü oluşunu sözün büyüklüğüne bağlar. Şair, biçimden çok içeriğin önemine dikkat çekmek ister.

**“Doğa oburlaşsa da
Şiir tokgözlü
Yersiz-yurtsuz ağaçlardan
Elişi sincaplar sigdiriyor
Ayışığında değil can
Söz iriliğinde”**

(“Sözlü”, *Ay Parçası*, B.Y.B., s. 422)

İnsana özgü bir özellik olan kaçıp gitmek (tüymek) çiçeğe yüklenir. Kaçmak fiili yerine “tüymek” fiilini kullanırken argoyu da dâhil ederek daha mizahi bir hâl alır. Şair, bu şiirini ikinci döneminde **İkinci Yenicilere** yakın olduğu zamanda yazar. Eloğlu, insanın tüymesini çiçeğe yüklerken komik bir imge yaratır. Aynı zamanda şiirin sonunda bağımsız gibi duran iki mısra ile de dikkatleri çeker.

**“Alını morunu bohçalayıp
Saksıdan tüyen çiçek
Yahnayak başıkabak
Denize indi
Bitişikteki kuşlarla**

Tuhaf şeyler oluyor
Yarın perşembe gibi”

(“Zıp”, *Önce Kadınlar*, B.Y.B., s. 443)

3.1.6. Tezat (Karşıtlık)

Eski edebiyatta tezat olarak bilinen sanat günümüzde karşıtlık ve zıtlık olarak ifade edilir. Karşıtlık, ortak yanları bulunan iki zıt kavramın aynı konu etrafında toplanmasıdır (Usta, 2009: 104). Aksan, ana dilini edinen birinin belleğinde bu dile ait göstergelerin hem dilbilgisi hem de anlam açısından özelliklerinin yer ettiğini, üretimsel dilbilimde “sözlük” adı verilen bir birikimin oluştuğunu ve zıt kavramların da kendi aralarında bir ilişki içinde olduğunu belirtir (Aksan, 2006: 113).

Metin Eloğlu, bu yöneme şiirlerinde sıkça yer verir. Özlem Fedai, şairin şiirlerinde bütünlüğü, çağrışımsal alan ortaklığını, kurduğu tezatlarla desteklediğini, toplumsal yergilerini ve sorgulamalarını da tezatlar üzerinden derinleştirdiğini belirtir (Fedai, 2011: 319).

Mübalâğa sanatının öne çıktığı *To Be Or Not To Be* şiirinin son iki mısraında da tezat sanatı kullanılmıştır. Şiirin geneline hâkim olan olağan durum son iki mısra da bozulur ve okuyucuyu şaşırtır. Okuma-yazması olmayan birinin kötü yollardan zengin olması ve bunun marifet gibi anlatılması şiirde zıtlık yaratır. Şair, bu durumu ironik bir şekilde anlatır. Okur-yazarlığın önemini vurgulamak için de bu kısmı son iki mısraa koyarak okuyucu üzerindeki etkisini arttırmak ister.

“Mahmutpaşa’da iki dükkâncığı var topu topu
Balat’da bir fabrikacığı var işte
Emirgân’da bir yalıcığı var o kadar
Bir karıcığı var, üç tanecik kapatması
Kalbi var azıcık, şekeri var epeyce
Daha daha bir hususiciği
Akşamdan akşama iki okka viskiciği
Mapusta bir oğulcuğu
Genelevde bir kızcağızı var

Okur-yazarlığı mı?

Okur-yazarlığı yok.”

(“To Be Or Not To Be”, *Sultan Palamut*, B.Y.B., s. 98)

Kulunç şiirinde çan çalan kişi olarak tanımlanan zangoçun imam kelimesiyle yana kullanılması dikkat çeker. Biri Hristiyanlığa ait bir kavramken diğeri Müslümanlık ile ilgili bir kavramdır. Burada Müslüman geçinen imamlara ima yoluyla eleştiride bulunur. Bu iki kavram arasında zıtlık yaratarak eleştirinin gücünü artırır. Şiirlerinde dinî kavramlarla alay edebilen şair, bu durumdan rahatsız olmaz ve geri adım atmaz.

“Bir de baktılar ki, üç otuzunda **zangoç imam**
Öyle, hâlâ emzikte kımız ve silme zevzek Galata”

(“Kulunç”, *Ayşemayşe, B.Y.B.*, s. 198)

Hazır Kasabaya İnmişken Bir Resim De Çektirelim Dedik şiirinin genelinde bir ikilem vardır. Resim çektirme eyleminde bulunan köylülerin aslında hayatlarında hiç gülmedikleri anlaşılıyor. Fotoğrafçının da onların hayatlarının çok güzel olduğunu düşünmelerini istemesi onlardaki mahcubiyeti artırır. Fotoğraf çektirirken mutlaka gülünmesi gerektiği ve köylülerin bu eylemi hiç gerçekleştirmemeleri ortaya trajikomik bir durum çıkarır. Şair köylülerin sorunlarını da bu ikilem yoluyla ortaya çıkartırken aynı zamanda devletin siyasetine de bir gönderme de bulunur. Son iki mısradaki toplumun durumunu özetler ve şoka uğratar. Aynı zamanda şiir ironik bir yapıya sahiptir. Şahsi olmayan ironi türüyle yapılan şiirde Eloğlu, bir maskenin ardına gizlenerek söylemek istediklerini söyler. Resimcinin söylediklerinin aslında tam aksini belirtmek ister. Şiirin son iki mısrasında asıl söylemek istediklerini açıklar.

“Nutuklarda kitaplarda öyle dedik,
Biraz efendi gibi durun;
Kurağı, sıtmayı, hasta öküzü
Bir an için unutun;
Karnınız tokmuş, sırtınız pekmiş gibi,
Şöyle güler yüzle bir resminizi çekelim;
Torunlarınıza yadigâr kalsın.
Gülün yahu,
Adamı sinirlendirmeyin!
Kusura kalma resimci bey,
Gülmesini bilmiyoruz ki...”

(“*Hazır Kasabaya İnmişken Bir De Resim Çektirelim Dedik*”, *Düdüklü Tencere, B.Y.B.*, s. 56)

Zengin ve fakir birinin arasındaki farkı göstermek istediği *Bit Yeniği* şiirinde Eloğlu, zenginlerin tarafındaymış gibi davranarak fakirlerin soru sormasını sağlar ve

tezatlık ortaya çıkarır. Cahil ancak zenginlere karşı tutumunu alay ederek betimler. Zengin birinin yaşadığı evi tasvir eder ve her şeye sahip olduğuna dikkat çeker. Zenginlerin bu bolluk içinde bile memleketi düşündüğünü iddia eder. Memleketin durumu, yoksulluk, toplumsal yozlaşma vb. dertleri olmayan birinin memleketi düşünmeyeceği ima edilir. Şair, “adam oturmuş memleketi düşünüyordu” cümlesinin sürekli tekrarlanması ironik bir yapı oluşturur. Yoksulluğun ne demek olduğunu çok iyi bilen Eloğlu, zenginlerin sadece kendilerini düşündüklerini ön plana çıkartmak ister.

Şiirin son kısmında sanatla ilgili bazı noktalara dikkat çeker. Divan, Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati edebiyatlarının sanat anlayışına katılmaz ve bu şiirlerle dalga geçer. Eski edebiyatta şairlerin vazgeçemediği biçimin temeli aruz ölçüsüdür. Şiirlerinin içeriklerini aşk oluşturur. Bülbül ve mehtap mazmunları şiirlerin olmazsa olmazıdır. Eloğlu, eski edebiyat şairleri için bu kadar değerli olan unsurlarla alay eder ve onları küçük düşürür. Şair, bunu şahsi olmayan ironi türünü kullanarak yapar. Şiirde görüşünü belli etmez söylediklerinin tam zıddını kasteder. Şiirin genelinde de şahsi olmayan ironi kullanılmış ve zıtlık yaratılarak etki arttırılmıştır.

“Kötüymüş, cahilmiş; bunlar hep peşin hüküm...

Dolmabahçe’ye yanaşın da –eğer yanaşabilerseniz-

İyi niyetle şöyle bir kolaçan edin:

Adam oturmuş memleketi düşünüyordu;

Ama önü havuzmuş da yelpazelenirmiş,

Ama yediği önünde, yemediği ardında,

Ama...

Nankör herifler, aması yok bu işin;

Adam oturmuş bal gibi memleketi düşünüyordu:

Dalaman çayı hazin akar, diyordu;

Onu biraz delişmen akıtmalı.

Istranca dağlarında bir eşek

Güneşe karşı işer;

O eşeğin de icabına bakmalı...

Bizim Hacı haram yemez,

Pelvan İbrahim kışını yumaz,

İstanbul çocukları askerlik edemez...

Açlığa muska lazım,

Sadrazama tasma lazım...

Ah, her şey düzelecekti ama,

Devletlimin sol kalçasında
Bir zalim çıban!

Ulan Baltacı Mehmet,
Ulan Yedisekiz Hasan Paşa
Ulan 1914 savaşı;
Ulan Nasrettin Hoca'nın kuşu...

Bu arada sanat işleri de gelişti
Tekke ilahileri, Minakyan tiyatroları,
Bilmemkimin fırçasında
Manolyalar ölmezleşti..
Hele bir Yahya Kemal yetişti ki
Yahya Kemal derim sana!
Tanzimat, Servetifünun, Fecriâti...
O dehşetli yazarlar bir olup
Bunca gerçeği tefe kodular.
Bülbüle mehtabın hakkını,
Heceyle aruzun şerefini korudular.
Bu memleket başka türlü nasıl kalkınsın?
Yaşasın,
Vallah billah yaşasın!”

(“Bit Yeniği”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 28-29)

Masal Masal Matitas şiiri tezat sanatının ön plana çıktığı şiirlerden biridir. Dönemler arasındaki çatışmayı ele alır ve ortaya çıkan yozlaşmaya dikkat çeker. Şair Osmanlı Dönemi’ni eleştirirken aynı zamanda yeni dönemdeki çarpıklıkla da alay eder. Dönemin önemli şairlerinden Yahya Kemal ile Oktay Rifat arasındaki farkı da tezat sanatı ile ortaya koyar. Eloğlu, şiirde biçim olarak eski edebiyata yakın olan Yahya Kemal’in şiirlerinin gündüz okunmasının gösteriş olduğunu vurgular. Basit bir dille yazılan şiirleriyle dikkat çeken **Garip** şairlerinden Oktay Rifat ise gece okunan şairler arasındadır. Gece karanlıktır. Gizli saklı işler hep gece yapılır. Şiirin yazıldığı dönemlerde yüksek zümrelere hitap eden Yahya Kemal şiirleri bilgili ve zenginliği temsil ederken halka hitap eden Oktay Rifat şiirleri de yoksul halkı temsil eder. Gece ve gündüz tezatı bu şiirde zenginlik ve yoksulluk arasındaki farkı ortaya koyar. **Garip** akımına yakınlığıyla bilinen Eloğlu, bu şiirde iki kesimle de alay eder. Oktay Rifat

okuyucusu kendi kimliğini ortaya çıkarmaktan kaçınır ve Yahya Kemal şiirinin (zümre kesiminin) arkasına saklanır. Belli yaşam tarzlarının simgesi olarak bilinen “ferace-yaşmak/ bikini mayo” zıtlığı da ülkenin nasıl bir ikilemin içinde yaşadığını gösterir. Cumhuriyetin ilanı ve ardından gelen inkılapların kabulü ve kısa bir zaman sonra bazı kesimlerin yeniden eskiye dönme çabası şiirin ironik kısmını öne çıkarır. Şiirin genelini şahsi olmayan ironi türüyle yapan Eloğlu, bu sanatla şiirin etki gücünü artırır.

“Bir ara **çağdaş çağdaş** tüttü;
 Caydı, **Taşdevrince** tüttü...
 Cami-ül Ezher’e devam etti bir ara;
 Hac’a gitti, Holivut’a gitti...
Kâh ferace-yaşmak, kâh bikini mayo;
Kâh kızoğlankız, kâh vesikalı orospu;
Sabahları sırtını sıvazlar Yahya Kemal’in,
Akşamları Oktay Rifat’ın çenesini okşar
 Doğuya vergi bir duman bu, hinoğluhin!

Şubatlardan arta kalan bir kış gecesi,
 Köşede pusu kurup, gözleri kör olası;
 İncecik billur pembe köşk oturan,
 Hüseyin Beyin önünü kesti...
 Şöyle bir irkildi Hüseyin Bey;
 Polis molis olmasın sakın bu zibidi?
 Haktanır olmasın, vatansever olmasın?
 Baktı ki, duman bir tuhaf kokuyor;
 Tereyağında kızarmış koçyumurtası kokuyor,
 Kirlî çamaşır kokuyor.
 Baktı ki, duman dalkavuğun, suçortağının biri;
 Yelkenler suya iniverdi seninkinde:
 Efendim, bir emriniz mi var? dedi.
 Dedi ki duman: Saygıdeğer Hüseyin Beyefendi!
 Bizim evde bu gece kimler var, bir bilseniz...
 Masraf Nazırı Hasan Paşa’nın ortanca kerimesi
 Fabrikatör Sırrı Bey’in bacanağı;
 Vurguncu Sezai Bey var, belki tanırınız;
 İtrî’ler, Dede’ler, Leyla Hanım’lar;
 Karaborsacı Hidayet Bey’ler;

Randevucu Müjgân Hanım'la hemşiresi...
 Sizin evde ne var, anlayalım yani?
 Lâhavlevelâkuvveteillâbillâhilaliyülazim!
 Bizim ev sizinkine benzer mi, a evladım?
 Bizim ev, dokuz göbekten asiller evi;
 Çerkeztavuğu eksik olmaz ki bizim evden;
 Hele patlıcanlı horhor kebabı,
 Saray usulü sebzeli yahni,
 Şahane usulde erişte graten,
 Garnitürlü arnavutciğeri
 Kraliçe çorbası,
 Safranlı İstanbul pilavı...
 (Aç açma bunları yazmak öyle gücüme gidiyor ki)
 Muska böreği,
 Bülbül yüreği...
 Tatlılardan ne var, peki?
 Dilberdudağı,
 Hanımğöbeği...
 Ekşilerden?
 Yani iş inada bindi!
 Açtı ağzını, yumdu gözünü Hüseyin Bey:
 Biz bugün ahretliği dövdük, siz dövebildiniz mi?
 Biz faizle para veririz, siz verebilir misiniz?
 Karım bahçıvanla kırıştırır, sen kırıştırabilir misin?
 Oğlum yoksul kızları iğfal eder, sen edebilir misin?
 Kızım günaşırı çocuk aldırır, sen aldırabilir misin?
 Meğer, Hicran Hanım yattığı yerde kulak kabartmış;
 Don gömlek sokağa uğrayıverdi:
 A düzenbazoğludüzenbaz,
 A Divan Şiiri kılıklı herif,
 A Demokratın dikâlâsı!
 Harpten önce neyiniz vardı ulan?
 Bir kat çamaşırı yıkar yıkar giyerdiniz,
 Sofranıza tok oturan aç kalkardı...
 Tam o esnada ukala bir barış kuşu,
 Dumanın karanlığından süzülüp,
 Sokağın ışığına tüneyiverdi:
 Gün ışıır, hani bir tavanda mavilikler uçuşur,

Bulutlar o maviliğin peşisıra uçuşur gider...
 Kızılıklar takınmış bir ağaç iner ovaya,
 Böcekler böceklerle ekmeğini bölüşür;
 Dallar, tanyelinin hızınca kuşanır çiçeğini,
 Çiçek, şıpınışı, beyazını edindir;
 İnsan kısmının kulağına eğilir çağanlar,
 Bir şeyler fısıldar tazeliğince.
 Siz neyin nesisiniz,
 Şu gözleriniz, kulaklarımız ne?

Bacak kadar piç, bana akıl vermeye utanmıyorsun değil mi?
 Asıl sen, sıkıysa bizim evden içeri adımını atsana!
 Merdiven başında dokuz tane köpek var;
 Seni çiğ çiğ yerler alimallah!
 Gerdanını biri yer,
 Döşünü biri;
 Gümüş tasmalısi ciğerini yer,
 İkisi böğrünü üleşir,
 Üçü beynini bölüşür;
 Düşük kulaklısı kışını çimdikler,
 Yeşil beneklisi kasıklarını gıdıklar...
 Hadi onları kafese kodun diyelim;
 Sofada Kahraman Ağa var;
 Azgırak gibi bir Osmanlı uşağı!
 Seni çarmıha gerer inan olsun,
 Kemiklerini yontar,
 Alaturka şarkı dinletir,
 Yerli filimlere götürür...
 Diyelim ki, Kahraman Ağaya rüşvet verip kurtuldun;
 Şifreli kapıyı açtın,
 Zamkinozlu odayı geçtin;
 Bir makina-adam dikilir karşına!
 Kelkâhya içerden düğmeye bastı mıydı;
 Elektrikli iskemleye oturtur,
 Düdüklü tencerede kaynatır,
 Atom şerbeti içirir...
 Akıl ne arasın makina-adamda?
 Vicdanı yok ki, namusu yok ki;

Hürlük, barışıklık özlemi yok ki...
 Olur a, sesmez bir yerine dokundun, makina istop etti!
 Maymun-adam yetişir, bir ip sarkıtır tavandan;
 Kısıvrak bağlar seni;
 Sallasırt edip, doğru, candarma karakoluna...
 Meskene tecavüzün cezası ağır;
 Kadı fetvayı mühürleyince,
 Cellat seni öldürür.”

(“Masal Masal Matitas”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 71-72)

Burjuvanın yozlaşmasını ele aldığı *Hikâye* şiirinde “anası kirli beyaz” bağdaştırması tüccar eşlerinin ahlaki yönden zayıflıklarına dikkat çeker ve onları alaya alır. Zola’dan bu yana toplumlar burjuvaya böyle bakar. Eloğlu’nun bu şiirinde de burjuva kesimindeki babaların yaptığı yolsuzluklar, annelerin eşlerini aldatması ve çocukların para ile her şeyi elde edebilecekleri düşüncesi şairin bu tür şiirlerinde sık sık alaya alınır.

“Anası kirli beyaz
 Bir köroğlu bir ayvaz
 Oğlan yaylı kız yaylı”

(“Hikâye”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 47)

Eloğlu’nun zenginlikle yoksulluğun resmini çizdiği *Zurnanın Zırt Dediği Yer* şiirinde ressamlığının etkisini görürüz. Zengin bir ailenin evi ile fakir bir ailenin evini kıyaslayarak orta çıkan ironi okuyucuyu şoka uğratar. Şiir incelenme açısından kendi tarafımızdan numaralandırılmıştır. Şiirin birinci kısmında zengin bir ailenin yaşamı ele alınır. Evlerinde hiçbir şey eksik olmayan ailenin mutluluğu aşkla tamamlanır. Hayatta hiçbir şeyin sıkıntısını çekmemiş aile yaşamından ve yaşamının güzelliğinden söz eder. Şiirin ilk dört mısraında Sultan Süleyman’a telmihte bulunan şair, zengin halkın para ile ölmezliğe soyunması ile dalga geçer. Şiirin ikinci kısmı bu tasvirlerin tam zıddını yansıtır. Bu kısımda fakir bir ailenin evinin içi tasvir edilir. Evin içindeki eşyalardan bahsetmek mümkün değildir çünkü yiyecek ekmekleri bile olmayan bu insanların eşyayı düşünmesi mümkün değildir. Alt tabakadan olan bu kesime uygun olarak şairin “basıyorlar küfürü” deyişini de konuştukları dili gösterir. Şiirin asıl ironik kısmı son dördüğüdür. Memleketin hâlini ve sorunların çaresini hiç düşünmemişlere bir eleştiridir

bu. Ancak insan düşününce sorunlara dikkat çeker ve çözüme ulaştırma çabası içine girer. Şair, bu sebepten “düşünmeye alışın” ifadesine vurgu yapar.

1

“Bu dünya Sultan Süleyman'a kalmamış;
Ama size kalacak
Olur a, Sultan Süleyman bilememiş işini;
Ama siz bileceksiniz.
Şöyle sizinle beraber üç beş kişi;
Öte yanı kör dövüşü.
Bir gün yaşamışsınız, ömrünüze bereket;
Akşam olmuş kendiliğinden;
Bir konağınız var dayalı döşeli;
Kapıda arabanız, oda oda mutluluğunuz;
Kadehte kuşsütü var, tabakta minaregölgesi...
Biraz da aşk masalı ekleyin bu düzene;
Eklediniz mi?
Oh, yaşamak ne güzel şeymiş be!
Güzeldir tabii...

2

Şimdi de bir oda düşünün bakalım;
Halı, kilim hak getire,
Ekmeğin, katığın lafı hiç edilmesin,
Otu ocağı bir kalem geçin;
Beş kişi uzanmış bir sedire,
Basıyorlar küfürü;
Kime?
Ne bileyim ben, kime...
Bu oda niçin mi yoksul?
O beş kişi yoksul da onun için.
Bu bayların, bayanların derdi ne mi?
Ne olacak: Memleketin derdi.
Peki ama, çaresi yok mu bu işin?
Ha şöyle,
Düşünmeye alışın.”

(“Zurnanın Zırt Dediği Yer”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 61-62)

Serseri bir gencin yaşamından kesitler veren *Kaldırım Mühendisi* şiiri, memleket meseleleri ile uğraşanların hapse düşmesine dikkat çeker. Genç, memleket meseleleri peşinde koşarken kız kardeşini ve ninesini unuttur. Nine dilenir, kız kardeşi kötü yola düşer. Genç, bunlarla yüzleşince hürriyet aşkından vazgeçer. Şiirin yazıldığı dönemde ülkede yaşanan siyasi olaylar ele alınır. Bu dönemde pek çok kişi düşünceleri, yazdıkları ve söyledikleri yüzünden hapse girmiş ya da en az bir kere mahkemeye uğramıştır. Zor dönemlerden geçen Türkiye’de basın ve yayında baskı artmış ve aydınlar kendilerini memleket meselelerinden uzak tutmuştur. Yazdıkları yüzünden kitabı toplatılan Eloğlu da mahkemeye düşenler arasındadır. Şiir, şairin kendi gençlik döneminden izler taşır. Şair, yarattığı karakterin hürriyet, barış gibi işlerle uğraşırken hâkim karşısında birden geri adım atmasıyla alay eder. Eloğlu, hapishane kelimesini de halk söyleyişi olan mapus kelimesi ile değiştirerek lehçe ve ağız sapması yapar ve karakterin gerçekliğini güçlendirir.

“Bundan sonrasını kalem yazamaz,
Ne kadar azgın olursa olsun.
Bir bakıyorsunuz iş peşindeyim,
Ekmek, dostluk, hürriyet peşindeyim;
Bir de bakıyorsunuz düşmüşüm mahkemelere...
Sayın yargıç! diyorum son celsede;
Ben ileriliği iş olsun diye sevdim;
Siz tuttunuz ciddiye aldınız;
Ama artık mapuslara düşmeyeceğim,
Aklımla oturup, aklımla kalkacağım...”

(“Kaldırım Mühendisi”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 39)

Dayı Bey şiirinde memleket meseleleri ile uğraşan bir dayı ve onun tam zıddı yeğeni arasındaki farklılık ele alınır. Dayı; şiir yazar, düşünür, hürriyet ve barış için mücadele verirken Elif; zenginlik, para, mal mülk ve koca peşinde koşar. İkisinin de yaşamdan beklentileri farklıdır. Bu da şiirin yazıldığı dönemlerde insanlar arasındaki uçurumu ortaya koyar. Elif, yozlaşmış bir insan tipini temsil ederken dayı, hürriyet için mücadele veren bir şair tipidir. Eloğlu, “Hürriyet olduktan sonra bu memlekette/Egemenlik ulusundur!” ifadesiyle de ironik bir bakış açısı sergiler.

Hürriyetin görünürde var olduğunu ön plana çıkarır, sosyal yapının yozlaşması ile alay eder ve okuyucuyu düşünmeye yöneltir.

“Eski bereket kalmadı şiirlerde;
Hikâyesi anlatılmaz, uzundur.
Ama gerekliymiş, olsun efendim,
Hürriyet olduktan sonra bu memlekette,
Egemenlik ulusundur!

Ulus yan çizer, kuyu kazar;
Ulus ince eler, sık dokur...
Mesela?
Mesela, şiir yazar.

Tatlı canıma kıyıp, bir yol düşündüm;
Yetmedi, bir daha düşündüm;
Kalemi mürekkebe banınca,
İşte bu şiiri döktürdüm:

Elifimin camında
Perdeler geniş
Kâh ısıtır, kâh soldurur eşyayı
En güzel güneş

Elifimin aklında
Bir zengin evi
Köşk mü desem konak mı desem
Bütün yataklar yaylı

Elifimin gönlünde
Sevdalar türlü türlü
Oturmuş tırnak keser
Komşunun oğlu

Elifimin dayısı da
Aksi gibi hürriyete âşık
Yazılar yazar çizgiler çizer
Hey gidi gençlik”

(“Dayı Bey”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 36-37)

47 20 06 adlı şiirde Türkiye'nin durumu gözler önüne serilir. Türkiye coğrafi konumundan ötürü ne Batılı ne de Doğulu olabilmiştir. Arada kalmışlığı her daim hisseden Türkiye, Batı'nın özelliklerini bünyesine katmaya çalışmış ancak bunu özümseyememiştir. Alınan özellikler yüzeysel olarak benimsenir ve bu sebeple yozlaşma ortaya çıkar. Eloğlu, “Batisal Doğu” ifadesiyle Türkiye'nin o dönemden bu döneme kadar geçen sürede kültürel yozlaşmasını ifade eder.

“Tüm uygarlığın **Batisal Doğu'su**;
-hangi şiiri sevmiştin sen yaşarken-
Ölüm, şey;
Afallanır doğrusu.”

(47 20 06, Rüzgâr Ekmek, B.Y.B., s. 314)

Türkiye'nin Adresi adlı şiirinde Türkiye'den manzaralar sunan Metin Eloğlu, “orospu oğlan” bağdaştırmasıyla komik aynı zamanda düşündürücü bir imge yaratır. Hayat kadınları için kullanılan bu ifade bu şiirde bir erkek için söylenir. Tezatlığı yaratan da bu kısımdır. Osmanlı'da erkeğe “oğlan” demek küçük düşürücü bir ifadedir. İç oğlan denilen bu kavram Osmanlı saraylarına seçilen genç erkek anlamına gelir. Saraydaki dedikodulara binaen “orospu oğlan” kavramı buna eşittir. Şiirin genelinde ise alt tabakadan insan manzaraları görülür. Şiirde halk ağzına ait ve argo sözcükler kullanarak inandırıcılığı kuvvetlendirir. Yarattığı karakterle de alay etmeyi ihmal etmeyen şair, yoksulluğa ve kaderciliğe bu şiirde de yer verir.

“Köşeyi döndün müydü kesmece bir karpuz soracaksın
hartadaki çekirdeği gösterip
Gülü-gülüverecekler sapı iğdiş topatanların kıcı
çürüklüğünde
Şu sırtındaki yüke kaç yumurta verelim diyecekler Şile işe
Ve çağ üstüne çağdaş benekli o ceketini omuzlayıp gidecekler
Kahkaha çiçeği bir rozet sokuşturur yakana yoncasını da
sen ekle

Orospu bir oğlan

Ne Tekirdağ'sı ne Kırkağaç'ı ne
Ve de ekstra ekstra Elektra'lar”

(“Türkiye'nin Adresi V”, *Türkiye'nin Adresi*, B.Y.B., s. 175)

Tancıl şiiri Metin Eloğlu'nun ikinci dönem şiirlerindedir. **İkinci Yeni** etkisi görülen şiirde “ak kancık horoz” tamlamasıyla hem tezat hem de alışılmamış bağdaştırma sanatı yapılmıştır. Kancık, dişi hayvanlara denir. Horoz ise erkektir. Bu iki kelimenin bir araya gelmesi ile tezat sanatı oluşur. Kancık aynı zamanda güvenilmez ve döneklık anlamına da gelir. *Türkiye'nin Adresi* şiirinde olduğu gibi bu şiirde de dişilik ve erkeklik kavramları birbiriyle tezat oluşturur.

“Ak **kancık horoz**
Hangi sabahın muştusu bu?
Yetti be,
Boyna yatsı pışpışlıyoruz.

Fatma,
Tuz!”

(“Tancıl”, *Hep, B.Y.B.*, s. 358)

3.1.7. Müşakele

Bir fiilin yanına değişik kelimeler katılarak fiilin tekrar edilmesi müşakele sanatını oluşturur. Tekrar edilen kelime karşılıklı konuşmada olacağı gibi tek bir şahıs tarafından da kullanılabilir. Müşakele sanatının kullanılmasındaki amaç söze zarafet ve nükte katmak ve ifadesi kastedilen anlama dikkat çekmektir (Saraç, 2007: 217). Çiğdem Usta da bu sanatın gülmece dilinde özellikle karşıdakini iğnelemek amacıyla kullanıldığını belirtir. Metin Eloğlu'nun iki şiirinde bu sanata rastlanır.

Çilingir Sofrası şiirinde “ister” fiili iki farklı anlamda kullanılarak yapılır. Şiirin girişinde meze isimlerini sayan Eloğlu, hürriyet kelimesinin herkes tarafından kullanılmaya cesaret edilemeyeceğini söyler. Şiirin yazıldığı dönemlerde aydınların baskı altında olması onları adalet, hürriyet, barış gibi kavramlar üzerine düşünmekten ve yazmaktan alıkoyar. İlk dört satırdaki “ister” fiili rakının yanında yenir anlamını verirken son mısradaki “ister” cesaretli olmak anlamını verir. Son iki mısra da ise şaşırtma tekniği kullanılarak farklı konudan bahsedilerek okuyucu şaşırtılır ve dikkat bu iki cümle üzerine çekilir.

“Bu zıkkımın yanında
Arnavut **ciğeri ister**, bir

Çiroz salatası ister, iki
Cacık ister, üç
 Adalet müsavat hürriyet demeye
 Sadece **yürek ister**”

(“Çilingir Sofrası”, *Sultan Palamut, B.Y.B.*, s. 85)

Kendisini aydın olarak gören hazır yiyicilerin yaptıklarını anlattığı *Halkın Tuttuğu Yol* şiirinde “yolunu tutmuş” fiili farklı anlamlarda ele alınır. “Millet bir yol tutmuş gidiyor” ifadesi herkesin bir şekilde hayatını idame ettirdiği anlamına gelir. Ancak bu yol her zaman temiz bir yol değildir. Hırsızlık, ikiyüzlülük, kara para, bencillik, kendi çıkarları uğruna vatan, millet kavramlarını hiçe sayma, para için ailesini, memleketini satma gibi kötü yolları da tutan insanlara bir eleştiridir bu şiir. Şair; vatani, milleti için çaba gösterdiğini söyleyen sözde aydınlarla alay eder. Fakir ile zengin olanın arasındaki farkı ironi yardımıyla gözler önüne serer. Kaderciliğe inanan ve buna boyun eğenlerle de alay eder. Yoksul yaşamaya değil yoksulluğun nedenlerine ses çıkarmamaya karşı çıkan Eloğlu, bu yüzden burjuva kesimini eleştirir ve şiirlerine bu haksızlığı konu edinir. Şiirin son kısmında kullanılan “çekmek” fiili de müşakele sanatı kullanılarak etkiyi artırır. “Yorganı başına çekmek” ifadesinde çekmek bir eylemdir. “Dem çekmek, çile çekmek” ifadeleri ise duyguların yoğun şekilde yaşanması anlamına gelir.

Fillerin yinelenmesi müşakele sanatının yanında şiirin biçim bakımından da ifadesinin güçlenmesine yardımcı olur. Hem biçim hem de içerik açısından dikkat çekmesi ironinin etkisini artırır ve şairin vermek istediği mesajın doğru yere ulaşmasını sağlar.

“Millet bir yol tutmuş gidiyor;
 Ama iyi, ama kötü:
Samsun’dan tutmuş, Viranşehir’den tutmuş;
 Ulus meydanında bir börekçi dükkânından;
Cibali’de kutu fabrikasından tutmuş;
 Paşabahçe’de şişeden,
 Şemsipaşa’da tütünden;
Atın yularından tutmuş, kelin perçeminden tutmuş...
 Kalpazan Tahir,
 Lavantacı Mehmet,
 Süklümpüklüm Hanife...

Hepsini saymam, ne üstüme vazife;
Herkes bir yol tutmuş gidiyor:
 Mesela bir Ali Bey var tanıdıklar arasında,
 Veli Bey var;
 Hani bir akla uyup da bir olsalar;
 Gözümüzün yaşına bakmaksızın,
 Şu güzelim memleketi satarlar.
 Necip Bey var, zızzır deli;
 İlhami Bey hınzır deli...
 —Olanlar bize oluyor bu arada—
 Taş üstüne taş koyan var,
 Hürriyetten cayan var.
 Bizim kayınbirader kızıla yakalandı,
 Yenganımın nezlesi var.
 Saat 6 dedi mi akşam oluyor, olur a...
 İstinye doklarında bir işçi,
 Demokrasiyi su gibi biliyor, bilir a...
 Kiminde akıl fikir noksanlığı,
 Kiminde fazlası var.
 Mösyö Hırant'ın gözlüğü firenk altını,
 O da öyle bulmuş geçiminin yolunu.
 Kerim Usta keçilerini kaybetmiş.
 Necati Beyin de felsefesi şu:
 Armut piş, ağzıma düş.
 Erkiyet güzeli bağlar bozuyor.
 Kaçamak Sulhiye'nin tadı başkadır.
 O kömür gözleri olmasaydı keşke;
 Mualla Hanım kötülüğe teşnedir.
 Şair İlyas'ın evi tamtakır kuru bakır;
 Ferhunde Hamfendinin evinde halayıklar;
 Kenarın dilberi hüsnüne pek güvenme;
 Yel üfürür, su götürür, engel olabilene aşkolsun;
 Malum ya, alınyazısı var!

1939 yılında bir zelzele Erzincan'ı yıkıyor;
 Anladık, çaresi yok...
 Ardından su basıyor Çukurova'yı;
 Eskişehir felaketi, Balıkesir yangını;

Çarşamba'yı sel alıyor.
 Anladık, bütün bunların çaresi yok;
 Tabiat kuvveti, ihmal, şu veya bu...
 Ya o kıtlık yılları;
 Uluorta salavatlar, tekbirler;
 Günün birinde dokuz cinayet?
 Ne İsa, ne Musa, ne Muhammet bu işe karışıyor;
 Verem alıp gidiyor, ardından bakakalıyoruz;
 Trahom kör ediyor, sıkıysa önüne geç;
 Sıtma... Hele o sıtma;
 Ha bereket!
 Frengiden dökülüyoruz.

Millet bir yol tutmuş gidiyor;
 Hepsinin işi iş zaten...
İşçi Muharrem yorganı başına çekiyor;
Komşunun ahretliği gönül çekiyor;
Bülbüller akasyanın dalında dem çekiyor;
Anam çile çekiyor;
Çek deveci develeri yokuşa, aman..."

(“Halkın Tuttuğu Yol”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 57-59)

3.1.8. İştikak

Bir kök ile o kökten türemiş bir veya birden fazla kelimenin aynı anda kullanılması sanatıdır. Ünsal Özünlü, *Edebiyatta Dil Kullanımları* adlı kitabında iştikakı “çok ekli yineleme” olarak kullanır. Gülmece dili genellikle aynı kökten türeyen kelimelerin bir zıtlık içinde verilmesiyle bu sanattan yararlanır (Usta, 2009: 105).

Şair, *Ömür Törpüsü* şiirinde “istemek” ten türeyen “istiyorum, istiyorsun, istiyor” fiillerini kullanarak olmaması gereken bir şiir örneği yazar. Ülkede yaşanan saçmalıklara dikkat çekmek için bu yöneme başvurur. “Böyle şiir olur mu?” ifadesini kullananlara bir cevap niteliğindedir bu şiir. Daima umutlu olan Eloğlu'nun, dünyada bahsedilen barış, hürriyet vb. kavramlara karşı güveninin sarsıldığı görülür.

“Yaşamak istiyorum.

Yaşamak istiyorsun.

Yaşamak istiyor.

Böyle şiir olmaz diyeceksin; biliyorum.

Ama böyle dünya olur mu?

Böyle barış olur mu?

Böyle hürriyet olur mu?

Böyle kardeşlik olur mu?

Biliyorum ki; katlanıver, diyeceksin.

Ama böyle de yaşamak olur mu?"

(“Ömür Törpüsü”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 60)

Metin Eloğlu, *Şu* şiirinde geçmişe takılı kalmıştır. Geçmişte yaşadıklarını aklından bir silsile şeklinde geçiren şair, şiirin son kıtasında “yine” kelimesinden türettir. Bitmeyen ve süreklilik anlamı veren “yinelerin yinesinde yinecen” ifadesi şiirin vuruculuğunu arttırır. Çok mutlu bir hayat geçirmeyen, hayatının her döneminde belli problemlerle mücadele etmek zorunda kalan şairin, geçmişinin bir mızrak gibi hâlâ hayatını etkilediği görülür. Eloğlu, buna rağmen geçmişi özler ve bunalımlı bir ruh hâline bürünür. Şiirin ilk mısraındaki ses yinelemeleri ile ifade güçlendirilir.

“**Yinelerin yinesinde yinecen** öksürük...

Savaşı öyle bilirdik, barış da bombok!

Adım Metin’di benim, kuş hüthüttü, bit yavşak

Ve gömütler mızrağı acun!”

(“Şu”, *Rüzgâr Ekmek*, B.Y.B., s. 303)

Değirmen şiirinde “un” sözcüğü yinelenerek ve türetilerek kullanılmıştır. Un sözcüğü birinci anlamıyla kullanıldığı gibi Birleşmiş Milletlerin kısaltılması şeklinde de kullanılır. Şiir ironiktir. Şairin tam olarak ne demek istediği anlaşılmaz. Bu da şairin İkinci Yeni akımına yaklaştığının bir göstergesidir. Un için öldürmek unu ifadesinin içeriği ise Eloğlu’nun toplumcu gerçekçi yanını ortaya çıkartır. Emperyalist düzene karşı bir duruştur bu. Çağdaşıktan söz eden Avrupa, Metin Eloğlu’nun gözünde bu sebeple çağ dışı kalır. Şiirin son mısraında bahsettiği UN ise sözde dünya barışı için kurulan Birleşmiş Milletlerdir. Şair, burada Birleşmiş Milletlere ironik bir bakış açısı getirir.

“**Un**, doğa uydularını aksırtan toz

Un, bozkırların dağbaşı sorunu da olabilir

Un, ısnık bir yanıtır **unul** bakımdan

Un, somuna değin güzelcecik midir?
 Un, -nereden baksanız- **unsudur** ya
 Soy koşul mudur **un/ufaklığı**?
 Kaç kez **uncalığın** diline düşmüştür de
 --
 Un için öldürmek **unu**
Ungunluğun çağ-dışıdır
 Un şu:
 UN.”

(“Değirmen”, *Rüzgâr Ekmek*, B.Y.B., s. 335)

Köz şiirinde “buz” sözcüğü türetilerek “buzunda” sözcüğü yapılır. Herkes kendi hayatını yaşar anlamına gelen “buzunda” sözcüğü aynı zamanda sözcüksel sapmadır. Şairin **İkinci Yeni**'ye yakın olduğu dönemlerde yazdığı bu ironik şiirde konudan konuya hızlı bir geçiş vardır.

“**Buz** alsak **buz** dökünsek herkes kendi **buzunda**
 Ölüp ölüp dirilsek
 Diyor eskimo kedi
 Veriver şu ekmeği
 Açlığı da ölümü de hiç sevmem”

(“Köz”, *Ay Parçası*, B.Y.B., s. 445)

3.1.9. Alışılmamış Bağdaştırma

Günlük dilde rastlamadığımız ancak şiir dilinde karşımıza çıkabilecek bağdaştırmalardır. Alışılmamış bağdaştırma, sıfat tamlaması niteliği taşıyan ancak yadırgatıcı, dilde kullanılmamış ve mantığa aykırı birleştirmelerde anlamsal özellikler ve ayırıcılar arasında uyuşum sağlanmamasıdır (Aksan, 2006: 149). **İkinci Yeniciler** tarafından edebiyatımızda kullanılan alışılmamış bağdaştırmalar, Metin Eloğlu'nun da şiirlerinde kendisine yer edinir.

Şairin ilk dönem şiirlerinden olan *Masal Masal Matitas* burjuva sınıfını eleştirir. Sonradan görmeliği, yozlaşmayı ele aldığı şiirinde alışılmamış bağdaştırmalar kullanılarak şiir daha da dikkat çekici bir hâle bürünür. Zengin bir dile sahip olan Eloğlu, pek çok şiirinde alışılmamış bağdaştırmalara başvurur. Şairin kullandığı bazı

alışılmamış bağdaştırmalar mizahi bir imge yaratır. İroni şiirlerinde etkiyi arttırmak için de alışılmamış bağdaştırmalardan yararlanır. “Divan şiiri kılıklı herif, ukala bir barış kuşu” gibi ifadeler bunlara örnektir.

“**A Divan Şiiri kılıklı herif**

A Demokratın dikâlâsı!

Harpten önce neyiniz vardı ulan?

Bir kat çamaşırı yıkar giyerdiniz,

Sofranıza tok oturan aç kalkardı...

Tam o esnada **ukala bir barış kuşu,**

Dumanın karanlığından süzülüp,

Sokağın ışığına tüneyiverdi”

(“Masal Masal Matitas”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s.72-73)

Şiirin devamında Eloğlu'nun Osmanlı'nın düzenine karşı tutumunun değişmediği görülür. Her fırsatta Osmanlı Devleti'ni eleştiren şair, Cumhuriyet Dönemi'nde de Osmanlı mantığının işlemeden rahatsızdır. Osmanlı uşağı tamlamasını kötü manada kullanır. Şiirin devamında bu kişinin acımasız ve barbar olduğu vurgulanır. Şiirin genelinde ise eleştirdiği bu tip insanların zengin oluşuna, hak ve hukuku hiçe sayışına ironik bir bakış vardır.

“Sofada Kahraman Ağa var;

Azgırak gibi bir Osmanlı uşağı!

Seni çarmıha gerer inan olsun,

Kemiklerini yontar,

Alaturka şarkı dinletir

Yerli filimlere götürür...”

(“Masal Masal Matitas”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s.74)

Hanımefendi, şiirinde kaderciliği kabul edenlerin başkaldıracağına dair bir umut besler şair. Barışsız, hürriyetsiz bir düzeni eleştirir ancak bir gün insanların bunun farkına varacağını ve bu duruma isyan edeceğini düşünür, umut eder. “Karnı burnunda bir düzen” ifadesi ile patlamaya hazır bir toplumu kasteder. Eloğlu, ülkede hürriyeti ve barışı sağlayacağını vadeden hükûmeti(DP) eleştirirken aynı zamanda halkı uyandırmaya, uyarmaya çalışır.

“Bilmem anlatabildim mi

Size olan şu kinsiz aşkım

İlkbahar değil mi ya efendim

Gün gelecek öleceğiz ölmek iyi

Karnı burnunda bir düzen

Barışsız hürriyetsiz

Erkeklik damarımız

Sırası gelince kabarır hanımefendi”

(“Hanımefendi”, *Sultan Palamut, B.Y.B.*, s. 95)

Sultan Palamut, şairin yalnız kaldığı bir dönemdeki ruh hâlini yansıtır. Eloğlu, şiirde kendisine ve etrafa kızgın ve sinirli bir tavır sergiler. Argo kelimeler ve halk ağzından deyişler kullanarak yaşamını dramatik bir şekilde sunmak yerine mizahi bir bakış açısı getirir. *Sultan Palamut* kitabının çıkış nedenini de açıkladığı bu şiirde, şairin geçmişine duyduğu özlem ve şu an yaşadığı yalnızlık ve pejmürdelik anlatılır. Şiirde yinelenen kısımlar ayrı bir ahenk sağlar. Şair, şiirin üçüncü kıtasında (Ne din bildim ne iman\ Çarpılayazdım az daha\ Cebimde fındık fıstık) önce dinî gerekliliklere önem vermediğini belirtir. Daha sonra ise bize küçüklükten beri öğretilen cebimizde nimetle tuvalete girdiğimizde çarpılacağımız inancına kapılır. **Tosun rengim, ütüldüm haziranı, romatizma umutsuz aşk kileptomani** bağdaştırmaları ile şiirin mizahi kısmı güçlendirilir. Eloğlu'nun şiirin etkisini arttırmak için başvurduğu yollardan bir diğeri de sapmalardır. **Caponistan, lağabım** ve **çaça Sülüman** gibi lehçe ve ağız sapmaları mizahi yönden dikkat çeker.

“Yahu ben İstanbul'suz edecek adam mıydım

O kerhaneci yere uğranır mıydı hiç

Bak **tosun rengim** ne bok yedi

Ha?

Merhaba Fahir, Fahir merhaba

Ne din bildim ne iman

Çarpılayazdım az daha

Cebimde fındık fıstık

Düşümde Caponistan

Uy amman amman

Uy amman amman

Uy amman amman

Kıtlıktan çıkmış gibi sevdim onu
 Böyle denesi yekten
 Kimmiş o ayıplayan? Sen misin Aliciğim?
 Aliciğim gebertirim dayaktan

Âşığım işte, apıştım kaldım
 Benim mürşidim çaça Sülüman
 Suratım kaşık kadar
 Koyverseler ölücem

Gençlik böyle miymiş vay anasını
 Ben kocadım, gönlüm kocamaz ama
 Şimdi anam yerinde güzlere varım

Ütıldüm haziranı

Cekedim mi? Sattım. Ciğerim mi? Yara bere içinde.
 İşim mi? Evim mi? Dostum mu? Yoklar.
 Sultan Palamudun gidişatı buralara varıyor
 Sözde adım hergele

Zaten lâğabım zırtullahi kirmani
 Adilli gidilli yaşadım da ondan
 Ebeynim yorgan döşek madam

Romatizma umutsuz aşk kileptomani

Uy amman amman
 Uy amman amman
 Uy amman amman”

(“Sultan Palamut”, *Sultan Palamut*, B.Y.B., s. 105-106)

Hz. Muhammet’i ve eşi Hz. Hatice’yi sıradan insanlarla eş tuttuğu şiiri *Çetrefilli*’de dinî kahramanları alaya alır. Eloğlu’nun bu tavrı sadece bu şiirde görülmez. O, bazı şiirlerinde fırsat buldukça dinimiz ve dinimizin saygı değer şahıslarınla alay eder. Bu şiirde kendi yaşadığı aşkla Hz. Muhammet’in eşiyle yaşadığı aşkı kıyaslar. Şiirin ikinci kıtasında yoksulluktan gelen Eloğlu, maddi sıkıntılardan bahseder. Bu durumu da alaya almak isteyen şair, dedemden kalma **kıyak bahar** bağdaştırmasıyla da gülümseme ile acının üstünü örtmek ister.

“Bunu anlasa anlasa Muhammet anlar
 Hatçe’si bir güzeldi de
 Senle ben ikimiz değil miydik
 Denizin İstanbul’a geldiği aylar

Maydanoz kaç paraydı kiraz ne para
 Dedemden kalma o **kıyak bahar**
 Ben tuttum seni sevdim
 Paranın para olduğu zamanlar”

(“Çetrefilli”, *Odun, B.Y.B.*, s. 122)

Metin Eloğlu, *Ça Ça Ça* şiirinde Müslümanlar için kutsal olan Kerbela’yı konu alır. *Çetrefilli* şiirinde olduğu gibi bu şiirde de Müslümanların kutsal gördükleri yerler ve kişiler alaya alınır. Müslümanlar tarafından İslam tarihinin en hüzünlü olaylarından biri olarak görülen Kerbela Olayı, Eloğlu tarafından böyle görülmez. Şiire alışılmamış bağdaştırmalarla ve sapsmalarla ironik bir bakış açısı da getirilir. **Hasanlamalar** sözcüğü yazımsal sapmayla oluşturulmuş ve özel isimlerde kullanılan büyük harfle başlama kuralı çiğnenmiştir. Bunun sebebi Eloğlu’nun bu İslami kahramanı önemsememesinden kaynaklanır.

“Hangi çağın ürünü bu **sülük koçaklama**
 Hüseyinsiz Kerbelâ’da n’oldu hasanlamalar
 İstiridyedeki inciyi de kararttılar ha
 Desenize **çirkeflendi şaraplar**
 Tarçın dibeğinde dövülen sarmısak mı
 Gözönü olmaz öyle şeyler

Cezayir’de olur ama, ça ça ça ”

(“Ça Ça Ça”, *Horozdan Korkan Oğlan, B.Y.B.*, s. 153)

Kireç Kaymağı şiirinde Metin Eloğlu, hayatı alaya alır. Yaşamını bir asalakla eş tutan şair, ölümü bekler. Hayatı boyunca genellikle yaşamayı seven ve umutsuzluğa kapılmayan bir şair olan Eloğlu, bu dönemde inançsızlığa düşer. Bu şiirinde de dinî değerlerle alay eder. Allah’ın gönderdiği Dört Kitap’ın varlığından habersizmiş gibi davranır ve bunu “Ensekökümdeki kitapsız Tanrı” alışılmamış bağdaştırması ile ifade eder. Bu şiirde Tanrı’nın sürekli bizi gözlediği ve ensemble bizi takip ettiği anlayışına

karşı bir alay vardır. Bizim için Tanrı tarafından verilen değerli yaşam ise önemsiz bir hayvanın hayatı ile bağdaştırılır ve sıradanlaştırılır. Eloğlu, dinî değerleri her ne kadar alaya alsada da şiirlerinde “Tanrı” sözcüğünü büyük harfle kullanır. Bu da onun böyle bir varlığa önem verdiğini gösterir. Onun şiirlerinde temel ve değiştirilemez inanışlarla, körü körüne bağlanmakla alay etmek, durumu önemsizleştirme ve olaya ironik açıdan bakmakla ilgilidir.

“Bu ne biçim çetele
Gecikebilir yörük akşamım
Yine mi sen fitilsiz göğeren mum
Tütüm yıllar Orhan Orhan yiteli

Urlar topraklaştı sonra
Denk düşmüşken elbet deli olunur
Gövdeme basadur usumu kanır
Ensekökümdeki kitapsız Tanrı

Süs-püs değil düpedüz gömü
Boşuna uzadı ‘hişt merhaba’sızlık
Yazık
Unuttumdu ölümü

Bir olgu ki kabataslak
Eledik ezdik ufaladık eh
Hadi bana eyvallah
Yaşam denen asalak”

(“Kireç Kaymağı”, *Hep, B.Y.B.*, s. 377)

Yumuşak G kitabının ilk harfi olan A şiiri Edip Cansever’e ithaf edilmiştir. İronik bir şiir olan A şiirinin girişinde atlardan bahsedilir. Ancak şair, şiirin sonunda atları değil insanları kastettiğini söyleyerek ironik bir yapı oluşturur. Şair şiirde aralara girerek okuyucuyla konuşur, söyleyeceklerini söyler ve çekilir. Hergele olarak bahsettiği eski dönem insanıdır. Ehlileşmemiştir ve yaşamında onu yönetecek etkenler henüz icat edilmemiştir. Şair, bu durumdan memnundur çünkü “at”lığa geçiş sömürülmenin ve yönetilmenin bir emaresidir. Gem, dizgin, yular ve üzengi gibi atı ehlileştiren malzemeler aslında insan hayatını etkileyen unsurlar olarak verilmek istenir.

Eloğlu, bu düzene ayak uyduramaz ve üstü kapalı da olsa bu düzeni eleştirir ve dikkat çekmek ister.

“Şu **yabanıl hergeleler** var ya;
-hergele, yabanıl at anlamındadır zaten-
Diyeceğim, dündüye bir güzelim taya bindim;
Ne koşum, ne gem, dizgin, yular, üzengi, eğer ne de?
Hergele koşuntusunun kıtlığına kıran mı girdi; afallamaktır
işim.

At nemize? diyeceksiniz;
At-mat değil ki söz konusu ettiğim, çağ şimdilerinde;
İnsanoğlu basbayağ.

Yumuşak G’yi –uyakça ola- ilk Dıranas değerlendirmişti;
O çoğumuzun pek sevdiği yapayalnız şiirinde.”

(“A”, *Yumuşak G*, B.Y.B., s. 273)

Zımpara şiirinin ilk kıtasında anlatılan gösteri, kurt-kuzu arasındaki bağlantıyı dolaylı olarak insanlar arasındaki çekişmeyle ilişkilendirir. Kurt zengin insanları temsil ederken kuzu yoksul insanları temsil eder. Alt ve üst tabaka arasındaki mücadelenin anlatıldığı ilk kıtada kaybeden her zaman alt tabaka olur. Bu haksızlığa dikkat çekmek isteyen Eloğlu, bunu hayvanlar üzerinden anlatır ve etkiyi artırır. Şiirde çarpıcı bağdaştırmalar, sapmalar ve zıtlıklar yaparak da etkinin gücü arttırmaya çalışır. “gülümser gözyaşı, özlügöz lambaları, kaypak basamaksız merdiven, yaymayasıl bahar” gibi ifadeler alışılmamış bağdaştırmaları oluştururken “ölek, dirik, rakılasan, rakılamasan, yaymayasıl” gibi ifadeler de sözcüksel sapmadır.

“Minicik kurtların üşüştüğü mermere
Kanı damlıyor bir kıvırcık kuzunun
Anladık kişi hep ekmekle olmuyor
Ama bu çiğ gösteri ne

Seni bir ölek sarmalıyor diriğın eşi
Kendini rakılasan da bu rakılamasan da
Ağlak bir duyunun özünde
Bakıyorsun en **gülümser gözyaşı**

Fitilleyen kim şu **ölügöz lambaları**
 Yöremde yarınımda sensizliği türeten
 Bir önümde **kaypak basamaksız merdiven**
 En sapa kuzeyimde Sirkeci hisarları

Diyelim bu hiçyere kopuşma da gerekli
 Şu **yaymayasıl baharlar** da güzeldir
 Hadi kırk bu yünü tara eğir
 Elin değdikçe ör dilediğini

Geldiğimde gene arı gene sonsuz
 Yıllardır kulaçladığım bu su
 Ben seni çoktan sevdim
 Leblebiyi tuzlu-leblebi yapan tuzu”

(“Zımpara”, *Horozdan Korkan Oğlan, B.Y.B.*, s. 139)

Belgevgeşekliği’nden Homeros’a adlı şiir Oktay Rifat’a armağan edilir. Şiir, Oktay Rifat’ın *Homeros İçin* şiirine göndermedir. Edebiyatımızda çoğunlukla olumsuz bir imajla karşımıza çıkan Sultan Abdülhamit’in adı geçer. Baskıcı bir yönetim politikası yürüten Abdülhamit yazlarının artık bittiğinden bahseder. Osmanlı Dönemi’nin ünlü şair ve yazarları arasında yer alan Abdülhak Hamit Tarhan’dan da bahseden şair, onların devrinin bittiğini vurgular.

“Ve işte şimdi de, çıdamlı ama %100 utkun üremeleri bir
 vıcık vıcık kısırlığa sıçratan belgevşekliği!

Ne ki o Abdülhamit, Abdülhakhamit yazları bitti biteli,
 Anacığım her gelecek güz ölür.

Ve de hâlâ diri bir ilkyaz dizini: ilk ölü Homeros!”

(“Belgevşekliği’nden Homeros’a”, *Ayşemayşe, B.Y.B.*, s. 202)

Kırbaç şiirinde ninesiyle konuştuğunu sandığımız şairin bizi bir oyuna sürüklediğini anlarız. Şair, şiirin sonunda tüm söylediklerini ninesine değil de bize söylediğini açıklar. “Ezansız namazlar” bağdaştırmasıyla okuyucuyu şaşırtan ve afallatan Eloğlu, mısraın devamında da “toy ninem” ifadesiyle zıtlık yaratır. Şair aslında kendisinin yalan söylediğini ancak söylediği yalanın doğruluğundan bahseder. Okuyucu

şiiirin devamında da kafa karışıklığını yaşamaya devam eder. Şiirlerinde çocukluk yıllarında yaşadığı yoksulluktan zaman zaman bahseden şair, bu şiirinde de içinde iz bırakan bu yoksulluğa göndermede bulunur. Şiirin son kısımlarında kişinin özünü bulması gerektiği inancını yineler. Bunun kişi için ne kadar acı verici ve zor olduğunu bilse de mecburiyetine inanır. Şiirin son ikiliği ise gerçekliğin ortaya çıktığı yerdir. Söylenenlerin muhatabı toy nine değil, okuyucudur.

“Ezansız namazlarda unutulmuş a toy ninem,

Biliyorsun doğrusu bu, yalan bile söylesem.

Nice çocukluğum bir meşin **yoksunluk kırbacından** ürperdi;

Ne ki o kıvrırcık meşinde bir doğa kokusu vardı...

Der ki, tırmanıp bacaklarına üşenme de adımla kendini;

Savrul denize ama yüz, ama boğul;

Der ki, özünü avuçlayış telörgü gibi batsın ellerine...

Yok a canım, size söylüyorum;

Ne ninesi?”

(“Kırbaç”, *Dizin*, B.Y.B., s. 248)

Metin Eloğlu, *Çene* şiirinde sanatla ilgili bazı görüşlerini sunar. Şiirin girişinde bazı şairlerle alay eder. Şiirde, içerik ve biçime değinen Eloğlu, biçimin ilk sıradaki unsur olmadığını belirtir.

“Öykülük bu,

Kalınca kaba.

Bir kâğıda kurşunkalemle ne incelik

İstanbul yazıp da heceleme

Kişinin içini bayıltan

Ezginin dışı tıntın

Dışa değil a canım içe hacamat

Üsküdersizliğe evet

Çöküldü müydü anı ülkesine

Bomboş sanı

“Sana bağdaş kuruşlarım mı? **tuzuyaş**’ın biriydim”

(“Ayşemayşe”, *Ayşemayşe*, B.Y.B., s. 183)

“Yaz erdi miydi bolca dut silkelenir, işgüzarlık değil

Yalınayak-**yalınel** yoğururlar onu

Ve sonunda bir tozlu kekre pestil

Ve de Nâzım’ın oğlu”

(“Saat Kaç”, *Dizin*, B.Y.B., s. 214)

“İlkten duraladım

Kötümserlik sütümde yok

Dağbaşı mu burası kuşhakları hani bu ülkede

Ahırkapı’da gün batıyor baktım içim bihoş

Gagam kuyruğum nazik bedenim

Gökçekimi yalanmış be”

(“Kafes”, *Odun*, B.Y.B., s. 124)

“**Balıkçısız Halikarnas**”

(“Balıkçısız Halikarnas”, *Rüzgâr Ekmek*, B.Y.B., s. 321)

“Bir **şom sabun** gibi kayıverdi elimden”

(“Günül”, *Ayşemayşe*, B.Y.B., s. 201.)

“**Uyanakalmışım**”

(“İ”, *Yumuşak G*, B.Y.B., s. 278)

3.1.11. İroni

İroni, söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyunudur ve söylenen sözün aksini ima eder. Kökeni Sokrates’e dayanır. Platon, Sokrates’in şişman, çirkin ve komik görünümlü aynı zamanda zeki bir insan olduğunu iddia eder. Sokrates’in dışı ve içi arasındaki bu farklılık ironi tarihçileri tarafından ironi kavramının temelini oluşturur. Kavramın Sokrates’e dayandırılmasının diğer bir sebebi ise Sokrates’in sergilediği davranıştır. Filozofun gerçeğe ulaşma yöntemi diğerlerine göre farklılık gösterir. “Gerçek”e cahil rolü yaparak ulaşır ve kendi içinde çelişkiye düşer. Böylece genel geçer yargıların, bilgi sanılan şeylerin boşluğunu ortaya çıkarır.

Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler* adlı kitabında ironi kavramının neden Sokrates'e dayandırıldığını "Sokrates diyaloglarda bir yandan çirkin görünümlü ancak içi güzel, bir yandan da cahillik taslayan ancak aslında bilge bir kişilik olarak belirir; bu da ironinin "yüzeyle iç arasındaki ayırma ve gerilime bağlı olma özelliği"ni örneklendiren bir durumdur." (Cebeci, 2008:278) diyerek açıklar.

Barry Sanders da Sokrates'i ironiye bir geçiş figürü olarak görür. İroni bir hiledir, açıkça bir saldırı gerçekleştirmez ancak yine de hiledir. Hem bir oyun içinde hem de son derece ciddi bir şekilde hareket eder (Sanders, 2000: 116-117). Gorgias'ın "Rakibinizin ciddiliğini şakayla, şakalarını da ciddiliğinizle öldürün" anlayışı Sokrates'in tavrını destekler.

Sokrates'in yaptıklarının yanında Aristoteles'in düşünceleri de ironide önemli bir yer tutar. Aristoteles'e göre ironi, kişinin kendi kendini önemsiz göstermesidir. Bu da övünmenin zıddını oluşturur. Filozofun buna verdiği isim de *eiron* ve *alazon*dur. *Eiron* kendi kendisini kötüleyen bir karakterdir ve *alazon* bunun tam zıddı olan kendi kendisini öven bir tiptir. Kişinin kendisini olduğundan farklı gösterme çabası da ironidir (Cebeci, 2008: 278) .

Çağdaş ironi anlayışı 16. yüzyıla uzanır. Bu dönemden itibaren insan yaşamında yaşanan değişiklikler ironinin gelişmesine neden olur. Hayatın temel çelişkilerinin artması, mevcut ideolojilerle ve bu ideolojilerin yerini almaya çalışan yeni ideolojiler arasındaki mücadele *genel ironi* kavramını ortaya çıkarır (Cebeci, 2008: 282). İroni yüksek sesle söylenemeyen düşüncelerin farklı bir biçimde söyleniş şeklidir. Toplum yaşadıklarını sorgulamaya başlar ve yeni düşünce ve fikirleri kabullendirme yoluna girer. Bunun söyleniş biçimi ise ironi ile mümkündür. Bu yüzden büyük felaketlerin ve büyük değişimlerin yaşandığı dönemlerde ve toplumlarda ironi sanatının daha da yoğunlaştığı görülür. Kierkegaard, ironide öznenin olumsuz olarak özgür olduğunu belirtir. Yazar düşüncelerini: "Konuşurken söylediğim sözlerin, ifade etmek istediğim anlam olduğunun bilincindeysem ve eğer konuştuğum insanın, vermek istediğim anlamı tam olarak kavradığını biliyorsam, o halde söylenenler beni bağlar, yani olumlu olarak özgürümdür. Burada, şu eski söz geçerlidir: Söz ağızdan bir kere çıkar. Ayrıca ben de bağlanıp kalmış olurum ve ne zaman istersem kendimi sıyırmaya hakkım yoktur. Öte yandan, eğer söylediklerim ifade etmek istediklerim değilse ya da anlamın tam tersiyse,

o zaman ne kendime, ne de başkalarına bağlanmış olurum.”(Kierkegaard, 2009: 271) şeklinde ifade eder.

İroninin tek bir ses tonuyla aynı anda iki şeyi söylemede kullanılabilir en iyi hitabet sanatı olduğu görüşünü savunanların yanında bu sanatın yazıya aktarılabilirliği görüşü de vardır (Sanders, 200: 116-117). Hitapta ironinin ses tonuyla anlaşılması yazıya göre daha kolaydır. Okuyucu ise ironiyi anlamak için özel bir çaba sarf etmelidir. Bu da okuyucunun kendisini zeki ya da zeki olmadığını hissettirebilir. İroniyi çözdüğünü anladığı anda rahatlayan okuyucu yine de aldatılmıştır. Bu hem zevk hem de acı vericidir. İroniyi yazar yönlendirir ve okuyucunun çözüme ulaşip ulaşmayacağına o karar verir.

İroninin amacı, üstü kapalı saçmalıkları ortaya çıkarmak amacıyla düşmanın önermelerini, değerlerini, akıl yürütme yollarını benimsemiş gibi görünerek rakibi kendi silahıyla yenmektir. İroniyi bir silah gibi kullanmayı tercih eden ironist, her şeyi düşmanın gözüyle görebilecek bir kapasiteye ya da kendisini öteki kişinin zihinsel dünyasını yansıtabilecek imgelem gücüne sahip olmalıdır (Koestler, 1997: 72).

Muecke, ironiyi gerçek anlamın gizlenme seviyesi açısından üç sınıfa:

1. *Açık ironi*: İroninin kurbanı ya da okuyucusunun ya da her ikisinin birden ironistin gerçek niyetini hemen görmeleri durumudur. Açık ironide niyet kendisini belli eder ve okuyucunun ironiyi bulması kolaylaşır.

Fakir bir ailenin durumunu tasvir eden *Konsolun Gözleri* şiirinde açık ironi ile dramatik ironi türü kullanılmıştır. Okuyucu şiiri okumaya başlar başlamaz ailenin yoksulluğunun ve olacakların farkına varır. Şiirin yazıldığı dönemde siyasi olayların patlak vermesi ve yasak yayınların evlerde dahi aranması şiire konu olur. Evde kitap aramak yoksul genç için trajikomik bir durum yaratır. Şair, açıkça anlatmak istediğini ortaya koyar. Diğer yandan ailenin çaresizliği ve acıklı durumu ayrıntılarıyla tasvir edilir. Evin durumu, ev içinde yiyecek tek bir lokmanın bile bulunmaması okuyucuyu şoka uğratar. Eloğlu'nun yarattığı karakter kendi yoksulluklarıyla barışık gibi görünürken aslında bu durumla dalga geçer. Evi aramaya gelen askerlerle alay eder. Yaratılan karakter evin dip köşe aranmasını tembihlerken bunu gün batmadan yapmalarını özellikle vurgular. Çünkü evde elektrik yoktur ve mum almaya para da yoktur. Bu zıtlık durumun ne kadar ironik olduğunu ortaya çıkarır.

“Şimdi bizim evde ağza atılacak bir şey var mı
 Rica ederim var mı
 Hanidir var mı
 Yüğü karıştırın işte yük
 Sandıkları açın keserle
 (Kilerimizi ardiyemizi ambarımızı da görün diyecektim ama
 yoklar ki)
 Teldolabın altı üstüne gelsin
 Zembiller torbalar konsolun gözleri
 Vallahi altı üstüne gelsin
 Sovan sepetinin de tuzluğun da şekerliğin de
 Açın o zarfları fi tarihinde babamdan geldi bana öğüt veriyordu
 Bohçaları didin tabii
 Yastığı kaldırıp yatağı dürüp bakın altına
 Sizin yerinizde olsam çatıyı da bir kolaçan ederdim
 Sundurmayı tahtaboşu yoklardım
 Temelleri eşelerdim
 Cumbaları kurcalardım
 (Ama ortalık kararmadan; elektriğimiz gazımız yok, bu gece
 mum da alamadık)
 Sökün döşemeyi
 İnin bodruma
 Kömürlüğü dinleyin
 Üvezin dibini tıktıklayın
 Irgalayın merdiven altını
 Durun ben de tutayım bir ucundan
 Rica ederim”

(“Konsolun Gözleri”, *Odun, B.Y.B.*, s. 117)

Eloğlu, *Kozalak Mahallesi* şiirinde bir mezarcının ağzından iktidarı eleştirir. Hedefinde Demokrat Parti dönemi vardır. Açık ironi ile zenginleştirilen şiirde bir hacının yaptıkları alaya alınır. Onun dininin göstermelik olduğunu söyler. Hacı iktidar yanlısı yalakanın birisidir aslında. Namus, din ve iman onun için paradan sonra gelir. Mezarcının konuştuğu bir diğer kişi esnaftır. Gözünü para bürüyen esnafın ahlaki değerinin ne kadar düştüğünü gözler önüne serer. Diğer bir hedef Çolak Hafız’dır. Çolak Hafız, şeriat yanlısı bir tiptir ve cumhuriyet öncesine dönmek ister. Eloğlu da Çolak Hafız’ın bu düşünceleri ile dalga geçer. Karaborsacılık yapan Kapancızade ise

halkı dolandıran bir karakterdir. Şairin asıl hedefi ise karaborsacılığa göz yuman Adnan Menderes yönetimidir. Halkın yoksulluğunu fırsat bilenlerin halkın parasını gasp etmesi şairin öfkesini arttırır. Şiirin devamında şairin hedefi yalancı şahitler, dolandırıcı fırıncılar ve curnalcılardır. Mezarıcı ölenlerin hepsine tek tek dünyada yaptıklarının bedelini sorar ve ne yaparlarsa yapsınlar sonlarının ölüm olduğunu hatırlatır. Şiirin son kısmında Eloğlu, “iyi insan olma” kavramını sorgular. Cevap ise iyi insan olmanın herkesin ödevi olduğudur.

“Çakal eriğinin olmuşları
Yere düşüyor;
Mezarıcı oturmuş düşünüyor.

Hacıbey, diyor içinden;
O ne biçim gidişatti öyle,
İyiye doğruya hiç bakmadan,
Kendinden emin, alabildiğine...
Din, nemelazımcılık dini;
İman, para pul imanı;
Namus?
Namus denilen şey yoktu ki sende!

Senin çırağın keyfi gıcır, Bodos Ağa;
Çekmiş mi kepenkleri,
Kurmuş mu masayı sana...
Yine mi küfür edeceksin?
Geçmişini geleceğini...
Sahi, ne oldu o boyalı eşek;
Babana satabildin mi?

Ah ah, Çolak Hafız, ah ah!
Neydi o püsküllü fesler, öcü gibi kadınlar;
Neydi o arap yazıları;
Tekkeler, muskalar, ah ah;
İşten önce dua lazım bu vatana!
Sen burada rahat edemiyorsun;
Şöyle hortlayıp, bir meydana gidip;
Şeriat isteriz! diye bağırsana.
Çekirdekten yetişme tacir,

Kapancızade.
 Ehlikeyiflere, başı darda kalanlara,
 Kâfir oğlan Hızır gibi yetişir;
 Şeker mi yok, un mu yok,
 İlaç mı yok hastana;
 Bayıl sekiz-on mislini,
 Çıkarıp versin sana;
 Nice yıldır bu işin kurdu.
 Ama eninde sonunda,
 Gözünü toprak doyurdu.

Süpürge tohumları bitti mi?
 Bitti.
 Mısır koçanları bitti mi?
 Bitti.
 Okkanın altına gitti mi?
 Gittim.
 Doğruluk Fırını'nın sahibi,
 Sen kurnaz adamdın hani?

Ne haber curnalcılar şahı,
 Hak hukuk lafı edilmiyor mu bu civarda?
 İleri fikirliyer yok mu acep?
 Tam sana ihtiyacımız varken,
 Ne cehenneme gittin, yahu?
 Yalınkattan ölüm döşekleri,
 Peşpeşe çaresiz dertler;
 Aheste aheste çıkar elbet,
 Bunca mazlumun ahı!

Ne sandın yalancı şahit, ne sandın;
 Kıç yalamayı ölüme çare mi sandın?
 Ali, Veli'yi vurmuş, doğru mu?
 Vallahi yalan.
 Patron işçiyi dövmüş, doğru mu?
 Billahi yalan.
 Hele şükür zıbardın...
 Ölenin ardından kem laf edilmez ama,

Susmak elimden gelmiyor,
Kusura bakma!

Bu mezarlığa iyi insanlar gelmedi mi? diyeceksiniz;
Geldi.
Ama onlara sözüm yok,
İyi olmak hepimizin ödevi.”

(“Kozalak Mahallesi”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 68)

2. *Kapalı ironi*: Kapalı ironide niyet örtülüdür ancak yine de okuyucunun ironiyi bulması beklenir. Burada okuyucunun gizli olan niyeti çıkarmak için bir çaba harcaması beklenir. İroniler genellikle bu sınıfa girer. İroninin kapalı olması okuyucuyu canlı tutar ve ilgiyi devam ettirir. Bu yüzden ironistler tarafından yoğun olarak kullanılır.

Mizahi şiirlerinden *Düdüklü Tencere*'de şair, burjuva kesimini eleştirir. Şiir kapalı ironi ile zenginleştirilir. Zenginlik belirtisi olan düdüklü tencere bir imge olarak kullanılır. Şair, düdüklü tenceden yola çıkarak burjuva sınıfı ile dalga geçer. Şiirde yapmak istediğini açık bir şekilde ortaya koymayan Eloğlu, bunu kapalı ironi sayesinde gerçekleştirir. Okuyucu görünüşte sadece düdüklü tencerede pişirilen bir yemeği okuduğunu düşünebilir. Ancak 1950'lerde burjuvanın zenginleşmesi; halkın yozlaşmasına, ahlaki açıdan zayıflamasına, cahil kişilerin kendilerini kibar gibi göstermeye çalışmalarına neden olur. Böyle bir durumda şair, bu sınıfı alaya alır ve ironi yoluyla konuya dikkat çeker. *Düdüklü Tencere* şiirinde de şair, söylemek istediklerini açıkça değil ima yoluyla söyler.

“Pazarları daha gündüzden,
Ahçıbaşı, aklımı başına devşir;
Börekler kızaracak nar gibi;
Kıymalı, ıspanaklı, peynirli...
Sonbahar yağmuru oluklarda,
Çüşbalığı haşlanacak!
Mesela zamkinülzarefe yemeğinin
Akşama yetişmesi lazım, başın darda.
Al eline şu nesneyi,
Dibini bir güzel yağla,

Sovanını da doğra, düd! desin;
 Bir tutam tuz, biraz kimyon;
 Şıpın işi pişiverir.
 Baksanıza göbek atıyor;
 Beylere selam, hanımlara selam!
 Çengi misin be gâvur icadı,
 Düdüklü tencere misin?"

(“Düdüklü Tencere”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 21)

Çaylak şiirinin son iki mısraında kapalı ironi görülür. Şair, cumhuriyet kavramına dikkat çeker. “Bunca cumhuriyet” ifadesiyle aslında cumhuriyetin olmadığını ima eder. Türkiye’nin şiirin yazıldığı dönemlerde siyasi olarak bunalımlı bir dönem geçirmesi şairin cumhuriyet kavramına inancının azalmasına neden olur. “Bunca cumhuriyetin en erkek haremağası” bağdaştırmasında ise “en erkek haremağası” diyerek dalga geçer. Haremağalarının hadım edilmesiyle erkekliklerinin alınması tıpkı “sert olsan ne yazar adın mülayim” sözündeki ironide olduğu gibi şaire yeni bir ironi imkânı verir. Cumhuriyetin bekçisi olarak bir haremağasını uygun gören Eloğlu, bu şekilde ülkede cumhuriyetin sadece kavramdan ibaret olduğunu ima eder. Şiirde kuşlarası, güvercinleresi, kırlangıçlarası, tavuklarası ifadeleriyle biçimbilimsel sapma yapılarak etki arttırılır.

“Bu ne aşkı böyle güz güz, huyum kurusun
 Bana bir hız gelişleri amanın ne çok çiçek
 Eli az oynasa yazlar dönüyor sanki
 Başı omzuna yaşlı bir çirkef gök
 Diyeceğim kuşlara

Ne kuşlarası, karşında Hacivat yok, ne kuşlarası
 En vıcık vıcığı sula, kıpkıvırcık İstanbul’ları kırp da sen
 Ne güvercinleresi, ne kırlangıçlarası
 Allahın karagözü, papağan sızıyor ceplerinden
 Sarhoş musun nesin, tırnaklarını kemiriyor cumbada bak
 Bunca cumhuriyetin en erkek haremağası
 Ne tavuslarası, âşık”

(“Çaylak”, *Türkiye’nin Adresi*, B.Y.B., s. 162)

İslamiyet’in ilk yıllarında "Himyerî" yazısının değişmesiyle oluşan; dik, sert, köşeli bir yazı türü olan kûfi, günümüzde genellikle hat sanatında kullanılır. Şair, bu

yazı türüne kapalı ironi aracılığıyla dikkat çeker. Eloğlu, bu ülkeye kûfi yazı türünün aslında hiç gelmediğini söyler. Var olmayan bir şeyin yok olmasından ve gitmesinden bahsetmek de bu yüzden mümkün değildir. Aradan yıllar geçmesine rağmen bu Arap yazı türünün bizim dilimize hâkim olmadığını ya da olamadığını belirtir. Türkçeye her daim sahip çıkan ve dilin güzelliği için çabalayan şair, bu şiirinde de dile dikkat çeker.

“Kûfi bir kırk yıl mı ne geçti aradan
N’o yine mi gideceksin
Daha gelmeden”

(“Kûfi”, Dizin, B.Y.B., s. 217)

Eloğlu’nun kapalı ironiyi kullanarak yazdığı *Tuğra* şiirinde tarihle hesaplaşma vardır. Şiirin girişinde Osmanlı Dönemi’ni ele alan şair, daha sonra Selçuklularla da bir hesaplaşma işine girişir. Osmanlı’nın yıkılışından sonra her doğan güneş Osmanlı’yı biraz da uzaklaştırır. Şair, Osmanlı Devleti’nden bize kalan mirası kinli bir kan olarak görür. Osmanlı’dan bize kalan kinli bir tarih değil bizim Osmanlı’ya beslediğimiz kinli bir kandır bu. Selçuklulardan da Osmanlılardan da bize kalan tarih, küf tutar. Şiirin son mısraında Osmanlı’nın tuğralı güneşi artık küf tuğralı güneşe dönüşür. Bu küf tuğralı güneşin batışında ise Türkiye yer almaz. Osmanlı Devleti batarken Türkiye debelenmez, tarihten sıyrılarak kendi varlığını kabul ettirir.

“Osmanlı tuğralı güneş
Daha da eskir tanyeli mincıkladıkça
Kanatları kırk-dökük gurbet kumrusu olur hıçkıramaz
Çamurlaşırsa bir alaca su, kişnek değilse yelesi atın, sis
basar ortalığı
Bir ağulu ot bulamacına dönüşür gece turuncuları o gizli
ormanda
Kinli kan

Şakası yok gün-güneş bu, düşleri sığ mı olurmuş, a yalancacık
Dalaloğlu’nun da gelini damadı yoktu, torunu işte
Ol çinidir Selçukileri binyıl kan-kardeş kılan, yaa
Çırılçıplak bir doru tay üstünde kılpiranga kızılçengi

Karacaoğlan'dır gelen

Nerde küf tuğralı bir güneş batsa Türkiye değildir o debelenen.”

(“Tuğra”, *Dizin, B.Y.B.*, s. 233)

Ninelere Dedelere Şiirler, Eloğlu'nun **İkinci Yeni**'ye yakın şiirleri arasındadır. Toplumsal yozlaşmaları ele aldığı şiirlerinden biridir. Bu şiirinde diğer şiirlerinden farklı olarak alışılmamış bağdaştırmalara ve sapmalara çokça yer verilmiştir. Osmanlı Dönemi'nde yaşanan bazı olayları, kahramanları ve o döneme ait özelliklerle dalga geçer. “Sidik köpürür, atın da olsa, padişahın da” ifadesinde atla padişahı kıyaslayan ve padişahı küçük düşürür. Padişahın sıradan bir canlıdan farklı olmadığına vurgu yapmak için padişahın ihtişamıyla alay eder. “Ciharüşembe, Kâhtâne, setre ve fes” sözcükleri ile tarihsel sapma yaparken “cumhurrasi” sözcüğü de sözcüksel sapma yardımıyla yapılmıştır. “Cumhuriyet ve demokrasi” sözcüklerinin birleşmesiyle oluşturulan bu sözcükle şair, cumhuriyet ve demokrasi kavramlarının sözde kalması ile dalga geçer. Eloğlu, bu şiirinde de sonradan görmelikle savaşıma devam eder. Halkın kendi kültürüne, diline ve ahlakına sahip çıkmaması ve sırf kendisini Batılı göstermek uğruna düştüğü komik durumlara düşmesi ironiktir.

I

Zeyrek'ler beceriği Mustafendi'nin Göte'yle yaşıtlığı mı olurdu?
Horhor'daki yalvaç çınar çıtlattı da, duyuvermişim meğer...
Debelenip sürüne, siftine siftine gider
Ve severiz ki, udumuza eklenen o yedinci tel yine delirdi!

II

Sidik köpürür, atın da olsa, padişahın da, günlerden
ciharüşembe;
Ringo ringo şişeler mi, pop mu, yoksa Hâfiz Burhan mı
bağnaz?
Kimmiş o yağlı/sicim Köroğlu, kimmiş o kılaptan Ayvaz?
Yaşasın şu kaçınıcı cumhurrasi, çünküler, belkiler ve de acaba

III

Oğlanlarımız da oğlan ha... Kâhtâne çayırında , kâfir kız!

Tez ütöleyin setremi, fesime toz konmasın, rугanları cilalayın!
İndi mi ikindi, miğdem eziliyor, Ramazan'da bugünler
kaçıydı ayın?
Hayta Pîr Sultan'a daha mı darağacı; kadife hartanın neresindeydi Banaz?

IV

Serkildoryan'ın tûvana tramvaylara bakan akçıl kırlenti,
Niye biz geleli eflatuna çalıyır, a müsü, a madama?
Ama dosdoğru, ama yalan, döve/söve anlatırırlar adama;
Yoksa Zavallı Necdet de veremi gammazlamaya mı gitti?

V

Yoksa, camekândeki kişnişin mis gibi şamatasından mı
ürktünüz?
Ayol, ne kurşun dökülüyor, ne de Patrona Halil; telve
Falı bu, ayol...
Ahretliğimiz o zil/zıpıra vardığı'çün anadan doğma
kızoğlankız;
Öyle bit/yeniği kaftanın çulâkiliğine elbette hasırdan teyel!

VI

Neydi o, karga/tulumba nağrasa mıydı yürekcağzımda
hop eden?
Hayırdır inşallah'la katlayıp kitledim demir/baş kepenkleri...
Dillendikçe dillenen has/soframdaki paşa pezevenkleri;
Bu sağak seğirme mi? ah, hurmalar altındaki of Cemile'den...

(“Ninelere Dedelere Şiirler”, *Rüzgâr Ekmek*, B.Y.B., s. 336-337)

3. *Özel ironi*: Burada ne kurban ne de başka birisi tarafından niyetin belirlenmesi beklenmez. Amaç okuyucunun ironiyi çözmemesidir.

Şairin 1980 sonrası şiirlerinden olan *İs*, şairin ilk dönem şiirlerinden farklılık gösterir. Bu dönemden sonra daha kapalı bir yapıya bürünür. Uzun bir dönem sosyal eleştiri şiirleri yazan Eloğlu, bu şiirinde özel ironiye başvurur. Şiirde şair, söylemek istediklerini açıkça söylemez. Bu dönem şiirleri daha çok **İkinci Yeni** yapısında ilerler. *İs* şiirinde de şairin söylemek istediği anlaşılmaz. Arka arkaya sorular yönlendirir ancak cevap bulamaz. Okuyucu da şairin ne demek istediğini çözemez.

“-Buradan geçen bir balık gördünüz mü
-Hangi eylülde
-Geçen yaz
-Tüyleri hâlâ uçuyor işte”

(“Is”, Üsküdarlama, B.Y.B., s. 461)

İroni ile ironi yapan arasındaki ilişki açısından da dört sınıfa ayırır:

1. *Şahsi olmayan ironi*: Bu sınıfa giren ironi, ironi yapanla değil ironinin ne olduğuyla ilgilenir. En ayırıcı özelliği ironistin kişi olarak ortada olmaması ve sadece sesinin duyulmasıdır. İronist bir maskenin ardına saklanarak konuşur ve söylemek istediği ile söylediği arasında bir zıtlık oluşur ya da ironistin gerçek niyeti ile yarattığı karakter arasında zıtlık oluşuyorsa bu *şahsi olmayan ironiyi* temsil eder.

Şahsi olmayan ironiyle güçlendirilen *Fantiri Finton* şiirinde ahlaki yönden düşük bir kız tasvir edilir. Şiirin ilk kısmında kızın sonradan zenginleştiği ve anlamsız bir kendini beğenmişlik sergilediğini belirtir. Şairin şiirlerinde genellikle bu kesimi ele aldığı görülür. Eloğlu, bu şiirde sonradan görmeliğe ağır bir eleştiri getirir. Ancak bunu şaka yolla, dokundurmalarla yapar. Tek bir karakter üzerinden bütün burjuva kesimine göndermede bulunur. İki farklı hayatı da karşılaştıran şair, aradaki zıtlığı da ortaya çıkartır. Şiirde cahil ve sonradan görme bir kesim anlatıldığı için dil de şiire uyumlu şekilde yapılır. Şairin argo kelimelere en çok yer verdiği şiirlerindedir. Bu da şiirde karakterler ve dil arasındaki uyumu sağlar. Şiirin son iki mısraında Eloğlu, asıl vermek istediği mesaja dikkat çeker. Okumayan kişinin hayatta hayvandan farkının kalmadığını söyler. Şiirlerin ve kitap okumanın kişiyi eğiteceği inancında olan şair, sonradan görmelerin böyle bir dertlerinin olmadığını belirtir. Şiirlerinde zenginlikle değil, sonradan gören ve cahil zenginlerle uğraşır.

“Akşamüzeri balkona kuruldu muydu
Bacak bacak üstüne atıp cigarayı da yaktı mıydı
Şeytan diyor ki git, saçlarını dola eline
Bir sille bir tarafına, bir sile öteki tarafına
Piyango vurduysa vurdu
Kelleyi kulağı düzdünüzse düzdünüz
A şıfıntı, cakan kime

Ama olmuyor işte, Zeynep Hanımın hatırı var
Baksın Fatma'ya, baksın Muazzez'e

Reci yollarında kırılıyor zavallılar
 Bu hayatın baharındaymış da dünyayı ipelememiş
 Kırıştırdığı kâr kalırmış yanına
 Anasının karşısına geçip rakı içer bu kaltak
 Bir alay şatıfilliyi eve doldurup fing atarlar
 Kadının başına gelenler âhır vaktinde

Gitmesin efendim mecbur eden mi var
 Gitmesin Todori'nin gazinosuna
 Bok mu var Todori'nin gazinosunda
 Otursun evceğizinde anacığın yardım etsin
 Tahta silsin, kabı kacağı ovsun
 Madem ki okulu bıraktı, başka işi ne
 Kıçını kakıp kısmetini beklesin.

Ağda tutmasın bacağın kıllısı da iyidir
 O nane mollalar ne anlar kıllı bacaktan
 Pislik sarısından başka renk mi bulamadı saçlarına
 Hele entarisi... kıçı başı meydanda
 Oldu olacak bari bilmem nesini de göstereyin

Boş versin paraya pula
 Ona dost öğüdü hana hamama boş versin
 Tahsildar Cafer'in kızı o tacire vardı da ne oldu sanki
 Kime lafını ettimse kim bu Selma Hanım? diye soruyorlar
 Orospunun biridir diyemezsin ki
 Bu da tutmuş, bir mühendis koymuş aklına
 Güze doğru evlenecek de, Amerika'ya gidecekler
 Ona kitaplar okutmalı, şiirler ezberletmeli
 Hayvan gelmiş bari hayvan gitmesin

(“Fantiri Fitton”, *Sultan Palamut, B.Y.B.*, s. 81-82)

Sonradan görmeliği tarif ettiği şiirlerinden biri olan *Xavier Cugat*, şairin ironik şiirlerinin arasında yer alır. Şahsi olmayan ironi yöntemi kullanılmıştır. Sevgilisine zengin olduğunu ispatlamaya çalışan bir gencin düştüğü komik durum anlatılır. Şairin yarattığı karakter zengin olmuştur. Bu zenginlik okuyarak ya da çalışarak kazanılmış bir zenginlik değildir. Etrafa hava atabilmek için hayvanlarını satıp para kazanır. Kazandığı para ile dönemin zenginlerinin yaptığı şeyleri yapmaya çalışır. Şair, şiirde halk ağzını

kullanarak yarattığı tipin cahilliğini de ortaya koyar. Kişiyi sonradan giydirilen bu giysi maalesef onun özünü değiştirmeye yetmez. “Sarmak, gitmek, almak, vermek” gibi fiilleri lehçe ve ağız sapması ile “saram, gidem, alam ve verem” şeklinde kullanır. Yarattığı tiple bu şekilde alay eder ve ironik bir durum ortaya çıkar.

“Amma da yaptın şıllık kız,
Dağlıysak, insan değil miyiz yani?
Davarları sattık; vurduk üçbini,
Öküzleri sattık; vurduk beşbini,
Bu parayı mezara mı götüreceğiz?
Hele gel, seni vizon pöstekilere saram;
Koluma takıp, Kervansaraya gidem;
Sana Chat-Noirlar alam mı;
Kokluyanın burnu düşsün.
Joze İturbiden Xavier Cugatdan
Sana pilak alam mı?
O çalsın, sen tepinedur..
Seni eşek sütünden banyolara yatırıp,
Camelini binliklere yakam mı?
Naylonuna ne verem?”

(“Xavier Cugat”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 55)

Şair, *Padişah Sayesinde* Osmanlı Dönemi’ni alaya alır. Osmanlı Dönemi’nde paşaların, beylerin yaşadıkları konaklar ve hayatları tasvir edilir. Osmanlı’nın paşalarına ve beylerine sundukları hayatı gözler önüne serer. Toplumun bu kesimi rahat ve zenginlik içinde yaşarken sıradan insanlar yoksulluk içinde yaşar. Şair, bundan rahatsızlık duyduğunu şahsi olmayan ironiyi kullanarak belirtir. Şiirin ilk dört kıtasında paşaların yaşadıkları tasvir edilirken dördüncü kıtanın sonunda bunların hepsinin “Padişah Sayesinde” olduğuna özellikle vurgu yapar. Şiirin gidişatından bunun bir lütuf olduğu düşünülse de padişahlık sistemini eleştirilir. Şair, söylediğinin tersini kasteder. Şiirin devamında Osmanlı’da yaşanan rüşvet olaylarına dikkat çekmek ister. Bu dönemde rüşvet vermeden insanların hiçbir işlerinin halledilemediği herkes tarafından bilinir. Bu durumdan rahatsızlık duyan şair, Rüstem Paşa’dan yola çıkarak bütün Osmanlı cephesinde yaşananlara ağır bir eleştiri getirir.

“Rüstem Paşa konağında
Işıklar yandı

İnce eşya ışıdı
Saat sekizde

Çil tekerlek yokuşta
At araba beleşten
Gelip durdu yavaştan
Tantanalı kapıda

Gelen konuk bey paşa
Ayakları öpülmüş
Konağın içi gümüş
Yüz altına bir neşe

Ut ustası ut başında, telinde
Akord işi kırtarak
Kırk tane güzel uşak
Sofra dışında

O mübarek yaz gecesinde
Tez vurulmuş sülün yedik
Kâh soyunduk kâh giyindik
Padişah Sayesinde

Kavuk sallamayana yazık
Hanım kız, okumuş kız
Siz o babadan değilsiniz
Doğrusu kalbiniz bozuk

Rüstem Paşa'nın gençliği
Sedirde geçti
Lale sümbül devrinde
Tahta kılıç belinde”

(“Padişah Sayesinde”, Düdüklü Tencere, B.Y.B., s. 24)

Yeme De Yanında Yat şiirinde hayatında hiç çalışmamış hazır para yiyen bir tip ele alınır. 1945 ve 1950 yılları arasında köylü ile şehirde yaşayanların arasındaki farklılıklar anlatılır. Köye gelen hazır yiyen bir şehirli ile köylüler arasında geçen diyaloglar şaşırtıcıdır. Eloğlu, bu ikilikle şahsi olmayan ironiyi kullanır ve dönemin

iktidarını eleştirir. İstanbul dışına çıkmamış aydınlar köylülerin çok iyi hayat sürdüğünü düşünür. Anadolu’da hayatın ne kadar zor olduğu ise ancak İstanbul’a çıktıklarında anlaşılır. Türkiye’de pek çok aydın uzun süreler sadece İstanbul’u anlatmış ve İstanbul’dan dışarı çıkmamıştır. Aydınların Anadolu ile tanışması büyük bir hayal kırıklığıdır. Anadolu insanının yoksulluğu, cahilliği ve unutulmuşluğu ancak aydınların Anadolu’yu gördüklerinde anlaşmıştır. *Yeme De Yanında Yat* şiirinde de böyle bir durum tasvir edilir. Hayatında hiç çalışmamış, babasının zenginliği ile geçinmiş derdi olmayan bir karakter ilk defa ülkenin gerçeği ile yüzleşir. Hazır yiyici köylülerden sürekli isteklerde bulunurken köylünün sabrını zorlar. İsteddiği hiçbir şeyin kitaplardaki gibi olmadığını da anlamamakta direnen genç, köylüleri aşağılamaya çalışırken kendisini komik duruma düşürür. “Sahici köylü müsünüz siz?” sorusuna “sayenizde” cevabını veren köylülerin durumlarından zenginleri sorumlu tuttıkları anlaşılır. Şehirden gelen genç ise devletin köylüye her türlü olanakları sağladığı konusunda emindir ve köylünün doyumsuz olduğunu düşünür. Eloğlu, şiirde bu iki farklı durumu yaratarak gerçeği ortaya çıkartır ve okuyucu neyin gerçek olduğu bulur. Doğru ya da yanlış yargılanmaz, okuyucu işaretlerle doğruyu bulur.

“Sevgili okuyucular, 1948’in yazında,
 Gelip de Zehirdiken köyünü görmeliydiniz...
 Ama, görmediğiniz, belki de iyi oldu;
 Olur a, yüreğinize inerdi;
 İnce hastalıklara yakalanıp,
 Sıran sıran ölürdünüz!
 Hüsmen Ağada kan yok, bitinde kan yok;
 Çapa dönüşü yemiş rüzgârı, yemiş rüzgârı,
 Ölüm döşeğine uzanacomuş;
 Satlıcana tutulmuş gelin, gözleri dönük kömüş;
 Mısırlar, susamlar yerle yeksan;
 Kel toprağın dili,
 Nah sana... bir karış uzamış!

17 Temmuz Perşembe, akşamüzeri;
 Köye, Mehmet Faruk’un ANADOLU şiirini okumuş,
 Meraklı bir başıbozuk geldi;
 Ahırın bitişiğindeki ahlat ağacının altına dizildiler;
 Zülfiyâre dokunacak kısımları atarsak,

Şöyle bir konuşma oldu:
 Siz sahici köylü müsünüz?
 Eh, sayenizde öyleyiz.
 Bakalım beni nasıl ağılayacaksınız?
 İşi oluruna bağlamak yok, efendiler;
 İlkten gül kokulu bir sedir isterim,
 Peşinden bir damacana rakı;
 Siz benim gözüme baksanıza efendiler;
 Bir damacana rakı,
 Ancak kuzu dolmasıyla içilir;
 Sucuklar, kaz ciğeri, envai çeşit turşular;
 Sofranın yanında bir davul zurna;
 Ha, ne dersiniz?
 (Köylüler verecek cevap bulamazlar)
 Anlaşıldı, sukût ikrardan gelir...

Bu başak sahici başak mı?
 Buyur?
 Bu başaklar sahici başak mı diyorum.
 Yani ne demek istiyorsun hemşerim;
 Yel üfürdü, su götürdü; buna hükümet netsin?
 İlkten tohum çürüdü; buna hükümet netsin?
 Akşam oldu; buna hükümet netsin?
 İşte efendilik beratımız,
 İşte kooperatif makbuzları,
 İşte sıtma haplarımız;
 Büyükler bizi düşünmez mi sanıyorsun!
 (Başbozuk zılgıtı yiyince, öfke topuğuna çıkar)
 Şimdiden ekilir mi bu tohum?
 Beş haneli köy buraya kurulur mu?
 Hani söğütlük, hani pınar;
 Göğünde turnalar hani?
 El gün içine çıkar mı şimdi bu köy?
 Şu ovanın rengine bakın,
 Sarısı sarı değil, yeşili yeşil değil;
 Bulutu toprağından zibidi!
 (Sinirleri yatışınca etrafını şöyle bir kolağan eder)
 Şu yarı çıplak herif kim?

Bir çoban.
 Sahici çobanlardan mı bari?
 Allah, Allah, o kadarını biz ne bilelim?
 (Öteki kıs kıs güler)
 Bir kaval çalsın da dinleyelim.
 (Arayıp tararlar ama, kaval bulunmaz;
 Başıbozuk dudak büküp başka lafa geçer)
 Senin gözündeki ne?
 Trahom
 Senin ciğerindeki ne?
 Verem.
 Senin avurdundaki ne?
 Latilokum.
 Tahmin etmiştim zaten...
 Dur, aklıma gelmişken onu da sorayım:
 Şu ağacın bülbülü nerde?
 Bülbül mü? Bülbül de ne?
 (O esnada katıra yüklenmiş bir ölü getirirler)
 Bu da nesi?
 Bu bizim Dönükgöz İzzet'in babası;
 Çakır Fadime'yi alıvermemiş oğluna,
 Bir eşek, iki ölçek unla başından savamamış;
 İzzet de o uykudayken nacağı çalmış boynuna!
 Oğlu babasını vurdu ha?
 (Başıbozuk pısınca, köylülerin akli başına gelir)
 Hemşerim, sen kimsin be?
 Ben İstanbul'dan gelme,
 Emirgân güzeli Vuslat'tan doğma,
 Ben bütün insanları seven,
 Vatani için deli divane olan,
 Ben alınterine âşık,
 Okumuş, allâme kesilmiş,
 Milyon nüsha basılmış,
 Gidinin oğlu Gümüş...
 Peki ama, sen ne iş yaparsın be hemşerim?
 Ben (ne dese beğenirsiniz)
 Ben hazır yerim!"

(“Yeme De Yanında Yat”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 63-65)

Toprak şiirinde ahlaki yönden zayıf bir karakter ele alınır. Burjuva sınıfına mensup olan kişilerin ahlaksız yollarla zengin oluşu alaya alınır. Karısını ve kızını peşkeş çekecek kadar ahlaki düşük olan bu karakterin para için her şeyi yapabileceği anlaşılır. Şiirin giriş kısmında bu karakterin yaptığı yolsuzluklar ve ahlaksızlıklar anlatılır. İkinci kısımda ise şair, bunun bedelini ödetmek ister. Yaratılan bu tip kendi insanını hor görür, haraç keser ve ülkesinin çıkarlarını kendi çıkarlarının üzerinde tutar. 1950’li dönemlerde bu tarz kişilerin türemesiyle Eloğlu şiirlerinde genellikle bu karakterlere yer vererek konuya mizahi bir bakış açısı getirir. Şahsi olmayan ironi ile etkiyi arttırdığı bu şiirinde de dönemin önemli bir sorunu olan sosyal yozlaşmayı dile getirir.

“Belki Ada’daki köşkü üstüne yapacak
Karısını kızanını peşkeş çekecek belki
Ayaklarına kapanacak şöylelemesine
Benim bildiğimse rüşvet teklif eder
Şölenler adar rakılı makılı
Kanma sakın

Ense köküne vur bir odun
Yüzükoyun kapaklansın deyyus
İnsanını hor gördüğü
Somununu haraca kestiği
Bağımsızlığına diş bilemediği
Şu toprağı öpsün”

(“Toprak”, *Sultan Palamut, B.Y.B.*, s. 86)

Yaşama umudunu hep ayakta tutmaya çalışan Eloğlu, *İnat* şiirinde bunu bütün engellere rağmen yapmayı hedefler. Teknolojinin insan hayatında önemi olduğu kadar zararlarının da olduğunu şiirinde yineler. Teknoloji sadece hayatımızı kolaylaştıran bir unsur değildir. Teknolojiyle beraber silahlar, zehirler vb. insan hayatını tehlikeye sokan unsurlar da ortaya çıkar. Atom bombasının bulunması birçok insanın hayatının son bulmasına ya da sakat kalmasına neden olmuştur. Etkileri sadece atıldığı dönemde değil günümüzde bile devam etmektedir. Şair, dünyada bu kadar çok olumsuzluğa rağmen insanoğlunun nasıl yaşadığını da şaşkınlık içinde izler. İnsanlar hep birilerinin çıkarları için öldürülürken nasıl olur da hâl ayakta kalabiliyorlar endişesini duyan Eloğlu, yine de bunlara inat fikirlerinden, özgürlüğünden ve kendinden vazgeçmeden yaşamayı öğütler.

“Hâlâ sağ mısın, ulan?
 Hâlâ yaşamak üzerine mi,
 İnatçı deyyus?
 Zehir kim için icat edildi ulan?
 Ucu ilmekli ip niye icat edildi?
 Marsık,
 Elektrikli sandalye,
 Galata kulesi,
 Atom?”

(“İnat”, *Sultan Palamut, B.Y.B.*, s. 94)

Şiirlerinde her daim Türkçeye önem veren Metin Eloğlu, *Bilen Bilene* şiirinde dilimizi yanlış kullananları eleştirir. Hz. Süleyman’ın bütün canlıların dillerini bilmesine göndermede bulunur ve kendi halkımızın diline hiç değer vermediğinden yakınır. “Kimi Türk Frenkçeyi ana dili gibi biliyor” ifadesinde kendi dilini küçümseyen kişileri eleştirir. “Kimi Türk Türkçeyi bilmemeyi biliyor” ifadesinde Türkçenin insanlar tarafından nasıl katledildiğine dikkat çeker. Şair, bu kimselerle alay eder ve ortaya ironik bir durum çıkar. Türklerin gösteriş olsun diye Batı dillerini yüceltmesi ve dilimize önem vermemesi şair için trajikomik bir durumdur. Şiirde şahsi olmayan ironi ile de söylemek istediklerine vurgu yapar.

“Hazreti Süleyman bütün dilleri biliyor
 Kul dili kurbağa dili
 Arıca sıçanca puhaca
 Kimi Türk Frenkçeyi ana dili gibi biliyor
 Kimi Türk Türkçeyi bilmemeyi biliyor
 Sen beni biliyorsun
 Ben seni”

(“Bilen Bilene”, *Sultan Palamut, B.Y.B.*, s. 96)

2. *Kendini azımsama ironisi*: İronistin gerçek olmayan kimliğinin ironinin oluşumunda önemli bir rol oynamasıyla oluşan ironidir. Kendini azımsama ironisi, Sokratik ironi ile örtüşür. Burada ironist, karakterini çok cahil, saf, aşırı hevesli rollere sokarak yaşanan ikiliği ortaya koyar. Genellikle *şahsi olmayan ironi* ile birlikte kullanılır. Abartılı ve eksilteli ifadelerin olduğu metinlerde daha çok yer alır.

Şahsi olmayan ironi ve kendini azımsama ironisiyle yapılan *La Grand Parmak La Porte* şiirinde yüzeysel şekilde algılanan Batı ile bizim kültürümüz arasındaki farklılık ortaya çıkartılır. Batılı yazar, şair ve ressamlarla beraber bizde Batı yanlısı yazarları da sözde över. Eloğlu'nun övgüsü gerçek değildir, o söylediklerinin tam tersini ima eder. Şairin bahsettiği Şermin, Hayrünisa ve Saadet Hanımlar sıradan insanlardır. Ancak bu kadınlar kendilerini çok bilgili ve kültürlü göstermek uğruna komik duruma düşerler. Metin Eloğlu da onların bu durumuyla dalga geçer. Şairin eleştirdiği kişiler sadece bu kadınlar değildir. Türkiye'de bu tipte yaşayanlara bu örnekle göndermede bulunur. Eloğlu, şiirde Türkiye'nin önemli şairlerinden Yahya Kemal'i okumak yerine Verlaine ve Baudelaire'in adını anmaları, Bedri Rahmi ve Balaban yerine Salvador Dali'yi sokakta görmeleri, halk tiyatrosunun önde gelenlerinden Dümbüllü'yü değil de Batı tiyatrosunun öncülerinden Muhsin Ertuğrul'u karşılaştırır ve farklılıkları ortaya koyar. Eloğlu, Batı anlayışına karşı değildir. Şairin dalga geçtiği insanların sadece gösterişte Batı anlayışına yönelmesidir. Bu insanlar köylüdür ya da cahildir ancak kendilerini Batılı göstermek uğruna Batı'nın aydınlarının ismini anarak komik duruma düşerler.

Şiirde ironi başlık ile başlar. Fransızca olan "Le Grand" ve "Le Porte" sözcüklerinin arasına Türkçe "Parmak" sözcüğü getirilerek yazımsal sapma yapılmıştır. Şair, bu tür sapmalar yaparak Türkçede yabancı kelimeler kullanımının yaygınlığına da dikkat çekmek ister.

"Sevgili Şermin, Hayrünisa, Saadet Hanım;
 Bu memlekette aydın karı yok! diyen efendiler;
 Geçerken şöyle bir uğrayın perşembeleri,
 Vallah topunuzla sidik yarışı eder...
 Mozart hatırlatınca da, Beethoven ezber;
 Matmazelinden mandolin dersi almış kadın.
 Heykel hususunda alkışı milyon değer;
 Şahitler: Dökümcü İzak'la Despieau'nun baldızı, canım...
 Sen kim oluyorsun, ben kim oluyorum, o kim oluyor?
 Koskoca Yahya Kemal'e tenezzül etmemiş kadın!
 Ayaküstü Verlaine, yatağa girince Baudelaire...
 Dikkat edin, pörsümesin kauçuk memeleri,
 Şurasına yastık, burasına minder...
 Bedri Rahmi'ymiş, Balaban'mış... boş verir öyle şeylere;

Salvador Dali'yi sokakta görmüş kadın!
 Gitse gitse Muhsin'e gider,
 Dümbüllü'ye gitmez tabii
 Comédie-Française seyretmiş kadın.
 La grand parmak la porte, yaaa, ne sandın?
 Gâvurcanın ruhunu bilirmiş meğer!
 Sanatsever, oğlansever, kızsever...
 Kendisi kısır, kocası hadım.

Ne de olsa Avrupa görmüş kadın!"

(“La Grand Parmak La Porte”, *Sultan Palamut*, B.Y.B., s. 84)

3. *Saflık ironisi*: İronist izleyiciden uzaklaşır ve sözcüsü olarak saf bir karakter çizer. Bu karakter zeki olanların göremediklerini görür. Türk edebiyatında Keloğlan böyle bir karakteri temsil eder.

4. *Dramatik ironi*: Burada ironist tamamıyla devreden çıkar ve ironik bir durumu tasvir eder. *Dramatik ironi* daha çok tiyatro ve roman türünde görülür. En önemli özelliği kurbanın henüz başına geleceklerden habersiz olup seyircinin bunu bilmesidir.

Osmanlı Dönemi'nin eleştirdiği şiirlerinden biri olan *Padişahın İzniyle*, hareme zorla getirilen kızların mağduriyeti anlatılır. Dramatik ironi ile yazılan şiirde Tatar Ayşe gıyabında bütün harem kızlarının padişahlara sunulması tasvir edilir. Haremden bir kız seçilir, yıkanır, temizlenir ve padişaha sunulur. Kız istemediği hâlde padişahın emri yüzünden onun cariyesi olur. Çünkü isyan etmenin bedeli ölümdür. Şiirin son iki mısraında Eloğlu, söylemek istediklerini benzetme yoluyla söyler. Osmanlı Dönemi'ndeki düzensizlikleri bu yolla dile getirir ve eleştirir.

“Yatsıyla imsak arasında
 Gizli ferman bilindi
 Tatar Ayşe soyundu
 Harem dairesinde

Padişahın izniyle
 Tatar Ayşe güzeldir
 Yıkadı sildi natır
 Daha gündüz gözüyle

Daha neler de neler
 Sakala boncuk dizili
 İğreti uçkur çözülü
 Tatar'ı içeri koyver

Herifin erkeklığı üstünde
 Elleri Ayşe'ye doğru
 Naçarlık içinde Ayşe'nin ömrü
 Pencere karşısı cellatlı kule

Gazap işi olağan
 Ahırda kırk tane katır
 Uzak duranın hali haraptır
 Bir yol kuruldu şölen

Şölenin yanında döşek
 Dün gecedен gül kokulu
 Bu ne iştir Allah kulu
 Vurulmuş ceylanla sırmalı eşek”

(“Padişahın İzniyle”, *Düdüklü Tencere*, B.Y.B., s. 26)

Sanat yaşamının her döneminde ironi tekniğine yer veren Metin Eloğlu, ilk dönem şiirlerinde genellikle toplumsal sorunları, burjuvanın sonradan görmeliği, yozlaşma vb. konulara eleştiri getirirken ikinci döneminde ise bireysel konulara değinir. Bu teknik onun ilk şiirlerinde açık ve anlaşılır olarak görülürken sonraki şiirlerinde daha kapalı ve anlaşılması güçtür.

SONUÇ

Türk sanat ve şiir dünyasında 1951 yılından sonra adını duyuran Metin Eloğlu, 1950 sonrası gelişen edebiyatımızda mizahi şiirleri ile dikkat çeker. 1961'den sonra özellikle 1975'te şiirinde önemli ölçüde değişimler görülür. İmgeye, soyuta, sapsmalara önem verdiği dönemlerde bile yöresellikten, ulusallıktan hiçbir zaman vazgeçmez. Onun için önceleri toplumu anlatmak birincil amaç olmuşsa da daha sonraları bunu ancak öz dilimizle başarabileceğine inanır. Bu değişim onun hayatında bir süreç ve bir birikimden sonra olur.

Onun sanatında Garip ve İkinci Yeni etkisi görülür. Sanat yaşamının ilk zamanlarında Garip etkisi açıktır. Dilinin sade ve açık oluşu onu Garipçilere yaklaştırır da bu akıma bağlanmaz. Şairin sanat hayatının ikinci dönemi olarak nitelendirebileceğimiz İkinci Yeni etkisinin olduğu dönemde de bu akımın temsilcisi olmaz. O bu iki sanat anlayışından da yararlanarak kendine özgü bir sanat anlayışı yaratır. Bu özgünlüğün içinde mizahın yeri büyüktür. Eloğlu'nun mizahı sanat hayatının her döneminde değişerek ve gelişerek kendisini gösterir.

Mizah, olayların gülünç, alışılmadık, çelişkili yönlerini ortaya koyarak söz konusu olayların üzerine düşündürme, eğlendirme ve güldürme sanatıdır. Mizahı kuvvetli bir söylem üretme ve anlam yaratma aracı olarak gören Eloğlu, söylemek istediklerini her zaman mizah sınırları içinde ortaya koyarak şiirinin yapısını âdeta mizahla iç içe oluşturmuştur.

Türk şiirinde Garip akımıyla birlikte mizahi şiirdeki yoğunluğunu arttırmıştır. Eloğlu'nun çalışmaları da bu sürecin devamıdır. Metin Eloğlu'nun şiirinde mizah yapmak amaç olmamasına rağmen şiirinde mizah yapmaktan vazgeçmez. Şiir anlayışı zaman içinde pek çok değişikliğe uğrar ama değişmeyen belki de tek şey mizahi söyleyiştir.

Metin Eloğlu'nun şiirlerinde önemli bir yer tutan mizahın çeşitleri çalışmada ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Bu türlerin onun şiirinde nasıl değiştiği ve gelişim gösterdiği tespit edilmiştir.

Mübalâğa, teşhis, argo, çok anlamlılık, teşbih, tezat, müşakele, iştikak, alışılmamış bağdaştırma, değiştirim ve ironi gibi mizah türlerinin şairin şiirlerinde diğer tekniklere göre daha önde olduğu söylenebilir.

Eloğlu'nun şiirlerinde mübalâğa sanatı yoğun olarak görülen sanatlardan biridir. Bu sanatın kullanılmasının amacı, devlet düzenindeki olumsuzluklara, toplumsal yaşamdaki aykırılıklara ve halkın yozlaşmasına dikkat çekmektir. Özellikle toplumcu gerçekçiliğin dikkat çektiği toplumsal sorunlar, zaman zaman bu anlayışa meylettğini bildiğimiz Eloğlu'nun şiirinde mizahi yolla sunulur. Bu sorunlara dikkat çekmek ve anlam yoğunluğu yaratmak için çoğunlukla mübalâğa sanatından yararlanır.

Şair, mizahi şiirlerinde öncelikle dikkat çekmek istediği sorunu ele alır ve bu sorunların sıradan olaylarmış gibi görünmesini sağlar. Şiirin sonunda ortaya çıkan imge komiktir. Bu tür şiirlerinde şairin yarattığı karakterler de komiktir. Karakterlerin fiziksel ve ruhsal tarifini abartarak anlatır, onları alaya alır ve küçük düşürür. Eloğlu, alay ettiği tipleri ya da olayları düzeltmek için bir çaba harcamaz sadece bu sorunlara dikkat çeker.

Şiirlerinde vazgeçemediği diğer bir mizah türü argodur. Toplumsal durumları alaya alarak eleştiren şair, bu şiirlerde en büyük desteği argo kelimelerden görür. İlk şiir kitaplarında argonun daha yoğun olarak kullanıldığı görülür. Genellikle yozlaşmış, fakir ve sonradan görme insanları şiirlerine konu etmesi onu dil açısından da etkiler. Bu sebeple şiir ile karakter arasındaki uyumu sağlamak amacıyla argoya başvurur. Hitap ettiği kitleye onların diliyle seslenmeye çalışır. Argo, onun şiirlerinde ironinin şiddetini azaltır. Ağır şekilde eleştirilen bazı tipler, argo aracılığıyla alaya alınır ve komik bir durum ortaya çıkar. Bu yüzden Eloğlu'nun şiirinde argo kelimeler okuyucuya itici gelmez.

Metin Eloğlu'nun argo aracılığıyla gerçekleştirdiği şeylerden birisi de divan şiiri ve Osmanlı Dönemi'ni alaya almaktır. Eloğlu, her fırsatta Osmanlı Dönemi'ni eleştiri fırsatını kaçırmaz ve bazı şiirlerinde argo kelimelerin yardımıyla bu döneme ve dönemde yaşananlara ağır eleştiriler getirir.

Eloğlu'nun şiirlerinde az görülen mizah türlerinden biri çok anlamlılıktır. Çalışmada şairin sadece iki şiirinde çok anlamlılığa başvurduğu görülür. Onun bu türü kullanmasındaki amaç, diğer şiirlerinde olduğu gibi burjuva kesimini eleştirmektir.

Yarattığı bu burjuva karakterlerle çok anlamlılık yardımıyla alay eder ve onların zenginlik sonrası içine düştükleri sonradan görmelik ve züppelikle dalga geçer.

Şair, mizahının etkisini arttırmak için teşbih sanatından oldukça çok yararlanır. Gözlem yeteneği kuvvetli olan şair, doğada var olan her canlıdan yararlanmak ister. Teşbih yardımıyla şiirini sıradanlıktan kurtarır. Mizahi şiirlerinde kullandığı teşbih sanatında uygunsuz ve abartılı benzetmeler yaparak yarattığı karakterlerle ve olaylarla dalga geçer ve eleştirmek istediği noktalara dikkat çeker. Şiirlerinin bazılarında bu sanatı kullanarak Osmanlı Dönemi'ni toplumsal, siyasi, zihni pek çok yönünü ve kendi döneminde iktidar olan Demokrat Partiyi özellikle uyguladığı siyasi baskılarla eleştirir. İlk dönem kitaplarında daha belirgin benzetmeler kullanan şair, ikinci dönem şiirlerinde daha soyut ve karmaşık teşbihlere yer verir.

Teşhis sanatını ise genellikle şiir sanatında kendisine ters gelen yapıları eleştirmek için kullandığı görülür. Şiiri ya da şiir unsurlarını kişileştirerek söylemek istediklerini ironik bir şekilde vermek ister.

Tezat sanatı Metin Eloğlu'nun şiirlerinde önemli bir unsurdur. Eleştirmek istediği pek çok toplumsal konuyu tezat yardımıyla açığa çıkarmak ve yanlışa gönderme yapmak ister. Mizahi şiirlerinin ana teması olarak ele alabileceğimiz burjuvazi yaşam, toplumsal yozlaşma, ahlak düşüklüğü, sosyal ve siyasi yaşamdaki düzensizlikler gibi konuların anlatılmasında tezat önemli bir noktayı oluşturur. Şiirlerinde genellikle iki farklı durumu ayrı ayrı ve sıradan bir olaymış gibi ele alır. Şiirlere bu açıdan bakıldığında anlatılan konuda bir sıkıntı olmadığı düşünülürken okuyucu tezat yardımıyla gerçeklerle yüzleşir. Şiirlerin isyan etmeyen şair, ortaya koyduğu sorunlara bir çözüm üretmez şairin asıl amacı sadece bu sorunlara dikkat çekmektir. Şiirlerde tezat sanatı diğer sanatlarla da kullanılmış ve şiirlerin etkisi daha da arttırılmak istenmiştir. Eloğlu'nun ilk dönem şiirlerinde oldukça fazla yer alan öyküleme sanatına da en çok tezat sanatının kullandığı yerlerde rastlarız.

Müşakele ve iştikak sanatı mizahi şiirlerde çok fazla görünmemekle beraber yine de zaman zaman kullanılır. Şair, bu sanatlardan genellikle ikinci dönemi diye adlandırdığımız dönemde yararlanır. İkinci Yeni etkisinin görüldüğü bu dönemde Eloğlu, söylemek istediklerini açıkça ifade etmez ironi ve diğer sanatların yardımıyla

daha kapalı bir anlatıma başvurur. Toplumsal olaylardan ziyade daha bireye dönük konulara yer verdiği de görülür.

Sanatında diline her zaman önem veren Metin Eloğlu, alışılmamış bağdaştırmalar yardımıyla söylediklerinin etkisini daha da arttırmak ister. Modern edebiyatımızda İkinci Yeniciler tarafından ilgi gören alışılmamış bağdaştırmalar, dilin daha kapalı bir hâl almasına neden olur. Şairin ikinci dönem şiirlerinde alışılmamış bağdaştırmaların arttığı görülür. Daha kapalı ve bireysel şiire yönelen Eloğlu, dikkat çekmek istediği konuları alışılmamış bağdaştırmalar sayesinde kuvvetlendirir. Şairin, şiirinde kullandığı her alışılmamış bağdaştırmanın mizahi bir anlam taşıdığını düşünmek yanlış olacaktır. O, genellikle dalga geçmek ve herhangi bir konuya ya da soruna dikkat çekmek için bu yöntemle başvurur. Kurduğu alışılmamış bağdaştırmaların ardında gizlenen konu okuyucunun şiir üzerinde daha çok düşünmesine neden olur. Şairin amacı da budur. İnsanları düşünmeye zorlamak.

Eloğlu, alışılmamış bağdaştırma yardımıyla çoğu aydının değinemediği ya da dokunamadığı kutsallıkları eleştirir ve alaya alınır. Toplumumuzun düşünmeden körü körüne dinî inançlarına tapmasından rahatsız olan şair, onların bu durumları ile alay eder. Amacı insanların dinî inançları ile dalga geçmek değil, toplumun ve bireylerin önce düşünmesi ve sorgulamasını sağlamaktır.

Metin Eloğlu'nun şiirlerinde saptanan ve çalışmanın en önemli kısmını oluşturan sanat ironidir. İncelemede öncelikle bu kısım ele alınmış ve ironi sanatı açıklanmaya çalışılmıştır. Yöntemleri maddeler hâlinde açıklanmış ve şairin şiirleri bu maddeler uygun olarak incelenmiştir.

Şairin şiirlerinde ironi sanatı, genellikle toplumsal olaylar ve halkın içinden seçtiği karakterler ele alınır. Burjuvanın yozlaşmış yaşam biçimi, fakir insanların hayat mücadelesi, işsizlik, sınıf atlama mücadelesi, körü körüne kadercilik, hürriyet ve eşitlik kavgası ve hükûmet baskısı gibi konulara dikkat çekilir. İronik şiirlerinde genellikle toplumcu gerçekçi bir tavır sergiler. Şair, toplumcu gerçekçilerin arasında sayılmaz ancak toplumsal şiirleriyle oldukça dikkat çeker. Bu sebeple toplumcu gerçekçi bir tavır sergilediği söylenebilir.

Eloğlu, ironi sanatını şiirlerinde tek başına kullanmaz. Diğer sanatlarla bir arada kullanarak ironiyi kuvvetlendirmeye çalışır. O, şiirlerinde bağırmanın, kılıç

kuşanmamış, kan dökmemiş sadece yüzlerde acı bir gülümseme bırakmıştır. İroni onun şiirinde vazgeçilemez bir öge olarak yer almaz; ancak sanat hayatının her döneminde sıklıkla başvurduğu bir tekniktir. Şairin ironik şiirlerinde ele alınan sorun bir çözüme ulaştırılmaz ya da çözüm yöntemleri geliştirilmez. Genellikle “öyküleme” yöntemi kullanılırken ironiye başvurulur.

İroni türlerinden en fazla şahsi olmayan ironiden yararlandığı tespit edilmiştir. Açık ironi ve kendini azımsama ironisi şahsi olmayan ironiden sonra en çok kullanılan ironi türüdür. Eloğlu, ilk döneminde genellikle açık ironiyi kullanırken ikinci döneminde özel ironi ve kapalı ironiye de yer verir.

Türk edebiyatının mizah alanında önde gelen şairlerinden Metin Eloğlu hiçbir akıma bağlı olmadan şiirlerini yazmıştır. Onun şiirlerinde, Garip ve İkinci Yeni akımlarının etkisi derinden derine hissedilir ancak onu bütünüyle bu akımların içine dahil etmek doğru olmaz. Bir tarzın içine sokmak gerektiğinde onu ilkin mizahi şiirin içine sokmak gerekir. Mizahi şiirlerine Garip etkisiyle başlayan Eloğlu, bu tutumunu kendine ait şiir özelliklerini de ekleyerek başarılı bir şekilde sanat hayatı boyunca devam ettirir. Türk şiirinde mizahın gelişmesinde büyük bir emeğe sahip olan Eloğlu, Garipçilerden sonra bu türün unutulmamasını ve yeni nesillere taşınmasına yardım eden şairlerin başındadır.

Türk şiirinde eskiden beri var olan mizah türünün gelişmesinde önemli bir aşama olarak görülen şairin değeri maalesef döneminde pek anlaşılammıştır. Mizahi şiire kattığı yenilikler Garip ve İkinci Yeni arasında sıkışıp kalmış ve o dönemde çokça ses getiren bu akımlar Metin Eloğlu'nun geri planda kalmasına yol açmıştır. Son dönemlerde gizli kalan bazı önemli şairler, şiir severlerin ve akademisyenlerin yeniden dikkatini çekmektedir. Eloğlu da bu şairler arasındadır ve şiiri üzerine önemli çalışmalar yapılmaktadır. Bu çalışma da mizah şiirinin anlaşılması ve gelişmesinde önemli bir basamak olarak gördüğümüz Metin Eloğlu' nun değerinin daha da iyi anlaşılmasına katkı sağlamak amacıyla yazılmıştır.

KAYNAKÇA

DERGİLER

ATAÇ, Nurullah, “Önsöz”, *Varlık*, s. 437, Eylül 1956.

AYHAN T., Baki, “Eloğlu ve Şiir ve Argo”, *Merdiven Şiir*, s. 8, Nisan-Mayıs 2006.

BALIK, Macit, “Metin Eloğlu”, *Türk Dili*, s. 700. Özel Sayı, Nisan 2010.

BATMANKAYA, Murat, “Garip’in Nesebi Sahih Tek Çocuğu: Metin Eloğlu”, *Varlık*, s. 1086, Mart 1998.

BATMANKAYA, Murat, “Garip’in Nesebi Sahih Tek Çocuğu: Metin Eloğlu”, *Merdiven Şiir*, s. 8, Nisan-Mayıs 2006.

BERK, İlhan, (Söyleşiyi yapan: Orhan Koçak, İskender Savaşır), “İlhan Berk’le Söyleşi”, *Defter*, s. 1, Kış 1992.

BERK, İlhan, “İnferno ’93”, *Gösteri*, s. 148, Mart 1993.

BEZİRCİ, Asım, “Yara Deşildikten Sonra”, *Yeni Dergi*, s. 36, Eylül 1967.

BUYRUKÇU, Muzaffer, “17. 4. 1969”, *Papirüs*, s. 35, Mayıs 1969.

CANTEK, Levent, “Çöküş Sürecinde Osmanlı Mizahının Kritiği”, *GülDiken*, s. 24, Yaz 2001.

CELAL, Metin, “Metin Eloğlu; Kendine Has Bir Şair”, *Merdiven Şiir*, s. 8, Nisan-Mayıs 2006.

CEVKUD, “Sanat Armağanları”, *Türk Dili*, s.120, Eylül 1961.

CEVKUD, “Şubat Ayı Kavga Ayı”, *Türk Dili*, s. 128, Mayıs 1962.

CUMALI, Necati, “Şiir Ölüyor Mu?”, *Varlık*, s. 761, Şubat 1971.

DOĞAN, Mehmet H., “Edebiyatımızda Değeri Abartılan Yazarlar ve Değeri Yeterince Anlaşılmayanlar”, *Varlık*, s. 1017, Haziran 1992.

DOĞAN, Mehmet H., “Eloğlu’nun Yeniden Doğuşu”, *Kitaplık*, s. 63, Temmuz-Ağustos 2003.

- DOĞAN, Mehmet H., “Okurken”, *Milliyet Sanat*, s. 284, Temmuz 1978.
- ELOĞLU, Metin, (Konuşan: Behzat Ay), *Varlık*, s. 750, Mart 1970.
- ELOĞLU, Metin, “Karanfil”, *Ötekisiz*, s. 9, Eylül 2001.
- ELOĞLU, Metin, “Özel Bölüm: Orhan Veli”, *Türk Dili*, s. 291, Aralık 1975.
- ELOĞLU, Metin, “Şiirimizi Kişiliğince Kılmak İçin Uğraşan Şairleri Sevdim”, *Milliyet Sanat*, s. 18, Şubat 1973.
- ERTE, Mehmet, “Metin Eloğlu Şiiri’ne Yaklaşma Çabası Gösterenler İçin (Gerçekten) Faydasız Sorular”, *Merdiven Şiir*, s. 8, Nisan-Mayıs 2006.
- ERTOP, Konur, “Eski Ustalar”, *Milliyet Sanat*, s. 304, Ocak 1979.
- ERTOP, Konur, “Metin Eloğlu”, *Varlık*, s. 641, Mart 1965.
- K., Tarık Dursun, “Metin Eloğlu ‘Üsküdar Çocuğu’ ”, *Varlık*, s. 1078, Temmuz 1997.
- K., Tarık Dursun, “Metin Eloğlu ‘Üsküdar Çocuğu’ ”, *Varlık*, s. 1078, Temmuz 1997.
- K., Tarık Dursun, “Nerde Benim Şairlerim”, *Varlık*, s. 637, Ocak 1965.
- KESKİN, Yıldırım, “Müthiş Yıllar”, *Varlık*, s. 1122, Mart 2001.
- KOÇAK, Orhan, “Hafiflemiş Sonrannın Şiiri”, *Gece Yazısı*, s. 4, Ocak 2004.
- KÖRÜKÇÜ, Muhtar, “Düdüklü Tencere”, *Varlık*, s. 381, Nisan 1952.
- KÖZ, Mustafa, “Metin Eloğlu ‘Şiiriyet’i ”, *Varlık*, s. 1181, Şubat 2006.
- KUDRET, Cevdet, “Açık-Kapalı II”, *Varlık*, s. 516, 1959.
- KUDRET, Cevdet, “Açık-Kapalı”, *Varlık*, s. 515, 1959.
- MUNGAN, Murathan, “ ‘227 Sayfa’dan Notlar ’”, *Varlık*, s. 1230, Mart 2010.
- MUNGAN, Murathan, “Bay Metin’in Gönderdiği”, *Varlık*, s. 1230, Mart 2010.
- OKTAY, Ahmet, “Sonuna Kadar Muhalif”, *Milliyet Sanat*, s. 131, Kasım 1985.
- ONARAN, Mustafa Şerif, “ ‘Kaynak’tan Geçen Yıldız Bulutu”, *Varlık*, s. 1171, Nisan 2005.
- ONARAN, Mustafa Şerif, “Eski Yalnızlık”, *Hürriyet Gösteri*, s. 286, Ocak 2007.
- ONARAN, Mustafa Şerif, “Metin Eloğlu Olayı”, *Varlık*, s. 1187, Ağustos 2006.

- ONARAN, Mustafa Şerif, “Metin Eloğlu Olayı”, *Varlık*, s. 1187, Ağustos 2006.
- ONARAN, Mustafa Şerif, “Ozan Sataşmasından Ozan Sürtüşmesine”, *Varlık*, s. 1221, Haziran 2009.
- ÖZ, Erdal, “Horozdan Korkan Oğlan”, *Türk Dili*, s. 116, Mayıs 1961.
- ÖZDEM, Yavuz, “Metin Eloğlu’nun Şiirinde Dilbilgisel Sapmalar”, *Hürriyet Gösteri*, s. 249, Haziran 2003.
- ÖZDEMİR, Emin, “Dergilerde ‘Şiirin Yalnızlığı’ ”, *Varlık*, s. 769, Ekim 1971.
- ÖZDEMİR, Emir, “Dergiler Arasında ‘Güney’ ”, *Varlık*, s. 750, Mart 1970.
- ÖZKARCI, Ali Özgür, “Reddetmenin Kırk Yıllık Öyküsü: İzzet Yasar Şiiri”, *Kitaplık*, s. 152, Eylül 2011.
- ÖZÜNLÜ, Uysal, “Kullanımı bakımından edebiyatta öncelemeler”, *Edebiyat ve Eleştiri*, s. 11, Kasım-Aralık 1993.
- POTUR, Şamil, “şiir, dan cameron’ın dediği gibi içsel bir yolculuğa çıkarıp bize vicdani bir sorgulama yaptırır mı?”, *Le poète travaille*, s. 9, Şubat-Mart 2004.
- SALIHOĞLU, Mehmet, “Metin Eloğlu ve Şiiri”, *Türk Dili*, s. 294, Mart 1976.
- SEVİM, Ayşe, “Metin Eloğlu Şiiri Üzerine: Bir Okuma Denemesi”, *Merdiven Şiir*, s. 8, Nisan-Mayıs 2006.
- SÜREYA, Cemal, “Can Yücel’in Şiirinde İroni”, *Papirüs*, s. 33, Mart 1969.
- TUNÇ, M. Akif, “Bu Yalnızlık Senin”, *Merdiven Şiir*, s. 8, Nisan-Mayıs 2006.
- TÜYLÜOĞLU, Aslıhan, “Eloğlu’nda Poetika”, *Hayal*, s. 40, Ocak-Şubat-Mart 2012.
- UYAR, Turgut, “Arayan ve Yeni Olanaklar Getiren Şairleri Severim”, *Milliyet Sanat*, s.18, Şubat 1973.
- UYGUNER, Muzaffer, “Yumuşak G”, *Türk Dili*, s. 290, Kasım 1975.
- YALÇIN, Murat, “Şairin Horozla İmtihani!”, *Gece Yazısı*, s. 9, Mayıs 2006.
- YENER, Ali Galip, “Küçük Burjuvalar, Şiir ve Metin Eloğlu’ya Dair”, *Merdiven Şiir*, s. 8, Nisan-Mayıs 2006.

KİTAPLAR

- AFŞAR, Timuçin, *Yeni Şiirimizin Kısa Romanı*, Bulut Yayınları, İstanbul, 2003.
- AKTUNÇ, Hulki, *Büyük Argo Sözlüğü*, YKY, İstanbul, 2011.
- BERGSON, Henri, *Gülme*, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2011.
- BEZİRCİ, Asım, *Metin Eloğlu – Edip Cansever*, Evrensel Yayınları, İstanbul, 1994.
- CEBECİ, Oğuz, *Komik Edebi Türler*, İthaki Yay., İstanbul, 2008.
- DEVELLİOĞLU, Ferit, *Türk Argosu*, Aydın Kitabevi Yay., Ankara, 1990.
- DEVELLİOĞLU, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, Ankara, 2003.
- DOĞAN, Mehmet H., *Şimdi Uzaklardasın*, YKY., İstanbul, Şubat 2009.
- ELOĞLU, Metin, (Yayına Haz.: Mehmet Taner), *Bu Yalnızlık Benim*, YKY., İstanbul, Mart 2010.
- ELOĞLU, Metin, (Yayına Haz: Turgay Anar), *İçli Dışlı*, YKY., İstanbul, Ocak 2010.
- FEDAİ, Özlem, *Garip ve İkinci Yeni Kavşağında Bıçkın Bir Şair: Metin Eloğlu ve Şiiri*, Poetika Yay., İstanbul, 2011.
- FREUD, Sigmund, *Espriler ve Bilinçdışıyla İlişkileri*, Mert Yay., İstanbul, 1990.
- FUAT, Memet, *Yunus Emre*, YKY., İstanbul, 2004.
- HIZLAN, Doğan, *Türk Edebiyatı Tarihi IV*, Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2006.
- İSEN, Mustafa, *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*, Grafik Yay., Ankara, 2009.
- KARATAŞ, Turan, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yay., Ankara, 2007.
- ABDAL, Kaygusuz, (Yay. Haz: Prof. Dr. Abdullah Güzel), *Saraynâme*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1989.
- KIERKEGAARD, Soren, *İroni Kavramı*, İmge Yay., Ankara, 2009.
- KOESTLER, Arthur, *Mizah Yaratma Eylemi*, İris Yay., İstanbul, 1997.

KORKMAZ, Ramazan, *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000 El Kitabı*, Grafiker Yay., Ankara, 2009..

MORREALL, John, *Gülmeyi Ciddiye Almak*, İris Yay., İstanbul, 1997.

NESİN, Aziz, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı*, Adam Yay., Ekim, 2001.

ÖNGÖREN, Ferit, *Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 1998.

ÖZÜNLÜ, Ünsal, *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Multilingual, İstanbul, 2001.

ÖZÜNLÜ, Ünsal, *Gülmecenin Dilleri*, Doruk Yay., Ankara, 1999.

SANDERS, Barry, *Kahkahanın Zaferi*, Ayrıntı, İstanbul, 2001.

SARAÇ, Yekta, *Klâsik Edebiyat Bilgisi*, 3F Yayınevi, İstanbul, 2007.

SÜREYA, Cemal, *Şapkam Dolu Çiçekle*, YKY, İstanbul, 1991.

USTA, Çiğdem, *Mizah Dilinin Gizemi*, Akçağ Yay., Ankara, 2009.

YİVLİ, Oktay, *Metin Eloğlu'nun Şiiri*, Kurgan Edebiyat Yay., Ankara, 2013.

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://www.felsefekibi.com/site/default.asp?PG=1203> 5 Nisan 2013.