

**T.C.
VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**

ADALET AĞAOĞLU'NUN ÖYKÜLERİNDE ESTETİK VE İDEOLOJİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HÜSEYİN SOYLU

VAN, 2018

**T.C.
VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**

ADALET AĞAOĞLU'NUN ÖYKÜLERİNDE ESTETİK VE İDEOLOJİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HÜSEYİN SOYLU

**TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. SELMA BAŞ**

VAN, 2018

KABUL VE ONAY SAYFASI

Hüseyin SOYLU tarafından hazırlanan “Adalet Ağaoğlu’nun Öykülerinde Estetik ve İdeoloji” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından QY BİRLİĞİ OY ÇOKLUĞU ile Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Dr. Selma BAŞ Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum.	
Başkan: Prof. Dr. Zeki TAŞTAN Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum.	
Üye: Dr. Öğr. Üyesi Ayşe ERTUŞ Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Hakkari Üniversitesi Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum.	
Tez Savunma Tarihi:	18/12/2018
Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini ve imzaların sahiplerine ait olduğunu onaylıyorum. Doç. Dr. Bekir KOÇLAR Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü	

ETİK BEYAN SAYFASI

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü **Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;**

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Hüseyin SOYLU

18.12.2018

ÖZET

Yüksek Lisans

Hüseyin SOYLU

VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ARALIK 2018

ADALET AĞAOĞLU’NUN ÖYKÜLERİNDE ESTETİK VE İDEOLOJİ

Estetik, yaratıcı bilincin dünyayı ve toplumsal gerçekliği öznel edimler neticesinde biçimlendirme ve dönüştürme sürecidir. Tarihsel çizgi içerisinde güzel ideası üzerine düşünme edimi veya duygusal bir bilgi alanı olarak değerlendirilen estetik, birey figürünün ve toplumsal yapının değişmesi ile birlikte, sosyal ilişkilerin ve anlamlandırma pratiklerinin merkezi unsuru olan ideoloji nosyonu ile paylaşımlı bir ilişki içerisine girer. Özellikle, sınıflar arası toplumsal hareketliliğin dinamik bir yoğunluk kazandığı süreçte estetik; ideoloji olgusunu, eleştirel bir referans noktası olarak daha yoğun bir biçimde kendi özerk yapısına dahil eder. Edebi yaratım süreci içerisinde estetik, ideoloji ile olan ilişkisini metin olgusu üzerinden kurar. Metin, anlatı estetiğinin kompozisyonel düzenini ve bütünlüğünü sağlayan temel unsurdur. Adalet Ağaoğlu, Türk edebiyatında toplumsal gerçekliği ve ideolojik içerikleri, estetik bir dikkatle dönüştüren ve yeniden biçimlendiren önemli yazarlardandır. Ağaoğlu’nun öykü kitapları, estetik ve ideolojinin paylaşımlı ilişkisinin metinsel bir yapıda tezahür ettiği önemli türsel oluşumlardır. Tez çalışmasının amacı, Ağaoğlu’nun öykülerinde estetik ve ideolojinin kompozisyonel bütünlük içerisinde edindiği metinsel ilişkileri “kurgu, yapı ve teknik” açısından incelemektir. Ağaoğlu’nun *Yüksek Gerilim*, *Sessizliğin İlk Sesi*, *Hadi Gidelim*, *Hayatı Savunma Biçimleri*, *Düşme Korkusu* adlı öykü kitapları; kurgu başlığı içerisinde yer alan, karakter retoriği, semptom/ideolojik düzlem, ortam/mikrokozmos, anlatı temposu; yapı başlığı içerisinde yer alan, diyalektik imge, söylem tasarımı, yazar imgesi; teknik başlığı içerisinde yer alan, perspektif/bilinç merkezleri, simgesel dolayım, dışavurumsal tonlama kavramları çerçevesinde ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler : Estetik, İdeoloji, Adalet Ağaoğlu, Öykü

Sayfa Adedi : 157

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Selma BAŞ

ABSTRACT

M.A.

Hüseyin SOYLU

VAN YUZUNCU YIL UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DECEMBER 2018

AESTHETICS AND IDEOLOGY IN ADALET AĞAOĞLU'S STORIES

Aesthetics is a process of configuration and transformation of the social reality and world by individual acts and creative mind. In a historical line, aesthetics is considered as a sensuous field of knowledge or a concept of idea on beauty. With the change of individual figure and social structure, aesthetic has entered into a mutual relationship with the notion of ideology which is centered in the social relations and practices. Especially, during the period when social mobility between classes has gained dynamic intensity aesthetics has included the phenomenon of ideology more intensely in its autonomous structure as a critical point of reference. In the process of literary creation, aesthetics establishes relations with ideology through text. The text is the basic element that provides compositional structure and integrity of narrative aesthetics. Adalet Ağaoğlu is a prominent writer in modern Turkish literature that transforms and configures social reality and ideological contents in aesthetic sense. The stories of Ağaoğlu are significant literary genres which produces aesthetics and ideology's mutual relations in a textual structure. The aim of this thesis is to investigate textual relations of aesthetics and ideology in Ağaoğlu's stories in terms of "emplotment, structure and technique". Ağaoğlu's story books *Yüksek Gerilim*, *Sessizliğin İlk Sesi*, *Hadi Gidelim*, *Hayatı Savunma Biçimleri*, *Düşme Korkusu* will be examined in terms of rhetoric of character, symptom/ideological content, medium/microcosm, narrative pace in the title of emplotment. In the title of structure, story books will be examined in terms of dialectic image, discursive structure, the image of author. In the title of technique, story books will be examined in terms of perspective/centers of consciousness, symbolic mediation, expressive intonation.

Key Words : Aesthetics, Ideology, Adalet Ağaoğlu, Story

Quantity of Page : 157

Scientific Director : Professor Dr. Selma BAŞ

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
KABUL VE ONAY SAYFASI.....	I
ETİK BEYAN SAYFASI	II
ÖZET	III
ABSTRACT.....	IV
İÇİNDEKİLER	V
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	VII
ÖN SÖZ	VIII
GİRİŞ	XI
1. ADALET AĞAOĞLU’NUN HAYATI VE EDEBİYAT ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ	
1.1. ADALET AĞAOĞLU’NUN HAYATI.....	1
1.2. EDEBİYAT ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ.....	6
2. ESTETİK VE İDEOLOJİ	
2.1 ESTETİK	11
2.1.1 ESTETİK GENESİS	16
2.1.2. MİMESİS/ ESTETİK YANSITMA	23
2.1.3. ESTETİK ÖZNE	30
2.2. İDEOLOJİ	38
2.3. ANLATI ESTETİĞİ VE İDEOLOJİ	43
2.3.1. METİN ONTOLOJİSİ	43
2.3.2. LİNGÜİSTİK KOD	49
2.3.3. METİN VE İDEOLOJİ	57

3. ADALET AĞAOĞLU’NUN ÖYKÜLERİNDE ESTETİK VE İDEOLOJİ

3.1. KURGU

3.1.1. KARAKTER RETORİĞİ.....	63
3.1.2. SEMPTOM/İDEOLOJİK DÜZLEM	74
3.1.3. ORTAM/ MİKROKOZMOS.....	84
3.1.4. ANLATI TEMPOSU	91

3.2. YAPI

3.2.1. DİYALEKTİK İMGE	100
3.2.2. SÖYLEM TASARIMI	117
3.2.3. YAZAR İMGESİ	124

3.3. TEKNİK

3.3.1. PERSPEKTİF/BİLİNÇ MERKEZLERİ	133
3.3.2. SİMGESEL DOLAYIM	144
3.3.3. DIŞAVURUMSAL TONLAMA	150

SONUÇ

KAYNAKÇA

ÖZGEÇMİŞ

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar	Açıklamalar
<i>a.g.e</i>	Adı geçen eser
s.	Sayfa
bk.	Bakınız
C.	Cilt
Vb.	Ve benzerleri

ÖN SÖZ

Estetik; yaratıcı bilincin, dünya ve toplumsal hayat ile karşılaşmasının neticesinde gerçeklik üzerinde uyguladığı dönüşümü ve biçimleyici edimi niteler. Tarihsel süreçte duyuşal zihnin ve güzelin bir ideası olarak düşünölen estetik, birey figürünün ve sosyal yapının geçirdiğı değışimler ile birlikte eleştirel bir söylem ve tahayyöl aracı olarak değerdendirilmeye başlanmıştır. Özellikle, sınıflar arası toplumsal hareketliliğın dinamik bir yapı kazandığı süreçte estetik; ideoloji nosyonunu, eleştirel bir referans noktası olarak daha yoğun bir biçimde kendi özerk yapısına dahil etmiştir. Yaratıcı bir imgelem zemininde ideoloji ile paylaşımlı bir ilişki içerisine girmiştir.

Estetik ve ideoloji, edebi yaratım sürecinde kurgusal bir yapı içerisinde ortaya çıkar. Metin; yazar, anlam ve yorum üçgeninde ele alınan karmaşık yapıda bir edebi sistemdir. Yazarın niyeti, anlamın oluşumu ve yorum tatbikatı bir edebi metnin esas noktalarının, arka planının aydınlatılması sürecinde dikkate alınan en temel metinsel dayanak noktalarıdır. Metin, dil yapıları aracılığıyla kurguladığı söylem düzeni üzerinden sistematik inşasını edinir. Böylelikle edebi metin; kurgu, yapı, teknik açısından tahlil edilmeye uygun bir konum alır. Estetik ve ideoloji, eylem alanının ve gerçekliğın anlatı düzeninde dönüşüme uğraması ile metinsel bir içerik ve biçim uyumu kazanır. Estetik, bu anlamda ideoloji olarak tanımlanan toplumsal hareketliliğe metinsel bir çekim gücü sağlar. Bu çekim gücü, onun özünü ve devamını sağlar.

Adalet Ağaoğlu, Türk edebiyatında toplumsal gerçekliğı ve ideolojik içerikleri estetik bir dikkatle dönüştüren ve yeniden biçimlendiren önemli yazarlardandır. Bu açıdan Adalet Ağaoğlu'nun özellikle öykü kitapları, estetik biçimin ideolojik referanslarla kurgulandığı önemli türsel oluşumları içerir. Adalet Ağaoğlu'nun eserleriyle ilgili birkaç akademik çalışma yapılmıştır. Bunlar, Seyit Battal Uğurlu "Adalet Ağaoğlu'nun Hayatı, Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma" (Doktora, 2003), Kamuran Eronat "Adalet Ağaoğlu İnsan ve Eser" (Doktora, 2004), Hasan Cuşa "Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar Dörtlemesine Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım" (Doktora Tezi 2017), Alptuğ Topaktaş "Adalet Ağaoğlu'nun Romanlarına Arketipsel Bir Yaklaşım" (Yüksek Lisans, 2017), Muradiye Büyükboduk Kandilci "Adalet Ağaoğlu'nun Öykülerini Yapısalcı Anlayışla Çözümleme Denemesi" (Yüksek Lisans,

2016) şeklinde sıralanabilir. Görüldüğü üzere Adalet Ağaoğlu'nun öyküleri üzerine metin merkezli, estetik ve ideolojinin kurgusal temsillerine ilişkin bir çalışma yapılmamıştır.

Türk edebiyatında estetik ve ideolojiye ilişkin yoğun bir çalışma alanı bulunmamaktadır. Estetik ve ideoloji, metinsel ve kurgusal bir yapı içerisinde lisansüstü düzeyde, birkaç çalışma haricinde, yoğun bir biçimde ele alınmamıştır. Gürol Pehlivan'ın “Dede Korkut Kitabı'nda Yapı, İdeoloji ve Yaratım” (2014) adlı doktora tezi, bu çalışmalar arasında gösterilebilir. Bunun haricinde daha çok, ideoloji ağırlıklı çalışmalar yapılmıştır: Emel Hisarcıklılar “1960-1980 arası Türk Şiirinde Şiir-İdeoloji İlişkisi Üzerine Bir Araştırma” (Doktora Tezi, 2013), Güneş SEZEN “Türkçe Şiirde lirik ve İdeoloji Okumaları ve Marksist Bir Ara Konum: Niyazi Akıncıoğlu” (Yüksek Lisans Tezi, 2013), Fırat CANER “Bir İdeoloji Olarak Murathan Mungan Şiiri (Yüksek Lisans Tezi, 2002); Reşide Ömür Birler, “Erken Cumhuriyet İdeolojisinin Türk Edebiyatı Üzerinden İncelenmesi” (Yüksek Lisans, 2000), Hüseyin Türkan “Türk Romanında Resmi İdeolojinin İronisi: Oğuz Atay Örneği (Yüksek Lisans, 2007), Mesut Koçak “Ahmet Midhat Efendi'nin Ahmet Metin ve Şirzad Romanında Tanzimat İdeolojileri (Yüksek Lisans, 2011), Mehmet Ali Gündoğdu “İttihâd-ı İslam İdeolojisinin Türk Edebiyatına Yansıması (1839-1908) (Doktora, 2016), Ekin Erdem “Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Siyasal İdeoloji ve Toplumsal Temalar: II. Meşrutiyetin Türkçü Eleştirisi” (Doktora, 2015). Türk Edebiyatı haricinde estetik ve ideoloji ile ilgili İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde Anı Sev'in “Yozlaşmanın Politikası: Dekadan Edebiyat, Estetikçilik ve İdeoloji” (Doktora Tezi, 2012); Amerikan Kültürü ve Edebiyatı bölümünde “Odaklanma Politikaları: Çağdaş Amerikan Edebiyatında İdeolojinin Yeniden Üretimi” (Doktora, 2008); Sosyoloji bölümünde Selim Somuncu'nun “Türk Romanına Yönelik Bir Söylem Çözümlemesi: Bilgi-İktidar-İdeoloji” adlı doktora çalışmaları bulunmaktadır.

Görüldüğü üzere Türk edebiyatında estetik ve ideoloji, kurgusal bir yapı içerisinde anlatı merkezli bir edebi eleştiriye, birkaç çalışma haricinde, tabi tutulmamıştır. Adalet Ağaoğlu'nun öyküleri ile ilgili ise bu tür bir çalışma bulunmamaktadır. Bu bağlamda tez çalışmasın seçim nedeni, Ağaoğlu'nun öyküleri ile ilgili özgün bir çalışma ortaya koymak ve Türk edebiyatında estetik ve ideolojiye ilişkin tespit edilen eleştirel eksikliği tamamlamaya katkı sunmaktır.

Tez çalışmasının giriş bölümünde araştırmanın amacı, önemi, kapsamı ve sınırlılıkları, materyal ve yöntemi belirtilmiştir.

Tez çalışmasının birinci bölümünde Adalet Ağaoğlu'nun hayatı ve edebiyat üzerine düşünceleri ele alınmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünün ilk kısmında estetik kavramı, estetik oluşumun tarihsel kökeni ve farklı uygulama alanlarından çözülüşü, özerk bir yapı kazanmasını sağlayan mimesis/estetik yansıtma teorisi ve tarihsel olarak günlük yaşamdaki birey figüründen yaratıcılığa geçişi sağlayan estetik özne üzerinde durulmuştur. İkinci kısmında ideoloji kavramı ve bu kavramın düşünce tarihindeki özgül konumu, değişken bağlamsal yapısı ve kullanımı ele alınmıştır. Üçüncü kısmında anlatı estetiğinin merkezinde yer alan metin olgusunu tanımlayan yaklaşımlar, metnin dil yapıları ile kurduğu sözdizimsel düzen ve metin ile ideoloji arasındaki ilişki incelenmiştir.

Tez çalışmasının üçüncü bölümünde Adalet Ağaoğlu'nun *Yüksek Gerilim* (1974), *Sessizliğin İlk Sesi* (1978), *Hadi Gidelim* (1982), *Hayatı Savunma Biçimleri* (1997), *Düşme Korkusu* (2018) adlı öykü kitapları, estetik ve ideolojinin edebi metin olarak üretimi dikkate alınarak “kurgu, yapı ve teknik” başlıkları içerisinde incelenmiştir. Bu çerçevede kurgu başlığı içerisinde karakter retoriği, semptom/ideolojik düzlem, ortam/mikrokozmos, anlatı temposu; yapı başlığı içerisinde diyalektik imge, söylem tasarımı, yazar imgesi; teknik başlığı içerisinde perspektif/bilinç merkezleri, simgesel dolayım, dışavurumsal tonlama üzerinde durulmuştur.

Tez çalışmasının sonuç bölümünde, Adalet Ağaoğlu'nun öykü metinlerinin estetik ve ideoloji ile kurdukları anlatsal ilişkilere dair tespitlerde bulunulmuştur.

Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilgi birikiminden ve hoşgörülü yaklaşımından istifade ettiğim değerli hocam Prof. Dr. Selma BAŞ'a, ilgi ve desteği ile çalışmalarımı manevi açıdan tamamlayan saygıdeğer hocam Prof. Dr. Zeki TAŞTAN'a teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca, ÖYP Kurum Koordinatörlüğü'ne, çalışmanın hazırlanma aşamasında sağladıkları maddi destekten dolayı teşekkür ederim.

GİRİŞ

Adalet Ağaoğlu, Türk edebiyatında keskin duyarlılıkları olan ve bu duyarlılıkları, politik ve kültürel hafızayı dikkate alarak edebî bir formla anlatmayı amaç edinen önemli yazarlardandır. Onun öykülerinde ideolojik doku ile estetik bilinç, bir arada bulunur. Araştırmanın amacı, Adalet Ağaoğlu'nun öykülerinde yer alan bu ideolojik dokuyu ve estetik bilinci incelemek; estetik ve ideolojinin yapısal olarak etkileşiminin anlatsal tekniklerini ortaya çıkarmaktır.

Estetik, düşünce tarihinde kendine has bir uğraş alanı olarak insanın dünyayı anlamlandırma ve biçimlendirme süreci içerisinde ortaya çıkmıştır. Kendine özgü bir hakikat arayışı ile dünyayı ve toplumsal gerçekliği öznel edimlerle yansıtmıştır. Estetik, yaratıcı bilincin tasavvur ve tahayyülü ekseninde kimi güç ilişkilerini ve muhalif yönelimleri tarih içerisinde onaylamış, yüceltmış ya da reddetmiş, bayağılaştırmıştır.

İdeoloji; insanın tarih, toplum ve yasa ile olan ilişkilerinin grafiksel çizgisini ve itibarını belirleyen ön-kabuller olarak ortaya çıkmıştır. Bu ön-kabuller, insanı dünyada toplumsal bir özne olarak kuran ve toplumun siyasi ve bilişsel konturlarını içeren düşünce formlarıdır.

Adalet Ağaoğlu'nun öykülerinin estetik ve ideoloji arasındaki metinsel yapı dikkate alınarak incelenmesi, her iki kavramın özgül konumları dikkate alındığında, edebî eleştirinin önemini ve itibarını artıracak; metin ile yazar arasındaki bağı görünür kılacaktır. Türk öykücülüğünün kuramsal birikimini, eleştirel zenginliğini artıracaktır. Araştırmanın önemini, Ağaoğlu'nun öyküleri ile ilgili özgün bir çalışma alanı ortaya koyması ve edebi metinleri değerlendirme sürecinde yaratacağı perspektif oluşturmaktadır.

Araştırmanın materyal kısmını, Adalet Ağaoğlu'nun öykü kitapları başta olmak üzere deneme ve anı türünde kaleme aldığı eserler; hakkında yazılan kitaplar ve tezler; Ağaoğlu ile yapılan röportaj ve söyleşiler oluşturmaktadır. Araştırmanın diğer materyal kısmını ise başta estetik ve ideoloji bağlamında yapılan kuramsal çalışmalar olmak üzere, edebiyat teorisi ve eleştirisi ile ilgili hazırlanan akademik eserler; her iki

kavramın düşünce tarihindeki seyrini izleme olanağı veren disiplinler arası çalışmalar oluşturmaktadır.

Araştırmanın kapsamı, Adalet Ağaoğlu'nun öykü kitapları ile sınırlı tutulmuştur. Diğer edebî türler ile ilgili eserleri, çalışmaya kaynak oluşturmadığı sürece dikkate alınmamıştır. Ağaoğlu'nun öykü metinleri estetik ve ideoloji bağlamında değerlendirilmiştir. Bu bağlamın haricinde yer alan diğer edebî eleştiri yöntemleri, araştırmanın esas odağını etkilemeyecek bir biçimde araştırma kapsamına alınmıştır.

Araştırmanın saha ve kapsamını oluşturan öykü kitapları, yayımlanma tarihi ile birlikte şöyle sıralanabilir:

- 1- *Yüksek Gerilim* (1974)
- 2- *Sessizliğin İlk Sesi* (1978)
- 3- *Hadi Gidelim* (1982)
- 4- *Hayatı Savunma Biçimleri* (1997)
- 5- *Düşme Korkusu* (2018)

Araştırmanın yöntemini, Adalet Ağaoğlu'nun öykülerinin kurgu, yapı ve teknik açısından estetik ve ideoloji bağlamında incelenmesi oluşturmaktadır. Ağaoğlu'nun öykü metinlerinin incelenme matrisi sırasıyla şu şekildedir:

Kurgu açısından, “Adi Suçlu”, “Yol”, “Özgürlükçü”, “Gün Üç Dakika”, “Kulak Tıkaçları”, “Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yolları”, “İki Yaprak”, “Gözcöze” adlı öyküler **karakter retoriği** içerisinde; “Adi Suçlu”, “Yasemin İşçileri”, “Bileyici”, “Gün Üç Dakika”, “Muz”, “Eskiden, Bir Sabah”, “Nerde o Eski Ölüm”, “Dar Odanın Karanlığı”, “Çok Özel Küçük Şeyler”, “Rabianın Dönüşü”, “Zengin Adam”, “Orta Sınıf” adlı öyküler, **semptom/ideolojik düzlem** içerisinde; “Bileyici”, “Teşekkür Ederim”, “H”, “Kulak Tıkaçları”, “Sessizliğin İlk Sesi”, “OFFF! OHHH! ...” adlı öyküler **ortam/mikrokozmos** içerisinde; “Yüksek Gerilim”, “Gün Üç Dakika”, “Sen Ey Kutsal Işık” “Eskiden, Bir Sabah”, “H”, “Dar Odanın Karanlığı”, “Çok Özel Küçük Şeyler”, “Asri Zamanlar Kilimi” adlı öyküler **anlatı temposu** içerisinde incelenmiştir.

Yapı açısından, “Yüksek Gerilim”, “Duvar”, “Yasemin İşçileri”, “Gün Üç Dakika”, “Sen Ey Kutsal Işık”, “Muz”, “Yan Kapı”, “Hüzzam Mavis”, “Kulak Tıkaçları”, “Çınlama”, “Savun Sevdam Savun”, “Tanrının Sonuncu Tebliği” adlı

öyküler **diyalektik imge** içerisinde; “Adi Suçlu”, “Sen de Sor”, “Yan Kapı”, “H”, “Çok Özel Küçük Şeyler”, “Savun Sevdam Savun” adlı öyküler **söylem tasarımı içerisinde**; “Sen Ey Kutsal Işık”, “Eskiden, Bir Sabah”, “Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yolları”, “Çınlama”, “Şehrin Gözyaşları”, “Kökten Değişim” adlı öyküler **yazar imgesi** içerisinde incelenmiştir.

Teknik açısından, “Sen de Sor”, “Bileyici”, “Teşekkür Ederim”, “H”, “Hadi Gidelim”, “Rabianın Dönüşü”, “Oh Canıma Değsin” adlı öyküler **perspektif/bilinç merkezleri** içerisinde; “Sen Ey Kutsal Işık”, “Bi... Sevmekten Bi... Ölümden”, “Akşamüstü”, “Karanfilsiz”, “İki Yaprak”, “Erkek Terzisi” adlı öyküler **simgesel dolayım** içerisinde; “Yüksek Gerilim”, “Duvar”, “Muz”, “Hüzzam Mavisî”, “H”, “Şiir ve Sinek”, “Şehrin Gözyaşları” adlı öyküler **dışavurumsal tonlama** içerisinde incelenmiştir.

Öykü metinleri, ilgili başlıklar altında ele alınmıştır. Ortaya konulan tespitler ve yorumlar, öykülerden yapılan alıntılar ile somutlaştırılmıştır. Ana ve alt başlıklar, sistematik bir biçimde sıralanmıştır. Böylece Adalet Ağaoğlu’nun öykülerinde estetik ve ideoloji bağlamındaki anlatsal ilişkilerin yoğunluğu ve biçimi de belirlenmeye çalışılmıştır.

1. ADALET AĞAOĞLU’NUN HAYATI VE EDEBİYAT ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ

1.1. ADALET AĞAOĞLU’NUN HAYATI

Adalet Ağaoğlu, 23 Ekim 1929’da Ankara’nın Nallıhan ilçesinde Mustafa ve Emine Sümer çiftinin ikinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Kendisi doğum tarihi ile ilgili *Göç Temizliği* adlı eserinde şunları dile getirir:

“Ambarın üstüne, tahta kapağına öteki erkek kardeşimin, Ayhan’ın doğum gününü, saatini çakıyla yazmışlar. Kazılan harflerin, rakamların arasını un, hamur doldurmuş. (...) Birkaç yıl önce andım o mutfağı. Abim, ambar kapağına bir doğum tarihinin, saatinin kazılmış olduğunu yadsıyor. Annem ‘Evet, kazılmıştı. Amcanın oğlu Ahmet kazıdı hatta. Ama seninki mi, Ayhan’ın ki mi, bilmiyorum.’”¹

Ağaoğlu, resmi adının Fatma İneyet olduğunu on bir yaşında ortaokulda öğrenir. Okul müdiresi, okul bahçesinde ismini okumayınca ağlamaklı bir biçimde annesine koşar: “Nüfus kâğıdındaki adım Adalet değilmiş. İneyet imiş. Müdüranım beni ‘Fatma İneyet’ diye okumuş. Resmen on bir yaşındaydım. Ama asıl adımlı yeni öğrendim.”², der. Ağaoğlu, isim karışıklığının aslını fakültede annesinden öğrenir:

“Sen doğunca baban göbekadının Fatma olmasını istemişti. Ebe de kulağına ‘İneyet’ diye fısıldamış. Ben ikisini de sevemedim. Tevhit Teyzen, Ankara’dan mektup yazdı. Aklıma Adalet’i o koydu. Böylece, ben sana artık hep ‘Adalet’ dedim, böyle alışıldı. Baban nüfus kâğıdını çıkartmayı savsaklamış. Sen ilkokula başlarken çıkarttırdı. Bilirsin, unuttuğunu unuttur, unutmadığına sabırsızdır, her şeyi de o ân aklına estiği gibi yapar çıkar. Nüfus memuru adını soruyor, o da göbek adını ve ebenin verdiği adı esas sayıp ‘Fatma İneyet’ diyor. Nüfusa böyle geçiyorsun.”³

Ağaoğlu, “Adalet” ismini de kendisine yakıştıramaz ve isminin Neriman olmasını istediğini ifade eder. Bunun nedeni ise Nallıhan’a gelen tiyatro kumpanyasında özgürce dans eden bir kadının ismi olmasıdır. Ağaoğlu, ilkokul

¹Adalet Ağaoğlu, *Göç Temizliği*, Everest Yayınları, İstanbul 2014, s.8

²a.g.e., s.90

³a.g.e.

yıllarını Nallıhan'da geçirir. Ortaokul eğitimine ise ailesi ile birlikte 1938 yılında taşındığı Ankara'da devam eder.⁴

Ağaoğlu'nun çocukluk yılları yalnızlık içerisinde geçer. Lise yıllarında ise Leman, Sevim, Fahire ve Hazin'den oluşan, "en sadık dört izleyici" olarak adlandırdığı arkadaş gurubuna ilk yazın denemelerini okur.⁵ Onun lise defterine yazdığı roman denemeleri ise aile içerisinde hoş karşılanmaz. Bu denemelerin birinde babasını öldüren bir gence yer vermesi, ailede büyük bir huzursuzluğa yol açar:

"Abim, defteri sallayıp duruyor, bununla yetinmiyor, 'Bak baba, kızın şimdi de seni öldürmüş!' diye haykırıyor. (...) Abimin haykırışı üstüne babam o sabah bana, evlât adı altında koynunda bir düşman, kendi katilini beslediğine inanmış bakışlarla bakıyordu. Yıkılmıştı."⁶

Ağaoğlu, gençlik yıllarında *Çalılıkusu*'nun Feride'sinin verdiği ilhamla her üç gecede bir roman yazmaya başladığını ifade eder.⁷ *Gönül Acısı* adını taşıyan ve yırtılmaktan kurtulan elyazması romanı, böylesi bir çalışmanın ürünüdür.⁸ "Feride" imgesi hem Ağaoğlu için hem de dönemin genç kızları için bir rol-model haline gelmiştir. Yazar, bu durumu şöyle dile getirir:

"Feride, o yıllar biz genç kızlar için bir mitos olup çıkmıştı. Demek, kafamız kızdığı, herhangi bir nedenle gönlümüz kırıldığı, baskıdan bunaldığımız ânda, hemen evi bırakıp çıkabilir, en güç koşullar altında bile hem vatana hizmet edebilir hem de 'saffetimizi' koruyabilirdik."⁹

"On dördümde, ben de *Çalılıkusu*'nu okuyan birçok genç kız gibi, Anadolu'nun unutulmuş köşelerine ışık saçmaya gitmek istemişim."¹⁰

Yazar, lise öğreniminden sonra Ankara Üniversitesi Dil-Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nin Fransız Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun olur. Üniversite yıllarını, üretken bir şekilde edebî çalışmalarla geçirir. 1947 yılında *Kambur Kamil* adlı yeni bir roman denemesi hazırlamıştır. 1948'de birçok şiir dergisinde şiirler yayımlamaya başlar. Nurullah Ataç'ın jüriliğini yaptığı bir şiir yarışmasında kitap ödülü kazanır.¹¹

⁴Kamuran Eronat, *Adalet Ağaoğlu İnsan ve Eser*, Yayımlanmış Doktora Tezi, T.C. Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Dicle 2004, s.2

⁵*Göç Temizliği*, s.59

⁶a.g.e., s.74

⁷a.g.e., s.64

⁸a.g.e., s.60

⁹a.g.e., s.64

¹⁰*Karşılaşmalar*, s.65

¹¹*Adalet Ağaoğlu İnsan ve Eser*, s.9

Üniversite yıllarını ayrıca, politik çatışmaların ileri safhada olduğu bir dönem olarak değerlendirir; fakat kendisini, bu çatışmaların dışında tuttuğunu ifade eder:

“Ancak hiçbir görüşüm yoku. Politik görüşüm değil, politik bilincim yoktu. Politik konumum da yok. Ben sadece konsere gitmeyi, oyun seyretmeyi seviyordum. Kitap okumayı seviyordum. Bütün bunların bende asıl bir politik bilinç yarattığının farkında değildim.”¹²

Adalet Ağaoğlu, 1951 yılında *Vakitsiz Misafir*, *Aşk Şarkısı* adlı radyo oyunları yazar. Ankara Radyosu’nun açmış olduğu bir sınavı kazanır ve aynı kurumda kütüphane memurluğu kadrosuna atanır. Bu kurumda Ahmet Sevengil’in yönlendirmeleri ile dramaturg, radyo tiyatrosu müdürü, program uzmanı, radyo dairesi başkanı olmak üzere çeşitli görevlerde bulunur. Ağaoğlu, ilk oyunu olan *Bir Piyas Yazalım* adlı eserini 1952 yılında kaleme alır.¹³ 15 Aralık 1954 yılında ise inşaat mühendisi olan Halim Ağaoğlu ile evlenir.¹⁴ Evlilik olgusuna karşı olduğunu, fakat Halim için bu fikrinde ısrar etmediğini şöyle aktarır:

“Nikâha karşıydım. Halim’e gittiği sürece kendisiyle birlikte olabileceğimi söylemiştim. Bu birlikteliğe izin yalnız onunla benden çıkmalıydı. Hayatımda, çevreden önce, aile baskısına karşı duramadığım tek olgu.”¹⁵

Ağaoğlu, TRT’nin kuruluşundan sonra baskı ortamı ve mahkemeye sevki nedeni ile bu kurumdan 1970 yılında istifa eder.¹⁶ Bu baskı ortamını şöyle dile getirir:

“TRT kurulduktan birkaç yıl sonra biz, program uzmanları, çeşitli nedenlerle ‘kızığa çekilmiştik’. Hepimiz başkana karşıydık. Hepimiz, topluca gözaltındaydık sanki.”¹⁷

İstifa sonrası Ağaoğlu’nun edebi yaratıcılığı ve üretkenliği yoğunluk kazanır. İlk romanı *Ölmeye Yatmak* 18 Haziran 1973 yılında Remzi Kitabevi tarafından yayımlanır. Ağaoğlu bu ilk heyecanı şöyle aktarır:

“Kızılay’a indim. Hem de ilk kez, kendi kendime. Romanımı bir kitabevi vitrininde görmeyi öyle istiyormuşum ki. Bu da hakkımdaki yeni keşfim! Dosdoğru Zafer Çarşısındaki Toplum Kitabevi’ne gittim. (...) Şimdi ne

¹² Orijinal: Feridun Andaç, *Adalet Ağaoğlu Kitabı* (Söyleşi) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s.130-133; Aktaran: Seyit Battal Uğurlu, *Adalet Ağaoğlu’nun Hayatı, Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma* 2003, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış Doktora Tezi, Van 2003, s.31

¹³ *Adalet Ağaoğlu İnsan ve Eser*, s.9,10

¹⁴ Adalet Ağaoğlu, *Halim’e İthaf*, Everest Yayınları, İstanbul 2016, Önsöz

¹⁵ *Göç Temizliği*, s.151

¹⁶ *Adalet Ağaoğlu İnsan ve Eser*, s.14

¹⁷ *Göç Temizliği*, s.136

yapacağım? Annemin ‘gökgörmediklik etmeyin’ sözü beynime vurup durmakta...”¹⁸

1974 yılında *Bir Kahramanın Ölümü*, *Çıkış* ve *Kozalar* adlı tiyatro oyunları ile Türk Dil Kurumu Tiyatro Ödülü’nü kazanır. İlk öykü kitabı *Yüksek Gerilim* 1975 yılında yayımlanır ve aynı yıl Sait Faik Hikâye Armağanı’nı kazanır.¹⁹ Ağaoğlu, bu armağandan dolayı onur duyar:

“İlk hikâye kitabıma Sait Faik Hikâye Armağanı verildi. 11 Mayıs’ta Pera Palas’ta yapılan, güzel, sade bir törenle ödülümü aldım. Edebiyatımızın ileri gelen adlarının seçimi karşısında heyecanlanmamak mümkün mü? Ta üniversite yıllarımda şiirlerine dadandığım, çok sayıp sevdiğim Behçet Necatigil de bana oy verenlerden. (...) Büyük onur duydum.”²⁰

Ağaoğlu, 1975 yılında, kardeşi Cazip Sümer’i bir trafik kazası sonucu kaybeder. Aynı yıl kardeşi Güner Sümer’in kanser hastalığına yakalanması nedeniyle birlikte tedavi için Londra’ya giderler; fakat tedaviler sonuç vermez ve Güner Sümer 1977 yılında vefat eder. Güner Sümer’den bir yıl önce 1976 yılında ise Ağaoğlu, babası Mustafa Sümer’i kaybetmiştir.²¹

Fikrimin İnce Gülü adlı romanı, 1976; *Sessizliğin İlk Sesi* adlı ikinci öykü kitabı, 1978 yılında yayımlanır. 1979 yılında ise yazarın en çok ses getiren romanı *Bir Düşün Gecesi* yayımlanır. Ağaoğlu, *Bir Düşün Gecesi* ile ilgili Selim İleri’nin şu sözlerini aktarır:

“Dünya’da Selim İleri, ‘Ucuz Yargılar’ başlıklı yazısında son zamanlarda edebiyata yaklaşımda değerli eserler yokmuşa getirilerek bir değer düşürme gayreti görüldüğüne değiniyor ve kısaca şöyle diyor. “(...) Müthiş bir özdenetim sarsıntısı olan *Bir Düşün Gecesi* çevresinde derin bir sessizlik hüküm sürüyor. (...) Niye susuluyor? Çünkü *Bir Düşün Gecesi*’ni değerlendirecek hazır ölçütler, ‘ucuz yargılar’ yok elimizde.”²²

Ağaoğlu, daha sonra romanı ile ilgili tedirgin edici telefonlar aldığını şöyle belirtir:

“Ah yazar arkadaşım Selim İleri, ya bir de bana iki-üç gecede bir edilen telefonları bilsen! (...) Kim olduğunu bilmediğim biri: ‘*Bir Düşün Gecesi*’ni yazan sizsiniz değil mi?’ (...) Bu erkek sesin sahibini de romanı okumuş

¹⁸ Adalet Ağaoğlu, *Damla Damla Günler I*, Everest Yayınları, İstanbul 2015 s.242

¹⁹ Adalet Ağaoğlu *İnsan ve Eser*, s.17

²⁰ *Damla Damla Günler I*, s.278

²¹ Adalet Ağaoğlu *İnsan ve Eser*, s.17

²² Adalet Ağaoğlu, *Damla Damla Günler II*, Everest Yayınları, İstanbul 2015 s.123

okurlardan biri sanıp hevesle: ‘Aaaa, evet, benim!’ diyorum, hevesimden utanarak. ‘Bu kitabı yazdığına çok pişman olacaksın, bilesin!’ Utançtan morarmaktayım.”²³

Ağaoğlu’nun *Yazsonu* adlı romanı, 1980 yılında yayımlanır. 1982 yılında annesi İsmet Sümer’i kaybeder. Aynı yıl yayımlanan *Hadi Gidelim* adlı öykü kitabının annesi için olduğunu ifade eder:

“*Hadi Gidelim* yayımlandı, Annem içindi. Görmedi. Okumadı. O kadar da severken okumayı, hep okumayı... Yatağının üstüne koydum.”²⁴

1984 yılında Ağaoğlu’nun *Üç Beş Kişi* adlı romanı yayımlanır. 1985 yılında ise anı-roman niteliğinde *Göç Temizliği* adlı eserini kaleme alır. “Cumhuriyetimizin yakın tarihindeki sosyal gelişmeleri de kapsam alanına alan bu eser aynı zamanda özel yaşamından sunduğu kesitlerle, Ağaoğlu’nun yakından tanınmasına imkân sağlar.”²⁵ *Geçerken* adlı deneme kitabı, 1986 yılında; *Hayır* adlı romanı ise 1987’de yayımlanır. 1990 yılında *Romantik Bir Viyana Yazı*, 1991 yılında *Ruh Üşümesi* adlı eserleri basılır. Ağaoğlu, *Ruh Üşümesi* adlı eserini yazarken hissettiği duyguları şöyle ifade eder:

“Ne tuhaf. Kirpiklerimi karların örttüğü, gözlerimin donduğu rüyayı gördükten sonra, *Ruh Üşümesi*’ni tam bir atılımla ‘bestelemeye’ başladım. Notaların yankıları içimin kulaklarından silinip gitmeden yazmalı, yazmalıyım. Yanımdan kedi bile geçmemeli...Bütün kabuklu deniz hayvanları, denizkestaneleri, midyeler, istiridyeler, ‘cocille saint jacques’lar, deniz kaplumbağaları, minareler, salyangozlar, hepsi hepsi burda, masamın üstünde olsunlar.”²⁶

Aynı yıl içerisinde *Çok Uzak Fazla Yakın* adlı tiyatro oyunu yayımlanır ve 1992 yılında İş Bankası “Edebiyat-Tiyatro” Büyük Ödülü’nü alır. *Gece Hayatım* adlı “otobiyografik endeksli, rüya ve kabuslarını içeren”²⁷ eseri, yine 1992 yılında çıkar. 1993 yılında *Karşılaşmalar* adlı ikinci deneme kitabı yayımlanır ve *Fikrimin İnce Gülü* adlı romanı *Sarı Mercedes* ismi ile sinemaya uyarlanır; fakat Ağaoğlu, film karelerinin vizyon öncesinde kendisine gösterilmediğini ve anlaşma maddelerine uyulmadığını belirtir.

²³a.g.e., s.124

²⁴a.g.e., s.218

²⁵Adalet Ağaoğlu *İnsan ve Eser*, s.19

²⁶Adalet Ağaoğlu, *Damla Damla Günler III*, Everest Yayınları, İstanbul 2015, s.312

²⁷Adalet Ağaoğlu *İnsan ve Eser*, s.19

Ağaoğlu, 1995 yılında “Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü” nı alır. 1996 yılında üçüncü deneme kitabı, *Başka Karşılaşmalar* çıkar. 1997 yılında *Hayatı Savunma Biçimleri* adlı hikâye kitabı yayımlanır. Ağaoğlu, 1996 Temmuz’unda bir trafik kazası geçirir ve yaşamı derinden sarsılır. 2007 yılında yayımlanan bir yazısında bu durumu şöyle ifade eder:

“(…) Elinizdeki bu cilde, 21 Temmuz 1996’da son verdiğim günün ertesi, yarım yüzyıldan fazla el ele yoldaşlık ettiğimiz Halim’in doğum gününü hazırladığım gün, bir trafik saldırısıyla benim ölüm yolculuğuna çıkarıldığım gündür; büsbütün karanlıktır. Büyükdere’nin deniz kıyısı kaldırımında iyi niyet, renkli hayallerle dopdolu bir halde sabah yürüyüşümü yapmaktayım. Kıyı kanepelerinden birinde hiç oturmam; yine oturmuyor, bol yapraklı ağaçların gölgesinde Çayırbaşı’na doğru gidiyorum. Sonrası yok.”²⁸

2002 yılında *ÖYLE Kargaşada BÖYLE Karşılaşmalar* adlı deneme kitabı; 2007 yılında anı-anlatı türünde *Damla Damla Günler I-II-III* adlı günce dizisi; 2011 yılında *Çağımızın Tellalı* adlı oyunu ve *Yeni Karşılaşmalar* adlı deneme kitabı; 2013 yılında yine anı-anlatı türünde *Duvarların Dışında* adlı kitabı; 2014 yılında *Dar Zamanlar Üçlemesinin devamı* niteliğinde *Dert Dinleme Uzmanı* yayımlanır. 2018 yılında ise *Düşme Korkusu* adlı hikâye kitabı yayımlanır.

Ağaoğlu, eşi Halim Ağaoğlu’nu 2018 yılında kaybeder. Seksen dokuz yaşında olan Adalet Ağaoğlu, en son yayımlanan öykü kitabı ile uzun soluklu yazın yaşamını sürdürmektedir.

1.2. EDEBİYAT ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ

Adalet Ağaoğlu, edebiyata entelektüel bir çizgi içerisinde toplumsal ve gerçekçi bir yapıda yaklaşır. Tarihsel ve kültürel düşünce biçimlerini ve gelenekselleşmiş yaşam formlarını estetik bir zeminde ortaya koyar. “Edebiyatçılık sorumluluğunu bağlanımı adına feda etmeyi yazarlığıyla bağdaştıramayacak kadar yazın bilincine ve ahlakına sadık bir yazardır.”²⁹ Ağaoğlu, bir yazarın bireyi toplumsal, tarihsel ve ideolojik arka planı ile ele alması gerektiğini ifade eder. Ona göre özellikle roman yazarı “(...) İnsanı, onun sınıfsal, toplumsal konumu içindeki ilişkilerini, bu

²⁸Adalet Ağaoğlu, *Damla Damla Günler IV*, Everest Yayınları, İstanbul 2016, s.432

²⁹*Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, C.1, s.20,21

ilişkilerin karmaşıklığını ve çelişkilerini kavramak, kavradığını yeni bir yorumla yeniden üretmek; dışardan hemen görünmeyen insan gerçekliklerini ışıklandırmak zorunda”dır.³⁰

Ağaoğlu’na göre yazar kimliği; erkek ve kadın sorunları olarak bölünmemeli, parçalanmamalıdır. Bu açıdan yazar, kadınlık ve erkeklik bağlamında “cins yazar” olmalı ve her iki cinsiyete özgü yoğunlukları yansıtabilmelidir:

“Cins bir yazar, ne denli erkeklik ya da kadınlık değerleriyle yüklü olursa olsun, eserlerinde her iki cinsi de birbirinin karşısında değil, yanında, içinde görüp gösterebilen yazar demek. Tıpkı hayatın daha pek çok gerçeğini bütün boyutlarıyla irdeleyip, içiçe geçirerek yeni bir gerçek üretmesi gibi.”³¹

Ağaoğlu, yazar kimliğinin ikincil unsurlardan (ekonomik çıkarlar, ideolojik saflaşmalar gibi) arınması gerektiğini düşünür. Ona göre yazarın temel içgüdü, her zaman yazmak eylemi ve düşünsel birikimi olmalıdır: “Bütün sorunu, yarattığı yapıyla kendi arasında olan; ilk ve asal sorununun yazarlık sorunu olduğunu bilen; yazarlık sorunu gibi, yazar sorumluluğunu da aydın kimliğinin kopmaz, devredilmez, vazgeçilmez, ertelenemez bir parçası kılabilmiş bulunan yazardır benim yazarım” der.³² Ona göre yazar, sadece toplumsal gerçeklikleri değil; kendi varoluş koşullarını ve öznel kimliğini de sorgulamalıdır: “Öyle ya, her şeyi sorgulayan yazar, kendini ve yazarlığını sorgulamaktan neden uzak duracakmış ki? Yazarın, sanatçının arayışı. Bence, bütün zamanların hayatını bütünleyerek yarına bağlayacak tek ‘büyülü’ ilmek bu.”³³

Ağaoğlu, yazarlık meselelerinin okurlarla ilişkili olduğunu ifade eder. Bu bağlamda okurun seviyesinin yükseltilmesi vazifesini, yazara yükler: “Eğer biz okuru yukarı çekmeye çalışmazsak hep olduğu yerde sayar.”³⁴ Ona göre, yazarına sahip çıkan bir okur tipinin yoğunlaşması gerekir: “Okur yazarını kendisi arar bulur. Onu yaşatmak da öldürmek de yüceltmek de silmek de onun elinde. Okur sorunu çözülmeden yazar sorunları ortadan kalkamaz. Okurun durumu iyileşmeden, yazarın

³⁰ Adalet Ağaoğlu, *Geçerken*, Everest Yayınları, İstanbul 2014, s.26,27

³¹ *Karşılaşmalar*, s.34

³² *Geçerken*, s.161

³³ *Karşılaşmalar*, s.89

³⁴ *a.g.e.*, s.241

durumu iyileşmez.”³⁵ Ağaoğlu ayrıca, yaratıcı bir yazarın gerçekliği dönüştürürken “okurun bakışlarındaki çeşitlilikle” kendisinin de dönüşüme uğradığını ifade eder:

“Yazar, sanatçı, yaratırken dili, renkleri, sesleri, biçimleri, özetle ışığı ve zamanı, hayatı dönüştürüyor. Buna karşın pek çok başka göz de yalnız yaratıyı değil, bunları yaratanı da dönüştürüyor. Yaratıcının kendi çizgisinde birtakım seçmeleri var. Ama izleyicinin de bu yeni ‘yaratıcı’nın da yani, ona karşı kendi çizgisinde birtakım seçmeleri var.”³⁶

Edebiyatta libidinal tutkuların ve cinsellik olgusunun tematik bir içerik olarak yer almasını Ağaoğlu, doğal bir hadise olarak karşılar: “Sanatta, edebiyattaki cinsel öğeler, yaşamanın bir parçasıdır. Bir romanda, o roman bağlamı içinde hayata yeni bir anlam, bir bütünlük” kazandırır.³⁷ Ağaoğlu, bu doğallığa karşın cinsellikle ilgili birtakım sınırlar koyar: “Yazar, bu yeni bütünlüğü cinsellikten bağımsız göremeyeceği gibi, tek başına cinsellikle açıklamak, yalnız cinselliğe abanmak durumunda da olmamalıdır bence.”³⁸

Ağaoğlu gerçeklik olgusunu, estetiğin temel ilkelerinden biri olarak değerlendirir ve kurgusal karakterlerini, nesnel koşullar içerisinde oluşturmaya özen gösterir: “Onları nesnel koşulları ortasına yerleştirir, kendi koşullarında özgürce yaşamaya bırakırım. Hepsi birbirinin ve kendilerini çeviren her şeyin ışığında varolsunlar isterim.”³⁹

Yazar; sanatın salt ideolojik bir bağlamda değil, tüm toplumsal ilişkiler ve yapaylıklar için bir karşı çıkış olduğuna inanır. Bu bağlamda sanat ve edebiyatı, gündelik sorunların ve meselelerin ileriye dönük bir biçimde aşıldığı bir uğraş alanı olarak değerlendirir:

“Sanatın bir muhalefet olduğuna inanıyorum. Hemen bütün kurumlar, günöbirlik sorunların aşılması için var. Sanat ve edebiyat varsa, gün’le ve düzenle çatışıldığı, öteye bakıldığı için var. Orada ötede, bir üst aşamada sorunlar yine olacak. O zaman da bizim için günötesi olan her şey, dün olacak. İnsanın kurdu insan değil, fakat bir kurt. O kurt, salt doğada değil, içimizde de var. Daha doğrusu, içimizde olan şey, doğada olan şey. İçimizdeki kurdun en verimli, insana en yararlı, arayan kurt, deşen kurt. Yiyen, kemiren değil.”⁴⁰

³⁵Geçerken, s.162

³⁶Göç Temizliği, s.38,39

³⁷Geçerken, s.73

³⁸a.g.e.

³⁹Karşılaşmalar, s.283

⁴⁰Göç Temizliği, s.227

Yazar, edebi tür olarak hikâyenin roman ile eşyapıda görülmesini reddeder. Ağaoğlu için hikâye “romana açılacak bütün ipuçlarını içeren, içermesi gereken bir tür’dür. Bir hikâyenin salt bir ân’ı yansıtmayı amaçlanmış olsa bile, ‘o ânda ve hikâyenin kendi boyutları içinde, doğa, toplum, insan ilişkilerinden doğan gerçeğin önceden görülmemiş bütün bağlantıları bir çelişki ve çatışmalar içiçeliğiyle” yer almalıdır. Ağaoğlu’nun hikâye üzerine düşünceleri şöyle sıralanabilir:

“Hikâye romana göre şiire daha yakındır, yakın olmalıdır.

Hikâye, yoğunluğu sağlayıcı unsur olarak, simgeye, alegoriye, masal dünyasına başvurmaya izin verir. Hatta bunlara başvurmak bir zorunluluktur.

Anlatılanla anlatım biçiminin uygunluğu aranmalı. Hikâyede bir düşünce, bir ya da birkaç kanaldan geçirilerek okura sunulurken, yardımcı araç olarak da insandan başka nesneler/hayvanlar (ağaç, kuş, paslı demirin toprakta duruşu vs...) kullanılır.”⁴¹

Ağaoğlu, Türk hikâyesinin zaman içerisinde değiştiğini, fakat Türk romanında böyle bir değişim eğiliminin gerçekleşmediğini belirtir: “Türk hikâyesi, yaşama denk olarak kendi içinde oldukça değişmişti. Yeni arayışlar, yeni bir anlatım yolu görülüyordu. Ama Türk romanında az önce sözünü ettiğim, yaşamdaki değişikliğe koşut bir romanın geliştirilmesi ve bu yolda araştırmacı bir eğilimi algılayamıyordum.”⁴² Ağaoğlu’nun öykücülüğü, bu anlamda öykü türünde yaşanan değişim ve gelişimin seyrini izleme imkânı sunar. Öykülerinde yer alan dinamik yapı ve anlatı karakteristiği, Türk öykücülüğü açısından özgün bir değeri ve konumu işaret eder.

Ağaoğlu, ayrıca yazma eyleminin yazar açısından öğretici bir süreç olduğunu ifade eder ve Türk toplumunda birey olgusunun yeni yeni ortaya çıktığını belirtir:

“Fakat inanın, bir yazar için yazmak eyleminden daha öğretici bir şey yok. Her romanımı, her hikâyemi oluştururken bir önceki romanım ya da hikâyem bana neleri eksik-fazla, neleri az boyutlu ele aldığımı haykırıp durdu. Yalnız bu değil, daha da önemlisi, toplumsal yaşamımızın çok hızlı değişen, karmaşık, bulanık durumu da bireyin dış ve içsel yaşamına mümkün olduğu kadar çok boyutlu eğilmeyi gerektirdi. Çünkü, bizim toplumumuzda birey yeni yeni beliriyor.”⁴³

⁴¹Orijinal: Afşar Timuçin (Röp.), “Adalet Ağaoğlu’na Sorular”, Felsefe Dergisi, 4 Temmuz-Eylül 1978, 190-198; Aktaran: Uğurlu, s.81

⁴²Karşılaşmalar, s.238

⁴³a.g.e., s.240

Yazara göre bir yapıtı büyük kılan asıl nitelik; olağanüstü toplumsal olayları değil, sessizlikler içerisinde yaşanan ve kendini ele vermeyen olayları yansıtmaktır:

“Büyük, olağanüstü olayların desteğini seçmeden izleyiciyi kendine çekebilene, onunla ortaklaşalık kurabilen yapıtlar, yaratılmaları en güç yapıtlardır. (...) Çünkü, asıl olay, kendini ele vermeden sessiz depremler altında kalan şey. Yani, yıkıldığını gürültülerle bize duyurmamış bir yapının altında kalanlardır asıl olay.”⁴⁴

Ağaoğlu, edebiyat eleştirmenlerinin tarafgir söylemlerle hareket etmemesi gerektiğini belirtir: “Bir incelemecinin, yazarla alay etmeye hakkı olmadığını (...) Edebiyat incelemecisinin, eleştirmenin, tribünlerde oturup takım tutan ya da takım yuhalayanlardan farklı bir konumda bulunması gerektiğini”⁴⁵ düşünür. Ayrıca, çarpıtmalara karşın her zaman metnin esas olduğunu vurgular: “Kuşkusuz, bilgi yanlışlarıyla dolu bir eleştiriyi asıl karşılayacak olan, yine kitapların kendisi.”⁴⁶ Ağaoğlu bu bağlamda eleştirmenin, nesnel bir bilinçle yaratıcı bir okuma edimi gerçekleştirmesini ister.

⁴⁴*Geçerken*, s.107

⁴⁵*Göç Temizliği*, s.179

⁴⁶*a.g.e.*

2. ESTETİK VE İDEOLOJİ

2.1. ESTETİK

Estetik sözcüğü etimolojik kökeni bakımından Grekçe “aisthesis” ya da “aisthanesthai” sözünden gelmektedir. Aisthesis; duyum, duyulur algı anlamına gelirken “aisthanesthai” sözcüğü duyu ile algılamak anlamını taşır. Estetik terimi ise duyumsanan bilgi ile ilgili bir bilim, disiplin olarak kullanılmaktadır. Sözcüğün kavramsal içeriğinde yer alan “duyusallık” günümüzde tıp terminolojisinde de yer alır. Örneğin, “anesthesi total veya anesthesi lokal” terimleri, insan vücudundaki duyarlılığın, duyusallığın askıya alınmasını ifade eden medikal terimlerdir.

Duyumsanan, duyulur bilginin bilimi olarak estetiğin düşünce tarihindeki ilk kullanımı ise Alman filozof Alexander G. Baumgarten’a aittir. Baumgarten, 1750-1758 yıllarında yayımladığı *Aesthetica* adlı yapıtıyla estetiğin bir bilim olarak kuramsal sınırlarını çizer.⁴⁷ *Aesthetica* adlı eserinde Baumgarten estetiği, duyusal bilginin bilimi olarak tanımlar. Duyusal bilgi ise açık seçik olmayan, müphem bir bilgi alanıdır. Böylelikle Baumgarten; duyusal bilgiyi, açık seçik olan zihinsel bilgiden ayırır ve bir hiyerarşi kurarak duyusal bilgiyi; aşağı, düşük düzeyde bilgi yetisi olarak sınıflandırır. Estetik bilimini ise “aklın kadınısı bir benzeri” anlamında mantığın küçük kız kardeşi olarak adlandırır.⁴⁸ Estetiğin bu duyusal ve maddi yönü dikkate alındığında onun, bedene ilişkin bir söylem olarak doğduğu ifade edilebilir.⁴⁹

Estetik ile mantık arasında bir amaç birliği söz konusudur. Mantık; zihinsel bilginin, estetik ise duyulur bilginin yetkinliğine ulaşmaya çalışır; fakat mantığın ulaşmaya çalıştığı yetkinlik, zihnin nesnelere olan uygunluğu iken estetiğin ulaşmaya çalıştığı yetkinlik, güzelliiktir.⁵⁰ Bu bağlamda estetik, güzel üzerine düşünme sanatıdır. Duyusallığın ve güzelliğin bilimi olarak estetik, geniş bir anlamı içerdiği için bazı düşünürler estetik sözcüğüne karşı çıkarak farklı kullanımlar önermişlerdir. Örneğin, 18. yüzyılın tarih ve kültür filozofu Johann Gottfried Herder, bu bilime “kalligone”,

⁴⁷İsmail Tunali, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2007, s.13

⁴⁸a.g.e., s.14

⁴⁹Terry Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul 2010, s.31

⁵⁰L.N. Tolstoy, *Sanat Nedir?* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016, s.21

Hegel ise “kalliologie” adını vermiştir. Fakat, bu kullanımlar tercih edilmemiş olup estetiğin alanını daralttığı gerekçesiyle reddedilmiştir.⁵¹

Estetik deneyim, dört yapı birimine ayrılır. Bu birimlerden ilki estetik tavır alma ve estetik algılama varlığı olarak “suje”dir. Suje ise estetik deneyimin ilk algılayıcısı olan öznedir. Estetik fenomenin yapı birimlerinden ikincisi ise sujenin karşısında yer alan “estetik obje”dir. Estetik obje, estetik deneyim sırasında öznenin algı alanına dışarıdan giren nesneyi ifade eder. Estetik fenomenin üçüncü yapı birimi, “estetik değer”dir. Bu değer, genel anlamda ‘güzel ideası’ olarak dile getirilebilir. Buna göre, bir estetik obje karşısında sujenin niteliksel ifadelerinin tamamı estetik değerdir. Bu estetik değerın tamamlayıcısı olan dördüncü yapı birimi ise suje-obje ilişkisi içinde ulaşılan uzlaşılar alanı olarak “estetik yargı”dır.⁵² Estetik, dört yapı birimi çerçevesinde bireyde uyandırdığı etki itibarıyla de özgünlüğünü kazanır. Bu açıdan, “duygulanım deneyimleri (affective experiences)” olarak ortaya çıkar. “Sanki ani bir istek- isterseniz buna bir etkilenme kıvılcımı deyin- karşı karşıya geldiği her türlü geçirgen yüzeyde izlerini bırakan bir tepkiler zincirini harekete geçirir.”⁵³

Kuramsal bir olgu olarak estetik terimi, tarih içinde zengin ve esnek bir kullanım alanına sahiptir.

Immanuel Kant, aklın en temel ödevi olarak gördüğü ahlak yasası üzerinden estetik kavramına yaklaşır. Kant’ın ahlak yasası, türdeş bir özneler topluluğu yaratır. Buna göre her özne; ihtiyaç ve arzularını, bir yasanın ağırlığı altında değil, doğal ve içten bir eylem olarak evrensel düzeyde gerçekleştirir. Yani özne için yasa, içsel ve kendiliğinden bir buyruk halini alır. “Otoritenin saf damıtılmış özü olarak” insanın bilincine yerleşir. Kant’ta estetik, otoriteyi içselleştirmek için gerekli bir kavram halini alır. Buna göre insanlar, “ancak ve ancak estetik olanda içten bağlı bir topluluk (gemeinschaft) olarak bir arada bulunurlar.”⁵⁴ Yani, toplumsal özneler olarak insanları bir arada tutan bilgi değil, “tarifsiz bir duygu karşılıklılığıdır.”⁵⁵ Toplum, ancak ortak bir “estetik yatkınlık”⁵⁶ ile bütüncül bir yapıya sahip olur. Kant’a göre, bu bağlamda

⁵¹*Estetiğin İdeolojisi*, s.15

⁵²*a.g.e.*, s.20,21,22

⁵³Peter de Bolla, *Sanat ve Estetik*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2012, s.14,16

⁵⁴*Estetiğin İdeolojisi*, s.111

⁵⁵*a.g.e.*, s.110

⁵⁶Pierre Bourdieu, *Ayrım*, Heretik Yayınları, Ankara 2017, s.50

estetik yargılar özünde bir diğerkâmlık biçimidir. Kant, estetik bir öznelarasılık yaratarak içsel bir yönelmişlik ile “birleşmiş öznelerin ütöpik topluluğuna”⁵⁷ ulaşmaya çalışır.

Kant’ın bireyin evrensel olanla birleşmesini sağlayan estetik kurgusu, Hegel’de özne ile nesne arasına konulur. Bu anlamda özne, evrensel olanla bütünleşmek için bir “özelirilenim noktası” haline gelir.⁵⁸ Bu düşünce ise Hegel’de “estetik görü” kavramı ile açıklanır. Estetik görüler, mutlak ve daha yüksek bir hakikatin varlığını haber vererek özneyi dünya karşısında aklın refakati ile birlikte bir sağduyu haznesine koyar. Bu anlamda Hegel, “Kant’ın kavrama yetisinin kasvetinden ve romantik görünün soluk kesici yakınlığından kaçınır, zihin ile dünyayı, zihnin tüm analitik kesinliğiyle ve görünün hayal gücü enerjisiyle bir bilgi formunda birleştirir.”⁵⁹ Bu açıdan Hegel, estetiğin formlarını tinin (yani, öznenin) tarihi ile eşdeğer tutar.⁶⁰ Hegel’in düşüncesine göre din olgusu ile estetik görü aynı niteliğe sahiptir. Her iki öge de toplumsal bütünü ve daha yüksek bir hakikati “somut imgelere dönüştüren”⁶¹ araçlardır.

Baumgarten’den itibaren estetik kavramı, “örtük bir maddeciliği” içeren idealist bir söylemle ele alınmıştır. Beden, maddi olarak yani somut bir varoluş kipi olarak dikkate değer görülmemiştir. Daha çok, aşkın bir hakikatle veya üst düzey bir evrensel otoriteyle ilişkilendirilerek idealist bir etik çizgisi içerisinde ele alınmıştır; çünkü “idealist kültür; bedeni, estetik olanı, konuşur; fakat nadiren beden hakkında konuşur.”⁶² Modern düşüncenin üç büyük estetikçisi Karl Marx, Friedrich Nietzsche ve Sigmund Freud; tarihi, bedenin bilerek eksik bırakılan bu yönü üzerinden estetik bir okumaya tabi tutar.

Marx’a göre “dünya insanın bedenidir ve bu bedeni kurdukları dünyaya veren insanların kendileri bedensizleşip ruhsuzlaşmışlardır. (...) Ekonomik üretim sistemi de bedenin bir tür tecessüm etmiş eğretilmesidir.”⁶³ Yani, insan dünya üzerindeki içkin

⁵⁷*Estetiğin İdeolojisi*, s.139

⁵⁸*a.g.e.*, s.174

⁵⁹*a.g.e.*, s.191-192

⁶⁰Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s.14

⁶¹*Estetiğin İdeolojisi*, s.192,193

⁶²*a.g.e.*, s.330

⁶³*a.g.e.*, s.253

anlamını kaybedip onun yerine kendi varoluş imgesini, bir değiş-tokuş nesnesi haline getirmiştir. Ekonomik üretim sürecinin bir sonucu olan özel mülkiyet kavramı ise “insanın kendi bedenine yabancılaşmasının duyusal ifadesini, sahip olunan duyusal bolluğun yerini tek bir mülkiyet dürtüsüne bırakmasını” simgeler.⁶⁴ Mülkiyet içgüdüğü, insanın yaratıcı ve dönüştürücü zenginliğini maddi görüngülerle daraltır. Bu yönüyle kapitalistin duyusal yaşamı, yabancılaşıp sermayeye dönüşür ve nesnelerin manevi özü ıskalanarak onun yerini, maddi kullanım değeri alır. Marx için insanın estetik bir yaşam sürmesinin tek yolu, nesneleri ve kendi varoluş imgesini işlevsel somutlanmışlığından çıkarıp duyusal kullanım değeri ile bütünleştirmesinden geçer. Marx bu birleşimi, biçim ile içeriğin yani değer ile maddi ögenin birleşimi olarak görür. Zira Marx’a göre “özgürleşmiş toplum, gizemli bir estetik yasa olarak, biçimle içeriğin estetik kaynaşmasıdır.”⁶⁵ Bu bağlamda Marx, estetiği toplumsal ve organik bir bileşen olarak değerlendirir; zira Marx, “insani duyguların tam olarak eğitilmesi ve özgürleşmesi bakımından estetik faaliyetin sürekli ve kalıcı önemi üzerinde”⁶⁶ durmuştur.

Nietzsche’de estetik, bir güç istemi arzusu ile bütünleşir. Bu güç istemi ise bedene ilişkindir. Bu anlayış doğrultusunda Nietzsche, ahlak ve göreneği zor kullanma ve itaat ile aynı kefeye koyar ve onları beden zincirleri olarak niteler. Güç istemi, Nietzsche için en yüksek sanattır. Güç isteminin estetiği ise “zeminatsız ve hedefsiz kendini yaratma deneyimi, insanî özün en derinliklerinden gelen kendini her an farklı bir şekilde yaratma dinamizmi”⁶⁷ olarak ortaya çıkar. Bu anlamda Nietzsche, insanın tüm eylemlerini ve iradesini kullanma biçimini estetize etmeye çalışır. İnsan, yeryüzünde kendini bir sanat eseri gibi yaratmalı ve yaşamalıdır. Bu ise içkin ve şiddetli bir arzulama ve dünyayı değiştirme hırçınlığı ile mümkün olur. Nietzsche için estetik “çevik kaslara, duyarlılığı uyarılmış sinirlere ilişkin bir meseledir, duyusal sarhoşluğu; zahmetsiz disiplinle harmanlayan, beden enfes bir tınlaması ve incelmesidir.”⁶⁸ Bu açıdan bakıldığında Nietzsche’nin bir “varoluş estetiği” yarattığı söylenebilir. Çünkü Nietzsche, “varolan her şeyi, hakikati, bilgiyi, etiği, gerçekliğin

⁶⁴a.g.e., s.255

⁶⁵a.g.e., s.267

⁶⁶Eugene Lunn, *Marksizm ve Modernizm*, Dipnot Yayınları, Ankara 2011, s.21

⁶⁷*Estetiğin İdeolojisi*, s.317

⁶⁸a.g.e., s.317

kendisini, bir tür sanat ürününe indirgemekle safkan bir estetikçi”⁶⁹ mertebesine yükselir. Estetiğin yarattığı şevk ve heyecan, dünyayı doğrudan ve aracısız bir esrime veya kendinden geçme ile kavramaya yarar. İnsan, dünyanın anlamını yalnızca estetik görü aracılığıyla çözebilir. Nietzsche bu durumu ifade etmek için *Trajedinin Doğuşu*’nda şöyle der: “varoluş ve dünya yalnızca bir estetik fenomen olarak öncesiz sonrasızca haklı çıkarılır.”⁷⁰ Estetik, bireyde kendini aşma ve “tüm insan olma”⁷¹ duygusu yaratır.

Freud’da estetik kavramı bilinçdışına ve haz, oyun, düş, mit, temsil gibi kurgusal unsurlara özgüdür. Freud’a göre insan yaşamı, örtük anlamlar taşıyan fantezi ve figürlerin yoğunluğu ve tasviri kadarıyla estetikdir. İnsanın bilinçdışı ise bu türden imgeleri yoğunlaştırıp (condensation), yer değiştirerek (displacement), estetik bir mantıkla çalışır.⁷² Bu anlamıyla Freud’da estetik olan, bilinçdışının insanı dönüştürme eyleminde yatar. Freud’a göre estetik hem hayalî bir teselli imkânı sunar hem de insanın kaotik, parçalanmış benliğinin izlerini taşır.⁷³ Modern özne, kurgusal ilkelerle gerçek kimliğini bir oyunun parçasıymış gibi sürekli değiştirir veya onu farklı imgelerle yeniden kurmaya çalışır. Bu eylem öznenin dünyadaki çelişkilerini sağaltır, hafifletir veya iyileştirir. Estetik, Freud’a özgü düşüncede insanın yeryüzündeki iki büyük çelişkisi olan “aşkın ve yasanın kaynaştığı düşsel bir alan”⁷⁴ konumundadır. Simon Lesser, bu açıdan, edebi metnin “teskin edici” bir yönü olduğunu ifade eder. “Eser, dolaylı biçimsel yollarla en derin endişelerimizi, toplumsal olarak kabul edilebilir anlamlara”⁷⁵ dönüştürür.

Estetik, köken itibarıyla oluşum (genesis) sürecini bireyin doğa ile ilişkiye girdiği çalışma eyleminde ve büyü, din gibi uygulamaların metafizik özellikleri içerisinde sürdürmüştür. Özgün kimliğini ise mimesis ögesinin gelişimi ve bireyin estetik bir özne olarak gündelik gerçeklikten yüksek bir içgörü aşamasına geçişi ile kazanmıştır. Bu anlamda estetiği, nispeten bağımsız bir alan olarak büyüsel ve dinsel uygulamalardan çözülüşünü içeren “estetik genesis”, mimesis ögesinin gelişim seyrini

⁶⁹a.g.e., s.291-326

⁷⁰a.g.e., s.324

⁷¹Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, Sözcükler Yayınları, İstanbul 2016, s.22

⁷²*Estetiğin İdeolojisi*, s.327

⁷³a.g.e., s.329

⁷⁴a.g.e.

⁷⁵Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s.190

aydınlatan “mimesis/estetik yansıtma” ve estetik öznenin gündelik birey tipinden daha yüksek bir aşamaya geçişini ifade eden “estetik özne” kavramları açısından sınıflandırmak ve incelemek mümkündür.

2.1.1. ESTETİK GENESİS

Estetik, tarihi süreç içerisinde gelişimsel özgünlüğünü ve karakteristik özelliklerini gündelik hayatın farklı uygulama alanlarının içerisinde oluşturmuştur. Tarihin ilk dönemlerinde büyü, din ve bilim gibi pratiklerin kullanım alanı içerisinde paylaşımlı bir yere sahip olmuştur. Bu anlamda estetik uğraşının, “bir bütün olarak bilimden çok sonra oluşabildiğini, bilimden çok daha ağır bir tempoyla ve duraklamalarla günlük yaşamın büyü uygulaması dağarcığından çözülebildiği”⁷⁶ ifade edilebilir. Bireyin doğa ile ilgili ilk duyarlılıkları ve deneyimleri, çalışma eylemi ile birlikte gerçekleşir. Çalışma eylemi ile birey, iç ve dış dünyasına karşı bir farkındalık edinmeye başlar ve “bu yolla oluşan bilgi; çevre ve nesneler üzerinde, özellikle doğrudan doğruya insanlar üzerinde bir egemenliğin kurulmasını sağlar.”⁷⁷ Çalışma eylemi ile birlikte gelişen zihinsel ve fiziksel ilk teknik beceriler, “estetik açıdan henüz bilinçsiz bir sanat çabasının ilk başlangıçları için koşul niteliğindedir.”⁷⁸ Çalışma eyleminin birey üzerinde yarattığı bu devinimsel etki, bireyin hem tinsel hem de ruhsal özellikleri ile eşzamanlı gerçekleşir. Bu açıdan, teknik yaratıcılık ile algı gelişimi arasında bir koşutluk bulunmaktadır; çünkü “teknik nesnel yüksek düzeyi, aynı zamanda çalışan insanın gelişme düzeyinin yüksekliğidir.”⁷⁹ Gehlen, bu ilişkiyi şöyle açıklar:

“Her türlü hareketin, özellikle ellerin hareketlerinin bütün duyularla ve özellikle gözle birlikte etkin olduğu bu süreçlerin sağladığı başarı, aslında dış dünyanın işlenmesi demektir, başka deyişle o dünya üzerinde egemenlik kurulmasıdır: Şeyler sırayla ele alınır, işlenir ve kaldırılır. Ama bu işleme, onları yüksek ölçüde bir simgebilimle (symbolik) zenginleştirir.”⁸⁰

⁷⁶Georg Lukacs, *Estetik I*, Payel Yayınları, İstanbul 1999, s.130

⁷⁷a.g.e., s.130

⁷⁸a.g.e., s.131

⁷⁹a.g.e., s.132

⁸⁰a.g.e., s.133

Birey, böylelikle, bedensel yapısı ve algı seviyesi ile doğaya yeni anlamlar yükler; bu anlamlar, simgesel bakış açısının ve dolayısıyla estetiğin oluşumunu temellendirir. Engels, bu gelişme çizgisini insan eli üzerinden kurduğu bir analogi ile açıklar:

“İlk çakıl, insan elinde bıçak olarak işlenene değin büyük bir olasılıkla o denli uzun bir zaman geçmiştir ki, bunun karşısında bildiğimiz tarih önemsiz kalır: El, artık özgürlüğüne kavuşmuştur ve böylece giderek daha çok beceri kazanmıştır; bu becerilerle birlikte, giderek artan kıvraklıkla kuşaktan kuşağa geçmiştir.”⁸¹

Aquino’lu Thomas da elin önemine şöyle vurguda bulunur: “İnsanın aklı ve eli vardır (Habet homo rationem et manum).”⁸²

Felsefe, tarihsel anlamda bilimlerin özgül konumlarını, sınır ve kapsamalarını oluşturmakta önemli bir düşünsel hazırlık sağlamıştır; fakat sanat felsefesi, sanatın özgül konumunun anlaşılması açısından önemli bir role sahip olmamıştır. “Estetik, Aristoteles gibi büyük kişiliklerde bile ancak post-festum (sonradan) ortaya çıkmış, erişebildiği en önemli sonuçlar ise Aristoteles’in yaptığı gibi, sanatsal gelişmenin varmış olduğu bir düzeye ilişkin kavramsal saptamalar yapmak olmuştur.”⁸³ Bu açıdan estetik oluşumun kökenleri, yeterince irdelenmemiştir. Estetik, gündelik hayatın akışı içerisinde büyü ve din gibi oluşumlar ile uzun süre birlikte var olmuştur. Sanatsal yansıtmanın kendine has niteliği, bilinç düzeyinde belirli bir bütün olarak yer almamıştır. Büyü ve din gibi öğelerin estetik özgüllükten ayrılması “yalnızca ağır yürüyen, çelişkilerle dolu, dengesiz bir süreç değil, aynı zamanda sanat açısından sorunlar ve iç bunalımlar doğurarak ilerleyen bir süreçtir.”⁸⁴ Georg Lukacs’a göre insanoğlunun başlangıçtan bu yana estetik yetenek taşıdığı yönünde oluşan idealist kanaat, estetik oluşumun somut bir biçimde anlaşılmasını engellemiştir. Lukacs, bu tutuma karşılık çalışma eyleminin, “doğanın araç olarak kullanılmasının”⁸⁵ estetiğin oluşumu açısından birincil öneme sahip olduğunu ifade eder. Çalışma eyleminin, insanlığın gelişmesinde sağladığı dinamik güce Marx da beş duyu bağlamında dikkat çekmiştir. Marx’a göre “beş duyunun oluşması, bugüne kadarki dünya tarihinin

⁸¹a.g.e., s.132

⁸²*Sanatın Gerekliliği*, s.31,32

⁸³*Estetik I*, s.135

⁸⁴a.g.e., s.140

⁸⁵*Sanatın Gerekliliği*, s.33

tümünün bir verimidir”⁸⁶ Bu açıdan, Marx da estetik yetinin doğuştan elde edildiği düşüncesine karşı çıkar. Estetik, “insan duyularının ve düşünce eylemlerinin toplumsal-tarihsel gelişmesi”⁸⁷ neticesinde ortaya çıkan bir tinsel yoğunluktur. İnsan, doğaya karşı egemenliğini içerden dışarıya doğru bir gözlem ve içgörü ile kurar; çünkü “doğanın nesnelerinin varlığı kendinde niteliktedir, insan bilincinden, insanın toplumsal gelişmesinden bağımsızdır.”⁸⁸ Birey, ancak “üreten ve algılayan bilinç”⁸⁹ olarak doğa ile olan zihinsel bağını oluşturur. Böylelikle estetiğin oluşum tarihi, “üretici duyunun” ve “sanatsal duyarlılığın” oluşumu çerçevesinde yani, “beş duyunun dünya tarihi içerisindeki gelişmesi” ile gerçek tarihsel kökenlerini meydana getirir.⁹⁰ Lukacs’a göre, “sanatsal görüşün ve sanatsal biçimlemenin evrensel karakteri” ancak çalışma eylemi ile sanat eylemi arasında kurulan bu diyalektik birlik ile anlaşılabilir.⁹¹

Çalışma eylemi ve duyuşal iş bölümü arasında kurulan bu ilişki, sanatların hem doğmasına hem de türsel düzeyde ayrımlaşmasına olanak tanır; çünkü birey, zihinsel açıdan farklı derecelerde derinleşmeye ve “anlatım araçlarını”⁹² geliştirmeye başlar: “Her duyunun ötekileriyle kurduğu karşılıklı bağıntı, bu denli karmaşık nitelikteki iş birlikleriyle insanların iç ve dış dünyaları üzerinde giderek daha çok egemenlik kurulması, bunların bir sonucu olarak dünya görüşünün derinleşmesi ve geniş boyutlara ulaşmasını”⁹³ sağlar. Böylelikle sanatlar, kendine özgü nitelikleri yine kendine özgü biçimde geliştirir ve evrensel kapsamlarını, kendi bağımsızlıklarını koruyarak genişletirler.⁹⁴

Estetiğin günlük yaşam ile olan birlikteliği, sadece teknik bir gelişmeyi değil; fakat, “fazlalığın yaratılması için gerekli boş zamanın, çalışmanın üretici güçlerinin artırılmasıyla sağlanmasını da gerektirir.”⁹⁵ Çünkü estetik, gündelik pratikten farklı olarak özel bir alana ihtiyaç duyar. Lukacs, özneye ilişkin bu alanı “özbilinçlilik” kavramı ile açıklar: “Özbilinçlilik bir yandan insanın somut çevresi içerisinde

⁸⁶*Estetik I*, s.148

⁸⁷*a.g.e.*

⁸⁸*a.g.e.*

⁸⁹*a.g.e.*

⁹⁰*a.g.e.*, s.149

⁹¹*a.g.e.*, s.152

⁹²*Sanatın Gerekliliği*, s.48

⁹³*Estetik I*, s.153

⁹⁴*a.g.e.*, s.154

⁹⁵*a.g.e.*, s.156

kendinden emin olarak ayakta durabilmesini, öte yandan da bir bilincin (ve bu bilincin temeli olan varlığın), kendine yönelik öz tinsel gücüyle aydınlanmasını dile getirir.”⁹⁶ Lukacs, özbilincin içekapalı bir bilinç değil; “gerçekliği sanatsal anlamda özümseyen”⁹⁷ bir bilinç olduğunu vurgular. Bu bağlamda, estetik ilkenin temel bir koşulu olarak gündelik eylem dünyasından çözülen bir “özbilinç” gereklidir; fakat bu çözülme süreci, ancak düşünsel bir mesafe ile daha derinden yeni bir bağ kurarak gerçekleştirilir; çünkü, “özbilincin nesnesi; insanın somut çevresi, toplum ve (birey), doğa ile toplum” arasındaki “üretim ilişkileri aracılığı ile gerçekleştirilen bir metabolizmadır.”⁹⁸ Estetik, insancıl tutum ve değerini özbilincin toplumsal ve bireysel bu dolayımı ile elde eder: “İnsanbiçimleştiren estetik yansıtma, eğer estetik olarak kalacaksa, dünyanın dolaysız tamalgısı (Apperzeption, idrak-ı dakik) ile doğrudan ilişkisini hiçbir zaman yitirmemelidir.”⁹⁹ Estetik, bu açıdan, ilkel bir konumda dahi toplumsal ilişkilerden ve unsurlardan ayrı düşünülemez. Lukacs’a göre “bir sanat (bir tür) ancak insan türünün topluma ve dolayısıyla doğa ile metabolizma ilişkisine karşı aldığı belli bir tutumun, sürekli ya da önemli ölçüde, tipik bir karakter taşıması, böyle bir karaktere ulaşması halinde sanat (tür olarak), gelişebilir ve bu nitelikte varlığını koruyabilir.”¹⁰⁰

Estetik; özgül yaratıcılığını ve somut değerini, kurduğu ve biçimlendirdiği dünya aracılığı ile sunar. Estetik yapıtlar “insan eliyle yaratılmış olmasına karşın, onun karşısında bağımsız bir varlık içeren bir dünyanın doğumuna yol açarlar; bu dünya, insanın tüm düşünce ve duygu dünyasını içine alan, daha yüksek bir düzeye çıkaran, derinleştirip yoğunlaştıran özerk bir gerçeklik niteliğindedir. Sözünu ettiğimiz dünya bir yan ürün olarak değil, bu tür bir gerçekliğin başlı başına işlevi olarak ortaya çıkar.”¹⁰¹

Estetik özgülüğün bu uyandırıcı etkisi, tarihin ilk dönemlerinde “büyünün egemenliği altındaki bir ortamda ve büyüsel amaçların hizmetinde”¹⁰² meydana gelir.

⁹⁶a.g.e., s.157

⁹⁷Avner Ziss, *Estetik*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2016, s.17

⁹⁸*Estetik I*, s.158

⁹⁹a.g.e., s. 162

¹⁰⁰a.g.e., s. 167

¹⁰¹Georg Lukacs, *Estetik II*, Payel Yayınları, İstanbul 1992, s.23,

¹⁰²a.g.e., s. 24

Ernst Fischer 'in ifadesiyle, “ta başlangıçtan beri büyücüdür insan.”¹⁰³ Bu dönemlerde büyü uygulamaları ve estetik nitelik arasında ayırım yapılabilmesi, bilişsel farkındalık açısından söz konusu değildir: “Gelişmenin bu evresinde büyüsel amaç ve büyüsel içerik ile, oluşumların büyüsel kılıf içerisinde doğan estetik özyapısı arasında gerçek, toplumsal açıdan algılanabilir ve bu nedenle de çözüme bağlanabilir bir çekişmenin tasarımılanması”¹⁰⁴ dahi imkansızdır. Büyü ile estetik oluşumun birlikteliği, tesadüf bir hadise değildir. Lukacs’a göre büyü ve estetik nitelik uyandırıcı etki bakımından karşılıklı ilişki içindedirler:

“Büyü açısından bakıldığında sanatsal oluşumun bütünlüğünün ve bağımsızlığının şart koştuğu yoğun uyandırıcı etki, bilincine varılamayan bir zorunluluktur. İşte bu nedenden ötürü oluşmakta olan sanat açısından büyüsel erek, Goethe’ye katılarak sözünü ettiğimiz “dışarıdan” belirlenmişlik anlamındadır. Büyüsel uyandırma ile kaynağını onda bulan estetik uyandırma arasındaki bu ilişki, aynı zamanda- ve zorunlu olarak- birbirine ait olmanın öğelerini (...) içerir.”¹⁰⁵

Estetik, uyandırıcı etkisini “ruhsal ve zihinsel düzenekler biçiminde”¹⁰⁶ kurduğu dünya aracılığıyla edinir. Biçim ve içerik açısından bir yapıtın içkin bir bütünlüğe ulaşması ve her parçanın, paylaşımlı bir reaksiyon dağılımı ile zihinsel uyarılmayı gerçekleştirmesi, estetik ilkenin ayırt edici özelliğidir; çünkü estetik, gerçekliğin yansıtılması ile kurulan “katıksız” bir illüzyonel enerji içerir: “Öznel açıdan katıksızlık, canlandırılan dünyanın kesinlikle ve yalnızca insanı çıkış noktası alan bir dünya olduğu anlamına gelir.”¹⁰⁷ Bu açıdan estetik yapıtın dünya ile olan yapısal ilişkisi, “nesnel bir korelasyonu”¹⁰⁸ temsil eder: “Biçimlenenin katıksızlığının, canlandırılan gerçekliğin yoğun bütünselliğini, önemli kurallarını, konularını ve bu konuların bağınıtlarını yansıtması, irdelediğimiz konumun nesnel korelasyonunu oluşturur.”¹⁰⁹ Estetik literatür açısından “nesnede dışlaşan tinsel öz”¹¹⁰ kavramı yani, “sanatçının dünya görüşünün ve gerçekliğe ilişkin izlenimlerinin sanat yapıtında

¹⁰³*Sanatın Gerekliliği*, s.30

¹⁰⁴*Estetik II*, s. 24

¹⁰⁵*Estetik II*, s. 25

¹⁰⁶Marc Jimenez, *Estetik Nedir?* Doruk Yayımcılık, İstanbul 2008, s.29

¹⁰⁷*Estetik II*, s.32

¹⁰⁸*a.g.e.*

¹⁰⁹*a.g.e.*

¹¹⁰*a.g.e.*, s.31 “Nesnede dışlaşan tinsel öz” kavramı, Georg Lukacs’ın Estetik adlı yapıtının ikinci cildinde “Gehalt” olarak aktarılır. “Gehalt”, içeriksek düzeyde sanatçının yapıtındaki manevi tinsel özünü (das geistige, wesen) temsil eder.

dışlaşan anlatımı”¹¹¹ da yine estetik yapının dünya yaratma sürecindeki karakteristiğini ifade eder.

Bireyin toplumsal varlığının yoğunlaşması ile estetik içgörünün gelişmesi arasında doğrusal bir orantı vardır. “Doğanın koyduğu sınırların aşılmasıyla” ve “insanların bir toplum içerisinde birleşmeleriyle”¹¹² birlikte estetik yapı, toplumsal ilişkiler ağını yansıtan ve değerlendiren niteliklerle yüklenir: “Nesnel açıdan bakıldığında insanoğlu hiç kuşkusuz daha bir kavramı dile getiren boğumlanma ürünü ilk sözcüğüyle, bir iş yapmak amacıyla elini ilk oynatışıyla doğaya mutlak bağlılığa karşı başkaldırmış olur.”¹¹³ Birey, bu eylemlerle dirimbilimsel anlamda türsel doğasından ayrı olarak ikinci bir toplumsal doğa ve “özel bir kip (mode)”¹¹⁴ edinir: “Gelişme süreci boyunca toplumsal yaşamın birer ürünü olan nitelikler ve tasarım biçimleri, oluşan her yeninin karşısına dolaysız etkileri ile ‘doğal’ bir tutumla çıkacak, bir tür ‘ikinci doğa’ oluşturacak biçimde yerleşirler.”¹¹⁵ Estetik, yarattığı dünya açısından insanoğlunun bu “ikinci doğası” üzerine yoğunlaşarak gelişimsel çizgisini sürdürür. “Günlük yaşamın (ve toplumsal varlık olarak öznenin) sanatın önüne koyduğu yeni sorunlar”¹¹⁶, bu gelişme ile birlikte estetik biçimde yeni sunumlarla ortaya çıkmak zorundadır. Bu bağlamda ele alınan estetik oluşum, bireyin özne-nesne bağıntısı ile dışa yönelik bir bilincinin, dolayısıyla yeni bir egemenlik biçiminin kurulması ile ilişkilidir. Lukacs, bu konu ile ilgili şu çıkarımda bulunur:

“Pratik, ekonomik, toplumsal ve uygulamalı başarılar insanların normal yaşamına belli ölçüde bir güvenlik getirdikten, bilimsel düşünce mekân bağlamlarını kuramsal açıdan ve uygulama açısından belli bir düzeye eritirdikten sonradır ki, insanoğlu şu olgunun bilincine varabildi: İnsanı çevreleyen mekân, ona yani insana özü açısından yabancı ya da düşman değildir; tersine onun kendi dünyasıdır, ona ait olan bir şeydir, belli bir anlamda ve belli bir dereceye dek onun kişiliğinin bir uzantısıdır.”¹¹⁷

¹¹¹a.g.e.

¹¹²a.g.e., s.44

¹¹³a.g.e., s.45

¹¹⁴Estetik, s.22

¹¹⁵Estetik II, s.45

¹¹⁶a.g.e., s. 47

¹¹⁷a.g.e., s.52

Bireyin zihinsel ve bedensel gelişim seviyesinin yükselmesi, çalışma eyleminin yarattığı bir benimseme süreci ile gerçekleşir. Çalışma eylemi ile birlikte sadece insana özgü “tasarlanmış bir metabolizma”¹¹⁸ ortaya çıkar.

Estetik oluşum, anlatım biçimi açısından dilsel yapılar aracılığıyla ayırt edici niteliğini ve yapısını kazanır: “Her sözcük, dolaysız duyarlılığı yitirmek pahasına bile olsa, kavram düzeyine vardığında ve uyandırma tümce içerisinde sözdizimi kurallarına göre birleşen sözcükler aracılığıyla, başka deyişle birbirleriyle uyum içerisine konulmuş, birbirlerinin etkilerini karşılıklı olarak güçlendiren ya da frenleyen sözsel yansıtma imleri aracılığıyla gerçekleştirildiğinde”¹¹⁹ estetik bir dilsel yapı ortaya çıkar. Bu yapı, yazınbilim alanında estetiğin bir dünya yaratma yetisine katkıda bulunur; çünkü sözdizimi ile oluşan kompozisyonel bütünlük, dilsel uyandırma araçlarının içerisinde yer alır: “Belli bir sözcük örgüsüyle anlatılmak istenen, uyandırıcı etkisi gerek içeriksel gerekse biçimsel (sözsel) yapısı bakımından kendine özgü bir dünya yaratabilen, bir sözcük örgüsüdür.”¹²⁰

Lukacs’a göre toplumların gelişmesi ile birlikte zihinsel açıdan gelişmiş ve karmaşık bir karaktere sahip olan birey, üslup ve söylem açısından daha karmaşık bir dilsel ağ edinir. Bu yönüyle ruhsal dışavurum açısında da yeni yönelimler kazanır. “Bütün bunların bireşimi, insanların toplumsal yaşam içerisinde giderek daha karmaşık nitelik kazanan nesnel bağıntılarını ve bu bağıntıların ruhsal dünyadaki yansımalarını dile getirir.”¹²¹

Estetik, bağımsızlığını kazandığı andan itibaren toplumsal kimlik ve ontolojik genişleme süreci içerisindeki bireyin profilini takip eder ve kayıt altına alır. Bağımsızlık çabalarını, günlük yaşam içerisinde var olan gerçeklikle ilişki içerisinde sürdürür. Böylelikle estetik, gerçeklik ile olan somut ilişkisi içerisinde toplumsal hayatta bir karşılık bulur ve bireyin zihinsel yetisini sosyal bir zeminde zenginleştirir: “Dünyayı kendine özgü araçlarla yeniden üreten sanatın böylece eriştiği biçimleme gerek bireysel gerekse toplumsal varlığı, günlük yaşam içerisindeki insanların kendi araçlarıyla yapabileceklerinden çok daha üstün bir açıklık ve bilinç düzeyine

¹¹⁸*Sanatın Gerekliliği*, s.33

¹¹⁹*Estetik II*, s.60

¹²⁰*a.g.e.*, s.61

¹²¹*a.g.e.*, s.62

çıkartır.”¹²² Estetik, yaşamın bir ögesine dönüşerek algılama yeteneğini “yaşamın yeni olgularını ve bağlamlarını kapsayabilecek bir”¹²³ bir seviyeye yükseltir.

2.1.2. MİMESİS/ ESTETİK YANSITMA

Öykünme veya mimesis (yansıtma); gerçeklik görüntülerinin, öznel edimlerle bireysel bir karaktere ve yoruma dönüşmesi anlamına gelir.¹²⁴ Daha açık bir ifade ile öykünme, gerçekliğin özne aracılığıyla “estetik bir deneyim”¹²⁵ çerçevesinde yeniden-biçimlendirilmesi demektir ve gelişmiş bir bilincin varlığına işaret eder. Dolayısıyla öykünme, “çevresiyle kurduğu etkin karşılıklı bağıntı içerisinde artık tepkelerle yetinmesi olanaksız, yüksek düzeyde örgütlenmiş her yaşam için temel nitelikte bir olgudur.”¹²⁶ Lukacs’a göre insanoğlunun türsel yaşamı için gerekli eylemlerin ve tecrübelerin saklanması ve aktarılması, sadece öykünme ile gerçekleştirilebilir: “Mutlak tepkeleri saptamak için öykünme, kesinlikle gereklidir; çünkü çevreye uymak, kendi bedenine ve davranışlarına egemen olmak için öykünme en etkili yoldur.”¹²⁷

Öykünme, bireyin hayatı açısından çok yönlü işlevselliklere sahiptir. “Antikçağda en büyük düşünürler- Platon ve Aristoteles gibi- öykünmeyi, hiçbir sakınca görmeksizin, yaşamın, düşüncenin ve sanatsal edimin temeli saymışlardır.”¹²⁸ Öykünmenin önemi, bireyin dış dünya ile birlikte kurduğu gerçeklik algısının, nesneler dünyasının aydınlatılmasında yatmaktadır. Öykünme kavramına veya “mimetik etkinliğe”¹²⁹ olumsuz bir değer yüklenmesinin nedenlerinden biri “nesnel gerçekliğin yansıtılmasının tamamen dogmatik olarak, gerçek bir temellendirme ya da çözümleme yapılmaksızın, gerçekliğin mekanik fotokopisiyle”¹³⁰ eşdeğer tutulmasıdır. Bir diğer neden ise öykünmenin, doğalcılık (natüralizm) ile özdeşleştirilmesidir. Lukacs’a göre bu özdeşleştirme, “doğalcılığın korkuluk

¹²²a.g.e., s.64

¹²³a.g.e.

¹²⁴*Estetik I*, s.169

¹²⁵*Sanat ve Estetik*, s.23

¹²⁶*Estetik I*, s.169

¹²⁷a.g.e., s.170

¹²⁸a.g.e.

¹²⁹Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı I*, Yapı Kredi yayınları, İstanbul 2016, s.74

¹³⁰*Estetik I*, s.173

işlevinden yararlanıp sanatın, gerçekliğin yansıtılması olarak her türlü somut araştırmaya konu edilmesini engellemek”¹³¹ amacı ile yapılır; zira, öykünme gerçekliğin “basit bir kopyası”¹³² ya da gelişigüzel bir hikâye kurma aracı değildir. Birey ile gerçeklik arasında bir seçim ve konum alma ilişkisi vardır:

“İnsan, gerçekliğin izlenimlerinin kendisi üzerinde etkin olması karşısında elini kolunu bağlayıp oturamaz; yıkılıp gitmeyi de göze alarak tepki göstermek, üstelik çoğu kez anında, duyularla algılanan izlenimleri kavramsal ya da tasarımsal açıdan, yorumlamaya zaman bulmaksızın tepki göstermek, zorunluluğunu duyar. Bunun sonucu olarak daha algılama düzeyinde, gerçekliğin bilince bağlı olarak yansıtılmasında, insanla çevre arasındaki karşılıklı bağıntıya göre biçimlenen bir seçim yapılır; başka deyişle belli etkenler, önemli sayılırken, başka etkenler tamamen ya da en azından kısmen bir yana bırakılır.”¹³³

Lukacs’ın estetik teorisine göre bu olgu, “yansıtılan gerçekliğin seçimindeki öznel özyapı”¹³⁴ olarak adlandırılır. Bu açıdan seçim ve estetik mimesis arasında temel bir ilişki mevcuttur ve bu ilişki, “özerk yaratıcı özne”¹³⁵ tarafından gerçekleştirilir:

“Seçimdeki öznel ilke, temelini insanın yaşamındaki temel ilgi alanlarında ve yararlarında bulur. (...) Seçim, en azından önemli olanın belli noktalarına değinmezse, insanın öznel amacının gerçekleşmesi olasılığı tümüyle ortadan kalkar; bu durumda insan ya başarısızlığa uğrayacak ya da nesnel gerçekliğe daha uygun bir seçim yapmak zorunda kalacaktır.”¹³⁶

Nesnel gerçeklik açısından bireyin duyusal bilinci, “gerçekliğin doğru nesnellik ve bağıntı biçimlerinin” idrak edilmesinde ve “bilinç yoluyla yeniden üretilmesi”nde etkin bir rol oynar.¹³⁷

Lukacs’a göre, nesnel gerçeklik açısından iki temel bileşen vardır: görüngü ve öz diyalektiği. Görüngü, “duyularla algılanabilen her şeyi”¹³⁸ ifade eder; öz ise varlığın aslî niteliği ve temelidir. Bununla birlikte, her iki kavram arasında gerçeklik üzerinden bir kıyasta bulunulamaz; çünkü, “öz ve görüngü aynı ölçüde gerçektir, nesnel

¹³¹a.g.e.

¹³²*Estetik Nedir*, s.29

¹³³*Estetik I*, s. 174

¹³⁴a.g.e., s.175

¹³⁵*Estetik Nedir?* s.31

¹³⁶*Estetik I*, s.175

¹³⁷a.g.e., s.178

¹³⁸a.g.e.

gerçekliğin birbirine diyalektik olarak, sıkı biçimde bağlı etkenleridir.”¹³⁹ Görüngü ve öz diyalektiği, yaşamın yapısal ve bilişsel unsurları olduğu için birey, dış dünyaya ilişkin algı ve zihin dünyasını bu ikilik üzerinden kurar. Bundan dolayı “görüngü ve öz diyalektiği yansıtılmaksızın, yaşamda en ilkel bir yön saptamayı gerçekleştirmek bile olanaksızdır.”¹⁴⁰ Estetik, temel düzeyde yaratıcı yönünü bu diyalektik üzerinden şekillendirir ve gerçekliği farklı biçimlerde dönüştürür. Bu yüzden nesnel gerçeklik veya gündelik yaşam, form ve içerik açısından estetik yapıda mutlaka değişmek durumundadır. Estetik yansıtmanın bu biçimsel niteliğini Lukacs, Lenin’den yaptığı bir alıntı ile açıklar:

“Yansıtmanın, sürekliliği kesmeden, yalına indirgemedi, kabalaştırıp parçalamadan, canlı olanı öldürmeden gerçekleşmesi olanaksızdır. Devinimin düşünce aracılığıyla yansıtılması her zaman bir kabalaştırma, canlılığa son vermedir; bu yalnızca düşünceyle değil, aynı zamanda duyum aracılığıyla da gerçekleşir ve bütün bunlar yalnızca devinim değil, ama her türlü kavrama yöneliktir.”¹⁴¹

Estetik yansıtma ile gerçekliğin mekanik fotokopisi arasında bir benzerlik kurulması, bu açıdan, geçersizdir. Birey; zihinsel perspektifi ve algılama biçimi ile gerçekliği, farklı birçok açıdan formalize eder:

“Gözün ağ tabakasında gerçekliğin fotokopi benzeri görüntüleri saptanabilir; ama günlük insanın karşımıza çıkan ve bütün gerçekliğe ait parçalar karşısında tepki gösterdiği en yalın ve ilkel günlük yaşamda bile, algılanan gerçeklik kopyaları gerçekte fotokopi değildir.”¹⁴²

Gerçekliğin estetik yansıtılmasının karşısına, genellikle eleştiri amaçlı, doğalcılık çıkarılır. Doğalcılık ise gündelik gerçekliği, sadece olduğu gibi yansıtmakla öz ve görüngü diyalektiğini göz ardı eder. Lukacs açısından doğalcılık, ancak özün ifşa edilmesinde, gerçekliği savunmakta yaşanan bir ürkeklik sonucu bireyin kişisel sınırlarına geri çekilmesi ile ortaya çıkar ve bu nedenle doğalcılık, ancak bir “perspektif yoksunluğu” dur.¹⁴³ Estetik yansıtmanın, iletilebilirlik açısından iki temel özelliği bulunmaktadır: gerçekliği eksiksiz düzeyde yansıtmak ve vaka zincirinde ön plana çıkarılması tercih edilen söylem ve edimleri vurgulamak. Bu iki temel özellik

¹³⁹a.g.e., s.180

¹⁴⁰a.g.e., s.182

¹⁴¹a.g.e., s.181

¹⁴²a.g.e., s.182

¹⁴³a.g.e., s.184

sayesinde gerçeklik, yeniden biçimlendirilir. Estetik asıl enerjisini, böylelikle, bireyin bilincinde belirginleştirir. Mimesis¹⁴⁴ kaynağını günlük yaşamda bulduğu için de estetik, yaşamsal gerçekliği bir “izlenim alanı”¹⁴⁵ olarak kullanır. Bu “izlenim alanı”, estetiğin teknik ve biçimsel araçlarıyla “uyandırıcı” (“evokativ”)¹⁴⁶ öge için kaynak sağlar. “İzlenim alanı” ile birlikte estetik yansıtma, “yalın algılamaların dolaysızlığının ötesine geçerek görüngü ve öz diyalektiğini, bunların nesnel açıdan gerçek bağlamlarını”¹⁴⁷ ve toplumsal ilişkilerini öne çıkarır. “Biçimsel bir yasa”¹⁴⁸ etrafında düzenler.

Lukacs’ın “devinimsel düşlem gücü (Bewegungsphantasie)”¹⁴⁹ terimi, estetik yansıtmanın kompozisyonel ve ruhsal bütünlüğünü ifade eder. Buna göre estetik bilinç, yansıtma eylemi ile birlikte yaşama ait devinimleri sistemli bir sıra ile birbirine ekler:

“Devinimler parça parça birbirine eklenir, güçlkle, sürekli denetim sonucu aralarında bir iş birliği sağlanır (...) Başarılı bir devinim, diziden yalnızca ‘düğüm noktalarını’ (knotempunkte) alır ve ara evrelerini otomatik olarak akmaya bırakır. Kurgusu doğru yapılmış, güçlü bir devinim bütünselinin toptan başarıya ulaşması, doğru düğüm noktalarının tam olarak geliştirilmesine bağlıdır; başka deyişle bu nokta devingenlik açısından bütünü temsil eder. Devinim alanında çok yüksek ölçüde sentetik devinimler, bu tür verimli etkenler arasındaki iş birliği sonucunda oluştuklarında, ancak bu koşulun gerçekleşmesiyle devinime ilişkin bir toplu bakış söz konusu olabilir.”¹⁵⁰

Bu yönüyle kompozisyonel biçim, estetik açısından işlenmiş ve ayıklanmış bir düzenleme edimidir.

Estetik oluşum ile büyü arasında primitif düzeyde oluşan bağ, öykünme için de geçerlidir. Büyü uygulaması da birey üzerindeki etkiyi kuvvetlendirmek için yaşamsal gerçekliği, nesne dünyasını taklit eder. Frazer’ın “geçirme büyü”¹⁵¹ olarak adlandırdığı bir etkinlikte taklit ve gerçek arasında bir ayrım yapılmaz; taklit aracılığıyla gerçeklik etkilenmeye çalışılır. Bu anlamda “öykünme yoluyla

¹⁴⁴Murat Belge, *Marksist Estetik*, BFS Yayınları, İstanbul 1989, s.177

¹⁴⁵*Estetik I*, s.188

¹⁴⁶*a.g.e.*

¹⁴⁷*a.g.e.*, s.191

¹⁴⁸*Estetik ve Politika*, Editör: Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s.246

¹⁴⁹*Estetik I*, s.191

¹⁵⁰*a.g.e.*, s.191,192

¹⁵¹*a.g.e.*, s.197

canlandırmanın çıkış noktası, gerçekliğin kendisi”dir.¹⁵² Büyü aracılığıyla, ulaşmak istenen amaç dahilinde, tüm dağınık gerçeklik unsurları yoğunlaştırılır ve “gerçeklik içerisinde kabarık sayıda bulunan rastlantılar”¹⁵³ ayıklanır. Böylelikle uyandırıcı etkinin şiddeti artırılır. Estetik öykünme ile büyüsel öykünme, ortak uyandırıcı etkilerini bu tekniklerle sağlar: “Öykünmeye dayanan sanatçılıkla, buna bağlı olan ve desteğini bu sanatçılıkta bulan sanatsal alma yeteneği, bu saklılık döneminde büyüsel öykünmenin arkasında gelişir ve güçlenir.”¹⁵⁴ Herhangi bir oluşumun estetik nitelik taşıyabilmesi için “estetik öğeye yönelim doğmuş, belli ölçüde yerleşmiş, insanların duygusal yaşamında kökleşmiş”¹⁵⁵ olmalıdır. Estetik niteliğin hem birey açısından hem de toplum açısından gerçekçi bir karşılığı (“gerçeğe benzer”)¹⁵⁶ bulunmalıdır; zira “taşıdıkları değerin, önemin ve doğruluklarının temeli, gerçekliği doğru kavrama, yeniden üretebilme, bunlara temel olan gerçeklik görüntüsünü alıcıda uyandırabilme derecesidir.”¹⁵⁷ Lukacs’a göre estetiği büyü ve din uygulamalarından ayıran en önemli etken, onun insanbiçimleştirici yapısıdır; çünkü, büyü ve din uygulamaları “bir öteki dünya ile, aşkın bir gerçeklikle bağıntılı olmasına karşılık”¹⁵⁸ sanat, bu dünyaya dönüktür. Bu açıdan insanın özbilinci ve yaşamsal gerçekliğin yansıtılması, “estetiğin derin hümanizması”¹⁵⁹ olarak adlandırılabilir.

Estetiğin mimetik yapısı, insanoğlunun kent ve toplum kurmasıyla beraber daha çok belirginleşir. Toplumsal ilişkiler ve çatışmalar, zorunlu beraberlikler sonucu yoğunluk kazanır: “İnsanoğlunun kent kurucu bir varlık olarak betimlendiği noktada ise tüm sanatların odaksal iç sorunsalı, büyük konusu (tema’sı), başka deyişle ‘polis’ içerisinde insanlar arasındaki ilişkilerden doğan çatışkılar”dır.¹⁶⁰ Bu çatışmaların karmaşık yapısı ve bağlamları zenginleştikçe estetiğin teknik birikimi ve “yargı değeri”¹⁶¹ de aynı ölçüde artar. Toplumsal ve tarihsel teknik ilerlemeler ve genişlemeler estetik açısından değişmez bir nitelik olan “gerçeğe ilişkin özel bir

¹⁵²a.g.e.

¹⁵³a.g.e.

¹⁵⁴a.g.e., s.204

¹⁵⁵a.g.e., s.199

¹⁵⁶*Zaman ve Anlatı I*, s.90

¹⁵⁷*Estetik I*, s.202

¹⁵⁸a.g.e., s.203

¹⁵⁹a.g.e.

¹⁶⁰a.g.e.

¹⁶¹Nikolay Gavriloviç Çernişevskiy, *Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2012, s.131

tutumu” belirtir; çünkü, “içerikleri, dış dünya üzerinde kapsamlı bir egemenlik kurulmasını gerekli” kılar.”¹⁶² Bu egemenlik, inandırıcı bir düzeyde kendisini şekillendirmek durumundadır; zira estetik amaç, “dolaysız algılanabilir bir bütün gibi görünen olayın istenen duyguları ya da düşünceleri uyandırabilecek konuma gelmesini sağlamak” tır.¹⁶³ Gündelik yaşam ile estetik mimesis¹⁶⁴ arasındaki ayrım, estetik yapıtın bu konumu ile beraber ortaya çıkar.

Estetik yapıt, sıradan hayatın iletişim alışkanlıklarını kırar; geniş ve gelişigüzel akışını parçalara ayırır: “Günlük yaşamın normal, alışılmış bildirim biçimiyle, bu bildirim biçimleri arasında alınan, kendi başına bir bütün olan, belli uyandırıcı etkiler yaratması öngörülen oluşumun işlenmiş biçimi arasında nesnel açıdan bir çatlak belirir.”¹⁶⁵ Fakat bu çatlak, sürekli olarak devam etmez; estetik yapıt tamamlanınca “insanoğlu normal varoluşuna döner.”¹⁶⁶ Büyü ve din uygulamasında ise nesnel gerçeklikle tezat içinde insanın, yaşamdan koparılması amaçlanır. Estetik yapıtta, dikkatler “geçici olarak yaşamın kendisine değil, sunulan yansıtmalarına yönelir.”¹⁶⁷ Lukacs, bu durumu biçime ilişkin bir erteleme olarak değerlendirir. Estetik yansıtma ile günlük yaşam arasındaki bu ayrım, din ve büyü uygulamasında olduğu gibi “metafizik” bir unsura değil, yalnızca “yeni bir bildirim biçimine” yöneliktir.¹⁶⁸

Estetik yansıtma ile yaşamsal unsurlar arasında, bu yönüyle, biçim ve içerik açısından bir uyum¹⁶⁹ ve kaynaşma söz konusudur. Yaşamsal içerik, estetik biçime; estetik biçim de yaşamsal içeriğe karışır. Hegel, biçim ve içerik arasındaki diyalektiği bu bağlamda belirtir: “Burada içerik ve biçim arasındaki saltık (mutlak) ilişki, *kendinde* (An-sich) nitelikte var olan bir ilişkidir; başka deyişle ilişki, bu ikisinin birbirine dönüşmesidir; içerik, biçimin *içeriğe dönüşmesinden*, *biçimde içeriğin biçime dönüşmesinden* başka bir şey değildir.”¹⁷⁰ Böylelikle görüngü ve öz diyalektiği, estetik yapıt içerisinde daha yoğun bir düzeye çıkar. İnsancıl öz, görüngü içerisinde

¹⁶²Estetik I, s.203

¹⁶³a.g.e., s.204

¹⁶⁴Estetiğin Huzursuzluğu, s.68

¹⁶⁵Estetik I, s.205

¹⁶⁶a.g.e., s.210

¹⁶⁷a.g.e.

¹⁶⁸a.g.e.

¹⁶⁹Georgi V. Plehanov, *Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat, Eleştiri*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1999, s.56

¹⁷⁰Estetik I, s.211

içkin bir biçimde var olur.¹⁷¹ Lukacs bu durumu, öykünmeci oluşumun “yoğunlaştırma ilkesi” ile açıklar. Yoğunlaştırma ilkesi, “büyüsel amaca varabilmek için, kısaltılmış, özü güçlü bir şekilde vurgulayarak, tüm önemli etkenleri sergilemek zorundadır”¹⁷² Yoğunlaştırma ilkesi ile birlikte varolan içerik-biçim uyumu, estetik yansıtmanın ontolojik bir vasfıdır ve gelişerek kendisine yeni modeller arar. Fakat salt büyüsel öykünme, “her zaman sert tören kalıpları içerisindedir.”¹⁷³ Çünkü büyü uygulamasında içerik ve biçimler, kutsal bir değişmezlik içerisinde olmak zorundadır.

Estetik yapıtta olayların kuruluşu ve düzeninin yanı sıra ayrıntının, parçasal ilişkilerin önemi de dikkate alınmalıdır. Uyandırıcı nitelik, ayrıntının genel ile olan bağımlı yapısı ile yüksek düzeye erişir: “Yoğun bir anlam yüküyle dolu olan ayrıntı, genel olanla özdeş tutulabilir ya da birlikte düşünülebilir”¹⁷⁴ Burada genel olan, estetik yapının dış dünyaya ilişkin referansları ve kendi içindeki bütünlüğü ile ilgilidir. “Ayrışık etkenlerin özdeşliği”, ayrıntının kapsam ve genişliği, estetik yansıtma açısından bir alegori (ardışık bir öyküleme olarak)¹⁷⁵ ortaya koyar ve estetik yapının imgesel zenginliğine katkıda bulunur. Goethe bu durumu şöyle açıklar: “Alegori, görüngüyü kavrama, kavramı imgeye dönüştürür; bu yapılırken kavram imge içerisinde sınırlı ve bir bütün olarak korunur ve bu imge aracılığıyla dile getirilebilir.”¹⁷⁶ Ayrıntı, salt bir anlam ile yüklenmeyip alegori aracılığıyla anlamı tek başına gerçekleştirdiği zaman genelin nesnesi olmaktan çıkar ve geneli içeren, onu tüm atomlarına ayıran bir unsur haline gelir.¹⁷⁷ Lukacs’a göre estetik yapının bu öykünmeci yapısının temel amacı, insanların birbirini karşılıklı etkileme ve ikna etme isteklerinden kaynaklanır. Bu da bireyin duyuşal zekasının gelişmesi ile birlikte oluşur. Birey, devinimsel düşlem gücünü gündelik yaşam içerisinde ve estetik oluşumlarda bu amaçla kullanır.

Yansıtma edimi hem yaşamsal hem de estetik bağlamda gerçekliğin “nesnel özü” ile hareket etmek durumundadır; zira bu nesnel öz, yansıtmanın değerini belirler.

¹⁷¹a.g.e., s.213

¹⁷²a.g.e.

¹⁷³a.g.e., s.217

¹⁷⁴a.g.e., s.223

¹⁷⁵Andrzej Warminski, *Ideology, Rhetoric, Aesthetics*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013, s.33

Orijinal: (“as sequential narration”)

¹⁷⁶*Estetik I*, s.223

¹⁷⁷a.g.e., s.225

Lukacs için “yansıtmanın asıl önemli işlevi, bilinç ile bu bilinçten bağımsız var olan gerçeklik arasında aracılık yapmak” tır.¹⁷⁸ Böylelikle, bireyin zihinsel kurgusu ile dış dünya arasında bir köprü kurulur; fakat bu köprü, biçimini ve sağlamlığını, kurmaca yapısına borçludur. Lukacs’ın konu ile ilgili yer verdiği bir deyim bu durumu özetler: “Se non e vero e ben trovato (Eğer gerçek değilse, kafadan çok iyi uydurulmuş).”¹⁷⁹

Kaynağını gerçeklikten alan estetik yansıtma, bir başka ifade ile “biçimlendirici edim”¹⁸⁰, ayrıca gerçekliği etkileyen bir kaynağa dönüşebilir. Estetik yapıtlar, alıcıları ile birlikte eylem dünyasında etkin bir özneye dönüşebilir. Estetik yapıtlar, alıcıda “uyandırdığı sarsıntıların, onun yaşamındaki kişisel tutumunu önemli ölçüde değiştirmesi için gerekli olan ruhsal koşulları yaratır.”¹⁸¹ Bu olguda estetik yansıtmanın uyandırıcı niteliği, önemli bir rol oynar. Uyandırıcı nitelik ile duygular ve eylemler tek bir yöne kanalize edilir ve her bir parça, çok sayıda yüklü enerji ile birbiri ile ilişkilendirilir: “Yansıtma imgelerinin hazırlayıcı yöneticiliği” ile birlikte biçimlenmiş duygu patlamaları gerçekleşir.¹⁸² Toplumsal gerçekliğin değişime uğraması ve bireyler arası etkileşimlerin yoğunlaşması ile birlikte estetik yapıtlar, bu ruhsal koşulları hazırlama açısından daha yetkin bir teknik araç halini alır: “Sanatsal biçim, toplumsal açıdan gerekli olan bir içeriği, yine toplumsal bir gereksinim oluşturan, somut ve genel uyandırıcı nitelikte bir etkinin doğmasını sağlayacak biçimde anlatmanın aracı olarak ortaya çıkar.”¹⁸³ Bu toplumsal iç içe geçmişlik ile beraber estetik, büyü uygulamasından büyük ölçüde çözülür.

2.1.3. ESTETİK ÖZNE

Estetik oluşum, insana ve dünyaya ilişkin bir görü mekanizması olduğu için yalnızca kendisine has bir öznel kimliği gerektirir. Bu öznel kimlik, günlük insandan farklı bir yapıda ortaya çıkar; yani, “günlük yaşamın öznelliği ile özdeş değildir.”¹⁸⁴ Bu tür bir estetik özne, Kant’ta “Bewusstsein überhaupt” (saltık bilinç) ile pratik

¹⁷⁸a.g.e., s.231

¹⁷⁹a.g.e., s.230

¹⁸⁰*Zaman ve Anlatı I*, s.129

¹⁸¹*Estetik I*, s.247

¹⁸²a.g.e., s.249

¹⁸³a.g.e., s.258

¹⁸⁴a.g.e., s.87

“homo noumenon” (ahlaki özne) terimlerinden ayrı olarak kavramsallaştırılmamıştır.¹⁸⁵ Lukacs’a göre estetik özne, estetiğin derin hümanizması ve oluşumu içerisinde araştırılması gereken farklı bir öznellik türüdür. İnsanlığın başlangıcında “büyüsel bir kabuk içerisinde”¹⁸⁶ dış dünyaya egemen olma istenci, gerçekliğin insanbiçimci bir tutumla yansıtılması ile bu tür bir öznelliğin temellerini oluşturmuştur. İnsan, maddi açıdan ihtiyaçlarını doyuma ulaştırdıktan sonra “belli bir dengeye, uyuma ve orantılılığa ilişkin”¹⁸⁷ bir arzu duyar. Birey, estetik bir içsel yapılanma ile bu bütünlüğe¹⁸⁸ ulaşmaya çalışır. Estetiğin en önemli işlevi, “insan ruhunun tümünün devinime geçirilmesi üzerinde”¹⁸⁹ gerçekleşir. Lukacs, Klopstock’un şiir sanatına yönelik düşüncelerini bu ruhsal devinime uyarlar. Klopstock’a göre “şiir sanatının özü, bu sanatın dilin yardımıyla bildiğimiz ya da var olduğunu düşündüğümüz belli sayıda nesneyi belli bir yönden göstermesidir; bu gösterme edimi ruhumuzun en soylu güçlerini o denli geniş ölçüde çalıştırır ki, bu güçler birbirini etkilemeye başlar ve bu durum da bütün ruhumuzun harekete geçmesine neden olur.”¹⁹⁰ Bu açıdan estetik öznenin gelişimsel evresi, bu tür bir ihtiyaç ve birikim ile oluşur ve ruhsal bütünlüğü amaçlar. Özne, dış dünyayı tanımaya başladığı ilk dönemde kendi içkin yapısına ve “gelişme yeteneğine”¹⁹¹ dair düşünceler edinir ve “tinsel bir bağımsızlığa”¹⁹² ulaşma çabası içine girer. Nesne dünyası içerisinde özünü aramaya yönelir. Bu açıdan görüngü ve öz diyalektiği, estetik özne için de etkin bir zihinsel ve bedensel bileşendir: “Görüngü ile özün birlikteliği, kökenleri kişiliğin bilinç düzeyine ulaşmasından daha öncelere uzanan temel ve ortadan kaldırılması olanaksız bir yaşantı niteliğini taşır.”¹⁹³ Özne, etkilenen bir olgu olarak ortaya çıkar ve dış dünya ile olan ilişkisi ile birlikte sürekli dönüşüme uğrar.

Georg Lukacs, öznenin yapısını büyü uygulamasında kullanılan “sıcaklık büyü” (Symphatische Magie) ile açıklar. Sıcaklık büyü “bir bütünün parçaları

¹⁸⁵a.g.e., s.88

¹⁸⁶Estetik II, s.92

¹⁸⁷a.g.e., s.90

¹⁸⁸ Bütün olma istemine ilişkin;

bk. *Sanatın Gerekliliği*, s.22

¹⁸⁹Estetik II, s.90

¹⁹⁰a.g.e.

¹⁹¹*Sanatın Gerekliliği*, s.27

¹⁹²Estetik II, s.93

¹⁹³a.g.e.

üzerine yapılan etkinin, aynı yoğunlukla öteki parçalara ve bütüne geçmesini öngören”¹⁹⁴ bir türü büyü çeşididir. Buna göre Lukacs; öznenin, çevresindeki her bir parçadan etkilenecek gelişen bir varlık olduğunu ifade eder:

“Eğer sıcaklık büyüünün çıkış noktası, insanla ilgili olan her şeyin onun yazgısını etkileyebileceği, büyü uygulamasında ise insanın fiziksel kişiliğine ait olan her şeyin yazgıyı etkileyebileceği inancıysa, bunun ardında hiç kuşkusuz insanın fiziksel varlığı ile uzaktan ya da yüzeysel olarak ilişkili bulunan her şeyin de insanı önemli ölçüde yönlendirdiği düşüncesi yatar.”¹⁹⁵

Bu anlamda özne için görüngü dünyası ve nesnel unsurlar (terimsel bir ifade ile, lebenswelt)¹⁹⁶, kimlik inşa etme süreci içerisinde önemli rol oynar. Öznenin bir kimliğe ve ruhsal tekâmüle ulaşma süreci, “sanat ile din arasında uzun süreli bir birleşme alanı”¹⁹⁷ yaratır; zira her iki olgu da bireyi, anlam arayışı içinde gelişmiş bir seviyeye çıkarmak için, yoğunluk ve devinim açısından zenginleştirmek için çaba harcar.

Din olgusu, “kişiliğin varlığını öteki dünyada korumasına ilişkin”¹⁹⁸ inancı ile bireyin metafizik bir biçimde yeryüzünü öteki dünyanın yansıması olarak algılamasını ister. Özellikle dinî tasvirler açısından Tanrılar dünyasının öykünmecî nitelikte betimlenmeleri, estetik oluşumun mimesis kuramı ile örtüşür; fakat estetik, büyü uygulaması ile aynı doğrultuda din uygulamasından da çözülür; öteki dünyaya ve “Mutlak”¹⁹⁹ olgusuna yönelik düşünceleri tersine çevirir: “Sanat yapıtı dinsel içeriği o denli alabildiğine ve kesin dile getirir ki, sözü edilen içerik bu kesinlik içerisinde artık kavranılabilirliğin sınırlarını aşar, öteki dünya için bir araç ve bir yol olarak düşünülen, kendi içerisinde bütün oluşturmuş bir bu dünyaya dönüklüğe, kavuşur; doğumuna yol açan nedenden bağımsızlaşıp kendi içerisinde eriştiği kusursuzlukla ve biçimsel bütünlüğüyle öteki dünyaya ait ne varsa dışarıda bırakır.”²⁰⁰ Bu açıdan salt “dinsel nitelikteki tasarımlar, estetik öznenin somut ve zengin yanlarının gerilemesine” sebebiyet verir.²⁰¹ Estetik öge, bireyin idrak kabiliyetine nüfuz eder ve bu kabiliyeti

¹⁹⁴a.g.e.

¹⁹⁵a.g.e.

¹⁹⁶*Estetiğin İdeolojisi*, s.195

¹⁹⁷*Estetik II*, s.96

¹⁹⁸a.g.e.

¹⁹⁹*Estetiğin İdeolojisi*, s.193

²⁰⁰*Estetik II*, s. 96

²⁰¹a.g.e., s.97

yoğunluk, derinlik ve bütünlük açısından değişime uğrattır. Hemsterhuis, insan ruhunun bu istencini şöyle açıklar: “Doğal olarak ruhun istediği, en küçük zaman parçası içerisinde en kabarcık sayıda düşünceyi alabilmektir.”²⁰² Estetik, birey ile nesneler dünyası arasında bu tür bir perspektif derinliği ve uyarıcı etki sağlar. Lukacs, bireyin dış dünya ile kurduğu bu özne-nesne ilişkisini Marx’ın düşünceleriyle temellendirir. Buna göre insan, nesnel çekirdeğini ancak tabiat ile olan ilişkisi ölçüsünde kazanabilir:

“İnsan, dolaysız olarak bir doğa ürünüdür, bir doğal varlıktır. Doğanın bir ürünü ve canlı bir doğal varlık olarak da kısmen doğal güçlerle, yaşam güçleriyle donatılmıştır (...) bu güçler, insanın içinde yetenekler ve içgüdüler olarak varlığını sürdürür; (...) başka bir deyişle içgüdülerinin nesneleri insanın dışındadır, yani ondan bağımsız nesneler olarak vardır, ama bu nesneler onun gereksinimin nesneleridir, onun özünde yatan güçlerin işletilmesi ve onaylanması açısından varlığı kesinlikle gerekli, önemli nesnelerdir. İnsanın bedensel, doğal güçlerin taşıyıcısı, gerçek, duyarlı, nesnel bir varlık olması, onun (...) yaşamını ancak gerçek, duyularla algılanabilen nesnelerde dışlaştıralabileceği anlamına gelir. Nesnel, doğal, duyularla algılanabilir olmak ve nesneyi, doğayı, anlamı kendi dışında bulundurma, ya da üçüncü biri için nesne, doğa, anlam olma birbiriyle özdeşdir.”²⁰³

Bu anlayış çerçevesinde estetik öznenin oluşma koşulu, varlığının nesnel anlamını edindiği bilinç-harici unsurlarla ilgilidir. Bu bilinç-harici unsurların birey açısından içsel bir gelişim ivmesi oluşturabilmesi, Marx ve Hegel’e göre, ancak çalışma eylemi ile mümkündür. Birey böylelikle kendisini estetik bir özneye dönüştüren ikili bir varlık yapısına sahip olur. Doğaya egemen olan birey, nesnelleşme ile birlikte varlık alanının dışsal unsurlarına, bu egemenlik sürecinde ise kendi hakkında bilgi edinerek öznelleşme ile varlık alanının içsel unsurlarına karşı farkındalık kazanır: “(...) İnsanın kendisine bilinç düzeyinde olduğu gibi yalnızca düşünsel olarak değil, ama düzenli çalışarak bir çifte varlığa kavuştuktan sonra kendi emeğinin ürünü olan bir dünya açısından bakmasıyla”²⁰⁴ özne-nesne bağıntısı kurulur. Toplumsal yapının gelişmiş ve karmaşıklaşmış evrelerinde bu özne-nesne bağıntısı, estetik oluşum açısından gerçekliğin yeniden yansıtılması için vazgeçilmez bir unsur haline gelir. Marx’ın toplum ile doğa arasındaki ilişkileri açıklamak için kullandığı

²⁰²a.g.e., s.100

²⁰³a.g.e., s.106

²⁰⁴a.g.e., s.107

“metabolizma”²⁰⁵ terimi, ancak bu özne-nesne bağıntısı üzerinden estetik düzeyde yansıtılabilir

Estetik yapılar, özne-nesne ilişkisi bakımından bir bütün olarak ikili bir yapıya sahiptir; zira, “nesnenin estetik yönü geçerlilik kazanır kazanmaz buna uyan özne de kendiliğinden var olur”²⁰⁶ Öznellik anlayışı, Lukacs’ta, etik ve estetik alanda farklı niteliklere sahiptir. Etik (sittlichkeit, somut etik hayat)²⁰⁷, bireyin toplumsal yapıda sergilediği eylemlere ve genel olarak insan türünün sosyal bütünlük açısından ilerlemesine yöneliktir. Bu anlamda etik alanında tikel/bireysel özne, bir insanlık düşüncesine bağımlıdır. Bu bağımlılık, bir bakıma, toplum tarafından kodlanmış özneyi ifade eder: “Ahlaksal karar, kökenlerini koparılması olanaksız biçimde toplum tekinin kişiliğinde bulur. Ahlak doğrultusunda davranan öznedeki tikel bireylik ve bir cins üyesi olma karşılıklı, etik ’in en temel sorunlarından birini oluşturur.”²⁰⁸ Estetik alanda ise ahlaksal öznenin eylemleri sadece biçim sağlayıcı bir model oluşturur. Estetik özne, estetik yapılar aracılığıyla günlük yaşamın nesnelliğinin karşısında ayrı bir nesnel dünya oluşturur. Dolayısıyla, ahlaksal özne toplumsal kodların bir aktarımı iken estetik özne, yeni bir dünya yaratmanın koşuludur. Estetik özne, bu süreçte yeni bir bilinç merkezi halini alır: “Estetik özne, insanın dünyasını – gerek insan tarafından yapılan ve biçimlenen dünyayı, gerekse ondan bağımsız varolan dünyayı- bu yaratıcı sürecin bakış açısından görür ve yeniden üretir.”²⁰⁹ Öznenin dönüşümü, günlük yaşamın sınırlı yapısının aşılmasıyla gerçekleşir. Böylelikle estetik özne, ruhsal bütünlüğü içerisinde “dünyanın aynası” (Spiegel der Welt)”²¹⁰ olur.

Bu terim çerçevesinde estetik özne olarak sanatçı imgesinden²¹¹ bahsetmek mümkündür. Sanatçı, estetik yapılar yaratmak için öznelliğini bu tür bir dönüşüm ile geliştirmek durumundadır: “Sanatçının tikel öznesinin kendini, gözünü karartıp yaratma sürecine atması zorunludur.”²¹² Bu süreç ile birlikte sanatçı, mimesise özgü

²⁰⁵a.g.e., s.110

²⁰⁶a.g.e., s.112

²⁰⁷*Estetiğin İdeolojisi*, s.42

²⁰⁸*Estetik II*, s.128

²⁰⁹a.g.e., s.132

²¹⁰a.g.e.

²¹¹Sanatçı imgesi hakkında ayrıntılı bilgi için;

bk. Ernst Kris, Otto Kurz, *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü*, İthaki Yayınları, İstanbul 2016, s.9-20

²¹²*Estetik II*, s.133

bağlantılar kurabilir ve yarattığı karakterler aracılığıyla yeni bilinç merkezleri oluşturur. Tolstoy, Gorki'ye bu bağlamda şu açıklamaları yapar:

“Aslında usanmak bilmez ‘yaratıcı’larız tümümüz de. Zaman olur, ansızın acırım yarattıklarımın birine, ona hemen daha iyi bir nitelik kazandırırım, bir başkasından da çevresi karanlığa boğulup görünmez olmasın diye, bir niteliği geri alırım... Anlatılanlar yaşamın kendisi değil, ama yaşamın yazarın kafasındaki görünümü”²¹³

Sanatçı, böylelikle toplumsal bütünlüğü parçalara ayırma ve her bir parçayı özel bir mercekten yansıtmaya yeteneğine kavuşur. Birey hem toplumsal bir özne olarak hem de özgün bir ruhsal varlık olarak tüm diyalektik yönleri ile ele alınma imkânı kazanır: “Dış ve iç güçlerin, toplumsalın ve kişisel oluşturdugu çelişkili, diyalektik bütünün gerçeğe uygun boyutlar içerisinde uyandırıcı (evokatif) biçimde dile gelmesi”²¹⁴ ancak estetik yapıtlar ve özneler aracılığıyla sağlanır. Estetik yapının uyandırıcı biçimi, gündelik özneler dünyasında fark edilmeyen örtük unsurların, tam bir kompozisyonla “konfigürasyonunu”²¹⁵ ifade eder: “Sanat (...) gerçekte sessiz, dilsiz kalanı açıkça, uyandırıcı ve anlaşılır biçimde dile getirebilir.”²¹⁶ Goethe, sanatın bu işlevini şöyle açıklar: “Ve insan dilsiz kalır acısında, ama bir Tanrı bana çektiğim acıyı söyleyebilme olanağını sundu”²¹⁷

Lukacs’a göre estetik öznenin, nesneler dünyasına ilişkin bu tür bir bilince ulaşabilmesi için gerçeklik olgusunu bir “içselleştirme” süreci ile deneyimlemesi gerekir. Lukacs, bu süreci Hegel’in “anı” (erinnerung) terimi ile açıklar. “Anı”, bireyin geçmişe dönük bir bilince sahip olabilmesini sağlar. Bu açıdan bireye “zamansal-tarihsel varlığının vazgeçilmez koşulu ve varoluş boyutu” nu veren bir kavram olarak düşünülmelidir. “Anı” kavramı bu açıdan, içselleştirme için gerekli olan zihinsel yetiyi ve anlam ilişkilerini sağlar. Birey, böylelikle gerçekliği kendine ait bir yapıda algılayabilir:

“‘İçleştirme’ gerçekten de tikel insanın- ve o insan içerisinde insanlığın-geçmişi ve bugünü kendi yapıtı, kendisine yaraşan yazgı niteliğiyle kendisine ait kılabilmesini sağlayan tek yoldur. (...) İçleştirme, nesnel bir gerçekliği

²¹³a.g.e., s.134

²¹⁴a.g.e., s.141

²¹⁵Alain Badiou, *Başka Bir Estetik*, Metis Yayınları, İstanbul 2017, s.24

²¹⁶*Estetik II*, s.142

²¹⁷a.g.e. Almanca orijinali: “Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide”

uyandırır; ama bu gerçeklik her yanına insanın çabalarının sinmiş olduğu, nesnelerinin tümünde insanın anlığının (bilme yetisinin) ve duygu varlığının en iyi yönlerini içeren bir gerçekliktir; insanoğlu bu nesnelere kendi anlığının ve duygularının en iyi yanlarını bir yatırım olarak sunarken, bu verme ve eylem süreciyle eşzamanlı olarak kendi iç dünyasını da zenginleştirmiştir.”²¹⁸

Nesne dünyası ile kurulan bu ilişki sayesinde bireyin öznelliği, kendi-içine kapalı bir bütün oluşturmaktan uzaklaşır ve toplumsal bütün ile etkileşimini kaybetmez. Lukacs, Herakleitos’tan bir alıntı ile kendi-içine kapalı öznelliği, uyku metaforu ile açıklar: “Herakleitos’un belirttiği uyanık olanların ortak bir dünyaları vardır, oysa her uykuya dalan, ancak kendi dünyasına yönelmiştir.”²¹⁹ Kendi-içine kapalı öznel ile “bir uyuyanlar dünyası oluşur; bu dünyanın kişileri bir varoluş biçimi olarak uyanıklığı yadsırlar ya da benimsemezler, giderek daha çok kendi yalnız düşlerinin dünyasına, derinliklerine dalarlar ve daldıkları yerde doğal olarak bir başka uyuyanın düşlerine götüren bir yol bulamazlar.”²²⁰ Estetik özne ile bu tür bir özne arasında bir karşılımlı ilişkisi vardır; fakat estetik özne, kendi-içine kapalı öznelğin temel niteliği olan biricikliği (özgünlüğü) kullanır; bu biriciklik sonucu elde ettiği içselleştirilmiş nesnel öğeleri estetik özne, iletilebilir bir estetik yapıya aktarmak durumundadır. Schiller, bu aktarımın tam anlamıyla gerçekleşemeyeceğine inanır. Schiller’in “Konuştuğunda ruh, konuşmaz olması demektir bu ruhun”²²¹ dizesi, bu inancı ifade eder. Kant ise ruhu akıl aracılığıyla kavranabilir kılarak ruhun iletişim ağını daha etkin kılmaya çalışır. Onun “ortakduygu” (sensus communis)²²² kavramı, bu iletişimi sağlamaya yöneliktir. Buna göre nesnel dünyayı ve gerçekliği içselleştirmiş olan estetik özne; bilgi, duygu ve içgörü açısından ortak niteliklere sahip bir öznel arası toplulukta anlaşılır kılınabilir. Lukacs’a göre, Kant’ın ortakduygu kavramı, estetik nitelikleri estetik edimlerde ve yapılarda değil de göreceli bir “beğeni yargısı”nda aradığı için hatalıdır. Bu anlamda Kant; estetik yaşantılara değil, sübjektif yargılara yönelmiştir.

Estetik özne, estetik yapılarda maddeleşen bir öznedir. Hem nesnel gerçeklik biçimlerini yansıtır hem de kendine özgü biricikliğini korur. Hegel *Phaenomeno logie*

²¹⁸a.g.e., s.145

²¹⁹a.g.e., s.149

²²⁰a.g.e., s.151

²²¹a.g.e., s.149

²²²*Estetiğin İdeolojisi*, s.138

des Geistes adlı yapıtında estetik özneliliği, bir “özbilinç” düzeyine çıkararak açıklar. Hegel’e göre özbilincin tanımı şöyledir: “Bu bilinç; kendisi içindir, ayrılmış olanın ayırt etmesidir ya da başka deyişle özbilinçtir. Ben kendimi kendimden ayırt ederim, ama bu işlemde ayırt edilenin benden ayrı bir şey olmadığı benim için dolaysız ortadadır. (...)”²²³ Bu açıdan, nesnel dünya ile iç içe geçmiş estetik özne de bu özbilinç kavramı ile kendi tikelliğini korur ve nesne dünyasının yapısıyla karışmaz. Böylelikle estetik “doğayı ve tarihi, her ikisi içerisinde eylemde bulunan insanın bakış açısından” sürekli yeniden üretir. ²²⁴ Estetik öznenin bu özbilinçli yapısı, ayrıca bireyin zihinsel yetisinin en gelişmiş ifade biçimidir; zira estetik özne, nesnel dünyanın derinlikli ve çelişkili ilişkiler ağının en ince ayrımlarını kavramaya yönelir.

²²³*Estetik II*, s.154

²²⁴*a.g.e.*, s.158

2.2. İDEOLOJİ

İdeoloji; genel düzeyde görüş açısı, inanç sistemi (creed), fikir hareketi anlamına gelir.²²⁵ Tarihin özgül koşullarına göre kavramsal olarak kapsamı, kimi zaman genişler kimi zaman ise sınırlı bir fikir odağı ile daralır. Kullanılan bağlam ve sentaksa göre anlamı, karmaşık bir biçimde muğlaklaşır ve bir düşünce mitine dönüşür. Bu yönüyle ideoloji, “farklı kavramsal liflerle doku halinde örülmüş bir metin”dir.²²⁶İdeoloji olgusunun, tarih içinde farklı anlam kümeleri ile kavram dağarcığı genişletilmiştir. Bu dağarcığın bir sonucu olarak ideoloji, farklı tanımlara sahip olagelmıştır. Bu tanımlardan bazıları şöyle sıralanabilir:

- a) Toplumsal yaşamda anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci
- b) Belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi
- c) Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler
- d) Sistematik şekilde çarpıtılan iletişim
- e) Toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri
- f) Söylem ve iktidar konjonktürü
- g) Anlamsal (semiotic) kapanım
- ğ) İçinde bireylerin, toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları vazgeçilmez ortam²²⁷

Bu tanımların bazılarının pejoratif (tahkir edici) bir nitelik taşıdığı, bazılarının tarafsız ve muğlak, bazılarının ise epistemolojik veya sosyolojik bir bilgi dağarcığını içerdiği söylenebilir. Tahkir edici bir niteliğe sahip olan tanımlar, kimsenin üstlenmek istemeyeceği bir ideoloji tanımını öne sürer ve günlük dilde kullanılan anlamına yakın bir bağlamı ifade eder. Çünkü günlük dilde ideoloji, peşin yargılardan oluşan çarpık bir kavrama biçimi anlamında kullanılır.²²⁸ İnsanların birbirlerini ideolojik düşünce veya eylem biçiminde yargılaması, “basmakalıp sözleri ve üstü iyice kapatılmış bir

²²⁵Şerif Mardin, *İdeoloji*, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s.16

²²⁶Terry Eagleton, *İdeoloji*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015, s.17

²²⁷a.g.e., s.18

²²⁸a.g.e., s.20

fanatizmi” işaret eder.²²⁹ İdeolojinin bu kullanımına meyil eden düşünürler onu kesin, kapalı, yeniliğe direnen, büyük ölçüde insanların duygularına hitap ederek yayılan ve kendisini savunanlardan mutlak bağlılık isteyen şeyler olarak niteler. Bu görüşler, daha çok ideolojiyi katı bir düşünce krizi olarak gören ve ikinci dünya savaşı ile birlikte ortaya çıkan “ideolojinin sonu” kuramcılarına ve postmodernist düşünce biçimine aittir. Bu düşünürler, ideolojiyi karikatürize edecek bir düzeyde olumsuz bir eğilim olarak görürler.²³⁰

İdeolojinin hâkim toplumsal grup veya sınıfın iktidarını meşrulaştırma ile ilgili tanımı, onun sadece egemen iktidarla ilgili olduğu fikrinde yatmaktadır. Bu açıdan ideoloji, “bir insanın ya da toplumsal bir grubun zihninde egemen olan fikirler, temsiller sistemi”²³¹ anlamındadır. John B. Thompson’ın “ideoloji üzerinde çalışmak (...) anlamın tahakküm ilişkilerini sürdürmeye hizmet ettiği durumlar üzerinde çalışmaktır”²³² sözü bu tanıma yöneliktir. Lakin ideolojik diye adlandırılan her inanç yapısı egemen iktidarla ilgili olmadığı için bu tür bir tanım, kavramın kapsamını daraltır. Zira “egemen siyasi bir biçim” olarak ideoloji, tüm muhalif veya küçük grupları dışarıda bırakır.

İdeolojinin birtakım özgül toplumsal çıkarlar olarak tanımı, çıkar kelimesinin belirsizliğinden ötürü silikleşir. Zira toplumsal çıkarlar deyimi, hiçbir özel mana taşımamaktadır ve bu tanım “ayakkabı bağlamaktan diktatörlükleri devirmeye kadar her şeyin bir çıkar meselesi haline getirildiği homojen bir evren yaratarak, bu farklı türden çıkarları (...) gayri meşru bir şekilde aynı kefeye yerleştirmiş bulunur.”²³³

Bir epistemolojik mesele olarak ideoloji kavramı, yanlış veya “sahte bir bilinç”²³⁴ hali olarak açıklanır. Bu tanıma ise “tarihin büyük bir bölümünde insanların tamamının, anlamsızlığı gayet açık olan inanç ve fikirleri savunmuş olduğu”²³⁵ kanısının hatalı olduğu gerekçesi ile karşı çıkılır. Bu noktada Aristoteles’in, inançların çoğunda bir hakikat payı olduğu düşüncesi akla getirilebilir. Çünkü ideoloji, insanların

²²⁹a.g.e.

²³⁰a.g.e., s.21

²³¹Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İthaki Yayınları, İstanbul 2016, s.64

²³²*İdeoloji*, s.23

²³³a.g.e., s.29

²³⁴Michèle Barrett, *Marx’tan Foucault’a İdeoloji*, Sarmal Yayınevi, İstanbul 1996, s.14

²³⁵*İdeoloji* s.31

inancına ve desteğine gerek duyar. Bu destek ve inanç ise sadece yanlış bilgilerin yarattığı bir algı yönetimi ile elde edilemez. Bu yüzden “başarılı bir ideolojinin zorla kabul ettirilen bir yanılsamadan fazla bir şey olması ve bütün tutarsızlığına rağmen hitap ettiği insanlara, kolayca vazgeçilip bir kenara bırakılmayacak kadar gerçek ve kabul edilebilir bir toplumsal gerçeklik biçimi iletmesi gerekir.”²³⁶

Louis Althusser de ideolojinin doğruluk ve yanlışlık ölçütleri ile olan ilgisizliğini vurgular. Ona göre ideoloji, “insani varlıkları birer toplumsal özne olarak kuran ve bu öznelere bir toplumdaki egemen üretim ilişkilerine bağlayan, yaşanan ilişkileri üreten anlamlandırma pratiklerinin”²³⁷ tamamını ifade eder. Althusser için “her türlü ideoloji (...) somut bireyleri somut öznelere olarak çağırır.”²³⁸ Bu yönü ile bir anlamlandırma pratiği olarak ideoloji, egemen iktidarla bir özdeşlik kurma çabasından; ona karşı cephe almaya kadar uzanan “bütün siyasi kipleri kapsar.”²³⁹ Althusser için bu nedenle, ideoloji bir anlam biçme ve o anlamı koruma refleksine karşılık gelir. Bilişsel bir düzeyde değil daha çok duygusal bir düzeyde ideoloji, insanı toplumsal bir özne haline getirir. Althusser, *Marx İçin* adlı kitabında ideolojinin “bir gerçekliği betimlemekten çok, bir istek, bir umut ya da bir nostaljiyi ifade ettiğini” öne sürer.²⁴⁰

Karl Mannheim’a göre ideoloji “kökleri belirli bir bireyin psikolojisi ile ilişkilendirilebilecek özgül, aldatıcı iddialar ile bağlantılı”²⁴¹ olan fikirler demektir. Bu anlamıyla ideolojinin karşıtı, Mannheim’da gerçek veya hakikattir; çünkü, ideoloji “yanılsama” olarak gerçeği gizler. Mannheim için hakikat ise tarihin özgül koşullarına uygunluk demektir; bu yüzden ideoloji aynı zamanda, çağına aykırı ve uyumsuz olan anlamına gelir. Bu anlamıyla Mannheim, ideolojiyi ütopya ile mukayese ederek açıklar. Ona göre ideoloji, “kendi devrine ters düşen, çağın isterleri ile uyuşmayan, modası geçmiş, miadı dolmuş bir mitler kümesi” ütopya ise yine gerçekdışı ama yeni bir toplumsal düzen kurma adına canlandırıcı bir kavramdır.²⁴² Mannheim için, ideoloji de ütopya da kendi çağı için uyumsuz olan fikirler anlamına gelmektedir; ama

²³⁶a.g.e., s.35

²³⁷a.g.e., s.39

²³⁸*İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, s.81

²³⁹*İdeoloji*, s.39

²⁴⁰a.g.e., s.39,40

²⁴¹a.g.e., s.150

²⁴²a.g.e., s.151

sadece ütopyanın içerdiği uyumsuzluk, korunmaya değerdir. Bu anlamda Mannheim'ın ideoloji ilintili eleştirel düşüncesi, “ütopyacı bir misyona”²⁴³ sahiptir.

Antonio Gramsci, ideoloji kavramının yerine hegemonya kavramını kullanır. Bu kavramı Gramsci “bir yönetici gücün, kendi hakimiyeti için hükmettiği insanların rızasını alma biçimi” olarak tanımlar.²⁴⁴ Hegemonya bu anlamda, ideolojiden daha somut bir siyasi keskinliği ifade eder. Zira hegemonya, “kültürel, siyasi ve ekonomik yapılarda- retoriksel konuşmalarda söylemsel olmayan pratiklerde de” kurulan, geniş ve eyleme dayalı bir çerçeveyi içine alır.²⁴⁵ Bunun için Gramsci ile birlikte, “düşünce sistemleri olarak ideolojiden, yaşanan alışılmış toplumsal pratik olarak ideolojiye” bir sıçrayış gerçekleşir.²⁴⁶ Marx da *Alman İdeolojisi*'nde, yönetici gücün maddi ve zihinsel pratiklere ilişkin tahakkümünü şöyle ifade eder: “Egemen sınıfın düşünceleri her çağda egemen düşüncelerdir; yani, toplumun egemen maddi gücü olan sınıf aynı zamanda egemen entelektüel gücüdür der. Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, aynı zamanda zihinsel üretim araçlarını da kontrol eder.”²⁴⁷

Adorno, Marx'ın mübadele değeri ve meta formu kavramından hareketle ideoloji nosyonunu özdeşlik düşüncesi (identity thinking) kavramı ile açıklar. Ona göre ideolojik düşünce; farklılıktan, hetorejenlikten nefret eder. Bu yüzden toplum ile bireyler arasında homojen bir yanılısma kurar. Bu homojen yanılısma, insanların toplumsal bir bütünlüğe ve aidiyete olan inançlarını kurmaya yöneliktir. Adorno ideolojiyi, bu yönü ile “şeylerin çoğulluğunu ve biricikliğini karşı konulmaz bir biçimde yalnızca kendisinin bir suretine dönüştüren ya da panik içindeki bir dışlama edimiyle onları kendi sınırlarının ötesine süren, paranoid ama paranoidliği gizli bir rasyonalite tarzı” olarak tanımlar.²⁴⁸ Adorno için bu yüzden ideolojik düşüncenin karşısı, çokseslilik ve ideolojinin yarattığı özdeşlik yanılısmasını kırmak için negatif bir diyalektik gereklidir. Bu negatif diyalektik ise Adorno'ya göre ideolojinin çaprazında bulunan sanatta bulunabilir; çünkü sanat “yekpare bütünlüğün

²⁴³Fredric Jameson, *Siyasal Bilinçdışı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011, s.207

²⁴⁴*İdeoloji* s.154

²⁴⁵*a.g.e.*, s.156

²⁴⁶*a.g.e.*, s.154, 158

²⁴⁷*Marx 'tan Foucault'ya İdeoloji*, s.18

²⁴⁸*İdeoloji*, s.170

hükümranlığına karşı duyumsal tikelin taleplerini öne çıkararak farklı olan ve özdeş olmayan adına konuşur.”²⁴⁹

Jurgen Habermas ise iletişimsel dilin kaynakları ile ideoloji kavramını açıklar. Ona göre ideoloji iktidar tarafından sistemli bir biçimde çarpıtılan bir iletişim biçimidir; lakin bu iletişim biçimi dışarıdan bir baskı ile değil, içsel bir kontrolün sonucu ile oluşur.²⁵⁰ Bu anlamda ideoloji ve hakimiyet kendini içsel konuşmalarımıza nakşeder. Başarılı bir ideolojik sistemde, bu sistemin “kendi terimleri dışında düşünmek ya da istemek olanaksız hale gelir ve fikirler arasında “rasyonel bir seçim yapmanın zemini ustalıkla ortadan kaldırılır.”²⁵¹ Habermas, bu çıkmazın bir reçetesi olarak “iletişimsel rasyonalite”²⁵² kavramını öne sürerek hakikatin retoriksel esrarın veya diyalektik sapmaların kabuğunu kırmakla mümkün olacağını ifade eder.

²⁴⁹*a.g.e.*, s.171

²⁵⁰*a.g.e.*, s.174

²⁵¹*a.g.e.*

²⁵²*a.g.e.*, s.175

2.3. ANLATI ESTETİĞİ VE İDEOLOJİ

Estetik, yaratıcı yazarın öznel deneyimleri ve imgelem alanı ile edebi metinlerin temel bir karakteristiği halini alır. Sosyal yapının yoğunluk ve devinim kazanması ile birlikte, yaratıcı yazar tarafından düşünsel ve ideolojik bir söylem aracı olarak kullanılmaya başlar. Edebi metin çerçevesinde toplumsal gerçekliğe ve değer yargılarına ilişkin, sistematik bir bütünlük kazanır. Estetik nitelik, edebi yaratım sürecinde metinsel bir bileşen olarak tezahür eder. Bu anlamda, kurgusal yapı içerisinde bir “anlatı estetiği” meydana gelir. Anlatı estetiğini, metnin temel özelliklerini belirten “metin ontolojisi”; dilsel birimlerin ideoloji ile olan sözdizimsel ilişkisini açıklayan “linguistik kod” ve ideoloji ile kurulan kurgusal yapıyı aydınlatan “metin ve ideoloji” kavramları çerçevesinde sınıflandırmak ve incelemek mümkündür.

2.3.1. METİN ONTOLOJİSİ

Edebiyat edimi içerisinde metin kavramı, özgül bir öneme sahiptir. Edebiyat tarihi açısından farklı kuramsal perspektiflerle açıklanmaya çalışılan metin olgusu, özellikle hermönetik çalışmaların merkezi nesnesi haline gelmiştir. Metinsel yorum; yazar, niyet ve anlam üçgeninde sabitlemiş; metin ise tarihsel ve kültürel bir bıkrimin somut bir tezahürü olarak değerlendirilmiştir. Özellikle Hans-Georg Gadamer’in metin olgusu üzerine düşünceleri, belirli bir yöntem fikrini reddetmesi, metin ontolojisinin kuramsal çalışmalarını yoğunlaştırmıştır. Gadamer, “bir metni ancak ortak bir dil ve kültür ufkuyla paylaşmak suretiyle anlayabileceğimizi” söyler. Metin, bu ufuk içinde cereyan eden iletişim olayının bir safhasıdır.”²⁵³ Gadamer için yöntem fikri sınırlayıcıdır ve metnin tarihsel hakikatini ifşa etmekte yetersiz kalır. Bu açıdan metnin anlamını yazarın amacı ve niyetine bağlı olarak görmek, metinsel hakikati ıskalamak demektir; çünkü metnin çekirdeğinde yer alan “konu ile dilin birliği, ifşa olarak hakikatin merkezini” sunar.²⁵⁴ Yazarın niyeti, bu açıdan, metinsel hakikatin bir merci değildir. Metin olgusu etrafında şekillenen dil ve üslup anlayışı da ayrıca Gadamer’in tarih-merkezli düşüncesini yansıtır. Ona göre metin, içerisinde tüm zaman kiplerini barındıran, dil-ufukları aracılığıyla oluşturulan bir söylem yapısıdır: “Dil,

²⁵³ Burhanettin Tatar, *Felsefî Hermönetik ve Yazarın Niyeti*, Vadi Yayınları, İstanbul 2016, s.20

²⁵⁴ a.g.e., s. 10

insanın öznelliğinin hizmetinde bir araç olmayıp, içinde geçmiş ve şimdi'nin gerçek bir diyalog ya da yaşayan bir konuşmayı gerçekleştirdiği aşkın (transcendental) bir zemindir.”²⁵⁵

Yazarın niyetini ve amacını, (arka planda yer alan “içtimaî muhtelif daireleri”)²⁵⁶ doğru yorumun ölçütü sayan E.D. Hirsch, Gadamer’in fikirlerine karşı çıkar. Niyetselciler (“intentionalists”) olarak bilinen bu anlayışa göre, yazarın öznel ufku metni anlamamanın yegâne yoludur. Bu açıdan niyetselciler, anlam sorununa yazarın niyeti ekseninde bireyin “atomsal (soyutlanmış) vasfı” olarak yaklaşırlar.²⁵⁷ Gadamer, niyetselcilerin bu fikrini “mens auctoris’in (yazarın niyeti veya zihni) bir sanat eserinin anlamının ölçü birimi olarak”²⁵⁸ kabul edilmesini, kati bir şekilde reddeder. Ona göre, “ara sıra değil, fakat daima ‘metnin anlamı yazarın (niyetini) aşar.’”²⁵⁹ Çünkü Gadamer için, metnin anlamı ve hakikat tecrübesi, öncelikle metinsel içeriğe yani, konuyu idrak etmeye bağlıdır. Dolayısıyla, yazarın niyeti veya “biyografik unsurlar”²⁶⁰ metne dair ikincil bir öge konumuna gelmektedir. Hirsch ise yorum faaliyetinde nesnelliği sağlayabilmek için anlamı, bilinç ile özdeşleştirir ve metinsel sınırların, ancak yazarın bilincine kurulmakla ortaya çıkabileceğini iddia eder: “Anlam yapısı itibarıyla onu oluşturanın bilincine işaret eder, yani kendisinden kaynaklandığı zihne işaret ettiği sürece o kendisi olur.”²⁶¹ Bu açıdan okuma sürecinde deneyimlenen anlam zinciri, okura veya yazara aittir. “İnsan bilincinin dışında büyüsel bir anlam alanı yoktur.”²⁶²

Gadamer, Hirsch ’in yorum teorisini, metni bir nesne olarak değil de yazarın veya okurun bilincinin salt uzantısı olarak gördüğü için eleştirir. Hirsch, metnin özerk yapısını ve ontolojik kendine özgülüğünü kabul etmemektedir. Anlam sorununa, özne ekseninden yaklaşmaktadır. Hirsch ’in yorum teorisi şu sözlerinde temellendirilebilir: “Biz diğer bir şahsın konum ya da ufkunu keşfettiğimiz zaman, onun fikirleri, onunla

²⁵⁵a.g.e., s.11

²⁵⁶Gustave Lanson, *Edebiyat Tarihinde Usûl*, Büyüyenay Yayınları, İstanbul 2017

²⁵⁷*Felsefî Hermönetik ve Yazarın Niyeti*, s.12

²⁵⁸a.g.e., s.20

²⁵⁹a.g.e. s.20

²⁶⁰*Edebiyat Tarihinde Usûl*, s.22

²⁶¹*Felsefî Hermönetik ve Yazarın Niyeti*, s.24

²⁶²a.g.e., s.25

hemfikir olmaksızın, kavranabilir hale gelmektedir.”²⁶³ Metnin; yazarın ufku ve öznel bilinci ile sınırlandırılması, onun yeni bir bilinç merkezi olduğunu gözden kaçırmaktır; çünkü Monroe C. Beardsley’e göre “bazı metinler yazarın aracılığı olmaksızın oluşturulmuşlardır.”²⁶⁴

Gadamer ’in hermönetik kurgusuna göre yöntem²⁶⁵, tekrar ve kesinlikten ibaret olan bir formalizmi içerir; fakat anlam ve yorum, bir yöntemle daraltılmayacak kadar geniştir; çünkü, her iki olgu da insanın dünyayı tanıma ve tecrübe etmesi ile koşullanmıştır.²⁶⁶ Yöntem ise Gadamer için “birinin adımlarını izlemenin daima mümkün olduğu bilinciyle bilgi yolunu adımlamaktan teşekkül eder.”²⁶⁷ Hirsch ’in yorum teorisi bir yöntem ve nesnellik fikri ile özne-nesne ontolojisine dayanır. Bu açıdan, bir kez yazarın niyeti sabitlendikten sonra, niyetin bir nesnesi olan metin de tek bir anlama indirgenebilir: “Benim konumum, metin yorumunda nesnellik konuşanın öznelliğine açık referansı gerektirir şeklindeki bir paradoksla özetlenebilir.”²⁶⁸ E. Betti ve Hirsch için, anlam zihnin maddeleşmiş biçimidir. Bu nedenle “her bir yorumlama eylemi, anlamlı formların kendilerinde nesnelleşen zihin ile yorumcunun zihni arasında aracılık yapmasıyla oluşan üç boyutlu bir süreçtir. (...)”²⁶⁹ Böylelikle, metin maddeleşmiş biçimi ile bir nesne konumuna gelir. Hirsch’e göre anlam ve yorum, verili ve tarihsel bir koddan ziyade bir teşekkül (inşa’) sorunudur; zira anlam; metnin içinde referanslarla yüklü, örtük bir biçimde yer alır; yorumcu da “metni, bir teemmül (ayrıntılı düşünme) ve uygulama hadisesi”²⁷⁰ olarak görmelidir. Böylelikle yorumcu, metinsel içeriğe yoğunlaşarak kendine özgü bir yorumu inşa eder²⁷¹. Hirsch açısından “her normatif yorum kavramı yazılı metnin

²⁶³ a.g.e.

²⁶⁴ a.g.e., s.27

²⁶⁵ Yöntem kavramı için;

Bknz. Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem* (Birinci Cilt), Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2008, s.9

²⁶⁶ *Felsefî Hermönetik ve Yazarın Niyeti*, s.35

²⁶⁷ a.g.e., s.32

²⁶⁸ a.g.e., s.36

²⁶⁹ J. Bleicher’e ait olan ifadeleri, Burhanettin Tatar aktarır.

a.g.e., s.37

²⁷⁰ a.g.e., s.40

²⁷¹ Umberto Eco da metin ile okur (yorumcu) arasındaki ilişkiyi “karmaşık bir etkileşim” alanı olarak değerlendirir: “Bir metin tek bir alıcı için değil, bir okurlar topluluğu için üretildiğinde, yazar kendi niyetlerine göre değil, okurları da içine alan karmaşık bir etkileşimler stratejisine göre yorumlanacağını bilir.”

Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2016, s.76

tabiatı değil, yorumcu tarafından belirlenen amaç doğrultusunda bir tercihe işaret eder. (...) Yorumun nesnesi doğrudan verili değildir, fakat yorumcunun kendisine yüklediği bir görevdir.”²⁷² Yorumcu, metinsel tefekkür sürecinde kendi yorumunu doğrulayacak kodlara ve kanıtlara ulaşmaya çalışır.²⁷³ Kanıt ise metnin dilsel unsurları ve söylem parçaları arasında kurulması gereken bir ilişkiye dayanır. Bu ilişki, yorumcunun paradigmasına göre oluşturulmak durumundadır

Gadamer, niyetsevcilerin bu görüşünü “hermönetik mesafe koyma” ve “ötekilik” kavramlarıyla aşmaya çalışır. Yorumcu, metin ile bir öteki konumunda karşılaşmalıdır ve metnin hakikati aracılığıyla kendine dair de bilgi edinmelidir. Daha açık bir ifade ile hermönetik mesafe “hakikatin, bilincin asimile edici özelliğine, yani ön yargılara karşı direnme gücüne”²⁷⁴ yönelik bir stratejidir. Bu açıdan, metin canlı bir ontolojik öğedir. Özne tarafından teşekkül edilen anlam dizileriyle özü açığa çıkarılamaz. Anlama edimi, Gadamer için, “mevcut ‘nesne’ ile değil, fakat onun etki tarihi ile olan öznel bir ilişkidir; diğer bir deyişle, anlama anlaşılan şeyin varlığına aittir.”²⁷⁵ Yani metnin bir tabiatı ve bu tabiatın da bir döngüsel çizgisi vardır. Metin, “kendisini tecrübe eden şahsı değiştiren bir tecrübe”²⁷⁶ olduğunda varlık kazanır. Oysa ki niyetsevciler, metnin anlamını tarihi yazarın psikolojisi ile eşdeğer görür ve metin olgusuna da yazarın zihninin yazılı bir kaydı olarak yaklaşır.²⁷⁷ Wimsatt ve Beardsley, bu durumu “niyetssel safsata”²⁷⁸ olarak değerlendirir. Bu açıdan şu ifadeler edebi metnin organik ve özerk yapısını net bir biçimde ortaya koyar:

“Metnin anlamı yazardan daha eser ortaya çıkarken ayrılır ve onunla ilgili niyet ve kontrol gücünün ötesinde bir dünyaya açılır. (...) Böylece metinler, yazarın iradesi araya girmeksizin, içindeki kelimelerin karşılıklı münasebetleri aracılığıyla belli anlamlar kazanırlar. Buna göre, sanat eserleri

²⁷²*Felsefî Hermönetik ve Yazarın Niyeti*, s.41

²⁷³*a.g.e.*, s.44

²⁷⁴*a.g.e.*, s.49

²⁷⁵*a.g.e.*, s.21

²⁷⁶*a.g.e.*, s.59

²⁷⁷ Fredric Jameson, metin olgusuna “metinsellik” yöntemi ile yaklaşır. Bu yaklaşıma göre “metinsellik kavramı, bir strateji olarak en azından şu avantaja sahiptir: Hem epistemolojiyi hem de özne/nesne karşıtlığını her ikisini de nötralize edecek şekilde kat eder ve analistin (yorumcunun) dikkatini, bir okur olarak kendi konumu üzerinde ve yorum olarak kendi zihinsel işlemleri üzerinde odaklar.”

Fredric Jameson, *Modernizm İdeolojisi*, Metis Yayınları, İstanbul 2008, s.100

²⁷⁸*Felsefî Hermönetik ve Yazarın Niyeti*, s.63

kendilerine yeterli (özerk) olan organik varlıklardır; onlar diğer tür nesneler için söz konusu olmayan özel bir ifade (discourse) tarzı oluşturlar.”²⁷⁹

Wimsatt ve Beardsley, edebi metni sosyal ve tarihsel olarak kodlanmış bir ürün olarak değerlendirmedikleri için pozitivist bir maddeciliğe kapılmışlardır ve edebi metni bir neşter ile parçalara ayırmaya çalışırlar. Richard Palmer, bu konuyu şöyle dile getirir:

“Metin, onu algılayan şahıstan kesin olarak ayrılmış bir tarzda tahlil edilir ve ‘tahlil’ hemen hemen ‘yorum’ kelimesinin eş anlamlısı olarak kabul edilir. Ve ‘edebi yorum, çoğunlukla, edebi nesneyi (ya da varlık) kavramsal teşrih (fiziksel parçalara ayırma) (bir biyolojik imaj) çabası olarak görülür. Kuşkusuz, bu varlık bir ‘estetik nesne’ olduğundan, onu teşrih etme çoğunlukla bir laboratuvarda kurbağayı teşrih etmekten daha fazla insani özelliklere sahiptir.”²⁸⁰

S. Knapp ve W.B. Michaels için ise metni, yazarın niyetinden ayırmak imkânsızdır; zira dil, ancak bir yazar varsayıldığı zaman anlamlı hale gelebilir.²⁸¹ Hirsch de dilin bir özne olmadan anlamsız bir harfler yığını olacağını ifade ederek Knapp ve Michaels ile aynı kanaati paylaşır: “O(anlam) ruh ve canlılık ilkesine göre yaşayan bir şey değildir. O kendisine konuşanlar ya da yorumcular tarafından ‘ruh’ ya da ‘irade’nin verildiği sessiz hareketsiz bir maddedir.”²⁸² Hirsch’in bu düşünceleri ile birlikte bireysel ve sosyal bilinç arasında bir dolayım kurulur. Sosyal bilinç, bireysel bilince (yani yazara) dilsel imkânlar alanı sunar; bireysel bilinç ise bu imkânlar alanını metinsel öğeye dönüştürerek harekete geçirir. Bu açıdan paylaşılan bir alan olarak sosyal bilinç, her bireyin zihnine potansiyel olarak kodlanmıştır; fakat, işlev ve anlam yükleme açısından bireysel bilinç özgül iradesini kullanır.²⁸³ Böylelikle bireysel bilinç, “kendi yorum, bakış açısı ya da amacını dil içine”²⁸⁴ yerleştirir. Hirsch’in yazarın niyeti üzerine vurgularının nedeni bu düşünceleriyle daha açık kılınır; çünkü Hirsch, yazarı sosyal bilinci aşan bir anlam alanı olarak kabul eder. Bu açıdan metnin anlamı da yazarın bu bireysel özgüllüğünün anlaşılması ile ancak ifşa edilebilir.

²⁷⁹a.g.e., s.66

²⁸⁰a.g.e., s.67

²⁸¹a.g.e., s.69

²⁸²a.g.e., s.79

²⁸³ Yuri Lotman, bu açıdan, dilsel yapının dışavurumu olarak, sözün değil; dilin, metnin değil kodun yapılarının incelenmesi gerektiğini düşünür.

Yuri Lotman, *Düşünen Dünyaların İçinde*, Bilge Su Yayıncılık, Ankara 2012, s.15

²⁸⁴*Felsefî Hermönetik ve Yazarın Niyeti*, s.80,81

Hirsch, tarihi metinler bağlamında ise gerçek yazara ulaşmanın mümkün olmaması nedeniyle varsayılan bir yazarı ifade etmek için “konuşan özne (speaking subject)- ya da akli varlık” kavramlarını kullanır. Bu açıdan metin, tarihi yazarın müdahale alanından çıkan bir konuşan özne halini alır. Böylelikle, tarihi-gerçek yazar da metnin bir okuyucusu konumuna düşer.²⁸⁵ Hirsch, metnin yazar ile olan varoluşsal bağını göz ardı etmez; sadece yeni bir yazar kavramı ile metin olgusuna yaklaşır. Konuşan özne, “metnin organik birliğinin ontolojik merkezi olarak metnin iç tutarlılık ve uyumluluğunun kaynağıdır.”²⁸⁶ Hirsch açısından metin, ancak yazarın niyeti²⁸⁷ takip edilerek yorumcunun manipülasyonundan kurtulabilir; zira “her yorum süreci, biri yazarın diğeri yorumcunun olmak üzere iki perspektifi içerir. ‘Normal bir dürbün görüşünde olduğu gibi’ perspektiflerin her ikisi aynı anda işlev görürler.”²⁸⁸

Hirsch, yorum sürecinde iki kavrama ayrı bir önem yükler: anlam ve önem. Anlam, tarihsel açıdan sabit; fakat içinde bulunulan çağın toplumsal ilişkilerine göre yazarın niyetini aşabilen bir olgudur. Önem ise “kendisiyle özdeş olan anlam ile başka bir şey arasında kurulan ilişkidir.”²⁸⁹ Anlam, yazarın niyetinin orijinal bağlamını korur; fakat önem, yani metinsel ilişkiler neticesinde ortaya çıkan değer yargısı her yorum uygulamasında değişebilir. Bu açıdan Hirsch’in yorum süreci şu üç aşamadan oluşur:

- 1) Yorumcu metnin ortaya çıktığı zamana gitmelidir.
- 2) Tarihi (tikel) anlamdan tümel kavramı elde etmelidir.
- 3) Bu tümel kavramı kendi bağlamına tatbik etmelidir.²⁹⁰

Betti, yorumlama ediminin temeline inerek metin ile zihin arasındaki karşılaşmayı şöyle açıklar: “Nerede biz, başka bir zihnin kendisi aracılığıyla bize seslendiği anlamlı formlar’ la karşılaşırız, yorumlama güçlerimizin bu formların ihtiva ettiği anlamı bilmek için hareketlendiklerini görürüz.”²⁹¹ Yorum faaliyeti, tam anlamıyla böyle bir arzu ile hareket eder. Gadamer, yorum faaliyetini tarihsel bir özne

²⁸⁵a.g.e., s.84

²⁸⁶a.g.e., s.85

²⁸⁷Yazarın niyeti kavramı, Eco ’da “intentio auctoris” şeklinde karşılık bulur.

Yorum ve Aşırı Yorum, s.18

²⁸⁸*Felsefi Hermönetik ve Yazarın Niyeti*, s.95

²⁸⁹a.g.e., s.97

²⁹⁰a.g.e., s.101

²⁹¹a.g.e., s.102

ile ilişkilendirerek açıklar ve metnin hem geçmişe dönük bir okuma ve algılama vasıtası hem de yorumcunun zamanına ilişkin bir ön-gelecek varsayımı olduğunu ifade eder: “Emin olalım ki, yazı ile sabitleşen her şey orijinal olarak söylenene işaret eder, fakat o aynı şekilde ileriye (geleceğe) yönelmelidir; zira söylenen şey daima anlayanlara yöneliktir ve ötekini (anlayanın, yorumcunun farklılığını) ihtiva eder.”²⁹² Bu açıdan Gadamer’in hermönetik çizgisinde, metin ötekilik²⁹³ ve aşinalık ekseninde değerlendirilir. Metin, geçmişe ait bir uzamı kapsadığından daima yorumcu açısından bir yabancılık hissi içerir; fakat ayrıca, metin gelenek içerisinde tarihsel ve kültürel bir kod olduğu için aşinalık belirtileri de gösterir. Gadamer’e göre hermönetik gerilim bu iki algı biçiminde asıl anlamını bulur.²⁹⁴ Metin, geçmiş ve şimdi arasındaki zamansal ve anlamsal bağı “yapıya bürünme (transformation into structure)”²⁹⁵ ile bütünsel bir biçimde sunar. Yorumcunun temel vazifesi, bu yapıya bürünen anlamsal bağın sentaksını ve kompozisyonel biçimini analiz etmektir. Gadamer’in yorum teorisi bu bağlamda Heidegger’i çağırıştırır. Heidegger için de “varlık, kendisini ifşa ettiğinde tümüyle ortaya çıkmaz, fakat ifşa ettiği kadar aynı zamanda kendisini gizler.”²⁹⁶ Bu gizleme edimi metinsel bir oyundan ibarettir. Deyim yerindeyse, metin yorumcunun zihinsel kapasitesini sınamak için bir düzenek kurar: çünkü “her eser, kendisini anlayan kişiye onun tarafından doldurulacak bir mekânı, serbest bir alanı bırakır.”²⁹⁷

2.3.2. LİNGÜİSTİK KOD

Dil, sözlü veya yazılı her metni oluşturan yapı malzemesidir. Dilin kullanımı, her bir birey tarafından sıklıkla “münferit, somut sözceler biçiminde gerçekleştirilir.”²⁹⁸ Mihail M. Bahtin, “sözce” terimi ile dilsel unsurların kompozisyonel yapısına vurguda bulunur ve üç temel unsurun, “veçhenin”, sözcenin yapısını belirlediğini ifade eder: “Bu üç veçhe (tematik içerik, üslup ve kompozisyonel yapı) sözcelerin bütünü ile ayrılmaz bir biçimde ilişkilidir ve hepsi iletişimin söz

²⁹²a.g.e., s.110

²⁹³Gadamer’in “ötekilik” kavramı hakkında ayrıntılı bilgi için; bk. *Hakikat ve Yöntem* (Birinci Cilt), s.133

²⁹⁴*Felsefi Hermönetik ve Yazarın Niyeti*, s.113

²⁹⁵a.g.e., s.135

²⁹⁶a.g.e., s 49

²⁹⁷a.g.e., s.139

²⁹⁸ Mihail M. Bahtin, *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*, Metis Yayınları, İstanbul 2016, s.65

konusu alanının özgüllüğü tarafından, aynı ölçüde belirlenir.” Sözcelerın özgüllüğü, farklı biçimlerde ve türlerde ortaya çıkar. Bahtin’e göre sözcelerın bu heterojen yapısı, söylem türlerinin doğmasını sağlar. ²⁹⁹

Bahtin, iki ayrı söylem türü geliştirir: Birincil (basit) söylem türleri ve ikincil (karmaşık) söylem türleri. İkincil söylem türleri; kültürel, sanatsal, bilimsel ve sosyo-politik iletişimin etkin olduğu koşullarda gelişir. Birincil (basit) söylem türleri ise ikincil söylem türlerine kaynak sağlarlar: “Karmaşık türlerin bileşimine katılan bu birincil türler başkalaşır özel bir karakter edinir, fiili gerçeklikle (...) olan dolaysız ilişkisini”³⁰⁰ kaybederler. Daha açık bir ifade ile, estetik yapılar aracılığıyla birincil söylem türlerinin günlük yaşamdaki içerik ve bağlamı değiştirilir. Bahtin, ikincil söylem türlerinin tarihsel ve türsel kimliğine değinir ve sözce dünyasındaki yerini ayrı bir dikkatle ele alır; çünkü dil, değer yargılarıyla³⁰¹ yüklü öznel yapısına ikincil söylem türleri ile yaklaşır: “Dil, ideoloji ve dünya görüşü arasındaki karmaşık karşılıklı ilişki”nin³⁰² taşıyıcısı konumuna gelir. Bu sayede dil; kurulan sözcelerle birlikte canlılığını ve dinamikliğini yoğunlaştırır: “Dil, yaşama (dili gerçekleştiren) somut sözceler aracılığıyla nüfuz eder, yine somut sözceler aracılığıyla yaşam da dile nüfuz eder.”³⁰³ Sözceler ile birlikte dünyaya yüklenen anlam ve ilişkiler maddeleşmiş olur: “Sözce istisnai önem arz eden bir problemler yumağıdır.”³⁰⁴

Üslupbilim açısından sözce, bireysel ve özgül karaktere sahiptir. Ayrı ayrı her sözce bir karakter adası oluşturabilir. Özellikle edebi metinlerde kurulan karakter retorığı ve sözce parçaları, üslupbilimin metinsel verilerini oluşturur. Böylelikle “istikrarlı tematik, kompozisyonel ve üslupsal sözce tipleri” meydana gelir.³⁰⁵ Bu istikrar, tarihsel değişimlere ve sosyal olayların etki tarihine bağlı olarak sürekli değişir. Özellikle edebi dil açısından üslup kavramı, özel bir anlama sahiptir; çünkü, “edebi dil, dilsel üslupların karmaşık ve dinamik bir sistemidir; edebi dilin sistemi

²⁹⁹a.g.e.

³⁰⁰a.g.e., s.67

³⁰¹Yuri Lotman, değer yargılarıyla yüklü dilin bu özelliğini, “kültürün semiyotik belleğı” olarak değerlendirir.

Düşünen Dünyaların İçinde, s.18

³⁰²*Söylem Türleri ve Başka Yazılar*, s.67

³⁰³a.g.e., s.68

³⁰⁴a.g.e.

³⁰⁵a.g.e.

içerisinde bu üslupların göreceli ağırlıkları ve karşılıklı ilişkileri aralıksız değişim içinde bulunur.”³⁰⁶ Söylem türleri ve sözceler hem toplumsal hem de dilsel bir vakadır.

Dil olgusunun en önemli işlevi iletişimdir; fakat bunun yanı sıra, insana dünyayı anlama ve değerlendirme imkânı sunan öznel bir düşünce aracıdır.³⁰⁷ Humboldt, bu konuyu şöyle açıklar: “Bir insan ile bir diğeri arasındaki iletişim ihtiyacı bir yana, dil yalnızken bile insan için düşünebilmenin zorunlu şartıdır.”³⁰⁸ Bu anlayış çerçevesinde düşüncenin öznel eksenini, dil aracılığıyla kendisini dışsallaştırır. Bahtin, düşüncenin dışlaşma/nesneleşme sürecinde öteki kavramının önemine dikkat çeker. Sözce, etki yaratmayı amaçlayan bir dilsel kompozisyonudur: “Sözce, nesnesine (yani sözcelenen düşüncenin içeriğine) ve bizzat sözceleyene hükmeder. Dil, yalnızca konuşana; bir konuşucuya ve söylemi için bir nesneye, konuya ihtiyaç duyar.”³⁰⁹ Öteki açısından ise sözcenin her türlü anlamlı oluşumu ve yönelmişliği, “cevabî bir konum” almayı gerekli kılar: “Dinleyici veya okur, söylemin (dilsel) anlamını algılayıp anlayarak onunla ilişkili etkin ve cevabi bir konum alır. (Tamamen ya da kısmen) anlaşıyor ya da anlaşılmaz, onu genişletir, uygular, icra etmeye hazırlanır.”³¹⁰ Bu nedenle metin ve okur arasında, konuşucu ve dinleyici arasında karşılıklı bir etkileşim her zaman mevcuttur; bir bakıma, soru-cevap formu³¹¹, zihinsel düzeyde hem sözlü hem de yazılı metin için geçerlidir. Edebi metin bağlamında, okur; zihinde kopya edilen bir yazar imgesi ile hareket eder; “anlaşma, empati, itiraz, icra”³¹² süreçleriyle metni değerlendirir.

Bahtin, dilbilimsel düşüncenin söylem ve sözce ile ilgili uygulamalarına itiraz eder. Ona göre, söylem iletişiminin gerçek birimi sözcüktür ve her bir karakter, bir söylem öznesi olarak, sözce parçaları meydana getirir: “Söylem her zaman belirli bir

³⁰⁶a.g.e., s.70

³⁰⁷ Öznel düşünce aracı olarak, kodlanmış dil yapıları “çok boyutlu bir hiyerarşik” düzene sahiptir. Bu açıdan, anlama ediminin tam olarak gerçekleşmesi, aynı dili konuşanlar için dahi, “bellek hacminin özdeşliği” ile sağlanır.

Düşünen Dünyaların İçinde, s.18

³⁰⁸*Söylem Türleri ve Başka Yazılar*, s.73

³⁰⁹a.g.e., s.73

³¹⁰a.g.e., s.73, 74

³¹¹ Yuri Lotman, bu konuyu, “bir aklın işlevselleşmesi için bir başka akıl gerekir” sözleriyle açıklar ve L.S Vygotski’den bir alıntı yapar: “Zaten bütün yüksek işlevler hep iki insan arasında paylaştırılmıştır, karşılıklı bir psikolojik süreç olmuştur.” Bu açıdan “akıl- hep muhataptır.”

Düşünen Dünyaların İçinde, s.9

³¹²*Söylem Türleri ve Başka Yazılar*, s.75

söylem öznesine ait olan bir sözcenin kalıbına dökülür, bu kalıbın dışında var olamaz.”³¹³ Bahtin, ayrıca sözcenin kesin sınırları olduğunu ifade eder. Öznelerin değişimi ile birlikte sözceler de kati bir şekilde değişir: “Sözce uzlaşım sal bir birim değil, gerçek bir birimdir: Sınırları söylem öznelerinin değiş tokuşuyla çizilmiştir, sıranın ötekine bırakılmasıyla biter.”³¹⁴ Dilin birimi olan cümle ise söylem iletişiminin birimi olan sözceden farklıdır. Cümle, aynı bağlam içinde sözceleme yapısının sadece bir maddesidir. Bu anlamda cümle, “görece tamamlanmış bir düşüncedir.”³¹⁵ Bu düşünceler zinciri ise bütün bir söylem yapısını oluşturan halkalardan ibarettir. Edebi eserlerde de cümle, büyük bir söylemsel bütünün sadece çekirdeğini oluşturur. Oysa söylemi tasarlayan “konuşan özne (yazar) bireyselliğini, üslubunda, dünya görüşünde ve dizinin tasarımının her veçhesinde açığa vurur. Üstelik eserin taşıdığı bireyselliğin bu mührü o kültürel sahada kendisiyle bağlantılı diğer eserlerden ayrıldığı sınırları (...) yazarın çatışma içerisinde bulunduğu” fikir ve düşünceleri açığa çıkarır.³¹⁶ Bu açıdan söylem ve sözce yapısı, bir eserin orijinalliğini ve itibarını sağlar.³¹⁷ Bahtin’e göre metin içinde tamamlanmış bir sözcenin ilk koşulu, “ona yönelik cevabi tavır alabilme olanağı”nda yatar.³¹⁸ Yani sözcesel bütünün tamamlanmışlığı, okurda yarattığı cevap verme istenci ile ilgilidir. Bahtin için, tamamlanmış bir sözce şu üç özelliği içerisinde barındırır:

- 1) Temanın gönderimsel ve anlamsal eksiksizliği
- 2) Konuşunun söylem tasarımı ya da niyeti
- 3) Tipik kompozisyonel ve türsel tamamlama biçimleri.³¹⁹

Edebi eserler açısından temanın gönderimsel ve anlamsal eksiksizliği, bir dereceye kadar başarılı; çünkü estetik yapıların göreceli niteliği, bu eksiksizliği her zaman sekteye uğratır: “Nesnel olarak konuyu tüketmeyiz, ama sözcenin teması olarak

³¹³a.g.e., s.76

³¹⁴a.g.e., s.77

³¹⁵a.g.e., s.79

³¹⁶a.g.e., s.81

³¹⁷ Yuri Lotman, edebi eserin dil ile kurduğu kompleks yapıyı, “karmaşık anlam-üretme operasyonu” olarak niteler ve Bahtin ile aynı çizgide “sözce” üzerinde vurguda bulunur: “Karmaşık anlam-üretme operasyonları sırasında dil ifade ettiği (sözcelediği) içerikten ayrılmaz.”

Düşünen Dünyaların İçinde, s.21

³¹⁸*Söylem Türleri ve Başka Yazılar*, s.82

³¹⁹a.g.e.

konu belli koşullarda, görelı bir tamamlanmışlığa ulaşır.”³²⁰ Söylem tasarımı ve niyeti bağlamında birincil ve ikincil söylem türlerine ait her bir anlamlı bütün, belirli bir amacı ve niyeti içerir. Edebi metinlerin karmaşık yapısı³²¹ içerisinde bu niyet tasarımı daha örtük bir biçimde sunulur ve okur, yazarın düşüncelerini tahmin etmeye çalışır. Sözcenin tamamlanmış yapısının üçüncü göstergesi ise türsel biçimlerdir. Kuşkusuz, dile ait her bir öğe ve özel olarak söylem, bir form içerisinde kalıplaşır: “En rahat, en az sınırlandırılmış konuşmalarda bile söylemimizi belirli türsel biçimlere dökeriz-bazen katı ve kalıplaşmış, bazen daha esnek, plastik ve yaratıcı biçimlere.”³²²

Saussure, sözce’yi (la parole) “irade ve zekânın ürünü”³²³ bir bireysel edim olarak tanımlar. Bu açıdan sözce, anlatı estetiğinin temel bileşenlerinden biridir. Yazar tarafından biçimlendirilmış ve kompozisyonel tercihlerle ilişkilendirilmiştir. Bu nedenle dil birimi olarak cümle, bu karmaşık yapıyı açıklamak için kullanılamaz:

“Dilin birimi olarak cümle konuşucunun etkin cevabi konumunu doğrudan doğruya belirleme kabiliyetinden mahrumdur. Münferit cümle bu kabiliyeti ancak tam bir sözce olduktan sonra kazanır. Her cümle tam bir sözce olarak iş görebilir, fakat o zaman onun doğasını kökünden değiştirecek dilbilgisi dışı birtakım çok temel veçheler tarafından büyütölür.”³²⁴

Bu anlamda cümle, sözce olmaksızın bir yazar imgesinden ve kurgusal bütünlükten mahrumdur; konuşanın (yazarın) ideolojik konumunun ipuçlarını veremez. Sözcenin asıl bütünlüğü ve tasarımsal karakteri, yazarın her bir dilsel araca yüklediği “gönderimsel anlam görevleri”³²⁵ ile belirlenir. Sözcenin biçimlendirilmış yapısının ilk yönü, parçalar arasındaki böyle bir anlamsal paylaşım ile sağlanır. İkinci yön ise “dışavurumsal veçhe”dir: “Konuşucunun kendi sözcisinin gönderimsel anlam içeriğiyle ilgili öznel ve duygusal değerlendirmesidir. (...) mutlak surette tarafsız sözce olanaksızdır.”³²⁶ Ayrıca bu dışavurumsal veçhe, konuşanın (yazarın) teknik ve biçimsel tercihlerini de belirler. Yazar; metinsel ilişkileri, okurun zihninde var olan değerlendirici tavrı ve içerik ile olan gönöl bağını yönlendirmek için ayıklar, öne

³²⁰a.g.e.

³²¹R.O Jakobson, bu durumu “sanat metnin temel belirtisi” sayar.

Düşünen Dünyaların İçinde, s.21

³²²*Söylem Türleri ve Başka Yazılar*, s.84

³²³a.g.e., s.87

³²⁴a.g.e., s.88

³²⁵a.g.e., s.90

³²⁶a.g.e.

çıkartır veya gizler. Bu açıdan “dışavurumsal tonlama sözcenin kurucu işaretidir. (...) söylemin sessiz okumasında dahi üslupsal bir etmen olarak var olur.”³²⁷ Yazar, edebi eserinin bütünü içerisinde böyle bir duygusal “aura” yaratır. Bu “aura”, yazarın sözcük seçimine dahi yansır. Yazar, bir sözce için bir sözcüğü seçer. O münferit sözcükte saklı yatan duygusal bir ton tarafından yönlendirilir.³²⁸ Tercihini, tonu bakımından sözcesinin anlatımına/dışavurumuna uygun düşenlerden taraf kullanır.³²⁹

Dile ait unsurlar, herhangi bir kişinin mülkiyetinde değildir; fakat, metinsel bir sözce içerisinde birleştikleri zaman, “yinelenemez münferit bağlamının belirlediği (...) ısıldayan bir bireysel anlatıma” sahip olurlar.³³⁰ Edebi eserin dilsel özgünlüğü³³¹ ve tekliği buradan gelir. Metinsel bir bağ olarak ortaya çıkan sözcük, yazar açısından üç farklı bağlamı içerir: Kimseye ait olmayan dilin tarafsız bir sözcüğü olarak, başkasına ait ve onun sözcesinin yankılarıyla dolu, bir başkasının sözcüğü olarak ve belirli bir durumda, belirli bir söylem niyeti ile kendine ait bir anlatım ile kendine ait bir sözcük olarak.³³²

Bahtin’e göre edebi eser, bir söylem bütünüdür ve içerisinde bulunan sözceler ise bu bütünün parçalarıyla olan etkileşimini belirler. Daha açık bir ifade ile her bir sözce, bir diğer sözcenin yapısını belirleyerek ilerler:

“Her sözce başka sözcelerin yankı ve yansımalarıyla doludur, o sözcelere söylem iletişimi sahasının ortaklığıyla bağlıdır. Her sözcenin öncelikle verili alanın önceki sözcelerine bir cevap olarak anlaşılması gerekir; her sözce diğer sözceleri geçersizleştirir, doğrular, destekler ve onlara dayanır, bilindiklerini varsayar ve bir şekilde onları hesaba katar.”³³³

³²⁷a.g.e., s.91

³²⁸Duygusal ton, ayrıca yazarın toplumsal özne olarak değer biçen zihinsel kadrajı ile açıklanabilir. Saussure, dilin bu toplumsal çizgisinden ayrılamayacağına vurguda bulunur: “Dil yetisinin hem bireysel bir yanı, hem de toplumsal bir yanı vardır. Bunların biri olmadan öbürü düşünülemez.”

Ferdinand De Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, Multilingual Yabancı Dil Yayınları, İstanbul 1998, s.37

³²⁹*Söylem Türleri ve Başka Yazılar*, s.91

³³⁰a.g.e., s.94

³³¹Yuri Lotman, sanatsal yapıtların dilsel özgünlüğü hakkında şu sözleri kullanır: “Sanatsal yapıtların her biri sui generis (türünün tek örneği), gönderilenleri tarafından onarılması ve özümsemesi gereken, izleyicilerinin bilmediği bir dildeki yapıtlardır.”

Düşünen Dünyaların İçinde, s.21

³³²*Söylem Türleri ve Başka Yazılar*, s.95

³³³a.g.e., s.97

Bu açıdan söylem iletişimi olarak metin, sözce parçalarının kompozisyonundan ve üslup aurasından oluşur. Söylem yapılarını inşa eden yaratıcı yazar da zihinsel açıdan etkilenmiş bir bilinci temsil eder: “Konuşan (yazar) Âdem değildir; bu yüzden söyleminin bizzat konusu kaçınılmaz olarak ona doğrudan eşlik edenlerin düşünceleri ya da bakış açıları, dünya görüşleri, yönelimleri, kuramları, vb. ile karşılaşmanın arenası olur.”³³⁴

Metin, ayrıca dil aracılığıyla sunulan bilinçli bir göstergeler sistemidir.³³⁵ Gösterge, bu bağlamda kendiliğinden doğal bir unsur değil; eklenmiş ve sahnelenmiş bir kurgu ürünüdür: “Her metin genel olarak anlaşılan (yani, mevcut bir topluluğun sınırları içerisinde uzlaşım sal olan) bir göstergeler sistemi, bir dil varsayar. Ardında dil olmasaydı, metin artık metin olmaz, doğal (yani, gösterge dışı) bir olgu olurdu.”³³⁶ Bu açıdan metin, doğal bir hadise değil; bir düşünce nesnesidir ve bu anlamda “saf metin yoktur.”³³⁷ Bahtin, metni yinelenemez bir yaratıcı ürün olarak değerlendirir. Dolayısıyla edebi metin, yazar açısından dahi biricik ve kendine özgü bir süreçtir. Bahtin, bu düşüncelerini açıklamak için metin ile parmak izi arasında bir analogi kurar: “Parmak izi ancak mekanik olarak yeniden üretilebilir; elbette metin de bu tür bir yeniden üretimi mümkündür; fakat metnin özne tarafından yeniden üretimi, metnin yaşamında yeni, yinelenemez bir olay, söylem iletişiminin tarihsel zincirinde yeni bir halkadır.”³³⁸

Bahtin, “yazarsal bilincin kaynağı”³³⁹ olarak dil unsurlarına yönelir. Metinsel anlamda sözün, bir eylem ve dışavurum aracı olduğunu ifade eder. Bu açıdan anlama ile açıklama olguları arasında bir ilişki kurar. Söz, açıklama ediminden daha ziyade anlama edimine karşılık gelir. Açıklamada tek bir bilinç ve özne söz konusu iken, anlama ediminde muhakkak iki bilinç ve iki özne karşı karşıya gelir. Anlama ediminin bu düallitesi, Bahtin açısından metin içerisindeki diyalojik yapının başlangıcını oluşturur.³⁴⁰ Dilin kendine ait öznesi, edebi metinler aracılığıyla farklı özneler ile bir

³³⁴a.g.e., s.101

³³⁵Gösterge hakkında ayrıntılı bilgi için;

bk. *Genel Dilbilim Dersleri*, s.108

³³⁶*Söylem Türleri ve Başka Yazılar*, s. 109

³³⁷a.g.e.

³³⁸a.g.e., s.110

³³⁹a.g.e., s.120

³⁴⁰a.g.e., s.115

müسابaka arenasına konuk edilir. Bu açıdan edebi metinler, farklı öznelere çağrıda bulunur; onları canlı devingenliğine katmak ister.³⁴¹ Bahtin için bu özne çağrısı, cansız dünya için bile geçerlidir: “Edebiyatta ölü şeylere dahi özneleşmenin yansıması düşer.”³⁴² Özneler arası bu karşılaşmanın metinsel kurucusu, imgedir. İmgelerin çağrışım ve yoğunluğu, öznelerin anlam katmanlarına tesir eder. Bu nedenle imgeler, kurallı ve düz anlamlara konu edilemez: “Yazarsal tavır imgenin kurucu veçhelerinden biridir. Olağanüstü karmaşıktır. (...)düz değerlendirmeler sanatsal imgeyi tahrip eder.”³⁴³

Bahtin için yazar, imgesel örüntüden ve anlam bağından ayrıştırılmamalıdır; çünkü imgeler, dilsel açıdan “iki yönlü ve bazen çiftsesli”³⁴⁴ olarak yazar imgesi ile paylaşımlı bir çizgide ilerler. Bahtin’in diyaloji teorisini destekleyen en önemli dilsel unsur, imgelerdir. Metin, imgeler aracılığıyla diyalojik yapısını kazanır; fakat imgeler, “eserde dilbilimsel verilmişlikler olarak birbirinin yanı başında uzanmaz, kendilerine has tipte karmaşık bir dinamik anlamsal ilişkiye girerler.”³⁴⁵ Bu ilişki ise şematik ve maddesel bir ilişki değildir. İmgeler, metnin kültürel ve tarihsel zemininde “bir dünya görüşüne, bir bakış açısına, toplumsal seslere” dönüşürler.³⁴⁶ Bahtin, bir metnin linguistik yapısının ve kodunun ancak bu tür bir bağlam ile anlamlı kılınacağını ifade eder. Bu bağlam ile birlikte dil, “biricik bir ‘yazar’, bir söylem öznesi, kolektif bir söylem taşıyıcısı edinir.”³⁴⁷ Böylelikle de “estetik bir dilbilim” anlayışı doğar.

2.3.3. METİN VE İDEOLOJİ

Metin; bir ideoloji üretimi, ideolojiyi özgün bir kendiliğindenliğe dönüştüren estetik bir yapıdır. Metnin ideolojik üretim süreci ile kendi özerk estetik yapısı karmaşık bir niteliktedir; zira “metin ile üretim arasındaki ilişki, özün varoluşla, ruhun

³⁴¹ M. Fuat Köprülü, edebi eserin özne ile karşılaşmasını ve dinamik, duygu yüklü yapısını şöyle açıklar: “Evvelâ edebiyat kârî’lere göre târif olunabilir: Edebi eser, bir sınıf kârî’in zevk veya fikirce istifade maksadıyla okuduğu, heyecan duyduğu, hissettiklerine kalblerde ma’kes bulduğu eserlerdir.”

Edebiyat Tarihinde Usûl, s.13

³⁴² *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*, s.118

³⁴³ *a.g.e.*, s.120

³⁴⁴ *a.g.e.*, s.121

³⁴⁵ *a.g.e.*, s.122

³⁴⁶ *a.g.e.*, s.124

³⁴⁷ *a.g.e.*

bedenle ilişkisi olarak tasarlanamaz; Metin ve üretim, biri diğerrinin yanı başına serilebilecek, birbirleriyle uzaklık ve ilişkileri iki fiziksel nesne arasındaki mesafeyi ölçtüğümüz gibi ölçülebilecek oluşumlar değildir.”³⁴⁸ Metin ile ideolojik üretim kendi içinde bir özümseme sürecini içerir. Terry Eagleton’a göre bu bağlamda “metin ile üretim arasındaki ilişki bir emek ilişkisidir.”³⁴⁹ Bu emek, ideolojinin hammaddelerinin metnin estetik buyrukları tarafından metin altına yerleştirilmesi sürecini ifade eder. Metin ile ideoloji arasındaki bu ilişki, bir tür icra ilişkisidir yani, teorik bir uzlaşımından ziyade pratik bir eyleme ilişkisidir.³⁵⁰ Bu ilişki, söz ile gramer arasındaki ilişki örnek verilerek açıklanabilir. Söz, gramerin yeniden üretimi değil; bir üründür. Yani, gramerden ayrı bir nitelikte içerik kazanan bir söyleme dönüşür. Gramer ise söylemin ham maddesel içeriği veya materyalidir; ama bir ürün olarak söylem, yalnızca gramerin doğasından çıkarılamaz. Gramer, yalnızca söylemin teknik bir harcıdır. Bu anlamda, ideoloji de metnin teknik bir harcıdır; ama kazandığı yapı, bu harcın bir lütfu değildir.³⁵¹

Bir üretim olarak ideoloji, metinden önce de varolan bir kavramdır ve varlık sebebini tarihten çıkarır. Yani, ideoloji metne girmeden önce tarihle kurduğu ilişkinin bir sonucu olarak kendisine pratik yaşamda yer bulur. Bu anlamda ideolojinin kendisi de tarihin özgül bir kavrayış biçimi olarak ürün niteliğindedir. Nasıl metin, iç yapısını ideoloji ile ilişkisi üzerinden kuruyorsa ideoloji de tarihle olan iç ilişkilerini metinden çıkarır. İdeoloji, edebi metinle kurduğu kimyevi yapı üzerinden tarihle olan iç ilişkilerini kendisi de tıpkı bir ürün olarak ortaya çıkarır.³⁵² Bu estetik muhakeme hem ideolojinin hem de metnin düşünsel bir zanaat olarak bağımsız konumlarından ileri gelir. Bu durum, Eagleton’ın çizdiği bir tablo³⁵³ ile somutlaştırılabilir:

Tarih → İdeoloji → Edebi Metin

³⁴⁸Terry Eagleton, *Eleştiri ve İdeoloji*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s.73-74

³⁴⁹a.g.e., s.74

³⁵⁰Fredric Jameson, metnin bu eyleme ilişkisini, daha genel anlamda, bir sistem üzerinden açıklar: “Metin, yeniden inşa edilmesi gereken daha derindeki, namevcut bir dilsel ya da metinsel yapının; bazen mecaz sistemleriyle, bazen de (...) derin-metinsel bir mekanizmanın sonucu ya da ürünüdür.”

Modernizm İdeolojisi, s.102

³⁵¹*Eleştiri ve İdeoloji*, s.76

³⁵²a.g.e., s.78

³⁵³a.g.e.

İdeoloji, metinde tarihsel gerçekliğin semptomları olarak algılanabilir; çünkü ideoloji, “bireyleri muhtelif yollarla tarihe katmak suretiyle, o tarihe çeşitli biçimlerde ve derecelerde erişmeye olanak veren, doğası gereği karmaşık bir oluşum”³⁵⁴ olarak ortaya çıkar. Tarih de bu anlamda metne, ideolojinin özgül yorumu ile eksiltili bir biçimde yani “çarpıtılan bir mevcudiyet”³⁵⁵ olarak girer. Tarihin ideoloji aracılığıyla çarpıtılan bu mevcudiyeti, edebi metnin estetik özerkliği ile yeniden kurgulanır. Bu yönüyle ideoloji, metinsel gerçekliğin yönünü ve özünü tayin eder; zira ideoloji, metinde “sahte gerçek bileşenlerin karakter ve mizacını belirleyen”³⁵⁶ bir tür mühendisliktir. Sahte-gerçek ise Eagleton’a göre, metnin ideolojik ham maddelerini gizleyen, farklılaştıran, deforme eden kurgusal bir dönüşümü ifade eder. Bu nedenle sahte gerçek, metnin yüzeysel anlamını oluşturan bir tür “gösterilen” konumundadır. Metnin asıl iç yapısını ise “gösteren” terimi karşılar. Metnin sahte-gerçeği veya gösterileni, rastlantısal bir unsur değil; metnin asıl gerçeğinin ipuçlarını içeren metinsel bir harita niteliğindedir; çünkü “edebi metnin sahte gerçeği, metnin temsil tarzlarının ideolojik bakımdan doymuş taleplerinin ürünüdür.”³⁵⁷ Eagleton’a göre “bir metin, gösterilenini köklü biçimde deforme edecek, uzaklaştıracak ve farklılaştıracak kadar gösterenlerini öne çıkarabilir; veya içeriğinin mantığına görünüşte alçakgönüllü bir uygunluk içinde, bu aşırılığı tam anlamıyla dizginleyebilir.”³⁵⁸ Bu yönü ile edebi metin gösteren ile gösterilenin bir tür arenasına dönüşür. Bu arenayı dikkatli takip eden her okur, metnin kurgusal örgüsünü aydınlatır.³⁵⁹ Bu aydınlanma süreci içerisinde sahte-gerçek eleştirel bir dikkatle kazındığında ulaşılan şey, kendisi de tarihe dair bir anlamlandırma veya çarpıtma olan ideolojidir. Metin, ideoloji ve tarih arasındaki yorumsal hiyerarşi şöyle bir tablo³⁶⁰ ile şematize edilebilir:

³⁵⁴a.g.e., s.79

³⁵⁵a.g.e., s.82

³⁵⁶a.g.e.

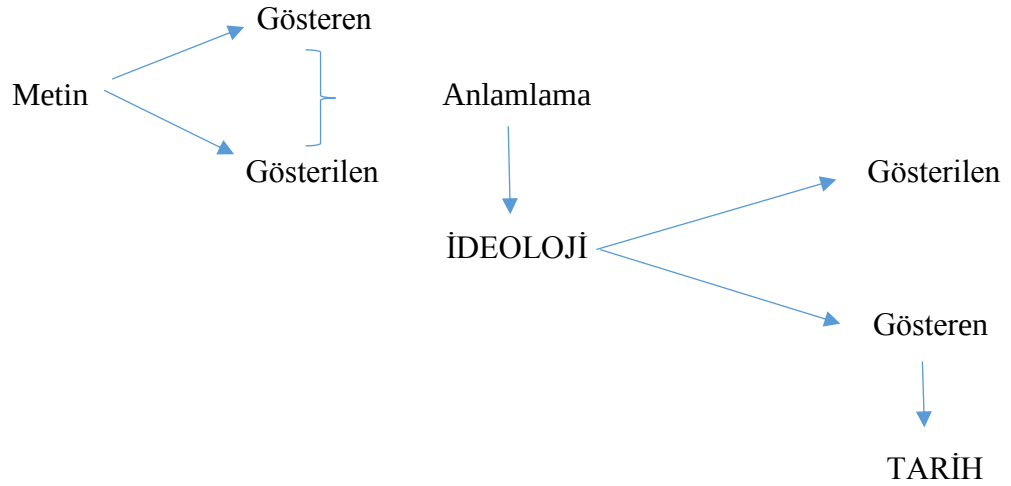
³⁵⁷a.g.e., s.85

³⁵⁸a.g.e., s.90

³⁵⁹Fredric Jameson, bu kurgusal örgüyü, dilsel birimler çerçevesinde mikro yapılar aracılığıyla çözümlemenin, “metinselliğin ne gibi ideolojik hizmetlere koşulabileceğinin” görülmesi adına önemli bir inceleme alanı sayar.

Modernizm İdeolojisi, s.103

³⁶⁰*Eleştiri ve İdeoloji*, s.91



Metin, tarih kadar pasif ve cansız değil; etkin ve deyim yerindeyse, hiperaktiftir; zira metin, ideolojik ham maddeleri basitçe kabullenmez; ideolojiyi “kendisinin önceden üzerinde düşünmediği biçimlerde tanımlar, oluşturur ve işler.”³⁶¹ Metin ile ideoloji arasındaki ilişki bu anlamda metnin estetik hükümlerinde “saklanır, sezdirilir ya da mistifiye edilir.”³⁶² Bunun için metinsel söylem asla sadece ideolojik bir söylemle eşdeğer tutulamaz. Metin ideolojik çatışmaları, çözüme kavuşturmak için bünyesine dahil etmez; bu ideolojik çatışmaları “estetik sorunları çözme kisvesi altında işler.”³⁶³ Metin ile ideoloji arasında bir tür icra ilişkisi mevcuttur. Metin, ideolojiyi kurgusal bir eylem ile işleyerek bir yaşantı düzeyinde sahiplenir. Bu yaşantı, bir nevi her metnin “kültürel kodunu” oluşturur. Kültürel kod, Fredric Jameson’ın ifadeleriyle, “görece pasif, işlevsel-olmayan bir tipte de olsa, bir anlamda ideolojini yeridir.”³⁶⁴

Pierre Macherey, “edebi eserlerin içsel olarak uyumsuz olduğunu, bu uyumsuzluğun da ideolojiyle kurdukları kendilerine özgün ilişkilerden”³⁶⁵ kaynaklandığını öne sürer. Burada belirtilen uyumsuzluk; metnin yarattığı karakterlerin, toplumsal ilişkiler bağlamında yaşadığı çelişkilerdir. Metin, bu yönü ile ideolojiyi toplumsal ilişkiler yordamı ile sınar veya bu ilişkiler nezdinde ideolojiyi

³⁶¹a.g.e., s.92

³⁶²a.g.e.

³⁶³a.g.e., s.100

³⁶⁴Modernizm İdeolojisi, s.114

³⁶⁵Eleştiri ve İdeoloji, s.101

teraziye koyar. Uyumsuzluk da düşünce kümelerinin terazinin kefesinde meydana getirdiği dengesizliğe ilişkindir; çünkü “yapıta ideoloji koymak suretiyle, metin zorunlu olarak o ideolojinin eksiklerini gün ışığına çıkarır ve sessizliklerini konuşturmaya başlar.”³⁶⁶ Bu sessizlikler ise metnin, estetik bir dolayım ile yarattığı ideolojik mizansenin sonucudur. Eagleton’a göre ideoloji, “metinde bu tür anlamlı sessizlikler kılığında var olur.”³⁶⁷ Eleştirinin işlevi ise metnin eksikliklerini ya da sessizliklerini tamamlamak değil; bu eksikliğine yerleşmek ve onu teorileştirmek, bu sessizliklerin ideolojik zorunluluğunu açıklamaktır.³⁶⁸ Bu anlamda “eleştirinin nesnesi, metnin bilinçsizliğidir.” Eleştirmen de “metnin bir terapisti” değil; bir içgörü ortağıdır.³⁶⁹

İdeolojinin metin ile olan ilişkisi, yazarın zihinsel konumunun ve bilinçli estetik iradesinin tezahürü olarak da ortaya çıkabilir. “Angaje” kavramı bu tür bir tezahürü ve bağlılığı işaret eder. Edebi eser bağlamında angaje kavramı; yazarın, sosyal ve politik bir bilincin etkisiyle sanatını, ideolojik tezlere bağlayan estetik iradesi anlamında kullanılmaktadır: “Çağının dünyasına, toplumuna ait olduğunun bilincine vararak, basit bir seyirci konumunda kalmayı reddeden, düşüncesini ya da sanatını bir davanın hizmetine sunan aydın ya da sanatçının edimini ya da tavrını”³⁷⁰ niteler. Bu anlamda estetik alanında iki önemli kuramsal tartışmadan bahsetmek mümkündür: Angaje sanat biçimi ve özerk sanat biçimi. Bu ayrılık, temel anlamda her iki sanat biçiminin de nesnel gerçekliğe olan yaklaşımında yatmaktadır.

Angaje sanat biçimi, Lukacs’ın estetik teorisinde “realizm” kavramı ile eş değer düzeyde kullanılır. Angaje sanat biçiminin karşısında ise formalist veya modernist olarak nitelenen özerk sanat biçimi bulunur. Özerk sanat biçimi, Lukacs’a göre “kara topraktan ayağını kesip havaya sıçramayı, bulutlara tutunup yeni bir dünya bulmayı arzulayan”³⁷¹, içerikten yoksun, toplum ve gerçeklik ile olan bağını koparmış bir yapıya sahiptir. Özerk sanat biçiminin insanı kavrayış tarzı hatalıdır; zira özerk sanat biçimi, Heidegger’in varlığın-içine-atılmışlık (“Geworfenheit ins Dasein”)

³⁶⁶a.g.e.

³⁶⁷a.g.e., s.102

³⁶⁸a.g.e.

³⁶⁹a.g.e., s.102, 105

³⁷⁰Jean-Paul Sartre, *Edebiyat Nedir*, Can Sanat Yayınları, İstanbul 2015, s.13

³⁷¹Georg Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Payel Yayınları, İstanbul 2000, s.59

düşüncesinin izinden giderek insanı “niteliksiz bir varoluşa” sürüklemektedir.³⁷² Niteliksiz varoluş, bireyin dünyayı nesnel gerçeklik ve toplumsal perspektif sınırları içerisinde algılamasını ve yorumlamasını engeller ve onu, edilgen bir sosyal kimliğe büründürür. Bu bağlamda edebi karakterler, “kendi yaşantısının sınırları içine hapsedilmiş; kişisel tarihi olmayan”³⁷³ ve anlamlı ilişkiler kuramayan nihilist kişilikler olarak özerk sanat biçiminde yer alır. Lukacs’a göre bu tür bir kurgusal anlayış, “insanların birer nesneye indirgendiği sömürgeci kapitalizmin yarattığı korkuyu”³⁷⁴ temellendirir ve onu dolaylı olarak destekler. Özerk sanat biçiminde birey, epik niteliklerinden arındırılmıştır. Dünya, birey için “aşkın bir hiçliğin alegorisi”³⁷⁵ halini almıştır.

Lukacs, angaje sanat biçimini toplumcu gerçekçi bir yapı sergilediği için itibar edilmesi gereken tek sanat biçimi olarak değerlendirir. Angaje sanat biçimine göre birey, “çevresi ile kurduğu karmaşık ilişkiler dokusunun”³⁷⁶ bir parçasıdır. Asıl tematik eğilim ise toplumsal bir özne olarak bireyin kurduğu “ilişkilerin temelinde yatan gerilim ve çatışma”dır.³⁷⁷ Realist yazar, kapitalizmin evrimi ile daha da yoğunlaşan bu çelişkilerin “düğüm noktalarını aramalı ve bunları, sahip oldukları yoğunluklara göre, en uygun anlatımla”³⁷⁸ ifade etmelidir; zira birey, yaradılış ve mizaç itibarıyla toplumsal gerçeklikten ayrı tutulamaz. Bu nedenle tarihsel ve kültürel kimliği, doğru bir estetik açıdan ele alınmalıdır. Fredric Jameson’a göre realist bakış açısı sayesinde edebi eserler, kurgusal güzergahını bilgi ve eylem alanlarıyla yoğurur.³⁷⁹ Bu tür bir ilkenin neticesinde realist, “nesnel gerçekliği yöneten yasalara nüfuz eder ve toplumu oluşturan daha derindeki gizli kalmış, dolayımlanmış, halihazırda görünür olmayan ilişkiler ağını gün yüzüne çıkarır. Bütün öznel deneylerini, toplumsal gerçeklik karşısında sınar.”³⁸⁰ Bu yönüyle angaje sanat eseri, gerçekliğin yansımalarını toplumsal bir bütünün çekirdeğine, özüne inerek yaşantılar

³⁷²a.g.e., s.28

³⁷³a.g.e., s.25

³⁷⁴a.g.e., s.59

³⁷⁵a.g.e., s.60

³⁷⁶a.g.e., s.32

³⁷⁷a.g.e., s.84

³⁷⁸a.g.e.

³⁷⁹*Estetik ve Politika*, s.294

³⁸⁰a.g.e., s.54,56

aracılığıyla anlatır. İdeolojik bağılıkları, edebi bir “ayıklama ve ayrıntı seçimi”³⁸¹ ile yaşanan dünya doğrultusunda somutlaştırırlar. Bu açıdan angaje sanat biçimi için ideoloji ve edebi yaratıcılık arasında paylaşımlı bir ilişki söz konusudur; çünkü gerçekçi sanat anlayışında estetik nitelik, yazarın çağına dair sorunlarla ilgili bakış açısını eserine aktarma ve yansıtma biçimi ile derinlik kazanır.³⁸² Özerk sanat biçimi ise dünyayı salt parçalanmış ve kaotik nitelikte yansıtır. Lukacs, bu anlayışı şöyle açıklar: “Gerçeklik diye bir şey kalmamıştı ortada, olsa olsa gerçekliğin parodileri vardı.”³⁸³

Theodore W. Adorno, Lukacs’ın realizm düşüncesine ve özerk sanat biçimi ile ilgili iddialarına karşı çıkar ve onun “vülger-materyalist bir slogan”³⁸⁴ içinde olduğunu ifade eder. Lukacs’ın “formalizm” olarak yargıladığı özerk sanat biçimini savunur. Adorno’ya göre “sanat gerçek dünyaya dair negatif bilgidir ve sanat ile gerçeklik, ancak sanat kendi biçimsel yasalarını”³⁸⁵ öne çıkardığında birbirine yaklaşır. Gerçekliğe olan bağılılığın angaje sanat biçiminde “yüzeysel bir hikayeleme”³⁸⁶ yoluyla kurulduğunu öne sürerek tekniğin ve modernist sanatın önemini vurgular. Özerk sanat eserindeki parçalanmış benliği ise Adorno, öznenin toplumun bir nesnesi olarak toplumsal bütünün bilgisine sahip olamayacağı düşüncesi ile açıklar. Bir başka ifadeyle birey, toplumsal sistemi anlamlandırmak için gerekli ayrıcalığa ve konuma sahip değildir. Edilgen ve pasif bir meta niteliğindedir. Özerk sanat biçimi, bireyin bu bilinmezlik içerisinde belirsizleştiği düşüncesini, teknik yeniliklerle estetize eder. Adorno’ya göre sanat “insanın kafasına durmadan silah dayayan dünyanın gidişine salt kendi formuyla direnmektir.”³⁸⁷ Adorno hem özerk hem de angaje sanat biçimini eleştiriye tabi tutar. Angaje sanat biçimi, edebiyatı somut ve deneysel bir bilgi aracına dönüştürüp estetik duyarlılığı körelttiği için; özerk sanat biçimi ise en temel gerçekliği dahi tamamen yabancı bir unsur olarak değerlendiren yadsıdığı için, yenilenmek durumundadır.

³⁸¹Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, s.60

³⁸²a.g.e., s.80

³⁸³Estetik ve Politika, s.59

³⁸⁴a.g.e., s.227

³⁸⁵a.g.e., s.236

³⁸⁶a.g.e.

³⁸⁷a.g.e., s.267

3. ADALET AĞAOĞLU’NUN ÖYKÜLERİNDE ESTETİK VE İDEOLOJİ

Adalet Ağaoğlu’nun öykü metinleri, estetik ve ideolojinin metinsel bir bütünlük içerisinde ortaya çıktığı önemli edebi ürünlerdir. Öykü metinlerinin estetik ve ideoloji ile kurduğu paylaşımlı ilişkiyi, sistematik bir biçimde “kurgu, yapı ve teknik” açısından incelemek mümkündür.

3.1. KURGU

Kurgu, öykü metinlerinin kompozisyonel düzenini ifade eder. Estetik ve ideoloji, öykü metinlerinde olayörgüsü ile kurdukları bütüncül ilişki içerisinde ortaya çıkar. Karakterlerin retorik anlamda biçimlenişi, tematik anlamda ideolojik içeriklerin eklenmesi, çevre ve mekân kurgusu, vakaların aktarım ve geçiş süresi öykü metinlerinin estetik ve ideolojik niteliklerini belirler. Bu anlamda öykü metinlerinin kurgusal özellikleri, “karakter retoriği, semptom/ideolojik düzlem, ortam/mikrokozmos, anlatı temposu” içerisinde incelenebilir.

3.1.1. KARAKTER RETORİĞİ

Retorik yapı, hem edebi metnin estetik düzeyde biçimlenmesine katkı sunar hem de metnin kurgusal düzeni içerisinde yer alan örtük ya da açık ideolojik hareketlenmeleri tespit etmek için bir ölçüt sağlar. Öykü kahramanları üzerinden kurulan karakter retoriği, öykü metinlerinin ideolojik eksenine yön verir; okurkitlenin ahlaki ve duygusal değerlendirmelerini kontrol altına alır. Çünkü, Montgomery Begion’ın da ifade ettiği üzere, “ancak okurun ahlaki inançları, hikâyenin temelindekilerle birebir örtüştüğünde okur eserin onda yaratabileceği duygunun hepsini alabilir.”³⁸⁸ Bu açıdan karakter retoriği ancak, metnin kurgusal izleği ile uyumlu olmak şartıyla ahlaki ve duygusal yönelmişliğini, estetik bir gerilim ile hissettirebilir. Edebi metinlerde yer alan karakter retoriği, böylelikle, metnin ideolojik içeriğinin estetik taşıyıcısı haline gelir. Wayne C. Booth, retorik yapının bu işlevini şöyle açıklar:

³⁸⁸Wayne C. Booth, *Kurmacanın Retoriği*, Metis Yayınları, İstanbul 2012, s.128

“Bir kez kurmacaya retorik açıdan bakmayı seçtikten bir kez ‘okurlarla iletişim kurma sanatı’ olarak, okurlara ‘kurmaca dünyalar dayatma’ sanatı olarak görülen kurmaca tekniğini incelemeyi seçtikten sonra bu ‘dünyaların’ gerektirdiği her şeyi ciddiye almakla yükümlüydüm elbette; tüm anlatıların ‘inançlar’ ve ‘normlar’ dediğim şeylere bağlı olma ve bunları dayatma tarzından, modern jargonda ‘değerler’ denen, Bahtin ve diğer Avrupalı eleştirmenlerin ‘ideoloji’ dediği şeyi savuşturmam çok zordu.”³⁸⁹

Öykü metnlerinin estetik derinliğine yerleşen karakter retorisi, edebi metnin ideolojik referanslarını, bu tür bir “inanç ve norm” düzeni ile biçimlendirir.

Adalet Ağaoğlu; karakter retorisi ile kurgulanan öykülerinde öykü karakterlerini, ideolojik bir karşıtlık yaratacak biçimde bir araya getirir ve aralarındaki uyumsuzlukları ön plana çıkarır. Dinamik ve vurgulu bir ifade biçimleri ile belirli karakterleri, ideolojik bağlılıkları içerisinde yoğun bir düzeyde betimler. Retorik vurgularla, karakterlerin toplumsal ve ideolojik eleştirilerine yön verir. Gündelik olayların arka planını, biçimlendirdiği karakter kurgularıyla öne çıkarır.

“Adi Suçlu” adlı öyküde birbirine hem kültürel hem de siyasal açıdan tamamen yabancı iki karakter bir hastane odasında bir araya getirilir ve aralarındaki sosyo-kültürel nüanslar, bilinçli bir seçimle her bağlamda bir karakterin inşasına hizmet edecek bir paradoksal söylem ile işlenir. Eagleton’ın metin ile üretim arasındaki ilişkiyi incelerken değindiği üzere her iki karakteri yapılandıran bu söylem tarzı, metnin ideolojik icrasının temel yapısını teşkil eder. Başka bir ifadeyle, metnin ideolojik ham maddesi; her iki karakter için de kurgulanan üslup ve form ile okunaklı kılınır. Öykünün ilk başlarında apandist ameliyatı geçiren, dönemin siyasi suçları ile yakın bir teması bulunan ve düşünceleri öyküde daha çok iç monologlar şeklinde verilen kadın karakter, Ayşe adlı bir yakınından şöyle bahseder:

“Ayşe’yi öteki tutukluların yanına getirdiklerinde sağ eli çalışmıyormuş. Tabanı parçalanmış. Böbrek sancısından kıvranıyormuş. Falakaya bağlamışlar. Copla dövmüşler. Islak yere atmışlar. Bluzunun yakasını açmışlar. Göğüslerinin ucuna elektrik tellerini dayamışlar. Tellerin birer ucunu da... Sonra “konuş” demişler. O da...”³⁹⁰

Öykü metninde, zengin ve şımarık profilde, deneysel bir üslupla yansıtılan diğer kadın karakter ise eşzamanlı bir biçimde “göğüs”lerinden bahsetmeye başlar. Bu

³⁸⁹ a.g.e., s.429

³⁹⁰ Adalet Ağaoğlu, *Yüksek Gerilim*, Everest Yayınları, İstanbul 2016, s.30

eşzamanlılık; metnin ideolojik içeriğini, ön plana çıkarmak için kullanılan bir öyküleme stratejisidir.

“Benim göğüslerim çok büyüktü. Belim inceydi ama göğüslerim büyüktü. Kocam büyük göğüs sever. Fakat bel ince olmalı. Ben büyük göğüs sevmiyordum. Doksan beş sutyen giyiyordum. Doksan ölçüye indirdim. Sıktıra sıktıra küçülttüm.”³⁹¹

Her iki karakterin dünya görüşlerini ve varoluş biçimlerini temelden ayıran bir dayanak noktası ideolojik ve normatif bir biçimde daha ilk baştan yaratılır ve okurun zihninde bir karakter retoriği bilinçli olarak üretilmeye başlanır. Öyküde kullanılan italik yazım türü; politik bir üslup ile aktarılan kadın karakterin konuşmalarını, zengin ve şımarık profildeki kadın karakterin konuşmalarından ayırmak için estetik bir bilinç ile kullanılır. Bu yönüyle öykü “ideolojik çatışmayı özgün olarak estetik sorunları çözme kisvesi altında işler.”³⁹² Metin, sözde bilinçsiz bir eylemle her iki kahramanın kültürel ve politik bağlılıklarını retoriksel bir formasyonla okurun dikkatine sunar. Sözde bilinçsiz bir eylemle kastedilen, ideolojinin metinden önce zaten var olduğu düşüncesi ile ilgilidir. Siyasi olan kadın karakterin ideoloji-yüklü retoriksel kurgusu “ideolojinin kendisinin de önceden üzerinde düşünmediği biçimlerde ideolojiyi tanımlar, oluşturur ve işler.”³⁹³ Çünkü, edebi metin aracılığıyla ideoloji, dinamik ve canlı bir yapı kazanır. Açık bir biçimde angaje olmuş veya manifest bir içeriğe sahip olan metinler haricinde, estetik kaygıları olan bir metnin ideoloji ile ilişkisi özerk bir yapıdadır. “Metnin ideolojisi” olarak adlandırılan bu kavrama göre bu ilişki “nesnel olarak belirlenebilir bir ilişki değil, bizzat metin tarafından özel olarak gururla ilan edilen, saklanan, sezdirilen veya mistifiye edilen bir ilişkidir.”³⁹⁴ Öykü metninde, karakter retoriği ile biçimlendirilen ideolojik içerik, estetik bir dolayımına tabi olur.

“Yol” adlı öyküde, jandarma tarafından alıkonan ve “anarşik” olarak adlandırılan çocuk, öykünün statik anlatım tarzının dışında bir üslupla, karakter retoriği oluşturacak düzeyde işlenir. Anlatıcı, ellerine kelepçe takılı çocuğu dinamik ve canlı bir tasvir ile ön plana çıkarır:

“Burnundan ince bir kan sızmış, dudaklarının üstünde kurumuştur. Belki de buz tutmuştu kan. Kanın ne zamandan kaldığını anlatmak güç. Gözleri çok

³⁹¹a.g.e., s.30

³⁹²*Eleştiri ve İdeoloji*, s.100

³⁹³a.g.e., s.92

³⁹⁴a.g.e.

kırmızıydı çocuğun. Şişti. Bir kişinin hem ayakta duramayacak denli bitkin hem de böyle dimdik oluşunu bir arada gördüm ilk kez. Kitaplarda anlatılır da insan tam gözünün önüne getiremez. ‘Bitkin, ama dik’ denir. Bu gövde de bitkindi ama, ona böyle dik bir görünüm veren, kasların, kemiklerin dışında başka bir şey olmalıydı”³⁹⁵

Öykü metninde ideoloji, bu bağlamda, olağan dil ile ilişki içinde üretilir ve kristalize edilir. Eagleton’ın deyimiyle ideoloji bu olağan dil içinde “taşınır ve doğallaştırılır; metnin bu dille ilişkisi de ideolojik doğasının can alıcı bir göstergesi”³⁹⁶ halini alır. Öyküde anlatılan “anarşik” karakter, kullanılan bu retoriksel ustalıklarla öykünün diğer karakterlerinden ayrılarak bir karakter adacığı oluşturur; çünkü, gövdesine “dik bir görünüm veren, kasların, kemiklerin dışında” olan başka bir şey, anlatı sesi tarafından sözcüklere dökülmeyen; ideolojik bağlılıktır. “Yapıtın ‘söylemedikleri’, metni ideolojik sorunsala bağlayan şeydir tam olarak.”³⁹⁷

“Özgürlükçü” adlı öyküde hayatında, ailesi dahil herkese kendi arzu ve isteklerine göre davranmakta olan bir karakter ele alınır. Öykü metninde kurulan karakter retorığı, ironik ve eleştirel bir söylemle karakterin kendisinin aleyhine inşa edilir. Ailesi ile olan ilişkileri, ben-merkezci bir yaşam tarzına karşı bir eleştiri içerir. Öykü metni, modern öznelciliğe karşı gizli bir alayı dile getirir. Öykü kahramanının, çevresindeki insanları ben-merkezci bir kibir ile dönüştürme çabası sonuçsuz kalınca nefret söylemi, öyküye hâkim olur:

“Hele o eş dost!... Hele o eş dost!... İçlerinde bir tane bile anlayışlına rastlamadım. Onları birer ev faresi olmaktan kurtarmak, o denli özgürleştirmek istedim. Biri anlamadı. Biri kafayı çalıştırmadı.”³⁹⁸

Georg Lukacs modern öznelciliğin bir semptomu olan bu nevrotik hali ve nefret dolu melankoliyi şöyle dile getirir:

“İnsan zihninin önünde sayısız olasılık açık görünür, ama bunların son derece önemsiz bir yüzdesi gerçekleştirilebilir. Modern öznelcilik, görünürdeki bu bollukta insan toprağının gerçek bereketini sezerek, hayranlık ve sevgi dolu bir melankoliyle onu seyre dalar. Gelgelelim, gerçeklik bu olasılıkları gerçekleştirmeyi reddettiğinde, bu duyguların yerini, aynı ölçüde melankolik bir nefret alır.”³⁹⁹

³⁹⁵ *Yüksek Gerilim*, s.80

³⁹⁶ *Eleştiri ve İdeoloji*, s.94

³⁹⁷ *a.g.e.*, s.102

³⁹⁸ *Yüksek Gerilim*, s.89

³⁹⁹ *Estetik ve Politika*, s.232

Öykü metninde kurgulanan modern öznelci karakter retorığı, Lukacs'ın öne sürdüğü üzere, melankolik bir hüsrarla neticelenir:

“Her yanım anlayışsızlarla dolu. Her yanım nankörlerle dolu.

Çok yalnızım.

Issız bir adaya çekileceğim.

(...)

Çok yalnızım.

AVRUPA'ya gideceğim.”⁴⁰⁰

Öykü metni, bu anlamda, Kant'ın öne sürdüğü estetik öznelarasılığın tam bir tezadını sergiler. Zira Kant'a göre estetik yargılar özünde bir diğerkâmlık biçimidir. Bir sanat eseri veya doğa güzelliği karşısında birey-özne, kendini toplumun diğer kesimleriyle özdeşleştirerek tümel bir öznelliğin bakış açısını yansıtır. Bu bağlamda “estetik öznelarasılık, tam da varlıklarının derin yapısında birleşmiş öznelerin ütöpik topluluğunu sergiler.”⁴⁰¹ Kant'a özgü bir deyiş ile söylemek gerekirse öykü karakteri, modern öznelliğin içerisinde estetik görüden uzaktır ve Marx'ın kapitalizm eleştirisinde insan bedeni üzerinden yaptığı ayrımı işaret eder. Marx'a göre “kapitalist toplumda insan bedeni ikiye ayrılır, bir yanda vahşi maddecilik, diğer yanda kaprisli idealizm.”⁴⁰² Öykü karakterinin özgürlük fetişizmi, kaprisli idealizmin bir timsalidir. Melankolik ve kaprisli idealizmden kurtulmak için nesneye “duyusal kullanım değerinin”⁴⁰³ iade edilmesi gerekmektedir. Öykü karakterinin kadınlara olan bakış açısı da maddeci bir tutumu niteler:

“Evet, kızlar çok güzelleştiler. Ama terbiyeleri noksan. Karımı hiç adam edemedim ya, bunları da edemedim (...) Bakımlı kadınlara ayrı bir düşkünlüğüm vardır. Suyun hakkını verir onlar. Duştan yeni çıkmış gibidirler.

⁴⁰⁴

Öykü metninin ideolojik ham maddeleri, ironik bir üslupla estetize edilerek okura aktarılır. Metinde var olan uyumsuzluk ve sosyal teamüllere aykırı bir mübalağa kullanımı, metnin ön plana çıkarmaya çalıştığı ideolojiye karşı olan eleştirel

⁴⁰⁰ *Yüksek Gerilim*, s.93

⁴⁰¹ *Estetiğin İdeolojisi*, s.139

⁴⁰² a.g.e., s.256

⁴⁰³ a.g.e., s.257

⁴⁰⁴ *Yüksek Gerilim*, s.88, 91

tutumundan kaynaklanır. Pierre Macherey'nin edebi eserlerin içsel olarak uyumsuz olduğu, bu uyumsuzluğun da ideolojiyle kurdukları kendilerine özgü ilişkilerden kaynaklandığı savı bu noktada dile getirilebilir. Çünkü “yapıta ideoloji koymak suretiyle, metin zorunlu olarak o ideolojinin eksiklerini gün ışığına çıkarır ve sessizliklerini ‘konuşturma’ya başlar.”⁴⁰⁵ Öykü metni, bu anlamda, karakter retorığı ile ideolojik içeriğin eksikliklerini ve çelişkilerini açığa çıkarır.

“Gün Üç Dakika” adlı öyküde öykü kahramanı, bir yakını için “altı aya yakındır” beklenen af kararının siyasi suçluları kapsamadığını öğrenince umutsuzluğa kapılır ve af kararının heyecanı ile geçirdiği kısa mutluluk anlarını pişmanlık ile hatırlar: “İşte bugün. İyice güzel olabilecek bir gün, güzel olmadan başlıyor.”⁴⁰⁶

Öykü kahramanı, içerisinde bulunduğu politik atmosferin de etkisiyle hem toplumun umutsuz halini hem de yaşadığı halet-i ruhiyeyi bir fikir ve düşünce ekseninde biçimlendirir. Bu biçimlenme öykü karakterinin üslubunda, fark edilebilir bir retorik ile yer alır. Öykü kahramanı; toplumsal ve siyasal ilişkileri, yönlendirilmiş ve düzenlenmiş bir bilincin kurallı konuşma parçalarıyla, değerlendirmeye tabi tutar:

“Epeydir çoğumuz sanki yataktan yanlışlıkla kalkıyoruz. Ağzımızı çalkalıyoruz. Bir gün önceki acısını yıkıyoruz. Ağzımızı çalkalamakta bir yanlışlık buluyoruz. Kahve pişiriyoruz. Bir yudum içiyoruz. Daha yıkamak için ağzımıza aldığımız suyla başlıyor acılık; kahveyle artıyor. İçtiğimiz kahveye düşman oluyoruz. (...) Sokağa çıkıyoruz. Ağır aksak yürüyoruz. Adımlarımızda bir yanlışlık. Hızlanıyoruz. Hızlı yürüyüşümüzdeki uçarılığa yakışmıyoruz. Bir tanıdığa rastlamak istemiyoruz. Rastlanan her tanıdığın yanlış bir tanıdık olacağını sanıyoruz. Kimseleri sevmiyoruz. Kimsellersiz edemiyoruz. İşte gidiyoruz. Yanlış işler yapıyoruz.”⁴⁰⁷

Öykü kahramanını; cezaevinde af kararını bekleyen siyasi suçluların anlık sevinçlerinin tekrar umutsuzluğa dönüşmesini ise şu sözlerle ifade eder: “Acıyı ele vermemenin güçlü ve dirençli kılışı da bir öğreti olalı nice yıllar var.”⁴⁰⁸

Metinsel açıdan öykü kahramanı, kurgulanmış ve fazlalıklarından arındırılmış bir kritik bilinç olarak ortaya çıkar. Bu yön, onun karakter retorığının temel vasfını

⁴⁰⁵ *Eleştiri ve İdeoloji*, s.102

⁴⁰⁶ *Yüksek Gerilim*, s.170

⁴⁰⁷ *a.g.e.*, s.171

⁴⁰⁸ *a.g.e.*, s.170

içerir. Henry James de metin içerisinde yer alan esas kodları yönlendirmek ve ön plana çıkarmak için retorik öğenin ve tek-merkezli bir bilinç kadrajının önemine dikkat çeker. Henry James “geleneksel olarak retorik öğe yüklenen görevleri, temelden dramatik bir tarzda gerçekleştirmenin” en işlevsel yolunun “her şeyin görülmesini ve hissedilmesini sağlayacak bir” kurgusal zihin yaratmak olduğunu ifade eder.⁴⁰⁹ Bu kurgusal zihin, metin içerisinde doğal ve gündelik bir tavır ile değil; kurallı ve değerlendirci bir tavır ve sözdizimi ile yansıtıldığında karakter retorik ortaya çıkar.

“Kulak Tıkacıları” adlı öyküde şehrin kalabalık ve gürültüsünden huzursuzluk duyan ve bu nedenle sakin ve dinlendirici uyku vakti geçiremeyen bir öykü kahramanı yer alır. Öykü kahramanı; yaşadığı çağın atmosferini ve birey tipini, metnin akışı içerisinde sürekli eleştirir. Öykünün ideolojik içeriği, öykü kahramanın eleştirileriyle yoğunlaştırılır.

“Bütün gün ayakta durabilmek, bütün o çılgın gürültülere, itişe-kakışa, alanlarda, sokak aralarında, okul kapılarında akan kanlara, pisliğin önüne gerilip yoktur sandırmalara karşı gövdenin de sağlam, dirençli olması gerek. İlk gövdenin direnci gerek. Uyumak da gerek. Ama zorbalık çoktan uykuların içine dek sızdı.

(...)

Dahası, günboyu yüzyüze geldiğin vurdumduymazlıklar, insansızlıklar da usul usul çekiyorlar ellerini yüreğinin, beyninin, yürümeden yürüyormuş gibi olup durmaların yakasından. Hepsi seni rahat bırakıyor (...) içine kavgalı dünyanın henüz kiri pası ile yiğit yorgunluğu- ama ne de olsa yorgunluğu- bulaşmamış bir çocuğun pembe uykusuna dalıyorsun.”⁴¹⁰

Öykü kahramanının toplumsal ilişkilere ve çevresine yönelik eleştirileri, metnin esas yapısına işlenmiştir. Metnin bilinç kadrajı; anlatı sesi olarak yansıtılan öykü kahramanına aittir. Bu kadraj, okurkitle açısından güvenilirlik telkin eden bir karakterin bakış açısını içerir. Dolayısıyla, karakter retorik; öykü metninin aralıksız devam eden eleştirileri aracılığıyla, tek-merkezli bir bilinç çerçevesinde kurgulanır. Wayne C. Booth, edebi metinlerde yer alan retorik öğelerin “içsel bir yön” ve ivme kazanması gerektiğini ifade eder.⁴¹¹ Bir başka ifade ile, retorik öğeler; metnin estetik gerilimine ve içkin bütüncül yapısına ket vurmadan, metnin yapısal bir unsuruna

⁴⁰⁹ *Kurmacanın Retorik*, s.33

⁴¹⁰ Adalet Ağaoğlu, *Sessizliğin İlk Sesi*, Everest Yayınları, İstanbul 2015, s.163,165

⁴¹¹ *Kurmacanın Retorik*, s.113

dönüştürülmelidir. Henry James için bu dönüşüm, sanatçının yetkinliğini ve temel niteliğini belirler: “Bu değerin, bu etkinin (...) ele aldığım konudan, başka bir değerin ve etkininse konuyu işleme tarzımdan kaynaklandığını, benim gibi usta bir gözbağcının kusursuzca çalkalayıp karıştırması gerektiği gibi onları çalkalamadığımı ispatlayın, panayırda seyirci karşısına çıkarmış gibi kendimi ifşa etmeye razıyım.”⁴¹²

Öykü metninde, tek bir karakterin zihin kurgusu öne çıkarıldığı için, okurun zihni de karakterin retorik vurguları ile etkilenmeye çalışılır.

“Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yolları” adlı öyküde yer alan öykü karakteri, yazı işleri müdürü olan Müfit’ten bir telefon alır. Doğu kentinde bulunan bir şantiyeye gitmek için yola çıkacağını haber almıştır. Bu nedenle, Osman Hasat adlı bir yazarı da yanına almasını ister. Osman Hasat, Doğu Anadolu bölgesi ve insanları ile ilgili bir yazı kaleme alacaktır. Yolculuk esnasında, Osman Hasat; öykü kahramanın beklentilerinin tam aksi yönde, kaba ve düşüncesiz biri olarak yansıtılır. Öykü kahramanı ise onunla tezat bir biçimde, daha insanî ve düşünceli bir biçimde ön plana çıkar. Bu açıdan öykü metninde karakter retorisi, birbirine zıt olan iki karakterin üslup ve konuşma parçaları ile kurulur.

Öykü kahramanı, kendisini şöyle tanımlar: “Ben yalnız hayatın değil, güzel kitapların da azbuçuk yetiştirdiği uslu, çalışkan bir öğrenciyim.”⁴¹³ Osman Hasat ise aynı bağlamda kendisini daha olumsuz bir biçimde tanımlar: “Sonra biz ne olsa, toprakla, hayvanla haşır neşir ola ola bir şeyler öğrenmişiz. Neyi? Gütmeyi. İnsanları gütmeyi bileceksin. Bunu bildin mi, iki elini kendi kışının altına koyup tahta kuruldu demektir.”⁴¹⁴

Osman hasat, yazmak ve yazarlık üzerine düşüncelerini şöyle açıklar: “‘Yazmak, hoşsohbetlik işidir,’ dedi usulca kasılarak. ‘Lâfi birinin ağzına verirsin, ondan kapar ötekine atarsın. Tıpkı Voleybol, tıpkı futbol.’”⁴¹⁵ Öykü kahramanı ise Osman Hasat’ın yüzeysel ve gelişigüzel açıklamalarına karşın, daha vurgulu ve yoğun ifadeler kullanır: “Yaşamında bir yeri, bir karşılığı olduğu için, seni beyninden,

⁴¹²a.g.e., s.114

⁴¹³Adalet Ağaoğlu, *Hadi Gidelim*, Everest Yayınları, İstanbul 2016, s.80

⁴¹⁴a.g.e., s.81

⁴¹⁵a.g.e., s.84

yüreğinden yakalayan her tümce üstünde durursun. (...) Yaşamak çoğaltmaya zaman bırakmamıştır.”⁴¹⁶ Öykü kahramanı, yaşayan; fakat, “yazar kimliği” edinemeyen birisidir. Osman Hasat ise “yazar kimliği” edinen bir karakterdir. Öykü metninde, her iki kahramanın mesleki nitelikleri, tersyüz edilir. Okurkitlenin değer yargıları ve metinsel sahiçilik, öykü kahramanına yönlendirilir. Metnin üst-ahlaki tavrı, öykü karakterlerinin söylemini belirler. Bu açıdan edebi metnin retorik temeli ve ahlaki belirleyiciliği şöyle açıklığa kavuşturulabilir: “Bazı karakterler ve olaylar sanatsal mesajlarını kendi başlarına okura söyleyebilir ve böylece kendi retoriklerini zayıf bir biçimde taşıyabilirler, ama yazar okura gerçekte ne olduklarını gösterme sorununu çözmek için tüm gücünü seferber etmezse hiçbirini bunu gereken netlik ve kuvvetle yapamayacaktır.”⁴¹⁷ Bu bağlamda metnin ideolojik içeriği, her iki karakterin dünyaya ve insanlara bakış açısı arasında eşzamanlı bir karşıtlık yaratılarak ön plana çıkarılır.

“İki Yaprak” adlı öyküde öykü kahramanı, birçok kente seyahat eden yalnız biri olarak okurun karşısına çıkar. Bu seyahatlerin birinde, aynı trende yolculuk yaptığı bir kadına karşı yakınlık hisseder; fakat yolculuk sırasında onunla bir iletişim kurmaz. Yolculuk bittiğinde öykü kahramanı, kadını karıştığı bir kavgadan uzaklaştırır ve onunla sohbet etmeye başlar. Sohbet esnasında, her iki karakterin ortak yönleri ön plana çıkar ve hayat görüşleri, bakış açıları açısından bir karakter retoriği kurulur. Öykü kahramanı, bu durumu şöyle açıklar:

“Aynı dili konuşuyoruz. Garsonla değil tabii, birbirimizle. Anadilimizi. Trende de biliyordum öyle olduğumuzu. Oysa, hiç ağzımızı açmamıştık. Pencereden artık bahçelikler, bahçıvan kulüpleri, ıslak çatılar seçiliyordu. Fırtına çatıların, bahçelerin, ağaçların üstünü hızla süpürüp geçmişti; her şeyde bir dümdüzlük egemen. (...) Yeryüzünde sık yaşanmayan bir şey bu, hissediyoruz.”⁴¹⁸

Öykü metninde yer alan “dümdüzlük” ifadesi, her iki karakteri de gündelik düşünce ve toplumsal düzenden ayırt edici bir dil kullanımını niteler. Böylelikle, karakter retoriği bir özdeşlik üzerinden kurulur. Öykü kahramanı, toplumsal ilişki ağından ayrışıklığını hem kendisinde hem de karşısında oturan kadının kimliğinde

⁴¹⁶a.g.e., s.86,87

⁴¹⁷Kurmacanın Retoriği, s.126

⁴¹⁸Adalet Ağaoğlu, *Hayatı Savunma Biçimleri*, Everest Yayınları, İstanbul 2017, s.51

doğrular: “Onu tanımak istedim. Bir savruluşun ardından, dünyanın dört bucağında neyi aradığımı bilmeden dolanıp durduktan sonra...”⁴¹⁹

Bu açıdan retorik öğeler, öykü metninde özdeş kimlikler üzerinden işlenir. Zira, “ne kadar ve ne tür retorik gerektiğini belirleyen şey, yargılayacak eylem ya da karakter ayrıntısı ile bu ayrıntının dahil olduğu bütünün doğası arasındaki belirli ilişkidir.”⁴²⁰ Öykü metninin ideolojik içeriği, her iki karakterin kendilerini sıradan sosyal yaşantıdan ve ilişkilerinden ayrı tutmasıyla belirginleşir. Her iki karakter de kendilerini “sürgün” olarak addeder. Öykü metninin ideolojik içeriğini “sürgün” vurgusu ve kendilerini toplumsal yapının haricinde konumlandıran ortak kimlikler oluşturur.

“Gözgöze” adlı öyküde öykü kahramanı, uluslararası mutfak kültürü ile ilgilenen bir arkadaşı ile otel lobisinde karşılaşır. Arkadaşı, onu evine davet eder ve kurabiyesinin tadına bakılmadığını sitemkâr bir dil ile anlatır. “Ağız tadı uzmanı” olan arkadaşı, kasada ödeme yapan bir çifte yaklaştığını ve kadına, yeni denediği kurabiyelerin lezzetini sorduğunu; fakat, kadının “tanımadığım bir adamla gözgöze geldim; kurabiyeleri tadamadım. Yenemezdi...” cevabı aldığını “yaralı, yıkkın” bir tarzda aktarır. Öykü kahramanı ise arkadaşının şikayetlerinden ve yalnızlık ile ilgili yakınmalarından rahatsız olduğu için onun yanından ayrılır. Arkadaşının anlattıklarını değiştirerek zihninde yeni bir hikâyeye kurgular. Bu hikâyede, kurabiyenin tadına bakamayan kadın ve onun yanındaki erkek, kardeşirler; Kadının ağabeyi, bir mahkûma dönüşür. Kahvaltıda kadının göz göze geldiği erkek ise lift platformunda yer alan bir cam silicidir.

Öykü kahramanı okurun karşısına bir hikâyeye anlatıcısı olarak çıkar ve gündelik vakaların toplumsal ve bireysel zeminini, farklı bir bakış açısıyla sunmaya çalışır. Öykü metnine farklı bir atmosfer ve derinlik kazandırır. Bu açıdan öykü kahramanının bilinci, yaratıcı bir bilince evrilir ve metnin estetik ve karmaşık yapısını, günlük hadiselerin arka planında yer alan kişilere söz hakkı tanıyarak yoğunlaştırır. Metnin ideolojik içeriği, bu söz hakkı tanıma ve hikâyeye kurgulama edimi ile belirginleşir; zira, okurkitle açısından dikkatler, cam silici ve otel odasında kahvaltı yapan çift üzerinde

⁴¹⁹*a.g.e.*, s.50

⁴²⁰*Kurmacanın Retoriği*, s.197

yoğunlaşır. Öykü kahramanın karakter retorığı, kurgusal bir gölge yazar kimliği ile kurulur. Bu açıdan öykü kahramanı, yaratıcı kimliğini şöyle ifade eder:

“Bir yandan da içimden, sorular yaratan durumların, yerlerin, nesnelerin, hattâ ‘kurabiyelerin’ fotoğraflarını titreşimleriyle, kokuları, lezzetleriyle bir bir çeker, sonra bunları şöyle, bir de böyle dizer, karıştırır, “Evreka!” diyene kadar dizip bozarsan lobideki rastlaşmaya bir değer biçersin belki, diye düşünüyordum.”⁴²¹

Öykü kahramanın bilinci, aynı zamanda, metinde gözlemci konumunda da yer alır ve arkadaşının hareket ve tavırlarını, gölge bir yazar olarak, betimleyici bir sözdizimi ve üslup ile yansıtır:

“Bir yandan bana kahve hazırlıyor, bir yandan duyarlılığının sınırsızlığını daha nasıl anlatsa, diye kanıtlar, ipuçları, yollar yordamlar arayıp duruyor, sözcüklerden olma dil yetmezse mimiklerin, el kol hareketlerinin diline başvuruyordu.”⁴²²

Öykü kahramanın karakter retorığı, metnin genel dil kullanımından ve kişi yapısından ayırt edilebilir bir düzlemde kurulur. Retorik öğeler ile öykü metni, uyum içinde yer alır. Böylelikle öykü karakteri aracılığıyla okur, arkadaşının ruhsal durumuna ilişkin kurallı, biçimleyici ve tahlil edici bir üslupla bilgi edinir; zira “haletiruhiyemizi düzenlemeye yönelik her sıfat ve ayrıntı”⁴²³ öykü kahramanın yorumlayıcı ve seçici konuşma parçalarıyla sağlanır. Bu anlamda öykü kahramanın retorik üslubu, metinsel bütünlük açısından “içsel” görünür. Kurgusal bir gölge yazar olarak öykü kahramanı, metnin merkezi figürü ve yön vericisidir. Metin, estetik manevralarını, öykü kahramanının retorik sunumu ile elde eder. Okurkitle ise öykü kahramanın metinsel rehberliği ile, figür karakterlere yönelik sempati ve katılım derecesini ayarlar. Bu yönüyle, edebi metnin yaratıcısı olarak yazar “retorik vurgulamayı kullanıp kullanmayacağına karar veremez. Yapabileceği tek tercih hangi retorığı kullanacağı konusundadır.”⁴²⁴

⁴²¹ *Hayatı Savunma Biçimleri*, s.82

⁴²² *a.g.e.*, s.78

⁴²³ *Kurmacanın Retorığı*, s.215

⁴²⁴ *a.g.e.*, s.126

3.1.2. SEMPTOM/ İDEOLOJİK DÜZLEM

Edebi metinlerde yer alan ideolojik düzlem, kurmaca ile olan ilişkisini estetik form ve teknikler üzerinden kurduğu gibi, olayögüleştirme aracılığıyla sunulan tematik bir örüntüler ağı üzerinden de kurar. Bu anlamda metin, ideoloji ile olan ilişkisini hem dolaylı ve örtük biçimde hem de aleni ve fark edilebilir bir biçimde ortaya çıkarır. Fredric Jameson, metnin doğrudan yansıttığı bu ideolojik unsurları “ideologeme”⁴²⁵ olarak formülleştirir. “İdeologeme” metnin tikel düzeyde sergilediği minimal ideoloji birimleridir. İdeoloji birimlerinin işlevi, “soyut fikir, sınıfsal değer vb. olarak ideoloji anlayışları ile (...) anlatı malzemeleri arasında dolayım sağlama kapasitesinde yatar.”⁴²⁶ Daha açık bir ifade ile ideolojik birimler, anlatı malzemesi olarak edebi metnin tematik içeriğine yerleşir ve onun gönderimsel yapısını oluşturur: “İdeologeme, iki yaşamlı bir oluşumdur. Esas yapısal özelliği, kendisini bir yalancı fikir (pseudoidea)- kavramsal bir sistem ya da bir inanç sistemi, soyut bir değer, bir fikir ya da önyargı- olarak ya da bir ilk-anlatı, birbirine zıt sınıfları oluşturan ‘kolektif karakterler’e ilişkin bir tür”⁴²⁷ kurgusal içerik olarak nitelendirilebilir.

Slovaj Zizek ise ideoloji kavramını “semptom” terimi ile aynı bağlamda değerlendirir. Edebi metin, kendi kendisinin farkında olan bir özbilince sahip olmadığı için içeriğinde yer alan ideolojik birimleri, konuşan bir özne açıklığıyla ifade edemez; sadece aktarır. Bu açıdan ideoloji, metnin tarihsel ve politik esas kodlarını bir “semptom” olarak içselleştirir. Semptom olarak ortaya çıkan bu esas kodlar, metnin örtük yapısına oranla daha açık bir ideolojik görünüm sağlar. Bir başka ifade ile, ideoloji “daha gizlenmiş, daha derinde falan değildir, bütünüyle gösterenin mekanizmalarından (...) ibaret olduğu için kesinlikle daha fazla ‘yüzeyde’dir.”⁴²⁸ Bu açıdan öykü metinlerinde semptom düzeyinde, açık ve belirgin olarak yer alan ideolojik birimler, tarihsel ve sınıfsal kodlar; okurkitlenin dikkatini daha dolaysız bir biçimde yönlendirir. İdeoloji, bu anlamda, bir edebi metinde “yüzergezer imgeler” olarak açığa çıkabilir; fakat, bu bir estetik illüzyondur. Pierre Macherey, bunu “yanılsama” olarak adlandırır. “Yanılsama- yani insanın sıradan ideolojik deneyimi-

⁴²⁵ *Siyasal Bilinçdişi*, s.77

⁴²⁶ *a.g.e.*

⁴²⁷ *a.g.e.*

⁴²⁸ Slovaj Zizek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, Metis Yayınları, İstanbul 2015, s.29

yazarın yazmaya yöneldiği materyaldir; ancak üzerinde çalışırken onu, başka bir şeye dönüştürür; bir biçim ve yapı verir. Sanat, belirli bir biçim vererek, onu kimi kurgusal sınırlar içerisinde sabitleyerek ideolojiye mesafe alabilir; böylelikle bize söz konusu ideolojinin sınırlarını gösterir.”⁴²⁹ Bu bağlamda, ideologemeler, sadece “kalıtsal anlatı paradigmaları”dır.⁴³⁰

Adalet Ağaoğlu, semptom/ideolojik düzlem aracılığıyla öykü metnlerinin ideolojik içeriğini açık ve belirgin bir biçimde kurgular. Medya kültürü, siyasal ve toplumsal baskılar, politik atmosfer ve çatışmalar, sınıfsal ve ekonomik ayrıcalıklar, öğrenci eylemleri, sol görüşlü/toplumcu gençlik tipi, devlet yönetimine karşı sergilenen eylemler, paraya karşı olan patolojik bağlılık, orta sınıf eleştirisi Ağaoğlu’nun öykülerinde semptom/ideolojik düzlem aracılığıyla yansıtılır.

“Adi Suçlu” adlı öyküde öykü kahramanı, işkencelere maruz kalan arkadaşlarını ayrıntılı bir biçimde yansıtır ve dönemin medya kültürünü, gerçekliği aktarma ve toplumsal kitleyi bilgilendirme açısından eleştirir:

“Yavuz’un tırnakları biraz iyileşmeye başlamış. (...) Tırnaklarını nasıl da yakmışlar. Morlukları hâlâ duruyormuş. (...) Bir gazete olsa. (...) Sanki gazeteler de ne yazıyor? İnsan, gerçeği bulabilmek için seksen parça lafı bir ucundan çekip birbirine yapıştırmak zorunda kalıyor. Yine de peşin bilinenin dışında bütün bir yüz çıkmıyor ortaya. Biz dışardakiler de... İşte ancak körbağırsağa irin toplamayı biliyoruz.”⁴³¹

Öykü metninin ideolojik açıdan doğrusal çizgisi, işkence hadiselerinin birbirine eklenmesiyle ilerler. Metnin temel ideolojik kodları, dönemin politik atmosferi ve baskısı ile oluşturulur. Metin, “12 Mart günlerinde gözaltına alınmış, işkenceye maruz kalmış, işinden atılmış olan insanların hayatlarından kesitler içerir.”⁴³² Bu açıdan edebi metin ve ideoloji arasında, doğrudan bir ilişki söz konusudur: “Sanatın tümü dünyanın ideolojik bir kavranmasından doğar; Plehanov’un ifade ettiği üzere, bir sanat eseri olup da ideolojik içerikten tamamen yoksun olan bir şey yoktur.”⁴³³

⁴²⁹Terry Eagleton, *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s.33

⁴³⁰*Siyasal Bilinçdışı*, s.162

⁴³¹*Yüksek Gerilim*, s.31

⁴³²Uğurlu, s. 776

⁴³³*Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, s.31

“Yasemin İşçileri” adlı öyküde dönemin siyasi koşulları neticesinde cezaevine düşen bireylerin, yakınları ile görüşmeleri anlatılır. Kaya, kendisini ziyarete gelen babasına politik eğilimleri nedeniyle öfkeli bir biçimde karşılık verir:

“Bizden bizim, kendimizin değil, Menderes'in hesabını soruyorlar. Menderes asıldığında ben on yaşımıdaydım. Bunu en iyi sen bilirsin, baba.”⁴³⁴

Öyküde ayrıca annesinin kitaplarını toplamak için gelen askerler, Cem'in gözünden şöyle aktarılır:

“Buraları buraları kayışlı, buraları buraları hep yıldızlı amcalar annemin kitaplarını almak istediler. Annem onları da cin kadar vermek istemedi. Yirmi tanesini verebilirdi tabii. Dosdolu kitabı var.”⁴³⁵

Öykü metninin ideolojik birimlerini, aile arasında yaşanan düşünsel ayrılıklar ve tehlikeli olarak görülen kitapların toplatılması oluşturur. Bu açıdan öykü metninin ideoloji ile ilişkisi, dolaysız tematik içerikler ile yüzey yapıya işlenmiştir; fakat, metinde geçen ideolojik birimler; okurkitleye, farklı toplumsal ve bireysel ilişkiler ve bağlamlar neticesinde aktarılır. Bu açıdan “sahici sanat daima çağının ideolojik sınırlarının ötesine geçer; bize, ideolojinin gözlerden kaçırdığı gerçeklerin içine bakma esnekliğini verir.”⁴³⁶ Bu nedenle estetik bir oluşum olarak edebi metin, asla salt ideolojiye indirgenemez. “Sanatın ideolojiyle özel bir ilişkisi vardır. İdeoloji, insanın gerçek dünyada deneyimlediği imgelemsel biçimleri ifade eder; elbette edebiyatın da bize verebileceği türden bir deneyimi.”⁴³⁷

“Bileyici” adlı öyküde, “memurun taşeronluktan gelme müteahhit bacanağı” Hamit; bileyicilik yapan Ramazan’ı küçük düşürür ve onun yaptığı iş ile alay eder:

“Hem, bu yaptığın iş mi? Kaç paralık iş? Adam utanır. Cız cız da cız cız. Bile bile, ne bileyeceksin şansı? Kaç para getirir bu adama ha? (...) Mesire yerine çevirdiniz burayı iyice. Hem, kaç para alırsın bu işten sen, ha, kaç para? Ayıp be. Utan böyle bir iş yapmaya!”⁴³⁸

Öykü metninde Hamit karakteri; sınıfsal ve ekonomik konumunu, bir tahakküm aracı olarak kullanır. Ramazan’ın, geçimini sağlamak için bileyici olarak emek sarf etmesini, tahkir edici bir biçimde değersizleştirir. Bileyici Ramazan;

⁴³⁴Yüksek Gerilim, s.117

⁴³⁵a.g.e., s.128

⁴³⁶Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi, s.31

⁴³⁷a.g.e., s.32

⁴³⁸Yüksek Gerilim, s.162, 164

Hamit'in, hakaretlerinin dozajını artırması ile öfkeli bir biçimde onu göğsünden bıçaklar: "Ramazan, iyice keskinleşmiş bıçağı indirip sapladı adamın göğsüne. İki kez sapladı."⁴³⁹

Öykü metninde Müteahhit Hamit ve Bileyici Ramazan, sınıf çatışmasının ideolojik düzeyde metinsel semptomlarını içerir. Bu anlamda toplumsal ilişkileri belirleyen asıl koşul, maddi ilişkilerdir. Birey, toplumsal bir özne olarak kimlik ve davranış standardını ekonomik pozisyonuna göre şekillendirir. Marx ve Engels; Alman *İdeolojisi*'nde bu bilinci şöyle açıklar:

"Düşüncelerin, kavramların ve bilincin üretimi her şeyden önce doğrudan doğruya insanların karşılıklı maddi ilişkilerine, gerçek yaşamın diline bağlıdır. İnsanın kavraması, düşünmesi ve karşılıklı zihinsel ilişkileri, bu noktada onların maddi davranışlarının doğrudan akışı olarak ortaya çıkar. (...) Etten kemikten bir insana ulaşmak için insanların ne söylediklerinden, hayal ettiklerinden kavradıklarından ne de tanımlandığı, düşünüldüğü, hayal edildiği, kavrandığı biçimiyle insandan yola çıkılır; daha ziyade, gerçekten etkin insandan yola çıkılır. (...) Bilinç, yaşamı belirlemez; yaşam, bilinci belirler."⁴⁴⁰

Öykü metninde Müteahhit Hamit, sınıfsal konumu ve maddi ilişkileri neticesinde edindiği otoriter davranış kalıpları ile hareket etmektedir. Öykü metni, ideolojik içeriğini, Müteahhit Hamit özelinde kurguladığı bu dolaysız kalıplar ve tipiklik içerisinde sergiler.

"Gün Üç Dakika" adlı öyküde, öykü kahramanı; medya kültürünü eleştirir:

"Gazeteleri okumak gereksiz. Kimi haberi atlamıştır. Her şey tamam sanıp dün gece sayfalarını erkenden bağlayanlar muştulu, güleç, haykıran manşetler atmışlardır. Çoğu da içerdekiler içerde kalacakları için, yeni bir 14 Mayıs kutlarcasına öyle haykıran, sırtkan manşetlerle donanmıştır. Birbirine karşıt çok şeyin birbirine dolandığı, dolaşp, çözülmesi güç düğümler attığı bir gün olacak."⁴⁴¹

Öykü metninde medya kültürü, "ideolojik bir kapanım" işlevini görür. İdeoloji, dil yapıları ile dolaylı bir ilişki içerisinde ortaya çıkar ve ortak bir algı ve düşünce biçimi yaratır. Böylelikle ideoloji "belirli bir söylemler kümesinden çok, belirli söylemler dahilindeki belirli bir etkiler kümesi"⁴⁴² haline dönüşür. "Kapanım etkisi sonucunda bazı anlamlandırma biçimleri sessiz sedasız dışlanırken, bazı gösterenler

⁴³⁹a.g.e., s.167

⁴⁴⁰Marxizm ve Edebiyat Eleştirisi, s.19

⁴⁴¹Yüksek Gerilim, Everest Yayınları, s.171

⁴⁴²İdeoloji, s.255

hükmedici bir konumda ‘sabitlenir.’ Bu etkiler, dilin, saf bir şekilde formel değil, söylemsel olan özellikleridir.”⁴⁴³ Birbirine karşıt olan pek çok gösterge gazetelerde yer alır; zira, “göstergelerin nüfuz sahası ve ideolojinin alanı aynı yer ve zamanı kaplar. Bilinç, ancak göstergelerin maddi tecessümlerinde ortaya çıkabilir.”⁴⁴⁴ Bu anlamda, medya kültürü ile birlikte ortaya çıkan gösterge “sınıf mücadelesinin bir arenası” halini alır: “Çeşitli ideolojik ‘aksanlar’la içeriden kayıt altına alınmış olan belirli bir toplumsal gösterge, çatışan toplumsal çıkarlar tarafından bir o yana bir bu yana çekiştirilir ve bu çekiştirme içinde dinamizmini ve canlılığını korur.”⁴⁴⁵ Bu bağlamda, öykü metninde gazeteler, “çeşitli ideolojik aksanlarla” düzenlenmiş bir göstergeler sistemini yansıtır.

“Muz” adlı öyküde öykü kahramanı Baha Çamlıdere, seçim sonrasında müsteşarlıktan müşavirliğe atanır; fakat, müşavir odalarında, birbirleri ile sürekli kahve içen iki yaşlı müşavir olduğu için sıkılır ve ofisinde çok sık vakit geçirmez. Bu boşluğu, apartmana giren “seyyar muz satıcısı”ndan duyduğu rahatsızlık ve muz üzerine tuttuğu notlar ile doldurmaya çalışır. Apartman kapıcısını, seyyar muz satıcına göz yummakla suçlar ve onu, işinden atmakla tehdit eder. Bunun üzerine Seyyar muz satıcısı ile kapıcı arasında kavga çıkar ve kapıcı, kanlar içinde yere serilir. Öykü metninde Baha Çamlıdere’nin mülkiyet duygusu, vurgulu bir şekilde aktarılır:

“Baha Çamlıdere ise, muzcuya sille yumruk girişecek denli güç duymadı kendinde. Hele o iki yaşlı müşavirle düşüp kalktıktan sonra. O zaman yine kapıcıyı buldu. Ona: ‘Apartman yönetimine şikâyet edeceğim seni. Veya çıkar bu herifi buradan! Bir daha da ayağını basmasın buralara. Görmeyeyim!’ deyip özel mülkiyetindeki katına girdi⁴⁴⁶”

Öykü metninde yer alan mülkiyet vurgusu, metnin ideolojik birimini oluşturur. Bu anlamda Baha Çamlıdere’nin “özel mülkiyetindeki katı”; onun tahakküm kuran, otoriter kimliğini pekiştirir. Baha Çamlıdere, duygusuz bir ton ve üslup ile kapıcı üzerinde hakimiyet kurar. Marx’ın kapitalizm eleştirisinde yer alan birey tipi, bu açıdan anlamlıdır. Marx’a göre, “kapitalist toplum, insan yaşamının çeşitliliğini ‘kaba ve soyut bir basitliğe (...) indirger. (...) Bedenin, kendi sınırlarını aşmasını sağlayan dürtüleri; sabit, tekdüze bir biçimde tekrar eder ve bedeni, kendi sınırları içinde

⁴⁴³a.g.e.

⁴⁴⁴a.g.e., s.256

⁴⁴⁵a.g.e., s.257

⁴⁴⁶*Sessizliğin İlk Sesi*, s.41, 42

hapseden itkilere, yani içgüdülere indirger.”⁴⁴⁷ Metinde yer alan mülkiyet vurgusu, toplumsal ve sınıfsal bir kimlik ve “beden” oluşturan ideolojik bir unsur olarak vurgulanır.

“Eskiden, Bir Sabah...” adlı öyküde öykü kahramanı -aynı zamanda metnin anlatı sesi- kitabevinde “ortadan kalkmış” bir kitap için beklemektedir. O sırada, bir delikanlı “kucağında kitap yükü” ile içeri girer ve öykü kahramanına çarpar. Delikanlı, özür dilemek yerine ağzında birikmiş tükürüğü öykü kahramanının ayaklarının dibine saçar. Öykü kahramanı daha sonra, onun ünlü bir “toplumcu/devrimci” olduğunu öğrenir ve bir toplumcunun bu hareketi nasıl yapabileceğine dair fikir yürütmeye çalışır. Daha sonra ise delikanlının kazağının yakasına yapışır. Öykü metninde, sol görüşlü gençlerin terbiye ve etik açısından eylemleri sorgulanır ve öykü kahramanı, iç diyaloglar ve monologlar halinde tükürük eylemini farklı bakış açılarıyla değerlendirir:

“Yaşa delikanlı! İyi ki kapaklattın beni tezgâhın üstüne. İşinden kovulmuş bir burjuvanın da burnunu sürttün. Teşekkür ederim. Ben budala, yarın ne iş yapabileceğimi de bilmiyorum. Sizse, ne güzel, halk için...”

(...)

Böyle devrimci olmaz. Bilinçli bir kişi de bu delikanlı gibi olmaz. Benim inandığım devrimci, kurulu düzende egemenlik payı olmayan bir insanı hem tezgâha kapaklatıp hem de ayağının ucuna tükürmez onun! ...”⁴⁴⁸

Öykünün ideolojik birimini, sol görüşlü toplumcu gençlik tipine dair fikir yürütme edimi oluşturur. Öykü metni böylelikle, ideolojik bir kimliği, tüm toplumsal ve bireysel ilişki biçimleri ile sınamaya tabi tutar. Bu açıdan ideoloji, edebi metnin asla basit bir bileşeni değildir: “İdeoloji asla egemen sınıfın düşüncelerinin basit bir yansıması değildir. Aksine, dünyaya ilişkin çatışmalı, hatta çelişkili görüşleri kapsayan, daima karmaşık bir fenomendir. Bir ideolojiyi anlamak, (...) farklı sınıflar arasındaki belirgin ilişkilerin açığa çıkarılması ile mümkündür.”⁴⁴⁹ Bu açıdan ideoloji, toplumsal bir eylemler ve ilişkiler ağıdır. “İdeoloji, insanın belirli bir zamanda ve mekânda içine girdiği somut toplumsal ilişkilerin bir ürünüdür; sınıf ilişkilerinin

⁴⁴⁷ *Estetiğin İdeolojisi*, s.255

⁴⁴⁸ *Sessizliğin İlk Sesi*, s.69,71

⁴⁴⁹ *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, s.21

yaşandığı, meşrulaştırıldığı ve sürekli hale getirildiği bir yoldur.”⁴⁵⁰ Öykü metninde ideoloji, bu “somut toplumsal ilişkiler” içerisinde yer alır ve “tükürük” eylemi ile sahiciliği sorgulanır.

“Nerde O Eski Ölüm” adlı öyküde, hastane odasında bulunan iki kardeş anlatılır. Kardeşlerden biri ölüm döşeğindedir; diğeri ise ona destek olmak için yanı başında refakatçi olarak kalmaktadır. Hasta olan kardeş, babalarına dair gördüğü bir düşü diğeri kardeşine anlatır ve aralarında gülüşürler. Hastane hademesi ise kardeşlerin keder dolu ortamını düşünerek bu durumu tuhaflıkla karşılar. Aynı anda, avluda öğrenciler eylem yapmaktadırlar:

“Katil Oligarşi, Yuuu, yuu, yu!..

(...)

Avludakiler hep bir ağızdan bağırıyorlar:

‘Faşistlere ölüm! Halka özgürlük!’”⁴⁵¹

Öykü metninin ideolojik birimini, öğrenci eylemleri oluşturur. Bu ideolojik birim, bir yan ses olarak, metnin atmosferini şekillendirir. Öykü metninde “estetik nitelik ve politik eğilim özünlöl olarak karşılıklı ilişkilidirler.”⁴⁵² Bu ilişki, yalnızca estetik bir bütünlük içerisinde yansıtılır. Öykü metni, yalın bir düşüncenin savunusunu/sağlamasını yapmaz. Walter Benjamin bu açıdan, “bir yazın yapıtının eğilimi politik olarak ancak yazınsal ölçünlere göre de doğru ise doğru olabilir”⁴⁵³ görüşünü dile getirir. Öykü metni, estetik bütünlüğünün içsel bir taşıyıcısı olarak politik atmosferini oluşturur. Bu politik atmosfer, öykü metnin gündelik olgusalılığı anlamına gelir. Gündelik olgusalılık, estetik bir yapı kazandığında farklı niteliklere bürünür: “Sanatta amaçlanan dünya hiçbir zaman ve hiçbir yerde yalnızca gündelik olgusalılığın verili dünyası değildir, ama ne de salt düşlemin, yanılsamanın vb. bir dünyasıdır. (...) bir sanat yapıtının dünyası sözcüğün olağan anlamında “olgu-dışı”dır (unreal): bu bir kurgusal (fictitious) olgusalılıktır.”⁴⁵⁴ Bu anlamda metnin ideolojik birimi, yaşanan döneme ait tipik bir gündelik unsur ile oluşturulur. Öykü metninin

⁴⁵⁰a.g.e., s.20, 21

⁴⁵¹*Sessizliğin İlk Sesi*, s.174,175

⁴⁵²Herbert Marcuse, *Estetik Boyut*, İdea Yayınevi, İstanbul 1997, s.49

⁴⁵³a.g.e.

⁴⁵⁴a.g.e., s.50

gerçeklik ile kurduğu doku neticesinde sunulan estetik yansıtma, ideolojik içeriğin taşıyıcısı halini alır.

“Dar Odanın Karanlığı” adlı öyküde öykü kahramanı Sultan, yaşlı ve hasta olan babasının ihtiyaçlarını ve bakımını üstlenir. Konfeksiyon işçisi olan Sultan, mahalle sakinleri tarafından sevilen ve saygı duyulan birisidir. Babası ile birlikte televizyon seyrettiği bir akşam, aniden elektirler kesilir ve televizyon ekranı kararır. Televizyon ekranında yer alan son görüntü, bir suç örgütünün tutukluluk görüntüleridir. Sultan’ın akli, bu görüntü ile birlikte bir zamanlar arkadaşı olan Ayten’le yaşadıkları üzerinde kalır. Sultan, yaşadığı mahalleyi ve çevresini karanlıklar içinde yansıtır:

“O ölez ılık, bütün gölgeleri uzatıyor, çizgileri aşağı doğru çekiyor, odada her şeyi solduruyor. Yine eriyen karların şap şap düşüşü saçaklardan, yine Mamak çayının, sessiz karanlıkta bir akarsu olduğunu duyuruşu, köpeklerin az daha uzaktan işitilen ulumaları. Tepelerden doğru güm güm silah sesleri yine. Başladılar işte. İşte bir yan, ben buyum, diyor; öte yan, ben de burdayım, diye gözdağı veriyor. Azaldılar, eskisi gibi evlerin önüne dek inmiyorlar, camları taşlamıyorlar, yol kesmiyorlar, uzaktalar, yine de işte silah sesleri...”⁴⁵⁵

Öykünün ideolojik birimini, dönemin politik saflaşması neticesinde vuku bulan çatışmalar oluşturur. Politik çatışmaların; toplum ve birey üzerinde yarattığı huzursuz ve güvensiz ruh hali, öykü metnine işlenmiştir. Bu açıdan, edebi metin belirli bir toplumsal dönemin ruhunu ve birey tipini açığa çıkarır. Bu da öykünün ideolojik düzlemini niteler: “Her şeyden önce ideoloji demek olan gerçeğin, hayali üretiminin doğasında bulunan anlamlar, algılamalar ve cevaplardan örülü bir ağıdır metin. ‘Metinsel gerçek’, tarihsel gerçekle, bunun hayali aktarımı olarak değil, kaynağı ve gönderileni son kertede bizzat tarih olan belli anlamalama pratiklerinin ürünü olarak, ilişkilendirilir.”⁴⁵⁶ Öykü metninin anlamalama pratiğini, yaşanan döneme ait çatışmalar oluşturur.

“Çok Özel Küçük Şeyler” adlı öyküde öykü kahramanı, yeni yazdığı kitabı arkadaşına vermek için yola çıkar; fakat, sokak başında duran bir arabanın camından ona doğru uzatılan silah namlusu ile karşı karşıya kalır. Silah tutukluk yapar ve araba hızla uzaklaşır. Öykü kahramanı, olayın tesiri ile arkadaşının evine gider; fakat, ona

⁴⁵⁵Hadi Gidelim, s.22

⁴⁵⁶Eleştiri ve İdeoloji, s.85

hiçbir şey anlatmaz. Zabıta Memuru olan bir adam, onu arabasına alır ve bir kahveye bomba atıldığını, çayları dağıtan çocuğun elinin koptuğunu söyler:

“‘Yenikapı’da bir kahveye bomba atılmış da. Bu kez ölen yok neyse. Camlar kırılmış. Çayları dağıtan çocuk biraz...’

Böyle diyor, usul bir esneme arasından.

Şangırtılarla iniyor camlar. İnsanlar üstüste düşüyorlar. Çayları dağıtan çocuğun bir eli kopuyor. Neyse, bu kadarına şükür.”⁴⁵⁷

Öykü metninin ideolojik birimini, dönemin politik atmosferinin yansıtılması oluşturur. Bu açıdan, yansıtılan politik atmosfer; “toplumsal (ve tarihsel) olarak belirlenmiş bir temsildir.”⁴⁵⁸ Öykü metninde ideoloji, tarihi bir dönemin simgesel olaylarının yansıtılmasıyla işlenir. Bu nedenle edebi metin, bir toplumun kendine dair temsillerini yeniden inşa eder. Bu temsilleri, “tekil gerçekliklerinden koparır ve onları rutin olarak yaşananın basit bir yeniden üretiminde, eksik olan kapsam”⁴⁵⁹, bağlam ve ilişki çerçevesinde, hayali olarak harekete geçirir. Daha açık bir ifade ile, tikel olayları; yeni bir toplumsal kurgu ve atmosferde temsili olarak yeniden yaratır.

“‘Rabia’nın Dönüşü” adlı öyküde Rabia’nın babası Tefik Bey, devlet yönetimine karşı postaneden yasadışı bildirimlerde bulunur ve bundan dolayı sürgün cezasına çarptırılır:

“Böyle söyleyen Vehbi Dede’ydi. Gözlerinde nem: Hey gidi hayat! Dile kolay. Daha evladına kavuştun kavuşmadın, kadın kılığında postaneden yönetime karşı örgüt bildirimlerini çekerken yakalan da sen... Genç gittiniz, yaşlı geldiniz.”⁴⁶⁰

Öykü metninin ideolojik birimini, yönetim karşıtı sergilenen eylemler oluşturur. Bu açıdan Tefik Bey, iktidar karşıtı tüm bireylerin tipik bir yansımasıdır. Avner Ziss, gerçekçi estetikte bu tür tiplerin yaratılmasının önemini vurgular: “Gerçekçi sanatta tiplere, sanatsal bir bireşim aracıdır.”⁴⁶¹

“Zengin Adam” adlı öyküde Solmaz Hanımın Mimar olan babası, zenginlik hırsı ve arzusu ile patolojik bir şüpheciliğe sürüklenir. Paraya karşı olan bağlılığı, aile

⁴⁵⁷Hadi Gidelim, s.54

⁴⁵⁸Eleştiri ve İdeoloji, s.84

⁴⁵⁹a.g.e., s.88

⁴⁶⁰Hayatı Savunma Biçimleri, s.23

⁴⁶¹Estetik, s.67

hayatının dağılmasına yol açar. Refah düzeyinin yüksekliği sayesinde “şan ve şerefle” geçireceğini umduğu yaşlılık dönemini, sosyal hayatında ve magazin basınında çıkan “cimri” dedikoduları ile alaya alınarak geçirir ve bu yakıştırmaların gölgesinde vefat eder. Kendisi gibi mimar olan kızı Solmaz Hanım, “büyük bir düş kırıklığı” ile neticelenen gönül ilişkisi nedeniyle, erkeklerden nefret eder. Saygıdeğer bir iş kadını olur. Başkanı olduğu bir kadın derneğinin toplantısında, yüksek ökçeli ayakkabıları nedeniyle yere düşer ve rezil olduğunu hisseder. Öykü metninde düşme korkusu, rezil olma korkusu ile ilişkilendirilir. Öykü metninin ideolojik düzlemini, paraya düşkünlüğün neden olduğu, saplantılı bağıllık oluşturur:

“Ne olursa olsun, mimar baba, eşinden de kızından da daha çok parayı sevmektedir (...) Zengin adam, birden, fena halde cimrileşiyor. Her kuruşun hesabını tutmaya başlıyor. Yanına yaklaşan herkesten, sabahları gazeteleri getiren kapıcıdan bile kuşkuluyor. ‘Bu adamın benim paramda gözü var!’”⁴⁶²

Öykü metninde, refahı ve rahatlığı sağlayan “para” unsuru, bir araç olmaktan çıkar ve patolojik bir arzu-nesnesine, amaca dönüşür. Bu bağlamda para, öykü karakteri için öteki bir beden niteliğine bürünür ve sosyal çevresinden ve ailesinden bu bedeni, soyutlamaya çalışır. Para, baş başa kalınması gereken maddi bir varoluş niteliği kazanır. “Beden-içinde-beden”⁴⁶³ yanılması ile öykü karakteri için, sakınılması gereken, libidinal bir hayat enerjisine dönüşür. Sohn-Rethel, bu yanılmasını, meta sahipleri açısından şöyle açıklar: “Meta sahiplerinin bir mübadele ilişkisi içinde yaptıkları şey, bunun hakkında ne düşünürlerse düşünsünler ne söylerse söylesinler, pratik tekbenciliktir.”⁴⁶⁴ Öykü karakterinin ailesinde ve sosyal hayatında yaşadığı dağılmanın merkezi ögesi, “para” olgusu etrafında şekillenen tekbenciligidir.

“Orta Sınıf” adlı öyküde, Ahmet ile Güler çiftinin; sevgi bağı ile kurduğu yuvanın, maddi zorluklar neticesinde kavgaya ve şiddete sürüklenişi konu edilir. Ahmet babasının tavsiyesiyle memur olur; fakat, Güler ile evlendikten sonra, düşük miktardaki maaşıyla çocuklarının ve eşinin ihtiyaçlarını karşılayamaz. Güler’in annesi, Ahmet’i “memur parçası” yakıştırmasıyla küçük görür. Ahmet, Güler’e kavgası sırasında hakaret eder. Güler ise onun yüzüne tükürür. Bunun üzerine Ahmet Güler’e şiddet uygular. Güler, sokağa çıkar; fakat Ahmet, şiddetine sokakta da devam eder.

⁴⁶² Adalet Ağaoğlu, *Düşme Korkusu*, Everest Yayınları, İstanbul 2018, s.23-24

⁴⁶³ *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, s.34

⁴⁶⁴ a.g.e., s.35

Sokaktan geçenler, bu durumu izlemekle yetinirler. Öykü metninin ideolojik düzlemini, yoksulluk ile anılan “orta sınıf” oluşturur:

“Genç kadın tekmeler, tokatlar altında bu sefer de: ‘Orta sınıfmış! Deyip duruyor. ‘Orta sınıfmış! Her şeye zam gelmiş, hani nerde maaşlara zam? Çocuklarımın babası beni öldürecek, orta sınıfmış! Boş laf! Kasaptan utanıyorum! Bakkaldan utanıyorum!’”⁴⁶⁵

Öykü metninde yer alan aile şiddetinin merkezinde “orta sınıf” kavramı ön plana çıkar ve metnin trajik bir unsuru halini alır; zira, öykünün sonunda “aile dramı” olarak nitelendirilebilecek bir sahne ortaya çıkar. Bu hadise, sadece tekil bir olayı değil; daha geniş kapsamda, toplumsal bir sınıfı da işaret eder. Bu anlamda, öykü metninin trajik formu, genel bir sınıfı kapsamına alır. Öykü metninin içeriğinde yer alan hazin duygu, ayrıca metnin kendine has bir iletişim formudur, zira “acı, müşteriye paylaşmaya uygun ve çok çeşitli yaşam biçimlerinin diyaloga geçebileceği son derece etkili bir dildir.”⁴⁶⁶ Öykü metninin, ayrıca ideolojik arka planında yer alan trajik yoğunluğu, yoksulluk içerisinde sosyal hayatını devam ettirmeye çalışan çift üzerinden sağlanır. “Maddi hayatı sürdürme güdüsünün amansız ve dik başlı”⁴⁶⁷ yönü, Güler’in kavga sırasında sokağa, iş aramaya çıkmasıyla şiddetlenir.

3.1.3. ORTAM/MİKROKOZMOS

Edebi yaratım süreci içerisinde, sanatçı; kurgusal bir mekân algısı yaratır ve içerik-biçim uyumunu, görünüş-öz diyalektiğini, bu mekân algısı üzerinden sabit bir bütünlüğe ulaştırır. Bu açıdan mekân; kurgusal yeni-dünyanın algılanma biçiminin, gerçeklik duygusu ile koşut bir biçimde, yönlendirilmesinde temel bir araç niteliğini taşır. Mekân olgusu; edebi metnin kendinde yapısını, yani doğallığını, oluşturur:

“Sanatçının çalışmasında karşı karşıya bulunduğu kendinde, insanlığın gelişme sürecinin akışı içerisinde (...) bir uğrak niteliğindedir; bu uğrağın özelliği, sanatçının imgelemine, sanat istencini harekete geçirmiştir ve sanatçı, yapının yeni dolaysızlığı içerisinde görünüşle özün birbiriyle örtüşmesi niteliğiyle, bu uğrağın bağdaşık ortam içerisinde ortaya çıkarılmasını amaçlar.”⁴⁶⁸

⁴⁶⁵ *Düşme Korkusu*, s.63

⁴⁶⁶ Terry Eagleton, *Tath Şiddet*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2012, s.17

⁴⁶⁷ *a.g.e.*, s.16

⁴⁶⁸ Georg Lukacs, *Estetik III*, Payel Yayınları, İstanbul 2001, s.59

Bu açıdan edebi metnin mekânı, sanatçının imgeleminin sınırlarını ve derecesini belirler. Mekân kurgusu ile birlikte, yazar; dış dünyaya ilişkin referanslarını somutlaştırır, bu referansların, olumlu veya olumsuz anlamda, sağlamasını yapar. Georg Lukacs, sanatçı kimliğini, bu bağlamda şöyle açıklar: “Gerçek sanatçının temel özelliği (...) tikel bir öznelliğe saplanmaksızın, ya da ayrıntıların genelleştirilmesi sırasında insanı aşan bir soyutlamanın pençesine düşmeksizin, insanın yazgısının insanlığın yazgısının sesine dönüştüğü”⁴⁶⁹ bir ortam kurgulamasında yatar. Lukacs, bu ortamı; estetik yoğunlaşmayı sağlayan bir mikrokozmos olarak değerlendirir.⁴⁷⁰ Öykü metinlerinde karakterler, böyle bir mekân algısı ve yoğunluğu üzerinden, ideoloji ile bağını ortaya koyar.

Adalet Ağaoğlu, ortam/mikrokozmos kurgusu çerçevesinde öykü metinlerine ideolojik bağlamda eleştirel bir mekânsal doku kazandırır. Tabiat üzerinde egemenlik kurma biçimleri, yörüklerin yaşadığı bir ova üzerinden kurgulanır. Duygusal derinlikten yoksun katı alışveriş eylemi yaşlı bir ayakkabı tamircisinin dükkânı aracılığıyla yansıtılır. Modern ve teknolojik kent ortamı, insanî ilişkilerde yaşanan yapaylıklar ve birbirlerine yabancılaşan insanlar nedeni ile eleştirilir. Yabancılaşmış toplum ve aile yapısı, bir kasaba aracılığıyla eleştiriye tabi tutulur. Kent hayatında yer alan birey tipleri, yaşam tarzları ile eleştirel bir biçimde ön plana çıkarılır.

“Bileyici” adlı öyküde, Süleyman ve ailesinin yerleşim yeri olan ova etrafında asfalt ve yol yapım çalışmaları yapılır. Öykü metninde yol yapım çalışmaları, tabiat ile yarattığı çelişki ve tedirginlik çerçevesinde işlenir:

“Turuncu renkli dev makineler ovanın ortasına dikildiler. Hırıldayıp gürüldeyerek ovayı bir ucundan deldiler. Deldikçe havaya büyük bir toz bulutu kaldırdılar. Toz bulutu, ovanın eteklerinden ve böğründen aylarboyu eksilmedi. (...) Zamanla toz bulutu azalıp kayboldu. Ovayı bir ucundan bir ucuna bölen geniş, düzgün bir şerit çıktı ortaya. Şeritin üstünde bu kez kara renkli, demir ayaklı makineler durdu. (...) Süleyman, her sabah bıçak ve mangallarını satmak için kente inerken erimiş zifte yakından baktı. Ziftin enli düz şeride serilişini, nedenini bilmediği bir korkuyla izledi.”⁴⁷¹

⁴⁶⁹a.g.e., s.59,60

⁴⁷⁰a.g.e., s.60

⁴⁷¹*Yüksek Gerilim*, s.157

Yol çalışmalarının tamamlanmasıyla birlikte, karayolunun yoğun trafiğinin uğultusu, Süleyman'ın çadırına kadar ulaşır ve onu daha fazla tedirgin eder:

“Bu yoğun akışın uğultusu, durgun akşamlarda Süleyman'ın çadırına kadar uzanıyor, onu her gün biraz daha tedirgin kılıyordu.”⁴⁷²

Öyküde ova üzerinde hakimiyet kurmak için gelen iş makineleri ve yapılan yol çalışmaları, korku ve huzursuzluk yaratır. Tabiata egemen olma ve tabiatı, insan doğasının salt bir nesnesi kılma düşüncesi, öykü metnin merkezinde yer alır. Bu anlamda tabiat, araçsallaştırılır ve duyuşsal yaratıcılığı, bir metaya dönüşür. Böylelikle, öykü metninin estetik söylemi, “duyuşla tin, arzuyla akıl arasında korkunç bir yabancılaşma görür.” Doğanın ve insanın araçsallaştırılması ile birlikte emek süreci bedensel hazdan tümüyle soyutlanır; tahakküm kuran bir yasanın egemenliği altına girer.⁴⁷³

“Teşekkür Ederim” adlı öyküde öykü kahramanı, ayakkabılarını onarmak için uzun yıllar aynı tamirci dükkanına gider; fakat, bir gün Mahmut Ustanın dükkânını kapalı olduğunu görür ve ne yapacağını bilemez. Mahmut Ustanın inceliğine ve nezaketine alışan; hatta bunu biraz abartılı olarak bulan öykü kahramanı, çevrede bulunan bir ciltçiye Mahmut Ustayı sorar; fakat, Mahmut ustanın nezaketine karşılık, ciltçi; ona kaba bir karşılık verir. Öykü metninde Mahmut Ustanın tamirci dükkânı, onun yumuşak ve alçakgönüllü karakteri ile karşıt bir biçimde vurgulanır:

“Bir gün, bir öğle ışığında sokaklara çıkmaz mı bu adam, deyip dururdu. Bir seferinde, onu kolundan tutup havalanması gerekli bir kilim parçası gibi açık havaya, güneşe atmak bile geçmişti içinden. (...) Bir pasajın içinde, iki kat yerin dibinde, bu ışık almaz yerde zaman; toz, deri, tutkal, ayak kokuları arasında eğri-büğrü, kirli, kara ve kahverengi, yorgun-bezgin bir yığın çok yürümüş ayakkabı olarak akıp durmakta üstünden. (...) Hep bu daracık yerde boyadan, tutkaldan, köseleden, kırıştan, tozdan meşinleşmiş önlüğü önünde.”⁴⁷⁴

Öyküde Mahmut Usta, incelik ve nezaketi ile tamirci dükkanının fiziksel görünümü ile çelişki oluşturmaktadır. Bu açıdan, sosyal yapıdan ayrı bir kişilik adası oluşturur. Bu sosyal yapıda, sabit bir toplumsal kimlik ve iletişim türü tasarlanır. Mahmut Usta, bu kalıbın dışında hareket eder ve kendi emek sürecini insani ilişkiler

⁴⁷²Yüksek Gerilim, s.158

⁴⁷³Estetiğin İdeolojisi, s.263

⁴⁷⁴Sessizliğin İlk Sesi, s.53,54

üzerinden derinleştirir. Oysa, genel sosyal yapı; maddi imkânı elde etmek için insanlar arsasındaki duygusal derinliği, katı bir alışveriş eylemine dönüştürür. Öykü metninin ideolojik içeriğini; ticari çıkarların yarattığı, duyarsızlık oluşturur.

“H” adlı öyküde öykü karakteri; bir odada, radyonun başında Apollo 11’in aya yolculuk seyahatini dinler. Aya yolculuk seyahati ile eşzamanlı olarak, kendini “dünyanın bir başka ucunda, bulunduğu yerden bilinmeyen uzaklıkta bir kentin en görkemli otelinde” hayal eder ve arkadaşları olarak adlandırdığı bazı insanların kendisine olan uzaklığını düşünür. Öyküde metnin anlatı sesi, teknolojik hıza ve ilerlemelere karşın, insanların uzaklığını ve yapaylığını, kent ortamı bağlamında eleştirir:

“Şimdi karşısında dev bir fotoğraf panosu gibi çok milyon nüfuslu koca bir kentin gece laciverdi, floresan mavisi, acı yeşili, safran sarısı, kan kırmızısıyla damarlanmış bir bölümü duruyor.

(...)

Her ânı bir hız, hızın yüksekliği, hızın gücü, hızın hızı demek olan her şeye hazırlıklı bulunmalıyım.

(...)

Buna karşıyım, bizim buluşmalarımız için kimse on dört bin kişiyi çalıştırmayacak. Kimse, bizim birbirimize doğru yola çıkabilmemiz için milyonlar harcamayacak. Milyarlar harcamayacak. Aya gidecek değilim. İstedğim çok az birşey. Çok çok az.”⁴⁷⁵

Öykü kahramanı E adlı arkadaşından bir mektup alır. Bu mektupta, kent ortamının yıpratıcı ilişkileri eleştirilir:

“Kendimi ne yapacağımı bilemiyorum. Kendi yerlerinde birbirlerine en yakın olmaları gerekenlerin bile gerçek düşmanlarını bir yana bırakıp birbirlerini tüketmeye sıvanmaları karşısında umut hücrelerimin teker teker dumura uğradığını seziyorum.”⁴⁷⁶

Öykü metni, modern ve teknolojik araçlarla birbirine bağlanmış kent ortamının hız ve yoğunluğunu, toplumsal ve bireysel ilişkiler bağlamında yaşanan yavaşlık ve yapaylık ile karşıt bir biçimde konumlandırır. Öyküde yer alan iletişimsizlik ve yalnızlık hissi, kent ortamı ile özdeşleştirilir. Bu açıdan öykü kahramanı, metnin anlatı sesi olarak, kendini ifade etme ve nesnelleştirme ihtiyacı ile ortam eleştirisinde bulunur

⁴⁷⁵a.g.e., s.122, 126, 135

⁴⁷⁶a.g.e., s.140

ve okurkitle de öykü kahramanına cevabî bir konum alır. “Canlı söylemin, canlı sözcenin her türlü idrakı içten içe cevabidir; her anlama edimi cevap yüklüdür, cevabı şu ya da bu biçimde muhakkak doğurur. (...) Algılanan söylemin anlamını edilgen olarak anlamak etkin cevabî anlamının gerçek bütünlüğünün yalnızca soyut bir veçhesidir.”⁴⁷⁷

Bu açıdan öykü kahramanının söylemi, değer yargıları ve ideolojik içerikle yüklüdür. Okurkitlenin dikkatini, teknolojik ilerlemenin ve toplumsal dejenerasyonun karşıt metinsel konumları ile yönlendirir. Marx açısından, “iyi yaşamak, başkalarının özdeşavurumlarıyla karşılıklı etkileşim içinde, kendi kapasitelerimizi özgürce ve çok yönlü olarak gerçekleştirerek yaşamaktır.”⁴⁷⁸ Öykü metni, bu tür bir bireyselliğin tam aksi yönde, tecrit edilmiş bir bireyler topluluğu sunar. Marx’ın “estetik varoluşu”, ancak “hesapçı bir aklın” veya “araçsal düşüncenin” eşlik etmediği bir toplumsal uyumu içerir.⁴⁷⁹

“Kulak Tıkaçları” adlı öyküde öykü kahramanı, kent ortamının karmaşık yapısını ve bir arada bulunma zorunluğunu şöyle eleştirir:

“(…) çöp varilleri kendilerine yer bırakılmayan kaldırımlardan asfaltlara devrilerek oralarda şangırtıyla yuvarlanıyor, yerlerini dar edenlere onlar da yollarını dar ediyordu. Varillerle otolar, otolarla otolar, otolarla insanlar, insanlarla insanlar arasında en çok sesli, en çağdaş meydan savaşının bir kez daha usul usul kendisini de yeniden içine almaya başladığını, birinin ya da birilerinin sürekli orasını burasını, yenini paçasını çekiştirdiğini sandı. (...) Yaya kaldırımlarına kol kola, kuyruk kuyruğa, aşılmaz bir kale örneği park etmiş otoların arasından bir yol bulmaya, kendini iğneden iplik geçirircesine bir ince aralıktan geçirmeye çabılıyor.”⁴⁸⁰

Öykü metninde kent ortamı, öznel arası bir uzaklık ve boşluk içinde yansıtılır. Metnin gösterileni, sanayileşmiş modern kent imgesinin yarattığı huzursuzluk ve kargaşadır. Bu açıdan ideoloji, metnin mekânsal yapısına sirayet emiştir. “‘Gösterenler’ ya da siyasi ve ideolojik temsil araçları, gösterdikleri şey bakımından her zaman için aktif konumdadırlar. (...) Temsil edilen şey hiçbir zaman bir ‘katı’ gerçeklik değil, temsil etme eyleminin kendisi tarafından biçimlendirilen bir şeydir. Dolayısıyla, siyasi ve ideolojik söylemler, durumu kendilerine özgü yollarla

⁴⁷⁷ *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*, s.74

⁴⁷⁸ *Estetiğin İdeolojisi*, s.285

⁴⁷⁹ *a.g.e.*, s.286

⁴⁸⁰ *Sessizliğin İlk Sesi*, s.168

kavramsallaştıracak kendi gösterilenlerini kendileri yaratır.”⁴⁸¹ Öykü metninde kent ortamı, insanlar ve çevre unsurları (çöp varilleri, otolar) ile birlikte yıkıcı bir izlenimle yansıtılır. Öykü kahramanı, metnin ideolojik öznesi konumundadır. Michel Pecheux’a göre, “konuşan özne, kendisini bulunduğu yere oturtan söylemsel formasyonu ‘unutmakta’ ise aynı şekilde bu düşünce tarzına göre de ideolojik temsil, dilin çalışmasını, bu tutarlı anlamların temelini teşkil eden ve onları her zaman yıkabilecek güçte olan maddi anlamlandırma üretimi sürecini baskı altında tutmayı gerektirir.”⁴⁸² Öykü kahramanı, konuşan bir özne olarak, kent ortamının yarattığı baskının ve şiddetin açığa çıkmasını sağlayan bir kurgusal merkez konumundadır.

“Sessizliğin İlk Sesi” adlı öyküde hastane odasında bulunan iki kardeş, babalarını ve geçmişlerini düşünür. Yaşadıkları kasaba, sessiz ve tekdüze bir biçimde anlatılır. Bu sessizlik, yabancılaşmış⁴⁸³ bir düzeyde, toplum ve aile yapısının karakteristik özelliğidir:

“(Tekdüze her hareketten, tekdüze her sestən; bir öldüren, bir zorba; ölümün ta kendisi anlamı çıkan o sestən ne denli usanılmış olursa olsun, şimdi avcundaki nabızda buna yakın bir şeyi, düzgün aralıklarla bir atışın sesini duymak istiyor. Ancak bir tohumda ya da bir nabızda bu tekdüzelik dirimin sesi olabilir. Saatin boş tiktaklanışlarında değil, pervanenin soluk ampule kanat çarpışında değil, merdivenlerin süpürülüşünde, odunun kesilişinde, sobanın karıştırılışında değil. Salatalıkların bıçaklanışında da değil. Tekdüzelüğün ördüğü bu tür bir dinginlik güven sarsıcıydı. Güven sağlanmasına onca özenilmiş, onca yorulmuş bu evde tekdüzelik korkutucuydu. Aşılması gerekli bir ölüm gibiydi.)

(...)

Coşkusuz, şiirsiz bir küçük kentin esintisiz bir öğle üstünde bazan ölgün bir esneme, belki bir çocuk ağlaması, bir usul yer sarsıntısıyla ürpermek belki, burada bazı insanların yaşamakta olduğunu bildiriyor.”⁴⁸⁴

Öykü metninde varoluş estetiğinden uzak, tekdüze bir ortama hapsolmuş birey söz konusudur. Georg Lukacs için ruhsal tekamülün en önemli koşulu, yaratıcı bir biçimde çalışma eylemidir. “İnsan açısından asıl önem taşıyan nokta, şeyleri algılama yeteneğinin çalışma deneyleri yoluyla nitel olarak değişmesi, genişlemesi,

⁴⁸¹İdeoloji, s.273

⁴⁸²a.g.e., s.259

⁴⁸³Selma Baş, *Türk Hikâyeciliğinde Yabancılaşma*, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Van 2003, s.296

⁴⁸⁴Sessizliğin İlk Sesi, s.183,187

derinleşmesi, incelmesidir.”⁴⁸⁵ Öykü metninde, ruhsal zenginliğini ve yaratıcı beşerî etkinliğini kaybetmiş bir kasaba imgesi yaratılmıştır.

“OOOF! OHHH...” adlı öyküde öykü kahramanı yaşlı Hüsrev, köyden kente oğlunun ve gelinin yanına gelir. Oğlu, inşaat işçisidir. Gelini onu bir fazlalık olarak görmeye başlar. Hüsrev, aile ekonomisine katkı sağlamak için belediyede temizlik görevlisi olarak çalışmaya başlar; fakat, kent ortamına alışmakta güçlük çeker.

“Hüsrev, köyden yeni gelmiş; ancak burada kendini hâlâ bağ-bostan aralarında saymaya yatkın. Geniş yüzlü çınar yapraklarını uzun saplı, telleri dökülmüş bir süpürge ucuyla usul usul ittiriyor: Kentte gençlerin sınırları ne kadar bozuk. Çabuk öfkeleniyorlar. Hiçbir şeyden kolay hoşnut olmuyorlar.

(...)

Hüsrev, temiz büyük arabalara dolmuş kızlarla oğlanların yanından geçip gidişlerine bakıyor. (...) Sanırsın, kendileriyle dünya arasına bir duvar çekmişler. Kimseyi gördükleri yok. Besbelli, her şeyleri de yolunda. Kızlar oğlanların yanında. Lâkin, birbirlerinden habersiz duruyorlar. Sigara içiyorlar, sigara içtiklerinin farkında değiller.”⁴⁸⁶

Öykü metninde, kırsal hayatta yer alan birey tipi ile kent hayatında yer alan birey tipinin konum ve rolleri ele alınır. Köyden kente gelen Hüsrev, kent insanlarının acelecî öfkesine, zor memnun olan yapısına, bilinçsizliğine anlam veremez. Marx, kente özgü bu birey tipinin “ihtiyaç despotizmi” altında olduğunu ifade eder ve varoluş estetiğinin ancak, bu despotizmden kurtularak sağlanabileceğini ileri sürer: “Estetik bir yaşam sürmenin tek yolu, bedensel dürtüleri şu soyut ‘ihtiyaç despotizminden kurtarmak ve nesneyi ye aynı biçimde işlevsel soyutlanmışlığından çıkarıp ona duyuusal kullanım değerini iade etmektir.”⁴⁸⁷ Estetik bir varoluşa ulaşamayan birey, yabancılaşma içerisinde hapsolür. Marx için, “gerçek zenginlik insanın yaratıcı gizilgücünün açığa çıkarılmasıdır ve bunu geçmiş tarihsel gelişimden başka hiçbir önkoşul tanımadan, bu gelişme bütünlüğünü, yani insanın tüm güçlerinin gelişimini bir kendinde erek sayarak ve hiçbir önceden belirlenmiş ölçüte başvurmada yapmaktır.”⁴⁸⁸ Öykü metninde kent ortamı, bilinçli bir eylem ve muhakeme yetisi ile

⁴⁸⁵ *Estetik I*, s.132

⁴⁸⁶ *Hadi Gidelim*, s.61,62

⁴⁸⁷ *Estetiğin İdeolojisi*, s.257

⁴⁸⁸ *a.g.e.*, s.269

hareket etmekten yoksun; sabit ihtiyaç ve formlarla yaşayan bireyler aracılığıyla ideolojik eleştirisini sergiler.

3.1.4. ANLATI TEMPOSU

Bir edebi metnin zamansal geçişlerini; metin içerisinde belirli olgu veya olayın sürekliliğini ve ritmini belirleyen temel öge, anlatı temposudur. Anlatı temposu, insanın zaman algısı üzerinden edebi metne yansır. Aziz Augustinus; zamanı, ruhun bir edimi olarak görür ve onu, ruhsal bir tezahür olarak değerlendirir:

“Zamanın uzamı bir *extensio*’dur (genişleme), bir *distentio*’dur (yayılma, dağılma); bu da kendi içinde bir *attentio* (dikkat), bir *intentio* (yönelim) içerir. Zaman da böylece içerden bir *actio*’ya (hareket,eylem) bağlanır; o da zamanın ruha ilişkin biçimidir. Nitekim an da ‘ruhun bir edimi’dir.”⁴⁸⁹

Zamana ilişkin bu açıklama, anlatı için de dile getirilebilir. Edebi metinde zaman, belirli bir hadiseyi, hareket alanını kapsar; fakat, karakterlere ve değer yargılarına ilişkin, metinsel bir yayılım söz konusudur. Eylem dünyası, anlatı kompozisyonuna aktarılırken zamansal kesitlere ihtiyaç duyar. “Olayörgüsünün kompozisyonu eylem dünyasının bir ön-kavranışı içine, yani eylem dünyasının kavranabilir yapıları, simgesel kaynakları ve zamansal niteliği içine yerleşir.”⁴⁹⁰ Bu yönü ile anlatı temposu, eylem dizgesinin zaman olgusuna özgü eklemeliğini ifade eder: “Öznelliğin ham gerçekçiliği (“realisme brut de la subjectivite”), yazarı mutlak olarak karakterlerinin deneyimlediği olayların süresine bağlayan zamansal bir gerçekçilik gerektirir.”⁴⁹¹ Anlatı temposu; ideoloji-yüklü anlamını, metinsel içeriğin geçiş sürelerinde ve yayılım alanında bulur.

Adalet Ağaoğlu’nun öykülerinde anlatı temposu, zamansal geçişlerin ve metin içerisinde belirli olgu veya olayın sürekliliğinin ve ritminin, ideolojik vurgulara etkisi ile ön plana çıkar. Mevsimsel geçişler, makineleşme ile birlikte kullanılan tekniklerin sözdiziminde yarattığı hız ve etki, öykü karakterlerinin ideoloji-yüklü tekrarları, teolojik ve tarihsel figürlerin toplumsal yayılımı ve ritmi, iç diyalogların meydana

⁴⁸⁹*Zaman ve Anlatı I*, s.50

⁴⁹⁰*a.g.e.*, s.111

⁴⁹¹*Kurmacanın Retoriği*, s. 61

getirdiği geçişler, karakterin bilinç seyri ve radyo yayını arasında yaratılan eşzamanlı uyum, belirli ritimlerle tekrar eden cümleler ve sözcükler, öykü metninin anlatı temposunu şekillendirir.

“Yüksek Gerilim” adlı öyküde metnin anlatı temposu, mevsim geçişlerinin ve tarım arazilerinin durumu ile koşut bir biçimde düzenlenir. Anlatı temposu, birbirine eklemeli-bağımlı cümlelerin geçişi ile hız kazanır:

“Tek pervaneli uçaklar, mayıs sonu ovanın üstünde dolaşmaya başladılar. Sonra artık tarlaların üstünde sık sık uçtular, ovaya ilaç püskürttüler. Siyolan kokusu, bir yol ayırımındaki ilek tarlasında olgunlaşan çileklerin tadına sindi. Çevredeki hüsnyusufların, morsalkımların, ıtrıların öz suyuna yürüdü; şantiyelerdeki araçların dişlilerine, imento ve akıla, battaniyelerle karavanlara; işinden göçenlerin ve iş aramaya gelenlerin yatağına, yorganına, poturuna, mintanına sindi.”⁴⁹²

Öykü metninde, ovaya sık sık ilaç püskürten uçakların neden olduğu siyolan kokusu ile birlikte, metnin uzamsal kapsamı genişler. Siyolan kokusunun etki alanı, metinsel parçaların içeriğine işler. Anlatı temposu, böylelikle, makineleşme ile birlikte tüm canlı veya cansız yaşam unsurlarına etki eden tek pervaneli uçaklar ile aynı ritmi paylaşır. Bu açıdan, yavaş ya da hızlı tempo kavramı, zamanın kendisine özgü nitelikleri belirtmez. “Hızlılık izlenimi, ön plandaki değerlerin yoğunlaştırılmasıyla açıklanır.”⁴⁹³ Bu yoğunlaştırma aşaması, anlatı temposu ile uyumlu bir sözdizimini gerekli kılar. “Anlatı, eylemin kavramsal ağıyla olan yakınlığımızı kullanmakla yetinmez. Ona, yalın bir eylem tümceleri dizisinden ayırt edilmesini sağlayacak söylemsel özellikler ekler. Bunlar artık, eylemin anlamsal düzenindeki kavramsal ağı ilişkin özellikler değil, sözdizimsel özelliklerdir.”⁴⁹⁴ Öykü metni, sözdizimi ve anlatı temposu ile birlikte “siyolan kokusunu, tek pervaneli uçakları” belirginleştirir. Böylelikle, “hüsnyusufların, morsalkımların, ıtrıların öz suyuna” kadar yürüten bir siyolan kokusu ortaya çıkar. Bu da tabiat ve makineleşme arasındaki uyumsuzluğu, bozulmuşluğu ön plana çıkarır.

“Gün Üç Dakika” adlı öyküde öykü kahramanı, beklediği af kararını metnin bütününe yayılan bir cümle ile tekrarlar:

⁴⁹²Yüksek Gerilim, s.7

⁴⁹³Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 3*, Yapı Kredi yayınları, İstanbul 2016, s.133

⁴⁹⁴Zaman ve Anlatı 1, s.114

“TRT Haber Merkezi’nin hazırladığı haberleri’ dinledik. Haberleri hazırlayanlar büyük kapıların ardında ve büyük duvarların da.

(...)

Geri kalan saatler kuruldu, ayarlandı. ‘TRT Haber Merkezi’nin hazırladığı haberleri’ dinledik. Görüşmeler sürüyor.

(...)

Ama bugün olağanüstü bir gün. ‘TRT Haber Merkezi’nin hazırladığı haberleri’ erkenden dinledik. Beklenmeyen şeyler öğrendik. Artık hiç çalışılmasa da olur. Uzun, uzadıkça karışan ve uzadıkça yeni yanlışlara tüneller açan çokbilmişlikle dolu tartışmalar yapılabilir.”⁴⁹⁵

Öyküde tekrarlanan cümle, metnin anlatı temposunu oluşturur. Af kararı ile anlatı temposu arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur. “Anlatı düzeninde yer alan sözdizim işlevi, okura göstereceği dikkatte ve beklentilerinde” yol gösterir.⁴⁹⁶ Zira, metnin esas içeriği, “TRT Haber Merkezi’nin hazırladığı haberler” ile yönlendirilir. Okurun beklenti ufku, metnin senkronik biçimde tekrarlanan sözcesi ile oluşturulur. Siyasi suçlular, “TRT Haber Merkezi’nin hazırladığı haberler” ve öykü kahramanı arasında ideolojik bir ivmelenme, metin içerisine yerleştirilmiştir.

“Sen Ey Kutsal Işık” adlı öyküde “yeni kurulan iyi yoksul insanlar mahallesinde” insanlar, karanlık ve soğuk evlerinde yaşamaktadırlar; fakat, onlar için yapılan yeni kilise, fabrikadan getirilen mumlar sayesinde sıcak ve aydınlıktır. Mahalle halkı, ışıktan ve sıcaklıktan faydalanarak hafta içi ayinlerinde kilisede günlük işlerini yaparlar. Bu durumun farkına varan kilise papazı, hafta içi ayinlerini kaldırır. Bu olaydan kendisini sorumlu tutan bir kimse, mahalle halkına, evlerini aydınlatabilmeleri için, kiliseden çaldığı mumları dağıtır; fakat, yorgunluktan ve mahalle halkının tehditlerinden bunalan adam, bir süre sonra, kilisenin deposunda ölü bulunur. Mahalle halkı, yaptığı fedakârlıkları yaşatmak için, onun bir heykelini diker ve adını “Büyük Kumandan” olarak değiştirirler. Büyük Kumandan’ın hikayesi, geniş kitlelere yayılır ve bir kurtarıcı olarak, toplumsal sembole dönüşür. Bir belediye başkanı, kent meydanına Büyük Kumandan’ın elinde meşale tutan bir heykelini, yapmak ister; fakat, tüp ile yanan meşale, halkın yoksulluktan dolayı yapamadığı gündelik işlerini yapmak için imkân sağlar.

⁴⁹⁵Yüksek Gerilim, s.169, 174,177,178

⁴⁹⁶Zaman ve Anlatı 3, s.132

Öykü metninde, tarihi ve dini bir karakter olarak Hz. İsa'nın doğumu ve ölümü, Büyük Kumandan'ın destanı, metnin anlatı temposunu oluşturur:

“İsa doğarken. İsa samanların üstünde. İsa Meryem anasının kucağında. İsa meleklerin kanadında. İsa kutsanıyor. İsa keçisiyle. İsa çatal sopasıyla. İsa'nın anlayışlı bakışları. İsa'nın hoşgörülü yanakları. İsa, sen ey aziz babamız! İsa Baba ve çocukları. Yüce İsa, iyi İsa. Çok yüce İsa, pek iyi İsa. İsa tutuklanıyor. Kötü İsa, pis İsa. İsa yalnız. İsa çarmıhta. İsa Göklerde. İsa Kutsal. İsa haç.

(...)

Büyük Kumandan'ın doğumu. Büyük Kumandan'ın çocukluğu. Büyük Kumandan'ın kargaları. Büyük Kumandan okulda. Büyük Kumandan asker. Büyük Kumandan işbaşında. Büyük Kumandan savaşa gidiyor. Büyük Kumandan siperde; gedik açıyor. Büyük Kumandan cephede; mumlara hücum!”⁴⁹⁷

Hız. İsa ve Büyük Kumandan, metinsel yayılım mekanizmasının iki başat ögesidir. Her iki öge de metinsel vurgusunu; anlatının ritmi ile doğrusal bir çizgide yoğunlaştırır. Paul Ricoeur açısından bu dizimsellik; paradigmatik dağılımı niteler. Buna göre, “paradigmatik dağılım; metnin akışı içinde aynı zamanların dağılımı ister yorum açısından olsun ister anlatı açısından, zorunlu bir eklemlemeyle bütünlenir. Bu bakımdan zaman geçişlerine, yani “metnin çizgisel akışı süresince, bir göstergeden öbürüne geçiş”e yönelik çözümlemeler, sözdizimin sunduğu olanaklar ile özel bir anlatısal biçimlenişin sözcelenmesi arasında temel bir dolayım oluşturur.”⁴⁹⁸

Bu açıdan Hız. İsa'ya ve Büyük Kumandan'a ait zaman geçişleri, metnin paradigmatik dağılımı ile bütünsel bir anlam kazanır. Öykü metninin diğer esas unsurları ile birlikte Hız. İsa ve Büyük Kumandan öykü kesitleri, “metnin tutarlılığını, metinselliğini güvence altına alır.”⁴⁹⁹ Bu açıdan anlatı temposu, sadece bir metin ve olay örgüsüne özgüdür. Öykü metninin söylemsel unsurları ile ortak bir kaynaşma çerçevesinde asıl anlamını kazanır. Bu açıdan öykü metninde yer alan Hız. İsa ve Büyük Kumandan, sırasıyla mum dağıtıcısı ve Meşaleli Büyük Kumandan öykü kesitlerine geçiş için, bilinçli olarak ayarlanmış bir zaman geçişidir ve olayörgüsünün akışına katkı sağlar. “Anlatı Tempo'sunun, zamanların ve belirteçlerin sözdizimiyle ifade edilmiş biçimleri, belirginliklerini kesin olarak ancak bir olayörgüsünün

⁴⁹⁷*Sessizliğin İlk Sesi*, s.11, 22

⁴⁹⁸*Zaman ve Anlatı 3*, s.134

⁴⁹⁹*a.g.e.* s.134

ilerleyişine yaptıkları katkıda bulurlar: Tempo değişiklikleri, anlatının kompozisyonu içinde kullanılanların dışında güçlkle tanımlanabilir.”⁵⁰⁰

“Eskiden, Bir Sabah” adlı öyküde öykü karakteri, ayaklarının dibine tükürük saçan solcu/devrimci gencin davranışına yönelik, zihninde iç diyaloglar başlatır. Anlatı temposu, bu diyalogların akışı ile birlikte ayarlanır:

“Başka sesler de var: Kimi: Haddine mi düşmüş? Bana kimse böyle bir şey yapamaz. Marx bile, Lenin bile! Boş bulunsalar da yapmazlar.

(...)

Olmasını istediğiniz değil de olan üstünde düşünün. Düşündünüz, değil mi? Duyuyorum: Kafasını patlattırdım onun! Diyorsunuz.

(...)

Amma yaptınız ha! Bilinmez ki kimin, nerde, nasıl ve neden canı burnunun ucuna gelir? Yalnız benim başımdan mı geçermiş böyle küçük bir olay? Küçük bir olay, bütün gün herkesin başından geçer.”⁵⁰¹

Bu tür iç diyaloglar sayesinde metin, uzamsal kapsam ve bakış açıları açısından genişlemeye başlar. Öykü kahramanı, tükürme eylemi için zihninde, farklı bakış açılarından bir toplumsal uzam yaratır. Tükürme eyleminin öykü karakterinde yarattığı olumsuz duygu biçimi yoğunlaştıkça, anlatı temposu da karşılıklı soru ve cevaplarla yoğunlaşır; daha sert bir hal alır. Öykü metni, soruşturulan solcu/devrimci genç tipi üzerinden ideolojik önermelerini sunar. Metin kompozisyonunun biçimlendirdiği anlatı temposu, ideolojik önermelerin anlam etkilerini yaratmak için sürekli olarak yön değiştirir.

“H” adlı öyküde, radyo başında Apollo 11’in serüvenini dinleyen öykü kahramanın zihninden geçenler ile radyo yayını eşzamanlı olarak birbirini takip eder. Anlatı temposunun hızı ile metin arasında paylaşımlı bir ilişki mevcuttur:

“Bekliyoruz! Aracın fırlatılacağı ânı bekliyoruz! Tarihin en büyük serüveninin başlaması için sadece bir saat yirmi dakika var. Apollo 11’in uzaydaki hızı saatte yirmi iki bin kilometre olacaktır. Ay modülünün aya inişi ve aydan kalkışı en önemli ânlar... Her şey saniyesi saniyesine hesaplanmıştır.

(...)

⁵⁰⁰a.g.e., s.136

⁵⁰¹Sessizliğin İlk Sesi, s.70,71

Çok geçmeden nice insan kendisinden bir parçanın da orda, üç yüz seksen bin kilometre uzakta bir yere değmiş olduğu duygusunu taşıyor. (...) Nice insan ay modülünün aya varışından kat kat büyük bir hızla Armstrong ve Aldrin'in birer parçası, belki de ta kendileri olduğunu sanıyor.”⁵⁰²

Öykü metninde, radyo yayınının içeriği ile öykü kahramanının bilinç seyri arasında eleştirel bir dolayım söz konusudur. Birey, özdeşlik yanılsaması neticesinde, kendisi ile dünya arasında her bakımdan bir ortaklık olduğu kanısına varır. Walter Benjamin'e göre “modern özne, mitolojik olana çok benzer biçimde, kendi eylemlerine keskin olarak kişiselleştirilmiş şeylerin kaynaklık etmesinden daha çok, giderek onun adına daha fazla düşünüp daha fazla eyleyen, onu derinden kontrol eden yapının itaatkâr bir fonksiyonu olmuştur.”⁵⁰³ Bu açıdan ideoloji, bir “eşdeğerlik ilkesi”⁵⁰⁴ yaratır. Öykü metninde bireyin yaratıcı eylem alanı ve benlik imgesi, bu tür bir yatıştırılma ile telafi edilir. Öykü metninin ideolojik gizil önermesi ile anlatı temposu (radyo yayını) arasında bu tür bir paylaşımlı ilişki mevcuttur.

“Dar Odanın Karanlığı” adlı öyküde öykü kahramanı Sultan, elektrikler kesildikten sonra, televizyon ekranında yer alan son görüntüye dair oluşturduğu izlenimi, sürekli tekrar eder:

“Topundan yeni kesilmiş, katyerleri ütü görmemiş kaputbeziyle örtülü bir masada duruyordu silahlar, füyeler, teksir, yazı makineleri, kitaplar...

(...)

Hepsini teslim aldık! Tüfekleri, tabancaları, füyeleri, teksir, yazı makinelerini, kitapları, oğlanları, şu kızı da. Ak örtüler.

(...)

Teslim almışlar. Hepsini. Bir kaputbezi serili masanın ardına dizmişler. Masanın üstüne de silahları, füyeleri, makineleri, kitapları...

(...)

Kaputbezinin, topundan kesildiği gibi, katyerleri ütü görmemiş, öylece seriverdikleri masadan iplikleri sarkıyor da, kız masanın öte yanında herhalde o iplikleri koparıyor.”⁵⁰⁵

Dönemin politik atmosferi içerisinde sıklıkla karşılaşılan bu görüntü, metnin farklı parçalarında sürekli tekrar edilir. Metnin anlatı temposunu, görüntünün

⁵⁰²a.g.e., s.116,117

⁵⁰³*Estetiğin İdeolojisi*, s.396

⁵⁰⁴a.g.e., s.170

⁵⁰⁵*Hadi Gidelim*, s.9, 10, 16, 29,

yinelenmesi oluşturur. Bu açıdan, anlatı temposunun metinsel desteği ile öykü metni ideolojik içeriğini yoğunlaştırır; ön plana çıkarır. “Zamanın kurmaca deneyimi”⁵⁰⁶ ile birlikte, Sultan’ın zihinsel kurgusunda ideoloji-yüklü bir tekrar yaratılır. Okurkitlenin dikkati, bu tekrarlar ile birlikte kontrol altına alınmaya çalışılır. Anlatı temposu, tekrar edilen görüntünün kesik kesik sunulması ile daha derin ve keskin bir ifade gücü kazanır. Bu açıdan, müzikal biçimde, bir anlatı staccato’su⁵⁰⁷ oluşur.

“Çok Özel Küçük Şeyler” adlı öyküde öykü kahramanı, bir araba camından kendisine doğru uzatılan silahın tutukluk yapma sesini- “çıt”- unutamaz ve öykü metninde bu ses, aralıklarla farklı hadiselerde tekrarlanır:

“Çıt.

Ayağının altında kuru bir dal kırılıyor.

Çıt yeniden kırılıyor o kuru dal.

(...)

Bir ormanın içinden; kuzukulakları, kalabaklar, borsaçlar arasından. Önünde dağlaleleri, çobanyastıkları. Yukarda, başının üstünde çam, köknar dalları, kulaklarında yaprakların hışırtıları, üveyikler sonra, arıkuşları. Ağzında hemen hemen bir ısıklık. Çıt. Kunduz avcısının ağzındaki kasılma ise sürüyor. Çıt. Tek gözü kapalı.

‘Olmadı, çek!’

(...)

Elektrik düğmesini çeviriyor. Çıt. Bilmeden elini hemen göğsüne götürüyor. Yokluyor. Yüreğinin usul attığını duyuyor. Parmakları ıslak ıslak değil. Kan yok. Ne yaptığını anlayınca gülüyor. “⁵⁰⁸

Öykü metninde “çıt” sesi ile aynı bağlamda, silah uzatılan arabanın plakası da kimi zaman değişerek tekrar edilir:

“Oysa ortada yalnız iki ‘çıt’ sesi. Bir de plaka numarası: O6 LS 62., son rakam okunamadan; karanlıkta.

(...)

⁵⁰⁶Zaman ve Anlatı 3, s.143

⁵⁰⁷a.g.e., s.146

İtalyanca bir kelime olan “staccato”, kesik kesik anlamına gelen, müzikal bir terimdir.

⁵⁰⁸Hadi Gidelim, s.43, 44, 56

Adımlarını düzeltiyor. O6 SL 62., yok 92., değil 29., son rakam okunamadan, uzun, büyükçe, tavanı kara, tuğla rengi, silahın boyaları dökülmüş, astarı yer yer çürük ayva renginde.”⁵⁰⁹

Öykü metninde “çıt” sesinin ve plaka numarasının tekrar edilmesi, anlatı temposunu oluşturur. Tekrar eden öğeler, farklı bağlamlarla ve dışsal unsurlarla çeşitlenir. Bu anlamda “yapıtın tempo’sunu yaratan, görece uzunluklardaki sürekli çeşitlemelerdir.”⁵¹⁰ Silahın tutukluk sesi (“çıt”), metnin trajik bir formu halini alır ve sahne geçişlerinde yer alır. “Anlatı tempo’su, öykülemenin tablolar halindeki sahnelerle yayıldığı ya da güçlü zamandan güçlü zamana hızla geçtiği durumlarla etkilenir. (...) Yalnızca uzun ya da kısa zamandan değil, ama hızlı ya da yavaş zamandan da söz etmek gerekir. (...) Yavaşlık ya da hızlılık, kısalık ya da yayılma etkileri niceliksel ile nitelikselin sınırında yer alır.”⁵¹¹ Bu açıdan öykü metninde yer alan “çıt” sesi ve plaka numarası, “anlatısal sürecin taşıyıcısı”⁵¹² konumundadır. Öykü metninin ideolojik içeriği olan politik zemin ve koşullar, anlatı temposu ile birlikte estetik bir perspektifle derinleştirilir.

“Asri Zamanlar Kilimi” adlı öyküde, kilim ve kirkite dair sözlük bilgilerine yer verilir. Öykü metninde belirli ritimlerle tekrar eden cümleler ve sözcükler yer alır:

“Üç kere taşkınlık. Bir kere tutku. İki kere cinayet. Bir eziklik, bir yırtıklık.

İkişer kereden dört sıra: Dilsizlik ve konuşkanlık. Eziklik ve yırtıklık. Dinginlik ve taşkınlık. Su ve ateş.

Tersi, su. Yüzü ateş. Bir kere daha: Su ve ateş. Bir kere keder, bir kere neşe.

Tersi ve yüzü: Ölüm ve hayat. Yeniden: Su ve ateş. Ölüm ve hayat.

Bir, keder, iki neşe. Yeniden: Bir keder, iki neşe.

Neşe ve kurşun. Su ve ateş. Hayat ve ölüm. Bir kere daha: Hiçlik”⁵¹³

Metin; kilim ve kirkitin yapılaşlarına benzer şekilde, dokuma tekniği ile birbiri ardına geometrik bir şekilde dizilen cümle ve kelimelerden ibarettir. Bu açıdan öykü metni, diyalektik yaşam unsurlarının birbiri ardınca, yazınsal tezgâhta dokunulmasıyla oluşturulmuştur. Böylelikle, kavramların vurgu ve yoğunluğu, okur açısından daha

⁵⁰⁹a.g.e., s.48, 55

⁵¹⁰Zaman ve Anlatı 3, s.146,147

⁵¹¹a.g.e. s.147

⁵¹²a.g.e.

⁵¹³Hayatı Savunma Biçimleri, s.90

yüksek bir düzeyde hissedilir. Bahtin, bir edebi metnin sözce ve söylem yapısını “diyalojik etkileşim” çerçevesinde inceler. Bu açıdan sözce, tek bir kelime veya cümleden ya da tam bir metinden oluşabilir. Sözce; bireysel ve yaratıcı öge olarak, “dilın tamamen bağımsız kombinasyon biçimi olarak”⁵¹⁴ algılanamaz. Bu açıdan “her sözce söylem iletişimi zincirinde bir halkadır.”⁵¹⁵ Anlamsal ve gönderimsel bir dokuya sahiptir. Değer yargıları ile yüklü bir anlama edimini nitelerler. Bu açıdan öykü metninde, duraklamalı olarak yer alan kavramlar, birbirleriyle ilişkileri bakımından farklı sözce birimlerini oluştururlar. Her sözcenin birbirleri ile olan anlamsal etkileşimi de “diyalojik bir üst ton”⁵¹⁶ ile birbirine bağlanmıştır. Öykü metni, kavramsal liflerle birbirine bağlanmış insani içgüdüleri ve yaşamsal olguları, tek bir metinde bir araya getirir. Bu seçme ve ayıklama edimi, metnin, belirli bir düşünme formu olarak ideolojik içeriğini yansıtır.

⁵¹⁴*Söylem Türleri ve Başka Yazılar*, s.87

⁵¹⁵*a.g.e.*, s.90

⁵¹⁶*a.g.e.*, s.98

3.2. YAPI

Öykü metinleri, estetik ve ideoloji ile olan metinsel ilişkisini yapısal unsurlar içerisinde ortaya çıkarır. Yapı; öykü metinlerinin imgesel birimlerini, dilsel unsurlar çerçevesinde oluşturulan söylemsel sistemini ve yazar aracılığıyla bilinçli bir biçimde kurulan anlatısal düzenini niteler. Bu açıdan öykü metinleri, “diyalektik imge, söylem tasarımı ve yazar imgesi” kavramları çerçevesinde ele alınabilir.

3.2.1. DİYALEKTİK İMGE

Edebi metin; estetik özgüllüğünü ve kimliğini, imgeler aracılığıyla kazanır: “Sanat, imgeler aracılığıyla gerçekliğin yeniden üretilmesidir.”⁵¹⁷ Bu anlamda imge ve gerçeklik arasında sanatçının bilinci, kurmaca bir dolayım sağlar. Yansıtma kuramına göre, edebi metinden ayrı olarak, salt insanın bilinci “çevresel gerçekliğin bir imgesini” taşır. “Gerçeğin tasarımına göre özgül nitelikler”, yaratıcı bilincin kendine has görü ve duyu biçimi ile sağlanır. Bilgi kuramına göre de “ruhsal yaşamın tüm dışavurumları birer imge” özelliğine sahiptir.⁵¹⁸ İnsan bilinci, bizatihi biricikliği ile dış dünyayı imgesel bir özbilinçle algılar. Gerçekliğin yansımasının özel bir biçimi olarak göründükleri sürece ise sanatsal imgeler, nesnel dünyanın öznel tasarımını oluşturur.⁵¹⁹

Edebi metin bağlamında imgeler, yaratıcı bilincin estetik bakışının bir yapıt içerisinde kurgusal ve kompozisyonel ilişkiye girmesi ile ortaya çıkar: “İmge, gerçekliğin sanatsal çağrıştırmıdır, sanatçının bilincinde saptanmış olan haliyle nesnel dünyanın düşünsel bir tablosudur ve bunun sonucu olarak okur, seyirci ya da dinleyici tarafından algılanır.”⁵²⁰ İmge; diyalektik yapısını, metinsel ilişkiler ve ilintiler neticesinde biçimlendirilen olayörgüsü aracılığıyla edinir; zira olayörgüsü, “anlatılan öykünün kurucusu olan bütünsel eylemdeki olayların düzenlenişi”, “pratiğin alanına anlatı tarafından sokulan dizimsel düzenin yazınsal açıdan eşdeğeri” anlamına gelir.⁵²¹ Bu dizimsel düzen içerisinde imge, yazarın estetik tasarımını gerçekleştirmek için karakter, çevre ve vaka etrafında farklı unsurlarla ilişki içine girer. Daha açık bir

⁵¹⁷*Estetik*, s.57

⁵¹⁸*a.g.e.*

⁵¹⁹*a.g.e.*, s.58

⁵²⁰*a.g.e.*

⁵²¹*Zaman ve Anlatı 1*, s.115

ifade ile sanatçı, seçme ve ayıklama ilkesi çevresinde oluşturduğu olayörgüsünün, estetik canlılığını, imgesel görüntülerle sağlar: “Sanat, insanı her zaman somut olgularla, olaylarla ve duygularla karşı karşıya getirir. Her imge ya gerçek olayların somut tasarımı olarak ya insanın manevi yaşamındaki olayların kesin anlatımı olarak ya da her ikisinin girişik biçimleri olarak kendini gösterir.”⁵²² Diyalektik imgenin ideolojik içeriği; bilinçli olarak düzenlenmiş, tasarlanmış metin bütününe ortaya çıkar. Tam bu yönüyle diyalektik imge, edebi metne “anamlı sessizlik” olarak işlenir: “Edebi metin, birleşik bir anlamla doluluk yaratmak bir yana, kendisine ait çeşitli anlamları çatışma ve çelişkiye dönüştüren belirli eksiklerin silinmez izini taşır bünyesinde. Bu eksikler- yapının ‘söylemedikleri’- metni ideolojik sorunsala bağlayan şeydir tam olarak; ideoloji metinde, anlamlı sessizlikler kılığında var olur.”⁵²³ Diyalektik imge, bu tür bir sessizliği niteler.

Adalet Ağaoğlu, diyalektik imge aracılığıyla öykü metinlerinin ideolojik içeriğini estetik düzeyde yoğunlaştırır. Yüksek gerilim hattı, taş duvar kalıntısı ve sürgün halinde olan tohum, yasemin, kına çiçekleri, aydınlık ve karanlık, muz, elçilik binası, mavi kelebek, kulak tıkaçları, duvar, isyan köpeği, peygamber devesi imgeleri öykü metinlerinin ideolojik arka planını yansıtan ve yoğunlaştıran diyalektik iletilerdir. Ağaoğlu, böylelikle, metinsel bir yapı içerisinde estetik ve ideoloji arasında imgesel bir bütünlük oluşturur.

“Yüksek Gerilim” adlı öyküde diyalektik imge, yüksek gerilim hattı üzerinden kurulur. Bu hat, kapsamı ve maddi zenginliği ile kötümser bir hava içinde yansıtılır ve öykünün farklı noktalarında sinik bir unsur olarak yer alır. Yüksek gerilim hattının diyalektik özelliği, ayrıcalıklı sosyal sınıfların elektrik ihtiyacını karşılaması hem de daha yoksul kesimlerin ekonomik gelir kaynağını oluşturması ile ilgilidir. Bu yönüyle öykünün gerilim ve çatışma karakteristiğinin yapısal olarak merkezi imgesidir:

“Yukarda, kuzeyde baraj, nehrin bahar suyunu biriktirdi. Biriktirip güçlü çarklarında döndürdü, ağdırdı. Ağdırap ağdırap suyu elektrik gücüne dönüştürdü ve yüksek gerilim hattına akıttı (...) Yüksek Gerilim hattı, direkler üstünde ovaya uzandı. Tarlalarda, yol kıyılarında dura dikile; sulama kanallarının ve bu kanal yavrularının döşenme çizgilerini şurda burda kese

⁵²²*Estetik*, s.61

⁵²³*Eleştiri ve İdeoloji*, s.102

atlama daha güneye, kalabalıkların topladığı yerlere uzandı. Geçtiği her yerde kendisiyle kesişen her şeye ve herkese güçlü adını kazdı, bıraktı”⁵²⁴

Öyküde, ideolojinin metinsel olarak işleme biçimini açıklamak için Lukacs’ın ideoloji kuramına başvurulabilir. Lukacs’a göre ideoloji “öz itibarıyla bir tür kapsamlama (synecdoche) yani, parçayı bütünün yerine koymamıza neden olan bir mecazdır.”⁵²⁵ Bu anlamda yüksek gerilim hattı, Kadir Çiçek ve Hasan Çiçek’in, metnin bilinçdışı göz önüne alındığında, proleter bilinçlerinin cazibe noktasını yani çekim alanını oluşturur. Yüksek gerilim hattı, metanomik bir ilişki içerisinde okura bir açılımı sunar. Okur için yüksek gerilim hattı, ideolojik bir kule konumundadır ve kapitalist döngünün evrensel ve sistematik boyutunu işçilerin öznel hayatlarından çıkarma imkanını imgesel düzeyde sunar. Lukacs’a göre, “proletarya, ilkesel olarak ve bir bütün olarak kapitalizmin sırrını tek başına çözebilecek bir tarihsel konumdadır, potansiyel olarak evrensel bir sınıftır.”⁵²⁶ Bu nedenle proletarya, ancak ideolojik bir özdeşnm (self-reflection) ile kapitalist toplumun içeriğine nüfuz edebilir. Öykü metninde yüksek gerilim hattı, kurgusal bir temsil niteliğindedir. Tikel bilincin, “toplumsal bütünün içyüzünü” kavramasına ve toplumun bütününe kuşbakışı bir perspektifle bakmasına imkân sağlar.⁵²⁷

Yüksek gerilim hattı, ayrıca iktidar olgusunun imgesel bir temsilini içerir. Öykü metninde yüksek gerilim hattı, her zaman ve her yerde olan hem şehir hayatını hem de kırsal hayatı kuşatan bir yapı biçiminde ortaya çıkar.

“Yüksek gerilim hattı, direkler üstünden ovaya uzandı. Dokunulmazlığını koruyarak büyük kentlerin kapılarında bölünüp kollara ayrılarak, caddelerde yeniden kollara ayrılarak, dış mahallelerde daha ince kollara ayrılarak (...) gücünün milyarda birinden çok daha azını bir kez daha parçalara böldü ve böldüğü daha küçük çaplı güçleri cezaevlerinde durmadan çoğalan koşullara, koşulların tepelerindeki en küçük ampullere boşalttı.”⁵²⁸

Yüksek gerilim hattı, bu yönüyle, Foucault’nun iktidarı ve ideolojik söylemi “kadir-i mutlak bir Tanrı”⁵²⁹ gibi hayatın her alanına bilinçli veya bilinçsiz olarak etki eden bir olgu olarak değerlendirmesi ile açıklanabilir. Foucault’ya göre iktidar “ordu

⁵²⁴Yüksek Gerilim, s.9

⁵²⁵İdeoloji, s.133

⁵²⁶a.g.e., s.134

⁵²⁷a.g.e., s.133

⁵²⁸Yüksek Gerilim, s.27

⁵²⁹İdeoloji, s.26

ve parlamento ile sınırlı bir şey değildir. İktidar, bundan öte, en mahrem sözlerimize, en küçük hareketlerimize bile sızan, her tarafa yayılmış tanımlanamaz bir güç ağıdır.”⁵³⁰ Bu anlamda, iktidarın tahakküm alanı zaman ve uzam bakımından sınırsız bir niteliktedir. Antonio Gramsci, Foucault’nun bu düşüncesini “hegemonya” kavramı ile temellendirir. Gramsci’de ideoloji nosyonunun yerini alan hegemonya “kültürel, siyasi ve ekonomik yapılarda da- retoriksel konuşmalarda olduğu kadar söylemsel olmayan pratiklerde de – kurulur.”⁵³¹ Öykü metninde karşımıza çıkan “yüksek gerilim hattı” hem Foucault’nun hem de Gramsci’nin ideoloji ve iktidar kavramına kazandırdığı anlamsal genişlik bağlamında iktidar imgesinin kurgusal ve diyalektik bir yansımasıdır.

Estetik bir görü noktası olarak kullanılan yüksek gerilim hattı, metin ile ideoloji arasındaki özerk ve indirgenemez yapıyı ifade eder. Jean-Paul Sartre’ın *Edebiyat Nedir* adlı eserinde söylediği “Yazar, imlemlerle (signification) uğraşır” ⁵³²sözü, yüksek gerilim hattının imgesel konumunu temellendirir. Adorno’nun Bertolt Brecht hakkında yaptığı “Brecht, bir imgede kapitalizmin içsel mahiyetini yakalamak istiyordu.”⁵³³ yorumu, ideolojinin edebi metinde “estetik bir ihtilaf”⁵³⁴ noktası yarattığı düşüncesi ile örtüşür. Bu açıdan öykü metninde yer alan yüksek gerilim hattı, ideolojik içeriğin içsel mahiyetini yakalayan kurgusal bir taşıyıcı konumundadır.

“Duvar” adlı öyküde, alegorik bir anlatı düzeyinde kullanılan taş duvar kalıntısı ve tohum halinde olan sürgün, diyalektik imgeyi temsil eder. Öykü metninde yoğunluk kazanan gerilim ve çatışma, politik bir söylem aracılığıyla yansıtılır:

“Taş duvar kalıntısı, sıska, Sarı ve dürbünlü gezginin bile göremeyeceği düşmanın bir yerlerde hep pusuya yattığını bilirdi. Devingen düşmanları ne denli güçsüz ne denli uzakta olsalar da düşmanlarıydı onun.” ⁵³⁵

Taş duvar kalıntısının diyalektik yönü, tarihin ve eskimeye yüz tutmuş bir tahakküm biçiminin imgesel yönünü temsil etmesi ile ilgilidir; buna karşın, tohum ise yeni “filizlenen” bir dünyanın ayrıksı formu niteliğindedir. Öyküde taş duvar

⁵³⁰a.g.e., s.25

⁵³¹a.g.e., s.156

⁵³²*Estetik ve Politika*, s.263

⁵³³a.g.e., s.271

⁵³⁴a.g.e., s.291

⁵³⁵*Yüksek Gerilim*, s.50

kalıntısının üslup ve söylemi, tohumun çaprazında konumlandırılarak imgesel bir yapıda, estetik gerilim yaratılır:

“Yüce soyumun sağlam temelleri üstünde duran ben, şunu bilmenizi isterim ki, kuru ve çelimsiz bir tohum benim bütünlüğümü bozamayacaktır. Buna izin verilmeyecektir. Hayır! Tohum güneşi asla göremeyecektir. Başını gövdemden dışarı uzatamayacaktır!”⁵³⁶

Taş duvar kalıntısının, tarihin alegorik düzeyde sözcülüğünü üstlenmesi, metin ile tarih arasında kurulan ilişkinin yapısal ilişkisine değinmeyi gerektirir. Öyküde, metin ile tarih arasında “dolaysız ve kendiliğinden” bir ilişki söz konusu değildir. Hem taş duvar kalıntısına hem de tohuma niteliksel anlamda değer yükleyen dönüştürücü bir üst söylem hakimdir. Bu dönüştürücü söylemin temelinde, metinsel ilişkilerin biçim ve değerini yönlendiren; edebi metin ve tarih arasında dolayım sağlayan ideoloji yer almaktadır. Taş duvar kalıntısı aracılığıyla; alegorik düzeyde biçimlendirilen özel tarih kurmacalaştırılır ve ideolojinin karesi haline getirilir.⁵³⁷ Öykü metninin söylemsel yapısı içerisinde yer alan tarih olgusu, tohum karşısında imgesel bir düzeyde dönüştürülür. Bu dönüşümü ideoloji, metinsel karakterleri “muhtelif yollarla tarihe katmak suretiyle”⁵³⁸ gerçekleştirir. Öykü metninde taş duvar kalıntısı, tarihsel anlamda modası geçmiş bir iktidar rejimini yansıtır; andız halinde olan sürgüne karşı, direncini atalarından alan bir otorite ile yaklaşır:

“Zeytinlerden ve yabanincirlerinden daha uzun yaşadım ben. Sizden mi korkacağım?” dedi. Andızlara yumruk salladı. Sonra, iyice yerleşip tarih içindeki temeline, kıs kıs güldü. Kemiklerini çatırdattı. Tozlu minderine daha sağlamca oturdu. Gerindi. Tetikte durmaktan sertleşen kulançlarını yumuşattı. Daha da rahatlayıp geniş bir kahkaha attı. Sırtını doğaya çevirip her yılki söylevini verdi.”⁵³⁹

Öykü metninin tarihsel planında yer alan ideolojik içerik, estetik bir dönüşüme tabi tutulur. Edebi metin, bu anlamda, tarihin özgül koşullarını nesnesi olarak alsa dahi, tarihsel gerçeklikle kendine ait üst belirlenmiş, dolaylı bir ilişki kurar.⁵⁴⁰ Edebi metin, tarihi dönüşüme uğratan ideolojiyi, metinsel bir ürün haline getirir; estetik bir dolayım ile ideolojiyi, kendi özerk doğası içinde işler. Bu estetik dolayımı açıklamak

⁵³⁶a.g.e., s.60

⁵³⁷*Eleştiri ve İdeoloji*, s.80

⁵³⁸a.g.e., s.79

⁵³⁹*Yüksek Gerilim*, s.52

⁵⁴⁰*Eleştiri ve İdeoloji*, s.82

için Eagleton'ın sahte-gerçek kavramı öne sürülebilir; zira ideoloji, metin içerisinde belli “sahte gerçek’ bileşenlerin” üzerinden kurgulanır. Eagleton'ın metnin gösterileni olarak tanımladığı bu sahte gerçek bileşen, “metnin temsil tarzlarının ideolojik bakımdan doymuş taleplerinin ürünüdür.”⁵⁴¹ Bu anlamda edebi metin, “gerçeği hayali olarak aktarmaktan ziyade (...) gerçeğin belli üretilmiş temsillerinin hayali bir nesne içinde üretimi” halini alır.⁵⁴² Öykü metninde diyalektik imge olarak kurgulanan taş duvar kalıntısı ve sürgün; tarihi ve politik düzlemde iktidar ve güç ilişkilerinin istiaresini yansıtan sahte-gerçek bileşenlerdir. Bu anlamda, metnin gösterilenlerini oluştururlar ve öykü metninde, ideolojik içeriğin yönelimlerine göre evrim geçirirler.⁵⁴³ Öykünün ilk kısımlarında dik başlı ve vakur bir tavır sergileyen taş duvar kalıntısı; prestijli pozisyonu, öyküdeki güç dengelerinin değişmesiyle kaybeder:

“Taş duvar kalıntısı, böğrüne kılıç saplanmış gibi, derin uykusundan haykırarak uyandı. Mil inceliğinde ve durmadan derinlere doğru ilerleyen sancıdan inledi (...) böğründe yeniden bir hançerin darbesini duydu. Yeni bir çabayla ve kasıklarının bütün gücüyle, yüzyıllara dayanmış bütün kaviliğiyle ikindi. (...) Sızısına katlanıp, dedelerinin kendisine en iyi öğrettikleri bir sabır ve gururla kuşkudan, korkudan titrediğini ele vermeden, güneşe yaslandı.”⁵⁴⁴

Tohum halindeki sürgün ise güçlü konumunu her geçen zaman daha da meşrulaştırarak yeni bir dirimin habercisi olur. Metinde bir sinerji halinde devam eden doğum süreci de değişen güç dengelerini ve egemenlik alanlarını anlatmak için kullanılan betimleyici dil ile örtüşür:

“Tohum, kapçığının içinde boş durmadı. En ince, iş ustalarından daha usta, ipliğini eğirdi, dokusunu dokudu, kapçıyı yarıp dışarı uzatacağı sürgünü hazır etti. İlk ılık güneş ışınlarının yönünü titizlikle hesabetti. Pusulasını da bu ışınlarla ayarladı. Zamanın ibresini gözledi.”⁵⁴⁵

Taş duvar kalıntısı ve sürgün arasında kurulan ideolojik söylem ayrıca, Freud'un düşünceleri üzerinden açıklanabilir. Freud, klasik estetik ideali reddetmek için süper-ego, ego ve id arasındaki ilişkileri ele alır. Freud'a göre süper-ego “mutlakiyetçi duygulardan yoksun şekilde eğitici olmayan aklı”; ego, kendini özgür bir biçimde gerçekleştirmeyi arzulayan benlik idealini; id ise libidinal olarak bir içtepi

⁵⁴¹a.g.e., s.85

⁵⁴²a.g.e.

⁵⁴³a.g.e., s.90

⁵⁴⁴*Yüksek Gerilim*, s.54,55,56

⁵⁴⁵a.g.e., s.58, 59

ve güdü merkezini temsil eder.⁵⁴⁶ Bu anlamda Freud için süper-ego, buyruk koyan ama buyruğun özne ile olan yeterlilik ilişkisini dikkate almayan, hegomonik bir kibir ve strateji içindedir. Yani bir tür eski rejimdir.⁵⁴⁷ Bu anlamıyla taş duvar kalıntısı tarihsel hükümlerinin “tozlu minderinde sağlamca oturarak” süper-egonun temsilî bir imgesi halini alır. Yeşermeye çalışan tohum ise süper-egonun despot bir biçimde yasa koyucu ve yok edici gücünden yine onun sınırları içinde kurtulmaya çalışarak egoyu yani, benlik bilincini temsil eder. Taş duvar kalıntısının, tohumun özgür bir biçimde kendini gerçekleştirme isteğine karşı takındığı ahlaki tavır, bu görüşü temellendirir:

“Tohumların hepsi serseridir! Duyuyor musunuz? Hepsi serseri, hepsi töre bilmez, hepsi aylak, hepsi eşkıya! Bir serseri eşkıyayı yok etmenin gururunu ömrüm boyu taşıyacağım.”⁵⁴⁸

Libidinal olarak bir içtepi ve güdü merkezi olan id ise hem tohumun hem de taş duvar kalıntısının güç istencinde yatar. İdeolojik anlamda Freud’un bu kişilik topoğrafyası ile olumsuzladığı düşünce; klasik estetik idealin, yani Kant’ın ve Hegel’in, yasanın başarılı bir içselleştirilmesi olarak özgür ve mesut birey tasarısına yöneliktir. Zira, Freud’a göre “insan özgürlüğünün temeli olarak, tamamıyla içselleştirilmiş ve benimsenmiş bir iyi yürekli yasanın estetik ideali, yanılısamadan ibarettir.”⁵⁴⁹ Çünkü, “ego, hiçbir zaman süper-egoyu tamamıyla kendine ait kılamayacak; daha çok, bu idealler ve hain gerçekliği arasında süren bir dizi yorucu çekişmelere ve taktikli pazarlıklara karışacaktır.”⁵⁵⁰ Bu anlamda öykü metni, klasik estetik idealin başarısız deneyinin, imgesel bir temsilini niteler.

“Yasemin İşçileri” adlı öyküde diyalektik imge, “yasemin” üzerinden kurulur. Yasemin, köylü bir çocuk olan Duran’ın hayatında karşılığını alamayan işçilerin emeklerini; şehirli bir çocuk olan Cem’in hayatında ise kokusu sabunlarda kullanılan yapay bir metayı simgeler. Yasemin imgesinin diyalektik yönü, bu iki kullanım tarzında yatmaktadır:

“Yasemin kokarmış. Bakkaldan sabunu alırken yasemin kokulusundan almış da...Yasemin neymiş sanki. Çiçekmiş. Beyazmış. Banyoda sabunları görmüyor muyum? Beni de yıkıyorlar. Ne çiçek var ne bişey.

⁵⁴⁶ *Estetiğin İdeolojisi*, s.340

⁵⁴⁷ *a.g.e.*, s.341

⁵⁴⁸ *Yüksek Gerilim*, s.60

⁵⁴⁹ *Estetiğin İdeolojisi*, s.349

⁵⁵⁰ *a.g.e.*, s.348

(...)

Yasemin tarhlarını gördün mü sen? Ben gördüm. Sıram sıram diziıyorlar ağaçları. (...) Bi gram ne gadardır ki? Yedi yasemin çiçeği topladın mı bi gram ediyormuş (...) Sepetleri çiçeklere doldurup fabrikaya boşaltıyorlardı.”⁵⁵¹

Öykü metninin içeriksel düzeni, Marx’ın “estetik nesne” kavramı ile açıklanabilir. Estetik nesne, “nesnelerin duyusal içeriğinin” muhafaza edilmesi anlamına gelmektedir. Marx’a göre her nesne kendi özgül değeri içinde insanın bilincine hitap etmeli; kullanım değeri ise nesnenin özgül değerini gölgelememelidir. Estetik nesnenin karşısında ise meta yer alır. Meta, estetik nesnenin özgül içeriğini tasfiye eden, doğal değerini dejenere eden bir formdur. Bu anlamda Marx’a göre nesnenin içeriği ile biçimi, kapitalist toplumlarda birleştirilemez bir biçimde birbirlerinden ayrılmıştır.⁵⁵² Öykü metninde yasemin imgesi, bu tür bir diyalektik yapı içerisinde işlenir. Cem’in yasemin kokulu sabunda yasemin çiçeğini araması, kapitalizm öncesi toplumlarda biçim ile içeriğin aynı olduğu dönemin bilinci ile örtüşür. Marx’a göre de “özgürleşmiş toplum, gizemli bir estetik yasa olarak, biçimle içeriğin estetik kaynaşmasını” öngörür.⁵⁵³

Öykü metninde Duran’ın parçası olduğu emek ilişkisi ise yaseminin, fabrikalara taşınma sürecini içerir. Metinde ideolojik bir tercih olarak ön plana çıkarılan yasemin çiçeğinin emek harcanan kırsal boyutu, fiziksel bir rahatsızlıkla aktarılır:

“Anam hep belini dutuyordu. Bizim orda herkesler belini dutuyo. Burda kimseler belini dutmuyo. Anam:

“Datlı iş. Gözel iş. Ama belim gopuyo ağrıdan çocuklar dedi bi seferinde.”⁵⁵⁴

Marx’ın *El Yazmaları*’nda emek ile meta üretimi arasında ters bir orantı kurulur. Yasemin imgesinin, ideolojik bir bilinçle kurulan diyalektik yapısı, bu orantı dikkate alındığında daha iyi anlaşılır; zira yasemin çiçeği, işçilerin fatalistik bir çıkmazını dile getirir:

“İşçi ne kadar çok servet üretse, üretimin gücü ve kapsamı ne kadar artsa, kendisi de o kadar yoksullaşır. Ne kadar çok meta yaratırsa kendisi de bir meta olarak o kadar ucuzlar. Şeyler dünyasının artan değeriyle doğrudan doğruya

⁵⁵¹ *Yüksek Gerilim*, s.124, 137

⁵⁵² *Estetiğin İdeolojisi*, s.261

⁵⁵³ *a.g.e.*, s. 267

⁵⁵⁴ *Yüksek Gerilim*, s.138

orantılı olarak insanlar dünyası değersizleşir. Emek yalnız meta üretmez; kendini ve bir meta olarak işçiyi de üretir- ve bunu meta ürettiği oranda gerçekleştirir.⁵⁵⁵

Öykü metninde ideolojik içerik, yasemin imgesi üzerinden kurulan kompozisyonel düzen içerisinde yansıtılır. Metnin gösterileni, yasemin çiçeğidir; ama fenomenal düzeyinin altında yatan, kapitalist sermaye ilişkileridir.

“Gün Üç Dakika” adlı öyküde yer alan “kınaçiçekleri”, siyasi suçluların mahkumiyeti ile ilişkisi içinde, diyalektik bir biçimde işlenir. Siyasi suçluların, af beklentisi ile özgürlüklerine kavuşma hayali ve yeniden ümitsizliğe kapılmaları, kınaçiçekleri üzerinden imgeleştirilir:

“Yeniden alışmaya koyulacaklar. Çok beklemeden de bugünü hiç beklememiş gibi olacaklar. Mektuplarda şöyle bir cümle bulunacak belki:

‘Kınaçiçeklerine yeniden su vermeye başladım.’

Kına çiçeklerini hemen, çabucak gözden çıkarıvermenin ezikliği en çok duyulacaktır. Kendilerini bir kez daha yeni bir noktada, kınaçiçekleriyle bağıntılı bir yeni noktada yakalayacaklardır. Kim kimi bundan öte tutsak edebilir.

(...)

Kınaçiçekleri beton bir duvar dibinde güneşe çıkarılmıştır. Belki. Bakalım. Bunlar hep bilinecektir. Bugün ordakilere yazılabilecek tek cümle yok.”⁵⁵⁶

“Kına Çiçekleri”, ayrıca öykü metninin duyuşal/fikirsal merkezini oluşturur. Bu açıdan, düşünsel içeriği destekleyen fikir parçaları ile koşut bir biçimde kullanılır. I.A Richards, metinsel imajı şöyle açıklar: “İmajların duyuşal niteliklerine her zaman gereğinden fazla önem verilmiştir. İmajı etkili kılan şey, bir imaj olarak canlılığından çok, duyuma özel şekilde bağlı bir zihin olayı olarak sahip olduğu özelliklerdir.”⁵⁵⁷ Bu açıdan metinsel imaj olarak kına çiçekleri, siyasi suçluları tasvire yardımcı bir “zihin olayıdır.”

“Sen Ey Kutsal Işık” adlı öyküde aydınlık ve karanlık imgeleri, halkın içerisinde bulunduğu sefaleti estetik bir biçimde kristalize etmek için, diyalektik bir

⁵⁵⁵Karl Marx, *1844 EL Yazmaları*, İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s.75

⁵⁵⁶*Yüksek Gerilim*, s.176, 184

⁵⁵⁷René Wellek, Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2016, s.215

yapıda kullanılmıştır. Mumlarla aydınlatılan kilise ve büyük kumandanın tüple yanan meşalesi; halkın, ihtiyaçlarını karşılaması için bir araç halini almıştır:

“Yeni mahallede evler hâlâ karanlık. Ama kilise, haftanın dört gecesi yüzlerce mumluk ampullerle aydınlatılıyormuşçasına aydınlık. (...) Sıraların ardındaki ellerin hemen hepsi ya düğme diyor ya yama yapıyor ya ip eğiriyor ya menteşe onarıyor, çivi düzeltiyormuş. Okumayı seven erkeklerse fabrikada ellerine geçen ne varsa onları okuyorlar, kimi hesap tutuyor, kimi askerdeki oğluna mektup yazıyormuş.

(...)

Çamaşır yıkayacaklar sıralarını yağda yumurta kıracaklara, yağda yumurta kıranlar sıralarını çorba pişireceklerle, çorbalarını pişirenler de yerlerini kestane kavuracaklara veriyor. Bir cümbüş, bir bayram bir toplu yaşam. Büyük Kumandan’ın yanı yöresi, kucağı, her yanı sanki genel bir mutfak, genel çamaşırlık. (...) Büyük Kumandan’ın başında yıkanmış çocuk donları, işçi tulumları asılıdır. Boynunda da bir hevenk kuru soğan. Omuzlarında (- nerde o eski apoletler, yıldızlar? -) Büyük Kumandan’ın, oyuncak tüfekte atış yapılacak sigara paketleri, reçel kavanozları, çikletler, balonlar...”⁵⁵⁸

Öykü metninde aydınlık ve karanlık imgeleri, halkın ihtiyaçları ile toplumsal düzen ve öncelikler arasında ortaya çıkan karşıtlığı belirginleştirmek için kullanılır. Bu anlamda hem teolojik yapı hem de siyasi yapılanma, öne çıkan idealler uğruna toplumsal ihtiyaçları göz ardı eder. Böylelikle, gündelik hayat ve kurumsallaşmış oluşumlar arasında kopukluk meydana gelir. Metin, ideolojik bir ayıklama ve kompozisyonel düzen içerisinde bu kopukluğu, gün yüzüne çıkarır. Elinde meşale tutan Büyük Kumandan heykeli ile birlikte metin, bu kopukluğu karikatürize eder. Bu açıdan ideoloji, edebi metne kavram parçaları üzerinden değil yaşam unsurları aracılığıyla sirayet eder. Daha açık bir ifade ile İdeoloji, çoğunlukla metne kendisini kategoriden ziyade ‘yaşam’, kavramlar sisteminden ziyade yaşantının dolaysız hammadde olarak sunar.⁵⁵⁹ Bu anlamda, kilisenin aydınlığı ve Büyük Kumandan’ın meşalesi ile halkın en sıradan gündelik ihtiyaçlarını karşılaması, öykü metnine yaşamsal bir hammadde olarak koyulur.

“Muz” adlı öyküde Baha Çamlıdere’nin, kapıcının ve seyyar muz satıcısının hayatlarını etkileyen muz, diyalektik imge olarak kullanılmıştır. Baha Çamlıdere;

⁵⁵⁸ *Sessizliğin İlk Sesi*, s.16, 37, 38

⁵⁵⁹ *Eleştiri ve İdeoloji*, s.92,93

karısına muz hakkında ansiklopedik bilgiler verirken kapıcı, seyyar muz satıcısı ve arkadaşları tarafından ölesiye dövülür:

“Kavga sırasında muzcunun muz sandığı yere yıkıldı. Küçük çırağın önüne iki tek muz fırladı. Yere düşer düşmez sarı, kalın kabukları patlayıp dağılan, cıvık, kirli beyaz, muhallebi gibi içini dışına akıtan iki muz. (...) Kapıcı, yerde, yüzükoyun yatıyordu. Kafası, beton duvar dibinde bir yastıkta yatar gibi yatıyordu. Baha Çamlıdere, yemek sonrası, elinde soyulmuş bir muz, karısına muzların hayatını anlatıyordu: ‘Bir insan hayatından çok daha anlamlı olan... Doğurgan ve acıklı... Tere bulanmış ve paraya... Alçakgönüllü ve açgözlü... Can sıkıntısı bilmeyen... Sıkıntıları dağıtan... Ürettiği sürece varolan... Yararsızlığını bilmeyen... Yararsızlığını bilmeye vakti kalmayan... Cansıkıntısı nedir bilmeyen...’ (...) Bakkalın küçük çırağı, yerdeki iki patlak muza doğru ince bir kanın usul usul aktığını gördü. Bunu gördü diye, olayın tek görgü tanığı sayıldı.”⁵⁶⁰

Öykü metninde muz imgesi, sosyal statü bakımından üst ve alt seviyede bulunan bireyleri karşı karşıya getirir. Muz imgesi bu açıdan, sınıfsal bir alegori imkânı sağlar. Refah seviyesi bakımından üst konumda yer alan Baha Çamlıdere için muz, hobi olarak, hakkında bilgi edindiği bir boş zaman nesnesidir. Kapıcı için iş güvencesinin temsili haline gelir. Muz satıcısı için ise geçimini sağlayan bir üründür. Öykü metninde yer alan çatışmanın merkezinde, ekonomik ve sınıfsal oluşumların toplumsal ilişki biçimleri üzerinde yarattığı etki bulunur. Bu açıdan “insanlar arasındaki toplumsal ilişkiler, maddi yaşamlarını üretme biçimlerine bağlıdır.”⁵⁶¹

“Yan Kapı” adlı öyküde öykü kahramanı, bir arkadaşıyla birlikte sosyalist bir ülkeye ait elçilik binası hakkında sohbet etmektedir. Öykü kahramanının arkadaşı, düşünsel-ideolojik yakınlığı bulunduğu için elçilik binasının güzel yanlarını, özellikle de çatısını, ön plana çıkarmaya çalışır; fakat öykü kahramanı, elçilik binasının etrafında tezatlı bir biçimde oluşan hadiselerle odaklanır. Binanın içinde ve yanında yaşanan ahlaksızlara ve sefaletle değinir. Bu anlamda öykü metninde tekrar eden çatı ve elçilik binası, diyalektik bir imge olarak kullanılmıştır.

Öykü kahramanı; on yedi yaşlarında bir kızın, elçilik binası içerisinde bulunan küçük yapıya, orta yaşlı biri ile beraber girdiğine tanık olur. Küçük yapının bir

⁵⁶⁰ *Sessizliğin İlk Sesi*, s.51

⁵⁶¹ *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, s.19

“birleşmeevi” olabileceğine kanaat getirir. Oysa arkadaşı, küçük yapıyı “kuşevi” olarak niteler:

“Yandaki küçük yapı ne işe yarıyor?”

‘Elçilikten bazıları oturuyor olmalı orda.’

‘Bir kuşevini andırıyor,’ diyor arkadaşım.

Neden birleşmeevi olmasın?

‘Bir kuşevini andırıyor. Güven veren bir yapı o da. Ana yapıdan bile daha güven verici.’⁵⁶²

Öykü kahramanı, elçilik binasının çatısı ile etrafında yaşanan karşıtlığı vurgular:

“Böyle demedim. Elçiliğin adını söylemedim. Çok gönendi arkadaşım. Bu çatı kendisini de tümünden onaylayan bir şey şimdi. Bu çatıyla artık daha yakından ilgilenecek. Oysa, azıcık eğilse, şöyle biraz ardılsa burdan, aşağıda çöp bidonlarımızı tırtıklayan çocukları, her köşe başında gece gündüz nöbet tutanları da görecektir. Aldırmıyor. Hep çatıya bakıyor. Haklı. Bu çatı ender.”⁵⁶³

Öykü metninde ideoloji, görme biçimini koşullayan bir “yanlış bilinç” ve “yanılsama” olarak yer alır. Slovaj Zizek, bu yanılsamayı “ideolojik fantezi” olarak kavramsallaştırır:

“İdeolojik yanılsama “bilmek”te yatar. İnsanların fiilen yaptıkları şey ile yaptıklarını düşündüğü şey arasındaki uyumsuzlukla ilgili bir mesele söz konusudur- ideoloji, tam da insanların “aslında ne yaptıklarını bilmemeleri”nden, ait oldukları toplumsal gerçekliğe ilişkin yanlış bir tasarıma (şüphesiz aynı gerçekliğe ilişkin çarpıtma yüzünden) sahip olmalarından ibarettir.”⁵⁶⁴

Öykü metninde anlatı sesi, arkadaşının eksikliklerini/hatalı bakış açısını gün yüzüne çıkarır. Zizek, ideolojik fanteziye, Lacancı bir muhteva katar. Bu açıdan Lacancı anlamda “‘gerçeklik’ arzumuzun Gerçek’ini maskeleyememizi sağlayan bir fantezi-kurgusudur.”⁵⁶⁵ Zizek, bu fantezi-kurgusunu ideolojiye aktarır:

“İdeoloji, taşınmayan gerçeklikten kaçmak için inşa ettiğimiz rüya benzeri bir yanılsama değildir; en temel boyutunda, ‘gerçeklik’imizin kendisi için bir destek işlevi gören bir fantezi-kurgusudur. Fiili, gerçek toplumsal ilişkilerimizi

⁵⁶²*Sessizliğin İlk Sesi*, s.82

⁵⁶³*a.g.e.*, s.80

⁵⁶⁴*İdeolojinin Yüce Nesnesi*, s.46

⁵⁶⁵*a.g.e.*, s.60

yapılaştıran ve böylece taşınmayan; gerçek, imkânsız bir çekirdeği maskeleyen bir ‘yanılsamadır’”⁵⁶⁶

“Hüzzam Mavisi” adlı öyküde, Güner Sümer adlı öykü karakterinin hayatı anlatılır. Güner Sümer, arkadaşlarıyla birlikte dergi çıkaran; oyun yazar ve çeşitli oyunlarda sahne alan, Kızılay’da eylemlere karışan, Kırk yaşında hastalığa yakalanan birisidir. Öykü metninde yer alan “mavi kelebek”, metnin diyalektik imgesini oluşturur:

“Londra’ya giderken Paris vitrinlerinden birinde, tutuklanıp kurutulmuş mavi bir kelebek gördü. Çınar yaprağı büyüklüğünde, kurutulup çerçevelenmiş mavi bir kelebek. Çok iri ve çok mavi. Onurlu ve diri kanat çırpıp dururken yaşamı o ân durdurulmuş en mavi kelebek. Kendini kendisine ilk kez sunarcasına bu tutuklu ve çerçevelenmiş mavi kelebeği istedi.”⁵⁶⁷

Öykü metninde Güner Sümer, kendi hayatını ve benliğini “mavi kelebek” ile özdeşleştirir. Mavi kelebeğin “tutuklu”, “onurlu ve diri” kanatlara sahip olarak betimlenmesi, öykü metninde aktarılan biyografik özne ile uyumlu bir ilişkiye sahiptir. Zira, “sanatta imge, gerçek bir görüngünün- bağlamı ve tamamlanmış, yapıtın fikri ile uygunluk içinde, estetik bakımından anlamlı (expressive), duyulur ve somut bir biçimi olan- belirgin niteliğidir.”⁵⁶⁸

“Kulak Tıkaçları” adlı öyküde öykü kahramanının, şehrin gürültüsünden ve karmaşasından kurtulmak için kullandığı “kulak tıkaçları”, diyalektik imgedir. Kulak tıkaçları, dünyayı sessize alan yönü ile şehrin kalabalığına karşı tezat teşkil eder:

“Şu sokaktan, bu komşulardan, o arabalardan, araba kornalarından, iri köpeklerin ulumalarından kurtulmak bu denli kolaymış demek! Yenilmek yerine biraz yenmek, içinde olup biteni değilse de dışında olup biteni biraz tüketip susturmak, üstüne incecik sterilize pamuk geçirilmiş iki küçük pembe topa bakıyormuş! Ne tank ne tüfek. İki pembe topçuk.

(...)

Koca kente egemendi. İster açıyordun musluğunu o koca kentten beyne akan çirkef uğultunun, o bir baltayla doğranmaların, istersen kapıyordun; tek damla barbarlık sızdırmıyordun sessiz dünyana”⁵⁶⁹

⁵⁶⁶a.g.e., s.60, 61

⁵⁶⁷*Sessizliğin İlk Sesi*, s.113

⁵⁶⁸*Estetik*, s.59

⁵⁶⁹*Sessizliğin İlk Sesi*, s.167

Öyküde yer alan “kulak tıkaçları”, öykü kahramanın dış dünya ile olan ilişkisini sınırlama aracı olarak ortaya çıkar. Metinsel işlev olarak kulak tıkaçları “ahlaksal düzen ile toplumsal düzene karşı yöneltilen yıkıcı ve sivri uçlu bir ok” niteliğindedir.⁵⁷⁰ Bu açıdan öykü metninin göndermesi, dış dünyaya ilişkin bir olumsuz eleştiri içerir. Metnin ideolojik birimi, bu eleştirinin temelinde yatar: “Bir okurun alımladığı şey, yalnızca yapıtın anlamı değil, ama yapıtın anlamını kat ederek ulaşan göndermesidir; yani dile taşıdığı bir deneyimdir.”⁵⁷¹ Edebi metnin gönderim işlevi “kurulan düzenin ideolojik onaylamasından toplumsal eleştiriye ve hatta her ‘gerçek-olan’ın alaya alınmasına kadar uzanan bir yelpazedir.”⁵⁷² Öykü metni “Kulak Tıkaçları” aracılığıyla, toplumsal eleştirisini estetik bir görünümde sunar; zira, kulak tıkaçları; metnin ideolojik yargısının göstergesidir: “Bir nesneyi ya da bir olguyu göstermeye yarayan her maddesel biçime gösterge adı verilir. (...) Gösterilen olgu, yani göstergenin kapsamı belli bir anlam içerir.”⁵⁷³ Bu anlamda imge ile gösterge arasında paylaşımlı bir ilişki söz konusudur. “Sanatsal gösterge, simgesel ve tasarımsal bir değer taşır; başka bir deyişle insanî, toplumsal ve ruhsalimsel deneyin büyük katmanlarını yorumlamaya yönelen ussal ve duysal etkinliğin en son vargısını belirtmeye yarar.”⁵⁷⁴ Bu açıdan kulak tıkaçları, maddeleşmiş biçimiyle hem imgesel hem de göstergesel bir anlam taşır.

“Savun Sevdam Sen Savun” adlı öyküde, öykü kahramanı olan evli kadın ve mahalle sakinleri, her gün sokaklarında bulunan bir duvarın üzerinde oturup birbirlerine sevgi duyan iki genci izlerler. İki genç, bir süre sonra ortalıktan kaybolur; dönemin politik ortamı sebebi ile cezaevine düştükleri tahmin edilir; fakat, ideolojik saflaşmalar onları da birbirlerinden ayırmıştır. Akasyaların altındaki duvara genç erkek ve arkadaşları, politik bir slogan yazarlar. Bir müddet sonra ise genç kız ve arkadaşları gelir; duvarın üstünde bulunan sloganı silip tam karşıtını yazarlar. Öykü metninde yer alan akasyaların altındaki duvar, ideolojik yönelimler ile sevgi arasında kurulan bir diyalektik imgedir:

⁵⁷⁰ *Zaman ve Anlatı 1* s.152

⁵⁷¹ *a.g.e.*, s.151

⁵⁷² *a.g.e.*, s.152

⁵⁷³ *Estetik*, s.87

⁵⁷⁴ *a.g.e.*, s.89

“Orda, karşımda, şimdi dört kişiydiler. Dördü de erkekti. İçlerinden biri ise, o delikanlıydı işte. Ötekileri ilk kez görüyordum. Akasyaların altındaki duvarın tam altına bir savsözü hızla ve iri harflerle yazıp gittiler. Son harfin kuyruğu çekilirken, eskiden bildiğim delikanlının sert ıslığını duymuştum. (...) Birkaç gün sonra o duvarın dibine gelip, daha önce bir baştan bir başa oraya yazılmış yazıyı tümüyle çirkin bir sarıya boyayan, üstüne de silinenin tam karşısını yazan, yazının sonunu “ölüm!”le bitiren, ikisi erkek biri kız, üç gençten sonuncusunun da, bildiğimiz genç kızın ta kendisi olmasını istemiyorum.

(...)

Şimdi bu aynı ağaçların altında, duvarın önünde ansızın karşılaşmalarından ürküyorum.

(...)

İki adam geldi. Elllerinde bir teneke boyayla.

Akasyaların altındaki alacalı bulacalı duvarı

Kurşun rengine boyayıp gittiler.”⁵⁷⁵

Öyküde ideolojik saflaşmaların yarattığı gerilim; iki çift üzerinden diyalektik bir biçimde duvar imgesi aracılığıyla işlenir. Duvar imgesi bu açıdan, politik atmosferin mikro anlatısıdır: “İmgenin ideolojik, estetik ve bilgisel kapsamı, kendisinde dile getirilen yaşam hakikatının gücüne ve düzeyine bağlıdır.”⁵⁷⁶ Bu açıdan duvar imgesi, öykü metninin tüm karakterleri üzerinde etki yaratır. Duvar imgesi, öykü metninin ideolojik içeriğinin estetik merkezini oluşturur; zira, “sanat hiçbir zaman fikirleri bildirmez; onları, duygusal, imgeli bir biçimde dile getirir.”⁵⁷⁷ Öykü metni, kompozisyonel düzeni içerisinde ideoloji ile kendi belirlediği tarzda ilişki kurar. Bu ilişki, duvar imgesinin yarattığı estetik yayılım ile açığa çıkar. “Metin ideolojiyle kendi biçimleri sayesinde bir ilişki kurar, ama işlediği ideolojinin niteliği temelinde yapar bunu. Metnin anlamlı veya geçersiz algılamalara ne kadar ulaştığını belirleyen şey, metnin ürettiği veya olanaklı kıldığı edebi biçimlerin dönüştürücü işlemleriyle birlikte olmak üzere, ideolojinin niteliğidir.”⁵⁷⁸

“Çınlama” adlı öyküde öykü kahramanı Seyfî Bey’in kızgınlığı ve hiddeti, “isyan köpeği” imgesi ile birlikte artarak devam eden bir gerilim biçiminde ve diyalektik bir yapıda kurgulanır:

⁵⁷⁵Hadi Gidelim, s.72,73,74

⁵⁷⁶Estetik, s.81

⁵⁷⁷a.g.e., s.94

⁵⁷⁸Eleştiri ve İdeoloji, s.96

“Hayattan ve kitaplardan edindiği bu birikim Seyfi Bey’de haksızlıklara tepki duygusunu geliştirmiştir. Ama, aynı oranda içindeki isyan köpeğini kanlı kaba cinayetlere yol açmayacak biçimde eğitme, zapturapta alma becerisini de.

(...)

Anlaşılan kendisini tedirginliğe salan şeyin bir bir çetelesini tutan köpek, diyelim ki asıl böyle, küçük hırıltılarla belli etmişti. Ondan sonraki her sarsıntıda ise, kudurmuşçasına havlamaya, ağzından köpükler saçıp pençeler savurarak içine yerleştiği insana dur durak tanımamaya başlayacaktır.

(...)

Bağrında katil adayı bir köpek barındırdığından nerdeyse habersiz bulunduğu o eski zamanları bile anımsamıyor artık. Şimdi tek bildiği, köpeğin her geçen gün daha beter kudurduğu, karnını, göğsünü, başını, beynini pençeledikçe pençelediği.”⁵⁷⁹

Öykü metninde Seyfi Bey, id’e ilişkin, bilinçaltına özgü bir şiddet ve saldırganlık dürtüsü taşımaktadır. Öykü metninde yer alan köpek imgesi “bilinçaltındaki gerçek durumun sembolik bir form içinde ifadesi, spontane olarak yapılan bir benlik tasviri”dir.⁵⁸⁰ Seyfi Bey, içerisinde taşıdığı bu duyguları nötralize edemez; fakat, baskılama (repression)⁵⁸¹ sayesinde yatıştırmaya çalışır. Seyfi Bey, bir gün, içerisinde taşıdığı şiddet ve hınç dürtüsüne yenik düşer ve bir çocuğun ölümüne göz yumar. Bu açıdan Seyfi Bey, Lacan’ın “imgesel benlik” kavramı ile ifade ettiği, kendini yanlış-tanıma içerisindeydir.⁵⁸² Zira, id dürtülerinin hâkim olduğu bir ego durumu içerisindeydir. Freud’un ifade ettiği üzere, “idin olduğu yerde, ego da olacaktır” (wo es war, soll ich werden).⁵⁸³ Öykü metninde metnin anlatı sesi, Seyfi Beyi; kötücül doğasına mağlup olan bir karakter olarak öne çıkarır. Bu açıdan metin, ruha içkin köpek imgesi üzerinden bireyin kötülük potansiyelini ifade eder. Metnin ideolojik gönderimini, bu patolojik durum oluşturur. Seyfi Bey’in sahip olduğu itkiler, kolayca egonun üzerine döner ve ego; itkilerin bir nesnesi haline gelir.⁵⁸⁴

“Tanrı’nın Sonuncu Tebliği” adlı öyküde öykü kahramanı, akşam vakti evine rahatsız edici ve kalabalık bir toplu taşıma aracında gitmeye çalışır. Yolculuk sırasında düş görmeye başlar. Düşünde, evinin kapısının eşiğinde Tanrı tarafından imzalı; onu

⁵⁷⁹Hayatı Savunma Biçimleri, s.34, 39, 42

⁵⁸⁰Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İthaki Yayınları, İstanbul 2009, s.332

⁵⁸¹a.g.e., s.194

⁵⁸²İdeolojinin Yüce Nesnesi, s.83

⁵⁸³a.g.e., s.90

⁵⁸⁴Estetiğin İdeolojisi, s.333

Olağanüstü Kutsal Kongre'ye çağıran bir kart bulur. Kongre, gökdelen tarzı bir yapının çatısında olmaktadır. Tebliğ sırasında, Tanrı bir grup kadının erkek peygamberden şikayetlerini dile getirdiklerini, bunun üzerine dört kadını peygamber ilan ettiğini açıklar. Öykü kahramanı, düş sırasında, peygamber devesine dönüştüğünü hisseder; fakat, silkelenerek otobüste olduğunun farkına varır. Öykü metninde yer alan peygamber devesi, kadın-erkek çatışmasını niteleyen diyalektik bir imgedir. Öykü kahramanı, bir zamanlar, peygamber devesi olmak istediğini anımsar; fakat dışı peygamber devesinin çiftleşmeden sonra erkeğini yediğini öğrenir. Öykü metni, kadın-erkek çatışmasını yansıtan peygamber devesi imgesi üzerinden işlenir:

“Bu arada bende birtakım değişmeler olduğunu şaşkınlıkla gördüm. Derim açık yeşile çalıyor, saydamlaşıyorum. Kanat çırpır gibi haller yaşıyorum. Kollarım, bacaklarım uzayıp inceliyor, başımın üstünde incecik, hayvan duyargaları gibi duyargalar uzuyor. Bunu kadınlığıma borçlu olduğumu düşünüyormuşum nedense.

(...)

Kadınlar özetle dünyayı erkek peygamberlerin kirli, yırtık, delik bir hale getirdiğini söyleyip, hayatın düzenini bir kere de kendi cinslerinden peygamberlere bırakmasını istemişler Tanrı'dan. Sözcü kadınlardan biri, kendilerinin de denenme haklarının bulunduğu söz açmış. Bir başkası, doğuran kadının öldüren kadın olamayacağını savunmuş. (...) Tanrı sonuçta, erkek peygamberleri emekliye ayırıp, yerlerine bu kadınlar arasından Dahlia, Sarah, Maria ve Laila'yı peygamberliğe seçtiğini bildiriyordu.”⁵⁸⁵

Öyküde “eril tahakküm”⁵⁸⁶ biçimi, teolojik bir düzlemde eleştirilir. Metnin ideolojik içeriği, feminist bir çizgide, erkek egemenliğini kırma çabası içerisinde şekillenir. Cinsiyet kavramı ve dişlilik, dilin kendi içerisinde “semiyotik” aracılığıyla çözümlenir. Buna göre semiyotik, simgesel düzenden farklı olarak, “uzlaşımsal gösterge sistemlerimizin içinde, onları sorgulayan, onların sınırlarını ihlal eden bir süreçtir. (...) Semiyotik, simgesel düzenin bir tür sınırı olarak görülebilir ve bu anlamda ‘dişil olan’ın böyle bir sınır çizgisinde var olduğu düşünülebilir. Çünkü dişilik de toplumsal cinsiyet gibi simgesel düzende oluşur; ama erkek gücünün üstünlüğü kabul edilerek kadın, bu düzenin sınırına sürülür. Kadın, erkek toplumun hem ‘içinde’ hem de ‘dışında’dır, hem o toplumun romantik bir biçimde idealize

⁵⁸⁵Hayatı Savunma Biçimleri, s. 97, 100, 102

⁵⁸⁶Pierre Bourdieu, Eril Tahakküm, Bağlam Yayınları, İstanbul 2015, s.11

edilmiş bir üyesi hem de kurban edilmiş sürgünüdür.”⁵⁸⁷ Bu açıdan öyküde kadınlar, dünyada düzeni sağlamak adına, kendilerine fırsat tanınmadığından ve erkek ayrımcılığından şikâyet etmektedirler. Bir anlamda, esas düzenin sınırına çekilmişlerdir. Öykü metninde dişilik, erkeklerin yarattığı kaotik düzenin karşıt konumunda yer alır. Bu bağlamda öyküde “dişilik, toplum içinde bulunan ama içinde bulunduğu topluma karşı koyan bir gücü temsil eder.”⁵⁸⁸ Metinde, eleştirilen “toplumsal düzen; amacı, üzerine temellendiği eril tahakkümü tasdik etmek olan devasa bir sembolik makine gibi işler.”⁵⁸⁹

3.2.2. SÖYLEM TASARIMI

İdeoloji kavramının “belirli davranış kalıpları” ya da “bazı soyut fikirler” gibi yapılan tanımlarının ötesinde, bir de ideolojinin “söylemsel veya göstergesel bir fenomen” olduğuna yönelik düşünceler vardır.⁵⁹⁰ Bu tanım, ideolojinin bir söylemsel dil olarak anlamlarla, gündelik dil ile olan toplumsal ilişkisini açığa çıkarır; çünkü ideoloji, toplumsal bilinç ile ancak bazı dilsel kalıplar ve maddi göstergeler ile ilişki kurabilir. Sovyet Filozof, V.N. Voloşinov’a göre “bilincin mantığı, ideolojik iletişimin, bir toplumsal grubun göstergesel etkileşiminin mantığıdır. Bilinci; göstergesel, ideolojik içeriğinden yoksun bıraktığımızda geriye kesinlikle hiçbir şey kalmaz.”⁵⁹¹ Bu yüzden ideolojik ilişkiler, söylemi içerden biçimler. Dil “hayali bir bütünlük adına” ideolojik bir kapanıma hapsedilir.⁵⁹² Bu söylemsel sürecin iktidar ile ilişkisi ise anlamsal birtakım dizinlerle kurulur. Hâkim güç, dil kullanımında üslup ve forma yönelik hazır yerleşik kalıplar sunmaya çalışır. Söylem analizi kavramı ise bu yerleşik kalıpların açığa çıkarılmasına ilişkin kullanılır; zira John B. Thompson’a göre “ideolojik iktidar, yalnızca bir anlam meselesi değil, bir anlamın yerleşmesini sağlama meselesidir.”⁵⁹³ Söylem ve ideoloji arasında kurulan bu ilişki, sadece egemen siyasi

⁵⁸⁷Edebiyat Kuramı, s.197

⁵⁸⁸a.g.e., s.199

⁵⁸⁹Eril Tahakküm, s.22

⁵⁹⁰İdeoloji, s.205

⁵⁹¹a.g.e., s.256

⁵⁹²a.g.e., s.259

⁵⁹³a.g.e., s.257

kültür üzerinden kurulmaz. Uzlaşımsal bir gösterge akdine ve aralığına sahip her türden siyasi kipi kapsar.

Söylem tasarımı ise edebi metnin doğruları ile bu doğrulara kazandırdığı kurgusal ivme ile ilgilidir. Edebi metnin karakterleri arasında kurulan ilişkinin niteliğine veya herhangi bir karakterin, okurun adalet duygusuna hitap etmek için belirli bir yaşam kesitini aktarırken bilerek unuttuğu veya öne çıkarmaya çalıştığı; deforme ettiği, değiştirdiği bir söylem tarzına karşılık gelir. Bir başka ifade ile karakterlerin üslubunda yer alan etik formalizasyonların, ideolojik bir dikkatle işlenmesi sürecini içerir. Roland Barthes'e göre ideoloji (veya mit) “nesneler hakkında konuşur, onları temize çıkarır, masumlaştırır; doğal ve ezeli bir haklılık verir ve açıklamanın değil de saptamanın ürünü olan bir açıklıkla donatır.”⁵⁹⁴ Barthes için sağlıklı bir gösterge (veya söylem), kendisini doğal ve saydam bir şey gibi görmemizi sağlayan, bizlere sihirselsel bir şekilde (...) kendi masum dış görünüşü aracılığıyla bakma izni veren göstergedir.”⁵⁹⁵ Bu yönüyle ideoloji “belirli tür çıkarların; siyasi iktidarın belirli biçimleri adına maskelenmesine, rasyonalize edilmesine ve doğallaştırılmasına” karşılık gelir. Söylem ve ideoloji arasındaki bu girift yapı, edebi metne de aynı karmaşıklıkta girer; zira “dil, gerçekliği yansıtmaktan çok imler, onu kavramsal kalıp içine sokup parçalar.”⁵⁹⁶ Edebi metindeki söylem tasarımı da ideolojik açıdan bir haklılık payı kazanmayı ve biçimlendirme iradesini ifade eder.

Söylem tasarımı; edebi metnin poetik yapısı içerisinde yer alır. Kurmaca metinlerde; karakterler aracılığıyla yansıtılan düşünsel içerik, şiirsel yapılanma ile söylem tasarımı halini alır. Çünkü “poetika, kompozisyona ilişkin bir incelemedir.”⁵⁹⁷ Metinsel kompozisyon içerisinde yer alan şiirsel yapılanmalar, metinsel vurguları belirginleştirir. Bir başka ifadeyle poetika, vurguyu metnin iç yapılarına yönlendirir.⁵⁹⁸ Bu açıdan söylem tasarımı ve poetik yapı; metnin biçimlenme düzeyini oluştururlar. Gerard Genette, bu durumu şöyle dile getirir: “Anlatı, anlatı olarak, dile getirdiği

⁵⁹⁴a.g.e., s.262

⁵⁹⁵a.g.e., s.266

⁵⁹⁶a.g.e., s.267

⁵⁹⁷*Zaman ve Anlatı 1*, s.102

⁵⁹⁸*Zaman ve Anlatı 3*, s.152

öyküyle bağlantısı içinde yaşar; söylem olarak da kendisini dile getiren öykülemeyle bağlantısı içinde yaşar.”⁵⁹⁹

Edebi metin içerisinde söylemin sınırları, konuşan öznelerin sınırları ile belirlenir. Bir başka ifade ile söylem, öznelerin nöbetleşe gerçekleştirdikleri konuşma parçaları ile oluşturulur: “Söylem iletişiminin birimi olarak her somut sözcenin sınırı, söylem öznesinin yani konuşanın değişmesiyle belirlenir.”⁶⁰⁰ Söylem, belirli bir değer yargısı ve fikir ile yüklenmiş sözce parçalarının bütünüdür. Bu nedenle her söylem, bir tasarım ve niyet içerir. Edebi metinde biçimlendirilen söylem tasarımı aracılığıyla okur, yazarın söylemeyi istediği şeyi tasavvur eder.⁶⁰¹

Adalet Ağaoğlu’nun öykülerinde söylem tasarımı, karakterlerin üslup ve söyleminde yer alan etik vurgular ve şiirsel yapı aracılığıyla işlenir. Siyasal düzlemde yapılan işkenceler ve uygulanan şiddet, çocuk sesleri ile birlikte oluşturulan şiirsel ve melodramatik söylem, dosya memuru çerçevesinde ideolojiden arındırılmış kent tasviri, toplumsal gerçeklikten uzaklaşmak için yaratılan yatıştırıcı düşsel mekân betimlemeleri, ideolojik çatışmaların sebep olduğu trajik olayların şiirsel yapıda yeniden biçimlendirilmesi, daha düzgün bir dünya isteği, sürgün kimliğinin yarattığı aidiyet eksikliği, Ağaoğlu’nun öykülerinde söylem tasarımı aracılığıyla aktarılır.

“Adi Suçlu” adlı öyküde siyasi yakınlıkları bulunan kadın karakter, arkadaşlarının uğradığı işkenceyi ve maruz kaldığı şiddeti, metnin bilinçsizliği düşüncesi dikkate alındığında, bir haklılık payı çıkarma adına ayrıntılı bir tasvirle anlatır:

“Erhan’ı Ankara’daki işlemlerden sonra İstanbul’a götürmüşler. Orda Behçet’e göstermişler. Ondan Behçet’in pantolonunu çıkarıp hayalarını burmasını istemişler. Erhan kabul etmeyince, ‘paşam, paşam’ dedikleri sivil giyimli biri, Erhan’ın ağzına emniyeti açık bir tabanca sokmuş. ‘Tetiği çektim çekiyorum’ diye tam on dakika öylece bekletmiş. Behçet’in yazdıklarını okurken, ağzımda emniyeti açık bir tabanca var sanmıştım.”⁶⁰²

Behçet’e ait olan “kanlı gömlek” imgesi ise öyküye duygusal bir melodram sağlayarak etik söylem, imgesel bir vurgu ile öne çıkarılır:

⁵⁹⁹a.g.e.

⁶⁰⁰Söylem Türleri ve Başka Yazılar, s.77

⁶⁰¹a.g.e., s.83

⁶⁰²Yüksek Gerilim, s.38

“Annesi durmadan ağlıyor (...) İyi ki bilmiyorum hastanede olduğumu. Behçet’in kanlı gömleğini bu doktorlara da göstermeye kalkardı. Onu orasından burasından kan fışkırtacak denli dövdüklerine inanmıyor ki. Başkasının kanı oğlunun gömleğine bulaştı sanıyor, inanmak istemiyor.”⁶⁰³

Öykü metninde estetik duyarlılık, ideolojik dil ile kuşatılan etik söylem üzerinden kurgulanır. Öyküde kullanılan poetik imgeler, bu söylemin manevi bir tamamlayıcısı konumundadırlar. Siyasi bir düş kırıklığının, estetik bağlamda, etik temellerini yansıtır:

“Çiçekleri burada böylece bırakacağım. Avuçlarım ter içinde. Yumruklarım kaskatı. Çiçekleri koskocaman emaye, tenkiye kabına benzer bir kabın içine sokmuşlar. O kapla çiçeklerin güzel bir uyumu var. Buna daha önce dikkat etmeliydim; çiçeklerden daha az tedirgin olurdum. Şimdi iyice farkındayım. Karşı yataktaki kadının bambaşka ülkelerde gezinişi değil beni yaralayan. Çiçeklerin yaralı oluşu...”⁶⁰⁴

Öyküdeki siyasi mutsuzlukların imgesel ifadesi, estetiğin ilk yasalarında gizlidir. Eagleton’a göre “sanat baskıcı kurallardan azade bir kişisel düş gücünün yüce özerkliği simgeler.”⁶⁰⁵ Metinde yer alan “hesaplı kitaplı” dilsel renklilik de buna yöneliktir. Öyküde siyasal kadın karakteri, kurduğu bu etik söylem ile kendisinin de ait olduğu bir gruba işaret eder. Sözcülüğünü üstlendiği, duygularının yöneldiği üst bir kolektif bilinç vardır. Kullanılan poetik dil de bu kolektif bilincin duyarlılığını, etik bir haklı-çıkarım ile yansıtır; zira “ideolojinin estetik alanı; şiir dilinin, çağdaş yaşantının çalkantılı, bölük pörçük doğasını kavrama ve kolektif bilinçdışının duyarlılığını yansıtırma yeteneğini kullanır.”⁶⁰⁶

“Sen de Sor” adlı öyküde söylem tasarımı, politik bir gerilimi ifade etmek için şiir dilinin lirik duyarlılıkları üzerinden kurgulanır. Öyküde politik bir vakanın neticesinde babası subaylar tarafından götürülen bir kızın hezeyanı ve çevrede oluşan tedirgin ruh hali, estetik imgelem ile inceltilerek işlenir. Metin, okur ile bir sağduyu sözleşmesi yapmak ister gibidir. Melodramatik bir empati beklentisi içinde şiirsel yoğunluğunu düzenler:

“Üçüncü gün akşam, oturduğum yapının avlusundan balkona dolan çocuk seslerinde bir değişiklik sezdim. Sanki uzun bir kahkaha, belinin ortasına bir

⁶⁰³a.g.e., s.34

⁶⁰⁴a.g.e., s.44

⁶⁰⁵*Eleştiri ve İdeoloji*, s.153

⁶⁰⁶a.g.e., s.169

nacak yemişte ikiye bölünüvermişti (...) Bir oyun oynamanın takma ürkekliği ile yüklü çocuklar, bir kızı öne ittiler. On iki yaşlarında bir kızdı. Dağınık saçları hop hop omuzlarını döven bu kız, subayların önünü kesip kır saçlıya: “Baba, nereye?” diyecek oldu, ama subaylar onu önlediler.”⁶⁰⁷

Öykü metni; estetik bir gerilim yaratmak için ideolojiyi, metin içine salt bir bilgi unsuru olarak dahil etmez. İdeolojik içeriği, yaşantı aracılığıyla metnin kompozisyonel yapısında işler. Bir başka ifadeyle ideolojik içeriği, yaşamsal kesitlerle metnin söylemsel diline yansıtır. Eagleton; bu bağlamda edebiyatın, ideolojiye yaşantı aracılığıyla erişmek için elimizdeki en cömert yol olduğunu savunur.⁶⁰⁸ Öykü; estetik yoğunluğunu, okurun sağduyusunu yönlendirmek için yoğunlaştırır:

“Balkonlardan birinden bir kadın, elindeki gözlüğü aşağı düşürdü. Gözlük, kızı yapıya sokup dönen erlerden birinin ayaklarının altında ezildi. (...) Ardından da tompsonlu erler, silahlarının ucunu toplayıp doluştular cemseye. Cemse de ciplerin ardından artık unufak dağılmış gülüşleri, tuz üstünde gider gibi çiğneyip gıcırdatarak uzaklaştı.”⁶⁰⁹

Öykü metni, bu anlamda, estetize ettiği ideolojik söylemin yedeğinde okuyucuyla gönül bağı kurmaya çalışır.

“Yan Kapı” adlı öyküde öykü kahramanı, içerisinde bulunduğu şehir ile dün gece yaşadığı ideolojik içerikli konser deneyimi arasında ilişki kurar. Şehrin tamamı, öykü kahramanı için, düşünsel içerikli bir şiirsel tasvire dönüşür:

“Günlerdir bahar. Demek artık kömür isisi yok. Artık kenti çepeçevre saran şu her zaman baharsız tepeler, kentin tam bu noktasında, geceleri, çok olanaklı bir tiyatrunun şaşırtıcı biçimde bezenmiş yapma gökyüzleri gibi kuşatır bizi, gözlerimizi. O durgun, pussuz; tek ışığın bile buralara dek uzanmasını engellemeyen aydınlık bozkır geceleri, sormadan edemem, bir ağızdan söylenmiş çılgın coşkuda bir şarkı mıdır- dün gecekiler-, ölümcül kuşkların zorla bastırılmış çığlığı mıdır yoksa? Yoksa bu kent bütünüyle bir elini ağzına, öteki elini yüreğine bastırmış küçük bir dosya memurundan başka bir şey değil midir?”⁶¹⁰

Öykü metni; şiirsel dolayimler aracılığıyla tüm kenti, sessiz bir dosya memuruna benzetir. Bu benzetmenin arka planında, konser aracılığıyla yüksek perdeden atılan ideolojik sloganlar yer alır. Bu anlamda kent, ideolojiden arındırılmış

⁶⁰⁷ *Yüksek Gerilim*, s.99

⁶⁰⁸ *Eleştiri ve İdeoloji*, s.115

⁶⁰⁹ *Yüksek Gerilim*, s.99

⁶¹⁰ *Sessizliğin İlk Sesi*, s.77,78

(desideologisation)⁶¹¹ bir yapıda betimlenir. Öykünün ideolojik içeriğini, bu arındırılmış yapıya itiraz oluşturur. Metin, ürettiği söylem tasarımı ile bu düşüncüyü yansıtmayı hedefler. Öykü metninin söylem tasarımı, ideolojik temanın “gönderimsel ve anlamsal eksiksizliği”⁶¹² ile bütünleşir.

“H” adlı öyküde; öykü kahramanının zihninde bir düş olarak kurduğu oda, içerisinde bulunduğu gerçeklikle karşıt bir biçimde şöyle betimlenir:

“Şimdi bu gümüşsü ormanı, bu denizin derinliklerini, bu engin sessizliği, içine bırakıldığı serinliğin; bir yanı madensel mavi, bir yanı gökkuşağı yansımalarıyla yıkanan serinliğin dört bir ucunu tanıması gerek. Her şeyden, sestten bile bir ânda kopmuş, boşluğa fırlatılmış, yumuşak yataklı, nerden aydınlatıldığını ele vermeyen, her çiğ ışıktan korunmuş bir oda bu. Sık yapraklardan süzülerek akan güneş ışınlarının mı, ay ışınlarının mı, ikisinin birden mi bir tek prizmadan, donuk ama okşayıcı mavilikteki bir prizmadan geçerek aydınlatıldığı bir oda. Köşeleri yuvarlatılmış, bir oda.”⁶¹³

Öykü kahramanının düşlediği mekân tasarımı, içerisinde yaşadığı gerçek dünya ile karşıt bir konumda tasvir edilir. Kahramanının bulunduğu oda “bütün keskin çizgilerden arıtılmış”, “her çiğ ışıktan korunmuş”, “sesten bile bir ânda kopmuş” bir mekândır. Öykü kahramanı, huzursuzluk yaratıcı gerçeklikten, düşsel ve imgesel bir mekân yaratarak uzaklaşmaya çalışır. Modern birey imgesi açısından öykü karakteri, gerçeklikle yaratıcı ve etkin bir biçimde ilişki kuramayan biridir. Dünyaya ve toplumsal düzene karşı eleştirileri onun ruhsal tekamülünü sağlayamaz. Bu nedenle, yatıştırıcı bir düşsel oda kurgular. Bu anlamda öykü kahramanı, “kişisel tarihi olmayan biridir. Anlamsız, anlaşılmasız bir şekilde ‘dünyaya atılmıştır’. Dünyayla ilişki kurarak gelişemez. Ne o dünyaya biçim verir ne de dünya ona.”⁶¹⁴ Öykü metnin söylemsel tasarımı, kusursuz bir karşıt-mekân (dünya) yaratma edimi ile gerçekleşir.

“Çok Özel Küçük Şeyler” adlı öyküde, öykü kahramanı; kendisine silah doğrultan arabayı ve içindekileri şöyle betimler:

“Tek kıpırtı yok. Esinti dalları sallamıyor. Kuşlar ötüşmüyor. Sular fısıldamıyor. Kan, damarlarda akıyor. Donuk göz mercekle, anlamadan baktığı her şeyi eşdeğerde çiziyor kendi haritasına. Tek gözünü kapamış, ötekini namlunun nişangâhına saplamış, ağzını, dişleriyle çok sağlam bir ipi

⁶¹¹ *Estetik*, s.44

⁶¹² *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*, s.82

⁶¹³ *Sessizliğin İlk Sesi*, s.124

⁶¹⁴ *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, s.25

koparıyormuşçasına aşağı, yana doğru kasmış delikanlının yüzü, namlu ağzıyla aynı boyutlarda. Çok uzakta, başka bir yerdeki göl ve ormanlar, hemen önünde duruvermiş arabayla aynı ağırlıkta. Saçları kısa kesilmiş, buğday tenli delikanlı; bir kunduz avcısı. Kunduz avcısı kunduzla aynı noktada. İkinci ‘çıt’ sesi, olup bitince ise; ayak altındaki o tek, incecik kuru dal artık yok; orman yok. Müzik de. Çok geniş bir boşluk. Kendini duyuran o büyük sessizlik.”⁶¹⁵

Öyküde, öykü kahramanı kendisine silah doğrultan kişiyi, kunduz avcısı olarak betimler ve toplumsal gerilimin ve ideolojik çatışmaların olduğu bir dönemde, kendisine karşı gerçekleştiren suikast eylemini, adeta bir tabiat parkı içerisinde yeniden kurgular. Yaşadığı trajik olayın sarsıntısını, metin içerisinde yarattığı bir yatışma alanı ile atlatmaya çalışır. Öyküde bu anlamda geçmiş, kurgu içerisinde bir kurgu yaratılarak yumuşatılır. Anlatı ile geçmiş arasında kurulan ilişkinin bir amacı da kurmaca bir sakinlik merkezi yaratmaktır. Böylelikle, geçmiş zaman; bir yatışma (yumuşama) davranışına doğru dönüştürülür. ⁶¹⁶Bu anlamda öykü karakteri, kendi gerçek çevresi içerisinde yaşananları askıya alır. “Böyle bir yumuşama davranışı, daha temel olarak, geçmişe olup bitmiş olarak inanmayı da askıya alıp onu kurmaca düzeyine aktarır.”⁶¹⁷ Öykü metninin söylemsel tasarımı, şiirsel/düşsel bir yumuşama alanı yaratmaya yöneliktir.

“Savun Sevdam Sen Savun” adlı öyküde öykü kahramanı evli kadın, akasyaların altındaki duvara gelen genç çifti şöyle yansıtır:

“Üç beş yıllık kocam, eprimiş sevdamıza bakar, kırık dökük gülümserdi. Yenilenmeye ant içerdim. Onlar sokaktan geçtikçe, nerdeyse onarıldığımızı duyardım. Kocam da ben de, içimize çöken dumanı dağıtmaya çalışır, istemimiz dışında incinmiş bir sevdanın gerilemesini önlemeye çabalarlık. Ağzımızın acısını çalkalayarak yeni diriliklere heveslenirdik. (...) Annem, kumrularının aynı zamanda birer melek olduklarına yemin ediyordu. Ona kalırsa ikisi de bu kentten, bu ülkeden, bu yeryüzünden değildi. Eli yüzü düzgün bir dünyadan gelmişlerdi.”⁶¹⁸

Öykü metninde evli kadın, hem duygusal anlamda yaşadığı bir yoksulluğu hem de toplumsal anlamda yürürlükte olan şiddet ve nefreti, akasyaların altındaki duvara gelen çift üzerine kurduğu düşünceler ile telafi etmeye çalışır. Evli kadının yaşadığı dünya, “eli yüzü düzgün bir dünya” değildir. Metnin söylemsel tasarımı, varolan

⁶¹⁵Hadi Gidelim, s.43,44

⁶¹⁶Zaman ve Anlatı 3, s.129

⁶¹⁷a.g.e., s.139

⁶¹⁸Sessizliğin İlk Sesi, s.68,69

düzenin inkârı ve genç çift üzerinden yansıtılan düzgün dünyanın kurgulanması süreci oluşturur. Metnin ideolojik birimini, yaşanan somut bir gerçeklik olarak toplumsal düzenin reddedilmesi oluşturur. Bu açıdan metnin söylem tasarımı, bir toplumsal düzen tasavvurunu imler.

“Öteki” adlı öyküde öykü kahramanı, aynı zamanda metnin anlatı sesi, müzede bir kadınla karşılaşır. Kadın ile aralarında, resim sanatı ve heykel üzerine “sonuncu boyut” bağlamında bir tartışma geçer. Öykü kahramanı, kadını daha fazla tanımak ister; fakat, kadın bir süre sonra ondan ayrılır. Öykü metninin söylem tasarımı, kahramanının kadına yönelik hisleri ve ortak kimlikleri oluşturur:

“Ansızın bu uğultuyu bir heykel olarak algılıyorum. Biz dışındayız; uğultu heykeline bakıyoruz, bir ses alışımının çevresinde dolanıyoruz. Öğle güneşinden bir demet ışın, karşımdakinin saçlarına, yüzünün yarısına vurmakta. Kıyıları buğulu incecik aylaıyla çevrelenmiş yarım yüz. Başını çeviriyor, buğulu ayla siliniyor.

(...) ‘Bütün sürgünler bilirler birbirlerini, bilmezlenirler. İpuçlarını çekmek tehlikelidir; insan dayanamayabilir...’

(...) Kırık dökük, içteki çılgınlığın çevirisi: Yarım tebessüm. Kendimi yıllardır ilk defa, iyi kötü bir yere yerleşmiş gibi hissediyorum. Ressamın herbirimize öteki için sunduğu boyutun bize sağladığı bir ülke bu.”⁶¹⁹

Öyküde “sürgün” kimliğinin yol açtığı aidiyet eksikliği ve kurulan gönül yakınlığı şiirsel bir yoğunluk ile aktarılır. Öykünün söylem tasarımı, “sürgün” kimliğinin yarattığı ideolojik çağrışım ile birlikte oluşturulur. Bu açıdan metin, şiirsel yapılanma aracılığıyla okura “şematik bir görme tarzı”⁶²⁰ sunar. Bu şematizmin içerisinde, ideoloji; öykü metnine, “sürgün” sözcüğünün tasarlanan algısal sunumu çerçevesinde kavramsal bir lif ile bağlanmış olur.

3.2.3 YAZAR İMGESİ

Edebi metin, temel anlamda, yaratıcı bir yazarın ürünüdür; çünkü “yazar hikâyesini gösterilecek bir konu, kendi kendini anlatacak şekilde sergilenen bir konu olarak düşünmeden kurmaca sanatı başlamaz.”⁶²¹ Yazar, tamamlanmış bir bütün

⁶¹⁹Hayatı Savunma Biçimleri, s.10,11

⁶²⁰Paul Ricoeur, Zaman ve Anlatı 4, Yapı Kredi yayınları, İstanbul 2016, s.283

⁶²¹Kurmacanın Retoriği, s.20

olarak metin ile mesafesinin derecesini, kurguladığı hikâye üzerinden ayarlar. Yapıt sergilendiği andan itibaren yazar imgesi, metne katılım mesafesi açısından ortaya çıkar. Bu anlamda metin içerisinde “yazarın sesi asla gerçekten kesilmez.”⁶²² Yazar, metnin yapıtaşlarında ve tematik manevralarda kendisini hissettir: “Her ne kadar yazar belirli bir ölçüde kendi kılık değiştirmelerini seçebilse de bütünüyle ortadan kaybolmayı asla seçemez.”⁶²³ Wayne C. Booth; yazar imgesini “zımnî yazar” kavramı ile açıklar. Bu anlamda zımnî yazar, gerçek bir kişilik olarak yazarın ikinci benliğini oluşturur. Edebi metnin “resmi yazıcısı” konumundadır.⁶²⁴ Bu açıdan zımnî yazar, “neyi okuyacağımızı bilinçli ya da bilinçsizce seçer; onu gerçek insanın ideal, edebi, yaratılmış versiyonu olarak görürüz; kendi seçimlerinin toplamıdır.”⁶²⁵ Zımnî yazar, anlatıcıdan farklı olarak adlandırılan bir kavramdır. Eserin beni olarak düşünülen anlatıcı ile yazar imgesi eşanlamı değildir.⁶²⁶ Yazar imgesi “anlatının düzenlenişini yöneten dünya görüşü” sunar.⁶²⁷ Metnin anlatı sesi ise bu dünya görüşünü gerçekleştirmede bir araç niteliğindedir. Bu anlamda “her zaman ima edilen bir yazar vardır: Metin, biri tarafından anlatılır; her zaman seçik bir anlatıcı yoktur, ama öyle olduğu durumda, anlatıcı, daima tûmbiliciliğe (omniscience) kadar varmaksızın başkasının içeriden bilgisine erişmeye muktedir olan ima edilen yazarın yatırım yaptığı retorik güçlere, yazar ile okur arasındaki örtük antlaşma gereği bağlıdır.”⁶²⁸ Yazar imgesi, ideoloji ile ilişkisini metnin yaratım sürecinde beliren seçme ve ayıklama ilişkisi içinde ortaya koyar. Okura, hangi metinsel sahnelerde dikkatini yoğunlaştırması gerekliliğini telkin eder.

Yazar imgesi, Adalet Ağaoğlu’nun öykülerinde sahne seçimini ve anlatı düzenini yönlendiren bir yapıda ortaya çıkar ve öykü metinlerinin ideolojik yoğunluklarını okur açısından yaratıcı bir figür aracılığıyla belirgin kılar. Öykü metinlerinin kurmaca yapılarını hatırlatan uyarı niteliğinde parçalar eklenir. Anlatıcı kimliği, güvenilirlik açısından kurgu içerisinde sorgulanır. Öykü sonunda, olayların uydurma olduğu okura açık edilir. Yazar imgesi aracılığıyla, olay örgüsü içinde

⁶²²a.g.e., s.69

⁶²³*Zaman ve Anlatı 4*, s.270

⁶²⁴*Kurmacanın Retoriği*, s.81

⁶²⁵a.g.e., s.85

⁶²⁶a.g.e., s.83

⁶²⁷*Zaman ve Anlatı 3*, s.175

⁶²⁸*Zaman ve Anlatı 2*, s.273

geleceğe yönelik ipuçları verilir. Üst bir konumda yer alan yazar imgesi, anlatıcının tercihlerini ve üslubunu sorgular. Retorik ve didaktik ifadeler yazar imgesi ile metnin yapısına işlenir ve kurgu ürünü olduğunu açık eden zaman kipleri öykü içerisinde yer alır.

“Sen Ey Kutsal Işık” adlı öyküde anlatıcı, mum dağıtıcısının ölümü ile sonuçlanan hikâye kesitinin sonunda şunları söyler:

“BU MASAL ÇOK YENİ UYDURULMUŞ BİR MASAL OLDUĞU İÇİN PEK ÇOK KİMSE BİLMİYOR. MASALI YENİ DUYANLAR DA ONU BAŞKALARINA ANLATMAYA KALKTIKLARINDA ELLERİNE YÜZLERİNE BULAŞTIRIYORLAR. BİRÇOK YERİNİ ATLIYOR, BİRÇOK YERİNE DE YENİ BÖLÜMLER UYDURUYORLAR. BİR KEZ UYDURMAYA BAŞLAYINCA İSE -şimdi olduğu gibi- UYDURDUKÇA UYDURUYORLAR.”⁶²⁹

Anlatıcı, Büyük Kumandan hikâye kesitinin sonunda da aynı bağlamda şöyle açıklamalar yapar:

“BU DESTAN DA ÇOK YENİ BİR DESTAN OLDUĞU İÇİN PEK ÇOK KİMSE BİLMİYOR. İLK DUYAN KİMSE, BAŞKALARINA ANLATIRKEN BİRÇOK YANLIŞLAR YAPIYOR, UNUTTUĞU YERLERİNİ UYDURUYOR. AĞIZDAN AĞIZA ARTIK BİR KEZ UYDURULMAYA BAŞLAYINCA DA UYDURULDUKÇA UYDURULUYOR.”⁶³⁰

Hikâye kesitlerinin sonunda yer alan parçalar, yazar imgesi tarafından hikâyelerin kurmaca yapısına ilişkin konulan bir uyarı niteliği taşır. Böylelikle, okura hikâyelerin kurmaca yapısı hatırlatılır. Öykü metninde yazar imgesi ile uyumlu bir biçimde yansıtılan anlatıcı, özbilinçli bir anlatıcıdır.⁶³¹ Çünkü, hikâye anlatma sanatı olarak yazma eyleminin kurmaca/uydurma yapısını, metin içerisinde tartışır. Yazar imgesi veya özbilinçli anlatıcı, uydurma yapıdan bir olayörgüsü ve biçim ortaya çıkardığı imasında bulunur. Bu yönü ile öykü metninin, diğer parçalarında yer alan vurguları yönlendirdiğini kabul etmiş olur; zira olayörgüsü bir devinimdir, roller eylem sırasında tutulmuş görev yerleridir. Tutulabilecek bütün görev yerlerini bir

⁶²⁹ *Sessizliğin İlk Sesi*, s.22

⁶³⁰ *a.g.e.*, s.38

⁶³¹ *Kurmacanın Retoriği*, s.167

denge içinde belirlemek ve biçimlendirmek⁶³² bir yazar imgesinin; dünya görüşü ve bakış açısı ile oluşmuş tercih ve iradesine işaret eder.

“Eskiden, Bir Sabah...” adlı öykü, Gramsci’den alıntılan bir epigrafla başlar: “Gerçek her zaman devrimcidir.”⁶³³ Öykü metninde metnin anlatı sesi olarak yer alan öykü kahramanı, anlatının yönü ve içeriği ile ilgili şunları söyler:

“Ne yani? Öykünün sonu böyle anlatılamaz mıydı? Sizler bu olayın nasıl geçtiğini bilmiyordunuz ya? İstediğim gibi evirir çevirirdim. Yukarıda anlattığımdan başka türlü de aktarabilirdim olayın sonunu. Öyle anlatırdım ki, delikanlının önündeki bilincime de aklıma da hayran kalırdınız. Çoğu öykülerde böyle değil mi? Kahramanlar, bir olayın, bir anın, bir durumun kahramanları ne yapıp etseler, nerde sıkışığa düşseler, anlatan adına kesin olan şu: Kendisi hep süttan çıkmış ak kaşık, Anlatana dokunmayınız!”⁶³⁴

Öykü metninde yazar imgesi, “dramatize edilmiş bir anlatıcı” üzerinden kurulur. Bu anlamda yazar imgesi hem ikinci bir benlik sunar hem de eylemde bulunduğu için anlatıcı-fail⁶³⁵ konumunda yer alır. Yazar imgesi, anlatıcıların güvenilirliklerini ve sorgulanamaz haklılıklarını eleştirir; ama aynı zamanda kendisi de kurgusal zeminde yer aldığı için anlatıcı kimliğini paylaşır. Bu açıdan öykünün sınırları, anlatıcı ve zımnî yazar arasındadır: “Anlatı aracılığıyla ortaya çıkabilecek olmak; bir rolün, öykülemenin herhangi bir anında belirmesinin ya da bastırılmasının her zaman anlatıcının isteğine bırakılıyor olmasıdır; anlatıcı da bu konuda susmayı ya da konuşmayı yeğler.”⁶³⁶ Öykü metni; yazar imgesi aracılığıyla, anlatıcının manipölasyonlarına vurguda bulunur; zira anlatıcı, bir olayı istediği gibi evirip çevirebilir. Michel Charles, bu konuyu şöyle açıklar: “Metinden yaptığımız ve yapabileceğimiz okumayı, açıkça ya da örtük olarak bir metnin nasıl sunduğunu, hatta kuramsallaştırdığını incelemek söz konusudur; bizi nasıl serbest bırakır ya da bizi nasıl mecbur eder.”⁶³⁷ Öykü metnin temelinde anlatıcının, farklı niyetlerle değer yargılarına ilişkin bir yer değiştirmede bulunacağı açıkça ifade edilir. Bu anlamda metin, kendi içerisinden ideoloji ile kurduğu ilişkiye dair bir ipucu verir.

⁶³²Zaman ve Anlatı 3, s.87

⁶³³Sessizliğin İlk Sesi, s.67

⁶³⁴a.g.e., s.73

⁶³⁵Kurmacanın Retoriği, 166

⁶³⁶Zaman ve Anlatı 3, s.86

⁶³⁷Zaman ve Anlatı 4, s.276

“Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yolları” adlı öyküde metnin anlatı sesi olan öykü kahramanı, Osman Hasat ile aralarında geçen diyalog ve muhabbetin, dikkatin ve uyanıklığın sağlanması için uydurulmuş bir hikâye olduğunu söyler:

“Üstadım Gorki, şimdi bana, bu yazar hangi yazar, diye sorabilirsiniz. Böyle, ülkede hiçbir benzeri olmayan bir yol arkadaşını neden anlattığımı sorabilirsiniz. Özür dileyerek açıklamak isterim: Doğrusu, böyle bir yazarı ben de tanımış değilim. Onunla hiçbir yolculuğa çıkmadım. Ama, uzun, çok dönemeçli bir yolda yapayalnız gitmek zorundayım. Bu yolu sis ortasında, kimi zaman da tek başına geçmenin ne olduğunu bilirim. Gözün sürekli ilerde, önünde olsun diye ya türkü söyleyeceksin ya kendi kendine bir hikâye uyduracaksın.”⁶³⁸

Öykü metninde öykü kahramanı, dramatize edilmiş bir anlatıcıdır; çünkü kendisinden “ben” iyelik kipi olarak bahseden her anlatıcı dramatize edilmiştir.⁶³⁹ Anlatıcı, öykü metninin sonunda anlattığı hikâyenin uydurma olduğunu söyler ve güvenilirliği okur nezdinde askıya alınır. Güvenilir anlatıcıdan kasıt, metnin “normlarıyla uyumlu konuşan veya davranan” bir anlatıcıdır.⁶⁴⁰ Öykü metninin başlangıç normları; öykünün sonunda tekzip edilir. Bu tekzip sürecinde, yazar imgesi anlatıya dahil olur ve uydurulmuş hikâyenin eleştirel arka planını devralır. “Sahnenin gerisinde duran ve sahne yönetmeni, kuklacı veya sessizce tırnaklarını törpüleyen kayıtsız bir Tanrı olarak sunulan yazarın zımnî bir resmi” her zaman mevcuttur.⁶⁴¹

“Çınlama” adlı öyküde kamu hizmetinden emekli Seyfi Bey, emekli ikramiyesi ile yeni tamamlanmış bir binada, minik bir apartman katı edinir. Apartman dairesinin arkasında, seksen-doksan metrekaarelik bir avlu bulunmaktadır; fakat avlu, molozlar ve kullanılmayan inşaat malzemeleri ile doludur. Seyfi Bey, bu avluyu temizler ve bir bahçeye dönüştürür. Yeni taşınan komşuları, düşüncesiz bir biçimde bahçeyi, yeniden moloz deposuna dönüştürürler. Komşu çocukları ise avluda tehlikeli oyunlar oynarlar. Seyfi Bey, çocuklar ile ilgili aileleri uyarsa da dikkate alınmaz. Çocuklardan birinin tehlikeli bir biçimde hareket ettiğini görür; fakat müdahale etmez ve çocuk ölür. Öykü

⁶³⁸Hadi Gidelim, s.99

⁶³⁹Kurmacanın Retoriği, s.163

⁶⁴⁰Zaman ve Anlatı 4, s.272

⁶⁴¹Kurmacanın Retoriği, s.163

metninde yazar imgesi, anlatıcının olay örgüsü ile ilgili ipuçları vermesi üzerinden kurulur:

“Bu noktadan başlayarak Seyfi Bey ve onu çevreleyen hayatın seyri, çeşitli biçimlerde aktarılabilir. Ama eğer kanıtsız bir ilk cinayete doğru yolalınacaksa, ilk adımda açık seçik görülen şeylerin izinde, açık seçik görünmeyen birçok şeyin de kapısını çalmak gerekecektir.

(...)

Bunu önden belirtmek iyi kaçmadı, olacak olanların yaldızı döküldü, fakat, çaresiz; taşınmaların gürültü patırtısı arasında kaç çiçek kırılıp soldu, kaç hayal kutusu açılıp saçıldı, dahası kaç çanak çömlek merdivenlerde aşağı yuvarlandı, kaç bakır, çinko, alüminyum tencere tava üstüne gelme kaç takım yapışır yapışmaz cinsinden gazete kupon ganimeti kendini açık etti.”⁶⁴²

Öykü metninde yazar imgesi, metnin anlatı sesi olarak öykünün kompozisyonel diziminde söz sahibi olan merci konumunda ortaya çıkar. Bu anlamda yazar imgesi veya anlatı sesi, olacak olanların yaldızını ayarlar; zira her ikisi de yazar imgesi ve anlatıcı, “gerçek yazarın kendisine bahsettiği farklı resmi versiyonlardır.”⁶⁴³ Metnin anlatı sesi, Seyfi Bey’in ruhsal durumuna ilişkin içerden bilgiler sunar. Bu anlamda öykü metnini, “imtiyazlı”⁶⁴⁴ bir pozisyondan aktarır. Seyfi Bey’in kanıtsız ilk cinayeti, onun ruhsal derinliklerinden bulup çıkarılır. Henry James; yazarlık eğilimini, öykü metninin yazar imgesi ile uyumlu bir biçimde şöyle aktarır: “Korkarım konu yine, yazarın kişisel karaktere ve zihnin ‘doğasına’, hemen her zihnin ‘doğasına karşı’ bastırılamaz ve doymaz, füzuli ve ahlakdışı ilgisine geliyor.”⁶⁴⁵ Yazar imgesi aracılığıyla, Seyfi Bey’in temsil ettiği kötücül kimliğe ulaşılır.

“Şehrin Gözyaşları” adlı öyküde Ufuk adlı öykü karakteri, mimarlık bürosunda çalışan sevgilisi Deniz ile buluşur. Ufuk, bir toplumbilimci ve “Hayatı Savunma Biçimleri” üzerine bir tez hazırlamaktadır. Deniz’i, araştırması için örnek olabilecek ilginç bir hadiseyi göstermek için farklı bir lokantaya götürür. Bu lokantada, ana-oğul olduğu düşünülen bir çift, her akşam aynı saatte lokantaya gelir; aynı masaya oturur, aynı yemekleri ısmarlar. Sahip oldukları araba ve giyim kuşamları, genel görünüm ve eğilimlerin dışındadır. Ufuk ve Deniz, hayatı savunma biçimleri üzerinden “ana-oğul”

⁶⁴²Hayatı Savunma Biçimleri, s.36, 37

⁶⁴³Zaman ve Anlatı 4, s.269

⁶⁴⁴Kurmacanın Retoriği, s.173

⁶⁴⁵a.g.e., s.53

hakkında fikir yürütmeye çalışır. Öykü metninin başında Paul Celan’a ait bir şiir, epigraf olarak yer alır:

“Zamanın gözü budur

O şaşı bakar

Altından yedi renkli kaşın”⁶⁴⁶

Öykü metninde yazar imgesi, anlatıcıdan ayrı olarak metinsel bir görünüm kazanmıştır:

“Anlatıcının kulağına değdiğine göre Deniz’in sevgili Ufuk’u bir toplumbilimci, bir insanbilimci; bakalım o bilebilecek midir? Ne de olsa yeni araştırması, Hayatı Savunma Biçimleri üstüne imiş... Anlatıcımızın kulağı, şehri de insanların da savunuya başlamış akşam esintisine ayarlı. Esinti ya, o da pek oynak. Bir bakmışsın sakın, yumuşak, bir bakılmış tedirgin ve yaramaz...

(...)

Bu arada Ufuk, ‘hem bak, bu çift üstüne senin çözümlemene, yorumlama biçimine benzer çeşit çeşit düşünce gelişebilir,’ deyince, sevgilisiyle öpüşürken bile onun hep aynı araştırmada yüzüp durduğu akla gelebilirse, hayatı savunmalar torbası çift çarşısı gibi karmakarışık bir hal alabilir. Anlatıcı böyle bir tehlike mi sezdi nedir, torbanın ağzını bağlamakta...

(...)

Deniz, bulduğunu unutuvmekten korkarcasına, ‘Şehrin gözyaşları... Şehrin gözyaşları...’ diye fısıldamaktadır yine. ‘O güzel görünüm, varsalar şu ‘ana-oğul’, hepsi... Oymalı kapı, burdan elele geçişimiz, hepsi... Karga bulutları, yapı projeleri, Elmas Hanım’lar, Jacqueline’ler, hepsi...” (Biri, kulağı esintilerdeki anlatıcıya, “gerilimin yağını fazla da yakmamak...” deyiverse mi acaba?).

Öyle ya, kulağa ve ruha değenlerle fazla yüzgöz olunmamalıdır.”⁶⁴⁷

Öykü metninde toplumsal ilişkilerin çatışmalı ve karmaşık yapısı, “ana-oğul” ile birlikte çözülür. “Ana-oğul” ile birlikte öykü metni, farklı bir zamana açılır. Öykü karakterleri için bu yeni zamansal panorama, metnin “yatışma (yumuşama)” merkezini oluşturur. Zira hem Deniz hem de Ufuk, farklı gerginliklere maruz kalmıştır ve “ana-oğul” panoraması, onlar için nostaljik bir “etik kod”⁶⁴⁸ görünümündedir. Öykü metninde yazar imgesi, anlatıcıya karşı üst bir metinsel pozisyonda yer alır ve onun

⁶⁴⁶ *Hayatı Savunma Biçimleri*, s.65

⁶⁴⁷ *a.g.e.*, s.66,73,77

⁶⁴⁸ *Siyasal Bilinçdışı*, s.54

tercihlerini ve kurgusal tekniklerini değerlendirir. Bu anlamda zımnî yazarın (yazar imgesinin) metinsel mesafesi ile anlatıcının metinsel mesafesi, birbirlerinden farklıdır.⁶⁴⁹ Yazar imgesi; anlatıcının, üslup ve karakterlere atfettiği duygusal durumlar konusunda ihtiyatlı bir tavır içinde olması gerektiğini düşünür. Öykü metninde bu açıdan zımnî yazar, “yanılabilir ya da güvenilmez anlatıcı ile okuru beraberinde götürerek anlatıcıyı yargılar.”⁶⁵⁰ Öykü metninde zaman dışı sembollerle (ak eldivenli, siyah takımlı şoför, siyah Mercury araba) aktarılan “ana-oğul”un, “güzel zaman çizgilerini”⁶⁵¹ taşıdıkları vurgulanır. Bu anlamda metin, yazar imgesinin yönlendirmeleri ve uyarılarıyla ideolojik içeriğini, yaşanan ve hissedilen zamanın dışında yaşayan “ana-oğul” çifti üzerinden sunar.

“Kökten Değişim” adlı öyküde, Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılışı ile birlikte kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nde yaşanan alfabe değişikliğinin, bireysel ve sosyal hayata etkileri konu edilir. Yazarların “Öz Türkçe” ile olan ilişkisi ve Mustafa adında bir kimsenin, Latin harfleriyle imza atamaması, metnin esas içeriğini oluşturur. Öykü metninde yazar imgesi, kurgu ürünü olduğunu hatırlatan bir haber kipi ile (“imiş diyelim”) kurulur:

“Söz konusu babanın adı Mustafa imiş diyelim. Soyadı çıkmadığı zamanlarda imzasını hep eski Türkçe Mustaf diye atmakta. Bütün resmi yazıların, kontratların altında falan Mustaf var. F harfinin ortasındaki çizgi özellikle çekilmiştir. (...) Mustafa Bey imzasını bir türlü Latin harfleriyle atamaz.

(...)

Kökten değişim her zaman tehlikelidir. Üstelik belalıdır. Çünkü doğru ile yanlış, iyi ile kötü yanyana, hatta içiçedir. Eski bilinenlerin yerine, eski alışkanlıkların yerine yenileri oturana kadar bir kargaşa yaşanır toplumlarda (...). Doğrular ve alışkanlıklar. Kökten değişimin tuzakları. Çabuk değişimler, zorla yaptırımlar, yazık ki eskisinden daha iyiyi getiremiyor.”⁶⁵²

Öykü metninde yazar imgesi, metnin başlangıcından itibaren kurgulanan bilgilendirici/didaktik retorik üslubu üzerinden yansıtılır. Öykü metni, didaktik formunu temellendirmek için “Mustafa” adında bir karakter yarattığı izlenimini uyandırır. Bu açıdan okurun dikkatini, sosyal değişimlere ilişkin üst konumdan

⁶⁴⁹ *Kurmacanın Retoriği*, s.168

⁶⁵⁰ *a.g.e.*, s.170

⁶⁵¹ *Hayatı Savunma Biçimleri*, s.70

⁶⁵² *Düşme Korkusu*, s.37,40,41

sunduğu değer yargılarına y nlendirir. İmza g             Mustafa ise yazar imgesinin fikirsel tezinin, “hissedilmi   yaşam miktarını”⁶⁵³ olu  turur. Bir ba  ka ifade ile Mustafa; yazar imgesinin fikirsel tezini, ya  antı aracılığıyla destekleyen bir i  eriğe d  n    r.   yk  metninde yer alan “k  kten deği  im” ile ilgili doğrudan ve aracısız y nlendirici bilgi i  erikleri, yazar imgesinin “aleni ve fark edilebilir s  ylemi olarak”⁶⁵⁴ retorik   slubunu olu  turur.   yk  metnin ideolojik i  eriği, dolaysız olarak ifade edilen bu retorik yapıda kendini g  sterir.



⁶⁵³ *Kurmacanın Retoriği*, s.55

⁶⁵⁴ *a.g.e.*, s.425

3.3. TEKNİK

Teknik, öykü metnlerinin estetik formlar sayesinde ideolojik içeriklere kazandırdığı derinliği ve biçimsel özellikleri niteler. Öykü metinleri; vakalara ilişkin tarihsel ve kültürel perspektif, karakterlerin sahip oldukları bilinç durumları, metinsel parçalarda duyumsanan değerlendirici ton ve simgesel içerik ile teknik bir düzeyde işlenir. Bu anlamda öykü metinlerini, “perspektif/bilinç merkezleri, simgesel dolayım, dışavurumsal tonlama” kavramları çerçevesinde incelemek mümkündür.

3.3.1. PERSPEKTİF/ BİLİNÇ MERKEZLERİ

Perspektif, edebi metin içerisinde yer alan derinlik ve genişlik duygusudur. Yazar; anlatı düzenini, ayrıntı dizini ve seçim ilkesi ile birlikte yönlendirir. Lukacs’a göre perspektif, “sanat eserinin yönünü ve özünü belirler; anlatımın değişik düşünce dizilerini sıraya koyar; sanatçının önemliyle önemsiz, can alıcı ve geçici öğeler arasında bir seçim yapmasını sağlar.”⁶⁵⁵ Bu bağlamda perspektif, ideoloji ile birlikte teknik düzeyde metinsel bir doku meydana getirir. Metin ile ideoloji arasında kapsam ve uzam bakımından estetik bir biçim yaratır. Lukacs’a göre perspektif; yazarın, nesnel gerçeklik ile ilişkisini belirleyen metinsel bir göstergedir; zira perspektif, tarihsel süreç içerisinde yer alan başlıca yönelimleri, nesnel bir bakış açısı ile yansıtır. Edebi metin ise öznel olarak bu yönelimlerin “varoluş ve hareket tarzlarını kavrama yeteneği”⁶⁵⁶ sunar; çünkü yazar, her zaman “kendinden daha büyük bir toplumsal ve tarihsel bütünün parçasıdır.”⁶⁵⁷

Perspektif olgusu, gerçekçi üslup ile eşdeğer bir yapıda ortaya çıkar. Lukacs’a göre gerçekçilik, edebi üsluplar arasında yapılan bir seçim değildir. Ona göre, bütün üsluplar ya gerçekçilikten çıkarlar ya da önemli bir şekilde gerçekçiliğe bağlıdır. Dünyayı nihilist bir alegori düzeyinde kavrayan özerk sanat biçimi haricinde, ancak gerçekçi yazar; modern yaşantıyı daha geniş bir çerçeveye yerleştirir ve ona, daha büyük ve nesnel bir bütün içinde gereken değeri verir.⁶⁵⁸ Kompozisyonel düzen içerisinde perspektif, böyle bir estetik dolayım imkânı sağlar; çünkü gerçekliği; tamamen öznenin düşüncelerine bağlayan bir görüş, “insanların birer nesneye

⁶⁵⁵ *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, s.38

⁶⁵⁶ *a.g.e.*, s.62

⁶⁵⁷ *a.g.e.*, s.61

⁶⁵⁸ *a.g.e.*, s.58

indirgendiği sömürgeci kapitalizm dünyasının yarattığı korkuyu”⁶⁵⁹ anlatmakta yetersiz kalır.

Perspektif, edebi metne tarihsel bir zaman dizimini izleme olanağı verir. Toplumsal gerçeklik içerisinde yer alan çatışma ve ilişkilere, sosyal bir mercekle bütüncül bir boyutta bakılmasını sağlar. Bu yönüyle perspektif olgusunun, ideolojik içerikle olan ilişkisi estetik bir yapı içerisinde ortaya çıkar. Lukacs’a göre ideolojik içerik, bir yazının üslubunun temelinde yer alan oluşturu ilkedir. Bir başka ifade ile edebi metnin oluşturu ilkesi, ideoloji ya da dünya görüşü (weltanschauung)’dür.⁶⁶⁰ Perspektif olgusunun ideolojik yönünü ve estetik derinliğini ise tercih ve ayrıntı seçimi belirler.

Bilinç merkezleri, edebi metnin görü noktalarıdır. Metinsel perspektif, bilinç merkezleri aracılığıyla genişler ve okurkitle, içeriğe ilişkin hâkim noktalar elde eder. Bir edebi metnin bilinç merkezi, karakterlerin zihinsel kurgusu olabildiği gibi, metnin içerisindeki bağlantıları ve ilişkileri yansıtan, ortaya çıkaran bir unsur da- “berrak (lucid) bir yansıtıcı”⁶⁶¹- olabilir. Karakterlerin zihin kurgusu olarak tercih edilen bilinç merkezleri, doğal ve metin ile bütünleşmiş bir biçimde kullanılmalıdır: “Hayat sürecine en çok benzeyen süreç, olayların insanlık haliyle bağlantısı olmayan tanrı benzeri bir zihin değil, inandırıcı bir insan zihni aracılığıyla gözlemlenmesidir. (...) gözlemci olarak kullanılan zihin ‘mümkün aynaların en iyi yansıtıcı’ olmalıdır.”⁶⁶² Bu anlamda bilinç merkezleri aracılığıyla sunulan söylem ve üslup yapısı, perspektifin de gönderimsel içeriğini belirler: “Yazarın getirdiği sözcükler, okurun sessizce ya da gürültüyle görmezlikten gelemeyeceği, oldukça şaşırtıcı bir maddi kanıtlar kümesi oluşturur.”⁶⁶³

Adalet Ağaoğlu, perspektif/bilinç merkezleri ile öykü metinlerinin ideolojik içeriğini, estetik tekniklerle biçimlendirir ve kurgusal bir panorama yaratır. Tüfek ve gökten taş yağdıran el metaforları, yörükler özelinde kırsal hayatta yaşanan değişimler, üç ayrı evde yaşayan insanların uğraş alanlarında meydana gelen farklılıklar, evlilik

⁶⁵⁹a.g.e., s.59

⁶⁶⁰a.g.e., s.23

⁶⁶¹*Kurmacanın Retoriği*, s.55

⁶⁶²a.g.e.

⁶⁶³*Yorum ve Aşırı Yorum* s.32

olgusu, öykü karakterlerinin yansıtıcı bilinç merkezleri, Ağaoğlu'nun öykülerinde perspektif/bilinç merkezleri aracılığıyla teknik bir düzeyde yansıtılır.

“Sen de Sor” adlı öyküde metinsel perspektif, iktidarı ve kent hayatını niteleyen bir metafor yaratılarak alegorik düzeyde kurgulanır. Öykü metninde tüfek ve gökten taş yağdıran el imgesi, perspektif olgusunu niteler. Öykü metninin atmosferini, tüfek ve gökten taş yağdıran el imgesinin yarattığı korku ve hezeyan oluşturur:

“O zamanlar kentin tepesinde sanki kocaman; bütün evlere, caddelere, sokaklara, parklara aynı anda nişan alabilen bir tüfek asılıydı. Ya da şöyle anlatayım sana: Bir el, gökten durmadan dağ gibi taşlar yağdırıyordu insanların üstüne. Taşlar rastlayana rastlıyor, rastlamayan, koca bir taşın tepesine düşebileceği anı bekliyordu.”⁶⁶⁴

Öykü metninde yer alan perspektif duygusu, Foucault'nun gözetim toplumu ve iktidar kavramına yüklediği düşüncelerle açıklanabilir. Foucault'nun ideoloji kuramına göre iktidar, her zaman ve her yerde olan ve en küçük insan davranışlarını dahi disiplinize eden “Kadiri Mutlak bir Tanrıyı” simgeler. Bu düşünce, Foucault'da “panopticon” terimi ile ifade edilir. Panopticon, “toplumsal bünyenin tümünü bir algılama alanı haline dönüştüren çehresi olmayan bir bakış, her yere yerleştirilmiş binlerce göz ve hiyerarşik hale getirilmiş bir şebeke” ağıdır.⁶⁶⁵ Gözetim veya disiplin ise Foucault'ya göre “toplumsal gövdedeki en ufak unsurlara varıncaya kadar denetleyebilmemizi sağlayan, bizzat toplumsal atomlara, yani bireylere ulaşmamızı sağlayan bir iktidar mekanizması”dır.⁶⁶⁶ Öykü metninde tüfek ve gökten taş yağdıran el metaforu, Foucault'nun düşünceleri çerçevesinde bir denetim ve ceza mekanizmasını simgeler:

“Kimileri girebildikleri en ücra deliklere giriyorlardı. Sanki o deliklerin de bir tepesi yokmuş, o tepeden aynı irilikte bir taş yağmıyormuş gibi (...) Öyle günler oldu ki, inanmazsın, kafasına taş yiyen kurtulmuş bile sayılırdı. Taş yemeyi beklemekten, hep bu namlu ucunun boy hedefi olarak dolaşmaktan iyiydi artık vurulmak ya da kafana taş yiyip boylu boyuna serilmek.”⁶⁶⁷

Estetik ve ideoloji arasındaki ilişkinin metinsel araçlarını açıklamak için “metinsel imleme” kavramına değinmek gereklidir. Metinsel imleme, edebi metinde

⁶⁶⁴ *Yüksek Gerilim*, s.95

⁶⁶⁵ Michel Foucault, *Hapishanenin Doğuşu*, İmge Yayınları, İstanbul 2000, s.314

⁶⁶⁶ Michel Foucault, *Özne ve İktidar*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s.149

⁶⁶⁷ *Yüksek Gerilim*, s.96

gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin bir kesişimidir.⁶⁶⁸ Bir başka ifadeyle hem içerik hem de biçim olarak ideolojinin yayılcı araçlarının estetik istiarelerle bir süblimasyona uğramasıdır. Eleştirinin görevi ise yapının bu bilinçsizliğini açıklamaktır; çünkü eleştiri, “ideolojik oluşumların yasalarını değil, ideolojik söylemlerin edebiyat olarak üretiminin yasalarının” incelenmesidir⁶⁶⁹

Öykü metninde gösterilen konumunda olan silah ve gökten taş yağdıran el alegorisi, gelişigüzel kullanılan, öykünün gerilim düzeyini artıran metaforlar değildir. Bu metaforlar, metin içinde yani, metnin fenomenal düzeyinin altında örülen gösteren konumundaki bir otorite figürünü simgeler. Bu noktada Eagleton’ın metnin derin yapısını çözmek için kullandığı ve metni dans eden bir adam figürüne benzettığı analogiye değinmek yerindedir. Eagleton’a göre “metin bizi belirli bir nesnesi olmadığı ortaya çıkan bir fiziksel jestin kavrayıcı dolaysızlığı ile çarpar. Adeta jestlerinin bir anlamda salt ritüel ve prova olduğunu fark ettirmek için aceleyle jestler yapan ve böylece fiili bir durumu açık eden bir adamın davranışını gözlemliyoruz.⁶⁷⁰” Eagleton’a göre asıl hata, bu jestleri somut bir nedene, göstergeye bağlama refleksidir. Bir neden bulunamadığında ise bu jestler anlamsız bir hal alır. Oysa düşünülmesi gereken, bu jestlerin “bir aktörün provası yapılmış, hesaplı kitaplı davranışı olduğunu” ortaya çıkarmaktır.⁶⁷¹ Öykü metninde kullanılan silah ve gökten taş yağdıran el metaforu, bir aktörün provası yapılmış, hesaplı kitaplı davranışdır. Kapsam ve derinlik bakımından estetik bir yörünge oluşturarak perspektif duygusunu yaratan bu metaforlar, öyküdeki ideolojik kisvenin metinsel örtüleri olarak kullanılır.

“Bileyici” adlı öyküde perspektif tekniğinin estetik bir panorama şeklinde yansımaları görülür. Öykü metninde, ekonomik ve teknolojik yeniliklerin işgücünde meydana getirdiği değişimlerin, sosyal ve bireysel hayata olan zincirleme etkisi konu edilir. Şehir hayatında bu etki, yan yana duran üç ayrı evde yaşayan insanların meslekî hayatları üzerinden işlenir. Zaman içerisinde insanların uğraş alanlarının değişmesi, öyküde süredizimsel bir silsile halinde verilir:

“Eski sahipleri attar, baharatçı ve bakırcı olan üç evin oğulları da önceleri yine attar, baharatçı ve bakırcı oldular. Sonraları, onların oğullarının oğulları

⁶⁶⁸ *Eleştiri ve İdeoloji*, s.91

⁶⁶⁹ *a.g.e.*, s.110

⁶⁷⁰ *a.g.e.*, s.86

⁶⁷¹ *a.g.e.*

toptancılık, eczacılık ya da antikacılık ettiler. Bu dönemde aileler küçüldü. Evlerinde büyük oğullar ve onların karılarıyla çocukları yaşadılar. Toptancılık, eczacılık ya da antika eşya satıcılığı edenlerin oğulları, bir süre sonra artık memur, doktor ve antika eşya kaçakçısı oldular.”⁶⁷²

Bu noktada zaman kavramının ve insan etkinliğinin metinsel değerinden bahsetmek gereklidir. Lukacs’a göre, nesnel gerçeklik ile öznel düşünce birbirlerinden ayırt edilemeyecek bir düzeyde ele alınırsa “insan etkinliği, önsel olarak, güçsüz ve anlamsız kılınmış” olur.⁶⁷³ Zira, böylelikle insan yeryüzünde yapıcı herhangi bir eylemin taşıyıcı olamaz ve olayları yönlendiren etkin niteliğinden arındırılmış olur. Zaman kavramı ise soyut bir öznel öge halini alarak tarihsel nesnelliğinden ve yaşanan ilişkiler anlamında toplumsal gerçeklikten yoksun bırakılır.⁶⁷⁴ Lukacs, perspektifin karşısına koyduğu bu düşünceyi “dural epik”⁶⁷⁵ kavramı ile adlandırır. Buna göre, “attar, baharatçı ve bakırcı olan üç evin oğulları”nın zaman içindeki değişim ve dönüşümleri Lukacs’a özgü anlamda hem ilişkisel hem de zaman dizimsel bir perspektifi yansıtır.

Öykü metninde kırsal hayatta yaşanan değişim ve dönüşüm, dağlarda ormanların azalmasıyla birlikte kendilerine bir yaşam alanı kurmak için ovaya inen iki yörük olan Süleyman ve oğlu Ramazan üzerinden ele alınır. Zaman, somut olarak tasarlanmıştır ve “tarihsel bir değişimi ve yer özgüllüğünü”⁶⁷⁶ imler:

“Dağların ormanı azaldı. Azalıp tükendi. Sonunda, dağların toprağı da sel sularıyla birlikte verimli bir ovaya sürüklendi. O zaman o dağlarda oturan tahtacılar da akan toprağı izleyerek peş peşe ovaya doğru aktılar (...) akan toprağı izleyerek aşağılara inen yörükler, birlikte taşıdıkları kıl çadırlarını kuracak üç buçuk metrelik bir toprak parçasını arayıp durdular.

(...)

“Kıt ve verimsiz toprak parçalarına yerleşebilen ya da büyük toprak sahiplerinin samanlıklarında, ahırlarında barınarak, onların tarla kıyılarında tünekler, çardaklar kurup barınarak, onlara çobanlık, bekârlık ya da ırgatlık edenler dışında kalan bunlar için sepetçilik, mangal ve maşacılık ya da bileycilik yapılması zorunlu, her an vazgeçilebilirliği olan, asla da vazgeçilemeyecek tek uğraştı artık.”⁶⁷⁷

⁶⁷²Yüksek Gerilim, s.151

⁶⁷³Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, s.41

⁶⁷⁴a.g.e., s.45

⁶⁷⁵a.g.e., s.23

⁶⁷⁶a.g.e., s.43

⁶⁷⁷Yüksek Gerilim, s.149,150

Perspektif olgusu, ayrıca kişilerin gelişim çizgilerini anlatmak için kullanılır. Kişilerin karakteristik özelliklerinin bilinçli bir tercihle betimlenmesine olanak tanıyan da perspektiftir. Öykü metninde “Arnavutkaldırımın üstündeki” evde yaşayanlar, bu tür bir bakış açısı ile anlatılır:

“Arnavutkaldırımlar üstündeki ev, bitişik komşularıyla uyumlu ve onlarla birlikte düğünler, sünnetler kutladı. Cenazeler çıkardı. Küçük odalarında gelinler ağladı ve sevişti. Çocuklar doğdu. Oğlanlar ve damatlar dedelerden, ninelerden gizli, mutfak aralıklarında rakı sofraları kurdular. Karılarını ve kızkardeşlerini dövdüler. Onlara bayramlıklar aldılar ve küçük beslemelerle yattılar.”⁶⁷⁸

Perspektif düşüncesini, ideolojinin metinsel bir temsili olarak görmek gerekir. Böylelikle perspektif, ideolojinin estetik araçlarından biri olarak karşımıza çıkar. Zira, bir ayıklama ilkesi olarak perspektif, yazarın ideolojik bağlılığının metinsel semptomlarını verir. Öykü metninde konu edilen takım eşya özlemi, yazarın iradî olarak sunduğu böyle bir perspektif ideolojisini ifade eder:

“Koltuk aralarına dizdikleri sigara masalarının ve o masaların üstünü süsleyen plastik eşyaların daha iyi görünmesini istediler. Formika yemek masaları ve o masaların vinileks kaplı on iki sandalyesi ve yine o masaların, içi boydan boya cam aynası kaplı uzun büfeleri ve o büfelerin iki yanında iki ayrı dolabı ve dolapların herbirinin önünde de birer pufu olmalıydı.

(...)

Oymalı ve aynalı sandıkları tek tek yapanların, yüklük dolaplarını yıldız biçiminde süsleyen kakmacıların oğulları ise, oğulları memur, doktor olanların evlerindeki ‘takım eşya’ özelemlerini gidermek, her gün daha hızlı ve daha çok gidermek için, günde üstüste beş bin büfe kapağı kesebilen, her gün üstüste yirmi bin masa bacağı biçebilen formika eşya fabrikalarında, motor ustası, tutkalcı ya da kalıpcı olmuşlardı.”⁶⁷⁹

Marx’ın meta fetişizmi kuramına göre meta, zihnin gerçekliğinin kendi içindeki bir ters çevrimini ifade eder.⁶⁸⁰ Zira meta “gizemli bir şey” olarak insan emeğinin yerini alarak toplumsal ilişkileri ters çevirir; yani, emek ve üretim eylemi yerine üretilen madde, toplumsal bir karaktere bürünür. Bu nedenle Marx için, insanlar arasındaki belirli bir toplumsal ilişki, onların gözünde maddelerin ve nesnelerin bir ilişkisi halini alır. Bu anlamda metalar dünyasında insan ilişkileri, maddesel bir nitelik

⁶⁷⁸a.g.e., s.150

⁶⁷⁹*Yüksek Gerilim*, s.152

⁶⁸⁰*İdeoloji*, s.123

kazanır ve maddi yaşamın üretilme süreci; toplumsal, siyasal ve entelektüel yaşam sürecinin tamamını şartlandırır. Bu yüzden “insanların varlığını belirleyen bilinçleri değil, tam tersine, bilinçlerini belirleyen” onların maddi dünyaları olur.⁶⁸¹ Öykü metninde ideolojik perspektif; insan bilincinin bu ters çevrimini, kendiliğinden doğal bir ilişki içinde yansıtır. Edebi eser, “ideolojik kategorileri ‘yaşanmış olan’ın kendiliğindenliği içinde eriterek gizleme ve doğallaştırma”⁶⁸² özerkliğine sahiptir. Öykü metni; şekleşmeye yüz tutan bir dünyanın estetik panoramasını, ekonomik ve teknolojik yeniliklerin işgücünde ve insan ilişkilerinde meydana getirdiği değişimleri, daha büyük bir tarihsel nedenselliğin sıra dizimine koyarak yani, bir perspektif yaratarak okurkitleye aktarır.

“Teşekkür Ederim” adlı öyküde öykü kahramanı; toplumsal ilişkilerde sergilenen nezaket dışı ve kaba söylemsel figürleri, Mahmut Usta’ya da hayali olarak benimsetmeye çalışır. Mahmut Usta’nın bilinci, hem ortak olarak paylaşılan görgü dışı toplumsal kimliği, hem de sosyal yapının içinde kıyıda kalan yoksulluk unsurlarını yansıtır:

“(Defolun be! Gidin kendiniz onarın lânet kunduralarınızı, çizmelerinizi. Sizin pis ayaklarınızın kokusunu çekecek değilim. Basın Hadi! Yapmıyorum! Ökçesi aşınmışsa aşınsın. Öylece giy. Git, yenisini al bana ne? Ne halt ederseniz edin. Yapmıyorum. Defolun!)”⁶⁸³

“(Ökçesi sallanıyormuş! Sallansın. Herkesinki can değil mi? Hasibe’ninki can değil mi? Evin sokağından geçerken görüyorum. Gövdesi geri kaykılıyor. O alıp getiriyor mu ökçesini onartmaya? Getiremez. Ayağındakini onarıma getirsin de işe yalınayak mı gitsin? Seninkini de yapmıyorum işte!)”⁶⁸⁴

Öykü metninde Mahmut Usta’nın bilinci aracılığıyla, genel görünümün haricinde kalan mahallî yoksulluk unsurları, hakîm bir konumdan aktarılır. Bu unsurlar, konum ve pozisyon itibari ile ancak Mahmut Usta gibi bir karakterin gözlemleyebileceği ayrıntılardır; zira, sosyal statü açısından o da yerel ve mahallî bir zanaat içerisinde hayatını sürdürmektedir. Seçici bir titizlikle, çevresinde şahit olduğu ekonomik sıkıntıları ayıklar ve dışa vurur. Franz K. Stanzel’in “tipik anlatı durumları” düşüncesinde yer alan “personale ya da figurale erzahlsituationen,” kavramı öykü

⁶⁸¹a.g.e., s.116

⁶⁸²a.g.e., s.97

⁶⁸³*Sessizliğin İlk Sesi*, s.55

⁶⁸⁴a.g.e., s.56

metni için açıklayıcıdır. Buna göre anlatı metninde “dolayım işlemi, yansıtıcı işlevi gören biri tarafından, yani düşünen, hisseden, algılayan ve anlatıcı gibi değil de anlatı kişilerinden biri olarak konuşan kişi tarafından yerine getirilir; bu durumda okur öteki anlatı kişilerini, bu yansıtıcı rolünü üstlenen kişinin gözüyle görür.”⁶⁸⁵ Bu anlamda okurkitle; Mahmut Usta’nın bilinç içeriğiyle, kısa süreliğine devraldığı anlatıcı kimliğiyle, kıyıda kalan mahalli yoksulluk unsurlarına vakıf olur. Anlatıcı kimliği geçici olarak devralınmıştır; zira “uzun süreli içeriden görüş; hangi derinliğe inerse insanın, zihni gösterilen karakteri, geçici olarak anlatıcıya” çevirir.⁶⁸⁶

“H” adlı öyküde, saniye saniye hesaplanan Apollo 11 ay modülünün seyahati; tüm dünya tarafından adım adım takip edilmektedir. Teknoloji ile birlikte tüm insanlık, ortak bir alanı paylaşabilme imkanına sahip olmuştur. Öykü metninin perspektifi, herkesi kapsayan bu hadise üzerinden kurulur:

“Ses dalgalarının yaydığı her sesi, her görüntüyü evine, yanına taşıyacak herhangi bir alıcısı bulunan herkes birbirine eşit şu anda. Şu anda aynı şeyi izliyoruz, aynı şeyleri biliyoruz, aynı şeyi paylaşıyoruz. Dünya insanları ilk kez bu denli yaklaştılar birbirlerine. Şu anda bir Hintli, bir Amerikalı, bir Çinli, bir Kübalı, bir Şilili, bir İspanyol, bir Ekvadorlu ile aynıyız.

“Sık sık yineleni bu. Yaklaştığımız, paylaştığımız, aynı olduğumuz.”⁶⁸⁷

Öykü metninin perspektifini, yayın alıcısının tüm dünyayı ortak paydada birleştiren yönü oluşturur; fakat alıcının evrensel niteliği, öykü metninde ironi ile karşılanır; çünkü, iletişim ve haber alma mekanizmalarının gelişimi ile gönül yakınlıkları arasında çelişkili bir ilişki söz konusudur. Modern sosyal yapı içerisinde insanlar “paylaşmayan, yakınlaşmayan” nitelikler sergilerler. Bu anlamda, ruhsal bir duygudaşlık ve birlik söz konusu değildir. Teknolojik ilerlemenin sembolü olan medya yayını ile oluşan evrensellik duygusu, toplumsal kırılmaların ve uzaklaşmaların ters yüzünü oluşturur. İnsanî ilişkilerde yaşanan bu kopukluk, modern dünyanın estetik bir birlik oluşturmadaki yetersizliğini niteler. Çünkü en temel anlamda özne, “dünyadaki bir fenomen değil, fakat dünyaya yönelik olan transandantal bir görüş noktasıdır.”⁶⁸⁸ Öykü metninde yer alan toplumsal düzende özne (yani, birey), kendi içine kapanan, izole edilmiş, içsel epiğinden yoksun bırakılmış bir nesne

⁶⁸⁵ *Zaman ve Anlatı 3*, s.170,171

⁶⁸⁶ *Kurmacanın Retoriği*, s.176

⁶⁸⁷ *Sessizliğin İlk Sesi*, s.117

⁶⁸⁸ *Estetiğin İdeolojisi*, s.106

konumundadır. Öykü metninin ideolojik gönderimi de bu yönde kendini gösterir. Bilinç merkezi olarak yansıtılan öykü kahramanının sosyal ağ ile olan ilişkisi, sınırları kendine dönük bir biçimde çizilmiştir.

“Hadi Gidelim” adlı öyküde öykü kahramanı, ölümcül bir hastalığı olan kardeşi ile birlikte Paris’ten Londra’ya seyahat eder. Kardeşi, Londra’da bir doktora görünecektir. Kendilerini havaalanından alması için öykü kahramanının kardeşi, eski bir tanıdığa telefon eder. İki kardeş, havaalanının barında beklemeye koyulurlar. Öykü kahramanı, zihninde taşıdığı ölüm düşüncesine takılı kalmıştır. Öykü kahramanının ölüm duygusu ile yüklü zihin kurgusu, metnin bilinç merkezini oluşturur. Ölüm olgusunu, metinsel bir zincir gibi, tüm toplumsal ilişkilerine ve geçmişine uzatır:

“Dün gece de neden sonra, kaldığımız oteldeki odanın içinde doluşup duran yeşil, kırmızı ışıklar ortasında, ölümü odaya kitlemek için çabalıyordum. Yataktan kalkıp koltuğa, koltuktan kalkıp yatağa koşuyordum. Sonra yeniden o tek koltukta oluyordum. Orada ölümün üstüne oturuyor, kapıdan yana seğirtmesine, çıkıp gitmesine engel olmak istiyordum.

(...)

Bense elimde tasmaıyla dolaştırdığım ölüm, girip çıktığım sokakları, kilisenin kulesine vuran janjanlı ışığı, çiçekleri, kahvelerin sabah sessizliğindeki taraçalarını dumanlı bir jelatin kâğıda sarılı olarak seçiyordum.”⁶⁸⁹

Öykü kahramanının, dil eğitimi için Paris’e gelen ziraat mühendisi kadına yönelik duyguları da ölümle ilintilidir:

“İnişsiz, çıkışsız, renksiz, tınısız bir biçimde söylemişti bunları. Yeniden, oracıkta, o renkli akıntının ortasında cansız bir çöp olarak bırakıp kaçmak istemişim onu. Varlığı, ölüme bir çağrı gibiydi.”⁶⁹⁰

Öykü metninin bilinç merkezini; ölüm olgusuna, duygusal biçimde angaje olmuş öykü kahramanı oluşturur. Öykü kahramanı, metnin bütününde nevrotik bir duygu durumu içerisinde. Zira “nevrotik açıdan problemli olan şey, yaşamı bir bütün olarak algılaması ve bunun sonucunda, ölüm düşüncesinin etkisi altında” kalmasıdır.⁶⁹¹ Bu anlamda, metnin bilinç merkezi neticesinde okurkitlenin metinsel perspektifi ve algılama biçimi de ölümle ilintili olmak mecburiyetini taşır; zira öykü metninin kadrajı, anlatı sesi ile daha ilk baştan sınırlandırılmıştır. Bilinç merkezli bu

⁶⁸⁹Hadi Gidelim, s.117, 128

⁶⁹⁰a.g.e., s.139

⁶⁹¹Psikanalitik Edebiyat Kuramı, s.128

sınırlanmışlık, öykü metninin esas estetik gerilimini oluşturur: “Bir olayın etkisi açısından ‘sınırları çizilmiş kapalı bir alan (ya da odak) kesin olarak gereklidir; bu alan (odak), o olayı ötekilerden ayırmakta ve ona bir çerçevenin tabloya verdiği gücü vermektedir.”⁶⁹² Metnin bir göstergesi olarak ölüm duygusu ile kapanmış öznel bilinci neticesinde, öykü kahramanı; sosyal ilişkilerinde de ortak bir duygudaşlık gösteremez: “Özne kırılır ve (toplumsal) bağlantılarından koparılırsa, onun karşı karşıya bulunduğu nesnel dünyanın, öznenin kendi eyleminin bir ürünü olarak kavranması (da) artık büyük ölçüde olanaksızdır.”⁶⁹³

“Rabia’nın Dönüşü” adlı öyküde öykü kahramanı, aynı zamanda metnin anlatı sesi, İtalyan müzik öğretmeni Peregrini ile evlenen Rabia’nın, dönüş hadisesini ve geçmişini aktarır. Rabia, güzel bir sese sahiptir ve babasız büyümek zorunda kalmıştır. Dedesi Hacı İlhami Efendinin ve annesi Emine’nin “sıkıdenetimi” altında dışa kapalı bir hayat yaşamaya mecbur bırakılır. Zengin çocuklara piyano dersi veren İspanyol asıllı İtalyan Peregrini, ona âşık olur ve hem dinini hem de ismini (Osman olarak) değiştirir. Rabia, Osman ile evlenir ve yurtdışına taşınır; fakat, dönüşü ile birlikte mahalle sakinleri, başarısız bir evlilik süreci geçirdiğine kanaat getirir. Öykü metninin bilinç merkezi; mahalle sakinlerinin ve Rabia’nın geçmişini okura aktaran; çevresi ile ilgili eleştirilerde bulunan ve aynı zamanda öykünün bir kahramanı olan, anlatı sesidir:

“Bizler, o zamanlar şehrin her semtini, oralarda yaşananları bilirdik. Hayatlar gözlerimizin önünden bir romanın sayfaları gibi teker teker açılır, sürüklenip geçerdi.”⁶⁹⁴

Öykü kahramanı; Rabia’nın evliliğini, Doğu ile Batı arasında kaynaşmayı sağlayan bir hadise olarak yorumlar ve evlilik olgusu, kültürler arası bir perspektif ve derinlik kazanır:

“Rabia, Doğu ile Batı gibi iki ayrı toplumdan, özellikle de iki ayrı dinden kadınla erkeğin önlerindeki birleşme engelinde bir gedik açmıştı. Hem de onunki gibi kapalı bir aile, kapalı bir çevre önünde. (...) Kısacası, Rabia, Müslüman ile Hristiyan evliliklerinin öncüsü. Bunun da ötesinde onun evliliği, iki kültür bileşiminin ‘mutlu son’ imgesi.

(...)

⁶⁹²Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında altı Gezinti*, Can Sanat Yayınları, İstanbul 2016, s.66

⁶⁹³*Estetiğin İdeolojisi*, s.396

⁶⁹⁴*Hadi Gidelim*, s.20

Rabia... El değmemiş temiz ruh.

O, böyle tanımlanırdı. Esrarını Hristiyanlık'tan dönme Osman çözecekti. Tertemiz, ak bir kâğıt üstüne yabancı erkek eliyle yazılacak satırlar... Düşünüyorum da o kadar erkeklik düşkünü mahallemiz, ne kadar da edilemişti, dişiydi.”⁶⁹⁵

Öykü metnine kültürler arası bir uzam sağlayan evlilik olgusu sayesinde, metinsel perspektif genişler. Metnin anlatı sesi olan öykü kahramanı, toplumsal dil içerisinde şekillenen cinsiyetçi yapıyı örtük bir biçimde eleştirir. Bu anlamda dilin göstergesel sistemi, eril bir düzen çerçevesinde tanımlanmış ve simgeleştirilmiştir; zira, “kadınlar; erkek egemen toplumda temsil edilirler, gösterge, imge ve anlam tarafından sabitleştirilirler.”⁶⁹⁶ Bu bağlamda modern toplum, hem fallusmerkezci (phallogocentric) hem de sözmerkezci (logocentric). Jacques Derrida, bu iki terimi birleştirerek fallus-sözmerkezci (phallogocentric) terimini üretir.⁶⁹⁷ Fallus, erkek egemen sosyal yapı içerisinde “cinsel ve toplumsal iktidara sahip olmak”⁶⁹⁸ anlamına gelir. Bir başka deyişle sosyodise (eril düzen); tahakküm ilişkilerini, kendisi de doğallaştırılmış bir toplumsal inşa olan biyolojik bir doğanın içine yerleştirerek meşrulaştırır.”⁶⁹⁹ Öykü metninde yer alan “tertemiz, ak bir kâğıt üstüne yabancı erkek eli” ifadesi, dilin eril yapısının sembolik bir ifadesidir. Metnin ideolojik gönderimini, toplumun erkek-merkezli dilsel yapısı oluşturur.

“Oh Canıma Değsin” adlı öyküde Elmas, mimarlık bürosunda yardımcılık yapmaktadır. Çalışanların ona karşı, yok sayıcı ve küçültücü bir şekilde davrandıklarını düşünür. Mimarlık bürosunda çalışanlar, toplantı sırasında yeni yapıları kargalardan nasıl koruyacaklarına dair düşüncelerini paylaşırlar. Elmas, araya girer ve kargalar ile ilgili “gülüşleri donduran”, “kanlı bir hikâye” anlatır. Öykü metninin bilinç merkezini, Elmas’ın değer yargılarına dayanan perspektifi oluşturur. Elmas, işyerinde ona yapılan muameleden ve tavırlardan hoşnut olmadığı için kendine konum ve söz hakkı elde etmeye çalışır:

“Eh mevsimi, hayvanların en susuz zamanı, yapacaklar elbet. Tam o sıra hani bir de dönüp bana sormazlar mı? ‘Ne dersin sen bu işe Elmasçık, binaları nasıl koruyalım bu şehrin kargalarından?’ demeseydiler onların gülüşmelerini

⁶⁹⁵ *Hayatı Savunma Biçimleri*, s.15, 27

⁶⁹⁶ *Edebiyat Kuramı*, s.197

⁶⁹⁷ *a.g.e.*, s.196,197

⁶⁹⁸ *a.g.e.*, s.197

⁶⁹⁹ *Eril Tahakküm*, s.37

içlerine tıkmak aklımdan bile geçmezdi inan. Onlar öyledir. Beni konuşturmayı pek severler. Halklarının sesiymişim de...

(...)

İyi de artık akşam, içim şöyle bir sıkım. Oda cigara dumanı, boğuluyorum öff! Hem şehirde hüküm süren karga göçüne, memleketlerine işçilerimiz göçüymüş gibi akıl takmış karga burunun suyuna gitmek zorunda mı bunlar?”⁷⁰⁰

Öykü metninde Elmas, mimarlık bürosunda “halkın sesi” olarak adlandırılır ve küçük düşürüldüğü izlenimi yaratılır. Metnin bilinç merkezi olarak kurgulanan Elmas aracılığıyla, okurkitlenin değer yargıları ve metinsel açıdan duygusal mesafesi yönlendirilir. Metnin ideolojik içeriğini, Elmas’a yönelik yapılan küçük düşürücü yakıştırmalar oluşturur. Sosyal statü açısından daha alt seviyede yer alan Elmas, kendisiyle alay edildiğini hisseder ve çalışanlarla eşyapıda olan varlığını ispat etmeye çalışır ve öykü metnine, anlattığı hikâye ile “yanöyküsel bir doku”⁷⁰¹ katar. Öykünün kompozisyonel açıdan estetik gerilimini, anlatılan bu yan öykü oluşturur. Sosyal statü açısından üst seviyede yer alan ofis çalışanlarının “bilinç biçimi” ve bakış açısı, metnin ideolojik temsilidir; zira, tavır ve teamüller açısından, “adil olmayan bir düzenin meşrulaştırılmasına yardım eden”⁷⁰² her düşünce ideolojiktir. Bu anlamda, ofis çalışanlarının egemen söylemi ve adlandırma biçimi, bir mikro-iktidarı simgeler.

3.3.2. SİMGESEL DOLAYIM

Simge; edebi metni, toplumsal ve tarihsel kodlara göre değerlendirme imkânı sunan metinsel bir birimdir; zira “toplumlar her ne düşünür ya da her ne hüküm verirse versin, yapıt (simgeler aracılığıyla) onları aşar, onların içinde bir yolculuk yapar; öyle ki bu süreç zarfında yapıt birbiri ardına az ya da çok arızî veya tarihsel anlamlarla dolar.”⁷⁰³ Simge aracılığıyla edebi metin, parça-bütün ilişkisini, kompozisyonel bütünlüğünü anlamlı formlar biçiminde edinir. Bu açıdan bir yapıtta yer alan simgeler, “anlambilimsel bir düzleme”⁷⁰⁴ dahildir ve yapıtın ideolojik bağlamda gönderimsel alanını genişletirler. Simgesel dolayım ise edebi metnin bu gönderimsel ilişkisi ile

⁷⁰⁰Hayatı Savunma Biçimleri, s.61

⁷⁰¹Zaman ve Anlatı I, s.91

⁷⁰²İdeoloji, s.69

⁷⁰³Roland Barthes, Eleştiri ve Hakikat, İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s.45

⁷⁰⁴a.g.e., s.44

sağlanır. Simgesel dolayım, olayörgüsü aracılığıyla dış dünyaya ilişkin eleştirel unsurları, metinsel bir birime dönüştürür. Bir başka ifade ile simge, dil yapıları aracılığıyla ideolojik bir gösterge konumuna gelir. P. Ricoeur, bu durumu şöyle açıklar: “Dil, bileşik düzeyde göstergeler ürettiği zaman ve anlam bir şeyi işaret etmeyip ancak niyetler ölçüsünde ulaşılabilir bir başka anlamı işaret ettiği zaman simge ortaya çıkar.”⁷⁰⁵ Simgesel dolayım; edebi metnin potansiyel, fakat gizli değer yargılarını içerir. Bu anlamda simge, çok anlamlı bir yapı içerisinde metinsel pozisyonunu edinir: “Simgelerin değer alanı her zaman için çok anlamlıdır. Yalnızca karşılıklı ilişkilerin kristal kafesini oluşturarak, belli bir sanatçıya kendine özgülüğünü sağlayan o ‘poetik dünyayı’ yaratırlar.”⁷⁰⁶ Ricoeur; simgesel dolayımı, kültürel nitelikteki genel simgelerden ayırır. Ona göre simgesel dolayım, edebi metin bağlamında “örtük ya da içkin bir simgesellik”⁷⁰⁷ sunar. Bu nedenle simgesel dolayım, simgesel bütünün yapıları özelliğini⁷⁰⁸ niteler. Clifford Geertz, ayrıca simge terimini “thick description” (yoğun betimleme)⁷⁰⁹ kavramı ile eş değer görür.

Simgesel dolayım, Adalet Ağaoğlu’nun öykü metinlerinin ideolojik içeriğini, olay örgüsel unsurlar ile ilişki içerisinde ön plana çıkarır. Haç ve Büyük Kumandan, dişetleri, bir sahan puf böreği, boyama ve süsleme yapılan kamyon kasaları ve araçlar, iki yaprak, erkek terzileri Ağaoğlu’nun öykü metinlerinde, ideolojik içeriği vurgulayan simgesel dolayımlardır.

“Sen Ey Kutsal Işık” adlı öyküde, hikâyenin başlangıcında Hz. İsa ile birlikte sunulan haç simgesi ve daha sonra kullanılan Büyük Kumandan simgesi, öykü metninde bağlam değişiklikleri ile tekrar eder:

“Haç kuyumcularda, gümüşçülerde. Rahibenin alnında haç. Haç genelevin kapısında (...) Hippinin ayak bileğinde haç.

Haç Kudüslü’nün, Cezayirli’nin işportasında. Haçlı anahtarlıklar, haçlı küpeler, kibritlikler; haçlı külâhlar, kaşıklar; haçlı kitap açacakları. (...) Kokteyl karıştırıcılarının sapında, renkli kürdanların başında haç. (...) haç biçimi koltuklar, sigara masaları, kültablaları. (...) Vatika’nın önünde binlerce.

⁷⁰⁵a.g.e.

⁷⁰⁶*Düşünen Dünyaların İçinde*, s.119

⁷⁰⁷*Zaman ve Anlatı I*, s.117

⁷⁰⁸a.g.e., s.117

⁷⁰⁹a.g.e., s.118

Kudüs sokaklarında milyonlarca. İsa tek tek satılıyor, çift çift satılıyor. Haçı ayrı, kendi ayrı satılıyor. Haçıyla birlikte satılıyor.

(...)

Altınlarla, gümüşlerle, bronzlarla, pirinçlerle, bakırlarla, mermerlerle, taşlarla, tahtalarla, alçılarla, killere ve kauçuktan ve plastikten Büyük Kumandan. Daha çok Büyük Kumandan. Üstü camlı ceviz masalarda, aynalı vitrinlerde, madalyalarda, anahtarlıklarda, uzluk belgelerinde. (...) Arka sokaklarda işlenen cinayetlere sırtını dönmüş. Bir caddenin başında, üşüyen çocuklara ‘Üşüme!’ diyor. Gelip geçenlere mum uzatıyor.”⁷¹⁰

Öykü metninde Hz. İsa, haç ve Büyük Kumandan simgeleri, toplumsal ve ekonomik düzen içerisinde bir meta formuna dönüşür. Bu anlamda metinde geçen meta formları, estetik ve manevi içeriğini kaybetmişlerdir ve maddi bir beden haline gelmişler ve “meta-nesne dünyasının oluşumuna”⁷¹¹ hizmet ederler. Marx’a göre de meta “tinle duyu, biçimle içerik, tümelle tikel arasındaki ilişkilerin garip bir biçimde altüst olduğu yerdir.”⁷¹² Öykü metninde meta formları; yüksek duygusal kapasiteden, tinsel içerikten ve birlik yaratıcı özyapılarından mahrum bırakılmışlardır. Özellikle Büyük Kumandan heykeli, öykü metninde karikatürize edilmiş bir biçimde sergilenir. “Denebilir ki meta, hakiki yapıntıların korkunç bir karikatürüdür, tıpkı onun gibi hem tikel bir nesnede ete kemiğe bürünmüştür hem de biçimce madde dışıdır, aynı anda hem yoğun biçimde cismanidir hem de uçarı bir hayalet gibidir.”⁷¹³

“Bi... Sevmekten Bi... Ölümünden” adlı öykü, ‘Yüksek Gerilim’ adlı öykünün devamı niteliğindedir. Kadir Çiçek, kardeşini yasal olmayan bir biçimde çalıştırdığı için cezaevine düşer. Eşi Sakine Çiçek ise kayınbiraderi Hasan’ın ölümünden dolayı yas tutmaktadır. Aileye uzun yıllar önce arkasını dönen varlıklı ve zengin Arif, Hasan’ın cenazesi dolayısıyla eve ziyarette bulunur; fakat, amca olarak benimsenmeyen Arif, aile içerisinde hoş karşılanmaz. Öykü metninde Sakine Çiçek’in içerisinde bulunduğu zor koşullar ve yoksulluk, tekrarlanan “dişetleri” simgesi ile estetik dolayına tabi tutulur:

“Çevresi ansızın boşalmış, avluya girip çıkan ayak sesleri kesilmiş, ağlaşmalar, konuşmalar dinmişti. Dişetlerinde artık bıçkının sesi değil, ta kendisi gezinir

⁷¹⁰*Sessizliğin İlk Sesi*, s.11, 12, 24

⁷¹¹*İdeolojinin Yüce Nesnesi*, s.114

⁷¹²*Estetiğin İdeolojisi*, s.265

⁷¹³*a.g.e.*, s.264, 265

oldu. Bir sokak ötede, kerestecide sanki tahtalar dilinmiyor, Sakine Çiçek'in dişetleri rendeleniyordu.

(...)

Ahh bir diyebilsem! Durup durup dişetlerimi söylüyorum. Bıçkı sesi sürdükçe de lânet dişetlerimin sızısı diyemediklerimin yerini alıyor. Artık kim 'Nasıl oldun' diye sorsa, 'Dişetlerim...' diye başlayacağım. Bir bu. Bütün derdim tasam bu sanki.

(...)

Dişetlerimden... Dişetlerimden... Dişetlerinin sızısı içindeki kezzap akışını dindirir. Ara ara dindirir. Ara ara her şeyin üstünü örter. Sakine'yi son üç günün yüzlerini, seslerini, kımıldılarını, acımasız uzaklaşırları, kendi içinin sesini, şurasına çöreklenmiş o koca taşın ağırlığını seçmekten, ayırdetmekten korur. Dişetlerinin sızısı savunur onu. En ileri can acıları da savunmazsa ne savunur? Onulmaz yaraları ne örter başka?"⁷¹⁴

Öykü metninde dişetleri, sefaletin ve ruhsal acının dışavurumunu simgeler. Bu bağlamda, öykü metni; kompozisyonel bütüne yayılan "dişetleri" göstergesi ile "simgesel bir edim"⁷¹⁵ niteliğine dönüşür. Yoksulluk ve sefalet tarafından sürüklenen Çiçek ailesinin ruhsal acıları, sosyal bir zeminde bu simgesel edim aracılığıyla yansıtılır. Bu açıdan dişetleri, belirli bir duygu ve düşünce etrafında sınırlanan içeriği ile "ideolojik bir kapanım"⁷¹⁶ halini alır.

"Akşamüstü" adlı öykü, damadının sözlerine ve sitemelerine dayanamadığı için ayrı bir eve çıkan büyükbaba ile torunu arasında yaşanan bir dizi diyalogdan oluşur. Dargın olduğu kızı, oğluya birlikte babasına "bir sahan puf böreği" gönderir. Çocuk, büyükbabasının içki tepsisi önünde oturur ve bir iki lokma almak için sırasını bekler. Büyükbaba ise geçmişte yaşanılanları aklından geçirir. Harp içinde kaybettiği mülkünü ve yaşadığı geçim sıkıntısını, damadının iğneleyici sözlerinden hareketle hatırlar. Öykü metninde "bir sahan puf böreği", dargınlığın giderilmesi ve iyi şeylerin yaşanması için psikolojik bir simgeye dönüşür:

"Sahan camın içinde duruyor. Büyükbabam kapağını bile kaldırmadı daha. Elimde görünce de bu nedir diye sormadı. Hiç sormazsa ya? Hiç kaldırmazsa kapağını? Kaldırmazsa babama darılmış demektir. Anneme kızmış demektir. Sevd mi deden börekleri? Hoşnut kaldı mı?... Sahanın kapağını bile

⁷¹⁴*Sessizliğin İlk Sesi*, s.87, 90, 96

⁷¹⁵*Siyasal Bilinçdışı*, s.67

⁷¹⁶*a.g.e.*, s.73

kaldırmadı, nasıl diyeceğim? Sevdiğini, hoşnut kaldığını, daha birçok iyi şeyleri söyleyemezsem ne olacağız?”⁷¹⁷

Öykü metninde “bir sahan puf böreği”, harp sırasında yaşanan sefalet nedeni ile malını mülkünü kaybeden büyükbabanın yaşadığı sıkıntıları şimdiki zamana taşıyan bir simge görünümündedir; zira büyükbaba, bir geçmiş zaman imgesi olarak yaşadığı zaman ile uyumlu değildir. Kızı ve damadı ile yaşananlar, elden çıkarılmak zorunda kalınan bağ evine ve zenginliğine dair tartışmaları içerir. Bu bağlamda büyükbaba, sosyal zamanın uyumsuz bir ortak alanıdır. Metnin ideolojik içeriğini, nesiller arasında dünya görüşü ve algısı açısından yaşanan çatışma oluşturur. Büyükbabanın “Bilmiyorum! Bugün sizin iş dediklerinizin hiçbirini bilmiyorum.”⁷¹⁸ sözleri, bu çatışmayı örnekler.

“Karanfilsiz” adlı öyküde kamyon kasalarını boyama ve süsleme işi yapan öykü kahramanı, mikro sanayileşme ile birlikte iş sahasını kaybetmektedir. Atlı araba ve kamyon kasalarını, el işçiliği ile uzun süre emek sarf ettikten sonra hazırlayan öykü kahramanı; müşterilerini, teknolojik kapasiteye ve hıza sahip olan, tekdüze, tek renk boya yapan atölyeye kaptırır:

“Atlı araba kamyon kasalarını süslüyordu. Yeşiller, sarılar, maviler, kırmızılar, akarsular, göller, dağlar ve karanfiller onun da içini süsler, günlerini güzelleştirirdi. Bu arabaları, kamyonları sürenleri de sevindiriyor olmalıydı. Yoksa, önünde neden sıraya girsinler, neden, gölün içinde bir kuğusu da mutlaka olsun, desinler?

(...)

Yine başını kaldırmamıştı. Öteki yine güldü. Gülüşü hoyrat. Böyle, güle güle çekilip gitmişti. O da, kuğuları daha ak, kanatları daha parlak yapayım derken, bozdu. İlk bozuşuydu. Arkadaşı giderken: “Bizim atölyede tabancayı sıkarsın, bir saatte boyar geçersin koca bir kasayı!” demişti. Akli buna takıldı.”⁷¹⁹

Öykü metninde doğa manzaralı ve el işçiliği ile hazırlanan kasalar ve araçlar, metnin ideolojik anlamda simgesel dolayımını sağlar; zira, makineleşme ile birlikte insan emeğinin değersizleşmesine ve yoksullaşmasına işaret eder. Marx, bir yazısında bu konuyu şöyle açıklar:

⁷¹⁷*Sessizliğin İlk Sesi*, s.153

⁷¹⁸*a.g.e.*, s.156

⁷¹⁹*Hadi Gidelim*, s.37, 40

“Makineler, insan emeğini azaltmak ve verimli kılmak gibi olağanüstü bir güçle donanmışlar, sefalet ve bitkinlik içerisinde onları seyrediyoruz. Yeni moda refah kaynakları, tuhaf, esrarengiz bir tılsımla, yoksulluk kaynaklarına dönüşmüş durumda (...) Tüm yaratılarımız ve ilerlememiz (...) insan hayatını maddi bir güç içerisinde sersemletmekle sonuçlanıyor görünmekte. Bir yanda modern endüstri ve bilim ile öte yanda sefalet ve yok olup gitme arasındaki bu çatışma; üretici güçler ile çağımızın toplumsal ilişkileri arasındaki bu çatışma, elle tutulur, ezici ve karşı çıkılamayacak bir olgudur.”⁷²⁰

Öykü metninin ideolojik gönderimi, Marx’ın ifade ettiği sosyo-ekonomik değişimi imler.

“İki Yaprak” adlı öyküde öykü kahramanı, aynı trende yolculuk yaptığı kadın ile kendisini, hayata bakışları ve değer yargıları itibarıyla, “iki yaprak” olarak simgeleştirir:

“Gazeteler bir gün önceki fırtınada pek çok çatının uçtuğunu, ağaçların yıkıldığını, her şeyin bir yana savrulduğunu yazıyordu.

Ardından bastıran dingin siste, uzun süre, fırtınanın önünde hızla sürüklendikten sonra, yanyana düşmüş iki yaprak olduğumuzu düşünüyordum.

Hep böyle düşünüyorum. Çok güzel renkli atkı dizlerimde; şimdi de öyle...”⁷²¹

Öykü metninin ideolojik içeriği, toplumsal bütünlüğün haricinde yer alan özdeş kimlikler üzerinden oluşturulur. Trende karşılaşılan kadının arkadaşı, ülkesine dönemeyen ve tutukluluğu tanıyan birisidir. Kadın, öykü kahramanına, arkadaşının bir caddede sürüklenerek götürülmesine karşı hiçbir şey yapamadığını ve bundan dolayı üzüntü duyduğunu anlatır. “İki yaprak” simgesi, her iki karakterin de toplumsal ve ideolojik ilişkiler nedeni ile içerisinde bulundukları durumu imler. Bu anlamda metinde simgesel dolayım, bir analogi üzerinden kurulmuştur. “İki yaprak” simgesi, kurulan bu analogi ile estetik bir ileti yaratır. Estetik ileti, kendine dönüşlü bir yapıdadır. Okurkitle, “içeriğin biçimindeki bir değişikliği algımlarken, içerik çerçevesinde gerçekleşen değişiklik ile ifadedeki değişiklikler arasında bir tür dayanışma olduğunu fark ederek iletinin kendisine, fiziksel bir olgu gibi, geri dönmek zorunda kalır.”⁷²² Bu bağlamda öykü metnin simgesel dolayımı, her iki özdeş kimlik üzerinden estetik bir ileti biçiminde oluşturulur.

⁷²⁰ *Estetiğin İdeolojisi*, s.116

⁷²¹ *Hayatı Savunma Biçimleri*, s.55

⁷²² Umberto Eco, *Açık Yapıt*, Can Sanat yayınları, İstanbul 2016, s.325

“Erkek Terzisi” adlı öyküde, “hazır giyim fırtınası” ile müşterilerini ve iş sahasını kaybeden erkek terziler konu edilir. Erkek terzilerden olan “Kemal terzi”, marka olması sebebiyle, bu fırtınadan daha da güçlenerek çıkar; fakat, Kemal Terzinin oğlu, kendi oğullarına terzilik mesleğini benimsetemez. Öykü metninin simgesel dolayımını, hazır giyim nedeni ile iş sahalarını kaybeden “erkek terziler” oluşturur:

“Ütülü pantolonlar kendilerini iptal etti; bunların yerini yıkanabilen gri/mavi bir kumaşla yapılma ‘blucin’ denen pantolonlar aldı. Aynı kumaşın siyahı da var. Al giy, kirlenince de at çamaşır yıkama makinesine, kurut giy. O kadar pratik, o kadar da ekonomik.”⁷²³

Öykü metninde emek işçiliğinin değerini yitirmesi nedeni ile yok olmaya yüz tutan iş sahaları, erkek terziler üzerinden yansıtılır. Pratik ve ekonomik olan blucinler, modern hayatın hız ve konforu ile uyumludur; fakat, uzun ve zahmetli olan kumaş işçiliği, piyasa ve değişen birey tipi ile örtüşmemektedir. Öykü metninin ideolojik semptomunu, fabrikasyon ürünleri ile emek işçiliği arasında yaşanan bu çelişki oluşturur. Marx’a göre endüstriyelleşmiş bir toplumda emeğin bir meta olarak fiyatı gittikçe düşer.⁷²⁴

3.3.3. DIŞAVURUMSAL TONLAMA

Dışavurumsal tonlama; edebi metnin, okurun duygusal ve düşünsel yargısını kontrol etmek amacıyla karakterler ve olaylar ile ilgili oluşturduğu üslup “aurasıdır.”⁷²⁵ Georg Lukacs, bu olguyu “intonation” kavramı ile açıklar. Buna göre “her gerçek sanat yapıtının bireysel özyapısı bu niteliği, tam olarak belirlediği gibi, gerçekleştirmelerin, şaşırtıların vb. devinim alanını ve niteliğini daha baştan duyularla algılanabilecek biçimde belirler.”⁷²⁶ Bu bağlamda dışavurumsal tonlama, edebi metnin kodlanmış duygusal etkisini oluşturur. Bir başka ifade ile olaylara ve olgulara ilişkin açık bir atmosfer yaratır: “‘Intonation’ kategorisi, tüm sanatlar için (...) geçerlidir. Belli ölçüde olmak üzere, bu bakımdan alabildiğine çok, ama yine de tümüyle belirli

⁷²³*Düşme Korkusu*, s.46

⁷²⁴*1844 EL Yazmaları*, s.31

⁷²⁵ “‘Aura’ sözcüğü Almancada hem ‘hale’ hem de her türlü etki sonucu duyular yoluyla elde edilen izlenimler anlamına gelmektedir.”

Estetik I, s.188

⁷²⁶Georg Lukacs, *Estetik III*, Payel Yayınları, İstanbul 2001, s.240

olanaklara yer veren bir atmosfer uyandırır.”⁷²⁷ Bu atmosfer, metinsel anlamda “üslup” kavramı ile ilişkilendirilebilir: “‘Üslup’ terimi geniş anlamli kullanılır, yazarın kendisinin, sunduğu karakterlerden daha derinleri gördüğü ve daha malumatlı yargılarda bulunduğu hissini her kelimede, her satırda bize verilmesini kapsar.”⁷²⁸ Dışavurumsal tonlama da bu bağlamda anlaşılabilir. Metnin üslup açısından tonu; okurun değer yargısını şekillendirir; zira ton, yazarın içerik karşısında aldığı bir tavidir. “‘Ton’ (...) yazarın açık sunumunun ardında taşımayı başardığı örtük değerlendirmeyi adlandırmak için kullanılır”⁷²⁹ Fred B. Millett, bu konuyu aynı bağlamda şöyle açıklar: “Bu ton, eseri dolduran ve çevreleyen bu genel his, en nihayetinde yazarın konusuna karşı tavrından doğar. (...) Konu anlamını yazarın benimsediği hayat görüşünden türetilir”⁷³⁰ Mihail M. Bahtin, dışavurumsal tonlamanın dile ait vazgeçilmez bir unsur olduğunu ifade eder: “Dilin her sözcüğünde bir ‘duygusal ton’, ‘duygusal renklendirme’, ‘değerlendirici veçhe’, ‘ülup aurası’, vb. olduğu ya da olabileceği, dolayısıyla da sözcük olarak sözcükte dışavurumsal bir tonlama saklı olduğu kanaatini terk etmek çok zor.”⁷³¹ Bahtin, ayrıca dışavurumsal tonlamanın somut gerçeklik ve dil yapılarına ilişkin bir etki olduğunu düşünür: “Dışavurum kıvılcımını yalnızca dilsel anlam ile somut gerçeklik arasındaki, sözcede vuku bulan dil ile gerçeklik arasındaki temas doğurabilir- kıvılcım ne dil sisteminde bulunur ne de bizi saran somut gerçeklikte.”⁷³² Bu anlamda Bahtin’in sözce ile kastettiği, biçimlenmiş ve kurgulanmış bir metin birimidir.

Adalet Ağaoğlu, dışavurumsal tonlama çerçevesinde öykü metinlerine, kodlanmış bir duygusal etki kazandırır ve okurkitlenin karakterlere ve olaylara ilişkin belirli ve yönlendirilmiş bir tutumu benimsemesini hedefler. Bürokratik çöküntü ve rüşvet aracılığıyla, tabiat ve maddeci bilinç arasında eleştirel bir karşıtlık yaratılır. Rehber kadının para dolu konserve kutusuna yönelik tavırları, olumsuz bir duygu yaratacak biçimde kurgulanır. Mevki değişiklikleri ile bürokratik yapılanmaya karşı tutum alıcı bir tavır sergilenir. Güner Sümer’in biyografisi, ideolojik vurgular ile duygusal ve eleştirel biçimde yoğunlaştırılır. Birlik ve beraberlik duygusundan

⁷²⁷a.g.e.

⁷²⁸Kurmacanın Retoriği, s.84

⁷²⁹a.g.e., s.83,84

⁷³⁰a.g.e., s.84

⁷³¹Söylem Türleri ve Başka Yazılar, s.92

⁷³²a.g.e., s.93

yoksun, yabancılaşmış kent ortamı, kalabalıkların yapaylığı değerlendirci bir ton ve üslupta kurgulanır. Yüceltilen anne imgesi, ideolojik çatışmaların şiddetini ön plana çıkarır. Park görevlisine ilişkin yaratılan kötücül intiba ile, kentte yaşayan birey tipi eleştirilir.

“Yüksek Gerilim” adlı öyküde metnin anlatı sesi, bürokratik çöküntü ve rüşveti şöyle aktarır:

“Akşamları şirket mühendisleri, devlet mühendislerini içkili, serin lokantalarda ağırladılar. Ağırlamadıkları zaman, devletin şirkete sunduğu aylık payı alabilmek için beklemek zorunda kaldılar. Böyle zamanlarda işçiler, bakkal ve fırınlardaki veresiye hesaplarını, bankalar ise kredi faizlerindeki toplamları çoğalttılar. Ama bütün bu, çok sayıda insanı içine alıp döndüren geniş çember, ovanın az sayılı sahipleri adına her gün biraz daha hızla devindi ve ova, pamuğunu her gün biraz daha onlar için büyüttü.”⁷³³

Anlatı sesi, doğanın maddeci bir bilinçle temellük edilmesini ve kendi içkin anlamından yoksun bırakılmasını, okurun zihninde yaratmayı tasarladığı ton aracılığıyla kurgular. Bu anlamda öykü metninde dışavurumsal tonlama ile yansıtılan içerik, “aleni bir değerlendirme işaretidir.”⁷³⁴ Metnin ideolojik içeriği; üretici güçlerin, doğa ile toplumsal fayda temelinde değil, yüksek maddi kazanç temelinde kurulduğuna işaret eder. Böylelikle, refah düzeyi açısından alt seviyede yer alan sosyal sınıf, sefaletle sürüklenir ve veresiye hesapları çoğalır. Marx; üretim güçlerinin, insan doğasına en uygun ve ona layık bir biçimde geliştirilmesi gerektiğini ifade eder.”⁷³⁵

“Duvar” adlı öyküde rehber kadının, yarısına dek bozuk paralarla dolmuş konserve kutusuna ilişkin arzu ve hırsı şöyle aktarılır:

“Kuşku ile düşmanlığın, ödlelik ile saldırganlığın çarpıştığı kemikli bir yüzü vardı. Bu yüzün alt yanını nerdeyse bölen ağız çizgisi sürekli olarak aynı sözleri fısıldıyordu. Ağacın dibine konmuş bir konserve kutusuna çakılı gözleri, yüreğinin çoraklığını gizliyordu. Konserve kutusu, akşama doğru yarısına dek bozuk paralarla dolmuş oluyordu. Günbatımlarında, dertli kalabalığının ardı kesilince, kadın hemen yere bağdaş kuruyor, teneke kutuyu önüne boşaltıyordu. O zaman, yakaladığı avı kaptırmamak için bütün kaslarını germiş, kendisini ve avını savunmaya hazır bir hayvanı andırıyordu.

⁷³³Yüksek Gerilim, s.19

⁷³⁴Kurmacanın Retoriği, s.93

⁷³⁵Estetiğin İdeolojisi, s.281

Gırtlğından nerdeyse bir hırıltı boşanıyor ve kadın bu hırıltılar arasında bozuk paraları acele acele sayıyordu.”⁷³⁶

Öykü metninin dışavurumsal tonlamasını, rehber kadının konserve kutusuna yönelik şiddetli arzusunu niteleyen betimsel üslubu oluşturur. Bu bağlamda maddeye ilişkin arzu, rehber kadını “avını savunmaya hazır bir hayvan” temsiline dönüştürür. Rehber kadın, insanî özden ve sağlıklı ruhsal olgunluktan mahrumdur; zira, “özneyi dağıtan ve parçalayan arzu hiçbir şekilde bir öz değildir.”⁷³⁷ Öykü metninde paranın maddi karakteri, rehber kadın için bir çekim alanı oluşturur. Para, bir “nesne-meta”⁷³⁸ düzeyindedir ve öykü karakteri üzerinde “simgesel bir otoriteye”⁷³⁹ sahiptir. Para, bu bağlamda; asıl arzulanabilir niteliğini ve tahakkümünü, içerisinde taşıdığı yücelik yansaması ile oluşturur: “Paranın maddi karakteri, (...) yapıldığı ampirik, maddi malzeme değil, yüce malzeme, fiziksel bedenin bozulmasından sonra da varlığını sürdüren, o öteki ‘yıkılmaz ve değişmez’ bedendir burada söz konusu olan.”⁷⁴⁰ Bu bağlamda Sohn-Rethel, para olgusunu şöyle değerlendirir: “Paranın da sıradan bir maddi nesne olduğunu biliyorum, ama yine de...[sanki üzerinde zamanın hiçbir gücü olmayan özel bir tözden yapılmış gibi].”⁷⁴¹ Öykünün ideolojik içeriğı, bir arzu nesnesi olarak para ögesinin ve rehber kadın bilincinin, dışavurumsal tonlama aracılığıyla, şiddetli bir ilkel ilişki biçiminde yansıtılması ile oluşur; zira “ideoloji, ister istemez her öznenin libidinal yatırımını ima eder.”⁷⁴²

“Muz” adlı öyküde metnin anlatı sesi, Baha Çamlıdere’nin mevki değişikliklerini şöyle yansıtır:

“Bakanlıklardan birinde müsteşarken müşavirliğe alınan Baha Çamlıdere, ‘Ben meslek adamıyım. Müsteşarlıkta işim ne’ diye sormayı unuttuğunu unutup:

‘Ben meslek adamıyım. Müşavirlikte işim ne?’ diye sormayı akıl edince ilgililer:

‘Müşavirlikte bize daha yararlı olacağınızı ummaktayız ve bunu yürekten dilemekteyiz,’ karşılığını verdiler.”⁷⁴³

⁷³⁶Yüksek Gerilim, s.68

⁷³⁷Estetiğın İdeolojisi, s.346

⁷³⁸İdeolojinin Yüce Nesnesi, s.33

⁷³⁹a.g.e., s.34

⁷⁴⁰a.g.e.

⁷⁴¹a.g.e.

⁷⁴²Siyasal Bilinçdışı, s.162

⁷⁴³Sessizliğin İlk Sesi, s.39

Öykü metninde Baha Çamlıdere'nin mevki değişiklikleri, ironik düzeyde işlenir. Baha Çamlıdere, “meslek adamlığı” kimliğini, bürokratik açıdan yükseldiği pozisyonlar için, karşıt bir unsur olarak görmez; fakat konum ve statü açısından bir alçalma ile karşı karşıya kaldığında bu kimliği; yapılan değişikliğin geri alınması için, kendisi lehine kullanır. Öykü metninde dışavurumsal tonlama, metnin bu ideolojik çelişkisini vurgulamak için ironik formda kullanılır. Linda Hutcheon'a göre ironi kavramı şöyle açıklanmaktadır:

“İroni hem ‘söylenen’ hem ‘söylenmemiş olan’ anlamlar arasında, hem de kişiler, yani ironist, yorumcu ve hedef arasındaki ilişkiler üzerinden işlevseldir. (...) ironinin özelliklerinden biri ‘söylenmiş olan’la ‘söylenmemiş olan’ arasında, ‘söylenmemiş olanın lehine’ bir dengesizlik ya da asimetri durumunun mevcut bulunmasıdır. Huetchen, ironinin ilişkisel (relational), içselleştirici (inclusive) ve farklılaştırıcı (differential) özelliklere sahip olduğu kanısındadır.”⁷⁴⁴

Bu anlamda öykü metnin söylenmeyi, Baha Çamlıdere'nin rasyonel olmayan, faydacı ve mevki gözetici düşüncesidir. Ironik tarzın oluşması için mutlak bir tezaadın olması gerekmez; fakat iki unsur arasında vuku bulan içeriksel bir ilişki olmak zorundadır; zira ironi, birbirinden farklı ancak mutlaka zıt olması gerekmeyen iki ya da daha çok ‘gösterilen’den (signified) oluşan bir ‘gösteren’ (signifier)dir.⁷⁴⁵ Bu bağlamda öykü metni, dilsel bir düzlem içerisinde müsteşarlık ve müşavirlik mevkilerini, gösterilen düzeyinde işler. Metnin gösterenini ise bürokratik yapılanmaya dair, metnin tutum alıcı yönü oluşturur.

“Hüzzam Mavisi” adlı öyküde Güner Sümer'in hayat hikâyesi, metnin anlatı sesi tarafından okurun zihnini ve duygularını yönlendirmek ve kontrol etmek için belirli bir sözcük grubu ve tonlama biçimi kullanılarak aktarılır:

“On dokuzunda Üniversite Tiyatrosu’nda ve Sahne Z’de insanlara görünmeyi tiyatroyla göstermek istedi. Büyük tuttu, ama yirmisini geçince askere gitti. Sanattan ansızın tek boyutlu insanlar dünyasına göç, tek boyutlu insana karşı ilk kesin tepkisini getirdi.

(...)

Yine yirmi iki yaşında, ilk aşkının dağı Kızılay’da özgürsüzlüğe karşı duran yaşlıları gibi birçok cop yedi.

⁷⁴⁴Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler*, İthaki Yayınları, İstanbul 2008, s.298

⁷⁴⁵a.g.e.,

(...)

Buna karşın ‘bozuk düzen’in birbirine düşürdüğü, ezdiği, aralarında sevgisizliği bir mikrop gibi çoğalttığı insanları gördü. Bu düzenin kendisini gördü. Gördüğünü yazdı. Adına Bozuk Düzen dedi ve ilk büyük çılgınlığını attı: ‘İnsanları sevmek için ille ölmelerini mi beklemek gerek?’”⁷⁴⁶

Öyküde Güner Sümer’in kısa biyografisi, metnin anlatı sesinin bilinçli olarak sınırlandırdığı ve yoğunlaştırdığı bir ideolojik çerçeve ile verilir. Bu çerçeve içinde öykü metni, okurun “duygusal katılımını”⁷⁴⁷ sağlamak için biyografik vurgular kurgular. Bu bağlamda, T.S Eliot’ın “nesnel bağıntı” kavramı önemlidir. Bu kavrama göre metin, duygusal yoğunluğu ancak olayörgüsel bir çizgi ile yaratabilir: “Sanat biçiminde duyguyu ifade etmenin tek yolu ‘nesnel bağıntı’ bulmaktır; bir başka deyişle, söz konusu duygunun formülü olabilecek bir nesne kümesi, durum, olay zinciri bulunmalıdır; öyle ki, duysal deneyime yol açması gereken dışsal olgular verildiğinde duygu anında uyarılmalıdır.”⁷⁴⁸ Öykü metni, dışavurumsal tonlamasını Güner Sümer’in hayat hikayesinden duygusal deneyime yol açabilecek olayları seçerek ve vurgulayarak oluşturur.

“H” adlı öyküde metnin anlatı sesi, öykü kahramanın yalnızlığını ve insanlara karşı tedirginliğini şöyle ifade eder:

“Yeni caddeler, sokaklar, parklar, alanlar. Yeni solgun yüzler, yeni vurdumduymaz bakışlar, yeni sırtık ağızlar... Ona yabancı, onun az önce soğuk ya da sıcak bir ıssızlıktan çıkmış olduğunu bilemeyecek insanlar... Kendileriyle bir dünü, düne ilişkin tek saniyesi bulunmayanlar...”⁷⁴⁹

Öykü metninde dışavurumsal tonlama, sosyal çevreye ilişkin nitelermeler aracılığıyla sağlanır. Öykü kahramanı, birlik ve beraberlik duygusundan uzak, yabancılaşmış bir kentsel panorama sunar. Toplumsal ilişkilerde yaşanan kopukluk ve patolojik kapanım, öykü metninin ideolojik içeriğini oluşturur. Hem öykü kahramanı hem de betimlenen toplumsal yaşam, “yabancılaşma (entfremdung)”⁷⁵⁰ süreci içerisinde atomize bir yapıda yansıtılır.

⁷⁴⁶*Sessizliğin İlk Sesi*, s.111, 112

⁷⁴⁷*Kurmacanın Retoriği*, s.145

⁷⁴⁸*a.g.e.*, s.107

⁷⁴⁹*Sessizliğin İlk Sesi*, s.130

⁷⁵⁰*Marksizm ve Modernizm*, s.172

“Şiir ve Sinek” adlı öyküde Şükriye Hanımın kızı Güler, farklı bir şehirde eğitim görmektedir. Annesine, onu ziyarete geleceğini bir mektupla bildirir. Güler, annelerin çektikleri sıkıntıları düşünerek şiirlerin onlar üzerine yazılması gerektiğini arkadaşlarına söyler. O da bu nedenle, annesine bir şiir yazar; fakat okumak için bir türlü fırsat bulamaz. Öykü metninde dışavurumsal tonlama, anne imgesi aracılığıyla oluşturulur:

“Anaların, diyor Şükriye hanımın kızı Güler, anaların yüreği hep ağzında. Hep böyle oldular. Uykularında-uyanıklıklarında ölümlerimizi görür oldular bütün bütün. Analara, analara, en çok onlara yazılmalı şiirler çocuklar, en çok onları anlatmalı. Hep anlatmalıyız, okul kapılarına varamayan, hiç değil her akşamüstü, oh çok şükür sağ salim geldi bugün de diyemeyen, her günün her akşamını bile bekleyemeyen, yarına dayanmak için her günün her akşamüstü olsun sevinemeyen, hep uzaktan, aylar ucundan kıvranıp duran anaları, onları anlatmalıyız.”⁷⁵¹

Öykü metninde okurun duygusal katılımı, yüceltilen anne imgesi üzerinden sağlanır. Annelere dair her ayrıntı ve cümle düzeni, metnin duygusal yoğunluğunu, çizgisel bir biçimde artırır. Dışavurumsal tonlamanın küçük ayrımları, konuşucunun (edebi karakterin) bireyselliğini, duygusal söylemini oluşturur.⁷⁵² Metnin ideolojik içeriği; genç kuşağın, ölümcül siyasi çatışmalar yaşadığı bir dönemin anne imgesi üzerinden kurulmasıyla oluşturulur. Bu açıdan ideoloji, bir anlam potansiyeli oluşturarak metinsel ilişkisini kurar: “Metin içkin anlamını okura kendiliğinden dayatmadığı gibi, el işaretleriyle verilen bir ipucu, içi doldurulacak bir dizi boş simge değildir (...) kaynağı, ideolojik olarak yönetilen bir kendini üretme sürecinde bulunulabilecek belirli bir dizi mesafe, kopuş ve yinelemenin meydana getirdiği özgül bir anlam *découpage* (oyum)’dır.”⁷⁵³ Bu açıdan öykü metninde, anne imgesinin yinelenmesi ile ideolojik ve anlamsal oyum meydana gelir.

“Şehrin Gözyaşları” adlı öyküde metnin anlatı sesi; Ufuk’a, park yeri ücreti almak için yaklaşan kişiyi şöyle yansıtır:

“İşte, gözüaçıklığı, sinekten yağ çıkarmayı, köşeyi dönmecelikle şiddeti, hayatı savunmasının asla kopmaz, ayrılmaz parçaları saymış biri, elinde makbuz koçanı çıkagelmekte. Hayatına o ân elkonulmaya kalkışılmış yırtıcı bir kuş benzeri, kollar kabarık, sert kanat çırpışlarıyla insanbilim araştırmacısından

⁷⁵¹Hadi Gidelim, s.103

⁷⁵²Söylem Türleri ve Başka Yazılar, s.85

⁷⁵³Eleştiri ve İdeoloji, s.194

park yeri ücreti istemekte; mimikleri tehditkâr... Aman Ufuk, öde ne ödenecekse!..”⁷⁵⁴

Öykü metninde park yeri ücreti isteyen kişi, olumsuz betimlemelerle yüklenir. Kent hayatının doğal ve gündelik bir yansıması olan park görevlisi, öykü metnine kötücül bir intiba ile yerleşir. Bu açıdan “tam anlamıyla ifade bulan ‘doğal olay’, kendi anlamlarını, açık değerlendirmelerde bulunan her türlü yorumdan daha iyi aktaracaktır.”⁷⁵⁵ Metnin ideolojik içeriğini, kent hayatında sık sık karşılaşılan “yırtıcı kuş benzeri, kolları kabarık, sert kanat çırpışlarına” sahip birey tipi oluşturur. Zira, kent yaşamında maddeci ve faydacı bireysel benlik tipi; kendisini özel veya genel her ilişkide ortaya çıkarır. Bir başka ifade ile, kent tipolojisi, “pratik bir tekbencilik”⁷⁵⁶ ile yaşamsal sınırlarını ve anlamsal ilişkilerini belirler.

⁷⁵⁴*Hayatı Savunma Biçimleri*, s.66

⁷⁵⁵*Kurmacanın Retoriği*, s.106

⁷⁵⁶*İdeolojinin Yüce Nesnesi*, s.35

SONUÇ

Estetik, toplumsal yapının ve bireyler arası ilişki ağının yoğunlaşması ile birlikte niteliğini ve kapsamını genişletir; toplumsal özne olarak birey üzerinde ikincil bir doğa görünümü edinir. Böylelikle toplumsal etkileşimleri yansıtan ve değerlendiren içgörü merkezi halini alır. Birey, estetik bir özne konumuna yükselerek zihinsel yetinin gelişmiş ifade biçimlerine ulaşır ve nesnel dünyanın derin, çelişkili yapısının en ince ayrımlarını kavramaya yönelir.

İdeoloji, bireyin düşünce biçimini, anlamlandırma pratiklerini, kuran ve yönlendiren bir olgudur. Estetik, ideoloji nosyonu ile birlikte somut gerçeklik ve düşünsel içerik ile paylaşımlı bir ilişki içerisine girer. Yaratıcı bir zeminde ideolojiyi kendi özerk yapısına dahil eder.

Edebi yaratım süreci içerisinde estetik, ideoloji ile olan ilişkisini metin olgusu üzerinden kurar. Metin, anlatı estetiğinin merkezi nesnesi konumundadır ve yazar, anlam ve yorum üçgeninde değerlendirilen çok yönlü bir edebi sistemdir. Yazarın niyetini esas alan yaklaşım; anlamı, sabit ve nesnel bir düzeyde ele alır ve yorum faaliyetini, yorumcunun öznel değerlendirmelerinden kurtarmaya çalışır. Metnin tarihsel ve kültürel yapısını esas alan yaklaşım; anlamın, yazarın niyetini daima aştığını ifade eder ve yorum sürecini, ötekilik ve aşinalık kavramları ile açıklar. Bu yaklaşıma göre yorumcunun, anlam yapılarını yaşadığı çağa göre kurması gerekir.

Edebi metin, sistematik düzenini dil yapıları aracılığıyla kurulan söylem biçimleri ile elde eder. Söylem biçimleri, birincil ve ikincil olmak üzere iki kategoride değerlendirilir. Birincil söylem türlerinin gündelik yaşamdaki içerik ve bağlamı, estetik yapılar aracılığıyla değişime uğrar. İkincil söylem türleri, bir edebi metin içerisinde ortaya çıkar ve dil, ideolojik içerikleri ve değer yargılarını yansıtan bir oluşum içerisinde şekillenir. Metin, öznel yargıların ve bakış açılarının en küçük birimi olan sözce kümelerinden oluşur. Sözce kümeleri, yaratıcı bir yazar aracılığıyla ideolojik işlevler ile yüklenir. Bu anlamda edebi metin toplumsal ve ideolojik çatışmaları, içerisinde bulunan öznel sözce parçaları ile birlikte meydana getirir.

Metin ve ideoloji arasında karmaşık bir yapı söz konusudur. Metin; ideolojiyi kendine özgü, estetik bir yapıda sergiler. İdeolojik içerikleri, metin içerisinde sunulan yaşantılar aracılığıyla dönüşüme uğratar. Toplumsal ilişkiler ve çatışmalar, estetik teknikler aracılığıyla metnin derin yapısında ön plana çıkarılır veya gizlenir. İdeoloji, bu anlamda metnin değer yargılarını, tarihsel ve kültürel bir yaşantı düzeyinde yönlendirir. Metin ve ideoloji arasındaki ilişki, ayrıca yazarın sosyal ve politik bilinci aracılığıyla kurulur. Angaje kavramı ile birlikte yazar, estetik deneyimini ideolojik bir düşüncenin etkisiyle oluşturur.

Adalet Ağaoğlu'nun öykülerinde estetik ve ideolojinin paylaşımlı bir ilişki içerisinde olduğu, içerik ve biçim uyumu açısından metinsel bir bütünlük taşıdığı tespit edilmiştir. Öykü metinleri; kurgu, yapı ve teknik itibarıyla, ideoloji ile olan ilişkisini gerek metnin yüzey yapısında gerekse metnin derin yapısında sergilemiştir.

Yapılan tez çalışması neticesinde estetik ve ideolojinin, öykü metinlerinde kurduğu paylaşımlı anlatısal ilişkilere yönelik tespit ve sonuçlar şöyle sıralanabilir:

Karakter retoriği, hem öykü metinlerinin estetik düzeyde biçimlenmesine katkı sunar hem de metinlerin kurgusal yapısı içerisinde yer alan örtük ya da açık ideolojik hareketlenmeleri tespit etmek için bir ölçüt sağlar. Bu anlamda karakter retoriği, metnin ideolojik içeriğinin estetik taşıyıcısı konumunda ortaya çıkar. Öykü karakterleri, fazlalıklarından arındırılmış kritik bilinçler olarak, öykü metinlerinde yer eder. Karakter retoriği ile kurgulanan öykü metinlerinde öykü karakterleri, kurallı ve değerlendirci bir tavır ve sözdizimi ile ideolojik içeriklerin yansıtıcısı konumunu edinirler. Adalet Ağaoğlu; kültürel ve politik bağlılıkları, toplumsal ve siyasal atmosferi, kent hayatındaki yerleşik ilişkileri ve düzeni, tekbenci birey tipini, gündelik olayların arka planını karakter retoriği aracılığıyla kurgular. İki ayrı karakteri, sınırlı bir mekânda bir araya getirir ve karakterlerin ideolojik anlamda uyumsuzluklarını öne çıkarır. Politik bir kimlikle yansıttığı karakterleri, öykülerin kişi kadrosu içinden ayırır ve onları, dinamik ve vurgulu ifade biçimleri ile betimler. Karakterlerin retorik vurguları ile toplumsal gerçeklikleri eleştiri nesnesine dönüştürür. Bu açıdan Ağaoğlu, sabit bir kurgu unsuru olarak kullandığı retorik işlev aracılığıyla öykü metinlerinin ideolojik içeriğini ve estetik niteliğini ön plana çıkarır.

Semptom/ideolojik düzlem; öykü metnlerinin ideolojik içeriği, tematik örüntüler ağı üzerinden yansıtmasını sağlar. Böylelikle, öykü metnlerinin ideolojik görünümü daha açık bir biçimde ortaya çıkar. Açık ve belirgin olarak yer alan ideolojik birimler, tarihsel ve sınıfsal kodlar okurkitlenin dikkatini daha dolaysız bir biçimde yönlendirir. Bu anlamda semptom/ideolojik düzlem, öykü metnlerinin aleni ve fark edilebilir ideolojik kurgusunu niteler. Ağaoğlu; öykülerinde medya kültürünü, toplumsal baskıları, sınıfsal ve ekonomik ayrıcalıkları, özel mülkiyet olgusunu, sol görüşlü gençlerin ve öğrencilerin eylemlerini, politik çatışmaları, devlet yönetimine karşı sergilenen eylemleri, paraya karşı patolojik bağlılığı, orta sınıf olgusunu semptom/ideolojik düzlem aracılığıyla aktarır. Bu bakımdan Ağaoğlu'nun öykülerinde ideolojik içerik, estetik bir dolayım ile değil; farklı tematik ilişkiler aracılığıyla görünür kılınan bir kurgu unsuru olarak yer alır.

Ortam/mikrokozmos, öykü metnlerinin ideolojik içeriğinin algılanma biçimini etkiler ve gerçekçi etkisini yoğunlaştırır. Öykü metnlerinde yer alan mekân kurgusu ile birlikte dış dünyaya ilişkin ideolojik referanslar somutlaştırılır. Okurkitlenin gerçeklik duygusu, öykü metnlerinde yaratılan atmosfer ile bilinçli bir biçimde yönlendirilir. Ortam/mikrokozmos aracılığıyla öykü metnlerinin toplumsal gerçekliğe ilişkin eleştirel söylemi mekânsal bir doku kazanır. Ağaoğlu, modern ve teknolojik araçlarla birbirine bağlanmış kent ortamını, yabancılaşmış toplum ve aile yapısını, kent hayatında yer alan birey tiplerini, tabiat ile çelişki yaratan endüstriyel unsurları, katı alışveriş eylemini mekânsal bir kurgu çerçevesinde eleştiriye tabi tutar. Bu açıdan ortam/mikrokozmos, Ağaoğlu'nun estetik ve ideoloji arasında kurduğu anlatısal ilişkilerin kurgusal bir aracı olarak ortaya çıkar.

Anlatı temposu; öykü metnlerinin zamansal geçişlerini, metin içerisinde belirli olgu veya olayların sürekliliğini ve ritmini belirler. Öykü metnlerinde zaman belirli bir hadiseyi, hareket alanını kapsar; fakat, karakterlere ve değer yargılarına ilişkin, metinsel bir yayılım ile ideolojik içeriklerin estetik niteliğini ön plana çıkarır. Bu açıdan öykü metnlerinin ideoloji-yüklü anlam belirlenimleri, anlatı hızı ve olaylar arasındaki geçiş süreleri ile sıkı bir biçimde ilişkilendirilir. Okurkitlenin değer yargıları ve metnin ideolojik merkezleri; tekrar eden öğeler, tarihsel, kültürel ve mevsimsel geçişlerle yönlendirilir. Ağaoğlu, kimi öykülerinde toplumsal ve teolojik içerikleri; ideoloji yüklü tekrarlar, kısa ve hızlı sözdizimsel geçişler ile estetik düzeyde

biçimlendirir. Kimi öykülerinde ise anlatısal süreklilik, karakterlerin bilinç seyri arasında yaratılan eleştirel bir eşzamanlılık ile sağlanır. Anlatı temposunun farklı bir biçimde kurgulandığı bir öyküsünde ise anlatısal ritim, dokuma tekniğini anımsatan bir dizilim ile sağlanır. Ağaoğlu, bu anlamda, öykü metnlerinin ideolojik vurgularına, zamansal bir yayılım mekanizması ile birlikte estetik bir biçim kazandırır.

Diyalektik imge, öykü metnlerinin kurgusal ve kompozisyonel yapısı içerisinde ortaya çıkar ve metinlerin estetik bütünlüğüne katkı sağlar. İmgelere diyalektik yapısını, metinsel ilişkiler neticesinde biçimlendirilen olayörgüsü kazandırır. Diyalektik imge, öykü metnlerin ideolojik yargıları ile uyumlu ve eş anlamlı bir yapıda ortaya çıkar. Bu nedenle diyalektik imge; ideolojik içeriğini, bilinçli olarak düzenlenmiş, tasarlanmış metnin bütüncül yapısında sergiler. Öykü metnlerinde imge, yazarın estetik tasarımını gerçekleştirmek için karakter, çevre ve vaka içerisinde farklı kurgusal unsurlarla ilişki içerisine girer. Ağaoğlu; iktidar ve güç ilişkilerini, emek, üretim ve meta olgularını, özgürlük biçimlerini, sosyal ve ekonomik yapıları, yanılsama ve hatalı bilinç olarak ideoloji nosyonunu, ideolojik çatışmaları, bireyin taşıdığı kötücül doğayı, erkek egemen toplum yapısı içerisinde yer alan kadın kimliğini imgeler aracılığıyla diyalektik bir yapıda sergiler. Bu açıdan Ağaoğlu'nun öykülerinde ideolojik içerik, estetik bir ileti biçiminde diyalektik imgeler aracılığıyla yansıtılır.

Söylem tasarımı, öykü metnlerinde karakterler aracılığıyla yansıtılan ideolojik içeriği, şiirsel biçimler ve etik vurgular ile birlikte metinsel bir yapı içerisinde işler. Böylelikle öykü metinleri, dilsel yapılar aracılığıyla ideolojik birimler ve fikirlerle yüklenir. Ağaoğlu; siyasal bağlamda yapılan işkenceleri ve uygulanan şiddeti, politik gerilim ve atmosferi, ideolojiden arındırılmış sosyal yapıları, trajik olayları, sürgün kimliğinin yarattığı aidiyet eksikliğini söylem tasarımı ile birlikte estetik yapıda yansıtır. Bu bağlamda Ağaoğlu'nun öykülerinde söylem tasarımı, ideolojik içeriklerin estetik niteliğini etik ve poetik bir yapıda ortaya çıkarır.

Yazar imgesi, öykü metnlerinin tematik kurgusunda ve anlatı düzeninde ortaya çıkar ve okura, hangi metinsel sahnelerde dikkatini yoğunlaştırması gerektiğini telkin eder. Öykü metnlerinin ideolojik vurgularını yönlendirir ve okurkitlenin bakış açılarını kontrol altına alır. Okurkitle, yazar imgesi aracılığıyla olaylara ilişkin,

kurgusal doğallığa aykırı olarak, dışarıdan bilgilere erişme imkânı kazanır. Yazar imgesi, sahne seçimi ve anlatı düzeni ile öykü metnlerinin ideolojik kadrajını oluşturur. Ağaoğlu'nun öykülerinde yazar imgesi, öykü metnlerinin kurmaca yapısını okura hatırlatır; anlatıcıyı güvenilirlik açısından sorgular; olay örgüsü içerisinde geleceğe yönelik ipuçları verir; anlatıcıya karşı üst bir metinsel pozisyon edinir; didaktik ve retorik bir üslup ile açık değerlendirmelerde bulunur. Bu açıdan Ağaoğlu'nun öykülerinde yazar imgesi, ideolojik anlamda ön plana alınan vakaların düzenleyicisi olarak değer yargılarına ilişkin yönlendirici konumu ile birlikte ortaya çıkar.

Perspektif/bilinç merkezleri, öykü metnlerinin ideolojik içeriğinin estetik niteliğini ve derinliğini sağlar. Böylelikle estetik ve ideoloji, kurgusal bir teknik aracılığıyla metinsel bir form kazanır. Perspektif ve bilinç merkezleri, öykü metnlerinin okurkitle açısından kurgusal panoramasını genişletir ve okurkitle, ideolojik içeriğe ilişkin hâkim noktalar elde eder. Ağaoğlu; iktidarı ve kent hayatını, kırsal hayatta yaşanan değişim ve dönüşümü, insanların uğraş alanlarında meydana gelen farklılıkları, yoksulluk unsurlarını, insani ilişkilerde yaşanan kopukluğu, nesnel ve toplumsal özden soyutlanmış bilinç durumlarını, erkek egemen sosyal yapıyı ve eril dil yapısını, mikro iktidarı temsil eden egemen söylemleri ve adil olmayan bilinç biçimlerini perspektif/bilinç merkezleri aracılığıyla aktarır. Bu bağlamda Ağaoğlu'nun öykülerinde karakterlere, olgu ve olaylara, metinsel perspektifi ve bilinç merkezlerini niteleyen yansıtıcı işlevler yüklenir. Estetik ve ideoloji, öykü metnlerinde perspektif/bilinç merkezleri aracılığıyla teknik bir dolayım tabi tutulur.

Simgesel dolayım, öykü metnlerinin parça-bütün ilişkisi açısından anlamsal bütünlüğe ulaşmasını sağlar. Öykü metnlerinin ideolojik birimleri, simgesel dolayım ile birlikte potansiyel açıdan ifşa edilmesi gereken gizli ideolojik içerikler halini alır. Bu anlamda simgesel dolayım, öykü metnlerinin çok anlamlı yapısına katkı sağlar; zira, olayörgüsü aracılığıyla metinsel simgeler, özdeşlik veya ayrılık belirten değer yargılarına dönüştürülür. Ağaoğlu, meta formuna dönüşen toplumsal ve teolojik figürleri, ruhsal acıları ve sefaleti, nesil çatışmalarını, toplumsal bütünlüğün haricinde yer alan özdeş kimlikleri, mikro sanayileşme ve fabrikasyon ürünleri ile insan emeğinin değersizleşmesini simgesel dolayım çerçevesinde işler. Ağaoğlu, bu açıdan

yk metinlerinin ideolojik içeriğini, simgesel dolayım ile birlikte estetik göstergeler biçiminde ön plana çıkarır.

Dışavurumsal tonlama, öykü metinlerinde okurun duygusal ve düşünsel yargısını kontrol etmek amacıyla oluşturulur. Dışavurumsal tonlama aracılığıyla okurkitlenin; karakterlere, olaylara ve toplumsal gerçekliğe ilişkin yönlendirilmiş tepki ve duygu biçimleri geliştirmesi sağlanır. Bu anlamda dışavurumsal tonlama, öykü metinlerinin kodlanmış duygusal etkisini oluşturur. Ağaoğlu, doğanın maddeci bir bilinçle temellük edilmesini, para olgusuna ilişkin arzuları, bürokratik yapılanmaları, toplumsal ilişkilerde yaşanan kopuklukları ve patolojik kapanımı, ölümcül siyasi çatışmaları, kent yaşamındaki maddeci ve faydacı bireysel benlik tipini dışavurumsal tonlama aracılığıyla yansıtır. Ağaoğlu'nun öykülerinde dışavurumsal tonlama, okurun duygularını ve değer yargılarını yönlendiren bir ton ve üslup içerisinde işlenir. Bu anlamda, estetik ve ideoloji arasında bilinçli bir metinsel ton yaratılır.

Sonuç itibariyle Adalet Ağaoğlu'nun öykü metinleri, metinsel bir uyum ve bütünlük içerisinde, estetik ve ideoloji arasında kurulan paylaşımlı ilişkinin ürünleri olarak ortaya çıkar. yk metinlerinde estetik teknikler ile ideolojik içerik anlatsal bir zeminde yer alır. Bu bağlamda estetik ve ideolojinin kırılma noktaları, metinsel temsilleri; kurgu, yapı ve teknik açısından öykü metinlerinin anlatı düzenini biçimlendirir. Bu yönüyle Adalet Ağaoğlu, Türk ykclğne hem form hem de içerik bakımından gelişimsel bir ivme ve değer kazandırır.

KAYNAKÇA

1. İNCELENEN ESERLER

AĞAOĞLU A. (2016). *Yüksek Gerilim*, İstanbul: Everest Yayınları

AĞAOĞLU A. (2015). *Sessizliğin İlk Sesi*, İstanbul: Everest Yayınları

AĞAOĞLU A. (2016). *Hadi Gidelim*, İstanbul: Everest Yayınları

AĞAOĞLU A. (2017). *Hayatı Savunma Biçimleri*, İstanbul: Everest Yayınları

AĞAOĞLU A. (2018). *Düşme Korkusu*, İstanbul: Everest Yayınları

2. YARARLANILAN KAYNAKLAR

ADORNO T., BENJAMİN W., BLOCH E., BRECHT B., LUKACS G. (2016). *Estetik ve Politika*, Editör: Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları

AĞAOĞLU A. (2014). *Geçerken*, İstanbul: Everest Yayınları

AĞAOĞLU A. (2014). *Göç Temizliği*, İstanbul: Everest Yayınları

AĞAOĞLU A. (2014). *Karşılaşmalar*, İstanbul: Everest Yayınları

AĞAOĞLU A. (2015). *Damla Damla Günler I*, İstanbul: Everest Yayınları

AĞAOĞLU A. (2015). *Damla Damla Günler II*, İstanbul: Everest Yayınları

AĞAOĞLU A. (2015). *Damla Damla Günler III*, İstanbul: Everest Yayınları

AĞAOĞLU A. (2016). *Damla Damla Günler IV*, İstanbul: Everest Yayınları,

AĞAOĞLU A. (2016). *Halim'e İthafılar*, İstanbul: Everest Yayınları,

ALTHUSSER L. (2016). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İstanbul: İthaki Yayınları

BADİOU A. (2017). *Başka Bir Estetik*, İstanbul: Metis Yayınları

BAHTİN M. M. (2016). *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*, İstanbul: Metis Yayınları

BARRETT M. (1996). *Marx'tan Foucault'ya İdeoloji*, İstanbul: Sarmal Yayınevi

BARTHES R. (2016). *Eleştiri ve Hakikat*, İstanbul: İletişim Yayınları

BAŞ S. (2003). *Türk Hikâyeciliğinde Yabancılaşma*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van

BELGE M. (1989). *Marksist Estetik*, İstanbul: BFS Yayınları

BOOTH W. C. (2012). *Kurmacanın Retoriği*, İstanbul: Metis Yayınları

BOURDİEU P. (2015). *Eril Tahakküm*, İstanbul: Bağlam Yayınları

BOURDİEU P. (2017). *Ayrım*, Ankara: Heretik Yayınları

CEBECİ O. (2008). *Komik Edebi Türler*, İstanbul: İthaki Yayınları

CEBECİ O. (2009). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İstanbul: İthaki Yayınları

ÇERNİŞEVSKİY N. G. (2012) *Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın

DE BOLLA P. (2012). *Sanat ve Estetik*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

DE SAUSSURE F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*, İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları

EAGLETON T. (2012). *Eleştiri ve İdeoloji*, İstanbul: İletişim Yayınları

EAGLETON T. (2012). *Tatlı Şiddet*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

EAGLETON T. (2015). *Edebiyat Kuramı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

EAGLETON T. (2015). *Estetiğin İdeolojisi*, İstanbul: Doruk Yayımcılık

EAGLETON T. (2015). *İdeoloji*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

EAGLETON T. (2016). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, İstanbul: İletişim Yayınları

- ECO U. (2016). *Açık Yapıt*, İstanbul: Can Sanat Yayınları
- ECO U. (2016). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, İstanbul: Can Sanat Yayınları
- ECO U. (2016). *Yorum ve Aşırı Yorum*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- ERONAT K. (2004). *Adalet Ağaoğlu İnsan ve Eser*, Yayımlanmış Doktora Tezi, T.C. Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Dicle
- FİSCHER E. (2016). *Sanatın Gerekliliği*, İstanbul: Sözcükler Yayınları
- FOUCAULT M. (2000). *Hapishanenin Doğuşu*, İstanbul: İmge Yayınları
- FOUCAULT M. (2014). *Özne ve İktidar*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- GADAMER H.G. (2008). *Hakikat ve Yöntem* (Birinci Cilt), İstanbul: Paradigma Yayıncılık
- JAMESON F. (2008). *Modernizm İdeolojisi*, İstanbul: Metis Yayınları
- JAMESON F. (2011). *Siyasal Bilinçdışı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- JIMENEZ M. (2008). *Estetik Nedir?* İstanbul: Doruk Yayıncılık
- KRIS E., KURZ O. (2016). *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü*, İstanbul: İthaki Yayınları
- LANSON G. (2017). *Edebiyat Tarihinde Usûl*, İstanbul: Büyüyenay Yayınları
- LOTMAN Y. (2012). *Düşünen Dünyaların İçinde*, Ankara: Bilge Su Yayıncılık
- LUKACS G. (1999). *Estetik I*, İstanbul: Payel Yayınları
- LUKACS G. (1992). *Estetik II*, İstanbul: Payel Yayınları
- LUKACS G. (2001). *Estetik III*, İstanbul: Payel Yayınları
- LUKACS G. (2000). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, İstanbul: Payel yayınları
- LUNN E. (2011). *Marksizm ve Modernizm*, Ankara: Dipnot Yayınları
- MARCUSE H. (1997). *Estetik Boyut*, İstanbul: İdea Yayınevi
- MARDİN Ş. (2015). *İdeoloji*, İstanbul: İletişim Yayınları

- MARX K. (2016). *1844 EL Yazmaları*, İstanbul: İletişim Yayınları
- PLEHANOV G. V. (1999). *Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat, Eleştiri*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın
- RANCIÉRE J. (2016). *Estetiğin Huzursuzluğu*, İstanbul: İletişim Yayınları
- RİCOEUR P. (2016). *Zaman ve Anlatı 1*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- RİCOEUR P. (2016). *Zaman ve Anlatı 2*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- RİCOEUR P. (2016). *Zaman ve Anlatı 3*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- RİCOEUR P. (2016). *Zaman ve Anlatı 4*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- SARTRE J.P. (2015). *Edebiyat Nedir*, İstanbul: Can Sanat Yayınları
- Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* (2010). Cilt 1, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- TOLSTOY L.N. (2016). *Sanat Nedir?* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- TUNALI İ. (2007). *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- UĞURLU S. B. (2003). *Adalet Ağaoğlu'nun Hayatı, Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma*, Yayımlanmış Doktora Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van
- WARMİNSKİ A. (2013). *Ideology, Rhetoric, Aesthetics*, Edinburgh: Edinburgh University Press
- WELLEK R., WARREN A. (2016). *Edebiyat Teorisi*, İstanbul: Dergâh Yayınları
- ZİSS A. (2016). *Estetik*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- ZİZEK S. (2015). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, İstanbul: Metis Yayınları

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı : SOYLU Hüseyin
E-mail : huseyinsoylu@yyu.edu.tr



İş Deneyimi

Yıl 2016	Yer Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi	Görev Araştırma Görevlisi
--------------------	--	-------------------------------------

Yabancı Dil

İngilizce

