



[Araştırma Makalesi] **Atf/Citation:** Süphandağı, İ. (2022). Adalet Ağaoğlu'nun öykülerindeki karakterlerin 'mutlakçı dil' üzerinden değerlendirilmesi, *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (30): s. 193-207. **Gönderim Tarihi:**19.02.2022 **Kabul ve Yayın Tarihi:** 07.05.2022-31.05.2022 **DOI:** 10.54600/igdirsosbilder.1076225

Yazar/Author

İsmail SÜPHANDAĞI*

Makale Adı/Article Name

Adalet Ağaoğlu'nun Öykülerindeki Karakterlerin 'Mutlakçı Dil' Üzerinden Değerlendirilmesi

The Evaluation of the Characters on Adalet Ağaoğlu's, Stories Based on 'Absolutist Tone'

ÖZ

Adalet Ağaoğlu'nun öyküleri, dolayımı yüksek düzeyde sağlamış kurgusal temele dayanırlar. Öykülerinde yer alan karakterlerin hemen hepsinin birbirine benzeyen ve benzemeyen biricik yanları titiz ayrımlarla gösterilmiştir. Bu karakterler içinde açık biçimde öne çıkarılanların olduğu söylenebilir. Bunların ortak vasfı ise kesin bilgi ve inanca yaslanmış tavırları sergiler görmeleridir. En azından insan ilişkilerinde kendilerinin muhtemel bir yanlışlık ve muhataplarının ise muhtemel bir haklılık içinde bulunma durumlarını gözden ırak tuttıkları görülür. Büyük ölçüde mutlakçı bir düşünüş biçimine sahip olan karakterlerce, muhatapın muhtemel haklılığı ne bilinç ne de eylem düzeyinde göz önüne alınır. Ağaoğlu'nun birçok öyküsünde, bu gibi tavırları sergileyen karakterler üzerinde bilhassa durulur. "Tenkide arz edilmiş bir teklif" olarak birçok öyküde yer verilen bu tip kişileri "mutlakçı karakter"ler olarak adlandırabiliriz. İster düşünsel bağlamda isterse günlük ilişkiler bağlamında olsun, mutlakçı duyuş ve düşünüş biçiminin, insan yeteneklerinin gün yüzüne çıkmasına, insanın kendini özgür hissetmesine engel teşkil ettiği söylenebilir. Çalışmada, Ağaoğlu'nun öykülerinde mutlakçı duruş sergileyen karakterlerin ortak özellikleri üzerinde durulacak, insanî duyarlılığı örseleyen bu karakterlerin düşünsel anatomileri açık edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Adalet Ağaoğlu, öykü, karakter, mutlakçı dil

ABSTRACT

The stories written by Adalet Ağaoğlu are based on a highly mediated fictional basis. The similarities and dissimilarities of almost all of the characters in his stories are shown with meticulous distinctions. It can be said that among these characters, there are clearly prominent ones. The common feature of these characters is that they seem to display attitudes based on certain knowledge and belief. At the same time, it is seen that in their human interactions they ignore the possibility that they might be wrong and their interlocutors are possibly on the right side. Characters with a largely absolutist way of thinking do not consider their interlocutor's possible rightness either at the level of consciousness or action. In many of Ağaoğlu's stories, a special emphasis is placed on the characters exhibiting such attitudes. "An offer submitted for criticism" As 'an offer to be criticized' we can call these types of people, who are included in many stories, as "absolutist characters". Whether in the context of intellectual or everyday relationships, absolutist way of feeling and thinking, revealing human abilities, to feel free can be said to be an obstacle. In this study, the common features of the characters who display an absolutist stance in Ağaoğlu's stories will be emphasized, and the intellectual anatomy of these characters that tumbling human sensitivity will be tried to be explained.

Keywords: Adalet Ağaoğlu, Story, Character, Absolutist tone

Giriş

Roman, hikâye, öykü, destan, masal gibi edebî anlatılarda yer alan kahramanlar, büyük ölçüde karakter ya da tip olarak görünürler. Karakter kavramı Türk Dil Kurumu'na "bir bireyin kendine özgü yapısı, onu başkalarından ayıran temel belirti ve bireyin davranış biçimlerini belirleyen, üstün ana özellik, öz yapı, ıra, seciye" şeklinde açıklanır. Tip kavramı ise "hikâye, roman, tiyatro gibi uzun anlatıma dayalı edebî eserlerde kişi kadrosu içinde yer alan ve belli bir düşüncenin, topluluğun zihniyetini ve ideolojinin temsilciliğini yüklenen kişi" olarak tanımlanır (TDK, 27.10.2021). Geleneğin muayyen kalıpları içinde var olan tipler, modern anlatıda yerlerini karakterlere terk ederler. Gelişimini tamamlamış ve kendisinden bekleneni yerine getirmiş tiplere (Kaplan, 1985) karşın karakterler bütün bir insanı biricikliğiyle; ister ideolojik ve güdümlü isterse bunlardan özgürleşmiş şekilde farklılıkları ve incelikleri yansıtan ve bazen kalabalık bazen de en aza indirgenmiş sayılarıyla insan gerçeğine her defasında daha da yaklaşan kişiler olarak kendilerinden bekleneni temsil ettiğine karşı mütevazı bir şekilde yerine getirmeyi ve böylece gelişimlerini sürdürmeyi devam ettirirler. Yine de geleneğin kişileri olarak tiplerin birçok yönden modern anlatılarda kimi yönleriyle tezahür ettiğini belirtmek gerekir (Kaplan, 1985). Esasen bu durum, geleneğin kendini dip akıntıyla devam ettirmesinden ve de zihniyetlerin geleneksel duyuşlardan kendilerini bütünüyle tecrit edemeyişlerinden dolayı çoğu zaman mümkün ve kabul edilebilir görülmektedir. Anlatma esasına bağlı modern metinlerin bireyin bütün var oluşunu teferruatıyla temsil etmeye meyilli bulunması, karakteri elbette belli sınırlarda ele almaya, onları muayyen kalıpların içinde görmeye izin vermez. Tabi bu durum, geleneksel ya da modern anlatılarda kişilerin önünde sonunda bir temsil olduğu gerçeğini değiştirmez. Tip ya da karakter olsun, bunların önünde sonunda bir temsil olduğu gerçeğini dayatan, dilin doğası başka ifadeyle dilin sembolik bir sistem olmasıdır. Bu bağlamda roman ya da öykü kişinin gerçeğe benzerlik düzeyi ne denli üst düzeyde olursa olsun bu durumun nihayetinde bir temsilden ibaret olduğu gözden ırak tutulamaz. Başka ifadeyle öykü kişisi görünüş ve sunuluş yönüyle bilinene, neyi temsil ettiği yönüyle ise bilinmeyene tekabül eder. Geleneğin anlatısında temsil edilene ilişkin belirlilik söz konusu iken modern anlatıda temsil edilenin belirsizliği; en azından kolayca başka bir şeye dönüşebilirliği söz konusudur. Buradaki belirsizliğin kaynağı, bütün bir teferruatıyla var oluşu sezdirilmek istenen bireyin adeta sonsuzca genişleyen temayülleridir. Başka ifadeyle bireyin eğilimleri nihayetinde yazarın eğilimleridir ve modern anlatıda yazarın kişiliği, metnin belirsiz kalan yanının garantisi gibidir. Yazarın müşahhas kimliği, metnin farklı okumalarla gittikçe belirsizleşen yanını açık etmenin biricik imkânına dönüşür. Aşağıdaki alıntıda Forster, gerçeğine ne denli benzerse benzesin kurmaca anlatıdaki nihayetinde bir temsil olduğunu, bunun gerçeğine tıpatıp benzemesinin onu anıya dönüştüreceğini, anının kanıtı ihtiyaç duyarken roman kişinin ise kanıtının yazar olduğunu, yazarın hâliyle kanıtların etkisini olumlu olumsuz değiştirebildiğini hatta onu başka şeye dönüştürdüğünü ifade eder:

"Acaba roman kişileriyle bizim gibi ya da romancının kendisi ya da Kraliçe Victoria gibi gerçek insanlar arasında ne ayırım var? Bir ayırım olması gerekir. Eğer bir roman kişisi tıpatıp Kraliçe Victoria'ya benziyorsa (çok benziyorsa değil tıpatıp benziyorsa) o zaman bu kişi gerçekten Kraliçe Victoria, o roman ya da romanın kişiyle ilgili bütün bölümleri de bir anı kitabıdır. Anı kitabı tarihtir, kanıtlara dayanır. Roman ise kanıt artı (x) ya da kanıt eksi (x) üstüne kurulur; buradaki (x) bilinmeyeni yazarın kişiliğidir ve kanıtların etkisini durmadan değiştirir, kimi zaman büsbütün başka bir şeye dönüştürür" (Forster, 1985: 84).

Elbette öykü kişinin nihayetinde bir temsil iddiasıyla var olduğunu kabul ettiğimiz takdirde bu böyledir.

Tip'in korunaklı yapısına karşın karakterler değişimlere açık yapı arz ederler. Edebî metinlerde tip'in yerini karakterin alması elbette bir anda gerçekleşmiş bir olgu değildir. Bu daha ziyade felsefi olarak değişen gerçeklik anlayışlarının sanata yansımalarıyla mümkün hale gelir. Nitekim farklı dönemlerdeki sanat anlayışları arasındaki ayrılığın kaynağında da sahip olunan gerçeklik anlayışlarının olduğu görülür. "Sanatın gelişme çizgisini yönlendiren etmenlerin başında onun gerçeklikle kurduğu ilişki gelir" (Ecevit, 2012: 17).

Karakterlerin sunumu da yazarın gerçeklikle kurduğu ilişkiye göre farklılık gösterir, gelişir, değişir. Tip'in döngüsel zaman anlayışı içinde değişmeyen ve yinelenen yapısı yerine karakterin yapısı tarihseldir. İnsan ve dünyayı birbirine bağlı olarak değerlendiren Kundera, modernlikle birlikte varoluşun tarihsel bir nitelik sergilediğini ve buna bağlı olarak roman kahramanlarının yaşamının da değiştiğini ifade eder:

"İnsanın dünyayla ilişkisi öznenin nesneyle, gözün tabloyla, hatta bir aktörün bir sahne dekoruyla olan ilişkisi gibi değildir. İnsan ve dünya sümüklüböcek ve kabuğu gibi bağlıdır birbirlerine. Dünya insanın bir parçasıdır, onun uzantısıdır ve dünya değiştikçe varoluş da (dünyada konumlanmış olma) değişir. Balzac'tan bu yana varoluşun 'dünya'sı tarihseldir ve roman kahramanlarının yaşamı tarihlerin belirlediği bir zaman uzamı içinde geçer" (Kundera, 1989: 45).

Varoluşun araştırmacı olarak (Kundera, 1989: 55) romancının bir karakteri bütünüyle anlatabilmesi elbette kolay değildir. Zira "herkes gibi yazarın da iç dünyası çoğu kez kendine bile kapalı bir kutu" (Ağaoğlu, 1996: 79).

Dahası buna "kapalı kutu"yu yazmanın zorluğunu da ilave etmelidir:

"Meğer insanın kendini yazması ne zormuş; geçmişteki kendini bugünkü kendisiyle yanyana getirip, içiçe düşürüp de başkalarının önüne tam kendini koyması ne olmaz şeymiş! Oysa yazdıklarımızda özyaşamımızla ilgili öğeler bulanlar, şunu nasıl kolay söylediler: "Kendini yazmış!" (Ağaoğlu, 1985: 5).

Yazarın kendini yazabilmesinin zorluğu, öyle ya da böyle karakterini sunabilme hususunda da geçerlidir. Karakter hem vardır hem yoktur. Gerçekte yok olan biridir, onu tanırız, bazı özelliklerini biliriz, kendini sunduğu kadarına, ya da hakkında sunulan kadarına aşına oluruz fakat o gerçekte yok olan biridir. Karakterin bu kaotik yapısı, gerçekliği söz konusu olmayan birinin hayatlarımıza ciddiyetle müdahil olması yönünden etkilidir. Tip'i öne çıkaran geleneksel anlatıda yazarın, modern zamanlardaki yazar denli kaygan ve kırılabilir kaygılarının olduğu söylenemez. Çünkü o muayyen kalıplar içinde bulunan kişiyi anlatır, kendini gizler, bunu geleneğin sunduğu bakış açısı itibarıyla hoşnutluk içinde gerçekleştirir. Dolayısıyla tip'in belirlilik içeren yapısı okur için daha ziyade güven telkin eder ve okuru geleneğin sunduğu vaatlere açık hâle getirir. Modern yazarın kendini anlatabilmesindeki zorluğu, geleneğin içinden konuşan yazar için pek de geçerli görülmez. Çünkü o teşhir, teşrih ve itirafa yabancıydı. Çatışmaları "idare" etmede mahirdi ve bu onun yaşama kuvvetine delalet ederdi. Hâliyle geleneğin ne yazarında ne de tip'inde kaotik bir yapıdan söz edilemez..

"Geleneksel dünyada daha zengin bir içsel hayat vardı. Doğulu toplumlarda insanın içindeki şiirsellik daha güçlü idi. Ne var ki bu zenginliği, kişisel bir tecrübe olarak fark etme ve anlatmada bir sorun yaşanıyordu. Yanısıra geleneksel toplumda 'birey' olmadığından, insan 'ferdiyet'ini daha mahrem ve mütevazî bir biçimde tecrübe ediyordu. Bu tecrübenin ne kadar trajedi içerirse içersin roman şeklinde dışlaşması beklenemezdi. Teşhir ve teşrih yoktu. İtiraf meşru değildi. Çatışma nedenlerini giderme hususunda ne kadar çabası varsa o kadardı insan. Bu çatışmaları besleyen koşulları ortadan kaldırmaya çalıştığı kadar..." (Yalsızuçanlar, 2002: 470-471).

Yine de metnin doğasında var olan bazı sırların bugün için gizemli olmadığı da açıktır. Yazarla okur arasındaki ilişki, bir kabul görme ya da reddedilme heyecanı içinde seyreder. Bu ikisi

arasındaki ilişki kısmen Şehrazat ile padişah arasındaki hiyerarşiye nispet edilebilir. Binbir gecenin anlatıcısı, anlattıklarının merak uyandırması sayesinde kendini kötü akıbetten kurtarmıştı. Burada okura nispet edilen padişahın kendinden emin gücü, anlatıcılığı tehdit eder. Her ne kadar okur ile padişah arasında fark olsa da okurun beğenisi, burun kıvrması, yanlış anlamak bir yana düpedüz anlamaması, yazar için muhtemel tehditler içerir (Kılıto, 2009). Sefa Kaplan'ın, Göç Temizliği kitabının tanıtımında kullandığı ifadeleriyle

“edebiyat müşterisi,’ yani ‘riyakâr okur,’ sahip olduğunu düşündüğümüz siperleri kolayca terk etmeye eğilimlidir zaten. Onu orada tutan, çoğu kez, edebî zevkinden ziyade, modern devrin ‘görünme biçimleri’nden payına düşeni alabilme gayretidir de” (Ağaoğlu, 2008).

Burada okurun yazara karşı kendine edindiği özgürlük alanı, yazarın okura karşı edindiği özgürlük alanından fazladır. Birçok yönüyle burada sabrına ve idrakine ihtiyaç duyulan okurdur. Ağaoğlu'nun öykülerinde, burada sözü edilen okura nispet edilebilecek karakterler de söz konusudur. Onun öykülerinde gerilim çoğunlukla iki belirgin karakter üzerinden sağlanır. Boynukara'nın aktarımıyla Forster, Wellek, Di Gianni gibi kuramcılara göre işlevleri açısından iki karakter tipinden söz etmek mümkündür:

“1. Yuvarlak (çok boyutlu). Bu karakterler romanın başından sona doğru ilerlerken bir takım ruhsal ve fiziksel değişikliklere uğrarlar. Zaman içinde çeşitli koşullara bağlı olarak büyür ve değişirler. Gerçek hayattaki insan gibi birtakım zaafı zayıflıkları ve güçleri vardır ve birer birey kimliği taşırlar. 2. Düz karakter (Tek boyutlu): Romanın başında ve sonunda aynı kalan karakterlerdir. İkinci derecede bir öneme sahiptirler. Olayları yönlendirme ya da değiştirme yeteneğinden yoksundurlar. Sadece durumun gerektirdiği hâllerde ortaya çıkar ve kaybolurlar. Wellek, yuvarlak ve düz karakter yerine statik ve dinamik kelimelerini kullanır. Di Gianni benzer şekilde kurgusal karakterleri major ve minor statik ve dynmaic olmak üzere sınıflara ayırır. Bir romanda birden fazla statik karakter olabileceği gibi birden fazla major karakter de olabilir. Minor karakterlerin görevlerinden biri major karakterlerin durumunu çeşitli açılardan aydınlatmaktır (Boynukara, 2002: 180).

Yukarıda kısmen değinildiği üzere tip ile karakter arasındaki farklar esas itibariyle gelenek ile modernlik arasındaki farklılıklara büyük oranda gönderme yaparlar. Modern anlatılarda hâliyle geleneğin tip'inden söz etmek zordur. Ne var ki bazen modern anlatılarda da etrafı iyice çizilmiş bazı karakterler, geleneğin muayyen dünyası içindeki tiple kısmen de olsa benzerlik gösterebilir. Elbette yazarın burada bir tip oluşturmak ya da geleneğin herhangi bir tip'ini yinelemek kastında olduğu söylenemez. Fakat bazı karakterler, hayatla ve başkalarıyla kurdukları ilişki itibariyle neredeyse bir tip gibi görülebilirler. Ağaoğlu, öykülerinde ‘tek boyutlu’ bazı karakterlerin portresini çizer. Bunların birbirlerine beniyor oluşu, bunlarla gündelik hayatta sıklıkla karşılaşılması, bir yönüyle ‘tek boyutlu’ olan bu karakterlerin çoklukla fikr-i sabit üzere bulunuşları, başkalarını tanımlama ve yargılamada cömert; tanımlanma ve yargılanmaya ise kapalı oluşları, onları çok yönleriyle benzer kılar. Buradaki karakterlerin birbirleriyle benzeşen zihniyet yapılarını ‘mutlakçı dil’ üzerinden okumak mümkündür. Zira ‘mutlakçı dil’, çoklukla hayatla kurdukları ilişki itibariyle az yukarıda zikredilen karakterleri çağırır. ‘Mutlakçı dil’, Ağaoğlu'nun öykülerinde birbirlerine çokça benzeyen bu karakterlerin ortak zihniyet yapıları olarak okunabilir.

Ağaoğlu'nun öykülerinde yukarıda sözü edilen çok boyutlu karakterler ile tek boyutlu karakterlerin sıklıkla karşı karşıya getirildiği görülür. Teknik açıdan gerilimi oluşturan öğeleri bir arada sunma eğilimi kadar hayatın olağan akışında bir gerçeklik olarak hayatı tırnak içinde çekilmez kılan düz karakterlere yazarın özel ilgi gösterdiği söylenebilir. Bunların dışında konumlanan yığınla karakter de elbette öykülerinin evreninde kendilerine yer bulurlar. Bu çalışmada yazarın bilhassa dikkat çektiği tek boyutlu karakterler üzerinde durulacaktır. Yazar, hayatı çekilmez kılan olarak sunduğu tek boyutlu karakterlerin davranış ve düşünüş biçimlerini etraflıca serimler. Rahatsız edici davranış biçimleriyle bu karakterlerin ne tür bir düşünce yapısına sahip oldukları adeta resmedilir. Ağaoğlu'nun tek boyutlu karakterler ile bir tür hesaplaşma içinde

girdiğini söylemek abartı sayılmaz. Çalışma bu karakterlerin düşünüş biçimlerini “Mutlakçı”, mutlakçı düşünüş biçimine sahip olan öykü kişilerini ise “Mutlakçı Karakter”ler” olarak adlandırmayı önerir. Bunların kullandığı dili ise “mutlakçı dil” olarak adlandırmayı hedefler. Tanpınar’ın “mutlakçı şair”, “mutlakçı sanatkâr” gibi kullanımlarından mülhem mutlakçı dil ile ilgili kısa bir tanım getirmek gerekirse; yukarıda tip ve karakter arasındaki ayrımların da dikkate alınması kaydıyla; şu söylenebilir:

“Mutlakçı dil, hakikati inhisar altına alan bir konuşmayla yoluna devam eder. Oysa hakikatin temellük edilemez niteliği, onun inhisar altına alınmayacağını ima eder. Hakikati temellük etme kişiye onu dayatma gücünü verir veya en azından kişiyi söylediklerini kabul ettirmede herhangi bir feragate sevk etmez. Diğer taraftan hakikat bilgisine sahip bir edayla konuşma öyle ya da böyle kişiyi, yeniye açık olmada veya mevcudu sorgulamada ketum kılar. Bu tür edebî metinlerde söyleyicinin kendini hakikat merkezi telakki ederek konuşmasına tanık olunur. Neyin iyi neyin kötü olduğu bellidir. İyinin, güzelin, çirkinin, yanlışın sınırları çizilmiştir. Ne iyi ne kötü ne güzel ne çirkin kavramları tartışılabilir. Kavramlar, söylemin denetimindedir ve toplumca sorgulanamaz olarak kabul edilirler. Bu yüzden mevcudun dışına çıkan kolaylıkla tanımlanabilir” (Süphandağı, 2021: 34-36)

Bu tür bir önerinin kaynağının, Ağaoğlu’nun öykülerindeki bazı ana karakterlerin resmedilişlerine dayandığını belirtmekte fayda vardır. Birçok öyküsünde iyilerin farklı şekillerdeki görünüşleriyle tırnak içinde kötülerin birbirlerine aşırı benzer görünüşleri, önerinin esas dayanağını oluşturur. Nihayetinde yazarın ulaşamamış insanî duyarlılığı mutlakçı karakterler üzerinden sunduğu söylenebilir. Ayrıca bu karakterlerin birey ve toplum hayatında çokça yaralar açtığı da dolaylı olarak vurgulanır. Yazarın kendisinde de açılmış çokça yaranın mutlakçı karakterler yüzünden olduğunu söylemek yanlış değildir; tabi sanatı Adorno’nun ifadeleriyle “zedelenmiş bir mutluluğun taşıdığı vaat” (Bozkurt, 1995: 252) olarak gördüğümüz takdirde bu böyledir.

1. Mutlakçı Karakterler

Yazar, “Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yolları” (Ağaoğlu, 2016: 75-99) adlı öyküsünde, içselleştirilmemiş bilgiyi, hakikati temellük ederek konuşmayı ve düşünmeyi, anlamı kursağından geçirmemiş yazar ve kişileri, daima ötekini yargılayan bakış açısını, hata ve eksikliği karşısındakinde, haklılık ve gerekliliği ise kendinde bulan düşünüşü, Osman Hasat karakterinde açığa çıkarır. Mühendis, Doğu’ya bir yolculuk yapacaktır. Bundan haberdar olan bir gazetenin yazı işleri müdürü Müfit, Mühenedis’in yanına bir yazar arkadaşını vermeyi önerir. Bu Osman Hasat’tır ve gazeteye

“Doğu Anadolu üstüne, ayrıca şantiyelerdeki yaşam üstüne, dağları dinamitlemek üstüne falan... İlgi çekecek birşeyler... Tabi halkın makineleşmeye, uygarlaşmaya karşı tutumu da çıkacak ortaya böylece. Bakalım yaptığınız yollar, köprüler, açtığınız tüneller falan, oralar insanında etkisini nasıl gösteriyor ne oluyor, ne bitiyor, ne gibi değişiklikler filan... Biraz da folklor falan, haa diğmi?” (Kimi Zaman da ..., s. 76)

konularını içeren bir yazı dizisi sunacaktır. Öykü yol kronotopu üzerinden Mühendis ile yazar Osman Hasat arasındaki diyaloglar, iç konuşmalar, ilişkiler üzerine kurulur. Oldukça sade bir kurguya yaslanmış olan öyküde yol’un uzun inceliği, uzayıp gidişi, Osman Hasat’ı ince ince, neredeyse bütün yönleriyle okura tanıtmak için elverişli bir imkân sunar. Bir insanı tanımak için onunla yolculuk yapılması gerektiği yönündeki geleneksel kabulü de burada hatırlatmakta fayda vardır. Yazarın, bir insanı tanıtmak için yol’u tercih etmesinin sebeplerinden birinin de yol’un birçok bakımdan insanı ele veren imkânı bünyesinde taşımasıdır. Öyle ya da böyle mekân, anlatma esasına bağlı metinlerde ilk zorunlu unsurlardan biridir olguyu açık etmede önemli rolü vardır (Şengül, 2010). Zira Osman Hasat’ın düşünce yapısı ile karakter yapısı arasındaki uygunluk, öykünün sunmayı hedefledikleri arasında yer alır ve yol boyunca Osman Hasat’ın

düşünce yapısı ile karakter yapısı birbirini tamamlayan ve besleyen yanlarıyla yol boyunca serimlenir.

Yolculuk, yazı işleri müdürünün teklifini kabulden sonra Mühendis'in Osman Hasat'ı bildirilen adresten almasıyla başlar. Bu arada Mühendis'in gerek Müfit'in verdiği bilgilerden gerekse deneyimlerinden Osman Hasat'ın kişiliği hakkında bazı ipuçları edindiği görülüyor. Osman Hasat, kısa zamanda şöhreti yakalayan bir yazardır. "Üç yılda dört röportaj, iki deneme, beş inceleme, iki de roman" sahibi olmuştur. (Kimi zaman da... s.77). Müfit, Osman'ı uçakla da gönderebileceklerini ancak onun yazı dizisi için ihtiyacı olan gözlemi yapması gerektiğinden arabayla gitmesinin uygun olacağını düşünöldüğünü belirttikten sonra aslında Hasat'ın yeni aldığı bir arabasının olduğunu hatta gazetenin benzinini karşılamayı teklif ettiğini fakat Hasat'ın, uzun ve muhtemelen bozuk olan yollarda arabasının yıpranmasını istemediğinden kabul etmediğini söyler. Bu birkaç husus esasen Hasat'ın kişiliği hakkında yeterli ipuçlarını barındırır fakat daha işin başında Osman Hasat karakterini katman katman derinleştirmek için Ağaoğlu, Mühendis'i karşıt değerleri temsil eden bir düşünce ve kişilik olarak Hasat'ın karşısına yerleştirir. Mühendis'in, belirtilen adreste Hasat'ı almak için bir saat kadar beklemesine rağmen Hasat'ın özür dilememesini, ince bir erdemliliğe yormaya gayret ettiği görülür. Bununla yazarın, karşıt davranışlar arasındaki uçurumu belirgin kılmayı hedeflediği söylenebilir. Bekleme sırasında Mühendis'in arabanın içini temizlemesi, camını silmesi gibi ayrıntılar, verilmiş emeklerin duyarsız bir kişilik tarafından görölmeyişini açık eder.

Mühendis, Osman Hasat'ın alıp okumayı denediği tek kitabından sonra belli bir kanaat sahibi olmuştur. Yazarı sığ bulmakta ve onunla bir ortaklık kuramayacağını düşünmektedir (Kimi Zaman da..., s.77). Osman Hasat'ın tek kitabını incelerken ondaki dilin sığılığını ve aşırı sıradanlığını fark ettiğinde, suçu kendinde bulmaya meyilli davranır. İlk elde metnin sıradanlığına değil de kendisinin neden böyle bir dile ulaşamadığına ironik vurgu yapar. Osman Hasat'ı almak için gittiğinde onun bir saat kadar gecikmesini de ilk elde haklı bir gerekçeye dayandırma uğraşı içine girer. Bu her durumda karşısındakinde iyilikler ve yücelikler bulmaya eğilimli bir bakış açısını temsil eder. Diğer ifadeyle bu durum, kesinlik ve haklılıktan vazgeçmiş bir bakış açısıyla kesinlik ve haklılığa yaslanmış bakış açısının karşı karşıya gelmesidir. Buna, karşısındakini muhtemel haklılık içinde gören bakış açısıyla karşısındakini muhakkak yanlışlık içinde gören bakış açısının farkı da denebilir. Osman Hasat'ın yol boyunca davranışları bu minvalde seyrederek.

Mühendis esas itibariyle Osman Hasat'ın yazarlığını, entelektüel düzeyini, ilgilerini, duyarlılığını sıradan bulmaktadır. Öykü içinde Osman Hasat'ın düzeysizliğine ilişkin vurgular katman katman derinleşir. Her defasında seviyesizliğinin bir başka boyutuna tesadüf eder. Söz gelimi, kısa zamanda şöhretin kapılarını aralayan Osman Hasat, o kolayca yazan, derinlikli düşünme ihtiyacı duymayan esasen bunun farkında olmadığı da görölen, belli kabullere yaslanmış olarak hayatla ilişkisini kuran bir kişidir. Yazıyla ilişkisini

"Yaz babam yaz, yaz babam yaz" şeklinde kuran Osman Hasat, yazıda bolca ölüm ve kanın bulunmasını ulusal kültürün bu imgelere ünsiyetiyle açıklar. "Yaz babam yaz, yaz babam yaz. Benimle yapılan bir konuşmada daha sonra 'yazmak bütün sıkıntıların canına ot tıkamaktır ve kendinden arınıp başkalarının yanında yer almaktır' demiştım de bu sözüm çok tutmuştu. Doğrusu okul defterine yazdığım gibi çok ve çabuk yazabileceğimi önden ben de bilmiyordum. Büyük sıcaklar, büyük soğuklar; kurda benzer köpekler, köpeğe benzer kurtlar, çokça da ölüm... bu ölenler de olabilir öldürenler de. Yeter eki ölüm bol olsun. Kan, kan, kan. Biz, yaşadığımız her şeyde gördüğümüz üç beş filmde bile bunu böyle gördük, böyle anladık. Bizim ulusal kültürümüz bu." (Kimi zaman da ... , s. 93)

ifadeleriyle açık eder. Dahası yazıya ve yazı dolayısıyla insana yaklaşımda da hoyratça bir tavır sergiler. Toprakla ve hayvanla iç içe oluşundan öğrendiği şey gütmektir. Yazarlığı kolay bir iş olarak gören Osman Hasat, yazarlıkla ilk deneyimlerini çocukluk yıllarında tebarüz eden yeteneğiyle ilişkilendirir:

“Bizim oralarda kış gecelerinde kahvede daha küçükken ise karıların kıyma kavurma günlerinde baş tacı edilirdim. Sözümde serbesttim. Onun ne olduğunu bilirim. Herkese her şeye istediğim gibi değer değinirim. Bütün bunlar olmasa dört gecede koca bir defteri doldurmak kimin haddine! 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” (Kimi Zaman da... 81).

Mühendis, ince duyarlılık sahibi biri olarak Osman Hasat’ın yazma hızına okuma hızının yetişemediğini, aslında yetişebilmek gerektiğini ironik bir dille ifade eder. Hasat’ın her bir kaba davranış ve düşüncesi karşısında mühendisin öncelikle kendisini suçlayan ironisini buluruz. Bu, kabalığın ifşası anlamında bereketli bir duyuruş olarak karşımıza çıkar. Hasat’ın sigara istemesi üzerine Mühendis, paketini ona verir ve o da paketi cebine koyar. “İnsan kendine ait bir şeyi başkasına verince geri istemek çok güç olur” (Kimi Zaman da..., s.83) diyen mühendis, utana sıkıla bir tane ister. Üstelik mülk düşünüyü gibi görünme endişesiyle bunu yapar. Sigaranın kalmadığını belirten Hasat’ta herhangi bir üzüntü belirtisi görülmez. Dahası “sanki ben onun bütün sigarasını içip tüketmişim de üstüne üstlük sigara istiyormuşum” (Kimi Zaman da... 83) havasında olduğu belirtilir. Mühendis, koca bir yazarın bir sigara yüzünden gözden çıkarılmasını etik bulmadığını kendine telkin eder ve bunlar bir yana onca insan tarafından okunduğuna göre yazdıklarının muhtemelen değerli şeyler olduklarına hükmeder.

Osman Hasat, yazıya ilişkin değerlendirmelerinde ne denli sığ olduğunu duyurur fakat Mühendis bunları da kendindeki bir eksiklik sayesinde fark edilmemiş incelikler olarak görmeye çabalar. Bu yaklaşım hem ironiyi güçlü kılmada hem de Osman Hasat karakterinin seviyesizliğinin derinliğini işaret etmede başarılı bir dolayım olarak karşımıza çıkar. “ ‘Yazmak hoşsohbetlik işidir’ dedi usulca kasılarak. ‘Lafı birinin ağzına verirsin, ondan kapar ötekine atarsın. Tıpkı voleybol, tıpkı futbol’” (Kimi Zaman da... 84).

Burada yazıyla futbol ilişkisi, Fethi Naci’nin 1980’lerde “Türkiye’de roman var mı? sorusuna verdiği “Türkiye’de ne kadar futbol varsa o kadar roman vardır” cevabı üzerine çıkan tartışmalara bir gönderim olarak düşünülür. Esasında Naci’nin bu ifadesi bazı eleştirmenlerce “Türk edebiyatının kendisiyle hesaplaşmasının bir örneği” olarak kabul edilir (Uğurlu, 2021: 203). Ağaoğlu’nun da Osman Hasat üzerinden vermeyi umduğu mesajlardan biri elbette yozlaşmanın boyutunu göstermek, sahiciliği dışta bırakan yazarları düzey itibarıyla resmetmektir.

Mühendis, Osman Hasat’ın değerlendirmelerine eğildikçe geçmişi de kurcalar. Burada psişik bir sürecin devreye girdiği görülür. Herhangi bir seviyesizliğin derinliğini fark ettikçe insanın geçmişte karşılaşmış olduğu muhtemel seviyesizlikler, berraklık kazanıyor. Geçmiştekinin üzerine bunca özel bir şekilde eğilmemiş olmak, onun asıl yüzünü görmeyi bir bakıma tehir ediyor. Osman Hasat, yazıyı futbola, voleybola nispet edince Mühendis bu yüzeysellikte kendi yazın serüveninin derinliğini fark eder. Yaşadığı bazı ilişkilerde, başkalarını incitmiş olabileceğinin farkına varır ve bunu kabullenmediği için de içinde

“En ciğeri beş para etmezleri hoşgörüyü karşılamanın, bağışlanmayacakları bağışlamanın altında bu suçluluk duygusu mu var?” tartışmasını yapar (Kimi Zaman da... 85-86).

Bir arkadaşının mektubunda söylediği “her şey iğrenç” ifadesine eğilir.

“İşte, Halil de şu mektubunda “Her şey iğrenç” diye yazmış. Bak o zaman bu ‘her şey iğrenç’ diyen biri neden seni o ‘her şey’in dışında bırakmış olsun?” (Kimi Zaman da ... 86).

Mühendis, bu geçmişi hatırlayış üzerinden yazı olayının derinliğine, yazmak bir tarafa bir yazıyı bir kâğıda geçirmenin bile ne tür derinlikler barındırdığını dikkate sunar. Elbette bu sunuşta Hasat’ın yüzeyselliği ve bu yüzeyselliğin korkunç seviyesizliği de açıklık kazanmış olur.

“Yolculuk sırasında Osman Hasat, bacağına vitesin üstünden çekmiyor ve Mühendis’in “üç kez mi dört kez mi ittim o bacağı, hâlâ daha vites kolunun üstüne doğru yayılmış oturuyor... Dik bir yokuş

tırmanıyoruz. Çok sert dönemeçler almak gerekiyor... Palto ikide bir üstüme devriliyor. Katlayıp arkaya koysak diyecek oldum; istemedi. Yazarlığa nasıl başladığını anlatıyor” ((Kimi Zaman da..., s.87)

Davranışların büyük oranda insanın düşüncesiyle, etrafını algılama biçimiyle ilgili olduğu dikkate alındığında burada kendini merkeze alıp her şeyi ve herkesi bu merkezin çevresinde tali bir unsura çeviren bakış açısının baskın olduğu söylenebilir. Osman Hasat, kendinde kusur bulmayan yanıyla bu bakış açısını temsil eder. Bunu diğer adlandırmayla mutlakçı karakter olarak anabiliriz. Algılarını herhangi bir kuşkuyla yer vermeyecek denli kesin bir dille ifade eden Osman Hasat, etrafla ilgilerini sadece algıları üzerine inşa eder. Olgunun nedirliğine odaklanmak gibi herhangi bir kaygı taşımadığı görülür. Algının rahatlığına ve konforuna yaslanarak etrafını değerlendirir. Örneğin kentli insanların taşradan; köylük yerden gelenlere acıdiklarını ve onların bu acıma duygularını bir maharetmiş gibi kullandığından bahseder. Dahası kentli insanların neler düşündükleri ile ilgili de algının keyfiliğine bırakılmış yorumlarına güvenir. (Kimi Zaman da... 88).

Mühendis, yemek yiyecekleri yere vardıklarında tanıdığı olan kantinciden bir şeyler hazırlamasını ister. Vaktisiz olmasına rağmen kantincinin hazırladığı yemeklere “yemek bu kadar mı ula” diye sorar (Kimi Zaman da..., s.90). Mühendis'in bu soruyu, bu sorudaki kabalağı hayli güç atlattığı görülür. Hasat'ın bu davranışı adına kantinciden özür diler. Mühendis'in tüm bu süreçlerde öyle ya da böyle kabalığın tesiriyle geçmişe, bütün bir teferruata bir kuyudan aksini seyrederek gibi yöneldiğini görürüz.

Gazete, Osman Hasat'ın, hazırlayacağı yazı dizisi için özellikle araba ile gitmesini istemişti. Hasat ise yolda bolca uyur. Sis yoğun olduğu yerde “arkaya geçip biraz kestireyim” der. (Kimi Zaman da..., s.94.) Hemen uyur ve horultuları duyulmaya başlar. Mühendis üşümesini diye üstündekini çıkarıp üstüne örter. Bu arada da uyandırmasından korkar. Sisten ötürü biraz bekledikten sonra eski arabayla yol almaya devam eder. Arabanın motorundan birden dumanlar çıkmaya başlar:

“Araba yatak yaktı desem değil. Ama benim ilk aklıma gelen nedense yine Osman Hasat'ın uyanıp uyanmadığı oldu. Kendime güvenim o kadar da eksik değil sanıyordum. Oysa Osman Hasat'la yola çıktığımdan bu yana baktım o güven eksile eksile sıfırı tüketmiş. Motor zıncı edip durunca ağızımdan da yüksek sesle bir ‘yandık’ sözü fırlayınca kendi sesimden kendim ürkmüş ya uyanıyorsa diye garip bir korkuya kapılmışım. Demek benim kendime güvenim Osman Hasat'ın kendine güveni önünde tuzla buz olmuş, başı yerlerde dolanıyor. Hayret! İnsan dediğin ne de çabuk içine pısıyor. Hoşgörü alçakgönüllülükle süklüm püklümlük arasındaki çizgiyi gel de ayır. ” ((Kimi Zaman da..., s.95)

Sonuç itibarıyla Mühendis, “Osman Hasat'a karşı nasıl davranmam gerektiğini açık seçik bulamıyordum” (Kimi Zaman da..., s.92) diyerek bu karakter karşısında nasıl davranılacağını kestiremediğini açık eder. “Esasen buna inceliğin kabalık karşısındaki çaresizliği de denebilir” (Süphandağı, 2021: 91).

Ağaoğlu, bütün bir kabalık karşısında incelikli bir duyarlılığı inşa etmenin yolunun ne tür bir bakış açısından geçtiğini belirginleştirir. Mühendis'in ağızından bunun yolunun, daima kendini muhtemel bir haksızlık ve yanlışlık içinde, muhatabın ise daima muhtemel bir haklılık ve doğruluk içinde bulunuyor olmasını düşünmekten geçtiğini anlıyoruz. Bu bir yerde mutlakçı düşünce biçiminin kırılma uğradığı yer olarak görülebilir. Osman Hasat'ın mutlakçı düşünüş biçimine sahip bir karakter olarak resminin karşısında Mühendis'in ihtimallere yaslanan düşünüş biçiminin resmini görürüz. Muhtemel bir yanlışlığa yaslanarak ödün verilmiş kesinlik ile muhtemel bir haklılığa yaslanmış olarak edinilen kesinlik arasındaki ayrım, bu iki karakterde tebarüz ettirilen hususların başında gelir. Elbette Hasat'ın bu düşünceye farkındalık içinde eriştiği söylenemez fakat onun bu düşünce ve davranışlarının arkasında farkında olunmayan esas zaafiyetin bu olduğu söylenebilir. Zira bu zaafiyet ortadan kalktığında Hasat'ın bütün düşünce ve tutumlarında köklü bir değişimin yaşanması doğal seyrinde mümkün hâle gelir.

Mühendis onun her kaba görünen davranışına karşı önce kendinde bir eksiklik bulmaya meyilli olur sonra da durumu okurun takdirine bırakır. Düşünce ve karakter yapısı arasındaki uygunluk da dikkate sunulur. Esasen bu tür davranışların ardında saklı duran düşünce ve düşünüş yapısı arasındaki uyum, muklakçı karakter olarak öne sürülen adlandırmayı büyük ölçüde açıklığa kavuşturur.

Osman Hasat karakterini, yarı aydın olarak nitelenmek de mümkündür. Fakat bu adlandırma birkaç bakımdan geliştirilmeye muhtaç görünmektedir. Buradaki çatışma, aydın ya da yarı aydın problemi olarak görüldüğünde esasen aydınlanmayı bir tür insanlaşma olarak görme eğilimine yol açar. Kavram olarak aydının Batılı aidiyeti, meseleyi aydın üzerinden okumayı problemlilik kılabilir.

“Kimi zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve çok Dönemeçli Yolları” öyküsünde, yazar baş kahraman Osman Hasat'ın şahsında dönemin edebiyat ortamına gönderme yapar fakat burada esas mesele bununla birlikte kendinden feragat etmeyen, edemeyen bir dilin muhatap için ne denli yaralayıcı olduğu meselesidir. Osman Hasat bu dili kullanan bir karakter olarak görülür. O suçlamayı, yargılamayı, tanımlamayı iyi bilir. Konuşurken kızmayı, sesini yükseltmeyi, bağırarak söylemeyi ya da içten içe bir şeye kızıp muhatabına sert çıkmayı haklı ve gerekli görür. Fakat bu bilişte bir idrak eksikliği var. Yani Osman Hasat, muhatabına karşı davranışında esasen ne denli kaba ve saygısız olduğunu, muhatabının da haklı olma ihtimalini yok sayarak kendini 'mutlak doğru'da konumlandığını, etrafıyla kurduğu ilişkide gözünün kendinden başkasını görmediğini, olayları kendi algısına göre kesinleyerek yorumladığını, toplumu ve fertleri bazı tanımlara hapsettiğini, bu tanımlardan kendini beri tuttuğunu görüyoruz. Benzer şekilde fert ve toplum algısında da suçlayıcı yan ağır basar. Yanlışlık ve eksikliklerle, erdemsizlik ve karaktersizlikle fert ve topluma suçlamada bulunurken esasen suçladığı tavır ve davranışların ziyadesiyle kendinde var olduğunu görmeyen bir karakter olarak sunulur.

“Kimi zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve çok Dönemeçli Yolları” öyküsü, edebiyatı küçük hesapların, muhteris duyguların aracına dönüştüren duyarsız, düzenbaz ve kaba bir yazarın ironik dille yergisidir. Bu öyküde “cahil yazar Osman Hasat'ın bilgiçliği karşısında mühendisin cahillik taslaması, tezdadı ve ironiyi oluşturur. Bu yapı içerisinde Osman Hasat'ın düştüğü gülünç durumlar ile Mühendis'in saflığında ısrar edişi ironiyi artırır (Coşkun, 2013: 159).

Tümüyle haklılığa ve hakikatliliğe yaslanmış olduğunu düşünen ya da vehmeden kişi, haklılığa ve hakikatliliğe yaslanmışlığı kuşkulu olana karşı sıradan davranabilir. Her ne şekilde olursa olsun bir insan muhatabına karşı lalettayin davranamaz diye ahlâkî bir ilkeye sahip olsak bile hakikate yaslanmış olarak var olma insana, farkına varamayacağı kadar yüksek düzeyde bir rahatlık bir özgüven ya da bunlara benzer bir hava verir. Bu havaya en azından şimdilik kısaca “kesinlik” diyelim. Buradaki kesinliğin birçok davranışta esas saik olduğu iddia edilebilir. Öyle ki bu davranışların birçok örneğini günlük yaşantıda görmek olasıdır. Karşısındakine çabucak kızan ya da bir dersi sabırla dinleyemeyen veya söylediğinin anlaşılmasında hemen kızar gibi tavır sergileyen yahut muhatabını dinlerken onun artık konuyu çabuk geçmesini isteyen ve bunu da tavır ya da sözleriyle açık edebilen, dahası anlamadığı metinler, konuşmalar karşısında herhangi bir mahcubiyet duymadan onları saçmalıklarla itham edebilen, herhangi bir insanî kusuru ağır bir dille suçlayabilen, kendisinin anlaşılmadığı noktada ısrarcı olan, çevresini kendi eğilimlerine uygun şekilde düzenleme gayretinde bilinçli ya da bilinçsiz bulunan, farkında olunsun olunmasın bu gibi tavırlarla etrafını kontrol eden kişi ya da kişiler, burada sayılan ve sayılmayan nice davranışı, büyük oranda ve büyük ihtimalle kendini bilinçli ya da bilinçsiz hakikatin veya yanlış sayılmamazlığın, muhatabını ise hakikatsizliğin veya yanlış sayılan bir tavrın temsilcisi olarak gördüğünden rahatlıkla sergileyebilir. Şimdi yeniden paragrafın ilk cümlesine dönebiliriz. Orada hakikate yaslanmış olduğunu vehmeden kişinin muhatabına karşı lalettayin davranabilme ihtimalinden bahsedildi. Toparlayacak olursak şunu diyebiliriz: Ne şekilde olursa olsun hakikati veya yanlışsızlığı temsil ettiği vehmiyle konuşan kişi, hakikati temsil

etmediği var sayılan kişiye karşı bilinçli ya da bilinçsiz bir üstünlük elde eder. Burada kişinin derdi muhatabına karşı üstünlük elde etme olsun ya da olmasın, bu önemli değildir. Önemli olan sahip olduğu bilgi ya da tavrın bir tür kesinliğe yaslanmış olmasıdır. Çünkü kesin olan ve yanılığın içermeyen bir bilgi, doğasında otorite barındırır. Nitekim bütün bir insanlık tarihi bir yerde, öyle ya da böyle zamana göre değişmeyecek kesin bilgi arayışının tarihidir. Hatta arayışın kendisinin, nihai kesin bilginin insanoğlu tarafından ele geçirilemeyeceğinin işareti olarak kabul edilmesine rağmen bu böyledir. Bütün bir insanlık tarihinin ardına düştüğü ve hep aradığı, aramaktan usanmadığı nihai gerçek yahut da hakikat bilgisi, ele geçirilemez yönüyle dikkatleri çeker. Bu bakımdan hakikatin temellük edilemeyeceği dile getirilir. Hatta hakikatin sınırlamalara karşı direnen yapısına bilhassa vurgu yapılır. Dolayısıyla kesin bilgiye sahip olduğunu vehmeden kişi, kesin bilginin kendisine bağışladığı gücü henüz fark etmemiş olabilir. Haliyle bu kişi, insan ilişkilerinde ötekini muhtemel yanılığın hapsederken kendisini ise ölçüp biçen, tartan, konumlandıran, hüküm veren gücün özgürlüğüne kavuşturur. Bu duyuş tarzına birkaç küçük farkla yobazlık demek de mümkün görünmektedir. Nihayetinde 'yobazlık' da kişinin kafasındaki verilere göre bir insan, hayat değerlendirmesi yapmasıdır. Kafasındaki resme göre insana değer biçmesidir. Bu resme göre insanlar iyi, kötü, başarılı, akıllı ya da bunların tersi olarak vasıflandırılır. Burada düşünülerek varılmış bir yorumdan bahsedilmiyor, sabit bir resme; örneğe uymayanların olumsuzlanmasından bahsediliyor. İnsanlara sabit bazı ölçülere göre değer biçmek, kimi zaman saldırganlık şeklini alabilir.

“Öyle durumlar olur ki insanlara bu örneğe (sabit, verili, kabul ettirilmiş, İ.S) göre değer biçmenin sonucu, örneğe uymayanlara her çeşidiyle saldırganlık şeklini alır. Varlık temeli olmayan herhangi bir düşünceye saplanmak (içeriği ne olursa olsun önemli değil, yalnızca bilgisel temeli olmayan ezberle bir düşünce olsun) böyle düşünmeyenlere de saldırmak: işte yobazlık budur” (Kuçuradi, 2020: 57).

Burada, tutucu düşünce biçimi ile mutlakçı düşünce biçiminin benzerliğini görmek zor değildir. Onların tavırlarındaki kesinlik ile içinde şekillendikleri geleneğin telkin ettiği kesinlik arasında yakınlık vardır.

“Muz” öyküsünde yazar, başka hayatlara duyarsız kalmış bir karakterin portresini çizer. Bu karakter, aktif görevde bulunduğu sürece ailesine, ailesinin bulunduğu sitede günlük hayatın akışına, iş yerinde pasif göreve verilmiş kişilere karşı duyarsızdır. Yazar, etrafına duyarsız kalan karakteri, bürokrasi üzerinden örneklendirir. Bahse konu baş karakter, bir bakanlıkta müsteşar olarak çalışmaktadır. Hükümet değişikliğinden sonra müsteşarlıktan alınır ve müşavir olarak görevlendirilir. Bu aktif bir görevden alınıp pasif göreve verilmedir. Öykünün baş kişisi Baha Çamlıdere, müşavirlerin bulunduğu kattaki odalara yerleşir. Buradakilerin işe pek gelmediklerini, izinli gibi davrandıklarını görür. Gelenler ise birbirlerini ağırlayıp eski şaşaalı zamanlarını yad etmekte ve aynı türden sohbetlerle günlerini geçirmektedirler.

“İki yaşlı müşavirden biri sabahları ötekine, öteki öğleden sonra berikine kahve içmeye gittiğinden onları bulunduğu iki odadan biri de sürekli boş kalıyordu. Baha Çamlıdere, müsteşarlığı sırasında boş odalarla ilgilenmeye zaman ayıramadığı için çok hayıflandı (Muz, s. 40).

Müşavirlikte geçen günler, tekrara düşen muhabbetlerle, hayıflanmalar ya da eski zamanları yâd edişlerle geçtiğinden bir süre sonra Çamlıdere'de bıkkınlık oluşturur. Bir bahane ile haftanın bazı günlerini evde geçirmenin iyi olacağını düşünür:

“Böylece cumaları evde oturmaya başladı. Bu da daha başka sorunlara yol açtı. Karısının her işine burnunu sokmak, temizlenecek odalarda kendine yer bulamamak, çocukların ne denli sorumsuz olduklarını görüp onlarla dalaşmak gibi. İş bununla da kalmadı. Banka kredisiyle bir katını mülk edindiği apartmanın kapıcısı, cumaları bütün kusurlarıyla serildi Baha Çamlıdere'nin önüne. O günler kendini iki kez mülk sahibi duydu. Sık sık kapı önüne çıktı. Sık sık kapıcıyı içeri girip çıkan satıcılara 'mukayyet' olmamakla suçladı (Muz, s. 41).

Baha Çamlıdere, evde geçirdiği Cuma gününü böylece apartmandaki günlük işleyişe ayırdı. Kapıcıyı azarladı. Merdivenlerin temizliğinden asansöre fazla yük yüklenmesine, apartmana giren muz satıcısından kapıcının görevini yapmamasına kadar birçok ayrıntıya odaklandı. Muz satıcısıyla takıştı. Onun kapıcıyı da dinlemediğini görünce kendisi ilgilendi. Bu arada kapıcıdan muz satıcısını apartmana sokmamasını istedi ve bunu ona sıkıca tembihledi. Kendisi ise muz hakkında araştırma yapmaya karar verdi. Muzun nasıl ve nerede yetiştiğini, özelliklerini, yetiştirilmesindeki zorlukları ayrıntılarına varıncaya dek araştırdı. Muz satıcısı ile Baha Çamlıdere arasında sıkışıp kalan kapıcı bu arada muz satıcısıyla takışmak zorunda kaldı. İki arasında sürüşme kavgaya dönüştü. Muz satıcısıyla kapıcı arasındaki kavgaya muz satıcısının arkadaşları da katıldı ve kapıcı öldü. Bu olaylar sürerken Baha Çamlıdere, muz hakkında edindiği bilgileri karısına anlatıyordu. Muz hakkında karısına anlatacaklarını yazar öykünün iki yerinde tekrar eder:

“Manava uğradı. Yarım hevenk muz aldı... Öğle yemeğinde karısına bir kez daha anlatacağı; bir muzun hayatını. Bir insan hayatından daha anlamlı olan. Doğurgan ve acıklı. Tere bulanmış ve paraya... alçakgönüllü ve azgözlü... Nazlı ve azgın... Doğurgan ve güpgüzel, taptaze... Doğurduktan sonra sessizce çekip giden...” (Muz, s. 48).

“Bir insan hayatından çok daha anlamlı olan... Doğurgan ve acıklı... Tere bulanmış ve paraya... alçakgönüllü ve azgözlü... Cansıkıntısı bilmeyen... Sıkıntıları dağıtan... Ürettiği sürece var olan... Yararsızlığını bilmeyen... Yararsızlığını bilmeye vakti kalmayan... Cansıkıntısı nedir bilmeyen...” (Muz, s. 49)

Burada anlamak ile değer vermek arasındaki ilişkiyi yazarın bilhassa dikkate sunduğu söylenebilir. İnsan anlamadığına, inceliklerinin farkına varamadığına değer vermekte zorlanır. Bilmeden de olsa duyarlı davranmayı dışarıda tutabilir. Elbette değer vermenin ilk şartı illa anlamaktır demek istemiyoruz. Sorumluluk bilinci insanın kendisine, başkasına ve varlığa değer vermesinin yolunu açar. Yazar burada değer verme bilincine sahip olmayan birinin değer veren bilince sahip olan biri gibi görünmesindeki sahteliği yansıtır. Bunu da sebebi olduğu felaketi görmeyip bitkinin doğasına dizdiği övgüler üzerinden ortaya koyar. Baha Çamlıdere, kendinc öyküsünü anladığını sandığı muza karşı duyarlı ve içtenlikli bir tavır sergiler, onu yüceltir ve ona değer verir görünürken, bilinçsizce davranışından ötürü sebep olduğu ölümü görmez, duymaz. Buna karşın muzun bitki kültürü bakımından değerini fark etmiş görünür. Buradaki ironi, cahil ya da yarı aydın bir karakterin yıkıcılığını gözler önüne serer. Baha Çamlıdere'nin burada sergilediği eylemin mutlakçı bir düşünce biçimine yaslanarak hayatıyet bulduğu açıktır.

Öyküde, başkişi Baha Çamlıdere'nin müsteşarlıktan azledildikten sonraki hayatını boşluğa düşme, arayış içine girme, aktif görevde olduğu sürece farkında olmadığı hayatları fark etme olarak okunabilir. Hatta bu karakteri bir “yarı aydın” ya da “cahil” karakter olarak değerlendirmek de olasıdır (Coşkun, 2013: 155). Öykünün ironik dilinden, bürokrasinin liyakat sahibi kişilerin elinde bulunmadığı sonucuna varmak mümkün olduğu gibi bürokrasi ile halk arasındaki uzaklık sonucuna varmak da mümkündür. Ancak:

“insanlar arasındaki ayrılık bir yapı ayrılığıdır; ve insanlar arasındaki bu yapı ayrılığı, onların değerlerle olan bağlantılarında, yaşamlarının bütününde, yapıp ettiklerinin temelini meydana getiren değerlendirmelerinde ortaya çıkar. Bir insanın diğer insandan farkı, kendi zamanına, çevresine ve tarihe ‘yön vermiş olan ve yön veren’ değerler ve değerlendirmelerle hesaplaşmasında veya hesaplaşmamasında, hatta onları kullanmasında ortaya çıkar” (Kuçuradi, 2016: 13).

Dolayısıyla insan, öyle ya da böyle ya bir değer üreterek ya da var olan değerlere bağlı kalarak hayatı sürdürür. Bu da onun yapıp etmelerinin ardında hep bir düşünce ve değerlendirme biçiminin olduğunu ortaya koyar. Bu düşünce ve değerlendirme biçimi, gelenekten tevarüs eden bir zihniyetin devamı şeklinde olabileceği gibi bireyin tercihleriyle, algı ve tasavvurlarıyla da gerçekleşmiş olabilir. Muz öyküsünde başkarakterin etrafına hatta en yakınında olan ailesine, evine karşı farkındasızlığı, kısmî fark edişin yaşandığı zamanlara kadar belli kabuller üzerinden

devam etmiş sayılır. Bu kabullerin ne olduğundan ziyade klişe ya da ezber kabullerden oluşması, başkarakterin düşünce ve değerlendirme biçimini yansıtır. Başka ifadeyle Baha Çamlıdere, bulunduğu mevkide kendi ikbalinden, yaşadığı yerde de verili hazır düşünce kalıplarından sıyrılmamış bir kişilik olarak sunulur. Azledilmesinden sonra ise yaşadığı kırılma, onu, farkında olmadığı ve o zamanlara kadar farkında olduğunu sandığı bazı gerçekliklerle yüzleştirir. Hâliyle o, sorgulanmamış yığınla bilginin, ezber ya da klişenin ufkunda bir ikbale sahip olmuş, etrafıyla bunların ufkunda ilişki kurmuş ve hayatı bunların ufkunda değerlendirmiştir. Bunun ise mutlakçı düşünüş biçimini yansıttığı söylenebilir.

“Özgürlükçü” öyküsünde yazar başkarakterini Özgürlükçü olarak adlandırır. Başkarakterin ismiyle eylemleri tezat teşkil eder. Öykünün ironik dili de büyük ölçüde bu tezat üzerine kurulur. Öykü, özgürlüğü yanlış anlayan veya hiç anlamamış olan kişinin kendini özgürlükçü olarak tanımlamasına dayanır. Buradaki baş karakterin, bencil, sadece kendini düşünen, yakın ya da uzak etrafına karşı saygısız ve sorumsuz, başkalarını hep kullanan, fedakarlığı sadece karşısındakinden bekleyen, herkese akıl ve öğüt veren, başkalarının emeklerini küçümseyen ya da hiç görmeyen, kendini hep haklı, kendine yararı olmayan muhatabı ise haksız ve yanlıgılar içinde gören, kimseyi anlama çabası olmayan bir kişi olarak yansıtıldığı görülür (Özgürlükçü, 85-93). Başkalarına karşı sergilediği tavırların kendisine karşı sergilenmesine hem müsaade etmeyen ve buna yeltenenleri ise hemen suçlayan, yargılayan başkarakter, burada cahil bir karakter olarak okunabilir. Fakat cehaletin de kendine mahsus bir düşünme biçiminin olduğu, cehalet üzerinden insan ve hayatla kurulan ilişkide temel kabul edilmiş bir takım bilgi ve değerlerin bulunduğu yadsınamaz. Esas itibarıyla başkarakterin tutumu, belli kabullerin, bilgi ve değerlerin sonucunda ortaya konmuş bir hayat anlayışı, bir yaşam tarzı şeklinde görülebilir. İnsanın bile isteye, farkında olarak, bilinçle ve kasten kötücül bir hayat anlayışını ya da yaşam tarzını kabul ettiğini düşünmek, insanın yeteneklerine, onun tarih içinde geldiği noktaya bir haksızlık olabilir. Elbette bununla geçmişin tertemiz, acısız olduğu kastedilmiyor. Fakat insanın özünde bir iyiliğin olduğu, uygun koşullarda insanın iyiye eğilimli bulunduğu, kendine güvenildiği takdirde iyiye daha da meyilli kıldığı büyük ölçüde kabul edilir. Aristo, “her varlık için söz konusu olmasa da varlığın kendi özünde bir iyinin olduğunu ve varlığın bu iyiyi bulmaya yönelik eylemde bulunduğunu” söyler (Senemoġlu, 2016: 52). Hatta ‘ihtiyar’ ile ‘hayr’ kelimeleri arasındaki kök akrabalığı da insanın özgürce tercihte bulunma durumunda iyiyi tercih edeceğine bir işaret olarak okunabilir. Elbette insanın, uygunsuz şartlar içinde ya da toplumsal dinamiklerin yönlendirmeleriyle, tabii bir iyilikten sapmaya karşı ortaya koyduğu direncinin güçlü olup olmadığı tartışılabilir. Fakat onun özünde, iyiliğe meyilli olduğuna yönelik geniş kabul, kötücül eylemlerinin ardında inanılmış birtakım kesin doğruların olduğunu gösterir. Bu bağlamda gerek bu öyküde gerekse diğer öykülerinde cahil ya da yarı aydın olarak sunulduğu kabul edilen karakterlerin özde ne tür bir ortaklığa, ne tür bir düşünce yapısına ve düşünme biçimine sahip oldukları önem arz eder. “Özgürlükçü” öyküsünün başkarakterini Özgürlükçü’yü bu yönden ele aldığımızda onun mutlakçı bir düşünce yapısına sahip olduğunu söyleyebiliriz.

“Sen Ey Kutsal Işık” öyküsünde yazar, dünyevi ve uhrevi muktedirlerin duyuş ve yaşayışına, adeta dünya tarihinin gelişim seyri üzerinden masalımsı bir bakış atar. Kilise kurumu ve temsilcisi aracılığıyla dinî ve din adına iktidar sahibi olanı, belediye kurumu ve başkanı temsilcisi aracılığıyla da insan ve toplum yönetimi ile bunlar adına iktidar sahibi olanı okura sunar. Burada uzunluğundan ötürü öykünün kısa bir özetini vermek faydalı olacaktır. “Öykü, kutsal İsa’nın, ilk resimleriyle, dönüştüğü haç imgesiyle, heykeliyle ayrı ayrı olmak üzere her yerde olduğunu belirterek başlar. Papaz Efendi, Tanrı’ya yakınlık adına halkın kiliseye katılımını arzu eder. Öyle ya da böyle halk kiliseye doluşur. Halk doluştuğça kilisenin mumlarla daha da ışılatılması istenir. Her geçen gün daha fazla mum yakılmak suretiyle kilise aydınlatılır. Görünüşte halkın kiliseye teveccühü oldukça fazladır. Oysa halk, ışıktaki yapılması mümkün işlerini Papaz Efendi’ye çaktırmadan kilisede sıraların altında yapmaktadır. Papaz Efendi, kalabalığın oluşmasını halkın

kutsal İsa'ya yönelişi olarak yorumlar. Bir gün adından 'kimse' olarak söz edilen biri, elinde testereyle kilisede iş görürken Papaz Efendi sese doğru yönelir ve katılımın üst düzeyde olmasının sebebini keşfeder. Her biri elinde farklı bir aletle sıraların altında kendi işini tamamlamayla meşguldür. Tabii katılımın fazla olmasının sebebi açığa çıkınca Papaz Efendi gerekli önlemleri alır ve halk, ışık altında yapılacak işlerini görmekten mahrum kalır. Halkın kendi 'dümenini' çevirmesine istemeyerek de olsa engel olan kimse bu duruma üzülür. Çözümü bulanın da kendisi olacağını ilan eder. Ve kilisenin depoya kaldırılmış mumlarını çalarak halka dağıtır. Depoda mumlar neredeyse tükeninceye kadar bunu sürdürür. Halk ona bu fedakârlığından ötürü Büyük Işık Kumandan'ı adını verir. Fakat buna sevinemez. Ölümünün yakın olduğunu bilmektedir. Nihayet kilisenin deposunda ölüsü bulunur. Mezarının başına heykeli dikilir. Halk, Büyük Kumandan'ın heykelini diker. Ona minnet ve şükranlarını sunarlar. Derken Büyük Kumandan'ın kutsal İsa gibi bir serüveni sunulur. O da çocukken, okulda, savaşta, ışık dağıtırken ve nihayet her yerdeyken... Halkın Büyük Kumandan'a teveccühünü bilen Belediye Başkanı, tekrar seçilmek adına alana sağ elinde meşale tutan Büyük Kumandan heykeli diker. Heykelin elinde tuttuğu meşalenin sürekli yanması sağlanır. Heykelin korunması işini de halka bırakır. Nihayetinde "gelen günlerde el ayak çekilir çekilmez önce bekçi ardından çocuklar, derken analar sırayla kullanmaya başlarlar Büyük Kumandan'ın tüp gazını" (Sessizliğin İlk Sesi, s.35) Sonunda halk, Büyük Kumandan'ın ışık kaynağını oluşturan gazdan kendi işlerini görmek için faydalanırlar. Her geçen gün daha fazla gaz tüketilmektedir. Belediye Başkanı, işin künhüne varmak için tebdil-i kıyafetle bir denetim gerçekleştirir. Hava karardıktan sonra insanlar "üçer beşer, ellerinde tavaları, tencereleri, çamaşır leğenleri, çamaşır kazanları, çaydanlıkları, ızgaralarıyla, mısır patlatma elekleri, kestane kavurma saçlarıyla Büyük Kumandan'ın yanına geliyorlar." Belediye Başkanı işin künhüne varır ve usulca oradan sıvışır" (Sen Ey Kutsal Işık, s. 11-38).

Öykünün ironik ve masalımsı yapısı, onu farklı okumalara açık kılar. Burada özellikle dikkate sunulan düşüncelerden biri de denebilir ki "halkların zekâsının, realitenin tahakkümü altında" işlediği düşüncesidir. (Süphandağı, 2020). Yönetenler ile yönetilenler arasındaki diyalektikte her birinin sahip olduğu belli kabullerin olduğu görülür. İster dini isterse dünyevi kurumları temsil edenler olsun ya da ister dinî ya da dünyevi bağlılar olsun, her biri kendince bir bilgi değer sistemine bağlı olarak varlığını devam ettirir. Bu kabullerde gözden irak tutulan esas unsur ise bir diğerinin acısına olan uzaklıktır. Ne dini ne de dünyevi kurumları temsil edenler ilk başlarda halkların acılarına aşınadırlar. Halklar da acılarına aşına olmayanların söylevlerini ciddiye almaz, o hayatını sürdürmenin pratik imkânlarını arar ve bu arayışta erdemi pek de öne çıkarmaz. Bundaki temel saik ise realitede yüklenmiş oldukları acılarının görülmeşiştir. Bu durum, muktedirleri yönetilenler nezdinde kuşkulu kılar. Tarihin bu kabil bir döngü üzerine kurulu olduğunu dikkate sunan öyküde, kendi gerçeğinden başka gerçeklikleri göz ardı etmenin ağırlığı duyurulur. Yazarın diğer öykülerinde cahil ya da yarı aydın karakterler olarak sunduklarının temel vasıfları, onların kendilerinden başkalarını duymadaki yeteneksizlikleriydi. Başka hayatlara, duyarlılıklara karşı ilgisiz, sorumsuz oluşlarıydı. Diğerini fark edememeleriydi. Esas itibariyle mutlakçı duyuş ve düşünüş biçiminin de kesin bilgi ve doğruya yaslanmış olarak diğerine herhangi bir haklılık payesini vermemiş olması, onu öyle ya da böyle kendinden başkasına karşı uzak tutar. Dolayısıyla bu öyküdeki karakterlerin de bir yönüyle mutlakçı duyuş ve düşünüş biçimine sahip oldukları söylenebilir. Elbette öykünün, metaforik ve mitolojik düzlemde birçok gönderimini, bahsin dışında tuttuğumuzda bu böyledir.

"Ağaoğlu'nun öykülerinde ortaya neredeyse ortak karakterde olan bir insanın görüntüsünün çıktığı söylenebilir. Bu kendini hakikat merkezi olarak telakki eden insan tipidir. Kendi doğrularından kuşkusu olmayan bu insan, ne kabalığının farkındadır ne yıkıcılığının ne de muhatap olduğu insanı yaraladığının. Mutlakçı düşünüş biçimiyle bu insan tipinin yegâne meziyeti yargılamaktır." (Süphandağı, 2020: 88-95). Ağaoğlu'nun öykülerinde resmi çizilen esas karakterin mutlakçı duyuş ve düşünüş biçimine sahip olan karakterler olduğunu, bu karakterlerin

temelde sahip oldukları ortaklığın onları neredeyse tipe dönüştürdüğünü, birçok farklı görünümüleriyle ortaya çıksalar da temeldeki aynılığın onları tanıdık hâle getirdiğini söyleyebiliriz.

2. Sonuç

Ağaoğlu'nun öykülerinde farklı insan yüzlerini görürüz. Toplumun farklı kesimlerini temsil eden karakterleri Ağaoğlu özenli bir biçimde öykülerine dâhil eder. Karakterlerin temsil ettikleri kurumsal yapılar, düşünme biçimleri, hayat tarzları Ağaoğlu'nun ironik dilinin hedefinde bulunurlar. İşçi, esnaf, bürokrat, müteahhit, yazar, cahil, yarı aydın, aydın, köylü, din adamı, sokak satıcısı gibi farklı karakterler, Ağaoğlu'nun 'insan'a ulaşabilmesinde bir araca dönüşürler. Tanpınar "insanı bulan daima kalır" der (Tanpınar, 1992: 483). Ağaoğlu'nun öykülerinde temel izleğın insanı bulmak olduğunu söyleyebiliriz. Bununla birlikte yazar, insana ulaşmanın yolunu büyük oranda ironik bir dile yaslanarak bulmaya çalışır. Onun ironilerinde iyinin sunumu kötünün resmedilmesi üzerinden gerçekleştirilir. Öykülerinde yer verdiği olumsuz karakterlerin birçoğunda bazı ortak vasıfların olduğu görülür. Bu vasıflar, onları başkalarına karşı duyarsız, saygısız ve sorumsuz kılan vasıflardır. Yazarın öyküleri üzerine yapılan bazı çalışmalarda bu karakterler, cahil ya da yarı aydın karakterler olarak ifade edilir. Bunlarla birlikte yarı aydın ya da cahil karakterler olarak karşımıza çıkanları, mutlakçı karakterler olarak da adlandırmanın mümkün olduğunu söyleyebiliriz. Nihayetinde bunların sahip oldukları bir düşünce biçimi vardır ve bu onların dil ve tavırlarına yansır. Bu düşünce biçimi büyük ölçüde ötekileştiricidir: "...yüklemlerin çoğu, belirli toplum ve kültürde değerlendirmeci (güzel, kibar, doğru, yanlış vb) veya gerçeğe dayalı (sandalye, taş kâğıt araba vb) bakış açısına sahiptirler; hatta bunlar ister gerçeğe dayalı isterse değerlendirmeci olsun (hırsız, terörist, ağır, kirlilik vb) grup üyelerinin ideolojisine dayanırlar" (Dick, 2019: 373). Bu bakımdan yargılayan ve tanımlayan bir zihnin büyük ölçüde benzer bir zihniyet yapısından hareket ettiği söylenebilir. Mutlakçı dil, hayat ve insanla ilişkisini, kesin doğru olarak kabul edilen zanlar, düşünceler ve değerler üzerinden geliştirir. Bu bir bakıma kendini hakikat üzere görmez. Hâliyle kendini mutlak hakikat üzere görme, muhatabını mutlak bir yanlışlık içinde görmeye vardırır. Başka ifadeyle mutlakçı dil, başkasının hakları üzerinden kendi sorumluluğunu idrak etmeyen zihnin doğal seyrinde bulunduğu bir bakış açısı olarak görülebilir. Ağaoğlu'nun ele alınan öykülerinde bahsi edilen karakterlerin, başkasına karşı herhangi bir sorumluluk bilincinde olmadıkları açıkça ortaya konulur. Sonuç olarak incelenen öykülerde okura resmi sunulan başkarakterlerin dil ve tavırlarında, mutlakçı bir düşünüş ve duyuş biçiminin yansıtıldığını görmek mümkündür. Onların mutlakçı karakterler olarak adlandırılmasının da böylece imkân dahilinde olduğu söylenebilir.

Kaynakça

- Ağaoğlu, A. (1985). *Göç Temizliği*. Remzi Kitabevi.
- Ağaoğlu, A. (1996). *Geçerken*. Yapı Kredi Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2008). *Göç Temizliği*. (2. Baskı). İş Bankası Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2015). *Sessizliğin İlk Sesi*. Everest Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2016). *Hadi Gidelim*. Everest Yayınları.
- Boynukara, H. (2002). "Karakter ve Tip". *Hece Dergisi- Türk Romanı Özel Sayısı*, 6(65-66-67), 174-187.
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Sarmal Yayınevi.
- Coşkun, B. (2013). "Adalet Ağaoğlu'nun Hikâyelerinde Bir Eleştiri Vasıtası Olarak İroni". *TAED*, (49), 145-170
- Ecevit, Y. (2012). *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*. İletişim Yayınları.

- Forster, E. M. (1985). *Roman Sanatı*. (Ü. Aytur, Çev.). Adam Yayınları.
- Kaplan, M. (1985). *Tip Tahlilleri*. Dergâh Yayınları.
- Kılıto, A. (2009). *Araplar ve Hikâye Anlatma Sanatı: Tuhaf Bir Aşinalık*. (S. Baloğlu, Çev.). Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Kuçuradi, İ. (2016). *Nietzsche ve İnsan*. Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Kuçuradi, İ. (2020). *İnsan ve Değerleri*. Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Kundera, M. (1989). *Roman Sanatı*. (İ. Yerguz, Çev.). Afa Yayınları.
- Senemoğlu, O. (2016). “Antik Yunan Siyasal Düşünüşünde İnsan Doğası ve Toplum Anlayışı: Platon ve Aristoteles”. *İnsan&İnsan*, 3(10), 42-63.
- Süphandağı, İ. (2020). “Adalet Ağaoğlu’nun Öykülerinde “İnsan””. *Hece-Öykü Dergisi*, (102), 88-95.
- Süphandağı, İsmail (2021), “Mutlakçı Dil Etrafında Birkaç Söz”, *Nida Dergisi*, Sayı: 201, s. 34-37
- Şengül, Mehmet Bakır (2010), “Romanda Mekân Kavramı”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(11), s. 528-538
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1992), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları.
- Uğurlu, S. B. (2021). “Semih Gümüş’ün Eleştirmen Olarak Portresi”. *Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(32), 199-218.
- Uğurulu, S. B. (2003). *Adalet Ağaoğlu’nun Hayatı, Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma*. (Yayınlanmamış Doktora tezi). YYÜ.
- Van Dick, Teun A. (2019), *İdeoloji*, Çev: Ayşe Demir, Hece Yayınları.
- Yalsızuçanlar, S. (2002). “Psikolojik Roman”. *Hece Dergisi- Türk Romanı Özel Sayısı*, 6(65-66-67), 470-480.

Çatışma beyanı

Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.