


Adalet Ağaoğlu'nun Öykülerinde Diyalektik İmge*

Arş. Gör. Hüseyin Soylu 

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

huseyinsoylu@yyu.edu.tr

Öz

Diyalektik imge, edebi metnin özgül estetik doğasını ve anlatı karakteristiğini belirleyen ve biçimlendiren önemli bir kurgusal yapı taşıdır. Üretici olarak yazarın bilinci, imge ve gerçeklik arasında kurmaca bir dolayım sağlar. Bu kurmaca dolayım ile birlikte gerçeklik biçimleri, yazar tarafından imgeler aracılığıyla dönüşüme uğratılır. Dönüşüm süreci, kurgusal yapı içerisinde kendini gösterir. Bir edebi metnin anlatı karakteristiğini, kendine has tikelliğini belirleyen diyalektik imgeler, bu dönüşüm süreci ile ön plana çıkarılır. Diyalektik imgeler, edebi metin içerisinde ideolojiden ve yazarın niyetinden muaf yapılar değildirler. Bu anlamda edebi metinlerin, muhtelif yönelimlerini ve merkezi noktalarını saptayan kurgusal bir araç olma özelliğine sahiptirler. 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. Ağaoğlu'nun öykülerinde yer alan diyalektik imgeler hem estetik hem de ideolojik bir ileti biçiminde ortaya çıkarlar. Öykülerin kendine özgü kurgusal ilişkileriyle yapısal bir bütünlük oluştururlar. Çeşitli olayörgüsel çizgilerle tezatlı veya uyumlu bir görünüm elde ederler. Ağaoğlu böylelikle, metinsel bir yapı içerisinde estetik ve ideoloji arasında imgesel bir bütünlük oluşturur. Kendine özgü bir edebi duyum ve algı alanı yaratır. Bu çalışmada Ağaoğlu'nun öyküleri, estetik ve ideolojik yapıları dikkate alınarak diyalektik imge bağlamında incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Adalet Ağaoğlu, diyalektik imge, öykü, edebi metin, anlatı.

The Dialectic Image in Adalet Ağaoğlu's Stories

Abstract

The dialectic image is an important fictional structure that determines and shapes the specific aesthetic nature and narrative characteristics of literary text. An author's consciousness as a producer provides a fictional mediation between image and reality. With this fictional mediation, the forms of reality are transformed by the author through images. The transformation process manifests itself in the fictional structure. Dialectic images that determine the narrative characteristics and unique specificity of literary text are highlighted with this transformation process. Dialectic images are not structures exempt from ideology and the author's intention in literary text. In this sense, they have the feature of being a fictional tool that determines the various orientations and central points of literary texts. 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 produce aesthetics and ideology's mutual relations in a textual structure. Dialectic images in Ağaoğlu's stories emerge as both aesthetic and ideological messages. They form a structural integrity with the specific fictional relationships of the stories. In this way, Ağaoğlu forms an imaginary integrity between aesthetics and ideology within a textual structure. She creates a distinctive sense of literary perception. In this article, the stories of Ağaoğlu will be examined within the context of dialectic image considering their aesthetic and ideological structures.

Keywords: Adalet Ağaoğlu, dialectic image, story, literary text, narrative.

* Bu çalışma, Prof. Dr. Selma Baş danışmanlığında tamamlanan "Adalet Ağaoğlu'nun Öykülerinde Estetik ve İdeoloji" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

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 ve hareket noktası, Adalet Ağaoğlu'nun öykülerinde yer alan bu politik doku ve estetik bilinci incelemek; estetik ve ideolojinin yapısal olarak etkileşiminin kurgusal tekniklerini diyalektik imge aracılığıyla ortaya çıkarmaktır.

Adalet Ağaoğlu'nun öykülerinin bu tür bir yaklaşımla incelenmesi Türk öykücülüğünün kuramsal birikimini, eleştirel zenginliğini artıracaktır. Araştırmanın önemini, Ağaoğlu'nun öyküleri ile ilgili özgün bir çalışma alanı ortaya koyması ve edebî metinleri değerlendirme sürecinde yaratacağı perspektif oluşturmaktadır.

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

Araştırmanın yöntemini, Adalet Ağaoğlu'nun öykülerinin estetik ve ideoloji açısından diyalektik imge bağlamında incelenmesi oluşturmaktadır. Bu anlamda araştırmanın sınırlarını belirleyen Ağaoğlu'nun öykü metinleri sırasıyla şu şekildedir: "Yüksek Gerilim", "Duvar", "Yasemin İşçileri", "Gün Üç Dakika", "Sen Ey Kutsal Işık", "Muz", "Yan Kapı", "Hüzzam Mavis'i", "Kulak Tıkaçları", "Çınlama", "Savun Sevdam Sen Savun", "Tanrının Sonuncu Tebliği".

Edebi metin estetik özgüllüğünü ve kimliğini imgeler aracılığıyla kazanır: "*Sanat, imgeler aracılığıyla gerçekliğin yeniden üretilmesidir.*" Bu anlamda imge ve gerçeklik arasında sanatçının bilinci kurmaca bir dolayım sağlar. Yansıtma kuramına göre edebî 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. İnsan bilinci bizatihi biricikliği ile dış dünyayı imgesel bir özbilinçle algılar. Gerçekliğin yansımalarının özel bir biçimi olarak göründükleri sürece ise sanatsal imgeler, nesnel dünyanın öznel tasarımını oluşturur (Ziss, 2016, s.57-58). Bu anlamda nesneyi "betim" ve "yeniden-üretim" aracılığıyla sunma ve onu "*çevresini saran (alışlagelmiş) kabuktan*" özel bir atmosferle çıkarma edimi, sanatsal imgenin hareket noktasıdır (Benjamin, 2014, s.57).

Edebi metin bağlamında imgeler, yaratıcı bilincin estetik bakışının bir yapıt içerisinde kurgusal ve kompozisyonel ilişkiye girmesi ile ortaya çıkar: "*İmge, gerçekliğin sanatsal çağrıştırmadır, sanatçının bilincinde saptanmış olan haliyle nesnel dünyanın düşünsel bir tablosudur ve bunun sonucu olarak okur, seyirci ya da dinleyici tarafından algılanır.*" (Ziss, 2016, s.58) 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*" (Ricoeur, 2016, s.115) anlamına gelir. Bu dizimsel düzen içerisinde imge, yazarın estetik tasarımını gerçekleştirmek için karakter, çevre ve vaka etrafında farklı unsurlarla ilişki içine girer. Daha açık bir 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 geniş biçimleri olarak kendini gösterir." (Ziss, 2016, s.61) 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." (Eagleton, 2012, s.102)

Diyalektik imge bu tür bir sessizliği niteler. Ayrıca imgenin diyalektiği "anlam katmanlarını, geçmişi ve şimdii" çeşitli görüntü parçaları aracılığıyla "radikal biçimde" ortaya çıkarmasında yatar (Buck-Morss 1991, s.220). Bu açıdan diyalektik imge "karşıt unsurlar arasındaki gerilimin" en yüksek düzeyde olduğu metinsel parçalar arasında yoğunlaşır. Benjamin bu gerilimin "flas" biçiminde anlık bir etkiye sahip olduğunu ifade eder (Benjamin, 2002, s.473, 475). Diyalektiğin kendine özgü yapısı, metinsel imgemle ile birlikte yazımsal çatışmayı yoğunlaştırır. "Kolektif bilinçaltındaki idealler ve düşsel görüntüler", edebi metnin kurgusal ilişki ağı içerisinde çifte anlamlı bir yapıya bürünür. Zira "çifte anlamlılık, diyalektiğin görüntüsel belirginleşmesidir." (Benjamin, 2014, s.32)

Adalet Ağaoğlu'nun Öykülerinde Diyalektik İmge

"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 (cynique) 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, ağırdı. Ağdırıp ağıdırıp 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 atlaya daha güneye, kalabalıkların topladığı yerlere uzandı. Geçtiği her yerde kendisiyle kesişen her şeye ve herkese güçlü adımı kazdı, bıraktı." (Ağaoğlu, 2016y, s.9)

Öyküde, ideolojinin metinsel olarak işlenme biçimini açıklamak için Lukacs'ın ideoloji kuramına başvurulabilir. Lukacs'a göre ideoloji "öz itibariyle bir tür kapsamlama (synecdoche) yani, parçayı bütününe yerine koymamıza neden olan bir mecazdır." 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 metonimik bir ilişki içerisinde okura bir açığı imkânı sunar. Okur için yüksek gerilim hattı, ideolojik bir kule konumundadır ve kapitalist döngünün evrensel ve sistematik boyutunu işçilerin öznel hayatlarından çıkarma imkânını 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." Bu nedenle proletarya ancak ideolojik bir özdeşleşim (self-reflection) ile kapitalist toplumun içeriğine nüfuz edebilir. Öykü metninde yüksek gerilim hattı kurgusal bir temsil niteliğindedir. Tikel bilincin, "toplumsal bütününe içyüzünü"

kavramasına ve toplumun bütününe kuşbakışı bir perspektifle bakmasına imkân sağlar (Eagleton, 2015i, s.133-134).

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.” (Ağaoğlu, 2016y, s.27)

Yüksek gerilim hattı bu yönüyle Foucault'nun, iktidarı ve ideolojik söylemi *“kadir-i mutlak bir Tanrı”* gibi hayatın her alanına bilinçli veya bilinçsiz olarak etki eden bir olgu biçiminde değerlendirmesi ile açıklanabilir. Foucault'ya göre iktidar *“ordu 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.”* 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.”* (Eagleton, 2015i, s.25-26, 156) 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 görüş 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”* sözü, yüksek gerilim hattının imgesel konumunu temellendirir. Adorno'nun Bertolt Brecht hakkında yaptığı *“Brecht, bir imgede kapitalizmin içsel mahiyetini yakalamak istiyordu.”* yorumu, ideolojinin edebi metinde *“estetik bir ihtilaf”* (Adorno vd., 2016, s.263, 271, 291) 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.”* (Ağaoğlu, 2016y, s.50)

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 ayırksı formu niteliğindedir. Öyküde taş duvar 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!”* (Ağaoğlu, 2016y, s.60)

Taş duvar kalıntısının tarihin alegorik düzeyde sözcülüğünü üstlenmesi, metin ile tarih arasında kurulan ilişkinin yapısal boyutuna 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. 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"* (Eagleton, 2012, s.79-80) gerçekleştirir. Öykü metninde taş duvar kalıntısı tarihsel anlamda modası geçmiş bir iktidar rejimini yansıtır; andız halinde olan sürgüne karşı, direncini atalarından aldığı bir otorite ile yaklaşır:

"Zeytinlerden ve yabancılarından 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 kuluçklarını yumuşattı. Daha da rahatlayıp geniş bir kahkaha attı. Sırtını doğaya çevirip her yılki söylevini verdi." (Ağaoğlu, 2016y, s.52)

Öykü metninin tarihsel arka 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. 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 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."* Bu anlamda edebi metin *"gerçeği hayali olarak aktarmaktan ziyade (...) gerçeğin belli üretilmiş temsillerinin hayali bir nesne içinde üretimi"* halini alır (Eagleton, 2012, s.82, 85, 90). 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 ideolojik içeriğin yönelimlerine göre evrim geçirirler. Öykünün ilk kısımlarında dik başlı ve vakur bir tavır sergileyen taş duvar kalıntısı, prestijli pozisyonunu 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 çabıyla ve kasıklarının bütün gücüyle, yüzyıllara dayanmış bütün kaviliğiyle ıkmı. (...) Sızısına katlanıp, dedelerinin kendisine en iyi öğrettikleri bir sabır ve gururla kuşkudan, korkudan titrediğini ele vermeden, güneşe yaslandı." (Ağaoğlu, 2016y, s.54,55,56)

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, kapçıının 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."* (Ağaoğlu, 2016y, s.58,59)

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 ve güdü merkezini temsil eder. 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 (Eagleton,2015e, s.340-341). Bu anlamıyla taş duvar kalıntısı tarihsel hükümlerinin "tozlu minderinde sağlamca oturarak" süper-egonun temsili 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 ömriüm boyu taşıyacağım.*" (Ağaoğlu, 2016y, s.60)

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, yanulsamadan ibarettir.*" 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.*" (Eagleton, 2015e, s.348-349) 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.

(...)

Yasemin tarhlarını gördün mü sen? Ben gördüm. Sıram sıram diziyorlar ağaçları. (...) Bi gram ne gadardır ki? Yedi yasemin çiçeği topladın mı bi gram ediyormuş (...) Sepetleri çiçeklere doldurup fabrikaya boşaltıyorlardı." (Ağaoğlu, 2016y, s.124,137)

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. 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 (Eagleton, 2015e, s.261, 267).

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. Güzeli iş. Ama belim gopuyo ağrıdan çocuklar dedi bi seferinde." (Ağaoğlu, 2016y, s.138)

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 orantılı olarak insanlar dünyası değersizleşir. Emek yalnız meta üretmez; kendini ve bir meta olarak işçiyi de üretir- ve bunu meta ürettiği oranda gerçekleştirir." (Marx, 2016, s.75)

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, kına çiçekleri 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 bağımlı bir yeni noktada yakalayacaklardır. Kim kimi bundan öte tutsak edebilir.

(...)

Kına çiçekleri beton bir duvar dibinde güneşe çıkarılmıştır. Belki. Bakalım. Bunlar hep bilinecektir. Bugün ordakilere yazılabilecek tek cümle yok." (Ağaoğlu, 2016y, s.176,184)

"Kına çiçekleri" ayrıca öykü metninin duyusal/fikirselsel merkezini oluşturur. Bu anlamda öykünün düşünsel içeriğini destekleyen fikir parçaları ile koşut bir biçimde kullanılan kına çiçekleri, metinsel bir imaj yaratır. I.A. Richards metinsel imajı şöyle açıklar: "İmajların duyusal niteliklerine her zaman gereğinden fazla önem verilmiştir. İmajı etkili kılan şey, bir imaj olarak canlılığından çok, duyuma özel şekilde bağlı bir zihnin olayı olarak sahip olduğu özelliklerdir." (Wellek vd., 2016, s.215) Bu açıdan metinsel imaj olarak kına çiçekleri, siyasi suçluları tasvire yardımcı bir zihnin olayıdır.

"Sen Ey Kutsal Işık" adlı öyküde aydınlık ve karanlık imgeleri, halkın içerisinde bulunduğu sefaleti estetik bir biçimde kristalize etmek için diyalektik bir 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 gecesini yüzlerce mumluk ampullerle aydınlatılıyormuşçasına aydınlık. (...) Sıraların ardındaki ellerin hemen hepsi ya düğme dikeyiyor 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 kırıcaklara, yağda yumurta kırıkların 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 çamaşırılık. (...) Büyük Kumandan’ın başında yıkamış çocuk donları, işçi tulumları aslıdır. Boynunda da bir hevenk kuru soğan. Omuzlarında (- nerde o eski apoletler, yıldızlar? -) Büyük Kumandan’ın, oyuncak tüfekle atış yapılacak sigara paketleri, reçel kavanozları, çikletler, balonlar...” (Ağaoğlu, 2015, s.16,37,38)

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 ideoloji, çoğunlukla metne kendisini kategoriden ziyade ‘yaşam’; kavramlar sisteminden ziyade yaşantının dolaysız hammaddesi olarak sunar (Eagleton, 2012, s.92,93). 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 Çamlidere’nin, kapıcının ve seyyar muz satıcısının hayatlarını etkileyen muz; diyalektik imge olarak kullanılmıştır. Baha Çamlidere 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 aktan iki muz. (...) Kapıcı, yerde, yüzükoyun yatıyordu. Kafası, beton duvar dibinde bir yastıkta yatar gibi yatıyordu. Baha Çamlidere, 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.” (Ağaoğlu, 2015, s.51)

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 Çamlidere 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."* (Eagleton, 2016, s.19)

"Yan Kapı" adlı öyküde öykü kahramanı, bir arkadaşıyla birlikte sosyalist bir ülkeye ait elçilik binası hakkında sohbet etmektedir. Öykü kahramanın 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 "birleşmevi" 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 birleşmevi olmasın?

'Bir kuşevini andırıyor. Güven veren bir yapı o da. Ana yapıdan bile daha güven verici. '"

(Ağaoğlu, 2015, s.82)

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 görecek. Aldırmıyor. Hep çatıya bakıyor. Haklı. Bu çatı ender." (Ağaoğlu, 2015, s.80)

Öykü metninde ideoloji, görme biçimini koşullayan bir "yanlış bilinç" ve "yanılsama" olarak yer alır. Slavoj 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." (Zizek, 2015, s.46)

Öyküde 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 maskeleyenizi sağlayan bir fantezi-kurgusudur."* (Zizek, 2015, s.60) 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 yapılaştıran ve böylece taşınmayan; gerçek, imkânsız bir çekirdeği maskeleyen bir 'yanılsamadır.'" (Zizek, 2015, s.60,61)

“Hüzzam Mavisi” adlı öyküde Güner Sümer adlı öykü karakterinin hayatı anlatılır. Güner Sümer arkadaşlarıyla birlikte dergi çıkaran, oyun yazan 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 çerçevesiz 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 çerçevesiz mavi kelebeği istedi.” (Ağaoğlu, 2015, s.113)

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 görünümün- bağlamı ve tamamlanmış, yapıtın fikri ile uygunluk içinde, estetik bakımından anlamlı (expressive), duyulur ve somut bir biçimi olan- belirgin niteliğidir.” (Ziss, 2016, s.59)

“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 ulularından 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” (Ağaoğlu, 2015, 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. 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.” Edebi metnin gönderim işlevi “kurulan düzenin ideolojik onaylamasından toplumsal eleştiriye ve hatta her ‘gerçek-olan’ın alaya alınmasına kadar uzanan bir yelpazedir.” (Ricoeur, 2016, s.151-152) 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.” 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 ruhbilimsel deneyin büyük katmanlarını yorumlamaya yönelen ussal ve duyusal etkinliğin en son vargısını belirtmeye yarar.” (Ziss, 2016, s87, 89) 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 diyalektik bir imgedir:

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

(...)

Şimdi bu ayın ağaçların altında, duvarın önünde ansızın karşılaşmalarından ürkiyorum.

(...)

İki adam geldi. Ellerinde bir teneke boyayla.

Akasyaların altındaki alacalı bulacalı duvarı

Kurşun rengine boyayıp gittiler.” (Ağaoğlu, 2016h, s.72-73-74)

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 hakikatinin gücüne ve düzeyine bağlıdır.”* Bu anlamda duvar imgesi, öykü metninin tüm karakterleri üzerinde etki yaratır ve öykü metninin ideolojik içeriğinin estetik merkezini oluşturur. Zira, *“sanat hiçbir zaman fikirleri bildirmez; onları duygusal, imgeli bir biçimde dile getirir.”* (Ziss, 2016, s.81, 94) 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.”* (Eagleton, 2012, s.96)

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

“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 kendisini asıl böyle, küçük hurultularla belli etmişti. Ondan sonraki her sarsıntıda ise, kudurmuşçasına havlamaya, ağzından köpükler saçıp pençeler savurarak içine yerleştiği insana dur durak tanınamaya başlayacaktır.

(...)

Bağrında katil adayı bir köpek barındırdığından nerdeyse habersiz bulunduğu o eski zamanları bile anımsayamıyor artık. Şimdi tek bildiği, köpeğin her geçen gün daha beter

kudurduğu, karnını, göğsünü, başını, beynini pençeledikçe pençelediği.” (Ağaoğlu, 2017, s.34,39,42)

Öyküde 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. Seyfi Bey içerisinde taşıdığı bu duyguları nötralize edemez; fakat, *“baskılama (repression)”* sayesinde yatıştırmaya çalışır (Cebeci, 2009, s.194,332). Seyfi Bey bir gün içerisinde taşıdığı şiddet ve hınc dürtüsüne yenik düşer ve bir çocuğun ölümüne göz yumar. Bu açıdan Seyfi Bey, Lacan'ın *“imgesel benlik”* kavramı ile ifade ettiği kendini yanlış-tanuma içerisinde. Zira, id dürtülerinin hâkim olduğu bir ego durumu içerisinde. Freud'un ifade ettiği üzere *“idin olduğu yerde, ego da olacaktır.” (wo es war, sollich werden)* (Zizek, 2015, s.83, 90) 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 (Eagleton, 2015e, s.333).

“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 eşliğinde Tanrı tarafından imzalı, onu 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 anumsar; fakat, dişi peygamber devesinin çiftleşmeden sonra erkeğini yediğini öğrenir. Öykü metni, kadın-erkek çatışmasını yansıtan peygamber devesi imgesi üzerinden işlenir:

“Bu arada bende birtakım değişimler olduğumu şaşkınlıkla gördüm. Derim açık yeşile çalıyor, saydamlaşıyorum. Kanat çırpır gibi haller yaşıyorum. Kollarım, bacaklarım uzayıp inceliyor, başımın üstünde incecik, hayvan duyarları gibi duyarlar 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 deneme 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.” (Ağaoğlu, 2017, s.97,100,102)

Öyküde *“eril tahakküm”* (Bourdieu, 2015, s.11) 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 *“uzlaşım sal gösterge sistemlerimizin içinde, onları sorgulayan, onların sınırlarını ihlal eden bir süreçtir”*tir:

(...) 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 sınıırına sürülür. Kadın, erkek toplumun hem 'içinde' hem de 'dışında'dır, hem o toplumun romantik bir biçimde idealize edilmiş bir üyesi hem de kurban edilmiş sürgünüdür." (Eagleton, 2015ed, s.197)

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 karşı konumunda yer alır. Bu bağlamda öyküde *"dişilik, toplum içinde bulunan ama içinde bulunduğu topluma karşı koyan bir gücü temsil eder."* (Eagleton, 2015ed, s.199) Metinde, eleştirilen *"toplumsal düzen; amacı, üzerine temellendiği eril tahakkümü tasdik etmek olan devasa bir sembolik makine gibi işler."* (Bourdieu, 2015, s.22)

SONUÇ

Diyalektik imge, öykü metinlerinin 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 metinlerin 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 metinlerinde 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, yanılısma 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.

Diyalektik imgenin belirginlik kazandığı öyküler özelinde yapılan tespitler şöyle sıralanabilir: Yüksek gerilim hattı hem iktidar olgusunun hem de sosyal ve ekonomik ilişkilerin imgesel bir temsili olarak kurgulanır. Taş duvar kalıntısı ve tohum halinde olan sürgün arasında alegorik düzeyde yaşanan estetik gerilim, tarihi ve politik düzlemde iktidar ve güç ilişkilerini niteler. Süper-ego, ego ve id kavramları bağlamında özne ve yasa arasındaki ilişkinin yapısını, imgesel bir biçimde yansıtır. Yasemin imgesi emek, üretim ve meta ilişkileri açısından diyalektik bir yapıda işlenir. Kına çiçekleri ile siyasi suçluların özgürlüklerine kavuşma hayalleri arasında imgesel bir bağ kurulur. Aydınlık ve karanlık imgeleri, halkın ihtiyaçları ile toplumsal düzen ve öncelikler arasında karşıtlık yaratılarak kurgulanır. Muz imgesi, sınıfsal bir alegori imkânı sağlar ve sosyal statü bakımından üst ve alt seviyede bulunan bireyleri karşı karşıya getirir. Elçilik binasının çevresinde yaşananlar ile ideolojik bağlılık, çelişkili bir biçimde yansıtılır ve ideoloji, yanılısma ve hatalı bilinç olarak eleştiriye tabi tutulur. Mavi kelebek imgesi ile Güner Sümer'in hayatı arasında tutukluluk açısından biyografik bir özdeşlik yaratılır. Kulak tıkaçları, şehrin kalabalık ve gürültüsü ile tezat oluşturacak bir biçimde kurgulanır ve toplumsal bir eleştiri biçimi halini alır. Duvar imgesi; ideolojik saflaşmaların yarattığı gerilimi, birbirini seven iki genç üzerinden anlatmaya imkân sağlar. Bireyin taşıdığı kötücül doğa, isyan köpeği imgesi üzerinden işlenen ego durumu ile kurgulanır. Peygamber devesi ile erkek egemen toplum yapısında oluşan kaotik düzen eleştirilir ve kadın kimliği ön plana alınır.

Sonuç itibariyle Ağaoğlu'nun öykülerinde ideolojik içerik, estetik bir ileti biçiminde diyalektik imgeler aracılığıyla yansıtılır.

SUMMARY

The dialectic image is an important fictional structure that determines and shapes the specific aesthetic nature and narrative characteristics of a literary text. An author's consciousness as a producer provides a fictional mediation between image and reality. With this fictional mediation, the forms of reality are transformed by the author through images. The transformation process manifests itself in the fictional structure. Dialectic images that determine the narrative characteristics and unique specificity of literary text are highlighted with this transformation process. Dialectic images are not structures exempt from ideology and author's intention in literary text. In this sense, they have the feature of being a fictional tool that determines the various orientations and central points of literary texts. 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 produce aesthetics and ideology's mutual relations in a textual structure. Dialectic images in Ağaoğlu's stories emerge as both aesthetic and ideological messages. They form a structural integrity with the specific fictional relationships of the stories. In this way, Ağaoğlu forms an imaginary integrity between aesthetics and ideology within a textual structure. She creates a distinctive sense of literary perception.

Adalet Ağaoğlu intensifies the ideological content of the story texts through dialectic images at an aesthetic level. Images of high-voltage transmission line, the stone wall remnants, the sprout in growing as seed, jasmine, henna flowers, light and dark, banana, embassy building, blue butterfly, ear plugs, wall, rebel dog, mantis are dialectic messages that reflect and intensify the ideological background of the story texts. The dialectic images emerge within the fictional and compositional structure of the story texts and contributes to the aesthetic integrity of the texts. The emplotment formed as a result of the textual relations gives a dialectic structure to the images. The dialectic images appear in a synonym structure consistent with the ideological judgments of the story texts. Therefore, the dialectic images exhibit its ideological content in an integrated structure of consciously arranged and designed text. In the story texts, the image enters into a mutual relationship with character, event and the environment in the frame of different fictional elements to carry out the aesthetic design of the author.

The determinations made according to the stories in which the dialectic image becomes prominent can be listed as follows: The high-voltage transmission line is constructed as an imaginary representation of both the phenomenon of power and social and economic relations. The aesthetic tension experienced at the allegorical level between the stone wall remnants and sprout in growing as seed symbolizes the relations of power and ruling at the historical and political level. The dialectical feature of the stone wall remnants is that it represents the imaginary aspect of history and a form of domination that has become obsolete. The seed, on the otherhand, is the marginal form of a new "sprouting" world. It also imaginatively reflects the structure of the relationship between the subject and the law in the light of the concepts super-ego, ego and id.

The image of jasmine is processed in a dialectical structure in terms of labor, production and commodity by bringing together two children from different cultural backgrounds. An imaginary link is established between the henna flowers and the dreams of political criminals to attain their freedom. Henna flowers is also the emotional and

intellectual center of the story text. In this respect, it is used in parallel with the pieces of ideas that support the intellectual content of the story.

The images of light and dark are constructed by creating a contrast between the needs of the people and the social order and priorities. In this sense, both theological and political structure ignore social needs for the sake of prominent ideals. The image of bananas provides a class allegory and creates a dispute between people from various social classes. At the heart of the conflict in the story text is the impact that economic and class formations have on social relations. The ideological commitment and what is happening around the embassy building is reflected in a contradictory way. Ideology is criticized as illusion and false consciousness.

A biographical identity is created between the blue butterfly image and Güner Sümer's life in terms of imprisonment. Ear plugs are designed in a way that contrasts with the crowds and noise of the city and becomes a form of social criticism. The image of wall provides a medium to express the tension which is created by ideological factions. The evil nature carried by the individual is fictionalized by the ego state processed through the image of the rebel dog. The chaotic order formed in the structure of the male-dominated society criticizes with the image of mantis. The female identity is highlighted.

KAYNAKÇA

- Adorno T., Benjamin W., Bloch E., Brecht B., Lukacs G. (2016). *Estetik ve Politika*, A. Artun (Ed.) İstanbul: İletişim Yayınları
- Ağaoğlu A. (2015). *Sessizliğin İlk Sesi*, İstanbul: Everest Yayınları
- Ağaoğlu A. (2016h). *Hadi Gidelim*, İstanbul: Everest Yayınları
- Ağaoğlu A. (2016y). *Yüksek Gerilim*, İstanbul: Everest Yayınları
- Ağaoğlu A. (2017). *Hayatı Savunma Biçimleri*, İstanbul: Everest Yayınları
- Benjamin W. (2002). *The Arcades Project*, Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press
- Benjamin W. (2014). *Pasajlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Bourdieu P. (2015). *Eril Tahakküm*, İstanbul: Bağlam Yayınları
- Buck-Morss S. (1991). *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Mass.: The MIT Press
- Cebeci O. (2009). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İstanbul: İthaki Yayınları
- Eagleton T. (2012). *Eleştiri ve İdeoloji*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Eagleton T. (2015e). *Estetiğin İdeolojisi*, İstanbul: Doruk Yayıncılık
- Eagleton T. (2015ed). *Edebiyat Kuramı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Eagleton T. (2015i). *İdeoloji*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Eagleton T. (2016). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Marx K. (2016). *1844 EL Yazmaları*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Ricoeur P. (2016). *Zaman ve Anlatı 1*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Soylu H. (2018). *Adalet Ağaoğlu'nun Öykülerinde Estetik ve İdeoloji*, Yüksek Lisans Tezi. Van: Van YYÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Wellek R., Warren A. (2016). *Edebiyat Teorisi*, İstanbul: Dergâh Yayınları
- Ziss A. (2016). *Estetik*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Zizek S. (2015). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, İstanbul: Metis Yayınları