

**ADALET AĞAOĞLU'NUN HİKÂYELERİNDE BİR ELEŞTİRİ
VASITASI OLARAK İRONİ****Irony, as a Means of Criticism
in the Stories of Adalet Ağaoğlu****Dr. Betül COŞKUN*****ÖZ**

Bir sözün aksinin ima edilmesi anlamına gelen ironi dünya ve Türk edebiyatında kullanılan bir anlatım tekniğidir. Klasik dönemde tiyatrodan yaygın olarak kullanılan ironi, modern edebiyatın en çok başvurduğu kullanım tekniklerinden biri olmuştur. Türk edebiyatında ironiyi başarıyla kullanan yazarlardan biri Adalet Ağaoğlu'dur. Adalet Ağaoğlu; sistem eleştirisini ironi ve hiciv aracılığıyla yapar. Roman ve hikâye yazarlığına toplumcu gerçekçilik tartışmalarının yoğun olduğu 12 Mart döneminde başlayan Adalet Ağaoğlu, bu dönemin angaje ve popülist edebiyat anlayışına tepki göstermiştir. Roman ve hikâyelerinde biçimsel yeniliklerle angaje edebiyatı eleştirir. Bu anlamda onun eserleri diğer 12 Mart dönemi eserlerinden ayrılır. Hikâyelerinde tema olarak devrin meseleleri ve ideolojik konuları işlese de estetik kaygıları birinci plandadır. Adalet Ağaoğlu, ihtilal döneminin psikolojik baskısı içerisinde kinayeli, örtülü söyleme aracı olarak ironiye başvurur.

Anahtar Sözcükler: İroni, Hikâye, Adalet Ağaoğlu.

ABSTRACT

Irony, which is to mean opposite of what is said, is a narrative technique that is used in Turkish and World literature. Irony, which is among the most applied techniques of modern literature, was used commonly in classical literature. Adalet Ağaoğlu is among the authors that employs irony successfully in Turkish literature. Adalet Ağaoğlu makes criticism of the system through irony and satire. Adalet Ağaoğlu, who began novel and story writing in 12 March period when social realism debates took place most intensively, reacted against the perspective of engaged and populist literature. By structural innovations in her novel and stories, she criticizes engaged literature. It is in this respect that her works are distinct from the other works of 12 March period. Although her themes deal with the issues of the period and ideological subjects, esthetic worry is the most significant aspect of her writing. Adalet Ağaoğlu employs irony as a means of sarcastic and implicit narration during the psychological pressure of the period of revolution.

Key Words: Irony, Story, Adalet Ağaoğlu.

Giriş

Yazar, eserini kaleme alırken düşüncelerini okuyucusuna en etkili biçimde sunmayı hedefler. Bunun için çeşitli dil, üslup ve anlatım teknikleri kullanır. Tarih içerisinde farklı dönemlerde farklı teknikler öne çıksa da bilinen ilk edebî metinlerden günümüze değin etkinliğini kaybetmeden kullanılan anlatım araçlarından biri ironidir. Edebiyat,

* Fatih Üniversitesi, bcoskun@fatih.edu.tr

temelde romantik, trajik, komik ve ironik olmak üzere dört anlatım yöntemi tercih eder. Bunlardan, Yunanca “eironeia”dan gelen ironi kelimesi, kandırmak fiilinden türemiştir. (Güçbilmez 2005:28) Türkçede kinaye, ince alay, istihza gibi kelimelerle karşılanan ironi, sözlükte, söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etme, alaylı anlatım şeklinde tanımlanmıştır. (Ayverdi 2008: 1450) İroninin daha açık anlaşılması için verilebilecek ilk tanımlardan biri Anaximenes’e aittir: “İroni ‘bir şey söylerken ya da bir eylem önerirken bunu söylemiyormuş ya da önermiyormuş gibi konuşmaktır.” (Cebeci 2008: 279) İroni üzerinde çalışmalar yapan Kierkegard’a göre ise ironi, “söylenen sözün aksinin ima edilmesidir.” (Kierkegard 2004: 227), “İroninin en sık rastlanan biçimi, kişinin aslında ciddi olmayan bir şeyi ciddi olarak söylemesidir. Diğer bir biçim ise, kişinin ciddi bir konuyu bir espri gibi, şaka yollu dile getirmesidir.” (Kierkegard 2004: 228) Bu tanımlardan da anlaşıldığı üzere, ironi bir eleştiri biçimidir.

Edebiyatın yanı sıra felsefe, tarih, toplumbilim gibi alanlarda kullanılan ironide birkaç husus dikkat çeker. Bunlardan ilki, karşıtlık ilkesidir; yani ironik bir metinde mutlaka öz ile biçim arasında zıtlık aranır. Romantik dönemde ironi, silah ve maske sembollerini ile açıklanmıştır. Bu iki sembol, ironinin iki ayrı cephesine işaret eder. İroni, alışkanlıkları, karşı olunan sistemi, doğru bulunmayan düzeni yıkan bir silahtır. Fakat yazar /şair, bu silahı maske takarak kullanır. Yani ironide örtülü söyleme, gizleme, ima etme esastır. İronik edebiyatta aldatma söz konusudur. Bu anlamda, aslında bütün bir edebiyatta, okurun aldatıldığı düşünülürse her edebî metin az çok ironik bir anlam taşır. (Egan 2003: 69) İroninin karşısında her zaman bir “yorum topluluğu” (Cebeci 2008: 279, 297) olmak zorundadır. İronik metin, bu yorum topluluğunun kapalı olanı, ima edileni, ters çevrileni anlamak zorunda olması nedeniyle entelektüel bir tavır içerir.

Düşünce tarihinde Sokrates ile başlatılan ironi, felsefe ve düşünce tarihindeki değişimlere paralel bir şekilde gelişir. Hegel, bu süreci Sokratik ironi ve modern ironi olmak üzere iki kategoride değerlendirir. (Cebeci 2008: 291) Gerçeğin bilinebileceğine inanan Sokrates’te ironi, iç ile dış arasındaki karşıtlık, cehalet taslayarak gerçekte cahil olanı göstermek ilkesine dayanmaktadır. Geleneksel ironinin modern ironiye dönüşme süreci, sorgulama ihtiyacının artışı ile paralellik gösterir. Fransız İhtilali ve Romantizm’le birlikte başlayan bu süreçte ironi, “insanın kendi kendisinin farkına varması, buna paralel biçimde hayatın karmaşasını ve bu karmaşayı kabul zorunluluğunu anlaması olgularına dayanır.” (Cebeci 1008: 288) Romantik ironide, dünyanın şartlarına karşın insan aldırışsız bir tavır sergiler. Bu dönemde Sokratik ironiden ayrılan nokta gerçeği algılayıştır. Romantik ironi, “gerçekliğin çelişkili yapısını dışı vurmada bir araçtır.” (O’connor 2009: 61) Bu çerçevede metnin merkezine yazar oturur ve yaşamın bütün çıkmazlarını uzaktan görebilecek güce ulaşır. Romantik ironiyi besleyen unsur; “sonsuzluğun asla tüketilemeyeceği, sonsuzluk ile sanatçının zihinsel sınırlılıkları arasındaki uçurumun kapanamayacağı paradoksu”dur (Güçbilmez 2005: 60) 20. yüzyılda ironi gittikçe yaygınlık gösterir. Nedeni ise, “bir zamanlar yerli, yerine oturmuş değerlerin altını oyma eğilimine giren ruhbilim ve insanbilim gibi görecelik taşıyan bilimlerle birlikte yaşıyor olmamızdır.” (O’connor 2009: 61) Modern ironi, Sokrates’ten farklı olarak nihilistik bir hale dönüşür. Bu yüzyılın sonuna doğru, “Felsefe, ironinin evidir” (Taşdelen 2007: 51) diyen Schlegel’le başlayan süreç değişir ve ironi metnin kurgusunda, yapısında kullanılan bir

araç haline gelir. Paul de Man, "*Allegories of Reading*" isimli eserinde ironinin metindeki anlamı parçalayarak anlaşılabilirliği, her okuyanın farklı anlamlar çıkarmasını sağladığını ifade eder. (Pehlivan 2009: 13)

İroniyle ilgili olarak üzerinde durulması gereken bir diğer husus, ironik tiplerdir. Aristoteles'in ortaya koyduğu eiron ile alazon tipleri arasındaki karşıtlık, ironik metinlerin yapısını oluşturur. Aristoteles'in tanımlaması içinde eiron, "kendi kendisini kötüleyen bir karakterdir ve sürekli övünen alazonla karşıtlık oluşturur." (Cebeci 2008: 279), "Alazon ya da kurban bir şeyin öyle olduğunu ya da olmadığını körü körüne varsayan, bir şeyin olacağını ya da olmayacağını özgüven içinde bekleyen biridir; her şeyin onun sandığı gibi ya da onun beklediği gibi olmayabileceğinden bir an için bile olsa kuşku duymaz." (Egan 2009:64)

Bir algılama biçimi olarak ironinin diğer edebî türlerle yakından ilişkisi vardır. Satir, mizah, hiciv, parodi gibi türlerle benzerliği, ironi ile bu türler arasındaki farkı anlamayı zorlaştırır. Bu türlerin tamamı tenkit ihtiyacını karşılarken kullandıkları yöntemler küçük farklılıklar içerir. Satir de ironi gibi komik ve eleştirel bir tür olmakla birlikte daha ziyade güncel ve yerel olana yöneliktir ve gerçekçi görünmeye çalışır. (Cebeci 2008: 195) İkisi arasındaki en büyük ayrım; ironideki tersinleme ilkesidir. Oysa satir, imaya gitmeden doğrudan eleştirir. Hicvin ise ironiye göre "ahlakî normları nispeten belirgindir." (Frye 2009: 117) İronide hicivden farklı olarak yazar düşüncesini gizleme eğilimindedir. Türkçe sözlükte gülmece olarak tanımlana mizahta (Ayverdi 2008: 2116) ise güldürü unsuru daha da belirgin olup sınırları daha açık olarak çizilmiştir. Ironinin iç içe geçtiği bir başka tür, parodidir. Parodiler mutlaka ironi içerir; çünkü bünyesinde "ironik tersine çevirme" (Cebeci 2008: 91 barındırırlar. Fakat bütün ironiler parodik özellik göstermez. Çünkü parodi, metinler arası üzerine kuruludur.

Türk edebiyatının tarihî seyri içerisinde kullanımını gördüğümüz ironi, özellikle modern edebiyatta yaygın biçimde kullanılır. İroniyi sanatının temeli olarak kullanan isimlerden biri Adalet Ağaoğlu'dur.

1. Adalet Ağaoğlu'nun Edebî Anlayışı ve İroni

Roman ve hikâye yazarlığına toplumcu gerçekçilik tartışmalarının yoğun olduğu 12 Mart döneminde başlayan Adalet Ağaoğlu, bu dönemin angaje ve popülist edebiyat anlayışına tepki göstermiştir. İdeolojik olarak toplumcu gerçekçi görüşü benimsemekle birlikte, kullandığı biçimsel yeniliklerle bu anlayışı sorgular. 12 Mart sürecinde yazılan toplumcu gerçekçi hikâye ve romanlardan onu ayıran nokta; kentli bakış açısıyla yazılan suni bir köy edebiyatını, kendi ifadesiyle "iyi, dürüst öğretmen, kötü, pis muhtar" kalıbıyla yazılmış eserleri (Özen, Tonak 1996: 123) reddetmesidir. Adalet Ağaoğlu, çok daha büyük bir kesimi temsil ettiğini düşündüğü kentteki köyü anlatmayı tercih eder. Bunu yaparken bildik yöntemleri kullanmak yerine yeni biçimlere, estetiğe önem verir. Ona göre, 12 Mart dönemi romanları genel itibarıyla estetikten yoksun ve "öğretmen misyon"ludur. (Andaç 2005: 134) Öte yandan onun edebiyatını besleyen unsur, devrin meseleleri, ideolojik kaygıları ve darbe döneminin atmosferidir: "Her şey yolundaysa, konuşmaya, yazmaya, hele yaratmaya gerek yok. Acım muhalefettir." (Andaç 2005: 104) Ayrıca Adalet Ağaoğlu ideolojik kaygı ve toplumsal duyarlılığa karşın bireyi ihmal etmez.

Çoğunlukla bilinç akışı ve iç monolog teknikleriyle 12 Mart dönemi insanının iç dünyasını başarılı bir şekilde ortaya koyar.

İroni, toplumsal kırılma anlarında, siyasi dönemeçlerde daha sıklıkla başvurulan bir tekniktir. Biçime önem veren Adalet Ağaoğlu, ihtilal döneminin psikolojik baskısı içerisinde kinayeli, örtülü söyleme aracı olarak ironiyi başvurur. Bir söyleşide ironinin kendisine “uzak aç” kazandırdığını belirttiikten sonra edebî anlayışını ironi üzerine bina ediş nedenini şöyle açıklar:

“Herkesten ve her şeyden önce kendimi iğneleyip durduğum için, belki de yazarken bunun acısını çıkarıyorum. Bir diş ağrısı, şarkı söyleyerek de geçiştirilmeye çalışılır; öyle değil mi? Yazdıklarında beliren ironi, işte böyle, bir çeşit savunuyu olsa gerek. Ama asıl şu; Bir filmde, bir küçük kızın dediği gibi “Büyüklerin ağladığı her şeye gülmek, onların güldüğü her şeye de ağlamak geliyor içimden.” yaşamı büyük ölçüde bu gözle algılıyorum.. Çevremde olup bitenler ortasında ve şu yeryüzünden insanoglu, acıyla gülücün çok iyi yoğrulmuş bir hamuru sanki.” (Kabacalı 1994: 51)

Adalet Ağaoğlu'nun sanatı ve sanatçıyı tanımlarken kullandığı “arayış, muhalefet, muhalif, anarşist” (Uğurlu 2003: 68, Ağaoğlu 1986'dan) gibi sıfatlar, onun hayat karşısındaki eleştirel tavrını gösterir. Roman ve hikâyelerinde okuyucuyu bildik, verili değerlerden kuşkulandırmaya, yanlış düzenle çatışmaya sevk edici, sarsıcı ve şaşırtıcı bir dili vardır. Bu noktada ironi, Adalet Ağaoğlu için en iyi araçlardan birini teşkil eder. Bu noktada belirtilmesi gereken önemli bir husus, hikâyelerinde ironik unsurların romanlarına nispetle daha yoğun olarak yer aldığıdır. Adalet Ağaoğlu'na göre hikâye, şiire daha yakın bir türdür. (Uğurlu 2003: 81, Timuçin 1978'den) Hikâyede şiirsel yoğunluğu sağlamak üzere, sembol, alegori, rüya ve ironi gibi teknikler kullanır. Yazara göre hikâye, “anlatacağımı daha çekici kılmak için mimikler, jestler yapar, işin ağlanacak yönlerinden çok gülünecek yanlarını ortaya çıkarmaya çalışır. Kişiler arasındaki huy farklarını ortaya çıkarmak da, birini ötekiyle karşılaştırmak da bunun en işlek yanlarından biridir. Cimriyle cömerdin bir dilenci karşısındaki farklı tutumlarını göstermek, meseleyi acıyı unutturacak kadar gülünç kılmaya yeter de artar bile.” (Ünal 2003: 66) Adalet Ağaoğlu'nun ifadesinde de görüldüğü üzere, ironinin bünyesinde yer alan acılı gülme onun hikâyelerinin genel dokusunu oluştururken yazar bunu daha ziyade tip karşıtılarından, alazon ve eiron zıtlığından yararlanarak sağlar.

II. İronik Meseleler

Hikâye türüne roman ve tiyatrodan sonra geçen Adalet Ağaoğlu ilk hikâyelerini “toplumcu gerçeklikle hesaplaşmak üzere” (Andaç 2005:68) yazmıştır. Toplumcu gerçekçiliğin tartışıldığı bir dönemde toplumcu gerçekçi öykü örneklerinin azlığı, Adalet Ağaoğlu'nu ilk öykü kitabı *Yüksek Gerilim*'de toplumsal dokuyu vurgulayan, estetik kaygı gözetken toplumcu gerçekçi hikâyeler yazmaya itmiştir. Hikâye türünde Sabahattin Ali ve

Sait Faik'i kendisine üstat seçen yazar¹, 1970'li yılların atmosferi altında yazılan *Yüksek Gerilim*'den sonra kaleme aldığı *Sessizliğin İlk Ses*'inde de aynı devri ve aynı anlayışı sürdürür. Fakat üçüncü kitabı *Hadi Gidelim*'de ideolojik kaygılar devam etmekle birlikte bireyselliğe doğru güçlü bir yöneliş dikkati çeker. Son hikâye kitabı *Hayatı Savunma Biçimleri*'nde ise 1990'lı yılların edebî ve toplumsal koşulları belirginleşirken yine bireysel konuları, genellikle düşsellik atmosferi içerisinde modern ve postmodern kurgularla dile getirir.

Adalet Ağaoğlu sanatı, "bir düşünce eseri" olarak değerlendirir. (Uğurlu 2003: 65) Sanat, "düzenle çatış"arak (Uğurlu 2003: 65) okuyucuyu kuşkuya düşürmelidir. Bu çerçevede biçim sorununu öncelikle işlediği konularda tenkitçi tavrı değişmeyen bir çizgi olarak devam eder. İronik bir dil kullandığı hikâyelerde romanlarındaki konuların işlendiği görülür: Yolsuzluk, bürokrasideki aksaklıklar, 12 Mart dönemi, kadın meselesi ve kentleşme ile ilgili problemler... Ancak az sayıdaki hikâyesinde ironik dili bireysel temaları işlemek üzere kullanır. Ayrıca hikâyelerde ironi, genellikle mizah, hiciv ve parodi ile iç içe geçmiş şekilde yer alır.

II.1. Kentleşme

Adalet Ağaoğlu'nun yazarlığa başladığı 1950'li yıllarda Türkiye'de hızlı bir köyden kente göç akımı başlar. Türkiye'de iç göç II. Dünya Savaşı'ndan sonra hızlanmış ve kentliler için bu durum bir "köylü istilası" addedilmiştir. (Karpat 2003: 114) Kentlerdeki konut yetersizliği ve iktisadi, tarihî, teknolojik sebepler, gecekonduların çoğalmasına neden olmuştur. Bu sosyal değişimin beraberinde pek çok problem getirmesi, sosyal bilimcilerin dikkatini bu konuya yöneltir. İnsan ile içinde yaşadığı coğrafya arasındaki ilişkiye önem veren Adalet Ağaoğlu, "Yan Kapı" ve "Çımlama" başlıklı hikâyelerinde taşrahlığı, çarpık kentleşmeyi ve bürokratik eksiklikleri ironik bir şekilde eleştirir.

"Yan Kapı" hikâyesinde ironi, öz ile biçim arasındaki zıtlıktan ve hikâyenin iki kahramanından "eşitlikçi ve toplumcu" (Ağaoğlu 2005a: 72) olanın çirkinliği görmemekteki ısrarcı ve gülünç durumundan kaynaklanır. Necip Tosun'un deyişiyle hikâyedeki "ideolojik körleşme" ironiyi gerektirir. (Tosun 2011: 287) Durum ironisine örnek teşkil eden hikâyede, anlatıcının arkadaşı sosyalist bir ülkeye ait elçilik binasının² çatısının ısrarla güzel olduğunu iddia eder. Binanın önünde kültür işlerine bakan bir erkek ile on yedi yaşlarında bir genç kız vardır. Hikâyede anlatıcı kahraman ile arkadaşı arasındaki bakış ve yorumlayış farklılığı arttıkça ironi artar. "Hep çatıya bakan" (Ağaoğlu 2005: 74) arkadaşı, "azıcık eğilse, şöyle biraz ardılsa" (2005a: 74) çöp bidonları tırtıklayan çocukları görecektir. Tıpkı Don Kişot gibi gerçekleri görmekten ısrarla kaçınan kahraman, binanın

¹Adalet Ağaoğlu, hatıralarında hikâyeye başlamasında Sait Faik etkisinden şöyle bahseder: "Bir hikâye yazmayı en çok istediğim ve bir hikâye yazmaktan en çok kaçındığım dönem, Sait Faik hikâyeleriyle tanıştığım dönem oldu. Aynı kapı, hem cennete, hem cehenneme açılıyordu. Ve bence, Sait Faik'in cenneti de, cehennemi de, başka birinin asla olamayacak cennet ve cehennemlerinden biriydi. Sanırım bunun için, yaştlarımdan çoğu, Sait Faik izinde hikâyeler yazdılar, ben de kendi cennetcehennemimi aramaya çıktım." Bkz: (Ağaoğlu 2008: 151)

²Adalet Ağaoğlu, hatıralarında bu elçiliğin Polonya elçiliği olduğunu ve bu "yapıya baka baka" "Yan Kapı" hikâyesini "uydurduğunu" ifade etmektedir. Bkz: (Ağaoğlu 2008: 7)

güzelliğine hayrandır: “Şu bahçenin güzelliğine, şu dengeli duruşuna yapımın. Kültürleri var ne olsa. Kültürlerine inanmış, sahip çıkmışlar.” (Ağaoğlu 2005a: 75) “Güven verici” bir kuşevi tahmininde buldukları binanın yanındaki yapı, birleşme evi olarak kullanılmakta, binanın yanı başındaki “güzel” kadın ise fahişe olarak burada çalışmaktadır. “İki yapıyı da içine alan park”ı bir “cennet” olarak gören kahramanın zannettiğinin aksine burası bir ay önce çöp kamyonun kaza yaptığı, şoförün cesedinin hemen kaldırıldığı bir yerdir. Güzel görünen kız, fahişedir; bakımlı çatının arka tarafı yamalıdır; kültür işleri için kullanılması gereken yerde ahlaksızlık yapılır; cennet dedikleri park, çöplüktür. Görünen ile öz arasındaki karşıtlığın ustaca kurulduğu hikâyede, anlatıcı kahramanın ısrarla göstermeye çalıştığı çatı üzerindeki yamalı bölgeyi ise arkadaşı “göze çarpmıyor” diyerek yok sayar. Yazar, “Göze çarpmıyorsa yok demektir” (Ağaoğlu 2005a: 79) diyen kahramanın üzerinden toplumsal ve ekonomik problemleri göz ardı eden zihniyeti eleştirir. Hikâyede cehalette ısrar eden kahramanın gördüğünün aksine ülkenin “hemen bütün geri kalan çatıları çirkin”dir. (Ağaoğlu 2005a: 80)

“Çınlama” hikâyesinde, Seyfi Bey’in hayal ettiği ev / kent ile yerleştiği ev / kent arasındaki derin uçurum arttıkça ironi de artar. Apartmana su, yandaki inşaattan kaçak getirilir. Giriş katında oturan Seyfi Bey’in arka bahçesi sürekli moloz yığını ile dolar. O ise bu boşluğu bahçeye çevirmek ister. Taşınacak komşularının çiçek seçimi konusunda görüş ayrılığına düşeceklerinden korkar. Oysa üst kata taşınan komşuların hiç de böyle bir derdi yoktur. “Anneler balkonlarını deterjanlı sularla süpürgeleye süpürgeleye yıkamakta”, “bütün sabunlu sular, balkon borularından dosdoğru çiçeğe, çimene hazırlanmış yerlere akmakta”, “oğlanların merdivenleri inip çıkarken birbirlerine savurdıkları delidumrul tekmeler Seyfi Bey’in kapısında noktalanmakta” (Ağaoğlu 2005c: 32), kadınlar halılarını tokaçlamaktadır. Seyfi Bey, taşradan gelen ve taşralı kültürü olduğu gibi kente taşıyan bu ailelerle anlaşamaz. Sürekli gürültü, pislik ve kalabalığın olduğu apartman sakinleri ile diyalog kurmaya çalışır. Onun bahçe kurma fikrine, “Bahçeymiş! Bahçeden gel. Hiç mi bağ bahçe görmedin ayol” (Ağaoğlu 2005c: 34); kalorifer kazanı yaptıрма isteğine, “hani nerde kat fiyatına mutfak dolapları, nerde banyonun aynaları, sabunlukları, askılıkları? Ya, bir de üstüne kazan parası ödeyeceğiz öyle mi? Yok efendim, biz kendi hesabımıza ısınırız, soba moba kurarız!” (Ağaoğlu 2005c: 35) diyerek cevap verirler. Kentlilik bilincinin bulunmadığı apartmanda geniş aileler dar dairelerde köyde olduğu gibi müstakil hayat yaşamakta, dayanışmaya yanaşmamaktadır. Sonunda, kitle psikolojisi Seyfi Bey’i de esir alır ve diğer apartman sakinleri gibi o da çöpünü arka bahçeye atmaya başlar. Balkonlardan birinde teybinin sesini açarak müzik dinleyip çay içen kadının çocuğunun inşaattan düşüp ölmesi karşısında sadece perdesini çeker. Çarpık kentleşmenin eleştirildiği hikâye durum ironisine örnek teşkil eder ve Seyfi Bey’in beklentileri ile realiteler arasındaki tezat ironiyi doğurur.

II.2. Kadın

Adalet Ağaoğlu hikâyelerinde ironiyi kadına ilişkin meselelerde de sıklıkla kullanır. Özellikle kadına dönük söylem ile uygulama arasındaki farkı anlatmada en önemli araç ironidir. Adalet Ağaoğlu’nun hikâyelerinde ironi, romanlarının temel meselelerinden olan kadın sorunu ile ilgili teori ile uygulama arasındaki derin uçurumu göstermek üzere kullanılır. “Özgürlükçü” hikâyesinde, “kadına gündelik hayatta insan gibi bakmayan, ama

lafa gelince onları özgürleştirmeye çalışan bir politikacı tipini” (Ünal 2008: 66) eleştirir. Hikâyenin aynı zamanda anlatıcısı olan bu politikacının sözlerini ve yorumlarını tersinden okumak gerekir. İroninin tersinleme ilkesinin³ ustalıklı kullanıldığı hikâyede, yazar ironinin kurbanı ile aynı fikirdeymiş gibi hareket eder. Hikâyenin ana kahramanı politikacı, kadın haklarını savunur görünen bir “özgürlükçüdür”. Hikâyenin başında, evli olduğu halde ilişkide bulunduğu sevgililerinden yakınıdır. Sevgilisinin erkenden işe gitmesine kızan kahramanın sevgilisi, geçimden, kiradan vs. bahsedince politikacının cevabı oldukça ironiktir: “Biz ona özgürlük sunuyoruz, o kalkmış kiradan dem vuruyor.” (Ağaoğlu 2011: 92) der. Bir başka sevgilisine de, “Gebe kalacaksan yatmayalım.” (Ağaoğlu 2011: 95) Bunun üzerine sevgilisinin tokat atıp onu terk etmesini anlayamadığı gibi kendi davranışını da fedakârlık olarak görür: “Kapıyı vurup gitti. Cehennem dibine. Çocuk olursa ben mi bakacağım? Onun iyiliği için söyledim. Özgürlüğü elinden gitmesin istedim. İyilikten anlayan kim?” (Ağaoğlu 2011: 95)

Politikacının tek şikâyeti sevgilileri değildir. Karısı da ona göre sevgilisi gibi “anlayışsızın biridir.” (Ağaoğlu 2011: 93) Çünkü kendi ayaklarının üstünde durarak bir atölye çalıştırmaya başlamıştır. Hikâyede kadını cinsel bir obje olarak gören erkek yöneticinin kadın özgürlüğünü savunur görünmesi ironiktir.

Eylül ve Sinekli Bakkal hikâyelerini alt metin olarak kullanan “Rabia'nın Dönüşü” adlı hikâyede, sürekli olarak “Rabia dönmüş” cümlesi tekrar edilir. Yazar, *Sinekli Bakkal* ve *Eylül* romanlarının hikâyesini birinci metin, onların devamı niteliğinde kurguladığı “Rabia'nın Dönüşü” hikâyesini ikinci metin şeklinde kurgulamak suretiyle kurmaca ile gerçek'i iç içe geçirir. Din, edebiyat, Doğu- Batı meselesi gibi konuları eleştirdiği hikâyede büyük aşk olarak anlatılan Rabia ile Peregrini'nin hikâyesini yeniden yorumlayarak Halide Edip'in Doğu'nun temsilcisi olarak çizdiği kadın tiplemesini eleştirir. Avrupa'ya “geç giden, yaşlı gelen” Rabia'nın dönüşünü, Doğu Batı evliliğinin çöküşü olarak değerlendirir. Eleştirilen husus, Rabia'nın “alan değil, alınan ol”masına (Ağaoğlu 2005c: 21) dayanan ataerkil zihniyetin ürünü olan edebiyattır.

II.3. Yolsuzluk / Adaletsizlik/ Sefalet

Yazarlık kimliği üzerinde sosyalist görüşünün tesiri bulunan Adalet Ağaoğlu'nun ilk hikâyelerinde bu tesir daha belirgindir. *Yüksek Gerilim*'de bu tesirin de etkisiyle işlediği ana tema, sosyal adalet ve rüşvet ilişkisidir. Yazarın hassasiyetle işlediği bu mesele, emeğinin karşılığını alamayan emekçi ile sermaye güçlerinin kazandıkları servet arasındaki tezat nedeniyle ironik bir üslupla anlatılır. Genel olarak toplumcu gerçekçi roman ve hikâyelerde görülen mağdur işçi, adaletsiz yönetici arasındaki ilişkiyi anlatan yazar, toplumun temel problemi olarak sermayenin eşitsiz dağılımını gösterir. Bir toplumsal hastalık olarak adaletsizliğin doğurduğu sefalet ve yolsuzluğu vurgularken iktidar olumsuzlanır.

“Özgürlükçü” hikâyesinde az çalışarak çok kazanmayı alışkanlık haline getiren bir politikacı tipi övülüyormuş gibi gösterilerek eleştirilir. Politikacı, “tavuk gibi gece yarısı

³ Tersinleme; “yazarın söylediği şeylerin tersini kastet”mesidir. Bkz: (Tosun 2009:97)

olmadan yatan, sabah saat sekiz gibi kalkan” (Ağaoğlu 2011: 97) arkadaşlarını anlayamaz. İşini düzgün yapan arkadaşını “sümüklüböcek”e benzetir. Arkadaşı, memlekette onun gibi tiplerin “kendisi gibi enayi sümüklüböceklerle dolu” (2011: 97) olmasından dolayı var olduğunu söyler.

Yazar “Sen Ey Kutsal Işık” hikâyesinde yergi amaçlı övgü yöntemiyle halkın sefalet içerisinde oluşunu adaletsiz yöneticilere ve devlet düzenine bağlar. Sembolik ve ironik tonda ilerleyen hikâyede aslında hırsız olan, fakat zamanla halk tarafından mitleştirilerek “büyük kumandan”a dönüşen bir lider tipi eleştirilir. Hikâyede aydınlık ve ışıklı kilise, tüple aydınlatılan büyük kumandan heykeli ile karanlık köy arasındaki tezat çarpıcı bir şekilde verilir. Hikâyenin ilk kısmında karanlıktaki köy halkı kiliseden mum çalarak çözüm üretir. İkinci kısımda halk, heykelin tütünün etrafında temizlik, düğün, yemek gibi temel ihtiyaçlarını karşılarlar, karanlık köy, heykelin yaydığı ışıkla adeta panayı yerine döner: “Gülüşenler, şakalaşanlar, maytap yakanlar, patlamış mısırın kokusu, kavrulmuş kestane kokusu, tenekede kaynayan çamaşır... Çamaşır yıkayacaklar sıralarını yağda yumurta kıracaklara, yağda yumurta kıranlar sıralarını çorba pişireceklere, 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.” (Ağaoğlu 2005a: 30) Hikâyede, malın asıl sahibi olan halkın devletin malını yani kendi malını çalmakla suçlanması ironiyi oluşturur. Üstelik heykelin aydınlatılması için belediye bütçesi kullanılırken henüz belediye “bölgeye suyu getirmemiş, lağımını akıtmamış”tır (Ağaoğlu 2005a: 19) bile. Hikâyede büyük kumandanın yanı sıra onun gerçekliğine inanan halk, yani “büyük kumandancılar” da eleştirilmektedir. (Akatlı 1978: 245) Bu sahneyi Adalet Ağaoğlu’nun romanlarında da ağırlıklı bir mesele olarak göreceğimiz siyaset eleştirisinin bir uzantısı olarak değerlendirmek mümkündür.

“Çınlama” hikâyesinde haksızlıklara tepki gösteren emekli memur Seyfi Bey tiplemesi ile yönetimdeki adaletsizliklere ve rüşvete dikkat çekilir. Seyfi Bey, “atandığı yerlerde esnafın soygunculuğunu, şura bura başkalarının yolsuzluklarını, üniformalı – üniformasız üst düzey memurların moral eğitim merkezleri adı altında kendilerine bedavaya getirdikleri deniz kıyısı otel-motellerini, yiyip içmelerini ve bunların ırkçılık- ulusçuluk’a bürünmüş siyasal hallerini” (Ağaoğlu 2005c: 23) eleştirdiği için memuriyette tutunamaz. Seyfi Bey’in uğradığı haksızlık hikâyesinin hâlihazırında da devam eder ve “yapsatçı” güzel bir bahçe vaadiyle kandırdığı evin bahçesini çöplük halinde bırakır. Seyfi Bey’in bütün bu olumsuzluklar karşısında saflığını sürdürmesi olayı ironikleştirir.

II.4. Politik Ortam

Toplumsal ve siyasi kırılma anlarını anlatmak üzere ironiye başvuran Adalet Ağaoğlu’nun roman ve hikâyelerinin arka planında 27 Mayıs, 12 Mart ve 12 Eylül darbelerinin karamsar ve güvensiz havası kendini hissettirir. EÖzellikle *Yüksek Gerilim*’in büyük kısmında 12 Mart dönemi dolayısıyla ortaya çıkan şiddet, kuşku, ümitsizlik yazarın zaman zaman açıktan eleştirdiği zaman zaman sembolik ya da örtülü bir dille, ima ile vurguladığı bir süreç olarak belirir. Romanları ile hikâyelerinin kesiştiği temel zaman dilimi olarak 12 Mart dönemini çağdaşı yazarların aksine “devrimci dalkavukluktan kurtularak”(Naci 1981: 434) yazmayı büyük oranda başaran Adalet Ağaoğlu, devri ironik bir

üslupla anlattığı “Adi Suçlu” ve “Çok Özel Küçük Şeyler” hikâyelerinde “küskün, hırçın aydın”(Akathı 1978: 245) psikolojisinden sıyrılamaz. Berna Moran'ın 12 Mart romanının özelliklerinden biri olarak gösterdiği içerdekiler (hapistekiler) ve dışarıdakiler şeklindeki “iki ayrı dünya” (Moran 1998: 13) somut şekilde kendini gösterir.

12 Mart romanlarının veya hikâyelerinin başkişisi genellikle cezaevlerini bilen, işkenceyi tanıyan bir devrimcidir. (Moran 1998: 14) Adalet Ağaoğlu, okuyucu için kapalı olan bu dünyayı ve devri genellikle mağdur ve hassas bir devrimci kahramanın gözünden anlatır. Biri devrimci diğeri benmerkezci ve yüzeysel iki kadının aynı hastane odasında karşı karşıya getirilmeleri üzerine kurulu “Adi Suçlu”da, aynı kelimeler iki kadında farklı çağrışımlara neden olur. Devrimci kadının zihni, eziyet ve işkence gören çevresiyle ilgilidir. “Falakaya bağlanan”, “çopla dövülen”, bluzunun yakası açılan”, “göğüslerinin ucuna elektrik tellerinin bağlandığı” arkadaşını düşünürken yüzeysel (adi) kadının zihni de göğüslerinin estetik görüntüsündedir. “Acı söze dayanmam” (Ağaoğlu 2011: 35) diyen kadının benmerkezçiliği eleştirilirken ağzına tabanca tutulanların, tırnakları sökülenlerin acıları tezat oluşturacak şekilde verilir. Dışarıdaki hayatla iç içe ve lükse düşkün adi kadının aksine devrimci kadın, kendisini “dışarıdaki” olarak tanımlasa da aklı hep içeridekilerle ilgilidir. Gülme eylemi dahi bir suç, “direnme” (Ağaoğlu 2011: 28) olarak görülmektedir. Hapsedilmişlik duygusunun baskın olduğu kahramanın iç dünyasında, 12 Mart'ın işkenceleri belirleyici rol oynar. 12 Mart döneminde af kanunu ile ilgili toplumsal bir habere duyarsız kalan insanların eleştirildiği “Gün Üç Dakika” hikâyesi, yazarın ideolojik kaygılarının ağır bastığı politik bir metindir. Yazar, hatıralarında bu hikâyeyi “12 Mart döneminde soluk soluğa” yazdığını; “yazmadan edemediğini” belirtir. (Ağaoğlu 2008: 221)

Arka planında 1980'li yıllardaki sağ – sol çatışmalarının yer aldığı “Çok Özel Küçük Şeyler” adlı hikâyede, şiddetin anatomisi üzerine çalışan kahramanın şiddete maruz kalması anlatılır. Durum ironisine örnek teşkil eden hikâyede, 12 Mart dönemi hikâyelerinde olduğu gibi yazarın eleştirdiği temel husus toplumsal duyarsızlıktır. Yenikapı'da bir kahvehanede atılan bir bombada çayları dağıtan çocuğun elinin kopmasını sıradan bir olaymış gibi nakleden ve esneyerek “Neyse bu kadarına şükür” (Ağaoğlu 2005b: 48) diyen kişi üzerinden sosyal kayıtsızlık ve nemelazımcılık eleştirilir. Belediye memurunun aynı kayıtsızlıkla, “bir de çayları dağıtan çocuğun eli kopmuş. Büyüme çağında, büyüme si durmuş, ortalama bir el- soğuktan çatlamış, güneşten kararmış-” (Ağaoğlu 2005b: 48) şeklindeki sözleri hikâyenin duyarlı kahramanını, ilk kazandığı para ile kol saati alan çocuk ve annesini düşünmeye iter.

Adalet Ağaoğlu'nun 12 Mart romanlarında gördüğümüz politikaya küsmüş, özeleştiriye bulunan küçük burjuva tiplerine hikâyelerinde rastlanmaz. Hikâyelerindeki kahramanlar, ağırlıklı olarak 12 Mart romanlarının klasik devrimci ve kendisiyle barışık, amacı eziyet ve işkenceyi okura açmak olan sosyal tiplerdir.

II.5. Yönetim / Bürokrasi

Adalet Ağaoğlu hikâyelerinde çarpık düzeni, bürokratik aksaklıkları, ezilen işçi sınıfını politik görüşlerinden bağımsız olmamakla birlikte hem sembolik hem ironik bir üslupla anlatır. Türkiye Cumhuriyeti'nin darbelerle uğraştığı bir dönemde hikâye kaleme alan

yazarın bürokrasi ve idareye karşı eleştirisinde ve sürecin işleyişini değerlendirişinde karamsar bir bakışa sahip olduğu görülür. Devrin problemlerinin yanı sıra Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarından itibaren dikkat çeken bir konu olarak aydın, siyaset ve asker arasındaki ilişkiyi sorgular. Hikâyelerdeki ironiyi oluşturan çelişkili yapı, halka hizmet götürmesi beklenen yöneticinin halktan hizmet talep etmesinden doğar. Yazara göre idareciler genellikle "halktan hizmet ya da itaat bekleyen despot bir yönetimin hizmetkârıdır." (Şen 1995: 224) Adalet Ağaoğlu'nun mağdur işçi ve halk sınıfının karşısına zalim bürokrasi ve devleti koyması sosyalist dünya görüşü etrafında şekillenir.

"Yazarın ironideki başarısının daha yükseklere çıktığı" (Akathlı 1978: 245) "Sen Ey Kutsal Işık"ta bazı kurumlar ironik bir biçimde eleştirilir. İç içe iki "uydurma" hikâyesinin yer aldığı "Sen Ey Kutsal Işık"ın ilk hikâyesinde kilise kurumu çerçevesinde eleştirilen din; ikinci hikâyede belediye dolayısıyla devlet ve bürokrasidir. Yazar dini de devleti de kendi menfaatlerini gözeten, halkı mağdur eden bir yapı olarak gösterir. Hacim bakımından geniş hikâyede kurum ve şahıs ismi hiç geçmediği gibi yazar kullandığı üslupla masalsi bir atmosfer oluşturur. Bu, yazarın problemleri evrenselleştirmek ve ironi ile daha etkili ifade etmek isteğinin bir sonucudur. İlk hikâyede kilisenin mumlarını çalan hırsızın, ikinci hikâyede "büyük kumandan" şeklinde mitsel bir ögeye dönüşmesi ironiktir. Yazar, bu tripleme ile otoriteyi ve despotizmi; halka dikte edilen "tek adam" zihniyetini eleştirir:

"Büyük Kumandan'ın doğumu. Büyük Kumandan'ın çocukluğu. Büyük Kumandan'ın kargaları. Büyük kumandan okulda. Büyük kumandan asker. Büyük kumandan iş başında. Büyük kumandan savaşa gidiyor. Büyük kumandan, siperde gedik açıyor; Büyük kumandan cephede, mumlara hücum! Büyük kumandan çamurda, çizmeli." (Ağaoğlu 2005a: 15)

Hikâye boyunca tekrar eden "büyük kumandan" vurgusu okuyucuda kumandan etrafında oluşturulan anlam dünyasına karşı bıkkınlık duygusu uyandırmak amacına hizmet eder. Yazarın tek adam otoritesine bir başka eleştirisi, halka dikte edilen "yüce lider" tipinin halkı maddi ve manevi açıdan sömürsüdür. Büyük kumandan heykelleri kapitalist dünyada lüzumsuz harcamalara neden olmaktadır:

"Altınlarla, gümüşlerle, bronzlarla, pirinçlerle, bakırlarla, mermerlerle, taşlarla, tahtalarla, alçılarla, killerle ve kauçuktan ve plastikten büyük kumandan. Daha çok büyük kumandan. Üstü camlı ceviz masalarda, aynalı vitrinlerde, madalyalarda, anahtarlıklarda, uzluk belgelerinde. Koşularda, mum yarışlarında, ışık yarışlarında yani, at yarışlarında, başka yarışlarda..." (Ağaoğlu 2005a: 16)

Yazar, özünde bir hırsız olan "kahraman" tipinin pazarlanmasını eleştirir:

"Yarım boy Büyük Kumandan, tam boy Büyük Kumandan. Yarım boy Büyük Kumandan, yarım küçük boy Büyük Kumandan. Büyük Kumandan kalıplara dökülüyor. Büyük kumandan çoğalıyor. Küçük boyda, büyük boyda, orta boyda; her boyda Büyük Kumandan..." (Ağaoğlu 2005a: 16)

dan. Her şeyden Büyük Kumandan. Her şeye Büyük Kumandan.
(Ağaoğlu 2005a: 17)

Adalet Ağaoğlu aydının düşebileceği en büyük tehlike olarak “mitleşmek, kahraman olmak”ı gösterir. (Şen 1995: 221) Bu hikâye, aslında mitleşen kahraman tiplerine eleştiridir. Yazar, yalnızca sömüren otoriteyi değil sömürülen cahil kitleyi eleştirirken ironi silahından yararlanır. Büyük kumandan halk tarafından dinsel bir mite dönüştürülür. “Arka sokaklarda işlenen cinayetlere sırtını dönmüş” (Ağaoğlu 2005a: 16) duran büyük kumandan heykeli, “askerleri, polisleri, panzerleri” “gündüzleri uyur uyanık, geceleri uyanık- uyur” seyreder. (Ağaoğlu 2005a: 17)

Hikâyede belediye, belediye reisi ve Büyük Kumandan’ın bekçisi tipleri ile bürokrasi ve devlet yönetimindeki çarpıklıklar eleştirilir. Belediye reisi, büyük kumandan heykelini aydınlatmak için belediye bütçesinden tahsisat ayırır ve ek görevle belediye bekçisi tahsis eder. Bekçi ile belediye başkanı arasındaki diyalogda eleştirinin dozu artar:

“Yok başkanım’ diye kekeler bekçi. ‘Anlamadığım bir şey yok da Başkanım, burayı, ışığı, alevi bura insanların bekçiliğine bırakacaksınız, ben ek görev zammı almayacak mıyım?”

‘Alacaksın tabii salak’ diye güler Başkan da. ‘Ama peşin değil. Ay sonundan ay sonuna... Ve tabii yeniden seçilebilirim.’” (Ağaoğlu 2005a: 25)

Bir hırsızın kumandan olarak kabul görmesi, ardından belediyenin onun heykeli için belediye bütçesinin yarısını tahsis etmesi, halkın ise karanlık içinde yaşaması hikâyede gittikçe artan bir ironiye neden olur. Yazar, büyük kumandan heykeli için seferber olan görevlilerin gereksizliğini yerleştirme uzmanı, takıştırma uzmanı ve gaz deneme uzmanı gibi ironik isimlendirmelerle gösterir.

“Muz” hikâyesinde, cahil bir müsteşarın çalıştığı devlet dairesi, bürokrasideki atıllık ve devlet dairesinde istihdam edilen gereksizliği eleştirilir. Hikâyenin ana kahramanı Müsteşar Baha Çamlıdere iki arkadaşı ile birlikte muz, limon ve domates turfandacılığı üzerine düşünürler; çünkü işyerinde yapacak bir işleri yoktur. İç içe iki hikâyeden oluşan hikâyenin ikinci kısmı, Baha Çamlıdere’nin muzla ilgili notlarından meydana gelir. Bu notlarda muzun yetiştirilme süreciyle ilgili bilgiler yer alırken müsteşarın cahilliği gün yüzüne çıkar. Hikâyede ironiyi oluşturan unsur, Baha Çamlıdere’nin zor bir zanaat olarak gördüğü muz yetiştiriciliğini yüceltirken muz satıcısına “muz ayağa düşür” (Ağaoğlu 2005a:41) düğünü söylemesiyle oluşan tezattır. Halktan uzak bir yönetici olarak muz satıcısına, “muz ocağı açmasını” teklif ederken muz satıcısının cevabı oldukça ironiktir: “Nerde açayım muz ocağımı beyim?” (Ağaoğlu 2005a:41) Emeği ile kazanan muz satıcısının, hak etmeden maaş alan Baha Çamlıdere’nin direktifi ile öldürülmesi hikâyedeki ironik üslubun trajik bir sonla birleşmesine neden olur.

II.6. Yabancılaşma

Yazarın Batılılaşma sorununa yaklaşımı “Batı’ya kendi rengiyle katılmak”(Andaç 2005: 159) cümlesiyle özetlenebilir. Adalet Ağaoğlu, hikâyelerinde Doğu Batı çatışmasına yer

vermez. Onu asıl ilgilendiren husus, aydının yahut da halkın Batı karşısında duyduğu aşağılık duygusudur. Tanzimat devrinden itibaren eleştirilen, Batı'yı taklit eden gülünç ve cahil tipler ironik bir üslupla anlatılır. Adalet Ağaoğlu "Adi Suçlu" hikâyesinde, devrimci bir kadınla kültürüne yabancılaşmış bir züppe kadını aynı hastane odasında yan yana getirmek suretiyle Batı hayranlığını tenkit eder:

"Biz evlenirken kocam bana 'Seni Avrupa'nın her yanında dolaştıracağım.' demişti. Götüre götüre bir Roma'ya götürebildi. Sonra, her yolunu kendim öğrendim ama boş ver. O ilk çıkışım içime dert olmuştu. Ne Londra ne bir şey. Venedik'te bir gondola bile binmeden geri dönmüştük. Meğer işleri sarpa sarmış biz yokken.(...) Yanaklarıma bir Avrupa allığı bile alamadan dönmüştüm apar topar. Çok ağlamıştım yolda." (Ağaoğlu 2011: 31)

Adı verilmeyen kadın kahramanın, diğer kadın kahramanın aksine siyasi ve toplumsal meselelerden uzak kalışı, toplumuna yabancılaşması, bedenini metalaştırması ince bir alayla eleştirilir. Aynı durum, menfaatperest bir politikacının anlatıldığı "Özgürlükçü" hikâyesinde de dikkati çeker. Kendisinin anlaşılmadığını söyleyen özgürlükçünün son cümlesi "Avrupa'ya gideceğim"dir. (Ağaoğlu 2011:100) "Yan Kapı" hikâyesinin toplumsal meselelerden uzak burjuva tipi de Fransız mürebbiyeden ders alarak yetişen bir züppedir. Hikâyelerde züppe burjuva tipleri karşısındaki duyarlı aydınlarla tezat oluşturacak şekilde ve devrime, topluma, kültüre uzaklıkları nedeniyle eleştirilerek anlatılır. Adalet Ağaoğlu, hikâyelerinde, birtakım göndermelere imkân tanınması ve daha etkili bir yöntem olması nedeniyle yabancılaşmayı ironi çatısı altında anlatmayı tercih etmiştir.

11.7. Din

Cumhuriyet dönemi Türk roman ve hikâyesinde din unsuru genellikle dini kendi menfaatleri için kullanan çıkarıcı din adamları tipleri etrafında kurgulanır. (Gülden-dam 2001: 313) Cumhuriyetin ilk dönemindeki bu yaklaşım, kanonik metinlerde kendini gösterir. Adalet Ağaoğlu da "Cumhuriyet'ten sonra okları, pusulası belli resmi yönelme içinde rahat etmiş, verilenin uygulayıcısı kimliğini çok sevmiş Bir Türk aydını imajı"nın olduğunu düşünür. (Şen 1995: 226) Bu durum köy edebiyatında da kendini gösterir. Köy edebiyatında dindar tipler genellikle "insanı insan olarak değil, birtakım kalıplara göre" (Kaplan 1997: 254) algılayan ve halkı ezen burjuva kesiminden seçilir. Adalet Ağaoğlu'nun hikâyelerinde romanlarında olduğu gibi din unsuruna çok az yer verilir. Toplumu şekillendiren unsurların başında gelen dine karşı Adalet Ağaoğlu'nun duruşu tamamıyla olumsuzdur. *Göç temizliği* adlı eserinde, "Doğudan gelmedim. Kürt değilim, Ermeni değilim. Müslüman değilim, Hıristiyan değilim, puta da tapmam..." (Ağaoğlu 2008: 167) şeklindeki cümleleri, yazarın dine bakışını özetlemektedir. Burada olduğu gibi hikâyelerinde de yazarı asıl rahatsız eden husus saydığı kimlik unsurlarını menfaatleri için kullanan kesimdir. Ayrıca dikkat çekici bir nokta da yazarın genellikle Cumhuriyet dönemi resmi ideolojisine karşı duruşuna mukabil bu dönemin ideolojisinin çizdiği kötü din adamı tiplerini sürdürmesidir. Her türlü dini reddeden Adalet Ağaoğlu, din eleştirisinde ironinin dozunu iyice artırır. "Tanrı'nın Sonuncu Tebliği" hikâyesinde bütün dinlere somut bir hicivde bulunurken "Sen Ey Kutsal Işık", "Duvar Öyküsü" ve "Ra-

bia'nın Dönüşü" hikâyelerinde hiciv yerine daha örtülü bir eleştiri yöntemi olarak ironiyi kullanır.

"Duvar Öyküsü" adlı hikâyeye, ilki ağaçla duvarın sembolik ilişkisi; ikincisi rehber kadının turistlerle ilişkisi etrafında örgülenir. Yazarın ifadeleriyle hikâyeye, "kocamış, tutucu, baskıcı duvarı yıkan genç tohum" (Ağaoğlu 2008: 184) üzerine kurulmuştur. Eskiden kalmış bir duvarın andıç tohumu tarafından yavaş yavaş yıkılması üzerine kurulu hikâyede, duvar halkın kutsallık atfettiği olguları; ağaç ise yazarın yanlış bulduğu bu inançların tamamını yıkan gücü temsil eder. Hikâyede dini terimlerin sık sık tekrar etmesi okuyucuda bıkkınlık duygusu uyandırma amacına hizmet ederken, önce "hareketsiz bir taş yığını" (Ağaoğlu 2011: 65) olan duvara ardından ağaca maneviyat yükleyen halkın bâtil inançları eleştirilir. Hikâyenin duvarın ve ağacın geçmişini veren iç hikâyesi, halkın özünde hiçbir manevi arka planı olmayan eşyayı dinî bir simgeye dönüştürme sürecini gösterme işlevi üstlenmiştir. Yazarın materyalist bakış açısının etkili olduğu hikâyede, uydurma bir dinî şahsiyet Hacı Osman-ı Veli, uydurma dinî inançlar "ağaca yalvarmak", "bez koparmak" yerli ve para düşkünü bir rehber kadın tarafından oluşturulur ve zamanla halka mâl olur:

"İşsizler, borçlular, çocuğu olmayan kadınlar, oğlunu gelininden soğutmak isteyen kaynanalar, kaynanasının dilini bağlamak isteyen gelinler, çocuğunun ishali dursun isteyen analar, beli ağrıyan ninelere, dizi ağrıyan dedeler, karasevdalı delikanlılar, çevredeki bütün köylerden, kasabalardan bölük bölük gelen; kadını ve erkeği ayrı gelen bu dertli topluluğu, gün boyu ağaca bezler, iplikler bağlıyor, ağacın çevresinde halkalanıp halkalanıp dağılıyordu." (Ağaoğlu 2011: 72)

Adalet Ağaoğlu, hikâyenin sonunda akıl din karşıtlığı oluşturacak şekilde klişe bir yapı kurar ve bir gence bu bezleri, paçavraları toplatır. İsa, haç, çarmıh gibi kelimelerin bıktırıcı tekrarı ile başta Hristiyanlık olmak üzere tüm dinleri eleştiren "Sen Ey Kutsal Işık" hikâyesinde, dinin simgesi olarak gösterilen İsa ve kilise, halkı sömüren kurumlar olarak ele alınır. Hikâyedeki halk da, din ve kiliseyle olan ilişkisini çıkar üzerine inşa eder. Burada yazarın toplumun dinî hassasiyetlerini maddî menfaatle sınırlayan materyalist bakış açısının etkisini görmek mümkündür. Hikâyenin başında birbiriye çelişen sıfatlarla İsa kelimesi tekrar eder:

"İsa doğarken. İsa samanların üstünde. İsa Meryem anasının kucağında. İsa meleklerin kanadında. İsa kutsanıyor. İsa geçisiyle. İsa çatal sopasıyla. İsa'nın anlayışlı bakışları. İsa'nın hoşgörülü yanakları. İsa, sen ey aziz babamız! İsa Baba ve çocukları. Yüce İsa, iyi İsa. Çok yüce İsa, pek iyi İsa. İsa tutuklanıyor. Kötü İsa, pis İsa. İsa yalnız...." (Ağaoğlu 2011:3)

Bu giriş cümlesinden sonra haçı kapitalizmin bir aracı olarak gösterir:

"Haç papanın göğsünde, göbeğinde, başında ve asasının ucunda. Dul kadının, kız oğlan kızın boynunda haç. Haç tahtacılar da,

bakırcılarda. Haç kuyumcularda, gümüşçülerde. Rahibenin alınnda haç. Haç genelevin kapısında.” (Ağaoğlu 2011: 3)

Yazar hikâyede sefalet içerisinde yaşayan halkın ihtiyacının din ve kilise ayinleri değil ekonomik iyileştirme olduğunu savunur. Bu, kiliseye ayin için değil kilisenin ışığından yararlanarak “dügme dikmek, yün eğirmek, menteşe onarmak, çivi düzeltmek, kitap okumak, hesap tutmak” (Ağaoğlu 2011: 9) için giden halk üzerinden gösterilir. Yazar, sadece toplumun ihtiyaçlarına uzak bulduğu dini değil toplumca kutsal addedilen ve maddi olmayan her şeyi büsbütün reddeder. Bu red, toplumun yücelttiği kutsal değerleri alaycı ve ironik bir üslupla küçültmek, çarpıtmak şeklinde kendini gösterir. Hikâyede İsa; Papaz Efendi'nin kutsal evde mum hırsızlığı yapan hırsız bulmasına yardım etmez. Çünkü, “Kutsal İsa doğumunu arifesinde öylesi darda, öylesi sabırsız, öyle iki ayağı bir pabuçta imiş ki Papaz Efendi'ye pek yardımı dokunamamış”tır.(Ağaoğlu 2011:12)

Parodik bir metin olarak “Rabia'nın Dönüşü” adlı hikâyede Halide Edip'in *Sinekli Bakkal*da idealize ettiği Mevlevi şeyhi Vehbi Dede ve temsil ettiği dini inanç eleştirilir. *Sinekli Bakkal*'daki pek çok bilgi yazar tarafından değiştirilirken din ve Batılılaşma olgusu yeniden yorumlanır. *Sinekli Bakkal*da “Allah vergisi” olarak gösterilen Rabia'nın sesinin “hiç ağlayamadığı için yanık çıktığı” (Ağaoğlu 2005c:11) şeklinde değerlendirmesi dikkat çeker. “Müslüman ile Hıristiyan evliliklerin öncüsü”, “mutlu son simgesi” (Ağaoğlu 2005c:9) olarak gösterilen hikâye kahramanı Rabia'nın yeniden dönmesi demek Halide Edip'in öngördüğü Doğu Batı sentezinin çöküşü demektir. Adalet Ağaoğlu roman ve hikâyelerinde kurguladığı olumsuz din adamı tiplemesini yani *Sinekli Bakkal*'ın olumlu ve hoşgörülü dindar kahramanı Vehbi Dede'yi Halide Edip'in aksi istikamette değiştirir. “Herkesleri hoşgörülü olmaya çağıran hepimizin Vehbi Dede'si” (Ağaoğlu 2005c: 10), “hoşgörü uzmanı Vehbi Dede” (Ağaoğlu 2005c: 13) ve “hım hım barış güvercini” (Ağaoğlu 2005c: 24) şeklinde alaycı bir üslupla anlattığı kahramana yaklaşımındaki tavrı dine ve metafizik olana olan katı tutumunun bir uzantısıdır. Hikâyede, “Vehbi Dede'ye de görünmez bir elin destek verdiği söyleniyor, ama ben ancak romanların büyüüne, efsununa inanırım.”(Ağaoğlu 2005c: 14) diyerek dine karşı yaklaşımını *Sinekli Bakkal*'ın idealize tipi Vehbi Dede tiplemesini gülünçleştirmek ve okuyucunun gözünden düşürmek suretiyle ortaya koyar.

11.8. Ölüm

Adalet Ağaoğlu hikâyelerinde ironiyi genellikle toplumsal konulardaki eleştirisini dile getirmek üzere kullanır. Yalnızca ölüm karşısında insanın durumu, ironik bir ilişki biçimi şeklinde sunulur. Bu hikâyeler, ölüm karşısında insanın trajik hali ve çaresizliğinin tasviri ile zaman zaman Oğuz Atay ironisini hatırlatır. “Nerde O Eski Ölümler”, Adalet Ağaoğlu ile kardeşi Güner Sümer arasındaki ilişki üzerine kurulu otobiyografik karakterli bir hikâyedir. “Gülmenin acımasızlığını bile bile gülüyoruz.” (Ağaoğlu 2005a: 172) diyen anlatıcının kardeşi bir hastane odasında ölümcül bir hastalıkla pençeleşmektedir. Bu acılı durum karşısında iki kardeşin gülme eylemini seçmesi ironiktir. Hikâyedeki bir başka ironik durum odanın dışında “Ölecek öldü mü?”(Ağaoğlu 2005a: 173) diye bekleyen hademenin ağlama sesleri yerine kahkaha sesleri duyması karşısında ortaya çıkan komik görüntüsüdür. Hademe, “burada mutlaka ağlanması gerekiyordu oysa. Nasıl gü-

lerlerdi?" (Ağaoğlu 2005a: 175) diyerek şaşkınlığını dile getirir. Yazar, kahramanı ölüm karşısında kayıtsız ve aldırışsız bırakarak romantik ironiyi kullanır.

Arka planında 12 Eylül'ün karamsar ve güvensiz atmosferinin olduğu "Hadi Gidelim" öyküsünde ölüm tedirginliği semboller ve ironi ile okuyucuya hissettirilir. Anlatıcı kahraman ile kardeşi, "öleceklerle ilgilenen bir doktor"u (Ağaoğlu 2005b: 195) görmek üzere Londra'ya gider. Ölümün çeşitli şekillerde sürekli tekrar edildiği hikâyenin ilk cümlesi, "Ölü üstüne kaldı."dır (Ağaoğlu 2005: 105). Hikâyenin ilerleyen kısımlarında ölümle savaşılan anlatıcı kahramanın aksine ölüme kayıtsız kalan kardeşi ölümcül bir hastalığa yakalanmıştır. Anlatıcı kahraman, hikâyenin sonuna kadar "ölümü odaya kitlemeye çabala"arak (Ağaoğlu 2005b:111), "ölümün çıkıp gitmemesi" (Ağaoğlu 2005b: 112) için adeta ölümle savaşır. Ölümün kişileştirildiği hikâyede, "Bay Ölüm ya da ölüm hanım"ı (Ağaoğlu 2005b: 115) sürekli "kapkara bir gölge" gibi anlatıcı kahramanla kardeşini takip eder: "İçime kitleyememişsem, elimde. Ama tasmaşını sıkı sıkıya tutuyorum hep. Geceleri boğuşacağımız..." (Ağaoğlu 2005b: 122). Anlatıcı kahramanın "elinde tasmaşıyla dolaştırdığı" (Ağaoğlu 2005b: 123) ölüm bir köpeğe benzer. Ölümle tasma takma, onu odaya kitleme, tedirgin edici ve tehdit edici bir olgu olarak ölümü kontrol altına alma anlamına gelir, fakat hikâyede pek çok tanıdık kahramanın ölümü, gazetedeki ölüm haberleri; kaçınılmaz bir son olarak ölüm karşısında kahramanı çaresiz bırakır. Hikâyenin sonunda ölüm saldırganlıktan vazgeçerken kahraman ölümle mücadele yerine kayıtsızlığı tercih eder:

"Yanı başımızdaki kara gölgeye bakıyorum şaşkınlıkla. Bana utangaç utangaç gülümsüyor. Başı önüne düşüyor. Nedense suçlu suçlu, yerdeki çantalardan birinin içine girip orada sessizce oturuyor. Saldırgan değil. Zararsız, uslu bir küçük çocuk. Bir horoz şekerini yalıyor. Salyası biraz önlüğüne akıyor, o kadar."(Ağaoğlu 2005b:136).

Hikâyenin başında korkutucu ölümün hikâyenin sonunda zararsız bir çocuğa benzetilmesi değersizleştirme yöntemiyle romantik ironiyi yol açar.

11.9. Edebiyat

Adalet Ağaoğlu, edebiyat dünyasında gördüğü aksaklıkları, edebiyatın pazarlama aracına dönüşmesini, popüler edebiyatı "Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yolları" hikâyesinde ironik bir şekilde eleştirir. Karşıt tipler üzerine kurulu "Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yolları" hikâyesinde cahil yazar Osman Hasat'ın bilgiçliği karşısında aydın mühendis anlatıcı kahramanın cahillik taslaması, tezadı ve ironiyi oluşturur. Bu yapı içerisinde Osman Hasat'ın düştüğü gülünç durumlar ile mühendisin saflığında ısrar ettiği ironiyi artırır.

Hikâye, bir gazetede yazı işleri müdürü olan Müfit'in Doğu'ya yolculuk yapacak olan mühendisten yazar Osman Hasat'ı da beraberinde götürmesini rica etmesi ile başlar. Kültürlü bir okur olan mühendisin Osman Hasat'ın kitaplarını okumamaktan dolayı duyduğu sıkıntı ironiktir. "Üç yılda dört röportaj, iki deneme, beş inceleme, iki romanı" (Ağaoğlu 2005b: 71) çıkan Osman Hasat çok yazan popüler bir edebiyatçıdır. Mühendis,

yolculuk esnasında mahcup olmamak için Osman Hasat'ın kendisindeki tek kitabını okumaya çalışır: "Daha ilk paragrafta uyuyakalmışım. O ilk satırlar da 'Saçıbuçuklaaar, kapkaçta papağı nörilrsiniz.' diye başlıyordu. Allah kahretsin, ben bu dili bilmiyorum." (Ağaoğlu 2005b: 73). Yazar, hikâyenin başında bir yazar olarak saygı duyarak saflıkta ısrar eden mühendisle ironinin dozunu artırır. Osman Hasat'ın mühendis tarafından anlaşılmayan dili ile köy edebiyatının arkasına sığınarak köy gerçeğinden uzak bir edebiyat vücuda getiren yazarlar eleştirilir. Hikâye boyunca öz ve biçim arasındaki komik zıtlığa dayanan ironi, Osman Hasat'la mühendisin karşılaşması sırasında da kendini gösterir. Mühendisin beklentileri ile Osman Hasat'ın davranışları arasındaki farklılık ortaya çıktıkça mühendisin ısrarlı saflığı sona erer. Bir yazarı beklemenin nezakete düşeceğini düşünen mühendis, Osman Hasat tarafından bir saat bekletilir. Tanışmanın ardından ikisi arasında başlayan diyaloglarda Osman Hasat'ın yazarlık macerası gün yüzüne çıkar. Osman Hasat "bu taraklarda beziniz yok" (Ağaoğlu 2005b: 75) dediği mühendise yazarlığın çok basit bir iş olduğunu söyler. Yöntem ise, "insanları gütmeyi bilmek"tir. (Ağaoğlu 2005b: 75) Osman Hasat'ın yazarlık okuyucuyu bilgilendirmek yerine "gütmek" fiilini kullanması okuyucu ile hayvanları eş tuttuğunu gösterir. Hikâye ilerledikçe mesleki olarak edebiyatla uğraşmayan mühendisin Osman Hasat'tan daha olgun bir estetik zevki ve daha fazla birkimi olduğu görülür. Fakat "Ne yapayım ki, onun yazma hızına yetişemiyorum benim okuma hızım. Aslında yetişebilmeliyiz." (Ağaoğlu 2005b: 76) şeklindeki düşünceleri ile saflığını sürdürmesi, yazma eyleminin okuma eyleminden çok daha hızlı yapılıyor oluşu ironiyi kuvvetlendirir. Osman Hasat çok ve hızlı yazmanın mezzetlerini sayarken yazmayı futbol oyununa benzetir: "Yazmak hoşsohbetlik işidir." dedi usulca kasılarak. 'Lafı birinin ağzına verirsin, ondan kapar ötekine atarsın. Tıpkı voleybol, tıpkı futbol.'" (Ağaoğlu 2005b: 78) Burada, Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Dügün Gecesi* romanı ile ilgili tartışmalara gönderme söz konusudur. Kitabının Huxley'den çalıntı olduğuna dair edebiyat kamuoyunda başlayan tartışmalardan rahatsızlık duyan yazar, sessiz kalmayı tercih eder. Hatıralarında eserin değil, eser ile ilgili dedikoduların konuşulduğu böylesi bir edebiyat ortamını, "sessizliği yapan da bozan da dergiler, gazeteler. Sonra, yine aynı dergilerde, gazetelerde futbol maçları değerlendirmelerini çağırıştıran bir ağız: O onu geçti, bu buna yenildi." (Ağaoğlu 2008: 155) cümleleriyle anlatır. Yazarın hatıralarında eleştirdiği kişi Fethi Naci'dir. (Ağaoğlu 2008: 156-158) Hikâyede ikili diyalog sırasında mühendisin mahcubiyetle Osman Hasat'ın kitaplarını okumadığı itirafı üzerine Osman Hasat'ın "Ben zaten burjuvalar için yazmıyorum. Benim okurum halktır." (Ağaoğlu 2005b: 76) şeklindeki cevabı ironiktir. Çünkü hikâyenin devamında babasının "üç köyün ağası" (Ağaoğlu 2005b: 82) olduğu ortaya çıkar. Osman Hasat halkı "güderek" yazdığı eserlerinde halkın duygularını sömürmektedir: "Ah, bu büyük kentliler." diyor Osman Hasat, "Onların bir acıma duyguları var ki, köylük yerden kim gelirse gelsin, tümen karşı öyle yufka yürekli ki, hah işte bundan iyi yararlandım ben." (Ağaoğlu 2005b: 83) Osman Hasat yalnızca bu yöntemle değil hikâyelerinde seçtiği temalarla da popülerliği gözetir ve "yufka yürekli ölümesever" (Ağaoğlu 2005b: 88) okuyucular için yazar: "Büyük sıcaklar, büyük soğuklar, kurda benzer köpekler, köpeğe benzer kurtlar, çokça da ölüm... bu ölenler de olabilir, öldürenler de. Yeter ki ölü bol olsun. Kan, kan, kan." (Ağaoğlu 2005b: 87)

Anadolu gerçeğini gözlemlemek üzere yola çıkan Osman Hasat'ın Anadolu yolculuğu süresince uyuması, davranışları ile sözleri arasındaki tezadın bir başka göstergesidir. Hikâye boyunca utanması gereken, cahil, menfaatperest Osman Hasat 'insürekli kendisi ile övünürken aydın ve eğitilmiş mühendisin cahilliğinden utanması, kendine olan güvenini yitirmesi ironiktir. Yazar, hikâyede dönemin popüler edebiyat anlayışı olan toplumcu gerçekçiliği kendi menfaatlerine göre şekillendiren edebiyat ortamına ve edebiyatın bir pazarlama unsuruna dönüşüne alaycı bir üslupla eleştiri getirir. Okuyucuyu hayvan, kendisini çoban ve yazmayı "gütmek" olarak gören, okuyucuyu "yutturacak" (Ağaoğlu 2005b: 88) temalar arayan Osman Hasat üzerinden aydının takındığı "misyoner"lik (Şen 1995: 22) tenkit edilir. Yazara göre aydının ve edebiyat eleştirmeninin, "tribünlerde oturup takım tutan ya da takım yuhalayanlardan farklı bir konumda bulunması gerek"ir.(Ağaoğlu 2005b:160) Hikâyenin sonunda yazarın Osman Hasat ve mühendisin uydurma ve hayal ürünü olduğunu vurgulaması "hicvi yumuşatmak" (Aytaç 1991: 127) içindir.

III. İronik Portreler

Adalet Ağaoğlu, ironik hikâyelerinde alazon (ironinin kurbanı) ve eiron karşıtlığından yararlanır. Fakat Adalet Ağaoğlu'nun alazon ve eironları geleneksel ironik tiyatrodaki olduğu gibi okuyucunun hemen kavrayabileceği kadar açık ve net bir karşıtlık içermez. Yazar, Cort Egan'ın ironinin kurbanı için kullandığı, bilgisizlik, dikkat verememe, önyargı, uygulamada deneyim eksikliği, duygusal yetersizlik adlı beş sakatlayıcı engelden (Egan 2008: 68) özellikle bilgisizlik ve duygusal yetersizliği kullanır. Ironik metinlerde sık görüldüğü şekilde kibirli, cahil alazon tiplerinin saflık ya da cahilliklerinde ısrarcı tutumları ironinin dozunu artırır. Aşağıdaki tabloda görüldüğü gibi yazar ironik hikâyelerin çoğunda alazon eiron karşıtlığından yararlanır. Hikâyelerin çoğunda saflığında ısrarcı cahil alazonların karşısında eiron yer almaz. Bunun yerine, geleneksel tiyatrodaki "eksiklenme" taslayan eironların uzantısı olarak yazar bulunur. Hikâyelerin pek çoğunda yazar ters giden ve alazonun ısrarla sürdürdüğü yanlış bilmezlikten gelir. Bu anlamda yazarın eironla aynı işlevi gördüğünü söylemek mümkündür.

Adalet Ağaoğlu'nun hikâyelerindeki alazon tiplerini aynı zamanda kart karakter işlevi görür. Yazarın olumsuz bir durum ya da özelliğin temsilcisi olarak kullandığı bu kahramanları alazon haline getiren husus, olumsuz nitelikleri değil bilgiçlikte ısrar eden birer cahil kişi oluşlarıdır. Özgüvenle birleşmiş cehalet sonucunda düştükleri gülünç durum, hikâyelerin ironik kurgusunu oluşturur. Hikâyelerin geneli okunduğunda alazonların menfaatperest, benmerkezci, cahil, züppe ve burjuva / yönetici olma gibi ortak özellikler taşıdığı görülür. Bunlar, sosyal mesuliyet hissi ile hareket eden devrimcilerin tersi davranışlarda bulunurlar. Bu karşıtlık, alazon tiplerinin saflıktaki ısrarı ve düştükleri komik durumlarla güçlendirilir.

"Adi Suçlu" hikâyesi, 12 Mart roman ve hikâyelerinde idealize edilen devrimci ve eleştirilen bencil ve duyarsız tiplerinin karşıtlığına dayanır. Adalet Ağaoğlu, biçim kaygısı nedeniyle hikâyede klasik bir suçlama ya da eleştiri yerine daha güçlü bir anlatım yöntemi olarak ironiyi tercih eder. Hikâyede idealize edilen kahraman devrimci ve duyarlı kişiliği ile sosyal meselelerin farkındadır. Bu farkındalığı nedeniyle eiron özelliği

taşımayıp yalnızca alazonun özelliklerini belirginleştiren karşıt tip işlevi görür. Aynı zamanda züppe özelliği gösteren kahraman bilgisizliği ve duygusal yetersizliği ile tipik bir alazondur: “Duyguluysun. Elimde değil. Duygulu oluşumu severim.” (Ağaoğlu 2011: 23) diyen kahraman sözlerinin aksine hikâye boyunca toplumsal trajedilere karşı duyarsız ve bencil bir tiplere olarak çizilir.

“Duvar Öyküsü” hikâyesinde ironiyi sağlayan unsur bilgili görünen cahil ve menfaatperest yerli rehber kadındır. Turistleri kandırarak paralarını alan bu kadın “yakaladığı avı kaptırmamak için bütün kaslarını germiş, kendisini ve avını savunmaya hazır bir hayvanı andırır.”(Ağaoğlu 2005a:72) Yerli rehber kadının karşısında bir eiron bulunmaz. Yalnız hikâyenin sonunda onun neden olduğu çarpık zihniyeti yıkan bir genç, karşıt tip olarak işlev görür. “Özgürlükçü” hikâyesinin alazonu özgürlükçü de hikâye boyunca kendi doğrularına göre dünyayı algılamakta ısrar eder. Özgürlükçüye göre doğru olan, olması gerektiğinin aksine kadınları birer zevk aleti olarak görmek fakat ironik biçimde onların “özgürlüğünü istemek”tir. Hikâyede, yazar, alazon karşısında cahillik taslayan, onun cehaletini bilmezlikten gelen bir eironudur. Yazar, toplumcu gerçekçi edebiyata hizmet düşüncesinin etkisiyle “Duvar Öyküsü”nde olduğu gibi alazonun karşısında olumlu bir tiplere çıkarır. Bu, özgürlükçünün eleştirdiği, “sümüklüböcek”e benzettiği çalışkan arkadaşıdır.(Ağaoğlu 2005a: 97) “Yan Kapı” hikâyesinin alazonu, “Adi Suçlu” hikâyesinde olduğu gibi Batı taklitçisi bir züppedir. Adı verilmeyen kahraman saflıkta ısrar eder. Çevresi bakımsız olan bir elçilik binasının çatısının güzelliğine takılır ve etrafındaki çirkin gerçekleri ısrarla görmezlikten gelir. “Muz” hikâyesinin kahramanı Baha Çamlıdere’ne cahilliğine rağmen takındığı bilgiçlik ile ironik bir tiplere eder. Baha Çamlıdere’nin muz yetiştiriciliğine olan ilgisi, karşısına seyyar muz satıcısını çıkarır. Bilgili olması gereken Baha Çamlıdere’nin cehaleti karşısında cahil olması beklenen muz satıcısının olumlu ve olgun tavrı ironinin ihtiyaç duyduğu tezadı doğurur.

“Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yolları” hikâyesinde Yazar Osman Hasat sözleri ve davranışları ile alazon, mühendis eiron özelliği gösterir. Sürekli olarak “kusur bende”(Ağaoğlu 2005c: 70) diyen ve iyi bir okuyucu olan mühendis, Osman Hasat’ı okumadığı için utanır. Bir entelektüel olarak nezaket ve kültürel birikim beklenen Osman Hasat ise görgüsüz ve bilgisiz tavırlarıyla ve sözleriyle dikkati çeker. Bu zıtlık, hikâyenin başında ortaya çıkar. Mühendisin “geç saatlere kadar çalıştığı için” gözlerinin şiştiğini düşündüğü Osman Hasat aslında içki âlemi için uyumamıştır. Hikâye boyunca Osman Hasat’ın yüzeysel ve komik davranışları karşısında mühendis “Yoksa ben insanları sevmiyor muyum?” (Ağaoğlu 2005c: 85) diyerek saflığını sürdürür. Ancak hikâyenin sonunda Osman Hasat’ın iç yüzünü anlar ve “ondan kurtulmaya karar verir.” (Ağaoğlu 2005c: 92) Yazar hikâyenin sonunda “ülkede hiçbir benzeri olmayan bir yol arkadaşı” (Ağaoğlu 2005c: 93) Osman Hasat tiplemesini kurgulama nedeni olarak sıkıcı bir yolculuğu gösterir. Hikâyede karşıt tip olarak mühendisin yanı sıra Gorki de yer alır. Hikâye boyunca sürekli tekrar edilen ve mühendise insan sevgisi aşıl原因an Gorki “Osman Hasat tarzının karşıt kutbu niteliğindedir ve onun olumsuzluklarını ortaya çıkaran vurgulayıcı bir işlevi yerine getirir.” (Aytaç 1991: 126) “Çınlama” adlı hikâyenin kahramanı Seyfi Bey yeni taşındığı apartman sakinlerinin tavır ve davranışlarını anla-

mamaktaki ısrarı ile tipik bir “budala”dır. Apartman sakinleri tarafından “deli” olarak addedilse de apartman sakinlerine göre daha “kentlidir.”

Hikâye	Alazon	Eiron
Duvar öyküsü	Rehber kadın	Yazar
Muz	Baha Çamlıdere	Yazar
Çınlama	Seyfi Bey	Apartman sakinleri
Yan kapı	Züppe	Yazar
Özgürlükçü	Özgürlükçü	Yazar
Kimi Zaman da Yapa- yalnız Gitmek...	Osman Hasat	Mühendis
Adi suçlu	Züppe kadın	Yazar
Sen Ey Kutsal Işık	Belediye başkanı	Yazar

Tablo 1: Hikâyelerdeki ironik tiplerin tasnifi.

IV. İronik Yapı

Edebî metinleri ironikleştiren en önemli unsur, yazarın kullandığı dil ve kurgu biçimidir. “Acılı ve hüznü bir gülme barındıran”(Narlı 2005: 72) ironide acıyla komedinin birlikteliğinden doğan tezat ve karşıtlık sağlayıcı unsurlar olarak tekrar, sembol ve mecazlardan yararlanır. İronide kullanılan çeşitli teknikler belli başlı birkaç anlamı ortaya çıkarır: Meiosis – hafifseyerek söyleme, Hyperbole – abartma, Antiphrasis – karşıtlama, Asteism ve charientism – fıkra biçimleri, Chleuasm – gülünçleştirme, Mycterism – hor görme, Mimesis- özellikle gülünç düşürmek amacıyla yapılan taklit. (O’Connor 2009: 59) Öte yandan “her türlü otoritenin karşısında” yer alan ve yıkıcı bir silah olarak kullanılan ironi ortak bilgiyi çarpıtma, alay etme, abartma, sarsma ve çelişki yaratma gibi yöntemlere başvurur. İronistin kullandığı bu sarsıcı dil, yazarın anlatıcı olarak bütün çelişkilerden habersiz, saf rolüne bürünmesini beraberinde getirir. Böylelikle yazar bir alazona dönüşür. Dilin bir yanılsama aracı olarak kullanıldığı postmodern edebiyatta edebiyatın kurgusallığını vurgulayan yapı, ironiyi artıran bir unsur olarak karşımıza çıkar.

IV.1. Kurgu / Gerçek Arasında “Oyun” a Dönüşen Edebiyat

Modern ve postmodern hikâyede ironi, metinler arası ilişkiden beslenen bir anlatım yöntemine dönüşür. Adalet Ağaoğlu her ne kadar postmodernizmin reddettiği Marksizm gibi ideolojileri temel alsada, ironik hikâyelerinde postmodern anlatım tekniklerine sıklıkla başvurur. Yazar, parodi ve anlatıcının metne dâhil olduğu anlatım teknikleri ile okuyucuyu hikâyenin kurgusallığını kabul etmeye zorlar. Hikâyelerde gerçek ile gerçek

dışının iç içe geçmesi, yazarın gerçeği alaya alması hikâyelerin kurgusunu bir oyuna dönüştürür. Adalet Ağaoğlu'nun, "metafictional söylemi" yani hikâyelerin gerçek değil "uydurma" olduğunu okuyucuya hissettiren en sık kullandığı yöntem; anlatıcı ile dalga geçmek ve kinayeli bir dil kullanmaktır. Böylelikle okuyucunun öncelendiği, yazar ve anlatıcının hâkimiyetinin sarsıldığı bir edebiyat dili kullanır.

Adalet Ağaoğlu'nun hikâyelerinde kullandığı parodi, ana metni eleştirme, dalga geçme amacına hizmet eder. Yazarın geçerliliğini kaybettiğini düşündüğü biçim ve temaları eleştirmek için parodisi yapılan iki metnin de roman olması önemlidir. Ayrıca doğrudan eleştiri yerine kinayeyi seçmesi hikâyelerdeki ironiyi artıran bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Yazma eyleminin bir oyuna dönüştüğü ve kurmacanın okuyucuya hissettirilirken "gerçek" edebiyatla dalga geçtiği hikâyeler daha ziyade ideolojik kaygıların şekillendirdiği, toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışının izlerinin hissedildiği ilk hikâye kitabı *Yüksek Gerilim*'de yer almaz. İkinci kitabı *Sessizliğin İlk Sesi*'ndeki tek bir hikâye istisna tutulursa bu teknikler daha ziyade son hikâye kitabı *Hayatı Savunma Biçimleri*'nde karşımıza çıkar. "Sen Ey Kutsal Işık" adlı hikâyesinde gerçek ile kurgu içe içe geçer ve yazar kullandığı geçmiş ve geniş zaman kipleri ile okuyucuya bir "oyun" ve "uydurma" dünya içinde olduğunu hissettirir. Yazar iki ayrı bölüm olarak kurgulan hikâyenin her iki bölümünün sonuna büyük harflerle, hikâyenin "uydurma bir masal / destan" olduğunu ifade eden paragraflar yerleştirmiştir:

"Bu masal çok yeni uydurulmuş bir masal olduğu için pek çok kimse bilmiyor. Masalı yeni duyanlar da onu başkalarına anlatmaya kalktıklarında ellerine yüzlerine bulaştırıyorlar. Birçok yerine de yeni bölümler uyduruyorlar. Bir kez uydurmaya başlayınca ise- şimdi olduğu gibi- uydurdukça uyduruyorlar." (Ağaoğlu 2005b:15)

İlk bölümü "masal", ikinci bölümü "destan" olarak adlandıran anlatıcı, her ikisinin de uydurma olduğunu birkaç kez tekrarlayarak okuyucuyu kurgusal olduğuna inandırdığı bir dünyanın içine sokar. Duyulan geçmiş zaman ve geniş zaman kiplerinin kullanıldığı ve hiçbir kahramanın isminin geçmediği hikâyede kurulan fantastik dekor, okuyucuyu "uydurdukça uydurulan" bir metnin yani yalanın içine dâhil eder. Yazar, zaman zaman geçmiş zamanın yanı sıra şimdiki zaman kullanarak okuyucuyu sarsar. Bu kullanım; okuyucunun gerçeklik duygusunu yıkmak amacına hizmet eder.⁴ Tercih edilen bu biçim, hikâyenin teması ile uyum içerisindedir. Yazar, tarih boyunca halkın peşinden gittiği din, inanç, millet gibi değerlerin hiçliğini göstermek, bu değerlerin aslında bir kandırmacadan ibaret olduğunu belirtmek için yine gerçek dışı, hayal ürünü olan destan ve masal türünü ironik bir biçimde ters yüz ederek kullanmış olur.

"Muz" hikâyesinde, Baha Çamlıdere'nin muzla ilgili notlarından oluşan bölümde anlatıcı, kahramanla açıkça dalga geçen bir üslup kullanır ve parantez içi cümlelerde sistem eleştirisi yapar. Bu eleştirilerde yazar, anlatıcının sesindeki alaycı ton ironiyi güçlen-

⁴ Füsün Akatlı, bu zaman kaymalarının başarısız olduğunu, yazarın "sağlamak istediği neyse sağlayamamış" olduğunu ifade eder: bkz: (Akatlı 1978: 245)

dirme işlevi görür. Yazar bu yöntemi son hikâye kitabında daha da geliştirir ve hikâyeye dâhil olan anlatıcı sadece eleştiri getirmez, aynı zamanda hikâyenin kurgusallığını sürekli okuyucuya hatırlatarak “gerçekçi” edebiyat ile dalga geçer. “Çınlama” hikâyesinde kahraman, yazar ve anlatıcı ayrışır; anlatıcı kahramanla dalga geçerken yazarın yazdıklarının bir uydurma olduğunu hissettirir. Bunu, cümlelerin sonuna eklediği “diyelim”, “söylemiş bulunsun” fiilleri ve tahmin içeren yardımcı fiilleri kullanarak sağlar. Bu “uydurma” hikâye, hikâyenin en başından itibaren uydurulur ve hikâye okurla birlikte oluşturulur:

“Perdeyi çekip gözlerini de yuman kimse, kamu hizmetinden emekli Seyfi Bey olmuş olsun. Emekliliğine kadar da memleketin en uzak köşelerinde tanımadığı il-ilçe kalmamış bulunsun. Aynı Seyfi Bey, sanki insanın oç alma duygularının derecesini tarif üzere kurgulanmış nice kan davasına tanık olmuş, nice olay görmüş, bunların hikâyelerini dinlemiştir diyelim.” (Ağaoğlu 2005c: 27)

Yazar, kullandığı bu üslupla yazar, anlatıcı ve okuyucu ile dalga geçer. Hikâyede Seyfi Bey’in geçmişini anlatırken araya girer ve “Neyse ki bu arada emekli ikramiyesi bir kazaya uğramamış! Bu da besbelli artık, onun hikâyesine burnunu sokanın ister istemez ödediği bir bedel: Ver, gitsin!” (Ağaoğlu 2005c: 28) der. Okuyucu ile dalga geçmekle kalmaz, anlatıcıya sorduğu sorulara verdiği istihzalı cevaplarla anlatıcının hikâye içindeki hâkimiyetini yerle bir eder:

“İşte bakın ta ötede yapılar arasında arta kalmış ağacın dalları kızılanmaya başladı bile!..

Öyle mi?

Öyle olsun. Olmayıp da ne olsun?” (Ağaoğlu 2005:30)

Başında “dokundurmalarından yorumlar çıkarmayı sevenler” (Ağaoğlu 2005: 55) için yazıldığı belirtilen “Şehrin Gözyaşları” hikâyesinde yazar-kahraman- anlatıcı ayrışması sürdürülür ve bu sefer yazar, anlatıcıyla “nakleden, nakledenimiz” ifadeleriyle dalga geçer. Romantik ironiyi kullanan yazar; okuyucu, anlatıcı, yazar üçlemesini hedef alır. “Anlatıcının kulağına değdiğine göre” (Ağaoğlu 2005c: 56) “Bakalım anlatıcı ne diyor?” (Ağaoğlu 2005c: 57), “Bu biçim dokundurmalarından nem kapıp titizlikle iz süren nakledenimiz” (Ağaoğlu 2005c: 57) şeklindeki cümlelerle anlatıcının ifadeleri hikâye kahramanlarının ifadelerinden ayrılır. Hikâyenin akışı kesilerek, “anlatıcının dili hemen hemen tutulmuş olacaktır”, “(Biri kulağı esintilerdeki anlatıcıya, ‘Gerilimin yağını fazla da yakmamak’ deyiverse mi acaba?)” (Ağaoğlu 2005c: 62) şeklindeki cümlelerle anlatıcının varlığı okuyucuya sürekli hatırlatılır. Yazar, “nakleden” dediği hikâye anlatıcısının anlatıklarıyla dalga geçerken aslında hikâyenin kurgusunu inandırıcılıktan uzaklaştırmaya, okuyucuya sahte bir dünyanın içinde olduğunu hissettirmeye çalışır. Ayrıca hikâyenin başında “dokundurmalarından yorumlar çıkarmak” için var olan anlatıcının hikâyenin sonunda “dokundurmalarından yorumlar çıkaramadı”ğının (Ağaoğlu 2005c: 66) söylenmesi, anlatıcının hikâye içerisindeki işlevinin sorgulanması demektir. Dolayısıyla hikâyede, yazarın aynı anlatım yöntemini tercih ettiği diğer hikâyelerinde olduğu gibi gerçekçi edebiyatın ironisi yapılır.

Adalet Ağaoğlu, “Okuma katmanlarını çoğullaştıran” ve “ironiyi profesyonelleştiren” (Güçbilmez 2005:155) parodiye yalnızca “Rabia’nın Dönüşü” adlı hikâyede başvurur. Hikâyenin kurgusu şöyledir:

Ana metin: *Sinekli Bakkal- Eylül* romanları

Taklit metin: “Rabia’nın Dönüşü” hikâyesi

Ana metnin “komik kontrastı” (Belizgüçbimez 2005:165) olan taklit metin *Sinekli Bakkal*’ın öne sürdüğü fikirleri eleştirmek ve hâlihazırda kıyaslamak amacı güden hikâyede *Sinekli Bakkal*’ın kahramanı Rabia’nın döndüğü varsayılır. Hikâyede “çoktan tarihe karışmış” (Ağaoğlu 2005c: 22) Rabia’nın 90’lı yıllarda yaşatılması, romanın yeniden yorumlanmasına imkân verir. Kurgusal bir kahramanı gerçekmiş gibi sunan yazar, hikâyenin sonunda okuyucuyu Rabia’nın varlığından yeniden şüpheye düşürür. Hikâyedeki roman eleştirileri, açık bir eleştiri ile değil parodinin sağladığı imkânla ironik yani ima ile yapılmaktadır. Yazar, *Eylül* romanında kahramanların hayatına mâl olan aşk hikâyesini “bir yazlık gönül macerası” (Ağaoğlu 2005c: 12) diyerek küçümser. Romanın kadın kahramanı Suad’ı ise “her iki erkek için de vazoya konmuş bir çiçek” (Ağaoğlu 2005c: 13) şeklinde tanımlayarak Servet-i Fünûn’un idealize edilen kadın kahramanını eleştirir. *Sinekli Bakkal*’daki küçümseme ve eleştiri ise sadece olay örgüsü düzeyinde kalmaz, yazar; kahraman, şahıs kadrosu ve biçimiyle de dalga geçer. *Sinekli Bakkal*’ın hoşgörülü, Mevlevî tipi Vehbi Dede’nin, “hoşgörü uzmanı” (Ağaoğlu 2005c:13); Rabia’nın “el değmemiş temiz ruh” (Ağaoğlu 2005c: 21) şeklinde anlatılmalarında yazarın alaycı üslubu hissedilir. Romanın en önemli tezi olan ve Rabia ile Peregrini’nin evlenmesi ile simgelenen Doğu Batı sentezi fikri alt üst edilir. Yazarın “Rabia, İtalyan Osman birleşmesi” (Ağaoğlu 2005c: 20) dediği bu evlilik sonucunda *Sinekli Bakkal*’daki mutlu sonun aksine Rabia mutsuz olmuştur:

“Gâvurun Osman’ı bana sahiden tutkun sandımız! Onu görünce benim de yüreğim pırpırlanmış gibi şeyler uyduruldu. Allah şahidim, ta baştan bildiğim şu ki, onun tek aşkı, tek tutkusu insanı istediği şekle sokabilmektir. Kendini beğenmişin biri!...” (Ağaoğlu 2005c: 23)

Yazar, ana metindeki Doğu Batı tezini, taklit metinde Rabia’yı mutsuz ederek ve Peregrini’den ayırarak çökertir. Bu yöntemler; yazarın “zaten kurgusu hayli zorlanmış bir roman” (Ağaoğlu 2005c: 20) dediği *Sinekli Bakkal*’ın yeniden yorumuna imkân tanır

IV.2. Dil ve Üslup

İroninin bünyesinde barındırdığı tezat sanatı, Adalet Ağaoğlu’nun hikâyelerinde sosyal tenkit aracı olarak sıklıkla tercih edilir. Tezadın anlatım tekniği ve edebî sanat olarak biçime katkıda bulunduğu hikâyelerde genellikle birbirine zıt ifadeleri bir arada kullanarak toplumu istismar ettiğini düşündüğü kurumları okuyucunun gözünde küçük düşürmeyi amaçlar. Bu bölümlerde tezat, otorite ve kurumları yerle bir eden güçlü bir silah işlevi görür.

“Özgürlükçü” hikâyesinde ironiyi sağlayan en önemli unsur, tezat sanatıdır. Hikâyenin kahramanı kadınlar “yüzünden özgür olamadım.” (Ağaoğlu 2011: 91) diyen, öte yandan kadınların özgürleşmesi için çabaladığını iddia eden bir tiptedir. Özgürlükçünün toplumda yaygın olanın aksine kadınlar tarafından özgürlüğünün kısıtlandığından yakınması örtülü bir tenkidi hissettirir. Hakeza hikâyenin sonunda kahramanın “bir iki saatçik özgür olmak” (Ağaoğlu 2011: 91) istediği için sevgilerine gitmesi özgürlüğe verdiği anlamı gösterir. Hikâye boyunca tekrar eden özgürlük kelimesinin aksine kadınların özgürleşmesi fikrine tamamen ters bir erkek kahramanın davranışları ironik bir anlatımı beraberinde getirir. Yazar, “Sen Ey Kutsal Işık” hikâyesinde bazı kurum ve otoriteleri okuyucunun gözünde küçük düşürmek üzere zıt sıfatlardan yararlanır. Hikâyede Hristiyanlar tarafından “kutsal ruh” olarak kabul edilen İsa peygamberi ve haçı maddi kelimelerle tanımlayarak basitleştirme yoluna gider: “Yüce İsa, İyi İsa. Çok yüce İsa, pek iyi İsa. İsa tutuklanıyor. Kötü İsa, pis İsa. (...) Haç Kudüslü'nün, Cezayirinin işportasında. Haçlı anahtarlıklar, haçlı küpeler, kibritlikler; haçlı külahlar, kaşıklar; haçlı kitap açacakları...” (Ağaoğlu 2005b:3).

Adalet Ağaoğlu ironiyi güçlendiren bir unsur olarak tezadın yanı sıra sembollerden de yararlanır. Sembolik bir kurgu üzerinde ilerleyen “Duvar Öyküsü” hikâyesinde eski bir duvarı delen bir tohumun ince bir çatlaktan ilerleyerek duvarı yıkmaya süreci anlatılır. Bu süreçte duvar, tohuma karşı direnir ve: “Olduğum yerde kazık kakacağım. Azaldım ve güçlendim! Attım arıttım çürüklerimi!” (Ağaoğlu 2011: 54) der. Güç ve iktidarı simgeleyen duvarın olduğu yerde kazık “kaktak” konusundaki ısrarcı tutumu ironik bir anlamı beraberinde getirir. Yazar, duvarla aynı safta imiş gibi davranarak ve tohum ve duvar simgelerini kullanarak ironinin dozunu artırır.

Adalet Ağaoğlu'nun hikâyelerinde ironiyi sağlama yollarından bir diğeri ortak bilgede çarpıtmadır. Yazar, bunu halka mâl olmuş kelime ve deyimleri ters yüz ederek ya da toplum tarafından kabul görmüş olayları değiştirerek yapar. “Duvar Öyküsü” hikâyesinde batıl inançları eleştirmek için bu yöntemle başvurur yazar, yerli rehber kadının ağzından hiçbir kutsallığı olmayan bir taş, “ayağımın tozunu duvarın dibine çalın” (Ağaoğlu 2011: 46) şeklindeki sözlerle kutsayan halkı eleştirir. “Çınlama” hikâyesinde “akla hayale gelmedik” deyimini yerine “akla hayale geldik” (Ağaoğlu 2005c: 34) deyimini; “Sen Ey Kutsal Işık”ta çocuklar için “kışalaya ede” (Ağaoğlu 2005b: 20) şeklinde Türkçede olmayan bir ikileme kullanan yazar, okuyucuyu sarsmayı hedefler.

İronik hikâyeler, genellikle acılı bir gülümseyiş içerir. “Gün Üç Dakika” adlı hikâyede devrin karamsar havası içerisinde kahraman gülme eylemine sığınır. “Hadi Gidelim” hikâyesinde ölümle iç içe yaşayan kahramanların sürekli nedensiz gülmeleri, ölüm karşısındaki çaresizliklerinin dışavurumu anlamına gelir. Bu hikâyeler, iki zıt duygu halinin bir arada verilerek hayatın karmaşa ve çelişkilerini kabul eden romantik ironi özelliği gösterir.

Ciddi bir durumu komik gibi anlatma ya da komik durumu ciddi anlatma ironik metinlerin en belirgin üslup özelliklerindedir. “Kimi Zaman Da...” hikâyesinde Osman Hasat'ın komik davranışları ve cehaleti ciddi bir dille anlatılır. “Çok Özel Küçük Şeyler”de bir çocuğun sokaktaki çatışmalar sırasında elinin kopması sıradan bir olaymış gibi

sunulur. İroninin bünyesinde barındırdığı kinayeye imkân tanıyan bu üslup, hikâyelerde ki anlamı güçlendirir.

Sonuç

Adalet Ağaoğlu'nun hikâyeciliği romancılığının gölgesinde kalmıştır. Hikâye tarihi içerisinde 12 Mart dönemi toplumcu gerçekçi hikâyecilerle kesişen ve ayrışan yönleri ile dikkati çeker. Tıpkı romancılığında olduğu gibi toplumcu gerçekçi anlayıştan beslenmekle birlikte toplumcu gerçekçiliği köyle sınırlayan ve estetiği geri plana iten angaje edebiyata tepki gösterir. Öte yandan hikâyeleri ile romanları arasındaki en büyük farklılıklardan biri, hikâyelerinde ideolojik tutumunun daha baskın olarak hissedilmesidir. Özellikle ilk hikâyelerinde ezilen halk, ezen yönetici ilişkisi, ihtilallerin oluşturduğu karamsar atmosfer ve 12 Mart romanlarında görülen “içerdekiler” ve “dışardakiler” ayrımı yoğun şekilde kendini gösterir. Hikâyelerini romanlarından ayıran bir diğer önemli husus; romanlarında aydın bunalımı çerçevesinde ortaya çıkan felsefi sorgulamaların hikâyelerde yerini açık bir tenkit ya da ironiye bırakmasıdır. Ağaoğlu'nun dilinin hikâyelerde daha keskinleştiğini söylemek mümkündür.

Adalet Ağaoğlu'nun roman ve hikâyelerinin kesişen en önemli biçimsel özelliği, ironi ve hiciv kullanılmasıdır. Hikâyeler, siyaset – edebiyat ilişkisi açısından okunduğunda yazarın Marksist ideolojisinin, 1960, 1970 ve 1980 ihtilallerinin hikâyeleri beslediği, şekillendirdiği görülecektir. Yazar siyasi tarihimizdeki bu dönüm noktaları ile ilgili tespit, tenkit ve tahlillerini hiciv veya ironi silahı ile anlatmayı tercih eder. İroni, överken eleştirme ve eleştirirken övme yöntemleri ile örtülü bir tenkit yöntemi olarak yazara büyük bir anlatım kolaylığı sağlar.

Toplumcu gerçekçi edebiyattan bütünüyle ayrı sayılamayacak Ağaoğlu, hikâyelerinde ısrarla köyü değil kenti anlatır. Bunlar, Ankara'nın gecekondu, varoş kesimi ya da küçük burjuvanın yaşadığı kent köşeleridir. Yazar, iç göç ile başlayan köylü kentli çatışmasını anlatırken yeni kentlinin yaşadığı sosyal değişimi anlattığı hikâyelerde ironinin tersinleme ilkesine başvurur. Ayrıca hikâyelerdeki alazon ve eiron tiplerini ile sağladığı karşıtlık, tezi ve anlamı güçlendirme işlevi görür. Alazon ve eiron arasındaki çatışma genellikle yavaş başlar ve metin boyunca okuyucuda acı bir gülümsemeye neden olurken ya bir öfke krizi ya da kayıtsızlıkla sonuçlanır. Hayatın bütün açmazlarını gören ama değiştiremeyen kahramanların durumu buna en uygun yöntemlerden biri olan Romantik İroni ile anlatılır. Genellikle hikâyelerdeki kahramanlar ölüm, siyasi dönem gibi çaresiz kaldıkları olaylar karşısında kayıtsızlığı tercih ederler.

Hikâyeler kronolojik olarak okunduğunda yazarın okuyucuya kurmaca bir dünya içinde olduğunu hissettirme yönünde eğilim gösterdiği fark edilir. Postmodern tekniklere başvuran yazar, hikâyenin unsurlarından “anlatıcı”yı “kahramanlar”dan ayırarak “gerçekçi edebiyat”la dalga geçer. Gerçekçi edebiyatın ironisinin yapıldığı bu hikâyelerde, parodiden yararlanarak okuyucuyu kurmaca dünyayı sorgulamaya iter.

Bir metni ironikleştiren husus, tema değil temanın nasıl işlendiğidir. Biçim sorununa ayrıca önem veren Adalet Ağaoğlu hikâyelerinde kullandığı sembol, tezat ve tekrarlarla ironik bir yapı kurar. İroninin en önemli aracı olarak ciddi bir şeyi komik, komik bir şeyi

ciddi gibi anlatma yöntemine başvurur. Bazı hikâyelerde ise ironi ile hiciv iç içe geçmiş tir. Bütün bu özellikleriyle o, Türk edebiyatında işlediği meselelerle değil, bu meseleleri kurgularken sıklıkla müracaat ettiği izahlı anlatımı kullanma biçimiyle de özgün yerini belirler.

KAYNAKÇA

- AĞAOĞLU, Adalet, "Türk Aydını ve Ben Kimim Sorusu", Türk Aydını ve Kimlik Sorunu, (Der. Sabahattin Şen). İstanbul: Bağlam Yayınları. 1995.
- _____, Hayatı Savunma Biçimleri. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları. 2005c.
- _____, Sessizliğin Sesi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları. 2005a
- _____, Yüksek Gerilim, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları. 2011.
- _____, Geçerken. İstanbul: Yapı kredi Yayınları. 1986.
- _____, Göç Temizliği. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları. 2008.
- _____, Hadi Gidelim, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları. 2005b
- AKATLI ALTIOK, Füsün. "Sessizlikten Ses Geliyor". Türk Dili. 322 (Temmuz /1978)
- ANDAÇ, Feridun. Adalet Ağaoğlu Kitabı. İstanbul: İş Bankası Yayınları. İstanbul. 2005.
- AYTAÇ, Gürsel. Edebiyat Yazıları II, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1991.
- AYVERDİ, İlhan (haz.). Misalli Büyük Türkçe Sözlük. C:2, 2008
- CEBECİ, Oğuz. Komik Edebi Türler – Parodi, Satir, İroni. İthaki Yayınları. 2008.
- EGAN, Cort. "İroninin Kurbanı", Kitap-lık, (Çev. Yurdanur Salman – Deniz Hakyemez). 123 (Ocak / 2009).
- FRYE, Northrop. "Kış Mitosu: İroni ve Hiciv". Kitap-lık, (Çev: Yurdanur Salman – Deniz Hakyemez). 123 (Ocak / 2009).
- GÜÇBİLMEZ, Beliz. Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı. Ankara: Deniz Kitapevi. 2005.
- GÜLENDAM, Ramazan. Türk Romanında Dine ve Din Adamına Bakış, Hece, nr.65-66-67, Mayıs, Haziran- Temmuz 2002.
- KABACALI, Alpay. "An"ların Uzun Soluklu Yazarı. İstanbul: Tüyap Yayınları. Kasım 1994.
- KARPAT, Kemal. Türkiye'de Göçün ve Gecekonduunun Tarihsel Kökenleri. İstanbul: İmge Yayınları. 2003.
- KIERKEGARD, Soren. İroni Kavramı. (Çev. Sıla Okur), İstanbul: İş Bankası Yayınları., 2004.
- MORAN, Berna. Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3. İstanbul: İletişim Yayınları. 1998.
- NACİ, Fethi, 100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme, İstanbul: Gerçek Yayınları, 1981.
- NARLI, Mehmet. "Öykü ve İroni". Hece. 125 (Mayıs / 2005)
- O'CONNOR, William. "İroni". Kitap-lık, 123 (Ocak/ 2009).
- ÖZEN, Hayati – TONAK Hacı. "Adalet Ağaoğlu'yla Söyleşi". Tömer Çeviri. 8 (Yaz/ 1996)
- PEHLİVAN, Müge. Ömer Seyfettin'den Oğuz Atay'a Türk Öykücülüğünde İroni. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi. 2009.
- TAŞDELEN, Vefa. "Romantik İroni". Hece, 125 (Mayıs / 2007).
- TOSUN, Necip. Modern Öykü Kuramı. İstanbul: Hece Yayınları.(Kasım/ 2011)
- TOSUN, Necip. " İronik Portreler:Tahsin Yücel'in Öykücülüğü", Kitap-lık. 123(Ocak/ 2009)
- UĞURLU, Seyit Battal. Adalet Ağaoğlu'nun Hayatı, Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma. (Yayımlanmamış doktora tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Van. 2003.
- ÜNAL, Hayriye. "Adalet Ağaoğlu'yla Romanları, Öyküleri ve Tiyatroları Üzerine: "Hiçbir Şeyden Öğrenmedim Yazarak Öğrendiğim Kadar. Hece. 143 (Kasım/ 2008).