



Sevgi Soysal'ın *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* ve *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* Metinlerinde Anlatıcının İronik Tutumu

The Narrator's Ironic Position in Sevgi Soysal's Yenişehir'de Bir Öğle Vakti and Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu

Esra Dicle¹ 



¹Dr. Öğr. Gör. Boğaziçi Üniversitesi,
Fen-Edebiyat Fakültesi, Türkçe Dersleri
Koordinatörlüğü, İstanbul, Türkiye

ORCID: E.D. 0000-0001-5029-4164

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Esra Dicle,
Boğaziçi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,
Türkçe Dersleri Koordinatörlüğü, İstanbul,
Türkiye
E-mail: esradicle@gmail.com

Başvuru/Submitted: 22.08.2021

Revizyon Talebi/Revision Requested: 30.10.2021

Son Revizyon/Last Revision Received: 18.11.2021

Kabul/Accepted: 18.11.2021

Atf/Citation:

Dicle, E. (2021). Sevgi Soysal'ın *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* ve *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* metinlerinde anlatıcının ironik tutumu. *TUDED*, 61(2), 607-629.
<https://doi.org/10.26650/TUDED2021-985838>

ÖZET

Sevgi Soysal başlan ilk öykü kitabı 1962 tarihli *Tutkulu Perçem*'de ve 1968 tarihli *Tante Rosa*'da kadın olma meselesini; annelik, ev kadınlığı, ev içi emek vs. gibi farklı kadınlık durumlarını sergileyerek bir nevi kadının bilinçlenme-gelişme sürecinin tartışılması biçiminde ele alır. 12 Mart sürecini izleyen eserlerinde bu ton geri çekilir, kadınların bilinçlenme meselesi toplumsal cinsiyet bağlamından çıkartılıp sosyalist bilinçlenme sürecinin sergilenmesine dönüşür. Eserlerinde, doğrudan muhtıra sürecinde yaşananların, askerî yönetimin uygulamalarının, bürokrasinin işleyişinin, sol çevrelerin uğradığı fiziksel, psikolojik, gayri hukuki şiddetin ifşa edilmesi söz konusu olur. Kendisi de bu süreçlerin aktif bir öznesi olan Sevgi Soysal'ın hem anı kitabında hem kurgusal metinlerinde, yaşananları ironik bir tutumla yansıtan bir anlatıcının varlığına rastlanır. Sevgi Soysal'ın *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* eseri, bulunduğu ortamın yanı sıra yaşadığı toplumun kurallarını ve bunları belirleyen sosyo-politik sürecin mantığını sarsarak çelişki ve çıkmazlarla dolu bir ideolojinin neden olduğu ironik durumları ifşa eden eleştirel bir bilincin gözünden oluşturulmuştur. *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanında da Ankara merkezinde toplumun 1970'lerdeki kültürel, gündelik ve ekonomik değişim sürecini; tüm yeni sakinleri, ilişkileri ve görüntüleriyle "yeni şehrin" ortaya çıkışını inceler. Bu yazıda, Sevgi Soysal'ın 12 Mart sürecini hem kolluk kuvvetlerinin kurduğu iktidar alanı hem sivil toplumun gündelik yaşamı üzerinden tartışan metinlerinde, anlatıcının ironik tutumunun işlevi tespit edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: İroni, Sevgi Soysal, 12 Mart, roman, anı

ABSTRACT

Sevgi Soysal's first short story collections, *Tutkulu Perçem* (1962) and *Tante Rosa* (1968), address issues such as motherhood, housewifeliness, and domestic labor. The works present different feminine situations and employ considerably strong language to discuss the development of women's consciousness. In works following the military intervention of March 12, 1971, this tone is withdrawn; Soysal removes the issue of women's awareness from the context of gender and transforms it into a portrayal of the development of socialist awareness. Her works offer a direct disclosure of the events of the memorandum: the practices of the military administration, the functioning of the bureaucracy, and the unlawful physical and psychological violence experienced by the socialists. Having been actively subject to these processes, Soysal has a



narrator who reflects her own experiences with an ironic attitude in her works. In this article, Soysal's memoir *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* and her novel *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* will be analyzed. The function of the narrator's ironic attitude will be determined both in these two works and in texts that discuss the military memorandum, with reference to the powers assumed by law enforcement officers and to daily life in civil society.

Keywords: Irony, Sevgi Soysal, March 12, Novel, Memoir

EXTENDED ABSTRACT

Sevgi Soysal's first short story collections, *Tutkulu Perçem* (1962) and *Tante Rosa* (1968), address several issues, including motherhood, housewifeliness, and domestic labor. These books present various feminine situations and employ considerably strong language to discuss the development of women's consciousness. In the works that followed the military intervention of March 12, 1971, Soysal withdraws this tone, removing the issue of women's awareness from the context of gender and transforming it into a portrayal of the development of socialist awareness. Her works provide a direct disclosure of what ensued immediately after the memorandum: the practices of the military administration, the functioning of the bureaucracy, and the unlawful physical and psychological violence experienced by the socialists. Having been actively subject to the aforementioned processes, Soysal has a narrator who reflects her own experiences with an ironic attitude in both her memoir and her novels.

In its simplest definition, irony is the use of language to mean one thing while saying another. *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*, Soysal's autobiographical novel, includes her testimony and experiences of two different periods of detention, which lasted eight months in total, in the wake of the military intervention of March 12. Published in 1976, this book focuses on a process led by soldiers in which political criminals have the status of privates. She witnessed death, torture, and rape during this period. Irony emerges in these narratives as the author's means of enduring a traumatic and destructive reality, resisting the pressure and authority that others sought to establish. The autobiography is ironic from beginning to end and reflects an ideology full of contradictions and dilemmas. It intentionally shakes the logic of the environment, the rules of the author's society, and the sociopolitical situation that determines said rules. It is a work created through the eyes of a critical consciousness that discloses situations. The book depicts a rigid bureaucracy, the psychological-physical pressure of an arbitrary patriarchal-military regime, the conditions of prison, a suspended legal system, the views of the supporters of the military dictatorship and its practices, and the conflicts within the leftwing movement with a sharp irony. Irony serves as a weapon that reveals the gridlock of a bureaucratic-military statist structure that preserves certain established and institutionalized values, is whole in itself, is closed to change, and whose members firmly believe in its correctness without question.

In *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*, Soysal focuses on changes in the culture, economy, and daily life of Ankara in the 1970s, examining the emergence of the "new city" with its profusion of new inhabitants, relationships, and appearances. Throughout their lives, the novel's rich cast

of characters exist tangentially to each other, some becoming richer, some becoming poorer, and some dreaming of enrichment; together, the characters form the concrete life dynamic of the new city. As the narrator of the novel focuses his attention on each character, he exposes the contradictions of the members of a society undergoing embourgeoisement. Irony in *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* is a weapon that reveals the dilemmas of this structure in the face of a bureaucratic-military statist structure that seeks to preserve certain established and institutionalized values and that can therefore be defined as a “closed system-ideology.” Conversely, in *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*, irony is used to expose the contradictions of a changing society and its members. However, as in *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*, irony in *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* also functions to highlight the contradictions that pervade the entire structure of society. This sense of irony thus extends throughout the narrative.

GİRİŞ

İroni, en basit tanımıyla söylenenin tersinin kastedildiği bir dil kullanımudur. İroniyi yapan kişi, kullandığı dilin iki yanlı yorumunun bilincindedir; fakat kurbanı bunun farkında değildir. Kierkegaard, ironinin bu özelliğini şöyle yorumlar: “İronik konuşma biçiminde, yine tüm ironilerin ortak özelliği olan bir yön daha vardır; bu da anlaşılmasına rağmen, doğrudan anlaşılmasından kaynaklanan bir ayrıcalıktır.” (Kierkegaard, 2009, 272) Bu tür bir söylem, *meiosis* ve *litotes* (hafifseme), *hyperbole* (abartma), *antiphrasis* (karşıtlama), *asteism* ve *charientism* (fıkra biçimleri), *chleuasm* (gülünçleştirme), *mycterism* (hor görme) ve *mimesis* (gülünç duruma düşürme maksadıyla yapılan taklit) gibi kurbanını gülünçleştirmeyi, değersizleştirmeyi, itibarsızlaştırmayı hedef alan ironi teknikleriyle kurulabilir (O’Conner, 2009, s. 60).

İroni üzerine Türkiye’de yapılan araştırmalar tarandığında, her ne kadar önceki dönemlere nazaran daha sıklıkla telif ve tercüme eserlere rastlansa da karşımıza fazla sayıda çalışma çıkmaz. Beliz Güçbilmez’in, ironi kavramının hem felsefede hem tiyatro metinlerindeki kullanımının zaman içinde nasıl geliştiğini ve değiştiğini, özellikle modern sonrası dönemde ironinin dramatik bir araç olarak nasıl kullanıldığını tartıştığı *Sophokles’ten Stoppard’a İroni ve Dram Sanatı* kitabı ile Oğuz Cebeci’nin ironi kavramının tarihini, türlerini ve tekniklerini, metin çözümlemeleri-uygulamaları ile birlikte açıkladığı kitabı *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir, İroni*’nin, bu alanda yapılmış en kapsamlı ve detaylı araştırmalar olduğu vurgulanabilir. Bu alanda Abdülhakim Tuğluk’un *İroni ve Roman – Postmodern Türk Romanı’nda İroninin Serüveni* başlıklı çalışması da hem ironinin mizah, alegori, metafor, parodi gibi diğer yakın kavramlarla ilişkisini ortaya koyması hem de İhsan Oktay Anar, Yusuf Atılgan, Bilge Karasu, Orhan Pamuk ve Latife Tekin gibi yazarların metinlerinde ironinin işleyişini detaylıca ele alması bakımından önemli bir eserdir.

İroninin tanımı, yöntemi, hedefi, türleri, söylemi üzerine yapılan araştırmaların tarihine göz atıldığında Aristoteles *The Art of Rhetoric*, Quintilian *Instituto Oratoria*, Cicero *De Oratore*, D. C. Muecke *Ironi and Ironic*, Northrop Frye *Anatomy of Criticism*, Paul de Man *Allegories of Reading*, Wayne Booth *A Rhetoric of Irony*, Linda Hutcheon *Irony’s Edge: The Theory and Politics of Irony*, Katharina Barbe *Irony in Context*, Norman Knox *The Word ‘Irony’ and Its Context, 1500-1755*, Joseph A. Dane *The Critical Mythology of Irony* gibi çalışmalardan yola çıkarak Hegel, Kierkegaard, Nietzsche ve Derrida’ya kadar uzanan geniş bir külliyatla karşılaşılır. Bu isimlerin her biri ile ironinin tanımı farklılaşır, durumların farklı şekillerde tanımlandığı da görülür. İroni bir retorik unsur, konuşma becerisi olmaktan felsefi bir tutuma, yaşamı-dünyayı-insanı kavrayış biçiminden dilin en etkili işlevi ve bir metnin temel biçimsel niteliği olmaya doğru evrilir. İroninin bu boyutları, bu yazının sınırlarını fazlasıyla aşan bir konu; fakat aşağıda kısaca bir çerçeve çizmeye çalışılacak.

İroni üzerine yapılan çalışmaların çıkış noktası genellikle Sokrates olur. Platon’un diyaloglarında yarattığı Sokrates temsili, gerçek bilgiye ulaşma yolunda, gülünç görünümüne karşın zeki, cahilmiş gibi davranmasına rağmen bilge bir portre sunar. Görünen ile gerçek

arasındaki bu fark, bu zıtlık, ironinin temel çıkış noktasını tanımlar. Aristoteles ise *The Art of Rhetoric*'te ironiyi *alazon* ve *iron* kavramlarından yola çıkarak açıklar. Bu iki kavram aslen gerçekliğin iki karşıt kutbunu oluşturur. *Alazon*, gerçeği abartmak, *iron* ise gerçeği önemsizleştirmek demektir. Gooch'un da belirttiği gibi *alazon*, birinin kendisini sürekli övme durumuyken *iron*, kişinin kendisini önemsiz, eksik, yetersiz gösterme halidir ki Aristoteles bu noktada doğrudan Sokrates'i işaret eder ve bir anlamda Sokratik ironi tanımlamasının da sahibi haline gelir (Gooch, 1987, s. 95). Aristoteles, *alazon* kadar *iron*'u da gerçeklik karşısında "kabahatli" bulur; çünkü *iron*, gerçeği bilmezden gelerek, bilgisini saklayarak karşısındakiyle oynar, onu tahkir eder, değersizleştirir. Aslen her ikisi de "yalancıdır". Fakat her ne kadar *iron* yer yer *alazon* ile benzeşse de etik değerleri farklıdır; *iron* tamamen olumsuz bir nitelik taşımaz, zaman zaman yalancı zaman zaman düzenbaz gibi görünse de bu tavrının motivasyonu takdire, övgüye değer olabilir. Buna karşın *alazon*'un savunulacak bir yanı yoktur. *Alazon*, bir şeyin öyle olduğuna ya da olmadığına kesinlikle ve emniyetle inanan kişidir. Onun durumu sadece cehaletle açıklanamaz, burada en önemli nokta özgüven ve özgüvenin neden olduğu kibirdir, cezalandırılması gereken de budur.

Roma döneminde ironi kavramı üzerine tartışmaların Cicero ve Quintilian ile geliştiği görülür. Cicero ironiyi "simulati" (taklit etme, -miş gibi yapma) ve "dissimulati" (saklama, gizleme) kavramları üzerinden "söylenenin tam tersini kastetme" olarak tanımlarken (Canter, (?), s. 454), retorik üzerine yaptığı on iki ciltlik kapsamlı çalışması *Instituto Oratoria*'da Quintilian'nin geliştirdiği tanımla ironi, tekil olay ve durumlar için geçerli olmaktan çıkıp bir kişinin tüm hayatını, hayat karşısındaki tutumunu ifade eden bir kavram haline gelir. Quintilian, ironistin başarısını iyi bir konuşmacı olmanın yanında iyi bir insan olmakla da ilişkilendirir; böylece *iron*'un başlangıçta taşıdığı olumsuz niteliklerinden uzaklaşıp ahlâklı bir insan olarak tanımlanmaya başladığı görülür (Cebeci, 2008, s. 281).

Oğuz Cebeci'ye göre 16. yüzyıldan itibaren Avrupa'ya hâkim olan Hıristiyanlık ideolojisinin sarsılmaya başlaması, sosyo-kültürel koşullar ve ekonomik yapıda meydana gelen değişikliklerle birlikte ironi, hayatın çelişkilerinin ve çatışmalarının farkına varılmasının ve bunu ifade etmenin en etkili yollarından biri haline gelir (Cebeci, 2008, s. 281). Kapalı toplumların, yeni fikirler, oluşumlar, gelişmelerle sarsıldığı bir süreçte, bilinçlenmenin, farkındalığın, eleştirinin, bunların sonucunda ortaya çıkan sorumluluk duygusu, yalnızlık-yabancılık hissi, tahammül çabası gibi durumların -ki bu durumlar açıkça bir topluluğun üyesi olan insandan birey olan insana geçiş sürecinin de göstergesidir- temsiline dönüşür.

18. yüzyılda politik açıdan parçalanmış bir ülke olan Almanya'da, Schlegel, Tieck, Solger gibi isimlerle gelişen ve aynı zamanda ironinin bir türü olarak da kabul edilen "romantik ironi" anlayışı, kısaca ve kabaca, insanın kendi bilinçliliğini kavraması, hayatın karmaşası karşısındaki çaresizliğini anlaması, sanatçının egosu ve sanatı aracılığıyla bu çelişkilerle dolu var oluştan kurtulma, özgürleşme çabasını ifade eder. İroni, gerçekliğin çelişkili yapısını dışa vurmada bir araç haline gelir, oyunsu, nihilist bir boyut kazanır (O'Connor, 2009, s. 60). Daha çok romantiklere özgü bir ruh halinin, melankolik, yalnız ve acı çeken bireyin entelektüel

bilincinin ifade aracı olur. Schlegel'e göre felsefi ve dilbilimsel düzeyde romantik ironi, insanın sınırlarını fark edip onların ötesine geçme çabasıdır (Güçbilmez, 2005, s. 15).

19. yüzyıl, ironistin artık filozof-şair değil eleştirmen olarak görüldüğü bir dönemdir. Dolayısıyla Beliz Güçbilmez'in belirttiği gibi ironi kavramının değişimini de sanat kuramları içinden değil, eleştiri kuramları içinden izlemek artık mümkün olabilecektir. (Güçbilmez, 2005, s. 23) 19 ve 20. yüzyılda modern ironi kuramı çalışmalarında Northrop Frye ironi-satir, bütün çalışmalarında ironiyi bir çıkış noktası sayan ve ironiyi “*anlam ile gösterge arasındaki uyumsuzluk*” (Mann, 1979, s. 78) olarak tanımlayan Paul de Man da ironi-alegori arasındaki ilişkiler üzerine araştırmalar yaparlar. Ironinin teknik sınıflandırmaları üzerine D. C. Muecke ve W. Booth'un detaylı tanımlamaları, sonraki birçok çalışma üzerinde de belirleyici olur. Muecke, anlatıda bilinçli bir teknik uygulayan (hafifseme, abartma, çelişme, bağlam dışına düşme vs.) bir ironistin varlığını öngören “dil ironisi” ile bu tür bir ironistin bulunmadığı, ancak bazı olay ve durumların ironik olduğu duygusuyla ortaya çıkan “durum ironisi” arasında bir ayırım yapar (Muecke, 1982, s. 56). Muecke ayrıca ironiyi, gerçek anlamın gizlenme seviyesi bakımından açık (ironinin kurbanının ve/ya okuyucusunun, ironistin niyetini hemen görmeleri sağlanır), kapalı (ironistin niyeti bir yandan örtülürken bir yandan keşfedilmesi beklenir) ve özel (hiç kimse tarafından anlaşılması beklenmez) ironi olarak üçe ayırır. İroni ve ironist arasındaki ilişki açısından da ironiyi dört duruma ayırır Muecke. Şahsi olmayan ironi'de ironist, kişi olarak ortada değildir, ifadesiz bir ses ve yüz aracılığıyla saçma bir durumu ortaya koyar. Kendini azımsama ironisi, daha önce bahsettiğim Sokratik ironi ile ilişkilidir; bu tür ironide ironist, cahil, abartılı ve eksiltili ifadeleri sıkça kullanan bir karakter aracılığıyla ortaya çıkar ve yer yer şahsi olmayan ironi ile birlikte görülür. Saflık ironisinde ironist, zeki kişilerin göremediği durumları görebilen, saf bir karakter üzerinde kurar anlatıyı. Dramatik ironide ise kurbanın öğrenemediği ve öğrenemeyeceği gerçek, alımlayıcı tarafından bilinir. Karakter, uygun ya da makul olan davranışı bulamaz, gerçek olan ile karakterin gerçek üzerine yorumu birbirine tamamen zıttır (Muecke, 1970, s. 64).

Muecke'nin ironi üzerine yaptığı çalışmalara çok şey borçlu olduğunu belirten Wayne Booth, ironi kavramına “kararlı ironi” ve “kararsız ironi” kavramlarıyla yeni bir bakış açısı sağlar. Eğer bir metinde ironi, nihai bir kesinliğe ulaşıyor, sabit bir anlamı ihtiva ediyor, sonsuzca çoğaltılmıyorsa Booth bu tür ironiyi “kararlı ironi” olarak tanımlar. Aksine, metinde yazar herhangi bir pozisyonu reddediyor, metnin anlamı, okurda uyandırdığı çağrışımlarla sonsuzca çoğaltılabiliyorsa “kararsız ironi” söz konusu olur (Booth, 2016, s. 33-34).

Muecke ve Booth, ironinin nesnesi-kurbanı meselesi üzerinde de dururlar. Muecke, ironinin nesnesinin bir kişi, tutum, inanç, kurum, sistem, din, uygarlık hatta yaşamın kendisi olabileceğini ifade ederken, ironinin kurbanının “özgüveni nedeniyle ironik bir durum içinde bulunduğunu fark etmeyen kişi” olduğunu söyler. Kurban olma, ironiyi anlamama durumuysa eğer, kuşkusuz buna okur da kolaylıkla dahil olabilir. Booth ise, metin içinde bilgisizlik, dikkat verememe, önyargı, deneyim eksikliği, duygusal yetersizlik gibi “sakatlayıcı engeller” nedeniyle ironinin kurbanı olan karakterler bulunabilmesine rağmen kurgusal yazarın ve kurgusal okurun asla

ironinin kurbanı olamayacağını ifade eder (Booth, 2016, s. 61). Çünkü ironi, kendi topluluğunu yaratır. İroninin topluluk inşa etme gücü vardır, okurları aynı alımlama noktasına çeker. Linda Hutcheon ise aksine, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* adlı eserinde ironiyi söylenenle söylenmeyen arasında, ironist, alımlayıcı ve bunların dâhil olduğu kültür arasında gelişen ilişkiler üzerinden tanımlar ve ironiyi mümkün kılan şeyin ironiyi anlayacak ortak bir dil ve kültür birliğine bağlı bir grubun halihazırdaki varlığı olduğunu iddia eder. Fakat okurun, metin karşısındaki konumunu düşününce zaten ironiden kaçmanın imkânsızlığı ortaya çıkar. Frederic Jameson'un da belirttiği gibi elimizdeki yüzeyin, hayali ve başkasının emeği olan bir temsil olduğunu bilmemize rağmen sanki gerçekmiş gibi kendimizi yitirmeye razı olduğumuz anda-kadarıyla sanat eseriyle ilişkimiz kaçınılmaz olarak ironik bir düzlemde belirlenir (Jameson, 2013, s. 78). Sadece sanat eseriyle de değil, yaşamla, dünyayla, insanla, nesneyle ilişkimiz, bütün bunlardaki paradoksal oluşu keşfettiğimiz andan itibaren, ironi üzerinden tanımlanabilecektir.

1. Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu'nda İroninin Kuruluşu ve İşlevi

Sevgi Soysal'ın tek anı kitabı olan ve bu süreçte yaşadığı iki ayrı tutukluluk deneyimini anlattığı *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*¹ eseri baştan sona, bulunduğu ortamın, yaşadığı toplumun kurallarını ve bunları belirleyen sosyo-politik sürecin mantığını sarsarak, çelişki ve çıkmazlarla dolu bir ideolojinin neden olduğu ironik durumları işfa eden eleştirel bir bilincin gözünden oluşturulmuştur.² Katı bir bürokrasi ve keyfi bir ataerkil-militer rejimin psikolojik-fiziksel baskısı, hapisane koşulları, askıya alınan hukuk sistemi, askerî dikta yönetimine ve onun uygulamalarına destek veren halkın sol harekete bakışı, sol hareketin kendi içindeki çatışmaları, keskin bir ironi ile sarmalanarak sunulur. Belirli, yerleşik, kurumsallaşmış değerleri koruyan, kendi içinde bütün ve değişime kapalı, üyelerinin doğruluğuna kesin olarak-sorgulamadan inandıkları ve bu nedenle “kapalı sistem-ideoloji” olarak tanımlanabilecek bir bürokratik-militer devletçi yapıya karşı, ironi bu yapının açmazlarını ortaya koyan bir silah olur. D. C. Muecke'ün tanımıyla “genel ironi” kapalı ideolojinin, değişimi öngören açık ideolojiler tarafından tartışılmaya başlanması ve giderek yerinden edilmesiyle ortaya çıkar. Genel ironi, kapalı ideolojik sistemlerden uzaklaşmış kişilerin hayatı kaçınılmaz olarak ironik olaylar dizisi halinde görmeleri ile ilgilidir (Muecke, 1970, s. 66). *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* kitabı da gözaltı-yargılama-tutuklama süreçlerinden, kadın-erkek, asker-sivil, sosyalist-faşist, insani olan-insanlık dışı olan, makul olan-akıl dışı olanın birbirine karıştığı hapisane koşullarına kadar sıkıyönetim döneminin atmosferini, uygulamalarını, kurallarını; hukuksuz olmanın yanında bütün bir mantıksızlıklar-saçmalıklar-gülünçlükler zinciri olarak gören bir anlatıcının-ironistin bakış açısından yansıtır. İronik olan tek başına olaylar değil, durumun tamamıdır; anlatıcı, mevcut durumun çelişkilerinin ve bu durum içinde kendi güçsüzlüğünün farkındadır. Fakat durumu ironik bir bakış açısıyla değerlendirerek hem durumun akıl dışılığını işfa eder, hem de ne tam katılabildiği ne uzaklaşabildiği bu akıl dışı koşullara tahammül etmeye çalışır.

1 Kitaplan yapılan alıntılar için bkz. Soysal, 2003.

2 *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*'nda “gülme”nin muhalif gücünü, H. Bergson, M. Bakhtin, B. Sanders gibi isimlerin metinleriyle tartışan bir yazı için bkz. Timuroğlu-Bozkurt, 2013.

Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu'nun anlatıcısı yer yer gözlemci-anlatıcı yer yer kahraman anlatıcı olarak görülür. Her iki durum dâhilinde de genelde ironistin varlığı kuvvetle hissedilir ve okurun dikkati ironinin kurulması için ironistin başvurduğu tekniklere yönelirken, nadiren de olsa anlatıcının olayları hiç müdahale etmeden, yorumlamadan gösterdiği, ironik durumun kendi kendisini temsil ettiği sahnelere rastlanır. Dolayısıyla metinde hem bilinçli bir teknik uygulayan bir ironistin varlığını işaret eden “dil ironisi” hem de bu tür bir ironistin bulunmadığı; fakat bazı olay ve durumların ironik olduğu duygusuyla ortaya çıkan ve okurun zihninde-yorumuna karşılık bulan “durum ironisi” birlikte yer alır.

Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu, anlatıcının iki ayrı tutukluluk dönemini içerir. Bu dönemlerin anlatısı, ironinin kullanımı açısından da önemli farklar taşır. Bu nedenle incelemede metin iki bölüm olarak ele alınacak. Anlatıcının; üzerinde kimlik bulunmaması suçlamasıyla gerçekleşen, nispeten kısa ve insani koşullarda geçen, hatta ikinci tutukluluk dönemini yaşarken “sosyalist dönem” olarak tanımladığı ilk tutukluluk döneminde anlatıcı hapisanedeki varlığını “gözlemci-seyirci” konumunda görür: “Sıkıyönetim mekanizması, eğer kendi belanız çok da can yakıcı değilse, iyi bir seyirci için bulunmaz bir güldürüydü.” (s. 25) Anlatıcı bu bölümde, iyi bir seyircidir çünkü kuvvetli bir ironisttir. Başına gelen, tanık olduğu her sahnede sıkıyönetim uygulamalarını eleştirir, gülünçleştirir, itibarsızlaştırır. İronistin varlığı, tanık konumunda da olsa kahraman konumunda da olsa kendisini hep hissettirir. Özellikle anlatıcının ve diğer mahkûmların tutukluluk nedenleri başlı başına ironik durumlar olarak yansıtılır. Anlatıcı, yanında iki kimlik bulunmasına rağmen kimlik taşımamaktan; öğretmen okulundaki kızlar solcu bir öğretmene yazdıkları aşk mektuplarının ele geçmesi nedeniyle mektupla örgüt kurmaktan; konsomatris Melâhat gazinoda sıkıyönetim görevlisi bir astsubayı reddetmekten; Gazi Eğitim Müdüresi Naciye Öncü gözaltındaki öğrencileriyle ilgili bilgi almak için merkez komutanına telefon açınca TÖS (Türkiye Öğretmenler Sendikası) davasına bağlanarak; TRT’den dış basın sorumlusu sağ görüşlü Esin Çelikkan ise başkasını tutuklayabilmek için tutuklanmışlardır. Anlatıcı, bu sahnelerde durum ironisini dil ironisi ile birlikte kullanarak anlatıyı kuvvetlendirir. Mesela öğretmen kızların tutuklanışını anlatıcı şöyle yorumlar:

Hele mektupların birinde ‘Ayşe’ye selam’ denmiş. Kendini bilen bir savcı şimdi bu Ayşe’nin kim olduğu üzerinde durmaz mı? Yeni?? bir Anadolu turnesi ve sorgulama sonucu Ayşe’yi bulup tutuklamaz mı? Böylece de TÖS davasının bütün ilmiklerini birbirine bağlamaz mı? Bağlar elbet. Bağladı da ve yirmiye aşkın öğretmen kız, Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu’nu doldurdu. Böylece Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu, 12 Mart ilk dönemlerinde tam bir yatılı öğretmen okulu yatakhane oldu çıktı (s. 27).

Naciye Öncü’nün tutuklanışını “Kahrolsun telefon!...” (s. 25), Melâhat’ın tutulduğu odayı basan sarhoş astsubaya direnen ve korkudan kendisini koğuşa atan kadın polisin durumunu “Düşünün: Öyle bir faşizm düşünün ki polisi kendisini tutukluların kucağına teselli bulmak için atsın.” (s. 37) sözleriyle aktaran anlatıcı, kendi gözaltına alınma-tutuklanma sürecini de şöyle anlatır:

“Adınız?”

“.....”

“Buyrun.”

(...) İstersen buyurma! Ben buyurmak istemiyordum ama kumbaraya düşmüştüm bir kez. Çok suçlar işlemiştim: Nişanlı bir arkadaşın özel arabasının arkasına binmişim (sıkıyönetimde nişanlanılır mı?), sonra arkadaşım nişanlısıyla tartışmıştı (sıkıyönetimde aile tartışması yapılır mı?), sonra arkadaşım ‘Yeter’ diye bağırıyordu (sıkıyönetimde yeter diye bağırılır mı?), sonra hem de İsrail Sefareti’nin önünde bağırıyordu (Efraim, İsrail Konsolosuyken, düşünün). Sonra, ben arkada oturuyordum, düşünün? (s. 20).

Anlatıcının müdahil tavrı, ironinin daha çok “kendini saklama ironisi” şeklinde belirmesine neden olur, yani ironik dilin; önemli bir durumu gülünçleştirme, önemsiz bir durumu abartma, otoritenin dilini taklit ederek parodik bir söylem oluşturma, durumu-söyleneni bilmezden-anlamazdan gelme yoluyla kurulduğu görülür. Cicero’nun, bir bakıma Sokratik ironinin bir başka tanımı olarak açıkladığı, *dissumilati* (kendini-bilgisini saklama, bilmezden gelme) ve *simulati* (gülünçleştirme amaçlı taklit etme) yoluyla sağlanan ironi örneklerinin ağırlıklı olarak görüldüğü ilk bölümde, aşağıda alıntılanan sahne hem ironi tekniklerinin kullanımını hem de ironinin öznesiyle nesnesinin bir aradalığını göstermesi açısından fikir verebilir:

‘Kızlar ortalığı toplayın. Bir milletvekili bayanı hanımı gelecek.’

Sanki tutukevinde değil de paşa hanımı kabul günündeyiz de hatırlı konuğa göre ortalığa çekidüzen vermemiz isteniyor. Bir gülme alıyor hepimizi.

‘Ne olmuş milletvekili hanımıysa. Biz de dekan karısıyız’ diyorum ben. ‘Koca bir okulun müdiresiyim ben’ diyor Naciye Hanım. ‘Ayol burada koskoca parti başkanı varken, milletvekili hanımının esamesi okunmaz’ diyor Oya.

Şişman polis söylediğine pişman kapatıyor kapıyı (s. 44).

Bu sahne, anlatıcı-karakter ile birlikte diğer karakterlerin de ironiye katılarak, şişman polisin hem kullandığı dilin hem de bürokratik hiyerarşiyi koruma gayretinin saçmalığını ifşa ettikleri bir sahnedir. İronistler, şişman polisin kullandığı dile ve yarattığı duruma “safça” ortak olur, saçmalığı çoğaltır, keskinleştirir ve şişman polise, yani kurbanı iade eder.

Şişman polis, *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*’nun, anlatıcının ilk tutukluluk dönemini anlattığı bölümünde ironinin nesnelere biridir. Şişmanlığı ön plana çıkartılıp gülünçleştirilmeye çalışılan polisin, tam anlamıyla küstah, kibirli bir alazon olduğunu söylemek zordur. Nitekim anlatıcı onun hiçbir şeyi “anlamama” hali üzerinde durur sadece, hatta bu durumu “bizlerin azıcık tuhaf olduğumuza çoktan karar vermiş, tutukluluğumuzu da sanırım böyle açıklıyor.” (s. 43-44) sözleriyle ifade eder. Sosyo-politik gerçeklikle hiçbir bağı olmadığı için olan biteni ve elbette olan bitenin ironik boyutunu anlayamayan; fakat bu konudaki cehaletini-eksikliğini gizlemek için “kendini olduğundan fazla-üstün” göstermeye çalışmadığından tam bir alazon imgesi oluşturmayan şişman polise, anlatıcı da anlayış gösterir. Hatta Sıkıyönetim Mahkemesi Başkanı Ali Elverdi bile dönemin hukuksuzluğunun ironik bir temsili - soyut bir imaj olarak metinde

yer alır. Anlatıcı ve diğer koğuş mahkûmları ise dayanışmacı, gözü pek, sistemin çelişkilerinin-gülünçlüğü'nün farkında, ironiyle, oyunla, insancıl olana sarılarak direnen eiron'lardır.³

Anlatıcı ironinin nesnelere üzerinde çok fazla durmadan bütün bir sıkıyönetim rejimini hedef alır. Muzır kişi listeleri, takipler, gözetlemeler, muhbir vatandaşlar, gözaltı süreçleri, tutuklama nedenleri, bürokratik işlemler, askerî haphane koşullarıyla bütün bir askerî yönetim; çelişkileri, akıl dışına varan uygulamalarıyla teşhir edilir. Açık ironinin kurbanı, hiçbir mantığı, yasal dayanağı, meşru zemini olmayan askerî dikta yönetimidir.

Anlatıcının, olaylara çok müdahil olmadan yansıttığı, dolayısıyla şahsi olmayan ironi olarak değerlendirilecek sahneler, ironinin daha kapalı, örtük olarak yer aldığı sahnelerdir. Gazi Eğitim Müdüresi Naciye Hanım'ın konsomatris Melâhat ile yan yana yataklarda yatmaktan rahatsız olmasının yanında Melâhat'ın da "Ben ne yaptım daa beni bu komünistler arasına attılaaar!" (s. 49) diye yakınması durum ironisi şeklinde verilirken, hangi kesimden olursa olsun kadınların, kadın olmanın getirdiği ortak sorunlara, dertlere karşı dayanışma içinde olmaktansa nasıl birbirini ittiği gösterilir. Bir görüş gününün sonunda Behice Boran'ın söylediği "Jandarma biz sosyalistiz, biziz yalnız dost sana / Jandarma biz sosyalistiz, elini uzatsana!" türküsü de benzer bir sorunu işaret eder. Jandarma, asker, polis gibi halk tabakasından gelenlerin, devrimci halkla özdeşleşmeyi amaçlayan insanlarla-tutuklularla birlik olmaktansa askerî rejimin taşıyıcısı olup onlara eziyet etmelerinin, hatta bundan zevk almalarının yarattığı ironi çıkar bu defa su yüzüne. Ataerkil, kapitalist, militer bir sistemin tüm benzerliklerini unutturup birbirine kırdırdığı insanların dışında kalır gözükseler de sol çevreler de aynı parçalı görüntüyü sunarlar. Otoriteye karşı dayanışmacı bir tavır sergilemelerine rağmen Mamak'ta Deniz Gezmişlerin başlattığı açlık grevine destek kararının alınması için yapılan forumda sergilenen birbirine zıt yaklaşımlar ve zaman zaman savunulan baskıcı hatta zorlayıcı tavırlar dikkat çeker: "Sema Karagözoğlu grevin ateşli savunucusu. Tartışma uzadıkça sabrı taşıyor. 'Bu iş böyle forumla morumla olmaz. Vuracaksın yumruğu masaya, grev yapılacak, o kadar diyeceksin, tamam mı? Biz öyle yapardık.'" (s. 61). Dolayısıyla anlatı, sol fraksiyonların kendilerini ifade biçimi, birbirleriyle ve diğer fraksiyonlarla ilişkileri konusundaki çelişkileri gözler önüne serer. Anlatıcı bu konularda fikir beyan etmez, ironi, keskin, eleştirel, itibarsızlaştırıcı bir dille açıkça ifşa edilmese de okur, keşfetmesi ve yorumlayabilmesi için ironik durumla baş başa bırakılır. Anlatıcının bir ironist olarak dilinin, konumunun ve tavrının çok net olduğu açık ironide askerî rejim-ideoloji hedef alınır, itibarsızlaştırılır. Anlatıcı, askerî diktaya direnme konusunda birlik ve dayanışma halinde olduğu kişiler-gruplar arasındaki tartışmaların ortaya çıkardığı çelişkili durumları ise açıkça hedef almaz, bu durumları müdahil olmadan yansıtır; fakat onaylamadığını hissettirerek kapalı ironi şeklinde, okuru durumdaki çelişkileri görmeye iter.

3 Metin boyunca eiron rolünde gördüğümüz anlatıcı, mahkemeye çıkarılmadan önce yanına yaklaşmış *Yürümek* kitabını imzalatmak isteyen bir gazeteci tarafından alazon durumuna düşürülmeye çalışılır. Gazeteci, kitabı "hayvanlarla cinsî münasebeti övücü nitelikte" bulunarak yasaklanmış siyasi bir mahkûm olan yazarın egosuyla oynayarak onu gülünç duruma düşürmek ister; fakat anlatıcı ironiyi fark eder ve kurban olmaktan kurtulur. Kitabını imzalamayı reddeder, üstelik "*Hayvanlarla cinsî münasebeti övücü nitelikte kitaplara meraklısınız demek?*" (s. 71) sözleriyle gazeteciyi gafil avlar, ava giden avlanır, gazeteci, niyetini saklayıp yazarın hayranıymış gibi gözükerek onu ironinin hedefi haline getiren bir eiron olacaktan, anlatıcının hamlesiyile bir alazon oluverir.

Anlatıcının orduya hakaret suçlamasıyla gerçekleşen ikinci tutukluluk döneminin anlatıldığı ikinci bölüm ise, gerek sosyo-politik atmosfer gerek hapisane koşulları gerekse anlatıcının ruh hali açısından bambaşka bir tablo sunar. Mamak ve Yıldırım Bölge hapisaneleri, anlatıcının deyimiyle Nazi toplama kamplarıyla yarışır hale gelmiştir, tutuklulara vahşi hayvan muamelesi yapılmaktadır. Arananlar, arananların yakınları, tutuklular, tutuklu yakınları üzerinde artan baskılar, işkenceler, idamlarla bir korku-şiddet-ölüm sarmalının içine çekilen toplumun, bu duyguları en yoğun hisseden kesimi sol görüşlü tutuklular olacaktır. Er-tutuklu statüsüne getirilerek psikolojik ve fiziksel açıdan iyice baskılanan, zorlanan tutuklulardan birisi olan anlatıcının dış dünyaya baktığında gördüğü artık ironik olaylar zincirinden çok şiddet, korku, işkence, idam, ölümlerle dolu kaotik bir oluşur. Böyle bir atmosferde artık ironik değil trajik sahnelerle karşılaşan anlatıcı için ironi bir direnç alanı olmaktan zaman içinde uzaklaşacaktır.

Fakat anlatıcı Yıldırım Bölge'ye ilk getirildiğinde polis Suna ile arasında geçen diyalog, onun halen çok güçlü bir ironist olduğunu gösterir. Suna'nın polis odasına giriş selamını öğrettiği sırada anlatıcının önce anlamazdan gelme sonra abartı ve taklit yoluyla kurduğu ironi, Suna'nın sağlamaya çalıştığı otoriteyi yerle bir eder:

Geriye dönüp tam kapının orda, jimnastik dersinde öğrendiğimiz biçimde, sağ dönüş yapıyorum. İyice abartarak, ayaklarımı birbirine, ellerimi de baldırlarıma çarpıyorum, başımla sert bir selamı unutmuyarak. Suna daha da kızıyor. Bütün fiyakası bozuldu (s. 82).

Koşuş sözcüsü seçildiği için polis Suna, Albay, tutukevi müdürü Binbaşı Kemal ile sık sık diyaloga giren anlatıcı, onlar karşısında da kendini saklama ironisini sürdürür. Albay'ın koşuş teftişinden sonra "Sözcü, bir isteğiniz var mı?" sorusuna "Hela tıkanık komutanım" (s. 159) diye cevap verir, karşısında hazır olda durmak zorunda oldukları Albay'ın rahat komutunu hazır ol pozisyonunu bozmadan "Biz böyle rahatız komutanım." (s. 165) diyerek alaşağı eder, yine teftişe gelen Binbaşı'nın masanın üzerinde görüşçülerden gelen çiçekleri gösterip "Bunlar niçin burada duruyorlar?" sorusuna "Bunlar çiçek olarak burada duruyorlar komutanım." (s. 187) cevabıyla Binbaşı'nın dil üzerinden kurmaya çalıştığı denetimi yıkar.

İroni, tüm tutuklular arasında bir direnç ve dayanışma aracıdır. İşkenceden gelenlere Devos: Devrimci Orosputlar Örgütü adını takarlar, idamların ardından düzenledikleri moral gecesinde, bir gözaltı sorgulama sahnesinin parodisini yapar, dönemin Ankara Merkez Komutanı, Kızıldere katliamını bizzat yönetmiş Tefik Türüng'ü hicvederler:

Oğlum, senin baban kim?
Tefik Türüng
Nerede oturuyorsunuz?
Bütün Ankara babamın evi.
Boş zamanlarında ne yaparsın çocuğum?
Karınca ezerim...Sinek kanatlarını koparıyorum...Kedilerin gözünü çıkarırım,
köpeklerin kuyuklarını keserim...Sapanla kuş avlayıp, serçelerin boyunlarını kırarım.
Aferin oğlum (s. 168).

Fakat önce anlatıcı ve sonra zamanla diğer tutuklular için de artık ironi bir direnç ve savunma, sığınma noktası olmaktan uzaklaşacaktır. Abdullah Örgütü diye isim taktıkları öğretmen okulundan kızların durumunda “alaya alınıp geçilemeyecek dramı” işaret eden, koğuştaki tutuklulardan Türkân'ın idamla ilgili yaptığı şakaları yadırgayan, Kızıldere olaylarını gerçekleştirenleri katillikle suçladığı pusulaları evlerin kapılarından attığı için tutuklanan 13 yaşındaki Ayda'nın yaşadığı travmayı atlatması için çabalayan, Denizler'in idam kararının ilan edildiği gün koğuşa gelen Binbaşının duvara giysi dolabı yaptırma girişimlerine gülecek hali kalmayan, haklarında idam kararı verilenlerin “adları ve soyadlarını, doğum yerlerini, ana ve baba adlarını tane tane, düzgün düzgün okuyan spikerin idam haberi verdiğini kavramakta zorlanan”, daha önce merkez komutanlığında görülen bir işkencecinin Yıldırım Bölge'de görülmesi üzerine “seyyar işkenceci” sözünün ortaya atılmasına dayanamayan bir anlatıcı görülür artık metinde: “Hiçbirimiz gülemiyoruz. İşkenceyi bile bir gülümseme konusu yapmaya çaba gösterdik, ama işkenceciler...Bu fazla.” (s. 198). Marşlar, şarkılar, gülme, ironi ile kurulan dayanışma ve direnç azalır. “İstese de şaka yapamaz olduk” (s. 105) diyen anlatıcı, koğuştakilerle birlikte eiron rolünden çıkar, alazon olarak görülen tutukevi yönetiminin iktidarını bozmak ve itibarsızlaştırmak için onlara ironi ile hücum etmekten vazgeçerler, artık yönetime “gereksiz bulaşmamak” (s. 182) önemli olmaya başlar.

İkinci tutukluluk dönemi anlatısı içinde ilk bölüme göre anlatıcının geri plana çekildiği görülürken etkisini ve yoğunluğunu yavaş yavaş yitiren ironi, daha çok Türkân üzerinden sürdürülür. Ufak tefek görünümüne ve kalp hastalığına rağmen gözü kara, dik başlı, lafını sakınmayan, komik, enerjik bir kız çocuğu gibi görünen Türkân, sürekli olarak tutukevi polisi Suna ve Albay Saldıraner ile çatışır. Türkân eiron, Suna ve Albay alazondur. Şartların değişimiyle alazonun da nitelikleri değişir. Suna, ilk bölümdeki şişman polisten farklı olarak, hasis, kibirli, kıskanç, zalim ve küstaktır. Mektupları bir gün geç vermektan hamam yasağı koymaya, koğuşa olur olmaz zamanlarda girip herkesi hazır ola dikmeye kadar her türlü eziyete başvurur. Türkân, Suna'nın kurmaya çalıştığı otoriteyi her seferinde yıkar, onun kibiriyle oynar ve onu gülünç duruma düşürür: “Ah Suna ah! Bu bakışlar boşa gidiyor. Devos'lu olacaktın ki...Albay babana söyle, seni de Devos imalathanesine göndersin...Hadi git, şimdi albay babana de ki Devos'luya ağzım sulandı de e mi.” (s. 97) Zaman geçtikçe ve koşullar sertleştikçe alazon da sertleşir. Yeni polis Zafer gelir Suna'nın yerine. İsmi bile bir umutsuzluk yaratır koğuştakilerin üzerinde:

Polis Suna'nın mahalle tavırları, araya konan mesafeyi bir ölçüde tesirsiz kılabilirdi. Ama bu yeni polis, bizi çok rahatsız edecek, belli bu. Hani Amerikan filmlerinde, taktığı erlerin hayatını zehir eden çavuşlar vardır. O yöntemleri uygulayacak. Üstelik orduda görevli değiliz biz. Tutukluyuz. Ezilmek amacıyla tutuklu!
Yeni polisin adı Zafer (s. 180).

Gerçekten de öyle olur. Zafer tutuklulara eziyet etmek için her gün yeni bir yol dener. Anlatıcıya göre “Zafer'in tek iyi yönü, durmadan yeni eziyetler keşfetmek merakı. Bu yüzden, hiçbir eziyetini sürekli uygulamıyor. Israrın gücünü bilmiyor.” (s. 195).

Koğuştakilerin Zafer'e boyun eğmeye hiç niyetleri yoktur, Albay ve Binbaşı'ya da. Anlatıcı, Zafer için "Bize hayatımızı zehir etmesi kolay olmayacak, bunu kolaylamayacağız ona." (s. 185) der, aslında Zafer'in her seferinde yeni eziyet yolları bulmasının nedeni de zaten koğuşa istediğini yaptıramamasıdır. Fakat bunu sağlayan, ironi değildir artık. Dolayısıyla, baskı ve şiddetin artmasıyla tutuklular arasındaki dayanışma ve direncin azaldığı söylenemez; fakat dayanışma ve direnci sağlayan en önemli araç olarak ironinin yoğunluğunun, etkinliğinin hatta imkânının azaldığı söylenebilir. Askerî yönetime duyulan tepki, önceleri ironi silahıyla dışa vurulurken, ironik dil, duyulan öfkeyi yansıtmakta etkili bir maske olarak kullanılırken, ironinin geri çekilmesiyle öfke net olarak açığa çıkar, bu öfke artık pasif itaatsizlikle temsil edilir.

Anlatıcı; Kızıldere'de öldürülen Saffet Alp'in eşi Nazan'ın görmemesi için sabah gazetelerinin, içinden ölülerin fotoğraflarının ayıklanıp koğuşa gönderilmesini istemesine rağmen paramparça ölü fotoğraflarıyla dolu gazeteleri koğuşa bırakan Suna'ya karşı hayatında ilk kez "*kin denen şeyi*" (s. 122) içinde duyduğunu belirtir. Ağır hasta durumundaki tutukluların hastaneye sevk talebini ileten anlatıcı, tutukevi komiseri ve doktorun arkasından "bunlar isterik" diye güldüklerini duyunca "Yanaklarıma öfke basıyor. Güm güm atıyor yüreğim." (s. 175) der. Koğuş teftişinde Binbaşı'nı hazır olda beklemek zorunda olan tutuklular, içlerindeki kini dışa vurmanın yollarını ararlar: "Arkadaşlar, burada böyle sırada durmak zorundayız; ama hiç olmazsa gözlerimizde sınıf kini olsun!" (s. 175) Bu sahne bir rol değişimini, artık tutukluların ironinin parçası haline geldiğini işaret eder. Daha önce demokratik bir karar alma mekanizması, dayanışma aracı olarak görülen forumlar, teftişte Binbaşı'na hangi duyguyla bakılacağına, selam durma zorunluluğunun nasıl delinebileceğinin, koğuş içi hiyerarşinin nasıl sağlanacağına konu olduğu ironik-nihayetsiz tartışmalara dönüşür ve anlatıcı bu tartışmaları bıkkınlık verici olarak değerlendirir. İşte yabancılaşması da bu noktada keskinleşir. Ordu, cephe, Şafak, TÖS, davalarının sanıkları arasında oluşan gruplar, ölüsü olanların olmayanlar üzerinde kurduğu duygusal otorite ve sol fraksiyonların gittikçe sertleşen kavgaları arasında durumunun "*iyice anlamsızlaştığını*" (s. 146) belirten anlatıcı, her türlü hukuksuzluğa başvuran bir yönetime karşı hakkını savunmak için hukuk kanallarını zorlamasıyla da "küçük burjuva" olarak görülür tutuklular arasında ve yine ironik bir durum içinde bulur kendisini. Hatta yaptığı şakalar bile bazı tutuklular tarafından "devrimci ciddiyetle bağdaşmaz" bulunup eleştirisi konusu olmaya başlar:

Ben şakanın ciddiyetle çatışır bir şey olmadığı, hatta ciddi konuların şaka açısından bakıldığında yozlaşmayıp aksine düşündürücü boyutlar kazandırabileceğine inanırım. Kendisiyle alay edemeyen insanın, kendisini aşamayacağına da. Ama sonuç olarak içeri düşmüş bir burjuva aydınıym ben." (s. 123).

Bu noktada, ironik bir durumun kurbanı olduğunu fark eden öznenin verdiği tepkiyi yansıtan trajik ironi gelişir. Anlatıcının kendi ironik pozisyonunu keşfettiği anda bununla mücadele etmediği görülür. Hem bulunduğu ortamla yaşadığı çatışma ve duyduğu yalnızlık-yabancılık hissiyle ortaya çıkan ironik durum hem diğer tutuklular tarafından "küçük burjuva aydını" olarak tanımlanmasıyla dil üzerinden kendisine yöneltilen ironik söylem, hem de özellikle

Türkân'ın, işkenceler, silahlar, ölümler, baskınlar, savaşlar üzerine söylediği sözlerin “şaka mı ciddi mi” olduğunu anlamaz hale gelmesiyle düştüğü ironiyi anlamama pozisyonu, anlatıcılığı ironinin kurbanı hali getirir. Fakat anlatıcı bu durumdan kurtulmaya çalışmaz: “Yakalarından düşüyorum.” (s. 123).

2. *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'nde İroni ve İronist'in Değişen İşlevi

Sevgi Soysal, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*⁴ romanında, Ankara merkezinde, toplumun 1970'lerdeki kültürel, gündelik ve ekonomik değişim sürecini; tüm yeni sakinleri, ilişkileri ve görünümleriyle “yeni şehrin” ortaya çıkışını inceler. Yeni şehrin somut yaşam dinamiğini oluşturan şey; birbirine teğet geçen, kimi zenginleşen kimi yoksullaşan kimi zenginleşme hayalleri kurulan hayatlarıyla romanın zengin şahıs kadrosunu oluşturan karakterlerin yaşamlarının bütünüdür. Romanın anlatıcısı, her bir karaktere objektifini odaklarken, burjuvalaşan toplumun üyelerinin içinde buldukları çelişkileri ifşa eder. Dolayısıyla, *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*'nda ironi; belirli, yerleşik, kurumsallaşmış değerleri koruyan, kendi içinde bütün ve değişime kapalı, üyelerinin doğruluğuna kesin olarak-sorgulamadan inandıkları ve bu nedenle “kapalı sistem-ideoloji” olarak tanımlanabilecek bir bürokratik-militer devletçi yapıya karşı, bu yapının açmazlarını ortaya koyan bir silah olarak işler. *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'nde ise ironi, aksine değişmekte olan bir toplumun ve üyelerinin çelişkilerinin ifşa edilmesinde kullanılır. Fakat *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*'nda olduğu gibi *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'nde de ironi, içinde bulunulan bütün bir yapıya ait bu çelişkilerin sergilenmesi işlevi gördüğünden, anlatımın tümüne yayılır.

Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu'nda anlatıcı, metinde karakter ve gözlemci olarak bulunduğu ve anlatılanlardan doğrudan/dolaylı olarak etkilendiğinden, ironi yaşananlara karşı bir direnç ve savunma, sığınma noktası olarak belirir. *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'nde “hikâye dışı anlatıcı” pozisyonunda bulunan anlatıcı, anlattığı olayların dışındadır; fakat yansıttığı toplumun büyük bir kısmını oluşturan karakterleri ironik bir bilinçle kavrar. Romanda ironi, insanın çelişkili yapısının kavranmasını sağlayacak, burjuva toplumunun bireylerine yönelmiş bir saldırı olarak işleyecek; öfkeyi dışa vurmaya yarayacaktır.

Anı metinlerinin kurgusal olmadığı iddia edilemez; fakat bir roman metninde, anı metnine göre daha çok “yaratma” imkânına sahip olan bir kurgusal yazar, ironiyi, yarattığı durumlar, yaptığı dramatik düzenlemeler, var ettiği karakterler üzerinden işletme tercihlerini kullanabilir ve bir ironist olarak anlatıcı, rolünü aynı işlevi yerine getirecek pek çok teknik unsurla paylaşabilir. Fakat *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*'nda olduğu gibi *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'nde de ironi, anlatıcı-ironist merkezinde kurulur, anlatıcı, anlatıyla muhatap arasından bir an olsun çekilmez.

İroninin roman akışındaki etkisini takip etmek açısından romanı bölümlere ayırmanın işlevsel olduğunu düşünülerek roman iki bölüm hâlinde ele alınacak. Toplumda farklı sınıflara,

4 Sevgi Soysal, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*, İletişim Yayınları, İstanbul: 2014. Kitaplan yapılan alıntılar bu baskıya ait olacak ve parantez içinde gösterilecek.

geçmişlere, statülere, ailelere, beklentilere sahip kişilerin tek tek okurun önünden geçip gittiği birinci bölüm ile romanın temel üç karakteri olan Olcay, Doğan ve Ali'nin sahneye çıktığı ikinci bölüm üzerinden inceleme yapılacaktır.

Romanın ilk sahnesi, yavaş yavaş gelişen tüketim toplumu alışkanlıklarının ve davranış biçimlerinin sergilendiği Tezkan Mağazası'nda açılır. Anlatıcı, satış müdüründen müşteriye kadar uzanan zincirde, alışveriş ediminin hangi saiklerle gerçekleştiğini açıklar. Özellikle müşteri ile tezgâhtar arasında geçen “alışveriş oyununun” (s. 15) tüm dinamiklerini görünür kılar: “Alıcılar, haklarının yendiğini anlamamaları gereken haklılardı.” (s. 15), tezgâhtarlar ise “müşterileri kendilerinin kazıkladığını sanan” fakat asıl olarak “Haksız bir işbölümünün kırbaıyla ağırlığı üstünde düşünmedikleri bir yükü aylarca ve yıllarca taşımaya mahkûm kölelerdi[r] hepsi.” (s. 15) Anlatıcının en baştan ifşa ettiği bu “oyunsuluk”, hem tezgâhtarın hem müşterinin bu oyun içindeki asıl pozisyonlarını kavrayamadıkları gerçeğini yani onların içinde buldukları ironik durumu okura sergiler. Anlatıcı, tezgâhtar ile müşteri arasındaki ilişkiyi sahnelemeden önce okura oyunun kurallarını, rol dağılımını, yanılısamayı anlatır. İroni, anlatıcı “diliyle” en başta açıklanmış olur. Bu açıklamaların ardından gelen, “ilk eline gelen malı yutturmaya çalışan” (s. 16) tezgâhtar ile çok soru sorduğu, ince eleyip sık dokuduğu için kendisini uyanık ve akıllı bir alıcı sanan müşteri arasındaki alışverişe dair sahneleme, artık sadece anlatıcının verdiği bilgiler paralelinde değerlendirilebilecektir:

Dükkânın loş bir köşesinde yaşlı bir kadın bir bavulu evirip çeviriyordu.

- İçine ne alır bu?
- Her bi şey alır.
- Doğru konuşsana oğlum, her bi şey de ne demek?
- Bütün eşyanızı alır, efendim.
- Kendime değil, Amerika'ya giden oğluma alıcam. Onun eşyalarının ne kadarını alır?
- Çok şey alır efendim. Bakın bu bölümlere gömlek korsunuz.
- Gömlek bavula konur mu oğlum? Canı çıkar gömleğin. Onları el çantasına koyacağım.
- Bakın hanımefendi, derisi ne kadar yumuşak, böyle yumuşak bavullar çok eşya alır.
- O zaman her şey buruşur. Kaç takım elbise, çamaşır alır bu?
- Efendim, çok alır. Tek bavulla her yere gidecek kadar.
- Oğlum ta Amerikalara tek bavulla gidilir mi?

Satıcı bir an bavula dayandı. Boş gözlerle baktı yaşlı kadına. Yaşlı kadın oğulcuğunun kaç elbisesinin bavula gireceğini hesaplıyordu yaşlı gözlerle (s. 16-17).

Anlatıcı bu alışveriş sahnesinin öncesinde, görünen ile gerçek arasındaki uyumsuzluğu en başta haber vererek muhatabının dikkat kesilmesini sağlar, sahneyi son cümlede “dil ironisiyle” tamamlayarak, tüm sahneyi çevreleyip kuşatmış da olur. İroni “açık açık” işletilir.

Tezkan mağazasının tezgâhtarlarından birisi olan Ahmet, teşhir ve tüketim toplumunda iyi giyinmek, sevgilisi Şükran'ı yatağa atmak, araba almak, nefret ettiği yoksulluğundan kurtulup

kısa yoldan zenginleşmek ve zenginliğini herkese göstermek arzusunda olan bir lümpendir. Anlatıcı, onun reddettiği sınıfsal gerçekliği ile dahil olmak istediği sınıfsal gerçeklik arasındaki uyumsuzluğu, Ahmet'in sözlerini “kendini saklama ironisiyle”, yani Ahmet'in düşüncelerini “gülünçleştirme amaçlı taklit etme” yoluyla yansıtır: “Tezkan mağazasından aldığı aylığın büyük bir kısmını boşuna mı Amado mağazasına yatırıyor. Elbette değil. Dört dörtlük giyinmek için yatırım yapmak gerek.” (s. 20) Okurun buradaki ironiyi fark etmesi için önce parodik dili tanınması gerekir, ama gözden kaçma ihtimaline karşı anlatıcı yine önlemine hemen bir cümle sonra almıştır: “Amado mağazasının vitrini, Ahmet'in yakışıklılık düşlerinin gerçekleşmesi için düzenleniyor mu?” (s. 20).

Ahmet ve “mahalle kızı” (s. 24) sevgilisi Şükran buluşup şehirde önce kolejli gençlerin uğrak yeri olan, ardından tüm şehre yayılan sandviççiye giderler. Toplumun değişen yeme içme alışkanlıklarının ve bu mekânların göndergesel anlamının sergilendiği sahnede, insanların sandviççiye gitme motivasyonu anlatıcı tarafından açıklanır: “Ahmet'le Şükran birer ‘Gorali’ ısmarladılar. Sandviççiye girip kendisine ziyafet çektiğini sanmaya meraklılar için düşünülmüş, içine öteki sandviçlere tek tek konan katıkların topluca doldurulduğu, yani belirli bir tadı olmayan, insanda her şeyi birlikte yediği izlenimi bırakan bir sandviçti bu.” (s. 25) Anlatıcı, yine olduğundan başka görünmeye çalışan karakterlerin ironik gerçekliğini dil ironisi yoluyla somutlaştırır. Karakterler, durumlar, sahnelerle okur arasında hep anlatıcı-yorumlayıcı bir ses bulunur.

Romadaki ikinci sahnenin odaklandığı karakter, Ali'nin omzuyla çarpıp geçtiği Hatice Hanım, kurallara ve düzene hastalık derecesinde bağlı, toplumu disiplin altında tutmaya çalışan, toplumun değişen yüzünden oldukça rahatsız ve öfkeli, “*Ahmet gibilere söven*” (s. 37), savunduğu değerlerin gözden düşmesiyle toplumdaki imtiyazlı konumunu kaybetmeye başlamış, statükocu, emekli bir ilkökul öğretmenidir. Anlatıcı aynı yöntemle, Hatice Hanım'ın sözlerini taklit ederek onun zihin dünyasını okura gösterir. Hatice Hanım “kızını, herkesten önce, herkeslerin oğlundan iyi okumuş, askerliğini yapmış, eli doğru dürüst ekmek tutan biriyle evlendirmeli; oğluna, kabul günlerine gelen gelin adaylarının en hanım hanımcığını, en bakiresini almalıdır bir an önce. Çünkü hak etmiştir bunu o, öyle işte, hak etmiştir.” (s. 39). Kurallara bağlı olduğu için ödüllendirilmek isteyen Hatice Hanım'ın çelişkileri de metinde açıklanır. Bunun için anlatıcı, tüm despotluğuna rağmen Hatice Hanım'ın kimselerce tanınmayan otoritesini -romanda pek kullanmadığı dramatik ironi tekniğiyle- düzenlediği sahnelerde somutlaştırır. Alışveriş yaptığı kasap, istediği kıymayı bulamadığı için hırçınlaşan Hatice Hanım'a “korkmadan, ilgisizce bakar” (s. 40), ikide bir direktifler verip durduğu trafik polisi Hatice Hanım'ı “kırmızı lambanın karşısında yalnız bırakarak” (s. 46) çekip gider. Anlatıcı, Hatice Hanım anlattığını bitirirken Hatice Hanım'ın tüm kibrine ve cehaletine bağlı olarak ortaya çıkan en büyük çelişmesini -yine romanda çok kullanmadığı bir ironi tekniğiyle- “kapalı ironi” yoluyla ima eder ve okurunun bunu keşfetmesini ister. “Muslukçudan kazık yememek için musluğun eşini dükkân dükkân kendisi ararken” (s. 39) “evinin bir aylık sabun tozu için ödediği para”nın her ay artmasına bir anlam veremeyen ve suçu yine “dışardakilerde” bulan (s. 43) Hatice Hanım, tüm kibrine ve bilgiçliğine rağmen asıl olarak kim/ne tarafından ve nasıl

kazıklandığının farkında olmayan, ekonomik ilişkileri çözemeyen, tam bir alazon'dur. Kapalı ironiye referans verildi ama romanın başından beri oldukça detaylı bir altyapı-üstyapı ilişkisi ve tüketim toplumu analizi yapılmışken, buradaki kapalı ironinin de artık okurun gözünden kaçmayacağından emin olunduğu yerde yapıldığını söylemek gerekiyor.

Romanın üçüncü sahnesinde karşımıza çıkan, Hatice Hanım'a verdiği selam havada kalan Necip Bey, "Selanik eşrafı"ndan, haklarında "Yahudi dönmesi" olduklarına dair söylentiler dolaşan bir aileye mensup, papaz mektebinde, Lozan'da öğrencilik yapmış, Hatice Hanım gibi "bayağı Anadolu lullardan", "cahil halktan" hazzetmeyen, fakat artık tüm babadan kalma mirası tüketmiş, ekonomik olarak girdiği buhran, toplumdaki sınıfsal-ımtiyazlı konumunun sarsılmasına yol açmış, Tülin Ural'ın yazısında belirttiği gibi bir "seçkin eskisidir." (Ural, 2015, s. 102) Anlatıcı, Necip Bey'in yitirmekte olduğu statüyü koruma çabasını, olduğundan farklı görünme gayretini yine aynı yöntemle, "kendini saklama ironisi" yoluyla, Necip Bey'in sözlerini taklit ederek yansıtır:

Bankadaki parasını çektikten sonra başka parası kalmıyordu, işte bir apartman, o kadar. Dükkânın geliri de yetmeyecekti ona. Bu ilkbahar tenis kulübüne yeniden yazılmıştı. Yalnız oraya dünya para gidiyordu. Oyundan sonra briç oynayabilmek için para gerekliydi. Akşamüstü bir viski, iyi cins filtrelili sigara, şarttı bunlar. Yoksa o akıl almaz giriş ücreti boşa gitmiş olurdu. Bunlar olmazsa, artık bunlar bile olmazsa, ölmek daha iyi. Bir kez bütün bunlar, hatta daha fazlası, çok daha fazlası hakkı Necip Bey'in (s. 59).

Necip Bey, sınıfsal statüsünün sağladığı alışkanlıkları ısrarla sürdürmeye çalışırken anlatıcı, Necip Bey'in geri döndürülemez statü kaybını etkili bir metaforla da somutlaştırır: "(...) Tam bu düşünceler içindeyken golf pantolonunun sol paçasının düğmesi koptu, sık pantolonunun paçası, İsviçre yününden spor çoraplarının üstüne sarktı." (s. 58) Fakat anlatıcı bu sahnenin tadını iyice çıkarmak istiyor belli ki:

Necip Bey durdu. Çok bozulmuştu morali. Eğilerek düğmeyi arandı. Bu düğmenin aynısını bulmak mümkün değil. Üstü armalı, sarı madenden, halis İskoç malı düğmeler bunlar. (...) Tam o sırada bulvardan geçenlerden biri düğmenin üstüne basıp ezdi. Ter boşandı Necip Bey'in alnından. Artık asla İskoçyalara gidemeyecek, artık asla Paris kahvelerinde oturamayacak, artık asla yeni bir ölüm, yeni miraslar getiremeyecekti ona (s. 59).

Anlatıcı hem sahneyi etkili bir düğme metaforu üzerinden düzenleyerek statü kaybına direnen karakterin çelişkisini somutlaştırır hem de aynı anda bu sahnedeki ironiyi açıklayarak sahnenin tüm etkisini yok eder.

"Alain Delon"a taş çıkartacak kadar yakışıklı Ahmet'in Tezkan Mağazası'nın bodrum katında, Şükran'la ilişkiye girme girişiminde "başarısızlığa uğradığını", ahlak komiseri Hatice Hanım'ın mağazadan çıkarken birkaç çay kaşığı çaldığını, mirasyedi Necip Bey'in İskoç malı

golf pantolonunun düğmesinin koptuğunu aktaran anlatıcının, karakterlerin çelişkileriyle büyük bir keyifle eğlendiğini görmek zor değil. Bu eğlenceye eşlik eden öfkeyi de.

Bunun bir istisnası bulunur. İşçi emeklisi ve emekli olduktan sonra da çalışmak zorunda kalmış babasına ve ailesine rahat bir hayat yaşatmanın yolunun “kendi evine, kendi bahçesine” sahip olmak olduğunu sanan, bir ev sahibi olmak uğruna gece gündüz bankada çalışan, “bir gün her şeyin bankadaki paralarla değişivereceği umudunu sarsan, masalları inanılmazlaştırın” (s. 73) Necip Bey'den “nefret eden” (s. 73) Mehtap'a, yine de acımasız davranmaz anlatıcı, onun bilmediği, görmediği şeyi görüyor olmanın gücüyle Mehtap'ı ironisinin hedefi hâline getirmez.

Fakat Ahmet'in kısa yoldan zenginleşme hayallerini gerçekleştirmiş bir örnek olarak; daha çocukken Amerikan askerlerine paskalya yumurtası boyayıp satarak başladığı kariyerini bugün Avrupa'dan getirttiği ev eşyalarını satarak oldukça ilerleten Güngör'ü ve hayat hikâyesini anlatıcı uzun uzun, ayrı ironiyle sergiler. Babası zimmetine para geçirmekten hapse düşmüş bir devlet memurudur, bir bodrum katında birlikte yaşadığı dört kız kardeşin hepsi zengin ve mevki sahibi insanlarla evlenerek “hayatlarını kurtarır”. Kendisi de zengin bir iş adamının kızıyla evlenerek zenginleşme sürecini hızlandıran, istediği konuma geldikten sonra karısını boşamak üzere olan ve metresine iyi yaşamın prensiplerini anlatan Güngör, romanın ilk bölümünde anlatıcının en az müdahaleyle aktardığı, karakterin kendisini ifade etmesine izin verip okurun çelişkileri keşfetmesini beklediği karakterdir. Bu keşif zor olmayacaktır okur için çünkü diğer karakterlerin aksine Güngör, olduğundan başka biri gibi görünme derdinde değildir, aksine, düzenin ahlaksız olduğu yerde ahlaklı kalma çabasının akıldışılığını açıkça ifade eder:

Zimmetine para geçirmek, bir memurun alacağı en doğru tavidir. Devlet, sürekli olarak biz vatandaşların parasını zimmetine geçirmiyor mu? Bunu sezen ve gören biri, devletten, şundan bundan gasp etmiş olduğu paranın pek ufak bir kısmını, aslında hakkını, geri almış fena mı? (...) Devletin parasını zimmetine geçirmek için ille muhasip olup sonra yakalanarak hapse düşmek gerekmez. Bunun yerine müteahhitlik yaparsın. Bir ihaleye girer, sonra devlete, üstüne aldığın işi iyice pahalıya mal edersin. Her şey usulüne göre olur. Her işin altında yüksek memurların imzaları olur (s. 80).

Burjuva devletinde hukuk sisteminin ve suç kavramının çelişkilerini sergileyen bu sözlere, karakter aracılığıyla dile getirilmiş “açık ironi” demek doğru olur.

Örnekleri çoğaltmak mümkündür. Kurallara uyan, dersini ezberleyen, yoksulluktan ve yoksul ailesinden nefret eden, yükselmesi ve zenginleşmesi için ne gerekiyorsa yerine getirmiş, yabancılar nezdinde tarih bilgisi çok geçerli olduğu için kendisine dekor konu olarak Osmanlı tarihini seçen ama “tarihî olayları yaratan koşullarla ilgilenmeyen” (s. 97) Prof. Salih Bey'in; yardım derneklerinde yoksullar yararına kermesler düzenlerken evdeki hizmetçisine kan kusturan, aslında herkese kan kusturan, titiz, kuralcı, sevgisiz, Cumhuriyet'in ilk yıllarında milletvekilliği yapmış babasına ve hatirasına karşı -ondan gördüğü tüm eziyetlere rağmen- koşulsuz bir bağlılık taşıyan eşi Mevhibe Hanım'ın; Cumhuriyet kurulduktan sonra Ankara'ya giderken, “köylü, cahil, başörtülü” (s. 128) karısını götürmeyip, “medeni kanuna rağmen”

Ankara’da “başı açık gezen ve kendisiyle balolara giden” (s. 128) bir başka kadınla evlenen, despot, sevgisiz, kuralcı “vekil babası”nın çelişkileri, dil ironisiyle, anlatı yoluyla, özetlenerek, sahneleme tekniği çok az kullanılarak, dolayısıyla dramatik düzenlemelere, durum ironisinin yansıtılmasına başvurulmadan sunulur romanda, daha önceki karakterlerin çelişkilerinin sergilenmesinde ağırlıklı tercih edilen yöntemle.

Anlatıcı, burjuva devletinde ekonominin, zenginleşmenin, ahlakın, hukukun çelişkilerinin açıkça görülmesini, idrak edilmesini ister. Kapalı ironinin, dramatik ironinin, özel ironinin metinde çok az tercih edilmesinin, buna karşın dil ironisi ve açık ironinin ağırlıklı olarak kullanılmasının nedeni budur. Okuru “uyandırmak”, burjuva toplumunun çelişkileri üzerine “ikna etmek” isteyen bir anlatı söz konusudur. Anlatıcı tüm çelişkilerin ironinin ardında kalmasını değil ironi yoluyla “parlamasını” ister. *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*’nda anlatıcının bir ironist olarak dilinin, konumunun ve tavrının çok net olduğu açık ironide, askerî rejim-ideolojiyi hedef aldığı; askerî diktaya direnme konusunda birlik ve dayanışma hâlinde olduğu kişiler-gruplar arasındaki tartışmaların ortaya çıkardığı çelişkili durumları ise açıkça hedef almayıp, onaylamadığını hissettirerek kapalı ironi şeklinde yansıttığı ve okuru durumdaki çelişkileri görmeye ittiği vurgulanmıştır. *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* romanında kapalı ironiye bir başka nedenle de gerek duymaz anlatıcı. Çünkü karşısında kendi ideolojik pozisyonunda olan metin kişileri yer almaz. Tüm metin kişilerini karşı olduğu bir düzenin ve toplum yapısının üyeleri olarak ifşa eder. Anlatıcı bu ifşanın, Mehtap’ın yaptığığın aksine, bir bardak çayla geçirilemeyecek kadar sert ve sarsıcı bir etki yaratması için ironinin etki gücünden faydalanır.

Romanın ikinci bölümünde, Salih Bey ve Mevhibe Hanım’ın çocukları Doğan ve Olcay ile Doğan’ın bir gecekondu filmi çekme projesi sırasında tanıştığı hukuk fakültesi öğrencisi, solcu, aktivist Ali arasındaki ilişkilerin yansıtıldığı görülür. Bu bölümde, ironinin tanımı ve işlevi oldukça farklılaşır.

Ali, romanın ideal figürüdür. İlk bölümde bir ironist anlatıcının vasıtasıyla gösterilen tüm toplumsal-bireysel çelişkilerin ve yozlaşmanın ardından gelen ideal, sosyalist, devrimci, olumlu kahramandır. Anlatıcı da Ali’ye olan hayranlığını gizlemez:

Ali’nin gözlerine bakan, ondaki sevme ve coşma gücünü hemen anlar, konuşmasını dinledikten sonra böylesine duygulu bir insanın düşüncelerinin bu kadar mantıklı olabilmesine şaşardı. Doğan bir gün Ali’ye bunu nasıl başardığını sorduğunda Ali ‘Ben yüreğimi satılığa çıkararlardan değilim. Ondaki acı ve coşkuyla onun bunun gözünü boyamaktan nefret ederim.’ (...) demişti. Ufacık şeyden gözü yaşarabilen Ali, konuşurken hiç elini kolunu sallamaz, bağırarak, duygulu konuşmalar yapmazdı. Sade biriydi o. Böyle görünmesini şu sözlerle açıklardı bazen: ‘Bir dinamitin patlaması için üstüne bu gücü anlatan resimler yapmak gerekmez (s. 136).

Ali, tüm bu “çelişkisizliği” ve sakinliğiyle, Doğan ve Olcay’ın kendi çelişkilerini kavramalarında önemli bir ayna ve aynı zamanda rehber işlevi görür. Ironist-anlatıcı ve onun sarkastik sesi devreden çıkar, karakterlerin çelişkileri artık Ali’nin sakin, anlayışlı sesi vasıtasıyla açığa çıkarılır.

Doğan ve Olcay, Salih Bey ile Mevhibe Hanım'ın evindeki sevgisiz, kuralcı, soyut duvarlarla çevrili yaşamı aşmaya çalışan iki kardeştir. Doğan, “Sanki anasının, o hep bir yönde işleyen saatinden her an dışarı taşmak istediği için bu çemberin herhangi bir boşluğundan dışarı çıkabilmek umuduyla her yöne doğru uzanmıştı. Hep o sıkıcı, boğucu çemberin dışına taşmak istediği için yapmıştı çıkışlarını.” (s. 142). Doğan bu arayış içinde dönem dönem ipekböcekleriyle odasını donatmaya, duvar gazeteciliğine, sinemaya vs.ye kadar türlü uğraşlara “merak salar” (s. 142-144). Gecekondu çocuklar ile ilgili olarak çektiği filmin gösteriminde tanıştığı Ali, film üzerine eleştirileriyle Doğan'a “aslında farkında olduğu bir saçmalığı kabullenmek fırsatı verir.” (s. 160). Çemberin dışına çıkmak isteyen fakat bunu ne şekilde, neye doğru gerçekleştireceğini bilemeyen Doğan, romanın devamında Ali'nin etkisiyle sol-politik bir bilinç ve eylem içinde kendini kavrama çabasına yönelir, yine Ali'nin rehberliğinde kendi gerçekliğiyle yüzleşir, bu yüzleşmenin sancılarını, bocalamalarını, sarsıntılarını kuvvetle deneyimler. Kendi “küçük burjuva kökeninden” kopmakta zorlanan, bu nedenle Ali'nin kendisiyle alay ettiğini, samimiyetini sürekli sorguladığını, kendisine güvenmediğini düşünen Doğan, anlatıcının deyişimiyle “geldiği çevreden dolayı gerekli gereksiz aşağılık duygusu duyar.” (s. 192)

Olcay da benzer bir süreci deneyimler. Çocukluğundan beri kendisini yaşadığı hayata ait hissetmemiş, “kolejdeki öğrenciliğinde her kitaba saldırdığı zamanlar Freud okumuş” (s. 182), ailesine ilk başkaldırının cinsel özgürlükle gerçekleşebileceğini “sanmış”, Ali ile birlikte, tüm savrulmalarını, Doğan'da olduğu gibi sol-politik bir bilinçlenmeyle aşma yoluna girmiştir. Fakat yine Doğan'da olduğu gibi düzenle tüm bağı koparmakta zorlanan Olcay'ın da bu süreci tüm çelişkileriyle ve sancularıyla deneyimlediği görülür:

İkili bir yaşamı sürdürmekten yorulmak. Giderek birbirinden kopan, yabancılaşan iki parçaya bölünmekten korkmak, parçaları umutsuzca, boşa bir çabayla yamamaya çalışmak. (...) Ali ile Ali'nin düzenini yaşamak. Birkaç saat için. Sonra, ayrıldıktan sonra, eve dönmek, sıcak köpüklü banyo yapmak, ana babasıyla operaya gitmek, sonra operaya giderken saçlarını yaptırmak. (...) çat burda çat kapı arkasında, bir süpürge yaşamı sürdürmek (s. 199).

Asıl olarak romanın ikinci bölümünün tamamı, Doğan ve Olcay'ın yaşadığı, yazının girişinde bahsedilen ironi biçimlerinden “romantik ironi” olarak tanımlanabilecek bir süreci yansıtır. Bu noktada romantik ironinin kısaca, insanın kendi bilinçliliğini kavraması, hayatın karmaşası karşısındaki çaresizliğini anlaması, sanatçının egosu ve sanatı aracılığıyla bu çelişkilerle dolu var oluştan kurtulma, özgürleşme çabasını ifade ettiği hatırlatılabilir. Romantik ironi, asıl olarak gerçekliğin çelişkili yapısını dışı vurmada bir araç hâline gelir ve asıl olarak insanın sınırlarını fark edip onların ötesine geçme çabasıdır. Romanın ikinci bölümü, bu çabayı gösteren, burjuva öznelliğinden sıyrılıp devrimci bir kimliğe evrilme sürecinde yaşadıkları çelişkilerin ele alınmasına ayrılır. Doğan ve Olcay'ın olduklarından başka birine dönüşme çabaları, romanın ilk bölümündeki karakterler gibi tüketim-gösteriş-lüks toplumunun kazananları olma arzusunu değil, tam da toplumsal ve sınıfsal olarak konforlu pozisyonlarını reddedip sol-politik bir bilinçle ulaşma ve bu süreçte yaşadıkları çelişkilerle yüzleşerek onları

aşma arzusuna yöneliktir. Çelişkilerini yok saymaz, onlarla hesaplaşırlar.⁵ Bu nedenle, kendi çelişkileriyle Ali vesilesiyle yüzleşen, bir yöntem ve amaç kazandıramadıkları arayışlarına Ali vasıtasıyla anlam kazandıran Doğan ve Olcay’ın yaşadıkları sarsıntılı süreçte onlara karşı anlayışlı-destekleyici tavrını anlatıcı, yine Ali üzerinden gösterir: “Bir şeyi kavramak, istemek, hemen onun olması demek değildir, anlıyor musun? Böylesi güçlü bağlar bir çarşamba günü kopmaz bacı; bunu isteyip de daha gerçekleştiremiyorsan, henüz günü gelmediğindedir” (s. 205). Doğan ve Olcay’ın, ama özellikle Olcay’ın, yani oluş ve edimleriyle ironik bir durumun kurbanı olduğunu fark eden öznenin verdiği tepkiyi yansıtan trajik ironinin gelişip gelişmediği metnin sınırları içinde görülemez. Roman bunu göstermez. Fakat anlatının, kişinin öznelliğini kurma yolunun, çelişkilerin farkına varmak ve onu sosyalist bir bilinçle aşmaktan geçtiğini savunduğu, bu süreci anlamlı ve cesaretli bulduğunu, bu nedenle anlatıcının yıkıcı, sarkastik, ironik pozisyonunu romanın ikinci bölümünde terk ettiği söylenebilir. Bunda, *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*’ndaki karakter-gözlemci anlatıcı ile *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*’ndeki özellikle Olcay arasında, “kendini ironik bir durumun kurbanı olarak kavrama” konusunda yaşadıkları ortak deneyimin de etkisi olduğunu söylemek mümkün.

SONUÇ

Semih Gümüş, Sevgi Soysal’ın, roman kişilerini yazınsal düzeyde, kendi özgün anlatım biçimi ve ironisi içinde vermekte usta bir yazar olduğunu ifade eder (Gümüş, 2013, s. 121). Gerçekten de Sevgi Soysal metinlerinde ironik dili oldukça etkili ve işlevsel kullanarak, toplumun, insanın, iktidarların çelişkilerini somutlaştırır, bunu yaparken kendini de bu ironik dilin kurbanı etmekten çekinmez.

Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu, anlatıcının yaşadıkları ve tanıklıklarıyla sıkıyönetim döneminin tüm hukuksuzluklarıyla gelişen en ağır psikolojik-fiziksel baskı, şiddet işkence süreçlerini ifşa eder. Bu süreçte tutukluların -kendi aralarındaki tüm anlaşmazlıklarına rağmen erke karşı- gösterdiği mücadeleyi, direnç ve dayanışmayı ortaya koyar. İroni, bu noktada, hem anlatıcının askerî yönetimin haksızlığına, hukuksuzluğuna, zorbalığına dair görüşlerini kuvvetlendirme (retorik) hem toplumsal ve bireysel zaafı teşhir etme (satirik) hem de okuru bilgilendirme, farkındalık kazandırma, bu döneme ait hafıza oluşturma (höristik) amacına hizmet eder. Kendisini, düşüncelerini, inançlarını, amaçlarını, buna karşı gördükleri insanlık dışı muameleleri herkes görsün ve bilsin ister. Anlatı-ironi üzerinden ortak bir bilinci paylaşan bir topluluk oluşturma gayreti vardır. Özellikle Merkez cezaevinde karşılaştığı bir çingenenin, tutukevi civarında yaşayanlardan duyduğu “buradaki kızlar ötedeki oğlanlarla zina etmişler, ondan tutuklanmışlar” (s. 204) sözlerini aktarmasına karşı anlatıcının yaşadığı kızgınlık ve kırgınlık önemlidir. *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*’nun hafıza, savunma, kendini anlatma, resmî tarihin söylemini bozma gibi pek çok amacı olduğu söylenebilir, ironinin bunu sağlamada en etkili yol olduğu da. Fakat sık kullanılan-maruz kalınan her şey gibi ironi de zaman içinde etkisini yitirir. Anlatıcı da muhatabı da aynı anda yorulur ironiden. Her ikisi için de ölümcül-katı gerçeklikle ironi maskesi-silahıyla mücadele etme çabası imkânsız hale gelir, geriye nefes

5 Sevgi Soysal’ın eserlerinde başkarakterlerin eşik anlarını tartışan önemli bir yazı için bkz. Altuğ, 2013.

almayı güçleştiren bir ağırlık kalır. Bu hali kırmak için hamle yapan yine anlatıcı olur; Edip Cansever'in dizeleriyle söyler son sözünü: “Ben her şeyin bir bir yok olmasına o kadar çok alıştım ki / Ve her şeyin yeniden bir bir var olmasına o kadar alışacağım ki.” (s. 205).

Yenişehir'de Bir Öğle Vakti romanının, tüketim toplumunun farklı çevrelerinin; hızla zenginleşen yeni sermayedarlar, hızla zenginleşmek isteyen lümpenler, modernleşmeyi sadece statülerini korumak için bir araç hâline getirmiş, statükocu, despot, fakat esas olarak hiçbir şey üretmeyen kişilerinin bir geçit resmi hâlinde yapılandırılmış ilk bölümünde anlatıcı, kuvvetli bir ironist olarak, toplumsal ve bireysel çelişkileri, zaafı açıkça sergiler. Doğan, Ali ve Olcay karakterleri arasındaki ilişkilerin dinamiklerinin, Doğan ve özellikle Olcay'ın burjuva özneliliğinden sıyrılmaya sürecinde yaşadığı sancı, savrulma ve çelişkileri, onun “duvarları aşma”, “kaf dağınının ardına ulaşma”, kendi bilinçliliğini kavrama ve özgürlüğüne ulaşma çabaları, anlayışla ve sükûnetle yansıtılır, kendini çelişkili gerçekliği içinde kavrayan bireyin deneyimi, bu süreç içinde korunup kollanarak, satirik bir dilin, gülünçleştirici, itibarsızlaştırıcı bir ironinin hedefi haline getirilmeden yansıtılır.

Her iki metinde de anlatıcının açık, dil yoluyla gerçekleştirilen, taklit aracılığıyla gülünçleştirip değersizleştiren, satirik, sarkastik dille kuvvetlendirilen, barındırdığı öfkeyi sürekli hissettiren ironisinin kurbanları çeşitlidir. 12 Mart döneminin sıkıyönetiminde tüm hukuksuzluklarıyla gelişen en ağır psikolojik-fiziksel baskı, şiddet, işkence süreçlerinin, tepeden tırnağa tüm aktörleri; mevcut sınıfsal-yönetimsel düzende sahip olduğu imtiyazlı konumu kaybetmek istemeyen, despot, statükocu, serbest piyasanın imkânları ve boşluklarıyla köşeyi dönmüş, emek üretmeden zenginleşmiş ya da zenginleşmek isteyen, halkı küçük gören bireyler hedef alınır. Anlatıcı, her iki metinde ortak bir ideoloji, söylem ve eylem sahip olduğu kişilerin içinde buldukları çelişkileri; kapalı, hatta özel ironi yoluyla, genelde durum ironisini yansıtacak dramatik sahne düzenlemeleriyle sezdirir. Ya da burjuva özneliliğinden sosyalist bir bilince evrilme mücadelesi veren Olcay'da olduğu gibi, sorunu ontolojik bir bağlamda kavrayıp bireyin kendi bilinçliliğini elde etme-özgürleşme mücadelesini, romantik ironinin temel vurgusuyla, insanın içinde bulunduğu çelişkili gerçekliğe yabancılaşıp, özgür iradesiyle kendini yeniden inşa etme süreci olarak yansıtır. İroni artık tek tek belli durum ve sahnelerde değil, kişinin kendi varlığını kavrama biçimindedir.

Bilgilendirilmiş Onam: Katılımcılardan bilgilendirilmiş onam alınmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Informed Consent: Written consent was obtained from the participants.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Altuğ, F. (2013). Sevgi Soysal'da karar anları, eşikler, başlangıçlar. S. Şahin (Ed.), *Ne güzel suçluyuz biz hepimiz* kitabı içinde (s. 159-196). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Booth, W. (2016). *İroninin retoriği*. (S. Sarı, Çev.). Ankara: Hece Yayınları.
- Canter, H. V. (2001). Irony in the orations of Cicero. *The American Journal of Philosophy*, 57(4), 457-464.
- Cebeci, O. (2008). *Komik edebi türler – Parodi, satir ve ironi*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Coşkun, B. (2013). Adalet Ağaoğlu'nun hikâyelerinde bir eleştiri vasıtası olarak ironi. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 49, 145-170.
- Egan, C. (2009). İroninin kurbanı. *Kitap-lık*, 123, 67-70.
- Gooch, P.W. (1987), Socratic irony and Aristotle's eiron: Some puzzles. *Phoneix*, 41(2), 95-104.
- Güçbilmmez, B. (2005). *Sophokles'ten Stoppard'a ironi ve dram sanatı*. Ankara: Deniz Kitabevi.
- Gümüş, S. (2013). Şafak ve bireyin politik sancısı. S. Şahin (Ed.), *Ne güzel suçluyuz biz hepimiz* kitabı içinde (s. 115-122) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Jameson, F. (2013). *Dil hapishanesi* (M.H. Doğan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kierhegaard, S. (2009). *İroni kavramı* (S. Okur, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Mann, P. de. (1979). *Allegories of reading*. New Haven: Yale University Press.
- Moneva, A. R. (?). Towards a historical syththesis of the concept of irony. *Odisea*, 1, 101-120.
- Muecke, D. C. (1970). *Irony*. London: Methuen.
- Muecke, D. C. (1982). *Irony and ironic*. London: Methuen.
- O'Conner, W. van. (2009). İroni. *Kitap-lık*, 123, 59- 61.
- Pehlivan, M. (2009). *Ömer Seyfettin'den Oğuz Atay'a Türk öykücülüğünde ironi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Balıkesir.
- Soysal, S. (2014). *Yenişehir'de bir öğle vakti*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Soysal, S. (2003). *Yıldırım bölge kadınlar koğuşu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Timuroğlu-Bozkurt, S. (2013). Dişil kahkahanın devrimci gücü: Yıldırım bölge kadınlar koğuşu. S. Şahin (Ed.), *Ne güzel suçluyuz biz hepimiz* kitabı içinde (s. 145-158). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tuğluk, A. (2019). Roman ve ironi: Postmodern Türk romanında ironinin serüveni. İstanbul: Efe Akademi Yayınları.
- Ural, T. (2015). Kahrolsun 'bağzı' kavaklar: Yenişehir, yeni bir ülke umudu ve yazarlığın politik halleri üzerine. S. Şahin, İ. Şehbenderoğlu (Ed.), *İsyankâr neşe - Sevgi Soysal kitabı* içinde (99-124). İstanbul: İletişim Yayınları.

