

## PAPER DETAILS

TITLE: ROMANTİK BİR VIYANA YAZI'NDA POSTMODERN UNSURLAR

AUTHORS: Gökay Durmus

PAGES: 212-243

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3964828>



Gökay Durmuş

Prof. Dr., Kafkas Üniversitesi/Eğitim Fakültesi, Kars/Türkiye  
Prof. Dr., Kafkas University/Faculty of Education, Kars/Turkiye



eposta: [gokaydurmus36@hotmail.com](mailto:gokaydurmus36@hotmail.com)



<https://orcid.org/0000-0002-8602-1130> - RorID: <https://ror.org/04v302n28>

**Atıf/Citation:** Durmuş, G. 2024. Romantik Bir Viyana Yazı'nda Postmodern Unsurlar. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 12/41, 212-243. <https://doi.org/10.33692/avrasyad.1491918>

Makale Bilgisi / Article Information

|                                |                                     |
|--------------------------------|-------------------------------------|
| Yayın Türü / Publication Type: | Araştırma Makalesi/Research Article |
| Geliş Tarihi /Received:        | 29.05.2024                          |
| Kabul Tarihi/Accepted:         | 26.07.2024                          |
| Yayın Tarihi/Published:        | 15.12.2024                          |

ROMANTİK BİR VİYANA YAZI'NDA POSTMODERN UNSURLAR

Öz

Adalet Ağaoğlu, Türk toplumunun kabuk değiştirme sürecine tanıklık etmiş bir isimdir. Buna, yazarın entelektüel kimliği ve sorumluluk duygusu da eklenmiş ve Ağaoğlu her romanında bu değişimin farklı boyutlarına odaklanmıştır. İlk romanlarında birey merkezli arayışlardan yola çıkarak toplumsal olguları yargılayan yazar, zaman içinde üslup ve şekil bakımından da arayışlar içine girer. Geline nokta, çağdaş felsefi ve edebi ekolleri de deneyen yazarın, karar kıldığı nokta önemlidir. Ağaoğlu artık, teknoloji çağının “parçalanmış” bireyini, kopuk ve parçalanmış anlatılar aracılığıyla tahlil edecektir.

ROMANTİK Bir Viyana Yazı, Ağaoğlu'nun karar kıldığı noktayı işaret eden önemli eserlerindendir. Roman kahramanlarının “dağınık ve parçalanmış” bireyleri örneklediği bu romanda, klasik roman anlayışının tüm unsurlarını yıkmaya çabası söz konusudur. Örneğin zaman ve mekân mefhumları, romanda, kaygan zeminlerde ve soyut düzlemlerde tahlil edilir. Dolayısıyla romanın tematik boyutunun, boşluk ve bilinmezlik üzerine kurulu olduğunu söylemek olasıdır. Yazar; dil, şekil ve üslup oyunları ile beslediği bu tavrını, okur adına yapması bakımından da amacına odaklıdır. Okur da bu çağın bir üyesi olduğuna ve romanda yaşanan vak'lerden farklı şeyler yaşamadığına göre, romanla kuracağı etkileşim sağlam olacaktır. O, okuduğu metin aracılığıyla kendi yaşamını değerlendirdiğinde, hayatı daha anlamlı yaşamının yollarını arayacaktır.

Çalışmada Ağaoğlu'nun klasik roman algısını yıkarken yerine ne koyduğu konusuna odaklanılmıştır. Bu nedenle postmodern algı ve edebi esere yansıma biçimi çalışmanın temel meselesidir.

**Anahtar Kelimeler:** Adalet Ağaoğlu, postmodernizm, roman, *Romantik Bir Viyana Yazı*





## POSTMODERN ELEMENTS IN ROMANTİK BİR VİYANA YAZI

### Abstract

Adalet Ağaoğlu is a name who has witnessed the changing process of Turkish society. The author's intellectual identity and sense of responsibility were added to this, and Ağaoğlu focused on different dimensions of this change in her every novel. In her early novels, the author, who judges social facts based on individual-centered searches, also searches in terms of style and form over time. The point at which the author, who also experimented with contemporary philosophical and literary schools, came to a decision is important. Ağaoğlu will now analyze the "shattered" individual of the technological age through disconnected and shattered narratives.

*ROMANTİK Bir Viyana Yazı* is one of Ağaoğlu's works that exemplifies the point she has decided on. In this novel, in which the protagonists exemplify "disorganized and shattered" individuals, there is an attempt to destroy all elements of the classical understanding of the novel. For example, the concepts of time and space are analyzed on slippery grounds and abstract planes in the novel. Therefore, it is possible to say that the thematic dimension of the novel is based on emptiness and obscurity. The author focuses on her purpose in the sense that she does this on behalf of the reader, which she supports with language, form and stylistic games. Because the reader is also a member of this age and didn't live through different things from those that happened in the novel, the bond that the reader will have with the novel will be strong. When the reader reviews his/her life through the text being read, the reader will search for ways to live life more meaningfully.

The study focuses on what Ağaoğlu substitutes for the classical perception of the novel. Therefore, postmodern perception and the way it is reflected in the literary work is the main issue of the study.

**Keywords:** Adalet Ağaoğlu, postmodernizm, roman, Romantik Bir Viyana Yazı.

### Giriş

Adalet Ağaoğlu, ilk romanı *Ölmeye Yatmak*'tan itibaren "*tarihin değişim-dönüşüm*" noktalarının; bireysel ve evrensel ilişkiler üzerindeki etkilerini takip etmeye çalışan bir isimdir. Kendi ifadesiyle "*tarihle oynamaya*" başladığı bu çizgide, *ROMANTİK Bir Viyana Yazı*, önemli bir duraktır. (Andaç 2005: 123) Yirminci yüzyılın değişim-dönüşüm çağı olduğunu düşünen Ağaoğlu, bu durumun bir belirsizlik/kaos yarattığını ve insanın "*bilinç parçalanmasına*" uğradığını düşünmektedir. (Andaç 2005: 84) Ona göre bu dönüşüm, "*yavaşlık*" çağından "*hız*" çağına geçiliyor olmasından kaynaklanmaktadır. Bu durum, artık tarihin düz bir çizgide ve kronolojik bir sistemde ilerlemediğini; zamanın çok boyutlu ve "*merkezinden kopuk*" biçimde aktığını göstermektedir. (Ağaoğlu 1996: 112) Ağaoğlu'nun RBVY'de<sup>1</sup> arka planda tuttuğu tez ve simgeleri, kahramanları, zaman ve mekân mefhumlarına yüklediği görev, üslup, biçim; her açıdan onun değişim-dönüşüm odaklı düşüncelerinden izler taşır. Yazar "*savaşlar yüzyılı*" olan yirminci yüzyılda (Andaç 2005: 85) değerlerin yıkıldığını, sınırların ortadan kalktığını ve her

<sup>1</sup> Çalışmada, *ROMANTİK Bir Viyana Yazı* için bu kısaltma kullanılacak ve alıntılar sayfa numarası ile verilecektir.





şeyin dağıldığını; dağınların bir arada olabilirliğinin ise mümkün görüldüğünü ifade eder. (1996: 112-113) RBVY’de, kaosa ve parçalanmışlığa, ancak bu duruma mukavemet göstererek, kendi direniş noktalarını arayıp bularak, yani yazarak karşı koyacaktır. Yaşam, yarattığı tedirginlikle onu ikiye bölmekte, Ağaoğlu bu bölünmeye karşı, kendi iç tedirginliğini, gerilimini aşmak için, yazıya sığınmaktadır. (Andaç 2005:103-104)

Ağaoğlu’nun parçalanmış düzen ve bilinç konusunda RBYD’de kendi direniş şeklini belirleme yöntemi, “*oyun*”dur. Yazar romanında oyunsu bir yapı kurar; tematik ve teknik açıdan her bileşenin bu yapıya hizmet etmesini sağlar. Çalışmada Ağaoğlu’nun kullandığı söz konusu bileşenler tahlil edilmektedir.

RBVY çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Toplumsal katman/düzlemde; geçmiş, geçmiş-şimdi ilişkisi, ötekilik kavramı, modernleşme ve beraberinde getirdiği yozlaşma gibi izlekler söz konusudur. Bireysel düzlemde; kimlik bunalımı, kendini arama ve aşma arzusu gibi, özde psikolojik temelli kavramlar tahlil edilir. Romanın postmodern tavrını, dolayısıyla edebî düzlemini ise cinayet/sır/belirsizlik, oyunsu yapı, metinlerarası/sanatlararası ilişkiler, edebiyatın sorunları, yazma eylemi gibi mevzular oluşturur. Bu noktada, Postmodernizmin “*sosyoekonomik, siyasal ve kültürel ortamda ortaya çıkan geçirgenlik*” üzerine temellenmiş olmasından kaynaklı biçimde, romanının bahsi geçen düzlemleri arasında bir “*iç içe olma*”, “*geçirgenlik*” durumu gözlemlendiğini belirtmek gerekir. (Yalçın-Çelik 2005: 44) Örneğin öte/ötekilik kavramı romanda, hem toplumsal hem bireysel düzlemde tahlil edilmiştir. Yazar sorunsallaştırdığı tüm bu malzemeleri, birbirine birtakım leitmotivlerle bağlar. Aşk, tutku, barok, Viyana; bu noktada akla ilk gelenlerdendir ve her üç düzlemde de görev alırlar.

## 1.Toplumsal Düzlem

### 1.1. Geçmiş, Geçmiş/Şimdi İlişkisi

Modernizm, aklın egemenliğinde, “*tek doğru/tek gerçek*” yaratmak için, bilinçli insan arzulayan sistematik bir olgudur. Buna karşılık postmodernizm, modernizmin yok saydığı tüm usdışı değerleri, toplumu ve bireyi normal/anormal kılan tüm durumları sahiplenir. Geline nokta, verili tüm değerlerle bağ kurma sorunu yaşayan insanoğlu, edebiyatta olduğu gibi tarihte de farklı algılar peşindedir. Örneğin neden-sonuç perspektifinde ve tarihsel olgular üzerine inşa edilen tarih anlayışı değişmeye başlar. Tarih artık, yazınsal metin, söylem, statüsünde tahlil edilen bir kavramdır. Nitekim Carr, “*tarih yorum demektir*” (2003: 28) şeklindeki ifadesiyle bu değişime arka çıkarken Hobsbawm tarihsel metinleri, “*edebi kompozisyonlar*” olarak görür. (1999: 411) Keith Jenkins ise bu iki tarihçinin görüşlerini daha derli toplu biçimde tahlil eder. Tarihi, “*dünya hakkındaki bir dizi söylemden biri*” (1997: 17) olarak gören Jenkins’in çıkış noktası, geçmiş ile tarih kavramlarının birbirini tam olarak kapsamadığına dair inancıdır. Buna göre, yaşanıp biten geçmiş, bugüne ve geleceğe bütünüyle değil, tarihinin kaydettikleri oranında yansır. Bu yansımada kırılmalar olacağı kesindir.





Çünkü geçmişin büyük bölümü yazılı değildir ve yazılan hiçbir tarihsel bilgi, geçmişi tam olarak kapsamaz. (Jenkins 1997: 23) Elbette bu kırılmaların, tarihi kaydeden öznenin, insan olduğu gerçeğiyle ilişkisi vardır. Tarihçi geçmişe, kendi değerleri, görüşleri ve ideolojik bakış açıları ile ve üstelik bugünün insanı olarak döndüğüne göre, ortaya koyduğu metnin “*kişisel bir yapı*” olduğu tartışılmaz. (1997: 24,33) Tarihin kişisel bir nitelik taşıması, kaydedilenlere yönelik çok boyutlu bakış açıları geliştirilmesinin, nedenidir.

Bu çok boyutluluk, romanın tarihe ilgi duyma yöntemini de etkiler ve romancı da artık tarihi, edebî metin düzleminde görmeye başlar. Bu nedenle de tarih, romancının postmodern teknikleri kullanabilmek için hareket edeceği en uygun sahalardan biri olarak kabul edilir. Romancı; tarihsel bilginin tek ve değişmez olduğu savı yerine, sorguya ve yoruma açık tarihsel bilgi kavramını geliştirir. Kavramın edebi karşılığı, *Postmodern Tarih Kuramı*'dır.

Postmodern tarih kuramı, temelde, resmi tarih kavramına eleştirel bir bakış getirir. Bilindiği gibi resmi tarihler, egemen güçlerin ideolojilerini yansıtır ve tarihin tek ve sabit, güvenilirliği kesin olan olgular üzerine inşa edilmesini ister. Postmodern tarih yaklaşımı ise tarihin de insan ürünü olduğu gerçeğinden yola çıkar ve tarihin öznelliğini savunur. Tarih de edebiyat gibi malzemesi dil olan yazınsal bir metindir ve bu yönüyle kurgusal bir boyutu söz konusudur. Bu durum “*edebiyat ve tarih ilişkisinde bilinen sınırlar*”ın ortadan kalkmasına neden olur. (Oppermann 2006: 29) Tarih artık romancı için, klasik roman anlayışını yıkma yolunda, başlıca vasıtalarından birisidir. Bu amaçla geçmişe yöneltilen dikkatlerde, eleştirel bir tutum takınılır; tarihsel anlamı yeniden yorumlamak, doğru ve yanlış yeniden değerlendirmek, gerçeğin ne olduğunu bugünde yeniden tartışmak, amaçları güdülür. Bu, geçmişin anlamsal boyutunu yadsımak değil, gerçek ve anlamın farklı boyutlarda ele alınabileceğinin ve farklı yorumlara izin verilmesi gerektiğinin dışavurumudur. Fakat tarih bütün olarak ele alınamayacağına göre, romancının daha özele inmesi ve örneğin tarihin boş bıraktığı alanlara yönelmesi gerekir. Fırsat avcılığı yapacak olan romancı, tarihçinin göremediği boşluk ve belirsizlikleri yakalayacak ve bunlar üzerinde yeni kurgular inşa edecektir. Dolayısıyla postmodern tarih kuramı “*kuşku*”dan doğan ve metnin tarihsel boyutunu da oyunsu bir yapıya büründürmeye çalışan bir kuramdır. (Opperman 2006:4)

Bu noktada RBVY'de karşılaştığımız ilk roman kişinin bilincinden taşan ilk sözcüklerin, *barok* ve *Itri* olması önemlidir Ağaoğlu, *barok* sözcüğünün *hızı*, *Itri* sözcüğünün *yavaşlığı* temsil ettiğini belirttiği sözlerinin devamında, kahramanın bu iki sözcüğün aynı anda bilinç yüzeyine çıkmasından doğan bir “*çarpması*” yaşadığını ekler. (Andaç 2005: 84) Her iki sözcüğün geçmişe işaret ediyor olması ise bu çarpışmanın geçmiş/tarih kavramıyla bir ilişkisi olacağını ve romanın tarihi arka plan üzerinde inşa edileceğini gösterir. Nitekim romanın ilk cümlelerinden birinin; *barok*'un, ortaçağdan çıkış anlamına geldiğini yarım yamalak işaret etmesi okuru, hem tarih kavramıyla hem de Ağaoğlu'nun önemseydiğini bildiği “*bilinç parçalanması*” gerçeğiyle karşı karşıya getirir. (s.7)





Bu kahraman zamandaki çizgiselliği kaçırmış, “zamansal ve mekânsal yanyanalık” yaşayan bir kahramandır. (Akay 2010: 148) Şöyle ki bu kahraman, barok ve Itri sözcüklerinin çarpışması sonucu, Avrupa’nın ortaçağdan çıkış sürecine sürüklenmiş ve nedenini çözemediği bir arzuyla Viyana saplantısı içine düşmüştür. (s.9) Bu nokta onun, tam da postmodernizmin öngördüğü biçimde, “mekanik, belirli, ölçülebilir, hesaba kitaba gelir bir zaman anlayışı” yerine; “dağınık, sınırları belirsiz, birbirine girişik, rasyonel düşüncenin belirlediği zaman anlayışının dışında” bir zaman anlayışı geliştirmeye başladığı noktadır. (Emre 2006: 170) Kara Mustafa Paşa’nın I. Viyana Seferi’nden Osmanlı’nın çöküşü ve Cumhuriyet’in kuruluşuna Türk tarihi; Avusturya-Macaristan İmparatorluğu’nun haneden tarihinden Katolik ve Protestanlar arasındaki din savaşına Avrupa tarihi; bu kahramanın beyninden geçen ve hiç de rasyonel olmayan tarihsel olgular olarak diline de dökülmeye başlar. Prensler, dükler, oymalı kapılar, taşlar, notalar, çalgı aletleri, yeniçeriler, paşalar, antlaşmalar bu akışın içinde; kahramanı etkileyen, gelgitler yaşamasına neden olan kavramlara dönüşür. Beynindeki bu resmigeçit sonunda onu, “Barok bir kente geniş soluklu hikâyeler uydurma tutkusu”na taşır. (s.22) Bu tutku, kişisel tarihiyle çakışınca kahraman, yokluğa düşer. Viyana’da olamamak, beyninden geçenleri elde edememek, görememek; getirir onu tarih hocasının karşısına bırakır:

“Barok, Itri, Dede Efendi, Kulun Mustafa, İmparator, arabacı, Kütahya, öğretmeni(m), Viyana, kapı, anahtar deliği, sıfır numara tıraşlı tarih... Hiçbiri yok. Her şey silik. O kadar yokluk, bulanıklık tutkumu büsbütün körüklemiştir...” (s.19)

Yukarıdaki alıntıda bahsi geçen Hoca; postmodernizmin nostaljiye önem vermesinden kaynaklı biçimde, (Emre 2006: 154) nostaljik bir kişi olan; şimdilik yazma tutkusu olduğunu öğrendiğimiz, ilerleyen sayfalarda ise hayatını yazarak kazandığına tanık olduğumuz, hatta hikâyeler, anılar, tarih ve gezi notları yabancı dillere de çevrilen Yazar Kahraman’ın bir başka saplantısı haline gelir. Öyle ki barok-Viyana- Hoca sacayağı, onun kendisinin bile gerçekliğini sorguladığı hayaller görmesine neden olur. Hoca’yı bir dönmedolaba aşağıdan bakarken (s.15) hamburgercinin kapısında dikilirken (s.19) bir U çıkışında (s.29), peygamberliğe soyunduğu için darağacında sallandırılan ölüler arasında görür/gördüğünü sanır. (s.39) Onunla ikinci karşılaşmasında (s.27)) Viyana Ulusal Kitaplığı’nda buluşmak için sözleştiklerine inanır. Viyana’ya gelir, gezer tozar ama Hoca’yı bulamaz. (s.29) Üçüncü Viyana ziyaretinde uzun süredir ormanın eteklerinde bir evde yazarken/yaşarken (s.31) ve hayaller, sanrılar arasında Hoca’yı nasıl bulacağını düşünürken Hoca bir gün karşısına dikilir. (s.42) Alma Mahler’i arayan Hoca’yı, bu kez kaybetmemeye karardır. Buraya kadar bilinçaltından ne geçiyorsa aktararak giyimi kuşamı, çalıştığı yerler hakkında kopuk ve kısa ifadeler kullandığı Hoca’yı, bırakmayacaktır. Defterini açar ve karşısına “lise tarih dersleri(m)” başlıklı notlar çıkar. (s.42)

1953 yılında Kastamonu’da göreve başlayan; Kütahya, Konya, Kırşehir gibi şehirlerin liselerinde 37 yıl görev yapan bu tarih öğretmeni, Kâmil Kaya’dır. Söz söyleme sırası onundur ve o da önce dış görünüşüne dikkat çeker. Yıllar boyu onu, düğmeleri ilikli krovaze ceketi,





ütülü pantolonu ve yuvarlak burunlu siyah rugan ayakkabıları ile görür; titiz ve temizliği ile biliriz. Kendisini ilk dersinde; *“tarih anlatmayı sever, şiir yazmayı. En birinci dostu edebiyattır. Yani, bazılarına göre hayali şeyler!”* şeklindeki sözlerle tanıtır. (s.43) Nitekim derslerini, edebiyat sohbetleri ile şiirler ile süsleyerek anlatır. Bir öğrencisinin halası radyodan onun şiirlerini duyduğunu söyleyince de adı *“hayalci hoca”* olarak kalır. (s.48) Hatta adı, anlattıkları ve anlatım şekli nedeniyle *“Hayalci Hanım Hoca”*ya çıkar. (s.66) Hoca'ya bu sıfatların yakıştırılma nedenini araştırmak ise okurun RBVY ile çözmeye çalışacağı bilmecelerden ilkidir.

Adalet Ağaoğlu *“benim emekli tarih öğretmenimin üslubu çok şiirimsi. O, öyle bir dönemin adamı”* (Andaç 2005:102)) derken kahramanın üslûbuna sahip çıkar. Yazara göre bahsettiği dönem; Cumhuriyet sonrasının, ülkede balolar, operalar, baleler sergilendiği dönemidir. (Andaç 2005: 86) Dolayısıyla kullandığı üslûp, kahramanını her açıdan kuşatan ve bütünleyen bir üslûptur. Bu üslûp, Hoca'nın tarih dersini anlatma yöntemine de damga vurur. İroni ise onun destek aldığı farklı bir anlatım yöntemidir. Postmodern yazarlar ironiyi, doğrudan eleştiri yerine dolaylı eleştiriye tercih ettiklerinde kullanır ve böylece *“resimleşmiş söylemi tahrip etme onu sarsma girişiminde”* bulunurlar. (Emre 2006: 163). Bu girişim, postmodern tarih kuramının işaret ettiği biçimde, tarihteki *“kesiklik ve kopukluklar üzerinde metinsel oyunlar oynama”* (Oppermann 2006:20) çabası ile buluşur ve Hoca'nın *“hayalci”* sıfatına vurgu yapar.

Tarihsel dönem, kişilik ve vak'aların yepyeni anlatım olanaklarıyla güncelleştirildiği postmodern tarih romanları; geçmişin kültürel sisteminden seçim yaparken *“merkezîleşmiş”* öğeleri değil, *“marjinal”* öğeleri tercih ederler. (Oppermann 2006:30) Nitekim Adalet Ağaoğlu RBVY'de, tarihteki *“marjinal”* öğelerin peşine düşer ve *“yazdırılan resmi tarihle yaşanan sivil tarih arasında keyifli bir oyun”* kurar. (Andaç 2005: 125) Ama belirtmelidir ki Ağaoğlu bu oyunu sağlam kurmak için önce resmi tarihi referans alır. Bu uğurda bütün lise tarih dersi kitaplarını alıp okuduğunu bildiğimiz yazarın, kahramanı tarih hocası da *“müfredat icabı ders programı gereği”* arka planı sağlam tutmaya çalışır. (s.54) Fakat Hoca'nın bu tavrında marjinal ifadeler kullanacağını, ironiye başvuracağını, okura romanın ilk sayfalarında Ağaoğlu'nun Yazar Kahraman'ı verdiği için, karşılaşılan üslûp şaşırtıcı değildir. Üstelik Yazar Kahraman da Hoca ile ilgili bu bilgiyi, tarihi bir sokak müzisyeni olarak -yani gayet ironik biçimde- resmederek vermiştir: *“Tarih, sakalını kesmiş, saçını sıfır numara tıraş etmiş, sonra da kanlı hançerini Tuna'ya atıp, eline bir elektrogitar alarak en işlek metro geçidinde Get Together şarkısını söylemeye durmuştur.”* (s.10) Yazar Kahraman bu resimde bir uygunsuzluk olduğu gerçeğinden de kopmamış; *“tarih bunları yapmayacak, hiç sesini çıkarmayacak, olan olmuş artık geçen geçmiş, diyecekse, Hayalci Hoca'nın bir defa daha sahneye çıkması kimseyi şaşırtmamalı”* diyerek, tarihi oyunlaştırma görevini Hoca'ya devredeceğinin işaretini roman başında çakmıştır. (s.11)

Görevi devralan Hoca, öğrencilerinin tarih derslerini sıkıcı bulduğunu bildiği için, (s.45,72) dersini ilgi çekici hale getirmek amacıyla elinden geleni yapar. Örneğin tarihi coğrafyasız anlatmanın yanlışlığını bilir ve çalışma hayatı boyunca, müdürlükler, bakanlıklar





tarafından temin edilmeyen harita, gravür, fotoğraf, atlaslar için üzüldür durur. Bu eksiklik onu rahatsız ettiği için tahtalara eliyle haritalar çizer, öğrencilerinden yardım alır. (s.55) Örneğin Yunus bir duvar haritası çizmiş; Hoca'nın öğrettiği tarihsel dönemde Osmanlı'nın sınırlarını, komşularına, dağlarını, göllerini, yaylalarını da görünür kılmıştır. (s.93) Yunus bunu, edebiyat öğretmeni Nesrin Hanım'a hakaret ettiği için Hoca'dan azar işitince, özür mahiyetinde yapmış olsa da tarihi somut kılarak anlatma hayalinde olan Hoca'yı mutlu etmiştir. (s. 89) Yine öğrencilerinden Asaf da su kabağından tostoparlak bir yerküre yapmış; ömrünü harita, yerküre isteyerek geçiren Hoca'yı çok etkilemiştir. (s.58)

Hayalci Hoca tarihin "sanıldığı gibi ölü" olmadığını insanlar tarafından yapıldığı için "canlı bir şey" olduğunu düşünür ve öğrencilerine bunu ispat için uğraşır. (s.86) Ona göre tarih "gözümüzde canlandıramazsak, onu duymazsak", anlamlandırılmaz. "Kuru kuruya filan savaş bu tarihte başladı, bu tarihte bitti demekle" tarih öğrenilemez ve öğretilemez. (s.74) Hoca bu nedenle öğrencilerinin önce yaşadıkları mekânların tarihini, kültürünü bilmesini şart koşar: "Ayıp ayıp. İnsan doğduğu, hem de doyduğu yerin tarihini bilmezse, ne memleketin, ne dünyanın tarihini bilebilir... Bir tarihi ezberlemek başkadır, orada kendi yerinizi ete kemiğe bürünmüş olarak bulmak başka." (s.48)

Hoca bu uğurda Kütahya'nın tarihsel ve kültürel zenginliklerini öğrencileriyle paylaşırken şehrin; Frigyalılar, Bizanslılar, Germiyanogulları dönemindeki durumundan, yöneticilerinden bahseder. Buna göre Kütahya, on dördüncü yüzyılın sonlarında "Germiyanoglu Süleyman Bey'in kızı Devlet Hatun için Yıldırım Beyazıd'a çehiz" olarak verilmiş bir şehirdir. Hoca bu bilgiyi verdikten sonra, tarihin canlı olduğunu ispat için şu cümleleri kurar: "Düşünün, Devlet Hatun, Kütahya'yı dağı tepesi, bağları bahçeleriyle çehiz sandığına koymuş,... gelin gidiyor. Bohçasında neler yok daha, neler! Bizans Kalesi, Roma Hamamı, Takyeciler Çarşısı, Camisi..." (s.62)

Hoca bu cümlelerden sonra yine ciddileşir ve Kütahya tarihini, kaynaklarda yazıldığına göre anlatmaya devam eder. Fakat bu ciddiyet rahatsız etmiş olsa gerek ki tarihi kişileştirir ve araya yine Kütahya tarihiyle ilgili gerçeğe dayalı hayali cümleler yerleştirir: "Ey tarih, ey tarih! Seni kentlerin hayatından sorsunlar. Kütahya'yı buraya ilk defa Bin Sekiz Yüz Doksan Dörtte düüt-düt diye gelen trenden sorsunlar ve telgrafhaneden." (s.62)

Alıntılardaki hayali ifadeler Hoca'ya aittir ve hoca tarihçilerin tarihi yazarken "yaşayanla yazanı kesin bir kılıç darbesiyle" ayırdıklarını söyler. (s.40) Oysa o, tarihin canlı unsurlarını daha çok merak etmektedir. Bu nedenle çok önemseydiği şehir tarihi konusunda, zamanla bir tutku sahibi olur: "Ahhh Viyana... Geçen yıl üçüncü sınıflara Birinci Viyana kuşatmasını anlatırken, o yerleri görmüş olmayı öyle istemiştin ki, pek canım çekti." (s.58) Bu tutku onda, ister Osmanlı tarihini anlatsın ister dünya tarihini, bağlamı muhakkak Viyana ile buluşturma eylemine döner. Birinci ve İkinci Viyana kuşatmasını anlatırken hayal ettiği bu şehri, (s.58) Osmanlı'nın çöküşü teminde de de merkeze yerleştirir. Yine Avusturya Macaristan İmparatorluğu tarihini ve Osmanlı ile ilişkilerini anlatırken de tarihte krallar,





dükler, prensler, düğünler, piknikler kurgular. Tezi şudur: Eğer insanlık tarihteki yenilgilerin, dağılmaların, çöküşlerin nedenini bulabilirse geleceğini "iyi" inşa edebilmesi konusunda daha başarılı olacaktır. Bunun için de tarih, sadece vak'a nakli, vak'a tahlilinden ibaret olmamalıdır; "o dönemleri yaşayan insanların iç dünyalarını da" keşfetmek gerekir. (s.86)

Hoca Kırşehir'de de şehir tarihini önemser. Öğrencilerine Kırşehir'in geçmişte Ahi teşkilatının merkezi olduğunu söyledikten sonra, bir dönem Gülşehri diye de geçen şehrin, belki de güllerle bezeli bir şehir olduğu için bu ismi aldığını belirtir. (s.76-77) Ardından dersine döner. Mohaç zaferini, neden ve sonuçlarıyla tahlil eder. Ama araya, Osmanlı'nın Avusturya-Macaristan seferleri için, tarihin yazdığı tek nedenin eksik olabileceği tezini de yerleştirir. Ona göre bu seferlerde "tarihlerin açıklamadığı" bir yığın başka nedenler de olmalıdır. (s.77) Söz, Avusturya Macaristan İmparatorluğu'na gelince Viyana tutkusu canlanan Hoca, "bu kenti bir de ben kendimce kuşatayım" diyerek Viyana'nın kendisi için ulaşılmaz bir "hayal şehir" olduğunu tekrarlar. (s.78) Kendisini kaptırıp Venedik, Prag, Viyana kentlerinde hayatlar kurgulayan Hoca, Viyana'da karar kılar ve Margarit Terez'in düğününe odaklanır. Öğrencilerine bu düğünü tarihlerin yazmadığını ise şöyle belirtir: "Böyle ayrıntıları elbette okul tarih kitaplarımızda bulamazsınız; oralarda hep bildiğimiz gibi, sadece olayların tarihleri, kim nereye saldırmış, kim nereyi istilâ etmiş, kime karşı zafer kazanmış, böyle şeyler ezberlenir." (s.80) Ardından belki de o dönemi yaşayan gerçek tarihsel kişiliklerin dahi hayal edemeyeceği düğün gelenekleri; vak'alar hayal eder. Zil çaldığında ise örneğin Topkapı'nın oralardan geçerken; yollarda yuvarlanan kelleler, fener alayları, sünnet düğünleri hayal ettiğini, hatta bunların rüyalarına girdiğini söyler. (s.81) Çünkü; tarihin, "hayalsiz" olamayacağına inanmaktadır. (s.48)

Hoca, Genç Osman vak'asını anlatırken de "keman kaşlı, gül dudaklı, pembe beyaz tombul Osman'cığın sille tokat" Yedikule zindanına atıldığını söyleyerek, bilgiyi yine hayalleriyle süsler. Ardından sözü İkinci Viyana kuşatmasına getirir ve "bir film sahnesi" kurgular gibi, savaşın askerlerin sılaya duyduğu özlemi canlı kılmaya çalışır. (s.98) Aynı şeyi öğrencilerinden de isteyen Hoca, verdiği ödevde, "Düş gücünüzle bir On Yedinci Yüzyıl Venedik filmi çekmenizi" istiyorum der. Onlardan, "kaç yılında kimindi, kaç yılında ne oldu" şeklinde bilgilerden uzak durmalarını ister. Öğrencilerinden beklentisi o çağda Venedik'te insanların nasıl yaşadığı, ne giydiği, neyle uğraştığına dair hayallerdir.

Kendisi tarihi yaşayarak öğrendiği ve öğrettiği için öğrencilerinden de aynı şeyi isteyen Hoca, bir film sahnesi kurduğu söz konusu kuşatma esnasında Kara Mustafa Paşa'yı, Paşa olmaklığı ile değil, insan olmaklığı ile değerlendirir. "... o sırada onun bağırsaklarının iyi çalışıp çalışmadığını, savaş alanlarında bir çadır aşkı yaşayıp yaşamadığını, sabah kahvaltılarında ne yiyip içtiğini düşünmeden edemem." (s. 87) Görüldüğü gibi Hoca postmodern tarih kuramının öngördüğü biçimde, tarihsel dönem, toplum ve kişiler için "ilginç ve yepyeni" anlatımlar ortaya koymaktadır. (Opperman 2006: 23)





Yine tarihte altı Haçlı seferi olmasına rağmen “müfredat gereği” dört tanesi üzerinde duracağını söyleyip Birinci Haçlı Seferi’ni anlatır. (s.54) Burada da komutanlar, askerler, savaş sahneleri, silahlar, mekânlar konusunda kurduğu hayalleri dile dökmekten imtina etmeyen Hoca, dayanak olarak tarih bilimini esas alır. Ona göre tarih, Haçlı seferlerini de bütün vak’alarda olduğu gibi, “efsane, mesel”, haline getirerek anlatmaktadır. Örneğin tarihler Selçuklu’nun bu seferdeki yenilgisinin nedenlerini, hatta yenildiğini dahi açıkça yazmazlar. Çünkü tarihçiler başarısızlığı zull saymaktadırlar. (s.57) Bu anlatımdan sonra, öğrencilerinin de Haçlılar bahsini “kendi yorumlarıyla” anlatacağı bir ödev verir. (s.57) Belli ki Hoca, Adalet Ağaoğlu gibi, “resmi, ideolojileri, yazdırılmış tarihleri” sorgulamayı önemsemektedir. (Andaç 2005: 86) Nitekim onun; “Ahh ah, kitapların yazdığına göre anlattığımız bütün o yerler, o tarihler... Onları salt tenin yükü olmaktan nasıl çıkarmalı, kalbe giden yolu, nasıl yolu bilgi kılmalı?” (s.63) şeklindeki sözleri Ağaoğlu’nun resmi tarihe mesafeli yaklaşmak için sorgulamak gerektiği konusundaki tezinin, romandaki dışavurumudur. Bu düşüncesini öğrencilerine anlatıp tarih dersi için kalp-akıl ikilemini ortadan kaldırmak adına öğütler verir. Buna göre öğrenciler Viyana kuşatmasını işlerken, hayal güçlerini çalıştırıp kale içinde sersefil yatan askerlerin aşklarını, genç kızların yarım kalmış çehizlerini, bağbozumlarında şirenin tadını, tarlada çiçekleri düşünmelidirler. (s.63) Hoca’nın postmodern algı gereği, tarihi güncelleştirirken “kültürel ve geleneksel” değerlere daha çok odaklandığı ortadadır. (Yalçın-Çelik 2005: 44)

Hoca bu eylem esnasında kopuk kopuk ifadeler kullanarak süreklilik arz etmeyen tekrarlarla okuru zorlasa da amaç, resmi tarihin boşta bıraktığı delikleri doldurmaktır. Bu tavrıyla o yine Adalet Ağaoğlu’nun hizmetindedir. “Parçalanmış bireyi” ancak bu parçalanmışlığa uygun düşecek bir kurgu ve dil ile görünür kılabilceğine inanan Ağaoğlu, (Andaç 2005: 84) belli ki Kâmil Hoca’nın bilinçaltını okuruyla da paylaşmaktadır. Hoca’nın öğrencilerine yönelik ödevleri de yine Ağaoğlu’nun konuyla ilgili poetik görüşlerini yansıtır. Şöyle ki Ağaoğlu, “Ahmet Mithat ağzı” kullanarak konuşturduğu Kamil Hoca’nın, “durumlara bir de şöyle bir de böyle bakın” diyerek ironik bir üslûpla okuru tarihin kırılma noktalarına çağırdığını düşünmektedir. Yazara göre bu çağrı okuru üretkenliğe taşır ve onun mesajını, ancak, “baktığını gören” okur fark eder. “Kolay tüketici” türünden okur istemeyen Ağaoğlu, belli ki Kâmil Kaya’nın bilinçaltı oyunlarını gözetecek okurdan, üst düzey bir etkinlik beklemektedir. (Andaç 2005: 87,185) Gümüş, Hoca’nın verdiği tarih derslerinin aslında “eleştirel düşünme biçimi dersleri” olduğunu belirtirken yerinde bir tespitte bulunmuştur. (1994: 30)

Hoca’nın otuz yedi yıllık meslek hayatının sonunda geldiği nokta ise üzücüdür. Bu süreçte “tek tip tarih dersi kitaplarını” kendi uydurmaları ile çeşnilendiren Hoca, (s.101) tarihe bakarak bugünü daha iyi anlayabilmek için uğraşmıştır. Bu amaçla Celâli isyanlarının yaşandığı Yozgat’ı, birçok tarihsel vak’a ev sahipliği yapan Erzurum yaylalarını gezmiş, tarihin dirildiğine tanıklık etmiştir. (s.102) Ama Viyana’ya, Venedik’e gidememiş, özellikle otuz yedi yıldır özlemle andığı Viyana’yı görememiştir. Bu gerçek, onun kendisine dahi





yabancılaştığını “benliğini kuşatan sınırların üç adım ötesine geçemediğini” fark etmesini sağlar. (s.101) Bu noktadan sonra Hoca, bilir ki öğrencileri değişmekte iken o hep aynı tahta önünde aynı şeyleri anlatmış, kendini yineleyip durmuştur. (s.78) Bir karar verir: Venedik ve Viyana’yı muhakkak gidip görecektir (s.101) tüm renklendirme çabalarına rağmen tekdüzelikten sıyrılamadığı tarihi, yaşantısına aktaracaktır. Bu, Hoca’nın, kişisel tarihinin peşine düşmesi anlamına gelecektir.

Romanda Hoca’nın bu hayali ve ironik üslûbu, daha sonra sözü yine devralacak olan Yazar Kahraman ve Adalet Ağaoğlu için de geçerlidir. Örneğin Yazar Kahraman da İstanbul’un tarihi mekânlarında dolaşırken, Kâmil Hoca gibi, kendini Cem Sultan ile Ali Suavi ile özdeşleştirir. (s.166) Bu üçlünün ortak tarafı, romanın aktüel zamanında Viyana’da olmalarıdır. Viyana leitmotivini açmak ise romanın toplumsal boyutunda yer alan diğer başlığa sıra geldiği anlamındadır.

## 1.2.Modernleşme/Yozlaşma/Viyana-Barok İlişkisi

Kâmil Kaya meslek yaşamında tekdüzelikten sıkılırken sosyal yaşamında modernizmin kuşatıcı kodları altında ezilmektedir. Örneğin hayaller, hikâyeler uydurduğu yalıların yerine dikilen beton parçaları, onu, bu yalılarda yaşadığını düşündüğü genç kızların lavanta kokuları için üzülecek kadar etkilemektedir. (s.167) Ondaki Viyana arzusu biraz da İstanbul’un/Türkiye’nin, tarihi dokusunu kaybetmesi kaynaklıdır. Hoca, bu nedenle “*tarihin bugünle tokalaşıp el sıkıştığı, kendini koruduğu*” bu kenti arzulamaktadır. (s.167) Hem o hem Adalet Ağaoğlu değişim/dönüşümün yanlış yorumlandığı çağımızda, kültürel ve tarihsel dokunun zarar görmesinden yakınmaktadır. Ağaoğlu’nun tarihsel dönüşümleri romanla yakalama çabası da bu rahatsızlığı giderme isteğinin ürünüdür.

Ağaoğlu’nun RBVY’deki Yazar Kahraman’ı da rahatsızlığın biçimsel boyutlarına odaklıdır. Örneğin “*bugünden ertesi güne*” alfabe değiştirmek onda bir travma yaratmış olsa gerek ki Ingeborg Bachmann’a seslenerek tek alfabeyle yaşayıp ölmenin şansından bahseder. (s.11) Bu eleştirinin Cumhuriyet değerleri ile ilişkisi yoktur. Yazar kahraman belli ki Cumhuriyet devrimlerinin halka inememişliğinden bahsetmektedir<sup>2</sup>. Çünkü hem o hem Kâmil Kaya, Cumhuriyet’i sahiplenirler. Kâmil Kaya kendisinin Cumhuriyet’e “*kul köle olduğunu*” dahi söyler. (s.73) Ama Cumhuriyet, onu, tarih kitaplarının eksik olduğuna dair düşüncesi nedeniyle ilden ileri sürmekten geri durmamıştır.

Modernleşme olgusu Viyana merkezli işlenirken ise önce şehrin bugünü söz konusu edilir. Yazar Kahraman -Kamil Kaya Viyana’nın tarihi dokusunu koruduğuna inansa bile-

<sup>2</sup> Adalet Ağaoğlu ilk romanı *Ölmeye Yatmak*’ta da alfabe meselesine dikkat çeker. Yine bu romanda da Cumhuriyet ilkelerinin halkla bağ kuramama nedenlerini çözümler. (1980)





Viyana'nın da şiddete, marjinalliğe teslim olduğunu düşünmektedir. *"Dönüp dolaştığım bu yerlerde çok uzun saçlılarla hiç yok saçlılar vardı. Çok soyunuklar kadar fazla giyinikler de vardı. Sözüm meclisten dışarı, kendini peygamber ilân etmişler de..."* (s. 37)

Yazar Kahraman, İstanbul'un da Viyana gibi, korna sesi, çöp, insan kalabalığı arasında yok olduğunu düşünmektedir. (s. 36) Hem onun hem Kamil Kaya'nın Viyana şehrinin bu gününü değil geçmişini yaşamak istemesi bu nedenledir. Şehirde, *an*, Yazar Kahraman'ı romanın başından itibaren, Kâmil Kaya'yı ise Viyana'ya geldikten sonra hayal kırıklığına uğratacaktır.

Kâmil Kaya'yı, hiç değişmediğine inandığı Viyana ile ilgili tutkusuna taşıyan bir neden de siyasettir. Birinci Mustafa'nın *"karga tulumba"* tahta çıkarılma hadisesini tarihin tekerrürü tezine bağlayan Hoca belli ki darbe süreçlerine vurgu yapmaktadır. (s.96) Yine Yeniçeri ordusuna yönelik olumsuz eleştirileri de aynı vurguyu taşır. (s.97) Su kabağından yerküre yapan öğrencisi Asaf ise yıllar sonra Viyana'da kişisel tarihini özetlerken *"o bildiğiniz dönemler"* diyerek darbe süreçlerini işaret eder. Asaf bu süreçte öğrenci hareketlerine karıştığı için sıkıntı çeker, iki yıl okulunu uzatır ana babası onun eğitimini tamamlaması için fedakârlıklarda bulunur ve Asaf Tıp Fakültesinden mezun olur. (s.115)

Mesleğini şevkle icra etmesine ve alternatif yöntemler geliştirmesine rağmen, hem kişisel hem sosyal meseleler nedeniyle bunalan Hoca, şizofrenik bir sürece girmek üzeredir. Şizofrenik karakterlerin *"topluma ilişkin temel doğrularla bir biçimde temasa"* geçebilmesi ise Hoca'nın sosyal meselelere duyduğu ilgiyi anlamlandırmak açısından yeterlidir. (Sarup, 2010: 141) Örneğin Hoca uzun meslek yaşamında; kılık kıyafeti, hayalleri, anlatım şekli nedeniyle bolca eleştirilmiştir. Oysa o, öğrencilerine sık sık *"iç dünyaları"*, düşünceleri önemsemeleri konusunda uyarılar yapmış, dış görünüş konusundaki cesur eleştirileri anlamlandıramamıştır. (s.95) Aynîlik, onu rahatsız eden bir durumdur. O, insanların, bireysellik yerine anonimliği tercih ederek *"kendilerini sildiğini, yok ettiğini"* düşünmektedir. Dıştaki görünüşler, insanlardaki kılık kıyafet farklılığı ise Hoca nazarında, içe yansımayan dolayısıyla aynîliğe neden olan bir unsura dönüşmüştür. (s.104) Hoca'nın farklılıkların bir arada ve bir düzen içinde var olduğunu tarihten okuduğu Viyana'ya tutkusunda, aynîlik kavramından dolayı duyduğu rahatsızlık da etkilidir. Çünkü farklılık, Viyana'da sanatsal/kültürel yozlaşmaya değil, zenginliğe neden olmuş, yarattığı renklilik insanı - Hoca'yı- büyülemeye yetmiştir: *"Güzellik ve ölüm. Süslülük, çılgınlık, tutku ve veba. Ölümü karnavallarla kovalayış. İlkel insanların, kötülüğü tamtamlar, danslarla koymaya çalışmalarını hatırlatan, yok oluşu, parçalanışı, çürümeyi; bir kere daha tarihe karışıp gitmekte olan bir çağı göğüslemeye ya da unutmaya çigan-çengi, yüksek sesli çabalayış..."* (s.169)

Viyana'nın tutku olması romanın açılış sözcük ve cümleleri ile de ilişkilidir. Hatırlanacağı gibi bu ifadeler *"barok"* kavramı üzerinde dönmekte idi. Bu anlamda Viyana, geç dönem barok anlayışın başkenti olan bir mekândır. Barok anlayış ise özde kaotik olup





Kâmil Kaya'nın aynîliğe duyduğu nefrete uygun bir tarihi zeminde yaşanmıştır Viyana'da. Hoca, İkinci Viyana kuşatmasını anlattığı bir dersinde barok-Viyana ilişkisini, doğru fakat resmi tarihe alternatif tarzda şöyle anlatır: *"Viyana, deyince yine, barok dönem Viyana'ya geç gelmiş. Gelince de pir gelmiş ama. Otuz Yıl Savaşlarından yirmi, otuz yıl sonra, birden ortada bir görkemlilik merakı, bir tannanlık, mimaride, resimde, müzikte... Giyim, kuşam, hayat. Gösteriş egemen. Tüketim, hep tüketim. Tam bir sefahat. Yarını düşünmek yok. Tutkular, aşklar, cinayetler, balolar, gözyaşı ve kahkaha. Hepsi bol. Bu yaşama biçimi halk arasında da yayılmış."* (s. 60) Belli ki Adalet Ağaoğlu karşıtlıkların bir arada bulunması temeline dayanan postmodern olguya uygun biçimde, barok dönemde karşıtlıkları içselleştiren Viyana'yı, simge mekân olarak seçmiştir. Kahramanlarının Viyana aşkı ise yazarın, postmodern algı gereği, birbirinden kopuk olgu ve durumların, vak'a ve şahsiyetlerin, bir arada olmasını önemsemesinin sonucudur. Onların değişen fikirleri, birbirine karşıt düşünceleri, postmodernizmin *"konusal bütünlük içermeyen bellek/bilinç yolculukları"* öngörmesi ile ilişkilidir. (Ecevit 2006: 29) Ağaoğlu bu tarz yolculukları *"dağılma"* kavramıyla niteler ve RBVY'nin dağılmanın romanı olduğunu iddia eder. Ona göre Viyana, barok'un geç geldiği fakat şekilsiz, biçimsiz bir hal aldığı şehirdir. Öyle ki *"uçukluk, süslülük, aldırmazlık, veba ve karnaval iç içe"* topluma yayılmışken dahi, Viyana güzeldir. (1996: 116) Yirminci yüzyıl insanı da hiyerarşik bir düzene tabi tutmakta zorlandığı yaşamsal kural ve niteliklerle savaşmak zorunda olması açısından, *"dönüşüm"* çağının insanıdır. Ondaki karmaşık ve kaotik yapı; iyi ve kötüyü, doğru ve yanlış, güzel ve çirkini bir arada yaşama zorunluluğu; yani bu *"kaygan çağ"* tam da RBVY'de resmedilen geç barok kendi Viyana'nın yaşamı gibidir. (1996: 116; 2005:122) Kâmil Kaya aşağıdaki sözlerinde, bir kez daha Viyana'nın geç barok dönemini bu kente duyduğu aşkı arka planda tutarak şöyle anlatır öğrencilerine ve Ağaoğlu'nun sözcüsü olur: *"... Viyana On altıncı Yüzyıl'ın başı ile sonu arasında, veba, opera, karnaval ve cinayetlerin, düşman saldırılarıyla vals nağmelerinin en büyük boyutlarda yaşandığı bir kenttir..."* (s.79)

Viyana, bir başka boyutta daha simge görevi görür. Şöyle ki Kâmil Kaya'nın emeklilik sürecinde umutsuzluğa kapılmasına rağmen, bıkmadan usanmadan ders anlatması ve bunu yaparken tarihi adeta yaşaması, sorumluluk duygusuyla da bağlantılıdır. O, sorumluluk duygusu gelişmiş bir insandır. (s.124-125) Nihayet geldiği Viyana'da, Türk aydınının problemlerini bir gençle bu duygu özelinde tartışır. Faruk, Hoca'ya, aydınlarımızın yüklendiği sorumluluk altında ezildiğini, bu nedenle olduklarından farklı yaşadıklarını, düşündüklerinden başka hareket ettiklerini söyler. <sup>3</sup> (s.151,154)

Adalet Ağaoğlu, bu duygu ve tahlilleri RBVY'de Batılılaşma problemine bağlanarak irdeler. Ağaoğlu'na göre aydın kişi; her şeyin belirsizleştiği çağımızda tekliği, yalnızlığı göze

<sup>3</sup> Ağaoğlu bu tezi, *Ölmeye Yatmak*'ta başkahraman Aysel'i otel odasında intihara taşıyan süreci işlerken de dile döker ve Faruk ile benzer cümleler kurar. (1980)





alarak söylenmeyi söyleyen, yazılmayanı yazan kişidir. (2005: 122) Fakat ülkemiz aydını bu tekliği ve yalnızlığı yaşamamak için yüzünü Batı'ya döner ve "*Batılı olmak*" için uğraşır. Bu tek yönlü yaklaşımın, beraberinde, Doğulu olduğumuz için dışlanmayı getirmesi ise yine modern zamanların zıtlıkları birlikte kucaklama algısına uygun ironik bir çelişkidir. (Andaç 2005: 182) Faruk'un aydınımızın sorumluluk duygusu altında ezildiğini söylemesi ise şimdilik ayağı yere basmayan, ama Kâmil Kaya'nın akıbetini öğrenince kabulleneceğimiz bir tezdur.

Ağaoğlu RBVY'de Viyana'yı merkez seçme nedenini de bu olguya bağlar. Yazara göre çocuklara aşılama çalıştığımız, *Viyana kapılarına dayanma miti*, "*Fütuhat ruhu*" nedeniyle övündüğümüz bir olgudur. Oysaki ülkemiz, hâlâ o kapı önünde beklemeye mahkûm oluşuyla bir çelişki yaşamaktadır. Yani aslında, Batı dünyası için ülkemizin Batılılaşma gayretinin hiçbir anlamı bulunmamaktadır. Bizim bu konuda, tarihe sığınarak gurur duyacak mitler yaratmamız da aynı şekilde, sanıldığı kadar önemli değildir. (Andaç 2005: 85) Nitekim RBVY'de Yazar Kahraman, Viyana'ya ilk gelişinde vize nedeniyle geri püskürtülmüş, (s.27) ancak üçüncü gelişinde şehri layıkıyla yaşamıştır.

Barok-Viyana ilişkisinde tahlil gerektiren son boyut da romanın sosyal arka plan renklerindenidir. Şöyle ki hatırlanacağı gibi, romanın girişinde sık sık tekrar edilen kesik ifadeler ve cümleler vardır. Bunlardan birinin tam hali şöyledir:

"İrkçılık, milliyetçilik kavramlarına yabancı olan, sınırsızlık, sonsuzluk, giderek belirsizliği amaçlayan barok, Ortaçağ'ın koyu karanlık gecesini tarihin sayfaları arasına gömüp, Rönesans'ın akılla, düzenle, cetvelle geniş geniş yollarını açtığı büyük keşifler zaferini karnavallar, taklar, atlar, arabalar, meşaleler, apoletler, arşidük bıyıkları, kadriller, polkalarla görkemli bir geçit töreni halinde kutlamaktadır." (s.28)

Barok, klasisizmin kuralcılığına karşı çıkan bir üslûp olarak doğar. Abartıya dayalı bu üslûpta, sözcüğün kökeni "*düzensiz inci*" anlamını taşır. Dolayısıyla Ağaoğlu'nun Viyana'daki çoğulcu ve düzensiz yaşamı ifade etmek için, barok sözcüğünü seçmesi manidardır. Romandaki ayrıntı yığını, Ağaoğlu'nun kendisi dâhil, tüm kahramanların hatırladıkları her şeyi dile dökmesi, romanın teknik açıdan da düzensiz bir yığın olduğunu gösterir. Kâmil Kaya barok sanata ilgi duyduğu için Viyana'yı hayal ettiğini belirttiği sözlerinde "*bir yanda büyük gösteriş, bir yanda büyük bir sefalet....*" der ve yine düzensizliğin postmodern anlatıların tematik unsurlarından biri olduğuna, Ağaoğlu adına vurgu yapar. (s.95) Kâmil Kaya, Kilise'nin bu yaşam tarzını kabulünü ise ülkemiz ile ilişkilendirir. Buna göre 1980'ler sonrası ülkemizin, muhafazakâr yaşam stilini benimsemesine rağmen, barok tarzı bir düzeni söz konusudur. Çünkü ülkemizde de törenlerde, düğünlerde, ziyafetlerde lüksün her çeşidi söz konusu iken suyun diğer yakasında açlık ve sefalet olduğu gerçeği vardır. (s.99)

Barok sözcüğü yukarıda alıntılanan cümlelerin başındaki "*ırkçılık milliyetçilik*" kavramları açısından da önem taşır. Bu kavramlar, romanın öte/ötekilik olgularına yönelik dikkati açısından önemlidirler. Bu olguların hem Yazar Kahraman hem Kâmil Kaya üzerinde





etkisi büyüktür. Yazar Kahraman'ın anlatıcı olduğu ilk iki bölümün başlığı sırasıyla *Anahtar Deliği* ve *Süpürge Çöpü* şeklindedir. Bu bölümlerde Yazar Kahraman, Ankara'daki eski evlerini hatırlar. Burada iki aile yaşar ve iki ailenin de ortak mutfağa açılan bir kapısı vardır. Yazar Kahraman'ın evinden açılan kapı hep açık iken “ötekilerin” mutfağa açılan kapısı, hep çakılıdır. Üstelik bu kapının anahtar deliğine kâğıt yapıştırılmıştır. Yazar Kahraman çocuk aklıyla öte tarafta kimin yaşadığını, neler olduğunu merak etmekte, ötekilerin kim olduğuna dair hayaller kurmaktadır. Süpürge çöpü ile kâğıdı delmeye çalıştığı bir gün, sadece ayakkabıları koklayan kedi görmüştür. Bunu duyan aile büyükleri, Yazar Kahraman'a, öteki tarafta “öteki türden” insanların yaşadığını söyleyerek korkmasına neden olmuştur. (s.25-26) Yazar Kahraman kendini o günden beri öte/öteki kavramıyla uğraşmaktan men edememiş, ötenin/ötekinin sırrını çözemedikçe özgür olamayacağına inanmıştır. Bu özgürlüğü Viyana'da bulmak için düzenlediği ilk seferde püskürtülmesi ise onu yaralamış ve o kendisini, ilk kuşatmada Viyana kapısından püskürtülen Osmanlı ordusu ile özdeşleştirmiştir. İkinci, üçüncü seferlerinde hayal mi gerçek mi olduğunu tam kavrayamadığı Hoca'sını ararken ise Avrupa'da önemli gelişmeler olmuştur. Berlin duvarı yıkılmış ve dünyanın birbiriyle ilgili/ilgisiz her renginin bir arada yaşamaya başlayacağı postmodern zamanlar söz konusu olmuştur. Bu tekinsizlik, dağınıklık, parçalılık, barok dönemdekine ne kadar da çok benzemektedir. Postmodernizmin dünyanın birbirinden farklı bireylerle, değer yargılarıyla, kültürlerle çok daha güzel ve yaşanması bir yer olacağına dair inancı, çoğulculuğu işaret eder. Çoğulculuk; insanlar, toplumlar, dönemler ve ülkeler arasında hiyerarşik bir sistemi, baştan reddeder. Ama bu red, beraberinde, insanın kimliksiz ve var oluşuna yabancı bireylere dönüşmesini doğurur. Evet, duvar yıkılmış, “başkalar” önemsenmemeye başlanmıştır ama bu defa da “hiç kimse”ler çoğalmış, “her şey tarihsiz” kalmıştır. (s.39)

Aynılığı reddettiğini bildiğimiz Kâmil Hoca ise bu konuda çelişkiler yaşar. Ona göre toplumsal kültür, farklılıkları kapsayan birlikteliklerle yaşama geçer. (s.88) Fakat insan yıllar boyu hep aynı şekilde yaşayınca çevresine duvar örür ve öteye geçme imkânını kaybeder. Hoca'ya göre bu açıdan, insan yaşamı ile toplum yaşamı paralel ilerler. Toplamların hayatı da insan organizması gibi yavaş yavaş yaşlanır ve yok olur. (s.90) Bunun önüne, ancak dönüşüm/değişim odaklı yaşam tarzları ile geçilebilir. Kendisi de emeklilik sürecinde, bedensel yok oluşun önüne geçmek için, öte tarafı zorlayacak, dönüşümü başlatacak ve Avrupa'ya gidecektir: “Hayallerinde dolanıp durduğu, karnavallarına olduğu kadar savaşlarına da gözlemci sıfatıyla katıldığı tarih sayfalarına artık gerçekte ayak basacak”tır... (s.217) Üstelik onun öte tarafa geçişi öyle, “Yahya Kemal gibi tayinen” olmayacak, Hoca kendi imkânlarıyla gidecektir.” (s.218) Hoca bu sayede anahtar deliğine yapıştırılan kâğıdı süpürge çöpü ile delme şansı bulacak, ötekilerin kim olduğunu görecektir. Bu noktada Yazar Kahraman'ın da aynı arzuyu duymuş olması acaba bir rastlantı mıdır?

Hoca, “öte yana” geçerek hayatının kumarını oynar. Barok sanatın merkezini gezer, büyülenir; ötekiler gibi olmak için kruvaze ceketini, pantolonu, ayakkabıyı atıp şort ve parmak





arası terlik dahi giyer. Öğrencisi Asaf'ın evinde kalmakta ve Viyana'nın her gün bir başka gizini keşfetmektedir. Fakat günler geçtikçe kendisini yalnız hissetmeye başlar. Üstüne öğrencisi Yunus'un yarattığı gerginlik de eklenince Hoca yeni arayışlar içine girer. Alma Mahler ona can simidi olur ve Hoca bu defa da Alma'ya tutkuyla bağlanır. Geline nokta maalesef, "esriktir". (s.241)

Bu süreçte Hoca, yine yaratıcısı Adalet Ağaoğlu'nun sözcüsüdür. Ağaoğlu, Türk toplumu olarak yalnızlığa itildiğimizi, bu yalnızlığın bizi kendimize yabancı kıldığını ve kendimizi "öteki" olarak konumlandığımız düşünür. (Andaç, 2005: 118) Türk toplumu bu kimlikten sıyrılıp öte yan ile arasındaki duvarları yıkmak için uğraşırken ne yazık ki değerlerini kaybetmiştir. Ekonomik hırslarla üretim artarken, toplumu köşeyi çabuk dönme furyası sarmış, çıkar ilişkileri insanı yok etmiştir. (Andaç 2005: 117,120)

Türk toplumu Batı ile sınırları aşmak adına bunları yaşarken durumun "öte yan" da da farklı olmaması ilginçtir. Ağaoğlu bu tespiti kahramanı tarih hocasına, trajik bir biçimde gösterir. Hoca, Viyana'nın İstanbul'dan farklı olmadığını, ancak Viyana'da görebilmiş olması açısından buruktur. Romanın başında; "Viyana için, hala yerinde duruyor mu, diye lütfen haritalarınıza bakınız" (s.9) şeklindeki sözleriyle Yazar Kahraman'ın cümlelerini keserek araya giren Ağaoğlu, belli ki Hoca için bu trajediyi bilinçli tercihle kurgulamıştır. Çünkü kendisi İstanbul'un Viyana gibi, ancak, turistik ve coğrafi bir merkezi olarak yerinde durduğunu, bu açıdan aslında bir kanıt olarak görülebileceğini düşünmektedir. (Andaç 2005:87)

Hem kendisi hem roman kahramanları aracılığıyla yaptığı bu tahlillerde Ağaoğlu, "çok boyutlu ve çok perspektifli bir toplumsal eleştiri" örneği vermektedir. Bu eleştiri, toplumların "hayati sorunlarını, çatışma ve çelişkilerini" araştırır. Çözüm sunarken amaç, ilerici toplumsal dönüşümler yakalamaktır. (Best, Kellner 2016: 363-364)

Okumuşu cahili, zengini fakiri, halkı yöneticisiyle modern ve Batılı olma arzusuyla yanıp tutuşma arzumuzu, Viyana'da bilinç kaybına uğrayan bir öğretmen aracılığı ile tahlil eden Ağaoğlu, "totalleştirici anlatılar içinde bastırılmış özerk söylemleri" temsil etmektedir. (Best, Kellner 2016: 91) Batılı ve modern olmanın, tek doğru kabul edildiği bir gelenekte, Batı'nın bizi kendisinden bir öge olarak görmeyeceğini söylemek; yirmi birinci yüzyılın, kendisine dahi yabancı öznesinin Batılı olmakla benliğini kazanamayacağını belirtmek, Ağaoğlu'nun yalnızlığı, tekliği göze alışıdır.

## 2.Bireysel Düzlem

ROMANTİK Bir Viyana Yazı'nda, Anahtar Deliği başlıklı birinci bölüm ve Süpürge Çöpü başlıklı ikinci bölümde, Yazar Kahraman'ın öte yanı görmek için sarf ettiği çabadan izler söz konusudur. Tarih Dersleri başlıklı üçüncü bölümde ise Kâmil Kaya öte/ötekilik kavramlarıyla meşguldür. Bu üç bölümde okur, Yazar Kahraman'ın bir roman yazmaya çalıştığını, fakat ruhen ve bedenen bu işe odaklanamadığını görür. O, tarih hocasının izini sürmekte ve





bulamadığı için gerilmektedir. Tarih hocası ise yıllardır anlattığı Viyana ve barok sanat için, nihayet, emeklilik sonrası yollara düşmüş, hayatındaki yeni işaretleri takip etmeye başlamıştır. Dolayısıyla adı geçen ilk üç bölüm, iz sürme, işaretleri bulma, ipuçlarını görme ve yorumlama odaklı bölümlerdir. Yani *giz duygusunun metne ustaca yerleştirildiği bölümlerdir* bunlar. Postmodern romanlarda “*giz duygusunu sürekli beslendiği*” (Tosun 2014:77) dikkate alındığında anlamlı görünen bu *giz mefhumu*, Yazar Kahraman’ın da itiraf ettiği bir arka plan unsurudur; “*Ortada bir giz var, SEZİYORUM, ta Londra’daki o günden beri bir şeyi beni dürtüyor. Fakat aynı zamanda her şey onu benden sürekli kaçırıyor...*” (s.31)

Romanda; dördüncü ve beşinci bölümlerde ise daha önce ortaya saçılmış ipucu ve işaretlerin, kısmen açıklık kazandığını görürüz. Bu bölümlerde Ağaoğlu, okurundan detektif tavrı bekler iken Yazar Kahraman’ının kendisini “*Hercule Poirot*”<sup>4</sup> sanması manidardır. (s.141) Sırasıyla *Hayatın Kumarı* ve *Geçmişin Kokusu* başlıklarını taşıyan bu bölümlerde, ilk üç bölümde tahlil edilen vak’a ve olgularla yeniden karşılaşırız. Postmodernizmin çoğulcu yaklaşımının sonucu benimsenen bu tavırda Ağaoğlu, aynı sahneleri farklı bakış açılarıyla işlemektedir. Örneğin üçüncü bölümde, İkinci Viyana Kuşatması esnasında Kara Mustafa Paşa’nın bağırsaklarının iyi çalışıp çalışmadığını merak eden Kâmil Hoca’dır. (s.87) Dördüncü bölümde ise Kâmil Kaya’yı, Arşidük Ferdinand’ın öldürülmeden önce bağırsaklarında ne olduğunu merak ettiği için haklı bulan, Yazar Kahraman’dır. (s.138) Bu kahramanların tek ortak noktaları, tarihin kişiler planında boş bıraktığı bir güncel mesele değildir. Her iki kahraman da kimlik bunalımı, varoluş sancısı çekmektedir.

Önce Yazar Kahraman’a odaklandığımızda, yukarıda belirttiğimiz gibi, romanını yazamaması temel problemdir. Ağaoğlu, Yazar Kahraman’ını bilinçli şekilde iter bu kaosa. O, teknoloji çağında insanların her şeyi bildiğini fakat hiçbir şey yapmadığını gözlemleyen bir entelektüel zihniyet olarak (Andaç 2005: 82) bu romandaki Yazar Kahraman’ını çağın kurbanı olarak görür: “*Romanımdaki yazar figürü, yazamıyor bir türlü romanını; hayatın ve zamanın belirsizliği var, kaos var. Çağ değişiyor...*” (Andaç 2005: 85) Hocasının peşinde Viyana’lara kadar gelen ve sekiz haftadır bu şehirde “*Avuçları hala bomboş*” (s.121) yaşayan Yazar Kahraman için, zaman mefhumu da yok olmuştur. Öyle ki bu erkek Yazar Kahraman, niçin aradığını bilmediği bir kişinin peşinde yazı tüketmiş, ne kafasını ne ruhunu rahatlatabilmiştir. (s.121)

Yazar Kahraman bir akşam kır lokantasında otururken karşısına biri gelir ve “*Demek burada da yazıyorsunuz*” der. (s.7) Yazar irkilerek defterini kapattığı halde, bu kişi, Yazar’ı tanıdığını söyler, izin ister ve oturur. Yazar’a “*Kitap iyi gitmiyor mu*” diye sorduğunda ise Yazar Kahraman, aynı zamanda hayatın da “*bulanık*” olduğunu ve iyi gitmediğini söyler (s.120)

<sup>4</sup> Hercule Poirot, Agatha Christie’nin kurgusal kahramanı olan Belçikalı detektiftir.





Karşısındaki kişi benim için de hayat iyi gitmiyor deyince ikili, odakta Kâmil Kaya'nın olduğu bir tesadüfler zinciri ile baş başa kalır ve bu durumu "kumar" kavramıyla niteler.

Buna göre Yazar Kahraman'ın karşısında dikilen kişi, romanda daha önce adı geçen Kâmil Kaya'nın öğrencilerinden Asaf'tır. Asaf, Viyana'da yaşayan bir doktordur. Asaf bir lokantada otururken liseden tarih öğretmenini olan Kâmil Kaya'yı görmüş, yanına gitmiş ve Viyana'da ne aradığını sormuştur. Hoca ona, "Alma Mahler'i" aradığını söylemiştir. (s.125)

Bu sahnenin bir yinleme olduğu, dikkatli okurun gözünden kaçmayacak bir teferruattır. Hatırlanacağı üzere Yazar Kahraman da görüp görmediğini tam olarak kendisinin de bilmediği Kâmil Kaya'ya aynı soruyu sormuş, aynı cevabı almıştı. Bu nedenle Yazar Kahraman, Asaf'ın söyledikleriyle ilgilenmeye ve bir kumar oyununun içine çekildiğini fark etmeye başlar.

Asaf aslında Venedik'e gelen, fakat bir fırsatını bularak Viyana'ya kaçan Hoca'yı evine davet etmiştir. Yazı, ailesi ile ülke dışında geçireceği için, Hoca'nın kalacak yer problemini çözme peşindedir. Hoca'sını ikna eder, Faruk ve Nur isimli iki genci de Hoca'yı kontrolle görevlendirerek Viyana'dan ayrılır. Sık sık Hoca'sını arayıp halini hatırlarını sormaktaysa da son zamanlarda telefonları cevapsız kalmıştır. Asaf, Hoca'sını merak etmiş, evine dönmüş ve onu bulamamıştır. Kâmil Kaya altı gündür ortada yoktur ve pasaportu da kayıptır. Oysa kruvaze ceketi evde askıdadır. Hoca gitmiş midir, kayıp mıdır? Asaf evinde her şeyin yerli yerinde olduğunu görmüş ama banyodaki yeşil çamaşır ipiyle bodrum kattaki fare zehirine anlam verememiştir. Hoca, Asaf'a, son zamanlarda kendisini yalnız hissetmeye başladığını söylemiş, bir öğrencisini yanına çağırmak için izin istemiştir. Yani Asaf'ın evindeki son günlerde yanında bir başkası da vardır. Acaba Hoca, öğrencisi ile ülkesine mi dönmüştür?

Sorular bu şekilde çoğalırken Asaf, Yazar Kahraman'a, Hoca'dan kalma bir not defteri uzatır. Defterin üzerinde Alma Mahler'in fotoğrafı vardır. İçindeyse kargacık burgacık harflerle yazılmış, şifre niyetinde kelimeler, cümleler söz konusudur. Yazar Kahraman, bu cümlelerden birini daha önce okuduğunu fark ettiğinde, Alma Mahler fotoğrafının yarattığı şaşkınlık iyice artar ve o, kumarın kızıştığını anlar. *Sevme Sanatı*<sup>5</sup> başlıklı kitaptan alınan bu cümle, Alma Mahler'i anlatır. Yazar Kahraman bu kitabı okumuş, Alma'nın kocasının baskısına maruz kaldığını, bizzat öğrenmiştir.<sup>6</sup>

Bir başka tesadüf, sinema sanatı ile ilgilidir. Buna göre Hoca notlarında *Üçüncü Adam* başlıklı filminden sahneler ve isimler anmıştır. Yazar Kahraman bu filmi de daha önce seyretmiş hatta Hoca'nın ismini andığı kahramanlarla ilgili hayaller görmüştür. Defterde geçen (Y) ve

<sup>5</sup> Françoise Giroud'nun "Alma Mahler ve Sevilme Sanatı" başlıklı bir eseri söz konusudur.

<sup>6</sup> Romanda Alma Mahler'in ilk eşi Gustav Mahler'e ait bu cümle şöyle geçer: "Bundan böyle tek uğraşınız beni mutlu etmektir." (s.131) Gustav Mahler'in eşine yazdığı mektuplarda bu cümleyi kurduğu bilinmektedir. (Eren, Ozan 2016: s.232)





(N)'nin kim olduğunu ise ne yazar kahraman ne Asaf bilmektedir. Bu tesadüflerden etkilenen Yazar, Asaf'ın teklifiyle Hoca'nın da kaldığı eve gider. Evde her şey çok düzenlidir. Asaf Hoca'yı merak ettiğini tekrarlarlarken eğer Hoca gününbirlik ziyaretlere gittiyse usturasını niye yanına almadığını sorar. Yazar Kahraman, Hoca'nın bu çağda ustura tercih ediyor olmasına şaşırır. Gecenin sonuna doğru Yazar Kahraman, Hoca'ya ait *Tarih Dersleri* ile *Edebiyat Notları* başlıklı karalamaları alır ve evden ayrılır. Hoca'ya ne olduğuna dair sorunun cevabını belki de bu notlarda bulacaktır. Kendisini Hercule Poirot zannederken Doktor Asaf ile iki gün sonra buluşmak üzere sözleşmişlerdir.

*Geçmişin Kokusu* başlıklı bölümde ise Asaf'ın özetlediği bu süreci, Kâmil Kaya ağzından teferruatları ile yeniden dinleriz. Yazar Kahraman gibi kafası karışık, ruhu bungundur. Üstelik yıllardır sürdürdüğü alışkanlıklarından vazgeçmiş, şortla, terlikle parkta banklar üzerinde düşünür olmuştur. Elinde bir kitap vardır. Kitap, Milena'yı anlatmaktadır. Dolayısıyla Hoca'nın kafasında Viyana odaklı sanatkârlar, aşıklar; Kafka, Gustav, Alma, Milena; bu kahramanların inişli çıkışlı farklı ilişkileri, resmi geçit törenindedir. Okuduğu kitapta geçen bir cümleyi daha önce de okuduğunu hatırlamış ve insanlar için hayallerin ne kadar önemli olduğuna bir kez daha inanmıştır. (s.144) Ama kendi hayallerinin gerçek olup olmadığını bilememektedir. Alma'yı bulmuş mudur, Clea gitmiş midir, Viyana'ya gerçekten gelmiş midir, Kafka gerçekten Milena'yı kullanmış mıdır? Bütün bu hayallerde ve sorularda Kâmil Kaya, postmodernizmin öngördüğü savrulmayı yaşamaktadır. Şöyle ki postmodernizm gerçeklik algısının parçalandığı durumlarda, kişilerin her yerde ve her zamanda olabileceklerini düşünür. Kâmil Kaya hem ülkesinde hem Viyana'da; hem eski aşkları ve öğrencileri hem Viyana'da karşılaştığı insanlar arasında savrulurken yersiz ve zamansızdır. O, özgürlüğün tadına varmak için Viyana'ya gelmiş, gezmiş dolanmış ama kendisini tamamlayamamıştır. "Kimseye verecek hiçbir hesabı olmamalı, yalnız Alma'yı düşünmeli, onu kovalamalı" diye düşünürken (s.149) doyum nesnesine ulaşamadığını fark etmek, onu zorlamaya başlamıştır. Gerçeklikle bağı kopan, sanrılar görmeye başlayan Hoca, bilinçaltını kontrolden de vazgeçer. Üstelik başında Yunus adlı bir bela vardır ve Yunus onun gerilimlerini tetiklemektedir. Hatırlanacağı üzere Yunus da Asaf gibi, Hoca'nın öğrencilerinden olup karalamalarında (Y) olarak kodladığı kişidir. Kâmil Hoca daha ilk dersten, Yunus'un dikkatleri daima üstünde toplamak isteyen "sivri" bir karakter olduğunu anlamıştır. (s. 90) Kâmil Hoca, Yunus'u evine davet etmiş, marjinalliğin, kötülük yapmak anlamına gelmediğini ona anlatmaya çalışmış, Yunus da bir harita yaparak özür dilemiştir. Kamil Hoca'ya, Viyana'ya gelmek istediğini söylediği süreçte Yunus, grafik sanatçısıdır. Hoca, Asaf'tan izin alınca amacına ulaşır, kapağı Viyana'ya atar. Fakat, işler hiç de Hoca'nın umduğu gibi ilerlemez. Çünkü Yunus Hoca'nın hayatına kâbus gibi çöker. Hoca ona Avrupa kültür, sanat ve tarihini anlatırken, gezdirip yedirir içirirken o, hiçbir şeyden zevk almaz, hatta gördüğü her şeyle alay eder. Yunus postmodernizmin öngördüğü biçimde; "hareketlerinde oldukça serbest, herhangi bir değer ölçüsüne sadık kalmayla işi olmayan, çelişkili ve tamamen kendini





*hayatın akışına bırakmış*” nihilizm ile anarşizm arasında duran bir bireydir. (Emre 2006: 187) Oysa öğrencisi iken ve daha sonraki görüşmelerinde Yunus, Hoca’nın hayatına, sivri de olsa, renk katabilmiştir. (s.156)) Bu çelişkiler içinde, Hoca’nın akli bir taraftan da ceset, cinayet sözcükleriyle bulunmaktadır. İçi kan dolu küvet, yeşil çamaşır ipi, fare zehiri, ustura gibi sürekli düşüncelerini bölen motifler okuru, bir cinayetin işlendiği ihtimaline itmektedir.

Hoca parkta geçmişi ve şimdiyi beraber değerlendirirken sadece Yunus değil; Nesrin Clea ve yine Alma ve Milena da sık sık ismi anılan kadınlardır. Yukarıda Yunus’un hakaret ettiğini belirttiğimiz Nesrin ile Hoca, adeta ruh ikizidir. Aralarında tensel birliktelik olmuşsa da bu seviyeli ve sınırlı seyretmiştir Clea ise Viyana’da hayatına giren ve yine seviyeli bir birliktelik yaşadığı bir başka kadındır. Bu naif kadın, Viyana’da aradığını bulamayan Hoca’yı kısmen canlandırmış ve mutlu etmişse de Hoca, Yunus’un ruhunda yarattığı gerginlik sonucu Clea’yı hayatından çıkarmıştır.

Bu gelgitler, vicdan muhasebeleri, okura, Hoca’nın cinsel tercihi nedeni ile de gerildiğine dair işaretler savururken itiraf çok geç gelir. Buna göre Hoca ile Yunus arasında da bir tensel birliktelik söz konusudur ve Hoca her iki cinsle birlikte olabilmesi bakımından da ruhunda bir ağırlık hissetmektedir. (s.199) Hoca’yı daha Kütahya’da, maddi bir kaynak olarak görmeye başlayan Yunus ise Viyana’da da değişmez. Hoca’yı sömüren, azarlayan, dalga geçen; onun Viyana’ya olan tutkusunu, Alma’yı, Milena’yı aşağılayan Yunus, Viyana’da Antonia adlı bir esrarkeş kız bulur. Bu kızla harcadığı parayı da Hoca’dan alan Yunus kızı terk edince, kız Hoca’ya gelir ve ondan para ister. Hoca’ya para karşılığında kendisiyle de birlikte olabileceğini söyleyen Antonia’yı, Hoca evden kovar, Antonia tehditler savurarak evden ayrılır. Hoca’yı çok özlediğini söyleyerek yanına gelmeyi başaran Yunus, Hoca’nın hayatına huzur değil, kaos getirmiştir. Üstelik sürekli Bülent diye birisinden bahsetmekte, onu beğendiğini ve ona imrendiğini, Kâmil Hoca’ya aşağılık duygusu yaşatacak biçimde, tekrarlamaktadır. Yunus, Bülent için Viyana’dan özel hediyeler almakta, onların parasını da Hoca’ya ödeterek, Hoca’yı çıkmaza sürüklemeye devam etmektedir. Yunus kendisini aşağıladıkça, aşağılık bir insan olduğuna inanmaya başlayan ve böylece “başkaları onu nasıl görmek istiyorsa kendisini öyle görmeye başlayan” (Sarup 2010: 28) Hoca’da kimlik bunalımı zirve yapmıştır. Yönünü bulmakta zorlanan Hoca; Milena ile konuşmakta, Alma’yı arzulamakta, Clea ve Yunus ile tensel birliktelik yaşamakta, Nesrin’e “tenhalaştığını” yazmaktadır.

Viyana’ya gelip burada kişisel duvarlarını yıkıp özgürlüğün tadına varacağını, barok sanatın vücut bulduğu yapılarda yıllarca anlattığı vebalı ve karnavallı günleri yaşayıp nihayet, ötekilerden biri olacağını düşünen Hoca’nın geldiği nokta, ilginç ve üzücüdür. Duvarlar yıkılmış, ama o yıkıntının altında kalmıştır. Yeri gelmişken RBVY’de “duvar” mefhumunun da önemli bir leitmotiv olduğunu vurgulamak gerekir. Şöyle ki Hoca Viyana’da bir kitapçının önünde, *Viyanalı Ölüm* diye bir kitap bulur. Kitap, bir intihar sahnesi ile başlar. Bu kitapta Kont ve Prens birbirlerine inşa edilen süslü duvarların anlamını sormuşlardır. (s. 170) Hoca da





Nur'a bir gün yaşadığı şehirlerin de beton duvarlarla örülü olduğunu söyler. Devamında Hoca mı Kont mu Nur mu kim olduğu tam da bilinmeyen kişiler, kent duvarlarından yola çıkarak kişilerin kendi içlerinde de duvarlar ördüklerini ifade eden cümleler kurarlar. (s.173) Roma, Viyana, İstanbul, insanoğlu yaşadığı mekânda duvarlar inşa ederken bir yanda şefkati bir yanda lüksü körükler. Geçmişten süregelen bu zıtlık ve aslında bunun geçmişin insanlarını da yaraladığını fark etmek, Hoca'yı yoran ve sorgulamaya iten bir faktör olarak arka planda yer bulur.

Hoca'nın bilinç ile bilinçdışı arasında sıkışıp kaldığı bu parkta, hatırladığı son şey de Yunus odaklıdır. Buna göre Antonia'ya evden kovarken Antonia, Hoca'ya, *"katil cani o gitmedi ben biliyorum öldürdün seni ihbar edeceğim"* diyerek tehditler savurmuştur. (s.212) Hatırladığı bu son sahne ile Hoca çıldırır, üstündekileri atar; anadan doğuma, taklalar atarak parkta caddeye doğru yuvarlanmaya başlar. (s.213)

Adalet Ağaoğlu yörüngeden çıkmış hayatlar süren insanoğlunun (1996: 113) kendisini korumak için kabuklar ürettiğini düşünür. (Andaç 2005: 17) O, kabuklar içindeki insanı bulmayı bir poetik ilke olarak belirlemiş ve roman kahramanlarını bu uğurda kullanmıştır. Nitekim RBVY'de duvar leitmotiviyle *"kabuk"* kavramına vurgu yapar, duvarı delmeye çalışırken aslında kendi kabuğunu kırmaya çalışan Kâmil Kaya'yı işaret eder. Kâmil Kaya ise insan bilincinin nasıl ve ne şartlarda parçalandığını resmetmek için ustaca kullanılmış bir vasıta olarak romanı, değişen ama kaybolan bir özne olarak terk eder. Bu kayıp, hem bedeni hem aklı ve ruhîdir.

### 3.Edebî Düzlem

Yedi bölümden oluşan RBVY'nin altıncı ve yedinci bölümlerinde anlatıcı artık, Adalet Ağaoğlu'dur. Önceki bölümlerde Yazar Kahraman ve Kâmil Hoca'nın gizli örtük/açık anlaşılır ipuçları ve gönderileriyle işlenen hikâyelerini, bu defa Ağaoğlu tekrar etmektedir. *"Aynı sahnelerin farklı bakışlarla yeniden anlatılması"* (Akyüz Sizgen 2023: 19) roman yazarının edebî düzlemin temel öznelere birisi haline geldiğini işaret etmekte bu da akla *üstkurmaca* kavramını getirmektedir.

Postmodern algının metinlere yansıyan boyutunda, önemli bir dışavurum yöntemi olan üstkurmacada, çok katmanlı yapılar kurmak önemlidir; hatta *"ön koşuldur"*. (Ecevit 2006: 101) Bu ön koşula ve postmodern öğretiyeye uygun biçimde, bahsi geçen bölümlerde, yazar ve okur metnin içindeki roman kişileri ile hemhal olmaktadır. Yine bu bölümlerde *"metnin neyi anlattığından çok, metnin nasıl kurgulandığı"* (Ecevit 2006: 98) öncelenmekte ve Ağaoğlu, romanın tümüne yayılan ontolojik arayışı, bu defa kendi ürünü için devreye sokmaktadır. Söz konusu arayış, Adalet Ağaoğlu'nun yazarlık kimliği ile ilişkilidir. Şöyle ki Ağaoğlu bizim de metin içinde yararlandığımız birçok açıklamasında, insanın ve çağın *"dağılmakta"* olduğuna dair inancını paylaşır. Ona göre bu durum, sanatkâra klasik sınırları aşma cesareti vermeli,





sanatkâr da eserinde bilinen ve alışılanı yıkma çabası içine girmeli, dağılan kurgular sunmalıdır. (Andaç 2005; Ağaoğlu 1996)

Nitekim Ağaoğlu altıncı bölüme bu poetik ilkesini bir itiraz cümlesine yansıtarak başlar: *“Bir de, Roman öldü, diyorlar. Ölmek kolay mı? Roman, arkasında kocaman ayısı, küçücük merkebi, elinde defileyle ortalıkta dolanıp durmakta, çalıp oynamaktadır.”* (s.215) Romandaki diğer anlatıcıların tarzı ile ortak olan bu ironik cümlelerde Ağaoğlu, klasik roman anlayışının değişmek zorunda olduğu ve değiştiği yolundaki poetik görüşüne vurgu yapmaktadır. Ona göre eskilerin *“ağırsiklet”* romanları yerini; *“bir yanda zurna-def çalan, öte yanda “yırtıcı çılgınlıklar atan, bela ve şeytan kovucu tamtamlarla sesler yükselten romanlara bırakmıştır.”* (s.215) Yani roman artık *“hayattaki gerçekliklerle”* örülü, *“ayağı hep bir yere basan”* seçkin ve elit bir ürün değildir. (Ağaoğlu 1996: 114) Roman artık; soyuta, düşe yaslanabilen, kaosa ve başarısızlığa kucak açan; zaman, mekân, karakter konusunda bulanıklıklar yaratmayı amaçlayan bir yapıdır.

Ağaoğlu altıncı bölümün başında, poetik ilkelerini hatırlatır biçimde konuşurken bu bulanıklıkları işaret eder. Çünkü romanda o söz almadan önceki son gelişme, Kâmil Hoca'nın anadan doğma biçimde taklalar attığı sahnedir. Dolayısıyla yazar bir açıklama yapma gereği hissetmiş ve romana kruvaze ceketle dâhil olan Hoca'nın bu son halinin, insanın *“dağılımlılığına”* işaret ettiğini belirtmiştir. (s.215)

*“Farklılığın ideolojisi”* (Jameson 1994:432) olarak okunabilecek postmodern teori, birleştirici ve tekleştirici olmaktan kaçınır. Buna göre toplumu veya insanı bir arada tutmaya çalışmak, ancak, sistem ve iktidarın hedefleyebileceği bir sondur. Aksine sistemin dinamiklerini güçlendirici söylemler reddedilmeli ve her türlü farklılık özendirilmelidir. Bu, baskılanmış ses ve renklerin, kurulan çok katmanlı yapılar içinde yer bulması anlamına gelecektir. Adalet Ağaoğlu, direniş biçimi olan romanda, kişisel özgürlüğünün peşine düşerek alışlagelen söylemleri reddeder ve bu açıdan postmodern bir tavır sergiler. Kendisi, RBVY'de özgürleşebilmek için eleştirilere kulak tıkama cesaretini gösterebildiğini belirtmektedir. (Andaç 2005: 87) Nitekim romanda anlatıcı olarak görev yaptığı yedinci bölümde, Yazar Kahraman'ın da aynı cesareti göstermesi için, telkinlerde bulunur. Hatırlanacağı gibi bu Yazar Kahraman, en son Kâmil Hoca'nın notlarını almış ve Asaf ile iki gün sonra buluşmaya söz vermiş idi. Ağaoğlu, bu kahramanı buluşmaya hazırlarken ona *“bas gaza”* der. Amacı Yazar Kahraman'ın, Kâmil Kaya ile ilgili gördüğü, öğrendiği ve aynı zamanda hayal ettiği her şeyi *“yazılacak olan böyle yazılacaksa, böyle yazılacaktı”* diyerek önemsememesini ve kural, kaide, eleştirilme korkusu yaşamadan yazmasını sağlamaktır. (s.244)

Sazyek, Türk romanında üstkurmacanın kullanım şeklini üç madde halinde şöyle belirler:

“Metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içerisinde konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmi olarak yerleştirme; 2) Yansıtmacı tarzda dış gerçekliği olabildiğince inandırıcı bir tutumla kurmaca yapıya aktarma





Romantik Bir Viyana Yazı'nda Postmodern Unsurlar

kaygısının yerini nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisini/çelişkisini, belirginleştirme; 3) Modern yansıtmacı ve modernist tarzlarda kimliği ve işlevi örtükleştirilen anlatıcıyı etkin figür olarak belirginleştirme.” (2010: 510-516)

Ağaoğlu, Yazar Kahraman'ın tam hız devam etmesini söylerken anlatısı içinde etkin rol oynamış bir figürdür. Bu figür, altıncı ve yedinci bölümlerde kendisinin, diğer bölümlerde ise Yazar Kahraman'ın nasıl ve neden yazdığına dair tahliller yaparken de Sazyek'in belirlemelerine uygun hareket eder. Sözü aldığı ve artık anlatıcının kendisi olduğunu işaret ettiği bölümlerde; *“Efendim ben de anlatılanların anlatıcısı, onların yalancısıyım”* diyerek kendisini inkâr eden yazar, çelişki yaratacak biçimde, aynı cümlemin devamında, roman sonunda *“kestirmeden gitmek”* zorunda olduğunu, yani özetleme yöntemini kullandığını belirtir. (s.216) Yine *“bugüne kadar anlatılanlardan anladığımıza göre”* (s.217) şeklindeki ifadelerde de kendi yazma edimini sorgulamaya açan yazar, bir müddet sonra *“kendimden de bir şeycik eklemek isterim”* der. (s.223) Sanki kurgu ya da en azından son bölümlerdeki özet ona ait değilmiş gibi, kendisinin Viyana sevgisini işaret eder. (s.223 )

Ağaoğlu'nun *“onların yalancısıyım”* diyerek işaret ettiği iki kahramanı; Yazar Kahraman ve Kâmil Kaya da Ağaoğlu gibi, Sazyek'in belirlediği birinci madde uyarınca hareket ederler. Şöyle ki bu üç gerçek/kurgusal kahraman da metnin yazılış çerçevesini RBVY içinde konumlandırırlar. Yazar Kahraman, bu edime romanın girişinde başlar. O, *“barok bir kente rahat, geniş soluklu bir hikâye uydurma saplantısı”*na düştüğü için (s.9) sık sık hikâyesinin nasıl ilerlediği/ilerleyemediği ile ilgili tahliller yapar. Örneğin Asaf kendisini tanıdığını ve okuduğunu söylediğinde ve romanı ile ilgili bilgi almaya çalıştığında, Ağaoğlu'nun sözcüsüdür. Buna göre o da Ağaoğlu gibi, romana çok da özen göstermemek gerektiğini, hatta yazarken yalan söyleyebileceğini belirtir. (s.135-136) Bu söz ve tavırla *“yazar konumundaki roman kişileri”*nden biri olan bu Yazar Kahraman, (Ecevit 2006: 117) tuttuğu not ve yazdığı romanın yazılış şekli hakkında ipuçları verir.

Aynı durum Kâmil Kaya için de geçerlidir. O da bir roman kahramanı olarak kurgunun üstkurmaca boyutunda, *“edebiyat”* konuşur. İlk dersinde kendisi hakkında bilgi verirken edebiyatı, özellikle şiiri sevdiğini söyler. Bu nedenle tarihi hayalleriyle süsleyerek öğretmeye çalıştığı meslek hayatı boyunca, edebiyat tarih arasındaki sıkı ilişki gereği (s.90) vazgeçilmezi olan şiir, en sık kullandığı edebi tarz olur. O'nun edebiyat hocası Nesrin Hanım ile arkadaşlığı da *“şiir”* ortaklığı olsa gerektir. Ona göre Nesrin Hanım, işinin ehli bir öğretmendir. Bu nedenle öğrencileri edebiyat ile ilgili bir soru sorunca onları, Nesrin Hoca'ya yönlendirir. Nesrin de kendisi gibi *“dilin ayna gibi işlendiği”* saf şiirden yanadır. Yine her iki kahraman da yumruğun sıkılı olduğu, sloganların atıldığı şiire karşıdır. (s.71) Bu ifadeler, Kâmil Hoca'nın dolayısıyla Ağaoğlu'nun, toplumcu gerçekçi şiire karşı bir eleştirisi olarak okunabilecek cümlelerdir. Bu cümlelerde roman kahramanlarının, *“edebiyat konusunda*





*kuramsal düzlemde düşünce*” üretmesi, yine üstkurmacanın kullandığı bir tekniktir. (Ecevit 2006: 117)

Bu boyutta Ağaoğlu’nun kullandığı bir başka teknik, okuruyla etkileşim içinde olmaktır. Romanını yazma sürecini okurla paylaşarak onu metninin içine çekmeye çalışan, ona metni nasıl okuması gerektiği konusunda ipucu veren Ağaoğlu, onun da bir şeyler üretmesini bekler. Amaç, romanımızın unuttuğu “*Ahmet Mithat Efendi üslûbunu*” kullanarak seslendiği okurunun, çok boyutlu bakışa sahip olmasını sağlamaktır. (Andaç 2005: 87) Gerçekten de yazar, romanın ilk cümlelerinden itibaren okuruyla konuşurken bir Ahmet Mithat romanı okuduğumuz zannı uyandırır. Örneğin roman başında, Yazar Kahraman kendisinin Viyana tutkusunu anlatmaya çalışırken araya girerek “*Viyana için, hâlâ yerinde duruyor mu, diye lütfen haritalarınıza bakınız*” cümlesini, o, kurar. Roman sonunda ise yukarıda örneklediğimiz biçimde, okuruna “*Efendim*” diye hitap ederek sohbet havası uyandıran yine kendisidir. (s.216) Okuruna roman içinde anlatılanları özetleyerek tekrara düşeceğini fakat bunu önemsemeyeceğini işaret eden yazar, “*Malumunuz*” diye başlayan cümleyi, Kâmil Hoca’nın Viyana özlemi üzerine kurar. (s.216) Yine “*ben onların yalancısıyım*” tarzındaki cümlelerinde de (s.216, 217, 221) hem gerçeğe bağının esnek olduğunu hem de okuruyla sohbet etmek istediğini işaret eder. Ağaoğlu, “*Hoş zaten*” (s.231), “*Sonuçta*” (s.221) şeklindeki ifadelerden sonra, okuru karşısındaymış gibi bir sohbet tonu yakalar. Bu ifadelerden sonra da yine bilinenden farklı gerçekler olduğuna işaret etmiştir. Bu son işaret Ağaoğlu’nun, Sazyek’in ikinci maddede belirttiği üzere, nesnel gerçeklik ile kurmaca arasındaki çelişkiye dikkat çektiği cümlelerinden sadece küçük örneklerdir. Yazar tüm romanında bu çelişkiyi görünür kılma peşindedir. Üstelik bunu; kaos yaratarak, kendisini inkâr ederek yapar. Söz konusu kaos; sık sık kestirmeden gideceğini, Kâmil Kaya ve Yazar Kahraman’dan duyduklarını anlatmak dışında bir şey yapamayacağını belirtse de son tahlilde okurun kendi söylediklerine itibar edeceğini bilmenin yarattığı rahatlığın sonucudur. Arka planda ise çıldıran Hoca’ya, Yunus’a, Yazar Kahraman’a ne olduğuna dair soru işaretleri bir yığın gibi durmakta, okur roman sonunun bağlanacağı olgu ve durumlar beklemektedir.

Ağaoğlu; romanı, edebiyatı ve yazarlığını bırakıp kahramanlarına döndüğünde önce, Kâmil Kaya’nın hikâyesini özetler. Yazarın, ana hatlarıyla bildiğimiz bu hikâyenin teferruatlarını vermesi önemlidir. Buna göre Kâmil Kaya bir tura katılıp Venedik’e gelir. Şehri gezerken bir vapurda unutulmuş bir kitap bulur. Kitap, Alma’yı anlatmaktadır. Çizgili yerleri dikkatle okuyan Hoca, Alma’nın yükselişini, aşklarını, evliliklerini okudukça Alma’yı hayal etmeye ve arzulamaya başlar. Hatırlanacağı gibi Ağaoğlu’nun, Françoise Giroud’ya ait olduğunu özellikle belirttiği bu kitap, hem Hoca’nın notlarında geçmiş hem Yazar Kahraman tarafından okumuştur. (s.131)

Bu kitap aracılığı ile tekrar edilen bir başka unsur, duvar leitmotividir. Bu kez, Alma’nın hayatında yükselen duvarlardır bunlar. Aşk acısı, erkek baskısı, cinsellik, alkol,





Yahudilere uygulanan siyasi istikrarsızlık gibi dış etmenlerin, Alma'nın ruhunu yaraladığını gören Hoca, kendini kitaba, Alma için bir şeyler yapmak, onu korumak isteyecek kadar kaptırmıştır. (s.229) Alma'nın intihar edebileceği -Emma gibi- korkusu da Hoca'yı etkilemektedir. Hatırlanacağı gibi daha önce okuduğu *Viyanalı Ölüm* başlıklı kitapta da Hoca intihar temi ile karşılaşmıştı. Dolayısıyla intihar roman sonunda tekrarlanan ve gerçekleşme ihtimalinden korkulan bir başka leitmotiv olur.

Alma'nın, kocası ve sevgililerinden hak ettiği değeri görmediğine inanan Hoca, onun için somut bir şeyler yapmaya karar verir; "*Viyana'ya varacak, kulaklara Alma aşkını, tutkusunu fısıldayacaktır.*" (s. 231) Bu sırada şansı yaver gider ve bir dostu Hoca'yı, Viyana'ya çağırır. Hemen bir trene atlayan Hoca'yı bir tesadüf daha bekler. Alma da bu trendedir. Alma trene bir başka istasyondan biner, bir Alman subayı kompartımanına alır. Kâmil Hoca "*yüreği acıyla kavrulurken*" birbirine soluğu karışan gölgeleri seyrederek. (s.238) Hoca bu subayı, Alma'nın farklı zamanlardaki sevgilileri olarak kurgularken bir müddet sonra Alma'nın anadan doğma ve gebe biçimde kendisini de kompartımanına davet ettiğini hayal eder. (s. 240) Ağaoğlu'nun ifadesiyle artık "*esrik tarih öğretmeni Kâmil Kaya Bey*" (s.240) tren durup Viyana'ya geldiğini anlayınca opera binasına gider, çatıya çıkar; elinde Alma'nın çok sevdiği Benediktin şişesi, beyninde Alma'nın kendisini de sevip sevmeyeceğine dair sorular vardır. O an aklına sünnetli olduğu gelir ve Hoca için yeni bir belirsizlik doğar. Yahudi olan ve Yahudi düşmanlığı için siyasi tavırlar takınan Alma'nın, Hoca'yı benimseme ihtimali vardır çünkü. Bu, Hoca'nın bilincini tamamen kaybettiği son sahnedir. (s.241) Ağaoğlu açıklamamasına rağmen okur, Kâmil Kaya'nın intihar ihtimali ile karşı karşıyadır.

Bu bölümde Yunus'tan bahsedilmemesi ve merkezde Alma'nın olması romanda bir boşluk yaratmıştır. Çünkü daha önce Kâmil Kaya'nın parkta delirdiği söylenmiş iken şimdi intihar ettiğine dair ipuçları verilmiştir. Bu boşluk, postmodern anlatının hedeflediği kaos için uygun bir unsurdur. Postmodern anlatılarda olay örgüleri, neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde seyretmez; aksine bu anlatılarda "*karmaşık, birbirinden kopuk ve okuyucunun doldurmasının istendiği bir yığın boşluk*" söz konusudur. (Emre 2006: 170) Ayrıca bu boşluk; Ağaoğlu'nun, okurundan üretkenlik bekleme anlayışına uygun bir boşluk olup yazarın poetik ilkelerini metnine ustalıkla yansıttığına da vurgu yapan bir boşluktur. Aynı zamanda bir okur da olduğumuza göre, söz konusu boşluğu doldurmak için romanı takip etmeye odaklandığımızda akla, Hoca'yı merak eden iki kahramanın varlığı gelir. Hatırlanacağı gibi Yazar Kahraman ve Asaf, iki gün sonra buluşmak, Hoca'ya ne olduğunu sorusunu çözmek çözemezlerse polise başvurmak için sözleşmişlerdi. Onların bu buluşmayı gerçekleştiremediğini *Öte/Yan* başlıklı yedinci ve son bölümde okuruz.

### 3.2. Oyunsu Yapı

Adalet Ağaoğlu RBVY'nin başına, A.A. imzası ile şöyle bir açıklama eklemiştir:





“Bu sayfalarındaki bütün kişi, yer, kitap adlarının, tarihlerin, coğrafyaların ‘gerçektekilerle’ her türlü ilişkisi vardır. Sadece, kitabın okunup üflenmiş roman kategorilerinden hiçbirisiyle hiçbir ilişkisi yoktur. Yazarın özlemi, bu romanın kafalarda önden hazır herhangi bir kalıba sokulmadan okunmasıdır.”

Bahsi geçen *Öte/Yan* başlıklı bölüm, bu açıklamada istendiği gibi, herhangi bir kalıbın söz konusu olmadığı bir bölümdür. Ağaoğlu bu bölümde önce, Yazar Kahraman’ına odaklanır. O, Asaf’ın evinde aldığı notları düzenleyecek iki gün sonra da bunları Asaf’a verecektir. Asaf ise yazarı uğurladıktan sonra, hayatın rutin düzenine döner ve buluşma gününü beklemeye başlar. Buluşma günü geldiğinde, tam evden çıkacakken bir not bulur. Notta; “*Ümit delisi bunaklar! Hepiniz öleceksiniz*” yazmaktadır. (s.246) Notun altında, kocaman bir A harfi vardır. Bu not Asaf’ta, Hoca’nın bir cinayete kurban gittiği izlenimi uyandırır ve korkmasına neden olur. Buluşacakları mekâna geldiğinde yaşadığı bir olay, Yazar Kahraman hakkında da bir şüpheye kapılmasına neden olur. Buna göre, daha önceki buluşmalarında Yazar Kahraman, Lancers marka şarabın, sadece bu mekânda bulunabileceğini söylemiştir. Oysa, Asaf, Yazar’ı beklerken garsondan bu şarabı istemiş, garson bu mekânda bu şarabın hiç satılmadığını söylemiştir. Acaba yazar da bir yalancı mıdır? (s.249) Gelinek noktada, Ağaoğlu’nun kendisini inkârında olduğu gibi, kahramanları da birbirini inkâr etmekte/suçlamaktadırlar.

Asaf gazetesini okumaya başladığında garson bir tepsi içinde küçük bir zarf, kolunun altında kalınca bir sarı zarfla yanına gelir. Asaf’a bu zarfları, Yazar dostu bırakmıştır. Üstelik üç beş dakika önce mekânı terk eden bu Yazar’ın üzerinde kruvaze bir ceket vardır ve kravatlıdır. Asaf duyduklarına şaşırır ve garsonun tarifi sonucu, bu ceketin Hoca’ya ait olduğunu ve şu an kendi evinin dolabında asılı olduğunu hatırlar. Merak, kuşku kafasını kemirirken önce küçük zarfı açar. Zarfta, Yazar Kahraman, Kâmil Kaya’nın edebiyat ve tarih notlarını, kendi kimlik bunalımının verdiği ilhamla düzenlediğini belirtmektedir. Hatta Kâmil Kaya gibi intihar olasılığı olduğunu, fakat Asaf’a verdiği söz üzerine bundan vaz geçtiğini eklemiştir. Eğer Asaf, Kâmil Hoca’yı bulmak istiyor ise Kâmil Hoca ve kendisi gibi, içindeki duvarları yıkmalı, “*öte yan’a*” geçmelidir. (s. 254)

Bu açıklamalar Asaf’ta ve okurda aydınlanmaya değil, yeni çelişkilere neden olur. Kruvaze ceket Yazar Kahraman’ın aslında Kâmil Kaya olabileceği ihtimalini doğurmuşken, ikisinin ayrı kişilikler olduğunu bilen Asaf, şimdi bir de Yazar’a ne olduğunu sorgulamaya başlamıştır. (s.255) Okur ise aslında tüm anlatılanların Adalet Ağaoğlu’na ait olduğunu bilmekte ama roman içindeki kahramanların rolleri hakkında çelişki yaşamaktadır. Acaba gerçekten Yazar Kahraman ve Hoca aynı kişi midir? Aynı kişiye Ağaoğlu bu kişiye niçin iki ayrı son kurgulamıştır? Farklı kişiler ise Yazar Kahraman, kendi romanını bitirebilmiş midir? Hoca çıldırmış mıdır, yoksa intihar mı etmiştir?





Asaf'ın açtığı kalın zarfın içinden bir dosya çıkmıştır ve dosya üzerinde “ROMAN-TİK Bir Viyana Yazı” şeklinde bir başlık bulunmaktadır. (s.255) Yani roman başında bir arzusunu paylaşırken varlığını somutlayan, sonra roman içinde kaybolan Ağaoğlu, roman sonuna yine kendi damgasını basmış ve adeta okuruna “elindeki benim eserim” mesajı vermiştir. Ama hemen ardından romanın son cümlesi olarak “ben anlatılanların yalancısıyım” diyerek yine yazarlığı ve romanı hakkında ontolojik bir kuşku yaratmayı ihmal etmemiştir.

Romanın bütününe yayılan, fakat son bölümlerde yoğunlaşan bu oyunsu tavır, postmodern anlatıların vazgeçilmez tekniklerindendir. Bu yapı, romanın anlatıcı boyutunda adı geçen bu üç kişinin karmaşık bir ilişki yaşamasına neden olur. Örneğin Yazar Kahraman, Hoca için “öğretmeni(m)” (s.19) demiş iken onun Kâmil Kaya olabileceğini düşünmek, ihtimal dışıdır. Ama, henüz Asaf ile karşılaşmamış ve Hoca'nın notlarına ulaşmamış iken okurla paylaşılmaya başlayan ders notları için “lise tarih dersleri(m)” diyen de odur. (s.42) Yine Hoca'nın, Asaf'ın evinde bıraktığı çamaşır ipi, su yeşili rengindedir, Tıpkı, Yazar Kahraman'ın Asaf'a ilettiği kalın dosyanın su yeşili renginde olması gibi. (s.255) Belli ki Ağaoğlu, Kâmil Hoca ile Yazar Kahraman'ını aynı kişi olarak kurgulamış; fakat postmodernizmin öngördüğü biçimde onu kimlikten kimliğe sokarak ayrı kişilikler olduklarını düşündürmeyi ihmal etmemiştir.

Hoca ve Yazar Kahraman gibi, romanda akıbetini bilemediğimiz bir başka kişi de Yunus'tur. Bu bakımdan Yunus da metnin oyunusu yapısına hizmet eden bir kahramandır. Okura onunla ilgili verilen son bilgi, Bülent'e hediyeler aldığı ve yurda dönmek için hazırlık yaptığıdır. Ama Hoca aklında Yunus'un ölümü ile ilgili çeşitli ihtimaller planladığı ve bunları satır aralarında okurla da paylaştığı için, Yunus'un Hoca tarafından öldürülüp öldürülemediği sorusu, ektedir. Ayrıca Antonia'nın, Hoca'yı bu konuda suçladığı, akıldan çıkmamıştır.

Romanda Yunus ile ilgili beliren soru işaretleri, polisiyenin oyunsu yapıyı besleyen arka plan unsurlarından biri olmasını sağlamıştır. Yani polisiye/cinayet, romanın merkezinde değildir. Adalet Ağaoğlu bu konuda dozu iyi ayarlamış, Yunus'un, Hoca'yı sömürdüğü için, bu tarz bir sonu hak edebileceği savına neden olmuştur. Dolayısıyla Yunus'a ne olduğuna dair soru cevap bulunamamışsa da postmodern anlatılarda her ihtimalin mümkün olacağı tezi saklı tutularak bu boşluğun çok da önemsenmemesi gerektiği işaret edilmiştir. Bir başka açıdan bakıldığında ise her okurun bu boşluğu kendi muhayyilesinde tamamlayabileceği ihtimalinin doğmuş olması önemlidir. Şöyle ki postmodern anlatılarda -tam da Ağaoğlu'nun yaptığı gibi- satırlar arasına ipuçları yerleştirilerek “bulmacamsı bir kurgu” yaratılır. (Emre, 2006: 116) Okur bu bulmacayı çözme esnasında, kendisini hem yazara hem metne daha yakın hisseder. Çünkü, çözmeye çalıştığı her an o, metni yeniden yazan yazar rolü üstlenir Bu sonuç RBVY'de oynadığı oyunu çözmek için “baktığını gören, üretken” okur arzulayan Ağaoğlu'nun hedeflediği sonuçtur. (Andaç 2005: 87)





Ağaoğlu metindeki oyunsu yapıyı sadece muhteva adına attığı düğümler ile kurmamıştır. Dil de yazarın bu yolda kullandığı önemli bir vasıtaadır. Bu boyutta dil oyunları, metnin ismi ile başlar. Buna göre Ağaoğlu roman sonunda kelimeyi “ROMAN-TİK” şeklinde yazarken farklı amaçlar peşindedir. Öncelikle sözcüğün kendisi ile romanın hayali boyutuna, daha doğrusu kendisinin, hayal unsuruna kucak açma yöntemine, vurgu yapar. Yazar bu bilgiyi RBVY ile ilgili açıklamalar yaparken verir; “tik” ekini ayrı yazarken ne amaçladığını da kendisi açıklar. Buna göre bu eki ayrı yazarak o, İngilizceden dilimize geçen “tik” sözcüğüne vurgu yapmıştır. Bu sözcük ana dilinde, “eski kalın romanları” ifade için kullanılır. (1996: 115) Yazar Kahraman’ın Asaf’a bıraktığı dosyanın kalın oluşu ise akla, Ağaoğlu’nun kelimenin asıl anlamı ile bir paralellik kurduğu gerçeğini getirir. Ağaoğlu “tik”i bir ek olarak değil, bir sözcük olarak kabul ettiğini belirttiği cümlelerinde ise bu sözcük ile dengesini kaybeden modern insanın “tik”lerine, stresine vurgu yapmak için istediğini belirtir. (1996: 115) Buna göre toplumlar çeşitli tikleri olan şizofren insanların artması ile “yeni haller” yaşamaya başlamıştır. Nitekim kendisi de daha gergin ve çeşitli tikleri olan bir insana dönüşmüştür. (1996: 115)

Tarih hocası Kâmil Kaya’nın soy ismini hatırlatır biçimde, içinde ve çevresindeki duvarları/kayaları yıkmak için verdiği uğraş, dil oyunlarının bir başkasıdır. Yine Kâmil Hoca’nın hep K harfi ile başlayan illerde -Kastamonu, Kütahya, Kırşehir, Konya’da- çalışması da bir tesadüf olmasa gerektir. Metni dikkatli gözlerle takip etmeyen herhangi bir okurun kaçıracağı bu tesadüfün, Yazar Kahraman tarafından gayet ironik biçimde işlenmesi de oyunsu yapının enstrümanlarındanadır. (s.15) Yine Kâmil Kaya’ya yakıştırılan “Hayalci Hanım Hoca” şeklindeki sıfatta her kelimenin “H” harf ile başladığına dikkat çeken de Hoca’dır. Yani Ağaoğlu kahramanları, okurun bu oyunları/tesadüfleri fark etmeyeceği ihtimaline karşı, pusuda beklemeleri açısından da oyuncudurlar.

Roman boyunca ön planda olan ironik üslûp da oyunsu yapının destekçisidir. Çalışma içinde örneklediğimiz bu üslûbun, roman kahramanlarının kendi karakter ve hayatlarına eleştirel bakabilme yeteneğine sahip olmasından kaynaklandığını belirtmek gerekir. Dolayısıyla bu ironik üslûp, yine Ağaoğlu’nun ustalığına bir göndermedir. Ağaoğlu bu ustalığı, bazen bir sayfa ya da uzun paragraflar boyunca süren cümlelerinde, herhangi bir noktalama işareti kullanmadığı, dağınık cümlelerine yansıtır. Bu cümleler dağınıktır; fakat anlamsız değildir. Bunlar, Ağaoğlu’nun parçalanmış benlikler resmetme çabasına uygun biçimde, bilinçdışı söylemler olarak metne zenginlik katmıştır.

### 3.3. Metinlerarasılık

Metinlerarasılık; postmodern öğretinin, özgünlüğü reddedebilmek için kullandığı bir yöntemdir. Sanatkâr bu yöntemi, kendi metni dışında/öncesinde yazılmış metinleri önemsediğini ve değerlendirmek istediğini belirtmek için kullanır. O, metnin içine yerleştirdiği gizli/açık göndermelerle yaptığı bellek yolculuklarına, okurunu da ortak eder.





Böylece okur, elindeki merkezî metin aracılığıyla başka edebi metinlerle ilişki kurar, hatta edebiyata/sanata içkin bir öge konumuna yükselir.

Adalet Ağaoğlu RBVY'de bu yöntemi sık sık kullanır. Kahramanların edebiyatçı/edebiyatsever olmasına uygun biçimde, “*edebiyat*” romanı besleyen temel sahalardan biri olur. Onun metnine “*ayrışık unsurlar sokarak metnin çizgiselliğini kesen, birliğini bozan*” (Aktulum 2002: 15) bu yöntemi denemesi, çalışma içinde daha önce tahlil ettiğimiz “*dağınık parçalanmış roman*” yazma çabası ile uyumludur. Yazar, farklı metinlerden alıntılacağı/esinlendiği unsurlara “*süs işlevi*” ile yaklaşmaması (Aktulum 2000: 101) ve bu unsurlar aracılığıyla yapıtını izleksel açıdan zenginleştirmesi bakımından da ustadır. Örneğin Yazar Kahraman'ın Kâmil Hoca'yı arayıp bulmadığı Viyana sokaklarında, aklına bir şiirden mısralar gelir. Yazar Kahraman, Ahmet Kutsi Tecer'e ait olduğunu belirttiği “*Nerdesin*” başlıklı şiirden ilk mısraları alıntılar. (s.40)

Kâmil Kaya ise ilk görev yeri Kastamonu'da, öğrencilerine önce, yaşadıkları mekânın tarihini bilmelerini telkin eder. *Çanakkale Destanı*'dan okuduğu mısralarla vatan toprağını layıkıyla tanımayan kimsenin, vatani için ölemeyeceğini söyler. (s.49) Yine Kâmil Kaya, öğrencilerine her kültürün farklı gelenek ve töreleri olduğunu anlatmak için, Yahya Kemal'in *Açık Deniz* şiirinden mısralar aktarır. (s.91) Ona göre şairin kendisini, “*Slav seslerine değil*” “*Tamburi Cemil Bey*”e yakın hissetmesi yaşadığı toplumun değerlerine bağlılığından kaynaklanmaktadır. Hoca bu şiiri ve açıklamaları Osmanlı Devleti'nin çöküşünde etkili olan etmenlere değinirken yapar. Yunus'un aynı derste marjinal davranışlar sergilemesinden de yola çıkan Hoca, Osmanlı'nın çöküşünde kültürel değerlerin yozlaşmasının yarattığı etkiye vurgu yapmaktadır. *Açık Deniz*'den okuduğu mısralarda Yahya Kemal'in şahsi yalnızlığını da işlediğine dair ifadelerinden sonra ise şairin, evsiz ailesiz oluşuna vurgu yapar. Ardından sözü kendi bekârlığına getirir ve bu konudaki tercihinin nedenlerini belirtir. Kısacası, romanda kahramanların farklı metinlerden yaptıkları alıntılar, bağlamdan kopuk değildir. Metin içinde ayrık durmayan ya da tahlil edilen olgu ve durumlarla uyumlu olan bu alıntılar, metne hareketlilik sağlar. Özellikle Kâmil Kaya, tarihi ve hayali birleştirdiği her an şiire, edebiyata başvurur ve bu konuda öncü olur.

Adalet Ağaoğlu metinlerarası yöntemi kullanırken yönteminin belli olması için uğraşan bir yazardır. Buna göre o, ya italik yazmayı ya da “*bir pundura getirip*” alıntının kime ait olduğuna dair açıklama yapmayı tercih etmektedir. (Andaç 2005: 99) RBVY'deki metinlerarası yöntemde gerçekten de Ağaoğlu'na ait olmayan her türlü söz/ifade/cümle için, “*ayrışıklığı somutlaştırma*” adına bir iz bırakılmıştır. (Aktulum 2000: 95) Böylece bunların açık metinlerarası göndermeler olduğu ve düz anlatım içerdikleri, yani yanılısma olmadıkları işaret edilir. Fakat bu durum, RBVY'nin ayrıntılar arasında boğulmaya neden olan yapısını inkâr anlamına gelmemektedir. Şöyle ki Ağaoğlu daha önce bahsi geçen “*dağılma, parçalanma*” adına gerçekten de birbiriyle ilgili/ilgisiz, gerekli/gereksiz birçok teferruatı, bilgiyi metne dâhil





eder. Dolayısıyla metinlerarası düzlemde bazı uygulamaların okuru zorlaması, şaşırtması da söz konusudur. Yazar bu tarz zorlamalarda da iz bırakmayı, alıntıların kendisine ait olmadığını belirtmeyi ihmal etmemiştir. Örneğin metinlerarası düzlemde yükselttiği ses ile okuru zorlayan bir eser “*Viyanalı Ölüm*” başlığıyla anılan eserdir. Anlatıcıların üçünün de andığı bu kitabı Hoca, şans eseri bir kitapçada bulur. (s.163) Birkaç sayfa sonra ise bu kitabın yazarının Christiane Singer olduğunu söyler. (s.173) Araştırmalarımızda bu isimli bir Fransız yazarın olduğunu ama onun “*Viyanalı Ölüm*” başlıklı bir kitabının bulunmadığı sonucuna vardık. Zaten Hoca da bu konuyla ilgili bir çelişki yaratmak adına Singer’in “*Venedik’te Ölüm’e yaslanmamak*”<sup>7</sup> için romanına *Viyanalı Ölüm* başlığını koyduğunu belirtmiş, gerçekten de okur kafasında hedeflediği çelişkiyi yaratmıştır. (s.169) Ağaoğlu’nun yarattığı yanılsama, yine usta işi ve poetik ilkelerine uygundur.

Adı geçen kitap, romanının leitmotivelerinden olan “*duvar*” kavramına yaptığı vurgu ile pastiş yöntemini de hatırlatır. Bu yöntemde yazar, “*bir başka yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek*” kendi özgünlüğünü yakalar. (Aktulum 2000: 133) Ağaoğlu, bu metindeki duvarlardan yola çıkıp, Hoca’nın kendi içindeki duvarları yıkma çabasına varmış, özgünlüğünü ortaya koymuştur. (s.173) Hoca duvarları yıkma adına cinayet senaryoları kurduğu anda ise *Madam Bovary* başlıklı kitabın Emma’sını anar.<sup>8</sup> (s.147) Henüz kendisi zehir tedarik edememiştir, ama Emma’yı eczaneden zehir alırken hayal eder. Ağaoğlu bu bilgiyi ne romanı ne de romanın yazarı Flaubert’i anarak verir. Dolayısıyla yazar burada gizli alıntı yapmış, ne italik yazı ne de herhangi bir noktalama işareti kullanmıştır.

Hoca’nın cinayet senaryoları kurduğu süreçte Alma ve Milena ile ilgili kitapları okuduğunu daha önce belirtmiştik. *Milena’ya Mektuplar* ile *Sevme Sanatı* başlıklı bu kitaplar, Kâmil Kaya gibi Ağaoğlu’nun da bilinçaltı oyunlarına ortak olan eserlerdir. Ağaoğlu bu kitaplarla metinlerarası ilişki kurarken bu ilişkinin gizli/açık her türlü yöntemini dener. Bazen yaptığı alıntıyı italik yazar ya da tırnak içine alır, bazen yorumlayarak kendi cümlesi haline getirir. Dolayısıyla pastiş düzeyinde farklı bir içeriği ve izleği taklit eder; ama bunlara “*hayranlık*” duymadığını da ima eder. (Aktulum 2000: 138) Yine bu kitapların kahramanlarının isimlerini anıştırırken de “*sözcük düzeyinde*” bir ilişki kurar. (Eliuz 2016: 130) Hoca’nın bu sözcükleri/isimleri sık sık tekrar edişinden rahatsız olan Yunus ise kişiliğine uygun biçimde, metinlerarası yöntemi parodi düzeyinde kullanır. Yunus, Kafka’nın Milena’yı başından attığını, Milena’nın ise zaten erkek ve şöhret delisi olduğu için Kafka’yı sevdiğini söyler. Yani Yunus “*soylu bir metnin sıradan bir konuya indirgenmesine*” neden olmuş, (Eliuz 2016: 132) Hoca dâhil birçok insanı etkileyen bu aşkı ve kahramanları sıradanlaştırmıştır.

Adalet Ağaoğlu “*iç metinsellik*” düzleminde de metinlerarası ilişki kurar. Bu yöntemde, yazarların kendi metinlerinden yararlanmaları söz konusudur. (Eliuz 2016: 128) Yazar, anlatıcı

<sup>7</sup> *Venedik’te ölüm* Thomas Mann’a ait bir eserdir.

<sup>8</sup> Emma, bu romanda eczaneden aldığı arsenik ile intihar eden kahramandır.





rolü üstlendiği roman sonunda, Viyana'da romantik bir yaz arzulayan Yazar Kahraman'ın ve Hoca'nın hedeflerine varamadığına dair tahlilini, kendi romanı "*Yazsonu*"nun ismini anarak yapar. (s.245)

Görüldüğü gibi Ağaoğlu metinlerarası boyutta yararlandığı birçok teknik ile hem kendi entelektüel birikimini ortaya koymuş hem bu birikime ortak etmek istediği okuru için, yeni kapılar aralamıştır. Onun metinler kadar sanatlar arasında yaptığı yolculuklar da bu bakımdan manidardır. Ağaoğlu özellikle roman sonunda, okurunu; sinema, resim, müzik gibi sanatlarla buluşturmak için, çaba sarf eder. Viyana'nın barok sanatın çelişkilerini bir arada yaşıyor olmasından kaynaklı bu gezintilerde, Milena ve Alma odak noktadadır. Örneğin sinema sanatı adına anılan *Üçüncü Adam* filmi, Yazar Kahraman ile Asaf'ın hem bu film hem *Viyanalı Ölüm* başlıklı kitap için yaptıkları sohbette anılır. (s.132) Clea, Hoca ile birlikte olduğu otel odasında bu filmin müziğini mırıldanır. Film savaş sonrası Viyana'yı hatırlattığı için anılır. Yahudilik, bu anma ve sohbetlerde arka planda daima hissedilir. Dini ve dinsel tavırları sıkça anılan Alma ise aynı zamanda eş ve sevgililerinin uğraştığı farklı sanat dalları için ilham kaynağı olur. Örneğin Alma'nın 1911 sonrasında üç yıl fırtınalı bir ilişki yaşadığı Oscar Kokoschka'ya ait *Rüzgârın Nişanlısı* başlıklı tablo sık sık anılmaktadır. Kâmil Kaya, *Sevme Sanatı* başlıklı kitaptan ressamın Alma ile randevusuna gelmediğini okumuştur. Bu bilgi sonrasında "*finolar gibi eteğinin ucundan ayrılmazdın... sefil*" diyerek ressama duyduğu kızgınlığı ifade eder. (s.224) Kâmil Hoca, gülünç dönüştürme tekniği ile "*eleştirel ve saldırgan*" bir tavır takındığı bu cümlelerde ve devamında (Eliuz 2016: 136) hem resim hem edebiyat sanatının verilerini kullanır.

Alma'nın hayatına giren erkeklerin çoğunlukla müzisyen olmasından kaynaklı biçimde, roman sonunda; vals, opera, bale, konçerto, polka sözcükleri ve bunların çağrıştırdığı farklı anlamlar kol gezer. Postmodern anlatıların "*karnavalesk*" bir yapı oluşturma, Kâmil Kaya'nın ise kendisini, "*Karnaval Soygarısı*" (s.198) olarak görmesine paralel biçimde, müzik sanatı ile kurulan karnavala, yirminci yüzyıldan davullar, elektrogitarlar da katılır. (s.178)

## Sonuç

*ROMANTİK Bir Viyana Yazı*, Adalet Ağaoğlu romancılığında önemli bir duraktır. Bunun ilk nedeni, açıklamalarından takip edildiği üzere, yazarın poetik arayış ve ilkelerini bu romana yansıtmak için çaba sarf etmesidir. Roman ve kişisel açıklamaları beraber ve dikkatle okunduğunda, yazarın çağı roman türü ile tahlil etme konusunda başarılı olduğu gözlemlenebilmektedir.

Çağımızın kaos ve trajedi çağı olduğuna inanan Ağaoğlu, romanında, tüm unsurları bu inancı dışı vurmak için kullanır. Öncelikle kahramanları toplumla bağ kurma konusunda problemli kişilerdir. Bu problem onların bilinçaltında büyüdükçe sorunları artar ve teknoloji çağının mutsuz insanların örneği olurlar. Onlar bulundukları mekânlarda mutlu





olamamaları bakımından da yersiz yurtsuz, modern insanı resmederler. Yine roman türünün zaman mefhumuna yüklediği öneme uygun biçimde, Ağaoğlu da romanında “zaman” ile ilgili tahlillere ağırlık verir. Fakat o daha çok çelişkileri su yüzüne taşımak istediği için bunu, postmodern tarih kuramının öngörülerini eşliğinde yapar. Örneğin kahramanları zaman kavramı ile de barışık değildirler. Aslında onlar, yaşadıkları şart/olgu ve durumların hiçbirisi ile barışık değildir. Bu durum romanın toplumsal ve bireysel düzlemde arka plan unsuru olup çalışma içinde yapılan tahlillerde görüleceği gibi, roman içinde çözüme kavuşmamış çelişkilerdir.

Ağaoğlu’nun bilinç parçalanmasına uğrayan insanı ve toplumu ancak parçalanmış bir roman ile anlatabileceğine dair inancı *ROMANTİK Bir Viyana Yazı*’nın postmodern dokusunu besler. Yazar bu yolda edebî düzlemi, oyun kavramı üzerine kurar ve postmodern öğretinin çoğulculuğa verdiği değeri, önceler. Anlatıcı çeşitliliği, zaman/mekân kayganlığı, aynı olgu ve vak’aların yeniden farklı bakışlarla işlenmesi, çoğulculuğun akla gelen ilk uygulamalarıdır. Yazar, metnin üstkurmaca boyutunda ise yazma edimi ve edebiyat hakkında kavramsal konuşarak işe başlar. Okurun, yazarın, kahramanların kimlik değiştirerek şaşırttıkları bu boyutu çözmek, romanda okura yüklenmiş bir misyondur. Yine yazarın metinler ve sanatlar arasında gezinerek yaptığı yolculuklar da okur açısından değerlidir. Çünkü okur bu yolculuklarda aralanan kapılardan geçecek ve tam da Ağaoğlu’nun hedeflediği gibi, entelektüel birikimini geliştirmek adına, kendisi için yeni bilgi ve durumlar yakalayacaktır.

Tüm bunlar metnin dili ve üslûbu ile de desteklenmiş ve *ROMANTİK Bir Viyana Yazı*’nın, postmodern bir anlatı olarak kabulüne olanak sağlamıştır.

## Kaynakça

- Ağaoğlu, Adalet. 1980. *Ölmeye Yatmak*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ağaoğlu, Adalet. 1996. *Başka Karşılaşmalar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ağaoğlu, Adalet. 2004. *ROMANTİK Bir Viyana Yazı*. İstanbul: Alkım Yayınları.
- Akay, Ali. 2010. *Postmodernizmin ABC’si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Aktulum, Kubilay. 2000. *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Akyüz Sizgen, Berna. 2023. *Postmodernizm Kavşağında Selim İleri Romancılığı*. Ankara: Günce Yayınları.
- Andaç, Feridun. 2005. *Adalet Ağaoğlu Kitabı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Best, Steven, Kellner Douglas. 2016. *Postmodern Teori*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Carr, Edward Hallett. 2003. *Tarih Nedir?* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Yıldız. 2006. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eliuz, Ülkü. 2016. *Oyunda Oyun Postmodern Roman*. İstanbul: Kesit Yayınları.





Romantik Bir Viyana Yazı'nda Postmodern Unsurlar

- Emre, İsmet. 2006. *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Eren, Ozan. 2016. *Eril Tahakkümün Gölgesinde Bir Sanatçı: Alma Mahler*. <https://dergipark.org.tr>. (Erişim Tarihi: 25.04.2024)
- Gümüş Semih. 1994. *Yazının ve Tarihin Bilinci*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hobsbawm, Eric. 1999. *Tarih Üzerine*. (Çev. Osman Akınhay). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Jameson, Fredrick. 1994. *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jenkins, Keith. 1997. *Tarihi Yeniden Düşünmek*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Oppermann, Serpil. 2006. *Postmodern Tarih Kuramı, Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Sarup, Madan. 2010. *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. İstanbul: Kırk Gece Yayınları.
- Sazyek Hakan. 2010. "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler." Hece Türk Romanı Özel Sayısı. s. 510-529.
- Tosun, Necip. 2014. *Modern Öykü Kuramı*. Ankara: Hece Yayınları.
- Yalçın-Çelik, Dilek. 2005. *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

