



**ÇOĞULCU ESTETİĞİN TÜRK ROMANINA YANSIMALARI  
(1980-2000)**


REFLECTIONS OF PLURALIST AESTHETICS IN TURKISH NOVEL  
(1980-2000)

**EKREM GÜZEL**

Dr. Öğr. Üyesi, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı  
Bölümü Öğretim Üyesi

*Asist. Prof. Dr. Recep Tayyip Erdoğan University, Faculty of Arts and Sciences, Department of  
Turkish Language and Literature*

[ekrem.guzel@erdogan.edu.tr](mailto:ekrem.guzel@erdogan.edu.tr)

 <https://orcid.org/0000-0002-7949-5063>

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi-Journal of Turkish Language and Literature  
TÜRKDED-2, Haziran-June 2021 Rize

Makale Türü-*Article Types* : Araştırma Makalesi-Research Article  
Geliş Tarihi-*Received Date* : 21.04.2021  
Kabul Tarihi-*Accepted Date* : 05.05.2021  
Sayfa-*Pages* : 88-118

## ÇOĞULCU ESTETİĞİN TÜRK ROMANINA YANSIMALARI\*

(1980-2000)

Dr. Öğr. Üyesi Ekrem Güzel\*\*

### Özet

Estetik algısıyla kozmoloji ve gerçeklik anlayışı arasında bir ilişki vardır. Her dönemin nasıl bir gerçeklik ve evren tasavvuru varsa ona göre de bir estetik anlayışı söz konusudur. Bu yüzden de tarih boyunca mimetik (yansıtmacı), dinî ya da gerçekçi, insan-merkezli estetik anlayışlarının oluşturduğu dönemler ve buna göre şekillenen paradigmlar görülmüştür. Günümüzde, postmodern edebiyatın ürettiği estetik tutuma en uygun ifadelerden biri “çoğulcu estetik”tir. Çoğulluk ve çoğulculuk bu estetik anlayışın varlık sebebidirler. Gerçekçi romandan postmodern romana gelişen seyirdeki önemli duraklardan biri olan “modernist roman” da ciddi anlamda çoğulluk içermektedir. Ancak postmodernizmde çoğulculuk daha ileri bir düzeye taşınır ve ayrıcalıkların ortadan kalktığı daha katılımcı bir çoğulcu yapı ortaya çıkar. Bu makalenin amacı, öncelikle çoğulcu estetiğin art alanını oluşturan bazı düşünürlerin fikirlerine değinmek; çoğulculuk ve çoğulcu estetik teriminin kavramsal çerçevesini ortaya koymaktır. Sonra da 1980-2000 yılları arasında kaleme alınan Türk romanlarında çoğulcu estetiğin yansımalarını göstermektir. Çoğulcu bir yapının oluşmasında, kurgunun parçalı ve süreksiz olmasına, bakış açısının çoğullaşmasına, tematik skalanın genişlemesine dikkat çekmek; metinlerarası ve türlerarası ilişkilerin yarattığı melezliğin romanda ne gibi yansımaları olduğunu tespit etmektir. Bu bağlamda *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, *Bin Hüzünlü Haz*, *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*, *Sessiz Ev*, *Yeni Hayat*, *Kafes*, *Fındık Sekiz*, *Mahrem*, *Bir Cinayet Romanı*, romanları örnek olarak incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Postmodernizm, postmodern roman, çoğulcu estetik, 1980 sonrası Türk romanı.

## REFLECTIONS OF PLURALIST AESTHETICS IN TURKISH NOVEL

(1980-2000)

### Abstract

There is a relationship between the perception of aesthetics and the understanding of cosmology and reality. Every era has an understanding of aesthetics in accordance with the conception of reality and the universe it has. For this reason, periods of mimetic (reflective), religious or realistic, human-centered aesthetic understandings and paradigms shaped accordingly

---

\* Bu makale, Prof. Dr. İsmet Emre danışmanlığında hazırladığım “1980-2000 Yılları Arasında Türk Romanında Postmodern Yansımalar” başlıklı Yüksek Lisans tezinden üretilmiştir.

\*\* Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, [ekrem.guzel@erdogan.edu.tr](mailto:ekrem.guzel@erdogan.edu.tr) ORCID: 0000-0002-7949-5063

have been seen throughout history. Today, one of the most appropriate expressions for the aesthetic attitude produced by postmodern literature is “pluralist aesthetics”. Plurality and pluralism are the reason for the existence of this aesthetic understanding. The “modernist novel”, which is one of the important stops in the progress from the realistic novel to the postmodern novel, also includes a serious plurality. However, in postmodernism, pluralism is taken to a higher level and a more participatory pluralist structure where privileges disappear emerges. The aim of this article is to mention the ideas of some thinkers who form the background of pluralist aesthetics and to reveal the conceptual framework of pluralism and pluralist aesthetics. It is also aimed to show the reflections of pluralist aesthetics in Turkish novels written between 1980 and 2000, to draw attention to the fragmentation and discontinuity of the fiction, the pluralization of perspective, and the expansion of the thematic scale in the formation of a pluralist structure, and to determine what kind of reflections the hybridity created by inter-textual and inter-genre relations have in the novel. In this context, the novels titled *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, *Bin Hüzünlü Haz*, *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*, *Sessiz Ev*, *Yeni Hayat*, *Kafes*, *Fındık Sekiz*, *Mahrem*, *Bir Cinayet Romanı* will be examined as examples.

**Key Words:** Postmodernism, postmodern novel, pluralist aesthetics, Turkish novel after 1980.

## Giriş

Gerçeklik algısıyla estetik arasında doğrudan veya dolaylı yakın ya da uzak bir ilişki hep olmuştur. Tarih, yalnızca olguların değil, algıların da tarihidir. Bu yüzden her dönemin nasıl ki bir gerçeklik ve evren tasavvuru varsa ona göre de bir estetik anlayışı vardır. Geçmişte, mimetik (yansıtmacı), dinî ya da gerçekçi, insan-merkezli estetik anlayışın oluşturduğu dönemler ve buna göre şekillenen paradigmlar olmuştur. Dilek Doltaş, daha ziyade Batı düşüncesini ölçüt olarak klasik çağdan günümüze üç gerçeklik, dolayısıyla da estetik kategoriden bahseder. Bunlardan birincisi Tanrı’yı merkeze alır ve gerçekliğin ölçütü Tanrı’dır, ikincisi insan-merkezli düşünce biçimidir, üçüncüsü ise merkezsiz düşünce biçimidir (2003, s. 20). Bu anlamda postmodernizm, insanı ve aklı kutsayan modern projeye karşı çıkışı ve meydan okumayı içeren merkezsiz düşünce ve “çoğulcu estetik”le ön plana çıkar. Bir estetik hareket olarak da merkezsiz düşünce biçiminin ve gerçeklik anlayışının sanattaki karşılığı olarak görülür. Sanatın özerk bir alan olarak inkişafı, estetiğin bağımsız bir disiplin olarak ortaya çıkışı gibi gelişmeler yeni evren tasavvuru ve gerçeklik algısıyla yepyeni bir estetik bakışa beşiklik eder. Bu anlamda postmodern estetik için en uygun ifadelerden biri “çoğulcu estetik”tir. Çoğulluk ve çoğulculuk bu estetik anlayışın varlık sebebidir. “Modernist roman” da, gerçekçi romandan postmodern romana doğru uzanan seyirdeki önemli duraklardan biri olarak, ciddi anlamda çoğulluk içermektedir.<sup>1</sup> Ancak postmodernizmde

---

<sup>1</sup> Modernist roman, V. Wolf, F. Kafka, J. Joyce, M. Proust, R. Musil gibi isimlerin en belirgin örneklerini verdikleri metinlerden oluşur. “Estetik modernizm” de denilen bu dönem, 19. yüzyılın sonlarıyla 20. yüzyılın ilk çeyreğini kapsar.

çoğulculuk daha ileri bir düzeye taşınır, daha katılımcı ve ayrıcalıkların ortadan kalktığı bir çoğulcu yapı ortaya çıkar. Bu anlamda postmodernlik kendinden önceki aydınlanmanın bütünlük ve tamamlanmışlık gibi projeleri karşısında “çoğulcu ve açık bir demokrasi üzerinde durur” (Sarup, 2004, s. 187). Günümüze kadar hayatın çoğu alanında bütünlüğün temel amaç olduğu görülür. Bu anlamda, Hasan Aksal tarih boyunca, Eski Yunan’dan Ortaçağa, hatta Aydınlanmaya kadar Avrupa’da ‘birlik’ ve bütünlük fikrinin “büyük bir fazilet” olduğunu söyler; bu bağlamda Ernst Cassirer’in “Ortaçağ’ın baskın kültürü, derin birlik hissi ve türdeşlik ısrarından geliyordur ve bu tabloda, modern uygarlığın ‘tüm çatışma, çelişki ve uyumsuzluklar[1] yok gibi görünmekte’ idi” düşüncesine yer verir (Aksakal, 2015, s. 83). Ancak günümüzde çelişkiler ve uyumsuzluklar üzerinden bir paradigma üretilir. İkinci dünya savaşına kadar Avrupa’yı tek çatı altında birleştirmeye yönelik niyetlerin birçok devletin ve tarihsel figürün niyeti olduğu bilinmekte ve bunun yarattığı savaşlar tarih kitaplarında büyük bir yekûn tutmaktadır. Bu anlamda Avrupa birliği fikri ile romandaki çoğulluğun oluşması benzer düşüncelerin farklı düzlemlerdeki karşılığı gibidir. Avrupa birliğinin bütün toplumların ve milletlerin kendi ülkelerine ve özerkliklerine sahip oldukları bir yapı olması gibi çoğulcu estetiğe sahip romanlar da farklılıkların bir arada olabildikleri parçalı bir yapıdır.

Bir edebi tür olarak roman, zaten doğası gereği bir çoğulluk barındırır.<sup>2</sup> Çoğulcu estetik ise postmodernizme doğru uzanan uzun bir sürecin sonucunda meydana gelir. Bu süreçte belli düşünürleri ve düşünceleri anmak gerekir. Her ne kadar bu düşünürler için “postmodernist” nitelmesini kullanmasak da onları anmadan postmodern estetiğin neden böylesine bir doğaya sahip olduğunu, nasıl bir sürecin ve hangi itirazların sonucunda ortaya çıktığını tam anlamıyla anlamak çok da mümkün değildir. Bu düşünürlerden özellikle S. Freud, F. Nietzsche, J. Derrida, M. Foucault gibi isimlerin çoğulcu anlayışın oluşumuna kaynaklık eden fikirlerine temas etmek gerekir.

Filozof-şair olarak da bilinen Nietzsche, yalnızca söyleyiş bakımından değil, düşünceleriyle de şok etkisi yaratmış; kıta Avrupa felsefesinin metafizik olduğu ve hakikat sanılan şeylerin aslında bir yorum ya da yanılısma olduğu itirazında bulunmuştur. Büyük ve sistemli bir “Hakikat”ın olduğuna itirazda bulunan Nietzsche’ye göre “*Olgular yoktur yorumlar vardır (PA, III:2.) Hakikat yoktur (Gİ, 666). Ne kadar göz varsa, o kadar hakikat vardır, yani hakikat yoktur (Gİ, 534).*” (Nietzsche'den aktaran: İnam, 2011, s. 23). Nietzsche, her şeyi içeren ve her durumda hazır ve nazır bir “Hakikat” yoktur; fakat hakikatler, yani yorumlar vardır diyerek perspektivizme yer açmış; bu hakikatlerin yorum olduklarının asla akıldan çıkarılmayacak geçici duraklar olduğuna vurgu yapmıştır. Metafizik ve mutlak hakikate olan güveni yerinden eden

---

<sup>2</sup> Mihail Bahtin, romanın çoğulcu ve gelişimci yapısını “Epik ve Roman” başlıklı incelemesinde anlatır. Romanın klasik ve geleneksel türlerden ayrılmasını doğasındaki dönüştürücü, çoğullaştırıcı ve değişime açıklık üzerinden anlatır. Romanın diğer türleri *romanlaştırılan* ve onları *parodileştirerek* bünyesine taşıyan çoğul bir yapı olarak daima geliştiğini ve şimdiki eksene alarak gelişmeye açık olduğunun altını ısrarla çizer. Bkz. (Bahtin, 2001, s. 164-208)

Nietzsche, çağdaş düşüncenin tüketilemeyen bir kaynağı hâline gelir.<sup>3</sup> Fragman yazı ve perspektivizm postmodern romanın çoğulcu bir görünüm arz etmesinde çok önemli iki teknik olmuştur. Roman yazarları, Alman Romantiklerinin de çokça kullandıkları, parçalı, kopuk ve süreksiz yazı ile kurguda çizgiselliği ve bütünlüğü askıya alırlar; perspektivizm ile de bakış açılarının çoğullaşmasını sağlarlar. Artık olaylar, bir değil birçok yönden ve birden fazla anlatıcı tarafından görülmektedir. Bu deyim yerindeyse, *hâkimi mutlak* anlatıcının ölümü de demektir. Gerçeklik görülebildiği kadarıyla okura nakledilmektedir. Bu yüzden Nietzsche'nin üslubu ya da edebî mirası doğrudan ya da dolaylı postmodern romancıları etkilemiştir gibi bir yargıya varmak mümkün görünmektedir.

Freud, gerçekçi romanın temel bileşenlerinden olan bilincin karşısına bilinçdışının çıkarılmasında temel referanslardan biri olmuştur. Bilinçdışı, *istenilmediği, kabul edilmediği, yasaklandığı için bastırılan veya unutilan ve bu nedenle doğrudan erişilemeyen, anıları, duygusal çatışmaları, arzuları, dürtüleri olduğu kadar saldırganlık, cinsellik, vb. gibi temel biyolojik içgüdüleri ve itkileri de içinde barındırır* (Budak, 2003, s. 133). Bilinçdışı, “iç organlarımız gibi doğuştan sahip olduğumuz bir şey değildir,” bir sürecin sonunda meydana gelir, üretilir (Lucy, 2003, s. 23). Bu anlamda Freud, insanın bilinçten çok daha fazlası olduğu, bilincin bireyin kendisini koruma kalkanı oluşturmak için yarattığı bir yüzey olduğuna dair tezler de üretir. Freud'un bu tezleri modernist ve postmodernist romandaki bilinç akışı tekniğinin kaynaklarından olur (Lončar-Vujnović, s. 69-70). Gerçekçi romanın akli başında, ne söylediğini bilen kişisi/anlatıcısı, yerini bilinçdışının kaotik dünyasını yansıtan kişilere/anlatıcılara bırakır. Bu fikirlerden ilham alan romancılar, bilincin indirgemeciliği yerine bilinçdışının karmaşık ama gerçeğe, insan doğasına daha sadık atmosferine yer vermeye başlarlar. Dolayısıyla romanlarda, toplumun ve ahlaki normların eğip büktüğü, şekillendirdiği (bildungs), bir biçimde kendisini kabul ettirdiği bilinçle birlikte ve ona karşı bireyin bilinçdışına bastırıldığı, süpürdüğü şeyler de yer almaya başlar. Bilinç akışı tekniğini uygulayan modernist ve postmodernist romanlarda

---

<sup>3</sup> *Postmodernist eleştirilenlerin neredeyse hepsi, batı felsefesinin yapı taşları olan, hakikat, nesnellik, evrensellik, nedensellik ve kartezyen özne kavramlarını alaşağı ederek bunların hepsinin yanılısına olduğunu savunması; bu yanılısıların tekil bakış açısı yerine farklı yorumları getiren perspektivizm ve dizge karşıtlığı; erk istenciyle bilgi ve hakikat istenci bağlarını göstermesi; bedeni yaşamsal dürtüleri onaylaması; dili ve yaratıcılığı ön plana çıkarması; özneyi dilin ve düşüncenin ürünü olarak ele alması; bengi dönüş öğretisiyle çizgiselci ve gelenekçi tarihe karşı şimdi'yi başat kılması şeklinde özetlenebilecek olan düşünceleriyle Nietzsche'nin, postyapısalcılığın ve postmodernizmin temel öncüllerini bir yüzyıl öncesinden ortaya attığı konusunda uzlaşırlar* (İkizler, 2006, s. 127).

Kasım Küçükalkp *Nietzsche ve Postmodernizm* başlıklı kitabında, meşhur Alman filozofun düşünceleri ile postmodernizm arasındaki benzerlikleri “olumsallık, anti-hümanizm ve perspektivizm” başlıkları altında incelemiştir; perspektivizm bahsinde şunları yazmıştır: “Nietzsche ve postmodern felsefe açısından bakıldığında, bütün insanî kavramlar, yani her türlü bilme etkinliği yorumlardan ibaret olduğundan ve biz de sürekli olarak yorumlarımızı şeylere yansıtıyor olduğumuzdan dolayı, anlam diye ortaya konulabilecek her şey, herhangi bir dilsel ölçütün merkezî bir rol oynamayacağı perspektiflerden ibarettir. Bu anlam çerçevesi içerisinde perspektivizm, geleneksel hakikat kavramının imtiyazlı statüsünü ortadan kaldırarak, yaratıcı bir yorum oyununun önünü açmaktadır. (Küçükalkp, 2017, s. 218-219)

bireyin bilinçdışı “big bang” gibi patlamalar yaşar; bu patlamalardan, tıpkı evren gibi her okumada genişleyerek büyüyen, bir anlamlar dünyası çıkar.

Michel Foucault'nun tarih, bilgi, iktidarın dili ve söylem biçimini alternatif çözümleme girişimleri, tarihe yaklaşımı değiştirir. Nietzsche'nin tarihe bakışından büyük ilhamlar alan, “Bilginin iktidara yol açmadan var olmasının imkânsız” olduğunu söyleyen Fransız filozofa göre tarih, iktidarın söylem alanlarından biri olmuştur. *İktidarı yalnızca bastırma, sınırlama ya da yasal olarak anlamak yetmez: İktidar ‘gerçekliği üretir’; ‘nesne alanlarını’ ve ‘doğruluk ritüellerini’ belirler* (Sarup, 2004, s. 112). Modern bilincin, aklın dışladıklarıyla ilgilenen Foucault, “*dünyayı bütün yönleriyle açıklama savında olan her türden kuramsallaştırmaya karşıdır* (Sarup, 2004, s. 89).” Postmodern tarihî anlatıların geçmişle olan ilişki biçimlerine büyük bir ilham kaynağı olur. Bu yüzden de makro tarih, meta-anlatı, yerini daha minör bir tarihe ve anlatılar çeşitliliğine bırakır. Anlatılan artık yalnızca muktedirin değil, farklı olanın da hikâyesidir.<sup>4</sup> Postmodern tarihî anlatılarda bunun yansımaları meta anlatıların ve resmi tarihi söylemlerin altının oyulması ve bunların göz ardı ettiklerinin bir biçimde söz hakkı bulmaları şeklinde olur. Bu durum, postmodern romanın poetikasını meydana getiren temel belirleyicilerden olur.

Nietzsche'yi takip eden *postyapısalcı* düşünürlerden olan Derrida, dilin dikkate alınmaksızın “otantik bir doğruya ulaşılabileceğine” dair inancı Batı metafiziğinin bir yanılması olarak görmüştür (Küçükalp, 2017). Söze (logocentrism) karşı metni ön plana çıkaran filozofa göre “metin dışında bir şey yoktur” (il n'ya pas de hors-texte); metni ve dili dikkate almadan mutlak bir gerçekliğe ulaşılabileceğine dair inanç metafizik bir yanılısamadır (Derrida, 1967, s. 158). Dil ve metin dışında bir içerik ve gerçeklik olmadığını ileri süren Derrida, çoğulcu bir yorum anlayışı benimser. Bunu da, yapısalcıların sandığı gibi, “gösteren ile gösterilen arasında öyle sanıldığı değişmez bir ayrım”ın olmadığına bağlar.<sup>5</sup> Çünkü *bir sözcüğün anlamına bakmak için sözlüğe baktığınızda, bir göstergenin başka bir göstergeye yol açtığına/gönderdiğine tanık olursunuz* (Sarup, 2004, s. 53). Bir göstergenin başka bir göstergeye yol açtığı bir düzlemde anlam, *kolayca sabitlenemez, hiçbir zaman tümüyle sadece bir göstergede bulunamaz; fakat sürekli bir mevcudiyet-namevcudiyet hâlinde var olur* (Eagleton, Edebiyat Kuramı, 2011, s. 139). Bu durumda, “anlam hiçbir zaman kendisiyle özdeş” değildir (Sarup, 2004, s. 54). Dolayısıyla göstergelerin başka göstergelere gönderme yapması gibi, metin de sürekli bir şekilde başka metinlere gönderme yapar (metinlerarasılık) ve okuru sürgit başka bir metne ya da yere gönderir (Küçükalp, 2017, s. 228). Bu durumda postmodernizm, bir yandan gerçekçiliğin yansıtmacılığına, modernizmin ikilikler ve zıtlar üzerine kurulan düşüncesine karşı söylemler üretirken diğer

<sup>4</sup> Yine bu bağlamda, “Büyük öyküler kötü, küçük öyküler iyidir.” diyen ve “doğru/yanlış ayrımı yerine küçük/büyük anlatı” ölçütünü koyan Lyotard'ı da anmak gerekir (Sarup, 2004, s. 209).

<sup>5</sup> Derrida, yapısöküm kuramıyla yapısalcıları da eleştirerek “üzerinde tüm bir anlamlar hiyerarşisinin inşa edilebileceği sarsılmaz bir temele, bir ilk ilkeye, sağlam bir zemine dayanan tüm düşünce sistemlerini ‘metafizik’ olarak değerlendirir (Eagleton, Edebiyat Kuramı, 2011, s. 143).”

yandan da tekçi hakikat fikrinin yitip gittiğini, onun yerini sınırsız sayıda gerçeklik ve yorumların aldığını gösterme niyeti taşır.

Nietzsche, Freud, Foucault, Derrida ve Baudrillard gibi öncü simaları takip eden bazı isimler, bu düşünürlerin tezleri ve eleştirilerinin yansımalarının oluşturduğu bir sanat ve edebiyat atmosferi tarif ederler, bir bakıma postmodern estetiğin poetikası diyebileceğimiz bazı belirlemelerde bulunurlar. Özellikle postmodern düşünür ve yazarların bütünlük ve mutlakiyet fikrini reddederken bu isimlerden çokça ilham aldıkları gözden kaçmaz. Bu anlamda, *postmodernler bütünlüğü reddederlerken dil oyunlarının, zamanın, insan öznesinin ve toplumun kendisinin parçalılığı üzerinde dururlar* (Sarup, 2004, s. 211). Bütünlüğün ve mutlakiyetin reddi, parçalılığı, kopukluğu, süreksizliği, dil oyunlarını içeren bir çoğulcu estetiği belirginleştirir. Yukarıda andığımız isimlerin felsefe, tarih ve psikoloji gibi alanlarda yaptıklarının edebiyat ve roman dünyasına da çok bariz yansımaları olmuştur. Böylece çoğul bir estetiğin giderek belirgin bir hâl alması kaçınılmaz olur.

Ihab Hassan, postmodernizmi “estetik modernizm” gibi *kültür, sanat, edebiyat, mimari ve felsefe alanlarını kapsayan, düzen yerine düzensizliği* vurgulayan bir sanatsal hareket olarak görerek postmoderniteden ayırır (Doltaş, 2003, s. 193-195). Hassan’ın postmodernizmi modernizmle karşılaştırarak sunduğu bir panoramada, postmodernizmin neredeyse bütün hususiyetlerinin çoğulculuğu mümkün kılan özellikler gösterdiği dikkatlerden kaçmaz: *karşı biçim, oyun, şans, anarşi, sessizlik, süreç, katılım, yapı çözme, antitez, mevcut olmama, dağıtma, metinlerarası, yüzey, yoruma karşı/farklı okuma, gösteren, yazılabilirlik, karşı-anlatı, kişisel lehçe, şizofreni, farklılık, ironi, belirlenmemişlik...* (Hassan, 2019, s. 319-320) Bu bağlamda yine Mikhail Epstein, bu ayrımı belirginleştirmek için “modernite ve modernizm” ayrımından hareket eder:

*Epstein’e göre modernizm, modernitenin yalnız son elli yılına damgasını vuran, onun bireyselliğinin bütüncüllüğünün yarattığı çelişkilerin derinleşerek aktarıldığı çeşitli felsefe ve sanat okullarını (sembolizm, ekspresyonizm, kübizm, sürrealizm gibi) da içinde barındıran bir sanat ve kültür akımıdır* (Doltaş, 2003, s. 193).

Bu ayrımdan hareketle Epstein de, Hassan’da olduğu gibi, postmodernizmi kültürel ve sanatsal bir hareket olarak daha geniş anlamdaki postmoderniteden, postmodern durumdan ayırır. Bu ayrımlar daha çok çoğulcu bir estetik üzerinden yapılmaktadır. Romanın bir tür olarak en deneysel biçimlerden birine sahip olduğunu söyleyen Terry Eagleton da bu anlamda, postmodernizmin “genellikle kültürün bir biçimine” göndermede bulunduğunu, postmodernlik teriminin ise “özgül bir tarihsel dönemi” çağrıştırdığını ifade eder (Eagleton, Postmodernizmin Yansımaları, 2011, s. 9). Eagleton’un gerçeklik ile romanın ilişkisi bağlamında oluşan estetik çoğulluğu ima eden *modern dünyanın, romanın toparlayamayacağı kadar parçalı bir yapıya sahip olduğunu; modernist romanın da, bize, artık gerçekleştirilmesi mümkün olmayan bütünlük duygusunun bir tür boş gösterenini sunduğu* ifadelerini de yine bu anlamda anmak gerekir (Eagleton, 2012, s. 31).

Bu anlamda, Georg Lukacs'ın romanı, "tanrıların terk ettiği bir çağın epiği" olarak nitelemesini hatırlamak gerekir. Her ne kadar genel olarak roman türü için kullanılsa da Eagleton'un ifadelerinden hareketle bu ifadenin postmodern anlatılara çok daha uygun düştüğü söylenebilir.<sup>6</sup>

Postmodernist edebiyatın önemli temsilcilerinden biri olarak anılan Italo Calvino'nun *gelecek bin yılın yazını için önerdiği altı ilkedden biri çoğulculuktur. Calvino, "artık potansiyel olmayan, varsayımsal olmayan, çoğul olmayan bir bütünlüğü düşünme (nin)" olanaksızlaştığı postmodern çağın yazınına göndermede bulunur* (Calvino'dan aktaran: Kızıler, 2006, s. 176). Doğasındaki parçalılığa ve çoğulluğa dikkat çeken Frederic Jameson da postmodernizmi, *modernist türde heybetli ürünler vermeyen ama daha önce varolan metinlerin parçalarını, eski kültürel ve toplumsal üretimin inşa edilmiş bloklarını birtakım yeni ve abartılı tarzlar (yaptakçılıklar) içerisinde aralıksız yeniden karıştırıp duran arı ve rastlantısal bir gösterenler oyunu* olarak betimleyerek ondaki çoğulluğa vurgu yapar (Sarup, 2004, s. 247). Yıldız Ecevit, çoğulculuk "postmodern edebiyatın ana estetik ilkesidir" sözleriyle çoğulcu estetiğin varlığına ve binlerce yıldır etkisini sürdüren *mimetik*, geleneksel estetiğin sonunu ilan ettiğine göndermede bulunur (2008, s. 62-70). Ecevit'e göre;

**Görecelilik, belirsizlik ve olasılık** gibi kavramlarla çizilen yeni gerçekliği kurmaca düzleme taşıyan edebiyat ürünleri, uyumdan çok uyumsuzluğu yansıtır; heterojen bir yapıları vardır; onları tek bir anlam çerçevesinde dizginlemek olanaksızdır; her yöne çekilebilen açık yapıtlardır bunlar; çözümlenemezler; Derrida'nın dediği gibi, **aporia**'da dögümlenirler (2008, s. 175).

Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman* isimli eserinde, metin ve tür ilişkisini irdelerken sözü postmodern edebiyata ve onun türlerin sınırlarını ortadan kaldıran teşebbüslerine getirir. Parla, postmodernistlerin tür kavramını sorguladıklarını yazan R. Wellek'in *sınırları sürekli ihlal edilmekte, türleri birleştirilmekte ya da iç içe geçmekte, eski türler atılmakta ya da dönüştürülmekte, yeni türler yaratılmaktadır* ifadelerini aktarır. Parla, postmodernistlerle ilgili bölümü "yazın türü artık modası geçmiş bir kavramdır" cümlesiyle bitirir (2008, s. 33-34). İsmet Emre, postmodern metnin doğasındaki *karmaşık, paradoksal ve belirli bir tanıma gelmeyecek kadar tanımsızlığa* vurgu yapar; *postmodern metin anlayışının, modern ve klasik anlatıların kabul*

---

<sup>6</sup> Orhan Koçak, Lukacs'ın *Roman Kuramı* kitabına yazdığı sunuş yazısında, "Roman biçimi, aşkın bir yurtsuzluğun ifadesidir," ya da "roman, Tanrıların terk ettiği bir dünyanın epiğidir." sözlerinin yorumu mahiyetindeki şu ifadeleri yazar: "Lukacs'a göre modern çağın başat edebi türü olarak romanın doğuşu, insan bilincindeki radikal bir kopuşa denk düşer: Modeli eski Yunan toplumu olan "bütünlüklü" bir deneyimden modern dünyanın parçalanmış deneyimine geçiş. Bütünlüklü çağlarda hayat kendiliğinden anlamlıdır ("anlam hayata içkindir"), başka bir deyişle hayatla öz arasında bir uçurum yoktur. Bu, insanın arzuları ve eylemleriyle dış dünya arasında bir uyum olduğu anlamına da gelir. Bir tür olarak epik ve özellikle Homeros'un büyük destanları, böyle bir çağın özgül edebi biçimleridir (Lukacs eski Yunan toplumundaki epik-dışı anlatı örneklerine hiç değinmez). (...) Roman somut, yaşanmış bir deneyim olarak bütünlüğün parçalandığı ama bütünlük ihtiyacının sürdüğü bir dünyanın epiğidir. Lukacs'ın bazı ünlü formülasyonları da bu tanımın değışkeleridir: "Roman biçimi, aşkın bir yurtsuzluğun ifadesidir," ya da "roman, Tanrıların terk ettiği bir dünyanın epiğidir." (Koçak, 2003, s. 12-13)



ettiği bütün konvansiyonel kurguları reddederek, kendince daha kaotik bir metinsellikle karşımıza çıktıklarını ifade eder. Emre, *kaotik bir metinsellik* kavramsallaştırmasıyla çoğulcu estetiğe özellikle vurguda bulunur (2004, s. 101). Mustafa Apaydın da *Postmodern Türk romanlarında da Batıdaki örneklerinde olduğu gibi, çoğulcu estetik, ana belirleyici unsurlardan biri olmuştur.* diyerek 1980 sonrası postmodern metinlerdeki çoğulcu estetiğe dikkat çekmiştir (2009, s. 32). Apaydın, postmodern estetiğin bu çoğulcu ve imtiyaz tanımayan tutumunun bazı kazanımların ve değerlerin göz ardı edilmesi bağlamında bir eleştiri barındırdığını da işler. Bu bağlamda bazı düşünürler, postmodernizmin bu imtiyaz tanımayan çoğulcu ve katılımcı tutumunu eleştirmiş; modernite ve aydınlanmanın kazanım sayılabilecek değerlerini değersizleştirdiği, hatta bazı gerici sayılabilecek fikirlerin ve tutumların yeniden kendilerine söz hakkı bulmalarına, gündeme gelmelerine çıkmasına çanak tuttuğunu ileri sürmüşlerdir. Çoğul estetik, günümüz gerçeklik algısının oluşturduğu bir estetikdir. Sonuç itibarıyla Eagleton'un ifadeleriyle özetlersek *gerçeklik daha karmaşık ve parçalı hal aldıkça onu temsil etme biçimleri de zorlaşır* (Eagleton, 2012, s. 33). Dolayısıyla günümüz postmodern anlatıları, karmaşıklaşmış ve parçalanmış gerçekliğin estetik düzlemedeki yansıması ve biçimidirler.

Okurun esere katılımını da çoğulcu estetik bağlamında, burada anmak gerekir. Hassan'ın parçalanmaya gönderme yapan ismiyle *Orpheus'un Parçalanışı* kitabının Kafka'yı anlattığı bölümün başlığı, yarattığı belirsiz ve çoğulcu estetiğe göndermede bulunacak şekilde, "Kafka: Belirsizliğin Hükümrânlığı"dır. Bu bölümde geçen *Kafka'nın kurgusu, içimizdeki yorumcuyla çilginca provoke eder* sözleri, aslında belirsizliğin/çoğulluğun okurun bir yorumcu, tamamlayıcı öge olarak iştirakine ihtiyaç duyduğunu da ima eder. Kafka metinlerinde çıkan birçok anlamlandırmadan bahseden yazar, *Bu bakış açılarının hiçbiri diğerini dışlamaz, Kafka'nın sanatı tüm bakış açılarına açıktır* diyerek çoğulcu estetiğin mimarlarından olan Kafka'nın okuru ve yorumcuyla olan ilişkisine dikkat çeker (Hassan, 2019, s. 155). Bu anlamda, çoğulcu estetiğin olduğu metinlerde, temsiliyet yerini katılımcılığa bırakır, okur merkezli alımlama estetiği öne çıkar. Ne kadar okursa varsa o kadar anlamlandırma ihtimali vardır. Okur ve metin arasındaki karşılıklı ve canlı bir ilişki olduğuna dair kanaatlere sahip olan alımlama teorisi (reception theory) bağlamında, Roland Barthes'in görüşleri açıklayıcıdır. Barthes bu anlamda, "yazılabilir metin" ifadesini kullanır. Buna göre;

*Yazılabilir metin sürekli şimdiki zamandır, tutarlı hiçbir söz konmaz üzerine (konsaydı, ister istemez geçmişe dönüştürürdü onu); yazılabilir metin, tekil bir dizge (İdeoloji, Tür, Eleştiri) dünyanın (oyun olarak dünyanın) sonsuz oyunu içinden geçerek onu kesip, durdurup, yumuşatıp girişlerin çokluğuna, ağların açıklığına dillerin sonsuzluğuna gelmeden önce, yazmakta olan biz'iz."* (Barthes, *Yazı ve Yorum*, 1999, s. 127).

Yine Barthes'e göre bu tarz metinler "bir gösterenler 'galaksi'sidir, geriye çevrilebilir; içine hiçbirinin ana giriş olduğunu söyleyebilemeyeceğimiz birkaç girişten ulaşılabilir (Barthes, *Yazı*

ve Yorum, 1999, s. 127).” Bu tek bir girişi olmayan “gösterenler galaksi”sinde, her okur da kendi anlamını devşirebilme ihtimaline sahip, çoğul yapı ve açık uçlu bir metinle karşı karşıyadır.

Postmodernist romanlarda çoğulluk biçim ve içerik olarak sağlanır. Postmodern romanın en belirgin özellikleri parçalı yapı, paradoks, güvenilmez anlatıcı, gerçekçi olmayan kurgu, parodi, paranoya gibi unsurlardır ki bunlar büyük oranda Aristotelesçi kurgu ve mimesisin çok belirgin bir biçimde terk edildiğini gösterir. Biçim olarak farklı edebi türlere ait eklentiler ve parçalarla romanın yapısı form bakımından esnetilirken içerik bakımından da olaylar örgüsünü oluşturan bileşenlerin çokluğu ve olaylara müdahil olan kahramanların eşit düzlemde olma arzuları görülür.

### **Çoğul Estetiğin 1980 Sonrası Türk Romanına Yansımaları**

1980 sonrasında yazılan Türkçe romanlarda, deneysel metinlerin ve çoğulcu yapının giderek arttığına tanık oluruz. Estetik değişimin izleri ciddi bir şekilde görülür. Gerçekçi romana özgü özelliklerin önemli ölçüde askıya alındığını, amorf hale getirildiğini görürüz. Bu aynı zamanda, Türk edebiyatında, romanın başından beri toplumsal ve siyasal belirlemelerden doğrudan etkilenmesine karşı da bir durumdur. Roman yazarı, estetik bir dönüşüm yaşayarak estetik özerkliğini romanın dünyasında gerçekleştirir. Sanatı ve sanatçıyı temel belirleyici yaparak mimetik estetikten uzaklaşır, gerçeği yeni bir düzlemde algılar. Gerçekliğin temsili, ne Tanzimat romanında olduğu gibi umum halkı eğitmek, ne Cumhuriyetin ilk çeyreğindeki romanlar gibi yeni sistemin öğretilerini temsil etmek ne de sosyal gerçekçiler gibi ezilen ve sömürülenlerin hak arayışına girişmek ve ne de *hidayet romanlarında* olduğu gibi hidayet etmek gibi doğrudandır. Sosyolojinin günümüzdeki gibi yaygınlaşmadığı dönemlerde romanın sosyolojinin işini de ifa ettiği ifade edilmiştir. Fakat günümüz romanı böylesi bir iddia taşımamakta, daha çok bireyin dünyası üzerine odaklanmakta, değişen dünya karşısında huzursuzluğu da artan bireyin dünyasına yönelmektedir. Ancak bu yeni dünyada *hipergerçek*, *simülakrlar* bir durum söz konusudur.<sup>7</sup> Gerçeklik doğrudanlığını ve temsiliyetini yitirir; boşlukların olduğu parçalı ve kuşkulu bir hâl alır; bağlamsallaşır. Gerçekliğe, etrafımızda olan bitene inancımızı yitirmemize sebep olan değişimlerin kurmaca dünyaya taşınmaması düşünülemez. Bunun romana yansımaları da gerçekçi romanın hem yapısında hem de taşıdığı söylemlerde radikal değişimlerin meydana gelmesinde görülür. Gerçek dünya karşısında huzuru kaçırmış insanın yanı sıra metin karşısında huzuru kaçırmış okuru da görürüz. Buna örnek olarak dünya edebiyatından Vladimir Nabokov, Thomas Pynchon, Umberto Eco, Italo Calvino gibi

---

<sup>7</sup> “Burada “hiper” öneki, gerçeğin bir model uyarınca üretilmesiyle ortaya çıkan gerçeğin, gerçekten daha gerçek olduğunu ifade eder. Baudrillard’ya göre hipergerçek, modellerin gerçeğin yerine geçtiği bir durumdur.” (Kellner, 2011, s. 148); Baudrillard, simülakrlar kavramını “gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm” olarak ele alırken bu durumun gerçeklikte yarattığı durumu da şöyle ifade eder: “Günümüzde gerçek artık minyatürleşmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır.” (Baudrillard, 2005, s. 15-16)

isimlerin metinlerini verebiliriz. Türk romanında ilk belirtilerini *Aylak Adam*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Tutunamayanlar* gibi metinlerde gördüğümüz bu yeni durumun Orhan Pamuk, Bilge Karasu, Hasan Ali Toptaş, Ferit Edgü, Tezer Özlü, Latife Tekin, Elif Şafak, Pınar Kür gibi yazarların metinlerinde daha açık bir şekilde giderek belirginleştiğine tanık oluruz.

Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* klasik gerçekçi romanlarla karşılaştırıldığında olay örgüsü bakımından sınırlarda dolaşan bir metindir. Varoluşçu edebiyatın Türkiye'deki temsilcilerinden olan yazar, bu tarz romanlara özgü bir biçimde yazdığı metinlerinde kurgu durağan ve hareketsizdir. Hatırlama ve bilinç, bilinçaltı gibi unsurların devreye girdiği bu romanlarda olaylar ve konular arasındaki geçiş, hızlı ve bulanıktır. Bu hadiselerin kronolojik, çizgisel bir şekilde nakledilmemesi ve eş zamanlı olarak sunulmasına sebep olan durum, olay örgüsünü parçalı bir yapıya büründürür. Ancak postmodern anlatıların parçalı, kopuk, süreksiz, her türlü çağrışımı uyandıran kaotik yapısı ve olay örgüsünün tamamen ortadan kalkmış şeklinin olduğunu söylemek de ileri bir yorum olur. Varoluşçu edebiyatın örneklerini veren Tezer Özlü'nün bu romanında olaylar epizotlar biçiminde, klasik öyküleme esas alınmaksızın anlatılır. Eser, olay örgüsü bakımından klasik romandan çok günlük ve anı izlenimi de verir. Nitekim yazar da Leyla Erbil'e yazdığı mektupta "Artık bir roman yaratmak, insanlar, tipler çizmek bana gereksiz görünüyor. Alabildiğine iç dünyanı anlatabilirsene ne ala." gibi sözlere yer vererek klasik gerçekçi romandan farklı bir şey yazmak istediğini ifade eder (Erbil, 1996, s. 25). Aynı duruma temas eden Leyla Erbil de şu soruları sorar: "Kitapta geleneksel romanda mutlaka görmeye alıştığımız insanın köklerine, gerilerine, tarihe bakmayı. Biraz da bu yüzden kendime hep sordum okurken: bu kitap bir roman mı? Bizler gibi klasik romanın tiryakisi kesilmişler için hiç de romanlık bir hali yoktur kitabın (Duru, 1997, s. 32)." Bu sorular, romanın türsel olarak da sapma yaşadığını ve çoğullaştığını gösterir. Dolayısıyla bu tarz metinler, bir edebi tür olan romanın sınırlarına girmekle birlikte onda değişiklikler de meydana getirirler. Bu anlamda, olayların günlükler şeklinde nakledilmesi de klasik roman türünün kalıplarını türler arası bir noktaya taşır. Hem olayların parçalı, sıradüzen bakımından süreksizliği hem de roman türünün biçimsel olarak aşındırılması çoğulluğa neden olur. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde, hem metinlerarasılık hem de diğer edebî türlerin biçimlerinden izler görülür. Pavese'den etkilenmelerini ve metne taşıdıklarını gizleme kaygısı gütmeyen Tezer Özlü'nün bu eserinde, yine varoluşçu edebiyatın önemli temsilcilerinden olan Dostoyevski'nin romanlarının okunduğuna tanık oluruz:

*Hemen Zola'nın -acı dolu- birkaç kitabını okuyorum. Sonra Günk ile birlikte Dostoyevski'nin roman dünyasına ve kişilerine dalıyoruz. Guruşenka'nın sarhoş babasının neden içtiğini anlatışı beni çok etkiliyor. Bu romanlar, yaşadığımız dünyayla ne kadar bağdaşıyor. (Özlü, 2002, s. 21)*

Özlü, etkilenme endişesini kendince çözmüş görünmektedir. Leyla Erbil, Tezer Özlü'nün metinlerarasılık bağlamında özgünlüğü yakaladığını, *-kendi olmayı hiç reddetmeden-*, kendi

ruhundaki acılardan taşarak akraba acıların dünyasına ulaşmaktadır. Bu ise küçümsenecek bir nitelik değildir, kalıcıdır sözleriyle ifade eder (Erbil, 1996, s. 17). Bu tarz tecrübeler, postmodern metinlerde, etkilenme kaygısı ve orijinallik algısının farklı bir düzeye taşındığını gösterir örneklerdir.

1980 öncesinde, gerçekliği kendisine ana ilke olarak seçen romancıların yerini zamanla gerçek ve fantastik konulara yer veren yazarların almasıyla beraber Türk romanında yeni yönelimler meydana gelir. Bu yeni metotlardan biri olan fantastiğe yönelme ya da büyüli gerçekçilik, Latife Tekin'in romanlarında da görülür. İlk baskısı 1983 yılında yapılan *Sevgili Arsız Ölüm* de fantastik edebiyatın kendisine yer bulduğu son dönem Türk romanlarından. Olay örgüsü bakımından modern romanın bilinen yapısından ayrılan *Sevgili Arsız Ölüm* masalı, destanı ve halk hikâyelerini anımsatan niteliklere sahiptir. Bu tarz eserler, klasik yapısını nispeten muhafaza etmekle birlikte romanı geleneksel türlerle mezcetmeyi benimserler. Bu anlamda *Sevgili Arsız Ölüm*, Gabriel García Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* romanında görülen büyüli gerçekçiliğin bir örneğidir. Onda, gerçekçi roman kurgusunun ana öğelerinden biri olan nedensellik ortadan kalkar; tam anlamıyla parçalı ve kopuk bir yapı ortaya çıkar. Küçük hikâyeler ve masallar şeklinde anlatılan olaylar arasında doğrudan doğruya organik bir bütünlük kurmak zorlaşır. Çoğul estetiği mümkün kılan yöntemlerden biri bu parçalı (fragmental) yazı/yapıdır. Parçalı yazı özellikle Nietzsche gibi filozoflarda, Alman Romantikleri ve modernist yazarlarda görülen ve postmodernistlerce de tercih edilen bir yazı biçimidir. Bu parçalı yapı, postmodern anlatıların çoğulluğu da mümkün kılan estetik tercihidir.<sup>8</sup> Gerçekçi modern romanlarda, bir olay diğer bir olayın sebebi ya da sonucudur, art ardalık bir kurgusal kabuldür. Ancak burada olaylar arasında düz mantıkla algılanacak ilişkiler ağı ortadan kalkar. Romanda sürekli gelişen küçük olaylar, masallardaki gibi başlar ve başka bir olaya bağlanmadan biter. Daha sonra, aynı çevrede ve kişiler arasında geçmesine rağmen, birbirleriyle çok da ilgili olmayan başka hadiseler geçilir. Böylece hadiseler arasında kopukluk, süreksizlik meydana gelir. Olağanüstü olaylara ve fantastiğe yer verilmesi yönüyle de gerçekçi romanın hem içerik hem de biçimsel olarak uzağına düştüğünü görmek mümkündür. Özellikle masal gibi geleneksel anlatı türlerine çokça yer

---

<sup>8</sup> Kubilay Aktulum bu konuda şunları yazar: “Postmodernizm büyük ölçüde modernitenin temel ilkelerine, geleneksele bir karşı çıkış olarak tanımlanır. Ancak yine de kurallar dayatan modernist yazının yöntemlerine bütünüyle sırt çevirmeden ondan yararlanan, bu yöntemleri geliştiren, yeni kavramlar ekleyerek sürdüren ya da, daha çok, yeniden üreten bir sanat biçimi ve kültür olgusudur. Bu kaba, yalın ve yetersizliğinin ayırımında olduğumuz olası tanımlama içerisinde, örneğin, bir sanatsal ürünün yapılarını sökerek onun çoğulluğunu ortaya koyma, çoğulluğunu ortaya koymaya çalışırken yapının görünürdeki bütünlüğünün gerisindeki parçaların tam olarak birbirine iliştilmediğini, çelişkilerin sürekli olarak göze çarptığını, metnin durmadan başka metinlere yansılarını gönderdiğini, başka metinlerden izlerle örüldüğünü kanıtlamaya uğraşır. Ötekinden yola çıkan yeni metin bir mozaik görüntüsünde ayrışık parçaların yan yana eklenmesiyle oluşturulur. Bütünlük arayışının temel estetik bir seçim durumuna getirildiği klasik yapıt ve yazı düşüncesi değiştirilerek bütünlüğün parçalandığı, çizgiselliğin koparıldığı, ayrışıklığın estetik bir seçim durumuna getirildiği postmodern metinler çöksesliliğin elverişli bir alanıdır. Modernizmin bir ürünü olan parçalılık, parça yazı kullanımını orada alabildiğine serbest bırakılmıştır. Postmodernist söylemin irdelenmesinde temel bir yöntem olarak benimsenen postyapısalcılık parçalılığı, parça yazı kullanımını ve metinlerarasılığı başköşeye oturtmuştur.” (2008, s. 3-4)

verilmesi türler-arasılığı mümkün kılan bir biçimsel çoğulculuktur. Bu, masala yakınlaşma ve romandan uzaklaşma aile bireylerinin başından geçen ve her seferinde çözüme ulaştırılan inandırıcılıktan ve derinlikten yoksun, birbirine benzer hadise parçalarıyla olur. Dolayısıyla metinde,

*Daha çok eylemlerine ağırlık verilen kahramanların kullanıldığı, sözlü edebiyat ürünlerinde olduğu gibi, yer ve zamanın belirsiz bırakıldığı bu yapıtlar mitlerin, halk hikâyelerinin, destanların, masalların yapısal yanından da yararlanır. Bu yönleriyle büyüülü gerçekçi romanlar, birebir yansıtmacı bir anlayışın egemen olduğu gerçekçi romanların zaman ve karakter anlayışından ayrılırlar (Turgut, 2003, s. 2).*

Kubilay Aktulum, parça yazı kullanımını “Çizgiselliği silen, bitmiş bir anlam iletme çabasını ortadan kaldıran bir biçim (stile)” olarak tanımlar (2008, s. 3). Bu tanıma dâhil edebileceğimiz bu romanda da olay örgüsünün kopuk, parçalı olması postmodern anlatıların çoğulcu estetiğine örnektir. Bir taraftan modern zaman unsurlarının bulunduğu metinde, diğer taraftan eski inanışların ve gerçeküstü olayların bulunması, karnavalesk bir zemin oluşturur.<sup>9</sup> Bahtin karnaval kavramıyla halk festivallerine, eğlence kültürüne ve yaşama biçimlerine göndermede bulunur. Karnavalesk metinleri de ciddi olanın fesada uğradığı bir zemin olarak tarif eder (2001). Bu bağlamda *Sevgili Arsız Ölüm* romanında, *Zaman ve mekân*, *betimleme*, *olay örgüsü* ve *karakter gibi temel roman öğelerine yeni bir yaklaşım denendiğini ve bu konuda halk edebiyatından yararlanılmaya çalışıldığını görürüz* (Moran, 2003, s. 76). Dolayısıyla bir karnaval alanı gibi çeşitli, çoğul, türler-arası ve metinlerarası göndermeleri olan eğlenceli ve ironik bir düzlem izlenimi vermektedir.

Bilge Karasu'nun *Gece* romanı, sahip olduğu daha doğrusu sahip olmadığı birçok özelliğiyle klasik ve modern anlayışa göre anlamlandırılacak bir zeminden uzaklaşır ve karmaşık izlenimli kurgusuyla bireysel yorumlara göre değer kazanır. Onda ne nedensellik bağı, ne kronolojik hadise nakli ne de anlamlandırılabilir klasik bir tahkiye anlayışı vardır. Tam anlamıyla bir kopukluk ve süreksizlik mevcuttur. Dolayısıyla bu tarz eserlerde, herkesçe kabul edilecek, anlamlı ve bütüncül bir olay örgüsü aramak ve bulmak zordur. Klasik olay örgüsünün ortadan kalktığı bu durum ise postmodern çoğulculuğun çizgisel ve bütüncül olay örgüsünü aşındırmaya yönelik tutumuyla örtüşmektedir. Bu yönüyle *Gece*, Barthes'in ifadesiyle, “yazılabilir” bir metindir. “Yazılabilir” olmak, okurun metnin oluşumuna ve edebiyat kamuoyunda anlamlandırılmasına iştirakidir. Metinlerarasılık ve türsel melezlik bağlamında ise *Gece*'de diğer edebî nevilerin, bunlardan en ön plana çıkanı gündüktür, kalıplarından istifade edilir; ancak başka eserlerden istifade edildiğini ortaya koyan açık işaretler mevcut değildir. *Gece* de başta günlük olmak üzere mektup ve deneme gibi edebî türleri akla getiren bir teknikle oluşturulur. Söz konusu

<sup>9</sup> Karnavallaşma, toplumsal ayrıcalıklar, hiyerarşi, statü ve öncelikleri büyük oranda askıya alır. Bu yüzden bu tarzda yazılan romanlarda ayrıcalıkların, önceliklerin ve tanımların olduğu bir yapı yerini çoğul bir ortama bırakır. Bkz. (Bahtin, 2001, s. 85-164)

durum onun herhangi bir türün sınırlarına girebilecek bir hüviyetten uzaklaşmasına ve birçok türün kendine yer bulduğu karmaşık bir anlatı olarak algılanmasına sebep olur. Böylece roman türünün intizamlı unsurları yerini kendi içinde anlamlı, ancak bütün içinde çelişkiler doğuran parçalara bırakır. Dolayısıyla türler arası bağlamında bir çoğulluğun olduğu söylenebilir. Anlatıcıların çokluğunun yarattığı perspektif çoğulluğu yine ondaki çoğulcu estetiğin bileşenleri arasındadır. Bu bakımdan *Gece*'de birden fazla ben anlatıcı ve bakış açısı vardır. Dört ayrı ben anlatıcının var olmasının yanında bu anlatıcıların bazen hangi bölümleri naklettikleri de belirsizleşir. Olaylar farklı görüş açılarına, anlayışlara göre anlatılır. Anlatıcılar yazar ve okur ile diyaloga girer. *Süreksizliğin ön plana çıktığı yapıtlarda anlatıcı çoğu zaman okura seslenip ona yapıtın nasıl okunması gerektiği konusunda ipuçları verdiği gibi, çelişik söylemlerle okurun yönünü şaşırtmaya çalıştığı da olur. Süreksizlik anlatısı çelişkilerle dolu bir anlatıdır bu nedenle.* (Aktulum, Parçalılık Metinlerarasılık, 2004, s. 53). Bu anlamda, *Gece*'nin anlatıcılarından biri hem okur ile bir dirsek teması kurmaya yönelir hem de bir çeşit özerklik talebinde bulunan şu ifadeleri kullanır:

*Beni susturmak istemiş gibi bir halin var. Daha doğrusu, kitabın dışına atmak istemiş gibi. Ne ki, kişilerin gerçek örnekleri ortaya çıkınca yazarların yapabileceği pek bir şey kalmıyor. Ne rahat değil mi? İstedigine istediğini yaptırmak, söyletmek... Yapıtı yazarının özgürlüğüne bir diyeceğim yok, yok da, gerçek kişileri yazılarınızın kişisi haline getirirken, örneklerinizin, bu biçimde kullanılmağa karşı koyabileceklerini hiç mi düşünmezsiniz? (Karasu, Gece, 2007, s. 157)*

Anlatıcıların çokluğu ve müphemliği ile talepleri, metni çoğul bir bakış açısı kazandırırken kurgunun da çatallaşmasına sebep olur. Ayrıca okuru yönlendirecek bir perspektif genişliğinden, yaklaşımdan söz edilemez. Dolayısıyla anlatıcı ile okur arasındaki kinaye mesafenin oldukça daraldığı bir durum söz konusudur. Barthes'in yapıt (work) ve metin (text) ayrımında vurguladığı *metinsellik*, anlatıcıların olaylara ışık tutacak, onları okurun zihninde tecessüm ettirecek şekilde bir anlatım tekniğine sahip olmamaları, beraberinde muğlak olaylar dizisi meydana getirir.<sup>10</sup> Böylesi bir durumda hadiseler arasında kurulacak düz mantık bir sebep sonuç ilişkisi de ortadan kalkar. Okur yönlendirilmez, daha çok eserin teşekkülüne dâhil edilir. Sonuç olarak Karasu, *Zamanın eriyip dağılıverdiği, kişilerin bölük pörçük, bakanın gözünde taşıyabilecekleri tek gerçeklikle, o parça bölük gerçeklikle, görünüp yittiği bir kitap nasıl çatılabilir?* sorusunun cevabını *Gece* romanında vermeye çalışmış gibidir (2009, s. 70).

*Kafes* romanı, Neveser Reşat isimli kahramanın başından geçenlere dayanan olay örgüsüne, söz konusu metin kişinin sabah evden çıkıp çalıştığı yayınevi olan Yıldız Eserler'e

<sup>10</sup> "Yapıttan Metne" (de l'Oeuvre au Texte) isimli yazısında "metin" kavramını "yapıt"tan ayıran Barthes'e göre metin, basit ayırım ve hiyerarşilerin parçası olmayan, paradokslar barındıran, anlamların birlikte var olmalarından çok bir geçiş ve aşamasının olduğu, çoğulcu bir yapı arz eden, tüketilemeyen, okurun rahatça dünyasına adım atmadığı, okurun tüketimden çok katılım bekleyen ve bu bağlamda daha birçok özelliği sahip bir yapıdır." (Barthes, Dilin Çalışması, 2013, s. 69-79)

uğramasına ve oradan ayrılıp vapurla tekrar geri dönmesine dayanır. Çok kısa bir müddet zarfında anlatılan olayların kahir ekseriyeti kahramanın hatıralarına ve bilinç akışına dayanır. Sanatçı romanı (künstlerroman) olarak tanımlanabilecek olan *Kafes*, Neveser Reşat'ın hatıralarında bir dönemin romancılığı ve romancılarını anlatma kaygısını da ihtiva eder (İleri, 2005). Neveser Reşat'ın bir günlük hayatına rastladığımız metinde, geriye dönüşler ve genişlemeyle beraber olay örgüsü yaklaşık seksen yıllık bir zamana yayılır. Bu daha çok modernist ve postmodernist romanlarda görülen bir özelliktir. Aktüel zamanın çok kısa olmasına rağmen hatıralar, bilinç akışı ve geriye dönüşlerle zamanın psikolojik olarak genişlemesi söz konusudur. Bu durum kurgunun düz bir çizgide ilerlemesinden çok çatallaşmasına sebep olmaktadır. Vakaların eş zamanlı olarak nakledilmesi, bilinçten ziyade bilinçdışı unsurlarının varlığı olay örgüsünü karmaşık bir karnaval alanı hâline getirir. Buna bir de romanın, açık ve gizli göndermelerle, metinlerarasılıkla bünyesine taşıdığı farklı unsurları da eklersek olay örgüsünün daha da karmaşıklaşması ve çoğullaşması kaçınılmaz olur. Dolayısıyla bu tarz metinler, edebiyat ve kültür tarihine vakıf okur talep etmektedir. Konu bütünlüğünün olaylara dayanmaması, daha çok anılar ve hatırlamalarla geriye dönüşlerin olması, kurguyu oluşturan parçalar arasında kopukluk ve süreksizlik yaratır, bir parça (fragmental) yazı izlenimi verir. Aynı kitapta pek çok farklı konudan bahsedilmesi rahatına düşkün okurun genel geçer bir kanaat sahibi olmasını da engeller, onun rahatını bozar. Çünkü yazar gerçekçi ve modern romanların intizamı, nedensel ve çizgisel kurgusunu askıya alır. Bunda olay olarak algılanabilecek şeylerin azlığı ve daha ziyade hatırlama, iç monolog ve bilinç akımının olması etkilidir. Anlatıcının bir ayağı geçmiştedir, diğer ayağı ise şimdiki zamanda. Hadiselerin eş zamanlı/parçalı olarak kendine yer bulması, bilinç akımı tekniğini kullanılması ve çift kutuplu olması metnin rahat okunurluğunu ve anlaşılabilirliğini sekteye uğratır. Dolayısıyla hadiseler belli bir düzene sahip olmadığı için onları tanzim etme işi okura düşer. *Kafes*, yazarın diğer birçok eserinde olduğu gibi metinlerarası bir düzlem olarak inşa edilir. Dünya edebiyatından, özellikle de Türk edebiyatı, sinema ve kültür tarihinden izler taşıyan metin, edebiyat ve sanat dünyasında yapılan gezintilere dayanır. Bunları daha çok parodi yöntemiyle yapar. Bu anlamda, *Gerek olayları gerekse roman anlatımını parodileştirme eğilimi Kafes'te de açıkça görülür. Neveser Reşat hem romancı Vefik Naci ile çekişir içinden hem Samipaşazade Sezai'nin Sergüzeşt'inin kahramanı Dilber'in yazgısına üzülür, hem de Mis Singir'in Hollivud'daki muhteşem partisinden içeri girer* (Oktay, 2008, s. 81). Birçok edebî türe ait izlerin, etkilerin söz konusu olduğu bu metin, metinlerarasılık tekniğinin bilinçli şekilde kullanıldığı postmodern anlatılara örnek gösterilebilir. Bu anlamda *Kafes*, farklı türlerin ve seslerin kendilerine yer bulduğu *bir karnaval alanı* gibidir.<sup>11</sup> *Kafes* romanında genel olarak hâkim bakış açısı kullanılır. Ancak metnin ilerleyen bölümlerinde

<sup>11</sup> "Metinlerarası göndermelere, yani ayrışık sözcüklere çok yer verilen postmodern yapıtlar, çeşitli yazınsal türlerin bir kesişme yeri de olurlar; yani aynı söylem içerisinde özyaşamöyküsü, roman yazısı, yazınsal eleştiri; tarihsel, ruhbilimsel, bilimsel vb. söylemlere de yer verilir (Aktulum, Metinlerarası İlişkiler, 2007, s. 9-10)."

ben anlatıcının da devreye girdiği görülür. Bununla birlikte hangi anlatıcının nerede söz aldığı ve yerini diğer anlatıcıya terk ettiği noktasında da bir muğlaklık yaşanır. Bilinç akışı tekniğinin kullanılması, hatıraların ve içinde bulunulan gerçekliğin birlikte verilmesi kurguda ciddi anlamda bir çağrışımlar manzumesi yaratmaktadır. Bu nedenle de metnin, yazarın birçok romanında karşımıza çıkan çoğulcu estetiğin belirgin izlerini taşıdığı görülür.

Ferit Edgü, *Yeni Ders Notları* isimli kitabının başına epigraf olarak Marcel Duchamps'ın *Söz konusu ne olursa olsun, bir şeyi tamamlamanın çağı değildir çağımız. Parçalar zamanını yaşıyoruz* sözlerine yer vererek, bir bakıma bazı eserlerinde kullandığı parçalı yapıyı ima eder (1991, s. 6). Bütüncül bir metin anlayışını terk eden yazarlar arasında sayılabilecek Ferit Edgü'nün birbirinden bağımsız parçalardan oluşan metinlerine verilebilecek en spesifik örneklerinden biri *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* başlıklı anlatıdır. Bir şeyleri tamamlama kaygısı gütmeyen yazar, hacim olarak küçük sayılabilecek eserini kurgularken birbirinden bağımsız hâlde görülen ve aralarında net bir organik bağ kurulamayan iki hikâyeyi bir araya getirmeye çalışır. "Çakır'ın Öyküsü"nden oluşan ilk hikâye, fotoğraf albümü (31 foto) şeklinde meydana getirilirken "Ara" isimli kısa ve açıklayıcı bölümden sonra "Su Testileri" başlıkla ikinci bölüm gelir. *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*, başka türlerden aldığı biçim ve üslup özellikleriyle romanın sınırlarını bir hayli zorlar. Ferit Edgü metnin farklılığına gönderme yaparak "öykü roman", "küçük roman" gibi isimler önerir.<sup>12</sup> Romanın tür olarak diğer edebi türleri içerisinde barındırmasına örnek olarak 12. Fotoğraf karesi verilebilir:

*Çakır ve kuşamsız, çıplak bir tay.*

*Çakır'ın sağ elinde, her zaman boynuna bağladığı*

*Türden büyükçe bir mendil var.*

*Tayının terini siliyor. Taya, bir sevgiliye ya da küçük*

*Bir çocuğa bakar gibi bakıyor (Edgü F. , 2005, s. 31).*

Burada hem biçim olarak hem de anlatım olarak destansı bir hava olduğu görülmektedir. Edgü'nün metni, Bahtin'in ifadesiyle, diğer edebi türleri romanlaştırmaktadır.<sup>13</sup> *Eylülün*

<sup>12</sup> Kendisiyle yapılan bir söyleşide "Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı yapıtınız, roman, uzun öykü ve romanesk olarak farklı görüşlerle anılmakta. Siz bu yapıtınızın türü ile ilgili olarak ne dersiniz?" sorusunun "Ne öykü, ne roman. Türkçe'de karşılığı anlatı. Ama anlatıda, anlatmak var, dolayısıyla ben, bu yapıtım için bu sözcüğü pek uygun buldum. Roman değil de, romana yakın anlamında romansı dedim, ama tutmadı. Dilerseniz, küçük, kısa öykü gibi küçük roman diyelim." şeklinde cevap verir. (Ferit Edgü ile Edebiyat ve Dil Üzerine Söyleşi, Söyleşiyi yapan: Mutlu Deveci, 17 Mart 20015, roportajlik.com.)

<sup>13</sup> Bahtin, romanın diğer türlerle ilişkisini şöyle açıklar: "Roman diğer türlerin (tam da tür olarak oynadıkları rolün) parodisidir; biçimlerinin ve dillerinin uzlaşsımsızlığı açığa vurur; bazı türleri sıkıp dışarı atar, bazılarını yeniden formüle ederek, yeniden vurgulandırarak, kendine özgü yapı içine katar. Edebiyat tarihçileri bazen bunu yalnızca edebi eğilimlerin ve ekollerin mücadelesi olarak görmeye meyleder." (Bahtin, 2001, s. 167) Romanın diğer tür kategorisi ve diğer türlerle olan ilişkisinde Tery Eagleton da Bahtin'le hemfikir görünür. Ona göre roman, "bir türden çok bir anti-türü andırır. Öteki edebi türleri yamyam gibi parçalayıp, arta kalanları gelişigüzel bir şekilde bir araya getirir. Bir romanda epik, pastoral, hiciv, tarihi anlatı, ağıt, trajedi ve başka pek yazınsal türün yanı sıra şiir ve diyalogun da kullanıldığını görebiliriz." (Eagleton, 2012, s. 7)



*Gölgesinde Bir Yazdı*'da geleneksel edebî türlerden, özellikle destandan istifade edilir. Bu durum, eserin tür noktasında bir problematik yaşamasına sebep olur. Ancak metnin geneline hâkim olan ve başka metinlerden alıntılara dayanan metinlerarasılık denemelerine rastlanmaz. Bu durum ise eserde türler-arası bir metinlerarasılık tekniğinin başka türlerin kalıplarından istifade şeklinde kullanıldığı anlamını taşır.<sup>14</sup> Bu da Edgü'nün metninin hem şiirsel hem de geleneksel türlerle gün yüzüne çıkmasının doğal sonucudur. *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*, birden fazla bakış açısına ve anlatıcıya sahiptir. Hâkim bakış açısı, müşahit bakış açısı ve ben anlatıcının bakış açısı ile sunulan eser, buna bağlı olarak üçüncü tekil şahıs ve birinci tekil şahıs anlatıcılar olmak üzere iki farklı anlatıcı tipine de sahiptir. Müşahit bakış açısı Çakır'ın Öykü'sünde, birinci tekil şahıs bakış açısı Su Testileri bölümünde, hâkim bakış açısı ise daha çok giriş ve Ara başlıklı bölümler ile Su Testileri hikâyesinde kullanılır. Ancak anlatıcıların kim olduğu noktasında muğlaklık da yaşanır. Anlatıcı ile okur arasındaki mesafe bazen çok daralır, çünkü anlatıcı da sadece gördükleriyle sınırlı bir bilgiye sahiptir. Bu bağlamda, Çakır'ın fotoğraflarını yorumlayan anlatıcının tahminî ifadelerinden bazıları şöyledir:

*Kavanozların arasında hayal meyal, yaşlı, kel bir erkek başı duruyor. Patronu olmalı. Çakır, sanki bu fotoğrafın çekilmesinden hemen önce, birkaç hıyar turşusuyla, birkaç parça lahana turşusunu mideye indirmiş ve bundan kel kafalı patronun haberi olmamış....*

*.... 'Bey'Çakır"ın ilk patronlarından bir olsa gerek.*

*Belki de ahırın, arabanın ve atların sahibi. (Edgü F. , 1991, s. 26-32)*

Anlatıcıların ve bakış açılarının çokluğu, bir perspektivizm doğurur. İki farklı hikâyeden meydana gelen eserin birinci kısmında bir, ikinci kısmında ise altı farklı anlatıcı söz konudur. Hadiseler doğal olarak birçok perspektiften nakledilir, kahraman ve durumlara yaklaşımda bir eşitlik kurulmaya çalışılır. Bütün anlatıcıların kendilerine göre birtakım şeyler anlattıkları bir düzlemin ortaya çıkması, eserin bütün cepheleriyle ele alınmaya çalışıldığını gösteren bir işaret olarak değer kazanır. Bakış açısı ve anlatıcıların böylesine çeşitli olması durumu, okuru yönlendirmeden kaçınan yazarın tarafsız tutumunu aksettirir. Bu tutum ise postmodernistlerin katılımcı ve çoğul bakış açısıyla birebir örtüşür. Sonuç olarak farklı olaylar ve bu olayları nakledenlerin bakış açıları ile romanın diğer türlerden ödünç alarak kullandığı teknikleri çoğul estetiğin kendisini yoğun hissettirdiği bir metin ortaya çıkarmaktadır. Bu anlamda da Barthes'in "yazılabilir metin" dediği bir yapı söz konusudur.

*Sessiz Ev*, Orhan Pamuk'un postmodernizmin izlerinin görüldüğü ikinci romanıdır. Pamuk'un iç monolog ve bilinç akımı tekniğini kullandığı bu eseri ilk romanı olan *Cevdet Bey ve Oğulları*'na göre daha parçalı ve çoklu bakış açıları içerir. Halim Kara, "müphemiyetin inşası"

<sup>14</sup> "Bazı yazınsal metinlerde, metinlerarasılık, başka yazın türlerinden ya da metin türlerinden alınan alıntılarla oluşturulur. Bir roman bir şiirden, bir şiir bir öyküden, bir destandan esinlenerek yazılmış olabilir. Bu tür metinlerarasılık türlerarası bir niteliğe sahiptir." (Ögeyik, 2003, s. 273)

olarak yorumladığı bilinç akışı ve iç monolog gibi tekniklerin bir “dilsel seslilik” oluşturdukları, dolayısıyla *Sessiz Ev*'i Barthes'in “yazılabilir” bir metin dediği “çoğul anlamlı ve karmaşık bir metne dönüştürmesine” hizmet ettiğini yazar (2008, s. 124-138). Romanın olay örgüsü kronolojik bir şekilde akmaz; iç monolog şeklinde sessiz ve hareketsizdir; hadiseler geçmiş ve şimdi zamanla birlikte, eşzamanlı olarak, sunulur. Farklı nesillerin sesi hatırlamalar ve geriye dönüşlerle karışır. Fatma ve Recep tarafından Selahattin Darvinoğlu ve Doğan Darvinoğlu'nun dünyalarına vakıf oluruz. *Sessiz Ev*, olay örgüsü itibarıyla klasik romanın dışında bir kurguya sahiptir. 32 bölümden oluşan romanda, olaylar art arda gelmez, kronolojik değildir. Vakalar arasında bir süreksizlik mevcuttur. Altı kişinin bakış açısıyla (Selahattin Darvinoğlu ile birlikte anlatıcı sayısı altı olur) sunulan eserde, belli bir sonuca varılmadan kesilen bölüm başka bir anlatıcı tarafından farklı bir olayın, durumun anlatılmasıyla sürer. Söz gelimi 27. bölümde Nilgün'ün Hasan tarafından dövüldüğü hadise anlatılırken olay yarıdan kesilir ve 29. bölümde bu konuya hiç değinilmez, daha sonra aynı olay başka bir anlatıcı tarafından farklı bir bakış açısıyla nakledilir. Romandaki parçalı ve çoğul yapıyı, hem teknik olarak hem de roman kahramanlarının ağzından işitilen bir söylem olarak görürüz. Romanın kahramanlarından Faruk'un postmodern anlatıların çoğulcu yapısını anımsatan şu sözleri buna örnektir:

*Arşivin sessizliğinde uyuyan bütün o cinayetleri ve hırsızlıkları, savaşları ve köylüleri, padişahları ve düzenbazları, tek tek bütün olguları iskambil kâğıdı büyüklüğünde kâğıtlara yazarım. Sonra, yüzlerce, hayır milyonlarca kâğıttan oluşan o korkunç desteyi, bir iskambil destesi karıştırır gibi, tabii, daha zorluklarla, özel makinelerle, noterler huzurunda kullanılan piyango makineleriyle karıştırır, okuyucumun eline tutuştururum! İşte, derim sonra, hiçbirinin birbiriyle ilişkisi, öncesi ve sonrası, arkası ve önü, nedeni ve sonucu yoktur: Buyurun, genç okuyucu işte tarih ve hayat, dilediğiniz gibi okuyun. (Pamuk, Sessiz Ev, 2006, s. 233)*

Faruk'un bu sözleri bir tarih ve hikâye yazma problematiği üzerinde düşünürken zihninden geçenlerdir. Bu bağlamda o, hikâye arayan okuyucuya da laf atar, bu hikâyeler tomarı içerisinde kendisine bir hikâye ve anlam çıkarmasını söyler. Faruk, arşivde sıradan insanların öyküleriyle ilgilenirken postmodern tarih anlayışının küçük hikâyelere dayanan çoklu yapısını, minör yaklaşımını sergiler, muktedirin değil, daha çok kıyıda köşede kalmış küçük ve sıradan insanın öyküsünün peşine düşer. Bu bağlamda Osmanlıda yaşamış dalavereci bir kişi olan Budak isimli birinin nasıl görüldüğü iyi bir örnektir. Tarih doçenti Faruk;

*Derken, Gebze'nin ünlülerinden sözeden o kitapta, tarih öğretmenim, bu adama ve o camiye birkaç sayfa ayırdığını hatırlayıp şaşırdım. Onun aklındaki Budak'la, benim aklımdaki bambaşkaydı: o kitapta lise tarih kitaplarına resmi konacak, saygıdeğer, oturaklı Osmanlı vardı. Benim Budak'ım ise kurnaz ve becerikli bir düzenbazdı. (Pamuk, Sessiz Ev, 2006, s. 123).*

sözleriyle durumu özetler. Lise tarih öğretmeniyle resmi tarih bakış açısı, Faruk ile de sivil ve minör bakış açısı ve arasındaki farklar ortaya konur. Orhan Pamuk, Faruk karakteriyle araştırmacı yönünü bir anlamda romanın kurmaca âlemine taşır. Nitekim *Beyaz Kale* başta olmak üzere kütüphanelerin tozlu kitapları arasında araştırma yapan Faruk, Orhan Pamuk'u akla getirir. Zaten bunu yazarın kendisi: 'Sessiz Ev'de yer alan gençlerin her biri bendim. Her birinde gençliğin ayrı ayrı hallerini kurcaladım ve eğlendim.' ifadeleriyle belirtir (Pamuk, Öteki Renkler, 1999., s. 133). Faruk karakteri, bu tarafla, daha sonra Orhan Pamuk romanlarında çokça göreceğimiz parçalı yapının, çoğul estetiğin kurmaca dünyadaki habercisi gibidir. *Sessiz Ev*, birden fazla ben anlatıcıya sahiptir. Otuz iki bölümden oluşan *Sessiz Ev*'de toplam beş anlatıcı vardır. 1, 6, 13, 19, 27, 30. bölümler Recep; 2, 7, 11, 16, 23, 29, 32. bölümler Fatma Hanım; 3, 8, 12, 17, 20, 22, 26, 31. bölümler Hasan; 4, 9, 14, 18, 24, 28. bölümler Faruk; 5, 10, 15, 21, 25. bölümler ise Metin tarafından nakledilir. Bu beş anlatıcıya altıncısını da eklemek yanlış olmaz. Çünkü eşi Fatma aracılığıyla Selâhattin Darvınoğlu'nun da esere anlatıcı olarak müdahil olduğunu görebiliriz. Hatta Fatma'dan çok Doktor Selâhattin'nin sesini duyarız. Fatma eşinden söz açar ve aradan çekilir, devreye giren Doktor Selâhattin ise onun vasıtasıyla sayfalar boyunca düşüncelerini anlatır. Fatma, ne kadar karşıymış gibi görünse de, aslında Doktor Selâhattin'in sözcüsüdür. Olayların romanda öne çıkan bütün kahramanların perspektifinden nakledilmesi, olaylara ve durumlara objektif bir şekilde yaklaşıldığını gösterir. Yazar ile anlatıcılar arasındaki kinaye mesafesi belirginleşir, muktedir anlatıcı yerini muhtelif anlatıcılara bırakır. Çok sesli, katılımcı ve diyalogik roman Mihail Bahtin'e göre ilk kez Dostoyevski'de görülmüş ve bunu tek sesli Avrupa romanının yerleşik biçimlerinin yıkılması olarak değerlendirmiştir.<sup>15</sup> Postmodernistler bunu ileri bir noktaya taşıdılar. Orhan Pamuk da *Sessiz Ev* romanındaki okuru yönlendirmekten kaçan bakış açısı çoğulluğu ve anlatıcıların eşit mesafede konumlanışının bir örneğini otaya koyar. Bu tercihlerini, *Benim Adım Kırmızı*'da çok daha ileri bir boyuta taşır ve Türk romanında anlatıcıların en katılımcı bir biçimde söz söyleme, kendilerini anlatabilme hakkına sahip oldukları metinlerden birini kaleme alır.

*Yeni Hayat*, postmodern anlatılara özgü tekniklerin oldukça yoğun bir şekilde gözlendiği bir eserdir. Romanda, olay örgüsünü meydana getiren unsurların sürekli olarak dönüşüme uğraması onu farklı kılar. Kahraman isimlerinin ve sembollerin farklı şekillerde yorumlanmaya müsait olması haricî gerçekliğin düz bir mantıkla kavranan gerçeklik anlayışını ortadan kaldırır,

---

<sup>15</sup> Bu anlamda, "Dostoyevski çok sesli romanın yaratıcısıdır. Yepyeni bir roman türü yaratmıştır." diyen Mihail Bahtin'e Dostoyevski'nin romanlarında roman kişilerinin nasıl çoklu, katılımcı ve eşit bir düzlemde var oldukları hakkında da şunları yazar: "*Dostoyevski'nin romanlarının başlıca karakteristiği, bağımsız ve kaynamış seslerin ve bilinçlerin çokluğu, tamamen meşru seslerin sahici bir çeşselliğidir. Dostoyevski'nin yapıtlarında açılan, tek bir yazar bilincinin aydınlattığı tek bir nesnel dünyadaki karakterlerin ve yazgıların çokluğu değildir; eşit haklara ve kendi dünyalarına sahip bir bilinçler çoğulluğu olayın bütünlüğü içinde birleşir ama kaynaşmaz. Dostoyevski'nin başlıca kahramanları, tam da Dostoyevski'nin yaratıcı tasarımının doğası gereği, yazar söyleminin nesnesi değildirler yalnızca, bunun yanı sıra kendi dolaysız anlamlandırıcı söylemlerinin öznesidirler de.*" (Bahtin, 2004, s. 48-49)

yerine imajlı ve kapalı anlatımı yerleştirir. Gerçeklik anlayışı ve algılayışının bu şekilde olması da eserin açık uçlu ve değişik yorumlara müsait olması anlamını taşır. Dolayısıyla eser, söz konusu farklı özellikleriyle, bazı modern özellikler taşımasına rağmen postmodern metinleri akla getiren izlenimler de bırakır. Yıldız Ecevit, *Yeni Hayat*'ın “geleneksel romanın kapalı biçim yapısı ve zamandizinsel art arda anlatımıyla kaleme alınmış gibi görünse de, anlam düzleminde çokkatmanlı ve açık yapıya sahip bir metin” olduğunu ifade eder (Ecevit, Orhan Pamuk'u Okumak, 2004, s. 81).” *Yeni Hayat*, bünyesinde hem Doğu hem de Batı dünyasında tanınmış yazarlardan etkiler barındırır. Yazar, diğer metinlerinde olduğu gibi kendinden evvel yazılmış eserlerden istifade ederek romanı bir anlatılar alanı hâline getirir. Söz konusu durum ise postmodernizmin orijinal eserlerin olmadığı ve her metnin en nihayetinde bir metinlerarası düzlem olduğu teziyle paralellik gösterir. Rıfki Hat'ın yazdığı bir iç metin olan *Yeni Hayat* isimli kitap da metinlerarası bir üründen başka bir şey değildir. Bu kitap, Rıfki Hat'ın okuduğu kitaplardan meydana gelir:

*Kitapları hemen o gece okumaya başladım. Ve o geceden başlayarak, Yeni Hayat'taki bazı sahnelerin, bazı ifadelerin, bazı hayallerin ya bu kitaplardan ilhamla yazıldığını ya da doğrudan onlardan alındığını gördüm. Rıfki Amca, Tommiks, Pekos Bill, Yalnız Şerif dergilerindeki malzemeyi ve resimleri çizdiği çocuk kitaplarına aldığı rahatlık ve alışkanlıkla Yeni Hayat'ı yazarken de bu kitaplardan yararlanmıştı. (Pamuk, Yeni Hayat, 1994, s. 239-240)*

Bunların yanı sıra Ibn Arabî, Dante, Rilke gibi simalardan yapılan alıntılar; Yeni Hayat karamelalarının sahibi Süreyya Bey'in yazdığı maniler, Dr. Narin'in ajanlarının elde ettiği bilgilerden alınan gazete haberleri, yine yazarın başka bir romanı olan *Kara Kitap*'ın kahramanlarından Celal Salik'e atıfta bulunulması gibi birçok metinlerarası sayılabilecek unsura rastlamak mümkündür. *Yeni Hayat* romanında olaylar, ben anlatıcının perspektifinden aktarılır. Bu anlatıcının olduğu bakış açısı, hâkim bakış açısına göre, çok dardır. Anlatıcı, aynı zamanda romanın başkahramanı olan Osman'dır. Bu durumda anlatıcı, her şeyi bilecek kadar çok fazla malumat sahibi değildir. Çünkü sadece görüp algılayabildiği kadarını nakleder, eserin bütün yönlerini aydınlatacak ayrıntılı bilgilerden yoksundur ve zaten o da bir arayış içerisinde. Nitekim kahraman anlatıcı kitap (*Yeni Hayat*), Mehmet ve Rıfki Hat ile ilgili birçok ayrıntıyı Dr. Narin'in ajanlarına hazırlattığı belgelerden öğrenir. Mesela, Mehmet ile Canan'ın kendisini nasıl kandırdıklarını yine bu belgeler aracılığıyla öğrenir. Kahraman anlatıcının metin içindeki hadiselerden ne kadar habersiz olduğu ve onları Dr. Narin ve ajanlarının vasıtası ile öğrendiğini aşağıdaki örnek net bir şekilde ortaya koyar:

*En dayanılmaz olanı, ben Canan'a hayran hayran bakarken, baktığımı bile farketmeden onu seyrederken, kitap sihirli ve ürkek bir kuş misali masamın üzerine bir konup bir havalanırken, yani ben hayatımın büyülenmesini yaşarken, Mehmet'in*

*ikimizi, Seiko'nun üçümüzü uzaktan dikizlemesiydi.* (Pamuk, Yeni Hayat, 1994, s. 156)

Görüldüğü gibi anlatıcı takip edildiğini, yönlendirildiğini çok sonra öğrenir. Bakış açısı çokluğu, Dr. Narin'in birbiriyle uyuşmayan bilgiler vermesidir. Aynı konu üzerinde farklı bakış açıları Akira Kurusowa'nın *Rashomon* filmindeki kurguya benzer. Bir olayın dört farklı gözden verilmesine dayanan bu film, gerçekliğin bakış açısına göre nasıl da dallanıp budaklandığını göstermesi bakımından iyi bir örnektir. Pamuk'un romanında da gerçeklik parçalanır. Böylesi bir durumda ise kahraman ile okur bu bilgiye aynı anda sahip olma imkânı yakalar. Orhan Pamuk *Yeni Hayat*'ta metinlerarasılığı bilinçli olarak kullanır, o yüzden de postmodern bir tekniğe yer vermiştir denilebilir. Bu bağlamda Dante'nin *Yeni Hayat*'ına göndermede bulunan roman, bir anlamda yazarın edebi yaşamında "yeni hayat" denebilecek bir merhaleye işaret eder. *Yeni Hayat*'ı genç Orhan Pamuk'un bir sanatçı olarak portresi bağlamında okuyan Jale Parla, bu ilişkiyi şöyle açıklar:

*Yeni Hayat'ın bir diğer açık göndermesi Dante'nin Yeni Hayat adlı kitabıdır. Bu, şairin ilk gençlik aşkı olan Beatrice'in ölümünden sonra Dante'nin yeni bir döneme, olgunluk dönemine girdiğini anlatır edebiyat tarihçileri. Yani Dante'nin Yeni Hayat'ı da bir anlamda sanatçının bir genç adam olarak portresidir. Bu portrede egemen duygu aşktır. Orhan Pamuk'un Yeni Hayat'ında, kendisinin de birkaç vesileyle belirttiği gibi, betimlediği aşkın edebiyattan etkilendiği örnek, Stendhal'ın Aşk Üzerine adlı kitabıdır.* (2018, s. 98-99)

Sonuç olarak bu romanda, metinlerarasılık başta olmak üzere çoğulcu estetiği mümkün kılan teknik ve enstrümanlara yer verilmiştir.

*Fındık Sekiz* gerçekçi modern romanın diliyle oynayarak bir anti-estetik tavır benimsemenin yanı sıra kopukluk ve süreksizlikle kurgulanmış bir metindir. Metinde, anlatım tekniği bakımdan art zamanlılığın dışına çıkıldığı ilk anda göze çarpar. Anlatıcı olayları normal bir çizgide nakletmek yerine sürekli olarak açıklama mahiyetinde ifadeler yer verir; bundan dolayı da olaylar arasındaki bağlar, sebep sonuç ilişkisi zayıflar. Kronolojik sıralama ve nedensellik ilkesinin tahrif edilmesinin yanında kapalı sayılabilecek bir anlatım tekniğinin kullanılması da eserin olay örgüsü bakımından modern romanın intizamlı ve anlaşılır kurgusundan uzaklaşmasına sebep olur. Ayrıca manzum parçalara yer verilmesi, diğer bazı edebî nevilere etkilerin görünmesi metnin tür problematiği yaşamasına, türler arası bir noktada yer almasına

zemin

hazırlar:

*Bir an ki geçiyor sanki sekiz ayda  
Kalbe mühürlenmiş kızıl sonsuz aşkta  
Bilinsin verilecektir alınan mühür geri  
Unutursan sana hatırlattığımız derindeki  
O parlak zümrütle yazılmış trenlerin feri*

*Geçiyor edayla bir yelkenli umarsız sazlardan*

*Vücudun her zerresine yayılıyor bahar durmadan* (Kaçan, 1998, s. 90)

Romanın çeşitli edebî türleri akla getiren söz konusu tabiatına değinen Yıldız Ecevit, konuyla ilgili şunları yazar:

*Farklı dilsel/biçimsel öğelerle oluşturulmuş avangardist bir anlatıdır “Fındık Sekiz”. Konusal bütünlük, şiirler ya da araştırma metinlerinden kimi kesitlerin dokuya monte edilmesiyle bozulur. İki de bir metne giren bir koro, “yapıştır diye vokal yapar” Meto “ya; kimi yerde koro rakip koroyla birlikte olayları yorumlar, Meto “ya yol gösterir (2008, s. 226).*

Yeni teknikler ve denemeler ışığında bu romanı olay örgüsü bakımından postmodern anlatılara dâhil etmek gerekir. Yıldız Ecevit, ‘Ağır Roman’ ve Estetik başlıklı yazısında estetik anlayışın tarihten günümüze değişimini anlatır ve sözü bu romandaki çoğulcu estetiğe getirerek şunları yazar:

*Her alanda hızlı bir değişimin yaşandığı ve tüm gerçeklerin ters yüz olduğu çağımızda ise belirli bir estetik yoktur, empirist ve metafizik kökenli çeşitli sanat görüşleri vardır. Çağımızda sanatçı ve ürününü belirli bir tür ya da akımın kalıpları içinde değerlendirmek oldukça zor. Yeni sanatçı bir evren yaratırken kendi ilkelerini seçmekte tümüyle özgürdür. Metin Kaçan’ın, kendi fantezisini mitolojik ve masalımsı olanaklarına başvurarak yarattığı evreni de hiçbir edebiyat akımının kalıplarını çerçevesinde değerlendirecek türden değil (2003, s. 13).*

Bu hiçbir türün ve akımın sınırlarında olmama durumu, ondaki çoklu yapı, dil ve metinlerarasılığın meydana getirdiği çoğul yapı dolayısıyladır. *Fındık Sekiz*’de de metinlerarasılık tekniği daha çok onu türler-arasına taşıyan bir biçimde kullanılır. Yazarın manzum ifade tarzından da oldukça fazla istifade ettiği de dikkatten kaçmaz. Bu durum, farklı edebî nevilerin aynı platformda kullanılması ve buna bağlı olarak eserin değişik türlerin kendine yer bulduğu bir karnaval alanı hâline gelmesi, postmodernistlerce anlatı denilen kimliksiz düzlemin ortaya çıkmasıdır. Yazarın şiirsel ifade tarzından istifade etmesi, türler-arası olarak bilinen metinlerarası alışverişe örnek teşkil eder. Destanların manzum ve mensur olarak kaleme alındığını da ayrıca anımsak gerekir. Burada da manzum ve mensur parçaların aynı düzlemde kullanılması söz konusudur. Musa Yaşar Sağlam, *Metin Kaçan’ın “Fındık Sekiz”adlı yapıtı, temel ilkesi çoğulculuk (Alm. Pluralita) olan postmodern edebiyat konusunda örnek gösterilebilir* diyerek ondaki postmodern çoğulcu estetiğe dikkat çeker (2003, s. 131).

*Bir Cinayet Romanı*’nda kurmaca ile gerçeğin birbirine karıştığı görülür. Berna Moran’ın “postmodern polisiye” olarak nitelendirdiği metinde, Akın Erkan’ın *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği* isimli romanı yazışı konu edilir. Bu anlamda, üstkurmaca tekniğiyle kurulmuş bir metindir. *Pınar Kür, hem içinde cinayet işlenen polisiye türde bir roman sunuyor bize, hem de bu roman aracılığıyla polisiye tür üzerine yazılmış bir üstkurmaca* (1994, s. 106). Kür’ün romanın

bünyesinde kaleme alınan bir başka metin (iç metin) söz konusudur. Bundan dolayı, romanda gerçekleşen hadiselerin gerçek mi, yoksa hayal mahsulü mü olduğu tam olarak anlaşılmaz. Bir tür roman yazan Emin Köklü'nün metni ile ana metin karmaşık bir doku içerisinde ilerler. Berna Moran, okurun Emin Köklü'ün yazdığı roman parçaları ile ana kurgu arasında kaldığını, metindeki “cinayetin gerçekten değil iç-romanda işlenmiş olacağını ifade eder ve *Besbelli Pınar Kür okuru sürekli olarak, gerçek mi, kurmaca mı sorusuyla karşı karşıya bırakmak istiyor* yargısına varır (Moran, 1994, s. 112). Dolayısıyla olay örgüsünde gerçekçi ve modern metinlerin kesinlik ilkesi üzerine kurulan ve daha ziyade haricî gerçeğe dayanan yönü ortadan kalkar, bir üstkurmaca düzlem inşa edilir. Üstkurmaca bakımından eserin kendi yazılış aşamalarını konu etmesi de yine onu farklı kılar. *Akın, romanında rol verip kullandığı insanlardan yararlanarak, kendi işlediği cinayeti başkasının üstüne yıkmaya çalışan bir katil mi, yoksa içinde Levet'in öldürüldüğü bir roman yazmakla öcünü alma ve nefretten kurtulma yolunu seçen bir yazar mı?* (Moran, 1994, s. 114) Bu muğlaklık, yoruma açıklık modern metinlerden ziyade postmodern metinlere yakın duran uygulamalardandır. Olay örgüsünün çatallaşması, dallanıp budaklanması, birden fazla anlama gelecek bir şekilde kurgulanması çoğulcu estetiği mümkün kılar. Metinlerarasılık bağlamında ise *Bir Cinayet Romanı*, kendinden evvel yazılan polisiye romanlardan izler taşır, onların parodisini yapar. Onu bu açıdan postmodernizmin sacayaklarından birini meydana getiren metinlerarasılık tekniğinden istifade eden bir eser olarak değerlendirmek mümkündür. Çoğulluğu mümkün kılan bakış açısı ve anlatıcı tipoloji bakımından da *Bir Cinayet Romanı*, birden fazla ben anlatıcıya sahip bir metindir. Bakış açıları, anlatıcı ile okur arasındaki mesafeyi daraltır, kurgunun da çoğullaşmasına sebep olur. Metinde, bakış açısı ben anlatıcının bakış açısı iken anlatıcılar birinci tekil kişilerdir. Bu anlamda, okuru en fazla çelişkiye düşüren öğelerden biri anlatıcı ve bakış açısıdır. Zira Akın Erkan (Yazar), Emin Köklü, Yeşim, Yıldız, Levent, Yasemin olmak üzere altı anlatıcının olduğu metinde Emin ve Levent konusunda bir problem yaşanmazken; Yıldız, Yeşim, yazar ve Yasemin'inin aktardıkları bölümler karıştırılmaya müsait bir yapı arz eder. Çünkü benzer birçok yönü bulunan bu kadın kahramanların naklettiği bölümler Y harfi ile gösterilir ve bu durum ise anlatıcıların kim olduğu sorusunun sorulmasına sebep olur. Hatta dedektif misyonuna sahip Emin Köklü bile başlangıçta Y ile gösterilen bölümlerin aynı kişi tarafından yazıldığını sanır, ancak sonradan farklı kişiler tarafından yazıldığına anlar. Romanda, anlatıcılar metni meydana getiren kişilerdir. Kendi dışındaki kahramanlardan habersiz olan bu kişilerin dar bir perspektife sahip oldukları görülür. Benzer özellikler gösteren bu anlatıcı kahramanların isim vermeden yazdıkları günlüklerin kime ait olduğunu çıkarmak güç olmakla beraber imkânsız değildir. Cinayet işlenmeden hemen önce otelde bulunan dört kadın kahraman anlatıcıyı doğru tespit etmek için onların olaylara yaklaşımlarına bakmak gerekir. Bu da rahatının kaçmasını göze alan dikkatli okura ihtiyaç duymaktadır.

*Bin Hüzünlü Haz*, metinlerarası bir düzlem olarak inşa edilir. Onda birçok eski ve tanınmış eserden izler bulmak mümkündür . Olay örgüsünde ise klasik anlamda başlangıç ve bitiş yoktur. Yazar çok farklı metinlerin dünyasında yaptığı gezinti sonucu oluşturduğu fantastik sayılabilecek bu metinde, birçok muhtelif parçayı aynı düzlemde toplar. Söz konusu parçalar ise aynı mihver etrafında bir araya getirilemediği için parçalı, kopuk, süreksiz bir yapı meydana gelir. Nakledilen olaylar arasında sıralı ve kronolojik çizgi kaybolur. Hayal ile gerçeğin tam anlamıyla seçilemediği, modern düşüncenin belirgin zaman ve uzam algısının yerinden edildiği, türler arası sınırların iyice ortadan kaldırıldığı, metinlerarasılık ve üstkurmaca unsurların yoğun olarak kullanıldığı bir olay örgüsüne sahip olan bu metin belirsiz ve kaygan yapısı itibariyle daha çok postmodern bir anlatıdır. Hem biçim hem de üslup tarzı bakımından masal gibi geleneksel türlerin ifade imkânları metnin yapısına melezlik katar:

*Bir bakıma, zaman zaman üstünde oldu böylece. Zaman zamanın altında oldu.*

*Zaman zamanın yanında. Zaman zamanın önünde. Zaman zamanın sonunda.*

*Zaman zamanın peşinde. Zaman zamanın içinde...”* (Toptaş, 2008, s. 60)

*Bin Hüzünlü Haz*, metinlerarası gezintilerden meydana gelen bir anlatı olarak inşa edilir. Eserin temeli hem Doğu hem de Batı edebiyatlarında tanınmış metinlerin dünyasında yapılan yolculuklara dayanır. Eser haricî gerçeklikten ziyade kitapların dünyasından, dahası anlatı ormanlarında görülenlerden meydana gelen bir düzleme sahiptir. Anlatıcı düşsel bir dünyada yaptığı gezintiyi şiirsel bir üslupla anlatır:

*O gün zamanın içinde nereden nereye kadar yol aldım, yakılıp yıkılmış kaç ülke toprakları üzerinde uçtum, hangi denizlerin serinliğiyle hangi yanardağ ateşlerinden geçtim, nereleri gördüm, hangi kervansaraylara uğradım, ya da hangi uygarlıkların eşiğine akan hangi nehir kıyılarında kaç gece, kimlerle konakladım, hiç bilmiyorum. Kendi kendime bu soruları sorup da iç içe geçmiş binlerce görüntüyü hayal meyal anımsar gibi olduğumda, henüz zamanın belli bir rengi yoktu çünkü. Sesi, şekli ve görüntüsü de yoktu. Belki size biraz garip gelecek ama, o sırada zaman aklımın ve ruhumun boyutlarını aşan genişliğiyle sanki günlerdir yüzüne bakılan boş bir sayfaya benziyor, önüm sıra ölüm fısıltılarıyla dolu dipsiz bir uçurum gibi açılıp gidiyor ve gittikçe de beni bütün varlığımla kendine çekiyordu.* (Toptaş, 2008, s. 67)

“Anlatı ormanları”nda, “metinlerarası gezintiler” yapan kahraman anlatıcı, *Kırmızı Başlıklı Kız*’dan *Kırk Haramiler*’e, *Donkişot*’tan Kafka’nın *Dönüşüm*’üne ve oradan *Binbir Gece Masalları*’na uzanan gerçeküstü bir maceraya çıkar. Donkişot gibi zirhların gıcırıltıları içinde yel değirmenlerine saldıran kahraman, oradan da padişah kardeşi tarafından öldürülmek istenen Şehzade Alaaddin’in hikâyesine geçer. Modern zamanlarda meydana gelen kargaşalardan, birdenbire, Kaf Dağı gibi hayalî olan Asip Dağı’na geçen kahramanın dilinden Alaaddin’in hikâyesini öğreniriz. Buradaki Alaaddin ise masal kahramanı profili çizer, daha doğrusu sihirli



lambası olan masal kahramanı Alaaddin'i akla getirir. Tahta geçen kardeşi tarafından öldürülmek istenen bu kahramanın kaçışını, gizlenişini anlatmaya başlayan anlatıcı; onun Tatar kızla beraber nasıl gizlendiğini ve Tatar Kız'ın Alaaddin tarafından pek de net olmayan öldürülüşünü de nakleder. Bu açıdan metinlerarasılık tekniğinin bilinçli olarak kullanıldığı ve romanın sathına yayıldığı söylenebilir. *Bin Hüzünlü Haz*, gerçeklikle bağların çok zayıfladığı bir kurguya sahiptir. Yıldız Ecevit bu durumu, şu şekilde ifade eder:

*Metin sürekli düşler ve öyküler üreten bir bilinç gibidir. Düş ve öykü üretme, canlı bir roman kişisi izlenimi veren metnin yaşam belirtisidir; onun devinmesi, soluk alıp vermesi demektir; varoluşun kanıtıdır. Özde, Alaaddin isimli kim olduğu belirsiz birini arayan bir Ben-anlatıcının öyküsünü içerir metin. Bir öyküden çok, öykü-eskizidir bu. Bu iskelet-öykü; metni üstkurmacada giydiren, ete kemiğe büründüren küçük öykülerin üzerine iliştiirildiği bir kurgu ögesidir yalnızca.” (2008, s. 186)*

Postmodern eserlerin doğasına uygun bir biçimde modern metinlerin her şeyi bilen anlatıcısının yerine, okurdan daha fazla bilgiye sahip olamayan bakış açısı ve anlatıcı profili kullanılır. Böylesi bir durum ise yansıtıcı merkez ile okuyucu arasındaki mesafenin daralması hatta yok olması anlamını taşır. Zaten anlatıcı da okur gibi arayış içerisindedir. Anlatıcı, sürekli diyalog hâlinde olduğu okuru eserin içine çekmek ister. Yazar ile anlatıcı arasındaki mesafe okur ile anlatıcı arasındaki mesafe gibidir. Bu durum boşlukların, farklı bakış açıları ve yorumlara müsait bir ortamın oluşması ve çoğullaşma anlamını taşır. Çoğulcu, katılımcı ve metnin anlamsal boşluklarının okur tarafından doldurulmasını mümkün kılar. *Bin Hüzünlü Haz*, kinaye mesafesinin azalması, hatta zaman zaman yok olmasıyla, okurun kendine özgü okumalarına ihtiyaç duyar. Zaten anlatıcının kendisi de bir arayış içerisindedir. Metin boyunca sadece sesini duyduğu; fakat hiç görmediği ve hakkında ayrıntılı bilgiye sahip olmadığı Alaaddin'i arar. Dolayısıyla onun okura vereceği geniş bir bilgiden, yol göstericilikten bahsedilemez. Nitekim eser hakkında birçok muhtelif görüş, tematik okuma ileri sürülmüş, Alaaddin'in kim olduğu hakkında mutabakat sağlanamamış ve en önemlisi de eser bütün yönleri ile yoruma açık hâle gelmiştir.

2000 yılında ilk baskısı yapılan ve Türkiye Yazarlar Birliği Roman Ödülü'nü alan Elif Şafak'ın *Mahrem* isimli eseri, okurun klasik şekilde anlamlandıracağı kurguya sahip olmayan romanlardandır. İlerlemiş bir arkadaşlıktan başlayarak (Şişman kadın ve Be-Ce) ilk tanışmaya kadar geri giden olay örgüsünün yanında hayal mahsulü birtakım fantastik hadiselere rastlanan metinde birbirinden farklı, kopuk parçalar okur tarafından tanzim edilmeyi bekler. Fantastik bir eser olması, onda gerçeklik ile kurgu arasındaki ilişkiyi iyice karmaşık hâle getirir, böylece kararsızlık metnin ana öğelerinden biri olur. Elif Şafak, kararsızlık ve belirsizliği *Mahrem* romanın temel ögesi hâline getirmiştir. *Okurunu bu duyguya taşıyabilmiştir. Doğru mu yanlış mı, yalan mı gerçek mi olduğu konusunda karar verilemeyen olaylar ve karakterler, bazen cevapsız kalan sorulara yansımış, bazen yazar tarafından inkâr edilmiş, bazen de akli zorlansa bile*

varlıkları kabul edilmiştir. Dolayısıyla kararsızlık, metnin izleklerinden biri haline gelmiştir (Durmuş, 2014, s. 232). Parçalı yapıyla fantastik birleşince belirsizlik iyice belirgin hâle gelir. Bu duruma paralel şekilde hem gerçek dünyada var olan hem de tamamen hayalî olan öyküler nakledilir. Bunlar arasında düz bir mantıkla bağ kurmakta çok güçlük yaşadığımız öykülerdir. Yine anlatılan bazı öykülerin aslında hiç gerçekleşmediği durum da söz konusudur. Dolayısıyla fantastik olayların üstkurmaca şeklinde okurun kulağına fısıldandığına tanık oluruz. La belle Anabelle diye birinin olmadığına şu şekilde değinilir:

*Eğer Madame de Marelle görmemesi gerekeni görmekte ısrar etseydi, geçmişte işlenmiş bu kabahat yüzünden, korkunç güzelliğiyle seyirlik insanlar arasına katılacaktı Anabelle. Ama kutu hiç açılmadığına göre, böyle bir şey olmadı. Hiç doğmadı la belle Anabelle. Hiç olmadı böyle biri. Yoktu zaten. Ne denli güzel olursa olsun, sırf seyirlik diye seyrine bakılacak suret yoktu. (Şafak, 2006, s. 218)*

Geleneksel türlerin aykırı ve hayalî dünyalarının metne taşınması da yapının çoğullaşmasında önemlidir. Eser, bu açıdan farklı türlerden izler de taşır. *Mahrem* iki farklı bakış açısından nakledilir. Bunlardan ilki kahraman anlatıcının bakış açısı, ikincisi ise hâkim bakış açısıdır. Şişman kadının aktardığı kısımlar birinci tekil şahıs, hâkim bakış açısının olduğu kısımlar ise üçüncü tekil şahıs anlatıcı tarafından anlatılır. Metnin aktüel zamanını oluşturan bir günlük sürede geçenleri Şişman kadın; Şişman kadının çocukluk hatıraları, Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi ve ona bağlı olarak uydurulan hayalî hikâyelerin olduğu bölümleri ise üçüncü tekil şahıs anlatıcı nakleder. Daha gerçekçi yerler Şişman kadın tarafından, fantastik ve soyut bölümler de üçüncü tekil şahıs tarafında aktarılır. Anlatıcılar arasında gelgitler, sözün belirsizce yekdiğerine devredilmesi, gerçeklikten kopuş fantezi ve soyuta geçişler anlatımda bir çoğulluk oluşturur. *Mahrem*'de metinlerarasılık bağlamında değerlendirilebilecek uygulamalara sıkça rastlanır. Eser Kuran'dan kıssaların, İslam mitolojisinden alınan hikâyelerin, hurafelerin, halk hikâyelerinin, falcılık terminolojisinin ve daha birçok unsurun kendine yer bulduğu heterojen bir zemine sahiptir. Özellikle geleneksel anlatı türlerine kayan türler-arası bir metinlerarasılık söz konusudur. Romanın geniş imkânları ve değişime açık doğası, Bahtin'in ifadesiyle, farklı türlerin romanlaştırılmasına olanak tanır. Elif Şafak kurguyla oynamakla birlikte olay örgüsünü oluşturan çok kültürlü ve mistik öğelere yer verir. Zaman zaman tasavvuf ve tasavvufî hikâyeleri de kullanan yazar bu şekilde biçimsel ve içerik olarak çatallaşan bir olay örgüsü tercih eder. Sonuç olarak fantastik öğelerin, parçalı/kopuk yapının varlığı, başlangıç ve bitiş kavramlarının olmaması, dahası ne şekilde bir araya getirileceği noktasında çok muğlâk olan farklı durum ve olayların bir arada olması, bakış anlatıcıların çokluğu *Mahrem*'i çoğulcu estetiğin görüldüğü metinlerden saymamız için yeterli görünmektedir.

### **Sonuç**

1980 sonrası Türk romanında çoğul estetik diyebileceğimiz bir parçalanma ve çoğullaşmanın olduğu görülmektedir. Bu durum hem romanın doğası gereği çoğulluğa müsaade

etmesinden hem de postmodern metinlerin çoğulluğu bir estetik tercih olarak kabul etmelerinden kaynaklanmaktadır. Bahtin, romanı “gelişmeyi sürdüren, yani henüz tamamlanmamış bir tür” olarak görürken ondaki deneyime açık olma dolayısıyla da bünyesindeki farklılıkları barındırmaya eğilimli olmayı ima eder. Yine romanın geçmişe değil, şimdiye dönük olmasını da ısrarla vurgulayan Bahtin’den hareket edersek “şimdi”nin geçmiş gibi bütüncül bir panorama sunması mümkün değildir. Postmodernistlerin romanı, geçmişi de içererek, şimdinin bir arada olduğu bir düzlem olarak görmeleri bu düzlemi oluşturan bileşenlerin katılımcılığını da sağlar. Bu yüzden de parçalı bir yapı olan postmodern anlatıların bileşenleri eşitlik ve bilfiil temsil talep ederler. Bu talepler karşılık buldukça yapı fragmanlaşır, bakış açıları çoğullaşır, tematik skala genişler, metinlerarasılık talep görür ve nihayet yapı estetik olarak da çoğul bir görünüm arz eder. Yansıtmacı (mimetik) estetikten farklı bir izlenime sahip olduğu için bu tarz metinlerin oluşturduğu edebi tutuma çoğul/çoğulcu estetik denebilir. 1980 sonrası romanlarda da böylesine bir estetiğin olduğu aşikârdır. Bu, Tanpınar (Saatleri Ayarlama Enstitüsü), Yusuf Atılgan (Aylak Adam), Oğuz Atay (Tutunamayanlar) çizgisinde gelişen ve Orhan Pamuk, Ferit Edgü, Hasan Ali Toptaş gibi isimlerin çoğu metninde iyice belirginleşen bir tutum (ethos) hâline gelir. Nitekim yapılan akademik çalışmalara bakılırsa bu çoğul estetiği ve postmodernizmi anlamaya dönük ciddi bir çabanın olduğu da görülür. Bu tarz eserler okurun rahatını kaçırmazlar, onu pasif durumdan daha aktif ve katılımcı hâle getirirler; alımlama (reception) estetiğini talep ederler, dolayısıyla çoğulluklarını okurun metinle kurduğu etkileşim ve yorumlamada sürdürürler. Barthes’in ifadesiyle “yazılabilir metinler” olmalarından dolayı, çoğulcu estetiğe sahip metinler, sahip oldukları boşluklar ve açık uçluluk sayesinde okuru hazır kalıpları tüketmekten üretici ve katılımcı bir konuma taşırlar. Bu anlamda çoğul estetik, okuru aktif ve anlam kurucu bir öğe olarak yer aldığı bir atmosferin parçası olarak görür, çünkü edebi eseri oluşturan bütün bileşenlerin katılımını talep eder.

## Kaynakça

- Aksakal, H. (2015). *Türk Politik Kültüründe Romantizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aktulum, K. (2004). *Parçalılık Metinlerarasılık*. İstanbul: Öteki Yayınları.
- Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2008). Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*(1), 1-14.
- Apaydın, M. (2009). "Postmodernizmin Değeri Dışlayan 'Çoğulcu Estetik'i ve Bunun 1980 Sonrası Türk Romanına Yansımaları." *1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu* (s. 27-35). Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları.
- Bahtin, M. (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. (C. Soydemir Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bahtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Yazılar*. (S. Irzık, Çev.) İstanbul: Aytıntı Yayınları.

- Barthes, R. (1999). *Yazı ve Yorum*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R. (2013). *Dilin Çalışması Sesi*. (A. Ece, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2005). *Simülaklar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Budak, S. (2003). *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Derrida, J. (1967). *Of Grammatology*. (G. C. Spivak, Trnsl.) Maryland: The Johns Hopkins University Press
- Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Durmuş, G. (2014). "Elif Şafak'ın "Mahrem'inde Fantastik Bir Yolculuk". *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(3), 227-245.
- Duru, S. (1997). *Tezer Özlü'ye Armağan*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eagleton, T. (2011). *Edebiyat Kuramı*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2011). *Postmodernizmin Yanılsamaları*. (M. Küçük Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2012). *İngiliz Romanı*. (B. Özkul, Çev.) İstanbul: Sözcükler Yayınevi.
- Ecevit, Y. (2003). "Ağır Roman ve Estetik". *Cervantes'in Yeğeni Metin Kaçan Üzerine Yazılar* (s. 11-16). içinde İstanbul: Can Yayınları.
- Ecevit, Y. (2004). *Orhan Pamuk'u Okumak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2008). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Edgü, F. (1991). *Yeni Ders Notları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Edgü, F. (2005). *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Emre, İ. (2004). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayınları.
- Erbil, L. (1996). *Tezer Özlü'den Leyla Erbil'e Mektuplar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güzel, E. (2009). *1980-2000 Yılları Arasında Türk Romanında Postmodern Yansımalar*. Malatya: İnönü Üniversitesi: Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Hassan, I. (2019). *Orpheus'un Parçalanışı Postmodern Bir Edebiyata Doğru*. (E. Aras, Çev.) Ankara: Hece Yayınları.
- İkizler, F. (2006). *Moderniteden Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- İleri, S. (2005). *Kafes*. İstanbul: Doğan Kitap.
- İnam, A. (2011). "Türkiye'deki Bir Nietzsche'den Devşirilebilecekler Üstüne". *Ahlakın Soykütüğü Üzerine* (A. İnam, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Kaçan, M. (1998). *Fındık Sekiz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kara, H. (2008). "Şeffaf Bilinçler ve Müphemiyetin İnşası: Sessiz Ev'de Bilinç Akışı Tekniği". *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası* (s. 123-138). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karasu, B. (2007). *Gece*. İstanbul: Metis Yayınları .
- Karasu, B. (2009). *Altı Ay Bir Güz*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kellner, S. B. (2011). *Postmodern Teorir*. (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kızıler, F. (2006). *Moderniten Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Koçak, O. (2003). "Sunuş", *Roman Kuramı*. İstanbul: Metis Yayınları .
- Küçükkalp, K. (2017). *Nietzsche ve Postmodernizm*. İstanbul: Kibele Yayınları.

- Kür, P. (1996). *Bir Cinayet Romanı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Lucy, N. (2003). *Postmodern Edebiyat Teorisi*. (A. Aksoy, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lukacs, G. (2003). *Roman Kuramı*. (C. Soydemir Çev.) İstanbul: Metis Yayınları .
- Megill, A. (2009). *Aşırılığın Peygamberleri*. (T. Birkan, Çev.) Ankara: Ayrıç Yayınları .
- Moran, B. (1994). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-III*. İstanbul: İletişim Yayınları .
- Moran, B. (2003). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oktaç, A. (2008). *Şeytan, Melek, Soyтары*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Ögeyik, M. Ç. (2003). *Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Özlü, T. (2002). *Çocukluğun Soğuk Geceleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (1994). *Yeni Hayat*. İstanbul: İletişim Yayınları .
- Pamuk, O. (1999.). *Öteki Renkler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2006). *Sessiz Ev*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2008). *Donkişok'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2018). *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sağlam, M. Y. (2003). 'Postmodern Roman'a Bir Örnek: 'Fındık Sekiz'. *Metin Kaçan Cervantes'in Yeğeni Metin Kaçan Üzerine Yazılar* (s. 122-131). içinde İstanbul: Can Yayınları.
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Şafak, E. (2006). *Mahrem*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tekin, L. (2005). *Sevgili Arsız Ölüm*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2008). *Bin Hüzünlü Haz*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Turgut, C. Ö. (2003). *Latife Tekin Romanlarında Büyülü Gerçeklik*. Ankara: Bilkent Üniversitesi:Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

### Extended Abstract

In Turkish literature, a great change has been taken place in the structure of some novels after 1980. This change indicates a new situation that can be called "pluralist aesthetics", which is the reflection of the changing reality perception to the aesthetics of the novel all over the world. It is because there is a relationship between the aesthetic perception and the understanding of reality. Each period has an aesthetic understanding in accordance with its vision of reality and universe. Therefore, periods formed by religious or realistic human-centered aesthetic understanding and paradigms shaped accordingly have been observed throughout history. Today, one of the most appropriate expressions for the aesthetic attitude produced by postmodern literature is "pluralist aesthetics". Plurality and pluralism are the *raison d'être* of this aesthetic understanding. The modernist novel, which is one of the important stops in the course that develops from the realistic novel to the postmodern novel, also substantially includes plurality. However, pluralism is taken to a higher level in postmodernism and a more participatory pluralist structure in which privileges disappear emerges. The ideas of some thinkers, who form the background of pluralist aesthetics, have caused major changes in the novel. Thinkers and philosophers such as F. Nietzsche, S. Freud, M. Foucault, and J. Derrida have led to great breaks in modernism and realism.

Names such as Italo Calvino, Roland Barthes, Fredric Jameson, Ihab Hassan, Terry Eagleton, Yıldız Ecevit, Dilek Doltaş and İsmet Emre, who worked and thought on the reflections of postmodernism on literature and novel, pointed to the pluralist structure inherent in the postmodern novel. Pluralism is dealt with beyond the scope of texts "written with multiple perspectives". Therefore, just having a pluralistic point of view is not enough to make a novel "pluralist". "Pluralism" means being at an equal distance to every person and value in the novel, not judging them, not taking sides, not imposing an opinion, and the writer's / narrator's not teaching in a dominant manner. The disconnected and discontinuous plot, trying the fragmented writing style, the hybrid structure formed by the combination of different genres, and the atmosphere that creates the intertextual technique constitute the pluralistic aesthetics.

In this sense, it is possible to see the reflections of pluralist aesthetics in Turkish novels written between 1980 and 2000. The fragmentation and discontinuity of the fiction, the pluralization of the perspective, the widening of the thematic scale, and the hybridity created by intertextual and inter-genre relations form a pluralistic structure. The texts of the authors such as Vladimir Nabokov, Thomas Pynchon, Umberto Eco, Italo Calvino can be given as examples of the novels including such features and techniques. The first signs of this new situation are observed in the texts such as *Aylak Adam*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Tutunamayanlar*. Then, it has gradually become clear in the texts of the authors such as Orhan Pamuk, Bilge Karasu,

Hasan Ali Toptaş, Ferit Edgü, Tezer Özlü, Latife Tekin, Elif Şafak, Pınar Kür. In this context, Çocukluğun Soğuk Geceleri, Bin Hüzünlü Haz, Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, Sessiz Ev, Yeni Hayat, Kafes, Fındık Sekiz, Mahrem, Bir Cinayet Romanı are the works which have the aforementioned characteristics.

In Turkish novels written after 1980, an increase is observed in experimental texts and pluralist structure. The traces of aesthetic change are explicitly seen. Accordingly, it is seen that the realistic novel features are left. This situation is also opposed to the direct influence of the novel by social and political determinations in Turkish literature from the very beginning. Novelists realize their aesthetic autonomy in the world of the novel by experiencing an aesthetic transformation. By making art and artist the main determinants, they move away from mimetic aesthetics and perceive the reality from a new perspective. Reality in novels with pluralist aesthetics neither educates the general public as in the Tanzimat novels nor represents the teachings of the new system as in the novels of the first years of the Republic. It can be stated that novels also fulfilled the job of sociology in the periods when sociology was not as widespread as it is today. However, today's novels do not have such a claim, they focus more on the world of the individual, and they are directed towards the world of the individual whose uneasiness increases in the face of the changing world. But there is a hyperreal situation in this new world. Reality loses its directness and representation; it becomes fragmented and suspicious with gaps, and it becomes contextualized. It is unimaginable that the changes that cause us to lose our faith in reality and what is happening around us are not transferred to the fictional world. Its reflection on the novel is also seen in the occurrence of radical changes in both the structure and the discourse of the realistic novel. In addition to the person who is out of peace in the face of the real world, we also see the reader who has lost her/his peace before the text.

As a result, it is seen that there has been fragmentation and pluralism in the Turkish novel after 1980, which can be called pluralist aesthetics. It is caused by both the fact that novels allow pluralism by their nature and the fact that postmodern texts accept pluralism as an aesthetic choice. While Bahtin sees the novel as "a genre that continues to evolve, that is, has not yet been completed," he implies that it is open to experience and therefore tends to contain differences within it. Considering Bahtin's insistence that novels are not directed to the past, but to the present, it is not possible for the "present" to indicate a holistic panorama like the past. Postmodernists see the novel from a perspective in which the present, including the past, is active. They try to ensure the participation of all components that make up this perspective. Therefore, the components of postmodern narratives, which are fragmented structures, demand equality and actual representation. As these demands are met, the structure fragments, perspectives become plural, the thematic scale expands, intertextuality is required, and finally the structure has a plural appearance. Since it has a different impression from reflective (mimetic) aesthetics, the literary

attitude created by such texts can be called plural / pluralist aesthetics. It is obvious that there is such aesthetics in the novels after 1980 as well. This becomes a literary attitude that develops along with the authors such as Tanpınar (Saatleri Ayarlama Enstitüsü), Yusuf Atılgan (Aylak Adam), Oğuz Atay (Tutunamayanlar) and becomes more prominent in most texts of the authors such as Orhan Pamuk, Ferit Edgü, Hasan Ali Toptaş. As a matter of fact, according to the academic studies conducted, it is seen that there is a serious effort to understand this pluralist aesthetics and postmodernism. Such works distract the reader, make her/him more active and participatory, demand the aesthetic of reception and therefore they maintain their plurality in the reader's interpretation and interaction with the text. Because they are "writable texts" stated by Barthes, texts with pluralist aesthetics move the reader from consuming ready-made patterns to a productive and participatory position thanks to their gaps and open-endedness. In this sense, pluralist aesthetics sees the reader as part of an atmosphere in which it is active as an element of meaning because it demands the participation of all the components that make up the literary work.