İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Postmodernizmin Türk Edebiyatında Görünümü: "1980-1999"

Doktora Tezi

Yusuf Ergünöz

Aralık 2025

İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Postmodernizmin Türk Edebiyatında Görünümü: "1980-1999"

Doktora Tezi

Yusuf Ergünöz

Danışman

Prof. Dr. Secaattin Tural

Aralık 2025

TEZ JÜRİSİ ONAYI

Yusuf Ergünöz tarafından hazırlanan "Türk Edebiyatında Postmodernizmin Görünümü: "1980-1999" başlıklı bu Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda hazırlanmış ve jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ **İMZA**

Tez Danışmanı:

Prof. Dr. Secaattin Tural
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Üyeler:
Prof. Dr. Muharrem Dayanç
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Prof. Dr. Muhammet Sani Adıgüzel
Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Fırat Karagülle
İstanbul Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi İlker Kömbe
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 11/12/2025

BEYANLAR

Yazım ve Kaynak Gösterme Kılavuzu Beyanı

Danışmanlığımda yazılan bu tezin APA 7 yazım ve kaynak gösterme kılavuzunda belirtilen kurallara uygun olarak yapılandırıldığı ve bu kılavuzun metin içi kaynak gösterme standartlarının bu tezde tutarlı olarak uygulandığı tarafımdan incelenerek teyit edilmiştir.

İmza

Prof. Dr. Secaattin Tural

Etik İlkelere Sadakat Beyanı

Hazırladığım bu tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi beyan ederim.

İmza

Yusuf Ergünöz

ÖZET

Türk Edebiyatında Postmodernizmin Görünümü:

"1980-1999"

Ergünöz, Yusuf

Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Secaattin Tural,

Aralık 2025

Bu çalışma, 1980–1999 yılları arasında Türkiye'de yayımlanan edebiyat, kültür ve düşünce dergilerinde postmodernizmin nasıl tartışıldığını, kavramın hangi anlam çerçeveleri içinde ele alındığını ve eleştirmenler ile yazarların postmodernizme yönelik yaklaşımlarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmanın merkezinde, söz konusu dönemde postmodernizmin Türk edebiyatı ortamına girişinin ve kavram etrafında şekillenen tartışmaların dergilerdeki yazılar üzerinden izlenmesi bulunmaktadır. Postmodernizmin yalnızca kuramsal bir kavram olarak değil, aynı zamanda edebiyat alanında ortaya çıkan yeni estetik yönelimler ve anlatı stratejileri ekseninde nasıl değerlendirildiği de incelenmiştir. Çalışmada *Adam Sanat, Argos, Broy, Cemre, Cogito, Çağdaş Eleştiri, Defter, Dergâh, Doğu Batı, Edebiyat, Edebiyat Ortamı, Edebiyat ve Eleştiri, Gergedan, Günümüzde Kitaplar, Hürriyet Gösteri, Kitap-lık, Milliyet Sanat, Oluşum, Sanat Olayı, Türk Dili, Türk Edebiyatı, Varlık, Virgül, Yazko Edebiyat, Yedi İklim, Yeditepe, Yeni Dergi* ve *Yönelişler* dergileri taranmış; postmodernizm, postmodern anlatı unsurları ve postmodern yazarlar üzerine kaleme alınan metinler çerçevesinde Türk edebiyatında postmodernizmin görünümü ortaya çıkarılmak hedeflenmiştir. Elde edilen bulgulara göre; 1980'li yıllarda Türk edebiyatında postmodernizme dair sınırlı sayıda yazı tespit edilmiş ve bu yazılar dar bir çerçeve içinde ele alınmıştır; 1990'lı yıllarda konuya ilişkin değerlendirmelerin belirgin biçimde arttığı, postmodernizm ve ona ait unsurların kuramsal anlamda kademeli olarak kavramsal bir değer kazandığı ve kimi eksikliklere rağmen tartışma alanının genişlediği görülmüştür.

Anahtar kelimeler: Postmodernizm, Türk edebiyatı, edebiyat dergileri, metinlerarasılık, üstkurmaca, edebiyat eleştirisi.

ABSTRACT

The Appearance of Postmodernism in Turkish Literature: "1980–1999"

Ergünöz, Yusuf
Ph. D. Thesis, Department of Turkish Language and Literature
Supervisor: Prof. Dr. Secaattin Tural
December 2025

This study aims to reveal how postmodernism was discussed in literary, cultural, and intellectual journals published in Turkey between 1980 and 1999, the conceptual frameworks within which the term was addressed, and the approaches of critics and authors toward postmodernism. At the center of the study lies the tracing of postmodernism's introduction into the Turkish literary milieu during the period in question and the discussions shaped around the concept through articles in these journals. The study also examines how postmodernism was evaluated not only as a theoretical concept but also in the context of new aesthetic orientations and narrative strategies emerging in the field of literature. In this study, the magazines *Adam Sanat, Argos, Broy, Cemre, Cogito, Çağdaş Eleştiri, Defter, Dergâh, Doğu Batı, Edebiyat, Edebiyat Ortamı, Edebiyat ve Eleştiri, Gergedan, Günümüzde Kitaplar, Hürriyet Gösteri, Kitap-lık, Milliyet Sanat, Oluşum, Sanat Olayı, Türk Dili, Türk Edebiyatı, Varlık, Virgül, Yazko Edebiyat, Yedi İklim, Yeditepe, Yeni Dergi,*and *Yönelişler* were reviewed; the aim was to reveal the manifestation of postmodernism in Turkish literature within the framework of texts written on postmodernism, postmodern narrative elements, and postmodern authors. According to the findings, a limited number of articles on postmodernism were identified in Turkish literature during the 1980s, and these articles addressed the subject within a narrow framework. However, it was observed that evaluations regarding the subject increased significantly in the 1990s, postmodernism and its elements gradually gained conceptual value in a theoretical sense, and the scope of the discussion expanded despite certain shortcomings.

Keywords: Postmodernism, Turkish literature, literary magazines, intertextuality, metafiction, literary criticism.

ÖN SÖZ

Türk Edebiyatında Postmodernizmin Görünümü:

"1980-1999"

Ergünöz, Yusuf

Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Secaattin Tural,

Aralık 2025

Bu tez çalışması, 20. yüzyılın son çeyreğinde sanat, edebiyat ve düşünce dünyasında derin etkiler bırakan ve özellikle Türk entelektüel çevrelerinde hararetli tartışmalara yol açan postmodernizm olgusunu mercek altına almaktadır. Postmodernizm, modernitenin katı paradigmalarına meydan okuyarak ortaya çıkan, kimilerince modernizmin bir devamı, kimilerince ise ona bir başkaldırı olarak değerlendirilen; çoğulculuğu, belirsizliği, metinlerarasılığı ve üstkurmacayı ön plana çıkaran karmaşık ve çok katmanlı bir fenomen olarak kabul edilmektedir. Bu çalışmada, kavramın ilk kullanımından itibaren yaşadığı tanımlan(ama)ma sorununa ve Türk edebiyatı eleştirisindeki alımlanışına odaklanılmış; 1980–1999 yılları arasında Türkiye'deki edebiyat, kültür ve düşünce dergilerinde yayımlanan yazılar incelenerek dönemin düşünsel iklimi ve postmodernizme dair farklı yaklaşım biçimleri ortaya konulmuştur.

Türk edebiyatında postmodernizm tartışmalarının tarihsel seyri incelendiğinde, kuramsal farkındalık ile edebî üretim arasında belirgin bir zamansal asimetri olduğu görülmektedir. İncelendiği kadarıyla 1980 öncesi edebiyat ve kültür dergilerinde postmodernizmi ya da postmodern unsurları ele alan metinlere rastlanmamaktadır. Dönemin hâkim edebiyat kanonu, ağırlıklı olarak toplumcu gerçekçi ve modernist paradigmalar üzerinden şekillenmiştir. Buna karşın, bilhassa 1970'li yılların başında yayımlanan Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* gibi eserleri, içerdikleri üstkurmaca, metinlerarasılık ve çoğulcu anlatı teknikleriyle, henüz adı konmamış bir postmodern estetiğin öncü örneklerini teşkil etmiştir.

Dolayısıyla 1980 öncesi dönemde postmodernizm, bir söylem olarak mevcut olmasa da bir sanatsal pratik olarak varlık göstermiştir. Bu durum, çalışmanın kuramsal başlangıç noktasının 1980'li yıllara dayandırılmasını zorunlu kılmıştır. Postmodernizmin Türk edebiyatında meşruiyetini kazanıp yaygın bir üretim alanına dönüştüğü 2000'li yıllar ise, çalışmanın sınırlarını belirleyen temel kesişim noktasını oluşturmaktadır.

Çalışmanın odağındaki dergiler, farklı bakış açılarına sahip olup postmodernizme dair çoğul bir çerçeve sunulması amacıyla seçilmiştir. Dergilerin seçiminde edebiyat, kültür ve düşünce sahasında 1980–1999 yılları arasında postmodernizmle ilgili yazı yayımlayan süreli dergiler dikkate alınmıştır. Yirmi yedi dergi bu kapsamda taranmışsa da yalnızca yirmi dergide postmodernizmle ilgili yazılar tespit edilmiştir. Postmodernizme dair yazılar ihtiva eden dergiler şunlardır: *Adam Sanat, Argos, Cogito, Defter, Dergâh, Doğu Batı, Edebiyat Ortamı, Edebiyat ve Eleştiri, Günümüzde Kitaplar, Hürriyet Gösteri, Kitap-lık, Milliyet Sanat, Türk Dili, Türk Edebiyatı, Varlık, Virgül, Yazko Edebiyat, Yedi İklim, Yeni Dergi* ve *Yönelişler*. Yapılan incelemelerde *Broy*, *Cemre, Çağdaş Eleştiri, Edebiyat, Gergedan, Oluşum, Sanat Olayı* ve *Yeditepe* dergilerinde ise konuya dair herhangi bir veriye ulaşılamamıştır.

Çalışma "Giriş" ve "Sonuç" dışında, "Türkiye'deki Edebiyat, Kültür ve Düşünce Dergilerinde Postmodernizmin Kuramsal Tartışmaları", "Postmodern Unsurların Alımlanışı ve Tartışılması" ve "Postmodern Yazarlar ve Eserleri Üzerine Yazılar" başlıklı üç ana bölümden oluşmaktadır. Ana bölümler kapsam bakımından dergilerde ele alınma biçimlerine göre içerik analizi yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Tezin "Giriş" bölümünde postmodernizmin genel bir görünümü verilmeye çalışılmıştır. Tezin ilk bölümünde postmodernizmin dönemin yazarları tarafından nasıl algılandığı, hangi kavramsal boşlukların dile getirildiği ve modernizmle ilişkisinin nasıl konumlandırıldığı detaylı biçimde ele alınmıştır.

Tezin ikinci ana bölümünde ise postmodernizmin edebîpratiklerdeki somut yansımaları olan metinlerarasılık –parodi, pastiş, gülünç dönüştürüm (burlesk)–, üstkurmaca, büyülü gerçeklik, tarihe yönelme, polisiye/gerilim,

çoğulculuk, belirsizlik ve anlatıcı yöntem ve tekniklerinin alımlanışına odaklanılmıştır. Bu unsurların Türk romanının anlatı yapısını, yazar–okur ilişkisini ve gerçeklik algısını nasıl dönüştürdüğü eleştirel değerlendirmeler çerçevesinde ortaya konulmuştur.

Tezin üçüncü bölümünde ise postmodernizmle ilişkilendirilen yazar ve eserler üzerine kaleme alınan eleştirel metinler irdelenmiştir. Bu bölümde, söz konusu yazarların ve eserlerinin dönemin eleştiri ortamında nasıl tanımlandığı, haklarında ne tür değerlendirmeler yapıldığı ve eleştirmenlerce hangi özellikleriyle ele alındığı incelenmiştir.

Bu tezin, postmodernizmin Türk edebiyat ve düşünce tarihindeki yerini daha iyi anlamaya katkı sunması ve bu alandaki gelecekteki çalışmalara nitelikli bir zemin oluşturması hedeflenmektedir.

Akademik hayatımın en uzun ve yoğun süreçlerinden biri olan doktora çalışmam; gerek COVID-19 pandemisinin getirdiği zorluklar gerekse dergilerin kapsam ve hacminden kaynaklanan veri yükü nedeniyle büyük bir emek ve sabır gerektirmiştir. Yazıların tasnifi, analizi ve değerlendirilmesiyle geçen bu zorlu süreci benim için verimli ve keyifli bir yolculuğa dönüştüren; bana duyduğu güven, gösterdiği sabır ve akademik vizyonuyla her aşamada yolumu açan kıymetli danışmanım Prof. Dr. Secaattin Tural'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Tez izleme komitesinde yer alarak değerli fikirleriyle çalışmama ışık tutan Prof. Dr. Muharrem Dayanç'a, tez savunma jürimde bulunarak yapıcı eleştiri ve katkılarıyla tezi zenginleştiren Prof. Dr. Muhammet Sani Adıgüzel, Dr. Öğr. Üyesi İlker Kömbe ve Dr. Öğr. Üyesi Fırat Karagülle'ye teşekkürü borç bilirim.

Doktora tez yazım sürecinin zorluklarını bilen ve tezimin ilk okuyucularından olan Dr. Sezin Tüfekçi'ye; lisans eğitiminden itibaren dostluğu ve akademik katkılarıyla yanımda olan Umut Aytekin'e teşekkür ederim.

Tez yazım sürecimin en zorlu dönemlerini güzelleştiren, varlığıyla bana güç veren, sonsuz anlayışı ve sabrıyla her zaman yanımda olan sevgili eşim Merve Arslan Ergünöz'e; tez döneminde aramıza katılarak hayatımıza

renk katan ancak çalışmalarım boyunca zaman zaman ihmal etmek durumunda kaldığım canım oğlum Selim Ergünöz'e ve her koşulda yanımda olan, benden desteklerini ve sevgilerini esirgemeyen kıymetli aileme, şükranlarımı sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET……...…….……İ

ABSTRACT……İİ

ÖN SÖZ……...İİİ

İÇİNDEKİLER……...vii

KISALTMALAR ..... İXX

GİRİŞ……..…….…….....1

A. POSTMODERNİZME GENEL BİR BAKIŞ……1

B. POSTMODERN ROMAN 19

C. POSTMODERN ANLATI UNSURLARI 23

Üstkurmaca (Metafiction)..... 23
Metinlerarasılık (Intertextuality) 24
Büyülü Gerçekçilik..... 30
Tarihe Yönelme 31
Çoğulculuk..... 32

BİRİNCİ BÖLÜM..... 36

TÜRKİYE'DEKİ EDEBİYAT, KÜLTÜR VE DÜŞÜNCE DERGİLERİNDE POSTMODERNİZMİN KURAMSAL TARTIŞMALARI 36

I.I. 1980'ler: İlk Temas ve Tanımlama Çabaları (Erken Dönem) 36
I.II. 1990'lı Yıllarda Postmodernizmin Yaygınlaşması ve Kavramsal Tartışmalar 41

İKİNCİ BÖLÜM 134

POSTMODERN UNSURLARIN ALIMLANIŞI VE TARTIŞILMASI…….....134

II.I. Metinlerarasılık..... 134
II.I.I. Türk Edebiyatında Metinlerarasılık Üzerine Tartışmalar..... 136
II.I.I.I. "Etki" Tartışmaları..... 136
II.I.I.II. Özgünlük Sorunsalı: Taklit, İntihal ve Meşruiyet Tartışmaları..... 140
II.I.I.III. Metinlerarasılık Yansımaları: Postmodern Romanın Eleştirisinde Kavramsal Belirsizlik 151
II.I.I.IV. Kuramsal Bilinçlenme: Yazar Poetikasında ve Eleştiride Metinlerarasılığın Yerleşimi..... 164
II.I.II. Metinlerarasılığın Anlatım Teknikleri Üzerine Tartışmalar 181
II.I.II.I. Parodi..... 181
II.I.II.II. Pastiş..... 185
II.I.II.III. Gülünç Dönüştürüm-İroni 196
II.II. Üstkurmaca..... 200
II.III. Polisiye/Gerilim..... 206
II.IV. Tarihe Yönelme..... 209
II.V. Büyülü Gerçekçilik-Fantastik..... 212
II.VI. Çoğulculuk..... 219

II.VII. Oyun *233*
II.VIII. Belirsizlik *242*
II.IX. Anlatıcı *251*

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 264

POSTMODERN YAZARLAR VE ESERLERİ ÜZERİNE YAZILAR 264

III.I. Ahmet Altan *264*
III.I.I. Dört Mevsim Sonbahar *264*
III.I.II. Sudaki İz *265*
III.I.III. Kılıç Yarası Gibi *265*
III.II. Ahmet Karcılılar: Yağmur Hüznü *266*
III.III. Ahmet Ümit: Sis ve Gece *267*
III.IV. Atilla Birkiye: Son Yemek *268*
III.V. Buket Uzuner: Balık İzlerinin Sesi *269*
III.VI. Hasan Ali Toptaş: Bin Hüzünlü Haz *270*
III.VII. Hilmi Yavuz *271*
III.VII.I. Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri *272*
III.VII.II. Kuyu *272*
III.VII.III. Birkaç Eser Birlikte *273*
III.VIII. İhsan Oktay Anar: Efrâsiyab Hikâyleri *273*
III.IX. Latife Tekin *274*
III.IX.I. Sevgili Arsız Ölüm *274*
III.IX.II. Berci Kristin Çöp Masalları *275*
III.IX.III. Buzdan Kılıçlar *275*
III.IX.IV. Gece Dersleri *276*
III.IX.V. Birkaç Eser Birlikte *276*
III.X. Metin Kaçan *277*
III.X.I. Ağır Roman *277*
III.X.II. Fındık Sekiz *278*
III.XI. Nazlı Eray: Ay Falcısı *278*
III.XII. Orhan Pamuk *279*
III.XII.I. Sessiz Ev *280*
III.XII.II. Beyaz Kale *280*
III.XII.III. Kara Kitap *280*
III.XII.IV. Yeni Hayat *281*
III.XII.V. Benim Adım Kırmızı *281*
III.XII.VI. Birkaç Eser Birlikte *282*
III.XIII. Pınar Kür: Sonuncu Sonbahar *282*
III.XV. Süreyya Evren: Postmodern Bir Kız Sevdim *284*

SONUÇ 286

KAYNAKÇA 293

KISALTMALAR

Akt.: Aktaran

Çev.: Çeviren

Der.: Derleyen

Haz.: Hazırlayan

s.: Sayfa

Vb.: Ve benzeri

GİRİŞ

A. Postmodernizme Genel Bir Bakış

Postmodernizm terimi, etimolojik açıdan "post", "modo" ve "izm" parçalarının birleşiminden oluşmaktadır. "Post" ön eki Latince sözlüklerde "ardında", "sonra", "-dan sonra" anlamlarını taşır (Alova, 2013) ve ayrıca "ötesi" ile "sonrası" anlamlarında da kullanılmaktadır (Aydın, 2008; Barnhart, 1995: 588). Recep Duran (2008) da bu ön eke "sonralık" ve "ötesi" anlamlarını yükler. "Modo" ise "hemen şimdi" ve "biraz önce" anlamlarını ifade eder (Alova, 2013). "İzm" ise bir düşünce sistemi ya da ideolojik çerçeveye işaret eder (Koçakoğlu, 2018). Bu etimolojik çözümleme, kavramın kökensel düzlemde hem zaman bakımından bir ardıllığı hem de modernizme yönelik eleştirel bir mesafeyi içerdiğini ortaya koymaktadır.

Postmodernizmin anlamlandırılmasında post ön ekine yüklenen farklı yorumlar, kavramın modernizmle ilişkisini tartışmaya açar. Steven Best ve Douglas Kellner (2016), post ön ekinin "aktif bir kopuş"u işaret ettiğini; Mike Featherstone (1996) da benzer biçimde modernin terk edilmesi ve kırılması anlamına geldiğini belirtir. Buna karşılık Çetişli, post ekinin "eklenti, ilave" anlamına gelerek kendinden öncekine devamlılık ve bağımlılık aktardığını ifade eder. Gencay Şaylan (2020) ve Andreas Huyssen (2011) ise post ile türetilen kavramların radikal bir kopuşu değil, bir değişim, dönüşüm ve yeniden konumlanma sürecini imlediğini vurgular. Oya Batum Menteşe (1995), "modernizm"e getirilen bu "post" ön ekinin yeni modernizm (neo-modernizm) anlamı taşımadığını, "post"un "-den devam eden ama ondan ayrılan" bir anlama geldiğini belirtir.

Bu etimolojik çerçeve, postmodernizm kavramının kuramsal düzlemde yarattığı temel tartışmayı da görünür kılar: Postmodernizm nedir, postmodern kavramı neyi kasteder ve kavramdan ne anlaşılmalıdır? Bu soruların cevabı 21. yüzyılın ilk çeyreğinde hâlâ netlik kazanmış değildir. Postmodernizmin "post" ön eki modernizmi takip eden bir "sonra"yı mı, modernizmin sınırlarını aşan eleştirel bir "ötesi"ni mi, radikal bir reddedişi mi, yoksa modernizmin devamı ya da yeniden yorumlanması anlamına gelen bir dönüşümü mü ifade etmektedir? Kavram, bu sorular etrafında belirsizliğini korumaktadır. Kuramcılar arasında da ortak bir uzlaşı yoktur; nitekim postmodernizm doğası gereği kesin sınıflandırmalara karşı direnen çoğulcu bir yapıya sahiptir ve onu tek bir anlama indirgemek kavramı temelinden sarsmak anlamına

gelecektir. Postmodernizmi bir kopuş ve modernist söylemin çöküşü olarak değerlendirenler arasında Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Ihab Hassan, Michael Ryan ve Fredric Jameson gibi düşünürler yer alırken; postmodernizmi modernizmin dönüşümü ya da iç mantığının zorunlu sonucu şeklinde yorumlayan Jürgen Habermas, Umberto Eco, David Harvey, Octavio Paz ve Linda Hutcheon farklı bir çizgiyi temsil eder. Bu farklılıklara rağmen, kavrama yönelik tanımlamaları değerlendirmek, temel özelliklerinden biri "çoğulculuk" olan postmodernizmin anlamsal çok katmanlılığına ulaşmayı mümkün kılmaktadır.

Kavramın modernizmle ilişkisi ve kuramsal tartışmalar çerçevesinde ortaya çıkan bu farklı yaklaşımlar, postmodernizmin tanımsal belirsizliğini derinleştirmektedir. Bu nedenle, postmodernizm kavramının sözlüklerde ve temel kuramcılar tarafından nasıl tanımlandığına bakmak, tartışmanın kapsamını somutlaştırmak açısından önemlidir.

Postmodernizm, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*'de, 1945 sonrası dönemde modernizmin parçalanmasına verilen felsefi bir yanıt olarak tanımlanır (Childs ve Fowler, 2006). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* ise postmodernizmi, genel (ve kimi zaman tartışmalı) bir terim olarak ele alır ve kavramı 1940'lar veya 1950'lerden itibaren edebiyat, sanat, müzik, mimarlık ve felsefe gibi alanlarda gerçekleşen ve gerçekleşmekte olan "değişim, gelişme ve yönelimler bütünü" şeklinde açıklar (Cuddon, 1998). Turan Karataş'ın *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*'nde ise postmodernizm, "modernizm sonrası veya ötesi; modernizme karşı doğan, onun eleştirisi üzerine kurulan ve ona alternatif ürünler ortaya koymayı amaçlayan bir sanat ve düşünce akımı" biçiminde tanımlanmaktadır (Karataş, 2011).

Robert Hollinger (2005), postmodernizme zemin hazırlayan modernist düşünce içindeki eleştirel hareketin temellerinin 19. yüzyıl başlarında ortaya çıktığını belirtir. Ona göre bu karşı Aydınlanma hareketi, ilk olarak Alman Romantizmi'nde; daha sonra felsefe alanında varoluşçulukta, sanat ve edebiyatta modernizmde ve siyasal alanda ise kısmen anarşizmde kendini göstermiştir. Hollinger'e göre Karşı-Aydınlanma hareketi, mitleri, dini, gelenek ve görenekleri Aydınlanma'nın akıl, sekülerleşme, kapitalizm ve modern birey anlayışına karşı koruyarak eleştirel bir tavır geliştirmiştir (Hollinger, 2005).

Modern düşünceye kendi içinden getirilen eleştiriler, postmodernizme geçişte önemli basamakları oluşturur. Krishan Kumar'ın (2013) "modernizm" olarak nitelendirdiği "yeni duyarlılık" modern düşüncenin akılcı disiplin anlayışını altüst

etmiştir. Octavia Paz (1994) da modern düşünceye içeriden eleştirel bir yaklaşım olarak romantizmin önemli bir basamak olduğunu belirtir. Kumar ayrıca Sir Walter Scott, Edmund Burke, Friedrich Schlegel, Joseph de Maistre ve Chateaubriand gibi yazarların eskiye itibarlarını verdiklerini ve William Wordsworth, Lord Byron, Percy Bysshe Shelly ve John Keats ve gibi şairlerin duygu ve imge ekseninde akılcılıktan uzak şiirler yazdıklarını belirterek modern düşünceyle çatışmaya girdiğini dile getirir (Kumar, 2013). Kumar, çalışmasında ayrıca bazı kuramcıların postmodernizm gibi sonradan gelen modernlik karşıtı hareketlerin modernizme düşülmüş bir dipnot olabileceğine inandıklarını belirterek romantizmin modern düşünce karşısında büyüklüğünü ortaya koymaktadır (Kumar, 2013). Niall Lucy de romantizmin bu büyük etkisini postmodernizmin "edebiyatı bir edebiyat meselesi olarak düşünen romantik bir gelenekten geldiği"ni belirterek dile getirir (Lucy, 2003, s.16).

Romantizm, modern düşüncenin akılcı ve ampirik temellerini, akıl dışı olanı, metafizik olanı ve hayal dünyasını yeniden hayatın merkezine yerleştirerek sarsmıştır. Böylece modern düşüncenin getirdiği sınırlandırıcı ve kuralcı yapıya karşı çıkan romantikler, bireylerin yeniden özgürleşmesini sağlarlar.

Friedrich Nietzsche'nin modern düşünceye yönelik radikal eleştirileri de postmodern düşüncenin temellerinin oluşmasında belirleyici bir etkiye sahiptir. Nietzsche (2017), modern dönemin filozoflarının kendi düşünsel kabullerine ve değer sistemlerine göre bir evren inşa ettiklerini, bu evrenin dışında başka bir gerçeklik alanının bulunamayacağı yönünde bir yanılsama yarattıklarını ileri sürer. Nietzsche'nin eleştirdiği şey, modern düşüncenin meta-anlatılarıdır. Modern düşünürler bu meta-anlatıların insanlığı kurtaracak ve onlara mutluluk verecek yegâne şey olduğunu savunurlar.

Kumar'a göre (2013), Louis Aragon, Salvador Dalí, André Breton ve Luis Buñuel gibi gerçeküstücüler, modern düşüncenin haz ve arzuyu bastırarak akıl ve bilimi mutlak ve "kutsal" değerler olarak yüceltmesine karşı çıkmışlardır. Modernizmin rasyonaliteyi merkezileştirip duyumsal olanı, fantastiği ve büyüyü dışlaması, gerçeküstücülerin tepkisini doğurmuştur. Bu nedenle gerçeküstücüler, Freud'un rüya kuramından yararlanarak bilinç–bilinçdışı ve mantık–fantezi arasındaki ikili süreçlerden hareketle düşüncelerini temellendirmiş; sanat anlayışlarını da bu paradigmaya göre şekillendirmişlerdir. Romantikler ve gerçeküstücüler gibi modern düşünceye sert eleştiri getiren sembolistler ve Dadaistler, modern düşüncenin bireyden uzaklaştırdıkları imgelemleri, duygu ve hayalleri tekrar görünür kılmışlardır. Modern

düşüncenin düzenini Dadaistler ortadan kaldırarak adeta postmodernin anarşik yapısının temellerini atmıştır (Akman, 2016).

Bilimsel gelişmeler de modern düşünceye getirdikleri sert darbelerle postmodernizme giden yolu açmışlardır. İzafiyet Teorisi, Kuantum Fiziği, Öklitçi olmayan geometri kuramları ve nedenselliğin yıkılışı gibi yeni gelişmeler, modern düşünceye olan inancı zayıflatıp postmodernizme zemin hazırlamıştır. Gencay Şaylan (2020), Newtoncu paradigmanın temelini oluşturan nedensellik ilkesini; evrendeki her şeyin birbiriyle ilişkili olduğu, bu ilişkiler ağının düzenli ve mükemmel bir makine intizamıyla işlediği bir yapı olarak özetler. Bu perspektife göre nesneler ve fenomenler, birbirlerine sistematik bir zorunlulukla bağlıdır. Ancak Şaylan, Niels Bohr ve Werner Heisenberg'in Kuantum kuramı ile birlikte bu determinist yapının sarsıldığını; nedenselliğin yerini rastlantısallığa, kesinliğin ise yerini olasılığa bıraktığını vurgular. Çünkü bilgi üretimi sürecinde obje-süje ayrımı yıkılmış parçacıklar arasındaki etkileşim nedensellikle değil rastlantısallıkla yürüdüğü kabul edilmiştir (Şaylan, 2020). Modern bilim düşüncesinin temelini nedensellik üzerine kurarken nedenselliğin bu şekilde karmaşık ve belirsiz hâl alması modern düşünceyi ciddi bir şekilde sarsmıştır.

Bilimsel gelişmelerin mutlak bilgiyi sarsması, Paul Feyerabend'in (1991) 'bugünün bilgisi yarının masalına dönüşebilirken en gülünesi efsane bile sonunda bilimin en sağlam parçası oluveriyor' sözlerinde açıkça ifade edilmiştir. Benzer şekilde Georg Simmel (1977) de bilimin mutlak temellere dayanmadığını, sanat ile bilim arasında 'yalnızca bir derece sorunu' olduğunu belirtir. Bu yaklaşımlar, bilimin 'mutlak' olmayan doğasına işaret ederek ona her koşulda güvenilemeyeceğini göstermektedir. Nitekim Jean Baudrillard (2014) da modern bilimin II. Ramses mumyasını korumaktaki çelişkisine/acziyetine değinerek onun güvenilirliğini sorgular.

Postmodernizmin merkezinde yer alan belirsizlik, rastlantısallık ve görecelik gibi kavramlar, yalnızca felsefi veya estetik tartışmaların ürünü değil, aynı zamanda 20. yüzyıl bilimsel gelişmelerinin etkisiyle meşruiyet kazanan düşünsel dönüşümlerdir. Kuantum kuramının determinist evren anlayışını sarsarak nedenselliğin mutlaklığını çözümsüz bırakması, evrenin kesinlik yerine olasılıklarla açıklanabileceğini ortaya koymuştur. Bununla birlikte Kurt Gödel'in eksiklik teoremleri, matematiksel sistemlerin bile tamlık ve kesinlik iddialarını geçersiz kılarak belirsizliğin düşüncenin en rasyonel alanına kadar uzandığını göstermiştir. Öklid-dışı geometrilerin ortaya

çıkışı ise tek ve evrensel kabul edilen geometrik gerçekliğin parçalanmasına yol açmış, mekân kavrayışının çoğul bir yapıya sahip olabileceğini göstermiştir (Şaylan, 2020)

Postmodern teriminin ilk kez kim tarafından, hangi bağlamda ve nerede kullanıldığına dair farklı görüşler mevcuttur. Kavramın tarihsel gelişimine ilişkin önemli bir çalışma ortaya koyan Perry Anderson, "postmodern" sözcüğünün ilk kez Federico de Onís tarafından estetik bir yeniliği ifade etmek amacıyla kullanıldığını belirtir (Anderson, 2011). Steven Connor (2005), postmodernizmin etkisinin 1950'lerde görülmeye başladığını ancak kuramsal anlamda 1970'lerin ortalarından itibaren sağlam bir zemine oturduğunu ifade eder. Benzer biçimde Andreas Huyssen (2011) de 1950'li yılları postmodernizmin başlangıç dönemi olarak değerlendirir. Dilek Doltaş (1999), postmodernizmin Fransa'da 1960'ların sonlarında yaygınlaştığını ve 1970'lerden itibaren ABD ile Avrupa'da hızla geliştiğini belirtir.

Stuart Sim (2006), modern dönemden postmodern döneme geçişin sembolik tarihini bazı çevrelerin 15 Temmuz 1972, saat 15.22 olarak kabul ettiğini aktarır. Bu tarih, modernist mimarinin ödüllü örneklerinden biri olan Saint Louis'teki Pruitt-Igoe konut bloklarının, düşük gelirli kesimlerin yaşamına uygun olmadığı gerekçesiyle havaya uçurulduğu gündür ve modernist ütopyanın çöküşünün simgesi olarak yorumlanır. David Harvey (2012), 1968'de Fransa'daki öğrenci hareketlerinin postmodernizmin doğuşunda etkili olduğuna dikkat çeker; Abel Jeanniere (2011) de aynı şekilde 1968 yılını postmodernizmin başlangıcı olarak değerlendirir.

Postmodern teriminin başlangıcına dair farklı görüşler bulunsa da kavramın ilk kullanımına ilişkin yaygın kabul gören örneklerden biri Dick Higgins'in (1978) *A Dialectic of Centuries* adlı eserinde aktardığı bilgidir. Higgins'e göre "postmodern" sözcüğü, yaklaşık 1880'li yıllarda İngiliz salon ressamı Chapman tarafından, Fransız Empresyonistlerini eleştirirken muhafazakâr bir tutumda görünmemek amacıyla kendisi ve arkadaşlarını tanımlamak için kullanılmıştır; Higgins, bu kullanımın yer aldığı denemenin adını tam olarak hatırlamadığını da belirtir.

"Postmodern" teriminin kavramsal tarihine bakıldığında sözcüğün en erken örneklerinden birinin Rudolf Pannwitz'in (1917) *Die Krisis der europäischen Kultur* adlı eserinde kullandığı görülür. Pannwitz, "postmodern mensch" ifadesiyle modern Avrupa kültürünün savaş sonrası yaşadığı ruhsal ve ahlaki çöküşü temsil eden insan tipini tanımlamak için kullanmıştır. Terimin edebî bağlamdaki ilk kullanımına ise Federico de Onís'in (1934) *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882–1932* başlıklı antolojisinde rastlanır; burada "postmodernismo" ve "post-

modernista" kavramları, modern sonrası Latin Amerika şiirini adlandıran tarihsel bir dönemi ifade etmek için kullanılmıştır. Kavramın "modernlik-sonrası" bir tarihsel evreyi ifade eden biçimde kullanımı ise Arnold Joseph Toynbee'nin (1947) 12 ciltlik *A Study of History* adlı çalışmasının ilk cildinde "post-modern age" ifadesine yer vermesiyle belirginleşmiştir. Toynbee, Rousseau'nun düşüncelerinin Batı toplumunu "modern" çağdan şu an yaşadıkları "post-modern" çağa taşıyan güçler arasında olduğunu aktardığı pasajda, postmodern kavramını yaşadıkları çağ olarak nitelendirmiştir. Yine aynı eserinde, Batı toplumundan bahsederken "post-modern" kavramını bulundukları çağ olarak dile getirmiştir.

Postmodern kelimesi her ne kadar 1880'li yıllarda ilk kez kullanılmış olsa da kavramın kuramsal anlamda -bugün bilinen ve genel kabul edilen anlamda- 1960'lı yıllardan sonra kullanıldığı kabul edilmektedir. Postmodernizmin kavram olarak belirginleşmesinde birçok sanat dalının, akımın ve sosyal yapının etkisi bulunmaktadır.

Postmodern teriminin belirginleşmesinde şair ve eleştirmen olan Charles Olson'un katkılarından söz edilebilir. Olson postmodernizme dair detaylı bir tanım yapmayarak ondan "şiddetle ilerleyen bir şey" olarak bahseder (Hassan, 2019). Olson ve Creeley (1980), terimi "postmodern dünya" şeklinde kullanarak kapitalizmin emperyalist aşamanın sonrasında gelen dönemi kastederek kullanmıştır. Ali Akay (2005), 1960'larda Amerikalı soyut ekspresyonist sanatçı Robert Rauschenberg'in resimlerinde kullandığı kolajlarla plastik sanatlarda postmodernizmin anıldığını belirtir. 1959 ve 1960'ta, Harry Levin ve Irwing Howe; postmodernizmden, modernizmden ayrılan bir parça olarak kederle bahsederler (Hassan, 2019). Leslie Fiedler ise kavramı, modernist geleneğin elitistliğiyle popüler kültür adına mücadele etmek amacıyla kullanmıştır (Hassan, 2019).

Postmodern kavramının kuramlaşmasında akademik yayınların rolü ise *boundary 2*[1] (boundary 2: An International Journal of Literature and Culture) dergisiyle belirginleşir. Bu dergideki postmodernizm ve edebiyat eleştirisi konularındaki yazılar

[1] *boundry 2*: William V. Spanos tarafından 1972 yılında kurulan *boundary 2*, postmodernizmin bir edebiyat kuramı ve felsefi söylem olarak akademik meşruiyet kazanmasında kurucu bir rol üstlenmiştir. İlk dönemlerinde taşıdığı 'A Journal of Postmodern Literature' (Postmodern Edebiyat Dergisi) alt başlığından da anlaşılacağı üzere dergi; modernizmden ontolojik ve biçimsel kopuş tartışmalarının yürütüldüğü, postmodern estetiğin sınırlarının çizildiği temel mecra konumundadır. İlerleyen yıllarda kapsamını kültürel çalışmalar ve politik eleştiriye genişleterek alt başlığını 'an international journal of literature and culture' şeklinde değiştirmiş olsa da; derginin bilhassa 1970'li ve 80'li yıllardaki sayıları, postmodernizmin teorik inşasını takip etmek adına birincil kaynak niteliği taşımaktadır.

kuramın gelişmesinde ve yayılmasında önemli bir role sahiptir (Anderson, 2011). Dergi, 1970'lerin başından itibaren postmodernizm tartışmalarının kuramsal zeminde şekillenmesinde belirleyici bir rol üstlenmiş, özellikle postmodern düşüncenin kavramsal çerçevesinin oluşturulmasına ve kuramsal çoğulluğunun görünür kılınmasına önemli katkılar sağlamıştır. Dergi, modernizm ile postmodernizm arasındaki sınırın eleştirel biçimde yeniden tartışılmasına olanak tanımış; postmodernizmi yalnızca estetik bir kategori değil, aynı zamanda epistemolojik, kültürel ve politik bir dönüşüm alanı olarak ele almıştır.

Fredric Jameson'ın "postmodernizm geç kapitalizmin kültürel mantığıdır" tezi gibi, postmodernizmi ekonomik ve kültürel koşullarla ilişkilendiren temel metinlerin ilk kez *boundary 2*'de yayımlanmış olması, dergiyi bu kuramsal dönüşümün merkezlerinden biri haline getirmiştir. Benzer şekilde Jean-François Lyotard, Edward Said, Homi Bhabha, Charles Olson, Gayle Rubin ve diğer kuramcıların yazıları, postmodernizmin evrensel bir kuramsal söylem değil, çoğulcu, yerel ve eleştirel perspektiflere açılan bir tartışma alanı olduğunu ortaya koymuştur.

Bu yönüyle *boundary 2*, postmodernizmin kuramsallaşma sürecini yalnızca estetik tartışmalarla sınırlandırmak yerine, söylem, temsil, kimlik, kültürel hafıza, ideoloji ve iktidar ilişkileri gibi geniş bir kuramsal bağlama taşımış; böylece postmodernizmin hem edebîhem de düşünsel düzlemde çok katmanlı yapısını görünür kılmıştır.

Postmodern teriminin yaygınlaşmasında, edebiyattan diğer sanatlara geçişinde etkili eserlerden biri, Rober Venturi, Denise Scott Brown ve Steven Izenour'un *Learning From Las Vegas*'tır (1972). Yazarlar bu kitapta modern mimarlığı eleştirerek Las Vegas'ın kumarhanelerini ve neon ışıklarını popüler kültürün sembolik ifade araçları olarak savunur; mimarlığın grafik, görsel gösterge ve süslemeyle yeniden ilişki kurması gerektiğini öne sürerler (Anderson, 2011). Kumarhane kültürü, onlar için sosyal etkileşim ve deneyim mekânıdır (Venturi vd., 1972). Böylece modern sanatın yüksek estetik anlayışı, 'kitsch' ve popüler kültüre doğru radikal biçimde kaydırılır. Modernist mimari ile postmodern yaklaşım arasındaki fark "biri insan için, diğeri insanlar (piyasalar) için inşa edilme" şeklinde özetlenebilir (Akt. Anderson, 2011).

Postmodern mimarlık kavramını adlandırarak kullanan ve modern mimarinin "ölümünü" ilan eden ilk çalışma ise Charles Jencks'in *The Language of Postmodern Architecture*'ıdır. Jencks (1977), kitabının "Giriş"inde postmodern mimari üzerine çalışmaya 1975'te başladığını belirtir. Daha sonraki bir çalışmasında, bu kitabın çıkış

noktasının Ihab Hassan'ın "POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography" makalesi olduğunu belirtir. Hassan'ın geç modernizm ve William S. Burroughs, Jean Genet, Samuel Beckett, John Cage gibi isimler üzerine yürüttüğü edebi–estetik tartışmalardan faydalandığını belirtir (Jencks, 1987). Jencks, Hassan'ın bu tartışmalarla postmodernizmi hem adlandırdığını hem de ona bir soyağacı kazandırdığını belirtir (Jencks, 1987).

Modernist Batı düşüncesi, 1960'lı yılların sonlarına doğru Fransa'da kökünden sorgulanmaya başlanmış, modernist düşüncenin akla, insana ve gerçeğe olan inancını inkâr eden postmodern görüş ortaya çıkmıştır. Tarihçi Mark Poster'e göre yirminci yüzyılın ikinci yarısında modernist görüşe ve modernizmin insana getireceği mutluluğa olan inanç sorgulanmaya başlanmıştır. Poster, bu sorgulamaların nedenini üç duruma bağlamaktadır: kolonilerin bağımsızlıklarını kazanıp insan merkezli Batı düşüncesini temelden sorgulamaları, feminist hareketin güç kazanması ve elektronik iletişim sistemlerinin gelişmesiyle bilgi edinme ve aktarma yöntemlerinin ve sosyal yapının değişmesi (Poster, 1989; Poster, 1990).

Modernist düşüncenin inanç ve mutluluk krizini Poster'dan farklı bir yaklaşımla Frederic Jameson yorumlar. Ona göre bu krizin nedeni Marksist modellerin başarısızlığı ve burjuva toplumların iletişim teknolojisiyle girdikleri yeni evdedir (Jameson, 2011).

20. yüzyılın ikinci yarısında postmodernizm, yalnızca edebiyat, mimarlık, resim ve müzik gibi estetik alanlarda değil, aynı zamanda sanat dışı disiplinlerde de etkisini giderek artıran kapsamlı bir düşünsel dönüşüm hareketi olarak ortaya çıkmıştır. 1960'ların sonunda Fransa'da belirginleşen bu yönelim, modernist Batı düşüncesinin rasyonaliteye, bütüncül hakikat anlayışına ve insana duyduğu epistemolojik güveni radikal biçimde sorgulamaya açmıştır. Jacques Derrida, Michel Foucault ve Roland Barthes; dil, tarih, felsefe, politika ve metinsellik üzerine geliştirdikleri kuramsal çalışmalarla postmodern yaklaşımın entelektüel zeminini kurmuşlardır. 1970'lerin sonlarında Jean-François Lyotard toplum tarihi bağlamında, Jean Baudrillard ise sosyoloji, sosyal psikoloji ve iletişim kuramları perspektifinde postmodern tartışmayı derinleştirmiştir. Aynı dönemde Richard Rorty, Ihab Hassan, Herbert Blau, Paul de Man, Hillis Miller, Geoffrey Hartman ve Barbara Hernstein Smith gibi Amerikalı kuramcılar, postmodernizmi bir söylem biçimi olmanın ötesine taşıyarak temel bir düşünce paradigması olarak konumlandırmışlardır. 1980'lere gelindiğinde

postmodern yaklaşım, İngiltere ve Almanya başta olmak üzere geniş bir uluslararası etki alanı kazanmıştır.

Postmodernizm üzerine yürütülen kuramsal tartışmaların düşünsel çerçevesini belirlemede, kavramı sistematik biçimde ele alan ilk kuramcılardan biri olarak Ihab Hassan öne çıkar. Hans Bertens'in (1995) ifade ettiği üzere, 1970'lerin ikinci yarısından 1980'lerin ortalarına kadar postmodernizm hakkında yayımlanan neredeyse hiçbir çalışma Hassan'a başvurmaksızın yazılmamıştır; bu durum Hassan'ın yaklaşımını postmodern kuram açısından kurucu nitelikte kılar. Postmodern edebî estetiği sistematik biçimde ilk formüle eden araştırmacı olarak kabul edilen Hassan, modernizm ile postmodernizmi keskin bir biçimde ayrılmış iki dönem olarak değil, iç içe geçmiş ve hem süreklilik hem de kopuş ilişkisi taşıyan iki oluşum şeklinde değerlendirir (Hassan, 2019). Ona göre, modernizme ait bazı estetik unsurlar postmodernizmde de sürer, ancak anlam ve amaç bakımından yeniden biçimlenerek farklılaşır; bu nedenle modernizm ile postmodernizm eşzamanlı bir süreklilik ve süreksizlik dinamiği içinde kavranmalıdır.

Hassan (2019), *Orpheus'un Parçalanışı*'nda, içinde yaşadığımız çağın edebî-estetik görünümünü hem Viktoryen hem modern hem de postmodern öğelerin aynı zaman diliminde var olduğu ironik bir yapı olarak tanımlar. Bununla birlikte, postmodernizmin modernizmin kaçınılmaz bir sonucu değil, ona karşı geliştirilen eleştirel bir konumlanma olduğunu vurgular. Modernizmin evrensel anlam, doğrusal tarih ve temsil edilebilir gerçeklik düşüncelerine karşılık, postmodernizmde anlamın göreceliği, çoğulculuğu ve belirsizliği ön plana çıkar; gerçeklik sabit değil, öznel ve değişkendir (Hassan, 2019).

Hassan'ın postmodern estetik anlayışının başlangıç noktası, *The Literature of Silence*'ta ele aldığı Henry Miller ve Samuel Beckett'in edebî kopuşu temsil eden figürler olduğuna ilişkin değerlendirmeleridir (Hassan, 1967). Bu metin, daha sonra *Orpheus'un Parçalanışı*'nda olgunlaşacak olan süreksizlik ve kırılma tezinin temelini oluşturur. Hassan (1967; 2019), Beckett ve Miller'ın modernist anlatının sınırlarını zorlayan üslupları, varoluşsal temaları ve yenilikçi teknikleri nedeniyle postmodern yaklaşımın öncüleri olduğunu ileri sürer. Hassan'ın ardından 1910'lardan itibaren ortaya çıkan Dadaizm ve Sürrealizm gibi avangard hareketlerin, geleneksel sanat biçimlerini reddederek soyutlama, irrasyonalite, ironi ve deney gibi unsurları öne çıkardığını ve böylece postmodern söylemin gelişimine zemin hazırladığını savunur (Hassan, 2019). 1971'de yayımlanan çalışmasında ise modernizm ve

postmodernizm arasındaki farkları dikotomik bir şema ile açıklamaya yönelir (Hassan, 1987) Ihab Hassan'ın şeması şu şekildedir:

Modernizm	**Postmodernizm**
Romantizm / Sembolizm	Patafizik / Dadaizm
Form (Birleştirici, Kapalı)	Antiform (Ayırıcı, Açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Rastlantı
Hiyerarşi	Anarşi
Hakimiyet / Logos	Tükenme / Sessizlik
Sanat Nesnesi / Bitmiş Yapıt	Süreç / Performans / Happening
Mesafe	Katılım
Oluşturma / Totalizasyon	Çözme / Yapısöküm
Sentez	Antitez
Var Olma (Presence)	Yokluk
Odaklama (Centering)	Dağılma
Tür / Sınır	Metin / Metinlerarası
Semantik	Retorik
Paradigma	Sentagma
Hipotaksi	Parataksi
Mecaz	Mecaz-ı Mürsel (Metonimi)
Seçme	Birleştirme
Kök / Derinlik	Köksap / Yüzey
Yorum / Okuma	Yoruma Karşı / Yanlış Okuma
Gösterilen	Gösteren
Kolay Okunur / Okurcul	Yazılabilir / Yazarsıl
Anlatı / Grand Histoire	Anlatı-Karşıtı / Petite Histoire
Ana Kod	İdiyolekt
Belirti	Arzu
Tip	Mutasyona Uğramış
Genital / Fallik	Çok Biçimli / Androjen
Paranoya	Şizofreni
Köken / Neden	Fark – İz
Tanrı Baba	Kutsal Ruh
Metafizik	İroni
Belirlenmişlik	Belirsizlik
Aşkınlık	İçkinlik

Hassan (1987), tabloda sunduğu modernizm–postmodernizm karşıtlıklarının, belagat, dilbilim, edebiyat kuramı, felsefe, antropoloji, psikanaliz, siyaset ve din bilimini de kapsayan geniş bir düşünsel alanda tartışmalara kaynaklık edebileceğini ve

farklı entelektüel geleneklere ilham verebileceğini belirtir. Ancak bu ikili ayrımların kesin ve mutlak olmadığını, aksine farkın sürekli değişim, erteleme ve dağılım ürettiğini vurgular; başlangıçta bütünlük gibi görünen kavramların aslında parçalı, göreli ve istisnai olduğunu ifade eder. Hassan, postmodernizmin merkezî eğilimini tanımlamak için "belirlenemezlik" kavramını önerir ve bu kavramı "içkinlik" ile birlikte postmodern duyarlılığın temel yönelimleri olarak görür. Ancak bu iki eğilimin ne tam anlamıyla karşıt olduğunu ne de bir senteze götürdüğünü söyler; her biri diğerinin izlerini taşır ve aralarında sürekli bir karşılıklı etkilenme süreci vardır. Bu nedenle şema, Hassan'a göre katı bir dikotomi değil, çok yönlü ve "polylektik" bir etkileşim alanı göstermeyi amaçlar.

Ihab Hassan'dan sonra kavramı felsefi alanda tartışmaya açan ve postmodern kavramına kuramsal bir çerçeve kazandıran Fransız düşünür Jean François Lyotard'tır. Kavramı Hassan'ın düşüncesine benzer -postmoderni modernizmden çıkan bir "yenilenme hareketi" olarak görme- şekilde temellendirir (Anderson, 2011). Gelişmiş toplumlarda bilginin durumunu "postmodern" şeklinde ifade eden Lyotard, *Postmodern Durum* adlı eserini Quebec eyalet konseyinin isteğiyle gelişmiş toplumlarda teknolojinin etkilerini analiz etmek maksadıyla hazırlar, daha sonra 1979 yılında kitap hâlinde yayımlanır. Lyotard (2019) eserinde şu noktalar üzerinde yoğunlaşır: Üst-anlatılara duyulan inançsızlık/onları reddetme, teknolojik dönüşümlerin bilgi üzerine etkisi/bilginin metalaşması, bilginin meşrulaşması, dil oyunları, bilginin gayrimeşrulaştırılması ve iletişim.

Lyotard (2019), postmodernizmi, gelişmiş toplumlarda bilginin statüsünün sorunsallaşması ekseninde ele alır ve postmodern tutumu, "üst-anlatılara duyulan inançsızlık" olarak tanımlar. Ona göre bu tutum, özellikle metafizik düşüncenin dayandığı felsefi gelenek ile ona bağlı üniversite kurumlarının içine düştüğü yapısal krizden kaynaklanmaktadır. Lyotard, 1950'li yılların sonlarından itibaren Avrupa'nın yeniden inşa sürecinin tamamlanmasıyla birlikte toplumların post-endüstriyel bir evreye, kültürlerin ise postmodern döneme geçiş yaptığını; bu dönüşümün sonucunda bilginin niteliği ve işlevinin radikal biçimde değiştiğini ileri sürer.

Lyotard'a göre bilimsel bilgi, belirli bir söylemsel düzen içinde üretilen bir yapıdır ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle bilginin araştırılması ve dolaşımının niteliği dönüşüme uğramıştır. Bilginin araştırılması artık yalnızca uzmanlara özgü bir faaliyet olmaktan çıkmakta; farklı sosyal kesimlerin erişimine açık hâle gelmektedir. Bilginin iletilmesi ise teknik araçların küçülmesi, standartlaşması, ucuzlaması ve

hızlanması sayesinde gerçekleştirilmektedir. Bilgi, yalnızca edinilen ve aktarılan bir değer değil, aynı zamanda ekonomik değişim ve üretim ilişkilerinin parçası hâline gelen bir meta olarak konumlanmaktadır. Dolayısıyla bilgi, artan biçimde satılmak üzere üretilen ve yeni üretim süreçlerinde kullanılmak üzere dolaşıma sokulan stratejik bir kaynak niteliği kazanır (Lyotard, 2019).

Lyotard, *Postmodern Durum*'da postmodern toplumda dil ve iletişimin işleyiş mantığını açıklarken bu süreci betimleyen temel kavram olarak "dil oyunları"na başvurur (Lyotard, 2019). Wittgenstein'ın dil kuramından hareketle geliştirdiği bu yaklaşımda Lyotard, toplumsal gruplar arasındaki iletişimin, her biri kendine özgü kurallara, sembolik düzlemlere ve anlam üretim biçimlerine sahip farklı dilsel pratikler üzerinden gerçekleştiğini ileri sürer (Lyotard, 2019). Ona göre postmodern durumda dil, evrensel ve tekil bir hakikat taşıyan sabit bir yapı değildir; tersine, anlamın bağlama ve kültürel konuma göre değiştiği göreli bir nitelik kazanır (Lyotard, 2019). Bu nedenle, büyük anlatıların evrensellik iddiası geçerliliğini yitirir ve anlam çoğul, parçalı ve tartışmalı bir yapıya dönüşür. Dil oyunlarının farklı toplumsal gruplar arasında iletişimsel gerilim ve çatışma olasılığını artırdığı vurgulanır; zira her grup kendi oyun kurallarına göre hareket eder (Lyotard, 2019). Lyotard ayrıca, bilgi ve iletişimin üretimi, dolaşımı ve değerlendirilmesinde dil oyunlarının belirleyici işlev üstlendiğini ve bilginin sabit ve evrensel bir yapı olmaktan çıkıp dinamik ve çoğul bir sürece dönüştüğünü ifade eder (Lyotard, 2019).

Lyotard, postmodern toplumda bilginin değerinin artık doğruluk ya da yanlışlık ölçütleriyle değil, performans ve etkinlik üzerinden belirlendiğini savunur (Lyotard, 2019). Bu yaklaşım, postmodern toplumun pratik ve işlevsel olana öncelik tanımasından kaynaklanır. Bilginin kıymeti, teorik tutarlılığından ziyade gerçek dünyada ne kadar işe yaradığı üzerinden değerlendirilir. Teknolojik gelişmelerin bilgi üretimi ve dolaşımını hızlandırmsıyla performans, bilginin ekonomik bir pazar değeri kazanmasına neden olur; bilgi ne kadar verimli ve kullanılabilir ise o kadar değerli kabul edilir (Lyotard, 201).

Postmodern Durum, 20. yüzyılın son çeyreğinde Batı düşüncesinde ortaya çıkan epistemolojik ve kültürel dönüşümleri görünür kılarak postmodernizmin yalnızca sanatsal veya edebîbir yönelimden ibaret olmadığını, aynı zamanda felsefe, bilim, teknoloji ve toplumsal kuram alanlarında da köklü etkiler yarattığını ortaya koyar (Lyotard, 2019). Lyotard'ın büyük anlatıların meşruiyetini yitirmesi tezi, evrensel hakikat iddialarını hedef alan eleştirel bir kırılma yaratmış; Deleuze, Guattari ve

Foucault gibi düşünürler tarafından benimsenerek bütüncül teorilerin geçerliliğini sorgulayan çalışmalara zemin hazırlamıştır.

Lyotard'ın parçalanmış bilgi ve küçük anlatılar yaklaşımı, postkolonyal ve kültürel çalışmalar alanında Stuart Hall, Edward W. Said ve Gayatri Chakravorty Spivak gibi kuramcılar tarafından geniş ölçekte tartışılmıştır. Bilginin statüsü ve eğitim üzerine düşünceleri ise Paulo Freire ve Henry A. Giroux gibi eğitim teorisyenlerini etkileyerek pedagojik amaç ve yöntemlere ilişkin yeni eleştirel yaklaşımların gelişmesine katkı sağlamıştır. Sanat ve estetik kuramları bakımından Lyotard'ın fikirleri Hal Foster, Rosalind Krauss, Jameson, Hutcheon ve Brian McHale gibi çağdaş kuramcıların tartışmalarına yön vermiştir. Böylece *Postmodern Durum*, disiplinlerarası etkisiyle postmodern düşüncenin kavramsal çerçevesini şekillendiren temel referanslardan biri hâline gelmiştir.

Fredric Jameson, postmodernizmi kapitalizmin tarihsel gelişimi içinde değerlendiren ve bu süreci Marksist paradigma doğrultusunda açıklayan bir kuramcıdır. Bu yaklaşımı, onu Baudrillard, Lyotard ve Deleuze gibi postmodern söylemin önde gelen düşünürlerinden farklı bir konuma yerleştirmektedir. Jameson için postmodernizm, yalnızca estetik veya kültürel bir dönüşüm değil, kapitalizmin yapısal bir evresinin kültürel mantığıdır (Sarup, 2004).

Jameson'a göre (2011), toplumsal gelişmeler yeni bir evreye girmiştir ve bu yeni evrenin nedeni kapitalizmin yeni biçimleridir. Bu nedenle postmodernizmin kavranması, kapitalizmin bu gelişmiş aşamasının yapısal çözümlemeleri ile mümkündür. Kapitalizmin ilerlemiş aşaması, çağın kültürel biçimlerini ve düşünce stillerini belirler; bunları evrenselleştirir ve böylece postmodernizm, evrensel bir söylem alanı hâline gelir.

Jameson, İkinci Dünya Savaşı sonrasında kapitalizmin geçirdiği dönüşümlerin - sınıf çatışmasının zayıflaması, sınıfsal sınırların belirsizleşmesi, reklam ve medya süreçlerinin hızla genişlemesi, suç ve şiddet eğilimlerindeki yükseliş- postmodern kültürün ve düşüncenin temellerini oluşturduğunu belirtir (Jameson, 2011). Jameson'a göre bu çağda kültür ikincil bir niteliğe sahiptir; kültür, kapitalizmin içinde metalaşmış bir ürün haline gelmiştir. Modernizm bu metalaşmaya karşı eleştirel bir tavır geliştirebilmişken postmodernizm bu metalaşmanın tüketiminin kendisi olarak ortaya çıkar (Jameson, 2011).

Jameson, postmodernizmin mantığının Marx'ın "meta fetişizmi" kavramı ile ilişkilendirilebileceğini ve Adorno ile Horkheimer'in "kültür endüstrisi" kavramının

bu süreçle örtüştüğünü vurgular (Jameson, 2011). Jameson'un tanımladığı "geç kapitalizm", çok uluslu kapitalizm, medya kapitalizmi, gösteri toplumu, görüntü toplumu ve post-endüstriyel toplum gibi kavramlarla iç içedir. Bu kavramlar, kapitalizmin Lenin'in tarif ettiği biçiminin ötesine geçerek uluslar ötesi örgütlenmelerin ve rekabetin belirlediği yeni bir dünya düzenini ifade eder. Jameson'a göre "geç kapitalizm", kopuş iddialarına rağmen kapitalizmin önceki biçimleriyle süreklilik taşımaktadır. (Jameson, 2011).

Jean Baudrillard'a göre postmodernlik, yalnızca estetik bir yönelim değil, toplumsal gerçeklik algısının dönüşümünü ifade eden radikal bir kırılmadır. Ona göre modern sonrası dönemde gerçek ile sahte arasındaki sınırlar çökmüş, simülasyon süreçlerinin egemenliği altında "hiper-gerçeklik" çağı başlamıştır; hakikat artık anlamını yitirmiştir. Postmodernizmin kuramsal çerçevesini geliştiren isim çoğu zaman Lyotard olarak görülse de kavramın pratik, toplumsal ve kültürel zemine taşınmasında en etkili figürlerden biri Baudrillard'dır (Dikmen, 2016). Hem teorik hem de sosyolojik çözümlemeleriyle içinde yaşanan çağın yapısını açıklamaya çalışmış ve bu anlamda düşünsel pratiğini geniş bir alana yaymıştır.

Baudrillard'ın postmodernizmle ilişkisi çoğu araştırmacı tarafından ikircikli bulunur. Best ve Kellner (2016) onu postmodernizmin en ileri düzey pratik temsilcisi olarak değerlendirirken Mike Gane onu anti-postmodernist bir düşünür olarak yorumlar (Gane, 2008). Baudrillard özellikle erken döneminde postmodernizmi içi boş bir kavram olarak nitelese de ilerleyen dönemlerde kendi kuramsal kavramlarıyla postmodern bağlamı açıklamaya yönelmiştir. Baudrillard, modernite ile postmodernite arasındaki farkı göstermek için iki tarihsel kopuş kavramını karşılaştırır. Bu değişimin önemli işaretlerinden biri, onun XIX. yüzyılı "görünümün sonu", XX. yüzyılı ise "anlamın kıyımı" olarak yorumladığı şu pasajdır:

> Görünümleri (ve görünümlerin sahip olduğu ayartıcılığın), anlamın (yeniden canlandırma, tarih, eleştiri, vs.) lehine yok eden muazzam süreci XIX. Yüzyılın en önemli olayı olarak kabul ediyor, varlığını onaylıyor ve sorumluluğunu alıyorum. XIX. yüzyıl ya da modernleşmenin gerçekleştirildiği asıl devrim görünümlerle dünyanın büyüleyiciliğine kesin bir şekilde son verip onu hiç düşünmeden yorumlaması ve tarihin saldırgan ellerine terk etmiş olmasıdır. XX. yüzyıl ya da post-modernleşme tarafından gerçekleştirilen ve bir önceki yüzyılda görünümlerin yok edilmesine eşdeğer muazzam anlam kıyımı sürecini ikinci bir devrim olarak kabul ediyor, varlığını onaylıyor, sorumluluğunu üzerime alıyor ve çözümlüyorum. Anlamla saldıranı, anlamla öldürürler. (s.215)

Bu pasajda Baudrillard, modernleşme devriminin ardından "post-modern"leşmenin ikinci büyük kopuşu temsil ettiğini ifade eder ve bu süreci çözümlüyor olduğunu vurgular (Baudrillard, 2014).

Baudrillard'a göre (2014) postmodern çağda eleştirel düşünce ve diyalektik imkanları çökmüş, anlam üretimi belirsizlik, dolaşım ve boşluk içinde eriyerek işlevsizleşmiştir. Bu dönemi betimlemek için "tüketim toplumu" kavramını önerir; iletişim araçlarının "fokur fokur anlam kaynatan" bir simülasyon mekanizması haline geldiğini belirtir (s.218). Bu nedenle Baudrillard'ın düşüncesi yalnızca kuramsal bir açıklama değil, aynı zamanda postmodern pratiklerin doğrudan teorik uygulaması olarak görülmelidir. Best ve Kellner'ın ifadesiyle, postmoderni en ileri düzeyde tanımlayan kişi olarak görülebilmesinin nedeni, teorinin pratikle iç içe oluşudur (Best ve Kellner, 2016). Böylelikle Baudrillard'ın postmodern düşüncenin hem eleştirmeni hem de uygulayıcısı olduğu söylenebilir.

Baudrillard'ın postmodern anlayışındaki önemli kavramlardan biri simülakr'dır. Baudrillard, simülasyon kuramı üzerine çalışmalarına 1970'lerde başlamış ve kuramı özellikle 1980'lerde sistemleştirmiştir (Adanır, 2008). Bu kuram, onun düşünsel yapısının merkezini oluşturur ve çoğu araştırmacıya göre Baudrillard'ın felsefe tarihinde ayrıcalıklı bir yer edinmesinin temel nedenidir. Simülasyon kuramı, gerçekliğin yeniden üretilmesi, modellenmesi ve yerine geçirilmesi sürecini açıklamayı amaçlar. Baudrillard bu kavramı, Borges'in imparatorluk haritacılarını konu alan ünlü alegorisi üzerinden somutlaştırır; söz konusu örnek, temsil ile gerçek arasındaki sınırın nihai biçimde çöktüğü ve haritanın gerçekliğin kendisinin yerini aldığı bir durumu resmeder. Bu alegori, simülasyonun yalnızca gerçekliği taklit etmediğini, gerçeğin yerini alan yeni bir gerçeklik düzeni ürettiğini gösterir (Baudrillard, 2014).

Baudrillard'a göre (2014) simülasyon, kökeni olmayan ya da kökenini yitirmiş bir şeyin modeller aracılığıyla gerçek gibi sunulması durumudur. Bu süreçte temsil artık ortadan kalkmış, onun yerini hipergerçeklik almıştır; yani gerçek ile onun imgeleri birbirine karışmış, ayrım çizgileri silinmiştir. Simülasyon çağında insanlar, artık gerçeğin kendisinden çok, gerçeğin medyatik sunumunu, ekranlarda kendilerine sunulan imgeyi deneyimlemektedirler. Bu nedenle Baudrillard için önemli olan, örneğin Eyfel Kulesi'nin doğrudan görülmesi değil, ekrandaki Eyfel imgesinin ziyaret edilen fiziksel mekânla ne derece örtüştüğüdür. Çünkü hipergerçeklik düzeninde

deneyimler, doğrudan gerçeklikle değil, onun kurgulanmış temsilleriyle ölçülmektedir.

Baudrillard'ın postmodernizm yaklaşımı, gerçeklik, temsil ve anlam kavramlarının modern dönemdeki konumunu kökten sorgulayan radikal bir perspektif sunar. Onun simülakr ve hipergerçeklik kavramları, postmodern koşulların kültürel, toplumsal ve epistemolojik yönlerini açıklamada temel teorik araçlar hâline gelmiş; böylece Baudrillard hem postmodernizmin en güçlü eleştirmenlerinden biri hem de postmodern kuramın dönüştürücü figürlerinden biri olduğunu göstermektedir. (Baudrillard, 2014). Bu bakımdan Baudrillard, postmodern düşüncenin hem kurucusu hem de içsel paradokslarını görünür kılan teorisyeni olarak çağdaş tartışmalarda ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

Postmodernizm 21. yüzyılın ilk çeyreğinde, klasik postmodernizmin sona erdiği, şekil değiştirdiği veya yeni bir kültürel mantığa evrildiği yönündeki tartışmalar literatürde hız kazanmıştır. Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* adlı eserinin ikinci baskısına (2002) eklediği sonsözde, postmodernizmin akademi ve kültür endüstrisi tarafından kuşatılarak kurumsallaştığını öne sürer. Hutcheon'a göre, bir zamanların avangart ve yıkıcı hareketi olan postmodernizm, artık yalnızca bir dönem üslubuna indirgenmiştir. Bu süreçte, postmodernizmin en güçlü silahı olan "ironi" de işlevini yitirmiş; sistemi sarsmak amacıyla kullanılan bu araç, her şeyin alaya alındığı ancak hiçbir yapısal değişimin gerçekleşmediği, içi boş bir retoriğe dönüşmüştür (Hutcheon, 2002). Hutcheon'un bu tespiti, 21. yüzyıl estetiğinde yeni arayışları tetiklemiş; 2000 sonrası edebiyat, parodi, ironi ve üstkurmaca gibi postmodern stratejileri tamamen terk etmek yerine, bunları "yeni samimiyet", "etik sorumluluk" ve "tanıklık" kavramlarıyla harmanlayan hibrit bir yapıya bürünmüştür.

Postmodernizmin 2000 sonrası geçirdiği dönüşüm, kuramcılar tarafından farklı terminolojilerle tanımlanmaktadır. Timotheus Vermeulen ve Robin van den Akker (2010), milenyum sonrası edebiyat, sanat ve kültürdeki yeni "duyarlılık yapısını" açıklamak için "Metamodernizm" kavramını önerir. Metamodernizm, modernizmin ilerleme, anlam ve hakikat arayışı ile postmodernizmin ironi, parçalanmışlık ve kuşku kültürü arasında sürekli bir salınım hâlini ifade eder. Bu durum, ne modernizme bir geri dönüş ne de postmodernizmin basit bir devamıdır. Vermeulen ve van den Akker'e (2010) göre metamodernist özne, postmodernizmin "her şeyin göreli olduğu" yaklaşımını aşmaya çalışırken modernist mutlaklık iddialarını da yeniden üretmez; bunun yerine, anlamın kırılgan ve başarısızlığa açık olduğunun bilinciyle, "sanki

varmış gibi" bir hakikat arayışını sürdürür. Edebiyat bağlamında bu tutum, üstkurmaca ve metinlerarasılık gibi tekniklerin, etik bir sorumluluk ve duygusal bir yoğunlukla yeniden işlevselleştirilmesini sağlar.

Bu dönem için önerilen bir diğer kavram, Alan Kirby tarafından geliştirilen "Dijimodernizm"dir. Kirby, dijital teknolojilerin metin üretimi, dolaşımı ve alımlanma süreçlerini belirleyici kıldığı bu yeni evreyi, postmodernizmin devamı değil, onun yerini alan yeni bir kültürel mantık olarak tanımlar. Dijimodernizmde metin, sabit ve tamamlanmış bir yapı olmaktan çıkarak dijital ortamların akışkanlığı içinde kolektif, geçici ve sürekli yeniden yazılabilir bir sürece dönüşür (Kirby, 2009). Bu estetik ve epistemolojik kayma, yazar-okur ayrımını bulanıklaştırırken metnin otoritesini de parçalar.

Benzer bir kronolojik devamlılık tartışmasını Jeffrey T. Nealon, "Post-Postmodernizm" kavramı üzerinden yürütür. Nealon'a (2012) göre 2000 sonrası dönem, postmodernizmin aşıldığı değil, aksine "yoğunlaştığı" bir evredir. *Post-Postmodernism: Or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism* adlı çalışmasında Nealon, postmodernizmin parçalanmışlık, metalaşma ve temsil krizi gibi temel özelliklerinin, neoliberal ekonomi ve dijital ağlar içinde hızlanarak derinleştiğini savunur. Fredric Jameson'ın postmodernizmi "geç kapitalizmin kültürel mantığı" olarak tanımlayan tezini güncelleyen Nealon, mevcut durumu "tam zamanında kapitalizm" kavramıyla açıklar. Bu bağlamda çağdaş edebiyat, sadece temsil sorunlarıyla değil; hız, aşırı üretim ve anlık tüketim dinamikleriyle şekillenen, postmodernizmin daha radikal bir aşamasıdır.

Kültürel hız ve yoğunlaşma vurgusu "hipermodernizm" ve "süpermodernizm" kavramlarında da kendini gösterir. Gilles Lipovetsky (2005) tarafından sistematize edilen hipermodernizm, modernitenin rasyonalite ve bireycilik ideallerinin yok olmadığını, aksine küreselleşme ve teknolojiyle birlikte "aşırılaşarak" devam ettiğini savunur. Lipovetsky'ye göre bu çağın bireyi, hedonist bir rahatlıktan ziyade performans baskısı, gelecek kaygısı ve sürekli kendini optimize etme zorunluluğu altında yaşamaktadır. Marc Augé (1995) ise "süpermodernizm" kavramıyla çağın "aşırılık" boyutuna dikkat çeker. Augé, zamanın aşırı hızlanması ve mekânın aşırı çoğalması sonucunda ortaya çıkan, kimliksiz ve tarihsel bağdan yoksun geçiş alanlarını "yok-yerler" olarak tanımlar. Edebiyatta bu durum, mekânsal köksüzlük, anonimleşmiş özneler ve parçalanmış zaman algısı üzerinden okunur.

Türk edebiyatında ise 2000 sonrası süreç, Batı'daki gibi keskin bir "kopuş" veya postmodernizmin "terk edilmesi"nden ziyade; tekniklerin yerelleşerek kurumsallaştığı ve ana akım hale geldiği bir olgunluk dönemi olarak tezahür eder. 1980'lerde ve 90'larda "deneysel" kabul edilen postmodern anlatı teknikleri, 2000'li yıllarla birlikte Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar ve Hasan Ali Toptaş gibi yazarların eserlerinde Türk romanının baskın karakterine dönüşmüştür. Yıldız Ecevit'in (2006) "çoğulcu estetik" olarak tanımladığı bu yapı, metinlerin hem biçimsel oyunlara hem de ontolojik sorgulamalara yönelmesini sağlamıştır. Türk edebiyatının bu dönemdeki özgünlüğü, postmodernizmin "büyük anlatıların çöküşü" tezini, yerel tarih ve tasavvufi gelenekle melezleyerek yeniden üretmesinde yatar. Jale Parla'nın (2011) "tarihsel üstkurmaca" bağlamında ele aldığı bu eğilim, tarihi sadece bir dekor değil, bugünün kimlik krizlerinin çözümlendiği bir laboratuvar olarak kurgular.

2000 sonrası Türk romanı, ironiyi bir kaçış değil, travmatik geçmiş ve kültürel bellek ile yüzleşme aracı olarak kullanarak Batı'daki "post-postmodern" arayışlardan kendine has bir rotada ayrışır. Nurdan Gürbilek'in (2001) "bastırılanın geri dönüşü" kavramsallaştırmasıyla örtüşen bu durum, güncel anlatılarda "taşra sıkıntısı" ve "bireysel bunalım" temalarıyla birleşerek; postmodern teknikleri toplumsal gerçekçi bir hassasiyetle iç içe geçirir. Hem Batı hem de Türk edebiyatı için 2000 sonrası dönem, postmodernizmin bittiği değil; dijitalleşme, yeni samimiyet arayışı ve yerel tarihselliklerle yeniden kodlandığı hibrit bir çağdır.

Bu kuramsal çerçeve, postmodernizmin yalnızca tarihsel bir dönem kavramı ya da modernizme karşı konumlanan estetik bir kırılma olarak değil, temsil, gerçeklik, özne ve bilgi kavrayışlarını temelden dönüştüren kapsamlı bir düşünme biçimi olarak anlaşılması gerektiğini göstermektedir. Postmodernizmin felsefi, sosyolojik ve kültürel düzlemde ortaya koyduğu bu köklü dönüşüm, özellikle edebî alanda anlatının biçim, içerik ve işlevine yönelik yerleşik kabulleri sorgulayan yeni estetik stratejiler aracılığıyla somutluk kazanır. Postmodern roman, anlatıyı oluşturan yapısal öğeleri problemleştiren, anlatının kendi kurmaca doğasını görünür kılan ve hakikat, kimlik, zaman ve mekân gibi kavramları parçalı, göreli ve çokkatmanlı bir perspektiften ele alan bir estetik alan yaratır. Postmodernizmin edebiyat alanında nasıl kavrandığını ve tartışıldığını değerlendirebilmek için öncelikle postmodern edebiyat estetiğini ve postmodernizmin temel tekniklerinin ortaya konulması gerekmektedir. Bu nedenle çalışmanın devamında postmodern edebiyat estetiğini, postmodern anlatı unsurlarını ve karakteristik özellikleri, ana hatlarıyla ele alınacaktır.

B. Postmodern Roman

Postmodernizmi tanımlamanın zorluğu -hatta kimi düşünürlere göre imkânsızlığı- ve kavramı belirli kalıplara sığdırma çabasının beyhude oluşu, postmodernizm üzerine çalışan hemen herkesin üzerinde uzlaştığı temel noktadır. Bununla birlikte, postmodernizm hakkında görece kesin biçimde söylenebilecek tek unsur, onun modernizmle kurduğu ilişkidir. Zira postmodernizmi açıklamaya çalışan düşünürler ve eleştirmenler, kavramı modernizm etrafında konumlandırmakta ve modernizme referansla tanımlamaya yönelmektedir. Postmodernizmin bünyesinde taşıdığı "modern" ve "post" imleri, şöyle bir yaklaşımı zorunlu kılar: Kavram, ya modern sonrası dönemi işaret etmekte ya modernizme karşıt bir söylem geliştirmekte ya da modernizmin içinden türeyerek onu dönüştüren yeni bir anlam alanı önermektedir.

Bu nedenle, postmodernizme dair dört başı mamur, kapsayıcı ve yekpare bir tanımlamaya ulaşmak mümkün değildir. Romanın da hâlâ gelişen bir tür olduğu ve net bir sınırı/tanımı/ne'liği belirlenemeyeceğine göre (Bakhtin, 2001; Antakyalıoğlu, 2013) postmodern romana dair de sınırlandırıcı bir tanım yapmak mümkün değildir. Ancak kavram hakkında düşünce üreten kuramcıların ve eleştirmenlerin değerlendirmeleri üzerinden postmodern romanların anlatı yöntem ve teknikleriyle açıklamak mümkündür.

"Postmodernizme Genel Bir Bakış" başlığı altında kavramın etimolojisinden sözlük anlamına, tarihsel gelişim çizgisinden kuramsal yaklaşımları kapsayan bir perspektif sunulmuştur. Bu başlık altında ise hem Batı edebiyatında hem de Türk edebiyatında postmodern romana dair ortaya konan görüşler ve postmodern romanın anlatım yöntem ve teknikleri genel bir çerçeve içinde değerlendirilecektir.

Aydınlanma düşüncesi ve onu takip eden modernleşme süreci, Orta Çağ Avrupa'sının kilise merkezli otoritesini sarsarak bireye "mutluluk", "özgürlük", "aklın egemenliği" ve "ilerleme" gibi idealler vadetmişti. Aklın rehberliğinde bilimsel, toplumsal ve teknolojik gelişmeler aracılığıyla insanlığın sürekli bir yükseliş göstereceği düşüncesi, modern çağın en temel inançlarından biri hâline geldi. Ancak 20. yüzyılın ilk yarısında ardı ardına yaşanan iki dünya savaşı, totaliter rejimlerin yükselişi, milyonlarca insanın ölümüne ve kentlerin yıkımına yol açan felaketler, modernizmin insanlığa refah ve düzen getirme vaadini derinden sarstı. Savaşların yarattığı toplumsal travma, bireylerde yalnızlaşma, yabancılaşma ve umutsuzluk duygularını derinleştirdi; teknoloji ve bilimin insan yararına değil, yıkım amacıyla da kullanılabileceği gerçeği ortaya çıktı.

Bu tarihsel kırılma, modernliğin temelini oluşturan büyük anlatıların -özgürlük, ilerleme, akıl, insan doğasının iyiliği, bilimin mutlak doğruluğu gibi- sorgulanmasına yol açtı. Lyotard'ın ifadesiyle, savaş sonrası dünyada büyük anlatılara duyulan inanç çökmüş, insanlık "meşrulaştırıcı üst-anlatıların sonu"na tanıklık etmiştir (Lyotard, 2019). Modernizmin evrensel ve bütüncül bir hakikat sunma iddiası yerini parçalı, çoğulcu, göreceli ve belirsiz okumalara bırakmış; tarihsel süreklilik ve bütünlük yerine kesinti, kırılma ve çoklu bakış açıları öne çıkmıştır. Bu ruh hâli, postmodernizmin yalnızca estetik bir yaklaşım değil, aynı zamanda sosyo-kültürel ve felsefi bir duruş olarak belirmesine imkân tanımıştır. Postmodernizm, modernliğin vadettiği dünyanın gerçekleşmemesine karşı bir tepki olarak yine modern dönemin içinden gelen eleştirilerle doğup modernizmin tek merkezli, doğrusal ve ilerlemeci bakış açısını reddederek çoğulculuğu, ironi ve oyunu, metinselliği, hakikatin parçalanmış doğasını ve kesinlik karşısında belirsizliği savunmuştur.

Hakan Behçet Sazyek (2002), Aydınlanma Çağı'nın her ögesinin eleştirel bir değerlendirme kapsamına aldığını belirttiği postmodernizmi "Postmodernizm, öncelikle modernizmin rasyonalist temelini, akılcılığına ve Aydınlanma felsefesine dayanan bilgi ya da bilgilenme sistemine ve bu sistem içinde ortaya çıkan kurum, ideoloji ve her türlü avangart oluşumu eleştirme, olumsuzlama etkinliğidir." şeklinde tanımlar (Sazyek, 2002).

Postmodern romanın sınırlarını çizerken kavramın tek bir teorisyenin tekelinde olmadığını, aksine farklı disiplinlerden beslenen çok sesli bir kuramsal zemin üzerine oturduğunu belirtmek gerekir. Bunu da postmodern edebiyatın doğuşunu yalnızca biçimsel bir yenilik olarak değil, modern anlatı imkânlarının "tükendiği" iddiasına verilen bir cevap olarak okumak mümkündür. Amerikalı yazar ve kuramcı John Barth, 1967 tarihli makalesinde *The Literature of Exhaustion* (Tükeniş Edebiyatı) ile bu duruma işaret eder. Barth'a göre, geleneksel anlatı formları ve gerçekçilik miadını doldurmuştur; ancak bu tükeniş bir son değil, paradoksal biçimde yeni bir başlangıçtır. Postmodern yazar, bu tükenmişliği bir malzeme olarak kullanmalı, "tükenişin kendisini" anlatı nesnesine dönüştürmelidir (Barth, 1967). Bu yaklaşım, romanın neden sürekli kendisine dönüp kendi yazılma (veya yazılamama) sürecini anlattığını açıklar.

Bu "kendi üzerine kapanma" hâli, Jean Baudrillard'ın "simülasyon" ve "hiper-gerçeklik" kuramlarıyla sosyolojik bir derinlik kazanır. Baudrillard, çağdaş dünyada gerçeğin yerini, gerçeğin kopyalarının (simülakrların) aldığını savunur. Ona göre artık

"harita bölgeden önce gelmektedir" (Baudrillard, 2014). Roman sanatı açısından bu durum, dış dünyanın referans alınabilirliğinin yitirilmesi anlamına gelir. Postmodern roman, Baudrillard'ın çizdiği bu evrene paralel olarak dış gerçekliği taklit etmek (mimesis) yerine, başka metinleri, görüntüleri ve simülasyonları taklit eder. Dolayısıyla roman, "gerçeğin temsili" olmaktan çıkıp "temsilin temsili" haline gelir.

Modernizm ile postmodernizm arasındaki yapısal farkları en net kategorize eden isimlerden biri ise Ihab Hassan'dır. Hassan, *Orpheus'un Parçalanışı* adlı eserinde modernizmi "amaç, tasarım, hiyerarşi ve merkez" kavramlarıyla ilişkilendirirken; postmodernizmi "oyun, şans, anarşi, saçılma ve metin/metinlerarasılık" ile tanımlar (Hassan, 2019). Hassan'ın "belirsizlik" olarak adlandırdığı kavram, postmodern romandaki anlamın kayganlığını ifade eder. Romanda olay örgüsünde bırakılan boşluklar, birden fazla sonun sunulması veya anlatıcının güvenilmezliği, okurun metne kesin bir anlam atfetmesini (yorumlamasını) imkânsız kılar. Bu durum, modernizmin "elitist" ve "anlaşılması zor ama derin" yapısına karşı, postmodernizmin yüzeyde oynayan ve derinlik iddiasını reddeden tavrını ortaya koyar.

Ancak bu reddediş, postmodern romanın tamamen kopuk ve anlamsız olduğu anlamına gelmez. Mimari kuramcı Charles Jencks'in edebiyata da uyarlanan "çifte kodlama" kavramı, postmodern romanın stratejisini anlamak adına kilit öneme sahiptir. Jencks'e göre postmodern eser, aynı anda iki farklı kitleye hitap edebilme yeteneğine sahiptir: Biri, popüler kültürden ve basit hikâye kurgusundan zevk alan genel okuyucu; diğeri ise metindeki ironiyi, göndermeleri ve teknik oyunları fark eden elit/akademik okuyucu (Jencks, 1986). Umberto Eco'nun *Gülün Adı* romanı bu durumun en somut örneğidir; roman hem sürükleyici bir polisiye hem de orta çağ felsefesi ve göstergebilim üzerine bir inceleme olarak okunabilir. Eco'nun, "Postmodernism, Irony, the Enjoyable" makalesinde belirttiği gibi, postmodernizm geçmişi reddetmez, ancak onu "ironiyle" tekrar ziyaret eder; çünkü geçmiş, masumiyetle kucaklanamayacak kadar karmaşıktır (Eco, 1992).

Terry Eagleton'ın eleştirel bir mesafeyle yaklaştığı üzere, postmodern roman "tarihin sonunun geldiği" ya da "her şeyin mübah olduğu" bir kaos alanı değil; tarihle, gerçeklikle ve edebîgelenekle hesaplaşan, melez ve parçalı bir yapıdır (Eagleton, 2015). Roman, Barth'ın tükenişinden Baudrillard'ın simülasyonuna, Hassan'ın belirsizliğinden Jencks'in çifte kodlamasına kadar uzanan geniş bir teorik spektrumda, modernitenin kesinlik arayışına karşı çoğulcu bir alternatif sunar.

Secaattin Tural, modernizm sonrası anlamına gelen postmodernizm kavramınıın "modernizmin tersine belirsizliğe, farklılığa, çoğulculuğa vurgu yap"tığını belirtir. Tural ayrıca, postmodernizmin sanata -daha doğrusu romana- yansıması metinlerarasılığı sağlayan pastiş, parodi, kolaj, burleks, montaj ve üstkurmaca gibi anlatım yöntemlerinin katkısıyla gerçekleşir. (Tural, 2018)

Batı edebiyatında modernizmin doğal bir sonucu ve "tükenişe" bir cevap olarak doğan postmodernizm, Türk edebiyatına farklı bir sosyo-kültürel dinamikle eklemlenmiştir. Türk romanında postmodern tekniklerin görülmeye başlanması, 1970'lerin başlarına denk gelse de akımın asıl ivme kazanması 1980 sonrası siyasi ve toplumsal iklimin değişimiyle mümkün olmuştur.

Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı temel çalışmasında, Türk edebiyatındaki bu dönüşümü modernleşme süreciyle ilişkilendirir. Ecevit'e göre, Türk romanı uzun süre "toplumcu gerçekçi" ve "köy romanı" geleneğinin, yani edebiyatı bir toplumsal fayda aracı olarak gören anlayışın etkisi altında kalmıştır (Ecevit, 2001). 1980 darbesi sonrası yaşanan depolitizasyon süreci, bireyselleşme ve dışa açılma; Türk yazarını "toplumu yansıtma" misyonundan uzaklaştırarak "metne ve kurguya" odaklanan yeni bir estetiğe yöneltmiştir. Bu dönemde roman, ideolojik bir aygıt olmaktan çıkarak dilsel bir oyun sahasına dönüşmüştür.

Türk edebiyatında postmodernizmin öncüsü, hiç kuşkusuz Oğuz Atay'dır. Onun *Tutunamayanlar* (1972) adlı eseri, yayımlandığı dönemde anlaşılamamış olsa da bugün Türk edebiyatının ilk postmodern metni olarak kabul edilmektedir (Moran, 2008). Atay; ironi, pastiş, üstkurmaca ve metinlerarasılık gibi teknikleri Batılı örnekleriyle eşzamanlı ve yetkin bir biçimde kullanarak Türk romanındaki yerleşik gerçekçi algıyı sarsmıştır. Berna Moran'ın tespitiyle Atay, "hem söylediklerileyle hem de söyleyiş biçimiyle" romanımızı çağdaş batı romanı düzeyine taşımıştır (Moran, 2008).

Atay'ın açtığı bu yoldan ilerleyen Orhan Pamuk, Bilge Karasu, Latife Tekin, Hasan Ali Toptaş ve İhsan Oktay Anar gibi yazarlar, postmodern teknikleri yerel unsurlarla (Doğu masalları, tasavvuf, Osmanlı tarihi) sentezlemiştir. Özellikle Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı* romanları, "arayış" temasını Doğu'nun esrarlı anlatı geleneği ve Batı'nın kurgusal oyunlarıyla -Borgesvari labirentler- harmanlaması bakımından, bu sentezin en yetkin örneklerini teşkil eder. Jale Parla'nın ifadesiyle bu metinler, "Doğu ile Batı arasında sıkışmışlığın değil, bu iki geleneği kurgusal bir zeminde buluşturmanın" ürünleridir (Parla, 2013).

C. Postmodern Anlatı Unsurları

Postmodern roman, modernizmin biçimci estetiğini devralmakla birlikte, onu yapıbozuma (deconstruction) uğratarak dönüştüren radikal bir anlatı evrenidir. Bu evrende metin, dış dünyayı yansıtan şeffaf bir cam değil; kendi varoluş koşullarını sorgulayan, geçmiş metinlerle konuşan ve anlamı sürekli erteleyen karmaşık bir ağdır. Postmodern anlatıyı oluşturan teknikler, sadece biçimsel birer süsleme değil; gerçekliğin parçalanmış, çoğul ve kurgusal doğasına dair felsefi birer tavır alışın tezahürüdür.

Üstkurmaca (Metafiction)

Edebiyat kuramında, özellikle 1960'lı yıllardan itibaren postmodern estetiğin baskın anlatı stratejisi olarak öne çıkan üstkurmaca; en genel tanımıyla, bir edebîmetnin kendi kurgusallığını, dilsel yapısını ve üretim süreçlerini metnin ana sorunsalı hâline getirmesidir. Terim ilk kez 1970 yılında William Gass tarafından, kurgunun doğasını irdeleyen romanları tanımlamak için "kurmaca üzerine kurmaca" anlamında kullanılmışsa da kavramın teorik sınırlarını çizen temel çalışma Patricia Waugh'a aittir (Gass, 1970; Waugh, 1984). Waugh, üstkurmacayı; "kurgu ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorgulamak amacıyla dikkatleri bilinçli bir biçimde kendi yapaylığına çeken narsisistik bir anlatı biçimi" olarak tanımlar (Waugh, 1984). Geleneksel gerçekçi (realist) roman anlayışı, okuru anlatılanların yaşanmış veya yaşanabilir bir gerçeklik olduğuna inandırmayı hedefleyen Aristo kökenli "mimesis" (yansıtma/taklit) ilkesine dayanırken; üstkurmaca bu illüzyonu kasten ifşa eder. Bu üstkurmaca metinler, dış dünyaya ayna tutmak yerine kendi iç mekanizmalarına ayna tutarak "öz-düşünümsel" (self-reflexive) bir yapı sergilerler (Hutcheon, 1980).

Üstkurmacanın teorik altyopısı, dilin gerçekliği temsil etme gücüne duyulan güvenin sarsılmasıyla doğrudan ilişkilidir. Postyapısalcı eleştiri ve postmodern düşünceye göre, dil şeffaf bir araç değil, gerçekliği inşa eden bulanık bir sistemdir. Bu nedenle üstkurmaca, "gerçeğin" yazıya döküldüğü anda kurguya dönüştüğünü ve her anlatının aslında bir dil oyunu olduğunu vurgular (Currie, 1995). Robert Scholes, bu durumu "fabulation" (uydurmaca/masallama) kavramıyla açıklar; ona göre yazar artık dünyayı taklit eden bir kopyacı değil, kendi dünyasını yaratan bir kurucudur (Scholes, 1979). Bu ontolojik değişim, romanda yazarın tanrısal konumunu da sarsar. Üstkurmaca eserlerde yazar, metnin mutlak hâkimi değil, metinle birlikte var olan, hatta bazen metnin içinde kaybolan bir figürdür. Bu durum, Roland Barthes'ın "Yazarın Ölümü" teziyle paradoksal bir ilişki içindedir; yazar bir otorite olarak

ölürken, metnin içinde bir "kurgu kişisi" olarak yeniden doğar (Barthes, 1977; Burke, 1992).

Teknik açıdan incelendiğinde, üstkurmacanın "anlatısal" ve "dilsel" olmak üzere iki temel düzlemde işlediği görülür. Linda Hutcheon, bu ayrımı yaparken metnin okurla kurduğu ilişkiye odaklanır (Hutcheon, 1980). Anlatısal düzeyde; yazarın araya girip okurla konuşması, hikâyenin gidişatını tartışması, alternatif sonlar sunması veya karakterlerin yazarla çatışması gibi yöntemler kullanılır. Örneğin, bir karakterin "Ben şu an 120. sayfadayım ve hâlâ olaylar çözülmedi" demesi, kurgusal düzlemin (diegesis) kırılmasıdır. Dilsel düzeyde ise; metinlerarasılık, parodi ve pastiş teknikleri devreye girer. Metinlerarasılık, Kubilay Aktulum'un belirttiği üzere, her metnin kendinden önceki metinlerin bir mozaiği olduğu gerçeğini üstkurmaca yoluyla görünür kılar (Aktulum, 2000). Yazar, başka eserlere açık referanslar vererek veya onları yeniden yazarak edebiyatın kaynağının hayat değil, yine edebiyat olduğunu gösterir.

Türk edebiyatında üstkurmacanın serüveni, Batı'daki gelişiminden farklı dinamiklere sahiptir. Berna Moran ve Jale Parla'nın tespitlerine göre, Türk romanında üstkurmacanın ilk bilinçli ve yetkin örneği Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* adlı eseridir **(**Moran, 2008; Parla, 2013). Atay, romanın dipnotlarında, önsözünde ve kurgusunda metnin "bulunmuş evrak" olduğu iddiasıyla oynayarak gerçeklik algısını manipüle eder. 1980 sonrası dönemde ise Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, *Yeni Hayat* ve *Benim Adım Kırmızı* gibi eserleriyle bu tekniği Türk edebiyatının ana akımına taşımıştır. Yıldız Ecevit, Pamuk'un anlatılarını "oyun" kavramı üzerinden analiz eder; yazar, okuru bir dedektif gibi metnin şifrelerini çözmeye davet ederken aslında aranan şeyin "anlam" değil, metnin kendisi olduğunu gösterir (Ecevit, 2001). Ayrıca İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*, tarihi roman kılığında felsefi bir üstkurmaca sunarak "düş" ile "gerçek" arasındaki sınırın belirsizliğini metnin merkezine yerleştirir (Gümüş, 2005). Denilebilir ki üstkurmaca, edebiyatın "yalan söyleme" sanatını gizlemek yerine, bu yalanı estetik bir dürüstlükle ifşa eden ve okuru pasif bir izleyiciden aktif bir katılımcıya dönüştüren bir anlatı stratejisidir.

Metinlerarasılık (Intertextuality)

Postmodern edebiyat eleştirisinin ve çağdaş göstergebilimin en temel tartışma alanlarından biri olan metinlerarasılık, edebîmetnin ontolojik statüsünü, yani varoluş biçimini kökten değiştiren bir kavramdır. 1960'ların sonunda Julia Kristeva tarafından, Rus biçimci Mikhail Bakhtin'in "diyalojizm" (söyleşimcilik) ve "çokseslilik"

(karnavalesk) ilkelerinin Batı düşüncesine taşınmasıyla literatüre kazandırılan bu kavram, her metnin kendisinden önceki ve çağdaşı olan diğer metinlerin bir "yankı odası" veya "alıntılar mozaiği" olduğunu savunur (Aktulum, 2000). Geleneksel edebiyat anlayışında eser, yazarın dehasından doğan, kapalı, özerk ve biricik bir yapı olarak görülürken; metinlerarasılık teorisi bu "orijinallik" mitini yıkar. Bu yaklaşıma göre, kültürel alanda "bakir" bir söz kalmamıştır; her metin, tarihsel süreç içinde birikmiş olan anonim söylemlerin, klişelerin, arketiplerin ve daha önce yazılmış metinlerin yeniden düzenlenmesi, dönüştürülmesi ve bir araya getirilmesidir. Dolayısıyla bir metin, tek bir yazarın sesi değil, kültürün kolektif belleğinin konuştuğu çok sesli (polifonik) bir alandır (Aktulum, 2000).

Bu kuramsal çerçeve, Roland Barthes'ın 1967'de yayımladığı "Yazarın Ölümü" makalesiyle önemli bir boyut kazanmıştır. Barthes, metni "tek bir teolojik anlamı (Yazar-Tanrı'nın mesajını) taşıyan bir sıra sözcük değil, sayısız kültür merkezinden gelen alıntıların dokunduğu çok boyutlu bir uzam" olarak tanımlar (Barthes, 1977). Yazar, "yoktan var eden" kutsal bir figür olmaktan çıkarak var olan dilsel ve kültürel malzemeyi birleştiren, kesip yapıştıran bir kurgulayıcıya dönüşür. Yazarın otoritesinin sarsılması, anlamın üretim merkezinin yazardan okura kaymasına neden olur. Çünkü metinler arasındaki gizli bağları, göndermeleri ve alıntıları fark edecek, bu parçaları birleştirerek metne anlam verecek olan kişi, aktif bir "kod çözücü" konumundaki okurdur. Bu süreçte metin, tamamlanmış bir ürün olmaktan çıkıp okuma eylemiyle her seferinde yeniden üretilen bir süreç hâline gelir (Rifat, 1998).

Metinlerarasılığın en sistematik sınıflandırması ise Fransız yapısalcı Gerard Genette tarafından yapılmıştır. Genette, *Palimpsests* adlı eserinde, metinlerarası ilişkileri "Metinselerarasılık" şemsiyesi altında toplar ve edebiyatı bir "palimpsest"e (üzerindeki yazı kazındığı halde alttaki eski yazının izlerini taşıyan parşömen) benzetir (Genette, 1997). Genette'e göre her metin "hipermetin", kendisinden önce gelen bir metinle "hipometin" örtük ya da açık bir ilişki içindedir. Bu ilişki; taklit yoluyla gerçekleşirse "pastiş" (öykünme), dönüştürme ve alay yoluyla gerçekleşirse "parodi" (yansılama) adını alır. Özellikle postmodern yazarlar, tarihsel anlatıları veya klasik eserleri bir malzeme deposu olarak görürler. Örneğin James Joyce'un *Ulysses*'i Homeros'un *Odysseia*'sının, Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ının modern bir "yeniden yazımı" olarak önceki metinlerin iskeleti üzerine yeni bir et giydirir. Bu teknikler, sadece bir edebîoyun değil, aynı zamanda geçmişle hesaplaşmanın ve edebîmirası sorgulamanın bir aracıdır.

Metinlerarasılık, edebiyatın dış dünyayı yansıtan bir ayna (mimesis) olduğu iddiasını reddederek edebiyatın referans noktasının yine edebiyat olduğunu vurgular. Fredric Jameson'ın "tarihsel derinliğin yitimi" olarak eleştirdiği, Linda Hutcheon'ın ise "tarihsel üstkurmaca" kavramıyla olumladığı bu durum, postmodern çağın bilgi ve gerçeklik algısını yansıtır (Jameson, 2011; Hutcheon, 1988). Eser, dışarıdaki gerçekliği temsil etmez; aksine, gerçekliğin de tıpkı metinler gibi kurgusal ve dilsel bir inşa olduğunu gösterir. Böylece metinlerarasılık, yazarın özgünlük endişesinden sıyrılarak sonsuz bir metin evreninde özgürce dolaşmasına olanak tanırken edebiyatı da kültürler ve zamanlar arası, bitimsiz bir diyaloğa dönüştürür.

Türk edebiyatında metinlerarasılık olgusu, kökleri Divan şiirinin "nazire" geleneğine dayanan kadim bir etkileşim biçimi olsa da bu pratiğin modern ve bilhassa postmodern romandaki kullanımı ontolojik bir dönüşüm geçirmiştir. Klasik dönemde selefinin sesine uyumlanmayı ve geleneği yeniden üretmeyi hedefleyen "telmih" ve "tanzir" mekanizmaları, 1980 sonrası Türk edebiyatında yerini ironik, sorgulayıcı ve dönüştürücü bir "yeniden yazma" eylemine bırakmıştır (Aktulum, 2000). Bu dönüşümün en önemli kavşağı, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kültürel mirası modern anlatı içinde eritme çabasıyla başlamış; ancak metinlerarası tekniklerin (kolaj, montaj, pastiş) bilinçli ve sistematik bir "oyun" düzleminde kurguya dâhil edilmesi Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* (1972) eseriyle gerçekleşmiştir. Atay, Batı edebiyatının kanonik metinleri ile yerel kültürel kodları (ansiklopedi maddeleri, şarkı sözleri) bir araya getirerek Türk aydınının parçalanmış zihnini metinsel bir parçalanmışlıkla sunmuş ve Berna Moran'ın tespitiyle Türk romanında "ironik üstkurmaca"nın kapısını aralamıştır (Moran, 2008).

Bu mirasın üzerine inşa edilen 1980 sonrası Türk romanında ise, Orhan Pamuk ve İhsan Oktay Anar gibi yazarlar, metinlerarasılığı sadece bir teknik değil, bir varoluş biçimi olarak benimsemişlerdir. Orhan Pamuk, *Kara Kitap* örneğinde olduğu gibi, Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisini modern İstanbul dekorunda ve polisiye bir kurgu iskeletinde "yeniden yazarak" Doğu'nun mistisizmi ile Batı'nın roman tekniğini hibrit bir yapıda sentezlemiştir (Ecevit, 2001). Benzer şekilde İhsan Oktay Anar, *Puslu Kıtalar Atlası*'nda 17. yüzyıl Osmanlı Türkçesini ve tarihsel söylemi "pastiş" (öykünme) nesnesine dönüştürerek okuru simülatif bir tarihsel gerçekliğin içine çekmiş; böylece tarihin de kurgusal bir metin olduğunu vurgulamıştır (Gümüş, 2005). Parla (2013), Türk edebiyatında metinlerarasılığın, Batı'daki örneklerinden farklı

olarak "orijinalliğin tükenişi"nden ziyade, Tanzimat'tan bu yana süregelen Doğu-Batı medeniyet krizinin estetik düzlemde çözümlenmesini, iki ayrı medeniyetin metinlerinin "baba" otoritesinden sıyrılarak özgürce harmanlanması girişimi olarak okunmasını önerir. (Parla, 2013)

Pastiş (Öykünme)

Postmodern anlatı stratejileri ve metinlerarasılık bağlamında "öykünme" olarak da karşılanan pastiş; bir yazarın, kendisinden önceki bir yazarın üslubunu, belirli bir edebîtürün dilsel kalıplarını veya bir döneme özgü anlatım biçimlerini taklit ederek kendi metnini oluşturmasıdır. Kökeni İtalyanca *pasticcio* (türlü, karışım) sözcüğüne dayanan bu teknik, Gerard Genette'in sınıflandırmasında, bir metnin (hipermetin) önceki bir metni (hipometin) alay etme amacı gütmeksizin taklit etmesi olarak tanımlanır (Genette, 1997). Pastişi, benzer bir teknik olan parodiden (yansılama) ayıran en temel fark, "niyet" unsurudur; parodi, taklit ettiği metnin içeriğini gülünçleştirerek, bozarak veya abartarak eleştirel bir mesafe koyarken (satirik işlev), pastiş daha nötr bir taklit, bir saygı duruşu veya sadece estetik bir üslup denemesi niteliği taşır (Aktulum, 2000). Marksist eleştirmen Fredric Jameson, postmodern dönemde tarihsel bilincin yitirilmesi ve "özgün üslup" olasılığının ortadan kalkmasıyla ilişkilendirdiği pastişi, "boş parodi" veya "yontulmuş bir heykelin donuk gözleri" olarak nitelendirir; ona göre pastiş, tarihin kendisine değil, tarihin imgelerine ve üsluplarına yönelen bir yüzey estetiğidir (Jameson, 2011).

Türk edebiyatında bu tekniğin en yetkin örneği, İhsan Oktay Anar'ın eserlerinde görülür. Anar, özellikle *Puslu Kıtalar Atlası* ve *Kitab-ül Hiyel* romanlarında, 17. yüzyıl Osmanlı Türkçesini, o dönemin vakanüvis dilini ve felsefi terminolojisini olduğu gibi taklit ederek -pastiş yaparak- okura tarihsel bir metin okuduğu izlenimini verir; ancak bu, gerçek bir tarih değil, dilsel bir simülasyondur (Gümüş, 2005). Bu sayede yazar, geçmişin dilini bugüne taşıyarak zamanlar arası bir köprü kurar ve metnin kurmaca evrenini inandırıcı kılar.

Parodi (Yansılama)

Metinlerarası ilişkiler bağlamında Türkçede "yansılama" olarak da karşılanan parodi; bir yazarın, daha önce yazılmış belli bir metni, bir edebîtürü, bir üslubu veya söylem biçimini, ana yapısını koruyarak ancak içeriğini değiştirip gülünçleştirerek, eleştirerek ya da ironik bir boyuta taşıyarak "dönüştürmesi" işlemidir. Gerard Genette, *Palimpsests* adlı eserinde parodiyi pastişten keskin bir çizgiyle ayırır; ona göre pastiş bir "taklit" eylemi iken parodi bir "dönüşüm" eylemidir (Genette,

1997). Pastiş, taklit ettiği metinle barışık bir ilişki kurup onun üslubunu benimserken; parodi, referans aldığı metinle arasına "eleştirel bir mesafe" koyar ve o metnin otoritesini sarsmayı, yapaylığını ifşa etmeyi veya ciddi havasını bozmayı hedefler (Aktulum, 2000).

Linda Hutcheon, parodinin postmodern dönemdeki işlevini "eleştirel farkla tekrar" olarak tanımlar; ona göre parodi, geçmişteki metni tamamen reddetmez, aksine onu bugüne çağırır ancak bu çağırma eylemi, o metnin bağlamını değiştirerek yeni ve çoğu zaman ironik bir anlam üretir (Hutcheon, 1985). Edebiyat tarihinin en güçlü parodi örneği kabul edilen Cervantes'in *Don Quijote*'si, dönemin popüler şövalye romanlarının ciddi formunu alıp içeriğini gerçeklikle çarpıştırarak bu türün tükenişini ilan etmiştir. Türk edebiyatında ise Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, geleneksel hatırat türünün ve bürokratik dilin ciddi üslubunu alıp absürt bir kurmacaya dönüştürerek modernleşme eleştirisi yapan yetkin bir parodi örneğidir. Benzer şekilde Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ında yer alan "Turgut Özben'in Ansiklopedisi" bölümü, nesnel bilgi iddiasındaki ansiklopedi formunun parodi yoluyla kişisel ve ironik bir anlatıya dönüştürülmesidir (Moran, 2008).

Gülünç Dönüştürüm (Burlesk)

Edebiyat kuramında ve metinlerarası ilişkiler ağında Gülünç Dönüştürüm (Burlesk); bir edebîeserin konusunu, karakterlerini veya üslubunu, "konu" ile "üslup" arasında bilinçli bir uyumsuzluk yaratarak gülünçleştiren, abartan ve deforme eden bir dönüştürme tekniğidir. Kökeni İtalyanca *burla* (şaka, alay) kelimesine dayanan bu kavram, Gerard Genette'in taksonomisinde parodi ve travesti (travesty) ile akraba olsa da işleyiş mekanizması bakımından onlardan ayrılır. Burlesk, kutsal, soylu ve ciddi bir konunun "bayağı" bir dille anlatılması veya tam tersine sıradan ve basit bir konunun abartılı derecede "soylu/destansı" bir üslupla ele alınması prensibine dayanır (Abrams, 1999). Genette, bu ilişkiyi "Alçak Burlesk" (Travesty) ve "Yüksek Burlesk" (Mock-Heroic / Sahte Destan) olarak ikiye ayırır. Alçak burleskte yazar, *Aeneis* veya *İlyada* gibi klasik ve yüce bir metni alıp sokak ağzıyla, argo ifadelerle yeniden yazarak o metnin kutsallığını bozar (Genette, 1997). Yüksek burleskte ise (örneğin Alexander Pope'un *Saçın Çalınışı*), bir saç telinin kesilmesi gibi önemsiz bir olay, sanki Truva Savaşı'ymış gibi tanrısal ve epik bir dille anlatılarak ironi yaratılır.

Türk edebiyatında bu tekniğin kökleri, Divan şiirindeki "Hezel" geleneğine kadar uzanır; ciddi şiirlerin alaycı bir dille bozulması (tehzil) gülünç dönüştürümün erken örneklerindendir. Modern dönemde ise, postmodern anlatılar bu tekniği yerleşik değerleri ve "ciddi" tarih anlatısını sarsmak için kullanır. Parodiden farkı, parodinin genellikle metnin "içeriğini" değiştirip yapısını korumasına karşın, gülünç dönüştürümün (özellikle travesti türünde) üslubu aşağı çekerek daha grotesk ve kaba bir mizah üretmesidir (Aktulum, 2000). Gülünç dönüştürüm bu sayede metinlerarası düzlemde hiyerarşileri yıkan, yüksek kültürü aşağı kültürle çarpıştıran anarşik bir anlatı stratejisidir.

Kolaj

Kökeni görsel sanatlarda 20. yüzyılın başında Kübizm akımına (özellikle Picasso ve Braque) dayanan ve "yapıştırmak" anlamına gelen Fransızca *coller* fiilinden türetilen kolaj (collage); edebiyat kuramında, bir metnin içerisine, o metnin ana dokusundan farklı, "yabancı" ve "hazır" malzemelerin (gazete kupürü, reklam sloganı, şarkı sözü, mektup, başka edebîmetinlerden parçalar vb.) olduğu gibi yerleştirilmesi tekniğidir (Abrams, 1999; Aktulum, 2000). Kubilay Aktulum'un tanımıyla "heterojen (çoktürlü) ögelerin bir araya getirilmesi" olan bu teknikte yazar, dışarıdan ödünç aldığı parçayı kendi üslubuna uydurmak veya eritmek zorunda değildir; aksine, o parçanın yabancılığını koruyarak metin içinde bilinçli bir uyumsuzluk veya "yamalı bohça" etkisi yaratmayı hedefler (Aktulum, 2000). Bu yönüyle kolaj, klasik anlatının organik bütünlüğünü bozan, akışı kesintiye uğratan ve tek sesli (monolojik) yapıyı yıkarak metni çoksesli (polifonik) bir yapıya dönüştüren radikal bir stratejidir. Postmodern edebiyatta bu teknik, yazarın "yaratıcı" kimliğinden sıyrılıp Claude Lévi-Strauss'un kavramsallaştırdığı bir "bricoleur" (elindeki mevcut malzemelerle iş gören usta) kimliğine bürünmesini sağlar; yazar, kültür endüstrisinin ürettiği hazır dil kalıplarını kesip yapıştırarak yeni bir bağlam oluşturur (Ecevit, 2001). Türk edebiyatında bu tekniğin en yetkin örneği kabul edilen Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanında; ansiklopedi maddeleri, günlükler, şiirler ve şarkı sözleri metnin içine "yapıştırılarak" anlatı parçalı bir yapıya kavuşturulmuş ve bu parçalar karakterin zihnindeki karmaşanın somut göstergesi olmuştur (Moran, 2008).

Montaj

Kökeni sinema sanatına, özellikle Sovyet yönetmen Sergei Eisenstein'ın "diyalektik kurgu" kuramına dayanan ve Fransızca *monter* (birleştirmek, kurmak) fiilinden

türetilen montaj (montage); edebiyat kuramında, birbirinden bağımsız metin parçalarının, şiirlerin veya diyalogların belli bir kurgusal mantıkla ardı ardına sıralanması işlemidir (Eisenstein, 1942; Aktulum, 2000). Bu teknik, klasik romanın Aristotelesçi "zaman ve mekân birliği" ilkesini yıkarak anlatıya çok boyutlu ve eşzamanlı (simultane) bir yapı kazandırır (Ecevit, 2001). Yazar, tıpkı bir film kurgucusu gibi, anlatının akışını aniden kesip araya bir şiir, bir türkü sözü veya geçmişten bir anı yerleştirerek "hızlı geçişler" yapar. Bu sayede doğrusal zaman algısı kırılır ve metin, farklı seslerin aynı anda duyulduğu –Mikhail Bakhtin'in kavramsallaştırmasıyla– polifonik (çok sesli) bir yapıya bürünür (Bakhtin, 1981; Moran, 1991). Kolajdan farklı olarak malzemenin kendisine değil, parçaların bağlanma biçimine (sentaksa) odaklanan bu yöntem, Türk edebiyatında Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* romanında zirveye ulaşır; yazar, karakterlerin iç seslerini, rüyalarını ve dış dünyadaki konuşmaları üst üste bindirerek (montajlayarak) modern bireyin zihnindeki kaosu somutlaştırır.

Büyülü Gerçekçilik

Edebiyat ve sanat eleştirisinde, gerçekçilik (realizm) ile fantezinin sınırlarını belirsizleştiren ve birbirine zıt gibi görünen bu iki kavramı tek bir potada eriten Büyülü Gerçekçilik olağanüstü, fantastik veya mitolojik ögelerin, anlatı evreni içinde son derece doğal, sıradan ve günlük hayatın bir parçasıymış gibi sunulduğu edebîbir akımdır. Terim ilk kez 1925 yılında Alman sanat eleştirmeni Franz Roh tarafından, Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) sonrası resim sanatındaki yeni eğilimi tanımlamak için kullanılmışsa da kavramın bugünkü edebîanlamını kazanması, 1940'larda Latin Amerikalı yazar Alejo Carpentier'in "olağanüstü gerçek" kavramını şeklinde nitelendirmesiyle ve Arturo Uslar-Pietri'nin çalışmalarıyla gerçekleşmiştir (Roh, 1925; Carpentier, 1949; Uslar-Pietri, 1958). Bu akımın temel mekanizması, Wendy B. Faris'in belirttiği üzere "indirgenemez element" ilkesine dayanır; yani metinde rasyonel mantıkla açıklanamayan büyülü bir olay gerçekleşir, ancak karakterler bu duruma şaşırmaz, korkmaz veya bunu sorgulamazlar; büyü, yemek yemek veya uyumak kadar doğal bir olgu olarak kabul edilir (Faris, 2004). Bu yönüyle büyülü gerçekçilik, okuru fantastik bir dünyaya götüren "Fantezi" edebiyatından (örneğin *Yüzüklerin Efendisi*) ayrılır; burada amaç yeni bir dünya yaratmak değil, mevcut dünyanın içindeki gizli büyüyü görünür kılmaktır.

Akımın küresel ölçekteki kanonik metni, Kolombiyalı yazar Gabriel García Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* (1967) adlı eseridir. Romanda, gökyüzüne uçarak yükselen karakterler veya yıllarca süren yağmurlar, Latin Amerika'nın çalkantılı tarihi ve folklorik gerçekliğiyle iç içe anlatılır. Bu estetik, Batı'nın pozitivist ve rasyonel gerçeklik algısına, Üçüncü Dünya ülkelerinin mitlere, efsanelere ve sözlü kültüre dayalı "alternatif" gerçeklik algısıyla verilen bir yanıt niteliğindedir (Bowers, 2004).

Türk edebiyatında ise büyülü gerçekçilik, özellikle 1980 sonrası dönemde Köy Enstitüsü çıkışlı toplumcu gerçekçi geleneğin, modern anlatı teknikleri ve Anadolu masallarıyla harmanlanması sonucunda özgün bir kimlik kazanmıştır. Berna Moran'ın detaylıca incelediği üzere, Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* (1983) romanı, bu akımın Türk edebiyatındaki en başarılı örneğidir. Tekin, köyden kente göç eden bir ailenin hikâyesini, cinler, periler ve batıl inançlarla örülü bir atmosferde anlatarak büyülü gerçekçiliği Latin Amerika taklidi olmaktan çıkarıp "yerli" bir forma kavuşturmuştur (Moran, 2008). Ayrıca Nazlı Eray'ın fantastik kurguları ve İhsan Oktay Anar'ın tarihi mitlerle bezeli romanları (*Puslu Kıtalar Atlası, Amat*), bu akımın izlerini taşıyan diğer önemli metinlerdir.

Tarihe Yönelme

Tarihe yönelme; geçmişin nostaljik bir dekor veya mutlak bir gerçeklik olarak sunulması değil, "tarihin bir anlatıdan (metinden) ibaret olduğu" düşüncesiyle yeniden kurgulanmasıdır. Bu yaklaşım, geleneksel tarihi romandan ontolojik ve epistemolojik olarak keskin çizgilerle ayrılır. Georg Lukács'ın tanımladığı geleneksel tarihi roman, geçmişi "olduğu gibi", sadık ve nesnel bir şekilde yansıtma (mimesis) iddiasındayken; postmodern tarihi roman bu nesnellik iddiasını bir illüzyon olarak görür ve reddeder. Kanadalı edebiyat kuramcısı Linda Hutcheon, bu yeni türü tanımlamak için "Tarihsel Üstkurmaca" (Historiographic Metafiction) terimini geliştirmiştir. Hutcheon'a göre bu metinler, "tarihsel gerçeklik" ile "edebîkurgu" arasındaki sınırları bilerek ihlal eder; okura, bildiğimiz tarihin aslında kazananlar tarafından yazılmış, belgelerle kurgulanmış bir "hikâye" olduğunu hatırlatır (Hutcheon, 1988).

Bu yönelimin teorik altyapısı, tarih felsefecisi Hayden White'ın görüşlerine dayanır. White, *Metahistory* adlı çığır açıcı eserinde, "Tarihsel olaylar kendiliğinden bir hikâye oluşturmaz, tarihçi onları belirli bir kurgusal kalıba (trajedi, komedi, satır) dökerek anlamlandırdığı" tezini savunur. Yani tarihçi de tıpkı romancı gibi olayları

seçer, ayıklar ve kurgular. Postmodern yazar, White'ın "Tarih, sözel bir kurgudur" görüşünden yola çıkarak resmi tarih anlatılarına şüpheyle yaklaşır (White, 1973). Bu şüphe, romanda şu tekniklerle somutlaşır:

1. Alternatif Tarih (Apokrif Tarih): Yazar, bilinen tarihsel gerçekliği değiştirir. "Ya Hitler savaşı kazansaydı?" veya "Ya Fatih Sultan Mehmet İstanbul'u alamasaydı?" gibi sorularla "uydurma" ama kendi içinde tutarlı yeni bir tarih yazar. Bu, tarihin mutlak olmadığını göstermenin bir yoludur.
2. Anakronizm (Zaman Aşımı): Geçmiş bir dönemi anlatan romanda, o döneme ait olmayan modern nesnelerin, kavramların veya dilin kullanılmasıdır. Örneğin, 17. yüzyılda geçen bir romanda karakterin marksist terminolojiyle konuşması veya bir kol saatine bakması. Bu teknik, okurun "gerçek bir tarih okuyorum" illüzyonunu kırmak (yabancılaştırma) için bilinçli yapılır (Eco, 1984).
3. Mikro Tarih ve "Öteki"nin Sesi: Postmodern roman, kralların ve savaşların "Büyük Tarihi" (Makro Tarih) yerine; delilerin, kenarda kalmışların, azınlıkların veya sıradan insanların "Küçük Tarihi"ne (Mikro Tarih) odaklanır. Resmi tarihin susturduğu seslere söz hakkı vererek tarihi çoğullaştırır.

Türk edebiyatında tarihe yönelme, Batı'dakinden farklı olarak genellikle "kimlik sorunu" ve "Doğu-Batı çatışması"ekseninde şekillenir. Türk modernleşmesinin yarattığı kültürel travmalar, yazarları geçmişi (Osmanlıyı) yeniden yorumlamaya itmiştir. Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* romanı, 16. yüzyıl Osmanlı nakkaşlarını anlatırken aslında modern bireyin "üslup ve imza" sorununu tartışır. İhsan Oktay Anar, tarihi bir "masal zamanı"na dönüştürerek felsefi sorular sorar. Nedim Gürsel ise *Boğazkesen* romanında Fatih Sultan Mehmet'i bir "fetihçi" değil, sanata düşkün ama zalim bir "birey" olarak kurgulayarak resmi tarih imgesini sorunsallaştırır (Ecevit, 2001; Gürbilek, 2004).

Çoğulculuk

Postmodern edebiyat kuramının ontolojik zeminini oluşturan çoğulculuk (pluralism), Aydınlanma modernizminin dayattığı bütüncül, hiyerarşik ve evrensel hakikat anlayışının iflas ettiğini savunarak parçalı ve göreceli gerçekliklerin eşdeğerliliğini esas alan bir ilkedir. Jean-François Lyotard'ın meşruiyetini yitiren "Büyük Anlatıların" çöküşü ve yerini yerel "küçük anlatıların" almasıyla açıkladığı bu durum (Lyotard, 2019), edebî metinde yazarın tanrısal

otoritesinin yıkılmasına ve metnin demokratik bir karnaval alanına dönüşmesine yol açar. Mikhail Bakhtin'in "çokseslilik" (polifoni) kavramıyla somutlaşan bu yapıda, karakterler yazarın sözcüsü olmaktan çıkıp kendi bağımsız bilinçleri ve ideolojileriyle konuşan özgür özneler haline gelirler (Bakhtin, 2001). Biçimsel düzlemde ise Charles Jencks'in "radikal eklektizm" tanımıyla örtüşen çoğulculuk, "Yüksek Edebiyat" ile popüler kültür arasındaki duvarları yıkarak felsefi diskurdan dedektiflik hikâyesine, divan şiirinden gazete haberine kadar farklı türleri melez bir dokuda birleştirir (Jencks, 1986; Jameson, 2011).

Türk edebiyatında özellikle 1980 sonrası dönemde, homojen ulus-devlet anlatısına bir tepki olarak yükselen bu estetiğin (Gürbilek, 2004) en yetkin örnekleri Orhan Pamuk ve Oğuz Atay tarafından verilmiştir; Pamuk *Benim Adım Kırmızı*'da anlatıcıyı çoğaltarak (bir ceset, bir köpek, bir renk) hakikati perspektiflere bölerken (Ecevit, 2001), Atay *Tutunamayanlar*'da farklı söylem biçimlerini kolajlayarak metni Deleuze ve Guattari'nin tabiriyle merkezi olmayan bir "Rizom" yapısına dönüştürmüştür (Moran, 2008; Deleuze ve Guattari, 1987).

Bu çalışma, 1980-1999 yılları arasında Türkiye'deki edebiyat, kültür ve düşünce dergilerinde yürütülen tartışmalar üzerinden, postmodernizmin Türk edebiyatına girişini, algılanış biçimlerini ve eleştirel söylemdeki yerini tespit etmeyi amaçlamaktadır. İnceleme, postmodernizmin Türk aydın çevresi tarafından yalnızca bir "ithal teori" olarak benimsenmediğini; aksine Türkiye'nin modernleşme sancıları, kültürel kimlik arayışları ve estetik dönüşümleriyle eklemlenerek kendine özgü bir tartışma zemini yarattığını ortaya koymayı hedeflemektedir.

Üç ana bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde, postmodernizmin Türkiye'deki kuramsal serüveni ve süreli yayınlardaki yansımaları ele alınmıştır. 1980'lerin başında Oya Batum Menteşe, Güney Dal ve Dilek Doltaş gibi isimlerle başlayan "tanışma" evresinden, 1990'larda *Varlık*, *Hürriyet Gösteri, Defter, Dergâh, Yedi İklim* ve *Virgül* gibi dergilerde yaşanan "yayın patlamasına" uzanan süreç incelenmiştir. Bu bölümde, kavramın Türkiye'de tek boyutlu algılanmadığı; Hasan Bülent Kahraman ve Ali Akay gibi isimlerin sosyolojik/felsefi okumaları, Dilek Doltaş ve Yıldız Ecevit'in estetik/teknik çözümlemeleri ile Ahmet Oktay ve muhafazakâr çevrelerin ideolojik/eleştirel yaklaşımları ekseninde üç farklı "postmodernizm" algısının çatıştığı tespit edilmiştir. İkinci bölümde, postmodern anlatı tekniklerinin Türk eleştirisindeki yansımaları tematik olarak irdelenmiştir. Özellikle "metinlerarasılık" kavramının, 1980'lerde Murat Belge ve Ferit Edgü tarafından

sezgisel olarak "etki" bağlamında tartışıldığı, ardından Tahsin Yücel ve Ahmet Yıldız örneklerinde görüldüğü üzere "intihal/taklit" ekseninde etik bir soruna dönüştürüldüğü, 1990'larda ise kuramsal bir zemine oturduğu gözlemlenmiştir. Benzer şekilde, "üstkurmaca" ve "tarihsel fantezi" kavramlarının, eleştirmenlerce başlangıçta yadırganan bir "oyun" olarak görülürken, zamanla postmodern romanın kurucu öğeleri olarak kabul ediliş süreci analiz edilmiştir. Üçüncü bölümde ise söz konusu kuramsal tartışmaların somut yazar ve eserler üzerindeki eleştirel izdüşümlerine odaklanılmıştır. 1980-1999 dönemi eleştirisinin odağında yer alan Orhan Pamuk, Latife Tekin, Bilge Karasu, İhsan Oktay Anar, Metin Kaçan, Hilmi Yavuz ve Ahmet Altan gibi yazarlar; "Kurgu ve Oyun", "Tarih ve Bellek", "Dil ve Masal" gibi yönelimler etrafında incelenmiştir. Bu bölümde, eleştirmenlerin bu yazarlara yaklaşımının "estetik hayranlık" ile "gerçeklikten kopuş eleştirisi" arasında salındığı ve bu gerilimin dönemin edebiyat ortamını şekillendirdiği sonucuna varılmıştır.

Türk akademik literatürü incelendiğinde, postmodernizm odaklı çalışmaların niceliksel bir yoğunluğa sahip olduğu görülmektedir. Ancak mevcut çalışmaların büyük bir kısmı, doğrudan postmodernist yazarları ve eserlerdeki postmodern anlatı unsurlarını merkeze almaktadır. Postmodernizmin eleştirel alımlanışı, dergilerdeki seyri ve kuramsal tartışmalarına odaklanan çalışmalar ise oldukça sınırlıdır. Bu çerçevede öne çıkan ilk kapsamlı çalışma, Dilek Doltaş'ın *Postmodernizm ve Eleştirisi: Uygulamalar-Tartışmalar* adlı eseridir. İlk baskısı 1999 yılında yapılan ve yazarın çeşitli dergilerde yayımladığı yazılardan oluşan bu eser, ağırlıklı olarak Batı edebiyatı örneklerine odaklanmaktadır. Doltaş, eserin "Postmodernizm Tartışmaları" başlığı altında; 1990'larda düzenlenen seminerlere, *Hürriyet Gösteri* ve *Varlık* dergilerinin konuya ayırdığı özel bölümlere değinmiş, Ali Akay; Barlas Özarıkça ve Enver Ercan-Onay Sözer söyleşisi üzerinden dönemsel bir değerlendirme yapmıştır. Eserin 2003 yılındaki genişletilmiş baskısında eklenen bölümler ise yine ağırlıklı olarak Batı edebiyatındaki tartışmaları içermektedir.

Dilek Doltaş dışında konuya hususi olarak eğilen müstakil bir metin bulunmamakla birlikte, bazı lisansüstü tezlerde konuya sınırlı çerçevede değinilmiştir. Örneğin Uğur Çetin, 2008 tarihli ″Defter Dergisi ve Türkiye Düşünce Yaşamındaki Yeri: Modernizm-Postmodernizm Tartışma Örneği″ başlıklı çalışmasında, tartışmaları Mehmet Küçük, Dilek Doltaş, İlhan Tekeli ve Ahmet Oktay gibi isimler üzerinden ele almıştır. Çetin, Necmi Zeka'nın derlemesine ve *Varlık* dergisindeki yazılara temas

etmiş, ancak *Defter* dergisindeki postmodernizm tanımlarını incelerken Orhan Koçak'ın kilit önemdeki yazılarına değinmemiştir. Bir diğer örnek ise Bedia Koçakoğlu'nun 2018 tarihli *Anlamsızlığın Anlamı: Postmodernizm* adlı kitabıdır. Yazarın doktora tezi olan bu çalışmanın "Türkiye'de Postmodernizm Tartışmaları" bölümü; Ünsal Oskay, Mehmet Ergüven, Yüksel Pazarkaya ve Hasan Bülent Kahraman gibi isimlerin görüşleriyle sınırlandırılmış ve postmodernizmin kaçınılmaz küresel bir süreç olduğu tespitiyle yetinilmiştir.

Genel bir perspektifle bakıldığında söz konusu çalışmaların dergilerdeki eleştirel birikimi bütüncül bir bakış açısıyla ele almadığı ve postmodernizmin Türkiye'deki alımlanışını yansıtmakta eksik kaldığı görülmektedir. Postmodern anlatılar üzerine yapılan çalışmaların aksine, "postmodern eleştiri" üzerine odaklanan bu çalışmanın, literatürdeki söz konusu boşluğu dolduracağı ve dönemin edebiyat ortamına dair teknik hataları yansıtarak kapsamlı bir perspektif sunacağı düşünülmektedir.

TÜRK EDEBİYATINDA POSTMODERNİZMİN GÖRÜNÜMÜ: "1980-1999"

BİRİNCİ BÖLÜM

Türkiye'deki Edebiyat, Kültür ve Düşünce Dergilerinde Postmodernizmin Kuramsal Tartışmaları

I.I. 1980'ler: İlk Temas ve Tanımlama Çabaları (Erken Dönem)

Tanzimat Dönemi'yle birlikte yönünü Batı'ya çeviren Türk aydını, bu tarihten itibaren Batı düşüncesini, kültürünü ve sanat pratiklerini yakından takip etmiş; Batı'da ortaya çıkan pek çok kuram, akım ve anlatım biçimi Türk edebiyatının biçimlenişinde belirleyici olmuştur. Postmodernizm de Türk entelektüel iklimine dâhil olmuş, edebî ve kültürel alanın yönelimlerini etkileyen dinamiklerden biri hâline gelmiştir.

Türkiye'de postmodernizm kavramı 1980'li yıllarda sınırlı sayıda metinde görünürlük kazanırken aynı dönemde Batı'da 1970'li ve 1980'li yıllar kavramın en yoğun tartışıldığı, kuramsal çerçevesinin genişlediği bir süreç olarak dikkat çekmektedir. Batı'daki postmodernizm tartışmaları ile kavramın bu süreçte kazandığı anlam ve bağlamlar tezin *Giriş* bölümünde ayrıntılı biçimde ele alındığından, burada yeniden ele alınmasına gerek görülmemiştir.

Türk edebiyatında postmodernizm tartışmaları 1980'li yıllarda görünür hâle gelmiş ve bu dönemde konuya doğrudan odaklanan dört temel yazı yayımlanmıştır. Bu yazıların ilki, Oya Batum Menteşe'nin 1982 yılında *Türk Dili* dergisinde yayımladığı "Çağdaş Roman ve Yeni Yaklaşımlar" başlıklı çalışmasıdır. Ardından *Hürriyet Gösteri* dergisinde Güney Dal'ın (1986) "Postmodern Roman ya da Roman Oynamak" ve Selçuk Yeleş'in (1988) "Sanattan Kovulan Estetik ve Postmodernizm" başlıklı yazıları yayımlanmıştır. Dördüncü metin ise Dilek Doltaş'ın 1988'de *Toplum ve Bilim* dergisinde "'Postmodernizm' Aporia ve Logos" başlığıyla kaleme aldığı yazıdır. Bu dönemin tartışmaları, kavramı tanımlama, sınırlarını çizme ve modernizmle ilişkisini saptama çabasıyla karakterize edilir.

Postmodernizme dair Türkiye'deki ilk değerlendirmelerden birini yapan Menteşe (1982), yazısında birbirinden farklı yaklaşım ve yöntemlere sahip üç roman örneği üzerinden İngiliz-Amerikan romanının çağdaş yaşamın değişimi ve hızına karşı nasıl

bir dönüşüm sürecine girdiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu sebeple "post-modernist" kavramını kullanarak terimin tanımına ve temel özelliklerine de yer verir. Menteşe'nin incelediği romanlardan ikincisi olan Doris Lessing'in *Altın Defter* (*The Golden Notebook*) adlı yapıtının tipik bir "post-modernist" akım örneği olduğunu ifade eder. "Post-modernist" yazarlar için "yeni-yenilikçi" kavramını kullanır ve bu "yeni-yenilikçiler"in özelliklerini şu şekilde sıralar: "Yapıtlarında deneyselciliğin tüm sınırlarını zorlarlar. Gerek içerik gerekse biçimlerinde süreksizlik, gelişigüzellik, aşırılık, karşıtlık, nedeni ve sonucu belirsiz değişmeler yöntemlerinin doğal öğeleridir" (Menteşe, 1982, s.83).

Menteşe'nin "post-modernist" yazarların özellikleri, aslında modernist yapıtların özellikleriyle örtüşmektedir. Bunun nedeni geç modernist yapıtlarla erken dönem postmodernist yapıtların yaklaşık olarak aynı zaman dilimine yer almasıdır (Sezin, 2025). Menteşe'nin postmodernizm kavrayışı da Türkiye'de kavramın henüz yerleşmediği erken döneme özgü bir yaklaşımı yansıtmaktadır. O, postmodernizmi daha çok "yeni-yenilikçi" yazarların biçimsel arayışlarıyla özdeşleştirerek kavrama teknik merkezli bir anlam yükler; süreksizlik, kronolojik kırılma, tekrar ve deneysel yapı gibi anlatısal özellikleri postmodernizmin temel nitelikleri olarak tanımlar. Menteşe'nin bu değerlendirmeleri postmodernizmi modernizmin radikal bir uzantısı olarak görme eğilimindedir.

Menteşe'nin postmodernizmi daha çok yapısal ve teknik yenilikler bağlamında kavrayan yaklaşımından sonra, 1980'li yılların ikinci değerlendirmesi Güney Dal tarafından yapılır. Dal (1986), "Postmodern Roman ya da Roman Oynamak" başlıklı yazısında postmodern romanı; kuramsal çerçevesi, tarihsel gelişimi ve kültürel arka planıyla ele alarak daha geniş kapsamlı bir okuma sunar. Dal, "postmodern" kavramını özellikle "modern sonrası" şeklinde paranteze alır ve tartışmaların 1960'lı yılların başında Amerika'da ortaya çıktığını, Avrupa'ya ise 1970'li yıllarda bir "özenç" biçiminde yansıdığını belirtir. Dal'a göre Birleşik Amerika'daki kültürel hareketlilik devrimci bir dönüşümden çok bir başkaldırı olarak yorumlanmıştır. Bu hareketin öncüleri arasında Susan Sontag, Leslie Fiedler ve Ihab Hassan gibi isimler vardır; Dal, bu öncülerin estetikçiler ve eleştirmenler tarafından "tarihsel avangardın bir tekrarı" olarak nitelendirildiklerini belirtir.

Dal, postmodernizmin algılanış biçimine ilişkin değerlendirmelerinde kavram etrafındaki tartışmaların niteliğine de dikkat çeker. Fredric Jameson gibi bazı eleştirmenlerin postmodernizmi "tüketim toplumunun kültürel dışavurumu" olarak

küçümsemeye çalıştığını; postmodernizmin kültürel bir bunalımın işareti olarak yorumlandığını aktarır. Bununla birlikte kavramın günden güne genişleyen, farklı estetikçiler ve kuramcılar tarafından sürekli yeniden doldurulan bir "torbaya" dönüştüğünü, kimi unsurların bu torbaya eklenip kimilerinin çıkarıldığını belirtir. Dal'ın aktardığı tartışmalar, postmodern kavramının sınırlarının belirsizliği, kavrama yüklenen anlamların çeşitliliği ve kavramı tanımlamaya yönelik soruların çoğulluğu açısından Türk edebiyatında erken dönem postmodernizm literatürünün karakteristiğini yansıtır.

Dal ayrıca Sontag, Fiedler ve Hassan'ın yoğun biçimde tartıştığı postmodern yönelimin aslında daha erken örneklerinin bulunduğunu, Saul Bellow, Norman Mailer, John Hawkes, John Updike ve özellikle William S. Burroughs'un romanları ve kuramsal yazılarının Kuzey Amerika postmodernizminin temel düşüncelerini oluşturduğunu belirtir. Bu yaklaşımıyla Dal, Menteşe'nin daha sınırlı biçimde ele aldığı postmodernizmi tarihsel, düşünsel ve kültürel bağlamlarına yerleştirerek tartışmayı genişletir.

Dal, uzun tartışmaların ardından postmodern romanın belirgin bazı niteliklerle tanımlanabileceğini dile getirir ve bu roman türünü "kibernetik zamanın romanı" olarak nitelendirir. Ona göre postmodern roman, modern edebiyatın estetik kaygılarını göz önünde bulunduran fakat aynı zamanda bilgisayar kuşağının yakın gelecekteki okur kitlesi olacağını hesaba katarak oluşturulan romandır. Böylece Dal'ın yaklaşımı, postmodern romanı hem modernist estetiğin mirasını taşıyan hem de çağın teknolojik, kültürel ve zihinsel dönüşümlerini hesaba katan bir edebî form olarak konumlandırır.

Dal'ın postmodernizmi tarihsel ve kuramsal bağlamlarıyla genişleten değerlendirmesinin ardından, Selçuk Yeleş'in "Sanattan Kovulan Estetik ve Postmodernizm" başlıklı yazısı, kavramın düşünsel arka planını daha eleştirel ve felsefî bir düzlemde tartışır. Yeleş (1988), postmodernizmi "Geleneksel Realizm'in modern bir Kritisizm'i (eleştirisi)" olarak tanımlayarak kavramı modernizmin içinden doğan bir sorgulama biçimi olarak konumlandırır. Ona göre postmodernizmin temel düşünce taşları, 1960'lı yılların sonlarında özellikle kıta Avrupa'sında etkili olan Althusserci Marksizm, Lacanyen psikanaliz, semiyotik yaklaşımlar ve feminizm gibi kuramsal yönelimlerin çeşitli düşünürlerce eleştirilmesi sonucunda ortaya çıkan tartışmalarla şekillenmiştir; bu düşünsel dönüşümün toplumsal zeminini ise 1968 olaylarının yarattığı kırılma oluşturur.

Yeleş, postmodernizmin henüz olgun bir "akım" niteliği taşımadığını vurgulayarak kavramı, geçmişte bilinen belirli eleştirel eğilimlerin günümüz kültüründe yeniden adlandırılmış bir biçimi olarak değerlendirir. Postmodernizmin esas amacının insan, toplum ve kültüre ilişkin sorular üretmek olduğunu belirten Yeleş, bu yaklaşımın soruları sürekli canlı tutarak "günlük yaşamın estetikleşmesini" ve bunun karşıtı olarak "sanatın sanatsızlaşmasını" savunduğunu ifade eder.

Bu üç yazarın postmodernizmi daha çok edebî, tarihsel ve kültürel bağlamlarıyla tartıştığı 1980'lerde, kavramı kuramsal derinliğiyle ele alan kapsamlı değerlendirme ise Dilek Doltaş tarafından yapılmıştır. Doltaş, "'Postmodernizm': Aporia ve Logos" başlıklı yazısında postmodernizmi Türk literatüründe doğrudan kuramsal ve felsefi çerçevesi içinde ele alan ilk kapsamlı değerlendirmelerden birini sunar. (Doltaş, 1988) Doltaş, ilk olarak "postmodern" teriminin Türkçede "çağötesi" olarak karşılanmasının yanlış olduğunu belirtir. Ona göre "postmodern" düşünsel ve kavramsal olarak bir çağın aşılmasını ifade ederken "çağötesi" yalnızca zamansal bir ileriliği göstermektedir; bu nedenle söz konusu çeviri kavramın anlamını karşılamada yetersiz olduğunu belirtir (Doltaş, 1988).

Doltaş'a göre postmodernist düşüncenin temeli: Nesnel gerçekliğin, evrensel anlamın ve sabit değerlerin olmadığı; bunların tamamen dilsel, kültürel ve psikolojik yapılardan oluşan birer kurgu olduğu varsayımıdır. Bu düşüncesini Gerald Graff'ın "Çağdaş sanat, yaşamı nesnel bir gerçek gibi değil de yalnızca bir mitos, ruhbilimsel bir olgu ya da bir dil olgusu" olduğu yönündeki düşüncesiyle temellendirir (Graff, 1979, Akt. Doltaş, 1988).

Romantizmden modernizme uzanan çizgide sanatçının konumunu ve gerçeklik anlayışını ayrıntılı biçimde karşılaştıraran Doltaş, postmodernizmi bu tarihsel süreklilik içindeki bir kırılma noktası olarak ele alır. Romantik sanatçı "çağının peygamberi" iken; modernizmle birlikte gerçeğin "göreceliliği, değişkenliği ve çeşitli boyutları" öne çıkmış, Eliot'ın *Çorak Ülke*'sinde olduğu gibi boşluk, kopuş ve anlamsızlık; mitsel ve alegorik bir düzlemde yansıtılmıştır. Joyce ve Woolf gibi yazarların bilinç akışı yöntemini kullanarak "nesnel dış gerçeklikle bireysel iç gerçekliğin birbirlerinden ayrılamayacağını" göstermeleri, modernist kırılmanın biçimsel yansımalarıdır.

Doltaş'a göre postmodernizmin bu çizgideki konumu modernist kırılmaya nazaran çok daha köklü bir dönüşüme işaret eder. 1950 sonrası "insan bilimleri"nin yükselmesiyle birlikte anlamın ve değerin kendisi tartışmaya açılmış; Lévi-Strauss,

Jakobson, Lacan, Foucault ve Derrida gibi düşünürler disiplinlerarası yöntemlerle kavramların kökenlerine ve işleyişine yönelmiştir. Doltaş'a göre bu dönemde dil, yalnızca bir araç değil, gerçekliği belirleyen temel yapı hâline gelir; çünkü her kavram "bir değerler, inançlar dizgesinin parçasıdır." Barthes'ın *Mythologies*'te gösteren ile gösterilenin kültürel olarak belirlendiğini ve anlamın toplumdan topluma değiştiğini ortaya koyması, bu dönüşümün en açık örneklerinden biridir.

Doltaş'ın metni, postmodernizmde anlamın oluşumuna ilişkin detaylı bir çözümleme içerir. Postmodernist görüşe göre okur, metindeki sözcüklere anlamı kendi belleğinde, "diğer metinlerin oluşturduğu birikime (intertextual meaning)" dayanarak verir; böylece metin "Rorschach testi" gibi öznel ve geçici anlam üretimine açık hâle gelir. Doltaş, Todorov, Stanley Fish ve Norman Holland'ın "Metnin anlamı nedir?" sorusuna "Her şey" ya da "Hiçbir şey" yanıtını verdiklerini aktararak anlamın yazarın niyetinden bağımsız, okur merkezli bir süreçte oluştuğunu vurgular.

Bunun yanı sıra Doltaş, yapısökümcü düşüncenin (Derrida, de Man, Hartman, Hassan) anlamı temelden reddeden yönünü ayrıntılı biçimde açıklar. Bu düşünürlere göre her kavram kendi teziyle birlikte antitezini de üretir ve gerçek ancak "différance"ta, yani "devingenlik, alan, boşluk"ta ortaya çıkar. Doltaş'a göre de tıpkı yapısökümcülerde olduğu gibi metinde okurun algılayabileceği tek gerçek "différance"tır; metnin sözcükleri de "insanın aynada kendini görmesi gibi" kendilerini aktarır (Doltaş, 1982, s.191).

Doltaş'ın postmodernizmin iletişim ve anlam üzerindeki sonuçları hakkındaki düşünceleri onun eleştirel bakışını keskinleştirir. Herbert Blau'nun Beckett'in oyunlarını postmodernist düşüncenin güçlü örnekleri olarak görmesi; *Godot'yu* Beklerken'deki bekleyişin "var olmayan kurtarıcının beklenişi" ve yokluk aracılığıyla varlığın düşündürülmesi sayesinde "différance"i yansıttığı görüşler, postmodern estetiğin sahne sanatlarındaki izdüşümünü açıklar. Blau'nun oyundaki boşlukların seyircide "aynaya bakan kişi olgusu"nu uyandırdığı yönündeki tespiti, Doltaş'ın metnin başından beri vurguladığı temsilin çöküşü ve anlamın kaymasıyla doğrudan ilişkilidir.

Doltaş, postmodernizmin üç aporia'sının—şüphecilik, iletişimsizlik ve değerlerin çözümlenmesi— "iletişimi olanaksız kıldığını" belirtir ve bu yaklaşımın çağdaş insanı "sonsuz bir kötümserliğe ve nihilizme ittiğini" ifade eder. Eugene Goodheart'ın bu düşünce biçimini "dogmatik şüphecilik" olarak nitelemesi Doltaş'ın eleştirel konumunu destekler. Doltaş'a göre hem yapısökümcüler hem de okur-merkezli

kuramcılar, anlamın "sonsuzluğu ve bireyselliği" nedeniyle iletişim olgusunu temelden aşındırmaktadır; çünkü eğer gösterge yalnızca bir "Rorschach testi" ise, "gönderen göstergeye yalnızca kendini koyabilir; alıcı da onda yalnızca kendini görür." Bu durumda mesaj "gönderen ya da alıcıdan bağımsız olarak tanımlanamaz – yani yoktur"; dolayısıyla iletişim mümkün değildir.

Doltaş postmodernizmin sağladığı özgürleştirici yön ile aşırı şüpheciliğin yarattığı nihilist sonuç arasında ayrım yapar. Postmodernizmin "kişinin içinde bulunduğu kalıpları, önyargıları, yasakları yıkabilmesini" sağlayan yönünü kabul etmekle birlikte, onun logos'u ve güncel yaşamın gerçeklerini tümüyle reddeden tavrının "kabul edilebilir bir yaklaşım olmadığını" belirtir. Logos'u tümden reddeden aporia'nın, "tanrı düzeninden başka bir düzen tanımayan düşünce tarzı kadar bağnaz ve kısıtlayıcı" olduğunu vurgular.

Bu değerlendirmeler ışığında, 1980'li yılların Türk edebiyat eleştirisi için postmodernizmi bir 'tanıma, tanımlama ve konumlandırma' süreci olduğu görülmektedir. Menteşe ile başlayan ve postmodernizmi daha çok biçimsel/teknik bir yenilik (yeni-yenilikçilik) olarak gören eğilim, on yılın sonuna gelindiğinde Doltaş'ın katkısıyla yerini ontolojik ve epistemolojik bir sorgulamaya bırakmıştır. Bu süreçte kavram, sadece Batı menşeli bir edebiyat modası olarak değil; dil, anlam ve gerçeklik algısını kökten değiştiren felsefi bir problematik olarak tartışılmıştır. Dolayısıyla 1980-1999 dönemindeki postmodernist edebîüretimi anlamlandırabilmek için, 1980'lerdeki bu kuramsal mayalanma sürecinin yarattığı zihinsel zemini dikkate almak elzemdir. Tartışmaların teknikten felsefeye doğru derinleşmesi, Türk edebiyatının 1990'larda vereceği daha yetkin postmodern eserler için gerekli entelektüel ortamın da hazırlayıcısı olmuştur.

I.II. 1990'lı Yıllarda Postmodernizmin Yaygınlaşması ve Kavramsal Tartışmalar

Türkiye'de postmodernizm tartışmaları 1990'lı yıllarda belirgin bir hareketlilik kazanmış ve kavram üzerine çok sayıda yazı kaleme alınmıştır. Bu canlılığın oluşmasında, 1990 yılında *Hürriyet Gösteri* dergisinin, 1992'de *Evrensel Kültür* dergisinin postmodernizm konulu özel sayılar yayımlaması; 1991'in Mart-Mayıs sayılarında Plastik Sanatlar Derneğinin yoğunlukta çağdaş sanata dair özelde de postmodernizme ilişkin bir konferans dizisi düzenlemesi; Galatasaray Lisesi ve İstanbul Belediyesi tarafından gerçekleştirilen konferanslar ile *Varlık* dergisinin kavrama özel bir yer ayırması önemli rol oynamıştır.

1990'lı yıllarda postmodernizme ilişkin tartışmaların geniş bir dergi yelpazesinde yer aldığı görülmektedir. Bu dönemde kavramın en yoğun biçimde işlendiği yayın *Varlık* dergisidir; dergide toplam yirmi dört yazı yayımlanmıştır. *Hürriyet Gösteri, Defter* ve *Türk Edebiyatı* dergileri ise sırasıyla yedişer yazı ile postmodernizm tartışmalarına önemli ölçüde katkı sağlamıştır. *Dergâh* ve *Virgül* dergilerinde beşer, *Doğu Batı*, *Yedi İklim* ve *Yeni Dergi*'de üçer yazı yer almaktadır. *Edebiyat Ortamı, Edebiyat ve Eleştiri Cogito*, *Kitap-lık* ve *Türk Dili* dergilerinde ikişer, *Milliyet Sanat* ve *Adam Sanat* dergilerinde ise birer yazı yayımlanmıştır. Bu dağılım, postmodernizm tartışmalarının yalnızca belirli birkaç yayınla sınırlı kalmadığını; aksine edebiyat, kültür ve düşünce dergilerinin büyük bölümünde 1990'lar boyunca süreklilik kazandığını göstermektedir.

1990'lı yıllar boyunca *Varlık* dergisi, Türkiye'de postmodernizm tartışmalarının yürütüldüğü en önemli yayın araçlarından biri hâline gelmiştir. Bu dönemde derginin sayfalarında postmodernizmin kavramsal temelleri, kültürel boyutları ve edebî yansımaları çok yönlü biçimde ele alınmıştır. Tartışmalar 1992 yılı itibarıyla yoğunlaşmış; Ali Akay (1992b) "Postmodern'in Saptırıcı Yanı: Simülakr (Görüntü)" başlıklı yazısında simülakr kavramını postmodernizmin modernizmle ilişkisi bakımından tartışmaya açmış, Hasan Bülent Kahraman (1992a) ise "Total Kültürel Bir Olgu Olarak Postmodernizm" ile postmodernizmi bütünsel bir kültürel dönüşüm bağlamında değerlendirmiştir. Barlas Özarıkça'nın "Postmodernizm – Kendi Kuyruğunu Isıran Balığın Esrarı" başlıklı yazısı kavramın paradoksal niteliğini sorgularken Güven Turan "Postmodernizm Sınırımızdan Sızdı mı?" ile postmodernizmin Türkiye'deki dolaşımını tartışma konusu yapmıştır. Aynı dönemde gerçekleştirilen "Soruşturma" yazısıyla Hilmi Yavuz, Oruç Aruoba ve Mehmet H. Doğan, Türk edebiyatında "postmodern durum"un olup olmadığına ilişkin görüşlerini paylaşarak tartışmayı kuramsal zeminden somut edebî pratiklere taşımışlardır. 1993 yılında Kahraman'ın (1993a) modernizm–postmodernizm gerilimini gelenek, özne ve kültür kavramları çerçevesinde ele alan yazıları ile Dilek Doltaş'ın "Batı'da ve Bizde Postmodernizm" başlıklı değerlendirmesi kuramsal çerçeveyi daha da genişletmiştir. 1995 sonrasında Süreyya Evren ve Füsun Akatlı gibi yazarların katkılarıyla tartışma edebî örnekler üzerinden derinleşmiş; 1996'da Doltaş'ın "Türk Yazınında Postmodernizm I: Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri" yazısı doğrudan roman incelemelerine yönelmiştir. 1999'da yayımlanan Ahmet Oktay'ın "Alacakaranlık Yüzyıl" ve Yıldız Ecevit'in (1999b) "Öncü Türk Romanında Bir Uç Durak: Bin

Hüzünlü Haz I" yazıları ise postmodernizmin Türk edebiyatındaki teorik ve estetik yansımalarını değerlendiren genel sonuç metinleri niteliği taşır. Bu süreçte Hasan Bülent Kahraman, altı metinle tartışmaya en fazla katkı yapan isim olurken; Ali Akay, Dilek Doltaş ve diğer yazarlar Varlık'ın postmodernizm tartışmalarında merkezî bir platforma dönüşmesinde belirleyici rol üstlenmişlerdir.

Varlık dergisinde, 1992 Ekim–Kasım ve Aralık sayılarında postmodernizmi çeşitli yönleriyle ve değişik açılardan ele alan yazılar yayımlanmıştır. Bu sayılar, postmodernizmin Türkiye'de farklı disiplinler, yaklaşımlar ve kavramsal düzlemler üzerinden tartışılmaya başlandığı bir dönemin izlerini taşır. Söz konusu yazılar arasında dikkat çekenlerden ilki Hasan Bülent Kahraman'ın postmodernizmi toplumsal bir olgu bağlamında ele aldığı değerlendirmesidir.

Kahraman (1992a), "Total' Kültürel Bir Olgu Olarak Postmodernizm" başlıklı yazısında postmodernizmi yalnızca bir estetik yönelim değil, Batı toplumlarının güncel durumunu açıklamaya çalışan yeni bir toplumsal düşünce biçimi olarak ele alır. Ona göre postmodernizm, yapısalcılık sonrası dönemde ortaya çıkan ve toplumsal görüngüleri yeniden yorumlayan, sistematik olmaktan çok eleştirel nitelikte bir yaklaşımlar bütünüdür.

Kahraman, modernizmin 18. yüzyılda epistemolojik bir çıkıştan doğduğunu, ancak zamanla kapitalizmin ve planlama mantığının etkisiyle tutucu, merkezci ve totaliter bir yapıya dönüştüğünü belirtir. Modernist düşünce, bilgi ve kültürü merkezileştirerek toplumu devletin otoritesi altında biçimlendirmiş; akıl/beden, erkek/kadın, Doğu/Batı gibi ikili karşıtlıklara dayanarak dışlayıcı bir sistem kurmuştur. Bu yapının hem kapitalist Batı'da hem de reel sosyalist Doğu'da benzer biçimde "toplum mühendisliği" üreten modeller yarattığını söyler. Postmodernizm ise bu merkezci, rasyonalist ve total kuramların karşısında konumlanır. Kahraman'a göre postmodern düşünce model üretmez, sistem kurmaz, aksine eleştirir ve çözümleme yapar. Bu yönüyle o, modernizmin ürettiği bilinci ve toplumsal düzeni sorgulayan, fakat yerine yeni bir "ütopya" önermeyen bir düşünce biçimidir.

Yazara göre postmodern toplumda, modernizmin belirlediği yüksek-alçak kültür, gerçek-görünüş, birey-kitle ayrımları çözülür. Tüketim, gösteri, teknoloji ve medya aracılığıyla sınırlar silikleşir; hiper-gerçek (hyperreal) bir dünyada insanlar artık "gösteri"ye odaklanır. Böylece modernizmin yabancılaşma ve parçalanma biçimlerinin yerini farklılıkların yan yana var oluşu alır.

Kahraman, postmodernizmin ne bir sistem kuramı ne de tamamlanmış bir estetik olduğunu vurgular; o, yaşanan çağın fiili durumunu tanımlayan ve modernizmin eleştirisini sürdüren bir olgudur. Postmodernizmin gücü, yeni modeller sunmasında değil, modernizmi ve onun ideolojik mirasını eleştirebilme yeteneğinde yatar. Dolayısıyla Kahraman'a göre postmodernizm, modernist bilinçle hesaplaşan ama onun yerini almaya çalışmayan bir kültürel dönüşüm evresidir.

Bununla birlikte Kahraman'ın postmodernizmi konumlandırma biçimi, metnin bütününde kavramsal düzeyde bazı gerilimler ve tutarsızlıklar üretmektedir. Yazının başında postmodernizmi "Batı toplumlarının güncel durumunu açıklamaya çalışan yeni bir toplumsal düşünce biçimi" ve hatta "yeni bir toplum kuramı" olarak tanımlaması, onun sistematik ve bütüncül bir teorik çerçeve sunduğunu ima ederken; ilerleyen satırlarda postmodernizmi "model üretmeyen, sistem kurmayan ve bu nedenle bir kuram olarak görülmemesi gereken" bir yaklaşım şeklinde sunması, kavramın statüsü açısından belirgin bir çelişki doğurmaktadır. Postmodernizmi hem kuramsal bir yapı hem de kuramsallıktan yoksun bir duruş olarak tanımlamak, Kahraman'ın söylemini belirsiz ve iki yönlü bir kavramsallaştırma içine yerleştirmektedir.

Benzer bir kavramsal sorun, yazıda değinilen simülakr kavramının kullanımı bağlamında da görülmektedir. Baudrillard'da simülakr, temsil düzeninin çöküşünü, gerçek–görünüş ilişkisine dayanan modernist yapıların çözülmesini ve hipergerçekliğin oluşumunu ifade eden radikal bir epistemolojik kopuş kavramıdır (Baudrillard, 2011) Oysa Kahraman, simülakrı esas olarak tüketim kültürü, gösteri toplumu ve medya merkezli bir yüzeyselleşme olgusu olarak yorumlamakta; böylece kavramın felsefi ve kuramsal derinliğini sosyolojik bir semptom düzeyine indirgemektedir. Bu yaklaşım, simülakrın Deleuze ve Baudrillard'daki temel işlevi olan modelin ortadan kalkması ve referanssızlık ilkesini göz ardı ettiği için, kavramın teorik niteliğini zayıflatmakta ve postmodernizmin epistemolojik dönüşümünü eksik biçimde temsil etmektedir.

Kahraman'ın postmodernizm okuması, ağırlıklı olarak sosyolojik perspektife dayandığı için postmodernizmin çok katmanlı yapısını daraltmakta; kavramın felsefi ve kuramsal boyutlarını gölgede bırakarak onu kültürel gösterge düzeyinde konumlandırmaktadır. Dolayısıyla Kahraman'ın bu bakış açısı, postmodernizmin modernizme yönelik eleştirel yönünü başarıyla vurgulamakla birlikte, kavramın teorik

tutarlılığını ve kuramsal kapsamını belirleme konusunda yeterli bütünlük ortaya koymaktan uzaktır.

Yazarın postmodernizmi daha çok sosyolojik ve toplumsal dönüşüm bağlamında ele alan yaklaşımının ardından, aynı sayıda yer alan Ali Akay ise postmodern tartışmayı teorik düzleme taşıyarak kavramın felsefi boyutlarını, özellikle de simülakr kavramı etrafında yeniden yorumlamaktadır.

Ali Akay'ın "Postmodern'in Saptırıcı Yanı: Simülakr (Görüntü)" başlıklı yazısında postmodern düşüncenin merkezî kavramlarından biri olan simülakr (görüntü) kavramını tartışmaya açar ve bu kavram üzerinden postmodernizmin modern düşünceden kopuş noktalarını sorgular. Yazının temel amacı, simülakrın postmodern düşünceye nasıl devrimci, dönüştürücü ve "saptırıcı" bir işlev kazandırdığını göstermektir.

Akay, modern düşünceyi model ve kopya ilişkisinin belirlediğini öne sürer. Modern çağda anlam ve temsil, bir ilk modele (tözsel, özgün, orijinal olan) gönderme üzerinden kurulurken, bu modelin kopyaları ancak modele sadakat ölçüsünde değer taşır. Bu yaklaşımı Platon'un model–kopya ayrımı üzerinden açıklar. Platon'a göre iyi kopya, modelin tözüne sadık olan; kötü kopya ise özgün örneği bozan görüntüdür. Dolayısıyla klasik düşünce modeli, gerçek–görünüş, öz–taklit, baba–oğul gibi hiyerarşik ikiliklere dayanır.

Akay'ın değerlendirmesinde simülakr, tam da bu hiyerarşiyi altüst eden bir kavramdır. Simülakr modeli örnek almaz; ona benzemeye çalışmaz, hatta onu yok sayar. Bu yönüyle simülakr, kopyanın kopyası ya da Baudrillard'ın ifadesiyle hiperkopyadır. Simülakrın amacı benzemek değil, farktan yola çıkan yeni bir oluş alanı yaratmaktır. Bu nedenle simülakr, kimliksizleşme, yersiz-yurtsuzlaşma ve merkezsizleşme süreçlerini başlatan postmodern düşüncenin yapısökücü gücünü temsil eder. Akay, bu noktada Nietzsche'nin ebedi dönüş ve Derrida'nın logos–yazı ayrımını örneklendirir: yazı, logosa sadık bir kopya olmaktan ziyade onu "şiddetle devralarak" kendi egemenliğini kurar; böylece temsil düzenini bozar.

Yazar metninde simülakrın işleyişini bir örnekle de somutlaştırılır: baba–kız–nişanlı üçlemesinde baba model, nişanlı kopya, yabancı nişanlı ise simülakrı temsil eder. Simülakr bu düzende sadece yer değiştirme değil, kurulu modeli parçalama eylemidir. Böylece simülakr, modernizmin göndermeye dayalı kopyalama sisteminden farklı olarak yeni yaratım süreçlerinin başlangıcı olarak tanımlanır.

Akay'a göre postmodern düşüncenin özgünleştirici ve saptırıcı yanı tam da buradan doğar: Simülakr modeli aşındırır, temsil düzenini dağıtır, kimliği çözerek farklılık üzerine kurulu bir düşünce modeli ortaya çıkarır. Bu süreç modernist ideallerin (özdeşlik, benzerlik, gönderme, töz, orijin) sonunu; postmodern estetiğin (fark, çoğulluk, oyun, kimliksizleşme) başlangıcını temsil eder. Akay bu yönüyle simülakrın yalnızca bir kavram değil, postmodernizmin kurucu eylemi olduğunu savunur.

Bu noktada Akay'ın simülakr kavramını kültürel ve sosyopolitik bir sonuç düzlemine taşıyan yorumu, aynı sayıda yer alan Barlas Özarıkça'nın postmodernizme yönelttiği daha sert ve ideolojik eleştirel perspektifle karşılaştırıldığında belirgin biçimde farklılaşır. Doltaş, Özarıkça'nın bu sert eleştirisini postmodernizmi şiddetle eleştiren modernistlerin yaklaşımına benzetir. (Doltaş, 1993)

Akay, Varlık'ın 1993 Ocak sayısında yayımlanan "Simülakr Üzerine" başlıklı yazısında, kavrama ilişkin önceki yazısındaki olası yanlış anlamaları gidermek amacıyla simülakrı yeniden ele alır. Akay'a göre simülakr, modellere bağlı kalma zorunluluğunu ortadan kaldırdığı için kimliksizleşme ve yersiz yurtsuzlaşma sürecini mümkün kılar; bu nedenle postmodernizmin en "devrimci" yönünü temsil eder. Modern dönemin milliyetçilik, şovenizm, etnik saflık, ulusal sınırlar gibi söylemlerinin simülakr aracılığıyla aşılabileceğini savunur. Akay, modernliğin insanlığı kardeşlik, eşitlik ve hakikat gibi idealler adına barbarlıklarla karşılaştırdığını, bu ideallerin kendi potansiyellerini tükettiğini ileri sürer. Bu nedenle simülakr, modern düşüncenin kökensel göndermelerinin ve temsiliyet sisteminin çöküşünü imleyen yeni bir düşünme alanı olarak değerlendirilir.

Akay, Enver Ercan ve Önay Sözer arasındaki konuşma sonrasında simülakr tartışmasını yeniden ele aldığını belirtir; burada simülakrın yalnızca "modellerden kurtulma" şeklinde anlaşılmasının yarattığı yanlış anlamaları gidermeye çalışır. Baudrillard'ın *Simulacres et Simulations* adlı eserinde yer alan cümleyi Fransızca aslından hareketle yorumlayarak modelin gerçek olmayışını vurgular: gerçeğin ne kaynağı ne de kökü vardır; hipergerçek, "gerçekten daha gerçek" bir düzeyde üretilmiştir. Bu nedenle simülasyon, doğru–yanlış karşıtlığına ve temsil sistemine dayanan modern gerçeklik anlayışının sona erdiğini gösterir. Baudrillard'ın simülakr tanımına göre simülasyon, gerçekliği maskeleyen ya da değiştiren temsil biçimi değil; her türlü göndermenin yok edildiği bir düzlemde ortaya çıkar.

Akay'a göre simülakr, temsiliyet ve modele bağlılık kategorilerini geçersiz kılar. Kopyadan farklı olarak simülakrın bir modeli yoktur; modelin kökünü yok ederek

onun yerine geçer ve bu nedenle bozucu, dönüştürücü bir güç taşır. Simülakr, kopya, model, imleyen, imlenen gibi modern dilbilimin kavramlarıyla açıklanamaz; çünkü bu kavramlar temsil sistemine dayanır. Akay, simülakrı Derrida'nın "différance" kavramıyla birlikte düşünerek onun zaman, mekân, köken ve özdeşlik kavramlarını askıya aldığını belirtir. Simülakr, merkezsizleşme ve ayrışma sistemidir; hiçbir seri ya da model diğerinden ayrıcalıklı değildir ve tüm gerçeklik düzenini kaotik bir çoğulluk içinde dönüştürür.

Yazının sonunda Akay, Klossowski'nin simülakrı "kişisel kimliği çözme" ve "ben'i bozma" yönüyle ele aldığını aktarır ve simülakrın modernliğin kimlik merkezli düşüncesine karşı yeni bir imkân olarak görülebileceğini ifade eder. Böylece simülakr, postmodern düşüncede kimliksizleşme sürecini ve temsiliyet kategorilerinin çözülmesini mümkün kılan bir kavram olarak konumlandırılır.

Özarıkça (1992), "Postmodernizm: Kendi Kuyruğunu Isıran Balığın Esrarı" başlıklı yazısında postmodernizmi yalnızca edebî ya da estetik bir eğilim olarak değil aynı zamanda çağın kültürel, ekonomik ve sosyopolitik dönüşümlerine karşılık gelen çok katmanlı bir düşünsel yapı olarak tanımlar. Postmodernizmi göndereni, alıcısı belli olmayan bir zarf metaforuyla aidiyetin, yönelimin sabit anlamların yitirildiği bir belirsizlikle simgeler.

Özarıkça, "postmodernistin", modernizmin birey merkezli ilerlemeci tahayyülüne karşıt olarak hem tarihselliği hem de modernizmin kurucu ilkelerini reddettiğini belirtir. Küreselleşme, kitle iletişim araçları aracılığıyla kültürün bir "süpermarket" mantığı içinde tüketime açılmasına neden olmuş ve bu sebeple postmodernizmde gerçeklik, yerini bir "gösterenler zincirine" bırakmıştır. Bu sayede Özarıkça, postmodern kültürü Baudrillard'ın simülasyon kuramıyla örtüşen şekilde, anlamın çoğaltılarak yok edildiği, gerçeğin yerini görüntülerin aldığı bir yapı olarak konumlandırmaktadır. Yazar, postmodern tavrın temelinde, anlam işaretlerini çoğaltmak suretiyle anlamı ortadan kaldırma çabası olduğunu öne sürer. Bireyin temsil hakkının kolektif bir özneye devredilmesi, öznel bütünlüğün parçalanmasına, kimliğin yerini geçici yansımaların aldığı bir akvaryum estetiğine neden olur. Postmodernizm, yapıt olmayan yapıtlar, taklidin taklidi, imzasızlık ve anonimlik gibi pratiklerle otorite ve özgünlük kavramlarını geçersiz kılar. Bu durum, kültürel alanda bir tür estetik yozlaşmanın ve değerlere dair kaygan bir zeminin oluşmasına yol açar.

Yazara göre postmodernizm, yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda siyasal bir temsildir: Amerikan güdümlü küresel piyasa sisteminin ideolojik bir aracı, yeni bir

egemenlik biçimidir. Bu sistem, bireyin karar verme yetisini zayıflatarak onu piyasada yönlendirilen, metalaştırılmış bir varlığa indirger. Kültür, artık estetik değil, işlevsel ve ekonomik bir değerle tanımlanır. Barlas Özarıkça'nın yazısında postmodernizm; kimliğin, anlamın, tarihin, bireyselliğin ve kültürel değerlerin çözülmeye uğradığı; yorumlama ve yeniden üretim yoluyla gerçekliğin yerine simülakrların geçtiği; sanatın, düşüncenin ve bireyin iktidarsızlaştığı, derin bir epistemolojik ve ontolojik kriz ortamı olarak resmedilir.

Varlık dergisinin Kasım 1992 sayısında Enver Ercan ile Önay Sözer arasında gerçekleştirilen söyleşi, dönemin en hararetli tartışma konularından biri olan postmodernizme akademik bir perspektiften yaklaşması ve bu kavramın Türkiye bağlamındaki yansımalarını irdelemesi açısından kritik bir öneme sahiptir. Sözer, postmodernizmi Türkiye'nin "Avrupalılaşma", "çağdaşlaşma" ve "demokratikleşme" gibi kavramlarla ifade edilen modernleşme serüveni içerisinde ele alır. Ancak postmodernizmi salt bir sanat akımı olarak tanımlamaktan kaçınır; Fransızca "le postmoderne" ve Almanca "die Postmoderne" kavramlarına atıfla, bunun bir akım değil, modern çağın sonrasına özgü tarihsel bir dönem ve duyarlık olduğunu vurgular. Ona göre postmodern, kitle iletişimine ve bilişim teknolojilerine dayanan, teknik, bilim ve ekonominin yaşamı kökten belirlediği post-endüstriyel bir toplumun duyarlığıdır. Bu nedenle, olayın sürekli "kendini aştığı" bir düzlemde, postmodernizmi homojen bir sanat akımı olarak sınırlandırmak imkânsızdır.

Sözer, klasik eleştiri yöntemlerinin sanat yapıtını tarihsel ve ekonomik koşullarından analitik olarak yalıtıp sonra ilişkilendirmesine karşılık, postmodernizm söz konusu olduğunda bu ayrımın geçerliliğini yitirdiğini savunur. "Postmodernizm ile onun koşulları birbirinden ayrılamaz" tespitiyle, sanatın artık dışsal koşulların etkisi "altında" değil, çağın bilgi rejiminin ve iletişim teknolojilerinin bizzat "merkezinde" üretildiğini belirtir. Bu nedenle postmodern durumu yalnızca edebiyat veya plastik sanatlar üzerinden okumak yanıltıcı olacaktır. Sözer, Lyotard'ın "Postmodern nedir?" sorusuna verdiği "Ne olduğunu anlamaya çalışıyorum ama bilmiyorum" yanıtını hatırlatarak tartışmanın doğası gereği açık uçlu, tamamlanmamış karakterine işaret eder.

Postmodern estetiğin niteliklerini somutlaştırmak için Ihab Hassan'ın belirlediği belirsizlik, parçalanma, erteleme ve benliğin yitimi gibi kavramları, gündelik bir teknoloji olan "telefon" metaforu üzerinden açıklar. Telefonda yaşanan iletişimsel kopukluklar, "telefonda açıklayamam" şeklindeki ertelemeler ve "sesini alamadım"

ifadesindeki ben-merkezli derinliğin kaybı, postmodern durumun estetik yansımalarıdır. En önemlisi, telefonda işitilen sesin bir "reprodüksiyon" (yeniden üretim) olması, orijinal ile kopya arasındaki hiyerarşiyi yıkarak postmodern durumu paradigmatik bir şekilde örneklendirir. Sözer'e göre postmodern estetik, teknik ile sanatın sınırlarının muğlaklaştığı bu gündelik aygıtın işleyişinde cisimleşmiştir; bu teknolojik yaygınlık, Türkiye gibi ülkeleri modernleşmeden öte, ister istemez postmodern bir konuma sürüklemektedir.

Sözer, postmodernizmin yeni bir toplum kuramı olup olmadığı sorusunu ise "teori" kavramının tarihsel dönüşümü üzerinden yanıtlar. Antik Yunan'daki "salt bakış" (theoria) anlamını yitiren kavram, modern çağda aklın doğaya egemenliği üzerine kurulu yapılara dönüşmüş, günümüzde ise Türkçede "kuram" olarak karşılanan ve deneysel temelinden kopmuş bir yapıya evrilmiştir. Modernitede "temel" ile bütünleşik olan kuram, bugün denetimden çıkmış, zeminini yitirmiş bir inşa halindedir. Sözer, postmodern düşüncenin bütüncül bir toplum projesi sunmaktan ziyade, soyut kuram ile duyusal (estetik) zemin arasındaki kopuşu sorunsallaştırdığını belirtir. Asıl meselenin, "estetik" ile duyusuzlaşmayı ifade eden "anestetik" arasındaki gerilimi analiz ederek kuramın yitirdiği duyusal temeli yeniden nasıl kuracağımızı sorgulamak olduğunu ifade eder.

Modernizm ile postmodernizm arasındaki ilişkiyi basit bir kopuş veya doğrusal süreklilik yerine, paradoksal bir "montaj" mantığıyla okuyan Sözer, modernleşme ideallerinin (özgürlük, demokrasi vb.) bugün gerçekleşiyor gibi görünmesine rağmen, bu sürecin öznenin iradesinden bağımsız, "bizsiz" işlediğini vurgular. "Hem modern çağı aştık hem de onun gerisindeyiz" ifadesiyle, modernitenin ertelenmiş, tamamlanmadan bitmiş ama aslında "tamam…lanmamış" bir proje olduğunu ileri sürer. Teknoloji ve yapay zekâ tartışmalarında ise insan zihninin makine bağlamında yeniden tanımlanmasını, "anlama" ile "yeniden-üretme"nin birbirini belirlediği bir süreç olarak değerlendirir. Felsefi özlerin teknolojiyi değil, teknolojinin kendi özünü belirlediği "tersine dünya" saptamasıyla, teknoloji-felsefe ilişkisindeki postmodern ironiye dikkat çeker.

Gelecek kurgusu bağlamında, postmodern düşüncenin model kurmaktan çok "çözümleme" yerine "ayrıştırma" ve tekil durumları genelleme baskısı olmaksızın düşünmeye yöneldiğini belirtir. "Tarihin sonu" tartışmalarını, geleceğin planlanabilir olduğu yanılsaması üzerinden eleştirerek "geleceğin planlanması hiçbir zaman gelecek değildir, çünkü gelecek daha gelmektedir" diyerek modern teleolojinin çöküşünü

ortaya koyar. Ali Akay'ın simülakr yorumuna yanıt verirken ise Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramına atıfla, postmodernin "modeller"den kurulu olduğu iddiasının yanlış anlaşılabileceğini, asıl sorunun "töz"e karşı olduğu kadar "kod" ve "simülasyon modellerine" karşı da bir mücadele yürütmek olduğunu savunur.

Söyleşinin sonunda Türkiye bağlamına dönen Sözer, postmodern yapıtlar listelerini, okuru metinlere farklı bir açıdan bakmaya çağırmaları nedeniyle anlamlı bulur. Ancak Türkiye'deki tartışmaların modern çağın tarihsel derinliği ve krizleriyle yeterince yüzleşmeden yürütüldüğünü ima eder. Dönemin siyasi figürlerinden alıntılarla "derinlik" ve "kriz" kavramlarına gönderme yaparak "bizde postmodernin modern çağın bu derinliğini daha kulaçlaması gerekiyor" ifadesiyle hem postmodern söylemin hem de modernleşme deneyiminin eleştirel bir yeniden okumaya ihtiyaç duyduğunu vurgular.

1992 Kasım sayısının ikinci yazısı soruşturmadır. "Soruşturma: Edebiyatımızda Bir 'Postmodern Durum'dan Söz Edilebilir mi? Sizce Postmodern Olarak Tanımlanabilecek Yapıtlar Hangileri?" başlıklı yazıda Türk edebiyatında bir "postmodern durum"dan söz edilip edilemeyeceği ve postmodern olarak nitelendirilebilecek yapıtların neler olduğu sorularına yönelik farklı kuramsal yaklaşımları bir araya getirir (Soruşturma, 1992). Soruşturmada Hilmi Yavuz, Oruç Auroba, Mehmet H. Doğan ve Semih Gümüş postmodernizme dair görüşlerini belirtir.

Yavuz, Lyotard'ın kavramlaştırmasını temel alarak postmodernizmi, 19. yüzyıl sonlarından itibaren edebiyat, sanat ve bilimde oyun kurallarını değiştiren dönüşümlerin sonucunda ortaya çıkan ve "verili söylemleri söküp atan", bireyin ve edebiyatın özerkliğini ortadan kaldıran bir söylem olarak tanımlar; Türk edebiyatında postmodern bağlamın, modernist estetiği radikal biçimde dönüştüren Oğuz Atay'dan sonra başladığını ileri sürerek Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri, Taormina ve Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ını örnek gösterir.

Aruoba ise Türk yazınının Batı edebiyatındaki modern ve postmodern oluşumları izleyen kuşaklar boyunca benzer biçimde yaşadığını belirtir ve postmodern metni, yazma eylemini sorunsallaştıran, "kendi yazılışını da anlatan" metin olarak tanımlar; Bilge Karasu'nun Kılavuz'u, Enis Batur'un metinleri ve Lale Müldür'ün Kuzey Defterleri'ni örnek olarak sunar.

Doğan, postmodernizmi kesin tanımları bulunmayan, birçok alana yayılan bir "durum" olarak değerlendirir ve Türkiye'de tartışmaların henüz çok yeni olduğunu vurgulayarak kesin sınıflandırmaların erken aşamada yapılmasının sakıncalarına

dikkat çeker; buna rağmen özellikle 1980 sonrası şiir ve romanda belirgin postmodern eğilimlerin görüldüğünü ifade eder.

Gümüş ise diğer görüşlerden ayrışarak Türkiye'de postmodernizmin henüz bir "durum" düzeyine ulaşmadığını, modernizmin içselleştirilmediği bir edebîbağlamda postmodernizmin sahici biçimde gerçekleşmesinin mümkün olmadığını savunur ve postmodern unsurların bulunduğu yapıtlara karşın, bu eğilimlerin bütüncül bir yazınsal dönüşüm oluşturmadığını ileri sürer. Böylece metin, Türk edebiyatında postmodernizmin konumuna ilişkin tartışmaların henüz kuramsal ve tarihsel olarak uzlaşıya ulaşmadığını, kavramın farklı düşünsel zeminlerde farklı biçimlerde anlamlandırıldığını göstermektedir.

Postmodernizmin Türk edebiyatındaki konumuna ilişkin ortak bir yaklaşımın bulunmadığını ve kavramın farklı kuramsal bakış açılarından yorumlandığını göstermektedir. Yazarlar arasındaki ayrışma, postmodernizmin bir "durum" olarak uygulanabilirliği ve örnek metinlerin belirlenmesi konusunda tartışmanın hâlâ açık ve sürdürülebilir olduğunu ortaya koymaktadır.

1992 Kasım sayısının üçüncü yazısını Hulki Aktunç, "Postmodernizm buradan açıklanabilir mi?" başlığıyla kaleme alır. Aktunç, Postmodernizmi tartışmaya başlamadan önce Türkiye'de modernizmin kavramsal olarak yeterince açıklığa kavuşturulamadığını vurgular ve postmodernizmi değerlendirmenin ön koşulu olarak "modernizm nedir?" sorusunun çözülmesi gerektiğini belirtir. Türkiye'de modernist bir geleneğin bulunduğunu, bunun "tartışmalı da olsa içselleştirildiğini", buna karşılık postmodernizmin "kavramsal bir ithalat" niteliği taşıdığını öne sürer. Aktunç'a göre postmodernizm, modernizmin doğal bir devamı değil, modernizmin sonuçlarından doğan bir durumdur; bu nedenle modernizmi tam olarak içselleştirmeden postmodernizmin yerli bağlamda anlamlandırılması mümkün değildir. Yazıda yer alan barkod metaforu, postmodern çağda anlamın, yorumun ve estetik deneyimin yerini kodlanmış, nesneleşmiş ve meta'ya indirgenmiş bir gerçeklik algısının aldığını göstermeye yönelik eleştirel bir örnek olarak işlev görür. Modernizm ile postmodernizm arasındaki karşıtlık ve kaymaları gösteren tablo ise, iki dönemi kültürel, estetik, toplumsal ve kavramsal karşıtlıklar üzerinden tartışmaya açarak postmodernizmi bir düşünsel ayrışma alanı olarak konumlandırır. Aktunç, yazının notlar bölümünde, Güven Turan'un Aktunç'un tablosunun Ihab Hassan'ın tablosuna benzetmesiyle, Hassab eserini duyduğunu ancak o eseri görmediğini belirtir. Ayrıca onun tablosunu daha kısa olduğunu belirtir. Bununla birlikte tabloyu, kendi fikirlerine

paralel biçimde düşünsel alanı zenginleştiren bir çerçeve olarak değerlendirir; bazı karşıtlıkları problemli bulduğunu (özellikle modernizmde "paranoya" ve postmodernizmde "şizofreni" ayrımı gibi) belirtirken, *erek/oyun*, *bütünlenmiş yapıt/happening*, *paradigma/syntagma* ve *kök–derinlik/yüzey* gibi karşıtlıklarda Hassan ile ortaklaştığını ifade eder.

Aktunç, postmodernizmi erken ve yüzeysel sınıflandırmalarla tanımlamaya karşı çıkarak kavramın Türkiye bağlamında ancak modernlik deneyiminin tarihsel, kültürel ve epistemolojik boyutlarıyla birlikte tartışılması hâlinde anlamlı bir yere oturabileceğini savunur. Aktunç'un yazısı, postmodernizmin Türkiye'de sağlıklı biçimde tartışılabilmesi için öncelikle modernizmin yerel bağlamda kavranması gerektiğini vurgular ve postmodernizmi "kavramsal bir ithalat" olarak değerlendirir. Barkod metaforu üzerinden kültürel üretimin metalaşmasına işaret ederek postmodern durumun estetik değil, ekonomik ve teknolojik temelli bir dönüşüm olduğunu savunur. Böylece Aktunç, postmodernizmi benimsemeden önce kavramsal temelin sorgulanması gerektiği yönünde eleştirel bir tutum geliştirir.

Varlık'ın 1992 Kasım sayısının dördüncü yazısında Güven Turan, postmodernizmin sınırlarımızdan sızıp sızmadığını sorgular. Turan, postmodernizm tartışmalarının Türkiye'ye geç ve dolaylı yollarla ulaştığını vurgulayarak kavramın tarihsel ortaya çıkışını Amerika'daki 1960'lar edebiyatına bağlar. Ona göre postmodernizm, Modernizm'in kuşatıcı ve sınırlayıcı etkisine karşı bir tepki olarak "pop kültür" ve "pulp kültür" tartışmaları içinden doğmuş; daha sonra sanatın bütün alanlarına yayılarak "postmodern durum" biçiminde kültürel bir genişleme göstermiştir. Turan, Türkiye'de postmodernizmin tartışılmaya başlanmasının, Batı'da kavramın etkisini yitirdiğine dair söylemlerin güçlendiği bir döneme denk geldiğini özellikle vurgular: "Tartışma ülkemize bu konumda geldi... Postmodernizm artık devre dışı kaldı yargıları Amerika'da günlük gazetelerde bile yer almaya başlamışken."

Turan, Türkiye'de postmodernizmin çoğunlukla soyut ve dışarıdan izlenen bir fenomen gibi ele alındığını, tartışmaların yeterince edebî örnekler üzerinden yürütülmediğini belirtir: "Sanki TV'de bir savaşı izliyoruz! Her şey odalarımızın dışında oluştuğu için bizim de dışımızda kalıyor." Bu nedenle asıl sorunun, postmodernizmin Türk edebiyatındaki gerçek karşılığının ne olduğu ve hangi yapıtların bu eksende değerlendirilebileceği olduğunu ifade eder.

Yazara göre postmodernizmi karalamak da gözü kapalı yüceltmek de doğru değildir. Postmodernizm kendi başına bir "alt kültür" üretmez; "kitch" veya "arabesk"

ile eşleştirilmesi yanıltıcıdır. Postmodernist yazarlar ve yapıtlar arasında John Barth, Pynchon, Sontag, Coover ve Beckett'i örnek gösterir. Modernist ve postmodernist edebiyat arasındaki temel ayrımı ise türlerin belirginliğinin ortadan kalkması ve yapıtın "açık" niteliği üzerinden kurar. Modernist yapıt yorumlanabilirken, postmodern yapıt okur tarafından okunma sürecinde yeniden yaratılır: "Postmodernist yapıt 'açık' bir yapıttır." Türk edebiyatında postmodern örnekler olarak Bilge Karasu'nun *Kılavuz'u*, Vüs'at O. Bener'in *Buzul Çağı Virüsü* ve Demiz Özlü'nün bazı yapıtlarını gösterir. Bu metinlerin tür belirsizliği, anlatının kendisini konu edinmesi ve okuru yeniden yazmaya zorlaması bakımından postmodernist özellikler taşıdığını ifade eder.

Varlık dergisindeki postmodern hakkındaki yazılar, kavrama geniş bir perspektif sunmuştur. Akay (1992a), popüler kültürün modern ve postmodern estetik dönüşüm içindeki konumunu inceleyerek yüksek kültür ile alçak kültür arasındaki hiyerarşinin 1960'lardan itibaren nasıl çözüldüğünü ve gündelik yaşamın tüketim nesnelerinin sanatın merkezi malzemeleri haline gelişini tartıştığı yazısında postmoderne farklı bir yerden yaklaşır.

Akay, popüler kültür ile postmodern estetik arasındaki ilişkiyi ele aldığı bu metinde, postmodern dönemin sanat anlayışında yüksek kültür–alçak kültür ayrımının ortadan kalktığını ve kültürel hiyerarşilerin yerinden edildiğinivurgular. 1960'lardan itibaren popüler kültür öğelerinin sanat alanına taşınmasıyla birlikte, gündelik yaşam nesnelerinin sanatsal malzeme hâline geldiğini; Pop-Art örneği üzerinden Andy Warhol, Duchamp ve diğer sanatçıların seri üretim, kopya ve reklam imgelerini sanatsal nesneye dönüştürerek modernizmin "yüksek sanat" anlayışını çözdüklerini belirtir.

Akay'a göre postmodern estetik, simülakr (görüntü) kavramı etrafında şekillenmekte; orijinal ile kopya arasındaki ayrımın meşruluğunu yitirdiği bir kültürel bağlam yaratmaktadır. Bu durumda temsiliyet ilişkileri dekonstrüksiyona uğramış, estetik üretim tüketim toplumunun imgeleri ve duyular alanı üzerinden yeniden tanımlanmıştır. Popüler kültürün sanat içinde meşrulaşmasıyla, postmodernizmin çoğulcu sosyal oluşumları, küçük grupları ve yeni sosyallikleri görünür kıldığını ifade eden Akay, popüler öğelerin sanata entegrasyonunun, postmodern estetiğin temel göstergelerinden biri olduğunu ileri sürer. Böylelikle postmodernizm, sanatın sınırlarını yeniden belirleyerek tüketim nesnelerini ve gündelik yaşam malzemelerini estetik değer üretiminin merkezine yerleştirir.

*Varlık'*taki bir diğer yazı postmodernizme felsefi anlamıyla ve eleştirel bir yaklaşımla değinen Kaynardağ'a (1993) aittir. O, "1992'de Türkiye'de Felsefede Neler Oldu?" başlıklı yazısında Türkiye'de felsefi düşünce alanında birikmiş gelişmeleri değerlendirirken postmodernizmin 1992 yılı boyunca ülkemizde en çok tartışılan ve çevrilen konulardan biri haline geldiğini vurgular. Kaynardağ'a göre postmodernizm, Türkçe karşılığıyla "çağdaşçılık sonrası*"*olarak adlandırılabilecek bir akım olup çağdaşlık düşüncesine yöneltilen eleştirilerin sonucu ortaya çıkmıştır. Bilim, teknik, bilgisayar teknolojisi ve medya araçlarının büyüyen etkisiyle birlikte bireyin kültüre bakışının dönüşmesi, postmodern durumun oluşumunu hazırlamıştır. Kaynardağ, 1960'lardan itibaren akıl, bilim, teknik ve sanat kavramlarına yönelik öznel ve çoğu zaman yanlış yönlendirilen eleştirilerin ydınlanma düşüncesinin evrensel değerlerini hedef alması nedeniyle bir değer bunalımına yol açtığını belirtir. Ona göre sorun modernliğin içeriği değil, toplumsal düzenin gerçek değerlere ulaşmayı engellemesidir. Bu nedenle Türkiye'de postmodernizmin tartışılmasında kavramsal tuzaklara düşmemek gerektiğini savunur ve "Çağdaşlaşmayı tam yaşamamış ülkeler, Batı'da yeni bir akım çıkmış, bize de gelsin derlerse, bu kavram karışıklığı içinde doğru dürüst düşünce üretmekte zorluk çekerler." diyerek Türk aydınlarına uyarıda bulunur. (Arslandağ, 1993,59) Ayrıca Onay Sözer'e gönderme yaparak *"izmlere meraklı olma"* eğiliminin eleştirel düşüncenin önünde engel oluşturduğunu dile getirir. Postmodernizmin 1993'te de yoğun biçimde tartışılacağını öngören Kaynardağ, tartışmanın Varlık, Birikim, Evrensel ve Defter gibi dergilerde sürdüğünü ve Önay Sözer, Hasan Bülent Kahraman, Ali Akay, Hilmi Yavuz ve Oruç Aruoba gibi isimlerin dikkat çekici değerlendirmeler yaptığını belirtir.

Kahraman, *Varlık*'ta postmodernizm üzerine 4 yazı daha yazmıştır. Kahraman'ın kaleme aldığı bu yazıların üçünde, postmodernizmin hem modern aklın eleştirisi hem de kültürel, tarihsel ve estetik bir dönüşüm momenti olarak nasıl kavramsallaştırıldığı görülmektedir. Kahraman, modernizmin büyük anlatılarıyla hesaplaşan bu yeni paradigmayı, aklın otoriter yapısının çözülmesi, estetik formların değişimi ve Türkiye'nin modernleşme sürecinde ortaya çıkan kopuş ve eklemlenme tartışmaları üzerinden temellendirir. Bu kavramsal ve tarihsel çerçeve, postmodernizmin yalnızca teorik bir tartışma alanı değil, aynı zamanda öznenin, geleneğin ve kültürel pratiklerin yeniden biçimlendirildiği bir sahne olduğunu göstermektedir. Kahraman'ın dördüncü

yazısı, postmodern dönemin edebiyat ve özellikle şiir alanındaki yansımalarını tartışarak kuramsal tartışmayı estetik düzleme taşır.

Kahraman (1993b) "Gelenek, Postmodernizm ve Bazı Yeni Kavramlar" başlıklı yazısında gelenek sorunsalını Türkiye'nin modernleşme deneyimi ve postmodern dönemle ilişkisi içinde kavramsal bir zemine oturtmaya çalışır. İlk olarak geçmişte geleneği daha çok "yeniden üretim" ve Marksist estetik bağlamında düşündüğünü, ancak geleneğin yalnızca estetik bir mesele değil, toplumsal ve bireysel bilincin kurucu unsurlarından biri olduğunu vurgular. Batı'da geleneğin, Yahudi-Hristiyan düşünce dizgesine eklemlenen kesintisiz bir süreklilik içinde, "içerden" tartışıldığını; buna karşılık Türkiye'de Cumhuriyet'le birlikte epistemolojik bir kopuş yaşandığını, geleneğin de bu kopuşun yarattığı bilinç yarılmasını onarma aracı olarak devreye sokulduğunu belirtir. Tanzimat–Meşrutiyet, Cumhuriyet'in kuruluşu ve 1980 sonrası olmak üzere üç büyük dönüşüm evresi saptar; özellikle Cumhuriyet'in, ulusal burjuva devrimi olarak kültürel alanda aynı başarıyı gösteremediğini, geçmişle bağları keserek Batı değerlerini "yukarıdan aşağıya" taşıdığı için geleneği eklemlenebilir bir zemin olarak değil, dışlanacak bir yük olarak konumladığını savunur.

Kahraman, 1980 sonrası postmodern dönemi, merkezî devlet mantığının gevşediği, ikili karşıtlıkların (Doğu–Batı, doğru–yanlış) sorgulandığı ve çoğulculuğun belirginleştiği bir bağlam olarak okur. Postmodernizmin, geçmişi basit bir "dönüş" olarak değil, zamanın "plastikleşmesi", tarihin coğrafyaya, ütopyanın heterotopyaya, kimliğin de sabit bir öz yerine tartışmalı bir yapı haline gelmesi üzerinden yeniden düşünmeye zorladığını ileri sürer. Bu çerçevede Türkiye'de geleneğe dönüşü, "Osmanlı'yı aynen ihya" girişimi olarak değil, Cumhuriyet'in belleği silen kopuşunun kısmen onarılması, Osmanlı birikiminin yeni bir kültürel ve sınıfsal (burjuvazinin güçlenmesi, kent kültürünün, yemek kültürünün, antika merakının, yeni edebî dillerin) zemin üzerinden yeniden tartışmaya açılması olarak yorumlar. Sonuçta Kahraman, geleneği bir estetik üslup meselesinden çok, modernizm–postmodernizm geçişinde kimlik, bellek ve kültürel sürekliliğin nasıl kurulacağına ilişkin teorik bir "sorunsal" olarak ele alma gereğini ortaya koyar.

Kahraman (1993a), "Türk Şiirinde Gelenek–Güncellik Eklemlenmesine ve İlişkisine 'Özne' Kavramı Dolaylarında ve Modernizm–Postmodernizm Çerçevesinde Bakış Denemesi" başlıklı yazısında, modern Türk şiirinin tarihsel gelişimini Meşrutiyet'ten 1980'lere uzanan geniş bir bağlamda inceleyerek öznenin konumlanışını tartışır ve bu tarihsel arka plan üzerinden postmodernizmin Türk

şiirinde nasıl bir dönüşüm işlevi gördüğünü değerlendirir. Kahraman'a göre postmodernizm, modernizmin ilerleme, rasyonalite ve birey-merkezli toplumsal mühendislik anlayışına dayalı söylemlerini aşındıran bir kültürel durum olarak belirir. Postmodern eğilimli şiir, modernist estetiğin belirleyici nitelikleri olan yüksek kültür–kitle kültürü ayrımının, ilerleme ve ütopya inancının ve ikili karşıtlıklar üzerine kurulu normatif söylemin çözülmesini mümkün kılar. Yazıda özellikle 1980 sonrası ortaya çıkan İslamcı şiir ve "yeraltı şiiri", postmodernist duyarlılığın şiir sahasındaki iki farklı biçimlenişi olarak ele alınır; bu şiirlerin hem yüksek/alt kültür sınırlarını geçişkenleştirmeleri hem de devşirmeci (eklektik) gelenek kullanımıyla modernizmin kopuşçu yaklaşımından ayrılmaları vurgulanır. Kahraman, postmodernizmi yalnızca "moda bir kavram" olarak değil, öznenin yeniden tanımlanması, dilin dönüşümü ve şiirde yeni söyleyiş biçimlerinin ortaya çıkışı bakımından işlevsel bir kavramsal çerçeve olarak kullanır.

Kahraman (1995b) "Modernden Postmoderne Bir Tanımsızlık Alanı: Akıl" başlıklı yazısında, modern Batı düşüncesinin merkezine yerleşmiş olan "Akıl" kavramını, tarihsel ve siyasal işlevleriyle birlikte sorgulayarak postmodern dönemde bu kavramın nasıl çatladığını tartışır. Modernizmle birlikte küçük harfle "akıl"ın, özerk düşünme ve soyutlama yetisi olmaktan çıkıp büyük harfle "Akıl" adı altında merkezî, disipline edici ve araçsallaştırıcı bir iktidar mekanizmasına dönüştüğünü; bilimin ve rasyonalitenin de bu iktidarın meşruiyet söylemi haline geldiğini vurgular. Feyerabend, Gadamer, Foucault ve Lyotard gibi isimlere referansla modern akılcılığın "evrensel hakikat" ve "evrensel ahlâk" iddialarının aslında Batı'nın kendi siyasal ve sınıfsal çıkarlarını dayatan bir tahakküm dili olduğunu belirtir; olguculuk ve deneyciliğin de bu dogmatik evrenselcilik içinde işlediğini göstermek ister. Postmodern kuramın, aklı toptan reddeden irrasyonalist bir jest olarak değil, Aydınlanma aklının ilerleme, bütünlük, büyük anlatı ve merkezî devlet projeleriyle kurduğu bağı çözen, aklın tekil–evrensel formülasyonu yerine çoğul, bölgesel, özneler arası ve pratik temelli akıl anlayışlarını tartışmaya açan bir girişim olduğunu savunur. Dolayısıyla Kahraman, postmodernizmi, modern "Akıl"ın otoritesini yıkıma uğratan "kaotik" bir kapı olarak değil, demokrasi, sivil toplum ve öznellik tartışmalarını yeniden kurma imkânı sunan, Aydınlanma aklını dışlamadan ama onu tarihsel, sınıfsal ve siyasal bağlamı içinden yeniden düşünmeye zorlayan eleştirel bir moment olarak konumlandırır.

Kahraman (1995a) "Gerçeküstücülük Anlayışına Modernizm-Postmodernizm İlişkisi Açısından Bir Bakış" başlıklı yazısında gerçeküstücülüğün postmodernizm bağlamında sıklıkla yanlış bir biçimde modernizm karşıtı veya postmodernist bir yönelim olarak değerlendirildiğini belirtir ve bu yaklaşımı eleştirir. Ona göre, gerçeküstücülüğün modernizme yönelttiği eleştiri modernizmin dışından değil, tam tersine modernist düşüncenin içinden gelmektedir. Gerçeküstücülüğün imgeyi dönüştürerek alternatif bir gerçeklik düzlemi yaratma çabası, modernizmin çizgisel tarih, tekil gerçeklik ve akıl merkezli epistemolojisine yönelmiş olsa da, bu yaklaşım modernizmin temel model önerme mantığını sürdürdüğü için modernistik bir tavır olmayı sürdürür. Kahraman, Habermas'ın modernizmin farklı bilgi alanlarının parçalanması sonucu ortaya çıkan soyutlamacı yapısına ilişkin eleştirisini aktararak gerçeküstücülüğün modernist "soyut" kavramının bir simgesine dönüştüğünü ve dolayısıyla postmodernizmin temellerini oluşturmadığını savunur. Dada ve gerçeküstücülüğün postmodernizmin öncülleri olarak görülmesini eleştiren yazar, Ihab Hassan ve Nicholas Zurbrugg'ın sınıflandırmalarındaki yanılgılara işaret eder; zira bu akımların tarihsel ve yapısal bağlamı modernist paradigmanın içindedir. Kahraman, Lyotard'ın "her postmodernin ancak modernin içinden geçerek oluşabileceği" düşüncesini temel alarak gerçeküstücülüğün modernizmin doğum hâli olduğunu, postmodernizmin ise modernizmin eleştirisi, dönüşümü ve aşılmasıyla ortaya çıkan farklı bir epistemik kırılmayı temsil ettiğini vurgular. Bu nedenle gerçeküstücülüğü postmodernizmin başlangıç noktası saymak veya onu modernizm eleştirisi üzerinden doğrudan postmodernist bir konuma yerleştirmek teorik bir yanılgıdır.

Kahraman'ın *Varlık* dergisindeki yazıları bir bütün olarak okunduğunda, yazarın postmodernizmi tek boyutlu bir estetik kategori olarak değil, modernliğin tarihsel, kültürel ve ideolojik krizinden doğan çok yönlü bir dönüşüm alanı olarak kavradığı görülür. Kahraman, modern aklın tahakkümcü yapısından gerçeküstücülüğün modernizm içindeki konumuna, Türkiye'nin kopuşlarla şekillenen modernleşme deneyiminden postmodern dönemin kimlik ve bellek tartışmalarına kadar uzanan geniş bir eksende postmodernizmi ele alır. Bu yaklaşım, geleneğin yeniden işlev kazanması, öznenin yeniden konumlanışı ve edebî alanda yeni söylem biçimlerinin ortaya çıkışı üzerinden, postmodernizmin Türkiye'de kültürel ve estetik bir yeniden kuruluş imkânı sunduğunu göstermektedir. Dolayısıyla Kahraman'ın yazıları, postmodernizmi yalnızca Batı merkezli bir teorik alan değil, Türkiye'nin tarihsel özgünlüğü içinde düşünülmesi gereken bir sorunsal olarak temellendirir.

*Varlık'*ta postmodernizmle ilişkili Hasan Bülent Kahraman'dan sonra dört yazısıyla Dilek Doltaş önemli bir yer tutar. Doltaş'ın *Varlık* dergisinde yayımlanan dört yazısı, Türkiye'de postmodernizm tartışmalarının kuramsal çerçevesini, kavramsal sorunlarını ve Türk edebiyatındaki somut uygulamalarını kapsamlı biçimde ele alarak postmodernizmin hem kuramsal hem de yazınsal düzeyde nasıl konumlandırıldığını gösteren bütünlüklü bir yaklaşım sunar. Doltaş'ın yazılarında iki temel hat izlenir: İlki, postmodernizmin Batı düşüncesindeki felsefi temelleri ile Türkiye'deki alımlanış biçimlerini karşılaştırmalı olarak değerlendirmek; ikincisi ise postmodern yazın tekniklerinin Türk edebiyatındaki örneklerini çözümleyerek bu tekniklerin anlam ve işlevlerini belirlemektir.

Dilek Doltaş'ın postmodernizm üzerine *Varlık'*taki ilk yazısı "Foucault, Kant, Habermas ve Postmodernizm", postmodernizmi Foucault ile Habermas arasındaki tartışma ekseninde, Kant'ın "Aydınlanma Nedir?" makalesi üzerinden kavramsallaştırarak modernlik söyleminin iç çatlaklarını görünür kılan bir problem alanı olarak ele alır (Doltaş, 1996a). Doltaş'a göre Foucault, Kant'ın aydınlanma tasarımını bütünüyle reddetmek yerine, onu modern felsefenin hâlâ "yanıtlayamadığı ama unutamadığı" bir soru olarak yeniden okur ve bunu, öznenin olgunlaşması, aklını kullanması ve kendini sorgulaması yönünde taşıdığı eleştirel imkânlar bakımından olumlar; ancak modernizmin bu imkânı, evrenselci, normatif, disipline edici bilgi ve iktidar dizgelerine dönüştürmesini eleştirir. Foucault'nun postmodern tavrı, Doltaş'ın yorumunda, aklın, bilginin ve hümanist özne tasarımlarının "doğal" ve "zorunlu" değil, tarihsel, iktidarsal ve söylemsel koşulların ürünü olduğuna işaret eden genealoji ve arkeoloji temelli bir sorgulama biçimi olarak belirir: evrensel hakikat ve tekil bir akıl yerine, farklı tarihsel bağlamlarda üretilmiş öznelik biçimlerini, bilgi–iktidar–ahlak eksenindeki gerilimlerle birlikte analiz eden bir perspektif. Buna karşılık Habermas, modernizmi "bitmemiş bir proje" olarak kavrayarak postmodernizmi modernliğin kazanımlarını (bilimsel rasyonalite, kamusal akıl, evrensel ahlak, hukuk ve demokratik yapı) tehdit eden bir "genç tutucu" yönelim şeklinde sınıflandırır; Foucault ve benzeri düşünürlerin modernliğin rasyonel temellerine yönelttikleri ontolojik ve epistemolojik kuşkuyu, modernleşme sürecini içeriden dönüştüren bir eleştiri değil, temelsizleştirici ve norm çözeltici bir tavır olarak değerlendirir. Doltaş, bu karşıtlığı ayrıntılandırırken Foucault'un aydınlanmayı hümanizmle özdeşleştiren modernist okumaya mesafe alarak hümanizmanın insanı belirli kalıplara hapseden değer yüklemelerine karşı çıktığını; buna karşın aydınlanmanın "eleştirel sorgulama"

çağrısını radikalleştirip genişlettiğini vurgular. Böylelikle postmodernizm, Doltaş'ın okumasında ne modernliğin tamamıyla inkârı ne de yalnızca bir "moda kavram" olarak beliren yüzeysel bir reddiye değil; aydınlanma–modernlik–hümanizm üçgenine yerleşmiş; evrensellik, rasyonalite ve özne tasarımlarını yeniden düşünmeye zorlayan, başlı başına kuramsal bir "sorunsallaştırma pratiği" olarak konumlandırılır.

Doltaş, Varlık'taki ikinci yazısı olan "Batı'da ve Bizde Postmodernizm" başlıklı yazısında, 1990'lardan itibaren Türkiye'de postmodernizm tartışmalarının yoğunluk kazandığını, dergi dosyaları, konferans dizileri ve seminerlerle kavramın entelektüel gündemin merkezine yerleştiğini belirtir. 1992 tarihli Varlık dosyasını, bu tartışmaların odak noktalarından biri olarak ele alır ve özellikle Hasan Bülent Kahraman, Ali Akay ve Barlas Özarıkça'nın yazılarını Batı'daki kuramsal çerçeveyle karşılaştırarak değerlendirir. Doltaş'ın amacı, bir yandan Varlık yazarlarının postmodernizmi nasıl tanımlayıp eleştirdiklerini ortaya koymak, öte yandan da Batı-merkezli postmodern kuramların Batılı olmayan toplumlar açısından ne tür imkânlar ve riskler barındırdığını tartışmaktır.

Doltaş'a göre Hasan Bülent Kahraman, postmodernizmi yazısının başında "Batı toplumlarının var olan konumunu toplumsal değişkenler ve üretilen bilinç üzerinden çözümleyen yeni bir toplum kuramı" olarak tanımlayarak ona sistem kurucu bir statü atfeder; ancak metnin sonunda postmodernizmi, model üretmeyen, kuramlaştırmayan, yalnızca fiilî durumu tanımlayıp modernizmi eleştiren bir yaklaşım olarak nitelemesi, kendi metni içinde belirgin bir çelişki doğurur. Doltaş, bu noktada özellikle "kuram" teriminin Kahraman tarafından tutarlı kullanılmadığını vurgular: Postmodernizmin hem "yeni toplum kuramı" hem de "kuram olmayan ama eleştirel duyarlılık" olarak sunulması, kavramın analitik statüsünü muğlaklaştırır. Benzer bir tutarsızlığı "simülasyon/simülakr" kavramı bağlamında da tespit eder. Kahraman'ın Baudrillard'ın "simülasyon" kavramını "taklit" olarak çevirmesi, onu postmodern sanat bağlamında "devşirmeci/eklektik, yaşanmış tüm gerçeklikleri bir arada barındırma çabası" şeklinde yorumlamasına yol açar. Oysa Doltaş, Baudrillard'ın "The Precession of Simulacra" metninden hareketle, simülasyonu "var olan bir gerçekliğin taklidi" değil, modeller aracılığıyla üretilen ve gerçekliğin yerini alan hiper-gerçeklik olarak tanımlar; haritanın araziden önce gelmesi metaforunda olduğu gibi, simülakrın artık gerçeğin "kopyası" değil, "kaynağı" olduğunu vurgular. Dolayısıyla Kahraman'ın simülasyon kavramını "taklit" seviyesine indirgemesi hem

Baudrillard'ın kuramsal çerçevesini hem de postmodern sanat çözümlemesini teorik olarak daraltan bir yanlış anlamadır.

Ali Akay üzerine değerlendirmesinde Doltaş, onun yazısını genel hatlarıyla "aydınlatıcı" bulmakla birlikte, "simulacr" kavramını Türkçeye "görüntü" olarak çevirmesinin benzer bir anlam kaymasına yol açtığını belirtir. "Görüntü" terimi, üretilmiş gerçekliğin yalnızca imgesel/optik boyutuna işaret ederken, Baudrillard'ın simülakr anlayışı, söylem, sistem, model ve temsil rejimlerini de içerecek şekilde daha geniş bir ontolojik/kültürel düzlemi kapsar. Akay, Platon'un model–kopya–görüntü ayrımlarından hareketle simülakrı "kopyanın kopyası" ya da "hiperkopya" olarak tanımlarken, postmodernizmin kimliksizleştirici ve saptırıcı yanını vurgular; Doltaş ise bu okumanın, simülakrı yalnızca "olmayan bir gerçeğin görüntüsü"ne indirgediğini, oysa Baudrillard'da asıl meselenin "model ile gerçek" arasındaki ilişkinin çökmesi ve temsil kategorisinin çözümsüzleşmesi olduğunu hatırlatır. Böylece, Akay'ın metnindeki teorik çerçevenin önemli ölçüde isabetli olmakla birlikte, terim seçimi nedeniyle simülakrın kapsamını daralttığını ve postmodernizmi daha çok "imgesel/optik" yüzeyi üzerinden okuma eğilimi taşıdığını ima eder.

Barlas Özarıkça'ya geldiğinde Doltaş, onun yazısını "postmodernizmi şiddetle yeren tipik bir modernist tavır" örneği olarak konumlandırır. Özarıkça, postmodernizmi anlamı çoğaltarak iletişimi imkânsızlaştırmakla, aklın evrenselliğini reddederek ortak gerçeklik ve bilgi zemininin altını oyup toplumu "moleküler devrimler", kitsch kültür ve Amerikan hegemonyasının yörüngesine sokmakla suçlar. Doltaş ise bu eleştiriyi, modernizmin kendi kavramsal şemalarını ölçüt alarak postmodernizmi yargılaması bakımından problemli bulur; elma–armut benzetmesiyle, postmodernizmin "kötü" olmasından değil, modernist kategorilere uymamasından dolayı reddedildiğini söyler. Ona göre postmodernizm, Özarıkça'nın iddia ettiği gibi toplumları yozlaştıracak nihai modeller ve normatif programlar üretmez; aksine, var olan modellerin, kuramların ve büyük anlatıların tarihsel, söylemsel ve politik olarak nasıl inşa edildiğini açığa çıkarmaya çalışan çözümleyici bir yaklaşımdır. Doltaş, postmodernist sorgulamanın amacının "eşya kültürünü" yüceltmek değil, değerler, bilgi, akıl ve insan doğası gibi iddiaların ne ölçüde dil, söylem ve iktidar düzenekleri tarafından şekillendirildiğini görünür kılmak olduğunu vurgular.

Doltaş, *Varlık* dosyasını tümüyle değerlendirdiğinde bir yandan Habermas, Lyotard, Baudrillard, Jameson gibi Batılı düşünürlerin çizdiği çerçeveyle Türkiye'deki

alımlanış arasındaki açı farkını, diğer yandan da postmodernizmin modernist kuramlarla hesaplaşma biçimlerini tartışır. Hulki Aktunç'un postmodernizmi modernizmin içsel bir krizi ya da yeni bir avant-garde momenti olarak okuyan yaklaşımı, Güven Turan'ın "postmodernizmin bir akım değil durum olduğu" vurgusu ve Önay Sözer'in postmodernizmi teknoloji ve medya temelli bir çağ duyarlılığı olarak tanımlayan açıklamaları, Doltaş'ın gözünde postmodernizmin kuramdan çok "durum/duyarlılık" olarak kavrandığını gösterir. Buna rağmen Doltaş, postmodernizmin yalnızca "duyarlılık" ya da "ruh hâli" olarak görülemeyeceğini; dil, bilgi, iktidar, kültür ve kimlik üzerine geliştirdiği çözümleme tarzıyla, Batı düşüncesinin evrensellik, akıl, insan doğası, demokrasi ve insan hakları söylemlerini sorgulayan güçlü bir eleştirel potansiyel taşıdığını savunur.

Doltaş, hem Varlık yazarlarının postmodernizmi adlandırma ve çeviri tercihlerini (özellikle "kuram", "simülasyon/simülakr" gibi anahtar terimlerdeki kaymaları) titizlikle eleştirir, hem de postmodernizmin Batı dışı toplumlar için taşıdığı imkân ve riskleri dengeli bir biçimde değerlendirir. Postmodernizmin, bir yandan çoğulculuk, fark ve çokkültürlülük temelinde daha kapsayıcı eşitlik biçimlerini düşünmeye imkân verdiğini; diğer yandan değerlerin ve normatif ölçütlerin aşırı göreceli olması hâlinde siyasetin salt güç mantığına indirgenmesi tehlikesini barındırdığını belirtir. Böylece Doltaş, postmodernizmi ne bütünüyle reddeden modernist çizgiye ne de onu koşulsuzca özgürleştirici bir ufuk olarak gören yaklaşıma katılır; Varlık dosyasını vesile ederek Türkiye'de postmodernizmin kavramsal yerleşimi, yanlış anlamaları ve eleştirel imkânları üzerine nüanslı, kuramsal açıdan disiplinli bir okuma önerir.

Dilek Doltaş (1996b), "Türk Yazınında Postmodernizm I: Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri" başlıklı üçüncü yazısında postmodern yaklaşımı, Michel Foucault'nun *"Aydınlanma Nedir?"* makalesinde sorunsallaştırdığı kavramlar üzerinden açıklayarak başlatır. Postmodernizmin temel hareket noktasının, özne ve nesne kavramlarının sorgulanması ve anlatı gelenekleri de dâhil olmak üzere tüm geleneklerin geçerliliğinin tartışmaya açılması olduğunu vurgular. Postmodern metinlerde kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınırın, özne ile nesne ayrımının ve iç dünya ile dış dünya arasındaki çizginin silindiğini; gerçekliğin ve aklın sınırlarının aşılmaya çalışıldığını ifade eder. Böylece postmodern anlatıların, ontolojik kuşkuyu metnin merkezine yerleştirdiğini ve bu kuşkunun okurda bilinçli olarak uyandırıldığını belirtir.

Doltaş, postmodern yaklaşımı benimseyen metinlerde görülen teknik ve yapısal özelliklerin belirli bir anlatı türünü "postmodern" olarak tanımlamak için yeterli olmadığını savunur. Ona göre bir metnin postmodernliği, türsel sınıflandırmadan değil, içerdiği öğelerin işlevselliği ve kullanım biçimlerinden kaynaklanır. Doltaş, bazı modernist metinlerde dahi postmodern yaklaşıma işaret eden izlerin bulunabileceğini söyleyerek katı tür ayrımlarının geçerliliğini reddeder. Türk edebiyatında postmodern bakış açısıyla değerlendirilebilecek metinlerin özellikle 1990'lı yıllardan itibaren görünür hâle geldiğini belirterek bu çerçevede Hilmi Yavuz'un *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'ni örnek olarak seçer.

Doltaş'ın incelemesinde *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*, postmodern anlatı tekniklerinin kapsamlı bir uygulaması olarak değerlendirilir. Eserin, Hilmi Yavuz'un ifadesiyle bir "anlatı parodisi" olduğunu belirten Doltaş, modernizmin kurduğu anlatı kavramlarını ve geleneksel yazınsal normları sürekli olarak aşmaya yönelik bir tutumun metne egemen olduğunu vurgular. Yazar, okur, çevirmen, eleştirmen ve anlatı kişileri arasındaki rollerin ve kimliklerin dönüşümlü olarak değişmesi, öznenin çoğalarak ya da dağılarak kaybolması ve kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınırların sistematik biçimde ortadan kaldırılması metnin başlıca özellikleri olarak ele alınır.

Doltaş'a göre eserde sürekli olarak yapılan göndermeler –Kafka'nın *Dönüşüm*'ü, Tolstoy'un *Savaş ve Barış*ı, Sartre, Camus, Todorov, Rabkin gibi figürler– metinlerarasılığın belirleyici işlevini ortaya koyar. Doltaş, bu göndermelerin parodi amacıyla kullanıldığını ve hem yazın geleneklerine hem de eleştirel kuramlara yönelik bir tartışma alanı açtığını ileri sürer. Okur–yazar–anlatıcı kimliklerinin yer değiştirmesiyle otoritenin parçalanması, edebiyat kuramlarının alaya alınması ve yazar merkezli okuma anlayışının ironik biçimde ters yüz edilmesi, postmodernizmin özne ve bilgiye ilişkin sorgulayıcı tavrıyla ilişkilendirilir.

Doltaş'a göre metinde zaman ve mekân dizgeleri de geleneksel anlatı mantığının dışında konumlandırılır; olaylar doğrusal olmayan biçimde aktarılır, kimlikler ve zaman birimleri iç içe geçirilerek anakroni yaratılır. Böylece okur, anlam üretim sürecine edilgen bir konumdan değil, sürekli belirsizlik ve kuşku ortamında aktif katılım üzerinden dâhil edilir. Bu yöntemle gerçek, mümkün olan, kurmaca ve fantastik arasındaki ayrımlar ortadan kaldırılır; okurun beklentileri boşa çıkarılır ve yeniden konumlandırılır.

Doltaş'ın bu yazısı, postmodernizmi Türk edebiyatı bağlamında tarihsel ve kuramsal bir konumlamaya tabi tutar. Postmodern anlatının, Foucault'nun önerdiği

şekilde gerçeklik, özne, bilgi ve temsil kategorilerinin sınırlarını aşarak her şeyi sorunsallaştırmayı amaçladığını belirtir. *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*, kurmaca ve gerçek arasındaki sınırları kaldırma, yazar ve okur otoritesini kırma, geleneksel anlatı ve kuramsal kalıpları parodi yoluyla çözme gibi temel postmodern ilkeleri örnekleyen önemli bir eser olarak sunulur. Doltaş'ın yaklaşımı, postmodernizmi biçimsel bir kategoriye indirgemeyi reddeder; aksine, onu anlatı stratejileri ve ontolojik kuşku temelinde konumlandırır.

Dilek Doltaş'ın *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* üzerine yaptığı çözümleme, postmodernizmin temel kavramlarını ayrıntılı biçimde tartışması ve metnin postmodern teknikler açısından çözümlemesine odaklanması bakımından kapsamlı olmakla birlikte, bazı açılardan sınırlandırıcı bir yaklaşım sergilemektedir. Doltaş, postmodernizmin kuramsal çerçevesini özellikle Foucault ekseninde belirginleştirirken postmodern düşüncenin daha geniş ve çok yönlü felsefi arka planıyla ilişkilendirmekte görece temkinli davranır. Lyotard, Baudrillard, Jameson gibi postmodern söylemin farklı yönlerini temsil eden kuramcıların tartışmaya dahil edilmemesi, postmodernizmin yalnızca ontolojik kuşku ve özne/gerçeklik sorunsallaştırması ekseninde ele alınmasına yol açar. Dolayısıyla, metnin kuramsal çerçevesi potansiyel olarak daha geniş bir bağlama yerleştirilebilecekken tartışmanın büyük ölçüde Foucault'nun problematizasyon kavramıyla sınırlı bırakılması eleştirilebilir.

Doltaş'ın (1996c) dördüncü yazısı olan "Türk Yazınında Postmodernizm II: Postmodern Bir Kız Sevdim", Süreyya Evren'in parodi romanının, Hilmi Yavuz'un *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* adlı anlatısında gördüğümüz sorunsallaştırma işlemini farklı bir düzlemde gerçekleştirdiğini belirtir. Doltaş'a göre *Fehmi K.*'da parodinin odağı anlatı kuramları ve edebiyat gelenekleriyken *Postmodern Bir Kız Sevdim*'de parodi edilen esas öğe, romanın çağrıştırdığı temalar - özellikle aşk, kimlik, bireysellik ve toplumsal değerler- ile yazarın bu temalara karşı takındığı eleştirel tutumdur. Roman, giriş bölümünden itibaren Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ına bir nazire biçiminde başlatılır ve metnin tamamına yayılan bir kara mizah ve parodi stratejisiyle *Kara Kitap*'ın yapısal ve tematik çerçevesi ters yüz edilir.

Doltaş, romanın çok bölümden oluşan, türler arası geçişlerle kurulmuş bir yapı sergilediğini vurgular. Gazete haberleri, söyleşiler, günlükler, pastiş romancıkları ve çoklu karakter anlatıları aracılığıyla romanın geleneksel bütünlük ve süreklilik anlayışını bilinçli biçimde yok ettiğini belirtir. Bu parçalı yapı, romanı klasik anlamda

bir anlatıdan uzaklaştırır ve Orta çağ romanslarını hatırlatan dağınık bir kurgu oluşturur. Bölümler boyunca aşk temasının klişeleri, toplumsal olarak dayatılmış romantik idealler ve efsanevi aşk anlatıları parodi edilir; Zühre–Tahir, Süheyla–Süleyman gibi karakterler aracılığıyla aşkın toplumsal bir kurgu olduğu ve duygusal içeriğinden boşaltıldığı gösterilir. Doltaş'a göre Evren, aşkı ontolojik ve psikolojik boyutlarından arındırarak yapay, tüketimsel ve anlamsız bir olguya dönüştürür; böylece duygunun kendisinin değil, ona dair toplumsal üretimin sorgulanmasını sağlar.

Doltaş, romanın son bölümünde yer alan "Sevmedim" başlıklı kısmı, hem Pamuk'un *Kara Kitap*'ı üzerine yapılan eleştiriler hem de modernizm–postmodernizm tartışmaları bağlamında çeşitli kuramcı ve eleştirmen görüşlerinin doğrudan alıntılandığı bir pastiş niteliği taşıdığını belirtir. Yorum içermeyen, ansiklopedik biçimde sıralanmış alıntılar aracılığıyla yazın kuramlarının otoritesi ve düşünsel alanın hiyerarşisi alaya alınır. Doltaş'a göre romanda ilk bakışta "saçma" etkisi yaratan olay ve sahneler, romanın ana izleği olan "çağdaş aşkın imkânsızlığı" bağlamında yeniden anlamlandırıldığında derinlik kazanır; böylece anlam, parça ve yüzeysel imgelerin arasında dolaşan okur tarafından kurulur.

Doltaş, *Postmodern Bir Kız Sevdim*'i Türk postmodernizminin belirgin bir örneği olarak değerlendirir ve *Fehmi K.* ile birlikte okunduğunda her iki metnin de parodi, pastiş ve fantastik aracılığıyla okurun gerçeklik algısını dönüştürmeye, duygu ve değer kategorilerini sorunsallaştırmaya yöneldiğini ileri sürer. Bu çerçevede roman, anlatı geleneğini dönüştüren ve modern romanın açıklayıcı ve bütüncül yapısını aşmayı amaçlayan postmodern bir yaklaşım sergiler. Hilmi Yavuz'un söyleşisinde belirttiği gibi Doltaş, postmodern anlatının güncel düşünsel ve estetik koşullara uygun olarak Türk yazın geleneğinde yeni bir yön oluşturduğunu savunur.

Hilmi Yavuz'un *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* ile Süreyya Evren'in *Postmodern Bir Kız Sevdim* adlı romanları, Dilek Doltaş'ın değerlendirmesinde Türk yazınında postmodern yaklaşımın iki farklı uygulama biçimi olarak konumlandırılır. Her iki eser de parodi, pastiş, metinlerarasılık ve kimlik dağılımı gibi temel postmodern teknikleri kullanmalarına rağmen, odaklandıkları sorunsallaştırma alanları bakımından önemli ölçüde ayrışırlar.

Fehmi K. öncelikle anlatı kuramlarını, yazın geleneklerini ve yazar–okur–eleştirmen otoritesini hedef alan bir parodi uygular. Metinde öznenin dağılımı, kimlik dönüşümleri, gerçekle kurmaca arasındaki sınırların silinmesi ve zaman-mekân dizgelerinin parçalanması postmodern yaklaşımın ontolojik boyutunu öne çıkarır.

Doltaş'a göre bu anlatıda amaç, okurun anlam üretme sürecini sürekli belirsizleştirerek anlatının kurucu kategorilerini sorunsallaştırmaktır. Buna karşılık *Postmodern Bir Kız Sevdim*, postmodern sorgulamasını tematik düzlemde, özellikle aşk, duygusallık, kimlik, popüler kültür ve toplumsal değerler üzerinden yürütür. Evren'in romanı, aşk kavramını toplumsal bir kurgu olarak ele alır ve geleneksel aşk anlatılarının parodisini yapar; bölünmüş yapısı, medya dili, söyleşiler, günlükler ve roman içi pastişler aracılığıyla okumayı parçalı ve çok sesli hale getirir. Doltaş'ın yorumuyla romanda parodi edilen doğrudan edebiyat kuramları değil, aşk söylemleri ve modern bireyin sahicilik yanılsamasıdır.

Her iki metin de postmodernizmin temel stratejilerini kullanmakla birlikte, *Fehmi K.* daha çok kuramsal ve biçimsel bir postmodernizm örneği sunarken; *Postmodern Bir Kız Sevdim* tematik ve kültürel bir postmodernizm anlayışına yönelir. Doltaş'ın incelemesiyle postmodernizmin Türk yazınındaki çoğul yönelimlerini görünür kılınır.

Dilek Doltaş'ın *Varlık*'taki dört yazısı, Türkiye'de postmodernizm tartışmalarının kuramsal çerçevesini belirginleştiren, kavramın yanlış anlaşılmalarını açığa çıkaran ve postmodern anlatı tekniklerinin Türk edebiyatındaki uygulamalarını örneklerle temellendiren kapsamlı bir bütün oluşturur. Doltaş'ın yaklaşımı, postmodernizmi disipline eden, kavramsal titizlik ve eleştirel denge içeren özgün bir akademik bakışı ortaya koyar.

Varlık dergisinin 1995 Eylül sayısında Süreyya Evren, postmodernizmin Türkiye bağlamındaki düşünsel ve toplumsal görünümünü tartışmaya açar. Evren, "Kuyruklu Arabaların Yükselişi ve Düşüşü" başlıklı yazısında postmodernizmi yalnızca bir estetik ya da kuramsal yönelim olarak değil, Türkiye bağlamında 1989-90 sonrası toplumsal, kültürel ve siyasal dönüşümlerle iç içe geçmiş bir düşünsel atmosferin ürünü olarak değerlendirir. Postmodernizmin bu coğrafyada, Sovyetler Birliği'nin dağılması gibi küresel değişimlerin ardından beliren yeni politik ve kültürel yapılarla birlikte gündeme geldiğini ifade eder. Bu dönemde, Türkiye'de postmodernizmin etkisiyle gelişen yeni bir sol söylem ortaya çıkmış; bu söylem, geleneksel solun katı, totalize edici yönlerini terk ederek çoğulculuğu, merkezsizliği, farklı kimlikleri ve alternatif yaşam biçimlerini odağına alan bir yönelim sergilemiştir.

Evren, Ayrıntı Yayınları gibi yayın organlarının bu yeni söylemin taşıyıcısı olarak güç ilişkilerinden arındırılmış, gönüllü birlikteliklere dayalı, yön ya da hedef değil "duruş" merkezli bir toplumsallık önerdiğini aktarır. Bu, postmodernizmin büyük anlatıların sonunu ilan ederek yerel ve mikro ölçekli özgürlük mücadelelerine alan

açtığı bir bağlamda ortaya çıkar. Postmodern solun, ekonomik mantık, devlet, aile, okul gibi yapılarla çatışan bir özgürleşme projesine dönüştüğü belirtilirken, desteklediği kavramlar arasında çoğulculuk, öz-yöneticilik, cinsel özgürlük, anarşizm, feminizm, çocuk hakları ve tembellik hakkı gibi uç unsurlar yer alır.

Evren yazısında Hal Foster'ın ve Edward Said'in postmodernizm eleştirilerine yer vererek bu yönelimin hem geleneksel modernist kurumlara hem de muhafazakâr postmodern eğilimlere karşı bir "direniş postmodernizmi" biçiminde geliştiğini ileri sürer. Edward Said'in yaklaşımıyla postmodern araştırmalar, evrensel bir hakikat iddiası taşımamak, otoriter sistemlere muhalefet etmek ve baskıcı bilgi rejimlerine karşı politik bir duruş sergilemek gibi kurtuluşçu nitelikler taşır.

Evren ayrıca "post" önekinin yarattığı kırılma ve "son" tartışmaları bağlamında ideolojilerin, tarihin, aklın, sanatın sonunu gündeme getirir. Feyerabend ve Gauze gibi düşünürlerin modernliğin rasyonel temellerini sorguladıkları, modernleşme sürecini akıldışı eğilimlerle yüklü bir kriz alanı olarak gördükleri belirtilir. Ancak metin, akla veda edildikten sonra yine akla dönüş çabasının da sürdüğünü, yani postmodernizmin tüm kopuş iddialarına rağmen modernizmle kurduğu ilişkiyi bütünüyle reddetmediğini ima etmektedir.

Varlık'taki bir diğer yazı Hamit Akın Ünver'in Hasan Bülent Kahraman'la yaptığı söyleşidir. Söyleşide, Türkiye'nin modernleşme deneyiminin tarihsel, siyasal ve kültürel eksiklikleri çerçevesinde ele alınmaktadır. Söyleşinin merkezinde, Türkiye'de birey ve yurttaş kavramlarının gelişim eksikliği bulunmaktadır. Kahraman, Türkiye'nin modernleşme sürecinin tam anlamıyla bireyi oluşturamadığını, dolayısıyla yurttaş kavramının da ideolojik ve siyasal bir içerik kazanamadığını vurgular. Sosyal demokrasinin Türkiye'de kurumsallaşamayışının temel nedeni olarak modernizmin yapısal olarak tamamlanmamış olması gösterilmektedir.

Ünver, yönelttiği sorular aracılığıyla tartışmayı postmodernizm eksenine taşır ve postmodern söylemlerin Türkiye'de hangi toplumsal ve düşünsel zeminde anlam kazanabileceğini sorgular. Ünver'in soruları, postmodernizmin modernizmin bir devamı mı yoksa ona yönelik bir kopuş mu olduğu sorunsalı etrafında Kahraman'ın yaklaşımını görünür kılmayı amaçlar. Kahraman ise postmodernizmin ancak modernizmin ufkunun tüketildiği toplumlarda ortaya çıkabileceğini, oysa Türkiye'nin modernizmi kavramsal ve toplumsal düzeyde içselleştiremediğini ileri sürer. Bu değerlendirme, postmodernizmin Türkiye'deki konumunu belirlemesi bakımından

dikkat çekicidir; zira kavram dolaşımda olsa da henüz ne toplumsal ne de sanatsal alanda kurumsal bir netlik göstermektedir.

Varlık'ın postmodernizm üzerine bir yazısı da Özdemir İnce'ye aittir. İnce, "Gerçeklik ve Zihinsel Yapı" başlıklı yazısında postmodernizmin, sanat yapıtını onu üreten öznenin zihinsel yapısından koparak binlerce yıllık gerçeklik temelli sanat geleneğini -öykünme, yansıtma ve üretme ilkeleriyle şekillenmiş bu yapıyı- parçalaması nedeniyle eleştirir. Postmodern düşünce, gerçekliği görece ve bireysel bir olguya indirgemekle kalmaz, aynı zamanda bu görelilikten hareketle gerçekliğin tümüyle yok sayılabileceği sonucuna varır. İnce, bu yaklaşımın temelinde, gerçekliğin bireysel doğası ile zihinsel yapı arasındaki ilişkinin göz ardı edilmesinin yattığını belirtir. Sanat yapıtını yönlendiren zihinsel yapı inkâr edildiğinde, yapıt da yapısızlaşır; bu doğrultuda postmodern olarak nitelendirilen birçok roman ve şiir, yapısal bütünlükten yoksun, rastlantısal yığışımlar hâlinde değerlendirilir. Bu yapısızlaşmanın özellikle genç Türk şiirinde belirginleştiğini savunan İnce, bu şiirin dünyadaki tek postmodern şiir olduğunu belirtir. Çünkü bu şiir, şairin zihinsel yapısından ve toplumsal bağlamdan kopuk olarak yalnızca dilsel düzlemde var olur ve gerçeklik kaygısı taşımaz. Sanatçının gerçekliği kavramasını sağlayan "vision"un yerini giderek "illusion"un alması, estetik üretimin illüzyon temelli bir yapıya kaydığını gösterir. Bu dönüşüm yalnızca sanatı değil, düşünme biçimlerini de etkiler; gerçekliğin, aklın, rasyonalizmin ve pozitivizmin reddi, bireyi illüzyona, dogmaya ve metafizik eğilimlere yöneltir.

İnce; postmodernizmin sanat yapıtı ile sanat dışı üretimler arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak estetik normları reddettiği, iyi-kötü ayrımını silikleştirdiği ve aklı yetersiz bularak illüzyon ve üfürükçülüğe yöneldiğini vurgular. Yazar ayrıca postmodernizmin bu yönüyle hem dine hem de bilim dışı düşünce biçimlerine yakınlık kurduğunu ve akıl, bilim, gerçeklik gibi kavramlarla uzlaşmaz bir ilişki içinde olduğunu savunur. Nitekim, İslamcıların postmodernizme duyduğu muhabbetin, bu irrasyonel ve illüzyona dayalı ortak zeminden kaynaklandığını belirtir. Bu bağlamda postmodernizm, İnce tarafından epistemolojik ve estetik çözülmeyi temsil eden, zihinsel yapıdan, gerçeklikten ve rasyonel temelden kopmuş bir yönelim olarak değerlendirilmektedir.

Varlık'ın postmodernizmle ilgili bir diğer yazısı Ahmet Oktay'ın *Alacakaranlık Yüzyıl* başlıklı adını taşır. Oktay, modernizm eleştirisinin tarihsel kökenlerine ve bu eleştirinin 1990'larda Türkiye'de yoğunlaşan postmodernizm tartışmalarıyla ilişkisine

de değinir. Modernizme yöneltilen eleştirilerin, kapitalizmin kültürel ve ideolojik yapılarını sorgulama ihtiyacından doğduğunu, dolayısıyla modernlik eleştirisinin her durumda kapitalizm eleştirisiyle kesiştiğini vurgular. Oktay'a göre, modernite eleştirisinin düşünsel arka planını oluşturan Nietzsche, Marx ve Freud, gerçeklik, toplumsal ilişkiler ve özne tasavvurlarını radikal biçimde dönüştürerek modernizmin temellerini sarsmışlardır; ancak çatışma ve çelişki üzerine kurulu çözümleme tarzları, tarihin tutarlılıktan yoksun, olumsal (kontingent) bir alan olarak kavranmasına yol açmıştır. Bu üç figürün düşünsel mirası, Oktay'a göre, ütopyacı bir yön taşımaları bakımından ortaklaşır ve 20. yüzyıl avangard sanatının muhalif enerjisini de belirler.

Oktay, postmodernizmin bu tarihsel avangard mirası tahrip ederek muhalif içerikleri piyasa koşullarında etkisizleştirdiğini ileri sürer. Baudrillard'ın simülasyon teorisine göndermeyle, postmodern sanatın muhalif potansiyeli "gibileştirdiğini", pastiş ve parodi yoluyla devrimci enerjileri tüketime açılmış görsel ürünlere dönüştürdüğünü belirtir. Postmodern romanın da eleştirel boyutunu terk ederek metni bireysel haz nesnesine dönüştürdüğünü savunur; hakikat, ortak anlam ve kolektif bilinç kavramları yerini fragmante, yoruma açık, yüzeysel bir metinselliğe bırakmıştır. Bu bağlamda postmodernizmin, "ütopyanın ölümünü" ilan ederek her türlü geleceği olumsuzlayan nihilistik bir konuma sürüklendiğini, Fukuyama'nın "tarihin sonu" teziyle en açık ifadesine kavuştuğunu belirtir.

Oktay, postmodernizm ve küreselleşme ilişkisinde, kapitalizmin alternatifsiz kılınması, etik ve estetik direniş biçimlerinin tasfiyesi ve kültürel güvenlik duvarlarının yıkılması gibi sonuçlar ortaya çıktığını savunur. Ona göre küreselleşme, ekonomik olarak ulusötesi sermayenin yayılmasını ifade ederken, siyasi düzeyde milliyetçilik ve etnik çatışmaları besleyen çelişkili bir yapıya sahiptir. Bu nedenle postmodern durum, bireysel ve toplumsal düzeyde umudun, özgürleşimin ve ütopyacı düşüncenin bastırıldığı bir dönemi temsil eder. Yazının sonunda Marcuse'un "Büyük Yadsıma" kavramına atıfla, geleceğin zorunlu bir çizgisi olmadığını, olası geleceklerin mücadele yoluyla yeniden kurulabileceğini vurgular ve Eagleton'ın postmodernizm eleştirisiyle uyumlu biçimde, önümüzdeki yüzyılın özgürleşme açısından karanlık bir manzara sunduğunu belirtir.

Postmodernizm üzerine, 1990'ların sonlarına gelindiğinde -1998-1999- hem kuram hem de anlatılar üzerinde daha net tanım ve eleştirilerin yapıldığı görülür. Ecevit *Varlık*'ta yazdığı üç yazıda postmodernizme dair ayrıntılı açıklamalar yapar. Ecevit, yabancılaştırma kavramı üzerinden biçimin içeriğe üstün geldiği, duygudan yalıtılmış

bir anlatım biçiminin edebiyatı belirlediğini ve anlamın sabitleşmekten uzaklaşması çerçevesinde kaleme aldığı "Edebiyatta Yabancılaşma ve Yabancılaştırma" başlıklı yazısında postmodernizmi, Fransız *nouveau roman* yazarlarının biçimsel özelliklerini uç noktalara taşıyan, duygudan yalıtılmış bir nesneler dünyasını tüm yabancılığıyla edebiyata taşıyan bir edebîyönelim olarak aktarır (Ecevit, 1998b). Bu anlayışta biçim, içerikten öne geçer; sanatçının ilgisi gerçekliğin temsilinden çok biçimsel arayışlara kayar. Yabancılaştırma, anlamı yakalamak ya da anlamsızlığı yansıtmak gibi estetik kaygılarla değil, biçimsel denemelerin doğal sonucu olarak kullanılır. Postmodern edebiyat, dış gerçekliği birebir yansıtma iddiasından vazgeçmiş, onun yerine dünyayı yeniden kurma çabasına yönelmiştir. Ecevit'e göre, yüzyılın sonlarına doğru postmodern sanatçı, artık yalnızca biçimle meşgul hâle gelmiştir; gerçekle yüzleşmekten uzaklaşmış, anlamın peşinden gitmek ya da anlamsızlığı temsil etmek amacıyla kullanılan "yabancılaştırma"yı da bu işlevinden uzaklaştırmıştır.

Yıldız Ecevit'in (1999a) ikinci yazısı Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* romanına postmodern estetik düzlemde yaklaştığı "Benim Adım Kırmızı'da Çoğulcu Estetik" başlıklı yazısıdır. Ecevit, romanı doğrudan postmodern estetiğin temel ilkeleri çerçevesinde konumlandırır. Ecevit, metnin ana kurgu stratejisinin çoğulculuk olduğunu vurgulayarak postmodernizmin merkezsiz, hiyerarşi karşıtı ve sentez üretmeyi reddeden yapısına işaret eder. Ona göre roman, Doğu/Batı, sanat/yaşam, resim/yazı, kutsal/profan, katil/maktul, somut/soyut gibi çok sayıda karşıtlığı tek ve üstün bir anlam dizgesine bağlamadan yan yana getirir ve böylece yaşamın kendi içsel parçalanmışlığını, çatışmalarını ve çokluğu yansıtan bir yapı kurar. Bu yaklaşım, klasik ve modernist romanın bütünlük ve uyum ideallerinden uzaklaşarak Derrida'nın aporia kavramında ifadesini bulan çözümsüzlük ve anlam askı hâlini estetik bir kurgu prensibi hâline getirir. Ecevit, romanın bu yapısını Mihail Bahtin'in "diyalog" ve "karnaval" kavramlarıyla ilişkilendirir; metnin çoksesli yapısı, çoklu söylem alanlarının eşit ağırlıkla temsil edildiği, yüce olan ile bayağı olanın yan yana var olabildiği bir postmodern karnaval estetiği yaratır.

Ecevit, romanın ayrıca yüksek edebiyat ile trivial (sanatsal)/popüler edebiyat arasındaki sınırların çözülmesini postmodern romanın ayırt edici niteliği olarak yorumlar. Polisiye kurgu, aşk romanı ve aile dramı gibi popüler anlatı öğelerinin estetik ve kuramsal tartışmalarla iç içe geçirilmesi, Leslie Fiedler'in "Cross the border -Close the gap" çağrısıyla birleştirerek elit ve popüler kodların postmodern bir eklemlenişini oluşturduğu belirtir. Bu yapıya paralel biçimde

roman, üstkurmaca teknikleriyle kendi kurmaca doğasını açığa çıkarır; anlatıcıların okura seslenişi, gerilim öğesinin bilinçli olarak boşa düşürülmesi, kurgu ile gerçeklik arasındaki sınırların geçirgenleştirilmesi ve metnin kendi oluşum sürecini sahnelemesi, postmodern romanın temsil iddiasını askıya alan oyunlu ve kendini ifşa eden karakterini belirginleştirir. Ecevit ayrıca *Benim Adım Kırmızı*'nın güçlü metinlerarasılık boyutunu postmodernizmin özgünlüğü reddeden, yeniden yazma ve öykünme temelinde çalışan estetik mantığıyla ilişkilendirir; *Gülün Adı*, *Hüsrev ile Şirin*, Kur'an ayetleri ve klasik mesnevilere yapılan göndermeler, romanın ikinci hatta üçüncü elden bir dünya kurduğunu gösterir. Yazar, postmodern romanın açık yapı ve üretici okur anlayışına vurgu yapar: tek bir doğru yorumun bulunmadığı, çok katmanlı ve yoruma açık yapılar, Wolfgang Iser'in tarif ettiği biçimde okuru pasif bir tüketici olmaktan çıkarıp anlamın ortak üreticisi hâline getirir. Bu nitelikleriyle *Benim Adım Kırmızı*, Ecevit'in okumasında Türk edebiyatında postmodern çoğulculuğun yetkin bir örneği olarak değerlendirilir.

Ecevit'in (üçüncü yazısı olan "Öncü Türk Romanında Bir Uç Durak: Bin Hüzünlü Haz I-II"de postmodernizmi modernizmin seçkinci estetik ilkeleriyle popülist anlatı eğilimlerinin bir arada var olabildiği çoğulcu bir yapı olarak tanımlar. Ona göre postmodern edebiyat, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan ve oldukça geniş bir yelpazeye yayılan biçimsel ve anlamsal çeşitlilikten oluşur. Bu metinler, geleneksel anlatı ölçütleriyle sınıflandırılması zor, kaygan ve heterojen bir zeminde inşa edilir. Postmodernizmin temelini oluşturan çoğulculuk; biçim ve motif düzleminde birbirine karşıt unsurların yan yana gelebilmesini mümkün kılar; modernizmin katı estetik ilkelerinden saparak hem seçkinci hem de popüler kodları aynı anda kullanır.

Varlık dergisinde postmodernizmi doğrudan konu alan yazıların yanında Füsun Akatlı'nın iki yazısına değinmek de yerinde olacaktır. Postmodernizmin ne olduğu sorunsalını dile getiren Akatlı, "Tenha Yolun Ortasında Romanesk Sorular" başlıklı yazısında "post-modern" etiketinin son iki üç yıldır kimi yazar ve romanların şık bir aksesuar etiketi haline geldiğini ve bu kavramın romanların hangi niteliklerini vurguladığını, bu etiketin ne olduğunun anlaşılmadığını ve "post"un neyi karşıladığını sorgulayarak kavramın belirsizliğini vurgular. Akatlı 1998 Haziran sayısında, "Hikayeciliğimizin Bir Klasiği: Nezihe Meriç" başlıklı yazısında 1970'li yıllarda Türk hikâyeciliğinin özellikle kadın yazarlar açısından önemli bir yükseliş dönemi yaşadığını ifade eder. Bu dönemde birçok kadın yazarın hikâye türünde ürün verdiğini

belirten Akatlı, bu gelişmenin öncülerinden biri olarak Nezihe Meriç'i gösterir. Akatlı'ya göre, Meriç'in *Yandırma* adlı son kitabı, yazarın önceki öykülerinden farklı bir yönelimi temsil etmektedir. Bu eserde Meriç, yazma eylemi üzerine yoğunlaşmakta ve bu süreci okurla paylaşma eğilimi göstermektedir. Akatlı, bu yaklaşımın günümüzde "postmodern" olarak adlandırıldığını belirtir; ancak Meriç'in bu tutumu bilinçli bir postmodern yönelimle değil, anlatıda yeni biçimler ve açılar deneme arzusuyla gerçekleştirdiğini vurgular. Akatlı, Meriç'in bu tür bir kavramsallaştırmadan haberdar olmadığını da ironik bir üslupla ifade eder.

Varlık dergisinde 1990'lı yıllar boyunca yayımlanan yazılar bir bütün olarak okunduğunda, Türkiye'de postmodernizm tartışmalarının hem kavramsal hem de ideolojik düzeyde en yoğun ve çok katmanlı hâlinin bu yazılarda bulunduğu görülmektedir. Hasan Bülent Kahraman'ın modernizm–postmodernizm gerilimini akıl, gelenek, özne ve kültür kavramları etrafında çözümleyen metinleri; Ali Akay'ın simülakr ve popüler kültür odağında geliştirdiği kuramsal yorumları; Dilek Doltaş'ın hem Batı kuramı hem de yerli alımlama biçimleri arasındaki mesafeyi titizlikle açığa çıkaran eleştirileri, Varlık'ta postmodernizmi disipline eden bir kuramsal eksen oluşturur. Buna karşılık Barlas Özarıkça, Özdemir İnce ve Ahmet Oktay gibi yazarlar, postmodernizmi estetik ve epistemolojik çözülme, değer bunalımı ve küresel kapitalizmin ideolojik aracı olarak okuyan modernist/eleştirel bir hat temsil ederken; Önay Sözer ve Süreyya Evren postmodernizmi teknik aygıtlar, iletişim biçimleri ve yeni sol söylemlerle iç içe geçmiş tarihsel bir "durum" ve çağ duyarlığı olarak kavramsallaştırırlar. Böylece Varlık, postmodernizmi bir yandan güçlü bir kuramsal çerçeveye yerleştiren, öte yandan kavramı tartışmaya, itiraza ve yeniden tanımlamaya açık bir polemik alanı olarak işlev görür.

Varlık dergisinin 1990'larda Türkiye'de postmodernizm tartışmalarının odağında yer aldığı görülse de kavramın yerli düşünce ve edebiyat ortamındaki dolaşımı yalnızca bu dergiyle sınırlı kalmamıştır. Kasım 1990'da-120. sayısında- *Hürriyet Gösteri* "Postmodernizm" başlıklı özel bir sayı eki yayımlar. Bu ekte postmodernizmin, özellikle resim başta olmak üzere tüm sanat dallarını kapsayan bir "heyecan dalgası" yarattığı ve gelecekte bu etkinin daha da artacağı vurgulanır; söz konusu sayı resim, mimarlık, edebiyat ve tiyatro alanlarındaki güncel durumu saptamayı amaçlar.

Hürriyet Gösteri ekinin tanıtım yazısında, postmodernizmin Türkiye'de gündem hâline gelişi "Herkes postmodernizmi konuşuyor. Ülkemizin aydınları ve sanatçıları

ilk kez Batı'yı bu kadar yakından izlemenin tadını çıkarıyorlar." (*Hürriyet Gösteri*, 1990) ifadesiyle duyurulur. Bu vurgu, aslında Tanzimat'tan bu yana Batılılaşma çabası içinde bulunan Türk aydınının Batı'yı çoğunlukla geriden ve gecikmeli olarak takip etmesinden kaynaklanan tarihsel bir eksiklik hissiyatını da barındırır. Ancak bu defa Türk aydını, Batı'daki edebî ve kültürel atmosferle daha eşzamanlı bir etkileşim içine girmiş görünmektedir. Her ne kadar Batı ile aynı dönemde postmodernizmle tanışılmış olsa da 1990'larda Batı'daki postmodernizm tartışmaları giderek ivme kaybetmeye başlamıştır.

Hürriyet Gösteri ekinin ilk yazısı Ünsal Oskay'ın "Modernizm ve Postmodernizm: Pazarda Profesyoneller ve Sıradan Düşleri" başlığıyla yer alır. Oskay, postmodernizmi, burjuva aktivizminin tarihsel ironisinin bir türevi olarak ele alır. Aydınlanma ile başlayan ve Marx'ın "tarihin en ilerici sınıfı" olarak tanımladığı burjuvazinin dünyayı insan aklına göre yeniden düzenleme girişiminin, üretim ilişkilerini dönüştürmeyi başaramadığı noktada tarihsel bir gericiliğe dönüştüğünü savunur. Bu çelişkili süreç sanat ve bilime ilişkin tutumda da görünür hale gelir: Burjuvazi, iktidarı kurumsallaştırıncaya dek modernist bireyleşmeyi ve eleştiriyi savunurken iktidardan sonra bireyi kitleleştiren, eleştirel düşünceyi söndüren, tüketim ideolojisini merkezleyen yeni bir kültürel düzen yaratmıştır. Oskay'a göre postmodernizm, tam da bu tarihsel dönüşümün sonucu olan "sıradanlaştırılmış birey"in kültürel dünyasını meşrulaştıran bir ideolojik aygıttır. Sistem, üretim ilişkilerini dönüştürmeden tüketimi demokratikleştirerek özgürlük yanılsaması üzerinden insanlara bireyselleştirilmiş bir hayat yaşadıkları duygusunu satmakta; böylece tahakküm ilişkilerini görünmez kılmaktadır.

Oskay, modernlikten postmodernliğe geçişi kültürel alan üzerinden değerlendirirken bilimin ve sanatın pazarın değişim değerine indirgenmesi, özgünlükten uzaklaşması ve sistemin yeniden üretimine hizmet eden edilgen biçimlere dönüşmesi üzerinde durur. Roman, sinema, televizyon ve medya örnekleri üzerinden, estetik üretimin eleştirel bilinç yaratma işlevini kaybederek "vakitsiz eğlence" ve tüketim nesnesine dönüştüğünü vurgular. Postmodernizm, burjuva devrimlerinin "bütün sınıflara özgürleşme ve bireyleşme" vaadinin terk edilmişliğine yaptığı vurgunun doğru olduğunu kabul eder; fakat bu teşhisin postmodern düşünürlerce var olan düzenle uzlaşmayı meşrulaştıran "evetleme (affirmative)" bir stratejiye dönüştürülmesini de eleştirir. Ona göre sorun modernitenin bizzat kendisinde değil, sınırlı ve tahrif edilmiş modernitededir. Bu nedenle çözüm, modernizmin

terkinde değil, onun özgürleştirici potansiyelinin yeniden sahiplenilmesinde aranmalıdır.

Oskay (1990), postmodernizmin tarihsel öznenin (işçi sınıfı ve muhalif toplumsal güçler) ortadan kalktığına dair iddiasını reddeder ve çevreci hareketler, kadın hareketleri ve alternatif topluluk girişimlerini özgürleşim arzularının tümüyle bastırılamadığına dair göstergeler olarak sunar. Sanatın ve düşüncenin görevi, postmodernizmin önerdiği gibi sistemle uzlaşmak değil, yaşanan hayatın bütün anlamlarıyla yeniden betimlenmesi ve böylece kapitalist ya da reel-sosyalist her iki sistemde de tahakkümsüz bir toplumsal yaşamı mümkün kılacak siyasal programların düşünülmesini sağlamaktır. Oskay'a göre eleştirel modernist kültür —Kafka, Brecht, Adorno, Beckett, Ionesco ve Bunuel çizgisi— demokratik gelişmenin vazgeçilmezidir; modernist kültürün terk edilmesi ise Benjamin'in "rüya imgeleri"nin pazara sürülmesi yoluyla yanlış bilincin toplumsal bilinç haline dönüşmesine yol açacaktır. Bu nedenle postmodernizmin uzlaştırıcılığına karşı, modernizmin radikal eleştirel estetiği bugün her zamankinden daha gerekli ve günceldir.

*Hürriyet Gösteri'*nin aynı ekinde Atilla Yücel, "Dünya Mimarlığının En Yaygın Akımı" başlıklı yazısında postmodernizmin 1970'li yıllardan bu yana dünya mimarlığının en yaygın akımı hâline geldiğini belirtir. Yücel, yazısında postmodernizmin mimari alandaki gelişim sürecini ele alır. Ona göre postmodernizm, 20. yüzyılda modernist anlayış doğrultusunda şekillenen mimarinin çağdaş yaşamın karmaşık yapısıyla baş edememesi ve mimariyi anlamdan yoksun bırakması sonucunda, modernist mimariye karşıt bir yönelim olarak ortaya çıkmıştır. (Yücel, 1990)

Yine aynı sayı ekinde, Mehmet Ergüven "Postmodernizm Yaşadığımız Hayata Tıpatıp Uyuyor" başlıklı yazısıyla postmodernizmi teorik bir moda ya da salt estetik bir yönelim olarak değil, Türkiye'nin geç kapitalist, parçalı ve kimlik bunalımlı gündelik hayatıyla birebir çakışan tarihsel bir durum olarak kavramsallaştırır. Yazının girişinde soyut düşüncenin gerekliliğini vurgularken "pratik yaşam bilgeliği"ni abartan anti-entelektüel tavrı sert biçimde eleştirir; ancak aynı anda, gerçek soyutlamanın da gündelik yaşantının sıradan ayrıntılarından bütünüyle kopup bir "soyutlama fetişizmi"ne dönüşmesini eleştiriye açar. Ergüven, böylece çözüm bekleyen çelişkilerin, "kuram düzlemlerinden önce bizzat yaşantının içinden" kavranması gerektiğini savunur ve 1980'ler Türkiyesi'ni hem otoriter sosyoekonomik dönüşümlerin hem de iletişim olanaklarının hızla yaygınlaştığı, bu yüzden de gündelik

hayatın altüst olduğu bir sahne olarak resmeder. Bir dilencinin arkasındaki vitrinde bulunan rengarenk "Save the Whales" tişörtleri, Tebbet Suresi okuyan ama sırtında "United States Navy, Oklahoma, Sunshine State" arma ve sticker'ları taşıyan öğrenci gibi örnekler, postmodernliğin Türkiye'de kültürel ve ideolojik düzeyde nasıl bir "kimlik yitimi", yer değiştirmiş değerler ve eklektik simgeler ekonomisi ürettiğini gösteren somut göstergelere dönüştürülür. Ergüven, Batı'yı takip etmenin aydın olmanın zorunlu koşulu olduğunu teslim eder; ancak Türkiye'deki postmodernizm tartışmalarının bu eleştirel mesafeden değil, "New York-sever" bir snopluk, geçmişe sırt çeviren bir çağdaşlık saplantısı ve kültürel bir züppelikten beslendiğini ileri sürer; modernleşme sürecinde kendi içini kuramamış bir toplumun, "kendisine açılmadan Batı'ya açılma telaşı" içinde postmodernizmi hazır bir etiket gibi devraldığını ima eder.

Ergüven, postmodernizmin modernizmi "dışlayan" değil, onu "daha modern bir şeyin içine yerleştiren" bir moment olduğunu vurgular; hem "modern"in tarihsel üretim tarzı ve ilişkilerine tekabül eden çoğul bir kategori olduğunu hatırlatır hem de postmodernizmin moderni radikal biçimde aştığı iddiasının altını boşaltır. Welsch, Pannwitz, de Onís, Toynbee, Fiedler, Sontag, Jencks, Klotz gibi adlara yaptığı atıflar, kavramın tarihsel dolaşımının kararsızlığını ve disiplinler arası kırılmalarını özetlemek için kullanılır; ancak Ergüven, bu tartışmaları "nakliyata dayalı spekülasyon"a indirgemeden, modern/postmodern ayrımını "yeni"nin anlamı, sanatın kurumsallaşması ve estetik yenilik ile kurumsal yapının çatışması etrafında yeniden kurar. Ona göre tarihsel avangard, "yeni"yi geleneğin içindeki bir çeşitleme olmaktan çıkarıp sanat kurumunun kendisine yönelen radikal bir reddiye haline getirmiş, ama bu reddiye, ancak sanatın kurumlaşması koşulunda olanaklı olmuştur. Dolayısıyla postmodernizm, sanat kurumunun kriziyle, metalaşmış kültür ortamında "yeni"nin modaya indirgenmesiyle ve "daha önce yapılmış olanın tekrarına" dayanan bir tükenişle iç içe seyreder.

"Postmodern resim" başlıklı bölümünde Ergüven, bu kavramsal çerçeveyi özellikle resim sanatı üzerinden somutlaştırır. Maleviç'ten sonra resimde yapılabileceklerin büyük ölçüde tüketildiğini, Clemente ve Paladino gibi isimlerin "daha çağdaş" görünmekle birlikte özsel olarak bu radikal momenti aşamadığını, fırça–boya–tuval üçlüsünün hem hâlâ vazgeçilmez hem de derin bir krizin kaynağı olduğunu ileri sürer. Bir yandan Kandinsky'den Mondrian ve Vasarely'ye uzanan çizgide resmin duygusal ve şiirsel boyutunun giderek törpülendiğini, sentaksın matematiksel bir işleme

indirgenerek resim–bilinç ilişkisinin daraldığını söyler; öte yandan "modern-sonrası"nın, bu araç üçlüsü terk edilmedikçe bir ütopya olarak kalacağını; postmodern resmin çoğu örneğinde ise hem biçim hem kuram düzeyinde "eskinin tekrarına" düşüldüğünü belirtir. Teknolojinin (dijital görüntü, simülasyon, ekran estetiği) ürettiği yeni gerçeklik rejiminde, "simulacrum"un (aslı olmayanın özdeş kopyası) kapitalist mübadele düzeninin tipik göstergesi haline geldiğini; bilgisayarın data'dan ex nihilo model üreten yapısıyla gerçeklik ile kurgu arasındaki sınırları tümüyle bulanıklaştırdığını anlatır. Buna rağmen, tuval resmini bütünüyle "sakıncalı bir evetleme" sayıp terk etmenin de mümkün olmadığını, çünkü insan onuruna yaraşır bir düzen arzusunun ve yaratma eyleminin özgürlük ihtiyacının henüz bu teknik simülasyon rejimiyle ikame edilemediğini savunur. Bu nedenle klasik resim hem tükenmiş hem de hâlâ gerekli; postmodern resim ise resmin doğasını sorgulama ile resimden kopamama arasındaki ikilemin ifadesidir.

Ergüven, postmodernizmi teorik bir ilerleme ya da "daha sofistike bir estetik" olarak değil, teknolojik belirlenim, kültürel kopuş, sınıf çelişkileri ve kimlik dağılmasıyla iç içe geçmiş çarpık bir tarihsel konjonktür olarak okur. Türkiye bağlamında ise bu konjonktür, geçmişine sırt çeviren, çağdaşlığı kurumsal altyapı ve kolektif bilinç inşasından ziyade sembolik jestler üzerinden tüketen; postmodernizmi kuramsal bir sorgulama değil, "daha modern olma" iddiasının modası haline getiren bir kültürel iklimle birleşir. Yazı, tam da bu noktada, postmodernizmin "yaşadığımız hayata tıpatıp uyması"nı eleştirel bir teşhise dönüştürür: Parçalanmış kimlikler, simülakr, teknolojik imajlar ve kurumsal krizler içinde sanatın, özellikle de tuval resminin, hâlâ etik ve estetik bir direniş imkânı taşıyıp taşımadığı sorusunu açıkta bırakarak postmodernizmi hem belirtileri hem de çelişkileriyle birlikte yaşayan bir ülkenin içinden aktarır.

*Hürriyet Gösteri'*nin aynı ekteki bir diğer yazısı da Dilek Doltaş'a aittir. "Edebiyatta Postmodernizm" başlıklı yazıda Doltaş, suskunluk kavramını tarihsel bir eksen üzerinde izleyerek avantgart, modern ve postmodern edebiyatın ayrışma noktalarını bu kavram üzerinden tartışır. İhab Hassan'ın *The Dismemberment of Orpheus*'a dayanan sınıflandırmasını temel alarak suskunluğun, 18. ve 19. yüzyılda geleneksel yazın normlarına karşı bir avant-garde strateji, 20. yüzyıl modernizminde ise anlam ve değer boşluğunun temel bir ifadesi olduğunu belirtir. Modernist dönemde suskunluk; "Çorak Ülke"nin, evrensel hakikatin kaybının, iletişimsizlik ve yalnızlık temalarının, yani anlamın çözüldüğü bir dünyada anlam kaybının "göstereni" hâline

gelir. Modernist anlatı teknikleri (bilinç akışı, saçma, simgecilik, gerçeküstücülük, vb.) de bu anlam ve değer boşluğunu imleyen, derinleştiren biçimsel araçlar olarak konumlanır. Dil kuramları ve eleştirel akımlar (new criticism, formalism, structuralism, semiotics) ise gerçeğin, yazarın bilincinden çok, metnin dili ve yapısı tarafından kurulduğu fikrini güçlendirerek anlamın metin içi konfigürasyonlara bağlandığını gösterir. Bu çerçevede Doltaş, modernizmi, suskunluk ve boşluğu "kaybedilmiş anlam"ın trajik ufku altında kavrayan bir estetik evre olarak okur.

Postmodern yazında ise Doltaş, suskunluğun anlamı ve işlevinin radikal biçimde yer değiştirdiğini savunur. Foucault, Derrida, Barthes, Lyotard, Lacan gibi düşünürlerden hareketle postmodern yaklaşımın, dil ve us'u ayrım koyan, sınıflandıran, baskılayan iktidar mekanizmaları olarak sorunsallaştırdığını vurgular: Dil sadece gerçekliği yansıtmaz; onu sınıflandırarak üretir ve böylece ideolojik/politik bir düzen kurar. Bu bağlamda postmodern yazar için suskunluk, artık kaybedilen bir "anlam"ın yasını tutan boşluk değil, tam tersine dilin iktidarına mesafe alma, usun ve tarihin belirlediği kategorilerden uzaklaşma imkânı olarak önem kazanır. Suskunluk, boş bırakılan sayfa, anlamı askıya alan kesinti, postmodern metinde bir "kaçış çizgisi" gibi işlev görür; dilin kurucu şiddetinden kaçmanın, temsil düzeninin dışına sızmanın denemesi hâline gelir. Doltaş, bu noktada pastiş ve parodiyi de postmodern yazının başat teknikleri olarak suskunlukla ilişkilendirir: Farklı tür ve söylemleri iç içe geçirerek bilimsel söylemle belgesel formu kurmacayla karıştırarak ciddi/edebi/bilimsel diskurları birbirine ayna yapan metinler, hem bu söylemlerin sınırlarını teşhir eder hem de hiçbirinin tekil ve ayrıcalıklı bir "hakikat dili" olamayacağını gösterir.

Thomas'ın *The White Hotel*'i üzerinden geliştirdiği ayrıntılı çözümleme, Doltaş'ın postmodernizmi nasıl anladığını somutlar. Romanın Freud'un vaka analizlerini taklit eden bilimsel dili, şiirsel-fantastik anlatı, gerçekçi tarihsel öyküleme ve düşsel, metafizik kapanış arasında gidip gelen çok katmanlı kurgusu, Doltaş'a göre postmodern yazının parodi ve pastiş aracılığıyla disiplinlerarası söylemleri birbirine sorgulatan, böylece anlamı tek bir düzleme sabitlemeyi reddeden yapısını temsil eder. Metin, Freudcu klinik söylemi belgesel ciddi bir söylem gibi sahneye çağırırken, dipnot düzeyinde kendi belgeselliğini sabote eder hem suskunluklar hem de söylem maskeleri yoluyla okuru, "hangi düzeyde gerçeklikten söz ettiğini" sürekli yeniden düşünmeye zorlar. Doltaş'ın vardığı noktada postmodern suskunluk; avantgart yazında olduğu gibi okurun dolduracağı bir anlam çokluğunun "fazlalık boşluğu" veya modernizmde olduğu gibi kayıp anlamın simgesi değildir. Postmodern metinde

suskunluk, doluluk/boşluk, anlam/anlamsızlık ayrımını sabitlemeyen, bu ayrımları okurun etkinliğiyle sürekli yeniden kurulan bir oyun alanına çeviren bir stratejidir. Böylece suskunluk, postmodern yazında okurun duyumsayabileceği tek gerçeklik formu, yani kendi algısının sınırlarıyla yüzleştiği yegâne boşluk olarak anlam kazanır.

Ekteki bir diğer yazı, Yüksel Pazarkaya'nın *"Postmodern: Modern Sonrası Moderne Karşı?"* başlıklı incelemesidir. Pazarkaya, 1980 sonrası Türk edebiyatında postmodernizmin algılanış biçimini çözümlemek adına, kavramın tarihçesini o güne dek alışılagelmişin dışında bir tarihsel derinlikle sunan kurucu bir metin hüviyetindedir. Dönemin hâkim söylemi postmodernizmi çoğunlukla 1970'ler sonrası mimari ve sosyolojik dönüşümlerle tarihlerken; Pazarkaya, Wolfgang Welsch referansıyla yaptığı entelektüel arkeoloji neticesinde kavramın köklerini 19. yüzyılın sonlarına kadar geri götürür. Yazarın, terimin ilk kez 1870 yılında İngiliz ressam John Watkins Chapman tarafından empresyonizme alternatif bir ilerleme arayışı olarak kullanıldığını, 1917'de Rudolf Pannwitz tarafından felsefi bir kriz çözümü olarak önerildiğini ve 1934'te Federico de Onís tarafından edebîbir dönemleme aracı olarak literatüre sokulduğunu belgelemesi; Türk okuru için kavramı güncel bir "moda" olmaktan çıkarıp modernitenin yüz yıllık iç hesaplaşmasının bir tezahürü olarak konumlandırmıştır.

Tarihsel zemin inşasının ardından Pazarkaya, tartışmayı modernizmin seçkinci (elitist) aurası ile postmodernizmin çoğulcu yapısı arasındaki gerilime odaklar. Leslie Fiedler'ın *"Close the Gap"* (Uçurumu Kapat) yaklaşımını merkeze alan yazar, postmodern estetiğin temel misyonunun, modernizmin (Joyce, Eliot, Pound gibi figürlerin) inşa ettiği yüksek sanat ile kitle kültürü arasındaki hiyerarşik uçurumu ortadan kaldırmak olduğunu savunur. Bu bağlamda postmodernizm, sadece kronolojik olarak modernin "sonrası" değil, aynı zamanda onun dışlayıcı tavrına "karşı" demokratikleşen ve popüler kültür kodlarıyla (bilim kurgu, polisiye, kitsch) melezleşen bir estetik başkaldırı olarak tanımlanır. Pazarkaya'nın bu yaklaşımı, 1980-1999 aralığında Türk edebiyatının neden ve nasıl popüler kültür öğeleriyle sentezlenmeye başladığını açıklayan teorik bir anahtar işlevi görmektedir.

Pazarkaya, Türkiye bağlamındaki izdüşümünü ise, ülkenin modernleşme sürecindeki asenkronizasyon ve kendine özgü kültürel dokusu üzerinden okur. Yazara göre henüz modernleşme projesini ve kurumsal aydınlanmasını tamamlayamamış, yer yer arkaik özellikler barındıran Türk toplumunda postmodernizmin Batı'daki gibi organik bir evrimden ziyade; göç, dışa açılma ve kitle iletişim araçlarının yarattığı

kaotik bir kültürel atmosferde karşılık bulduğunu belirtir. Yazar, bu dönemde yükselen "arabesk" olgusunu, yüksek kültür ile alt kültürün iç içe geçtiği yerel bir postmodern durum olarak işaretlerken; edebîdüzlemdeki asıl yapısal kırılmanın 1980 sonrasında, özellikle Orhan Pamuk ve kuşağının anlatı teknikleriyle gerçekleştiğini vurgular. Pazarkaya'ya göre bu yeni kuşak, modernizmin katı biçimciliğini esneterek anlatımcı geleneğe geri dönmüş ve *Kara Kitap* örneğinde olduğu gibi, Doğu-Batı, geleneksel-modern ikiliklerini yapıbozuma uğratarak Türkiye'ye özgü postmodern roman estetiğini inşa etmiştir.

Ekteki son yazı Sevda Şener'e aittir. Postmodernizme tiyatro çerçevesinden yaklaşan Şener, "Tiyatroda Modernizn Eksiklerini Postmodern Gideriyor" adlı yazısında tiyatro sanatındaki evrimi, kavramsal bir ayrıştırma (çağdaş, modern, postmodern) üzerinden okuyarak postmodernizmin modernizmin bir reddi değil, aksine onun bıraktığı boşlukları dolduran ve sınırlarını genişleten bir estetik hamle olduğunu savunur. Şener'e göre "Modern", yerleşik gerçekçiliğe ve doğalcı akımlara bir başkaldırı olarak "yeni"yi temsil etmiş; ancak zamanla kendi içinde mantıksal bir kapalılık ve seçkinci bir yapı üretmiştir. Postmodern tiyatro ise, modernin bu rasyonel ve kurgusal kesinliğini, parçalı (fragmanter) yapılar, sessizlik ve iletişimsizlik estetiği üzerinden yapıbozuma uğratarak aşmaya çalışır.

Yazar, bu geçiş sürecinin en somut izlerini Absürt Tiyatro (Uyumsuz Tiyatro) geleneğinde ve özellikle Samuel Beckett'in oyunlarında sürer. Şener, Beckett, Ionesco, Pinter ve Albee gibi yazarların yapıtlarını, modernizm ile postmodernizm arasında bir "köprü" olarak nitelendirir. Bu oyunlarda görülen dilin işlevsizleşmesi, mantıksal neden-sonuç ilişkisinin kırılması ve insanı kuşatan "metafizik şaşkınlık"; postmodernizmin belirsizlik ilkesiyle örtüşen niteliklerdir. Şener'in analizinde dikkat çeken bir diğer önemli nokta, *"Dionysos kente giriyor"* metaforudur. Bu ifadeyle yazar, postmodern tiyatronun, modernizmin kuru rasyonelliğine karşı fanteziyi, masalsı öğeleri, çoğulcu sesleri ve ötekileştirilen (azınlıkta kalan) bireylerin hikâyelerini sahneye taşıyarak tiyatroyu yeniden yaşamsal ve ritüelistik bir kökene döndürme çabasını işaret eder. Dolayısıyla postmodern tiyatro, parçalanmış gerçeklik ve ironi yoluyla, modernin eksik bıraktığı "iletişim" ve "kapsayıcılık" sorununa radikal bir çözüm önerisi olarak belirir.

Şener'in postmodernizmi modernizmin radikal bir reddi veya kesintisi olarak değil, aksine modernizmin tıkandığı damarları açan ve onun eksik bıraktığı iletişimsel boşlukları dolduran teleolojik bir "onarım" süreci olarak okumasıyla dönemin özgün

bir konumuna sahiptir. Şener'in Batı'da genellikle bir "büyük anlatıların çöküşü" veya "kriz" olarak kodlanan postmodern durumu, Türk entelektüel hayatı için modernizmin katı hiyerarşisini esneten iyimser bir "özgürleşme ve tamamlanma" imkânı olarak sunması, 1990'lı yıllarda Türkiye'de postmodern estetiğin neden bir yozlaşmadan ziyade kültürel bir zenginleşme aracı olarak meşrulaştırıldığını açıklayan güçlü bir argümandır.

Hürriyet Gösteri'de 1990'lı yıllar kapsamında postmodernizm üzerine üç yazı daha kaleme alınmıştır. Bunlardan ilki Postmodernizmi modernizmin tarihsel bağlamı üzerinden değerlendiren Beral Madra'dır. Madra, "Modern'den Postmodern'e" başlıklı yazısında postmodernizmi ele almadan önce modernizme dair bir çerçeve sunar. Modernizm, yazıda açık bir biçimde tanımlanmasa da özellikle Batı merkezli bir kültürel üst yapı olarak ifade edilir. Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri menşeli bir söylem olarak modernizm, evrensellik iddiası taşıyan bir hegemonya biçimi olarak sunulmaktadır. Bu bağlamda, modernizmin Doğu toplumlarına "tepeden inme" ve "yapay" yollarla aktarıldığı, dolayısıyla bu toplumlarda gerçek ve derinlikli bir içselleştirmenin gerçekleşmediği belirtilir. Doğu toplumlarının bu süreçte Batı'dan gelen kültürel ve estetik yönelimleri sorgulamadan, çoğunlukla yüzeysel biçimde benimsediği ifade edilir. Böylece modernizm, bu coğrafyalar açısından yalnızca kültürel bir model değil; aynı zamanda kendi kültürel köklerinden kopuşu ve bu kopuşla birlikte gelişen bir tür kültürel yabancılaşmayı da ima eden bir tarihsel deneyim olarak şekillenir.

Postmodernizm ise Madra'nın yazısında çok katmanlı bir yapı olarak ele alınır. Yazıda, postmodernizmin yaygınlaşması ve dallanıp budaklanması sonucunda "şişirilmiş bir mit"e dönüştüğü, bu nedenle gerçek postmodernizmi ayırt edebilmek için titiz incelemelere dayanan değerlendirmelere ihtiyaç duyulduğu vurgulanır. Postmodernizmin, özümsemeden sanata yapay biçimde eklemlenmesi durumunda "sahtelik düğümü" olarak tanımlanan bir karmaşa yaratabileceği ifade edilmektedir. Bununla birlikte, postmodernizmin zamanın ruhuna uygunluğu vurgulanmakta ve özellikle dış etkilerle şekillenen toplumlar için tarihsel ve kültürel anlamda önemli bir bağlam sunduğu belirtilmektedir. Andreas Huyssen'in yaklaşımına dayandırılarak yapılan tanımda postmodernizmi, çeşitli olmakla birlikte bir üst yapıya bağlı ögelerden oluşan ve bu ögelerin ortak varoluşunu sağlayan kültürel bir örgü olarak nitelendirir. Madra, postmodernizmin yalnızca Batı'ya özgü bir olgu olarak değerlendirilmesinin, tıpkı modernizmde olduğu gibi, eksik bir kavrayışa ve sınırlı bir uygulamaya yol

açacağını ifade eder. Bu çerçevede, “bizim gibi” toplumların postmodernizmin "öteki" yarısını oluşturduğunu ve bu çoğulcu yapının tamamlayıcı unsuru olabileceklerini ileri sürer.

Postmodernizm üzerine farklı alanlardaki yazılarıyla katkı sunan Hasan Bülent Kahraman (1992b) *Hürriyet Gösteri’*nin 144. sayısında 1992 yılında ABD ve Avrupa’daki sanat anlayışlarını mukayese ettiği “Plastik Sanatlarımızın Son Dönemine Kavramsalcı Sanat Bağlamında Bir Bakış” adlı yazıyla yer alır. Kahraman “post modernizm”in özellikle ABD ve Avrupa bağlamlarında nasıl farklılaştığını açıklarken bu ayrımı estetik-pratik ve düşünsel-kavramsal düzeyde temellendirir. Ona göre, ABD kökenli sanat anlayışı, başta tuval sanatı olmak üzere zaman içinde teknolojik dürtülerle birleşerek yeni ifade biçimlerine yönelir; “land art”, “body art” gibi disiplinler, bu dönüşümün örnekleri olur. ABD’nin bu yaklaşımı, doğrudan somut, deneyimsel ve teknoloji merkezli bir estetik üretim alanı yaratmaktadır. Kahraman, buna karşılık Avrupa’nın bu süreçte daha çok düşünsel ve felsefi bir derinlik üzerinden hareket ettiğini, modernizmi kendi kültürel ve düşünsel mirası bağlamında sorguladığını belirtir.

Avrupa’nın Özellikle Lyotard’ın başını çektiği ve Fransız felsefecileri öncülüğünde gelişen “post modernist” anlayışın bu bağlamda özelliğine dikkat çeker. Kahraman, “post modernist” anlayışın modernizme karşı olup olmadığından emin değildir, bunu “Avrupa’da gelişen post modernist anlayış gene aynı şeyi tekrar edeyim, eğer modernizme yönelik bir başkaldırı ise, bu bile, hem modernizm konusunda Avrupa-ABD etkileşiminin ilginç bir örneğini oluşturur.” şeklinde ifade eder. Kahraman, bu farkın Avrupa'nın postmodernizmi teorileştirirken zaman ve yönelim açısından ABD'nin gerisinde kaldığını da gösterdiğini savunur. Çünkü “post modernizm”i bir kavram olarak ilk tanımlayan kişi Charles Jencks’tir ve bu tanım ABD’nin teknoloji güdümlü mimari pratiklerinden hareketle yapılmaktadır. Avrupa ise bu tanımı daha sonra felsefi ve kültürel katmanlarla zenginleştirir. Buna ek olarak Ihab Hassan gibi düşünürlerin edebiyat alanında “post modernizm”i sistematikleştirme ve adlandırma konusundaki öncü konumu da vurgulanır. Kahraman, bu değerlendirmesiyle postmodernizmin yalnızca bir düşünce akımı değil, aynı zamanda coğrafi, kültürel ve teknolojik koşullarla şekillenmiş bir estetik ve entelektüel pratik olduğunu ortaya koyar.

*Hürriyet Gösteri’*deki üçüncü yazı Alpay Asar’a aittir. Asar, “Postmodern Düşünce ve Görecelik” başlıklı yazısında postmodernizmi popülist, iyimser, umursamaz, akıl

dışı ve sorgulamayan ancak güçlü bir karşı kültür yaklaşımının ifadesi olarak tanımlar. Bununla birlikte, tıpkı birçok yazar gibi, postmodernizmin ne olduğu ve ne olmadığı konusunda hâlâ kesin bir yargıya varılamamış olmasından yakınır. Bu belirsizliğin yalnızca uygulamaya dönük yetersizliklerden değil, kavramın yeterince tanınamamasından kaynaklandığını ileri sürer.

Asar'a göre postmodernizm, modernizmin basit bir reddi ya da eleştirisi olmanın ötesinde, yeni temalar, kategoriler ve özgül dil oyunlarıyla çok katmanlı bir değişim sürecini temsil eder. Asar ayrıca postmodernizmin tepkisel olarak doğduğu modernizmi de tanımlar. Ona göre modernizm, insanı merkeze alan, gerçeği insana ve onun aklına dayalı olarak tanımlayan bir düşünce sistemidir. Rönesans'tan Hümanizm'e kadar geçerliliğini sürdüren bu anlayış, evrendeki her şeyi insanın zihinsel ve duygusal kapasitesiyle anlamlandırır ve değerlendirir. Postmodernizm ise bu merkeziliğe, evrenselliğe ve kesinliğe karşı çıkan bir düşünsel kırılmayı temsil eder. Asar ayrıca, postmodernizmin okuyucudan da pasif bir alıcı değil, sorgulayan ve dünyayı yeniden kuran aktif bir özne olmasını beklediğini vurgular. Böylece postmodern sanatçı, izleyiciyi ya da okuyucuyu metnin kurucu unsurlarından biri olarak konumlandırır.

1990'larda postmodernizmin ne olduğu, kuramsal çerçevesi, tartışma alanları, edebiyattaki kullanımı ve örneklemeleri üzerine yoğun biçimde yazıldığı görülmektedir. Postmodernizmi farklı bakış açılarıyla ele alan *Defter* dergisi 1990'lı yıllarda konu üzerine toplam yedi yazı yayımlanmıştır. *Defter*'in 17 ve 18. sayılarında Orhan Koçak postmodernizm üzerine iki yazı kaleme alır. Koçak, "Aynadaki Kitap / Kitaptaki Ayna" başlıklı yazısında Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı üzerinden modernizm ile postmodernizm arasındaki ontolojik ve estetik kopuşu derinlemesine irdeleyen, Türk edebiyatı eleştirisinin en hacimli ve teorik açıdan en yüklü metinlerinden biridir. Koçak, bu çalışmasında postmodernizmi modernizmin bir ileri aşaması ya da özgürleşmesi olarak değil, modernist sanatın temelini oluşturan gerilimin, yani "negatifin emeği"nin terk edilmesi, bir tür "yorgunluk" ve "istifa" hali olarak tanımlar. Ona göre modernist edebiyat, özne ile nesne, metin ile gerçeklik arasındaki mesafeyi koruyan, hakikate ulaşma yolunda sancılı bir direnç ve dönüştürme çabası içerirken; postmodernizm bu gerilimi askıya alarak bir "rahatlama" ve "unutuş" rejimini devreye sokar. Koçak'a göre *Kara Kitap*, bu estetik istifanın en yetkin örneğidir; çünkü roman, çatışmayı ve diyalektiği dışlayarak "her şeyin her

zaman çoktan yazılmış olduğu" kabulüyle huzurlu ama kendi üzerine kapanan totolojik bir evren kurar.

Koçak'ın analizinin merkezinde, romanın kurgusunu belirleyen "ayna" metaforunun yapıbozumu ve "derinlik" iddiasının eleştirisi yer alır. Modernist gelenekte ve psikanalitik kuramda ayna, öznenin kendi bütünlüğünü ararken parçalandığı, "eksikliğini" fark ettiği ve "öteki" ile yüzleştiği trajik bir alandır. Ancak Koçak, *Kara Kitap*'taki aynaların bu işlevi yitirdiğini, aynanın sadece "aynı"yı çoğalttığını ve bir "sır" ifşa etmekten ziyade, sırrın arkasında hiçbir şeyin olmadığını gizlemek için kullanılan bir "efekt"e dönüştüğünü savunur. Koçak'a göre roman, dış gerçekliği, tarihi, siyaseti ve bedeni yutarak onları zararsız birer "metin" haline getirir ve böylece ontolojik farkı siler. Bu bağlamda yazar, romanın vadettiği "farklılığın" ve "çoğulculuğun" aslında bir yanılsama olduğunu; romandaki "ben" ve "öteki", "asıl" ve "kopya" gibi ikiliklerin, aralarındaki fark silinerek "aynı"nın çeşitlemelerine indirgendiğini öne sürer. Bu yapı, romanı bir keşif yolculuğu olmaktan çıkarıp yazarın baştan kurduğu tezi kanıtlayan devasa bir illüstrasyona dönüştürür.

Yazının en çarpıcı imgelerinden biri olan "Yeşil Kalem" (Yeşil Tükenmez) metaforu üzerinden Koçak, metinlerarasılık kavramının romandaki kullanımını ve yazarın metin üzerindeki mutlak hakimiyetini sorunsallaştırır. Romanda rüyalar, tarihsel gerçekler, köşe yazıları, kurgusal olaylar ve mistik metinler, hepsi aynı "yeşil mürekkep" ile, yani yazarın homojenleştirici üslubuyla ve aynı gerçeklik düzleminde yazılmıştır. Koçak'a göre bu durum, postmodernizmin iddia ettiği "yazarın ölümü"nün aksine, yazarın anlatı üzerinde mutlak bir diktatörlük kurduğunun göstergesidir. Yazar, "yeşil kalem"i kâğıttan hiç kaldırmadan her şeyin üzerinden geçer; böylece farklı tarihsel katmanları ve sesleri tek bir düzlemde eşitleyerek onların özgül ağırlıklarını ve tarihsel bağlamlarını nötralize eder. Bu "düzleşme", romanın içerdiği psikanalitik derinliği de (bilinçdışı, tekinsiz, kuyu gibi motifleri) gerçek bir psişik çatışma alanı olmaktan çıkarıp okurda belirli bir ruh hali yaratmayı amaçlayan dekoratif bir "atmosfer" unsuruna indirger.

Koçak, *Kara Kitap*'ı teknik bir ustalık eseri, bir "tour de force" olarak kabul etmekle birlikte, bu ustalığın "içeriksizleşme" ve "etkisizleşme" pahasına kazanıldığını savunur. Koçak'a göre roman, modernizmin "hakikat arayışı", "acı" ve "etik sorumluluk" gibi temel dertlerini terk etmiş; okura, gerçekliğin yakıcılığından arındırılmış, güvenli ve risksiz bir "işaretler imparatorluğu" sunmuştur. Bu bağlamda Orhan Koçak'ın metni, postmodern romanın sunduğu oyuncul (ludic) estetiğe karşı,

edebiyatın ciddiyetini ve gerçeklikle olan sorunlu ilişkisini savunan modernist eleştirinin bir savunması olarak okunabilir.

Koçak'ın "Modernizm ve Postmodernizm" adlı ikinci yazısında postmodernizmi; sınırların, mesafelerin ve ayrım çizgilerinin belirsizleşmesiyle karakterize olan tarihsel ve kültürel bir durum olarak ele alır ve kavramın yalnız geçici bir estetik yönelim ya da moda kategorisi içinde kavranmasına itiraz eder. Ona göre postmodernizmin bugünkü anlamı, 1970'lerle birlikte belirginleşen bir "sona eriş", "bitiş" ve "tükeniş" duygusuyla, özellikle de siyasal devrimci ufkun çözülmesiyle eşzamanlıdır. Vietnam sonrası dönemde klasik anlamda "ilerici/devrimci" dönüşümlerin gerçekleşmemesi, buna karşılık demokratikleşme ve azınlık hakları başlıkları altında yeni özgürlük taleplerinin yükselişi, postmodern durumu belirleyen temel çelişkili zemini oluşturur. Bu nedenle Koçak, postmodernizmi bir üslup ya da akımla sınırlamayan, onu geç kapitalizmin yeni evresiyle ilintili "kültürel başat öğe" olarak kavramsallaştıran Fredric Jameson'ın çizgisine yaklaşırken; bu yaklaşımın aşırı bütüncü ve totalleştirici olabileceğine dair kayıt da düşer.

Koçak, postmodern durumu, eski bütünlük ve evrensellik projelerinin (üniter ulus-devlet, tek devrimci parti, modern romanın beyaz erkek kahraman modeli vb.) çözülmesi üzerine kurulu, kendi içinde heterojen, çatışmalı ve merkezkaç eğilimler barındıran bir kültürel konfigürasyon olarak tasvir eder. Bu çerçevede Umberto Eco, García Márquez, Orhan Pamuk, Latife Tekin, John Cage ya da Arabesk gibi çok farklı yönelimlerin aynı postmodern düzlemde buluşmasının, kavramın bir "dolup taşmış çuval"a dönüşmesi riskini de beraberinde getirdiğini vurgular. Öte yandan Koçak, modernizme bağlı kalmaya çalışan ya da postmodern yönelimlerden seçici biçimde yararlanarak modernist bir atılımı sürdürmeye çalışan üretimlerin (Beckett, Berger, Enis Batur, Lale Müldür, Hulki Aktunç vb.) varlığını hatırlatarak sanat tarihini doğrusal, evrimci bir çizgiye indirgeyen yaklaşımları eleştirir; Walter Benjamin, Adorno, Bakhtin gibi düşünürlerin açtığı doğrultuda, süreklilik kadar kopuşların, kayıpların ve "geri dönüş"lerin de hesaba katılması gerektiğini savunur.

Modern, kadim ve postmodern sanat ayrımı, Koçak'ın tartışmasının kurucu eksenlerinden biridir. Kadim sanatı, dışsal otoritelere (din, devlet, gelenek, tür kuralları, hazır estetik normlar) tâbi, kural ve gerecin buyruğunda işleyen bir pratik olarak; modern sanatı ise bu dışsal belirlenimlerin "öğütülerek" içselleştirildiği, yapıtın kendi iç biçim yasasının kurulduğu, dolayısıyla özerk ve tinselleşmiş bir estetik rejim olarak tanımlar. Postmodernizm ise bu dönüştürme geriliminin taşınamadığı,

modern tekniklerin yeniden dönüştürücü süreçler olmaktan çok başlı başına "efekt" ve "stil deposu"na dönüştüğü noktada belirir. Bu bağlamda modern sanatta duygu, çoğu zaman adı konamayan, dolaylı, içsel bir yaşantı iken; postmodernde çoğu kez kodlanmış bir "duygu efekti"ne, atmosfer ya da mood üretimine indirgenir. Benzer şekilde modernizmin, görünüş ve gerçeklik arasındaki mesafeye dayanan yorumsamacı ve eleştirel ufku, postmodern düşüncede (post-yapısalcı felsefe, Foucault'nun Freud eleştirisi vb.) yerini derinlik ve "gizil anlam" tasarımlarının reddine, anlatının bir "gerçeklik efekti"n den ibaret görülmesine bırakır.

Koçak, modernizmin aşınmasını, zaman kavrayışının çözülmesi ve yerini mekânsal bir dizilişe bırakması üzerinden de tartışır. Hegelci anlamda "uğrak", "dönüşüm", "öğütme" gibi zamansal kategorilere dayanan modernist estetik, yapıt içinde bir içsel hareket ve dönüşüm mantığı varsayar; oysa postmodern düzende öğeler zamansal bir değişim sürecine girmeden yan yana dizilen parçalar hâlinde çöker. Modern mimaride Le Corbusier'nin tarihsel dokuya karşı konumlanan konstrüksiyonlarında, geçmişle şimdi arasındaki gerilim üzerinden "yitirilmiş zaman"ın duyurulduğunu; buna karşılık postmodern mimaride tarihsel üslupların yağmalanarak bir "tarih Disneyland'ı"na dönüştürüldüğünü belirtir. Son kertede Koçak, modernizmin bugün hâlâ önemini koruyan yanının, tekçi, otoriter ya da elitleştirici yönü değil, yeninin ve henüz gerçekleşmemiş olanın tasarlanmasına olanak tanıyan bu "yitik zaman" düşüncesi olduğunu öne sürer; modernist vaadin gerçekleşmemiş olması nedeniyle modernizmin "tamamlanmamış bir proje" olarak kültürel ve düşünsel sahnede varlığını sürdürdüğünü ima eder.

*Defter'*deki bir diğer yazı, Ali Akay, İhsan Bilgin, Orhan Koçak ve İskender Savaşır'ın "Çelişki ve Fark: Modernizm ve Postmodernizm Üzerine Söyleşi"dir. Söyleşide modernizm ve postmodernizm, tarihsel-sosyolojik arka planı ve kuramsal boyutlarıyla, birbirine eklemlenen ancak kavramsal olarak ayrıştırılması gereken iki oluşum olarak ele alınmaktadır. İskender Savaşır, panelin çerçevesini çizerken postmodernizmi, modernizmin "özgür düşüncenin kendi koyduğu ölçütlere göre dünya kurma projesi"nden geri çekiliş momenti olarak konumlandırır; modernizmi ise Aydınlanma'dan itibaren, sözünü hiçbir dış meşruiyet ölçütüne dayandırmayan, kendi normatif zemininin kaynağını yalnızca düşüncenin özgürlüğünde bulan bir aydın söylemi biçimi olarak tanımlar. Bu bağlamda kadim, modern ve postmodern kültür üretim biçimleri, keskin bir kopuş mantığı içinde ayrıştırılır; postmodernizm,

modernizme içkin evrensel kurtuluş, özgürleşme ve ilerleme vaatlerinin askıya alınması ya da terk edilmesiyle karakterize edilir.

Orhan Koçak, modernleşme ile modernizmin sıklıkla birbirine karıştırılan iki farklı düzlem olduğunu vurgulayarak tartışmayı derinleştirir. Modernleşmeyi sanayileşme ve doğa üzerinde teknik egemenliğin artışı, sekülerleşme (büyünün bozulması) ve rasyonalizasyon süreçlerinin bileşkesi olarak tanımlar; modernizmi ise bu tarihsel-sosyal modernleşme süreciyle hem eklemlenen hem de onun içinden yükselen eleştirel bir estetik ve düşünsel atılım olarak konumlandırır. Romantizmden 20. yüzyıl avangardlarına uzanan üç modernist dalga, modernleşmenin tahripkâr sonuçlarına (savaşlar, otoriter modernlik biçimleri, sanayileşmenin yıkıcı etkileri) karşı geliştirilen içkin bir özeleştiri hattı olarak okunur. Koçak'a göre postmodern eğilimlerin modernleşme ile birlikte modernizmi de "toptan tasfiye etme" eğilimi, modernizmin modernleşmeye yönelttiği eleştirel potansiyelin göz ardı edilmesine yol açmaktadır. Bu noktada Habermas'ın "bitmemiş modernlik projesi" tezi ile Lyotard ve Baudrillard'ın modernlik/postmodernlik tartışmaları, kopuş ile süreklilik arasındaki gerilimi görünür kılan kuramsal referanslar olarak devreye girer.

Ali Akay, tartışmayı Hegelci/Marksist çelişki mantığı ile Deleuze–Guattari'de somutlaşan "farklılık" düşüncesi arasındaki karşıtlık üzerinden kurar. Çelişki kavramının kapitalizmin işleyişini beslediğini, bu nedenle Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oidipus ve Bin Yayla'da çelişki yerine çoğul, heterojen farklılıklar mantığına dayalı bir toplumsal düşünce önerdiğini belirtir. 1970'ler sonrasında kadın hareketi, deliler ve şizofrenler etrafında örgütlenen gruplar, altkültürler ve mikro toplumsal birimler, büyük sınıf çelişkisine indirgenemeyen yeni sosyallikler yaratmış; böylece çelişki temelli devrimci beklentiler sorgulanır hale gelmiştir. Koçak ise farklılık kavramının kökensel olarak karşıtlık düşüncesinden türediğini, büyük ontolojik ve varoluşsal karşıtlıkların (örneğin hayat/ölüm, ben/öteki) reddedildiği bir düzlemde "küçük farklılaşmalar"ın da zeminsizleşeceğini savunur. Emek–sermaye ilişkisini hem karşıtlık hem iç içe geçmişlik mantığıyla işleyen diyalektik bir düğüm olarak okur ve bu düğümün salt "farklılık siyaseti" ile çözülemeyeceğini, Hegelci mantığın bütünüyle terk edilemeyeceğini ileri sürer.

İhsan Bilgin, tartışmayı mimarlık ve şehircilik alanındaki görünümleri üzerinden somutlar. Modernist mimarlığın sanayi toplumu ve modernleşme sorunlarını "aklileştirme", "içselleştirme" ve "iradi proje" mantığıyla üstlenmeye çalıştığını; mimarın ilk kez egemen iktidar odaklarına dolaysız bağımlılıktan çıkarak sendikalar,

kooperatifler, yerel yönetimler gibi yeni kamusal aktörlerle ilişki kuran özerk bir özne haline geldiğini belirtir. Modernist mimarlık, bu bağlamda sıfır noktasından başlama, tarihle radikal kopuş ve mekân üzerinden toplumsal yaşamın rasyonel dönüşümünü hedefleyen bir öncü proje olarak şekillenmiştir. Ancak savaş sonrası yeniden inşa süreçleri, bu projenin sanayi kapitalizminin işleyişine eklemlenmekten öteye gidemediğini; modernist mimarlığın, örgütlü sermayenin mekânsal araçlarından biri haline geldiğini açığa çıkarır. Amerikan postmodernizmi bu "enkazı" eklektik, yüzeysel biçim oyunlarına dayalı bir şenliğe dönüştürürken, Avrupa'da Ungers, Grassi, Rossi ve Tafuri gibi isimler, modernizmin başarısızlığını ve "tökezlemesini" içselleştiren, daha trajik bir postmodern konum geliştirir.

Söyleşinin ilerleyen bölümlerinde bilim felsefesindeki paradigma tartışmaları (Kuhn, Foucault, Feyerabend) ile mistisizmin, dinî yeni-arkaizmlerin ve milliyetçiliklerin farklı coğrafyalarda yeniden yükselişi, modernist "büyü bozumu"nun tersi yönde işleyen bir "yeniden tılsımlaşma" süreci olarak değerlendirilir. Bu bağlamda postmodernizmin, evrenselci büyük anlatıları ve tek merkezli ilerleme projelerini sorgularken, yerel, parçalı ve çoğu zaman içe kapalı sosyallik biçimlerine alan açtığı; ancak bu süreçlerin her zaman "farklılık siyaseti" açısından olumlu veya masum olmadığı vurgulanır. Panel, postmodernizmi salt "geçici moda" ya da yüzeysel estetik yönelim olarak değil, modernist projenin iç çelişkileri, geç kapitalizmin yapısal dönüşümleri ve zaman-mekân rejimlerinin yeniden düzenlenişiyle bağlantılı tarihsel bir zorunluluk olarak kavramayı önerirken; bu zorunluluğun içinden geçerek modernizmin eleştirel ve özgürleştirici mirasını tümüyle terk etmeksizin yeniden düşünmenin gerekliliğini ön plana çıkarır.

Defter'in bir diğer yazısı, postmodernizmin siyasetle ilişkisi üzerinedir. Aydın Uğur, "Posrmodernitenin Siysasetle İlişkisi Üzerine" adlı yazısında postmodern tartışmaların çoğu zaman mimarlık, edebiyat, resim gibi sanat alanlarıyla sınırlı biçimde ele alındığını; oysa postmodernizmin bu alanları aşan, tüm uygarlık anlayışını ve değerler hiyerarşilerini sorgulayan daha geniş bir düşünsel dönüşüm olduğunu savunur. Bu nedenle postmoderniteyi anlamak için, önce modernite projesinin temel varsayımlarını genel hatlarıyla yeniden değerlendirmek gerektiğini vurgular.

Uğur'a göre modernite, bireycilik merkezli bir ideoloji üzerine kuruludur; hakikat, otorite kurumlarından bireyin aklına devredilmiş ve evrensel akıl, bilim ve ilerleme fikri üzerine bir uygarlık projesi inşa edilmiştir. Ancak bu proje, tarihsel süreç içinde araçsal aklın hâkimiyetine, ekonomik ve teknolojik rasyonalitenin toplumsal düzeni

yönlendirmesine ve farklılıkların homojenleştirilmesine yol açmıştır. Bu nedenle modernitenin evrenselcilik iddiası, yerel olanı, kültürel çeşitliliği ve "öteki"yi görünmez kılma riskini taşımıştır.

Postmodern düşünce, tam da bu noktada moderniteyi eleştirerek ortaya çıkar. Jean-François Lyotard, postmodern duyarlığın ayırt edici niteliğini "üst-anlatılara duyulan kuşku" olarak tanımlar; bilim, ilerleme, akıl ve devrim gibi büyük bütünleştirici anlatıların artık ikna edici olmadığını ileri sürer. Derrida ise Batı düşüncesinin ikili karşıtlıklar (normal/anormal, erkek/kadın, akıl/din, merkez/çevre vb.) üzerine kurulu olduğunu ve bu yapıların hiyerarşik biçimde işlediğini gösterir. Michel Foucault'nun bilgi–iktidar ilişkileri analizleri, modern kurumların (hapishane, tıp, eğitim vb.) normallik üreterek "öteki"ni disipline eden mekanizmalar kurduğunu açığa çıkarır. Böylece postmodernizm, modernitenin baskılayıcı, türdeşleştirici boyutunu görünür kılar.

Uğur, bu eleştirilerin siyasal bir açmaza işaret ettiğini de belirtir: eğer evrensel ölçütler reddedilir ve yalnızca çoğulluk ile yerellik savunulursa, siyaset ile etik arasındaki bağ zayıflayabilir ve geriye yalnızca çıkar hesapları kalabilir. Ona göre postmodernizmin, eleştirel gücü kadar potansiyel tehlikeleri de dikkate alınmalıdır.

Türkiye bağlamında Uğur, postmodern söylemin Batı'da refah devleti sonrası bir dönemde, toplumsal farklılıkların gerilimini büyük ölçüde azaltan tarihsel gelişmelerden sonra ortaya çıktığını; buna karşın Türkiye'nin modernitenin kurumsal yapısına tam olarak sahip olmadan postmodern söyleme yönelme riski taşıdığını savunur. Moderniteyi içselleştirmeden postmodernizme geçiş, premodern geleneksel biçimlerin yeniden meşrulaşmasına yol açabilir. Bu nedenle postmodern tartışmaların Türkiye'de daha dikkatli, etik zemin göz ardı edilmeden yürütülmesi gerektiğini belirtir.

Defter'in bir diğer yazısı da Halil Berktay,Huricihan İslamoğlu-İnan, Çağlar Keyder ve İskender savaşır'ın söyleşisini içerir. Söyleşide çağdaş tarih yazımının kuramsal yönelimleri, disiplinlerarasılığı, siyasal niteliği ve postmodernizmle ilişkisi etrafında şekillenen kapsamlı bir tartışmayı ortaya konmaktadır. Halil Berktay, Annales ekolünün tarih disiplinini genişleten programının büyük ölçüde başarıya ulaştığını; böylece tarihin yalnızca devlet, savaşlar ve siyasal elitlerin eylemleriyle sınırlı olmaktan çıkarak beslenme, oyun, cinsellik, ölüm ve gündelik hayat pratikleri gibi insan varoluşunun tüm boyutlarını kapsayan çok katmanlı bir alan hâline geldiğini belirtir. Bu bağlamda tarihçilik, Berktay'a göre, sosyal bilimlerin en dinamik ve en

üretken sahalarından birine dönüşmüş; Marksist tarih yazımı geleceği öngörme iddiasını yitirse de geçmişin açıklanması bakımından hâlâ en güçlü analitik damarını korumuştur.

Huricihan İslamoğlu-İnan, 1960'lardan itibaren tarihçiliğin ideolojik varsayımlarına yönelik farkındalıkla birlikte öz-düşünümsel bir nitelik kazandığını ifade eder. Postmodern tarihçiliği yüzeysellik ve kuramsal dağınıklık eğilimi nedeniyle eleştiren İslamoğlu-İnan, gerçekliği dağıtan relativizme karşı Weberci ve karşılaştırmalı bir perspektif önermekte hem Batı hem Batı dışı tarihlerin eşit ölçüde sorunsallaştırılması gerektiğini vurgulamaktadır.

Çağlar Keyder, güncel tarih yazımının esas dönüşümünün konulardan ziyade sorularla ilişkili olduğunu savunur. Ona göre tarihçilik artık yalnızca iktidarın kuruluşu ve egemen sınıfların yükselişi gibi geleneksel meselelerle sınırlı değildir; dışarıda bırakılan gruplar, direniş biçimleri ve çok-seslilik tarihsel anlatının kurucu bileşenleri hâline gelmiştir. Bununla birlikte Keyder, mikro tarihsel çalışmaların bütünle ilişkisinin kurulmadığı durumda marjinalleşme tehlikesi taşıdığını belirtir.

Tüm konuşmacılar, tarih yazımının günümüzde güçlü bir biçimde siyasileştiği konusunda uzlaşmaktadır. Dekonstrüksiyonun kolonyal ve kalkınmacı söylemleri teşhir etmesi, postmodernizmin görünüşte siyaseti dışlarken temelde belirli bir siyasal pozisyonu sürdürmesi, hatta kantitatif tarihçiliğin dahi belirli siyasal iddialara tepki olarak doğması, bu siyasileşmenin farklı tezahürleri olarak değerlendirilir. Bu çerçevede Berktay, tarihçinin ideolojik konumunun farkına varılmasını Aydınlanmacı ampirisizmin aşılması bakımından önemli bir kazanım olarak görür; ancak bunun "her tarih bir mittir, nesnel gerçeklik yoktur" iddialarıyla birleştiğinde, bilimsel tarihçiliğin tasfiyesine yol açabilecek postmodern bir "randomizasyona" dönüştürülmesini sert biçimde eleştirir. İslamoğlu-İnan da postmodern söylemlerin çoğu zaman kapitalizmi sorgulanamaz bir zemin olarak kabul ettiğini; farklılık ve çoğulluk söylemi altında kapitalizmin tarihsel ve çatışmalı niteliğinin görünmez kılındığını ileri sürer.

Yazının ikinci bölümünde Savaşır'ın yönlendirmesiyle, Berktay, İslamoğlu-İnan ve Keyder arasında postmodernizm, tarihselcilik ve Marksizm ilişkisine dair kuramsal boyutları öne çıkaran bir tartışma yürütülür. Savaşır, katılımcıların ortak bir "postmodernist şeytan" imgesi üreterek postmodernizmi indirgemeci biçimde konumlandırdıklarını belirtir ve postmodernizmin yalnızca parçalama ve relativizmle özdeşleştirilmesinin eksik olduğunu savunur. Ona göre postmodernizm, verili

Marksist kavramsal dili terk ederek tarihsel olanı dönüştürme ve yeniden kavramsallaştırma olanağı sunabilir.

Keyder, postmodernizmin temel niteliğini bütünselliğin reddi olarak tanımlar ve tarihçinin görevinin perspektifleri çoğaltmanın ötesinde, bunlar arasındaki iktidar ilişkilerini açıklamak olduğunu vurgular. Postmodernist eğilimlerin açıklama yerine yoruma yönelmesinin özcülüğe varan bir relativizm doğurabileceğini belirtir.

Berktay, postmodernizmi mutlak bir anti-Marksist pozisyon olarak tanımlamanın yanlış olduğunu; asıl tartışılması gerekenin ortak bir bilgi projesinin mümkün olup olmadığı olduğunu ileri sürer. Tarihçiliğin mutlak nesnellik üretemeyeceğini kabul eden Berktay, buna rağmen tarihsel birikim ve tartışma sürekliliğinin korunmasının zorunlu olduğunu vurgular; aksi hâlde epistemolojik parçalanma iyi tarih ile kötü tarih arasındaki ayrımı görünmez kılacaktır.

Söz konusu söyleşide, çağdaş tarih yazımının hem kuramsal hem de siyasal dönüşümünü merkezine alarak postmodernizmin tarihselcilik ve Marksizmle ilişkisini yeniden düşünme gerekliliğine işaret etmektedir. Berktay, İslamoğlu-İnan ve Keyder, postmodernizmin tarih yazımına getirdiği çoğulculuk, öznelik ve iktidar duyarlılığının önemini teslim etmekle birlikte, bu yönelimin aşırı relativizme açılarak tarihsel gerçekliği ve ortak bilgi projesini tehdit eden boyutlarını eleştirirler. Tartışmanın genel çizgisini belirleyen temel kaygı, tarihçiliğin hem ideolojik körlükleri aşan öz-düşünümsel niteliğini koruması, hem de açıklayıcı ve bütünlüklü bir kuramsal çerçeve üretme çabasından vazgeçmemesidir. Bu bağlamda postmodernizmin sağladığı eleştirel imkânlar, ancak bilimsel tarihçiliğin epistemolojik tutarlılığını ve kapitalizmin çatışmalı yapısını görünür kılma sorumluluğunu ihmal etmediği ölçüde verimli olabilir. Tartışma, nihayetinde, karşılaştırmalı, teorik olarak donanımlı ve siyasal duyarlılığı yüksek bir tarih yazımının postmodern fragmantasyonu aşarak hem yerel hem küresel deneyimleri birlikte düşünme potansiyeline sahip olduğu sonucunu öne çıkarmaktadır.

Defter'in 30. sayısında Zeynep B. Sayın'ın *Melezlik ve Edebiyat: "Belirsiz Bir Alanda Dekonstrüksiyon"* başlıklı yazısı yer alır. Sayın, melezlik kavramını kültürel kimlik, özcülük ve edebiyat ilişkisi bağlamında, postyapısalcı kuramsal çerçevede ele alır. Sayın, çalışmasının çıkış noktasını Daryush Shayegan'ın geleneksel toplumların "yaralı bilinç" durumuna ilişkin kuramsal yaklaşımından alır: Shayegan'a göre Batı-dışı toplumlar, modernite ile gelenek arasında geçişi sağlayacak bir köprü kuramadıkları için iki paradigmadan birini "yamayarak" melezleşmiş veya kültürel bir

şizofreni durumuna sürüklenmişlerdir. Bu bakış açısı, Sayın'a göre hem modernist Batı merkezli epistemolojinin hem de anti-modernist "öze dönüş" söylemlerinin ortak paydasında yer alan özcü kimlik anlayışına dayanır; çünkü her iki paradigmada da kimlik sabit, değişmez ve içsel bir öz olarak kurgulanır.

Sayın, bu özcü yaklaşımı Derrida'nın supplement (ek, ekleme) kavramı ve Homi K. Bhabha'nın melezlik ve "üçüncü uzam" (third space) düşüncesiyle eleştirel biçimde sorgular. Derrida'nın gösterdiği üzere supplement, kökende varsayılan saf ve dolu mevcudiyeti temsil etmekle birlikte aynı zamanda onun eksikliğini açığa çıkarır; köken hiçbir zaman kendisiyle tam olarak örtüşmez. Bu çerçevede melezlik, iki saf özün karışımı değil hem modernist hem de gelenekçi söylemlerin kurumsallaştırdığı kimlik mevcudiyetlerini sarsan, onların üzerine eklemlenerek yeni anlam alanları üreten bir farklılaşma süreci olarak tanımlanır. Bhabha'nın hibritlik kavrayışı da melezliği, kimlik kaybı ya da şizofreni olarak değil, ikili karşıtlıkları (Batı/Doğu, modern/gelenek, biz/onlar) bozan, öngörülemez ve temsil edilemez bir "ara-alan" (in-between space) olarak konumlandırır. Bu alan, kültürlerarası çeviri ve anlam eklemlenmeleri yoluyla yeni kimlik biçimleri üretir; dolayısıyla melezlik politik bir imkân ve dönüşüm potansiyeli taşır.

Sayın daha sonra Lacan'ın ayna evresi, imago ve hayali kimlik kavramlarıyla kültürlerin kimliklerini Öteki üzerinden kurduklarını gösterir; Laclau ve Mouffe'un söylemsel eklemlenme kuramından hareketle kimliklerin sabit değil, söylemsel mücadeleler içinde sürekli yeniden kurulan "anlam düğümleri" olduklarını vurgular. Böylece melezlik, ulusal, kültürel veya dinsel özcülüğe dayalı saf kimlik projelerini içerden çözen, onları yeniden düşünmeye zorlayan bir eleştiri alanı olarak belirir.

Yazının son bölümünde Sayın, melezlik ile edebiyat arasındaki ilişkiyi kurar. New Historicism (Greenblatt), Edward Said ve postkolonyal kuram üzerinden edebiyatın Kantçı anlamda özerk, kapalı ve türdeş bir estetik alan olmadığı; farklı söylem katmanlarının kesiştiği, çeviri ve eklemlenme süreçlerinin gerçekleştiği melez bir uzam olduğu ileri sürülür. Edebiyat, büyük anlatıların mutlaklık iddialarını sorgulayan ve kimliklerin belirsizlik, fazlalık ve sürekli yeniden yazılma niteliğini görünür kılan bir dekonstrüksiyon pratiğidir. Bu nedenle edebiyat, kültürel çatışmaları karşıtlık temelinde sabitleyen değil, melez geçişlere kapı aralayan bir üçüncü alan açarak hem köktenci kimlik politikalarına hem de modernist evrensellik iddialarına karşı düşünsel ve siyasal bir direnç noktası oluşturur.

Sayın, melezliğin ve edebiyatın modernizm ile gelenek arasında bir "eşik" mekânı kurduğunu, kimliği sabitlemeye ve saflaştırmaya çalışan bütün söylemlerin kapalılığını bozan politik ve estetik bir potansiyel taşıdığını savunur. Edebiyat, tıpkı melezlik gibi, kimlikleri ve kültürleri tamamlanmış bütünlükler olarak değil, sürekli yeniden kurulan, eklemlenen, çeviriye açık süreçler olarak görünür kılar; bu nedenle "belirsiz bir alanda dekonstrüksiyon"dur.

Defter'in postmodernizme dair son yazısı, "Postmodernizm: Yepyeni Bir Evre mi, Bir Eğilimin Mutlaklaştırılması mı?" adlı Gülnur Savran'ın yazısıdır. Savran, postmodernizm tartışmalarını hem kavramsal hem de ideolojik düzeyde sorgular ve özellikle Fredric Jameson'ın "discursive struggle/söylemsel mücadele" kavramından hareketle postmodern teorilerin Marksizm'i dışlama stratejisini çözümlemeye çalışır. Savran'a göre postmodernist söylem, "modernite" başlığı altında Aydınlanma, Marksizm ve modernizmi tek ve yekpare bir blok hâline getirerek bu bütünlüğü "evrenselci özne", "büyük anlatı", "akıl", "ilerleme" gibi kavramlar üzerinden mahkûm eder; böylece hem kavramların meşruiyetini tartışmanın merkezine yerleştirir hem de Marksizm'in tarih, özne, sınıf ve devrim sorularını içeriksizleştirir. Foucault, Derrida, Lyotard ve Baudrillard gibi düşünürlerin ortaklaştığı nokta, Descartes'tan Marx'a uzanan Batı düşüncesini "bir büyük modern paradigma" içinde toplayarak bu çerçeveden bir kopuşu teorize etmeleridir; ancak Savran, onların "modern"i homojenleştirirken modernizm, modernite ve modernizasyon arasındaki ayrımları silikleştirdiklerini, özellikle de Marx'ın emek-merkezli özne ve tarih anlayışını sıradan bir Aydınlanmacı özne fikrine indirgediklerini vurgular. Bu nedenle modernizmin, sanatsal alanda modernizasyon ve kapitalist rasyonalizme hem içerden hem de eleştirel bir tepki olarak gelişen muhalif bir damar taşıdığını; modernite kavramının ise kapitalist bir "kültürel devrim"i, yani piyasa, soyut emek, zaman-mekânın türdeşleşmesi ve öznelliğin kapitalizm tarafından yeniden kurulmasını ifade ettiğini öne sürer.

Savran, yazının ikinci büyük ekseninde Jameson'ın postmodernizmi "geç kapitalizmin kültürel mantığı" olarak tanımlayan yaklaşımını ayrıntılı biçimde özetler ve eleştirel bir mesafeyle tartışır. Jameson'ın, kapitalizmi ulusal piyasa kapitalizmi, emperyalizm ve çokuluslu/geç kapitalizm şeklinde üç evreye ayırarak realizm–modernizm–postmodernizm şemasını buna eklemesini önemli bulur; postmodernizmi de üretim tarzındaki süreklilik korunurken kültürel düzeyde bir kopuş olarak yeni bir mekânsallık (hiper-mekân), yeni bir zamansallık (tarih duygusunun silinişi) ve

imgelerin metalaşması üzerinden kavramsallaştırmasını ayrıntılandırır. Buna göre geç kapitalizmde sermaye dünya ölçeğinde her kovuğu doldurur, zaman-mekân sıkışması ve medya aracılığıyla her şey imge ve benzeş (simülakr) hâline gelir; gösteren ile gönderge arasındaki bağ zayıflar, özne "şizofrenik" bir parçalanma deneyimler, tarih dev bir imge arşivine indirgenir. Savran, Jameson'ın bu tasvirinin gücünü teslim etmekle birlikte, iki noktada önemli itirazlar geliştirir: Birincisi, Jameson'ın "toplumsal bütün"ü Lukácsçı–Hegelci bir bütünlük ve Althusserci "göreli özerklik" senteziyle düşünmeye çalışırken, geç kapitalizm ile postmodern kültür arasındaki ilişkiyi gerçek, nesnel dolayımlar üzerinden değil, çoğu kez homolojik benzetmeler ve sonradan eklemlenmiş bir "geç kapitalizm modeli" üzerinden kurduğunu belirtir; böylece ekonomik düzeyle kültürel düzey arasında teori içi sıçramalar ortaya çıkar. İkincisi, Jameson'ın şeyleşmeyi ve öznenin parçalanmasını neredeyse mutlaklaştırırken, aynı anda sınıf mücadelesine, evrensel bir proleterleşme sürecine ve "bilişsel haritalama" (cognitive mapping) yoluyla bütünlüğü yeniden kavrama imkânına çağrı yapmasının kendi içinde çelişkili olduğunu savunur; mutlak bir reifikasyon tasavvurunun hem işçi sınıfının politik özne olma ihtimalini hem de eleştirel teori üretimini imkânsızlaştıracağını hatırlatır.

Savran, postmodernizmi ne bütünüyle reddeden ne de onu tarihdışı bir "ruh hâli" olarak kabul eden bir Marksist pozisyon geliştirir: Ona göre postmodernizm, kapitalizmin tarihsel olarak hep var olan bir eğiliminin –parçalanma, tikelleşme, görelileştirme, imgelerin dolaşımı– geç kapitalizm koşullarında ideolojik ve kültürel düzeyde mutlaklaştırılmasından ibarettir. Modernizm/postmodernizm karşıtlığının, modernite ve kapitalizm içindeki içsel eleştiri, kriz ve çelişki geleneklerini silikleştirdiğini; "post" önekine dayalı radikal kopuş iddialarının ise hem kapitalizmin yapısal sürekliliklerini hem de Marx'tan itibaren süren modernite eleştirisini görünmez kıldığını vurgular. Böylece "Postmodernizm: Yepyeni Bir Evre mi, Bir Eğilimin Mutlaklaştırılması mı?", postmodernizmi "bambaşka bir tarihsel çağ" olarak değil, kapitalist modernitenin kendi içindeki çelişkilerin, özellikle de metalaşma ve şeyleşme süreçlerinin belirli bir tarihsel momentte teorik ve kültürel düzeyde abartılı biçimde temsili olarak okur; kopuştan çok, kapitalist eğilimlerin ideolojik düzlemde mutlaklaştırılması üzerinde durur.

Postmodernizm üzerine *Türk Edebiyatı* dergisinde de kapsamlı biçimde durulmuş; bu bağlamda dergide konuya ilişkin yedi yazı yayımlanmıştır. Dergide üç yazı Ali

Erkan Kavaklı'ya, iki yazı Ahmet Kabaklı'ya, bir yazı Can Yücel'e ve bir yazı da Coşkun Çokyiğit'e aittir.

Kavaklı'nın üç yazısı -*Postmodern Düşünce ve Sanat-I*, *Postmodern Düşünce ve Sanat-II* ve *Postmodernite ve Şiir*- postmodernizme dair düşünsel, kültürel ve estetik perspektifleri bütüncül biçimde bir araya getirir. Kavaklı, söz konusu metinlerde postmodernizmin Türkiye'de çoğu kez politik veya ideolojik ön yargılarla tartışıldığını, özellikle Attilâ İlhan gibi bazı isimlerce küresel sömürgecilik projesi olarak görüldüğünü belirterek bu bakışın kavramın arka planını kavramaktan uzak olduğunu savunur. Ona göre postmodernizm, mutlak doğruluk iddialarının sona erişini, çoğulculuk ve kültürel çeşitliliğin yükselişini ve insan merkezli yeni bir medeniyet tahayyülünü temsil etmektedir.

Ali Erkan Kavaklı (1997a) "Postmodern Düşünce ve Sanat-I" başlıklı yazısında postmodern akımı, "modernizmin putunun kırılması seferberliği" olarak tanımlar. Ona göre, Türkiye'de postmodern düşünce, bazı aydınlar tarafından yeterince anlaşılmadan, üzerinde düşünülmeden ve hatta düşünülmeye gerek bile duyulmadan reddedilmiştir. Bu durumun temelinde ise, yeni bir düşünceyi öğrenmek, anlamak ve yorumlamak için belirli bir çaba gerekliliği yatmaktadır. Yazar, kaynak yetersizliği, yabancı dil bilmenin zorunluluğu ve bu dili öğrenmek için emek harcamanın, kolay yoldan reddetmeye kıyasla daha zahmetli olduğunu ifade eder. Bu isimler arasında Atilla İlhan da yer alır. Kavaklı, Atilla İlhan'ın *Yeni Yazı* dergisinin 1996 tarihli röportajında dile getirdiği postmodernizm anlayışı ile kendi postmodernizm yorumunun karşılaştırılmasını ister. Atilla İlhan, postmodernizmi Amerika'nın Türkiye'yi sömürgeleştirme amacıyla kullandığı bir araç olarak değerlendirir; bu sürecin 1970'lerde başladığını ve 1980-90'lı yıllarda hızla yayıldığını belirtir. İlhan'a göre postmodernizmin sanatla ilişkisi, "sanat için sanat" anlayışına dayanır. Bu çerçevede postmodernizmi, halktan kopuk, amacı yalnızca kendinde olan, geniş kitlelere ulaşmayan, sanatçısının ise kelimeler ve renklerle oynayan bir kuyumcu gibi davrandığı bir anlayış olarak niteler. Ayrıca, bu görüşe inanan birçok sanatçının bulunduğunu, ancak ileride Türk edebiyat tarihlerinin bu anlayıştakilerle dalga geçeceğini ifade eder. Postmodernizmi bir tür ilkellik olarak gören İlhan, bu akımı sanatı hayattan koparmaya çalışan ve yalnızca seçkinlerin anlayabileceği süslemeci bir yaklaşım olarak tanımlar.

Kavaklı, postmodern düşünce ve sanat anlayışının modern dünya görüşünün miadını doldurduğu inancına dayandığını belirtir. Modern anlayışı, tekelci ve istilacı

olarak tanımlar; Batı kültürünün dünya üzerindeki hâkimiyetine işaret eder. Buna karşılık postmodernizmi, yeni bir tarihsel dönem olarak görür: Batı dünyasının üstünlüğünün sona erişi, ferdiyetçiliğin, kapitalizmin ve Hristiyanlığın yenilgisi, batılı olmayan kültürlerin yükselişi ve çoğulculuk temelli bir dünya kültürünün doğuşu. Postmodern düşünce, dinsel canlanmayı destekler ve dinden yana tavır alır. Aynı zamanda mimaride, sanatta, edebiyatta ve düşüncede istilacı çirkinliğe son verme çabası içinde olan yeni arayışları temsil eder.

Ali Erkan Kavaklı (1997b) "Postmodern Düşünce ve Sanat-II" başlıklı devam yazısında Atilla İlhan'ın görüşlerinin tam aksini savunur. Kavaklı'ya göre postmodern sanatçı, halka yönelmekte, onu uyandırmakta ve hatta politik bir tavır sergilemektedir. Bu sanat anlayışı, "sanat senin içinde kalsın" gibi bireyselci yaklaşımları reddeder; kelimelerle ve renklerle oynamayı amaç edinmez. Kavaklı, postmodern düşünceyi, Müslümanları köleleştiren ve dünya genelinde sömürüsünü sürdüren Batı modernizmine karşı bir başkaldırı ve direnme biçimi olarak görür. Bu yönüyle postmodernizme sempatik yaklaşır. Atilla İlhan'ın aksine, postmodernizmin Batı medeniyetinin yanlışlarıyla hesaplaştığını savunarak onu emperyalizmin bir aracı olarak görmektense, evrenselci ve tekelci tüm anlayışlara karşı bir "reddiye" olarak değerlendirir.

Kavaklı, ikinci yazısında her iki yazısının bir özetini çıkarır ve postmodern düşünce ve sanatı, modern sonrası yeni bir ufuk arayışı olarak tanımlar; bu yaklaşımın bir ideoloji, din ya da mutlak sistem olmadığını özellikle vurgular. Postmodernizm, tekelciliğe, istilacılığa, kapitalist sömürgeciliğe ve sosyalist enternasyonalizme karşı bir reddiye olarak şekillenir. Aynı zamanda, ateizmin dinin yerine ikame edilerek laiklik adına dayatılmasına da karşı durur. Bu yönüyle sistemin yanlışlarına ve manipülasyonlarına bir başkaldırıdır.

Kavaklı'ya göre postmodern düşünce, çeşitliliği ve çok yönlülüğü savunan, kültürel mozaiğe dayalı bir dünya görüşünü benimser. Temelinde insanın mutluluğu yer alır ve insan merkezli bir dünya kurulmasını teklif eder. Bu düşünce biçimi, dini hayatın yeniden canlandırılmasını desteklerken, iyiye, doğruya ve güzele ulaşma çabasını da önemser. Postmodernizmde tek ve mutlak bir doğru yoktur; her bireyin kendi doğrusu vardır. Bu nedenle, akıl artık mutlak bir yol gösterici olarak görülmez; doğruların çoğulluğu esastır.

Ali Erkan Kavaklı (1997c) "Postmodernite ve Şiir" başlıklı yazısında postmodern şiir anlayışını kapsamlı biçimde ele alarak bu yaklaşımın gelenekle kurduğu ilişkiyi

tartışır. Kavaklı'ya göre postmodern edebiyat, dünyanın farklı kültürlerinde üretilen estetik değerleri edebî ve sanatsal alana dâhil etme arayışındadır; ancak bu süreçte kendi kültürel birikimimizde yer alan geleneksel güzelliklerin korunması, yaşatılması ve evrensel kültür içinde yeniden anlamlandırılması esastır. Postmodern anlayış, geleneği reddetmek yerine onu dönüştürerek çağdaş bağlamda yeniden üretmeyi ve bu yolla dünya kültürünün yerel estetik değerlerle zenginleşmesini amaçlar.

Kavaklı, "postmodern şair ne yapar?" sorusunu temel alarak postmodern şiirin işlevsel ve estetik yönelimlerini maddeler hâlinde tanımlar:

- Haksızlıklara karşı çıkar, yanlışları eleştirir.
- Modernizmin yarattığı çirkinlik ve tahribata karşı koyar, onu aşmayı hedefler.
- Klasizmin mükemmeliyetçiliğine karşı sade, yalın ve anlaşılır bir dil kullanır.
- Kapalı ve çözülmesi zor, yoruma aşırı ihtiyaç duyan temalardan kaçınır.
- Politik konulara açıktır ve modernitenin hiçbir yasağını kabul etmez.
- Didaktik bir işlev taşır ve insanın yararına olmayı hedefler.
- Metinler arasında çeşitliliğe yönelir ve anlatım biçimlerinin zenginliğine önem verir.
- Çoğulculuğu savunur; pozitivizm, kapitalizm, sosyalizm gibi merkezî doğruluk iddialarına ve tekçi ideolojilere karşı çıkar; hakikatin tek olmadığını ileri sürer.
- Dinî değerlerin toplumsal hayatta yeniden görünür olmasını destekler; laikliğin dinin yerine ikame edilmesine karşı durur.
- Geleneğin güzelliklerini kullanarak dünya kültürünün zenginleşmesini hedefler ve insan merkezli bir medeniyet anlayışını savunur. (s.24)

Yazar, bu ilkelerin karşısına "müteşair" olarak nitelendirdiği, anlamdan uzak ve hafızada iz bırakmayan, devrik cümlelere dayalı şiirler üreten kimi çağdaş şairleri koyar ve bunların edebiyat tarihindeki geçiciliğini vurgular. Buna karşılık Mehmet Âkif, Yahya Kemal, Necip Fazıl, Fuzûlî ve Abdurrahim Karakoç gibi isimlerin şiirlerinin kalıcılığını, güçlü anlam ve estetik temeller üzerine inşa edilmiş olmalarıyla açıklar. Birinci Yeni'nin basitliğini, İkinci Yeni'nin ise aşırı kapalılığını eleştiren Kavaklı, geleneğin imkânlarından yararlanarak şiirde yeniden yapılanmaya gidilmesi ve şiirin toplum tarafından yeniden ilgiyle okunur bir tür hâline getirilmesi gerektiğini savunur.

Kavaklı'nın üç yazısında ortak biçimde vurgulanan temel yaklaşım, postmodernizmin modernizmin krizine verilen kültürel ve entelektüel bir yanıt olduğudur. Postmodernizm, ona göre, Batı merkezci epistemolojinin çöküşünü ilan eden, çoğulculuk ve kültürel çeşitliliği temel alan, inanç ve gelenek gibi modernizm tarafından dışlanan değerleri yeniden kamusal görünürlüğe kavuşturan bir paradigma değişimini temsil eder. Sanatta ve edebiyatta ise geleneği yeniden işlevsel kılan, toplumsal bağları güçlendiren ve insan merkezli bir estetik arayışına yönelen dönüşümü hedefler. Bu yönüyle Kavaklı, Türkiye'de postmodernizm tartışmalarını ideolojik kutuplaşmanın ötesine taşıma ve kavramın kültürel-estetik boyutlarını görünür kılma çabasındadır.

Kabaklı (1993a), "Postmodernizm ve Son Yeni" genel başlığı altında kaleme aldığı birbirinin devamı niteliğindeki iki metinde, postmodernizmi salt edebîbir teknik olarak değil, Batı düşüncesinin kendi ürettiği modern "putlara"—akla, bilime ve determinizme—karşı geliştirdiği topyekûn bir "isyan" ve epistemolojik bir kriz hali olarak yorumlar. Kabaklı, birinci yazısında kavramın henüz yerleşmediğini, postmodern sıfatının "birbirini tutmayan, birbiriyle çelişkili hatta zıt" olduğunu belirterek başladığı analizinde, postmodernizmi 20. yüzyılın katı rasyonalizmine, teknolojinin emrediciliğine ve pozitivist kesinliğe karşı bir başkaldırı olarak konumlandırır. Yazar, bu yeni durumu, 19. yüzyılda Romantizmin Klasisizme veya Sembolizmin Realizme karşı geliştirdiği özgürlükçü tavra benzetir; ancak bu kez hedefte "Aydınlanma" ile başlayan süreçte evrensel bir dogma haline gelen "modern akıl" vardır.

Kabaklı'nın metinlerinde öne çıkan temel düşünce, modernizmin insanı kuşatan "evrensel bağnazlığı"nın postmodernizm tarafından parçalandığıdır. Birinci metinde Max Frisch'in *Homo Faber* romanını detaylı bir örneklem olarak sunan Kabaklı, sadece matematiğe ve tekniğe inanan "modern" insanın (mühendis tipi), hayatın irrasyonel akışı ve kaderin cilveleri karşısındaki yenilgisini, postmodernizmin "akıl" üzerindeki zaferi olarak okur. Ona göre postmodernizm, insanı bir sibernetik makine gibi gören anlayışı reddederek; sezgiye, duyguya ve akıl ötesi melekelere yeniden alan açmaktadır. Bu bağlamda yazar, Hilmi Yavuz'dan alıntılayarak "ironi" (istihza) kavramını merkeze alır; modern akıl "ya evet ya hayır" derken, postmodern ironinin "hem evet hem hayır" diyebilen esnek yapısına dikkat çeker.

İkinci yazısında ise Kabaklı (1993b), Lyotard ve Ihab Hassan gibi kuramcıların görüşlerine atıfla, postmodernizmin parçalı, belirsiz ve melez yapısını "son yeni"

romanın karakteristik özelliği olarak tasnif eder. Burada dikkati çeken en önemli husus, Kabaklı'nın postmodernizmin "evrensellik" iddiasını terk edip "yerel" olana yönelmesini, Türk edebiyatı ve geleneği açısından bir imkân olarak görmesidir. Modernizmin "hurafe" ya da "bilim dışı" diyerek dışladığı masallar, menkıbeler, destanlar ve rüyalar, postmodernizmin çoğulcu gerçeklik anlayışı sayesinde edebîmetnin merkezine yerleşmiştir. Kabaklı bu noktada Borges'in eserlerindeki doğu mistisizmi ve *Burak* efsanesi gibi anlatıları örnek göstererek Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı veya Latife Tekin'in eserleri gibi yerli örneklerin, aslında Aziz Efendi'nin *Muhayyelat*'ı gibi geleneksel metinlerle aynı düzlemde buluştuğunu savunur.

Kabaklı'nın her iki metinde de ısrarla üzerinde durduğu bir diğer kavram "historicity" (tarihilik) meselesidir. Özellikle ikinci metinde detaylandırdığı üzere, postmodern yazar için tarih, saygı duyulması gereken kronolojik bir bilim değil, kurgu için "yağmalanacak" bir malzeme deposudur. Tarihsel gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırın silikleştiği bu düzlemde, geçmişin bugünü kurmak için keyfi bir şekilde kullanılması, Kabaklı'ya göre modern tarih ilmine karşı bir "entelektüel anarşi" göstergesidir. Kabaklı, postmodernizmi; kesinliğin yerine göreceliğin, dış gerçekliğin yerine iç gerçekliğin, aklın hegemonyası yerine ise ironi ve sezginin geçtiği; böylece modernizmin kurduğu nizamı "içeriden" yıkan kaotik ama insan ruhuna daha yakın duran bir süreç olarak değerlendirmektedir.

Can Yücel de "Önümüzdeki Dönem Post-modernin Sarsıntısına Gebe" başlıklı yazısında, 1980 öncesi şairleri belli bir değer ölçütüne göre değerlendirebildiğini, ancak 1980 sonrası dönemde egemen hale gelen "seçmecilik" nedeniyle şairleri belli bir yere konumlandıramadığını belirtir. "Post-modernizm" kavramını "geç-modernizm" olarak çevirir ve bu akımın 1960'lardan itibaren dünyada ortaya çıktığını ifade eder. Yücel, önümüzdeki dönemin "post-modernizm" sarsıntısına gebe olduğunu dile getirir. Ona göre postmodernizmin "sarsıntısı", modernizmin üzerine kurulan yeni bir katman olarak yorumlanmalıdır.

Coşkun Çokyiğit, "Bütün Hikâyeler Bir Kelimedir" başlıklı yazısında, postmodernizmi bir "vaka" olarak tanımlar ve bu bağlamda aşırma meselesini sorgular. "Postmodern olunca aşırma mı oluyor?" sorusunu yönelterek bu tür metinlerde özgünlük meselesini tartışmaya açar. Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* romanı üzerinden değerlendirme yapar ve bu eserin, daha önce benzer bir temayı işleyen başka bir romanın silik bir kopyası olup olmadığını sorgular.

1990'lı yıllarda *Dergâh* dergisinde yayımlanan postmodernizm tartışmaları, kavramın Türkiye'deki kültürel, entelektüel ve estetik bağlam içinde nasıl konumlandırıldığına dair farklı ve kimi zaman karşıt yaklaşımları görünür kılar. Bu çerçevede *Dergâh* dergisinde beş yazı yayımlanır. Ömer Demir'in "Postmodern Aydının Krizi" yazısı, postmodern durumda bilginin ve aydın otoritesinin çözülerek işlevini yitirmesi üzerinden toplumsal düşünce alanındaki yapısal dönüşümü tartışırken; Yusuf Kaplan'ın metni postmodernizmi modernizme karşı bir başkaldırı ve medyanın kurduğu hegemonik düzenin farkına varma süreci olarak değerlendirir ve onu yeni bir paradigma olmaktan ziyade eleştirel bir uyarı mekanizması olarak yorumlar. Nuray Mert ise postmodernizmin Türkiye'deki alımlanışını ve İslami entelektüel çevrelerdeki kavramsal belirsizliğini eleştirerek postmodernizmin modernitenin alternatifi değil, yeniden yapılanmış bir toplumsallık biçimi olduğunu ileri sürer. Hasan Öztürk'ün (1995b) Tutunamayanlar değerlendirmesi ve Berat Demirci'nin postmodern duyarlık analizleri ise postmodernizmin estetik, kültürel ve ontolojik anlamlarını tartışma alanına dâhil ederek *Dergâh* çevresinde postmodernizmin hem teorik hem de edebî düzeyde sorgulandığı çoğul bir tartışma zemini oluşturur.

Ömer Demir'in "Postmodern Aydının Krizi" başlıklı metni, postmodern dönemde aydının toplumsal konumunun dönüşümünü ve bu dönüşümün yarattığı yapısal krizi tartışmaktadır. Metin, postmodern perspektiften bakıldığında, bilginin artık ayrıcalıklı ve sınırlı bir güç kaynağı olmaktan çıkmasıyla aydının otoritesinin çözülmesi üzerine odaklanır. Modern dönemde bilginin kıtlığı üzerinden kurulan aydın iktidarının yerini, postmodern dönemde bilgi dolaşımının hızlanması, iletişim teknolojilerinin gelişmesi ve bilgi tekellerinin kırılmasıyla birlikte yeni güç ilişkileri almıştır. Böylece modernitede "kurtarıcı" rolünü üstlenen aydın figürü, postmodern çağda meşruiyet ve işlev kaybına uğramış; aydın artık toplumu yönlendiren öncü değil, pazar mekanizması ve medya sisteminin içinde sıradanlaştırılmış bir aktör hâline gelmiştir.

Yazıda, postmodern kriz, modernist kesinlikler ile postmodern belirsizlik arasındaki geçiş sürecinde ortaya çıkan epistemolojik ve etik bir açmaz olarak değerlendirilir. Modern dönemin ilerleme, akıl ve bilim miti çöküşe uğramış, demokrasi ve insan hakları gibi modern projelerin inandırıcılığı zayıflamış, bu da aydının tarihsel misyonunu tartışmalı hâle getirmiştir. Postmodern aydın, kesin inançların tehlikeli olduğunu savunmasına rağmen, çözüm üretmeye kalktığında modern kurtarıcılık ideolojisine geri dönmek zorunda kalmanın paradoksuyla yüzleşmektedir. Bu çelişki,

postmodern öznenin temelde parçalanmış ve konumunu belirlemekte zorlanan niteliğiyle uyumludur.

Ayrıca postmodern dönemde devletin meşruiyet üretme işlevinin yerini pazar mekanizmasının almasıyla birlikte, aydın figürü medya, kültür endüstrisi ve tüketim alanı içerisinde erimiş; toplumsal rehberlik rolü sermaye yapıları tarafından yönlendirilen yeni kültürel aracıların eline geçmiştir. Bu da postmodernizmde merkezsizleşme, otoritenin dağılması ve büyük anlatıların çöküşü gibi kavramlarla doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla metin, postmodernizmin getirdiği en temel dönüşümün, aydının epistemolojik ve ahlaki konumunun belirsizleşmesi olduğunu savunur: Postmodern aydın ne kesin iddialar geliştirebilir ne de toplumsal dönüşüm projeleri üretebilir; konuşmak ile susmak arasında sıkışmış bir figüre dönüşmüştür.

Postmodernizmi modernizme bir başkaldırı olarak nitelendiren Yusuf Kaplan, "Medya Uygarlığı: 'Post-İslam ve postmoder(izm)in Konumlandırılması" başlıklı yazısında medyaların altın çağı olarak değerlendirdiği 1980'li yıllar ve sonrası dünya için "postmodern dünya" tanımlamasının kesin biçimde yapılabileceğini belirtir. Ona göre postmodernizm, modernizmin "kaos anını fark etmiş ve "modern projenin açıklarına ve gediklerine dikkat çekmesi bakımından" bir başkaldırı olarak ortaya çıkmıştır. Kaplan, postmodernizmin tekil ve mutlak bir gerçekliği reddettiğini ifade eder; "Tek bir gerçeklik yoktur; farklı bağlamlara özgü, farklı gerçeklik alanları vardır; bir gerçekliğin diğer bir gerçekliği yadsıması, yok sayması bir hegomanya ilişkisinin varlığını gösterir; gerçeklikleri sayısız şekilde, sayısız bakış açılarıyla 'görme biçimi'nin varlığı söz konusudur; bu nedenle bir gerçekliğin, diğer bir gerçekliğe karşı üstün olduğundan söz edilemez" şeklindeki ifadesiyle, postmodernizmin göreli ve çoğulcu gerçeklik anlayışını temellendirir. Kaplan'a göre postmodernizm ayrıca, modernizme karşı radikal bir kopuş değil, onun içinden gelişen bir aşamadır. Bu durumu şu ifadelerle açıklar: "Postmodernizm, bu bakımdan bir aşamadır; modernizmden total bir kopma hadisesi değildir, asıl total kopma hadisesi modernizmin kendisidir: Geleneksel dünyadan, tüm diğer düşünce ve uygarlıkların buluştuğu perennial felsefeden kopma." Ona göre postmodernizm, "belki (tıpkı bir teypte olduğu gibi) bir 'geriye-dönüş', geriye-sarma olayıdır: Medya uygarlığının hegemon yasına, yarattığı söylemsel şiddete dikkatlerimizi çekme olayıdır. Ama daha ötesi değil." Bu ifadeler doğrultusunda Kaplan, postmodernizmi bir tür farkındalık süreci, medyanın oluşturduğu hegemonyaya karşı bir uyarı mekanizması olarak değerlendirir; ancak onun yeni bir paradigmayı temsil etmediğini açıkça ortaya koyar.

Nuray Mert, "'Postmodernizm ve İslâm' veya Post-Modernist İslâm" başlıklı yazısında Ekber S. Ahmed'in *Postmodernism and Islam* adlı eserinden hareketle kaleme aldığı yazısında, postmodernizmin Türkiye'deki algılanış biçimine ve bu çerçevede İslam ile kurduğu ilişkiye dair eleştirel değerlendirmelerde bulunur. Mert'e göre postmodernizm, Türkiye'de ilk gündeme geldiği dönemde pek çok çevre tarafından karmaşık ve anlaşılması güç bir düşünce yapısı olarak değerlendirilmiş; üç yıl öncesine kadar ise tam anlamıyla ne olduğu bilinmeyen bir kavram olarak kalmıştır. Ancak zamanla postmodern düşünce hem entelektüel dünyada kendine daha sağlam bir yer edinmiş hem de bu alana ilgi duyan kişi sayısında artış olmuştur. Bununla birlikte, postmodernizmle ilgilenen bazı düşünürlerin ifade biçimleri, kavramın anlaşılmasını zorlaştırmakta ve okuyucular açısından iletişimde güçlük yaratmaktadır. Mert, özellikle İslam adına konuşan çevrelerin postmodernizmi yeterince tanımlayamadıklarını ve bu nedenle postmodernizmin İslam açısından nasıl değerlendirileceğinin netleşmediğini belirtir.

Mert'in dikkat çektiği bir diğer husus, İslami çevrelerin postmodernizme, modernizme kıyasla daha yumuşak bir tutumla yaklaşmalarıdır. Bu yaklaşımın temelinde postmodernizmin çoğulculuğa verdiği önem yer almaktadır. Ancak Mert, bu olumlu yaklaşımın her zaman yeterince temellendirilmediği görüşündedir. Nitekim Ali Bulaç'ın postmodernizm üzerine yaptığı yorumları bu bağlamda eleştirir. Mert'e göre Bulaç, çoğulculuk, modern ulus-devletin çözülüşü ve modernitenin tükenişi gibi kavramları yeterince açıklığa kavuşturmadan kullanmakta; böylece aslında bağımlı modernleşmeye postmodern bir tepki üretmektedir. Bu anlamda Mert, Bulaç'ın sorunsallaştırdığı meselelerin bizzat postmodernizmin tanımladığı meseleler olduğunu, dolayısıyla Bulaç'ın modernizmden uzaklaşmaya çalışırken postmodernizme yöneldiğini ifade eder.

Postmodernizmin konumunu değerlendirirken Mert, modernitenin alternatifi değil, yerini almış yeni bir toplumsallık biçimi ve söylem olarak düşünülmesi gerektiğini savunur. Bu noktada Ali Bulaç'ın, postmodernizmi Aydınlanma düşüncesinin ve modernitenin sonu olarak tanımlamasına karşı çıkar. Mert, bu yaklaşımı eleştirir ve postmodernizmin, kapitalist örgütlenme biçimlerinin ya da modern projenin sonu anlamına gelmediğini; aksine Zygmunt Bauman'ın tanımıyla "gerçek doğasının bilincine varmış" ya da "yanlış bilinçten arınmış bir modernite" olduğunu belirtir.

Hasan Öztürk (1995b) "Çeyrek Yüzyıllık Roman: Tutunamayanlar Postmodernist Belirtiler" başlıklı yazısında, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanını modernist ve

postmodernist estetik bağlamında ele alır. Öztürk'e göre Atay, romanın kurmaca yapısından en ince ayrıntılarına kadar yararlanarak özgün bir anlatım tekniği geliştirir; bu yoğun yapı, romana alışıldık biçimde bir eğlence ve dinlenme aracı olarak yaklaşan okuru zorlayan bir okuma deneyimi yaratır. Romanın türsel konumu da bu yenilikçi teknik nedeniyle belirlenmekte güçlük doğurur. Berna Moran'ın, Atay'ın Türk romanının geleneksel çizgisinden çıkarak modernist ve postmodernist romanın imkânlarını deneyen ilk yazar olduğu yönündeki görüşüne yer veren Öztürk, Yıldız Ecevit'in Kafka'nın modernist/postmodernist yazarlar üzerindeki etkisine ilişkin değerlendirmesini aktararak bu bakışın desteklendiğini belirtir.

Yazar, postmodernizmi Aydınlanma Dönemi'nin rasyonalist ve kuralcı yapısına karşı bir başkaldırı olarak tanımlar ve postmoderniteyi belirsizlik, kuralsızlık ve dönüşebilirlik ilkesine dayalı, "her şeyin bir şeye dönüşebilmesi" anlayışıyla açıklanabilen bir perspektif olarak sunar. 1980'li yıllarda Türkiye'de gündeme giren postmodernizme dair tercüme ve telif yayınların 1990'lardan itibaren hızla arttığını belirterek kavramın yerel dolaşımının Batı bağlamından bağımsız okunması gerektiğini vurgular. Bu doğrultuda postmodernizmin temel ilkesi olarak "gerçekmiş gibi yapmanın gerçeğe, zevk alıyormuş gibi yapmanın zevk almaya üstün gelmesi"nin Türkiye'deki kültürel ortamla çarpıcı biçimde örtüştüğünü ifade eder.

Öztürk, Ömer Naci Soykan'ın postmodernizmin başlıca özellikleri olarak belirsizlik, parçalanma, kuralların bozumu, benlik yitimi, metinsellik, ironi, melezleşme, karnavallaşma gibi kavramları sıraladığını aktarır; Ali Yaşar Sarıbay'dan hareketle listeye "dine dönüş"ü de ekler. Postmodernizmi modernizme yöneltilmiş "saldırının dayanılmaz hafifliği" ve sanatın bir tür oyuna dönüşmesi olarak değerlendiren Öztürk, postmodern romanın kurmacanın yapaylığını açığa çıkararak gerçekçiliğin parodisini yaptığını ifade eder. Bu bağlamda Moran'ın *Tutunamayanlar*'ı Joyce ile Nabokov'un etkilerinin birleşimiyle hem modernist hem postmodernist katmanlar içeren bir roman olarak değerlendirdiğini aktarır.

Yazar, romanı postmodern çizgiye yaklaştıran en önemli unsurun ironik anlatım olduğunu ve Atay'ın dildeki bozumu yerleşik anlatım biçimleriyle alay ederek gerçekleştirdiğini belirtir. Atay'ın kurmacanın uydurma yapısını açıkça ortaya koyması, postmodernizmin gerçeklik oyunuyla bağdaştırılır. Öztürk ayrıca eserdeki dinî motiflerin büyük ölçüde İsa figürüne bağlı olduğunu belirterek postmodernizmin dine dönüş temasını tartışır; modern Avrupa kültürünün seküler olmayan geleneksel

kültürlerin anlam dünyalarını boşaltarak kimliği ve tarihi silme eğilimini sorgulamaya çağırır.

Öztürk, *Tutunamayanlar*'ın teknik ve tematik yenilikleri, ironiye dayalı anlatım stratejisi, kurmaca bilincini öne çıkaran yapısı ve dilsel deformasyonlarıyla Türk romanında postmodern yönelimlerin önemli bir örneği olduğunu ileri sürer.

Berat Demirci *Dergâh* dergisindeki "Daüssıla, Postmodern Düşüncenin Varamayacağı Bir Menzilde İkamet Eder" adlı yazısında postmodernizmin, modernizmin ilerlemeci, geleceğe dönük ve değişimi önceleyen yapısına karşı bir başkaldırı biçiminde şekillendiğini ifade eder. Postmodernist tavır, modernizmin geleceği merkeze alan anlatısını tamamen boşa çıkarmış ve artık eğilecek tek otoritenin tarih ve arkeoloji olduğunu ileri sürmüştür. Bu anlayışa göre postmodernizm, geçmişle kurulan bağları yeniden inşa etmekten ziyade, o bağların koptuğu noktayı görünür kılmayı başaran mimari, grafik, müzik ve şiir gibi ürünlerde kendini dışa vurur. Demirci, postmodernizmi modernizmin yıkıcı sonuçlarından bunalan Batılı insanın, daüssıla hâlinin tetiklediği ontolojik kaygılarla, daha yaşanılır bir dünyanın kapısını aralayacak bir imkân olarak gördüğünü belirtir.

Demirci, "modern deyince akla bir şey gelir; post modern deyince akla 'çokşey' gelmektedir" şeklinde postmodernin özelliğini belirterek onun çoğulcu, parçalı ve mutlak hakikatten uzak duran yapısına işaret eder. Demirci ayrıca, modernizme yöneltilen her türlü eleştirinin niyeti ve kaynağına bakılmaksızın postmodernizm kategorisine dâhil edilmesini eleştirerek bu tavrın düşünsel derinlikten uzaklaştığını ima eder. Türkiye'deki postmodernizmin "belirsizliğin suyunun suyu gibi" yüzeysel biçimde alımlanmasının nedenini ise Batı'daki postmodern söylemin anlaşılamaması değil, modernizmin ötesine dair fikir geliştirebilecek entelektüel cesaretin eksikliği olarak değerlendirir.

Postmodernizmin dinî temayüllere açık bir hoşgörü ortamı barındırması, Batı'daki postmodernistlerin hem dine hem de Marksist teori gibi teorik geleneklere anarşistvari bir tolerans göstermesiyle açıklanır. Bu hoşgörü ortamı, Türkiye'deki malumatfuruşların ilgisini çekse de yerli düşünce insanları için neden heyecan verici olduğu anlaşılamamaktadır. Nitekim bazı postmodernist yaklaşımlar, romantik bir tarzda kutsal metinlerden, özellikle İncil'den besleniyor görünse de Demirci bunların yalnızca geleneği yaşamayan bir kitaptan yapılan alıntılarla sınırlı kaldığını, dolayısıyla parodistik bir yön taşıdığını vurgular. Bu bağlamda postmodernizm, hem

geçmişle hem de büyük anlatılarla kurulan ilişkinin ironik ve mesafeli bir yeniden yazımı olarak tanımlanabilir.

Postmodernizm üzerine yapılan araştırmada *Cogito* dergisinde konuyla ilgili iki yazı yer almaktadır. Sıtkı M. Erinç'in "Kültür de Kültür, Kültürde Kültür"in başlıklı yazısını postmodernizmin moda olması ve geçiciliği bakımından okumak mümkündür. Erinç, Türkiye'de bazı kavramların dönemsel olarak "moda" haline geldiğini, bir süre herkesin dilinden düşmediğini, ardından başka kavramların gelip öncekilerin yerini aldığını ifade eder. Bu kavramların çoğu zaman derinlemesine incelenmeden kullanıldığını vurgulayan Erinç, postmodernizmin de bu şekilde "moda" olmuş bir kavram olduğunu belirtir. Öyle ki, nereye bakılsa postmodernizmin görülmeye başlandığını dile getirir.

*Cogito'*nun bir diğer yazısı *Bahar* Öcal Düzgören'in "Oblomov-Ştoltz Aralığında Oynanan Oyun" başlıklı yazısıdır. Düzgören, postmodernizmin düşüncenin evrim sürecinde modernizm gibi geçici bir aşama olduğunu ve bu aşamanın nihai olmadığını belirtir. Yazara göre postmodernistler, her şeyi bölüp parçalayarak zamanında heyecanlı modernistler tarafından farkında olmadan dar bir alana sıkıştırılmış ve başında nöbet tutulur hale gelmiş olan eksik ve parçalı gerçekliği yeniden özgürleştirmiştir. Bu sayede, daha kapsamlı bir gerçekliğin yeniden kurgulanmasının önü açılmış olduğunu aktarır.

1990'lı yıllarda *Adam Sanat* çevresinde yürütülen postmodernizm tartışmaları, özellikle yazınsal bütünlük, gerçeklik sorunu ve postmodern estetiğin yeniden tanımladığı anlatı stratejileri etrafında yoğunlaşmıştır. Özdemir İnce'nin "Yazınsallık" başlıklı yazısı ile Ateş Süphandağlı'nın *Benim Adım Kırmızı* romanı değerlendirmesi, bu tartışma zemininde birbirini tamamlayan iki farklı yaklaşımı temsil eder. İnce, postmodern söylemin tür kavrayışını ve yazınsal yapının organik bütünlüğünü aşındırdığına dikkat çekerek gerçeklik ile metin arasındaki ilişkinin bulanıklaşmasını eleştirir; buna karşılık Süphandağlı, postmodern estetiğin çok katmanlı anlatı, çoğul bakış açısı ve tarihsel belleğin yeniden kurgulanması gibi imkânlarını öne çıkararak Orhan Pamuk'un romanını bu ilkeler ışığında değerlendirir. Böylece iki yazar, postmodernizmi biri eleştirel, diğeri işlevsel ve estetik bir perspektiften tartışarak *Adam Sanat*'ın 1990'larda postmodernizme ilişkin farklı sesleri bir araya getiren bir tartışma alanı sunduğunu ortaya koyar.

Özdemir İnce, "Yazınsallık" başlıklı yazısında, Türkiye'de son dönemde "postmodern" adı altında yayımlanan eserlerde tür ve yazınsal bütünlük algısının

aşınmasına dikkat çeker. Yazar, üzerinde "roman" ibaresi bulunan bir kitabın, anlamlı ve organik bir yapıdan yoksun şekilde yalnızca yan yana getirilmiş metinlerden oluşabildiğini; aynı biçimde "şiir" etiketiyle sunulan eserlerin de aslında sözcük oyunları ve tekerlemeler toplamına indirgenebildiğini belirtir. Bu durumun temelinde, gerçeklik ile yazınsal yapı arasındaki ilişkinin tanımlanamaz hâle gelmesi yatar. Başlangıçta yazının işlevi gerçekliği öykünmek iken, günümüzde postmodern yaklaşımın "gerçeklik yoktur" savına kadar ulaştığını vurgular.

İnce'ye göre, gerçekliğin varlığını tartışmaksızın "yapıntı metnin hiçbir zaman gerçeğe ulaşamayacağı" bilgisi hatırlatılmalıdır. Zira yapıntı metin, gerçeklikten aldığı unsurları dönüştürerek metnin bütününün parçası hâline getirir; tıpkı *Savaş ve Barış*'ta Napoléon figürünün veya *Madame Bovary*'de Rouen kentinin dönüşümünde olduğu gibi. Gerçeklik, metindışı (extratextuel) kalsa da ancak metnin bünyesine katılarak yazınsallık niteliğini kazanabilir. Böylece İnce, postmodern söylemin savunduğu gerçeklik karşıtlığının, yazınsal yapının ve temsil ilişkilerinin sınırlarını bulanıklaştırdığını ileri sürer.

Ateş Süphandağlı'nın *Benim Adım Kırmızı* üzerine değerlendirmesi, Orhan Pamuk'un romanını postmodern estetik ilkeler ve bu ilkelerin edebî yapı üzerindeki işlevi üzerinden tartışır. Süphandağlı, modernist romanın "güç anlaşılır, dahası anlaşılmaz" bir noktaya taşındığını ve postmodern romanın yeniden anlaşılabilirlik, akıcılık ve çok katmanlılık arayışına yöneldiğini belirtir. Bu çerçevede postmodernizmin başlıca ilkelerini yeniden kabulleniş, gelenekçilik hem öyle hem böyle mantığı, bölümlülük, çok seslilik, yineleme, kolaj ve pastiş, kültürel çoğulluk, oyun, amaçlı belirsizlik, depolitizasyon, küresellik, estetik devşiricilik, tarihle sürekli temas, düncü-bugüncülük, simgesel yapı ve var-yok gerilimi gibi kavramlarla belirtir.

Süphandağlı'ya göre *Benim Adım Kırmızı*, bu postmodern niteliklerin büyük bölümünü barındıran, geçmişin kültürel mirasını bugüne taşıyan ve anlatı katmanlarını çoklu bakış açısıyla kuran bir romandır. Her bölümde farklı bir anlatıcıya söz verilmesi, birinci tekil anlatımın okurla doğrudan ilişki kurması, çerçeve anlatı yapısının kullanılması, tarihle düşüp kalkma tutumu ve metnin kolajcı bütünlüğü romanın postmodern estetikle kurduğu bağı belirginleştirdiğini dile getirir. Süphandağlı, romanın olay örgüsünde tarihsel zaman ile anlatı zamanının çoğunlukla paralel ilerlemesi, ancak son bölümde 26 yılın hızla özetlenmesi, postmodern romanın amaçlı yapısal kırılmalar ve zaman manipülasyonu anlayışını yansıtır. O, polisiye izleğin ipuçları ve öldürme gerekçeleri bakımından tutarsız olduğunu belirtse de

romanın esas amacının polisiye kurgu değil, nakkaşlık geleneğinin, estetik tartışmaların ve kültürel hafızanın kolaj niteliğinde yeniden yazımı olduğunu vurgular. Böylece Benim Adım Kırmızı, Süphandağlı'nın değerlendirmesinde, "eskideki yenilikçilik" ile "kişisel biçem öykünmesi"nin birleştiği, postmodern oyunsallığın tarihle söyleşerek kurulduğu ve geçmişin türettiği bugün de konumlanan bir postmodern roman örneği olarak tanımlanır.

Yeni Dergi'de yayımlanan yazılara bakıldığında postmodernizmin Türkiye bağlamında nasıl algılandığına, modernizmle ilişkisine, İslam düşüncesi ve edebiyatıyla kurduğu gerilimli bağlara ve özellikle tarih, gelenek, kimlik ve özne meseleleri etrafında üretilen tartışmaların yönüne ışık tutar. Murat Sönmez'in postmodernizmi bireyselci ve değer yoksunu bir yönelim olarak değerlendiren eleştirel yaklaşımı; Mustafa Armağan'ın postmodernizmin dinle ilişkisindeki yüzeysel ve sekülerleştirici yönü vurgulayan analizi ve Nejat Turan'ın postmodern edebiyatın geçmiş ve gelenekle kurduğu ironik ve yıkıcı ilişkiyi Salman Rüşdi ve Sâdık Yalsızuçanlar üzerinden tartışması, Yeni Dergi'nin postmodernizm söylemini tek bir perspektife indirgemeden çoğulcu ve eleştirel bir platforma dönüştürdüğünü gösterir. Böylece dergi, postmodernizmin Türkiye'ye özgü koşullar içinde nasıl konumlandığına dair çok yönlü bir entelektüel harita sunmaktadır.

Murat Sönmez, "Postmodernizm ve İslâmî Estetik" başlıklı yazısında, son yıllarda kültür ve sanat çevrelerinde—özellikle laik platformlarda—yoğun biçimde tartışılan postmodernizm olgusunu tarihsel ve ideolojik bir çerçevede ele alır. Tanzimat'tan bu yana Türkiye'de Batı'nın moda akımlarının sorgulanmaksızın ithal edildiğini belirten Sönmez, postmodernizmi de özgün gelişmeleri olmayan ithal akımlardan biri olarak niteler. Ona göre 1950–1990 arası dönem modernizm olarak kabul edilirken, 1930 sonrası tartışılmaya başlayan ve 1980 sonrasında yaygınlık kazanan karşı bir yönelim postmodernizm adını almıştır. Modern dönemde sanat, edebiyat, düşünce ve felsefede belirli ekoller ve kuramsal ilkeler egemenken, postmodern dönemde çoğulculuk, bireyselleşme ve kalıp yadsıması ön plana geçmiştir. Böylece grupçu ve toplumsal hareketler, birey merkezci yaklaşımlar tarafından yer değiştirmiştir.

Sönmez'e göre Batı'da modern ve postmodern hareketler, Batı toplumlarının tarihsel ve kültürel gerçekliklerinin ürünüyken, Doğu dünyasında bunlar yapay entelektüel tartışmalar olarak gündeme gelmiştir. Bu nedenle modernizmden postmodernizme geçişin temel sorunsalı, toplum merkezli özne anlayışının yerini bireyin "nefs" temelinde konumlandırıldığı bir özne modeline bırakmasıdır. Sönmez'e

göre Müslümanlar, Batı'nın hem modern hem postmodern çıkmazlarına bulaşmaksızın bireyselliği ruhsal tekâmül ve insan-ı kâmil ilkeleriyle; toplumsallığı ise "teavün" (dayanışma) prensibiyle gerçekleştirmeye çalışarak birey-toplum bütünlüğünü korumaya gayret ederler. Böylelikle modern ve postmodern anlayışların düalistik birey-toplum karşıtlığına karşı, Müslüman öznenin tevhidçi (muvahhid) bütünlük tasavvurunu vurgular.

Sönmez, postmodern dönemin belirgin özelliklerini şu başlıklar altında özetler: ideolojilerin reddi, bireyin nefsin güdümünde sınırsız özgürlük arayışı, kapitalist tüketim kültürünün sınırsız tüketimi statü göstergesine dönüştürmesi ve medya tarafından cinselliğin yoğun sömürüsü. Modern dönemde sorumluluk, fedakârlık ve yükümlülük sahibi kahraman tipinin yerine, postmodern dönemde yalnızca kendini merkeze alan, değerleri reddeden ve bireysel çıkar odaklı bir figür geçmiştir. Bu bağlamda postmodernizm, yönetimde çoğulculuk ve sivil toplumculuk iddialarına rağmen bireysel ve sosyal yaşamda ilkesizlikle tanımlanır. Evrensel "yeryüzü kültürü" söylemi, somut bir değer temelinden yoksun olduğu için işlevsizdir; Sönmez'e göre gerçek anlamda evrensel kültür, ancak İslâm'ın rahmet anlayışında mümkündür.

Mustafa Armağan, "Postmodernlik ve Din ya da İkinci Sekülarizasyon" başlıklı yazısında, postmodernizmin özellikle Müslüman entelektüel çevrelerde yanlış biçimde umut vadeden bir alternatif olarak görülmesini eleştirel bir yaklaşımla değerlendirir. Armağan'a göre, postmodernizmin modernliğe yönelttiği sert eleştiriler, dine ve geleneğe belli ölçülerde yönelmesi, meta-anlatıları reddetmesi ve çoğulculuğu savunması, modernliğin olumsuz sonuçlarından bunalan Müslüman aydınlarda geçici bir cazibe oluşturmuştur. Bu bağlamda postmodern düşünce, bazı çevrelerde modernliğin sekülerliğine karşı bir "dine dönüş" hareketi olarak algılanmakta ve İslam için yeni imkânlar sunabileceği yönünde bir iyimserlik yaratmaktadır. Ancak Armağan, bu tutumu düşünsel bir kolaycılık olarak nitelendirir; zira postmodernizmin doğru anlaşılması için öncelikle modernliğin derinlemesine kavranması gerektiğini savunur. Lyotard'ın "bir sanat eseri ancak postmodern ise moderndir" şeklindeki ifadesine atıfla, postmodernizmin modernliğin içinden doğmuş bir eleştiri olduğunu ve bu nedenle modern düşüncenin temel kavramları anlaşılmadan postmodernizmin İslam'la ilişkilendirilmesinin yanıltıcı olacağını belirtir.

Armağan, postmodernizmin modernliğe kıyasla daha inceltilmiş bir sekülerleşme biçimi sunduğunu ve biçimi sekülerleştirme yoluyla anlamı yapaylaştırdığını ileri sürer. Bu yönüyle postmodernizmin dine yönelimi, metafizik derinlikten yoksun,

yüzeysel ve "kitsch" estetikle sınırlı bir kullanıma işaret eder. Ayrıca Armağan, postmodernizmin meta-anlatılara karşı duruşunun, İslam'ın bütüncül, monist ve kapsamlı dünya görüşüyle esasen çeliştiğini vurgular. Meta-anlatıların sona erdiğini savunan postmodernizmin, İslam'ı da bu bağlamda eleştiri alanına aldığını belirtir ve İslam'ın modernleştirilmiş ve sistemleştirilmiş biçiminin de bir meta-anlatı olduğunu hatırlatır.

Nejat Turan, "Yalsızuçanlar'a Dair: Postmodern Edebiyat ve Sâdık Yalsızuçanlar Üzerine Bir İnceleme" başlıklı yazısında, postmodern edebiyatın tarih ve gelenekle ilişkisini Salman Rüşdi örneği üzerinden tartışarak başlatır. Rüşdi'yi, İslâm tarihini tüm kaynaklarıyla yağmalayan postmodern yazarların en belirgin figürü olarak niteler. Romanlarında Kur'an, hadis, tarihsel menkıbeler ve ritüeller planlı bir biçimde ardı ardına kullanılır; Kur'an ayetleri ile çelişkili davranışların yan yana getirilmesi, peygamberlik istisnalarının ironik bir üslupla sunulması okurda kırıcı bir ironi duygusu uyandırır. Turan'a göre bu yöntem, postmodern edebiyatın geçmişle hesaplaşma tutkusunun temel mecrasıdır. Modernizme verilen postmodern cevap, geçmişin yok sayılması değil, ironik ve masumiyetsiz bir biçimde yeniden işlenmesidir; tarihin bütünüyle ortadan kaldırılması yerine, daha sinsi ve derin bir tahribat hedeflenir.

Umberto Eco'nun postmodern tavra ilişkin örneği, bilincin ve ironi oyununun aynı anda ciddiye alınabilmesini vurgular; Turan bu durumun hem estetik bir güzellik hem de tehlike taşıdığını belirtir. Postmodern romandaki kurguculuğun geldiği boyutu tartışırken Eco'dan yaptığı alıntılara başvurur ve postmodern yazarın son ayrıntısına kadar örülmüş bir dünya yaratma zorunluluğunun nihai noktada nihilizme açıldığını savunur. Bu bağlamda Borges, Eco ve Rüşdi gibi Batılı yazarların yanında Türk edebiyatındaki örnekleri de anımsatır: Hilmi Yavuz ve Orhan Pamuk. Bu yazarların metinlerini neredeyse bütünüyle kurmaca ve sentetik olarak tanımlar.

Turan, Hilmi Yavuz'un *Kuyu* başta olmak üzere anlatılarında tarih yağmacılığını en uç noktaya taşıdığını ileri sürer; eski tarih yazıcılarından yapılan açık alıntılarla okurun metnin sonunda kendisini anlamsızlaştırılmış bir mekânda bulduğunu belirtir. Aynı şekilde Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ındaki sentetik tarihsel göndermeler de eleştirisinin kapsamındadır. Hilmi Yavuz'un tasavvuftan faydalanma biçimini de yapay ve bağlamdan kopuk bulur; Yavuz'un kendi yorumunu savunmak için kullandığı ifadeleri tarih yağmacılığının bir tür itirafı olarak değerlendirir. Ayrıca Foucault'nun *Sarnıç* ve Fredric Jameson'un postmodern mekânın perspektifsizliği

üzerine görüşlerinden hareketle, postmodern mekânın bilişsel haritasının çıkarılamayacağını savunur. Bu perspektif kaybının gerçek sanatçı için temel güçlük olduğunu, Müslüman sanatçının ise geleneğin içine kapanarak yaşamla bağını koparma tehlikesiyle karşı karşıya kaldığını belirtir.
Turan'a göre postmodern edebiyat biçimi içeriğin belirleyicisi olarak görür.

Sâdık Yalsızuçanlar'ın öykülerinde tarihsel göndermelerin yoğunluğuna dikkat çeken Turan, "Şebnem'in gözbebeği küçücük bir güneştir" başlıklı öykü başlığının Said Nursî'nin *Lem'alar*'ından doğrudan alıntı olduğunu belirtir. Ancak postmodern romanlarda kurgu temel belirleyici unsurken Yalsızuçanlar'ın metinlerinde kurguya rastlanmadığını, öykülerin doğaçlama biçiminde yazılmış izlenimi verdiğini söyler. Bu nedenle Yalsızuçanlar'ın roman (*Yakaza*) düzleminde aynı etkiyi yaratamadığını öne sürer. Yazarın tarihsel ve dini göndermelerinin postmodern bağlamla ilişkilendirilmediğini belirterek incelemesini sonlandırır.

Yeni Dergi'de yer alan bu yazılar, Türkiye'de postmodernizmin yalnızca estetik bir yönelim değil, aynı zamanda kültürel kimlik, tarih, din, gelenek, modernleşme ve sekülerlik tartışmalarının tam merkezinde konumlandığını göstermektedir. Sönmez, Armağan ve Turan'ın yazıları birlikte okunduğunda, postmodernizmin Türkiye'de hâlâ kavramsal bir tartışma nesnesi olmaktan çok toplumsal ve ideolojik kaygıların yansıdığı bir mücadele alanı olarak algılandığı görülür. Dergideki eleştiriler, Batı'daki tarihsel temelleri ve felsefi dayanakları bağlamında analiz edilmediği sürece postmodernizmin Türkiye'de ya umut yüklü bir alternatif ya da kültürel erozyon metaforu olarak yüzeysel bir söylem düzeyinde kaldığını ortaya koyar. Bu nedenle Yeni Dergi yazıları, postmodernizmin Türkiye'de nasıl anlaşıldığı, yanlış anlaşıldığı veya yeniden anlamlandırıldığı konusunda önemli bir belge değerine sahiptir; aynı zamanda postmodernizmin henüz kurumsallaşmamış, tartışmaları ise ideolojik ve kültürel eksenlerde parçalı bir yapı sergilediğini göstermesi açısından da akademik olarak kritik bir konuma sahiptir.

İslamcı düşünce çevrelerinin yer aldığı *Yedi İklim* dergisi, postmodernizme eleştirel yaklaşımıyla öne çıkan bir yayın aracı işlevini üstlenmiştir. Derginin sayfalarında postmodernizme dair değerlendirmeler, modernizmin krizinin ardından ortaya çıkan yeni estetik ve düşünsel yönelişlerin Türkiye bağlamında nasıl karşılandığını göstermenin ötesinde, kavramın kültürel iklimimizde neden bir tehdit, sapma ya da zihinsel kaos kaynağı olarak algılandığını da açığa çıkarır. Kâmil Eşfak Berki'nin postmodernizmi modern sonrasında ortaya çıkan umutsuzluk, dağınıklık ve amaçsızlık

hâli olarak tanımlayan yaklaşımı; Seyfettin Ünlü'nün kavramın yerel kültürel bağlamla uyuşmayan ithal bir söylem olduğunu vurgulaması ve Hasan Akay'ın postmodernizmi anlam, değer, kimlik ve metafizik üzerine kurulu düşünce sistemlerine yöneltilmiş kapsamlı bir saldırı olarak sunan eleştirisi, Yedi İklim'in postmodernizmi Türkiye'de çoğu zaman kültürel erozyon ve bilinç kopuşu olarak okuyan yönünü belirginleştirir. Böylece söz konusu yazılar, postmodernizmin Türkiye'deki entelektüel alanda neden büyük bir dirençle karşılandığını ve modernizmin çözülmesinin ardından neyin kaybedilme korkusunun yaşandığını güçlü bir biçimde görünür kılar.

Kâmil Eşfak Berki ise postmodernizmi, modernist süreçten sonra oluşmuş bir "yakınma dönemi" olarak tanımlar. Kâmil Eşfak Berki, "Postmodernizm ve Sanat" başlıklı yazısında, bir süredir Türk edebiyatında da tartışılmakta olan postmodernizmin, 1960'lı yılların başında Fransa'da yaygınlaştığını, 1970'lerde ise Amerika'da bir düşünüş tarzı olarak yankı bulduğunu belirtir. Ona göre postmodernizm, Amerika'da yalnızca bir düşünce biçimi olmaktan çıkarak neredeyse bir endüstriye dönüşmüş, böylece Lyotard'ın tanımladığı biçimiyle bir "postmodern durum" haline gelmiştir. Berki, postmodernizmi "merkezsiz bir düşünce" olarak nitelendirir ve bu anlayışta gerçeğin ne Tanrı'ya ne de insanoğluna dayandığını, var olan gerçekliğin kişiden kişiye, toplumdan topluma değiştiğini vurgular. Bu nedenle "merkez", "kaynak", "temel" ve "evrensellik" gibi kavramlar postmodern düşünce tarafından sorgulanır.

Berki'ye göre postmodernizm, sanata içeriden değil, dışarıdan bakan bir tavırla yaklaşır. Mutlak değerleri ve veriler üzerine kurulu bir medeniyeti doğrudan hedef almak yerine, onları dolaylı ve olumsuz kavramlar üzerinden sorgular. Postmodernizm, modern süreçten sonra ortaya çıkan bir amaçsızlık ve dağınıklık görünümünde olup sürekli bir yakınmayı temsil eder. Bu bağlamda Berki, postmodernizmin bir akım veya ekol değil, zamanla oluşmuş bir dönem göstergesi olduğunu ileri sürer. Ona göre postmodernizm, modernizme karşı geliştirilen bir "karşı-psikoloji"dir; ancak bu karşıtlık yaratıcı bir tez üretmekten ziyade, çoğu zaman umutsuzluk ve intihar saplantısıyla şekillenmektedir.

Berki, postmodernizmin modernizmin kazanımlarını tartışma dışı bırakarak zihinsel bir karmaşaya yol açtığını belirtir. 20. yüzyılda ortaya çıkan "yeni eser" atılımı karşısında, bu eserlerin incelenip değerlendirilmesi beklenirken, postmodern yaklaşım bu süreci yok saymakta ve eserleri yokluğa mahkûm etmektedir. Bu durum, insanlara

sanattan ve edebiyattan beslenme imkânı sunmak yerine, onları büyük bir belirsizlik ve kaos içinde bırakmaktadır. Berki'ye göre tartışılan şey, bu karmaşanın kendisi, yani postmodernizmdir. Sağlıklı bir yaklaşım, modernizmin ulaştığı büyük birikimi dikkate almak ve üzerine düşünerek yeniden kurmaktır; oysa postmodernizm karşısında, bu birikim yalnızca "sessiz bir sükût" ile karşılanmaktadır.

Berki, postmodernizmin "post" ön ekiyle yalnızca zamansal bir ilişki kurarak modernizmin sonrasına işaret ettiğini, fakat bir ekol olmaktan ziyade bir sapmayı temsil ettiğini ifade eder. Postmodernizmin yanlış yönelimlerinin de bu noktadan itibaren başladığını ileri sürer. Postmodernizmin kendine özgü ipuçları taşıdığını belirten Berki, onu bazen bir umutsuzluk, bazen bir taşkınlık hali olarak tanımlar. Ancak postmodernizmin zengin bir literatüre sahip olması ve tanım ile yorumların "moda" haline gelmesi, ona göre anlamlı bir değişiklik yaratmamaktadır. Şu soruyu sorar: "Karşıdan bakıldığında bakanların başını döndürecek kadar zengin bir literatüre sahip olması, tanım ve yorumların moda haline gelmesi neyi değiştirecek?"

Felsefedeki kullanım biçimi üzerinde de duran Berki, postmodernizmin felsefeyi sanata karşı bir boğucu güç olarak kullandığını ve bunun yeni bir durum olmadığını belirtir. Gerçek sanatın bu tür sınırlamaları aşacağını vurgulayan yazar, "İnsanoğlu artık eser veremez! Yüce olanla iletişimin sonu gelmiştir!" gibi hükümlerle yaratılan karamsar havanın, postmodernizmin sesli sükûtundan önce de var olduğunu ifade eder. Postmodernizmi, bilgisayarlı kitle iletişim araçlarının ayrıntılarla bezediği yeni bir taktik olarak tanımlayan Berki, bu yaklaşımın sanata, düşünceye ve gelecek zaman duygusuna karşıt odakların ürünü olduğunu vurgular. Sanatın doğasına aykırı biçimde, insanlığın bilinçaltına sürekli "son" imgesi işlenmekte, bu yöntem de sanat düşmanları tarafından kullanılmaktadır. Ancak her türlü durdurucu etkinin duygu, düşünce ve gerçek sanat yoluyla aşılabileceğini savunur.

Berki ayrıca, postmodernizmin asıl tehlikesinin bilimi ve bilimselliği istismar etmesinde yattığını belirtir. Postmodern, sanatı ve kulisini, gece dürbünüyle gözlemlenen bir faaliyet gibi görür. Ona göre postmodernizm, sanata ve düşünceye karşı geliştirdiği stratejiyle, ilhama ve yaratıcılığa karşıdır; bu düşünce, yaratıcı sürecin sona erdiğini ileri sürer ve bu söylemi medya, bilgisayar ve teknolojik araçlar aracılığıyla yaygınlaştırır. Böylece postmodernizm, sanatı durduran, gerçek edebiyatı bastıran ve sanatı araçsallaştırarak ruhundan uzaklaştıran bir yapıya bürünür.

Türkiye bağlamında Berki, postmodernizmin 1982 itibariyle Türkiye'ye taşındığını ve burada bir "moda terimi" olarak dolaşıma girdiğini belirtir. Postmodernizmin bir

edebî akım olmadığını özellikle vurgulayan yazar, buna rağmen bazı çevrelerin İslamcı şiir ve edebiyattaki metafizik unsurları postmodern kategoriye dahil etmeye çalıştığını aktarır. Berki'ye göre bu tür bir yaklaşım, şiirin iç derinliğini yabancı bir terimle tanımlama yanlışına düşmektedir. Berki bu kavrayışla postmodernizmi sanatın ve edebiyatın içinden doğan değil, onları dışarıdan bozan bir kavram olarak değerlendirir.

Seyfettin Ünlü, "Gelenek ve Sahiplenme" başlıklı yazısında modernizm ve postmodernizmin Türkiye'de yeterli kavramsal temellendirme yapılmaksızın tartışıldığını savunur. Modernizmin "çağa uygunluk" anlamını içerdiğini, ancak Türkiye'de birçok kavram gibi sınırları belirlenmeden konuşulduğunu; modernizmin "postu giyilip geçildiğini" ve postmodernizmin de kavramsal bir netlik olmaksızın tartışılmaya çalışıldığını belirtir. Ünlü'ye göre kavramların kendi tarihsel bağlamları vardır ve Batı'nın kültürel coğrafyasına ait olan modernizm ve postmodernizm, Doğu toplumlarının değer yapısına uygun anahtarlar değildir; bu nedenle Doğu'nun kültürel ve düşünsel kilitlerini açma potansiyeli taşımazlar.

Postmodernizmi, felsefi bir yönelim olmaktan çok "yeni dünya düzenine uygun bir moda türevi" olarak nitelendiren Ünlü, onun modernizmin aşılmış bir basamağı olduğunu ifade eder. Modernizmin kendi içindeki çözümsüzlükler ve postmodernizmin beraberinde getirdiği nihilist tavır, tarih şuurunun körelmesine ve giderek silinmesine yol açacaktır. Bu hafıza ve bilinç kaybının sonucu olarak geleneğin içeriden kavranması imkânsız hâle gelecek, gelenekle bağını yitirmiş derinliksiz bir kültürel yapı oluşacaktır. Bu nedenle Ünlü, modern ve postmodern kavramlarını sorgusuzca sahiplenmenin geleneğin anlamlı biçimde sürdürülmesine engel olduğunu vurgular.

Hasan Akay "Relativist Düşünceden Postmodernizmin Amentüsüne" başlıklı yazısında, postmodernizmi bir tanımın sınırları içerisine yerleştirmenin zorluğuna dikkat çeker. John Barth'ın ironik uyarısıyla başlayan yazısında, "tanımlanmış, belirleyici nitelikleri bulunan bir postmodernizm yaratığı"nın ortalıkta dolaştığı yanılgısını sorgular. Postmodernizmin özellikle 1970'lerden itibaren resim ve mimaride belirginleştiğini, 1980'li yıllarla birlikte ise farklı bir içerik ve bağlam kazandığını vurgular. Andreas Huyssen'in "postmodernin haritası" kavramsallaştırmasına gönderme yaparak bu dönemde klasik unsurların modern teknolojik formlarla iç içe geçirildiği bir mimari ve estetik anlayışın geliştiğini belirtir. Ancak bu dış biçim değişikliklerine rağmen, Akay'a göre postmodernizm içerik

düzleminde modernizmin izini sürmeye devam etmiş, modernliği reddederken onun birçok yönünü bünyesinde taşıyan bir "devamlılık kopuşu" biçiminde tezahür etmiştir.

Postmodern düşüncenin biçim ve yapı çözümlemelerine odaklandığını ifade eden Akay, Derrida'nın yapısökümcü yaklaşımıyla modern metinlerin biçimsel olarak çözülüp arka planlarının açığa çıkarılmaya çalışıldığını aktarır. Bu anlamda, postmodernizmin içeriği boşaltılmış ama biçimi korunmuş yapılar aracılığıyla geleneksel anlatının sınırlarını aşmaya çalıştığını savunur. Borges'in "Babil Kütüphanesi" anlatısını, postmodern romanın çoğulculuğunu ve metinlerarasılığını örnekleyen bir yapı olarak görür. Metinlerin iç içe geçmesi, okurun anlam üretiminde aktif rol alması ve her bir metnin evrensel bir bütünün parçası olarak konumlanması, postmodern anlatı biçimlerinin karakteristik özellikleri olarak belirir.

Akay, postmodernizmin sadece biçimsel bir değişim değil, aynı zamanda kapsamlı bir ideoloji eleştirisi olduğunu belirtir. Pauline Marie Rosenau'dan yaptığı alıntılarla, postmodernizmin Marksizm, Hristiyanlık, modern bilim, İslâmiyet gibi tüm aşkın meta-anlatılara karşı çıktığını, bunları büyücülük, cadılık ve astrolojiyle aynı zeminde değerlendirdiğini vurgular. Bu yaklaşımın tarihe, sanata ve özneye nokta koyduğunu, dolayısıyla geleceğin varlığını da reddettiğini ifade eder. Akay'a göre bu indirgemeci bakış, farklılıkları mutlaklaştırarak insanî değerleri ve anlam çabalarını anlamsızlaştırmakta, metafizik düşünceyi de değersizleştirmektedir.

Tarafsızlık iddiasının postmodern söylemde geçersizleştiğini belirten Akay, nesnel eleştirinin bir vehimden ibaret olduğunu öne sürer. Josef Hofmiller'in "eleştiri bir yaratıcılıktır" anlayışı üzerinden, eleştirmenin okuma anında eseri yeniden inşa ettiğini savunur. Eleştirinin nesnel değil, öznel ve yaratıcı bir faaliyet olduğu fikri, postmodernizmin bilgi ve değerlendirme kriterlerine yönelttiği eleştiriyi de destekler niteliktedir. Ancak bu bağlamda Akay, postmodernizmin "her şeyden biraz" içerme eğilimini "yamalı bohça" metaforuyla eleştirir ve bu söylemin bir Nuh'un Gemisi olmaktan çok, iç tutarlılığı olmayan bir kaotik yığılma biçimi taşıdığını savunur.

Akay, edebiyatta postmodern tavrın çok metinlilik, dil oyunları, anlatı yapısının parçalanması gibi biçimsel özelliklerle belirdiğini ifade eder. Eski ya da geleneksel metinlerden yapılan göndermeler, ironi, parodi ve pastiş gibi tekniklerin öne çıktığını, bu yöntemlerin metni orijinallikten uzaklaştırarak bir "oyun nesnesi"ne dönüştürdüğünü belirtir. Metin artık anlamı sabitleyen bir yapı değil, okurla birlikte her defasında yeniden kurulan bir düzlem hâline gelmektedir. Jameson'un

metinlerarasılık vurgusu ve Macherey'nin bütünlüklü olmayan alt sistemlerden oluşan sanat eseri yorumu bu tespitlerle örtüşmektedir.

Akay, postmodernizmin dinsel sistemleri, özellikle İslâmiyet'i diğer ideolojilerle aynı düzleme indirgeyen yaklaşımını da sert biçimde eleştirir. Postmodernizmin bu tavrı, bir milyarı aşkın Müslümanı anlam çabalarından uzaklaştırmayı amaçlayan bir tuzak olarak değerlendirilir. İslâmî düşüncenin zamana karşı dayanıklılığını vurgulayan yazar, modernizmin krizine alternatif olarak postmodernizmi bir "çözülme", "sapma" ve "zayi oluş" olarak görür. Nurettin Topçu'ya atıfla, dinsizliğin de bir taraf olma biçimi olduğunu belirtir; düşünsel tarafsızlığın mümkün olmadığını savunur. Postmodernizmin eşitlik maskesi altında değer farklarını ortadan kaldırma çabası, Akay'a göre bir zulüm biçimidir.

Orhan Pamuk'un postmodern tavrını da bu bağlamda eleştiren Akay, onun Türkiye'de yaşarken Avrupa'da yaşıyormuş gibi davrandığını ve Doğan Hızlan'ın benzetmesiyle "İngiliz valisinin Hindistan'ın özgürlüğü hakkında demeç vermesi"ne benzediğini aktarır. Bu tavır, postmodernizmin kültürel bir emperyalizm olarak işlemesine örnek teşkil eder. Akay, bu tavrın "kraldan çok kralcılık" olduğunu ve batıdan doğuya yöneltilen düşünsel bakışın, Türkiye'deki aydınları çıkmaza soktuğunu ifade eder.

Hasan Akay'ın yazısında, postmodernizmin tanımsızlığını bir eleştiri olarak değil, temel bir zafiyet olarak değerlendirir. Ona göre postmodernizmin felsefi, edebî ve kültürel bağlamlarda bir virüs gibi yayılması, eleştirel düşünceyi felce uğratmakta; düşünce üretimini yararsız bir biçimselliğe indirgemektedir. Postmodernizmin ne olduğu kadar ne olmadığı üzerine yapılan tartışmalarla zaman kazandığını belirten yazar, bu fikrî yapının hâlen tanımlanamayacak kadar kaygan bir zemin üzerinde varlığını sürdürdüğünü vurgular. "Postmodernizm" yalnızca bir estetik değil, aynı zamanda tarih, kültür, inanç ve değer sistemleri üzerinde yıkıcı etkiler yaratan, içten içe kavrayışı zayıflatan bir yapıdır.

Yedi İklim'deki postmodernizm tartışmaları, Türkiye'de postmodernizmin olumlayıcı ya da yaratıcı bir perspektiften ziyade, kültürel kimlik kaybı, estetik yozlaşma ve tarih şuuru zayıflaması gibi tehdit kavramları etrafında konumlandırıldığını göstermektedir. Berki'nin postmodernizmi modern kazanımların inkârı ve sanatsal üretimin tıkanması olarak değerlendiren yaklaşımı; Ünlü'nün kavramın yerli düşünce gelenekleriyle bağdaşmadığını ve toplumsal hafızayı aşındırdığını ifade eden eleştirisi; Akay'ın postmodernizmi metafizik değerler ve aşkın

hakikat sistemleri için bir yıkım projesi olarak resmeden yorumu, derginin fikrî çerçevesinde postmodernizmin kültürel savunma hattını tetikleyen bir fenomen olarak görüldüğünü ortaya koyar. Bu perspektiften bakıldığında Yedi İklim, postmodernizmi bir yenilik veya kuramsal imkân alanı olarak değil, modern sonrası dünyada anlam, değer, gelenek ve hakikat fikrinin çözülmesine karşı geliştirilen entelektüel bir direniş söylemi üzerinden tartışır. Dolayısıyla bu yazılar, postmodernizmin Türkiye'de henüz bir estetik teknikler bütünü ya da nötr kuramsal kavram olarak değil, güçlü ideolojik ve kültürel sonuçlar doğuran bir kırılma alanı olarak algılandığını belgeleyen önemli metinlerdir. Bu yönüyle Yedi İklim, postmodernizmin Türkiye'deki düşünsel dolaşımının nasıl biçimlendiğini anlamada kritik bir kaynak niteliğindedir.

Postmodernizm, *Virgül* dergisinin sayfalarında yalnızca edebiyatın biçimsel yenilenmesinin bir aracı olarak değil, öznenin parçalanışı, sanatın dönüşen konumu, estetik-politik gerilimler ve bireyin kültürel konumlanışı gibi temel meseleler bağlamında ele alınmıştır. Dergide yer alan yazılar, postmodernizmi bir kuramsal kavram veya estetik teknikle sınırlamadan, modernliğin krizinin sonucu olarak ortaya çıkan daha geniş bir kültürel ve tarihsel durum olarak değerlendirmekte ve bu dönüşümün edebî üretime, bireysel varoluşa ve toplumsal yapıların niteliğine dair önemli sorular ortaya koymaktadır. Osman Çakmakçı'nın postmodern durumu öznenin varlığının silinmesi ve ifade imkânının çökmesi üzerinden ele aldığı yaklaşımı; Ali Utku'nun postmodernizmi bütün kültürel alanlara sirayet eden "hayalet benzeri" bir fenomen olarak değerlendirmesi; Yıldız Ecevit ve Ahmet Oktay arasında biçim-merkezli estetik dönüşüm ile toplumsal-politik sorumluluk arasındaki gerilimin tartışıldığı kuramsal karşılaşma ve Yaşar Çabuklu'nun postmodern bireyin tüketim kültürü içerisinde varlığını kaybedişini ele alan kültürel çözümlemesi, *Virgül'*ün postmodernizme dair tartışmaları derinlemesine ve çok yönlü bir biçimde konumlandırdığını gösterir. Böylece dergi, postmodernizmi Türkiye'de yalnızca teorik değil, aynı zamanda etik, estetik ve politik sonuçları olan bir kırılma alanı olarak görünür kılar.

Osman Çakmakçı, Ergin Yıldızoğlu'nun *Yaşasın Modernist Refleks* adlı kitabını ele aldığı "Modernist Refleks mi?" başlıklı yazısında, postmodern durumu öznenin parçalanışı ve bu parçalanışın ifade edilemezliği üzerinden değerlendirir. Postmodern durumda konuşan öznenin sözlerinin altında bulunduğu varsayılan varlık silinmiştir; yan öznellik dağılmış, parçalanmış ve bu parçalanışı anlamlı şekilde ifade edebilecek dilsel imkân da ortadan kalkmıştır. Çakmakçı, postmodernizmi Batı kültürünün ve

yaşam biçiminin kendi akışı içinde tecrübe edip modern durumun sonunda vardığı yer olarak görürken Türkiye'de bunun savunulması ya da karşı çıkılması gereken bir dünya görüşü olduğunu belirtir. Çakmakçı, postmodernizmi, bazı kesimlerin savunduğu ya da reddettiği bir dünya görüşü olarak değil, modern durumla birlikte yaşanan ve onun devamında şekillenen bir "realite" olarak tanımlar ve bunun bir olgu olduğunu söyleyerek bu düşünceleri yanlışsız kabul edecekleri anlamına da gelmediğini belirtir.

Modernist sanatçının anti-burjuva bir refleks taşıdığını ve biçimin iletişimci boyutunun farkında olduğunu belirten Çakmakçı, buna karşılık postmodern durumu sanatın iddialarını anlamsızlaştıran, gerici ve pasifleştirici bir düşünsel ortam olarak değerlendirir. Bu durumun "tarihin sonu" gibi savlarla beslendiğini ve Hegel'in "kötü sonsuz" kavramıyla tanımlanabilecek bir sahte karmaşıklık ürettiğini vurgular.

Postmodern durum, Aydınlanma geleneğinin ürünü olan insan merkezli dünya tasarımını ve onun rasyonel öznesini parçalayarak ortadan kaldırır. Bu parçalanmanın en temel katalizörü ise, bireyin gerçeklik deneyimini yerinden eden ve bulanıklaştıran devasa iletişim ağıdır. Sanatçı, bir zamanlar net biçimde gördüğü kendi imgesini "Narkissos imgesini" yitirir. Böylece sanatın hakikat hissi üretme işlevi "dumura uğrar." Çakmakçı, sınıfsal özelliklerin de bu bağlamda başkalaştığını, işçi sınıfı bireyinde burjuva özelliklerinin görülebildiğini, dolayısıyla sınıfların da kendi imgelerini kaybettiğini belirtir.

Postmodern durum, imajlar aracılığıyla bireyin gövdesini silmekte, sanatı ise sanatın kendisine ait şifreleri deşifre ederek, sanatın dilini ona karşı kullanarak etkisizleştirmektedir. Sanat, artık sahte arzular ve gerçeklikler üretmek için kullanılan bir araç hâline gelmiştir. Sanatçının içine düştüğü postmodern abis, onun kenarında durduğu değil, düşürüldüğü ve içinden dünyayı görmeye mecbur bırakıldığı bir çöküştür. Sanatçının gerçekliği anlatacak dili elinden alınmıştır; yaşadığı acıyı ifade edecek imkân kalmamıştır. Varlığı silinen özne, bu silinişi dile getirecek araçtan da mahrum bırakılmıştır. Çakmakçı'ya göre, sanat tarihinde daha önce hiçbir dönemde sanat bu kadar büyük bir tehdit altında olmamıştır; sanat, kendi kendisinin karşısına dikilmiştir.

Postmodernizmin tanımsızlık, yaygınlık ve belirsizlik gibi özelliklerine vurgu yaparak kavramın kültürel ve akademik alanlarda yarattığı patlamayı, bir hayaletin her alana sirayet etmesiyle açıklayan Ali Utku. postmodernizmin yalnızca bir düşünsel eğilim değil, kültürel yaşamı dönüştüren geniş çaplı bir hareket olduğunu belirtir.

Ali Utku, "Postmodernizm: Bir Gölge-Fenomen, Bir Hayalet" başlıklı *Postmodern Teori* kitabını tanıtım yazısında, postmodernizmin "Avrupa'da bir hayalet geziyor: postmodernizm" ifadesiyle nitelendirildiğini ve bu söylemin, kültürel ve politik uyku saran postmodern kaynaklı anarşiyi dile getirmek isteyenler tarafından *Komünist Manifesto*'nun meşhur açılış cümlesine yaptıkları bir nazire olduğunu belirtir. Utku'ya göre, bu postmodern hayaletin dokunmadığı neredeyse hiçbir entelektüel alan kalmamıştır; mimariden zoolojiye, biyolojiden felsefeye, sanattan siyasete kadar birçok alanda iz bırakmakta, ancak şekilsiz doğası nedeniyle tanımlanabilir olmaktan uzak kalmaktadır.

Utku, "postmodern" teriminin kendisinin bile, bir yanda karmaşık felsefi anlamlar, diğer yanda ise çağdaş kültürdeki nihilist ve sinik eğilimlerle yüklü olduğunu, bu nedenle de belirsiz biçimde dolaştığını ifade eder. Postmodernizmin en yoğun etki gösterdiği alanların başında toplum bilimleri yer alır. 1998 yılında kaleme alınan metinde, bu alandaki postmodern yaklaşımlara yönelik ilginin gerçek bir patlama yarattığı belirtilir. Postmodernizmle ilgili derslerin açılması, ders kitaplarının yazılması, bazı fakültelerin bu eğilimle tanınır hale gelmesi, akademisyenlerin bu akımın lideri gibi öne çıkması ve dergilerde bu görüşleri destekleyen ya da onlara karşı çıkan yazıların yayımlanması bu patlamanın göstergeleridir. Ali Utku'ya göre, burada söz konusu olan yalnızca yeni bir akademik paradigmanın doğuşu değildir; aynı zamanda nasıl yaşadığımızı ve çevremizdeki dünyayı nasıl kavradığımızı kökten dönüştüren, radikal düzeyde yeni bir kültürel hareketin ortaya çıkışıdır.

Yıldız Ecevit (1998b) "Edebiyatta Yabancılaşma ve Yabancılaştırma" başlıklı yazısında, edebiyatta yabancılaşma ve yabancılaştırma kavramlarını tartışarak postmodern sanatçının konumunu ve estetik yönelimlerini değerlendirir. Ecevit, postmodernistleri Fransız *nouveau roman* yazarlarının özelliklerini uç noktalara taşıyan isimler olarak nitelendirir ve postmodernistlerin duygudan yalıtılmış bir nesneler dünyasını tüm yabancılığıyla edebiyata aktardıklarını belirtir (s. 46). Yüzyılın sonlarına gelindiğinde postmodern sanatçının gerçeklikle uğraşmaktan çok biçimle ilgilenmeye yöneldiğini, yabancılaştırma unsurunun artık anlamı yakalamak veya anlamsızlığı vurgulamak için değil, uçucu hâle gelen anlamın yerini biçim arayışlarının aldığı bir ortamda doğal bir teknik hâline geldiğini savunur.

Ecevit'e göre metnin yabancılaştırılması, dış gerçeklikle örtüşmeyen ve somut yaşamı doğrudan yansıtmayan yeni bir gerçeklik anlayışının biçimsel yansımasıdır. Çağdaş edebiyatın estetik amacı dış gerçekliği birebir kopyalamak değil, onu yeniden

kurmaktır; çünkü birebir kopyalama ediminin gerçekleşebilmesi için öncelikle algılanabilir, tekil ve sabit bir gerçekliğin var olması gerekir. Buna karşın hâlâ dış dünyayı olduğu gibi yansıtmaya çalışan ve bir önceki yüzyılın estetik ilkeleri doğrultusunda öykülemeyi sürdüren yazarlar yalnızca "ardıllar"dır ve çağdaş estetik anlayışın gerisinde kalmaktadır (s. 47). Böylece Ecevit, postmodern edebiyatta biçimin belirleyiciliğini ve gerçeklik algısındaki dönüşümü vurgular.

Yıldız Ecevit'in söz konusu yazısından sonra Ahmet Oktay "Yazın, Yabancılaşma ve Yabancılaştırma" adlı yazısında bu yaklaşımı kapsamlı biçimde eleştirir. Oktay'a göre Ecevit'in yabancılaşma kavramını tinsel/metafizik bir alana çekmesi, kavramı Marksist kökenindeki ekonomik, tarihsel ve siyasal bağlamdan koparark içeriğini daraltır. Brecht'in yabancılaştırma kavramı, Marx'ın 11. tezinde olduğu gibi yalnızca dünyayı yorumlamak değil dönüştürmek amacı taşır; bu nedenle Oktay, kavramın salt bir biçimsel teknik olarak sunulmasının siyasal anlamını görünmez kıldığını savunur.

Oktay ayrıca Ecevit'in Oğuz Atay'ı postmodern bir yazar olarak konumlandırmasını sorunlu bulur. Atay'ın anlatı tekniklerinin modernist geleneğe yaslandığını, romanlarının belirgin bir tarihsel-toplumsal arka plana sahip olduğunu ve nihilist bir kopuş yerine özgürlük ve adalet gibi kavramları yeniden düşünmeye çağıran eleştirel bir zeminde durduğunu ileri sürer. Aynı şekilde Ferit Edgü ve Bilge Karasu'nun da postmodern kategorisine yerleştirilmesini tartışmalı görür; zira bu yazarların metinleri toplumsal gerçeklikle diyalog kurar, tarihsel ve siyasal bilinç taşır ve postmodern merkezin merkezsizleştirme mantığıyla uyuşmaz.

Oktay, postmodernizmin biçim ve ironi merkezli estetik yaklaşımının kapitalist küreselleşmenin depolitize edilmiş kültürel iklimiyle uyumlu olduğunu öne sürer. Ona göre edebiyat, hâlâ politik ve ideolojik mücadelenin önemli bir alanıdır ve eleştirinin teslimiyetçi değil mücadeleci bir bakışla sürdürülmesi gerekmektedir. Böylece Oktay'ın değerlendirmesi, Ecevit'in kuramsal çerçevesine karşı güçlü bir karşı argüman sunar ve Türkiye'de postmodernizmin kavramsal konumlanışı üzerine önemli bir tartışma açar.

Yaşar Çabuklu postmodern bireyin acıdan kaçan, tüketim nesneleriyle avunan ve kendi silinmişliğine razı olmuş "küçük burjuva" karakterine odaklanır. "Postmodern Dönemde Küçük Burjuva Zevkler" başlıklı Philippe Delerm'in *Biranın İlk Yudumu ve Diğer Küçük Zevkler* kitabı üzerine yazdığı yazısında, postmodern dönemi modernizmin aksine "küçüğün, ayrıntının, grubun, periferinin, ucun, merkezkaçın, marjinalin, ayrıksının, çizgi dışının, bireyselin" önem kazandığı bir dönem olarak

tanımlar. Postmodern yazarların her şeyden konu çıkarabildiklerini, edebîtat veren anlatıların yanında reklam metni gibi cümlelere de sıkça yer verdiklerini belirtir. Bu durumu, anlatının insandan çok nesnelere, özellikle de tüketim nesnelerine yönelmesiyle açıklar. Delerm'in kitabındaki nesnelerin belirsiz, yararsız ve lüks olma özellikleri kazandığını söyler. Oysa modernist edebiyat nesnenin bağımsızlığına ve yapaylığına önem verirken, onun insanla ilişkisini, yabancılaşmasını ve gerilimini de sürdürür. Postmodern edebiyat ise acıyla temastan kaçar; acıyla yüzleşmek istemeyen postmodern "küçük burjuva", kendini bir silinmişliğe ve uyuşukluğa bırakır. Bu sıradanlaşma ve basitleşme çabası çoğu zaman sıkıntıyı dağıtmaya yetmez ve şeylerin düzenine karşı bir "alerji"yi beraberinde getirir. Postmodern birey, "şu an bir televizyon programı işe yarar; en aptalcası uygundur" düşüncesiyle, amaçsız ve isteksiz bir izleyiciye dönüşür. Bu dünyada, çiçek dürbünündeki gibi, terk edilenin artık bir önemi kalmaz; küçük bir dokunuşla her şey değişir, her şey kaybolur. Televizyon ekranında yazılar birbirine benzer, en sert eleştiriler bile "sulandırılmış nane esansı" tadındadır. Böyle bir ortamda birey hiçbir şeye sahip değildir; sanal tercihlerle yapboz tahtasına dönüşen hayatına sahip çıkmak, terk edilen geçmişi yeniden ele geçirmek ister.

Virgül'deki yazılar bir arada okunduğunda, postmodernizmin ortak biçimde bir çözülme ve kayıp deneyimi olarak kavrandığı görülür. Sanatın dili elinden alınmış, özne parçalanmış, estetik duyarlık tüketim nesneleriyle yer değiştirmiştir; akademik ve kültürel alanda kavramın yaygın kullanımı ise bu kırılmayı görünmez kılan bir sis perdesi işlevi görmektedir. Dergideki değerlendirmeler, postmodernizmin sunduğu özgürleştirici iddialar yerine yarattığı boşluk, ifade yıkımı ve politik pasiflik üzerinde yoğunlaşır. Bu bağlamda Virgül, postmodern durumu teşhis eden ve sonuçlarını sorgulayan eleştirel bir konumda durarak modern sonrası kültürel atmosferi edebiyat ve sanat üzerinden anlamlandırmaya çalışan önemli bir tartışma zemini oluşturur.

Türk Dili dergisinde postmodernizme ilişkin Oya Batum Menteşe ve Hasan Özçam'ın yazıları kuramsal ve eleştirel bir çerçevede sunulur. Menteşe, yazısında postmodernizmin terimsel kökenini, tarihsel gelişim sürecini ve estetik sonuçlarını ayrıntılı biçimde ele alarak kavramın kapsamını geniş bir bağlamda tartışırken; Hasan Özçam, Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* romanını postmodern anlatı yapıları ve kimlik sorunları üzerinden değerlendirerek kavramın edebî pratiklerdeki karşılığını inceler.

Oya Batum Menteşe, postmodernizme yaklaşımını farklı bir düzlemde sürdürür. 1995 yılında *Türk Dili* dergisinde kaleme aldığı "Sanatta ve Edebiyatta

Postmodernizm" başlıklı yazısında Richard Brautigan'ın *Amerika'da Alabalık Avı* adlı romanını okuduğunu ve romanda ne okuduğunu anlamadığını belirterek ne tür bir roman olduğuyla ilgili sorgulama yapar. Bundan hareketle postmodernizme atıfta bulunur. Menteşe, postmodernizmin öncelikle Batı edebiyat ve eleştirisine ilk kez 1950'li yıllarda girip çeşitli aşamalardan geçerek günümüze (90'lı yıllar) geldiğini belirtir. Ardından II. Dünya Savaşı sonrası sanat ve edebiyatı tanımlamak için postmodernizm teriminin kullanıldığını belirtir. 1970 ve 1980'li yıllarda anlamını ve kullanıldığı alanların genişlediğini, "yepyeni bir konuma" geldiğini söyler. 1990'lı yıllara gelindiğinde ise Menteşe, postmodernizmi "Bugün, 90'lı yıllarda postmodernizm bir sanat, bir kültür tanımı olmakla birlikte, özellikle Batı toplumlarının çağdaş sosyo-kültürel ve ekonomik konumlarını açıklayıcı bir terim" şeklinde ifade eder.

Oya Batum Menteşe, postmodernizmin tanımı ve kapsamı üzerindeki tartışmaların devam ettiğini belirtse de postmodernizmin "İkinci Dünya Savaşı sonrası süper endüstri veya postendüstri, ileri teknoloji veya tenko-bilim- veya popüler terimi ile- 'high-tech' toplumlarında ortaya çıkan bir dünya görüşü, bir gerçek anlayışı ve bu görüşler çerçevesinde gelişen yeni bir 'kültür' tanımı" olduğunu söyler. Yazara göre birkaç tanım vardır ve aşağı yukarı hepsinin birleştiği temel çıkış noktası ve sonuç bulunmaktadır.

Terim olarak postmodernizmi irdeleyen Menteşe, bu kavramı üç bileşene ayırarak inceler: "post", "modern" ve "izm". "Modern" sözcüğü bu bağlamda "çağa ait" ya da "yeni" anlamına gelirken, "izm" ekiyle birleştiğinde sistemli bir düşünce biçimi ya da bir akım hâline gelir; böylece "modernizm" kavramı ortaya çıkar. Menteşe, "post" ön ekinin özellikle "neo" değil de "post" olarak kullanılmasına dikkat çeker ve bunun "-den kaynaklanan, -den devam eden ama ondan ayrılan" bir anlam taşıdığını belirtir. Bu çözümleme doğrultusunda yazar, postmodernizmin iki farklı tanımına ulaşır: Birincisi, postmodernizmi "modernizmden esinlenen ancak ondan farklılık gösteren bir akım" olarak tanımlar. İkincisi ise postmodernizmin, millî ve kültürel sanat türlerinin sınırlarını aşarak çağdaş toplumların belirli özelliklerini vurgulayan bir anlayış biçimi olarak kullanılmasına işaret eder.

Oya Batum Menteşe, ayrıca yazısında postmodernizmi sanat ve edebiyat bağlamında ele alırken, bu kavramı yalnızca estetik bir yönelim olarak değil, aynı zamanda hâkim kültürün değerlerini ve kurucu ilkelerini sorgulayan bir düşünsel strateji olarak tanımlar. Postmodernizm, yalnızca gerçekçi sanat anlayışına değil, aynı

zamanda 1920'lerin avangard modernizmine de yöneltilmiş sistemli bir eleştiridir. Bu bağlamda, modernizmin temsilcileri arasında yer alan Pound, Eliot, Wallace Stevens gibi şairler ile Joyce, Proust ve Mann gibi yazarların eserleri, postmodernist stratejilerin sorguladığı başlıca üst kültür örnekleri arasında yer alır. Menteşe'ye göre postmodernizm, sanatın bilinen biçimlerini, malzemelerini ve temsil yöntemlerini önce "yabancılaştırarak" sonra da "sorgulayarak" yapıbozuma uğratır. Bu süreçte, sanatçının biçime ve malzemeye duyduğu güvenin sarsıldığı, sanatın problematik doğasının görünür hâle geldiği belirtilir.

Postmodernizm, kültürel hiyerarşileri reddeder ve "seçkin" sanat ile "popüler" sanat arasında bir ayrım yapılmasını geçersiz kılar. Bu doğrultuda havaalanlarında satılan polisiye romanlar ile edebîromanlar, televizyon dizileri ile sanat filmleri, pop art ile klasik resim veya punk müzik ile Mahler'in müziği aynı estetik düzlemde değerlendirilir. Bu yaklaşım, kültürün bir bütün olduğunu, dolayısıyla üst kültür ve alt kültür gibi kategorilerin anlamsızlaştığını öne sürer. Aynı şekilde, sanat ve edebiyat eleştirisi kurumları da postmodern bakış açısından eleştirilir; çünkü bu kurumlar bazı eserleri diğerlerinden üstün göstererek hiyerarşi yaratır ve sanat yapıtını sistemleştirerek kalıplara sokar. Postmodernizme göre sanat, kurmaca bir yapıdan ibarettir; önemli olan bu kurmacanın yapısının sergilenmesidir. Bu düşünsel çerçevede, postmodern sanatçı sanat ile gerçeklik arasındaki bağları koparır. Sanat artık "gerçek" olanı temsil etmekten vazgeçer; bunun yerine yapay, kurmaca ve çoğu zaman çelişkili bir anlatı sunar.

Postmodernizmin merkezinde "anlama duyulan güvensizlik" yer alır. Menteşe, postmodern sanatçının dili bir oyun alanına dönüştürdüğünü ve anlamı sabitlemek yerine kayganlaştırdığını belirtir. Sözcüklerin bireylere değil, kolektif bir sistem olarak dile ait olduğunu savunan bu anlayış, anlamın bağlama göre değiştiğini, hiçbir zaman sabit kalamayacağını ileri sürer. Sanatçı artık yeni bir biçim yaratamaz; yalnızca daha önce var olan biçimleri taklit eder, başkalarının sesleri ve maskeleriyle konuşur. Bu da sanatın kendi üzerine kapanmasına, kendi biçimselliğini ifşa etmesine neden olur.

Menteşe'ye göre postmodern sanat, büyük ölçüde gerçek dışıdır. Biçim ve içerik açısından mantığın sınırlarını zorlar, gerçek ile kurmaca arasındaki ayrımı bulanıklaştırır. Okur, bu yapıtların içine çekilir ve metnin anlamını kendi çabasıyla kurmaya zorlanır. Bu nedenle postmodern metinlerde rahatsız edici, parçalı, tutarsız yapılar sıkça görülür. Olaylar ve kişiler arasında nedensellik bağı kurmak zorlaşır; geleneksel roman anlayışının temel unsurları olan karakter, olay, zaman ve mekân

parçalanır. “Kahraman” yerini “karşı-kahraman”a bırakır. Anlamın, estetiğin ve lirizmin reddedildiği bu yapılar, sanatçının yalnızca yaşadığı dünyaya değil, kendi yaratım sürecine de duyduğu şüphenin izlerini taşır.

Menteşe ayrıca, postmodernizmin tekno-bilim kültürüne karamsarlıkla değil, yarı ironik bir yaklaşımla baktığını ve alt kültür ürünleriyle barışık bir estetik geliştirdiğini belirtir. Ancak tüm bu özelliklerine rağmen, postmodernizmin içsel çelişkiler, tüketim kültürüne teslimiyet ve üretici bir estetikten uzak oluş gibi nedenlerle “ölmekte” olduğunu ileri sürer. Postmodernizmin artık kendi karşıtına dönüşerek süreksizlikten bölünmeye, bölünmeden yok oluşa doğru sürüklendiğini savunur. Bu da postmodernizmin, ortaya koyduğu sorgulayıcı yapının nihayetinde kendi sınırlarını tükettiği düşüncesini beraberinde getirir.

Oya Batum Menteşe, postmodernizmin ölmekte olmasının nedenlerini şöyle sıralar: “a- Postmodernizmin tüketim ekonomisi tarafından benimsenip kullanılması.
b) Postmodernizm konusunda bitmeyen akademik tartışmalar.
c) Postmodernizmin yeni bir şey yaratmayıp durmaksızın geçmişi ve var olanı tekrarlayıp yıkmaya çalışması.
d) Süreksizlikten bölünmeye, bölünmeden yok olmaya gidişi ve kendini de sürükleyişi ve böylece kendine karşı oluşu.
e) İç çelişkileri
f) Yapıtların rahatsız edici oluşu; özellikle medyanın ve tüketim ekonomisinineline geçtikten sonra şiddet ve çirkinlikle beslenmesi.” (s.88)

Hasan Özçam, “Beyaz Kale Romanı Üzerine” başlıklı yazısında Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale* romanını postmodern anlatı perspektifinden değerlendirir ve eserin temel problematiğinin kimlik, benlik ve öteki ilişkisi çerçevesinde kurulduğunu ileri sürer. Romanın Faruk Darvinoğlu’nun Gebze Kaymakamlığı arşivlerinde bulduğu risaleleri günümüz Türkçesine çevirmesiyle ortaya çıktığına dair giriş bölümü, anlatının daha ilk aşamada kurmaca ile tarihsel gerçeklik arasındaki sınırları belirsizleştirdiğini göstermektedir. Bu çerçeve, postmodern romanda sıklıkla karşılaşılan metinlerarasılık, çoğul bakış ve tarihin yeniden yazımı gibi estetik stratejilerin habercisidir.

Özçam, *Beyaz Kale*’de Pamuk’un karakterlerden ziyade kavramlara ve simgesel çatışmalara ağırlık verdiğini; olay örgüsünün iç konuşmalar ve parçalı anlatı yapısı aracılığıyla geliştirildiğini vurgular. Postmodern romanın rasyonalizme, pozitivizme ve teknolojik determinizme karşı eleştirel tavır alışının, romanda ilmî tarihe duyulan

güvensizlik ve tarihin yeniden kurgulanmasıyla somutlaştığını ifade eder. Zaman ve mekânın kurmacaya tabi kılındığı bu yapıda, tarihsel olgular mutlak gerçeklik olarak değil yeniden kurulabilir birer anlatı olarak değerlendirilir.

Milliyet Sanat dergisinin 1998 Kasım 444. Sayısında Buket Aşçı, Fethi Naci ile bir söyleşi gerçekleştirir. Fethi Naci, postmodern romanlara karşı tavrını açık biçimde ortaya koyar ve özellikle metinlerarası ilişkilere dayanan postmodern anlatılardan bilinçli olarak uzak durduğunu belirtir. Söyleşide Fethi Naci, postmodernizmin temel sorununu romanın dünyayla ilişkisini koparması olarak tanımlar. Roland Barthes'ın eleştiri kuramına gönderme yaparak romancının konusunun *dünya ve insanlar* olduğunu, buna karşılık eleştirinin dil üzerine yükselen bir *üst-dil* niteliği taşıdığını ifade eder. Fethi Naci'ye göre postmodern yazarlar, "kitap okuyarak kitap yazmakta", böylece gerçeklikten ve insandan uzaklaşmaktadır. Bu durum, edebiyatın "dünya ve insanı yazma" işlevinin yerini metinlerin birbirine referans verdiği kapalı bir kitap evrenine bırakmasına yol açar.

Fethi Naci, eski metinlere yönelmenin güncel gerçeklikten kopma riskini taşıdığını ve bunu postmodernizmin temel sorunlarından biri olarak gördüğünü dile getirir. Marksist bir perspektifle edebiyatın asli görevinin *muhalefet etmek*olduğunu savunur ve kuruma karşı durmanın hem kapitalist hem de sosyalist sistemler için geçerli bir zorunluluk olduğunu belirtir. Postmodernizmle birlikte bu muhalif işlevin ortadan kalktığını ileri sürer. Her ne kadar Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* ve *Kara Kitap* romanlarında beğendiği yönler bulunduğunu söylese de, genel olarak postmodernizmle mesafeli olduğunu ve bu edebiyat anlayışını "sevmediğini" açık biçimde ifade eder.

Kitap-lık dergisinde postmodernizme dair iki yazı yayımlanır. Birinci yazıda Hakan Yüce'nin Serdar Rifat ile söyleşisi yer alır. Serdar Rifat, *Parodi Yaşamlar* romanının kimi eleştirmenlerce "postmodern roman" olarak nitelendirilmesine ilişkin postmodernizm teriminin günümüzde çoğu kez içi boşaltılmış bir yaftalama aracı hâline geldiğini, bu nedenle sözcüğün kendisini ürküttüğünü ifade eder. Ona göre postmodernizm kavramı içeriksel olarak belirsizleşmiş, yüzeysel kullanım nedeniyle olumsuz bir etiket niteliği kazanmıştır. Bu nedenle Rifat, "postmodernizm diye bir şey olmadığı" görüşünü savunur; ancak Lyotard'ın tanımladığı anlamda bir "postmodern durum"un varlığını da kabul eder.

Bu çerçevede *Parodi Yaşamlar*'ın postmodern roman olarak adlandırılmasında sakınca görmez; çünkü romandaki başkahraman, pastiş, parodi, göndermeler ve

modernist anlatının reddi bağlamında öyküye yeniden dönüş çabası ile Lyotard'ın tarif ettiği postmodern duyarlılığın somut bir temsilini oluşturur. Rifat, roman kişisinin bu özellikleri nedeniyle postmodern roman figürü olduğunu kabul ettiğini belirtir. Yazarın bu tavrı Türkiye'de postmodernizm teriminin hem kavramsal belirsizliği hem de yazarlar tarafından taşıdığı ideolojik ve etik çağrışımlar nedeniyle temkinli bir biçimde ele alındığını göstermektedir.

Kitap-lık'ın ikinci yazısı, Ahmet Oktay'ın Modernizmin Serüveni" başlıklı kitap tanıtım yazısıdır. Ahmet Oktay, *Modernizmin Serüveni* kitabını tanıtırken postmodern sanata yönelik eleştirel tutumunu açık biçimde ortaya koyar. Oktay'a göre postmodern sanat büyük ölçüde gösterişçi ve içeriksizdir; postmodern yapıtlarda yoğun biçimde kullanılan alıntılar, pastişler ve görsel göndermeler, düşünsel bir gerilim yaratmak yerine tüketim ideolojisini besleyen kültürel bir hedonizme hizmet etmektedir. Bu özellikleriyle postmodern sanat, tarihsel avangardın —örneğin Gelecekçilik, Dışavurumculuk, Dada ve Gerçeküstücülük gibi akımların— vadettiği ütopyacı imgelem, devrimci amaç ve dilsel şiddet düzeyine ulaşamamaktadır.

Oktay, postmodern estetiğin anı tüketmeye odaklanan *Op-Art, Pop-Art* ve *Happening* gibi akımlar aracılığıyla sanatı endüstriyalizm ve fonksiyonalizmle uyumlu hâle getirdiğini, böylece sanatın toplumsal proje üretme ve gelecek tahayyülü kurma yeteneğini yitirdiğini savunur. Postmodern yapıtların trajik boyuttan yoksun oluşu, Oktay'a göre onları eğlence endüstrisinin parçası olmaya mahkûm eder ve sanat, pazar düzenine eklemlenen bir ürün niteliğine indirgenir. Postmodern sanat, tarihsel avangardın taşıdığı tehlike, umut, yıkıcılık ve politik yükümlülük gibi nitelikleri reddederek imgelerin yıkıcılığını ticari yüzeylere dönüştürmüştür.

Oktay ayrıca postmodernizmin modernizmin anlam dünyasını reddederken diyalojik bir tartışma yerine unutmayı tercih ettiğini belirtir. Bu noktada Deleuze ve Guattari'nin Kafka okumalarını örnek göstererek onların önceki yorumlarla kurdukları dramatik gerilimin anımsamaya dayandığını, oysa postmodernizmin çoğu kez geçmişi ve tarihsel gerilimleri unutarak etkisizleştirdiğini vurgular. Böylece Oktay, postmodernizmi politik içeriği boşaltılmış, devrimci nosyonlardan arındırılmış ve tüketim kültürünün estetik bir uzantısına dönüşmüş bir sanat anlayışı olarak değerlendirir.

Edebiyat ve Eleştiri dergisinde 1990'lı yıllarda postmodernizme dair iki yazı bulunmaktadır. Kemal Sılay, "Postmodern ya da Postevren Söylemin Antihümanist Boyutları" adlı yazısında postmodern söylemi Türkiye'nin 12 Eylül sonrası siyasal ve

kültürel atmosferiyle bağlantılı olarak ele alır ve özellikle postmodern söylemin antihümanist ve elitist yönlerini hedef alan sert bir eleştiri geliştirir. Metnin girişinde 12 Eylül rejiminin yalnızca bilim ve düşünce insanlarını cezalandırmakla kalmayıp aynı zamanda yeni bir "ideolojisizlik ideolojisi" üreterek Türkiye'deki düşünsel zemini tahrip ettiğini vurgular; bu zemin üzerinde yükselen postmodern söylemin de bu ideolojisizlik iklimiyle uyumlu olduğu ima edilir.

Sılay, postmodernizmin kavramsal belirsizliğini özellikle öne çıkarır. Batı'da bile "postmodernizm"in ne olduğuna dair bir uzlaşma bulunmadığını, Fredric Jameson'ın da terimin iç çelişkilerine işaret ederek "postmodernizm kavramının tartışmanın başında değil, sonunda gelebileceğini" söylediğini aktarır. Bu çerçevede, Türkiye'de 1980 sonrası söylem için sık kullanılan "postmodernizm" etiketini kesin, kapsayıcı bir tanıma kavuşturma iddiasından bilinçli olarak geri durduğunu belirtir; buna karşın, Türkiye'deki postmodern söylemin "antihümanist" boyutlarını teşhir etmeyi hedefler. Bu antihümanist boyutları somutlaştırmak için Sılay, Buket Uzuner'in *Balık İzlerinin Sesi* romanını örnek vaka olarak seçer. Romanda "seçkin/special" ile "sıradan/normal" ayrımı etrafında kurulan hiyerarşik bakışın, postmodern Türk aydınının halktan, sınıfsal gerçeklikten ve politik sorumluluktan kaçışını temsil ettiğini öne sürer. Uzuner'in anlatısında "normal" olanın –halk, ekonomi sınıfı, sıradan yolcu, Anadolu kadını vb.– sürekli aşağı konumlandırıldığını; buna karşılık "seçilmiş öğrenci", "özel insan", "seçkin okur" gibi figürlerin olumlayıcı biçimde idealize edildiğini gösterir. Bu söylemin, Foucault'nun "normal/anormal" karşıtlığını dönüştüren eleştirel yaklaşımıyla hiçbir ortak yönü olmadığını, tersine normal/anormal ikiliğini sınıfsal ve kültürel elitizm lehine yeniden sertleştirdiğini savunur.

Sılay'a göre *Balık İzlerinin Sesi*, postmodern Türk yazınının tipik bir temsilcisidir:

- Tamamen kurgu/vakıa oyunları üzerine kurulu yapısı,
- "her şey kurmacadır" vurgusuyla toplumsal ve tarihsel gerçeklikten kaçışı,
- epigraflar, yapay bölüm başlıkları ("Başlangıç/Asıl Başlangıç/Gelişme/Asıl Gelişme" vb.),
- elyazması metinlere, Osmanlı kültürüne ve "orijinal" olana fetişistik göndermeler,
- Fransızca ifadeler, Batı'ya (özellikle Kuzey Avrupa'ya) yönelik renksel ve kültürel hayranlık,

- “postpolitik” tavırla ideoloji, politika, sınıf mücadelesi gibi “tehlikeli” alanlardan kaçınma. (s.2-9)

Postmodern söylemin Türkiye’de aldığı biçimin aynı anda hem piyasaya uyumlu, hem elitist, hem de apolitik/antipolitik olduğunu gösterir. Sılay, bu yönüyle postmodern söylemi “insanı ve eşitlikçi hümanizmi temel alan” bir etik perspektiften değil, tam tersine hiyerarşi, seçkincilik ve ırksal/kültürel üstünlük imaları üzerinden işlediği için “antihümanist” olarak niteler.

Sılay, postmodernizmi Türkiye bağlamında yalnızca estetik bir yönelim ya da modernizmin “ötesi” olarak değil, 12 Eylül sonrası depolitizasyon iklimiyle kesişen, seçkinci ve antihümanist bir söylem formu olarak okur. *Balık İzlerinin Sesi* bu çerçevede, Türk postmodernizminin ideolojik ve etik zaaflarını görünür kılan, tipik ve eleştirel bir örnek olarak konumlandırılır.

Edebiyat ve Eleştiri’nin ikinci yazısı Hasan Erkek’in “Jameson'dan Shepard'a ya da Geç Kapitalizm Aç Sınıfın Lanetine Yol Açar” başlıklı yazısıdır. Erkek, postmodernizmi, Fredric Jameson’ın kültürel çözümlemeleri temelinde ele alır ve postmodern kültürel durumun sanattaki karşılığını Sam Shepard’ın *Aç Sınıfın Laneti* oyunu üzerinden inceler. Erkek, postmodernizmin “postendüstriyel toplum”, “medya toplumu”, “enformasyon toplumu” gibi adlarla nitelenen çağdaş kültürel görünümün odağında tartışıldığını, ancak Jameson’ın bu olguyu yeni bir dönemin başlangıcı olarak değil, kapitalizmin geçirdiği yapısal dönüşümün kültürel bir sonucu olarak konumlandırdığını belirtir. Jameson’a göre postmodernizm, kapitalizmin rekabetçi ve tekelci aşamalarını izleyen geç kapitalist evrenin kültürel mantığının ifadesidir; bu nedenle postmodern kültürü anlamanın önkoşulu, onu ekonomik temelde açıklamaktır.

Erkek, Jameson’ın yaklaşımının postmodern sanat yapıtlarının değerlendirilmesinde belirleyici bir kuramsal çerçeve sunduğunu, postmodern yapıtları yalnızca biçimsel özellikleri veya estetik yenilikleri üzerinden okumaya yönelten yanlış değerlendirmelerin bu çerçeveyle aşılabileceğini vurgular. Bu bağlamda *Aç Sınıfın Laneti*, ilk bakışta bireysel bir aile dramı izlenimi uyandırsa da oyunun derin katmanında geç kapitalizmin birey ve toplum üzerindeki etkilerini somutlaştıran bir temsil niteliği taşır. Oyunda ekonomik yapı bireylerin psikolojisini ve eylemlerini belirleyen ana unsur hâline gelir; kapitalist sistemin sınırsız genişleme mantığı aile yaşamının en kenar bölgelerine kadar nüfuz ederek onları kuşatır.

Erkek'e göre Shepard'ın metninde ortaya çıkan yabancılaşma, yönsüzlük, parçalanma ve şizofrenik kimlik dağılması, Jameson'ın postmodern özne tanımıyla doğrudan ilişkilidir. Nedensellik ilişkilerinin zayıfladığı, dramatik sürekliliğin kırıldığı, karakter konuşmalarında mantıksal bütünlüğün dağıldığı yapısal teknikler de oyunun postmodern estetikle uyumlu formunu oluşturur. Bu açıdan *Aç Sınıfın Laneti*, postmodern durumun yalnızca ekonomik temelli varoluşsal sonuçlarını değil, aynı zamanda postmodern anlatının biçimsel özelliklerini de yansıtan örnek bir metindir.

Erkek ayrıca, Shepard'ın oyununu Jameson'ın kuramsal perspektifinden okuyarak postmodernizmin sanatta ve kültürde ortaya çıkışının geç kapitalizmin kültürel mantığıyla ilişkilendirilmesinin gerekliliğini ortaya koyar. Böylece postmodern sanatın yalnızca modernizme tepki ya da biçimsel yenilik olarak değil, ekonomik sistemin dönüşümüne bağlı kültürel bir üretim modeli olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunur.

Posmodernizmin çeşitli dergilerde farklı alan ve türlere karşı yazılarla kendini göstermektedir. *Edebiyat Ortamı*'nın 12. Sayısında "Roman ve Söylem II" başlıklı bir soruşturma yapılır. Soruşturmada Şaban Sağlık "Trajedi ve Roman", Ersin Özarslan "Roman ve Gerçeklik" ve Ali K. Metin "Söylemin Düzeninde Romanın Konumu ve Trajik" adlı yazılarıyla katkı sağlarlar. Yazılarında postmoderne dair yaptıkları değerlendirmeler 1990'ların postmodernizmin alımlanışına örnek vermesi bakımından değerlidir.

Sağlık, "Trajedi ve Roman" başlıklı yazısında roman ile "trajik öz" arasındaki ilişkiyi ele alır ve trajik durumun tarihsel olarak aristokratik bağlamdan çıkıp roman aracılığıyla sıradan bireyin yazgısına doğru genişlediğini ileri sürer. Antik trajedide yalnızca kral ve hükümdarların yaşadığı kabul edilen trajik durum, Prometheus'un "ateşi çalması" metaforuyla açıklanarak roman sayesinde beşerileştirilmiş; böylece trajik öz herkesin yazgısının bir parçası haline gelmiştir. Sağlık'a göre roman, trajik ögeyi dışlamadan gelişmiş ve çok boyutlu bir edebiyat sanatı olduğu için yalnızca trajik öz üzerinden tanımlanamaz.

Sağlık, romanın "bütüncül ve söylemsel" yapıya karşı konumlanıp konumlanmadığı tartışmasını ortaya koyar ve romanın standart bir tür olmadığını, pek çok eğilimi ve formu barındırdığını vurgular. Bu çerçevede Sağlık, iki temel roman türü belirler: "bireyselliği" esas alan ve estetik değer taşıyan *estetik romanlar* ile belirli şablonlara bağlı, geniş okur kitlesine hitap eden *popüler romanlar*. Estetik romanlarda trajik öz, bireyin iç çatışmaları üzerinden açımlanır; Tanpınar'ın *Huzur*'undaki

Mümtaz örneğinde olduğu gibi, bireyin çözüm bulamadığı iç muhasebe süreci romanın temel hareket noktasıdır. Estetik romanlarda önemli olan trajik durumun sonuçlanması değil, devamlılığıdır; bu nedenle çoğu estetik romanda net bir son bulunmaz ve roman belirsizlikle biter.

Yazar, popüler romanların ise bireyselliği aşarak toplumsallığa yükseldiğini, belirli anlatı kalıplarına uydukları için trajik özün bu romanlarda geri planda kaldığını ifade eder. Paul Coelho'nun *Simyacı* romanı bu bağlamda incelenir: romanın karakteri Santiago çatışmasız ilerlediği, kaderine razı olduğu ve seçimlerinde kayıp yaşamadığı için trajik durum oluşmaz. Bu ayrım üzerinden Sağlık, popüler romanların trajik olandan uzaklaştığını, bu eğilimin postmodern romanlarda daha da belirginleştiğini belirtir. Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat* romanları da popülerleşmeye açık, ancak estetik damarını koruyan postmodern örnekler olarak değerlendirilir.

Sağlık, postmodern romanların, estetik değeri tamamen dışlamadan popüler eğilimleri benimsediğini; trajik olandan uzaklaşmanın ise postmodern anlatının karakteristik özelliği haline geldiğini savunur. Trajik özün kaybı, kaderle çatışmak yerine kaderi kabullenen karakterlerin ortaya çıkmasına yol açmış; böylece modern romanın merkezindeki trajik çatışma postmodern romanda çözülmüş ya da askıya alınmıştır.

Derginin aynı sayısında Ersin Özarslan "Roman ve Gerçeklik" başlıklı yazısıyla katkı yapar. Postmodernizm kavramının Türkiye bağlamındaki yerleşikliğine ve anlam açıklığına dair eleştirel bir sorgulama yapar. Ona göre, "postmodern" kavramının bizde ne ölçüde "post", ne ölçüde "modern", hatta ne ölçüde "kül" ve "duman" olduğu belirsizdir. Bu ifadeler, postmodernizmin Türkiye'de kavramsal ve bağlamsal bir netliğe kavuşmadığını, yerli entelektüel ve edebî zeminde yüzeysel veya muğlak biçimde ele alındığını ima eder. Özarslan, Türk edebiyatında postmodern olarak nitelendirilen romanların çoğu zaman Batı'daki teorik çerçeveye göre değerlendirilmesini problemli bulur; çünkü ona göre, Türkiye'de çağdaşlaşma tartışmalarının başladığı dönemde bile, bugün "çağdaşertesi" ya da "postmodern" olarak adlandırılan eserlerden çok daha nitelikli örnekler ortaya konmuştur. Bu bağlamda, postmodern tavrın romanda teknik bir mesele olmaktan öteye geçmediği, yani bir anlatım tarzı olarak kullanılsa da edebî değer açısından belirleyici bir unsur olmadığı vurgulanır.

Özarslan'a göre Türk romanı, teknik sınırlamalara ya da kuramsal dayatmalara bağımlı olamayacak kadar kendi gerçeklik zeminine bağlıdır. Batı'ya entegre olmaya

çalışan ve kendilerini Batı'nın ayrılmaz bir parçası gibi gören yazarların Batılı örneklerden daha iyi romanlar yazabilmeleri mümkündür, ancak bu da esas mesele değildir. Asıl önemli olan, kendi toplumsal, kültürel ve tarihsel gerçeklik zemininde üretimde bulunabilmektir.

Özarslan'ın *Simyacı* örneği üzerinden yaptığı değerlendirme ise bu düşüncenin somut bir uzantısıdır. *Simyacı*yı trajikten kopuşun habercisi olarak görmek, ona göre gerçekliğin bazı yönlerini gizlemek anlamına gelir. Çünkü yazar, kendi kültürel ve düşünsel gerçekliğinden değil, trajiğe yabancı bir paradigmanın verilerine dayanarak yazmıştır. Bu da yerli bir idrak zemininden kopukluğun ve dışsal modellere dayanmanın eleştirisini içerir. Bu bakımdan Özarslan postmodernizmin bizdeki alımlanışını eleştirel bir bakışla değerlendirerek edebî yaratıcılığın ancak yerli gerçeklik kalıpları içinde anlam kazanabileceğini savunmaktadır.

Edebiyat Ortamı'nın aynı sayısının üçüncü yazısı da söylem, roman ve trajik konuludur. Ali K. Metin, "Söylemin Düzeninde Romanın Konumu ve Trajik" adlı yazısında Ali K. Metin, "Söylemin Düzeninde Romanın Konumu ve Trajik" başlıklı metninde söylem kavramını trajik deneyim bağlamında ele alır. Metin'e göre söylem, yalnızca pratik bir ifade alanı değil, kendi doğası gereği baskı ve denetim üreten bir yapıdır. Bu noktada Foucault'nun söylemi, nesnelere zorla kabul ettirilen bir uygulama, yani kullaştırma sistemi biçiminde tanımlayan yaklaşımı temel alınır. Söylemin epistemolojik düzlemde özne üzerinde kurduğu hâkimiyet, söylemin her oluşumunda içkin bir trajik muhteva bulunduğunu göstermektedir.

Söylem, insanın zihinsel ve yaşamsal pratiğinin ürünü olmakla birlikte bilincin tamamı değil, onun temsilci bir parçasıdır; bu nedenle birey, dışarıdan belirlenmiş söylemlerle kurduğu ilişkide olduğu kadar bilincin önsel yapılarına karşı da trajik bir konumda bulunur. Söylemin konuşan özneyi denetlemesi, öznelik alanlarını silmesi ve anlam üretimini kontrol etmesi, insanın yaratıcı özgürlük ile toplumsal ihtiyaçlar ve tutkular arasındaki gerilimde trajik bir girdaba sürüklenmesine yol açar. Nietzsche'nin "hakikat bizi yok etmesin diye vardır sanat" sözü, sanatın bu trajik doğaya yönelik bir yanıt olduğunu vurgular.

Metin'e göre roman, öznellik ile nesnellik arasındaki gerilimi temsil eden bir sanat biçimi olarak modernliğin söylemsel tarihi içinde trajik bir konuma sahiptir. Roman, söylemsel düzen ile bireysel benlik arasındaki çatışmayı sahneleyerek yıkıcı bir potansiyel taşır; klasik ve modern roman boyunca bu özellik romanın varoluşsal bir içsellik ve yaratıcı keşif alanı haline gelmesini sağlar. Roman, insanın içsel

olasılıklarının keşif süreci olarak trajik bir değer taşır; eğer roman bu trajik bağlamdan soyutlanırsa estetik bir fetiş nesnesine dönüşür.

Postmodern roman bağlamında ise trajik sorunsal yeni bir görünüm kazanır. Postmodern romanda kolaj ve oyun teknikleri, anlatının ciddiyetini çözerken paradoksal biçimde trajiği söylemsel parçalanmanın mozaiği halinde yeniden somutlaştırır. Oyun, özneliğin yenilgisiyle anlamdaş hale gelir ve postmodern romanda trajik, örtük fakat belirgin bir fenomen olarak varlığını sürdürür. Ancak postmodern roman homojen bir yapı değildir; örneğin *BC* adlı romanın mistik yönelimli keşif serüveni, insanı trajik konumdan aşkın bir varoluşa yönlendirerek romanın dönüştürücü etkisinin olanaklarını gösterir.

Metin, romanı trajik kimliği üzerinden değerlendirir ve romanın hem söylemsel düzenin baskısına hem de özneliğin güçsüzlüğüne karşı bir varoluşsal mücadele alanı olduğunu ileri sürer. Romanın trajik yapısı, hem anlamın boşluğuyla yüzleşme hem de yeni bütünlük imkanlarını arama çabasında temellenmiştir. Bu sebeple roman, postmodern söylemin parçalanmış evreninde bile dönüşüm ve yaratıcı özgürlük için vazgeçilmez bir estetik ve düşünsel dinamizme sahiptir.

Doğu Batı dergisi, postmodernizme 1999 yılında üç yazıyla katkı sunmaktadır. Mehmet Ali Kılıçbay "Türk Modernleş(eme)mesi Türk Post-Modernleşmesi" başlıklı yazsında Türkiye'nin "Ancien Règime"i tasfiye etmeyi ağırdan aldığı, "Ancien Règime"den koparak şekillenmediği ve bunun refleksiyle hareket ettiği için modernleşemediğini belirtir. Kılıçbay'a göre Batı'daki gibi bir "devlet olma" yerine devletimizin hep var olması Türkiye'yi post-modernleşme sürecine sokmaktadır. Kılıçbay post-modernite kavramını şöyle tanımlamaktadır: "Post-modernite, kavramın taşıyıcısı kelimenin de işaret ettiği üzere moderniteden sonra ortaya çıkan bir hali, belki de esas olarak moderniteye tepkiyi dile getirmektedir."

Veli Urhan da postmodernizmin, 20. yüzyıl içinde ve büyük ölçüde modernizme bir tepki olarak ortaya çıktığını dile getirir. "Modernizm, Postmodernizm ve Personalizm" başlıklı yazısında, postmodernizmin düşünürler tarafından ne zaman ve hangi alanda kullanılmaya başlandığı konusunda farklı görüşlerin bulunduğunu belirtir. Yazar, Madan Sarup, J. F. Lyotard ve Heller Feher gibi isimlerin postmodernizmin tarihçesine ilişkin yaklaşımlarını aktarır. Her ne kadar postmodernizme dair düşünsel öncülük Foucault, Derrida, Baudrillard ve Jameson gibi Fransız düşünürlerine atfedilse de

Urhan’a göre postmodernistlere asıl esin kaynağı olanlar Alman filozoflar Nietzsche ve Heidegger'dir.

Urhan’a göre postmodernizm, hangi biçimde ve zamanda doğmuş olursa olsun, makro düzeyde insanlığa olumlu katkılar sunsa da insanın hem kişiliğinde hem de toplumsal yaşantısında çeşitli sorun ve sıkıntılar doğuran modernlik projesine, yine onun içinden bir tepki olarak şekillenmiştir.

Yazar, “belirsizlik” kavramıyla yakından ilişkilendirdiği postmodernizmi şu şekilde tanımlar: “Modernliğin temel süreçlerine (bilimsel bilginin üstünlüğü, pozitivizm, ulus-devlet anlayışı, endüstriyalizm, kapitalizm, demokrasi, laiklik, teknoloji, bürokrasi ve uzmanlaşma vb.) karşı çıkan ve sorgulayan; buna karşılık belirsizliğe, parçalılığa, farklılığa, etnikliğe, alt kültürlere, kültürel çoğulculuğa, yerelliğe ve özgünlüğe ayrıcalık tanıyan bir hareket.” Ona göre postmodernizmde, modernizmin yıktığı değerlere—geçmişe, geleneğe, dinî olana ve aşkın kavramlara duyulan özlem—örtük bir biçimde de olsa yer verilir. Ayrıca postmodernizm, büyük anlatılara karşı çıkışıyla, modernizmin tek yanlı ve yapay yapısına bir tepki olarak konumlanır. Urhan’a göre postmodernizme dair yapılan tanımlara bakıldığında, hâlen bu kavramın net ve açık bir şekilde tanımlanamadığı, hatta postmodernist döneme girilip girilmediğinin dahi tartışma konusu olduğu görülmektedir.

Doğu Batı’nın üçüncü yazısı, Oğuz Adanır’ın “Baudrillard Postmodern Bir Düşünür Değildir” başlıklı metnidir. Adanır, Jean Baudrillard’ın düşünsel konumlandırılmasını ele alarak onun postmodern bir düşünür olarak nitelendirilemeyeceğini savunur. Adanır’a göre postmodernizme ait metinler, belirli bir dünya görüşüne dayanan sistemli bir düşünce üretiminden yoksundur; bu nedenle teorik bir temelden mahrum olup “simülakrlar” düzeyinde kalmaya mahkûmdurlar. Postmodern söylemler de özgün düşünce üretimi yerine içi boş tekrarlar ve tüketim nesneleri hâline gelmiştir. Özellikle Üçüncü Dünya aydınlarının Batı'da üretilen kuramsal metinleri sorgulamadan ve içselleştirmeden aktarmaları, düşünsel üretim yerine tüketim odaklı edilgen bir konumu tercih ettiklerini gösterir. Türkiye’de kültür politikası eksikliği ve yayımcılığın yalnızca ticari kaygılarla yürütülmesi, özgün düşüncenin gelişmesini engelleyen bir başka etmendir.

Adanır, Baudrillard’ın postmodernist olarak görülmesinin yanlış olduğunu belirtir; çünkü düşünürün kullandığı terminoloji, neo-pozitivizmden ziyade disiplinlerarası bir birikime yaslanan, sosyal bilimler alanındaki kavramlardan beslenen ve özellikle sosyolojinin dışındaki antropoloji, psikanaliz, ekonomi, iletişim ve dilbilim gibi

alanlara dayalı özgün bir düşünce evreni kurar. “Simülasyon Kuramı” olarak adlandırılan yaklaşımı, Mauss’un potlaç kavramı ve Freudyen psikanalitik çerçeveyle birlikte yorumlanması gereken çok katmanlı bir analiz alanı açar. Bu nedenle Baudrillard’ın söylemi, postmodern metinlerin belirsizlik ve yönsüzlük içinde yüzdüğü alanın aksine belirli bir illüzyon—mevcut egemen sistemin sona ermesi—üzerine kuruludur.

Baudrillard, Batı demokrasilerinin “kötü demokrasi”ye dönüştüğünü, maddi değiş tokuşlara indirgenmiş bir kültürel yapının başarı göstergesi olamayacağını savunur. Ona göre Batı sistemi çökmekte olan bir modernizmin uzantısıdır ve artık sürdürülebilir değildir. Bu nedenle yeni bir düzen arayışının Üçüncü Dünya ülkeleri tarafından üstlenilmesi gerektiğini düşünür. Baudrillard’ın yaklaşımı, postmodernistlerin iddia ettiğinin aksine modernizmin aşılıp yeni bir dönemin başladığını değil, modernizmin kendi iç çelişkileriyle kendini yok etmeye sürüklendiğini ve radikal bir yeniden başlangıcın zorunlu olduğunu ifade eder.

Adanır, Baudrillard’ı sistem içinde işlevsel bir konuma çekmeye çalışan postmodernist söylemlerin onun düşüncesini indirgeme çabası olduğuna dikkat çeker. Baudrillard’ın ironik, eleştirel ve yıkıcı söylemi, karamsar değil, mevcut düzenin sona ermesiyle doğacak yeni bir başlangıca dair umut taşıyan bir düşünce biçimidir. Bu yönüyle Baudrillard’ın postmodernizmle özdeşleştirilmesi hem teorik hem tarihsel açıdan geçersizdir; zira onun düşüncesi, postmodernizmin aksine, sistemin çöküşünü görünür kılan bir illüzyon üretir ve yeni bir kurucu düşünce ihtiyacını vurgular.

Türkiye’de 1990’lı yıllar, postmodernizmin kültürel, düşünsel ve estetik bir "görünüm" olarak entelektüel sahneye tüm ağırlığıyla yerleştiği, süreli yayınların ise bu yeni durumun hararetli birer tartışma zeminine dönüştüğü bir kırılma dönemidir. Bu süreçte postmodernizm, yalnızca Batı menşeli bir sanat akımının teknik transferi olarak değil, Türkiye’nin kendine özgü modernleşme serüveni, kimlik krizleri ve toplumsal dönüşümleriyle etkileşime giren çok katmanlı bir "durum" olarak tezahür etmiştir. Dönemin önde gelen dergilerinde —Varlık’tan Dergâh’a, Defter’den Yedi İklim’e kadar— yürütülen tartışmalar incelendiğinde, postmodernizmin görünümü; modernitenin henüz tamamlanmadığına dair endişeler, ideolojik kutuplaşmaların estetik alana yansıması ve gerçeklik algısının parçalanması ekseninde şekillenmiştir.

Postmodernizmin Türkiye’deki ilk ve en baskın görünümü, modernleşme projesinin tamamlanıp tamamlanmadığına dair yürütülen bir "meşruiyet krizi" tartışması üzerinden belirginleşir. Özellikle *Varlık* ve *Hürriyet Gösteri* gibi yayınlarda Hasan

Bülent Kahraman, Hulki Aktunç ve Beral Madra gibi isimlerin vurguladığı üzere, kavram Türkiye'ye "gecikmiş" ve "ithal" bir söylem olarak girmiş; bu da postmodernizmin bir "moda" mı yoksa sosyolojik bir zorunluluk mu olduğu sorusunu beraberinde getirmiştir. Batı'da sanayi sonrası toplumun ve tamamlanmış bir modernizmin özeleştirisi olarak doğan bu akım, Türkiye'de modernleşmesini kurumsal ve zihinsel olarak tamamlayamamış, çarpık kentleşme ve eklektik kültür yapılarıyla (arabesk, kitsch) örülü bir toplumda, paradoksal biçimde "yerli" bir karşılık bulmuştur. Mehmet Ergüven ve Önay Sözer'in analizlerinde görüldüğü gibi, Türkiye'nin parçalı, heterojen ve kuralsız gündelik hayat pratiği, postmodernizmin "kaotik" estetiğiyle örtüşen bir görünüm arz etmiştir. Bu nedenle postmodernizm, Türkiye'de modernizmin bir sonraki aşaması olmaktan ziyade, modernleşme sürecindeki "eşzamanlı olmayanların eşzamanlılığı"nı açıklayan bir "durum" olarak algılanmıştır.

İdeolojik düzlemde postmodernizmin görünümü, siyasi yelpazenin farklı uçlarında "tehdit" ve "imkân" arasında salınan ikircikli bir yapı sergiler. Marksist ve sol çevrelerde —örneğin *Defter* dergisi ve Ahmet Oktay, Gülnur Savran, Orhan Koçak'ın yazılarında— postmodernizm, Fredric Jamesoncı bir okumayla "geç kapitalizmin kültürel mantığı" olarak kodlanmıştır. Bu perspektifte postmodern görünüm; tarih bilincinin yitimi, öznenin parçalanması, siyasetin estetikleşmesi ve muhalif sanatın tüketim nesnesine dönüşmesi şeklinde olumsuzlanmıştır. Buna karşılık, İslami ve muhafazakâr kesimin yayın organları olan *Dergâh*, *Yedi İklim* ve *Yeni Dergi*'de durum daha karmaşıktır. Yusuf Kaplan ve Ali Erkan Kavaklı gibi yazarlar, postmodernizmin Batı'nın jakoben, seküler ve tekelci modernite anlayışını yıkan çoğulcu yapısını, yerel ve dini değerlerin yeniden sahneye çıkışı için bir fırsat olarak değerlendirirken; Hasan Akay ve Kâmil Eşfak Berki gibi isimler, bu akımı hakikat fikrini, metafizik derinliği ve anlamı yok eden nihilist bir "yıkım projesi" olarak görmüşlerdir. Dolayısıyla postmodernizmin Türkiye'deki ideolojik görünümü, hem seküler modernitenin hegemonyasına bir başkaldırı hem de değerleri aşındıran bir rasyonalite kaybı olarak çift yönlü işlemiştir.

Estetik ve edebî alandaki görünüm ise, "gerçeklik" ile "kurmaca" arasındaki sınırın silikleşmesi ve temsil krizinin derinleşmesiyle karakterize olmuştur. Dilek Doltaş, Yıldız Ecevit ve Hasan Özçam'ın analizleriyle *Varlık*, *Adam Sanat* ve *Türk Dili* dergilerinde somutlaşan bu yeni estetik; Orhan Pamuk, Oğuz Atay, Hilmi Yavuz ve Bilge Karasu gibi yazarların metinleri üzerinden okunmuştur. Modernist edebiyatın

trajik, bütünlüklü ve toplumcu-gerçekçi yapısı yerini; metinlerarasılık, parodi, pastiş, üstkurmaca ve ironi gibi tekniklerin hâkim olduğu "oyun" merkezli bir yapıya bırakmıştır. Özdemir İnce ve Fethi Naci gibi modernist eleştirmenlerin "insansızlaşma" ve "biçimperverlik" olarak eleştirdiği bu görünümde, yazar otoritesini yitirmiş, tarih kronolojik bir gerçeklikten ziyade "yağmalanacak" bir malzeme deposuna dönüşmüş ve metin, dış dünyayı yansıtmak yerine kendi kurgusallığını ifşa eden kapalı bir evren hâline gelmiştir. Özellikle "simülakr" tartışmaları (Ali Akay), gerçekliğin yerini imgelerin ve kopyaların aldığı, öznenin silindiği ve anlamın kayganlaştığı bir kültürel atmosferi tarif ederek edebiyattaki bu biçimsel dönüşüme felsefi bir zemin kazandırmıştır.

1990'larda Türkiye'de postmodernizmin görünümü; tekil, homojen ve uzlaşılmış bir tanım sunmaktan uzaktır. Aksine, kavram; modernleşmenin eksikliklerivle yüzleşilen bir ayna, küresel kapitalizmin etkilerinin sorgulandığı bir laboratuvar ve edebiyatın geleneksel işlevlerinin sarsıldığı bir çatışma alanı olarak belirmiştir. Dönemin süreli yayınları, postmodernizmin Türkiye'de sadece bir "edebiyat modası" olarak kalmadığını; bilakis kimlik, tarih, gerçeklik ve özneye dair algıların kökten sarsıldığı, sancılı ama entelektüel açıdan son derece üretken bir epistemolojik kırılma anı olarak tecrübe edildiğini ortaya koymaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

Postmodern Unsurların Alımlanışı ve Tartışılması

II.I. Metinlerarasılık

Edebiyat ve kültür kuramları bağlamında yirminci yüzyılın ikinci yarısında belirginleşen en etkili yaklaşımlardan biri olan metinlerarasılık, bir metnin kendisinden önceki veya çağdaşı olan diğer metinlerle kurduğu çok katmanlı ilişkiler ağını ve bu ilişkilerin metinsel düzlemde nasıl yeniden üretildiğini ifade etmektedir. Postyapısalcı eleştirinin merkezinde yer alan bu kavram, edebîmetnin dış dünyadan yalıtılmış, kapalı ve otonom bir yapı olduğu fikrini reddederek; her metnin kültürel bir bellek ve tarihsel bir yankı odası işlevi gördüğünü savunur. Bu perspektife göre hiçbir metin, kültürel boşlukta tek başına ve "masum" bir biçimde doğmaz; aksine her yazınsal üretim, kendinden önceki metinlerin izlerini taşır, onlara cevap verir, onları taklit eder, dönüştürür veya onlarla çatışır. Dolayısıyla edebiyat, mutlak bir özgünlük arayışı değil, var olan kültürel ve edebîmalzemenin yeniden düzenlenmesi, harmanlanması ve yeni bağlamlarda sunulması sürecidir.

Kavramın terimsel olarak ortaya çıkışı 1960'ların sonuna tarihlenmekle birlikte, düşünsel kökenleri Rus Biçimciliği'ne ve özellikle Mikhail Bakhtin'in dil ve roman kuramı üzerine yaptığı çalışmalara dayanmaktadır. Bakhtin, dilin doğası gereği "diyalojik" olduğunu savunmuş; söylenen her sözün, daha önce söylenmiş sözlere bir cevap niteliği taşıdığını ve gelecekte söylenecek sözleri de beklediğini belirtmiştir. Dostoyevski poetiği üzerine yaptığı analizlerde geliştirdiği "çokseslilik" (polifoni) ve "karnavalesk" kavramları, metinlerin tek bir yazarın monolojik otoritesiyle değil, toplumsal ve tarihsel birçok sesin çarpışmasıyla oluştuğunu ortaya koyarak metinlerarasılığın felsefi zeminini hazırlamıştır (Bakhtin, 2001). Bakhtin'in bu yaklaşımı, metni durağan bir nesne olmaktan çıkarıp dinamik bir söylem alanı olarak tanımlaması bakımından kuramın arkeolojisinde hayati bir öneme sahiptir.

Bakhtin'in görüşlerini Batı Avrupa düşünce sistemine taşıyan ve "metinlerarasılık" (intertextualité) terimini ilk kez kullanarak literatüre kazandıran isim ise Julia Kristeva olmuştur. Kristeva, 1966 yılında kaleme aldığı ve sonrasında göstergebilimsel çalışmalarının temeline yerleştirdiği "Sözcük, Diyalog ve Roman" başlıklı makalesinde, metni bir "alıntılar mozaiği" olarak tanımlamıştır. Kristeva'ya göre her metin, bir başka metnin özümsenmesi ve dönüştürülmesidir; dolayısıyla yazarın işlevi, sözcüklerin "sahibi" olmak değil, onları kültürel bellekten çekip çıkaran ve yeni bir

kurgusal düzlemde bir araya getiren bir derleyici olmaktır (Kristeva, 1969). Bu tanım, edebiyat eleştirisinde odak noktasını "yazarın niyeti"nden "metnin yapısı"na ve metinler arası ilişkilere kaydırmıştır. Kristeva'nın açtığı yoldan ilerleyen Roland Barthes ise ünlü makalesi "Yazarın Ölümü"nde (1968), metinlerarasılığı yazarın otoritesini yıkmak ve okurun özgürleşmesini sağlamak adına radikal bir araç olarak kullanmıştır. Barthes'a göre metin, kökeni olmayan, binlerce kültür odağından gelen alıntıların örüldüğü çok boyutlu bir uzamdır ve bu referansları birleştirip anlamlandıran yegâne merci okurdur.

Kavramın soyut ve felsefi düzlemden çıkarılıp sistematik bir inceleme yöntemi hâline getirilmesi ise Fransız kuramcı Gérard Genette sayesinde mümkün olmuştur. Genette, *Palimpsests* (1982) adlı temel eserinde, bir metnin başka metinlerle kurduğu ilişkileri "metinleraşkınlık" (transtextuality) üst başlığı altında sınıflandırmış ve metinlerarasılığı bu geniş çerçevenin bir alt başlığı olarak iki veya daha fazla metnin "birlikte bulunma ilişkisi" şeklinde tanımlamıştır. Genette'in geliştirdiği tipoloji, metinlerarasılığın somut tekniklerini (alıntı, gönderge, çalıntı) ve daha geniş dönüşüm biçimlerini (parodi, pastiş) analiz etmek için elverişli bir harita sunar. Özellikle postmodern edebiyatın vazgeçilmez unsurları olan parodi (yansılama) ve pastiş (öykünme), Genette'in kuramında "artmetinsellik" (hypertextuality) bağlamında ele alınır. Parodi, ana metnin içeriğini alarak onu komik veya eleştirel bir bağlama taşıyıp dönüştürürken; pastiş, ana metnin üslubunu taklit ederek ona bir saygı duruşunda bulunur ya da o üslubu oyuncul bir tavırla yeniden üretir (Genette, 1997).

Metinlerarasılığın temel özellikleri arasında "özgünlük" mitinin yıkılması, tarihsel ve kültürel belleğin sürekliliği ve okur merkezli bir anlam üretimi öne çıkar. Postmodernist yazarlar için metinlerarasılık, geçmişin edebîmirasını bugüne taşımanın, türler arasındaki sınırları ihlal etmenin ve kurgunun yapaylığını ifşa etmenin (üstkurmaca) en etkili yoludur. Metinlerarasılık, yazarın bilerek ve isteyerek yaptığı açık alıntılardan (citation), okurun entelektüel birikimine güvenerek yaptığı örtük anıştırmalara (allusion) ve farklı metin parçalarının bir araya getirildiği kolaj tekniklerine kadar geniş bir yelpazeyi kapsar. Metinlerarasılık böylece metni kapalı bir kutu olmaktan çıkarıp sonsuz bir referans ağına dönüştüren, edebiyatın aslında tek ve devasa bir kitap olduğu fikrini akademik düzlemde meşrulaştıran köklü bir kuramsal yaklaşımdır.

II.I.I. Türk Edebiyatında Metinlerarasılık Üzerine Tartışmalar

II.I.I.I. “Etki” Tartışmaları

1980’lerin başında Türk edebiyat ortamında “etki” kavramı etrafında yoğunlaşan tartışmalar, henüz kuramsal anlamda adlandırılmasa da metinlerarasılık düşüncesinin gelişmesine zemin hazırlayan önemli bir kavramsal alan oluşturmuştur. Bu dönemde eleştirmen ve yazarlar, edebîüretimin başka metinlerle ilişkisi, geçmiş metinlerin dönüştürülme biçimleri, özgünlük sorunu ve yaratıcı etkilenme süreçleri üzerine kapsamlı tartışmalar yürütmüşlerdir. “Etki”yi hem estetik hem biçimsel hem de poetik açıdan değerlendiren bu yazılar, doğrudan “metinlerarasılık” terimini kullanmasalar da kavramın ilerleyen yıllarda kuramsal çerçeveye oturmasını mümkün kılan düşünsel altyapıyı oluşturmuştur.

1980’lerin başında edebî anlamda “etki” kavramı etrafında kaleme alınan üç yazı, o dönemde henüz kavramsallaşmamış olsa da metinlerarasılık düşüncesine dair sezgisel bir tartışma alanı sunmaktadır. Murat Belge'nin "Eski Eserlerden Yeni Eserler Türetmek", Ferit Edgü'nün "Etkiye Tepki" ve Tomris Uyar'ın "Etkinin Sınırları" başlıklı makaleleri bu bakımdan öne çıkmaktadır.

Bu yazılardan ilki olan Murat Belge’nin "Eski Eserlerden Yeni Eserler Türetmek" adlı yazısı, bu ilişki biçimini kapsamlı bir şekilde ele alır. Belge, yazısında geçmiş metinlerin bilinçli ve amaçlı bir biçimde kullanımına dair kapsamlı bir tartışma yürütür. T.S. Eliot ve James Joyce gibi yazarların birbirinden farklı üsluplara sahip olmalarına rağmen, geçmiş edebiyatla kurdukları ilişki biçimi açısından benzerlik gösterdiğini öne sürer. Eliot'ın "Prufrock" gibi erken dönem şiirlerinden başlayarak dünya edebiyatının çeşitli eserlerine anıştırmalar yaptığını, başyapıtı "Çorak Ülke"de ise şiir sanatında alışılmadık bir biçimde, anıştırmalarının kaynaklarını şiirinin adeta organik bir parçası olarak eklediği dipnotlarıyla belirttiğini vurgular. Joyce için de benzer bir durumu "Ulysses" adlı eserinde Homeros'un "Odysseia"sının yapısı üzerine kurulmasıyla örneklendirir; romanın ana karakterlerinin, epizotlarının ve genel kurgusunun eski epiğin modeline uygun olduğunu aktarır. Ayrıca Joyce'un "doğumevi" bölümünde İngiliz edebiyatında başlangıçtan o güne dek kullanılan belli başlı üslupların parodisini yaptığına dikkat çeker.

Belge, bir edebiyat eserini daha önce yazılmış bir eserin bilinçli ve açık bir şekilde temel alarak yazma geleneğinin varlığına işaret eder. Henry Fielding'in "Shamela" parodisini Samuel Richardson'ın "Pamela"sındaki zayıf yönleri eleştirmek amacıyla yazdığını hatırlatır. Aynı şekilde Cervantes'in "Don Kişot"u da benzer bir şekilde

parodi kapsamında değerlendirilir. Aristofanes, Lucian ve Villon gibi eski yazarların farklı örneklerini sundukları parodilerin temel olarak komedi amacına hizmet ettiğini; kimi zaman bir yazar ya da eserin üslup özelliklerinin, kimi zaman da bir eserin veya türün temalarının gülünçleştirilerek yeniden üretildiğini açıklar.

Yirminci yüzyılda bir eserin çerçevesi içine oturtma eğiliminin yaygınlık kazandığını belirten Belge, eski parodilerin komedi unsurlarının kaybolduğunu dile getirir. Bu yeni eğilime parodiden farklı bir ad bulmak gerektiğini ifade eder ve *Ulysses* ile *Sineklerin Tanrısı* gibi eserlerdeki bu yeni parodinin, eskiye kıyasla göndermelerinin çokluğuna dikkat çeker. Belge, bu yeni parodi biçiminin, seçilen eserin içerdiği dünya görüşünü bir karşıt ya da paralel dayanak olarak kullandığını öne sürer. Bu yaklaşımın amacının, söz konusu eser aracılığıyla hayat hakkında daha geniş boyutlu bir söylem üretmek olduğunu ifade eder.

Belge, parodi, pastiş ve gülünç dönüştürüm gibi metinlerarasılığın alt teknikleri olarak kabul edilen anlatım biçimlerini birbirinden ayırmaksızın tümünün yazarlarda ortaya çıkan yeni bir eğilime işaret ettiğini ifade eder. Romanın bu genişletmeyi yapmak için elverişli olmadığını savunur. Bob Dylan'ın geleneksel balad "Lord Randall"ın yapısını kullanarak çağdaş dünya hakkında oldukça ağır bir yargıyı şarkı olarak dile getirmesini örnek verir. Dylan'ın bu kullanımı yalnızca biçimsel bir araç olarak değil, baladdaki Randall'ın dünyanın kötülüğünü yana yakıla anlattığı tek bir şeyin çağdaş dünyada ne kadar büyük boyutlarda anlatıldığını göstererek Randall'ın saflığı ile çağdaş kötülüğün korkunç gerçekliği arasında etkili bir kontrast oluşturduğunu öne sürer.

Bu yeni parodinin dramatik ögeye daha yakından bağlı türlerde görüldüğünü ifade eden Belge, şiirde şairin özgünlüğünü zedeleyeceğini, romanda ise çerçeve seçilen eserin ayrıntılarının baştan sona işlenmesinin teknik sıkıntılara neden olacağı için uygun olmadığını belirtir. Tiyatronun dramatik yapısının bu türde daha elverişli olacağını dile getirir.

Belge'nin bahsettiği bu yeni eğilim, postmodernizmin temel tekniklerinden biri olan metinlerarasılık kavramıyla örtüşmektedir. Ancak Belge bunun yeni bir eğilim olduğunu belirtmesine rağmen kavramı dile getirmez. Bu durum, metinlerarasılığın 1980'li yıllarda Batı'da kuramsal bir zemine oturmasına karşın, Türk edebiyatında henüz kavramsal olarak yerleşmediğini göstermektedir.

Ferit Edgü, "Etkiye Tepki" yazısında, edebiyatta "etki" kavramının eleştirmenler ve okur-yazarlar arasında içi boş ve sonuçsuz tartışmalara yol açtığını ileri sürer. Ona

göre kimin kimden etkilendiği sorusu, genellikle yanlış ve temelsiz varsayımlara dayanır. Bunlar "etkisiz söylentiler"dir. Halikarnas Balıkçısı'nın Sait Faik'in kendisinden etkilendiği iddiası, Garipçilerin gerçeküstücülükle ilişkilendirilmesi, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*ının Nabokov'a benzetilmesi, Adalet Ağaoğlu ile Huxley, Bilge Karasu ile Joyce ve Faulkner, Ferit Edgü ile Borges ya da Broch arasında bağlantılar kurulması gibi örneklerle bu iddiaların abartılı ya da yanıltıcı olduğunu ifade eder.

Edgü, bu tür "dedektiflik" çabalarının ya Türk yazarlarının özgünlüklerinin yeterince kavranamamasından ya da yalnızca Batılı referanslarla anlamlandırılmak istenmesinden kaynaklandığını öne sürer. Bu yaklaşımın, özellikle farklı ses getiren yazarlar için geçerli olduğunu, örneğin Yakup Kadri, Halide Edip, Samim Kocagöz gibi daha geleneksel yazarlar söz konusu olduğunda benzer "etki" ya da "iz sürme" araştırmalarının yapılmadığını belirtir.

Etki kavramını tümüyle reddetmeyen Edgü, Batı'da da sanatçılar arasında etkilenmelerin olağan karşılandığını; örneğin Aragon'un *Leyla ile Mecnun*'dan esinlenmesinin ya da Borges'in İslam kaynaklarına yönelmesinin olumsuz yorumlanmadığını vurgular. Asıl farkın, Batı'da bu tür etkilenmelerin bir "aşağılama" aracı olmaması olduğunu söyler.

Sanatçının, doğaya ya da başka sanatçılara öykünmektense, kendi sorunlarına çözüm bulabileceği kaynaklara yöneldiğini dile getirir. Klee ve Kandinski'nin Doğu'dan, Picasso'nun geçmiş ustalardan ilham alması gibi örneklerle, etkilenmenin sanatçıyı kösteklemediğini, tersine beslediğini savunur. Son olarak gerçek özgünlüğün ancak geçmişten gelen etkilerin bilinçli bir şekilde dönüştürülmesiyle mümkün olabileceğini; hiçbir edebîyapıtın tamamen "ardılsız" bir biçimde doğamayacağını vurgular.

Edgü, bir yazarın başka yazarlardan etkilenmesini, yaratıcı sürecin doğal ve kaçınılmaz bir parçası olarak değerlendirir. Bu yaklaşım, metinlerarasılık kuramının temel varsayımlarıyla örtüşmektedir. Ancak Edgü'nün bu terimi doğrudan kullanmaması, metinlerarasılık kavramının dönemin Türk edebiyat ortamında henüz teorik bir karşılık bulmamış olmasına işaret ediyor olabilir.

Tomris Uyar ise "Etkinin Sınırları" yazısında edebîyaratım sürecinde "etki" kavramının sahip olduğu olumlu ve dönüştürücü potansiyel üzerinde durur. Uyar, Borges'in öykülerinde Edgar Allan Poe'nun imgelerini ve hatta sözcüklerini kullanmaktan çekinmediğini örnek verir. Poe'nun nesnelliğe dayalı hipokondri

tasvirlerine karşılık, Borges'in kuruntular ile gerçeklerin kesin çizgilerle ayrılmayacağını ve gerçekliğin zaten mutlak biçimde bilinemeyeceğini savunduğunu; böylece aynı korku atmosferine farklı bir yaklaşımla yöneldiğini belirtir. Uyar, dünya edebiyatının bu iki ustasının birbirinin dünyalarından beslendiğini, hatta Borges okunduktan sonra Poe'nun okurun gözünde farklı bir boyut kazandığını aktarır.

Uyar'a göre, edebiyatın sürekliliğinde etkinin "yön seçtiren, özel bir dünya kurdurtan, ayrı bir dünya besleyen" olumlu payı nadiren bu kadar açık seçik gözlemlenebilir. Çünkü bu örnekte, "etkileyen usta" (Poe), "etkilenen usta" (Borges) aracılığıyla kendi alanını bir yüzyıl sonra dahi genişletmeyi başarmıştır. Uyar, "etki"nin adeta "tılsımlı bir sözcük" gibi algılanıp birilerini incitmekten korkulduğu için bu kavramın sınırlarını tartışmaktan kaçınıldığını dile getirir.

"Etki nedir?" sorusunu ortaya atan Uyar, düğün ya da ölüm gibi basit bir anlatı taslağından yola çıkarak değişen değerleri sorgulamanın, iç monolog, çağrışım zinciri, masal ögeleri gibi ortak teknikleri kullanmanın veya mitolojiyi açımlamanın etkilenme sayılıp sayılamayacağını sorgular. Poe'nun özgünlüğü tanımlarken ağırlığı okura vermesini ve edebiyat mirasının sürekliliğine tanık olan belleği tartışmaya çekmesini önemli bulur. Uyar, "özümsenmemiş" etkinin özgünlüğe zarar verdiğini, ancak "özümsenmiş, değişime uğramış" etkinin edebiyatı kalkındırdığını savunur. Etkiden kaçma çabasının daha büyük bir savrulmaya yol açabileceğini ima ederek "asıl doluya tutulunabileceği" uyarısında bulunur. Bilinçli ve dönüştürücü etkinin edebiyatın ilerlemesi için vazgeçilmez olduğunu vurgular.

Bu dönemde tartışma alanına katkıda bulunan başka yazarlar da söz konusu kavramsal zemini genişletir. Onat Kutlar'ın Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm*'ü üzerine kaleme aldığı "Sevgili Arsız Ölüm'ün Bize Hazırladığı Birkaç Tuzak Üstüne" başlıklı yazısında Tekin'in romanındaki anlatımının, Marquez'de olduğu gibi gündelik gerçeğin bir fantezi ya da düş dünyasına dönüştürülmesinden değil, doğru ve bilinçli bir tercihten kaynaklanmaktadır. Yazar, fantastik öğeleri hem iyi tanıdığı hem de romanını kurgularken ustalıkla geliştirdiği karakterlere ve onların yaşadığı dünyaya "toprak düzeyinden" bakarak işlemiştir. Dolayısıyla, romanda yer alan cinler ve periler yazarın bireysel fantezisi değil, Türkiye'de yaşanan gündelik gerçekliğin parçalarıdır.

Kutlar, kırsal kesimi ya da gecekondu yaşamını iyi tanımayan ve belli kalıplar içinde değerlendirme yapan kimi okur ve eleştirmenlerin, kendilerine yabancı gelen bu gerçekliğin kökenini dışarıda aradıklarını belirtir. Tekin'in Marquez ya da başka

yazarlardan etkilenmesinin mümkün ve doğal olduğunu, ancak doğal olmayanın bu tür etkileşimleri abartarak kesin sonuçlar çıkarmak olduğunu vurgular.

Toktamış Ateş de Latife Tekin'in romanı hakkında yazdığı "Latife Tekin'le Gelenler, Latife Tekin'den Kalacak Olanlar" başlıklı yazısında *Sevgili Arsız Ölüm*'ün "biraz Marquez kokusu" taşıdığı tespitini yapar ancak bunu bir "kopya" olarak değil, geleneksel destan anlatımıyla olan yakınlığı bağlamında değerlendirir. Ateş, "geleneksel destan anlatımımız acaba Marquez'den çok uzak mıydı?" sorusuyla, Tekin'in eserindeki unsurların doğrudan yabancı bir "etkiden" ziyade yerel kültürel ve edebî mirasla da bağlantılı olabileceği fikrini ortaya atar.

Sennur Sezer'in "Çağdaş Edebiyatımızda Masal Ögeleri" başlıklı yazısı, yapıtlarında masal unsurlarını barındıran yazarlar üzerine odaklanır. Sezer, yazısında Nazlı Eray'ın masal unsurlarını kullanışını "Monte Kristo'nun kadın versiyonu" olarak nitelendirildiğini, Latife Tekin'in masalsı anlatımını ise García Márquez etkisine bağlanıp kendilerinden önceki yazarların birikimlerinin göz ardı edildiğini aktarır; bu nedenle bu yazarların ustalık düzeyine yerleştirilmediğini belirtir. Bununla birlikte, Tekin'in romanlarında masal öğelerinin yalnızca folklorik bir unsur değil, bilinçli bir tercih ve metinlerarası ilişkiler düzeyinde işlev gören bir anlatı stratejisi olarak kullanıldığını Sezer'in göz ardı ettiği söylenebilir.

İncelenen yazılara bakıldığında, "etki" tartışmalarının tek yönlü bir kaynak arayışı değil, çok katmanlı bir düşünsel alan olduğunu göstermektedir. Belge, Edgü ve Uyar'ın farklı yaklaşım biçimleri, Kutlar, Ateş ve Sezer'in eserler üzerinde değerlendirmeleriyle birleştiğinde, "etki" kavramının metinlerarasılık düşüncesinin temel bileşenleri olan dönüşüm, çoğulluk, diyalog ve yeniden üretim kavramlarını içerdiği görülmektedir. Dolayısıyla, söz konusu yazılar yalnızca "etki" kavramının tanımını sorgulamakla kalmaz, aynı zamanda Türk edebiyatında ilerleyen yıllarda kuramsal zemine oturacak metinlerarasılık tartışmalarının hazırlık evresini temsil eder. Kavramın adı kullanılmamış olsa da bu metinler metinlerarasılığın düşünsel temellerini atan, kuramsal söylemin oluşumunu mümkün kılan bir eşik niteliğindedir. Böylece 1980'ler, Türk edebiyatında metinlerarası bilinçlenmenin başlangıcı olarak değerlendirilebilir.

II.I.I.II. Özgünlük Sorunsalı: Taklit, İntihal ve Meşruiyet Tartışmaları

1980'li yıllar, metinlerarası ilişkilerin yeterince kavranmadığı; bunun yerine "kopyacılık", "esinlenme" ya da başka yazarları "taklit etme" şeklindeki suçlamaların

öne çıktığı bir dönemdir. Bu durumun tehlikelerine dikkat çekmek ve metinlerarası ilişki kavramının doğru biçimde tanımlanması gerektiğini vurgulamak amacıyla, Ertuğrul Özkök "Türk Eleştirisi'nde Tehlikeli Gelişmeler" başlıklı yazısında görüşlerini ortaya koyar. Özkök ayrıca, Batı edebiyatında "kaynak metin araştırması" olarak adlandırılan türün taşıdığı riskleri de değerlendirir. Yazısında özellikle "kopyacılık" suçlamaları üzerinde durur.

Özkök, Türk yazınında "kopyacılık" iddialarının yeni olmadığını ancak son dönemde ortaya çıkan bazı örneklerin dikkat çekici olduğunu belirtir. Adalet Ağaoğlu'nu Aldous Huxley'in *Ses Sese Karşı* romanından "çalıntı yapmakla" suçlayan Burhan Günel'in yaklaşımı ile Ali Günvar'ın Enis Batur'a yönelik "esinlenme" ya da "kopyacılık" iddialarını, bu yeni eğilimlerin tehlikelerine örnek olarak gösterir. Özkök'e göre asıl sorun, bu tür karşılaştırmalarda kullanılan yöntemdir. Günel'in yönteminin, "kopyacılık" gibi ağır bir suçlamayı destekleyecek yeterli kanıtlar sunmaktan uzak olduğunu vurgular. Burada, metinlerarası göndermelerin yanlış bir yöntemle "kopyacılık" olarak yorumlandığına işaret eder.

Özkök, bu tür çalışmaların Batı'da "kaynak metin araştırması" kapsamında değerlendirildiğini, ancak bu alanın hem yorucu hem de çeşitli riskler barındıran bir uğraş olduğunu belirtir. Ona göre, kaynak metin araştırmasını bekleyen iki büyük tehlike vardır: Birincisi, araştırmacının çalışmaya önyargılı bir biçimde başlaması; ikincisi ise okuyucunun araştırma sonuçlarını "kopyacılık" izlenimiyle değerlendirmesidir.

Bir metnin öncesi, şimdiki zamanı ve sonrası bulunduğunu belirten Özkök; düşüncenin, bilimlerin ve kültürlerin de bu süreklilik içinde var olduğunu savunur. İnsan davranışlarını belirleyen toplumsallaşmanın dahi sürekli bir göndermeler ve alıntılar süreci olduğunu belirterek metinlerarası ilişkilerin kaçınılmazlığına vurgu yapar. Lutréamont'un şiirlerinde Pascal'ın cümlelerini tersine çevirerek kullanması; Poe, Mallarmé, Baudelaire, Christopher Marlowe'dan Goethe'ye, Thomas Mann'a, T.S. Eliot ve Ezra Pound'a kadar pek çok Batılı yazarın eserlerindeki alıntı ve göndermeler, ona göre "kopyacılık" olarak nitelendirilemez.

Tüm bu örnekler, metinlerarası ilişkilerin belirlenmesinin zor bir iş olduğunu ortaya koymaktadır. Özkök, bu konudaki tartışmanın Türk düşünce yaşamında artık belli bir anlaşmaya varılması gerektiğini savunur. Ona göre, bu konuda sağlanacak uzlaşının ilk adımı, "metinlerarası ilişki" kavramının doğru ve kapsamlı biçimde tanımlanmasıdır.

Taklit tartışmaları bağlamında Latife Tekin'in ilk romanı *Sevgili Arsız Ölüm* üzerine Murat Belge'nin "Sevgili Arsız Ölüm" başlıklı yazısı dikkati çeker. Belge, "değişik" olarak nitelenen bu romanın Latin Amerika edebiyat geleneğinin — özellikle de Gabriel García Márquez'in— "büyük etkisi" ya da "taklit"i olup olmadığı yönündeki tartışmalarına katılmayarak metni farklı bir perspektiften değerlendirir. Ona göre Tekin'in romanında Latin Amerika etkisinden çok, "...altmışlardan beri süregelen toplumsal değişimin (daha doğrusu, toplumsal değişimin altmışlardan bu yana aldığı özgül biçimlerin) kültürel birikiminin sonucu..." etkilidir. Belge, Latin Amerika etkisini tümden reddetmez; ancak Latin Amerika ve Márquez romanlarının başlıca özelliğinin "fantezi" olduğunu, Márquez'in fantezisinin yüksek bir soyutlama düzeyinde ve ampirik gerçekliğin kalıpları ile daha geniş bir gönderme çerçevesi içinde yer aldığını belirtir. Buna karşılık, *Sevgili Arsız Ölüm*'deki fantezi öğesinin karakterlerin zihninde var olduğunu ve Tekin'in, dünyanın ampirik gerçekliğini dönüştürmediğini vurgular.

Belge, Tekin'in yabancı bir yazara benzetilecekse bunun Isaac Bashevis Singer olabileceğini, Singer'ın Polonya'da yaşayan Yahudi köylülerini konu alan hikâyelerindeki yoğun hurafe unsurlarının *Sevgili Arsız Ölüm*'dekine benzediğini söyler. Bu benzerliği, yazarların teknik olarak birbirlerinden yararlanmasına değil, ele aldıkları konunun doğasından kaynaklanan bir yakınlığa bağlar. Ayrıca azgelişmiş ülkelerin kırsal yaşamındaki ortaklıkların da bu tür benzerlikleri beslediğini ifade eder. Bunun yanı sıra, bazı romanlarda kullanılan motifler arasında görülen benzerliklerin tek başına "taklit" suçlaması için yeterli sayılamayacağını vurgular. Belge'ye göre asıl önemli olan, eserin özgünlüğü üzerine düşünmektir. Bu açıdan değerlendirildiğinde *Sevgili Arsız Ölüm*, herhangi bir etkilenmeye indirgenemeyecek bütünlüklü bir yapı sunmaktadır.

Gürsel Aytaç "Orhan Pamuk'tan Bir 'Yeni Roman'" başlıklı yazısında *Kara Kitap*'ı atektonik bir kurgusu olan, düşle gerçeğin ve gerçekle yanılsamanın farklı dokularını barındıran, anlatım biçiminin bölümden bölüme değiştiği bir metin olarak değerlendirir. Ona göre romanda anlatıcılar sürekli değişmekte; "ben-anlatı" ile "o-anlatı" arasında gidip gelen, hatta bu zamirlerin işlevsel olarak özdeşleştiği çok katmanlı bir anlatı dokusu oluşmaktadır. Bu çeşitlilik, her ne kadar Aytaç tarafından doğrudan "metinlerarasılık" kavramıyla adlandırılmasa da anlatının çok sesliliği ve katmanlı yapısı aracılığıyla farklı söylemlerin bir aradalığını imler.

Aytaç, romanın "orijinal olma" ya da "olmama", "örnek alma" ve "yürütme" meselelerini çarpıcı örneklerle işlediğini, Pamuk'un "Doğu'dan Batı'ya ya da Batı'dan Doğu'ya yürütülmüş eserler efsanesi"ni "Dünya dediğimiz rüyalar âlemi, bir uykuda gezerin şaşkınlığı içinde kapısından giriverdiğimiz bir evse eğer, edebiyatlar da alışmak istediğimiz bu evin odalarına asılmış duvar saatlerine benzerler." örneğiyle çürüttüğünü dile getirir. Pamuk'a göre bu saatlerin doğru olup olmadığını, hangisinin ileri ya da geri olduğunu belirlemek ve birinin ötekini taklit ettiğini ileri sürmek "saçma" olacaktır. Bu noktada Aytaç, Pamuk'un Dostoyevski, İbn Tufeyl, Daniel Defoe, Hacı Veliyyüddin Efendi ve Kant gibi farklı yazarlardan verdiği örneklere dikkat çeker.

Ayrıca Aytaç, kendi alanı olan Germanistikten hareketle, Pamuk'un anlatımında Thomas Mann'ı hatırlattığını belirtir; bunun da Mann'ın nesir için öngördüğü "üslûplar toplamı" anlayışının romanda belirgin biçimde hissedilmesinden kaynaklandığını öne sürer. Ona göre Pamuk, yaratıcılıkta öncelik ve özgünlük iddialarını toptan saçma bulmaktadır.

Tahsin Yücel "Başkasının Yapıtı" adlı yazısında 1980'li yıllarda Türk edebiyatında giderek yaygınlaşan metinlerarası ilişki kavramını, varlığını kabul eden ancak postmodernist yorumunu sorgulayan eleştirel bir tavırla ele alır. Yücel yazısına mizahi bir öyküyle başlar: Bir kadının kendisinden arta kalan tüm "yapay" uzuvlarını çıkarıp dolaba koyması, ardından konuğa "Hadi gel!" diyerek bir belirsizlik oluşturması, edebiyatta özgünlük-alıntı ilişkisine ironik bir giriş hüviyeti kazandırır. Yücel, bir yapıtın herhangi bir yönü eleştirilmeye çalışıldığında, bunun "Fuzûlî'den alınma" ya da "kaynağı Kâtip Çelebi" gibi itirazlarla karşılandığını; böylece yapıtın eleştirisine doğrudan karşı çıkıldığını belirtir. Bu durumu, öyküdeki konuğun "dolaba mı, yatağa mı?" ikilemine düşmesine benzetir.

Tahsin Yücel, metinlerarası ilişki kavramının içinin boşaltılarak alıntı ve çalıntıyı meşrulaştıran bir kolaycılığa dönüştürüldüğünü ileri sürer. Ona yöneltilen eleştirilerde, "çağcıllığın en açık göstergesiyle" karşı karşıya olmasına rağmen bunun ayrımına varamadığı ve metinlerarası ilişkiyi hâlâ alıntı ve çalıntı ile karıştırdığı ileri sürülür. Yücel ise bu eleştirileri şu sözlerle yanıtlar: "Bu kitabın yeni yazıldığını biliyorum: çağcıllığına sözüm yok; ama çalıntı karşısında mıyım, yoksa alıntı karşısında mı, alıntı oranı yüzde sekseni geçince yatağa mı, yoksa dolaba mı yönelmek gerekir, bilemiyorum" (s.2)

Yücel, burada metinlerarası ilişkinin ölçüsüz kullanımının hem estetik hem etik bir sınır sorunu yarattığını belirtir. Yazara göre "postmodernizmin baş tacı ettiği" bu anlayışta, kaynağı belirtilmeyen ya da yalnızca "uyanık okur"un fark etmesine bırakılan "örtmece"lerin metinlerarası ilişki adı altında sunulduğunu, bu nedenle kendisine yönelik eleştirilerin de haksız olduğunu belirtir.

Yücel ayrıca Racine'in Aristofanes, Sofokles ve Aiskilos'un eserlerini kendi diliyle yeniden yazdığını; kendi yüzyıllarında André Gide, Jean Anouilh, Kemal Demirel ve başkalarının da Sofokles'in kimi tragedyalarını yeniden kaleme aldıklarını belirtir. Michel Tournier'nin Cuma adlı yapıtının ise Daniel Defoe'nun Robinson Crusoe'unun çağdaş bir değişkesi olduğunu vurgular. Yücel, bu örneklerle büyük yazarların dahi "başkasının yapıtı" geleneğini sürdürdüğünü gösterir. Alfred Jarry'nin Ubu Roi'yi neredeyse hazır bulup yayımlaması ise yazılmamış bir yapıta imza atma durumunun bile edebiyat tarihinde yer bulduğuna dair çarpıcı bir örnektir. Yücel, Jarry'nin bu eseri adeta "çaldığını" ve dönemin okurunu aldattığını; ancak daha sonra eseri çeşitlendirip kendi kişiliğini Ubu'nün kişiliğiyle özdeşleştirerek yazından yaşama taşıdığını ifade eder.

Yücel'e göre hangi biçime sokulursa sokulsun, bu sorun yazının kendisi kadar eskidir, metinlerarası ilişki denilen olgunun yeniliği yalnızca adındadır. Bununla birlikte Yücel, bu ilişkinin ne ölçüde meşru sayılabileceğini, bir yazarın başkasının eserini ne dereceye kadar sömürebileceğini ve bu sürecin sınırlarının bulunup bulunmadığını sorgular. La Bruyère'in Teofrastos çevirisini zamanla özgün bir yapıta dönüştürmesi ve Racine'in eskil yazarlara sadık kalmayı bir erdem sayması, klasik dönemde eskil yapıtları sömürmenin yaygın ve yasal bir yaklaşım olduğunu gösterir. Ancak, André Gide (Oedipe), Jean Anouilh (Antigone) ve Michel Tournier (Cuma) örneklerinde durum değişir. Bu yazarlar sadece yineleme değil, kendi yorumlarını, karşıtlıklarını ve düzeltmelerini getirirler. Özellikle Tournier, Defoe'nun Robinson'una temelden karşı çıkarak metinlerarası ilişkilerin her zaman dostça olmadığını ispatlar. Yücel, günümüzde Racine ya da La Bruyère'in yaklaşımının yaratım sayılmasının zor olduğunu belirterek bir edebîeylemin meşruiyetinin döneme ve yazarın amacına bağlı olduğunu gösterir.

Romantizmden bu yana özgünlüğün temel sanat değeri haline gelmesine karşın, Yücel, birçok yazarın hala benzer yolları izleyerek (örneğin köy romanları) ün kazandığını belirtir. Bu durum, özgünlük ve yenilik kavramlarının bile toplumsal kalıplara hapsedilmiş, saptırılmış kavramlar olabileceği şüphesini doğurur. Yücel, bir

ustanın biçemine öykünen ve amacı açık olan 'benzek' ile, körü körüne öykünen ve özgünmüş gibi görünmek isteyen 'öykünü' arasında keskin bir ayrım yapar. Benzek, örnekçesini karşısına alarak kendi ayrılığını kesinlerken; öykünü, örnekçenin yerini almaya çalıştığı için aksar ve başarısızdır. Öykünü, özgül bir biçimi ona yabancı bir içerikle doldurduğu için tutarsızdır.

Yücel'in metin boyunca geliştirdiği temel yaklaşım, metinlerarası ilişkiyi farklı biçimlerde ortaya çıkan yazınsal etkileşimlerle ilişkilendirerek kavramsal bir tipoloji kurmaktır. "Öykünme", "benzek", "etkilenme" ve "collage" kavramları, bu tipolojinin ana eksenini oluşturur. "Öykünme", Yücel'e göre, bir yazarın başkasının bireysel üslubunu ve biçimini kendi yapıtında yeniden üretmeye çalışmasıdır; bu nedenle "başkasının yerini almaya" yönelir ve "yalancı kalmaya yargılıdır." Marcel Aymé'nin öykülerinden yola çıkarak "Aymé işi" metinler üreten yazar dostu örneği, bu duruma somut bir örnek oluşturur. Buna karşılık "benzek", biçimsel veya parodik bir deneme olarak ele alınır; özgün bir amaçla yazıldığı sürece estetik meşruiyet taşır. "Etkilenme" ise yaratıcı bir içselleştirme biçimidir: Yücel, Yusuf Atılgan'ın Faulkner hayranlığına rağmen özgün bir eser vermesi ve Elias Canetti'nin Körleşme'sinin Kafka'yı anımsatmasına rağmen bir öykünü olmaması örnekleriyle etkilenme ile öykünme arasındaki temel farkı ortaya koyar. Başkasının yapıtından etkilenmek ile öykünmek arasında büyük bir mesafe vardır. Yücel, yaygın (ortak) örnekçelerin (örneğin Garip akımı, gerçekçilik) yazarın bireysel yapıtını geliştireceği bir geniş çevren oluşturduğunu savunur. Sanatçının başarısı, ortak örnekçeyi yinelemekle değil, onu dönüştürerek (Michel Leiris'in de dediği gibi, "karşı-sanat" yaparak) ulaşılan bir noktadır.

Yazar, tekil ve özgün örnekçeleri izleyenlerin (örneğin Faulkner, Virginia Woolf) yapıtlarının, kolay göze battığı ve 'kaba bir çelişki' içerdiği için daha çabuk değersizleştirildiğini belirtir. Yazmanın özünde bir özgün yaratım olduğunu vurgular. Son olarak günümüzdeki "collage" tipi metinlerarası kullanımlara değinir. İki üç eski yapıttan yeni bir yapıt oluşturma işleminin bir öykünme değil, "yasal" bir yaratım olduğunu kabul eder. Ancak Yücel, Racine, La Bruyère, Anouilh gibi yazarların bile bu tarz eserlerinin, özgün yaratım atılımlarının ürünü olan büyük başyapıtlar arasına koyulamayacağını söyleyerek bu tür eserlere karşı eleştirel bir mesafe koyar.

1996 yılında Ahmet Yıldız'ın kaleme aldığı iki yazı metinlerarasılık tartışmalarının henüz sona ermediğini ve kavramın edebî çevrelerde tam anlamıyla bir kabul görmediğini göstermesi bakımından önemlidir. Yıldız (1996a) "Roman Yazma

Teknikleri için Bir Örnek Kitap: Beyaz Kale" ve "Orhan Pamuk: Büyük Romancı" başlıklı yazılarında, metinlerarasılığa kuramsal bir kavram olarak değil, metinler arası benzerliklerin ve olası "yararlanma"ların etik ve ahlaki sınırlar çerçevesinden yaklaşır. Yıldız, ilk yazısında Fuad Carım çevirisiyle yayımlanan *Pedro'nun Zorunlu İstanbul Seyahati* adlı eser ile Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* romanından yaptığı on iki ayrı alıntıyı karşılaştırarak yazarın metinlerarası ilişkiler kurma şeklini "ahlaki" bir mesele olarak dile getirir. Bu yaklaşım Yıldız'ın metinlerarasılığı edebî bir yöntem olarak değil, intihal ve özgünlük tartışmalarıyla sınırlı bir "benzerlik/yararlanma" sorunu olarak değerlendirdiğini göstermektedir.

Yıldız (1996b) "Orhan Pamuk: Büyük Romancı" başlıklı yazısında ise Pamuk'un büyük bir romancı olarak gösterilmesine tepkide bulunarak olumsuz tutumunu açıklar. Ayrıca Yıldız bu yazıda tartışmayı estetik ve ideolojik bir düzleme taşır. Pamuk'un tarihsel göndermelerini ve Osmanlı geçmişine yönelimini bir tür "nostaljik tarih sevgisi" olarak yorumlar; yazarın postmodern anlatı anlayışını ise "eğlence" ve "oyun" merkezli yüzeysellik içinde değerlendirir. *Beyaz Kale'*deki "yararlanma" tartışmasını yeniden gündeme getirerek metinlerarasılığı, etik bir sapma hatta "ahlaki olmayan yararlanma" biçimi olarak nitelendirir. Yıldız'ın yaklaşımı metinlerarasılığın üretken ve çoğul anlam potansiyelini reddederek onu Batı merkezli kültürel etkilenme ve edebî meşruiyet sorunu olarak konumlandırmaktadır.

Gürsel Korat, "Ahmet Yıldız'ın Orhan Pamuk 'Eleştirisi" başlıklı yazısında, Ahmet Yıldız'ın "Orhan Pamuk: Büyük Romancı" adlı yazısını eleştiri etiğine uymadığı ve çeşitli tutarsızlıklar içerdiği gerekçesiyle eleştirir. Korat'a göre Yıldız, *Beyaz Kale* ile *Pedro'nun Zorunlu İstanbul Seyahati* arasındaki benzerlikleri "ahlaki olmayan bir yararlanma" olarak nitelendirerek meseleyi yanlış bir çerçevede tartışmaktadır. Bu yaklaşımın eleştirel ölçütlerden uzak olduğunu belirten Korat, edebiyatta yazarların birbirlerinden "esinlenme"sinin doğal olduğunu vurgular. Korat bu nedenden ötürü Shakespeare'in birçok oyununun Marlowe'dan esinlenmiş ve hatta "çalınmış" olduğunu ileri sürenlerin bulunduğunu, Dr. Faustus'un yalnızca Goethe'ye ait olmadığını hatırlatarak bu tür örneklerin yazarları değersizleştirmek için değil, edebiyatın sürekliliğini anlamak için kullanılması gerektiğini belirtir.

Bunun yanında Korat, eleştirmen kimliğini de sorgular; eleştirinin görevinin "edebiyatı kamçılamak" değil, onu anlamaya ve çözümlemeye çalışmak olduğunu ileri sürer. Ahmet Yıldız'ın Pamuk'a yönelik suçlamalarını, eleştirinin etik sınırlarını aşan kişisel ve politik bir saldırı olarak görür. Bu nedenle eleştirinin "ideolojik ajitasyona"

dönüşmemesi gerektiğini vurgulayarak eleştiri etiğini savunur. Korat'a göre sanatçıya düşen sorumluluk ideolojik değil estetik bir sorumluluktur.

Hezarfen Hezeyan Çelebi'nin "Roller Değişirken" başlıklı yazısı, Türk edebiyatında metinlerarasılık kavramının henüz kuramsal bir çerçeveye oturmadığını ve bu nedenle kimi yazarlar tarafından hâlâ "intihal" ya da "çalıntı" suçlamalarıyla karıştırıldığını gösteren önemli bir örnektir. Yazar, Orhan Pamuk'a yöneltilen bu tür ithamları mizahi bir üslupla ele alırken Murat Bardakçı'nın *Hürriyet* gazetesinde yayımlanan "İntihal ve Indıana Pamuk" başlıklı yazısına göndermede bulunur. Çelebi, Pamuk'un *Beyaz Kale*, *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat* romanlarında "intihal" üzerine çok sayıda "itham" yazısı kaleme alındığını, bu yazıların büyük kısmının "kanıtlı" olduğunu belirtir.

Erendiz Atasü, Yıldız Ecevit'in *Orhan Pamuk'u Okumak* kitabı üzerine düşüncelerini dile getirdiği "İki Sarmal: Nesnellik ve Öznellik" başlıklı yazısında postmodern edebiyat tartışmasını eleştirinin zorunlu öznelliği ile aranan "nesnellik" ideali arasındaki gerilimde konumlandırır. Bu çerçevede Atasü, postmodernizme ait anlatı ögelerini sorgularken, metinlerarasılığı postmodernizme özgü bir yenilik olarak değil, sözlü gelenekten bu yana süregelen bir yazınsal devinimin sürekliliği olarak değerlendirir. Atasü, postmodernizmi edebiyat tarihinde köklü bir kırılma değil, önceki dönemlerde de farklı biçimlerde görülen bir yeniden yazım geleneğinin çağdaş biçimi olarak yorumlar. "Edebiyatta eski hikâyeleri yeniden anlatmak" işlevinin sözlü edebiyat çağlarından beri var olduğunu vurgulayarak metinlerarasılığın insanlık anlatı geleneğinin doğasında bulunduğunu belirtir. Shakespeare'in antik Yunan ve Latin öykülerini yeniden kaleme alması, Goethe'nin *Faust* efsanesini dönüştürmesi, Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'inde Kral Oidipus'la tematik benzerlikler kurması gibi örneklerle, metinlerarasılığın yalnızca postmodern edebiyatın bir keşfi değil, edebiyatın tarihsel sürekliliğinin temel bir parçası olduğunu ileri sürer.

Atasü, Michel Tournier'nin *Cuma*'sını "tipik bir metinlerarasılık örneği" olarak nitelendirir; çünkü bu roman, *Robinson Crusoe* anlatısını ters yüz ederek yeniden yazar. Ancak bu yeniden yazımı, salt biçimsel bir alıntı değil, aynı zamanda varoluşun, ötekiliğin ve uygarlık–yabanıllık geriliminin felsefi bir yeniden inşası olarak değerlendirir. Benzer biçimde Doris Lessing'in kolaj ve üstkurmaca tekniklerini bireyin kimliğinin parçalanışını sergilemek amacıyla kullanmasını da postmodern akıma uyan bir biçim olarak yorumlar.

Atasü, Nedim Gürsel'in *Boğazkesen* romanını da üstkurmaca yapısı ve çift katmanlı kurgusuyla postmodern anlatıya yaklaştırır; ancak burada da vurguladığı nokta, bu postmodern tekniklerin—kurgu, biçem ve dilin—yazarın insana dair anlatısal içeriğinden daha önemli hale gelmemesi gerektiğidir. Atasü, edebiyatı biçimsel akımların sınırlarına hapseden yaklaşımlara karşı çıkarak yazarların ve yapıtların kendi iç bütünlükleriyle değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Bu açıdan bakıldığında, Yıldız Ecevit'in *Orhan Pamuk'u Okumak* adlı eserinde Orhan Pamuk'un yazınsal evrenini bu denge içinde çözümlediğini ve genellemeden kaçındığını belirtir.

Mustafa Miyasoğlu da metinlerarsılığı "çalıntı" ve "intihal" kavramlarıyla özdeşleştiren yazarlardandır. "Çağdaş Türk Romanı" başlıklı yazısında Türk romanının tarihsel gelişiminden söz ederek 1980 sonrası Türk edebiyatını değerlendirir. Miyasoğluna göre bu dönemde Türk edebiyatında Latin Amerika'dan aktarılan "yabancılaşma" anlayışı öne çıkar. 1980 sonrası Türk edebiyatını şu sözlerle aktarır:

> 1980 sonrası edebiyatımız için olduğu kadar romanımız için de fanteziden bireysel çözümlere, oradan da postmodern tekniklerle ve polisiye entrikaya Latin Amerika yazarlarının 'kurmaca' meraklarına kadar pek çok eğilimi ve gelenekten sır 'gösteri' merakıyla yararlanmaya kadar akıl almaz tuhaflıkları sergiledi. Umberto Eco'nun, Borges'in ve Marquez'in garip tiryakileri yanında yerli taklitçileri türedi ve yabancılaşma başka yönlerden sürdürülmeye çalışıldı. (s.28)

Bu bakış açısıyla Latife Tekin'in Latin Amerika yazarlarına benzer biçimde kahramanlarını masalsı ve olağanüstü bir evrende canlandırışını, Orhan Pamuk'un ise ailesinin gerçekçi hikâyesinden postmodern fantezilere yönelişini, Türk romanında özgünlüğün kaybı olarak görür. Edebiyatın "gösteri sanatları" arasına dâhil edilmesini, romanın içeriğinin ticarileşmesiyle ilişkilendirir; Nihat Gen'in *Dün Korkusu*'nu, *One Man Show* ile sürdürdüğünü ve günümüzde "romantik faşist"in çelişkilerini sergilediğini belirtir.

Miyasoğlu'na göre bu gelişmeler, Türk romanının bir anlamda başlangıç noktasına dönmesi anlamına gelir. Halit Ziya'dan Orhan Pamuk'a uzanan çizgide iki ana eğilim hep bir arada bulunmuştur: biri, yerli ve millî bir dil ve anlayışla kendi insanını anlatma çabası; diğeri ise yabancı tekniklerle "bizim adımıza" konuşarak insanımızı başkalaştıran bir yönelimdir. Miyasoğlu, ödüllerle yüceltilen bazı romanların "intihal" ve "çalıntı" suçlamalarıyla karşılaşmasını doğal bulur.

Hilmi Yavuz, "Okuma Notları" başlıklı yazısında Umberto Eco ve esinlenme kavramı üzerinde durur. "Çalıntı" (intihal, plagiarizm) iddialarının, yazarların korkulu rüyası hâline geldiğini belirtir. Esinlenmenin zaman zaman çalıntı ile karıştırıldığını, bazı yazarların ise hiç okumadıkları, hatta adını bile duymadıkları bir metni çaldıkları yönünde suçlamalarla karşı karşıya kaldıklarını ifade eder. Öte yandan, gerçekten okudukları ve bildikleri bir metinden yararlandıklarında dahi bu suçlamalardan kurtulamadıklarını söyler.

Yavuz, ikinci tür yazarlara örnek olarak Orhan Pamuk'u verir. Pamuk'un *Beyaz Kale* romanının, 16. yüzyılda Osmanlı'ya tutsak düşen bir İspanyol'un hikâyesini anlatan ve 1961'de Fuat Carım tarafından çevrilerek *Türkiye Seyahati* adıyla yayımlanan eserden yararlanılarak yazıldığı öne sürülmüştür. Hatta Pamuk, bu nedenle "çalıntı" suçlamasıyla da karşı karşıya kalmıştır. Yavuz, Pamuk'un *Beyaz Kale*'sini beğenmediğini belirtmekle birlikte, söz konusu intihal suçlamasının haklı bir gerekçeye dayanmadığını ifade eder. Pamuk'un bu kitabı okuduğunu, ondan yararlandığını — hatta biraz fazlaca yararlanmış olabileceğini — kabul eder; ancak bunda herhangi bir sakınca görmediğini vurgular.

Yavuz, hiç okumadıkları veya adını bile duymadıkları kitaplardan "yararlandıkları" iddia edilen yazarların bulunduğundan da söz eder. Bu duruma örnek olarak Umberto Eco'yu gösterir. Hilmi Yavuz, yazısında Umberto Eco'nun *Gülün Adı* romanı etrafında ortaya atılan "esinlenme" iddialarına değinir. Eco'nun romanının, Emile Henriot'nun *La Rose de Bratislava* adlı eserinden esinlenerek yazıldığı ileri sürülmüştür. Bu iddia, romanı Rusçaya çeviren Helena Kosyukoviç tarafından ortaya atılmış ve iki metin arasında "gizemli bir el yazması", "kütüphane yangını", "Prag mekânı" ve "benzer karakter isimleri" gibi unsurların örtüştüğü öne sürülmüştür. Eco ise bu benzerliklerin rastlantısal olduğunu, söz konusu temaların edebiyatta yaygın anlatı kalıpları arasında yer aldığını belirtir. Ayrıca *Newcastle–Casanova* ilişkilendirmesinin dilbilimsel olarak hatalı olduğunu açıklayarak metinler arasındaki benzerliğin kasıtlı bir alıntıya değil, edebiyatın ortak motiflerine dayandığını savunur. Hilmi Yavuz, Eco'nun bu kadar ayrıntılı bir savunma yapmasını "tuhaf bir suçluluk duygusu" olarak yorumlar ve intihal kuşkularının yazarlar üzerinde yarattığı tedirginliği eleştirir. Ayrıca bu tarz "esinlenme" arayışında olanları bize özgü bulduğunu söyleyerek onları "zehir hafiye"ler olarak nitelendirir.

Leylâ Erbil'in "Jorge Luis Borges'in Kibri" başlıklı yazısı, görünürde Borges'in "taklit" üzerine sözlerinden hareket eden bir eleştiri yazısı gibi dursa da

özünde metinlerarasılığın etik, estetik ve toplumsal boyutlarını tartışan bir metindir. Erbil, Borges'in biçemini "labirentler, aynalar, kaplanlar" gibi motiflerle özdeşleştiren yorumlara karşı çıkar; Borges'in "beni taklit edenler sayesinde kurtuldum" sözlerini ise ironiyle sorgular. Bu noktada, yazı metinlerarasılığın sınırını, yani "esinlenme" ile "taklit/çalma" arasındaki çizgiyi sorgulayan bir tartışmaya dönüşür.

Erbil, Borges'in biçemini "dışarıdan seçilen bir şablon" olarak değil, yazarın iç dünyasından çıkan özgün bir dil olarak tanımlar. Bu düşünce, metinlerarasılığı salt biçimsel bir yöntem olarak değil, yazarın özüne içkin bir üretim biçimi olarak kavrar. Ona göre büyük yazar, başka metinlerle ilişki kurarken kendi dilinin kaynaklarını dışarıdan değil, içeriden devreye sokar. Bu yorum, postmodern dönemdeki "her şey alıntıdır" yaklaşımına eleştirel bir mesafe koyar. Erbil, Borges'in "edebî hastalıklarını taklitçiler geçiriyor" sözünü bir tür teslimiyet değil, aslında bir feragat zorunluluğu olarak yorumlar. Yazar, kendi üslubunu "taklitçilerine" bırakmak zorunda kalmıştır. Böylece metin, metinlerarasılığın özgürleştirici değil, kimi zaman yıkıcı ve mülkiyet ihlali yaratan bir yanına dikkat çeker.

Yazının ilerleyen bölümlerinde Erbil, Borges örneğinden yola çıkarak Türk edebiyatındaki benzer "taklit" ve "intihal" tartışmalarına geçer. Hilmi Yavuz'un "Pamuk ve İntihal" yazısına ve Murat Bardakçı'nın *Pedro'nun Zorunlu İstanbul Seyahati* kitabı üzerinden Orhan Pamuk'a yöneltilen çalıntı suçlamalarına değinmesi, metinlerarasılık kavramının Türkiye'de yanlış anlaşılan, etik yönü göz ardı edilen bir meseleye dönüştüğünü gösterir. Bu açıdan bakıldığında Erbil'in yaklaşımı, 1998 yılında bile Türk edebiyatında metinlerarasılığın olumlanarak değil, hâlâ ahlaki bir sorun alanı olarak tartışıldığını gösteren önemli bir örnektir.

Yazının sonunda Erbil, Borges'in "kibri"ni ironik biçimde yeniden değerlendirir. Borges'in "bağışlayıcı" tavrını kilisenin kibrine benzetir; bu da metinlerarasılığın etik boyutunu bir kez daha öne çıkarır. Taklit edilen yazarın "bağışlayıcı" olması bir erdem değil, zorunlu bir suskunluk halidir. Bu yorum, metinlerarasılığın yalnızca biçimsel bir estetik teknik değil, yazarın varlığını, emeğini ve özgünlüğünü tehdit eden bir olgu olarak algılandığını gösterir.

Leylâ Erbil'in bu yazısı, 1990'lı yıllarda Türkiye'de metinlerarasılığın kuramsal anlamıyla değil; etik, özgünlük ve mülkiyet tartışmaları çerçevesinde ele alındığını ortaya koyar. Erbil, metinlerarasılığı yaratıcı bir çoğulluk alanı olarak değil, yazarın benliğini tehlikeye atan bir "çapraz geçiş" ve "istila" biçimi olarak yorumlar. Bu

yönüyle yazı, postmodernizmin Türk edebiyatındaki alımlanışında sıkça görülen **"**metinlerarasılığın çalıntıya indirgenmesi" eğilimini somut biçimde yansıtır.

1980 ve 1990'lı yıllarda Türk edebiyat ortamında yürütülen "etki", "taklit", "çalıntı", "esinlenme" ve "özgünlük" tartışmaları, metinlerarasılık kavramının kuramsal bağlamından ziyade etik ve mülkiyet sorunsalları etrafında şekillendiğini göstermektedir. Ertuğrul Özkök'ten Tahsin Yücel'e, Ahmet Yıldız'dan Hilmi Yavuz ve Leylâ Erbil'e uzanan bu yazılar, metinlerarasılığın yaratıcı ve üretken bir estetik ilişki olarak değil, çoğu zaman yazınsal özgünlüğü tehdit eden bir anlayış, hatta edebî meşruiyet krizine yol açan bir sorun alanı şeklinde algılandığını ortaya koyar. Bu durum, metinlerarasılığın Türkiye'de kavramsal düzeyde yerleşmesini geciktirdiği gibi, tartışmayı kuramsal bir yenilik bağlamından koparark kişisel, ideolojik ve ahlaki bir zemine taşımıştır. Dolayısıyla söz konusu yazılar, metinlerarasılığın üretici potansiyelinin henüz bilinçli biçimde kavranmadığını; kavramın daha çok özgünlük kaygısı ve intihal paranoyası arasında sıkıştığı bir geçiş evresi olarak değerlendirilebilir.

II.I.I.III. Metinlerarasılık Yansımaları: Postmodern Romanın Eleştirisinde Kavramsal Belirsizlik

1980'lerden itibaren Türk romanında belirginleşen postmodern yönelim, anlatı yapısında parçalanma, çoğulluk, türler ve söylemler arasındaki geçişkenlik, gerçek ile kurmaca arasındaki sınırların silikleşmesi gibi dönüşümleri beraberinde getirmiştir. Bu dönüşüm, özellikle metinlerarasılık kavramının eleştirel söylemde görünür hâle gelmesine zemin hazırlamıştır. Bununla birlikte kavram, söz konusu dönemin roman eleştirilerinde çoğunlukla adlandırılmadan, farklı terimler ve sezgisel açıklamalar üzerinden dolaşıma girmiş; böylelikle kuramsal bir bütünlük kazanmaktan uzak, dağınık ve parçalı bir kavramsal alan içerisinde değerlendirilmiştir. Kemal Atakay, Tahsin Yücel, Adnan Özer, Fatma Erkman Akerson, Ali Akay, Jale Parla, Günay Şimşek, Dilek Doltaş, Buket Öktülmüş, Hasan Ali Kasır, Sennur Sezer, İlhan Alemdar, Fethi Naci, Mahmut Eşitmez, Ateş Süphandağlı ve Bahriye Çeri'nin yazılarında gözlemlenen bu yaklaşım, metinlerarasılığın postmodern roman eleştirisinde bir kavram olarak değil, çoğu zaman yalnızca bir olgu olarak ortaya çıktığını göstermektedir.

Bu kısımda taranan dergilerde söz konusu eleştirmenlerin değerlendirmeleri üzerinden metinlerarasılığın postmodern roman eleştirisindeki yansımalarını ortaya

koymayı ve kavram etrafında görülen kavramsal belirsizliği tartışmayı amaçlamaktadır.

Kemal Atakay, "Kara Kitap'ın Sırrı" yazısında doğrudan "metinlerarasılık" kavramını kullanmaz ancak romanı yorumlarken işaret ettiği hususlar, daha sonraki kuramsal çerçevede bu kavramla ilişkilendirilebilecek niteliktedir. Atakay, romanın bir İslam Ansiklopedisi'nden alıntıyla başlamasını ve burada İbn Arabî'nin öyküsünün aktarılmasını, bu öykünün de aslında bir başkasından duyulmuş ve yeniden anlatılmış olmasını belirtir. Böylece romanın girişinden itibaren öykülerin sürekli tekrarlandığı, aktarımın çoğaldığı ve zincirleme bir yapı oluşturduğu görülür. Bu başlangıcın, edebiyatın yüzyıllar boyunca hesaplaşmak zorunda kaldığı gerçek yaşam–kurmaca yaşam ikileminin *Kara Kitap*'ta da belirginleştiğini aktaran Atakay, özellikle yirminci yüzyıl yazarlarının bu ikilemi kurmaca lehine çözmek amacıyla sık sık yazdıkları metnin başka bir metinden aktarım olduğunu belirttiklerini söyler ve Eco'nun *Gülün Adı*'nın açılışındaki "Doğal Olarak Bir Elyazmasından" bölümü ile Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı, Sartre'ın *Bulantı*'sı, Nabokov'un *Lolita*'sı, Svevo'nun *Zeno'nun Bilinci*'ni örnek gösterir.

Atakay'a göre *Kara Kitap*, bu sorunsalı farklı bir biçimde ele alır; romanda yer alan köşe yazıları, gerçek yaşam ile kurmaca yaşam arasındaki sınırları geçirgen hale getirir; köşe yazılarının romana yerleştirilmesi, bir yandan okurun aşina olduğu bir tür imgesini harekete geçirirken öte yandan bu beklentiyi sürekli kırar. Okurdan, yazıları yalnızca gazetelerdeki köşe yazılarıyla değil, romanın yapısı içindeki işlevleriyle de değerlendirmesi beklenir. Bu durum, romanın gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkiyi daha açık hale getirmesini sağlar. Atakay'ın vurguladığı üzere, köşe yazıları ile Galip'in yaşamı giderek birbirinin yansımasına dönüşür ve sonunda Galip, Celâl'in kimliğine bürünerek onun yazılarını yazmaya başlar. Atakay, *Kara Kitap*'ın farklı metin türlerini bir araya getirmesiyle bir "kolaj-roman" ya da "metinler antolojisi" niteliği kazandığını belirtir. Günlük yaşantının ayrıntılarından Mevlânâ'nın Mesnevi'sine, polisiye roman parodilerinden Binbir Gece Masalları'na, köşe yazılarından İstanbul'un kimliğine kadar çok çeşitli kaynakların romanın dokusu içinde harmanlanması, yazarın atmosfer ve zaman öğelerini kullanması sayesinde yapaylığa düşmeden gerçekleşir. Atakay'ın sözleriyle, insanlar arasında bir türlü gerçekleştiremediğimiz demokrasi ülküsü, *Kara Kitap*'ta metinler arasında gerçekleştirilmiş olur. Bu noktada, Atakay'ın doğrudan "metinlerarasılık" kavramını telaffuz etmese de romanın yapısını farklı metinlerin ve türlerin iç içe geçtiği, anlatıcı

kimliğinin kaydığı, gerçek ile kurmaca arasındaki sınırların belirsizleştiği bir alan olarak çözümlemesi, kavramla örtüşen yönleri ortaya koyar.

Tahsin Yücel, "Kara Kitap" başlıklı yazısında Pamuk'un romanını sert biçimde eleştirir. Yazıya "Kötü bir yazar iyi bir romancı olabilir mi?" sorusuyla başlayan Yücel, Pamuk'un dil yanlışlarına, anlatım hatalarına ve savrukluğa dikkat çeker. Ona göre "ansiklopedik roman" olarak nitelendirilse de *Kara Kitap*, kurgu açısından ne modern romanın biçimsel gerekliliklerini yerine getirir ne de iç tutarlılık sağlayabilir. Yücel'in eleştirisinin odak noktalarından biri, romanda Mevlâna–Şems ilişkisi, Hurufîlik, Kesik Baş öyküsü, mankenler ve Boğaz'ın sularının çekilmesi gibi çok sayıda izlek bulunmasına rağmen bunların bir bütünlük oluşturamamasıdır. Bu değerlendirme, aslında romanın metinlerarası zenginliğini açığa çıkarır; fakat Yücel bunu "bağıntısızlık" ve "savrukluk" olarak görür.

Yücel'in özellikle "çiftillik" izleğine yaptığı vurgu önemlidir. Batılı birçok yazarın kullandığı bu izleğin Pamuk tarafından da işlenebileceğini kabul eder; ancak Pamuk'un bunu anlatıya yediremediğini savunur ve "orta malı" haline gelmiş izleklerle modern roman yazılamayacağını belirtir. Yücel'e göre Pamuk'un çiftillik izleğinde belli bir süreklilik sağladığı, romanın iletisini de bu izleğin barındırabileceği açıktır. "Neredeyse herkes ve her şey birbirinin öyküntüsüdür" ifadesiyle dile getirilen bu kavrayış, doğrudan metinlerarasılığın özündeki taklit, yeniden yazım ve öykünme meselelerine temas eder. Ancak Yücel, bu durumu yaratıcı bir çoğulluk değil, iletişimsizlik ve devinimsizlik üreten bir kapanma olarak yorumlar.

Adnan Özer "Dilin Öteki Yüzü: Ağır Roman" başlıklı yazısında *Ağır Roman* üzerine değerlendirmeler yapar. Yorumunda metinlerarasılık kavramını kullanmaz; ancak metinlerarasılık çerçevesinde okunduğunda dikkate değer ipuçları içerir. Özer, Kaçan'ın romanını "yad edici" bir eser olarak tanımlar; yani anlatıcı yaşadığı çevrenin malzemesini, dilini ve imgelerini yeniden üretir. Bu vurgu, romanın başka metinlerden ve geleneklerden ödünç alınan öğelerle kurulduğunu, dolayısıyla metinlerarasılığın temel mekanizması olan "başkasına gönderme" mantığıyla işlediğini gösterir.

Özer'in romanın başlığındaki çok anlamlılık üzerine yaptığı çözümleme de intertekstüel bir perspektife açılır. Ona göre *Ağır Roman* hem bir ezgi türüne hem kentsel argoya hem de dilin kendisi üzerine bir söyleme işaret eder. Bu çok katmanlılık, tek bir düzlemde değil, farklı kültürel kodların ve söylemlerin birbirine

eklemlenmesiyle açıklanabilir. Dolayısıyla romanın adı bile, Özer'in yorumunda, metinlerarasılığın göstergesi olan çoklu göndermelerle işler.

Özer'in eserin sözlü ve yazılı geleneğe yaslanışını vurgulaması da yine metinlerarasılık açısından anlamlıdır. Meddah, ortaoyunu, gölge oyunu ya da seyahatname gibi kültürel formların romana taşındığına dair gözlemi, metnin önceki anlatılarla kurduğu bağı ortaya çıkarır. Bu bağ, Özer'in ifadesiyle "yerli çıkış" olarak nitelense de aslında farklı metinlerin ve anlatı geleneklerinin iç içe geçtiği bir intertekstüel bütünlüğün işaretidir.

Atakay, Yücel ve Özer'in ardından, Fatma Erkman Akerson'un "Kara Kitap Üstüne Bir Yorum Denemesi" başlıklı yazısı romanın asıl–kopya karşıtlığına odaklanarak metni postmodern edebiyatın temel dinamiklerinden biri çerçevesinde yorumlaması bakımından dikkat çekicidir. Akerson, yazısında romanı "gerçek–gösterge–asıl–kopya–ayna" ilişkileri üzerinden değerlendirir. Ona göre metinde neyin asıl neyin kopya olduğuna dair sınırlar silikleşmekte, kopya giderek tercih edilen ve öne çıkan konuma gelmektedir. Bu tespitler, her ne kadar doğrudan "metinlerarasılık" kavramı ile adlandırılmamış olsa da romanın kurucu mantığında postmodern edebiyatın temel dinamiklerinden biri olan asıl–kopya karşıtlığıyla hesaplaşmaya işaret eder. Ona göre metinde asıl ile kopya arasındaki karşıtlık sabit bir hiyerarşi kurmaz; tam tersine, A'nın B'ye, B'nin A'ya dönüştüğü bir döngü halinde işler. Bu karşıtlık görünüşte belirleyici olsa da roman boyunca anlamsızlığa açılan yapay bir ikilik olarak kalır. Akerson'un işaret ettiği bu belirsizlik, metinlerarasılığın özünü oluşturan "yeniden yazma", "çoğaltma" ve "ayna ilişkisi"nin Kara Kitap'ta nasıl işlediğini görünür kılar. Bununla birlikte Akerson, söz konusu ilişkileri ayrıntılı biçimde ortaya koymasına rağmen onları kavramsal düzeyde metinlerarasılıkla ilişkilendirmez; bu karşıtlığın üretildiğini aslında böyle bir karşıtlığın bulunmadığını aktarır ancak bu karşıtlığın yok sayıldığı bir dünyada romanın nasıl yazılacağını sorgular.

Ali Akay'ın hem "Gündelik Yaşamın Kültürü: Popüler Kültür" hem de "Postmodern'in Saptırıcı Yanı: Simülakr (Görüntü)" başlıklı yazılarında doğrudan "metinlerarasılık" terimi kullanılmaz; fakat tartışılan kavramlar, metinlerarasılıkla yakından ilişkili olan özgünlük, kopya, yeniden üretim ve temsil sorunlarını gündeme getirir.

Akay, *Simülakr* yazısında postmodernizmin en önemli kavramlarından birini merkeze alarak Platon'un model–kopya ayrımını tersyüz eden bir düşünme biçimini tartışır. Platon'un *Sofist* diyaloğundan başlayarak kopya, ikon ve görüntü ayrımlarını

hatırlatır; sofistlerin "görünüş" ile kurdukları ilişkiyi simülakr üzerinden yeniden yorumlar. Burada *simülakr*, yalnızca modelin ikinci bir kopyası değil, "kopyadan da kopya" olan bir *hiperkopya* olarak tanımlanır. Bu yaklaşım, orijinalin otoritesini yıkarken farklılık ilkesini merkeze alır. Nietzsche'nin "ebedi dönüş" düşüncesine ve Derrida'nın yazı/logos ilişkisine yaptığı göndermeler de postmodernizmin temsil ve özgünlük anlayışını sorgulayan geniş bir metinlerarası bağlama işaret eder. Akay, bu çözümlemelerle kimliksizleşme, yersiz–yurtsuzlaşma ve milliyetçi/kimlikçi kategorilerin aşılması gibi postmodern süreçleri *simülakr* üzerinden temellendirir.

Diğer yandan "Gündelik Yaşamın Kültürü: Popüler Kültür" yazısında Akay, postmodernizmin yüksek ve alçak kültür arasındaki hiyerarşiyi ortadan kaldırdığını vurgular. Courbet'nin *The Origin of the World* tablosunun Linda Nochlin tarafından eğlenceli bir biçimde tasvir edilmesi, Mike Bidlo'nun Picasso'nun *Les Demoiselles d'Avignon* ve *Guernica* tablolarını, Andy Warhol'un Mickey figürlerini kopyalaması gibi örnekler üzerinden postmodern estetiğin "kopya" üzerine kurulu yapısını tartışır. 1988'de Castelli Galerisi'nde sergilenen Bidlo'nun kopyalarının, orijinalleriyle kıyaslandığında kazandığı değer, Akay'a göre postmodernizmin ve popüler kültürün meşruiyetiyle doğrudan bağlantılıdır. Burada estetik nesne ile piyasa değeri arasındaki bağ, kopyanın sanatsal olduğu kadar ekonomik bir kategoriye dönüşmesini de gözler önüne serer.

Bu iki yazı birlikte değerlendirildiğinde, Akay'ın postmodernizmi, özgünlük ve temsilin çözüldüğü, kopya ve yeniden üretimin öne çıktığı bir estetik düzen olarak kavradığı görülür. Postmodern kültür, onun yorumunda, yalnızca "yüksek sanat"ın değil, gündelik kullanım malzemelerinin, popüler kültür öğelerinin ve tüketim nesnelerinin de sanat alanına çekildiği bir süreçtir. Bu süreçte "temsiliyetin bozulması" ya da "dekonstrüksiyonu", yani yapıbozum, yeni estetik anlayışın temel göstergelerinden biri haline gelir.

Metinlerarasılık açısından bakıldığında Akay, kavramı doğrudan kullanmasa da kopya ve yeniden üretim üzerine yaptığı tartışmalar aracılığıyla aynı zemine temas eder. Orijinalin otoritesini yıkan simülakr kavrayışı, metinlerarasılığın özgünlük/alıntı tartışmalarıyla örtüşür. Courbet, Picasso, Warhol, Bidlo gibi sanatçılardan verdiği örnekler de metinlerarasılığın sanat pratiklerindeki görsel karşılıklarını hatırlatır. Akay'ın yazılarında altı çizilen nokta, postmodernizmin meşrulaştırdığı "kopya" estetiğinin artık değersiz bir taklit değil, yeni anlam üretim süreçlerinin odağı haline gelmiş olmasıdır.

Jale Parla, “Roman ve Kimlik: Beyaz Kale” başlıklı yazısında Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale* romanını “ikiz arketipi” etrafında değerlendirir. Parla’ya göre roman, Batı edebiyatındaki doppelganger anlatılarına benzer bir akrabalık taşır; ancak burada ikiz, karşısındakini yok etmeyip onunla aynı masada oturur. Bu fark, “Doğulu bir yazarın yapabileceği” özgün bir tercih olarak yorumlanır. Poe’nun *William Wilson*’ında veya Auster’ın *New York Trilogy*’sinde ikiz genellikle parçalanma, yıkım ya da çoğalma üzerinden ele alınırken, Pamuk’un *Beyaz Kale*’sinde ikizler birlikte üreten, birlikte yazan figürlerdir. Bu yaklaşım, kimlik sorununu yalnızca bireyin iç bölünmesi üzerinden değil, maskeler, gölgeler ve simgeler aracılığıyla çoğullaşan bir süreç olarak işler. Parla’nın bu çözümlemesi, doğrudan “metinlerarasılık” kavramına başvurmasa da Batı edebiyatındaki ikiz izleğiyle kurduğu göndermeler ve *Beyaz Kale*’nin bu izleği farklı bir biçimde dönüştürmesi sayesinde metinlerarası bir okumanın kapılarını açar. Böylece roman hem doppelganger geleneğiyle hem de yerel edebî mirasla diyalog kuran çok katmanlı bir kimlik tartışmasına dönüşür.

Günay Şimşek “Kara Kitap’ta Gelenek” başlıklı yazısında, *Kara Kitap*’ı Doğu anlatı geleneğiyle ilişkilendirerek inceler ve özellikle bu bağın yeterince araştırılmadığını belirtir. İncelemesini “dış yapı ve gelenek” ile “iç yapı ve gelenek” ayrımı üzerinden yapar. Dış yapı bakımından Berna Moran’ın daha önce yol ve yolculuk izleği bağlamında kurduğu bağlantıları hatırlatır; ancak bu örneklerin artırılabileceğini söyler. Şimşek’e göre yol motifi yalnızca edebî değil, aynı zamanda dinî ve düşünsel geleneklerde de evrensel bir izlektir.

Şimşek’in asıl dikkat çektiği yer, iç yapı ve gelenek bağlamında yaptığı değerlendirmelerdir. O, roman kişilerini klasik edebiyat kahramanlarıyla yan yana getirerek isimlerin taşıdığı kültürel çağrışımları ortaya çıkarır: “Salik” soyadı tasavvufta yolcu anlamına gelir; “Galip” ismi Şeyh Galib’i çağrıştırır; Galip’in kişiliği Aşk, Mecnun, Vamık ve Ferhat gibi klasik kahramanlarla özdeşleştirilebilir; “Rüya” sevgiliyi, yani Hüsn, Leyla, Şirin ve Azra’yı karşılar. “Celal” ise doğrudan Mevlâna Celaleddin-i Rûmî’ye gönderme yapar. Şimşek, Mevlâna–Şems ilişkisi ile Galip–Celal ilişkisi arasında benzerlik kurar. Bu benzetmelerle birlikte Şimşek, *Kara Kitap* ile *Hüsn ü Aşk* arasında figüratif düzeyde bir yakınlık bulunduğunu ileri sürer. Galip’in arayışı ile Aşk’ın macerası, kış mevsiminin taşıdığı sembolik anlam, hurufilik tartışmaları ve ayna imgesi, roman ile tasavvufi/metafizik gelenek arasında doğrudan bağ kurar.

Şimşek'e göre Orhan Pamuk, "eski, çok eski, çok çok eski hikâyeleri yeniden kaleme alarak hem çağdaş hem de geleneksel bir roman" sunar. Şimşek, bu değerlendirmeleri doğrudan metinlerarasılıkla ilişkilendirmez; ancak kullandığı yöntem ve kavramsal çerçeve, metinlerarasılığın temel mantığını görünür kılar.

Adalet Ağaoğlu, Semih Gümüş, Hulki Aktunç ve Güven Turan'ın katılımıyla gerçekleşen "Türk Romanının Bugünü ve Geleceği" başlıklı açıkoturumda, çağdaş romanın durumuna ilişkin tartışmalar yürütülmüştür. Hulki Aktunç da 1980 sonrası Türkiye'de bir deltalaşma[2] olduğunu vurgulamıştır.

Aktunç, 1970'lerden ve özellikle 1980 sonrasından itibaren verili roman kalıplarıyla hesaplaşma sürecinde önemli ilerlemeler kaydedildiğine dikkat çekmiş; romanın kendine özgü bir tür olarak yaşamı ya yansıtma ya da yorumlama işlevini sürdürdüğünü, aynı zamanda hem dünyada hem de Türkiye'de giderek metinlerarası ilişkilere yöneldiğini ifade etmiştir. Ayrıca Selim İleri'nin *Kırık Denizkabukları* romanını örnek göstererek bu yapıtın bütünüyle "romanesque metinlerle hesaplaşmanın ürünü" olduğunu vurgulamıştır.

Aktunç, romanda metinlerarası ilişkilere yönelindiğini ifade etse de bu durumu kendince "türler arası ilişki" olarak dönüştürdüğünü ve buna anlatı dendiğini belirtir. Anlatının çok genel bir kavram olduğunu belirterek onu "Bir roman, yeni bir roman ve romanın diğer türlerle ilişkilerini içten içe, alttan alta tartışmakta ve aslında bütünüyle yeni bir öneri getirmektedir, romana yeni bir öneri getirmektedir, roman okuyucusuna yeni bir öneri getirmektedir. Bu tamamiyle bir birey tavrı ve bu tavır, okuyucusundan da o birey tavrını istemektedir." şeklinde tanımlar. Aktunç'un metinlerarası ilişkileri" türlerarası" ilişki' olarak dönüştürmesi, kavramın Türk edebiyatı ortamında henüz yerleşmediğini göstermektedir. Postmodernizm öncesinde de türlerarası ilişkilere rastlasak da postmodernizmle örtüşen bu iki terim birbirinden farklıdır. Aktunç ayrıca Türkiye'de roman içinde "türlerarası" ilişkilerin açıldığı bir dönemde olduklarını ve örneklerinin çoğalacağını belirtir.

Adalet Ağaoğlu ise açıkoturumda "Romantik Bir Viyana Yazı" romanına yapılan eleştirilere de açıklık getirerek değerlendirmelerde bulunur. Ağaoğlu, romanı günümüzün parçalı ve belirsiz dünyasının bir yansıması olarak gördüğünü belirtir. Kültürlerin ve dillerin iç içe geçtiğini belirterek romanın bu çağın gerilimlerini dile

[2] Hulki Aktunç, "delta" kavramını, romanı yazarının ideolojik görüşünden bağımsız değerlendirerek yalnızca romanın başarılı olup olmamasıyla ilgilenmek şeklinde nitelendirir.

getirmesi gerektiğini ifade eder. Burada özellikle postmodernizm tartışmalarının romanı tek tip bir şablona indirgeme tehlikesine karşı uyarıda bulunur. Romanın geçmişten bugüne biriken değerleri "metinlerarası ilişkiler de göz önünde tutularak" okunabileceğini vurgular. Bu değerlendirme, romanın birey ile okur arasındaki ilişkisinde metinlerarasılığın yaratıcı bir boyut kazanabileceğini gösterir.
Bu açıkoturum, 1980'lerin sonunda Türk edebiyatında hem metinlerarasılık hem de "türlerarasılık" kavramlarının henüz tam olarak ayrışmadığını; ancak romanda yaratıcı yöntemler olarak gündeme gelmeye başladığını ortaya koymaktadır.

Dilek Doltaş, "Kadın-Erkek Eşitliği ve Aşk Kurumları*"* başlıklı yazısında, 1970–1990 yıllarını kapsayan dönemde Türk kadın yazarlarının kadının cinselliği ve kimliği konularına nasıl yaklaştıklarını ve bu yaklaşımlardaki değişimlerin yapıtlarına nasıl yansıdığını tartışır; bu çerçevede Leyla Erbil, Erendiz Atasü ve Nazlı Eray'ın roman ve öykülerinden örnekler inceler. Doltaş, Nazlı Eray'ın *Ay Falcısı* üzerine yaptığı değerlendirmeler, romanın yapısını doğrudan "metinlerarasılık" terimiyle adlandırmasa da kavramın özüne dair somut ipuçları sunar.

Doltaş, Giselle karakterinin St. George ve Gautier'in yazdığı bale eserinden romana taşınmasına dikkat çeker ancak Eray'ın anlatısında Giselle, geleneksel eserde olduğu gibi ölümü seçmez, kendisini aldatan Prens Albrecht'e olan tutkusundan kurtularak özgürlüğüne kavuşur. Böylece karakter, yeni bağlamda dönüştürülerek farklı bir anlam kazanır. Doltaş, bu dönüşümün Leylâ Erbil'in *Madame Butterfly Ölmeyi Reddedirse* öyküsündeki dramatik biçimden ayrıldığını vurgular. Bu tür karakter transferleri, romanın metinlerarası yapısını görünür kılarken Doltaş ayrıca *Ay Falcısı*'nı teknik ve içerik bakımından "tam bir pastiş" olarak değerlendirir. Fantastik, düşsel, tarihsel ve otobiyografik düzlemler ayrım yapılmadan yan yana getirilmiş; video kasetlerden çıkan gösteri kahramanlarının Eray'ın yaşamına katılması ya da otobiyografik kesitlerle düşsel anlatıların iç içe geçmesi, farklı metinlerin ve türlerin sürekli bir dolaşım içinde olduğunu göstermiştir. Dolayısıyla Doltaş, Giselle'in baleden romana, *Madame Butterfly*'ın bir öyküden başka bir romana aktarılması gibi örnekler üzerinden *Ay Falcısı*'nı pastiş, parodi ve karakter transferleri bağlamında okur; böylece romanın metinlerarasılıkla açıklanabilecek çok katmanlı yapısını açığa çıkarır.

Buket Öktülmüş, Hilmi Yavuz'un *Kuyu* romanı üzerine kaleme aldığı yazıda doğrudan "metinlerarasılık" terimini kullanmamakla birlikte, romanı çözümleme biçimiyle bu kavrama temas eder. Öktülmüş, *Kuyu*'nun dokusunda Evliya

Çelebi'nin *Câh-ı Gayya*'sından mitolojik *Câh-ı Babil*'e, Roland Barthes'tan Kundera ve Fromm'a, hatta Oruç Aruoba ve Lale Müldür'e kadar uzanan çok katmanlı göndermeler bulunduğunu belirtir. Ayrıca anlatının günlük, mektup, şiir ve masal parçalarını içeren yapısına işaret ederek metnin farklı söylemsel düzlemleri bir arada barındıran kolaj karakterini vurgular. Bu gözlemler, Öktülmüş'ün metni metinlerarası ilişkiler üzerinden değil daha çok bireyin parçalanmış kimliği ve varoluşsal arayışları üzerinden yorumlamasına rağmen, *Kuyu*'nun metinlerarası yoğunluğunu dolaylı olarak açığa çıkarmaktadır. Dolayısıyla Öktülmüş'ün incelemesi, kavramı adlandırmasa da *Kuyu*'yu postmodern estetiğin temel özelliklerinden biri olan metinlerarasılık yöntemiyle okunabilir kılar.

Hasan Ali Kasır'ın "Kitaplar ve 'Yeni Hayat'lar" başlıklı yazısı, Orhan Pamuk'un Yeni Hayat romanını doğrudan metinlerarasılık açısından tartışmasa da romanın kurgu düzeyinde alıntı ve göndermelerle örülü yapısına dikkat çekmesi bakımından bu kavrama yaklaşır. Kasır, romanın Ian Dallas'ın *Garipler Kitabı*'nı konu, motifler, kahramanlar ve teknik açıdan "çağrıştırdığını" belirterek aslında metinlerarası benzerlikleri fark eder. Ayrıca yazarın, İbn Arabî, Dante, Rilke ve Jules Verne'den yaptığı alıntılara değinmesi, romanın metinlerarası çoğulluğunu fark ettiğini, fakat bunu kuramsal bir çerçevede değil, gözlemsel bir biçimde dile getirdiğini gösterir.

Kasır, metinlerarasılığı kavram olarak kullanmasa da onun tanımladığı "çağrışım", "alıntı", "başka metinlerden aktarılan bölümler" gibi ifadeler, Yeni Hayat'taki metinlerarası dokuyu sezdiğini belli eder. Bununla birlikte, bu ilişkilerin nasıl dönüştürüldüğü, yani alıntıların romanın anlam katmanlarına ne şekilde hizmet ettiği üzerinde durmadığı için, Kasır'ın tespiti yüzeysel bir farkındalık düzeyinde kalır. O sadece Pamuk'ın Dallas'ın kitabını okuyup okumadığını merak eder. Kasır romanı ve Pamuk'u başarılı bularak Pamuk'un işini ciddiye aldığını belirtir ve roman tekniği açısından *Yeni Hayat*'ın Türk romancılığında önemli bir aşama olduğunu aktarır.

Jale Parla, "Sanat ve Yaşam Paradoksunda Bir Genç Adamın Sanatçı Olarak Portresi: *Yeni Hayat*" başlıklı yazısında *Yeni Hayat*'ı hem "bildungsroman" geleneğine hem de onun alt türü olan "künstlerroman'a yaslanan bir roman olarak değerlendirir. Parla'ya göre Pamuk'un eseri, bir yandan büyüme, bilinçlenme ve olgunlaşma anlatısı olarak Alman neoromantizmi ile dışavurumculuk estetiğinden izler taşır; öte yandan klasik *Bildungsroman* kurgusunu dönüştürerek çağdaş bir duyarlılığı yakalar.

Parla, romanı metinlerarasılık kavramı çerçevesinde ele almaz ancak romanın metinlerarası unsurlarına dolaylı bir biçimde değinir. Dante'nin *Yeni Hayat'*ına yapılan açık göndermeyi ve Stendhal'ın *Aşk Üzerine* adlı yapıtından gelen "etkilenmeyi" belirtmekle yetinir, bu bağlantıları kuramsal düzlemde tartışmaz Parla, romanın biçimsel yapısını "sanatçı romanı" geleneğiyle, duyarlılığını ise "Beylism" felsefesinden esinlemiş olduğunu dile getirir. Metinde ayrıca, Mehmet ve Osman'ın kitabı sürekli yeniden kopyalamaları sahnesini Borges'in Don Kişot'un bazı bölümlerini yeniden yazan yazarı Pierre Menard öyküsüyle karşılaştırır. Bu benzetme aracılığıyla romanın, her okunuşta zenginleşen ve her yeniden yazılışta başka bir "yeni hayat"a dönüşen yapısına dikkat çeker. Bununla birlikte Parla, bu örnekleri "metinlerarasılık" kavramı altında toplamaz; dolayısıyla kavram onun değerlendirmesinde açık bir tartışma konusu hâline gelmez.

Sennur Sezer, "Sevgili Arsız Ölüm'den Aşk İşaretleri'ne: Latife Tekin'in Anlatısının Dil ve Çevresi" başlıklı yazısında "metinlerarasılık" kavramını doğrudan kullanmaz; ancak kavramın temel unsurlarını işlevsel biçimde uygular. Sezer, Latife Tekin'in dil ve anlatımını değerlendirirken onun dönemin gözde yazarı Gabriel García Márquez'i çağrıştırması ve Türk Marquez'i olarak sunulmasından halk anlatıları, masallar ve klasik edebî kaynaklarla kurduğu bağı vurgular. *Sevgili Arsız Ölüm*'deki kimi sahneleri Dede Korkut hikâyelerini hatırlattığını, *Gece Dersleri*'ndeki "Atlılar, atlılar, tıkırtısı tatlılar" dizelerini ise Nâzım Hikmet'in "Salkımsöğüt" şiirini çağrıştırdığını belirtir. Bu örnekler, Tekin'in eserlerinde hem halk kültürüne hem de modern Türk şiirine dayalı çok katmanlı bir metinlerarası ilişki ağı bulunduğunu gösterir.

Sezer, bu ilişkileri "gönderme", "hatırlatma", "çağrışım" ve "benzerlik" kavramlarıyla değerlendirir; böylece metinlerarasılığı kuramsal bir terim olarak değil, geleneğin sürdürülmesi ve dönüştürülmesi biçiminde kavrar. Bu yaklaşım, 1990'lar Türk eleştirisinde metinlerarasılığın henüz adlandırılmadan yorumlanabildiğini göstermektedir.

İlhan Alemdar, Nedim Gürsel'in *Boğazkesen* romanı üzerine kaleme aldığı yazıda eserin ilk bakışta sıradan bir tarihî roman izlenimi verdiğini, ancak dikkatli bir okuma sonucunda sağlam bir tarih bilgisine dayandığının fark edildiğini belirtir. Alemdar, romanın dilinde dönemi anlatan Barbara, Kritobulos, Dukas, Francis, Tursun Bey ve Kemal Paşazade gibi vakanüvislerin etkisinin hissedildiğini ifade eder. Bunun yanında Gürsel'in üslupta da Mika Valtari'nin *Bizanslı Âşıklar* romanın etkisi olduğunu aktarır.

Valtari'nin kuşatmayı şehrin içinden, Gürsel'in ise dışarıdan anlattığını, dolayısıyla *Boğazkesen*'in bir anlamda Valtari'nin "Türk versiyonu" olarak kurgulandığını ifade eder. Ayrıca romanda tasavvufî ögelere gönderme yapıldığını ancak bunların sığ kaldığını belirtir. Ancak Alemdar, bütün bu gözlemlerine rağmen söz konusu metinlerarası göndermeleri kavramsal olarak metiblerarasılık çerçevesinde ele almaz; bu ilişkileri ne kuramsal bir düzlemde tartışır ne de postmodern anlatı teknikleriyle ilişkilendirir.

Fethi Naci'nin "Bir İlk Roman: Yağmur Hüznü" başlıklı yazısında, Ahmet Karcılılar'ın *Yağmur Hüznü* romanını "oyunlarla dolu" bir yapı olarak değerlendirilir. Fethi Naci, romanın "önsöz"ünden başlayarak yazarın okura oyunlar hazırladığını belirtir. "Önsözden başlayalım" diyerek anlatıcının okurla doğrudan konuştuğu bölümü aktarır: "(Yağmur Hüznü), oyunlarla dolu, eğlenceli bir önsöz yazdırdı bana ve ben bunu önleyemedim." ifadesiyle yazarın kendi anlatısına mesafeli duruşunu vurgular. Fethi Naci, bu "önsözdeki oyunlar"ı tek tek sıralar: 10. sayfadaki dipnotta "Kuzuların Sessizliği" filmine, 11. sayfada "Mollanın Sandığı" başlığıyla Emre Kongar'ın *Hocafendi'nin Sandukası* romanına, başka bir sayfada "Şeker Portakalı" romanına yapılan göndermeleri örnek gösterir. Ayrıca, "olmayan kitaplara ve yazarlara göndermeler yapar" ifadesiyle yazarın bilinçli bir şekilde okuru şaşırtmayı amaçladığını belirtir.

Fethi Naci, Karcılılar'ın bu oyunlarla dolu anlatımında, romanın kendi dilini ve kurgusunu açıklayan bir yön bulunduğunu söyler. "Dil ve kurgu kimi zaman oyunlar ve bilmeceler peşinde koşar, olmayan kitaplara ve yazarlara göndermeler yapar, melankoli üstüne açıklamalar yapmaz, melankolik olan kitabın kendisidir." diyerek romanın kendisini açıklayan bir metin olduğunu aktarır. Bu ifadeler, romanın kendi yapısını sorguladığını ve okuru bu sorgulamanın bir parçası haline getirdiğini gösterir.

Fethi Naci yazıda Karcılılar'ın romanındaki oyun, gönderme, ironik anlatım ve okurla kurulan dikkat ilişkisi gibi unsurları öne çıkarır. Metinde, romanın farklı metinlere, filmlere ve yazarlara yaptığı göndermeler açıkça belirtilir. Bu yönüyle yazı, doğrudan "metinlerarasılık" kavramını kullanmasa da *Yağmur Hüznü*'nün başka metinlerle kurduğu bu çok yönlü ilişkileri belirginleştirmektedir.

Mahmut Eşitmez'in *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* üzerine kaleme aldığı "Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri" başlıklı yazı, metinlerarasılık kavramının hâlâ bazı eleştirmenlerde kuramsal düzeyde yerleşmediğinin karakteristik örneklerinden biridir. Eşitmez, İhsan Oktay Anar'ın romanındaki metinlerarasılığı doğrudan kuramsal anlamıyla

tanımlamaz; onun yerine "taklit", "kopya", "reprodüksiyon" ve "esinlenme" gibi kavramlarla açıklar. Ancak bu tercih, Barthes veya Kristeva'nın kuramsal çerçevesinden çok, geleneksel sanat anlayışına yakındır. Eşitmez, Anar'ın metninde *Decameron*, *Binbir Gece Masalları* ve Borges anlatıları gibi klasik metinlerle kurulan ilişkileri "üslup ve konu taklidi" düzeyinde değerlendirir. Bu yaklaşım, metinlerarasılığın yaratıcı ve dönüştürücü yönünü, yani metinler arasında anlamın yeniden üretildiği süreci göz ardı eder. Buna karşın, yazarın "ne sıkı bir orijinallik iddiası ne de ruhsuz bir kopya" ifadesi, postmodern edebiyatın özgünlük mitini sorgulayan doğasını sezgisel olarak kavradığını gösterir. Dolayısıyla Eşitmez kavramı tam olarak adlandırmasa da metinlerarasılığın işlevsel ve üretken boyutunu doğru biçimde sezer.

Eşitmez'in metni, özellikle "taklit" ile "kopya" arasında yaptığı ayrım bakımından dikkat çekicidir. Ona göre kopya, mekanik bir tekrar iken taklit canlı ve sevimlidir; bu görüş, metinlerarasılığın üretken doğasına yakın bir sezgiyi barındırır. Bununla birlikte, bu fark estetik ve ahlaki bir düzlemde açıklanır; dolayısıyla kavramın yapısal, çok katmanlı ve teorik yönü dışarıda kalır. Yazarın "hikâye içinde hikâye", "açık yapıt", "çağrışım" ve "ilişki" gibi ifadeleri, farkında olmadan metinlerarası yapıların varlığına işaret eder; ancak bunlar bilinçli bir kuramsal kategoriyle ilişkilendirilmez.
Eşitmez orijinalliğin tarihsel olarak değişken bir değer olduğunu belirtir: "Edebî metinde orijinallik arayışı ya da orijinalliğin başlı başına bir değer olarak kabul edilmesi, hiç de anlatılar tarihi diyebileceğimiz uzun geçmişin tümüne şamil değildir." Bu düşünce, onun özgünlüğü modern bir değer olarak gördüğünü; sözlü kültür geleneğinde ise tekrar ve taklidin asıl yaratıcı güç sayıldığını gösterir. Eşitmez'e göre sözlü kültürün kalıpları, bilginin korunması için zorunludur. Eşitmez'in yazısında orijinallik kavramı, metinlerarasılıkla doğrudan bağlantılı biçimde ele alınabilir. Yazar, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ni değerlendirirken özgünlüğü ne mutlak bir değer olarak savunur ne de tamamen reddeder. Onun ifadesiyle, "Romanda ne sıkı bir orijinallik iddiası ne de varolanın ruhsuz bir kopyası diyebileceğim bölümlerle karşılaştım." Bu cümle, Anar'ın anlatısında özgünlük ve taklit arasında kurulan yaratıcı dengeyi açıkça gösterir. Eşitmez, postmodern metinlerin "tamamen özgünlük" iddiasını imkânsız kıldığını fark eder, ancak bu farkındalığı kuramsal bir dil yerine estetik bir sezgiyle dile getirir.

Mahmut Eşitmez'in *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* üzerine yaptığı değerlendirme, metinlerarasılığın kavramsal olarak doğru tanımlanmadığı, fakat yaratıcı etkisinin

sezildiği bir eleştirel evreye aittir. Yazar, postmodern metnin çoğulcu ve kendine göndermeli yapısını fark eder; ancak bunu metinlerarası ağ ya da anlam çoğulluğu bağlamında değil, geleneksel sanat anlayışındaki "üstat-taklitçi" ilişkisi üzerinden açıklar. Bu nedenle Eşitmez'in metni, Türk edebiyatında metinlerarasılığın kuramsallaşmasından önce gelen, sezgisel bir farkındalığın yansımasıdır. Kuramsal dilin henüz yerleşmediği bu dönemde, yazarlar ve eleştirmenler metinlerarasılığı daha çok "taklit", "alıntı" ve "esinlenme" gibi terimlerle karşılamışlardır.

Ateş Süphandağlı'nın "Benim Adım Kara" başlıklı yazısında, Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* romanını hem biçim hem içerik yönünden ayrıntılı biçimde incelerken eserin postmodern niteliklerini kavramsal düzeyde ortaya koyar. Süphandağlı'ya göre modernist roman, anlaşılmazlıkla okurdan kopmuş; postmodern roman ise yeniden "anlaşılır" olana dönmüştür. Süphandağlı, Orhan Pamuk'un romanında "eski kitaplara değinme", "alıntı" ve "eski öykülerden kendi öyküsüne aktarma" gibi ifadelerle metinlerarasılığın temel yöntemlerini dile getirir. "Kolaj", "pastiş" ve "sanattan sanata, sanatçıdan sanatçıya esneme" gibi kavramlarla, eserin farklı metinlerden, anlatı biçimlerinden ve kültürel kodlardan beslendiğini vurgular. Böylece Süphandağlı, "metinlerarasılık" terimini kullanmasa da onu postmodern romanın bilinçli bir yöntemi olarak tanımlar.

Bahriye Çeri, "Üç Roman ve Osmanlı'ya Üç Bakış" adlı yazısında Nedim Gürsel'in *Boğazkesen*, Louis Gardel'in *Sevenlerin Şafağı* ve Kenize Murad'ın *Saraydan Sürgüne* adlı romanlarını inceleyerek bu üç eserde Osmanlı tarihine farklı bakış biçimlerini ve tarih ile kurmaca arasındaki geçişkenliği ele alır. Çeri, özellikle Nedim Gürsel'in *Boğazkesen* romanı üzerinden yaptığı değerlendirmeler, metinlerarasılığın doğrudan adını anmadan ama kavramın özünü açık biçimde ortaya koyar. Çeri, romanda tarihsel belgelerle kurmaca metin arasında kurulan ilişkiye dikkat çeker; yazarın *Tevârîh-i Âl-i Osman, Mahruse-i İstanbul Fetihnâme, Dürr-i Meknûn, Konstantiniye Muhasarası Ruznâmesi* gibi kaynaklardan yaptığı alıntıların tarihsel doğruluk amacıyla değil, "gerçeklik" anlayışını sarsmak için kullanıldığını vurgular. Bu yaklaşım, metinlerarasılığın postmodern işlevini -yani otoriteyi ve tekil anlamı kırma yönünü- tam olarak yansıtır. Çeri, Gürsel'in tarihsel belgeleri romana "kanıt" olarak değil, anlamın güvenilmezliğini göstermek için dâhil ettiğini söyler; bu yönüyle metin, tarihsel anlatılarla kurmaca arasında geçişken bir alan kurar. Çeri bu noktada "metinlerarasılık" terimini kullanmaz; ancak "tarihi belgelerden yola çıkarak metin içinde metin üretme", "belgeleri yeniden yazma" ve

“alıntıların yeni bir anlam alanı yaratması” gibi ifadelerle bu kavramın tam karşılığını verir.

İncelenen metinler, postmodern romanın çözümlemesinde metinlerarasılığın belirleyici bir yönelim olarak fark edildiğini, ancak kavramın eleştirel söylem içerisinde kuramsal bir tutarlılıkla tanımlanamadığını göstermektedir. Eleştirmenlerin önemli bir bölümü, metinlerarasılık yerine alıntı, taklit, kopya, çağrışım, oyun, türlerarası ilişki, kolaj, geçmiş anlatıların yeniden yazımı gibi farklı terimler kullanmış; bu tercih kavramın terminolojik istikrardan yoksun bir biçimde dolaşıma girmesine yol açmıştır. Hulki Aktunç’un metinlerarasılığı “türlerarası ilişki” olarak yeniden adlandırması, Mahmut Eşitmez’in kavramı “taklit/kopya” ayrımına indirgemesi ve Tahsin Yücel’in metinlerarası çoğulluğu “savrukluk” olarak değerlendirmesi, postmodern roman eleştirisinde kavramsal kayma, daralma ve yanlış konumlanma örnekleri olarak dikkat çekicidir.

Bu bulgular, 1980–1990’lar Türk roman eleştirisinin metinlerarasılığı kuramsal bir yöntem olarak değil, çoğunlukla sezgisel bir gözlem alanı olarak ele aldığını ortaya koymaktadır. Söz konusu dönem, metinlerarasılığın Türk eleştiri geleneğinde henüz kurumsallaşmadığı, fakat eleştirel söylemin merkezine doğru ilerlediği geçişsel bir evre olarak değerlendirilebilir.

II.I.I.IV. Kuramsal Bilinçlenme: Yazar Poetikasında ve Eleştiride Metinlerarasılığın Yerleşimi

1980’li yıllarda Türk edebiyat eleştirisinde çoğunlukla “etki”, “alıntı”, “taklit”, “yeniden yazma” gibi kavramlarla dolaylı biçimde tartışılan metinlerarasılık, 1990’lı yıllara gelindiğinde hem eleştirel söylemde hem de yazınsal pratikte kuramsal ve poetik bir kavramsallaştırmaya ulaşmıştır. Bu dönemle birlikte kavram, yalnızca başka metinlerle kurulan göndermeleri açıklayan teknik bir terim olmaktan çıkarak postmodern estetiğin merkezinde konumlanan, anlam üretim süreçlerini belirleyen ve yazar poetikalarını yönlendiren temel bir kurgu ilkesi hâline gelir. Eleştirmenlerin kavramı akademik terminoloji içinde adlandırması, yazarların ise metinlerarasılığı bilinçli bir strateji olarak üretim süreçlerinde ön plana çıkarması, Türk edebiyatında metinlerarasılığın hem düşünsel hem estetik düzlemde köklü bir dönüşüm geçirdiğini göstermektedir. Bu çalışma, 1990’lı yıllarda kaleme alınan eleştirel yazılar, söyleşiler ve poetik açıklamalar üzerinden, metinlerarasılığın Türkiye’de kuramsal yerleşimini,

poetik işlevini ve tartışmalı alımlanış biçimlerini inceleyerek kavramın dönüşümünü bütünlüklü bir perspektifle ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Engin Tuğrul'un Turgay Kantürk ile yaptığı söyleşide Kantürk, *"Binbir Geceyarısı"* adını verdiği ve tür olarak adlandırmakta güçlük çektiği kimi metinler yazdığını belirtir. Kendi "Binbir Gece Masalları" olarak tanımladığı bu metinlerde "post modernist" eğilimlerin, "collage" tekniğinin ve metinlerarası ilişkilerin yoğun biçimde bulunduğunu, adeta bilmece niteliğinde "serüvenci tadlar" ortaya çıktığını dile getirir. İkinci kitabının da bu metinlerden oluşturacağı dizinin ilki olacağını ifade eder. Kantürk'ün "düşsel masallar" olarak nitelendirdiği bu çalışmalar, bir yandan klasik anlatı geleneğiyle (*Binbir Gece Masalları*) bağ kurarken, öte yandan postmodern anlatı teknikleriyle bu geleneği dönüştürmektedir. Bu söyleşi, metinlerarasılığın yalnızca eleştirmenler tarafından tespit edilen bir kavram olarak değil, doğrudan yazarın bilinçli biçimde kullandığını dile getirdiği bir örneği göstermesi bakımından önemlidir. Böylelikle metinlerarasılık, yalnızca teorik bir saptama alanı olmaktan çıkarak yazarın poetikasında temel bir anlatı stratejisi olarak da görünür hale gelmeye başlar.

Oya Batum Menteşe'nin 1995 yılında yayımlanan "Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm" başlıklı yazısı, metinlerarasılık kavramının kuramsal düzlemde açık biçimde yerleştiğini gösteren öncü örneklerden biridir. Menteşe, postmodern edebiyatta "bir edebiyat metninin diğer metinleri kullandığının oldukça yaygın olarak görüldüğünü" dile getirir. Kristeva ve Barthes'a yaptığı göndermelerle, metinlerarasılığı her metnin "başka metinlerin kesişim noktası" olduğu ve geçmişte söylenenlerin ya da yazılanların "yeni bir dokuması" biçiminde tanımlar.

Yazar, kavramın henüz Türkçede "inter-textualite" olarak kullanılmakta olduğunu belirterek metinlerarasılığı bir metin içerisinde referans verilmeden başka metinlerden alınan parçaların son metnin doğal bir parçası hâline getirilmesi olarak nitelendirir. Bu saptama, kavramın 1990'ların ortalarında Türk eleştiri literatürüne yeni girmekte olduğunu göstermektedir.

Bu yönüyle Menteşe'nin yazısı, metinlerarasılığı Türk eleştirisinde yalnızca bir yöntemsel gözlem olmaktan çıkarıp postmodern edebiyatın düşünsel ve estetik temel kavramlarından biri olarak konumlandıran erken bir kuramsal açılım sunar. Böylelikle metin hem kavramın Türkçedeki dolaşımını hem de postmodernizmin yerel entelektüel alanda kavramsallaştırılma sürecini yansıtan önemli bir örnek niteliği taşır.

1990'ların ortalarına gelindiğinde "metinlerarasılık" kavramı, Türk edebiyat eleştirisinde yalnızca dolaylı biçimde değinilen bir olgu olmaktan çıkarak doğrudan adıyla anılan ve bilinçli biçimde kullanılan bir çözümleme aracına dönüşmüştür. Bu dönüşümün en açık örneklerinden biri, Sibel Irzık'ın 1995 yılında yayımlanan "Tutunamayanlar'da Çok Seslilik ve Sınırları" başlıklı yazısıdır. Irzık, Oğuz Atay'ın romanını incelerken "metinlerarası ilişkiler" kavramını doğrudan kullanır ve romanın farklı dilleri, söylemleri ve yazım türlerini bir araya getirmesini bu kavram çerçevesinde değerlendirir.

İrzık'a göre *Tutunamayanlar*'da yalnızca çok sesli bir anlatı değil, aynı zamanda başka metinlerle kurulan göndermeler, alıntılar, parodiler ve pastişler aracılığıyla karmaşık bir metinlerarası ağ oluşturulmuştur. Bu yönüyle roman, Cervantes, Joyce, Nabokov ve Kafka gibi yazarlarla hem biçimsel hem de tematik düzeyde bir diyalog içindedir. Irzık'ın "metinlerarası ilişkiler" terimini bu çerçevede kullanması, 1980'lerde daha çok "etki" veya "alıntı" düzeyinde kalan yaklaşımlardan belirgin bir kopuşu temsil eder.

Yazarın ayrıca romanın çok sesli yapısını Bahtin'in diyalojik kuramı üzerinden açıklaması, metinlerarasılığı yalnızca biçimsel bir araç olarak değil, anlam üretim sürecinin merkezine yerleştirdiğini gösterir. Irzık, Atay'ın farklı diller, türler ve söylemler arasında kurduğu geçişleri hem karakterlerin iç konuşmalarında hem de romanın yapısal düzleminde incelerken, metinlerarasılığın çok katmanlı ve çoğulcu işleyişini vurgular.

Irzık'ın yazısı, Türk edebiyatında metinlerarasılık kavramının yalnızca yazarların eserlerinde gözlemlenen bir eğilim olmaktan çıkıp eleştirmenlerin de bilinçli olarak benimsediği bir çözümleme kategorisine dönüştüğünü göstermektedir. 1990'ların ortasında kaleme alınan bu makale, kavramın Türk eleştirmenlerince teorik bir araç hâline geldiği ve artık akademik çözümlemelerde yerleşik bir terminoloji olarak kullanılmaya başladığı bir dönüm noktasını temsil eder.

Mustafa Ever (1995a) *Yeni Hayat*'ı metinlerarası bir roman olarak ele aldığı "Dante'den Orhan Pamuk'a Yeni Hayat" ve "Rilke'den Orhan Pamuk'a Yeni Hayat" (1995b) başlıklı iki yazısında, eseri doğrudan 'açık yapıt' olarak değerlendirir; metnin her okur tarafından yeniden kurulduğunu ve her okumanın bir tür yeniden yazmaya dönüştüğünü belirtir. Bu yaklaşım, Ever'in metinlerarasılığı yalnızca alıntı veya gönderme ilişkisi değil, okur merkezli bir yeniden üretim süreci olarak algıladığını gösterir.

Ever, romanda dört farklı biçimde anlaşılabilen bir 'yeni hayat' anlamı bulunduğunu belirterek eserin çok anlamlı ve yoruma açık yapısına dikkat çeker. Bu doğrultuda metinlerarasılığı, metin–okur etkileşimiyle oluşan ve her okurun kendi "alımlama"sına göre metni kurduğu çoğul bir anlam alanı olduğunu belirtir.

Ever'e göre roman yapısal olarak Dante'nin *Yeni Hayat'ına*, ruhsal ve düşünsel olarak ise Rilke'nin *Duino Ağıtları'na* yaslanır; bu nedenle Ever romanın "bir ayağı Dante'de, bir ayağı Rilke'de" olduğunu aktarır. Böylece Ever, metinlerarasılığı hem biçimsel hem düşünsel düzeyde bir etkileşim alanı olarak görür.

Ever (1995a) "Dante'den Orhan Pamuk'a Yeni Hayat" yazısında, Pamuk'un Dante'nin *Yeni Hayat*'ını yeniden yazdığını belirtir. Romandaki anlatıcı, olay ve kişilerin seçimi ile eylemler arasındaki paralellikleri açıklar. Dante'nin alıntı bir metin olan *Yeni Hayat*'ı gibi Pamuk'un anlatıcısı da alıntı bir "yeni hayat" kurmuştur. Ever, bu noktada Pamuk'un bir kez daha Borges'i doğruladığını, özgünlük denen şeyin olanaksız olduğunu ve her yazarın olsa olsa yeni bir nüansa sahip olabileceğini ifade eder. Bu vurgu, Ever'in metinlerarasılığı özgünlükten çok yeniden üretim, yeniden kurma ve nüans yaratma olarak kavradığını göstermektedir.

Ever, "Dante'den Orhan Pamuk'a Yeni Hayat" yazısından on ay sonra yayımlanan "Rilke'den Orhan Pamuk'a Yeni Hayat" yazısında da Pamuk'un "bir ayağı Dante, bir ayağı Rilke'de" olma durumunu yineleyerek Pamuk'un Rilke'nin *Duino Ağıtları*'yla kurduğu paralellikleri açıklar. Ever'e göre Pamuk'un *Yeni Hayat*'ı, çatısını ve genel anlamıyla üslubunu Dante'den; ruhunu ise Rilke'den almıştır. Bu açıklama, metinlerarasılığın Ever tarafından yalnızca biçimsel bir alıntı ilişkisi olarak değil, tematik ve ruhsal bir etkileşim olarak da algılandığını ortaya koyar.

Ever'e göre Pamuk'un Rilke'den etkilenmesinin nedeni, Rilke'nin eserini kaleme aldığı dönem Avrupasıyla Türkiye'nin son dönemleri arasında görülen tarihsel ve düşünsel benzerliklerdir. Batı'dan yaklaşık yüz yıl sonra modernizm bunalımını yaşayan Türkiye ile Pamuk'un romanı arasında paralellik kurar. Rilke'nin tavrıyla, Türkiye'nin son dönemlerinde yaşayan anlatıcı Osman'ın tutumu arasında benzerlikler bulunduğunu söyler ve anlatıcıya Rilke'nin kimliğini yükler. Bu noktada metinlerarasılık, Ever'in anlayışında yalnızca metinlerarası değil, kimlikler arası bir geçiş biçimine dönüşür. Rilke'nin kimliğini taşıyan Osman, başta arayış teması olmak üzere kazalara (ölüm), meleğe, çocukluk dünyasına, sanata ve en sonunda yeryüzüne yönelerek hayatı haklı bulmasıyla, *Duino Ağıtları*'nın delikanlısını bir biçimde

tekrarlar. Böylece Ever'in değerlendirmesinde *Yeni Hayat*, hem Dante ve Rilke'nin eserlerini yeniden yazan hem de onların ruhsal evrenini çağrıştıran metinlerarası bir yapı olarak algılanır.

Enver Ercan'ın (1995a) Orhan Pamuk'la yaptığı söyleşi, 1990'ların ortalarında Türk edebiyatında metinlerarasılık kavrayışının yalnızca eleştirmen söylemiyle sınırlı kalmadığını, doğrudan yazar bilinci düzeyine taşındığını gösteren önemli bir örnektir. Pamuk, söyleşide *Yeni Hayat*'ı hem biçimsel hem düşünsel düzeyde metinlerle kurulu bir roman olarak değerlendirir ve yazma eylemini "hayatın metinlerle ilişkisi" üzerinden temellendirir. Pamuk söyleşinin başında, "hayat benim için pek çok kaynaktan aldığımız etkilerle bir çeşit sorun çözmektir" diyerek yazarlık anlayışını "etkilenme" ve "çeşitli kaynaklardan beslenme" fikri üzerine kurar. Bu ifade, metinlerarasılığı yalnızca önceki metinlerin izleriyle değil, hayatın kendisiyle iç içe geçmiş bir üretim süreci olarak gördüğünü ortaya koyar. Nitekim Pamuk'un "hayat metinlerle beslenir, sonra tekrar hayata dönüşür" sözleri, metin ile yaşam arasındaki sınırın ortadan kalktığını, iki alanın birbirini dönüştürerek var olduğu döngüsel bir ilişki kurduğunu gösterir.

Enver Ercan'ın *Yeni Hayat*'taki roman kişisi ile yazarın benzerliği üzerine yönelttiği soruya Pamuk'un verdiği yanıtlar da bu ilişkiyi somutlaştırır. Pamuk, roman kahramanı Osman'ın kendi yaşamıyla benzerlikler taşıdığını, hatta aynı yaşlarda "bir romancı yaratmaya çalıştığı" dönemi yansıttığını belirtir. Bu açıklama, *Yeni Hayat*'ın otobiyografik unsurlarla kurulan metinlerarası bir kurgusal özdeşlik taşıdığını göstermektedir.

Söyleşide Enver Ercan'ın Ahmet Oktay'ın metinlerarası ve metin içi göndermeler üzerine yaptığı değerlendirmesini gündeme getirmesiyle, metinlerarasılığın yazar ve eleştirmen düzeyinde nasıl farklı algılandığı da açığa çıkmaktadır. Ahmet Oktay, eserdeki göndermeleri "yaşamın göreceliği ve döngüselliği" kavramlarına bağlarken Pamuk bu yoruma kısmen katılır ve kendi yaklaşımını net biçimde ifade eder: "Altını çizmeye çalıştığım şey yaşamın döngüselliği değil, yaşamın metinlerden yapılmış olduğudur." Pamuk'un bu ifadesi, 1990'ların metinlerarasılık tartışmalarında sıkça karşılaşılan "göndermeli" bakıştan farklı olarak metinlerarasılığı varoluşsal ve epistemolojik bir düzeyde konumlandırır. Onun için hayat ve metin ayrı değildir; biri ötekini kurar, dönüştürür, besler.

Pamuk'un romanın yapısına dair yaptığı açıklamalar da bu bilinçli kurgu anlayışını destekler. *Yeni Hayat*'ta "rastlantı" gibi görünen olayların ve karakter bağlantılarının

aslında "determinist bir ilişki ağıyla" örüldüğünü, bu örgünün okurun dikkatine sunulduğunu şu şekilde anlatır:

> Bu kitabı yazarken hoşuma giden, bana bir şey becerdim duygusu veren, yaptığımı sandığım şeylerden biri de şudur: Kitapta kahramanlar o anda belirli bir olayı yaşarken bir rastlantı yaşadıkları duygusunu veren kimi şeylerin, diyelim ki çocuk kitaplarıyla *Yeni Hayat*'ın kendisini yazan Rıfkı Amca'nın aynı kişi olması, Doktor Narin'in Mehmet'in, Mehmet-Nahit Osman'ın babası olması, *Yeni Hayat* karamelalarının sağda solda karşımıza çıkması gibi rastlantı olarak gözüken, kitabı kahramana yakın okuyan okurun, 'amma rastlantı' diyeceği şeylerin, aslında kitabı daha *derinden* okursanız, rastlantı olmaması, bunların arasında neredeyse pozitivistik, deterministik ilişki kurmuş olmam benim hoşuma gider. *Yeni Hayat* karamelalarının her yerde olması rastlantı değildir. Rıfkı Amca bu karamelaları bizim Osman'ın yediğini bilir. Aynı zamanda Dante'nin kitabını da okumuştur. Bir de çocuğun ilerki hayatını düşünerek bir kitap yazacak. *Yeni Hayat*'tan başka bir kitap adı seçemez diye de düşünebiliriz. (s.38)

Pamuk'un "mutlak arayışı" ve "kader–rastlantı" kavramları üzerine bir formüle dayandırmadığını ve romanda şiirsel dili kullanması hakkında yaptığı açıklamalar da bu yapının felsefi boyutunu tamamlar. *Yeni Hayat*'ta kahramanın kendi ölümüne doğru yürüyüşü hem Oedipus mitine hem de Dante'nin yolculuğuna göndermeler taşır. Ancak Pamuk, bu göndermelerin "formül" ya da "alegori" olmadığını, bunları kullanmasının "Bir çeşit mutlak arama çabasını, mutlakla ilişkili bazı kavramları şiirsel bir şekilde yan yana getirme çabasını, bu çabanın saflığını, naifliğini temsil ediyor." şeklinde açıklar.

Sevim Akten'in "Yeni Hayat, Yeni Kitap, Yeni Roman" başlıklı yazısı, dönemin kuramsal kavrayış düzeyine ulaşan önemli örneklerinden biridir Akten, Pamuk'un Faulkner, Kafka, Joyce ve kısmen Proust gibi modernist yazarların yolunu izlediğini, *Yeni Hayat* romanında ise Rilke, Dante, Çehov ve Stendhal gibi farklı dönem ve geleneklerden yazarlardan esinlendiğini belirtir. Ona göre, Pamuk'un bu tür göndermeleri kullanma biçimi, metinlerarasılığın temelinde yer alan "benzeme" ilkesini somutlaştırır. Akten'e göre metinlerarasılığın temel unsuru "benzeme"dir. Ancak bu benzerlik, birebir taklitten ziyade, yazarın kültürel birikimi, okuma geçmişi ve sanatsal deneyimiyle yoğrularak yeniden biçimlendirilmiş bir üretim sürecidir. Yazarın birikimi ve "yazarı yazan tüm nitelikler" kadar, önceki yazınsal kaynakların

da yapıta yansıması doğaldır. Akten ayrıca metinlerarası ilişkilerin en belirgin göstergesinin alıntılar olduğunu belirtir; göndermeler, anıştırmalar ve çağrışımların, metinlerarasılığın "yönlendirici" unsurları olduğunu vurgular.

Akten, Pamuk'un *Yeni Hayat*'ta Rilke, Dante, Çehov ve Stendhal gibi yazarlarla kurduğu metinlerarası bağı, yalnızca etkilenme veya esinlenme düzeyinde değil, "bilinçli bir yazınsal strateji" olarak yorumlar. Onun ifadesiyle, yazınsal yaratılarda görülen yapısal ve kurgusal benzerlikler artık "basit bir öykünme" değil, metinler arası ilişkiler bağlamında değerlendirilmeleri gereken niteliklerdir. Bu tespit, Akten'in metinlerarasılığı bir estetik üretim ilkesi olarak gördüğünü; Pamuk'un romanını da bu sayede özgün kılanın, göndermeleri ve benzerlikleri "yasallaştıran" parodi (yansılama) ve pastiş (öykünme) teknikleri olduğunu düşündüğünü gösterir.

Orhan Koçak, "Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna" başlıklı *Kara Kitap* incelemesinde metinlerarasılık kavramını, postmodernizmin en belirleyici ama aynı zamanda romanda en sorunlu işleyen mekanizması olarak teşhis eder. Koçak'a göre metinlerarasılık, *Kara Kitap*'ta modernist öncüllerinde (örneğin Joyce veya Mann'da) görülen "endişe", "rekabet" ve "dönüştürücü yıkım" niteliğini yitirmiş; bunun yerine pürüzsüz, çatışmasız ve "huzurlu" bir alana dönüşmüştür. Modernist metinlerarasılık, geçmişin büyük yapıtlarıyla bir hesaplaşma içine girip onlara karşı bir "mesafe" ve "direnç" geliştirirken, Koçak'a göre Pamuk'un uyguladığı metinlerarasılık bir "kısa devre"den ibarettir. Bu kısa devre, kaynak metinlerin (Mevlana'nın *Mesnevi*'si, Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ı veya Batılı dedektif romanları) tarihsel ve ontolojik ağırlıklarını boşaltarak onları aynı düzlemde eşitler. Koçak, bu durumu "yeşil tükenmez kalem" metaforuyla somutlaştırır; romandaki her alıntı, her gönderme ve her pastiş, yazarın (Celal'in veya Galip'in, nihayetinde Pamuk'un) elindeki o yeşil kalemden çıkmışçasına homojenleşir. Dolayısıyla metinlerarasılık, romanda farklı seslerin bir korosu (polifoni) değil, yazarın tek sesliliğinin (monofoni) farklı maskeler altında tekrarlanmasıdır; bu da metinlerarası ilişkiyi derinlikli bir diyalog olmaktan çıkarıp dekoratif bir "süsleme" veya yazarın entelektüel sermayesini sergilediği bir "kültürel rüşvet" mekanizmasına indirger.

Dilek Doltaş'ın *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* ve *Postmodern Bir Kız Sevdim* üzerine kaleme aldığı incelemeler, 1990'lı yıllarda Türk edebiyatında metinlerarasılığın kavramsal olarak yerleşmeye başladığı dönemin en bilinçli örnekleri arasında yer alır. Doltaş, her iki yazısında da metinlerarasılığı yalnızca metinler arası gönderme ya da alıntı düzeyinde değil, postmodern anlatının temel işleyiş ilkesi olarak

ele alır. *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* üzerine değerlendirmesinde Kafka, Tolstoy ve Sartre gibi yazarlarla kurulan ilişkileri; yazar, okur, eleştirmen ve anlatıcı kimliklerinin iç içe geçmesiyle birlikte metin içinde kimliğin, zamanın ve gerçekliğin sorgulanmasına imkân veren bir yapı olarak çözümler. *Postmodern Bir Kız Sevdim* incelemesinde ise Doltaş, romanın *Kara Kitap* ile kurulan parodi ilişkisi üzerinden okur. Her iki çözümlemede de yazar, metinlerarasılığı sezgisel bir farkındalık düzeyinde değil, postmodernizmin epistemolojik temelleriyle ilişkilendirilen kuramsal bir bilinçle ele alır. Dolayısıyla Doltaş'ın yaklaşımı, metinlerarasılığın Türk edebiyatında biçimsel bir benzerlikten çıkarak eleştirel ve felsefi bir düzlemde kavrandığı, yani kavramın doğru bağlamda ve bilinçli biçimde kullanıldığı örnek bir tutum olarak değerlendirilebilir.

Yıldız Ecevit, metinlerarasılığı kuramsal düzeyde işleyen eleştirmenlerden biri olarak "Orhan Pamuk'un Romanlarında Ana Bileşenler" başlıklı yazısında Orhan Pamuk'un roman anlayışını hem biçim hem içerik açısından tarihsel bir çizgiye yerleştirerek inceler ve postmodernizmin temel bileşenlerinden biri olan metinlerarasılığa (intertextuality) doğrudan değinir. Ecevit'in yaklaşımı, kavramın hem biçimsel hem de kuramsal boyutlarına işaret etmekle birlikte, metinlerarasılığın postmodern edebiyattaki işlevini yer yer doğru biçimde açıklasa da kavramın derin teorik içeriğini bütünüyle açımlamaz. "Metinlerarasılık" kavramını "yeni edebiyat terimleri dizgesinde" yer alan yeni bir olgu olduğunu belirterek Pamuk'un romanlarında ortak özellik olarak bulunduğunu aktarır. Yıldız Ecevit'e göre metinlerarasılık, üstkurmaca ögesinin bir türevidir. Metinlerarası eğilim de "içinde yaşadığı gerçekliğe yabancılaşan çağdaş yazarın, bütünleşmekte zorlandığı bu gerçekliği yansıtmaktan vazgeçip daha önce başka yazarlar tarafından yazılmış metinlerin düntasıba 'sığınması' onlardan yola çıkarak 'ikinci elden' yeni bir kurmaca gerçeklik yaratması" demektir. Ecevit ayrıca eskilerin "taklitçilik" diye adlandırıp aşağıladığı bir eğilim olan metinlerarasılığın çağ edebiyatında "alıntı" tekniğiyle bir biçim ögesine dönüştüğünü, giderek eski metinlerin farklı tekniklerle yeniden kurgulanmasına kadar geldiğini aktarır. Metinlerarasılığı "taklit"ten öteye taşıyan bu yorumla Ecevit, döneminin eleştiri anlayışında metinlerarsılğın teknik bir şey olduğunu da açıklamıştır.

Ecevit, "edebiyatta özgünlük" anlayışının yüzyıllardır Doğu ve Batı edebiyatlarında öneminin kalmadığını belirterek Batı'da romanın çıkışıyla durumun değiştiğini, bireyin önem kazanmasıyla sıradan insanların kendilerine özgü yaşamları

yazarlara yeni konular, değişik olay örgüleri aramaya itmiştir. 16. yüzyıldan bu yana "özgünlük"ün giderek arttığını ve romantiklerle doruğa ulaştığı belirten Ecevit, postmodern edebiyatta -özellikle konu bağlamında- tümüyle tersine döndüğünü, daha önce yazılan metinlerden yola çıkarak yeni metinler üreten çağ edebiyatının romana artık dış gerçekliği yansıtan, sosyolojik ya da ahlaka dayanan, gerçeği doğrudan yansıtan bir metin olarak değil, kurmacanın kendi dünyasında "oynanan bir oyun" olarak katıldığını dile getirir.

Ecevit, metinlerarasılığın Pamuk'un romanlarında nasıl işlediğini kapsamlı örneklerle somutlaştırır. Ecevit'e göre *Kara Kitap*, metinlerarasılığın en yoğun biçimde kullanıldığı romandır. Pamuk'un "her şeyin her şeyi taklit ettiği" bir dünyayı anlattığı bu roman, metinlerin birbirine açıldığı, alıntı ve yeniden yazımın estetik bir ilke hâline geldiği bir kurmaca evrende geçer. Şeyh Galip ve Mevlânâ göndermeleri, *Mesnevî*'den yapılan açık alıntılar ve "Esrarını *Mesnevî*'den aldım" ifadesinin yinelenmesi, Ecevit'e göre Doğu edebiyatı geleneğinin postmodern biçimle yeniden yorumlanmasıdır. Romanın sonunda anlatıcının "eski hikâyeleri yeniden kaleme alma" beyanı ise, metinlerarasılığın Pamuk'un poetikasında bilinçli bir yaratım yöntemi hâline geldiğini gösterir.

Yeni Hayat romanında da benzer biçimde metinlerarasılık üstkurmaca düzeyde işlendiğini aktaran Ecevit; yazarın doğrudan metne girerek okurla konuşması, kurmacanın kendi oluşum sürecini konu edinmesi anlamında tipik bir postmodern stratejidir. Ecevit, romanın başlığının Dante'nin *Yeni Hayat*'ına gönderme yapmasını, ayrıca metinde İbn Arabî, Rilke, Jules Verne, Mark Twain gibi yazarlardan yapılan alıntıların yer almasını, metinlerarasılığın bu romanda açık biçimde görünür kıldığına dikkat çeker. Ecevit, *Beyaz Kale* romanında ise metinlerarasılık tarihsel ve düşünsel kaynakların özgün bir kurgu içinde dönüştürülmesiyle işler. Ecevit, Pamuk'un Reşat Ekrem Koçu'dan Hegel'e, Poe'dan Dostoyevski'ye kadar uzanan etki alanını açıkça belirtmesini bu kavramın "şeffaf" bir biçimde uygulanışı olarak değerlendirir.

Yıldız Ecevit'in metinlerarasılık anlayışı, Batı kuramcılarının (Kristeva, Barthes, Genette) ortaya koyduğu anlam devinimi ve metinler arası diyalojik üretim fikrinden ayrılır. O, kavramı postmodern romanın biçimsel-estetik bir eğilimi olarak görür ve bunu özellikle özgünlük anlayışının dönüşümü ile ilişkilendirir. Ecevit'e göre postmodern çağda özgünlük, yeni konular bulmakta değil, "yeni biçimler yaratmakta" aranır; metinlerarasılık bu sayede klasik anlamda özgünlük arayışının yerini almış bir yaratma biçimidir. Pamuk'un kendi sözlerinden de hareket eden Ecevit, onun "Ben

kolaj yaparım, birçok kitaptan çok şey alırım ama bundan rahatsız olmam" ifadesini, postmodern metinlerarasılığın özünü yansıtan bir sanatçı tavrı olarak yorumlar. Bu nedenle Ecevit, Pamuk'un romanlarında metinlerarasılığı; yaratıcı kolaj estetiği, biçimsel çoğulluk ve Doğu-Batı kültürel sentezi içinde değerlendirir.

Ecevit, metinlerarasılığı Orhan Pamuk'un edebîevreninde biçimsel yenilik, kültürel karşılaşma ve estetik dönüşümün aracı olarak görür. Onun yaklaşımı, kavramın felsefi derinliğinden çok, metin içinde aldığı somut biçimlere odaklanır. Alıntı, yeniden yazım, parodi, motif aktarımı ve romanlar arası göndermeler, Ecevit'in bakışında postmodern romanın meşru biçim öğelerine dönüşür. Ecevit, metinlerarasılığın artık "taklit" olarak küçümsenen bir eğilim değil, modern özgünlük mitinin yerini alan yeni bir yaratma yöntemi olarak yorumlar; Orhan Pamuk'un metinlerarasılığını ise hem postmodern biçimsel çoğulluğun hem de Doğu-Batı kültürel etkileşiminin somut bir göstergesi olarak değerlendirir.

1996 yılına gelindiğinde metinlerarasılık kavramı, eleştirmen ve yazarlar tarafından artık kuramsal çerçevesiyle kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde Rahim Tarım da Hilmi Yavuz'un *Kuyu* anlatısını incelerken kavramı doğrudan kuramsal bağlamda ele alır. Tarım, "Üç Anlatı Dolayısıyla Hilmi Yavuz'un 'Kuyu'su" başlıklı yazısında eseri "farklı anlatım tekniği, ironik üslubu, kelimeler ve göndermelerle kurulan gizemli dünyasında okuyucunun varoluşunu, 'yazarın ölümü bahasına' ön plana çıkararak ilan eden" metinlerarası bir anlatı olarak tanımlar. Bu yönüyle *Kuyu*, Roland Barthes'ın "Bir metin birçok kültürden alınan çoğul yazılardan oluşur; bu çoğulluğun merkezi yazar değil, okurdur" düşüncesini doğrudan benimser. Anlatının başında Barthes'tan yapılan alıntı da bu düşüncenin kuramsal anahtarını oluşturur. Tarım, bu çerçevede *Kuyu*'yu yazar, anlatıcı ve okur arasındaki sınırları bulanıklaştıran çok katmanlı bir metinler ağı olarak konumlandırır.

Tarım'a göre Hilmi Yavuz, *Kuyu*'da dil, ölüm, kimlik ve varlık meselelerini birbirine geçmiş metinler üzerinden tartışır. Yazarın "hayatımız mülemmâ" cümlesinde özetlenen dünya görüşü, Doğu ile Batı kültürlerinin kaynaştığı bir varoluşu temsil eder. Bu durumda *Kuyu*, yalnızca bireysel değil, aynı zamanda toplumsal belleğin, kültürel kimliğin ve düşünsel mirasın kesiştiği bir anlatıdır. Derrida, Wittgenstein, Freud ve Kierkegaard'dan yapılan alıntılar metne felsefi bir derinlik kazandırırken; Şahmaran hikâyesi, Harut-Marut kıssası, Hazreti Yusuf, Zaloğlu Rüstem ve Azize Margaret gibi kaynaklardan gelen göndermeler, metinlerarasılığın kültürel boyutunu belirler. Tarım, bu yoğun gönderme ağını, *Kuyu*'yu "birçok

kültürden alınan çoğul yazıların diyalog hâlinde birleştiği bir anlatı" olarak tanımlayan Barthesçi yaklaşımın somut örneği olarak görür. Yavuz'un metninde metinlerarasılık yalnızca alıntı veya esinlenme düzeyinde kalmaz; felsefi, kültürel ve varoluşsal katmanlarda derinleşir. *Kuyu*, hem Doğu-Batı sentezini hem kimlik ve bellek arayışını hem de yazının kendi üzerine düşünmesini bir araya getiren çok katmanlı bir metinler evrenidir.

Hasan Akay'ın "Relativist Düşünceden Postmodernizmin Amentüsüne" başlıklı yazısında, postmodern tavrı edebiyatta çeşitliliğin esas alındığı, dilin yapısının zorlandığı, eskinin veya geleneğin iyi yönlerinden alıntılar ve göndermeler yoluyla yararlanıldığı bir yönelim olarak tanımlanır. Akay'a göre bu tavır sonucunda metin, çok çeşitli ve çok yönlü bir hale gelir; bu da orijinalliğin neresinde olduğu tartışmasını gündeme getirmektedir. Anlatımın hikâye bittikten sonra da sürmesi, anlatının artık kendi sınırlarını aşarak bir tür "oyun/oyuncak" hâline geldiğini gösterir. Yazar burada, postmodern anlatının modernist bütünlük fikrini bozduğunu, metni oyunlaştırarak anlamın sabitlenmesini engellediğini ima eder.

Akay, Jameson'a atıf yaparak "şimdi metinlerarasılık noktasında bulunulduğunu" söyler. Bu ifade, postmodern sanatın özgün bir yaratım olmaktan çıkıp çeşitli alıntıların ve geçmiş metinlerin bir bileşimi haline geldiği düşüncesine dayanır. Böylece edebiyat, artık kendine özgü bir üretim alanı değil, başka metinlerle, söylemlerle ve biçimlerle kurulan bir ilişkiler ağı olarak kavranır. Akay'ın Macherey'den aktardığı "bütünlüklü veya organik olmayan, rastgele hammaddelerle ve her türden dürtüyle dolu bir tombala torbası" benzetmesi, postmodern metnin yapısal çözülmüşlüğünü ve çok katmanlılığını açıklar. Burada sanat eseri, artık birleştirici bir bütünlük değil, dağınık unsurların yan yana gelmesiyle oluşan bir farklılıklar toplamıdır.

Yazının devamında Akay, Nam June Paik'in çoklu televizyon ekranlarından oluşan eserlerine gönderme yaparak postmodern sanatın algısal yönünü tartışır. Bu örnek, seyirciden aynı anda birçok farklılığı, yani birden fazla "ekranı" görmesini bekleyen bir algı biçimini temsil eder. Böylece postmodern sanat, izleyiciye veya okura yeni bir algılama biçimi dayatır; tıpkı metinlerarasılığın okurdan aynı anda birden fazla metni zihninde canlandırmasını beklemesi gibi. Akay'ın "algılama alışkanlıklarımız yeni mekânı, yani hiper-mekânı algılama donanımına sahip değildir" diyerek modern insanın bu çok katmanlı, çok kaynaklı yapıyı kavramakta zorlandığını gösterir. Akay'ın bu metni doğrudan "metinlerarasılık" kavramını tartışmasa da onun tüm

düşünsel bileşenlerini -alıntı, gönderme, oyun, farklılık, çokluk ve bütünsüzlük- edebiyattaki postmodern tavır içinde tanımlamaktadır.

Ahmet Karcılılar'ın "Hüzün ve Oyun" başlıklı yazısı, *Yağmur Hüznü* romanının yazarı tarafından kaleme alınmış bir tür "öz-eleştiri" ya da açıklama metni olarak doğrudan metinlerarasılık bilinci taşıyan ender örneklerden biridir. Karcılılar, yazısında hem kendi romanına yapılan eleştirileri yanıtlar hem de romanının kurgu ve göndermeler düzleminde hangi metinlerle ilişki kurduğunu açıkça ortaya koyar. Bu yönüyle metin, metinlerarasılığın yalnızca bir eleştirel kavram değil, yazarın bilinçli bir kurgu stratejisi olarak da benimsendiğini gösterir.

Yazar, metnin başında Umberto Eco'dan yaptığı "Roman yorumlar üreten bir makinedir, yazar kitabını yazdıktan sonra ölmelidir." alıntısıyla, romanın kendi özerkliğini ve yazarın geri çekilmesini vurgular. Bu alıntı, *Yağmur Hüznü*'nün yazınsal bağımsızlığını göstermekle kalmaz, aynı zamanda Borges, Eco, Foucault Sarkacı ve Gülün Adı gibi eserlerle kurduğu çok yönlü metinlerarası diyaloğun da zeminini oluşturur. Karcılılar, Ömer Türkeş'in romanın *Borges'in İzinde* olduğu ve kaynak belirtilmeden alıntı yapıldığı yönündeki eleştirisini değerlendirirken *Borges'in Ölüm ve Pusula* öyküsünün olay örgüsünü değiştirerek romanına dâhil ettiğini açıkça söyler. Böylece metinlerarasılığın özünde yer alan alıntı, dönüştürme ve yeniden yazım stratejilerini kendi metni için bilinçli olarak kullandığını belirtir.

Karcılılar, aynı zamanda *Gülün Adı*'nda Borges'e yapılan göndermeyi "edebîbir oyun" olarak nitelendirir ve kendi romanında benzer bir "bedel ödeme" yaptığını açıklar. Romanındaki Hoca Ali Burgazî karakterinin aslında Jorge Luis Borges'i temsil ettiğini söyleyerek metinlerarasılığın sadece metin düzeyinde değil, karakter düzleminde de işlediğini gösterir. Üstelik romanın "tek epigrafsız bölümü"nün tamamen "alıntılardan ve metinlerarası göndermelerden" oluştuğunu ve bu yüzden italik yazıldığını itiraf etmesi, Karcılılar'ın metinlerarasılığı bilinçli bir yapı ilkesi olarak kurguladığını kanıtlamaktadır.

Yazar, *Yağmur Hüznü*'nde yalnızca edebîmetinlerle değil, sinema eserleriyle de ilişki kurar. Thomas Harris'in *Kuzuların Sessizliği* ve John Fowles'in *Koleksiyoncu* romanları arasındaki benzerliği açıklayarak kendi romanındaki Kelebek Terzi lakaplı katil John Harris" adının bu iki esere aynı anda gönderme yaptığını söyler. Bu durum, Karcılılar'ın metinlerarasılığı yalnızca yüksek edebiyat düzeyinde değil, popüler kültür metinleriyle de kurduğunu gösterir. Aynı yazıda, romanındaki karakter isimlerinin birbirlerinin anagramı olduğunu belirtir; bu da metin içindeki

göndermelerin dilsel düzeyde sürdürüldüğünü, yani metinlerarasılığın yalnızca içeriksel değil biçimsel bir stratejiye dönüştüğünü ortaya koyar.

Ahmet Karcılılar'ın "Hüzün ve Oyun" yazısı, Türk edebiyatında bir yazarın kendi eserinde metinlerarasılığı açıkça tartıştığı ve gerekçelendirdiği nadir örneklerdendir. Yazar, *Yağmur Hüznü*'nü Borges, Eco ve Fowles gibi yazarlarla diyalog içinde konumlandırarak metinlerarasılığı hem bir kurmaca yöntemi hem de bir yazınsal bilinç biçimi olarak kullanır. Yazı, 1990'lar Türk edebiyatında metinlerarasılığın eleştirmenler tarafından değil, doğrudan yazarlar tarafından kavramsal olarak benimsendiğini ve üretim sürecinin bir parçası haline gelmesinin önemli örneğini temsil eder.

Buket Aşçı'nın "Fethi Naci: Edebiyatımızın Ödünsüz Yazarı" başlıklı yazısında, Fethi Naci'nin postmodernizm ve metinlerarasılık kavramlarına karşı tutumunu açık biçimde ortaya koymaktadır. Fethi Naci, edebiyatın temel konusunun insan ve toplum olması gerektiğini savunur; buna karşılık postmodern romanların "kitap okuyarak kitap yazan" yazarlarca üretildiğini söyleyerek bu anlayışı eleştirir. Bu ifade, onun metinlerarasılığı edebîyaratıcılığın doğal bir parçası olarak değil, hayattan ve gerçeklikten kopuşun göstergesi olarak algıladığını gösterir.

Fethi Naci'nin bu yaklaşımında Marksist estetik anlayışın belirgin bir etkisi olduğunu aktaran Aşçı, Fethi Naci'ye göre edebiyatın toplumsal kurumlara ve iktidara karşı muhalif bir görev üstlenme sorumluluğu vardır. Postmodernizmin bu görevi ortadan kaldırdığını düşünür; çünkü postmodern yazar, dünyayı değil, metinleri konu edinir. Bu durumda "insan" ve "gerçeklik" geri plana itilir. Dolayısıyla Fethi Naci, metinlerarasılığı yaratıcı bir teknik olarak değil, dünyayı unutturan bir içe kapanma biçimi olarak yorumlar.

Buket Aşçı'nın aktardığı sözler, Fethi Naci'nin metinlerarasılığa bakışında belirleyici olan eleştirel yönü açıklar: Fethi Naci, metinler arasındaki göndermeleri anlam oyunları ya da biçimsel deneyler olarak değil, edebiyatın asli işlevinden sapma olarak görür. "Postmodern romanları sevmiyorum" derken doğrudan bu biçimsel çoğullukla birlikte gelen anlamsal göreceliğe karşı çıkar. Onun için edebiyat, "üst dil" ya da "kitap üzerine kitap" değil, dünya üzerine söz üretmelidir.

Hasan Bülent Kahraman'ın "Selim İleri: Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver" başlıklı yazısında yaptığı değerlendirme, doğrudan metinlerarasılık kavramının postmodern roman bağlamında kavranışını örnekleyen niteliktedir.

Kahraman, Selim İleri'nin romanlarında belirginleşen "çoğul anlatım olanağı"nı hem modernist romanın mirasıyla kesişen hem de postmodernizmin çoğulculuğu ile çelişen bir yaklaşım olarak tanımlar. Bu çoğulluk, anlatının merkezsizleşmesi, farklı anlatıcı seslerinin iç içe geçmesi ve gerçeğin tek bir düzlemde temsil edilememesi anlamına gelir.

Kahraman'a göre, Selim İleri'nin romancılık çabasını metinlerarası bir örgüyle oluşturmaya yönelmiştir. İleri, romanlarında yalnızca başka yazarlara, eserlere ve kültürel metinlere göndermelerde bulunmaz; aynı zamanda kendi romanları arasında da sürekli içsel geçişlilik yaratır. Yani metinlerarasılık, hem dış kaynaklı (diğer metinlerle kurulan ilişki) hem de içsel (kendi metinleri arasındaki yollamalar) biçimde işler. Bu durum, yazarın roman evreninde kendi kendine referans veren bir metinler ağı oluşturduğunu gösterir.

Mehmet Kahraman, "Modern 'Roman' Bilgilerimiz Işığında 'Leyla ve Mecnun'" başlıklı yazısında Fuzûlî'nin *Leyla ve Mecnun* mesnevisi ile "post-modern" roman arasında benzerlikler kurarken metinlerarasılığın doğrudan adını anmaz fakat onu "post-modern" tavrın temel yöntemi olarak açık biçimde değerlendirir. Fuzûlî'nin kurmacayı kendisinin üretmediğini, geçmişten gelen bir hikâyeyi yeniden anlattığını belirtir; bu tür bir anlatımın "post-modern" romancıların da yabancı olmadığını söyler. Böylece, "yeniden yazma", "önceki metinleri dönüştürme" ve "özgünlüğü sorgulama" gibi özellikleri "post-modern" anlatının yapısal birer unsuru olarak tanımlar. Kahraman; bu yaklaşımını Borges, Orhan Pamuk ve Berna Moran'dan yaptığı şu alıntılarla ifade eder:

> Borges bu konu ile ilgili olarak şu bilgileri vermektedir: 'Özgünlük denen şeyin olanak dışı olduğunu düşünüyorum. Geçmişi belli belirsiz çeşitleyebilirsiniz ancak. Her yazar yeni bir tonlamaya, yeni bir nüansa sahip olabilir, ama hepsi bundan ibarettir. Belki her kuşak aynı şiiri yazıyor, aynı öyküyü yineliyor, ama küçük, benzeri olmayan bir tonlama, bir ses farkıyla yazıyor ve yineliyor. Bu da yeterli.' Orhan Pamuk Kara Kitap'ının son cümlelerinde, bu konuya açıklık getiren ifadelere yer vermektedir: 'Eski, çok eski, çok çok eski hikayeleri yeniden kaleme almaktan ibaret yeni işime daha bir şevkle sarılıp kara kitabımın sonuna geliyorum.' Berna Moran da buna yakın bir gerçekliğe dikkatimizi çekmektedir: "Ne ki yapısalcılık sonrasında, yapıların, daha önce yazılmış yapılardan bağımsız, tek ve özgün olamayacağı, her metnin kendinden önce

gelen metinlerle ilişkili olduğu (intertextuality) ortaya konuldu. Bir anlamda, metinleri meydana getiren, daha önceki metinlerdir deniyordu" (s.31)

Borges'in "özgünlük olanak dışıdır" sözü, Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'taki "eski hikâyeleri yeniden yazmak" vurgusu ve Berna Moran'ın "her metin kendinden önceki metinlerle ilişkilidir (intertextuality)" açıklaması, onun kurduğu düşünsel hattı destekler. Bu alıntılar, Fuzûlî'nin anlatısındaki yeniden üretim biçimini "post-modern" kuramlarıyla ilişkilendirir.

Kahraman, Fuzûlî'nin "post-modern" bir roman yazdığı iddiasında değildir; ancak roman türünün tarihsel gelişimiyle birlikte romanın belirli normlar çerçevesinde *Leyla ve Mecnun*'un normlarına yaklaşabileceğini belirtir. Ona göre, "post-modern" romanın roman normlarını tartışmaya açtığı gibi, *Leyla ve Mecnun* da modern ve "post-modern" romanlarla karşılaştırılmayı ve bu çerçevede yeniden yorumlanmayı hak etmektedir.

Orhan Pamuk'un Enver Ercan ile gerçekleştirdiği söyleşide yazar, *Benim Adım Kırmızı* romanında metinlerarasılığı nasıl uyguladığını ortaya koyan ipuçları sunmaktadır. Pamuk, romanı yazma sürecinde ansiklopedik kaynaklardan, tıp ve para tarihi ile minyatür sanatı kaynaklardan yararlandığını belirtir. Bu durum, onun metnini yalnızca kurmaca bir yapı olarak değil, aynı zamanda farklı bilgi alanlarını içeren çok katmanlı bir söylem alanı olarak tasarladığını göstermektedir. Pamuk'un söz konusu kaynaklara "yararlanma" ve "ilham" düzeyinde yaklaşması, metinlerarasılığı doğrudan alıntı ya da aktarım düzeyinde değil, yaratıcı bir yeniden üretim biçimi olarak kavradığını göstermektedir.

Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*'yı yazarken Hüsrev ile Şirin anlatısından "ilham" aldığını ve romanın ilk adını "İlk Resimde Aşk" olarak düşündüğünü ifade eder, bu kapsamda Pamuk, geleneksel aşk anlatısı olan *Hüsrev ile Şirin*'deki "resme bakarak âşık olma" temasını çağdaş bir estetik düzlemde yeniden üretmiş ve söz konusu temayı romanın kurucu izleği haline getirmiştir. Ayrıca Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* filminde *Kara Kitap*'taki bir hikâyeden esinlenerek geliştirdiği "Gizli Yüz" senaryosuna yaptığı atıf, Pamuk'un metinlerarasılığı yalnızca edebî metinler arası bir ilişki olarak değil, farklı sanat disiplinleri (özellikle sinema ve resim) arasındaki geçişkenliğe dayalı bir diyalog biçimi olarak kavradığını ortaya koymaktadır.

Pamuk romanını birçok kaynağa okuttuğunu belirterek tıp ve para bilimi uzmanlarından, minyatür uzmanı Topkapı Sarayı Müdürü Filiz Çağman'dan romanı okutarak geri bildirim aldığını belirtir. Pamuk her ne kadar kaynaklara başvursa da

“doğruluk” yerine estetik terci önceler. Para tarihi uzmanı olan ağabeyinin romanın döneminde sikkede tuğra bulunmadığı uyarısını dikkate almaz ve “anlattığım sikkede tuğra olsun istiyordum.” şeklinde açıklama yapar. Pamuk’un metinlerarasılığa yalnızca göndermesel değil, aynı zamanda poetik bir işlev yüklediğini; geçmiş anlatıları, kültürel imgeleri ve disiplinlerarası öğeleri dönüştürerek kendi estetik evrenine dâhil ettiğini açık biçimde ortaya koymaktadır.

Yıldız Ecevit’in (1999c) “Öncü Türk Romanında Bir Uç Durak: Bin Hüzünlü Haz II” başlıklı yazısında metinlerarasılığı daha önceki yazılarında olduğu gibi kuramsal anlamıyla tekrarlar. Ecevit, postmodern üstkurmaca romanlarda yaşamın yazmakla özdeşleştiğini, bu tür metinlerin “birbirinin içinden üreyen öykü parçacıklarıyla dokunduğunu” belirtir. Bu öykülerin yalnızca yazarın kendi üretimiyle sınırlı kalmadığını, “başka yazarların daha önce yazdığı metinlerden yola çıkılarak” da kurulabileceğini söyler. Ecevit, bu eğilimi doğrudan “metinlerarasılık (intertextuality)” olarak adlandırır ve “eskilerin taklitçilik diye aşağıladıkları bu eğilimin çağ edebiyatının biçimsel yeniliklerinden biri” olduğunu vurgular. Yazar, metinlerarasılığı “modern sonrası edebiyatın ana kurgu ögelerinden biri” olarak tanımlar ve postyapısalcı görüşlere yaslanarak her metnin başka metinlerin dönüşümüyle biçim değiştirdiğini açıklar. Hasan Ali Toptaş’ın *Bin Hüzünlü Haz* romanındaki “orman” imgesini, Umberto Eco’nun *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı eserinden türeyen bir metinlerarası düzlem olarak okur; Toptaş’ın ormanının, Eco’nunki gibi metinler arasında bir dolaşım alanı yarattığını belirtir. Böylece Ecevit, Toptaş’ın anlatısını masal, roman ve klasik anlatılardan beslenen, açık göndermelerle ve örtük çağrışımlarla örülmüş bir “metinlerarası mozaik” olarak değerlendirir.

Yıldız Ecevit (1999a) “‘Benim Adım Kırmızı’da Çoğulcu Estetik” başlıklı yazısında, Orhan Pamuk’un romanını postmodern estetiğin temel ilkeleriyle ilişkilendirerek metinlerarasılığın çok katmanlı bir yapıya dönüştüğünü ortaya koyar. Ecevit’e göre Pamuk, Doğu’nun anlatı geleneği ve minyatür sanatını Batı’nın modernist teknikleriyle bilinçli biçimde birleştirir; böylece roman, farklı anlatı geleneklerinin, söylemlerin ve kültürel kodların karşılaşma alanı hâline gelir. Bu durum, metinlerarasılığın yalnızca biçimsel bir teknik değil, postmodern romanın çoğulcu estetik anlayışını kuran temel dinamik olduğunu gösterir.

Ecevit, Mihail Bahtin’in “diyalogsallık” ve “karnavallaştırma” kavramlarına dayanarak Pamuk’un metninde “çokseslilik” (polyphony) ilkesinin hâkim olduğunu

belirtir. Roman, Hüsrev ile Şirin gibi klasik Doğu anlatılarını, dini metinleri, halk hikâyelerini ve Batı roman geleneğini bir araya getirir. Bu çoklu yapı, Ecevit'in ifadesiyle bir "metinlerarası karnaval"dır: kutsal olanla avam, yüksek sanatla popüler kültür, tarihsel olanla kurmaca, ölümle yaşam aynı düzlemde yer alır. Böylece Benim Adım Kırmızı, anlamın tek bir merkezde sabitlenmediği, aksine farklı metinlerin birbirine eklemlenmesiyle çoğalan açık bir metin niteliği kazanır.

Ecevit'in bu değerlendirmesi, 1990'lı yıllarda Türk eleştirisinde metinlerarasılığın yalnızca "alıntılama" ya da "taklit" olarak değil, farklı anlatı geleneklerinin bilinçli karşılaşmasıyla kurulan estetik bir sistem olarak kavrandığını gösterir. Bu yönüyle Yıldız Ecevit'in yorumu, dönemin eleştiri anlayışında metinlerarasılığın derinleşerek kuramsal bir düzeye taşındığını belgeleyen önemli bir örnektir.

Yıldız Ecevit'in 1990'lı yıllarda kaleme aldığı eleştirel metinlerde, metinlerarasılık kavramı postmodern anlatının temel estetik ilkesi olarak ele alınır. Ecevit, modernist özgünlük anlayışını aşarak metinlerin birbirini dönüştürmesi ve yeniden üretmesi fikrini merkeze alır. Ona göre çağdaş edebiyatta "taklit" ya da "alıntı" olarak görülen eğilimler, postmodernizmin biçimsel yeniliklerinin bir parçasıdır. Ecevit, Türk romanında bu dönüşümü hem kuramsal hem çözümleyici düzlemde değerlendirir; metinlerin edebiyat tarihine, anlatı geleneğine ve kültürel belleğe göndermelerle dokunduğu bir yapının oluştuğunu vurgular. Bu yaklaşım, metinlerarasılığı yalnızca bir teknik değil, postmodern estetiğin çoğulcu ve diyalojik doğasını belirleyen temel kurucu ilke olarak konumlandırır.

Taranan dergideki yazılar bir arada değerlendirildiğinde 1990'lı yılların, Türk edebiyatında metinlerarasılığın kavramsal, estetik ve poetik düzeyde belirgin bir kırılma noktası olduğunu açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu dönemde metinlerarasılık, yalnızca alıntı veya göndermelerle sınırlı biçimsel bir teknik değil, postmodern romanın temel düşünsel mantığını kuran ve yazınsal üretimin merkezine yerleşen bir anlam yaratma yöntemi olarak değerlendirilmiştir. Oya Batum Menteşe, Sibel Irzık, Dilek Doltaş, Yıldız Ecevit ve Rahim Tarım gibi eleştirmenler kavramı ilk kez kuramsal çerçevesiyle tartışmaya açarken; Orhan Pamuk, Turgay Kantürk, Ahmet Karcılılar ve Selim İleri gibi yazarların açıklamaları metinlerarasılığın yazınsal bilincin bir parçası hâline geldiğini göstermiştir. Böylece kavram, yalnızca eleştirmen söylemine içkin akademik bir terim olmaktan çıkmış; yazınsal üretimin, estetik oyunların, kültürel belleğin, disiplinlerarası etkileşimin ve poetik dönüşümün açıklayıcı kavramı olmuştur.

Öte yandan Fethi Naci örneğinde görüldüğü gibi, metinlerarasılık üzerine yürütülen tartışmalar yalnızca estetik bir boyut taşımamış, aynı zamanda edebiyatın toplumsal işlevi, gerçeklik temsili ve özgünlük fikri üzerine ideolojik bir tartışma alanı da oluşturmuştur. Böylece kavram, Türk edebiyatında yalnızca postmodern estetiğin teknik bir aracı değil, aynı zamanda modernist geleneğin değerleriyle hesaplaşmanın merkezi bir unsuru hâline gelmiştir.

1990'lar Türk edebiyatında metinlerarasılık, kuramsal bir terminolojinin yerleşmesiyle sınırlı değildir; yazar poetikasının belirleyici ilkesi, romanın kendi üzerine düşünme biçimi, kültürel mirasın yeniden yazımı ve edebiyatın epistemolojik zeminini dönüştüren bir estetik model olarak görünürlük kazanmıştır. Bu dönüşüm, Türk edebiyatının yalnızca biçimsel değil, düşünsel yönelimlerinin de değişimine işaret eder ve metinlerarasılığı postmodern edebiyatın asli kurucu kategorilerinden biri olarak konumlandırır.

II.I.II. Metinlerarasılığın Anlatım Teknikleri Üzerine Tartışmalar

II.I.II.I. Parodi

Postmodern anlatılarda merkezi bir konuma yerleşen parodi, klasik tanımların öngördüğü salt gülünçleştirme, yerme ya da alay etme işlevinin ötesine geçerek geçmişin metinleriyle eleştirel ve dönüştürücü bir diyalog kurma stratejisi olarak tanımlanmaktadır. Linda Hutcheon'ın (1985) kuramsal çerçevesini çizdiği şekliyle postmodern parodi, kaynak metni tahrip etmek ya da geçersiz kılmak yerine, onu "eleştirel bir mesafeyle tekrar etme ilkesine dayanır. Bu süreçte yazar, geçmişe ait bir formu, üslubu veya kanonik bir yapıtı kendi metninin içine yerleştirirken, ona hem bir saygı duruşunda bulunur hem de ironik bir farkındalıkla o metnin mutlak otoritesini sarsar. Dolayısıyla parodi, geçmişi bugünün bağlamında yeniden işlevselleştirerek bir tür "çift kodlama" yaratır; metin hem geçmişe hem de bugüne aittir (Jencks, 1986). Fredric Jameson'ın (1991) tarihsel derinliğin yitimiyle ilişkilendirdiği ve "içi boşaltılmış, nötr bir taklit" olarak nitelendirdiği "pastiş"in (pastiche) aksine, postmodern parodi politik ve tarihsel bir belleğe sahiptir. Hutcheon'a (1988) göre parodi, geçmişi silmez veya tarihselliği yok etmez; bilakis geçmişin kurgusallığını ifşa ederek "gerçek" kabul edilen büyük anlatıların (tarih, ideoloji, kanon) meşruiyetini ve değişmezliğini sorgular. Bu teknik, metinlerarası ilişkiler ağında "özgünlük" mitini yıkarak edebiyatın tükenişini değil, mevcut kültürel malzemeyle sonsuz bir yeniden üretim ve anlamlandırma sürecini mümkün kılmaktadır (Rose, 1993).

Türk edebiyatı eleştirisinde parodi kavramının "mizahi bir taklit" olmaktan çıkıp "eleştirel bir yeniden yazım" stratejisine dönüşümü, dönemin önde gelen eleştirmenlerinin kaleme aldığı metinler üzerinden izlenebilmektedir. Bu dönüşümün kuramsal temellerini atan Murat Belge, "Eski Eserlerden Yeni Eserler Türetmek" başlıklı yazısında parodinin tarihsel serüvenini kapsamlı bir biçimde tartışır. Belge, Aristophanes ve Cervantes örneklerinden yola çıkarak klasik parodinin komik işlevini tanımlarken, modern dönemde bu işlevin Joyce ve Golding gibi yazarlarla nasıl ciddi bir hesaplaşmaya dönüştüğünü inceler. Yazısında, Fielding'in *Shamela*'sının *Pamela*'ya karşı polemikçi tavrını hatırlatan Belge; Golding'in *Sineklerin Tanrısı*'nı, Ballantyne'in *Mercan Adası*'na yönelik "eleştirel bir yeniden yazım" olarak konumlandırır. Belge'ye göre modern parodi, *Ulysses* örneğinde olduğu gibi, geçmiş edebiyatla ideolojik ve kültürel bir hesaplaşma zemini kurarak türsel sınırları genişleten bir estetik stratejidir.

Kavramın Türk edebiyatındaki pratik uygulamaları üzerine yürütülen tartışmalar, özellikle Hilmi Yavuz'un *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* eseri etrafında yoğunlaşmış ve farklı eleştirel tutumları açığa çıkarmıştır. Semih Gümüş (1991b) ″Fehmi K'nın Önlenemez Başarısızlığı″ başlıklı yazısında, Yavuz'un metnini "anlatı parodisi" kavramı ekseninde değerlendirir. Gümüş, yazarın geleneksel anlatı biçimlerini dönüştürme iddiasını kabul etmekle birlikte, sonucun bir "başarısızlık" olduğunu savunur. Ona göre Yavuz, parodinin gerektirdiği yapısal dönüşümü sağlayamamış; metni yazınsal bir yeniden kurma stratejisinden çok, kolaycı bir hicve ve yapay bir biçimsel oyuna indirgemiştir. Benzer bir eleştirel çizgide duran Atilla Birkiye (1991) de ″Michel Butor, Fehmi K. ve Kültürel 'Etkileşim'″ başlıklı yazısında parodi olgusunu merkeze alır. Birkiye, metindeki anlatıcı-okur-eleştirmen düzlemlerinin karışmasını parodik bir niyet olarak okusa da Yavuz'un bu düzeyi estetik açıdan sürdüremediğini belirtir. Birkiye'ye göre metin, parodinin incelikli yapısından uzaklaşarak "yıkıcı bir alaya" dönüşmüş ve kavramın yapıcı potansiyelini ıskalamıştır.

Bu eleştirilere karşı metni savunan Adnan Binyazar, ″Fehmi K.'nın Düşündürdükleri″ başlıklı yazısında parodiyi metnin kurucu ilkesi olarak konumlandırır. Binyazar, Yavuz'un *Taormina* ve *Fehmi K.* metinlerindeki mizahi tonun ("gırgır havası") bilinçli bir "anlatı parodisi" olduğunu öne sürer. Yazısında, *"Bu 'anlatı' ortamı, Hilmi Yavuz'un şu anlatı parodisine hak verdirmiyor mu?"* sorusunu soran Binyazar, parodinin dönem edebiyatındaki taklitçi ve yüzeysel tutumlara karşı

üretilmiş ironik bir yanıt olduğunu savunur. Dolayısıyla Binyazar'ın metninde parodi, yazarın edebîortamdaki boşlukları ve yazar figürünü sorguladığı güçlü bir "eleştirel konumlanma" aracı olarak tanımlanır.

Parodinin postmodern bir estetik bilinçle sahiplenilmesi, Serdar Rifat ve Oya Batum Menteşe'nin yazılarında belirginleşir. Serdar Rifat, ″Parodi Yaşamlar″ romanı üzerine Hakan Yüce ile gerçekleştirdiği söyleşide, Lyotard'ın postmodern durum analizine atıfta bulunarak parodi ve pastişin modernist anlatının tersine "öyküye yeniden dönüş çabası" olduğunu belirtir. Rifat, eserinde kullandığı parodik öğelerin bir taklit değil, dönemin ruhuna uygun bilinçli bir estetik tercih olduğunu açıkça ifade eder. Oya Batum Menteşe ise ″Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm″ başlıklı makalesinde, Richard Brautigan'ın *Amerika'da Alabalık Avı* romanını incelerken, metnin her bölümünde farklı türlerin "alaylı taklitlerinin" (parodilerinin) yapıldığını vurgular. Menteşe'ye göre bu teknik, okurun beklentisini kırmak ve metni sorgulayıcı bir zemine taşımak için kurgulanmış bilinçli bir stratejidir.

Türk romanının başyapıtlarına yönelik eleştirilerde parodi, metnin yapısal ve ideolojik katmanlarını çözümleyen anahtar bir kavrama dönüşür. Sibel Irzık'ın, "Tutunamayanlar'da Çok Seslilik ve Sınırları" başlıklı incelemesinde, Oğuz Atay'ın çok sesli kurgusunu parodi üzerinden okur. Irzık, romandaki aydın tipinin "İsa gibi kurtarıcı" misyonunu "Hamletvari bir kararsızlıkla" birleştirerek parodize ettiğini belirtir. Özellikle Selim Işık'ın şiir ve açıklama bölümlerini analiz eden Irzık, şiirsel kalıpların gülünçleştirilerek taklit edilmesinin, metnin eleştirel tavrını koruyan bir "zırh" işlevi gördüğünü vurgular.

Orhan Koçak ise parodi tartışmasını, hem ″Ulysses'in Coğrafyası″ hem de ″Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna″ yazılarıyla daha derin bir kuramsal ve eleştirel zemine çeker. Koçak, Joyce'un *Ulysses*'inde İngilizcenin tarihsel üsluplarını parodize etmesini, dilin tarihsel yüküyle "yaratıcı ve dönüştürücü bir hesaplaşma" olarak değerlendirir. Ancak aynı Koçak, Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* romanını incelerken parodinin bu dönüştürücü işlevini yitirdiğini savunur. Koçak'a göre modernist parodi, önceki bir üslubu taklit ederken onu içeriden yıkan, "negatifin emeği"ne dayalı eleştirel bir sökme işlemidir. *Kara Kitap*'ta ise parodi, bu yıkıcı gücünü kaybederek "onaylayıcı" bir niteliğe bürünür. Pamuk'un, Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ı veya Batılı dedektif romanlarıyla kurduğu ilişkide bir "metinlerarası sürtünme" yoktur; parodi, kaynak metni dönüştürmez, sadece onu bir "işaret" veya "dekor" olarak kullanır.

Koçak, bu kullanım biçimini "kültürel rüşvet" kavramıyla açıklar. Ona göre Pamuk, parodiyi derinlemesine bir üslup çalışması olarak icra etmek yerine, okurun entelektüel egosunu okşayan bir "yol işareti" (bakın Dante'yi biliyorum) olarak kullanır. Bu da parodinin metnin dokusuna sinmiş bir gerçeklik olmasını engeller ve okurda bir tür "uyuşukluk" yaratır. Buna rağmen Koçak, romanın bazı bölümlerinde ("Üç Silahşörler" gibi) parodinin başarıya ulaştığını teslim eder. Bu anlarda parodi, sadece bir alıntı olmaktan çıkıp "enerji" kazanır ve metne canlılık katar. Koçak'a göre başarılı parodi "güçlü bir üslubun" varlığını gerektirir; ancak Pamuk'un kendi üslubunun da her şeyi yutan homojen bir yapıya sahip olması ("yeşil tükenmez kalem"), parodinin hedefini vurmasını zorlaştırır.

Pamuk'un eserleri eksenindeki diğer eleştirilerde ise parodi daha olumlu işlevleriyle, "yasallaştırma" ve "dönüştürme" aracı olarak öne çıkar. Sevim Akten, Yeni Hayat üzerine incelemesinde, parodi ve pastişin metinlerarası ilişkilerde "benzerlikleri yasallaştıran" ve yazara özgünlük alanı açan meşru araçlar olduğunu belirtir. Erendiz Atasü ise "İki Sarmal: Nesnellik ve Öznellik" yazısında, Yeni Hayat'ı Yıldız Ecevit'in tespitlerine de dayanarak bir "tasavvuf parodisi" olarak tanımlar. Atasü'ye göre Pamuk, geleneksel olgunlaşma (tekâmül) anlatılarını ironik bir biçimde tersyüz ederek modern bireyin çıkışsızlığını vurgulayan eleştirel bir yeniden yazım gerçekleştirmiştir. Benzer şekilde Mehmet Rifat, "Benim Adım Kırmızı'yı Kim Anlatıyor, Kim Okuyor" başlıklı yazısında, parodi ve pastişi romanın "üst anlatı" çerçevesini kuran ve yazar-okur düzlemlerini iç içe geçiren teknikler olarak analiz eder.

Parodinin klasik Türk edebiyatı metinlerini anlamlandırmada da kullanıldığı, Recep Duymaz'ın *Muhayyelât* ile *Çengi* arasındaki ilişkiyi incelediği yazısında görülür. Duymaz, Berna Moran ve Mustafa Nihat Özön'ün tespitlerine atıfla, *Çengi*'nin *Muhayyelât*'ın bir parodisi olduğunu belirterek kavramın Türk edebiyatı tarihindeki geriye dönük işlerliğini de ortaya koyar.

İncelenen dergiler bütünlüklü bir bakışla değerlendirildiğinde, Türk edebiyatı eleştirisinde parodiye ilişkin bakış açıları, ortak bir tanımda buluşmaktan çok, kavramın işlevi üzerine ayrışan değerlendirmeler etrafında şekillenmektedir. Murat Belge, parodiyi geçmiş metinlerle ideolojik ve estetik düzlemde hesaplaşmayı mümkün kılan yapıcı ve dönüştürücü bir teknik olarak ele alırken, Semih Gümüş ve Atilla Birkiye için parodi, özellikle Hilmi Yavuz örneğinde, edebîdönüşüm potansiyelini gerçekleştiremediğinde yüzeysel bir alay biçimine dönüşme riski taşır.

Bu karşıt konumlanışa karşın Adnan Binyazar, Yavuz'un anlatısını savunarak parodiyi dönemin taklitçi eğilimlerine karşı bilinçli bir eleştiri ve yaratıcı bir sorgulama biçimi olarak değerlendirir. Aynı şekilde Sevim Akten, Erendiz Atasü ve Mehmet Rifat, parodiyi yazara özgünlük alanı açan, dönüşümü mümkün kılan ve metnin çok katmanlı yapısını kuran meşru bir estetik araç olarak konumlandırırlar. Bununla birlikte Orhan Koçak, parodinin dönüştürücü gücünü Orhan Pamuk bağlamında tartışmalı bulur; parodinin derinlikli bir hesaplaşma olmaktan çıkıp dekoratif bir alıntıya dönüştüğü eleştirisini getirir. Dolayısıyla Türk eleştirisi genelinde parodi, kimi eleştirmenlerce yenilikçi ve üretken bir estetik strateji, kimi eleştirmenlerce ise kolaycı bir biçimsel oyun veya onaylayıcı bir gösteri unsuru olarak değerlendirilmiştir. Bu ayrışmalar, parodinin postmodern Türk romanında tartışmanın merkezine yerleşmesinin ve edebîalan içinde güçlü bir polemik konusu olmasının temel nedenini oluşturur.

II.I.II.II. Pastiş

Metinlerarasılık bağlamında ele alınan pastiş (öykünme), kökeni İtalyanca "pasticcio" sözcüğüne dayanan ve esasen bir yazarın üslubunun, belirli bir edebîakımın ya da tarihsel bir dönemin dilsel özelliklerinin taklit edilmesi esasına dayanan edebîbir tekniktir. M.H. Abrams'ın tanımıyla, bir başka yazarın tarzının veya ayırt edici özelliklerinin taklit edildiği edebîbir "yama işi" olan pastiş, sanatsal üretimde orijinallik fikrinin sorgulanmaya başlandığı modern ve özellikle postmodern süreçlerde merkezi bir konuma yerleşmiştir (Abrams, 1999). Tarihsel kökleri 17. yüzyıl resim sanatına kadar uzanan ve başlangıçta farklı ustaların tekniklerinin tek bir tuvalde birleştirilmesini ifade eden bu kavram, edebiyat sahasında Marcel Proust'un Balzac ve Flaubert gibi seleflerinin üsluplarını yeniden ürettiği metinlerle bir tür "edebîtemrin" ve ustaların sesinden özgürleşme aracı olarak işlev görmüştür. Ancak kavramın bugünkü kuramsal derinliğine ulaşması, Gerard Genette'in *Palimpsestler* eserinde metinlerarası ilişkileri sınıflandırmasıyla mümkün olmuştur; Genette pastişi, bir metnin dönüştürülmesinden ziyade "taklit edilmesi" (imitation) kategorisinde değerlendirir ve onu parodiden ayıran temel çizginin, pastişin alaycı bir işlev yüklenmek zorunda olmaması olduğunu vurgular (Genette, 1997).

Postmodern edebiyat kuramı içerisinde pastiş, Fredric Jameson'ın analizleriyle sosyokültürel bir fenomen haline gelmiştir. Jameson, modernizmden postmodernizme geçişte bireysel üslubun imkânını yitirdiğini ve sanatçının artık geçmişin ölü biçimlerini taklit etmekten başka çaresi kalmadığını savunur. Bu sebeple pastişi "boş

parodi" olarak nitelendiren Jameson, parodinin sahip olduğu hicivsel dürtü, mizah ve eleştirel mesafenin pastişte kaybolduğunu belirtir; ona göre pastiş, "gözbebekleri olmayan kör heykeller" gibi tarihsellikten kopuk, nötr bir taklit eylemidir (Jameson, 1991). Parodi, kaynak metni dönüştürerek onunla bir çatışma veya diyalog kurarken pastiş kaynak metnin üslubunu olduğu gibi ödünç alır ve onu bir "saygı duruşu" ya da "salt estetik bir oyun" olarak yeniden kurgular. Özellikle tarihi üstkurmaca metinlerde sıkça karşılaşılan bu teknik, yazarın geçmiş bir dönemin (örneğin Divan edebiyatı nesrinin veya Viktorya dönemi romanının) söz varlığını ve sözdizimini kullanarak okura o dönemin "havasını" hissettirmesini, ancak bunu yaparken tarihsel gerçeklikten ziyade tarihsel üslubu öncelemesini sağlar.

Pastiş, eklektik yapısı ve kolaj mantığıyla postmodern estetiğin "her şeyin daha önce söylendiği" kabulüne bir yanıt niteliğindedir. Metin, kendisinden önceki metinlerin bir yankı odasına dönüşürken yazarın otoritesi yerini metinlerin sonsuz dolaşımına bırakır. Umberto Eco'nun *Gülün Adı* veya Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* gibi eserlerinde görüldüğü üzere, pastiş tekniği sayesinde farklı çağların anlatım biçimleri aynı düzlemde bir araya getirilerek zamanın doğrusallığı kırılır. Bu teknik, metni sadece bir anlam iletişimi aracı olmaktan çıkarıp dilin ve üslubun kendisine dönük bir haz nesnesine dönüştürür. Dolayısıyla pastiş, bir taklit eylemi olmanın ötesinde, edebîgeleneğin bellek mekanlarında dolaşan ve geçmişin biçimlerini bugünün bağlamında yeniden işlevselleştiren, ciddi ve estetik bir yeniden üretim stratejisidir.

1980–1999 yılları arasında Türk edebiyatı eleştirisinde pastiş kavramı, doğrudan adlandırılsın ya da yalnızca sezdirilsin, postmodern roman tartışmalarında giderek belirginleşen bir söylem alanı oluşturmuştur. Pastişin tanımı, işlevi ve estetik niteliği konusunda ortaklaşmış bir kuramsal çerçeve bulunmamakla birlikte, dönemin eleştirel yazıları ve roman çözümlemeleri, kavramın Türk edebiyatı ortamında nasıl algılandığına ve hangi bağlamlarda kullanıldığına dair önemli ipuçları sunar. Aşağıda değerlendirilen metinler, pastişin kimi zaman açık bir kuramsal terim olarak kimi zaman ise çok sesli anlatım, söylem taklidi, yeniden yazım ve kolaj gibi teknikler üzerinden dolaylı biçimde tartışıldığını gösterir. Bu nedenle, incelenen metinler birlikte değerlendirildiğinde, pastiş estetiğinin Türkiye'deki postmodern edebiyat söylemine nasıl dahil edildiğini ve kavramın hangi estetik ve poetik tartışma eksenlerinde konumlandığını ortaya koymak açısından önem taşımaktadır.

Murat Belge “Eski Eserlerden Yeni Eserler Türetmek” başlıklı yazısında pastiş kavramı doğrudan adlandırılmamakla birlikte, yazarın modern edebiyatta eski metinlerle kurulan ilişkinin dönüşümüne yaptığı vurgu, pastişin temel mantığını sezdiren niteliktedir. Belge, Joyce’un *Ulysses*’ini değerlendirirken, romanın Homeros’un *Odysseia*sının “çatısı üzerinde kurulduğunu” ve bu yapının modern bir düzlemde “insanlık tarihini kapsayan evrensel bir tema”ya dönüştürüldüğünü ifade eder. Burada önem taşıyan nokta, önceki metnin yalnızca taklit edilmemesi veya alaya alınmaması, aksine yeni bir anlam dünyasının kurucu öğesi olarak kullanılmasıdır. Eski metnin biçimsel yapısı ve anlatısal iskeleti korunurken, içerik düzeyinde yeni bir söylem alanı açılması, Belge’nin söz ettiği dönüşümün merkezinde yer alır. Bu çerçevede *Ulysses*, geçmiş bir metni model alarak onu çağdaş bağlamda yeniden kuran, alaycı veya yıkıcı bir dönüşümden çok yaratıcı bir yeniden yazım stratejisi olarak işleyen bir örnektir. Dolayısıyla Belge, parodi geleneğinin tarihsel anlamda “eski eserlerin alaycı biçimde taklit edilmesi” ile sınırlı kaldığını belirttikten sonra, modern dönemde bu yaklaşımın yeniden anlamlandırıcı bir eksene kaydığını göstererek metinde adı anılmasa da pastişin estetik ve poetik işlevine yaklaşan bir bakış sunar.

Füsun Akatlı’nın (1986a) *Gece Dersleri* üzerine yazdığı “Militan Sorumsuzluk” başlıklı eleştirisi, romanın çeşitli anlatı biçimlerini yan yana getirme stratejisine ilişkin değerlendirmesi üzerinden pastiş olasılığını dolaylı biçimde gündeme taşır; ancak yazar, metnin bu yönde okunmasını kesin bir biçimde reddeden bir tutum sergiler. Akatlı’nın masal, tekerleme ve halk söylencesi gibi farklı sözlü kültür öğelerinin bilinç akışı, iç monolog ve iç diyalogla birlikte kullanılmasını “yapılanma sorunu” olarak nitelemesi, romanın biçemsel çeşitliliğini üslup taklidi ya da yaratıcı üslup aktarımı yönünde değil, uyumsuz ve işlevsiz bir birleşim olarak gördüğünü gösterir. Özellikle Nazım Hikmet’in bir dizisinin “Atlılar atlılar, takırtısı tatlılar” biçiminde değiştirilmesine yönelik sert eleştirisi, metindeki pastiş unsurlarını estetik dönüşüme dayanan bir yeniden yazım değil, değersizleştirici bir bozma olarak değerlendirir. Bu noktada Akatlı, *Gece Dersleri*’nin biçemsel çeşitliliği pastiş mantığına yaklaşan bir estetik çoğullaşma değil, anlatının bütünlüğünü zedeleyen uyumsuz bir eklemlenme olarak alımlar.

Füsun Akatlı (1986b) “Bitmeyen Aşk ve Anlatıcı Sorununa Yeni Bir Yaklaşım” üzerine kaleme aldığı değerlendirmesinde pastiş terimini doğrudan kullanmamakla birlikte, romanın çok katmanlı anlatı yapısını çözümleyerek pastişe özgü biçimsel

çoğulluk ve türlerarası geçişliliği imâ eder. Nilgün'ün günlük biçiminde, Sinan'ın ise mektup formunda yazıldığı izlenimini veren bölümlerin gerçekte "ne günlük ne mektup" oluşuna yaptığı vurgu, romanın farklı anlatım türlerini nötr bir aktarım üzerinden bir araya getiren bir yapı kurduğunu gösterir. Akatlı'nın bu tabakalı yapılanışı romanın "en ilgi çekici" ve "ustalıkla kotarılmış" yönü olarak değerlendirmesi, metnin dışsal bir biçem taklidi ya da alaycı bir bozma değil, yaratıcı bir biçimsel yeniden düzenleme süreci içinde işlediğini düşündürür. Böylece *Bitmeyen Aşk*, Akatlı'nın okumasında, pastiş mantığına yaklaşan, ancak kavramı adlandırmadan biçimsel çoğulluğu estetik bir kurgu ilkesi hâline getiren bir roman olarak konumlanır.

Selçuk Yeleş'in "Sanattan Kovulan Estetik ve Postmodernizm" başlıklı yazısında pastiş, postmodern yazın anlayışını belirleyen temel kavramlardan biri olarak açık biçimde tanımlanır. Yazar, pastişi "birbirinden farklı yazınsal metinleri taklit ve hicvederek yazma" biçiminde açıklayarak kavramı hem biçimsel bir strateji hem de estetik bir dönüşüm göstergesi olarak konumlandırır. Yeleş'e göre pastiş, postmodern kültürel üretimin "özelliğin ölümü" ve "bireyselliğin sonu" fikrini içerir; dolayısıyla özgünlük ve estetik değer kategorilerini geçersizleştiren bir eğilimle ilişkilendirilir. Yazının genel çerçevesinde pastiş, seçkin ve popüler sanat arasındaki ayrımın ortadan kalkması, realitenin imgesel yüzeye indirgenmesi ve gerçekliğin mecaz yoluyla yeniden üretilmesi süreçleriyle birlikte düşünülerek postmodernizmin sanat ve yazın alanında yarattığı paradigmatik kırılmanın belirleyici kavramı hâline gelir. Bu durumda pastiş, Yeleş'in okumasında, postmodern yazının estetik ve yapısal karakterini açıklayan bir kuramsal anahtar niteliğindedir.

Atay Eriş'in *Buzdan Kılıçlar* romanı üzerine yaptığı değerlendirmesinde, pastiş kavramını doğrudan adlandırmamakla birlikte, Latife Tekin'in farklı toplumsal kesimlere ait söylem biçimlerini metin içinde yeniden üreterek kullanmasına ilişkin tespitleri aracılığıyla pastişe özgü biçemsel çoğulluk ve ses aktarımı süreçlerini imâ eder. Eriş'in, yazarın altkültür dünyasını "bu insanların yarattığı altkültürün dilini kullanarak" kurduğunu ve roman kişilerini "kendileri gibi konuştura konuştura, onlar gibi konuşa konuşa" anlattığını vurgulaması, söylemsel ve dilsel çoğaltımın romanın yapısal ilkesi hâline geldiğini gösterir. Bu yaklaşım, farklı seslerin ve konuşma biçimlerini yoluyla yan yana getirildiği, metnin çok sesli bir söylem dokusu üzerinde yükseldiği bir kurguya işaret eder.

Hakan Sazyek, 1980'li yıllarda eser vermeye başlayan yazarları tanıttığı yazısında pastiş terimini doğrudan kullanmaz ve postmodernizmle ilgili bir kavramsal çerçeve

oluşturmaz. Bununla birlikte, Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* romanı üzerine yaptığı değerlendirmede, eserdeki "masalsı denilecek anlatım" ve "fantastik öğeler içeren" yapıdan söz ederek romanın türsel konumlandırılabilirliğine ilişkin tartışmaların ortaya çıkmasına neden olan anlatı biçimine dikkat çeker. Sazyek'in, romanın "kişilerin bireylikleri meselesini de içine alarak eseri uzun süre gündemde tuttuğunu" belirtmesi, masalsı dilin ve fantastiğin romana taşındığını vurgulaması, farklı anlatı geleneklerinin taklit ya da yeniden düzenleme yoluyla bir araya getirildiği bir yapı önerisini dolaylı biçimde aktarır. Ancak Sazyek, bu yapıyı pastiş kavramı kapsamında değerlendirmez; metni biçimsel yenilik ve anlatım tekniğinin özgünlüğü bağlamında ele alır.

Kemal Atakay, *Kara Kitap*'a ilişkin yazısında pastiş kavramını doğrudan adlandırmamakla birlikte, romanın yapısına dair tespitleri pastişi çağrıştıran bir anlatı stratejisini imâ eder. Atakay'ın, romanın bir İslâm Ansiklopedisi'nden alınan bir alıntıyla başlamasını, İbn Arabî öyküsünün başkasından duyularak yeniden aktarılmasını ve anlatının başka metinlere dayandırılmasını vurgulaması, *Kara Kitap*'ın çok kaynaklı ve aktarımsal niteliğine işaret eder. Yazarın, anlatının "başka bir metnin aktarımı olduğunu belirten" modern anlatı teknikleriyle ilişkisini Umberto Eco'nun *Gülün Adı*, Pamuk'un *Beyaz Kale*'si ve Nabokov, Sartre, Svevo, Oğuz Atay gibi yazarların eserleriyle birlikte düşünmesi, *Kara Kitap*'ın çoklu metinsel göndermeler, yeniden anlatımlar ve farklı metin türlerinin (özellikle köşe yazılarının) iç içeliği üzerinden kurulan bir roman olduğunu gösterir. Romanın polisiye parodilerden Mesnevî'ye, *Binbir Gece Masalları*'ndan köşe yazılarına kadar geniş bir kültürel dizgeyi "kolaj-roman" mantığıyla bir araya getirdiğini ve böylece "metinler arasında gerçekleştirilen bir demokrasi ülküsü" oluşturduğunu söylemesi, pastişe özgü metinlerarası çoğulluk ve yan yana getirmenin yapısal işlevini dolaylı biçimde ortaya koyar. Atakay'ın değerlendirmesinde pastiş kavramı açıkça yer almasa da, *Kara Kitap*'ın heterojen metinsel kaynakları bir kompozisyon içinde toplaması ve anlatının kimlik arayışı izleğiyle bu biçimsel çoğulluğu ilişkilendirmesi, romanı pastiş mantığına yaklaşan bir kurgu olarak konumlandırır.

Adnan Özer'in *Ağır Roman*'ı incelediği yazısında pastiş kavramı doğrudan kullanılmaz; ancak romanın dilsel ve kültürel çoğulluk üzerine kurulu yapısına ilişkin vurgular, pastiş mantığını çağrıştıran bir söylem çeşitliliğine işaret eder. Özer'in romanı "total bir eğretileme", "dilin ahlâtından gelen ciddi bir yazarın eseri" ve "hayatla dil ifadesi arasındaki çevirmenlik görevinin nasıl yapılacağını işaret eden bir

söylem" olarak nitelendirmesi, farklı kültürel söz varlıklarının ve anlatı geleneklerinin yan yana getirildiği bir kompozisyon modelini öne çıkarır. Romanın sözlü kültür ve yazılı kültür unsurlarını —ortaoyunu, meddah, gölge oyunu, seyahatnameler, hiciv geleneği ve marjinal altkültür söylemleri— birlikte kullandığını belirtmesi, söylemsel ve üslupsal uyaranların üst üste bindirilerek yeniden kurulduğu bir yapı ortaya koyduğunu gösterir. Özer'in, Kaçan'ın dil kullanımını "yazılı düzlemi dışarıdan getirdiği vülger Türkçeyle sarsmak" biçiminde tanımlaması, kültürel ve toplumsal farklılıkları biçimsel bir çoğulluk içinde bir araya getiren bir anlatı stratejisini imâ eder. Bununla birlikte Özer, bu yapıyı kuramsal bir kategori altında adlandırmaz; *Ağır Roman*'ı, özgünlüğünü söylem çeşitliliği ve çok katmanlı dil üzerinden kuran bir roman olarak değerlendirir.

Orhan Koçak, "Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna" başlıklı yazısında metninin giriş kısımlarında modernizm ile postmodernizm arasındaki farkları tartışırken parodi ve pastişi, "tekrarın" farklı biçimleri olarak aynı listede sayar: *"Parodi, pastiche, öykü içinde öykü, ayna oyunları, minyatürleştirmeler- bütün çeşitleriyle tekrarın modernist ve postmodernist metinlerde merkezi bir rol oynadığı söylenebilir."* Koçak için *Kara Kitap* özelinde bu tekniklerin ayrımı önemini yitirir; çünkü romanın "yassılaşma" (derinlik kaybı) stratejisi, parodinin "eleştirel/yıkıcı" yönünü törpüler. Normalde parodi, taklit ettiği metinle dalga geçer veya onu dönüştürür; pastiş ise daha nötr bir taklittir. Ancak Koçak, Pamuk'un parodilerinin de "risksiz" ve "onaylayıcı" olduğunu iddia ettiği için, romandaki parodi, pratikte pastişe dönüşür. Bu yüzden Koçak'ın analizinde her iki teknik de aynı sonucu doğurur: Kaynak metnin (Dante veya Mevlana) otoritesini sarsmadan, sadece bir "çeşni" olarak kullanılması. Bu durum, eleştiride her iki kavram için de "kültürel rüşvet" veya "dekoratif unsur" gibi aynı tanımların kullanılmasına neden olur.

Koçak'ın metninde parodi ve pastişin iç içe geçtiği en belirgin yer, "efektleşme" (becoming an effect) tartışmasıdır. Koçak, *Kara Kitap*'taki motiflerin ve cümlelerin (ister parodik ister pastiş olsun) "dekoratif bir özellik kazandığını", bunların "motif ve cümleden çok, birer 'motif ve cümle efekti' olduklarını" söyler. Örneğin Dante'ye yapılan gönderme (bir pastiş örneği) ile Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* kurgusunun yeniden yazımı (bir parodi örneği), Koçak'ın gözünde aynı işlevi görür: Okura "edebîbir metin okuduğunu" hatırlatmak. Her iki teknik de yazarın "her şey bir metindir" tezini kanıtlamaya yarayan birer kanıt (illüstrasyon) olarak kullanıldığı için, aralarındaki teknik fark silinir. Koçak'ın "Üç Silahşörler" bölümünü hem parodinin hem de pastişin

tek başarılı örneği olarak göstermesi de bundandır; çünkü ona göre yazar sadece o bölümde "tezini" unutup "taklit etmenin neşesine" kapılmıştır. Dolayısıyla Koçak'a göre *Kara Kitap*'ta parodi ve pastiş, aynı madalyonun (yazarın mutlak kontrolünün) iki yüzüdür ve bu yüzden her ikisi de aynı eleştirel cümlelerle yargılanır.

Oya Batum Menteşe, "Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm" başlıklı yazısında postmodernizmin bir ögesi olan metinlerarasılığın Türkçede "inter-textualite" olarak kullanıldığını belirtip tanımladıktan sonra bazı postmodern yazarların "eserlerini başka eserlerden parçalarla, kendileri yorum yapmadan onları bir araya getirerek kur"malarına "pastiş" dendiğini belirtir. Menteşe'nin bu yazıdaki pastiş tanımı oldukça sınırlayıcıdır oysa pastiş, alıntıları yeni bağlamlarda dönüştürerek metinler arası anlam ilişkilerini açan yaratıcı bir kurgu yöntemini de içermektedir.

Nedim Gürsel, Enver Ercan ile yaptığı söyleşide (1995b) bölüm başlıklarındaki üslubun Âşık Paşa'nınkine benzetilmesine pastişi görünür kılan açıklayıcı bir yanıt verir. Gürsel,

> Evet, bu üslup Âşık Paşa'nın üslubu. Âşık Paşa, Tursun Bey gibi Fâtih döneminde yaşamış Osmanlı vakanüvislerine olduğu kadar Dukas, Kritovoulos, Fraritsez gibi Bizans tarafında yaşamış Nicolo Barboro gibi tanıklara da göndermeler var romanda. Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'da, Nâzım Hikmet'in *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda yaptıklarından bir hayli farklı olsa da, modern bir üslup denemesine kalkıştığımı söyleyebilirim. Bu, romanın tümü için değilse de bazı bölümleri için geçerli. Bugün yaşanmayan bir dilin, on beşinci yüzyıl Osmanlı yazı dilinin edasını yakalamaya çalıştım. (s.23)

Şeklinde ifade ettiği bu yaklaşımını postmodern bir yaklaşım olarak değerlendirilebileceğini belirtir. Gürsel, pastişi vakanüvislerin diliyle ve XV. yüzyıl Osmanlı yazı dilinin edasını metne taşıyarak görünür kılar; ancak söyleşide pastiş kavramının kendisi açık biçimde kullanılmaz.

Serdar Rifat, *Parodi Yaşamlar* romanı üzerine Hakan Yüce ile gerçekleştirdiği söyleşide, postmodernizmi bir yaftalama aracı olarak değil, Lyotard'ın kastettiği anlamda bir "postmodern durum"un varlığını kabul ederek ele aldığını belirtir. Romanın kahramanı sayılabilecek figürün gerçekleştirdiği pastişler, parodiler, göndermeler ve modernist anlatının tersine öyküye yeniden dönüş çabası, yazar tarafından postmodern anlayışın somut bir temsil örneği olarak sunulur. Rifat bu ifadeleriyle, eserde postmodern anlamda parodi tekniğini bilinçli olarak kullandığını dolaylı biçimde ifşa eder.

Sibel Irzık, "Tutunamayanlar'da Çok Seslilik ve Sınırları" başlıklı yazısında, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanını çok seslilik, söylem çeşitliliği ve metinlerarasılık bağlamında değerlendirirken pastiş kavramına dolaylı fakat açık bir biçimde yer verir. Irzık, Berna Moran'nın ve birçok eleştirmenin *Tutunamayanlar*'ın başka edebî eserlerle kurduğu ilişkilere değinir ve bu ilişkilerin "gönderme, alıntılama, pastiş, parodi yollarıyla" gerçekleştiğini belirtir. Bu ifade, pastişin romanda uygulanan somut bir anlatı tekniği olarak görüldüğünü göstermektedir.

Yazıda pastiş, romanın çeşitli üslupları, dilleri ve yazınsal türleri bir araya getiren çoğulcu yapısıyla ilişkilendirilir. Irzık, *Tutunamayanlar*'ın Osmanlıca, Türkçe, Öztürkçe gibi farklı dil düzeylerini ve biyografi, ansiklopedi maddesi, mektup, günlük, şiir, tiyatro gibi türleri yan yana getirerek ansiklopedik bir genişlik oluşturduğunu vurgular. Bu çeşitlilik, yalnızca biçimsel bir zenginlik olarak değil, aynı zamanda başka metinlerin söylem ve üsluplarının taklit edilmesi yoluyla pastişe dayanan bir metinlerarası çoğalmayı işaret etmektedir.

Mustafa Ever'in hem "Dante'den Orhan Pamuk'a Yeni Hayat" hem de "Rilke'den Orhan Pamuk'a Yeni Hayat" başlıklı yazılarında pastiş kavramı doğrudan kullanılmamakla birlikte, *Yeni Hayat*'ın yeniden söyleme, üslup taklidi ve önceki metinlerin sesini yeniden devreye sokarak yazma pratiği üzerinden biçimlendiği vurgulanır. İlk yazıda Ever, Pamuk'un romanın başlangıcında anlatıcının söyleyiş biçimini Dante'nin sözlerini yeniden kurarak aktardığını ortaya koyar ve "Dante aşk yardım et şu kuluna" ifadesinin "yardım et bana… yeni hayatı bulayım" biçiminde yeniden söylenişini örnek göstererek metnin öncül söylemi taklit ederek yeni bağlama taşıyan bir yapı sergilediğini belirtir. İkinci yazıda ise Ever, romanın "bir ayağı Dante'nin *Yeni Hayat*'ında, bir ayağı Rilke'nin *Duino Ağıtları*'nda" durduğunu ifade ederek *Yeni Hayat*'ın çatısını Dante'den, "ruhunu" Rilke'den aldığını, dolayısıyla anlatının özgün bir ses kurmak yerine önceki metinlerin söylemsel ve biçimsel yapılarının izini sürdüğünü belirtir. Her iki yazının ortak sonucu, terim kullanılmasa da *Yeni Hayat*'ın başka metinlerin üsluplarını taklit edip dönüştüren pastiş mantığıyla işlediği yönündedir.

Sennur Sezer'in "Sevgili Arsız Ölüm'den Aşk İşaretleri'ne: Latife Tekin'in Anlatısının Dil ve Çevresi" başlıklı yazısında pastiş kavramı doğrudan kullanılmaz; ancak metinde, başka metinlerin üslup ve söylem özelliklerinin taklidi, dönüştürülmesi ve yeniden yazılması anlamında pastişe işaret eden unsurlar belirgin biçimde yer alır. Sezer, *Sevgili Arsız Ölüm*'de kullanılan masalsı dil, halk anlatılarıyla kurulan yakınlık,

Dede Korkut geleneğinden gerçeküstü figürlerin yeniden devreye sokulması, ara manzum parçalar ve tekerleme biçimindeki sözlerin anlatıya yerleştirilmesi gibi unsurları örnekleyerek Tekin'in folklorik ve sözlü kültür kaynaklarını yeniden üretip dönüştürdüğünü belirtir. Bu yaklaşım, özgün bir biçem oluşturma iddiası taşısa da öncül metinlerin sesini yeniden çağıran ve onları yeni bir bağlam içinde yeniden kuran bir yazma stratejisini görünür kılar. Böylece Sezer'in değerlendirmesinde pastiş adı anılmamasına karşın, Latife Tekin'in anlatısı geleneğin üslup kodlarını taklit ederek güncelleyen ve yeni bir estetik düzen içerisinde yeniden söyleyen bir metinlerarası ilişki modeli sergiler.

Sevim Akten, *Yeni Hayat* romanı üzerine incelemesinde, Pamuk'un sayfa düzenini bozduğu bölümlerden bazılarının romandaki birkaç öykünme (pastiche) örneğiyle ilişkili olduğunu belirtir. Akten, pastiş için "öykünme" kavramını kullanır ve öykünme ile yansılama (parodie) tekniklerini metinlerarası ilişkilerin en açık örnekleri olarak değerlendirir. Ona göre Pamuk, bu teknikler aracılığıyla benzerlikleri yasallaştırmayı ve aynı zamanda özgün olmayı başarır. Akten, her iki yöntemin de önceden yazılmış metinleri temel aldığını vurgular.

Nurdan Gürbilek, "Mırıltıdan Dile" başlıklı yazısında, Latife Tekin'in romanlarının dil ile kurduğu bağı, onun yazıyla ilişkisini anlamlandırmaya çalışır. Gürbilek, Tekin'in beş romanına dil çerçevesinden yaklaşır, Tekin'in romanlarda kullandığı halk anlatılarından, üsluplardan, masalı andıran anlatımından bahsederken pastişe değinmez. Gürbilek'in bu tavrında yazının başında *Berci Kristin Çöp Masalları*'nı İngilizceye çeviren John Berger'in "Latife post-modernist ya da yapısalcı olduğu için değil, çöp tepelerindeki yaşama aşina olduğu için böyle bu. Her şeyin geçici, derme çatma, yasadışı, kaypak ve tümüyle güvenceden uzak olduğu bir ortamda takma adların, öykülerin, söylentilerin, tekerlemelerin, dedikoduların, şakaların, atışmaların bir tür yuva oluşturabileceğini çok iyi biliyor. Rüzgâr, toz, rüzgâr. Yine de masallar, çatılardan çok daha iyi bir korunak unutuluşa karşı." sözleri etkilidir.

İlhan Alemdar'ın *Boğazkesen* değerlendirmesinde "pastiş" terimi doğrudan kullanılmamakla birlikte, romanda tarihsel kaynakların üslubunun bilinçli biçimde yeniden üretildiğine ilişkin tespitleri bu tekniğe açık bir gönderme oluşturur. Alemdar, Gürsel'in anlatısını Barbaro, Kritovulos, Dukas, Françis, Tursun Bey ve Kemal Paşazade gibi vakanüvislerle özdeşleştirdiğini ve okurda "sanki onların İstanbul'un fethini anlatıyormuş hissini" uyandırdığını belirterek romandaki tarihsel söylemin biçimsel taklidine dikkat çeker. Gürsel'in üslubunun dönem dilini çağrıştıran

bir atmosfer kurduğunu, ancak bu tarihî söylem ile romanın güncel anlatım düzlemi arasında estetik bir kopukluk yarattığını vurgular. Böylece Alemdar'ın eleştirisi, adlandırılmamış olsa da tarihsel dili yeniden hâkim kılmaya dayalı bu taklidin romanda pastiş işlevi gördüğünü ve yapısal bütünlük açısından sorunlu bir etki yarattığını ortaya koyar.

Dilek Doltaş (1996c) "Türk Yazınında Postmodernizm II: Postmodern Bir Kız Sevdim" adlı yazısında *Postmodern Bir Kız Sevdim*'in dördüncü bölümünde yer alan Süheyla–Süleyman anlatısının, aşk söylemini taklit ederek içeriğini boşaltan bir kurgu stratejisiyle işlendiği belirtilir. Doltaş, karakterlerin sözde "büyük aşk" iddialarıyla davranışlarının yüzeyselliği arasındaki belirgin uyumsuzluğun, aşk anlatılarının biçimsel bir tekrar olarak yeniden üretildiğini gösterdiğini vurgular. Aynı bölümde yer alan "Dadalet Romanı" ve "Hayalet Roman" alt başlıklı metinlerin, yarım kalmış anlatılar, kuramsal ifadeler ve farklı metinlerden alınmış parçaların yorumsuz ve dizgesiz biçimde bir araya getirildiği kolaj yapısıyla doğrudan pastiş örneği oluşturduğunu dile getirir. Doltaş'a göre bu yapı, geleneksel anlatı bütünlüğünü bilinçli bir biçimde dağıtarak söylem kalıplarını taklit yoluyla sorunsallaştıran postmodern pastiş estetiğini görünür kılmaktadır.

Ömer Türkeş'in değerlendirmesi, Amin Maalouf'un romanlarında geleneksel Doğu anlatı tekniklerinin yeniden üretimine dikkat çekmektedir. Türkeş, Maalouf'un serüven kurgusunun *Odysseia*, *Marco Polo anlatıları* ve özellikle *Binbir Gece Masalları*yla benzerlik taşıdığını belirterek yazarın Şehrazat'ın üslubunu ve klasik anlatı kalıplarını çağdaş romana uyarladığını vurgular. Bölüm sonlarında okurun merakını diri tutmak için geleceğe dönük haberler verme, birbirine eklemlenen epizodik yapı, öykülerin zincirleme ilerlemesi gibi teknikler, eski Doğu anlatılarının biçimsel örgüsünün bugünün romanında yeniden kurulması biçiminde tanımlanabilir.

Bu yaklaşım, postmodern pastiş uygulamasının temel özellikleri ile örtüşmektedir. Çünkü Maalouf, tarihsel ve kültürel bir anlatı geleneğinin biçemini saygılı, dönüştürücü ve yeniden kurucu bir tavırla çağdaş romana taşımakta; özgün metinleri doğrudan taklit etmek yerine onların anlatı mantığını yeniden üreterek kurmaca evrenine dâhil etmektedir. Bu nedenle Türkeş'in saptamaları, Maalouf'un romanlarında pastişin, eski anlatı tekniklerinin güncel bağlamda yeniden yazımı olarak işlediğini göstermektedir. Ancak Türkeş'in metninde pastiş terimi doğrudan kullanılmaz; kavram dolaylı biçimde tanımlanır. Özellikle geçmiş kültürel anlatılarla eklemlenen epizodik yapı, merak duygusuna dayalı kurgulama ve tarihsel malzemenin

estetik dönüşümü, pastiş niteliği taşıyan postmodern anlatı stratejilerinin belirgin göstergeleridir.

Mahmut Eşitmez'in *Efrasiyab'ın Hikâyeleri* üzerine değerlendirmesinde "pastiş" terimi doğrudan kullanılmaz; ancak anlatıya ilişkin çözümlemelerinde pastişi tanımlayan temel özellikler belirgin biçimde ortaya konur. Eşitmez, romanın üslup ve kurgu düzleminde Decameron'dan *Binbir Gece Masalları'na*, Borges'in anlatılarına ve "postmodern romana sıçramaya elverecek denli zengin üslup ve konu taklitlerine" yer verdiğini belirterek metnin taklit, yeniden yazım ve reprodüksiyon stratejileriyle kurulduğunu vurgular. Eleştirmenin "zengin üslup ve konu taklitleri", "reprodüksiyon denemeleri" gibi ifadeleri, kavramı adlandırmamakla birlikte pastişin yapısal mantığını açıkça işaret eder.

A. Ömer Türkeş'in değerlendirmesinde pastiş kavramı doğrudan kullanılmamakla birlikte, sunduğu eleştirel çerçeve pastiş estetiğini açık biçimde işaret eder. Türkeş, *Pinhan*'ın dilini "eski Türk anlatılarını andıran", "uzun bir Dede Korkut öyküsü" niteliğinde bir masalsı söylem olarak tanımlayarak metnin öncül anlatı biçimlerinin üslupsal yeniden üretimine dayandığını belirtir. Romanın tarihsel malzemeyi işlerken masal üslubuna yönelişini, "tarihin ve masal dilinin metalaşması" olarak nitelendirmesi ise yeniden üretimi pastiş mantığı çerçevesinde konumlandırılabilir. Süphandağlı yazısında postmodernizmin tekniklerini sıralarken pastiş için "türeti" karşılığını verir.

Orhan Pamuk, Enver Ercan ile yaptığı söyleşide (1999) *Benim Adım Kırmızı*da geleneksel anlatılarla kurduğu ilişkiyi "pastiş" terimiyle adlandırmaz; bunun yerine Hüsrev ile Şirin anlatısından, masal ve meddah söylemlerinden "ilham" aldığını vurgular. Pamuk, romanın kimi sahnelerinin, karakterler arası söylem biçimlerinin ve dramatik gerilim noktalarının söz konusu klasik öyküden "ilhamla" kurulduğunu dile getirerek kendi estetik tavrını bu kavram üzerinden tanımlar. Ancak metnin sunduğu veriler, geleneksel anlatı kalıplarının biçimsel ve yapısal düzlemlerde yeniden düzenlenmesi, meddahın performatif söyleminin çağdaş romana aktarılması ve masalın üçleme motifinin modern kurguda işlevsel bir araç hâline getirilmesi gibi unsurların, kuramsal açıdan pastişin dönüştürücü kullanımına işaret ettiğini göstermektedir. Bu nedenle, Pamuk'un bilinçli biçimde "ilham" söylemiyle adlandırdığı bu yaratıcı yeniden yazım süreci, eleştirel okumada pastiş estetiğiyle açıklanabilecek bir metinlerarası strateji olarak değerlendirilebilir.

II.I.II.III. Gülünç Dönüştürüm-İroni

Gülünç dönüştürüm (burlesk) ve ironi, her ne kadar mizahın ve eleştirel retoriğin şemsiyesi altında "uyumsuzluk" ilkesine dayalı ortak bir zemini paylaşsalar da tarihsel gelişimleri ve postmodern estetik içindeki işlevleri bakımından ontolojik farklılıklar gösterirler. M.H. Abrams'ın klasik tanımına göre gülünç dönüştürüm, ciddi bir konunun bayağı bir üslupla (*travesty*) ya da önemsiz bir konunun abartılı bir ciddiyetle (*mock-heroic*) ele alınması suretiyle biçim ve içerik arasında kasıtlı bir uyumsuzluk yaratılmasıdır (Abrams, 1999). İroni ise, kökeni Antik Yunan *eirôneia* kavramına dayanan ve söylenen ile kastedilen arasındaki anlamsal karşıtlığı işaret eden daha örtük bir mekanizmadır; Wayne Booth'un *İroninin Retoriği* eserinde belirttiği üzere ironi, metnin yüzey anlamının reddedilip yazar ve okur arasında kurulan "gizli bir uzlaşı" ile derin yapının yeniden inşa edilmesini gerektirir (Booth, 1974). Tarihsel süreçte Aristophanes'ten Rabelais'ye uzanan hat üzerinde gülünç dönüştürüm, daha çok "karnavalesk" bir taşkınlıkla hiyerarşileri alt üst etmeye odaklanırken, ironi Modernizm ile birlikte öznenin dünyaya karşı mesafeli ve şüpheci duruşunun bir ifadesi olmuştur. Ancak bu iki kavramın sınırları Postmodernizm ile birlikte radikal bir dönüşüme uğrar; zira postmodern söylemde "gerçeklik" ve "tarih" kavramları şaibeli hale geldiğinde, gülünç dönüştürüm kaba bir taklit olmaktan çıkarak metinlerarası bir stratejiye dönüşür. Postmodernizmin önde gelen kuramcısı Linda Hutcheon, bu dönemde gülünç dönüştürümü de kapsayan parodiyi "eleştirel bir farkla tekrar" olarak tanımlar ve bu tekrarın meşruiyetini sağlayan temel unsurun "ironi" olduğunu vurgular (Hutcheon, 1985: 32). Hutcheon'a göre postmodern metinler, geçmişin edebîformlarını (örneğin bir şövalye romanını veya dedektif hikayesini) gülünç dönüştürüm yoluyla tekrar ederken, ironi sayesinde bu formların tarihsel geçerliliğini sorgular; bu, geçmişi hem kullanmak hem de inkâr etmektir. Fredric Jameson ise *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* adlı eserinde, postmodern dönemde tarihsel derinliğin yitimiyle birlikte, ironik bir eleştiri amacı gütmeyen, "boş bir taklit" olarak nitelendirdiği "pastiş"in öne çıktığını ve bunun gülünç dönüştürümün satirik gücünü zayıflattığını iddia eder (Jameson, 1991: 17). Postmodern edebiyatta gülünç dönüştürüm, metnin biçimsel iskeletini oluştururken (örneğin, Umberto Eco'nun *Gülün Adı*'nda polisiye formunun deformasyonu), ironi bu iskeletin içine yerleşen ve metnin kendi kurmaca doğasını (üstkurmaca) ifşa eden felsefi bir tutumdur; Margaret Rose'un da belirttiği gibi, bu sentez, metni tek bir

anlamın hegemonyasından kurtararak "çift sesli" bir söyleme dönüştürür (Rose, 1993: 45).

Batı literatüründe teorik sınırları bu denli keskin çizilen gülünç dönüştürüm ve ironi kavramları, 1980 sonrası Türk edebiyatı eleştirisinde benzer bir netlikle karşılık bulmamış; eleştirmenler bu teknikleri çoğu zaman genel bir 'mizah' veya 'fantazi' şemsiyesi altında değerlendirme eğilimi göstermişlerdir. Nitekim dönemin eleştirel metinleri incelendiğinde Atay Eriş, metinlerarasılığın bir yöntemi olan "gülünç dönüştürüm"ü terim olarak kullanmaz. Eriş, "Buzdan Kılıçlar'a Dokunmak" başlıklı yazısında Latife Tekin'in *Buzdan Kılıçlar* romanında mizahın dönüşümünü belirgin bir biçimde aktarır. Eriş'e göre romanda insanların doğal davranışlarının sergilenmesiyle ortaya çıkan "buruk mizah", anlatıcının metne doğrudan müdahalesiyle "kara mizah"a dönüşmektedir. Bu ifade, anlatılan toplumsal gerçekliğin yalnızca betimlenmediğini, aynı zamanda mizahi bir yeniden biçimlendirme yoluyla dönüştürüldüğünü göstermektedir. Böylece trajik ya da acı sayılabilecek gündelik durumlar, anlatıcının araya girişi sayesinde komik ve sarsıcı bir perspektife bürünür; bu dönüşüm, tam da gülünç dönüştürümün temel mekanizması olan gerçeği mizah yoluyla yeniden kurma ve eleştirel bir etki yaratma sürecine işaret eder.

Semih Gümüş (1991b) "Fehmi K.'nın Önlenemez Başarısızlığı" başlıklı yazısında, Hilmi Yavuz'un kendi ifadesiyle *Taormina* ve Fehmi K.'da modern roman kuramlarının kendilerini açmaza götürüp hiçbir şeyi çözümleyemeyeceği için anlatıyla ironi düzeyinde hesaplaştığını aktarır. Gümüş, Hilmi Yavuz'un söylediği bu amaca uygun bir yazınsal taban oluşturamadığını belirtir. Gümüş'e göre bunun nedeni Hilmi Yavuz'un metninin yazınsal nitelikten yoksun bir "postmodern fantezi" denemesi olmasıdır.

Atilla Birkiye, "Michel Butor, Fehmi K. ve Kültürel" başlıklı yazısında Fehmi K.'nin gözlükle kurduğu ilişkinin başka bir metindeki kişi ile nesne ilişkisinin "ironi"si olduğunu aktarır.

Ahmet Kabaklı, Orhan Pamuk'un romanlarını değerlendirirken yazarın "yeni roman" -postmodern- anlayışının temel estetik özelliklerini vurgular. Kabaklı'ya göre Pamuk, çağdaş roman deneyimlerinin sunduğu teknik ve biçimsel olanakları kullanarak romanını kurar; özellikle Latin Amerika yazarları tarafından "fantazi ve ironi ile hafif, şakacı-komik-hicivci, grotesk, destanımsı hallere sokulan yeni roman" anlayışından yararlandığını belirtir. Bu unsurları hem klasik hem modern

romana eşit mesafede duran, kendine özgü bir anlatı yaklaşımı içinde birer motif**,** yöntem**,** kaçış ve cazibe olarak değerlendirmektedir.

Kabaklı, Pamuk'un postmodern romanın sağladığı özgürlükle zaman kesitlerini kırarak geçmiş ve geleceğe geçişler yaptığını; çevreden uzaklaşarak masal, hayal, saçma, fantezi, mizah ve komiğe yöneldiğini ifade eder. Bu özelliklerin Latife Tekin, Metin Kaçan, Oğuz Atay ve Ahmet Altan gibi aynı kuşağın diğer romancılarında da görüldüğünü söyler.

Adnan Binyazar'ın "Fehmi K.'nın Düşündürdükleri" adlı yazısında *Taormina* ve *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* üzerine yaptığı gözlemler, ironi ve gülünç dönüştürüm kavramlarının metinlerde işlevsel bir söylem stratejisi olarak belirdiğini ima etse de eleştirmen bu kavramları açıkça adlandırmaz ya da kuramsal bir düzlemde tartışmaz. Binyazar, Hilmi Yavuz'un anlatısını "gırgır havasındaki anlatı" ve "yapıtlar tepeden tırnağa ironi" şeklinde niteler; bu nitelendirmeler, anlatının ciddi ontolojik ve poetik sorunsalları mizahi ve alaycı bir tonda dönüştürerek yeniden kurduğunu düşündürür. Özellikle *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri*nin açılış sahnesinde geçen "hamamböceğine dönüşmemiş olduğu için Tanrı'ya şükretti" ifadesi Kafka'nın *Dönüşüm'*ündeki trajik varoluş problematiğini parodik bir kırılmaya uğratarak gülünç dönüştürümün tipik bir örneği hâline getirir.

Hasan Öztürk'ün *Tutunamayanlar* romanında postmodernist belirtileri tespit ettiği "Çeyrek Yüzyıllık Roman: Tutunamayanlar" başlıklı yazısında Atay'ın kişi, olay ve kavram eleştirileriyle ironinin görünürlüğünü aktarırken gülünç dönüştürüme girecek örnekleri de ironiye dahil ettiği görülür. Postmodern yöntem ve tekniklerin henüz kavramsal olarak yerleşmemesi, yazarların bu ayrımı görmelerini engellemiştir. Nitekim Öztürk'ün Oğuz Atay'ın "ön söz" ve "yayımcı açıklama"larını ironi bağlamından çok gülünç dönüştürüme yerleştirmek daha doğrudur.

Ahmet Bülent Erişti, Ahmet Altan'ın *Tehlikeli Masallar* romanında anlatım, karakter inşası ve kurgu bütünlüğündeki zayıflıkların, postmodern oyun ve deney arayışının başarısız uygulanışıyla birleşerek metni dağınık, inandırıcılıktan uzak ve yer yer gülünç bir yapıya dönüştürdüğünü ifade eder. Erişti'nin değerlendirmesi, metindeki olası "gülünç dönüştürme" stratejisini göz ardı eden bir okuma biçimine dayanır.

Taciser Ulaş'ın "Benim Adım Kırmızı: Bu Roman Kimin Hakkında" başlıklı yazısı, ironiden açık biçimde söz etmese de metnin tamamına yayılan mizahi tutumu**,** özellikle de okur-yazar ilişkisi ve tarih-bugün karşıtlığı üzerinden kurulan ince

alay biçiminde ele alır. Ulaş, romanın mizahını yalnızca güldürücü öğelerle sınırlamaz; aksine, okuyucunun metinle ve tarihsel temsil ile kurduğu ilişkiyi problematize eden, gerilimli ve çift katmanlı bir gülme biçimi olarak tanımlar. Bu eksende, Ulaş'ın mizah kavrayışı, postmodern anlatıda sıkça görülen ironi ve gülünç dönüştürüm (comic transformation) teknikleriyle yakından ilişkilidir. Metinde ironi doğrudan isimlendirilmemiş olsa da "eserle okur arasındaki 'birbirine karışma'" ifadesi ve romanın "aslında benim hakkımdadır" iddiası, yazarın kendisini okurun yerine koyarak eleştirel bir öz-ironi üretmesine dayanır; bu, okurun metni ciddiyetle değerlendirme beklentisini boşa çıkaran, oyunlu bir retorik stratejidir. Ulaş'ın mizahı "bazen buruk ve örtük, bazen edepsizliğe varan" biçimde tanımlaması, romandaki tarihsel mesafenin gülünç bir perspektife dönüştürüldüğünü**,** yani tarihsel materyalin aşırı ciddiyet beklentisini kırarak gülünç bir yeniden anlamlandırmaya tabi tutulduğunu gösterir. Aynı zamanda yazarın, gerçekdışı bir sahneyi okura kabul ettirmesinden doğan "komik durum" vurgusu, postmodern anlatıda kurgu ile gerçeklik arasındaki sınırın bilinçli biçimde belirsizleştirilmesinin ironik bir anlatı tutumu olarak kavrandığını ortaya koyar. Dolayısıyla, Ulaş'ın yaklaşımı mizahı yalnızca tematik bir unsur olarak değil, okur-metin ilişkisini dönüştüren eleştirel bir araç olarak yorumlar; bu yönüyle ironi ve gülünç dönüştürüm kavrayışını ima eden, fakat doğrudan adlandırmadan işlevsel düzeyde tartışan bir perspektif sunar.

Nejat Turhan'ın Sadık Yalsızuçarlar üzerine kaleme aldığı metinde, ironi ve gülünç dönüştürüm kavramları doğrudan isimlendirilmez; ancak Turhan'ın Salman Rûşdî ve genel olarak postmodern edebiyata ilişkin değerlendirmelerinde bu kavramların işlevsel düzeyde tartışıldığı görülür. Turhan, Rûşdî'nin İslâm tarihine ve kutsal metinlere yönelik kullanım biçimini, ayet ve hadislerin çelişkili davranışlarla yan yana getirilmesi sonucu "okuyucuda ironik bir duygu uyanır" ifadesiyle açıklar. Bu yaklaşım, kutsal ve dokunulmaz kabul edilen tarihsel anlatıların postmodern söylem içinde gülünçleştirici ve ironikleştirici bir yeniden yazıma tabi tutulduğu eleştirisini içerir.

Turhan'ın ironiye dair perspektifi, Umberto Eco'nun ironi anlayışını örnekleyen metafor üzerinden temellendirilir: postmodern edebiyatta ironinin, söylemin sahiciliğini imkânsız kılan ve "bilinçli bir oyun" olarak işleyen, aynı zamanda tehlikeli görülen bir tutum olduğu vurgulanır. Bu değerlendirmede ironi, postmodern yazarın geçmişi "tahrip etmek yerine masumiyetsizlikle dönüştürme" aracına dönüşür; bu yüzden Turhan için ironi, postmodern edebiyatın nihilizme götüren planlı

kurguculuğunun göstergesidir. Turhan'ın eleştirisi, ironiyi olumlayıcı bir estetik strateji olarak değil, tarihin ve kutsalın değersizleştirilmesine yol açan yıkıcı bir edim olarak konumlandırır. Metinde doğrudan gülünç dönüştürüm terimi kullanılmasa da Rûşdî'nin metinleri için yapılan "tarihi yağmalama", "maskaralığın daniskası", "sentetik tarih" ve "anlamsız bir İstanbul" gibi ifadeler, gülünçleştirici bir dönüşümün eleştirel olarak işaret edildiğini gösterir. Bu nedenle Turhan, postmodern ironiye tehlikeli bir oyun, sonuçları itibarıyla ciddiyeti askıya alan ve nihilizme açılan bir komikleştirme biçimi olarak yaklaşır.

İncelenen eleştirel metinler bütüncül bir bakışla değerlendirildiğinde, Türk edebiyatında 1990 sonrası ivme kazanan postmodern yönelimin, eleştiri düzleminde kavramsal sınırları netleşmiş bir terminolojiyle karşılanmadığı görülmektedir. Eleştirmenler, metinlerdeki biçimsel deformasyonu ve parodik unsurları tespit etmekle birlikte; bunları 'gülünç dönüştürüm' (burlesk) gibi spesifik bir teknik terimle tanımlamaktan ziyade 'kara mizah', 'fantezi', 'oyun' veya genel bir 'ironi' şemsiyesi altında eritme eğilimindedirler. Bu durum, Batı merkezli kuramda (Hutcheon, Jameson, Abrams) keskin çizgilerle ayrılan tekniklerin (pastiş, parodi, gülünç dönüştürüm) yerli eleştiride iç içe geçtiğini; ironinin ise metnin kurucu bir stratejisi olmaktan çok, yazarın dünyayla kurduğu alaycı ya da nihilist bir 'tutum' olarak okunduğunu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla dönem eleştirisi, gülünç dönüştürümü bilinçli bir estetik strateji olarak adlandırmakta tereddüt etse de bu tekniklerin yarattığı anlam kırılmalarını sezgisel düzeyde 'yeni roman'ın (postmodernizmin) kaçınılmaz bir görünümü olarak yansıtmıştır.

II.II. Üstkurmaca

Postmodern edebiyat estetiğinin merkezinde yer alan ve kurmaca metnin kendi oluşum sürecini sorunsallaştırması olarak tanımlanan üstkurmaca (metafiction), anlatının bir "gerçeklik temsili" değil, dilsel bir kurgu olduğunun okura açıkça beyan edilmesidir. Terimsel olarak ilk defa 1970 yılında William H. Gass tarafından "kurgu üzerine kurgu" üreten metinleri nitelemek amacıyla literatüre kazandırılmış olsa da, kavramın derinlemesine analizi ve teorik sınırlarının çizilmesi 1980 sonrasında Patricia Waugh ve Linda Hutcheon gibi kuramcıların çalışmalarıyla mümkün olmuştur. Klasik gerçekçiliğin benimsediği "hayatı yansıtan ayna" metaforuna kökten bir itiraz getiren üstkurmaca, aynayı dış dünyaya veya topluma değil, metnin kendisine ve yazarın üretim masasına çevirerek edebiyatın ontolojik statüsünü tartışmaya açar.

Patricia Waugh, *Metafiction* (1984) adlı temel eserinde bu kavramı, kurgu ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorgulamak adına metnin kendi yapaylığına dikkat çekmesi olarak ifade eder. Waugh'a göre üstkurmaca stratejilerini kullanan bir eser, okurun kendisini hikâyeye kaptırmasına izin vermez; aksine, yazarın araya girmeleriyle okura sürekli olarak "okuduğun şey yaşanmış bir gerçeklik değil, kelimelerden örülü bir yapıdır" uyarısında bulunur. Benzer bir şekilde Kanadalı teorisyen Linda Hutcheon (1980), bu tür metinleri, anlatının kendi dilsel ve yapısal süreçlerine aşırı odaklanması sebebiyle "narsisistik" olarak nitelendirir. Türk edebiyatı eleştirisinde Berna Moran (1994), üstkurmacanın yazar ile okur arasında bir "oyun" sözleşmesi olduğunu vurgularken, Yıldız Ecevit (2001) konuyu "roman yazma sürecinin romanı" olarak tanımlar. Teknik açıdan bakıldığında üstkurmaca; yazarın kurgusal evreni inşa ederken kullandığı iskeleyi binayı bitirdikten sonra sökmek yerine, o iskeleyi de binanın estetik bir parçası olarak sergilemesi işlemidir.

Türk edebiyatı eleştirisinde üstkurmacanın izleri, kavramın henüz yerleşmediği 1980'li yılların başında, eleştirmenlerin metnin "kendi yazılış serüvenini anlatması" olgusuna odaklanmalarıyla belirginleşir. Füsun Akatlı, 1983 yılında *Milliyet Sanat* dergisinin 85. sayısında yayımlanan yazısında Ahmet Altan'ın *Dört Mevsim Sonbahar* romanını incelerken, yazarın "bu roman benim romanım", "istediğim gibi yazarım onu" sözlerini aktarır ve buna "çocuk gibi sevindiğini" belirterek romanın yapısal biçimlenişini değerlendirir. Akatlı, romanın iç içe halkalar şeklinde sarmallaşan bir kompozisyona sahip olduğunu ve metni "romanın yazılış serüvenini romanın içine dokuyarak" kurduğunu ifade eder. Bu çerçevede Akatlı, Altan'ın eserini "Altan'ın romanı yazdığı kişilerin romanını yazarkenkinin romanı" gibi karmaşık ama tam da üstkurmacayı tarif eden bir formülle tanımlar. Akatlı'nın bu değerlendirmesi, kavramı açıkça kullanmasa da, metnin kendi oluşum sürecini görünür kılan yapısını eksiksiz bir sezgiyle yakalamıştır.

Akatlı aynı tavrı, *Milliyet Sanat*'ın 121. sayısında Bilge Karasu'nun *Gece* romanı üzerine yazdığı "Çağdaş Bir Penelope: Bilge Karasu" başlıklı yazısında da sürdürür. Romanı bir "prizmaya" benzeten Akatlı, metnin çok katmanlı yapısına ve anlatımın sürekli kırılarak yeniden düzenlenen doğasına işaret eder. Ona göre roman, "bir prizmadan yansıtılan ve bir prizmaya yansıyan bir söylem olduğu için" çoklu kırılmalar üzerinden okunmalıdır. Akatlı, *Gece*'nin ilk bölümünde yer alan "tüm anlatının ancak ve ancak dil dolayında ve dil dolayımıyla tutunabileceğine" ilişkin bildirimi, romanın temsil ettiği dünyanın dilsel bir inşa olduğunun kanıtı olarak görür.

Özellikle dipnotlara yaptığı vurgu, üstkurmacanın en belirgin özelliğini ortaya koyar: Dipnotlar sadece açıklayıcı aparatlar değil, anlatıcının hem düzeltmen hem yaratıcı olarak görünür olduğu "kurgu üzerine düşünme alanları"dır. Akatlı, romanın "önemli olan, birtakım yolların olayı da okuyanı da bir yerlere ulaştırmayacağını... okuyana sezdirmemek" cümlesini alıntılayarak metnin okurun anlam üretim sürecini nasıl manipüle ettiğini gösterir. 1985'te *Hürriyet Gösteri*'de Fatih Özgüven ile yaptığı söyleşide de Akatlı, romandaki av-avcı izleği ve ritmik tekrarların ötesinde, metnin "uydurma"nın, yani kurmacayı kurma sürecinin kendisini konu edindiğini vurgular.

Aynı dönemde Gürsel Aytaç da *Günümüzde Kitaplar*'da yer alan "Gece" yazısında, romanı iki katmanlı yapısı üzerinden çözümler: olayların anlatıldığı temel kurmaca düzlemi ve yazarın yazma sürecine ilişkin açıklamalarını içeren, "dipnot" başlıklı ikinci düzlem. Aytaç, romanın ilerleyişiyle birlikte bu iki katmanın giderek düzensizleştiğini, özellikle 97. alt bölümde yer alan "Ek" bölümünde yazarın kurguyu dizginleme isteğinin dışına taştığını ve metnin "bölümler değil, satırlar düzeyinde dahi dağılma eğilimi" gösterdiğini vurgular. Aytaç'a göre olaylar katmanında sunulan öldürme planları ve tanıklıklar "Kafkaesk fakat Kafka'dan daha karmaşık" bir atmosfer yaratırken; kişilik bölünmeleri ve ayna metaforları, üstkurmacaya özgü bir özbilinçlilikle kurgusal gerçeklik ile yaşanan gerçeklik arasındaki sınırı belirsizleştirir. Sezgisel dönemden kavramsal farkındalığa geçişte, çeviri eserler ve yeni roman teknikleri üzerindeki eleştiriler köprü işlevi görür. Mehmet Baydur, *Milliyet Sanat*'ta Umberto Eco'nun *Gülün Adı* romanını değerlendirirken, "Roman ancak bulunan bir metinle başlayabilir. Hatta giderek bulunan bir metin üstüne bir başkasının yazdığı... metin üstüne yazılabilir" tespitiyle, üstkurmacanın "çerçeve anlatı" ve "el yazması" klişelerini irdeler. Baydur, Eco'nun "Ortaçağın içinde geçen ve yaşadığı çağı not eden birinin ağzından yazmaya başlamasını", yazma sürecinin metnin parçası haline getirilmesi olarak okur. Türk romancılığı özelinde ise Hakan Sazyek, "Seksenli Yılların Türk Romanına Kazandırdığı Yeni Yazarlar" yazısında Orhan Pamuk, Ahmet Altan ve Latife Tekin'i incelerken üstkurmaca terimini kullanmaz ancak içerik analizlerinde bu tekniği tarif eder. Sazyek, *Beyaz Kale*'nin, *Sessiz Ev*'deki tarihçi Faruk Darvınoğlu'nun bulduğu ve yayımladığı bir el yazması olarak sunulmasını; *Dört Mevsim Sonbahar*'ın ise "yazarın romanını yazış serüvenini ortaya koymasını" eserin değerlendirilmesi gereken esas noktaları olarak belirtir. Benzer bir bilinçle Pınar Kür, *Varlık*dergisindeki soruşturmada *Bir Cinayet Romanı* için "konusu

kendi kurgusu olan bir roman yazmak istedim" diyerek edebiyat yapıtının yaşamı yansıtan değil, kendi matematiksel mantığını işleten bir sistem olduğunu savunur.

Üstkurmaca tekniğinin Türk edebiyatındaki en yetkin erken örneklerinden biri olan Bilge Karasu'nun *Kılavuz* romanı, eleştirmenler tarafından yoğun bir biçimde "kendini yazan metin" bağlamında tartışılmıştır. Oruç Aruoba, *Argos*dergisindeki "Kılavuz'a Kılavuz" yazısında, romanın düz bir çizgisel olay örgüsü yerine; "Uğur'un yazdığı bir öykü", "tuttuğu bir günce" ve "Yılmaz Bey'e yazılmış bir mektup" olmak üzere üç ayrı anlatı parçasından oluştuğunu belirtir. Aruoba'nın "metin bize veriliyor; yani, metnin içinde metnin yazılış sürecini izliyoruz" saptaması, romandaki polisiye ve entrika unsurlarının yalnızca bir "kamuflaj" olduğunu, asıl izleğin "yazar olma uğraşının öyküsü" olduğunu ortaya koyar. Murat Yalçın'ın *Varlık*'ta Karasu ile yaptığı söyleşi, yazarın bu konudaki bilinçli tutumunu netleştirir. Karasu, Uğur karakteriyle özdeşleştirilmesine karşı çıkarak "Ben onun yazışını yazdım" der. Yazar, okura "tuzağa düşmeyelim" uyarısında bulunarak metnin içindeki yazma ediminin karakterin deneyimi olduğunu, kendisinin ise bu dünyanın kurucusu olarak dışarıda durduğunu vurgular; bu da üstkurmacanın yazar-anlatıcı-karakter düzlemlerini ayrıştıran yapısının bir kanıtıdır.

Kılavuz üzerine analizler derinleştikçe üstkurmacanın işleyişine dair tespitler de keskinleşir. Ayşe Eziler Kıran, "Kılavuz'a Okuma Kılavuzu Önerisi" yazısında, zaman düzenini çözümleyerek Uğur'un öyküsünü hem yaşarken hem yazarken aktardığını, yaşanan olaylar ile yazılan metin arasındaki ilişkinin eşzamanlılık düzeyine ulaştığını belirtir. Romanın sonunda tüm olayların bir trafik kazasının ardından yeniden yazıldığının anlaşılması, Kıran'a göre metnin zaman boyutunun ve yazma ediminin birbirini açıklayan katmanlarla örüldüğünü gösterir. Semih Gümüş (1991a) ise "Kılavuz: Kendini Yazan Yazı" başlıklı incelemesinde konuyu bir adım ileri taşıyarak romanda "kurmacanın yasalarının öykülemenin yerini tuttuğunu" ve "kurmacanın kurmacasına" varıldığını saptar. Gümüş'e göre Uğur, hem yazının kurucusu hem de yazının belirlediği bir figürdür: "Uğur'a boyun eğdiren güç yazı'dan başka ne olabilir ki?" Bu sorudan hareketle Gümüş, *Kılavuz*'un anlamının yazar, anlatı kişisi ve okur arasında paylaşılan bir üretim alanı olduğunu vurgular.

1990'lara gelindiğinde ise üstkurmaca, artık sadece tespit edilen bir teknik değil, teorik çerçevesiyle tartışılan ve ideolojik boyutlarıyla sorgulanan bir mesele haline gelir. Bu dönemin en sert tartışmalarından birini Orhan Koçak, *Defter*dergisindeki "Aynadaki Kitap / Kitaptaki Ayna" yazısıyla başlatır. Koçak, Orhan Pamuk'un *Kara*

Kitap romanı üzerinden üstkurmaca kavramını (metafiction) eleştirel bir süzgeçten geçirir. Ona göre *Kara Kitap*, Batı'daki postmodern kuramları doğrulamak amacıyla yazılmış didaktik bir "illüstrasyon" görünümündedir. Koçak, kavramın Berna Moran tarafından romana yöneltilen "özgünlük eksikliği" ve "yaşamsızlık" eleştirilerini savuşturmak için bir kalkan olarak kullanıldığını iddia eder. Koçak, Oğuz Atay ile Pamuk'u karşılaştırırken; Atay'daki oyunların gerisinde trajik bir acı ve içsel zorlanma olduğunu, *Kara Kitap*'taki üstkurmaca oyunlarının ise "nötr", "zaman-ötesi" ve risksiz olduğunu savunur. Ona göre *Kara Kitap*, tarihsel gerilimleri "harflerin oynaşması"na indirgeyen bir kolaycılık barındırır ve edebiyatı kendi üzerine kapanan totolojik bir aynılık döngüsüne hapseder.

Bu eleştirel bakışa karşın, kavramın Türk edebiyatındaki en sistemli savunucusu Yıldız Ecevit olur. Ecevit, *Varlık*'ta yayımladığı "Orhan Pamuk'un Romanlarında Ana Bileşenler" başlıklı yazısında üstkurmacayı "kurmacanın kendini öykülemesi" olarak tanımlar ve Pamuk'un eserlerini bu estetiğin doruk noktası olarak konumlandırır. Ecevit'e göre *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndaki Refik'in, *Sessiz Ev*'deki tarihçi Faruk'un, *Yeni Hayat*'taki Osman'ın sürekli bir "kitap yazma" veya "kitabın içinde yaşama" çabası içinde olmaları tesadüf değildir; bu, Pamuk'un yazma edimini kurgunun ana sorunu haline getirdiğinin göstergesidir. Cafer Y. Şen de *Dergâh* dergisindeki "Yeni Hayat'ın Sırları" yazısında, Eco'nun *Foucault Sarkaçı* romanındaki "planı yorumlayarak kurguyu genişletme" tekniği ile *Yeni Hayat*'taki Osman'ın kitabı okudukça hayatını ona göre kurgulamasını benzer bir üstkurmaca stratejisi olarak değerlendirir. Ahmet Bülent Erişti ise Ahmet Altan'ın *Tehlikeli Masallar* romanının "Romanı bir cinayeti tasarlar gibi tasarladım" cümlesiyle açılmasını, yazarın kahramanlarını öldüren ya da yaratan bir otorite olarak konumlanması üzerinden okur.

Üstkurmacanın 1990'ların ikinci yarısındaki görünümü, tekniğin çeşitlendiğini ve derinleştiğini gösterir. Yıldız Ecevit (1999a) "Benim Adım Kırmızı'da Çoğulcu Estetik" yazısında, Pamuk'un bu romanda üstkurmacayı sanatlararasılık ve metinlerarasılıkla birleştirdiğini belirtir. Romanı "epik bir resim kitabı" olarak tanımlayan Ecevit, minyatürlerin nasıl çizildiğinin anlatılmasının ve resimlerin öykülenmesinin, metnin kendi sanatsal malzemesini üretim süreciyle birlikte gösterdiğini vurgular. Romanın sonunda Şeküre'nin "oğlum Orhan'a" seslenmesi ve "Bu bir kurmaca oyundur, her şeye inanmamak gerekir" diyerek yapıyı ifşa etmesi, Ecevit'e göre okuru pasif konumdan çıkarıp yorumlayıcı bir özneye dönüştüren temel

hamledir. Semih Gümüş de *Kitap-lık* dergisinde Pamuk ile yaptığı söyleşide, *Benim Adım Kırmızı*'da Osmanlı minyatürlerinin sadece konu edilmediğini, "kurgulanan metinler" haline gelerek romanın yapısını belirlediğini ifade eder. Pamuk da bu tespiti doğrulayarak kahramanlarını minyatür sahnelerinin içine sokarak "donan" figürler halinde kurduğunu ve her bölümü bir "meclis" gibi tasarladığını belirtir.

Sadece Pamuk değil, dönemin diğer yazarları da üstkurmacanın farklı imkânlarını denerler. Yıldız Ecevit, Metin Kaçan'ın *Fındık Sekiz* romanında yazar-anlatıcının metin dışına çıkarak okurla söyleşmesini ve "metnin objektifini kendi üzerine çevirmesini" postmodern anlatının bir gereği olarak inceler. Bahriye Çeri ise "Üç Roman ve Osmanlı'ya Üç Bakış" yazısında Nedim Gürsel'in *Boğazkesen* romanını değerlendirirken, üstkurmacanın tarihsel romanlarda belgenin otoritesini sarsmak için kullanıldığını belirtir. Çeri'ye göre romandaki alıntılar gerçeği doğrulamak için değil, "bugünkü gerçek anlayışımızın geçmiş üzerindeki otoritesini sarsmak" ve tarih yazımının da bir kurgu olduğunu göstermek için işlevselleştirilir.

Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* romanı, üstkurmacanın "dil" ve "yaratım süreci" odaklı en sofistike örneklerinden biri olarak bu döneme damgasını vurur. Semih Gümüş, "Yazının Cehennemine Yolculuk" yazısında, bu eseri "öyküsü metin içinde oluşan bir anlatı" olarak görür ve anlatıcı, kahraman ve Alaaddin figürlerinin birbirine eklemlenerek kimlik sınırlarının belirsizleşmesine dikkat çeker. Yıldız Ecevit, *Varlık*'taki incelemelerinde Toptaş'ı "postmodern bir modernist" olarak niteler ve *Bin Hüzünlü Haz*'ı "türünün başyapıtı" ilan eder. Ecevit'e göre roman, "o metnin nasıl oluşturulduğunun anlatıldığı düzlem"dir. Romandaki "boş bırakılmış birkaç sayfa"nın anlatıcıya soluk aldırması ve anlatıcının okura "hâlâ oradaysanız" şeklindeki doğrudan hitabı, yazma ediminin romanın konusu haline getirildiğinin en somut kanıtlarıdır. Anlatıcının "doğru dürüst bir hikâye kurma" çabasını ve "fal olsun diye yazma" arzusunu metin içinde tartışması, romanı bir "yaratma eylemi sahnesine" dönüştürür.

Mehmet Rifat'ın "Benim Adım Kırmızı'yı Kim Anlatıyor, Kim Okuyor" yazısında vurguladığı üzere, 1980-1999 yılları arasında Türk romanı, "kendi söylemine üst-söylemle bakma" yetisini kazanmıştır. Rifat'a göre artık roman sadece dünyayı betimleyen bir anlatı değil, aynı zamanda kendi yazılma sürecini ve kuramsal sorunlarını konu edinen bir "laboratuvar metin"dir. Başlangıçta eleştirmenlerin sezgisel olarak "yazılış serüveninin anlatılması" şeklinde tanımladığı bu yapı, zamanla postmodernizmin temel estetik stratejisi olan üstkurmaca kavramıyla tam karşılığını

bulmuştur. Yazarın tanrısal otoritesinin sarsıldığı, anlatıcının kurgusal bir figüre dönüştüğü ve okurun metnin üretimine ortak edildiği bu süreçte; Ahmet Altan'dan Bilge Karasu'ya, Orhan Pamuk'tan Hasan Ali Toptaş'a uzanan çizgide roman, dünyayı yansıtan bir ayna olmaktan çıkıp kendi yapısını ve oluşum sürecini yansıtan, kendi kuyruğunu ısıran bir anlatı evrenine dönüşmüştür.

II.III. Polisiye/Gerilim

Edebiyat tarihinde başlangıçta "kaçış" ve "popüler kültür" ürünü olarak marjinalize edilen polisiye ve gerilim türü; Stefano Tani'nin (1984) belirttiği üzere, modernizmin akılcı çözümlemelerine dayanan klasik yapısından sıyrılarak postmodern edebiyatın en işlevsel felsefi araçlarından birine dönüşmüştür. Edgar Allan Poe'nun *Morgue Sokağı Cinayetleri* ile rasyonel temelleri atılan ve Arthur Conan Doyle ile "tümdengelim" yönteminin zirvesine ulaşan klasik dedektif romanı (whodunit), suçun mantıksal bir neden-sonuç ilişkisi içinde mutlak bir çözüme kavuşturulabileceği inancına dayanır. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısında gelişen postmodern anlatı, bu determinist yapıyı ve aydınlanmacı akılcılığı tersyüz eder. Literatürde Tani'nin (1984) "anti-dedektif roman" veya Michael Holquist'in (1971) "metafizik polisiye" olarak adlandırdığı bu yeni yönelimde, soruşturma artık suçluyu bulmaya (epistemolojik arayış) değil, dedektifin ve metnin kendi varlığını, gerçekliğin doğasını sorgulamasına "ontolojik arayışa" yönelir. Suç bir metafora, dedektif ise hakikati asla tam olarak kavrayamayan, metinlerin labirentinde kaybolmuş bir özneye dönüşür. Bu düzlemde polisiye kurgu, gerçekliği yansıtma iddiasını terk ederek; metinlerarasılık, parodi ve üstkurmaca teknikleri aracılığıyla türün kendi kalıplarıyla oynayan, "çözümsüzlüğü" ve "belirsizliği" estetik bir ilke olarak benimseyen entelektüel bir soruşturma alanına evrilir.

Türk edebiyatında 1980 sonrası görülen yönelim de bu teorik zeminle örtüşür; polisiye, popüler bir tür olmaktan çıkıp "yüksek edebiyat"ın kurgusal stratejisi haline gelir. Bu eğilimin en güçlü temsilcisi olan Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* romanı, Gürsel Aytaç'ın (1991) "Orhan Pamuk'tan Bir Yeni Roman" başlıklı yazısında belirttiği üzere, "polisiye roman türüyle bir hesaplaşma" niteliği taşır. Aytaç'a (1991) göre Rüya'nın polisiye roman tiryakisi oluşu sık sık söz konusu edilirken romanın başkişisi Galip de onu ararken kendini sık sık polisiye roman şeması içinde hisseder ve bu şemanın klişe kurgusuyla hesaplaşır. Aytaç (1991), bu hesaplaşmanın Rüya ile Galip'in polisiye roman üzerine düşüncelerini paylaştıkları pasajda belirginleştiğini söyler. Pasajda

Galip, polisiye romanlardaki özne ve nesnelerin sürekli ipucu taşımaları ve kimin ne olduğunun romanlarda belli olması nedeniyle bu tür romanlara el sürmez. Galip, "bir gün yazarının bile katilin kim olduğunu bilmediği bir polisiye roman yazılırsa" okunabileceğini söyler. Galip'in bu talebi, postmodern "anti-dedektif" romanın, klasik türün "mutlak çözüm" ilkesini reddeden yapısıyla birebir örtüşmektedir.

Dönemin diğer önemli yazarları da polisiyeyi türsel bir amaçtan ziyade, kurgusal bir "iskelet" ve üstkurmaca aracı olarak değerlendirme eğilimindedir. *Varlık* dergisinin 1007. sayısında Pınar Kür, Mehmet Eroğlu ve Ahmet Altan ile yapılan soruşturmada (1991), polisiye türü yazarların roman anlayışları bağlamında araçsal ve kurgu merkezli bir perspektifle ele alınır. Pınar Kür, *Bir Cinayet Romanı* için polisiye tür olamayacağını dile getirir. Kür (1991), cinayetin romanın 195. sayfasında gerçekleştiğini belirterek yapısal gecikmenin "tipik polisiyeden söz etmeyi olanaksız kıldığını" ifade eder ve polisiye tekniklerin ciddi romanda kullanılmasının kolay okunurluk amacından değil, yaşamı birebir yansıtma iddiasını reddeden, kendi iç mantığını kuran bir edebî sistem içinde yeni anlatım olanaklarını deneme arzusundan kaynaklandığını savunur; bu nedenle polisiye kurguyu üstkurmacanın kaçınılmaz aracı olarak konumlandırır ve polisiyeyi yapaylığı en belirgin tür olarak tanımlar. Aynı soruşturmada Mehmet Eroğlu (1991) ise romanlarındaki polisiye öğelerin bağımsız bir türsel iddia taşımadığını, yalnızca karakter çözümlemelerini keskinleştiren bir işlev üstlendiğini ve insanı sorgulama amacına hizmet ettiğini belirtir. Ahmet Altan (1991) da benzer biçimde romanlarının polisiye olarak sınıflandırılamayacağını, gerilim unsurunun polisiyeye özgü merak duygusundan ziyade olayların ve karakterlerin taşıdığı gerginlikten doğduğunu söyler. Böylece soruşturma metni, polisiye romanı türsel saflığıyla değil, üstkurmaca, psikolojik derinlik ve gerilim üretimi gibi edebî hedeflere yönelen deneysel ve işlevsel bir teknik alan olarak konumlandırır.

Postmodernizmin türler arasındaki sınırları eriten yapısı, Türk edebiyatındaki melez anlatılarda da kendini gösterir. Talat Harman (1993), Buket Uzuner'in *Balık İzlerinin Sesi* romanını "bilim-kurgu, romans, polisiye roman, yergici alegori, macera anlatısı, psikolojik dram, kara komedi, absürd tiyatro ve ütopik idealizm"in birleşimi olan "postmodern harman" olarak nitelendirir. 1990'ların ikinci yarısında ise polisiye, sadece bir üstkurmaca aracı olmaktan çıkarak Ahmet Ümit'in eserleriyle edebî derinliği olan bağımsız bir tür olma yoluna girer. Levend Yılmaz (1996), Ahmet Ümit'in *Sis ve Gece* romanını polisiye türü açısından değerlendirirken Türkiye'de polisiye tür alanında henüz başyapıt niteliğinde bir eserin bulunmadığını; Pınar Kür'ün

daha çok polisiyeye odaklanan postmodern denemesi *Bir Cinayet Romanı* önem taşısa da bu ölçekte bir zirve oluşturmadığını ifade eder. Yılmaz'a (1996) göre *Sis ve Gece*, klasik polisiyeden farklı olarak yalnızca Sedat'ın çevresindeki olaylarla sınırlı kalmaz, aynı zamanda kahramanın ruhsal dünyasını da merkeze alır. Klasik polisiyede dedektifin iç dünyası, psikolojik çözülüşleri ve trajedisi genellikle işlenmezken okur kendisini dedektifin yerine koyarak dışsal olayları takip eder; oysa Ümit'in romanında iç yolculuk, dış dünyadaki entrikalarla eş zamanlıdır ve roman bu çatışma üzerine kuruludur. Metin, polisiye türünün geleneksel "kaçış" işlevini tersine çevirerek finalde okuru sert bir gerçeklikle yüzleştirir ve sanatın aydınlatıcı işlevini öne çıkarır.

Postmodern polisiyenin klasik beklentileri yıkan stratejileri, eleştiri dünyasında bazen bir "başarısızlık" olarak da algılanabilmiştir. Ateş Süphandağlı (1999), *Benim Adım Kırmızı*'da cinayet izleğinin bulunmasına rağmen romanı klasik anlamda başarılı bir polisiye olarak değerlendirmez; öldürme gerekçelerinin yeterince temellendirilmediğini, ipuçlarının tutarsız ve çözüme yönlendirmeye elverişsiz biçimde kullanıldığını, bu nedenle polisiye türünün mantıksal örgüsünün bozulduğunu ileri sürer. Ancak bu eleştiri, romanın postmodern yapısını hesaba katmadığı için tartışmaya açıktır. Zira postmodern roman, klasik polisiyenin rasyonel çözüm, kesinlik ve kapanış ilkelerini bilinçli biçimde askıya alır; belirsizlik, çoğulluk ve yanıltıcı izlekler türün kural ihlali değil poetik stratejisidir. Bu durumda Süphandağlı'nın "polisiye mantığın zayıflığı" yönündeki tespiti bir eksiklik değil, bilinçli bir tercihtir. Son tahlilde, bu dönemde polisiyenin gelişimi ve sınırları, Türkiye'nin kültürel zeminiyle de ilişkilendirilmiştir. Sabri Gürses (1998), "Yerli Düş Dünyalarının Aklı Karışık Haritası" yazısında polisiye türünü, Türkiye'de popüler türlerin gelişememesi bağlamında ele alır ve polisiye romanın kurumsal, toplumsal ve kültürel zeminin yetersizliği nedeniyle güçlü bir tür hâline gelemediğini savunur. Gürses'e (1998) göre Türkiye'de "gelecek tasarısının bulunmayışı" ve kurumsal altyapıların zayıflığı, polisiye, bilim kurgu ve korku gibi türlerin gelişimini engeller; bu nedenle polisiye roman alanında sürdürülebilir bir gelenek oluşmadığını belirtir.

İncelenen eleştiri metinleri ışığında, 1980-1999 yılları arasında Türk edebiyatında polisiyenin görünümü, "yokluk" ile "araçsallaştırma" arasında gidip gelen ikili bir yapı arz eder. Sabri Gürses'in işaret ettiği gibi, Türkiye'de suçun takibini sağlayacak kurumsal altyapının ve gelecek tasarısının eksikliği, Batı standartlarında bir "tür geleneğinin" oluşmasını geciktirmiştir. Bu boşluk, dönemin yazarları tarafından pragmatik bir stratejiyle doldurulmuştur: Pınar Kür ve Orhan Pamuk örneklerinde

görüldüğü üzere, polisiye; bir "tür" olarak değil, üstkurmacayı inşa edecek bir "teknik iskelet" veya Gürsel Aytaç'ın ifadesiyle "hesaplaşılacak bir malzeme" olarak kullanılmıştır. Ateş Süphandağlı'nın "mantıksal kurgu hatası" olarak eleştirdiği noktalar aslında bu araçsallaştırmanın, yani polisiyenin klasik kurallarının postmodern amaçlarla ihlal edilmesinin bir sonucudur. Ancak dönemin sonuna gelindiğinde, Levend Yılmaz'ın *Sis ve Gece* tespitiyle vurguladığı gibi; polisiye, sadece bir "kurgu oyunu" olmaktan çıkıp bireysel ve toplumsal travmalarla yüzleşen, kendi yerli dilini arayan ciddi bir edebîyönelime evrilmeye başlamıştır. Dolayısıyla bu dönem, Türk edebiyatında polisiyenin "kaçış edebiyatı"ndan "sorgulama edebiyatı"na terfi ettiği, sancılı ama verimli bir geçiş süreci olarak değerlendirilebilir.

II.IV. Tarihe Yönelme

Postmodern anlatılarda tarihe yönelme pratiği, 19. yüzyıl klasik tarihsel roman anlayışının (Georg Lukács'ın tanımladığı şekliyle) geçmişi "olduğu gibi" yansıtma (mimesis) iddiasından ontolojik ve epistemolojik bir kopuşu imler. Geleneksel tarihsel roman, tarihi arka planı sabit ve doğrulanabilir bir dekor olarak kullanırken, postmodern metin bu dekorun dilsel inşasına odaklanır. Brian McHale, modernizmden postmodernizme geçişi "epistemolojik" (dünyayı nasıl bilebilirim?) sorusundan "ontolojik" (bu hangi dünya ve ben içinde nasıl var olabilirim?) sorusuna geçiş olarak tanımlasa da tarih söz konusu olduğunda bu durum paradoksal bir biçimde geçmişin bilgisinin ontolojik gerçekliğinden şüphe duyulmasına yol açar (McHale, 1987). Bu doğrultuda tarih, Michel Foucault'nun "arkeoloji" kavramında işaret ettiği gibi, kesintisiz bir süreklilik değil, kopuşlar ve söylemler üzerinden kurulan bir yapıdır; dolayısıyla postmodern yazar için tarih, bir hakikat değil, iktidar ilişkileriyle örülü bir söylem alanıdır (Foucault, 1972). Roland Barthes, tarihin "gerçeklik etkisi" (reality effect) yaratan bir söylem olduğunu ve tarihçinin nesnelliğinin aslında dilsel bir kurgu olduğunu öne sürerek bu kopuşun teorik zeminini güçlendirir; ona göre tarih yazımı ile roman yazımı arasında, kullanılan dilsel kodlar açısından yapısal bir fark yoktur (Barthes, 1981).

Bu teorik zeminin romana yansıması, Linda Hutcheon'ın "tarihsel üstkurmaca" kavramıyla somutlaşır. Hutcheon, bu tür romanların tarihi belge ile kurmaca arasındaki ayrımı sorunsallaştırdığını ve geçmişi "erişilebilir bir veri" değil, "metinleşmiş bir iz" olarak sunduğunu belirtir (Hutcheon, 1988). Bu noktada Fredric Jameson'ın "pastiş" kavramı devreye girer; Jameson'a göre postmodernizm, tarihsel derinliği yitirmiş,

bunun yerine geçmişin üsluplarını taklit eden yüzeysel bir tarihselciliğe hapsolmuştur (Jameson, 1991). Ancak Keith Jenkins gibi tarih kuramcıları, bu durumu bir kayıp değil, tarihin "ne olduğu"ndan "kimin için ne anlama geldiği"ne dair bir özgürleşme olarak okurlar (Jenkins, 1991). Türk edebiyatı bağlamında Gürsel Aytaç, bu yönelimin Batı'daki örneklerinden farklı olarak Türk romanında hem bir kimlik arayışı hem de geleneksel anlatı formlarıyla (masal, mesnevi) modern tekniklerin birleştiği melez bir yapı arz ettiğini vurgular (Aytaç, 1999). Berna Moran, bu melez yapının özellikle 1980 sonrası Türk romanında "resmi tarihe muhalefet" ile "kurmaca oyun" arasında gidip gelen bir sarkaçta ilerlediğini tespit eder (Moran, 1994).

Türk edebiyatında tarihin bu dönüşümünü teknik boyutlarıyla irdeleyen Kubilay Aktulum, metinlerarasılık bağlamında tarihe yönelmenin, yazarın geçmişi "yeniden yazma" (rewriting) arzusuyla ilişkili olduğunu belirtir; tarihsel figürler ve olaylar, yazarın elinde birer "alıntı"ya dönüşür (Aktulum, 2011). Yıldız Ecevit ise, Türk edebiyatındaki bu eğilimi "estetik bir oyun" olarak nitelendirir ve yazarın tarihi gerçeklikten koparak onu tamamen dilsel bir evrene hapsettiğini savunur (Ecevit, 2001). Jale Parla, *Don Kişot*'tan günümüze uzanan çizgide, tarihin araçsallaştırılmasını, yazarın otoritesini sarsan ve okuru aktif bir "anlam kurucu" olarak sürece dahil eden bir strateji olarak yorumlar (Parla, 2013).

Türk edebiyatında postmodernizmin tarihle kurduğu ilişki, eleştirmenlerin ve yazarların farklı yaklaşımlarıyla şekillenen çok sesli bir tartışma zeminine oturur. Türk edebiyatında 1980 sonrası ivme kazanan bu yönelim, eleştirel literatürde tekil bir kabul görmemiş; tarihin araçsallaştırılması, estetik bir oyun alanına dönüştürülmesi ve etik sorumluluk bağlamında çoğul bir tartışma zeminine oturmuştur.

Türk romanındaki tarihin dönüşümünü estetik bir meşruiyet zemini üzerinden okuyan eleştirmenler, yazarın tarihsel malzemeyi dönüştürme hakkını "kurmaca-gerçeklik" ayrımı üzerinden savunmuşlardır. Bu yaklaşımın temel dayanağını, bizzat yazarların poetik beyanları oluşturur. Ahmet Eken'in Orhan Pamuk ile gerçekleştirdiği söyleşide yazar, tarihi "tasvir edilecek bir ham madde" veya belgesel bir doğrulama alanı olarak değil, "taze ve bakir imgeler sunan bir hazine" olarak tanımlar. Pamuk'un bu araçsal yaklaşımı, tarihi romanın bütününde yaratılmak istenen atmosferi sağlayan "renkler" olarak işlevselleştirmesi, Veysel Atayman tarafından kuramsal bir temele oturtulur. Atayman, *Beyaz Kale* tartışmaları ekseninde, kurmacanın tarihsel bilgi aktarma yükümlülüğü taşımadığını; aksine romanın amacının insan deneyimini ve varoluşsal sorunları estetize etmek olduğunu belirterek tarihsel doğruluğun estetik bir

ölçüt olamayacağını savunur. Benzer bir düzlemde Yıldız Ecevit, Pamuk'un *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı* adlı eserlerinde tarihsel ve tasavvufi metinleri montaj-kolaj teknikleriyle bir araya getirmesini, tarihin "gerçeğin birebir aktarımı" hedefinden çıkarılıp üstkurmacanın bir bileşeni haline getirilmesi olarak değerlendirir. Taciser Ulaş ise *Benim Adım Kırmızı* özelinde, yazarın tarihsel zamanı (1591) seçme nedeninin geçmişi aydınlatmak değil, geçmiş ile bugün arasında kurulan süreklilik duygusu üzerinden okuru kendi değer yargılarıyla yüzleştirmek olduğunu vurgular. Bu perspektifte tarih, sabit bir gerçeklik alanı olmaktan çıkarılıp akışkan bir yorum alanına dönüştürülmüştür.

Buna mukabil, kimi eleştirmenler söz konusu metinlerdeki tarih kullanımını doğrudan postmodern bir kategori içinde değerlendirmekten imtina ederek farklı terminolojik tanımlamalar geliştirme yoluna gitmişlerdir. Atilla Birkiye (1986a), *Beyaz Kale*'yi incelerken romanın geleneksel tarihsel roman kalıplarını kırdığını kabul etmekle birlikte, eseri postmodern bir "oyun"dan ziyade "modernist" bir estetik doğrultuya yerleştirir. Birkiye'ye göre, buradaki tarihsel yönelim geçmişi parçalamayı değil, tarihsel malzemeyi "bireyin benlik arayışının" hizmetine sunmayı amaçlar. A. Ömer Türkeş ise 1980 sonrası Türk romanında ve Amin Maalouf örneğinde görülen eğilimi "Tarihsel Fanteziler" kavramıyla karşılar. Türkeş, bu tür metinlerin Doğu masal geleneğine (Binbir Gece) yaslandığını, ancak Elif Şafak'ın *Pinhan* romanı örneğinde olduğu gibi, dilin ve tekniğin aşırı biçimci kullanımının içeriği gölgeleyerek tarihi "metalaştırdığını" ve masalsı bir tüketim nesnesine dönüştürdüğünü öne sürer. Bu yaklaşım, tarihe yönelmenin her zaman bilinçli bir üstkurmaca stratejisiyle değil, bazen egzotik ve nostaljik bir atmosfer arayışıyla gerçekleştiği tespitini içerir.

Eleştirel alımlamanın en keskin ucu ise, postmodern tarih algısını etik, ideolojik ve olgusal gerekçelerle sorunsallaştıran yaklaşımlardır. Ahmet Yıldız, Orhan Pamuk'un tarihe yaklaşımını Latin Amerika edebiyatındaki "mücadeleci tarih" bilincinin aksine, "ahlaki olmayan bir yararlanma" ve "nostaljik bir övgü" olarak nitelendirir. Yıldız'a göre tarih, bu metinlerde ciddi bir sorgulama alanı olmaktan çıkıp "oyuncaklı ve eğlence merkezli" bir anlatıya indirgenmiştir. Benzer bir eleştirel tutum, tarihsel malzemenin doğruluğu ve anlatısal tutarlılığı noktasında Enis Batur, İlhan Alemdar ve Gürsel Korat tarafından sürdürülür. Enis Batur, Ahmet Altan'ın *Kılıç Yarası Gibi* romanındaki maddi tarih hatalarının okurun eleştirel bilincini zayıflattığını savunurken; İlhan Alemdar, Nedim Gürsel'in *Boğazkesen* romanında belgesel

kaynaklara sadakat iddiası ile araya giren modern anlatıcının müdahaleci tavrı arasında bir "doku uyuşmazlığı" tespit eder. Nejat Turan ise Sadık Yalsızuçarlar'ın metinlerinde yoğun tarihsel malzeme kullanımının postmodern bir "yeniden yazma" (rewriting) stratejisine dönüşemediğini, malzemenin kurgusal bir dönüşüme uğramadan yalnızca "alıntılama" düzeyinde kaldığını belirtir. Bu eleştiriler, postmodernizmin "her şey kurgudur" iddiasına karşı, tarihin maddi gerçekliğini ve yazarın tarihsel malzemeye karşı sorumluluğunu savunan realist refleksin eleştiri dünyasındaki direncini gösterir.

İncelenen dergilere bütüncül olarak bakıldığında Türk edebiyatında tarihe yönelme olgusunun eleştirmenler açısından postmodern tarih anlayışına bütünüyle uymadığı; aksine "estetik özgürlük" ile "tarihsel sorumluluk" arasındaki gerilim hattında şekillendiği görülmektedir. Yıldız Ecevit ve Veysel Atayman gibi eleştirmenler, Batı merkezli postmodern kuramla uyumlu olarak tarihin "ontolojik şüphesini" ve "oyunsu doğasını" olumlarken; Atilla Birkiye ve A. Ömer Türkeş, bu metinleri yerel dinamikler ve edebîgelenekler (masal, modernizm) ekseninde yeniden tanımlama ihtiyacı duymuşlardır. Öte yandan Ahmet Yıldız, Gürsel Korat ve Enis Batur'un temsil ettiği eleştirel kanat, postmodern tekniklerin (pastiş, ironi) uygulanışını etik ve ideolojik bir süzgeçten geçirerek tarihin "tahrif edilmesi" veya "metalaştırılması" riskine dikkat çekmişlerdir. Bu çok sesli tablo, Türk edebiyatında postmodern tarih anlayışının, kuramsal bir mutabakattan ziyade, yazarların estetik arayışları ile eleştiri kurumunun gerçeklik/etik beklentileri arasındaki çatışmalı diyalog üzerinden üretildiğini ortaya koymaktadır.

II.V. Büyülü Gerçekçilik-Fantastik

Büyülü gerçekçilik ve fantastik anlatı, gerçekliğin temsili konusunda benimsedikleri ontolojik tutum ve okurda yarattıkları alımlama estetiği açısından birbirinden kesin çizgilerle ayrılan iki edebîmoddur. Türk edebiyatı kuramcılarından Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* adlı temel eserinde bu ayrımı doğa yasaları ve gerçeklik algısı üzerinden temellendirir. Moran'a göre fantastik, okurun ve karakterin bildiği doğa yasalarının geçerli olduğu bir dünyada, bu yasaları ihlal eden ve açıklanamayan bir olayın vuku bulmasıyla ortaya çıkar. Bu durum, metnin iç dünyasında bir "yırtılma" yaratır ve okuru, olayı doğaüstü bir nedene mi yoksa algı yanılmasına mı bağlayacağı konusunda Tzvetan Todorov'un *Fantastik* adlı eserinde "kararsızlık" (hesitation) olarak tanımladığı bir şüpheye düşürür. Büyülü gerçekçilikte ise doğaüstü olaylar, gündelik hayatın sıradan akışı içinde, herhangi bir şaşkınlık veya

korku uyandırmadan verilir; anlatıcı ve karakterler için bir insanı uçarken görmekle yolda yürürken görmek arasında ontolojik bir fark yoktur.

Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* ve *Kurmaca Bir Dünya* adlı çalışmalarında bu ayrımı daha ziyade metnin kurgusal yapısı ve gerçeklikle kurduğu "oyun" üzerinden irdeler. Ecevit, büyülü gerçekçiliğin, özellikle Latin Amerika kökenli "lo real maravilloso" kavramıyla ilişkisine değinerek bu türde yazarın gerçekliği büyüsel, mitolojik ve folklorik öğelerle genişlettiğini belirtir. Fantastik metinlerdeki tekinsizlik ve ürperti (uncanny), yerini büyülü gerçekçilikte yerel kültürün ve kolektif bilinçdışının doğal bir kabulüne bırakır. Ecevit'e göre, büyülü gerçekçilikte yazar, gerçek ile düşü hiyerarşik bir çatışmaya sokmadan, aynı düzlemde "melez" bir gerçeklik kurar. Jale Parla da *Don Kişot'tan Bugüne Roman* adlı eserinde, modern anlatıların gerçekliği sorunsallaştırma biçimlerine değinirken, büyülü gerçekçiliğin tarihsellik ve yerellik ile kurduğu ilişkiye dikkat çeker; bu tür, fantastikten farklı olarak genellikle toplumsal ve tarihsel bir travmanın veya kültürel bir belleğin alternatif bir ifadesi olarak işlev görür.

Bu iki türün tarihsel gelişimi ve yapısal özellikleri incelendiğinde, fantastiğin köklerinin Aydınlanma aklına bir tepki olarak 18. ve 19. yüzyıl Gotik edebiyatına uzandığı, büyülü gerçekçiliğin ise 20. yüzyılın ortalarında, özellikle post-kolonyal toplumlarda Batı rasyonelizmine alternatif bir ifade biçimi olarak geliştiği görülür. Berna Moran, Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* romanını incelerken, bu eserin büyülü gerçekçilik kategorisinde değerlendirilmesinin nedenini, cinlerin ve perilerin köy hayatının rasyonel gerçekliğiyle çatışmadan, o hayatın doğal bir parçası gibi sunulmasına bağlar. Oysa fantastik bir metinde, örneğin Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gulyabani*sinde olduğu gibi (sonunda rasyonel bir açıklamaya bağlansa da kurgu süreci itibarıyla), doğaüstü unsur bir tehdit ve korku kaynağıdır; düzeni bozan bir "skandal"dır. Fantastik, "Bu nasıl olabilir?" sorusuyla okurun güven duygusunu sarsarken; büyülü gerçekçilik "Bu böyledir" kabulüyle okuru zenginleşmiş bir gerçekliğe davet eder.

Fantastik ve büyülü gerçekçilik arasındaki temel fark, doğaüstü olanın metne entegrasyon biçimidir. Türk eleştirmenlerin de vurguladığı üzere, fantastik edebiyat epistemolojik bir kriz ve şüphe üzerine kuruluyken; büyülü gerçekçilik ontolojik bir çoğulculuk üzerine inşa edilir. Birinde gerçeklik yasaları ihlal edildiği için gerilim doğar, diğerinde ise gerçeklik kavramının kendisi büyüsel olanı kapsayacak şekilde genleşir. Bu nedenle fantastik metinler genellikle bireysel bir huzursuzluğu veya

korkuyu odaklarken, büyülü gerçekçilik, Nazlı Eray veya İhsan Oktay Anar metinlerinde de gözlemlenebileceği gibi, masalsı olanla tarihsel olanın iç içe geçtiği, sınırların silikleştiği bütüncül bir evren tasarımı sunar. İnceleme kapsamındaki dergilere baktığımızda "büyülü gerçekçilik" kavramının kullanılmadığı görülmektedir. Yazarlar, fantastikte farklılığı sezmiş ancak terimsel bir karşılık getirmemişlerdir. Bu kapsamda fantastik ile büyülü gerçekçiliğin sınırlarını kaldıran yazılara

Onat Kutlar, *Sevgili Arsız Ölüm*'deki büyülü gerçekçi görünümün Marquez etkisiyle oluşmuş bir fantazya biçimi olmadığını özellikle vurgular. Romandaki "fantastik" ögelerin, Latin Amerika büyülü gerçekçiliğinde sıklıkla görüldüğü gibi gerçeğin fanteziye dönüştürülmesi yoluyla ortaya çıkmadığını söyler. Aksine Latife Tekin'in anlatısı, günlük yaşamın içindeki gerçeklikten doğan, gerçekte var olan fakat çoğu zaman görünmeyen boyutların açığa çıkarılmasıdır. Bu nedenle romandaki cinler, periler ve doğaüstü görünen diğer ögeler yazarın uydurduğu kurgular değil, Türkiye'nin toplumsal gerçekliğinin doğal parçalarıdır.

Kutlar'a göre Tekin'in başarısı, kişilerine ve dünyalarına "toprak düzeyinden bakmasıyla", yani yukarıdan kurmaca bir bakışla değil, onların yaşadığı koşulları içeriden kavrayarak anlatmasıyla ilgilidir. Bu bakış, gerçekliğin doğrudan içinden çıkmış gibi görünen bir fantastik atmosfer yaratır. Böylece roman, hem natüralizmin çıkmazına düşmez hem de folklorizme indirgenmez; çünkü Tekin büyülü unsurları folklorik süsleme olarak değil, gerçeğin içinden yükselen bir hakikat biçimi olarak kullanır. Kimi eleştirmenlerin romandaki bu ögeleri dışsal etkilere (örneğin Marquez) bağlama eğilimini Kutlar problemli bulur; çünkü asıl kaynak Türkiye'nin toplumsal ve kültürel gerçekliğidir, "yabancı bir etkilenme" değil.

Murat Belge'ye göre *Sevgili Arsız Ölüm*'deki fantastik yapı, Latin Amerika büyülü gerçekçiliğinin taklidi ya da dışsal bir etkilenme değildir. Romanın Marquez'le birlikte anılması doğal görünse de Belge bu ilişkinin doğrudan bir kopyalama veya teknik aktarım biçiminde okunamayacağını vurgular. Çünkü her iki romancı da fanteziyi farklı bağlamlarda ve farklı işlevlerle kullanır: Marquez'de fantezi, soyutlama düzeyinde işleyen yapısal bir ilkedir, tarihsel ve bilinçdışı süreçleri daha geniş bir anlam çerçevesine taşıma amacı taşır. Oysa Latife Tekin'de fantezi kişilerin zihinsel dünyasında yer alır; ampirik gerçeklik dönüştürülmez, doğaüstü olaylar gerçek dünyayı altüst etmez, tersine karakterlerin yaşadığı kültürel gerçekliğin doğal bir parçası olarak görünür. Böylece "cinler, periler ve hurafeler" okur açısından

olağanüstü görünse de anlatılan toplumsal gerçekliğin kendisidir, yani büyülü olan gerçeğin içinde zaten var olandır.

Belge bu nedenle *Sevgili Arsız Ölüm*'deki fantastik unsurun kaynağını toplumsal ve kültürel gerçeklikte görür. Fantezi, dışsal bir teknikle eklenen ya da kurgu düzeyinde sonradan inşa edilen bir süsleme değildir; azgelişmiş toplumların kırsal yaşamında somut olarak bulunan inanç sistemlerinin içsel mantığından doğar. Bu nedenle Tekin'in romanı, Latin Amerika etkisine indirgenemez ve özgün bir bütünlük oluşturur. Yazarın özgünlüğü, yerel kültürel malzemeyi içeriden kavrayarak dönüştürmesinde ve köy romanının alışılmış natüralist çizgisinin dışına çıkmasındadır. Belge ayrıca bir benzerlik kurulacaksa bunun teknik benzerlik değil, yaşam dünyalarının ortaklığı üzerinden kurulabileceğini belirtir; bu nedenle Marquez'den önce Isaac Bashevis Singer daha doğru bir karşılaştırma olabilir.

Hasan Öztürk (1995a) Berna Moran'ın *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* ile *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* adlı eserleri üzerinden yaptığı değerlendirmede, Moran'ın 12 Eylül sonrasında ortaya çıkan postmodern eğilimli romancıların ortak paydasını "gerçeklikten kaçış" olarak nitelendirdiğini belirtir. Moran'a göre Nazlı Eray, Latife Tekin, Orhan Pamuk, Bilge Karasu ve son iki kitabıyla Pınar Kür—Oğuz Atay'ın da 1980 döneminin habercisi olmasıyla birlikte—toplumsal dönüşümün edebiyatta yarattığı kırılmaya yanıt veren yeni bir roman anlayışını temsil ederler.

Öztürk, Türk romanında fantastik öğelerin 1980'lerle birlikte belirgin biçimde yükselişi, Türk romanının tarihsel seyrinde yön değiştirdiğini gösterir: daha önce fantastikten gerçekçiliğe yönelen anlatı, bu dönemde tam tersine gerçekçilikten fantastiğe geri dönmüştür. Bu tespit, *Sevgili Arsız Ölüm* gibi romanların Türk edebiyatında fantastik olanı görünür kılma işlevinin önemini vurgular.

Öztürk ayrıca, Moran'ın *Sevgili Arsız Ölüm* üzerine yazısının fantastik boyutu daha kapsamlı ele almış olması gerektiğini söyler. Latife Tekin'in "gece dersleri" gibi anlatı alanlarını incelemiş olsaydı, hem Yalçın Küçük'ün Tekin'i bir "Eylülist yazar" olarak nitelendirmesinin hem de romanda fantastik öğelerin politik işlevinin tartışılmasının mümkün olacağını ifade eder.

Dilek Doltaş, 1970-1990 yıllarını kapsayan Türk kadın yazarların kadın cinselliği ve kimliği konularına yaklaşımlarını ve değişimlerini incelediği "Kadın-Erkek Eşitliği ve Aşk Kurumları" yazısında Nazlı Eray'ın *Ay Falcısı* romanında roman kahramanları Hüseyin ile Reşide'nin gerçek olup yaşadıkları aşkı düşsel, gerçeküstü bularak romanın fantastik bir biçimde okura sunulduğunu belirtir.

Doltaş (1996b), Hilmi Yavuz'ın *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* adlı eserini postmodern yaklaşım bağlamında incelediği yazısında, yazarın okurun da tıpkı roman kahramanı Fehmi Kavkı gibi karşılaştıkları fantastik olayı fark etmelerini istediğini belirtir. Doltaş, Jean-Paul Sartre ile Tzvetan Todorov'un fantastiğe yönelik farklı kuramsal yaklaşımlarını karşılaştırmalı biçimde ele alır. Sartre'ın *Yazın Eleştirisi*'nden aktardığına göre Sartre, fantastik olanı gerçekleştirmek için olağanüstüyü yazmanın zorunlu olmadığını, fantastiğin esasen "araçların amaçlara başkaldırması" anlamına geldiğini savunur. Sartre, *Yabancı* ve Kafka'nın öykülerinde araçların amaçlara dönüşmediğini, bu eserlerin fantastiğin tersine bir dünya yarattığını, böylelikle metinlerin içeriksiz, göndericisiz ve ileticisiz hale geldiğini belirterek bu yapıtların fantastik değil, "saçma" olduğunu ileri sürer.

Yazara göre Todorov, fantastikte garip ve olağanüstü öğelerin baskın olduğunu, bu metinlerde doğa yasalarının göz ardı edildiğini ve bunun normalleştirilmeden gerçekleştirildiğini belirtir. Bu durum okurun anlamlandıramadığı bir belirsizlik alanı yaratarak gerçek ile kurmaca ya da gerçeküstü olanı karşı karşıya getirir. Doltaş, Todorov'a benzer bir görüşe sahip olan Irwin S. Rabkin'in fantastik tanımına da yer verir; Rabkin'e göre fantastik, "insanın temel bir öğrenme biçimidir, onun tam tersi ise Gerçektir."

Doltaş, bu kuramsal tanımlardan hareketle *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*ni değerlendirir. Ancak eserde hayret uyandıran, gerçek ile kurmacayı aynı düzlemde kullanan yaklaşımın Todorov ve Rabkin'e yakın olmakla birlikte Sartre'ınkine benzemediğini belirtir. Doltaş'a göre romanda Albert Camus'nün uygulamasının tersine bir fantastik söz konusudur: fantastik yoluyla iletilmek istenen mesaj belirli bir amaca yöneliktir. Romanda Todorov ve Rabkin'in vurguladığı biçimde garip ve olağanüstü öğelere yer verilmekte ve bu öğeler normalleştirilmeden okura sunulmaktadır; ancak onların aksine, metinde olağan ile gerçeküstü, garip ya da kurmaca arasında karşıtlık kurulmaz. Aksine, biri diğerinin sınırını sürekli sorgular. Doltaş'a göre metnin amacı, bu tanımların ve onların oluşturduğu sınırların kendisini sorunsallaştırmak, fantastik gibi sunulan araçları saçmaya dönüşmeden amaca hizmet eden bir yapıya kavuşturmaktır.

Rahim Tarım'ın Hilmi Yavuz'un *Kuyu* adlı anlatısını incelediği yazısında Yavuz'un doğrudan fantastik türle ilişkilendirilen unsurları kullandığı vurgulanır. Anlatıda kuyu eğretilemesi etrafında gelişen yapı, çeşitli mitolojik, dini ve efsanevi göndermelerle beslenen fantastik bir atmosfer yaratır. Tarım, fantastik atmosfer "Şahmaran

hikâyesinden, Harut ile Marut kıssasına; Hazreti Yusuf'tan Zaloğlu Rüstem'in öyküsüne, Hazreti Ali'den İngiltere'de Azize Margaret ve Winifred kuyularına, hatta ... İbn-i Mukanna ... kuyudan sihirli sözlerle nasıl bir ay çıkarmış olduğunu anlattığı" bölümlerde kendini göstermektedir.

Sabri Gürses, *Varlık*'ın 1101. sayısındaki "Yerli Düş Dünyalarının Aklı Karışık Haritası" başlıklı yazısında türe dair geniş bir çerçeve çizer. Gürses, yazısına modern metropol deneyiminden –özellikle İstanbul'dan– hareketle başlar ve kent mekânında yoğunlaşan yabancılaşma, yönelim kaybı ve "cansıkıntısı" duygusunu betimler. Sokaklardaki yabancı dilde reklamlar, markalar ve kalabalıkların yarattığı "ölçüsüz karmaşa", hem modernleşmenin eksik ve çarpık doğasına hem de Türkiye'de geçmiş, şimdi ve geleceğin üst üste binerek "şimdi"yi adeta yokluğa dönüştüren bir zamansal kırılmaya işaret eder. Bu tablo, ülkenin sosyo-coğrafyasında fanteziyi yalnızca kaçış alanı değil, güncel ile tarihsel arasındaki geçişleri tartmaya elverişli bir imgelem sahası olarak düşünmesine zemin hazırlar.

Bu çerçevede yazar, fantezi türünü tanımlarken onu bilimkurgudan ve "fantastik" edebiyattan kavramsal olarak ayırır. Bilimkurgu genellikle modern, insan yapımı "ikinci doğa"nın (şehirlerin, teknolojik uygarlığın) içindeki gelecek tasarılarını konu edinirken, fantezinin ıssız, arketipsel mekânlara –çöl, orman, buzul, "ilk doğa" – yöneldiğini vurgular. Fantastik edebiyat, gerçekçi bir dünyaya olağandışı bir unsurun sızmasıyla işleyen bir "yan öğe" iken, fantezi baştan sona doğaüstü kurallarla işleyen farklı bir dünya kurar; tekboynuz, hobbit, cüce gibi figürler, halk edebiyatının anonim düş dünyasından beslenen, farklılıkları simgeleyen varlıklardır. Gürses, fantezinin modern Batı'da gelişim çizgisinin "Oryent edebiyatı"na –keşif ve kolonyal anlatılara, Şark masallarına– dayandığını, bunun da kuşaklar boyunca Batı imgeleminde "öte dünya"nın ve cennetsel tasavvurların biçimlenmesinde etkili olduğunu belirtir.

Bu tarihsel çerçeveyi Türkiye'ye taşıdığında yazar, modernin tam yerleşmediği bir toplumda "modern sonrası kriz"ten çok yapısal bir "kargaşa"dan söz edilebileceğini öne sürer. Türkiye'de fantezinin gelişebileceği zemini, bir yandan imparatorluktan ulus-devlete geçişin yarattığı kesintiler, öte yandan zengin folklorik malzeme ve tarihsel anlatı geleneğinde bulur. Ahmet Mithat'tan başlayarak tarihsel macera romanları, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın batıl inançları akılcı bir mesafeyle işleyen metinleri, Ahmet Hilmi'nin *Âmâk-ı Hayâl*'i gibi eserler, hem tasavvufî düş dünyalarını hem de "Doğu'nun fantastik yanı"nı modern anlatı kalıpları içinde görünür kılan erken halkalar olarak okunur. Bunu Köprülü, Boratav, Gökyay gibi araştırmacıların halk

edebiyatını tarihsel ve karşılaştırmalı bir perspektife yerleştiren çalışmaları izler; Keloğlan masalları, Dede Korkut uyarlamaları ve masal yeniden yazımları, arkaik figürlerin modern edebiyatla temas ettiği bir ara bölge yaratır.

Gürses, bu çizgiyi 20. yüzyıl boyunca tarihsel roman ve "halkçı" anlatıların gelişimi üzerinden sürdürür: Abdullah Ziya Kozanoğlu ve Feridun Fazıl Tülbentçi'nin macera-tarih karışımı romanları, Nihal Atsız'ın *Bozkurtlar* dizisi, Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun geniş tarihsel panoramaları hem ulusalcı tarih söylemini hem de mitik/epik bir "köken" arzusunu besler. 1950'lerden itibaren Aziz Nesin, Eflatun Cem Güney gibi yazarların masal-halk anlatısı birikimini çağdaş formlarla yeniden kurma çabaları, 1960 sonrasındaysa Bilge Karasu, Yusuf Atılgan, Vüsat O. Bener gibi yazarların kâbusvari, parçalı bilinç durumlarına odaklanan modernist metinleri, "düş"ün yerini "kâbus"un aldığı karanlık bir imgelem oluşturur. 1980'lerle birlikte Oğuz Atay'ın "kült" statüsüne yükselişi ve genç bir kuşağın "sinik düşçülüğü", ardından 1990'larda Cem Akaş, Süreyya Evren, Özen Yula, Aslı Erdoğan, Perihan Mağden gibi yazarların düşsel, grotesk, deneysel ya da alegorik metinleri, Türkiye'de düş dünyasının farklı biçimlerde yeniden üretildiğini gösterir. Bu panoramanın odak noktasına ise İhsan Oktay Anar'ın tarihsel-fantastik romanları yerleştirilir: *Puslu Kıtalar Atlası*, *Kitab-ül Hiyel* ve *Efrasiyab'ın Hikâyeleri*, Dede Korkut'tan folklorik malzemeye kadar uzanan yerel kaynakları özgün bir tarihsel fanteziyle birleştiren bir model olarak sunulur.

Yazının son bölümlerinde Gürses, Türkiye'de bilimkurgu, polisiye ve korku gibi "popüler tür"lerin zayıf kurumsal yapılara ve geleceğe dair kolektif tasarının eksikliğine bağlı olarak sınırlı kaldığını, buna karşılık fantezi için tarihsel edebiyat geleneği ve folklorik imgelem sayesinde daha elverişli bir zemin bulunduğunu savunur. Ancak bu potansiyelin, küresel "fantazi endüstrisi"nin hazır modellerini kopyalamadan, yerli mitolojilerle –Kızıl Elma, Zülfikâr, Tuğrul Alp gibi figürlerle– Batılı motifler (Kutsal Kâse, Excalibur, Kral Arthur) arasında yaratıcı imgesel koşutluklar kurabilen bir "yerli fantezi" projesine dönüştürülmesi gerektiğini vurgular. Çok-etnili imparatorluk mirasının (Kürt, Rum, Ermeni, Çerkes, Abhaz vb. mitolojileri) hem bir gerilim alanı hem de fantezi için zengin bir kaynak olduğunu ileri sürer. Gürses, Türkçe edebiyatın geleceği için, düş dünyasını küresel klişelerin baskısı altında yitirmeden, tarihsel ve folklorik birikimi çağdaş biçimlerle buluşturan özgün ve "yerli" bir fantezi edebiyatının geliştirilmesini hem zorunluluk hem de imkân olarak konumlandırır.

Gürses'in yazısı, fantastiği tarihsel, folklorik ve türsel gelişim çizgisi içinde geniş bir perspektifle ele almasına rağmen, 1990'lı yıllarda Türk edebiyatında görünür hâle gelen postmodern yaklaşımın fantastiğe getirdiği yenilikleri ve büyülü gerçekçilik doğrultusunda ortaya çıkan anlatı biçimlerini dikkate almamaktadır.

1980 sonrası Türk edebiyatında büyülü gerçekçiliğin görünümü, kavramın doğrudan terim olarak kullanılmasından ziyade eleştirmenlerin metinleri okuma biçimlerinden izlenebilmektedir. İncelenen yazılarda eleştirmenlerin büyülü gerçekçiliği açıkça adlandırmadığı, ancak doğaüstünün metne eklemlenme biçimi, yerel kültürle ilişkisi ve gerçeklik algısını dönüştürme potansiyeli üzerinden kavradıkları görülür. Onat Kutlar, *Sevgili Arsız Ölüm*'deki olağanüstü unsurların Latin Amerika etkisiyle ortaya çıkmış bir fantazya değil, toplumsal gerçekliğin doğal bir boyutu olduğunu vurgulayarak büyülü gerçekçiliği yerli kültürel hafızanın içinden yükselen bir hakikat biçimi olarak konumlandırır. Benzer biçimde Murat Belge, romandaki cinler ve perilerin dışsal bir teknik değil, karakterlerin zihinsel dünyası ve yaşadıkları kültürel çevrenin doğal uzantısı olduğunu belirterek büyülü gerçekçiliğin taklit değil, yerli bir anlatı stratejisi olarak görülmesi gerektiğini savunur. Hasan Öztürk ise 1980 sonrası romanda gerçekçilikten fantastiğe yönelişi toplumsal kırılmaya verilen estetik bir yanıt olarak değerlendirerek büyülü gerçekçiliğin yalnızca düşsel ya da masalsı bir atmosfer oluşturmakla sınırlı olmadığını, aynı zamanda toplumsal travmaların dolaylı bir ifade biçimi olarak işlediğini gösterir. Berna Moran ve Dilek Doltaş'ın doğaüstü unsurların metne entegrasyon biçimine odaklanan değerlendirmeleri ise büyülü gerçekçiliğin fantastikten farkını okurun konumlandırılması üzerinden ortaya koyar: fantastikte doğa yasalarının ihlalinin yarattığı epistemolojik şüpheye karşılık, büyülü gerçekçilikte olağanüstü olan gündelik gerçekliğin kesintisiz bir uzantısı olarak kabul edilir. Bu okumalar, büyülü gerçekçiliğin Türk eleştirel söyleminde terimleşmeden önce bir estetik görünüm, gerçeklik tartışmalarını dönüştüren yerel bir anlatı pratiği ve postmodern romanın toplumsal işlevini genişleten bir ifade alanı olarak algılandığını göstermektedir.

II.VI. Çoğulculuk

Postmodernizm bağlamında "çoğulculuk" (pluralism), modernizmin evrensel akıl, mutlak hakikat ve hiyerarşik düzen iddiasına dayanan monist yapısını yapıbozuma uğratarak gerçekliğin parçalı, göreceli ve çok katmanlı doğasını savunan ontolojik ve epistemolojik bir zemin üzerine inşa edilmiştir. Jean-François Lyotard, bu durumu

modernitenin meşruiyet kaynağı olan "büyük anlatıların" (meta-anlatı) geçerliliğini yitirmesi ve yerini yerel, minör, heterojen söylemlerin alması olarak tanımlar; böylece bilgi ve kültür tek bir merkezin tekelinden kurtularak demokratikleşir (Lyotard, 2019). Edebiyat estetiğinde bu felsefi taban, türler arası sınırların (roman, tarih, biyografi vb.) silikleşmesi ve elitist "yüksek sanat" ile "kitle kültürü" (polisiye, arabesk, popüler kültür) ögelerinin eklektik bir biçimde harmanlanmasıyla ortaya çıkar. Moran, postmodern romanda yazarın tanrısal otoritesinin kırıldığını ve metnin tek bir gerçekliği yansıtmak yerine, farklı gerçeklik düzlemlerini oyunsu bir kurguyla (üstkurmaca) bir araya getirerek çoğulcu bir yapı kurduğunu belirtir (Moran, 2016). Benzer bir izlekte Yıldız Ecevit, postmodern metinlerin tek bir üslup veya anlatıcı sesine hapsolmadığını; pastiş, parodi ve kolaj teknikleri aracılığıyla metinlerarasılık düzleminde anlamsal bir çoğulculuk yarattığını vurgular (Ecevit, 2001). Jale Parla ise bu durumu, romanın epistemolojik bir kesinlikten uzaklaşarak okurun katılımıyla her okumada yeniden üretilen çoğul bir anlam evrenine dönüşmesi olarak nitelendirir (Parla, 2013). Postmodern çoğulculuk, Mihail Bahtin'in "karnavalesk" ve "çok seslilik" (polifoni) kavramlarıyla da ilişkilendirilerek hiyerarşinin yıkıldığı ve tüm karşıtlıkların aynı düzlemde var olabildiği kaotik ama zengin bir metin uzamı yaratır (Bahtin, 2001).

Hilmi Yavuz'un "En Büyük Kurmaca Ustası Jorge Luis Borges" başlıklı yazısında postmodernizmin temel bileşenlerinden biri olan çoğulculuk kavramı doğrudan kuramsal bir tartışma konusu yapılmaz; ancak metin boyunca kurmaca gerçekliğin çok katmanlı ve çoğul doğasına gönderim yapan çözümlemeler yer almaktadır. Yavuz, Borges'in yazınsal evrenini metinlerarasılık, aynalama ve labirent metaforları üzerinden açıklarken, gerçekliğin tekil, nesnel ve sabit bir yapı olmaktan çıkıp çoklu anlam alanlarına açılan bir kurgu içinde yeniden üretildiğini vurgular. Eco'nun *Gülün Adı* romanındaki kitaplık sahneleri ile Borges'in *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius* metni arasındaki bağlantıyı örnek göstererek yazınsal gerçekliğin tek bir merkezden değil, farklı metinler ve perspektifler arasında kurulan ilişkiler aracılığıyla oluştuğunu belirtir. Benzer biçimde *Borges ve Ben* ile *Pierre Menard, Don Quixote'nin Yazarı* öykülerindeki benlik bölünmesi, öznenin parçalanmış yapısının çoğul varoluş imkânlarını açığa çıkarır. Böylece Yavuz, kavramı isimlendirmese de kurmaca gerçekliğin metinler, kimlikler ve anlamlar arasında dolaşarak çoğaldığına işaret ederek postmodern çoğulculuğun edebî düzlemdeki işleyişini dolaylı biçimde görünür kılar.

Gürsel Aytaç'ın "Orhan Pamuk'tan Bir 'Yeni Roman': Kara Kitap" başlıklı yazısında, *Kara Kitap*'ın çok katmanlı anlatı yapısı ayrıntılı biçimde çözümlemekte; ancak postmodern çoğulculuk (pluralism) kavramı doğrudan adlandırılmamaktadır. Aytaç, romanda anlatım biçimlerinin bölümden bölüme değişmesi, ben-anlatı ile o-anlatının iç içe geçerek merkezî ve otoriter bir anlatıcı konumunu dağıtması, zamanın geçmiş-şimdi-gelecek düzlemlerinde çoklu katmanlar hâlinde kurulması, birbirine karşıt düşüncelerin ve çelişik görüşlerin yan yana yer alması, kimlik sorunsalının tekil bir çözüme indirgenmeyip parçalı ve akışkan bir yapı içinde işlenmesi gibi özellikleri ayrıntılı biçimde ortaya koyar. Bu çözümlemeler, romanın postmodern edebiyatın çoğul perspektiflerini çağrıştıran bir estetik düzen kurduğunu dolaylı biçimde gösterir. Bununla birlikte Aytaç, bu yapısal çoğulluğu kuramsal düzeyde "çoğulculuk" kavramıyla ilişkilendirmez; kavramı terminolojik olarak kullanmadan, yalnızca romandaki anlatı ve üslup çeşitliliğini betimsel düzeyde ortaya koymakla yetinir.

Adnan Özer'in "Dilin Öteki Yüzü: Ağır Roman" başlıklı değerlendirmesinde postmodern anlamda çoğulculuk kavramı doğrudan tartışılmaz; ancak romanda dilsel, kültürel ve toplumsal çeşitliliğin yan yana kullanılması, konu–üslup ayrımının belirsizleşmesi ve başlığın çok anlamlı yapısına vurgu yapılması, örtük biçimde çoğulcu bir anlatı yapısına işaret eder. Özer, bu çoğulluğu kuramsal bir kavramlaştırmaya dönüştürmeyerek betimsel düzeyde bırakır.

"Seksenli Yılları Roman Açısından Nasıl Değerlendiriyorsunuz?" başlıklı soruşturmada Ahmet Altan ve Orhan Pamuk'un görüşleri, 80'li yıllar Türk romanının çoğul yönelimlere açıldığı bir dönem olduğunu göstermektedir; ancak metinde "postmodern çoğulculuk" kavramı doğrudan adlandırılmamaktadır. Altan, 1980–1990 arası dönemi "koro edebiyatçılığının bittiği, kişiselleştirilmiş anlatıların ve farklı biçimsel denemelerin ortaya çıktığı bir dönem" olarak tanımlar; romanın ortak sesli toplumsal çizgiden ayrılıp çok sesliliği ve bireysel üslup çeşitliliğini öne çıkardığını vurgular. Orhan Pamuk ise Türk romanının 19. yüzyıl gerçekçiliğine dayalı tekil bir estetik anlayıştan uzaklaşarak Batı romanının deneysel biçimlerine ve dilsel yeniliklerine yönelişini tartışır. Bu açıdan seksenli yıllar, her romancının kendi estetik yolculuğunu kurduğu, farklı biçimsel ve düşünsel arayışların yan yana var olabildiği, romanın dil, kurgu ve üslup bakımından parçalı ve çok yönlü bir yapı kazandığı bir dönem olarak sunulmaktadır. Dolayısıyla metin, kavramı kullanmaksızın, postmodern çoğulculuğun pratik düzeyde görünür hâle geldiğini dolaylı biçimde ortaya koymaktadır.

Tahsin Yücel, *Kara Kitap* üzerine yazdığı eleştiride romanın "yeni" ve "modern" olarak sunulmasının yanlış olduğunu savunur; eseri dilsel savrukluk, kurgusal tutarsızlık ve izlekler arasındaki bağıntısızlık üzerinden değerlendirir. Yücel'e göre romandaki çok sayıda izlek, kültürel gönderme ve anlatısal parçalanma; postmodern estetikte olumlanan çoğul bir yapı oluşturmak yerine, yüzeysel bir dağınıklığa ve iç tutarlılık yitimine yol açmaktadır. Bu nedenle yazar, *Kara Kitap*'ta görülen çok katmanlı yapıyı postmodern çoğulculuğun yaratıcı bir örneği olarak değil, "savrukluk" ve "gevşek kurgu" sonucu ortaya çıkan olumsuz bir parçalanma biçiminde nitelendirir. Böylece söz konusu eleştiri, postmodern çoğulculuğu destekleyen bir perspektif sunmaktan ziyade, bu kavrama karşı dışlayıcı bir yaklaşım sergiler.

Semih Gümüş'ün (1991a) "Kılavuz: Kendini Yazan Yazı" başlıklı değerlendirmesinde *Kılavuz* romanı doğrudan "postmodern" terimiyle nitelendirilmez; bununla birlikte Gümüş'ün çözümlemesi, romanın postmodern anlatının karakteristik özelliklerini ortaya koyan bir yaklaşım sunar. Gümüş, *Kılavuz*un "çoğul okuma edimi" ile açımlanabilecek çok katmanlı bir yapı sunduğunu, her bir anlam düzlemi için ayrı bir okuma alanı kurulabileceğini ve bu düzlemlerin kesişim noktalarında anlatının anlam kodlarının düğümlendiğini ifade eder. Anlatının kurmaca üzerine kurmaca üreten yapısı, öznenin çoklu konumlanışı (yazar–anlatıcı–kişi olarak Uğur'un parçalı kimliği), yazının kendisini yazan bir mekanizma olarak kurgulanması ve okurun anlam üretimindeki belirleyici rolü, merkezi, kapalı ve tekil anlamın yerine açık, değişken ve çoğul bir anlam alanı oluşturan bir anlatı yapısını işaret eder. Böylece Gümüş, terimi kullanmaksızın, *Kılavuz*un postmodern çoğulculuğun temel niteliklerini yansıttığını ortaya koyar.

Benzer biçimde Semih Gümüş'ün "Yazının Cehennemine Yolculuk" başlıklı yazısında *Bin Hüzünlü Haz*, dil ve anlatı düzleminde çoğulcu bir yapıya sahip metin olarak değerlendirilir. Gümüş, şiirin içbiçimsel olanaklarından yararlanarak kurulan anlatı dilinin, yalnızca yazar tarafından yüklenen anlamla sınırlı kalmayıp dil içi olanaklar aracılığıyla kendi anlamlarını ürettiğini ve böylece okura çoklu yorumlama imkânı sunduğunu belirtir. Bu çoğulluk, imgeler, eğretilemeler, sözdizimsel sapmalar ve uzun, iç içe geçmiş tümce yapıları aracılığıyla çok boyutlu bir anlam uzamı oluşturulmasıyla somutlaşır. Metnin "çoğul okuma" gerektirdiğini söyleyen Gümüş, *Bin Hüzünlü Haz*'ın anlamını tekil bir eksen üzerinde değil, okurla birlikte sürekli yeniden üreten açık ve çok katmanlı bir anlatı modeli olarak konumlandırır.

Murat Yalçın, Bilge Karasu'nun *Kılavuz* adlı yapıtını değerlendirirken romanın çok boyutlu bir kurgu üzerine inşa edildiğini ve anlatının okur ile metin arasındaki ilişkiyi sürekli yeniden kuran bir yapı sunduğunu belirtir. Üç bölümlü kompozisyonu, birbirine eklemlenen anlatı katmanlarıyla örgülenmiş olarak tanımlayan Yalçın, metnin okura hazır bir anlam sunmak yerine, anlamın üretilmesi sürecini okura bıraktığını vurgular. Bu nedenle, anlatıda yer alan gazete ilanı gibi görünen ipuçları, okura çözüm için bir "anahtar" sağlamaz; her kilide uygun anahtarı bulmak okurun etkin yorum faaliyetinin parçası hâline gelir. Yalçın'a göre romanda "ben" anlatısı sabit bir özneye işaret etmez; benliğin konumu yer değiştiren, çoğullaşan bir yapıdadır. Düş ile gerçek, monolog ile diyalog, içsel olanla dışsal olan ve tekil anlam ile çoklu anlam arasında kurulan geçişler, anlatının sabitlenemez dinamiklerini oluşturur. Bu çerçevede *Kılavuz*, *kapalı ve tek bir anlamı dayatmayan; yorum olanaklarını genişleterek çoğul okuma düzlemleri açan bir metin olarak konumlanır.** Yalçın'ın değerlendirmesi, eserin anlam üretimini sınırlamak yerine belirsizlik, açıklık ve çoğulluk üzerine kurduğunu ortaya koyar.

Murat Sönmez "Postmodernizm ve İslami Estetik" başlıklı yazısında postmodernizmin ortaya çıkışını, modernizmin tükendiği bir tarihsel eşikte gelişen ve Batı kültürünün iç sorunlarının ürünü olan bir söylem olarak nitelendirir. Sönmez'e göre postmodernizm, ideolojik öğretilerin reddi, bireyin toplumsal sorumluluk duygusundan kopuşu ve sınırsız tüketim ve özgürlük arzusuna dayanan birey-merkezli yaşam biçimini teşvik ederek kültürel değerlerin çözülmesine yol açmıştır. Bu sebeğle çoğulculuk, Sönmez'in yaklaşımında estetik ve düşünsel çeşitliliğin üretken bir açılımı değil, toplumsal birliğin parçalanmasına ve bireysel "nefs"in hükümranlığına geçişi hazırlayan problemli bir süreç olarak değerlendirilir. Yazar, postmodern çoğulculuğu ilkesizleşme ve değer kaybı ile özdeşleştirerek eleştirir ve buna karşılık, birey–toplum bütünlüğünü sağlayan İslami estetik ve "teavün" (dayanışma) kavramının, modern ve postmodern ikilemin ötesinde alternatif bir yol sunduğunu ileri sürer. Böylece metin, postmodern çoğulculuğa eleştirel bir cepheden yaklaşarak çoğulluğun ancak ahlaki ve manevi bir zeminde anlamlı olabileceğini savunan karşıt bir söylem üretir.

Nuray Mert, "Postmodernizm ve İslam" başlıklı yazısında Türkiye'de postmodernizm tartışmalarının özellikle İslami çevrelerde nasıl kavramsal bir belirsizlik ve yanlış anlamalar eşliğinde karşılandığını eleştirel bir perspektifle inceler. Mert'e göre postmodernizm Türkiye'ye ilk ulaştığında çoğu entelektüel tarafından

anlaşılması güç ve soyut bir düşünce çerçevesi olarak değerlendirilmiş, ancak zaman içinde kavram hem düşünsel alanda yerleşmiş hem de tartışmaların kapsamı genişlemiştir. Buna rağmen, İslam adına söz söyleyen çevreler postmodernizmin ne olduğunu tam olarak ortaya koyamamakta, özellikle postmodern çoğulculuk idealini yeterli kavramsal temellendirme olmaksızın olumlayan bir yaklaşımla ele almaktadır. Mert, Ali Bulaç'ın modernitenin çözülüşü, ulus-devletin sona ermesi ve çoğulculuğun yükselişi gibi kavramları kuramsal çerçeveden yoksun biçimde kullandığını belirterek bu söylemin postmodernizme eleştirel bir mesafe koymak yerine onun sorun alanına eklemlendiğini savunur. Ona göre postmodernizm, modernitenin gerçek doğasını görünür kılan bir dönüşüm evresidir; dolayısıyla postmodern çoğulculuğun koşulsuz biçimde benimsenmesi hem modernizmin hem de postmodernizmin tarihsel ve düşünsel bağlamının göz ardı edilmesine yol açar. Mert'in yaklaşımı, postmodernizmin çoğulculuk söyleminin İslami düşüncede nasıl tartışmalı ve problemli bir zeminde yer aldığını göstermesi bakımından önemlidir.

Nuray Mert, İslami çevrelerin postmodernizmin çoğulculuk ilkesini yüzeysel biçimde sahiplenerek kavramın kuramsal arka planını ve tarihsel bağlamını yeterince tartışmadan kullanmalarını eleştirir. Ona göre bu kesim, moderniteyi reddetmek adına postmodernizmi alternatif bir çözüm gibi görürken, aslında postmodernizmin ürettiği sorun alanlarının tam merkezine düşmekte ve farkında olmadan postmodern söylemin ideolojik etkisine eklemlenmektedir.

Buket Öktülmüş'ün tanıtım yazısı, Hilmi Yavuz'un *Kuyu* adlı anlatısını özellikle çoğul kimlik ve çoğul anlatı yapısı açısından değerlendirir. Öktülmüş'ün çözümlemesine göre *Kuyu*, anlatıcı Hilmi Yavuz, anlatı kişisi Hilmi Yavuz ve okur Hilmi Yavuz'un aynı metinsel düzlemde buluştuğu çok katmanlı bir kurmaca uzam kurarak postmodern anlatıya özgü çoğulculuk anlayışının önemli bir örneğini sunar. Alıntılanan Roland Barthes'ın "yazarın ölümü" kavramsallaştırması, metnin tek ve merkezî anlam odağını dağıtarak anlamın üretim merkezini okura kaydırır; böylece *Kuyu*, sabit ve kapalı bir anlam dizgesi yerine okur tarafından sürekli yeniden kurulan çoğul okuma düzlemleri yaratır. Anlatı, öykü, günlük, mektup, alıntı, şiir ve masalın iç içe geçtiği parçalı yapı, içerikle biçim arasındaki ilişkiyi güçlendirerek kimliğin bölünmüşlüğünü ve çoğulluğunu biçimsel düzeyde de yansıtır. Metinde sıkça vurgulanan "ben'in parçalanmışlığı" ve Doğulu/Batılı kimlik ayrımı, çoğulculuğun yalnızca biçimsel değil, varoluşsal bir soruşturma alanı olarak da ele alındığını gösterir. Bu anlamda *Kuyu*, okuru kuyunun metaforik derinliklerinde yolculuğa davet

ederken, anlamın tek merkezli bir yapı değil, okur katılımıyla tamamlanan çoğul bir süreç olduğunu ortaya koyar. Böylece Öktülmüş'ün yorumunda *Kuyu*, postmodern çoğulculuğun kurmaca, kimlik, anlatıcı ve okur ekseninde somutlaştığı güçlü bir anlatı örneği olarak değerlendirilir.

Oya Batum Menteşe, Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm başlıklı yazısında postmodernizmi hem epistemolojik hem kültürel hem de estetik düzlemde tekil ve merkezî doğruların çözülüşünü ifade eden bir paradigma değişimi olarak değerlendirir. Ona göre postmodernizm, evrenin rasyonel bir bütünlük olarak kavranamayacağını, hakikat ve anlamın yalnızca yerel, bağlamsal ve göreli biçimlerde var olabileceğini savunarak modernitenin evrenselcilik iddiasını radikal biçimde sorgular. Bu yaklaşım, doğrunun ve bilginin çoğulluğunu kabul eden bir düşünsel çerçeve oluşturur; çünkü postmodernizme göre gerçeklik, kültür tarafından üretilmiş söylemler aracılığıyla kurulur ve hiçbir kavram ya da değer doğal, değişmez veya evrensel bir statüye sahip değildir.

Menteşe, bu çoğulculuğun kültürel alanda da belirleyici olduğunu vurgulayarak üst kültür/alt kültür, yüksek sanat/ticari-popüler sanat ayrımlarını reddeder ve kültürü hiyerarşik olmayan yatay bir düzlemde kavrar. Böylece Mahler'in müziğiyle punk rock, Picasso ile pop art, edebî roman ile havaalanı polisiyesi aynı estetik bağlamda değerlendirilebilir hâle gelir. Eleştirinin kanonlaştırıcı işlevine yönelik bu meydan okuma, kültürel alanın demokratikleşmesi ve çoğullaşması yönünde bir tavır olarak konumlanır. Edebiyatta metinlerarasılık, pastiş ve parodi gibi tekniklerin kullanımı da anlamın merkezsizleşmesi ve okurun metin üretim sürecine aktif biçimde dahil edilmesi yoluyla çoğul okuma ve yorum olanaklarını genişletir. Böylece postmodern edebiyat, organik bütünlük, tekil anlam, doğrusal kurgu ve tutarlı karakter anlayışlarını parçalayarak çoklu bakış açılarına dayanan bir estetik düzen kurar.

Menteşe ayrıca, postmodernizmin kimlik kavramına yaklaşımının da çoğulcu olduğunu belirtir; kimliğin baştan beri kurmaca bir yapı olduğunu ve bireylerin yeni kimlik biçimlenişleri yaratmak zorunda olduklarını ifade eder. Bu nedenle etnik hareketler, feminist söylem ve LGBTİ+ hak mücadeleleri gibi marjinal grupların yükselişi postmodern çoğulculuğun sosyal düzlemdeki en görünür sonuçları arasında yer alır. Böylece Menteşe'nin değerlendirmesi, postmodernizmi hem hakikatin, kültürün ve kimliğin çoğullaştığı bir düşünsel yapı hem de modernitenin tek merkezli doğrularına karşı geliştirilen eleştirel bir yaklaşım olarak konumlandırır.

Süreyya Evren, "Hasan Bülent Kahraman'ın *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri adlı* kitabı üzerine yaptığı değerlendirmesinde, Kahraman'ın postmodernizmi kültürel ve entelektüel dönüşümün başlangıcı olarak konumlandırdığını vurgular. Evren'e göre Kahraman, postmodernizmin merkezinde yer alan yetkeci, tekçi ve hiyerarşik düşünme biçimlerinin çözülmesini, yerine özgürlükçü, çoğulcu ve farklılıklara açık bir yaklaşımın geçmesini çağdaş dünyanın en önemli kazanımı olarak görür. Bu yönüyle postmodernizm, Kahraman açısından yalnızca estetik bir dönüşüm değil, aynı zamanda demokratikleşmeyi ve kültürel çeşitliliği mümkün kılan bir zihinsel devrimniteliği taşır.

Kahraman'ın değerlendirmesinde dikkat çekici olan nokta, postmodernizmin özellikle Türkiye gibi kültürel bakımdan karmaşık ve çok katmanlı toplumlar için büyük bir fırsat alanı oluşturduğuna dair görüşüdür. Yazara göre Batı düşüncesi, uzun süren modernist projelerin ardından ciddi bir entelektüel tıkanma ve yorulma içindedir; buna karşılık üçüncü dünya toplumları kendi tarihsel ve kültürel birikimlerini merkeze alarak Batı'nın epistemolojik hegemonyasından bağımsız yeni kavramsal üretim olanakları elde etmişlerdir. Bundan hareketle Kahraman, postmodernizmin sunduğu çoğulcu perspektifin, Türkiye'ye kendi kültürel kaynaklarını yeniden yorumlama, dönüştürme ve üretime dahil etme fırsatı sunduğunu öne sürer.

Ancak Evren, Kahraman'ın eleştirilerinin aynı zamanda Türkiye'nin bu tarihsel olanakları kullanmakta başarısız olduğu yönünde olduğunu da belirtir. Postmodernizm ekseninde yürütülmesi gereken entelektüel tartışmaların, toplumsal düzeyde taraftarlık, duygusallık ve ideolojik kutuplaşma tarafından işlevsizleştirildiğini ve yüzeysel kültür çatışmalarına dönüştüğünü aktarır. Evren'in aktardığına göre Kahraman, postmodernizmin Türkiye için açtığı ufkun dar toplumsal refleksler nedeniyle boşa harcandığını düşünmektedir. Dolayısıyla Kahraman'ın söylemi, postmodernizmi yalnızca kültürel bir model olarak değil, kendi özgün düşünsel üretim kapasitemizi açığa çıkaracak bir çoğulculuk imkânı olarak değerlendiren eleştirel bir konumda durur.

Sibel Irzık, "Tutunamayanlar'da Çok Seslilik ve Sınırları" başlıklı yazısında, Oğuz Atay'ın romanının temel biçimsel örgüsünü belirleyen unsurun çok seslilik ve söylem çeşitliliği olduğunu vurgular. Irzık, Bernamora'nın incelemesine dayanarak romanın yapısında birbirinden farklı dil ve söylem türlerinin bir araya getirilmesinin Atay'ın en belirgin anlatısal tercihleri arasında bulunduğunu belirtir: Osmanlıca, Türkçe,

Öztürkçe gibi farklı dil düzlemleri ile biyografi, günlük, ansiklopedi, tiyatro, şiir ve mektup türlerinin romanda iç içe geçirilmesi, esere ansiklopedik genişlik ve söylemsel çoğulluk kazandırmaktadır. Irzık'a göre bu çoğulcu yapı yalnızca biçimsel düzlemde kalmaz, aynı zamanda romanın içeriğine de hizmet eder.

Feridun Andaç, *Romancılığımıza Romanesk Bakışlar* başlıklı yazısında, Türk romanının son yirmi beş yıllık gelişimini değerlendirirken anlatı alanında belirgin bir çoğulculaşma yöneliminin ortaya çıktığını vurgular. Andaç'a göre bu süreçte romanın gerçeklik anlayışı genişlemiş, bireyin bakışı ve öznel gerçeklik algısı roman anlatısının merkezine yerleşmiş, böylece roman yalnızca olay aktarımının değil, aynı zamanda estetik ve kuramsal bir sorgulamanın alanı hâline gelmiştir. Romancılar yeni anlatım teknikleri deneyerek romanın retorik yapısını dönüştürmüş, biçim ve yöntem arayışları doğrultusunda farklı söylemsel olanakları kullanıma açmışlardır.

Andaç, Oğuz Atay, Adalet Ağaoğlu, Bilge Karasu, Tahsin Yücel, Orhan Pamuk ve Mehmet Eroğlu gibi yazarların Batı romanının yeni anlatı söylemlerini içselleştirerek Türk romanına çeşitli yönelimler ve açılımlar kazandırdıklarını belirtir. Aynı zamanda Ayla Kutlu, Mustafa Balel, Aras Ören, Güney Dal, Latife Tekin ve Ahmet Altan gibi yazarların da yenilikçi gerçekçilik ile bireysel anlatım biçimlerini birleştirerek romanı farklı estetik eksenlere taşıdıklarını ifade eder. Andaç'a göre bu dönemin en dikkat çekici niteliği, romancıların ayrı uçlarda değil, "aynı kulvarda farklı yörüngeler" üzerinde paralel ama çeşitlenmiş yönelimler sergilemeleridir; bu durum roman alanında belirgin bir çoğulculuk ve söylem çeşitliliği oluşturmuştur.

Bununla birlikte Andaç, söz konusu güçlü anlatısal dönüşüme karşın Türk romanının eleştiri ve kuram üretimi açısından eksik kaldığını, romancıların kendi teorik zeminlerini oluşturmakta yetersiz kaldıklarını da eleştirel biçimde belirtir. Ayrıca dönemin romanında Doğu söyleminin ve kültürel katmanların yeterince değerlendirilemediğini, bu alanda yalnızca Yaşar Kemal ve son dönemde Orhan Pamuk'un derinlikli bir yönelim geliştirdiğini ifade eder. Andaç'ın bu değerlendirmesi, modern Türk romanının çok sesli, imgesel ve deneysel bir anlatı alanına dönüşümünü gözlemlemeye olanak sağlarken, aynı zamanda bu çoğulculuğun kuramsal temellendirilme ihtiyacını da görünür kılar.

Berat Demirci, "Daüssıla, postmodern düşüncenin varamayacağı bir menzilde ikamet eder:" başlıklı yazısında postmodernizmin modernizmin "tekçi" yapısına karşı çoğulcu bir söylem geliştirdiğini kabul etmekle birlikte, bu çoğulluğun derinlikli bir düşünsel açılım sunmadığını savunur. Ona göre postmodern çoğulculuk,

farklılıkların yaratıcı biçimde bir araya geldiği üretken bir alan açmaz; aksine, belirsizliği çoğaltarak anlamın çözülmesine yol açan yüzeysel bir çeşitlilik olarak karşımıza çıkar. Demirci, Türkiye'de postmodern söylemin yaygın biçimde sahiplenilmesini de, gerçek bir çoğulculuk arayışından çok, modernizmin reddiyle oluşan boşluğun rastlantısal biçimde doldurulmasıolarak değerlendirir. Bu nedenle postmodern çoğulculuk, geleneğin ve düşünsel sürekliliğin yeniden kurulmasına değil, kopuşun estetize edilmesine hizmet eder.

Rahim Tarım, "Üç Anlatı Dolayısıyla Hilmi Yavuz'un "Kuyu"*su* başlıklı yazısında *Kuyu*'yu, okurun birinci planda konumlandığı ve anlatının çok katmanlı bir yapıyla kurulduğu bir metin olarak değerlendirir. Tarım, anlatının başında yer verdiği Roland Barthes alıntısıyla, bir metnin "birçok kültürden alınan ve karşılıklı diyalog, parodi ve yarışma bağıntısı içine giren çoğul yazılardan oluştuğu" vurgusunu aktarır ve bu çoğulluğun merkezinin yazar değil okur olduğunu belirtir. *Kuyu*'da otuz beş kez tekrar edilen "(diye yazıyor Hilmi Yavuz bu anlatısında)" ifadesinin, anlatının farklı katmanlardan oluşan yapısını ve okurun etkin varlığını gösterdiğini belirtir. Tarım ayrıca, metnin farklı kaynaklardan beslenen göndermelerle örülü olduğunu, Şahmaran hikâyesinden Tanpınar'a, Derrida'dan Kierkegaard'a uzanan geniş bir kültürel alanın anlatıda yer aldığını ifade eder. Bu noktada *Kuyu*, Tarım'ın değerlendirmesinde, anlatının birden fazla ses, metin ve bellek düzleminin iç içe geçtiği çoğul bir yapı olarak yorumlanır.

Ali Erkan Kavaklı'nın "Postmodern Düşünce ve Sanat" başlıklı iki yazısında, çoğulculuk postmodern düşüncenin temel ilkesi olarak ele alınır. Kavaklı, postmodernizmi modernizmin tekelci, dayatmacı ve kültürel olarak istilacı yapısına karşı gelişen bir hareket biçiminde değerlendirir ve postmodern yaklaşımın farklı kültürlerin yükselişine olanak tanıyan, "çeşitlilikten ve çok gönüllü bir dünya kültür mozaiğinden yana" bir perspektifi benimsediğini vurgular. Postmodern düşüncenin merkezi ilkelerinden biri olarak mutlak doğruların reddi üzerinde durarak "tek doğru yoktur, herkesin doğruları vardır" ifadesiyle çoğulcu hakikat anlayışını temellendirir. Kavaklı'ya göre postmodern düşünce, kültürel ve düşünsel çeşitliliği destekleyen, toplumsal ve entelektüel alanlarda çoğul yaklaşımların önünü açan bir dönüşüm sürecini temsil eder.

Hasan Akay'ın "Relativist Düşünceden Postmodernizmin Amentüsüne: Postmodern'in Haritasını Yapmak ve Edebiyatta Postmodern Tavır" başlıklı yazısında, postmodern yaklaşımın belirgin yönlerinden biri olarak çeşitlilik ve çokluk fikri

vurgulanır. Akay, postmodernizmin kapsayıcı, tekçi dünya görüşlerine karşı çıkarak Marksizm, Hristiyanlık, Faşizm, Stalinizm, kapitalizm, liberal demokrasi, modern bilim ve İslamiyet gibi bütün meta-anlatıları aynı düzeye indirdiğini ve böylece tek merkezli açıklama modellerini reddettiğini belirtir. Postmodernizmin tüm düşünce ve inanç sistemlerini eşit konuma getirmesi, Akay tarafından "bir yamalı bohça görünümü" olarak nitelendirilir; çünkü postmodern söylemde her düşünce yalnızca parçalar halinde bulunur ve bütünlük yerine çeşitlilik esas alınır. Ayrıca edebiyattaki postmodern tavır bağlamında Akay, metinlerde çeşitliliğin temel ilke haline geldiğini, dilin yapısının zorlandığını ve geleneğin farklı unsurlarından alıntı ve göndermeler yoluyla yararlanıldığını ifade eder. Böylece postmodern edebîmetnin çok yönlü ve çok kültürlü bir yapı kazandığını, ancak bu çeşitliliğin organik bütünlüğü zedelediği eleştirisine de yer verir.

Hasan Bülent Kahraman, Selim İleri'nin "Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver" adlı romanını değerlendirirken yazarın anlatısında belirginleşen çoğul anlatım olanağına dikkat çeker. Kahraman'a göre, "daha çok postmodern denebilecek ve modernist romanın açılımlarıyla hem kesişen hem de çelişen bir yaklaşım olan çoğul anlatım olanağının" Selim İleri'nin son romanlarında en somut gösterge haline gelmesi rastlantı değildir. Bu çoğulluk, İleri'nin romancılığını metinlerarası bir örgü üzerinden kurmaya yönelmesiyle ilişkilendirilir. Farklı metinler arasında kurulan göndermeler yalnızca dış metinlerle sınırlı değildir; İleri'nin kendi romanları arasında da geçişliliğin sağlanması, yapıtlar arası bağlantıları çok katmanlı bir nitelik kazandırır. Kahraman, yazarın bir yapıttaki kişinin başka bir yapıttaki konumuna ve işlevine yaptığı göndermeler aracılığıyla gerçeğin çok yönlülüğüne, yazının gerçekle kurduğu sorunlu ilişkiye ve bireyin süreç içinde oluşan öte-gerçek varoluşuna yorum getirdiğini belirtir.

Sabine Adatepe, "Benim Adım Kırmızı'ya Yaklaşma Uğraşları" başlıklı yazısında *Benim Adım Kırmızı*'yı "son derece yüklü, çok yönlü" bir roman olarak nitelendirerek eserinin yapısal ve düşünsel boyutlarında belirginleşen çoğulluk vurgusunu öne çıkarır. Adatepe'ye göre roman, tek bir eksen ya da kapalı bir anlam örgüsü içinde yer almaz; aksine sanat–siyaset ilişkisi, bireysellik tartışması ve Doğu–Batı karşıtlığı gibi farklı düşünsel alanları birlikte ve eşzamanlı biçimde ele alır. Bu temalar, romanda genel-geçer bir doğruluğun olmayabileceği, hakikatin "bireyden bireye değişen bir olgu" olduğu yönündeki yaklaşım etrafında çoğul bir perspektif sunar. Adatepe'nin vurguladığı üzere, roman tekil bir tarih anlatısı üretmek yerine,

çeşitli sorular, yorum olanakları ve okur katılımıyla çoğalan çok yönlü anlam katmanları oluşturur. Bu nedenle *Benim Adım Kırmızı*, Adatepe'nin değerlendirmesinde bütünlüklü ve tek sesli bir yapı değil, çok yönlü tartışma alanları açan çoğul bir metin olarak görünmektedir.

Yaşar Çabuklu'nun "Philippe Delerm: Biranın İlk Yudumu ve Diğer Küçük Zevkler" başlıklı yazısında postmodern dönemi modernizmin "büyük" anlatılarından uzaklaşılarak "küçük", "ayrıntı", "grup", "periferi", "uç", "marjinal" ve "bireysel" olana yönelme süreci olarak tanımlar. Çabuklu'ya göre postmodern yazın, her şeyden konu çıkarma eğilimiyle merkezî ve tekil söylemlerin yerine çoklu ve parçalı bakış açılarını öne çıkarır. Nesnelerin bağımsızlaşması, tüketim nesnelerinin belirleyici rolü ve bireyin algısının parçalı deneyimler etrafında kurulması, modernizmin bütüncül ve gerilimli insan-nesne ilişkisine karşılık postmodern çoğul algı ile fragmanter yaşam deneyimlerinin işaretidir. Yazı bu yönüyle postmodern kültürde tekil hakikat ya da tutarlı özne yerine çoğul, dağınık ve geçişken kimlikler ile deneyimler dizgesinin öne çıktığını eleştirel bir perspektifle ortaya koyar.

Mustafa Armağan'ın "Postmodernlik ve Din ya da İkinci Sekülarizasyon" başlıklı yazısında postmodern düşüncenin Müslüman aydınlar tarafından ilgi görmesinin temel nedenleri arasında çoğulculuk vurgusu belirleyici bir yer tutar. Armağan'a göre Müslüman entelektüeller, postmodernliğin *"doğrunun tekil değil, sonsuz sayıda olabileceği"* yönündeki yaklaşımının oluşturduğu "ultraplüralist mantığı" cazip bulmaktadır. Bu çoğulcu anlayış, modernliğin tek-hakikatçi ve seküler çerçevesine karşı bir seçenek olarak görülmüş; modernliğin dayattığı bütüncül ve monolitik doğruların yerini çeşitliliğe dayalı bir değer dizgesinin alabileceği umudunu uyandırmıştır (s.118). Ancak Armağan, bu yaklaşımın yanlış bir beklentiye dönüştüğünü savunur: Postmodern çoğulculuğun Müslüman düşünce için doğal bir ittifak alanı sunduğu inancını eleştirir ve İslam'ın kendi yapısının tekil ve bütüncül bir söylem oluşturduğunu, bu yüzden postmodern çoğulculukla yapısal olarak bağdaşmayacağını belirtir. Armağan'a göre postmodernizmin *"çoğulculuk, çeşitlilik ve çok-değerlilik"* anlayışı Müslüman aydınlarda yüzeysel bir yakınlık yanılsaması yaratmış olsa da bu beklenti kavramsal temelsizliğe ve yanlış yorumlara dayanmaktadır.

Nejat Turan'ın "Yalsızuçanlar'a Dair: Postmodern Edebiyat ve Sâdık Yalsızuçanlar Üzerine Bir İnceleme" başlıklı yazısında postmodern edebiyatın temel eğilimlerinden biri olarak belirginleşen geçmişle hesaplaşma ve çoklu tarihsel malzemenin yan yana

kullanımına dayalı kurgu stratejisi ele alınır. Turan, Salman Rûşdî'nin romanlarında Kur'an, hadisler, tarih kitapları, geleneksel törenler ve menkıbelerin *"planlı bir biçimde arka arkaya verildiğini"* ifade ederek tarihsel kaynakların parçalı ve çoklu bir montaj içinde yeniden düzenlenmesinin okurda ironik bir duygu uyandırdığını belirtir. Bu yöntem, Turan'a göre, postmodern edebiyatta sıkça görülen "geçmişle hesaplaşma tutkusunun" bir türüdür; geçmişi tek ve bütüncül bir hakikat alanı olarak sunmak yerine, farklı parçaların bir araya getirildiği, çoğul bir tarihsel düzlemin oluşturulmasıdır. Turan, Hilmi Yavuz ve Orhan Pamuk gibi yazarların da benzer biçimde tarihsel malzemeyi parçalayarak ve yeniden düzenleyerek kullandıklarını, bu yönüyle metinlerinin *"tümüyle kurmaca ve sentetik"* bir yapıya büründüğünü ifade eder. Bu yaklaşım, tekil ve doğrusal bir tarih okuması yerine, farklı kaynakların aynı metin içinde yan yana getirildiği çoğul bir tarihsel söylemin oluşmasına işaret eder.

Yıldız Ecevit'in çeşitli incelemelerinde ortak bir kavramsal odak olarak belirginleşen düşünce, postmodern edebiyatın temel estetik ilkelerinden biri olan çoğulculuğun Türk romanında somutlaşma biçimleridir. Ecevit, "Orhan Pamuk'un Romanlarında Ana Bileşenler" başlıklı çalışmasında Pamuk'un biçimsel ve disiplinlerarası çoğulculuğu romanlarının belirleyici yapısal temeli olarak kurduğunu vurgular. Ona göre Pamuk, tarih, felsefe, psikoloji, sosyoloji, mitoloji ve özyaşamöyküsel öğeleri aynı metin dokusunda buluşturarak romanı çok katmanlı ve çok sesli bir yapıya dönüştürür; böylece tekil ve merkezî bir anlamın egemenliğini kıran, birlikte-varoluşu, türler-arasılığı ve söylemsel çeşitliliği önceleyen postmodern çoğulcu bir anlatı inşa eder. Özellikle *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat* örnekleri çerçevesinde Ecevit, üstkurmaca, metinlerarasılık ve kolaj tekniklerinin metni disiplinler arası bir kültürel alan haline getirdiğini ve romanı kapalı, tek yönlü bir yorumdan ziyade çoğul okuma imkânlarına açtığını belirtir. Aynı yaklaşım, Ecevit'in *Benim Adım Kırmızı'da Çoğulcu Estetik* başlıklı değerlendirmesinde de sürer: Pamuk'un romanı Doğu minyatür geleneği ve Osmanlı kültür tarihine ilişkin araştırmaları, polisiye gerilim, aşk üçgeni, erotik söylem ve oyunlu anlatım gibi popüler öğelerle yan yana getirerek yüksek edebiyat ile trivial kültürü aynı anlatı organizasyonunda buluşturduğu, bu nedenle romanın hiçbir estetik ya da ideolojik düzleme indirgenemeyen çoğulcu bir yapıya sahip olduğu ifade edilir. Bu çok katmanlı dizge, aşk–ölüm, sanat–yaşam, Doğu–Batı gibi ikilikleri çözüme değil üretken bir gerilime taşıyarak Bahtin'in çokseslilik ve karnavallaştırma kavramlarıyla

ilişkilendirilir; yazarın sesini geri çekerek söylemsel eşitlik kurması ise çoğulculuğun biçimsel olduğu kadar etik bir ilkeye dönüştüğünü gösterir.

Ecevit'in çoğulculuk kavrayışı yalnızca Pamuk'la sınırlı değildir. "Bir Newage Romanı: *Fındık Sekiz*" başlıklı incelemesinde, Metin Kaçan'ın romanını postmodern çoğulculuğun örneklerinden biri olarak değerlendirir. Ecevit'e göre romanda mistik söylemle ileri teknolojiye ilişkin kavramların, tasavvufî düşünce ile bilimsel verilerin, soyut metafizik dünya ile somut gündelik gerçekliğin yan yanalığı, karşıt ontolojilerin sentez arayışı olmaksızın birlikte konumlanmasıbiçiminde görünür. Aynı çoğulcu yaklaşım, Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz*ı üzerine yorumunda da devam eder; Ecevit hem seçkinci avantgardist biçim deneyimlerini hem de popülist-trivial anlatı öğelerini aynı metin içinde barındıran eserleri postmodern heterojenliğin ve merkezsiz yapının örnekleri olarak değerlendirir.

Bu çerçevede Ecevit'in genel yaklaşımı, postmodern çoğulculuğu salt biçimsel bir oyun alanına indirgemek yerine kültürel, estetik ve ontolojik düzlemlerde eşzamanlı varoluşu mümkün kılan üretimsel bir poetika olarak okumaktır. Böylece Orhan Pamuk, Metin Kaçan ve Hasan Ali Toptaş gibi yazarların eserleri, Ecevit'in değerlendirmesinde, Türk romanında postmodern çoğulcu estetiğin en güçlü ve belirgin temsil alanları olarak konumlanır.

İncelenen dergilere bir bütün olarak bakıldığında, postmodernizm bağlamında çoğulculuk kavramının Türk edebiyatı eleştirisinde hem kuramsal hem de pratik düzlemde son derece gerilimli, çok yönlü ve çoğu zaman da çelişkili bir biçimde kavrandığını göstermektedir. Lyotard, Bahtin, Moran, Ecevit, Parla ve Menteşe gibi isimlerin dayandığı kuramsal çerçeve, çoğulculuğu modernitenin tek-merkezli, evrenselci ve hiyerarşik hakikat rejimlerine karşı geliştirilen alternatif bir düşünme biçimi olarak tanımlar; çoğulculuk gerek bilgi ve hakikat anlayışının gerekse kültürel üretimin merkezsizleşmesi, yerelleşmesi ve heterojenleşmesi anlamına gelir. Romanın yapısında türler-arasılık, söylem çeşitliliği, çok seslilik, metinlerarasılık, kolaj ve pastiş teknikleriyle somutlaşan bu estetik çoğulculuk, Türk romanında Oğuz Atay, Bilge Karasu, Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş, Metin Kaçan, Selim İleri gibi yazarların metinlerinde belirginleşen bir yönelim olarak izlenmektedir. Eleştirmenlerin önemli bir kısmı, bu çoğulcu açılımları romanın okuru merkeze alan, anlamı her okumada yeniden üreten, tekil ve otoriter yorumu askıya alan yeni bir estetik düzene geçişin işaretleri olarak olumlar.

İncelemeye dahil edilen yazılar çoğulculuğun Türk düşünce ortamında oybirlikli bir değer olarak benimsenmediğini, aksine sık sık ideolojik, ahlaki ve estetik kaygılarla tartışmaya açıldığını da ortaya koymaktadır. Sönmez, Armağan ve Demirci gibi isimler, postmodern çoğulculuğu; değerlerin çözülmesi, ilkesizleşme, geleneğin sürekliliğinin kopması ve anlamın yüzeyselleşmesiyle ilişkilendirerek eleştirel bir konuma yerleşirler. Bu bakışa göre çoğulculuk, farklılıklar arasında üretken bir diyalog mekânı açmaktan ziyade, her tür hakikat iddiasını eşitleyerek derinlik kaybına ve dağınıklığa yol açmaktadır. Öte yandan Nuray Mert ve Mustafa Armağan'ın metinleri üzerinden görüldüğü gibi, özellikle İslami düşünce çevrelerinde postmodern çoğulculuk, modernliğe karşı bir "fırsat" gibi algılanmış; fakat kuramsal arka plan yeterince tartışılmadığından, bu yakınlık çoğu zaman kavramsal bir yanılsama üretmiştir. Böylece çoğulculuk, bir yandan demokratikleşme, kültürel çeşitlilik ve yerel söylemlerin görünürlük kazanmasıyla ilişkilendirilirken, diğer yandan düşünsel tutarlığın ve ahlaki zeminlerin aşınması endişesiyle kuşku ve reddiye konusu olur.

Edebiyat odaklı incelemeler de benzer bir ikili eğilimi yansıtmaktadır. Ecevit, Irzık, Aytaç, Öktülmüş, Tarım, Adatepe, Andaç ve Kahraman gibi eleştirmenler çoğulculuğu; çok katmanlı kurgu, söylem ve tür çeşitliliği, kimliğin parçalı ve akışkan kurgulanışı, okurun metin içindeki etkin konumu ve metinlerarası ağların zenginliği üzerinden estetik açıdan verimli ve üretken bir ilke olarak okurlar. Karşıt bağlamda Tahsin Yücel'in *Kara Kitap*'a dair değerlendirmesi, benzer yapısal özellikleri postmodern çoğulcu estetiğin olumlu bir kazanımı değil, "savrukluk" ve "gevşek kurgu"nun göstergesi olarak yorumlayarak çoğulculuğun alımlanışındaki kırılmayı belirginleştirir. Bu tablo, 1980–1999 arasındaki Türk edebiyat eleştirisinde çoğulculuğun çoğu zaman adı konmadan, dolaylı kavramlarla (çok seslilik, çok katmanlılık, parçalı kurgu, metinlerarasılık vb.) tartışıldığını, terimin kendisinin ise genellikle birkaç yazarın -Ecevit, Parla, Menteşe vd.- yazılarında görünür hâle geldiğini göstermektedir.

II.VII. Oyun

Postmodernizm bağlamında oyun kavramı, modernizmin ciddiyetle aradığı evrensel hakikat ve sabit anlamın yitimiyle ortaya çıkan ontolojik boşluğun, göstergelerin serbest dolaşımıyla doldurulması sürecini ifade eder ve bu süreç, kültürel üretimden felsefi sorgulamaya kadar geniş bir alanı kapsar. Johan Huizinga'nın *Homo Ludens* adlı eserinde insan kültürünün oyunla başladığına dair tespiti, postmodern

düşünürler tarafından radikalleştirilerek gerçekliğin kendisinin bir oyun olduğu iddiasına dönüştürülmüştür (Huizinga, 1950). Bu düzlemde oyun, bir eğlence aracı olmaktan ziyade, yapının merkezsizleştiği bir dünyada anlamın ertelenmesi stratejisidir. Jacques Derrida, yapısökümcü yaklaşımıyla, Batı metafiziğinin dayandığı "merkez" kavramının bir illüzyon olduğunu ve bu merkezin yokluğunda göstergelerin sonsuz bir ikame sürecine girdiğini belirtir; Derrida'ya göre bu durum, gösterilenin (kavramın) gösterene (işarete) tam olarak sabitlenemediği, anlamın sürekli ötelendiği bir "göstergelerin serbest oyunu" hâlidir (Derrida, 1978). Bu serbest oyun, metnin tek bir yoruma kapatılmasını engeller ve okuru pasif bir alıcı konumundan çıkarıp anlamı üreten aktif bir katılımcıya dönüştürür.

Dil felsefesi açısından bakıldığında, oyun kavramı Jean-François Lyotard'ın "dil oyunları" teorisiyle sosyopolitik bir boyut kazanır. Ludwig Wittgenstein'ın geç dönem felsefesinden etkilenen Lyotard, postmodern durumu "büyük anlatıların" (üst-anlatıların) sonu olarak tanımlar ve toplumun artık evrensel doğrularla değil, her biri kendi kurallarına ve pragmatiğine sahip, yerel ve geçici uzlaşılarla işleyen çok sayıda dil oyunu aracılığıyla iletişim kurduğunu savunur (Lyotard, 2019). Bilginin meşruiyeti, artık mutlak bir akla değil, oyunun kuralları içerisinde sağlanan performansa ve pragmatik verimliliğe dayanır. Benzer şekilde Jean Baudrillard, gerçekliğin yerini "simülasyon" evrenine bıraktığını ve artık göstergelerin bir gerçekliğe işaret etmek yerine, sadece başka göstergelere atıfta bulunduğunu ileri sürer; bu durum, gerçeğin yitimiyle oluşan boşlukta imgelerin kendi içinde oynadığı ve kökeni olmayan bir "hiper-gerçeklik" oyununu doğurur (Baudrillard, 1994). Ülkü

Edebiyat perspektifinde oyun, metnin kurgusallığının ifşa edilmesi ve yazar-okur arasındaki hiyerarşinin yıkılmasıyla somutlaşır. Roland Barthes, metni tüketilecek bir nesne değil, içinde oynanacak bir alan olarak görerek "yazılası metin" kavramını ortaya atar; burada oyun, okurun metindeki boşlukları doldurarak metinlerarası göndermeleri takip ederek ve dilin çokanlamlılığından haz alarak gerçekleştirdiği bir eylemdir (Barthes, 1975). Patricia Waugh ise postmodern kurgunun en belirgin özelliği olan üstkurmacayı, yazarın kendi yarattığı illüzyonu kasten bozarak yazma sürecinin kendisini bir oyun haline getirmesi olarak tanımlar (Waugh, 1984). İroni, parodi ve pastiş gibi teknikler, geçmişin stillerinin ve biçimlerinin ciddiyetten uzak, eklektik bir oyun hamuru gibi yeniden karmalanmasına olanak tanır. Fredric Jameson'ın belirttiği gibi, postmodernizmde tarihsel derinlik kaybolmuş, bunun yerini geçmişin estetik formlarının nostaljik ve yüzeysel bir oyunla taklit edildiği "pastiş" almıştır (Jameson,

1991). Oyun, postmodernizmde hakikatin yokluğuna verilen yaratıcı, çoğulcu ve karşıt bir tepkidir. Eliuz'a göre oyun, dış dünyadaki kesin ve tekil gerçeklik algısının reddedilmesiyle başlar; yazar, klasik "mimesis" geleneğini terk ederek metni, kendi kuralları olan kurmaca bir oyun alanına dönüştürür. Bu düzlemde oyun, metnin kurgusallığının (üstkurmaca) okura sürekli hissettirildiği, ciddiyet ile ironinin iç içe geçtiği ve yazarın mutlak otoritesinin sarsıldığı çoğulcu bir yapıdır (Eliuz, 2016).

Füsun Akatlı'nın değerlendirmesinde, *Dört Mevsim Sonbahar*ın anlatım tekniği temelde bir oyun hissi üzerinden şekillenir. Akatlı, Ahmet Altan'ın romanını kavrayabilmek için okurun güçlü bir mizah duygusuna sahip olması gerektiğini, aksi hâlde "dalga mı geçiyor bu adam benimle?" tedirginliğinden kurtulamayacağını belirterek eserin okurla kurduğu ilişkiyi esasen bir oyun alanına dönüştürdüğünü ifade eder. Romanın yapısının, ek yerleri ayırt edilemeyecek biçimde birbirinin içine geçmiş iki ayrı kanaldan oluştuğunu ve bu iki kanalın birbirinden ayrıldığında anlamlarını yitireceğini vurgulayan Akatlı, anlatı kişileriyle yazan kişi arasındaki ilişkinin de oyunsu bir nitelik taşıdığını, roman içinde metni ara ara okuyan Ali, Mehmet ve Zeynep adlı kişilerin taleplerinin anlatımı kimi zaman yönlendirdiğini, kimi zaman ise yazanın kendi bildiğini sürdürdüğünü aktarır. Bu süreçte yazanın, "bunları ben kendim yazıyorum" türünden uyarılarla metnin kurulma anını görünür kıldığını belirten Akatlı, bu tutumun okurda yabancılaştırıcı değil, aksine yazarla birlikte bir oyuna katılma hissi uyandırdığını özellikle ifade eder. Yazarın "Sanki içimde ikinci bir adam var" cümlesiyle belirginleşen iç bölünmelerin, yazan, yazılan ve okuyan arasında çoğalan bir yapıya dönüştüğünü, bunun sonucunda anlatının kişi sayısının kendi içinde çarpılarak genişlediğini dile getirir. Metindeki zaman kaymaları, geri dönüşler ve ileri sıçramalar ile sürekli yaz-boz hareketlerinin doğal biçimde kurulduğunu, bu nedenle anlatının hem olanların gerçekliğine hem de "uyduruyorum bütün bunları" sözünün yarattığı oynaklığa aynı anda inandırıcılık kazandırdığını ifade eder. Akatlı'ya göre romanda, tüm karanlık ve ölüm temalarına rağmen belirgin bir yaşama sevinci ve neşe hâkimdir; felaket söylemi, alışılmadık ilişkiler ve tartışmalı davranışlar bile bilinçli bir muziplik düzeyinde kalır ve anlatımın temel dinamiğini oluşturan oyunun parçası hâline gelir. Böylece roman, kuralları gerektiğinde değiştirebilen serbest bir oyun alanı olarak değerlendirilmektedir.

Semih Gümüş, *Kılavuz* için, romanın "çoğul okuma edimiyle açımlanacak olan" ve her biri için ayrı "okuma düzlemi" kurulabilecek anlamlara sahip olduğunu, bu düzlemlerin kesiştiği noktalarda eserin "anlam kodlarının" bulunduğunu belirtir.

Anlatının "çoğul anlamlara gebe" olduğunu, "kurmacanın yasaları"nın anlatının ve öykülemenin yerini tuttuğunu ve "sonunda kurmacanın kurmacasına varılır neredeyse" ifadesiyle bu yapıyı tanımlar. Gümüş, Uğur'un Yılmaz Bey'in iş teklifini kabul etmesinden sonra yaşadığı ilk günlerin onu tedirgin ettiğini aktarırken, Uğur'un içinden "Bir oyunun içinde olduğu duygusu"nun esip geçtiğini söyler. Uğur, durumunu "Bir oyunun bir taşı; belki iki taşı… Arka olmak, bir şeylere… Bunu da gerçekten, o sırada mı düşündüm?" sözleriyle çözümlemeye çalışır ve Gümüş, Uğur'un "önceden ve kendi dışında kurulan bir oyuna eklendiğini farketmeye başladığını" belirtir. Bu noktada Gümüş, durumun "yazınsal bir oyun ya da yazınsal yazı oyununun parçası" olmak anlamına geldiğini ifade eder. Gazete ilanıyla başlayan süreçte "Dışsal gerçeklik kurmaca gerçekliğe doğru bükülmektedir"; telefonun işlevini yitirmesi, kimliklerin önceden bilinmiş olması ve karşılaşmaların belirlenmiş gibi görünmesi, oyunun Uğur'un kontrolü dışında geliştiğini gösterir. Gümüş, "Uğur'u tedirgin eden oyun, yazının yazma eyleminin kendisi olmalı: yazı, Kılavuz'dur burada," cümlesiyle oyunun yazıyla özdeşleştiğini belirtir ve "Aynı yazı, Uğur'a da kendi anlatısını yazdırmaktadır" diyerek oyunun kişiyi yönlendiren niteliğini vurgular. Uğur'un "denize bakan kayalıkta uyuyakaldıktan sonra kurmaca bir anlatı kişisine dönüştüğünün farkında" olduğu aktarılır; Uğur'un hem kendi tarihini hem anlatıyı yazmayı yükümlenmesiyle "ayrınksı bir özellik" kazandığı söylenir. Gümüş, sonunda okuduğumuz anlatının "Bizden başkalarının okuyacağı bir öykü," olarak tanımlandığını ve Kılavuz'un "yazar Uğur ile, anlatı kişisi Uğur ile ve onun da yazarı olan Bilge Karasu ile paylaşıldığını" belirterek yazısını sonlandırır.

Ali K. Metin, postmodern romandaki "trajik sorunsal"ın tartışılması gerektiğini ifade eder ve postmodern romanda uygulanan "kolaj"ın romanı trajikten uzaklaştırmakla birlikte, paradoksal biçimde trajiği "söylemsel parçacıkların mozayikleşmiş yapısı halinde somutlaştırdığını" belirtir. Metin, bu "mozayik yapı"nın metinde "oyun" olarak adlandırıldığını ve söz konusu oyunun "trajik bir örüntü olarak algılanmaya başlandığında postmodern romancının konumunun da trajik olarak belirginleşeceğini" dile getirir. Ona göre "oyuna başvurmak", söylemsel anlatı karşısında "öznelliklerin yenilgisiyle anlamdaş" olmaktadır; modern romanın öznelliği açımlayarak trajiği aşma ve dünyayı anlamlandırma çabasına karşın, postmodern roman "öznelliğin varoluşsal güçsüzlüğünü teyid eden göstergelerle" yapılanmakta ve böylece romanın "trajik kökenine" vurgu yaparken, trajiği "örtük bir söylemsellikle dışsallaştıran bir fenomen" olarak ortaya çıkarmaktadır. Bununla birlikte Metin,

postmodern romanın "homojen olmadığını" ve P. C.'un *Simyacı* romanının gerek anlatım gerek anlam açısından "ayrıksı özellikler" taşıdığını belirterek romanda öznelliğin bir "keşif serüveni" boyunca mistik bir açımlanmaya tabi tutulduğunu ve insanın trajik konumunun "aşkın boyutta bir varoluşla" ilişkilendirildiğini ifade eder. Bu eleştirel bakış, postmodern oyunun yalnızca özgürleştirici değil, aynı zamanda varoluşsal bir çözülme deneyimi olduğuna işaret ederek genel yaklaşımın sınırlarını genişletir.

Hasan Öztürk (1995b) Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanında kurmacaya dayalı yapının ayrıntıları en ince noktasına kadar kullanılarak işlendiğini ve bunun romanın okunmasını zorlaştırdığını belirtir. Atay'ın anlatım tekniğindeki yeniliğin romanın türler arasındaki yerini belirlemeyi güçleştirdiğini ifade eden Öztürk, Berna Moran'ın Atay'ı "Türk romanının geleneksel çizgisinden çıkarak modernist ve postmodernist romanı deneyen ilk Türk yazarı" olarak nitelediğini aktarır. Postmodernizmi "modernliğin akılcı ve kuralcı yapısına bir başkaldırı" ve "belirsizliğin belirtisi" olarak tanımlayan Öztürk, postmodern romanın modernizmin eleştirisi bağlamında "gerçekmiş gibi yapmanın gerçeğe, zevk alıyormuş gibi yapmanın zevk almaya üstün gelmesi" ilkesini öne çıkardığını belirtir. Bu çerçevede postmodern romanın sanatı "bir tür oyun" şeklinde anladığını ifade eder. Öztürk, postmodern romancının, "roman gerçekçi olsa da okura, bir kurmaca yapıt olduğunu unutturmak isteyen" gerçekçi anlayışın aksine, "roman uydurma olduğu olgusunun altını çizdiğini", "gerçekçi romanın parodisini yaparak anlatı öğeleri arasında oyunlar kurarak gerçekçilikle kurmaca arasında varsayılan bağları sorguladığını" belirtir. Yazara göre postmodern romanın temel özelliklerinden biri olan bu yaklaşım, "sanat ile oyun arasındaki benzerlikleri" öne çıkarır; *Tutunamayanlar*da ise oyun "bilinçli bir şekil" alır ve yazar, "kurgulama eylemini, okura bir oyun gibi seyrettirir." Öztürk, bu sürecin "oyun için oyun" ya da "kurgulama için kurgulama" ilkesine yöneldiğini ve *Tutunamayanlar*ı postmodern çizgiye yaklaştıran en önemli özelliğin "ironik anlatım" olduğunu ifade eder. Ayrıca Atay'ın dil ve anlatım bakımından yerleşik biçimlerle alay ederek "kuralın bozumu" anlayışını benimsediğini, romanın "yazdığının bir kurmaca olduğunu açıkça söyleyen" bir bakışla kurulduğunu ve postmodern romanın bu yönelimi desteklediğini belirtir.

Sibel Irzık, *Tutunamayanlar*'da çok seslilik ve sınırları tartışırken, romanın çeşitli dilleri, söylemleri ve yazın türlerini bir araya getirmesinin metne ansiklopedik bir genişlik kazandırdığını belirtir; bu çeşitliliğin yalnızca söylemlerin yan yana gelişiyle

değil, romanın bütünü ile başka yapıtlar arasında kurduğu karmaşık metinlerarası ilişkilerle sağlandığını ifade eder. Cervantes, Joyce, Nabokov ve Kafka gibi yazarlarla alıntı, gönderme, pastiş ve parodi yollarıyla kurulan ilişkiler sonucunda ortaya çıkan yapıtın "tek bir metinden çok karmaşık bir metinler konusuna" benzediğini söyler. Irzık, romandaki ironik anlatımı değerlendirirken, Oğuz Atay'ın Turgut Özben'e kendi öyküsünü "üçüncü bir ağızdan yazdırarak" okuru anlatının içine soktuğunu ve Turgut'un zihnini "bir tiyatro sahnesine ya da bir orta oyununa dönüştürdüğünü" vurgular; bu süreçte tiyatro konvansiyonlarının iç konuşma tekniğine uyarlanarak "bir mizah yöntemi" geliştirildiğini belirtir. Yazısında, romanda "kurmaca–gerçeklik", "oyun–yaşam", "uzlaşma–başkaldırı" gibi izleklerin daha önce çeşitli eleştirmenlerce tartışıldığını aktarır ve bu karşıtlıklarla birlikte değişik sesler, üsluplar ve söylemler arasındaki ilişkilerin belirli bir senteze taşınmadığını ve yeni bir bütünlük içinde tek bir işleve indirgenmediğini ifade eder. Irzık, Oğuz Atay'ın romanını "oyunlarla" kurduğunu açıkça belirterek farklı düzeylerdeki söylemleri Shakespeare'ın bir oyunu ya da kutsal kitabı "uygunsuz bağlamlarda buluşturduğunu", kişileriyle ve kendisiyle "alay ettiğini", aydın tiplerinin İsa benzeri kurtarıcı misyonlarını ironize ederek toplumsal gerçekliklerle bağ kurduğunu söyler. Selim'in yazdığı "Dün, Bugün, Yarın" başlıklı metni romanın "bütününün daha küçük boyutlardaki bir modeli" olarak değerlendirir; bu metnin "şiirsel kalıpları gülünçleştirerek taklit ettiğini", açıklamalar yoluyla "kendini başka dillerle kuşattığını" ve söylemsel yorumlara karşı "güçlü bir zırh oluşturduğunu" belirterek romanın "kendi üzerine katlanan", okur ve eleştirmen için "gülünçleştirici" bir yapıya sahip olduğunu ifade eder ve *Tutunamayanlar*'ın "çok sesli, çok katmanlı, güldürüyü her türlü egemenlik söylemine karşı güçlü bir silah olarak kullanan karnavalımsı yapısı"nı vurgular. Irzık böylelikle, romanın görünürde çeşitliliğe açık, gerilimli ve çok yönlü niteliğinin, Türk edebiyatındaki konumunun ve kendisinden sonraki yazarlara açtığı yolların anlaşılması için incelenmesi gerektiğini belirtir.

Rahim Tarım'ın *Üç Anlatı Dolayısıyla Hilmi Yavuz'un "Kuyu"su* başlıklı incelemesinde, Hilmi Yavuz'un anlatı ve şiir anlayışı içerisinde "oyun" kavramının merkezi bir estetik ve düşünsel ilke olarak yer aldığı açıkça belirtilir. Tarım, şiir ile felsefenin kesiştiği noktada dilin işlevselliğine dikkat çekerek Yavuz'un anlatılarında anlamın oluşumunda "çeşitli kelime oyunları, göndermeler ve çağrışımların önem kazandığını" ifade eder. Dilin bu biçimsel ve semantik esnekliğinin Yavuz'un estetik tavrının temelini oluşturduğunu belirten yazar, onun bir noktadan sonra her şeyi "bir

dil oyunu" olarak gördüğünü ve bunu "bir yaşam felsefesi"ne dönüştürdüğünü aktarır. Tarım'ın doğrudan verdiği alıntı -"Yaşam bir dil oyunundan başka bir şey olabilir mi?"- bu yaklaşımı somutlaştırır ve oyunun yalnızca biçimsel bir anlatım stratejisi değil, aynı zamanda varoluşsal bir bakış biçimi olduğunu gösterir. Bu çerçevede *Kuyu*, ironik üslubu, göndermelerle örülü çok katmanlı yapısı ve metinlerarasılığın yoğun kullanımıyla, dilin anlamı çoğaltan ve sürekli yeniden kuran oyun alanı içinde konumlanır. Dolayısıyla Tarım'ın çözümlemesi, Hilmi Yavuz'un poetikasında oyunun özellikle "dil oyunu" biçiminde kavramsal ve yapısal bir işlev üstlendiğini ortaya koyar.

Ahmet Bülent Erişti'nin Ahmet Altan'ın *Tehlikeli Masallar* adlı romanına ilişkin değerlendirmesi, metnin kurgu düzleminde oyun anlayışının belirgin bir unsur olarak kullanıldığını göstermektedir. Erişti, romanın birinci kişi anlatıcısının metne "Romanı bir cinayeti tasarlar gibi tasarladım." ifadesiyle başlamasını, yapıtın anlatı yapısına "oyun içinde oyun" niteliği kazandırma girişimi olarak yorumlar. Yazar, tıpkı *Dört Mevsim Sonbahar*'da olduğu gibi, kahramanını yaratan ya da öldüren bir yazar figürü kurgulayarak karakterler ile anlatıcı-yazar arasındaki sınırları muğlaklaştırır. Erişti, bu tür anlatılarda okurun kurgusal düzleme dâhil edilmesinin zorunlu olduğunu belirterek "oyunun kuralları işletilmelidir" ifadesiyle kurmacanın kendisini ifşa eden yapısının okurla birlikte ilerlemesi gerektiğini vurgular. Ancak *Tehlikeli Masallar*da, okurun metne katılımını sağlayacak yapısal olanakların kullanılmadığını, okurun yalnızca anlatıcı-yazarın tekrarlanan duygu hâllerini ve iç konuşmalarını izlemekle sınırlandığını ifade eder. Erişti, romanın kurgu bütünlüğündeki dağınıklığın, çeşitli anlatı denemelerinin "kurgu bu tür oyunlarla tam bir yamalı bohçaya dönüyor" sözleriyle nitelenebileceğini belirtir ve bu yapısal tutarsızlıkların anlatıyı yer yer "gülünç" bir niteliğe büründürdüğünü savunur. Erişti, Altan'ın romanda oyun kurma girişimlerinin görünür olmasına karşın, bu oyunun estetik ve anlatısal düzlemde sürdürülememesi nedeniyle başarısızlıkla sonuçlandığı değerlendirmesinde bulunur.

Fethi Naci'nin Ahmet Karcılılar'ın *Yağmur Hüznü* romanına ilişkin değerlendirmesi, yapıtın kurgu düzleminde oyunun bilinçli bir anlatı stratejisi olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır. Fethi Naci, romanın daha "Önsöz" bölümünden itibaren "oyunlarla dolu, eğlenceli bir önsöz" ile karşılaşıldığını ve anlatıcının bunu açık biçimde ifade ettiğini aktarır. Bu doğrultuda metin, film ve roman adlarına yapılan göndermeler, dipnotlarla yürütülen yan anlatılar ve okurun dikkatini ölçmeyi

amaçlayan yapısal müdahaleler aracılığıyla çok katmanlı bir oyun alanı kurar. Fethi Naci, örnek olarak "Kuzuların Sessizliği", Emre Kongar'ın *Hocefendi'nin Sandukası*, "Şeker Portakalı" gibi gönderme ve alıntıların metin içi oyunların parçaları olduğunu belirtir. Anlatıcı, roman kişisini "denek" adıyla kodlayarak karakter kimliğini gizler ve okuru anlatıdaki boşlukları doldurmaya yönlendiren bilinçli bir sınama süreci işletir; nitekim 13. sayfadaki yaş bilgisi ile 126. sayfadaki sahnenin okuru metne geriye dönerek yeniden okuma gereksinimi doğurması bu oyun stratejisinin açık bir örneğidir. Fethi Naci'nin vurguladığı üzere, romanın kurmaca yapısı, dipnotlar, kodlanan karakter adları, metin içi göndermeler ve okurdan beklenen aktif takip yoluyla oyunsu bir anlatı alanı üretir. Böylece *Yağmur Hüznü*, okuru edilgen bir alımlayıcı olmaktan çıkarıp metnin çözümleyici ortağı kılmayı hedefleyen, oyunu kurgu ilkelerinden biri hâline getiren bir roman olarak değerlendirilmektedir.

Yıldız Ecevit'in *Bin Hüzünlü Haz* üzerine değerlendirmesinde oyun kavramı, postmodern kurmaca bağlamında doğrudan ele alınan bir unsur olarak belirir. Ecevit, romanın kurduğu anlatı evrenini, "hayatın akıl almaz derecede oyuna dönüştüğü" ve "her şeyin kelimelerle yaşatılıp kelimelerle öldürüldüğü" bir dünya olarak tanımlayarak eserin kurmaca düzleminde gerçek ile düş arasındaki sınırların sürekli yer değiştirdiğini ve anlatının dil aracılığıyla kendi varlığını kuran bir oyun mekaniği üzerine inşa edildiğini vurgular. Ayrıca romanda yer alan polisiye, aşk ve tarihsel motiflere ilişkin kesitlerin, popülist ya da eğlencelik bir triviyalizm doğrultusunda kullanılmadığını, tersine "parodiye alınmış ve metnin oyunsuz bir parçası" hâline getirildiğini söyleyerek eserdeki oyunsuluğun yüzeysel bir kurgu stratejisi değil, üstkurmaca düzeyde işleyen estetik bir tercih olduğunu belirtir. Böylece *Bin Hüzünlü Haz*, Ecevit tarafından, postmodern romanın karakteristik yapısal oyunlarını içeren, ancak popüler edebiyata özgü oyun formundan ayrışarak dil ve kurmaca üzerine temellenen bir oyun mantığıyla işleyen bir metin olarak konumlandırılır.

Yıldız Ecevit'in "Benim Adım Kırmızı'da Çoğulcu Estetik" başlıklı değerlendirmesi, romanın kurgu ve biçimsel örgüsünde belirgin bir oyunsuluk estetiğinin etkin olduğunu göstermektedir. Ecevit, metnin "en kanlı-canlı, en oyunsu, en eğlenceli" roman olduğu vurgusuyla, Pamuk'un yüksek edebî düzlemi popüler anlatım stratejileriyle bilinçli biçimde ilişkilendirdiğini belirtir. Yazarın okuru "uçurtmalar ve yoyolarla eğlendirmek" yönündeki ifadesi, kurmaca evreninin oyun mantığıyla tasarlandığını açıkça ortaya koyar. Romanın çoğulcu yapısına içkin olan

çok seslilik, karşıtlıkların bir aradalığı, karnavalesk söylem düzeni ve değişken anlatıcı stratejileri, oyunsuluğun yalnızca yüzeysel bir eğlence aracı değil, postmodern kurgu mantığını yapılandıran temel bir estetik ilke olduğunu gösterir. *Benim Adım Kırmızı*, kurmaca gerçekliği oyun kuralları çerçevesinde yeniden düzenleyen ve okurla etkileşimli bir ilişki kuran, oyunu yapısal ve poetik bir bileşen olarak merkezine alan bir anlatı örneği olarak değerlendirilir. Böylece Ecevit'in çözümlemesinde roman, postmodern estetikte önemli bir yer tutan kurmaca oyunu kavramı çerçevesinde anlam kazanır.

İncelenen metinler birlikte değerlendirildiğinde Türk edebiyatında postmodernist oyun kavramının tek boyutlu bir eğlence aracı olmaktan öte; yapıtın kuruluşunu, yazar-okur sözleşmesini ve metnin ontolojik statüsünü belirleyen temel bir kurucu ilke olarak ele alındığı görülmektedir. Eleştirmenlerin saptamaları, oyunun Türk romanında üç ana eksende işlediğini ortaya koyar: Kurgunun yapaylığının ifşası, okurun metne dahil edilmesi (veya edilememesi) ve trajik olanın söylemsel bir mozaiğe dönüşümü.

Hasan Öztürk ve Sibel Irzık'ın *Tutunamayanlar* üzerine geliştirdikleri analizler, oyunun öncelikle modernizmin ciddiyetine ve yerleşik roman kurallarına bir başkaldırı niteliği taşıdığı noktasında birleşir. Öztürk'ün belirttiği "gerçekçi romanın parodisini yapma" ve "kurmacayı bir oyun gibi seyrettirme" stratejisi, Irzık'ın vurguladığı "karnavalesk" yapı ile bütünleşir. Oyun, metni tek sesli bir otoriteden kurtararak ansiklopedik bir genişliğe ve çok sesliliğe açılan bir özgürleşme alanı olarak değerlendirilmektedir. Benzer bir estetik tavrı Orhan Pamuk romanları üzerinden okuyan Yıldız Ecevit de oyunun popüler kültür öğeleriyle yüksek edebiyatı harmanlayan "çoğulcu" yapısına dikkat çeker. Ecevit'e göre, *Benim Adım Kırmızı* ve *Bin Hüzünlü Haz*'da oyun, hayatın kendisine dönüşen ve dil aracılığıyla kurulan bir gerçeklik düzlemidir; burada yazar, metnin iplerini elinde tutan bir oyun kurucu olarak varlığını gizlemez.

Oyunun ikinci ve belki de en tartışmalı boyutu, yazar ile okur arasında kurulan ilişkide belirginleşir. Füsun Akatlı'nın Ahmet Altan'ın *Dört Mevsim Sonbahar* romanı için yaptığı tespitler, oyunun yazar ve okur arasında bir "suç ortaklığı" ve "mizah birliği" yarattığını gösterir. Yazarın "uyduruyorum" itirafı, inandırıcılığı zedelemek bir yana, okuru bu kurmaca oyununa gönüllü katılmaya davet eder. Fethi Naci'nin *Yağmur Hüznü* değerlendirmesinde de paralel bir yaklaşım görülür; burada okur, dipnotlar ve metinlerarası göndermelerle sınanan aktif bir "denek" konumundadır. Ancak Ahmet Bülent Erişti'nin *Tehlikeli Masallar* eleştirisi, bu oyunun her zaman başarıya

ulaşamadığını, kurgunun "yamalı bohça"ya dönüşmesi durumunda oyunun estetik bütünlüğü zedeleyerek okuru dışladığını hatırlatması bakımından önemli bir karşıt görüş sunar. Oyunun varoluşsal ve felsefi bir derinlik kazandığı metinlerde, eleştirmenler "trajik" olanın dönüşümüne odaklanır. Semih Gümüş'ün *Kılavuz* çözümlemesinde, karakterin (Uğur) bir oyunun içinde olduğunu fark etmesi, dışsal gerçekliğin kurmaca tarafından yutulması anlamına gelir; burada oyun, tekinsiz bir "yazgı" halini alır. Rahim Tarım'ın Hilmi Yavuz okumasında "dil oyunu"nun bir yaşam felsefesine dönüşmesi de bu düzlemi destekler. Ali K. Metin ise daha eleştirel bir noktadan, postmodern oyunu "öznenin yenilgisi" ile ilişkilendirir. Ona göre oyunun getirdiği "mozayik yapı", trajik olanı derinleştirmek yerine onu söylemsel parçacıklara ayırarak dönüştürür.

Türk romanında oyunun; Atay ve Pamuk'ta yapısal ve karnavalesk bir başkaldırı, Karasu ve Yavuz'da dilsel ve varoluşsal bir labirent, Altan ve Karcılılar'da ise okuru kışkırtan bir kurgu stratejisi olarak tezahür ettiğini ortaya koymaktadır. Tüm bu yaklaşımların ortak paydası, oyunun "gerçeklik" iddiasını askıya alarak onun yerine dil ve kurguyla inşa edilen yeni, parçalı ve çok katmanlı bir hakikat önerisi sunmasıdır.

II.VIII. Belirsizlik

Postmodern edebiyat ve felsefe tartışmalarının merkezinde yer alan "belirsizlik" (indeterminacy) kavramı, modernizmin kesinlik, hiyerarşi ve bütünlük arayışına radikal bir itiraz olarak ortaya çıkar ve metnin ontolojik statüsünü kökten değiştirir. Postmodernizmin teorik çerçevesini çizen önemli kuramcılardan Ihab Hassan, modernizm ile postmodernizmi karşılaştırdığı ünlü tablosunda, modernizmin "belirlilik" ve "tasarım" vurgusuna karşılık postmodernizmin "belirsizlik" ve "rastlantısallık" ilkeleriyle hareket ettiğini öne sürer (Hassan, 1987). Belirsizlik; anlamın tek bir merkeze sabitlenememesi, yoruma açık bırakılması ve metnin nihai bir çözüme kavuşturulmaması durumunu ifade eder. Edebîmetinlerde bu durum, yazarın otoritesinin sarsılması ve anlatının, okurun katılımıyla yeniden üretilen çoğulcu bir yapıya dönüşmesiyle tezahür eder. Metin, kapalı ve bitmiş bir ürün olmaktan çıkarak Umberto Eco'nun kavramsallaştırmasıyla bir "açık yapıt" haline gelir; burada anlam sürekli ertelenir ve her okumada farklılaşan potansiyel anlam katmanları devreye girer (Eco, 2016).

Epistemolojik düzlemde incelendiğinde belirsizlik, gerçeğin tek ve mutlak olduğu iddiasının reddine dayanır. Zygmunt Bauman'ın moderniteyi bir "düzen kurma **ve**

sınıflandırma" çabası olarak tanımlamasına karşın, postmodern durum bu sınıflandırmaların yarattığı "muğlaklığı" (ambivalence) kucaklar (Bauman, 2023). Edebîmetinlerde bu durum; güvenilmez anlatıcılar, birbiriyle çelişen olay örgüleri, sonu açık bırakılan hikâyeler ve fantastik ile gerçeğin iç içe geçtiği kurgular aracılığıyla sağlanır. Türk edebiyatında postmodernizmin izlerini süren Yıldız Ecevit de belirsizliğin, metnin kurmaca olduğunu sürekli hatırlatan üstkurmaca teknikleriyle desteklendiğini ve okuru pasif bir alıcı konumundan çıkarıp metnin ortak üreticisi konumuna yükselttiğini belirtir (Ecevit, 2001). Belirsizlik, bir eksiklik veya kusur değil; aksine anlamın çoğullaşmasına imkân tanıyan, metinlerarasılık ve oyun kavramlarıyla beslenen estetik bir strateji ve felsefi bir duruştur.

Füsun Akatlı'nın "Çağdaş Bir Penelope: Bilge Karasu" başlıklı yazısında *Gece* romanı üzerine yaptığı değerlendirme, postmodern anlatının temel bileşenlerinden biri olan belirsizliğin metin içinde nasıl kurulduğunu açık biçimde ortaya koymaktadır. Akatlı'nın aktardığı "Kişileri de hem var kılmalıyım hem de belirsizlik içinde bırakmalıyım." ifadesi, karakterlerin sabit ve tanımlanabilir kimlikler olarak değil, varlık ile yokluk arasında salınan, sürekli askıda tutulan oluşlar biçiminde kurgulandığını göstermektedir. Aynı şekilde "Önemli olan, birtakım yolların olayı da, okuyanı da bir yerlere ulaştırmayacağını… sezdirmemek…" cümlesi, anlatısal yönlendirme ile sonuca ulaşamama arasındaki gerilim üzerinden, anlamın sürekli ertelendiği bir okuma deneyimi yaratıldığını gösterir. Öznenin konumuna ilişkin "Öznenin ara ara belirsizleşmesi…" ifadesi ise anlatıcının kimliğinin zaman zaman görünürlükten çekilmesiyle özne merkezinin sabitlenemezliğini vurgular. Dilin "kayma, yüzme, süzülme, dalgalanma, ara ara da çökme" hareketleriyle tanımlanması, dil düzeyinde de kesinliğin yerine akışkanlık ve muğlaklığın geçtiğini göstermektedir. Akatlı'nın çözümlemesinde belirsizlik açıkça romanda temel bir kurgu stratejisi olarak görünmesine rağmen, yazarın bu durumu postmodern kavramları kullanarak tanımlamadığı dikkat çekmektedir. Bu durum, 1980 sonrası Türk edebiyat eleştirisinde postmodern öğelerin uygulama ve çözümleme düzeyinde fark edilmesine rağmen, henüz kuramsal kavramlarla adlandırılmasında yaşanan gecikmenin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Gürsel Aytaç'ın *Gece* romanına ilişkin değerlendirmesinde belirsizlik, romanın temel niteliklerinden biri olarak tanımlanır. Aytaç'ın *Gece* için kullandığı "bir çeşit kilitli roman… yorumlanması, kavranması… şifrelerin çözümlenmesine bağlı" ifadesi, metnin anlamının doğrudan ve açık biçimde erişilebilir olmadığını;

çözülemeyen, ertelenen, çok katmanlı bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Aytaç'ın "şifreler belirsizlik, karmaşıklık, buğulaklık öğelerinden yalnızca bir bölüm" sözü, romanın anlamlandırma sürecinin açıklık üzerine değil, bilinçli olarak kurulan muğlaklık üzerine yapılandığını belirtir. Anlatıcı düzlemindeki değişimin "İkinci ana bölümde anlatıcı ben değişiyor" ifadesiyle vurgulanması, anlatısal öznenin sabit bir konumda kalmayıp kayganlaştığını gösterir. Yine "bilinçli bir dağınıklık, bilinçli bir düzensizlik var" cümlesi, romanın yapısal bütünlüğünün kasıtlı olarak parçalı tutulduğunu ve okurun tutarlı bir yönlendirme beklentisinin boşa çıkarıldığını ortaya koyar. Aytaç'ın romandaki olayların sunumunu "daha karmaşık, daha bulanık biçimde" şeklinde nitelemesi, anlatının epistemolojik düzeyde belirsizliğe dayandığını açıkça gösterir. Bunun yanı sıra "kurmaca gerçeklikle yaşanan gerçeklik sınırı yeniden karışıyor" cümlesi gerçeklik duygusunun sürekliliğini yıkarak ontolojik bir belirsizlik yaratır ve anlatıda kesinlik beklentisini askıya alır. Aytaç'ın değerlendirmesi, *Gece* romanında belirsizliğin anlam üretiminin, anlatıcı konumunun, gerçeklik algısının ve yapısal düzenin merkezinde yer aldığını ve romanın bütünlüğünü belirleyen temel unsur olarak uygulandığını göstermektedir.

Emin Özdemir'in *Sudaki İz* romanına ilişkin değerlendirmesinde belirsizlik, romanın temel sorun alanlarından biri olarak dile getirilir. Özdemir'in "bazı kişiler netleşmiyor yeterince, kişiler arasındaki ilişki ağı da seyrek dokulu" ifadesi, romanın karakterlerini tanımlanabilir ve belirgin kimlikler hâline getiremediğini, kişisel farklılıkların silindiğini ve okurun kişilerle ilişki kurma sürecinin muğlaklaştığını gösterir. Yine "Sanki örgensel bir bütünlüğü yok" ve "akışkanlığı azalıyor romanın" nitelemeleri, olay örgüsünün tutarlılık ve bağlantısallık açısından belirsiz bir yapı sergilediğini, romanın parçalı bir izlenim bıraktığını vurgular. Özdemir'in "okurun, anlatılanları yeniden üretme aşamasına geçişi güçleşiyor" demesi, anlatının okur tarafından yorumlanabilirlik düzeyinin sürekli askıda tutulduğunu ve anlamın tamamlanmadığını belirtir. Ayrıca "inandırıcılık yok, gerçek-hayal ikileminde bırakıyor" ifadesi, romanın gerçeklik düzlemlerini karıştırarak kesinlik yerine iki arada kalma hâli yarattığını, kurmaca ile gerçek arasında sınır çizilemediğini gösterir. Romanda belirsizlik; karakterlerin netleşmemesi, olay örgüsünün bütünlük kazanmaması, ilişkilerin seyrekliği ve gerçek–hayal ayrımının sürekli olarak bulanıklaştırılması yoluyla ortaya konmaktadır.

Ahmet Özay'ın değerlendirmesinde belirsizlik, karakter inşasının yetersizliği ve kişilik oluşumunun askıda kalması üzerinden ortaya konur. Özay'ın "Huvat'ın bir

birey, bir kişilik olamadığı yargısı doğru" ifadesi, karakterin belirgin ve tanımlanabilir bir kimlik kazanamadığını, kişisel bütünlüğün oluşmadığını belirtir. Devamındaki "sıradan bir kişinin ruh hali de yok Huvat'ta" ve "nedenselliklerle bağlı olmayan kişilik gelişimi" vurguları, karakterin psikolojik ve nedensel tutarlılık taşımadığını, dolayısıyla okur açısından çözümlenemeyen, belirsiz bir yapı sunduğunu gösterir. Özay'ın "yalınkat, yaşamayan bir kişi olarak algılatıyor bize" ifadesi, karakterin varlık düzeyinde bile tamamlanmış olmadığını, yaşamla kurduğu ilişkinin silik ve boşluklu kaldığını açıkça ortaya koyar. Bu nedenle metinde belirsizlik, kişinin kimlik, psikolojik derinlik ve nedensellik bağları açısından kurulamayışı, yani karakterin varlık statüsünün muğlak bırakılması biçiminde görünür hâle gelir.

Kadir Yerci'nin "Gece Dersleri" yazısında belirsizlik, romanın gerçeklikle kurduğu ilişkide ve karakterlerin kimlik düzeyinde tanımlanır. Yerci'nin "anlık durumlar…, bir görünüp bir yok olan geçmiş zaman fotoğrafları, anı kırıntıları, belli belirsiz tipler oluşturuyor" ifadesi, romanın olay örgüsü ve karakterleri sabit ve belirgin bir temele oturtmak yerine parçalı, kısa süreli ve netlik kazanmayan görüntüler üzerinden kurduğunu gösterir. "Yazarın bunlardan öte bir roman kurgusuna varmak gibi bir çabası da yok" cümlesi, tamamlanmışlık ve bütünlük beklentisinin askıda bırakıldığını, romanın bilinçli biçimde tamamlanmamışlık ve dağınıklık üzerine kurulduğunu belirtir. Yerci, metindeki kimlik sorununu "sorunu kimliksel geçişi başarabilmektir" ve "kurtuluş kimliksiz olmaktır" sözleriyle ifade eder; böylece karakterlerin oturmuş bir kimlik kazanmadığı, kimliklerin sabitlenemediği ve romanın varlık düzeyinde belirsizlik yarattığı görülür. Ayrıca "bu kimliksizlik içinde geçmiş, gerçekliğini bile yitirir gibi olur" cümlesi, romanın gerçeklik duygusunun da çözülerek muğlaklık içinde sunulduğunu ortaya koyar. Bu değerlendirmede belirsizlik, kimliğin, geçmişin ve gerçeklik düzleminin istikrarsızlaştırılması, tamamlanmamışlık duygusunun korunması ve karakterlerin belirginleşmeyen, geçiş hâlindeki varlığı yoluyla metnin temel anlatı niteliği olarak görünür kılınmaktadır.

Hilmi Yavuz'un Borges üzerine kaleme aldığı yazıda belirsizlik, kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınırın sürekli olarak bozulması ve karıştırılması üzerinden ele alınır. Yavuz'un "Ne ortaçağda ne İtalyanca elyazması vardır aslında, ne de çevirileri… önemli olan, metinlerarası bir bağlantının kurulmasıdır." sözleri, gerçek ile kurmacanın ayırt edilemez hâle getirildiğini ve anlatıdaki doğruluk zeminini ortadan kaldıran bir belirsizlik üretildiğini gösterir. Burada gerçekliğin doğrulanabilirliği değil, belirsizlik temelinde üretilen yazınsal varoluş önem kazanır.

Metindeki şu ifade bunu açık biçimde ortaya koyar: "Bu bağlantının da gerçeklik, nesnel gerçeklik olmaktan çıkar, yazınsal gerçekliğe dönüşür." Gerçekliğin yerini yazınsal kurmaca aldığında doğruluk ölçütleri askıya alınır ve okur sürekli olarak ikilemde bırakılır.

Belirsizlik, Borges'in kurmaca dünyasının nesneleri ve imgeleri olan ayna ve labirent metaforları üzerinden de görünür kılınır. Yavuz'un "aynalar… evreni çoğaltıp dağıtırlar" ve "labirent… çözümü olmayan doğru bir keşfe sürükler" ifadeleri hem mekânsal hem ontolojik düzeyde yön duygusunu ortadan kaldıran, merkezi olmayan bir belirsizlik atmosferi yaratır. Borges'in kişileri ve anlatı yapıları da bu muğlaklık üzerine kuruludur. Yavuz'un aktardığı "bir insanı düşleyip yaratırken… kendisi de bir başkasının düşünde düşlenmektedir" cümlesi, öznenin kesin tanımlanamazlığını işaret eder; öznenin gerçek mi, düş mü, yaratıcı mı, yaratılan mı olduğu belirlenemez.

Belirsizlik, anlatıcı kimliği düzeyinde de ifade edilir. "Ben derken 'Ben'i gösterir anlatıcı… Hem kendisi hem de öteki olan bir anlatıdır" ifadesi, öznenin sabit bir merkezden konuşmadığını; kendilik algısının bölündüğünü ve sürekli yer değiştirdiğini gösterir. Aynı şekilde *Pierre Menard* örneğinde aynılık / ötekilik, asıl / kopya, yazar / yeniden-yazar ayrımlarının çözüldüğünü belirtilerek kimliksel ve metinsel belirsizlik çoğaltılır.

Hilmi Yavuz'un yazısı, postmodern belirsizlik anlayışının temel özelliklerini yansıtır: gerçek ve kurmaca sınırlarının silinmesi, öznenin bölünmesi, metnin kendi üzerine kapanması, kaygan anlam alanı ve yönsüzlük duygusu. Yavuz metinde postmodern terimini kullanmasa da, belirsizliği Borges anlatısının kurucu ilkesi olarak ayrıntılı biçimde ortaya koyar; böylece 1980–1999 döneminde Türk eleştirisinde postmodern belirsizlik temasının nasıl algılandığını gösteren önemli bir örnek sunar.

Cengiz Gündoğdu'nun *Sanatta Hakikat Sorunu* başlıklı yazısında belirsizlik, özellikle hakikat kavramının çoğulluğu ve tanımlanamazlığı etrafında belirginleşir. Gündoğdu, sanat eserinin hakikatle ilişkisini tartışırken tek ve kesin bir hakikat tanımının mümkün olmadığını, aksine hakikat kavramının farklı bağlamlarda çatışmalı, kaygan ve kararsız bir nitelik taşıdığını ifade eder. "Hakikat hep tehlikelidir, hakikatçi hep tehlikedir" ve "hakikat her yerden kovulur" şeklindeki ifadeler, hakikatin toplumsal, sanatsal ve bireysel düzlemlerde istikrarlı bir zemine sahip olmadığını, sürekli dışlanan ve tehdit olarak algılanan bir kategoriye dönüştüğünü

gösterir. Bu vurgu, hakikatin sabit anlamını yitirerek belirsizlikle kuşatılmış bir tartışma alanına dönüştürüldüğünü ortaya koyar.

Gündoğdu'nun *"*sanat gerçeği", "tarihi hakikat", "bu dünyanın hakikati" gibi farklı hakikat türlerini karşı karşıya getirmesi, hakikatin tekil bir perspektiften açıklanabilir olmadığını, aksine çeşitlenen ve birbirini geçersiz kılan yorum alanları boyunca dağıldığını göstermektedir. Yazının sonundaki "Hakikatler çarpışır" ifadesiyle, hakikatin nihai biçimde belirlenemeyeceğini, varlığının sürekli olarak müzakereye, çatışmaya ve yeniden değerlendirmeye açık olduğunu işaret eder. Bu da sanatçının ve eleştirmenin hangi hakikate yaslandığı sorusunu, kesin bir yanıt sunmayan, her çözümleme girişiminde açılan bir belirsizlik alanı hâline gelir. Bu nedenle metinde belirsizlik, hakikat kavramının parçalanması, doğruluk ölçütlerinin istikrarsızlaştırılması ve temsil anlayışının sabit bir referans noktasından yoksun bırakılması yoluyla gerçekleştirilmektedir. Metinde postmodern terimi kullanılmamakla birlikte, hakikatin çoğullaşması ve anlamın sabit bir yere yerleştirilemeyişi, postmodern söyleme özgü belirsizlik anlayışıyla uyumlu bir örnek oluşturur.

Tahsin Yücel'in *Kara Kitap* üzerine yazdığı değerlendirmede belirsizlik, romanın kurgu yapısı, karakter gelişimi ve izlek düzeni bağlamında vurgulanan temel bir sorun alanı olarak ortaya çıkar. Yücel'in "kurgusunda sıkı bir olay örgüsü, oluntuları arasında sıkı bağlar, kişilerin edimleri ve tutumları arasında belirgin tutarlılıklar aramayalım" ifadesi, romanda olaylar arasındaki ilişkinin kasıtlı olarak gevşek tutulduğunu ve anlam üretiminin belirgin bir yönlendirici çerçeve sunmayan bir yapıya bırakıldığını gösterir. Yücel, karakterlerin davranış ve motivasyonlarındaki tutarsızlıkları "inandırıcılıktan yoksun" ve "savurganlık" olarak niteleyerek kişisel kimliklerin ve eylemlerin netleşemediğini, dolayısıyla okur açısından karakter düzleminde belirsizliğin hâkim olduğunu belirtir.

Belirsizlik, romanın yapısal bütünlüğüne ilişkin değerlendirmelerde de açıkça dile getirilir. Yücel'in "bu parçaların yarısını çıkarın, hiçbir şey değişmez; bir bu kadar parça daha ekleyin, gene hiçbir şey değişmez" cümlesi, anlatının bir merkez, yön veya tutarlı bir bağlayıcı eksen sunmadığını, anlamın sürekli askıda bırakıldığını gösterir. Romanda sık kullanılan "sır", "esrar", "işaret" sözcüklerinin *"varlığı kesilir* yalnızca, niteliği konusunda hiçbir şey söylenmez" biçimindeki değerlendirmesi, anlatının muğlaklık üzerine kurulu bir yüzeysellik yarattığını ve derinlik iddiasının somut anlam karşılığına dönüşmediğini ortaya koyar. Aynı nitelik, hurufilik ve çeşitli

tarihsel göndermeler için de geçerlidir; Yücel'e göre metin "bol bol gevezelik eder ama belirlenen hiçbir anlam yoktur" ve böylece okur, sürekli vadedilen ancak gerçekleşmeyen bir derinlik beklentisi içinde tutulur.

Yücel'in eleştirisinde belirsizlik, tutarlı bir kurgu yapısının yokluğu, karakterlerin netleşmemesi, anlamsal bağlantıların kopukluğu işaret edilen anlamların açıklanmaması yoluyla belirginleşir. *Kara Kitap*, eleştirmenin bakış açısından anlamın parçalandığı, yönsüzlüğün hâkim olduğu, netlik yerine muğlaklık üzerine kurulu bir roman olarak değerlendirilir. Metin postmodern terimini kullanmamakla birlikte, belirsizliğe postmodern anlayış çerçevesinde yaklaşmaktadır.

A. Önder Otçu'nun Gece romanına ilişkin değerlendirmesinde belirsizlik, romanın temel yapısal ve anlamsal katmanlarında belirleyici bir unsur olarak ele alınır. Otçu, romanda mantıksal tutarsızlıkların bulunması, anlatıcı ve anlam düzeylerinin çok katmanlı yapısı, zamanın belirsizliği, karakterlerin nesneleşmesi ve yabancılaşması, tarihin sorgulanması, okurun metne dahil edilmesi gibi hususları ayrıntılı biçimde saptar; ancak bu özellikleri doğrudan postmodern terimiyle adlandırmaz. Değerlendirmesinde "anlatıcı iç içe geçip sonra tek anlatıcı kalıyor – kim olduğu belirsiz" ifadesi, anlatıcı kimliğinin sürekli yer değiştirdiğini ve öznenin belirlenemez konumda bırakıldığını açıkça ortaya koyar. Yine "roman sonu belirsiz, açık bırakır, okur sorgular" biçimindeki saptama, anlamın sonuçlandırılmadığını ve metnin açıklanmış bir son yerine okur tarafından tamamlanması beklenen bir belirsizlik alanı sunduğunu gösterir. Otçu'nun zaman kavrayışına ilişkin değerlendirmede "zamanın belirsiz olması" ve metnin "bilimkurguya kaçan, kehanet söylemi taşıyan, apokaliptik roman" olarak nitelendirilmesi, anlatının zamansal koordinatlarının tanımlanamaz hale getirildiğini ve gerçeklik duygusunun süreksizleştirildiğini ortaya koyar. Ayrıca pastiş niteliğindeki dil kullanımına yapılan vurgu, dilin anlamı sabitlemek yerine parçalayarak çoğullaştırdığını; böylece anlamın kırılgan ve belirsiz bir yapıda sunulduğunu gösterir. Otçu, metnin yazılış sürecini anlatı içine dahil eden yapıya dikkat çeker ancak bu yöntemi üstkurmaca terimiyle isimlendirmez; buna rağmen anlatının kendi oluşumunu sürekli görünür kılması, metnin yapısal belirsizliğini pekiştirir. Otçu'nun değerlendirmesinde belirsizlik, anlatı kimliğinin kayganlaşması, zaman ve gerçeklik düzlemlerinin çözülmesi, karakterlerin tanımlanamazlaşması ve anlamın okura bırakılması yoluyla romanın temel kurucu unsuru olarak görünür hâle gelir.

Fethi Naci'nin Atilla Birkiye'nin *Son Yemek* adlı anlatısına ilişkin değerlendirmesinde belirsizlik, özellikle karakterlerin motivasyonlarının ve olayların nedenlerinin açıklanmaması üzerinden ortaya çıkar. Fethi Naci'nin "ne yapmış bu yazar, niçin korkuyor? Bunlar belli değil" ifadesi, başkişinin eylemlerinin gerekçelendirilmeden bırakıldığını ve karakterin kimlik ve psikoloji bakımından muğlaklaştırıldığını gösterir. Eleştirmenin "insanların ruhsal durumları diye bir şey aramak boşuna, en basit mantık arama bile boşadır" değerlendirmesi, anlatıda neden–sonuç ilişkilerinin bulunmadığını ve okurun anlam kurma girişiminin boşa çıkarıldığını vurgular. Ayrıca "kitapta olan şeylerin nedeni yoktur" saptaması, olay örgüsünün açıklayıcı bağlantılarla desteklenmediğini ve yapısal düzeyde nedensizliğin ve gerekçesizliğin temel kurgu ilkesi hâline geldiğini belirtir. Metinde belirsizlik, motivasyonun, olayların ve psikolojik derinliğin açıklanmaması yoluyla sağlanır ve anlatının anlamını askıda bırakan bir estetik strateji olarak görünür.

Açıkoturum metninde belirsizlik hem çağdaş romanın tematik yönelimlerinde hem de anlatısal yapısında belirleyici bir eğilim olarak ele alınır. Adalet Ağaoğlu, içinde yaşanan dönemi "parçalanmış, son derece belirsiz ve düzensiz bir hayat" olarak tanımlar ve bu koşulların romanın biçim ve duyarlığını doğrudan belirlediğini vurgular. Ağaoğlu'na göre günümüz dünyasında *"sınırlar belirsizleşmiş, değerler birbirine girmiş, kültürler ve diller iç içe geçmiştir"*; dolayısıyla roman da bu dağınıklığın edebîkarşılığını taşımak durumundadır ve belirsizlik, toplumsal ve bireysel düzeyde yaşanan çözülmenin estetik bir yansımasıdır.

Semih Gümüş'ün edebiyat türleri arasındaki ayrımların ortadan kalktığı yönündeki değerlendirmesi, türlerarası geçişlilikle birlikte roman biçiminin tanımlanamaz ve sabitlenemez bir yapıya doğru evrildiğini göstermektedir. Hulki Aktunç'un 1980 sonrası dönemi "deltalaşma" olarak nitelendirmesi ve verili ideolojik çerçevelerin çözülmesiyle romanın artık *başarılı / başarısız* ölçütleri üzerinden değerlendirilmesi gerektiğini söylemesi de romanın anlam merkezinin kayganlaşmasına işaret eder.

Güven Turan'ın "birey bugün yoktur ve roman da ölmüştür" saptaması ise öznenin silinmesiyle birlikte karakter kavramının yerini belirsiz, tanımlanamayan figürlerin aldığına dikkat çeker. Bu çerçevede *Açıkoturum* metni, belirsizliği kimlik, tür, biçim ve değerler düzleminde yaşanan çözülme ve dağılma üzerinden ele almakta; romanın belirsizlik çağının estetik ifadesi hâline geldiği yönünde ortak bir tutum ortaya koymaktadır.

Hasan Öztürk'ün *Tutunamayanlar* üzerine değerlendirmesinde belirsizlik, postmodernizmin temel niteliklerinden biri olarak doğrudan tanımlanır ve kavramsal bir çerçeve içinde ele alınır. Öztürk, postmodernizmi "belirsizliğin belirtisi" olarak nitelendirir ve modernliğin akılcı, kurallı yapısına karşı geliştirilen bir başkaldırı olarak tanımlar. Ayrıca, postmodern romanın, "tanımsızlık ve kuralsızlık ilkesiyle her şeyin bir şeye dönüşebilmesi" anlayışına dayandığını belirtir. Ömer Naci Soykan'dan aktarılan postmodernizmin başlıca özellikleri arasında belirsizlik, parçalanma, ben'in derinlik yitimi ve gösterilemez olan gibi maddelerin yer alması, romanın yapısal ve öznel düzlemlerinde belirsizliğin kurucu bir ilke olduğunu gösterir. Öztürk'ün postmodern romanın "gerçeklik ile kurmaca arasındaki bağları sorgulaması, romanın uydurma olduğu olgusunun altını çizmesi ve sanatı bir tür oyun olarak görmesi" yönündeki değerlendirmeleri de postmodern anlatının anlamı sabitlemeyi reddeden, hakikati askıya alan ve okuru belirsizlik alanında bırakan yapısını vurgular. Bu çerçevede Öztürk'ün yorumunda belirsizlik, postmodern romanın hem estetik stratejisi hem de epistemolojik zemini olarak konumlanır; Tutunamayanların da bu belirsizlik poetikasını özellikle ironi ve kurgu oyunları aracılığıyla görünür kıldığı belirtilir.

Yıldız Ecevit, "Orhan Pamuk'un Romanlarında Ana Bileşenler" başlıklı yazısında, Pamuk'un romanlarının geleneksel gerçekçi çizgiden uzaklaşarak biçim ve kurgu düzleminde yeni bir estetik yönelime geçtiğini belirtir. Özellikle *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat* örnekleri üzerinden, roman kişileri ile olay örgüsünün belirgin, tutarlı ve sabitlenmiş bir yapıdan ziyade parçalı, çok katmanlı ve çoğu zaman belirsiz bir anlatı alanı içinde şekillendiğini vurgular. Ecevit'in *Kara Kitap'*a ilişkin değerlendirmesinde, romanın merkezindeki Celal ve Rüya'nın varlıklarının giderek silikleşmesi, "roman kişilerinin yazının kendisi olduğu" ifadesiyle kişilik ve kimlik kavrayışının çözülmesi, anlatının somut bir gerçekliğe değil sürekli ertelenen ve gizlenmiş anlamlara yönelmesi, kurgu içindeki belirsizlik alanını görünür kılar. Benzer şekilde, *Kara Kitap*'ta olay örgüsünün "zayıf" ve "belirsiz bir öykü iskeleti" üzerinde kurulması ile *Yeni Hayat*'ta kurmaca gerçek ve yaşam arasındaki sınırların "yok olduğu" vurgusu, anlatının anlam merkezini sabitlemeyen, okurun metin içinde kendi yolculuğunu kurmasını gerektiren açık uçlu bir estetik yapıya işaret eder.

Yıldız Ecevit'in "Öncü Türk Romanında Bir Uç Durak: Bin Hüzünlü Haz I" başlıklı yazısı, postmodern edebiyatın belirleyici öğelerinden biri olan belirsizlik kavramını hem kuramsal hem de metinsel düzlemde merkezî bir

konuma yerleştirir. Ecevit, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan postmodern anlatı biçimlerini, kesin anlam sınırlarıyla tanımlanması olanaksız, "kaygan" ve heterojen bir yapıda değerlendirerek bu metinlerin tekil ve mutlak bir okuma çerçevesine indirgenemeyeceğini vurgular.

Postmodern anlatılarda anlamın çoğulluğu ve açıklığı, görecelik, belirsizlik ve olasılık kavramlarıyla tanımlanan yeni gerçeklik anlayışının bir sonucu olarak ele alınır; bu çerçevede postmodern metinler, çözümleyici bir tutarlılık ya da uyum arayışından ziyade, yapısal bir uyumsuzluğu ve çözülmezliği temsil ederler. Ecevit'in özellikle *Bin Hüzünlü Haz* bağlamında belirttiği gibi, Hasan Ali Toptaş'ın romanı, siyah ve beyazın bulunmadığı, kesinliklerin yerini sürekli ertelenen olasılıkların aldığı, anlamın sabitlenemez bir estetik zemin üzerinde kurulduğu bir anlatı evreni yaratır. Romanın bu yapısı, geleneksel roman öğeleri olan olay örgüsü, karakter ve zamanın parçalanmasıyla oluşan çok katmanlı bir anlatı düzleminde, gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırların silinmesi sonucunda ortaya çıkan epistemolojik ve ontolojik belirsizlik ilkesine dayanır. Böylece *Bin Hüzünlü Haz*, postmodern çoğulculuğun ve anlam açıklığının bir gereği olarak okurdan kesinlik talep etmeyen, aksine onu sürekli ertelenen ve yeniden kurulan bir anlam sürecine dahil eden bir anlatı örneği olarak sunulur. Ecevit'in değerlendirmesinde belirsizlik, yalnızca postmodern anlatının kuramsal bir tanımı değil, aynı zamanda romanın biçimsel örgüsünün asli taşıyıcısı ve estetik mantığının kurucu ilkesi olarak görünür. Toptaş'ın eseri, postmodern edebiyatın mutlak anlamı reddeden ontolojisinin, çoğulcu, açık uçlu ve çözülmez yapısıyla uyum içinde değerlendirilen örnek metinlerden biri olarak konumlanır.

II.IX. Anlatıcı

Roman sanatının tarihsel serüveninde anlatıcı figürü, gerçekçi ve modern roman geleneklerinden postmodern döneme geçişle birlikte köklü bir dönüşüm geçirmiştir. Geleneksel gerçekçi romanda anlatıcı, genellikle olaylara dışarıdan bakan, her şeyi bilen, gören ve okura "gerçeği" aktaran tanrısal bir otorite konumundayken; modernizmle birlikte bu otorite sarsılmış ve yerini daha öznel, bilinç akışı teknikleriyle karakterin iç dünyasına odaklanan bir anlatıcıya bırakmıştır. Ancak postmodernizm, anlatıcının konumunu yalnızca değiştirmekle kalmamış, bizzat anlatının kurmaca niteliğini ifşa eden bir işleve büründürmüştür. Postmodern anlatıcı, artık okura kurgusal bir dünyanın gerçek olduğuna inandırmaya çalışan bir aracı değil, aksine metnin yapaylığını, bir kurgu olduğunu ve dil oyunlarıyla inşa edildiğini sürekli

hatırlatan bir figürdür. Anlatıcı, yazar ile metin arasındaki sınırları silikleştirerek üstkurmaca düzleminde varlık gösterir ve okurla doğrudan bir diyaloğa girerek yazma eyleminin kendisini romanın konusu haline getirir (Waugh, 1984). Bu durum, anlatıcının güvenilirliğini kasıtlı olarak zedelerken metnin tek bir anlam merkezine sahip olduğu yanılsamasını da yıkar.

Postmodern romanlarda anlatıcının en belirgin özelliği, çoğulculuk ve parçalılık ilkesi etrafında şekillenmesidir. Tekil ve otoriter bir ses yerine, çok sesli (polifonik) ve zaman zaman birbirini yalanlayan anlatıcılar devreye girer. Berna Moran'ın da işaret ettiği gibi, postmodern metinlerde yazar, anlatıcı ve karakter arasındaki hiyerarşi bozulmuş; yazar metnin içine bir kurmaca kişi olarak girebildiği gibi, anlatıcı da kendi kurgusallığını tartışmaya açmıştır (Moran, 1994). Tarihsel gelişim açısından bakıldığında, 19. yüzyılın "yansıtmacı" (mimesis) anlayışının reddiyle ortaya çıkan bu yeni anlatıcı tipi, gerçeğin tek ve ulaşılabilir olduğu fikrine karşı şüpheci bir tavır takınır. Anlatıcı, tarihi veya toplumsal olayları aktarırken nesnel bir gözlemci olmaktan ziyade, bu olayların dil içinde yeniden kurgulandığını vurgular. Postmodern anlatıcı, Jale Parla'nın ifadesiyle, geçmişin metinleri ve verili tarihsel anlatılarla oyun oynayan, onları pastiş ve parodi teknikleriyle yeniden dolaşıma sokan bir "düzenleyici" rolündedir (Parla, 2013). Bu yapı içerisinde anlatıcı bazen yazarın maskesini takar, bazen de metnin gidişatına müdahale ederek okuru kurgunun inşasına katılmaya davet eder.

Anlatıcının işlevi ve doğası üzerine yapılan bu yapıbozumu, okurun metinle kurduğu ilişkiyi de kökten değiştirmiştir. Linda Hutcheon'ın "tarihsel üstkurmaca" kavramı üzerinden açıkladığı gibi, postmodern anlatıcı tarihsel verileri kullanırken dahi bu verilerin kurgusal doğasına dikkat çeker ve okura "anlatılanın sadece bir versiyon olduğu" mesajını verir (Hutcheon, 1988). Klasik anlatıdaki "ne oldu?" sorusunun yerini, postmodern anlatıcıyla birlikte "nasıl anlatılıyor?" sorusu alır. Anlatıcı, bazen metnin ortasında hikâyeyi keserek alternatif sonlar önerir, bazen de karakterlerini bir kukla gibi yönlendirdiğini itiraf eder. Roland Barthes'ın "yazarın ölümü" tezinin bir uzantısı olan bu durum, anlamın üretiminde otoritenin yazardan alınarak metne ve okura devredilmesi sürecinin somutlaşmış hâlidir (Barthes, 1977). Özetle denilebilir ki postmodern romanda anlatıcı; belirsizliğin, oyunun, ironinin ve metinlerarasılığın taşıyıcısı olarak romanın "hayatı yansıtan bir ayna" değil, "kendi üzerine kapanan dilsel bir evren" olduğunu kanıtlayan temel mekanizmadır (Ecevit, 2001).

İncelenen dergilerde anlatıcı klasik gerçekçi, modernist ve postmodern anlatıcı özellikleriyle yazılarda yer bulmuştur. Kimi zaman postmodern anlamda doğrudan belirtilirken bazen de sezgisel bir şekilde postmodern anlatıcının özellikleri aktartılmıştır. Füsun Akatlı'nın *Dört Mevsim Sonbahar* yazısında anlatıcının sezgizel olarak yorumlandığı söylenebilir. Akatlı, romanın içinde "yazan adam" figürüyle neredeyse çıplak hâle getirilmiş, yazarla iç içe geçen bir üst-anlatıcı konumunda düşünür; yazarın, Altan'ın romanını "romanını yazdığı kişilerin romanını yazarkeninin romanı" diye tanımlarken anlatıcının hem yazma eylemini hem de yazdığı kişileri aynı anda var eden, tanrısal ama oyunsu bir kurucu güç olarak kurgulandığını vurgular. Anlatıcı, roman kişilerine (Ali, Mehmet, Zeynep) metin içinde yazdıklarını okutan, onların isteklerini kimi zaman yerine getirip kimi zaman reddeden, "bunları ben uyduruyorum" diye okuru doğrudan uyaran bir özne olarak klasik anonim anlatıcı konumunu bozarak yazma sürecini sahneye çıkarır; bu konum, okuru da "çeyrek tanrı"ya dönüştüren, yazma oyununa ortak eden bir metaforla açıklanır. Yazar/anlatıcı, kendi içinde "ikinci adam"dan söz ederek öznenin ikilendiği, yazanın da tıpkı kahramanlar gibi bölündüğü bir bilinç durumunu görünür kılar; şimdiki zaman kipinin ısrarla kullanılması, zaman atlamaları ve "uyduruyorum" itirafları, anlatıcının gerçek–kurmaca sınırını bilerek ihlâl eden, yaşamı ancak ölüm anlarıyla ve ölüm yazımıyla sahici kılabilen bir figür olarak kurulmasını sağlar. Akatlı'ya göre Altan, bu çıplak ve cesur yazarlık tavrıyla hem anlatıcının tanrısal yetkisini oyuna çevirir, hem de yazarın yabancılık ve korku hissini ("benim bir yabancı olduğumu anlamalarından duyduğum korku") romanın içinde itiraf ederek yazarı da ölümlü ve sorgulanan bir figür hâline getirir; böylece anlatıcı hem metni kuran egemen ses hem de kendi varlığını ve otoritesini sürekli sorunsallaştıran öz-düşünümsel bir özne olarak konumlanır.

Atilla Birkiye'nin (1984a) *Sevgili Arsız Ölüm* yazısında "yazar" figürü hem kendi sözleri hem de eleştirmenin ona yönelttiği itirazlar üzerinden kurulur; Latife Tekin, verdiği demeçlerde klasik romanı halkının dünyayı algılayışına uygun bulmadığını, halk edebiyatı ve kültüründen hareketle "yeni bir biçim" yaratmak istediğini söylerken, yazarlığını roman geleneğini inkâr eden değil, onu kendi kültürel kaynaklarıyla dönüştürmeye çalışan bir kurucu özne olarak tanımlar. Birkiye ise, Tekin'in metninin yine de roman türünün imkânları içinde düşünülebileceğini, hatta geniş bir "toplumcu gerçekçilik" ufku taşıdığını savunarak yazarın kendi türsel tanımına mesafe alır; anlatıcıyı, yazarın kendi yaşam birikimini kurmaca düzlemde aktaran ama bunu belirli bir gerçeklik tasavvuruna (kapitalist üretim ilişkileri,

bireyleşme sorunu, nesnel gerçeklik, diyalektik süreç) bağlayan bir odak olarak okur. Anlatıcı, masalsı, fantastik, betimlemesi az ama eylemselliği yoğun bir söylemle toplumsal gerçekliği aktaran, zaman ve mekânı bilinçli biçimde "eksik" bırakan bir ses olarak değerlendirilir; Birkiye, bu tercihi hem biçimsel bir yenilik hem de gerçekçiliği zayıflatma riski olarak görür. Dolayısıyla metinde yazar, bir yandan kendi halk kültüründen beslenen, masalsı anlatımı bilinçli seçen yenilikçi bir romancı olarak diğer yandan ise biçim–içerik uyumunu, betimlemenin işlevini ve zaman–mekân kurgusunu yer yer aksatan, toplumcu gerçekçiliğin gerektirdiği "roman gerçekliği"ni tam kuramayan bir yaratıcı özne olarak konumlanır; anlatıcı ise bu ikili bakışın içinde hem masal anlatıcısına hem de toplumcu gerçekçi tanıklığa yaklaşan hibrit bir figürdür.

Gürsel Artaç'ın *Gece* romanını tanıtımında anlatıcı ve yazar figürü, "kilitli roman", "şifre", "dipnot" ve "iki katmanlı kurgu" kavramları etrafında tanımlanır; Artaç, bir yandan karabasan atmosferi ve simgesel şifreleri vurgularken, öte yandan Bilge Karasu'nun anlatı tekniğinde anlatıcıyı sürekli kaydıran, yazma eylemini metnin ikinci katmanında tartışan bir üst-yazar figürü kurduğunu belirtir. Romanın bir katmanında olayları anlatan kurmaca anlatıcı(lar) bulunurken, "dipnot" başlıklı bölümlerde doğrudan "yazar"ın yazma sürecine, kuşkularına, kararlarına dair açıklamalar yer alır; böylece anlatıcı ile yazar arasındaki sınır geçirgenleşir, anlatı bir yandan "anlatılan olayların" romanı, öte yandan "bu roman nasıl yazılıyor?" sorusunun romanı hâline gelir. Artaç, birinci bölümdeki ben-anlatıcının ikinci bölümde karşıt kutbunu temsil etmesi, "herkesin düşman olabileceği" bir dünyayı farklı benlikler üzerinden dile getirmesi ve tüm bu çok sesliliğin yazarın "değişik kişilerin benliğini elinde tutma" başarısına bağlanmasıyla, Karasu'nun anlatı sanatının temel ilkesini –gerçekliğin çok sesliliğini somutlaştırma– yerine getirdiğini vurgular. Bu çerçevede yazar, yalnızca perde arkasında duran bir kurucu değil, romanın içinde dipnotlarda beliren, taslak ve tamamlanmamışlık fikirleriyle "bitmemiş eser" kavramını estetize eden, kurmaca ile kendi otoritesini birlikte dağıtan bir figür hâline gelir; anlatıcı ise, bu çok katmanlı yapıda hem olay düzleminde konuşan hem de yazma sürecine dair refleksiyonlara maruz kalan, kimliği sürekli kaydırılan, tekil bir merkez olmaktan çıkarılmış bir ses olarak kavranır.

Füsun Akatlı–Fatih Özgüven'in *Gece* üzerine söyleşisinde Bilge Karasu'nun yazarlığı ve anlatıcı figürü, "zihinsel evren", "dil evreni", "uydurmaca" ve belirsizlik kavramları üzerinden düşünülür; Özgüven, romanın dedektif kurgusunu çağrıştıran bir yapı taşıdığını, fakat bu kurgunun içinde anlatıcı sesinin kimliğinin belirsizleştiğini,

anlatının bir "atmosfer romanı" olarak karabasan duygusunu özellikle anlatıcı belirsizliği ile ürettiğini belirtir. Akatlı, Karasu'nun evrenini "dil evreni" diye adlandırarak yazarın gerçekliği kurmacaya çevirirken her şeyi dilde ve dille yaptığını, olup bitenlerin hem yapıtın içinde hem de yapıtın kurulma sürecinde gerçekleştiğini söyler; bu tespit, üstkurmaca kavramı telaffuz edilmese de metnin "uydurmaca" olarak yani kurmaca işinin bizzat konu edildiği bir alan olarak kavrandığını gösterir. Anlatıcı burada tekil bir benlik değil, zaman çizgisini bozan, kronolojik yapıyı parçalayan, tarihle ve "gerçek" olaylarla ilişkisini dolaylı göndermelerle kuran, belirsiz bir sesler toplamı hâline gelir; Özgüven'in vurguladığı üzere, gerçeklikten kuşkuya düşüldüğünde önce dilden kuşkuya düşmek gerekir ve Karasu'da da gerçekliğe erişme ya da erişememe hâlinden öncelikle dil sorumludur. Böylece yazar figürü, klasik romanın kronolojik zamanı ve tutarlı, tanımlı anlatıcısı yerine, dilin yanıltıcılığını ve gerçeğin parçalanmışlığını bilerek sahneleyen, anlatıcıyı sabit bir özne olmaktan çıkarıp bir belirsizlik ilkesi olarak kuran modern/romantik bir anlatı kurucusu olarak belirir.

Veysel Atayman'ın "Anlatı Tekniği ve Genç Yazar-Adayına Kimi Uyarılar" yazısında anlatıcı, "kameraman gibi anlatım" metaforuyla açıklanır ve bu kavram Kafka'dan Latife Tekin'e uzanan bir çizgide tartışılır; Atayman, Sevgili Arsız Ölüm'ü örnek alarak anlatıcının kendi bilincini geri çektiği, olayları ve olağanüstü unsurları sanki yalnızca köylülerin bilincine yansıyışıyla, yani bir tür çekim aracılığıyla aktardığı bir teknikten söz eder. Burada anlatıcı, yorum yapan, konum alan, epistemolojik açıklamalarla "gerçeği" çerçeveleyen bir özne olmaktan çıkar; tıpkı bir kamera gibi, Alacüvek köylüsünün dünyayı algılayışını, cinleri, perileri, masalsı olayları "onların gördüğü gibi" kaydeden, ama bu kaydın nesnel gerçeklikle ilişkisini açıkça belirtmeyen, dolayısıyla okuru desteksiz ve çaresiz bırakan bir aygıt hâline gelir. Atayman, bu teknikle masalın anlatım mantığı arasındaki benzerliği vurgular, masalların simgesel sınırlılığı nedeniyle toplumsal gerçekliğin bütünlüğünü temsil edemeyeceğini, dolayısıyla masal benzeri bir anlatıcının da toplumcu gerçeklik sorunlarını tam karşılayamayabileceğini öne sürer. Böylece yazar figürü, bilinçli olarak "kameraman anlatıcı"ya yaslanan, kendi yorumunu geri çekip köylü bilincini öne çıkaran, ama tam da bu nedenle gerçekliğin hangi düzlemde temsil edildiğini muğlaklaştıran bir kurucu özne olarak değerlendirilir; anlatıcı ise, yazar bilincinin silindiği değil, stratejik biçimde maskelediği, masalsı imkânlarla toplumsal gerçekliği

bir araya getirmeye çalışan, fakat nesnel gerçeklik–kurmaca ilişkisini açıkça adlandırmayan ara bir figürdür.

Veysel Atayman'ın "Brecht'in mirası" bağlamındaki postmodern düşünce değerlendirmesinde doğrudan belirli bir roman anlatıcısından söz edilmese de, postmodern düşüncenin hedef aldığı "Avrupa aklı" ve "logomerkezcilik" eleştirisi üzerinden modern anlatıcı ve yazar figürünün epistemolojik zemininin sorgulandığı görülür; Atayman, postmodern düşüncenin insanlık tarihinin bütünsel gelişimini anlatan büyük anlatılar yerine Avrupa-merkezci aklı eleştirmeye yoğunlaştığını, ancak bu eleştirinin yeni ve olumlu bir tarihsel ufuk önermeksizin kısır bir döngü içinde kaldığını belirtirken, dolaylı olarak modern edebî anlatının ve onun otoriter, rasyonel, her şeyi düzenleyen anlatıcı figürünün de teorik zemininin çözüldüğüne işaret eder. Yazar, tarihsel ilerleme fikrini kuşatan büyük anlatılardan ve akıl-merkezci perspektiften vazgeçen, ama yerine başka bir kurucu ufuk koymayan bir eleştirel bilinç olarak düşünülür; anlatıcı ise, artık tek bir rasyonel bakış açısının temsilcisi olmaktan çok, yerel, parçalı, çoğul ve kuşkulu bir söz konumu olarak tasarlanmak zorundadır. Atayman'ın bu tartışması, doğrudan bir roman çözümlemesi olmasa da postmodern söylemin "hikâyeleştirdiği" dünya tasarımında yazarı ve anlatıcıyı, tarihsel anlam ve toplumsal dönüşümle bağını yitirmiş, Avrupa aklını eleştiren ama yeni bir anlatı kuramayan figürler olarak çerçeveler; böylece modern anlatıcıya özgü güvenilirlik, kapsayıcılık ve ilerleme fikri kökten problemleştirilmiş olur.

Gürsel Aytaç'ın "Orhan Pamuk'tan Bir Yeni Roman" başlıklı *Kara Kitap* incelemesinde anlatıcı ve yazar, zaman katmanları, bakış açısı değişimleri, romantik ironi ve "yürütme/orijinallik" tartışmaları çerçevesinde ele alınır; Aytaç, anlatımın bölümden bölüme o-anlatı ile ben-anlatı arasında gidip geldiğini, hatta birinci tekil şahıs bölümlerinde bile hikâye etme, rapor etme tarzlarının üçüncü şahıs anlatım biçimlerine yaklaştığını vurgulayarak anlatıcının tekil ve sabit bir özne olmaktan çok, farklı anlatı kipleri arasında dolaşan bileşik bir yapı olduğunu ortaya koyar. Pamuk, zaman katmanlarını (geçmiş, şimdi, olası gelecek, kültür tarihi tabloları, bilimkurgu tarzı grotesk sahneler) iç içe geçirerek anlatıcıyı yalnızca olayları sıralayan bir ses olmaktan çıkarır; o, okuma–yazma–anlatma eylemlerini sorgulayan, romantik ironiyle okurla hesaplaşan, metnin başındaki "Hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz, yazı hariç" epigrafını sona taşıyarak bir çerçeve kuran, ben–o–biz zamirleri arasında dolaşırken öznenin bölünmüşlüğünü gösteren bir figür hâline gelir. Aytaç, Pamuk'un özgünlük ve taklit ("yürütme") tartışmalarında metinlerarasılığın kaçınılmazlığını

kabul ederek orijinallik iddiasını sorguladığını, "yaratıcı kişiyi bir üslup değil, üsluplar toplamı" olarak gördüğünü belirtir; bu kabul, yazar figürünü de tek bir otantik ses değil, farklı üslupları, anıştırmaları, metinleri dolaşıma sokan bir bileşke olarak tanımlar. Böylece Kara Kitap'ta anlatıcı, polisiye kurguyla hesaplaşan, kimlik sorunsalını ve üslup tartışmasını iç içe işleyen, metinlerarası göndermelerle dolu bir dokuda kimliğini sabitlemeyen, yazar ise bu çoğul anlatı stratejileriyle hem kendi özgünlük iddiasını hem de klasik anlatıcı otoritesini planlı biçimde çözen postmodern bir romancı olarak görünür.

Kemal Atakay'ın "Kara Kitap'ın sırrı" başlıklı yazısında anlatıcı ve yazar, gerçek yaşam–kurmaca yaşam ikilemi, elyazması anlatı geleneği, köşe yazılarının romana yerleştirilmesi ve üçlü yazar imgesi (Orhan Pamuk–Galip–Celâl) üzerinden kavramsallaştırılır; Atakay, Kara Kitap'ın İbnü'l-Arabî anlatısından yola çıkarak anlatının zaten aktarılmış bir öykünün bir kez daha anlatımı olduğunu vurgular ve yirminci yüzyıl edebiyatında anlatıcı-anlatı sorunsalının, özellikle bu tür "başkasının metnini anlatıyorum" söylemleriyle kurmacanın lehine çözüldüğünü belirtir. Pamuk'un romanında köşe yazıları, hem Türkiye'ye özgü bir metin türü olarak hem de kurmaca ile gerçek arasında salınan bir ara-form olarak anlatıya yerleştirilir; Celâl'in köşe yazıları, Galip'in yaşamıyla çift yüzlü bir kâğıdın iki yüzü gibi ayrılmaz hâle gelir, böylece kurmaca ile "gerçek" yaşam birbirini karşılıklı olarak kuran iki düzleme dönüşür. Atakay, Galip–Celâl–Pamuk arasında bir "teslis" ilişkisi kurarak kimlik arayışının olay düzeyinde (Galip'in Rüya ve Celâl'i araması), anlatı düzeyinde ise bakış açısı kaymaları ve yazarın köşe yazarı kimliği üzerinden işlendiğini, Galip'in sonunda Celâl'in kimliğine bürünüp onun yazılarını yazmasının bu üçlü yazar imgesini pekiştirdiğini söyler. Kara Kitap, bu çerçevede, belirli karakterlerin (Galip, Rüya, Celâl) derinlemesine işlendiği bir karakter romanı olmaktan çok, zamanın, atmosferin, ortak bilinçaltının, metinlerarası göndermelerin ve köşe yazılarıyla örülmüş bir labirent-ayna evrenin romanıdır; anlatıcı, bu labirentin içinde bazen üçüncü şahıs, bazen Galip'in ben'i, bazen de Celâl'in köşe yazısı sesi olarak çoğalır ve sabit bir merkez olmaktan çıkar. Yazar figürü ise, intihal avcılığına karşı okuru uyaran, metinler arasındaki "demokratik" ilişkiyi savunan, gerçek–kurmaca ayrımını romanın omurgası hâline getiren, kendi kimliğini de metin içinde bir bileşke olarak dağıtan postmodern bir kurucu özne olarak çizilir.

Öztürk'ün okumasında Oğuz Atay hem anlatıcı hem de "roman yazarı" figürü bakımından Türk romanında modernist/postmodernist kırılmanın taşıyıcısı olarak

konumlanır. Moran'dan hareketle Atay, geleneksel gerçekçi çizgiden bilinçli bir kopuşla, Joyce ve Nabokov etkileri altında kurmacaya dayalı yapıyı görünür kılan, romanı bir "oyun" alanı olarak kuran ilk yazarlardan biri olarak tanımlanır; bu da anlatıcının işlevini kökten değiştirir. Moran'ın alıntılanan pasajında postmodern romancının, gerçekçi romanın okura kurmacayı unutturma stratejisini tersine çevirerek "roman uydurmaca olduğunun altını çizen", gerçekçi romanı parodileştiren ve kurgulama eylemini okurun gözü önünde sahneleyen bir yazar tipi olduğu vurgulanır; Öztürk, *Tutunamayanlar*'ın anlatıcısını tam da bu çerçevede, ironi ve dil bozumu üzerinden işleyen bir üst-anlatıcı olarak kavrar. Atay'ın dili bozması, yerleşik anlatım kalıplarıyla alay etmesi ve eserde olayların "gerçek olmadığını" metin içinde açıkça belirtmesi, anlatıcıyı hem kendi kurmacalığını ifşa eden hem de anlatılan olayların gerçeklik iddiasını sistematik biçimde sabote eden bir ses hâline getirir. Öztürk, postmodern romanda sanatın "bir tür oyun" olarak görülmesini ve "kurgulama için kurgulama" ilkesini özellikle vurgulayarak Atay'ı, yazdığının kurmaca olduğunu bilerek ve göstererek yazan, okuru bu oyun sürecine tanık eden, ironik mesafe üzerinden modernitenin akılcı, kuralcı anlatıcı figürüyle hesaplaşan bir yazar olarak çizer; böylece anlatıcı, hem kurmaca ile gerçeklik arasındaki bağı sorgulayan hem de Türkiye bağlamında postmodernizmin dine, arabeske ve "gerçekmiş gibi yapma" kültürüne temas eden ideolojik bir pozisyonun taşıyıcısı hâline gelir.

Sevim Akten "Yeni Hayat, Yeni Kitap, Yeni Roman" başlıklı yazısında Orhan Pamuk'un, *Yeni Hayat*'ında anlatıcı ve yazar figürünü üstkurmaca ve metinlerarasılık ekseninde yeniden tanımlayan bir romancı olarak sunduğu görülür: Osman'ın bir kitap okuyarak başlattığı yolculuk içsel ve dışsal dönüşümün anlatısıdır; ancak bu anlatı, klasik anlamda güvenilir, geriye çekilmiş bir üçüncü tekil anlatıcıya bırakılmaz, aksine yazarın metne doğrudan katıldığı, anlatıcı-yazar-okur üçgeninin sürekli işaretlendiği bir yapı içinde ilerler. Akten, romanın Yeni Roman geleneğinden devraldığı tekniklerle –uydu öyküler, anlatı içinde anlatı, zamansal sapmalar, parçalı yapı– anlatıcının konumunun sürekli oynaklaştırıldığını ve yazarın, okura hem müdahale eden hem de kendi yazma ediminin sorumluluğunu sorgulayan bir figür olarak göründüğünü belirtir. Metin içerisinde Pamuk'un kendini hissettiren sesi, yalnızca "hikâyeyi anlatan" değil, aynı zamanda bu hikâyenin nasıl kurulduğunu, hangi metinlerle (Faulkner, Kafka, Joyce, Proust, Dante, Stendhal, Çehov) diyalog hâlinde olduğunu okura sezdiren, böylece anlatıcıyı bir tür yazma sürecinin iç sesi haline getiren bir üst-anlatıcıya dönüşür. Kitabın roman kişilerinin kaderini belirleyen

bir "metin" olarak konumlanması, okurun da bu metinle kurduğu ilişki üzerinden roman dünyasına dâhil oluşu, yazarın otoriter, açıklayıcı konumdan çok, okuru metnin anlam üretimine davet eden, postmodern bir "arayış yazarı" olarak konumlanmasına yol açar; böylece Yeni Hayat'ta anlatıcı, yazar ve kitap figürü, birbirine eklemlenen ve hayat/kurmaca sınırını sürekli sorunlaştıran iç içe sesler hâline gelir.

Sennur Sezer'in "Sevgili Arsız Ölüm'den Aşk İşaretleri'ne: Latife Tekin'in Anlatısının Dil ve Çevresi" başlıklı yazısında Latife Tekin, hem önceki edebiyatı "yok sayan" kuşağın bir üyesi olarak hem de anlatıcı konumunu kökten dönüştüren bir yazar olarak ele alınır; Tekin'in söyleşilerinde Nazım Hikmet dışında Türk yazar okumadığını vurgulaması, Sezer'in gözünde bir "özeleştiri" değil, modernist-postmodern kuşakta görülen ayrıcalıklı bir yazar imgesinin kurulmasıdır ve bu, yazar figürünün bilinçli bir biçimde "öncesiz"leştirilmesine işaret eder. Öte yandan Sezer, Tekin'in anlatıcılarını Türk edebiyatının 1950'lerden itibaren gelişen masalsılık, dil deformasyonu ve deneysel anlatım çizgisinin kadın kanadında yer alan Nezihe Meriç, Leyla Erbil, Sevim Burak, Sevgi Soysal, Tomris Uyar, Nazlı Eray gibi isimlerle aynı gelenek içine yerleştirerek yazarın anlatıcı sesini folklor, masal ve şiirsellikten beslenen özgün bir kadın anlatıcı olarak tanımlar. Sevgili Arsız Ölüm'de halk dilinden, masal çağrışımlarından ve yerel söyleyişlerden örülen anlatıcı sesi, Dede Korkut anlatıcısını, tekerlemeleri, ara manzumeleri çağıran bir "masalcı-anlatıcı" figürü yaratır; Berci Kristin Çöp Masalları'nda sözcüklerle oynayan, Osmanlıca kökenli kelimeleri mekân ve güç anlamlarını iç içe geçirerek kullanan, gecekondu dilini şiirsel deformasyonlarla harmanlayan bir anlatıcı söz konusudur. Sezer, Gece Dersleri'nde sayıklama, mektup, siyasal-mistik jargon ve erotik imgeleri yan yana getiren anlatıcı sesin, Tekin'i modernist/postmodern bir dil oyunu kuran yazarlar arasına yerleştirdiğini ima eder; ancak aynı zamanda Tekin'in "yoksullar"ı anlatırken bu anlatıcının sosyolojik saptama mı yoksa savunma mı yaptığı sorusunu açık bırakır. Böylece Tekin, anlatıcısını hem masalsı ve folklorik bir söyleyiş içinde konumlandıran hem de dil deformasyonu, ironi ve metinlerarası göndermelerle (Boratav'ın masalları, Nazım Hikmet'in şiiri) kendi yazar imgesini "Türk Marquez'i" söylemiyle polemik içinde kuran bir postmodern anlatıcı-yazar olarak görünür.

Sibel Irzık "Tutunamayanlar'da Çok Seslilik ve Sınırları" başlıklı yazısında *Tutunamayanlar'*da anlatıcı ve yazar işlevinin çok seslilik ve metinlerarasılık üzerinden radikal biçimde dağıtıldığını gösterir ve Atay'ı, Bahtin'in çok sesli roman kavramının örnek yazarı olarak konumlandırır. Berna Moran'ın saptamalarını

genişleten Irzık, romanın bir yandan Osmanlıca, Türkçe, Öztürkçe gibi farklı dil katmanlarını, öte yandan biyografi, ansiklopedi maddesi, günlük, şiir, tiyatro, mektup vb. türleri yan yana getiren bir söylem çeşitliliği kurduğunu; diğer yandan da Cervantes, Joyce, Nabokov, Kafka gibi yazarlara alıntı, gönderme, pastiş, parodi yoluyla bağlanan karmaşık bir metinlerarası ağ kurduğunu vurgular: Bu yapı içinde klasik anlamda tekil, egemen bir anlatıcı sesi ortadan kalkar ve yazarın otoritesi çoklu söylemler arasında erir. Turgut Özben'in öyküsünü "üçüncü bir ağızdan yazdırması", iç konuşma ve ruh çözümlemesinin tiyatro sahnesi/ortaoyunu metaforlarıyla verilmesi, Moran'ın ifadesiyle Turgut'un zihninin bir tiyatro sahnesine dönüştürülmesi, anlatıcıyı karakterin bilinci içine yerleştiren, mizaha dayalı bir teknikle onun bakış açısını çoğaltan bir strateji olarak değerlendirilir. Irzık, romandaki çok sesliliğin yalnızca tür ve söylem çeşitliliğiyle sınırlı olmadığını; kişilerin iç konuşmalarında farklı seslerin, ironik ikiliklerin, karşıt bakış açıların bir araya getirilişiyle de yapı-içerik düzeyinde bir diyalojiklik kurulduğunu belirtir. Üstelik roman, eleştirmenlerin muhtemel yorumlarını önceden kestirip gülünçleştiren, Selim'in "Dün, Bugün, Yarın" metninde olduğu gibi kendisi üzerine söylenebilecek "olur olmaz her şeyi" bünyesine katıp kıran üstkurmaca bölümlerle, yazarın eleştirmen ve okur karşısındaki konumunu da ironik biçimde tartışır. Böylelikle Atay, anlatıcıyı ve kendi yazar figürünü merkezi otorite olmaktan çıkarıp karnavalesk, kendine katlanan bir yapı içinde dağıtan bir postmodern anlatıcı-yazar olarak görünür; romanın "parodi olduğunu vurgulaması" da bu kendini-alay eden, eleştiriyi içkinleştiren yazar/anlatıcı pozisyonunun bir parçası hâline gelir.

Yıldız Ecevit "Orhan Pamuk'un Romanlarında Ana Bileşenler" başlıklı yazısında Pamuk'u Türk romanında anlatıcı ve yazar figürünü en radikal biçimde dönüştüren isimlerden biri olarak konumlandırır; onun romancılığının, geleneksel gerçekçi anlatıcının toplumsal-sosyolojik rehberlik rolünden, üstkurmaca ve metinlerarasılık içinde kendi yazma edimini konu edinen bir "arayış yazarı" figürüne doğru evrildiğini gösterir. *Cevdet Bey ve Oğulları* ve *Sessiz Ev*'de somut gerçekliğin ve tarihsel arka planın önde olduğu, olayları ardışık biçimde aktaran klasik anlatıcı daha baskınken Beyaz Kale ile birlikte tarih ve gerçeklik "malzeme"ye indirgenir; grotesk anlatım ve yabancılaştırma ile birlikte anlatıcı, somut gerçekliği şeffaf biçimde yansıtmak yerine onu bozarak kurmacanın yazılışını öne çıkaran bir ses hâline gelir. Ecevit'in vurguladığı üzere Kara Kitap'ta üstkurmaca, "kurmacanın kendini öykülemesi" olarak romanın ana kurgusal ilkesi olur; Celal'in "yazıları içinde var olması", Rüya'nın soyut, esin verici figürü ve Galip'in kaybolan bu iki figuru ararken aslında yazma ediminin

izini sürmesi, anlatıcının yerini yazı, yazan öznenin yerini ise metinlerarası bir ağın aldığı bir yapı yaratır. Ömrümün Beyaz Kalesi ve diğer açıklayıcı metinlerde Pamuk'un romanını nasıl kurduğunu uzun uzun anlatması, okuyucuya "nasıl öyküledi̇ğini" açıklayan ve böylece yazar figürünü metnin dışındaki "atölye" bilgisiyle de kuran bir üst-yazar konumu oluşturur. Yeni Hayat'ta yazarın doğrudan devreye girip okura seslenmesi, kitabın roman içi bir nesne ve aynı zamanda ana karakterin yaşamı olması, kurmaca/gerçek sınırlarını eriten, anlatıcı-yazar-okur üçgenini tartışan üstkurmaca bir stratejidir. Ecevit, Pamuk'un metinlerarasılık (intertextuality) ile "anlamın artık yalnızca metinler yazılarak üretilebileceği" çağını karşıladığını; yazarın okurdan daha fazla anlam bilgisine sahip, çözümleri dikte eden bir otorite olmak istemediğini, Eco'yla paralel biçimde "anlam belirsizliklerini sergileyen", çok katmanlı, yorum açık "açık metinler" kurduğunu vurgular. Böylece Pamuk'un anlatıcıları, betimleyici, şiirselleşmiş ayrıntıların ardına gizlenmiş anlamları arayan, Doğu-Batı, kimlik, tüketim kültürü, ulusal kimlik, modernizm/postmodernizm gerilimlerini çoklu seslerle işleyen ve yazma edimini bizzat romanın konusu hâline getiren bir yazar figürünün uzantısı olarak belirir.

Rahim Tarım "Üç Anlatı Dolayısıyla Hilmi Yavuz'un 'Kuyu'su" başlıklı yazısında *Kuyu'*daki anlatıcı ve yazar figürünü Roland Barthes'ın "yazarın ölümü, okurun doğuşu" tezi etrafında yeniden kuran metinlerarası bir anlatı olarak okunur; metnin başındaki alıntı, metnin çoğulluğunun "odaklandığı yer"in yazar değil okur olduğunu vurgulayarak anlatının anahtarını verir. Anlatının bir okurun ağzından anlatılması ve metin boyunca otuz beş kez yinelenen "(diye yazıyor Hilmi Yavuz bu anlatısında)" parantezi, anlatma ediminin her an yazarın yazıyor oluşuna geri bağlandığını, yani anlatıcı figürünün sürekli olarak üst-anlatıcı/yazar düzlemine açıldığını gösterir; buna karşın Tarım, Barthes'ın izinden giderek bu üst-yazarın da metnin içinde "kuyucu" olarak dramatize edildiğini ve sonunda kuyucunun bizzat Hilmi Yavuz olduğunun ilan edilmesiyle, yazar ile anlatıcı arasındaki sınırların hem kurulduğunu hem de bozulduğunu belirtir. Kuyu, kişinin kendi ölümünü yazıp yazamayacağı problemi etrafında, Freud ve Wittgenstein'dan Sadık Hidayet'e uzanan bir düşünce hattı içinde, yazarın kendi ölümünü dolaylı yoldan –Neci Bey gibi figürler üzerinden– "postule ederek" anlatmasını dener; böylece yazar, hem ölümü tema hâline getiren karakterlerin anlatıcısıdır, hem de kendi ölümünü bu karakterler üzerinden canlandıran bir "ölüm yazar"ıdır. Neci Bey, Danyal oğlu Hasip, "o kuyucu", Muhammed Emin, Pembo Abla gibi figürler ve onların kuyuyla, çocukluk anılarıyla, toplumsal bellekle ilişkileri,

Tarım'ın yorumunda, yazarın kimliğinin çoğullaştığı ve çözüldüğü bir ağ oluşturur: kimlik-bellek-kuyu metaforu, "derin, karanlık kuyu" olarak kimliğin ve kolektif belleğin, metinlerarası göndermeler (Tanpınar'ın Huzur'u, Derrida alıntısı, İzzettin Şadan vs.) yoluyla yazıda yeniden kurulmasını sağlar. Böylece Kuyu'da anlatıcı, görünüşte bir okur figürü, arka planda ise sürekli ifşa edilen bir "yazan yazar"dır; okur birinci planda konumlandırılırken, yazar hem kendi ölümünü ve kimliğini bu anlatı içinde deneyen bir felsefi özne, hem de kendi yazma edimini çıplaklaştıran postmodern bir üstkurmaca figürü olarak ortaya çıkar.

Dilek Doltaş "Türk Yazınında Postmodernizm I: Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri" başlıklı yazısında Hilmi Yavuz'un üçlemesini -*Taormina, Fehmi K. ve Kuyu*- postmodern bir anlatı parodisi olarak kavrarken özne–anlatıcı–yazar figürlerinin sistematik biçimde çözündüğünü ve yer değiştirdiğini gösterir. Yavuz'un kendi adının baş harflerini tersleyen YH/YH–HY oyunu, Yusuf Horoz, Fehmi Kavkı, Hilmi Yavuz, Selim Taşı, Neci Bey gibi figürlerin birbirine ayna tutan kimlikleri, yazarın kendi imgesini anlatı kişileriyle çoğaltarak öznenin ve yazarın "dağılımı"nı sahnelediği bir yapı kurar. Fehmi K.'da anlatıcı, bir yandan klasik anlamda metni "yazan" ses gibi görünürken, öte yandan sık sık okurla, eleştirmenle, çevirmenle yer değiştirir; "bu anlatının yazarı kim?", "Fehmi Kavkı yalnız mı yaşar?" gibi sorularla metin içinde yazar kimliği sorunsallaştırılır, yazarın anlatı üzerindeki otoritesi alaya alınır. Metin, T.S. Eliot, Bahtin, "iyi okur" kuramı, yeni eleştiri kavramlarını doğrudan metne alıp parodi yoluyla çarpıtır; dipnotta "çevirmen" sözcüğünün italik verilmesi, metnin özgün mü çeviri mi olduğu sorusunu açarak yazar/anlatıcı/çevirmen ayrımını da muğlaklaştırır. Bezukov, Kafka'nın kahramanı, Sartre'ın karakterleri gibi başka kurmaca dünyaların kişileri Fehmi Kavkı'nın "güncel gerçekliği"ne iç içe geçirilir; böylece anlatıcı, sözde gerçek dünyayı betimleyen bir ses olmaktan çıkıp farklı metinleri ve kurmaca düzlemleri birbirine bağlayan, sürekli "dönüşümler" üreten bir kurucu güç hâline gelir. Doltaş, Fehmi K.'yı "anlatı parodisi" olarak tanımlarken, Yavuz'un hem modern anlatı kuramlarının yazar/okur merkezli hiyerarşilerini, hem de gerçek/kurmaca, özgün/çeviri, yazar/karakter sınırlarını dili, dipnotları, göndermeleri ve kimlik dönüşümlerini kullanarak tersyüz ettiğini vurgular; böylece anlatıcı, yazarın kendisiyle, metinle ve eleştiri söylemiyle oynadığı postmodern bir dil oyununun odak figürü hâline gelir.

İncelenen dergi yazıları bir bütün olarak değerlendirildiğinde Türk edebiyatında postmodern anlatıcının tek tip bir yapıyla değil, metnin iç dinamiklerine göre

çeşitlenen zengin ve karmaşık bir stratejiler bütünüyle varlık gösterdiği anlaşılmaktadır. Eleştirmenlerin düşünceleri, modernizmden postmodernizme geçiş sürecinde anlatıcı figürünün geçirdiği ontolojik dönüşümü üç temel eksende özetlenebilir:

İlk olarak anlatıcı figürü "saydamlığını" yitirmiş ve metnin kurgusal doğasını ifşa eden bir araca dönüşmüştür. Füsun Akatlı'nın Ahmet Altan okumasında belirginleşen "yazan adam" figürü ile Gürsel Artaç'ın Bilge Karasu'nun *Gece*'sinde tespit ettiği dipnotlarla konuşan yazar/anlatıcı, bu durumu somutlaştırır. Anlatıcı artık hikâyenin dışındaki güvenilir bir aktarıcı değil, hikâyenin "uydurulduğunu" okura sürekli hatırlatan, bazen "yalan söylüyorum" diyen, bazen de Orhan Pamuk romanlarında görüldüğü gibi -Ecevit, Aytaç yazıları- farklı üslupları ve kimlikleri (Galip/Celal) birbirine karıştırarak özgünlük mitini yıkan bir oyun kurucudur. İkinci olarak anlatıcı figürünün yerel ve geleneksel anlatı formlarıyla girdiği melez ilişki dikkat çekicidir. Veysel Atayman ve Sennur Sezer'in Latife Tekin analizlerinde ortaya koyduğu gibi, postmodern anlatıcı yalnızca Batılı bir üstkurmaca tekniği olarak kalmamış; masal, halk hikâyesi ve sözlü kültür geleneğiyle birleşerek "büyülü" ama aynı zamanda gerçekliği sorunsallaştıran hibrit bir dile evrilmiştir. Bu durum, postmodern anlatıcının Türk edebiyatında yalnızca bir form denemesi olmadığını, aynı zamanda kültürel belleğin ve "yerli" gerçekliğin ifade edilmesinde alternatif bir imkân olarak kullanıldığını gösterir.

İncelenen metinlerde anlatıcının kimliğinin parçalanması ve yazarın otoritesinin dağıtılması öne çıkar. Sibel Irzık'ın *Tutunamayanlar*'daki çok seslilik vurgusu ile Rahim Tarım'ın *Kuyu*'daki yazar/kuyucu/okur geçişkenliğine dair tespiti, anlatıcının sabit bir merkez olmaktan çıkıp metinlerarası bir ağa dönüştüğünü terim olarak tam ifade etmese de kanıtlar niteliktedir. İncelenen bu metinler göstermektedir ki; postmodern Türk romanında anlatıcı, yaşamı olduğu gibi yansıtan bir ayna değil, dilin ve kurgunun imkânlarını sorgulayan, yazarın ve okurun konumunu sürekli değiştiren, belirsizlik ve oyun üzerine kurulu, kendi üzerine düşünen (öz-düşünümsel) bir yapıttır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Postmodern Yazarlar ve Eserleri Üzerine Yazılar

III.I. Ahmet Altan

1980 sonrası Türk romanında anlatısal yenilik arayışlarının ve postmodern eğilimlerin tartışıldığı düzlemde Ahmet Altan, kurgusal deneyciliği ve geniş okur kitlesiyle kurduğu ilişki bakımından ele alınmış. Yazarın bu dönemde kaleme aldığı eserler, dönemin edebiyat dergilerinde farklı eleştirel perspektiflerle ele alınmış; Füsun Akatlı, Sennur Sezer, Emin Özdemir ve Ömer Ateş gibi eleştirmenlerin *Milliyet Sanat* ve *Varlık* dergilerinde yayımlanan yazıları, Altan'ın edebîkonumunu belirlemede önemli birer referans noktası oluşturmuştur.

III.I.I. Dört Mevsim Sonbahar

Ahmet Altan'ın ilk dönem eserlerinden *Dört Mevsim Sonbahar* (1982), biçimsel cesaretiyle dönemin eleştiri dünyasında yankı bulmuştur. Füsun Akatlı, *Milliyet Sanat* dergisinde yayımladığı inceleme yazısında, eseri "üstkurmaca" kavramı etrafında, doğrudan bu terimi kullanmasa da kavramın yapısal özelliklerini işaret ederek değerlendirir. Akatlı'nın analizine göre (1983) Altan, romanın yazılış sürecini metnin bir parçası haline getirerek "self-refleksif" (öz-düşünümsel) bir anlatı kurar. Karakterlerin yazara müdahil olduğu, zaman kaymalarının ve iç içe geçmiş anlatı kanallarının kullanıldığı bu yapı, Akatlı tarafından başarılı bir "biçimsel oyun" olarak nitelendirilir. Yazısında romanın dilinin bilinçli sadeliğine ve ölüm temasına rağmen taşıdığı ironik/neşeli tona dikkat çeken Akatlı, *Dört Mevsim Sonbahar*'ı, gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırda gezinen deneysel bir metin olarak konumlandırır.

Roman bağlamında bu değerlendirme birlikte okunduğunda, *Dört Mevsim Sonbahar*'ın dergi yazınında, postmodern anlatının özellikle üstkurmaca ve biçimsel oyun stratejileri bağlamında tartışıldığı görülmektedir. Akatlı'nın eleştirisi, romanın postmodernizm terimini doğrudan kullanmasa da kavramın yapısal niteliklerini olumlu bir perspektifle görünür kılan örnek bir okuma sunar. Bu çerçevede Altan, yenilikçi biçim arayışları nedeniyle deneysel bir yazar olarak konumlandırılmakla birlikte, postmodern estetiğin yerli bağlamdaki ilk tartışmalarında dikkat çekici bir örnek olarak değerlendirilmiştir.

III.I.II. Sudaki İz

Ahmet Altan'ın en çok tartışılan metinlerinden biri olan *Sudaki İz* (1985), *Varlık* dergisi çevresinde gelişen iki farklı eleştirel yaklaşıma konu olmuştur. Emin Özdemir, romana dair kaleme aldığı eleştirisinde eseri yapısal bütünlük ve karakter inşası açısından problemli bulur. Özdemir, metnin bir "düş bozumunu" anlattığını ifade etmekle birlikte, karakterlerin bireysel kimliklerinin oluşmadığını ve gerçek ile hayal arasındaki dengenin kurulamadığını savunarak eserin inandırıcılık sorununa işaret eder.

Aynı eseri postmodernizm bağlamında irdeleyen Ömer Ateş ise, *Varlık* dergisindeki değerlendirme yazısında *Sudaki İz*'in parçalı yapısı ve metinlerarasılık gibi teknikleri kullanmasına rağmen estetik bir başarıya ulaşamadığını öne sürer. Ateş'e göre; ironi, parodi ve kimlik çoğulluğu gibi postmodernizmin kurucu öğeleri metinde işlevsel bir derinlik kazanmamış, eser daha çok ideolojik bir bakışla sınırlı kalmıştır. Bu nedenle Ateş, *Sudaki İz*'i postmodern tekniklere başvuran ancak postmodern temsiliyet açısından yetersiz kalan bir girişim olarak nitelendirir.

Özdemir ve Ateş'in karşıt değerlendirmeleri, *Sudaki İz* etrafında postmodern tekniklerin yerli edebiyat ortamında nasıl ayrışmış biçimde algılandığını gösterir. Bir taraf biçimsel ve karakter düzeyinde başarısızlık saptarken, diğer taraf teknik denemeyi postmodern bağlamda konumlandırır ancak temsil gücünün sınırlı kaldığını belirtir. Bu ikili yaklaşım, postmodernizmin 1990'larda hem cazip hem de kuşkulu bir deney alanı olarak görüldüğünü belirginleştirir.

III.I.III. Kılıç Yarası Gibi

Yazarın geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan eserlerinden *Kılıç Yarası Gibi* (1998), eleştirel alanda daha sosyokültürel bir bakışla incelenmiştir. Sezer, (1998) *Varlık* dergisindeki yazısında romanın üslubunu tartışmaya açarak metindeki söylem tonunun "kutsal kitap üslubunu" andırdığını belirtir. Sezer, eser üzerine kaleme aldığı bu yazıda, Altan'ın halk edebiyatı geleneğinden beslenen ritmik anlatımını vurgularken, metni postmodern bir terminolojiden ziyade yazarın *Tehlikeli Masallar* ile yakaladığı ticari başarının ve popüler kimliğinin bir uzantısı olarak değerlendirir. Sezer'in eleştirisi, *Kılıç Yarası Gibi'*yi biçimsel bir deneyden çok, okur alımlanması ve yazarın edebîgelişim çizgisi içindeki yeri bağlamında ele alan geleneksel bir okuma örneği sunmasını sağlar.

Sezer'in bu değerlendirmesi Altan'ın popüler kimliği ile estetik denemeleri arasındaki gerilimin dergi eleştirilerinde belirginleştiğini gösterir. Sezer'in yorumları,

eserin postmodern kurgu terimleriyle değil, alımlayıcı çevrenin sosyokültürel beklentileri üzerinden tartışıldığını ortaya koyar; bu da postmodernizmin yerli eleştirel ortamda henüz kavramsal bir uzlaşma üretmediğinin göstergesidir. *Kılıç Yarası Gibi,* biçimsel bir yenilik örneği olmaktan çok, alımlama süreçleri bağlamında tartışmaya açılmış bir metin olarak konumlanır.

III.II. Ahmet Karcılılar: Yağmur Hüznü

1980-1999 dönemi Türk edebiyatında bireysel hafıza, melankoli ve dilsel yenilik arayışlarının kesişim noktasında duran Ahmet Karcılılar, *Yağmur Hüznü*(1999) adlı eseriyle postmodern anlatı tekniklerini özgün bir atmosferle birleştirmiştir. Yazarın duygusal bir derinlik ve oyunlu bir kurgu ile inşa ettiği bu eseri, dönemin önemli eleştirmenlerinden Fethi Naci tarafından *Hürriyet Gösteri* dergisinde yayımlanan inceleme yazısında kapsamlı bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Fethi Naci, (1998) söz konusu inceleme yazısında *Yağmur Hüznü*'nü "üzerinde büyük bir titizlikle çalışılmış" bir eser olarak nitelendirir ve romanın merkezine yerleşen "oyun" kavramına dikkat çeker. Fethi Naci'nin analizine göre Karcılılar, romanın daha "Önsöz" bölümünden itibaren okuru kurgusal bir labirentin içine çeker. Eleştirmen, metindeki dipnot kullanımlarının, "denek" figürü etrafında şekillenen kurgunun ve başka metinlere yapılan açık göndermelerin -*Kuzuların Sessizliği*, *Hocefendi'nin Sandukası* ve *Şeker Portakalı*- metni klasik bir anlatıdan uzaklaştırıp okurun dikkatini sürekli sınayan dinamik bir yapıya dönüştürdüğünü belirtir.

Fethi Naci'nin *Hürriyet Gösteri*'deki yazısında vurguladığı en önemli nokta, romanın okuma pratiğini dönüştüren stratejisidir. Yazarın kurduğu bu çok katmanlı yapı, okuru pasif bir alıcı olmaktan çıkarıp metni anlamlandırmak için geri dönüp yeniden okumaya zorlayan aktif bir katılımcı haline getirir. Dolayısıyla *Yağmur Hüznü*, Fethi Naci'nin değerlendirmesi ışığında, sadece melankolik bir atmosfer romanı değil, aynı zamanda iç içe geçmiş göndermeler ve kurgusal oyunlarla örülü, postmodern estetiğin "okuru oyuna dahil etme" ilkesini başarıyla uygulayan bir metin olarak literatürdeki yerini alır.

Fethi Naci, *Yağmur Hüznü*'nü sadece melankolik bir atmosfer romanı değil, iç içe geçmiş göndermelerle örülü, postmodern estetiğin 'okuru oyuna dahil etme' ilkesini başarıyla uygulayan bir metin olarak konumlandırır. Eleştirmenin 'postmodern' kavramını doğrudan telaffuz etmese de; dipnot kullanımı, oyun ve metinlerarasılık gibi

teknik stratejileri 'kurmaca yenilik' olarak olumlaması, postmodern romanın okur merkezli yapısının Türkiye'deki alımlanma düzeyinde meşruiyet kazandığının da bir göstergesidir.

III.III. Ahmet Ümit: Sis ve Gece

1990'lı yılların Türk edebiyatında polisiye türünü, üstkurmaca oyunları ve belirsizlik stratejileriyle harmanlayarak postmodern bir anlatı zeminine taşıyan Ahmet Ümit, *Sis ve Gece* (1996) romanıyla türün sınırlarını genişleten özgün bir örnek sunmuştur. Gerilim unsurlarını kimlik sorunsalıyla iç içe işleyen bu eser, Yılmaz (1997) tarafından *Varlık* dergisinde yayımlanan kapsamlı bir incelemeyle değerlendirilmiştir. Yılmaz, analizine Pınar Kür'ün postmodern nitelikli polisiyelere dair çalışmalarına atıfla başlayarak Türk edebiyatında o güne dek bu türde "başyapıt" düzeyinde bir eserin eksikliğine dikkat çeker ve *Sis ve Gece*'yi bu boşluğu dolduran, klasik kalıpları aşan bir yapıt olarak konumlandırır.

Yılmaz'ın (1997) incelemesinde öne çıkan temel ayrım, eserin karakter inşasında görülür. Eleştirmene göre klasik polisiyede dedektif figürü, genellikle psikolojik derinlikten yoksun, salt zekâ ve çözümleme yeteneğiyle öne çıkan bir "bulmaca çözücüsü"dür; okur ise dış olaylar ekseninde gelişen bu sürece tanıklık eder. Ancak *Sis ve Gece*'de bu geleneksel yapı kırılarak anlatının projektörü başkarakter Sedat'ın iç dünyasına çevrilmiştir. Yılmaz, romanın yalnızca dışsal bir entrikaya dayanmadığını, Sedat'ın ruhsal parçalanmışlığı ve tinsel yolculuğunu merkeze alarak suçun trajik boyutunu derinleştirdiğini belirtir. Romanda cinayet, dekoratif bir motif olmaktan çıkarak karakterlerin yaşamında geri dönülemez yıkımlara yol açan varoluşsal bir soruna dönüşür.

Romanın bir diğer önemli boyutu ise türün "kaçış" işleviyle kurduğu ilişki üzerinedir. Yılmaz, *Sis ve Gece*'nin yüzeyde polisiyenin sürükleyiciliğini korumasına rağmen, özellikle final bölümünde okuru sert bir gerçeklikle yüzleştirdiğini ve sanatın "aydınlatıcı" işlevini üstlendiğini vurgular. Eser, suçu teknik bir satranç problemi gibi gören anlayışı reddeder. Yazar, metnin alt katmanlarında Türkiye'nin toplumsal ve tarihsel dönüşümlerini, kültürel deformasyonu ve değer yargılarının çöküşünü irdeleyen bir yapı kurar. Terör olgusuna yapılan göndermeler, devlet ve devrimci grupların yaklaşımlarındaki eleştirel tahliller ve yirmi yıl öncesinin değerleriyle güncelin çatışması, romanı salt bir polisiyeden çıkarıp dönemin siyasi atmosferini yansıtan bir metne dönüştürür. Yılmaz'a göre Ahmet Ümit, polisiyenin yüz elli yıllık

klişelerini tersyüz ederek tür meraklılarının beklentilerini aşan hem psikolojik hem de sosyopolitik derinliğe sahip özgün bir roman ortaya koymuştur.

Yılmaz'ın değerlendirmesi, polisiye türünün dergilerde artık yalnızca "kaçış edebiyatı" olarak değil, psikolojik derinlik ve toplumsal eleştiriyle birleştiğinde postmodern roman tartışmalarına eklemlenebilen bir anlatı alanı olarak görüldüğünü ortaya koymaktadır.

Polisiye türünün postmodern kurgu içindeki yerinin yeniden tanımlanmaya başladığını ve türün artık salt popüler bir alan değil, kimlik, bellek ve ideoloji tartışmalarının yürütüldüğü bir estetik zemin olarak algılandığını gösteren bu değerlendirmede, Yılmaz'ın yaklaşımı, postmodernizmin belirsizlik, çok katmanlı yapı ve psikolojik derinlik gibi kavramlarla polisiyeyi dönüştürdüğünü vurgular. *Sis ve Gece*, bu sayede postmodern roman tartışmalarında türler arası geçirgenliğin örnek bir temsilcisi olarak konumlanabilir.

III.IV. Atilla Birkiye: Son Yemek

1980 sonrası Türk edebiyatında, gündelik gerçekliğin parçalı ve çok katmanlı anlatım biçimleriyle yeniden kurulduğu postmodern arayışların bir örneği olarak sunulan Atilla Birkiye'nin *Son Yemek* (*1996)* adlı eseri, eleştirel incelemelerde anlatısal teknikleri ve tür sorunsalıyla tartışma yaratmıştır. Eserin çok katmanlı yapısı, zamanın parçalı kullanımı ve anlatıcı mesafesinin ön planda tutulması gibi postmodern unsurları barındırdığı ileri sürülmekle birlikte, metne yönelik en keskin eleştiri Fethi Naci tarafından dile getirilmiştir.

Fethi Naci, (1993) kaleme aldığı incelemede, *Son Yemek*'i bir roman olarak nitelendirmekte güçlük çektiğini belirterek metni ancak son yıllarda türü belirsiz eserler için yaygınlaşan bir eğilimle "anlatı" olarak adlandırabileceğini ifade etmiştir. Fethi Naci, incelemesinde Birkiye'nin yirmi yılı aşkın yazarlık deneyimine rağmen, eserin dilsel ve yapısal tutarsızlıklarını sert bir ironiyle ele almıştır. 96 sayfalık (yaklaşık 80 sayfa saf metin) bir eseri iki buçuk yılda bu denli kötü bir biçimde ortaya koymanın şaşırtıcı olduğunu dile getiren eleştirmen, metinde çok sayıda Türkçe yanlışı ve anlatım bozukluğu bulunduğunu vurgular.

Fethi Naci, *Son Yemek*'in kurmaca katmanlarını çoğaltan Batılı yazarları takip eden bir postmodern roman olmadığını özellikle belirtir. Eserde yazarın kendisi aynı zamanda kahraman olarak konumlandırılmış; ancak bu karakter sürekli olarak polis, işkence ve akıl hastanesine kapatılma korkusu gibi belirsiz bir tedirginlik ve

bunalım içerisindedir. Eleştirmene göre karakterin bu korku ve eylemlerinin neden-sonuç ilişkisi açısından tutarsız olması, metindeki ruhsal derinlik arayışını anlamsız kılmaktadır. Metnin, "yazar" kahramanın on birinci kitabını tasarladığı bilgisiyle sonlanması ise Fethi Naci tarafından ironik bir hayal kırıklığı olarak yorumlanmıştır.

Olay örgüsünde kahramanın roman yazma tıkanıklığı yaşarken, polisten kaçan bir gençten gelen ve yıllardır yazmak istediği romanın temasını barındıran mektupları romanın omurgasına dönüştürmesi, eserin temel kurgu tekniğini oluşturur. Fethi Naci, Birkiye'nin bu yöntemi bir roman tekniği sandığını ileri sürerek eleştirmiştir. Eleştirmen, mektupların devrimci gençlerin kamuoyunca bilinen sıradan yaşam parçalarını aktardığını ve yazarın seksen sayfayı bu "mektupçu" yöntemiyle doldurabildiğini belirtir. Balzac ve Laclos örneklerini hatırlatarak mektubun *gerçekten* bir roman tekniği olabileceğini vurgulasa da Son *Yemek'*te kullanılan bu yöntemin yüzeysel ve akıl dışı bir "numara" olduğu, okuru aptal yerine koyan başarısız bir kurgu ile sonuçlandığı kanısını savunmuştur.

Fethi Naci'nin eleştirisi, postmodern tekniklerin yüzeysel biçimsel numara olarak uygulanmasının, dergi eleştiri ortamında sert ve ironik bir karşılık gördüğünü gösterir. Bu okuma, postmodernizmin yerli bağlamda yalnızca biçimsel denemeler üzerinden kabul edilmediğini; içsel tutarlılık ve estetik gerekçelendirme beklentisinin güçlü biçimde sürdüğünü ortaya koyar. *Son Yemek* örneği, postmodernizmin eleştirel alanda aynı zamanda bir ayıklama ölçütü olarak kullanıldığını gösterir.

III.V. Buket Uzuner: Balık İzlerinin Sesi

1980 sonrası Türk romanında bireysel kimlik arayışını çevresel duyarlılıkla birleştiren nadir örneklerden biri olan Buket Uzuner'in *Balık İzlerinin Sesi* (1992) romanı, metinlerarasılık ve kurgusal oyunlara yaslanan estetik tercihleri sayesinde postmodern bir anlatı olarak değerlendirilmiştir. Eserin bu yenilikçi yapısı, Talat Halman tarafından *Varlık* dergisinde yayımlanan incelemede detaylıca analiz edilmiştir.

Halman, (1993) *Balık İzlerinin Sesi*'ni hem biçim hem de içerik açısından yenilikçi ve çok katmanlı bir postmodern roman olarak ele alır. Eleştirmen, Uzuner'in eserinin, farklı türleri bilinçli bir şekilde harmanlamasıyla kurulan yapısının ve kozmopolit karakter örgüsünün, ona evrensel düzlemde okunabilir bir edebîyapıt niteliği kazandırdığını vurgular. Halman'a göre romanın temel estetik araçları; grotesk mizah, ironi ve parodidir. Bu teknikler, metnin postmodern karakterini güçlendirir.

Halman ayrıca, *Balık İzlerinin Sesi*'nin Türk roman geleneği içinde ulusal kimlikten bağımsız, çok kültürlü bir evren inşa etmesini özgün bir deneyim olarak değerlendirir. Dil ve kimlik arasındaki ilişkiyi sorunsallaştıran romanın, çağdaş postmodern tartışmalara küresel bir perspektif sunduğu ve bu alana önemli katkılar sağladığı belirtilmiştir. Bu sayede roman, bireysel arayışı ekolojik ve kültürel çeşitlilik zemininde işleyerek 1990'lar Türkiyesi'nde postmodernizmin evrenselleşme eğilimine dair katkı sunmuştur.

Halman'ın değerlendirmesine bakıldığında, postmodern romanın kültürel çoğulculuk, türlerarası kurgu ve kozmopolit bakış üzerinden olumlanan yönlerinin dergi yazınında giderek daha görünür hâle geldiğini göstermektedir. Eser, postmodernizmin 1990'lar Türkiyesi'nde evrenselleşme, kültürlerarası diyalog ve çevresel duyarlılık gibi tartışmalarla kesiştiği bir örnek oluşturur. Uzuner, postmodern estetiğin yalnızca biçim değil içerik düzlemine genişlediği bir dönemin temsilcisi olarak belirtilir.

III.VI. Hasan Ali Toptaş: Bin Hüzünlü Haz

1980-1999 dönemi Türk romanının en özgün anlatıcılarından Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz* (*1998)* adlı eseriyle dilsel yenilik, üstkurmaca yapı ve metinlerarasılık gibi postmodern anlatı stratejileri üzerinden çözümleme nesnesi haline gelmiştir. Romanın alımlanma süreci, farklı kuramsal ve estetik odaklara yönelen okumaların varlığını ortaya koymuş; eserin yalnızca anlatı içeriğiyle değil, aynı zamanda kurmaca yapısının kuruluşu ve dilin işleyişiyle de eleştirmenleri farklı değerlendirme alanlarına yönlendirdiğini göstermiştir. Semih Gümüş ve Yıldız Ecevit'in roman hakkındaki yorumları, romanın estetik ve kuramsal boyutlarının birbirinden ayrışan bakış açılarıyla okunabildiğini sunmaktadır.

Gümüş, (1999) *Adam Sanat* dergisinde yayımlanan incelemesinde *Bin Hüzünlü Haz*'ı öncelikle dilsel bakış açısıyla değerlendirir. Gümüş'e göre romanın en çarpıcı özelliği, şiirin olanaklarını kurmaca düzleme taşıyan yoğun bir anlatı dili kullanmasıdır. Metinde imgelerin, benzetmelerin, eğretilemelerin ve özellikle de sözdizimsel sapmaların yanı sıra olağanüstü uzun cümlelerin kullanımı; romanı çoğul anlamlar üreten, dil merkezli bir yapıya dönüştürür. Böylece dil, salt düşüncenin aktarıcısı olmaktan çıkıp bizzat anlam üretiminin kurucu öğesi olarak işlev görür. Gümüş, romanın "büyük bir tümce" gibi işleyen labirentimsi yapısının okuru aktif

konuma çağırdığını ve anlamın okurla birlikte yeniden kurulduğunu vurgulayarak *Bin Hüzünlü Haz*'ı Türk edebiyatında deneysel bir eşik olarak niteler.

Ecevit (1996a; 1996b) ise *Varlık* dergisindeki iki yazısında romana üstkurmaca ve metinlerarasılık ekseninden yaklaşır. Ecevit, eseri yazma edimini konu edinen, kendisini kurarken aynı zamanda nasıl kurulduğunu anlatan üstkurmaca bir yapı olarak tanımlar. Romandaki "yazar-anlatıcı" figürünün niçin ve nasıl yazdığına dair sorgulamaları metnin içine dahil etmesi, okuru anlatı üretiminin ortağı haline getirir. Eleştirmene göre, romanın temel imgesi olan orman etrafında kurulan anlatı düzlemi, masallardan modern romanlara uzanan geniş bir metinlerarası ağla örülüdür. Karakterlerin, zamanın ve mekânın imgesel bir düzeye çekilmesiyle çok katmanlı bir anlam evreni yaratılmıştır. Ecevit'e göre *Bin Hüzünlü Haz*, biçimsel yenilikleri ve açık yapıt estetiğiyle çağdaş Türk edebiyatında avantgard bir konuma yerleşmektedir.

Gümüş ve Ecevit'in farklı bakış açıları, romanın hem dilsel hem kurmaca düzlemde postmodern roman tartışmalarında bir eşik olarak algılandığını gösterir. Dil-yoğun estetik ve üstkurmaca yapı arasındaki bu ikili odak, postmodernizmin çok katmanlı kavramsallaştırılmasının dergi ortamında nasıl farklı doğrultularda geliştiğini ortaya koyar. *Bin Hüzünlü Haz* böylece, deneysel Türkçe kullanımının postmodern kurgu içindeki kurucu rolünü görünür kılan örneklerden biri olur.

III.VII. Hilmi Yavuz

Hilmi Yavuz'un 1980 sonrası anlatıları, yazar–anlatıcı–okur–eleştirmen figürlerini aynı kurmaca düzleme taşıyan deneysel yapısıyla dikkat çeker. Birkiye (1991), *Adam Sanat* dergisindeki incelemesinde, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nin(1991) klasik romanın hiyerarşik anlatıcı sistemine karşı çıkan bir kurmaca mantığı geliştirdiğini vurgular. Birkiye, metindeki Calvino ve Tolstoy'a yapılan ironiye dayalı metinlerarası göndermelerle *Fehmi K.*'yı geleneksel roman kuramlarını parodi ve ironiyle sorunsallaştıran bir anlatı deneyimi olarak konumlandırır.

Bu anlatılar üçlemesini -*Taormina* (1990)*, Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* (1991), *Kuyu* (1994)- başarılı bir postmodern üçleme olarak değerlendiren Dilek Doltaş, *Varlık* dergisindeki yazısında, Foucault'nun Aydınlanma eleştirisinden hareket eder. Doltaş'a göre Yavuz, metinlerinde ad oyunları, yoğun metinlerarası ağ (Kafka, Eliot, Bahtin) kullanarak modernist romanın özne, gerçek ve kurmaca kavramlarını sistematik biçimde çözer.

III.VII.I. Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri

Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri, roman biçimlerini tartışan anlatı parodisi iddiasıyla eleştirel literatürde geniş yer bulmuştur: Birkiye (1991) *Adam Sanat* dergisindeki yazısında, Yavuz'un anlatısında anlatıcı, okur, eleştirmen ve çevirmen figürlerinin aynı düzleme yerleştirilmesini vurgular. Bu yapının, klasik romanın hiyerarşik anlatıcı sistemine karşı çıkan, kurmaca bilincini öne çıkaran deneysel bir yapı oluşturduğunu belirtir. Calvino ve Tolstoy'a yapılan göndermelerle kurulan ironiye dayalı metinlerarası yapının, geleneksel roman kuramlarını parodiyle sorunsallaştıran bir anlatı deneyimi yarattığını ifade eder.

Gümüş (1991) *Varlık* dergisindeki yazısında karşıt bir gözlemle romanın anlatı parodisi iddiasını dilsel yapı temelinde eleştirir. Gümüş'e göre, Yavuz'un roman kuramlarını alaya alarak yeni bir anlatı türü geliştirme iddiası, metnin dilsel düzleminde yeterli temeli bulamamıştır. Uzun cümlelerin ve Osmanlıca sözcük kullanımının yazınsal güç yaratmak yerine dilde savrukluğa ve yapaylığa yol açtığını savunur; bu nedenle *Fehmi K.*'yı başarısı tartışmalı bir "postmodern fantezi" denemesi olarak görür.

Birkiye ve Gümüş'ün karşıt yazıları değerlendirildiğinde, postmodern deneylere yönelik farklı alımlama stratejilerinin eleştiri ortamında keskin biçimde ayrıştığını gösterir. Dilsel yapaylık eleştirisi ile kuramsal cesareti olumlayan yorum arasındaki gerilim, postmodern tartışmaların estetik ve ideolojik sınırlarını belirginleştirir.

III.VII.II. Kuyu

Eleştirmenler *Kuyu* anlatısını "kuyu" imgesi etrafında parçalanmış benlik, çoğul kimlik ve üslup stratejileriyle felsefi ve varoluşsal bir düzlemde incelemiştir. Bu kapsamda Buket Öktülmüş ve Sururi Baykal *Varlık* dergisinde birer yazı yazmıştır.

Öktülmüş (1994) *Varlık*'taki "*Kuyu*" kitap tanıtım yazısında romanı, anlatıcı–anlatı kişisi–okur Hilmi Yavuz figürlerinin kesişiminde kurulan çoğul benlik yapısı üzerinden çözümler. Şiirsel dilin, kimlik bölünmesi, ölüm, yalnızlık ve zamanın kırılması gibi temaları işleyen çok katmanlı bir estetik alan yarattığını belirtir. Mülemma üslubun ve kültürel göndermelerin labirentimsi bir bilinç düzeni kurduğunu vurgular.

Baykal (1995) da *Kuyu*'yu üslup ve kültürel kimlik ekseninde değerlendirir. Mülemma üslubu ve pastiş yöntemini bilinçli bir estetik strateji olarak ele alır. Cennet–cehennem imgeleri ve Doğu–Batı sentezitemelinde kurulan dilin,

parçalanmış fakat zengin bir kültürel melezlik ortaya koyduğunu savunur ve eseri "görkemli bir sentez" olarak nitelendirir.

Kuyu üzerine yapılan değerlendirmelere bakıldığında, parçalanmış benlik, kimlik çoğulluğu ve mülemma üslubun postmodern temsilde merkezi konular olarak algılandığını göstermektedir. Bu yapı, romandaki kültürel melezliğin postmodern estetikle birleştiği örneklerden biri olarak değerlendirilir.

III.VII.III. Birkaç Eser Birlikte

Hilmi Yavuz'un Taormina, Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri ve Kuyu anlatılarını birlikte ele alan incelemeler, bu eserlerin postmodern zemindeki kuramsal yerini çok boyutlu bir şekilde belirlemiştir.

Doltaş (1996b) *Varlık* dergisindeki yazısında bu üç anlatıyı "başarılı bir postmodern üçleme" olarak değerlendirir ve incelemesini Foucault'nun Aydınlanma eleştirisi çerçevesine oturtur. Doltaş'a göre, bu metinlerde modernizmin temel kabulleri olan özne–nesne ayrımı, gerçek–kurmaca sınırları ve yazınsal gelenekler sistematik biçimde çözülmektedir. *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nin anlatı parodisi üzerinden modernist roman kavrayışını kökten soruşturan bir postmodern yapıt olduğunu savunur.

Tarım (1996) ise *Varlık* dergisindeki, "Üç Anlatı Dolayısıyla Hilmi Yavuz'un 'Kuyu'su" başlıklı yazısında anlatıları karşılaştırmalı olarak inceleyerek Yavuz'un eserlerinde şiir–felsefe kesişiminde kurduğu dil oyunlarını çözümler. Tarım, yoğun metinlerarası göndermeler ve "kuyu" metaforunun ölüm, bellek ve kimlik sorunsalıyla olan ilişkisini sistemli biçimde tartışır. Metinlerin felsefi ve varoluşçu bir düzeyde işlendiğini ve okurun birinci planda konumlandırılışını özellikle vurgular.

Yavuz hakkındaki eleştiriler dikkate alındığında onun eserlerinin postmodern roman tartışmalarında kuramsal düzeyde ele alınan ender örneklerden biri olduğunu gösterir. Üçleme etrafında yürüyen değerlendirmeler, postmodernizmin Türkiye'de üstkurmaca, metinlerarasılık ve parodi kavramları üzerinden teorik zemin kazanmaya başladığı bir dönemi görünür kılar. Yavuz, kuramsal bilinçle yapılandırılmış bir postmodern roman anlayışının temsilcisi olarak konumlanır.

III.VIII. İhsan Oktay Anar: Efrâsiyab Hikâyleri

İhsan Oktay Anar, 1990'lı yılların Türk edebiyatında tarihsel fantastiği, oyun, ironi ve katmanlı anlatı biçimiyle kurarak postmodern kurgunun özgün örneklerinden birini

sunmuştur. Yazarın bu estetiği, *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*(1998) üzerinden yapılan eleştirel incelemelerde merkeze alınmıştır.

Eşitmez (1998) *Virgül* dergisinde yayımlanan yazısında, metnin tematik olarak ölüm–yaşam karşıtlığına odaklansa da üslup, kurgu ve metinlerarası göndermeleriyle özgün bir deneyim sunduğunu belirtir. Eşitmez'e göre romanda Binbir Gece Masalları'ndan Borges'e uzanan geniş bir kültürel pastiş ve taklitler zinciri mevcuttur; ancak metin, bu yeniden üretim (reprodüksiyon) estetiği içinde yeni bir bağlam kurarak bir kopya izlenimi vermekten uzak durur. Yazarın, masalların iç içe geçtiği geleneksel sözlü kültürü yazınsal düzlemde yeniden üretmesi, metnin bilinçli bir metinsellik iddiası taşıdığını gösterir. Eleştirmen, eserin anlatmanın zevkini öne çıkardığını ve ironik figürler aracılığıyla mizahi bir katman kurduğunu vurgular; romanın başarısı, orijinallik iddiasından çok yaratıcı dönüşüm ve yeniden kurma becerisinde yatmaktadır.

Eşitmez'in bu yaklaşımı, postmodernizmin yerel kaynaklarla eklemlenmesi ve yeniden yazım stratejilerinin dergi ortamında olumlu karşılandığını gösterir. Anar'ın metni, postmodernizmi taklit değil dönüşüm estetiği üzerinden değerlendiren bir yaklaşımın örneğidir. Bu bakımdann *Efrasiyab'ın Hikâyeleri*, postmodern tarihsel fantastiğin yerli edebiyatta güçlü bir temsil alanı kazandığını gösterir.

III.IX. Latife Tekin

Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm*(1983)*, Berci Kristin Çöp Masalları*(1984)*, Gece Dersleri*(1986) ve *Buzdan Kılıçlar*(1989) başta olmak üzere çeşitli yapıtları, 1980 sonrası Türk edebiyatının estetik dönüşümünde alışılmış roman kalıplarını dönüştüren yenilikçi anlatım arayışlarını, dil merkezli kurgu stratejilerini ve fantastik–gerçekçi gerilimi farklı açılardan ele alan zengin bir eleştirel literatür oluşturmuştur. Eleştirmenler, Tekin'i, yapıtları yalnızca farklı temaları işleyen romanlar değil, aynı zamanda yeni anlatım ve okuma biçimleri öneren metinler olarak değerlendirerek postmodern roman tartışmalarına katkısını vurgulamaktadır.

III.IX.I. Sevgili Arsız Ölüm

Latife Tekin'in ilk romanı olan *Sevgili Arsız Ölüm* hem karakter inşası hem de fantastik-gerçeklik ilişkisi bağlamında yoğun tartışmaların merkezinde yer almıştır. Özay (1985) ve Bektaş (1985) *Günümüzde Kitaplar* dergisinde, romanda nedensel bağların kurulamadığı ve karakterlerin -özellikle Huvat figürünün- psiko-sosyal boyutunun tam olarak açılmadığı eleştirisini getirir. Özay, karakterdeki

yalınkatlığın metnin gerçeklik düzlemini daralttığını öne sürerken; Bektaş, olaylar arasındaki neden–sonuç ilişkilerinin zayıflığının, romandaki romansal gerçeklik düzeyini sarstığını ve mekân boyutunun hissedilebilir bir bağlama oturmadığını belirtir.

Belge (1984) *Milliyet Sanat* dergisindeki yazısında, eseri Latin Amerika romanı ve Marquez etkisi tartışmaları bağlamında ele alarak romandaki cinler ve perilerle iç içe geçmiş hurafe dünyasının, Türkiye'nin kırsal kesim ampirik gerçekliğinin ayrılmaz bir parçası olduğunu ve bu benzerliklerin azgelişmiş ülkelerin toplumsal yapıları üzerinden okunması gerektiğini dile getirir. Kutlar'ın (1984) *Milliyet Sanat* dergisindeki yazısında, "fantastik öğeler" tartışmasının eleştirel bir tuzak olduğunu ileri sürer; asıl başarının, yazarın "toprak düzeyinden bakma" tercihiyle, gerçeğin kendisinde var olan zenginliği ortaya çıkarmasında yattığını belirtir. Kutlar, cin ve peri gibi unsurların yazarın keyfî fantezisi değil, günlük Türkiye gerçekliğinin parçaları olduğunu ve fantastik görünümlerin, mevcut gerçeklik katmanlarının görünür kılınması olduğunu ifade eder.

III.IX.II. Berci Kristin Çöp Masalları

Berci Kristin Çöp Masalları üzerine yapılan eleştiriler, eserin toplumcu gerçekçi çerçevedeki özgünlüğünü ve anlatıdaki mekânın devinimini yakalama becerisini merkeze almıştır. *Varlık* dergisindeki yazısıyla Birkiye (1984b), romanı toplumcu gerçekçi bir çerçevede anlamlı kılar; eserin, bir gecekondu mahallesinin ve gecekondu olgusunun süreçsel anlamda hikâyesini anlattığını, yazarın seçtiği nesnenin devinimini yakalaması ve buna uygun masalsı bir dil kullanmasının metne özgün bir değer kattığını savunur. Ateş (1985), *Varlık* dergisindeki yazısında, Berci Kristin Çöp Masalları'nın toplumsal hayatın farklı yönlerini yansıtan, gözlem gücü ve anlatım rahatlığı yüksek bir metin olduğunu belirtir. Ateş, eseri ne radikal biçimde "yeni bir üslup" getiren bir yapı, ne de büyük bir roman olarak görür; ancak Tekin'in zor koşullarda ve kurumsal destek olmaksızın edebiyat alanına girişini takdir ederek onu 1980 sonrası Türk edebiyatında dikkate değer, özgün bir çıkışın temsilcisi olarak konumlandırır.

III.IX.III. Buzdan Kılıçlar

Buzdan Kılıçlar, Tekin'in dilsel arayışını kentin altkültürlerine ve mizahın dönüşümüne odaklamasıyla incelenmiştir. Eriş (1989) *Varlık* dergisindeki yazısında, Latife Tekin'in romanında anlatım olanaklarını yeniden zorladığı bir metin olarak ele

alır. Eriş'e göre Tekin, bu kez "azmanlaşan kentlerde türeyen altkültürlerin dili"ni yakalamaya çalışır; kent yoksullarının ve marjinal çevrelerin dili metnin temel malzemesi haline gelir. Eriş ayrıca, anlatıcının metne doğrudan müdahalesiyle, kişilerin doğal davranışlarından doğan "buruk mizahın" yer yer "kara mizaha" dönüştüğünü vurgular. Bu mizahî dönüşümün, gündelik trajedileri gülünç ve sarsıcı bir biçimde yeniden çerçevelediğini aktarır.

III.IX.IV. Gece Dersleri

Gece Dersleri, tür sınırlarının esnetilmesi ve kimlik–gerçeklik hesaplaşması bağlamında değerlendirilmiştir. *Varlık* dergisindeki yazısıyla Birkiye (1986b), *Gece Dersleri'*ni "roman"dan çok bir "anlatı" veya "denemesel bir özyaşam öyküsü" olarak tanımlar. Metnin klasik roman kurgusu ve olay örgüsünden ziyade, öznel deneyimlerin parçalı ve içe dönük bir anlatım çerçevesinde kurulduğunu savunarak Tekin'in tür sınırlarını esneten yazınsal arayışının sürdüğünü belirtir.

Yerci (1986) *Varlık* dergisindeki yazısında *Gece Dersleri'*nin "gerçeklik karşısındaki tavrı"na odaklanır. Yerci, 1980 sonrası toplumsal konjonktür ve militanlık deneyimi üzerinden, kimliksizlik, nihilizm ve "silinmiş satırlar" kavramları üzerinden Sekreter Rüzgar'ın kimlik arayışını çözümler. Romanın, erken dönem metinlerindeki masalsı açılımların aksine, toplumsal konjonktürle uyumlu, roman nesnesinin dağılması pahasına yürütülen bir postmodern gerçeklik ve kimlik hesaplaşmasına dönüştüğünü tespit eder.

III.IX.V. Birkaç Eser Birlikte

Latife Tekin'in eserlerini bütüncül ele alan incelemeler, onun postmodern anlatı diline yaptığı katkıyı ve kadın anlatı geleneğiyle kurduğu ilişkiyi öne çıkarmıştır. Gürbilek (1996) *Varlık* dergisindeki yazısında Tekin'in beş eserini (*Sevgili Arsız Ölüm, Berci Kristin Çöp Masalları, Buzdan Kılıçlar'a Dokunmak, Gece Dersleri* ve *Aşk İşaretleri*) dil ve yazıyla kurulan ilişki üzerinden çözümler. Gürbilek, Tekin'in halk anlatılarını hem konu hem de üslup düzeyinde dönüştürdüğünü, olay örgüsünün gevşediği, merkezi bir "baş kahraman"ın kaybolduğu ve bölünmemiş "amorf bir zaman" algısının öne çıktığı bir anlatı kurduğunu vurgular. Bu özellikler, Tekin'in metinlerini postmodern romanın temel nitelikleriyle örtüştürür. Sezer (1995) de *Varlık*'taki yazısında, Tekin'i Nezihe Meriç, Leyla Erbil, Sevim Burak gibi kadın yazarların oluşturduğu çağdaş bir anlatı geleneğinin sürdürücüsü olarak görür. Sezer, Tekin'in dilinin masalsı tekerlemeler, halk söyleyişleri ve uyaklı cümlelerle beslenen

bir arabeskleşmeye açık ama bilinçli kurulan anlatı dili geliştirdiğini belirtir. *Gece Dersleri*'ndeki söylemin, siyasal terminoloji, mistik deformasyonlar ve erotik imgelerle iç içe geçtiğini ve Pertev Naili Boratav ile Nâzım Hikmet'in dizelerine uzanan yoğun bir metinlerarası çağrışım taşıdığını savunarak Tekin'in dilini hem önceki kadın anlatı geleneğiyle hem de folklor ve modern şiirle eklemlenen postmodern bir anlatı dili olarak yorumlar.

Latife Tekin ve eserleri hakkında yazılar birlikte değerlendirildiğinde Latife Tekin'in postmodern roman tartışmalarının merkezinde, büyülü gerçekçilik–fantastik gerilim, kadın anlatı geleneği ve halk dilinin dönüştürülmesi eksenlerinde konumlandığı görülür. Tekin üzerine yapılan değerlendirmeler, postmodernizmin yalnızca biçimsel bir oyun alanı değil, toplumsal ve kültürel kimliklerin yeniden kurulması açısından da tartışıldığını gösterir.

III.X. Metin Kaçan

Metin Kaçan'ın *Ağır Roman* (1990) ve *Fındık Sekiz* (1997) adlı yapıtları, dil merkezli yenilikler ve içeriksel dönüşüm üzerinden çağdaş Türk edebiyatında aykırı ve etkili bir anlatı konumu oluşturduğunu göstermektedir. Bu eserler üzerine *Varlık* dergisinde yayımlanan eleştiriler, Kaçan'ın anlatı evrenini hem sözlü kültürle kurduğu ilişki hem de tasavvufî düşünceyle olan sentezi üzerinden değerlendirmektedir.

III.X.I. Ağır Roman

Özer (1990), *Ağır Roman*'ı *Varlık* dergisinde yayımlanan yazısında öncelikle "zaman" ve "dil" ekseninde çözümler. Özer'e göre *Ağır Roman*, anlatılanla anlatma biçiminin ayrılmadığı, konunun ve üslubun aynı düzlemde eridiği bir metin olarak hayatın bizzat "dil" olduğu bir noktada konumlanır. Eleştirmen, roman adının üç katmanlı bir eğretileme (metafor) olarak işlediğini vurgular: Çingenelerin "ağır roman" adlı ezgi/dans geleneğine, İstanbul argosunda "önemli, yoğun"anlamlarına ve dil–hayat ilişkisine gönderme yapar.

Özer, eserin hem sözlü kültür -meddah, ortaoyunu, gölge oyunu, hiciv geleneği- hem de yazılı gelenekle sıkı sıkıya bağlantılı olduğunu, ancak bu damarların ucunda "modern bir Türkçe anlatı"ya dönüştüğünü belirtir. Kaçan'ın argoyu, vülger (avam) Türkçeyi ve marjinal altkültür deneyimini yazılı anlatı düzlemine taşımasını edebiyat açısından incelenmesi gereken bir "dil olayı" olarak görür. *Ağır Roman*'ın popüler kültürü bireysel bilinçte incelterek "postmodern Türkler" çıkarabilecek bir potansiyel

taşıdığını, yazarın bu hattı sürdürdüğü takdirde çağdaş Türk edebiyatında özgün bir konum edinebileceğini ifade eder.

III.X.II. Fındık Sekiz

Ecevit (1998), *Fındık Sekiz*'i *Varlık* dergisinde yayımlanan kapsamlı yazısında, tasavvufî düşünce ile postmodern kurgunun sentezlendiği çok katmanlı bir metin olarak yorumlar. Ecevit, *Fındık Sekiz*'i Frithjof Capra'dan hareketle "akılcı bilgi" ile "duygusal sezgi"nin birlikteliğini merkeze alan, Türkiye'deki "mistik içerikli yeni çağ romanları"nın ilk örneği sayılabilecek nitelikte görür. Roman, tasavvufî bir içsel yolculuğu, Kaçan'ın "bıçkın, külhanbeyi" dil oyunlarıyla ve çağdaş anlatı imkânlarıyla iç içe geçirir.

Ecevit, metinde uyuşturucu metaforunun çift değerli -hem şeytansı araç hem de mistik yükseliş imkânı- kullanılışını, dikey–yatay geçişleri mümkün kılan kozmik bir bilinç hâlinin göstergesi olarak yorumlar. Oyun, rüya, sınav, dünya–okul gibi metaforlarla örülen çok katmanlı kurguyu, mistik bir inisiyasyon sürecinin roman biçiminde sahnelenmesi olarak değerlendirir. *Ağır Roman*'da kurulan postmodern dil dünyasının, *Fındık Sekiz*'de bu kez otomobil metaforu, teknoloji referansları, üstkurmaca söylem ve parçalı zaman kullanımıyla genişletildiğini vurgular. Zamanın kronolojik olmaktan çıkarılıp "iç dünyanın düşsel zamanı"na dönüştürülmesi ve farklı ontolojik düzlemlerin (mistisizm/bilim, ruh/madde, gerçek/kurmaca) eşzamanlı var olması, Ecevit'in okumasında *Fındık Sekiz*'i postmodern çoğulculuğun tipik bir örneği hâline getirir.

Kaçan'ın romanları üzerine eleştirilere bakıldığında, onun postmodernizmi dil ve kültürel melezlik üzerinden yeniden tanımlayan sıra dışı bir örnek olarak algılandığını gösterir. Eleştirmenler, postmodern anlatı tekniklerini marjinal hayatlar, argonun dönüştürülmesi ve mistik bilinç gibi uç estetik eksenlerle ilişkilendirerek tür sınırlarını radikal biçimde genişleten bir konum atfeder. Böylece Kaçan, postmodernizmin yerli bağlamda alternatif bir hat oluşturduğunu ortaya koyar.

III.XI. Nazlı Eray: Ay Falcısı

Nazlı Eray'ın *Ay Falcısı* (1994) eseri, gerçek ile fantezinin iç içe geçtiği kurgusal yapısıyla postmodern anlatı evreninin önemli örneklerinden biri olarak Ece Algan tarafından *Varlık* dergisinde değerlendirilmiştir. Algan (1993a), Nazlı Eray'ın romanını, fantezi ile gerçekliğin iç içe geçtiği yapısıyla Osmanlı edebiyatındaki Muhayyelât geleneğiyle ilişkilendirerek eserin türsel

konumlanışına dikkat çeker. Eleştirmen, romanın gündelik gerçeklik sınırlarının bilinçli biçimde gevşetildiği, düşsel atmosferle olağan yaşam deneyiminin birbirine karıştığı bir anlatı dünyası kurduğunu ifade eder. Algan, *Ay Falcısı*'nda fantastik öğelerin kurmacanın doğrudan işleyişine katıldığını, gerçeklik algısını sürekli yerinden eden bir yapıya sahip olduğunu aktarır ve yazarı bu yönüyle postmodern anlatım arayışlarının bir temsilcisi olarak okuduğunu belirtir.

Algan'ın bu değerlendirmesi doğrultusunda fantastik kurgunun postmodern roman bağlamında yerli kültürel mirasla ilişkilendirilerek tartışıldığını gösterir. Muhayyelât geleneğine yapılan gönderme, postmodernizmin yerel estetik alanlarda kendine özgü bir tarihsel ve kültürel referans çerçevesi oluşturmaya başladığını ortaya koyar.

III.XII. Orhan Pamuk

1980-1999 yılları arasında incelenen süreli yayınlarda hakkında en çok yazı kaleme alınan isim olan Orhan Pamuk hem eserlerinin niceliği hem de önerdiği yenilikçi estetik nedeniyle eleştiri dünyasını iki kutuplu bir tartışma zeminine çekmiştir. Pamuk, bir kanatta postmodern kurgu, metinlerarasılık, kimlik parçalanması ve çoklu anlatıcı stratejileriyle Türk romanında biçimsel bir devrimci olarak konumlandırılırken; diğer kanatta ideolojik duruşu, "oryantalist" bulunabilen bakışı ve yazma etiği üzerinden sert eleştirilerin hedefi olmuştur.

Bu eleştirel gerilimin ideolojik boyutunu irdeleyen Yıldız (1996b), Pamuk'u "Türk-İslâm sentezinden postmodernizme uzanan bir fenomen" olarak tanımlar. Yıldız'a göre Pamuk, Osmanlı nostaljisini bir "kaçış ideolojisi" olarak kullanmakta ve eserlerini Batı merkezli emperyal kültürün beklentilerine uygun, "oyalamaya" dayalı bir "eğlence/oyuncak postmodernizmi" (entertainment postmodernism) çerçevesinde üretmektedir. Sılay (1993) da benzer bir hat üzerinden, 12 Eylül sonrasının "ideolojisizlik" söylemini yeni bir ideoloji olarak okur ve Pamuk'u bu "anti-politik" ve "anti-hümanist" yönelimin marketleşmiş yüzü olarak sunar.

Tartışmanın etik boyutunda ise Yavuz (1997), Pamuk'un yazma pratiğini doğrudan "intihal" tartışmasıyla ilişkilendirir. Yavuz, yazarın *Beyaz Kale* ve *Kara Kitap* örneklerinde görüldüğü üzere, başka metinleri atıfsız kullanarak kendine mal ettiğini, bunun da "yazınsal meşruiyet" sorununa işaret eden güvensiz bir tavır olduğunu savunur. Dolayısıyla Pamuk, bu dönem dergi yazılarında sadece bir romancı olarak değil, postmodernizmin Türkiye'deki ideolojik ve etik sınırlarının kristalize olduğu bir "fenomen" olarak tartışılmıştır.

III.XII.I. Sessiz Ev

Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev* romanı, eleştirmen Özkan (1984) tarafından tarihsel dönüşüm ve anlatım tekniği ekseninde incelenmiştir. Özkan, bir ailenin yetmiş yıllık geçmişine odaklanan eserin, düz bir kronoloji yerine bilinç akışı ve geri dönüşlerle (flashback) örülü parçalı zaman kurgusunu öne çıkarır. Eleştirmene göre *Sessiz Ev*, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan siyasal çizgiyi ve farklı toplumsal katmanları aynı çatı altında toplayarak Türkiye'nin tarihsel dönüşümünü bireysel bilinçler üzerinden görünür kılan bir "tarihsel kesişim" romanıdır.

III.XII.II. Beyaz Kale

Kimlik sorunsalı ve "ikiz arketipi" (Doppelgänger) bağlamında ele alınan *Beyaz Kale* (1985), Parla (1992) tarafından postmodern bir ontolojik sorgulama metni olarak değerlendirilmiştir. Parla, romandaki Hoca ve Venedikli karakterlerini, klasik Batı edebiyatındaki "yıkıcı" ikiz temasından ayırarak "yaratıcı ve üretken" bir model olarak okur. İki karakterin sadece kimliklerini değil, anlatı ve yaratma eylemini de değiş tokuş etmeleri, eseri "realite–romans eksenini" genişleten istisnai bir metin konumuna taşır. Parla'nın bu analizi, *Beyaz Kale*'nin yerli eleştiride yalnızca tarihi bir fantezi değil, kimlik inşası ve yazınsal üretim süreçlerini sorunsallaştıran düşünsel bir metin olarak alımlandığını gösterir.

III.XII.III. Kara Kitap

Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı (1990), kimlik, arayış, metinlerarasılık ve Doğu-Batı göstergeleri etrafında dönen yoğun tartışmalarla postmodernizmin Türkiye'deki "dönüm noktası" olarak kabul edilmiştir.

Romanın Doğu anlatı geleneğiyle ilişkisini irdeleyen Dölek (1992), eseri *Hüsn ü Aşk* ve tasavvufi gelenekle kurduğu paralellikler nedeniyle "modern bir mesnevi" denemesi olarak nitelerken; Oğuzertem (1990) *Argos*'taki yazısında metni alegorik bir romans ve âşık anlatısı olarak tanımlayarak Türk modernist romanını belirleyici bir sınıra taşıdığını iddia eder. Yapısal düzlemde ise Erkman Akerson (1991), romandaki "asıl-kopya-ayna" hiyerarşisinin bozulduğunu ve kopyanın asılın yerine geçtiği bir belirsizlik ağının kurulduğunu belirtir. Kahraman (1990) romanı "semiotik/göstergesel" bir arayış metni olarak okurken; Atakay (1990) ve Koçak (1991), metinlerarası oyunlar ve "kolaj" tekniği üzerinden eseri "metinlerarası bir demokrasi" veya postmodern bir "Nuh'un Gemisi" (Yavuz) olarak tanımlar.

Eserin alımlanışı, dönemin eleştirel kutuplaşmasını da görünür kılmıştır: Kocagöz (1991) romandaki aşırı benzetmeleri ve yapay dili eleştirirken; Fethi Naci (1991) buna karşı çıkarak romanı biçimsel dönüşümün doğal ve başarılı bir sonucu olarak savunmuştur. Esen'in (1998) "parçalanmış kent-parçalanmış kimlik" okumasıyla birleştiğinde *Kara Kitap*, estetik ve ideolojik yüzleriyle postmodernizmin en merkezi tartışma nesnesi haline gelmiştir.

III.XII.IV. Yeni Hayat

Yeni Hayat (1994), "Bildungsroman" geleneği ve "arayış mitosu" bağlamında, aynı zamanda popüler kültürle kurduğu ilişki üzerinden değerlendirilmiştir. Jale Parla (1995), Osman'ın yolculuğunu modern anlatıların temel miti olan "arayış"ın çağdaş bir varyantı ve bir "büyüme romanı" (Bildungsroman) olarak konumlandırır. Akay (1998) ise romandaki "yeni hayat"ın aslında sanal/kurmaca bir hayat olduğunu, gerçekliğin sürekli ertelendiğini vurgulayarak eseri "kendi kendinin anlatıcısı" olan bir üstkurmaca olarak yorumlar.

Ever (1995a; 1995b), eseri Dante ve Rilke ile kurduğu ilişkiler ağıyla tipik bir "açık yapıt" olarak tanımlarken; Tanyol (1997) romanı edebîniteliğinden ziyade bir "çok satan olgusu" olarak ele alır. Bu çok yönlü okumalar, *Yeni Hayat*'ın, postmodern romanın "açık yapıt" ilkesini en belirgin uygulayan metinlerden biri olarak kabul edildiğini, ancak aynı zamanda popülerleşme tartışmalarını da beraberinde getirdiğini ortaya koyar.

III.XII.V. Benim Adım Kırmızı

Benim Adım Kırmızı (1998), tarihsel roman kalıbı içinde "sanat-siyaset ilişkisi" ve "çoğulculuk" (pluralizm) tartışmalarını yürütmesiyle öne çıkmıştır. Parlak (1999) ve Adatepe (1999), Pamuk'un amacının tarih anlatmak değil; tarihi bir dekor olarak kullanarak üslup, bireysel imza ve Doğu-Batı gerilimi gibi zamansız temaları tartışmak olduğunu belirtir.

Ecevit (1996b), romanı Bahtin'in "diyalojik" ve "karnaval" kavramlarıyla ilişkilendirerek karşıtlıkların (aşk/cinsellik, Doğu/Batı) hiyerarşi gözetilmeksizin yan yana getirildiği "çoğulcu" bir yapı olarak analiz eder. Karakışla'nın Umberto Eco'nun *Gülün Adı* eseriyle kurduğu paralellik ve eserin "çift kodlamalı" (hem popüler hem yüksek edebiyat) yapısı, *Benim Adım Kırmızı*'yı postmodern estetiğin akademik ve popüler çevrelerde eşzamanlı karşılık bulduğu bir "başyapıt adayı" olarak konumlandırır.

III.XII.VI. Birkaç Eser Birlikte

Pamuk'un eserlerini bütüncül ele alan çalışmalar, yazarın Türk romanındaki biçimsel evrimde üstlendiği rolü ve melez estetiğini tartışmıştır. Kabaklı (1992) *Türk Edebiyatı* dergisinde, Pamuk'un romanlarını fantazi, ironi, grotesk ve destansı anlatım gibi modern ve geleneksel unsurları bir araya getiren melez bir estetik çerçevesinde değerlendirir. Romanlarda zaman kopukluğu, gerçeklikten kopuş, masalsı evrenlere kaçış, absürt mizah ve fantezi gibi ögelerin bulunmasını postmodern nitelikler taşıdığı bağlamında yorumlar. Ecevit (1986a), Pamuk'un romanlarını Türk romanının tarihsel biçimsel evrimi içinde değerlendirir ve yazarın, geleneksel gerçekçi roman çizgisinden başlayarak zamanla modernist ve postmodernist biçim arayışlarına doğru ilerleyen bir yazınsal serüven sunduğunu vurgular. *Beyaz Kale, Kara Kitap* ve *Yeni Hayat* gibi eserlerde yazarın üstkurmaca, metinlerarasılık, kolaj/kolaj-montaj tekniği ve anlatının kendisini konu edinen kurmaca stratejilerini geliştirdiğini belirtir. *Kara Kitap*, Ecevit'e göre, postmodern romanın temel ilkesi olan üstkurmacanın en belirgin örneklerinden birini oluşturur.

Orhan Pamuk'un eleştirilerde aldığı konum, postmodern romanın Türkiye'de yalnızca kurmaca teknikler üzerinden değil, aynı zamanda ideolojik, etik ve kültürel düzlemler üzerinden tartışıldığını gösteren merkezi bir örnek oluşturur. Yazılar, Pamuk etrafında iki temel eksen oluşturur: Postmodern estetiğin yenilikçi, çoğulcu ve deneysel yüzünü öne çıkaran kurucu bir yazar figürü; diğeri ise postmodernizmi popülerleştiren, yüzeyselleştiren veya "pazarlayan" bir yazar figürü. Bu kutuplaşma, postmodernizmin Türkiye'deki alımlanma sürecinin hem verimli hem gerilimli bir tartışma alanı şeklinde geliştiğinin en belirgin kanıtıdır.

III.XIII. Pınar Kür: Sonuncu Sonbahar

Pınar Kür'ün *Sonuncu Sonbahar* (1992) adlı romanı, yazarın önceki eserleriyle kurduğu yapısal ve tematik ilişkiler ile kurmaca üzerine kurduğu düşünsel sorgulama odağında incelenmiştir. Algan (1993b), *Varlık* dergisinde yayımlanan değerlendirmesinde, Kür'ün *Bir Cinayet Romanı*'nı (1989) "yaşamı yansıtan değil, romanı yansıtan roman" olarak tanımladığını aktarır ve *Sonuncu Sonbahar*'ın bu anlayışın devamı niteliğinde olduğunu vurgular. Yazarın açıklamalarına göre metin, daha önceki romanlardan alınan karakterlerin yeniden kurmaca alana taşınmasıyla oluşmuş; bu durum, eseri klasik bir devam romanından çok, aynı malzemeyi farklı bakış açılarıyla yeniden işleyen, bir tür "ayna görüntüsü" niteliği gösteren bir yapıya dönüştürmüştür. Kür, postmodern olarak nitelendirilmesine rağmen, bilinçli biçimde

postmodern yazma iddiası taşımadığını; kendi yaptığı şeyi "metafiction/kurgu-ötesi" kavramına yakın bulduğunu ifade ederek yazarın kurmaca süreçlerini ve anlatı tekniklerini tartışmaya açan; polisiye unsurlarını içermekle birlikte türün konvansiyonlarını aşarak roman yazma edimini bizzat konusu hâline getiren bir metin olarak konumlanır. Ayrıca *Varlık*'taki tanıtım yazısı, romanın Pınar Kür'ün *Yarın Yarın* (1976) ve *Bir Cinayet Romanı* ile 15 yıllık bir edebîçemberi kapatan, postmodern biçimsel arayışı sürdüren ve edebiyatımızda nadir görülen nitelikli bir polisiye kurgu olarak değerlendirildiğini belirtir.

Algan'ın Pınar Kür değerlendirmesi, postmodernizmin dergilerde yalnızca biçimsel oyunlarla değil, romanın kendi üretim sürecini tartışan refleksif bir alan olarak kavrandığını gösterir. Kür'ün metni, polisiye türünün postmodern üstkurmaca stratejileriyle kesişmesine dair önemli bir yerli örnek sunar.

III.XIV. Selim İleri: Bir Akşam Alacası ve Yaşarken ve Ölürken

Selim İleri'nin *Bir Akşam Alacası* (1980) ve *Yaşarken ve Ölürken* (1992) adlı yapıtları anlatıda nostalji, geçmişin kırılgan temsili ve bireysel hafıza izleklerini postmodern duyarlılıkla ilişkilendirerek ele alınmıştır. Asurlu (1982), *Yazko Edebiyat* dergisindeki yazısında, İleri'nin André Gide ve Dostoyevski'nin roman anlayışlarını 1970 ve 1980'lerin Türkiye'sinde özgün bir dönüştürme edimiyle yeniden üreten bir yazar olduğunu belirtir. *Bir Akşam Alacası*'ndaki Emre Taran karakterinin, Gide'in Kalpazanlar romanındakine benzer biçimde, "roman içinde roman" ve üstkurmaca yaklaşımıyla, konusu olmayan bir roman yazma arzusu taşıdığını ifade eder. Taran'ın rastlantısal izlenimlerden ve parçalı bir yapıdan oluşan anlatı kuramı, sanatın değiştirici gücünün olanaksızlığına dair düşünsel bir sorgulamayı beraberinde getirir. Buna karşılık *Yaşarken ve Ölürken*'de ise ideolojik düzlemde kurulan sert eleştirel tavrın, Dostoyevski'nin ezilen ve ezenler arasındaki dramatik karşıtlığından doğan gerilim yapısını Turan karakteri üzerinden yeniden ürettiği vurgulanır. Turan'ın hem solu eleştiren hem de bu eleştirinin hedefi hâline gelen edilgen bir figür olarak konumlanması, anlatıda çelişki, ironi ve iç gerilimin ideolojik söylemin kendisine dönüşerek estetik bir yapı kazandığını gösterir. Asurlu'nun değerlendirmesi, Selim İleri'nin bu romanlarında üstkurmaca, parçalı yapı, ideolojik çok seslilik ve karakterlerin karşıt konumlandırılması yoluyla modern anlatı sınırlarını zorlayan özgün bir estetik çizgi oluşturduğunu ortaya koyar.

İleri'nin eserlerinin postmodernizmi nostalji, bireysel hafıza ve ideolojik çelişkiler üzerinden sorgulayan özel bir hat oluşturduğunu gösteren bu değerlendirmeler.

postmodern duyarlılığın yalnızca biçimsel deneyle değil, geçmişle hesaplaşma ve kimliğin kırılganlığı üzerinden de tartışmaya açıldığını gösterir.

III.XV. Süreyya Evren: Postmodern Bir Kız Sevdim

Süreyyya Evren'in *Postmodern Bir Kız Sevdim* (1993) romanı, parodi, kurmaca oyunları ve otobiyografik kurgu illüzyonu gibi unsurlarla dönemin postmodern roman arayışlarının deneysel bir örneği olarak değerlendirilmiştir. Doltaş (1996c), *Varlık* dergisinde yayımlanan incelemesinde, Evren'in *Fehmi K.*'daki sorunsallaştırma stratejisini farklı bir biçimde sürdürdüğünü; ancak bu kez parodi edilenin anlatı gelenekleri yerine aşk, evlilik, cinsellik, toplumsal beklenti ve romantik efsaneler gibi temalar olduğunu vurgular. Doltaş'a göre metin, yazarın kendisini romanın kahramanı olarak sunması, özyaşam öyküsü ve isim oyunları yoluyla kimlik, temsil ve kurmaca ilişkisini alaycı biçimde sorgular. Romanın yedi "tablet" şeklinde düzenlenmiş bölümlerden oluşması ve geleneksel bir anlatı bağının bulunmaması, Orta Çağ romanslarının parçalı yapısını çağrıştırarak roman türüne ilişkin yazın kuramlarının da alaya alınarak sorunsallaştırıldığını gösterir. Yoğun biçimde kullanılan pastiş tekniği, gerçek metinlerden alınan alıntıların yorumlanmadan yan yana getirilmesiyle türsel, düşünsel ve biçimsel bir karışım yaratır. Doltaş'ın değerlendirmesine göre roman, Kara Kitap'a yöneltilen eleştiriler bağlamında postmodern kurmaca, yüzeysellik/derinlik ve referanssızlık gibi kavramlar üzerine eleştirel bir tartışma yürüterek romantik aşk anlatılarının ironik bir karşı-metni olarak konumlanır.

Güven'in (1993) *Varlık* dergisindeki yazısı ise romanı, postmodernizmin yerli bağlamda yorumlanabilmesini sağlayan bir deneme alanı olarak görür. Güven, romanın postmodernizmin kendisini konu edinerek kavramsal belirsizliklerini ve sınırlarını doğrudan metin düzeyinde sorunsallaştırdığını; ayrıca modernist bir aşamadan geçme zorunluluğunun reddedildiğini ve süreci hızlandıran bir "elektrikli merdiven metaforunun" kullanıldığını aktarır. *Postmodern Bir Kız Sevdim*, böylece Türkiye'de postmodernist duyarlılığın kültürel, ideolojik ve politik bağlamda nasıl algılandığına ilişkin düşünsel bir tartışma alanı üretir.

Evren ve Güven'in yaklaşımları birlikte değerlendirildiğinde, romanın postmodernizmi yalnızca uygulayan değil, kavramın kendisini tartışan metinlerden biri olduğu anlaşılır. Dergi yazıları, eseri postmodern düşüncenin yerel bağlamda

sınandığı ve kavramsal belirsizliklerin bizzat kurgu düzeyine taşındığı deneysel bir alan olarak konumlandırır.

Bu bölümde ele alınan süreli yayınlardaki eleştirel incelemeler değerlendirildiğinde, 1980-1999 döneminin, postmodernizmin Türk edebiyatında alımlanma ve uygulanma süreçleri açısından belirleyici bir kesit olduğu görülmektedir.

Dergi yazıları üzerinden izlenen süreçte, eleştirel yaklaşımların zamanla dönüştüğü tespit edilmiştir. 1980'li yıllarda Fethi Naci gibi toplumcu gerçekçi geleneğe bağlı eleştirmenler, postmodern teknikleri genellikle biçimsel bir öykünme ve toplumsal içerikten kopuş olarak değerlendirirken; 1990'lara gelindiğinde akademik ve kuramsal arka plana sahip eleştirmenlerin (Yıldız Ecevit, Jale Parla, Semih Gümüş vb.) katkısıyla bu eserlerin estetik ve yapısal çözümlemeleri ön plana çıkmıştır.

İncelenen yazar ve eser örnekleri (Tekin, Pamuk, Anar, Kaçan vb.), postmodern anlatı tekniklerinin Batı edebiyatından birebir aktarılmadığını; tasavvuf, halk hikâyeleri ve sözlü kültür geleneği gibi yerel unsurlarla birleşerek melez bir yapı kazandığını ortaya koymaktadır. Bu dönem, postmodernizmin Türk romanında biçimsel bir deneme aşamasından çıkarak farklı anlatım olanaklarının denendiği ve eleştirel literatürde yerleşiklik kazandığı bir dönem olarak nitelendirilebilir.

SONUÇ

Postmodernizm, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren modernizmin rasyonalist, bütüncül ve tekil hakikat iddialarına yöneltilen eleştirilerle şekillenen çok katmanlı bir düşünce ve sanat yönelimidir. Modernizmin ilerleme, temsil ve özne merkezli söylemlerini sorgulayan postmodernizm, bu eleştiriler doğrultusunda yeni estetik ve epistemolojik arayışlar geliştirmiştir. Modernizmle hem süreklilik hem de kopuş ilişkisi içinde olan bu yaklaşım, 21. yüzyılda da farklı disiplinlerde etkisini sürdürmekte; dönüşmekte, kesin ve merkezî anlam yapılarını parçalayarak çoğulculuğu, oyunu ve yoruma açıklığı temel alan bir paradigma değişimine işaret etmektedir.

Batı merkezli düşünce ve estetik modellerle temas kurmaya başladığı andan itibaren Türk aydını, geleneksel kültürel birikim ile modernleşme arayışının oluşturduğu gerilimli bir süreç yaşamıştır. Bu gerilim, 1980'lere gelindiğinde Batı'da 1970'lerden itibaren etkili olan postmodernizm tartışmalarının Türkiye'de görünür hâle gelmesiyle daha karmaşık bir boyut kazanmıştır. Türk düşünce dünyası henüz modernizmin teorik ve estetik sorunlarıyla hesaplaşma aşamasındayken postmodernizmin ortaya çıkışı, kavramsal ve kültürel düzlemde önemli bir kırılmaya yol açmıştır. Bu durum, postmodernizmin Türk edebiyatı ve eleştirisi tarafından başlangıçta bütünlüklü bir kuramsal çerçeve içinde kavranmasını güçleştirmiş; süreç, farklı çevrelerde çoğu zaman parçalı ve tartışmalı okumalarla ilerlemiştir.

Bu çalışma, 1980-1999 yılları arasında Türkiye'de yayımlanan edebiyat, kültür ve düşünce dergileri üzerinden postmodernizmin Türk edebiyatına girişini, kuramsal alımlanışını ve edebî pratiklere yansıma biçimlerini incelemiştir. Dergilerde yapılan taramalar ve içerik analizi sonucunda elde edilen bulgular, postmodernizmin Türk entelektüel hayatında yalnızca estetik bir yenilik ya da moda bir kavram olmadığını, aksine modernleşme tarihi, kültürel kimlik arayışları ve ideolojik konumlanışla iç içe geçen çok katmanlı, gerilimli ve dönüştürücü bir durum olarak tecrübe edildiğini ortaya koymaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde incelenen tartışmalar, postmodernizmin Türkiye serüveninin kronolojik ve niteliksel olarak iki ana evrede şekillendiğini göstermektedir. Tespit edildiği kadarıyla 1980'li yıllar, kavramla ilk temasın

kurulduğu, Oya Batum Menteşe, Güney Dal ve Dilek Doltaş gibi isimlerin öncülüğünde postmodernizmin daha çok "yeni yenilikçilik" veya teknik bir biçim arayışı olarak tanımlanmaya çalışıldığı bir tanıma/adlandırma evresidir. Bu dönemde kavram, henüz Batı'daki felsefi derinliğiyle sirayet etmemiş, modernizmin uç bir yorumu olarak algılanmıştır. Buna karşılık 1990'lı yıllar, postmodernizm tartışmalarının hem niceliksel olarak arttığı hem de niteliksel olarak edebî, felsefi, sosyolojik ve politik boyutlarıyla derinleştiği bir yerleşme/çatışma dönemini işaret etmektedir. *Varlık, Defter, Hürriyet Gösteri* ve *Dergâh* gibi dergilerde yürütülen tartışmalar, postmodernizmin Türkiye'ye özgü "gecikmiş modernlik" ya da "tamamlanmamış modernleşme" sorunsalıyla eklemlendiğini göstermektedir. Hasan Bülen Kahraman ve Hulki Aktunç gibi eleştirmenlerin tespitlerinde görüldüğü kadarıyla Türkiye'nin sosyolojik yapısındaki parçalılık, çarpık kentleşme ve kültürel eklektizm -arabesk, kitsch- postmodernizmin kaotik estetiğiyle çelişkili bir uyum sergilemiş; bu durum postmodernizmin ithal bir kuram olmaktan çıkıp yerli bir durumun ifadesine dönüşmesine zemin hazırlamıştır.

İncelenen süreli yayınlar, postmodernizmin siyasi ve ideolojik yelpazenin farklı uçlarından zıt anlamlar yüklenerek araçsallaştırıldığını ve keskin kutuplaşmalara sebebiyet verildiğini göstermektedir. Marksist ve sol çevrelerin -Ahmet Oktay, Orhan Koçak, Gülnur Savran, Ünsal Oskay- postmodernizmi Fredric Jameson merkezli bir okumayla onu "geç kapitalizmin kültürel mantığı" olarak kodladığı, özneyi parçalayan, tarih bilincini yok eden, siyaseti estetikleştirerek onu etkisiz hâle getiren ve muhalif sanatı piyasaya eklemleyen bir tehdit olarak algıladığı görülmüştür. Buna karşılık İslamcı ve muhafazakâr çevrelerde -*Yedi İklim, Dergâh* ve *Yeni Dergi*- postmodernizmin Batı'nın seküler, pozitivist ve tekelci modernite anlayışına yönelttiği eleştiri, ilk olarak bir imkân gibi görülse de (Ali Erkan Kavaklı ve Yusuf Kaplan'ın yazıları) daha sonradan hakikat fikrine, metafizik değerlere ve anlamın bütünlüğünü aşındıran nihilist bir yapı olduğu idrak edilerek -Hasan Akay, Kâmil Eşfak Berki ve Seyfettin Ünlü- reddedilmiştir. Postmodernizm Türkiye'de böyle bir ortamda estetik bir tartışma olmaktan çok, kültürel kimlik, medeniyetle hesaplaşma ve değerler hiyerarşisi üzerinden icra edilen ideolojik bir hareketin sahası olmuştur.

Estetik ve özelinde edebiyat eleştirisi açısından postmodernizm, gerçek ile kurmaca arasındaki hiyerarşiyi yıkarak temsil krizinin derinleşmesi olarak yer edinmiştir. Jale

Parla, Yıldız Ecevit, Berna Moran ve Ali Akay'ın çoğulculuk ve simülakr üzerine çalışmalarıyla, klasik gerçekçi romanın dünyayı yansıtma iddiası "mimesis" terk edilmiş; yerini kurgular, görüntüler, metinlerarasılık, üstkurmaca, pastiş, parodi ve oyun gibi tekniklere bırakarak metnin kendi kurgusallığını ifşa eden, yazar otoritesinin sarsıldığı -hatta yazarın öldüğü- okurun pasif bir okuma eyleminden çıkarılıp kurguya dahil edildiği, okurun anlam ürettiği çoğulcu bir estetik boyut kazanmıştır. Fethi Naci ve Özdemir İnce gibi modernist eleştirmenlerin biçimsizlik ve insansızlaşma olarak eleştirdikleri bu yeni estetik yol, romanı toplumsal bir belge olmaktan çıkarıp kendi üzerine yönelen, kendine kapanan dilsel bir evrene dönüştürmüştür. 1980-1999 dönemindeki dergi yayıncılığı, postmodernizmin Türk edebiyatında marjinal bir arayış olmaktan çıkıp bir akıma eğilim gösterme sürecini ortaya koymuştur.

Tez boyunca irdelenen en kritik dönüşüm, tezin ikinci bölümünde ele alınan postmodern anlatı unsurlarının alımlanış sürecinde yaşanmıştır. Türk edebiyatı eleştirisinin Batı menşeli kuramsal kavramları ele alışı ve bu kavramları yerelleştirerek hangi biçimlerde kullandığını ortaya koymaktadır. Süreli yayınlardaki metinlere bakıldığında postmodernizmde temel kavramın metinlerarasılık ekseninde olduğu görülmektedir. Ancak metinlerarasılığın Türk edebiyatına girişi sorunsuz olmamıştır; bir kuramsal aktarımın olmadığı, aksine kavramın 1980'lerde etki, esinlenme, taklit gibi geleneksel ve belirsiz ifadelerle karşılandığı görülmektedir. Murat Belge, Ferit Edgü gibi isimlerin erken dönem yazılarında "eski eserlerden yeni eser üretme" biçiminde sezgisel bir tanımlama yaptıkları görülür. 1980'lerde -hatta bazı yazarlarda 1990'larda- sezgisel olarak aktarılan metinlerarası ilişkiler hakkında, 1990'lara değin bir dönemde "özgünlüğün yitimi", "intihal" ve kopyacılık gibi suçlamaların olduğu görülmektedir. Bu suçlamaların odağında ise genel olarak Orhan Pamuk yer almıştır. 1990'ların ortalarına gelindiğinde Oya Batum Menteşe, Yıldız Ecevit, Sibel Irzık gibi akademi kökenli eleştirmenlerin katkılarıyla kavramın teorik çerçevesi oturmaya başlamış ve bununla birlikte metinlerarasılık bir "etik ihlal" değil, postmodern metnin kurucu bir ilkesi, bir üretim stratejisi olarak meşruiyet kazanmıştır.

Benzer süreç, postmodern anlatı tekniklerinin -üstkurmaca, parodi, pastiş vb.- hemen hepsi için geçerli olmuştur. Önce sezgisel bir karşılama, daha sonra teori ve pratiğe dönen bir anlamlandırma gerçekleşmiştir. Üstkurmaca kavramı başlangıçta Füsun Akatlı gibi eleştirmenler tarafından "romanın yazılış serüveninin romana dahil

edilmesi" şeklinde betimleyici ifadelerle tanımlanmış, 1990'larda metnin ontolojik statüsünü sorgulayan, bilinçli bir "kurmacanın kurmacası" stratejisi olarak yerini almıştır. Yine aynı şekilde parodi ve pastiş kavramları -Semih Gümüş ve Orhan Koçak- eleştirel derinlikten yoksun, boş bir taklit olarak "yüzeysel oyun"un parçaları olarak eleştirilmiştir. Hilmi Yavuz, İhsan Oktay Anar ve Orhan Pamuk gibi yazarların yapıtları üzerinden yapılan okumalarla, bu teknikler geleneksel anlatı formlarını -halk hikâyesi, vakanüvis, mesnevi- çağdaş roman içinde yeniden işlevselleştiren dönüştürücü özellikleriyle yer edinmiştir. Eleştirideki bu ikili durum, tekniklerin bir kısmının "biçimci sapma" bir kısmının da "edebî yenilenme" olarak algılandığı gerilimli bir entelektüel ortamı göstermektedir.

Postmodernizmin tarih ve diğer türlerle kurduğu ilişkiye bakıldığında, metinlerin "tarihsel üstkurmaca" ve "polisiye" türlerini bu dönemde araçsallaştırdığı görülür. İncelenen yazılara bakıldığında 1990'lardan sonra tarih mutlak bir gerçeklik alanı olmaktan çıkarılıp kurgunun malzemesine dönüştürülmüştür. Resmî tarih, metinlerarasılık, oyunlar, anakronik kurgularla yapıbozuma uğratılmıştır. Tarihin bu şekilde dönüştürülmesine Ahmet Yıldız ve İlhan Alemdar gibi eleştirmenlerin "tarihin metalaştırılması" ve "tahrif edilmesi" sebebiyle ideolojik bir eleştiri anlayışına yöneldikleri görülmüştür. Benzer şekilde Pınar Kür ve Orhan Pamuk'un romanlarında polisiye kurguları, suçun failini bulmaya yönelik klasik bir tür olmaktan uzaklaştırarak "belirsizlik" temelinde bilgiye ulaşmanın imkânsızlığını ve kurgunun yapısını sorgulayan epistemolojik bir araca dönüştürdükleri görülmüştür.

Çoğulculuk ve büyülü gerçekçilik Latife Tekin'in halk hikâyesi ve masallarla kurduğu kurmacalar etrafında şekillenmiştir. Tekin'in anlatılarında görülen Latin edebiyatının -özellikle Gabriel García Márquez'in- bir taklidi mi yoksa Anadolu halk geleneğinin, inanç ve kültürünün doğal yansıması mı olduğu sorusu, tartışmaların eksenini oluşturmuştur. Çoğulculuk ise hem estetik düzlemde -türlerin iç içe geçmesi, çok sesli anlatılar- hem de tekil hakikatin reddi nazarında tartışılmıştır. Bazı eleştirmenler – Hasan Bülent Kahraman, Yıldız Ecevit- bu durumu demokratikleşme ve kültürel zenginlik olarak olumlarken bazıları da -Tahsin Yücel, Murat Sönmez- anlamın parçalanması, değer yitimi açısından yorumlamıştır.

İkinci bölüm, dönemin Türk edebiyatında "anlatıcı" otoritesinin sarsılıp yerini oyun, belirsizlik, çeşitlilik gibi ilkelerin metne hâkim olduğu, yazarın ölümüyle okurun

doğuşunun dile getirildiği, bir paradigma değişimine işaret etmektedir. Bu süreçte eleştirmenlerin başlangıçta yadırgadığı, geleneksel yaklaşımla açıklamaya çalıştığı yeni anlatım biçimlerine karşı zamanla teorik donanımını yeniledikleri görülmüş, 1990'ların sonuna gelindiğinde ise postmodernizmin Türk romanını değerlendirmede etkin bir yöntem hâline geldiği görülmüştür.

Çalışmanın, 1980-1999 yılları arasındaki süreli yayınlar ve eleştirel metinler üzerinden postmodern yazarların ve eserlerin alımlanışını inceleyen üçüncü bölümü, Türk edebiyatında postmodernizmin seyrinin tekdüze bir taklit olmadığını, aksine çok katmanlı bir çatışma ve uyarlama süreci olarak geliştiğini ortaya koymaktadır. Bu dönemde dergi çevrelerinde yürütülen tartışmalar incelendiğinde, postmodernizme yönelik eleştirel paradigmanın köklü bir dönüşüm geçirdiği görülmektedir. 1980'lerin başında, Fethi Naci ve Emin Özdemir gibi toplumcu gerçekçi estetiğe ve modernist roman anlayışına bağlı eleştirmenler, postmodern anlatı tekniklerini –özellikle üstkurmaca, parçalı zaman ve metinlerarasılık– genellikle yapay bir kurgu oyunu, toplumsal gerçeklikten kaçış ve karakter inşasında bir zafiyet olarak değerlendirme eğiliminde olmuşlardır. Bu direnç, dönemin edebî kamuoyunda postmodernizmin başlangıçta "yabancı" ve "biçimci" bir moda olarak algılandığını göstermektedir. Ancak 1990'lara doğru ilerledikçe, Yıldız Ecevit, Jale Parla, Semih Gümüş ve Berna Moran gibi akademik formasyona sahip eleştirmenlerin çözümlemeleriyle birlikte eleştiri terminolojisi değişmiş; belirsizlik, çoğulculuk ve oyun kavramları estetik birer değer olarak meşruiyet kazanmıştır. Dolayısıyla süreli yayınlar, bu süreçte yalnızca eserlerin tanıtıldığı mecralar olmaktan çıkıp roman sanatının ontolojik sınırlarının yeniden tanımlandığı kuramsal bir çatışma ve uzlaşı sahası işlevi görmüştür.

İncelenen metinlerin ortaya koyduğu bir diğer temel bulgu, Türk yazarların postmodernizmi Batı kökenli bir estetik form olarak doğrudan taklit etmeyip yerel kültürel kodlarla sentezleyerek melez bir yapı inşa ettikleridir. Orhan Pamuk ve İhsan Oktay Anar'ın yapıtlarında gözlemlendiği üzere, postmodern anlatının temel teknikleri olan metinlerarasılık ve pastiş; Divan edebiyatı, mesnevi geleneği, tasavvufi sembolizm ve Osmanlı tarih yazımı ile eklemlenerek "tarihsel üstkurmaca"nın yerli ve özgün örneklerini oluşturmuştur. Benzer bir şekilde Latife Tekin, postmodernizmin büyülü gerçekçilik boyutunu Latin Amerika etkisinden sıyırarak Anadolu'nun masal, efsane ve hurafe dünyasıyla (halk kültürüyle) yeniden üretmiş; Metin Kaçan ise dilsel

deformasyon ve argo kullanımıyla yüksek edebiyat ile alt kültür arasındaki hiyerarşiyi yıkan bir anlatı evreni kurmuştur. Bu veriler ışığında, 1980-1999 dönemi Türk romanı, postmodern tekniklerin yerel anlatı gelenekleriyle birleşerek dönüştüğü ve "Türk Postmodernizmi" olarak adlandırılabilecek özgün bir varyantın temellerinin atıldığı bir dönem olarak nitelendirilebilir.

Üçüncü bölümde yapılan incelemeler, dönemin edebî kanonunun merkezinde Orhan Pamuk'un yer aldığını ve yazarın postmodernizmin Türkiye'deki serüveninde hem estetik hem de ideolojik bir kırılma noktası teşkil ettiğini göstermektedir. Pamuk'un eserleri, bir yandan kurmaca tekniklerinin sınırlarını genişleten yenilikçi metinler olarak akademik bir ilgiyle karşılanırken, diğer yandan "intihal", "piyasalaşma" ve "oryantalizm" eksenli etik ve politik tartışmaların odağı haline gelmiştir. Bu durum, postmodernizmin Türkiye'de yalnızca edebîbir teknik mesele olarak değil, aynı zamanda kültürel kimlik, Doğu-Batı gerilimi ve yazarın toplumsal rolü üzerinden yürütülen geniş çaplı bir entelektüel hesaplaşma alanı olarak tecrübe edildiğini kanıtlamaktadır. Ayrıca polisiye türünün (Ahmet Ümit, Pınar Kür) ve fantastik anlatıların (Nazlı Eray) bu dönemde postmodern stratejilerle yeniden kurgulanarak "kaçış edebiyatı" etiketinden sıyrılması ve edebîderinlik kazanması, postmodernizmin türler arası sınırları geçişken hale getiren dönüştürücü etkisinin somut bir göstergesidir.

Sonuç olarak bu tez, 1980-1999 yılları arasında Türk edebiyatının, postmodernizm ekseninde köklü bir değişim yaşadığını ortaya koymaktadır. Klasik gerçekçi ve modernist roman anlayışının yansıtmacı iddiası sarsılmış, yerini kurgusallığın ifşa edildiği, yazar otoritesinin dağıtıldığı ve gerçekliğin çoğullaştığı oyunsu bir estetiğe bırakmıştır. Dergilerdeki eleştirel birikim, bu dönüşümün sancılı, tartışmalı ama entelektüel açıdan son derece verimli bir süreç olduğunu göstermektedir. Postmodernizm, Türk edebiyatında marjinal bir deneyim olmaktan çıkarak roman sanatının ontolojisini değiştiren etkileri 2000'li yıllara uzanan ve hâlâ etkisini çeşitli dönüşümlerle de olsa gösteren ana akım bir yönelim hâline gelmiştir.

1980–1999 yılları arasındaki süreli yayınları merkeze alan bu çalışmanın sınırları ve bulgularından hareketle, gelecek araştırmaların kapsamının günlük gazeteler, popüler dergiler ve görsel medyayı da içerecek şekilde genişletilmesi, postmodernizmin toplumsal ve kültürel düzlemdeki yansımalarının bütüncül bir

perspektifle kavranmasına katkı sunacaktır. Ayrıca, postmodern anlatı tekniklerinin 2000 sonrası Türk romanındaki seyrinin ve dijitalleşme ile geçirdiği dönüşümlerin izlenmesi; Türk edebiyatının benzer modernleşme sancılarını deneyimleyen Latin Amerika veya Orta Doğu edebiyatlarıyla mukayeseli olarak incelenmesi postmodernizm tartışmalarının kuramsal ve estetik boyutlarına derinlik kazandıracaktır.

KAYNAKÇA

Abrams, M. H. (1999). *A glossary of literary terms* (7. bs.). Harcourt Brace College Publishers.

Adanır, O. (2008). *Simülasyon kuramı üzerine notlar ve söyleşiler*. Hayalet Kitap.

Akay, A. (2005). *Postmodernizm*. L&M Yayınları.

Akman, İ. (2016). *Bilge Karasu'nun eserlerinde postmodern unsurlar* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler*. Öteki Yayınevi.

Alova, E. (2013). Modo. *Latince Türkçe sözlük* içinde (5. bs., s. 392). Sosyal Yayınları.

Alova, E. (2013). Post. *Latince Türkçe sözlük* içinde (5. bs., s. 478). Sosyal Yayınları.

Anderson, P. (2011). *Postmodernitenin kökenleri* (E. Gen, Çev.). İletişim Yayınları.

Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman kuramına giriş*. Ayrıntı Yayınları.

Augé, M. (1995). *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity* (J. Howe, Çev.). Verso.

Aydın, M. (2008). Postmodernizm ve eleştirisi. *Hece*, *138-140* (Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı), 34-46.

Bakhtin, M. (2001). *Dostoyevski poetikasının sorunları* (C. Soydemir, Çev.). Metis Yayınları.

Barnhart, R. K. (Ed.). (1995). Post-. *The Barnhart concise dictionary of etymology* (s. 588). HarperCollins.

Barth, J. (1967). The literature of exhaustion. *The Atlantic Monthly*, *220*(2), 29-34.

Barthes, R. (1977). *Image, music, text* (S. Heath, Çev.). Hill and Wang.

Baudrillard, J. (2014). *Simülakrlar ve simülasyon* (O. Adanır, Çev.). Doğubatı Yayınları.

Bertens, H. (1995). *The idea of the postmodern: A history*. Routledge.

Best, S. ve Kellner, D. (2016). *Postmodern teori* (M. Küçük, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Bowers, M. A. (2004). *Magic(al) realism*. Routledge.

Burke, S. (1992). *The death and return of the author: Criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh University Press.

Carpentier, A. (1949). *El reino de este mundo*. E.D.I.A.P.S.A.

Childs, P. ve Fowler, R. (Ed.). (2006). *The Routledge dictionary of literary terms* (3. bs.). Routledge.

Connor, S. (2005). *Postmodernist kültür: Çağdaş olanın kuramlarına bir giriş* (D. Şahiner, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Cuddon, J. A. (1998). *A dictionary of literary terms and literary theory* (3. bs.). Basil Blackwell.

Currie, M. (Ed.). (1995). *Metafiction*. Longman.

Deleuze, G. ve Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia* (B. Massumi, Çev.). University of Minnesota Press.

Doltaş, Dilek (1999). *Postmodernizm Tartışmalar ve Uygulamalar*. İstanbul: Telos

Yayıncılık.

Duran, R. (2008). Postmodernizm bir düşünce okulu mudur? *Hece*, *138-140* (Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı), 142-151.

Eagleton, T. (2015). *Postmodernizmin Yanılsamaları*. Ayrıntı Yayınları.

Ecevit, Y. (2001). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İletişim Yayınları.

Eco, U. (1992). Postmodernism, irony, the enjoyable. P. Brooker (Ed.), *Modernism/postmodernism* içinde (s. 225-229). Longman.

Eisenstein, S. M. (1942). *The film sense* (J. Leyda, Çev. ve Ed.). Harcourt Brace ve Company.

Eliuz, Ü. (2016). *Postmodern Oyun*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Faris, W. B. (2004). *Ordinary enchantments: Magical realism and the remystification of narrative*. Vanderbilt University Press.

Featherstone, M. (1996). *Postmodernizm ve tüketim kültürü* (7. bs.) (M. Küçük, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Feyerabend, P. (1991). *Yönteme hayır* (A. İnam, Çev.). BFS Yayınları.

Gane, M. (2008). *Jean Baudrillard: Radikal belirsizlik* (A. Utku ve S. Toker, Çev.). De Ki Yayınları.

Gass, W. H. (1970). *Fiction and the figures of life*. Knopf.

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the second degree*. University of Nebraska Press.

Gümüş, S. (2005). *Modernizm ve postmodernizm: Edebiyatın dünü ve bugünü*. Can Yayınları.

Gürbilek, N. (2001). *Kötü çocuk Türk*. Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2004). *Kör ayna, kayıp şark: Edebiyat ve endişe*. Metis Yayınları.

Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin durumu* (S. Savran, Çev.). Metis Yayınları.

Hassan, I. (1967). *The literature of silence: Henry Miller and Samuel Beckett*. Alfred A. Knopf.

Hassan, I. (1987). *The postmodern turn: Essays in postmodern theory and culture*. Ohio State University Press.

Hassan, I. (2019). *Orpheus'un parçalanışı* (E. Aras, Çev.). Hece Yayınları.

Higgins, D. (1978). *A dialectic of centuries: Notes towards a theory of the new arts*. Printed Editions.

Hollinger, R. (2005). *Postmodernizm ve sosyal bilimler: Tematik bir yaklaşım* (A. Cevizci, Çev.). Paradigma Yayınları.

Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic narrative: The metafictional paradox*. Wilfrid Laurier University Press.

Hutcheon, L. (1985). *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. Methuen.

Hutcheon, L. (2020). *Postmodernizmin poetikası: Tarih, teori, kurgu* (Y. Balcı, Çev.). Hece Yayınları.

Huyssen, A. (2011). Postmodernin haritasını yapmak (M. Küçük, Çev.). M. Küçük (Haz.), *Modernite versus postmodernite* (s. 111-125). Say Yayınları.

Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı* (N. Plümer ve A. Gölcü, Çev.). Nirengi Yayınları.

Jeanniere, A. (2011). Modernite nedir? (M. Küçük, Çev.). M. Küçük (Haz.), *Modernite versus postmodernite*. Say Yayınları.

Jencks, C. (1977). *The language of post-modern architecture*. Rizzoli.

Jencks, C. (1986). *What is post-modernism?*. St. Martin's Press.

Jencks, C. (1987). *Post-modernism: The new classicism in art and architecture*. Rizzoli International Publication.

Karataş, T. (2011). *Ansiklopedik edebiyat terimleri sözlüğü*. Sütun Yayınları.

Kirby, A. (2009). *Digimodernism: How new technologies dismantle the postmodern and reconfigure our culture*. Continuum.

Koçakoğlu, B. (2018). *Anlamsızlığın anlamı postmodernizm*. Akçağ Yayınları.

Kumar, K. (2013). *Sanayi sonrası toplumdan post-modern topluma: Çağdaş dünyanın yeni kuramları* (M. Küçük, Çev.). Dost Yayınları.

Lipovetsky, G. (2005). *Hypermodern times* (A. Brown, Çev.). Polity Press.

Lucy, N. (2003). *Postmodern edebiyat kuramı girişi* (A. Aksoy, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Lyotard, J. F. (2019). *Postmodern durum* (İ. Birkan, Çev.). Bilgesu Yayınları.

Moran, B. (2008). *Türk romanına eleştirel bir bakış 2*. İletişim Yayınları.

Nealon, J. T. (2012). *Post-postmodernism: Or, the cultural logic of just-in-time capitalism*. Stanford University Press.

Nietzsche, F. W. (2017). *Deccal: Hıristiyanlığa lanet* (3. bs.) (O. Aruoba, Çev.). Kırmızı Kedi Yayınları.

Olson, C. ve Creeley, R. (1980). *The complete correspondence* (Cilt 7). Black Sparrow Press.

Onís, F. de (Der.). (1934). *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882–1932*. Librería y Casa Editorial Hernando.

Pannwitz, R. (1917). *Die krisis der europäischen kultur*. H. Carl.

Parla, J. (2013). *Don Kişot'tan bugüne roman*. İletişim Yayınları.

Paz, O. (1994). Şiir ve modernite (Nilgün Tutal Küçük, Çev.). M. Küçük (Haz.), *Modernite versus postmodernite* (s. 231-263). Vadi Yayınları.

Poster, M. (1989). *Critical theory and poststructuralism: In search of a context*. Cornell University Press.

Poster, M. (1990). *The mode of information: Post-structuralism and social contexts*. Polity Press.

Rifat, M. (1998). *Göstergebilimin ABC'si*. Simavi Yayınları.

Roh, F. (1925). *Nach-expressionismus: Magischer realismus: Probleme der neuesten europäischen malerei*. Klinkhardt ve Biermann.

Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm* (A. Güçlü, Çev.). Bilim ve Sanat Yayınları.

Sazyek, H. (2010). Türk romanında postmodernist yöntemler ve yönelimler. *Hece*, *65-67* (Türk Romanı Özel Sayısı).

Scholes, R. (1979). *Fabulation and metafiction*. University of Illinois Press.

Sim, S. (2006). *Postmodern düşüncenin eleştirel sözlüğü* (M. Erkan ve A. Utku, Çev.). Babil Yayınları.

Simmel, G. (1977). *Problems of the philosophy of history*. Routledge.

Şaylan, G. (2020). *Postmodernizm*. İmge Yayınevi.

Toynbee, A. J. (1934–1961). *A study of history* (Cilt 1–12). Oxford University Press.

Tural, Ş. (2018). *Modern Türk edebiyatının 100'ü*. Otto.

Uslar-Pietri, A. (1958). *Letras y hombres de Venezuela* (2. bs.). Edime.

Venturi, R., Scott Brown, D. ve Izenour, S. (1972). *Learning from Las Vegas*. MIT Press.

Waugh, P. (1984). *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. Methuen.

White, H. (1973). *Metahistory: The historical imagination in nineteenth-century Europe*. Johns Hopkins University Press.

Süreli Yayınlar ve Tezler

Açıkoturum. (1993, Aralık). Türk romanının bugünü ve geleceği: Adalet Ağaoğlu, Semih Gümüş, Hulki Aktunç, Güven Turan. *Varlık*, (1035), 2-9.

Adanır, O. (1999, Kasım-Aralık-Ocak). Baudrillard postmodern bir düşünür değildir. *Doğu Batı*, (9), 117-120.

Adatepe, S. (1999, Eylül). Benim Adım Kırmızı'ya yaklaşma uğraşları. *Adam Sanat*, (166), 66-70.

Akatlı, F. (1983, Ağustos). Türk eleştirisinde tehlikeli gelişmeler. *Hürriyet Gösteri*, (33), 69-72.

Akatlı, F. (1983, 1 Aralık). Dört mevsim sonbahar. *Milliyet Sanat*, (85), 46-47.

Akatlı, F. (1985, 1 Haziran). Çağdaş bir Penelope: Bilge Karasu. *Milliyet Sanat*, (121), 52-53.

Akatlı, F., ve Özgüven, F. (1985, Haziran). Bilge Karasu'nun Gece'si üzerine. *Hürriyet Gösteri*, (55), 7-9.

Akatlı, F. (1986a, 15 Mart). Militan sorumsuzluk. *Milliyet Sanat*, (140), 51-52.

Akatlı, F. (1986b, Ağustos). Bitmeyen aşk ve anlatıcı sorununa yeni bir yaklaşım. *Hürriyet Gösteri*, (69), 27-29.

Akatlı, F. (1994, Ocak). Tenha yolun ortasında romanesk sorular. *Varlık*, (1036), 15.

Akay, A. (1992, Ocak). Popüler kültür ve biz: Gündelik yaşamın kültürü: Popüler kültür. *Varlık*, (1012), 11-12.

Akay, A. (1992b, Ekim). Postmodern'in saptırıcı yanı: Simulakr (görüntü). *Varlık*, (1021), 5-6.

Akay, A. (1993, Ocak). Simülakr üzerine. *Varlık*, (1024), 57-59.

Akay, A., Bilgin, İ., Koçak, O., ve Savaşır, İ. (1992, Ocak-Haziran). Çelişki ve fark: Modernizm ve postmodernizm üzerine söyleşi. *Defter*, (18), 82-99.

Akay, H. (1997, Mayıs). Relativist düşünceden postmodernizmin amentüsüne. *Yedi İklim, 11*(86), 41-51.

Akay, H. (1998, Şubat). Mürşid-i hayatı arayan postmodern derviş tipi: Osman. *Dergâh, 8*(96), 7-9.

Akbal, T., Güzeldere, G., ve Keskin, F. (1998). Fredric Jameson ile söyleşi (Y. Salman, Çev.). *Cogito*, (15), 233-249.

Akerson, F. E. (1991, Mart). "Kara Kitap" üstüne bir yorum denemesi. *Hürriyet Gösteri*, *(124)*, 66–69.

Akten, S. (1995, Haziran). Yeni Hayat, yeni kitap, yeni roman. *Varlık*, (1053), 46-50.

Aktunç, H. (1992, Kasım). Postmodernizm "buradan" açıklanabilir mi? *Varlık*, (1022), 14-17.

Alemdar, İ. (1996, Aralık). Nedim Gürsel ile söyleşi. *Varlık*, *(1071)*, 75–76.

Algan, E. (1993a, Şubat). Ay falcısı. *Varlık*, (1025, Kitap Eki/9), 8-9.

Algan, E. (1993b, Nisan). Pınar Kür ile söyleşisi. *Varlık*, (1027, Kitap Eki/11), 8-9.

Andaç, F. (1995, Kasım). Romancılığımıza romanesk bakışlar. *Varlık*, (1058), 45-48.

Armağan, M. (1995, Ocak). Postmodernlik ve din ya da ikinci sekülarizasyon. *Yeni Dergi*, (5-6), 118-121.

Arslan, H. (1995, Temmuz). Postmodern toplumsal analiz ve postmodern eleştiri. *Varlık*, (1054), 95.

Aruoba, O. (1991, Mart). Kılavuz'a kılavuz. *Argos Yeryüzü Kültürü Dergisi*, (31), 128-131.

Asar, A. (1996, Ekim). Postmodern düşünce ve görecelik. *Hürriyet-Gösteri*, (191), 84-87.

Asurlu, A. (1982, Ekim). Bir Akşam Alacası ile Yaşarken ve Ölürken'i eleştiri. *Yazko Edebiyat, 4*(24), 118-121.

Aşçı, B. (1998, 15 Kasım). Fethi Naci: Edebiyatımızın ödünsüz yazarı. *Milliyet Sanat*, (444), 8-10.

Atakay, K. (1990, Ekim). Kara Kitap'ın sırrı. *Adam Sanat*, (59), 65-75.

Atasü, E. (1997, Şubat). İkili sarmal: Nesnellik ve öznellik. *Varlık*, (1073), 42-47.

Atayman, V. (1985, Temmuz). Anlatı tekniği ve genç yazar adayına kimi uyarılar. *Varlık*, (934), 1-2.

Atayman, V. (1986, Eylül). Roman eleştirisinin ilkeleri I. *Varlık*, (948), 8-9.

Atayman, V. (1989, Şubat). Brecht'in mirası. *Varlık*, (977), 13.

Ateş, Ö. (1986, Ekim). Romanı roman gibi okumak. *Varlık*, (949), 4-5.

Ateş, T. (1985, Haziran). Latife Tekin'le gelenler, Latife Tekin'den kalacaklar. *Varlık*, (933), 15-17.

Aytaç, G. (1985, Ekim). Gece. *Günümüzde Kitaplar*. 49-51.

Aytaç, G. (1990, Temmuz). Orhan Pamuk'tan bir 'yeni roman'. *Argos Yeryüzü Kültürü Dergisi*, (23), 40-41.

Batur, E. (1999, Kasım-Aralık). İnce işler. *Edebiyat ve Eleştiri*, (46), 2-5.

Baydur, M. (1986, 15 Eylül). Umberto Eco: Manastırda cinayet. *Milliyet Sanat*, (152), 17.

Baykal, S. (1995, Ekim). Hilmi Yavuz, Kuyu- kitap eleştirisi. *Varlık*, (1057, Kitap Eki/41), 18-19.

Bektaş, C. (1985, Haziran). Sevgili Arsız Ölüm'ün cinleri. *Varlık*, (933), 14-15.

Belge, M. (1980, 15 Aralık). Eski eserlerden yeni eserler türetmek. *Milliyet Sanat*, (14), 17-19.

Belge, M. (1984, 15 Ocak). Sevgili Arsız Ölüm. *Milliyet Sanat*, (88), 27.

Berki, K. E. (1993, Ocak). Postmodernizm ve sanat. *Yedi İklim, 4*(34), 8-9.

Berktay, H., İnan, H. İ., Keyder, Ç., ve Savaşır, İ. (1993, Bahar-Yaz). Tarih ve kapitalizm. *Defter*, (20), 7-56.

Binyazar, A. (1992, Haziran). Fehmi K.'nın düşündürdükleri. *Hürriyet Gösteri*, (139), 74-77.

Birkiye, A. (1984a, 1 Ocak). Önemli bir roman: "Sevgili Arsız Ölüm". *Günümüzde Kitaplar*, (1), 10-18.

Birkiye, A. (1984b, Aralık). Milattan önce ya da Latife Tekin'in son yapıtı. *Varlık*, (927), 37-38.

Birkiye, A. (1986a, Ocak). Nasıl bir romana doğru? *Varlık*, (940), 2-3.

Birkiye, A. (1986b, Nisan). Yeni yayınlar'dan. *Varlık*, (943), 32.

Birkiye, A. (1991, Temmuz). Michel Butor, Fehmi K. ve kültürel "etkileşim". *Varlık*, (1006), 60-61.

Çabuklu, Y. (1999, Nisan). Philippe Delerm: Biranın İlk Yudumu ve Diğer Küçük Zevkler. *Virgül*, (18), 28-29.

Çakmakçı, O. (1997, Aralık). Modernist refleks mi? Ergin Yıldızoğlu'nun Yaşasın Modernist Refleks!. *Virgül*, (3), 57-59.

Çeri, B. (1999, Eylül). Üç roman ve Osmanlı'ya üç bakış. *Varlık*, (1104), 35-44.

Çokyiğit, C. (1999, Mart). Bütün hikâyeler bir kelimedir. *Türk Edebiyatı*, (305), 50-52.

Demir, Ö. (1993, Şubat). Postmodern aydının krizi. *Dergâh, 3*(36), 3-4.

Demirci, B. (1996, Ağustos). Daüssıla: Postmodern düşüncenin varamayacağı bir menzilde ikamet eder. *Dergâh, 7*(78), 9-10.

Dikmen, M. (2016). *Jean Baudrillard ve postmodernizm* [Yüksek lisans tezi, Uludağ Üniversitesi].

Doltaş, D. (1990, Kasım). Edebiyatta postmodernizm. *Hürriyet Gösteri*, (120), 21–24.

Doltaş, D. (1993, Şubat). Batı'da ve bizde postmodernizm. *Varlık*, (1025), 43-48.

Doltaş, D. (1994, Ekim). Kadın-erkek eşitliği ve aşk kurumları. *Varlık*, (1045), 40-47.

Doltaş, D. (1996, Kasım). Türk yazınında postmodernizm I: Fehmi K.'nın acayip serüvenleri. *Varlık*, (1070), 20-23.

Doltaş, D. (1996, Aralık). Türk yazınında postmodernizm II: Postmodern Bir Kız Sevdim. *Varlık*, (1071), 46-49.

Doltaş, D. (1996a, Ekim). Foucault, Kant, Habermas ve postmodernizm. *Varlık*, (1069), 47–52.

Dölek, A. (1992, Eylül). Bir kitabın düşündürdükleri. *Yedi İklim*, (30), 104.

Duymaz, R. (1999, Aralık). Muhayyelât ile Çengi arasındaki benzerlikler. *Dergâh, 10*(118), 20-22.

Düzgören, B. Ö. (1997, Kış). Oblomov-Ştoltz aralığında oynanan oyun. *Cogito*, (12), 133-151.

Ecevit, Y. (1996, Nisan). Orhan Pamuk'un romanlarında ana bileşenler. *Varlık*, (1063), 46-55.

Ecevit, Y. (1998a, Kasım). Bir newage romanı: Fındık Sekiz. *Varlık*, (1094), 33-42.

Ecevit, Y. (1998b, Aralık). Edebiyatta yabancılaşma ve yabancılaştırma. *Virgül*, (14), 45-47.

Ecevit, Y. (1999a, Mart). Benim Adım Kırmızı'da çoğulcu estetik. *Varlık*, (1098), 43-56.

Ecevit, Y. (1999b, Kasım). Öncü Türk Romanında Bir Uç Durak: Bin Hüzünlü Haz I. *Varlık*, (1106), 45-53.

Ecevit, Y. (1999c, Aralık). Öncü Türk Romanında Bir Uç Durak: Bin Hüzünlü Haz II. *Varlık*, (1107), 62-70.

Edgü, F. (1981, 1 Aralık). Etkiye tepki. *Milliyet Sanat*, (37), 29.

Eken, A. (1988, Ekim). Orhan Pamuk'la edebiyat-tarih ilişkileri üzerine söyleşi: "Tarih, edebiyatın alt kollarından biridir…". *Argos Yeryüzü Kültürü Dergisi*, (2), 176-181.

Ercan, E. (1992, Kasım). Önay Sözer ile postmodern üzerine. *Varlık*, (1023), 11-14.

Ercan, E. (1995a, Şubat). Orhan Pamuk ile söyleşi. *Varlık*, (1049), 37-42.

Ercan, E. (1995b, Ekim). Nedim Gürsel ile Boğazkesen üzerine söyleşi. *Varlık*, (1057), 22-23.

Ercan, E. (1999, Mart). Orhan Pamuk ile söyleşi. *Varlık*, (1098), 38-42.

Erinç, S. M. (1994, Güz). Kültür de kültür, kültürde kültür. *Cogito*, (2), 107-112.

Eriş, A. (1989, Temmuz). Buzdan Kılıçlar'a dokunmak. *Adam Sanat*, (44), 78-80.

Erişti, A. B. (1997, Şubat). Ahmet Altan'ın "Tehlikeli Masallar"ı üzerine. *Edebiyat ve Eleştiri*, (28), 35-40.

Erkek, H. (1998, Şubat). Jameson'dan Shepard'a ya da geç kapitalizm aç sınıfın lanetine yol açar. *Edebiyat ve Eleştiri*, (34-35), 89-92.

Erkman Akerson, F. (1991, Mart). "Kara Kitap" üstüne bir yorum denemesi. *Hürriyet Gösteri*, (124), 66-69.

Ertop, K. (1990, 15 Aralık). Hikâye/Roman. *Milliyet Sanat*, (254), 6-8.

Esen, N. (1998, Nisan). Huzur ve Kara Kitap'ta İstanbul'un semtleri. *Varlık*, (1087), 26-28.

Eşitmez, M. (1998, Temmuz-Ağustos). Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri. *Virgül*, (10), 6-8.

Ever, M. (1995a, Şubat). Dante'den Orhan Pamuk'a Yeni Hayat. *Varlık*, (1049), 43-45.

Ever, M. (1995b, Kasım). Rilke'den Orhan Pamuk'a Yeni Hayat. *Varlık*, (1058), 47-51.

Evren, S. (1995, Ağustos). Hasan Bülent Kahraman: Sanatsal gerçeklikler, olgular ve öteleri. *Varlık*, (1055, Kitap Eki/39), 10.

Evren, S. (1995, Eylül). Kuyruklu arabaların yükselişi ve düşüşü. *Varlık*, (1056), 20-22.

Evren, S., ve Öğdül, R. G. (1999, Kasım). Bir üçüncü dünyalı haz arayabilir mi? *Varlık*, (1106), 18-20.

Fethi Naci. (1991, Ağustos). Eleştiri günlüğü. *Adam Sanat*, (69), 16-23.

Fethi Naci. (1993, Mart). Eleştiri günlüğü. *Adam Sanat*, (88), 8-12.

Fethi Naci. (1999, Mart). Bir ilk roman: Yağmur Hüznü. *Hürriyet Gösteri*, (209), 34-35.

Gümüş, S. (1991a, Ağustos). Kılavuz: Kendini yazan yazı. *Adam Sanat*, (69), 37-43.

Gümüş, S. (1991b, Eylül). Fehmi K'nın önlenemez başarısızlığı. *Adam Sanat*, (70), 63-75.

Gümüş, S. (1999, Nisan). Yazının cehennemine yolculuk. *Adam Sanat*, (161), 59-66.

Gündoğdu, C. (1989, Nisan). Çabucak özledim seni. *Varlık*, (979), 13.

Gündoğdu, C., Sercan, M., ve Birkiye, A. (1985, Haziran). Latife Tekin'in romanlarında gerçeklik. *Varlık*, (933), 8-12.

Gürbilek, N. (1996, Bahar). Mırıltıdan dile. *Defter*, (27), 45-61.

Gürses, S. (1999, Haziran). Yerli düş dünyalarının aklı karışık haritası. *Varlık*, (1101), 12-19.

Güven, N. (1993, Kasım). Süreyya Evren'in Postmodern Bir Kız Sevdim romanı hakkında söyleşisi. *Varlık*, (1034), 90.

Halman, T. (1993, Mart). Balık izlerinin sesi ya da ütopya'nın sonu. *Varlık*, (1026), 28-29.

Hassan, I. (1971). POSTmodernISM: A paracritical bibliography. *New Literary History, 3*(1), 5–30. https://doi.org/10.2307/468378 (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2025)

Hezayan Çelebi, H. (1996, Nisan). Roller derinleşirken. *Varlık*, (1063), 87.

Irzık, S. (1995, Ekim). Tutunamayanlarda çokseslilik ve sınırlılık. *Varlık*, (1057), 44-47.

İleri, S. (1998, Ocak). Cemil Şevki Bey, aynalı dolaba iki el revolver. *Virgül*, (4), 31-33.

Kabaklı, A. (1992, Eylül). Orhan Pamuk'un romanlarına bakışlar. *Türk Edebiyatı*, 5-8.

Kabaklı, A. (1993a, Mart). Postmodernizm ve son yeni. *Türk Edebiyatı*, (233), 5-7.

Kabaklı, A. (1993b, Nisan). Postmodernizm ve son yeni-2. *Türk Edebiyatı*, (234), 5-9.

Kahraman, H. B. (1990a, Ağustos). Roman yazma ediminin aşama ve öğeleri açısından "Kara Kitap". *Argos Yeryüzü Kültürü Dergisi*, (24), 67-73.

Kahraman, H. B. (1990b, Aralık). Kültürsüzlükten beslenen anlayışlar aşıldı. *Varlık*, (999), 18-20.

Kahraman, H. B. (1992a, Ekim). 'Total' kültürel bir olgu olarak postmodernizm. *Varlık*, (1021), 2-4.

Kahraman, H. B. (1992b, Kasım). Plastik sanatlarımızın son dönemine kavramsalcı sanat bağlamında bir bakış 1. *Hürriyet Gösteri*, (144), 52-54.

Kahraman, H. B. (1993a, Ocak). Türk şiirinde gelenek-güncellik eklemlenmesine ve ilişkisine "özne" kavramı dolaylarında ve modernizm-postmodernizm çerçevesinde bakış denemesi. *Varlık*, (1024), 17-22.

Kahraman, H. B. (1993b, Mayıs). Gelenek, postmodernizm ve bazı yeni kavramlar. *Varlık*, (1028), 2-6.

Kahraman, H. B. (1995a, Ocak). Gerçeküstücülük anlayışına modernizm-postmodernizm ilişkisi açısından bir bakış. *Varlık*, (1048), 2-6.

Kahraman, H. B. (1995b, Eylül). Modernden postmoderne bir tanımsızlık alanı: Akıl. *Varlık*, (1056), 2-6.

Kahraman, H. B. (1998, Ocak). Selim İleri, Cemil Şevket Bey, aynalı dolaba iki el revolver. *Virgül*, *(4)*, 31–33.

Kahraman, M. (1997, Aralık). Romanda anlatım ve orijinallik. *Edebiyat Ortamı*, (11), 33-34.

Kaplan, Y. (1993, Haziran). Londra Yazıları-I: Medya uygarlığı: "Post-İslam" ve postmodern(izm)in konumlandırılması. *Dergâh, 4*(40), 16-18.

Karakışla, Y. S. (1999, Ocak). Orhan Pamuk, Benim Adım Kırmızı (içindeki adı), Gülün Adı Kırmızı. *Virgül*, (15), 39-41.

Karcılılar, A. (1999, Mart). Hüzün ve oyun. *Hürriyet Gösteri*, (209), 36-37.

Kasır, H. A. (1994, Aralık). Kitaplar ve 'Yeni Hayat'lar. *Yedi İklim*, (57), 115-118.

Kavaklı, A. E. (1997a, Haziran). Postmodern düşünce ve sanat-I. *Türk Edebiyatı*, (284), 37-39.

Kavaklı, A. E. (1997b, Eylül). Postmodern düşünce ve sanat-II. *Türk Edebiyatı*, (287), 36-39.

Kavaklı, A. E. (1997c, Ekim). Postmodernite ve şiir. *Türk Edebiyatı*, (288), 22-25.

Kaynardağ, A. (1993, Mart). 1992'de Türkiye'de felsefede neler oldu? *Varlık*, (1026), 57-62.

Kılıçbay, M. A. (1999, Ağustos-Eylül-Ekim). Türk modernleş(eme)mesi Türk post-modernleşmesi. *Doğu Batı*, (8), 85-88.

Kıran, A. E. (1991, Mayıs). Kılavuz'a okuma kılavuzu önerisi. *Argos Yeryüzü Kültürü Dergisi*, (33), 55-63.

Kocagöz, S. (1991, Nisan). Kara Kitap tartışması. *Adam Sanat*, (65), 20-22.

Koçak, O. (1991, Ağustos-Aralık). Aynadaki kitap/kitaptaki ayna: Postmodern anlatının bazı sorunları. *Defter*, (17), 65-144.

Koçak, O. (1992, Ocak-Haziran). Modernizm ve postmodernizm. *Defter*, (18), 7-16.

Koçak, O. (1997, Aralık). James Joyce Ulysses. *Virgül*, (3), 2-6.

Koçakoğlu, B. (2010). *Postmodernizm sorunsalı ve Türk anlatısında geleneksel tahkiyenin izleri* [Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi].

Koparan, E. (1996, Mart). Atilla Birkiye ile Kırk Yaşın Dört Kitabı üzerine. *Varlık*, (1062), 76-77.

Korat, G. (1995, Mart). Romanda üç tutum ve tarih. *Edebiyat ve Eleştiri*, (22), 52-60.

Korat, G. (1996, Eylül-Ekim). Ahmet Yıldız'ın Orhan Pamuk "eleştirisi". *Edebiyat ve Eleştiri*, (26-27), 50-55.

Kutlar, O. (1984, 15 Ocak). Sevgili Arsız Ölüm'ün bize hazırladığı birkaç tuzak üstüne. *Milliyet Sanat*, (88), 26-27.

Madra, B. (1991, Haziran). Modern'den Postmodern'e -3-. *Hürriyet Gösteri*, (127), 66-68.

Menteşe, O. B. (1995, Mart). Sanatta ve edebiyatta postmodernizm. *Türk Dili*, (519), 273-283.

Menteşe, O. B. (1998, Şubat). Edebiyata ne oldu? *Türk Dili*, (554), 148-153.

Mert, N. (1994, Mayıs). "Postmodernizm ve İslam" veya post-modernist İslâm. *Dergâh, 5*(51), 1, 15-16.

Metin, A. K. (1992). Söylemin düzeninde romanın konumu ve trajik. *Edebiyat Ortamı*, *1*(12), 65-66.

Oğuzertem, S. (1990, Bahar). İktidarı öven Galip: Modernist roman(s)ımızın çerçevesi ve ödipal anlatının sınırları. *Defter*, (16), 126-151.

Oktay, A. (1994, Mayıs). "Modernizmin Serüveni" kitap tanıtımı. *Kitap-lık*, 12.

Oktay, A. (1999, Aralık). Alacakaranlık yüzyıl. *Varlık*, (1107), 5-9.

Oral, Z. (1990, 1 Nisan). Orhan Pamuk ile röportajı, Orhan Pamuk: "Hikâye anlatmayı çok seviyorum". *Milliyet Sanat*, (237), 21-22.

Orhan Pamuk ile söyleşi. (1999, Bahar). *Kitap-lık*, (36), 6-29.

Otçu, A. Ö. (1991, Ekim). Bilge Karasu'nun Gece'si: Bir insanbilimsel yaklaşım. *Argos Yeryüzü Kültürü Dergisi*, (38), 55-62.

Öktülmüş, B. (1994, Aralık). Hilmi Yavuz'un Kuyu roman incelemesi. *Varlık*, (1047, Kitap Eki/31), 2-3.

Özarıkça, B. (1992, Ekim). Postmodernizm: Kendi kuyruğunu ısıran balığın esrarı. *Varlık*, (1021), 14-19.

Özarslan, E. (1998, Ocak). Roman ve gerçeklik. *Edebiyat Ortamı*, *1*(12), 64.

Özay, A. (1985, Haziran). Sevgili Arsız Ölüm'ün kişileri. *Varlık*, (933), 16-17.

Özdemir, E. (1985, Aralık). Okuma günlüğü. *Varlık*, (939), 22.

Özer, A. (1990, Haziran). Dilin öteki yüzü: Ağır Roman. *Varlık*, (993), 32-33.

Özkan, Z. (1984, Nisan). Sessiz Ev. *Günümüzde Kitaplar*, (4), 38-39.

Özkök, E. (1983, Ağustos). Türk eleştirisinde tehlikeli gelişmeler. *Hürriyet Gösteri*, (33), 69-72.

Öztürk, H. (1995a, Mart). Berna Moran Türk romanına nasıl bakıyor? *Dergâh, 6*(61), 10-11.

Öztürk, H. (1995b, Haziran). Çeyrek yüzyıllık roman: Tutunamayanlar postmodernist belirtiler. *Dergâh, 6*(64), 8-10.

Parla, J. (1992, Şubat). Roman ve kimlik: Beyaz Kale. *Varlık*, (1013), 19-21.

Parla, J. (1995, Şubat). Sanat ve yaşam paradoksunda bir genç adamın sanatçı olarak portresi: Yeni Hayat. *Varlık*, (1049), 33-36.

Parlak, B. (1999, Nisan). Benim Adım Kırmızı [kitap tanıtımı]. *Varlık*, (1099), 78-79.

Rifat, M. (1999, Bahar). Benim Adım Kırmızı'yı kim anlatıyor, kim okuyor. *Kitap-lık*, (36), 115-124.

Savran, G. (1999, Kış). Postmodernizm: Yepyeni bir evre mi, bir eğilimin mutlaklaştırılması mı? *Defter*, (38), 158-190.

Sayın, Z. B. (1997, Bahar). Melezlik ve edebiyat: "Belirsiz bir alanda dekonstrüksiyon". *Defter*, (30), 10-36.

Sazyek, H. (1990, Eylül). Seksenli yılların Türk romanına kazandırdığı yeni yazarlar. *Türk Dili*, (465), 137-153.

Sert, M. (1994, Ağustos-Eylül). Parodi yaşamlar ya da kendi kuyruğunu ısıran yılan. *Kitap-lık*, (10), 16.

Sezer, S. (1991, Şubat). Masallar, söylenceler ve çağdaş edebiyatımız: Çağdaş edebiyatımızda masal öğeleri. *Varlık*, (1001), 20-21.

Sezer, S. (1995, Ağustos). Sevgili Arsız Ölüm'den Aşk İşaretleri'ne Latife Tekin'in anlatısının dil ve çevresi. *Varlık*, (1055), 47-50.

Sezer, S. (1998, Eylül). Ahmet Altan'ın Kılıç Yarası [Kitap Tanıtımı]. *Varlık*, (1092, Kitap Eki), 8-9.

Sılay, K. (1993, Kasım-Aralık). Postmodern ya da postevren söylemin antihümanist boyutları, Orhan Pamuk ve balıklı bir romanın düşündürdükleri. *Edebiyat ve Eleştiri*, (11), 2-9.

Soruşturma: 80'li yılları roman açısından nasıl değerlendiriyorsunuz? (1990, Aralık). *Varlık*, (999), 14-17.

Soruşturma: Pınar Kür, Mehmet Eroğlu, Ahmet Altan, Ümit Kıvanç. (1991, Ağustos). *Varlık*, (1007), 26-27.

Soruşturma: Roman ve söylem II. (1992). *Edebiyat Ortamı, 1*(12), 65-66.

Sönmez, M. (1994, Nisan-Mayıs). Postmodernizm ve İslami estetik. *Yeni Dergi*, (2), 96-97.

Süphandağlı, A. (1999, Haziran). Benim Adım Kara. *Adam Sanat*, (163), 74-78.

Şen, C. Y. (1996, Nisan). Yeni Hayat'ın sırları. *Dergâh, 7*(74), 11, 22.

Şimşek, G. (1992, Eylül). Kara Kitap'ta gelenek. *Yedi İklim, 3*(24+6), 104-106.

Tanyol, T. (1995, Ocak). Kesit: Şair Orhan Pamuk. *Varlık*, (1048), 64.

Tarım, R. (1996, Mayıs). Üç anlatı dolayısıyla Hilmi Yavuz'un "Kuyu"su. *Varlık*, (1065), 41-44.

Tuğrul, E. (1992, Ocak). Turgay Kantürk ile söyleşi. *Varlık*, (1012), 41-43.

Turan, G. (1992, Kasım). Postmodernizm sınırımızdan sızdı mı? *Varlık*, (1022), 18-19.

Turan, N. (1994). Yalsızuçanlar'a dair: Postmodern edebiyat ve Sâdık Yalsızuçanlar üzerine bir inceleme. *Yeni Dergi*, (5-6), 122-131.

Türkeş, A. Ö. (1998, Haziran). Tarihi roman roman gibi tarih. *Virgül*, (9), 16-19.

Türkeş, A. Ö. (1998, Temmuz-Ağustos). Amin Maalouf, Beatrice'den Sonra Birinci Yüzyıl, Afrikalı Leo, Semerkant. *Virgül*, (10), 7-9.

Uğur, A. (1992, Ocak-Haziran). Postmodernin siyasetle ilişkisi. *Defter*, (18), 32-44.

Ulaş, T. (1999, Kış). Benim Adım Kırmızı: Bu roman kimin hakkında. *Defter*, (38), 60-64.

Urhan, V. (1999, Ağustos-Eylül-Ekim). Modernizm, postmodernizm ve personalizm. *Doğu Batı*, (8), 128-152.

Utku, A. (1998, Aralık). Postmodernizm: Bir gölge-fenomen, bir hayalet. *Virgül*, (14), 42-44.

Uyar, T. (1982, 15 Mayıs). Etkinin sınırları. *Milliyet Sanat*, (48), 31.

Uyar, T. (1994, Aralık). Tanışma anları. *Varlık*, (1047), 16.

Ünlü, S. (1993, Mart). Gelenek ve sahiplenme. *Yedi İklim, 4*(36), 6-7.

Ünver, H. A. (1995, Mart). Hasan Bülent Kahraman ile söyleşi. *Varlık*, (1050, Kitap Eki/34), 8-10.

Vermeulen, T., & van den Akker, R. (2010). Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, *2*(1), 1–14. https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677

Yalçın, M. (1991, Mart). Bilge Karasu: Her kitap, yazılışına dek yaşanan yılların ürünüdür (Bilge Karasu ile söyleşi). *Varlık*, (1002), 23-24.

Yalçın, M. (1991, Ocak). Kılavuz: Bilge Karasu. *Varlık*, (1000), 64.

Yavuz, H. (1986, Ağustos-Eylül). En büyük kurmaca ustası Jorge Luis Borges. *Günümüzde Kitaplar*. 9-10.

Yavuz, H. (1991, Mart). Okuma notları. *Hürriyet Gösteri*, (124), 24-25.

Yavuz, H. (1997, Ekim). Okuma notları. *Varlık*, (1081), 22-23.

Yavuz, H., Aruoba, O., ve Doğan, M. H. (1992, Kasım). Soruşturma: Edebiyatımızda bir "Postmodern Durum"dan söz edilebilir mi? Sizce postmodern olarak tanımlanabilecek yapıtlar hangileri? *Varlık*, (1023), 15-16.

Yeleş, S. (1988, Ağustos). Sanattan kovulan estetik ve postmodernizm. *Hürriyet Gösteri*, (93), 39-40.

Yerci, K. (1986, Ağustos-Eylül). Gece Dersleri. *Günümüzde Kitaplar*. 41-43.

Yıldız, A. (1996a, Ocak-Nisan). Roman yazma teknikleri için bir örnek kitap: Beyaz Kale. *Edebiyat ve Eleştiri*, (23-24), 70-71.

Yıldız, A. (1996b, Haziran). Orhan Pamuk, büyük romancı. *Edebiyat ve Eleştiri*, (25), 2-9.

Yılmaz, L. (1997, Nisan). Ahmet Ümit'in Sis ve Gece kitap tanıtım yazısı. *Varlık*, (1075, Kitap Eki/59), 7.

Yüce, H. (1993, Ekim). Yaşamın ve sanatın parodisi. *Kitap-lık*, (2), 6.

Yücel, C. (1993, Ekim). Önümüzdeki dönem post-modernin sarsıntısına gebe. *Türk Edebiyatı*, (240), 13-14.

Yücel, T. (1990, Kasım). Kara Kitap. *Hürriyet Gösteri*, (120), 45-48.

Yücel, T. (1994, Nisan). Okuyup yazmak başkasının yapıtı. *Varlık*, (1039), 25-29.