

Metin Savaş'ın *Baykuşlar Geceleyin Öter* Romanında Postmodernist Söylem

Postmodernist Discourse in Metin Savaş's Novel Baykuşlar Geceleyin Öter (Owls Hoot at Night)

Filiz FERHATOĞLU*

Olena KRONINA**

* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
e-posta: filizfer@istanbul.edu.tr
ORCID: 0000-0001-6111-9548
ROR ID: ror.org/03a5qr21

** Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkiye Araştırmaları
Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye.
e-posta: eechronina@gmail.com
ORCID: 0009-0007-0953-1210

Makaleye her iki yazar %50 oranında katkı
sunmuştur.
Both authors contributed 50% to the article.

Gönderilme Tarihi / Received Date

24.08.2026

Kabul Tarihi / Accepted Date

04.10.2026

Yayın Tarihi / Publication Date

21.10.2026

Atıf/Citation: Ferhatoğlu, F., Kronina, O.
(2026). Metin Savaş'ın *Baykuşlar Geceleyin Öter*
Romanında Postmodernist Söylem.
Dil ve Edebiyat Araştırmaları, 34, 387-403.
doi.org/10.30767/diledeara.2025116

Hakem Değerlendirmesi:

İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körlleme.

Çıkar Çatışması:

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek:

Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını
beyan etmiştir.

Peer-review:

Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest:

The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support:

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

Dil ve Edebiyat Araştırmaları

Dergimizde yayımlanan makaleler CC-BY-NC-ND lisansı
altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır.

Language and Literature Studies

The articles published in our journal are published as open
access under the CC-BY-NC-ND license.

tedd.org.tr | 2026

Öz

Postmodernizm, edebiyatta mutlak hakikat ve büyük anlatı fikrinin terk edildiği bir döneme işaret etmektedir. Metin, gerçekliği yansıtan bir ayna olmaktan çıkarak kendi kuruluşunu tartışan, başka metinlerle konuşan bir yapıya dönüşmektedir. Üstkurmaca, metinlerarasılık, pastiş, montaj, parodi ve ironi bu yapının başlıca araçlarıdır. Gerçekliğin kaybolduğu, farklı türlerin bir arada bulunduğu kurmaca düzlem âdeta bir karnaval andırmaktadır. Batı'da 1960'larda edebiyata yansımaları görülen bu eğilim, Türk edebiyatında 1980'lerden sonra belirlenmiş, 1990'lardan itibaren de romanın ana damarlarından biri hâline gelmiştir.

Bu çalışma, Metin Savaş'ın *İstanbul'da Karnaval* üçlemesinin ilk kitabı olan *Baykuşlar Geceleyin Öter* adlı romanını postmodernist unsurlar bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Mutlak hakikat arayışının reddedildiği bu eserde yazar, dil, kurmaca ve gerçeklik arasındaki sınırları kasıtlı olarak yıkarak metni topyekûn bir oyun alanına dönüştürmektedir. Romanda üstkurmaca tekniği merkeze alınarak kitabın yazım süreci bizzat kurgunun bir parçası hâline getirilmekte, böylece yazar, karakter ve okur arasındaki geleneksel hiyerarşi ortadan kaldırılmaktadır. Geleneksel edebî sınırlar, Dostoyevski, Gogol ve Márquez gibi yazarlara yapılan metinlerarası göndermeler, pastiş ve ironi aracılığıyla yapıbozuma uğratılmaktadır.

Bu çalışmada ilk önce romanın yapısında belirgin bir şekilde öne çıkan semboller ele alınmış, ardından oyun, metinlerarasılık, üstkurmaca, pastiş, ironi gibi anlatım tekniklerinin kullanımı gösterilmiştir. Bu çalışmayla bahsedilen unsurların romandaki işlevine dair bir değerlendirme sunulurken Türk romanında postmodernist eğilimin değerlendirilmesine katkı sağlanacağı düşünülmektedir.

Anahtar kelimeler: Postmodernizm, üstkurmaca, ironi, metinlerarasılık, yapıbozum.

Abstract

Postmodernism refers to a period in which the ideas of absolute truth and grand narratives are abandoned in literature. The text ceases to function as a mirror reflecting reality and instead becomes a structure that questions its own construction and engages in dialogue with other texts. Metafiction, intertextuality, pastiche, montage, parody, and irony are among the principal devices of this structure. The fictional plane, in which reality is destabilized and different genres coexist, resembles a carnival. This tendency, whose reflections began to emerge in Western literature in the 1960s, became more pronounced in Turkish literature after the 1980s and, from the 1990s onward, developed into one of the major currents of the Turkish novel.

This study aims to examine Metin Savaş's novel *Owls Hoot at Night* (*Baykuşlar Geceleyin Öter*), the first book of his *İstanbul Carnival Trilogy* (*İstanbul'da Karnaval Üçlemesi*), in the context of postmodernist elements. In this work, which rejects the pursuit of absolute truth, the author deliberately dismantles the boundaries between language, fiction, and reality, transforming the text as a whole into a space of play. With metafiction placed at the center of the novel, the process of writing the book itself becomes part of the fiction, thereby eliminating the traditional hierarchy among the author, the characters, and the reader. Conventional literary boundaries are deconstructed through intertextual references to writers such as Dostoevsky, Gogol, and Márquez, as well as through pastiche and irony.

The study first examines the prominent symbols that shape the novel's structure and subsequently analyzes the use of postmodern narrative strategies, including play, intertextuality, metafiction, pastiche, and irony. By elucidating the functions and interrelationships of these elements within the novel, the study offers a comprehensive assessment of its postmodernist narrative practices and contributes to a broader understanding of postmodernist tendencies in Turkish fiction.

Keywords: Postmodernism, metafiction, irony, intertextuality, deconstruction

Giriş

20. yüzyılın ortalarında gelişen edebiyatta postmodernizm, mutlak hakikat ve büyük (üst) anlatıları reddederek modernizmden radikal bir ayrılışı ifade eder. Postmodernizmin temel özellikleri parçalılık, seçkin (elit) kültür ile kitle kültürü arasındaki sınırların silinmesi, metinlerarasılık, pastiş ve metnin bir oyuna dönüştürülmesidir. Dünya, yazarın düzene sokmaya çalışmadığı, aksine yalnızca yapıbozuma uğrattığı -Baudrillard'ın (2011, s. 14-15) gerçeğin yerini alan görünüm olarak açıkladığı- bir simülakr ve kaos olarak algılanır. Güvenilir yazar yerini hayatın anlamı konusunda kuşku dolu, oyunbaz bir kurmaca kuran kişiye bırakır (Ecevit, 2001, s. 76). Yazar, metnin bir kurgu olduğunu okura hissettiren çeşitli tekniklerle metnin kendisini, yazılma sürecini ve dilin imkânlarını sorunsallaştırır. Modernist sanat anlayışının akılcı, nesnel ve düzen odaklı estetik yapısına karşılık postmodernist sanat/edebiyat, gerçeklik ile kurgunun iç içe geçerek (Şaylan, 2009, s. 119-121) tek bir mutlak anlamın reddedildiği özgür bir oyun alanına dönüşür.

Türk edebiyatında 1970'lerde Oğuz Atay modernist edebiyatın imkânları ile postmodernist teknikleri birleştirerek *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* isimli eserleri yayımlar. Yıldız Ecevit'e göre Türk edebiyatında modernist romanın öncüsü olan Atay, aynı zamanda metinlerarasılık, oyun duygusu, parodi, ansiklopedik kurgu ve üstkurmaca gibi postmodernist teknikleri de ustalıkla kullanır. Hatta Ecevit (2001, s.101), Atay'ı ilk üstkurmaca yazarı olarak ilan eder. Atay, *Tutunamayanlar*'da farklı metin türlerinin montaj yöntemiyle harmanlandığı parçalı, çok katmanlı bir anlatı kurar. *Tehlikeli Oyunlar*'da ise bireyin iç dünyasındaki kırılmaları, oyun ve oyun yazımını sorunsallaştırarak üstkurmaca yapısıyla sunar (Ecevit, 2001, s. 101). Aynı dönemde Yusuf Atılgan ve Vüs'at O. Bener gibi yazarlar da bireyin yalnızlığını kurgusal-deneyisel yöntemlerle işleyerek postmodernist zemini hazırlar. 1980 askerî darbesi sonrasında toplumcu-gerçekçi edebiyatın ideolojik söylemi zayıflar; yazarlar kurmacanın imkânlarına ve dil oyunlarına yönelir. Örneğin Latife Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm* (1983) ile Anadolu insanı arasında gelişen halk kültürü ürünlerini, efsaneleri, doğaüstü varlıklara dair anlatıları büyülü gerçekçilik akımı ve postmodernist kurgu teknikleriyle birleştirerek özgün bir çizgi yakalar. Bilge Karasu, *Gece* ve *Kılavuz* gibi eserleriyle dilin sınırlarını zorlar, anlamın teklüğünü reddeden felsefi ve postmodernist bir metin dünyası kurar. Nazlı Eray, fantastik öğeler yardımıyla geçmiş ile geleceği birbirine dolaştırır, edebiyatı kurmaca bir oyun olarak görür. 1990'dan sonra ise Orhan Pamuk, romanın yazılan değil kurulan bir tür olduğunu iddia eder, kurgu ve biçimi geliştirmeye odaklanır (Ecevit, 2001, s. 89-91).

Hakan Sazyek, modernizmden postmodernist söyleme geçişin radikal bir paradigma değişimine işaret ettiğini belirtir. Sazyek'e (2002, s. 493-494) göre 1990'ların başından günümüze kadar Türk edebiyatı, modernizmin merkezkaç güçlerini terk eder. Modernizmin edebiyata kazandırdığı ve geliştirdiği bazı teknikler korunmakla birlikte, yepyeni anlatım biçimleri ortaya çıkar. Bunların bir kısmı öncüllerinden tamamen farklıyken, bir kısmı "çoktan unutulmuş eski" yöntemler, bazı ayrıntılar ise tamamen alıntı niteliğindedir. Postmodernist metin, geleneksel türler için ortaya konan tüm sınırları ve kuralları kaldırır, sanatsal veya sanatsal olmayan, kurmaca veya kurmaca dışı tüm ürünleri bünyesine alır, çoğulcu bir yapı kurar (Ecevit, 2001, s. 68).

Bu bağlamda Türk edebiyatında Metin Savaş'ın birinci baskısı 2015'te yapılan ve *İstanbul'da Karnaval Üçlemesi*'nin ilk kitabı olan *Baykuşlar Geceleyin Öter* adlı romanı, yeni bir yazı türünün temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Bu eser roman türünün belirgin özelliklerini yapıbozuma

uğratarak anlatım sürecini estetik bir analizin nesnesine dönüştürür. Savaş, metni topyekûn bir oyun alanı olarak kurgular ve bu alanda dil, gerçeklik ve kurgu (kurmaca) arasındaki ikili karşıtlıkların yıkılmasının anahtarı hâline gelir.

Metin Savaş'ın hayatı, tanınmış bir yazar için oldukça sıra dışıdır. Zira yükseköğrenim görmemiş ve kendini tamamen kendi çabasıyla yetiştirmiştir. Biyografisinin romanındaki karakterlerle bir şekilde iç içe geçmesi ilgi çekicidir. Örneğin, Metin Savaş kurgu kişisi Tatar Adnan gibi Balıkesir'de nispeten varlıklı, klasik bir taşra ailesinin içine doğmuş, beş yaşındayken ailesiyle birlikte İstanbul'a yerleşmiş, burada Vefa Lisesi'ndeki eğitimini yarıda bırakarak çalışma hayatına atılmak zorunda kalmıştır. Yirmi dört yıl boyunca aile mesleği olan esnaflıkla geçimini sağlamıştır. Balıkesir'de bir bakkal dükkânı işleten Metin Savaş'ı yazarlık serüvenine içsel olarak hazırlayan etkenlerden biri de bizzat bu meslektir. Bu durum romanındaki karakterlerden birinin kade-riyle de örtüşür. Nitekim romanda Kötü Bakkal adlı bir karakter, 70 yaşına kadar bir bakkal dükkânı işletmiştir (Savaş, 2025, s. 17) ve daha sonra öğreneceğimiz üzere bu bakkal, bir cinayetin gizeminde kilit unsurdur. Yazar, ortaokul ikinci sınıfı iki kez okuduğunu itiraf etmektedir. Vefa Lisesi'ne başladığında ise, birinci sınıfta gördüğü on bir dersin dokuzundan sınıfta kalmış ve bunun sonucunda okulu bırakmıştır. Ayrıca, göz rahatsızlığı yüzünden sağ gözünün görme yetisini yitirdiğini, dönemin tıbbi imkânlarıyla bu rahatsızlığın tedavi edilemediğini söyler (Görücüler, 2018, s. 8-15). Bu ayrıntı, romanın antagonisti tek gözlü Kereste Müdürü ile doğrudan bir koşutluk kurar. Roman kişilerinde yazarın hayatıyla kesişen parçalar olmakla birlikte özellikle "roman içindeki roman"ın yazarı Ayhan Işık da bizzat yazarın bir tezahürü olarak okunabilir.

Bu çalışmada Metin Savaş'ın *Baykuşlar Geceleyin Öter* isimli romanının postmodernist unsurlar açısından incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu çerçevede önce romana farklı kavramlar/nesneler üzerinden sızan semboller gösterilmiş ardından metinlerarası bağlantılar, üstkurmaca, oyun, ironi, pastiş gibi kavramlara odaklanılmıştır.

Romanda olay örgüsü, genç bir sosyolog/araştırma görevlisi olan Tatar Adnan'ın İstanbul'daki Şebboy Sokağı'nda yer alan ve 2014 yılının temmuz ayında mistik anlatılara ev sahipliği yapan beş katlı Suna Apartmanı'nın teras katına taşınmasıyla başlar. Tatar Adnan, binaya yerleştikten kısa bir süre sonra mahalledekilerden burada geçmişte bir cinayet işlendiğine ve kiracıların maktulün hayaletini gördükleri için evi terk ettiklerine dair söylentiler duyar. Bu gizemi aydınlatmak amacıyla çevredeki insanlarla görüşmeye başlayan Adnan, bu süreçte aynı sokağın köşesindeki Begonya Apartmanı'nın zemin katında oturan Ayhan Işık ile tanışır. Postmodernist kurgunun bir gereği olarak Ayhan Işık bu romanda bir yazar konumundadır ve sonradan anladığımız üzere okuduğumuz bu romanı kaleme almaktadır. Romanın baş kahramanlarından ve anlatıcı Tatar Adnan ise zamanla romanın yazılma sürecine dâhil olup kurguda önemli bir görev üstlenen yardımcı olur. Roman, tüm bu unsurların yanı sıra bir aşk hikayesini de içinde barındırır. Adnan'ın nişanlısı Füsün, apartman yöneticisi Kötü Bakkal, Menekşe ve Küçük Papatya gibi karakterlerin olay örgüsüne dâhil olmasıyla hikâye derinleşir. Ayrıca başlangıçta Ayhan Işık'ın Tatar Adnan'a okuması için verdiği, Menekşe ile Papatya'nın acıklı hikâyesine dair on yedi sayfalık karalamaların aslında onun yazmayı planladığı gerçekçi bir romanın parçası olduğu anlaşılır. Bu geliştirilecek/yazılacak romanın adı süreç içinde değişir, sırasıyla *Koridordaki Ayna*, *Karanlık Bir Oyun* ve nihayetinde *Baykuşlar Geceliğin Öter* adlarını alır.

1. Roman Kurucu Semboller

Romanın içeriğinden önce anahtar sembolü "baykuş" olan başlığından hareketle romanın temel izleğinin bir cinayet olacağı tahmin edilebilir. Romanda baykuş, doğrudan karanlık güçlerle ve doğaüstü unsurların gece ortaya çıkmasıyla ilişkilendirilir. Türk kültüründe baykuşun birden fazla sembolik anlamı vardır (Köse, 2019, s. 293-294). İlk olarak baykuş, şamanın dünyalar arasında kurduğu iletişimde ona eşlik eden mitolojik bir gözlemcidir (Melnikova-Grigorjeva ve Bogdanova, 2010, s. 211). Dolayısıyla baykuş, binlerce yıl öncesinden günümüze kadar kolektif bilinç aracılığıyla bilgi, algı ve deneyim aktarımının bir sonucu olarak, ölüm ve uğursuzluk çağrışımları yapmasıyla edebiyatta yerini alır (Gök ve Yeşildal, 2022, s. 531-532). Aynı zamanda, özellikle Şamanizm söz konusu olduğunda hem olumlu hem de olumsuz yönleriyle ikircikli bir figür olarak algılanmaktadır. Sembolü uyanıklıktır, şamanın yardımcısı olup çeşitli ritüeller için daha fazla bilgi toplamak amacıyla en sık şekline büründüğü hayvanlar arasındadır. Etimolojik olarak Altaycada "bay" kelimesinin "zengin" anlamına geldiğini ve "baykuş" kelimesinin kutsal bir kuş anlamında kullanıldığını da belirtmek gerekir (Köse, 2019, s. 292). Bu sembolün Türk kültüründeki olumlu yönlerine rağmen, özellikle bu romanda baykuş figürünün aynı zamanda uğursuz bir kuş, ölümün habercisi ve karanlık güçlerin temsilcisi anlamında da var olduğu görülür. Roman yazarı ana karakter Ayhan Işık'ın kendisine "Baykuş gibi tünemişsin oraya gecenin başlangıcında!" diye seslenen Adnan'a verdiği "Baykuşlar geceleyin öter," (Savaş, 2025, s. 330, 463) karşılığı çevrede olup biten her şeyi gözlemleme/öğrenme bağlamında iki kez tekrarlanır. İşinin "gözlem yapmak olduğunu" (Savaş, 2025, s. 330) söylemesi de yukarıda açıklanan baykuş sembolizmine bağlanır. Ayrıca Ayhan Işık'ın geceleri uyumadığı, sokaklarda dolaşarak romanı için malzeme topladığı bilgisi verilir (Savaş, 2025, s. 50). Metin Savaş'ın *İstanbul'da Karnaval Üçlemesi*'nin üçüncü kitabı *Çarşamba Karısı Cinayetleri*'nde de baykuş için "Uğursuzluk işareti bu. Kademsizlik çökecek şehrimize." (Savaş, 2018, s. 82) cümleleri kullanılır.

Genel olarak romanda hayvan sembolizmi ön plana çıkar. Dolayısıyla, eser boyunca anlam yüklenen tek canlı baykuş değildir. Ana karakterlerin yaşadığı Şebboy Sokağı'nda -şehit merkezi için pek beklenmeyecek bir şekilde- tosbağa ve kirpi gibi hayvanlar bir anda ortaya çıkar. Kalabalık bir insan yığınının ve teknolojik gelişmelerin ele geçirdiği şehir merkezine nereden geldiği bilinmeyen bu canlıların müdahalesi günlük yaşamın öngörülemezliğini ve absürt yönünü de sembolize eder. Diğer yandan Küçük Papatya'nın hayranlıkla izlediği sığırcık sürüsünü Ayhan Işık "kahrolası kuşlar" olarak nitelendirir (Savaş, 2025, s. 226).

Ayhan ve Suna tarafından dile getirilen "Her erkek bir Âdem'dir ve her kadın da bir Havva'dır" ifadesi herkesin bu dünyaya eşini bulmak için geldiği fikrini aşıl原因an Âdem ve Havva kıssası da bir semboldür (Savaş, 2025, s. 55) ve ikisi de ilk günahı temsil etmektedir. Bu günah Ayhan tarafından estetik bir eylem ve kaçınılmaz bir suç öyküsünün başlangıcı olarak sunulur. Nitekim bu cümleden etkilenen Adnan da Füsün için Âdem bu dünya hayatında kendi Havva'sını arıyorsa benim Havva'm Füsün muydu?" (Savaş, 2025, s. 56) diyerek bu döngüyü sürdüreceğinin işaretini verir.

Suna'nın Ayhan Işık'ın Havva'sı olduğu gerçeğinin yanı sıra, Suna'nın ruhunun varlığının temel mistik ve duyusal sembolü olan leylak kokusu da leitmotif olarak kullanılır: Suna yaşarken leylak kokar ve öldükten sonra koridordaki aynadan yayılmaya başlayan bu yoğun koku, onun hayaletinin gelişinin habercisine dönüşür ve ona eşlik eder. Ayhan Işık için bu koku, masum ço-

cukluk aşkının ve trajik kaybının ebedi bir sembolü olarak kalır. Daha sonra bir başka roman kahramanı Adnan da bu kokuyu gerçekliğe sızan bir motif olarak deneyimler. Leitmotif olarak koku döngüsel bir şekilde tekrar tekrar karşımıza çıkar ve o ânı ölmüş olan Suna'nın sağ hâline bağlar.

1.1. Üç Rakamının Sembolizmi ve İşlevi

Romanda numerolojik sembolizm de özel bir önem kazanmaktadır. Âdem ve Havva'nın ilk günahı gibi diğer dinî kavramlar metinde sıklıkla tartışılır ancak doğrudan *İncil*'deki Kutsal Üçlü'ye (Tetris) yönelik teolojik göndermeler bulunmamakla birlikte üç rakamının sembolizmi anlatı boyunca süregelir. Romanda üç rakamı kutsal olmaktan ziyade, metnin kaosunu düzene sokan mistik, yapısal-semiyotik ve felsefi bir sembol olarak öne çıkar. Bu üçlü yapı eserin birkaç temel düzeyinde şu şekilde izlenebilir:

1.1.1. Dünyalar Arasındaki Sınır

Metafizik dünyayla olan karşılaşmalar üç rakamına bağlı olarak gerçekleşir. Suna'nın hayaleti aynada sadece gece yarısı saat üç buçukta (geceleyin üç buçukla dört buçuk arasında) belirir. Adnan, hayaletle temas kurabilmek için alarmini defalarca tam 03:30'a kurar. Batı folklorunda bu saatler geleneksel olarak "cadı saati" diye anılır: Yaşayanlarla ölümler arasındaki sınırın incelendiği, iki dünyanın da tam olarak yürürlükte olmadığı bir eşik zamanıdır (Karaman, 2023, s. 1158). Romanın söylemi (ve uyku ile uyanıklığın belirsizliğine dair felsefesi) açısından bu saat, karakterlerin varoluşsal yabancılaşma ve doğaüstü olanla temas kurmasına imkân tanıyarak gerçekliğin kırılmasını sembolize eder.

1.1.2. Yazar-Kahramanın İronik Özdeşleşimi

Ana karakterlerden biri olan yazar Ayhan Işık, saplantılı bir şekilde kendini "üçüncü sınıf yazar" (Savaş, 2025, s. 51-52) olarak nitelendirir. Bu öz-göndergesel niteleme kitap boyunca pek çok kez tekrarlanır. Geleneksel edebiyat sınırları içinde "üçüncü sınıf" ve yetersiz olduğunu iddia eden yazar, dünya edebiyatını altüst edebilecek kapasitede absürtlük içinde dâhiyane, son derece acımasız ve birinci sınıf, gerçek bir cinayet işlemeyi planlamaktadır. Buradaki "üçüncü sınıflık", Ayhan Işık'ı geleneksel ahlaki ve estetik kısıtlamalardan kurtaran bir maskedir.

1.1.3. Olay Örgüsü ve Karakter Üçgeni

Karakterlerin inşa ettiği "roman içindeki roman" *Karanlık Bir Oyun* kurgusunun tamamı, bir karakter üçgenine dayanır. Adnan bu yapısal üçlülüğe doğrudan dikkat çeker. Romanın kişi kadrosu kalabalık olmasına rağmen aktif olan pek fazla kişi yoktur. Romanda olay örgüsü, Ayhan Işık, Kereste Müdürü ve Tatar Adnan üçlüsü üzerinden kurgulanacak gibi görünmektedir. Bu üçlü, alışılmış "protagonist-antagonist" karşıtlığını bozar ve Adam Smith'in "tarafsız gözlemci" kavramını (Tosun ve Çetin, 2023, s. 72-83) dönüştürür. Ayhan Işık, romanı ve olay örgüsündeki cinayeti tasarlayan ve yöneten taraftır. Bu cinayetin sebebini sorgulayan ancak bulamayan Tatar Adnan'a da her şeyi çözümleyen yine Ayhan Işık'tır. Romanda Ayhan Işık kendi konumunu "tarafsız insan" olarak belirtir ve cinayeti işlediği esnada taraf ama aynı zamanda cinayeti işleyen kendinin de izleyicisidir (Savaş, 2025, s. 118). Kereste Müdürü bir özne değil, üzerinde işlem yapılan bir nesnedir; kendi hikâyesine, hayatı üzerine kurgulanan olaya ancak öldürüleceği anda dâhil olur. Tatar Adnan da bu ikisinin arasında durur. Başta cinayetin işleneceğine inanmaz, Ayhan

Işık'ın ciddi olduğunu anlayınca birkaç kez itiraz eder, absürt olduğunu söyler ama cinayeti engellemez; anlattığı için tanık, sustuğu için suç ortağıdır. Smith'in gözlemcisi ahlaki yargının ölçüsüyken, romanda bu rol tersine çevrilir ve gözlemcinin tarafsızlığı suça ortaklığın başka bir adı hâline gelir.

1.1.4. İstanbul Üçlemesi

Baykuşlar Geceleyin Öter adlı eserin kendisi kavramsal olarak daha büyük bir anlatının yalnızca ilk bölümüdür ve bu durum iç kapakta açıkça belirtilmiştir: "İstanbul'da Karnaval Üçlemesi - Birinci Kitap". Tek bir anlatı üçe bölünerek parçalı ancak çoğulcu yapının devam ettirileceği haber verilir. Romanda başlangıçta tek ve büyük bir roman olarak yazılacağı duyurulan *Karanlık Bir Oyun* için bir süre sonra Ayhan Işık *İstanbul'da Karnaval Üçlemesi*'nin bir bölümü olduğu (Savaş, 2025, s. 274) bilgisini ağzından geçirir. Tatar Adnan'ın henüz ortada biten bir roman olmadığı hatta Ayhan Işık'ın yazmaya devam edip etmediğini bilmediği bir zamanda öğrendiği bu bilgi karşısında itiraz etmesi üzerine Ayhan Işık, üç sembolizmini şu şekilde savunur: "Keza Allah'ın hakkı üç değil midir? Annemarie Schimmel der ki: Üç sayısı kapsayıcı sentezdir. Mükemmelliğin ve bütünlüğün sayısıdır üç." (Savaş, 2025, s. 275)

Sonun olarak üç rakamı anlatı zamanı, yazarın kendi kimliğini tanımlaması, karakter ilişkileri ve kitabın fiziksel yapısı olmak üzere tüm katmanlara nüfuz ederek sembolik bir anlam kazanır. Bu rakam, okurun kurgu ile gerçeklik arasındaki sınırı tamamen kaybettiği postmodernist labirentin bir unsuru olarak işlev görmektedir.

1.2. Popüler Kültür Unsurları ve İsim Sembolizmi

Romanda sinema ve popüler kültür göndermeleri, olay örgüsünü taşıyan başlıca unsurlardan biridir. Başkahramanın adı olan Tatar Adnan, Kerim Korcan'ın hikâyelerindeki ve kült Türk filmlerindeki Tatar Ramazan (Görücüler, 2018, s. 274) karakterinin hem bir anıştırması hem de eşzamanlı bir yapıbozumdur. Tatar Ramazan, güçlü, korkusuz, mutlak adaletin savunucusu ve zalimlere karşı mücadeleci bir erkek arketipidir. Adnan ise geleneksel Tatar Ramazan kahramanlığının imkânsız olduğu postmodern bir labirentin içindedir. O, sadece yazar Ayhan Işık olay örgüsünün gelişiminde daha iyi duracağına karar verdiği için cinayete ortak olmaktadır.

Arapçada "ebedî ikamet yeri" anlamına gelen ve Kur'an'da "Adn cennetleri" terkinde cennet adlarından biri olarak geçen adn kelimesiyle (Yavuz, 1988, s. 390-391) ilişkilendirilen Adnan isminin kendisi de büyük bir suçun ortağının ismine dönüşür. Ne kadar tuhaf olsa da Ayhan Işık'ın yazdığı romanın başlangıç noktası tam olarak Tatar Adnan'dır. Romanda Adnan'ın Şebboy Sokağı'na gelmesiyle hem kendi hem de Ayhan'ın hayatında bir dönüm noktası yaşanır. Kurmaca kişilerinin olayları yaşaması da romanın yazım süreci de bizzat onun taşınmasıyla başlar.

Romanda özel isimlerde güçlü bir bitkisel sembolizm de mevcuttur. Tüm olayların yaşandığı sokağın adı Şebboy'dur. Ayhan Işık Begonya Apartmanı'nda; Füsün Orkide Apartmanı'nda oturur. Romanın yazılmasının sebebi olarak gösterilen kadın karakterlerin isimleri ise Menekşe ve Papatya'dır. Çiçek adları Türk şiirinde eskiye dayanan bir imge dağarcığına yaslanır. Divan şiirinde gül, menekşe ve benzeri çiçekler güzelliğin yanında kırılganlığı ve ömrün kısıllığını da taşır; menekşe boynu bükük hâliyle tevazu ve hüznle birlikte anılır (Pala, 2024, s. 76, 183, 264). Romanda Menekşe ve Papatya isimleri bu gelenekle paralel kullanılmaz, kadın karakterin çiçekle özdeşleştirildiği melodram kalıbının bir parodisi gibidir.

Roman yazarı olan karakterin adının Ayhan Işık olması, Yeşilçam sinemasında "Taçsız Kral" lakabıyla anılan oyuncu Ayhan Işık'a doğrudan bir göndermedir. Kötü Bakkal, Ayhan Işık'tan ilk bahsedişinde Tatar Adnan'ın şaşkınlığını fark eder ve "Artist Ayhan Işık değil elbette. Bu sadece basit bir isim benzerliği." (Savaş, 2025, s. 34) açıklamasını yapar ve Adnan gibi okurun da aklına gelecek sorunun aslında basit bir tesadüf olduğunu belirterek önemsizliğini vurgular. Bunu söyleyen Kötü Bakkal birkaç gün sonra kendisine "Ayhan Işık kimdir? diye soran Tatar Adnan'a bu defa da "Nasıl tanımazsın? Türk sinemasının taçsız kralıdır o." (Savaş, 2025, s. 47) cevabını verir. Buradan başlayarak tesadüfi benzerlik vurgusuna rağmen yazar ve artist Ayhan Işık karıştırması bir oyun hâline gelir. Nitekim, Tatar Adnan, Ayhan'ı yeni yan karakterlere her tanıttığında herkes şaşırır: "Aktör mü? O hâlâ yaşıyor mu?". Postmodernizm, genellikle kitle kültürünü temsil eden kişilerin isimlerini ödünç alarak onları simülakrlara dönüştürür. Bu durum kültürel bir nostalji etkisi yaratırken aynı zamanda sinematografik klişelerle de alay eder. Nitekim romanın sonunda Menekşe'nin oğluna aktör Kadir İnandır'dan ötürü Kadir ve Adnan'ın memleketteki kız kardeşinin oğluna Cüneyt Arkın'dan ötürü Cüneyt ismi verildiğini öğreniriz. Bu kısımda yazar alaycı tavrını artırır ve "Koridordaki aynanın tılsımına kim inanır? Elbette Kadir İnandır..." (Savaş, 2025, s. 517) söz oyununu kullanır. Görüldüğü gibi romanın dizi ve film gibi popüler kültürle olan bağlantısı isim sembolizmi ile kurulur.

2. Bir Yapıbozum Aracı Olarak İroni ve Cinayet Paradoksu

İroni, temelde kastedilenin tam zıddını ifade etmeye dayanan, insanların hem eğlenmek hem de retorik bir söz oyunu yapmak için başvurdukları köklü bir sanattır. Özünde kendi dışında hiçbir felsefi hedef barındırmayan ve amacı yalnızca kendinde içkin olan bu metafiziksel ifade biçimi, başka bir düşünce sistemi tarafından sahiplenildiğinde o sistemin stratejik bir aracına dönüşür. Nitekim ironi, evrensel bir kavram olmasına rağmen, üstlendiği bu dönüştürücü işlev sayesinde postmodernizmle oldukça yakın bir bağ kurar. Hutcheon, ironinin postmodernist metinde yalnızca bir üslup tercihi değil, eleştirinin kendisini mümkün kılan bir konum olduğunu belirtir (1988, s. 39). Postmodernistler, modern düşüncenin mutlak ciddiyetine ve kusurlu gerçeklik kurgusuna doğrudan sert eleştiriler yöneltmek yerine ironiyi üstü kapalı bir silah olarak kullanır. Bu stratejide kişi karşısındaki boş bilgeliği veya anlamsız bir heyecanı kışkırtıp sahte bir coşkuyla yüceltiyormuş gibi yapmasına rağmen aslında durumun ne kadar boş ve saçma olduğunun farkındadır. Bu yapmacıklık, bilmemezlikten gelmek, -miş gibi görünmek kişiye eleştirdiği kişi/nesne karşısında zekice bir üstünlük kazandırır. Dahası postmodernizm ironiyi, montaj ve pastiş gibi geçmişten güncellediklerini kültürel aktarım teknikleriyle harmanlayarak modern düşüncenin ve kurumların mantıksal bağlarını koparmayı ve nihayetinde kaotik bir yapı inşa etmeyi amaçlar (Emre, 2022, s. 144-146).

İroni, postmodernist metinlerde yalnızca güldürmeye yarayan bir araç değildir; dünyaya, ahlaka ve otoriteye dair yerleşik ciddiyeti içeriden kırmanın yoludur. Ölüm, cinayet ve ilk günah gibi ağır konular böylece duygusal yükünden ve trajik tonundan sıyrılır, yazar da bu konular hakkında mesafeli konuşabilir hâle gelir (Hutcheon, 1988, s. 5). Soğukkanlı yazar-katilin adının Ayhan Işık olmasından, ahlaka aykırı bir eylem gerektiren sanat yaratma sürecine kadar her adımda karakterler ironiyi kullanır. Sayfalar, sırf gelecekte bir akademisyen eşi olacağı için Füsün'un Mustafa Kutlu ve Puşkin okuması gerektiğini söyleyen (Savaş, 2025, s. 195) ya da romanın ilk etapta nasıl yazıldığına gülerken bir sonraki bölümde mutlaka bir şeyler uyduracaklarını belirten karakterlerin cümleleriyle dolup taşar. Yazar Ayhan Işık, çok satmayacak ve pek fazla

kişi tarafından okunmayacak ama harika ve "bomba gibi" (Savaş, 2025, s. 218) bir roman yazacaklarını iddia eder. Aynı zamanda Ayhan Işık, uğruna gerçek bir cinayet işlemeyi bile göze aldığı eşi benzeri görülmemiş büyük bir roman yaratma iddiasındadır. Ancak onun bu iddialı tutumu, cehaletini veya tuhaflığını açığa çıkaran ironik detaylarla sürekli paramparça edilmektedir. Bunun en çarpıcı örneği, Orhan Pamuk'u eleştirerek onun romanlarında acı olmadığını, bu yüzden (Nobel ödülü yerine) "Oscar" ödülü almış olmasına rağmen romanlarının muhteşem olmadığını söylemesidir. Anlatıcı Adnan onu ironik bir şekilde anında düzelterek "o dediğin Nobel ödülü olmasın?" diye sorar (Savaş, 2025, s. 224). Bu detay, Ayhan Işık'ın şöhret iddiasında olmamasına rağmen, anlaşılamamış deha imajını zekice alaya almaktadır. Karakterler ayrıca gerçek bir cinayeti anlatan yazılmakta olan romanın metafiziğin öldüğünü savunan Émile Zola'yı örnek göstererek kesinlikle natüralist olmayacağı (Savaş, 2025, s. 191, 228) konusunu tartışır. Zola, gerçek-hayal karşılaştırması ve daha natüralist olacak diyalogları Türk edebiyatında Ahmet Mithat Efendi'nin Zola'nın gerçekleri anlatmadığını iddia ederek onun romancılığını beğenmediğine dair kaleme aldığı yazıları aklı getirir (Sönmez, 2015, s. 222-224). Aynadaki bir hayaletle istişare ederek "gerçekçi" bir roman yazmak, edebî ironinin zirvesine dönüşür (Savaş, 2025, s. 202-288).

Kusursuz cinayet planının tamamı bir paradoks üzerine kuruludur. Tek gözlü Kereste Müdürü, işlediği gerçek suçlardan dolayı değil, suç işlemeye yatkınlığın genetik olması sebebiyle potansiyel suçlu olduğu için kurban olarak seçilir (Savaş, 2025, s. 250). Kurbanın tek gözlü olması tesadüfi bir ayrıntı değildir. Edgar Allan Poe'nun "Boşboğaz Yürek" öyküsünde anlatıcı, yaşlı adamı ne bir husumet ne de çıkar yüzünden öldürür; katlanamadığı şey, adamın gözüdür (Poe, 2009, s. 145-149). Cinayetin gerekçesi böylece bir organa indirgenir. Türk anlatı geleneğinde ise tek göz doğrudan Tepegöz'ü çağırıştır: Tepegöz, alının ortasında tek gözü olan, insan soyundan sayılmayan yaratıktır (Yurtseven, 2025, s. 516-517). Her iki örnekte de eksik ya da fazla bir organ, bedenin tamamlanmamışlığı, kötülüğün/kötücülüğün işareti sayılır ve öldürmeyi meşrulaştıran bir gerekçeye dönüşür. Kötülük yapılmış bir eylem değil, bedende okunan bir kusurdur. Adnan bunun bir absürtlük olduğunu açıkça söyler ve suçun işlenmesine birkaç kez karşı çıkar. Ayhan Işık ise potansiyel bir suçluyu öldürmenin toplumu korumak anlamına geldiğini söyleyerek bunu ironik bir şekilde meşrulaştırır. Romanın ilerleyen bölümlerinde Kereste Müdürü'nün kurban olarak seçilmesindeki gerçek ancak yine absürt bir diğer sebep açıklanır: Ayhan Işık ile Deli Müberrâ'nın işlediği günahın tohumu olan bu çocuk bir hilkat garibesi, bir ucube olup acı dolu yaşamı bizzat babası tarafından sonlandırılmalıdır (Savaş, 2025, s. 311).

Hayalet kız Suna ile ölüm ve yaşam gibi ciddi konular üzerine yapılan sohbetlerde bile her şey tepetaklak edilir ve ironik düşüncelerle harmanlanır. Suna ölümün ne olduğunu açıklamaya çalışırken, bunun kelimelerle ifade edilemeyeceğini ancak yaşanarak tecrübe edilebileceğini söyler (Savaş, 2025, s. 203). Yazar, yan karakterler düzeyinde bile stereotipleri yıkar. Örneğin apartman yöneticisi olan seksen yaşındaki adama herkes "Kötü Bakkal" der hatta kapısındaki zilde de bu isim yazmaktadır (Savaş, 2025, s. 13). Bu lakabın kötü bir karakteri (huyu) işaret etmesi gerekirken işlenmesi planlanan cinayette Kötü Bakkal'ın bir rolü yoktur. Hatta "bu romanda pek fazla cirit atmıyordu[r]" (Savaş, 2025, s. 197). Romandaki ironi, metni klasik ve ciddi bir dedektiflik ya da felsefi hikâye olarak algılamaya yönelik her türlü girişimi bertaraf eder. Üçüncü sınıf, vasatın bile altında olarak bahsedilen (Savaş, 2025, s. 93) bir yazar, kendini Dostoyevski karakteri Raskolnikov ile özdeşleştirir, yazmayı planladığı gözleme ve gerçekliğe dayanacak romanı ise

aynadaki bir hayaletle istişare edilerek kurulur ve ölüm gerçek anlamda bir uyanışın/farkındalığın bir yolu hâline gelir.

3. Üstkurmaca ve Oyun

Türkçede "metakurmaca", "üst-anlatı" gibi çeşitli isimlerle anılan üstkurmaca temelde roman sanatının kendi yaratım sürecini, kuramsal sorunlarını ve gerçeklikle kurduğu ilişkiyi bizzat kendi kurgusu içinde tartışmaya açmasıdır. Kurmacanın doğasını yine bir kurmaca üzerinden sorgulayan bu çok katmanlı yapıyı, yalnızca kurgusal sınırların esnetildiği basit bir anlatım tekniği veya biçimsel bir oyun olarak görmemek gerekir. Gerçekte üstkurmaca, yazarın edebî metnin anlam sınırlarını genişletmek ve yeni keşif alanları bulmak amacıyla başvurduğu; kurgusal yapıları bilinçli bir şekilde yönlendirdiği bu oyunbazlık üzerinden yepyeni anlamlar üreten son derece derinlikli, özgün ve eleştirel bir paradigmadır (Nakıboğlu, 2021, s. 1621-1622). Bununla birlikte "üstkurmaca hem kurmacanın kendisini ele alır (kurmaca hakkında bir kurmaca) hem de klasik anlamdaki kurmacanın çerçevesini kırarak gerçek-kurmaca arasındaki sınırları yıkar yani kurmacanın ötesine geçmiş olur." (Bolat, 2021, s. 67)

Postmodernist metinlerin üst dil yaratımında ironiyle birlikte en sık başvurduğu temel unsurlardan biri olan oyun kavramı, mutlak hakikatin reddedildiği bir zeminde geriye kalan tek geçerli ifade, varoluş ve dil biçimidir. İnsanın estetik özgürlüğünü temsil eden bu yapı, yerleşik dil mekanizmalarına karşı beklenmedik karşı-hareketler üreterek modernizmin katı nesnelliğini yıkar. Klasik eserlerde dağınık bir biçimde yer alan oyun, postmodernist düşüncede hem gerçek olan hem de olmayan paradoksal doğası sayesinde modern gerçeklik kurgusuna sızmak ve onu sarsmak için kullanılan stratejik ve dolaylı bir araca dönüşür. Sanatta seçkinciliği reddedip pragmatik ve eğlendirici unsurları kucaklayan bu anlayış, yazar ile okur arasındaki hiyerarşik sınırları eritir, metni bilmecemsi bir kurguyla donatarak okuru pasif bir alıcı olmaktan çıkarır ve metnin bıraktığı boşlukları muhayyilesiyle doldurarak metni âdeta yeniden yazan aktif bir üretici konumuna yükseltir. Aynı zamanda tiyatral sahnelerin montaj ve pastiş gibi tekniklerle metne dâhil edilmesiyle geçmişin oyun kültürü güncellenir. Böylece okuyucu, modernizmin dayattığı salt gerçeklik simülasyonundan kurtarılarak metnin sürekli çoğaldığı, özgür, esnek ve etkileşimli bir oyun alanına çekilir (Emre, 2022, s. 105-109).

Teorik olarak postmodernist metin gerçekliği yansıtmaya çabası gütmeyiz; kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınırların bulanıklaştığı bir düzlemde, anlatıyı bilinçli olarak yazar ile okur arasında bir oyuna dönüştürür. Yazar bir kurmaca yarattığının bilincindedir ve çoğu zaman kitabın yazılma sürecini ifşa etmektedir. Bu bağlamda *Baykuşlar Geceleyin Öter* de temelde bir romanın yazılmasını konu edinen bir romandır. Burada yazar, roman kurgusunun içindeki bir yazar/kahramandır ve ana karakterle (aynı zamanda anlatıcı) birlikte olay örgüsünü yavaş yavaş planlar. Bir yazar olarak Ayhan Işık'ın romanı nasıl yazdığına dair teknik bilgiler de verilir: "Doğrudan doğruya bilgisayarda yazıyorum. Müsvedde kullanmıyorum. Karalama yapmıyorum. Times New Roman yazı karakterini tercih ediyorum." (Savaş, 2025, s. 191) Bazı bölümlerde, söz konusu eylemi önceki bölümlerde tartışıklarına dair somut göndermelerin bulunması, karakterlerin gelecekteki romanın yapısını ve bölüm (fasıl) sayılarını tartışması (Savaş, 2025, s. 216-217) da klasik bir üstkurmaca tekniğidir. Yazar, metnin kurulma düzeneğini kasıtlı olarak açıkta bırakır, okura kendi kitabının/romanının yazım sürecini de gösterir. Bu durum gerçeklik yanılsamasını yıkar. Metin,

okurun gözü önünde kendini yazar, var eder ve okuru da romanın bir tür suç ortağı veya ortak yazarı konumuna getirir.

"Birinci Fasil" sona erdikten sonra "Birinci Fasıla Ek" başlığıyla ana karakter Tatar Adnan'a ait bir bölümün gelmesi (Savaş, 2025, s. 232-240) ve bu bölümde Adnan'ın yazar Ayhan Işık'la sohbet ederek yazarın romanda kullandığı tüm postmodernist teknikleri tartışması ve romanın zayıf noktalarını eleştirmesi de kayda değerdir. Örneğin, Adnan, karakterler arasında hiçbir fark yokmuş gibi hepsinin aynı tonda konuştuğu aşırı düzgün ve yapay dili eleştirir. Bunun gerçekçi olmadığını, gerçek hayatta bir sosyolog ve araştırma görevlisi olan Tatar Adnan ile henüz üniversiteye girmemiş on sekiz yaşındaki sözlüsü Füsun arasındaki konuşma seviyesi farkının olması gerektiğini vurgular (Savaş, 2025, s. 233). Ayhan Işık, Tatar Adnan'ı "İkinci Fasil"ın ilkinden tamamen farklı olacağı konusunda temin eder ve anlatının odak noktası değiştiği için ikinci fasıl gerçekten de ilk fasıldan farklı bir dile bürünür. "Birinci Fasil"da birinci tekil şahıs anlatıcı varken, "İkinci Fasil"da üçüncü tekil şahıs anlatıcıya geçilir ancak burada da bir oyun/kaos ortaya çıkar. Anlatıcı Tanrısal/İlahi bakış açısıyla olayları anlatırken ilginç bir şekilde Ayhan Işık'ın yine birinci tekil şahıs ağzından kendisiyle ilgili olayları anlatmasına izin verilir (Savaş, 2025, s. 301-311). Birinci tekil şahıs anlatıcıdan üçüncü tekil şahıs her şeyi bilen anlatıcıya geçişin yarattığı anlatıcının belirsizliği durumu bilinçli bir tercihtir: Anlatıcı kendini hiçbir yerde açıkça tanıtmadığı için okur, yazar ile karakter arasındaki sınırın nerede çizileceğine kendisi karar vermek zorunda kalır. Roman içinde diğer romanın yazılma/kurulma/oluşturulma sürecinin oldukça tutarlı bir şekilde ilerlediğini de belirtmek gerekir. Anlatı 2014 yılının temmuz ayında Adnan'ın, diğer ana karakterlerin yaşadığı Şebboy Sokağı'na taşınmasıyla başlar; burada bir yazar olduğunu ve bir deneysel roman yazmayı planladığını söyleyen Ayhan Işık ile tanışır. Bu roman, yazarın genç karısı (Menekşe) ve onun küçük kız kardeşinin (Papatya) hikâyesini anlatan on yedi sayfalık bir öykü (Savaş, 2025, s. 58-92) ile başlamaktadır. Ayhan Işık, bunu ana karaktere okutarak ona yeni romanı birlikte kurgulayacakları/yazacakları fikrini yavaş yavaş aşılar. Başlangıçta romanın adı *Koridordaki Ayna* (Savaş, 2025, s. 57) olarak düşünülür daha sonra *Karanlık Bir Oyun* (Savaş, 2025, s. 166) olarak değiştirilir ancak dış/üst romanın sonunda iç/alt romanın nihai adının *Baykuşlar Geceleyin Öter* (Savaş, 2025, s. 512) olduğu bilgisi verilir. Türk edebiyatı kanonunda Ayhan Işık'ın olay örgüsü boyunca uydurduğu (*Koridordaki Ayna* ve *Karanlık Bir Oyun* gibi) başlıklara sahip bilinen romanlar olmamasına rağmen, *Koridordaki Ayna* başlığının dünyalar arasındaki sınırı (gerçek ile metafizik) ve metnin kendi üzerine düşünmesini sembolize ettiği varsayılabilir çünkü metin, yazarın aynasıdır. Üstelik Suna Apartmanı'nın beşinci katındaki dairenin koridorunda bulunan ve romana adını veren ayna, hayalet kızın görülebileceği ayna olması itibarıyla romanı büyümlü gerçekçiliğe yaklaştıran bir unsur olarak da öne çıkar. *Karanlık Bir Oyun* başlığı ise cinayetin yazar tarafından kurgulandığı ve uygulanmasının suç ortağı ve romanın başkahramanı Tatar Adnan ile tartışıldığı estetik bir projeye dönüştüğü postmodernist oyun kavramıyla da ilişkilendirilebilir. Ayhan Işık, kurgu ile gerçekliğin iç içe geçmesini şu şekilde dile getirir:

Koridordaki Ayna romanı gerçek bir roman olacak ve bu romanı ikimiz beraber yazacağız (...) Her roman bir kurgudur (...) Önce kurguyu yapacağız, zihnimizde tasarladığımız kurguyu daha sonrasında tatbik edeceğiz ve en nihayetinde tatbik ettiğimiz kurguyu kâğıda dökerek muhteşem bir roman kaleme almış olacağız" (Savaş, 2025, s. 100-101).

Burada, romanda anlatılacak olan cinayetin gerçek hayatta da işlenmesi gerektiğini ve polisin böyle bir cinayetin gerçekte işlendiğini asla aklına getirmeyeceğini, sırf daha önce kimsenin bunu yapmamış olmasına dayanarak söylemektedir. Roman boyunca Tatar Adnan'ın da bu cinayetin gerçekliğine pek inanmadığı ve onun için tüm bunların sadece "oyun içinde oyun" olduğu hissi hâkimdir. Yukarıdaki alıntı Türk edebiyatında üstkurmacanın benzer örneklerinden biri olan Pınar Kür'ün *Bir Cinayet Romanı* adlı eserinde roman kahramanı yazar Akın Erhan'ın *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği* adıyla bir roman yazma amacıyla kişilerle görüşmesini hatırlatmaktadır. Görüştüğü kişiler bir yazarın yazacağı romana yardımcı olacaklarını zannederler. Ancak Akın Erhan polisiye/cinayet türündeki bu romanı hem yazmak hem de gerçekten uygulamak niyetindedir (Kür, 2026). *Baykuşlar Geceleyin Öter*'den farklı olarak yazarın gerçek niyetini yani bir cinayet işleneceğini yazardan başkası bilmemektedir. Yazar okura doğrudan seslenerek "dördüncü duvarı" ve gerçekçi anlatı yanılışmasını kasıtlı olarak yıkar ve üstkurmacaya özgü tipik bir ontolojik kayma gerçekleştirir. Bilindiği gibi dördüncü duvar "tiyatrodaki sahneyi izleyicilerden ayıran ve oyuncular tarafından izleyicinin orada olmadığını varsaydığı gelenektir" (Güneş, 2021, s. 65). Sinemada dördüncü duvar kameranın görünmezliği veya silikleşmesinin ise edebiyattaki karşılığı yazarın sesinin/elinin metinden çekilmesi ve okur ile roman kişilerinin baş başa kalmasıdır. Bertolt Brecht, geleneksel tiyatro izleyicisini "(...) gözleri açık, ama görmek yerine bakıyorlar, tıpkı duymaktan çok dinledikleri gibi. Transa girmiş gibi görünüyorlar...!" (Güneş, 2021, s. 73) şeklinde betimler. Bu söylem izleyici ve oyun arasındaki bu duygu birliğini yıkmak istemesinin bir yansımasıdır. Tiyatro ve sinemada dördüncü duvarın kırılması gibi postmodernist romanlar da okurun karşısındakinin gerçekliğin belgesel bir kopyası değil, yapay olarak kurgulanmış bir metin, sözel bir simülakr olduğunu unutmamasına izin vermez. *Baykuşlar Geceleyin Öter* romanının ikinci bölümünde birkaç kez başvurulmuş ikinci tekil şahıs anlatım tekniği okuru konforlu mesafesinden mahrum bırakarak zorla metnin alanına çeker ve onu pasif bir gözlemciden olayların suç ortağına dönüştürür. Bu teknik, dördüncü duvarın edebiyattaki karşılığını doğrudan hedef alır. Yazarın sesinin metinden çekildiği geleneksel anlatıda okur, olayları görünmez bir duvarın ardından izler, okur kendini karakterin yerine koyar. "Sen" diye seslenilen okur ise bu duvarın arkasında kalmaz. Tıpkı Brecht'in transtan uyandırmak istediği seyirci gibi, okuduğu şeyin bir kurmaca olduğunu hatırlamak ve olup bitene karşı bir tavır almak zorunda kalır.

4. Pastiş ve Metinlerarasılık

Postmodernist edebiyatın en temel yapıtaşlarından biri olan pastiş, klasik ve modern metinlerin kendi içlerindeki tutarlı, özerk üslup anlayışını yıkarak yerine karmaşık ve çok sesli bir yapı inşa eden bir tekniktir (Hutcheon, 1988, s. 124-129). Düzen, mantık ve simetriyi reddederek farklı düşünce, üslup ve karşıtlıkları gelişigüzel, kaotik bir "kırkyama" kolajı hâlinde bir araya getiren pastiş, metindeki hiyerarşik ve ihtisaslaşmış söylemleri sıfırlayarak "büyük/önemli insan" ile "sıradan insan" ayırımını ortadan kaldırır. "Yazarın ölümü" temasıyla da doğrudan örtüşen bu durum, bireyin biyografisini ve yazarın niyetini analiz etme geleneğini tahrip ederek odak noktasını metnin yapıbozuma uğratılmasına kaydırır. Nitekim bir metnin sadece anlatı tekniklerini kullanması onu postmodernist yapmaz. Metin ancak pastiş ve parodi aracılığıyla içinden çıktığı gelenekleri, düşünceleri ve kuramları sorunsallaştırdığında gerçek anlamda postmodernist bir kimlik kazanır. Pastiche metin bünyesinde hayat bulmasını sağlayan en önemli dinamik ise "metinlerarasılık"tır. Dolayısıyla şiir, dinî metinler, bilimsel makale, ansiklopedi maddesi gibi birbirinden tamamen farklı türlerin ve seslerin bir romanda kullanılması, resmî söylemin tekdüze yapısını par-

çalayarak romana devrimci, diyaloga dayalı ve çoğulcu bir çokseslilik kazandırır (Emre, 2022, s. 141-144). Metin, felsefe ve tarih gibi bilimlerin unsurlarını özümser, onları taklit eder veya onlardan ödünç alır. Nitekim romanda Ayhan Işık ve Tatar Adnan, cinayet planlarını ve romanın kendisini meşrulaştırmak amacıyla filozof, sosyolog ve yazarların eserlerinden sürekli olarak alıntılar yaparlar. Romanın çeşitli sahnelerinde Adam Smith, Erich Fromm, Søren Kierkegaard, Jean-Paul Sartre, Émile Zola, Oscar Wilde, Ahmet Hamdi Tanpınar ve diğer isimlere doğrudan göndermeler mevcuttur. Cinayet, bu romanın kilit noktası ve temel eylemi olduğundan Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* romanıyla metinlerarası bağlantı kurulması şaşırtıcı değildir. Ayhan Işık'ın cinayeti planlarken elinde bir nacakla oturması ve Adnan'ın ne yaptığını sormasına karşılık cinayeti nacakla işlemeyi tasarladığını (Savaş, 2025, s. 248) söylemesi de semboliktir. Zira *Suç ve Ceza*'da ana karakter tefeci kadını baltanın tersiyle öldürmüştür. Ayhan Işık, edebiyat öğretmenliği yaptığı günleri hatırlayıp kız öğrencilere sık sık "Sonya'nın yerinde olsaydınız ne yapardınız?" (Savaş, 2025, s. 332) diye sorduğunu anlattığında da yine *Suç ve Ceza* romanına metinlerarası gönderimde bulunur. Alan yazınında Raskolnikov'un baltası (Demir, 2025, s. 37-39), nesne-merkezli metnin en önemli örneklerinden biri olarak incelenir. *Suç ve Ceza*'da balta sadece bir alet değildir, ahlaktan kopuşun fiziksel tezahürü ve eski suç estetiğinin yıkımını simgelemektedir. Tıpkı *Baykuşlar Geceleyin Öter* romanının başkahramanı gibi Raskolnikov da elinde baltayla oturup söz konusu suçu planlayarak düşüncelere dalar. Ayhan Işık burada pastiş tekniğiyle kaderin yaratıcısı rolünü üstlenerek Raskolnikov'un bir parodisini sunar. Roman boyunca bağlantı kurulan tek Dostoyevski eseri *Suç ve Ceza* değildir. Ayhan Işık'ın öldürmeyi planladığı kişinin aslında kendi öz oğlu olduğu gerçeği ortaya çıktığında, *Karamazov Kardeşler* ile de bir paralellik kurulur. Ayhan Işık gençliğinde, yirmi yaşlarındayken, Balıkesir'de edebiyat öğretmenliği yaptığı dönemde zihinsel engelli bir kadınla cinsel ilişkiye girdiğinin hikâyesini anlatır ve şöyle ifade eder: "Bu hikâyeyi Karamazov Kardeşler'den yürütmüş değilim. Gerçek bir hikâyedir. Benim hikâyemdir" (Savaş, 2025, s. 302). Diğer taraftan Adnan'a, öldürülmesi planlanan kişi hakkında daha fazla bilgi edinme görevi verdiğinde kim olduğunu, ne iş yaptığını, adını, cinsel dürtülerinin nasıl olduğunu, Oedipus kompleksine sahip olup olmadığını öğrenmesi için ona kesin bir vazife tanımladığında, Oedipus kompleksi ile Karamazov ailesinin hikâyesi ve eserdeki tecavüz vakalarının birleşmesiyle planlanan cinayetin yazarın tam olarak planladığı gibi gitmeyeceği fikri de doğar. *Kral Oidipus'ta* ve *Karamazov Kardeşler*'de eylemin yönü bellidir: Oğul, babayı öldürecektir. *Baykuşlar Geceleyin Öter*'de ise ok tersine döner, baba oğlunu öldürür ve cinayet Ayhan Işık'ın kurduğu plana harfiyen uygun ilerler. Postmodernizmin merkezinde sürekli ve derin bir ontolojik şüphe bulunmaktadır ve metin, karakterlerin amaçlarını, yaşananların gerçekliğini ve bizzat hakikat bilme olasılığını sürekli sorgulamaktadır. Diğer bir deyişle postmodernizm, bizi doğru olduğuna inandığımız şeylerden şüphe etmeye zorlayan bir felsefedir. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* romanındaki Raskolnikov'un eylemlerinin aksine (ki orada kahraman yüce bir amaç uğruna boyun eğmek ile suç işleme hakkı arasındaki seçimde çektiği azapların özünü yansıtacak şekilde sürekli "Titreyen bir yaratık mıydım, yoksa hakları olan biri mi?" diye düşünür) (Dostoyevski, 2012, s. 523), Ayhan Işık, kendi cinayet izleklerini asla sorgulamaz. Onun eylemleri ve söylemleri daha çok Gogol'ün roman kahramanı Taras Bulba'ya yakındır. Ruh hâli, "Seni dünyaya ben getirdim, şimdi de ben öldüreceğim!" (Gogol, 2017, s. 144) diyen Gogol'ün başkahramanının ruh halini andırır ki bu da arketipsel olarak baba-oğul çatışmasıyla, üstkurmaca bağlamında ise yazar-kahraman çatışmasıyla örtüşür. Ana karakter Ayhan Işık, kendi öz oğlunu öldürdüğünde, oğluna hayatı kendisi verdiği için onun canını alma hakkına da sahip olduğunu söyler ve bu durum

Taras Bulba romanında ana karakterin yukarıda alıntıladığımız deyişini akıllara getirir. Ayhan Işık kendi oğlunu öldürmeyi işlediği günahın zorunlu bir sonucu olarak görür: "Oğlumu öldürmeye yazgılıyım (...) ve hilkat garibesi oğlumun hayatını ancak yine ben nihayete erdirebilirim (Savaş, 2025, s. 311). Yazar, tıpkı *Taras Bulba* gibi, yarattığı eserin hayatı üzerinde hem edebiyatta hem de gerçekte, ilahi bir söz hakkı iddia eder ki bu da "yazarın ölümü" kavramını absürt bir boyuta taşımaktadır.

5. Büyülü Gerçekçilik ve Kolektif Suçluluk

Büyülü gerçekçilik, hayatın akıl sır ermez, gizemli ve doğaüstü yönlerini temsil eden "büyü" kavramı ile gündelik, sıradan ve mantıklı olanı yansıtan "gerçekçilik" kavramlarının bir sentezidir. Bu akım, fantastik unsurların bilinen gerçekliğin dokusu içinden tamamen organik bir biçimde filizlenmesini sağlayarak mantık sınırlarını aşan ancak sıradan hayatla kopmaz bağları olan sıra dışı bir gerçeklik boyutu inşa eder. Doğüstü olayları olağanlaştıran bu yapıyla postmodernizmin merkezinde konumlanan büyülü gerçekçilik aynı zamanda zıt dünyaları ve farklı görüşleri birleştiren ontolojik ve politik bir boyut da kazanır. Hem salt akılcılığa hem de kurmaca gerçekçiliğe doğrudan meydan okuyan bu yapı, fantastik ve realist edebiyatla derin bir ilişki içinde olmasına rağmen, her iki türün kalıplarını ve sınırlarını yıkarak ne tamamen gerçekçi ne de bütünüyle fantastik sayılabilen kendine has, melez bir edebî evren yaratır (Tanrıtanır ve Çalışkan, 2017, s. 304). Mistik unsurların burada normal hayatla eş zamanlı gerçekleşmemesinden dolayı, bu romanı tam anlamıyla büyülü gerçekçiliğin bir tezahürü olarak tanımlamak çok iddialı olur. Bu noktada Adnan'ın yaşadığı apartmana adı verilen hayalet kız Suna'nın hikâyesine odaklanmak gerekir. Suna terastan düşerek ölen on yedi yaşındaki genç bir kızdır. İlk bölümlerden itibaren ana karakterin kiraladığı dairede Suna'nın aynasının bulunduğunu, Suna'nın bu aynada periyodik olarak siyah-beyaz bir ışıktaki, gözle görülür, somut bir formda belirdiği ve onun ortaya çıkışının onu gören kişi üzerinde fiziksel bir etki yarattığı anlatılmaktadır. Görenlerin burnu kanamaya başlar, başları döner ve mideleri bulanır. Ölmüş bir kişinin bu şekilde ortaya çıkması her ne kadar büyülü gerçekçiliğe atfedilebilse de diğer yandan Adnan ve onun sözlüsü Füsün dışındaki tüm karakterlerin korkarak ertesi gün hemen taşınmaları büyülü gerçekçilik kavramıyla çelişir. Zira büyülü gerçekçilik akımında doğüstü güçlerin gerçek hayatta bu şekilde belirmesi olağanüstülükten ziyade sıradan ve normal olarak algılanır. Gündelik hayatın içerisinde bir anda fantastik unsurlar ortaya çıkar, olay örgüsüne bir gizem katılır (Tanrıtanır ve Çalışkan, 2017, s. 305). Yalnız aynadaki Suna silüetinin üzerinde yara veya kan gibi hiçbir kusur görünmez. Bu durum, aynanın ölümün ve bedensel yıkımın yasalarına tabi olmadığını gösterir: Terastan düşen genç kızın bedeni gerçek dünyada yaralanmış olsa da aynadaki silüetinde bu yaraların hiçbir izi yoktur. Küçük Papatya'nın bir cin tarafından kaçınıp havalandırma borularına götürülmesi, orada uyuyakalması ve daha sonra Adnan tarafından bulunması (Savaş, 2025, s. 373) ile alışveriş merkezindeki cinler sahnesi de dikkat çekicidir (Savaş, 2025, s. 257). Yine de cinlerle ilgili tüm bu hikâye, karakterler tarafından ikircikli bir şekilde algılanır. Bu durum onlarda alışveriş merkezindeki cinlerin varlığını doğrulama veya çürütme yönünde samimi bir ilgi ve istek uyandırırken, aynı zamanda Tatar Adnan'ın annesi telefonda oğlunu cinlerle karşılaşmanın tehlikeli sonuçları konusunda uyarır ve ondan o mekândan mümkün olduğunca uzak durmasını ister. Büyülü gerçekçilikle bağlantısı bu alışveriş merkezinde cinlerin bulunduğu normalleştirilmesi ile yaşanır. AVM'de çalışan bir tezgâhtar kız, annesinin cin, babasının ise insan olduğunu ve cinlerden biriyle aşk yaşadığını iddia eder (Savaş, 2025, s. 373). Bu konu üzerine Kırmızı Pazartesi adlı bir televizyon programı bile çekilir.

TV programının adı doğrudan doğruya Gabriel García Márquez'in aynı adlı romanına yapılan bir göndermedir ve roman boyunca okuru ve roman kişilerinin peşini bırakmayan "cinayet" bağlantısı bir kez daha pekiştirilir. Márquez'in *Kırmızı Pazartesi* (2019) adlı romanında kasabada yaşayanların dâhil olduğu ortak suçluluk teması işlenir. Romandaki bir programa bu ismin verilmesi, tıpkı Márquez'in eserinde olduğu gibi suçluluk duygusunu absürtlük boyutuna taşımaktadır. Márquez'in romanının ana teması cinayetten ziyade, pek çok konuşmaya yol açan ancak her şeyin pasif bir gözlem üzerine kurulduğu suçun işlenmesini hiçbir şekilde engellemeyen dedikodudur (Tanrıtanır ve Çalışkan, 2017, s. 308-310). Kişilerin edilgenliği ve önceden bilindiği hâlde suçun engellenememesi yönüyle *Baykuşlar Geceleyin Öter* romanı *Kırmızı Pazartesi* romanıyla örtüşür. İki romanda da hazırlanan cinayet tartışılır ve işleneceği bilinir ancak romanın kendisi bir suç ortağına dönüşerek bunun gerçekleşmesine izin verilir. Postmodernist dedektif romanının (bu roman örneğinde anti-dedektif türünün) kilit noktası, bir sırrı açığa çıkarmak uğruna tırmandırılan gerilim dolu bir atmosferin olmamasıdır. Cinayetin kendisi bir sır değildir ve ortada aslında bir sır da yoktur. Burada her şey ironi ve soyut felsefi sohbetlerle kasıtlı olarak yıkılır. Suçun kendisi ikincil hâlde gelir, asıl olan metinsel oyun ve durumun absürtlüğüdür. Sonuç olarak Suna'nın hayaleti üzerinden romanın büyümlü gerçekçilik ile olan bağına dair tartışmanın odak noktasında ayna vardır. Aynanın büyümlü bir nesneden çok yaşayanların dünyası ile ölümlerin dünyası arasındaki bağı işaret eden bir sembol olduğu söylenebilir. Suna'nın hayaleti hiç yaşanmaz. Suna uyuduğunu, belirli aralıklarla uyandığını ve ancak o zaman bu dünyada görünebildiğini söyler. Ölüm onun için bir son değil, farklı bir formda süren bir varoluştur. Görüldüğü gibi romandaki doğaüstü unsurlar ne tam anlamıyla büyümlü gerçekçiliğe ne de gerçekçi anlatıya yerleşir. *Kırmızı Pazartesi* göndermesiyle kurulan kolektif suçluluk teması gibi bu unsurlar da okuru kesin bir yoruma ulaştırmaz; onu gerçek ile kurmaca arasındaki eşikte bırakır.

Sonuç

Bu çalışmada Metin Savaş'ın *Baykuşlar Geceleyin Öter* romanı sadece bir kurgu olarak değil, çağdaş Türk edebiyatında dil, kurmaca ve gerçeklik arasındaki sınırların kasıtlı olarak yıkıldığı bir oyun alanı olarak ele alınmıştır. Savaş, romanını postmodernist unsurlarla inşa etmekle birlikte olay örgüsü içerisinde bu unsurları metnin tartışma nesneleri hâline de getirir. Diğer bir deyişle yazar Metin Savaş, romanını postmodernist anlatım teknikleriyle kurarken romanın kahramanları yazar Ayhan Işık ile Tatar Adnan yazdıkları romanın postmodernist özellikleri taşıyıp taşımadığını sorgularlar (Savaş, 2025, s. 191). Romanda kurgulanan, gerçekte işlenen ve en nihayetinde kâğıda dökülen cinayet, aslında trajik ya da ahlaki bir mesele olmaktan çok, edebî bir deney olarak karşımıza çıkar. Hâliyle bu metinde yazma eylemi ile suç işleme eylemi tam anlamıyla iç içe geçer. Üstkurmaca bağlamında roman, okurunu pasif bir izleyici olmaktan çıkarıp entelektüel bir suç ortağına dönüştürür. Yazar ve karakterleri arasındaki çizgilerin silikleştiği bu anlatıda, Ayhan Işık ile Tatar Adnan'ın kitabın adını veya bölümlerini tartışması, metnin kendi iskeletini okurdan saklama gereği duymadığının göstergesidir. Örneğin, Adnan'ın "Birinci Fasil"ın dilini eleştirmesinin ardından "İkinci Fasil"da anlatıcının değişmesi veya yazarın "dördüncü duvarı" yıkararak yer yer okura ikinci tekil şahısla seslenmesi, okuru güvenli alanından çekip alarak cinayetin tanığı yapmaktadır. Romanın anlatımda dikkat çeken tekniklerden biri de klasik edebiyatla kurduğu metinlerarasılık ve ağır konuların trajik tarafını hafifletmek için kullandığı ironidir. Dostoyevski, Gogol ve Márquez gibi yazarların eserleri bu romanda sadece ismen yer almaz. Pek çok kurmaca veya kurgu-dışı metin yapıbozuma uğratarak, bazen tersine çevrilerek yeniden yazım yoluna gi-

dilir. Ayhan Işık'ın Kereste Memuru için tasarladığı baltalı cinayet planı *Suç ve Ceza*'daki Ras-kolnikov'u akla getirir, açıkça bu romanın kahramanları ve eylemlerinden bahsedilir ancak Ayhan Işık'ta Raskolnikov'da görülen varoluşsal azaptan eser yoktur. Ayhan Işık, öldürme eylemini hiç-bir zaman sorgulamaz. Keza klasik metinlerdeki "babasını öldüren oğul" motifi burada tersine dönerek, *Taras Bulba*'yı andırır şekilde, evladına hayat verdiği için onun canını alma hakkını da kendinde gören bir babaya evrilir. *Kırmızı Pazartesi* ile kurulan bağ ise cinayeti bilip de susan Adnan üzerinden, suçun sadece işleyene değil, seyirci kalana da ait olduğunu düşündürür. Daha önce dört adet yüz sayfanın altında kısa roman yayımlayan ancak etkili, popüler, tanınmış bir yazar olmaktan çok uzak olduğu için kendine "üçüncü sınıf yazar" diyen birinin hayatının en büyük romanını yazmak için -kurbanın işlediği bir suçtan değil de salt "suçlu genler" taşıdığından dola-yı- bir cinayet planlaması, klasik ahlak anlayışını ters yüz eder ve kurmaca eseri bir oyun mantı-ğına/yapısına teslim eder. *Baykuşlar Geceleyin Öter*, yazarın kendi kahramanları üzerinde tanrı-sal bir hak iddia ettiği, varoluşsal boşluğun ancak kelimelerle ve yanılsamalarla oynanan acıma-sız bir oyunla aşılabileceğini savunan felsefi ve edebî bir labirenttir. Üstkurmaca, metinlerarası-lık, pastiş ve ironiyi bir cinayet kurgusu etrafında birleştiren eser, Türk edebiyatındaki postmo-dernist yönelimlere iyi bir örnektir.

Extended Abstract

This study examines Metin Savaş's *Baykuşlar Geceleyin Öter* (*Owls Hoot at Night*), the first volume of the *Istanbul Carnival Trilogy*, as an example of the aesthetic and ontological trans-formations associated with postmodernism in contemporary Turkish literature. Rather than presenting reality as a stable and coherent structure, the novel constructs a multilayered textual world in which the boundaries between reality and fiction, author and character, and reader and text are repeatedly disrupted. Through its fragmented structure, metafiction, intertextual refer-ences, irony, symbolism, and elements of magical realism, the novel transforms the act of storytelling itself into a field of play. This study aims to demonstrate how these techniques con-tribute to the novel's postmodern structure and how they reshape conventional understandings of reality, authorship, crime, and literary representation. The study adopts a qualitative textual ana-lysis based on close reading of the novel. The analysis focuses on five interconnected dimensions of the text: symbolism, irony and the paradoxes of crime, metafiction and play, intertextuality and pastiche, and magical realism and collective guilt. These dimensions are examined in relation to the novel's narrative structure and its engagement with literary, philosophical, religious, and popular-cultural references. Particular attention is paid to the ways in which the novel appropri-ates established literary forms and conventions only to disrupt or transform them. The analysis demonstrates that symbolism plays a significant role in organizing the novel's otherwise frag-mented and chaotic structure. The owl, which gives the novel its title, functions simultaneously as a symbol of wisdom, vigilance, death, and dark forces. The number three also acquires a struc-tural and symbolic significance throughout the novel. It appears in the temporal organization of encounters with the supernatural, Ayhan Işık's self-definition as a "third-rate writer," the central character triangle, and the novel's position as the first volume of a planned trilogy. Thus, numero-logical repetition paradoxically provides a form of order within the novel's postmodern frag-mentation. Irony constitutes another major instrument of deconstruction. Murder, death, sin, au-thorship, and literary greatness are repeatedly stripped of their conventional seriousness and transformed into objects of absurdity and play. Ayhan Işık's claim to be a "third-rate writer" who

intends to create a masterpiece through an actual murder exemplifies this ironic strategy. The murder itself is constructed around a paradox: the victim is selected not because of a crime he has committed but because he is believed to possess the potential to commit one in the future. In this way, the novel simultaneously engages with and parodies traditional representations of crime, morality, and criminality. Metafiction constitutes perhaps the most distinctive dimension of the novel. *Baykuşlar Geceleyin Öter* is simultaneously a novel and a narrative about the writing of a novel. Ayhan Işık, positioned as both character and writer within the fictional world, discusses the development of the plot, the structure of future chapters, and the titles of the work with Tatar Adnan. The novel therefore deliberately exposes its own narrative scaffolding instead of concealing it. By addressing the reader directly and repeatedly disrupting the fourth wall, it also transforms the reader from a passive observer into an active participant in the construction of meaning. The distinction between author, character, and reader consequently becomes unstable. Intertextuality and pastiche further reinforce this instability. The novel incorporates references to Dostoevsky, Gogol, Adam Smith, Kierkegaard, Sartre, Zola, Tanpınar, and various elements of popular culture. Its engagement with *Crime and Punishment*, *The Brothers Karamazov*, *Taras Bulba*, and *Chronicle of a Death Foretold* does not merely establish literary parallels; these works are appropriated, transformed, and sometimes reversed. In particular, the reversal of the conventional father-son murder motif and the transformation of Raskolnikov's axe into an element of Ayhan Işık's literary project demonstrate how pastiche enables the novel to simultaneously reproduce and undermine established literary patterns. Finally, the novel incorporates supernatural elements associated with magical realism, particularly through Suna's ghost, the mirror, and the jinns encountered in the shopping center. However, these elements are not fully normalized within everyday reality, since they provoke fear and rejection among most of the characters. The novel therefore occupies a liminal position between realism and the supernatural. Its connection with Gabriel García Márquez's *Chronicle of a Death Foretold* is particularly significant because both works construct crime through collective knowledge, passivity, and complicity. In *Baykuşlar Geceleyin Öter*, the murder becomes less a mystery to be solved than a textual and philosophical game in which the characters knowingly participate. In conclusion, *Baykuşlar Geceleyin Öter* can be read as a distinctly postmodern literary labyrinth in which conventional boundaries between fiction and reality, author and character, seriousness and absurdity, and reader and text are systematically destabilized. Through symbolism, irony, metafiction, intertextuality, pastiche, and supernatural elements, the novel rejects the search for a single stable truth and instead constructs reality as an ongoing process of textual play. Its most striking achievement lies in transforming the act of literary creation itself into an object of fiction: the author creates characters, the characters question their author, and the reader is ultimately drawn into the same unstable network of creation, interpretation, and complicity.

Yapay Zeka Kullanımı: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

Use of Artificial Intelligence: No artificial intelligence-based tools or applications were used in this research process. The entire content of this study was created by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles.

Kaynakça

- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. çev. O. Adanır. Doğu Batı Yayınları.
- Bolat, T. (2021). *Romanın Kendini Keşfi: Türk Romanında Üstkurmaca*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Demir, B. (2015). "Raskolnikov'un Baltası Üzerine Sorgulayan Bir Deneme". *Edebiyat Düşünce Dergisi*. S. 5, 37-39.
- Dostoyevski, F. (2012). *Suç ve Ceza*. çev. Mazlum Beyhan. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 13. bs.
- Ecevit, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Emre, İ. (2022). *Postmodernizm ve Edebiyat*. İstanbul: Fidan Yayınları. 3. bs.
- Gogol, N. (2017). "Taras Bulba". *Taras Bulba ve Mirgorod Öyküleri*. çev. Mehmet Özgül. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gök, S. ve Yeşildal, Ü. Y. (2022). "Hayvan Sembolizminin Türk Halk Müziğine Yansımaları: Baykuş Örneği". *Rast Müzikoloji Dergisi*. C. 10, S. 4, 531-557.
- Görücüler, H. (2018). *Metin Savaş ve Romancılığı (489017)* [Yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Güneş, Ç. (2021). *Dördüncü Duvarı Kırarak: 2000 Sonrası Anlatı Sinemasında Özdüşünümsellik ve Transmedyal Metareferans* (699554). [Yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Londra: Routledge.
- Karaburgu, O. ve Görücüler, H. (2024). "Halk Kültürünün Kullanımı ve Yeniden Yazma/Edebî Dönüştürümü Açısından Metin Savaş'ın Romanları". *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 34(3), 1215-1225.
- Karaman, H. (2023). "Turkish Gothic, Universal Angst: The Impossibility of Non-Existence In Dracula(s)". *Folklor/ Edebiyat*. C. 29. S. 116, 1151-1164. <https://doi.org/10.22559/folklor.2501>
- Köse, S. (2019). "Türk Kültüründe Baykuş". *Kültür Araştırmaları Dergisi*. C. 1. S. 3, 288-301.
- Kür, P. (2026). *Bir Cinayet Romanı*. İstanbul: Can Yayınları. 16. bs.
- Márquez, G. G. (2019). *Kırmızı Pazartesi*. İstanbul: Can Yayınları. 69. bs.
- Melnikova-Grigorjeva, J. ve Bogdanova, O. (2010). "An Owl and A Mirror: On Bosch's Visual Motif's Meaning". *Sign Systems Studies*. C. 38. S. 1/4, 210-241.
- Nakıboğlu, G. (2021). "Üstkurmacanın Öz Eleştirel Karakteri ve Üstkurmacada Öz Eleştirinin İşlevleri". *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal (Smart Journal)*. C. 7. S. 47, 1621-1634.
- Pala, İ. (2024). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Poe, E. A. (2009). *Bütün Öyküleri I*. çev. Hasan Fehmi Nemli. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Savaş, M. (2018). *Çarşamba Karısı Cinayetleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Savaş, M. (2025). *Baykuşlar Geceleyin Öter*. İstanbul: Ötüken Neşriyat. 4. bs.
- Sazyek, H. (2002). "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler". *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*. S. 65-66-67. 493-509.
- Sönmez, F. (2015). "Ahmet Mithat Efendi'nin Roman Yazarları". *International Journal of Language Academy*. C. 3/3, 220-234.
- Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi. 4. bs.
- Tanrıtanır, B. C. ve Çalışkan, A. M. (2017). "Gabriel García Márquez'in Kırmızı Pazartesi Romanıyla Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm Romanında Büyülü Gerçekçilik". *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. C. 26. S. 1, 302-312.
- Tosun, C. M. ve Çetin, O. (2023). "“Sempati” ve “Taraflı Gözlemci” Kavramları Bağlamında Adam Smith'in Ahlak Felsefesi İncelemesi". *Sosyal Bilimler Dergisi*. C.10, S. 66, 68-84.
- Yavuz, Y. Ş. (1988). "Adn". TDV İslâm Ansiklopedisi. C. 1, 390-391. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Yurtseven, E. (2025). "“Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Boy” Adlı Dede Korkut Hikâyesinde Bir Kiklop Olarak Tepegöz". *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*. C. 11, S. 3, 510-524. <https://doi.org/10.20322/littera.1638843>.