

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Harun GÖRÜCÜLER

METİN SAVAŞ VE ROMANCILIĞI

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2018

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Harun GÖRÜCÜLER

METİN SAVAŞ VE ROMANCILIĞI

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Oğuzhan KARABURGU

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2018

T.C.

Akdeniz Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Harun GÖRÜCÜLER'in bu çalışması jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Salim ÇONOĞLU (İmza)

Üye (Danışmanı): Yrd. Doç. Dr. Oğuzhan KARABURGU (İmza)

Üye : Yrd. Doç. Dr. Tarana OKTAN (İmza)

Tez Başlığı: Metin Savaş ve Romancılığı

Onay: Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi: 26/01/2018

Mezuniyet Tarihi : 22/02/2018

(İmza)

Prof. Dr. İhsan BULUT

Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Metin Savaş ve Romancılığı” adlı bu çalışmanın akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımda yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

(İmza)

Harun GÖRÜCÜLER





T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
BEYAN BELGESİ



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Harun GÖRÜCÜLER
Öğrenci Numarası	20155242008
Enstitü Ana Bilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı
Programı	Tezli Yüksek Lisans
Programın Türü	(x) Tezli Yüksek Lisans () Doktora () Tezsiz Yüksek Lisans
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	Yrd. Doç. Dr. Oğuzhan KARABURGU
Tez Başlığı	Metin Savaş ve Romancılığı
Turnitin Ödev Numarası	912969907

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 488 sayfalık kısmına ilişkin olarak, 08/02/2018 tarihinde tarafımdan Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nda belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve ekte sunulan rapora göre, tezin/dönem projesinin benzerlik oranı;

alıntılar hariç % 5.

alıntılar dahil % 7'dir..

Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:

(x) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylarım.

() Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esasları'nda öngörülen yüzdeler sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.

Gerekçe:

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlerin ışığı altında tarafımda yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.

08/02/2018

(İmza)

Yrd. Doç. Dr. Oğuzhan KARABURGU

İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
TABLOLAR LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x
ÖZET.....	xii
SUMMARY.....	xii
ÖNSÖZ.....	xiii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

METİN SAVAŞ'IN HAYATI

1.1. Doğumu, Çocukluğu ve Kişiliği.....	8
1.2. Eğitim Hayatı.....	10
1.3. Çalışma Hayatı ve Askerliği.....	11
1.4. Ailesi.....	12

İKİNCİ BÖLÜM

METİN SAVAŞ'IN ROMANCILIĞI

2.1. Sanat Hayatı ve Beslendiği Kaynaklar.....	16
2.2. Yazış Tarzı.....	21
2.3. Roman Anlayışı.....	22
2.4. Romanları.....	25
2.4.1. Efendi Dayının Kozalakları.....	25
2.4.1.1. Eserin Kimliği	25
2.4.1.2. Eserin Özeti	26
2.4.1.3. Eserin Muhtevası	27
2.4.1.4. Eserin Yapısı	32
2.4.1.5. Olay Örgüsü.....	33
2.4.1.6. Zaman	37
2.4.1.7. Mekân	41
2.4.1.8. Şahıs Kadrosu.....	45
2.4.1.8.1. Muallâ	47

2.4.1.8.2.Nafiz.....	48
2.4.1.8.3.Gülbenli Nazire.....	49
2.4.1.8.4. Nurhayat Hanım.....	49
2.4.1.9. Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	49
2.4.2.Yeşil Çeşme.....	51
2.4.2.1.Eserin Kimliği	51
2.4.2.2.Eserin Özeti	51
2.4.2.3.Eserin Muhteva.....	52
2.4.2.4. Eserin Yapısı	54
2.4.2.5. Olay Örgüsü.....	54
2.4.2.6.Zaman	63
2.4.2.7.Mekân	64
2.4.2.8.Şahıs Kadrosu.....	65
2.4.2.8.1.Molla'nın Oğlu	65
2.4.2.8.2.Polika	66
2.4.2.8.3.Ümit	67
2.4.2.8.4.Aynacı Münir	68
2.4.2.8.5. Muharrem Efe	69
2.4.2.8.6.Urguş Nine:.....	69
2.4.2.8.7.Hilâl	70
2.4.2.8.8.Ertuğrul	70
2.4.2.8.9.Molla İbrahim	71
2.4.2.8.10.Diğer Kişiler	72
2.4.2.9.Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	72
2.4.3.Zemheri Kuyusu.....	73
2.4.3.1.Eserin Kimliği	73
2.4.3.2.Eserin Özeti	75
2.4.3.3.Eserin Muhtevası	80
2.4.3.4.Eserin Yapısı	92
2.4.3.5.Olay Örgüsü.....	93
2.4.3.6.Zaman	99
2.4.3.7.Mekân	103
2.4.3.8.Şahıs Kadrosu.....	105
2.4.3.8.1.Fuat Çınaraltı	108

2.4.3.8.2.Hayrunnisâ Hisar	111
2.4.3.8.3.İşık	112
2.4.3.8.4.Münevver	113
2.4.3.8.5.Aydın	113
2.4.3.8.6.Deli Memet	113
2.4.3.8.7.Muhittin Yörükil	115
2.4.3.8.8.İbiş	116
2.4.3.8.9.Arzu	116
2.4.3.8.10.Tolga	116
2.4.3.8.11.Diğer Kişiler	116
2.4.3.9.Anlatıcı ve Bakış Açısı	117
2.4.4.Melengicin Gölgesinde	120
2.4.4.1.Eserin Kimliği	120
2.4.4.2.Eserin Özeti	120
2.4.4.3.Eserin Muhtevası	121
2.4.4.4.Eserin Yapısı	129
2.4.4.5.Olay Örgüsü.....	130
2.4.4.6.Zaman	134
2.4.4.7.Mekân	135
2.4.4.8.Şahıs Kadrosu	137
2.4.4.8.1. Korkut Efe.....	138
2.4.4.8.2. Engin Ar.....	140
2.4.4.8.3. Mürüvvet Vâlide	141
2.4.4.8.4. Uçarı Cümâne	142
2.4.4.8.5. Menekşe Zülâl.....	143
2.4.4.8.6. Mecâzî Efendi	143
2.4.4.8.7. Çıplak Ayaklı Rengin	145
2.4.4.8.8. Çetük	146
2.4.4.8.9. Süslü Yaşar	147
2.4.4.8.10. Mazlum Bey.....	147
2.4.4.8.11. Hayrunnisâ Hanım ve Fuat Bey	148
2.4.4.8.12. Karûre	148
2.4.4.8.13. Julien Sorel	150
2.4.4.8.14. Turşucu Ali Rıza Usta.....	150

2.4.4.8.15. Tanju Enişte	151
2.4.4.8.16. Safiye Hanım	151
2.4.4.9. Anlatıcı ve Bakış Açısı	151
2.4.5.Kargalar Derneği	152
2.4.5.1.Eserin Kimliği	152
2.4.5.2.Eserin Özeti	153
2.4.5.3.Eserin Muhtevası	154
2.4.5.4.Eserin Yapısı	165
2.4.5.5.Olay Örgüsü.....	165
2.4.5.6.Zaman	173
2.4.5.7.Mekân	175
2.4.5.8.Şahıs Kadrosu	179
2.4.5.8.1.Sarıkız	181
2.4.5.8.2.Çöp Atlamaz Çöpten Çelebi	182
2.4.5.8.3.Buldumcuk	182
2.4.5.8.4.Pusarik	184
2.4.5.8.5. Çömçe Gelin	186
2.4.5.8.6. Gizem.....	185
2.4.5.8.7.Hakkı Bey	187
2.4.5.8.8.Kaldırım Kargası.....	187
2.4.5.9. Anlatıcı ve Bakış Açısı	188
2.4.6.Erlik	189
2.4.6.1. Eserin Kimliği	189
2.4.6.2.Eserin Özeti	190
2.4.6.3.Eserin Muhtevası	191
2.4.6.4.Eserin Yapısı	195
2.4.6.5.Olay Örgüsü.....	196
2.4.6.6.Zaman	204
2.4.6.7.Mekân	205
2.4.6.8.Şahıs Kadrosu	206
2.4.6.8.1.Sibel İpekçiler	206
2.4.6.8.2.Feridun Öküztepen.....	207
2.4.6.8.3.Suat Katran	210
2.4.6.8.4.Muhtar Amca	211

2.4.6.9. Anlatıcı ve Bakış Açısı	212
2.4.7. Kuvayı Milliye'nin Hazinesi	212
2.4.7.1.Eserin Kimliği	212
2.4.7.2.Eserin Özeti	213
2.4.7.3.Eserin Muhtevası	215
2.4.7.4.Eserin Yapısı	221
2.4.7.5. Olay Örgüsü.....	222
2.4.7.6.Zaman	230
2.4.7.7. Mekân	231
2.4.7.8. Şahıs Kadrosu	233
2.4.7.8.1.Ebesiz Doğan	233
2.4.7.8.2.Deli Gücük	234
2.4.7.8.3.Benli Bahri	235
2.4.7.8.4.Gamze Şirin	236
2.4.7.8.5.Ütelek	236
2.4.7.8.6.Hurşit (Kasketli Adam)	237
2.4.7.8.7.Mahmihri (Hançerli Hanım).....	238
2.4.7.8.8.Palamarcı Cemil.....	238
2.4.7.8.10.Kumru	239
2.4.7.8.11.Azra kız.....	239
2.4.7.8.12.Olgun Bey	240
2.4.7.8.13.Süleyman Pehlivan	240
2.4.7.8.14.Refiş Bey	240
2.4.7.8.15.Balık Gözlu Adam	241
2.4.7.8.16.Balıkesir Belediye Başkanı İsmail Ok	242
2.4.7.8.17.Diğer Kişiler	242
2.4.7.9. Anlatıcı ve Bakış Açısı	242
2.4.8. Baykuşlar Geceleyin Öter	243
2.4.8.1.Eserin Kimliği	243
2.4.8.2.Eserin Özeti	245
2.4.8.3.Eserin Muhtevası	246
2.4.8.4.Eserin Yapısı	257
2.4.8.5.Olay Örgüsü.....	258
2.4.8.6.Zaman	268

2.4.8.7.Mekân	269
2.4.8.8.Şahıs Kadrosu	272
2.4.8.8.1.Tatar Adnan	273
2.4.8.8.2.Ayhan Işık	274
2.4.8.8.3.Suna	277
2.4.8.8.4. Füsün.....	277
2.4.8.8.5. Kötü Bakkal	278
2.4.8.8.6. Kereste Müdürü	278
2.4.8.8.7.Diğer Kişiler	280
2.4.8.9. Anlatıcı ve Bakış Açısı	280

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

METİN SAVAŞ'IN ROMANLARININ MUHTEVA VE YAPI BAKIMINDAN GENEL ÖZELLİKLERİ

3.1. Muhteva Bakımından.....	282
3.1.1.Toplumsal Konu ve Temalar	282
3.1.1.1.Aile İçi Çarpık İlişkiler	283
3.1.1.2.Din-Ahlak İlişkisi	284
3.1.1.3.Vatan-Millet Sevgisi	286
3.1.1.4. Tüketim Toplumu	287
3.1.1.5. Deprem	290
3.1.1.6. Terör	291
3.1.1.7.Doğu- Batı	292
3.1.1.8.Gözetim Toplumu	294
3.1.1.9.Gizli Teşkilat	294
3.1.1.10.Darbeler ve Siyaset	294
3.1.2.Bireysel Konu ve Temalar	296
3.1.2.1.Aşk.....	294
3.1.2.2.Geçmiş Özlemi	299
3.1.2.3.Pişmanlık	301
3.1.2.4.Yalnızlık	302
3.2. Yapı Bakımından.....	303
3.2.1.Ortak Yapı	303

3.2.2.Zaman-Mekân	305
3.2.3.Şahıslar	306

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ROMANLARININ DİL VE ÜSLUP ÖZELLİKLERİ

4.1. Dil.....	312
4.1.1. Kelime Serveti.....	312
4.1.2.Deyimler, Atasözleri, Veciz Sözler.....	315
4.1.3. Dil Sapmaları.....	317
4.1.4. Cümleler	323
4.2. Anlatım.....	324
4.2.1.Anlatım Teknikleri	324
4.2.1.1. Anlatma-Gösterme.....	327
4.2.1.2. Mektup- Anı	327
4.2.1.3. Özetleme.....	328
4.2.1.4. Tasvir	329
4.2.1.5. Metinlerarasılık.....	329
4.2.1.5.1. Montaj.....	331
4.2.1.5.2. Parodi.....	332
4.2.1.5.3. Pastiş.....	334
4.2.1.5.4. İroni	334
4.2.1.6. Üstkurmaca.....	335
4.2.1.7. Leitmotif	342
4.2.1.8. Geriye Dönüş	343
4.2.1.9. Bilinç Akışı.....	345
4.2.1.10. İç Monolog	346
4.2.1.11. İç Diyalog	347
4.2.1.12. Diyalog	348
4.2.1.13. İç Çözümleme.....	349
4.3. Üslup.....	350

SONUÇ	358
KAYNAKÇA.....	361
EK 1- Metin Savaş ile Söyleşi	369
EK 2- Yazar Bibliyografyası	418
EK 3- Belgeler ve Fotoğraflar	429
Ö Z G E Ç M İ Ş	470



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1 Efendi Dayının Kozalakları Romanında Çatışma Şekli 1.....	35
Şekil 2.2 Efendi Dayının Kozalakları Romanında Çatışma Şekli 2.....	36
Şekil 2.3 Efendi Dayının Kozalakları Romanının Psikolojik Mekân Algısı Şekli.....	42
Şekil 2.4 Yeşil Çeşme Romanında Çatışma Şekli 1.....	55
Şekil 2.5 Yeşil Çeşme Romanında Çatışma Şekli 2.....	57
Şekil 2.6 Yeşil Çeşme Romanında Çatışma Şekli 3.....	58
Şekil 2.7 Yeşil Çeşme Romanında Çatışma Şekli 4.....	59
Şekil 2.8 Yeşil Çeşme Romanının Zaman Örgüsü (Sosyal Zaman) Şekli.....	63
Şekil 2.9 Zemheri Kuyusu Romanında Çatışma Şekli.....	95
Şekil 2.10 Melengicin Gölgesinde Romanında Çatışma Şekli.....	133
Şekil 2.11 Kargalar Derneği Romanında Çatışma Şekli.....	169
Şekil 2.12 Erlik Romanında Çatışma Şekli.....	201
Şekil 2.13 Kuvayı Milliye'nin Hazinesi Romanında Çatışma Şekli.....	225
Şekil 2.14 Baykuşlar Geceleyin Öter Romanında Çatışma Şekli 1.....	262
Şekil 2.15 Baykuşlar Geceleyin Öter romanında Çatışma Şekli 2.....	267

TABLolar LİSTESİ

Tablo 2.1 Efendi Dayının Kozalakları Romanında Yapı Tablosu.....	32
Tablo 2.2 Yeşil Çeşme Romanında Yapı Tablosu	54
Tablo 2.3 Zemheri Kuyusu Romanında Yapı Tablosu	92
Tablo 2.4 Melengicin Gölgesinde Romanında Yapı Tablosu	130
Tablo 2.5 Kargalar Derneği Romanında Yapı Tablosu	165
Tablo 2.6 Erlik Romanında Yapı Tablosu	195
Tablo 2.7 Kuvayı Milliye'nin Hazinesi Romanında Yapı Tablosu	221
Tablo 2.8 Baykuşlar Geceleyin Öter Romanında Yapı Tablosu	257
Tablo 3.1 Cinsiyetlerine Göre Kişiler Tablosu.....	308
Tablo 3.2 Özelliklerine Göre Figürler Tablosu.....	310

KISALTMALAR LİSTESİ

BAÜSBED	Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi
B.G.Ö.	Baykuşlar Geceleyin Öter
bk.	Bakınız
çev.	Çeviri
DGM	Devlet Güvenlik Mahkemesi
Doç. Dr.	Doçent Doktor
D.T.C.F.	Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi
E.	Erlık
E.F.D.	Efendi Dayının Kozalakları
ESKADER	Edebiyat Sanat ve Kültür Araştırmaları Derneği
Hız.	Hazreti
K.D.	Kargalar Derneği
K.M.H.	Kuvayı Milliye'nin Hazinesi
M.G.	Melengicin Gölgesinde
Öğr. Gör. Dr.	Öğretim Görevlisi Doktor
Prof. Dr.	Profesör Doktor
s.	Sayfa
S.	Sayı
TDK	Türk Dil Kurumu
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
TYB	Türkiye Yazarlar Birliği
Y.Ç.	Yeşil Çeşme
Yrd. Doç. Dr.	Yardımcı Doçent Doktor
Z.K.	Zemheri Kuyusu

ÖZET

1980 sonrası Türk romanının önemli isimlerinden olan Metin Savaş, ilk romanlarını 2000’li yılların başında yayınlamıştır. Yazar; hikâye, makale, köşe yazısı gibi birçok türde eser yazmasına rağmen en önemli ürünlerini roman alanında verir.

Bu çalışma yazarın hayatını ve yayınlanmış sekiz romanını kapsamaktadır. Çalışmamız, Giriş, Metin Savaş’ın Hayatı, Metin Savaş’ın Romancılığı, Metin Savaş’ın Romanlarının Muhteva ve Yapı Bakımından Genel Özellikleri, Romanlarının Dil ve Üslup Özellikleri, Kaynakça, EK 1 ve EK 2, EK 3 bölümlerinden oluşmaktadır. Giriş bölümünde romanın tarihsel gelişimi ve 1980 sonrası Türk romanı hakkında bilgi verilmiş, Metin Savaş’a kadar Türk romanının panoraması çizilmiştir. Hayatı bölümünde, Metin Savaş’la yaptığımız söyleşiden ve diğer kişiler tarafından yapılan röportajlardan yola çıkarak yazarın doğumu, çocukluğu, gençlik yılları, eğitim hayatı, askerliği ve meslek hayatı irdelenmiştir. Röportaj, söyleşi ve yazıları; Metin Savaş’ın ruh dünyasını, hayata bakışını ve bunların eserlerine yansımaları anlamamıza katkı sağlamıştır. Romancılığı adını taşıyan ve tezin esas gövdesini oluşturan ikinci bölüm, Sanat Hayatı ve Beslendiği Kaynaklar, Yazış Tarzı, Roman Anlayışı ve Romanları olarak dört başlık altında değerlendirilmiştir. Romancılığını anlamamızı sağlayacak en önemli gösterge olan romanları bölümünde romanlarının tamamı; eserin kimliği, eserin özeti, eserin muhtevası, eserin yapısı, olay örgüsü, zaman, mekân, şahıs kadrosu, anlatıcı ve bakış açısı başlıkları altında incelenmiştir. Tekrara düşmemek amacıyla dil ve üslup ayrı olarak dördüncü bölümde ele alınmıştır. Üçüncü bölümde ise Metin Savaş’ın romanlarının muhteva ve yapı bakımından genel özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Sonuç bölümünde, yaptığımız incelemelerden elde ettiğimiz verilere değinilmiştir. Çalışmamız boyunca faydalandığımız eserlerin tamamı kaynakça bölümünde verilmiştir. EK 1 bölümünde yazarın bibliyografyası, EK 2 bölümünde ise yazarla yapılan söyleşi, EK 3 bölümünde yazara ait belge, fotoğraf ve dokümanlar yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Metin Savaş, Romanları ve 1980 sonrası Türk Romanı.

SUMMARY

METİN SAVAŞ AND HIS NOVELISTIC

Metin Savaş, who is one of the important names in Turkish Novel after 1980, published first novel at the beginning of 2000. Although the writer has many kinds of work such as, story, article, column, he has presented his most important works in the field of novel.

This study contains the author's life and his eight published novels. Our work consists of the parts of introduction, life of Metin Savaş and his authorship.

The General Characteristics of Metin Savaş's Novels in Terms of Content and Structure, The Language and Genre of His Novels, References, Appendix-1, Appendix-2, Appendix-3. The introduction, part gives information about the historical development of novel and Turkish novel after 1980 and draws a panorama of novel and Turkish novel until Metin Savaş. His life part deals with Metin Savaş's birth, childhood, teenage years, educational life, soldiership and occupational life from the information given by other close people and his own interviews. The interviews, the conversation and his writings contribute us to understand Metin Savaş's psychology, point of view and reflection of these to his Works.

The second part is the main theme of the thesis and carries the name of "His Authorship". This part is handled under four titles as "His Artistic Life and Benefited Resources", "His Writing Style", "His Understanding of Novel" and "His Novels". In "His Novels" part which is the most important indication that enables us to understand his novels, all of his novels are examined in terms of the identity of work, the summary of work, the content of work, the structure of work, the plot, the time and place, the characters, the narrator and point of view. In order not to fall into repetition, in the fourth part his language and style are separately handled. In the third part the general characteristics of Metin Savaş's novels are aimed to be defined in terms of content and structure.

The data we obtained from our reviews is mentioned in the conclusion part. The references part describes all of the Works we benefit during our study. The appendix-1 part describes the bibliography of the writer. The appendix-2 part describes the interview with the writer. The appendix-3 part describes the documents, the photographs and the records about the writer.

Keywords: Metin Savaş and his Novels, Turkish novels after 1980.

ÖNSÖZ

Dört ana bölümden oluşan çalışmamızda, Metin Savaş ve romancılığını ele aldık. Bu çalışmadaki temel amacımız; birçok türde eser vermesine karşın roman alanındaki ürünleriyle son dönem Türk romanında yeni bir söylemin temsilcisi olduğuna inandığımız Metin Savaş'ın, hayatı hakkında bilinmeyenleri ortaya çıkarmak, roman ve romancılığını incelemektir.

Yazar üzerine bugüne kadar herhangi bir biyografik çalışma yapılmamış ve eserlerinin tam bir künyesi henüz oluşturulamamıştır. Çalışmamızda, yazar ile ilgili bilimsel araştırmalardaki yetersizliği gidermek birinci gayemiz olmuştur. Bu bağlamda Metin Savaş'ın son yıllarda tanınırlığı artan bir yazar olduğuna vurgu yapılmış, yazarın Türk edebiyatındaki yerini tespit etmek amaçlanmıştır. Tezimizin bu özelliğiyle roman incelemeleri çalışmalarına olumlu bir katkı sunacağını, yazar ve romancılığı üzerine yapılacak çalışmalara küçük de olsa destek sağlayacağını umuyoruz.

Tezin hazırlanmasında roman incelemesine ilişkin bakış ve temellendirmeleri, Şerif Aktaş'ın *Roman Sanatı ve Roman İncelemelerine Giriş* adlı eserinin metodunu esas alarak oluşturmaya çalıştık. Bununla beraber Nurullah Çetin'in *Roman Çözümleme Yöntemi* adlı eseri incelemelerde yararlandığımız bir başka eserdir.

Bütün gayretimize rağmen Metin Savaş ve Romancılığı adını taşıyan çalışmamızın kusursuz olduğu iddiasında değiliz. Metin Savaş hakkında yapılmış ilk akademik çalışma olması münasebetiyle süreç içerisinde hem kendimizin eklemeleri hem de yeni araştırmacıların katkılarıyla var olan eksikliklerin giderileceğini ümit ediyoruz.

Bu tezin hazırlanma tüm sorularımı içtenlikle cevaplama nezaketi gösteren değerli yazar Sayın Metin Savaş'a, benden hiçbir zaman bilgisini ve ilgisini eksik etmeyen, hep yanımda olan değerli danışman hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Oğuzhan KARABURGU'ya, manevî desteğini her zaman hissettiğim değerli hocalarım Sayın Prof. Dr. Abdullah KÖK'e, Yrd. Doç. Dr. Genç Osman Geçer'e ve Öğr. Gör. Dr. M. Emir İlhan'a benden desteğini hiçbir vakit esirgemeyen sevgili eşim Merve GÖRÜCÜLER'e, tez aşamasında kendisini ihmal etmek zorunda kaldığım biricik oğlum Ertuğrul Alp'e ve tezim boyunca sürekli fikir alışverişinde bulunduğum dostum Serhat MUTLU'ya ve Özge EKER'e teşekkürü bir borç bilirim.

Harun GÖRÜCÜLER
Antalya, 2018

GİRİŞ

Roman, çoğu zaman oluştuğu toplumun sosyal, psikolojik ve siyasi koşullarının bir sonucu olarak gerçek yaşamda meydana gelen değişim ve gelişimlerle aynı doğrultuda şekillenir. 19. yüzyılın sonlarına kadar roman, dış gerçekliği birebir yansıtmayı amaçlayan - sokakta gezdirilen bir aynaya benzetilen (Stendal, 1992: 14)- mimetik bir anlayışın tezahürü olarak görülmüştür.

Christine Brooke-Rose göre; Klasik yansıtmacı roman, sağduyuya uygun bir takım varsayımlara dayanan gerçekliği ve betimlenebilir bir yer olan dünyayı kopya etmeye çalışan bir yapıya sahiptir. (Moran, 2014b: 54) Dönemin gerçekçi, determinist ve içeriği ön plana alan realist romanının “nerede, ne zaman, nasıl ve neden sorularına neredeyse kesin yanıtlar veren biçim-içerik dokusunun, çağın gerçeklik anlayışıyla bire-bir örtüştüğü söylenebilir.” (Ecevit, 2014: 23)

Klasik yansıtmacı romanın en önemli özelliği gerçeklik fikridir. Bu tür romanlarda “dış dünyanın düzeni (insanın dışında kalan dünya) yani nesnel gerçeklik esas alınır.” (Çetin, 2013: 73) Öyle ki bu tarz roman okurları, yazarlardan eseri uydurulmuş bir şey gibi değil de düpedüz gerçekmiş gibi sunmalarını, kendilerini iyice belirsizleştirmelerini, her şeyi unutup eserin atmosferine girebilme, hakikî dünyadan kurmaca olana rahatça geçebilme gibi olanaklar sağlamalarını bekler. (Budak, 2005: 95)

Romanın; çağın nesnel gerçeklik anlayışıyla uyuşmasını önceleyen yazarlar, modernist düşüncenin kökeni kabul edilen pozitivist anlayışı ve Newtoncu fizik görüşünü edebiyat düzleminde ele almışlardır. Bu tür romancılar, nesnel bir tutum ve sırayla ele aldıkları romanlarında dün-bugün-yarın zincirini kırmadan kronolojik (zamandizimsel) bir yapı içinde bir takım olaylar (öyküler) anlatmıştır. Aydınlanma Çağı'nın iç dinamikleriyle oluşturulan bu kurgu tarzında okuyucu, her şeye hükmeden bir anlatıcının kendi güdümündeki gerçekliği yansıttığı, sorgulama imkânının pek olmadığı bir dönem geçirir.

Yüzyılın ikinci yarısında “dış gerçekliği yansıtmanın ana ilke olduğu mimetik estetiğin sanat anlayışı”nı (Ecevit, 2014: 23) benimseyen Dostoyevski, Balzac, Tostoy ve Turgenyev gibi romancılarla zirvede olan gerçekçi roman, “materyalist, pozitivist ve iyimser bir dünya görüşünün mümkün kıldığı bir anlatı türü” (Moran, 2014: 54) olarak bu anlayışını 20. Yüzyılın başlarına kadar hâkim kılmayı başarmıştır. “19. Yüzyıl boyunca ve yirminci yüzyılın yarısına kadar roman, akılcı ve aydınlatmacı felsefelerin oluşturduğu bir ‘bilinçlilik’ düzlemi üzerinde yürür.” (Narlı, 2008: 311)

Batı'da Rönesans ile sahneye çıkan roman, bizde Tanzimat devrinde yapılan çevirilerle görülmeye başlanır. Menkıbe kültürüyle yetişen Türk insanının romanla tanışması, ahlakî açıdan irdelenerek yapılan çevirilerle olur. Batı'dan transfer edilen bu türe ait ilk örnek, Yusuf Kâmil Paşa'nın Fenelon'dan çevirdiği Telemak (1859) olarak kabul edilir. İlk yerli romanımız Şemsettin Sami'nin Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat'ını (1872) Ahmet Mithat Efendi'nin Felatun Bey ile Rakım Efendi (1875), Namık Kemal'in İntibah (1876) ve Cezmi (1880) gibi romanları takip eder. Geleneksel halk hikâyelerinin biçim ve içeriğinden tam olarak kurtulamayan bu ilk örnekler, toplumu bilinçlendirmeyi amaçlayan ve Romantizm akımının etkisiyle oluşturulmuş eserlerdir. Tanzimat ikinci döneminde Samipaşazade Sezai'nin Sergüşt (1889), Recaiade Mahmut Ekrem'in Araba Sevdası (1898) ve Nabizade Nazım'ın Karabibik (1890) ve Zehra (1896) adlı realist eserlerinden sonra asıl modern romanların yazıldığı dönem Servet-i Fünun devri olmuştur:

Servet-i Fünun dönemi Türk romanı, modern mânâda ilk romanlarımızın ortaya konduğu edebiyat devresidir. Halit Ziya Bey'in Batılı edebiyat anlayışlarından beslenen romancılığı, romancıyı, hayatı doğrudan algılamaya ve yetkin bir dille ifade etmeye götürmüştür. Gözlem yapan, deneyen ve edebî eser ortaya koyan bir edebiyat görüşü! Tezli edebiyatın nünunelerini veren Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi gibi romancıların arkasından, herhangi bir tezden ziyade, hayatı, bireyi irdeleyen ve anlatan bir edebiyatın hayatla bağı daha sıkı görünmektedir. Servet-i Fünun romancısının hayat karşısında kesin, ispatlanabilir, şaşmaz doğruları yoktur. Onları idare eden insanın bireysel trajedisidir. (Şahin, 2000: 51)

En önemli romancıları Halit Ziya ve Mehmet Rauf olan Servet-i Fünun devrini II. Meşrutiyet sonrası romanı takip eder. Bu dönemde roman Anadolu'ya yönelmiş ve millî konuları işlemeye başlamıştır. Kurtuluş Savaşı yıllarında romanların başat konusu millî mücadeledir. Dönemin romancıları Cumhuriyet'in ilk yıllarında resmi ideolojinin yerleşmesinde de büyük pay sahibidir. Reşat Nuri, Halide Edip ve Yakup Kadri gibi yazarlar, toplumsal geri kalmışlığı ve kadının toplumsal rolündeki değişimleri Osmanlı Devleti'yle ve onun kurumlarıyla mukayese ederek anlatan eserler vücuda getirmiştir. 1950'lerden sonra ise Türk edebiyatında ilk modernist romanlar görülmeye başlanır.

Modern(ist) Romanın Doğuşu

Tek ve mutlak olan bilgi düşüncesi, özellikle fizik alanındaki bilimsel gelişmelerle yerini muğlak ve göreceli olana bırakır. Modern roman; Modernizm'in salt akıldan beslenen, soyut değerleri yok sayıp somut verilerden yola çıkan, pozitivist anlayışa dayalı gerçeklik algısını değiştirmeye çalışır. Özellikle 19. yüzyılın sonlarından itibaren klasik romanın

beslendiği bilimsel değerlerin çökmeye başladığı görülür. 20. yüzyılın başı ise kaos yıllarına sahne olacaktır. Berna Moran, bu dönemi şu şekilde anlatır:

20. yüzyılın başlarında gerçekçi klasik romanı mümkün kılan koşullar, ortadan kalkmıştı. O yıllar belirsizlik, güvensizlik, karmaşıklık yılları olmuştu. Eski değerler kaybolmuş, gerçeklik parçalanmış, toplumun ve yazarın paylaştığı doğru anlayışı, ahlâksal normlar silinmişti. Anlamını, ahengini, tutarlılığını yitirmiş, iyimserliğe pek yer bırakmayan bu yeni dünyada, kaybolan ahengi, anlamı ve tutarlılığı yarattıkları sanat yapıtlarında gerçekleştirmek yolunu seçtiler modernist yazarlar. Simgeler, imgeler, ritim gibi öğelerle, mitoslarla birtakım örüntüler kurarak anlamlı bir estetik bütün yaratma çabasıydı bu. (Moran, 2014b: 55)

Birinci Dünya Savaşı'nın; dönemin insanında oluşturduğu ruhsal bunalım, pozitivist insanları psikolojik olarak çıkmaza sokan anlayışı, modern romanın doğuşunda etkili olur. Dünya çapındaki savaşlardan sonra ortaya çıkan kaos ortamı etkisini edebiyatta da gösterir. Belli bir düzeni ve kronolojik yapıyı benimseyen klasik roman yerini, farklılıkları ve çeşitlikleri önceleyen modern romana bırakır. Modern romanla beraber “ruhsal olana, ruhun esrarengiz âlemlerine, doğaötesine, mitolojiye, hayal ürünlerine, tarihsel kültürlere eğilim” artar. (Çetin, 2013: 86) Klasik romana karşı olarak ortaya çıkan modern roman, onun konuya ve vakaya değer veren anlayışını yıkarak tekniği, kurgulamayı yani biçimi önemli kılan bir görüşü benimser.

Klasik roman, dış gerçekliği yansıtmaya çalışan yapısıyla dışa dönük bir özelliğe sahipken modernist roman; şuuraltı, ruh, rüya ve kişinin psikolojik dünyası gibi içe dönük bir görüntü çizer. Toplumsal konulardan çok psikolojik vakalara yönelen bu dönem romancıları, yaşamsal bütünlüğü parçalayarak bireyin bilinçaltı çağrışımlarına yer verirler. Romanlarda değişen hayat şartlarına, düzene, gelenek ve göreneklere karşı çıkan ya da ayak uyduramayan yabancılaşmış kişiler ortaya çıkar. Yani klasik dönemde romanın merkezinde ve gücünün doruklarında olan başkişi, modernist romanda dünyanın koşulları karşısında yenilmiş, onunla mücadele edemeyince pasifleşmiş ve iç dünyasına çekilmiş bir birey haline gelir. “Silik baş figür” veya “zayıf kahraman” (Aytaç, 2003: 367) denilen, “yansıtmacı roman sisteminin genellikle olumsuz bir konumdayken çevresindeki kişilerle ve olaylarla çatışa çatışa olumlu bir sona ulaşip aksiyonel ve somut bağlamda güçlenen ‘kahraman’ından oldukça farklı özellikleri barındıran bu yeni kişiyi başka bir sözcükle, onun yabancılaşmaya ve anomik sürece girmeye bağlı olarak toplum ve/ya hayat karşısındaki dolaylı yenikliğinden ötürü ‘protagonist’ terimiyle karşılama(k)” (Sazyek, 2015: 281-282) gerekir.

Bu dönemde romancı, kavramakta zorlanacağı yeni gerçeklikle karşılaşır. Değişik biçimler arasında gezintiler yapan yazarlar, gerçekliği çeşitli düzlemlerde ele alır ve onu

farklı bakış açılarıyla yansıtmayı amaçlar. Artık yazarların dikkati, dış gerçeklikten biçim (üslup) ve tekniğe kayar. Geleneği sorgulayıp geçmişle hesaplaşarak var olan modern düşünce, romanda da önceki yüzyılın yazarlarının anlayışından sapma olarak kendisini gösterir. Bu düşünceyle modernist romancılar, klasik romandaki gibi düz bir gerçekliği anlatmak yerine yüzyılın getirdiği anlaşılması zor ve çok boyutlu bir gerçeklik anlayışıyla eserler verirler. Yazarların, realiteyi dış dünyada değil, iç dünyada, bilinçte, bilinçaltında aradıkları, modern romanın dış benlikten iç benliğe yöneldiği düşünüldüğünde artık reel gerçeklikle uyumlu hikâyeler anlatmanın yeterli olmadığı anlaşılacaktır. Abdülhak Şinasi Hisar'ın deyişiyle artık “romanda esas, vaka değil, şahıs, muhit, cemiyet, hayat, his ve fikirdir.” (Hisar, 2009: 45) Böylece klasik romanın “merak” unsuruna dayalı yapısını terk eden modern roman, bireyin iç dünyasının parçalanmışlığını anlatmak için birçok teknik uygulamaya başvurur. “20. Yüzyılın edebiyatı, sanat düzleminde kurguyla/teknikle/yapıyla oynanan bir oyuna dönüşür.” (Ecevit, 2014: 38) Biçimci estetiğin uç noktasında filizlenen yeni romancı; gerçeği, bir modeli örnek olarak yansıtmak yerine yakalayabildiği gerçek parçacıklarını, düşlerini, bilincinin/bilinçaltının kıvrımlarından bulup çıkardığı malzemeyle biçimlendirmeye çalışır. (Ecevit, 2014: 38)

Modern romanın parçalanmış özneyi anlatmak için kullandığı bu biçimsel deneylerin en tanınmış “romanda figürlerin iç dünyalarını aracısız ve bütün karmaşasıyla anlatmak amacıyla, çağrışıma dayalı olarak birbirini izleyen ilintisiz cümleler şeklinde uygulanan” (Sazyek, 2015: 76) bilinç akışı tekniğidir. Bireyin iç dünyasındaki düzensizliği aktarmada yetersiz olan iç konuşmaya alternatif olarak ortaya çıkan bu teknik, onun “düzensiz halidir.” (Sazyek, 2015: 76) diyebiliriz.

Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı o ana kadar bizim edebiyatımızda görülmemiş olan yeni uygulama ve kurguyla gösterir kendini. Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Oteli*, Ferid Edgü'nün *Hakkari'de Bir Mevsim*'i ile *Tutunamayanlar*, bünyesinde postmodern teknikleri de barındıran modernist bir romandır.

Var olduğu çağın bilimsel, teknolojik, politik (siyasal) olgu ve olaylarından etkilenen modern roman; geleneksel romanın temelinde bulunan kişi, zaman, mekân ve olay örgüsü gibi unsurları teknik düzlemde sarsmış, kendi dünyasına uygun bir zemine oturtmuştur. “Artık romanda kronolojik zaman akışı içinde gelişen, iyi hesaplanmış bir olay örgüsüne, her şeyi bilen bir anlatıcıya, kişiliklerine uygun davranan karakterlere, olayların neden-sonuç ilişkisini gözeterek sıralanmasına” (Moran, 2014b: 56) önem verilmez. Geleneksel romanın ana bileşenlerini oluşturan öykü ve anlam, modernist romanda birincil konularını yitirir; sadece kurgusal bütünü meydana getiren imgesel metin parçacıklarından ya da yapıyı oluşturan

tuğlaldan birine dönüşür. Geleneksel romanda yapının taşıyıcısı durumunda bulunan anlam, öykü ya da kahramanlardan birinin metinden çıkarılması durumunda, ana kolonlarından birini kaybeder. Romanın imgesel bütünlüğündeki işlevleri dışında hiçbirinin ön planda olmadığı modern romanda, anlamdan ya da kahramandan yana ağır basan bir hiyerarşik düzen yoktur. (Ecevit, 2014: 45-46) Bu unsurlardan birinin eksikliği tüm romanı etkilediği için, modernist romanın temelinde “biçim” vardır.

1980 Sonrası Türk Romanı

Geçen yüzyılın ikinci yarısına kadar Cumhuriyet ideolojisi çerçevesinde kimliğini aramakla oyalanan Türk romanı, altmışlı yıllardan sonra kendi insanının iç dünyasına yönelerek onu tanımaya çalışmıştır. Romancılar artık topluma tepeden bakmak yerine, ona yaklaşmaya ve halkın düşüncelerini anlayıp önemsemeye çalışır. Bunun sonucu olarak insana, mekâna ve zamana yönelik çok yönlü bir açılım başlar. Bu aşamada kimi romancılar eserlerini felsefi bir temele oturtmaya çalışırken, kimileri de yeteri kadar özümseyemedikleri yeni sanat akımlarına yönelerek kendilerince bir sistem oluşturmaya çalışırlar. Özellikle Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yusuf Atılgan Türk romanında yeni bir sürecinin başlatıcıları olurlar. Söz konusu iki yazar, içedönük figürleri ve zaman anlayışlarıyla Türk romanında bir kırılmanın başlatıcılarıdır.

Ellili yıllardan itibaren çok partili hayata geçişle sağlanan özgürlük ortamı, birtakım ideoloji arayışları, yeni yapılanmaları ve gruplaşmaları beraberinde getirir. Altmış darbesi sonrası gerçekleştirilen ve bireysel özgürlüklere dayalı yeni anayasanın etkisiyle sağ-sol kutuplaşması sonucu biçimlenen görüş ayrılıkları, düşünce alanında kendini hissettirdikten sonra giderek eyleme dönüşen çatışmalara neden olur. Türk toplumunun seksenli yıllara kadar gündemini meşgul eden bu çatışmalar, ister istemez her iki görüşü temsil eden yazarların romanlarının temel konusunu oluşturur.

1980 darbesi sonrasında sanat ve hayatta bir özgürlük evresi yaşanır. Bu özgürlük ortamının bir sonucu olarak yeni arayışlar içine giren yazarlarımız, köy-kent-kasaba ekseninde oluşan feodal düzende, romanlarda temel konu olarak Anadolu’yu ele almaya başlamıştır. Sonrasında gelişen sanayileşme ile köy romanlarında bir durgunluk görülür ve artık kimi yazarlar yeniden aydın problemleri ve kent insanının sorunlarına yönelirler.

12 Mart ve 12 Eylül askeri muhtıra ve darbeleri ile depolitizasyon dönemi başlar. Bir süre bocalama devresi geçiren ve eserlerinde genellikle tutukluluk anılarına yer veren Türk romancısı; sanat eserinde bir şeyi anlatmaktan çok onun nasıl anlatıldığının önem taşıdığını, romanın bir kurgu işi olduğunu keşfeder. Ne var ki bütün bu olumsuzluklara rağmen Batı’da

Joyce, Kafka, Faulkner gibi romancıların başlattığı modernist akım ile Nabokov, Robbe-Grillet, Butor, Sarraute gibi yeni romancıların kullandıkları postmodern anlatım teknikleri, Türk romancılar tarafından uygulanmaya başlanır ve klasik anlatım tarzının dışında romanın kurgusuna ve anlatım tekniklerine yönelik bir takım denemeler Oğuz Atay, Yusuf Atılgan gibi yazarlarla yeni açılımlar kazanır. Gerçekliğin verdiği bunalımdan ve çıkmazdan kurtulmak isteyen dönem romancıları, daha yaratıcı ve özgür buldukları bir alana yönelirler.

1980 sonrası Türk romanında ise avangardist gelişmelerin ve radikal değişimlerin olduğu görülür. 12 Eylül gibi siyasi olayların da bu süreçte etkisi görülse de romandaki bu gelişmeleri sadece politikaya yahut siyasi olaylara bağlamak yanlıştır. “1980’lerin romanında gerçekçi bir yaklaşımla dış dünyayı yansıtmak artık kimi yazarlara ilginç gelmiyordu ve bunun tek nedeni yukarıda sözünü ettiğimiz toplumsal ve siyasal değişimler değildi, yazınsal nedenleri de vardı.” (Moran, 2014b: 51) Bu yazınsal sebeplerin başında Türk romanında görülmeye başlayan postmodernist eğilim ve uygulamaları sayabiliriz. Türk romanının toplumsal konulardan bireysel konulara yönelmesine sebep olan postmodernizm, Batı’da 1960’larda yaygınlaşmasına rağmen bizim edebiyatımızda 1980 sonrasında etkisini gösterir. Modernizm’i tam olarak sindiremeden postmodernizmle tanışan Türk romancısı, modernist ve postmodernist unsurların iç içe olduğu romanlar yazar. 1980 öncesinde Yusuf Atılgan ile şekillenen modern roman Oğuz Atay’ın öncü denemeleriyle yeni bir boyut kazanır. Orhan Pamuk, Pınar Kür, Latife Tekin, Ahmet Altan, Bilge Karasu gibi yazarlar ise modernizmden postmodernizme geçişte radikalist değişikliklerle Türk romanına yeni bir soluk getirirler. Bu yeni dönemde bireysel bakışın egemen olduğu klasik roman, yerini çoğulcu bakışa, çok sesliliği/çok kültürlülüğü yeğleyen postmodern bakış açısına bırakır. Bundan maksimum seviyede yararlanmaya çalışan kimi İslamcı yazarların, sanatçıyı geri planda bırakarak onun öznelliğini ortadan kaldıran klasik İslâmî metinlerin etkisiyle, çok sesliliğe (polyphony), çok kültürlülüğe yer vermesi ve bireyi dışlaması bakımından kendilerine yakın buldukları postmodern anlatılara yöneldikleri görülür. (Gündüz, 2007: 280)

Bu yıllardan itibaren roman yazmaya başlayan yazarlar, toplumsal sorunları ele almakla birlikte biçim ve sanat kaygısını ön plana çıkarırlar. Artık zaman, mekân, olay, anlatıcı gibi geleneksel biçim anlayışı dışında; yapısal dil kuramlarını esas alan yeni roman öğeleri olan simgeler, mitler, yeni imgelerle örülü bir sanat anlayışı romanda uygulama alanı bulur. Eserin yazılış sürecine okuru dâhil eden, üstkurmaca yoluyla metnin kurgusallığına vurgu yapan, çeşitli disiplinlerden ve türlerden yararlanan, metinlerarası göndermelerle dolu bu roman, karmaşık ve çoğulcu yapısıyla artık “anlatı” adını alacaktır. Fantastik/düş ile reelin/gerçekliğin iç içe olduğu, dilin kurallarının deforme edildiği, neden-sonuç bağının

koparıldığı postmodern roman; farklı unsurların bir arada bulunduğu melez ve çoğulcu tavrıyla dikkat çeker. Bu dönem, Türk okuyucusunun hiç bilmediği bir romanla karşılaşmasını sağlar. Postmodern özellikler gösterdiği belirtilen bu romanların edebiyatımızda romanın alışılmış kalıplarını değiştirdiği bir gerçektir. Bunlarda linguistik ve gramatik deformasyondan fantastiğe, grotesk ve ironiye; parodi ve pastişe, metinlerarasılığa, üstkurmacaya, anlatıcı çeşitliğine kadar deformasyonun değişik örneklerini görebiliriz.

Doksanlı yıllara gelindiğinde ise siyasi konuların önemini yitirdiği bir dönem başlar. Seksenli yıllarda çizgisini değiştiren Türk romancısı, doksanlı yıllarla birlikte de ideolojik söylemi terk ederek 'ben'in sorunlarına eğilim gösterir. Artık roman, toplumu eğitime işlevinden uzaklaşır, kişinin bunalımlarına eğilen bir yapıya kavuşur. (Gündüz, 2012: 20)

Doksanlı yıllar postmodern romanın zafer yılları olur. Romancılarımızın bu yıllardan itibaren gerçekleştirdiği en önemli açılımlardan biri de popüler romancılığın bir kolu olan tarihsel romanı belli bir tez çerçevesinde geliştirmeleri ve günümüze yol gösterecek eserler meydana getirmeleri olmuştur. Doksanlı yılların sonlarına doğru Türk romanında nitelik ve nicelik bakımından büyük bir gelişme olduğu görülmüştür. Bu dönemin yazarlarının biçim, teknik, konu seçimi ve içerik düzenlemesi bakımından farklı özellikler taşıyabilirler ama ortak özellikleri tarihsel olaylara çoğulcu bakış getirmiş olmalarıdır. Selim İleri, Elif Şafak, Hasan Ali Toptaş, İhsan Oktay Anar zaman zaman klasik ile modern ama daha çok modern ile postmoderni bir arada yürütmeleri ile postmodern anlatının ülkemizdeki önemli temsilcileri olmuşlardır. Hilmi Yavuz, Metin Kaçan, Aslı Erdoğan, Güney Dal, Süreyya Evren, Şebnem İşigüzel, Murat Gülsoy, Müge İplikçi, Nedim Gürsel, Gökçen Yılmaztürk gibi isimler postmodernizmin diğer önemli temsilcileridir. Zaman zaman klasik, zaman zaman modern eserlerle bağlar kuran bu romancıların kendilerini gösterdikleri yer ise postmodernizmin roman dünyası olmuştur.

Bu çalışmada hayatını ve romancılığını çeşitli bakımlardan incelemeye çalıştığımız Metin Savaş ise 2000'li yılların başında ilk romanlarını yayın hayatına kazandırır. Bu dönemde Savaş, klasik yansıtmacı tarzıyla karşımıza çıkar. 2005 yılında yazdığı *Zemheri Kuyusu*'ndan sonra ise postmodern roman anlayışıyla eserler verir. Kurgu bakımından sağlam, dil bakımından zengin eserler veren Metin Savaş; postmodern roman tekniklerini eserlerine başarıyla uygulayan, çoğulcu bakış açısıyla geçmiş ve bugünü harmanlayan bir yazardır. Kıymeti yıllar sonra anlaşılan bütün değerli sanatçılara uygulanan sükût suikastine rağmen son yıllarda edebiyat çevrelerinde adı sıkça duyulan bir yazar olmayı başarmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

METİN SAVAŞ'IN HAYATI

2000'li yıllarda romancılığa adım atan Metin Savaş'ın hayatını, şahsiyle yaptığımız söyleşilerden ve diğer şahısların yaptığı röportajlardan yola çıkarak aşağıdaki başlıklar altında inceleyeceğiz.

1.1. Doğumu, Çocukluğu ve Kişiliği

Metin Savaş 1964 yılının Aralık ayında Balıkesir'de dünyaya gelir; ama bu tarih, resmi kayıtlarda 1 Ocak 1965 olarak yer alır. Balıkesirli olan yazarın ailesi, Metin Savaş beş yaşına gelinceye kadar bu şehirde yaşar. Babasının işleri büyümeye karar vermesiyle İstanbul'a taşınırlar. Askerlik sonrasında yaşadığı şehre dönen yazar, İstanbul yıllarının dışında hep bu şehirde ikamet eder.

Kendisiyle yaptığımız söyleşide, Balkan göçmeni bir aileye mensup olduğunu ve soyunun Kırım Türklerine ve Karakeçili Yörüklerine dayandığını ifade etmiştir. (bk. Ek 1) Balkanların kaybediliş macerasını romanlarında etkileyici bir şekilde anlatmasında, iki kere göç yaşayan atalarından dinlediği anıların etkisi aşikârdır. Yazar, atalarını ve onların Balıkesir'e geliş maceralarını şu sözlerle anlatır:

Darende'den bekâr olarak gelen dört erkek kardeş Savaştepe ve İvrindi kasabalarında hep Karakeçili aşiretinden Yörük kızlarıyla evlenmişler. Ve fakat Molla İbrahim'in ikinci hanımı olan Elif ninem Kırım kökenliymiş. Kırım'dan ailecek göç yoluna çıktıklarında Elif Ninem kendi annesinin karnındaymış. Göç yolunda iken Dobruca taraflarında doğmuş. Sonra işte Kırım'dan kaçan bu aile Selanik'e yerleşerek Zübeyde Hanımlara bir müddet komşuluk etmişler. Elif Ninem küçümen bir kızcağız iken Zübeyde Hanım'ın oğlu Mustafa Kemal'e gönül vermiş. Ne var ki o zamanların çakı gibi delikanlısı Mustafa Kemal bizim Elif ninemize yüz vermiyormuş. Elif Ninem gönül kırıklığı içinde Balkan Harbi yıllarında olsa gerek İvrindi'ye ailesiyle birlikte göç etmiş ve büyük dedem Molla İbrahim ile evlenmiş. İşte böylelikle ben Orta Anadolu Türkmenleri, Karakeçili Yörükleri ve Tatar Elif yoluyla melez bir Batı Anadolu Türküyümdür. (bk. Ek 1)

Yazarın Balıkesir'in Savaştepe ilçesine yerleşen büyük dedesi, yaşadıkları yerden esinlenerek "Savaş" soyadını alır. Yazar, bu soyadı olayını şu şekilde anlatır:

Orta Anadolu'nun Darende ilçesinden göç eden Kör Bekir bizim Balıkesir'in Savaştepe adlı ilçesine yerleşmiş ve soyadı kanunu çıkınca da Savaş soyadını almış. Onun erkek kardeşlerinden Molla İbrahim yine Balıkesir'in İvrindi adlı kasabasına yerleşerek Darende soyadını tercih etmiş. (bk. Ek 1)

Çocukluğu, Balıkesir'in şehir merkezinde bulunan Karaoğlan Mahallesi'nde geçer. Suat Yalaz'ın eserlerine de konu olan bu mekân, Metin Savaş'ın kişiliğinin oluşmasında etkili olmuştur. Geleneksel bir mahallede büyüyen yazar, bir aile hayatı yaşadığı mahallesinde kendisini çok değerli hisseder:

Mahalledeki evlerin kapılarına kilit vurulmazdı, kadınlar ve kızlar erkeklerden kaçmazdı, bizim mahalle büyük bir aile gibiydi, bizler o yıllarda kötülük nedir bilmezdik, tasavvurumuzda yoktu böyle bir şey. Ve ben o yıllarda mahallemizin şehzadesi gibiydim. Dilediğim her eve aklıma estikçe girer çıkardım, komşu teyzelerden şekerler veya börekler alırdım. Babamsa zenginleştikçe cömertleşiyordu. Mahallemizin yoksullarına hep babam yardım ederdi. Çocukluğumda komşu kadınlar bana şöyle derdi: “Sen büyüdüğünde bu mahalleden dilediğin kızı alırsın.” İşte böylesine şehzade gibiydim. (bk. Ek 1)

Yazarın romanlarında görülen geçmişe özlemin temelinde, kendi çocukluğu yatar. İstanbul yıllarının onda yarattığı psikolojik problemleri de bu dönemle izah etmek mümkündür.

Savaş'ın büyük dedesi Kör Bekir ve üç erkek kardeşi II. Abdülhamit devrinde Balıkesir'e gelir. Kör Bekir, küçük bir çocukken ağaçtan düşer ve dal saplanması sonucu sağ gözünü kaybeder. Dedesinin yazgısı torunlarından Metin Savaş'ın da kaderi olur. Savaş, küçük yaşta sağ gözünü kaybeder ve bu trajik olayın etkisini her anlamda hisseder:

Kör Bekir küçük bir çocukken tırmandığı ağaçtan düşünce sağ gözüne dal saplanmış. Lâkabının Kör Bekir olmasının nedeni budur. Ben de doğduğumda gözleri çok güzel olan bir bebekmişim. Annemin anlattığına göre, ben üç yaşımdayken keskin bakışlı bir komşu kadın ziyaretimize gelmiş ve gözlerime pürdikkat bakmış. İşte o günden sonra sağ gözbebeğim kaymaya başlamış. Annemin dediğin göre o komşu kadının nazarı değmiş. O yıllarda tıp teknolojisi yetersiz olduğu için de göz tedavim yanlış yapılırca kaymaya başlayan sağ gözüm gitgide kötüleşmiş ve nihayetinde ölmüş. Büyük dedem Kör Bekir gibi ben de tek gözlüyümdür. Ortaokul yıllarımdan başlayıp bu mülakatın yapılmakta olduğu güne dek mütemadiyen kitap okudum. Bana kaç kitap okuduğumu hep soruyorlar. Soranlara diyorum ki: “Şu yaşıma gelinceye kadar tek gözümle dört bin kitap okudum ama çift gözlü olsaydım iki katını okumuş olacaktım.” Üç yaşımdan beridir tek gözle idare etmek durumunda kaldığım içindir ki iki gözle görmek nasıl bir şeydir hiç bilmiyorum. (bk. Ek 1)

Yazar, Karaoğlan Mahallesi'nin de katkısıyla -sağ gözünü kaybetmesine rağmen- çok mutlu bir çocukluk geçirir. İstanbul'a taşındıklarında beş yaşında olan sanatçı, babasının işlerinin iyi gittiği dönemde bile eski mahallesine özlem duyar. Gençlik yıllarında yaşadığı olaylar onu derinden sarsar, mutluluk yerini psikolojik buhranlara bırakır. Çocukluğuna doyamadan ailesinin geçimini üstlenmek zorunda kalacak olan Metin Savaş, zor yıllarından kitapların dünyasına sığınarak kurtulur.

Yazar; ince, kısa boylu ve zayıf bir bünyeye sahiptir. Balıkesir'deki hayatlarını geride bırakıp İstanbul'a yerleşmeleri ve sonrası yaşananlar onu sadece psikolojik olarak değil, fiziksel olarak da etkilemiştir.

Baba tarafından dedem Ahmet Efendi gibi ben de ufak tefek ve çelimsiz biriyim. Güçlü kuvvetli değilim. Bünyem çocukluğumdan beri zayıftır. Çok sık hasta oluyorum. Çocukluğumdan bu yana hiç bitmeyen psikolojik sorunlarım da bünyemi olumsuz etkilediği için biyolojik hastalıklara çok çabuk yakalanıyorum. Balıkesir çarşısı dışına kış mevsiminde çıkacak olursam çoğunlukla titreme geliyor. (bk. Ek 1)

Tek uğraş alanı kitaplar olan Savaş, çevresiyle mücadele edemeyecek derecede edilgen bir kişiliğe sahiptir:

Kimi zaman beni kullanmalarına göz yumuyorum. Kimi zamansa isyan ediyorum. Haksızlıklara veya çıkarıcılara isyan ettiğimde ise ustalıkla bir manevrayla beni suçlu duruma düşürmekte zorlanmıyorlar. Metin Savaş'ın psikolojisi bozuk söylemine sarılmaları beni herkes önünde suçlu duruma düşürmelerine yetiyor. Çocuksu da olsam, ruh hastası da olsam birtakım konularda benim de haklı olabileceğim ihtimalini daima göz ardı ediyorlar. Alıngan ve takıntılı biriyimdir. Simetri hastalığım da var. Gençliğimde çok fazla takıntılıydım fakat kendi kendimi tedavi etmeye çalışarak simetri hastalığımı epeyce zayıflattım. Kitap kurtluğu dışında hiçbir hobim yoktur diyebilirim. Bununla birlikte uzun yıllar boyunca tavşan beslemeyi sevmişimdir. Yeğenlerim arasındaki lâkabım da Tavşan'dır zaten. (bk. Ek 1)

Sonuç olarak eserlerinde otobiyografik unsurlardan ziyadesiyle faydalanan yazarın hayat öyküsü, romanlarını anlamamız için bir anahtar özelliği gösterir.

1.2.Eğitim Hayatı

Metin Savaş, babasının işinden dolayı Fatih İlkokulunda tahsil hayatına başlar, daha sonra Çavuşoğlu Kolejinde ortaokul eğitimini sürdürürken babası iflas eder. İflastan sonra da Gelenbevi Ortaokulunda eğitimine devam etmek zorunda kalır. Hayatındaki bu değişim, Metin Savaş'ı derinden sarsar:

Hayat standardımızın değişmesiyle birlikte psikolojim de bozulmaya başlıyordu. Ama benim asıl mutsuzluğum İstanbul idi. Balıkesir çarşısını ve komşu kızını hiç unutmamıştım. Karaoğlan Mahallesi'ndeki şehzadelik günlerim mazide kalmıştı. İstanbul'da gitgide içime kapandım ve kendimi farkında olmaksızın kitaplara verdim. O dönemde çocuk değil de delikanlı olsaydım belki içkiye, serkeşliğe, berduşluğa sarılırdım ama yaşım küçük olduğu için kitapların dünyasına sığınmıştım. (bk. Ek 1)

Ortaokul yıllarından sonra Metin Savaş, Vefa Lisesine yazılır. Babasının işleri daha da kötüye gitmeye başlar. Babası hapse düşünce de eğitim hayatını yarıda bırakmak zorunda

kalır. Yazar, akademik anlamda başarısız bir öğrencilik hayatı geçirmiştir ve bu süreci şu şekilde değerlendirir:

İlkokuldan liseye daima tembel ve derslere ilgisiz bir öğrenciydim. Lise birinci sınıftayken on bir dersimiz vardı ve ben (edebiyat dâhil) dokuz dersten sınıfta kalmıştım. Zaten lise birden terkim. Bu dönemde Vefa Lisesinde öğrenciydim ve babam hapiste olduğu için başımda bir veli yoktu. Kendi başıma müdür yardımcısına gidip okulu bırakmak istediğimi söyledim. (Genç, 2017: 68)

Yazarın okul hayatındaki başarısızlığının sebebi, babasının iş hayatında yaşadığı dalgalanmalardır. Savaş, bu olaylardan sonra tasdiknamesini almaya gittiğinde müdür yardımcısı, belgeyi imzalarken “Yüz yıllık Vefa Lisesi’nin en tembel öğrencisi seçtim seni Metin.” der. Romancı, yıllar sonra bu anısını -eserlerinde çokça gördüğümüz- ironik bir üslupla şu şekilde anlatacaktır: “Vefa Lisesi için büyük reklam, en tembel öğrencisi bile yazar oldu. Bence kullanmalılar bunu.” (Balcı, 2015: 11)

Sonuç olarak, düzenli bir eğitim hayatı geçiremeyen Metin Savaş, üstat olarak gördüğü Peyami Safa ve Ahmet Mithat Efendi gibi kendi kendini yetiştiren (otodidakt) bir yazardır. Yine adı geçen yazarlar gibi çocuk denecek yaşta iş hayatına atılmak zorunda kalır.

1.3.Çalışma Hayatı ve Askerliği

Vefa Lisesinden ayrılarak eğitim hayatını rafa kaldıran Metin Savaş, böylece genç yaşta iş dünyasıyla tanışır. Bir akrabasının Laleli’de bulunan otelinde komilik yapmaya başlar. Babası hapiste olduğu için ailenin tüm yükü üzerindedir ve bundan dolayı gençlik yıllarını ağır şartlarda çalışarak geçirir:

Turistlerin bavullarını taşıdım, bulaşıkları yıkadım ve tuvaletleri temizledim. Maaşım düşüktü ama otelimizde konaklayan bilhassa Alman turistler iyi bahşiş veriyorlardı. Bahşişlerin aylık toplamı neredeyse maaşım kadardı. Bu sebeple maaşımı tek kuruşuna dokunmaksızın anneme veriyordum ve bahşişler bana yetiyordu. Babam İtalyalarda hapse girdiğinde büyük ablam evliydi. Sonrasında küçük ablam da evlendi ama babasız bir ailenin geçimi çok zor oluyordu. Bense artık çok daha fazla içime kapanmıştım. İstanbul’un Fatih ilçesinin Çarşamba semtinde oturuyorduk. Evimiz kira eviydi. Fatih Camii pencerelerden görünüyordu. İçime kapanıklığının tek dert ortağıysa Fatih Sultan Mehmet idi. (bk. Ek 1)

Yaşam standartlarındaki ani değişiklik, çalışma koşullarının zorluğu, babasızlık Savaş’ta ömür boyu etkisi sürecektir psikolojik travmalar bırakacaktır. İstanbul’da geçmiş yılların hasretini çeken yazar, kendini çevresinden fazlasıyla soyutlar. Bu yüzden hiçbir kızla arkadaşlık dahi kuramaz. Romanlarının iki temel mekânından biri olan Balıkesir, onun için unutulmaz anılarla dolu iken İstanbul onun kimsesizliğinin ve yalnızlığının şehri olur.

Savaş; Kütahya, İzmir ve Konya ana jet üssünde askerliğini yaptıktan sonra 22 yaşındayken Balıkesir'e döner. Yıllar sonra döndüğü Karaoğlan Mahallesi, artık onun eskide bıraktığı Karaoğlan Mahallesi'nden çok uzaktır. Çünkü 1980 darbesi yaşanmış, yeni bir sosyal çevre oluşmuştur. Bu da eski sıcak günleri yok etmiştir. (bk. Ek 1)

Tahsilini yarıda bırakan ve herhangi bir meslekte yeterince deneyim kazanamayan Metin Savaş, Balıkesir'de iş konusunda sıkıntı yaşar. Bu zorluklar altında kendisini kitaplara adar. Süreç içerisinde dededen kalma bir dükkânda, amcasıyla beraber bakkal dükkânı işletmeye karar verir. Bakkallık, mesleği Metin Savaş'a atalarından yadigârdır. Büyük dedesi Kör Bekir, onun oğlu Ahmet dedesi ve büyük dayısı ile en küçük amcası hep bu mesleği icra etmişlerdir. Kitap okumalarına da devam eden yazar, ilk hikâyelerini de bu zamanda kaleme almıştır. Sonrasında roman yazma isteği uyanmış ve *Zemheri Kuyusu* adlı romanını, bakkal olarak çalıştığı yıllarda yazmıştır.

25 yıl amcasıyla bakkal dükkânı işleten Savaş, iş hayatını emeklilikle sonlandırır. Bu kararlar beraber tamamen yazarlığa yönelir. Balıkesir'de bulunan sivil toplum kuruluşlarında gönüllü çalışmalar yapar.

Askerlik döneminin eserlerinde yansıması pek görülme de meslek hayatının romanlarının kurgu dünyasına önemli katkıların olduğunu söyleyebiliriz. Savaş'ın romanlarındaki bakkal figürleri, kendisinden izler taşır.

1.4. Ailesi

Savaş'ın büyük dedeleri, II. Abdülhamit devrinde Orta Anadolu'daki Darende'den göçerek Balıkesir'e yerleşir. Balıkesir'e taşınan bu dört erkek kardeşin, Darende'den evlenip orada kalan Zeynep adlı bir de kız kardeşleri vardır. Zeynep halasından atalarının adı, Hacı Durmuş'tur ve Darende'de "Bulgurcular" sülalesi olarak anılır.

Yazarın bilinen en eski dedeleri Kör Bekir ve Molla İbrahim'dir. Sağ gözünü küçük yaşta kaybettiği için "kör" lakabını alan Bekir dedesi Balıkesir'in Savaştepe ilçesine, kitap kurdu olduğu için "molla" lakabını alan İbrahim dedesi İvrindi ilçesine yerleşir.

Akraba evliliği yaygın olan sülalelerinde Kör Bekir'in oğlu Ahmet ile Molla İbrahim'in kızı Fatma evlenirler. Kör Bekir'in oğlu Ahmet; Metin Savaş'ın baba tarafından dedesi, Molla İbrahim'in kızı Fatma ise babaannesidir. Sonrasında ise Kör Bekir'in soyundan Mustafa ile Molla İbrahim'in soyundan Hatice evlenir. Bu evlilikten Metin Savaş dünyaya gelir. Ailenin tek erkek çocuğu olan yazarın iki de kız kardeşi vardır. Ablalarının akraba evliliği yapmasını, ninesi Fatma engeller ve böylece bir geleneği neticelendiren kişi olur.

Savaş'ın dedeleri; Kurtuluş Savaşı'nın ve siyasi olayların etkisinin derinden hissedildiği küçük bir Batı Anadolu şehri olan Balıkesir'de yaşadıkları için Kuvayı Milliye zamanında, tek partili dönem ve çok partili yıllarda etkin rol oynar:

Anne tarafından büyük dedem Molla İbrahim kuvayı milliye kahramanlarından biridir. Onun hikâyesini Yeşil Çeşme adlı uzun öykü kitabımda anlattım. Molla İbrahim'in oğlu Mehmet dedem ise hem İvrindi'de müezzin idi hem de Demokrat Parti'nin bu kasabadaki teşkilatını kuranlardan biriydi. Molla İbrahim'se zaten İvrindi kuvayı milliyesini örgütleyenler arasında imiş. Demokrat Parti kasaba teşkilatı kurucusu olan Mehmet dedem ölüm döşeğinde iken anneme şöyle demiş: "Müezzinlik etmekle kalmadım ben. Aslında ben İsmet Paşa'nın gizli askeriydim." Mehmet dedem bununla ne demek istiyordu biz hâlâ bilmiyoruz.

Rivayete göre Kâzım Kara Bekir Paşa bir ara kaçak olarak Savaştepe'ye kadar gelmiş ve Yunan takibinden kurtulmak için de Kır Bekir dedemin evinde birkaç gün saklanmış. Kuvayı milliyeci diğer büyük dedem Molla İbrahim ise kurtuluş savaşı yıllarında Yunanlılarca yakalanıp İzmir'de hapsedilmiş fakat yine rivayete göre İngiliz Kemal hapishaneye baskın yaparak Molla İbrahim'i oradan kaçırmış. Bizim sülalede hep böyle hikâyeler anlatılıyor. (bk. Ek 1)

Yazarın romanlarında sıklıkla yer verdiği Kuvayı Milliye dönemi ve düşüncesinin temellerini bu hikâyelerin oluşturduğunu söylemek mümkündür. Dedelerinin kahramanlık anlatılarıyla büyüyen yazar, o yılların ruhunu yansıtırken okuyucunun muhayyilesinde olayların içindeymiş gibi sürükleyici bir atmosfer oluşmasını sağlar. Yazarın Kuvayı Milliye ruhunu aşılamadaki başarısını bu duruma bağlayabiliriz.

Darende'den bekâr olarak gelen dört erkek kardeş, Savaştepe ve İvrindi kasabalarında hep Karakeçili aşiretinden Yörük kızlarıyla evlenmiştir; ama Molla İbrahim'in ikinci eşi olan Elif Nine, Kırım asıllıdır. Elif Nine, Balkanlardan göçerken birçok hikâyeyi de yanında getirir. Savaş'ın romanlarındaki Balkanlara ait epizotlar ve anlatıların çoğu Elif Nine'nin hayatından tevarüştür.

Yazarın annesinin büyük dayısı ise, II. Abdülhamit'in muhafız alayı subaylarından. Emekli olup da İstanbul'daki padişah sarayından çıkıp İvrindi'ye döndüğünde yöre halkı ona "Saraylı" adını takar ve "Saraylı Dayı" olarak anılır.

Yazarın babası Mustafa Savaş, Balıkesir'de radyo tamircisi olarak çalışır. Hitler Almanya'sından kaçan bir Yahudi, Balıkesir'e yerleşerek radyo tamirhanesi açar. Kendisine çırak ararken Mustafa Savaş ile tanışır ve onu bu Yahudi usta yetiştirir. Yahudi ustanın Avrupa'ya dönmesiyle Mustafa Savaş'ın maddi anlamda refah yılları başlar:

Yahudi ustası günün birinde Avrupa'ya geri dönünce babam Balıkesir çarşısının en hünerli radyo tamircisi olarak çok müşteri edinmiş, iyi para kazanmış ve hatta şehrimize ilk televizyonu da babam getirmiş. Sonrasında babam hem dürüstlüğü hem de ustalığı nedeniyle Balıkesir çarşısındaki yatırımların elektrik tesisatı ihalelerinin tercih edilen ustası olmuş. Balıkesir Atatürk Stadyumu gibi,

Balıkesir Vilayet Binası gibi büyük projelerin elektrik tesisatı ihalelerini hep babam kazanmış ve tabii epeyce para da kazanmış. (bk. Ek 1)

Balıkesir’de maddi doyuma ulaşan Mustafa Savaş, İstanbul Paşabahçe cam fabrikasında ustabaşı olan yeğenin beraber iş yapma teklifini kabul ederek, oğlunun deyimiyle “tipik bir kapitalist olmak için” (Balcı, 2015: 10), İstanbul’a taşınmaya karar verir. Eyüp’te bir cam imalathanesi kuran yazarın babasının, ilk başlarda her şey yolunda gitse de sonrasında yeğeniyle yaşadıkları sıkıntılardan dolayı işleri bozulur:

Başlangıçta işler iyi gidiyordu. Boğaziçi sahilinde yemek yiyebilen zengin sınıfa karışma aşamasına gelmiştik. Ve fakat babamın yeğeni zamparamın tekiydi ve para kazanmaya başladıktan sonra iyice azıttı. Bizim cam imalathanesinde çalışan işçi kızlardan birini gebe bırakmıştı. Vaziyet böyle bir hal alınca babam ortaklığı bozdu ve akabinde ikiye bölünen camcılık işinde bereket kalmadı. Önce babam ve ardından da onun zampara yeğeni iflas etti. Büyükşehir bizi yutmuştu. Evimize haciz geldi, borçlar ödenemedi. (bk. Ek 1)

Bu sırada özel bir kolejde okuyan Metin Savaş, devlet okuluna geçmek mecburiyetinde kalır. Bu gibi maddî sıkıntılar, hayat standartlarının bir anda düşmesi romancıyı psikolojik anlamda çok etkiler. Bu bunalım yılları Savaş’ın kitaplarla olan bağı kuvvetlendirir.

Borçlar ve hacizlerden bunalan Mustafa Savaş, “perle” adında bir tür avize taşı kaçakçılığı yapan bir şebekeye katılır.1970’li yıllarda Türkiye’ye ithalatı yasak olan bu taşın satımını yapan kaçakçılık şebekesi, İtalyan işbirlikçileriyle bu işi yapar. Borç ve hacizlerle yıpranan yazarın babasının başı daha fazla belaya girer:

Babam günün birinde İtalya’ya gitti ve bir daha da geri dönmedi. Bir müddet babamdan haber alamadık. Sonra Türk polisi evimize baskın yaptı, her yeri aradı, ortalığı altüst etti. Öğrendik ki babam İtalya’da bir araba kiralamış, bir otele yerleşmiş ve İtalyan polisi de ihbar üzerine otele baskın yapınca babamın arabasının torpido gözünde eroin bulmuş.

Elbette ki bir kumpas idi bu. Babam sadece perle taşı kaçakçılığı yapan bir şebekenin elemanıydı. Avizencilik sektöründe perle taşı çok para getiriyordu. Nitekim hiçbir uyuşturucu kaçakçısı malını arabasının torpido gözünde saklamaz. Çünkü bunu yapmak aptallıktır. Ben yıllar sonra gerçeği babamın bir arkadaşından öğrendim. Babamın dahil olduğu kaçakçılık şebekesinin rakibi olan bir başka kaçakçılık çetesi babama “gel bizimle çalış” diye teklifte bulunmuş ama babam reddetmiş. İşte babamın kiralık arabasının torpido gözüne eroini koyan ve İtalyan polisine ihbar eden bu rakip çeteymiş. Babam gurbet elde mahkemeye çıktı ve 18 yıl mahkûmiyet cezası aldı. (bk. Ek 1)

Babasının hapse düşmesi Metin Savaş’ın pek de parlak olmayan okul hayatını bitirip iş dünyasına atılmasına sebep olur. Babası Mustafa Savaş ise İtalya’da iyi halden dört yıl ceza indirimi alarak 14 yıl hapis yattıktan sonra Türk polisine teslim edilir ve DGM’de yargılanır.

Yazarın “DGM hâkimi şöyle dedi: ‘Türkiye’de temiz görünüyorsun. Suç işlemiş olsan bile 14 yıl müddetle İtalya’da cezanı çekmişsin zaten. Artık serbestsin.” (bk. Ek 1) diye anlattığı bu yargılama sürecinden sonra babası, özgürlüğüne kavuşur. Mustafa Savaş, ailesine kavuştuğunda torunları çoktan büyümüştür.

Önce Karaoğlan Mahallesi’nden ayrılmak zorunda kalan, sonra da babasının hapse düşmesiyle psikolojik olarak yıpranan ve maddi yönden sıkıntılar yaşayan Metin Savaş ise hiç evlenmez. Yazar, bu yılları şu sözlerle anlatır:

Gerek psikolojik buhranlarım nedeniyle gerekse yeterince param olmadığı için hiç evlenmedim. İstanbul’dan yıllar sonra Balıkesir’e geri döndüğümde zaten o şehzadelik yıllarımdaki Karaoğlan Mahallesi o eski büyüünden çok şeyler yitirmişti. 12 Eylül darbesi olmuş, Turgut Özal’ın yıllar başlamış ve tek kanallı TRT günleri maziye intikal etmişti. Artık ne komşu kızı vardı ne de eski zamanlardaki akraba muhabbetleri ve mahalle kültürü kalmıştı. Evlenmenin eşiğine geldiğim zamanlar olmadı değil. Beni kızına istemeye gelenler bile oldu. Şaka etmiyorum. Anneme gidip de beni kızına almak isteyenler vardı. Bütün bunların dışında bir kıza gönül verdiğim de vakidir. Bizim bakkala her gün gelerek ekmek ve gazete alan bir mahalle kızıydı işte. (bk. Ek 1)

Yazarın evlenmemesinin asıl sebebi ise başkadır. Balıkesir’den İstanbul’a göçmek zorunda kaldıkları çocukluk yıllarında âşık olduğu “komşu kızı”nı hiç unutamaz. İsmi vermediği komşu kızından sonra bakkal olarak çalıştığı dönemlerde tekrar âşık olur; fakat bu aşkına karşılık bulamaz:

Başka bir kıza âşık olmuştum ve reddedilince çok acı çekmiştim. Ve yazmaya başlamıştım çünkü gerçek aşkımın çocukluğumdaki komşu kızı olduğunu hatırlamıştım. İşte bu hatırlayış beni Efendi Dayının Kozalakları romanını yazmaya sürükledi. Hepsi bu kadar. Yüreğimde iki sevgili var. Bu iki sevgilinin adları ve benimle olan hikâyeleri ben öldükten sonra açıklanacak. (bk. Ek 1)

Görüldüğü üzere yazarın komşu kızına duyduğu aşkın, romancılığa başlamasındaki tesiri büyüktür. Romanlarında da çeşitli şekillerde tezahür ettiği görülen bu aşk yüzünden evlenmeyen yazar, Balıkesir’de anne ve babasıyla birlikte yaşamaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

METİN SAVAŞ'IN ROMANCILIĞI

İlk olarak 1990'lı yıllarda yazmış olduğu hikâyeleri ile yazarlık serüvenine başlayan, 2000 yılında ilk romanını yazan ve 2005 sonrası postmodern romanlarıyla edebiyat dünyasında önemli bir yer edinen Metin Savaş'ın romancılığını dört başlık altında incelemek doğru olacaktır.

2.1. Sanat Hayatı ve Beslendiği Kaynaklar

Yazarlığa bakkalık yıllarında başlayan Metin Savaş, tahsili yeterli olmamasına rağmen bu eksikliğini çok kitap okuyarak gidermiştir. Sanatçıların ruh dünyasının şekillenmesinde eğitim ve okumaları kadar çocukluk yıllarında dinlediklerinin de etkisi olduğu su götürmez bir gerçektir. “Gabriel Garcia Marquez anılarını kaleme aldığı kitabı *Anlatmak İçin Yaşamak*'ta annesinin çok iyi bir anlatıcı olduğunu söyler. Hatta yalnızca annesi de değil, anneannesi de öyledir ona göre.” (Duman, 2009: 67) Büyüklerden dinledikleri masalların yazar ve şairlerin ruh dünyasına etkisi düşünüldüğünde Carlos Fuentes'in “Dünyanın en iyi roman yazarları büyükannelerimizdir.” (Duman, 2009: 67) sözüne katılmamak mümkün değildir. Savaş'ın da hayal dünyasının zenginleşmesinde babaannesi, annesi ve ablasından dinlediği masalların tesiri büyüktür. “Başta ablalarım olmak üzere, babaannemden ve annemden çocukluğumda masal dinlediğimi hayal meyal hatırlıyorum.” (bk. Ek 1) diyen yazarın çocukluk anıları eserlerinde farklı şekillerde karşımıza çıkar.

Savaş'ın kitaplarla tanışmasında etkili olan kişilerin başında dayıları gelir:

Muhitimde ya da akrabalarım arasında hiçbir sanatçı yoktu, amcalarım hiç kitap okumazlardı, ama dayılarımın hepsi de kitap meraklısı kimselerdi. Hangi dayımın evine gitsem dolaplarda epeyce kitap görüyordum. Oğlan dayıya çekermiş uyarınca, dayılarımın evlerine uğradığımda bir tek ödünç kitap alır ve okurdum. İşte böyle teker teker derken yetmişli yılların pek meşhur 100 Temel Eser serisinden birçok kitabı ortaokul yıllarımda okumuştum. (bk. Ek 1)

Savaş'ın kitaplarla hemhal olmasında diğer etkili isim ise Çarşamba semtinde Haydar Amca adında gözleri görmeyen bir komşusudur. Gençlik yıllarında kendisini muayyen saatlerde evine çağırarak kitap okumasını isteyen Haydar Amca'nın evinde bine yakın kitap vardır. Kitaplarla bu şekilde tanıştığını belirten yazarı etkileyen ilk kitaplar ise *Sinekli Bakkal*, *Selçuklular Zamanında Türkiye Tarihi* ile *Türk Edebiyatı* dergisidir:

Yetişmemde etkili olan iki kitabın adını bilhassa vermem gerekiyor. Büyük ablam nişanlıyken eniştem müstakbel eşine Sinekli Bakkal hediye etmişti. Ben bu romanı henüz ortaokul son sınıftayken peş peşe iki kere okudum ve çok etkilendim. Vefa Lisesi döneminde ise Sahaflar Çarşısı'na uğradığımda Osman Turan'ın Selçuklular Zamanında Türkiye Tarihi adlı eserini gördüm, cebimdeki son parayla bu hacimli kitabı aldım ve yine ardı ardına iki kez okuduğumda bende tarih şuuru fevkalade uyandı. Bugün başarılı bir yazar olabilirdiysem bunun nüvesi işte bu iki kitaptır. Yine ortaokul son sınıftayken Türk Edebiyatı dergisini keşfetmiştim. Eski sayıları arşivimde hâlâ durmaktadır. (bk. Ek 1)

Metin Savaş, daha sonra bu dergide yazdığı öykülerle yazarlığa adım atar. *Türk Edebiyatı* dergisinde hikâye, deneme ve kitap eleştirileri yazar ve ilk ödülünü de hikâye alanında alır:

Yazarlık serüvenime Türk Edebiyatı dergisinde başladım. Bu derginin Aralık 1992 tarihli 230. sayısında yayımlanmış olan Çerkez Güzeli başlıklı öyküm yazarlık hayatımdaki ilk ürünümdür. Bu öyküyü, görmüş olduğum bir rüyadan yola çıkarak ve çocukluk anılarımin bulunduğu (aynı zamanda avlusunda zemheri kuyusunun da yer aldığı) eski evimizi mekân edinerek maziye özlem duyguları içerisinde yazmıştım. Daha sonrasında merhum Ahmet Kabaklı yönetimindeki Türk Edebiyatı dergisinde yazmaya devam ettim. Bu dergide 1992 – 2003 yılları arasında kimisi hikâye, kimisi deneme ve kimisi de beğendiğim romanlara dair düşüncelerden oluşan 31 yazım çıktı. Türk Edebiyatı Vakfı ile Balıkesir Gönen Belediyesi'nin ortaklaşa düzenledikleri Ömer Seyfettin Hikâye Yarışmasına katıldım ve Ninemin Türküleri adlı hikâyemle 1995 yılında mansiyon ödülüne değer buldum ki yazarlık serüvenimde ilk aldığım ödül budur. Sevinç Çokum gibi bir usta yazarla ve Emin Işık gibi bir üstatla bu yarışmanın ödül töreninde tanışma imkânı buldu. Ninemin Türküleri adlı hikâyemi tamamen amatörce bir hevesle yazmıştım ve aslında çok basit bir yazma tecrübesiydi fakat ödül töreninde öğrendim ki yarışma jürisinde yer alan Sevinç Çokum Hanımefendi bende bir istidat görmüş ve mansiyon ödülünü almamda ısrar etmiş. (bk. Ek 1)

Savaş, daha sonra 1998 yılında Orkun dergisinin açmış olduğu makale yarışmasında “*Türk Birliğine Doğru*” başlıklı makalesiyle ikinci olunca bu derginin yazar kadrosuna dâhil edilir. 1999 – 2004 yılları arasında bu dergide on makalesi çıkar. 2001 – 2005 yılları arasında ise Mustafa Kutlu yönetimindeki *Dergâh* dergisine üçü Tanpınar'a dair olmak üzere beş deneme yazar. Böylelikle söz konusu bu üç dergide amatör yazar sıfatıyla 1992 – 2005 yılları arasında toplamda ve farklı alanlarda 46 yazısı çıktıktan sonra tam on yıl boyunca hiçbir dergide hiçbir şey yazmaz. Bu dönem yazarın roman yazmaya odaklandığı ve roman sanatının inceliklerini öğrenmek için okumalar yaptığı kendini geliştirme evresidir. Yaklaşık 2 ile 3 yılda bir eser veren Metin Savaş, romancılığı açısından verimli ve üretken bir dönem yaşar. Romancılığında kilometre taşları olan ilk sekiz romanı bu süreçte yayınlanır. (bk. Ek 1) [*Efendi Dayının Kozalakları* (2000), *Yeşil Çeşme* (2003), *Zemheri Kuyusu* (2005), *Melengicin*

Gölgesinde (2008), *Kargalar Derneği* (2010), *Erlik* (2012), *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi* (2015), *Baykuşlar Geceleyn Öter* (2015)]

Yazarlık hayatına Türk Edebiyatı dergisinde başlayan Savaş, çocukluk ve gençlik yıllarında içine kapanık bir yapıya sahip olduğu için hiçbir edebiyat ortamında bulunamaz. *Efendi Dayının Kozalakları*'yla ödül almasına rağmen bu ruhsal durumdan kurtulamayan yazar için TYB yılın romanı ödülünü kazandığı *Zemheri Kuyusu* romanı milat olur:

Zemheri Kuyusu'nu yazana dek daima yalnız kaldım ve hiç kimseden destek almadım. Ne zaman ki Zemheri Kuyusu yayımlandı, bu roman TYB ödülüne lâyık görüldü, işte ancak ondan sonra bana birtakım kapılar açıldı ve böylelikle ben edebiyat mahfillerine girip çıkmaya başladım, içime kapanıklıktan peyderpey sıyrıldım ve zaman içerisinde hareketli bir hayata sürüklendim. Şimdi artık kendime güvenim tamdır, hiç çekinmeksizin her muhite girip çıkabiliyorum, horlanmıyorum ve itibar görüyorum. (bk. Ek 1)

Zemheri Kuyusu'yla beraber edebiyat çevrelerinde tanınmaya başlayan romancı, bu on yılda yazdığı eserlerle Türk edebiyatında önemli bir konuma sahip olur. Bazı eleştirmenler sanatçıyı "İkinci Peyami Safa" olarak nitelendirirken; Mustafa Özsarı, Metin Savaş'ın "Türk edebiyatının yaşayan en büyük romancısı" olduğunu söyler. <http://www.sabah.com.tr/cumartesi/2013/02/23/turkiyede-seytan-giderek-gucleniyor> (erişim tarihi: 08.06. 2017)

"Her milletin bir edebiyat tarihi olduğu gibi, denilebilir ki her ferdin de şahsi bir edebiyat tarihi vardır. Milletlerin edebiyatında olduğu gibi, fertlerin hayatında da bazı kitaplar hususi ehemmiyette bir rol oynar." (Hisar, 2009: 50) Artık kendisini kanıtlamış ve kendi sesini bulmuş bir sanatçı olan Savaş'ın romancılığını etkileyen en önemli isim Dostoyevski'dir. Hatta yazar onun *Suç ve Ceza* romanına kutsiyet atfeder:

Her mahfilde hiç çekinmeden söylemekteyimdir ki, *Suç ve Ceza*, romancı tayfasının kutsal kitabıdır. Tanrı şayet romancı milletine özel bir elçi göndermek isteseydi bu elçi Dostoyevski olurdu diye düşünüyorum. Karamazov Kardeşler ile Ecinniler romanları *Suç ve Ceza* ile birlikte benim ufkumu açmış olan başlıca eserlerdir. (bk. Ek 1)

Eserlerinde çokça göndermeler ve içerik aktarımı yaptığı *Suç ve Ceza* romanı dışında onu etkileyen birçok roman, yazar ve figür vardır:

Fareler ve İnsanlar, Cennetin Doğusu, George Orwell üstadımın bütün romanları ve Emile Zola'nın yapıtları bana fevkalade tesir etmiş romanlardır. Kırmızı ve Siyah (Kızıl ve Kara) romanı da beni çok fazla etkilemiştir. Türk edebiyatından ise Saatleri Ayarlama Enstitüsü bence en büyük Türk romanıdır. Çalığı Feride ise aşığı olmaya hazır bulunduğum roman karakteridir. Peyami Safa ile Ahmet Hamdi Tanpınar'ın gönlümdeki yerleri apayrıdır ama Reşat Nuri Güntekin, Abdülhak Şinasi Hisar, Yakup Kadri, Adalet Ağaoğlu, Sabahattin Ali, Oğuz Atay, Kemal Tahir ve Tarık Buğra gibi isimler bana çok

şeyler katmışlardır. Günümüzden ise Mustafa Kutlu ile Murat Gülsoy'u çok önemsiyorum. Amerikan edebiyatından Paul Auster'ın neredeyse bütün yapıtlarını okudum. Elbette daha pek çok isim sayabilirim bana tesir etmiş yazarlar olarak. Azerbaycan edebiyatından ise Elçin Efendiyev ile Anar Rızayev hayranıyım. Elçin'in Ölüm Hükümü adlı romanı bilhassa benim için çok önemlidir. (bk. Ek 1)

Savaş'ın romanlarında, adı geçen yazarların farklı şekillerde ve boyutlarda tesiri görülür. Yazarlardan Oğuz Atay'ın bilinç akışı tekniğiyle zenginleşmiş ironik üslubu, Tanpınar'ın zaman ve mekân algısı, Peyami Safa'nın psikolojik yönü ağır basan buhranlı figürleri ve mekânı simgeleştiren yönü, Reşat Nuri'nin roman figürleri, Paul Auster'in çok boyutlu postmodern kurgusu Metin Savaş'ın romanlarında etkisi görülen yönleridir.

Savaş'ın düşünce dünyasını etkileyen isimler oldukça fazladır. Özellikle ideoloji anlayışının ve dünya görüşünün oluşmasında Türkçü yazar ve düşünürlerin payı yüksektir:

Ve tabii ki ideolojik tercihlerim uyarınca Nihal Atsız olmazsa olmazdır.(...) Erken denilebilecek bir yaşta keşfettiğim İbn Haldun ise bende sosyoloji merakı uyandırmıştır. Victor Hugo yine çok fazla etkilendiğim yazarlardan biridir. Sefiller romanı bende Suç ve Ceza'ya yakın bir değer taşır. Ahmet Mithat Efendi ise üstat kabul ettiğim kültür adamlarından bir diğeridir. Ve elbette Cengiz Dağcı ile Cengiz Aytmatov beni ben yapanlar arasında başı çeken isimlerdendir. Erol Güngör ile Nurettin Topçu ve elbette Cemil Meriç ile Hilmi Ziya Ülken de fikir dünyamın gelişmesine çok fazla katkılar sağlamışlardır. Zeki Velidi Togan'ı ilk gençlik yıllarımda okumuşumdur. (bk. Ek 1)

“İbn Haldun'un Mukaddime'sini tam da zamanında keşfetmeseydim belki Zemheri Kuyusu benim tek önemli romanım olarak kalacaktı ve romancılık seviyem yükselmeyecekti.” (bk. Ek 1) diyen romancı, Jean Baudrillard öncesinde kendisini büyüleyen isim olarak gördüğü Carl Gustav Jung sayesinde psikolojik çözümlemelerini geliştirdiğini ve eserlerine derinlik kazandırdığını söyler. Jung'un arketipsel yaklaşımı, onun geleneksel tahkiyelerdeki ve mitolojideki birçok kahramanı günümüz koşullarına uydurarak yeniden üretmesini sağlamıştır. Romanlarında özellikle Jung ve Baudrillard'dan alıntılar yapan Savaş, düşünce dünyasının zenginleşmesinde Baudrillard'ın önemini vurgular. Mihail Bahtin ise yazara roman sanatını pek çok boyutuyla idrak ettiren kişidir. (bk. Ek 1)

Savaş'ın kendisine en yakın hissettiği yazarların başında Peyami Safa ve Ahmet Mithat Efendi gelir. Bu hissî akrabalığın oluşmasında yaşam öykülerindeki benzerliğin büyük payı vardır. Zira Ahmet Mithat Efendi 6-7 yaşlarındayken babası tarafından biraz yaramazlığından dolayı daha çok da geçim sıkıntısı nedeniyle Mısır Çarşısı'nda bir aktar dükkânına çirak olarak verilir. (Çonoğlu, 2015: 28) İçinde bulunduğu zor şartları aşma ve yükselme duygusuyla çok çalışkan Ahmet Mithat Efendi, aktar dükkânın hemen yanı başındaki

dükkânın sahibi Hacı İbrahim Efendi'den çok etkilenir. Onun sürekli kitap okuduğunu gören küçük Ahmet, ondan okuma yazma dersleri alarak yazarlık yolundaki ilk adımını atmış olur. (Çonoğlu, 2015: 29-30) Metin Savaş'ın Çarşamba semtindeki komşusu Haydar Amca, yazarda Hacı İbrahim Efendi etkisi yaratan kişidir. Savaş'ın kendine en yakın hissettiği yazar ise şüphesiz "Benim şuurum bir facia atmosferi içinde doğdu." (Ayvazoğlu, 1999: 41) diyen Peyami Safa'dır. Henüz iki yaşında iken babasını ve kardeşini kaybeden Peyami Safa'nın facia atmosferinin içinde yaşadığı ruhsal bunalımların benzerini Metin Savaş da yaşayacaktır. Bazı çevrelerce "İkinci Peyami" olarak görülen Metin Savaş ile Safa arasındaki benzerlikler bu kadarla sınırlı değildir. Yazar, Safa'nın kendisi üzerindeki etkisini ve aralarındaki müşabeheti şöyle ifade eder:

Peyami Safa etkisi bende çok fazladır. Fatih-Harbiye etkisi vardır bende. Peyami Safa'nın özel hayatı ile kendimin özel hayatında da birtakım benzerlikler var. İkimiz de Vefa Lisesi'ni yarıda bıraktık. Peyami de ben de babasız büyüdük. Onunki ölmüştü, benimki hapisteydi. İkimiz de gençliğimizde parasızdık. İkimizin de psikolojisi çocukluğumuzdan itibaren hep bozuktur. Fatih-Harbiye'deki Faiz Bey'in evi benim yaşadığım Çarşamba semtindedir. İkimiz de pek çok dergiye yazdık. Öğrencilik yıllarında Peyami'nin paltosu yırtık ve delikti. Babam hapisteyken benim pabuçlarım delikti. Paramız yoktu. İlk gençliğimde Çarşamba pazarında su ve mandal satmıştım. Peyami de öğrencilik harçlığını çıkarabilmek için bir şeyler satıyordu. Kurabiye satıyordu yanlış hatırlamıyorsam. Dolayısıyla Peyami'yi iyi anlıyorum. Bohem hayatındaki acayipliklerine karşı anlayışlı olmak lâzım. Babasız ve yoksul bir çocukluğun travması büyük oluyor. Oturduğumuz yerden Peyami'yi kınamak hüner değildir. (bk. Ek 1)

Savaş, kitapların dünyasında birçok yazar ve eserle tanıştığı için romancılığında hepsinin izlerini görmek mümkündür. Fakat bu düşünceler, onu taklitçi değil; okuduğu eserleri yeniden üreten ve zenginleştiren, orijinal bir tavırla tekrar ele alan ve ilaveler yapan özgün bir yazar hüviyetine büründürür. Romancıların eserlerini diledikleri gibi, yani daha doğrusu muhtaç oldukları gibi yazmaya hakları vardır. Bu vadiye herkes kendi sesini duyurur, kendi tabiatını söyler. Romanın içinde, bir romancı güya Nuh'un gemisini binmiş ayrı bir cins mahlûktur. (Hisar, 2015: 40)

Bu sebeple Metin Savaş'ın; mitoloji, felsefe, tarih, psikoloji gibi birçok alandan; Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Dostoyevski, Jung gibi yerli, yabancı, Doğulu ve Batılı önemli yazar ve düşünürlerden beslendiğini ve kendine ait bir roman anlayışı oluşturduğunu söyleyebiliriz.

2.2.Yazış Tarzı

Yazarken herhangi bir disipline bağılı kalmamayı yeğleyen Savaş, bu durumu eğitim hayatına bağlar:

Çalışma ve yazma faaliyetimin muayyen bir yöntemi bulunduğunu söyleyemem. Her şey bir yana, yüksek tahsilim bulunmadığı için metotlu ya da disiplinli diyebileceğim herhangi bir çalışma tarzım yoktur. Yazar olmam itibarıyla sonuçta bir sanatçıyım ve (hangi sanat dalı olursa olsun fark etmiyor) sanatkâr ruhlu bir kimsenin sistematik bir çalışma hayatının olamayacağı kanısındayım. Çünkü sanat hürdür veya özgürlüğe ve hatta serkeşliğe muhtaçtır. Yazarlık serüvenime başladığım dönemden itibaren uzun yıllar boyunca hem gelişigüzel hem de keyfe keder çalışmalar yaptım. (bk. Ek 1)

Özellikle romancılığının ilk yıllarında eserlerinin yazım evresinde uzun hazırlıklar yapmaz, belirlediği konuyu kafasında kurgulayarak yazmaya başlar. Bu özgür tavrını da yine akademik eğitim almamasına bağlar:

Romanlarımı yazmaya başlamadan önce uzun uzadıya hazırlık yapıyor da değilim. Herhangi bir konuyu yazmaya karar verdiğimde zihnimde kabataslak bir kurgu belirliyorum ama bu kurguyu bütün teferruatıyla hazırlamaya gerek görmediğim için her romanım hayal ettiğimden çok daha farklı bir kurmacaya dönüşüyor. Serbest tabiatlı biri olduğum içindir ki romanlarımın kurgusu da yazma sürecinde serbest veya doğaçlama olarak ilerliyor. O kadar ki, bir romanı yazmaya başladığımda o romanın finalinin nasıl olacağını önceden hiç kestiremiyorum. Akademik eğitim almış yazarlar genelde böyle çalışmazlar fakat ben alaylı olmanın hürriyetini sonuna kadar kullanıyorum. (bk. Ek 1)

Savaş, her ne kadar romanlarını uzun uzadıya hazırlık yapmadan yazdığını belirtse de, romanları incelendiğinde bu eserlerin köklü bir birikimle ve disiplinli bir çalışmayla yazıldığı görülecektir. Ayrıca yazarın; mitoloji, sosyoloji, psikoloji ve tarih gibi çeşitli disiplinlerden yararlanarak yazdığı düzyazılarındaki bazı araştırma konularının; romanın kurgu dünyasına dâhil edildiği düşünüldüğünde, okuduğu her kitabın ve yazdığı her yazının romanlarına kaynak teşkil ettiğini belirtmemiz gerekir.

Tüm uğraşlarına rağmen uzun yıllar yazdıkları fark edilmeyen yazar, dergilerde yazmaya başlayınca dikkatleri üzerine çeker. Özellikle 2015 yılında yazar kadrosuna dâhil olduğu Mağaralar dergisindeki yazıları büyük yankı uyandırır:

Beni sükût suikastından kurtaran asıl neden ise cesarete gelerek dergilerde yazmaya başlamamdır. Amatörlük yıllarımda Türk Edebiyatı, Dergâh ve Orkun gibi meşhur dergilerde yazıyordum fakat yine de fark edilmiyordum. Ne zaman ki yeni çıkmaya başlayan Mağaradakiler dergisinde yazmaya başladım işte ondan sonra fark edildim. Mağaradakiler dergisindeki birkaç yazım çok beğenilince peş peşe epeyce derginin yazar kadrosuna dâhil edildim. Sadece bir yıl içerisinde yirmiyeye yakın dergiden yazma teklifleri aldım ve neredeyse hiçbirini reddetmedim. Yine sadece bir yıllık müddet zarfında çoğunluğu matbu ve birkaçı dijital olmak üzere muhtelif dergilere 50 civarında makaleler, denemeler ve birkaç

öykü yazdım. Bu dergilerin hepsi de edebiyat dergisi değildi. Mizah dergisinden tutun da tarih mecmuasına kadar pek çok dergide kendime yer buldum. (bk. Ek 1)

Görüldüğü üzere Savaş, birçok derginin yazar kadrosunda yer almakta ve bir taraftan da roman yazmaya devam etmektedir. İlk başlarda tanınmamış bir yazar olmanın verdiği özgürlükle belli bir çalışma düzeni olmayan sanatçının, tanınmış bir yazar olduktan sonra disiplinli bir yazma sürecine yöneldiği görülür:

Uzun yıllar amatör ruhla yazmamdan sonra şimdi artık şöhrete kavuşmuş ciddi bir yazar olmam sıfatıyla yazarlık çalışmalarım fevkalade yoğunlaşmış durumdadır. Yirmiden fazla dergiye yazı yetiştirmek mecburiyetiyle birlikte bu yoğun tempo arasında yeni yeni romanlar da yazmam gerektiği için artık daha düzenli çalışıyorum. Eskiden geç saatlerde eve dönerdim. Şimdi ise akşamın erken saatlerinde çalışma odama kapanıyor ve her akşam bir makale yazdıktan sonra roman çalışmama geçiş yapıyorum. Zihnimin, kalbimin ve gönlümün dolu olmasından kaynaklanan birikim sayesinde yazarken fazla zorlanmıyorum. Artık şehir dışından sık sık davetler alıyor, imkân buldukça kitap fuarlarındaki imza günlerine katılıyorum. Bütün bu yoğun çalışma temposu birtakım aksaklıklara sebebiyet veriyor gibi görünse de esasen beni kamçılıyor ve daha verimli çalışmama yol açıyor. (bk. Ek 1)

2.3.Roman Anlayışı

Savaş, romanın fiktif yapısına kurguyu yerleştirmedeki başarısıyla, bilinen/işlenen tarihî ve güncel konuların işlenmemiş yönlerine eğilen yaklaşımıyla dikkat çeker.

Metin Savaş'ın romancılığının en ilgi çekici yönü “dil ve teknik” olarak kabul edilebilir. Her romanında yeni bir teknik arayışına giden yazar, ilk iki romanında klasik roman tekniğini denemiştir. Yazarın sonraki romanlarını, Orhan Pamuk’la olgunlaşan ve “yetmişli yılların Adalet Ağaoğlu, Oğuz Atay, Erdal Öz, Ferid Edgü, Pınar Kür gibi genç yazarlarında görülen ‘konuyu da önemsemekle birlikte biçimi ön plana çıkarma’ anlayışının” (Sazyek, 1990: 141) sürdürücüsü hatta kurgudaki başarısıyla tamamlayıcısı olarak görmek mümkündür.

Yazarın *Efendi Dayının Kozalakları* ile başlayan romancılık macerasında *Yeşil Çeşme* ile beraber bu ilk eserini, çiraklık dönemi romanları arasında sayabiliriz. Teknik kusurlarla dolu olan bu iki romanında yazarın, roman sanatının inceliklerine nüfuz edebildiğini söylemek mümkün değildir. *Yeşil Çeşme*’den üç yıl sonra yayımlanan ve 2005 yılında Türkiye Yazarlar Birliği Roman Ödülü’nü alan *Zemheri Kuyusu* ise yazarın romancılık macerasında önemli bir yer teşkil eder. İlk iki romanındaki klasik yansıtmacı tavrı terk eden Savaş, postmodern roman dünyasına adımını atmış olur. Artık teknik öğeleri yerli yerinde kullanan ve kurguya hâkim bir romancı olarak karşımıza çıkan yazarın bu romanı, kalfalık dönemi eseri denilemeyecek kadar olgun bir eserdir.

Yazar, Fatih Andı'nın "Bir romancı için esas olan 'insan'ın kendisidir." (Andı, 2010: 136) görüşüne paralel bir sanat anlayışına sahiptir:

Sanat anlayışım biraz karmaşıktır. Kâh sanat sanat içindir söylemine, kâh sanat toplum içindir söylemine sarılıyorum ama bunun orta yolunu kestirmeden şöyle buldum: Sanat insanlık içindir. Bence sanat Allah'ı aramak değildir.¹ Nitekim Tanrı'yı aramaya gerek görmüyorum çünkü Tanrı bize zaten şah damarımızdan bile yakın. Sanatta din veya ideoloji daima geri planda kalmalıdır fikrindeyim. Sanat insanı anlatmalıdır. Bu insan dindar da olabilir, milliyetçi ya da sosyalist de olabilir, başka bir şey de olabilir. Bütün bu ideolojilerin karşısındaki veya içerisindeki insanı anlatabilmek hünerdir. (bk. Ek 1)

Yazar, her ne kadar romanda ideolojinin geri planda kalması gerektiğini belirtse de eserlerinde figürlerin genelinde Türkçü ve milliyetçi bir anlayışın olduğu görülür. Roman incelemelerinde ayrıntılandıracağımız bu görüşümüze en uygun örnek *Zemheri Kuyusu*'ndaki Prof. Muhittin Yörükül'dir. Romanda Yörükül'in sayfalarca süren Türkçü konuşmalarına yer verilir. Bu bölümlerde konuşan yazarın kendisi gibidir.

Metin Savaş'ın romanlarında yakın ve uzak geçmiş özlemi dikkat çeker. Yakın geçmiş dediğimiz yazarın kendi hayatına ait ayrıntılardır. Bu bağlamda onun romanlarında çocukluk yıllarının izlerine rastlamak ve hayatının diğer dönemlerine ait ayrıntılar bulmak mümkündür. Bazı yazarların anıları, ruh dünyası ve aile çevresinden dinlediği hikâyeler romanının kurgu dünyasına doğrudan yansır. Bu romancıların, çocukluk yıllarında yaşadıklarıyla eserleri arasında güçlü bir bağ vardır:

Yarı Fransız, yarı Amerikalı bir romancı Julien Green, "Bütün yazdıklarımın çocukluğumla doğrudan doğruya bağlılığı vardır." diyor. Romancılar, çok kere, ta ölümlerine kadar, çocukluklarının tesiri altında kalırlar. Ölümlerini annesini sayıklamış olan Anatole France'ın seksen yaşına yakın olarak neşrettiği son eseri *La Vie au fleur*, birtakım çocukluk ve gençlik hatıralarıydı. (Hisar, 2009: 63)

Denilebilir ki bu tür yazarlar için roman, gerçek hayatı itibarî dünyaya taşıyarak rahatlama aracıdır. Bu açıdan bakıldığında Savaş için de benzeri ifadeleri kullanmak yerinde olur. İlk romanlarında hayatından kesitlere çokça yer veren yazar, postmodern romanlarında da bu defa farklı bir amaçla kendine ait unsurları eserlerinde kullanmaya devam eder. Üstkurmacanın sınırları içerisinde değerlendireceğimiz bu postmodern kullanımlarda yazar, hayatına ait kesitlere yer vermenin ötesine geçerek kendisini romanın figüratif kadrosuna dâhil eder. Bu da romanlarına otobiyografik özellik katar. Yazar roman yazma sebebini de yaşadıklarını aktarma ihtiyacına bağlar:

¹ Yazar burada Necip Fazıl'ın poetikası kabul edilen "Sanat" (1939) şiirine gönderme yapar: Anladım işi, sanat Allah'ı aramakmış; Marifet bu, gerisi yalnız çelik çomakmış... (Kısakürek, 2005: 44)

Yaşadıklarımı aktarma ihtiyacı ve bazı gerçekleri, roman şeklinde veya hikâyesel bir formda vermek arzusu. Evet, bu doğru. Hem kendim için, hem milletim için, hem de insanlık için yazıyorum. Kendimi yazarlığa adanmışlığımın çok özel başka bir sebebi daha var ama bu özel sebep ben öldükten sonra yayımlanmasını arzu ettiğim anılarımda açıklanacak. Şimdi burada söyleyemem. (bk. Ek 1)

Uzak geçmiş dediğimiz özellikle Kurtuluş Savaş'ı ve Kuvayı Milliye ruhuna duyulan özlem, yazarın romanlarındaki tematik unsurların başında gelir. Hemen her romanında bu dönemlere değinen yazarın romanlarından birinin adı da *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi*'dir. Bu dönemleri daha çok postmodern bir tavırla ele alan yazar, geçmişle bugünü bütünleştirir ve bahsedilen konuları güncele dâhil ederek işler. Yani yazarın eserleri tarihî roman olarak değerlendirilemez. Ayrıca yazar; Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar gibi postmodern yazarların Osmanlı Devleti'nin değişik dönemlerini yeni tarihselci bir tavırla ele almalarından farklı olarak, Kurtuluş Savaşı yıllarını tarihsel formda ele alır. Milli Mücadele dışında Orhun Kitabelerine, Dede Korkut Hikâyelerine ve Türk tarihine ait çağrışımsal ya da direkt göndermeler yapan Savaş'ı, milli romantikler arasında da değerlendirebiliriz. Şerif Aktaş'ın ifadeleriyle Millî Romantikler;

Ümmet devrinden millet devrine geçişte, geçmişî bütünüyle değerlendiren insanlar, millî devletlerin teşekkülünde vazgeçilmez unsurlar olan sosyal müesseselerin ve sanat meselelerinin yeniden şekillenmesine hizmet etmişlerdir. Bu insanların hakim vasfı, dil, kültür, sanat ve edebiyatta, millete vücut veren değerleri, yığın halindeki malzeme içinden, beyin-kalp diyalogu kurarak seçmeleri ve onları zamanın şartlarına göre yorumlayarak işlemeleridir. (Aktaş, 1984: 13)

Millî romantiklerin geçmişle güçlü rabitası ve maziyi devrin şartlarına göre yorumlama fikri Savaş'ın romanlarında da karşımıza çıkar. Hatta onun romanlarında Kuvayı Milliye ruhunun monotematik² bir yönü olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca sanatçının muhteva açısından en ilgi çekici yönü, mitolojik kahramanlara arketipsel yaklaşarak onları yeni figürler hâline getirmesidir. Yazar, bazen de *Erlik* romanında olduğu gibi romanını mitolojik bir kahraman üzerine kurar.

Bu hususta tevazua gerek görmüyorum ve birinci sınıf romancı olduğumu düşünüyorum. Zaten bana Türk edebiyatının yaşayan en büyük romancılarından biri diyorlar. İkinci Peyami Safa olduğumu söylüyorlar. Gereksiz tevazu kibirden sayıldığı için kendi romancılığım hakkında pervasız konuşmayı tercih ediyorum. Tabii ki romanlarımı beğenmeyenler veya başarısız bulanlar da yok değil. Birtakım

² Monotematik kavramı yazarların sıkça işlediği temalar için kullanılır. "Her sanatkârın bir veya birkaç teması vardır. Bu temalar, sanatkârların şuurlu çocukluk devrelerinde, çeşitli hadiselerin tesiriyle benliklerine nakşolur. Sanatkârın eserleri, bu tema veya temalar çevresinde tekevün eder." (Aktaş, 1984: 17) Metin Savaş için Kuvayı Milliye ruhunu "monotematik" olarak ele almamız, yazarın çocukluk yıllarında aile çevresinden dinlediği Kuvayı Milliye hikâyelerinin benliğine işlediğini ve bu temanın eserlerinde vücut bulduğunu düşündüğümüz içindir.

okurlarımın söylemi ise şöyle: “Dostoyevski mezarından kalksaydı Metin Savaş’ın romanlarını görünce kemikleri sızlamazdı.” Bu söylem abartılı olsa bile bir gerçekliği yansıtıyor bence. İstanbul’da Karnaval Üçlemesi ortak başlıklı çalışmam bence dünya çapında bir üçlemedir. Evrensel romandır. (bk. Ek 1)

Postmodern bir romancı olan Metin Savaş’ın, romana bakış açısı natüralistlerin anlayışına benzer:

Gerçek bir romancı eseriyle insanlığa ayna tutmalıdır. Ne görüyorsam onu anlatırım. Göremediğim bir insanlık durumunu anlatamam ki zaten. Bir örnek: Günümüz toplumlarındaki tüketim çılgınlığını hem gördüm hem yaşadım. İdeal olanı yazmak bana düşmez. Ben ideolog değilim. Ben ahlâk bekçisi de değilim. Ben sadece romancıyım. Toplumda sapkınlık görüyorsam bunu anlatırım. Bunu anlatınca da kimilerinin kafasında “Metin Savaş acaba sapkın mı?” sorusu dolaşüyor. Oysaki ben zaten kimilerini anlatmıyorum muyum? İşte bu yüzden romancılar toplum içinde tekinsiz kişiler olarak algılanıyor. Çünkü biz romancılar toplumun damarına basıyoruz. Onları anlattığımız için onlar bize kızıyorlar. Kaldı ki toplumun içinden çıkmış olan romancı da melek değildir. Toplum nasılsa romancı da öyledir. Romancı insan-ı kâmil değildir. İnsan-ı kâmilden sanatçı çıkmaz zaten. Gerçek sanatçı kendi içindeki potansiyel kötülükten yararlanarak toplumdaki olumsuzlukları keşfedebilir. İçindeki kötülüğü öldürdüğüm an sanatım da ölecektir. Ahkâm kesmek sanat değildir. Bunları ideologlar ve ahlâkçılar yapmalıdır. Sanatçının görevi sahnelemektir. Hayatın gerçeklerini yansıtmaktır. Bu gerçekler acıdır veya güzeldir. (bk. Ek 1)

İlk iki romanı hariç postmodern romanlar yazan Metin Savaş, romanda çoğu zaman realist ve natüralistlerin zihniyetine yaklaşır. Onun postmodern eserler vermesindeki asıl sebep ise bu anlayışın dünya romanındaki etkisidir. Yazar, dönemin büyük romancıları gibi postmodern romanlar yazabileceğini gösterirken postmodernistlerin dünya algısına köklü eleştiriler getirir. Onun romanlarında sık sık postmodern romana tenkitlerinin ve postmodern dünya ile savaşıyan figürlerin olmasını bu nedene bağlayabiliriz. Sonuç olarak Metin Savaş; özellikle ironik ve alaycı üslubu, sürükleyici anlatımı, çok yönlü, güncel ile geçmiş bir arada bulunduran, zaman, mekan ve kurgu gibi birçok unsurda açılım yapan romanlarıyla Türk romanında orijinal ve avangart bir roman anlayışına sahiptir diyebiliriz.

2.4. Romanları

2.4.1.Efendi Dayının Kozalakları

2.4.1.1.Eserin Kimliği

Yazarın ilk romanı olan *Efendi Dayının Kozalakları*; ilk olarak 2000 yılında İşaret Yayınları’nın yan kuruluşu olan Şehir Yayınları, daha sonra 2013’te Ötüken Neşriyat tarafından yayınlanmıştır. Romanı incelerken Ötüken Neşriyat tarafından yapılan birinci baskı kullanılacaktır. 264 sayfadan oluşan roman, on iki bölümden meydana gelmiştir.

Metin Savaş'ın 1999 yılında İstanbul Tuzla Belediyesinin açtığı roman yarışmasında, Ahmet Kekeç'in "*Yağmurdan Sonra*" adlı romanıyla beraber birinciliği paylaştığı eseridir. Yazarın edebiyat hayatı için çok değerli olan bu romanda dikkat çeken özelliklerden biri, "Yazarın Önsözü" başlığını taşıyan önsözdür. Savaş diğer romanlarına önsöz yazmamasına rağmen ilk romanının Ötügen Neşriyat tarafından yapılan ilk baskısında farklı bir yöntem izlemiştir. Sanatçı, ilk romanını teknik bakımdan kusurlu bulur; ama bu kusurlarına rağmen kendisi için ayrı bir yere sahip olduğunu belirtmeden edemez. Söz konusu yarışmanın jürisi Orhan Okay, Mehmed Niyazi, Mustafa Miyasoğlu, İskender Pala ve Necmettin Turinay gibi değerli şahsiyetlerden oluşmaktadır. Metin Savaş, jüri üyelerinden Mustafa Miyasoğlu'yla aralarında geçen bir diyalogu şöyle nakleder:

Hiçbir ses getirmeyen Efendi Dayının Kozalakları da teknik kusurlarla dolu ve yine tamamen amatörce yazılmış bir roman idi. Ben de bunun farkında idim. Jüri başkanı Miyasoğlu'nun evinde Ahmet Kekeç ile iftar yemeği yerken şöyle sordum: 'Benim romanım çok kusurlu bir çalışmayken birinciliği neden verdiniz?' Miyasoğlu'ndan şu karşılığı aldım: 'Evet bu kusurlu bir roman ama sen ileride çok daha başarılı romanlar yazacaksın.' Anladım ki teşvik amacıyla birinciliği bana vermişler. (bk. Ek 1)

Yazar belirttiğimiz önsözde romanın ilk baskısı için bazı değişiklikler yapmak ister; fakat aradan geçen zamandan dolayı bu durumu etik bulmadığı için vazgeçer:

Niyetim bu romanı (on üç yıl sonraki tecrübemle) yeniden yazmaktı. Yeniden yazmasam bile roman metnini yeniden gözden geçirip birtakım eklemeler yahut çıkarmalar yaparak daha az kusurlu bir metin oluşturmaktı. On üç yıl öncesinde (o dönemde bilgisayarım yoktu, çünkü bilgisayar alacak param yoktu) bu romanı daktiloda yazmıştım. Bu roman bahsi geçen yarışmada birinci seçilince yarışmayı düzenleyen Tuzla Belediyesi bana 1000 lira para ödülü vermişti ve ben de bu parayla ilk bilgisayarımı satın almıştım. Daktiloda yazılmış olan bu romanı on üç yıl sonrasında bilgisayara aktarıırken roman metninde herhangi bir değişiklik yapmaya elim varmadı. Bütün hatalarıyla ve kusurlarıyla bu romanı ilk yazıldığı şekliyle muhafaza etmenin daha dürüstçe bir davranış olacağına karar verdim. (Savaş, 2013: 7-8)

Metin Savaş, "Ben bu romanı sadece bin kitap okuduktan sonra cahil cesaretiyle yazmıştım." (bk. Ek 1) diyerek roman yazarken yeterince teknik bilgiye sahip olmadığını defalarca belirtse de "Yazarlık hayatımın temeli bu romandır." (Savaş, 2013: 8) demeyi de ihmal etmez.

2.4.1.2.Eserin Özeti

Roman, Muallâ'nın anılarına dayandığı için olaylar onun gözünden aktarılır. Aralarında özel bir bağ olan Efendi dayısının ölümü üzerine Muallâ ve babası, Bursa'ya giderler. Efendi dayının evine vardıkları zaman Mualla'nın ilk aradığı şey, dayısının yıllardır

biriktirdiği kozalaklarıdır. Kozalakları ararken evin içinde bir genç kız fotoğrafı bulur. Fotoğraftaki “N.”nin kim olduğunu merak eder. Sonradan bu kişinin Efendi dayısının ilk ve son aşkı olan Nezâket Hanım olduğunu anlar. Nezâket Hanım, Efendi dayısına âşıktır; fakat karşılık bulamayınca çalıştığı okuldan bir öğretmenle evlenir. Bu evlilikten Muallâ adında bir kızı olur. Muallâ çiftlikte kozalaklarla oynamayı çok sever ve en sevdiği kozalağı kaybeder. Diğer kozalıklardan daha iri olan ve Muallâ’nın çok sevdiği bu kozalağı, Efendi dayı bulur. Küçük Muallâ kıyamıktan ölünce Nezâket Hanım kızından kalan tek hatıra olan kozalağı Efendi dayıya verir. Efendi dayı da yeğeni olunca ona Muallâ adını verir. Yeğenine karşı olan düşkünlüğü ve kozalak toplama sebebi ortaya çıkmış olur. Muallâ ile Efendi dayının sırdaşı Nafiz arasında aşk başlar. Nafiz, Nezâket Hanımın yeğenidir. Muallâ’nın kardeşi Ekrem ise Pınar adında bir kıza âşık olur. Muallâ, Pınar’ın annesinin kötü yollu bir kadın, öz babasının ise Erguvan Yokuşu’nun eski kabadayılarında Zerzevat Hamdi olduğunu öğrenir. Zerzevat Hamdi, öz kızını yani Pınar’ı kaçıtır. Muallâ ve Nafiz, onun peşine düşerler. İkisini Efendi dayının evinde bulurlar. Pınar’ı da kaybeden Zerzevat Hamdi evi ateşe verir. Diğerleri kurtulur; fakat kendisi yanarak can verir.

Romanın sonunda ikincil karakterler olan Murat’ın, Karaca Hoca’nın büyük kızının, İpek ile Vahit’in evlendiği görülür. Muallâ ile Nafiz ise nişanlanır. Nezâket Hanım onları yemeğe çağırır ve Nafiz’e bir anahtar verir. Evin balkondan bozma odasına girip bir çeyiz sandığını açtıklarında Efendi dayının kaybolan kozalaklarını görürler.

2.4.1.3.Eserin Muhtevası

Romanın temel konularının başında “aşk” gelir. Eserde aşk konusu “yarım kalmış bir aşk hikâyesi”ni başka kişilerde yaşatma düşüncesi üzerinden ele alınmıştır. Temelde iki aşk üzerine inşa edilen *Efendi Dayının Kozalakları*’ndaki ilk aşk hikâyesi, Efendi Dayı ile Nezâket Hanım arasında yaşanır. Romanın başında öldüğünü öğrendiğimiz Muharrem Bey’in(Efendi dayı) hikâyesi, Nafiz tarafından geriye dönüş tekniğiyle anlatılır. Muharrem Bey, Nezâket Hanım’a âşık olduğunu çok geç anlar:

Efendi dayınız düğüne koşa koşa gitmiş. Gelinle damat meydana davul zurna eşliğinde çıkmışlar. Efendi dayınızın tâlihi işte o dakika, bir daha parıldamamak üzere, sonsuza dek sönmüş. Efendi dayınız Nezâket’i karbeyaz gelinliğin içinde gördüğü an, hayatına neşe katan bu kızı sevdiğini ve sevildiğini anlamış. (Savaş, 2013: 114)

İlk aşk hikâyesinde son pişmanlığın fayda etmeyeceği, “aralarında artık aşılmaz bir mesafe” (Savaş, 2013: 114) bulunan insanların kavuşmasının imkânsız olduğu fikri üzerinde durulur. Efendi dayı bu aşkın imkânsızlığını sevdiği kadına yazdığı bir mektupla anlatır:

Kusurlarımı bağışlaman için yalvaracak yüzüm yok. Artık çok geç. İkimizin de yolları ayrı. Bana dönebilmen için, nikâhlı kocanın başına bir felaket gelmesi yegâne dileğimdi. Ona karşı bir kinim yok oysa. Tanrı'nın bana böyle bir ceza vereceğini bilemezdim.” “(...) Vicdan azabım herhalde ahrette bile dinmeyecek. Beni unut; Tanrı'nın bağışlayacağı başka çocuklarla oyalan; günahlarımla ve vicdan azabımla baş başa kalmayı hak ettim. (Savaş, 2013: 115-116)

Romadaki kurgunun temelinde Efendi dayının yaşayamadığı kendi aşkını Nafiz ve Muallâ'ya yaşatma fikri vardır. Bu sebeple yeğeni Muallâ ile Nezâket Hanım'ın yeğeni Nafiz arasındaki bütün engelleri kaldırır. Nafiz'i de kendisine temsilci seçer. Muallâ, Nafiz'le Bursa yolculuğunda tanışmaların tesadüf olmadığını bir konuşma sırasında öğrenir. “Yıllardır sizi tâkip ediyorum, Muallâ Hanım. Yıllardan beridir sizin peşinizdeyim. Öyle gerekiyordu. Sebebini sormayın; zamanla anlayacaksınız.”(Savaş, 2013: 117) diyen Nafiz üzerinden yapılan gölge oyunu göndermeleri de dikkat çekicidir. Muallâ, Nafiz'i “Karagöz gibi gölgeler kahramanı. Efendi dayının üzerime düşen gölgesi.” (Savaş, 2013: 146) olarak tanımlar. Ayrıca Muallâ, rüyasında gölge oyunun yaratıcısı Şeyh Küşterî³ kılığında girmiş Efendi dayısını görür. Kanaatimizce yazar, bu göndermelerden yola çıkarak Efendi dayının Şeyh Küşterî misali her şeye hükmeden yapısına ve Muallâ ile Nafiz'i bir gölge oyunu figürü gibi yönlendirmesine vurgu yapmak istemektedir. Muallâ'nın, akrabası Murat'ın evlenme teklifini rüyasında Şeyh Küşterî olarak gördüğü Efendi dayısının etkisinde kalarak reddetmesi, Nafiz'in evlendirilmek istendiği İpek ile görüşmeyi bile kabul etmemesi fikrimizi destekler niteliktedir. Yine Safiye Hanım'ın Muallâ ile Vahit'i evlendirme fikrine Karaca Hoca'nın verdiği tepkiyi anlattığı şu bölümler, Efendi dayının bir hayalbaz gibi kader biçtiğini örneklemektedir:

Vahit'in süt annesiyim ben. Geçmiş günde kaldı ama söylemeden duramayacağım; gönlümde sen yatıyordun. Umardım ki oğlumun karısı olası. Bir defacık hoca efendiye içimi açtım; böyle böyle dedim. Hemen köpürdü; o kibar, o karı milletine el kaldırmayı imana aykırı bulan adam üstüme yürüyecek sandım. “Kadın, kadın!” dedi; “Bu dediğini duymamış olayım. Muallâ'nın kısmeti ezelden bellidir. Karışma Muzaffer Efendi'nin yeğenine...” (Savaş, 2013: 249)

³ Şeyh Küşterî “Sultan Orhan zamanında yaşamış, 1336 yılında Bursa'da ölmüş ünlü bir kişidir; karagözcülerce gölge oyunu sanatının ‘pîr’i sayılır; perde gazellerinde adının saygıyla anılması, ihmal edilmeyen bir görenek olmuştur; Karagöz perdesine ‘Küşterî meydanı’ denmesinin sebebi de onun, bu oyunu icad etmiş kişi olduğuna değgin inanıştır. Karagöz'ün –ve genel olarak Türk gölge oyununun- bu Şeyh Küşterî ile ilişkisi ve XIV.'üncü yüzyıla kadar çıkan eskiliği üzerine, menkabe niteliğini geçmeyen ve XVII'nci yüzyıldan daha öncelere de gitmeyen söylentilerden başka tanık yoktur.” (Boratav; 1978: 195)

Görüldüğü üzere Efendi dayı, her şeye hükmeden bir yazar anlatıcı gibi Muallâ ve Nafiz'in kaderini çizer. Muallâ'ya "Emin ol ki, aşkımız, Efendi dayınla Zerâfet⁴ halamın aşkı gibi yarım kalmayacak." (Savaş, 2013: 224) diyen Nafiz, Efendi dayının ona yüklediği misyonu gerçekleştirmek için çabalar. Efendi dayı ile Nezaket Hanım, durumu kabullenen ve aşkları için mücadele etmeyen pasif figürler olarak çizilmiştir. Nafiz ile Muallâ ise ciddi bir engelle karşılaşmalar beraber olmak için mücadele ederler.

Romanda genel olarak Erguvan Yokuşu'nda âşıkların, kaderlerine boyun eğip sevdiklerine kavuşmak için eylemde bulunmadıkları görülür. Gülbenli Nazire, klasik anlatılarda ve ilk dönem romanlarında sıklıkla karşılaştığımız evin oğluna âşık olan besleme (cariye, halayık, hizmetçi) tipidir. Bahsettiğimiz metinlerde olduğu gibi romanda da başta evin hanımı olmak üzere ev halkı buna karşı çıkar. Gülbenli Nazire apar topar Pervane Ahmet ile evlendirilir. Konumu gereği bu evliliğe direnemez. Ölünceye kadar Efendi dayıyı sevmesine rağmen bu aşk için mücadele edecek dirayete sahip değildir.

Sevdiği kişiyle evlenemeyen diğer kişi ise Zerzevat Hamdi'dir. Muallâ'nın teyzesi, Gülbenli Nazire'ye âşık olan Zerzevat Hamdi'nin evlerine damat olarak gelmesini istemez. Onu kandırarak Nurhayat adında ahlaksız bir kadınla evlenmesine aracılık eder. Zerzevat Hamdi, ölmeden önce bütün olanlardan Muallâ'nın ailesini sorumlu tutar. Sevdiği kişiyle evlenebilen nadir figürlerden biri Muallâ'nın babasıdır. O da bu evlilikte istediğini bulamamıştır. Yeni nesilde herkes sevdiği için mücadele eder veya birçok engelle rağmen sevdiğine kavuşur. İpek başka biriyle evlenmesine ve hamile olmasına rağmen, eşi onu bırakınca Vahit'le evlenir. Savaş, aradaki evlilik engelini kaldırarak bu iki âşığın kavuşmasını sağlar. Oysa Efendi dayı ile Nezâket Hanım'ın durumu benzerlik gösterirken Efendi dayı bu birlikteliği imkânsız olarak görür. Nafiz, Muallâ'yla; Yıldırım, Suna'yla; Ekrem, Pınar'la birliktedir.

Romanda aşkın arka planında değişen kültürün insanlara yaşattığı kopuş da ele alınır. İronik bir şekilde işlenen değişim konusu Efendi dayı ve onun Erguvan Yokuşu'ndaki herkesi takip etmesi için görevlendirdiği Nafiz ve Muallâ üzerinden anlatılır. Nafiz, İstanbul'da Erguvan Yokuşu'ndaki herkesi izler ve Efendi dayıya olup bitenleri haber eder. Romanın inandırıcılığına gölge düşüren bu durum, gizliden gizliye kültürel ve sosyal değişime hükmetmeye çalışan kişilerin düştüğü yenilgiyi de dillendirir. Çünkü Nafiz, bu duruma hükmedemediğinin ve herkesin birbirinden haberdar olduğu mahalle kültürünün

⁴ Yazar; romanın sonlarına doğru figürün adını karıştırır, Nezâket Hanım yerine Zerâfet Hanım der. Yazar, önsöz bölümünde bahsettiği sebepten dolayı, eserin bu baskısında söz konusu yanlış düzeltme ihtiyacı duymamış olabilir.

yaşatılmasının İstanbul gibi büyük bir şehirde zor olduğunun farkına varır. Değişim karşısında direnmenin mümkün olmadığını söyler: “Değişim mukadderdir, engellenemez. Bunu ne muhafazakârlığın inatçı tutumu, ne de idealizmin yenilikçi yaklaşımı yönlendiremez. Hayat macerasının kendi şartlarına has bir çığırtı var; değişim bu çığırtıda sürüklenmek demektir.” (Savaş, 2013: 225) Nafiz, her şey değişse bile insanların kültürlerini yaşattıkları sürece geçmişin hep baki kalacağını savunur:

Biz, geçmişle geleceği temsil eden büyük insanlarız. Kendimize göre büyük, muhitimize göre büyük! Biz yok olursak-yani muradımıza eremezsek- Erguvan Yokuşu da anlamını kaybedecek. O Erguvan Yokuşu ki, gün gelir, şekil değiştirir, avlulu evlerin yerini özden uzak apartmanlar, hatta gökdelenler doldurur. Fakat bizler, yozlaşmadan geçişerek, sonsuza dek, nesilden nesle aktarımla, ezeli masalımızı yaşatmaya devam edebiliriz. Aslolan eşya değil insandır. (Savaş, 2013: 227)

Bazen de Muallâ’ya “Sana geçmişin tutsağı olmaman gerektiğini öğütler dururdum... Yoksa yanıldım mı?” (Savaş, 2013: 222) diyecek, mazinin kölesi olmaktan kurtulamayacaktır. Muallâ da “Hiçbir kavram ‘zaman’ kadar acımasız olamaz.” (Savaş, 2013: 218) düşüncesindedir ve geçmiş özlemiyle yaşar. Zaman ve mekân bölümünde ayrıntılandığımız bu durum romanın temel problemidir.

Erguvan Yokuşu’na ve eski insanların samimiyetine, saflığına, değişen hayat ve teknoloji ile gelenekleri arasında sıkışıp kalmalarına, “modernizmin çekici, hayatı bir yönüyle kolaylaştıran ve bir tarafıyla yapay nimetler” (Savaş, 2013: 92) ile dolduran yapısına değinilen bu bölümde anılardan yararlanılmıştır: Vantilatörün “önünde arkasında durmaya gelmez. Çarpılırsın alimallah!” ikazından ve çevirince çıkan sesteki korkan, sonradan “Pervane” lakabını alacak olan Pervane Ahmet’in “Aman sakının! İçinde cin var bunun!” (Savaş, 2013: 91) sözleri, Muallâ’nın anneannesinin trende camda gördüğü kendi görüntüsüyle konuşması, teyzesinin mağazanın boy aynasını aşmaya çalışması, Gülbenli Nazire’nin televizyondaki sunucuların kendini duyduğunu sanarak onlarla sohbet etmesi, babaannesinin kiviye çürümüş limon sanıp çöpe atması teknoloji ve yenilikler karşısında bocalayan Anadolu insanının örneklerindedir.

Romanda Ahmet Hamdi Tanpınar’ın medeniyet ve Anadolu insanına dair görüşlerinden izler taşıyan bölümler vardır: “Eski medeniyetimi dinî bir medeniyetti. Beğendiği, benimsediği adama ölümünden sonra verebileceği tek rütbesi vardı: evliyalık. Halkın sevgisini kazanmış adam mübarek tanınır, ölünce velî olurdu. Onun içindir ki İstanbul evliya ile doludur.” (Tanpınar, 2008: 148-149)

Tanpınar’ın Beş Şehir’de dile getirdiği bu fikirlerin benzerini, *Efendi Dayının Kozalakları*’nda Muallâ’dan duyarız:

Efendi dayım ölümüyle ahalinin gözünde evliyalık mertebesine yükselivermişti. Hoş, öküzün altında buzağı arayan sofular indinde masum dindarlar ancak Kaf dağının zirvesindedir. Fakat bir gönül ehli olan Karaca Hoca elbette Efendi dayıma hiç tereddütsüz ermişlik pâyesini yapıştırıvermişti. (Savaş, 2013: 58)

Romanda *Dede Korkut Hikâyeleri* gibi halk anlatılarına yapılan göndermeler dikkat çeker. “Bu hamarat kadında, Beyrek’in yavuklusu Banı Çiçek’in kahramanlığı vardı.” “Yeri geldikçe aslan kesilen fevkalâde Deli Dumrul’laşabilen Pervane Ahmet’in şanlı Azrail’e meydan okumasının artık mümkün olamayacağını anlamıştım.” (Savaş, 2013: 80) Bu cümlelerde görüldüğü gibi roman, “Kam Büre’nin Oğlu Bamsı Beyrek Destanı”⁵ ile “Duha Koca oğlu Deli Dumrul Destanı”ndan⁶ izler taşır. İlk romanlarında geleneksel tahkiye metinlerine göndermeler yapan Savaş, sonraki eserlerinde daha fazla; fakat farklı bir amaçla bu kullanımlara devam eder. Yazar, bugünkü kişi ve olayları geçmiştekiler üzerinden anlatır. Bu da onun bugüne, geçmişe yaslanarak baktığı izlenimi uyandırır. Yazar, maziye dönememenin verdiği acıyı, romanlarının kurmaca dünyasına aktarırken daha fazla canı yanar:

Mâzi kalbimde bir yaradır diyenlerdenim. Gerçekten acı veriyor. Mâziyi romanlarıma taşıırken o anları yeniden yaşıyorum ama bunun sanal bir yaşantı olduğunu bildiğim için daha fazla acı çekiyorum. Biliyorum ki geçmiş geri gelmeyecek. Çocukluğumun komşu kızı geri gelmeyecek. Büyükannem dirilmeyecek. Dedemle birlikte eski zamanlardaki gibi semt pazarına artık hiç gidemeyeceğim. (bk. Ek 1)

Yazar; sadece kendinin değil, Türk milletinin mazisindeki anlatılardan her vesilede yararlanır. Anlatıcı, “Yar bana bir eğlence medet!” (Savaş, 2013: 145) diyen Hacivat’ı toplumsal bunalımı ve gönül ferahlığı arayan günümüz insanının geleneksel bir temsilcisi olarak görür.

Metin Savaş, *Efendi Dayının Kozalakları ve Yeşil Çeşme* romanlarında, milletin var olma yolunda çektiği ve halen çekmekte olduğu acıları, geçmişin iyileşmeyen yaralarını konu edinmiştir. Bu durum özellikle Rum çetelerinin yaptıkları ile bugünkü terör örgütlerinin yaptıklarından yola çıkarak yansıtma yoluna gitmiştir. Nafiz’in mektubunda dedesinden bahsettiği bölümlerde Kurtuluş Mücadelesini yaşamış bir ihtiyarın bakış açısı ve inancı vardır:

Daha sekizimde falanken, dedem, nasırlı parmaklarıyla enseme okşar; büyüyünce nasıl asker olacağımı, Yunan gâvurunu nasıl tepeleyeceğimi, Moskof’u nasıl süngüden geçireceğimi kükreyerek anlatırdı.

⁵ Ayrıntılı bilgi için bk. (Özsoy, 2006: 150-183; Ergin, 2009: 96-123)

Gâvur kavramına karşı müthiş bir kını vardı. İstiklâl Harbi'nde ezayı görmüş, yıkımı yaşamıştı. (Savaş, 2013: 223)

Romanda değinilen diğerk bir konu ise siyasettir. Güncel siyasetin dışında çeşitli dönemlere ait politik konulara değinilir. Siyasi mevzular ele alınırken de otobiyografik unsurlar göze çarpar.

2.4.1.4.Eserin Yapısı

Efendi Dayının Kozalakları, on iki bölümden müteşekkildir. Yazar ana bölümleri müstakil olarak numaralandırmış ve her bölüme içerikle ilgili bir başlık koymuştur. Ayrıca çerçeve yöntemine göre kurgulanmış olan eserde dört iç anlatı vardır. Bu durumu aşağıdaki şekilde izah edebiliriz:

Tablo 2.1. Efendi Dayının Kozalakları Romanında Yapı Tablosu

ANA BÖLÜMLER	ALT ANLATILAR	
BİRİNCİ BÖLÜM: Kestane Şekeri (s.11-35)		
İKİNCİ BÖLÜM: Sarı Panjurlu Ev (s.36-61)	1. GülbenliNazire'nin Hikâyesi	s.46-47
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: Emir Sultan (s.62-88)		
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: Tramvayın Azizliği (s.89-107)	1. Pervane Ahmet'in Hikâyesi	s.91-91
BEŞİNCİ BÖLÜM: Cevizli Kurabiyeler (s.108-133)	1. Nezâket ile Efendi Dayı'nın Hikâyesi	s.112-116
ALTINCI BÖLÜM: Mâzinin Tâlimatı (s.134-159)	1. Nurhayat Hanım'ın Hikâyesi	s.143-145
YEDİNCİ BÖLÜM: Kızılıklar Oldu Mu? (s.160-179)		
SEKİZİNCİ BÖLÜM: Dumansız Alevler (s.180-199)		
DOKUZUNCU BÖLÜM: Asker Oldum Piyade (s.200-220)		
ONUNCU BÖLÜM: Nafiz'den Muallâ'ya Bir Mektup (s. 221-227)		
ON BİRİNCİ BÖLÜM: Eski Külhanın İzinde (s.228-247)		
ON İKİNCİ BÖLÜM: Gökten Üç Elma Düştü (s.248-264)		

Romadaki iç anlatılar, postmodern romanda olduğu gibi olay ve kişilerde çoğulculuk amacı taşımamaktadır. Bu anlatılarda daha çok kişileri tanıtmaya ya da olayları aydınlatma gayesi vardır.

2.4.1.5.Olay Örgüsü

Aralarında nedensel ilişkiler bulunan vakalar zinciri olarak tanımlanabilen olay örgüsünün ortaya çıkışında bir senfoni orkestrası edası vardır. Olay örgüsü, anlatının özel olarak, titizlikle ve belirli bir amaca göre şekil almasıdır. Romanın bünyesini oluşturan ve bu bünyenin en ufak unsuru olan motiften kişiye kadar bütün öğelerini içine alan bir yapıdır (Tekin, 2008: 67). Forster ise vaka halkasını, sebep sonuç ilişkisine göre olayların yeniden şekillendirilmesi, kronolojik anlatılması olarak tanımlamaktadır. (Forster, 2016: 128) Kısacası olay örgüsü, klasik romanın vazgeçilmez unsuru iken modern ve postmodern anlatılarda kırılmalarla karşımıza çıkabilir. Metin Savaş ise hem klasik olay örgüsünden hem de postmodern kurgudan yararlanmıştı. Onun romanlarında olay örgüsü çoğulcu bir yapıya sahiptir. Eserlerinde çerçeve hikâye tekniğinden fazlasıyla yararlanır. “Ancak ‘çerçeve hikâye’ tekniğinin klâsik formlarında, iç ve dış metinler/öyküler arasında aksiyonel ve figüratif bir geçişlilik bulunmadığını, dolayısıyla iki anlatı katmanının organik bir bütünlük oluşturmadığını da belirtmek gerekir.” (Sazyek, 2015: 293)

Romanda olay örgüsünü oluşturan değiştirilemez dokuz anlam birliği (metin halkası) vardır. Olay örgüsünde çatışmaların üzerine kurulduğu bu anlam birlikleri sırasıyla şunlardır:

1. Muallâ'nın, Muzafer dayısının (Efendi dayı) ölümü üzerine Bursa'ya gitmesi ve otobüste Nafiz'le tanışması
2. Gülbenli Nazire'yle evlenmek isteyen Zerzevat Hamdi'nin bir yosma ile evlenmesi
3. Mualla'nın, dayısının eşyaları arasında bulduğu bir fotoğrafın sırrını çözme çabası
4. Ekrem'in sevgilisi Pınar'a tramvay çarpması ve Pınar'ın annesinin geçmişinin öğrenilmesi
5. Nezaket ile Efendi dayının aşkı ve kozalakların sırrının ortaya çıkması
6. Murat'ın Muallâ'ya evlenme teklif etmesi ve Muallâ'nın Nafiz'i sevdiğini kesin olarak anlaması üzerine bu teklifi reddetmesi
7. Pınar'ın öz babası Zerzevat Hamdi tarafından kaçırması
8. Muallâ ile Nafiz'in nişanlanması ve kaybolan kozalakların bulunması

Efendi Dayının Kozalakları romanında olay örgüsü Muallâ ekseninde kurulmuştur. Muallâ'nın anılarından yola çıkarak oluşturulan eser, Efendi dayı olarak tanınan Muzaffer Bey'in ölümüyle başlar. Romanda olaylar Muallâ tarafından yansıtılsa da olay örgüsünde Efendi dayının etkisi önemli bir yekün teşkil eder.

Romanın birinci metin halkasında; Muallâ, Efendi dayısının ölüm haberini alır. Kalp krizinden ölen dayısının hayali, gözlerinin önünden gitmez:

Kuştüyü yatağıma süzöldüm, gözkapaklarımı indirdim. Zifiri karanlık! Ve dayımın soğumuş bedeni! Fakat soğuk olduğu ne malûm? Henüz dokunmamıştım ki... Bursa'daki dayım tuhaf bir kefenе bürünmüş olduğu hâlde soluk alıyor, sanki kollarını iteleyerek kefenin görünmez bağlarıyla boğuşuyordu. İrkintiyile eğildim, tahminimden daha gevşek sarmalanmış kefenin ucunu araladım, ardından cesaretleterek örtüyü büsbütün ama yürek çarpıntısıyla sıyırdım. (Savaş, 2013: 18)

Bunun üzerine babasıyla cenaze için Bursa'ya gitmeye karar verirler. Annesi hasta olduğundan kardeşi Ekrem de okulu olduğu için onlarla gelmez. Muallâ ve Nafiz, Bursa yolculuğunda otobüste önlü arkalı olarak oturmaktadır. Nafiz, Muallâ'yla konuşmaya başlar. Bu konuşmalarda Nafiz'in Efendi dayının eski komşusu olduğu ve onunla dostluğu ortaya çıkar:

-Ben Efendi dayınıza meftundum, dedi Nafiz

-Siz de mi?

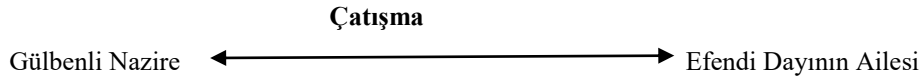
Garip garip yüzüme baktı. Kim bilir, hayret nidamdan ne anlamlar çıkarıyordu? Mecburen devam ettim.

-Ona Efendi dayı derdim. Herkes gibi. Bir keresinde adıyla seslenmişim de kıyametleri koparmıştı.

(Savaş, 2013: 30)

Muallâ ve Nafiz'in çocukluk anılarına dair paylaşımlar yapılır. Muallâ ile Efendi dayı arasında "romanlara konu olacak apayrı bir bağlılık" (Savaş, 2013: 22) vardır. Efendi dayının cenazesinin kaldırılmasına ve onun bulunduğu mahalleye ait hatıra ve olaylara yer verilir. Roman tekniği bakımından kusurlar bulunan bu bölümde, aksiyon yok denecek kadar azdır. Daha çok anılara ve kişilerin geçmişinden kesitlere değinilir. Bu bölümde en dikkat çeken olaylardan biri, Muallâ'nın "Efendi dayımın cansız bedeni divana uzatılmıştı. İlk fark ettiğim ayrıntı, dayımı baştan ayağa perdeleyen morumsu battaniye oldu. Rüyamda gördüğüm ve kefen zannettiğim örtüydü bu. O an aynı düşü yeniden yaşıyorum sandım." (Savaş, 2013: 39) cümleleriyle tasvir ettiği ölüm sahnesidir. Daha sonra rüya ile gerçek hayat arasındaki benzerliklere değinilir. Yazar ilk metin halkasında, "Efendi dayımın sevdiği kızın kimliğini yıllarca öğrenemedim. Tâ ki, Nafiz'in itiraflarına kadar. Çalışma odasındaki kozalakların o meçhul sevgilisiyle bağlantısı var gibi gelirdi bana." (Savaş, 2013: 43) ifadelerinde olduğu gibi merak edilen olayları söyleyip sonraki metin halkalarında bunları çözmeye çalışır.

İkinci metin halkasında Efendi dayının gençliği, evin öksüz beslemesi Gülbenli Nazire'nin ona duyduğu aşk, Gülbenli Nazire'nin Pervane Ahmet'le evlendirilmesi gibi olaylar anlatılırken yine geçmişten yararlanılır. Burada Gülbenli Nazire ile Efendi dayının ailesi arasındaki çatışma dikkat çeker. Bu çatışma daha çok iç dünyada yaşanır.



Şekil 2.1 Efendi Dayının Kozalakları Romanında Çatışma Şekli 1

Üçüncü metin halkasında Muallâ'nın, dayısının eşyaları arasında bulduğu bir fotoğrafın sırrını çözme çabasına yer verilir. Fotoğrafın altında mavi mürekkeple düşürülmüş bir not vardır: “N.’den kardeşim Muzaffer’e sonsuz sevgiler...” (Savaş, 2013: 71) Fotoğrafın altındaki N’nin kim olduğunu bulmaya çalışan Muallâ, Nafiz’lerin yeni kiracısı İpek’ten Nafiz’in altı ay önce Bursa’ya geldiğini öğrenir. Oysa Nafiz kendisine uzun zamandır Bursa’ya uğramadığını söylemiştir. İpek, üç yıl önce Karaca Hoca’nın kendisini Nafiz’e uygun gördüğünü; fakat Nafiz ayak dirediği için bu hikâyenin başlamadan bittiğini anlatır.

Dördüncü metin halkasında Ekrem’in sevgilisi Pınar’a tramvay çarpması sonucu İstanbul’a dönmek zorunda kalışları anlatılır. Böylece romanda mekân, Bursa’dan İstanbul’a kayar. Pınar’ın annesi Nurhayat Hanım’ın, Zerzevat Hamdi ve Tahsin Bey’le olan geçmişi, Pınar’ın gerçek babasının kim olduğu gibi çözülmeyi bekleyen düğümler vardır. Yozlaşan aile yapısı, çarpık ilişkiler ve annenin yaptıklarıyla yargılanan çocuklar gibi toplumsal yaralara değinilir. Nurhayat Hanım’ın, Muallâ’nın teyzesinin Zerzevat Hamdi’ye Gülbenli Nazire’den vazgeçmesi için ayarladığı yosma olduğu ortaya çıkar. Zerzevat Hamdi, kendisiyle evliyken Muallâ’nın diplomat amcası Tahsin Bey ile yasak aşk yaşayan Nurhayat Hanım’ı ve kızını terk eder. Nurhayat Hanım, ardından İskender Bey’le evlenir. Pınar ise Zerzevat Hamdi’nin öz kızıdır.

Beşinci metin halkasında Nezâket Hanım ile Efendi dayının aşkı, Efendi dayının kozalak toplama sebebi ve Muallâ’ya olan bağlılığı ortaya çıkar. Böylelikle fotoğrafın altındaki nottaki “N.”nin Nafiz’in halası Nezâket Hanım olduğu anlaşılır. Efendi dayının yazları çocukken gittiği Mâcırların çiftliğinin kızı olan Nezâket Hanım, Efendi dayıya âşıktır. Nezâket’in zekâsının farkında olan biri, onu şehre okumaya götürür. Okuyup öğretmen olan Nezâket Hanım, okuldaki meslektaşlarından biriyle evlenir. Onu gelinlik içinde gören Efendi dayı, Nezâket Hanım’a âşık olduğunu anlar. Nezâket Hanım’ın, Muallâ adında bir kızı olur. Kozalakları kendine oyun edinen bu kız, bunları kaybettiğinde Efendi dayı bulur. Dönemin

şartları sebebiyle Muallâ kıyamaktan ölür. Şükriye Hanım o zaman hamiledir ve kızına Muallâ adı verilir. Nezâket Hanım da kızından kalan tek hatıra olan kozalağı Efendi dayıya vererek çiftlikten elini eteğini çeker. Nezâket Hanım'ın hayatı ile Çalığışu Feride arasında benzeşim kurmak mümkündür. Nezâket Hanım, evlenmiştir; fakat Efendi dayıyı unutmak için şehir şehir dolaşarak öğretmenlik yapmasına rağmen bunu başaramaz. Geçmişini hep yanında taşır ve yeğeni Nazif vasıtasıyla Efendi dayıdan haber almaya devam eder. Yazar, Muallâ aracılığıyla da bu benzerliklere dikkat çekmek ister: “Gördüğüm ve göremediğim yönleriyle uçsuz bucaksız Anadolu. Bir düzine okulla ömrüne anlam katabilmiş Nezâket Öğretmen. Çalığışu’nu okumuş muydu?” (Savaş, 2013: 121)

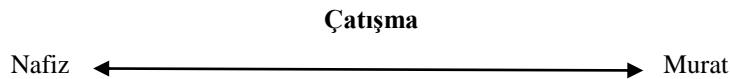
Bilindiği üzere *Çalığışu*'nda Feride'nin ilk öğretmenlik yaptığı yer, Bursa'nın Zeyniler Köyü'dür. *Efendi Dayının Kozalakları* romanın ana mekânı olan Bursa, Nezâket Öğretmen'in doğup büyüdüğü ve Efendi dayıya âşık olduğu şehirdir.

Altıncı metin halkasında ise Muallâ ve Nafiz'in birbirlerine âşık olduğu görülür. Muallâ ile Nafiz, Efendi dayının kendilerine çizdiği kaderi yaşayan iki insan gibidir.

Muallâ'nın uzaktan akrabası Murat, gezmek için İstanbul'a gelir. Tahsin amcasının eşinin verdiği cesaretle Muallâ'ya evlenme teklif eder. Geçmişte ilgi duyduğu Murat ile Nafiz arasında kalan Muallâ'nın fikri, rüyasında Şeyh Küşterî kisvesine bürünmüş olan Efendi dayısıyla yaptığı sanal konuşmalar sonucunda netleşir:

Perdeye gölge düştü. Gölge kendini tanıttı. “Şeyh Küşterî'yim” dedi. “Hayat eğlencedir, ciddiye almaya değmez. Hayat zamandır, zamansa hiçlik. Güzel kız; sen zamanın esiri olmuşsun yırt perdeyi!” Perdedeki gölge belirginleşiyor, anlam kazanıyordu. “Efendi dayı!” diye çılgınlık attığımdan emindim. “Yırt perdeyi!! ” dedi bir ses. (Savaş, 2013: 150)

Murat, Muallâ için mâzidir ve Muallâ, Nafiz'e âşık olduğunu anlayarak geçmişin perdesi yırtar ve zamanın esiri olmaktan kurtulur. “Mâzinin tutsağı olmamalıyım!” (Savaş, 2013: 163) diye düşünen Muallâ, artık Nafiz'e olan aşkından emin olduğu için bu teklifi reddeder.



Şekil 2.2 Efendi Dayının Kozalakları Romanında Çatışma Şekli 2

Altıncı metin halkasında Nafiz askere gitmeden Muallâ ile sözlenir. Nafiz önce eğitim almak için Tuzla'ya, sonra da Güneydoğu'ya gider. Yazar, Süreyya Bey ile aile doktorları Komünist Hamdi Bey arasındaki konuşmalardan yararlanarak siyasi meselelere yer verir. “Yazarın siyasi düşünce ve kanaatlerini çeşitli hayat tezahürleri karşısındaki tavrını ifade

ettiği” (Aktaş, 1991: 156) bu bölümlerde, Süreyya Bey ile Turgut Özal’ı suçlayan konuşmalarına yer verilen Doktor Hamdi Bey arasında şöyle bir diyalog geçer:

-Ağır ol bakalım, Komünist! Rahmetliye dil uzattırmam ben! Cesedimi çiğnemen lâzım. Hoş, az kalsın öte dünyaya gidiyorduk ya!

-Rahmetliymiş! Ensesi göbeğinden yağlı bücür!

-Halt etmişsin sen; biz sizin millî şefinizi de gördük.

-Bırak onu... Geç... Sırf size mi zulmetti Allah’ın sağırı! (Savaş, 2013: 188)

İsmet İnönü ve Özal ile dönemin siyasi meseleleri hakkında yapılan bu konuşmaların dışında Nafiz’in Muallâ’ya yazdığı mektup yoluyla terör olayına değinilir:

Çatışmalar başladıktan sonra kahramanlık heyecanlarımın yerini üzüntü aldı. Vurduk ve vurulduk. Korkma, ben iyiyim. Yara filan almadım. Karşı taraftan kimseyi yaktım mı farkında değilim. Ama en samimi silâh arkadaşım Bursalı Mehmet Onbaşı mahvoldu. Mayına basarak sol bacağımı ve sol gözünü kaybetti. (Savaş, 2013: 222)

Romanda yedinci metin halkası, aksiyonun en fazla olduğu bölümü kapsar. Lise çıkışında Ekrem’i bekleyen Pınar, fukara giyimli biri tarafından kaçırlır. Nafiz, bu olaydan dolayı izin kullanarak İstanbul’a döner. Nafiz ve Nurhayat Hanım, Pınar’ın öz babası Zerzevat Hamdi tarafından kaçırdığını düşünür. İstanbul’da izini bulan Nafiz, Zerzevat Hamdi’nin Bursa’ya gittiğini öğrenir. Nafiz ve Muallâ, Bursa’da Efendi dayının evine gittiklerinde Zerzevat Hamdi ve Pınar’ın geceleri orada kaldığını ve Karaca Hoca’nın eşi Safiye yengenin onlara yardım ettiğini anlar. Gece baskın yapınca onları bulurlar. Burada Pınar’ın annesi ve babası arasında yaşadığı kararsızlık bir çatışma oluşturur. Roman boyunca çatışmaların yüzeyselliği dikkat çeker.

Romanın sekizinci metin halkasında, üzücü ve sevindirici bazı olaylar yaşanır. Gece baskınında Karaca Hoca’dan kurtulan Zerzevat Hamdi, cebinden çıkardığı fitilli çakmağı ateşler ve diğerleri dışarı çıkar; fakat Zerzevat Hamdi yanarak ölür. Erguvan Yokuşu’nun neredeyse tamamı kül olur. Herkesten bir şeyler taşıyan Erguvan Yokuşu’nun yanması, Zerzevat Hamdi’nin, ardından Gülbenli Nazire’nin, Bakkal Alaaddin’in ve Pervane Ahmet’in ölümü, geçmişin asla geri gelmeyeceğinin işaretleri olarak görülebilir.

2.4.1.6.Zaman

Zaman, roman kurgusunun temel unsurlarından biridir. Yaşanılan ve anlatılan her olayın, bilinen ya da bilinmeyen bir zamanda geçtiği muhakkaktır. “Her romanda bir saat vardır.” (Forster, 2016: 67) ve “bir romanda zaman kavramını araştırmak, romancının metafizik kavramlarını, psikoloji anlayışını ve ustalığını araştırmak demektir.” (Stevick, 1988:

231) Son dönem eserlerinde zaman, sadece bir tema ya da işlevin tamamlanmasına bağlı bir koşul olmanın yanında, romanın direkt konusu haline gelmiştir. (Bourneur ve Quellet, 1989: 119) Hal böyle olunca da zaman, romanın bir uzvu olmaktadır. Bu özellik zamanın farklı manalara gelebileceğinin ve eseri farklı mecralara sürükleyebileceğinin bir göstergesidir. “Romanda olayların geçtiği, olup bittiği, vaka ve anlatma zaman dilimlerini karşılamak için kullanılan” (Koçakoğlu, 2012: 134) zaman, roman incelemelerinde çeşitli yönleriyle ele alınır. Nurullah Çetin üç ayrı zaman kavramından bahseder:

- 1) Nesnel Zaman: Somut, var olan, gerçek zaman. Dış zaman, geçip giden tarih. Romanın dışında da varolan herkesin paylaştığı zaman dilimi.
- 2) Vaka Zamanı: Öykü zamanı. Romanda olayların geçtiği zaman dilimi. Nesnel zamanın tamamını kapsamayan, sadece olayların cereyan ettiği zaman süresi.
- 3) Anlatma Zamanı: Romanda geçen olayların birisi tarafından öğrenilip anlatıldığı, okuyucuya sunulduğu zaman. Romanın yazıldığı zaman. (Çetin, 2013: 126-132)

Sazyek ise Çetin’in ayrıştırmasından farklı olarak “bir romanın barındırdığı içeriğin başlangıcı ve bitişi arasında geçen kurmaca süreç” (Sazyek, 2015: 171) için iç zaman, “kurmaca yapı içerisinde yazarın, yaşadığı dönemin birtakım gerçek olaylarını, değer yargılarını, yaşayış biçimlerini, geleneklerini yerleştirmesi, bunlardan kesitler sunması, bir başka deyişle eserin içeriğinde özellikle dönemin insanî ve toplumsal gerçekliğini yansıtması” (Sazyek, 2015: 109) durumu için dış zaman kavramını kullanmayı yeğler. Bu bakımdan Sazyek’in sınıflandırması daha kapsayıcı bir özellik taşır.

Zamanla ilgili tüm bu adlandırma ve sınıflandırmalara rağmen insanın; yaratılış gereği dünü, günü ve geleceği değil bu üç hali de yaşayabilecek çok katmanlı bir zihne ve psikolojiye sahip olduğu unutulmamalıdır. Bahsi geçen mevzunun tezahürü olarak da insan, romanlarda çeşitli şekillerde çok zamanlılığı yaşayabilir. Bu da anlatma, vaka, geriye dönüş, zamanı ters düz etme gibi farklı kavramları ortaya çıkarmıştır. Yazarın düşüncesine göre konumlandırılabilir olan zaman ögesi, verilmek istenen diyalekt ile paralel bir seyirde olabilir. Roman sanatındaki değişmeler ve gelişmeler, romanın itibarî dünyasında önemli bir konuma sahip olan zamanı yeniden ele almayı gerektirmiştir. Klasik eserlerde zaman kavramı tarihsel süreç bakımından belirli bir süreyi takip ederken modern ve postmodern anlatılarda bu süre değiştirilebilir. Artık klasik tarzda yazılan romanlarda bile romancılar, net bir tarih kullanmak yerine sosyal hadiselerle yer vererek zaman konusunda işaretler vermeyi tercih etmektedir. Metin Savaş’ın eserlerinde de durağan bir zaman anlayışı söz konusu değildir. Zamanı çok katmanlı kullanmayı tercih eden yazar, bu kavramı geriye dönüşlerle, atlayışlarla ve fantastik unsurlarla genişletir. İlk eserlerinde daha çok sosyal olaylarla zaman hakkında

ipuçları veren yazar, postmodern romanlarında postmodernizmin sanat anlayışına uygun olarak geçirgen ve değişken bir zaman anlayışını benimseyecektir.

Efendi Dayının Kozalakları'nda net olmamakla beraber zamana dair bazı bilgilerin verildiği bölümler vardır. Muallâ'nın Suna'yı anlatırken kullandığı "Doksanlı yılların genç kıızıydı. Daha da önemlisi kafasının içinde geliştirdiği ve sıkılmadan deşifre ettiği tasarılarıyla yirmi birinci yüzyıla uzanıyordu." (Savaş, 2013: 212) cümlesinden yola çıkarak olayların doksanlı yıllarda geçtiği çıkarımında bulunulabilir.

Bu cümlelerin dışında yine kesin bir zamana yer verilmemekle beraber sosyal zamandan yola çıkılarak olayların geçtiği dönem hakkında fikir yürütmek mümkündür. Muallâ'nın babası Süreyyâ Bey ile aile doktorları Komünist Hamdi Bey arasında geçen şaka ile karışık tartışmalarda döneme ait ipuçlarına yer verilir:

"(...) Sen şimdi bırak benimle eğlenmeyi de anlat bakalım; ne olacak şu Hazar petroleri? Azerbaycanlı gelinin malumat getirmiştir oradan."

"-Bozkurtçular da başka âlem... Neymiş; Aliyev'i darbeye alaşağı edip Türkiye taraftarı ekibin yolunu açacaklarmış."

"...Şimdiki gençlik ne yapıyor? Ya topçu, ya popçu. Onları bu hâle getiren kim? Tabii ki Turgut Özal." (Savaş, 2013: 188)

Yukarıda alıntılanan bölümlerde görüldüğü üzere olaylar, Turgut Özal'ın öldüğü 1993 yılından sonra yaşanmakta ve zaman olarak Hazar petroleri probleminin sürdüğü doksanlı yılların sonunu işaret etmektedir. Tahran'da diplomat olan Tahsin Bey'in abisi Süreyyâ Bey'le yaptığı konuşmayı Muallâ özetler:

Amcam söze Saddam'dan başladı, Musul- Kerkük petrolerine şöyle bir dokundu, oradan İran'daki son gelişmelere değindi ve göbeği kıllı önderlerinin yakalanmasıyla enikonu çıldıran terörizmden bahisle Türkiye'nin asla dize getirilemeyeceğine dair uzun bir nutuk çekti. (Savaş, 2013: 131)

Alıntıladığımız bölümden ve "Televizyonda haberler. Nihayet adalete teslim edilen bölücübaşının yılgın çehresi." (Savaş, 2013: 54) ifadelerinden yola çıkarak olayların terörist başı Abdullah Öcalan'ın yakalandığı 16 Şubat 1999 tarihine yakın dönemlerde ve sonrasında geçtiğini çıkarabiliriz. Yansıtmacı romanın temel dinamiklerinden olan yazıldığı dönemin gerçekliğine ayna tutma ve sosyal/siyasal ortama işaret etme, romanda tarihi vakalar ve kişiler üzerinden var olur. Tekin, "zaman kavramını, bizzat zamanı ifade eden, hatırlatan iz ve işaretlerle okuyucuya duyurabileceğimiz gibi, zamanın dışındaki birtakım olgularla da duyurabiliriz." (2008: 126) derken bizim örneklediğimiz durumu kasteder. Bu yönüyle ele alınan siyasi figür ve olaylar romanın "dış zaman"ını ya da başka bir ifadeyle nesnel zamanı oluşturur.

Yazar; sosyal zamanın dışında zamanın farklı bir boyutu olan ve artık modern romanda pek rastlanmayan olayların yaşanma zamanına ait açık kullanımlara yer vermez. Romanda iç zamana dair çıkarımlarda bulunmak güçleşir. “Çarşamba” (Savaş, 2013: 23), saat “yedi buçuk” (Savaş, 2013: 21) ve “pastırma sıcakları” (Savaş, 2013: 228), “akşam” (Savaş, 2013: 42) gibi kozmik zamana ait unsurlara yer verilse de olayların ne zaman başlayıp ne zaman bittiğini anlamak pek mümkün değildir. Ancak Muallâ'nın Efendi dayısının evinde üşüyüp soba yakması (Savaş, 2013: 51-52) ve ”bir mart gecesi” (Savaş, 2013: 37) ifadelerinden yola çıkarak olayların kış mevsiminde başladığı anlaşılır. “Gel zaman git zaman” ve “o vakitler” (Savaş, 2013: 46) gibi geleneksel anlatılarda karşılaştığımız ve geçen zamanı silikleştiren kullanımlar kronolojik bir zaman takibini zorlaştırır.

Savaş romanda “zaman” ve “mekân” kavramını birbirinin tamamlayıcısı olarak kullanır ve onlara önemli bir fonksiyon yükler. Romanda ölüm ve rüya kavramları, figürlerin akan zamanın dışına çıkmasını sağlar. Romanda nesnel zaman 1990'lı yılların sonu olsa da psikolojik zaman, çağrışım ve göndermelerle genişleyerek bir bütün oluşturur. Efendi dayı her şeyiyle geçmişin temsilcisidir. Onun evinde “zaman bir gravür estetiğiyle taşlaşmış gibidir.” (Savaş, 2013: 37) Bu sebeple Efendi dayının ölümü, mazide yaşayanlar için ilk yenilgi olacaktır. Eserin sonunda Erguvan Yokuşu'nu hikâyeleriyle “mazi” yapan Zerzevat Hamdi'nin, Bakkal Alaaddin Amca'nın, Gülbenli Nazire ve Pervane Ahmet'in ölümü artık dönülemeyecek bir zamanın sonunun işaretidir. Zerzevat Hamdi'nin Efendi dayının evini yakması ve bütün Erguvan Yokuşu'nun yok oluşu, “ölümlerle noktalanmış bir daha dönmeyecek olan fesleğen ıtırılı geçmiş”in (Savaş, 2013: 40) de yok oluşudur. Ölüm gibi yangının da Efendi dayıdan başlaması, maziyi yeniye eklemeyemeyen insanların ruhlarında parçalanmalara yol açar.

Muallâ'nın rüya yoluyla Efendi dayısıyla görüşmesi, zaman kavramının nesnel yönüne aykırıdır. Savaş, romanda geriye dönüşlerle Erguvan Yokuşu'nda yaşayan ve yaşananları anlatarak da takvimsel zamanda delikler açar.

Zamanın eserdeki en önemli işlevlerinden biri, yıllar geçtikçe değişen toplum yapısına olan etkisidir. Kişinin bütün varlığıyla uğraşsa bile zamanla gerçekleşen değişime dur diyemeyeceği acı bir gerçeklikle dile getirilir. Romanın üçüncü bölümünde Muallâ, Bursa'nın tarihî ve turistik mekânlarını gezer. Burada dolaşırken gördüğü sanat eşyaları, temsil ettiği devre yabancı düşmüş gibidir. Mekân ve eşyadaki kaybolan değerler ve kolektif şuurun bu kopuştan habersiz tavırları Muallâ'yı derinden sarsar:

Bakırcılar Çarşısı'nda bakırın yalnızca silik hâtrasını görebiliyordum. Dükkânlar tıka basa turistik eşyalarla doluydu ama bakır yoktu. İncik boncuklar, kartpostallar, İngilizce ve Fransızca kılavuzlar,

muhtelif tavla takımları, alelâde malzemedan satranç masaları, Benetton etiketli kravatlar, kalitesini aşan fiyatlarıyla porselenler, kristaller ve binbir çeşit züccaciye. Kısaca, bakırsız Bakırcılar Çarşısı. Tokmaksız davul ne işe yarar ki? (Savaş, 2013: 87)

Muallâ'yı asıl üzen durum, artık geçmişin mekânlarına bakarak yönünü tespit edemeyecek olmasıdır. Bu yönüyle *Efendi Dayının Kozalakları*'nda mekân, zamandan ayrı düşünülemez. Sonuç olarak eserin zamanı, yazıldığı dönemden izler taşır. Romanda zaman, değişimin simgesi olarak kullanılmıştır.

2.4.1.7.Mekân

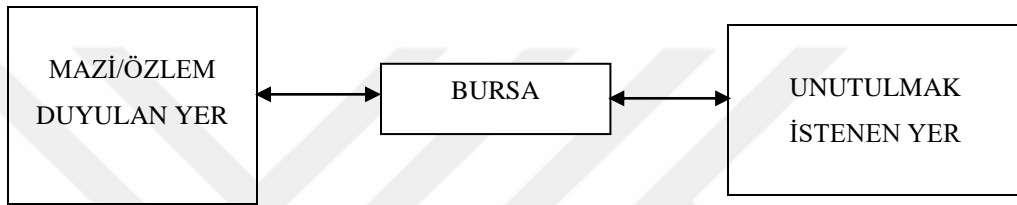
Olayların geçtiği yer roman figürlerinin ruh dünyasını anlamaızda etkili olur. Bu sebeple mekâna dair ayrıntılar, olayları çözümlenmede yol göstericidir. “En basit haliyle eserde yaşanan olayların sahnesi” (Çetişli, 2014: 100) kabul edilen mekân, “olaylar dizisini ve karakteri etkilediği ölçüde bütünün bir parçası” (Stevick, 1988: 284) olarak değerlendirilebilir. “Mekânla eserde nakledilen vaka zinciri arasındaki münasebeti gözden uzak tutamayız.” (Aktaş, 1991: 141) Metinde gerçekleşecek olayların realitesinin söz konusu olabilmesi için mekânın bunlara uygun olarak seçilmesi şarttır. Bunu sağlamak için de mekân tasvirlerinin varlığı üzerinde durulabilir. Bununla birlikte mekân, olaylar zinciri, kişi ve zamanı tamamlayan bir uzuv gibidir.

Çeşitli şekillerde değerlendirilen mekân unsurunu açık ve kapalı mekân şeklinde gruplandırabiliriz. Romanda açık mekânlar; Bursa, İstanbul, Balıkesir, Erguvan Yokuşu, Yalova, Umurbey Köyü, Eskihisar İskelesi, Fatih, Koza Han, Muradiye, Kanlıca, Ulucami, Bahçeşehir, Uludağ, Boğaziçi, Gemlik, İznik, Cumhuriyet Caddesi, Tophane, Kapalı çarşı, Semerkand, Buhara, Ceyhun, Türkistan, İvazpaşa Kapalıçarşısı, Bakırcılar Çarşısı, Eski İpek Hanı, Gazi Orhan Camisi, Aynalı Çarşı.

Romanda birçok mekâna yer verilmesine rağmen bunların çoğunun olay örgüsünde bir işlevi yoktur. Bursa ve Bursa'da bulunan Erguvan Yokuşu ile İstanbul romanın ana çatışmalarını oluşturan mekânlar olarak kabul edilebilir. Ana mekân ise, Metin Savaş'ın romanlarının genelinde olduğunun aksine Balıkesir değil Bursa'dır. Romanda Balıkesir (Savaş, 2013: 138); Muallâ'nın amcasının eşi ile akrabaları Murat vasıtasıyla ismi anılan, ayrıntılandırılmayan bir mekândır. Eserde zıt iki şehir olarak çizilen İstanbul ve Bursa üzerinden insanlara ve yaşayış tarzına ait ayrıntılara yer verilir. İstanbul şehir hayatını temsil ederken Bursa taşrayı temsil eder. Bursa özelinde “Erguvan Yokuşu” Muallâ ve Nafiz gibiler için “mazi”yi ve güzel anıları temsil ederken, Nezâket Hanım'ın eşi için mahrumiyet yeri, Muallâ'nın annesi Şükriye Hanım için unutulmak istenen ve adı anıldığında huzursuzluk

veren bir mekândır. Yazar, bu zıt durumu Muallâ'nın annesinin karakterinden yola çıkarak tasavvufî bir formla anlatır:

Bazı karakterlerde fazilet, bazılarındaysa zulmet ağır basar. Mutasavvıflar bu hâdiseyi bu hadiseyi mutlak varlıkların zıt kutupları olarak yorumluyorlarmış. Annemde durum biraz farklıdır. Karakterindeki her iki kutbu da eşit derece barındırır. Onda denge tamdır. Fakat bu iki zıt kutbu tasarruf tarzı meselenin ta kendisidir. Annemin idrakinde söz konusu zıt kutuplar, Bursa ve İstanbul'dur. Bursa miskinliği ve İstanbul hayatı temsil eder anneciğimin terazisinde. Dolayısıyla birinci kente mensup muhit şer, İstanbul'un Fındıkzade takımına müşfik tarafına lâyıktır annemin. Babam, teyzem, Efendi dayım, Gülbenli Nazire hatta anneannem ve ben Erguvan Yokuşu'nun miskin ruhunu benimsemiş olmakla tahkire müstahaktır. Kısacası biz Bursa takımına dâhilizdir. (Savaş, 2013: 50)



Şekil 2.3 Efendi Dayının Kozalakları Romanının Psikolojik Mekân Algısı Şekli

“Mâziye ait olduğum doğru. Günü yaşamayı bildiğimden değil, yaşamaya gayret gösterdiğimden söz edilebilir.” (Savaş, 2013: 147) diyen Muallâ başta olmak üzere Bursa, Erguvan Yokuşu'ndan kopup başka şehre yerleşenler için her şey demektir. Onlar yaşadığı şehre benzemeyip yaşadıkları şehri Bursa'ya benzetirler. Suna, sevgilisi Yıldırım'a Muallâ'nın Bursa sevgisini anlatırken bir mekâna her şeyiyle bağlı olan insanların ruh dünyasını da yansıtmış olur:

Muallâ ablamı anlayamazsın. Yıllardır İstanbul'dayız fakat hâlâ Bursa'da yaşıyor gibiyiz. İstanbul'da doğduğum, İstanbul'da büyüdüğüm ve Bursa'yı hiç görmediğim hâlde, ben bile kendimi Bursa'dan soyutlayamıyorum. Etrafımız öylesine dolu ki... Bursalı akrabalar, Bursa anıları, Bursa'nın evimizde varlığını hissettiren yarı canlı, yarı ölü kültürü... (Savaş, 2013: 216)

“Annemin babama yönelik herhangi bir garezi de yoktu. Annem sadece Bursa'yı, Erguvan Yokuşu'nu sevmiyor, oraya özgü hayat felsefesiyle barışık olamıyordu.” (Savaş, 2013: 185) cümleleriyle tanıttığı annesi ise Muallâ'dan farklı bir yapıya sahiptir. Ona göre Bursa, taşralıktan kurtulamamış insanların ve geleneklerinin yeridir.

Yazar, ana mekân olan Erguvan Yokuşu'nun gerçek bir yer olmadığını belirtir:

Bu romanda adı geçen Erguvan Yokuşu'nu Bursa'ya gidip de boş yere aramayın. Erguvan Yokuşu aslında doğduğum şehir olan Balıkesir'deki anılarımla çocukluğumu ve gençliğimi yaşadığım İstanbul'daki hâtıralarımın ilhamıyla bu roman için tasarlanmış kurmaca bir yokuştur. (Savaş, 2013: 8)

Eserde Muallâ da Erguvan Yokuşu'nun gerçekliğini sorgular ve onun idealize edilmiş bir hayalî mekân/tablo olduğunu vurgular:

Erguvan Yokuşu gerçekten var mıydı? Sokağın granit taşları, cumbalı ve kafesli asırlık yapıları, cümle kapılarından sızan keşkek aşu rayihaları mutlak mıydılar? Bahçe duvarlarından gelişigüzel sarkan sarmaşıklar, korukları göğmeden çürüyen asmalar, evlerin kuytuluklarına kadar sokulan kırkayaklar, yalakların olmazsa olmaz bezeği sülükler, nadiren boy gösteren yavru akrepler, hamamböcekleri, yapraklara dadanan tırtıllar ve mahallenin hâlâ terk edemediği kadim bir görgü. Belki Erguvan Yokuşu muhayyel bir tablo, bir heyulâ, yahut da idealize edilmiş bir nostalji vadisiydi. (Savaş, 2013: 37-38)

Yazar, ilhamını çocukluk hatıralarından aldığını ve muhayyel bir yer olduğunu ifade ettiği Erguvan Yokuşu'nu, yaşadığı yer olan Karaoğlan Mahallesi'nden esinlenerek kurgulamıştır. Romanda Bursa'dan İstanbul'a yıllar önce taşındıkları halde Bursa özlemiyle yaşayan figürler, çocuk yaşta İstanbul'a gitmek zorunda kalan ve daima mahallesini özleyen Metin Savaş'ın ruh dünyasından izler taşır. Ayrıca Erguvan Yokuşu'ndaki mahalle hayatı da yazarın çocukluk çağını geçirdiği Karaoğlan Mahallesi'nin yaşayış tarzıyla paralellik gösterir:

Erguvan Yokuşu halkının samimiyeti, etrafımda daire çizen allı morlu körpe mahalle kızlarının samimiyet yüklü ilgisi, boy boy kız çocuklarının mâtemi pek de kaale almayan gizli kapaklı kikirdeşmeleri beni mest etmişti. Değil Fındıkzade'de, Fatih'in tutucu semtlerinde bile böylesi taşkın sevecenliklerle boğulduğumu hatırlamıyordum. Sanıyordum ki Efendi dayımın rüyası bir pembe roman fantezisiyle devam etmektedir. Kimlerdi bu hatırnaz insanlar ve benden ne istiyorlardı? (Savaş, 2013: 43)

Erguvan Yokuşu, bir mekân olmaktan ziyade geçmişin, insanın gerçek vatanından ilk ayrılışının ve dünyadaki cennetin simgesidir:

Erguvan Yokuşu'nu da ve roman kahramanlarımı da gerçek hayatta ve gerçek mekânlarda boş yere aramayın. Erguvan Yokuşu mâzimizin yokuşudur. Romanlarımdaki karakterlerse bizleriz. Yani sizlersiniz. Çocukluğumda yaşayıp gördüğüm, hikâyelerini dinlediğim ve yazar zihniyle tasavvur ettiğim eski hayatımızın kaybettiğimiz güzelliklerini Erguvan Yokuşu'nda canlandırmaya çalıştım. Eski hayatımız artık geri gelmeyecek. Keza her nesil ve her birey kendi çağının insanıdır. Mâziye bakalım, mâziye hayıflanalım, ama mâziden alacağımız ilhamla geleceğimizi yaratalım. Ve elbette kendi çağımızı benimseyerek yaşayalım. Biz insanlar (Âdem'in oğulları ve Havva'nın kızları) olduğumuz için aslında mâziyi değil de çok daha öncesini, çıkıp geldiğimiz yeri, yani Cennet'i özlüyoruz. Bizim görevimiz dünyamızı mümkün merteye cennete benzetebilmektir. Mustafa Kemal Atatürk de Türkiye Cumhuriyeti'ni Türk Milleti'nin dünyevî cenneti olarak tahayyül etmişti. (Savaş, 2013: 8-9)

Muallâ'nın babası Süreyyâ Bey'in Bursa üzerine söyledikleri, Yahya Kemal'in “şehirlerin hakikî nüfusu”yla⁷ ilgili anekdotunu anımsatır:

Medeniyetimizin esprisi burada; iki âlemi birleştirmiş. Şehir, ruhlarıyla birlikte payidar kalabilir. Evliyalar, paşalar, bir zamanların han-hamam sahibi bezirgânları iç içedir şehrin canlı boyutuyla. Bir kentin nüfusu, çürümüş bedenlerin iştirakiyle tamam olabilir. (Savaş, 2013: 78)

Eserde mazide yaşamaya devam eden insanların kaderleri, mekânlar üzerinden anlatılır. Kuyu da kadim zaman evlerinin vazgeçilmezlerinden olması yönüyle değinilen diğer bir mekândır. “Kuyu imgesi, gerçekte bellektir. İnsanların belleklerinin derinliklerine attıkları ve artık unuttukları geçmişe ait anılardır, sırlardır.” (Işıksalan, 2007: 448) Geçmişle her zaman güçlü bir bağı olan yazar, eserlerinde mazinin simgesi olarak kuyu imgesine özellikle yer verir. Romanda kuyunun geçmişteki evlerin olmazsa olmazı olduğu düşüncesi, Nafiz'in “Bizim semtte kuyusuz avlu yok gibidir.” (Savaş, 2013: 26) sözleriyle hayat bulur. Muallâ ise bir kuyunun yok edilmesini bir canlının ölümüne duyulabilecek bir üzüntüyle anlatır: “Derinliğiyle mâruf kuyuyu ise hak getire. Zavallı kuyunun silindir taşıdığı kaldırılmış, üzerine beton dökülmüş, bahçenin zeminiyle bir hizaya getirilmişti.” (Savaş, 2013: 42)

Efendi Dayının Kozalakları'nda otobiyografik göndermeler, mekânda da varlığını hissettirir. Muallâ'nın babası Süreyyâ Bey'in Fatih semtiyle ilgili söyledikleri, çocuk yaşta Fatih'e taşınan ve burada çok büyük sıkıntılar yaşayan Metin Savaş'ın dilinden çıkıyor gibidir:

“(…) Biliyor musun; hâfizamda hiç hoş izler bırakmadığı hâlde özlüyorum orayı.

-Fatih'i mi?

-Çarşamba Pazarı'nı, Çukurbostan'ı, Fatih Camisi'ni... Hatırlar mısın; seninle Malta Çarşısı'na balık almaya giderdik. O keskin kokulardan nasıl da tiksindir! Hey gidi günler...” (Savaş, 2013: 23)

Romanda dar/kapalı mekânlar tasvir edilirken, mekânın figürün psikolojisi üzerindeki etkisi üzerinde durulur. Muallâ, evlerindeki huzursuzluğu “Esasen daima soğuk badanalı bu genişçe odada hiçbir zaman mutlak huzur yer edinemez.” (Savaş, 2013: 15) diyerek yaşadıkları ortama bağlar.

Yazar, açık mekânlarda olduğu şekilde kapalı mekân olan ev kültürünü anlatırken de maziyle bağ kurarak mekâna işlevsellik kazandırır:

⁷ Cumhuriyetin ilk yıllarında şair Yahya Kemal Beyatlı'nın Madrid büyükelçisi olduğu dönemde, kendisine “Türkiye'nin nüfusu ne kadar?” diye sorarlar. Ünlü şair, hiç duraksamadan “80 milyon” der. “Ne diyorsunuz ekselans, biz 10-15 milyon biliyorduk” dediklerinde şu yanıtı verir Beyatlı: “Biz ölülerimizle birlikte yaşarız. Mezardakiler de nüfusumuza dâhildir.” (Ecer, 2012: 8)

Bizim geçmişte bıraktığımız cennettir bu evler. Hacı anneli, büyükbabalı, enişтели, dul teyzeli, kedili, gelincikli, halayıklı, hatta daha eskiden cariyeli ve kâhyalı evler... Eski zaman bereketinin aynı çatı altında barındırıldığı masalımdı bir kalabalık. Doğudaki bozkırlardan başlayıp üç kıtaya uzandığımız bin yıllık maceramızın olağanüstü kalabalığı. (Savaş, 2013: 253)

Savaş, mekânı bütün yönleriyle ele alır. Sözlü kültürün yanında, kalıcı kültür ve gelenekleri de mekân üzerinden yansıtır:

Ergüvan Yokuşu'nun kapı tezyinatı dünyada emsalsizdir. Gergef misâli işlenmiş, tarihî dokusu titizlikle muhafaza edilen Avrupa kentlerinde sanat değeri yüksek nice tokmaklar gösterilebilir belki ama hiçbiri benim gönlümde Ergüvan Yokuşu'nun tokmakları kadar kıymetli olamaz. Halkalısı, dönerlisi, ince kalın sadalısı, arslan başlısı, lâle ve karanfil motiflisi... Tokmakgillerin açık hava müzesidir otantik sokağımız. (Savaş, 2013: 53)

Muallâ'nın, "Büyükşehir zihniyetinin kısılcına kapılmış şehirlerimizden biri olan Bursa'da, geçmişin izlerini barındıran böylesi bir yokuşun hâlen daha mahfuz bulunması, ayakta kalabilme mucizesini ısrarla sürdürmesi bana hep mucizevi görünmüştür." (Savaş, 2013: 37) şeklinde anlattığı Ergüvan Yokuşu'nun bir yangınla yok olması değişen dünyayla beraber kaybettiğimiz kültürel değerleri simgeler. Artık bütün mahallenin bir aile gibi olduğu, herkesin güvende yaşadığı yıllar geri gelmeyecektir. Bu açıdan değerlendirildiğinde yazar; hem psikolojik hem de sosyolojik boyutlarıyla ele aldığı mekânı çok boyutlu bir görünüme kavuşturmayı başarmıştır.

2.4.1.8. Şahıs Kadrosu

Anlatmaya dayalı edebi türlerde olay örgüsü, kişilerin özelliklerine göre teşekkül etmektedir. Yansıtmacı romanlarda romanın aksiyonel ve düşünsel yönünü temsil eden kişiler; metnin zaman, mekân ve olay örgüsü ile birlikte dört temel unsurundan biridir. Hatta bu öğeler arasında ilk sırada yer alır; "çünkü, romanın içeriğini oluşturan yaşantı dizisinin varlığı öncelikle figüratif kadronun mevcudiyetine bağlıdır. Olgunun temelinde yatan 'çatışma', en az iki figürün karşı karşıya geçmesiyle birlikte meydana çıkar ve bir aksiyon dizisine zemin hazırlar." (Sazyek, 2015: 132) Romanda olayların meydana gelmesinde ve aksiyonun yaşanmasında her figürün ayrı ayrı önemi vardır. Bu sebeple "roman dünyası kahramanı, izole bir gezegen gibi varlığını (...) idame ettirmez, aynı zamanda bir yıldız kümesine bağlı bulunmaktadır." (Bourneur ve Quillet, 1989: 141) Bir bütünün parçalarını oluşturan kişilerin romandaki rolleri değişir, kimi daha ağırlıklı bir konuma sahip olsa da roman için önemli olan psikolojik yönüyle var olan insandır. Özellikle klasik romanlarda

görünmeyen yaşantılarıyla var olan kahramanlar; olayların merkezine oturtulurken, modern ve postmodern anlatılarda kahramanı merkeze koyma şartı aranmaz.

Romandaki figürler, çoğu zaman temsil ettiği bir değer veya düşünceyle var olurlar. Bu sebeple şahıs kadrosundaki kişilerin temsil ettiği olguyu bulmak, romanın derin yapısını çözmemiz için şarttır. Bu durumda figürleri tip ve karakter olarak iki düzlemde değerlendirmemizi gerektirir.

Temsil ettiği kendi dışında var olan sosyal/kesim/sınıf/meslek veya felsefi bir kavram/ideoloji ise figür bir “tip”tir. Temsil edilen, kişinin kendi bilincinde, kişiliğinde geliştirdiği bir değer, benlik ögesi, tutum gibi içsel özellikler taşıyorsa, şahsında somutlaştığı kişinin bir “karakter” olmasını sağlar. (Sazyek, 2015: 134)

Genel olarak klasik romanlarda Forster tipolojisindeki “yalınkat” tipler mevcut iken modern romanlarda onların yerini “çok yönlü” (Forster, 2016: 107) tipler almıştır. *Efendi Dayının Kozalakları*’nda, bir yönüyle sivrilmiş, bir düşünce ya da davranışın simgesi olan tipler yok denecek kadar azdır. Figürler daha çok karakter özelliği gösterir.

Eserde “figüratif kadronun –içerik ve yapı bağlamında-merkezinde yer alan kişi” (Sazyek, 2015: 55) yani başkişi Muallâ’dır. Başkişilerin “yakın çevrelerindeki başında destekleyici, engelleyici, sırdaş konumlarındaki ‘işlevsel kişi’ler gelir.” (Sazyek, 2015: 133-134) Nafiz’i destekleyici ve sırdaş olması sebebiyle bu kişiler içerisinde değerlendirebiliriz. Efendi Dayı ise “olay akışı içerisinde etkin bir şekilde ya da fizikî olarak bulunmamakla birlikte çeşitli yönlerden etkisi olan bir figür” (Sazyek, 2015: 221) olduğu için merkez kişidir. “Romanda başkişinin fiilî ve düşünsel konumunun karşısında yer alan figür” (Sazyek, 2015: 193) diye tanımlanan antagonist ya da karşıt figür olarak kabul edebileceğimiz tek kişi Muallâ’nın annesi Şükriye Hanım’dır. “Kurmaca içeriğinin entrik ya da düşünsel yapısı üzerinde hiçbir etkisi bulunmayan kişi (ler)” (Sazyek, 2015: 137) olarak kabul edilen fon figürler ise; Vahit, İpek, Karaca Hoca, Pervane Ahmet, Suna, Yıldırım, Doktor Cihangir Bey ve mahallelilerdir. Bunların dışında Bakkal Alaaddin amca da terimin başka bir yönünün kapsamında değerlendirildiğinde fon figürlerden biri olarak kabul edilebilir. Fon figür’ün, literatürde pek fazla kayda geçmeyen bir başka yönü daha vardır. Onun, yukarıda değinilen etkisiz kolektif kimliğinin dışında, biraz daha kişisellik kazandığı bu yeni yön, özellikle görsel kurmaca eserlerde sözgelimi mahalleli, esnaf komşu, meslektaş veya arkadaş topluluğunun mensupları olarak ya geri plânda görünen ya da ana olay akışından âzâde kısa süreli yan hikâyeciklerdeki figürler hâlinde canlılık kazanan kişilerden oluşur. (Sazyek, 2015: 138)

“Bakkal Alaaddin amca yokuşumuzun emektar esnafıdır. Herkes tasını tarağını ondan alır, hatır gönül için gazeteleine abone olunur. Zamane marketlerinin adam sendeciliği

Alaaddin amcanın sıcak yüzünde görülmez.” (Savaş, 2013: 64) ifadeleriyle kişiliği anlatılan ve otobiyografik özellikler taşıyan Bakkal Alaaddin, yazarın diğer romanlarında daha derinlikli olarak işleyeceği bakkal figürünün temsilcisidir. Efendi dayının Peyami Safa'nın başyazarlık yaptığı *Son Havadis* gazetesini alması ve kedisinin adının *Fatih-Harbiye* romanındaki kediyiyle aynı adı taşıması (Sarman) yazarın Peyami Safa'ya olan sevgisinin nişanesidir.

Romandaki figürler, “iki büyük şehir arasında kalmış şaşkın bir çocuk.” (Savaş, 2013: 51) gibi yaşarlar. Eserde İngiliz Kemal (Savaş, 2013: 175), “Enver Paşa” (Savaş, 2013: 90), “Alemdar Mustafa Paşa” (Savaş, 2013: 93), ”Romeo” (Savaş, 2013: 99) ve “Orhan Veli” (Savaş, 2013: 111) gibi olay örgüsünde işlevi olmayan pek çok kişiye yer verilir. Fantastik olayların habercisi konumundaki Fitnat abla, Balkanlar ve baciyan-ı rum düşüncesinin yansıtılmasında aracı olarak kullanılır. Zerzevat Hamdi de “Tuzsuz Deli Bekir”in (Savaş, 2013: 242) arketipsel yansıması gibidir.

Sonuç olarak Metin Savaş'ın bu ilk romanında orijinal bir figür yaratamadığını, Türk romanında benzerlerine sık rastlanan ve psikolojik derinlikten yoksun bir şahıs dünyasına sahip olduğunu söyleyebiliriz. Buna rağmen ilk romanlarındaki kahramanların çoğunun sonraki romanlarına kaynaklık ettiğini belirtmemiz gerekir.

2.4.1.8.1. Muallâ

Romanın “olay örgüsünün başlayıp gelişmesi, şu veya bu istikâmette şekillenmesindeki en önemli ve birinci derecede rol oynayan” (Çetişli, 2014: 92) asıl kahramandır ve roman onun anılarından oluşur. Efendi dayısı ona “Kestane Şekeri” diye seslendiği için bütün Erguvan Yokuşu onu bu adla çağırır. Mâziyle ve Efendi dayısıyla arasında güçlü bir rabita olan Muallâ, romanın merkezindeki kişidir. Efendi dayısının gözünde “uzun ve dokunaklı” “sonsuz bir şiir” (Savaş, 2013: 33) olan Muallâ'nın kozalakları bulma ve dayısının odasında bulunduğu fotoğrafın sırrını öğrenme macerası vakadaki gelişimi de ifade eder. Yazar, olayları onun gözünden anlatır. Çalığışu Feride'ye benzeyen bir mizacı vardır: “Yüksek sesle ve şımarıklık yüklü tonlamalarla yarım kalan gevezeliğime döndüm.” “Nafiz’le göz göze geldik ve o an çizmeyi aştığımı fark ettim. Şımarıklığın da hududu vardı canım...” (Savaş, 2013: 129)

Efendi dayısı onun Nafiz’le evlenmesini ister. Nafiz ile Murat arasında kalsa da Nafiz’i tercih edecektir. Yazar, romanın başından beri Nafiz’i beğendiğini açıkça belli eden Muallâ'nın ruh dünyasındaki bu kararsızlığı verme noktasında başarısız kalır. Zira Murat'ın

evlenme teklifi ve sonrasındaki tutumu Muallâ'nın tercihinin ne olacağı konusunda okuyucuyu meraklandırmaktan uzaktır.

Onun kozalakları arama macerası, aynı zamanda mazide yolculuğa çıkmasına sebep olur. Efendi dayısını rüyasında gören Muallâ, onun isteğini yerine getirerek Bursa'ya gider. Bursa'ya yolculuk, onun geçmişle bağını güçlendirir ve kozalakların hikâyesini öğrenmesini sağlar. Bu arayışta kendi kişiliğini bulacak, Erguvan Yokuşu'nun sırlarını çözecek ve Nafiz'le kişiliğini tamamlayacaktır. Postmodern metinlerin ana metaforu olan “arayış” ile yazar, romanın aksiyon boyutunu ayakta tutmaya çalışır. Muallâ, postmodern anlatılardaki gibi labirent ve engellerle karşılaşmaz. Yazar, ilk romanın verdiği acemilikle merakı sağlayacak gizemler ve şifreler oluşturamaz.

Bu yolculuk Muallâ'nın gerçeklerle yüzleşmesini sağlar. “Artık o ihtişamlı günler geride kaldı. Her şey değişti. Sanki yer yarıldı da erguvanlar kırklara karışıp sırta kadem bastı. Ne ben eski Muallâ'yım, ne de Bursa çocukluğumun Bursa'sı.” (Savaş, 2013: 217) tarzı iç monologlarla değişimin boyutları gözler önüne serilir. Babasının Reşat Nuri gibi “emekli müfettiş” (Savaş, 2013: 26) olması tesadüfi bir durum değildir. Halide Edip Adivar ve Reşat Nuri Güntekin'in figürlerinden izler taşıyan Muallâ, daha sonraki romanlarda psikolojisi daha gerçekçi çizilecek olan mâşuk tipinin temsilcisidir.

2.4.1.8.2.Nafiz

“Temiz bir yüz”e, “yumuşak ve dağınık saçlar”a (Savaş, 2013: 24) sahip olan Nafiz'in babası Diş Doktoru Cihangir Bey, annesi ise Rukiye Hanım'dır. Üniversiteyi yeni bitirmiş olan Nafiz, bir şirketin pazarlama departmanında görevlidir. Ajan olmaya özenen, casusluk filmlerini ezbere bilen “sıradan olaylara bile esrar katmaya” (Savaş, 2013: 74) bayılan Nafiz, romanda Efendi dayının üzerine yüklediği görevi ifa etmek için yaşayan bir kişidir:

Asıl sebep, Efendi dayınının üzerime yüklediği misyondur. Onun İstanbul'daki gözü kulağıydım. Olanı biteni, yarınları ait ihtimalleri benden sorar, benden öğrenirdi. Zamanla anladım ki, öğrenmeye ihtiyacı falan yok. Öğreniyormuş rolü yaparak bana öğretiyormuş. (Savaş, 2013: 148)

Olay örgüsündeki düğümlerin çözülmesinde onun etkisi büyüktür. Pınar kaçırıldığında polislerle konuşmayan kişileri konuşturur, Zerzevat Hamdi'nin yerini öğrenir. Efendi dayı ile Nezaket halası arasındaki sırların taşıyıcısıdır. Muallâ'nın “elâ gözbebeklerine sinmiş uzak okyanusların firuze pırıltılarıyla bir mercan adasından çok, Binbir Gece Masallarındaki Sinbad'a (Savaş, 2013: 31) benzettiği Nafiz, Efendi dayının verdiği görevden dolayı ömrünü Erguvan Yokuşu'nun insanlarına adayan, yıllarca Muallâ'nın her yaptığını takip eden, çözülmesi zor olayları hemen çözen ve bu yönleriyle inandırıcılığı zayıf olan bir figürdür.

Muallâ gibi o da romanın merkezindeki erkek tipini temsil eder. Yazar, diğer romanlarında ona ait birçok özelliği geliştirecek ve onu farklı yönleriyle işleyecektir. Başka figürlerin kaynağı olması sebebiyle ona çekirdek figür gibi bir isim verebiliriz.

2.4.1.8.3. Gülbenli Nazire

Gerdanında gül şeklinde bir ben olduğu için Gülbenli lakabı verilmiştir. Câhil ama güzel bir kadındır. Efendi dayıların konağında hizmetçi olarak çalışır. Kimsesi yoktur. Efendi dayıya âşık olmasına rağmen bu aşkı için mücadele edebilecek bir konumda değildir. Muallâ'nın teyzesinin etkisiyle Pervane Ahmet ile evlenir; ama yaşlanıncaya kadar Efendi dayının her işini görür. Romanda yardımcı figürlerden biri olmasına rağmen Zerzevat Hamdi'nin ondan vazgeçip Nurhayat Hanımla evlenmesi, olay örgüsünde onu işlevselleştirir.

2.4.1.8.4. Nurhayat Hanım

Zerzevat Hamdi'nin evlendiği aşüfte kadındır. Romanda tip özelliği gösteren figürlerden biridir. Ahlaksız kadınlar için söylenebilecek bütün özellikleri üzerinde toplamıştır. Kızı kaybolduğunda yaptığı konuşmada nasıl bir kişiliğe sahip olduğunu ve yaptıklarını açıklar:

Ne susuyorsunuz? Terk edilişimin sebebini açıklayamam mı sanıyorsunuz? Evet, eski kocamı aldattım! Hem de kiminle? Haydi canım; kim olduğunu hepiniz biliyorsunuz... Fakat benim gibi bir kadından başka ne beklenirdi? Asla pişman değilim! Ben Hamdi'yi onunla aldatmasaydım ne değişecekti? Kendisinden on beş yaş genç bir kadının sonsuza dek uslu duracağına inanıyordu budala! (Savaş, 2013: 231)

2.4.1.9. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Bütün anlatma esasına bağlı metinlerde “anlatan” ve “anlatılan” olmak üzere iki temel öge vardır. Bunlardan “Anlatıcı; destan, masal, hikâye, roman gibi epik karakterli metinlerde, sesini; şu veya bu tonda duyduğumuz; gizli veya açık kimliğine tanık olduğumuz bir varlıktır.” (Tekin, 2008; 18) Romanda genellikle 1. Tekil kişi (ben), 3. Tekil kişi (o) ve 2. Çoğul kişi (siz).” olmak üzere üç anlatıcı tipi vardır ve okuyucuya olayları onlar aktarır.

Romanda anlatıcının dışında önemli unsurlardan biri de dünya görüşümüzün, algılama ve yargılama tavrımızın ortaya çıkardığı bakış açısıdır. “Bakış açısı⁸ anlatma esasına bağlı metinlerde vak’a zincirinin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir

⁸ Oktay Yivli, bakış açısı yerine görme eylemi ile yargı ve yorum anlamlarını içeren “görüş biçimleri” terimini kullanmayı yeğler. (Yivli, 2015: 495)

şey değildir.” (Aktaş, 1991; 84) Bakış açısının belirlenmesi roman hakkında yargıda bulunma sürecimize katkı sağlar:

Herhangi bir romanı değerlendirirken hikâyecinin bakış açısını kavramamız romanın değerler sistemini ve romandaki karmaşık davranışları anlamamızı büyük ölçüde tayin eder. Hatta romanın değeri hakkında vereceğimiz hükmü oluşturmamız bile, romandaki bakış açısını yakalamamıza dayanır, denebilir. (Stevick, 1988: 82)

Roman sanatı açısından düşünüldüğünde hâkim bakış açısı, kahraman bakış açısı ve müşahit/gözlemci bakış açısı olmak üzere üç farklı tavırla karşılaşırız.

Bunlardan en çok tercih edilen hâkim bakış açısında anlatıcı romanın itibarî dünyasında her şeye hükmeden bir konumdadır:

Romanın kurmaca (fiktif) dünyasında yer alan anlatıcının görevi, okuyucu ile eser arasında alışverişi sağlamak, olaylara ve kişilere tanıklık etmek, olan biteni anlatmak veya nakletmek, nihayet açıklama ve yorum yapmaktır. O, bu görevleri yerine getirirken, gücünü, doğal yeteneğinden ve ‘sınırsız bakış açısı’ndan almaktadır kuşkusuz. (Tekin, 2008; 23)

Kahraman bakış açısında anlatıcı, olayların kurmaca dünyasındaki kahramanlardan biridir. Anlatıcı, figüratif kadroda yer alan asıl kişilerden biri olabileceği gibi ikincil kişilerden biri de olabilir.

Gözlemci bakış açısında ise kurmaca dünyaya müdahale etmeyen olayları sadece izleyen bir anlatıcı vardır.

On iki bölüm halinde kurgulanan roman anı şeklinde yazıldığı için anlatıcı I. Tekil kişidir ve olaylar kahraman bakış açısıyla verilir. Kahraman anlatıcı olarak olayların merkezinde olan Muallâ, yaşadıklarını kendi ağzından anlatır:

İşte, düpedüz damarıma basıyor. Her şeyi bir hamlede kavrayamayacak yaratılıştaki olduğumu yüzüme haykırıyor. Yeri geldikçe açıklanacağı vaad edilen bütün gizlilik oyunlarına hemen şurada son noktayı koysa, içimde kopan fırtınaları yatıştırırsa, hâtıralarımı yazmak için sayfalarca kâğıt, şişelerce mürekkep harcamaktan kurtulacak, anı defterlerimin adedini ki ciltle sınırlı tutacaktım. Ne var ki, Nafiz, dilinden dökülen her cümleyi kelimesi kelimesine kaydettiğimi henüz bilmiyordu. (Savaş, 2013: 126)

“Nesiller sonra, anı defterimi okuyan genç kızlar, ‘Şu Kestane Şekeri de kendini pek önemsememiş canım! Serzenişiyle satırlarıma dudak bükecekler.’” (Savaş, 2013: 69-70) diyen Muallâ, olayların anlatıcısıdır. Yazar, diğer romanlarından ayrıksı bir tutumla tek bir anlatıcıyı tercih etmiştir.

2.4.2.Yeşil Çeşme

2.4.2.1.Eserin Kimliği

Yazarın ikinci romanı olan *Yeşil Çeşme* ilk olarak 2003 yılında Beyan Yayınları tarafından *Polika'nın Yeşil Çeşmesi*, daha sonra 2011'de Ötüken Neşriyat tarafından *Yeşil Çeşme* adıyla yayınlanmıştır. Romanın ikinci baskısı yine aynı yayınevi tarafından 2016 yılında yapılmıştır. Yayınevi eserin ilk baskısında “Uzun Hikâye” alt başlığını kullansa da diğer romanlarında yazarın eserlerinden bahsederken *Yeşil Çeşme*'yi Metin Savaş'ın ikinci romanı olarak saymıştır. Yazar da eserin türü hakkında aynı çelişkiyi yaşar. Kimi zaman eseri uzun hikâye olarak tanımlar, kimi zaman da ikinci romanı olarak görür. (bk. Ek 1) Kanaatimizce eser, uzun hikâye değil, bazı yönleriyle olgunlaşmamış bir roman özelliği gösterir. Romanın çalışmamızda kullandığımız baskısı, Ötüken Neşriyat tarafından yapılan birinci baskısıdır.

Eserde Metin Savaş'ın roman tekniğini ve üslubunu oluşturmaya çalıştığını, zaman zaman anlatıcının bir “meddah” gibi olayın akışını kesip varlığını hissettirdiğini, eserin birçok yönüyle yazarın olgunlaşma evresindeki önemli basamaklardan biri olarak görülebileceğini söyleyebiliriz. Yazarın bu romanı edebiyat dünyasında pek ses getirmemiştir; fakat Metin Savaş'ın roman yolculuğunda ilk adımlardan biri olmuştur. Yazar, bu dönemi “İlk romanımın ardından 2003 yılında Beyan Yayınları'nca *Polika'nın Yeşil Çeşmesi* adlı uzun hikâyem yayımlandı fakat bu kitap da hiç ses getirmedi. Ben tabii bu dönemde çok çalışıyor, ciddi okumalar yaparak yazarlık sahasında kendimi yetiştirmeye gayret ediyordum.” (bk. Ek 1) sözleriyle anlatır.

Roman “Bu hikâyeyi yaşayan ve bana anlatan Ali Dayımın anısına” (Savaş, 2011a: 7) ithafıyla başlar. Bu yönüyle biyografik roman özelliği gösterir: “Anne tarafından büyük dedem Molla İbrahim Kuvayı Milliye kahramanlarından biridir. Onun hikâyesini *Yeşil Çeşme* adlı uzun öykü kitabımda anlattım (bk. Ek 1) diyen Savaş'ın bu romanı, otobiyografik kesitlerle doludur.

2.4.2.2.Eserin Özeti

Seksen yaşında olan ismi söylenmeyen anlatıcı⁹, kasabada yaşayan Zeynep ablasının öldüğünü öğrenir. İlerleyen bölümlerde Sefer Hoca ona “molla oğlu” (Savaş, 2011a: 38) diye

⁹ Romanda ismi verilmeyen, bazen Molla'nın oğlu diye çağrılan anlatıcının kimliğini yazarın eserin başına koyduğu ithaf cümlesinden çıkarabiliriz. Bu ithaftan yola çıkarak anlatıcının Savaş'ın Ali dayısı olduğunu söyleyebiliriz.

seslenir. İlk bölümün anlatıcısı Molla oğlu, cenaze için çocukluğunun geçtiği kasabaya gider ve burada geçmişi hatırlar.

Çocukluk yıllarında Muharrem Efe, Zeynep ablasına âşık olur ve onunla evlenmek ister. Aile büyükleri buna razı olmayınca Sefer Hoca adlı akrabalarının yardımıyla kasabaya kaçarlar. Kasabadaki komşuları Kızıl Kosta'dır ve onun Polika adlı bir kızı vardır. Polika ile Molla oğlu arasında dostluktan öte bir bağ oluşur. Molla oğlunun babası bir Kuvayı Milliye casusudur. Savaş yıllarında Rum çeteleri kasabayı basar, Rum halkı onlara karşı komşularını korur. Kurtuluş Savaşı'yla ilgili çeşitli haberler yayılır. Sonra Kuvayı Milliye'nin geldiği ve Rum çetelerinin kaçtığı görülür. Savaş şartlarından dolayı Rum halkı göç etmek zorunda kalır. Polika, Molla oğlunun annesine ona vermek üzere bir altın küpe bırakır. Daha sonra Kurtuluş Savaşı'nın kazanılması, Cumhuriyet'in ilanı ve değişen şartlara değinilir. Molla oğlu, ilk bölümün sonunda torunu Ertuğrul'a evlenince bu küpeyi gelinine hediye edeceğini söyler. Torunu Ertuğrul'la evlenmesini istediği kişi ise Zeynep ablasının kasabasında oturan hemşire bir kızdır. Bu kızın, Muharrem Efe'nin torunu olduğunu öğrenir.

Romanın ikinci bölümünde Molla oğlunun torunu Ertuğrul ve karısı Hülya Doğu'da görev yapmaktadır. Ertuğrul öğretmenlik yaparken "İstiklal Marşı" okutmaması gerektiği yönündeki tehditlere aldırılmaz. Karısıyla beraber teröristler tarafından şehit edilir. Doğu kökenli fakat doğma büyüme İstanbullu arkadaşı Ümit, Ertuğrul'un emaneti olan anı defterini ve dedesinin Hülya'ya hediye ettiği Polika'nın altın küpesini ailesine ulaştırır. Ertuğrul'un kardeşi Hilal'e ilk gördüğü andan itibaren âşık olduğunu hissetmeye başlar. Bu yüzden Hilal'e âşık olan komşuları Serdar ile aralarında bir rekabet başlar. Sosyoloji okuyan Serdar, aykırı düşünceleriyle dikkat çeker. Ümit her yerde karşısına çıkan Aynalı Münir ile tanışır. Aynalı Münir "vahdet-i vücud" felsefesini yaşayan ve anlatan bir kişidir. Bu esrarengiz meczup, Ümit'in aklından hiç çıkmaz ve onu çok etkiler. Onunla konuşunca Hilal'e karşı düşünceleri değişir ve kendini Ertuğrul'un yerine koymaya başlar. Artık iyice yaşlanmış olan Molla oğlu ise Ümit'e, geçmişten olaylar ve efe hikâyeleri anlatır. Romanın sonuna doğru Hilal ve Serdar nişanlanır. Ümit, Aynalı Münir ve Molla oğlu belediye tarafından yıkılmış olan Yeşil çeşmenin bulunduğu alana giderler. Molla oğlu bu acıya dayanamaz, Ümit'in kollarında can verir.

2.4.2.3.Eserin Muhtevası

Teknik bakımdan yetersiz olan roman içerik bakımından da yoksuldu. Yazar bu eksikliği gördüğü için roman'ın ilk bölümü ile uyumsuz bir görüntü çizen ikinci bölümü yazma ihtiyacı hisseder. İlk bölümde en önemli muhteva unsuru aşktır. İsimsiz anlatıcının

çocukluk yıllarına bütüncül bir geri dönüş yaparak anlattığı anılarında, bir devre damgasını vuran Kuvayı Milliye ruhu ve imparatorluğun bir aile gibi kaynaşmış teb'asının darmadağın oluşu bir çocuğun gözlerinden anlatılmaya çalışılmıştır. Romandaki yeşil çeşme, hem birlik ruhunun simgesi hem de fantastik olayların yaşandığı mekândır. “Ruhlarıyla ve bedenleriyle tek ümmet” haline gelmiş olan kasaba halkı” (Savaş, 2011a: 71) Metin Savaş'ın temel konularından biri olan “çocukluk aşkı”, *Yeşil Çeşme*'de işlenen diğer bir mevzudur. Anlatıcının Rum kızı Polika'ya duyduğu aşk ve bu aşk'ın etrafında şekillenen vakalar dikkat çeker.

Romanda, Savaş'ın diğer eserlerinde daha yoğun bir biçimde işlediği rüya, hayatın kendisini karşılar. “Hayat bir rüyadır.” (Savaş, 2011a: 14) Yazarın otobiyografisinden esintiler taşıyan romanda efeler ve onların değişen tutumları anlatılmaya çalışılmıştır. Bazen vatan için çarpışan bu efeler, kimi zaman da keyfi tutumlarıyla ön plana çıkar.

Romancının *Melengicin Gölgesinde* ve *Baykuşlar Geceleyin Öter*'de geliştirerek işlediği cinler konusunun temeli bu romanda atılmıştır. Romanlarının derin yapısını oluşturan düş ile realite arasında gidip gelen olağanüstülükler barındıran *Yeşil Çeşme*'de yedi kızlar, Urgan Nine, kesikbaşlar ve ödlekin cinler gibi unsurlar yer alır. Tam anlamıyla derinleştirilemeyen bu konular, Savaş'ın roman dünyasının şekillenmesinde önemli bir yer teşkil eder. Öyle ki *Yeşil Çeşme*, yazarın diğer romanlarının çekirdeği, özü gibidir. Urgan Nine'nin cinlerden oluşan mahkeme sahnesinde yaşadıkları daha tekâmüle ermiş bir biçimde diğer romanlarında da karşımıza çıkar. Birebir aynı olmamakla beraber *Zemheri Kuyusu*'ndaki can meclisi, *Kargalar Derneği*'ndeki dernek üyelerinin toplanmaları bu romandan izler taşır. Yine Urgan Nine'nin cinler tarafından çıktığı yolculuk postmodern metinlerde karşılaştığımız anakronizmi hatırlatan tasvirlerle bezenmiştir:

Çeşme başındaki olayın üzerinden bir hayli zaman geçtikten sonra Urgan Ninemi üniformalı bir bölük ecinni tutuklayıp götürmüş. Bulutlar arasında günlerce yol tepmişler. Karanlık diyarlardan, buzlarla kaplı ülkelerden, köpek başlı suretlerin yaşadığı kasvetli köylerden geçmişler. Sonunda büyük bir şehre varmışlar. ‘Ben böyle şehir görmedim Urumeli’nde! ‘demişti Urgan ninem. “Binaları dağlardan yüksek; geniş sokakları mahşer meydanı gibi kalabalık; gökyüzünde öküzsüz kağnılar vızır vızır uçmakta... her yer ışıl ışıl.... (Savaş, 2011a: 71)

Sonuç olarak *Yeşil Çeşme*, ayrıntılı olarak ele alınmayan çok çeşitli konuları içinde barındıran bir romandır.

2.4.2.4. Eserin Yapısı

Yeşil Çeşme, iki ana ve on üç ara bölümden müteşekkildir. Yazar ana bölümleri müstakil olarak adlandırırken ara bölümler “****” işaretiyle belirtilmiştir. Ayrıca çerçeve yöntemine göre kurgulanmış olan eserde on iç anlatı vardır. Bu durumu aşağıdaki şekilde izah edebiliriz.

Tablo 2.2 Yeşil Çeşme Romanında Yapı Tablosu

ANA BÖLÜMLER	ALT BÖLÜMLER	
Anılarda Kalanlar (s.9-84)	1.Fatma'nın öyküsü	1. (s. 9-10)
	2. Sarı Paşa (M. Kemal) ile Urgan Nine'nin Öyküsü	2. (s. 10-10)
	3. Zeynep'in Öyküsü	3. (s. 23-40)
	4. Kesik-başlar'ın Öyküsü	4. (s.32-36)
	5.“Saraylı”nın Öyküsü	5. (s.48-49)
	6.Yedi Kızların Öyküsü	6. (s.76-77)
Altın Küpe (s. 85-146)	1.Ümit'in Babaannesinin Öyküsü	1. (s.105-105)
	2. Kör Bekir'in Öyküsü	2. (s.106-108)
	3. Deliren Gencin Öyküsü	3. (s.135-135)
	4. Deli Efe'nin Öyküsü	4. (s.140-144)

Romandaki iç anlatılar, genellikle kişileri tanıtmak veya olaylara fantastik bir görünüm kazandırmak amacıyla kullanılmıştır. Bazen de geri dönüşlerle, ana kurguyla ilgisiz ve herhangi bir fonksiyonu olmayan anılara ve kısa hikâyelere yer verilmiştir. Saraylı Dayı'nın hikâyesi bu kullanıma örnektir.

2.4.2.5. Olay Örgüsü

Romanda olay örgüsünü oluşturan değiştirilemez beş anlam birliği (metin halkası) vardır. Olay örgüsünde çatışmaların üzerine kurulduğu bu anlam birlikleri sırasıyla şunlardır:

1. Anlatıcının Zeynep ablasının vefatı ve kasaba yolculuğu sonucu çocukluk yıllarını hatırlayışı
2. Muharrem Efe'nin Zeynep ablasına âşık olması ve köyden kasabaya kaçışları
3. Kasabadaki Rum komşuları Polika ile aralarındaki ilişki, önce Rum çetelerinin gelmesi ve sonra Rumların sürülüşü
4. Ertuğrul ve eşi Hülya'nın terör örgütüne öldürülmesi üzerine arkadaşı Ümit'in hatıra defteri ve altın küpeyi Ertuğrul'un ailesine getirmesi

5.Ümit'in Aynacı Münir ve Ertuğrul'un dedesiyle tanışması ve yeşil çeşmenin yıkılması üzerine dedelerinin ölümü

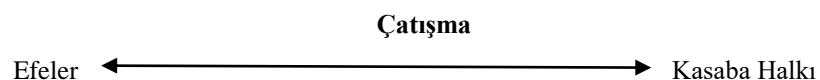
Yeşil Çeşme romanının başkahramanı, seksen yaşında ve sağlık memurluğundan emekli (Savaş, 2011a: 10) olan Molla oğludur.

Romanın birinci metin halkasında anlatıcı, Zeynep ablasının ölümü üzerine yaptığı kasaba yolculuğunda çocukluk yıllarını hatırlar. Yaşlı eşiyle beraber zor yıllar geçiren anlatıcı, cenaze için gittiği ve çocukluğunun geçtiği kasabada içsel bir yolculuğa çıkar. Bu yolculukta üç torunu olduğunu söyler. Bunlar Ertuğrul, Selçuk ve Hilal'dir. İç konuşmalarla kendine ait bilgiler verir. Sağlık memuru olarak at sırtında o köy senin, bu kasaba benim dolanıp duran anlatıcı, olayları “bire bin katarak hikâye” (Savaş, 2011a: 12) etmeyi seven bir kişiliğe sahiptir. “Keza muhitimde hayal gücümün genişliğine yönelik -belki haklı, belki haksız- bir dedikodu gezinir dururdu.” (Savaş, 2011a: 12) ifadelerinden anlaşılacağı üzere muhayyilesi güçlü bir kişidir.

Anlatıcı olayları anlatırken, eserin yazılma sürecini metnin konusu haline getirerek bize bilgiler verir. Artık yaşlı bir kişi olduğu için hatıralarını torunu Ertuğrul'a yazdırır: “Kendimle baş başa kaldığım anlarda kalemi elime alır, anı defterine zihnime ilk düşeni çalakalem aktarırım. Artık bunu da yapamaz oldum ya! Gözlerim... Katarakt... Şimdilerde ben anlatıyorum, Ertuğrul yazıyor.” (Savaş, 2011a: 18)

Anlatıcının sık sık araya girerek romanın akışını kesip varlığını hissettirdiği bu romanda, adı verilmeyen ve Sefer Hoca tarafından “mollanın oğlu” (Savaş, 2011a: 38) olarak seslenilen kahraman anlatıcı; taziye yerinde sıkılınca “ilk aşk”ı (Savaş, 2011a: 19) Polika'nın, yeşil çeşmesini görmek ister. Bu çeşmeyi torunu Ertuğrul'a da gösterir.

İkinci metin halkasında ise yeşil çeşmeyi gören Molla oğlu, Zeynep ablasının gençliğini ile Polika'yı hatırlar. Bütüncül geriye dönüş tekniğiyle anlatılan bu bölümlerde, çocukluk yıllarına döner. Bir gün Zeynep ablasıyla köyün meydanında gezerken dağdan inen eşkıya Muharrem Efe'yi görürler ve bu efe, ablasına âşık olur. Dedeleri halka bazen iyilik bazen kötülük eden ve dağlarda yaşayan Muharrem Efe'ye, torununu vermek istemez. Kasabalılar, efelerin bu keyfi tutumları karşısında ne yapacağını bilemez. Romanda ilk çatışma burada yaşanır.



Şekil 2.4 Yeşil Çeşme Romanında Çatışma Şekli 1

Aile bireyleri bu izdivacı istemediği için, bir çıkar yol bulmak amacıyla akrabaları Sefer Hoca'ya danışırlar. Sefer Hoca; kasabada bir ev ayarlayacağını, vakit kazanmak için Muharrem Efe'yle söz kesmelerini ve kasabaya varınca Zeynep'i uygun biriyle baş göz ederek bu beladan kurtulacaklarını söyler. Olaylar istedikleri gibi gelişir ve Muharrem Efe'yi oyalamak için söz keserler ve bir gece yarısı Sefer Hoca'nın adamlarının denetiminde köyden uzaklaşırlar. Bu kaçış fantastik, “masalsı bir yolculuğa” (Savaş, 2011a: 32) dönüşür. Bu bölümden itibaren masalsı unsurlar anlatıcı tarafından sıklıkla vurgulanır. Yaşananlar “seyirlik oyun gibi bir şey”dir (Savaş, 2011a: 27) ona göre. Masalsı olayların merkezinde ise Balkanlardan göçmek zorunda kalmış, Rumeli'nin kaybını görmüş Urguş Nine vardır. Şemsettin ağası (ağabeyi), Urguş ninesi, Gazi dedesi, annesi, babası ve Zeynep ablasıyla çıktıkları bu yolculuk bir “Hıdırellez'i arifesinde” (Savaş, 2011a: 31) olur. Yolculuk sırasında Türk inanç sisteminden izler, “tarih kitaplarından tanıdığımız bacıyan-ı rumları” (Savaş, 2011a: 14) hatırlatan Urguş ninenin düşünce dünyasıyla verilir:

“İrahat ol.” diyordu Urguş ninem. “Yabanlar yolumuzu kesseler n'olcek? Hızır Aleyhisselâm ak binitiyile imdadımıza yetişir. O mübarek böyünler için var.” İnaniyordum ben nineme. İnaniyordum ve babamın gece karanlığında fener gibi parıldayan bembeyaz binitine Hızır Aleyhisselâmın müjdecisi gözüyle bakıp duruyordum. (Savaş, 2011a: 31)

Anlatıcının “dağlara çıkarak anlı şanlı efelere kızanlık etme” hayalleri yerini olağanüstü olaylara bırakır. Urguş Nine'nin “hicret”, “peygamber sünnetidir.” (Savaş, 2011a: 31) dediği bu sefer sırasında karşılarında dörtlü gelen iki küheylan görürler. Eyerlerinde iki insan sureti, vücutlarının tepeleri seçilemeyen bu kişiler “kesikbaş”lardır.

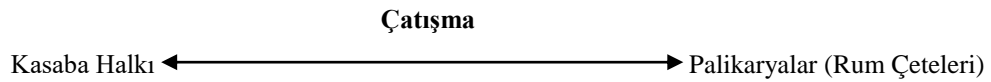
“Köyün efsanelerinden” biridir kesikbaşlar. Efsane şöyledir: Vaktiyle biri çoban, biri bey kızı iki sevdalı genç yaşarmış. İki gencin aileleri de evlenmelerine izin vermeyince bir hasat mevsiminde iki sevdalı, kaçıp bir mağaraya sığınmışlar. Kızın babası onları mağarada koyun koyuna yakalayınca “Namus elden gitti!” (Savaş, 2011a: 33) diyerek kılıcıyla öz kızının masum başını uçurmuş ve kumral saçlarını kızıla boyamış. Bu acıya dayanamayan çoban, aklını yitirmiş ve “aşk ateşinin lanetiyle son kez bakmış ve çelik silahın keskin yüzünü kendi boynuna indirmiş.” (Savaş, 2011a: 34). O vakitten sonra yörenin kâbusu olup çıkmış. Nerede sevenlere zulmeden olsa ortaya çıkar, zalimlerin akıllarını almış.

Kesikbaşlar; nefes alıp verişleri hissedilecek kadar kervana yaklaşırlar, sonra “dörtlü zühur ettikleri tarlaların ufkunda” (Savaş, 2011a: 35) kaybolurlar. Kesikbaşlarla ilgili bu efsane anlatıcıda, ablasının da Muharrem Efe'ye âşık olabileceği düşüncesini uyandırır. Düş ile gerçeklik arasında bir yerde duran bu yolculukta, anlatıcının sorgulamaları ve araya girip konuşmaları dikkat çeker: “Neden aşk hikâyelerine ille de kavuşmazlık motifi arsızca

karışır, hep sorarım kendime?” “Nedendir bu?” “Neyse uzatmayalım.” (Savaş, 2011a: 33) ifadelerinde görüldüğü üzere anlatıcı bir meddahtan farksızdır.

“Doğa ananın koruyucu ruhlarının” (Savaş, 2011a: 38) eşlik ettiği bu seyahat, Sefer Hoca’nın yiğitlerinin onları karşılamasıyla biter. Geldikleri yer, içinde Rum mahallesinin de olduğu “Kırım, Balkan ve Kafkas facialarından kaçıp gelen muhacirlerin” (Savaş, 2011a: 36) oluşturduğu bir kasabadır. Burada Rum mahallesine sınır bir eve yerleştirilirler. Komşuları Kızıl Kosta, güvenilir bir Rum’dur ve Polika’nın babasıdır.

Üçüncü metin halkasında anlatıcının, kilise önüne haç çizerek yaptığı yaramazlıklar ve Polika ile kurduğu dostluk anlatılır. Ona göre “esrarengiz ve büyüleyici tavırlarıyla gerçek bir masal kahramanı(dır) Polika.” (Savaş, 2011a: 44) Zeynep ablası da, onlara yardım eden Sefer Hoca’nın yiğitbaşlarından biriyle evlenir. Rum çeteleri gelinceye kadar kasabada her şey güzeldir. Palikaryaların gelmesiyle artık hiçbir şey eskisi gibi olmaz. Türk evlerini yakıp yıkmayı düşünen bu Rum çetelerine karşı kasabanın vatanperver Rumları ayaklanır, Türk komşularına kendilerini siper ederler: “Vatansever insanlardı bizim Rumlarımız. İhanetlerini işittiğimiz, kasabamızı işgal ettiğinde nefretimizi kustuğumuz ve sonraları Ayhan Işık’ın filmlerinde tekrar gördüğümüz hâin karakterle uzaktan yakından hiçbir benzerlikleri yoktu onların.” (Savaş, 2011a: 47) Romandaki diğer bir çatışma, kasaba halkı ile Rum çeteleri arasında yaşanır:

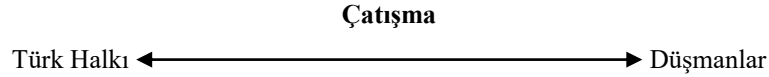


Şekil 2.5 Yeşil Çeşme Romanında Çatışma Şekli 2

Yeşil Çeşme’de Molla oğlunun, Rum çetelerinin kazanlarında kaynayan kuru fasulyeye fokurtularına ve pastırmanın çemeninden yayılan sarımsak kokusuna rağmen nefesine uymaması ile yazarın ilk romanı olan *Efendi Dayının Kozalakları*’nda Nafiz’in dedesinin Rum askerlerinin kazanında pişen etli nohut kokularına tamah etmediği sahne arasındaki benzerlik dikkate değerdir.

Rum halkının bu karşı koyuşundan dolayı, Rum çeteleri kasabayı terk etmek zorunda kalır. Anlatıcının babası ise Cihan harbinin ve Kurtuluş Savaşı’nın etkisiyle ağabeyiyle beraber sürekli ortalıklardan kaybolan bir Kuvayı Milliye casusudur. Aradan uzun zaman geçtikten sonra ağabeyi geri döner; fakat babası İngilizlere esir düşmüştür. İngiliz Kemal’in babasını kurtardığı müjdesini alsalar da İzmir’in düşmandan temizlendiği güne kadar onu göremezler. Urganın yeşil çeşmede gördüğü cinler ve bir grup ecinni tarafından

götürülüp mahkemeye çıkarıldığı bölüm ise fantastik unsurlarla bezenmiştir. Polika yeşil çeşmede daha önce de cin görenlerin olduğunu söyler. Düşmanın yurdu terk etmesinden sonra cinler de çeşmeyi terk eder, görülmez olur. Cinler, düşman ve kötü ruhlarla özdeşleştirilir. İlk bölümdeki son çatışma, Türk halkı ile düşmanlar arasındadır.



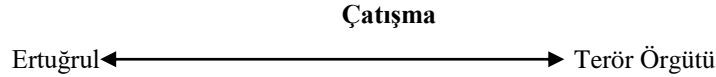
Şekil 2.6 Yeşil Çeşme Romanında Çatışma Şekli 3

1922 yılının eylülünde Türk ordusunun kasabaya gelmesiyle Rumlar savaş şartlarından dolayı kasabayı terk etmek zorunda kalırlar. Büyük bir yıkıma sebep olan bu göç olaylarında, yedi Rum kızı “Biz Müslüman olacak, Türk erkekleriyle evleneceğiz.” (Savaş, 2011a: 76) diyerek gitmek istemezler. Kiminin bacısı kiminin yavuklusu Rum milislerce dağa kaldırılan ve orada eşkıya hayatı süren efeler, intikam için bu yedi Rum kızını dağa kaldırır. Bir gün sonra çıplak cesetlerini yayla yoluna bırakırlar. Rum komşularının emanetlerini koruyamayan Türkler, yıllarca bu olayın acısını yaşar. Polika ise anlatıcının annesine altın küpelerinden birini bırakır ve babası Kızıl Kosta’yla kasabayı terk etmek zorunda kalır. Bu terk ediş ve geçmiş özlemi yıllar sonra bile anlatıcının ruh dünyasında üzüntü kaynağı olarak daima kendisine yer bulacaktır:

Dağlar, zeybekler, çatışmalar, Kuvay-ı Milliye...” “Polika, yedi kızlar, Urganın, kesikbaşlar, ödele cinler, Şemsettin ağam, Kızıl Kosta, altın sarısı küpeler, anamın kavrulan saçları... Ve yeşil çeşme” “Nerede o eski zaman küheylanları? Babamın kır atı, Hızır aleyhisselâmın kahraman binitleri nerede? Ne Kızıl Kosta kaldı, ne de Muharrem Efe... Bir ben varım. Ömrüm ne kadar? (Savaş, 2011a: 82- 83)

Romanın dördüncü metin halkasında yani ikinci bölümün başında, Ertuğrul ve eşi Hülya’nın terör örgütüne öldürülmesi üzerine arkadaşı Ümit’in hatıra defteri ve altın küpeyi Ertuğrul’un ailesine getirmesi anlatılır. “Altın Küpe” başlığını taşıyan bu bölümde anlatıcı değişir. Bölümün anlatıcısı, hâkim bakış açısıyla olayları verir ve olayların merkezindeki kişi Ertuğrul’un öğretmen arkadaşı Ümit’tir. Ümit; ilk bölümde yaşanan olayları tren yolculuğu boyunca anı defterinden okur. Ümit’in Balıkesir’e gelişiyle roman, farklı bir boyut kazanır.

İdealist bir insan olan Ertuğrul ve eşi, Doğu’da teröristler tarafından şehit edilir. İkinci bölümdeki temel mücadele terör örgütleriyle vatansever insanlar arasındadır.



Şekil 2.7 Yeşil Çeşme Romanında Çatışma Şekli 4

Her an ölümü bekleyen Ertuğrul, arkadaşına vasiyet olarak Polika'nın altın küpesini ve anı defterini ailesine ulaştırmasını ister:

Anı defterleri. Polika, yeşil çeşme, efeler ve İstiklâl Savaşının büyüü. Trende yol boyunca okuduğu bir masal. Unutulmayı reddeden bir geçmiş ve yitip giden umutlar. Ah, Ertuğrul! Bu denli idealist olmak zorunda mıydın? Zavallı annenin gözlerine nasıl bakabilirim? Yaşlı, mağlûp ve belki de öfkeli bir çift göz. Yaşamın anlamsızlığı. Sönmüş bir ocak. (Savaş, 2011a: 87)

Ümit, Ertuğrul'un kız kardeşi Hilal tarafından samimi bir şekilde karşılanır. Arkadaşının Doğu'nun bir köyüne gitmesine engel olamadığı için kendisini suçlayan ve hatta bu yüzden Ertuğrul ile eşi Hülya'nın cenazelerine katılmayan Ümit'i, Hilal teselli eder. Ertuğrul'un babası Nihat Bey ise bir yıl önce "konuklarını uğurlamak için gittiği istasyonda bavullarla beraber trene çıkar, vedalaşıp da ineceği sırada vagonlar hareket etmeye başlar." (Savaş, 2011a: 93) Dengesini kaybeden Nihat Bey, tekerleklerin altına düşer ve kötürüm olur. Annesi hala Ertuğrul'un ve gelininin acısını atlatamamaktadır. Hilal'e olan ilgileri komşularının oğlu Serdar ile Ümit arasında gizli bir rekabetin başlamasına sebep olur. Bu rekabet aralarında düşünce olarak da vatan, mukaddesat, otorite ve devlet anlayışı tartışmasını doğurur. Ümit "Cemil Meriç" ve "İbn Haldun"un (Savaş, 2011a: 103) devlet anlayışını benimserken, sosyoloji okuyan Serdar devlet otoritesini kabul etmez:

İhtiraslardan ve doyumсуzлuklardan doğmuş devletler ve sözüm ona değerler olmasaydı, şimdi Ertuğrul ağabey ve Hülya abla burada bizimle çaylarını içiyor olacaklardı.

-Erdem yoksunluğu. Devlet insan haysiyetini körelten en barbar kurumdur.

-Bakın, dedi Ümit. Kendiniz söylüyorsunuz. Erdem yoksunluğu. Demek ki söz konusu zaafi dengeleyecek bir otoriteye ihtiyacımız var.

-Sorunlar devletlerle çözülmez. Her devlet bir tirandır.

-Size katılmıyorum. Ortak otoriteye duyulan ihtiyaçtan devlet doğar. Şekil madde için ne ise, devlet de toplum için odur. (Savaş, 2011a: 102-103)

Romanın bu bölümlerinde Ümit, yazarın sözcüsü konumundadır. Yazar; devlet algısını, din, dünya ve mukaddesata dair görüşlerini onun arayıcılığıyla verir:

-Öteki dünyaya sakladığımız sonsuz adalet inancı bizim özlemlerimizin eseridir. Bütün kötülükleri insanoğlunun ihtirasları yaratıyor. Ertuğrul ağabey de bu ihtirasların sayısız kurbanlarından biridir.

Sizce devlet nedir?

Ümit sözün nereye getirilmek istendiğini anladı;

- Bir teşkilât... Düzeni sağlamak için birtakım kurumlara ihtiyacımız var; öyle değil mi?
- Safsata! İki kıtalık bir marş uğrunda can vermeye değer mi? Hangisi daha önemli, söyleyin bana? Yaşama hakkı mı, düzenin fedaisi olmak mı?
- Arzuladığınız nedir? Düzensizlik ve karmaşa olamaz. (Savaş, 2011a: 101)

Ümit ile Serdar arasındaki bu tartışmalar, Ümit'in anlattığı esrarengiz anılarla farklı bir boyut kazanır. Yazar, dedelerinden olan Kör Bekir'le gerçek hayatta yaşadığı bir olayı romanın içine monte eder. Metin Savaş'ın dedesi romanda Ümit'in dedesi haline gelir. Böylelikle Metin Savaş bu bölümde roman kahramanlarından Ümit olarak karşımıza çıkıyor diyebiliriz.

Ümit'in yaşadığı olaylara fantastik bir boyut katan diğer kişi ise önce istasyonda, otelde, Ertuğrul'un dedesinin evinde son olarak da Ertuğrul'un ailesinin evinde karşısına çıkan Aynacı Münir adlı kişidir. Deli gibi görünen bu adam sırlarla doludur:

Böyle adamlar dedi Hilâl'in babası, sır içinde yaşarlar. Mübareğin kitabî konuştuğunu fark etmişindir. Vaktiyle başından bir şeylerin geçtiği muhakkak. Kimileri onun mesleğinden uzaklaştırılmış bir profesör olduğunu söylüyor. Doğrusunu Allah bilir. Bizim şehirde deli damgasını yemiş Allah dostu çoktur. (Savaş, 2011a: 135)

Bu adam, konuştuğu insanların ne düşündüğünü bilecek kadar ileri bir sezgiye ve kavrayışa sahiptir. Ertuğrul'la konuşurken o söylemeden her şeyi anlar:

Ona sırrını açsa mıydı? Beni anlar mı?

-Anlarım, dedi meczup.

Tüyleri diken diken oldu. Bu adam her şeyi biliyordu." (Savaş, 2011a: 134)

Yolculuk sırasında kokusundan rahatsız olan paragöz şoförün de içinden geçenleri söyleyerek onu tedirgin eder:

Şoför efendi halinden hiç de memnun görünmüyordu. Yüz hatları buruşmuş, burun delikleri büzüldükçe büzülmüş. Aynacının vücudundaki ağır kokuya yol boyunca tahammül etmek elbette ki kolay olmazdı. Şu bitli bunağın aramızda işi ne diye şikâyet ediyor olmalıydı.

Aynacı Münir içine kapanık, yabancı çocukların tavırlarıyla kapıdan tarafa seğirtti. Dikiz aynasını bir kez daha kolağan ettikten sonra şoföre döndü;

-Kabahati bizde arama, efendi. Yol meraklısı değiliz. Zorla getirildik.

Şoför gözlerini birkaç saniyeliğine yoldan ayırıp meczuba baktı; gözbebekleri irileşmişti. Paragöz birine benziyordu; fakat çevresindeki anlayacak kadar zeki miydi? Alacağım üç kuruş para; değer mi?

-İnsan nevale için nelere katlanıyor, diye mırıldandı Aynacı Münir.

Şoförün gözü korktu ve direksiyona sımsıkı sarıldı. (Savaş, 2011a: 137)

Ümit Hilal'den kendisini dedesine götürmesini ister. Oldukça yaşlanmış olan dedeleri üç sene evvel eşini kaybetmiş, tek başına yaşamaktadır. Ertuğrul'un ve eşinin ölümü üzerine yaşadığı acılar, sığınak olarak geçmişe dönmesini sebep olur:

İlaçlarını aldıktan sonra yerine dönerek yine askerlik yıllarını anlatmaya koyuldu. Sonra daha geriye, İstiklâl Harbine sıçradı. Küçük bir çocukken Kazım Karabekir Paşa'ya nasıl kahve ikram ettiğini, zaferden sonra Mustafa Kemal Paşa'nın kasaba eşrafından çok sevdiği bir zâta nasıl takılıp durduğunu anlattı. Böylece bir saat kadar zaman aktı; yahut zamanın mâzi boyutu odadakileri ezip geçti. (Savaş, 2011a: 119)

Ümit, bu görüşmeden sonraki gün emanetleri Hilâl'e verir, önce İstanbul'a sonra okuluna döner. "Gece yarıları mermilerin vızır vızır uçuştığı" (Savaş, 2011a: 129) bir kasabada çalışmaktadır. Terör olaylarının gölgesinde vahdet-i vücud felsefesine ve birlik düşüncesine değinilirken, Ümit'in aklında Aynacı Münir'le konuştukları vardır ve herkesin yüzünde Aynacı Münir'i görmektedir:

...insanların bakışlarında her an Aynacı Münir'i görür gibi oluyordu. Her fert birbirine benziyor, her fert bir diğerini tamamlıyordu. Bu, sokak kavgalarında bile böyleydi. Devletle barışık dost yüzlerde de, çürümeye durmuş cesetlerini komandoların dağlardan topladıkları aldatılmış gençlerin donuk gözlerinde de hep aynı ifade vardı. Bunu iyi biliyordu. Biliyordu o cesetlerden birkaçını görmüştü. Fakat onlar bu sırrın arkasında olmadıkları için dağlara çıkmışlar ve devlete silâh çekmişlerdi. Ümit yeri geldikçe ve kaygısızca soruyordu: Gerçekten neyin kavgasını yapıyoruz. (Savaş, 2011a: 130)

Aynacı Münir'in cebine koyduğu ayna, kâinatın göstergesi haline gelir. Yazar, aynadan yola çıkarak insanların yüzlerindeki acıyı, Doğu'da çekilen sıkıntıları, istenmeden yapılan evlilikler ve çocuk gelinleri anlatır:

Bu bakımsız, ihmâl edilmiş, devlet şefkatini yeterince hissetmeyen, hissetmesine birtakım karanlık güçlerin engel olduğu, yüksek iradeden ve ulvî mefkûrelerden mahrum kasabada ayna satan dükkânlar da varmış meğer." "Babaları yaşında adamlarla zorla evlendirilen körpecik kızların sırlarını paylaşacak aynalar." "Yazık değil miydi bu kızlara? Yıllarca sevdiğin erkeğe kavuşmanın hayaliyle aynanın karşısında süslenip püslen ve bir gün kendini kırkıncıdan sonra azan bir toprak ağasının koynunda bul! (Savaş, 2011a: 130-131)

Toplumumuzda kanayan bir yara haline gelen bu tür olaylara değinen anlatıcı, olaylar karşısında yorum yapmaktan ve var olduğunu göstermekten geri duramaz: "Böylesi bir vebalin altından ne kimse kalkabilir, ne de ilahî mahkemede hesap verebilir." (Savaş, 2011a: 131) diyerek isyanını dile getirir. Ne var ki ilk romanlarımızda görülen bu tutum roman sanatı açısından klasik romanlar için bir kusur olarak kabul edilmektedir. Romanın birçok yerinde anlatıcının "ben buradayım ey okur!" diye seslendiğini görmek mümkündür.

Dönemin siyasi olayları ve özellikle terörün bu toprakları düşürdüğü vaziyet hakkında bilgiler verilen bu kısımlardan sonra görevini yapmakta zorlanan Ümit, tekrar Ertuğrul'un memleketine gelir. Aynalı Münir, yine onu istasyonda beklemektedir. Hilâl ile Serdar'ın arasından çekilmesi gerektiğini ima eder. Ümit, bu iki gencin nişanları olacağını öğrenir. Nişan sonrası Ertuğrul ve Hilâl ile Zeynep teyzesinin evine giderler. Bu evde teyzelerinin kızları yaşamaktadır. Kasabanın Ümit için ifade ettiği simge ise “yeşil çeşme”dir:

-Yeşil çeşme nerede? diye sordu Ümit.

Hilâl titreyen dudaklarıyla;

-Belediye yıkmış, dedi. Birkaç ay önce öğrendik. Dedeme dikkat etmedin mi? O tarafa hiç bakmadı.

(Savaş, 2011a: 140)

Romanın sonunda Aynacı Münir, Ertuğrul'un dedesi ve Ümit; Polika'nın çeşmesine doğru yürürler. Ümit, onlara İstanbul'da doğsa da Doğu kökenli olduğunu ve arkadaşı Ertuğrul'u koruyamadığı için çok üzüntü duyduğunu anlatır. Molla'nın oğlu (Ertuğrul'un dedesi) ise Polika'nın çeşmesine dair hiçbir şeyi göremeyince Polika'nın evine bakar. Orada da büyük bir boşluk görünce Ümit'in kollarında can verir.

Ümit'in arkadaşı Ertuğrul'dan aldığı anı defterini okuması dış çerçeveyi oluştururken, romanın içinde yaşananlar iç hikâyeyi oluşturur. Ümit'in iç hikâyeyi okuyuncaya kadar romanın figüratif kadrosunda yer almadığı ve varlığına dair herhangi bir bilgiye yer verilmediği görülür. İkinci bölümde arkadaşı Ertuğrul'un eşyalarını ailesine teslim etmek için Balıkesir'e giden Ümit, figür olmayan anlatıcıdan ilk bölümü anlatan figür anlatıcıya dönüşmüş olur. Ümit'in temel fonksiyonu anı defterini okuyup aktarması olmakla beraber ikinci bölümün olay örgüsüne dâhil olarak işlevsel figürlerden biri haline gelmiş olur. Burada Ümit, anı defterinde yer alan iç hikâyeye hiçbir etkisi bulunmayan bir kişi konumunda iken yazar, onu Ertuğrul'un arkadaşı yaparak iki hikâyeyi birbirine bağlar. İç hikâyeye ile çerçeve hikâyenin birleştiği romanın “sonuç-neden-sonuç” tarzında bir dizilimle oluştuğunu söyleyebiliriz. Savaş, anı geleneğine yaslanarak kurulan klâsik romanlarda artık gelenekselleşmiş olan sonuçtan nedene gitme tekniğine –farkında olarak ya da olmaksızın- tekrar sonucu ekleyip romanın devam etmesini sağlar. Yine de bu sıralamada ilk sonuç bölümünün, tam bir final olmadığını sonucun eşiğinde bir konuma sahip olduğunu belirtmek gerekir. Böylece romanda olay örgüsünün “an”a getirilip biraz devam ettikten sonra bitirildiği görülür.

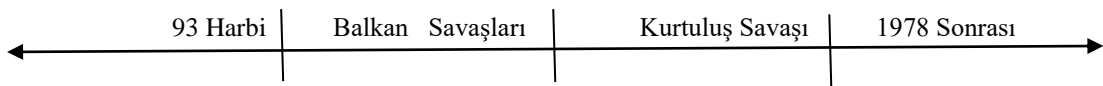
Bu şekilde kurgulanan romanlardaki finallerde anı defteri, günlük, mektup gibi yazılı metinlerin önemli bir yeri vardır. Ölmüş, kaybolmuş ya da olay yerinden ayrılmış kişinin bıraktığı hatırat bulunur ve okunmaya başlanır. Bu okuma eylemini gerçekleştiren, defterde

kayda geçirilmiş olan yaşantı dizisinin taraf ya da tanık pozisyonundaki aktörlerinden birisi olabilir. Kimi romanlarda ise yazılı metni bulup aktaran, bu iç metindeki yaşantı dizisiyle ilintisi bulunmayan meçhul bir kişidir. (Sazyek, 2015: 293) Eserde Ümit, sonuncu örneğe yakın bir figürdür. Yani iç anlatıyla uzaktan yakından ilgi ve ilişkisi bulunmayan, Ertuğrul'un arkadaşı olarak romana dâhil olan bir kişidir.

2.4.2.6.Zaman

Yeşil Çeşme romanında kimi zaman kesin tarihler verilir, kimi zaman ise toplumsal olaylardan zamana ait çıkarımlarda bulunulabilir. Seksen yaşındaki anlatıcının çocukluk yıllarına dönüşü ile romanın zamanına ait unsurlar belirginleşir.

Yeşil Çeşme'nin olay örgüsünde yaşananların sosyal/tarihî zamanı 93 Harbi ve Balkan Savaşları sonrası yıllardır. 93 Harbi'nin verdiği sıkıntılar, Balkanlardan kopuş, hatıralar, Anadolu'da efelerin keyfi tutumları, işgal edilen vatan toprakları, Rum çeteleri, yeniden dirilişin mustucusu Kuvayı Milliye, İstiklal Harbi, İzmir'de düşmanın denize dökülüşü ve Cumhuriyet'in ilanı gibi Türk milletinin yaşadıklarının tarihsel zeminine yer verilir. İki bölümden oluşan eserin ilk bölümünde 93 Harbi sonrasında başlayan olaylar Cumhuriyet'in ilanı ile biter. İkinci bölüm ise, terör olayları dikkate alındığında 1978 sonrası dönemi kapsar. Romanda eşini kaybetmiş olan Molla oğlunun son yıllarında Ümit'in yaptığı ziyarette evin tasviri yapılırken, "yetmişli yıllardan kalma" (Savaş, 2011a: 114) mobilyalardan bahsedilir. Bu da olayların zamanının yetmişli yıllardan sonrasını kapsadığının işaretidir. Romandaki vaka zamanı ortalama yüz, yüz yirmi yıl kadardır:



Şekil 2.8 *Yeşil Çeşme* Romanının Zaman Örgüsü (Sosyal Zaman) Şekli

Anlatıcının Molla dedesi ve ninesi "93 harbi (1877-1878) esnasında göç edip Selanik'e gelmiştir:

93 Harbi esnasında göç kaldırmışlar ailece. Büyük bir coğrafyanın elden çıkmasına tanık olmuşlar. Deyim yerindeyse, koca bir imparatorluğun çöküşünü yaşamışlar. Fakat doğrudan doğruya anavatana gelmemişler. Kızanlık'ı terk etmelerinin ardından, önce Selanik'e inmişler. Nedense? Belki koca Balkanları bırakmaya yürekleri el vermiyordu. (Savaş, 2011a: 14)

Balkan Savaşları sonrası Anadolu'ya gelirler. Olayların geçtiği zaman, anlatıcının çocukluk yıllarıdır ve babası bir Kuvayı Milliye casusudur: "İstiklâl Savaşı giderek kızışmaya başlamıştı... Babamı artık nadiren görüyorduk. Bir gitti mi pir gider, günlerce eve

uğramazdı.” (Savaş, 2011a: 49), “Meğer babamın Kuvay-ı Milliye casusu olduğu anlaşılmış ve tutuklanarak bilinmeyen bir yere kapatılmış.” (Savaş, 2011a: 55) gibi ifadelerden olayların 1918-1921 yılları arasında geçtiğini saptayabiliriz.

Düşmanın İzmir’de denize dökülüşü (Savaş, 2011a: 74), düzenli ordu (Savaş, 2011a: 76), İstiklal Harbi (Savaş, 2011a: 77), Cumhuriyet’in ilanı (Savaş, 2011a: 78) gibi örneklerden yola çıkarak olayların yaşanma zamanı hakkında bir sonuca ulaşılabılır Bununla beraber “1922 yılının Eylülünde bizimkilerin sancakları görüldü.” (Savaş, 2011a: 75) cümlesinde olduğu gibi net olarak tarih verilen bazı bölümler de vardır.

Romanda gece (Savaş, 2011a: 53), akşam (Savaş, 2011a: 56), ertesi gün (Savaş, 2011a: 77), eylül (Savaş, 2011a: 75), haziran (Savaş, 2011a: 136) gibi kozmik zamana ait birçok kullanıma yer verilmiştir.

Ayrıca “Geçmiş zaman kutsal bir hazinemizdir bizim.” (Savaş, 2011a: 17) ve “Hayat bir sürekliliktir.” (Savaş, 2011a: 79) sözleri Bergson’un *durée* (süre) kavramıyla karşıladığı zaman anlayışından izler taşır. Bergson’a göre süre; belleğin geçmişi şimdiye taşıyıp devam eden hayata eklenmesi ve geçmişin şimdileşmesi demektir. Ona göre geçmiş şimdide yaşamayı sürdürmeseydi, süre değil anlık oluşlar olurdu. (Bergson, 2011: 64) Geçmiş ile bağ kurmanın yolu bellektir. Belleği var eden de hatıralar ve çağrışımlardır. Bergson’un *durée* ile belleği özdeşleştiren bu anlayışı romanın zaman anlayışıyla örtüşür. Mola oğlu, geçmişini şimdide yaşayan bir figürdür. Onun geçmişin kapısını aralamasını sağlayan ve maziye çağrıştıran sembol yeşil çeşme; belleğini harekete geçirip geçmişi şimdiye taşımalarını sağlayan unsur ise hatıralarıdır. Savaş’ın değinmelerle geçiştirdiği bu zaman anlayışını, bazı romanlarında detaylı bir şekilde tekrar işlediği görülür.

Sonuç olarak romanda geri dönüşle genişleyen iç zaman, dar bir zamanı kapsar. İkinci bölümde üç yıl önce eşini kaybettiğini öğrendiğimiz Molla oğlunun, ilk bölümde eşi çok yaşlı ve hastadır. Bundan dolayı Molla oğlunun çocukluğuna geri dönüş yaptığı yılların anlatıldığı ilk bölüm ile yaşlılık yıllarına yer verilen ikinci bölüm arasında net olmamakla birlikte 3-4 yıllık bir süre vardır. İç anlatı ve dış anlatı arasındaki zaman dilimi ve vakalar incelendiğinde ise eserin yazılma zamanı olan dış zaman ile vaka zamanının örtüştüğü görülecektir.

2.4.2.7.Mekân

Metin Savaş, romanda birçok mekândan bahsetmiş; fakat bu mekânların bazılarına ait ayrıntılara vurgu yapmıştır. Eserde İstanbul, İzmir ve Ankara gibi sadece isim olarak anılan mekânların dışında Balkanlar ve özellikle Selanik gibi geçmişi ve imparatorluğun çöküşünü simgeleyen şehirlere değinilir.

Romanda açık mekân ile ilgili olarak dikkat çeken husus ise anlatıcının çocukluğunun geçtiği köyün ve kasabanın ismine yer verilmemesi; fakat bu yöreye ait bazı veri ve unsurlarla bu mekânın Balıkesir olduğunun sezdirilmesidir. Ümit, arkadaşı Ertuğrul'un memleketine geldiğinde “iki yüz bin kadar” (Savaş, 2011a: 86) nüfuslu “küçük bir kent.”e (Savaş, 2011a: 87) geldiğini fark eder. Ertuğrul'un annesinin evinde yediği “Mâcır tarhanası, biber salçası, bol susamlı çörek, kaymaklı hoşmerim tatlısı” (Savaş, 2011a: 140), Balıkesir yöresine ait lezzetlerdir. Ayrıca Kuvayı Milliye hareketinin örgütlenmesi ve efe hikâyeleri, bu şehrin bir Ege ya da Marmara şehri olduğunun ipuçlarını verir. “İkinci Abdülhamit döneminden kalma bir okul”, “Karaoğlan Câmisi” (Savaş, 2011a: 114) gibi yine Balıkesir'i işaret eden tarihi yerlere değinilir.

Romanda açık mekânlar kadar kapalı mekânlara da yer verilir:

İki odadan ibaret bir eski zaman yapısı. Duvarlar kerpiç, tavanlar ahşap, mobilyalar yetmişli yıllardan kalma. Zeminde eski bir halı. Elektrik düğmesinin yanında Sultanahmet Meydanı ve Konya manzaralı iki takvim. Fırınlı sobanın karşısındaki divanda uyuklayan bir ihtiyar. (Savaş, 2011a: 114)

Kapalı mekânlardan, figürün hayatı hakkında bilgi vermek için yararlanılır. Romanda Ümit, Ertuğrul ve Hülya'ya ait bölümlerde Doğu'daki hayatın tasvir edildiği görülür. Yüzeysel betimlemelerden oluşan bu bölümler, okuyucuyu etkisi altına alabilecek seviyede değildir. Eserin ilk bölümündeki köy, fantastik bir mekânı simgelerken; kasaba, dağılmakta olan bir imparatorluğun son küçük nişanesi gibidir. Bu bakımdan eserde mekân unsuru sathî bir şekilde ele alınır ve gerçekliği yansıtmada noktasında yetersiz kalır.

2.4.2.8.Şahıs Kadrosu

2.4.2.8.1.Molla'nın Oğlu

Romanda ilk bölümdeki olayların anlatıcısıdır. Romanın merkezindeki kişilerdendir. Seksen yaşındadır ve yaşlı karısıyla kendi halinde bir hayat sürer. Sağlık memurluğundan emeklidir. Olayları “masal gibi” anlatmayı, “bire bin katarak” “hikâye etmeyi” seven, “hayal gücü geniş” (Savaş, 2011a: 12) bir kişidir. Zeynep ablasının ölümü üzerine geçmişi hatırlar ve torunu Ertuğrul'a yaşadığı olayları yazdırır. Molla'nın oğlu sağ gözünden bir rahatsızlık geçirir:

Ailemizde nazarın değdiği tek kişi ben oldum. Üç yaşımdayken keskin bakışlı bir kadın gelmiş evimize. Neciydi bilmiyorum. Belki bir komşu, belki bir tefçi, belki de bir bohçacı... Anam boş bulunup beni onun kucağına vermiş. Gözlerimin tatlılığına hayran kalmış o kadın ve üç beş ay geçmeden de sağ gözümde bir kaymadır başlamış. Anam bu sebepten kendini hep suçlu hisseder, beni keskin bakışlı kadının kucağına verdiği hayıflanır dururdu. (Savaş, 2011a: 23)

Metin Savaş'ın hayatından izler taşıyan bu bölüm, yazarın çocukluğunda yaşadığı şu olaylarla bire bir örtüşmektedir:

Ben de doğduğumda gözleri çok güzel olan bir bebekmişim. Annemin anlattığına göre, ben üç yaşımıdayken keskin bakışlı bir komşu kadın ziyaretimize gelmiş ve gözlerime pürdikkat bakmış. İşte o günden sonra sağ gözbebeğim kaymaya başlamış. Annemin dediği göre o komşu kadının nazarı deymiş. O yıllarda tıp teknolojisi yetersiz olduğu için de göz tedavim yanlış yapılmış kaymaya başlayan sağ gözüm gitgide kötüleşmiş ve nihayetinde ölmüş. Büyük dedem Kör Bekir gibi ben de tek gözlüyümdür. Ortaokul yıllarımdan başlayıp bu mülakatın yapılmakta olduğu güne dek mütemadiyen kitap okudum. Bana kaç kitap okuduğumu hep soruyorlar. Soranlara diyorum ki: “Şu yaşıma gelinceye kadar tek gözümle dört bin kitap okudum ama çift gözlü olsaydım iki katını okumuş olacaktım.” Üç yaşımdan beridir tek gözle idare etmek durumunda kaldığım içindir ki iki gözle görmek nasıl bir şeydir hiç bilmiyorum. (bk. Ek 1)

Eser, onun aşk hikâyesi üzerine kurulur; ancak ikinci bölümde tesiri azalmış bir figür haline gelir. Hatıraların yok edilmesi, onu hayata bağlayan sebeplerin tükenişi anlamına gelir. Roman onun ölümüyle nihayet bulur.

2.4.2.8.2.Polika

“Kara saçlı, kara gözlü, hafiften esmer tenli, kâh mahmur bakışlı, kâh kahraman duruşlu, bazen delişmen ve bazen uysal, garip bir Rum dilberi”dir. Biçimsiz burnu, ince bilekleri ve soylu bir duruşu vardır. “Kasabanın en varlıklı tüccarı olan Kızıl Kosta'nın biricik kızı olan” (Savaş, 2011a: 41) Polika, en büyük sıkıntısı olan yalnızlıktan Molla oğlu sayesinde kurtulmuştur. Molla oğlundan büyük olan Polika, onun gözünde bir “masal kahramanı” (Savaş, 2011a: 44), periler padişahının kızıdır. (Savaş, 2011a: 66) Romanda Türk dostu ve güvenilir bir adam olan babası gibi Rum çetelerine karşı Molla oğlunu ve ailesini korumaya çalışmıştır. Molla oğlunun ilk aşkı olan Polika ve onunla varlık bulan çeşmesi, mazinin hatırlatıcısı olur. Savaş şartları sebebiyle gitmek zorunda kalan Polika ve ailesi ile beraber Rum halkı geride hüznün ve anılar bırakacaktır. Polika, anlatıcının annesine ona ulaştırması için altın küpesini bırakacaktır. İkinci bölüme ad olan bu altın küpe, aralarında zayıf bir münasebet bulunan ilk bölümle ikinci bölümü bağlayıcı bir unsur olacaktır. Kanaatimizce ikinci bölümün olay örgüsünde onunla ilgili bir bilginin yer almaması, okuyucuda bir hayal kırıklığı oluşturacaktır. Ancak bu durumun esere, postmodern anlatılarda rastlayacağımız açık yapıt özelliği kazandırdığını ve ona ait ayrıntıların okuyucunun hayal dünyasına bırakıldığını belirtmemiz gerekir.

2.4.2.8.3. Ümit

“Altın Küpe” adlı ikinci bölümde romana girer ve bu bölümün başat figürü haline gelir. Ertuğrul’un öğretmen arkadaşıdır. Ertuğrul ve eşi Hülya’ya olanlardan kendisini sorumlu tutar:

Suikast, Ertuğrul’un idealizmi, kaçmayı başaran teröristlerin akıbeti... Ümit’in yüreği kan ağlıyordu; dışardaki ayaza rağmen alnında biriken ter damlacıkları. Yine isyan... Hiçbir sohbetle bu denli sıkılmamış ve sıkıştırılmamışım. Suçluluk kompleksi mi? Fakat biricik dostumun ölümüne engel olabilir miydim? (Savaş, 2011a: 94)

Terör olaylarının toplumsal boyutu ve Doğu’daki şehir ve insanların durumu onun gözünden aktarılır. Arkadaşı Ertuğrul’un emaneti olan altın küpe ve anı defterini ailesine ulaştırır. Otuz yaşlarında olan Ümit, Metin Savaş’tan izler taşır. Özellikle Serdar ile sohbetleri sırasında konuşan konuşan Metin Savaş gibidir:

Ümit barış havasının verdiği rahatlıkla yazdıklarını gözden geçirmeye durdu. Oda arkadaşı onun hareketlerine dikkatle baktıktan sonra;

-Seni anlamak zor, dedi. Milliyetçilik ile muhafazakârlık arasında bir yerde durduğunu söylediğini hatırlıyorum. Şu hâlde, Anadolu’nun Rumlarından arındırılmış olmasına sevinmen gerekmez mi? Nedir bu Polika muhabbeti? Bana bak, yoksa hümanist görünmek için takıyye mi yapıyorsun?

-Bu çelişkiyi izah etmek zor be kayınço. Siyasetle ideal her zaman aynı çizgide seyretmiyor. Onlar bizim insanlarımızdı. Bin yıl beraber yaşadık. Fakat bu geçmişte kaldı. Bir de şu var, onlar gerçekten Helen miydi? Öyle olsa ne çıkar? Bizde büyük bir gönül vardı. Orada herkes kendisine yer bulabiliyordu. Hümanizm mi dedin? Bırak bu palavraları. Tanrı’yı aradan çıkardığın zaman sevgi nedir ki? Yeryüzünde tek bir cihan devleti vardı. Onu insanlık yıkmadı mı? (Savaş, 2011a: 145)

Ümit, birçok yönüyle romanda yazarın sözcüsü konumundadır. Savaş, 19. yüzyıl romancılarında klasikleşmiş olarak yazarın kendisini bir dış ses hâlinde olaylara dâhil etmesinin getirdiği teknik kusuru örtmek amacıyla fikirlerini aktaracak bir sözcü seçer. İlk romanı *Efendi Dayının Kozalakları*’yla ilgili bölümlerde bahsettiğimiz, yazarın bir dış ses olarak sürekli olaylara müdâhil olma sorununun, *Yeşil Çeşme*’de bu şekilde aşıldığını söyleyebiliriz. Bu açıdan “yazarın roman dünyasının dışına çıkması, tarafsız bir hikâyeci olması, onun bakış açısının romanda temsil edilmemesi anlamına gelme”diğini (Stevick, 1988: 117) belirtmek gerekir. Sözcünün romanın fikrî yönüne katkısı kadar teknik yanına desteği de yadsınamaz. “Dolayısıyla, ‘sözcü’, eserin düşünsel boyutunda etkisi olmakla birlikte, temeli bakımından teknik kaygılara dayalı bir niyetin ürünüdür.” (Sazyek, 2015: 296) Romanda figürlerden hangisinin yazarın sözcüsü olduğunu bulmak ise yazarın hayatı ve düşünce dünyasına ait ayrıntıları bilmekten geçer. “Böylelikle, figürün ‘sözcü’ özelliklerinin hangi noktalarda yoğunlaştığı, dolayısıyla yazarı temsil sınırının nerelere uzandığı; ayrıca

sözcülüğünün nerelerde bittiği ve kurmaca bir kişi olmaya nasıl evrildiği gibi sorular yanıtını bulmuş olur.” (Sazyek, 2015: 296) Romanda Ümit, yazarın sözcüsü konumundan romanın figürlerinden biri haline dönüşerek kurgunun içerisinde yerini alır. Böylelikle yapaylıktan kurtulur. “Türk romanında ‘sözcü’nün dikkat çekici örneklerine Peyami Safa’nın romanlarında rastlamak mümkündür. O, özellikle romancılığının ilk evresi sayılabilecek olan ve Fatih-Harbiye ile biten süreçteki eserlerindeki ana sorunsal olan doğu-batı meselesi ekseninde oluşturduğu kurgu şemasında ‘sözcü’ adeta vazgeçilmez bir konuma sahiptir.” (Sazyek, 2015: 297) Bu açıdan bakıldığında Peyami Safa’yı kendisini en çok etkileyen yazarlardan biri olarak gören Savaş’ın, ilk romanlarında kendisine “sözcü” olarak bir figürü seçmesinin sebebi de anlaşılmış olacaktır. Ümit ve Serdar arasındaki fikir mütalaları Peyami Safa’nın romanlarındaki doğu ve batı fikrini savunan tipleri anımsatır.

2.4.2.8.4.Aynacı Münir

Yeşil Çeşme’de önemli işlevler üstlenmiş kişidir. “Altın Küpe” adlı bölümdeki tasavvufî söylemler ve sorgulamaların merkezindedir. İlk bölümde fantastik unsurların merkezinde Urguş nine varken, ikinci bölümde bu rolü Aynacı Münir üstlenmiştir. Romanın en başarılı tiplerindedir. Filibeli Ahmet Hilmi’nin *Amak-ı Hayal* adlı eserindeki Aynalı Baba’ya benzer. Onun gibi meczup ama bilge bir kişidir. Aynalı Baba’nın Raci’yi hayalin derinliklerine doğru yolculuğa çıkarması gibi Aynacı Münir de Ümit’i farklı düşünce âlemlerine götürür. İkisinde de vahdet-i vücud felsefesinden esinlenmeler vardır:

-Kar yağıyor ve ben buradayım.

-Kantla hadi!

-Nasıl?

-Bu da senin bileceğin iş.

Kelime oyunları ile beni varlığımdan kuşkuya düşüremezsin.

-Sen hem varsın, hem de yoksun.” (Savaş, 2011a: 123)

Aynalı Münir, Ümit’e kâinatı ve vahdet-i vücud felsefesini anlatmaya çalışır. *Amak-ı Hayal*’deki idrak ediş burada da gerçekleşir:

-Sen bensin demiştin, hatırladın mı? Ben hem sen isem, hem de Ertuğrul isem, bu durumda sen kim olursun?

-Ertuğrul...

-İşte cevap!

-Anladım... Hiç kimse kendisi değildir. Ya da hepimiz biriz.

-Çokluğun birliği! (Savaş, 2011a: 124)

Yazar ayna metaforu ve deli-derviş anlayışıyla oluşturduğu bu figürün benzerlerini geliştirerek diğer eserlerinde de kullanmıştır.

2.4.2.8.5. Muharrem Efe

“Gür bıyıkları, parlak kabzalı saldırmaları, çifte namlulu tüfekleri ve çapraz fişeklikleri” (Savaş, 2011a: 25) ile tam bir efedir. “Yaşı belki yirmi beş, en fazla otuz”dur (Savaş, 2011a: 24) Romanda keyfi tutumlarıyla halkın bazen sevip bazen kızdığı efeleri temsil eder:

Ne iyi bir efeydi o zamanlar, ne de kötü. Ahalinin kâh yaka silktiği, kâh darda kalındığında hizmetine sığındığı sıradan bir dağ adamıydı. Gerçek kişiliğini İstiklâl Savaşı’nın atmosferinde bularak isimsiz kahramanlar arasında güzel bir yer edindi sonraları. (Savaş, 2011a: 23-24)

Rum çeteleri ve Türk eşkıyalar dışında belki de tek kötü kişi diyebileceğimiz Muharrem Efe; Cumhuriyet’in ilanıyla dağdan inip birkaç yıl sonra dul bir kadınla evlenmiş, İstiklal Savaşı’nda yaptıklarıyla geçmişte yaptıklarını unutturmuştur: “Oysaki pek yakında Muharrem Efe İstiklâl Savaşı’nın isimsiz kahramanları arasına katılacak, halkın gözünde değer kazanacak ve köylüye yönelik eziyetleri unutulup gidecekti.” (Savaş, 2011a: 30)

Romandaki en büyük fonksiyonu, Zeynep’e âşık olması ve buna razı olmayan Molla İbrahim ve ailesinin kasabaya göç etmesine sebep olmasıdır. Olayların merkezinde olan Polika’yla Molla oğlu bu kasabada tanışacaktır. Ayrıca onun torunu Hülya, Ertuğrul’un eşi olacaktır.

2.4.2.8.6. Urgan Nine:

Romanda Osmanlı’nın yıkılışının ve çekilen sıkıntıların temsilcisidir. “Yüz üç yıl kadar” (Savaş, 2011a: 13) yaşayan, arifâne, geleneksel bilgilerle donatılmış tam bir Anadolu kadınıdır:

Okusaydı şayet, belki filozof çıkardı nineciğim. Onda tarifi imkânsız bir irfan cevheri vardı. Şifahi kültürün özene bezene yoğurduğu seçkin insanlardandı. Tarih kitaplarından tanıdığım bacıyan-ı rumları hatırlatırdı olağanüstü tavrıyla. Soyunu sopunu açıkça bilmiyoruz. Kızanlık muhacirlerinden olduğunu tekrarlar dururdu yeri geldikçe. (Savaş, 2011a: 14)

Urgan Nine; kesik-başlar, ecinniler gibi batıl inançların ve fantastik olayların merkezinde yer alır. Romanda düşsel bir havanın oluşmasını sağlamıştır. Özellikle anlatıcının ağzından cinlere dayak atışının anlatıldığı; “(...) ninem bir gece yarısı köydeki çeşmenin başında önünü kesen cinleri değneğiyle nasıl patakladığını tekrar tekrar anlatarak bizleri oyuyor, hoş, ninemin cinleri biz nereye gitsek peşimizden gelirdi, son olarak da yeşil

çeşmenin başında pataklamıştı ninem meşhur cinlerini.” (Savaş, 2011a: 47) bölümü ile cin mahkemesinde sorgulandığı kısımlar dikkat çekicidir:

Düş önüme Havvâ kızı!” dedi; “Mahkemeye çıkacaksınız.” ...Mahkeme kapısına varınca gözlerim fal taşı gibi açıldı. Ben Urumeli’nde bile böyle mahkeme görmedim. Ucu bucağı belli değil. Çepni alanı gibi fıkır fıkır kaynamakta. Ecinninin bini bir para. Kürsünün tepesinde Selânik papazı kılıklı bir herif. Yüzü kapkara. “Yaklaş!” dedi. Öne çıktım. “Sen kim olduğumu bilir misin?” diye sordu. Nereden bileyim? “Ben cin taifesinin ser kadısıyım.” diye kasıldı. (Savaş, 2011a: 72)

Balkanlardan Anadolu’ya gelen Türk insanının başından geçen olayların simgesi olan Urguş Nine, Mustafa Kemal’le yaşadığı gönül ilişkisiyle de dikkat çeker:

Selanik’te Zübeyde Hanımlara komşuluk etmişler bir süre. Fakat Urguş ninem “Sarı Paşa” dediği Atatürk’ten söz açıldığında somurtmaya başlar, sessizliğe bürünerek köşesine çekilirdi. “Büyük konuşmak istemiyorum, ama Urguş ninemin -o zamanlar çakı gibi bir zâbit adayı ola Sarı Paşa’yla arasında gizli kalmasını istediği bir hukuk vardı gibime geliyor. Belki de bu yalnızca romantik bir vehimdir. (Savaş, 2011a: 14)

Romandaki Urguş nine Metin Savaş’ın Elif ninesi, Molla İbrahim de dedesidir. Bu yönüyle eserde biyografik özellikler dikkat çeker. Urguş nine olarak kahramanlaştırdığı Elif ninenin hikâyesi, yukarıda alıntıladığımız bölümle paralellik gösterir:

Molla İbrahim’in ikinci hanımı olan Elif ninem Kırım kökenliymiş. Kırım’dan ailecek göç yoluna çıktıklarında Elif Ninem kendi annesinin karnındaymış. Göç yolunda iken Dobruca taraflarında doğmuş. Sonra işte Kırım’dan kaçan bu aile Selanik’e yerleşerek Zübeyde Hanımlara bir müddet komşuluk etmişler. Elif Ninem küçümen bir kızcağz iken Zübeyde Hanım’ın oğlu Mustafa Kemal’e gönül vermiş. Ne var ki o zamanların çakı gibi delikanlısı Mustafa Kemal bizim Elif ninemize yüz vermiyormuş. Elif Ninem gönül kırıklığı içinde Balkan Harbi yıllarında olsa gerek İvrindi’ye ailesiyle birlikte göç etmiş ve büyük dedem Molla İbrahim ile evlenmiş. (bk. Ek 1)

2.4.2.8.7.Hilâl

Ertuğrul’un kız kardeşidir ve Serdar ile Ümit arasındaki çatışmanın merkezinde yer alır. Saçları ve gözleri siyah, biraz zayıf, ince dudaklı henüz yirmisinde bile olmayan bir kızdır. (Savaş, 2011a: 88) Etrafındakileri yönlendirmeyi seven, olgun bir kişiliğe sahiptir. Olay bakımından oldukça zayıf olan ikinci bölüme aksiyon katan ve merak unsurunu oluşturmayı sağlayan kişi olarak kurgulanmıştır.

2.4.2.8.8.Ertuğrul

Romanın birinci bölümünde anlatıcının başından geçenleri yazan torunudur. Burnu havada gibi görünse de on dokuz yaşındaki Ertuğrul (Savaş, 2011a: 15), “pırlanta” (Savaş,

2011a: 18) gibi gençtir. Dedesinin yaşadıklarının şahidi ve hatıra defterinin koruyucusu olmuştur. Eşi Hülya ile cenaze sebebiyle geldikleri kasabada tanışırlar. Onların tanışmasına vesile olan kişi dedesidir. *Efendi Dayının Kozalakları*'ndaki Efendi dayının görevini, *Yeşil Çeşme*'de Molla oğlu yerine getirir. İki romanda da çocukluk aşkına kavuşamayan çiftler, etrafındaki gençleri birleştirerek mutlu olma yolunu seçerler.

Ertuğrul, İkinci bölümde Doğu'da eşiyle beraber şehit edilmiş bir öğretmen olarak karşımıza çıkar. İdealist, "katır kadar inatçı" (Savaş, 2011a: 95) ve davasından vazgeçmeyen bir vatansever tip olarak çizilmiştir: "Ertuğrul'un seçimine ancak şapka çıkartılır. O, kendi doğruları uğrunda hayatını feda etti." (Savaş, 2011a: 102)

Doğu'nun şartlarıyla ilgili olaylar ve durumlar Ertuğrul ve eşinin aldığı tehditler ve şehit olması üzerinden anlatılmıştır. Eserde verilmek istenen sosyal mesaj yönünden Ertuğrul önemli bir figürdür:

-Ağabeyinizi bir yıldır tehdit ediyorlardı. Bu köyde İstiklâl Marşı okutamazsınız diyorlardı. Fakat Ertuğrul...

-Biliyorum... Hepsini biliyorum... Yengem bana anlatmıştı. Sizce bu direniş bir budalalık mı?

-Tabii ki, hayır. Ağabeyiniz bir kahraman! Ve benim en yakın dostum. (Savaş, 2011a: 95-96)

Ümit ile Hilal arasında geçen bu konuşmalardan anlaşılacağı üzere o ailesinin gözünde bir kahramandır. Yazarın zorlama bir şekilde oluşturduğu ikinci bölüm, onun ve eşinin ölümünün oluşturduğu travmatik durum üzerine kurulmuştur.

2.4.2.8.9.Molla İbrahim

Kuvayı Milliye casusudur ve anlatıcının babasıdır. Metin Savaş'ın büyük dedesi olan Molla İbrahim'in aynı adla romanda vücut bulmuş şeklidir: "Anne tarafından büyük dedem Molla İbrahim Kuvayı milliye kahramanlarından biridir. Onun hikâyesini Yeşil Çeşme adlı uzun öykü kitabımda anlattım." ve "Molla İbrahim'se zaten İvrindi Kuvayı milliyasını örgütleyenler arasında imiş." (bk. Ek 1) şeklinde anlattığı büyük dedesinin hayat hikâyesiyle romanda anlatılanlar aynı doğrultudadır.

Romanda bir dönem İttihatçılara katıldığı söylenen Molla İbrahim, batıl inançlara karşı akılcı anlayışın savunucusu olarak karşımıza çıkar:

Kurak geçen yazın ardından yaprak dökümünün ilk yağmuru çiselemeye durmuştu. Sefer Hocanın bereketi diyordu kadınlar. Babam, dedemin aksine, böyle şeylere çok kızar, hacıyla hocanın putlaştırıldığından yakınırdı. İzmir'e gelip gidermiş gençliğinde ve İttihatçılarla düşüp kalkarmış. Kafaca onlara yakındı babam. (Savaş, 2011a: 27-28)

Urguş ninenin cin anlatılarını “halüsinasyon” (Savaş, 2011a: 70) olarak görmesi onun düşünce yapısı hakkında ipuçları verir. Kurtuluş Savaşı’nın kazanılmasında rolü olan diğer bir gizli kahramandır. Ara ara kaybolduğu için hakkında dedikodular çıkar; ancak sonradan anlaşılacağı üzere Molla İbrahim, Kuvayı Milliye için çalışmaktadır. Yunanlılara esir düşer, İngiliz Kemal tarafından kurtarılır. İzmir’in geri alındığı gün eve döner. Romanda Kurtuluş Savaşı yıllarında halkın direnişinin, vatan için ailesinden ve hayatından vazgeçişin temsilcisidir. Roman kahramanı Molla İbrahim’in yaşadığı bu serüven Metin Savaş’ın dedesinin yaşadıklarıyla birebir örtüşür:

Kuvayı milliyeci diğer büyük dedem Molla İbrahim ise kurtuluş savaşı yıllarında Yunanlılarca yakalanıp İzmir’de hapsedilmiş fakat yine rivayete göre İngiliz Kemal hapishaneye baskın yaparak Molla İbrahim’i oradan kaçırmış. Bizim sülalede hep böyle hikâyeler anlatılıyor. (bk. Ek 1)

Yazar, dedelerinden dinlediği İngiliz Kemal anıları ve hikâyelerine diğer eserlerinde de temas edecektir. Ancak hiçbir eserinde İngiliz Kemal’i aktif bir figür olarak kullanmamıştır.

2.4.2.8.10. Diğer Kişiler

Romanda diğer önemli kişilerden biri, anlatıcının Gazi dedesidir. Özellikle Muharrem Efe’ye karşı dik duruşuyla, Rum komşularının ülkeyi terk edecekleri zaman yaptığı konuşmayla toplumsal bütünlüğe ve göçün zorluklarına vurgu yapan kişidir. Mustafa Kemal Paşa’nın, Urguş nineyle olan münasebeti (Savaş, 2011a: 14), efe hikâyelerindeki rolü (Savaş, 2011a: 143); Kazım Karabekir Paşa’yla beraber Kurtuluş Savaşındaki rolleri (Savaş, 2011a: 55-59) ve kasabalarında misafir oluşları (Savaş, 2011a: 119) anlatılmıştır. Romanda Serdar’ın kardeşi Mahmut, Ümit’in ismi verilmeyen kız kardeşi, Molla oğlunun kardeşleri gibi yardımcı (fon) figürler vardır. Romanda anlatılan Kör Bekir olayı, yazarın hayatından bir kesittir.

2.4.2.9. Anlatıcı ve Bakış Açısı

İki bölüm halinde kurgulanan romanın “Anılarda Kalanlar” başlığı taşıyan birinci bölümünde anlatıcı I. tekil kişidir ve olaylar kahraman bakış açısıyla verilir. Kahraman anlatıcı olarak olayların merkezinde olan Mollaoğlu, çocuklukta yaşadıklarını kendi ağzından anlatır:

“Bu Pazar ne yaptın?” diye sorardı. Ben, erik şerbetini yudumlarken keyiflenir, kilisede olanları, haç hikâyesini, metelikleri büyük çocuklara nasıl kaptırdığımı ayrıntısıyla anlatırdım. Hem güler, hem kızardı. “Çocuksun.” derdi. Çocuktum zaten. Polika’nın çocuğuydum. İkinci kadehin yarısına geldiğindeyse “çocuksun” yerine tarif edilemez bir sahiplenme tutkusuyla “çocuğum” demeye başlardı.

Bunu söylerken yapmacıklı bir şefkate bürünürdü. Ama ben onun çocuğu değil, düpedüz sevgilisi rolünü oynamayı arzularım. (Savaş, 2011a: 43)

Bu bölümlerde de görüleceği üzere anlatıcının olaylara hâkim bir tavrı vardır. Bazı bölümlerde “çok sonra öğrenebilmişim” (Savaş, 2011a: 49) “anlamışım ki (Savaş, 2011a: 52), “meğer” (Savaş, 2011a: 54) “yanılmıyorsam” (Savaş, 2011a: 66) gibi olayların kendi kontrolünde olmadığını anımsatan kullanımlara yer verilir.

Romanın “Altın Küpe” başlığı taşıyan ikinci bölümünde ise olaylar III. tekil kişi ağzından ve hâkim bakış açısı kullanılarak anlatılır: “Tekrar saatine baktı. Sabaha çok var, bu soğukta bir otel bulmanın zahmeti, burada sabahlasam? Bu fikirden derhal vazgeçti. Hayır, bir öğretmene pintilik yakışmaz. İstasyondan çıkmaya üşeniyordu.” (Savaş, 2011a: 86) tarzı iç konuşmalarla yazarın, hâkim bakış açısının etkisini azaltmaya çalıştığı görülür.

Sonuç olarak romanın ikinci bölümünde yazarın, olaylar üzerinde hâkimiyet kurduğu görülmektedir. Anlatıcının her durumdan, duygudan ve olaydan haberi vardır. Sınırsız bir bilgiye sahiptir. Olayları kendi isteğine göre biçimlendirir. Yazarın ilk bölüm ile ikinci bölümde farklı anlatıcılara yer vermesi, bazı teknik denemelere gittiğinin işareti olarak kabul edilebilir.

2.4.3.Zemheri Kuyusu

2.4.3.1.Eserin Kimliği

Yazarın üçüncü romanı olan *Zemheri Kuyusu*, ilk olarak 2005 yılında Ötüken Neşriyat tarafından yayımlanmıştır. Daha sonra bu eserin ikinci baskısı 2011’de, üçüncü baskısı ise 2016’da aynı yayınevi tarafından yapılmıştır.

Zemheri Kuyusu, 2005 yılında “Türkiye Yazarlar Birliği Yılın Romanı” ödülünü almıştır. Bu yönüyle eser, Metin Savaş’ın romancılığı açısından bir dönüm noktasıdır. İlk iki romanında klasik bir tarzı benimseyen Savaş, bahsi geçen eserden sonra postmodern roman anlayışına geçiş yapmıştır: “*Zemheri Kuyusu*’ndan itibaren bütün romanlarım postmoderndir. *Zemheri Kuyusu* öncesinde yazdıklarım böyle değildir ve bunlar alelâlde romanlardır. Edebî değerleri bence çok düşüktür.” (bk. Ek 1) şeklinde ifade ettiği ilk iki romanından sonra yazdığı bu eser, romancılığında yeni bir damar oluşturacaktır.

Yazar; kült romanım dediği *Zemheri Kuyusu*’nun kendisinden daha ünlü olduğunu söyler ve *Zemheri Kuyusu*’nun bu başarısını samimi bir roman olmasına ve ruh dünyasından gizli veya açık unsurlar barındırmasına bağlar. Her romanında kendisinden bir şeyler olduğunu belirten romancı, bu romanında Metin Savaş’tan izlerin diğer eserlerine oranla daha

fazla olduğunu ifade eder. (bk. Ek 1) *Zemheri Kuyusu* romanını, bakkallık mesleği yaptığı yıllarında yazmıştır ve Savaş, kayda değer bir eser ortaya koyduğunun farkındadır:

Zemheri Kuyusu adlı romanımı yazmayı başardığımda ciddi bir yapıt ortaya koymuş olduğumun idrakinde idim. Zemheri Kuyusu yayımlanıp da kitap halinde elime geçtiğinde içimden şöyle demiştim: “Bu roman bu yıl Türkiye Yazarlar Birliği roman ödülünü alır.” Nitekim yanılmadım ve TYB ödülüne lâyık bulundum. Bu ödülü almamdan sonra ise çok daha ciddi okumalar yaparak kendimi geliştirmem gerektiğini anladım ve artık daha profesyonelce çalışmaya koyuldum. Entelektüel seviyemin yetersizliğinin bilincinde olmam bana avantaj sağladı, şöyle ki, Zemheri Kuyusu’nu yazdım diye ve TYB ödülünü aldım diye şımarmadım, kendimi dev aynasında görmeyerek son derece ciddi bir çalışma dönemine girdim. Sürekli kitap okudum ama artık eskisi gibi keyfe keder tercihler yapmaksızın neler okumam gerektiğini hesaba katarak geceli gündüzlü çalıştım. Bütün bu gayretkeşliğimin peşi sıra başka ödüller de gelince artık birinci sınıf romancı olma yoluna girdiğimi açık bir şekilde gördüm. (bk. Ek 1)

Zemheri Kuyusu, gerek postmodern tekniklerin başarılı uygulanışı gerekse olay örgüsündeki çeşitlilikle Metin Savaş’ı özgün bir romancı olarak görmemizi sağlayan süreci başlatan eserdir. Yazar, postmodern romancıların çoğunun yaşadığı anlaşılma korkusunu yaşar. Fuat Çınaraltı’nın romanını yazma sürecinde dile getirdiği şu görüşler, yazarın anlaşılma ya da yanlış anlaşılma korkusunun yansımasıdır:

Ne diyordu Luther? “Simul iustus et peccator!” İmdi işbu karşıt-vecizeyi romanımın diyalogları arasına iliştişsem, yahut aktarılan iç konuşmalara sıkıştırsam, veyahut alıntılanan iç konuşmalara sokuştursam, evet böyle yapsam, okur bir şey anlamaz. İşbu karşıt-vecizeyi Türkçeye aktarsam, okur yanlış anlar, ne de olsa temiz yürekli milletiz, olumsuz bir vecizeyi olumlu bir vecize zannederiz. İmdi ben böyle bir vesveseye kapılmakla müstakbel okurumun zekâsını küçümsemiş mi oluyorum? (Savaş, 2011b: 175-176)

Eseri yazma amacı ise romanları içerisinde belki de kendisine en çok benzeyen Fuat Çınaraltı’nın ifadeleriyle aynı doğrultudadır:

İmdi.. eli kalem tutan nevrozlu bir şahıs olarak.. ben Fuat Çınaraltı.. post-modern eğilimli böyle bir roman yazarım yazmasına da.. sırça köşklerinden yahut hakettikleri mevkilerden ahkâm kesen münekkittler.. “zırvalamak suretiyle dinî ve millî değerleri ayağa düşürmek” suçlamasıyla.. adımı deftere geçirirlerse ve çadırımı başıma yıkarlarsa ve bana yine Musul çeşmesinden su içirmeye yeltenirlerse ve dahi kırk satır mı yoksam kırk katır mı diye sorarlarsa hâlim nic’olur? Behemehal arzedeyim ki.. ironinin gücünden bilistifade, Türklüğü ve İslâmlığı savunmaya karınca kararınca gayret etmekteyim. Niyetim hâlis, yeni dünya düzeni fırkasının birdenbire şâha kalkıverdiği ve gözlerimizden sürmelerimizi sinsice çekiverdiği bir dönüşüm sürecinde –peygamber buyruğuyla- düşmana düşmanın silahıyla Niyetim hâlis, yeni dünya düzeni fırkasının birdenbire şâha kalkıverdiği ve gözlerimizden sürmelerimizi sinsice çekiverdiği bir dönüşüm sürecinde –peygamber buyruğuyla- düşmana düşmanın silâhıyla kazan kaldırmak emelindeyim. Post-modern yaftalı yazarların piyasada rağbet görmeleri, millete balta olmaları, sağduyulu klalemsörların pabuçlarını dama atmaları, alicengiz oyunlarıyla ali kırıp baş

kesmeleri ve durduk yerde Bulgurluya gelin gitmeleri nedeniyle.. bendeniz Fuat Çınaraltı naçizâne böyle bir roman kaleme almak mecburiyetini hissettim. (Savaş, 2011b: 181-182)

Görüldüğü gibi Savaş, bilinçli bir tavırla ve yapılabilecek tüm eleştirilerin de farkında bir yazar olarak böyle bir eser vücuda getir. Eserin yayımlanış sürecinde kitabı okuyanlar yeni ve farklı bir dünya ile tanıştıklarının farkına varır. Ötüken Yayınevi'nin o dönemki yöneticisi Nurhan Alpay, eserin yayımlanışını şu şekilde anlatır:

Bize her yıl onlarca roman önerisi gelir. Hepsini büyük bir titizlikle değerlendiririz. Beğendiklerimizin sayısı iki elin parmaklarını geçmez. Onların da üzerinde çalışmak gerekir. Ama *Zemheri Kuyusu* çok farklıydı. İlk bölümü okur okumaz anladık keşfedilmeyi ve işlenmeyi bekleyen bir hazineyle karşı karşıya olduğumuzu. Hayran kaldık. Çağdaş Türk edebiyatının en heyecan verici yazarlarından biriyle karşı karşıyaydık. (<http://www.sabah.com.tr/cumartesi/2013/02/23/turkiyede-seytan-giderek-gucleniyor> erişim tarihi: 08.06. 2017)

Romanı okuduktan sonra derinden etkilenen şahıslardan biri de Ziya Bakırcıoğlu'dur. Ziya Bakırcıoğlu, Metin Savaş'a yazdığı mektubuna "Alnının ortasına aniden yumruğu yiyip sersemlemiş bir adamın hayreti ve hayranlığı içindeyim." (bk. Ek 3) ifadeleriyle başlar ve şöyle devam eder:

Romanınızın başından itibaren beni saran, sürükleyen, alıp götüren havasından başka, henüz güzelliklerini keşfedebilmiş değilim.

Tarık Buğra'dan sonra yıllardır aradığım, hasretini çektiğim bir romana kavuşmanın saadeti içinde "acaba, diyorum, bu roman bugüne kadar okuduklarımın hiçbirine benzemiyor, ama, bu romanın esrarengiz güzelliği nereden geliyor?" Bu sorunun cevabını -dediğim gibi- verebilmiş değilim. (bk. Ek 3)

Bu orijinal eserdeki güzelliğin sebebini açıklayamayan Bakırcıoğlu, postmodern roman hakkında söylenenlerin kendini tatmin etmediğini; fakat *Zemheri Kuyusu*'nu okuduktan sonra bu eserin Türkçede postmodern romanın, ilk ve mütakâmil bir örneği olarak kabul edilmesi gerektiğini belirtir. (bk. Ek 3)

Yazarın çeşitli çevrelerce övgüye mazhar olan bu eseri, üçüncü romanı olmasına rağmen içinde barındırdığı unsurlarla Metin Savaş'ın romancılığı açısından ilklerin romanıdır.

2.4.3.2.Eserin Özeti

Eklektik bir yapıya sahip olan ve dalga biçiminde dizayn edilen eserin; dış ve iç anlatıları arasında bağlantılar kurulmuş, bazen iç anlatı kendi içinde yeni anlatılar

oluşturmuştur.¹⁰ Bu sebeple diğer postmodern eserlerde olduğu gibi *Zemheri Kuyusu*'nun da özetlenmesi zorlaşmıştır.

Geri dönüşlerle kronolojik sıra bozulmuş; hikâye içinde hikâyeler, zaman içinde zamanlar meydana gelmiştir. Fuat'ın psikolojik seanslardan yola çıkarak geçmişine ait anı kalıntılarının gün yüzüne çıkması, Hayrunnisa'nın abisi Aydın'ın hikâyesi, Profesör Muhittin Yörükil'in öldürülmesi, Takunyali Evliya, Virânî Medresesi'ndeki esrarengiz olaylar eseri bir ağacın dalları gibi sarmış, anlatının dallanıp budaklanmasını sağlamıştır. Bütün bu anlatıların, bir nehri besleyen kollar gibi çerçeve öyküye bağlandığı görülmektedir.

Olaylar Fuat Çınaraltı'nın yeğeni Tolga'nın, Fuat için Psikolog Hayrūnnisâ Hisar'dan randevu almasıyla başlar. Hayrūnnisâ, Tolga'nın sevgilisi Işık'ın ablasıdır. Fuat, zorla gittiği bu seanslarda geçmişine dair olaylardan bahseder. Hayrūnnisâ; Fuat'ın anlattığı Zemheri Kuyusu ve Takunyali Evliya söylenceleriyle, yengesi Arzu'nun anlattıklarının paralel olduğunu anlar. Fuat, aklından çıkmayan ilk aşkı Arzu'dan bahsedince Hayrūnnisâ gerçekleri idrak eder. Abisi Aydın'ın 12 Eylül olaylarında öldürülen nişanlısı Arzu, Fuat'ın unutamadığı çocukluk aşkıdır.

Psikolojik seanslarda her ayrıntıya önem veren Fuat'ın, bir madalya dikkatini çeker. Hayrunnisa, bunun büyük dedesi Hisarlı Aydın Bey'e II. Abdülhamid tarafından verilen bir ödül olduğunu belirtir.

Fuat bir gün bir sahafta, *Fotoğraflarla Eski İstanbul* adında bir kitap bulur. Bu kitabın içinde; madalyanın fotoğrafını, Hayrūnnisâ'nın abisi Aydın'a çok benzeyen bir adamı ve kendisinin tıpatıp benzeri bir dervişi görür.

Çocuğu olmadığı için eşi Gökmen Sandalcı tarafından terk edilen Hayrūnnisâ ve Fuat birbirlerine ilgi duyarlar. Aydın, Arzu'nun ölümü üzerine yaşadığı travmayı atlatmak için yurt dışına gider. Kaldığı pansiyonun kızı Stella'ya âşık olur. Ancak geri dönmek zorunda kalır.

17 Ağustos günü yaşanan büyük depremle Fuat, bir ışık topunun içinde ilham perisini görür. İlham perisi, Alaaddin'in cini gibi Fuat'tan bir dilek tutmasını söyler. Fuat; “yazamadığı romanındaki kahramanlarının yaşadıkları döneme gitmek” (Savaş, 2011b: 142) istediğini belirtir ve isteği gerçekleşir. Bu bölümde bilinci kapalı olan Fuat'ın zihninden geçenler, bilinç akışı tekniğiyle verilir. Fuat'ı enkazdan çıkararak bir ortaoyunu karakteri olan

¹⁰ “ Olaylar, merkezden çevreye yayılan birbirinin içine girmiş daireler gibidir ve giriftir. Buna ‘çerçeve hikâye’ tekniği de denir. Bu tür metinlerde merkezi konumu işgal eden ve çıkış noktasını oluşturan bir ana olay (birinci düzey olay ya da çerçeve hikâye) vardır ve ona bağlı olarak uzayıp giden iç içe geçmiş ya da arka arkaya dizilip giden yan olaylar ve hikâyeler (ikinci düzey olaylar ya da hikâyeler) vardır. Özellikle Bin bir Gece Masalları, Tufname, Feridüddin-i Attar'ın Mantıku't-Tayr'ı gibi eski Doğu hikâyelerinde bu tekniği görmek mümkündür.”(Çetin, 2013: 197)

Tuzsuz Deli Bekir'dir ve onu Hisarlı Aydın Bey'in konağına götürür. Fuat, Hisarlı Aydın Bey'i görür görmez tanır. Deprem sonrası İstanbul'undan izler taşıyan bu bölümde Fuat, *Fotoğraflarla Eski İstanbul* kitabındaki sahneye şahit olur. Hayrünnisâ'nın büyük dedesi ve büyük anneannesi ile anneannesi Binnur Hanım'ı görür. Hisarlı Aydın Bey de Takunyalı Evliya'dan söz eder.

Çeşitli alıntılar ve bir nevi bilinçaltı çeşitlemeleriyle dolu olan bu bölümden sonra Zemheri Hanım'ın masalsı, fantastik hikâyesi anlatılır. Doksan Üç Harbi'nin son günlerinde Balkanlardan hicret eden “üç uzun etekli hâatun kişi, iki kırçıl sakallı er kişi ve biricik vilâyet saçlı kızcağız” (Savaş, 2011b: 194) Hisarlı Ziya Efendi'nin konağının önünde inerler. Hisarlı Ziyâ Bey, bu göç yorgunu insanları konağına alır. On beş yaşındaki küçük kız hastadır ve sürekli “Burla Anam!” diye ölen annesini sayıklar. Bu sayıklamalar yazarın diğer romanlarında tekrar karşımıza çıkacak olan *Dede Korkut Hikâyeleri*'ndeki Burla Hatun üzerinden Umay Ana arketipine göndermedir. Hisarlı Ziyâ Bey'in on sekiz yaşında bir oğlu vardır. Evin küçük beyi, annesinin bu kıza olan ilgisini çok kıskanır.

Evin Büyük Hanımı “oğlunda gördüğü hayırla şer arasındaki bu ince hattın hangi cephesinin baskın çıkacağını öğrenebilmek umuduyla” (Savaş, 2011b: 196-197) Yenikapı Mevlevihânesi'ne gider. Şeyh Efendi bu kıza “Zemheri” adını verir. Şeyh Efendi; talih sormak amacıyla gelen Büyükhanıma, oğlunun kısmetinin vilayet saçlı kız olduğunu ima eder. Ancak Büyükhanım, dergâhtan çıkar çıkmaz Zemheri Kuyusu'nun yolunu tutar. Zemheri Kuyusu da “Adaşımın yılanlı tâlihi oğlundur.” (Savaş, 2011b: 197) der. Bunun üzerine oğluyla Zemheri'yi evlendirmeye karar verir; fakat “yılanlı tâlih” sözcüğü hiç dikkatini çekmez. Zemheri Kuyusu'nun avlusundaki köhne evin fukara sandalcısının, fattan bir kızı vardır. Bu kız, sarı saçlı kızın yazgısını soracak kadının gelmesini beklemektedir. Bir zalim bakıcıya giderek safran sarısı bir yılan ölüsü alır ve düğün gününde yilandan çok korkan Zemheri'nin önüne atar. Zemheri olayın etkisiyle Küçük Bey'e yılan deyince küçük bey evlenmekten vazgeçer, sandalcının fitneci kızı üzüntüsünden bileklerini kesiyormuş gibi yapar. Büyükhanım ise onu oğluyla evlendirir. Konağın beti bereketini kaçıran bu kız, küçük beye çocuk veremez ve bir vakit sonra sırta kadem basar. Tekrar Şeyh Efendi'ye giden büyük hanım, onun yol göstermesiyle Darüleytamdan çıkarılarak bir paşanın konağında iskân edilen Zemheri'yi alır, Şeyh Efendi'ye okutur ve oğluyla evlendirir. Bu evlilikten Hayrunnisa'nın anneannesi Binnur Hanım doğar. (Savaş, 2011b: 200)

Muhayyelât¹¹ bölümünde ise aksiyondan çok ilginç olaylar dikkat çeker. Fuat'ın Hüsn ü Aşk'tan beyitler okuyarak yorumladığı bu kısımlarda, İbiş'in yoldaşlığında katıldığı "Can Meclisi"nde yaşadıkları ve yazarlığa kabul ediliş serüveni, postmodern metinlerin anlatı teknikleriyle örülüdür. Fuat, ateşler içinde bu yolculuktan uyandığında İbiş'i karşısında görür. İbiş ile Zemheri Kuyusu'na gider, kısmetini sorar. Kısmetinin "Hayrunnisâ" (Savaş, 2011b: 252) olduğunu öğrenir. Fuat ile İbiş konağa döndüklerinde, konağın deprem yüzünden enkaza döndüğünü görürler. Hisarlı Aydın Bey, konağa geldiğinde konağı harap halde bulur ve Zemheri Hanım'ın molozların altında kaldığını öğrenir. Tuzsuz Deli Bekir, Zemheri'yi kurtarmak için uğraşır; ancak onun ölü bedenini çıkarabilir. Hisarlı Aydın Bey, çocukluk arkadaşı olan Tuzsuz Deli Bekir'in eşine âşık olduğunu böyle öğrenir.

Aydın'ın gençlik yıllarına dönüş yapılan diğer bölümde, Arzu ve Aydın üzerinden 12 Eylül darbesi anlatılır. Virânî Medresesi ve Takunyalı Evliya, o dönemde medyanın gündemine oturur. Pozitivist bir zihniyete sahip olan Aydın, bunlara hiçbir zaman inanmaz. Bütün anlatılanları zırvalık olarak gören Aydın, bir sabah kendisinin, Arzu'nun, Hayrunnisa'nın ve annesinin aynı gece rüyalarında Takunyalı Evliya'yı gördüğünü öğrenir. İnkâr etse de içine bir kuşku düşer, hatta Takunyalı Evliya'dan korkmaya başlar.

12 Eylül öncesi solcu bir grubun içinde yer alan Aydın, grup tarafından güvenilmeyen bir kişiliktir. Kendisine koruma amaçlı verildiğini sandığı silah, aradan zaman geçtikten sonra başına bela olur. Bir şikâyet sonucu evinde silah bulununca hapse atılır. Virânî Medresesi'nin bir örgüt yuvası olduğunu söyleyen hâkim; Aydın'a, oraya gitme sebebini sorar. Aydın, babasının yardımıyla üç ay hapis yatarak kurtulur. Yıllarca kendisini şikâyet edenin kim olduğunu merak eder.

Aydın, Arzu'ya ve herkese Virânî Medresesi ve Takunyalı Evliya haberlerinin safsata olduğunu göstermek için medreseye gider. Kapıyı zorla açarak medreseye girer ve medresenin içini görünce korkarak çıkar. Tam caddeye gelince medresenin içinde bir karaltı görür ve geri döner. Orada üstü başı kirli ve eski olan bir adamla karşılaşır. Söylediklerinden

¹¹"Eski edebiyatımızda hikâyelerden söz ederken, onların Tanzimat'tan sonra edebiyatımızda görünen biçime uygunsuzluğu söylenirken ilk hatıra gelen(ve bilir bilmez adı hemen dil ucunda dolaşan) bir kitap, Muhayyelât'tır. Onun bu genel kötü ününden başka şimdiye kadar dikkat edilmemiş iki önemli noktası da vardır: Biri, adı Ömer iken Muhayyelât'ın kahramanlarından Naci'nin adını beğenip kendine Muallim Naci diyen şairin mahlas ilhamı olması; ikincisi de, Ahmet Mithat'ın, Don Kişot'u göz önüne alarak hayatımızda bir Don Kişot tipi yaratmak istediği zaman aklını cinler, periler ve tılsımlarla bozan tipine çok çok Muhayyelât okutmuş olmasıdır.(roman ve piyes halinde yazdığı Çengi)."(Özön, 1985: 81) "Muhayyelât-ı Aziz Efendi ilk Türk romanlarından yüzyıl kadar önce 1796/1797'de yazılmış ve 'Hayaller' adı altında üç hikâye öbeğine ayrılmış bir yapıttır. Cinlerin perilerin kol gezdiği, birçok işlerin tılsım ve sihirlle yürütüldüğü, Binbir Gece Masalları havasında ve Binbirgündüz'den yararlanarak kaleme alınmış"(Moran, 2014: 61)

anlaşılacağı üzere bu kişi, Fuat'ın sık sık kendisinden bahsettiği Deli Memet'tir. Deli Memet, sürekli şu sözleri tekrar eder: “İblis taifesi üç bölüktür. Evvel emirde âlemlerin şeytanı, bildiğimiz şeytan, ikincisi kâinat şeytanı Deccal, üçüncüsü arzın İblisi.” (Savaş, 2011b: 294)

Deprem sonrası acılarına yer verilen “Gereklilik” adlı bölümde Fuat, kendisini hastanede bulur, yanında teyzesi vardır. Işık'ın depremde öldüğünü öğrenir. Herkes, perişan olmuştur. Yeğeni Tolga, yıkılmıştır.

Aydın, kendisini yıllar önce ihbar edenin Hayrünnisâ'nın eski eşi Gökmen Sandalcı olduğunu öğrenir. Fuat, Gökmen Sandalcı'yı eskiden beri tanımaktadır. Aydın ile konuştuklarında aynı görüşte olduklarını anlar. Yaşananlardan bunalan Fuat, Profesör'ün yanına gider. Sürekli tehditler almasına rağmen bunları hiç umursamayan profesörle roman tekniği ve Turancılık üzerine konuşurlar. Deprem hakkında gazetelerde çıkan haberler ile Takunyalı Evliya olayı gündemi epey meşgul etmektedir. Ayrıca Fuat, kısırlığı bahane edilerek eşi tarafından terk edilen Hayrünnisâ'ya evlilik teklif eder ve depremde kimsesiz kalmış çocuklardan birini evlatlık edinmek istediğini belirtir. Hayrünnisâ, bu teklifi kabul eder.

Acı bir olay yaşanır. Fuat'ın babasının dostu ve ne zaman bir şeylerden kaçmak istese yanına sığındığı Turancı Profesör Muhittin Yörükgil, arabasına yerleştirilen uzaktan kumandalı bombanın infilak etmesi sonucu ölmüştür. Bu ölüm profesörün kızı Feride ile Tolga'yı acıda birleştirmiş, aralarında bir aşkın doğmasına vesile olmuştur.

“Harap Gönüller”in giriş bölümünü yazmayı başarmıştı. Belki de romanının adı ‘Harap Gönüller’ değil de ‘Zemheri Kuyusu’ olacaktı.” (Savaş, 2011b: 348) cümlelerinden anlaşılacağı üzere Fuat, romanına “Harap Gönüller” yerine “Zemheri Kuyusu” adını vermeye karar verir.

Aydın ile Fuat, Takunyalı Evliya'nın peşine düşerler. Geçmişten yola çıkarak evliyanın yatırını bulmaya çalışan Fuat, konuşmaları sırasında Aydın'ın medresede gördüğü kişinin Deli Memet olduğunu anlar. Aydın da anlattıklarından Fuat'ın, Arzu'nun çocukluk aşkı olduğunu öğrenir. Bu arayış merak ettikleri sırları öğrenmeleriyle biter. Her şeyin arkasında Tolga ile Arzu'nun eski üniversite hocaları, o zamanlar okutmanlık yapan ve Arzu'da gözü olan Profesör Can Kızılar'ın olduğunu düşünürler. Takunyalı Evliya'nın sırrı ise “FLAŞ HABER” (Savaş, 2011b: 392) ile ortaya çıkar. Medresede Deli Memet'in cesedi bulunur ve bununla ilgili çevre esnafının yorumlarına yer verilerek roman bitirilir. Takunyalı Evliya, Deli Memet'ten başkası değildir.

Zemheri Kuyusu, “anlatıyı konu edinmesiyle; kurmaca ile gerçeklik arasında kurduğu oyunlarla; postmodern romanlara özgü ‘çok sonuçlu’ ya da ‘sonuçsuz’ bitişleriyle; yazarla

tartışan, rollerine itiraz eden, romanı ele geçirerek yazarın kendisini roman kişisine dönüştürmek isteyen karakterleriyle” (Moran, 2014b: 121) postmodern bir roman özelliği gösterir.

2.4.3.3.Eserin Muhtevası

“Kişinin kendi hayatını roman kurgusu içerisinde anlatması” ve yazarın “anlatı odağı olarak kendisini merkeze al”ması temeline dayanan otobiyografik romanlardan esintiler taşıyan *Zemheri Kuyusu*’nda, “anlatıcının konumunun romanın akışında, kendi içsellğine doğru evril”diği (Çetintaş, 2016: 96) görülür. Bu sebeple Metin Savaş, *Zemheri Kuyusu*’nun konusunu öncelikle kendi yaşamından ve Türk milletinin, millet olma yolundan bugüne kadar yaşadığı acı hadiselerden alır. Kurgusal bir tür olan romanın el verdiği ölçülerde işlenen bu konular, fiktif dünyanın sınırları içerisinde farklı bir konumda karşımıza çıkar. Postmodern romanın gerçeklikle olan ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda, eserin içeriğindeki fantastik ve hayalî unsurların boyutları daha net anlaşılacaktır. Anlamı inkâr eden postmodern romanların aksine *Zemheri Kuyusu*; tüm anlamsızlıkların içinde geçmiş, kolektif şuur, millet olma ve kişinin kendini bulması gibi problemler etrafında şekillenen felsefî bir temele oturtulmuştur.

Yazarın romanın başına koyduğu epigraf, muhtevanın habercisi rolünü üstlenir. Bu sebeple epigraf olarak kullanılan “Ben kırık ve harap gönüller katındayım” hadis-i şerifi, romanda kahramanların yaşadıkları ferdî acılar ve Türk milletinin tarihten miras olarak aldığı kolektif ıstırapların vecizesi konumundadır. Yazar, çektiği ıstıraplardan ve Hakk’ın savunucusu olması misyonundan dolayı Türk milletinin cennete ilk girecek kavim olduğu kanaatindedir. Bu sebeple yazar, Türk milletinin peygamber katına en yakın millet olduğu fikrini, seçtiği bu kutsal kelâm ile desteklemiştir. (bk. Ek 1) Romanda Profesör Muhittin Yörükgil’in Fuat Çınaraltı’ya nutuk atarken Oğuz Kağan ile Hz. Muhammed; kadim Türklerin inancıyla İslamiyet arasında kurduğu münasebet, bu bakış açısının tezahürüdür:

Bak evlât, vahdet düşüncesi bizim kadim kültür kodlarımızda var. Budist Uygurlar eski zamanda mektuplarına ve dahi bitiklerine ‘MENGÜ TANRI GÜCÜNDÜR’ anlatımıyla başlamış. Ne demek bu? Rahman ve rahim olan Allah’ın adıyla... İşte Besmelenin Türkçesi! Büyük dedem Oğuz Kağan’ın güneşi kible edinerek Tanrı’ya secede ettiğini, bozkırda uzlete çekilerek Hazreti Muhammed gibi tefekküre daldığını destanlardan biliyoruz. (Savaş, 2011b: 314)

Eserde bu tarz, yazarın fikirlerini destekleyici birçok alıntı vardır. Metinlerarasılığın sunduğu bu geniş fikir alışverişi, romanın sadece Fuat Çınaraltı’nın kişisel macerasını değil, topyekûn bir milletin kültürel kodlarını ve tarihî seyrini kavramamıza olanak verir. Eserin

daha ilk sayfasında Orhun Kitabeleri'nden yapılan ve eser boyunca devam eden "Türk milleti öldün! Türk milleti öleceksin!" (Savaş, 2011b: 9-10) göndermesi, bugün yaşananlarla geçmiş arasında rabita kurmamızı sağlarken roman kurgusunda yaşanılacak olan trajik olayların habercisi gibidir. Yazarın;

Anketlere göre günümüzden yüz yıl sonra dahi okunacak romanlar arasında yer alıyor. Evrensel bir roman değildir. Bütünüyle milliyetçilik üzerine inşa edilmiştir ve Türk milliyetçiliğinin en makbul romanlarından biri olarak kabul görmektedir.

Zemheri Kuyusu bence milliyetçi çıkışla yazılmış olan en derinlikli romanlardan biridir. Bu romanda hamaset yerine milliyetçiliğin psikolojik arka planı ağırlıktadır." (bk. Ek 1) şeklinde tanıttığı eser, milli bir perspektifle yazılmıştır.

Romanın ilk bölümü; geneline göre daha çok otobiyografik unsurlarla bezenmiş, içeriğin ismiyle uyumlu şekilde psikanalitik unsurlarla zenginleştirilmiştir. Psikolojik rahatsızlıkları olan Fuat Çınaraltı, birçok özelliğini yazarın otobiyografisinden alır. Romanda "Carl Gustav Jung ve Henri Bergson"dan (Savaş, 2011b: 18) yapılan alıntılar ve Fuat'ın kendisini biraz da dışarıdan bakan bir gözle tasvir ettiği "Psikanalizle ilgili kaç kitap devirdiğimi Tanrı bilir. Bir de Fuat Çınaraltı. Diyebilirim ki, kendisini psikolog zanneden nice hekimden çok daha fazla mâlûmat sahibidir." (Savaş, 2011b: 47-48) sözleri, psikolojik buhranlarla boğuşan ve bu alanda -romanlarındaki metinlerarası göndermelerden de anlaşılacağı üzere- çokça kitap okuyan Savaş'ı anımsatır.

Zemheri Kuyusu, "arama motifi" üzerine kurulmuş bir anlatıdır, diyebiliriz. Türkiye ile Osmanlı arasında, "imparatorluğun en uzun yüzyılı"yla 1999 yılı arasında deprem, terör, komplo teorileri, özden uzaklaşma gibi gündem oluşturan konularla bağlar kurulur. Romanda, postmodern metinlerde klasik haline gelmiş olan ve temelini Hüsn ü Aşk başta olmak üzere çeşitli Doğu anlatılarından alan "arayış" motifi, vakaya olduğu kadar muhtevaya da etki eder. Bununla beraber eserin Hüsn ü Aşk ile tek benzer yönü "arayış" motifi değildir. Hüsn ve Aşk'ın ilişkisinde olduğu şekilde, Fuat Çınaraltı ve Hayrünnisa Hisar'ın aynı mektepte (okulda) okumaları gibi Hüsn ü Aşk'a başka öykünmeler de vardır. Fuat Çınaraltı'nın 1894'e zaman yolculuğu yaptığı fantastik bölümlerde; Hisarlı Aydın Bey'e gelmiş olduğu dönemi Hüsn ü Aşk'tan yola çıkarak anlatması, bahsi geçen mesnevinin tüm zamanlara seslenen yapısına bir vurgu olsa gerektir.

Romanın ana temalarından olan deprem, Osmanlı Devleti'nin ve Türkiye Cumhuriyeti'nin tarihinde yaşadığı en büyük yıkımlar olan 1999 ve 1894 depremleri üzerinden ele alınır. Postmodern bir tavır ve fantastik bir yolculukla ele alınan deprem konusu, reel hayatta anlatılanlarla paralellik gösterir. Komplo teorileri bölümünde iki depreme

verilen tepkilerin arasındaki benzerlik işlenir. Bu benzerlik, aradan yüzyıl geçmesine ve devlet anlayışının değişmesine rağmen toplumun şuuraltının aynı durumlara ortak tepkiler vermesini göstermesi bakımından önemlidir. Kolektif bilinçaltını temsil eden bu tepkiler; dar anlamda uluslaşmış milletlerin ortak bilincini, geniş anlamda ise tüm insanlığın geçmiş ve bugünkü bilinç ve anlayışı arasındaki benzerliği kapsar. Bundan dolayı devrin siyasî ve sosyal yapısının topluma ve dolayısıyla yazara, yazar aracılığıyla metne tesir ettiği muhakkaktır. 17 Ağustos 1999 tarihinde yaşanan deprem, “Yüzyılın Faciası” olarak adlandırılır ve 10 Temmuz 1894’te olan tarihî depremi hatırlatır. Deprem, hem fiziki hem de ruhsal bir çöküşün tezahürüdür:

İstanbul’da 19. yüzyılın son büyük depremi 10 Temmuz 1894 Salı günü yaşandı. Ama bu deprem halk arasında ‘1310 zelzelesi’ diye anılır. Zira o tarihte üç ayrı takvim kullanılırdı. Deprem Hicri tarihle 6 Muharrem 1312’de, Mali takvimle 28 Haziran 1310’da ve Miladi takvimle de 10 Temmuz 1894’de olmuştu. Deprem günü takvimler Mali tarihle 28 Haziran 1310 gününü gösterdiği için, bu deprem de sonradan ‘1310 Zelzelesi’ olarak anılacaktır. (Alkan, 1999: 33-34)

Savaş, 2001 yılında yazdığı *2000 Yılı Sona Ererken Türkiye* başlıklı yazısında, 17 Ağustos depremi hakkında romanlar yazılacağını belirtir:

Hristiyan düşüncesinin tüm dünyaya “kutsal bir zaman dilimi” imiş gibi dayattığı pek mübarek 2000 yılını, ne ilginçtir ki, Türkiye öyle huşu içinde falan idrâk edemedi. Umumî manzaraya -halk geleneğine öykünerek- mistik bir zaviyeden bakacak olursak; toplum psikolojimizi sarsan 17 Ağustos depremi, sanki, mazlum ülkemizi bekleyen buhranların ilâhî bir habercisi ve öncüsüydü. Asırlar sonra bugünlerin romanını yazacak olan edebiyatçı torunlarımız, söz konusu büyük deprem ânında dağlarda ve ormanlarda varlıklarını hâlâ sürdüren bozkurtların Türk milletini uyarmak kaygısıyla nasıl acı acı uluduklarını tasvir eden epik pasajlar kaleme alacaklardır. (<http://www.kavgamiz.com/orkun/2000-yili-sona-ererken-turkiye-y259.html>. erişim tarihi: 01.09.2017)

Yazarın bu yazısında dile getirdiği mistik bakış açısı ve uyarıcı nitelikli söylemleri, *Zemheri Kuyusu*’nda kullandığını söyleyebiliriz. Ayrıca aynı yazının devamında dile getirdiği şu fikirleri, romanın itibarî dünyasına dâhil ettiğini belirtmemiz gerekir:

17 Ağustos depreminin uyarıcı boyutunun da bulunduğunu varsayabiliriz. Toplumsal gerginliklerde ısrar etmemizin ilâhî cezası... Millî birliktelikten kaçınmanın bir toplumda nelere yol açtığını gözlemleyebilmek için laboratuvar deneylerine ihtiyaç yoktur. Sosyal sorunların laboratuvarı, toplumun bizzat kendisidir ve Türkiye'nin manzarası da ortadadır. Yolsuzlukların son yirmi yıllık dönemde zirveye çıkması, milleti soyanların soluğu Batı ülkelerinde alması, örgütlenmiş suç odaklarıyla içli dışlı olan iş adamlarının, bürokratların ve politikacıların pişkin tavırları hep millî terbiyenin sağlanmamış olmasından ileri gelmektedir. Kendilerini mensubu buldukları kültürün, milletin, vatanın ve devletin bireyleri olarak hissetmeyen "yabancılaşmışların" sağduyulu davranışlar sergilemeleri beklenemez. Böylesi tiplerin Atatürkçü, islâmci, Alevîci, Kürtçü, Türkçü, Anadoluçu, sağcı ve solcu etiketler

taşmaları takiyyeden ibâettir. Paranın imanı olmadığı teorisine dayanarak diyebiliriz ki, vatana ihanetin de ideolojisi olamaz. (<http://www.kavgamiz.com/orkun/2000-yili-sona-ererken-turkiye-y259.html> erişim tarihi: 01.09.2017).

Eserde birlikteliğe vurgular yapılır ve başımıza gelenler, millet olarak yaptığımız yanlışların sonucu olarak değerlendirilir. Savaş yazısında, 17 Ağustos depremini bu bağlamda ele alır:

Büyük depremin ardında yatan “ilâhî ceza” iddialarını illâki sorgulayacak olursak, Türk toplumunun bugünkü manzarasını göz önünde tutmamız ve her alandaki çarpıklığı derin bir tefekkürle yorumlamaya çalışmamız icap eder. Bizce, milletimizin başından eksik olmayan çağdaş kara bulutların ana sebebini, toplum bütünlüğümüzü asrın gereklerine uygun tarzda sağlayamamakta aramak gerekir. İmparatorluk devrinin, cemaatleri esas tutan lokal yapılanmasını hâlen daha sürdürdüğümüzü inkâr etmekle ancak kendimizi aldatabiliriz. 17 Ağustos depreminin “uzlaşmaya yatkın olmaktan uzak”, çarpık sanayileşmiş/kentleşmiş, kozmopolit şehirlerimizde etkisini göstermesi gerçeği üzerinde düşünmemizde yarar vardır. (<http://www.kavgamiz.com/orkun/2000-yili-sona-ererken-turkiye-y259.html> erişim tarihi: 01.09.2017).

İnsanın kendisi olamaması, romanda işlenen başka bir temadır. Söz konusu tema eserde, insanın toplumsal baskılarla kişiliğini oluşturamaması ve kendi yaşantısını kuramaması şeklinde irdelenir. Romanı değerlendirirken dikkat çekecek esas nokta yazarın; romanın yazılış sürecine/serüvenine kendisini dâhil etmesidir. Bir roman yazarı olmaya çalışan Fuat Çınaraltı'nın bunalımları, psikolojik buhranları, yazarlığa kabul edilme çabası romanın ana temini oluşturur. Yazar bu hususu amaçladığını, okuyucuya sık sık hissettirir. Bu durumu anlatabilmek için romanda, Peyami Safa ve Fuat Çınaraltı arasındaki diyaloglardan oluşan bir bölümü sunmak istiyoruz:

“Söyle bakalım, idealindeki roman hangisidir?” “Üstâdım, mümkün olursa, kalemim olgunlaştığında, Hüsn ü Aşk'ı roman tekniğiyle ve kendi çağıma uyarlayarak ve hattâ Dedem Korkut öykülerindeki aşk motifleriyle takviye ederek silbaştan yazmak isterdim.” “Anlaşılan o ki, Gâlip Dede'yle Korkut Ata'ya özel bir muhabbet besliyorsun.” “Muhabbetim bütün düşünenlerimize yöneliktir. Sebebini lâıykıyla izah edemesem de, Hüsn ü Aşk'a ve Beyrek oğuzlamasına herhalde müptelâyım. Kanımca Beyrek ile Banı Çiçek öyküsü romanın muştucusudur. Hüsn ü Aşk ise Türk toplumundaki değişim ihtiyacının, buna bağlı olarak dönüşüm zorlamasının edebiyatımıza yansısıdır. Hüsn ü Aşk, mesneviden romana, nazımdan nesre geçişin entelektüel habercisi gibidir. Kurgusundaki oyunlar, kimi üstatlarımın buyurdıkları üzere, cin ve peri masallarına düşkünlükten ibâret şark hayalbâzlığı olmayıp, bize özgü post-modern romana kaynak mahiyetindedir.” (Savaş, 2011b: 236)

Alıntılanan bu bölümlerde, Hüsn ü Aşk ve Dede Korkut Hikâyeleri'ne metinlerarası göndermeler yapılır, romanın kurgu ve teknik unsurları hakkında bilgi verilerek

üstkurmacadan yararlanılır. Fuat'ın yazarlığın özellikle teknik boyutuna kafa yordüğünü göstermesi yönüyle önemli gördüğümüz bu diyalog, fantastik yönüyle de eserin kurgu evrenini çeşitlendirir.

Zemheri Kuyusu, ilk bölümün adından anlaşılacağı üzere psikolojik yönü ağır basan bir romandır. Yazar, bu eserinden sonra psikolojiden daha fazla yararlanmaya başlar. Psikolojik roman diye de adlandırabileceğimiz bu tür romanları, iki alt başlık altında değerlendirebiliriz:

Bunlardan birincisi, yazarların kendi hayatlarında cereyan eden olayları romana aktarmasıyla oluşur. Dünya edebiyatında özellikle Dostoyevski'nin ve Virginia Woolf'un romanları; Türk edebiyatında ise Mehmet Rauf'un Eylül ile Peyami Safa'nın Dokuzuncu Hariciye Koğuşu adlı eserleri bu tür romanlardandır. İkincisi ise kendisi arasında ikiye ayrılır. Bunlardan ilki psikolojik terimlerin yoğun bir şekilde kullanıldığı ve yazarın adeta psikoloji bilgisini ortaya koymak istercesine yazdığı romanlardır. Diğeri ise romanlardaki kahramanların duygusal yapılarının ayrıntılarıyla işlendiği roman türüdür. Bu tür romanlar, iç monolog ve bilinç akımı (şuur akışı) teknikleri ile zenginleştirilir. (Ayata ve Tonga, 2008: 19)

Savaş, psikolojik unsurlara yer verilen romanların faydalandığı bu iki yöntemi de eserinde kullanır. Fuat Çınaraltı üzerinden kendine ait birçok unsuru romana taşıdığı, yazarın duyguları ve hayatı ile Fuat'ınkiler arasında benzerlikler olduğu görülür. Fuat'ın kadınlarla konuşmaktan çekinmesi, çocukluk yıllarına duyduğu özlem ve çocukluk aşkı Arzu'yu unutamaması, Metin Savaş'ın kişilik özelliklerinden ve yaşadıklarından bir yansımadır. Bazen yazarların bu şekilde acı ve ıstıraplarını, unutamadığı anılarını eserlerine yansıttığı görülür. Bu tür yazarların, gerçek dünyalarını itibarî zemine taşıyarak rahatladığı söylenebilir. Kimi zaman da yazarların, reel hayatta gerçekleştiremediği fiil ve hayallerini roman kahramanlarına yaşatması bilinen bir yöntemdir. Fuat'ın kadınlarla konuşamama problemini Hayrunnisâ ile tanıştıktan sonra aşmasını, çocukluk aşkı Rüya'yı unutup Hayrunnisâ ile evlenmesini bu duruma örnek verebiliriz. Gerçek ile kurgusal dünyanın iç içe olduğu bu tarz romanların figürleri ve yaşanan olaylar, yazarın hayatından izler taşıdığı için yazarın hususi hayatının bilinmesi, eserin çözümlenmesinde büyük önem taşır. Romanda diğer bir yöntem olan kişilerin ruhsal durumuna ait ayrıntılara, psikoloji bilgisine ve psikologlardan alıntılara da başvurulur. Savaş'ın, özellikle Jung'un¹² fikirlerini benimsediği hissedilir. Jung'u içimizden

¹²Modern psikoloji Sigmund Freud'a dayandırılrsa da G.C. Jung, yirmi yüzyılın önde gelen ismidir. Kolektif bilinçaltı ve arketip çalışmalarıyla ünlenmiştir. C.G. Jung, psikolojik vakalara her zaman bütüncül yaklaşıma taraftardır. "Dünyanın tehlikeli durumu Jung'u hiçbir zaman şüpheye düşürmez. Söz konusu olan tek tek her ruh ve birlikteliğin ruhudur."(Wehr, 2012: 121) Jung'a göre dini ihtiyaçlar, bütünlüğü arzular ve bundan dolayı

biri gibi gören anlatıcı ona “üstâd Carl Jung” (Savaş, 2011b: 61), “Jung Çelebi” (Savaş, 2011b: 18) şeklinde seslenir. Fuat, Can Meclisi’nin listesinde; Tanpınar, Dostoyevski ve Jung’u göremeyince çok üzülür.

Savaş, romanlarında kolektif bilinçaltı ve arketip kavramlarına sıklıkla başvurur. *Zemheri Kuyusu*’nda açıkça arketipsel göndermeler yapar: “Evliya, yâni yaşlı adam çok eski bir arketiptir. Ahlâki ve fiziksel güçlerin yoğunlaşması gibi bir şey. Okumuştum, ama şimdi aklıma gelmiyor.” (Savaş, 2011b: 42), “İlk örnek! Ergenekon’dan çıkış!” (Savaş, 2011b: 28) gibi ifadeler buna örnektir.

Rüyalar; masal, destan, fantastik anlatı ve mitoslardaki olağandışı motifleri içerir. Eserin en çarpıcı konularından biri de kâbuslarla dolu rüyalarıdır. Eagleton, “Bilinçdışına giden ‘anayol’ rüyalarıdır.” (Eagleton, 2014: 167) der. Rüyalar, bilinçdışımızın işleyişine göz atabilme ayrıcalığı sağlar. Karmaşık bir yapıya sahip olan bilinçdışı; rüyaların anlamlarını değiştirir, çarpıtır, onları çözülmesi gereken simgesel metinlere dönüştürür. Ego, rüya görülürken iş başındadır ve ara sıra bir imgeyi sansürden geçirir veya bir mesajı karıştırır ve bilinçdışı özgün işleme tarzından dolayı bu karmaşıklığı artırır. (Eagleton, 2014: 167) Rüya motifi, Jung’un eserde de alıntı yapılan “Düşlerde mekanik düzen aranmaz.” (Savaş, 2011b: 29) sözünden hareket ederek kurgulanmıştır. Eserde Fuat Çınaraltı’nın rüyaları geçmişin toplumsal şuuraltıyla şekillenmiş bir kaos düzenine benzer. Münevver Hanım’ın kâbusu Fuat’ın inkiler gibi istikbale dair bazı korkutucu sinyaller taşır. Jung’a göre düş simgeleri dahası tüm simgeler, arketipleri bireyleştirmek veya bunları uyumlu bir bütün halinde birleştirme girişimleridir. Düşler bilindiği gibi sadece yaşanılanlardan güç almazlar, geleceğe de geçmişe de işaret ederler. (Hall ve Nordby, 2016: 128) Rüya kavramının eserde bu derece etkileyici bir hava oluşturmasında sadece geçmişi değil, geleceği de imgeleyen göstergelere sahip olmasının, yalnızca bireysel değil kolektif şuuraltının dehlizlerine de yönelmesinin ve mekanik zamanı alt üst eden zaman anlayışının etkisi vardır. Romanda rüya ve kâbusların çokluğu ile bunların gerçeklikle ilgisi, bilinçaltı yansımaları, *Zemheri Kuyusu*’nun psikanalitik incelemelere açık bir metin olduğunun delilidir.

Postmodern bir şekilde 1999 yılından 1894 yılına yolculuk yapan Fuat’ın; söz konusu bu zamansal yolculuğu eserde gerçek ile fantastiğin, bilinç ile bilinçaltının iç içe girdiği bir

bilinçdışının bütün/bölünmez imgelerine yönelir; bunlar bilinçten bağımsızdır, ruhun derinliklerinden doğasından köken alır. (Wehr, 2012: 122) Tanrının kendisinde yer alan karşıtlık problemiyle uzun yıllar meşgul olan Jung; kötü ve iyinin, sevgi ve nefretin, Tanrı ve şeytanın bir araya geldiğini görür. (Wehr, 2012: 121)

muğlaklık oluşturur. Bilinçaltının sarsıntı ve yıkımlarla gün yüzüne çıktığı düşünüldüğünde, Fuat'ın bu fantastik serüveninin bilinçaltının bir oyunu olduğunu anlayabiliriz. Hayrünnisâ'nın "1894 yılında İstanbul'da ve çevresinde büyük bir deprem olmuş. Her yer yıkılmış. Bu konuda yeterli bilgim yok ne yazık ki. Büyük dedem, yâni babamın dedesi Hisarlı Aydın Bey, söz konusu depremde gösterdiği yararlıklar nedeniyle padişah tarafından bu madalyayla onurlandırılmış." (Savaş, 2011b: 44) şeklinde açıkladığı atalarıyla ve *Fotoğraflarla Eski İstanbul* kitabında gördüğü sahneleri yaşadığı ve iç konuşmalarında söz ettiği sanatçı ve düşünürlerin bazılarıyla Can Meclisi'nde tanıştığı bölümler, bilinçaltının masalsı bir dünyada vücut bulmuş halidir. Fuat'ın 1999 depreminin etkisiyle baygın düştüğü anlarda yaşadığı bu olayların gerçeklikle bağı, ara ara duyduğu ve kendisini çağıran annesinin sesi sağlar. Fuat, üç günlük bu kâbustan sonra hastanede kendine gelir. Onun yaşadığı buhran, üstkurmaca tekniğiyle ve iç konuşma yoluyla verilir:

Bütün olanlar bir kâbus muydu? İlham perisi.. tuttuğum dilek.. zaman sıçraması.. zemheri kuyusu! Hımm... Hastalıklı zihnimin oyunları mıydı? Fakat bütün bunlar çok gerçekçiydi. Daha önce gördüğüm tüm karabasanların birer düş olduklarını uyku hâlinin esaretine rağmen idrak edebiliyordum: Rüya görüyorsun Fuat! Uyanacaksın Fuat! Hepsi geçecek Fuat! İlk kez böylesine inandırıcı bir düş görmüşüm meğer.

Zihnini çalıştırdı. İçerisi aydınlıktı. Lâmbalar yakılı değildi. Karşık pencereden gün ışığı akıyordu. Hımmm... Demek ki akşam değil. Eski evde bir buhran geçirmiş olmalıyım. Geceyarısı bayıldım.. tahkiyemin kurgusunu inşâ edebileceğim çevre ile zamanı dolaştım. Şahıs kadrosuyla tanıştım.. bakış açısı üzerine adam akıllı fikir edindim.. ve gözlerimi açtığımda kendimi burada buldum! Çok şükür! Kendi çağırma nasıl döneceğim diye düşünüp duruyordum. Amma kâbusmuş be! (Savaş, 2011b: 296-297)

Bu bilinçaltı yolculuğunun başladığı yer, Zemheri Kuyusu'nun bulunduğu avludur. Fuat için çocukluğunun temsili olan bu kuyu, derinliği ve karanlığı yönüyle bilinçaltını simgeler. Eski zaman evlerinde bugünkü apartman yaşantısıyla yok edilmiş avlu ve kuyu kültürü, kolektif bilinçaltının bir yansıması olarak düşünülebilir. Fantastik olayların kuyunun başındayken gerçekleşmesi, bu yüzden tesadüfî değildir. Bu bilinçaltı yolculuğunda sonradan bir olay örgüsüne dâhil edilen tüm bilgiler, ilk başta karma karışık bir yığın gibidir:

Sonrası... Karanlık... Kuyunun dibi. Gaz kümesi. Ozon tabakasında delik. Dev göktaşı küçüldükçe küçülmüş, minik bir taş olmuş, kuyunun dibine iniyor. Deli Memet ha bire dönüyor. Türk milleti öldün! Türk milleti öleceksin! Aksi dede kaşlarını çatmış. Sürüden ayrılan kuzuyu kurt kapar evlat! Işık topları. Takunyali Evliya abdest alıyor. Senin de aklını yutayım mı deli oğlan? Hayır, yutma beni! Amca kıs kıs gülüyor. Senin yüzünden gerdeğe kabarmış sırtla girdim ulan! Hayır, atma beni! Takunyali Evliya havluyla yüzünü kuruluyor. Onu neden öptün? Komşuluk hakkı! Işık topları. Arzu ağlıyor. (Savaş, 2011b: 143)

Yazar, 1980 sonrası romancıları için bir monotem kabul edebileceğimiz 12 Eylül öncesi sıkıntılara, terör ortamının puslu yapısına yer verir. Ancak bu olayları da farklı bir tavırla ele alır. Ana konunun dışında yahut bütünleyicisi olarak verilen 12 Eylül olayları; manevi değerlere sırt çeviren gençlerin temsilcisi olan Aydın'ın yanında, geçmişle bağını koparmayan ve olağanüstü olaylara her zaman inanan sevgilisi Rüya üzerinden anlatılır.

Geçmişten izler taşıyan bu bölümlerde Turancı Profesör Yörükül, nutuklarıyla dikkat çeker. Kızı Feride'nin boynundaki haç ise Batı özentisi gençlerin bir eleştirisi niteliğindedir.

“Yazarın ideolojisi, davranışları ve sosyal sınıfa bağlılığı, sadece yazılarıyla değil, aynı zamanda edebiyat dışı biyografik belgelerle de incelenebilir. Yazar bir vatandaştır, siyasi ve sosyal önemi olan meseleler üzerinde fikirlerini açıklamış”tır. (Wellek ve Warren, 1983: 128) *Zemheri Kuyusu*'nu, otobiyografik verilerle de okumak mümkündür. Romanda Fuat, psikolojisi, ideolojisi ve kişiliğiyle yazarı hatırlatır. Fuat'ın gençlik yılları, iş dünyasına atılışı ve babasıyla ilişkisi yazarın hayatıyla paralellik arz eder:

Kafası çalışan her adama muhabbet besliyordum. Doğan Avcıoğlu ve fahrî hemşehrim Sabahattin Ali dahi kısmen ilgi alanıma giriyordu. Yine de solcu bildiğim yazarları daha ziyâde öfkelenmek için, hırsımı diri tutmak ihtiyacıyla okuyordum. Elbette günlerimin çoğunu büro müro basmakla geçiriyordum. Bazen zâlim bir müteahhidin, bazen solcu gençleri kolluyan Stalin bıyıklı bir avukatın, bazen de sinir bozucu bir kapitalist iş adamının ofisini yağmalama partileri düzenlerdik. Ne de olsa göçebe milletiz. O zamanlar babam yeterince kapitalist değildi. Öyle olsaydı bile, dâvâ arkadaşlarım tarafından kollanırdı. Efendim, memleket sorunlarıyla içli dışlı bir genç olarak liseden sonra hem çalıştım, hem de kendime yakın bulduğum çevrelere askıntı oldum. Çarşamba Pazarında tahta mandal sattım, buz gibi soğuk sudan içenler aradım, pazarcılardan tokat yedim, çay bahçelerinde garsonluk yaptım, zor kazandım ve kolay harcadım. NFK'nin cenaze namazında saf bağladım, JFK'nin caddesinde işportacılığa soyundum ve nihâyet askıntı olduğum edebiyat çevresine kendimi kabul ettirerek, bir gazetenin kültür sayfasında muhabirliğe postu serdim. Herhalde benden kurtulmak için araya girmişler, servis şefine ricâda bulunmuşlardı. Fakat kendimi aslâ acındırmadım... Yalan! Şahsiyetim o kadar da sağlam değil. Psikolojik sorunlarımı, babamın iflâs ettiğini, işportacılık yaptığımı herkes biliyordu. (Savaş, 2011b: 51)

Fuat'ın kendini anlattığı bu bölümlerde konuşan sanki Metin Savaş'tır. Zira yazar babasını bir kapitalist olarak tanımlar ve onun iflası üzerine çalışmak zorunda kalır. Çeşitli işlerle meşgul olan Savaş, psikolojik sorunlarla boğuşur. Ayrıca Fuat, Metin Savaş gibi kadınlarla iletişim kurmakta zorlanan bir kişiliğe sahiptir. Hayrunnisâ ile yaptıkları konuşmalarda, sık sık buna vurgu yapılır:

- Geliş nedenimi biliyor olmalısınız.
- Gelmek istemediğinizi de biliyorum Fuat Bey.

-Özür dilerim. Bu size ya da mesleğinize karşı bir tavır değil.

-Kadın olduğum için olabilir mi?

Fuat birkaç sâniye kadar düşündü. Gelir gelmez beni iğneledi. Çekici, sevimli, hoş bir kadın. Evet desem rencide olacak. Hayır desem yalan. Ve elâ gözleri... Çok tuhaf...

-Özür dilerim. Sebep bu değil. Doğrusunu söylemek gerekirse, karşı cinsin yanında rahat konuşamıyorum. Çocukluğumdan beri bu böyle. Daha doğrusu ilk gençliğimde beri. (Savaş, 2011b: 11-12)

Yazarda gördüğümüz çocukluk yıllarına saplanma ve ilk aşkı “komşu kızı”nı unutamama, Fuat aracılığıyla kurgusal bir zemine taşınır:

Doktor hanım koltuğunun arkalığına yaslandı;

-Sorunun kaynağı hakkında herhangi bir fikriniz var mı?

Fuat ‘bana mı sordunuz’ gibisinden çevresine bakındı.

-Sorunun kaynağı hakkında açık bir fikrim var. Arzu! Çocukluk arkadaşım. Komşu kızı.

Hayrünnisâ ‘yine aynı hikâye’ anlamında gülümsedi;

-İlk aşkıdır. Ve belki de ciddi anlamda tek aşkıdır. (Savaş, 2011b: 14)

Romanın şu bölümünde, Savaş’ın babasının elektrik işlerini öğrendiği, Nazi Almanyasından kaçıp Balıkesir’e yerleşen Yahudi ustasına gönderme vardır: “Hitler kaçını bir Yahudinin teknik bilgisiyle dikilmiş elektrik direğinin aydınlığı ve teknolojiye henüz boyun eğmemiş yıldızların izdihamı.. (Savaş, 2011b: 20)

Fuat’ın çocukluğunu geçirdiği mahalleyle yazarın doğduğu Karaoğlan Mahallesi neredeyse aynıdır. Savaş gibi Fuat da çocukluğunda karşı cinsle iletişim kurmakta sıkıntı çekmez ve “mahallenin şehzade”si gibidir:

-Demek ki çocukluğunuzda karşı cinsle daha yakındınız Fuat Bey.

-Keza her çocuk kadınlar arasında büyümür mü? Gerçekten de o zamanlar sınırsız bir rahatlıkla iletişim kurabiliyordum. Kendimi muhitimizin şehzâdesi gibi gördüğümü söyleyebilirim. Komşu kadınların avlularına çat kapı girmeler..İkişer kaplı ahşap evlerin odalarında özgürce ve hâkimiyet fikriyle dolaşmalar..Bilirsiniz sanırım, yetmişli yılların taşrasında evlerin dış kapılarından ipler sarkardı. Çektiğiniz gibi içeridesiniz. Sorgu sual yok. Ben bu eski zaman evlerini imparatorluğumuzun üç kıtadaki serbestliğine benzetirim. Sanki bir akıncı beyiydim. Herhangi bir saatte, herhangi bir komşuyu fethedebilmek kudreti. (Savaş, 2011b: 12-13)

Yazar, çocukluğunda yaşadığı bu geleneksel mahalle ortamının ve kendisine verilen değerlerin hasretini eserlerinde çeşitli vesilelerle dile getirir. Fuat, Hayrünnisa ile yaptıkları seanslarda ona, “Hayatım boyunca kendimi dâima ayrıcalıklı biri gibi görmüşümdür. Çocukluğumdaki şehzâdelik vehmi yakamı hiç bırakmadı.” (Savaş, 2011b: 23) der.

Fuat’ın komşu kızı Arzu ile ilk çocuksu yakınlaşmaları (Savaş, 2011b: 20), Takunyalı Evliya anlatısı (Savaş, 2011b: 27), Zemheri Kuyusu, Deli Memet (Savaş, 2011b: 18), babası

öğretmen olan Rüya'nın tayin sonucu taşınması, Fuat'ın İstanbul'a taşınması ve bir daha görüşmemeleri (Savaş, 2011b: 26) yazarın hayatından izler taşır.

Romanda değer yargıları, batıl inançlar masalsi bir anlatımla yansıtılır. Dini kullanarak halkı sömüren kişiler ve asıl din adamları arasındaki farka değinilir. Fuat'a yirmili yaşlarda bir yaratık musallat olur ve Tolga'nın annesi yani Fuat'ın teyzesi onu bir sığacıya götürür. Hacı olduğu söylenen bu tekinsiz adam, deniz kabuğundan su içirir ve muska yazar. Fuat, teyzesinin kapalı zarf içinde bir hediye verdiği bu kişiye inanmaz. Fuat'ı bu musallattan kurtaran ise Burmalı Mescidi'nin imamıdır. Bu imam ona "Meselenin çözümü gayet basit. Her gece yatmadan önce abdest alın, yedi kez Ayetelkürsi'yi okuyun ve etrâfınıza üfürün. Birkaç güne kalmaz kurtulursunuz." (Savaş, 2011b: 36) der. Fuat, böylece musallattan kurtulur. Fuat, terhis olup memlekete dönünce eline askerdeyken siğil bulaştığını anlar. Bu siğiller, bütün tıbbî tedavilere rağmen iyileşmez. Teyzesi bir ziyaret sırasında Fuat'tan habersiz bir eşyasını alır ve bir hafız kadına verir. Sonrasında Fuat'ın elindeki siğiller kaybolur. Yazar, Fuat aracılığıyla dini kullananları eleştirir. "Deniz kabuğuyla yolunu bulan hacı bir sahtekârdı, ama karşılıksız okuyan ve kendisine bırakılan eşyayı teyzeme iade eden hâfiz kadın..."(Savaş, 2011b: 37) diyen Fuat, batıl inanışlarla insanları kandıran kişileri, düzmece olarak adlandırır.

Yazar, musallat olan varlıktan kurtulma sürecini anlatırken Hurûfilîğe de vurgu yapar. Harf sözcüğünün çoğulu olan ve haruf kelimesinden türetilen Hurûfilik düşüncesi, Fazlullah Hurûfî tarafından XIV. yüzyılda nev-i şahsına münhasır bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. Hurûfilîğin temeli, eski çağlarda sayı ve harfleri kutsal sayıp bunlara bazı semboller yükleyerek açıklama düşüncesine dayanır. Eserde Hurûfilik, postmodern metinlerde gördüğümüz gizemi sağlama ve devam ettirme işleviyle kullanılır. Yazar, ara ara yaptığı Hurûfilik göndermeleriyle fantastik ve gizem dolu bir metinle baş başa olduğumuzu hatırlatma ihtiyacı duyar. Romanda derinlemesine işlenmeyen bu konu, postmodern metinlerde çok kullanılan bir unsur olmuştur. Fuat, bu varlıktan kurtuluşunu psikanalizle açıklamaya çalışır:

Duayı "neden yedi kez okumam gerekiyordu? Hurûfilîğe merak saldıgım bu dönemde, o namussuz yaratık bir daha görünmedi. Fakat psikanaliz biliminin vereceği cevabı tahmin edebiliyorum: Kutlu âyetin beni iyileştireceğine inandığım için..."(Savaş, 2011b: 36) "Farkında olmaksızın, muhtemelen iç güdüyle, ya da bilinçaltıyla, Aydın'ın numarasını hâfizadan bulup tuşladı. Bunu yaparken hurûfilîğe dâir kitabın kapağını inceliyordu: "Sayıların gizemleri!" (Savaş, 2011b: 378)

Profesör Muhittin Yörükgil'in etkisinde kalan Fuat Çınaraltı'nın Türkçülük fikirleri, Ziya Gökalp'in Turan mefkûresiyle¹³ ve Gaspralı İsmail Bey ile Yusuf Akçura'nın birlik fikriyle paraleldir:

Biz büyük milletiz. Tanrı her zaman bizimle. Ben birkaç gün öncesine kadar Anadoluçulukla Turancılık arasında sıkışıp kalmış biriydim. Turan rüyası câzip geliyordu, ama diğer Türkiye cumhuriyeti halklarına güvenemediğim için kendimi Anadolu'ya kapatmışım. Fakat hangi Anadoluçuluk? Mavi Anadolu¹⁴ saçmalıkları değil elbette. Bodrum gibi sâhillerde çilingir muhabbetleri.. kucaktan kucağa dolaşan bikinili genç kızlar.. ki bunlara orospu demek ilkelmiş.. diskoteklerde şehvet kokan soytarlıklar.. kıvrıkcık saçlı ve sportmen vücutlu züppeler.. güneşte yanmış vücutlar... Mavi Anadolu budur işte. Sahil kasabaları artık vatansızların mekânı olup çıktı. Almanlar.. İngilizler.. Ardı ardına açılan kiliseler.. Hristiyan mezarlıkları.. Kolonileşmedir bunun gerçek adı. Belki elli, bilemedin yüzyıl sonra, yaşayan görecektir ki, Almanca eğitim hakkı falan istenecektir oralarda. – Profesörün cümleleri ve fikirleriyle konuşmaya devam etti ve sadede geldi- Sindire sindire diğer Türk yurtlarını Anadoluşturmak! Onlara Türklüklerini hatırlatmak! Elbette kendimize de hatırlatmak! Dilde birlik, kültürde birlik, ülküde birlik, estetikte birlik, mecliste birlik, vatanda birlik, kentleşmede birlik, dini idrakte birlik, hayatı algılayışta birlik... Birlik oğlu birlik. (Savaş, 2011b: 334)

Turancılık fikri tüm bu söylemlere rağmen realist bir bakış açısıyla işlenir. Profesörü kendisine sözcü seçen yazar, onun aracılığıyla dile getirdiği düşüncelerinde Turancılık idealinin şu an gerçekleşmesinin mümkün olmadığını farkındadır. Profesör Muhittin Yörükgil, Turancılık idealinin şartlar olgunlaşmadan gerçekleşmesini istemediğini de belirtir. (Savaş, 2011b: 100-101)

Postmodern anlatıların bir fikri işlemeyen ve anlamsızlığı ön planda tutup anlamı inkâr eden tavrına rağmen Metin Savaş'ın başta *Zemheri Kuyusu* olmak üzere tüm romanlarında, gölgelenmiş düşünsel unsurlara rastlanır. Yazarın Turan vurgusunun altında yatan fikri yapı, "biz" ve "ötekiler"i işaret eder. Diğer romanlarında da rastladığımız "derin vatandaş" ve onların karşısındaki "karanlık" güç felsefesinin temelleri bu eserle atılır. Fuat'ın sahafta şans eseri bir şekilde bulduğu *Fotoğraflarla Eski İstanbul* kitabında söylediği sözler, derin vatandaşlık ve derin devlet fikrinin özeti biçimindedir:

¹³Ziya Gökalp'in Türkçülük düşüncesi, statik ve dogmatik değil, dinamik ve tekâmülcüdür; dolayısıyla geçen zaman içinde birtakım değişimler geçirir. Bu değişimlerin temel sebebinin ise, içinde bulunulan sosyal, siyasî, ekonomik ve kültürel şartlar oluşturur. Buna göre Türkçülüğün –yakından uzağa olmak üzere- üç safhası vardır; Türkiyecilik, Oğuzculuk/Türkmencilik ve Turancılık. Tarihi kronoloji dikkate alındığında ise bu süreç; Turancılık, Türkmencilik/Oğuzculuk ve Türkiyecilik biçiminde gerçekleşir. (Çetişli ve d., 2007 : 255)

¹⁴Mavi Anadoluçuluk, Yunan ve Roma medeniyetinin kültürel geçmişinin Anadolu'ya dayandığı fikridir. Özellikle Bodrum'a dair kullanımlar, bu düşüncenin en tanınmış temsilcisi olan Halikarnas Balıkcısı'na (Cevat Şakir Kabaaçılı) göndermedir. Mavi Anadoluçuluk düşüncesinin diğer öneli savunucuları Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi sanatçılardır.

Fuat yine güldü. Bu kez daha havalıydı. Biz buluruz anlamında. Biz böyleyiz. Derin devlet ve derin vatandaş. Bizden korkulur. Vatan bizden sorulur. Millet de bizden sorulur. Geçmiş ve gelecek.. tam bağımsızlık ve direniş iradesi.. kültür değişimleri ve kültür yozlaşması... Ahlâk nizâmı, irâdenin dâvâsı, isyan ahlâkı, Türkçülüğün esasları, üç tarzı siyâset... Yılmaz Özakpınar: “İnanç ve ahlâk nizâmı aynı anda hem bireyin kişiliğini kurar, hem de bir toplumun hayatı demek olan kültürü yapılandırır. Bireyin kişiliği ve toplumun kültürü aynı süreç içinde oluşur.” Yekpâre medeniyet teorisi. Aslansın koçum. Kim demiş Türk’ten düşünür çıkmaz diye? Biz Korkut Ata’dan beri düşünen bir toplumuz. Kanıt: Orhun Yazıtları! Toplum içinde her şey biz Korkut Atalardan sorulur. Bizler görülmeyen, en olmadık zamanlarda dizginleri ele alan, yeraltına inmek gerekiyorsa yeraltına inen, yerüstüne çıkmak gerekiyorsa yerüstüne çıkan derin vatandaşlarız. Bengütaş: “bunca yere kadar yürüdüm: Ötüken yıştan daha iyisi yokmuş: il tutacak yer ötüken yış imiş.” Kıssadan hisse: “Herkesin Ötüken’i kendine!” Süleyman Şah’tan Süleyman Demirel’e... 1075 İznik, Konya, Bursa, Edirne, İstanbul, Ankara 1999. Etti mi 924 yıl! Daha öncesinde Oğuz Devleti. Daha da öncesinde Onok Devleti. Türk milleti ölmedin! Türk milleti ölmeyeceksin! Erbapsın ey yüce Tanrı! (Savaş, 2011b: 63-64)

Yazar bu karşıtlığı, postmodern roman üzerinden ele alır. Yazdıklarında kendi millet ve medeniyetine eleştiri bulunmayan Fuat’ın iç dünyasında, iyi adam ve kötü adam çarpışır. İyi adam “Türk milleti”nin, kötü adam “Batılılar”ın ve “oryantalist” zihniyetlilerin temsilcisidir:

“Yok hemşerim, böyle post-modern roman olmaz!” diye haykırdı kötü adam. “Niye olmazmış bakim? Elâlem yazınca yüksek-sanat oluyor da, vatansever yazınca niye alçak- sanat oluyor?” diye sormuş iyi adam. “Çünkü” demiş kötü adam; “Toplumunu küçümsemiyorsun, milletini eleştirirken art niyet gütmüyorsun, namazdan niyazdan dem vuruyorsun, tarihini sorgularken benimsiyorsun, etnik ve mezhepsel farklılıkları kaşımıyorsun, ülkenin bölünmez bütünlüğünü böldürmüyorsun, anadilini anasütü gibi seviyorsun, ak dediğimize kara diyorsun, kokoreçten vazgeçmiyorsun, kültürünü kahpe Bizans’tan aldığı inkâr ediyorsun, yirmi dört pâre Oğuzlukla övünüyorsun, Arap kızının yağmurlu havalarda camdan bakmasında ısrar ediyorsun, dünya kupasına göz dikiyorsun, biz ağlarken sen gülüyorsun, biz gülerken sen ağlıyorsun, yetmez mi, daha ne olsun?” Hızını alamayarak eklemiş kötü adam: “Neymiş efendim, yok cihan devletiymiş, yok nizâmı âlemmiş, yok ilâyi kelimetullahmış, yok bozkurtmuş, yok kızılmamış, yok sınıfsız toplum ülküsüymüş, daha ne olsun?” Hızını alamayan kötü adam yine eklemiş: “Ulan eşek Türk, bırakmıyorsun ki, şu insanlığı ağız tadıyla sömürelim, bıraksan kıyâmet mi kopar, gelip geçici dünya sana mı kalacak?” (Savaş, 2011b: 376)

Eserde siyasi olaylar; acılar ve ıstıraplar üzerinden anlatılarak klasik Doğu ve Batı karşılaştırması, farklı bir boyuta taşınır.

Romanda işlenen diğer muhteva unsurunu, mağara motifi oluşturur. Mağara ve kuyu motifleri aynı zamanda anne karnını simgeler. Fuat’ın kuyunun yanındayken çıktığı zaman yolculuğunda duyduğu sesler, özellikle de boğuk ve kesik kesik annesinin sesini duyması, anne karnındaki bir bebeğin dış dünyayı algılama biçiminden izler taşır. Ayrıca kâbuslarında

Türk milletinin geçmişine dair birçok kişi ve olayı bir arada gören Fuat'ın durumunu, kişinin doğduğu zaman hazır bulduğu toplumsal bilinçdışına ait kesitler olarak düşünebiliriz. Mağaranın kolektif yönünün bireysel yanı ön plandadır. Jung; “Her kim mağaraya, kendi içindeki mağaraya inerse, ilkin ne olduğunu anlayamadığı bir dönüşüme uğrar. Bilinçdışına inmiş, bilincin dışında olan şeylerle bağlantı kurmuştur.” (Jung, 1997: 350) diyerek mağaranın bilinçaltını simgelediğini söyler. Aşağıda örneklediğimiz Fuat'ın kâbuslarında yaşadığı mağara yolculuğu, bilinçaltına yapılan bir seyahatin işaretidir:

Bir mağaranın bağındaydım. Belki atalar mağarası. Zifiri karanlık. Göz gözü görmüyor. Derken güçlü bir ışık geldi. Türk mavisini. Dönüp baktım. Mağaranın derinliklerinden öte tarafa geçit veren bir kapı.”
“Mağarada tek kişi vardı: Fuat Çınaraltı. Kişilik bölünmesi mi? İşte kaçınılmaz an! Birdenbire öteye geçit veren kapı açıldı. Onlar gelmişti. Onlar işte. (Savaş, 2011b: 45)

Sonuç olarak Zemheri Kuyusu romanı muhteva bakımından oldukça zengin, çok çeşitli roman ve anlatılara gönderme yapan, psikolojik derinliği olan orijinal bir romandır, diyebiliriz.

2.4.3.4.Eserin Yapısı

395 sayfadan meydana gelen roman, dokuz ana bölümden oluşur. Eserin bölümlerini şematik olarak aşağıdaki gibi gösterebiliriz:

Tablo 2. 3. Zemheri Kuyusu Romanında Yapı Tablosu

ANA BÖLÜMLER	ALT ANLATILAR	
1. Psikanaliz Muhabbeti (s.9-74)	1.Deli Memet'in Öyküsü	(s.31-33)
2. Merhamet (s. 75-107)	1.Hayrunnisâ'nın Öyküsü	(s.78-82)
3.Bir Gönül Hikâyesi (s.108-137)	1.Aydın'ın Öyküsü	(s.108-130)
4. Büyük Hareket (s. 138-192)		
5. Zemheri (s. 193-201)		
6. Muhayyelât (s. 202-259)	1.Nokta-i Süveydâ Kıraathanesi 2. Can Meclisi	(s. 222-225) (s. 225-235)
7.Virânî Medresesinin Esrarı (s.260-295)		
8. Gereklilik (s. 295-329)	Altmış İhtilaliyle İlgili Bir Avukat Öyküsü	(s.305-306)
9.Komploteorileri Muhabbeti (s. 330-395)		

Romanda bölümlere verilen başlıklar, içeriği ve aksiyonu belirleyici niteliktedir. Söz gelimi “Psikanaliz Muhabbeti” başlığını taşıyan ilk bölüm, aksiyondan çok psikolojik bir öze sahiptir.

2.4.3.5.Olay Örgüsü

Eski bir muhabir olan Fuat Çınaraltı'nın hayat hikâyesini anlatan eserde olaylar, 1999 yılının Haziran'ında başlar. 17 Ağustos 1997 tarihinde büyük depremin gerçekleşmesiyle fantastik bir boyut kazanır.

Masalımsı anlatımla gerçeğin iç içe geçtiği *Zemheri Kuyusu*'nda, roman kahramanı Fuat Çınaraltı'nın roman yazma arzusu ve etrafındakilerle ilişkilerinden yola çıkarak yaşadığı olaylar anlatılır. Eserde Fuat, roman yazma nedenini şöyle dile getirir:

-Niçin bir roman yazmak istiyorsunuz?

-Basit... Kendimi işe yarar hissetmek için. Kendim için. Yaşadıklarımı başkalarıyla paylaşmak..yaşayabileceklerimi yaşamış gibi göstererek tatmin olmak için. (Savaş, 2011b: 46-47)

Romanda birbiriyle ilişkili alt metinlerin, birleşerek üst metni oluşturduğu görülür. Parçalı ve içi içe geçmiş dokular, romanın sonunda neden-sonuç bağıyla birbirine bağlanır. Alt metinlerde acı, ıstırap, entrika, olağanüstülük, hayal gücü, korku ve geçmişe dair unsurlara yer verilir.

Eser özellikle göndermeleri, tasavvufî alıntılarını ile dikkat çeker. Okura aktif bir görev verilerek okuru, düşünme eylemi içine sokar.

Zemheri Kuyusu, içinde barındırdığı unsurlar sebebiyle postmodern anlatı özelliği gösterir. Metin Savaş bu eseriyle sadece önemli bir anlatı ortaya koymamış, kişinin var olma/başkaldırı süreci olarak görebileceğimiz yazma eylemiyle ruh ve kültür dünyasından kesitler sunmuştur. Felsefe ve psikolojinin başat malzemelerinden olan “geçmiş” ve bunun yarattığı bunalım sonucu kişinin sürekli kendisiyle konuşması, dış dünyayla-özelde karşı cinsle- iletişim kurmakta zorlanma gibi sorunsallar üzerinde duran bu eser, fantastikle gerçeği harmanlayan yapısı ve anlatı çeşitlemeleriyle de dikkat çeker.

Yazarın kültür birikimini yansıtan ve ansiklopedik bilgilerle dolu olan kitap, tam anlamıyla bir anlatılar dünyasıdır. Savaş'ın iğneyle kuyu kazar gibi yan yana getirdiği ayrıntılar, romanın alt anlatılarına ulaşmamızı sağlar.

Romancı, çizgisel olay örgüsünün dışına çıkmıştır. Yazar-okur-figür katmanları arasındaki sınırı kaldıran Metin Savaş, bunlara eleştirmeni de eklemiş ve romanın kurmacılığına vurgu yapmıştır: “Eleştirmen: ‘Her yazardan, her düşünürden, her bilim adamından alıntılar yapıyorsun. Böyle roman olmaz. Ağır tenkitler alacaksın. Yazar: ‘Her eleştiriye dikkate alacak olursam hiçbir şey yazamam. Romancı kural tanımaz. Kurgu

hürriyettir!” (Savaş, 2011b: 366) gibi kullanımlar, romanın kurgu dünyasını zenginleştirmiştir.

Alt metin ile üst metin arasındaki bağı sağlayan hikâyeler, olaylardaki aksiyonu etkilemiş; geçmişe dönüşler ve fantastik öğeler, romanın tesirini artırmıştır. Postmodern metinlerde klasik yansıtmacı romanların aksine yaşamı olduğu gibi yansıtma amacı yoktur. Bunun içinde gerçeklikle aralarında hep bir mesafe olmuştur. “Demek ki gerçekçilikten uzaklaşmanın nedeni, yaşamı daha uygun bir yöntemle daha iyi yansıtmak değil, gerçeklikle romanın bağına sorgulamak ve gevşetmek. Postmodern romanın bu özelliği, hiç değilse Batı’da, kısmen, modern düşünün getirdiği gerçeklik krizinden kaynaklanır.” (Moran, 2014b: 120-121) Özellikle 1960 sonrasında bu kriz, realitenin varlığının da sorgulanmasına sebep olmuştur. Yani postmodern yazarlar, “gerçek bellediğimiz şey de, bir bakıma kurmacadır.” (Moran, 2014b: 121) görüşünü benimserler. Bu nedenle roman, fantastik öğelerle beslenmiş bir oyun haline döner.

Takunyali Evliya dolayısıyla Zemheri Kuyusu ve Virânî Medresesi, romanın ana düğümlerini oluşturur. Yazar bu temel unsurlara dâhil ettiği hikâyelerle (alt metinlerle) canlı, hareketli, eğlenceli bir eser oluşturmayı başarmıştır. Postmodernizmin kural tanımaz yapısı romanı karnavallaştırmış, metinler cümbüşüne döndürmüştür. Ne ki bu metin parçaları, yazarın ustaca kullanımıyla ana metin içinde fonksiyonel bir işlev almıştır. Doğu anlatılarından yararlanmakla kalmayan yazar, bölümlerden birine Muhayyelât adını vermiştir.

Divan ve tasavvuf edebiyatında çokça gördüğümüz “yolculuk” ve “kuyu” metaforlarının oluşturduğu göndermelerle okumalar yapmak da mümkündür. Türk tarihine ve birçok klasik esere göndermeler yapılırken Batı medeniyetine ait metin ve sanatçılara yer verilmiş, böylece postmodernizmin çoğulcu tavrından kesitler sunulmuştur. “Öyle ki her roman birkaç cinse mensup addedilebilir. Burada her şey üst üste ve iç içedir. Bütün bunlardan çıkan kati netice, romanın mahiyeti itibarıyla pek melez ve bir edebiyat nevi oluşudur.” (Hisar, 2009: 41)

Eserde eski bir muhabir olan Fuat Çınaraltı ile Psikolog Hayrunnisâ Hisar arasındaki yakınlaşma ile başlayan olaylar Zemheri Kuyusu, Takunyali Evliya ve Hayrunnisâ’nın dedesinin madalyası ile şekillenmiş, depresyon ve Virânî Medresesi ile çetrefilli bir hale gelmiştir.

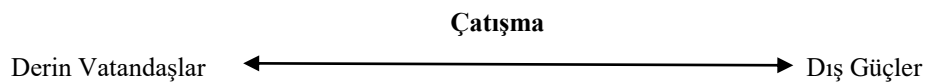
Romanda zaman zaman aksiyonun arttığını, zaman zaman fantastik unsurların kendine yer bulduğunu söyleyebiliriz. *Zemheri Kuyusu*, okuyucuyu sürekli olayların içine çağıran ve ona da önemli bir rol biçen tavrıyla okuyucunun etkilenebileceği bir kitaptır.

Eserin nasıl oluşturulduğu, ne anlattığı kadar önemlidir. *Zemheri Kuyusu*'nda tek öyküye dayanan klasik roman yapısını kırılmış, çerçeve öykü yönteminden yararlanarak da “hikâye içinde hikâye”lere yer verilmiştir. Böylece her alanda dikkat çeken çoğulculuk kurguda da görülmektedir.

Postmodern anlatılarda metin halkaları bulmak çetrefilli ve zor olsa da eserin genelini idrak etmemizi sağlayacak olan ana düğümler şunlardır:

- 1-Fuat Çınaraltı'nın Psikolog Hayrünnisâ'dan psikolojik destek almaya başlaması
- 2- Hayrünnisâ'nın Fuat'ı tanınması ve Fuat ile yengesi Arzu arasındaki bağı öğrenmesi
- 3-Aydın'ın Arzu'nun ölümü üzerine Venedik'te bir kasabaya yerleşmesi ve Stella ile aşk yaşaması
- 4-Fuat'ın 17 Ağustos depremi günü, ilham perisinin yardımıyla 1894 yılına gitmesi
- 5-Fuat'ın Hisarlı Aydın Bey ile tanışması ve Zemheri Hanım'ın öyküsü
- 6-Fuat'ın tekrar 1999 yılına dönmesi, Işık ve Profesör Muhittin Yörükçil'in ölümü
- 7-Fuat ile Aydın'ın Zemheri Kuyusu, Takunyalı Evliya ve Virânî Medresesi'nin sırlarını çözmesi.

Romanın ilk metin halkasını, eserin birinci ve ikinci bölümleri oluşturur. *Zemheri Kuyusu*'na şekil olarak baktığımızda ilk olarak “Ben kırık ve harap gönüller katındayım.” hadis-i şerifinin, epigraf olarak kullanıldığını görürüz. Eser bunun hemen ardından “Psikanaliz Muhabbeti” adı verilen birinci bölümle başlar. Bu bölüm, ismiyle uyumlu bir içeriğe sahiptir. Otobiyografik unsurlarla zenginleştirilen “Psikanaliz Muhabbeti” bölümü, Fuat Çınaraltı'nın şahsî hayatına ve çocukluğuna ait ayrıntılara ayrılmıştır. Yeğeni Tolga'nın ısrarıyla gittiği psikolojik seanslarda Fuat, çocukluğuna ait detayları anlatırken nevrozlu bir hastanın özelliklerini sergiler. Fuat, nevrozun etkisiyle hayal dünyası gelişmiş bir figür olarak karşımıza çıkar. Hayrünnisâ onun ruh dünyasını, “Zeki bir adam. Mükemmel bir erkek. Nevrozun hakkını vermesini biliyor.” (Savaş, 2011b: 19) sözleriyle tanımlar. Fuat, bir taraftan kendisiyle mücadele ederken diğer taraftan Siyonistler, Amerika gibi dış güçler olarak gördüğü gruplarla savaşıyor. Bu ruhsal mücadele romanda dikkat çeken çatışmalardandır:



Şekil 2.9 Zemheri Kuyusu Romanında Çatışma Şekli

Fuat, kendisini derin vatandaş olarak tanımlar. Bu fikir ve dış güçlerle mücadele anlayışı yazarın diğer romanlarında daha temelde olan bir çatışma olarak işlenmeye devam eder.

Eserin ilk bölümünde Fuat Çınaraltı ile Psikolog Hayrunnisa Hisar'ın tanışmasından başlayarak geçmişe doğru bir arayış içine girildiğini görülür. Şöyle ki Fuat Çınaraltı ile Hayrunnisa okul arkadaşlarıdır. Fuat bunu sonradan anlasa da Hayrunnisa, onu görür görmez tanır. Ayrıca ilk bölümde Hayrunnisa'nın büyük dedesinden kalma madalya, olağanüstü olayların ilk işaretlerinden biri olması sebebiyle metnin kurgusunda önemli bir işleve sahiptir.

Birinci metin halkası, aksiyon yönünden zayıftır. “Fakat onu şimdilik geçelim. Daha sonra anlatacaklarımı dinledikten sonra Deli Memet’i tanıyacaksınız.” (Savaş, 2011b: 18) ifadesinde kullanıldığı gibi geciktirim unsurlarından yararlanılarak olay örgüsündeki hareketlilik diğer bölümlere saklanır. Fuat'ın “üst üste binen düşler”i (Savaş, 2011b: 14), kâbusları, Hurûfiliğe yapılan göndermeler ve Hayrûnnisâ'nın dededen kalma madalyası gizemi artırır ve kurgudaki aksiyonel öğelerin hazırlayıcısıdır. Hayrûnnisâ; Fuat'ın Takunyalı Evliya ve Zemheri Kuyusu'na ait hatıralarıyla abisi Aydın'ın, 12 Eylül olaylarında ölen nişanlısı Arzu arasındaki ilişkiyi çözer.

Yazarın Orhun Kitabeleri'nden ve Uygur metinlerinin üslubundan yararlandığı halk hikâyeleri ile geleneksel metinlerin biçiminden etkilendiği görülür. Kullanılan Osmanlıca kavramlar, okuyucuyu bazen zorlar; fakat bu eserin anlaşılabilirliğini etkilemez.

Yazar, eserin başından sonuna kadar eserin kurgusallığına vurgu yapar:

Burada edebiyatçıları ilgilendiren, ‘Üstat Peyami Safa’ diyor ki başlığımı taşıyan ve roman tekniğiyle ilgili olan, iyi bir roman nasıl yazılır sorusuna değinen uzun bir bahis var idi. Lâkin bu bahis okurlarıma fazlasıyla sıkıcı gelecek düşüncesiyle metinden çıkarılmıştır. Ayrıca, aşağıda okuyacağınız ‘Can Meclisi’ başlıklı nazımla kaleme alınmış bölüm de –yine okurlarıma sıkıcı geleceği endişesiyle– önce kendi inisiyatifimle, ardından yayımcımın teklifiyle hayli kısaltılmış ve özetlenme yoluna gidilmiştir (Savaş, 2011b: 223-224)

gibi ifadelerin görülmesi bu sebeptedir.

Postmodern yazarlar, birçok açıdan “tarih”i gerçekliği yok saysalar bile pastiş ve parodilerle yahut fantastikten yararlanıp tarihi, “dekor” olarak kullanmaktan geri durmazlar.

“Fotoğraflarla Eski İstanbul” adlı hayali eserdeki fotoğraf, fantastiğe gerçeklik yönü verir. Kısacası bu eserde, Fuat Çınaraltı'nın geçmişi ve bugünü, güncel ve fantastikle birleştirilerek anlatılmıştır. Sanatçının postmodern tavrıla ele aldığı eserde psikolojik, felsefi problemler çok katmanlı, çok sesli bir görünüm arz etmektedir.

Sürekli geçmişe dönmek ve roman yazmak isteyen Fuat, isteğine 17 Ağustos depremiyle kavuşur. Hayal âleminde çıktığı bu yolculukta hikâyeler, kendi içinde yeni hikâyelerin kapılarını aralar.

Anlatımın kimi yerinde yazarın sözcüsü gibi davranan Profesör Muhittin Yörükül'in Turancı nutukları, aksiyonu düşürürken sırlar yumağı haline gelen Zemheri Kuyusu, Virani Medresesi, Takunyali Evliya gibi unsurlar ile Aydın'ın hikâyesi; okuyucunun dikkatini tetikte tutmayı başarır. Bunlar aynı zamanda merak unsurunu da canlı tutan etmenlerdir.

İkinci metin halkasında, Hayrünnisâ Fuat'ı tanır. Fuat ile Hayrünnisâ, eskiden sınıf arkadaşıdır. Hayrünnisâ, Fuat'tan hoşlanmasına rağmen bu ilgiye karşılık bulamadığı için Gökmen Sandalcı ile evlenmiştir; fakat bu evlilik, Hayrünnisâ'nın kısırlığı sebebiyle son bulmuştur. Fuat'ın seanslarda anlattıkları ile Hayrünnisâ'nın ölen yengesi Arzu'nun anlattıkları aynıdır. Hayrünnisâ, ikisinin de anlattığı çocukluk aşkı hikâyesinin kahramanlarının kim olduğunu anlar.

“Bir Gönül Hikâyesi” adlı üçüncü bölüm, eserin üçüncü metin halkasını oluşturur. Bu metin halkasında Aydın ve Rüya'nın aşkından yola çıkarak 12 Eylül'ün acı yüzü gösterilir, siyasi mesajlar verilir. İlk bölümde Fuat da 12 Eylül'ü eleştirir. Aydın'ın, 12 Eylül sokak olaylarında kaybettiği nişanlısı Arzu'nun acısını unutmak için bir kasabaya yerleşmesi ve Stella ile aşk yaşaması anlatılır. Pansiyonun sahibi Madam ve kızı Stella üzerinden Batı ile Türkler arasındaki ilişkilere yer verilir. Azınlık Türkçesiyle konuşan bu yaşlı kadın zamanında İzmir'de kalmış, evlenince Venedik'e yerleşmiştir. Kızı Stella ile Aydın arasındaki ilişkiye karışmaz; fakat kocası kızının bir Türk ile birlikte olmasını istemez. Aydın ve Stella ise aşklarının geçici olduğunun farkındadır. Aydın'ın aşk macerasının anlatıldığı bu bölüm, Fuat'ın vaka örgüsü içerisinde yer bulamadığı tek metin halkası olma özelliği gösterir.

Dördüncü metin halkasında ise Fuat, 17 Ağustos günü ilham perisinin yardımıyla 1894 yılına gider. Romanda fantastik unsurların, en yoğun olduğu bölümdür. Klasik anlatılara yapılan göndermelerle beraber “Büyük Hareket” başlıklı kısımda deprem sonrası zamansal yolculuk, Fuat'ın “Fotoğraflarla Eski İstanbul” kitabındaki fotoğrafın çekiliş anını yaşaması, 1894 yılına giderek o dönemki deprem sonrası İstanbul'unu görmesi, Hayrünnisâ'nın dedesi Hisarlı Aydın Bey'in konağında gözlerini açması gibi olaylar vuku bulur. Fuat'ın yazarlık yolundan geçtiği aşamalar ve esere ad koyma süreci, üstkurmaca boyutlarıyla yer alır.

Beşinci metin halkasını, Zemheri Hanım'ın öyküsü oluşturur. Zemheri bölümü, masalsi anlatımıyla öne çıkar. Yazarın neredeyse eserin tamamında postmodern tavrından, felsefi ve sosyolojik sorgulamalarından, yaşanan olaylar ile anlatım yöntemlerinden yola

çıkıldığında romanın; “reel hayat”, “fantastik unsurlar”, “reel ile fantastiğin iç içe geçtiği bölümler”den oluştuğunu söyleyebiliriz.

Savaş; insanların inanç dünyasını, ülkedeki siyasi olayları ve millet üzerinde büyük bir sarsıntı oluşturan 17 Ağustos depremini postmodern bir bakış ile ele almıştır. Okura zaman zaman mesajlar verse de daha çok onu, bir kargaşanın içine çeker. Her yönden girift, iç içe, sembolik unsurları barındıran sıkı bir kurguyla okuru baş başa bırakır. Batılı psikolog, düşünür, kültür adamlarından, Doğulu yazarlardan (kimi zaman adlarını anarak) ve anlatılarından, dini metinlerden yararlanan eserde büyümlü gerçekçiliğin yoğun bir şekilde yer aldığını söyleyebiliriz. Metin Savaş yazdıklarını yaşayan, yaşadığını yazan, anılarını romanın yapısına yedirebilen yazarlardandır.

Beşinci metin halkasını, Fuat’ın Hisarlı Aydın Bey ile tanışması ve Zemheri Hanım’ın öyküsü oluşturur. Fuat’ın geldiği çağı, konak sakinlerine anlatırken Hüsn ü Aşk’tan yararlandığı bu bölümlerde ironik bir tavır sezilir:

1962. Beyit: şehirdeki sarayların resimleri canlıydı, insanı andıran yebruh gibi ruhsuz değildi.” Şimdi diyebilirsiniz ki, canlı resim de ne ola? Bizde birtakım sihirli kara kutuların ön cephelelerine iliştilmiş Karagöz perdeleri vardır ki, o perdelerin içindeki suretler kanlı canlı insanlardır. Arzdan gökyüzüne ağırlar ve sonra geri dönerler. Kimi zaman ‘link hatları’ dediğimiz cinler greve giderlerse de, arabulucu teknisyenlerimiz ivedilikle işi tatlıya bağlarlar. (Savaş, 2011b: 212)

Altıncı metin halkasında, Fuat’ın tekrar 1999 yılına dönmesi, Işık ve Profesör Muhittin Yörükil’in ölümü anlatılır. Işık, deprem sırasında ölmüştür. Profesör Muhittin Yörükil ise bir suikaste kurban gider. Son dakika haberlerinde duyduğu bu olay, onu çok üzer.

Yedinci metin halkasını Fuat ile Aydın’ın; Zemheri Kuyusu, Takunyalı Evliya ve Virani Medresesi’nin sınırlarını çözme çabası oluşturur.

Alt metin ve üst metinler ile ana çerçeveye bağlanan hikâyeler olaylardaki aksiyonu etkilemiş, geçmişe dönmeler ve merak unsurunu canlı tutan fantastik unsurlar romanın aksiyonunu artırmış; canlı, hareketli ve eğlenceli bir metin oluşturmuştur. Savaş sadece ayrı medeniyet ve çağlardan insanları bir araya getirmez; masal, eleştiri gibi türleri bir araya getirip fantastik bir şekilde ele alır.

Bilimkurgu romanlarında karakterin geçmişe sıçraması, “zaman makinesi” gibi teknolojik araçlarla sağlanırken *Zemheri Kuyusu*’nda makinenin işlevini depremle ortaya çıkan ve Alaattin’in cinine benzeyen ilham perisi yapar. Burada Fuat, bir nevi “us yarılması” yaşar.

Malumatfuruşluk, uzun uzun bilgiler verme, dergi, gazete ve haber yazılarını metnin parçası hâline getirme gibi durumlar postmodern yönelimlerin yansımasıdır.

Bir roman yazma serüveni üzerine kurulan roman, Fuat Çınaraltı'nın psikolog Hayrunnisâ Hisar ile tanışmasıyla geçmiş ve bugün arasındaki mücadeleler ve masalsi olaylar çerçevesinde gelişir. Virani Medresesinin, Fotoğraflarla Eski İstanbul, Takunyalı Evliyanın sırrı eser bittiğinde açıklığa kavuşmuş olur. Fuat'ın roman yazma serüveni, yazarlığa kabul edilişi ve kendi romanının kahramanı oluşu; eserin postmodern tarzda kurgulandığının işaretleridir. Roman postmodern anlatıların ekserisinde olduğu gibi bir sonuca bağlanmaz. Okurun yorum dünyasında sonsuz sayıda final arzulayan yazar, romanı bu şekilde kurgulamasını romanın hayatla olan bağına bağlar:

Hayat bitmez. Biz ölürüz ama etrafımızdakiler bizim bıraktığımız anılarla birlikte yaşamaya devam ederler. Hayatın aynası olan roman da bitmemelidir. Bilhassa postmodern roman bitmemeyi hedeflemiş anlatıdır. Her roman yarım kalmalıdır. Gerçek hayatta da bizim hayatımız yarım kalıyor. İşimiz, borç taksitlerimiz, evliliğimiz, pek çok tasarımı yarım kalıyor biz ölünce. (bk. Ek 1)

Metin Savaş, romancılığında yeni bir dönemi başlatan *Zemheri Kuyusu*'yla ilk eserlerindeki acemilikten kurtulduğunu bize gösterir. Roman üzerine ne tür teknik çalışmalar yaptığını görebildiğimiz eserde, romanın yaratım sürecini ironiyle birleştirerek veren yazar; yeni bir anlatım tavrını benimsediğini yapmacılığa kaçmayan bir anlatımla haber verecektir.

Birbirine zıt durumlardan mizahî bir hava yakalamayı başaran yazarın, kurgudaki başarısı romanın iç yapısına ve roman sanatının inceliklerine hâkim olduğunu gösterir. Savaş'ın bundan sonraki eserlerinde de ironik bakış açısı, alıntılar ve epizotlar değişik şekilde varlığını korur.

Sonuç olarak *Zemheri Kuyusu*; İslamiyet öncesi Türk dini/tarihi/felsefi metinlerinden, Doğu anlatı geleneğinden, Batı felsefesinden, sosyolojisinden ve edebiyatından teknik, dil, içerik yönünden yararlanmış postmodern bir anlatı özelliği gösterir.

2.4.3.6.Zaman

Postmodern Türk romanına genel olarak bakıldığında zaman unsurunun kurgudaki öneminin, modern dönem yapıtlarına oranla zayıflatıldığı görülecektir. Bu, postmodernistlerin zaman algısı ile ilgilidir. Kronolojik ya da takvimsel zamanın bütüncül tavrını değiştiren postmodern metinlerde, parçalanmış ve öznelleşmiş bir zaman vardır. “Post-modern yazarlar çizgisel akışı kasten ihlal ederler. Hikâyeler kendi üzerlerine katlanır ve sonun başlangıç olduğu ortaya çıkar, bu da döngüsellik (recursivity) beraberinde getirir.” (Rosenau, 1998: 124) Bu tarz anlatılardaki dün-bugün-yarın ayrımının olmadığını, metindeki şu bölümlerle örneklendirebiliriz:

Mâzisine bağlı ve hayâl gücü serbest her insan, yaşadığı muhitin bir yüzyıl öncesi çehresini düşünmeden edemez. Havasını soluduğum, ekmeğini yediğim, hayata iyi-kötü iştirak etmemi sağlayan semtimin anılarda kalmış silüetini niçin merak etmeyeyim? Gönül sahibi bir kişi, kâinatın kendi çevresinde dönmediğinin bilincinde olan birey, elbette ki günün birinde, kendinden önceki kuşakların yaşam tarzına dâhil olmak ihtiyâcını- yüreğinin en ücrâ köşesinde- hissedecektir. Hattâ bu merhamet dolu ihtiyaç, geçmişle sınırlı kalmayarak, doğası gereği, geleceği de kapsayacaktır. Gönül sahibi kişi, kendisinden önceki nesillerle tanışmak isteyeceği gibi, kendisinden sonraki nesillere de aynı merhametle yönelecektir. Çünkü erdemin yolu, zaman dediğimiz sihirli varlığı üç boyutuyla birlikte benimsemekten geçer. (Savaş, 2011b: 249-250)

Postmodernistler, genellikle metin içinde metin oluştururlar ve bu iki metinde zamansal örtüşmelerin yanında ayrışmalar da meydana gelir. Özellikle dış metinlerde anlatıcı, iç metni nasıl oluşturduğunu anlatırken zamansal ve mekânsal farklılıklara yer verir. Genellikle fantastik unsurların arttığı iç anlatılar, çerçeve anlatıya göre daha belirsizleşen zamanları anlatır. Kahramanlar kimi zamanda gerçek ile kurguladığı metin ve onun zamanı arasında sıkışır ve kalır, ne yapacağını bilemez. Bu evrede yine fantastik bir olayla çerçeve anlatıya dönüş yapılır.

Anlattığı metnin kurmaca olduğunu sürekli vurgulayan anlatıcı, zaman unsurlarına çok yüzeysel bir şekilde yer verir. Postmodernist metinlerde genellikle net bir zamandan bahsedilmez. *Zemheri Kuyusu* ise net bir zamanda, yani 1999 yılının Haziran ayında başlar. (Savaş, 2011b: 10) *Zemheri Kuyusu*'nda 17 Ağustos 1999 ve 1894 yılı gibi gerçek zamanlardan bahsedilmesine rağmen Fuat'ın, 1894 yılına döndüğü bölümde anlatılan hikâyelerde zaman kavramının masallardaki zamana yaklaştığı görülür. Postmodern anlatılarda sıklıkla karşılaştığımız fantastik yolculukların oluşturduğu olağanüstülüklerden zaman kavramı da üzerine düşeni alır. “Gel zaman git zaman” (Savaş, 2011b: 201) tarzı masalsı ifadelerin kullanıldığı eserde, zamanın geri dönüşle değişik bir boyut kazandığını söyleyebiliriz. Romanda, zamanda delik açılacağı ve çizgisel zamana yer verilmeyeceği romanın başlarında “zaman makinesi”ne yapılan değinmelerle hissedilir. Hayrünnisâ'nın psikolojik seanslarına katılan Fuat, bir roman yazmak istediğini söyler. Yazarın üstkurmacadan faydalanarak postmodern bir tavırla kaleme aldığı bu bölümler, romanın içeriğine ve zamanına dair imler taşır:

-Arzu'nun mahallenizden taşınmasıyla birlikte mâzinizi de yitirdiğiniz anlaşılıyor. Geçmişe dönmek ister miydiniz?

-Zaman zaman istemiyor değilim. Bir roman yazmaya çalışıyorum. Fakat bu roman çocukluğumla ilgili olmayacak. Tarihi bir çalışma. İkinci Abdülhamit devrini kaleme almak tel hedefim. Fakat nasıl

yazacağımı tâyin edemiyorum. Mevzu hazır sayılır. Zaman dilimi ve mekân da hazır. Önemli olan, işleyeceğim dönemin havasına hakkıyla nüfuz edebilmek. Anlıyor musunuz?

-Sanırım.

-Kitaplardan ve belgelerden öğrenilecek bir tarih görüşü kısır kalmaya mahkûmdur. Mercek altına aldığımız dönemi bizzat yaşamak! İşte o zaman romanımızdaki kurgusal gerçeklik atmosferi kusursuzluğa yaklaşır.

-Üzgünüm Fuat Bey zaman makinesi henüz icat edilmedi. Bu hârika bir şey olurdu.

-Hayır olmazdı. Zaman yolculuğunun tılsımı kıyâmete dek sır olarak kalmalıdır. Bu çok tehlikeli bir keşif. Düşünsenize... Her birey ve toplum geçmişi kendi çıkarları doğrultusunda yeniden düzenlemeye yeltenecektir. (Savaş, 2011b: 30)

Freud, Adler, Jung gibi psikanalistlerin; Bergson'un sezgi kuramının ve Einstein'ın izafiyet teorisinin etkisiyle zaman algısında köklü değişiklikler olur. "Onların bu çerçevede zaman kavramına yeni bir boyut kattıklarını da hatırlatmak gerekir. Bu bağlamda onlar, insanı zamana değil, zamanı insana, insanın bilincine taşımışlardır." (Tekin, 2008: 123). "Felsefede, edebiyata tesir eden Bergson, ruhçu" (Güven, 2014: 22) bir fikri yapıya sahip olduğu için zaman ve mekân hakkında yeni fikirlerin oluşmasına öncülük eder. Zaman ve mekânın konumu hakkında bilinç ve bilinçaltında oluşan yeni algılarla romancılar, kahramanların ruhî durumuna ve eserin konusuna göre yeni kullanımlara yönelir. Esere ait şu kullanımlar, mekanik zamanın sınırlılığını aşan psikolojik zamana örnektir:

Bilirsiniz doktorcuğum.. biz nevrozlular mekanik zaman kavramından bağımsız konuşmayı severiz. Dün.. bugün.. yarın.. Bizim için hepsi bir. Hisarlı Aydın Beyin hayata bakış açısını abinizden dinlemiş olmalıyım. Aklımda birkaç tasvir kalmış işte. Zaman makinesiyle.. ya da ne bileyim.. zaman perisiyle geçmişe dönüp büyük dedenizle tanıştığımıza hükmedecek değilsiniz ya! (Savaş, 2011b: 326)

Romanda en önemli simgelerden biri, Can Meclisi'dir. Bu meclis içinde çeşitli dönemlerden şair, yazar ve düşünürler bir araya getirilerek fikir çatışması, sanatsal ve düşünsel çoğulculuk sağlanır.¹⁵ Fuzulî, İsmet Özel ve Peyami Safa bu mecliste bir aradadır. Zamansal farklılıkların ortadan kalktığı bu masalsi dünyada kişiler, fikir dünyalarına ve entelektüel geçmişlerine göre konuşturulur. Farklı zamanlara ait şahsiyetlerin bir mecliste

¹⁵Farklı çağ, millet ve düşünceden sanatçıları bir araya getirme Abdülhak Hamid Tarhan'ın *Tayflar Geçidi* adlı tiyatro eserinde karşılaştığımız bir kurgudur. Hafız-ı Şirâzî, Sadi, Ömer Hayyam, Firdevsî ve Namık Kemal Doğuyu temsilen; Shakespeare, Victor Hugo ve Dante de Batı'yı temsilen eserde yer alır. Tayflarıyla (görüntü) esere dâhil olan bu kişilerin bir arada olma sebebi, Hâmid'in savaş karşıtlığı anlayışıdır. Sözcüleri Hâmid eserde Victor Hugo'ya Türk düşmanlığının hesabını sorar. Hugo'da sebebini söyler. Eserde en özel yer ise Hâmid'in üstat olarak gördüğü Namık Kemal'e ayrılmıştır. (Karaburgu, 2012: 372-375) *Zemheri Kuyusu*'nda sanatçıların bir aradalığı tamamen farklı bir gerekçeye bağlıdır. Savaş; postmodernizmin çoğulcu anlayışı ile felsefi ve tasavvufi bir yapı oluşturmak için böyle bir meclis tasavvur eder. Ancak iki sanatçının da üstat olarak gördükleri kişileri başkışeye yerleştirmeleri ile ruhlar ve görüntüler arasındaki benzerlik dikkat çekicidir.

birleşmeleri, mekanik zamanın yok sayıp psikolojik zamanı önceleyen bir anlayışın ürünüdür. Can Meclisi, aynı zamanda “bezm-i elest”¹⁶’in sembolik kullanımı gibidir. Ruhların bir aradalığını anlatan “Bezm-i Elest” ile ruh ve gönül gibi anlamlara gelen “can” sözcüğü arasında ilişki kurulabilir. Ruhlar âleminde, tüm ruhların birlikte olduğu gibi bu bölümde farklı millet ve meşrepten sanatçı ve düşünürlerin yan yana olduğu görülür. Gönül meclisi bağlamında bakıldığında ise mecliste yer alan kişiler, Fuat’ın gönül coğrafyasında yer edinen zatlardır. Her iki açıdan ele alındığında da fantastik bir temele sahip olan bu meclis kurgusu, reel zamandan azade bir görüntü çizer.

Eserin çerçeve anlatısında 1999 Haziran’ın da başlayan vaka zamanı, Ocak ayına yakın bir dönemde biter. İç anlatı da ise Fuat, zamanda yolculuğu ab-ı hayata benzetir ve daima “yetmişli yılları hatırlatan jalûziyle kaplı” (Savaş, 2011b: 30) gibi ifadelerle geçmiş hatırlatan eşyalara dikkat çeker. Ayrıca zamanla ilgili bilimsel gelişmelere değinir: “Zamanda yolculuk! Ölümsüzlük suyu gibi bir şey. Tam buldum derken kaybedilecek. Bırakalım tarih bildiği gibi aksın. Zaten geçmişe de geleceğe de bir şekilde müdahale ediyoruz. Yeni fizik böyle söylüyor.” (Savaş, 2011b: 30)

“Sekiz ay önceydi” (Savaş, 2011b: 130) gibi kullanımlarla geri dönüşler yapılarak zamanın genişletildiği görülür. Fuat’ın postmodern tarzda yaptığı yolculuk ise zamanı farklı bir boyuta taşır: “Öyle ya.. oraya ilk ve son gidişim.. değil takriben.. tamı tamına yüzbeş yıl öncesine rastlıyor. Fakat teorik olarak yüzbeş yıl önce. Pratikte birkaç ay önce. Yine de... Aradan çok zaman geçti.” (Savaş, 2011b: 378) şeklinde izah ettiği bu zamansal seyahat, 10 Temmuz 1894’ten (Savaş, 2011b: 256) 12 Temmuz 1894’e (Savaş, 2011a: 248) kadar sürer. 1894 yılı söz konusu edildiğinde “zaman-aşırı” (Savaş, 2011b: 218) bir kişi olarak Fuat’ın, Hisarlı Aydın Bey’in ailesiyle yaptığı konuşmalar anokranik bir boyut kazanır:

Bizim çağımızda her şey başkadır. Meselâ, bu konağın yerine sizin adınızı taşıyan bir apartman var. Binnur Apartmanı! Beyoğlu’ndakiler gibi. –Binnur zarif bir üslûpla gülüyordu- Torunlarınız yirmişer katlı dev binalarda yaşıyorlar. Daha yüksekleri de inşâ ediliyor. Arabalarımızı etten kemikten atlar değil, çelikten beygirler çekiyor. Niçin gülüyorsunuz küçük hanım? Neşeniz dâim olsun. –Bunu söylerken Fuat da gülmüştü- Devâsâ çelik kuşlar yolcuları gökyüzünde taşıyarak menzillerine ulaştırıyorlar. Fakat korkmayınız, kıyâmetin koptuğu falan yok. Memleketi padişahlar ve zâdegânlar değil de, reâyânın içinden çıkan şahıslar yönetiyor. Öyle ki, meşhur bir sadrâzamımız çobanlıktan yetişme Süleyman’dır. Bir de Karaoğlan var. (Savaş, 2011b: 209)

¹⁶Allah’ın ruhları yaratıp “elestü bi-rabbiküm” (Ben sizin Rabbiniz değil miyim?) diye sorduğu (Devellioğlu, 2006: 98) meclistir. Ruhlarımız ise Belâ” (Evet, Rabbimizsin.) diye karşılık vermiştir.

Süleyman Demirel ve Bülent Ecevit'e göndermelerin olduğu bu bölümlerde anlatılanlar, 1894 yılı için gülünç bir görünüm arz eder. Hüsn ü Aşk ile desteklenen 1999 ile 1894 yılı arasındaki karşılaştırmaların dışında "12 Eylül'ün ilk yıllarıydı" (Savaş, 2011b: 260) gibi sosyal zamana ait ifadelere de yer verilmiştir.

Sonuç olarak eserde olaylar, her ne kadar 1999 yılında geçiyor gözükse de zamanda meydana gelen yarılmalarla kurgu daha geniş bir dilime yayılır. Masalsı bir yolculukla yapılan zamandaki bu sıçrama, post metinlerde gördüğümüz sembolik bir zamanı işaret etmektedir.

2.4.3.7.Mekân

Klasik romanlarda mekân anlatımı, önemli bir yer teşkil etmektedir. Hatta kişinin ruh dünyasının aydınlatılması için mekânlar, en ince ayrıntıya kadar tasvir edilir; bu da sanatçının sanat gücünün bir göstergesi kabul edilirdi. Postmodern Türk romanında mekânın, belirginlik kazandığı yerlerde dönüşerek değişken ve çoğulcu özellikler sergilediğinin altını çizmemiz gerekir.

Postmodern anlatılarda mekân işlevsizleşen, silikleşen bir yapı kazanır. Zemheri Kuyusu, Virânî Medresesi gibi mekânlar detaylı bir tasvirle ele alınmazlar. Romandaki işlevleri geçmiş ile bugün arasındaki bağı sağlamak ve arayışın sürekliliğini ortaya koymaktır. Önemli olan nevroitik Fuat Çınaraltı'nın, mazi ve bugünde yaptığı arayıştır.

Postmodernist metinlerde mekân unsurunun, zaman unsurunda olduğu gibi geri planda tutulduğu söylenebilir. Zamandaki değişim, kendini mekânda da gösterir. Mekândaki geçişkenlik anlatıları da değiştirir. Genellikle bilinen mekânlardan, fantastik mekânlara doğru bir anlatımın olduğu görülür. Romanda olaylar, Hayrünnisâ Hisar'ın iş yerinin olduğu "Hisar Apartmanı, Kat: 2, Daire: 4"te (Savaş, 2011b: 9) başlar. Sonrasında mekânlar, gerçeküstü özellikleriyle var olur. Bu manada Zemheri Kuyusu, Virânî Medresesi gibi mekânlar; somut özelliklerinden çok soyut ve geçirgen yönleriyle romanda yer bulmuştur.

Kuyu, romanda bir mekân olmaktan çok metafor olarak vardır. Kuyu metaforu, yazarın hayatıyla birebir ilgilidir. Bu kuyu, Metin Savaş'ın çocukluk yıllarında evinin avlusunda bulunmuş ve ona da bu adı, yazar vermiştir:

Başta 'kuyu' motifi olmak üzere metaforlar yönünden hayli zengin bir roman olduğu kanısındayım. Ötügen Neşriyat'ın sosyal medya sitesindeki tanıtımında 'gizemleri hâlâ çözülememiş olan bir roman' ifadesi yer almaktadır. Dededen kalma eski evimizin avlusunda yer alıyor bu kuyu. Adını tabii ki ben koydum. Eski mahallerdeki her evin avlusunda bir kuyu bulunuyordu ve kuyulara özel isim vermek âdeti yoktu. Ben roman kurgusu gereği kendi avlumuzdaki kuyuya bir isim aradım ve 'zemheri' adında karar kıldım.(bk. Ek 1)

Savaş'ın iş yerinin yakınındaki Zemheri Kuyusu, zamana meydan okur. Savaş'ın bakkal dükkânın hemen arkasında, eskiden büyük dayısının oturduğu cumbalı ahşap bir evin avlusunda bulunan Zemheri Kuyusu, ev bakımsızlıktan yıkılmasına rağmen varlığını korumayı başarmıştır. (bk. Ek 1) Bu yönüyle bakıldığında kaybolmayan geçmişin ve bilinçaltının verdiği varlık mücadelesinin, kuyu olarak sembolleştirilmesi doğaldır. Bachelard; “Evler asla kaybolmaz, içimizde yaşar.” ve özellikle çocukluğumuzun geçtiği “evler içimizde yeniden yaşam bulmak için ısrar eder, sanki bizden onlara fazladan bir varlık katmamızı beklermiş gibi.” (Bachelard, 2017: 86) der. Fuat'ın bitmek bilmeyen rüyaları, hep geçmiş özleminin ve bu ilk evin sesidir. Eserde kuyuya ait ayrıntılar, Fuat'ın bakış açısıyla verilir. Fuat'ın anlattıkları ile yazarın anlattıkları, birbiriyle paralellik gösterir:

Taşradaki evimizden başlayacağım. İki katlıdır. Alt katta mutfak, hamam, kömürlük, giriş odası. Yer altında yere batan sarnıcı gibi bir bölmenin var olduğu söyleniyor. Oraya inme cesareti gösterecek bir babayiğit henüz bulamadık. Ahşap merdivenle çıkılan ikinci katta farklı boyutlarda dört oda, gusülhane ve sofa. Sofanın bütün pencereleri avluya bakıyor. Oradan görebileceğiniz, daha doğrusu, görmeyi umduklarınıza rağmen, dikkatinizi çekecek ilk ayrıntı, avlunun ortasından mahalleye hükmeden kuyumuzdur. Ama ne kuyu! Derin mi? Şöyle böyle. İçinde su var mı? Var. Suyun çekildiğine yıllar yılı tank olmadım. Galiba dedemin gençliğindeki bir kuraklık çağında ailemizin testileri kurumuş. Kuyu bitişiğindeki bir çeşit takunya her zaman emre âmâdedir. Avlumuzun altında evliya yatırı varmış. (Savaş, 2011b: 18-19)

Eserde Zemheri Kuyusu, bilinçaltının simgesi olmasının dışında masallarda karşılaştığımız gelecektek haber verme ve kişinin talihi hakkında bilgi verme özelliğiyle ayna motifini hatırlatır. Hem bilinçaltını temsil etmesi hem de talihten haber vermesi açısından Zemheri Kuyusu, ilginç bir özellik kazanır. Geçmiş ve geleceği bağlayıcı bir konuma sahip olur. Sadece bilinçaltının simgesi olmaktan öte bir konuma sahip olan kuyu, mazi ve istikbal kavramlarını bir araya getirme misyonuyla kolektif bilinçaltını da barındıran bir metafordur. Postmodern romanın kişiselleştirilmiş anlatılarında; evrensel yorum ya da etkilere yol açabilecek anlam bütünlükleri önemsenmez, onun yerine anlamın sürekli kaybolduğu boşluklar ya da anlam kuyuları¹⁷ amaçlanmıştır. (Parla, 2003: 172)

Zemheri Kuyusu gibi olağanüstülükleriyle ön plana çıkan başka bir mekân ise Virâni Medresesi'dir. Özellikle medreseyi yıkmaya gelenlerin başına gelenler, Takunyalı Evliya ile ilgili anlatılanlar medresenin korkulan bir mekân olmasına sebep olur. İsmi gibi yıkık ve dökük bir yer olan medrese, Aydın'ın hayat ve fikirlerinin değişmesinde etkili olmuştur.

¹⁷“Hilmi Yavuz'un postmodern üçlemesinden birinin başlığının Kuyu olması bir raslantı değildir.” (Parla, 2003: 172)

Hisarlı Aydın Bey'in konağı ise dönemin yaşam tarzını ve ev kültürünü yansıtmaları bakımından önemlidir.

Eserde “fahri hemşehrim Sabahattin Ali” (Savaş, 2011b: 51) ifadesi ve “Tülükabak¹⁸ Festivali”yle Balıkesir’e gönderme yapılır:

Fuat sulu karın altında ve tramvay yolunda maral gibi seke seke ilerlerken, acar gazeteci kimliğiyle ve sarı basın kartının mihmandarlığında, üç yıl önce bir Anadolu beldesine yaptığı meslekî ziyâreti hatırladı: Ücrâ kasabasının tek caddesinde derme çatma bir tak kuruluydu. Takın üzerinde bir uranlık asılıydı: “Geleneksel Birinci Tülükabak Festivali.”(Savaş, 2011b: 374)

Yazarın romanlarında yurt dışına ait bir mekâna yer verdiği tek eseri, Zemheri *Kuyusu*'dur. Aydın, nişanlısının ölümünün verdiği acıdan bir an olsun kurtulmak ve anılardan uzaklaşmak için Viyana yakınlarında bir kasabaya gider. Savaş'ın gençlik yıllarında çıktığı bir yurt dışı gezintisinden izler taşıyan bu kasaba ve Aydın'ın kaldığı pansiyon şu şekilde tasvir edilir:

Pansiyonun bulunduğu semt Venedik'in uzağında, kara parçasına kurulmuş yeni bir banliyöydü. Fakat halkı eski kafalıydı. Burada Türk'e insan gözüyle bakılmaz, Türk'ün insanlık dışı üçüncü tür olduğuna inanılır ve Venedik Cumhuriyetiyle Osmanlı İmparatorluğu arasındaki kanlı anılar hâlâ yaşatılırdı. Bütün bunlarla birlikte, Papayı bir Türk'ün vurmuş olması da kadim düşmanlığı körüklüyordu. (Savaş, 2011b: 116)

Sonuç olarak yazarın romanda, zaman ve mekân olgularını postmodern anlatılara uygun bir şekilde kullandığını belirtebiliriz. Metinde mekânlara fantastik bir özellik kazandırılmasının ve kuyu, medrese gibi eski kültüre ait yerlerin tercih edilmesinin eserin masalsı atmosferiyle uyumlu olduğunu görmekteyiz.

2.4.3.8.Şahıs Kadrosu

Yansıtmacı romanlarda kişi, metnin en önemli unsurlarından biridir. Olmazsa olmaz kabul edilen figürlerin büyük bir kısmını, hayatta karşılaşılabileceğimiz insanlar oluşturur. “Klasik romanlarda figür genellikle ‘kişi’, yani insandır. Bu kişinin adı, sanı, soyu sopyu, işi gücü, mülkiyeti, karakteri, huyu, geçmişi bellidir. Kişiyi romanda var kılan da asıl bu özellikleridir.” (Çetin, 2013: 142) Klasik romanda kişiyi kahramanlaştırma çabası vardır. Kişiler kültürlerine, eğitim düzeylerine ve çevrelerine göre konuşturulur. Romanların merkezi konumunda olurlar. Modernist romanda da kişi toplumdan uzaklaşmış, yabancılaşmış olsa da

¹⁸Balıkesir yöresine ait bir halk oyunu olarak bilinen Tülü Kabaklar, halk arasındaki bir söylenceye göre Kurtuluş Savaşı yıllarında Yunanlıları korkutarak vatanın kurtarılışında önemli rol oynamıştır. (<http://www.turklider.org/TR/EditModule.aspx?tabid=1038&mid=8373&ItemID=16919&ItemIndex=0> erişim tarihi: 09.08.2017).

genel kurgunun içinde önemli bir işleve sahiptir. Bu romanlarda “figür ‘kişi (insan)’den başka bir şey de olabilir. Mesela, figür, bir harftir, rakamdır ya da simgesel bir unsurdur.” (Çetin, 2013: 143)

Postmodern metinlerde ise şahıslar ve bunların roman içindeki işlevi, modern ve klasik romandan farklıdır. Modernizmin bireyi her şeyin merkezine konumlandıran ve tek ölçüt olarak bilim ve tekniği kabul eden yapısı bireyi Tanrı’ya yaklaştırmış, hatta onu Tanrı’nın yerine koymuştur. Postmodern döneme kadar Hümanizm ve Pozitivizm’in etkisiyle ilahlaştırılan insan, bilimin kendi eliyle yani bilimsel gelişmelerle değersizleştirilmeye başlanmıştır.

Modernizm’in her şeye gücünün yettiğini düşünen bireyin bu buzlarla çevrili dünyası postmodern süreçle beraber paramparça olmuş, artık değersiz, aciz ve makineleşmiş bir “özne” haline gelmiştir. “Kahraman ise yerini pasif kahramana bırakmıştır; güçsüzdür, maddenin oyuncuğu olmuştur; edebiyat ürünlerindeki kapsam alanı giderek daralmaktadır.” (Ecevit, 2014: 26)

Modernist romanlardaki gibi hayali figür, merkezi figür, eşya figürleri yardımcı kişiler gibi sınıflandırmalar postmodern anlatıların figürlerini anlatırken yetersiz kalmaktadır. Postmodernistler, klasik ve modern romandaki gibi kahraman yaratmayı ve kahramana dayalı tahlilleri reddeder. Bu anlatı dünyasında; tarihe şekil veren, dünyanın kaderini değiştiren kişilere yer yoktur. Bu tarz kişilerin yerine, kendi küçük dünyasında yaşayan sıradan insanlar ele alınır. Bu açıdan bakıldığında Metin Savaş’ın herhangi bir figürü, merkezileştirmede görülür:

Postmodern metinlerde, özellikle, öznenin ortadan kaldırılması ve merkezden kenara kayması düşüncesinin doğal bir uzantısı, merkezsizleştirme hareketine uygun ve edebiyattaki yansıması olarak modern metinlerin şahıslar dünyasından farklı bir dünyayla karşılaşırız. Burada şahıs kadrosu söz konusu olunca özellikle modern metinlerdeki şahıs kadrosu yapılanmasının hemen bütün yönleriyle tam tersi bir durum vardır. Postmodernistler kahraman merkezli bir olay örgüsü yapılanmasını yok ettikleri ve hemen tümüyle ortadan kaldırdıkları gibi şahıs kadrosunda yer alan bireyleri de normalden uzaklaşmış, modern mantık ve dünyaya göre anormal insanlardan seçmişlerdir. (Emre, 2006: 184)

Bu bağlamda eserdeki şahıslar gerçekten çok, hayal dünyasında yaşayan, yaşadıkları ortamın sınırlarını zorlayan, kendi olağanüstü evrenlerinde yaptıkları yolculuklar, gerçekçi dünya içindeki konumlanışları ile gerçek ötesi özelliklere sahiptir.

Savaş’ın romanlarında figürlerin karakterleri ile kişilikleri ya da yaşadıkları arasında bir uyum söz konusudur. Eserde bazı figürler tek başlarına var olmazlar ve sembolik bazı

görevler üstlenirler. “Roman tipolojisinde sembolleşen değerler, aslında bir hayli karmaşıktır. Başka bir söyleyişle, her kişi tek bir şeyin sembolü, temsilcisi değil; neredeyse bir anlamlar yumağıdır.” Bu anlamlar, figürlerin konumları açısından bir karmaşıklık meydana getirir. “Ne var ki bu, bilinç düzeyinde çözülmüş ve aydınlatılmış bir karmaşıklık değil, bilinçle çözümlenmediği için karmaşık kalmış bilinçaltı eğilim ve tavırların yumağı olarak ortaya çıkar.” (Belge, 1998: 88-89) Yazar, bu karmaşıklığı aşmak ve anlamayı kolaylaştırmak için bir takım yöntemlere başvurur. Bu yöntemlerden biri de insanın tabiatı anlamlandırmasında başvurduğu ilk tekniklerden olan parçalamadır. Bütün sanat dallarında olduğu gibi tabiatın, hayatın ve insanın taklidiyle (mimesis) varlık bulan roman metnini kurgulayan yazar, roman figürlerini çeşitli yöntemlerle ve muhtelif amaçlar doğrultusunda parçalar. Eserde Fuat Çınaraltı, Deli Memet, Aydın, Profesör Muhittin Yörükül kurgu gereği ve bilinçaltının bir yansıması olarak yazar Metin Savaş’ın parçalanmış halleridir diyebiliriz. “Keza her roman karakterinin arka planında bir arketip vardır ve her arketip her romana muhtelif karakterlere dönüşerek (parçalanmış olarak) nüfuz eder.” (<http://www.kirmizilar.com/tr/index.php/kultur-sanat-yazilari/2647-sanattan-bilime-ruhtan-huceyre-parcalanma-ilkesi> erişim tarihi: 10.10.2017). Savaş’ın bütün figürlerine bakıldığında neredeyse otobiyografik bir bütüne ulaşmak mümkündür.

Romanda bazı kahramanların fiziksel, bazılarının ise ruhsal yönü ayrıntılandırılmaz. Derinliğine inilmeyen bu figürlerin, olay örgüsü içindeki görüntüsü ve konumlarıyla haklarında birçok şeyi öğrenme fırsatı buluruz. Kiminin fiziksel görüntüsünden kiminin de insanlarla ilişkisinden yola çıkarak bir fikre ulaşabiliriz. *Fatih-Harbiye*’nin kahramanları Neriman ve Şinasi, Peyami Safa’nın ütopyası Simeranya, Keloğlan gibi çeşitli kişi ve yerler, eserde kendine yer bulur.

Romanın figüratif kadrosunda geleneksel hikâye ve tiyatroya ait kişilere yer verilir. Bunlar, geleneksel anlatılarındaki misyonuyla uyumlu bir şekilde hayat bulurlar. Tuzsuz Deli Bekir ve İbiş, bu kişilerdendir.

Sonuç olarak Metin Savaş, bir romanın (*Harap Gönüller/Zemheri Kuyusu*) yazım süreci üzerine kurguladığı eserinde gerçek ile hayalin içi içe geçtiği bir dünya yaratmıştır. Fantastik unsurlarla süslenmiş bu büyülü dünyada, kahramanların da zaman zaman masalsı bir kimliğe büründüğünü görmekteyiz. *Zemheri Kuyusu*’nun figüratif kadrosunu, çok katmanlı örgüsü çerçevesinde değerlendirmeye çalışacağız.

2.4.3.8.1.Fuat Çınaraltı

Eski bir muhabirdir. Fuat; “alnında üç çizgi bulunan” “burnu belli belirsiz yukarıda” “dudakları gergin”, “çenesi boğazına kaymış”, “kamburu ceketini kabartmış” (Savaş, 2011b: 12) bir dış görünüşe sahiptir. Yazarın ona, “Çınaraltı” soyadını vermesinin kökeninde *Çınaraltı* dergisinin¹⁹ olması muhtemeldir. Romanın muhtevastındaki pek çok unsuru bulunduran bu dergi, birlik fikriyle hareket eden Türkçü bir dergidir. Bu da figürün soyadı ile ilgili düşüncemizi destekler niteliktedir.

Eserde Fuat’ın dış görünüşünden çok kişilik özellikleri üzerinde durulur. Nevrozlu bir yapıya sahip olan Fuat, geçmişe saplanıp kalmış ve eski yaşantılarının travmalarından kurtulamamıştır. Yeğeni Tolga’nın ısrarıyla gittiği Psikolog Hayrunnisâ ile yaptığı konuşmalar, onun kişiliğini ele verir. Romanda orta yaş sendromu yaşayan bir figür olan Fuat, Hayrunnisâ Hisar’la yaptığı konuşmalarda çocukluğuna dönüşler yapar. Psikolojisi, iç diyalog ve bilinç akışı teknikleriyle verilir. “Belki ben fazla evhamlıyım. Herkesten ve her şeyden kuşkulamak nevrozun bir sonucu mu? Belki de insanlığı bilerek bu hale sürüklüyorlar.” (Savaş, 2011b: 50)

Nevrozlu kişilerin özelliklerinden biri, tekinsizliktir. Çevrelerindeki herkesten korkarlar. Korkularıyla mücadele edemeyen, kadınlarla iletişim kuramayan Fuat’ın en büyük korkularından biri de siyonistlerdir:

Prof. unvanlı hekim amcalar bana kaybettiğim yılları vermezlerdi ki. Fakat bir hasta kendi kendini sağaltabilir mi? Uzak ihtimâl. Bunu başaracak olur isem, herhalde adım tıp tarihine platin adlarla kazılır. Kuşkusuz Lâtin abecesinin harfleriyle. Düşünsenize, hekimsiz tedavi olmayı başarmış bir hasta! Bu psikanalizde devrim demektir. Havamdan geçilmez artık. İsviçre’de konferanslar falan... Siyonist kökenli örgütlerin yeni gözdesi olurum. Bireysel psikoloji. (Savaş, 2011b: 48)

Jung, travmatik kaynaklı nevrozların olduğunu inkar etmez ve bunların temelde çocukluk yaşantılarına dayanan nevrozlar olduğunu söyler. (Jung, 2006: 67) Hayrünnisâ iç konuşmayla nevrozlu Fuat’ın psikolojisi şu şekilde anlatır:

Allah’ım neler söylüyor! Sakın bu adam sandığımdan daha da karmaşık bir nevroz dönemi geçiriyor olmasın? Depremle birlikte sarsıldığı kesin. Psikolojisi iyice bozulmuş. Yazık. Şimdi bir de Tolga’nın kaptisleriyle uğraşacak. Bütün bu olanlardan sonra tedâviye cevap vereceğini sanmıyorum. Nevrozun.. ya da psikozun su yüzüne çıkışı.. kendini bir sarsıntı dönemiyle belli eder. Bu durumda Fuat’ın nevrozu sismik sarsıntıyla yoğunlaşmış demektir. Artık yaşama güveni hiç kalmayacak. (Savaş, 2011b: 321)

¹⁹İkinci Dünya Savaşı’nın tüm şiddeti ile devam ettiği günlerde İsmail Gaspıralı’nın “Dilde, Fikirde, İşte Birlik” sloganı ile yayın hayatına başlayan bir dergidir. Orhan Seyfi Orhon ve Yusuf Ziya Ortaç’ın birlikte çıkardığı bu Türkçü dergi de Nihal Atsız, Ali Canip Yöntem, Zeki Velidi Togan, Kaya Bilgegil, Faruk Nafiz Çamlıbel gibi önemli isimler yazılar yazar. Çınaraltı dergisinin ismi ise Ziya Gökalp’in Küçük Mecmua’da yayımladığı Çınaraltı adlı makalesinden mülhemdir. (Tonga, 2005: 125-129)

Nevrotik yaşam tarzı, temelde şımartılmış çocuğun hayat tarzıdır. Böyle kişiler başkalarına yaslanarak onların sorumluluk almalarını bekler ve başka faktör ile kişileri suçlar. (Adler, 2004: 21) Fuat Çınaraltı'nın çocukluğu, Metin Savaş'ın çocukluğundan izler taşır. Fuat, çocukluğunda mahallesinde şehzade gibi muamele görmüş, şımartılmış bir kişiliğe sahiptir. (Savaş, 2011b: 12-13) Onun nevroitik kişiliğinde, çocukluğunda şımartılmış olmasının etkisi de vardır.

Nevrotik hastalar, her zaman kendilerine gizli bir suçlama ögesi ya da düşman yaratırlar. Aynı zamanda bu kişiler, kendisini ilgi odağı olma hakkından yoksun bırakılmış gibi hisseder ve sorumluluk suçunu, başka birisine yüklemek ister. Nevroz süjeye her vakit rahatlama verir; ama bu rahatlama nesnelliğin ve sağduyunun ışığında değil; onun kişisel mantığının sınırları içinde gerçekleşir. Bu nedenle de nevroz, korkağın silahıdır. (Adler, 2004: 21-22) Nevrotik Fuat Çınaraltı'nın kendine sürekli düşmanlar yaratmasını ve tedirginliğini bu şekilde açıklayabiliriz. “Devam etmemi isteyeceğinizi biliyordum. Benim gibi bir hasta her zaman düşmez. Hint kumaşı. Farklılığımla içten içe övünmediğimi söylesem yalan olur.” (Savaş, 2011b: 19) diyen Fuat'ın kendisini özel hissetmesinin temelinde, nevrozun etkisi vardır.

Fuat'ın hayal dünyası geniş bir yazar olarak çizilmesine ve eserin fantastik bir kurguyla şekillenmesine rağmen gerçekliğine olan inancın diri tutulmasında nevrozlu bir hasta olmasının katkısı vardır. Nevroz, bireyin yaratıcı gizilgücünün saklı olduğu yaratıcı bir etkinliklidir, ancak bu yaratıcı gücün bir şekilde bireyin sorunlarının üstesinden gelme süreci içinde yaşamın yapıcı yanına kaydırılması gerekir. Nevrozun bu dünyaya uyum sağlamanın yaratıcı yolu olduğu düşüncesinden yola çıkılırsa psikoterapinin amacı, nevrozlu kişinin içindeki gizil güçleri ortaya çıkarmasıdır. (May, 2016: 14) Fuat Çınaraltı'nın içindeki gizil gücün çıkarılmasında Hayrünnisâ'nın katkısı çoktur.

Fuat'ın hayal dünyasının varsıllığını, nevroz ekseninde ele alabiliriz. “Rank sanatçıyı psikanalizin hasta yorumundan kurtarıp kendi başına yaratıcı bir tip olarak koyuyor ve en önemlisi de nevrotiğin bir yönü olacaksa bunun normale doğru aşma değil, sanatçıya (ya da yaratıcı tipe) doğru, yukarıya aşma olduğunu söylüyor. (May, 2016: 19) Yani nevroz, yaratıcı gücü ateşleyici bir niteliğe sahiptir. “Nevrotik aşırı bilincin ve aşırı doğruyu aramanın acıları içine düş”tüğü (May, 2016: 20) için psikolojik yönü ağır basan bir karaktere sahiptir. Fuat'ın içe dönük bir figür olarak çizilmesini, nevroitik kişiliğiyle açıklayabiliriz.

“Flaubert, ‘Yazar ile eseri karşılaştırır, birinci hakkında bildiklerimle ikinciyi izah ederim.’ diyordu. Bunun zıddı eserden yazara doğru gitmektir.” (Uçman, 2014: 285) *Zemheri*

Kuyusu, bu tür incelemelere açık bir anlatıdır. Fuat Çınaraltı, Savaş'a roman kahramanları içinde en yakın duran karakterdir. Yazar, Fuat için “Her romanımda bir veya birkaç karaktere kendimi yansıtıyorum fakat bir romancı olarak kendimi en fazla yansıttığım karakter *Zemheri Kuyusu*'ndaki Fuat Çınaraltı karakteridir.” (bk. Ek 1) ifadesini kullanır. Fuat'ın roman kurgusundaki çocukluğu ve gençliği, büyük oranda kendi çocukluğu ve gençliğidir. Herkesin merak ettiği komşu kızı arketipinin ipuçları, bu romanda kısmen yer almaktadır. Yazarlığa yeni başladığı yıllarda Türk Edebiyatı Vakfı'nın kültürel faaliyetlerine katıldığı için Fuat Çınaraltı da roman kurgusunda böyle yapar. Aile yaşamındaki sıkıntılar, biraz değişmiş olarak bu romana yansımıştır. Yine Fuat Çınaraltı'nın olgunluk yıllarının anlatıldığı bölümlerde, Metin Savaş aradan çekilir. Bu romanda otobiyografik unsurlar, yazarın diğer romanlarına oranla daha fazladır.

Fuat, geçmiş günleri yâd etmek için fotoğraflara bakarken Vefa Lisesi yıllarını hatırlar. Vefa Lisesi, Savaş'ın birinci sınıftayken ayrıldığı okuludur. Bu bölüm de Savaş'ın okul anılarının yansımalarıdır:

Sıra Vefâ Lisesine geldiğinde ikinci kattaki 1-A sınıfının kalabalık fotoğrafına takılıp kalmıştı. Herhalde vedâ partisinde çekilmişti. Yetmişli yılların bir şarkısı gibiydi: Malkoç Cüneyt, Ali Rıza, Kürt Numan, Ermeni Antranik, Hasan ile Hüseyin kardeşler... (Savaş, 2011b: 85)

Fuat'ın Kiraz adlı tavşan ile olan bağı, yazarın lakabı olan “tavşan” ile ilişkilendirilebilir. (Savaş, 2011b: 92)

Metin Savaş'ın nevrozlu bir kişi olan Fuat Çınaraltı'yı yazar olarak kurgulamasında, Freud'un sanatçının yaratma eylemi ile nevroz arasında kurduğu sıkı ilişki ve bilinçaltının yaratmadaki rolüne yönelik fikirlerinin etkisi olabilir. Freud'a göre sanatçı, bir ruh hastasına yakındır. O, gerçek dünyada tatmin edemediği isteklerle doludur. İşte sanatçı gerçek hayatta kavuşamadığı bu isteklerine, hayal kurma yoluyla ulaşmaya çalışır. Bu durum, sanatçıda nevroza yol açabilir. Ona göre yazarı yazmaya iten, açığa vuramayıp bastırmak zorunda kaldığı istekleridir. O halde bunlar bir yolunu bulup kılık değiştirerek eserde kendini belli edecektir. (Moran, 2005: 150) Bu nedenle Fuat, bir dönem psikolojik sorunlar yaşayan ve çocukluk aşkına kavuşamayan Metin Savaş'tan bazı izler taşır. Yazar, gerçek hayatta gerçekleştiremediği bazı arzularını, kurmaca âlemde gerçekleştirme arzusundadır. Fuat'ın yazar olmasını da yine bu bağlamda düşünebiliriz.

Eserde babasına ait suçlayıcı ifadeler, zor günler yaşamalarına sebep olan babasından bir intikam alma çabası gibidir. (Savaş, 2011b: 49) Psikanalitik incelemelere açık olan bu durumdan anlaşılacağı üzere eserde baba figürlerinin genel anlamda iyi bir karaktere sahip olmadığı görülür. Hayrunnisâ'nın babası bu duruma örnektir.

2.4.3.8.2.Hayrunnisâ Hisar

Uzman Psikolog Doktor Hayrunnisâ Hisar; “gözleri ela”, “taş çatlasın kırk yaşında”, “çekici, sevimli, hoş bir kadındır” (Savaş, 2011b: 11). Romanın psikolojik boyut kazanmasında en etkili figürlerdendir. Yaptığı konuşmalarla Fuat’ın kişiliğini bulmasına ve orta yaş bunalımından kurtulmasına yardımcı olur. Hayrūnnisâ’nın hayatına ait ayrıntılar, Fuat’ın bilinçaltına yaptığı yolculuğun temelini oluşturur. Bilinçaltının karanlık kuyularında yolculuğa çıkan Fuat’ın içsel hazinesini, yani benliğini keşfetmesinde psikolojik seansların etkisi çoktur. Fuat ile aynı lisede okuyan Hayrūnnisâ, lise yıllarından beri psikoloji ile ilgilidir.

Üst anlatıdaki figürlerden biri olan Hayrūnnisa, dedelerinden kalan Hisar Apartmanı’nda çalışmaktadır. Orta yaşlarda bir kadın olan Hayrūnnisa’nın dış görünüşü, iç konuşmaları verilir:

Hayrūnnisâ uzun yıllardan sonra ilk kez kendisini heyecan duygusuyla barışık hissediyordu. Odasında bir başıyordu. Aynanın karşısına geçmiş, yeni yaktığı kınanın renk tonunu yokluyor, sağ omzuna dökülen saçlarla sol omzuna dökülen saçlar arasında- kadın titizliğiyle- olmaması gereken bir fark arıyordu. Birkaç kez böyle omuzdan omza gidip geldi. Hiçbir kusur göremedi, ama sanki kadınlığa has bütün kusurlar bu akşamı bulacakmış vehmiyle Âdeta çırpınıyordu. Biraz ayarsız mı olmuş? Pembeye dönmüş gibi? Neden sonra gözlerini saçlardan yana iknâ etmeyi başararak kaşlarına, kirpiklerine, gözlerine ve gözlerinin altındaki kırk birinci yaş torbalarına, sonra burnuna, burnunun iki yakasındaki pürüzlere, dudaklarındaki pembe rujun uçukluğuna, çenesine, kulaklarına, kulaklarındaki yeni küpelere, sonra gerdanına, gerdanındaki sahte kolyeye, gerdanındaki genç kızlığını hatırlatan kaymaklığa baktı. Fenâ değil. O kadar kusur kadı kızında da olur. (Savaş, 2011b: 75)

Aydın’da üç yaş küçük olmasına rağmen yaşanmışlıklar ve psikoloji alanındaki yeterliliği onu büyük gösterir:

Aydın Hayrūnnisâ’dan üç yaş büyüktü. Dışarıdan bakanlar bu farkı göremiyorlardı; hattâ yine dışarıdan bakanlar, doktor hanımı mühendis beyden daha yaşlı zannediyorlardı. Keza Hayrūnnisâ küçüklükten beri abisine adıyla sesleniyor, neredeyse ablalık taslıyordu. kız kardeşine karşı da abladan ziyâde bir anneydi ve hattâannesine bile annelik taslıyordu. Bu hakkı ona, babasının aileye karşı ilgisizliği ile dramatik ölümü ve abisinin aşırı ciddiyeti vermişti. Daha doğrusu o böyle düşünüyordu ve ruh tahlillerine yönelik hakimiyeti başka türlü davranmasına imkân bırakmıyordu. Hayrūnnisâ yalnız kalmaktan korktuğunu da iyi biliyordu. Bir insan ya dış dünyadan ürker, ya da kendi iç dünyasından. (Savaş, 2011b: 78)

Nevrotik Fuat Çınaraltı, onun klavuzluğunda; bilinçdışıyla karşılaşır ve geçmişin karanlıklarından gelen insan zihninin o uzak zeminindeki arketiplerin coşmasıyla

yalnızlığından kurtulur. (Jung, 2006: 67) Bu tedavi sürecinde hekim olarak Hayrunnisâ da bazı yaralarını sarar ve Fuat'ın evlenme teklifini kabul eder.

2.4.3.8.3. Işık

İsmi gibi renkli ve hareketli bir kişiliği vardır. “Yirmili yaşlarda” (Savaş, 2011b: 10), saçlar kırmızı, gözler mavi” (Savaş, 2011b: 10), “üstü başı temiz, ama dağınık” (Savaş, 2011b: 10) bir kızdır. Hayrunnisâ'nın kız kardeşi, Tolga'nın sevgilisidir. Romadaki fonksiyonlarından biri, dönemin gençliğinin bir simgesi olmasıdır. Anlatıcı, Işık'ın mesleğini ve kişiliğini şu sözlerle anlatır:

Işık Halkla İlişkilerden diplomalıydı. Mezun olduktan sonra halkla ilişki kurmak yerine Tolga'yla ilişki kurmuştu. Güzel bir kızdı. Saçları kırmızıydı, ama gönlü bembeyazdı. Doksanlı yılların kişilik bölünmesini oynuyordu. Fazla çağdaştı, lâkin Tolga'ya yanaktan bile öpücük vermiyordu. Vallahi öptürmem diyordu. Ben Asyalıyım. Annesine çok düşküdü. Ağabeyisi onun idealindeki erkeğin anıtsal beyannâmesi idi. Ablası gibi başarılı bir kadın olmak istiyordu. Fakat annesi ve ağabeyisi ve ablası ve merhum babası gibi mutsuz olmaktan korkuyordu. (Savaş, 2011b: 73)

17 Ağustos depreminde ölümü üzerine ailesi ve Tolga, büyük bir yıkıma uğrar. Özellikle annesi Münevver Hanım, dünyadan elini eteğini çeker ve eski haline bir daha dönemez. Işık, bu büyük depremin aileler üzerinde meydana getirdiği sarsıntı ve acının simgesi durumundadır. Ayrıca Fuat ile ablası Hayrunnisâ'nın tanışmasına vesile olan kişilerden biridir. Işık sözcüğünün motifsel yönü düşünüldüğünde destanlarda kahramanın peri kızıyla karşılaşmasını sağlayan unsur olduğu akla gelmektedir:

Her evde görülen akşam sarısı ışıklar ve masmavi bir çiçek. Fuat şık toplarını hatırladı. Genç kızın üzerinde mavi renkli bir dekolte vardı ince askıları omuzlarından düşecek gibi duruyordu. Saçları da maviydi. Hattâ terlikleride. Fuat tolganın kulağına yaklaştı seninki kızılıclıktan istifâ etmiş diyecekti. Ama diyemezdi. Genç kız onlara çok yakındı. Salona geçerken ışık bir damla gibi akıyordu. Sanki mavi terlikleri yere deymiyordu; mavi bedeni ise kuğu gölündeymişçesine boşlukta uçuyordu. Fuat Oguz Kağan destanından gök ışık motifini hatırladı. (Savaş, 2011b: 84)

Eserde Fuat, depreminde ilham perisini görmeden bir ışık görür. Yazar, Işık'ı bu insiyaklarla kullanmış olabilir. Ayrıca deprem esnasında Marmara'da büyük bir ışığın ortaya çıktığını dile getirenler de olmuştur. Depremin sonunda sadece Işık'ın ölmesi karanlık ve acı günlerin başlamasının temsili olabilir. Romanın en üzücü olayı, onun ölümüdür.

2.4.3.8.4.Münevver

Hayrūnnisâ'nın annesidir. (Savaş, 2011b: 53) Romanda gördüğü kâbus ile felaket habercisi misyonunu yüklenir. Bu kâbus, rüya âlemine yansırken değişik bir forma bürünür:

Yaşlı kadın taşıdaki ihtiyar hemcinslerinden oldukça farklıydı yüzünde hafif bir makyaj vardı ve saçları boyalıydı konak kültürünün köklü ailelerde devam edebilen taraflarını almıştı, kendisine bakmasını bilen bir kadın olduğu belliydi çektiği bütün acılara rağmen hayat karşısında sağlam durmaya kararlı görünüyordu. (Savaş, 2011b: 84)

Kâbusunun gerçek olması ve Işık'ın ölümü onu derinden sarsar. Romanda etkisi olmayan fon figürlerdendir.

2.4.3.8.5.Aydın

Hayrūnnisâ'nın abisidir. Teknik ressamdır. Bir beyaz eşya firmasında mühendis olarak çalışır. Akılcı tavrıyla ismi arasında ilişki vardır. Romanda mekân ve olayın çeşitliliğinin sağlanması noktasında etkili olmuştur.

Kırklı yaşlarda kabalıktan ziyade bir heybet çenesinde çukur ciddi nazarda hayat tecrübesi (Savaş, 2011b: 39) olan bir kişi izlenimi verir. Her şeyi bilimsel verilerle açıklamaya çalışır:

Aydın karşısındaki varlığın bir ruh, bir cin, bir uzaylı, ya da böyle bir şey olmadığına yönelik iç telkinle korkusunu yatıştırmaya çalıştı. Keza rasyonalist, hümanist, reformist, materyalist, aydınlanmacı, evrimci ve devrimci bilim –Nevton amcanın kalın kafasına Pamuk Prensesi bayıltan sihirli elma düştüğünden beri- ne bir ruh, ne bir cin, ne de bir uzaylı, ya da böyle bir şey saptayabilmiş değildi. Zaten Aydın böyle şeylerin varlığına inanamazdı. Gulyabani, zebâni, ecinni, peri, sağır sultan, Gülandam Sultan, Mehlika Sultan ve ona âşık yedi genç, kısacası tekmili birden Muhayyelât-ı Aziz Efendi gibilerin on binlerce yıllık uydurmaları değil miydi? Bütün bunlar gerçek olsaydı, bilim hazretleri, en azından içlerinden birini suçüstü enseleyerekten, laboratuvar ortamında neşter altına yatırmaz mıydı? (Savaş, 2011b: 291-292)

Determinist anlayışla oluşturulmuş bir figür olan Aydın, dedesi Hisarlı Aydın Bey gibi kolay kolay her şeye inanmayan bir kişidir. Romanın bir bölümü, onun hikâyesine ayrılmıştır. Yazarın yurt dışı gezisinde yaşadıkları, Aydın Bey vasıtasıyla kurmaca dünyaya aktarılır.

2.4.3.8.6.Deli Memet

Delilik ile fantastiğin birlikte konuşulabileceği alanlardan biri de edebiyattır. Çünkü görsel ve simgesel bir delilik dili kurulmadan, delinin dünyası ile fantezinin dünyası bir araya gelemez. Korku, heyecan ve merak duygularını oluşturan ve kamçılayan fantastik sanatın temel figürlerinden biri deli, temel dillerinden biri de delilik olarak kabul edilir. (Narlı, 2013:

346-347) Romanda bir şaman gibi kendisinden korkulan, aynı zamanda olağanüstü güçleri olduğuna inanılan, deli ile veli arasında bir figür olarak çizilmiştir. Fuat, kâbusunda onu tennure giymiş bir derviş ve aynı zamanda bir kama benzetir:

Deli Memet aşkın bir şekilde dönüp duruyor. Her devirde kostüm değiştirmekte. Kâh bir beyaz tennure, kâh bir şaman giyiti. Elinde davul ve tokmak. Kötü ruhları mı kovalıyor? Türk milleti öldün! Türk milleti öleceksin! Çin'in yumuşak ipeğine aldandın. Gelinlik kızların câriye, yiğit oğlanların köle olacak. (Savaş, 2011b: 16)

Yazar, Deli Memet'i şaman arketipinden yola çıkarak kurgular ve Türk mitolojisinde yukarı ve aşağı dünya arasındaki rabıtayı keşfeden ilk kişi olarak belirler:

Delilikle velilik arasında ince bir sınır vardır hükmü uyarınca Deli Memet'i örtük bir kam olarak kurguladım. Biliyorsunuz ki şamanlar âlemler arasında gidip gelirler veya bizler gibi orta dünyada yaşadıkları halde yukarı ve aşağı dünyalar arasında iletişim kurabilirler. Yukarısı tanrısal güçlerin dünyasıdır. Aşağısı ise kötülükler diyarı yeraltıdır. Türk mitolojisine göre âlemler arası irtibatı sağlayan birtakım yarıklar ve delikler bulunmaktadır. İşte kuyu da böyle bir deliktir. Deli Memet çocukken kuyuya düşmüştür. Dolayısıyla irtibat yarığını keşfetmiştir. Eski zaman insanları kamlara hem saygı beslerlerdi hem de onlardan ürkerlerdi. Şamanlar kılık kıyafetleri ile ürkütücüdürler. Onlar (normal insanlara göre) tekinsiz kimselerdir. Delilere de benzerler. Sibiryâ Türklerindeki şamanik kavramlar pek çoktur. Mesela şamana "böö" derler. Bizler şimdi bile küçük çocukları iki elimizi açarak "böö" diye korkutuyoruz. Bir diğer şaman adı da "manyak" sözcüğüdür. Bu kelimeyi biz artık "deli" anlamında kullanmaktayız ama asıl anlamı kam demektir. Evet olayların merkezinde Deli Memet bulunuyor çünkü Deli Memet âlemler arasında irtibat kurabilen tekinsiz bir kimsedir. Sırlar ondadır. Biz normal insanlar bu sırları bilemeyiz. Bilmek de istemeyiz çünkü sırların ağırlığını taşıyabilmek Deli Memet türünden kimselerin harcıdır.(bk. Ek 1)

Deli Memet ise dedemin avlulu ve kuyulu evinde sığıntı olarak gerçekten yaşamış bir garip kimsedir. "Gözleri kan çanağına dönmüş insanoğlu, ürkünç görüntüsüyle, daha ziyâde Notr Damlı bir ucubeyi, Gargantua türünden bir acuzeye benziyordu." (Savaş, 2011b: 293) "Tuhaf adamdı. Saçmaladım galiba. Deliler zaten tuhaf olurlar. Eskilerin diliyle konuşurdu. Büyük lâflar ederdi. Anlamazdım dediklerini. Çocuktum daha." (Savaş, 2011b: 31)

Deli Memet, Fuat'ların ailesinin evlatlığıdır. Kimi kimsesi olmayan Deli Memet'e Fuat'ın babası "biraderim", annesi ise "kardeşim" der. Dedesinin anlattığına göre küçüklüğünde evin avlusundaki kuyuya düşen Deli Memet, sağ salim çıkmış; fakat aklını kaybetmiş. (Savaş, 2011b: 31)

Orhun Kitabeleri'nde Bilge Kağan'a ait bu ifadeler, Deli Memet'e söylenilerek ilahi bir hava kazandırılır. Deli Memet, aynı zamanda arketip olan şamanlar gibi gelecekte haber

verir ve tavırlarıyla tedirgin edici bir yönü vardır. Arzu'nun çekindiği Deli Memet, Fuat'ın kâbuslarında ölüm haberciliği yapar:

Aşağıda meczup görünümlü bir deli. Üzerinde kılıklı bir libas. Biraz da Deli Memet'e benziyor. Belki de ta kendisi. Bilmiyorum. Gelen geçenin yakasına yapışarak bağırıyor. Gelen geçenin yakasına yapışarak bağırıyor. Kıyâmet kopacak! Türk milleti öldün! Türk milleti öleceksin! Hayır diye sesleniyorum. Kendimden geçmek, şuurumu kaybetmek faslındayım. Bu millet ölmez. Bu millet ölmemeli. Âlemde şer tükenir Oğuz'da er tükenmez. Oğuz'da er tükense âlemde şer tükenmez. Beni işitiyor musun? Fakat itirazım delinin umurunda değil. Bakışlarımı tekrar gökyüzüne kaydırıyorum. Semâ kan renginde. (Savaş, 2011b: 16)

Sürekli tekrar ettiği “Şeytan taifesi üç bölüktür.” sözü ile bir delilik dili oluşturulmaya çalışılmıştır.

2.4.3.8.7.Muhittin Yörükgil

Turancı bir profesördür. Romanda yazarın Türkçü fikirlerinin savunucu olmuştur. Figürleri, Metin Savaş'ın parçalanmış kişiliğinin yansımaları olarak ele aldığımızda Muhittin Yörükgil, yazarın ideolojik ve fikrî yönünün temsilcisidir. Olay örgüsünde önemli bir işlevi olmamasına rağmen verdiği tarihi söylevlerle romanın konusunu genişletmiş, romana tarihî bir üslup kazandırmıştır. ”Bu fikirler bir eserin ham malzemesi veya sadece malumat kabilinden bilgi olarak kaldıkça ortada fikir diyebileceğimiz bir şey olmadığı aşikârdır. Fikirler bir sanat eserinin örgüsüne ve bünyesine girdiği ve onun yapısının bir unsuru olduğu zaman artık kelimenin her zaman kullanıldığı anlamda fikir olarak kalmazlar ve sembol veya mit haline gelirler.” (Wellek ve Warren, 1983: 167) Muhittin Yörükgil, özellikle üniversiteli gençleri etrafına toplayarak öğütler veren gerçekçi bir Türkçü zihniyete sahiptir:

Turancılığı, bütün Türkleri yalnız kültür alanında birleştirmek diye anlamak boş ve yanlıştır. Sosyal bir kanundur ki kültür birliği ancak siyasî birlik sonunda doğar. Türk'e düşman milletlerin hâkimiyetindeki Türkleri kültürde birleştirmeye imkân var mı? Yabancı millet buna izin verir mi? Sovyetler Birliği'nde alfabeti ayrılmış, yerli lehçesi edebî dil haline getirilmiş Kazak, Kırgız, Özbek, Türkmen, Tatar ve Başkurt'u hangi kuvvetle, hangi metolla tek kültür içinde bizimle birleştirebilirsin? O kadar gücün varsa zaten ordularını yürütüp o ülkeleri kurtarmak elinde demektir. Ondan sonra kültür birliği için kurultayını toplar, aksi halde kültür birliğini hiçbir zaman kuramazsın. (Atsız, 2015: 52)

Nihal Atsız'ın fikir dünyasının, romana yansıtılmış halidir.

2.4.3.8.8.İbiş

Orta oyunundan roman dünyasına taşınan bir figürdür. Yazar, orta oyunu kahramanlarını döneme uydurarak yaşatmış, aslında bu tiplerin ve benzerlerinin toplumda hâlâ yaşamakta olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır:

Fuat gözlerini kısarak İbiş'e baktı: "Bu İbiş nasıl bir İbiş? Orta oyunundaki karikatüründen epey farklı. Tamam, giyimi onun gibi pasaklı, tavırları onun gibi soytarı, ama benim bildiğim İbiş böyle konuşmaz. Buardaki İbiş daha akli başında, muzipliğine rağmen daha oturaklı, zevzekliğiyle beraber daha mâlumatfuruş. Belki de bu bir kurgu hatâsıdır. Hayır, ortaoyunundaki karikatürün gerçeği elbette böyle biri olacak. Şeyh Küşteri'nin tasarladığı Karagöz'de herhalde gerçek Karagöz'ün gururunu rencide ediyordur. Peki ama, İbiş gerçekten yaşamış bir karakter mi? Belki de ortaoyunundaki İbiş masallardaki göçebe meşrep Keloğlan'ın şehre uyarlanmış betimlemesidir. Hımmm... Şu halde, Akşehirli Nasrettin Hoca'nın bozkırlı öncülü kim? Deli Dumrul mu? Bekri Mustafa, İncili Çavuş, Baba Erenler, Hükümbaz Karakuşî, Beberuhi, Karatepeliler ve bilumum benzerleri Keloğlan'dan İbiş'e uzanan süreçte nereye yerleştirilebilirler? Ne diyordu Jung Çelebi: "Onlar dışımızda unuttuklarımızı içimizde yaşatan ilk-örneklerdir." (Savaş, 2011b: 174)

Bu bakımdan eserde arketiplere örnek gösterilebilecek figürlerden biridir. Yüzyıllardır toplumun içinde varlığını koruyan ve halk tarafından sevilen figürlerdir. Fuat'ın Can Meclisi'ne doğru çıktığı yolculukta yoldaşı olmuştur.

2.4.3.8.9.Arzu

Fuat'ın çocukluk aşkı, Aydın'ın nişanlısıdır. 12 Eylül'de yaşananlarda ölmüştür. Fuat'ı, Zemheri Kuyusu'nu ve Takunyalı Evliya'yı unutamaz. Fuat için çocukluk yıllarında bilinçaltına atılmış arzu ve isteklerin simgesidir.

2.4.3.8.10.Tolga

Fuat'ın yeğenidir, Ziraat Bankası'nda muhasebeci olarak çalışır. Işık'a âşıktır. Depremde Işık'ın ölmesi, onu derinden sarsmıştır.

2.4.3.8.11.Diğer Kişiler

Yukarıdaki kişilerin dışında roman kurgusunda etkisi az olan diğer figürler şunlardır: Feride; Profesör Muhittin Yörükçü'nün reklamcı kızıdır. Kimlik bunalımı ve Batılılaşma sorunsalına değişik açılardan yaklaşarak eleştiriler barındıran eserde Feride, Türkiye Cumhuriyeti'nde 105 yıl öncesinden miras kalan kültürel tavır ve bunalımların, önce Batı hayranı olup sonra özüne dönmüş gençlerin simgesi bir figürdür. Stella; Madamın kızı, Aydın'ın kısa bir aşk macerası yaşadığı kişidir. Devrim; Fuat'ın üniversite yıllarında sevdiği

kızıdır. Mezhep ayrılığı yüzünden iki tarafın aileleri izin vermediği için evlenemezler. Gökmen Sandalcı ise Hayrunnisâ'nın eski kocasıdır. Can Kızılar, üniversite yıllarında Arzu'ya sarkıntılık eden araştırma görevlisidir. Romanın sonunda “Profesör” olarak ortaya çıkar. Karanlık yönü olan ve tüm olayları tezgâhlayan kişi olarak görülür. Tuzsuz Deli Bekir²⁰ ve İbiş gibi arketipsel figürler de dikkat çeker.

2.4.3.9. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Klasik yansıtmacı romanlar için roman ya da genel anlamıyla sanat, gerçeğin yansımasıdır. Bu sebeple roman, ne kadar gerçekçiye o kadar kusursuzdur. Romana bir “ayna” görevi veren bu anlayışta, okur ile yazar arasına mesafe konulmuştur. Yansıtmacı yazarlar tüm sanatsal becerilerini kullanarak eserlerini kurmacadan uzaklaştırmaya, gerçeğe yaklaştırmaya çalışmışlardır. Yazarın okuyucuyla konuşması, metne ya da okuyucuya açıktan müdahalesi büyük bir kusur olarak görülür.

Bireyi ve bireyin toplum içindeki konumunu (protogonist tavrını) bilinç akışı, iç monolog ve geriye dönüş gibi tekniklerle aktarmaya çalışan modernist yazarların da tutumu farklı değildir. İç dünyayı ve değişen toplumda meydana gelen travmaları dile getirmek için birçok tekniğe yer veren modernist romancılar, dikkatini dış dünyadan iç dünyaya çevirir. Postmodernizmle beraber bu durum tamamen değişir, okur ile yazar arasında mesafe kapanır. Hatta okur, romanın figürlerinden biri haline gelir. Gerçekçi ve modern romanlarda görülen yansıtma, postmodern sanatçılar tarafından yok sayılır. Postmodernistler metnin kendisini (kurguyu) amaç edinirler.

Postmodern metinlerin en önemli özelliklerinden biri kabul edilen “reel algının yıkılışı” ile beraber kahramanlarını bir kukla gibi oynatan ve her şeyi yönlendiren yazar, yerini metnin merkezine kendini yerleştiren yazar-okur-kahraman hiyerarşisini yıkan postmodern bir yazara bırakır. Gerçek ile kurmacanın bir oyunun parçası haline geldiği bu metinlerde yazar, anlatıcı ile figür arasında gelgitler yaşar. Bu durum anlatıcının çeşitlenmesini, yani çoğulculuğu sağlar. Yansıtmacı ve modern romanda “silikleşen” yazar, postmodern eserlerde anlatının en önemli unsurlarından biri olmuştur. Bu tarz eserlerde anlatıcı ile yazarın, üstkurmacanın imkânlarından yararlanarak teklediği görülür.

Birbiriyle ilişkili olan bakış açısı ve anlatıcı, romanın ana unsurları arasındadır. Yazarın bakış açısına göre anlatıcının tavrı ortaya çıkar. Yazarın dünya görüşü ve fikri

²⁰Karagöz oyununda “kabadayı”(And, 2014: 65) rolünde olan Tuzsuz Deli Bekir, “âdeta düzenin koruyucusu gibidir. Perdede hiçbir güvenlik gücünün yer almayıp da onların işini Tuzsuz'un üstlenmesi, âdeta bir yeniçeri, bir karakol, bir mahkeme gibi hareket etmesi onun gülünç bir tip olmasını gideremez. Karagöz'ün el kaldırmadığı tek kişi Tuzsuz'dur.” (Sakaoğlu, 2002: 137)

yapısına göre şekillenen bakış açısı, onun okuyucuya iletmek istediği mesaj ile ilintilidir. Klasik romanlardaki bakış açısı, modern ve postmodern romanlarda plüralist bir özelliğe kavuşur. Metin Savaş'ın postmodern kurgu unsurlarıyla şekillenmiş romanlarında; toplumun her kesiminden insanların ilişkilerine, küfürlü, kaba ve argo sözlerine yer vererek bu çoğulculuğu sağladığı görülür. Romanlarda bakış açısının etkisiyle; toplumun düşünce dünyasına eleştirel bir tarzda yaklaşılır. Din adamlarına ait eleştirilerin de yapıldığı eserlerde, aynı toplumsal kimliğe sahip insanların farklı kişiliklerine göndermeler vardır.

Postmodern anlatıda, değişken bir anlatıcıyla karşılaşırız. Her şeye hükmeden ve her şeyden haberdar olan geleneksel anlatıcı; artık olağanüstü yetkilerinden soyutlaşır. Gördüklerini bilgece aktaran anlatıcının yanında geleneksel metinlerdeki anlatıcıya da dönüşür. Meddahlık geleneğinden izler taşıyan bu anlatıcılar, yazarın okuyucuyu metne dâhil edip oyunun parçası haline getirme fikrinin ürünüdür. Savaş; halk hikâyeleri ve masalların anlatım formlarından beslenen eserlerinde kahramanları, bazen kendi hikâyesinin anlatıcısı hâline getirir. Okuyucu, bazen her şeyi bilen bir anlatıcıyla muhatap olur. Kimi zaman anlatıcılar kültür düzeyine göre değil, mürekkep yalamış bir insan edasıyla konuşur. Kimi zaman da kültür seviyelerine göre konuşturulan halktan cahil kişilerin yorumlarına yer verilir. Bu bölümlerde argo ve küfürlü sözlerin oranı artar.

Zaman zaman gereksiz bilgi ve ayrıntılarla karşımıza çıkan anlatıcı, kurmaca kimliğinin keşfedilmesine yardımcı olur. Bu malumatfuruşluk Ahmet Mithat Efendi'den miras meddah anlatıcıyı ortaya çıkarır. Okuyucuyu bilgi cenderesinin içinde bırakan bu bölümlerde yazar, entelektüel düzeyini gözler önüne serer.

Zemheri Kuyusu'nda da diğer postmodern anlatılarda gördüğümüz bu unsurları görmek mümkündür. Anlatıcı ile yazarın değişkenliği, kurmaca ile gerçeğin iç içeliği, düş ile reel hayatın bir aradalığı ile eser; karmaşık ve okuyucunun dikkatini çekecek bir yapıya ulaşmıştır.

Romana baktığımız zaman yazarın, III. kişi anlatıcı ve tanrısal bakış açısını kullandığını görmekteyiz: “Hayrunnisâ birkaç sâniye düşündü. Fuat onu düşünürken seyretti ve bir kadını düşünürken seyretmenin hem daha câzip, hem de daha tehlikeli olduğuna hükmetti.” (Savaş, 2011b: 22) Olaylara hükmedici bir tavırla yaklaşan anlatıcı, her şeyden haberdardır. Aşağıdaki bölümler anlatıcının bu özelliğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir:

Fuat az önceki keşfinin titreyişlerini sürdürerek cep telefonuna uzandı. Bütün iletişim hatlarının karanlık örgütlerce izlendiğine emin olarak, bundan hiçbir kuşkuya düşmeksizin, Hayrūnnisâ'ya bir mesaj çekti. Doktor hanımın bu saatte uyanık bulunduğundan, kendisine ayıracak

zamanı olmadığından, zavallı annesiyle ilgilendiğinden kuşkusu yoktu. Tolga bu gazeteyi özellikle getirmiş olmalı. Bana bir imâda bulunuyor. Akıllı velet! (Savaş, 2011b: 345-346)

Bu bölümlerde görüldüğü üzere yazar, Fuat'ın iç dünyasını tanrısal bakış açısıyla görmekte ve III. kişi anlatıcısıyla olayları aktarmaktadır. Savaş'ın eserinde halk hikâyelerinin, masalların, Doğu anlatılarının ve onların anlatım tekniklerinin izleri de görülür: “‘Ey yazgıların gayyası, sen ki her soruya cevap veren tılsımlısın, sarı saçlı adaşımın talihi nicedir?’ Zemheri Kuyusunun dibindeki soğuk kütle önce çatladı, sonra çözüldü ve âkıbet eridi: ‘Adaşımın yılanlı talihi oğulcuğundur.’” (Savaş, 2011b: 197)

Yazar bu anlatımlar sayesinde, anlatım tekliğini aşmayı başarmıştır. Alt metinlerde bir hikâye anlatıcısına dönüşen yazar, dış anlatıları III. kişi (O) anlatıcısıyla verir. Çoğulcu bir bakış açısını yakalayan yazarın bu tavrı, postmodernizmin ilkeleriyle paralellik gösterir. Postmodernizmin imkânlarıyla tarihî olayları, toplumsal tepkileri, felsefî ve dinî birçok unsuru ironik bir bakış açısıyla ele alan Savaş, eserini çok yönlü bir aydının düşünce dünyasından izleklerle beslemiştir.

“Söyle bakalım idealindeki roman hangisidir?” “Üstâdım, mümkün olursa, kalemim olgunlaştığında, Hüsn ü Aşk'ı roman tekniğiyle ve kendi çağıma uyarlayarak ve hatta Dedem Korkut öykülerindeki aşk motifleriyle takviye ederek sil baştan yazmak isterdim.” “Anlaşılan o ki, Gâlip Dede'yle Korkut Ata'ya özel bir muhabbet besliyorsun.” “Muhabbetim bütün düşünenlerimize yöneliktir. Sebebini lâıykıyla izah edemesem de, Hüsn ü Aşk'a ve Beyrek oğuzlamasına herhalde müptelâyım Kanımca Beyrek ile Banı Çiçek öyküsü romanın muştucusudur. Hüsn ü Aşk ise Türk toplumundaki değişim ihtiyacının, buna bağlı olarak dönüşüm zorlamasının edebiyatımıza yansımalarıdır. Hüsn ü Aşk, mesneviden romana, nazımdan nesire geçişin entelektüel habercisi gibidir. Kurgusundaki oyunlar, kimi üstatlarının buyurdukları üzere, cin ve peri masallarına düşkünlükten ibâret şark hayâlbazlığı olmayıp, bize özgü post-modern romana kaynak mâhiyetindedir.” (Savaş, 2011b: 236)

Romanda olaylar birkaç anlatıcı tarafından aktarılır. Bunlardan biri de yazar anlatıcısıdır. Hatta zaman zaman Ahmet Mithat Efendi'den kalma bir alışkanlıkla okuyucuyla sohbet eder.

Sonuç olarak *Zemheri Kuyusu*, geleneksel metinlerdeki bütünlüğün yerini çoğulculuğun ve merkezsizliğin aldığı reel ile hayalin, yazar ile anlatıcının sürekli yer değiştirdiği ve birbirine girdiği bir romandır, diyebiliriz.

2.4.4.Melengicin Gölgesinde

2.4.4.1.Eserin Kimliği

Yazarın dördüncü romanı olan *Melengicin Gölgesinde* ilk olarak 2008 yılında Ötüken Neşriyat tarafından basılmıştır. Romanın çalışmamızda kullandığımız baskısı, Ötüken Neşriyat tarafından yapılan bu ilk baskıdır.

Metin Savaş'ın roman tekniği ve üslup yönünden kusursuza yakın bir roman oluşturduğunu söyleyebiliriz. Postmodernizm'in imkânlarından yararlanılarak oluşturulan romanda yazar; diyalog kurma, dil becerisi ve roman tekniği hususundaki başarısını devam ettirir. Savaş, *Melengicin Gölgesinde* adlı romanının yazarlığı için değerli olduğunu ve kolay ulaşılamayacak bir kurgu ve tekniğe sahip olduğunu belirtir:

Melengicin Gölgesinde adlı romanım kendi yazarlık serüvenimde bir kilometre taşı gibidir. Hiçbir ödüle değer bulunmayan ve diğer romanlarımın gölgesinde kalan bu romanın kurgusu, tekniği ve derinliği bence çok sağlamdır. İşte bu romanı yazmam sayesinde kalemime yönelik güvenim tastamam pekişmiştir. Daha o dönemde iç dünyamda iddia ediyordum ki, benim diyen pek çok mevcut yazardan hiçbiri *Melengicin Gölgesinde*'nin seviyesini yakalayamaz. (bk. Ek 1)

Yazar, iddialı açıklamalar yaptığı eserini, okuyanların pek azının tam anlamıyla idrak ettiğini düşünür. Yazma sürecinde kendisini en fazla zorlayan eseri olarak gördüğü *Melengicin Gölgesinde*, onun en derinlikli romanlarından biridir. Adının duyulmasını sağlayan *Zemheri Kuyusu*'ndan sonra yazılmış olan bu roman, teknik açıdan çok daha başarılı bir eser olmasına karşın hem ilk yayımlandığı dönemde hem de daha sonrasında hak ettiği ilgiyi görememiş ve diğer bütün romanlarının gölgesinde kalmıştır.

Yazarın mitolojiye olan ilgisi ve bu alanda yaptığı okumalar, böyle bir eser meydana getirmesine vesile olmuştur. Her romanında bir önceki eserini aşma çabasında olan Savaş, bu romanında da *Zemheri Kuyusu*'nu geride bırakmayı amaçlar. Bu sebeple mitolojik vakalar dışında, dinî metinlerden de usta bir biçimde yararlanır.

Savaş'ın *Melengicin Gölgesinde* romanıyla beraber, daha önce andığı arketipleri roman kurgusunda başarıyla uygulamaya başladığını ve eserde teknik açıdan *Zemheri Kuyusu*'nu aşmaya ve yeni yöntemlerden yararlanmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Yazarın kendi hayatından çok, mitolojik figürlerden yararlanarak oluşturduğu *Melengicin Gölgesinde*, postmodern roman anlayışıyla yazdığı önemli bir eserdir.

2.4.4.2.Eserin Özeti

Korkut Efe, melengicin gölgesinde Reha'nın cesedini bulur. Onu kimin öldürdüğü bulunamaz. Konağa Mürüvvet Vâlîde'nin akrabası Menekşe Zülâl gelir. Mürüvvet Vâlîde'nin

kardeşi Uçarı Cümâne, patronu Mazlum Bey'in metresidir ve Süslü Yaşar'la da ilişkiye girer. İzlediği bir haberden etkilenen Uçarı Cümâne, ablasının mirasına konmak için ablası ve eniştesini öldürmeye karar verir. Bu cinayeti gerçekleştirmek amacıyla kendisine âşık olan Engin Ar'ı ikna etmeye çalışır; fakat yaptığı planlar gerçekleşmez. Mürüvvet Vâlide ve Engin Ar, Tanju eniştenin muayenehanesine gittiklerinde onu Uçarı Cümâne ile uygunsuz bir şekilde yakalarlar. Korkut Efe, Engin Ar ve Fuat Bey, Reha'nın ölümünden sorumlu tuttıkları Mazlum Bey'i kaçırap her şeyi itiraf ettirirler. Mahallenin muhtarı olan Mecâzî Efendi'nin öldürülmesi, bütün sırları ortaya çıkarır. Kafkasyalı Firuze'ye tecavüz ettirenin, Uçarı Cümâne'yi kötü yola sürükleyen ve Reha'yı öldürtenin Mecâzî Efendi olduğu anlaşılır. Mecâzî Efendi'nin katili ise sanıldığı gibi Kafkasyalı Firuze değil başkomiserin liseli kızıdır.

2.4.4.3.Eserin Muhtevası

Melengicin Gölgesinde, Metin Savaş'ın romancılığı için farklı bir dönemin başlangıcı anlamına gelir. Savaş, acemiliklerle dolu olan ilk iki eserinden sonra yazdığı *Zemheri Kuyusu* ile roman dünyasına hızlı bir giriş yapar ve postmodern anlatı evrenine adımını atar. *Melengicin Gölgesinde* yazarın postmodern dünyada kalıcılığını ve tekrara düşmeyen bir yazar olduğunu kanıtladığı eseridir. Ayrıca postmodern eserleri arasında posmodern tekniklerden en az yararlandığı eseridir diyebiliriz. Metinler arası göndermeler olmakla beraber üstkurmaca tekniği ve eserin oyun olduğuna dair vurgular, *Melengicin Gölgesinde*'de fazla yer kaplamaz. Savaş'ın eserlerinin tamamında gördüğümüz ortak unsurlar söz konusu edildiğinde bu romanı, ayrıksı bir yapıya sahiptir. Sözgelimi tüm romanlarında Savaş'ın otobiyografisinden derin izler görülürken, *Melengicin Gölgesinde*'de yazarın varlığını hissetmek çok zordur. Romanda diğer eserlerinde açıkça gördüğümüz iyilik-kötülük mücadelesinin izleri derinden derine hissedilir; fakat asıl anlatılmak istenen bu düalist çekişmeden çok, insanların körlüğüdür. Romanın başındaki epigrafta Azerbaycanlı tanınmış yazar Elçin Efendiyev'in şu sözleri, eserin temel felsefesini ve muhtevasını vermesi açısından büyük önem teşkil eder:

Kervana sordum: “Nereye?”

Kervan cevap verdi: “Gelceğe gidiyoruz!”

Düşündüm: “Zavallı insan, miskin insan! Tabiat sana iki göz vermiş, ama sen kör yaşıyorsun ve kör de öleceksin!” (Savaş, 2008: 5)

Elçin'in sözlerinden anlaşılacağı üzere bu romanın örtük mesajı, insanlığın hakikati görmeme noktasında gösterdikleri dirençtir. *Melengicin Gölgesinde*; insanoğlunun yaşarken gerçekleri görmemesinin, görmezden gelmesinin, birtakım hakikatleri gördüğü takdirde

rahatının kaçacağını sezindiği için körlüğü tercih edişinin romanıdır.²¹ Savaş, roman için “Ben bu romanda insanlığın körlük inadını teşhir etmeye ve sarsmaya yeltendim.” (bk. Ek 1) ifâdelerini kullanır.

İnsanların gerçekler karşısındaki körlüğü, onların yozlaşmasına sebep olur. Kişileri yoldan çıkararak figür ise mahalleye nereden ve nasıl geldiği belli olmayan ve halk üzerinde kurduğu manevî tahakkümle dikkat çeken muhtardır. İnsanlar öyle yoldan çıkar ki ne yaptıklarını bilemez hale gelirler ya da tüm yaptıklarını bir görevmiş gibi benimserler. Bu görevi üstlenenlerin başında Uçarı Cümâne vardır:

Onu gebertmek istediğimi biliyorsun arslanım. Ben yapmadım. Başkası benden önce davranmış işte. Mürüvvet Vâlîdeye ettiğim ihânetin ardından ki bence bu bir ihanetten öte bir görevdi, yaşlı halam beni evine almadı. Gidecek yerim de yoktu. Mazlum Bey’le tensel arzularımızı tatmin etmek amacıyla bulduğumuz garsiyonere de sığınamazdım polisler yüzünden. Seninle çılgınlar gibi seviştığımız Türedi Apartmanının bodrum katına kapattım kendimi mecburen. Birikmiş param vardı biraz, idare edebileceğimi biliyordum. İstanbul’a kaçacaktım fırsat bulabilseydim. Hâlen de bu düşünceyim. Kasketli başkomiser şimdilik şehir dışına çıkmamı yasakladı. Cinayet olayı çözülür çözülmez ver elini İstanbul. (Savaş, 2008: 481)

Eserde, melengiç ağacında bulunan bir cesetle başlayan olaylar ele alınır. Arketiplere yaslanan romanın kurgusundaki melengiç ağacı, Türk mitolojisindeki hayat ağacını temsil eder.²² Türk mitolojisinde ağaca verilen değer, onu romanın kurgusundaki başat öge yapar.

²¹ Bu yönüyle eser, Elias Canetti’nin “Körleşme” adlı romanını hatırlatır. Körleşme olarak dilimize çevrilen eserin tam çevirisi kamaşmadır. Gözün kamaşması ve görme yeteneğini yitirmesi anlamında kullanılan körleşme terimi üzerine kurulan eser, Grotesk biçim öğeleriyle çizilmiş, kendi insanî özelliklerine karşı körleşmiş bireylerin hikâyesini anlatır. İnsanın gerçeğe karşı körleşmesiyle maddenin egemenliği karşısında ruhun egemenliği anlatılmak istenmiştir. (Ecevit, 1992: 20) Yazarın, *Erlük* romanında Suat Katran “Elias Canetti müptelasıyım.” (Savaş, 2012: 56) der. Bu da yazarın Canetti’nin eserlerinden haberdar olduğunu gösterdiği için bir etkilenme söz konusu olabilir.

²² Ağaç, Türk kozmogonisinde önemli bir yer teşkil eder. “Ağaçların kadim Doğu geleneğinde daha en başta birer tanrısal kuvvet kabul edildiği bilinmektedir. (Yonar, 2011: 103) Altay Türkleri, kâinatın tam orta yerinden tanrısallığı simgeleyen gökyüzüne doğru yükselen, yezünün en büyük ve ulu ağacının Bay Ülgen olduğuna inanır. Yaprakları gümüşten olan ve Sumeru dağında yetiştiğine inanılan bu Hayat Ağacı, dünyanın merkezinde bulunan yüce dağlarda boy atarak büyür. Altay Türkleri ile beraber diğer türk boyları hayat ağacını her zaman dünyanın orta direği olarak görür ve bu sebeple ona büyük bir saygı ile duyarlar. (Aslan, 2004: 228) Farklı milletlerde bir kült haline gelen ağaç, Türk kültüründe “toprağa yerleşmenin, kök salmanın, kökü muhkem kılmanın, kuvvet kazanmanın, berekeyin, kudret ve yüceliğin sembolü olarak ağaç, toprakla olan ilişkisi bakımından da kutsanacak bir figür olarak önümüze çıkmaktadır.” (Yonar, 2011: 103) Altay inancına göre kozmik alemin yaratıcısı Kara Han, yarattığı bir adaya dokuz dallı bir çam ağacı diker. Tanrı’yı temsil eden bu ağacın, dünya üzerindeki ilk çam ağacı olduğuna inanılır.

M.Eliade, *Dinler Tarihinin Giriş* adlı eserinde hemen hemen tüm mitolojilerde var olan “kozmetik ağaç” olarak da bilinen hayat ağacını, “dünyayı taşıyan merkezde bulunan bir ağaç ya da direk” olarak tanımlar. Meyvelerini tadanları ölümsüz kılan bu ağaç; “mutlak gerçekliği, yaşam kaynağını ve kutsal gücü” simgelemektedir. Gizemli ve doğaüstü güçler tarafından korunan bu ağaca ulaşmak özveri, çaba ve olağan dışı kahramanlıklar ister. (Eliade, 2003: 366) Dokuz budaklı ağaç motifi, Altay türeyiş efsanesinde Âdem’in meyve alıp yediği ağaç, dokuz dallıdır. Dokuz rakamı bütün Ortaasya din ve inanışlarının temel sayıdır. İslamiyet’teki Tuba ve Sidre ağaçlarını andırır. (Ögel, 2014:126-127)

Türklerde “kayın ağacının Tanrı Umay ile birlikte gökten indiği inancı etrafından ağaca ve ormana gösterilen saygı ve yapılan ritüeller bütün bir geleneğe sinmiştir. (Yonar, 2011: 186)

Türk insanı yaşadığı her yerde ağaçlar ile kendi yaşayışı ve soyu arasında bağ kurmuştur. Osmanlı'nın çınara benzetilmesinde ve mezarlıklarda servi ağacının olmasında o yer veya devlet ile ağaç arasında ilişki kurma düşüncesinin izleri vardır. Türk sosyal hayatında önemli bir yere sahip olan ağaç, hava şartlarına göre değişmesi, tohumlarından tekrar yeni ağaçların meydana gelmesi, adeta ölüme meydan okuması gibi özellikleriyle sonsuzluğun ve hayatın simgesi olarak görülür. Ayrıca mukaddes kabul edilen mekânların ve mabetlerin yanına ağaç dikmenin kutsal olduğuna dair inanışlar da yaygındır. Melengiç ağacının yanında Melengiç Baba Türbesi'nin bulunmasını bu gelenekle açıklayabiliriz.

Savaş, romanın temelini hayat ağacını yerleştirirken bu ağacın kutsallığından ve birleştirici yönünden yola çıkmıştır. Romanda hayat ağacıyla asıl anlatılmak istenen, hepimizin dünyanın ortasında bulunduğu inanılan bu kutsal ağacının gölgesinde yaşadığı, kavga ve çatışmaların gereksiz olduğu ve insanoğlunun faniliğidir. “Bu gölge gelip geçici bir hayatın izdüşümüdür. O kadar çırpınmamız yersizdir. Ölüp gideceğiz ve gölgeden kurtulacağız.” (bk. Ek 1) Hayat ağacının simgesel yönünü ifade eden bu kullanımlar, aynı zamanda romanın ana temini oluşturur. Bu sebeple romanın melengiç ağacıyla başlaması tesadüfi bir durum değildir.

Melengiç ağacının yaprakları mevsimsel olarak yeşilden kan kırmızısına döner. Kırmızı bir çiçeklenmenin ardından oluşan meyvelerinin olgun hallerindeki rengi yeşildir. Bu özelliğiyle geçmiş kültürlerde yaşam-ölüm döngüsünün simgesi olmuş ve geçiş ritüellerinin sembolü olarak görüldüğü için Akdeniz medeniyetlerinde kutsal sayılmıştır. Yunancada melengici karşılayan teremithas kelimesinin kökeni üzerine yapılan araştırmalarda, bunun Anadolu inançlarında öteki dünyaya geçiş ve yeniden doğuş anlamına geldiğine ulaşılmıştır (<http://kentgazetesi.biz/menengic-agaci-ve-kilisin-menengic-kahvesi/> erişim tarihi: 15.11.2017).

Metin Savaş'ın “Hayat Ağacı” mitindeki ağaç tercihinin melengiçten yana kullanmasını bu kadim inanışlara bağlayabiliriz. Korkut Efe'nin sürekli kan görmesi, melengicin olgunlaşmış meyvelerinin rengiyle ilişkilendirilebilir. Bir leitmotif halinde tekrar eden bu kan görme hadisesinde Korkut Efe'nin psikolojik durumu alt üst olur. Müftünün sarığında ve bir şehit cenazesinde zihnine işlenen kan görüntüsü, romanın kurgu ve muhtevasına ulaşmamızı sağlayan yol işaretleridir. Rahip Armilus'un en büyük düşman olarak gördüğü “Kurt”, Türk milletini simgeler. İlk Reha sonra da teğmen ile gelmeye başlayan şehit cenazeleri var olan bu savaşta akan kanların işaretleridir. Tüm olayların başında ise din adamı kisvesine

bürünmüş Mecâzi Efendi vardır. Olaylara bu pencereden bakıldığında müftünün sarığındaki kanın temsili anlamının olduğunu söyleyebiliriz. Melengicin yaşamsal dengeyi temsil etmesi ile Kuran-ı Kerim’de Bakara suresi 154. ayette “Allah yolunda ölenlere ölü demeyin, onlar diridir ama siz anlayamazsınız.” (Altuntaş ve Şahin, 2011: 29) mealindeki ifâdeler ilişkilendirilebilir. İslam inancında şehitlerin ölü olarak görülmemesi yaşamsal döngünün yansımasıdır.

Hayat ağacı, dokuz dallıdır. Dokuz sayısına olumlu anlamlar yükleyenler dışında, bu sayıyı acı ve kederle eş görenler de vardır. Schimmel, 9’un acı çekmeyle bağlantılı olduğunu söyler ve Hz İsa’nın günün dokuzuncu saati öldüğünü belirtir. (Schimmel, 2016: 156) Melengiç ağacının altında bulunan ilk şehit olan Rehâ’nın kelime anlamı “kurtuluş, kurtulma”dır. Bu yönüyle Hz. İsa’ya gönderme yapılmıştır. Eserdeki mesih vurgusunu bu bağlamda değerlendirebiliriz. Hristiyan inancında Hz. İsa’nın çarmıha gerilerek öldürüldüğü fikri hâkimdir. Ağacın altında işkenceye tabi tutulan Rehâ ile işkenceden kurtarılarak göğe yükseltelen Hz. İsa bağlantısını, Süslü Yaşar’ın psikolojisinden ve yaşadıklarından çıkartabiliriz. Süslü Yaşar, sürekli Rehâ abisinin kendisini uyardığını hisseder. Râhip Armilus’un yani Deccâl’in pençesine düşen bu genci, Mesih (Hz. İsa) uyarılarıyla yönlendirecektir. Buradaki İsa figürü daha çok İncil’de anlatıldığı gibi işkenceye uğramış bir kişi görüntüsündedir. Kanaatimizce sömürgeciliğe karşı Afrika’ya gideceğini söyleyen Rehâ, diğer bir yönüyle darbe döneminde öldürülen, sömürgeciliğe ve kapitalizme karşı yurtdışında eylemlere katılan, açlığın ve sefaletin kol gezdiği kara kıtayı aydınlatmayı amaçlayan (Savaş, 2008: 476-477) Deniz Gezmiş’leri temsil eder.

Eserde dinî taassuplara dair eleştiriler, hayat ağacının sembolik anlamından izler taşır. Ağaç kültürünün etkili olduğu toplumların başında, Alevî-Bektaşî kültürünün yaşandığı yerlerin geldiği bilinmektedir. Romanda Mor Salkımlı Ev’de yaşayanların Alevî olması ile ağaç kültürünün kullanılması arasında münasebet vardır.

Romanda mezhep farklılığından kaynaklanan dışlamaların eleştirisi yapılır. Rengin Alevî oldukları için kendilerine sası dinli diyen Mürüvvet Vâlîde’ye duyduğu öfkeyi iç konuşmalarla yansıtır: “Sası dinli imişiz biz. Evlerden irak olsun kendinden gayrısını zındık bilenler. Köhne konağın erkekleri bir kez olsun cumaya gitmişler mi? Bizim Allah'ımız başka onların Allah'ı başka mı? Kim icat etmiş bu kahrolası ikiliği?” (Savaş, 2008: 78) Kafkasyalı Firuze, bu anlayışın eleştirisini yapan diğer bir kişidir. Rus kominizmi altında yıllarca çile çeken kişilerin temsili olan Kafkasyalı Firuze, bu mezhep çatışmasını okul yıllarında yaşadığı bir anıdan yola çıkarak eleştirir: “‘Men dahi Caferiyem,’ dedi Kafkasyalı körpeçik kadın; ‘Mektebde ateizm dersine giren bir hanım hocamız var idi. Allah yohdur diye ders boyu

anlatır, teneffüs zili çalanda, gözleriynen semâya gayıdup yakarır idi: Mevlâ bağışla meni!” (Savaş, 2008: 395)

Mürüvvet Vâlide'nin Alevîleri “sasî dinli” (Savaş, 2008: 78) olarak tarif etmesi ve Yavuz Sultan Selim vurgusu, eserin sonlarında tüm ayrılıkların yapaylığına ait kullanımlara dönüşür. Melengiç Baba'nın fantastik bir üsûpla verdiği nasihatler, melengicin birleştirici yönünü ifade eder:

Melengicin gölgesinde ne bektâşî var ne mevlevî ne alevî var ne hanefî.. ne mecusî var ne suryanî.. ne ısevî var ne musevî.. ne ortodoks var ne heteredoks.. ne sosyalist var ne pantürksit.. ne fenerli var ne cim bomlu.. Melengicin gölgesinde aşk var ülen aşk! (Savaş, 2008: 250)

Romanda tenkidi yapılan durum, suç işlenmesi değildir. İnsanların bu suçlar karşısında körlüğü ve duyarsızlığıdır. Fuat Çınaraltı'nın dediği gibi “İnsanlık var oldukça suç da var olacaktır.” (Savaş, 2008: 99) Özellikle gençlerin süslü aforizmalarla ve cafcıflı fikirlerle uyutulması, özlerinden uzaklaştırılması eleştirel bir tavırla işlenmiştir. Bu grupların başında vicdanî retçiler ve Yehova Şahitleri gelir.

Savaş, son yıllarda moda bir düşünce hareketi haline gelen “vicdanî retçiler”den muhtevâyı şekillendirmede yararlanır. Kimi dinî gerekçelerle bu gruba katılan insanlar, antimilitarist ve anarşist fikirlere sahiptir. Hiyerarşik ve statüsel yapılanmalarda yer almayı, bir ülkenin silahlı birliğinde görev üstlenmeyi (askerliği) reddeden bu fikirlerin daha çok dışlanan topluluklarda meydana geldiğini düşünen yazar, vicdanî retçiler anlayışını Alevî bir genç olan Süslü Yaşar ile somutlaştırır. Süslü Yaşar'ın silahlanmaya karşı “Hiçbir vatandaş mâsum değildir. Emperyalist işgal derecesinde kan dökücüdür her türden sivil direniş hareketleri. Hem bireysel hem de kurumsal silâhlanma ilkelliğin ve şiddetin daniskasıdır diye düşünüyorum.” (Savaş, 2008: 98) ifadeleri ve ordusuz bir devleti “Diğer devletlerin orduları derhal işgal ederler. Fakat bu hiç de önemli değildir. Ülkeyi işgal edecek olan devletler de sivil toplumların baskılarıyla bir süre sonra kendi ordularını aşama aşama fesh edeceklerdir ve böylelikle evrensel barış sağlanacaktır. Nitekim devlet denen kurum da emperyalizmin ta kendisidir aslında.” (Savaş, 2008: 98-99) sözleri, vicdanî retçilerin dünya görüşünün yansımasıdır. Yazar, sözcüsü olarak seçtiği Fuat Çınaraltı aracılığıyla silahsızlanma fikrinin dünyada bir karşılığı olmadığını, silahları elinden alınmış devletlerin işgale açık hale geleceğini ve Kurtuluş Savaşı'nda düşmanların amacının Mondros ve Sevr ile milletimizi silahsızlandırmak olduğunu “Düvel-i muazzama ülkemizi işgal ettiğinde halkın elindeki bütün ateşli silâhları devşirmek yoluna gitmişti. Sebep? Ateşli silâhlardan arındırılmış bir millet emperyalist işgale karşı sivil direniş kabiliyetini büyük ölçüde yitirecekti.” (Savaş, 2008: 98) sözleriyle açıklayacaktır. Dünyanın her yerinde sürekli silâhlanan dış güçlerin ülke içinde

silahsızlanma gibi fikirleri desteklemesi ve bunu finanse etmesi eleştirilirken vicdanî retçiler adına konuşan Süslü Yaşar'ın “Örgütlü isyancılara karşı ise, aslında, silâh kullanımını son çâre kabul eden kolluk kuvvetleri oluşturulacak.” (Savaş, 2008: 98) şeklindeki sözleri, nasıl bir çelişki içinde debelendiklerinin göstergesidir.

Süslü Yaşar'ın hocası Fuat Çınaraltı ile yaptığı şu konuşmalar, devletsizlik ve millet düşmanlığı yönüyle vicdanî retçilerin fikirlerini anıttırır:

Bütün devletler önce Türkiye Devleti yok olmalıdır. Çünkü Türkler karacâhil, zırdeli, paganist, şiddet yanlısı, göçebelik asabiyetinden kurtulamamış ilkel bir toplumdur aslında. Orta Asya'nın vahşi bozkırından ihtirasla göçüp gelerek Küçük Asya'nın saflığını kirleten barbar bir toplum. (Savaş, 2008: 100)

Diğer dikkat çekici bir yapılanma ise öncülüğünü Charles Taze Russell'in yaptığı Yahova Şahitleri'dir. Son yıllarda özellikle gençler arasında popüler olan bu hareket, Mecâzi Efendi ya da Râhip Armilus üzerinden anlatılır. Râhip Armilus'un müridi ise yine Süslü Yaşar'dır. Süslü Yaşar, gittiği ayinlerde kendi kimliğinden uzaklaşır ve “Sapkınların sözüm ona kutsal kitabı da ‘OKU’ âyetiyle hayat bulmuş.” (Savaş, 2008: 89) sözlerinde olduğu gibi Müslümanları sapkın olarak görmeye başlar. Bu durum zamanla “üstün insan” (Savaş, 2008: 470) fikrini meydana getirir. *Suç ve Ceza* romanının kahramanı Raskolnikov'dan miras kalan üstün insan düşüncesi, Engin Ar'ı etki altına alır. Süslü Yaşar'ın Rahip Armilus'a inanmasının sebebi yine üstün insan olma düşüncesidir.

Metin Savaş, tüm bu bozulmaların küresel düzen tarafından desteklendiği düşüncesindedir. Tüketim toplumu fikrine ait marka kullanımları, insanların sanal dünya ile körleştirilmesini imler. “Adidas”, “romanson” “omega”, ”tekfen” (Savaş, 2008: 332) gibi popüler kültürü ve markaların tahakkümünü gösteren ifadeler, romanda büyük bir orana sahiptir. Öyleki Süslü Yaşar, “Markaların insan hayatındaki tahakkümünü yeni fark ediyorum aslında.” (Savaş, 2008: 486-487) demekten kendini alamaz.

Batı'nın insanları yarattığı süper kahramanlarla uyuşturduğu ve bizi kendi kahramanlarımıza karşı körleştirdiği fikrini ele alan yazar, bu durumu yaşadığı mahalleye ismini veren Karaoğlan örneği üzerinden anlatır:

Örümcek-Adam hikâyeleriyle oyalıyorlar bizleri ve sonra da ağlarına düşürüyorlar koyun sürülerini.- düşünceli- Süpermen de Kurtarıcı Mesih özlemini dile getiriyor olsa gerek. Gökten inerek beşeriyeti kötülerden ve kötülüklerden kurtaran müthiş kahraman. Kaptan-Amerika ve Yarasa-Adam. Bi boka yarasalar bâri. Koftiden kahramanlar geçidi. Bizdekilerin hepsi gerçek. Onlarınkiler uydur buydur. Karaoğlan künyeli akıncı beyinin mezarının şehrimizde bulunduğu farkında bile değil hiçbir hemşerimiz. Adam-Kadmon. Sâdece bizler adam olmadık. Kâmil ve üstün insan. Süpermen dediğimiz, mavi kostüm üzerine kızıl pelerin. Tanrısal krallığın sancağı. Fransız bayrağıyla Amerikan bayrağında

müşterek üç renkler. Yeni Kudüs'ümüz Boston'a incekmiş de beyaz saraydaki tahtına oturacakmış aslında. (Savaş, 2008: 471)

Raskolnikov'un psikolojisi ile Topçu'nun *İsyan Ahlâkı* kitabındaki düşünceleri, polis memuru tarafından birbirini destekleyen fikirler olarak kullanılır:

Raskolnikovluk sendromu diyorum ben buna; tedavisi imkânsız bir isyan teşebbüsü; tedavisi mümkün olması halinde insanlığın büyük zarar göreceği bir direniş çabası. İsyân, iradenin kendi içinde bulunduğu şartlara boyun eğmeyip, başkaldırması olmak bakımından aksiyondur. Aksiyonun hedefiyse, her canlı türünü kendi mükemmeline ulaştırmaktır. Aksiyona yönelik talebimiz, mukadderatımızı daha iyi aydınlatmak ve ona hizmet etmek içindir. (Savaş, 2008: 508)

Yazarın, Dostoyevski ile Nurettin Topçu'nun fikirlerini bir potada erittiği görülür. Burada isyan düşüncesi, romanın temeline yansıyan körlügedir. Deccâl denildiği zaman kutsal kitaplardaki somut bir şahıs bekleyenler ile gökten bir Mesih'in inip kendilerini kurtaracağına inananların pasifliğinedir. Savaş; markalarla, sembollerle, reklam ve televizyonlarla kandırılan, öz değerlerinden uzaklaştırılan, Süslü Yaşar'a yapıldığı gibi çocukluğundan itibaren damarlarına kutsal sanılan bir sıvı enjekte edilen ve edilgenleştirilen, sönükleştirilen ya da bu güç odaklarının kölesi haline getirilen insanlara bir isyan bayrağı açmıştır. Ona göre, yüksek tirajlı sekülerist gazetelerin kupon karşılığı Allah'ın kitabını pazarladığı (Savaş, 2008: 91) bu düzen bozulmalıdır.

Süslü Yaşar'ın romanda dipnot şeklinde Goethe'nin *Faust* adlı eserinden montajladığı belirtilen "Toplumunu oluşturan aptal bireyler iblisin farkına dahi varamazlar, iblis yakalarını tutuyor olsa bile. Bilmemiz gerektiği gibi bilmiyoruz hiçbir şeyi, işte bu gerçek kahrediyor beni." (Savaş, 2008: 90-91) sözleri, iblisin elinde oyuncak olmasına rağmen bunun farkında olmayan kişilerin çarpıcı bir örneğidir.

Kitap ile televizyon arasındaki gizil mücadele, Uçarı Cümâne ve Engin Ar'ın fikirlerindeki değişmeler ekseninde işlenir. Uçarı Cümâne, Fox tv'de izlediği bir haberdan sonra ablası ve eniştesini öldürüp mirasa konmayı düşünür. Söz konusu haberde bir genç kızın âşığıyla birlikte anne ve babasını katledişi anlatılmıştır. Engin Ar, istemeye istemeye okumaya başladığı fakat elinden bırakamadığı *Suç ve Ceza* ile hayatı arasındaki rabıtayı düşünür. Kitabın sağaltım gücü burada ortaya çıkar:

Zihin karmaşasına bulanmış vaziyette Raskolnikov'u ve Sonya'yı düşündü. Bu iki roman karakteri ne kadar gerçekler? Hayır, gerçekten yaşamış olduklarına emin olamam. Yine de onları bir romancının hayallerinden fişkırmış yapay kahramanlar olarak düşünemiyorum. Gerçek hayatta böyle kahramanlar var mı? Raskolnikov ne kadar mustarip ve Sonya ne kadar fedâkâr. Biri ne kadar şeytana mağlûpsa diğeri o kadar Tanrı'ya yakın. Peki ama mesele nedir? Tanrı mı? Karûre kim? İnsanlık mı? Cümâne

çifte cinayetler işlemeyi teklif ederken nereye kadar ciddi? Kimden gebe kaldığını bilmeyen Kafkasyalı Firuze ile fâhişeliğe mecbur bırakılmış roman kahramanı Rusyalı Sonya! Biri gerçek diğeri kurgu! (Savaş, 2008: 329-330)

Engin Ar; kendisi ile Raskolnikov, Sonya ile Kafkasyalı Firuze ve Uçarı Cümâne arasında benzerliklerden yola çıkar ve Uçarı Cümâne'yi çok sevmesine rağmen cinayeti işlemekten vazgeçer. Kitabın karşısındaki diğeri bir güç radyodur. Radyoda “Ünlü mankenin filancanın tecavüze uğradığı otel odasında rezervasyon patlaması yaşanmakta.” (Savaş, 2008: 147) şeklinde verilen haberler, iletişim araçlarının yanlış kullanıldığında toplumda yozlaşmaya sebep olacağına kanıttır. Kitap okumak, Deccâl hâline gelmiş karanlık güçlerle mücadelede en güçlü silah olarak görülür. Bu düşünce, Engin Ar'ın kitap okumak üzerine “Hiç hazzetmem kitaplardan bilhassa romanlardan. Uydurmadır bütün hikâyeler yazar milletinin hayallerinden fıskırmış palavralar. Mecâzî Efendi de roman okumanın dinen sakkıncalı olduğunu söylüyormuş zaten. Müminin aklını çelermiş roman, iman dolu kafasını karıştırmış, birtakım tehlikeli düşüncelere yol açmış.” (Savaş, 2008: 325) sözlerinden yola çıkarak yaptığı iç konuşmalarla desteklenir. Deccâl'i temsil eden Mecâzî Efendi, anlaşılacağı üzere kitap düşmanıdır.

Yazar, bazen kitaplarla insanları yönlendirip karanlık güçlerin adamı haline gelen romancılara değinir. Kendi milletine karşı yapılan zulümleri görmeyip sözde Ermeni soykırımını olmuş gibi gösteren meşhur romancıların ikiyüzlülüğünü eleştirir:

“Dünyaca meşhur romancımız,” dedi kestane gözlü yetişkin adam; “Anadolu'da şu kadar insan öldürülmüştür derken, belki iyi niyetle, belki vicdanî bir icbarla, belki aydın mesuliyetiyle konuşuyordu. Bakınız, hâdiseye ılımlı yaklaşılmaya çalışıyorum. Peki, ama aynı dünyaca meşhur romancımız, aynı vicdanî hassasiyetini Balkan Türklerinin lehine hangi sebeple devreye sokmamıştır. Anadolu'da yaşanmış olan talihsizliklere yönelik aydın mesuliyeti çok meşguldü de Rumeli'de bir asır boyunca yaşanmış olan zulümleri yurtdışı gezilerinde gündeme taşımak hususunda zamana mı yoktu?” (Savaş, 2008: 69)

Yazarın eleştirisini yaptığı meşhur romancı, bazı romanlarında daha sert eleştiriler yönelttiği Orhan Pamuk'tur. Yazar, Fuat Bey üzerinden “Bir milyon Ermeni'yi otuz bin Kürt'ü öldürdük. Bunları bir tek ben konuşabiliyorum.”(<http://malibaskurt.blogcu.com/orhan-pamuk-a-verilen-odul-neyin-bedeli/631031> erişim tarihi: 25.06. 2017) diyen Orhan Pamuk'un kendi milletine yabancılaşmasını eleştirir. Roman boyunca Orhan Pamuk'a göndermeler devam eder. Kitap okumayı sevmeyen Engin Ar, *Suç ve Ceza*'yı merak eder ve okumaya başlar. Engin Ar'ın iç konuşma tekniğiyle aktarılan “Bir roman okudum, bir gecede hayatım değişti.” (Savaş, 2008: 398), “Bir kitap okudum ve hayatım değişti diyenlere hitap etmiyor

sanki! Her kitap okuyuşta hayatı bir kere daha değişenlerin romanı bu sanki!”²³(Savaş, 2008: 330) cümlelerinde de yazar, Dostoyevski’yle Orhan Pamuk’u kıyaslamaya devam eder. Deccâl yaratılışlı Râhip Armilus’un, Süslü Yaşar’a “Yeni Hayat” romanını okutması bu bağlamda değerlendirilebilir. (Savaş, 2008: 90)

Romanda batıl inançlar Mürüvvet Vâlide vasıtasıyla verilir. “Bu sabah Melengiç Baba’ya uğradım ben. Dua ettim bizim deli oğlan borsada daha fazla kaybetmesin diye. Melengiç Baba anlarmış bu işlerden.” diyen Mürüvvet Vâlide, romana ironik bir hava kazandırır.

Eserde dini şekle indiren, okumayan ve İslam’ın özünü anlamamış insanların eleştirisiyle yapılır:

Hacı efendileri hedef almak bir bakıma mecburiyettir, çünkü, hacı efendi dediğimiz mümtaz kişi peygamberane faziletleri kuşanmaya tâlip olmakla mükelleftir. Hâlbuki bizde ve hemen her yerde, on sefer Mekke’ye gitmiş olan hacı efendi bir defacık olsun Kur’an-ı Kerim’i Türkçesinden okumamıştır; merak etmemiştir orada neler yazdığını; Allah’ın bizden ne istediğini bilmez hacı efendi; Allah’ın bizden ne talep ettiğini bildiği kanısındadır oysa. (Savaş, 2008: 154-155)

Mecâzî Efendi’nin dışında dini sömürü amaçlı kullanan diğer bir figür, Mazlum Bey’dir. Hanımıyla buzları eritmek için hacca gitmeye karar veren Mazlum Bey, Mecâzî Efendi’nin mürşitlerinden biridir. (Savaş, 2008: 381) Her türlü kötülüğü yapan Mazlum Bey’in hacca gitme sebebi de tamamen eşiyile barışmak içindir.

Sonuç olarak eserin, muhteva açısından zengin, arketipsel temelli kahraman ve olaylarla zenginleştirilmiş postmodern bir yapıya sahip olduğunu söyleyebiliriz.

2.4.4.4.Eserin Yapısı

531 sayfadan müteşekkil olan roman, müstakil olarak isimlendirilmiş beş ana bölümden oluşur. Olaylar, Ramazan ayında gerçekleşir. Eserdeki bölümler de Ramazan ayının haftalarından ve bayram gününden oluşur. Bu ana bölümlerin içinde, kimi zaman eseri gerçekç, kılmak için kimi zaman da figürlerin geçmişi hakkında bilgi vermek için alt anlatılara yer verilir.

²³ Yazar, burada Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat* romanındaki “Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti.” (Pamuk, 2016: 7) ifadelerine gönderme yapar.

Tablo 2.4 Melengicin Gölgesinde Romanında Yapı Tablosu

ANA BÖLÜMLER	ALT ANLATILAR	
Birinci Hafta: (s. 9-126)	1.Öldürülen İki Kardeşin Hikâyesi	(s.17-18)
İkinci Hafta: (s.127-216)		
Üçüncü Hafta: (s.217-318)	1.Korkut Efe'nin Hikâyesi 2.Çıplak Ayaklı Rengin'in Hikâyesi	(s.257-260) (s. 265-267)
Dördüncü Hafta: (s.319-431)		
Ramazan Bayramı: (s.432-531)	1.Çıplak Ayaklı Rengin'in Hikâyesi	(s. 490-491)

2.4.4.5.Olay Örgüsü

Romanın değiştirilemez altı anlam birliği vardır. Olay örgüsünde çatışmaların üzerine kurulduğu bu anlam birlikleri şu şekildedir:

1. Korku Efe'nin melengiç ağacının gölgesinde Reha'nın cesedini bulması, Menekşe Zülâl'in akrabası olan Mürüvvet Vâlide'nin konağına gelmesi
2. Uçarı Cümâne'nin patronu Mazlum Bey ile ilişkisi ve Engin Ar ile cinayet işleme girişimi
- 3.Süslü Yaşar'ın kim olduğunu bilmediği Râhip Armilus'un ayinlerine katılması ve onun verdiği görevlerle vicdanı arasında gelgitler yaşaması
- 4.Süslü Yaşar, Korkut Efe ve Fuat Bey'in Mazlum Bey'i kaçırmaması, ona her şeyi itiraf ettirmeleri
5. Mürüvvet Vâlide ve Engin Ar'ın Uçarı Cümâne ile Tanju Enişte'yi uygunsuz vaziyette yakalaması
6. Mecâzî Efendi'nin öldürülmesi ve kâtilin ortaya çıkması

Birinci metin halkasında, Korku Efe'nin melengiç ağacının gölgesinde Reha'nın cesedini bulması, Menekşe Zülâl'in akrabası olan Mürüvvet Vâlide'nin konağına gelmesi ve küçük şehri tanıma çabaları anlatılır. Olaylar sonbahara denk gelen bir Ramazan ayının ilk sahur gecesinde başlar. Korkut Efe melengiç ağacının gölgesinde öncesinde işkence edilmiş, vücudunda izmarit söndürülmüş, dili jiletle doğranmış ve erkeklik organı kesilmiş bir ceset görür. Bu Rehâ adında bir delikanlının cesedidir. Elektrik dağıtım şirketinde çalışan ve kaçak elektrik kullananlarla mücadele eden bu gencin öldürülme sebebi bulunamaz.

Korkut Efe, karakolda ifade verdikten sonra bir şehit cenazesi görür. Metin Savaş'ın hemen hemen her romanında görülen terör sorununa değinme, bu romanda da kendini gösterir. Yazar terör olaylarını ve geride bıraktıklarını çarpıcı şekilde yansıtır:

Al bayarağa sarılı tabutta yatmakta olan er kişi Güneydoğu Anadolu dağlarında teröristlerce pusuya

düşürülerek şehit edilmiş, harbiyeden yeni mezun olmuş bir teğmenmiş. Korkut Efe bakışlarını sâbit bir nokta üzerinde yoğunlaştırdı. Koca Câmî'nin avlusundaki yaşlı çınarın altında süklüm püklüm gencecik gebe kadın. Kimdir bu? Muhtemelen şehit teğmenin karnı burnunda zevcesi! (Savaş, 2008: 22)

Romanda asıl olaylar, Mürüvvet Vâlide'nin kasabalı akrabası olan Menekşe Zülâl'in gelmesiyle başlar. Konakta Mürüvvet Vâlide, eşi Tanju Enişte, annesini küçük yaşta kaybeden ve babası seksen ihtilalinde anarşistlere karışan Fizik Öğretmeni Engin Ar, Mürüvvet Valide'nin kız kardeşi Uçarı Cümâne beraber yaşamaktadır. Korkut Efe de konağın yanındaki sarı badanalı küçük ek binada tek başına yaşar. Bunların dışında konağın emektar kedisi Çetük ve emektar ruhu Karûre diğer konak sakinleridir.

Zülâl'in iç konuşma şeklinde söylediği “İyi şeyler olacak bu konak eskisinde kötü şeylerde olacak sanırsam bir şeyler seziniyorum.” (Savaş, 2008: 37) sözleri romanın gidişatı hakkında ipuçları verir.

Savaş; özellikle Fuat Bey vasıtasıyla kitap okumama problemine, aydınların ödül için kendi ülkesine ettiği ihanet etmesine ve Ermeni sorununa değinir. Fuat Bey, kitap okumayı önemsiz gören Engin Ar'a kızar: “Sen öğretmensin. Alelâde bir meslek değildir bu. Gelecek nesilleri yetiştirmekle yükümlü bir şahıs kitap okumayacak da kim okuyacak? Fakat bu ülkede bırak teknisyeni mühendisi, bırak öğretmeni möğretmeni, akademisyen bile kitap okumuyor.” (Savaş, 2008: 67) Fuat Bey'in bu ifadeleri olay örgüsünün şekillenmesinde etkili olacaktır. Engin Ar, kitabın değerini *Suç ve Ceza*'yı okuduktan sonra anlar.

İkinci metin halkasında Uçarı Cümâne'nin patronu Mazlum Bey ile ilişkisi, ablası ve eniştesini öldürmek istemesi ile Engin Ar'ı bu cinayeti işlemek için ikna etme girişimleri anlatılır. Bir haberden esinlenerek ablasını ve eniştesini öldürmeye karar veren Uçarı Cümâne, bu işi kendisini seven Engin Ar'a yaptırmak ister. Engin Ar, talih oyunlarında tüm parasını kaybeder ve tefecilerin eline düşer, Uçarı Cümâne iyice yoldan çıkar. Romanda dipnotlar vasıtasıyla dinî ve edebî metinlere yapılan göndermeler dikkat çeker. “Birinci Hafta” başlığını taşıyan ilk bölüm; aksiyon bakımından zayıftır, daha çok psikolojik öğeler ön plandadır. Eserde olaylar bir kişi etrafında gelişmez. Olay örgüsünde çoğulluk dikkat çeker. Bir taraftan Uçarı Cümâne'nin cinayet için yaptığı planlar, diğer taraftan Engin Ar'ın *-Suç ve Ceza* okumasının da etkisiyle- yaşadığı iç çatışma beraber ilerler. Okuyucunun cinayetin işlenip işlenmeyeceğini heyecanla beklediği bu bölümlerde Engin Ar, kimsenin ciddiye almadığı bir kişiden beklenmeyecek kadar olgun davranır.

Üçüncü metin halkasında Süslü Yaşar'ın kim olduğunu bilmediği Râhip Armilus'un ayinlerine katılması, râhip tarafından Menekşe Zülâl'in ırzına geçmekle görevlendirilmesi ve Uçarı Cümâne ile birlikte olması anlatılır. Süslü Yaşar, Râhip Armilus'un ayinlerine katılır ve

elindeki şırıngayla sol koluna kutsal sıvıyı zerk edip kendinden geçer. Bir gece Mecâzî Efendi'nin apartmanı olan Türedi Apartmanı'nın bodrum katında Uçarı Cümâne ile yatar. Çıplak ayaklı Rengin, yaşanan olaylara dair gözlemlerinden yola çıkarak Süslü Yaşar ve diğerleri hakkında bilgi verir: “Süslü Yaşar’a bir şeyler oluyor. Rehâ'nın kalbine kurşun sıkılıyor. Enginar suratlı kuzenin tâlih oyunlarında çırpındıkça batıyor. Ve biricik Cumâne kendisini bekleyen kaçınılmaz sona doğru hızla sürükleniyor.” (Savaş, 2008: 148)

Romanda Korkut Efe'nin sürekli Fransızca konuştuğu görülür. Bu konuşmaların Türkçesi dipnotlarla verilir. Bu yönüyle roman “*Araba Sevdası*”na benzer. Yazarın romanda *Araba Sevdası* (Savaş, 2008: 145) ifâdesini kullanması, Korkut Efe'nin konuşmasına göndermedir.

Dördüncü metin halkası, aksiyon bakımından en hareketli bölümdür. Süslü Yaşar, Korkut Efe ve Fuat Bey, Mazlum Bey'i kaçırmış ve ona her şeyi itiraf ettirir.

Savaş, bazı durumlarda kanunların yetersiz kaldığını, Korkut Efe'nin “Hukukun üstünlüğünü tanımayan şerefsizlerle hukuk çerçevesinde mücadele etmek netice vermiyor çoğu zaman yâhû.” (Savaş, 2008: 383) sözleriyle açıklar. Efeliğin ruhunda var olan dağa kaçırma fikri, Mazlum Bey'i koruluğa kaçırma şeklinde tezâhür eder.

Kadir Gecesi, hayırlı bir sonla biter. Mazlum Bey, Rehâ'yı öldürme emrini kendisinin verdiğini ve Kafkasyalı Firuze'yle yattığını itiraf eder. Sabah olduğunda mahalle halkı onu melengiç ağacına urganla sımsıkı bağlanmış şekilde bulur. (Savaş, 2008: 388-389)

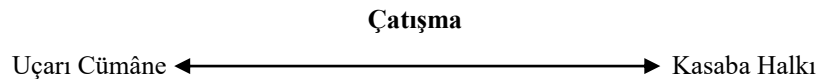
Metin Savaş'ın romanlarında mutad olarak kullandığı hususların başında mitoloji gelir. Roman sürekli bir mitoloji evrenine götürür bizi. Yazar, kahramanlarına ad verirken masallardan, halk hikâyelerinden ve mitolojiden sıkça faydalanır. Savaş'ın kimi zaman aşikâr olarak anmalar yaptığı kimi zaman da anımsatmalara yer verdiği görülür. Romanda; “Mitolojiye”, “her vakit ilgi beslemişimdir” (Savaş, 2008: 160) diyen Başkomiserin bu görüşü Metin Savaş'ın bir dergide dile getirdiği şu sözlerle neredeyse bire bir aynıdır: “Halk bilimine özellikle ve bilhassa Türk mitolojisine tutku derecesinde ilgi besliyorum.” (Demir, 2017: 27)

Aksiyondan çok psikolojik vakalar, tarih, din ve felsefe üstüne konuşmalarla geçen romanda özellikle diyaloglar ilgi çekicidir ve romanın iskeleti konumundadır. Yazar, zaman zaman anlatıcı veya figürlerden yararlanarak olayları özetler. Savaş'ın hemen her romanında karşımıza çıkan bu tekniğin eserdeki uygulayıcılarından biri Menekşe Zülâl'dir. Menekşe Zülâl, iç konuşmalarla özetlediği şu bölümlerde olay ve kişiler hakkında bilgi verir:

Menekşe Zülâl çıtı pıtı cüssesine pek yaraşan kasabalı genç kız tavırlarıyla avluya çıkmıştı. Korkut Efe ortalıkta görünmüyordu. Bu ihtiyar konağı sanırsam her geçen gün daha fazla benimsiyorum yâni. Gerçi içinde yaşayanlar tuhaf insanlar birazcık. Mürüvvet Vâlîde Hazretleri önyargılı ve kısır görüşlü. Engin

Ar Ağabey adının hakkını vermesini bilecek derecede basit bir kişiliği oynuyor. Tanju Enişte iyi birine benziyor. Süslü Yaşar gönlündeki erkek imajının yakınlarında geziniyor ona tutulmak ona tutunmak ona tutuşmak isterdim doğrusu üniversiteyi bitirdikten sonra da belediye nikâh salonunda gelini öpebilirsin iyi günde kötü günde dâmâdın ayağına bas bu evliliğe itirazı olan varsa ya şimdi ötsün ya da sonsuza dek nikâh şekeri dağıtsın. –gülümseyerek- Burla Hâtun’un menekşe torununu küldökenliğe kabul ediyor musun evlâdım? -kaygılanarak- Korkut Efe gençlik aşkı Zühre’nin yasını tutmaya ömür boyu devam edecek gibi görünüyor. Köhne konağın derbeder efesi muamma içinde muamma fersiz gözlerinde zaman zaman kıvılcımlar çakıyormuş görünmez bir varlıkla konuştuğu da oluyormuş. Sanırsam konakta gizemli bir mahlûk yaşıyor her hareketimde tâkip ediliyorum sanki. Turşucu Ali Rıza Usta güngörmüş ihtiyar rolünde gâyet başarılı. Safiye Hanım belli ki meşrebi yüzünden tutucu mahallenin istenmeyen kadını ilân edilmiş persona non grata. Rehâ niçin öldürülmüş sır içinde sır. Zühre koymuş diyorlar şehit teğmenin dul zevcesi yetim kızının adını. Mecâzî Efendi mahalle sâkinlerini aydınlatmak konusunda kararlıymış. Mahalle imamı mahalle mescidinde mahalle muhtarına dış biliyormuş. Fuat Bey ile Hayrunnisâ Hanım büyük şehrin nimetlerine sırt çevirip çiftlik hayatının pastoral senfonisini dinliyormuş antika gramofonlarında. (Savaş, 2008: 211-212)

Beşinci metin halkasında, Mürüvvet Vâlide ve Engin Ar’ın Uçarı Cümâne ile Tanju Enişte’yi uygunsuz vaziyette yakalamaları anlatılır. Mürüvvet Vâlide, evde otururken bir telefon gelir. Arayan kişi, eşi Tanju’nun kendisini aldattığını ve şuan muayenehanesinde birisiyle birlikte olduğunu söyler. Engin Ar ile beraber muayenehaneye gittiklerinde eşinin kız kardeşi Cümâne’yle birlikte olduğunu görür. Romanın sonlarına doğru Uçarı Cümâne, telefon eden kişinin kendisi olduğunu söyler. Cümâne’ye bunu yaptıran şey ise ise intikam alma isteğidir. Bunun için mahalleliyi yani kendisine yapılanlara ses çıkarmayan herkesi cezalandırmak ister. Romandaki çatışmalardan biri, mahalleli ile onların dışladığı Uçarı Cümâne arasında yaşanır.



Şekil 2.10 Melengicin Gölgesinde Romanında Çatışma Şekli

Altıncı metin halkasında, Mecâzî Efendi evinin bodrum katında ölü bulunur. Herkes önce Uçarı Cümâne’den sonra da bir mektup bırakıp kaçan Kafkasyalı Firuze’den şüphelenir. Süslü Yaşar, sorguya çekilen diğer bir kişidir. Ancak gerçek romanın son satırlarında ortaya çıkar. Kâtil, başkomserin alnındaki doğum lekesiyle özdeşleşen kızıdır. Eser bu yönüyle sürpriz bir sonla biter.

Kafkasyalı Firuze’ye ne olduğu bilinmez. Menekşe Zülâl, kasabaya geri döner. “‘Açık’ yapıtlar hareket ettikleri ölçüde, yapıtı sanatçıyla beraber yaratmaya davet eder.”

(Eco; 2016a: 93) Bu yönüyle eserde birçok konunun ucu açık bırakılır.

Sonuç olarak, eser kişinin benliğinde her daim var olan tefrikaya karşı birliğin, kötüye karşı iyinin mücadelesi üzerine kurulmuştur. Düalist bir bakış açısıyla oluşturulan eserde neredeyse tüm inançlarda ve dinlerde var olan şeytan ile Tanrı'nın, aydınlık ile karanlığın savaşına yer verilir. Tasavvuf, dinî metinler ve halk hikâyelerinin iç içe geçtiği *Melengicin Gölgesinde* olaylar çok boyutlu bir yapıya sahiptir.

2.4.4.6.Zaman

Eserde kurmaca âlemde meydana gelen olayların başlangıcından bitişine kadar geçen süre olan iç zaman, yaklaşık bir aylık bir dilimi kapsar. Roman “Sonbahara gelen Ramazan’ın ilk sahur gecesi idi.” (Savaş, 2008: 9) diye başlar. Vaka zamanı yıl olarak belli değildir; fakat eserde 2006 yılında Balıkesir’de meydana gelen elem verici bir olaya yer verilir. Gerçek bir olayın kurgusallaştırılmasıyla oluşturulan bu bölümlerde, yaşanan olayın birkaç yıl önce olduğu belirtilir. Verilenlerden yola çıkarak vaka zamanının, eserin yazılış tarihine yakın olduğunu söyleyebiliriz. Realiteden beslenen bir olayı kurguya dâhil eden yazar, vakayı gerçek bir zaman kesitine ya da dış gerçekliğe bağlar.

Melengicin Gölgesinde’de zaman; Savaş’ın diğer romanlarındaki işlevinin dışında, farklı bir fonksiyonda kullanılır. Roman beş bölüm şeklinde kurgulanır. Ramazan ayının haftaları ve bayram günü bölümlere ad olarak verilir. Yani romandaki vaka zamanı bir aylık bir süreyi kapsar. Olay zamanın Ramazan ayı olarak seçilmesi, toplumdaki duyarsızlığı ve yozlaşmanın boyutunu göstermek içindir. Zira birlik ve beraberlik ayı olan Ramazanda ne konaktakiler ne de mahalleli arasında bir birliktelik yoktur. Halkın büyük bir kısmı camiye gitmek yerine Mecâzî Efendi’nin evine gider ve bunun dinî bir yükümlülük olduğunu düşünür.

Eserdeki zaman algısı, postmodernistlerin tarzına uygundur. Postmodern eserlerde, normal zaman ve mekân kısıtlamaları ihlal edildiği için bu tür romanlardan istenen sayıda hikâye çıkarmak mümkündür. Aslında, okumaya nereden başlanılıp nerede bitirilileceği fark edilmez, çünkü normal zaman ve mekân anlamsız olduğundan olup bitenler hakkında tartışmak da imkânsızdır ya da faydasızdır. (Rosenau, 1998: 125) *Melengicin Gölgesinde*’de zaman, dinî ve millî metinlerden beslendiği için çok boyutlu bir yapıya sahiptir.

“Resûl Aleyhisselâm zamanından çok sonralarıydı.” “Bütün zamanların en iyisiydi ve bütün zamanların en kötüsüydü ve bilgelik ve aptallık çağıydı.” “Orta halli şehrin tarihî saat kulesi gökyüzüne aşanmış idi. Ramazan bayramının ilk günüydü.” (Savaş, 2008: 432) gibi kullanımlardan anlaşılacağı üzere romanda masalsi, fantastik bir zaman anlayışı hâkimdir.

Belirgin yönleriyle postmodernlerin zaman algısından ayrılrsa da bünyesinde bulundurduğu çoğulcu yapıyla postmodern bir görünüm kazanır. Ayrıca eserde zaman, mekanik değil psikolojik bir boyuta sahiptir.

2.4.4.7.Mekân

Roman kahramanlarının ruh dünyasını anlamak ve olayların geçtiği yerleri tanıtmak adına mekân unsuru büyük önem arz eder. Olayların geçtiği çevrenin tasvir edilmesi, anlatının bir sisteme oturtulabilmesi için önemlidir. Mekân sayesinde okuyucu olayları daha rahat kavrar. “Anlatılacak hikâyeye bir köyde, şehirde, çölde; evde, apartman dairesinde, odada; kahvede, parkta, caddede... geçecekse, okuyucu, ona göre bir tutum takınır; muhayyilesini o yönde harekete geçirir; o yönde bir beklenti içine girer.” (Tekin, 2008: 130) Postmodern metinlerde ise zaman ve mekânın yansıtmacı romandaki rolünü kaybettiğini ve giderek silikleştiğini görürüz. Romanlarında postmodern anlatılardan yararlanan Metin Savaş; mekân kavramını, zaman zaman belirsizleşen bir uzamsal boyuta taşır. Postmodern metinlerde mekânlar, tahmin edilemeyecek derecede hareketli bir görünüme sahip olduğu için Savaş’ın romanlarında mekân, postmodernizmin bu özelliğini yansıtacak şekilde hareketli ve sembolik bir yapıyı sahiptir. Romanlarına bakıldığında mekânın genel kurgu içerisinde önemli bir konuma sahip olduğu görülecektir. *Melengicin Gölgesinde*, ana mekân konaktır. Romanın başında tasviri yapılan bu konak, eserin içeriğiyle uyumludur. Eserde konak, farklı mizaç ve yapıya sahip olan kişilerin birleştiği mekândır. Bu yönüyle çeşitli görüş ve düşüncelere göndermeler yapan postmodern romanları andırır. Temel mekânlardan birinin konak olması, tesadüfî değildir. Konak, eski kültürün simgesi olarak görülür. “Mahalleyi nizam ve intizam duygusu içerisinde tamamlayan” (Çonoğlu, 2008: 143) konaklar, “bir merkez vazifesi görür ve devrinin toplumsal çehresini, gelenek icaplarını çizgisi çizgisine aksettirir.” (Çonoğlu, 2008: 144) *Melengicin Gölgesinde* konak, eski konaklardan farklı bir yapıya sahiptir. Romanın ana temine uygun olarak konakta yaşayanlar, birbirine uzak insanlardır. Her biri farklı bir âlem olan bu insanlar arasındaki bazı gizli ilişkilerin kimse farkında değildir. Karûre adlı yaratık ile fantastik bir görünüm kazanan konak, eski kültürün devam etmediğini, kolektivite ile ilişki kurmada kadim özelliklerin kaybolduğunu gösterir. Bu yönüyle konak, aslında yaşamakta olduğumuz bu fâni dünyadır. “Metaforik olarak hayat ağacı ile melengiç ağacı, dünya ile de konak özdeştir.” (bk. Ek 1) Eserde konakta yaşayan insanların, dünyadaki gibi çeşitli mizaç ve yaratılışlara sahip olmaları ve iyiler ile kötülerin aynı mekânda var olmaları bunun kanıtıdır.

Metin Savaş'ın anlatılarında olayların geçtiği yer genellikle Balıkesir'dir. *Melengicin Gölgesinde* romanında açık açık Balıkesir adına yer verilmez; ancak bazen satır aralarında bazen açıklamalarda olayın geçtiği yerin Balıkesir olduğu sezdirilmek istenir:

Batı Anadolu'nun (benzersiz güzellikteki kızlarıyla haklı şöhreti yakalamış) bu iddiasız beldesinin haysiyet yüklü ahali nasıl bir şehirde yaşamakta olduklarının şuurunda değillerdi. Türkiye'nin bin yıllık muazzam tarihinde özel bir yeri vardı bu mütevazı şehrin. Selçuklu asırlarının yorgunluğundan Osmanlı hareketinin dirliğine yumuşak geçişi bu şehir sağlamıştı. İmparatorluktan cumhuriyete geçişin temelleri de burada atılmış, Kurtuluş Savaşı'nın ilk ciddi halk örgütlenmesi yine burada vuku bulmuş, harp yorgunu subayların ve eşkıyalıktan vatansızlığa terfi eden zeybeklerin önderliğinde bağımsızlık sancağı göndere çekilmiş, okuma yazma bilmeyen isimsiz kadın kahramanların ördükleri çoraplarla, diktikleri kefenlerle, ürettikleri mermilerle şeytan ruhlu emperyalizme meydan okunmuştu. (Savaş, 2008: 344)

Yazar, mekânın Balıkesir olduğunu yukarıda olduğu gibi çeşitli şekillerde göstermeye çalışır. Sözelimi Balıkesir'de yaşayan Tuğçe Yıldırım ve Büşra Karabacak adlı 10 yaşlarında iki kız çocuğunun yaşadığı elim hadise romana şu şekilde yansır:

Bir yıl kadar önce de, evlerinden okula gitmek için yola çıktıktan sonra kaybolan ilköğretim öğrencisi iki küçük kızın cesetleri köyün çobanı tarafından vahşi hayvanlarca parçalanmış vaziyette mera olarak kullanılan arazide bulunmuş, kağıtli ya da kağıtleri tespit edilemeyen tek vaka olarak kayıtlara geçmişti.²⁴ (Savaş, 2008: 18)

Mahalle kültürüyle yetişen yazarın eserlerinde mahalle kavramı mekân olmanın ötesinde bir aile anlamına gelir. “Mahalle dediğimiz şey, insanlar arası mesafenin en aza indiği ve ilişkilerin çok daha yoğun yaşandığı bir yaşama biçimini işaret eder. Ferdietimizin, kimliğimizin ve hatta benliğimizin bir tarafını yapan bu yaşama biçimleri/nesil ortadan çekildikten sonra her şey kaybolacaktır.” (Çonoğlu, 2008: 149) Romanda bu kültürün yok oluşu, Mecâzî Efendi'nin yaptıklarının farkına varmayan ve namusumuz dedikleri genç kızları koruyamayan mahalleli üzerinden anlatılır. Uçarı Cümâne'nin yaşadığı şehri çekilmez bulması, “köstebek yuvasından farksız orta halli şehir” (Savaş, 2008: 488) olarak tanımlaması ve oradan kaçmak istemesinin sebebi mahallelinin bu tutumudur.

Dikkat çekici diğer mekânlar; Mecâzî Efendi'nin Bank of Blue-bird adlı banka şubesinin tarihî binasının yer altı sarnıcında dizayn ettiği yasa dışı bir tapınak olan Kutsal Mabet (Savaş, 2008: 507) ile yine onun yaşadığı Türedi Apartmanı'dır. Türedi sözlükte “kendisinden umulmayan bir biçimde sivrilmiş ve hakkı olmayan bir duruma gelmiş (kimse),

²⁴ Savaş'ın bahsettiği olay 21 Mart 2006 yılında gerçekleşmiş ve faileri 8 Eylül 2017 tarihinde bulunmuştur. <http://www.hurriyet.com.tr/son-dakika-kuzen-cinayeti-11-yil-sonra-cozuluyor-40573249> (erişim tarihi: 24.10.2017) Bu sebeple yazarın romanı yazdığı yıllarda, fail-i meçhul bir cinayet olarak bilinmektedir.

yerden bitme, zıpçıktı; nereden geldiği, nasıl ortaya çıktığı belirsiz, gerçek bir değeri olmayan” anlamlarına gelir. (TDK, 2011: 2400) Apartmanın adı, nereden geldiği belli olmayan ve bir anda mahallenin zirvesine çıkan Mecâzî Efendi’nin hayatından esinlenmedir. Aynı zamanda “türemek” fiilini anıştıran bu sözcük, mahalledeki bütün fitne ve fesatın bu evden türediğini işaret eder diyebiliriz. Mecâzî Efendi, Uçarı Cümâne’ye burada tecavüz eder, yaşadıklarını sorgulamadan kendini yargılayanlardan öç almak isteyen Uçarı Cümâne Süslü Yaşar ile burada birlikte olur. “Zina yuvası” (Savaş, 2008: 492) olan Türedi Apartmanı’nın bodrum katı, karanlık olması sebebiyle bir nevi mahzendir. Baheard’a göre “mahzen öncelikle evin karanlık varlığıdır, yer altı güçlerinden pay alan varlıktır.” (Bachelard, 2017: 49) Deccâl’i simgeleyen Mecâzî Efendi’nin kötü fiillerini gerçekleştirdiği bu iki mekân karanlık olması yönüyle şer güçlerin barınma alanıdır. Yer altı güçleri; birlik ve bütünlüğü bozmaya çalışan dış güçler olarak da algılanabilir. Mecâzî Efendi’nin Râhip Armilus kisvesine bürünerek insanları kandırdığı Kutsal Mabet, Bank of Blue-bird adlı tarihi bankanın altındadır. Karanlıkların efendisi olan Deccâl’in karanlıkları seçmesi ve bankanın Blue-bird (Mavi Kuş) adını taşıması rastlantı değildir. Mutluluğun sembolü olan mavi kuş, kişileri mutluluk verici maddelerle kandıran Mecâzî Efendi’nin halk tarafından görünen yüzünü temsil eder. Mecâzî Efendi, fitne yuvası olarak kullandığı Türedi Apartmanında öldürülmüş, böylelikle kötülüğün merkezi yok edilmiştir. Bu mekânlar kesret ve tefrika yayarken melengiç ağacı ve ağacın yanındaki türbede yaşayan Melengiç Baba, insanları vahdete, bir ve güçlü olmaya çağırır. Sözü geçen mekânlar, kadim bir savaşın simgeleridir.

Yazar, *Melengicin Gölgesinde*’de hemen her romanında yaptığı bir uygulamaya yer verir. “Bulvar kalabalıktı. Kargalar Derneği.” (Savaş, 2008: 201) diyerek bir sonraki eserine gönderme yapar. Sadece isme yer vermeyen yazar, bu eserdeki bazı figürleri *Kargalar Derneği*’nde kullanır.

Sonuç olarak Balıkesir’in ana mekân olduğu *Melengicin Gölgesinde*’de mahalle, konak, apartman ve melengiç ağacı, Melengiç Baba Türbesi gibi açık ve kapalı mekânlardan yararlanılır. Sanatçı, bu mekânları simgesel olarak ve kişilerin ruhsal durumu üzerindeki etkisini göz önünde bulundurarak kullanır.

2.4.4.8.Şahıs Kadrosu

Yazar bu romanında *Zemheri Kuyusu*’nda olduğu gibi reel dünyanın gerçeklik algısını yok sayarak mitolojik, tarihi ve mistik kişiler ile bugünün insanlarını, günümüzün zaman ve mekânında birleştirerek anlatmıştır. *Melengicin Gölgesinde*, figürlerinin çokluğu ve bu kişilerin mizaçlarındaki farklılıklar ile dikkât çeker. Yazarın kimini mitolojiden yararlanarak

oluşturduğu, kimini de dünya klasiklerinden ve birikimlerinden faydalanarak meydana getirdiği bu figürlerin listesi, romanın başında verilir. Yazar, tiyatro metinlerinde rastlanılan bu duruma, metinler arası bir ilişki kurmak amacıyla değil şahıs kadrosunun kalabalık olması nedeniyle başvurur. Okurun okuma esnasında gerektiğinde ilk sayfadaki şahıslar kadrosuna bakarak daha rahat bir okuma sürecinde bulunabilmesi amacıyla yazılan “Roman Kişileri” bölümünde, yirmi beş figüre yer verilir. “Bu romandaki yirmi kadar karakterin neredeyse yirmisi de başat karakter gibidir. Pek çok romandan alışkın olduğumuz birkaç kişiden ibaret esas karakterler şeklinde değildir.” (bk. Ek 1) diyen Savaş’ın, anlatım ve bakış açısı ile muhtevâda kendini gösteren çoğulculuk, şahıs kadrosunda da kendini hissettirir.

Popüler bir romancı olmayı hedeflemeyen Savaş, “Romanlarım ve karakterlerim yüz yıl sonra da okunmalıdır. Gelecekte de okunmalıdır çünkü istikbale kalabilecek tarzda romanlar yazma yeteneğine sahip biri olduğumu düşünüyorum. Böyle bir yeteneği öldürmem demek Tanrı’nın bana nasip etmiş olduğu bir nimete nankörlük etmem demektir.” (bk. Ek 1) düşüncesiyle hareket eder.

Savaş’ın her romanında -bazen birkaç karaktere bölerek yansıttığı- kendisini temsil eden bir karakter vardır. Sanatçı; “*Melengicin Gölgesinde* diğer romanlarımdan ayrılıyor. Bu romanda Metin Savaş hiç yoktur diyebilirim.” dese de figürlerde yazarın otobiyografisinden, kimliği ve kişiliğinden izler bulmak mümkündür. Yine de yazarın kendisini en az yansıttığı romandır. Roman daha çok arketipler üzerine inşa edilmiştir. Bununla birlikte *Melengicin Gölgesinde*’deki kalabalık şahıs kadrosu içinde yazarın kendisine en yakın bulduğu figürler; derbeder tabiatlı Korkut Efe ile Karûre adındaki ecinnidir. (bk. Ek 1) Romandaki figürler, arketipsel karşılıklarına göre davranırlar.

Sonuç olarak bu figürlerin postmodern bir anlayışla kurgulanan, arketipsel derinliği ve sembolik değerleri ön plana çıkarılan kişiler olduğunu söyleyebiliriz.

2.4.4.8.1. Korkut Efe

“Kırk beş” yaşında giyimine özen göstermeyen, daima savruk, çerçi kılıklı, çapaçul, derbeder, pasaklı, pejmürde, paspal, serkeş” bir kişidir. (Savaş, 2008: 33) Zühre adındaki sevdiği öldükten sonra hiçbir kadına el sürmemeye yemin etmiştir. Romanın başından sonuna kadar Zühre’yi sayıklar. Kierkegaard’ın “İki insan âşık olup birbirleri için yaratıldıklarını hissetmeye başladıklarında kopmanın zamanı gelmiştir, zira devam ederek her şeylerini kaybedebilirler, ama kazanacakları hiçbir şey yoktur.” (Bloom, 2008: 70) sözlerinde belirttiği gibi Korkut Efe, bu dünyada sevdiği kızıdan kopan ve kavuşmayı öbür dünyaya saklayan insan tipinin temsilcisidir.

Kendisini “Zühre için yaşadı ve Zühre için öldü.” (Savaş, 2008: 106) diye tanımlayan Korkut Efe’nin sevdiği kız, mitolojik bir temele dayanır. Çolpan ya da çoban yıldızı, İslam astronomisinde Zühre adıyla bilinir. Astronomik kültte çoban yıldızı yol göstericilik fonksiyonu sebebiyle yıldızların başı olarak düşünülmektedir. Çoban Ata, koruyucu ata ruhu olarak da şekillenmiştir. Gecenin bittiğini bildiren çoban yıldızı, Altaylı Şamanların davullarında yıldız tutan binici olarak tasvir edilir. Bu binici, Şamanın yol gösterici ruhunu simgeler. (Bayat, 2015: 292-293) Kanaatimizce Korkut Efe, bu sebeple şamana benzer bir figür olarak çizilmiştir. Romanın başında verilen epigraf ile Zühre arasında bağ kuran yazar, Zühre’nin kervana yol gösteren ruh olduğunu belirtmek ister. Kervanı Hazret-i Muhammed ile ilişkilendiren yazar, Zühre’nin Hz. Hatice hatta Hz. Havva gibi ilk örnekleri temsil ettiğini işaret eder.

Korkut Efe, Fransızca konuşmasıyla dikkat çeker. Her şeyi Fransızca söylemesi *Araba Sevdası*’nın kahramanı Bihruz Bey’i andırır. Yazarın dipnotlara yer vermesi, postmodern bir oyun ya da postmodernizmin türlerin bir aradalığı fikri sebebiyle değildir. Yazarın yabancı sözcüklerin Türkçe karşılıklarını dipnotlarla belirtmesi, Rus romanlarından etkilenmiş olmasındandır. (bk. Ek 1) Tanzimat romanındaki birtakım karakterler nasıl ki Fransızca sözcükler kullanmayı züppece bir tavırla seviyorsa, aynı kullanımlar Rus romanlarında da karşımıza çıkar.

Fransızca kelimeler kullanması ve halktan kopuk tavrı; toplumdaki ayrı bir dünyada yaşaması, onlardan ayrı bir dil kullanması ve “kimine göre delinin teki” “kimine göreyse kırkların dervişi” (Savaş, 2008: 475) olarak görülmesi sebebiyle şamanları hatırlatır. Bu sebeple halk arasında şizofren olarak görülür:

Derbeder efenin şizofren olduğunu söylüyor bütün şehir. Névropathe. Sinir hastası. Emotion choc. Sarsıntılı heyecan. Bütün bu bilimsel teşhislerin yanlış ya da eksik kaldığı apaçık meydanda. Derbeder efede başka bir şey var. Tanımlaymadığım bir rahatsızlık. Tatar Zühre masalını ne demeye uydurdu bu adam? (Savaş, 2008: 504)

Onun şizofren olarak görülmesinin sebeplerinden biri de ecinni Karûre ile konuşmasıdır. Korkut Efe, birçok özelliği ile Dede Korkut’un arketipsel yansımasıdır. Menekşe Zülâl Havva ana ya da Hz. Hatice’yi simgeleyen bir arketip olan Burla Hatun’un sürekli Korkut Efe’den bahsettiğini söyler. “Burla Hatun hep bahsederdi sizden, merak ediyordum doğrusu, fakat düşündüğüm gibi çıkmadınız, çok yaşlı biriyle karşılaşacağımı sanıyordum, yâni umduğumdan daha gençmişsiniz.” (Savaş, 2008: 29-30) diyen Menekşe Zülâl’in sözlerinden anlaşılacağı üzere *Dede Korkut Hikâyeleri*’nin figürlerinden olan Burla Hatun’un anlattığı bu kişi, Dede Korkut’un günümüz koşullarına göre güncelleştirilmiş

karşılığı Korkut Efe'dir.

Savaş'ın kişiliğinden izler taşıyan ve "bin cilt kadar kitabı" (Savaş, 2008: 75) olan Korkut Efe'nin "iş gücü kitap okumak"tır. (Savaş, 2015: 66) Onun yaşadığı postmodern çağın tuzaklarından etkilenmemesinin sebeplerinden biri de kitaba olan düşkünlüğüdür. Eserde hayat tarzı ve fikirlerinden taviz vermeyen, sevdiğinden vazgeçmeyen bir figür olarak çizilmiştir.

2.4.4.8.2. Engin Ar

Engin Ar; maddiyatçı ve fırsatçı bir kişidir. Onun gözünde en üstün değer para yani kazançtır. Jung'un kompleks olarak isimlendirdiği kişilik özelliklerinden izler taşır. Kompleksler kişinin zayıf yönlerini dile getirir. Kompleks, kişide ille de aşağılık duygusunun belirtisi değildir; ancak uyuşmayan, sindirilmeyen bir şey olduğu muhakkaktır. (Jung, 2006: 45) Engin Ar'ın borsaya olan tutku derecesindeki bağlılığını, kazanç ya da para kompleksi olarak değerlendirebiliriz. Lisedeki derslerinden fırsat buldukça borsa salonuna kaçar. Borsadan başka bir şeyle ilgilenmez; ama en büyük zaafı Uçarı Cümâne'dir. Ona âşıktır; ancak aşkına karşılık bulamaz:

Engin Ar'ın elinde birkaç loto kuponu ve birkaç bahis bülteni vardı, keyifli görünüyordu;

"Sabah seansında sekiz milyon alıcı, sekiz milyon satıcı vardı, onun için biraz kâğıt aldım öğleden sonra borsadan, değerli kâğıt diye."

Korkut Efe celâllendi;

"Ülen köftehor, adam mısın sen yâhû, aklın fikrin borsada be!" (Savaş, 2008: 66)

Engin Ar'ın kişiliği ve duyguları bazen iç konuşmalarla bazen de çevresindekiler aracılığıyla verilir. Menekşe Zülâl, onu şu şekilde anlatır:

Dış görünüşüyle oturaklı birine benziyor. Ama konuşurken patavatsız. Düpedüz zevzek. Onun kadar lâubalisini tanımadım desem yeridir. Hayatı ya gerçekten ciddiye almıyor, ya da fazla ciddiye aldığı için ipin ucunu kaçırıyor. Fakat çok komik biri. İtici ama gülünç. İnsanın ona acıyası geliyor. Zevzekliği de hoşuma gitmiyor değil hani. Burla hâtun'un kayın pederi de patavatsızın tekiydi. Belki çocukluğunda bir travmaya mâruz kalmıştır. Ruh hekimi hanımefendi ile derhal samimiyet kurmalı ve ona bu konuda ne düşündüğünü sormalyım yâni. Engin Ağabey durduk yerde bu hale gelmiş olamaz. Uçarı Cümâne Ablaya yönelik karşılıksız ilgisi zıvanadan çıkartıyordur belki de onu. (Savaş, 2008: 96)

Engin Ar'ın teyze kızı Uçarı Cümâne'ye yönelik iflâh olmaz bir zaafı vardır. (Savaş, 2008: 81) "Budalalığın adından belli: Engin Ar!" (Savaş, 2008: 59), "enginar surat" (Savaş, 2008: 69), "yelken kulak" (Savaş, 2008: 83) gibi ifadelerle tasvir edilen Engin Ar, kendisini Menekşe Zülâl'e şu şekilde tanıtır: "Adım Engin, sultanî lisesinde fizik hocasıyım, göreve beş

yıl önce doğuda başladım, sonra torpille şehrimize atandım, şehrimize atandım sonra, çevik ve ahlâklıyım, hobilerim arasında kitap okumak yoktur, yarışmacı arkadaşlara başarılar dilerim.” (Savaş, 2008: 34)

Engin Ar, öğretmenlik mesleği ve subay olma ideali ve amacına ulaşamaması yönüyle Nihal Atsız’ı hatırlatır:

“Şahsiyetimi küçümsediğinin farkındayım. En azından mesleğime karşı saygılı ol.”

“Öğretmenlikten nefret ettiğini sanıyordum!”

“Nefret etmiyorum. Üniversiteden mezun olup da orduya yazılmak istediğimde, beni sığaya çeken tecrübeli subay, görmüştü kişiliğimdaki bozukluğu. Fakat belki de içimde bir cevher vardı.” (Savaş, 2008: 82-83)

Uçarı Cümâne’nin Mürüvvet Vâlide’yi öldürme fikrine uzun bir düşünme evresinden sonra karşı çıkar. “Raskolnikov künyeli haytaya imrenip de cinayet falan işlerim de hapse girdiğim de okurum dört ciltlik romanı. Nasılsa kodeste boş zaman gırla.” (Savaş, 2008: 394) diyen Engin Ar, Raskolnikov’dan çok etkilenir ve Raskolnikov ile kendini karşılaştırır:

Engin Ar hacimli romanın satırları arasında gezinirken diğer yandan da düşünmesini sürdürüyordu: Tefeci kadını parası için öldüren roman kahramanı Raskolnikov’dan ne farkım kalacak valideyle eniştenin yüreklerine birer kurşun sıkımla? Cümâne istiyor bu iğrenç şeyi yapmamı ama ben de arzu etmiyor değilim hani teyze kızının hain teklifine boyun eğmeyi! Şeytana uymak ya da uymaya heveslenmek ne tatlı duyguymuş. (Savaş, 2008: 332)

“Hobilerim arasında kitap okumak yoktur.” (Savaş, 2008: 35) diyen Engin Ar, *Suç ve Ceza*’nın kahramanı Raskolnikov’un parodik yansımasıdır. Raskolnikov’un tefeci kadından para çalması gibi Engin Ar da Mürüvvet Vâlide’nin bileziklerini çalar; fakat Raskolnikov’un ruhsal bunalımından çok etkilendiği için Mürüvvet Vâlide ve Tanju Enişte’yi öldürmez. Birbirini tutmayan saatler ile mücadelesi *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’ndeki Hayri İrdal’ı hatırlatır. (Savaş, 2008: 332-333) “Vâlide hazretleri, bırakalım üstün birey olmayı, ben sıradan bir insan bile değilim, ben bir enginarım yanılmıyorsam.” (Savaş, 2008: 334-335) şeklinde güvensiz ifadeler kullanan Engin Ar, “Ben artık enginar değilim!” (Savaş, 2008: 397) diyerek yaşadığı değişimi gösterir. Alaycı tavrının altında annesini küçük yaşta kaybetmiş, babasını uzun yıllar görmeyen bir insanın hüznü vardır. Birden çok roman kahramanından izler taşıyan bir figürdür.

2.4.4.8.3. Mürüvvet Vâlide

Taşra eşrafından sandık emini bilmem kim efendilere ait köhne konağın sâhibesi olan Mürüvvet Valide, ellisine merdiven dayamış bir ev hanımıdır. “İnsâniyet, mertlik, yiğitlik,

cömertlik, iyilikseverlik” (Devellioğlu, 2006: 736) anlamındaki adına uygun bir kişidir. Eserde yerel söyleyişi ve değişik yemekleriyle dikkat çeker. Teyzesinin oğlu Engin Ar’a yuvasını açmış, Korkut Efe’yi ailenin bir üyesi gibi kabullenmiş, kardeşi Cümâne’ye her türlü desteği vermiş olan Mürüvvet Vâlide’nin olumsuz yönü ise Alevîlere karşı olan tutumudur. Toplumun belli bir kısmına yayılan Alevî algısının romandaki temsilcisidir. Onun gözünde Alevîler, yemeği yenmeyecek ve eve girmeleri bereketi kaçıracak kişilerdir.

2.4.4.8.4. Uçarı Cümâne

Mürüvvet Valide’nin âsi kız kardeşidir. Yirmi beş yaşındadır ve göz rengi kurşunîdir. Uçarı kelimesi; “ele avuca sığmaz (kimse), “kendini çeşitli eğlencelere vermiş (kimse), sefih” (TDK, 2011: 2406) anlamına gelirken, cümâne ise tek inci demektir. (Devellioğlu, 2006: 147) İnci gibi gösterişli ve baştan çıkarıcı bir kızdır. Engin Ar onu gönülden sever; ancak Cümâne onun aşkına karşılık vermez. Engin Ar, ona şehvetle değil de aşk ile yaklaşan tek kişidir. (Savaş, 2008: 491)

Hafif meşrep, serbest cinsi münasebeti savunan bir kişidir. (Savaş, 2015: 485) Onun böyle bir kişiliğe sahip olmasının sebebi, Mecâzî Efendi’dir. Mecâzî Efendi, Türedi Apartmanı’nın bodrum katında ona tecavüz edince Cümâne hayata küser. Yaşadığı şehri ve hayatı beğenmeyen Cümâne, kendisine sahip çıkmayan ve tecavüzüne uğradığı adamı el üstünde tutan kasabalılardan intikamını almak ister. Bunun için onları yoldan çıkararır. Önce Mazlum Bey’i baştan çıkaran Uçarı Cümâne, sonra Süslü Yaşar ile birlikte olur. Onu kötülük yapmaya sürükleyen şey, intikam duygusudur:

Melengiç Baba Mahallesi’nden neden nefret ettiğimi, bu köstebek yuvasından farksız orta halli şehirde neden yaşamak istemediğimi sordunuz mu hiç bana? Saflığımı yitirdiğim akşamın sabahında ilk intikamım ne oldu biliyor musunuz? Mazlum Bey’in koynuna giriverdim usulca. Patronum üzerimde şehvetle tepinirken onun yuvasını yıkacağımı düşünüyordum. Sonra eniştemi baştan çıkardım; çok kolay oldu bu; işveli bir gülümsemeye hazırды zaten enişte bey. -derbeder efeye bakarak- Seni bile koynuma almayı düşündüm sarı badanalı dergâhında; fakat o dergâh kutsal kitaplarla doluydu; Allah vardı sanki orada. –Süslü Yaşar’a imâyla baktı ve Menekşe Zülâl’in oradaki varlığını hatırlayınca ağız değiştirdi- Fuat Bey’le dahi yatmayı denedim ama o beni reddetti. Kızılbaş diye horladığımız Rehâ bi defacık olsun yan gözle bakmamıştı kadın kısmına. Mahalle mescidi imamının kapısına dayandığımda yine Allah çıktı karşıma. Cevap verin bana: Yeryüzündeki on binlerce genelevinin yaratıcısı biz kadınlar mıyız yoksa siz erkekler mi? (Savaş, 2008: 489)

Babası ölürken bir karısı daha olduğunu Çıplak ayaklı Rengin’in ise ablası olduğunu söyler. (Savaş, 2008: 490-491) Bundan dolayı babasını da sevmez. Korkut Efe, Engin Ar ve annesi hayatta güvendiği ve sevdiği kişilerdir. *Suç ve Ceza*’nın Sonya’sına benzeyen Uçarı

Cümâne, özünde temiz olup kötü yola düşen genç kız figürlerindedir.

Sürekli yanlış kelimeler kullanır. Freud'a göre belleğin bilinçaltına yaklaşım girişimi böyle bir sonuç vermiştir. Dil sürçmesi ya da yanlış kelime kullanımı şeklinde kendini zorla gösteren bir fikir, bireyin bastırmak istediği bir şeyin işaretidir. Dil sürçmeleri, bilinçli bir bastırma sonucu oluşur. (Freud, 2012: 77-78) Romanda Cümâne, “Sözcükleri yanlış kullanmak yıpranmış kişiliğimin bir parçasıdır arslanım.” (Savaş, 2008: 483) diyerek bu durumu açıklar. Çünkü Uçarı Cümâne'nin yanlış kelime kullanmasında, yaşadığı psikolojik sarsıntının tesiri vardır.

2.4.4.8.5. Menekşe Zülâl

Sandık emini bilmem kim efendi zâdelere ait köhne konağa kasabalı konuk sıfatıyla gelmiş olan, on sekiz yaşında, menekşe gözlü bir genç kızdır. Mürüvvet Valide, annesinin uzaktan kuzenidir. Zülâl kelimesi “hafif, soğuk, güzel” (Devellioğlu, 2006: 1193) “Saf, tatlı su” (TDK, 2011: 2666) gibi anlamlara gelir. On sekiz yaşında “dalgalı kumral saç”lı, geniş alnında bir tutamlık perçem; kaşları belli belirsiz; menekşe gözlü; ufak tefek, çıtı pıtı, mini mini; zayıf ve çelimsiz” (Savaş, 2008: 30) ama güzel bir kızdır. Süslü Yaşar'dan hoşlanır. Râhip Armilus, Süslü Yaşar'ı onu elde etmesi için görevlendirir. Fakat Süslü Yaşar, Menekşe Zülâl'e bir şey yapmaz. “*Suç ve Ceza*” okuyan (Savaş, 2008: 30) Menekşe Zülâl, Engin Ar'a kitabı okuması için vererek onun hayatını değiştirir. Sürekli Burla Hatun'dan bahseden bu taşralı kız, Burla Hatun'un torunu olduğunu söyler. Burla Hatun'un savaştı kadınlarını andırır. Gizliden gizliye devam eden bir savaşın ortasında yaşar; ancak herhangi bir kötü durumla karşılaşmaz.

2.4.4.8.6. Mecâzî Efendi

Sandık emini bilmem kim efendi zâdelere ait köhne konağın bulunduğu Melengiç Baba Mahallesi'nin on yıllık keskin bakışlı muhtarıdır. Mecâzi kelimesi “mecazla ilgili, mecaz niteliğinde olan” (TDK, 2011: 1641) anlamına gelir. Romanda gerçek kimliğinin dışında çeşit çeşit kılık ve kişiliklere girmesi yönüyle ismine uygun bir figürdür.

“Muntazam kılıklı ve mülâyim çehreli”, “keskin bakışlı, kendi şartlarında daima mütebessim, üzerinde her zaman koyu renkli takım elbise, boynunda sahte ipekten kravat, ceketinin üst cebinde kravatla uyumlu mendil” bulunan Mecâzî Efendi, “mahalle halkı nazarında vazgeçilmez bir kişilik”tir. Melengiç Baba Türbesi yakınındaki Türedi Apartmanı'nda oturan Mecâzî Efendi, on yıl kadar önce mahalleye gelmiş ve her seçimi kazanarak muhtar olmuştur. Özellikle “mahallenin tutucu kesiminin gözünde mitolojik bir

varlık” gibidir. (Savaş, 2008: 26-27)

Mecâzî Efendi birçok özelliği ile Deccâl’i andırır. Dini metinler, Deccâlin önüne bulutu katan rüzgâr gibi hızlı olacağını bildirir. ²⁵Ayrıca Deccâl’in dinin güçsüzleştiği, ilmin yetersiz hale geldiği, fitnenin arttığı bir dönemde ortaya çıkacağı ifade edilir. Romanda Mecâzî Efendi, ismi zikredilmemesine rağmen Balıkesir olduğu anlaşılan şehre geldiğinde kötü olaylar artmaya başlayacaktır; fakat televizyon haberleriyle bu olayların sadece söz konusu şehirde değil tüm ülkede olduğu anlaşılır. Uçarı Cümâne’nin televizyon haberinden yola çıkarak ablası ve eniştesini öldürmeyi tasarlaması, ekranda sürekli devir daim eden erotik reklamlar, öğretmen olan Engin Ar’ın ilme önem vermemesi hatta kitap okuyanları hâkir görmesi, bilgi konusundaki akıl karışıklıkları dönemin ortamı hakkında bilgi vericidir.

Mahalle halkı nazarında dert babası, fukarâ dostu, fikir üstadıdır. Mecâzî Efendi, beyaz sakallı, muntazam kılıklı, mülâyim çehreli ve keskin bakışlıdır. Kendi şartlarında dâima mütebessim, üzerinde her zaman koyu renkli takım elbise, boynunda sahte ipekten kravat, ceketinin üst cebinde kravatla uyumlu mendil ile gezer. Mahalledeki tutucu kimseler hiçbir sorununu ona sormadan çözmez. Haftanın her Salı günü mahalle halkından kendisine intisap etmiş olanları evine toplar, uhrevî konular üzerine sohbet eder ve hiç kimse ona saygısından konuşamaz. Melengiç Baba Mahallesi’ne mitolojik bir varlık gibi hükmeden bu adamın nereden geldiği meçhuldür. (Savaş, 2008: 26-27)

Akıllı bir genç olan Süslü Yaşar’ın hiç yüzünü görmediği ama ayinlerine katıldığı, inandığı Râhip Armilus, Mecâzî Efendi’den başkası değildir. Armilus, Mesih’in gelmesinden hemen sonra ortaya çıkacağı düşünülen karanlık ve kötülüğün simgesi olan bir figürdür. Uzun yıllar sürgün yaşayan Yahudiler, kendilerine zulüm eden devlet ve kişileri onun adıyla anmıştır. Yahudiler Armilus’u ahir zamanındaki en büyük düşmanları olarak görür. Armilus, Yahudilere hiçbir devir ve dönemde yaşamadıkları işkence ve sıkıntıyı yaşatacak ve Tanrı Mesih’i göndererek onları kurtaracaktır. (Bağır, 2016: 7-10)

Armilus kelimesi Roma’nın kurucusu olarak görülen efsanevî şahsiyet Romulus’tan gelir. Romulus, zamanında Yahudilere işkence ettiği için onların toplumsal bilinçaltında Deccâl olarak tasavvur edilmiştir. Romanda Mecâzî Efendi’nin Deccâl olarak adlandırılmasının sebebi aynı zamanda Râhip Armilus olmasıdır. Yaptığı kötülüklerle Deccâl

²⁵ Ulûhiyyet iddiasında bulunacak kadar Allah’a karşı saygısızlık içine giren Deccâl, suret bakımından da en kötü halde olacaktır. İnsanlar onun sûreten bir çirkinliği karşısında hayrette kalacak ve onun fitnesinden haberdar olacaklardır. Hadislerde Deccâl oldukça çirkin anlatılır. Söz gelimi bazı rivayetlerde bir gözünün görme duyusundan mahrum olduğu ya da gözünün çukur (memsuh) olduğu haber verilmiştir. Deccâlin alınının tam ortasında kâfir yazısı olacaktır. Bu maddi bir yazı değil küfür alameti olarak algılanabilir. Deccâl, insanların birbirini nedensizce öldürmeye başladığı, akılların çelindiği dönemde gelecektir. (Bodur, 2017: 94-98)

sıfatına uygun bir figürdür. Yazar onun aracılığıyla yaşanan çağın ahir zaman ya da postmodern bir devir olduğunu göstermeyi amaçlar. Eserin sonuna doğru öldürülmesi, masallarda gördüğümüz kötülerin cezalandırılması anlayışının ürünüdür.

2.4.4.8.7. Çıplak Ayaklı Rengin

Safiye Hanım'la Turşucu Ali Rıza Usta ailesinin mineçiçeği mavisi gözleri olan, kırk yaşlardaki, evde kalmış, çıplak ayaklı biricik kızıdır. Yazar, Çıplak Ayaklı Rengin ile ilgili şu açıklamaları yapar:

Bu romanda Çıplak Ayaklı Rengin adında bir karakter var. Bir okurum İstanbul'da tramvaya bindiğinde Melengicin Gölgesi'ndeyi okuyarak yolculuk etmekteymiş. Tramvaya bir durakta bhir kadın binmiş ve tam da okurumun karşısındaki koltuğa oturmuş. Okurum ise çaktırmadan o kadına bakmış çünkü kadının ayakları çıplakmış. (bk. Ek 1)

Korkut Efe'ye âşık olan Çıplak Ayaklı Rengin, sembolik bir figürdür. Korkut Efe ve Çıplak Ayaklı Rengin, şehit edilen teğmenin evine gider. Teğmenin karısı Kadir Gecesi'nde Korkut Efe, Çıplak Ayaklı Rengin ve Rehâ'yı rüyasında gördüğünü söyler. Rüya da şehit kocasının yanında bir başka şehit Rehâ vardır. Kervan sayısız kadın ve erkekle doludur. Hepsinin gözleri Çıplak Ayaklı Rengin'in gözleri gibi mavi, ayakları çıplaktır. Kervanın başında püsküllü bir imame vardır. Kimsin diye soranlara “Senin!” diye cevap veren bütün kadın ve erkeklerin başkanı olan bu imamın gölgesinde Burla Hatun vardır. Burla Hatun, “Zühre'nin kim olduğunu hala anlamadın mı derbeder?” diye sorar. Çıplak ayaklı Rengin kendi talihiyle birlikte dünyadaki bütün tâlihsiz kadınların kederine ağıt yakmaktan vazgeçer. Çünkü Korkut Efe, Zühre'nin Rengin olduğunu anlar:

“Korkut Efe: “Zühre'nin kim olduğunu anladım yâhû. Tatar Zühre benim. –Çıplak ayaklı kontese bakarak- Korkut Efe sensin.- pespembe bebeğe bakarak- Burla Hâtun gelmiş ve gelecek bütün kadınlar gibi Hazret-i Hatice idi. Kervanbaşı gelmiş ve gelecek bütün erkekler gibi Hazret-i Muhammed idi!”

Süslü Yaşar: “Türkçede ilk örnek diyorlar buna.. Her erkeğin gönlünde yatan kadın.. Her kadının gönlünde uyuyan erkek..”

Menekşe Zülâl: Âdem ile Havvâ...” (Savaş, 2008: 447)

Savaş, Jung'un arketip teorisinden esinlenerek figürleri bugüne taşımaya çalışmıştır. İlk romanlarından itibaren kurtarıcı kadın ve ana misyonuyla karşımıza çıkan Burla Hatun'un Hz. Hatice olduğunu kurgu içinde açıklar. İlk örnek denilen bu kullanımlar, toplumsal bellekte bazı simgelerin yok olmadığını gösterir. Rengin, eserin içinde kendisinin arketipsel bir temele dayandığını şu sözlerle açıklar:

Korkut Efe bana resmen ilân-ı aşkıta bulundu. Nihayet anladı benim kim olduğumu. Dahası ben de

bilmiyordum kim olduğumu. Zühre imiş benim gerçek kimliğim. Bir düş bir hayal bir fantezi bir kuruntu bir arketip imiş tatar kızı. Bir vehim ve bir hülya. Arketip ne demekse artık. (Savaş, 2008: 466)

Kafkasyalı Firuze'nin Engin Ar'a yazdığı mektupta "Senin Zöhren ki Firuze deyil Cümâne'dir." (Savaş, 2008: 498) sözleri, Zühre arketipinin Hz. Havva'dan itibaren tüm kadınları karşıladığını gösterir. "Âdem Baba'nın bir tek Havvâ'sı vardı. Benim de Zühre'den gayrı kadınım olmayacak." (Savaş, 2008: 107) diyen Korkut Efe, Zühre'sinin Rengin olduğunu anlar; fakat bu defa karşılıklarına toplumdaki çatışma ve farklılıklar çıkar. Çünkü köhne konağa göre Mor Salkımlı Ev'dekiler, sası dinlidir; Mor Salkımlı Ev'e göre de onlar eğri dinlidir. Rengin, bu ayrılıklara rağmen kaderlerinin bezm-i eleste yazıldığını düşünür. (Savaş, 2008: 467-468)

Mecâzî Efendi hakkında "Ömrümde gördüğüm en âsap bozucu ihtiyar. Mecâzî Efendi'den ben çok mu hoşlanıyorum sanki!" (Savaş, 2008: 121) diyen Çıplak Ayaklı Rengin, onun gerçek yüzünü gören nadir kişilerdendir.

2.4.4.8.8. Çetük

Kaşgarlı Mahmut'un Divan-ı Lügati't Türk adlı eserinde "çetük" sözcüğü "kedi" (Atalay, 1991: 143) anlamına gelir. Mecâzî Efendi'yi gördüğünde hırlayan bu kedi (Savaş, 2008: 70), mahallelinin körlüğüne inat gerçekleri anlayan bir hayvan konumundadır. "Çetük hırçınlaşmaya hazır. Şu tütünsarısı hayvancık bizim muhtar ne vakit görse pençelerini gösteriyor. Senelerden beri bu böyle. Neden muhtar efendiye karşı husumet besliyor bu hayvan anlamak güç." (Savaş, 2008: 121)

Mecâzî Efendi'nin içindeki kötülüğü görmüş gibi davranan Çetük, Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye* romanında bahsettiği Doğu medeniyetinin simgesidir. Fatih Harbiye romanında Neriman, Garplılar ile köpek, Şarklılar ile kedi arasındaki benzerliği şu şekilde anlatır:

Şarklılar kediye, garplılar köpeğe benziyorlar! Kedi yer, içer, yatar, uyur, doğurur; hayatı hep minder üstünde ve rüya içinde geçer; gözleri bazı uyanırken bile rüya görüyormuş gibidir; lâpacı, tenbel ve hayalperest mahlûk, çalışmayı hiç sevmez. Köpek diri, çevik, atılgandır. İşe yarar; birçok işlere yarar. Uyurken bile uyanıktır. En küçük sesleri bile duyar, sıçrar, bağırır. (Safa, 2000: 45)

Çetük, romanda kendine biçilen bu misyonun dışında davranan bir hayvandır. Gerçekleri görmesi, uyuyan Doğu'nun uyanması gerektiğini düşündürür. Gerçekler karşısında körleşen insanlara rağmen o, Mecâzî Efendi'ye karşı hırçın davranır. "Tütünsarısı tüy yumağım ben, adım nanköre çıkmış, esâsen kişilik sâhibi bir hayvanımdır. Çetük koymuşlar

ismimi. ... miyav...” (Savaş, 2008: 35) şeklinde konuşarak, esere fantastik bir hava katar.

2.4.4.8.9. Süslü Yaşar

Çıplak ayaklı Rengin'in yirmi bir yaşındaki idealist amcaoğludur. “Yanık tenli, çökük avurtlu, yemyeşil gözlü” her haliyle kendisinden emin, “giyim kuşam tarzı da oldukça ilgi çekici”, “iki dirhem bir çekirdek; taş çatlasa yirmi yaşında” (Savaş, 2008: 79) esmer tenli bir gençtir. Turşucu Ali Rıza Usta'nın mor salkımlı evinde barınmaktadır. Şehirdeki fakültenin üçüncü sınıfında okuyan Süslü Yaşar, zeki olmasına rağmen dersleriyle pek ilgili değil, Raj Kapor'un²⁶ âvâresi gibi bütün gün orada burada sürten, gelecek vaat etmeyen bir öğrencidir. Fuat Bey'in fakülteden öğrencisidir. “Kızılbaş” tır (Savaş, 2008: 80) yani Alevîdir. “Süslü Yaşar'dır onun adı. Giyim kuşam tarzından belli olmuyor mu zaten?” (Savaş, 2008: 80) sözlerinden anlaşılacağı üzere adını giyim ve kuşamındaki gösterişinden alır. Korkut Efe ile aralarında yaş farkı olmasına rağmen sıkı bir dostluk vardır. (Savaş, 2008: 91)

Romanda zeki bir genç olmasına rağmen yanlış gruplara girmiş, beyni uyuşturulmuş kişilerin örneğidir. “Ben vicdanî retçiyim aslında,” (Savaş, 2008: 98) diyen Süslü Yaşar, Mecâzî Efendi'nin tuzağına düşer. Liseye başladığı yılın ilk sömestr tatilinden beri ayinlerine gittiği ve her şeyine yürekten bağlı kaldığı Kutsal Mâbet'in râhibi Armilus, mahallenin muhtarı Mecâzî Efendi'den başkası değildir. (Savaş, 2008: 380 Romanın başlarında lise yıllarından bu yana damarlarına boşaltılan sıvı ve telkinlerin etkisiyle aykırı söylemlerde bulunan bir figürken eserin sonunda “İblisin soytarısı oldum dünya üzerindeki cenneti arayacağım derken.” (Savaş, 2008: 504) sözlerinden anlaşılacağı üzere gerçeklerin farkına varacaktır.

Süslü Yaşar, ne zaman Menekşe Zülâl'e kötülük yapmak istese kulağında bir vızıltı duyar ve harekete geçmekten vazgeçer. O bu durumu Rehâ ağabeyinin kendisini uyarması olarak algılar. Özünde iyi bir kişi olduğu için Mecâzî Efendi'nin kiskacından kurtulur.

2.4.4.8.10. Mazlum Bey

Mecâzî Efendi'nin kandırdığı ve etkisi altına aldığı kişilerden biridir. “Şehrin tanınmış simalarından, kırk yaşlarında, sonradan görme, yeni yetme bir iş adamı”dır. (Savaş, 2008: 46) Cumâne'nin patronudur, Cümâne ise onun metresidir. Uçarı Cümâne, Mecâzî Efendi'nin tecavüzüne uğradıktan sonra ilk onu kandırmıştır.

²⁶ Avare adındaki filmiyle Raj Kapor, dünya çapında üne kavuşmuştur. Filmde Raj Kapor, babası tarafından evinden uzaklaştırılmış, yoksulluk ve sefalet içinde gezen bir aktör olduğu için yazar, Süslü Yaşar ile onun arasında bağlantı kurar.

Süslü Yaşar, ilk başta onun kendisini kandıran Râhip Armilus olduğunu düşünür. Onu kaçırdıklarında Mazlum Bey'in Râhip Armilus tarafından ruhu kirletilmiş bir kişi olduğunu anlar.

Şehvetinin kurbanı olan Mazlum Bey, küçük kızları iğfal ederek “yüksek idealler”e (Savaş, 2008: 381) ulaşacağını düşünür, şeytanın fikirlerini savunur: “Tanrı şehveti yarattıysa bütün suç bizim midir? –yine sırtarak- Kimi genç kızlar budalaysa ki öyledirler, biz erkekler onların bu aptallığından niçin yararlanmayalım?” (Savaş, 2008: 382) Mecâzî Efendi tarafından kandırılan ve nefsinin kurbanı olup itibarı başta olmak üzere her şeyini kaybeden bir figürdür.

2.4.4.8.11. Hayrunnisâ Hanım ve Fuat Bey

İstanbul'dan gelerek taşraya yerleşmiş olan elâ gözlü Hayrunnisâ Hanım, ruh hekimliğinden; kestane bakışlı Fuat Bey ise gazetecilikten ayrılmadır. *Zemheri Kuyusu* romanının ana kahramanlarından olan Fuat Bey ve Hayrunnisâ Hanım, *Melengicin Gölgesinde*'de yardımcı figür olarak kendilerine yer bulmuşlardır. Fuat Bey, “ilk gençliğinden itibaren uzun süre İstanbul'da yaşamış, gazeteciliğe soyunarak Babîâli matbuatının tozunu yutmuş, orta yaş bunalımına girdiği dönemde kendisine kol kanat germiş bir ruh hekimi” olan Hayrunnisâ Hanım'la evlenmiş, “sade bir nikâh töreni sonrasında da doğup büyüdüğü orta halli şehrine kesin dönüş yapmış” tır. (Savaş, 2008: 15) Korkut Efe'nin çocukluk arkadaşıdır.

Zemheri Kuyusu'nun “esas oğlanı” ile “esas kızı” olan bu iki figürü yazar, okurlarının “Ne oldu, daha sonrasında evlenebilecekler mi?” şeklindeki sorularına cevap vermek amacıyla bu romana taşımıştır. Okurların bu merakını gidermek amacıyla *Melengicin Gölgesinde*'de bu iki karaktere az da olsa yer veren Savaş, böylece onların artık evlenmiş olduklarını okurlarına duyurmuş olur. (bk. Ek 1)

Romandaki Tanpınar: Huzur... (Savaş, 2008: 336) şeklindeki kullanımdan yola çıkarsak Fuat Bey, fikirleriyle Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanının figürlerinden Mümtaz'ı daha çok da İhsan'ı hatırlatır. Kendi kimlik ve geleneklerinden uzaklaşmış gençleri yönlendirmeye çalışır. Bu iki figürün, romanın kurgusundaki etkileri azdır.

2.4.4.8.12. Karûre

Sandık emini bilmem kim efendi zâdelere ait köhne konağın kadim sakinlerindendir. Sözlükte Karûre sözcüğü “gözün siyahı, göz bebeği, sırçadan yapılan kap, sidik kabı, ördek” (Devellioğlu, 2006: 491) olarak açıklanır. *Kargalar Derneği* romanında isminin ne anlama geldiği kendisini Karûre diye tanıtan Julien Sorel tarafından şu şekilde izah edilir: “Sidik kabı.

Pardon; mânâsı ne yazık ki budur. Ördek. Çocukuğumda hep altımı ıslatmışım, sidiklinin tekiymişim.” (Savaş, 2010: 517)

Herkes onun kimliğini merak eder. Romanda kimliği en çok merak edilen figürdür. Menekşe Zülâl’in “Karûre’nin kimliği hakkında açık bir fikri olan var mı?” (Savaş, 2008: 395) sorusu, hemen hemen her figür tarafından sorulur. Bu leitmotif ile onun kimliği daha gizemli hale getirilmeye çalışılmıştır. Karûre, bir ruh bir cin gibi ortalarda dolaşır. Romanın başında sadece Korkut Efe ve Mürüvvet Vâlîde’ye görünen bu varlık, sonraları Çıplak ayaklı Rengin dâhil olmak üzere hemen herkese görünmeye başlar. Bazen nefis ya da şeytan gibi Korkut Efe’ye “Kaçırma fırsatı, varsın orucun zedelensin, genç kızın bacaklarına neden bakmıyorsun sersem?” (Savaş, 2008: 21) diyen Karûre, kimi zaman “Unutma ki aziz dostum, verilmiş sözün, içilmiş andın, edilmiş yeminin var. Zühre’ne kavuşuncaya kadar hiçbir cins-i lâtife meyletmeyeceksin.” (Savaş, 2008: 122) der. Karûre, figürlerin çoğunda kendisinden izler bulabileceğimiz Metin Savaş’ın parçalanmış kişiliği, “öteki ben”i gibidir. Kafkasyalı Firûze’ye, onun lehçesiyle kimliği hakkında bilgi verir: “Men hortlak değilim şirin kız; bu köhne konağın zehmetkeş kişisiyim. Sen hele meni tanımırsan; amma nece deyim; çoh ağır meseledir bu; bir ayağım ordadır, bir ayağım burdadır.” (Savaş, 2008: 284) Kimi zaman Karûre, Korkut Efe gibi Fransızca konuşur. “Vous devriez avoir honte de ce que vous avez fait...” (Savaş, 2008: 391) “Karûre olgusunu nasıl açıklayacağız?” (Savaş, 2008: 504) sorusu çığ gibi büyüyen bir merak unsuru yaratır. İsmi anlamalarından biri gözbebeği, gözün siyahı olan Karûre, herkesi gözetleyen bir ecinni gibidir.

“Rehâ Ağbim bedenden yoksun ruhsal varlığıyla aramızda geziniyordu başından beri.” (Savaş, 2008: 502) diyen Süslü Yaşar’ın sözleri, “Ludwig Klages’in ‘Cin ruhun rakibidir.’ (Jung, 2006: 380) sözünü hatırlatır. Jung’un, “İnsan vaktinde niçin ecinni olduğunu anlayamazsa, o cinin kurbanı olur gider. Kişi sormalıdır kendine: ‘Bu düşünce neden saplandı kafama?’ diye. Bu alçakgönüllü bir kuşku, düşüncenin içine hemen dalmayıp, düşüncede yok olup gitmemizi örter.” (Jung, 2006: 380) ifadesi, Karûre’nin kim olduğunu merak edenlerin sayısı arttıkça onu görenlerin artmasını açıklamamızda yardımcı olur. Korkut Efe’nin düşüncede kaybolması ve rüyalar âleminde yaşaması ecinni ile olan dostluğundandır. “Enerji odağıyla kendini özdeşleştiren bireylerde ecinnilik oluşur.” (Jung, 2006: 150) diyen Jung, Zühre ile hatta zaman zaman Karûre ile kendini özdeşleştiren Korkut Efe’nin ruhsal durumunu anlamamıza yardımcı olur. Romandaki Dostoyevski vurgusu düşünüldüğünde Karûre’nin *Ecinniler* bir yönüyle de *Öteki* kitabına bir gönderme olduğunu söyleyebiliriz.

2.4.4.8.13. Julien Sorel

On beş yaşlarında çolak bir garsondur. Sol kolu yoktur.²⁷ (Savaş, 2008: 150) İsmi *Kırmızı ve Siyah* romanının kahramanı Julien Sorel'den alır. *Kırmızı ve Siyah*'ta giyotinle öldürülen Julien Sorel, *Melengicin Gölgesinde*'de tek kolludur. Yazar, *Kargalar Derneği* romanının sonunda figürler arasına Julien Sorel ve Karûre'yi dâhil ederek kendi eserine metinler arası gönderme yapar. *Kargalar Derneği*'nde Julien Sorel, Pusarık'a kendini Karûre olarak tanıtır. "Aslında ben her yerdeyimdir, tekrar görüşeceğimizi sanıyorum." (Savaş, 2010: 529) diyen Julien Sorel'e ait bilgiler, Pusarık tarafından verilir:

"Lâkaplarımızı kimin takmış olduğu da önemsizdir, çünkü bu hep böyle olagelmıştır. Birileri münasip zamanlarda zuhur ederek birilerine kendince uygun gördüğü lâkapları iliştiiriverir ve o lâkaplar muhitin bütünü tarafından benimsenerek yaygınlaşır. Ve ben, çelik çomak çağındaki çelimsiz çolak çocuk sıfatıyla bilirim kendi muhitimde. Julien Sorel... Kod adım budur."

Kod adının 'Julien Sorel' olduğu iddia edilen delikanlı hakkında henüz hiçbir şey bilmiyordum. Kendi fantastik serüvenimi tamamlayıp da kayıplara karışmaya (sırta ermeye) mecbur bırakıldığım dönemde, birtakım nedenlerden dolayı gizlendiğim yerde can sıkıntısıyla ardı ardına muhtelif türlerde kitaplar okumaya kapılıp gittiğimde Melengicin Gölgesinde adlı romanı da okuyacak ve 'Julien Sorel' kod adlı delikanlının kimliğine ancak o zaman vâkıf olabilecektim. Bütün bunlar önceden düşünümlüp tasarlanmış bir kurgunun oyunlarıydı. (Savaş, 2010: 530)

Kargalar Derneği'nin sonunda Pusarık "Julien Sorel adlı delikanlı şehit düştüğünde ben de sanırım hasımlarımızdan birini yaralamıştım." (Savaş, 2010: 538) diyerek öldüğünü haber verir. *Melengicin Gölgesinde*'de ise *Kırmızı ve Siyah*'taki gibi mücadelecî bir figürdür.

Mazlum Bey tarafından yetimhaneden alınmış, onun kanunsuz işleri için kullandığı bir genç haline getirilmiştir. (Savaş, 2008: 388) Julien Sorel ise Fuat Çınaraltı, Korkut Efe ve Süslü Yaşar'ın Mazlum Bey'i kaçırmaya yardımcı olur ve onların yanında yer alır. Uçarı Cümâne'nin Mecâzî Efendi'den öğ almak için yaptığı planda onun en önemli yardımcısıdır. *Kırmızı ve Siyah* romanındaki Julien Sorel gibi zenginlere karşı bir figürdür.

2.4.4.8.14. Turşucu Ali Rıza Usta

Safiye Hanım'ın turşuculuktan emekli, yetmişli yaşlarda seyreden güngörmüş bakkal

²⁷ Sol kolu olmaması sebebiyle İspanyol askeri olduğu zamanlarda Osmanlı'yla savaşırken sol kolu kullanılmaz hale gelen ve dünyada ilk roman kabul edilen Don Kişot'un yazarı Cervantes'i hatırlatır. Sol kolunu kullanamayan bir roman figürü ise Harper Lee'nin ilk defa 1960 yılında yayınlanan *Bülbülü Öldürmek* adlı eserinin kahramanı Jem'in sol kolu aynı şekilde kullanamayacağı şekildedir. Yazarın 2015 yılında yayınlanan romanının *Tespîh Ağacının Gölgesinde* adını taşıması, Metin Savaş'ın 2008 yılında yayınlanan eseri *Melengicin Gölgesinde* ile arasındaki isim benzerliği ilginç bir tesadüftür.

kocasıdır. Sağ gözü yapaydır. (Savaş, 2008: 71) Turşuculuktan emekli olunca boş durmaktan sıkılmış, bakkallık mesleğini yapmaya başlamıştır. Savaş'ın mesleğinin ve fizikî özelliklerinin kurmaca dünyaya taşındığının göstergesidir. Olay örgüsünde etkisi fazla olmayan bir fon figürdür.

2.4.4.8.15. Tanju Enişte

Mürüvvet Valide'nin aynı yaşlardaki diş hekimi müzmin kocasıdır. Sert mizacıyla dikkat çeker. Uçarı Cümâne'nin tuzağına düşmüş dirayetsiz bir kişidir.

2.4.4.8.16. Safiye Hanım

Sandık emini bilmem kim efendi zâdelere ait konağa komşu mor salkımlı evde ikamet eden yaşlıca bir kadındır. Romanda etkisi olmayan Safiye Hanım, ismi gibi “temiz, pâk, saf” (Devellioğlu, 2006: 909) bir figür olarak çizilmiştir. Alevî olduğu için kasabalı tarafından dışlanmış bir kişidir.

2.4.4.9. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Yazarın kurguda benimsediği eklettik tavır, anlatıcı ve bakış açısına da yansır. Romanın genelinde anlatıcı üçüncü tekil kişidir ve olaylar genellikle hâkim bakış açısıyla verilir.

“Karûre her hâl ü kârda oradaydı ve işittiklerinden tatmin olunmuş bulunduğunu derbeder efenin kulağına fısıldamakla iştilal halindeydi. Korkut Efe onu paylamak arzusuna kapıldıysa da, misafir odası kalabalığı içinde kendi kendisiyle konuşuyor görünmek istemediği için susma cihetine gitti.” (Savaş, 2008: 173) cümlelerinde de görüleceği üzere yazarın her olaya hâkim olduğunu gösteren bir tavrı vardır. Anlatıcı sınırsız bilgisiyle kahramanların duygu ve düşünceleri hakkında bilgi verir.

Hâkim bakış açısıyla olayları yansıtan anlatıcı, Engin Ar'ın Uçarı Cümâne'yi aradığı bölümleri, kahraman bakış açısıyla ve birinci tekil kişi ağzından aktarır. “Kurtulmalıyım bu şüpheden. İzmir'e kaçacağım güne kadar her şey açığa çıkmalı. Bir süre daha sabretmeliyim. Bulvar kalabalıktı. Kargalar derneği. Cümâne'nin bir sırrı varsa bu sırrı derhal keşfetmeliyim.” (Savaş, 2008: 201) cümlelerinde olduğu gibi anlatıcının sürekli değiştiği ve çok sesli bir anlatımın benimsendiği görülür. Bu çok seslilik sadece anlatıcıda değil anlatımda da görülür. Romanda Korkut Efe'nin rüyasında gördüğü Karanlığın Ruhunu tasvir ettiği bölüm destansı bir anlatıma sahiptir: “Yapağı saçlı, kazan başlı, kazma dişli, pavurya bacaklı, camus ayaklı, karnı dalaklı, burnu sümüklü, gözü çapaklı, kalbur kulaklı.” (Savaş, 2008: 12)

Korkut Efe'nin hikâyesinin anlatıldığı bölümlerde “Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde, develer berber iken” (Savaş, 2008: 257) ifadelerindeki masalsi söyleyiş, Kafkasyalı Firuze'nin *Dede Korkut Hikâyeleri*'ni anımsatan “Gölgelice dokuz dallı ağacınız kesilmesin.. Çağlayıp akan sularınız kurumasin.. ağ sakallı baban yeri uçmak olsun.. ağ pürçekli anan yeri behişt olsun.. Tanrı seni arı imandan ayırmasın...” (Savaş, 2008: 498) söylemleri, anlatımdaki çoğulculuğa örnektir. Eserin kurgusallığının anlatıldığı şu bölümlerde anlatıcı Süslü Yaşar'dır: “Her şeyi daha da içinden çıkılmaz hale getirmek! Sona mı erdi bu kanlı serüven? Yoksa yeni mi başlıyor her şey?” (Savaş, 2008: 504)

Anlatıcı kimi zaman Menekşe Zülâl olur. Olaylar onun gözlemleyen ve aktaran odur. Olay örgüsünün gidişatı ve figürlerin görünümü hakkında bilgi veren bu anlatımlara şu bölümü örnek gösterebiliriz:

Macır tarhanası dedikleri ne acı şeymiş. Kaşıklarda amma sivri uçluymuş, boğazıma battı batacak, kırk abdal doyuran. Kasabadan uzun soluklu ilk ayrılışım oluyor bu. Burla Hâtun liseyi bitirdiğimi görebilseydi benimle gurur duyardı. Engin Ar denen züppeyi gözüm tutmadı ama Tanju Enişte hayli babacanmış. İyi şeyler olacak bu konak eskisinde kötü şeyler de olacak sanırsam bir şeyler seziniyorum. (Savaş, 2008: 37)

Sonuç olarak yazar, kimi zaman hâkim bakış açısından kimi zaman kahraman bakış açısından yararlanarak farklı duygu ve düşünceleri bir araya getiren çok sesli bir anlatı oluşturmuştur. İronik dili her romanında hissedilen yazarın, geleneksel ve dini metinlerin anlatımından yararlanarak iç içe geçen ve yeni pencereler açan bir metin meydana getirdiğini söyleyebiliriz.

2.4.5.Kargalar Derneği

2.4.5.1.Eserin Kimliği

Yazarın beşinci romanı olan *Kargalar Derneği* ilk olarak 2010 yılında Ötüken Neşriyat tarafından yayımlanmıştır. Romanın çalışmamızda kullandığımız baskısı, Ötüken Neşriyat tarafından yapılan birinci baskıdır. Roman, yazarın diğer eserlerine oranla edebî çevrelerce pek rağbet görmez. Yazar da bu durumu şu şekilde dile getirir:

Kargalar Derneği kendi köşemden takip edebildiğim kadarıyla en az ilgi uyandıran romanımdır. Bu romanıma özel bir ilgi gösteren okurlarım yok değilse de diğer romanlarım derecesinde rağbet görmemiştir. Zemheri Kuyusu ve Melengicin Gölgesinde gibi peş peşe iki kayda değer romanın ardından yazmış olduğum Kargalar Derneği roman tekniği açısından biraz zayıf gibi görünüyor diyebilirim. Bu romanda kadim zamanlara dek indiği rivayet edilen Türk gizli teşkilatını kurmaca bir zeminde ele almaya çalıştım. (bk. Ek 1)

Roman, Necati Gültepe'nin *Türk Kadın Tarihine Giriş* adlı eserinden yapılan bir epigrafla başlar. Bu alıntı, romanın içeriği hakkında ilk ipucudur ve okura yeni bir pencere açar:

Tûranlı kadınlar, kadim zamanlardan on üçüncü yüzyıla kadar Amazon ve Alp Savaşçı Kadın genetiğini Anadolu'ya kadar taşımış, son olarak burada Osmanlı Devletini kurarak tarih sahnesinden belki de şimdilik çekilmiş, ya da uykuya yatmıştır. Kim bilir! (Savaş, 2010: 5)

Eser, aynı epigrafla bitirilir. Bu romana destansı ve mitolojik bir boyut kazandırır. Bu kullanım, aynı zamanda postmodern anlatıların bitmeyen, biterken okurun zihninde yeniden başlayan tavrına uygun bir uygulamadır. *Kargalar Derneği*, Savaş'ın diğer romanlarının gölgesinde kaldığını belirtmiştik. Fakat roman, bugünde yaşayan mitolojik kahramanları, mekanik zamanı aşan kurgusu ve yazarın ilk eserlerinden beri varlığına inandığı “gizli teşkilat” fikrinin derinlemesine işlenmesi gibi özellikleriyle kayda değer bir romandır.

2.4.5.2.Eserin Özeti

Buldumcuk, üniversitede son sınıf öğrencisidir. İki takımın derbi maçı günü üniversite yakınlarında gezerken, her gün gördüğü yumuk gözlü çiçekçi kızın bir maganda kurşunuyla vurulduğunu görür. Bir adam, olay esnasında yerden bir şey alıp cebine koyar. Buldumcuk ile göz göze gelirler. Olayın şokunu yaşayan Buldumcuk, bir bankta uyandığında gördüğü şeyin aslında bir kâbus olduğunu anlar.

Çöp Atlamaz Çöpten Çelebi ve Sarıkız, bahçe evlerinin yakınlarındaki istasyonda gezerken hafızasını kaybetmiş bir genç bulur. Sonra onu yanlarına alarak şehre gelirler. Soranlara ise anne ve babasını trafik kazasında kaybeden bir akrabası olduğunu söylerler. Çöpten Çelebi, Buldumcuk mahlasıyla hitap ettiği bu gence yeni bir kimlik çıkartarak Faruk adını ve kendi soyadını verir. Eski başnoterlerden olan Çöpten Çelebi, başhekim hanımla geçmişteki hukukundan yararlanarak Buldumcuk'a Kız Kalbi Tıp Merkezi'nde posta işi ayarlar. Balkanak Apartmanı'nın en üst katına taşınan Buldumcuk, sürekli kâbuslar görür. Çöpten Çelebi dışındakiler onun hafızasını kaybettiğini düşünür. Buldumcuk ise Çöpten Çelebi'nin kötürüm kızı Sarıkız dışında kimseyle pek iletişim kurmaz. Sarıkız onun özel bir görev için yetiştirildiğini, babasının yardımcısı olduğunu belirtir.

Önce Radoviçeli Dayı'nın torunu Eylül'ü kapkaçılardan, Radoviçeli Dayı'yı da zorla para almak isteyen otopark kabadayılardan kurtarır. Bütün bunlar Çöpten Çelebi'nin ayvaz olarak gördüğü Buldumcuk'u kahraman yapmak için oynadığı oyunlardır. Buldumcuk, yolda ölmek üzere olan şapkalı adamı hastaneye götürür ve böylece fantastik olaylar başlar. Karakolda Kaldırım Kargası mahlaslı biriyle tanışır. Bu adam Kargalar Derneği adlı bir

teşkilata bağlı olduğunu, Buldumcuk'un da bu teşkilatın bir üyesi olduğunu söyler. Anne ve babasının kutsal hazineyi korumak için öldüğünü düşünen Buldumcuk, bu hazinenin peşine düşer. Yılbaşı gecesi öldürülen Sarıkız'ın katilini bulan Buldumcuk, onu cezalandırmak isterken trenin altında kalarak ölür. Onun görevini ise eski bir muhabir olan arkadaşı Pusarik üstlenir. Bütün şifreleri çözen Pusarik, sonunda gizli hazineyi bulur. Barçınkent Kasabası'nda biten bu yolculukta Çömçe Gelin, kutsal hazine olan Yağmur Taşı'nı alarak ansızın görünmez olur.

2.4.5.3.Eserin Muhtevası

Yazarın postmodern tekniklerle ele aldığı *Kargalar Derneği* iç içe giren yapısıyla çeşitli olay ve olguları bünyesinde barındırır. Anlatı temelde, özünü arayan ve korumaya çalışan gizli bir teşkilat aracılığıyla “geçmiş ve bugünü sorgulama” fikri üzerine kurulmuştur.

Türk mitolojisinin temelinde iyi ve kötü ruhlar vardır. Mitolojik tasvirlerdeki ışık-karanlık zıtlığı, Ülgen'le Erlik mitolojik varlıklarının simgesel dokusunu oluşturur. Ülgen'in ışığı, beyazlığı ve hayatın kaynağı olan gökyüzünü sembolize etmesi yaşama işaretse, Erlik'in kara sıfatı işlevsel göstergebilim planında ölüme eşdeğerdir. (Bayat, 2015: 343) Mitoloji alanında birçok makale yazan ve bu sahaya özel ilgi duyan Savaş'ın mitsel unsurları incelemesi, güncelleyerek kullanması ve düşünsel açılımlar yapması romanı fantastik bir yapıya büründürür. Öyle ki romanın kahramanları dahi, yaşanan “fantastik durumları kanıksa”yacak (Savaş, 2010: 521) ve bu dünyanın içinde maceradan maceraya koşacaktır. Eserde iki zıt kutbun mücadelesi vardır: Bu “dünyayı yöneten, ya da yönetmeye uğraşan birtakım gizli örgütler” (Savaş, 2010: 142) ve “beşeriyeti köleleştirmeye yeminli karanlık odaklar” (Savaş, 2010: 143) ile Kargalar Derneği'nin mücadelesidir.

Yazar, eserde “Koroğlu, Çömçe Gelin, Yağmur Taşı, Tepegöz” gibi mitolojik kahraman ve unsurları parodik olarak ele alır. Bir amplifikasyon (genişletme) yöntemi ile aldığımız bu mitolojik kahramanlar, toplumun bilinçaltında varlığını sürdürmüştür. Burada uygulayacağımız amplifikasyonun yani açıp genişletmenin amacı bir düşün, düşlemin, sanrının, resmin veya farklı bir insan ürününün simgesel anlamını ve arketipik köklerini bulmaya çalışmaktır. (Hall ve Nordby, 2016: 120-121) Jung'un kolektif bilinçaltına göre şekillenen formları adlandırmak için “arketip” ifadesini kullandığını biliyoruz. Arketip'in bilinçdışı içeriği oldukça fazladır, bu bilinç ve algı ile değişime uğratılabilir ve o an ki bilinç düzeyinde kendini gösterebilir. Wehr, “arketip” ile “arketipik tasavvur” kavramlarını birbirinden ayırır. Arketipi varsayımsal, belirsiz ve soyut bir model olarak tanımlarken, bu kavramın insan algısında zuhur etmiş şekline arketipik tasavvur ismini verir. (Wehr, 2012: 47)

Freud, bireysel bilinçaltıyla bütün ruhsal sistemi açıklamaya çalışır. Jung ise asıl önemli olanın bireysel psikolojiden daha çok kolektif bilinçaltı olduğu görüşünü ortaya atar. Bütün insanlıkta ortak bulunduğu inandığı bu bilinçaltı, atalardan miras olarak gelen ve bütün geçmişini içine alan bir yapıya sahiptir. Masallar, rüyalar ve mitoslarla ortaya çıkan kolektif şuuraltının temelini ilk örnekler oluşturur. Kısaca arketip olarak ele alacağımız bu ilk örnekler, çağımız romanında güncel bir platforma yerleştirilerek yeniden yorumlanmıştır. *Kargalar Derneği*, bu yönüyle en özgün eserler arasında gösterilebilir. Eserin merkezinde Savaş'ın hemen hemen tüm eserlerinde gördüğümüz gizli bir teşkilat vardır. Kökü kadim zamanlara dayanan ve esere ismini veren söz konusu teşkilat, mukaddes emaneti bulma ve koruma yolunda kendini adayan insanlardan oluşur. Ayrıca Jung'un arketipi iki kutupludur; hem aydınlık, hem de karanlık yanı vardır. (Jung, 2006: 48)

Kargalar Derneği üyeleri, zenginden alıp fakire verme düsturuyla hareket ettiği için, kurgudaki dikkat çekici ilk arketip Köroğlu'dur. Köroğlu'nun tarihsel kişiliğini bu bağlamda düşünmek gerekir. Haksızlığa karşı direndiği için, Köroğlu'nun ünü Bağdat'a, Azerbaycan'a, Özbekistan'a, Türkmenistan'a ulaşmıştır. Ününün bunca yayılmasında, onun yalnızca bir başkaldırıcı sayılmayıp toplumda sosyal adaleti sağlayan bir öncü olmasının etkisi büyüktür. Köroğlu, zenginden vurduğunu yoksula dağıtır. Yanındaki fedailerıyla ortak çalışılır, ortak üretir, ortak kazan kaynatır. (Binyazar, 2011: 252) Ortak bir amaç etrafında birleşme ve tek ülküde ittifak etme fikri, anlatının Köroğlu hikâyesini parodileştirmesindeki temel sebeptir.

Eserdeki "karanlık güçler" ile savaşı; Köroğlu, Dede Korkut ve Yağmur Taşı anlatıları kapsamında değerlendirmemiz gerekir. Karanlık güçler, Bolu Bey'ini simgelerken Buldumcuk ise Köroğlu'nun modernize edilmiş hâlidir. Bolu Bey'inin Köroğlu'nun babasına yaptığını, karanlık güçler Buldumcuk'un babasına yapar. Köroğlu bir kahraman olmaktan çok sembolik yönüyle öne çıkar. Haksızlığa karşı başkaldıran tavrıyla nam salması ve babasının öcünü almak için verdiği mücadele, güçlüden alıp güçsüze vermesi onun yıllarca halkın dimağında yaşamasını sağlamıştır. Mehmet Kaplan'a göre Köroğlu hikâyesini bugüne kadar canlı kılan asıl sebep, onun halkın sosyal gayrişuurunda yaşayan Alp arketipi vasıtasıyla idealize edilmiş olmasıdır. (Kaplan, 1996: 105) Halkın şuuraltında ölümsüzlük sırrına eren Köroğlu, *Kargalar Derneği*'nde önce Çöp Atlamaz Çöpten Çelebi, sonra onun yetiştirdiği Buldumcuk ve en son Buldumcuk'un en yakın arkadaşı Pusarik olarak karşımıza çıkar. Romanda bu görevin bir "bayrak yarışı" haline getirilişi, Buldumcuk'un ölümü üzerine Köroğlu vasfını Pusarik'in almasıyla izah edilebilir.

Kadim toplumlar, içlerinden çıkarttıkları kahramanlar ile amacına ulaşmada engeller çıkaran düşmanları unutmazlar ve isimlendirme yaparken bildiklerinden yola çıkarlar. Bu

sebeple, Buldumcuk ve Pusarik'ın karanlık güçlerle savaşması; Köroğlu'nun Bolu Beyi'yle mücadelesi olduğu kadar Oğuzların Tepegöz'e karşı koyuşunun da simgesidir. Bu mücadeleyi Habil ve Kabil'in hikâyesine kadar indirebiliriz.

Kargalar Derneği üyelerinin yaşayış tarzları, dünyayı algılayış biçimleri ve davranışları toplum için tam bir tezatlık teşkil eder. Bu zıtlık Köroğlu ve onun gibi düşünen farklı devirdeki kahramanların, yaşadığı dönemin bozuk düzeniyle giriştikleri mücadele sonucu oluşur. Bu mücadele, evrensel bir biçimde ele alınırken kanonik edebiyatın²⁸ seçkin yönünü (Bloom, 2014: 43) ve özneliği eleştirilir:

Şunu da bilfiil serdeteliyim ki, okumakta bulunma nezâketini bizlerin esirgemediğiniz işbu anlatı her ne kadar vatan-millet kaygısı gütmekteyse de, bütünüyle millî bir hikâye, körü körüne kanonik bir tahkiye de değildir. Buradaki memleket endişesini başlıbaşına Türkiye Cumhuriyeti olarak algılamak yanlış olacaktır, çünkü, zannediyor musunuz ki insanlık üzerinde oynanan oyunlar salt kendi ülkemizle sınırlıdır. Buradaki Türkiye tâbirini hemen her entrika karşısında pekâlâ başka bir ülke ismiyle değiştirebilir, ne bileyim mesala Arjantin veya Pakistan şeklinde kolayca yorumlayabilirsiniz vatan kaygısıyla kaleme alınmış anlatıları şıven edebiyatı yergisiyle damgalamak pek mümkündür ve böylesi bir damgacı tavrı benimeyenler esâsan insanlık üzerinde oynanmakta olan oyunların bilincine varılmasından endişe etmektedirler. Onların indinde kanonik anlatılar evrensel değildir, zira vatanseverlik güdüsü evrensel bir duygu olmaktan arındırılmadır ki, meydan sağduyulu gerçek isyankârlara kalmam. İbrani kökenli bir entelektüel kendi kavmî mitolojisinin örtük imgeleriyle beslenmiş bir roman yazdığında o roman evrensel kabul edilir, fakat bir İranlı, bir Macar, bir Türk yazarı aynı şeyi yaptığında zinhar insanlık düşmanı bir kafatasçı muamelesi görmekten kurtulamayacaktır. Anlıyor musunuz aziz dostlarım, evrensel isyankârlık güdüsünün bertaraf edilebilmesi için sahte evrensel değerler yaratılması gerekmektedir. Ve dahi bu bağlamda ve misâlen, Türkiye ile Arjantin'in yahut Pakistan ile Kolombiya'nın veya Suriye'nin gerçek anlamda yaklaşması sahte evrensel değerler zâviyesinden tiksiniç bir kardeşlik gösterisidir. Bizim bütün dünyada okunan evrensel yazıcılarımız romanlarında bunlara değinmezler, onların derdi âlemi gerdi. Hah-ha... (Savaş, 2010: 376-377)

Savaş; Bloom'un kanonik eserlerin, diğer yazarları “bilişsel duyarlılık, dilbilimsel enerji ve yaratıcı güç alanında geç”me (Bloom, 2014: 49) temeline dayanarak seçildiği fikrine karşı çıkar. Bu eserlerin, Batılıların kendi insiyaklarına ve dünya görüşlerine uygun olarak belirlendiğini söyler.

Romanın Türk mitolojisini esas almasına rağmen tüm dünyadaki mücadelelere değinerek çok yönlü bir eser özelliği göstermesini taraflı kanonik edebiyata bir başkaldırı

²⁸ Kanon, sözcüğü, kilisenin çıkardığı kural, kanun ve yönetmelikler anlamına gelir. Edebiyatta ise herhangi bir otoritenin ya da otoritelerin, kutsadığı iyi yazarlar listesi ve buna eklenecek isimlere verilen izin ya da onaya denir. (Parla, 2004: 51)

olarak görebiliriz. Köroğlu, Robin Hood (Savaş, 2010: 377), Ernesto Che Guevara (Savaş, 2010: 492), Deniz Gezmiş (Savaş, 2010: 501), Patrona Halil (Savaş, 2010: 469) aynı düzene başkaldıran kişiler olarak anılmıştır. Farklı milletlerde aynı ilk örnekten beslenen bu kişiler, Jung'un "arketipler evrenseldir." (Hall ve Nordby, 2016: 42) görüşünün kanıtı niteliğindedir. Yani her millette bazı temel imgeler, kalıtımla var olur. Savaş, "*Anlatı Sanatlarında Arketipler*" adlı makalesinde; bir eserdeki karakterlerin itibarî dünyadaki gücünü, arketiplerden aldığını şu sözlerle ifade eder:

Kurguya dayalı anlatı sanatlarındaki bütün karakterler kurgu dünyasının içindeki güçlerini işte bu arka planda yatan arketiplerden alırlar. Bir kurgu içindeki karakterler kendi ilk-örneklerini ne derece yetkinlikle temsil ediyorlarsa o kurgunun karakter yönünden o derece başarılı bir anlatı olduğunu fark ederiz. Anlatının muhatabı olan okurlar veya dinleyiciler arketipler hakkında büsbütün bilgisiz olsalar bile bilinçaltıları tastamam farkındadır. İşbu farkındalık nedeniyle de yetkin anlatıyı muhatabın bilincinden önce şuuraltı algılar ve benimser(<http://www.kirmizilar.com/tr/index.php/kultur-sanat-yazilari/725-anlat%C4%B1-sanatlar%C4%B1nda-arketipler> erişim tarihi: 10.08.2017).

Savaş'ın romanlarının temel çatışması olan zıtlıkların mücadelesi *Kargalar Derneği*'nde de kendini gösterir. Düalist düşüncede kötünün simgesi olan karanlık güçlerin en büyük amacı, tüketim üzerine kurulu bir toplum yetiştirmektir. Baudrillard, çağdaş sosyolojiye en önemli katkılarından biri olan *Tüketim Toplumu* adlı eserinde tüketim toplumu ile ona karşı olan toplum arasındaki savaşı, Tanrı ile şeytan arasında mücadeleye benzetir:

Ortaçağ toplumunun TANRI ile ŞEYTAN üzerinde dengelenmesine benzer şekilde bizim toplumumuz da tüketim İLE tüketimin eleştirilmesi üzerinde dengeleniyor. Mezhep sapkınlıkları ve kara büyü mezhepleri eskiden hâlâ şeytanın etrafında örgütleniyordu. Bizim kendi büyümüzse beyaz ve artık bolluk ortamında mezhep sapkınlığı mümkün değil. Söz konusu olan, doyma noktasına ulaşmış bir toplumun yanılmayan ve tarihi olmayan, kendinden başka söylemi olmayan bir toplumun esirgeyici beyazlığıdır. (Baudrillard, 2013: 236)

Tüketim toplumunda gerçek ihtiyaç ile çağın yönlendirdiği sahte ihtiyaçlar arasındaki fark ortadan kalkmıştır. İhtiyaç dışı mallar almak ve bunları sergilemek birey için ayrıcalık ve üstünlük göstergesi haline gelir. Birey, bu sürece kendini öyle kaptırır ki tüketmeyi bir zorunlulukmuş gibi hissemeye başlar. İnsan ilişkileri ve ahlaki normlar yerini maddeyle ilişkiye bırakır. Eserde kendini tüketim çılgınlığına kaptırmış ve bunu hastalık haline getirmiş figür, Buket Hanım'dır:

Buket ablamızın yedi numaralı dairesinde yok yok idi, bitpazarı gibiydi mübarek, deli kızın bohçasından bile daha zengin idi; misafir odası büfesindeki takım taklavat müzesi görülmeye değerdi doğrusu; hiç abartısız yedi farklı çay servisi takımı, Bohemya menşeli porselenden altışar büyük boy fincanlar, çeşmibülbül sanatlı kırmızı ve mavi vazolar, kâseler ve şerbetlikler, efendime söyleyim, buzlu

camdan çerezlik takımları, şeffaf plâstikten öte-beri, mermer sehpalarda yığınla ıvır-zıvır, kıvır da kıvır, oh hadi yandan, içleri görülebilen muhtelif masa çakmakları, kristal küllükler ve zemindeyse devâsâ çift düğümlü eliş ipek halı. Tavandaki örümcek avizeyi zikre lüzum görmediğimiz veçhiyle misafir odasındaki diğer kıymetli eşyaları es geçeceğizdir. Kezalik geçim sıkıntısı içerisinde kıvranan ailelerde mezkur takım taklavatın mevcudiyeti ahlâken ve dînen ve aklen ve hattâ fitraten zaruridir vesselâm. (Savaş, 2010: 324-325)

Buket Hanım'ın çalgınca yaptığı harcamalar ve maddiyatı ön planda tutan tavrı sonunda Gürol enişteyi intihara sürükler. Dirayetsiz bir kişiliğe sahip olan Gürol enişte, borçlar içinde debelenecek, debelendikçe daha dibe batacaktır. “Yani bir bakıma hızlı bir şekilde tüketen” Buket Hanım, etrafındakileri tüketmeye ve “kendisi de tükenmeye başla”yacaktır. (Coşgun, 2012: 848) Tüketmek dışında hayatla bağı kalmayan bu kişiler ve toplumlar, başka bir gerçekliğe geçerler. “Bir anlamda, tüketim toplumunun tek nesnel gerçekliği tüketim fikridir, günlük söylem ve entelektüel söylem tarafından sürekli yinelenen ve sağduyu gücüne ulaşmış olan bu yansımali ve söylemsel birleşimdir. (Baudrillard, 2013: 233)

Toplum, tüketim toplumu gibi düşünür ve konuşur. Bu toplum, tükettiği ölçüde kendini de fikirlerini de tüketir. Tüketim kültürünün en güçlü havarisi reklamlardır. Baudrillard “Reklam bu fikrin zafer türküsidür.” (Baudrillard, 2013: 233) der. *Kargalar Derneği*'nde bu durum “Reklâm kuşağı üstüne reklâm kuşağı.” (Savaş, 2010: 498) sözleriyle vurgulanır. Tüketim kültürünün yayılma merkezi olan televizyon ise “Bir Varmış Bir Yokmuş” programından yola çıkılarak tenkit edilir.

Postmodern dönem her anlamda bir tüketim ve tükenme dönemidir. Baudrillard “Bizim çağımız günlük beslenme harcamalarının olduğu kadar prestij harcamalarının da hep birlikte “TÜKETMEK” olarak adlandırıldığı ilk çağdır.” (Baudrillard, 2013: 234) derken, çağın zihniyetini gün yüzüne çıkarır. Prestij kazanmanın ve harcamanın en büyük simgelerinden biri AVM kültürüdür. *Kargalar Derneği*'nde *Kötiçler*²⁹ Plaza, kendisine müritler üreten ve Mefisto'nun isteklerine göre şekillenen bir mekân olarak kurgulanır:

Hepsi burjuva, hepsi Kötiçler Plaza'nım konjonktürel tüketici müritleri. Onlar, beyaz camda iblisi seyretmek istiyorlarsa, ben onların ayaklarına cehennemdeki zebanileri bile getirebilirim. Onlar, Goethe'nin Mefisto'sunun sesini duymak diliyorlarsa, ben onlara, canlı yayında telefon bağlantısıyla onun sesini ulaştırabilirim. (Savaş, 2008: 457)

²⁹ Kötiç, argoda kış gibi kokmuş anlamına gelen bir sövgüdür. Divan-ı Lügati't Türk'te geçer. Yazar, tıklım tıklım olan AVM'lerin kokusundan yola çıkarak böyle bir isim kullanmış olabilir. (Aydemir, 2012: 35)

Muhteva yönünden oldukça zengin olan eserde ilgi çekici unsurlardan biri de “göz metaforudur. Romanda “Görülen şeyin bilgisine sahip olunur. Bilgisine sahip olunan şey de kolayca egemenlik altına alınır ve iktidar tarafından ele geçirilir. Kısacası, görülebilen her şey denetlenebilir.” (Dolgun, 2008: 37) fikri hâkimdir. Savaş, Dolgun’un bu fikirlerini “Görülen şeyin bilgisine sâhip olunur. Bilgisine sâhip olunan şey de zahmetsizce hâkimiyet altına alınır. Görülebilen her şey denetlenebilir.” (Savaş, 2010: 381) şeklinde yorumlayarak eserinde kullanır. Burada göz metaforu, “iktidarın gözü” bağlamında düşünülmelidir. Değişen ve gelişen dünya, tüketim toplumuyla beraber gözetim toplumunu da meydana getirmiştir. Devlet nosyunun temelinde bulunan “bilme isteği”, zamanla kontrol altına alma ve dört bir yanı gözetim mekanizmalarıyla çevirme fikrini doğurur. Foucault, dünyayı modern bir hapishane olarak algıladığı “*Hapishanenin Doğuşu*” adlı eserinde gözetim merakının, daha çok gelişen teknolojik sistemin ve kapitalizmin kontrolündeki çağcıl devletlerin bir takıntısı olduğunu belirtir. İçinde bulunduğumuz çağda, kendi katkılarımızla ortaya çıkardığımız iktidar tarafından kuşatılmakta ve gözetim altında tutulmakta olduğumuzu söyler:

Bizim toplumumuz gösteri değil, gözetim toplumudur; imgeler yüzeyinin altında, bedenler derinlemesine bir şekilde kuşatılmaktadır; mübadelelerin büyük soyutlamasının arkasında, yararlı güçlerin titiz ve somut bir şekilde terbiye edilmeleri sürmektedir; iletişim akımları bilginin yığılmasının ve merkezileşmesinin destekleridir; işaretler oyunu iktidarın demir atmalarını tanımlamaktadır; bireyin güzel bütünlüğü bizim toplumsal düzenimiz tarafından sakatlanmış, baskı altına alınmış, bozulmuş değildir, ama birey bu düzende, bütüncül bir güçler ve bedenler taktiğine göre, titizlikle imal edilmiştir. Sandığımızdan çok daha az Yunanlıyız. Ne tiyatro basamaklarımızın, ne de sahnenin üzerindeyiz; bizzat yönlendirdiğimiz –çünkü onun bir çarkıyız- onun iktidar etkileri tarafından kuşatılmış olarak, Panopticon makinesinin içindeyiz. (Foucault, 1992: 272-273)

Foucault’un da belirttiği üzere artık görünen bir kraldan çok, görünmeyen iktidar tarafından sürekli gözetim altında olma düşüncesi, bireyin kendini kontrol etmesi gerektiğini savunan bir düzene evrilmiştir. İzleniyor olma psikolojisi bireyi, devletin tehdit olarak algılayabileceğini düşündüğü her davranıştan uzaklaştırır ve onun korkak bir hayat sürmesine sebep olur. Yani artık insanoğlu hapishaneleşmiş bir dünyada mahkûm gibidir. George Orwell’in 1984³⁰ romanında “Büyük Birader” adlı bir lider tarafından yönetilen toplum,

³⁰ Bir karşı ütopya olarak kabul edilen romanda toplum, bir “büyük gözaltı” düzeni içindedir. Güç ve iktidarın sınırsızca uygulandığı bu toplumda bellek, düşünce, dil ve aşkın içdiş edildiği, özgürlüklerin ortadan kaldırıldığı görülür. Erich Fromm’un roman hakkında “tarihin akışı değişmediği sürece dünyanın dört bir yanındaki insanların en insani niteliklerini yitirecekleri, ruhsuz otomatlara dönüşecekleri, üstelik bunun farkına bile varmayacakları”nı anlatır. Yok edilmesi gereken bilgilerin bellek deliğine atıldığı, aykırı düşünenlerin buharlaştığı, çoğunluğun dediğinin doğru kabul edildiği, düşünmenin suç olduğu Okyanusya’nın dili ise egemen ideolojiyi hâkim kılmayı amaçlayan Yenisöylem’dir. (Orwell, 2013: 14-19) Romanda iktidarın simgesi olan Büyük Birader her şeyi kontrol eder. “BÜYÜK BİRADER’İN GÖZÜ ÜSTÜNDE” ve Okyanusya’nın resmi

yönetilmekle kalmaz, fikirleri denetim altına alınmış bir gürûha dönüşür. “Büyük Birader seni izliyor.” mottosuyla toplum baskı altına alınır. Savaş, *Kargalar Derneği*’nde bu fikrin eleştirisini yapar. Büyük Birader, kapitalizmin temsilcisi olarak insanları düşünmek yerine tekdüze bir varlık haline getirmeyi amaçlayan erktir. Büyük Biraderin gözünü üzerinde hisseden insan, ülkü ve hedeflerinden vazgeçecek, kendine dayatılan ve sınırları belirlenmiş bir kaderi yaşamak zorunda bırakılacaktır. Kaldırım Kargası ve Pusarık arasında geçen şu konuşmalarda Pusarık, gözetim toplumu fikrini inandırıcı bulmaz:

“Beni mi izliyordun sen?”

“Her vakit gözetim altında bulunduğunu unutuyorsun.”

“Ha, şu gözetim toplumu terânesi mi!”

“Tekrar soracağım: Tıp merkezinin doğumhane katında ne keşfettin?”

“Gözetim pratikleriyle paralel bir keşifte bulunduğunu söyleyebilirim: Göz Yanışı...”

“Ha?”

“Birleşik Devletler banknotundaki pramidin üzerinde yer alan Büyük Biraderin Gözüyle ilgisi yok bunu. Tamamen millî bir göz. Evrensellik boyutu yok.” (Savaş, 2010: 414-415)

Mahremiyetin yok sayıldığı kapalı bir dünyada yaşayan insan, her yönden bir kuşatma altındadır. Bu kuşatma ve gözetim teknolojik araçlarla olur. Pusarık’ın “İleri teknoloji ürünü elektronik gereçlerle iz sürmenin mümkün olduğunu hatırlayınca cep telefonundan kesinkes kurtulmaya karar vermiştim. Birileri, bizi, dünya yörüngesindeki uyduların yaydığı sinyaller yoluyla pekâlâ gözetim altında tutuyor olabilirdi.” (Savaş, 2010: 431) şeklindeki iç konuşmalarında gözetim altında olma psikolojisinin izleri vardır. Pusarık’ın fikirleri değişmiş ve gözetlenmekten korkmaya başlamıştır. Yine Pusarık ve Kaldırım Kargası arasında yapılan konuşmalarda Kaldırım Kargası, ahlâkî denetimden yoksun teknolojiyi Deccal olarak algılar:

“Cep telefonlarıyla iletişim kurmamız doğru mu sence? Güvenli buluyor musun bu türden gereçleri?”

“Sence?” diye sordu ustam.

“Cevap belli değil mi?”

“Gözetim Toplumunu diye bir kavramdan haberin var mı çocuk?”

“Pek sayılmaz,” diyebildim, “Fakat ne anlama geldiğini tahmin edebiliyorum.”

“Deccâl dediğimiz nihai kötülüğün ahir zamanda gökten ineceğini mi düşünüyorsun? Öyle bile olsa, bu şimdilik bizim meselemiz değil. Uzak geleceğe ilişkin âhir zaman beklentileri bizleri bağlamaz. – elindeki tostunu beğenmeyip oralardaki çöp sepetine fırlatıp da purosunu yakarak, sanki benimle büyük bir sırrı paylaşmaya karar vermişçesine- Deccal aramızda!

“Ben onu göremiyorum. Yoksa sen misin? İçimizdeki potansiyel veya aktif iblisten mi söz ediyorsun?”

ideolojisi olan “İNGSOS” (Orwell, 2013: 26) yazan posterlerle herkesin bir gözetim toplumunun içinde yaşadığı düşüncesi hâkim kılınır. Toplumunu yönlendirici söylemlerin hep büyük harflarla yazılması, konudan dile kadar her alana hâkim olan gözetme anlayışının tezahürüdür.

“Teknoloji... Hazmedemediğimiz ileri, yüksek, vicdanî ve ahlâkî denetimden yoksun teknoloji...”

“Ticarî ürünlerdeki barkotlar gibi mi? Her adımımızda birilerince izlenmekte olduğumuzun farkındayım. Süreğen, kesintisiz ve mahremiyet tanımayan demonik bir gözetim.”

“Evet ya, gözetim. Görülen şeyin bilgisine sâhip olunan şey de zahmetsizce hâkimiyet altına alınır. Görülebilen her şey denetlenebilir.”

“Yâni bizler her şeyi gören gözün nesnesi miyiz?”

“Birleşik Devletler bankonotundaki piramidin üzerinde yer alan Büyük Biraderin Gözü!” (Savaş, 2010: 380-381)

Postmodern tüketim çağının ve gözetim toplumunun en önemli göstergelerinden biri de cep telefonudur. Cep telefonları, hem bireyin gözetlenmesini sağlar hem de sürekli daha ileri bir teknolojiyle ortaya çıkarak tüketme fikrini canlı tutar. Pusarık, hiçbir teknolojik alet kullanmayan Çöpten Çelebi ve Buldumcuk ile Stephing King’in fikirleri arasındaki yakınlığa değinir. “Ünlü Amerikan romancısı Stephing King de sizinle hemfikirdir bu konuda. CEP adlı eserinde cep telefonunu kötülüğün timsâli şeklinde kurgulamıştır.” (Savaş, 2010: 68) diyen Pusarık, zamanla yoldaşlarıyla aynı fikri benimseyecektir.

Göz, bir yönüyle de kişinin vicdanını simgeler. Mısır uygarlığında “Horus’un gözü, manevî anlamıyla, vicdanın gözünden hiçbir şey kaçmayacağını, insanın iç dünyasının her niyetini ve yaşamdaki her davranışını gözden kaçırmayan bu merhametsiz yargıcın keskin bakışını sembolize eder.” (Özdel, 2012: 26) Bu yönüyle Horus, günahkâr toplumlar için kontrol edici ve cezalandırıcı vicdanın karşılığıdır. Vicdanın daima açık kalan bu gözünün, *Dede Korkut Hikâyeleri*’ndeki yansıması Tepegöz’dür. Savaş, *Panoptikon ve Sosyal Medya* adlı makalesinde, Horus ile Türk mitolojisindeki Tepegöz arasında ilinti kurar. Dede Korkut hikâyelerinde bir çoban, tenhalık yerde tesadüf ettiği bir peri kızıyla beraber olmuştur ve peri kızı gebe kalmıştır. Kutsal kitaplarda bahsi geçen yasak ağacın meyvesini yiyerek düzenin bozulmasına sebebiyet veren Hz. Adem, Tanrı tarafından cezalandırılacaktır. Dede Korkut’taki çoban, düzene karşı gelerek töreyi çiğnediği için cezalandırılır, fakat bu cezalandırma topluluk halinde yaşamının pratik hayattaki yaptırımları icabı olarak (töre gereği) salt suç işleyen bireyle sınırlı kalmaz, topluluğun tamamına yayılır. Dolayısıyla çobanın tenhada tek başına işlediği cürmün bedelini, Oğuz toplumu müştereken üstlenmek durumunda kalmıştır ve peri kızının çobandan peydahladığı tek gözlü mahlûk Tepegöz –tıpkı Horus’tan bildiğimiz– merhametsiz yargıç veya cezalandırıcı rolüyle Oğuz yurdunu muvakkaten kasıp kavurur. Tepegöz ilkin Oğuz’un koyunlarını akabinde ise oğlanlarını yer. Kızları değil de delikanlıları kurban seçmiş olması mânidardır.

(<http://www.kirmizilar.com/tr/index.php/kultur-sanat-yazilari/1039-panoptikon-ve-sosyal-medya> erişim tarihi: 15.09.2017).

Kargalar Derneği'nde Buldumcuk'un kâbusunda yumuk gözlü çiçekçi kızı öldüren, reel hayatta ise Sarıkız'ı önce sakat bırakan ve daha sonra yılbaşı gecesi öldüren “çipil gözlü adam”, “Tepegöz” (Savaş, 2010: 19) olarak isimlendirilir. Eserde toplumsal bozulmalar ve ayrışmalar göz önüne alındığında böyle bir cezalandırıcının ortaya çıkış sebebi daha net anlaşılacaktır. *Dede Korkut Hikâyeleri*'ndeki Tepegöz'ün aksine *Kargalar Derneği*'ndeki modernize edilmiş Tepegöz, erkeklere değil kutsanmış kadınlara düşmandır. Kutsal emanetin topluma huzur getirici ve insanları birleştirici yönünü bilen Tepegöz'ün sadece kadınları düşman olarak görmesinin sebebi, kutsal emanetin seçilmiş kadınların ellerinin enerjisi yoluyla aktif hâle gelmesidir.

Romanda Buldumcuk'un “konur gözlü” (Savaş, 2010: 28), çiçekçi kızın “yumuk gözlü” (Savaş, 2010: 13), Tepegöz'ün “çipil gözlü” (Savaş, 2010: 19), Çömçe Gelin'in “boncuk gözlü” (Savaş, 2010: 472), Pusarık'ın “çakır gözlü” (Savaş, 2010: 538) olarak tasvir edilmesi de tesadüfi değildir. Pusarık'ın kutsal hazineyi bulma yolunda karşısına çıkan şifrelerden biri de “Türk halılarıyla kilimlerinde karşımıza çıkan bir motif olan” “göz yanı”dır. (Savaş, 2010: 401) Sürekli vurgulanan “göz” metaforu, gözetim ve denetim anlamları dışında yazarın hayatıyla da ilişkilendirilebilir. Pusarık'ın rüyasında Çömçe Gelin'in çipil gözlü Tepegöz'ün sağ gözünü oyması (Savaş, 2010: 477), küçük yaşta sağ gözünü kaybeden Metin Savaş'ın bilinçaltının bir yansıması olarak düşünülebilir. Çünkü rüyaları, bilinçaltının sırlarının ortaya çıktığı bir sahne olarak tasavvur edebiliriz. Bakışlarıyla Savaş'ı kör eden kadını Çömçe Gelin olarak tasavvur ettiğimizde, yazarın tek gözünün görmesinin kurmaca dünyadaki yansımasını Tepegöz figürü olduğunu söyleyebiliriz. Bu bakımdan yazarın hemen her eserinde karşımıza çıkan Tepegöz'ü, psikanalitik bir incelemeye tabi tuttuğumuzda sadece kolektif şuuraltının bir yansıması olarak değil, yazarın bilinçaltının bir göstergesi olarak da incelemek bizi değişik sonuçlara götürebilir.

Eserde muhtevayı oluşturan diğer bir unsur, Amerikalı fizikçi Hugh Everett'in “paralel evren”³¹ düşüncesidir. Everett'in, çoklu dünyaları içine alan ve “evrenin her an çok sayıda

³¹ Paralel evren (çoklu evren) teorisine göre, 93 milyar ışık yılı genişliğinde olan evrenimiz, çoklu evrenin çok küçük bir kısmına tekabül eder. Başka bir deyişle içinde yaşadığımız evren büyük bir alanın sadece ufak bir parçasıdır. Paralel evrenler kavramı, sonsuz sayıda dünyanın var olduğunu ve bizim bunların her birinde, birbirinden farklı versiyonlarımızın bulunduğunu, bu yüzden de hepsinin farklı olaylar zincirinin gelişmesini sağladığını iddia eder. Bu tezdeki temel gaye yaşamı barındıran bir evren meydana getirmek için olası denemelerin sayısını ve zamanın miktarını artırmak ve dolayısıyla evrenin sözde ihtimaller dahilinde oluşabilme olasılığını yükseltmektir. Paralel evrenler düşüncesinde, her olayın başka bir paralel evrende gerçekleşebileceği düşüncesi vardır. Matematiksel temellere dayanan bu düşünceye göre, diğer evrenlerle bizim aramızda sadece ince bir zar vardır. Stephen Hawking: “Görülebilir evrenimizin dışında, iç içe geçmiş ve eşizlerimizin bulunduğu, görülemeyen sonsuz sayıda evrenler var.” derken, paralel evrenin varlığına

kuantum alternatifleriyle karşı karşıya olduğu dolayısıyla her an çok sayıda evrene bölündüğü, bunun sonucu olarak da aynı uzayı paylaşan neredeyse sonsuz sayıda evrenin var olduğu” (İpekoğlu, 2000: 54) düşüncesine dayanan paralel evren fikri, figürlerin kimliğini bulma mücadelesinde yeni bir açılım getirir. Pusarık, üstkurmaca tekniğinin olanaklarından yararlanarak yaptığı iç konuşmalarda bu konuya değinir:

Açık konuşmak gerekirse, Esrar Dede'nin konur gözlü arkadaşımın babası olduğuna da pek inanmıyorum. Belki paralel evrendeki Buldumcuk'un babasıydı, ama bu dünyada yaşamış olan arkadaşımın değil. Çömçe Gelin hakkında şüphelerim vardı ve bu savaşçı kadının Mğmtaz Yaldırak adlı parçacık fizikçisinin kızı olduğuna kanaat getirmekte zorlanıyordum. Sanıyorum ki akrabalık ilişkileri ile ilgili gerçekler işbu anlatıda sır olarak kalmayı sürdürecektir. Keza bütün bunlar hâdisenin magazin tarafıdır ve bizi asıl ilgilendiren mukaddes emanetin görüngüsüdür. (Savaş, 2010: 378)

“Ortaçağdan gelmiş numarasını da bırak. Çok mu sinema seyrediyorsun sen ha! Geleceğe Dönüş üçlemesi filan?” (Savaş, 2010: 335) ve “Gerçekle hayal dünyasının kesiştiği, hayalin gerçeğe ve gerçeğin hayale dönüştüğü bir sızma noktası mevcut olabilir mi?” (Savaş, 2010: 259) cümlelerinde olduğu gibi paralel evrenden gelme ve paralel evrene geçişi sağlayacak bir sızma noktası arayışı dikkât çeker.

Konu yönünden çok renkli bir eser olan *Kargalar Derneği*'nde, yazarın diğer eserlerinde olduğu gibi “rüya”lar önemli bir yer tutar. “Freud ‘Rüyalar ruhî hayatın anahtarlarıdır.’ der. (Güven, 2014: 22) Eserde kişilerin ruhsal dünyaları rüyalarla ortaya çıkar. Bunun dışında rüya; peygamberler, destan kahramanları, evliyalar ve sanatçılar ile sıradan insanları ayıran bir metafor olarak kullanılır:

Peygamberlere vahiy.. büyük sanatkârlara ilham... Aptal olma! Gözlerimizin önünde kat kat perdeler... Son peygamber kendi mağarasında, Buda ağaç altında, Oğuz Kağan bozkırdaki korulukta inzivaya çekilirdi. Senin gözünün önünden yarım perde çekildiyse, Yahya Kemal'in gözünden tek perde, Barak Baba'nınkinden çift perde, elçilerin gözünün önünden binbir perde çekilmiştir. Herkesin nasibi kendine. Kimine vahiy, kimine ilham, kimine hikmet, kimisine de ilim. Bizim gibilereyse yalnızca rüya. (Savaş, 2010: 483)

Bu bölümlerde rüya, insanın gerçeklik perdesini yırtıp başka bir dünyanın gerçekliğine geçmesini sağlar. Reel dünyanın sahteliğinin arkasına saklanmış olan hakikat, rüyalarla ortaya çıkar. Buldumcuk ve Pusarık, kabûslarla gelecekte olacak şeyleri görür. Ancak bu gerçekler,

bazen rüyanın mantığı içinde farklı şekilde görünür. Buldumcuk, rüyasında yumuk gözlü çiçekli kızın öldürüldüğünü görür. Gerçek hayatta ise Sarıkız vurulur. (Savaş, 2010: 226)

Gizli teşkilat, Savaş'ın romanlarında değişmeyen konulardan biridir. Esere ismini veren Kargalar Derneği, kimi zaman mitolojik kimi zamanda ironik bir özelliğe bürünür:

[Önemli not: Bizler derin vatandaş olmakla böbürleniyoruz ya, bu ayrıcalık salt bizlerin tekelinde değildir, çünkü işbu anlatıyı yüreğinde hissederek okuyan herkes, yâni sizler de derin vatandaşlık konumundaki yerinizi almış durumdasınız. Hadi bakalım, mübarek sırtlarınızı sıvazlayarak sizlere gaz vermiş bulunmaktayım. Anlatımızı dikkatle okumaya devam ediniz.] (Savaş, 2010: 374)

Yazarın üstkurmaca tekniğinden yararlanarak anlattığı bu bölümlerden anlaşılacağı üzere vatanını seven herkes, Kargalar Derneği'nin doğal üyesidir. “Düşman yoksa biz de yoğuz. Var mıyız sence? Demek ki düşman da var.” (Savaş, 2010: 171) diyen Kaldırım Kargası, teşkilatın kuruluş sebebini açıklar. Derneğin üyelerinden bazıları şunlardır: “Murat Hüdavendigâr”, “Genç Osman”, “Eşref Bitlis”, “Ziyâ ül Hakk”, “Şah İsmail” (Savaş, 2010: 501), “Mustafa Kemal”, “Oğuz Kağan”, “Köroğlu” “Korkut Ata”, “Robin Hood” (Savaş, 2010: 468-469) Sözlükte “İşe yaramaz başıboş kalabalık” (Savaş, 2010: 390) olarak açıklanan Kargalar Derneği deyimi ile derneğin yapısı ironik bir hava oluşturur. Kaldırım Kargası'nın derneğin üyelerine ait bilgi verdiği şu bölümler, Kargalar Derneği'nin gerçekliğini sorgulamamıza sebep olur:

“Derneğimizin üyeleri elbette bu kadarla sınırlı değildir. Başkaları da var. Fakat hepimizin birbirimizi tanması sakıncalıdır. Ne kadar az şey bilirsek o kadar güvende olacağız. Mâlûmunuz, bizde esas olan gizliliklidir. 12 Eylül darbesinin zindanlarında şu kadar vatan evlâdının niçin işkence gördüğünü sanıyorsunuz? Deniz Gezmişler hangi sebepten darağacına gönderildiler? Fakat hiçbiri konuşmadı. İşkenceler sırasındaki elektrik şokları yüzünden nice yoldaşımız erkekliklerini yitirdi, nice genç kızımız vajinal kanamayla şehit düştü, ama bir teki bile derneğimizi satmadı. Külkedisi Sindirella'nın bizden biri olduğunu biliyor muydunuz? Onun masallaşmış hikâyesi bugün Türkmenistan bozkırında hâlâ anlatılıyor. Onu Avrupa sarayına işte biz göndermiştik.”

“Pamuk Prensese?” diye sordu Eylül.

“O kadarını bilmem.” (Savaş, 2010: 501)

Romanda ulaşılmaya çalışan kutsal hazine ise Yağmur Taşı'dır. Eserde aksiyonu yönlendirici ve gizemi tetikte tutucu etkisi olan Yağmur Taşı'nın temeli, Türk mitolojisine dayanır. “Bin yıldan beridir kuşaktan kuşağa aktarılan, gerçekte var olup olmadığı hakkında kesin bir şey söylenmeyen, bütün beylerin ve bütün kralların düşlerini süsleyen” bu “efsunlu nesne” “yemyeşil ve eğri büğrü”dür. Bir bakanın bir daha gözünü alamadığı, “göründüğünden çok daha ağır” ve “sanıldığından çok daha hafif” olan bu nesne, “ayrışık renklerden ışık huzmeleri”yle kaplıdır. “Bu taş parçası, başka bir taşı(r) ve bu kutlu taşâ mâlik bulunmakla

dünyaya hükmetmek arasında ince bir çizgi vardı(r). (Savaş, 2010: 472-473) Yazar, Türklerin kutsal taşı olan “Yağmur Taşı” ile Müslümanların kutsal taşı “Hacerül esved” arasında bağ kurar:

Neticede her ikisinde taş parçasıdır. Bilmem. Mircea Eliade der ki: Taş, varlığın mutlak şeklidir. İnsan, taşın büyüklüğünde, sağlamlığında, biçiminde ya da renginde, içinde bulunduğu kutsal olmayan dünyada farklı bir dünyaya ilişkin bir gerçeklik ve kudret bulur. Çünkü taş, bir yerlerden gelmektedir. Hacerül esved’in yer aldığı Mekke şehri hiç kuşkusuz ki dünyamızın merkezi. Kâbe’nin üzerinde göklere açılan bir kapı mevcuttur. Hayat enerjisi işte bu kapıdan bütün kâinata üfürülür. Mitolojik hayat ağacı. (Savaş, 2010: 502)

Sonuç olarak yazar; derin vatandaşlar ve karanlık güçlerin, Tepegöz ve Çömçe Gelin’in, isyan edenler ile küresel düzenin mücadelesini mitolojik ve felsefi kaynaklardan yararlanarak simgesel bir şekilde anlatır. Yazar, *Zemheri Kuyusu*’nda millî bir anlatı ortaya koyarken, *Kargalar Derneği*’nde geleneksel anlatılardan beslenen evrensel bir mücadeleye yer verir.

2.4.5.4.Eserin Yapısı

541 sayfadan müteşekkil olan roman, “Kurguya Giriş” ve “Kurguyu Bitiriş” bölümleri dışında beş ana bölümden meydana gelir. Eserin bu şekilde düzenlenmesi, okuyucuda kurgusal bir anlatı ile baş başa olduğu izlenimi uyandırır. Eserdeki bölümleri şu şekilde gösterebiliriz:

Tablo 2.5 Kargalar Derneği Romanında Yapı Tablosu

ANA BÖLÜMLER	ALT ANLATILAR	
KURGUYA GİRİŞ (s.8-22)		
BİRİNCİ BÖLÜM (s.23-124)		
İKİNCİ BÖLÜM (s.124-185)		
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM (s.186-294)		
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM (s.295-368)	1.Mümtaz Yaldırak’ın Hikâyesi 2.Esrar Dede’nin Hikâyesi 3.Faruk Çakıroğlu’nun Hikâyesi	s.347-354
BEŞİNCİ BÖLÜM (s.369-509)	1.Kaldırım Kargası’nın Hikâyesi	s.436-443
KURGUYU BİTİRİŞ (s.510-541)		

2.4.5.5.Olay Örgüsü

Kargalar Derneği’nin kurgusunda her şey iç içedir. Alegori, küfür, şiirsel dil, olağanüstü unsurlar bir aradadır. Bez bebekler canlanır, mitolojik kişiler, garip insanlar yer

alır. İçinde bulunduğumuz dünyanın ampirik mantığından yani nesnel gerçekliğinden uzak olan eserde, fantastik ile gerçeklik at başı gider. Romanda zaman zaman eğlenceli diyalogların yer alması, eserin sorgulayan tavrına zarar vermez.

Savaş, *Kargalar Derneği*'ni Köroğlu hikâyesinin çatısı üzerine kurar. Romandaki bazı epizotlar eski epik metinleri hatırlatır. Roman, “arayış motifi üzerine kurulmuştur. Destanlardan masallara, Ortaçağ edebiyatlarından çağdaş romana varıncaya dek anlatıların başat unsurlarından biri olan “arayış” motifi, okurun merakını çekmesi ve anlatıyı cazip hale getirmesi nedeniyle birçok eserin vazgeçilmezidir. Terry Eagleton ve René Girard gibi edebiyat teorisyenleri, her anlatıda “arayış” unsurunun önemine dikkat çekerler. (bk. Ek 1) Eserde bu arayış, “kutsal hazine”yi bulmak için uğraşan insanların mücadeleleri şeklinde tezahür eder.

Yazılış tarihine yakın bir dönemin fon olarak kullanıldığı eserde, kendini hiç beklemediği bir maceranın içinde bulan Buldumcuk ile doğal üyesi olduğu Kargalar Derneği ve bu derneğin karşısındaki karanlık güçlerin mücadelesi anlatılır. Bu mücadelenin merkezindeki nesne ise eserin sonlarına doğru “Yağmur Taşı” olduğunu öğrendiğimiz kutsal hazinedir.

Serüven nihayet bulduğunda arkadaşı Buldumcuk'un yarım bıraktığı arayışı sürdüren Pusarık, bir milletin kültür kodlarında var olan değerleri öğrenerek olgunlaşır ve tüm engellere rağmen milleti için her şeyden vazgeçen bir kişi haline gelir. Eser, kapitalist sistemin çarkları arasında sıkışıp kalmış ve ideallerinden uzaklaşmış kişilerin karanlık güçlere karşı koyması ve mazide kendini bulması gibi felsefi bir bakış açısıyla da okunabilir. Postmodern bir tarzda ele alınan *Kargalar Derneği*, plüarist (çoğulcu) metinlerin farklı türlerden beslenen anlayışıyla oluşturulmuştur.

Savaş'ı orijinal kılan özelliklerinin başında çok farklı eser ve fikirleri, yazar ve türleri bir potada eritebilme ve olay örgüsünü sağlam bir yapı üzerine inşa edebilme yeteneği gelmektedir. Doğru anlatılarında karşılaştığımız iç içe geçmiş birden çok hikâye ya da anlatı içinde anlatı biçiminde kurgulanan eser, klasik çerçeveye yöntemiyle oluşturulmuş eserlerden farklı bir yapıdadır. *Kargalar Derneği*'nde ayrı ayrı akıp bazı bölümlerde birleşen bir olay örgüsünden çok, psikolojik unsurlarla genişleyen derinden ilerleyen bazen iç anlatılarla yeni dünyaları aralayan bir kurgu vardır. Klasik romanların tek bir düzlemde ilerleyen ve birbirine eklenerek oluşan vaka örgüsü yerini çok katmanlı, parçalandıkça çoğalan bir olay örgüsüne bırakır.

Olaylar değişik anlatıcılarla farklı şekillerde okuyucuya sunulur. *Kargalar Derneği*, klasik anlatılardan beslenen polifonik bir anlatıma sahiptir. Okuyucuyu farklı iklimlerle

tanıştıran bu tutum, gerçekliğin tekilliğinden kurtulmayı sağlar. Toplumun çeşitli katmanlarında insan manzaralarına yer veren Savaş, bu tavrıyla postmodernizmin geleneksele ve yerelliğe yönelişini örnekler.

Kargalar Derneği her ne kadar kurgusu yönüyle mitolojik olaylara ve halk anlatılarına yaslansa da içerikteki yeniden üretim süreciyle farklı bir metin karşımıza çıkar. Birden çok arketipsel olaya yer verilen bu anlatıda metin halkalarını oluşturmak güçleştirmiştir. Buna rağmen eserin daha iyi anlaşılabilmesi için vakayı bölümlere ayırmak gerekir. Eserdeki kırılmaları ve metin halkalarını şu şekilde sıralayabiliriz:

1- Çöp Atlamaz Çöpten Çelebi ile Sarıkız'ın tren yolunda rastladıkları delikanlıyı evlerine alması ve ona Buldumcuk adını vermesi,

2- Buldumcuk'un Esrar Dede'yi (fötr şapkalı adam) sokakta baygın halde bulması ve sır dolu olaylarla karşılaşması,

3-Buldumcuk'un yaptığı kahramanlıklarla modern bir Köroğlu haline gelmesi ve Kaldırım Kargası'yla tanışması,

4-Yılbaşı kutlamalarında Sarıkız'ın öldürülmesi ve onu öldüren kişiyi yakalamaya çalışan Buldumcuk'un tren altında kalması,

5-Pusarik'ın kutsal hazineyi bulmaya çalışması, Çömçe Gelin, Esrar Dede ve Faruk Çakıroğlu'nun hikâyesini öğrenmesi,

6- Şifreleri çözen Kargalar Derneği üyelerinin kutsal hazineyi almak için karanlık güçlerle çatışması ve Çömçe Gelin'in kutsal hazineyle ortadan kaybolması,

Birinci metin halkası, eserin kurgusallığına işaret eden Kurguya Giriş bölümü ile başlar. Balkanak Apartmanı'nın çatı katında bekâr evinde yaşayan Buldumcuk, bir derbi maçı günü üniversite çıkışında maç sonu çıkan izdihamda yumuk gözlü çiçekçi kızın öldürüldüğünü görür. Çipil gözlü bir adam ise Kuşkonmaz Bulvarı'nda yerlerde bir şey aranır ve sonra Buldumcuk'a dönüp sırtarak kaybolur. Buldumcuk, Tepegöz'e benzettiği bu adamı daha önce görmüş gibidir. Bankta irkilerek uyanan Buldumcuk, yaşadığı her şeyin bir kâbus olduğunu anlar. Bu kâbuslar eser boyunca devam eder ve olay örgüsü üzerinde yöndendirici bir etki oluşturur. Buldumcuk'un kabûsunda yumuk gözlü çiçekçi kızın başına gelenler, Sarıkız'ın başına gelecektir.

Birinci bölümde, Buldumcuk'un Çöpten Çelebi ailesinin üyelerinden biri oluşu anlatılır. Sarıkız lakaplı yürüme hürriyetinden yoksun kız ile Çöp Atlamaz Çöpten Çelebi lakaplı babası tren yolunda yürüyüş yaparken bir delikanlıyla karşılaşır. Kim olduğunu hatırlamayan bu gence, Çöp Atlamaz Çöpten Çelebi "Buldumcuk" adını verir. Soranlara traktör kazasında anne ve babasını kaybeden bir akrabaları olduğunu söylerler.

Çöp Atlamaz Çöpten Çelebi, Buldumcuk'un "psikolojik sarsıntı" (Savaş, 2010: 33) yaşadığını, geçmişinden kaçmak için hiçbir şey hatırlamıyor gibi davrandığını düşünür. Başkâtiplikten kalma nüfusuyla ona Kuşkonmaz Bulvarı üzerindeki Kız Kalbi Tıp Merkezi'nde posta dağıtım işi ayarlar. Yine başkâtiplik forsunu kullanan Çöp Atlamaz Çöpten Çelebi, Buldumcuk'a bir kimlik çıkartır; ona Faruk adını ve kendi soyadını verir. Buldumcuk'un odasına büyükçe bir levha astırır. Bu levhada eski yazıyla "Fâruk olana yaraşır surette adâletin muhafızı olunuz." (Savaş, 2010: 37) yazmaktadır. Leitmotif olarak tekrarlanan bu vecize, eserin muhtevasının özü olmasının dışında Buldumcuk'un kişiliğini bulması ve Pusarik'ın kutsal hazineye ulaşmak için çıktığı yolda şifreleri çözmesine yardımcı olması bakımından önemlidir.

Buldumcuk'un Esrar Dede'yi (fötr şapkalı adam) sokakta baygın halde bulması ve sır dolu olaylarla karşılaşması ikinci metin halkasını oluşturur. Fantastik olayların başlatan olay ise Esrar Dede olarak bilinen Fötr Şapkalı adamdır. Buldumcuk, Canyakmaz Yokuşu'nda ilerlerken iyi görünümlü, altmış yaşlarında, fötr şapkalı birinin yatmakta olduğunu görür. Ambülans çağırır; fakat gelen ambülansta doktor ve hemşire yoktur. İşlem yapmak için Buldumcuk'tan para isterler. Fötr şapkalı adamı Kızkalbi Tıp Merkezi'ne getirdiklerinde Başhekim Hanım, Buldumcuk'a yaptıkları için teşekkür eder. Buldumcuk ihtiyar adamın öldüğünü öğrenir, adamın fötr şapkası elinde kalmıştır. Bodrum katında kâbusunda gördüğü yumuk gözlü çiçekçi kızı, hemşire olarak görür. Buldumcuk, bir gün sonra bu olaydan bahsedince Başhekim, gazete muhabiri Pusarik ve diğerleri hiçbir şey hatırlamaz. Buldumcuk, ölen kişinin adının Esrar Dede olduğunu öğrenir.

Üçüncü metin halkasında, Buldumcuk yaptığı kahramanlıklarla modern bir Köroğlu haline gelir ve Kaldırım Kargası'yla tanışır. "Fâruk olana yaraşır surette adâletin muhafızı kesilmek icap ediyordu. Farz kılınmıştı sanki bu sıradışı görev. Yetmiş küsur milyonluk koskoca ülkede bula bula uzun saçlı delikanlıyı bulmuşlardı muhafızlığa soyundurmak için." (Savaş, 2010: 65) cümlelerinde olduğu gibi Buldumcuk, kutsal göreve hazır hale getirilecektir. Sarıkız ile Buldumcuk arasında geçen şu konuşmalar, Buldumcuk'un Ayvazlık ve ardından Köroğlu oluşunun ilk adımlarıdır:

"Hayrın da hasenatın da reklâmı olmaz. Doğru muyum?"

"Robin Hood gibi mi?"

"Köroğlu gibi!"

"Buradaki Ayvaz kim oluyor? Çelebi babana bi yoldaş lazım. Görenek böyle."

"Sen!"

"Ha?"

“Seni niye aramıza aldık sanıyorsun aptal! Çelebi babam o hat levhasını senin dairene neden elleriyle astı?”

“Fâruk olana yaraşır surette adâletin muhafızı olunuz!”

“Jeton düştü mü şimdi? Budala!”

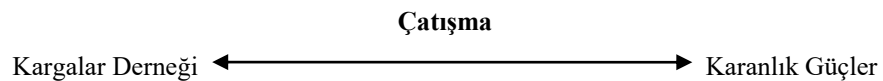
“Ama ben...”

“Ama sen? Avanak! Ayvaz’ın önde gideni olacaksın. Yazgılısın buna. Seçim hakkın yok. Kölemizsin bizim.” (Savaş, 2010: 103)

Buldumcuk, farkına varmadan Köroğlu gibi davranmaya başlar. Cuma namazı çıkışı boş araziye park ettiği arabası için Radoviçeli Dayı’dan otopark parası isteyen serserileri döver. “Burası benim şehrim, benim semtim; bu sokaklar, bu mahalle ve öteki mahallenin sınırına kadar bütün arazi benim sorumluluğum altında!” (Savaş, 2010: 111) diyen Buldumcuk, daha sonra Radoviçeli Dayı’nın torunu Gizem’in çantasını çalan kapkaççıyı haklar. Motosikletli hasta yakınını döver. Ona çok benzeyen biri ambulans şoförünü direksiyona kelepçeleince apar topar karakola götürülen Buldumcuk, burada Kaldırım Kargası’yla tanışır. Kaldırım Kargası, Buldumcuk’a onun da “derin vatandaşı” (Savaş, 2010: 169) olduğunu, Esrar Dede’nin sırrını araştırmakla derin vatandaşlık yolunda bazı yanlışlar yaptığını söyler. Kaldırım Kargası, teşkilatlarının yeni üyesi Buldumcuk’a bir kod ad verir:

Senin kod adın Fâruk. Daha önce söylemiştim. İsimleri karıştırma. Neden mi gizlemeye gerek görmüyoruz? Çöpten Çelebi dese ki, ben bir örgüt elemanıyım, bir derin vatandaşım ben, ona kim inanır? Sana kim inacak? Şu halde gizlemeye hâcet yok. Önlem gereği sakladığımız tek şey, gerçek kimliklerimizdir. Biz böyle çalışıyoruz. Bu ülkede yaşayan her vatanperver bizim doğal sırdaşımızdır. (Savaş, 2010: 173)

Romandaki temel çatışma Kargalar Derneği üyeleri ile Karanlık Güçler arasındadır. Kargalar Derneği üyeleri kendilerini derin vatandaş olarak adlandırır:



Şekil 2.11 Kargalar Derneği Romanında Çatışma Şekli

Bu metin halkasında, -Buldumcuk’un Kargalar Derneği’ne üyeliği dışında- asfalta sentetik yapıştırıcıyla yapıştırılan karga meselesi, esere ironik bir hava katar. Asfalta yapıştırılan bu karga olayı, o kadar büyür ki haberlere konu olur ve toplumun ana meselelerinden biri hâline gelir:

Pusarık lâkaplı yerel gaze muhabirinin erken mesaisiyle kahramanca girişimi kare kare görüntülenen veteriner hekim şâyesinde zavallı karga kurtarılmıştı artık. Ama belki bir daha uçamayacaktı. Saat

sabahın sekiz buçuğuna yaklaşıyordu ve tuhaf, insanlık dışı hâdiseyi seyre dalmış bulunan bütün böyyük şehirliler gibi Gizem de zavallı karganın başına gelenlerden ötürü teessüre kapılmıştı. (Savaş, 2010: 88)

Yukarıda alıntıladığım bölümde görüldüğü gibi olay o kadar abartılır ki “Klavuz Sokağı esnafı dükkân önlerinde ve kümeler halinde toplanarak günboyu zavallı karganın başına gelen bedbahtlığı konuş”ur. (Savaş, 2010: 88). Eserde bu bölümler, Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’ndeki ironik havayı yansıtır. “*Kargalar Derneği*’ni kurgularken ve yazarken *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nü hatırlatacak veya anıştıracak bir metin kaleme almakta olduğumu ben de fark etmişim.” (bk. Ek 1) diyen Savaş, aynı eserin kahramanlarından Ahmet Zamanî Efendi’yi kullanarak ironi yapar. Halit Ayaracı’nın hayal dünyasının ürünü olan Ahmet Zamanî Efendi (Tanpınar, 2004: 254) romanın sonunda ortaya çıkar. Pusarık ve Kaldırım Kargası’nın kutsal hazineyi bulmak için gittikleri Barçinkent Mahallesi’nde, kutsal hazinenin saklı olduğu Saat Kulesi’nin mimarı “sâbık evlialardan Ahmed Zamanî Efendi Hazretlerinin torun”u “Ahmet Zamandaş”tır. (Savaş, 2010: 531)

Dördüncü metin halkasında, yılbaşı kutlamalarında Sarıkız’ın öldürülmesi ve onu öldüren kişiyi yakalamaya çalışan Buldumcuk’un tren altında kalması anlatılır. Buldumcuk geçmişini hatırlar ve Sarıkız’ın öcünü almak isterken trenin altında kalarak can verir. Buldumcuk’un ölmesi, olayların farklı bir yöne kaymasına sebep olur. Roman, iç içe girmiş, palimpsest ve karmaşık yapıya bürünmüş bir olay örgüsüne sahiptir. Eserde romanın postmodernliğine dair birçok anma vardır. “Postmodernist tutum, gerçekliğin kavranamayacağı varsayımından yola çıkarak, gerçekliği kurmacaya ve kurmacayı da gerçekliğe dönüştürebilme yanıltmacasına elverişlidir.” (Savaş, 2010: 163) Bu tarz anmalarla postmodernizmin her şeyi şüpheli hale getiren tavrının eleştirisi de yapılır. Aksiyonun yarıda bırakıldığı bölümlerde postmodernizme ait anmalar diyaloglara da yansır:

“Ne okuyorsun sen?”

“Postmodern roman,” dedi beriki.

“Ne ki o?”

“Modernizmi aşmaya yönelik bir çaba.”

“O dediğin şeyi aşınca boyun mu uzayacak?”

“Ama...”

“Ama ne?”

“Bu.. ciddi bir roman...” diyebilmişti tesettürlü kız öğrenci.” (Savaş, 2010: 162)

Yazar bazen “Ama daha sonra. Burada olmaz.” (Savaş, 2010: 158) gibi geciktirim unsurlarından yararlanır.

Beşinci metin halkasında; Pusarık'ın kutsal hazineyi bulma macerasına, Çömçe Gelin, Esrar Dede ve Faruk Çakıroğlu'nun hikâyesini öğrenmesine yer verilir. Buldumcuk, ölmeden Pusarık'a bir mektup bırakmıştır. Bu mektupta kabûsundaki çiçekçi kız ile Kızkalbi Tıp Merkezi'ndeki hemşirenin, Zincirli Medresesi'ndeki resimlerden birinin, annesinin öldüğü patlamada yaralılarla ilgilenen kadının Çömçe Gelin olduğunu söyler. Buldumcuk zarfın içine bir de anahtar bırakır. Bu zarfın içinde “Zekâna her zaman güvenmiştim ve sırf bu sebeple emaneti sana bırakıyorum. Köroğlu'ndan Ayvaz'ına bayrak teslimi.” (Savaş, 2010: 300) yazar. Buldumcuk'un mektubundan yola çıkarak kutsal hazineyi bulmaya çalışan Pusarık, Çömçe Gelin'le karşılaşır. Onun Çömçe Gelin ile yaptığı konuşmalar esere mitolojik bir boyut kazandırır:

“Kadın eli... Kutsal hazinenin enerjisi seçilmiş kadınların temasıyla aktif hale gelebiliyor. Ve seçilmiş kadınların sayısı bir elin on parmağı kadar bile değil.”

“İşte yine mitolojiye döndük,” diye alaycı bir ifadeyle gülümsemişti Pusarık.” (Savaş, 2010: 351)

Anlatıcının, metakurmaca bir şekilde muhteva ve kurgu hakkında bilgi verdiği şu bölümler, eserin gerçekliğini yıkar ve oyunsallığını kuvvetlendirir:

Yuf ülen! Ne serüvenmiş ama! Ne fantastik kurgu! Keşke romancı olsaymışım! Aşk, tutku, esrar, entrika, macera, fedakârlık ve vatanseverlik. Uydur buydur, yaz yazabildiğin kadar. Biraz istihbarat servisi, biraz yer altı örgütü, bol miktarda esâtir. Seçilmiş kadınların enerjisiyle temasmış. Hadi canım! (Savaş, 2010: 351)

Pusarık, zekâsına güvenildiği için Kargalar Derneği'ne kabul edilir. Pusarık'ın olup bitenleri çözmek için yaptığı iç konuşmalarda, sürekli vurgulanan postmodernlik fikrine yer verilir:

Pusarık'ın zihniyse şimdi berraktı, en azından kahvenin dumanaltında kalmaya mahkûm mezbele havası kadar bulanık değildi, havsalası bir aspiratör gibi pek çok ihtimali çekebiliyor ve dimağında o ihtimalleri postmodern tasavvurla şekillendirebiliyordu: a- Çömçe Gelin bezden bir bebek iken her nasılsa canlanmış; (herhalde kasabadaki infilâkn yarattığı enerjiyle). b- Çömçe Gelin bizim Kötürüm Sarıkız'ın paralel evrendeki muadilidir; (bu durumda ikisinin de aynı anda ölmesi gerekirdi, çünkü, muadil unsurların varlıkları derecesinde yoklukları da muadil olmak icap eder.) (...) e- Çömçe Gelin çağlar ötesi bir fenomen olmakla düpedüz mitolojik bir tasavvurdur. F- Hiçbiri değil. G- Kurt gibi açım. (Savaş, 2010: 341)

Yazar, Pusarık üzerinden eserde çoklu okuma denemesi yapar, alternatif fikirler geliştirerek metne çoğulcu bir şekilde yaklaşılmasını sağlar. Pusarık bir taraftan zihnindeki soruları çözmek için uğraşır, bir taraftan da arkadaşı Buldumcuk'un bıraktığı anahtarın hangi postaneye ait olduğunu öğrenmeye çalışır. Buldumcuk'un babasının ölümünü araştıran

Pusarik dişe dokunur bir şey bulamaz. Ancak *Milliyet* gazetesinde iki gün boyunca okula uğramayan parçacık fizikçisi Mümtaz Yaldırak'ın intihar ettiği haberini okur. (Savaş, 2010: 313-314) Eşinden yeni ayrılmış bu adamın yaşını doldurmamış bir çocuğu vardır. Pusarik, Mümtaz Yaldırak'ın kim olduğunu bir tesadüfle öğrenir. Buket abla ve Gürol enişte çifti apartman sakinlerini yemeğe davet ettiğinde eski albümlere bakarlar. Fotoğraflar arasında bir kişi dikkatini çeker. Bu Gürol eniştenin dayısı Mümtaz Yaldırak'tır. Gürol enişte, dayısının eşini ve kızını ailesinin yanına gönderdiğini ve onları birilerinden korumaya çalıştığını söyler. Karısı kanser olunca kızı Yağmur'u teyzesi yanına alır. Yağmur, on üç on dört yaşlarına gelince çalıntı plakalı bir araba tarafından kaçırlır.

Pusarik, anahtarın üzerindeki 9 numaranın sırrını öğrenmeye çalışır. Hurûfilik düşüncesinin gizeminden yararlanan yazar, olayları esrarengizleştirmeyi başarır. Sarıkız, Kuşulu Park'ta yürüme yeteneğini kaybettiğinde 9 yaşındadır ve Yağmur Yaldırak, babası öldüğünde 9 aylıktır. (Savaş, 2010: 347) Pusarik, sırrı çözmek için Zincirli Medrese'ye gittiğinde Çömçe Gelin ona Mümtaz Yaldırak'ın hikâyesini anlatır. Mümtaz Yaldırak, kutsal hazineyi taşıırken yolda suikaste uğrar. Onu kurtaran Faruk Çakıroğlu'na kutsal hazineyi teslim eder. Hazineyi teslim ettiği kişiyi söylememek için de intihar eder. Çömçe Gelin, tüm bunları Faruk Çakıroğlu'ndan öğrenmiştir. Kutsal hazinenin Faruk Çakıroğlu'nda olduğunu düşünen karanlık güçler, onun içinde bulunduğu uçağı düşürülür. Faruk Çakıroğlu, Buldumcuk'un babası değildir. Burada kutsal hazine Esrar Dede'dedir ve Esrar Dede bu kazadan tek sağ çıkan kişidir. Buldumcuk'un babası da odur. (Savaş, 2010: 349) Çömçe Gelin ise Yağmur Yaldırak'tır. Anlatıcı, kutsal hazinenin sırlarını çözerken tesadüflerin oranının artmasını eleştirir: “Bu kadarı da fazlaydı ama. Kutsal Hazine kurgusundaki yığınla tesadüfler unsurunu şişirmemek lâzımdı.” (Savaş, 2010: 352)

Pusarik, bu konuşmalarda kutsal hazinenin şifrelerinin, Çömçe Gelin'in sözleri arasına gizlendiğini düşünür. Pusarik şu şifreleri çıkarır: “Hakikatlerin Kelimeleri.- Mücevher Kutusu. -, Âşıkların Tüneği.- Eşyanın Elbisesi.” (Savaş, 2010: 355) Şifreleri çözme aşamasında devreye Radoviçeli Dayı girer. İlk şifre Direktör Ali Bey'in *Lehçetül Hakayık*³² adlı eseridir. Eserde bu sözlük, arayış sürecinin klavuzu gibidir. Olay örgüsünde heyecanın dorukta olduğu bu bölümler, tesadüflerle doludur. Pusarik'ın çözemediği bir şifreyi sokak serserilerinden kaçan üniversite öğrencileri çözer. Bu öğrenciler, edebiyat okumaktadır. Şifreler Türk tarihiyle ilgili olunca çözmekte zorlanmazlar. Buradaki tesadüfler de eseri kurgu

³² Lehçetül Hakayık, üç yüz elli kadar kelimenin ve tamlamanın sözlüklerle ifade edilmeyen fakat hayatta yer bulan bazı anlamlarını zarif nüktelerle anlatması yönüyle Türkçenin ilk mizahî sözlüğü olarak kabul görür. (Akyüz, 1995: 83)

yönünden zayıftır. Şifrelerin hep Türk tarih ve sanatıyla ilgili olması dikkat çekicidir. Kaldırım Kargası'nın hikâyesinin anlatıldığı bölümlerde arayış yolculuğu, sürekli yeni şifrelerle sonuçlanır. Pusarik, bu yolculukta Kargalar Derneği'nin dünyaya yayılmış bir teşkilat olduğunu anlar. Bir Varmış Bir Yokmuş adlı bilgi yarışmasındaki bir sorudan kutsal hazinenin nerede olduğunu öğrenirler. Kutsal hazine, Barçinkent kasabasında halkın Cam Göbeği kule olarak isimlendirdiği Saat kulesi'ndedir. (Savaş, 2010: 504)

Altıncı metin halkasında, şifreleri çözen Kargalar Derneği üyelerinin kutsal hazineyi almak için karanlık güçlerle çatışmasına ve Çömçe Gelin'in kutsal hazineyle ortadan kaybolmasına yer verilir. Kaldırım Kargası'yla her şeyden vazgeçerek Barçinkent'e giden Pusarik fantastik olaylarla karşılaşır. Bu bölümlerde, yazarın kendi eserlerine metinler arası göndermeler yaptığı görülür. Pusarik ve Kaldırım Kargası kutsal hazineyi bulur. Bu sırada karanlık güçler ve derin vatandaşların mücadelesine yer verilir. Çatışmalarda Kargalar Derneği'ne sonradan katılan ve Çömçe Gelin'e âşık olan Bandırasız Toraman şehit olur. Çömçe Gelin, “Sizler Yağmur Taşı'nı artık hak etmiyorsunuz!” (Savaş, 2010: 541) diyerek “sağanak yağmurun altında, kendi çevresini kuşatan sis bulutunun içinde yükselerek Yağmur Taşı'yla birlikte ansızın görünmez ol”ur. (Savaş, 2010: 541)

Olay örgüsünün diğer postmodern eserlerde olduğu gibi bitmediği ve ucunun açık bırakıldığı görülür. Bu açıdan romancı, her türlü yoruma kapı aralayan ve sonucu okuyanın düşünce dünyasına göre değişen bir eser ortaya koymuştur.

2.4.5.6.Zaman

Romanda zaman, postmodernist metinlerin zaman anlayışına uygun bir tarzda ele alınır. “Postmodern metinlerde zaman parçalanır ve öznelleştirilir. Bu öznelleştirme mantıksal zaman dizgisini bozar ve belirsizliği güçlendirir. Zamanın sınırları sürekli aşılmaya çalışılır.” (Karaburgu, 2008: 365) *Kargalar Derneği*'nde net bir zaman yer almazken “Masumiyet Müzesi baskıdaydı” (Savaş, 20: 84) ifadesiyle 2008 yılına ve “Eskiden böyle değilmiş, seksenli yıllarda bütün bir apartman tek bir daire gibiymiş.” (Savaş, 2010: 31) cümlesinde olduğu gibi 1980 sonrasına işaret eden kullanımlara yer verilir.

Eserde zaman bazen geriye gider, bazen yavaş ilerler, bazen de hızlanır. “Düşlerle, yani insan özneliliğiyle iç içe geçerek dönüşmüş, değişmiş bir tarihî- zaman. Bu tarihî-zaman, görünüşte ‘döngüsel’. Tıpkı, büyük mitlerin zamanı gibi, geri dönüşlerden, tekrarlardan oluşuyor.” (Belge, 1998: 63) Mitolojik bir olaydan hareketle kurgulanan eserde “ ansızın fırtınaların koptuğu, mevsimlerin feleğini şaştığı” (Savaş, 2010: 333) parçalanmış ve hareketli anlar ile “beklenenden daha sakin bir mart ikindisi”nin (Savaş, 2010: 308) dinginliğini ifade

eden vakitler iç içedir. “Geçmiş zaman oldur ki” (Savaş, 2010: 325), “bundan kaç yıl önce” (Savaş, 2010: 339) ve “çok eskiden, kadim zamanlarda, ben diyeyim bin sene önce” (Savaş, 2010: 344) ifadeleri masal ve halk hikâyelerinin zaman kullanımını anımsatır. Eserin muhtevasıyla uyumlu bu kullanımlarla birlikte “Buldumcuk’un ölümü üzerinden bir aydan fazla bir müddet geçmiş olduğu halde” (Savaş, 2010: 308), “intihara teşebbüs olayının birkaç gün sonrasında” (Savaş, 2010: 362) gibi kurgu içi zamana ait kullanımlar da kendine yer bulur. Kahramanlar bazen, “çok ama çok kısa bir zaman için(de), muvakkitlerin râbia dedikleri kısacık zaman zarfında” (Savaş, 2010: 488) yaşarlar. Kimi vakitlerde, masalarda olduğu gibi günler haftalar hızla geçer. (Savaş, 2010: 322) Bu bölümlerde, öznel ve net olmayan zamanlara yer verilir. Eserde mitolojik kahramanlarla zamansal maceralar ve paralel evrene yapılan göndermeler dikkat çeker. “Çömçe gelin indinde ‘zaman’ kavramının neyi ifade ettiği de belli değildi”r. (Savaş, 2010: 358) Pusarık’ın düşünsel macerası ve geçmişî düşünme süreci ise “zamanda yolculuktan paralel evrene uzanan süreç” (Savaş, 2010: 360) olarak anlatılır. Paralel evren ve zaman, kolektif bilinçaltının ve arketipik tasavvurun oluşturduğu psikolojik zamanın işaretidir.

Radoviçeli Dayı’nın zaman ait fikirleri, Bergson ve bizdeki en önemli takipçilerinden Tanpınar’ın zaman düşüncesiyle örtüşür:

Zaman döngüsünün orta yerinden bir hat geçer. Biz bu hattın tam üstünde kendi tâlihimizi yaşamaktayız. Buna an deriz ki nokta noktadır, her demimiz bir noktadır ve bütün bu noktalar zincir olup kendi hattımızı vücuda getirir. Şimdiki zaman’ın çizgisiymiş bu zincirli hat. Sonra şöyle oluyormuş ki, şimdiki zaman çizgisinin iki yanında ezel ve ebed varmış. Hattın bir yanı mâzi, öte yanıysa istikbâl. Kişioğlu zincirli çizginin tam üstünde duruyor bulunsa da, nasıl demeli, bir ayağı geçmişe ve dahi öteki ayağı geleceğe adım attı atacakmış. (Savaş, 2010:344-345)

Bu fikirler, her şeyin en derin gerçekliğini oluşturan süre (dureé) ile sezginin anlamı ve sonuçları üzerine araştırmalar yapan Bergson’un zaman tasavvuruyla kesişir. Bergson, *Bilincin Doğrudan Verileri Üstüne Deneme*’de bilimin kullandığı ve saatle ölçülen zaman kavramına karşı, süre (dureé), yani yaşanan zaman kavramını ortaya atar. *Madde ve Bellek*’te belleğin ve buna bağlı olarak da zihnin (ya da ruhun) bedenden bağımsız ve kendi amaçlarını gerçekleştirmek için bedeni kullandığını söyler. (Aydın, 2013: 124) Eserde Çömçe Gelin olarak var olan Yağmur Yaldırak, içinde bulunduğu zamanın dışında bir vaktin insanı olarak hayat bulur. Onun zihninin ve ruhunun yaşadığı zaman ile mekanik zaman arasında bir yolcu gibi dolaştığı görülür. Bergson, *Yaratıcı Evrim*’de ise bütün evrim sürecini, sürekli gelişen ve yeni biçimler yaratan atılımin sürekliliği olarak görür. Kısacası evrim mekanik değil devam eden yaratıcı bir süreçtir. (Aydın, 2013: 124) Bergson’a göre zaman rasyonalizmin

determinist mantığıyla değil, sezgi yoluyla anlaşılabilir. Savaş'ın, kültürel kimliği gizil bir an içinde takip etme ve süreklilik düşüncesi Bergson'dan izler taşır. Eserde Pusarik ile evrim ve hareket üzerine konuşan Kaldırım Kargası'nın Bergson'un fikirlerini benimsediği görülür:

“Yaratıcı Tekâmül. *Evolution Créatrice*. Evrim, ne dış etkinin, ne de tesadüfün mahsulüdür. Tamamıyla içten gelen patlayıcı hareketlerin eseridir evrim. İşte bunun içindir ki, insanoğluna, kâinatın özeti denmiştir. Büyük Patlama ve içten geçen patlayıcı hareketler. İlk madde ve ilk ruh tek parçaydı. Ezelde yaratılmış nokta. Şöyle ki: Nokta-i tulû. Bölünerek çoğalıyor.”

“Yağmur Taşı şu ilk noktanın kalıntısıdır mı diyorsun? Nokta-i tulû'nun bakiyesi?”

“Evrenin ilk cevheri. İbtidai diyemeyeceğimiz ana çekirdek. Kainatın temel yapı taşı. Yağmur Taşı. Uzamın hülâsası. Yemyeşil ve tostoparlak. Göz kamaştırıcı pasparlak bir objeye dönüşmüş kalıntı. Mutlak karanlığın ve ilâhî nurun madde âlemindeki bakiyesi. Tanrı'nın son elçisinin renkler âhengi içinde en fazla sevdiği renk. Yeşil. Her şey su'dan yaratılmıştır. Yağmur Taşı.” (Savaş, 2010: 482)

Bergson'un *Yaratıcı Evrim (Tekâmül)* adlı eserine göndermeler yapılan bu bölümde, evrenin cevheri Yağmur Taşı ile özdeşleştirilir, zaman ve mekânın tekâmülüne değinilir. Yani yaşadığımız çağ, geçmiş çağın bir devamıdır ve birbirinden ayrı değildir düşüncesi işlenir.

Savaş'a göre geçmiş zaman kaybolmuş özelliklerimizi ve devam ettirilmesi gereken gelenek ve değerlerimizi; bugün ise kopuşu temsil eder. “Geleneği yenileyebilmek, bir yönüyle eskinin devamı, bir yönüyle ondan farklı bir zaman paradoksu.”dur. (Aydın, 2013: 123) Eski-yeni olarak ikiye bölünmüş zaman içinde” (Aydın,2013: 123) dolaşan “zamanda yolculuğa” (Savaş, 2010: 344) çıkmış figürler ile kendini tüketim toplumunun düzenine teslim etmiş kişiler yan yanadır.

Pusarik, “tengri teg tengride bolmuş türük bilge kağanların öğretisini hatırlamamak ve genlerinden söküp atabilmek için debelenip dur”an (Savaş, 2010: 187) insanlar gibi olmak istemez. Yani o, tarihten ve zamandan kopan kişilerle aynı fikirde değildir.

Kargalar Derneği'nde Buldumcuk'un kâbusundan Balkanak Apartmanı'na yerleştiği andan Pusarik'ın kutsal emaneti buluşuna kadar geçen olaylar dar bir zamanda gerçekleşir. Ancak bu dar vakit, psikolojik ya da iç zaman diyebileceğimiz bir zamanda genişler ve birçok zaman dilimini içine alır. Kendi zamanına kadar gelen kronolojik ya da takvimsel zamanı reddeden postmodernist romancılar için zaman, fantastik yolculuklar için bir araçtır. Bu durumdan hareketle Metin Savaş'ın zamanı, postmodern tarzda ve özgün bir tavırla kurguladığını söyleyebiliriz.

2.4.5.7.Mekân

Klasik romanlarda en önemli unsurlardan olan mekân, postmodernist metinlerde önemini kaybeder. Belirsizliğin ve fantastik yapının verilmesinde bir araç olarak kullanılır.

Kargalar Derneği'nde zamanda olduğu gibi mekân da sürekli bir değişim içindedir. Romanda Balkanak Apartmanı, Zincirli Medresesi, Kuşkonmaz Bulvarı, Canyakmaz Yokuşu, Küllük Kafe gibi çoğulcu mekânlara yer verilir. Eserin daha çok Kargabüken, Kuşkonmaz Bulvarı, Klavuz Sokağı gibi açık mekânlarda ve Balkanak Apartmanı'nda geçtiği görülür. Bu mekânların isimleri, kutsal emanete ulaşmayı sağlayan şifrelerle ve eserin ismiyle ilişkilidir. Balkanak Apartmanı, eserdeki aktif rolü sebebiyle şu şekilde tasvir edilir:

Çöp Atlamaz Çöpten Çelebi'nin çekirdek ailesi Büyükşehir'in köklü bir semtinde, Kuşkonmaz Bulvarı muhritinde, yöredeki bütün binalar gibi dış cephesi mozaik kaplı Balkanak Apartmanı'nın zemin katında ikamet etmekteydi. Beş katlı, sağlam duruşlu, depreme dayanıklı, doğal afetler sigortası ihtiyacı bulunmayacak derecede güven verici bir apartmandı. Her katta dört oda bir salondan ibaret üçer daire bulunuyor, bu daireler çift kanatlı kapıyla ortadan ikiye bölünüyordu. Bir de çatı katında tek başına yarım daire vardı. Beş katlı apartmanın küçümen balkonları arka cephede idi; komşu apartmanlarla Balkanak Apartmanı arasındaki daracık boşlukta bulvar muhritinin kumruları kendi yuvalarını kuruyor, çiftler çiftler yumurtlayarak semt halkının telâş yüklü hayatlarına iştirak ediyorlardı; bütün bu kumruların mesai mekânları yakınlardaki Ulu Câmî'nin avlusuydu. Apartmandaki günlük yaşam sâkin sayılırdı, kavga gürültü pek işitilmiyordu, komşular arasında husumet yoktu ama içtenlik de zayıftı. Eskiden böyle değilmiş, seksenli yıllarda bütün apartman tek bir aile gibiymiş, her dairenin yedek anahtarı bir diğer dairenin kapısı ardında aslı dururmuş. Sonra devir değişmiş. Balkanak Apartmanı'nın tamamı Çöp Atlamaz Çöpten Çelebi'nin mülküydü. (Savaş, 2010: 31)

Kız Kalbi Tıp Merkezi, Çöp Atlamaz Çöpten Çelebi ile Başhekim Hanım'ın pojesidir. Sarıkız'ın “Yoksul hastaların ücretsiz bakılacağı, varlıklı hastalarinsa fâhiş fiyatlarda tedavi edileceğini öngören bir proje imiş bu. Zengini yolup da fakiri gözetmek felsefesinin çekirdeği.”(Savaş, 2010: 120) şeklinde anlattığı bu hastanenin yapılış gayesi, fakirle zengin arasındaki uçurumu giderme yani kadim Köroğlu mantığıdır.

Romanda kent; dünya, yozluk, bozulma ve kaosun mekânı olarak gösterilmiştir. Yazar, bu fikri daha etkileyici kılmak için romancılığının ayırt edici öğelerinden olan ironik ve alaycı diyaloglardan yararlanır:

Robert Musil adında tuhaf bir kimse Kötiçler Plaza'nın damına tünemiş olmakla aşarıdaki faziletkâr kalabalığa şöyle nutuk çekmekteydi: “Demek ki arkadaşlar, bin yıllık kentimizin adına özel bir değer bahşetmemek iktiza ediyor. Bütün devkentler gibi bizim büyük şehrimiz de düzensizlikten, değişimden ve ilerlemeden, adım uydurabilme yetersizliğinden, nesnelere ve sorunların çatışmasından, -efendime söyleyim-, çok şeritli caddelerin tıkanıklıklarından, tüm bunların arasındaki dinginliğin ritmik vuruşlarından, bütün ritimlerin birbiri karşısındaki sonsuz uyumsuzluklarından ve yer değiştirmelerinden oluşmadır, hâsıl-ı kelâm.” –Ol tuhaf kimse böyle deyince aşarıdaki faziletkâr kalabalığın basın sözcüsü kalayı basıverdi: ‘İn len ordan!’ –Beberuhi şedid: “Yüzde elli ucuza mal kapatmak istiyorsak kime ne!” –Robbert Musil nam kişi müşhil olmuş kıvranıyordu : “Her istediğini elde etmesine izin verilen biri –ki o biri pekâlâ sen de olabilirsin- her istediğini gerçekleştirebilen kişi,

sonunda duvara toslayacak ve artığın ne istediğini bilemez hale gelecektir. Söylemesi benden, kulak ardı etmesi sizden.” –Umberto Eco tesmiye edilen andavallı şahıs da şöyle çığıracaktır: “Kent, her vakit yozdur!” (Savaş, 2010: 216)

Zaman ve mekân ile insan arasındaki ilişki edilgen değil aktif ve çok boyutludur. Mekân ve onun insan ruhunda uyandırdığı izler, Buldumcuk üzerinden anlatılır:

Akşam karanlığı çökmektedir. Böyle düşünüyordu. Büyükşehir’in göğsü kaba tepelerinde avlanan tepeli kuşlar ve mefisto kılıklı muhtelif tepegözler. Kyklops. Merak etmiş, araştırmış, kovuşturmuş, sovruşturmuş, esaslıca öğrenmişti. Polifem. İnternette, hayır, gökten düşmüş şer güçlerin Deccal önünde korteji. (Savaş, 2010: 142)

Eserde tüketim toplumunun mabedi olan AVM kültürü markalarla ve argo ifâdelerle anlatılır. Yazar, yaşanan anın, postmodern zamanlar olduğunu vurgular.

Günlerdense Musevilerin mukaddes günü olan cuma ertesiydi. Hazan çağının mukaddedilmesinde altın sarısı yapraklarını henüz dökememiş bulunan ağaçlarla bezeli parklarda havyar kesmekteydiler anakentin muhtelif semtlerin kelle kulak yerinde burjuvaları. Bunlar ramazanı kaale almayanlardı. Gençlerse daha ziyade kazık-marka-kafelere ve gazozlara-ilaç-barlara takılmaktaydılar; kumpir imiş, efendime söyleyim, çizburgerden tutun da brownie usulü karamela varıncaya kadar ha babam ye, ooo yee:pizza-bella-domino’s pizza – noodle de gomen – mc donald’s – chicken friendly. Demek ki diye düşünürdü böyle durumlarda Sarıkız, piliç kardeşliği de oluyormuş postmodern zamanlarda. Fakir fukara takımı bok yesin. (Savaş, 2010: 95)

Mekânı incelerken dikkatimizi çeken kavramlardan biri de panoptikon kavramıdır. Bentham kardeşlerin Eski Yunancayı dayanak edinerek türettikleri bir kavram olan ‘*panoptikon*’ kelimesi ‘göz önündeki yer’ anlamını taşımaktadır; pan (bütün) ve opticon (gözlemlemek) sözcüklerinin birleşimiyle oluşturulmuş ‘*panoptikon*’ kavramının ‘*bütünü gözetlemek*’ anlamı da vardır. İmparatorluklar çağının sarsılmaya yüz tuttuğu 18. yüzyılda iktidarlar Samuel ve Jeremy Bentham kardeşlerden görünmeden gözetleme ilkesine dayalı bir mimarî proje geliştirmelerini talep ettiklerinde gözetim toplumu çağının ilk radikal adımı atılmış olur. 1785 yılında Bentham kardeşlerin tasarladığı panoptikon yapı aslında bir hapishanedir. Bu hapishane, merkeziliği esas almış yuvarlak bir yapıdır. Söz konusu yuvarlak yapının içe ve dışa bakan pencereleri bulunmaktadır. Yuvarlak yapının ana binasında hücreler yer almaktadır. Bu hücreler iç alanda boş bir meydana (arenaya) bakacaktır. Bu meydanın orta yerinde ise gözetleme kulesi bulunacaktır. Birbirlerinden bağımsız hale getirilen hücreler yekdiğerleriyle iletişim kuramaz şekilde tasarlanırken hücre içerisindeki bireylerin yalnızlaştırılarak direnişsiz kalmaları hedeflenmiştir. Eserde kutsal hazinenin saklandığı

ahalinin Camgöbeği Kule diye isimlendirdiği Saat Kulesi, her yerden gözükten şeffaf yapısıyla “panoptikon” yapıları andırır:

Kule, iki ana parçadan ibaretti, her iki parça da üçgen prizma şeklindeydi, saat kadranı (ibreleriyle beraber kadran da şeffaftı) yukarıdaki üçgen parçanın tepesine yerleştirilecekti, alt taraftaki üçgen parçaysa zemindeki kaideye oturtulmuştu ve bu kaidede oldukça büyük bir cam bloktan ibaretti. Şeffaf üçgen parçalarının (yâni ışık oyunları ve barışık prizmaların) uçları tam da kulenin orta yerinde buluşuyorlardı, cüretkârca bir mimarlık çalışmasıydı bu, fiyaskoyla sonuçlandığı takdirde Ahmet Zamandaş adlı mimarının meslekî kariyeri güme gidebilirdi. Kulenin iki yanında yine aynı renkte birer camdan sütun vardı, sözü edilen prizmaları bu sütunlar tutuyordu ki dünya üzerinde böyle bir saat kulesini herhalde hiç kimse görmemiştir. Anlattığım gibi, kule, bütünüyle şeffaftı; neresinden bakarsanız bakın öte tarafını görmeniz mümkündü. (Savaş, 2010: 527)

Postmodern mimari özellikleri gösteren bu kule, her yeri gören ve her yerden görünen yapısıyla dikkat çeker. Bu durum, her şeyin meydana geldiği ve karanlık güçlerce izlenen panoptikon bir arena görüntüsü verir.

Eserde dikkat çeken mekânlardan biri de orman ve bozkırdır. Eco tarafından bir “anlatı ormanı” olarak tasvir edilen postmodern romanlarda orman; mekânsal geçişin, çoğulculuğun ve fantastiğin alanıdır. Bachelard’a göre orman, insana biraz ürküntü veren sınırsız bir dünyaya daldığımız izlenimi uyandırır. (Bachelard, 2017: 225) Pusarık ve Kaldırım Kargası, kutsal hazineye ulaşmak için çıktıkları yolculukta korku, gerilim ve gizemi içinde barındıran ormana girerler. Barçinkent Kasabası’na giderken yol karanlık, puslu ve korkutucudur. Pusarık’ın anlamıyla ilintili olan manzaralarla betimlenen bu serüvende, Kaldırım Kargası uyku halindedir. Olaylarla birebir muhatap olan kişi Pusarık’tır. “Kasvetli bir bahar gecesi” “koyu sis tabakalarının masalsı görünmezliği arasında” “tehlikeli bir macera”nın içinde “meçhule doğru sürüklen”irler. “Ürkütücü bir hal” (Savaş, 2010: 512) alan bu yolculukta Pusarık, “karanlık ormanın ruhları”nı yani “kızıl canavarlar”ı (Savaş, 2010: 515) görür. Bu yönüyle “orman bir ruh hali”ne (Bachelard, 2017: 227) dönüşmüş olur. Yolda *Melengicin Gölgesi* romanının figürlerinden biri olan Julien Sorel ile tanışır. Julien Sorel bu tanışmada kendisini yine aynı romanının figürlerinden Karûre olarak, Pusarık ise Buldumcuk olarak tanıtır. Yazarın kendi romanına metinler arası gönderme yaptığı bu bölümlere, Çömçe Gelin’in de dâhil olmasıyla orman ve kasaba, korku ve gizemin mekânı haline gelir. Bu sebeple “orman, ağaç gövdelerinin ve yaprakların oluşturduğu perdenin sonsuzca ötesine uzanan mekânının, gözlere perde çekse de eylem için şeffaf olan mekânının gizemiyle, gerçek bir psikolojik aşkıdır.” (Bachelard, 2017: 225) diyen Bachelard’ın söyledikleriyle eserdeki orman metaforunun taşıdığı anlamlar kesişir. Ormanın zamanı önemsemeyen dünyası, kente karşıt oluşu ve olayların Barçinkent Kasabası’nda sona ermesi bir kaçışın işaretidir.

Bozkır ise Pusarik'ın sonradan “dejavu” oldu diye açıklayacağı ve reel hayatta yaşayacağı Tepegöz olayının ilkin rüya âlemine yansımada karşımıza çıkar. Oğuz obasından Yağmur Taşı'nı çalmaya çalışan Tepegöz'ün macerası anlatılırken bozkır ve havadaki olaylar ürpertici bir hava oluşturur. Tepegöz çadıra gireceği zaman, “kanlı bozkırda” şimşekler çakmaz, yıldırım düşmez, salkım salkım rüzgârlar esmez. Fakat yağmur bütün gücüyle iner. Karanlık ormanın uğultusu her yerden duyulur. (Savaş, 2010: 475) Olanlar ve olağanüstülükler Tepegöz'ü sarsar. Mekânın psikolojiye etkisini görmek açısından bu bölümler önemlidir.

Sonuç olarak olayları fantastik ve masalsı bir pencereden ele alan yazar, mekân ile kurgu arasında bağ kurmuş ve mekâna simgesel değerler yüklemiştir. Metnin anlamını sığılıktan kurtarır ve mekânı çok boyutlu ele alır.

2.4.5.8.Şahıs Kadrosu

Metin Savaş, birçok romanında figürlere kişilikleri ve yaşantılarıyla ilişkili adlar verir. Romanda kişiler fiziksel yönlerinin dışında düşleri, bilinçaltı oyunları ile yaşarlar.

Kimi zaman yazarlar kişilerine anlamı olan bir ad takarlar ki bu adlar o figürün kişiliğini anlamamızı, ondan en çok beklenen davranışları kestirmemizi sağlar. Bazen mizahî, ender bulunan bir ad da seçilebilir. Roman türü genişledikçe, kişi adının görevleri de çeşitlenir. Çünkü roman, her ne kadar bütün hayatın içinden seçilmiş özel bir dilimin hikâyesiyse de, romancının asıl anlatmak istediği geniş bir insanî durumun simgesel bir yoğunlaştırılmasıdır. Böyle bir amaçla kaleme sarılan yazar; kahramana, roman öncesi anlatı edebiyatındaki gibi alegorik ya da mitolojik bir ad takabilir. Böylece, okura bilinen bir hikâyeyi hatırlatarak kişiyi de, kişinin içinde bulunduğu konumu da, evrenselleştirmeyi hedefler. Gerçek roman iyice geliştiği için, yazar bunu yapmakla eski alegoricilerin sırasına girmiş olmaz. (Belge, 1998: 35-36) Savaş'ın hemen her romanında isim sembolizasyonu vardır. Semboller vasıtasıyla geçmiş anlatılarla bağ kuran yazar, aynı zamanda mitolojik kahramanları da güncel bir formda yaşatmayı başarır.

Bilindiği gibi postmodern zamanlarda insanlar artık silikleşmiş ve nesneleşmiştir. “Biz insanlar postmodern zamanlarda özne değil de nesneydik. (Savaş, 2010: 416) diyen Pusarik, postmodern dünyadaki figürlerin konumuna işaret eder. Savaş'ın figürlerinin, mazi ve an arasında “biteviye aynı kurgunun etrafında dönüp dur”an (Savaş, 2010: 432), “sanal bir evrenin masal kahraman”ları (Savaş, 2010: 456) gibidir. Bu âlemde, Metin Savaş'a en yakın duran iki karakter vardır: Buldumcuk ve Pusarik. Yazarın figürleri hep takma adıyla vermesi

bilinçli bir tercihtir. Çünkü Kargalar Derneği'nin önlem gereği sakladığı tek şey gerçek kimliklerdir. (Savaş, 2010: 173)

Yazar, üstkurmaca tekniğinden yararlanarak figüratif kadroda kendisine de yer açar. Toplumdaki değişme ve bozulmayı aktaran bakkal, Savaş'tan başkası değildir. Romanın romanını yazma düşüncesiyle hareket eden bu teknik, Pusarık'ın yaşadıklarını Metin Savaş'a yazdırmaya karar vermesiyle kendini gösterecektir. Yani eserde parçalanmış Metin Savaş figürleri dışında, yazarın kendisi de şahıs kadrosuna dâhil olur:

Bendeniz Pusarık, bu sıra dışı hikâyede yaşadıklarımız unutulmasın, milletçe bilinsin istemiştim. Ne var ki eli kalem tutan biri değilim, öyle edebiyat paralamaktan pek çakmam. Bu sıradışı olaylar zinciri bir yerde son bulduğunda, kendi fantastik serüvenimi tamamlayıp da kayıplara karışmaya (sırta ermeye) mecbur bırakıldığım dönemde, birtakım nedenlerden dolayı gizlendiğim yerde can sıkıntısıyla ardı ardına muhtelif türlerde kitaplar okuyup duruyordum. İşte bu okumalarım sırasında 'Metin Savaş' adlı dangalak bir yazar müsveddesinin *Zemheri Kuyusu* diye nam salmış romanı elime geçti. Roman kahramanı olan 'Fuat Çınaraltı' isimli karakter bozuntusu kendisinin bizzat derin vatandaş olduğuna inanıyordu. Adı geçen romanın kahramanı Fuat Çınaraltı şöyle diyordu: "Bizler görülmeyen, en olmadık zamanlarda dizginleri ele alan, yeraltına inmek gerekiyorsa yer altına inen, yerüstüne çıkmak gerekiyorsa yerüstüne çıkan derin vatandaşlarız." Daha sonrasında, aynı yazar müsveddesinin *Melengicin Gölgesinde* isimli kitabını da okuyunca, muharririn kendisiyle irtibata geçmekte karar kıldım ve derin vatandaşlık imkânlarından yararlanarak ona kısa sürede ulaşmayı başardım. Üstat dedim, böyleyken böyle, ilgini çeker mi bilemem, ama ben gizli kapaklı bir şeyler yaşadım ve bu serüvenin unutulup gitmesini, fâni bedenimle mezara gömülmesini istemiyorum. Uzun sözün kısası, yaşadıklarımı şahsî yorumunla kaleme alır mıydın? Hay hay, dedi bana. Fakat dedim, sıra dışı hikâyeme fazla müdahalede bulunma, olanı biteni abartma ve maceramın aslına sâdik kal. Öyle vatansızlık filan taslayacağım diye bozkurt kesilme başıma. Bizim meselemiz salt Türklük dâvâsı değildir, aynı zamanda ve bununla birlikte bütün insanlıktır. Lâkin dedi bizim muharrir, Mustafa Kemal Atatürk dahi kendisini bir bozkurt olarak algılamıştı. Neticede anlaştık. Fantastik maceramızın kamuoyuna arzedilmesinin dâvâmız açısından tehlike barındırıp barındırmayacağı hususunda üstâdım Kaldırım Kargası'na danışmayı ve onun olurluğunu almayı da ihmal edemezdik. (Okumakta bulunduğunuz metinde kimi sıraların cevaplarını öğrenemiyorsanız, bıyıklı üstâdımın sansürü yüzündendir, zira her şeyi kamuoyuyla paylaşmamız takdir edeceğimiz üzere mahzurludur). Hâsılı kelâm, ben anlattım, bahsi geçen dangalak muharrir yazdı. Dedi ki, bana: bu hikâyeyi hatırat biçiminde değil de roman formunda çiziktirelim, farklı anlatım yöntemleri deneyelim, tahkiyenin kronolojik boyutunu tahrif edelim, şuuraltımı filan işin içine katarak rüyalarla bezeleyelim. Bu önerisini kabul ettim. Roman, Buldumcuk künyeli kardeşimin bakış açısıyla başlatıldı ve sonrasında anlatıcı kişi olarak bendeniz girdim devreye. Yazma zamanı epey uzun sürdü. Dangalak muharrir kimi ayrıntıları zihninde karıştırdıca metne de olur olmaz bir şeyler bulaştırdı. Keşke Paul Auster cinsinden deneyimli, uluslararası kabul görmüş, sınır tanımayan, tüm bütün galakside okunan evrensel bir yazarla çalışsaydım. Üstüne üstlük, benim anlaştığım dangalak yazar hayli paragöz çıkmasın mı? Ötügen Neşriyat'tan kaptığı telif ücretinin gıdımını bile göstermedi bana hıyar! Üstelikte egoist mi egoist çıktı. Muhakkak hatırlayacaksınız; Kuşkonmaz Bulvarı'nın

arka sokaklarında yer alan bir bakkal dükkânına bıyıklı ustamla beraber girmiştik de oranın işletmecisi olan primat suratlı bakkalcıyla çene çalmıştık. Benim dangalak muharririm oydu işte. Bencilliğinden ötürü roman metnine kendisini de iliştirivermiş hayta. Neymiş efendim, Paul Auster bilem böyle yapıyormuş kendi kült anlatılarında. Oysaki bıyıklı üstâdımla bendeniz bahsi geçen bakkal dükkânına hiç uğramamıştık, dangalak muharririn işgüzarlığıdır bu. Zaten hayatını bakkallık ederek kazanan yazarımızın bakkal dükkânı da bizim Büyükşehir’de değildi. Her neyse... Roman bittiğinde müsveddeyi okudum ve.. eh işte.. hiç yoktan iyidir. En azından yazar beni anlıyordu ve biliyordu derin vatandaşlık olgusunun ağırlığı altında ezilmenin ne demek olduğunu.

İyisi mi biz maceramıza geri dönelim... (Savaş, 2010: 505-507)

Pusarık’ın uzun uzun eserin yazılış ve yayımlanış süreci hakkında bilgi verdiği bu bölümlerde Metin Savaş, kendini figüratif kadroya dâhil eden bir yazar görünümündedir. Yazar, “Bir Varmış Bir Yokmuş” yarışmasındaki sorular arasına kendisini ekler. Böylece kendi hayatı hakkında bilgi verir:

“Zemheri Kuyusu ve Melengicin Gölgesinde isimli romanların yazarı olmakla övünen, kendisine uluslararası Nobel edebiyat ödülü zinhar verilmeyeceğinden mütevellit söz konusu ödülü kabul etmiş meslektaşlarına diş bileyen, aklı pek ermediği için bilgisayarımı daktilo niyetine kullanan gayrimeşhur romancımızın adı nedir?” O akşamki tâlihsiz yarışmacının yine o akşamki tepkisi: “Ula manyak mönitor, kafayı mı yedin, nerden bilem o zibidinin adını!” Hakkı Bey derhal ve hattâ behemehâl telefonda müdahalede bulunur: “Yarışmacı arkadaşımızın hakkı var, nerden tanısın onu, işbu soruyu geçersiz ilân ediyorum! Hem kardeşim, böylesine fuzulî bi soruyu bahsi geçen romanların yazarının reklâmını yapmak amacıyla mı şey ettiniz? Be köftehorlar, o adam muharrirden bile sayılmaz, memleketinde bakkallık yaparak hayatını kazanmakta!” Hakkı Bey’in sitemine hak verecektir sempatik sunucumuz: “Mahalle bakkalı bile romancılığa soyunuyorsa vay Türk edebiyatının haline. Tevekkeli bu memlekette tek bir yıl içerisinde ortalama beş yüz adet yeni roman boşuna yazılmıyormuş.” (Savaş, 2010: 495-496)

Savaş, kendisini bu şekilde kurguya dâhil ederken yazarlık serüveni boyunca karşılaştığı haksızlıklara işaret eder. Onu görmezden gelenlerle ironik bir üslupla dalga geçer.

Kimi zaman eserin figürü haline gelen yazar, otobiyografik özellikler barındıran daha çok halk hikâyeleri ve mitolojiden beslenen çok yönlü bir figür dünyasına sahiptir.

2.4.5.8.1.Sarı kız

“Canlı, parlak, ipekimsi, kısa kesimli sapsarı saç”lı, “kömür gözlü” (Savaş, 2010: 26) hafiften sarıya çalan teniyle hastalıklı bir görünümü vardır. Annesi Müberrâ Hanım’a benzer. Kötürüm olmasına rağmen hayat dolu bir kızdır. Buldumcuk ile aralarında samimi bir ilişki vardır. Pusarık, kutsal hazine yolculuğunda ona âşık olduğunu anlar. Akıllı ve alaycı bir figür olan Sarı kız, çipil gözlü Tepegöz tarafından öldürülür. Buldumcuk bu olayı kâbusunda görür.

2.4.5.8.2.Çöp Atlamaz Çöpten Çelebi

Uzaktan akrabası Müberrâ Hanım’la evlendikten sonra büyükşehir taşınmış, birinci noterde kâtiplik yapmış, başkâtipliğe kadar yükselmiş ve emekli olmuştur. Balkanak Apartmanı’nın tamamı onun mülküdür. Çatık kaşlı, yüzü hiç gülmeyen, her şeyi büyüten Çöp Atlamaz Çöpten Çelebi’nin en büyük zaafı kızıdır. İsmi, “çok titiz ve dikkatli, gözünden hiçbir şey kaçmayan, aldatılması güç, aldatılmaz (kimse)” (TDK, 2011: 566) anlamındaki ‘çöp atlamaz’ ve “çok zayıf, incecik, güçsüz kişi” (TDK, 2011: 566) anlamına gelen ‘çöpten çelebi’ lakabının birleşiminden alan Çöp Atlamaz Çöpten Çelebi ismiyle müsemma bir zattır:

Çöp atlamaz Çöpten Çelebi sürgit çatık kaşlı bir adamdı, yüzü hiç gülmezdi, şikâyet edebileceği mevzuları üretmekte pek mâhirdi, kulp takmadığı tas yoktu, her aşın kaşığıydı, en küçük kusuru memleketin mahvolmasına sebebiyet verecek bir belâymişçasına büyütürdü. Lâkabı kadar kendisi de tuhaf bir insandı. Yakıştırma adının hakkını vermesini bilecek ölçüde kara kuru bir şeydi, yâni sıskaydı, pek çelimsizdi, üfürsen yere yıkılacak cinstendi. Belirgin bir özelliği vardı, gözünden hiçbir şey kaçmazdı, önemli ya da önemsiz hemen her ayrıntıyı derhal keşfeder ve hâfızasına kazırdı. (Savaş, 2010: 29)

Parada pulda gözü olmayan Çöpten Çelebi, “zenginden alıp fakire verme” (Savaş, 2010: 103) felsefesiyle yaşar. Kendisini derin vatandaş olarak tanımlayan Çelebi, Kargalar Derneği üyesidir. “Derin vatandaşlık düşleriyle aklını oynatmaya hazır” (Savaş, 2010: 302) bir kişi olarak tasvir edilir. Sahibi olduğu Balkanak Apartmanı’nı bu dernek sayesinde almıştır. Buldumcuk ve Pusarık’ı kutsal hazineyi bulmak ve korumak konusunda yetiştiren kişidir. Başhekim Hanım ile aralarında bir gönül ilişkisi vardır.

Buldumcuk, kendisini Çöpten Çelebi’nin Ayvaz’ı olarak görür. O öldüğünde kendisinin Köroğlu olacağını düşünür ve Pusarık’a Ayvazlık teklif eder. (Savaş, 2010: 223) Hiçbir iletişim aracı kullanmayan Çöpten Çelebi, “Çöp Atlamaz Çöpten Çelebi de matbanın art niyetli geç getirildiğine yönelik komplo teorileri üretip duruyordu yeri geldikçe.” (Savaş, 2010: 91) cümlesinde anlatıldığı gibi komplo teorileri üretmesiyle meşhurdur. Eserde Buldumcuk’u koruyup kollayan ve Kaldırım Kargası’na her konuda yardımcı olan kişidir.

2.4.5.8.3.Buldumcuk

Buldumcuk sözcüğü; “sonradan görme olmak”, “bir şeye sonradan ulaşınca şırmarmak” (TDK, 2011: 409) anlamlarına gelir. Yazar isim ve karakter sembolizasyonuna uygun olarak bu ismi vermiştir. Savaş’ın sözlükte tesadüfen görüp beğendiği için figürüne ad olarak verdiği bu ismin anlamı ile Buldumcuk’un yaşamı arasında birçok benzeşim vardır. (bk. Ek 1) Kastettiğimiz münasebet ve müşahebetlerin başında Çöpten Çelebi tarafından tren

yolunda bulunması, Balkanak Apartmanı'nın çatı katına yerleşmesi, Çöpten Çelebi'nin soyadını alması ve Kızkalbi Tıp Merkezi'nde iş bulması gelir. Yani Buldumcuk, çok yüklü bir mirasa konmuş ve maddi anlamda rahat bir ailenin mensubu olmuştur. Kabûsları ve “jandarma korkusu”yla (Savaş, 2010: 87, 90) merak oluşturan Buldumcuk, ölümüyle de okuyucuyu şaşırtır. Savaş, olayların merkezindeki Buldumcuk'u öldürerek postmodern anlatıların kahramansızlığına vurgu yapar. Bu durum, bir nevi kahramanın ölümüdür. “Köroğlu-Ayvaz, Buldumcuk ile Pusarık” (Savaş, 2010: 281) birbirini tamamlama özelliğine sahiptir.

Simsiyah saçlı, uzun, güçlü kuvvetli, tıknaz gibi görünmesine rağmen kalıbı yerinde bir delikanlıdır. Stereotip³³ özelliği göstermesine rağmen ruh dünyasıyla farklı bir kişilik arz eder.

“Köroğlu'nun haldaşı Ayvaz kadar açık göz” (Savaş, 2010:153-154) bir kişiliktir. Birçok özelliğiyle Köroğlu'na benzer. “Hayatın mânasını kuvvetli olma ve galebe çalmada bulması bakımından, hiç şüphesiz o da Oğuz Kağan ve Dede Korkut kahramanları soyundan gelir. O da, onlar gibi ‘yiğitlik’i en üstün kıymet sayan, aktif, dışa dönük, savaşçı bir tiptir.” (Kaplan, 1996: 101) Buldumcuk eserde içedönük bir kişiliğe sahiptir. Çöpten Çelebi onu kahramanlaştırarak dışadönük bir kişi haline getirmeye çalışır ve bu konuda kısmî bir başarı da elde eder.

Barçınkent kasabasında doğan Buldumcuk'un dedesi ve anneannesi gaz ocağı kaçağı, annesi de bir hücre evinin patlaması sonucu ölür. Pusarık; kutsal hazineyi bir sırlar yumağı haline getiren Esrar Dede'nin, Buldumcuk'un babası olduğunu anlar. Buldumcuk'un babası İçişleri Bakanlığı'nda müfettişken kimsenin bilmediği bir sebeple Kargalar Derneği'ne girer. Kutsal hazinenin kötü kişilerin eline geçmesini engeller.

Buldumcuk, rüyasında kendisini bir üniversite öğrencisi olarak görür ve orada mitoloji derslerine girer. Pusarık bunu, “Bilinçaltı deniyor buna. Tatmin edilmemiş duyguların rüyalarda ortaya çıkması.” (Savaş, 2010: 225) şeklinde yorumlar. Buldumcuk'un jandarma korkusunun altında, annesinin ölümünde yaşadığı jandarma macerası vardır. Buldumcuk, psikolojik boyutuyla zengin bir figür olarak kurgulanmıştır.

³³ “‘Stereotip’ kelimesi, klişeleşmiş roman kişisini anlatacak en iyi kelimedir. ‘Stereotip, yazarın gerçek anlamda bir insan yaratmadığı, zaten yaratılmış, orta malı olmuş kişileri kopya ettiği zaman ortaya çıkan roman kişisidir.’” (Belge, 1998: 24)

2.4.5.8.4.Pusarik

Pusarik ise *Dede Korkut Kitabı*'nda geçen bir kelimedir. “Puslu, puslanmış, sisli; serap” (TDK, 2011: 1953) anlamlarına gelir. Romanda, “Pusarik ne güne duruyor? Adı üstünde: Yoğun sis. Dumanlı havayı seven kurtlar. Kanlı bozkırların büyük şehirlerdeki çocukları” (Savaş, 2010: 141) ifadeleriyle kelimenin anlamı açıklar. Eserin en önemli figürlerinden biri olan Pusarik, anlatıcı tarafından subjektif bir şekilde anlatılır: “Pusarik lâkaplı erkek güzelimiz aslen Büyükşehirli idi. Haylice uzundu boyu. Çok eski bir eşraf ailesinden geliyordu ve yedi göbekten gazeteci çocuğu olduğunu söyleyip duruyordu.” (Savaş, 2010: 90-91)

“Dürüst, nâmuslu, olabildiğince haysiyetli, etrafına karşı saygılı bir delikanlı”dır (Savaş, 2010: 92) Pusarik. “Temiz yüzlü, eli açık, konuşkan, girişken, sokulgan ve atılğan” efendi bir gençtir. Eserde kişilik özellikleri tafsilatıyla anlatılır. Bu delikanlı, gereğinden fazla çenebaz, bilgiç ve beceriklidir. Kuşkonmaz Bulvarındaki herkesi tanır. (Savaş, 2010: 93) “Kapitalist ruhlu” bir meslek olan distribütörlük (satış temsilcisi) (Savaş, 2010: 92) yaparken, ideallerinden uzaklaştırıldığını ve tüketim toplumunun bir hizmetkârı olduğunu anlar. “Sürekli gripin içen” (Savaş, 2010: 89) Pusarik, gereksiz ilaç tüketimini etkileyici bir şekilde yansıtır. İlaç, gençleri uyutmak için çeşitli yollar deneyen ve onları bağımlı hale getiren kapitalist düzenin simgesidir.

Pusarik ile Buldumcuk, bir kişinin parçalanmış kişilikleri gibidir. Birbirini tamamlayan bu iki figüre baktığımızda; Buldumcuk kişinin fiziksel gücünü, Pusarik ise zihinsel melekelerini temsil eder. Buldumcuk eylemci tarafını, Pusarik düşünsel yönünü karşılar. Yani onlar Köroğlu ve Ayvaz gibi birbirini bütünleyen iki kişidir:

İşte benim Köroğlu-Ayvaz ikilisine kuramsal yakınlığım buradan geliyor. Buldumcuk biraderimde isyanın ameliyesi vardı, bende nazariyatı. Kim derdi ki, müsamere sahnelerinin kötü adamı Bolu Beyi yıllar sonra don değiştirecek ve Köroğlu esvabıyla devâsâ şehrimizdeki tehlikeli mücadelesine soyunacaktır. Galiba bu tezatlık benim kaderimde vardı, yâni yazgım böyleydi. Bu bir dönüşüm müydü? Belki de paralel evrenlerde –her şey olmasa bile- kimi şeyler ters yüz edilmişti. (Savaş, 2010: 378)

Alıntıladığımız bu bölümlerde Pusarik’ın paralel evrenden bahsetmesi, bu iki figürün aslında başka evrenlerdeki aynı kişi gibi kurgulandığı fikrini uyandırır. Buldumcuk’un isyancı davranışlarıyla çözemediği “kutsal hazine”nin sırrını Pusarik, kuramcı yönüyle çözecektir. Eserde ikisinin bu yönü işlenirken “tavşan” göndermesi Savaş’ın hayatıyla ilişkilidir. *Zemheri Kuyusu*’nda da gördüğümüz bu gönderme, yazara yapılan bir yakıştırma değildir:

“Tuhaf adamsın. Deli misin.. psikopat mısın.. gerçek bir halk kahramanı mısın.. ne olduğun belli değil. Annesinin şah damarına saplanmış kocaman cam parçası. Hakkın var kardeş.. seni anlamaya mecburum.. ve sana.. tavşan kılıklı yüreğimi açmaya da hazırım.”

“Hayır; korkak değilsin sen. Yiğitbaşı Faruk’tan bile cesursun.

“Yanıyorsun dostum. Ödleşin tekiyim ben. Sadece konuşur, asıp keser, toplumu kıyasıya eleştirir, ama daha ötesine geçemem. Fakat sen.. öyle ya.. eylem adamısın sen. Kanında var. Savaşmak için yaratılmışsın.”

“Hepimiz savaşıyoruz,” diyebildi Buldumcuk, “Ayakta kalabilmek için çarpışıyoruz. Zeki olan sensin. Eğitimsin. Göremediklerimi görebiliyorsun. İşin eylem tarafını bana bırak yeter. Akıl ver, yol göster, ihtiyacım olan budur.” (Savaş, 2010: 223-224)

Pusarik da mitolojiyle çok ilgilidir ve mitoloji hakkında “Fiilî yaşamın değil, düşünce hayatının ürünüdür.” (Savaş, 2010: 226), “Mitolojik tecrübeler yalnızca tevehhümdür. Ama bütün mitlerde kâinatın gizemi saklıdır. Mitoloji, dünyayı ve hayatı algılama sistemidir. Mit, kozmik bilgilerin sembolik üslûpla takdimidir.” (Savaş, 2010: 225) şeklinde yorumlar yapar. Bu bölümlerde konuşan, Metin Savaş gibidir.

Pusarik rüyasında kendisini Tepegöz olarak görür ve kutsal hazineyi almaya çalışır. Başhekim hanımla konuşurken bu durumu anlatır. Buldumcuk’un, Pusarik’in nişanlısı Gizem’e âşık olduğunu anlar. Bu rüyada kendisi de Buldumcuk’un gerçek aşkı kötürüm Sarıkız’a âşık olduğunun farkına varır. (Savaş, 2010: 491-492) Bu aynı zamanda postmodern metinlerde çokça gördüğümüz özdeşim kurma ve kişinin kendini bulmasına örnektir.

2.4.5.8.5.Çömçe Gelin

Arketipsel bir temele dayanan bir figürdür. Çömçe Gelin, Anadolu’da yağmur duası ve çocuk oyunları geleneğinin en tanınmış figürlerindedir.³⁴ Eserde bir bez bebek olan Çömçe Gelin’in canlandırılması yani ete kemiğe büründürülmesi, postmodern dünyada yitip gitmekte olan geleneksel değerlerin yaşatılmasına işaret olarak algılanabilir. Arketip olarak baktığımızda ise Çömçe Gelin, Türk milletinin kadın tasavvurunda yaşamaya devam eden Umay Ana, Burla Hatun gibi figürlerle özdeşir. Savaş, “*Ergenekon’dan Teşkilatı Mahsusa’ya*

³⁴ Yağmurun az yağdığı senelerde çocuklar tarafından oynanan bir oyundur. Çocuklar ellerine tahtadan çapraz şekilde yapılmış bir oyuncak alır, ucuna süpürge veya çömçe (kepçe) bağlarlar ve buna münasip büyüklükte urba geçirirler. Yüz olarak kabul edilen kısmına kömür ile kaş, göz ve ağız yaparlar. Böylece, meydana gelen yapma bebeğe Çömçe Gelin adı verilir. İki çocuk, sırtın iki ucundan tutarak Çömçe Gelin’i kapı kapı dolaştırırlar. Diğer çocuklar da bu iki çocuğun arkasına takılırlar. Gittikleri kapılar bulgur veya ekmek verirken Çömçe Gelin’in üzerine su dökülür, bir miktar su da çocukların üzerine dökülür. “Çömçe gelin ne ister? / Çömçe gelin su ister.” diye bağırır ve aş isterler. Bu oyunun bereket getireceğine ve kuraklığı bitireceğine inanırlar. (Acıpayamlı, 1963: 24)

Değerlerin Değersizleştirilmesi Operasyonu” adlı yazısında gizli teşkilatı ve Çömçe Gelin’i Türk milletinin ruhî yapısını şekillendiren değerler olarak görür:

“Türklüğü tek boyuta indirgediğimizde varlık kodlarımız tahrip olacaktır ki bu ölüm demektir. Mitolojik Umay Ana ölmedi. Çömçe Gelin olarak folklorumuzda, Gördesli Makbule olarak kurtuluş savaşı tarihimizde, arketip olarak içimizde hâlâ yaşıyor. Türkistan’dan Türkiye’ye her Türk ailesini ayakta tutan anadır o. Büyükannedir veya hanımannedir. Teşkilat işte budur. Gizli teşkilat bir efsanedir ve bir palavradır dediğimizde içimizdeki teşkilat ruhuna darbe indirmiş oluruz. Fakat sadece manevî boyuta saplanıp kaldığımızda ise Mustafa Kemal Atatürk’ün akılcı dehasını küçümsemiş oluruz.” (Savaş, 2017: 24)

Çömçe Gelin, Yağmur Taşı ile ilgilidir. Çömçe Gelin yağmurun yağması için oynanan bir oyundur. Romanda Çömçe Gelin’in güncel hayattaki karşılığının “Yağmur Yaldırak” olması, oyunun yapısıyla ilgilidir. Yani Çömçe Gelin, Yağmur Taşı ve Yağmur Yaldırak birbirini çağrıştırır ve aralarında bağ vardır. Eserin temelindeki figürlerden biridir. Romanın başında yapılan alıntı, Çömçe Gelin olarak hayat bulur. Ok ve yayla toplumu düzeltmeye çalışan bir şehir efsanesi haline gelir. (Savaş, 2010: 234) Karanlık güçlerin “aslî görevi kutsal hazineyi ele geçirmekten çok, mukaddes emanetin aktif hale gelmesini sağlama kudretini ruhlarında barındıran bir avuç seçilmiş kadını yok etmektir.” (Savaş, 2010: 353) Bu sebeple, en büyük düşmanları seçilmiş kadınlardır. Bu kadınlar, savaşı yönüyle bilinen mitolojik Amazon savaşçılarıdır:

“Amazonlar vardı sonra kadınlarımız bile yağmacıydı.

“Savaşçıydı onlar. Muharip. Tanrı’nın kılıcıydı her biri. İtaat bekliyoruz senden. İntikam almak değildir görevin. Senin biricik ülkün adâleti sağlamaktır.” (Savaş, 2010: 141)

Çömçe Gelin, eserin sonunda kutsal emaneti alıp kayıplara karışır. Bu kaçış, yaşatılması gereken değerlerin yok oluşunu simgeler. Kadınların söz sahibi olduğu bir ailede yetişen Metin Savaş’ın güçlü kadın figürlerinden biridir.

2.4.5.8.6.Gizem

Başhekimin kızıdır. “Kızıl saçlı” (Savaş, 2010: 54) bu kız, liseyi yeni bitirmiştir ve ilk girişte iyi bir üniversite kazanmıştır. Çok güzel bir kızdır. Pusarik’in nişanlısıdır. (Savaş, 2010: 93) Yirmi iki yaşındadır. (Savaş, 2010: 314) Gizemli bir ruh dünyası vardır. Bundan ötürü eserde düşünce dünyası pek ayrıntılandırılmaz. Fakat Buldumcuk’un tüm yiğitliklerinin bir düzmece olduğuna inanır. Buldumcuk’un içten içe sevdiği kızdır. Gizem “sır” (TDK, 2011: 950) anlamına gelir. Eserin sırlarla dolu yapısına uygun bir figürdür.

2.4.5.8.7.Hakkı Bey

Kargalar Derneği'nin üyeleri arasında yer alsa da olumlu bir figür olarak kabul edemeyiz. Gözetim ve denetim için çalışan güçlere yardımcı bir figürdür. Gözetim toplumunda iktidar gözetler fakat görünmez. Televizyon gibi yayın araçları iktidarın görünen yüzüdür. Devletin ideolojik aygıtı olan televizyonda sunduğu “Bir Varmış Bir Yokmuş” bilgi yarışması, Acun Ilıcalı'nın sunucusu olduğu “Var mısın Yok musun” adlı programı anımsatır:

Hakkı Bey bu! Anlıyor musunuz? Bir fenomen. O bir kült isim. Büyükşehir medyasının yurt çapında şöhret bulmuş aksantirik karakteri. Postmodern jenerasyonun kripto idolü. Pesimist dünya görüşüne kazan kaldırmış, nevrotik modern toplumun bireylerine umut dağıtmayı hedef edinmiş bir ampirist. O bir gizli yüz. Görünenin ardındaki motive edici görünmeyen moderatör. (Savaş, 2010: 455)

Programlar arasındaki isim benzerliği de yazarın bu kişiyi “Var mısın Yok musun?” programından esinlenerek kurguladığını gösterir. Programın ismi her şeyin bir oyun dünyasında, masalsı bir evrende yaşandığını hatırlatır. Yazar, denetim, gözetim ve tüketim anlayışıyla yaşamaya alışmış toplumlarda böyle kişilerin bitmeyeceğini Hakkı Bey'in ağzından dillendirir: “Doğru ya da yanlış kendisine takdim edilen her şeyi alkışlamayı huy edinmiş şakşakçı bir toplumda biter miyim ben? Tükenir miyim sizce? Sahtekârlığımı bile alkışlayacaklardır!” (Savaş, 2010: 458)

“Gerçeği değil de, bedelinin ne olacağını umursamaksızın konforu, parayı ve hayal dünyasını talep eden izleyicilerimi, kanaati değil de seviyesizliği erdem edinmiş konuklarımı aldatıyorsam, hangimiz insafsız ve hangimiz şeytanız.” (Savaş, 2010: 457) diyen Hakkı Bey, postmodern dünyanın gerçeklerini gözler önüne serer. Ekranda görünmeyip sesiyle herkesi yönlendiren Hakkı Bey, televizyon kültüründeki gizemi yansıtmaya ve her şeyin bir yalan üzerine kurulduğunu göstermesi açısından önemlidir.

2.4.5.8.8.Kaldırım Kargası

“İyi bir adam. Gerçek bir vatansever. Ama beceriksiz. Emaneti yanlış kişiye götürecektir kadar budala” (Savaş, 2010: 350) bir kişi olarak tasvir edilir. Kutsal emaneti, yanlışlıkla başka birine vermiştir. Buldumcuk ve Pusarık ile beraber birçok kişi onun yanında yer alır. Mafya olarak çalışırken patronunun oğlunun pisliklerini temizlemek zorunda kalır. Patronunun oğlu birgün bir genç kıza çarpıp kaçar. Bu kız, Çöpten Çelebi'nin kızı Sarıkız'dır. Kızın halini gören Kaldırım Kargası, çalıştığı yerden kaçar ve Kargalar Derneği üyesi olarak yaşamaya başlar. Sırlı konuşmaları ve kişiliğiyle merak unsuru yaratmayı başaran bir figürdür.

2.4.5.9. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Kuralcılığı, tekdüzeliği reddeden postmodernizm, geleneksel olana karşı geliştirdiği başkaldırı tutumunu bakış açısında da gösterir. *Kargalar Derneği*'nde çoğulcu ve özgürlükçü diye nitelendirebileceğimiz postmodern bakış açısının izlerini bulmak mümkündür.

Romanın ilk bölümlerinde III. tekil anlatıcı, olayları hâkim bakış açısıyla aktarır: “Baş başa iken keyiflerine diyecek yoktu, birbirlerine takılmasını biliyorlardı. Fakat zaman da akmaktaydı. Buldumcuk içten içe tedirgindi. Büyükşehir’deki sakin hayatın sekteye uğramasından ya da tümünden kararmasından endişe ediyordu” (Savaş, 2010: 40) Bu cümlelerde anlatıcı, kahramana dair her şeye hâkim bir konumdadır. Onun his ve düşüncelerinden haberdardır. Buldumcuk öldürüldükten sonra olaylar, Pusarık üzerinden ilerler. Savaş, romanda postmodern bir tavırla anlatıcı hakkında açıklama yapar: “Roman, Buldumcuk künyeli kardeşimin bakış açısıyla başlatıldı ve sonrasında anlatıcı kişi olarak bendeniz girdim devreye” (Savaş, 2010: 507) diyen Pusarık, eserin çoğulcu bir perspektifle yazıldığının işaret eder. Kahraman bakış açısı ile tanrısal bakış açısı iç içe kullanılır. Sanatçı; eserin genelinde tanrısal bakış açısından yararlanmış, Buldumcuk’un kahraman bakış açısıyla anlattığı bölümlerde farklı tavır ve görüşlere yer vermiştir. “İlkbahar akşamında, diye anlatıyor bundan sonrasını Pusarık” (Savaş, 2010: 369), “Koroğlu’nun hikâyesine, diyerek anlatısına devam ediyor Pusarık” (Savaş, 2010: 372), “lise son sınıftayken, diye devam ediyordu Pusarık” (Savaş, 2010: 377) ifadelerle yazar, anlatıcının değiştiğini ve anlatılanın kurgusal bir metin olduğunu vurgular. Bu itibarî dünyada “yaşananların hepsi değil, sadece bir kısmı gerçektir. Fakat yine de yaşanmıştı orada anlatılanlar; önemli olan da işte buydu, yaşanmış gibi görünmesiydi.” (Savaş, 2010: 369) şeklinde konuşan anlatıcı, olayların gerçek olmasından çok gerçeğe uygun olması gerektiğini savunur. Bakış açısı ve anlatıcı sürekli değişir. Yazar, “Epeyce sâkin bir köşede bulduğumuz banka oturduğumuzda bıyıklı üstâdım (kendi tâbiriyle) hamdüsenasız, meskenetsiz Tanrı’ya değil de hayata adanmış hikâyesini anlatmayı kabul etmişti.” (Savaş, 2010: 436) ve “Kaldırım Kargası kendi hikâyesini anlatır.” (Savaş, 2010: 436) cümlelerinde anlatıcının değiştiğini haber verir.

Kargalar Derneği'nde “densiz adam” (Savaş, 2010: 326), “ne olursa olsun caymak yok, diye ayak diremeye kararlıydı acemi şifre çözücümüz.” (Savaş, 2010: 357), “onun gibi münasebetsiz adamın sevilip sayılması elbette mümkün değildi.” (Savaş, 2010: 31), “iyi de etmişti aksi adam” (Savaş, 2010: 31), “semt halkı arasında tutulmayan bir cenabet adamın ağzıyla kuş tutsa bile kimselere yaranamayacağı meydandaydı.” (Savaş, 2010: 33) gibi ifadeler, anlatıcının öznel bir tavır sergilediğini gösterir. Yazar, Ahmet Mithat Efendi’den tevarüs eden figür tutma yani şahıslardan bazılarına olumlu yaklaşma geleneğini sürdürür.

Yazar ayrıca bu tavrını destekleyecek “Buldumcuk oğlumuz yukarıda tafsilatıyla anlatılan kâbusunu görmüş” (Savaş, 2010: 33), “Buldumcuk mişli geçmiş zaman kipiyle konuşuyordu şimdi” (Savaş, 2010: 28), “yalanım varsa şuradan şuraya gitmek nasip olmasın ki” (Savaş, 2010: 448) gibi ifadelerle metnin kurgusallığını ön plana çıkarmıştır. Böylece eseri, her sayfasında yazarın gölgesini hissettiğimiz klasik romanlara yaklaştırır. Eserin göreceliğini vurgulayan yazar, post anlatıların çoğulcu tavrıyla örtüşen bu tutumuyla çok dilli bir metin ortaya koyar. “Ama daha sonra. Burada olmaz.” (Savaş, 2010: 158) gibi kullanımlar bir meddâhı anımsatır.

Kargalar Derneği'nde farklı bir anlatıcı tipiyle karşılaşırız. Romanda Pusarik olayları okuyucuya değil de bir başka kişiye anlatır. Burada anlatıcının varlığı romanın son bölümünde belirginleştiği için bu anlatıcıya “gizli iç anlatıcı” (Sazyek, 2015: 160) diyebiliriz. Pusarik’ın final bölümündeki anlattıklarından romanı baştan sona aktaran kişinin Pusarik olmadığı anlaşılır. İç anlatıcıdan yararlanan yazar, üstkurmacanın verdiği olanakla romana kendini dâhil ederek okuru bir sürprizle karşı karşıya bırakır. Şöyle ki “Hâsılı kelâm, ben anlattım, bahsi geçen dangalak muharrir yazdı.” (Savaş, 2010: 506) sözlerinden anlarız ki, olayları anlatan Buldumcuk ya da Pusarik değil, Pusarik’ın bu romanı kendisinin yazamayacağını düşünmesi üzerine konuşup anlaştığı, romanı yazmaya ikna ettiği Metin Savaş’tan başkası değildir. Romanın yazılış aşamasının başladığı bu bölümlerde Pusarik ile Metin Savaş, roman üzerine konuşurlar. Hatta Pusarik, romandaki bakkal figürünü ve onun bulunduğu bölümleri Savaş’ın kendisinin eklediğini ve buradaki bakkalın yazar olduğunu açıklar. Bazı küçük dokunuşlar dışında bu tür anlatıcıların roman içindeki etkisi yok hükmünde olduğu için iç anlatıcı tekniğinin bu tarz uygulamaları deneysel bir girişim olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak Savaş, iç içe girmiş olay unsurlarıyla kurguladığı eserinde, farklılıklardan beslenen bir anlatı ve perspektif oluşturmuştur. Mitolojik bir temele dayandırdığı anlatıda, yaşanan dönemi tenkidî ve ironik bir tutumla ele almıştır. Olayları farklı kişiler ve anlatıcılar vasıtasıyla anlatan yazar, kadim zamanlar ve bugün arasında bağ kurmayı başarmıştır.

2.4.6.Erlik

2.4.6.1. Eserin Kimliği

Yazarın altıncı romanı olan *Erlik*'in; ilk baskısı 2012 yılında, ikinci baskısı ise 2016 yılında Ötüken Neşriyat tarafından yapılmıştır. Romanın çalışmamızda kullandığımız baskısı 2012 yılında piyasaya sürülen ilk baskısıdır.

Erlık romanına kısa adı ESKADER olan Edebiyat, Sanat ve Kültür Araştırmaları Derneği'nce "yılın en iyi romanı ödülü" verilir. Yazarın, romanını mitolojik bir kahraman olan Erlık üzerine inşa etmesi bu eserin en önemli özelliklerindedir.

Erlık, Türk destanlarında şeytanın kendisidir. Kötülüğün simgesi olan "Erlık her zaman kendi istek ve yaratılışı gereğince, kötü şeyleri seçer ve kötü işleri yapmayı tercih eder. İyi şeylerin temeline ve köküne muhaliftir ve kendiliğinden onlara karşı çıkar. Bilgisizdir, yıkıcıdır, karıştırıcıdır. Düzen ile sulh ve sükûn istemez. Sonsuz karanlıkların bağrından kopar gelir ve kuzeydeki karanlık ülkeler onun yurduudur." Çok kuvvetli olan Erlık, " Şeytanların hükümdarı ve yaratıcısı olarak bilinir. (Ögel, 2014: 461) Körmesler ise "şeytanın körlüğünü ve görmezliğini ifade etmek için" kullanılır. (Ögel, 2014: 462) Körmesler aynı zamanda Erlık'in yardımcılarıdır.

Savaş, *Zemheri Kuyusu* romanında "Kaldı ki biz Batılı tarzda roman yazamayız çünkü Doğuda şeytan yeterince güçlü değildir." (Savaş, 2011b: 189) düşüncesindedir. *Erlık* romanı hakkında yazılan bir yazıda ise yazar, Türk toplumunda yaşanan metamorfozun ve bozulmanın romanı sağladığını ve Türkiye'de şeytanın giderek güçlendiğini şu şekilde açıklar: "Bir toplumda şeytan güçlüyse iyi roman yazılır. Türk toplumunda da yozlaşmayla birlikte şeytan güçleniyor. Bu engellenemez bir süreç."(<http://www.sabah.com.tr/cumartesi/2013/02/23/turkiyede-seytan-giderek-gucleniyor> erişim tarihi: 08.06.2017). Romanda aynı görüş bir yazar olan Sibel İpekçiler aracılığıyla tekrar dile getirilir: "Türk edebiyatında kötü kahraman ya da anti kahraman oluşturmak görüldüğü kadar kolay değildir, (...) Çünkü bizde şeytan zayıf. Fakat güçleniyor. Toplum yozlaştıkça iblis kendini belli ediyor." (Savaş, 2012: 57)

Metin Savaş, mitolojik bir özden yararlanarak oluşturduğu eserine yakın çevresinden kişi ve olayları dâhil eder. Böylece ilginç bir eser meydana getirir.

2.4.6.2.Eserin Özeti

İstanbul'un gürültülü hayatından sıkılan Yazar Sibel İpekçiler, sakin bir şehir aradığı için Balıkesir'e yerleşir. Kiralık ev arayan Sibel İpekçiler şehir merkezine yakın olan Merhamet Apartmanı'nı tutar. Bu apartmanın yöneticisi olan ve her şeyiyle ilgilenen Feridun Öküztepen'le arkadaş olurlar. Feridun Öküztepen; sürekli mitolojik kitaplar okuyan, Balıkesir çarşısında ayak işleri yaparak para kazanan değişik karakterli bir kişidir. Sibel İpekçiler onunla konuşarak onu tanımaya ve Feridun'la ilgili bir uzun hikâye yazmaya karar verir. Bu arada Rıhtımda Bir Gece adlı uzun hikâyesinin kötü karakteri Suat Katran ile aynı adı taşıyan birinden sanal ortamda arkadaşlık teklifi alır. İstanbul'da bulunan abisinden Suat Katran adını

araştırmasını ister. Abisi böyle birinin yaşamadığını söyler. Fakat daha sonra Sibel İpekçiler, Balkaya Pastanesi'nde otururken Suat Katran'la tanışır ve ondan etkilenir.

Sibel İpekçiler'in Rıhtımda Bir Gece adlı uzun hikâyesiyle Erlik romanı birlikte ilerler. Rıhtımda Bir Gece'de on yedi yaşında olan Mücevher'in facebookta tanıştığı İhsan'la buluşmak üzere İstanbul'a gelişi ve İhsan ile yanındaki bir kadın tarafından kötü yola düşürülüşü anlatılır. Mücevher'i İstanbul rıhtımında intihar etmeye çalışırken bulan Suat Katran, onun öcünü vahşi bir şekilde alır. Romanda Mücevher'in hikâyesinden sonra Suat Katran'ın hikâyesi anlatılır. Roman içinde roman, hikâye içinde hikâye barındıran eser, çok yönlü bir vaka örgüsü üzerinde ilerler. Daha on iki yaşındayken babasının öldürüldüğünü gören Suat Katran delikanlı çağlarına geldiğinde Koca Reis adlı bir kabadayının adamı olur. Suat Katran'ın babası, dili jiletle doğranarak vahşi bir şekilde öldürülmüştür. Babasını öldürenin Ziver Bey olduğunu öğrenen Suat Katran, onu öldürmek için gittiğinde Ziver Bey, babasını kendisinin öldürmediğini, katilin Milletvekili Servet Taşkiran olduğunu söyler. Gece yarısı Servet Taşkiran'ı yatak odasına giren Suat Katran, bu adamı ayağından yaralar. Servet Taşkiran'ın samimi tavrına güvenir ve babasını öldüren kişinin Ziver Bey olduğunu anlar. Babasının öcünü alır. Bu süreç onun vahşi bir adam olmasına sebep olur.

Feridun Öküztepen ise sürekli körmeslerle mücadele eder. Suat Katran'ın körmeslerin lideri 'Erlik' olduğunu düşünür. Sibel İpekçiler, kendisine tanıdık gelen Suat Katran'ın yıllar önce dayısı Murtaza Efendi'nin koleksiyonunu çalmaya çalışan hırsızlardan biri olduğunu hatırlar. Buna rağmen onun artık değiştiğine inanır. Feridun Öküztepen, kendisinin Arkarlardan olduğunu ve Arkarların başında Mustafa Kemal Paşa olduğunu düşünür. Ona göre görevleri Erlik'le mücadele etmektir. Sibel İpekçiler'in Feridun'la ilgili anlattıklarını duyan dayısı Feridun'a inandığını ve onunla tanışmak istediğini söyler. Romanın sonunda Feridun Öküztepen, Erlik olduğuna inandığı Suat Katran'ı öldürür.

2.4.6.3.Eserin Muhtevası

Romanın muhtevasının temelini, özünü Türk mitolojisinden alan Erlik oluşturur. Türk mitolojisinde Erlik yer altı ruhlarının hükümdarıdır. "Dış görünüşüyle korkunç" bir varlıktır. Yer altı dünyasının hâkimi olan Erlik'i Şamanlar; gelişmiş vücutlu, yaşlı ve atletik olarak tasvir ederler. Onun gözleri ve kaşları kömür gibi kapkaradır. Dizlerine kadar ulaşan çatal sakalı, ikiye ayrılmıştır. Bıyıkları yaban domuzunun dişleri gibidir ve burularak kulaklarının arkasına dolanmıştır. Çenesi tokmağa, başındaki boynuzlar ağaç gövdesine benzer. Saçları ise kıvrıktır. Erlik, kara kaplan derisine yatar. Şaman alkışlarında, bir gelenek olarak kara sıfatıyla (epiteti ile) karakterize edilir. (Bayat, 2015: 340) Şeytan'a sık sık 'Körmes' de

denmektedir. Altay Türk lehçelerinde, ‘Körmes’ şeklinde de görülen bu söz, belki de Türkçe bir kökten gelmiştir. Şeytanın körlüğünü ve görmezliğini ifade etmek için.” (Ögel, 2014: 462) kullanılır. Erlik her zaman kendi istek ve yaratılışı gereğince, kötü şeyleri seçer ve kötü şeyleri yapmayı tercih eder. İyi şeylerin temeline ve köküne muhalif bir tutumu vardır. Bilgisizdir, yıkıcıdır, karıştırıcıdır. Düzen ile sulh ve sükûn istemez. Sonsuz karanlıkların bağrından kopar gelir ve kuzeydeki karanlık ülkeleri yurt edinir.” (Ögel, 2014: 461)

Romanda yazarın diğer eserlerinde de yer verdiği düalist düşünce vardır. Hz. Adem ile Şeytan, Habil ile Kabil arasında başlayan mücadele Türk mitolojisinde Ülgen ile Erlik arasında yaşanır:

“Seni biliyorum. Ötekiler kim?”

“Hangi ötekiler?” dedi Körmes.

“Bana dayak atmışlardı.”

“Dertleri neymiş?”

“Sibel’den uzak durmamı istemişlerdi benden. Şimdi de onları terk edilmiş bir depoya girerlerken gördüm.”

“Bu şehirde benden başka körmes yok. Ne sarsak adamsın”

“Şu halde kimdi onlar?”

“Bunu sen keşfet.”

“Onlar terk edilmiş depoda şık giyimli bir adamla fısır fısır bir şeyler konuştular.”

“Şık giyimli bir adam mı dedin?”

“Saçı jöleli bir adam.”

“O bizim reisimizdir. O bizim başbuğumuz.”

“Başbuğ?”

“Erlik.”

“Erlik?”

“Bütün körmeslerin lideri.”

“Hani bu şehirde senden başka körmes yoktu?”

“Benden habersiz gelmiş de olabiliyorlar.”

“Sizler nereden geliyorsunuz?”

“Karanlıklar ülkesinden!”

Feridun kolay öfkelenen bir adam değildi ama işte şimdi öfkelenmeye hazırды

“Buna izin vermeyeceğim!”

“Neye izin vermeyeceksin?” diye sordu körmes.

“Şehrime istila etmenize göz yummayacağım. Önceleri yalnızca sen vardın. Giderek çoğalacaksınız. Bunu hissediyorum. O kadar ki, nihayet lideriniz bile şehrimde gelmiş. Erlik’in Balıkesir’i ifsat etmesine göz yummayacağım.”

“Bütün bunları bir başkasına söyleyen senin deli olduğuna hükmeder.”

“Ben deli değilim.” (Savaş, 2012: 131-132)

Romanda mitolojide şeytan olarak bilinen Erlik'in düşmanı ise Arkarlardır. Yazar, Erlik'in karşısına Arkarlar'ı koyarken yine mitolojiden yararlanır. Arkarlar³⁵; Tanrı'dan güç alan, ülker yıldızını da temsil eden büyük Şaman olarak görülebilecek bir mittir.

Erlik, kötülüğün temsilcisi olması sebebiyle karanlıkla özdeşleştirilir. Yazar, Feridun'un görüşlerinden yola çıkarak bütün kötü insanları Erlik arketipi üzerinden değerlendirir. Birinci Dünya Savaşı'nda işgal güçlerinin simgesi Erlik olurken onun karşısındaki güç olan Arkarlar, Kuvayı Milliye'nin yani millî direnişin simgesidir. Bu alegorik metinde Savaş, diğer romanlarında sıklıkla yer verdiği Kuvayı Milliye ruhunu dolaylı şekilde anlatmayı yeğler. Bundan mütevellit Feridun, Arkarlar'ın liderinin Mustafa Kemal Atatürk olduğunu düşünür:

“Sana bir sır vereyim mi?”

“Ver,” dedi Sibel içten içe meraklanarak.

“Ben Arkarların liderinin Mustafa Kemal Paşa olduğu kanısındayım.”

“Yani o Fransızca mektubu Atatürk mü yazmıştı?”

“Emin değilim. Bilemiyorum. Benimkisi sadece bir kanaat. Mektup zarfının üzerindeki gönderici hanesinde Lâtin harfleriyle Ali Rıza Bey yazıyordu.

“Yani Atatürk Erlik'ten haberdar mıydı?”

“Bunu hiçbir zaman öğrenemeyeceğiz,” dedi Feridun hayıflanarak. (Savaş, 2012: 155)

Savaş, eserde bu karşıtlığı Türk kozmogonisinden esinlenerek oluşturmuştur. Cemil Meriç'in “İnsan belli bir medeniyetin kucağında düşünür.” (Meriç, 2013: 153) şeklindeki ifâdelerinden yola çıkarak bu durumun yetiştiği kültür ve medeniyet dairesi ile ilintili olduğunu söyleyebiliriz. Yazar, kültürel bir inancı ya da mitolojiyi güncel bir formda ele aldığını belirtir: “Erlik malum olduğu üzere Türk mitolojisinde yeraltı ruhlarının şefidir. Kötülük tanrısıdır. Mitolojik unsurları arkaik şekliyle değil de güncelleyerek çağdaş romana uyarlama denemesi mahiyetinde kurguladım bu romanı. Sadece bir deneme yapmak istedim.” (bk. Ek 1)

³⁵ “Aslında yedi olup ancak Türkçe’de Üç arkar olarak bilinen yıldızlar, kozmik düzende önemli rol oynar.” Üç arkar (üç koç) adıyla da bilinen ve Orion olarak tasarlanan ve yan yana olan yıldızlar kümesinden üçüne Hakaslar Uş-arkar (üç koç), diğer üçüne Uş-mergen (üç avcı), yedinci yıldız ise Multukning oğı (tüfengün kurşunu) derler. Hakasların mitolojik tasavvuruna göre bu gök avcıları önce yerde idiler ve onlardan hiçbir av kurtulmazdı. Bu durumdan hoşnut olmayan arkarlar (koçlar) avcıları Tanrı’ya şikâyet ettiler. Tanrı’nın inayetiyle arkarlar iple göğe kaldırıldılar. Bunu gören avcılar da iple göğe çıktılar. Ancak lanetlenmiş avcılar bir daha arkarları avlayamadılar.” (Bayat, 2015: 283) “Kırgızlar Ülker’e Arkar derler. Arkarın bir manası da taş koç demektir. Bütün hallerde Ülker’in boynuzlu hayvanlarla (boğa, öküz, koç) temsil edildiği görülür. Bu karakteristik özellik yani boynuz paradigması Türk mitlerinde Tanrıoğlu’nun başlıca özelliğidir.” (Bayat, 2015: 284) Eski Yakut, Tunguz, ve Buryat Şamanist inançlarına göre “Ülker yıldızı, büyük Şaman olarak tasavvur edilir.” “Altay Türklerinin inancına göre Urker (Ülker) büyük bir kurt olarak betimlenir. (Bayat, 2015: 285)

Gerçekliğin tezatlarıyla kurduğu bütünlükten (Meriç, 2013: 153) yola çıkarak kurgulanan roman, *Cennetin Doğusu*'ndan ve Habil ile Kabil hikâyesinden izler taşır. Şeytanı benlikle ilişkilendiren yazarlar söz konusu edildiğinde bu ilk kapışma hikâyesiyle kurulan ilişki daha iyi anlaşılır. Bloom şeytanı şu şekilde tanımlar:

Şeytan opaklıkla sıkı bir ittifak içinde olduğunu kabul etmeye zorlanmış saf ya da mutlak benlik bilincidir. Dolayısıyla Şeytan'ın değişmez bir ikicilik bilincidir, yalnızca uzam (beden) bakımından değil, saatle ölçülen zaman bakımından da sonlu olana takılmış olmanın bilincidir. Saf ruh olmak, ama opaklık sınırını kendinde bilmek. (Bloom, 2008: 70)

Eserde muhtevayı şekillendiren başka bir konu ise zaman yolculuğu ya da alternatif geçmiş fikridir. Gözlemlerini ve dinlediklerini kurgu dünyasına aktarmak isteyen Sibel, Suat Katran'ın bir anısından yola çıkarak yazmak istediği kitaba “Alternatif Geçmiş” adını vermek ister:

“Bana taptaze bir fikir verdiniz,” dedi Sibel. “İlham dediğimiz şey de budur zaten. Sizin anlattıklarınızdan yola çıkarak bilimkurgu tarzında bir uzun hikâye yazacağım. Bu hikâyenin adı da Zaman Yolculuğu olacak. Hayır, vazgeçtim. Alternatif Geçmiş. Evet, hikâyemin adı bu olacak. Fakat daha öncesinde Feridun Öküztepen'in hikâyesini yazmam gerekiyor.” (Savaş, 2012: 78)

Savaş, yazar olan kahramanı Sibel sayesinde roman hakkında görüşlerini ve roman yazma serüvenini açıklar. Sibel'in, argo sözcük kullanmayı kendisine yakıştıramayan Feridun'a olan tepkisi yazarın roman anlayışından izler taşır: “Ben halkın içinde yaşayan bir yazarım. Dolayısıyla da halkım gibi konuşmak isterim.. Evet, bok diyorum. Var mı itirazın?” (Savaş, 2012: 49) Feridun ile çorbacıya giden Sibel, halkın içinden biri olan Savaş'ın düşüncelerini dillendirir: “Öyle yerler toplumun nabzının attığı mekânlardır. Ben de bir yazar olarak halkın içinde bulunmak durumundayım. Nasıl desem, gözlem yapmam gerekiyor.” (Savaş, 2012: 41)

Diğer bir muhteva unsuru ise gözetim ve denetim toplumu anlayışıdır. Gözetim toplumu anlayışı Feridun'un okuduğu romanlardan yola çıkarak anlatılır. Feridun Öküztepen'in okuduğu kitaplar arasında yer alan George Orwell'in “1984” ve Aldous Huxley “Cesur Yeni Dünya” (Savaş, 2012: 26) romanı, gözetim ve denetim toplumu fikrini eleştiren iki eser olduğu için tercih edilmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısında bu iki öngörülü kitabın gölgesi hissedilir. Biri George Orwell'in Büyük Birader'i, bellek deliğini, Sevgi Bakanlığı adlı işkence sarayını; zalim, totaliter, beyin yıkayan bir devletin korkunç tasavvurunu anlattığı *1984* romanıdır. Diğeri ise Aldous Huxley'in farklı ve yumuşak bir totalizmle yazılan, refahın gaddarlıkla değil de mühendislikle, üretim çarkının tekerleklerini sürekli döndüren sınırsız tüketimle, cinsellik ve rastgele birlikteliklerle şekillenişini anlatan *Cesur Yeni Dünya*

romanıdır. (Huxley, 2017: 7) Romanda Feridun'un bu tarz kitaplar okuması Sibel'in dikkatini çeker: "Feridun kara ütopyalarla ilgileniyordu. Bu anlaşılımtı. Gözetim toplumunda yaşadığımızın da şuurundaydı." (Savaş, 2012: 29)

Sonuç olarak boyut olarak küçük olan Erlik romanında, mitolojiden günümüz toplumunun çıkmazlarına kadar birçok konu işlenmiştir. Eserin temelinde ise iyi ile kötünün mücadelesi vardır.

2.4.6.4.Eserin Yapısı

Erlik, yazarın sayfa sayısı az olan romanlarından biri olmasına rağmen en çok ana bölümden oluşan eserdir. Yazarın bu tercihinde eserin anlaşılmasını ve okunmasını kolaylaştırma gayesinin etkisi olabilir. 208 sayfadan oluşan eser, yirmi bölümden meydana gelmiştir.

Tablo 2.6 Erlik Romanında Yapı Tablosu

ANA BÖLÜMLER	ALT ANLATILAR	
Birinci Bölüm (s.7-16)		
İkinci Bölüm (s.17-29)		
Üçüncü Bölüm (s.30-39)		
Dördüncü Bölüm (s.40-52)		
Beşinci Bölüm (s.53-61)		
Altıncı Bölüm (s.61-72)		
Yedinci Bölüm (s.73-83)		
Sekizinci Bölüm (s.84-94)	Mücevherin Hikâyesi	s.84-90
Dokuzuncu Bölüm (s.95-103)	Mücevherin Hikâyesi	s.95-103
Onuncu Bölüm (s.104-113)	İç Anlatıdaki Suat Katran'ın Hikâyesi	s.104-113
On Birinci Bölüm (s.114-124)	İç Anlatıdaki Suat Katran'ın Hikâyesi	s.114-124
On İkinci Bölüm (s.125-132)	İç Anlatıdaki Suat Katran'ın ve Mücevher'in Hikâyesi	s.125-132
On Üçüncü Bölüm(s.133-142)	Çerçeve Anlatıdaki Suat Katran'ın Hikâyesi	s.172-179
On Dördüncü Bölüm(s.143-152)		
On Beşinci Bölüm(s.153-162)		
On Altıncı Bölüm(s.163-172)		
On Yedinci Bölüm(s.173-187)		
On Sekizinci Bölüm(s.188-192)		
On Dokuzuncu Bölüm(s.193-203)		
Yirminci Bölüm(s.204-208)		

2.4.6.5.Olay Örgüsü

Metinler arası bağlantılar kurarak bir anlatıyı vakaların hareket noktası olarak değerlendirme anlayışıyla oluşturulan *Erlık* romanında, eserin nesnel gerçekliği ile kurmacalığı arasında belirsiz bir görünüm vardır. Roman, kendi anlatısını romanın konusu haline getiren üstkurmaca tekniğinin kurgu anlayışıyla oluşturulmuştur. Postmodern metinlerde artık mutad hale gelen yazar kahraman, Sibel İpekçiler'dir. Yazar, yine gelenekselleşen bir anlayışla romanına bir ad koyma evresi yaşar. Sibel, sonunda *Erlık*'te karar kılar. Eserde yazarın sanılabilecek ifâdelerin çoğu eserin başkişisine aittir. Zıtlıklar üzerine kurulan eserde kahramanın iki erkek arasında yaşadığı kararsızlık yüzeyseldir. Sibel'in bir yazar olması yazarın onun aracılığıyla sanat anlayışı hakkında bilgi verme yoluna gitmesini sağlar.

Metne ve dile odaklı, bir sona bağlanmayan, yüce bir amaca hizmet etmeyen, her şeyin dilden ibaret olduğunu vurgulayan, ironik bir dil ve parodik bir anlatımla zıtlıkları belirginleştiren, alt söyleme dikkat çeken, toplumdaki yerleşik değerler hiyerarşisiyle oynayan, tezli metinlerle alay eden, siyasî ideolojilerden arınmış, eklektik (seçmeci), çok sesli, çok kapalı metinler ortaya çıkar. James Joyce'un *Ulysses* adlı "eserinde mit kullanmakla, insanın çağdaş tecrübesiyle geçmişteki tecrübesi arasındaki fark ve benzerlikleri ele al"dığı (Eliot, 1983: 67) gibi Savaş da mitolojik bir çatışmayı eserin kurgusuna yerleştirir.

Eserin daha çok biçimi üzerine odaklanan postmodern yazarlar, bunu da ciddi ve elitist bir tavırla değil, oyunsu ve mizahi bir tavırla gösterirler. Söz konusu yazarlar, romanın yazılış sürecine okuru dâhil edip onun esere gerçekçi bir bakış açısı ile yaklaşmasını önlemeyi amaçlarlar. Anlatıcı ve okuru belirginleştiren bu tavır, metni üstkurmaca çerçevesi içine alması, anlatılanların kurgu olduğunu vurgulayarak metne karşı şüphe uyandırması en çok rastlanan postmodern yazar uygulamalardandır.

Erlık, fantastik olanın gerçeklik düzlemine taşındığı, düş ile gerçekliğin iç içe geçirilerek gerçekliğin sorgulandığı, içeriğin melezleştiği ve şekilsizleştiği bir romandır.

Postmodernist eserlerin "dikkati çeken ortak özelliklerinden biri bu yazarların 'kurmaca' kavramını kurcalamaları ve bu kuramsal sorunu yazdıkları romanların konusu haline getirme eğilimleri. Başka bir deyişle, postmodernist yapıtlar üstkurmaca (metafiction) özelliğine sahiptir. Ancak bu işlevlerini roman türünün yerleşmiş konvansiyonlarını bilinçli olarak vurgulamak ya da parodisini yapmak suretiyle yerine getirirler." (Moran, 2014a: 264-265)

Kurmaca içinde kurmaca barındıran yapısıyla anlaşılması zor olan eseri şu metin halkalarına ayırarak inceleyebiliriz:

1-Sibel İpekçiler'in İstanbul'un kargaşasından uzaklaşıp kitap yazmak için Balıkesir'e gelmesi ve Merhamet Apartmanı'ndaki daireyi kiralaması

2-Suat Katran'ın Sibel İpekçiler'e arkadaşlık teklifi göndermesi ve Feridun Öküztepen'in körmeslerle mücadelesi

3-Feridun'un Rıhtımda Bir Gece romanını okuması ve Cevher ile Suat Katran'ın hikâyesi

4-Feridun'un körmesler ve onların lideri Erlik'le mücadelesi, Arkarlar'dan yıllar önce gelen mektubun sırrını Sibel'e anlatması

5-Sibel'in Suat Katran'ın kim olduğunu hatırlaması ve Feridun'un Erlik olarak gördüğü Suat Katran'ı öldürmesi

Eserin birinci metin halkasında, Sibel İpekçiler'in İstanbul'un kargaşasından uzaklaşıp kitap yazmak için Balıkesir'e gelmesi ve Merhamet Apartmanı'ndaki daireyi kiralaması anlatılır. İstanbul'un bunaltıcı ortamından sıkılan Sibel İpekçiler, edebi çalışmalarını rahat bir ortamda sürdürebilmek amacıyla İstanbul'u terk edip Balıkesir'e yerleşen bir bayan yazardır. Gürültüden kaçan Sibel İpekçiler, Balıkesir'de yaşadığı Bahçelievler Mahallesinde de gürültü kirliliğine maruz kalınca yeni bir ev arar. Karşısına Merhamet Apartmanı çıkar. Evin muhitini ve ismini beğenip burada bir daire kiralar.

Belki hikâyesini yazarım düşüncesi ile komşusu Feridun Öküztepen'i konuşturmaya çalışır. Bu konuşmalar *Zemheri Kuyusu*'ndaki Fuat Çınaraltı ile Hayrunnisa arasındaki konuşmaları anımsatır. Kitaplar üzerine sohbet ettikleri bu bölümde Sibel, Feridun Öküztepen'e ilk uzun hikâyesini verir: “Çin Karanfilleri. Kitabın adı buydu yüz yirmi sayfalık bir hikâyeydi.” (Savaş, 2012: 25) Çok kitap okuyan Feridun, bu kitabı bir gecede bitirir.

Sibel ile sohbetlerinde mitolojiye özel ilgi duyduğu ve gözetim toplumu üzerine yazılmış kara ütopya kitapları okuduğu ortaya çıkar. (Savaş, 2015: 27) Sibel İpekçiler ile Feridun Öküztepen bu kitaplar üzerine konuşmalar yaparlar. Sibel İpekçiler, aşağıdaki alıntıladığımız bölümde Metin Savaş'ın sözcüsü gibidir:

“(…) Gün Olur Asra Bedel.”

“Cengiz Aytmatov.”

“Kazak mıydı bu adam?”

“Hayır. Kırgız. Onun gibi bir yazara Nobel ödülünü neden vermediler anlamak zor” (Savaş, 2012: 26)

Feridun bu konuşmalardan sonra daima Sibel İpekçiler'i düşünür ve aynı zamanda ondan korkar: “O bir yazar, yazarlar tehlikelidir. Yazarlar insanın içini okurlar. Öyle ya, onların sezgileri var eli kalem tutan bu kadın beni deşifre edebilir. Ona karşı açık vermemeliyim.” (Savaş, 2012: 29)

Feridun birçok yönüyle Metin Savaş'tan izler taşır. “Kitap okuduğumu senden başka bilen yok. Bir keresinde çarşı esnafı beni elimde kitap okurken görmüştü. Ne yaptılar biliyor musun? Arkamdan güldüler.” (Savaş, 2012: 35) diyen Feridun'unun yaşadıklarını, bir dönem Metin Savaş da yaşar.

İkinci metin halkasında, Suat Katran'ın Sibel İpekçiler'e arkadaşlık teklifi göndermesi ve Feridun Öküztepen'in körmeslerle mücadelesi anlatılır.

Sibel İpekçiler, olayların zenginleşmesinde önemli rol oynayan ikinci kitabını Feridun Öküztepen'e verir. Rıhtımda Bir Gece adlı bu kitap, yüz kırk iki sayfalık bir uzun hikâyedir. İstanbul'un bir rıhtımında bir gece yarısını, geri dönüşlerle anlatan bir kurgusu vardır. Mücevher adlı kız intihar için gittiği rıhtımda intihara cesaret edemez ve ilerleyen saatlerde kötü karakter Suat Katran ile karşılaşır. Feridun romantik bulduğu ilk kitaba karşı ikinci kitabı gerilim yüklü ve sürükleyici bulur. Suat Katran adında biri Sibel İpekçiler'e arkadaşlık teklifi yollar. Sibel İpekçiler kendi romanında bir kahramanın adı ile gelen bu teklife çok şaşırır. Daha sonra Suat Katran'dan onunla tanışmak istediğini belirten bir mesaj alır.

Bir gün Balkaya Pastanesi'ne giden Sibel, Suat Katran'la tanışır. Sibel'in abisi yaptığı araştırmalarda böyle bir insanın yaşadığına dair bir bilgi bulamadığını belirtse de Suat Katran kimliğini gösterir. Sibel, 'Rıhtımda Bir Gece' adlı romanın kötü kahramanı ile aynı adı taşıyan Suat Katran'dan etkilenir. Romandaki Suat Katran, onun romanlarındaki en kötü karakteridir: “Romanda uzun hikâyelerin kötü huylu karakterlerini hafızasında sırasıyla yokladı. Onların içinde en kötüsü Suat Katran'dı. Buna hiç kuşku yok.” (Savaş, 2012: 39)

Erlık'te Metin Savaş'ın hayatından izler taşıyan birçok bölüm vardır. Feridun Öküztepen, evde kahvaltı yapmaz ve her sabah çorbacıya gider. Bu durum, Metin Savaş'ın da hayatının rutinlerinden biridir. “Her sabah erken saatte, umumiyetle güneş doğmak üzereyken evden çıkıyorum, çorbacıya gidiyorum.” (Genç, 2017: 70-71)

Anlatıcının Sibel'in beşinci kitabı *Curcuna*'ya dair anlattığı anekdot; Metin Savaş'ın, *Efendi Dayının Kozalakları*'nda *Zemheri Kuyusu* romanı hakkında anlattığı anekdotun bir benzeridir³⁶:

Sibel'in “Curcuna” adlı beşinci uzun hikâyesinin Nihal adında bir kadın karakteri vardı. İstanbul'da, Beyoğlu semtinde bir muayenehane işletiyordu. Gerçekten yaşayan bir hekim değildi elbette, ama bir gün Sibel'i üniversite öğrencisi olan genç bir okuru telefonla aramış ve şöyle demişti: “Sibel Abla, ben Beyoğlu'na gittim, Doktor Nihal Hanım'ın muayenehanesini aradım fakat bulamadım.” Sibel

³⁶ Yazarın *Efendi Dayının Kozalakları* adlı eserin Yazarın Önsözü başlığını taşıyan bölümünde anlattığı anekdot şöyledir: “*Zemheri Kuyusu* adlı romanımın kahramanı olan ve muayenehanesi Bakırköy semtinde bulunan Psikolog Hayrünnisâ Hisar Hanımefendi de Erguvan Yokuşu gibi kurmaca (yani muhayyel) bir karakterdir. Ne var ki İstanbullu bir okurum *Zemheri Kuyusu* adlı romanımı okuduktan sonra Bakırköy semtine gidip Psikolog Doktor Hayrünnisâ Hisar Hanımefendinin muayenehanesini aramış. Ve elbette bulamamış.” (Savaş, 2013: 8)

gülümsemiş ve, “Tabii ki bulamazsın şekerim, çünkü Doktor Nihal Hanım gerçek biri değil,” demişti. (Savaş, 2012: 39)

Sibel İpekçiler’in üçüncü uzun hikâyesi içinde tipik bir Habil-Kabil hikâyesi bulunan “Köstekli Saat”tir. Steinbeck’ in *Cennetin Doğusu* adlı romanında intihal yaptığı gerekçesiyle eleştirilmiş bir eserdir. Feridun; “Fareler ve İnsanlar” (Savaş, 2012: 51) gibi klasikleri ve mitolojiyi okuyan ilginç bir figürdür.

Feridun’a verdiği dördüncü kitabı komedi filmlerine benzeyen mizah yüklü bir kitap olan “Acı Biber Turşusu” dur. *Erlik* romanında da Metin Savaş’ın diğer romanları gibi mizah ve ironi mevcuttur; ancak konusunun da etkisiyle yazarın ironi bakımından en kısır romanlarından biridir. Suat Katran’ın Sibel İpekçiler’e eski nişanlısının kendisini dizilerdeki jönlerle kıyasladığını, kendisinin yaptığı birçok şeyi bu jönlerin yapamadığını anlatırken kurduğu cümleler, mizahi anlatımın sınırları içinde değerlendirilebilir:

Oysaki ben dizilerdeki jönlerin hiç yapmadığı şeyleri yapıyordum. Mesela o dönemde, henüz çok gençtim ve şimdiki gibi giyimime dikkat etmiyor, mesela tavırlarıma kamera karşısındaki bir jön gibi özen göstermiyor, mesela ihtiyaç hissettikçe geçiriyor, aksıyor, beni bağışlayın, yelleniyor ve af buyurun tuvalette ihtiyacımı gideriyordum. Siz yerli dizilerde bütün bunları yapan bir jön gördünüz mü hiç? (Savaş, 2012: 63)

Sibel, Feridun’a ikisi de yüz otuzar sayfalık beşinci ve altıncı kitabını verir. “Curcuna” adlı beşinci kitabında Nihal Hanım adındaki bir kadının başından geçen tuhaf maceralar anlatılır. Sıkıcı bulunur. Altıncı kitap Muazzez ilgi çekicidir ve baştan sona bilinç akışı tekniğiyle yazılmıştır. Muazzez adında genç bir kadının bunalım yüklü hikâyesi anlatılır.

Suat Katran, Sibel’e başından geçen sıra dışı bir olayı anlatır. Metin Savaş romanlarında zamana dair fantastik unsurlardan yararlanmıştı. Bu bölümde geçmiş gelecek arasındaki zaman yolculuğuna yer verilir. Suat Katran, 20 yıl önce haziran ayında otostopla yolculuğa çıkar. Bilecik-Eskişehir yolundaki bir benzin istasyonu yakınındaki açık arazide mola verir. Gece önce bir yıldız kaymış, sonra bir uçak geçmiş ve daha sonrasında parlak bir ışık az ötesindeki köknar ağaçlarının arasında belirir. Işık peyder pey zayıflayınca esrarengiz bir adam görünür. Adam Suat Katran’ın altmışlı yaşlardaki hali gibidir. Geçmiş ve zaman yolculuğuna dair konuşmalara yer verilir.

Her fırsatta halkın arasında bulunmaya ve eserleri için malzeme toplamaya çalışan Sibel, Suat’ın başından geçen bu olaydan yola çıkarak bir eser yazmayı düşünür. Kendisinin gelecekte gelen yaşlanmış halinin, yine kendisinin gençlik halini ziyaret ettiğini söyleyen

Suat Katran'ın anlattıklarından hareketle kitabının adını “Zaman Yolculuğu” ya da “Alternatif Geçmiş” (Savaş, 2012: 78) koymayı planlar.

Sibel yedinci yani son kitabı Kızılıcak Şerbeti'ni Feridun'a verir. “Sibel'in çocukluk anılarından yola çıkarak yazılmış, tatlı sürükleyici fakat hüznün dolu bir hikâyedir bu.” (Savaş, 2012: 81)

Üçüncü metin halkasında Feridun'un Rıhtımda Bir Gece romanını okuması ve Cevher ile Suat Katran'ın hikâyesi anlatılır. Romanda Rıhtımda Bir Gece'yi okumaya başlayan Feridun'un okuma süreci romanın içindeki hikâyenin de romana dâhil olmasını sağlar. (Savaş, 2012: 84) Rıhtımda Bir Gece'de Mücevher'i ölümden kurtaran Suat Katran, ona tecavüz eden ve kötü yola düşüren İhsan ve yanındaki kadını işkence ederek öldürür.

Sonra Suat Katran kendi hikâyesini anlatmaya başlar. Henüz on iki yaşındayken Ziver Bey adında birinin yanında çalışmaya başlayan babasıyla gezmeye çıkar. Babası onu arabada bırakarak bir hangarın içine girer. Babasının gelmediğini gören Suat Katran, içeri girdiğinde onun işkence edilerek öldürülmüş olduğunu görür. Delikanlılık çağına gelince babasının öcünü almak için Koca Reis adındaki mafya babasının adamı olur. Babasını öldürenin Ziver Bey olduğunu öğrenen Suat Katran, ilk olarak Ziver Beyin suratsız adamlarından birini öldürür. Suat Katran bu caniliği “Gitgide daha da canavarlaşacak şeyler yaptım ve o günden beridir hayatımı yer altında sürdürüyorum. Ben artık bir yer altı ruhuyum.” (Savaş, 2012: 126) diyerek anlatır.

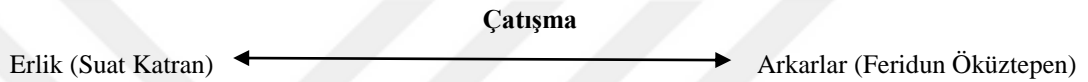
Ziver Bey'in adamlarını işkence ederek öldüren Suat Katran, bu cinayetlerden müthiş bir keyif almaya başlar. Kanın kokusunu ve tadını alan Suat Katran'ın yeri artık yer altıdır. Artık o Erlik olma yolunda hızla ilerler. Suat Katran Ziver Bey'in Kadıköy'deki Otacı Apartmanı'ndaki dairesine girer. Ziver Bey babasını öldürenin milletvekili Servet Taşkıran olduğunu söyler. Suat Katran Servet Bey'in Silivri'deki çiftliğine gider. Servet Bey'in kızına ilk görüşte âşık olur. “Hayatımda ilk ve son kez âşık olmuştum ve bu aşkı hâlâ yüreğimde taşıyorum.” (Savaş, 2012: 124) Bu bir kez âşık olma ve onu unutamama düşüncesi yazarın hayatından izler taşır. Gerçekleri öğrenen Suat Katran, babasının başına gelenlerin sebebinin Servet Bey değil Ziver Bey olduğunu öğrenir ve onu öldürür.

Dördüncü metin halkasında Feridun'un körmeslerle mücadelesine yer verilir. Arkarlar'dan yıllar önce gelen mektubun sırrını Sibel'e anlattığı bölümler eserde gizem unsurunun oluşmasını sağlar. Bu mektup, 25 yıl önce Feridun'un annesi ve babası hayattayken gelir. Yetmiş beş yıl gecikmeli olarak gelen bu mektuptan sonra Feridun'un annesi ve babası şaibeli bir trafik kazasında ölür. Feridun küçük bir çocukken bu gizemli mektubu babasının sakladığı yerden çıkartıp okur ve korkudan mektubu yakar. Mektup

Arkarlar'ın liderinden gelmektedir. Mektupta Osmanlı'nın mağlûp olacağı ve cihan savaşını kaybederse topraklarının işgal edileceği, memleket işgal edilirse Balıkesir'de direniş hareketini örgütlemesi ve körmeslerle mücadele etmesi gerektiği yazar. Feridun sürekli "Erlık geri döndü!" (Savaş, 2012: 153) diye sayıklar. Sibel'e Erlık hakkında şu bilgileri verir:

Erlık ilk olarak Birinci Dünya Savaşı'nın bitimine doğru Balıkesir'de görülmüş işgal yıllarında hep buralardaymış. Onu görenler var. Anladın mı? Onu görenlerle konuşmuşluğum da var. Ama aradan seneler geçti. Birinci Dünya Savaşı'nda ve hemen sonrasındaki direniş hareketinde Erlık'i gördüğünü iddia edenlerin hiçbiri şimdi hayatta değil." (Savaş, 2012: 154-155)

Erlık ile Arkarlar arasındaki bu mücadele romandaki temel çatışmadır. Feridun Öküztepen ile Suat Katran arasındaki çatışma, bu mitolojik öze dayanır:



Şekil 2.12 Erlık Romanında Çatışma Şekli

Feridun'a göre Arkarlar'ın lideri Mustafa Kemal Paşa'dır. Çünkü Fransızca yazılmış olan mektubun altında Mustafa Kemal Paşa'nın babasının ismi Ali Rıza yazmaktadır. Bir taraftan küçük şehirlerdeki dedikoducu toplum yapısını anlatmak istediği Fısıltı Gazetesi adlı uzun hikâyesini yazmaya çalışan Sibel İpekçiler, bundan sonraki hikâyesinde Feridun'u anlatmayı amaçlar. Ancak Mustafa Kemal Paşa'nın bu hikâyeye dâhil olması onu da şaşırtır. Sibel, yazacağı kitabın ismini nasıl koyduğunu ve Feridun'u anlattığı eserine hangi ismi vereceğini anlatır:

Hiçbir kitabımın adını yazmaya başlamadan önce koymuyorum. Önce metni yazmaya başlıyorum ve yazılış sürecinde hikâyenin adı kendiliğinden meydana çıkıyor. Fakat bu sefer farklı olacak. Senin hikâyeni anlatacağım kitabımın adını şimdiden görür gibiyim: Erlık! (Savaş, 2012: 156)

Feridun içki kullandıktan sonra sokaklarda körmesleri görür. Birgün üstü başı yırtık geldiğinde Sibel'e körmeslerle kavga ettiğini söyler. Sibel, sürekli alkol kullanan Feridun'un gerçek ile hayali ayırt etmede zorlandığını düşünür:

"Alkol senin dimağımı zehirliyor olabilir mi?" diye sordu Sibel. Bunu sorarken Feridun'u kızdırmak yahut incitmek ihtimalini göze almıştı. "Nasıl desem? Sağlam bir muhakeme yürütmekten seni men ediyor olabilir, öyle değil mi?"

"Ne demeye çalışıyorsun?"

"Hayalle gerçeği birbirine karıştırmaktan söz ediyorum." (Savaş, 2012: 191)

Sibel'in romanlarıyla ilgili verdiği bilgiler, bir yönüyle *Erlık* romanının içeriğine göndermedir. Eserde Feridun Öküztepen ile Suat Katran'ın Sibel için yaptıkları mücadele, ilk cinayetın işlendiği Kabil ile Habil olayını andırır:

Ben bütün o uzun hikâyeleri gerçeklerden yola çıkarak yazıyorum. Örneğin üçüncü kitabım Köstekli Saat'i Habil ile Kabil hikâyesinden yola çıkarak kaleme aldım. Örneğin son kitabım Kızılıık Şerbeti'ni çocukluk anılarımdan derledim. Bütün kitaplarım böyledir. Ne kadar hayal ürünü, ne kadar kurgu olurlarsa olsunlar bütün kitaplarımın arka plânında hayat gerçekliği yatar. Zaten bütün romanlar, bütün hikâyeler böyledir. Rıhtımda Bir Gece'yi de bir gazete haberinden ilhamla yazdığımı sana çok önceden söylemiştim keza. (Savaş, 2012: 158)

Romanın kurgusunun temeli yine Sibel aracılığıyla verilir. Şizofren özellikleri gösteren ve kişileri okuduğu kitaplarla özdeşleştiren Feridun'a göre Suat Katran, Erlık'tır:

Sibel artık emindi. Feridun'un hayal gücü fazla çalışıyordu. Evet. Hiç şüphem yok. Feridun'un hayal gücü yıllar boyu fazla mesai yapmış. Daha doğrusu Feridun hayal dünyasında yaşıyor. Dahası Suat Katran'ın Erlık'in ta kendisi olduğuna inanıyor. Gerçek Suat Katran ile kurmaca Suat Katran'ı birbirine karıştırıyor. Zavallının zihni bulanık. Rıhtımda Bir Gece'yi ona hiç okutmamalıydım. Hata ettim. Böyle olacağını bilemezdim. Feridun bana âşık. Suat Katran'ı kısıkanıyor. Kısıkandığı için de Suat Katran ile Erlık'i özdeşleştiriyor. (Savaş, 2012: 159)

Yazar, postmodern bir anlatı oluşturduğuna vurgu yapmayı ihmal etmez. Bu bölümlerde Metin Savaş'ın sesi duyulur:

Hayal gücü bir anlatıcının en büyük sermayesidir. Yazdığımız hikâyelerin ya da romanların gerçekten yaşanmış olaylar olduğuna okurlarımızı inandırmaya da yeltenmeyiz. Bilhassa postmodern anlatılarda bu böyledir. Tahkiyemizin arka plânındaki gerçekliğe rağmen okurlarımızın bir kurguyla karşı karşıya bulduklarını hiç unutmamasını arzu ederiz. (Savaş, 2012: 158)

Eserde Feridun'un büyük büyükbabasına gelen mektubu kimin yazdığı, bu kişinin Atatürk olup olmadığı belli değildir. Yazar, bu tarz uygulamalarla postmodernizmin açık metin anlayışına uygun bir eser oluşturur:

Böylesi daha iyi ya. Hakkıyla yazılamamış bir romanda gizemli taraflar saklı kalacaktır. Okur bu gizemleri merak edecek, kendi muhayyilesinde romanın eksiklerini doldurmaya çalışacaktır. Fransızca mektubu hakikaten Atatürk mü yazıp göndermiş, o mektupta neler yazıyordu, bırakalım bu soruların cevaplarını yazacağımız romanın okurları arayıp bulsun. (Savaş, 2012: 162)

Beşinci metin halkasında Sibel'in Suat Katran'ın kim olduğunu hatırlaması ve Feridun'un Erlık olarak gördüğu Suat Katran'ı öldürmesi anlatılır. Sibel, Suat Katran'la tanıştığı andan itibaren onu bir yerlerde gördüğünü düşünür; ama bir türlü hatırlayamaz. "Suat Katran olduğunu söyleyen bu adamı çok eskiden Balıkesir dışında bir yerlerde görmüş

gibiyim.” (Savaş, 2012: 62) Yazar bu leitmotiv sayesinde okuyucuda merak uyandırmayı başarır. Suat Katran altın takılara bakarken Sibel, onun başka bir çehresini görür ve kim olduğunu hatırlar. Sibel, on sekiz yıl önce Bursa’da yaşayan Murtaza Dayı’sının yanına gezmeye gider. Suat Katran ve bir arkadaşı tanınmış bir koleksiyoncu olan Murtaza Bey’in koleksiyonlarından birini çalmayı düşünürler; fakat Sibel’in orada olacağını tahmin edemezler. Sibel, hırsızları fark eder ve birini hançerle yaralar. Suat Katran hırsız arkadaşının kan kaybından öldüğünü söyler. Suat o gün Sibel’e âşık olur ve tövbe eder. Bu hadise Sibel’i şüpheye düşürür: “Feridun haklı mıydı? Suat Katran’ın Erlik olduğunu söyleyen Feridun haklı mıydı? Allah’ım, bana bir çıkış yolu göster. Allah’ım, bana yardım et.” (Savaş, 2012: 178) Abisinin Türkiye’de Suat Katran adında birinin yaşamadığını söylemesinin vermiş olduğu tedirginlik içten içe devam eder. Sibel tüm olanlara rağmen Suat Katran’ın değiştiğine inanmak ister. “Belki Bursa gecesinde yaşadığın sıradışı tecrübeyi hikâyelerinden birinin kurgusunun içine eklemiştir.” (Savaş, 2012: 186) diyen Suat Katran, yazarın *Kuvayı Milliye’nin Hazinesi* romanında işlediği Hançerli Hanım hikâyesine gönderme yapar.

Feridun ise Suat Katran’ın Erlik olduğuna kanaat getirir ve yeryüzündeki bütün kötülüklerin onun yüzünden olduğunu düşünür:

Suat Katran aslında Suat Katran değildi. Suat Katran aslında Erlik’in ta kendisiydi ve üç yaşlı kadını iğfal ederek öldüren sapık adam da ne yaptıysa hep Erlik’in teşvikiyle yapmıştı. Erlik insanların ruhlarını, zihinlerini, nefislerini iğfal ediyordu ve iğfale uğrayan insanlar da diğer masum insanlara her türlü kötülüğü yapabiliyordu. (Savaş, 2012: 191)

Metin Savaş, romanlarında sık sık kendi eserlerine gönderme yapar. Yukarıdaki bölümde anlatılan, iğfale uğrayan kişilerin masum insanlara her türlü kötülüğü yapması, *Melengicin Gölgesinde* romanının figürlerinden Uçarı Cümâne’nin yaşadıklarına göndermedir. Ayrıca Sibel İpekçiler’in dayısının Bursa’da yaşaması ve sırlarla dolu olması *Efendi Dayının Kozalakları* romanından izler taşır. Sibel, Muallâ gibi dayısını çok sever ve ona yaşadıklarını ve yazacağı eserleri anlatır.

Sibel’in dayısı Feridun’un hikâyesinden etkilenir. Sibel bir roman yazacağını, adının *Erlik* olacağını ve eserde Erlik fenomeninden, körmeslerden ve Arkarlardan bahsedeceğini anlatır. Sibel’in Murtaza dayısı da Mustafa Kemal Paşa’nın Arkarlar’ın lideri olduğunu düşünür. Sibel’in dedesi ve dayısı da Arkarlar’dandır. Bu bölümlerde konuşulanlar eserde anlatılanların gerçek mi hayal ürünü mü olduğunu iyice belirsizleştirir. Gizli olan her şey merak uyandırır. Bir anlatıya büyülü bir atmosfer yüklemenin en kestirme yolu gizemdir. Yazar, ilk gençliğinden kalma gizli ajanlık hevesini romanlarına bir şekilde yansıtmayı başarmıştır. (bk. Ek 1) *Erlik* romanındaki gizli teşkilat ise Arkarlar’dır.

Suat Katran, Feridun'a Erlik olmadığını anlatmaya çalışır. Hayal dünyasında yaşayan Feridun, sevdiği kız Sibel'in yanında Erlik dediği Suat Katran'ı görünce "O bir.. o bir iblis. O Erlik'in ta kendisi." (Savaş, 2012: 208) diyerek onu öldürür. Suat Katran, ölümlerinde kendisinin Erlik olmadığını sayıklar.

Erlık romanı temel olarak mitolojik bir kökene dayanan ve yer altı ruhları ile yer üstü ruhları arasındaki mücadeleyi anlatan, Habil ve Kabil arketipi ile *Cennetin Doğusu*, *Fareler ve İnsanlar* gibi eserlerden beslenen çok yönlü bir romandır. Kurgudaki merak unsurları ve eserin özünde yer alan gerginlik ile olay örgüsü arasındaki uyum eseri, dikkate değer bir roman haline getirir. Savaş'ın "Sanıyorum ki bu romana yönelik örtük bir ilgi var ama yine de yeterince anlaşılmamış bir romandır diye düşünmekteyim. Tabii bu romanın kurgusu da eksik kalmıştır. Tamamlanmamış bir romandır." (bk. Ek 1) şeklinde açıkladığı *Erlık* romanında bazı konuların açık bırakılması postmodernizm mantığıyla örtüşür.

2.4.6.6.Zaman

Bir romanda zaman kavramını araştırmak, romancının metafizik kavramlarını, psikoloji anlayışını ve ustalığını araştırmak anlamına gelir. Bu aynı zamanda romancıyı, onun içinde yaşadığı tecrübe dünyasını, yarattığı roman dünyasını, aynı devirde yaşayan okuyucuları içine alan ilişkiler ağını incelemektir. (Stevick, 1988: 231) Romanda "Aralık ayının ilk haftası" (Savaş, 2012: 57) "akşam yediye doğru", "Mayıs ayının ilk haftası" (Savaş, 2012: 129), "akşamın dokuzu" (Savaş, 2012: 133) gibi muğlak zamanlar ve "Rıhtımda Bir Gece'yi ikinci kez okuduğu gecenin sabahında" (Savaş, 2012: 135) gibi kurgu içi zaman ifadeleri kullanılır. Romanda zamanı bulmamızı sağlayan olay Feridun Öküztepen'in babasına gelen mektuptur. Mektup günümüzden yirmi beş yıl önce Birinci Dünya Savaşından yetmiş beş yıl sonra gelmiştir. Söz konusu verilerden yola çıkarak olayların 2010'lu yıllarda geçtiğini söyleyebiliriz. Bu durumda eserin dış zamanı ile iç zamanı ya da vaka zamanı birbirine yakındır.

Erlık'te yazarın diğer romanlarında görülen mazi özlemi, paralel evren ya da alternatif geçmiş gibi zamana dair anmalar Suat Katran aracılığıyla verilir:

Geçmiş kayıtlıdır, tarih sabittir, dolayısıyla değiştirilemez demek istiyorum. Zamanda yolculuk hiç de tehlikeli değildir. Bir zaman yolcusu geçmişe gittiğinde, gelecekte gelen biri olarak o geçmişe hiçbir müdahalede bulunamaz, bir turist gibi yaşananları sadece seyrederek. Gelecek için de aynı durum söz konusudur. Geçmiş ve gelecek önceden saptanmıştır. Zaman yolculuğunda istediğimiz düzenlemeyi yapabilmek için hür iradeye sahip değilizdir. (...) Geçmişe gitmek mümkündür, ama bizim gitmeyi başaracağımız geçmiş gerçekten yaşanmış geçmiş olmayacaktır. Biz ancak alternatif geçmişe gidebiliriz. Geçmişteki aynı zaman dilimine defalarca dönsek bile her dönüşümüzde aynı zaman

diliminin farklı alternatiflerine ulaşmış olacağız. Yani her bir alternatif geçmişe ancak birer kez dönebiliriz. Bu durumda geçmişe müdahalede bulunsak bile, gerçekten yaşanmış geçmişe değil de alternatif geçmişe müdahalede bulunmuş olacağımız için şimdiki zamana geri geldiğimizde hiçbir şeyin değişmemiş olduğunu göreceğiz. (Savaş, 2012: 77)

Bu bölüm *Zemheri Kuyusu*'nda Fuat'ın 1894 yılına dönüşünü ve yaşadığı zaman yolculuğunu anımsatır. Romanın zamanındaki bu muğlaklık, net bir zamansal süreçten bahsetmenin mümkün olmadığı postmodern anlatıların anlayışına uygundur. Sonuç olarak, yazarın diğer postmodern eserlerinde olduğu gibi *Erlık* romanında da mitolojik temellere dayanan ve masalsi bir zamanın fon olarak kullanıldığını, mekanik zamandan çok psikolojik zamanın öne çıkarıldığını söyleyebiliriz. Zamanda yolculuk ve alternatif geçmişe dair anmalar, hep psikolojik zamana göndermedir.

2.4.6.7.Mekân

Eserdeki mekânlar, fiziksel yönünden çok psikolojiyi yansıtmak ve olayları çeşitlendirmek amacıyla kullanılmıştır. Eserin derin yapısındaki ikilik mekânlara da sirayet etmiş, fantastik bir boyut kazandırmıştır. Dış anlatıda olayların geneli Balıkesir'de geçerken iç anlatıdaki İstanbul ve dış anlatıdaki Bursa fon olarak kullanılmıştır.

Romanda ana mekân Metin Savaş'ın romanlarının genelinde olduğu gibi Balıkesir'dir. Yazar, Bahçelievler Mahallesi, Paşa Camii, Anafartalar Caddesi, Milli Kuvvetler Caddesi, Balkaya Pastanesi, Kanaat Lokantası, Ali Hikmet Paşa Meydanı, İbrahim Bey Camii, Yıldırım Camii, Saat Kulesi, "Gazi Bulvarı", Salih Tozan Toplantı ve Gösteri Merkezi", , Devrim Erbil Sanat Galerisi, Şeyh Lütfullah Camii" Balıkesir Garı (Savaş, 2012: 131), "Necatibey Eğitim Merkezi" "Karaoğlan Mahallesi", "Çamlık Tepesi" (Savaş, 2012: 134) gibi kapalı ve açık mekânlarla okuyucularını adeta Balıkesir sokaklarında gezintiye çıkarır. Feridun "Balıkesir'i seviyorum. Bu şehirde doğdum, bu şehirde yaşıyorum ve bu şehirde ölüp bu şehrin toprağına gömülmek istiyorum. Balıkesir'i ne kadar çok sevdiğimi Allah biliyor. Benim kutsalım bu şehirdir." (Savaş, 2012: 194) sözleriyle Balıkesir sevgisini dile getirir. Bu bölümlerde konuşan yazar gibidir. Ayrıca Sibel İpekçiler'in önceden yaşadığı şehir olan İstanbul ve Sibel İpekçiler 'in dayısının yaşadığı Bursa da romanda mekân olarak yer alır.

Mekân ile Suat Katran arasında ilişki kurulur. Feridun, Erlık dediği gerçek Suat Katran'ı taklip eder ve Erlık'in bir eve girdiğini görür. "Bu en sonuncu ev yıkılmaya yüz tutmuş konumda çift katlı, cumbalı, ahşap bir evdi(r) ; zemin katı daha sağlam görün(ür) ama ikinci katın iskeleti belirgin dercede sokağına doğru kayarak ha çöktü, ha çökecek izlenimi uyandır(ır)." "Ahşap evin ikinci katı çökmeye yüz tutmuş olsa da tahta kapısının pirinç

tokmağı ait olduğu yere” “daha sımsıkı raptiyelenmiş durumda(dır).” (Savaş, 2012: 134) Dış anlatıdaki Suat Katran, yani Feridun’a göre Erlik bu harap vaziyetteki uğursuz evin içindedir. Bu harap evde yaşlı bir kadının kesik kesik inlemeleri duyulur. Ev, Feridun’un cinayete gidişindeki psikolojik alt yapıyı oluşturmada simgesel bir değer taşır. Harap ve karanlık yapısıyla yer altı ruhlarının yaşama alanını simgeler.

2.4.6.8.Şahıs Kadrosu

Karakter oluşturmada çok başarı olan yazar, Erlik romanında da bu başarısını gösterir. “Yazar karakterlerini kendi içinde dinamik olarak çıkartabiliyorsa, onlar eserinde ‘tek boyutlu’ (flat) değil, ‘çok boyutlu’ (round) yani canlı olarak göze çarparlar.” (Wellek ve Warren,1983:117)

Eski anlatılarda kişiler; belli bir yerde belli bir zamanda yaşayan belli kimseler olmayıp her bakımdan genel ve soyut özellikler gösterdikleri için, kişilerin adları alegoriktir ya da semboliktir. Mitolojiden alınan isimler ise figürü daha eski bir kültür kalıbının çerçevesine sokar. (Belge, 1998: 35) Bu sebeple romandaki figürler arketipsel kökleriyle değer kazanırlar.

Eserde Metin Savaş, postmodern metinlerin parçalanmış birey mantığına uygun olarak pek çok figürde kendisini gösterir. Bu sebeple Metin Savaş’ın eserlerini aydınlatmak için hayatını, kişiliğini incelemek gerekir. Sanatçının hayatında yer alan olaylar, içinde yaşadığı koşullar, aile ortamı, okuduğu kitaplar, başından geçen aşklar, bütün bunlar yazarın kişiliğini ve eserlerinin iyi anlaşılması için önemli ve gerekli bilgiler olabilir. (Moran, 2005: 132) Savaş’ın romanlarını incelediğimizde hayatıyla romanları arasında koşutluk dikkat çeker.

2.4.6.8.1.Sibel İpekçiler

Yazarın dişil tarafı olarak kurguladığı bir figürdür. (bk. Ek 1) Aslen Bursalı olup İstanbul’dan sıkıldığı için Balıkesir’e yerleşen bir yazardır. Felsefe bölümünden mezun olmuştur. “Zeytin karası gözleri vardır.” (Savaş, 2012: 43) “En az yüz yirmi en fazla yüz elli sayfalık uzun hikâyeler yazar” (Savaş, 2012: 12) Yedi uzun hikâye yazmıştır. Dedeleri, eski zamanlarda Bursa’da ipekçilik yaptığı için İpekçiler soyadını alırlar ve üç nesil önce İstanbul’a göç ederler. (Savaş, 2012: 10) Sibel İpekçiler, Savaş’ın diğer eserlerinde olduğu gibi otobiyografik esintilerle doludur. Her yaşadığını roman dünyasına aktarmayı düşünür:

O an düşündüğü tek şey bütün olanlardan yeni bir uzun hikâye konusu çıkartıp çıkartmayacağıydı. Böylesi bir tepki de ancak bir yazardan beklenirdi. Bundan on sekiz yıl önce Murtaza Dayımın villasındaki koleksiyonu çalmak amacıyla harekete geçip de karşıma çıkıyor. Al sana dört dörtlük hikâye! (Savaş, 2012: 179)

Sibel sözcüğünün anlamı romanın içinde verilir: “Sibel ne demek?” diye sordu Feridun. “Ne anlama geliyor?” “Hititlerin ana tanrıçası Kibele’den bozma bir isim” (Savaş, 2012: 71)

İsmiyle romanda temsil ettiği sembol uyumludur. Bir tanrıça olarak kurgulanmıştır. Olayların merkezindeki kişidir. Bir yazar olarak kurgulandığı için Metin Savaş’ın hayatından ve dünya görüşünden ve roman anlayışına ulaşmamızı sağlayacak bazı ayrıntılar onun aracılığıyla verilir. Sıkılğan biri olmamasına rağmen imza günlerine katılmaması, okuyucularıyla yüz yüze görüşmeyip onlarla hep internetten bağlantı kurması, ölmeden önce yazabileceği kadar yazma fikri, yılın hikâyecisi seçilmesi, ödüller alması, esprili bir dil ve kıvrak bir üsluba sahip olması hep yazarın bir dönem yaşadıklarından ve hayatından izlerdir. (Savaş, 2012: 15-16) Ayrıca Çin Karanfilleri adlı kitabı, Metin Savaş’ın *Kargalar Derneği* romanındaki yumuk gözlü çiçekçi kızın sattığı çiçeklerin adını taşır.

Sibel’in kendisi hakkında yapılan çalışmaları ve okur kitlesini anlattığı şu bölümde kahramanı ile kendisini özdeşleştiren postmodern yazarların emareleri görülür: “Üniversite öğrencilerin ve araştırma görevlileri. Hatta bir üniversite öğrencisi tarafından uzun hikâyelerime dair bir tez çalışması da şu sıralar yapılıyor. Balıkesir üniversitesi’nde bir genç kız.” (Savaş, 2012: 55) Yazar böylece gerçeklikle kurmacayı paralel hale getirir

2.4.6.8.2.Feridun Öküztepen

“Yabani sayılabilecek cinsten heybetli bir adamdır.” (Savaş, 2012: 8) “Buğday tenli, haylice uzun boylu ve lacivert gözlü; çene kemiği köşeli, avurtları belli belirsiz çökük, alnı belirgin derecede çıkık, otuz beş yaşlarında görünen, gür saçlı kırışmış, güçlü kuvvetli bir adam”dır. (Savaş, 2012: 7) Fiziki özellikleriyle ve ruhunun çocuksu yönüyle Steinbeck’in *Fareler ve İnsanlar*’ındaki “kocaman gözleri baygın bakan, çirkin suratlı, geniş ve düşük omuzlu, iriyarı biri.” (2012: 6) şeklinde tasvir ettiği Lennie Small’a benzer. Steinbeck’in romanında birbirine zıt karakterdeki iki mevsimlik tarım işçisinden zeki olan George Milton “ufak tefek ve çevikti; keskin ve sert hatları olan esmer yüzünde gözleri fıldır fıldır dönüyordu. Vücudunun her parçasının hoş bir özelliği vardı: küçük, kuvvetli eller, biçimli kollar, ince ve kemikli bir burun.” (Steinbeck, 2012: 6) şeklinde betimlenmiştir. Bu yönüyle çerçeve anlatıdaki Suat Katran ile benzerdir.

Annesini ve babasını çocukken kaybetmiştir. Teyzesi ölünce kimsesiz kalmıştır. Askerde vurulduğundan sol kasiğında mermi yarası vardır. Feridun, Sibel’e âşık olduğunu

anlar. “Büyük insanlar kendi ıstıraplarını seven insanlardır.” (Savaş, 2015: 129) düşüncesinde olan Feridun, bu aşkın kendine acı vereceğini bilse de aşkında kararlıdır.

Feridun, “çakırkeyf” (Savaş, 2012: 129) dışarı çıktığında hep körmeslerle karşılaşır. Körmesler Feridun ile Sibel’in birbirine yakınlaşmalarını istemez.

Büyük büyük dedesi evvel zamanda öküzü teptiği için Öküztepen soyadını almış olan bir sülalenin üyesidir. Çok eskiden beri Balıkesir’de yaşar. (Savaş, 2012: 10) Kendisini “Orta malıyım ben. Meydancıyım. Balıkesir çarşısından sorumluyum. Çarşı esnafının her işine koşarım. Aylık faturaları yatırırım, sabahları esnaf dükkânlarına günlük gazeteleri dağıtırım, mağazalara mal geldiğinde sırtlar indiririm, öğleyin karınları acıkan çıraklara simit ve poğaçaya yetiştiririm.” (Savaş, 2012: 14) cümleleriyle tanıtan Feridun, Savaş’ın reel hayatta tanıdığı bir kişinin kurmaca dünyaya yansıyan gölgesidir. Aksanlı konuşmayan ve kelimeleri yerli yerinde kullanan Feridun, kadın cinsine karşı çekingen olmasına rağmen Sibel’in yanında kendini rahat hisseder. Davranışları *Zemheri Kuyusu*’nun nevrozlu figürü Fuat Çınaraltı’yı andırır. Fuat Çınaraltı’nın Hayrunnisâ ile konuşurken yaşadığı rahatlığı Feridun, Sibel ile konuşurken yaşar. “Her erkeğin geçmişinde bir küçük kız mutlaka vardır.” (Savaş, 2012: 23) sözleri yazarın hayatıyla ve çocukluk aşkını unutamayan roman figürleriyle ilişkilendirilebilir.

Cep telefonu kullanmayan Feridun, gözetim toplumu anlayışının etkisindedir. Feridun’un okuduğu kitaplardan birinin adı “Gözetim Toplumu”dur. Feridun’un okuduğu kitabın konusu, küreselleşen dünyada gözetim ile toplumsal denetim pratikleri ve iktidar ilişkileridir. “Bizi daima gözetliyorlar.” (Savaş, 2012: 27) diyen Feridun, okuduklarından etkilenen bir figürdür. Çoğu geceleri iki kitabı birden bitirecek kadar kitap kurdudur. (Savaş, 2012: 34) Kitaplara özellikle de mitolojiye olan ilgisi ve çocuksu tabiatıyla Metin Savaş’tan izler taşır. (Savaş, 2012: 78) Her sabah çorba içerek güne başlayan (Savaş, 2012: 40) ve karanlık çökmeden eve gelmeyen (Savaş, 2012: 57) Feridun’un hayatı, yazarın günlük yaşamının yansımasıdır.

Askerlik hakkındaki söylemleri, yazarın ilk romanı *Efendi Dayının Kozalakları*’nın başat figürlerinden Nafiz’in “Vurduk, vurulduk.” (Savaş, 2013: 222) sözlerinden ve *Kargalar Derneği*’nde askerden sırtında şarapnel parçasıyla dönen (Savaş, 2010: 190) Buldumcuk’un yaşadıklarından izler taşır:

“Askerliğini nerede yaptın?”

“Güneydoğu’da.”

“Şu heybetli vücudunla sıkı bir asker olmuşsundur sen. Çatışmalara katıldın mı hiç?”

“Katıldım. Vurduk ve vurulduk. Sol kasığımda mermi yarası var. İsabet etti işte. Tek mermi. Başka yaram yok.” (Savaş, 2012: 21)

Yazarın Feridun Öküztepen gibi şizofrenik bir figür oluşturmasını iki nedene bağlayabiliriz. Öncelikle uzun süre psikolojik sorunlarla boğuşan yazar, psikoloji okumaları yaparken şizofreniye de ilgi duyar. İkinci sebepse, modern ve postmodern zamanlarda şizofreninin daha da yaygınlaşmış olmasıdır. Roman sanatını, insana ve topluma ayna tutmak sanatı olarak değerlendiren yazar, çağımızın en belirgin rahatsızlıklarından biri olan şizofreniye kayıtsız kalamaz. Feridun, hem şizofren olduğu için hem de Sibel'e yönelik tutkusundan ötürü, yani kıskançlık nedeniyle cinayet işler. Suat Katran yeraltı kötülüğünü, Feridun orta dünyadaki insanı, Sibel ise gökteki veya içimizdeki tanrıçayı temsil etmektedir. (bk. Ek 1)

Okuduğu kitapların dünyasında yaşayan ve şizofrenik bir figür olan Feridun da “kişilik parçalanması, toplumsal işlevlerin yok olması, sanrı, sabuklama, duygusal küntlük”, “kendine ve başkasına zarar verme” (Narlı, 2013: 285) gibi haller görülür. Okuduğu mitoloji kitaplarının figürleriyle kişileri özdeşleştirir. Yazar, onu gerçek bir kişiden yola çıkarak figürleştirmiştir:

Feridun Öküztepen karakterini Balıkesir çarşısında barınan saf bir adamdan esinlenerek oluşturmuştum. Uğur adında güçlü kuvvetli ama zekâsı kıt bir kimsedir. Çarşı esnafının ayak işlerine bakarak geçiniyor. Bunu öğrenen okurlarım Balıkesir'e geldiklerinde Uğur'u muhakkak görmek istiyorlar. Ama Uğur kendisinin bir roman kahramanına kaynaklık ettiğinin ne demek olduğunu idrak edebilecek bir durumda değil maalesef. (bk. Ek 1)

Feridun, orta dünyadaki insan olduğu için Erlik'e karşı Balıkesir'i ve insanları korumayı kendine görev addeder. Erlik'in kötü ruhlarına karşı bir sağaltım yapmaya çalışması ve kendisini yer üstü ruhlarının yani Arkarlar'ın bir üyesi olarak görmesi onu şaman arketipiyle özdeşleştirir. Toplumdan ayrık yönleriyle dikkat çeker ve Sibel onda değişik bir şeyler olduğunu düşünür. Gerçek gerçekliği ile ikinci gerçekliği arasında gelgitler yaşayan Fuat; romanın başında gerçek gerçeklikte iken özellikle körmesleri gördüğü bölümlerden sonra ikinci gerçeklik denilen boyuta geçer ve gerçeklikle bağı gittikçe azalır. Sürekli Erlik, körmes hakkında konuşan Feridun'un dünyası; her şey iyi giderken bilinç dışında kalan ancak bilinçli zihne bazı olumsuz durumlar geldiğinde yüzeye çıkan ilkelliğin dünyasıdır. Psişenin bu kişisel olmayan katmanı kollektif bilinçdışıya aittir. Burada yaratıcı güç sahibinden daha kudretlidir. (Jung, 2006: 136-137) Bu nedenle Feridun içindeki bu ruhu engelleyemez ve cinayet işler. Ayrıca Erlik ve körmeslerle verdiği hayalî mücadele onun şaman arketipine dayandığını gösterir.

2.4.6.8.3.Suat Katran

Hem dış anlatının hem de iç anlatının figürlerinden biri olan Suat Katran, eserde çatışmanın merkezindeki kişilerden biridir. Savaş, isim sembolizasyonundan ve sözcüğün çağrışım gücünden yararlanmayı hedefleyerek, ona bu adı vermiştir. Katran sözcüğü, “Organik maddelerden kuru damıtma yoluyla elde edilen, sıvı yağ kıvamında, kara renkte, ağır, is kokulu, suda erimeyen bir madde” (TDK, 2011: 1354) anlamına gelir. Suat Katran’ın kahramanlarından biri olduğu iç anlatının adı “Rıhtımda Bir Gece”dir. Yazar, gece sözcüğünün karanlık ile arasındaki bağdan yararlanır. İç anlatıdaki kötü karakterli figürdür. Ancak onun kötü olmasının sebebi yaşadıklarıdır. On iki yaşındayken babasının ölümünü görmesi onu sarsmıştır. Babasının ellerinin tırnakları tek tek sökülmiş ve dili jiletlenmiştir. (Savaş, 2012: 104-105) Babasının öldürülme sebebi ise iki mafya arasında kalmasıdır. Metin Savaş’ın babası Mustafa Savaş da iki kaçakçılık çetesi arasında kaldığı için iftiraya uğrar ve İtalya’da hapiste yatmak zorunda kalır. Savaş, babasının hapse girdiği yıllarda ortalama olarak Suat Katran’la aynı yaşlardadır. Bu bölümler yazarın hayatından yansımadır. Milletvekili olan Servet Taşkırın’ın yanında yer almak isteyen Suat Katran’ın babasını, eski patronu Ziver Bey öldürtür. Ziver Bey’in babasının bu kirli işlere bulaşma nedenlerini anlattığı şu bölümler, Mustafa Savaş’ın iflas ettikten sonra perle taşı kaçakçılığına başlama sebebiyle örtüşür:

Baban kendi ayağıyla bana gelmişti. O günleri hatırlayacak yaştasın. Düşün biraz. Babam iflas etmişti ve beş parasız kalmıştı. Bizimle çalışmak istediğini söyleyince ona acımıştım. Hayır diyemedim. Senin baban aslında halim selim bir adamdı. Bu işlere hiç bulaşmamış olmasını isterdim. Ama burası İstanbul. Ve büyük şehir adamı boğar. (Savaş, 2012: 112)

Yazar, eserde sanki kendisine, babasına kısaca ailesine yaşatılanların öcünü kurmaca dünyada alır. Bu açıdan romancıların ruhundaki dinamik kişilikler, kötü sayılabilecek olanlar da dâhil olmak üzere, hepsi romanlarının karakterleri olabilmek imkânına sahiptirler. Bir kimsenin değişik psikolojik durumlarından bir tanesi diğer bir kimsenin karakterini oluşturabilmektedir. (Wellek ve Warren, 1983:117) Romanda Suat Katran, Metin Savaş’ın öteki benliği gibidir.

İç anlatıda Suat Katran, “tam bir canavar”dır. “Kötü bir insan” olarak kurgulanan “Suat Katranın canavarlaşma süreci hikâyeye kurgusundaki geri dönüşlerle anlatılır”ır. Rıhtımda Bir Gece, Mücevher adlı genç kızın hikâyesinden daha çok Suat Katran’ın hikâyesi”dir. “Geri dönüşlerle Mücevher’in hayat hikâyesi de anlatılır ama esas tahkiye Suat Katran’ın canavarlaşma süreci üzerine inşa edilmiştir. Rıhtımda Bir Gece adlı yüz kırk sayfalık uzun hikâyeye herkesin midesinin kaldırabileceği bir metin değildi(r.) (Savaş, 2010: 128) Eserde

üstkurmacanın olanaklarından istifade eden yazar, iç anlatılardan Rıhtımda Bir Gece'nin konusu ve özellikleri hakkında bilgiler verir.

Çerçeve anlatıda ise Sibel İpekçiler'in roman figürlerinden Suat Katran ile aynı adı taşıyan bir kişidir. “Çelimsiz, iyi giyimli, kaytan bıyıklı, jöleli saçlarıyla filmlerden çıkmış gibi görünen ve Feridun'a göre Erlik olan bu kişi ile Sibel arasında yakınlaşma başlar. (Savaş, 2012: 45) Kırk yaşındadır. (Savaş, 2012: 57) Sibel'e çalıştığı mesleği bir türlü söylemeyen Suat Katran'ın gerçek kimliği romanın sonlarına doğru ortaya çıkar. Sibel, yıllar önce onunla bir yerlerde karşılaştığını hatırlar. Sibel, kurgu içi zamanda olayın yaşandığı zamandan on sekiz yıl önce, henüz on altı yaşındayken dayısı Murtaza Efendi'nin Bursa'daki villasında bir haftalığına misafir olur. Antikalarla dolu bu eve hırsız girer. İşte Sibel, Suat Katran'ın gözlerini ilk kez olarak o villada uyku tutmayan bir gecede görür. Sibel, hançerle iki hırsızdan birini yaralar. Bu hırsız kan kaybından ölür. Diğeri ise Suat Katran'dır. (Savaş, 2012: 184) Suat Katran, Sibel'e o an âşık olduğunu ve o zamandan beri onu aradığını söyler.

Feridun “Suat Katran'ın yahut nâm-ı diğeri Erlik'in etli dudaklarında vahşi, lâubali, müstekreh ve aynı zamanda meydan okuyan mızır ve küstahça bir tebessüm” (Savaş, 2012: 135) görür. Hem aydınlık hem karanlık yanı olan yani iki kutuplu olan arketiplerin (Jung, 2006: 48) karanlık tarafında yer alan figürdür. Sürekli şekil değiştiren ve şeytanı simgeleyen hali ile *Ruh Adam*'daki Yek'e benzer. (Evis, 2012: 254)

Yazarın iki Suat Katran oluşturması postmodern oyundur. Aynı zamanda Suat Katran'ın arka planında arketip olgusu bulunduğu için iki Suat Katran'dan söz etmek gerekir. Birincisi, roman dünyasında Sibel'in karşısına çıkan (tecessüm etmiş) Suat Katran'dır. İkincisi ise, kolektif hafızada yer alan arketip olarak Suat Katran'dır ki bu ikincisi yazar Sibel'in yarattığı kahramandır. (bk. Ek 1)

2.4.6.8.4.Muhtar Amca

Romandaki kötü figürlerdendir. İç anlatıda, İhsan'ın Mücevher'i sattığı kişilerden biridir. Mücevher'e “sapık”ça muamelelerde vulunan bu adam, İhsan'ın bulunduğu mahallenin muhtarıdır. “Göbekli, hantal görünümlü” bu adam “altmışlı yaşlarda”ydı. (Savaş, 2012: 126-127) Suat Katran, Mücevher'e kötü davranan bu adamı, cam parçalarıyla vahşi bir şekilde öldürür. *Melengicin Gölgesinde*'deki Mecâzî Efendi'den izler taşıyan muhtar, silik bir figür olarak yer alır. *Melengicin Gölgesinde*'deki Mecâzî Efendi, olayların merkezindedir. İki karakterin de muhtar olması ve sapıklıkları düşünüldüğünde, buradaki muhtar figürü *Melengicin Gölgesi*'ndeki Mecâzî Efendi'nin sığ ve ayrıntısız hali gibidir.

2.4.6.9. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Romanın genelinde üçüncü kişi anlatıcı ve hâkim bakış açısı kullanılır. Eserde “anlatıcı, eser vasıtasıyla dikkatlere sunduğu vaka, şahıs kadrosu ve mekân ile ilgili hususları kendisine has bir bakış açısından nakletmektedir” (Aktaş, 1991: 95) Her şeye hükmeden bir anlatıcı vardır. “Sibel, Merhamet Apartmanı’ndaki yeni evine alışmaya başladığını hissettikten sonra çalışma odasındaki masaüstü bilgisayarının başına çörekledi.” (Savaş, 2012: 15) cümlesinde olduğu gibi anlatıcı, figürün hislerine kadar her şeyi bilir. “Balkondaki adamın cevap veriş tarzı bariz kaba olur, diye fikir yürüttü. Ama kabahat bende. Camdaki kiralık yazısını gördüğüm halde üst kat kiralık mı diye gereksiz bir soru sormuş bulundum” (Savaş, 2012: 8) gibi iç konuşmalarla anlatıcı çeşitlendirilmeye çalışılır. Eserin iç anlatısında ise çoğul bir anlatıcıya dönüş yapılır. Dokuzuncu bölüm “Ve Suat Katran anlatmaya başladı.” (Savaş, 2012: 103) ifadesiyle biter. “Henüz on iki yaşındaydım. O zamanlar babam İstanbul’un eski bir mahallesinde kendi halinde bir esnaftı.” (Savaş, 2012: 104) cümleleriyle başlayan onuncu bölümde ise anlatıcı Suat Katran olur.

Sonuç olarak *Erlık* romanının postmodern metinlerin anlayışına uygun bir bakış açısı ve anlatıcıya sahip olduğu görülür. Posmodern anlatılarda olduğu gibi kimi zaman olaylara dıştan bakan yazar, kimi zaman da figürlerden biri aracılığıyla aklından geçenleri dile getirir. Bu anlamda kendisine en yakın hissettiği figür, bir yazar olarak kurgulanması sebebiyle Sibel İpekçiler’dir.

2.4.7. Kuvayı Milliye’nin Hazinesi

2.4.7.1.Eserin Kimliği

Yazarın yedinci romanı olan *Kuvayı Milliye’nin Hazinesi*, 2014 yılında Ötüken Neşriyat tarafından yayımlanmıştır. Romanın çalışmamızda kullandığımız baskısı Ötüken Neşriyat tarafından yapılan bu ilk baskısıdır.

Metin Savaş’ın roman tekniği ve üslûbuyla artık kendini kanıtladığı, edebiyat dünyasında ses getirdiği eseridir. Zira romanın yayımlandığı yıl yazar, Ayvaz Gökdemir Edebiyat Ödülü’ne layık görülür:

2014 yılındaysa Kuvayı Milliye’nin Hazinesi adlı romanım yine aynı yayınevinde (Ötüken Neşriyat) basıldı. Yine aynı yılın içerisinde Türk Ocakları Genel Merkezi tarafından iki yılda bir verilmekte olan Ayvaz Gökdemir Edebiyat Ödülü “Türk romanına yaptığı katkılar” gerekçesiyle bu kez bana verildi. (bk. Ek 1)

Roman Mustafa Kemal Atatürk’ün “Efendiler, bilirsiniz ki, hayat demek, mücadele demektir. Hayatta muvaffakiyet, mutlaka mücadele de muvaffakiyet ile mümkündür (Savaş,

2014: 7) epigrafiyla başlar. Yazar, bir röportajında romanın sanıldığı gibi aksine bir tarih romanı olmadığını belirtir ve Kuvayı Milliye'nin hazinesinin ne olduğunu açıklar:

Yedinci romanım Kuvayı Milliye'nin Hazinesi ise sanıldığı gibi tarihî roman olmayıp, kendi çağımızın Türkiye'sinde Kuvayı Milliye Ruhunu canlı tutmak gerektiği mesajını işleyen bir romandır. Bu kurgudaki hazine Kuvayı Milliye ruhunun ta kendisidir. (<https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=2646> erişim tarihi: 05.09.2017)

Savaş'ın “Yeterince okunmayan ama okuyanların da çok sevdikleri bir romanımdır.” (bk. Ek 1) dediği eser, aynı zamanda Balıkesir'in romanı olarak değerlendirilebilir.

2.4.7.2.Eserin Özeti

Romanın klasik roman gibi başlayıp postmodern bir havaya bürünmesi özetlenmesini zorlaştırır. Kimi zaman ayrı ayrı kimi zaman iç içe geçmiş olan hikâyeler, sonunda bir ana damara bağlanır. Olaylar; Ebesiz Doğan adlı Eskişehir Üniversitesi İletişim Bölümü mezunu bir gencin, dededen kalma antika tabancayı tamir için Cambaz Fahri adında bir tamirciye vermesiyle başlar. Düzenbaz bir kişiliğe sahip olan Cambaz Fahri'den tabancayı bir türlü alamaz. Muzip bir arkadaşı, tabancayı almak için Ebesiz Doğan'ın istihbarattan olduğu yalanını söyler. Ebesiz Doğan, artık tüm Balıkesirliler tarafından istihbaratçı olarak bilinir. Bu durum onu çeşitli maceraların içine sürükler.

Mahallelerine yeni taşınan ve kreşte çalışan Özlem'e âşık olur. Babasının bürosunda yüz elli lira haftalıkla çalışır ve gazeteci yahut televizyoncu olmayı hedefler. Birgün bir tesadüf eseri Balıkesir Belediye Başkanı İsmail Ok'tan Kuvayı Milliye'nin hazinesinin yani gizli bir definenin olduğunu öğrenir. Bu hazine hikâyesi, Ebesiz Doğan'ın ilgisini çeker. Bir gece kasketli bir adam ona bir flash bellek verir ve geri dönmezse flash belleği Balıkesir Üniversitesi'ndeki Süleyman Pehlivan'a götürmesini söyler. Ebesiz Doğan sürekli Kuvayı Milliye'nin hazinesine ait şifreler arar. Bir akşam müze bahçesinde otururken kalpaklı, redingotlu ve eski Kuvayı Milliyecilere benzeyen Benli Bahri'yi görür. Bir taraftan Özlem'in ona âşık olan pilot kuzeni Göksel'i mi yoksa kendini mi tercih edeceğini düşünürken bir taraftan da Benli Bahri'nin “Ötekiler” diye adlandırdığı hazinenin peşindeki diğer kişileri merak eder.

Romanın diğer önemli kişilerinden biri olan Deli Gücük ise bir maç için gittiği İstanbul'da öz babasının tecavüzüne uğrayan ve sokaklara düşen Gamze Şirin'i kötü adamlardan kurtarır, onu Balıkesir'e getirir. Deli Gücük, başlarda Özlem'e sarkıntılık eder; ancak Ebesiz Doğan'ın istihbaratçı olduğunu sanarak ondan vazgeçer. Yanında getirdiği Gamze Şirin'i Ebesiz Doğan'ın yanına getirir. Ebesiz Doğan, onu Benli Bahri'nin evine

yerleştirir. Süleyman Pehlivan, Ebesiz Doğan'a kasketli adamın kendisiyle temasa geçtiğini ve flash belleği TBMM'nin önüne götürmesi gerektiğini söyler. Kasketli adamı meclisin önünde görür; fakat bereli bir adam daha görür. Bu bereli adam, onun peşine düşer ve son anda bir otobüse binerek kurtulur. Ankara'da Ütelek adında bir üniversite öğrencisiyle tanışır. Ütelek ondan bin lira yardım etmesini ister. Ebesiz Doğan, yanında para olmadığını ve Balıkesir'e gidince göndereceğini söyler. Balıkesir'e dönen Ebesiz Doğan, flash belleği Özlem'e teslim eder. Benli Bahri ona postmodern imparatorlukla savaşmasını ve hazineyi bulmasını söyler. Ebesiz Doğan da ilk olarak yanına Deli Gücük'ü alır. Deli Gücük, kaldığı evin bodrum katından bir dehlize girildiğini keşfeder ve Ebesiz Doğan'a bu dehlizi anlatarak beraber keşfe çıkarlar. Bu dehlizin ucu bir eve çıkar, vakıflar malı olduğu anlaşılan bu eve kasketli adamın girdiğini görürler. Bir gün yine bu dehlize girdiklerinde terör örgütüne katılmış, sonradan pişman olmuş ve hazineye ait bilgileri örgüte vermek istemeyen Palamarcı Cemil lakabıyla ünlenmiş Cemil Karagöz adında birisinin ölüsünü bulurlar. Herkes mafya tarafından öldürüldüğünü düşünür; ancak gerçekte Palamarcı Cemil'in kardeşinin Ebesiz Doğan'a gelip olayları anlatması ve romanın son bölümünde Palamarcı Cemil'in mor renkli anı defterini vermesiyle anlaşılır. Palamarcı Cemil, hazinenin şifrelerini örgüte söylemeyince teröristler onu öldürmüştür. Gamze şirin komşularının önerisiyle ve yardımıyla Megastar şarkı yarışmasına katılır. Bursa elemelerini geçer ve İstanbul'a çağrılır. Programın yapımcısı Orçum Yaparbozar, reytingleri arttırmak için Gamze şirin'in kaçırdığı haberini yayar. Ebesiz Doğan, Deli Gücük ve kasketli adam onu kurtararak gerçekte öğrendikleri. Bu kaçırmayı organize eden Orçum Yaparbozar'dır. Benli Bahri, Gamze şirin'i Tokmaklı Gençler Hareketi'nin lideri Deli Gücük'ün kurtardığını söyler. Bu hareket ülkede ve dünyada popüler hale gelir.

Benli Bahri'nin hikâyesinin kendi ağzından anlatıldığı yedinci bölüm ise esrarengiz olayların olduğu masalsi bir anlatıma sahiptir. Yılın öğretmeni seçilen Tarih Öğretmeni Benli Bahri'nin eşi hemşiredir ve üç çocuğu vardır. Kuvayı Milliye üzerine araştırmalar yapan ve kendini bu işe adayan Benli Bahri'nin ailesi, ondan uzaklaşır ve eşiyle ayrılırlar. Palamarcı Cemil, Benli Bahri'ye gelerek her şeyi anlatır. Benli Bahri hazinenin peşine düşer. Palamarcı Cemil'den hazine ile ilgili üç şifre öğrenir: Balıkesir Zağanos Paşa Camisi'nin tepesindeki mermer saat, Kurt Dereli Mehmet Pehlivan heykeli ve Kurtuluş Çeşmesi. Palamarcı Cemil hazinenin şifrelerini teröristler tarafından kaçırdıkları Yörük İbrahim Efendi'nin oğlundan öğrendiğini belirtir. şifrelerin anlamları ise "Kırmızı Defter"de yazılıdır; fakat örgüt tüm çabalarına rağmen defteri bulamaz. Benli Bahri defterin peşine düşer. Bu yolculukta üç peri gibi kızla, şahmeran'la ve Azra kızla karşılaşır; Hurşit ile Hançerli Hanım arasındaki ilişkiyi

ve onların hikâyelerini öğrenir. Kırmızı Defter en son Hançerli Hanım'a ondan da eşi Hurşit'e geçer. Hurşit'in kasketli adam olduğu ve Ayın-Pe teşkilatı için çalıştığı ortaya çıkar.

Hurşit'in hayat hikâyesinin anlatıldığı yedinci bölümde aşk için çekilen sıkıntıların dışında toplumsal yozlaşmaya ve sapık inançlara ait unsurlara yer verilir. 1975 yılına dönüş yapılan bu bölümde hem okuyan hem fotoğrafçılık yapan on sekiz yaşındaki Hurşit, gazete gördüğü Hançerli Hanım diye ünlenecek olan Mahmihi'ye âşık olur. Yedek subay olarak tayini Balıkesir'e çıkan ağabeyini görmeye gelen Mahmihi Hurşit'le karşılaşır. Hurşit, onu tanır ve Mahmihi kendi ismini bilen bu gence yalılarının telefon numarasını verir. Mahmihi'nin babası Dr. Hâlet Bey, kızını Hurşit'e vermek için Hurşit'in kendini ispatlaması gerektiğini söyler ve masanın üstüne üçüncü sayfası açık bir gazete bırakır. Gazetede on yedi yaşındaki bir kız serserilerin hunharca iğfal ettiği yazmaktadır. Şifreyi alan Hurşit, İstanbul'a gider ve orada akrabaları Nevzat Bey'in otelinde kalır. Bu kızın Sâmiha adında biri olduğunu ondan öğrenir. Sâmiha'ya gizli polis olduğunu ve ona bunu yapanların öcünü alacağını söyler. Sâmiha'nın anlattıklarından yola çıkarak bu üç kişiyi bulur. Satanist ayinler düzenleyen bu kişilerden Sâmiha'nın öcünü alır. İçlerinden hayatta kalan tek kişi olan Olgun Bey, bir gece rüyasında cehennemi görür ve yaptıklarından pişman olur. Sâmiha'dan af dileyerek kendisiyle evlenmesini ister. Evlenirler ve iki kız iki oğlanları olur. Hurşit, Dr. Hâlet Bey'in isteğiyle Ayın-Pe teşkilatına girer. Mahmihi'yle evlendikten sonra ortadan kaybolan Hurşit, kasketli adam olarak bilinen kişidir.

Ütelek ise söz verdiği halde parayı göndermeyen Ebesiz Doğan'dan öcünü almak için ilk denemesinde başarısız olduğu Özlem'i kaçırma planını tekrar devreye sokar. Bu kez başarılı olsa da tecrübesiz olduğu için çabuk yakalanır. Sorgulama sürecinde iyi polis olarak bilinen polislerden birinin hikâyesi kendi ağzından anlatılır. Hikâye içinde hikâye bulandıran romanda Deli Gücük ile Gamze Şirin evlenir ve albüm işleri için İstanbul'a taşınır. Özlem, Ebesiz Doğan'ın evlenme teklifini kabul eder. Romanın sonunda Balıkesir Üniversitesi'ne giden Ebesiz Doğan, her şeyin bir imtihan olduğunu öğrenir. Bu sınavlarda başarılı olduğu için Ayın-Pe teşkilatına kabul edilir.

2.4.7.3.Eserin Muhtevası

Metin Savaş'ın konusunu hayalî bir hazineden alarak yazdığı *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi*; fantastik ve masalsı birçok hikâyenin iç içe geçtiği başarılı bir eserdir.

Çok katmanlı bir kurguya sahip olan eser; millî ruh, gözetim ve tüketim toplumu, ahlakî yozlaşma, satanizm gibi konuları içinde barındırır. Savaş'ın ilk defa *Zemheri Kuyusu*'nda bahsettiği, *Melengicin Gölgesi*, *Kargalar Derneği* ve *Erlık* romanlarında çeşitli

şekillerde ele aldığı “karşıt kutupların savaşı” mevzusu *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi* romanının merkezî konusudur. Bu romanda bu mücadele, “Biz ve Ötekiler” arasındadır.

Arayış motifi eserin diğer muhteva unsurlarındandır. Karşıtlığın sağlanması ve olağanüstü olayların meydana gelmesi hep arayışa bağlıdır. Aksiyonu sağlayan temel motif olan arayış, “özünü bulma” şeklinde nihayet bulur. Ebesiz Doğan'ın tesadüf eseri duyduğu bir efsane üzerinden başlayan arayış, zamanla kasketli adamın; tüneldeki ölünün ve çeşitli masal kahramanlarının birbirini aradığı çok boyutlu bir yapıya bürünür. Benli Bahri'nin “Kuvayı Milliye'nin hazinesini hiçbir zaman bulamayacaksınız. Keza bizim vazifemiz saklı hazineyi bulmak değildir.” (Savaş, 2014: 482) sözleriyle izah edebileceğimiz bu serüven, maddî bir hazineye ulaşmaktan çok manevî bir yolculuğu imler. Yazarın, “Hazine tamamen kurgudur ve semboliktir. Gerçek hazine Kuvayı Milliye ruhudur. Yoksa toprak altında gömülü çil çil altınlar değildir.” (bk. Ek 1) diyerek açıkladığı hazineye ulaşmak için yapılan yolculuk, tasavvufî değil tamamen millî bir seyahattir. *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi*'ndeki arayış, Peyami Safa'nın 1960'ta *Son Havadis*'teki “Ruhumu Geri Ver” yazısındaki arama ve bulma prosesi ya da işleminin ruhunu anımsatır:

Kitabını bir yerde unutmuş biri gibi ruhunu kaybedip arayan milletler vardır. Biri de biz. Bundan kırk yedi yıl önce, Türk Yurdu dergisinin ilk sayılarında bir yabancı yazarın Türkler Bir Ruh-ı Millî Arıyorlar adlı uzun bir makalesini okumuştum. O zamandan beri milî ruhumuzu arıyor, bulur gibi oluyor, yine kaybediyoruz. (Oktay, 2000: 156)

Safa'nın belirttiği bu millî ruh, eserde Kuvayı Milliye'nin hazinesi olarak simgeleştirilmiştir. Hazinenin aranışı yaşamsal gerçekliğin işareti iken, özel anlamda Ebesiz Doğan'ın genelde Türk milletinin benlik-kişilik arayışıdır. Harvey'in dediği gibi “bu arayış yalnızca tehlikeler değil, kafa karışıklığı da içer(ir). Kendi efsanevi kökenleriyle barışan akıl, insanı sersemletici biçimde efsaneyle iç içe geçer, kördüğüm olur. (...) Efsane daha baştan aydınlanmadır, aydınlanma ise yeniden mitolojinin içine düşer.” (Harvey, 1997: 45) Ebesiz Doğan'ın hazineyi bulma yolunda karşılaştığı sıkıntı ve engeller, kökü mitolojik temellere dayanan bir teşkilat ile karşılaşmasını sağlar. Olayların eklektik bir yapıya büründüğü anlarda aksiyon artar, arayışın zayıfladığı bölümlerde aksiyon düşer. Romanın sonlarında Ebesiz Doğan'ın “Bir saklı hazinenin peşindeyim. O hazineyi bulamadım. Belki farkında olmaksızın o hazineye çok yaklaşmışım. Yine de saklı hazineyi aramaktan vazgeçmiş değilim. Belki o hazineyi hayatım boyunca aramak zorunda kalacağım.” (Savaş, 2014: 493) sözlerinden anlaşılacağı üzere bu zor ve çetrefilli yolculuk, onun Ayın-Pe teşkilatına kabul edilmesi ile noktalanır.

Arayış, postmodernizmin en çok yararlandığı motiflerden biridir. “Postmodernizm, modernizmin yaşanan anın dağdağası altında bir iç anlam arayışını terk eder ve tarihsel sürekliliğin ve kolektif belleğin inşa edilmiş bir versiyonu çerçevesinde sonsuz olan için daha geniş bir taban vaz eder.” (Harvey, 1997: 104) Böylece arayış, toplumsal bilinçaltının ve tarihsel devamlılığın oluşmasını sağlayan bir yolculuğa dönüşür.

Gizli teşkilat, eserde işlenen diğer bir konudur. Ayın-Pe teşkilatı, Savaş’ın postmodern romanlarının ayırıcı özelliklerinden olan gizli yapılanmış millî bir harekettir. Savaş’a göre bu tür teşkilatlar, çağa uyum sağlayarak varlığını korumaktadır:

Türklüğün varlık kodlarını oluşturan mitik unsurlar güncellenerek devam ederler. Bu itibarla Ergenekon ile Anadolu özdeştir. Türkiye ile Türkistan farklı coğrafyalardaki aynı vatandır. Tek vatandır. Teşkilat-ı Mahsusa’nın türevleri bilenler bilir ki Türkistan’da da faaliyet göstermiştir. Balıkesir’deki çok gizli Ayın-Pe teşkilatı esasen Teşkilat-ı Mahsusa’nın yerel bir türeviydi. (Savaş, 2017: 24)

Milli İstihbarat Teşkilatı’nın temellerini oluşturduğu varsayılan Teşkilat-ı Mahsusa’nın Balıkesir’deki yapılanması olan Ayın-Pe ve çeşitli adlarla anılan gizli örgütler hareketin ve ruhun temsilcisidir:

Oğuz Kağan’ın kurduğu gizli teşkilatın ille de somut bir teşkilat vardır ya da yoktur. Teşkilattan kasıt ruhtur. Akıl ve gönül yeri geldiğinde harekete geçer. Kazanır veya kaybeder ama muhakkak harekete geçer. Yüz yıl öncesinde Türkiye kazanmış, Türkistan kaybetmiş idi. Buradaki yüz yıl semboliktir. Teşkilat-ı Mahsusa fiilen devam etmiyor olsa bile ruhen içimizde devam etmektedir. (Savaş, 2017: 24)

Oğuz Kağan’dan günümüze kadar devam eden bir kültür birikimini ve millî oluşumu temsil eden Kuvayı Milliyenin hazinesi, tüm Türkleri bir ve beraber yapan mitolojik temellerin güncelleşmiş versiyonlarını karşılar:

Türklüğün varlık kodlarını oluşturan mitik unsurlar güncellenerek devam eder. Bu itibarla Ergenekon ile Anadolu özdeştir. Türkiye ile Türkistan farklı coğrafyalardaki aynı vatandır. Tek vatandır. Teşkilat-ı Mahsusa’nın türevleri bilenler bilir ki Türkistan’da da faaliyet göstermiştir. Balıkesir’deki çok gizli Ayın-Pe teşkilatı esasen Teşkilat-ı Mahsusa’nın yerel bir türeviydi. Kuvayı Milliye’nin Hazinesi romanımda Ayın-Pe teşkilatı üzerinden Kuvayı Milliye ruhunu güncellemişimdir zaten. (Savaş, 2017: 24)

Teşkilat, ortak amacı veya işi gerçekleştirmek için bir araya gelen insanlardan oluşur. İnsanları aynı yolculuğa çıkararak durum ise aynı ülküde birleşme fikri veya küresel dünya ile tek başına mücadele edememektir. Bu sebeple “bireysel ya da kolektif kimlik arayışı, değişen dünyada güvenli bir liman arayışı olarak özetlenebilir.” (Harvey, 1997: 337) Yazar, Ayın-Pe teşkilatının kuruluşu ve çalışma şeklini şu şekilde açıklar:

“Ayın-Pe nedir?”

“Gizli bir teşkilat 1920 yılında, Milli mücadele döneminde Kazım Özalp Bey’in Balıkesir’de kurduğu Askeri Polis Teşkilatı. Kısa adıyla Aydın-Pe. Teşkilatın üyeleri Balıkesir’in Yunan ordusunca işgali sonrasında gizlice toplanıp çalışmaya başladı. Teşkilatın belli bir başkanı yoktu. Herkes bir ideal etrafında gönüllü olarak çalışıyordu. Teşkilatın en mühim şahsiyeti Varnalı İsmail Hakkı Bey idi. Bu şahsın Yeşilli Camisi arkasında bir dükkanı vardı. Bu dükkan Aydın-Pe teşkilatının karargahıydı. Karargahta toplanan bilgiler, duyular ve haberler kuryeler vasıtasıyla dağlardaki ve cephelerdeki Kuvayı Milliye müfrezelerine ulaştırılıyordu. Teşkilatın bütün faaliyetleri ve muhaberetü şifreliydi. Yeşilli Camisi arkasındaki karargah aynı zamanda gizli bir ameliyathaneydi. Düşman şehirdeyken bile bu ameliyathaneyi deşifre edememişti. Hatta bir gün, İvrindi ilçesi dağlarındaki bir müssademede elinden yaralanan ve yarası kangren olan bir efe, şehir işgal altında olmasına olmasına rağmen, gizlice Balıkesir’e getirilmiş, kangren olan eli kesilmişti.” (Savaş, 2014: 171)

Muhtevayı besleyen konulardan biri de gözetim anlayışıdır. Gözetim anlayışı, Echelon üzerinden anlatılır. Dünya medyası ve popüler kültürün takibi için bazı devletlerin anlaşmalarına dayalı bir istihbarat sinyalleri toplama ve analiz ağı işletiminin adını karşılayan Echelon, gözetim aracı olarak bilinir. Romanda varlığını hissettiren yazar, bilgisayardan telefona kadar her şeyi takip ettiğini düşündüğü bu sistemden korkar:

Ebesiz Doğan odasındaki bilgisayarın internet bağlantısını az önce kesmişti kesmesine, ama gizemli flash belleği bilgisayarın yuvasına sokup sokmamakta kararsızdı. Zira yeryüzündeki her bilgisayarda ‘arka kapı’ denen bir sistem vardı. Windows programı içinde de ‘NSA’ harfleriyle kodlanmış gizli bir şifrenin bulunduğu rivayet ediliyordu. İşin aslı şuydu ki, internete bağlandığımızda küresel gözetleyiciler tarafından gözetlenmekten kaçınamayız. Ne var ki, ve daha da vahim olanı şudur ki, internete bağlanmasak bile, her bilgisayarda bulunan ‘arka kapı’ sistemi yoluyla iş yerimizdeki ortak bilgisayarı yahut evimizdeki kişisel bilgisayarı açtığımız anda yine gözetlenmekten kurtulamayacağız. Meselâ, şu an, okumakta olduğunuz bu romanın bilgisayarda yazıldığı safhada bir yazar olarak ben evimde, odamda, bilgisayarımın başında küresel gözetleyiciler tarafından izleniyorum. Romanlarımı yazdığım masaüstü bilgisayarımı internete asla bağlamıyorum, internete girmem gerektiğinde yalnızca dizüstü bilgisayarımı kullanıyorum, ama yine de, masaüstü bilgisayarım internetten arınmış olsa dahi, yazmakta olduğum romanın her kelimesi ve her cümlesi ‘Echelon’ tarafından anbean tâkip ediliyor. Gayet güzel. Hadi bakalım. Ah şu gözetim toplumu... (Savaş, 2014: 407)

Heraklit’in “Âlem zıt kuvvetlerin çarpışmasından doğan devamlı bir hareket ve değişmedir.” (Ülken, 1972: 2) ya da Derrida’nın merkez addedilen tüm kavramların karşısına ihtiyaç duyduğu düşüncesi (Işıklı, 2012: 100) esere şu şekilde yansır:

-Ötekiler- sıfatıyla tanımladığım karanlık mihrakların Balıkesir’de faaliyete geçtikleri vehmine kapılmıştım. Hurşit Bey (yani kasketli adam) ise benim ‘Ötekiler’ diye tanımladığım mihraklara ‘Karanlık Yüreklere’ diyordu. Ötekiler yahut Karanlık Yüreklere bizler açısından zarurettir. Onlara ihtiyacımız var. Nasıl ki, şirk olmadan tevhide anlayamazsak, nasıl ki karanlık olmadan aydınlığı farkedemezsek, Ötekiler olmadan da Berikiler (yani bizler) var olamayız. Birbirimize ihtiyacımız var.

Keza iblisin iblisliği sergileyebilmesi için insanlığın yaratılması gerekiyordu. Allah insanı yaratmasaydı şeytan şeytanlık taslamayacaktı. İnsanoğlu cennetteki yasak ağaçla hür iradesinin farkına varabildiği gibi, iblis de insanla kendi iradesini işletebildi. (Savaş, 2014: 329-330)

Benli Bahri aracılığıyla aktarılan bu fikirler, karşıtların birliği ve savaşımı yasasından izler taşır. Her şeyin zıddıyla kaim olduğu düşüncesi, eserde “Bizler ve Ötekiler” karşıtlığını oluşturur. Burada hazineyi almaya çalışan iç ve dış mihraklar ile onu bulmaya ve korumaya çalışan vatanserverlerin mücadelesi karşımıza çıkar.

Köklere yönelik arayış, köklerden ne kadar uzaklaşıldığını göstermesi açısından önemlidir. Postmodern zamanlarda üretim kapasitesinin artması ve şekillerinin değişmesi, globalleşme ile her anlamda sınırların kalkması, tüketim şekillerinin değişmesini zorunlu kılar. Artık tüketim, sadece yeme ya da içme değil bir hayat tarzı olarak karşımıza çıkar. *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi* “İki binli yıllarda geçen, çağımızın tüketim çılgınlığına, medyanın dejenerasyona çanak tutan tutumuna, gençliğin sıradanlaşan değerlerine göndermelerde bulunan, hem de bunu mizahi bir dil kullanarak, hiciv ile absürdü iç içe geçirerek yapan bir roman” (Erdoğan, 2015b: 72) olarak değerlendirilebilir. “Zira bu yozlaşma, beraberinde başka pek çok dejenereliği de getiriyor. Tüketim çılgınlığı, incir çekirdeğini doldurmadığı halde gündemi meşgul eden meselelerle oyalanış, reklam ve markalaşmanın gücü, sahte kahramanlara duyulan ihtiyaç...” (Erdoğan, 2015b: 73) Bu küresel dünyanın reklam, tüketim ve sahte kahramanlar yaratmada destekçisi televizyon ve internettir. Öyle ki ekonomik, kültürel ve siyasî hiçbir değeri olmayan olaylardan sunî gündem oluşturan programlar, hemen etkisini göstermekte ve kitleleri harekete geçirmektedir. Eserde “Tokmaklı Gençler Hareketi” sahte kahramanlar yaratana ve tüketim toplumuna karşı ironik bir eleştiridir. Adana’da başlayıp tüm dünyaya yayılan bu hareket, Deli Gücük’ün Gamze Şirin’i tokmakla kurtarmasıyla oluşur. “Tokmak” artık aynı zamanda bir tüketim aracı haline gelir:

Adana’da başlayan olaylar kontrolden çıkarak Türkiye’nin bütün büyük şehirlerine yayılmıştı. Tokmaklı Gençler Hareketi’nin üyeleri küresel şirketlerin şehirlerdeki malzemelerini taşıyorlardı. Tokmaklar havada uçuyor, arbede esnasında ellerindeki tokmakları yitiren gençler yana yakıla yeni tokmaklar edinmeye çabıyorlardı. İşportacılara gün doğmuştu. Büyük şehirlerin meydanlarındaki envai boyutlardaki tokmaklar işportacılar tarafından öfkeli halkın beğenisine sunulmuştu. Tokmak fiyatları beş liradan on liraya fırlamış ve talep artınca da yirmi liraya kadar yükselmişti. Olayların en şiddetli biçimde seyrettiği mekânlarda kallavi bir tokmak yüz liraya kadar alıcı buluyordu. (Savaş, 2014: 423-424)

Temelinde basit bir olaya dayanan Tokmaklı Gençler Hareketi, İstanbul Taksim’de, Ankara Ulus’ta, Tahrir Meydanı’nda, Avrupa ve Latin Amerika şehirlerinde uzantısı olan bir gençlik olayına dönüşür. (Savaş, 2014: 424) Deli Güçük ise Tokmaklı Gençler Hareketi’nin doğal önderi, Türkiye’nin tanıdığı bir kahramandır. Mizahî bir dille anlatılan bu bölümlerde, televizyon ve internetin insanlar üzerindeki etkisine ve sahte kahraman üretme becerisine değinilir.

Megastar programı yapımcısı Orçun Yaparbozar, popüler yapıp üzerinden daha fazla para kazanmak istediği Gamze Şirin’i kaçırtır. Böylece olayları dramatize eder. Deli Güçük ise oynadığı reklamlarla küresel sermayenin elemanlarından biri haline gelir. Kitle kültürü yaymakta kullanılan en etkili araçlardan olan televizyon, yapay bir kültür ve gündem oluşturarak kişileri kendi değerlerinden uzaklaştırır. Cemil Meriç televizyon için “Romanın tek rakibi şimdilik televizyondur. Bir kaçıştır. Realiteden kaçmak için uyduruldu.” (Meriç, 2013: 342) der. Televizyonun realiteden uzaklaşmış yapay dünyası, zamanla kültürel yozlaşmaya sebep olur. Bir ülkede sosyal bütünleşmeyi sağlayan şartlar deforme olduğu zaman, birlik ve bütünlük de bozulmaya başlar. Kuvayı Milliye, bu küresel bunalımdan çıkmanın da simgesidir.

Romanın kanevasındaki içtimai meseleler, büyük önem teşkil eder. Mesela Türkiye’de bir döneme damgasını vuran satanist ayinler eserde ayrıntısıyla işlenir. Gençleri yoldan çıkaran bu gruplar ve şeytanın kölesi olma durumu, toplumsal çözülmeye örnektir. Küfürlü sözler ve ahlak dışı olaylar, yaşanan çağdaki bozulmayı anlatmak için bir araç olarak kullanılır. Yazar, bu durumu özetleyen bir anısını şu şekilde anlatır:

Kuvayı Milliye’nin Hazinesi adlı romanımı okumuş olan çelebi-meşrep bir okurum bana şöyle demişti: “Senin bütün romanlarını takip ediyorum. Kızlarıma da okutuyorum. Ne var ki *Kuvayı Milliye’nin Hazinesi*’ni kızlarıma okutmayacağım. Çünkü edepsizce ifadelerin yer aldığı bu romanı sana hiç yakıştıramadım.” Çelebi-meşrep okurum böyle deyince ben de kendisine şu karşılığı vermişim: “Roman, topluma tutulan bir aynadır. İçerisinde yaşadığım toplumda ne görüyorsam onu anlatırım. Siz bu romanımı bana yakıştıramıyorsunuz. Peki ama bütün o edepsizlikleri Müslüman Türk toplumuna yakıştırtıyor musunuz? (Savaş, 2015: 41)

Kuvayı Milliye’nin Hazinesi’nde sadece yaşanan dönem değil, geçmiş de çeşitli boyutlarıyla işlenmiştir. Özellikle Hurşit ile Mahmihuri, Ütelek, Benli Bahri ve Hançerli Hanım gibi geleneksel anlatılardan ve masallardan beslenen eser bu yönüyle mazinin ruhunu arayan yazarın, düşünce dünyasından esintiler taşır. Eseri fantastik öğelerle süsleyen yazar, gizem ve mistisizmi çağrıştıran unsurları metne boca eder. Sonuçta gerçek ile fantastiğin birbirini kovaladığı olumsal bir anlatı ortaya çıkar.

Savaş, milletleri güçlü yapan temel esasın milli bilinç ve birlik olduğunu Kuvayı Milliye vesilesiyle ortaya koymaya çalışmıştır. Kuvayı Milliye'nin hazinesi ise Kuvayı Milliye'nin kendisidir. Sanatçı; ordusu dağıtılmış, toprakları işgal edilmiş Anadolu'dan, düşmanı denize döküp yeni bir devlet meydana getiren iradeyi ve "Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş ruhu" diye ifade edebileceğimiz Kuvayı Milliye ruhunu, korunması ve gelecek nesillere ulaştırılması gereken bir hazine olarak somutlaştırmıştır.

2.4.7.4.Eserin Yapısı

496 sayfadan müteşekkil olan roman sayılarla ayrılmış on bölümden oluşur. Anlatı içinde anlatı barındıran romanda alt anlatılar ile üst anlatılar iç içedir:

Tablo 2.7 Kuvayı Milliye'nin Hazinesi Romanında Yapı Tablosu

ANA BÖLÜMLER	ALT ANLATILAR	
BİRİNCİ BÖLÜM (s.9-59)		
İKİNCİ BÖLÜM (s.60-113)		
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM (s.114-164)	Gamze Şirin'in Hikâyesi	(s.114-140)
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM (s.165-204)		
BEŞİNCİ BÖLÜM (s.205-262)		
ALTINCI BÖLÜM (s.262-332)	Benli Bahri'nin Hikâyesi	(s.262-332)
	Palamarcı Cemil'in Hikâyesi	(s.264-271)
	Hançerli Hanım'ın Hikâyesi	(s.300-312)
YEDİNCİ BÖLÜM (s.333-383)	Hurşit'in Hikâyesi	(s.333-383)
	Sâmiha'nın Hikâyesi	(s.334-339)
SEKİZİNCİ BÖLÜM (s.384-420)		
DOKUZUNCU BÖLÜM (s.421-443)		
ONUNCU BÖLÜM (s.444-496)	İyi Polis ile Manolya'nın Hikâyesi	(s.463-480)

2.4.7.5. Olay Örgüsü

Kuvayı Milliye'nin Hazinesi'nin roman kurgusu ve çoğulcu yapısı sebebiyle klasik bir olay örgüsü çalışması yapmak mümkün gözükmez. Genellikle kahramanların geçmişten başlayarak kendi hayatını anlatmasına dayanan metin halkaları arasında bir neden-sonuç ilişkisi kurmak çoğu kez güçleşmekte, daha çok birbirinden bağımsız hikâyelere yer verildiği görülmektedir. Metin halkaları sadece başkişi olarak görülen Ebesiz Doğan etrafında oluşturulmamış, fakat romandaki olay ve kişiler arasında bağlantı kurulmuştur:

“Kasketli adam bir sigara yakıp bize kendi hikâyesini anlatmaya başlıyor. Şimdi kasketli adamın (yani Mahmihi'nin kocası Hurşit'in) ağzından kendi hikâyesini dinleyelim.” gibi cümlelerle bir hikâyeden başka bir hikâyeye geçiş sağlanır. Birbirinden bağımsız gibi gözükken hikâyeleri birleştiren unsur ise Balıkesir şehridir. Romanda olay örgüsünün dallanıp budaklanması, yeni kişilerin ve onların hikâyelerinin kurguya eklenmesiyle sağlanır. Romanın olay örgüsündeki geciktirim unsurlarından biri her metin halkasında yeni bir kişinin ve onun dünyasına ait bir kesitin dikkatlere sunulmasıdır. Bu, romanda hayatlarından bir kesit sunulan kişilerin sayısını arttırdığı gibi onların sosyal statülerini de çeşitlendirir. Ayrıca yeni metin halkasına geçişin nasıl olacağı sorusu okuyucuda merak duygusu uyandırabilir. Romanda klâsik bir yapı söz konusu olmadığından bu yapıya uygun bir son anlayışı da yoktur. Roman açık uçlu bitmektedir ve yeni metin halkalarının eklenmesiyle uzatılabilir. (Demiryürek, 2016: 132)

Postmodernizmle beraber romanın içinde de kısa kısa öyküler anlatma ve anlatımda çoğulculuğu sağlama çabalarının arttığı görülür. Roman içerisinde de ana olaya bağlı kısa öykülerin çoğulcu bir yapı oluşturduğunu belirtebiliriz. Kültürün küreselleştiği bir ortamda, postmodern perspektifin yaygınlaştığı düşüncelerde anlatım modelleri her geçen gün artmaktadır. Son dönemde Amerikan edebiyatının katkısıyla ortaya çıkan short-shortlar (kısa kısa öykü) Türk edebiyatında da kabul görmeye başlamıştır. (Koçakoğlu, 2009: 284)

Yazar, Doğu medeniyetinden yararlanarak modern bir metin yazmaya çalışmıştır. Halk hikâyeleri, masallar bu metne kaynaklık eder. Romanın uzun, geçmiş ile bugünü birleştiren cümleleri; şehrin tarihî ve bugünkü zenginliğiyle, psikoloji ve kararsızlık gibi nedenlerle ilişkilidir. Dekameron hikâyelerini andıran bu sırasıyla kendi hikâyelerini anlatma geleneği, doğal olarak bir raslantı sonucu değildir. Yazar Doğu ve Batı metinlerini kullanarak renkli ve esrarlı bir metin inşa etmeyi amaçlamıştır. Konu Kuvayı Milliye olunca millî anlatılar ağır basar.

Romanda olay örgüsünü oluşturan değiştirilemez sekiz anlam birliği (metin halkası) vardır. Olay örgüsünde çatışmaların üzerine kurulduğu bu anlam birlikleri sırasıyla şunlardır:

1. Ebesiz Doğan'ın istihbaratçı olduğu yalanının yayılması ve Kuvayı Milliye'nin hazinesi hikâyesini duyması
2. Ebesiz Doğan'ın kasketli adam ve Benli Bahri ile tanışması
3. Deli Gücük'ün maç için gittiği İstanbul'da Gamze Şirin'i sokaktan kurtarıp Balıkesir'e getirmesi ve Gamze Şirin'in Megastar şarkı yarışmasıyla ünlenmesi
4. Benli Bahri'nin Palamarcı Cemil ile tanışması ve Kırmızı Defteri bulma çabası
5. Hurşit'in Mihrimah'la (Hançerli Hanım) evlenmek için Sâmiha'ya tecavüz edenlerin peşine düşmesi
6. Ütelek'in Ebesiz Doğan'dan öcünü almak için Özlem'i kaçırmaması
7. Ebesiz Doğan'ın Ayın-Pe örgütüne girmesi

Birinci metin halkasında; Ebesiz Doğan'ın dededen kalma tabancasını tamirci Cambaz Fahri'den alamaması üzerine arkadaşının onun istihbaratçı olduğu yalanını yaymasıyla şekillenen olaylar anlatılır. Ebesiz Doğan'ın mahallelerine yeni taşınan Özlem'e âşık olması, yaralı bir şekilde gelen kasketli adamla tanışması diğer önemli olaylardır. Birinci metin halkasında Ebesiz Doğan'ın ilk dikkatini çeken Zağanos Paşa Cami'nin üzerindeki saattir. Yazarın kendini metne dâhil ettiği bölümlerden biri de Ebesiz Doğan'ın mermer saatin niçin iki buçuğu gösterdiğini araştırdığı süreçtir:

“Süleyman Pehlivan bir an düşündü;

“Hımm... Mermer saatniçin iki buçuğu gösteriyor? Bunu bana Metin Savaş da sormuştu.”

“Metin Savaş da kim?” dedi Ebesiz Doğan.

“Bir romancı. Şehrimizde yaşıyor. O da caminin tepesindeki saatin niçin iki buçuğu gösterdiğini merak ediyor. Belki araştırıp sebebini öğrenmiştir. Çok merak ediyorsan ona sorabilirsin.”

“Metin Savaş'ı nerede bulabilirim?”

“Zağanos Paşa Camisi'nin karşısında büfesi var. Git ve onunla konuş.” (Savaş, 2014: 57)

Ebesiz Doğan, Cambaz Fahri'ye dedesinin silahını tamir etmesi için verir; fakat geri alamaz. Dede yadigârı olan ve Kuvayı Milliye döneminden kalan bu silahı almanın yollarını arar. Bir arkadaşı küçük bir yalanla silahı geri alır; fakat bu yalan büyüyerek tüm şehre yayılır. Herkes Ebesiz Doğan'ın ajan olduğunu düşünür.

Babasının yanında cüzi bir paraya çalışan Ebesiz Doğan ise babası ile Balıkesir Belediye Başkanı İsmail Ok ile babası arasındaki bir konuşmaya şahit olur. Bu konuşmada Balıkesir'de Kuvayı Milliye'ye ait bir hazine olduğu konuşulur. “Türk Casusu İngiliz Kemal Milli Mücadele'de (Savaş, 2014: 45) adlı eseri okuyan ve “Öyle ya ben gizli ajanım.” (Savaş, 2014: 49) diyen Ebesiz Doğan, casusluğu benimsemeye başlar.

Belediye Başkanı İsmail Ok'tan duyduğu bu hazine hikâyesinden etkilenir ve hazinenin peşine düşer. “Hazinenin tek altınını nefsim için kullanmam. Bu hazine halkın malıdır.” (Savaş, 2014: 39) düşüncesinde olan Ebesiz Doğan'ın tek düşündüğü Kuvayı Milliye'nin hazinesini bulmaktır. Bazen bunun bir uydurmadan, asılsız bir hikâyeden veya bir şehir efsanesinden ibaret olduğunu düşünen Özlem'in görüşlerinden etkilenir. Rivayete göre ise bu hazineyi gizleyen üç isimsiz kahraman, ölmeleri durumunda hazinenin kötü kişilerin eline geçmemesi için şifreler hazırlamıştır. Roman, Ebesiz Doğan'ın bu şifreleri çözme macerası üzerine kurulmuştur.

İkinci metin halkasında Ebesiz Doğan'ın kasketli adam ve Benli Bahri ile tanışması ile gelişen fantastik olaylar anlatılır. Roman boyunca ne olduğu veya olup olmadığı muamma olan Kuvayı Milliye'nin hazinesi, merak unsurunu oluşturur. Ebesiz Doğan, kimi zaman “Ben neyin peşindeyim? Gerçekten var olup olmadığından bile emin olmadığım Kuvayı Milliye'nin hazinesinin peşindeyim. Bir şehir efsanesi. Gelmiş geçmiş bütün belediye başkanlarının rüyası olan bir hazine.” (Savaş, 2014: 218) gibi iç konuşmalarda hazinenin varlığına duyduğu şüpheyi dile getirir.

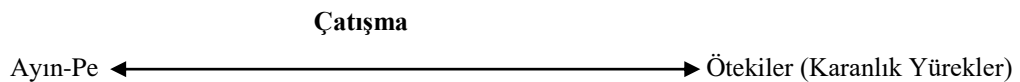
Kasketli bir adamın yaralı bir şekilde bir gece yarısı Ebesiz Doğan'ı bulması ve ona bir flash bellek vermesi üzerine gelişen olaylar gittikçe karışık bir hal alır. Bir gece telefonla arayan bir adam onu dışarıya çağırır ve bir flash bellek verir, “Merak edip de sakın bilgisayarına sokma” (Savaş, 2014: 47) diye tembihler. Geri döneceğini dönmezse artık tek başına olduğunu, bu durumda flash belleği Balıkesir Üniversitesinde çalışan Süleyman Pehlivan'a götürmesini söyler. Bu göğsünden yaralı, pardesüsü kan içinde olan adam bir hafta geçmesine rağmen gelmez. Ebesiz Doğan, Balıkesir Üniversitesindeki Süleyman Pehlivan'a gider. Orada bulamadığı Süleyman Pehlivan ile çarşıda karşılaşırlar. Olanları anlatarak flash'ı vermek ister. Ford marka bir araba ile sık sık görünen polisler, Ebesiz Doğan'ı sorguya alır.

Fantastik unsurların anbean arttığı romanda Ebesiz Doğan bir akşam müze bahçesinde dolaşırken önce Özlem ve kuzeni Göksel ile karşılaşır. Sonra bahçede kalpaklı, redingotlu, eski Kuvayı Milliyecilere benzeyen birine rastlar. Bu kişi Benli Bahri'dir. Benli Bahri üzerinden Balıkesir'in Kuvayı Milliye ve Kurtuluş Savaşı için ne anlama geldiği anlatılır. Roman, çok yönlü bir figüratif kadroya sahiptir. Bir yandan Ebesiz Doğan'ın hikâyesi anlatılırken diğer yandan Deli Gücük'ün öyküsüne yer verilir.

Roman boyunca ne olduğu veya olup olmadığı muamma olan Kuvayı Milliye'nin hazinesi, merak unsurunu oluşturur. Ebesiz Doğan, kimi zaman “Ben neyin peşindeyim? Gerçekten var olup olmadığından bile emin olmadığım Kuvayı Milliye'nin hazinesinin peşindeyim. Bir şehir efsanesi. Gelmiş geçmiş bütün belediye başkanlarının rüyası olan bir

hazine.” (Savaş, 2014: 218) gibi iç konuşmalarda hazinenin varlığına duyduğu şüpheyi dile getirir.

Üçüncü metin halkasında Deli Gücük’ün maç için gittiği İstanbul’da Gamze Şirin’i sokak serserilerinden kurtarıp Balıkesir’e getirmesi ve Gamze Şirin’in Megastar şarkı yarışmasıyla ünlenmesi anlatılır. İlk başlarda Ebesiz Doğan’ın âşık olduğu Özlem’e sarkıntılık eden Deli Gücük, İstanbul’a bir maç için gittiğinde sokakta erkeklerin saldırısına uğrayan Gamze Şirin’i görür ve onu kurtarır. Ona saldıranlar arasında balık gözlü bir adam dikkatini çeker. Gamze Şirin’i Balıkesir’e getiren Deli Gücük, onu istihbarattan olduğuna inandığı ve artık dostu olarak gördüğü Ebesiz Doğan’ın evine yerleştirmek ister. Ebesiz Doğan da Gamze Şirin’i Benli Bahri’ye emanet eder. Benli Bahri, Ebesiz Doğan’a böyle şeylerle uğraşmaması gerektiğini, kutsal bir vazifesi olduğunu söyler. Bu kutsal vazife postmodern imparatorluk ile savaşımaktadır. (Savaş, 2014: 140) Benli Bahri ona “Gençleri etrafında topla. O gençlere ideal ver. Peşinden geleceklerdir.” (Savaş, 2014: 140) der. Benli Bahri’nin bu söylemleri herhangi bir ideali olmayan gençlerin durumunu açıklaması bakımından önemlidir. Nitekim eserde Tokmaklı Gençler Hareketi ile Ebesiz Doğan’ın bir böceği sıcak suda haşladığını duyup sokak eylemlerine katılan gençler, bu idealden yoksun sürü psikolojisinin temsilcileridir. Çabuk kanalize edilebilen ve yönlendirilebilen bu gençler ile Kuvayı Milliye’nin hazinesinin peşine düşmüş Ebesiz Doğan gibi idealist gençler, karşıt dünyalar olarak çizilmiştir. Romanda asıl çatışma ise Ayın-Pe teşkilatı ile Ötekiler ya da Karanlık Yürekler olarak adlandırılan düşmanlar arasındadır.



Şekil 2.13 Kuvayı Milliye’nin Hazinesi Romanında Çatışma Şekli

Süleyman Pehlivan, Ebesiz Doğan’ı arayarak kasketli adamın kendisiyle temasa geçtiğini ve flashı Ankara’ya TBMM’ye götürmesi gerektiğini söyler. Ebesiz Doğan, TBMM’nin önüne vardığında bereli adamlar görür. Kasketli adam gelince bereli adam oradan uzaklaşır. Ebesiz Doğan kaçır, bereli adam kovalar. Otobüse binerek kurtulur. Bu bölümlerde olaylar bir film sahnesi gibidir. Ebesiz Doğan trenle Balıkesir’e döner. Flash’ı Özlem’e emanet eder.

Ebesiz Doğan, etrafında toplayacağı gençlik ordusu için ilk adım olarak Deli Gücük’ü yanına almayı düşünür. Deli Gücük kabul eder. Sonra biri zayıf biri şişman iki polis yolunu keser. Para vererek Ebesiz Doğan’ın Ankara’ya nasıl gittiğini öğrenmesini isterler. Deli

Gücük her şeyi Ebesiz Doğan'a anlatır. Ebesiz Doğan bir kara böceği cezvede diri diri haşlamasını ve Ütelek'i kandırmasını unutamaz.

Dördüncü metin halkasında, Benli Bahri'nin Palamarcı Cemil ile tanışması ve Kırmızı Defteri bulma çabası anlatılır. Deli Gücük evin bodrum katında bir dehliz olduğunu keşfeder ve dehlize girmeye çalışır. Cesaretini toplayıp girdiğinde dehlizde epey ilerler; fakat fare korkusu yüzünden geri döner. Sonra olanları Ebesiz Doğan'a anlatır. Beraber dehlize girerler. Dehlizde ilerlerken bir tahta kapağa rastlarlar ve onu kaldırdıklarında kendilerini eski bakımsız bir evde bulurlar. Deli Gücük Ebesiz Doğan'dan habersiz dehlize girer ve kurtlanmış bir cesetle karşılaşır. Dehlizden bir eve varırlar. Cesette buldukları kimlikte bu kişinin 1965 yılında Balıkesir'de doğmuş olan Cemil Karagöz olduğunu öğrenirler. Araştırdıklarında bu kişinin Palamarcı Cemil lakabıyla tanındığını ve hazineyi bulmaya çok yaklaştığı için öldürüldüğünü öğrenirler. Palamarcı Cemil'in biraderi Ebesiz Doğan'a gelerek abisini terör örgütünün öldürdüğünü söyler.

Ebesiz Doğan, Özlem ve Deli Gücük'e istihbaratçı olmadığını anlatır. Megastar yarışmasına katılan Gamze Şirin, tüm ülkede tanınan bir sanatçı olmaya başlar. Benli Bahri ile Gamze Şirin gezerken, Gamze Şirin'i balık gözlü adam ve arkadaşları kaçıır. Deli Gücük, Ebesiz Doğan ve kasketli adam, Gamze Şirin'in peşine düşer. Bu kaçırma işini tezgâhlayan programın yapımcısı Orçun Yaparbozar'dır. Bunu Gamze Şirin'in ünlenmesi ve programın reytinginin artması için yapar. Benli Bahri Gamze Şirin'i Tokmaklı Gençler Hareketi'nin kurtardığını söyler. Tokmaklı gençler önder olarak Deli Gücük'ü görür. Benli Bahri zamanında Ebesiz Doğan'a söylediği "İdeal gençlik yetiştir." çağrısı karşılıksız kalınca Deli Gücük yoluyla yeni bir gençlik oluşturmak ister. Ancak bu gençlik, ruhtan çok şekli örnek alır. Gamze Şirin'in, bir ana haber bülteninde Deli Gücük'ten evlenme teklifi almasını açıklaması ve bu olayın ülkenin en önemli konularından biri haline gelmesi ironik ve eleştirel bir dille anlatılır.

Yazar sık sık "Hikâyemi dikkatle takip etmiş olsaydınız uzun zamandan beridir caminin tepesindeki saate bakmadığımı fark ederdiniz." (Savaş, 2014: 233) gibi üstkurmaca ifâdelerle olay örgüsündeki bazı durumlara dikkat çeker. Bu hatırlatmalar, iç içe girmiş vakalar ve fantastik olaylar sonucu kafası karışan okura yol gösterici niteliktedir.

"Bir akşam vaktinde hikâyemizin kahramanları yel yeperek hareketlenerek Benli Bahri'nin Balıkesir'deki evinde buluştular." (Savaş, 2014: 262) gibi ifadelerle eserin kurmaca yapısı ön planda tutulur. Kahramanların bir araya geldiği bu bölümlerde yazar, "Benli Bahri kimdir? Ankara'dan Balıkesir'e niçin göç etmiştir? Benli Bahri eşinden ve çocuklarından niçin ayrılmıştır? Benli Bahri bilinmeyen geçmişinde neler yaşamıştır?" (Savaş, 2014: 262)

gibi sorularla okuyucuda merak uyandırmayı amaçlar. Kişilerin bir araya geldiği bu ortam, köy kahvelerini; kendi hikâyelerini anlatan kişiler ise halk hikâyecisi âşıkları hatırlatır. “Şimdi Benli Bahri’nin ağzından kendi hikâyesini dinleyelim.” (Savaş, 2014: 262) gibi ifâdeler hikâye anlatma geleneğinden yani geleneksel tahkiye eserlerinden izler taşır. Aynı zamanda anlatıcının da değişmesini sağlar. Romanda ayrı ayrı kişilere ait hikâyelerin yarıda bırakılıp diğerinin anlatılmaya başlanması, yarım bırakılan hikâyelerin arasına başka hikâyelerin eklenerek merak unsurunun aktifleştirilmesi eserin kurgulanışının geleneksel anlatılara göre yapıldığını gösterir.

Lisede İnkılap tarihi dersi öğretmeni olan Benli Bahri’nin eşi hemşiredir. Üç çocuğu vardır. Benli Bahri lakabını, çenesine yakın noktadaki iri benden dolayı öğrencileri vermiştir. Yılın öğretmeni seçilince ödül olarak Çankaya Köşkü’ne çağrılır. Çankaya Köşkü çıkışı Palamarcı Cemil onu takip eder. Ona terör örgütüne çalıştığını, kandırıldığını, hazineyi bulunca terör örgütüne vermek istemediğini ve pişman olduğunu anlatır. Halkın onu mafyaya çalışan bir adam sandığını belirtir. Hazineyi Yörük İbrahim Efendi’nin bulduğunu ve sakladığını, terör örgütünün Yörük İbrahim Efendi’nin oğlunu kaçırap şifreyi ondan öğrendiğini anlatır. Hazinenin şifresi ise kırmızı defterdedir. Şifrelerin çözülmesi için kırmızı deftere ihtiyaç olduğunu belirtir. Benli Bahri defteri bulmak için Yörük İbrahim Efendi’nin evine vardığında ona İbrahim Efendi’nin 17 yaşındaki kız torunu Kumru yardım eder. Gözlerinden insanın kişiliğini okuyan bu kız defterin yerini tarif eder. “Kaz Dağına gidince karşısına yollar çıkacağını söyler. Kaz Dağı, masalsı Kaf Dağı’nı anımsatmaktadır. Masallarda sıkça kullanılan “üç yol ayrımı” (Savaş, 2014: 273) ifâdeleri ve şahmeran gibi varlıklar, *Kuvayı Milliye’nin Hazinesi*’nde de karşımıza çıkar. Burada karşılına iki köy çıkar. Biri Akköy diğeri ise Karaköy’dür. Kırmızı defterin Azra kız adında Ak köyde yaşayan birinde olduğuna inanırlar. Bu kız kalbini çalacak erkeğe Kırmızı Defteri vereceğini söyler. Benli Bahri’nin “Bir maceranın içindeydim. Amma fantastik bir macera, serüven mi yoksa büyüklere masallar mı belli değildi. Binbir gecenin sihirli atmosferi içerisinde yalpalanıyordum sanki.” (Savaş, 2014: 287) sözlerinden de anlaşılacağı üzere olaylar masalsı bir iklimde yaşanır. Devler, şahmeranlar, üç yol ağzı, Akköy, Karaköy gibi masalın dünyasına hitap eden kullanımlar, eserin fantastik boyutunu oluşturur. Metin Savaş’ın yaşadığı Savaştepe ilçesinden yola çıkan Benli Bahri, bir anda kendini olağanüstülüklerle dolu olayların içinde bulur. Kuvayı Milliye’nin hazinesinden başka bir şey düşünmeyen Benli Bahri’yi bu düşüncelerinden dolayı üç oğlu, karısı ve gelinleri terk eder. Bu sebeple Benli Bahri, davası için her şeyden vazgeçen kişilerin temsilcisi haline gelir.

Kuvayı Milliye'nin hazinesine ulaşmanın tek yolu Kırmızı Defteri ele geçirmektir. Olay örgüsü o kadar çok boyutludur ki anlatıcı “Zaten bu serüven başladığından beri sürekli bir şeyler olup duruyordu.” (Savaş, 2014: 402) demekten kendini alamaz.

Beşinci metin halkasında, Hurşit bir magazin dergisinde Hançerli Hanım'ın (Mahmihri) kokteyldeki fotoğrafını görür, âşık olur. Tarabya'da yalıları olan Hançerli Hanım'ın ailesi çok zengindir. Oğulları Balıkesir'de yedek subaydır. Onu ziyarete gittiklerinde Mahmihri, Hurşit'i görünce âşık olur. Annesinin tüm karşı çıkışlarına rağmen evlenirler. Kızını verme şartını açıklamayan Halet Bey masanın üstüne açık bir gazete bırakır. Üçüncü sayfa haberinde on yedi yaşındaki bir genç kızın serserilerce hunharca iffal edilmiş olduğu ve kıza o kötülüğü yapanların kimlikleri belirlenemediği yazar. Şehzadebaşı otel sahibi akrabaları Nevzat Bey, bu kıızı ve ailesini tanıdığını ve adının Sâmiha olduğunu, Vefa Lisesi'nde okuduğunu söyler. Hurşit gizli polis yalanıyla Sâmiha'nın evine girer. Sâmiha ona herşeyi anlatır. Ona bu kötülüğü yapanlar; Çakal, Miskin Uğur ve İbrişim Mağazası'nın veliahtı Olgun Bey'dir. Ona bunu yapanları takip eden Hurşit, onların İbrişim Mağazasının altında bir satanist ayini yaptıklarını görür:

Biraz sohbetten sonra ezoterik âyin başladı. Fotoğraf makinemle âyinin her safhasını kare kare görüntülüyordum. Bir şişeden iksir içilmesi, ölü bir dille yapılan konuşmalar, bir sokak kedisinin işkenceyle telef edilmesi filan. Âyine katılan bütün gençlerin fotoğraflarını çekmiştim. Bunlar hep anlamıştım ki İstanbul'un birtakım zengin çocuklarıdır. (Savaş, 2014: 371)

Hurşit, bir fırsatını bulup bu ayinlere dâhil olur. Onları cezalandırmak için “dünyayı yöneten efendiler” yalanını uydurur:

Siz asıl dünyayı yöneten efendilerimin ezoterik âyinlerini görmelisiniz. Oralarda kan gövdeyi götürüyor. Yüce Efendi İblis'in hizmetkârları altın kadehlerden kan bile içiyorlar. Hem de bir sokak kedisinin kanını değil. (...) Bâkire kızların kanlarını zevkle yudumluyorlar. (Savaş, 2014: 371)

Bu üç kişiyi birbirine düşürmeyi düşünen Hurşit'in planları tutar. Sadece Olgun Bey hayatta kalır. O da gördüğü bir rüyadan sonra pişman olur. Sâmiha'dan özür dileyerek onunla evlenir.

Hurşit, Mahmihri'nin babasının verdiği görevleri yerine getirir. Hurşit sırlarla doludur ve Mahmihri'ye bu sırları sormaması karşılığında onunla evleneceğini söyler. Mahmihri'nin annesi öldüğünde ortadan kaybolur ve babası ölüm döşeğindeyken Hurşit'in “Ayın-Pe” üyesi olduğunu söyler.

Altıncı metin halkasında Ütelek'in Ebesiz Doğan'dan öcünü almak için Özlem'i kaçırmaması anlatılır. “Ütelek'in kötülük yönünden beceriksizliğini okurlarımız belki

hatırlayacaklardır.” (Savaş, 2014: 403) diyen anlatıcı, Ütelek’in kaçırma olayında yine başarısız olacağını işaretini verir. Ütelek, Ebesiz Doğan’dan intikam almak için Özlem’i kaçıır. Bahaneyle tuvalete giren Özlem, oraya “Beni kaçırıyorlar. Yardım edin” (Savaş, 2014: 452) diye bir not bırakır. Nota arabanın plaka numarası, otomobilin rengi ve markasını da yazar. Tesadüf eseri bu tuvalete giren Balıkesir Emniyet Müdürünün eşi bu yazıyı bulur. Ütelek’i polis arabaları ve helikopterler takip eder ve kısıvrak yakalarlar. Romanın bu bölümü tesadüfler üzerine kurulduğu için teknik bakımdan yetersizdir.

Ütelek’i sorgulayan iyi polisin hikâyesi ise yeni bir alt metin oluşturur. İyi polis toy bir polis iken elinde çanta ile bir kızın kaçmakta olduğunu görür. Çıkmaz sokakta bu kızı yakalar. Bu kızıl saçlı kızın adı Manolyadır ve 17 yaşındadır. Kumar düşkünü babası Protez Necati’ye herşeyi kaptırır, en sonunda kumarda annesini kaybeder. Bu duruma dayanamayan annesi ölünce Protez Necati Manolya’yla birlikte olmak ister. Manolya, Protez Necati’nin paralarını alarak kaçır ve iyi polisle karşılaşır. Kimliği meçhul biri tarafından işlenen cinayetler ise Protez Necati’nin üzerine kalır ve ömür boyu mahkûmiyet cezası verilir. Manolya ile iyi polis evlenir üç çocukları olur. Manolya’nın Protez Necati’den çaldığı kirli parayı, gecekondu halkının kapısının eşğine bırakırlar. Manolya’nın babası, yaptıklarından pişman olduğu için kasketli adam tarafından Ayın-Pe teşkilatına üye yapılır.

Yedinci metin halkasında Ebesiz Doğan’ın Ayın-Pe örgütüne girmesine yer verilir. “Ebesiz Doğan bu gizemli hikâyenin sonuna yaklaşmakta olduğunun farkındaydı.” (Savaş, 2014: 492) cümlesinden anlaşılacağı üzere olayların nihayete erdiği bu metin halkasında Deli Gücük ile Gamze Şirin evlenirler. Ebesiz Doğan da Özlem’e evlilik teklifi eder. Süleyman Pehlivan, Ebesiz Doğan’a Karesi TV’de iş bulur. Palamarcı Cemil’in biraderi kardeşinin anı defterini Ebesiz Doğan’a teslim eder. Teröristlerin kamplarda yaşadıkları iğrenç olayları öğrenen Ebesiz Doğan, babasının arkadaşı Muharrem Sandıkçı’yla karşılaşır. Muharrem Sandıkçı, herkesin onu aradığını ve flash belleği olarak Balıkesir Üniversitesi’ne gitmesi gerektiğini söyler. Onun bunları nereden öğrendiğini merak eden Ebesiz Doğan, Çağış Kampüsüne vardığında Türk Dili Okutmanı İsmail Acar, Doçent Doktor Mustafa Özsarı, Prof. Dr. Ali Duymaz ve kasketli adam (Hurşit) onu beklemektedir. Flash belleği isterler ve onu bilgisayara takarlar. Flash bellek boştur. Bunun bir imtihan olduğunu, Özlem’in kuzeni Göksel’in, bereli adamın kendi adamları olduğunu söylerler. Ebesiz Doğan’ı sessiz evin kütüphanesine götürürler. Burada ilkokul arkadaşı seyyar börekçiyi gören Ebesiz Doğan, büyükçe bir masanın üstündeki Kuran-ı Kerim ve tabancaya el basarak yemin eder. Ebesiz Doğan artık Ayın-Pe üyesidir. Hurşit, eşine geri döner. Kırmızı Defter ise Olgun Bey’in gizli kasesindedir.

Sonuç olarak eklektik, karmaşık, masalsi ve heteroklit bir yapıdan oluşan *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi* romanı anlaşılması zor bir eserdir. Yazarın olay çeşitliliği bakımından en zengin kitabıdır. Olay kurgusu halk hikâyelerinden, masallardan ve binbir gece hikâyelerinden izler taşır.

2.4.7.6.Zaman

Eserde olaylar 1 Ocak 2012 tarihinde başlar ve temmuz ayının sonuna doğru biter. Anlatma (öyküleme) zamanı yedi aylık bir süreye yayılmıştır. Romanın başında Ebesiz Doğan'ın arkadaşıyla karşılaştığı bölümde tarih, arkadaşının ağzından net olarak verilir: "Bugün yeni yılın ilk günü. Ocak 2012." (Savaş, 2014: 10) Bunu yazarın postmodern bir tarz ile romanın yazılış süreci hakkında bilgi verdiği şu bölümlerden de çıkarmak mümkündür: "1 Ocak 2012 tarihinde başlayan bu hikâyede bir şeyler ters gitmişti ama ne?" (Savaş, 2014: 419) diye olayları sorgulayan anlatıcı, "Ocak ayının ilk gününde başlayan bu hikâye Temmuz ayının sonlarına doğru nihayet buluyordu. Ne var ki yaklaşık yedi ay süren bu macerada hiçbir sır çözülmemişti." (Savaş, 2014: 492) diyerek bize olayların başlangıç ve bitiş tarihi hakkında bilgiler verir.

Romanda genel olarak olay (vaka) zamanı ile anlatma zamanı paralel ilerlemiştir. Anlatıcı; kahramanların yaşadıklarını, duygularını ve düşüncelerini sıcağı sıcağına okuyucuyla paylaşır. Zaman zaman ise özetleme tekniğinden yararlanan anlatıcı geçmişe kısaca değinerek olayları anlatmaya devam eder. Bazı bölümlerde geçmişe dönerek kahramanlardan birinin hikâyesine yer verilir. "1975 yılının sömestr tatiliydi" (Savaş, 2014: 333) cümlesinde olduğu şekilde geri dönüşlerden ve "bu hikâyenin bir ay sonrasında" (Savaş, 2014: 382) gibi zamansal atlamalardan ya da kurgu içi zamandan bahsetmek mümkündür.

Roman anlatının ritmi ve aksiyon açısından değerlendirildiğinde "duraklama, sahne, özetleme ve eksilti yolları" (Kıran ve Kıran, 2003: 171) gibi açılardan incelenebilir. Romanda psikolojik tahlil ve ayrıntılı tasvirlerden kaynaklanan "duraklama" pek olmasa da özellikle dokuzuncu bölümde Tokmaklı Gençler Hareketi'nin yayılışının, yansımalarının ve bitişinin anlatıldığı bölüm "duraklama"ya, Ebesiz Doğan ile Benli Bahri arasında geçen "Mukaddes vazifem nedir?" "Kuvayı Milliye'nin hazinesini bulmak. Bu senin vazifendir." (Savaş, 2014: 136) gibi diyaloglar "sahne"ye, Ebesiz Doğan'ın dededen kalma tabancayı tamir için verişinden Benli Bahri'nin hikâyesine kadar ki yaklaşık dört aylık süreci anlattığı bölüm (Savaş, 2014: 389) "özetleme"ye, "Nisan ayının ortalarıydı ve Balıkesir birbirini takip eden günler içinde ve hatta aynı gün içinde kâh güneş açıyor, kâh rüzgâr çıkıyor ve kâh da birdenbire hava kararıp yağmur boşanıyordu." (Savaş, 2014: 386) cümlesi de "eksilti"ye

örnektir. Aksiyon unsurları yeterli seviyede var olduğu için *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi*'ni okuması kolaydır yani hızlı okunan bir romandır; ancak iç içe geçmiş öyküler okuyucunun sürekli tetikte olmasını gerektirir.

Romanda dini literatürde kullanıldığı gibi “Çarşambayı Perşembeye bağlayan gece” (Savaş, 2014: 358) şeklinde ifadelerle “bir akşam vakti” (Savaş, 2014: 262), “bir gece” (Savaş, 2014: 317), “saat ikiye geliyor olmalıydı” (Savaş, 2014: 114), “saat yirmi üç sularıydı” (Savaş, 2014: 317) gibi muğlak zamanlara ve “evvel zamanda” (Savaş, 2014: 387) tarzı masalsi kullanımlara yer verildiği görülür. “Böylece epey zaman uçtuk, uçtuk, uçtuk.” (Savaş, 2014: 280) “Bu hikâyeyi kurgulayan ahmak herif fi tarihinde bana üç bilmece sormamı ilham etmişti.” (Savaş, 2014: 276) gibi kullanımlarla hem zaman belirsizleştirilir hem de üstkurmacadan yararlanır.

Sonuç olarak *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi*'nde masal ve halk hikâyelerin verdiği olanakla muğlak ve çok yönlü bir zaman algısı meydana gelmiştir, denilebilir.

2.4.7.7. Mekân

Metin Savaş, romanlarının genelinde olduğu gibi *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi*'nde de mekân olarak Balıkesir'i seçer. Yazar, bu tercihinin nedenini şu şekilde açıklar:

Hep söylüyorum: Fransız romanında hep Paris var. İngiliz romanında hep Londra var. Türk romanında ise hep İstanbul var. Bu türden şehirlerin dışında yaşayanlar değersiz midir? Diğer şehirler çöplük müdür? Diğer şehirlerde yaşayanların da edebiyata girme hakları yok mudur? İşte bunun için ben Balıkesir'i de romanlarıma mekân olarak seçiyorum. Niçin mi Balıkesir? Antalyalı olsaydım Antalya'yı anlatacaktım. Ama ben Balıkesirliyim. Romanlarıma Balıkesir'i dâhil etmemin tek sebebi budur. Vefa borcu diyelim. Beni bu şehir doğurdu, bu şehir besledi, bu şehir yetiştirdi. (bk. Ek 1)

“Yaşadığı şehir Balıkesir'le özdeşleşmiş, adeta bu şehri, bütün kitaplarının gizli kahramanına dönüştürmüş usta bir yazar” (Erdoğan, 2015b: 72) olan Savaş'ın, Balıkesir hariç romanlarında en çok yer verdiği mekânlar ise İstanbul, Ankara, Bursa ve İzmir'dir. Bu romanda da mekân olarak Gamze Şirin'in hikâyesini anlatırken İstanbul'dan, Ebesiz Doğan'ın kasketli adamla buluşma macerasını, Ütelek ile tanışmasını ve Benli Bahri'nin geçmişini anlatırken Ankara'dan, Ütelek'in sorgusunda iyi polisin hikâyesini naklederken İzmir'den yararlanır. Romanda bütün olayların ve hikâyelerin birleştiği yer olarak Balıkesir, ana mekân özelliği gösterir. *Kuvayı Milliye'nin hazinesinin saklandığı yer Balıkesir'dir ve şifrelerde Balıkesir'in muhtelif yerlerine gizlenmiştir.*

Balıkesir aynı zamanda tarihî misyonu da önemli bir şehirdir. *Kuvayı Milliye* adının ilk defa Balıkesir Kongresi'nde kullanılması (Turan, 2010: 19) ve İzmir'in işgali (15

Mayıs 1919) Balıkesir'in önemini kat kat arttırmış ve kısa sürede bu kent, Kuvayı Milliye'nin karagâhı haline gelmiş, işgalden sonra İzmir'den kaçan aydınlar buraya gelmiştir. (Arıkan, 199: 470) Bu sebeple yazar, Kuvayı Milliye ruhunu Balıkesir topraklarında arar.

Kuvayı Milliye'nin Hazinesi'ni; çok yönlü arayışlar romanı olması dışında tarihî ve kültürel değerleriyle Balıkesir'i anlatan bir eser olarak değerlendirmek gerekir. Yazar, Balıkesir'e mistik ve gizemli bir kisve vermek için elinden geleni yapar. Balıkesir'in altında bir yer altı şehri ve kaybolan bir hazine olduğu savı, okuyucunun heyecanlanacağı bir şehir manzarası meydana getirir. Kentin Türkçü kimliğinden izler de dikkat çeker. Kuvayı Milliye'yi başlatan şehirlerden olması, Kurtuluş Savaşı'ndaki rolü ve geçmişinde barındırdığı gizemlerle değer kazanır. "Balıkesir şehri Kuvayı Milliye hareketinin başkenti olarak bilinir hep. Ben işte bu kuvayı milliye ruhunun şehrimizde hâlen daha yaşamaya devam ettiğini ve devam etmesinin elzem olduğunu vurgulamak amacıyla böyle bir roman yazdım." (bk. Ek 1) diyen Savaş, eserde Balıkesir'in bu tarihî rolüne göndermeler yapar. Kuvayı Milliye ruhuyla yaşayan Tarih Öğretmeni Benli Bahri, Balıkesir hakkında şunları söyler:

Milli Mücadele'nin devam ettiğine inanmıyor musun? Sersem çocuk! Balıkesir'in düşman karşısında direnmesi başlı başına bir hazinedir. Balıkesir'in ne kadar stratejik bir mevkiye bulunduğu da farkında değilsin. Bursa merkezli Osman Beyliği Balıkesir yöresini ele geçiremeseydi beylikten imparatorluğa inkılâp edemeyecekti. Balıkesir düşmana direnmeseydi Ankara'da Cumhuriyet tesis edilemeyecekti. Türkiye'nin tâlihi bu aziz şehirde belirleniyor. Yarın bir felâket zuhur edecek olsa yine Balıkesir kendi rolünü üstlenecek. Bundan büyük hazine mi olur? Kuvayı Milliye'nin hazinesi işte budur. Ve Ötekiler hazinenin peşindeler. Balıkesir'in tarihî rolünü bir kez daha oynamasını engellemek amacıyla harekete geçtiler. (Savaş, 2014: 107-108)

Kuvayı Milliye Hazinesi'nde Kurtuluş Mücadelesi'nin kilit şehirlerinden biri olan Balıkesir'e ait detaylar kullanılırken Savaştepe ilçesine ve Karaoğlan Mahallesi'ne yer verildiği görülür. Karaoğlan Mahallesi'nin fiziki konumu Refih Bey üzerinden anlatılır. Tüketim çılgını Refih Bey vasıtasıyla anlatılan Karaoğlan Mahallesi'nin kültürel değerlerine ve komşuluk ilişkilerine hiç yer verilmediği, sadece çarşıya ve süpermarketlere yakınlığına değinildiği görülür. Bu durum Refih Bey'in maddiyatı ön planda tutan bir kişi olduğunu vurgulamak içindir. Eserde Mahmihiri, şahmeran gibi masalsı kahramanlardan yararlanılan bölümlerde mekânlar masalsı bir yapıya bürünür. Hazine arayış macerasında ise Ebesiz Doğan ve Deli Gücük'ün karşısına postmodern anlatılarda sıklıkla karşılaştığımız dehlizler çıkar. Dehlizlerde Palamarcı Cemil'in cesedine rastlarlar. Palamarcı Cemil'e ait bilgiler hazineyi arayışta önemli rol oynar. Bu yönüyle bu dehlizin, bilinçaltını simgediği düşünülebilir. Burada eser, postmodern romanların popüler kurgu olarak kullandıkları

polisye unsurlarla macera dolu bir anlatıya evrilir. Dehliz, gerçek bilgilere ve şifrelere ulaşmalarını sağlaması, karanlık ve çok labirentli yapısıyla bilinçdışı gibidir. Deli Gücük ve arkadaşlarının evi de bodrum katındadır. Bu dehlizin evin altında olması karanlık güçlerin barınma alanı olan bodrumdan bilinçaltına geçiş olarak düşünülebilir.

Kuvayı Milliye'nin Hazinesi'nde başta Balıkesir olmak üzere çok yönlü ve çok boyutlu bir mekân anlayışı hâkimdir.

2.4.7.8. Şahıs Kadrosu

Savaş, tüm romanlarında katrakter oluşturmada ve figürlere kalıcı isimler bulmada başarılı olmuştur. Eserlerindeki isim sembolizasyonları dikkat çeker. Figürlerden bazısı reel hayatta var olan kişilerken, bazıları ise masal ve halk hikâyelerinden alınmıştır. “Karakter yaratılırken eski eserlerden alınan tiplerle yazarın kendi tanıdığı kimseler ve yazarın kendi kişiliği arasında değişik ölçülerde bir karışım yapıldığı düşünülebilir.” (Wellek ve Warren,1983:117) *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi*'nde de yazardan izler bulmak mümkündür. “Hayat unsurları birleştirme ve toplama yoluyla değil, ayırma ve bölme yoluyla iş görür.” (Mayer, 1992: 112) Savaş'ın figürleri de kendi kişiliğinin parçalanmış hali gibidir.

Yazarın özellikle ismini masal ve halk hikâyelerinden alan şahısları dikkate değerdir. Modern romancılar, eski yazarlara göre masallarla başka türlü bir alışveriş içindedir. Ahmet Mithat Efendi'nin *Kıssadan Hisse* adlı hikâyesinde yaptığı gibi, konularını hak masalından, efsanelerden ve fıkralardan alıp onları, hatta özünde de serbestçe yeniçağ görüşlerine göre değiştirerek, modern bir teknik ve üslupla anlatan yazarların yaptığı bu denemeler dikkate değerdir. (Boratav, 1969: 416)

Savaş, mitolojik kahramanları güncel bir formda ele alır. “Yaradana sığınıp Karaköy'ün yamacında şarap ırmağına varıyorum. Dev gibi bir dev orada tepiniyor. Dev'in her tarafı kemikten. Sadece alnının ortasındaki tek göz etten. Ötede gözüme ilişen bir çomağı kavrayıp devin tek gözüne var gücümle saphıyorum. Dev yıkılıyor. (Savaş, 2014: 278) ifadelerinde Tepegöz'ün parodisi yapılır. Eserde bu tarz arketipsel kahramanlar oldukça fazladır.

Yazarın romanları dikkatle incelendiğinde figürler arasındaki benzerlikler dikkat çekecektir.

2.4.7.8.1.Ebesiz Doğan

Eskişehir Üniversitesi İletişim mezunudur ve babasının Sandıklı İşhanı'ndaki muhasebe bürosunda çalışır. “Kestane kabuğu rengine çalan göz bebekleri” (Savaş, 2014: 48)

vardır. Mahallesine yeni taşına Özlem'e âşık olur. Yazar, onu ebesiz şekilde dünyaya gelen bir figür olarak kurgulamış ve böylece ona bir kahraman rolü biçmeye çalışmıştır. Yazar, bu yönüyle ironik bir kahramanlaştırmaya başvurur. Ebesiz Doğan'ın hazine arayışı, bir yönüyle öteki beni arayışına dönüşür. Bu ruh yolculuğunda karşısına engeller ve şifreler çıkar.

Kuvayı Milliye'nin hazinesinin gizlendiği yeri bildiren birtakım şifreler varmış. Bu şifreler tespit edilip çözümlenebilirse hazinenin yeri de açığa çıkacaktı. Yahu bu hikâyeden harika bir macera filmi olur. Üff. Ben bu hazinenin yerini bulsam! Ama nasıl? Bu hazinenin yerini bulduğumda Balıkesir'de havamdan geçilmez. (Savaş, 2014: 39)

Ebesiz Doğan, kahraman arketipinin özelliklerini gösterir. İlk umarsız bir kişiliğe sahipken kendini hiç beklemediği bir maceranın içinde bulur. Öncelemin bir hazine peşinde koşan kişi, eserde adım adım olgunlaşacak sonunda gerçek hazinenin kültürel kodlarında, kolektif şuurla şekillenmiş bireysel bilinçaltında yer aldığı idrak edecektir. Şifreleri çöze çöze ilerlenen macerada, Ebesiz Doğan'ın Ayın-Pe'ye üyeliğiyle olaylar nihayet bulur.

Ebesiz Doğan; iki kız kardeşinin olması, Balıkesir'e olan bağlılığı ve casusluğa olan merakı gibi birçok açıdan Metin Savaş'tan izler taşıyan bir figürdür.

2.4.7.8.2.Deli Gücük

Adını "Deli Gücük"³⁷ masalından alan kahramanın yaşadıkları ile Deli Gücük masalı arasında benzerlikler görülür. "Yetimhanede büyüyen Deli Gücük soyunu sopunu bilmiyordu. Muhtemelen bir piç kurusuydu." (Savaş, 2014: 158) gibi ifadelerle hakkında bilgi verilir. Gücük "kısa, bodur, gelişmemiş, güdük" (TDK, 2011: 994) anlamlarına gelir. Eserin başında

³⁷ Deli Gücük, bir masal kahramanıdır. Deli Gücük adlı bu masalı şu şekilde özetleyebiliriz: Mısır padişahının bir oğlu varmış, Dünyayı dolaşmak niyetiyle yola çıkmış. Vardığı bir memlekette konaklamak için yer ararken "diri girenin ölü çıktığı" bir hana girmek zorunda kalmış. Geceyi nasıl öldürüleceğim korkusuyla geçirirken duvar yarılmış, içeri güzel bir kız girmiş. Şehzadeye çok hürmetli davranmış, yanına sokulmuş; ama şehzade ölüm korkusundan kıza sırtını dönmüş. Sırtını dönmese Deli Gücük diğer yolcular gibi onu da öldürecekmiş. Deli Gücük, o kızın kocasıymış ama istediği zaman bir karışık bir adam oluveriyormuş. Bu namuslu davranıştan çok memnun kalan kız, ertesi sabah şehzadeyi uğurlarken Deli Gücük'ü de ona yardımcı olarak vermiş; çünkü Deli Gücük'ün olağanüstü güçleri varmış. Şehzade ve Deli Gücük Yemen'e varmışlar. Bir hafta şehri gezerler. Deli Gücük, gezi sırasında Yemen padişahının sarayındaki ay yüzlü sultan kızı görür. Şehzadeye bu kızı anlatır ve mutlaka sen de görmelisin diyerek ona yol gösterir. Şehzade kızı görür görmez âşık olur. Onun yanına gitme yolları arar. Deli Gücük'ün yardımıyla kızın odasına girer. Kız uyku sersemiyken onunla gülüşüp oynar, sabaha karşı geri döner. Bu böyle beş gece sürer. Şehzade; "Bu böyle olmuyor, kız bizim kaldığımız hana gelsin." deyince Deli Gücük kızı hana getirmeye başlar. Deli Gücük, kapıdaki aslanları uyutupcellatların göğsüne yorgan iğnesi saplayıp kızı her gece alır ve geri saraya bırakır. Sultan kız, padişaha durumu anlatır. Padişah adamlarına emir verir ve bunu yapamı bulun der. Çeşitli yollar deneyip bulamayınca padişah ferman yayınlatarak kızına bunları yapamı affettiğini ve kızını da ona vereceğini duyurur. Şehzade fermana inanıp padişahın karşısına çıkar. Padişah ise şehzadenin idamına karar verir. Deli Gücük bunu engellemnin bir yolunu bulur. Padişaha bütün olanları kendinin yaptığını, şehzadenin ise sadece kızına âşık olduğunu söyler. Adamın Mısır şehzadesini olduğunu öğrenen padişah, evlenmelerine izin verir. Kırk gün Yemen'de kırk gün de Mısır'da düğün olur. (Boratav,1969: 164-175)

ipsiz sapsız bir serseri olarak anlatılır. (Savaş, 2014: 32) Masalda da istediği zaman bir karış olabilen Deli Gücük, Mısır şehzadesinin en büyük yardımcısıdır.

2.4.7.8.3.Benli Bahri

Romanın en önemli figürlerinden biridir. Adını Benli Bahri adlı halk anlatısından almıştır.³⁸ İlginç hikâyesi ve Kuvayı Milliye'nin hazinesini bulmak için çözülmesi şart olan şifrelerin açıklamalarının bulunduğu "Kırmızı Defter"e ulaşmak için yaşadığı masalsı olaylar dikkat çeker. Benli Bahri'ye "sol yanağının alt kısmında çenesine yakın bir yerde iri bir ben" (Savaş, 2014: 100) olduğu için bu ad verilmiştir. "İttihatçı bıyığı"na benzeyen bıyıkları, "Kuvayı Milliye kalpağı" ve "redingot"uyla Kuvayı Milliye ruhunun temsilcisi olmuştur. Peşinde oldukları hazine de Kuvayı Milliye ruhundan başka bir şey değildir. "Bedeniyle değil ama kılığıyla zaman yolculuğuna çıkmış biri" (Savaş, 2014: 205) gibidir. Kıyafetleriyle kimlik sorunu yaşayan bir kişi olduğunu gösterir. Kuvayı Milliye kıyafetleri giyerek o dönemin ruhuna ve kimliğine bürünmeye çalışır.

Arayış sırasında okuduğu kitapların etkisiyle kendisini Kuvayı Milliyecilere benzeter. Kendini arayış öykü içinde öyküye dönüştür.

³⁸Zamanında fukara bir kız yaşarmış. Allah'tan tek dileği kırk odalı bir konakta yatmadan ölmekmiş. O memlekette de kiracı gelenin bir haftadan fazla kalmadığı kırk odalı bir konak varmış. Adı tekinsize çıkan bu konağın sahibi konağı, yok paraya satmak istese de alıcı bulamaz. Tellâl duyuru yaparken bu kız ile karşılaşır. Kız parası olmamasına rağmen talip olur. Evin sahibi, kızın kırk gün bedava oturmasına ve sonra evin parasını ödemesine izin verir. Kız konakta yemek yerken bir karakedi peyda olur. Yatma zamanı gelince pöstekisini kedinin altına serip feracesiyle üstünü örter. Sabahleyin kalkınca kedinin gittiğini, yattığı yerde ise yumurtadan büyük bir taşın olduğunu görür. Her akşam gelen bu kedi, kapalı kapılara rağmen sabah kaybolur. Her sabah kedinin yattığı yerde bu taşlardan bulan kız, taşların işe yarayıp yaramadığını merak için İstanbul Kuyumcular Çarşına gider. Yaşlı bir kuyumcuya taşı gösterdiğine kuyumcu, bu taşı almaya bütün esnafların kasasındaki altının yetmeyeceğini söyler. Kız, iki araba yükü altına bu taşı satar ve konağın parasını öder. Kara kedinin nasıl çıktığını merak eden kız, her gece kediyi takip etmek için uyumamaya karar verse de hep uyuyup kalır. Bir akşam parmağını kesip tuz basarak acıdan uyuyamaz. Kedinin kendisini öptüğünü, kapının yönelince kapıların açıldığını, bahçe duvarının önüne gelince duvarın ikiye bölündüğünü görür. Kedi ve onu takip eden kız, bir bahçeye gelirler. Ağaçlarda kedinin her sabah yattığı yere bıraktığı taşlar asılıdır. Ağaçlar, "Bir yârini uyuttun, birine mi geliyorsun?" Benli Bahri derler. Kız taşlardan bir tane koparınca ağaçlar susar. Kız, başka bir bahçede ise ağaçlarda inci ve mercanlar görür. Beyaz bir köşkün önüne gelen Benli Bahri silkinince aslan gibi bir delikanlı olur. Onu merdiven başında bir güzel karşılar. Bu güzelin şerbetinden içen Benli Bahri, sızıp kalır. Kadın yerinden kalkıp bir şiş alarak kızdırır. Benli Bahri'nin tabanına sokar. Onun uyanmadığını görünce de başka odadaki çirkin, zebelâ gibi bir Arap'ın koynuna girer. Olup bitenleri gören kız dönme zamanının geldiğini hatırlayıp oradan ayrılır. Ertesi akşam kara kedi geldiğine kız unutup "Ah benim Benli Bahri'm deyiverir." Olanları anlatınca da kedi kızgın kızgın homurdar. Kız, inanmıyorsan ayağının altındaki şiş yarasına bak der. Silkelenip delikanlı haline dönen kedi, peri padişahının oğlu Benli Bahri'dir. Karısının lalasıyla kendisini aldattığını öğrenen Benli Bahri, yedi yıl sonr döneceğini söyler. Vakti gelince de evlenip mutlu olurlar. (Boratav, 1969: 92- 98)

2.4.7.8.4. Gamze Şirin

Romanda toplumsal yozlaşma onun yaşadıkları üzerinden anlatılır. Toplum içinde yaşanan güvensizlik ve en yakınındakilerden gördüğü kötülöklere rağmen iyi insanlar sayesinde ayakta kalabilmiş bir kişidir. “Öz babasının tecavüzüne uğramış” (Savaş, 2014: 115) olan Gamze Şirin, gözünü her kapadığında bu kötü sahneyi hatırlar. Nişanlısı Nihat ile evlenemeyeceğini düşünerek evden kaçır. Yaşadıkları onu psikolojik olarak çok kötü etkiler: “Gamze Şirin sözlüsü Nihat’ı hatırladı. Bütün bu olanlardan sonra Nihat artık yüzüme bile bakmaz. Artık ben kirletilmiş bir kızım. Hem de öz babam tarafından. Bu hâlde kimsenin yüzüne de bakmam.” (Savaş, 2014:128-129)

Sokaklarda dilenerek ayakta kalmaya çalışan Gamze Şirin, yardımsever bir aşçı ve aynı zamanda iş sahibi olan Hacı Ağabey diye tanınan yaşlı bir adam tarafından lokantaya bulaşıkçı olarak alınır. Hafta sonu lokantayı yeni haftaya hazırlamaya çalışırken aşçı yamağı ona tecavüz etmeye çalışır. Aşçı yamağını bıçaklayan Gamze Şirin tekrar sokağı düşer. Sokaklarda Balıkgözlü bir adam ona saldırınca Deli Gücük onu kurtarır ve Balıkesir’e getirir. Megastar yarışmasında birinci olan Gamze Şirin ile Deli Gücük romanın sonunda evlenirler.

2.4.7.8.5. Ütelek

Adını bir masal kahramanından alan kişilerden biri de Ütelektir. Ebesiz Doğan’ın Ankara Kocatepe Camisi’nde tanıştığı gençtir. Bu lakabı ailesi bir masaldan yola çıkarak takmıştır. “Hacettepe’de üniversite öğrencisidir.” (Savaş, 2014: 63) Pek durumu olmayan bu “kaknem suratlı çocuk” (Savaş, 2014: 64) düzgün konuşan, intizamlı cümleler kuran biridir. Hacettepede okuyan, babası lokantada bulaşıkçıdır, annesi evlere temizliğe gider. Ütelek’in amacı bankacı olmaktır. Ebesiz Doğan’dan ailesinin durumu olmadığını ve nişanlısına çiçek alacağını belirterek bin lira ister. Ebesiz Doğan, Balıkesir’e gidince parayı yollayacağını söyler, telefon numarasını yanlış verir; fakat boş bulunarak iş yerinin adresini verir. Romanda Ebesiz Doğan’ın para göndermemesi üzerine Özlem’i kaçırmaya çalışan ve başarısız olan bir kişi olarak dikkat çeker. Kötülük yapmaya çalışsa da her çabası boşa çıkan özünde kötülük olmayan bir kişi olarak dikkat çeker. Yazar üstkurmaca tekniğinin imkânlarından yararlanarak bunu vurgular: “Ütelek’in kötülük yönünden beceriksizliğini okurlarımız belki hatırlayacaktır.” (Savaş, 2014: 403)

Masal, insanı anlatı boyutunda yaratan bir düşünem ülkesidir; ama o ölçüde de gerçeğı yansıtan bir türdür. Anadolu’nun hemen her bölgesinde anlatılan “Ütelek” adlı masalda bu gerçek, insanın onuru uğruna nelere katlandığı anlatılır. Türk masallarının içeriğini yaratan beğeni, dilsel kıvraklık, yalınlık, eğlenerek düşünsel sonuçlara varma gibi niteliklere

‘Ütelek’te de rastlanır. Ütelemek (ütemek, ütmelek), “tavuk vb. hayvanların ince tüylerini, kıllarını aleve tutmak, ütölemek” anlamına gelir. Masaldaki kız, kürkü tüyleri dışında görülecek biçimde giydiğine göre, burada “ütelek” sözcüğü “tüylü” anlamında kullanılmış olabilir.” (Binyazar, 2011: 109) İsmi bu şekilde bir masal kahramanı olan Ütelek’ten³⁹ alır. Ütelek masalında insanın onuru için yaptıkları konu edilir. Ütmek sözcüğünün bir oyunda yenmek ve kandırmak anlamları eserdeki kahramanla ilişkilidir. Romanda Ütelek, Ebesiz Doğan tarafından kandırılmıştır. Bunun için ondan öcünü almak ister. Ütelek için kullanılan bir yıl gibi aralıklarla ortaya çıkması ve öç alma hikâyesi masaldan esinlenmedir.

2.4.7.8.6.Hurşit (Kasketli Adam)⁴⁰

Ebesiz Doğan’ın esrarengiz olayların içine girmesinde etkili olmuştur. Romanın başında “kasketli adam” olarak gözükürken altıncı ve yedinci bölümde gerçek kimliği anlaşılır. Halk hikâyesi kahramanı olan Hurşit’ten esinlenerek bu adı almıştır. Mahimihri’ye

³⁹ Anadolu’da çeşitli varyantları olan bu masala göre eski zamanlarda yetişkin bir kızı olan bir padişah yaşarmış. Ölüm döşeğindeki karısı parmağındaki yüzüğü çıkarıp padişaha verir ve bu yüzük kimin parmağına uyarırsa onunla evlenmesini vasiyet eder. Karısının acısı geçince padişah evlenmeye karar verir. Padişah yüzüğü kimin parmağına taktıysa yüzük olmaz. Padişahın genç kızı yüzükle oynarken “Şöyle parmağıma takayım.” Der ve yüzük parmağına olur. Günlerce ağlayan genç kız, babasına onunla bir şartla evleneceğini söyler. Kırk gün müsaade ve üç kat elbise ister. Bir tanesi inci işlemeli, bir tanesi elmas, bir tane de tüyleri yüzünde kürk ister. Kız, kürk elbiseyi giyer ve Allah’tan yardım isteyerek bahçeden çıkar. Dağlarda bir ağacın kovuğunda yatar. Memleketin beyi ağacık kovuğunda bildiği hiçbir hayvana benzemeyen bir yaratık görür. Beyoğlu hayvanı okşadıkça hayvan “bici bici” der. Beyoğlu çok sevdiği bu hayvanı saraya götürür. Adını da Ütelek koyar. O memlekette yılda bir panayır düzenlenirmiş ve evlenecek kız ve erkekler bu panayıra gidermiş. Beyoğlu hizmetlilerden şalmı isteyince “bici bici” diye seslenen Ütelek getirir. Bu evde hizmetçi yok mu diye sinirlenen Beyoğlu şalı yırtar. Ütelek de babasından aldığı incili elbiseyi giyerek panayıra katılır. Ütelek, kendisine vurulan bey oğluna bir tüccarın kızı olduğunu ve Şal-Yırtan Mahallesi’nde oturduklarını söyler. Babam kızarak diyerek çok geç olmadan panayırdan ayrılır. Beyoğlu her yeri aratmasına rağmen tüccarı bulamaz. Bir yıl sonra tekrar panayır düzenlenir. Beyoğlu bu defa saatini unuttur. Yine Ütelek getirir. Beyoğlu kızarak saati kırar. Kız taşındıklarını Saat-Kıran Mahallesinde oturduklarını söyler. Bu defa Beyoğlu parmağındaki elmas yüzüğü kızı takar. Aynı olaylar tekrar yaşanır. Kız erkenden gider, Beyoğlu arayıp sorsa da kızı ait bir iz bulamaz. Ertesi yıl ise Ütelek panayıra katılmaz. Beyoğlu ise aşkından yataklara düşer. Ütelek çorba pişirip içine yüzüğünü atar. Her şeyi anlayan bey oğlu, Ütelek’in elbisesini keser, sevdiği kıza kavuşunca da gün gün iyileşir. Evlenip mutlu olurlar. (Binyazar, 2011: 109-115; Boratav, 1969: 210-217)

⁴⁰ Balkanlar ve Anadolu dışında pek bilinmeyen bu hikâyenin çeşitli varyantları mevcuttur. Eserin özeti şu şekildedir: “Padişahın bir oğlu olur ve adını Hurşit koyar. Dört yaşında okula giden Hurşit, on yaşında bütün ilimleri öğrenir. Evlilik çağı geldiğinde biraz da kibirlenerek kendine denk bir kız olmadığını düşünür. Uçma’an şehrinin beyinin Mahimihri adında çok güzel bir kızı vardır. Bey kızına layık biri olmadığını düşündüğü için onu kimseyle evlendirmek istemez.

Hurşit, Murat Tepesi’ne çıktığında Kırklarla karşılaşır. Kırklar, ona Mahimihri’nin tasvirini gösterince bayılır. Bade içirerek Hurşit’i ayıltan Kırklar ona, Mahimihri’nin onun nasibi olduğunu ve yedi ay sonra kavuşacaklarını söylerler. Aşkından sararıp solan Hurşit, vakit tamam olduğunda Geylani Yaylası’na kurulan çadırları görür. Avlanmak için şahini saldırdığında bu çadırların oraya gittiğini farkeder. Çadırların bulunduğu yere vardığında ise Mahimihri’yi görünce bayılır. Mahimihri’nin kendisine sarılmasıyla ayılır. Birbirlerine söz verirler. Padişah, kızın kardeşlerine haber gönderir. Kardeşleri, kırk gün müsaade isterler. Üç ay sonra ise oradan uzaklaşırlar. Aşkından deliye dönen Hurşit yollara düşer. Bir çeşme başında dinlenirken ocak taşı kaldırıncı Mahimihri’nin mektubunu bulur. Mahimihri’nin nereye gittiğini de bir çobandan öğrenir. Şehre geldiğinde yaşlı bir kadınla tanışır. Ona olanları anlatınca yaşlı kadın, Mahimihri’nin Kara Han ile evleneceğini söyler. Yaşlı kadının sarayda görevli üç oğlu vardır. Onların yardımıyla sarayda herkesi sarhoş edip Mahimihri’yi de alarak memleketine dönerler. Babasının huzuruna varınca da Mahimihri’yle evlenirler. (Sakaoğlu ve Duymaz, 1996: 91-135)

kavuşmak için Mahmihi'nin babası Dr. Hâlet Bey'in "Öyle bir şey yap ki, kızımı hiç tereddütsüz sana vereyim." (Savaş, 2014: 334) demesi ve masanın üzerine bir gazete bırakması üzerine harekete geçer. Sonradan adının Sâmiha olduğunu öğrendiği bir kızı üç kişi iğfal etmiştir. Onun bu kişileri bulma serüveni romanda aksiyonun en yüksek olduğu bölümlerdir. Ayrıca "satanizm" konusunun işlenmesi, Hurşit Bey'in bu üç kişiden Sâmiha'nın öcünü almaya çalışmasıyla sağlanır. Romandaki Hurşit ile halk hikâyesindeki Hurşit, Mahmihi'nin kendini görmeden tasvirine (fotoğrafına) âşık olma ve engellere rağmen sevdiğine kavuşma gibi benzerlikler gösterir.

2.2.7.8.7.Mahmihi (Hançerli Hanım)⁴¹:

Hurşit gibi masalsı bir kişi olarak kurgulanmıştır. Hançerli Hanım adını eşi Hurşit'in verdiği hançerle evlerine giren hırsız yaraladığı için almıştır. Hançer olayı, Hançerli Hanım halk hikâyesinden esinlenmedir. Kırmızı Defter'i kocası Hurşit'e ulaşmak için kullanır ve bu yolla Benli Bahri sayesinde eşinden haber alır.

2.4.7.8.8.Palamarcı Cemil

Romanda üniversite okurken terör örgütünün ağına düşmüş Güneydoğulu bir kişi olarak figürleştirilen Palamarcı Cemil'in asıl adı Cemil Karagöz'dür (Savaş, 2014: 486). Hayatının kısa bir döneminde gemilerde çalışmış, gemiden iskeleye atılan halat anlamına gelen palamarı iskeledeki şamandıraya bağlama işini yaptığı için herkes ona Palamarcı Cemil demiştir. Benli Bahri'yi bularak terör örgütü için çalıştığını, halkın ise mafya için çalıştığını sandığını, kandırıldığını anladığını, pişman olduğunu ve şifreleri terör örgütüne vermek istemediğini söyler. "Oysaki Palamarcı Cemil'in terör örgütünün ağına düşmüş olduğunu bu romanın dikkatli ve dikkatsiz okurları herhalde hatırlayacaklardır." (Savaş, 2014: 391) şeklinde üstkurmacalarla yaşadıkları hatırlatılır. Kuvayı Milliye'nin hazinesinin şifrelerini Benli Bahri'ye verir; fakat bu şifrelerin ne anlama geldiğini anlamak için "Kırmızı Defter"e ulaşması gerektiğini belirtir. Romanda masalsı olayların hazırlayıcısı olan Kırmızı Defter'i

⁴¹ Bedestanî Halil Efendi, IV. Murat dönemi sayılı zenginlerinden olup ticareti bırakmış. İbrahim Bey adlı bir kişiyle arkadaş olmuş. Ölümünden sonra güzellikte eşi olmayan oğlu Süleyman, mserseri arkadaşlarına uyararak tüm mal varlığını kaybeder. Bu delikanlı bir gün varlıklı bir kadın görür ve âşık olur. Süleyman ise onun cariyesi Kamer'e âşık olur. Delikanlıyı işten çıkaran Hançerli Hümmüz, annesini de konağa yerleştirir. Süleyman ile Kamer arasındaki ilişkiyi öğrenen Hançerli Hanım, Kamer'i Beykoz'da bir ormana attırır. Süleyman'ın Kameri bulup kurtardığını öğrenince çok kızar. Onunla ada gezisine çıkmaya karar verir. Süleyman kuşkulansa da bu gezintiye çıkmak zorunda kalır. Hançerli Hanım, bu gezide eteğinin altından çıkardığı hançeri Süleymana saplar. Sultan Murat ile musahibi Tıflı, Bekri Mustafa'nın kayığıyla gezinti yaparken olayı görürler. Yaptıklarını öğrenen hükümdar; Hançerli'yi, Mısır'a sürgün göndermeye karar verir. İyileşen Süleyman'ın ricasıyla bu sürgünden vazgeçilir. Hançerli, Kamer'i azat eder ve tüm mirasını Süleyman ile Kamer'e bırakır. İki genç evlenir, mutlu olurlar. (Sakaoğlu, 2011: 133)

arama süreci Palamarcı Cemil aracılığıyla başlar. Palamarcı Cemil'in kardeşi mor kapaklı bir anı defteri getirir. Romanda terör örgütünün iç yüzünü açıklayan bu bölümler verdiği sosyal mesaj açısından değerlidir:

Gece olup da yatmaya hazırlandığımızda kamptaki dâvâ arkadaşlarımız olan genç kızları biz erkeklere paylaştırdılar. Bunların hepsi, vicdanım sızlayarak bu deftere yazıyorum ki, dâvâ arkadaşlarımız olan genç kızların hepsi de bâkireydi. Ve onlar çatışmaya katılan erkek arkadaşlarının ödülüydüler.(Savaş, 2014:487) Kampımızda seks mecburiydi. Erkek arkadaşlarıyla yatmayı reddeden on altı yaşındaki bir genç kızın bekâretinin hangi yöntemle bozulduğunu buraya yazacak kadar yürekli değilim. Tek bir kızın bir gecede kaç erkekle yatmak zorunda bırakıldığını... Aman yarabbi! O kampta nelere tanık olmadım ki! Eğitimlerimiz arasında oğlancılık... Erkek erkeğe ve kız kıza... Aman yarabbi!" "Ufacık rahimleri parçalanmış kızlar... Kan kaybindan ölen kızlar... Gebe kalan kızlar... Ters ilişkiler... Ve başka şeyler... (Savaş, 2014: 488)

Kuvayı Milliye'nin hazinesinin peşinde sadece dış güçlerin değil, onların ülkemizdeki piyonları olan terör örgütlerinin de olduğunu anlatmak için seçilmiş bir figürdür. Yazar; terör örgütlerinin amacının Kuvayı Milliye'nin hazinesi yani millî ruh ruhu yok etmek ve birliğimizi bozmak olduğunu düşündüğü için terör olaylarını kurguya dâhil eder. Terör olayları, Palamarcı Cemil gibi gerçekleri görmüş bir kişi üzerinden anlatılır.

2.4.7.8.9.İyi Kalpli Polis

Olayların çeşitlenmesini sağlayan ve hikâyelere yeni bir hikâye ekleyen kişilerdendir. Onun hayat hikâyesi ana hikâyeden kopuk bir özelliğe sahiptir. Ana kurgudan bağımsız bir hikâye olarak teşekkül eden İyi kalpli polisin hikâyesinde, kumar düşkünlüğü ve ahlak yoksunluğu gibi toplumsal sorunlara değinilir. İçi çanta dolu paraya tamah etmeyip polisliği bırakmayan iyi kalpli polis, romanda iyi roldeki figürlerden biridir.

2.4.7.8.10.Kumru

Gözlerden insanın kişiliğini anlayan sıra dışı bir hünere sahip olan Kumru, Benli Bahri'ye Kırmızı Kitap'ın yerini söyler. Romanda Kırmızı Defter'e ulaşma aşamasındaki aracı kişilerdendir.

2.4.7.8.11.Azra kız

Romanda kırmızı deftere ulaşmak için yapılan yolculuktaki masalsı figürlerden biridir. Akköy'ün kuzeyindeki korulukta yaşayan bu kız kalbini çalacak erkeğe kırmızı defteri vereceğini söyler. Emsalsiz güzelliği ile herkesi kendine âşık eden bu kız kendini alafanga eğitim almış bir kişi olarak tanımlar. Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri* şiirinin Paris Tabloları

adlı bölümünden bir parça şiir okur. Misafirlerin önüne pişirilmiş karaciğer ve akciğer ile çavdar ekmeği koyar. Sadece Benli Bahri itiraz etmeden yer. Kız defteri ona verir. Bu yönüyle romanda gerçeklikle olağanüstülüğün iç içe olduğunu gösteren kişilerden biridir. Postmodernizmin zaman ve mekânda sınır tanımayan tavrına örnek gösterilebilecek bir hayat hikâyesi vardır.

2.4.7.8.12.Olgun Bey

İbrişim mağazasının sahibinin oğlu olan Olgun Bey gür siyah saçlı, temiz yüzlü, yumuşak bakışlı bir kişi olarak görülür; fakat Sâmiha adındaki kıza tecavüz eden üç kişiden biridir. Romanda satanist ayinlerin içeriği onun kişiliği üzerinden verilir. Gördüğü bir rüyadan sonra yaptıklarından pişman olur ve Sâmiha ile evlenir. Romanda kötüyken değişim geçirerek iyiliği seçen kişilerden biridir.

2.4.7.8.13.Süleyman Pehlivan

“Hem üniversitede öğretim görevlisi hem de televizyon programcısı”dır, “üstelik aynı zamanda gazeteci yazar”dır. (Savaş, 2014: 56) Romandaki nesnel gerçekliği olan figürlerden biridir.

2.4.7.8.14.Refiş Bey

Ebesiz Doğan’ın kuzeni, Özlem’in apartman komşusudur. On yedi yaşında bir kızı ve dokuz yaşında bir oğlu vardır. Emekli (Savaş, 2014: 73), “para düşkünü, ince hesapçı biri”dir. (Savaş, 2014: 74) İsmi ile müsemma bir şahıs olan Refiş Bey, maddî sıkıntısı olmamasına rağmen her şeyi en ince ayrıntısına kadar hesaplayarak alır. Romanda sürekli alışveriş yapan ve bütün alışveriş merkezlerini gezerek ürün fiyatlarını karşılaştıran, tüketim çılgını bir kişidir:

Refiş Bey cinsel gücünden emin olarak süpermarkette on beş dakika kadar oyalandı, fiyatı iki buçuk lira olan cam temizleme ürününden iki adet aldı. Hımmm.. Fiyatı pek cazipmiş. Sadece iki buçuk lira. Önceki gün Şok Market’te aynı ürün 2 lira 60 kuruştı. Burada on kuruş daha ucuz. İşte hesaplı alışveriş diye ben buna derim. Önceki gün Şok Market’te gördüğüm ürünün fiyatına aldansaydım ürün başına on kuruş kazıklanmış olacaktım. Maazallah. Allah’ın sevgili kuluymuşum. (Savaş, 2014: 74)

Olay örgüsü içinde önemli bir rolü olmasa da psikanalitik açıdan incelendiğinde “id” evresine saplanıp kalmış bir kişi özelliği gösterir. Romanda cinsel dürtülerinin hâkimiyeti altında olan Refiş Bey, Freud’un Psikoseksüel Gelişim Kuramı’ndaki anal döneme saplanıp kalan bir figürdür. Bu döneme saplanan kişilerde görülen cimrilik, aşırı mükemmeliyetçilik,

tatmin olmama, cinsel hayatında bozukluklar ve aşırı titizlik gibi özellikler onda da görülür. Özellikle Özlem'e karşı cinsel tutumu, karısıyla yaşadığı cinsel ilişkilerden tatmin olmaması ve alışveriş yaparken ki aşırı titizliği ve mükemmeliyetçiliği onun saplantılı bir kişi olduğunu gösterir. Refih Bey'in bu özelliklerini yansıttığı için şu pasajı örnek gösterebiliriz:

Refih Bey genç kızın arkasından iştahla bakakaldı. Özlem şimdi sokak boyunca yürüyordu. Refih Bey genç kızın dolgun kalçalarını bir zaman seyretti: Kızcağzın kalçaları da kalça. Hele iri göğüsleri. Bilhassa dudakları. O dudakları öpmek isterdim. Özlem'in dolgun memelerini emmek epeyce zevkli olurdu. Oysaki karımın göğüsleri ufacık. Haz vermiyor ki adama. Yirmi yıldır o ufak göğüsleri sömürüp duruyorum. Pek yavan. (Savaş, 2014: 75)

Okuyucular tarafından gereksiz bir figür gibi gözüken Refih Bey, yazarın bilinçli bir şekilde kurguladığı kişilerden biridir. Yazar, bu figürle ilgili gelen tepkilere şu şekilde cevap verir:

Kuvayı Milliye'nin Hazinesi adlı romanımda Refih Bey adında lüzumsuz bir karakter var. Bir okurum diyor ki: 'Refih Bey gibi gereksiz bir karakteri Metin Savaş niye oluşturmuş? Hayatımda okuduğum en saçma karakter budur.' Saçmalık konusunda okurum haklıdır fakat atladığı ayrıntı şudur: Türk toplumu bu gereksiz karakterlerle dopdolu. Şu halde ben topluma bir mesaj veriyorum demektir. Okurun bunu anlaması icap ediyor. Metin Savaş olarak ben var olmayan bir karakteri icat edemem ki... İnsan hayali sınırlıdır. Sınırsız olan Tanrı'dır sadece. Burada saçma olan benim romanım değil, toplumdaki gerçek saçmalıklardır. (Demir, 2017: 25)

Metin Savaş, bir taraftan Freud'un Psikoseksüel Gelişim Kuramı'ndan esinlenerek oluşturduğu Refih Bey figürü, aynı zamanda hayatı sadece maddî ve cinsel verilerle değerlendiren, tek derdi tüketim olan insanların kişiliğini yansıtmaya açısından önemlidir. Ayrıca postmodernizmin her kesimden ve kişilikten insanı bir arada bulandıran anlatılarının anlayışına uygun bir kişidir.

2.4.7.8.15. Balık Gözlü Adam

Gamze Şirin sokağa düştüğünde ona tecavüz etmek isteyen kişidir. Polis tarafından tecavüz ve gasp suçlarından aranır. Daha sonra Mega Star şarkı yarışmasının yapımcısı Orçun Yaparbozar tarafından Gamze Şirin'i kaçırmak için tutulur. Romanda yardımcı figür olarak yer alır, aksiyonun sağlanmasında etkili olur. Tepegöz'ü temsil eden bir figürdür. Romanda Tepegöz'e karşılık gelen diğer bir figür ise Benli bahri'nin masalsi yolculuğunda uğradığı Karaköy'ün muhtarıdır. Karaköy'ün muhtarının -köyün isminden de anlaşılacağı üzere- "karanlık güçler" in yani kötülüğün temsilcisi olan Tepegöz olduğu aşikârdır.

2.4.7.8.16. Balıkesir Belediye Başkanı İsmail Ok

Ebesiz Doğan'ın Kuvayı Milliye'nin bir hazinesi olduğunu öğrendiği kişidir. Onun hazinenin peşine düşmesine vesile olur. Olayların başlamasında üstlendiği rol bakımından önemlidir.

2.4.7.8.17. Diğer Kişiler

Romanda Balıkesir Üniversitesi Türk Dili Okutmanı İsmail Acar, Prof. Dr. Ali Duymaz, Doç. Dr. Mustafa Özseri ve Tivoli Kitabevi sahibi Nurettin Rodoplu gibi reel kişiler, olayların sonunda anlaşılacağı üzere Ayın-Pe üyesi figürler olarak kurgulanmıştır. Bu figürler, gerçek hayatta var olan yazarın tanıdığı kişilerdir. Özlem'in pilot kuzeni Göksel'in ise romanın sonunda Ayın-Pe üyesi olduğu ortaya çıkar. Yazar, figüre bu ismi verirken isim sembolizasyonu yapmıştır.

2.4.7.9. Anlatıcı ve Bakış Açısı

On bölüm halinde kurgulanan romanın başlarında anlatıcı, III. tekil kişidir ve olaylar ilahi bakış açısıyla verilir. Hâkim bakış açısına sahip olan, olayları yöneten ve yönlendiren bir anlatıcı vardır. Kahramanların duygu ve düşüncelerinden haberdar bir tavırla olayları yansıtır: “Ebesiz Doğan, çift katlı ahşap evlerinin önündeki kaldırımında bütün bunları düşünüyordu. Hayatta kimileri mutlu oluyorlar, kimileri, Gamze Şirin ve Deli Gücük çifti gibiler meselâ, geçmişlerinin kötü anılarını hâfızalarına hapsederek saadeti yakalıyorlardı.” (Savaş, 2014: 388)

Olaylar çetrefilli hale geldikçe bakış açısı ve anlatıcı çeşitlenir. Romanda Benli Bahri'nin Mahmihri'nin, Hurşit Bey'in ve iyi polisin hikâyesi I. kişi anlatıcıyla ve kahraman bakış açısıyla verilmiştir. “Şimdi Benli Bahri'nin ağzından kendi hikâyesini dinleyelim.” (Savaş, 2014: 262) cümlesiyle biten beşinci bölümden sonra “Ankara'da lise öğretmeniydim.” (Savaş, 2014: 263) diyerek başlayan altıncı bölümde anlatıcı Benli Bahri'dir.

Postmodern roman öncesi dönemde yazar, kendisini gizlemeye çalışır. Önceden metninde yazarın kendini belli etmesi kusur sayılırken, postmodern anlatılarda artık okur da okumakta olduğu romana bir şekilde müdahil olur. Yazar, sadece kendini dâhil etmez, okuru da roman serüveninde kendisine yol arkadaşı olarak seçer. Bu nedenle anlatıcı, okuru kitabı baştan bir kez daha okumaya çağırır, ‘Çünkü’ der anlatıcı, ‘okur dikkatli biri ise, onun asla yalan söylemediğini fark edecektir.’ Olsa olsa sessiz kalmıştır, çünkü bildiği gibi, metin okurdan iş birliği isteyen tembel bir araçtır. Anlatıcı bizi yeniden okumaya çağırarak kalmaz, metni sonunda ilk bölümlerdeki birkaç cümleyi aktararak, ikinci düzey okurun

fiziksel olarak da bunu yapmasına yardımcı olur. (Eco, 2016b: 44) “Rivayete göre” (Savaş, 2014: 38) gibi menkıbevi anlatımlar da dikkat çeker.

Savaş’ın aslı kişilerin anlatımında en çok kullandığı tekniklerden biri geriye dönüş tekniğidir. Bu tekniklerle kişiler fantastik bir yapıya bürünür. *Kuvayı Milliye’nin Hazinesi*’nde Benli Bahri’nin ve Mahmihri’nin hikâyesi gerçekliğin sorgulanmasını sağlar ve okuyucuya kurmaca bir metnin dünyasıyla karşı karşıya olduğunu gösterir.

Sonuç olarak *Kuvayı Milliye’nin Hazinesi*, anlatıcının sürekli değiştiği, hikâyelerin iç içe girdiği postmodern bir anlatı özelliği gösterir.

2.4.8. Baykuşlar Geceleyin Öter

2.4.8.1.Eserin Kimliği

Yazarın sekizinci romanı olan *Baykuşlar Geceleyin Öter*, 2015 yılında Ötüken Neşriyat tarafından yayınlanmıştır. Romanın çalışmamızda kullandığımız baskısı Ötüken Neşriyat tarafından yapılan bu ilk baskısıdır.

Baykuşlar Geceleyin Öter, İstanbul’da Karnaval Üçlemesi’nin birinci kitabıdır. İkinci kitabın adının “*Dehşet Palas AVM*” olacağını romanın sonlarında öğreniriz, üçüncü kitabın adı ise *Çarşamba Karısı Cinayetleri* adını taşıyacaktır. Yazarın bir üçleme fikrinin oluşmasında Necip Mahfuz ve Paul Auster’in etkisi olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı, Hurûfilik’ten yararlanarak, niçin “üç” sayısını seçtiğini ve üçleme yazma sebebini -romanın içinde üstkurmaca bir şekilde- şöyle izah eder: “Necip Mahfuz’un *Kahire Üçlemesi* var, be adam! Paul Auster’in de *Newyork Üçlemesi* var. Peki ya bizim başımız kel mi?’ der Ayhan Işık. Tatar Adnan da ‘Türk romanında İstanbul Üçlemesi niye olmasın?’ dedi. Ayhan Işık ‘Keza Allah’ın hakkı üç değil midir? Annemarie Schimmel der ki: Üç sayısı kapsayıcı sentezdir, Mükemmelliğin ve bütünlüğün sayısı üç’’ (Savaş, 2015: 275) Yazar, figürlerinden romancı Ayhan Işık vasıtasıyla *Baykuşlar Geceleyin Öter*’in yazılma sebebini ortaya koyar. Yani, romanın kendisi romanın konusu haline getirilmiştir.

Romana İstanbul’da Karnaval Üçlemesi alt başlığını koymasının sebebini, Mikhail Bahtin’in “karnaval” metaforunun ortaya attığı çoğulculuktan kaynaklandığını söyleyebiliriz. Roman Soren Kierkegaard’ın “Meleklerin hürriyeti olmadığı için günahları da yoktur. Günahları olmadığı için onların tarihleri de yoktur. Çünkü günahsızın tarihi olmaz.” ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Hakikatte oyun içimizde geçiyordu. Dışarıda her şey devam ediyordu.” (Savaş, 2015: 7) sözlerinin epigraf olarak kullanılmasıyla başlar. Bu epigrafı romanın içeriği hakkında bize işaretler verir. Yazarın birçok teknik uygulamayla karşımıza çıktığı bu romanını, postmodern romanlar kategorisinde değerlendirmek gerekir.

“Kendi yazarlık serüvenine, önceki romanlarına göndermeler, anıştırmalar içeren” (Mungan, 2010: 7) açıklamalar yapan Paul Auster, “yazılı olan’ın etrafında anlatan ile anlatılanın, yazan ile yazılanın birbirine karıştırıldığı, sonunda meğerse her şeyin yazarın bir oyunu olduğu” (Mungan,2010: 6) düşüncesine dayalı romanlar yazar. *New York Üçlemesi* yazarının yaptığı gibi Metin Savaş da romanlarında diğer romanlarına göndermeler yapar, kimi zaman onların adını romanın içinde kullanır, bazen bir romanının ana kahramanını başka bir romanda yardımcı figür haline getirir.

Eser *Baykuşlar Geceleyin Öter*, adının verilmesi rastlantısal bir olay değildir. Baykuş, farklı milletlerde çeşitli durumları simgeleyen bir kuş olarak bilinir.⁴² Kimi milletlerde uğursuzluğu, kimilerinde de sır taşıyıcılığını simgeler. Câhiliye Arapları ise katili bulunmayıp, kısas olunmayan bir maktulün ruhunun, baykuş suretine girerek geceleri geleceğine ve baykuşun “Beni sulayınız, beni sulayınız!...” diye öttüğüne, katili bulunup, kısas olunca uçup gittiğine inanmışlardır. (<http://www.profdralicelik.com/2017/02/13/baykus-inanci/> erişim tarihi: 01.11.2017) Romanda Suna katili bulunmayan ve ölümü muğlak olan bir figür olarak kurgulanmıştır. Suna’nın geceleri aynada görünmesi ve bu görünmelerden birinde kâtilini söylemesi, kâtili bulunduktan sonra ortalarda görünmemesi söz konusu inançtan izler taşır.

Baykuşa olumlu anlam yükleyen Türk topluluklardan biri Tatarlardır. Tatarların baykuş algısı dikkate şayandır. Ricold’a göre Tatarlar ulaşılmaz çok yüksek bir dağın ardında yaşarlar ve birgün bir tavşanın peşinden koşarken tavşan bunları büyük bir şatoya götürünce kapının üzerinde alacabaykuşu öterken görürler. Şatoda girdiklerinde şato bir ovaya açıldığı için geçidi bulurlar. Ricold, bu hadiseden sonra Tatarların tavşanlara ve alacabaykuşlara büyük bir saygı gösterdiklerini söyler. (Roux, 2005: 140) Tatar kökenli bir aileden gelen Metin Savaş’ın tavşan lakabını alması ve eserlerinde hayvan olarak tavşana yer vermesinin

⁴²Yunan mitolojisinde akıllı, bilgeliği; Roma kültüründe uğursuzluk ve yıkımı (Kaman, 2015: 1140) simgeler. Eski Uygurlarca da uğursuz yaratılışlı, kötü huylu (Kaman, 2015: 1141) bir kuş olarak anlatılan baykuş, Çin, Hint, Avrupa ve Amerika folkloründe olumsuzluğun sembolüdür. Şamanların giysilerinde ve başlıklarında kartal ve baykuş pençeleri kullanılırlar. Şamanın seans sırasında kullandığı anlaşılmaz pek çok sözcüğün hayvan ve kuş bağrıların taklitleri olduğu; bu hayvan taklitlerinin model oluşturabildiğinin yani yardımcı ruh olabildiğini bu hayvanların arasında baykuşun da olduğu bilinmektedir. (Roux, 2005: 239) Şaman kıyafetlerindeki baykuş tüyü sayesinde Tanrılar ve ruhlar âlemiyle somut ilişkiler içerisine giren kamın, birçok ruha sahip olduğu görüşü vardır. (Kaman, 2015: 1141) Baykuş, bazı milletlerde olumlu bir misyona sahiptir. Avusturya Aborjinlerinin kültüründe baykuşun, sırların habercisi ve şifacıların refakatçısı olduğu kabul edilir. (Kaman, 2015: 1141) Suna’nın aynada katilinin kim olduğunu söylemesi, Arap kültüründeki baykuşun gece gelip ötmesini anıştırır. Türk kültüründe bazen olumlu olarak da kullanılır. Baykuş (ügi), Bayat boyunun simgesi olarak bilinir. (Sever, 1999: 83)

temelinde kolektif şuuraltındaki bu olayın olduğunu söyleyebiliriz. Savaş'ın romanına *Baykuşlar Geceleyin Öter* ismini vermesinde Tatarların baykuşa duydukları saygının etkisi olabilir. Yazarın fikrî yapısını temel aldığımızda baykuş metaforunu, Arap kültüründen değil de Türk kültüründen esinlenerek oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Romana bu adın verilmesinde ise olayların merkezindeki derin yapının etkisi vardır. Yazar, diğer romanlarındaki kadar açık bir şekilde dile getirmemesine rağmen *Baykuşlar Geceleyin Öter* romanında karanlık güçlerle mücadeleyi işler. Bu mücadele ise baykuş olumsuz bir anlam kazanır. Kaos ve karmaşa ile kendilerine bir ortam oluşturan karanlık güçler, enerjilerini hep her şeyin muğlaklaştığı zamanlara saklarlar. Kurdukları dünya düzeninde gündüzleri sıradan insanlar gibi yaşayan karanlık ve kaosta farklı bir hüviyete bürünen bu yapılar, geceleri aktif yaşama katılan baykuşla özdeşleştirilir. Savaş, otobiyografik yansıması olan *Kötü Bakkal*'ı konuşturarak bu durumu açıklamaya çalışır:

Mukaddes vazifelerim vardı. Üsküdar semtinin sıradan bir mahalle bakkalık kisvesine bürünmüş olarak yürütüyordum mukaddes vazifelerimi. Karanlık bir tarafım bulunduğunu kimseler kabul etmiyordu. Hâlbuki ne fırladıklar çeviriyorduk biz. Saman altından ne sular yürütüyorduk. Uğursuz baykuşlar gibiydik. Gündüzlerin aydınlığında alelade vatandaşlardık. Sadece koyu karanlık gecelerde ötüyorduk. Toplumlari ve bireyleri korunaklı bir rahim gibi kuşatmış olan kaos menfezli kurmaca düzenin istikrarını muhafaza edebilmek uğrunda büyük miktarlarda sermayeye ihtiyaç duyuyorduk. (Savaş, 2015: 509)

Yazarın felsefi, psikolojik ve ontolojik bir boyut kazandırmaya çalıştığı “ben, öteki, kimlik, kişilik bölünmesi, bilinçdışı ataklar, travma sonrası değişimler, rastlantı, gerçeklik kaybı, adalet, ayna” gibi tematik sorunsallar eserin temelini oluşturur.

Zinnur Erden'in “milliyetçi bir yazarın bu türde yazılmış ilk örnekleri” olarak nitelendirdiği postmodern romanlarında yazarın, dil ve anlatımdaki denemeleriyle ve çeşitli eserlere yaptığı göndermelerle nitelikli bir roman okuru oluşturmaya çalıştığı görülür. (Erden, 2016: 13-14) Metin Savaş'ın tüm eserlerinde tekrar eden ve çoğu artık sabitleşmiş olan düşüncelerinin, muhteva unsurlarının bu eserde devam ettiğini ve bunlara yeni konuların eklendiğini söyleyebiliriz.

2.4.8.2.Eserin Özeti

Çiçeği burnunda bir araştırma görevlisi olan Tatar Adnan, Şebboy Sokağı'ndaki Suna Apartmanı'na taşınır. Kimsenin tutmak istemediği ve tutanın fazla durmadığı teras katındaki dairede tek başına kalacak olan Adnan, anlatılanlardan etkilense de kararından vazgeçmez. Taşındığı zaman koridorda bir ayna görür. Evin taşınmazlarından olan koridordaki ayna

esrarengiz olayların da başlangıcı olacaktır. Adnan bu mahallede babası emekli subay olan ve Orkide Apartmanı'nda yaşayan Füsün adlı bir kıza âşık olur. Füsün ve annesi Adnan'ın şuan kaldığı dairede bir yıl kalmıştır ve Füsün, koridordaki aynada onu görmüştür. Tatar Adnan, Füsün'un gördüğü şeyi ve bu dairenin niçin tekinsiz teras katı olarak dillendiğini merak eder. On sekiz yaşındaki Füsün liseyi bitirmiştir, iki yıllık üniversite kazanmasına rağmen gitmek istemez.

Tatar Adnan, Şebboy Sokağı'nda üçüncü sınıf bir yazar olan Ayhan Işık ile tanışır. Sinema sanatçısı Ayhan Işık ile aynı adı taşıyan bu adam bir deneysel roman yazmayı planlar. Eserinin kahramanı ise Tatar Adnan'dır. Tatar Adnan bir taraftan Ayhan Işık'ın romanını kurgu bakımından zenginleştirmeye çalışırken bir taraftan da bazı geceleri aynada gözüken Suna'nın sırrını öğrenmeye çalışır. Suna'nın 1972 senesinin sonbaharında teras katından atlayarak intihar ettiği ve öldüğü söylenir; ancak Tatar Adnan, bu söylenenlere inanmaz. Olayın peşini bırakmayan Tatar Adnan, Suna'nın Kötü Bakkal tarafından öldürüldüğünü öğrenir. Ayhan Işık ile Kereste Müdürü'nü öldürme ve roman yazma girişimleri devam eder. İstediklerini gerçekleştirirler. Tatar Adnan, Kereste Müdürü'nün Ayhan Işık'ın oğlu olduğunu öğrenir. Ayhan Işık, oğlunu öldürür. Romanın sonunda eseri piyasaya çıkan ve büyük bir yankı uyandıran Ayhan Işık programlara çıkar. Son bölümde ise Tatar Adnan, eserin tekniği ve içeriği hakkında açıklamalar yapar.

2.4.8.3.Eserin Muhtevası

Metin Savaş, *Baykuşlar Geceleyin Öter* romanında diğer eserlerinde gördüğümüz millî konulara ağırlık verme tutumundan vazgeçmiştir. Daha evrensel konuları seçmesinde uluslararası bir eser yazma isteğinin etkisi olduğunu söyleyebiliriz. Yazar, postmodern bir tarzda figürlerden Ayhan Işık'a eserin içeriği hakkında bilgi verir:

Romanı hakkında Ayhan Işık adlı yazar/kahramanımız şunları söyler: “Efendim; Karanlık Bir Oyun adlı yeni romanımda ne ararsanız var. Cinayet, entrika, gizem, esrar, efendime söyleyeyim, kayıp bir define, birtakım roman karakterlerinin sırlarla dolu mâzileri, iblisin sesine kulak vererek dehşet yüklü günahlar işlenmiş birtakım günahkârlar, birtakım mel'un içfaller, kirletilmiş kasabalı kızlar, tüketim toplumunun zıvanadan çıkarak cafcıflı alışveriş merkezlerine zevk-perestlikle hücum eden çılgın tüketicileri, yarım kalmış hayatlar, birbirinden farklı tecrübelerle büyüyüp serpilmiş mukaddes aşklar, koridorlardaki tılsımlı aynalar, siyah ve beyaz, renksiz hayaletler, gulyabaniler, ecinniler, gudubetler, ucubeler ve daha niceleri... (Savaş, 2015: 434-435)

Alıntıladığımız bölümden anlaşılacağı üzere tecessüs sahibi bir yazar olan Savaş'ın eserleri, muhteva bakımından oldukça zengindir. Daha önce diğer postmodern romanlarında gördüğümüz fantastik unsurlara, *Baykuşlar Geceleyin Öter*'de de rastlamak mümkündür. Bir

mahalledeki masalsı olaylardan yola çıkan yazar, tüketim toplumu, yozlaşma, cinniler, cinayet ve arketipsel olayları konu edinir.

Savaş'ın pek çok eserinde sıradan insanlara ait hayatları fantastik bir boyuta taşıdığını, arketipleri güncel bir formda gün yüzüne çıkardığını, toplumsal aksaklıkları çekinmeden dile getirdiğini görebiliriz. Yazarın hemen her eserinde karşımıza çıkan genç, kendini gerçekleştirilmeye çalışan ve yaşadığı olaylarla bunu sağlayan figür, Tatar Adnan'dır. Muhtevanın şekillenmesinde etkisi büyüktür. Romanda karşımıza muhteva unsuru olarak ilk ayna metaforu çıksa da romanın temel konusu postmodern zamanlarda insanların yaşayış tarzı, tüketim toplumu ve yeni-kapitalizm düşüncesidir. Yazarın eserin içeriği hakkında söylediği şu sözler, düşüncelerimize dayanak oluşturacak niteliktedir:

Postmodern zamanların tüketim kültürü ve yeni-kapitalizm diyebileceğimiz olgunun ihtiyaç duyduğu tüketim toplumu üzerine inşa etmeyi tasarladığım İstanbul'da Karnaval Üçlemesi'nin bu ilk kitabı yazarlık serüvenim açısından özgün bir denemedir. Gerek kendi yazma sürecimde gerekse roman dünyasındaki süreçte esas olansa deneysel roman tecrübesidir. Yüzde elli ciddi, yüzde elli absürt olan Baykuşlar Geceleyin Öter kendi kanaatime göre en başarılı romanımdır. Bu başarıyı fark eden okurlarımdan daima olumlu tepkiler alıyorum zaten. Şaşırtıcı, kasvetli ve hatta ürkütücü bir roman olduğunu söylüyorlar bana okurlarım. (bk. Ek 1)

Savaş'ın en başarılı romanı olarak gördüğü eser, postmodern metinlerin özelliklerine uygun bir muhtevaya sahiptir. Kimilerine göre bir yozlaşma biçimi olarak gösterilen postmodernizm, aslında ülkenin üstüne topyekûn atladığı tüketim toplumunun değerlerine uygundur. Bu ilişki, değer bildiklerimizi kendi dünyasına uydurup metalaştıran bir toplumsal kültürün kendini git gide sağlamlaştırmak için 1980'lerden sonra attığı adımlardan da anlaşılabilir. (Gümüş, 2015: 116) Bu metalaştırma ve toplumu tüketmeye yöneltmede birinci araç medyadır. Baudrillard'ın dediği gibi "Öyle görülüyor ki, kitleleri kayıtsız bir sessiz çoğunluk haline getiren başlıca güç enformasyon ve medyanın çoğalmasındır. (Küçük, 2011: 418) Eserde Kırmızı Pazartesi programına duyulan ilgi, üçlemenin ikinci kitabının da adı olacak olan DEHŞET PALAS AVM'deki ecinniler, Ayhan Işık'ın son romanının oluşturduğu etki hep televizyon aracılığıyla olur:

Gerek edebiyat muhiti camiası, gerekse yazılı ve görsel basının duayenleri dün akşamki KIRMIZI PAZARTESİ programının sona erdiği dakikadan itibaren Karanlık Bir Oyun adlı haşarı romanı ele almaya kapılıp gitmişlerdi. Herkes dün akşamdan beri o güne kadar kimselerin işitip bilmediği Ayhan Işık adlı şöhretsiz roman yazarını konuşuyordu. (Savaş, 2015: 458)

Alıntıladığımız bölümlerde yazar, televizyonun etkisinden bahseder. Televizyon oluşturduğu merak unsuruyla tüketime teşvik eder. Aynı durum, DEHŞET PALAS AVM için

uygulanır. Batmakta olan AVM, ecinni söylentilerinden sonra cazibe merkezi haline gelir. Metinler arası ilişkilerin çokça kurulduğu eserde Savaş, bu durumu bir köşe yazarı aracılığıyla tenkit eder:

Ayhan Işık adlı şöhretsiz yazarımız besbelli ki kendi reklâmını yapmak peşindedir. Güya ve hatta sözüm ona, Ayhan Işık adlı şöhretsiz yazarımız Karanlık Bir Oyun isimli haşarı romanını yetkinlikle yazabilmek uğrunda bir cinayet işlemiş imiş! Ey millet; yer miyiz biz bu dubarayı? Var mı bizde o göz? Neymiş efendim; tek gözlü adamı koyu karanlık gecenin içinde kara saplı nacakla gözlerini bile kırpmaksızın öldürmüş imiş! Hadi canım sen de... Kim öldürmüş? Kimi öldürmüş? Nerede ve nasıl öldürmüş? Dahası, maktulün cesedi nerededir? Mevzubahis tek gözlü adam kimdir? Bu adamın TC kimlik numarası kaçtır? Bütün bu fasaryalara sorgusuz sualsiz inanmamızı mı bekliyor kurnaz Ayhan Işık? Böylesine seviyesiz reklâm kokan söylemlere karnımız toktur bizim, ey millet! DEHŞET PALAS AVM olayında da aynı reklâm metodunu uygulamadılar mı? Güya mütevazı alışveriş merkezini ecinniler basmış imiş. Sonrasında ne oldu? DEHŞET PALAS AVM ziyaretçi akınına uğradı da böylelikle iflâsın eşiğinden döndü. Şimdi bunun aynısını Ayhan Işık şarlatanı yapıyor. Bunun akabinde ne olacak? Matbaadan çıkıp da piyasaya sürüldükten sonra Karanlık Bir Oyun adlı haşarı roman kısa sürede, mürekkebi bile kurumadan bir milyon adet satılacak. Kurnaz Ayhan Işık da ellerini ovuşturarak parsayı toplayacak. Milletın saflığından yararlanacak ve tek bir haşarı romanla milyonlarca Türk lirası kazanacak. Bir gecede zengin olacak dubaracı Ayhan Işık. İstanbullu hemşehrilerimi ikaz ediyorum: Karanlık oyuna gelmeyin! (Savaş, 2015: 458-459)

Bu bölümlerden hareketle Ayhan Işık'ın yazdığı eserin “Karanlık Bir Oyun” adını taşımasındaki sebeplerden bazılarını anlamak mümkündür. Bu karanlık oyun, yeni kapitalizm dünyasının insanlara kazandırdığı tüketme arzusu ve reklamlama yeteneği ile gerçekleri saptırma ve yaymadaki ustalığıdır. Tüm gerçekler bir oyun haline getirilerek karartılmıştır. “Baudrillard’ın postmodern olarak betimlediği durum da ‘geriye elimizde kalanlarla yaşama’ya, ‘kırıntılarla oynama’ya giriştiğimiz bir durumdur.” (Küçük, 2011: 383) Eserde iç anlatıdaki eserin isminden başlayarak tamamına yayılan “oyun” vurgusunun nedenini, postmodernizmin her şeyi oyunlaştıran anlayışında aramak gerekir. Sanallığın hükümler olduğu, yapay bir dünya modeli ortaya koyan postmodernizm, tüm bunları tüketmek fikri üzerine kurar. “Tüketmeden var olamazsın.” fikrinin yerleştiği tüketici toplumunda birey, bu çarkın bir dişlisi olmaya zorlanır. Baudrillard’ın da dediği gibi devir, tüketici kültür devridir. Tüketici kültürü, bütünüyle postmodern bir kültürdür: bu kültürde gelensel ayrıklıklar ve sıradüzenler çökmekte, çok kültürlülük onay görmekte; kitsch, popülerlik ve farklılık göklere çıkarılmaktadır. (Sarup, 2004: 237) Romanda popart ve kitsch’e ait kullanımlar oldukça fazladır. “Orospu sülüğü”, “bok” (Savaş, 2015: 245) gibi ifadelerin dışında reklamlar, PORTAKAL TV’deki KIRMIZI PAZARTESİ programının yapımcısı ve sunucusu Alev Yakmaz!ın giyim tarzı ve konuşmaları hep tüketim anlayışı ve ahlakının ürünüdür. Zira

tüketim, sadece maddî değil manevî hayat için de geçerlidir. KIRMIZI PAZARTESİ, Marquez'in bir kitabının adı olmakla beraber, kırmızı renginin simgesel değeri de önemlidir. Kırmızı; şehvetin, arzunun ve öfkenin rengidir. Argoda “göğüs, meme” (Aktunç, 2002: 244) anlamına gelen portakal ile beraber kırmızı, tüketim kültürüne hizmet eden cinselliği anımsatır. Televizyon ve anlatılanlar, insanların yaşam tarzı, bir benzetimden ibarettir. Baudrillard, içinde bulunduğumuz dünyayı “kaygısız, tesadüfi, belirlenmemiş ve narsistik bir dünya olarak betimler. Bu, gerçeğin yerini simülasyonlara, kodlara ve hipergerçeğe bıraktığı bir dünyadır.” (Küçük, 2011: 382-383)

Anlatıda konuyu besleyen öğelerden biri de fantastiktir. Ayhan Işık, “bütünüyle gerçekçi ve bütünüyle deneysel bir roman kaleme al”acağı (Savaş, 2015: 11) dese de *Baykuşlar Geceleyin Öter*'de olağanüstü olaylar yeterince fazladır. Ayna, ecinniler gibi unsurlar, eseri başka bir boyuta taşımıştır. 2013'te başlayan KIRMIZI PAZARTESİ programı ve bu programının ilk konuğunun Gabriel Garcie Marquez olması büyülü gerçekçi olayların yaşanacağını habercisidir. (Savaş, 2015: 445) Yazar, *Kırmızı Pazartesi* romanı ile *Baykuşlar Geceleyin Öter* arasında içerik bağlamında metinler arası ilişki kurar. *Kırmızı Pazartesi*'de Santiago Nasar'ın öldürüleceği romanın başında belliyken kimse müdahale etmez. Ayrıca bu cinayet olayının yaşandığı yer, Marquez'in çocukluğunu geçirdiği kasabadır. Romanın başından beri Kereste Müdürü'nün öldürüleceğinin sezdirilmesi ve anlatının bu cinayet üzerine yoğunlaşması, tutucu bir yer olan Balıkesir ile Deli Müberrâ'nın yaşadıklarına gösterdikleri tepkiler ile kasaba halkının yaşam tarzı ve Angela Vicario'ya karşı tavırları arasında benzeşim kurabiliriz. Romanda Angela ile Deli Müberrâ arasındaki bağ “portakal” ile kurulur. Portakal burada bir “remiz” olarak kullanılır. “Portakal ve haz” (Savaş, 2015: 306) arasındaki ilişki, Deli Müberrâ'nın “dipdiri göğüsleri”nin (Savaş, 2015: 305) tasviriyle verilmeye çalışılır. Deli Müberrâ, Ayhan Işık portakal verdiğinde çok sevinir. Aralarındaki meş'um olayın yaşandığı gece portakal için eve girer. Ayhan Işık, Deli Müberrâ ile ilişkiye girdikten sonra ona bir portakal vererek evinden gönderir ve oğlu Kereste Müdürü'nü öldürmeye giderken bindiği araba portakal rengindedir. *Kırmızı Pazartesi* romanında Angela Vicario'nun elinde tuttuğu portakal çiçekleri, Nasar'ın bindiği arabanın üzerindeki portakal çiçekleri romana metinlerarasılık tekniğinden yararlanılarak aktarılmıştır. Ayrıca *Kırmızı Pazartesi*'de Vicario'nun duvağına saflığın simgesi olan “portakal çiçekleri” takması büyük saygısızlık olarak görülür. (Marquez, 2017: 42) Yani “portakal”, olayın geçtiği kasabanın kültüründe saflığı temsil eder. Bütün bunlar, KIRMIZI PAZARTESİ programının yayınlandığı kanalın PORTAKAL TV adını taşımasının sebebini açıklar. KIRMIZI PAZARTESİ programının sunucusu Alev Yakmaz ise cinsellik yüklü giyim ve tavırlarından

ve cinnilerin ateşle ilişkisinden hareketle bu adı alır. Kereste Müdürü, romanın başlarında her tarakta bezi olan bir figür olarak çizilirken sonlara doğru yaptığı her şeyin yaşadıklarından kaynaklandığı izlenimi verir ve masum bir görünüm kazanır. Kırmızı Pazartesi’de aynı durum Nasar için geçerlidir. Savaş, bu şekilde Kereste Müdürü olarak güncelleştirilen Tepegöz’e karşı ön yargımızı yıkar, onu anlamamızı sağlar. İki eserde de yer yer cinsellikle ilginin arttırıldığı fantastik olaylarla heyecan ve hayret duygusu yaratıldığı söyleyebiliriz.

Romanda fantastik olayları destekleyen olay ecinnilerdir. Dostoyevski’nin *Ecinniler* adlı eseriyle bağ, Rus yazarın kendisine ve eserine ait anımlarla sağlanır. Dostoyevski’nin realist tarzından biraz uzaklaşarak ruh tahlilleriyle iç dünyayı ön plana alan eseri, okuyucuda uyandırdığı ürperti, korku ve heyecan duygusuyla farklı bir romandır. *Baykuşlar Geceleyin Öter*’deki ruhsal çözümler, katil ile maktul arasında empati kurularak oluşturulan gerginlik ve cinayetin ortaya çıkardığı ürperti Dostoyevski’nin eserini anımsatır. Eserde ecinniler yoluyla toplumsal düzenlemeye gidilmesi *Ecinniler* romanına kaynak oluşturan Neçayev Olayı’nı hatırlatır.⁴³ Neçayev’in öncülüğünü yaptığı “Halkın Öcü” adlı örgüt ile

⁴³ 1869 yılında, Herzen, Ogaryov ve Bakunin’le İsviçre’de yakından bir ilişki kuran ve Moskova Üniversitesinde okuyan Neçayev adlı bir bağınaz devrimci, öğrenci arkadaşlarını gelecekteki bir devrim adına örgütlemeye başlar.

Neçayev; “Halkın Öcü” adıyla tanınan, Enternasyonal’in temsilcisi ve tüm Rusya Devrimcileri Komitesi’nin üyesi olduğunu ileri süren, son derece merkezi bir örgütün kurucusudur. Bu girişiminde Neçayev’i, gerçekte var olmayan bir örgütün mühürü ile özel bir garanti belgesi veren Bakunin destekler. Neçayev, Devrimci Kateşizm adını taşıyan kitapçığında, acımasız ve dürüst olmayan savaşım yöntemlerini savunur: “Devrimci, yerleşik toplumsal ahlaktan tiksiniyor ondan nefret eder; onun için, yolu devrimin zaferine açan her şey ahlâka uygundur, onun yolunun karşısına dikilen her şeyse ahlâka aykırıdır.” Bu ilkeler çevresindeki eylemlerin, başlarındaki şef yoluyla yukarıdaki bir gruba bağlı beşer kişilik gruplarca yürütülmesi kararlaştırılır.

1869 yılında İtalya’dan Dresden’e geçen Dostoyevski’ye, orada Anna’nın Moskova Tarım Akademisinde öğrenci olan ağabeyi, bu gençlerin yaşamlarını, devrim üzerine bilgilerini anlatır, bu arada da, Ivanov adındaki bir öğrenciden de renkli bir biçimde söz eder. Ancak, Ivanov, Neçayev’in elindeki belgenin gerçekliğinden kuşkulanan ve Neçayev’in yöntemlerine de karşı çıkan biridir. Birkaç ay sonra bir haber yıldırım hızıyla bütün dünyaya yayılır. 21 Kasım’da, Ivanov, Akademinin arka bahçesinde Neçayev’le üç arkadaşı tarafından öldürülüp cesedi havuza atılmıştır. Öldürenlerin “Halkın Öcü” örgütü üyeleri olduğu, Ivanov’un hainlik etmesinden ve kendilerini ele vermesinden korktukları için kendisini öldürdükleri, bunu da Neçayev’in başkanlığında, onun bir kışkırtması sonucu yaptıkları ortaya çıkar. Bu üç kişi, öbür örgüt üyeleriyle birlikte tutuklanıp 1870 Haziran’ında St. Petersburg’da yargılanırlar; Neçayev ise İsviçre’ye kaçar.

Sağ’dan gelen tepki ise, gerici basından gelir ve söz konusu olay, tüm olarak devrimci akımı gözden düşürmek için kullanılır. Bunların arasında Dostoyevski de vardır. Rusya’da derin etkiler bırakmış olan bu olay, yani İvanov’un öldürülüşü ve olaya karışan kişilerle ilgili olarak kayıbiraderinden bilgi alan Dostoyevski’de derin izler bırakmıştır. Neçayev olayına dört elle sarılır. “Olayı bir taşra kasabasında geçirtmek, kahramanların adlarını değiştirmek birkaç da yardımcı karakter yaratmak yetecekti bu işe. Hiç ele alınmamış bir ahlâk biçimini kapsayan müthiş bir suç öyküsü için gereken bütün malzeme avucunun içindeydi artık.” İşte, *Ecinniler* romanı, bu tarihsel olayların bütün o sıcaklığı içinde yazılmış olup Neçayev, *Ecinniler* romanının başkahramanlarından Peter Verhovenski olarak karşımıza çıkar. Neçayev, ilkelerinin başarısını göremez. Ama üniversite öğrencisi Ivanov’un öldürülüşü sırasında bu ilkeleri uygulamak ister. Ivanov’un öldürülmesi dönemin insanlarını derinden etkiler. Dostoyevski, bu olayı *Ecinniler*’in anakonularından biri yapar. Tek kusuru Neçayev’in yetkilisi bulunduğunu söylediği merkez kurulundan kuşku duymak olduğu anlaşılan İvanov, bu kurulla özdeşleşmiş kişiye karşı çıktığı için, devrime karşı çıkmış gibi gösterilir. Bu sebeple öldürülmesine karar verilir. Neçayev’in arkadaşlarından Uspenski; ‘Bir adamın yaşamına son vermeye ne hakkımız var?’ diye sorar. Neçayev’den aldığı karşılık şudur: “Hak değil söz konusu, savımıza zarar veren her şeyi yok etme görevimiz.” (<https://www.insanokur.org/ecinnilerin-ecinnileri-ustune-aziz-calislar/> erişim tarihi: 14.10.2017)

Baykuşlar Geceleyin Öter'deki “bilgili temsilciler” adlı örgüt aynı amaçlarla hareket eder. Romanın sonunda ortaya çıkan bu örgütün Türkiye temsilcisi Kominist Ali Rıza Bey figürüyle bu benzerlik hat safhaya çıkar. “Kominist” lakabıyla başlayan Rusya vurgusu, Neçayev’in düşüncelerini hatırlatan fikirleriyle devam eder. Bilgili temsilciler, kaostan beslenerek var olan, herkesi denetim ve gözetim altında tutan bir yapıdır:

Dünya adlı gezegende yaşamakta olan muhtelif toplumların ve muhtelif toplumların üyeleri olan milyarlarca bireyin birtakım zaafı, noksanları ve kusurları vardır.

İşte bu olumsuz faktörler sebebiyle toplumlar ve bireyler yeterince tekâmül etmekten âcizdirler. (Savaş, 2015: 500)

Kominist Rıza Bey'in sözleri, dönüşüme ve değişime direnen halkın bulunduğu yeri geri bir mevzi olarak gören ve onların yönlendirilmesi gerektiğini düşünen devrimcilerin düşüncelerine benzer. Fakat Bilgili Temsilciler, devrimci bir yapılanma olmaktan çok Neo-kapitalist düzenin patronlarının simgeleştirilmiş halidir. Meydana getirmeye çalıştıkları toplum ise denetimlerine tabi olan, oluşturdukları tüketim programının üyeleri olan insan gruplarıdır:

Biz buna tüketim toplumu diyoruz.

Ivan İllich künyeli biraderimizin şenlikli toplum adını verdiği bütüncül kurgu da aslında aynı şeydir.

Keza Britanya hümanizminin ilk sosyalisti diyebileceğimiz Londralı Bay Thomes More dahi meşhur Ütopya’ında benzer bir yetkin toplum kurgulamıştır.” (Savaş, 2015: 500)

Tüketmek üzere kurulan bu toplumun insanları, ecinniler vasıtasıyla yönlendirilir. DEHŞET PALAS AVM'deki ecinniler toplumunun temel problemi haline gelir. Bu cinlerin en tanınmış ise Tahtakoz'dur. Argoda “polis, jandarma, taharri memuru” (Aktunç, 2002: 271) anlamına gelen Tahtakoz, isminin anlamını yansıtan simgesel bir figürdür. Denetim toplumlarının en büyük göstergesi savunmaya verdikleri önemdir. Çünkü polis ve jandarma gücüyle, toplumlar sindirilebilir ve yönlendirilebilir. Tahtakoz, halkın bir anda DEHŞET PALAS AVM'ye yönlendirilmesini ve yönetilmesini sağlar. Ayrıca AVM ile hapisane arasındaki benzerlikler göz önünde bulundurulduğunda bu cine Tahtakoz isminin verilme nedeninin rastlantı olmadığı anlaşılır. Ayhan Işık'ın üvey kızı Papatya'nın DEHŞET PALAS AVM'de kaybolması, polislerin onu bulma çabaları, Tatar Adnan'ın onu tavandaki havalandırma tüneline bulması, küçük kızın bunu Tahtakoz'un yaptığını söylemesi (Savaş, 2015: 366-374) bu ecinniye olağanüstü bir konum kazandırır. Tahtakoz'u örnek alan insanlar, cinnilerle gönül ilişkisi kuran kişiler, esere fantastik boyut katar:

“Şu nâdide çakmağın fiyatı nedir?”

“Sizi temin ederim ki kesenize uygun gelecektir. Yalnızca 3215 lira.”

“Lira derken?”

“Türk lirası”

“Sanırım kesemize uygun,” dedi Adnan.

Mini etekli tezgâhtar bayan şuhlukla gülümsedi:

“Bay Tahtakoz bile Pierre Cardin çakmağımı tercih ediyor, beyefendi.”

“Hani şu ecinni olan Bay Tahtakoz mu?”

“Aynen öyle.”

“Hımm... Varlıklı bir cinmiş demek ki”

“İştittiğime göre, dedi Füsün, ‘Cinler âleminde asgari ücret epey düşükmüş diyorlar.’”

“Sizi temin ederim ki onların sosyal güvenceleri de var.” dedi mini etekli tezgâhtar bayan.

“Ecinniler âlemi hakkında epeyce bilgilisiniz galiba,” dedi Füsün.

“Bir cinle çıkıyorum,’ dedi mini etekli tezgâhtar bayan.” (Savaş, 2015: 362-363)

Baykuşlar Geceleyn Öter, bir çakmağa -yazarın ironik üslûbuyla söylessek- yalnızca 3215 lira ödemeyi kabullenmiş ve bunu temel bir ihtiyaç olarak gören bir toplumun eleştirisidir. Bu durum “postmodernizmin gösterilenden çok gösteren, mesajdan (toplumsal emekten) çok araç (para) üzerinde durması, işlevden çok kurguyu (icadı), şeylerden çok göstergeleri, etikten çok estetiği vurgulaması” (Harvey, 1997: 123) ile ilişkilidir. Tüm olanlar, tüketim deliliğinin merkezi anlamına gelen AVM dünyası ve insanların medya denilen cinin göz boyama teknikleriyle buralara doldurulması olarak değerlendirilebilir.

Romanda mekânı, zamanı, olayı ve bütün bunları kapsayan kurguyu zenginleştiren önemli metaforlardan biri aynadır. Yazar, ayna gibi metaforların esere olağanüstü bir hava kattığını şu şekilde açıklar: “Masal olsun, çağdaş anlatı olsun, metaforlar hep vardır. Ayna da mitik zamanlardan günümüze taşınmış olan ‘yansıtma’ olgusunun metaforlarından biridir. Böyle olunca da roman metni ister istemez masalsı bir atmosfere bürünüyor. (bk. Ek 1)Tatar Adnan’ın oturduğu çatı katını tekinsiz yapan eşya olan ve olayları fantastik bir boyuta taşıyan ayna, metafor olarak aynı zamanda “dış ruh” dediğimiz kavramla alakalıdır:

Mitolojik çözümlemelere göre, iç ruh, ruhun, bedenin herhangi bir yerinde tasarılanmasıdır. Bunlar saç ve tırnak gibi unsurlar olabileceği gibi ayna da olabiliyor. İç ruh, bedenden dışarıya çıkabilmek için ağız, göz ve burun gibi vücuttaki yarıkları kullanır. Fakat iç ruh gölge, ayna veya resim yoluyla da dışarıya kaçabilir. İç ruh, bedeni terk ettiğinde ayna gibi parlak nesnelere barınabiliyor. İlkel insan, ruhun kimi zaman gezintiye çıktığına, bazı işler gördüğüne, kendi amaçları için ruhunu ve diğer ruhları dışarı çıkarabilecek bir güce sahip olduğuna inanır. Ama amacına ulaştıktan sonra geri dönmek zorundadır. Buna “dış ruh teorisi” diyoruz. (Demir, 2017: 23)

İlk defa James Frazer tarafından ortaya atılan dış ruh teorisine göre, bu ruh tasarımı ölümsüzlük ve genç kalma gibi düşüncelere dayanır. Ruhun dışında bulunması inancı, yani

geçici bir zaman dilimi için vücutta durmayan, güvenli yerlerde yaşayan “dış/ ayrılabilir ruh” inancı, ruhun doğuştan veya daha sonra her zamanki evi olan bedeninden, farklı diğer nesnelere var olabileceği inançlarının toplamıdır. Bu antropologların dış ya da ayrılabilen ruh dedikleri kavramdır. (Duymaz, 2008: 16) Ruhun dışarı çıkabilmesini sağlayan yerler, ağız, göz, burun gibi vücutta delik olan yerlerdir. (Duymaz, 2008: 3) Tatar Adnan’ın “Aynanın yüzeyinde bir buğulanma vardı. Yahut bana öyle görünmüştü. Gözlerimi ovuşturup aynaya dikkatle baktım. Burnumda ılık bir ıslaklık hissedince işaret parmağımı üst dudağıma sürdürdüm, sonra da işaret parmağımı yokladım. Burnumdan kan sızıyordu.” (Savaş, 2015: 130) şeklinde anlattığı koridordaki aynada Suna’yı gördüğü gece burnunun kanamasının sebebi budur. Suna’yı aynada gören herkeste aynı durum söz konusudur. “Ayrıca yüz, görünüm ve bunların yansıması olan gölge, ayna, cam, fotoğraf ve resim de ruhun geçmesi veya bulaşması mümkün olan nesnelere kabul edil”diği (Duymaz, 2008: 3) için, romanda Suna’nın ruhu aynada yansır. Ayhan Işık’ın romanının ilk adımın Koridordaki Ayna (Savaş, 2015:108) olması, aynanın metaforik yönünü daha ön plana çıkarır. Aynanın mitolojik boyutu da mevcuttur. Bütün “mitolojik veriler bize aynanın, evrenin dengesini korumada önemli vazifeler üstlendiğini gösterir. İnsanın dengesi, evrene yansıyan bir ayna ile sağlanmakta ve ayna, hemen her alanda hem kötü ruhlara paratoner hem de iyilikleri kendinde toplamada denge unsuru vazifesi görmektedir.(Yonar, 2011: 157) Ayna aynı zamanda bir tılsım nesnesi olarak da kabul edilir. Aynanın şaman inanışındaki işlevi, şamanın başka dünyaları görmesini sağlayan eşya olmasıdır. Bir başka açıdan da bu dünyanın yansıması öbür dünya olarak algılandığı için, şamanlar aynaya bakarak öbür dünyayı seyredir. (Yonar, 2011: 157) Romanda Suna’nın bu dünya ile ayna vasıtasıyla bağlantı kurması, Şamanistlerin inanışıyla da ilişkilendirilebilir. Suna’nın küçük yaşta öldürülmesi halk arasında ”bakireliğin sembolü” olarak kabul edilen ayna simgesini daha anlamlı kılmaktadır. Ayrıca romanda aynada silüeti görenlerden bazıları korkar ve ev değiştirir. Tekinsiz daire olarak adlandırılmasının sebebi de aynadır. Bunun halk arasında aynanın kötü enerjiye sahip olduğu fikriyle alakası olabilir. Zira “yeraltının kötücül ruhlarının insana aynayı geçit olarak kullanarak ulaştığı, bu yüzden hava kararınca aynaya bakmamak gibi halk inançlarının olduğu, karanlığın basmasıyla tekinsiz bir alan oluşturduğu bilinen inançlardır.” (Yonar, 2011: 157-158) Aynanın, Şebboy Sokağı halkının gözündeki konumunu bu folklorik duruma bağlayabiliriz. Ayrıca gerçekçi romancılardan Stendhal’ın romanı, toplumu yansıtan bir ayna şeklinde ele alması ayna metaforuyla ilgili başka bir kapıyı aralar. Ayhan Işık’ın “Roman metni, topluma ve bireye tutulan bir aynadır.” (Savaş, 2015: 516) sözleri, eserin gerçek-kurmaca çatışmasını dengeler. Suna’nın “Allah’ın yarattığı en güzel kadın” (Savaş, 2015: 132) olarak tasvir edilmesi,

kendisinin yansıması olan Füsün için söylediği “Anlayabildiğim tek şeyse Füsün’daki bâriz farklılık belirtiriydi.” (Savaş, 2015: 205) sözleri, “dış ruhu olan varlıklar şekil bakımından normal olmazlar.” (Duymaz, 2008: 15) fikrinin romandaki yansımasıdır. Ayna, bu normal dışılığı anlatması bakımından önemlidir.

Yazar, bazen figürlerini roman anlayışını aktarmak için bir aracı olarak kullanır. Eserde bu görevi Ayhan Işık üstlenir. Savaş’ın roman anlayışı, romanı bir ayna gibi gören Ayhan Işık’ın roman anlayışıyla paraleldir:

Romancı olarak benim görevim eserime hayatı (gerçek hayatı) olduğu gibi yansıtmaktır. Bu yansıma olmasa zaten “roman bir aynadır” diyemerdik. Romanlarımdaki marka bolluğunu yadırgayanlar romancıyı değil de aslında kendilerini yadırgamalıdır. Çünkü gündelik hayatları markalara bağımlıdır. Evinizdeki her eşyanın bir markası var artık. Oturduğumuz kanepeden tutun da yiyeceklerimizi sakladığımız buzdolabına kadar markasız hiçbir eşyaya sahip değiliz. Ve artık meyvelerin üzerinde bile etiket var. Eski zamanlarda genç kızlar çeyizleri için kendileri halı dokuyorlardı. Şimdiki genç kızlar ise evlilik hazırlığında halı satın alırken beğendikleri halının markasını da gözetiyorlar. Evet; markaların ve sermayenin işgali altındayız. Sanki cep telefonsuz yaşamamız imkânsızmışçasına çılgınca bir tavır sergilemekteyiz. Oysaki insanlık on binlerce yıl boyunca telefonsuz olarak varlığını sürdürmeyi başarmıştır. (Demir, 2017: 23)

Postmodern romancılardan olan Savaş’ın romanla ilgili görüşleri realist ve natüralistlerin anlayışına yakındır. Çünkü postmodernistler, romanı toplumu yansıtan bir ayna olarak görmezler. Onların gerçekleri yansıtmak gibi bir derdi yoktur. Postmodern romanlarda tüketim, alıntılar, marka kullanımı gerçek hayatı yansıtmak amacıyla değil, çoğulculuğu sağlamak veya her şeyin bir oyun olduğunu vurgulamak için kullanılır. Yazarın “*Baykuşlar Geceleyin Öter*” ile ilgili okurlarından gelen eleştirilere verdiği şu cevap, gerçekliğin yok edilip yerine soyutun yerleştirildiği ve her şeyin bir oyun olduğu düşüncesine yaslanan postmodernizmle taban tabana zıttır:

Paul Auster edepsizce bir roman yazdığında tenkit edilmişti ve kendisini şöyle savunmuştu: “Bu romanda ben kendimi anlatmadım. Amerikan toplumunu anlattım.” Metin Savaş da markalarla dolu romanlarında hem kendi gündelik yaşantısını hem de Türk toplumunun yalın gerçeğini anlatmaktadır. (Demir, 2017: 23)

Savaş’ın Paul Auster ile yaptığı kıyaslamadan yola çıkarak eserde marka kullanma ve hayatı tüm yönleriyle yansıtmaya düşüncesine getirdiği yorum ile *Baykuşlar Geceleyin Öter*’de yaptıkları arasında bir çelişki olduğunu belirtmemiz gerekir. Malbora (Savaş, 2015: 158), McDonald’s (Savaş, 2015: 360), Nokia (Savaş, 2015: 158) Algida (Savaş, 2015: 173), Muratti (Savaş, 2015: 232, 235) gibi kullanımlarla tam bir marka çılgınlığına vurgu yapılan eserde tüm bu ifâdeler toplum gerçekliğini yansıtmak için değil, yaşanan dünyanın

katlanılmazlığını ve manasızlığını vurgulayarak her şeyi oyun haline getirmek ve tüketim kültürünün desteğiyle elitist tavrı yok saymak amacıyla kullanılmıştır. Yazar, postmodernizmin en değerli argümanlarından olan pop-art⁴⁴ kavramını ve onun destekçisi tüketim kültürünü eleştirerek postmodern anlayışı bir başkaldırı yapar; fakat eserinde kullandığı reklam, slogan, küfür ve argo gibi pek çok kullanım pop-artın dünyasına girer. Romanda Ayhan Işık'ın KIRMIZI PAZARTESİ programında söylediği “Hayat zaten bir yanılsamadır, hanımefendi. Hayat bir oyundur. Kâbus gibi karanlık, dehşetengiz bir oyun. Hayat dediğimiz dünyevî yaşantı açıktan açığa sanal bir gerçekliktir.” (Savaş, 2015: 447) sözleri postmodern hayatta her şeyin farazi olduğunun kanıtıdır. Bu bir anlamsızlık alemidir aynı zamanda. Baudrillard “Postmodern dünya anlamdan yoksundur; postmodernite teorilerin boşlukta süründükleri, güvenli herhangi bir limana demirlemedikleri bir nihilizm evrenidir.” (Küçük, 2011: 419) der. Anlam derinliği gizli bir boyut, henüz görülmemiş bir alt tabaka, gizlenmiş sembeleri gerektirir; gelgelelim, postmodern toplumda her şey görülebilir, belirgin, şeffaf, çırılçıplaktır. Artık dünya bir teşhir ürünü haline gelmiştir. Postmodern sahnede ölü anlam işaretleri, parçalanma ve şeffaflık, bok kültürü, aynı olanın yeni karışımlarına ve bileşimlerine dönüşen donmuş biçimler sergilenir. Göstergelerin ve biçimlerin çoğalmalarının hızlandığı, ataletin ve içedönük infilakın yoğunlaştığı postmodern toplumlarda, sınır tanımayan büyüme kendine yönelmiştir. (Küçük, 2011: 419)

Tanpınar, “Romancı cemiyetle olan münasebetini bizden saklayamaz. Roman nev'inin tekâmülü nev'in tekâmülüdür.” (Uçman, 2014: 284) der. Savaş, yaşanan çağ ile geçmiş arasındaki münasebeti ve bugün postmodern bir hayat sürdürdüğümüzü Kötü Bakal'ın dilinden anlatır: “Biz o tarihlerde postmodern diye bir şeyi hiç işitmemiştik. Yine de modern nedir biliyorduk. Şark ile Garp nedir, Doğu ile Batı nedir, terakki, tekâmül, muassır medeniyet, çağdaşlaşma falan nedir hep biliyorduk bunları.” (Savaş, 2015: 488) Kendisi de zamanında bakkal dükkânı işleten Savaş, Kötü Bakkal aracılığıyla cemiyetteki değişimi yansıtır. Bu postmodern kültürde bakkalların yerini AVM'lere bırakışına karşı duyulan üzüntünün ifadesi olarak düşünülebilir.

Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi* adlı eserinde mit ve natüralizm arasında bağ kurar. Ona göre “edebi tasarımın bir ucu mit, diğeryse natüralizmdir. Ve ikisi arasında romansın tüm alanı uzanır. Bu terimle ilk denemedeki tarihsel kipi değil, aynı denemede daha sonra sözü edilen eğilimi; mit yer değişimiyle onu insan tarafından konumlandırma ve hatta

⁴⁴ Pop-art, “Demokratik Realizm görüşüyle sanata, bugünkü sanatın bir mal-eşya, tüketim aracı karakterini savunan bir sanat akımı” anlamına gelir. Dadaizm'le akrabadır, seçkin ve nadide olan her şeyi yok sayar. (Aytaç, 2003: 362)

'realizm'e zıtlık teşkil edecek şekilde, içeriği idealize edecek şekilde konvansiyonel kılma eğilimini kastet"mektedir. (Frye, 2015: 166) Arketip teorisine yeni bakış açıları geliştiren Frye'nin mit ve natüralizm arasında kurduğu ilişkiyi Savaş, arketipler ve natüralist roman arasında kurar. Ayhan Işık'ın yazdığı deneysel roman tam bir arketipler dünyasına dönüşür.

Malumatfuruşluk, parantez içi bilgi verme, köşe ve haber yazılarını vakanın bir parçasıymış gibi takdim etme, Türk film artistinin ismini kullanma ve Türk sinemasına yapılan göndermeler, hep postmodern yönelimlerin bir ifadesidir. Okurun kuruntularını beslemekte vaatkâr olan postmodern teknikler, anlatıyı çok boyutlu, labiretlerle dolu bir evren haline getirir. Ayhan Işık'ın "Suç ve Ceza biz romancıların kutsal kitabıdır." (Savaş, 2015: 437) sözleri eserin en çok metinlerarası ilişki içinde olduğu kitabı imler. Eserdeki şu bölümlerde *Suç ve Ceza*'ya gönderme yapılır:

"Ayhan Işık, elindeki nacağı seyrederken düşünceli görünüyordu. Sonra sordu:

"Raskolnikov şu hilkat garibesi tefeci karıyı nasıl bir silâhla katletmişti?"

Tatar Adnan biraz düşündükten sonra cevap verdi:

"Bunu hatırlamıyorum. Suç ve Ceza okuduğumda henüz liseye yeni başlamıştım." (Savaş, 2015: 249)

Yazar, roman kurgusu içerisine Orhan Pamuk eleştirisini yerleştirir. Daha önce *Melengicin Gölgesinde* ve *Zemheri Kuyusu* romanlarında anıştırarak bahsettiği Orhan Pamuk'u, bu kez açık bir şekilde eleştirir: "Fyoder Mihailoviç Dostoyevski'nin eserinin her satırında ıstırap vardır. Dostoyevski işte bunun için büyük romancıdır." (Savaş, 2015: 438) "Orhan Pamuk'un romanlarında ıstırap yok. Bu yüzden de Oscar ödülü almış olmasına rağmen onun romanları büyük roman değildir. O dediğin Nobel ödülü olmasın." (Savaş, 2015: 224) Savaş, büyük bir romancı olarak görmediği Orhan Pamuk'un birinci sınıf bir yazar olduğunu söyler.

Orhan Pamuk bence dünya çapında birinci sınıf romancıdır. Nobel ödülünü hak etmiş midir, hak etmemiş midir buna karar veremem çünkü böyle bir karar verebilmem için yeryüzündeki bütün birinci sınıf romancıların eserlerini Orhan Pamuk'un yapıtlarıyla kıyaslamam gerekir. Oysaki bunu yapmam imkânsızdır çünkü o kadar fazla romanı okumaya ömrüm yetmez. Nobel Akademisi'nin tercihi de zaten kimseyi bağlamaz. Orhan Pamuk bence (bütün kusurlarına ve bütün polemiklere karşın) birinci sınıf romancıdır ama Dostoyevski ya da Aytmatov çapında büyük romancı değildir. (bk. Ek 1)

Romanda "ego"(Savaş, 2015: 436), "Oedipus" ve "libido" (Savaş, 2015: 231) kelimeleri, Kereste Müdürü ile babası Ayhan Işık arasındaki ilişkiler ve Kereste Müdürü'nün kadınlara olan eğilimi Freud'un psikanalitik bakış açısından izler taşır.

Sonuç olarak Savaş, gizli veya âşikar olarak pek çok konuyu işlemiş ve bunlardan sağlam bir kurgu oluşturmayı başarmıştır. İyi ve kötü, kâtil ve maktül, insan ve şeytan gibi

kavramlar mitolojik ve felsefi bir temele dayandırılarak işlenmiştir. İç ruh, dış ruh, arketipik tasavvurlar, tüketim ve gözetim toplumu gibi temlerle muhteva çeşitlendirilmiştir.

2.4.8.4.Eserin Yapısı

517 sayfa olan roman, tiyatro gibi iki fasıldan oluşur. Her fasıl beş bölümden, her bölüm kendi içinde on alt bölümden müteşekkildir.

Tablo 2.8 Baykuşlar Geceleyn Öter Romanında Yapı Tablosu

	ANA BÖLÜMLER	ALT ANLATILAR	
BİRİNCİ FASIL(s.9-240)	BİRİNCİ BÖLÜM (s.11-57)		
	İKİNCİ BÖLÜM (s.58-92)	Menekşe'nin Hikâyesi	(s.58-92)
	ÜÇÜNCÜ BÖLÜM (s.93-148)		
	DÖRDÜNCÜ BÖLÜM (s.149-231)		
	BİRİNCİ FASILA EK (s.232-240)		
İKİNCİ FASIL(s.241-517)	BİRİNCİ BÖLÜM (s.243-286)		
	İKİNCİ BÖLÜM (s.287-335)	Ayhan Işık'ın Hikâyesi	(s.301-311)
	ÜÇÜNCÜ BÖLÜM (s.336-374)	Kereste Müdürü'nün Hikâyesi	(s.342-348)
		Hayriye'nin Hikâyesi	(s.343--348)
	DÖRDÜNCÜ BÖLÜM (s.375-428)		
	BEŞİNCİ BÖLÜM (s.429-509)	Kötü Bakkal'ın Hikâyesi	(s.472-509)
	Baykuşlar Geceleyn Öter Adlı Romanın İkinci Baskısına Tatar Adnan Tarafından İliştirilen Ek (s.510-517)		

“Bütün bu fasılları ve bölümleri postmodern romanın bir oyun olduğu ilkesinden yola çıkarak roman metnine yedirdim. Baykuşlar Geceleyin Öter her unsuruyla deneysel bir romandır. Sadece kurguda değil, romanı bölümlere ayırmada bile yeni yeni tecrübelerle yeltendim.” (bk. Ek 1) diyen yazarın; romanı tiyatrolarda gördüğümüz şekilde fasıllara ve bölümlere ayırması, yazdığı bölümlere ek yazarak romanı teknik açıdan değerlendirmesi gibi yönleriyle diğer romanlarından ayrıldığını belirtmemiz gerekir.

2.4.8.5.Olay Örgüsü

Baykuşlar Geceleyin Öter, genç bir akademisyenin göreve yeni başladığı bir şehirde kiralamış olduğu çatı katı dairesiyle değişen hayatını ve üçüncü sınıf bir yazar olan Ayhan Işık ile deneysel bir roman yazma macerasını konu edinir.

Savaş'ın diğer eserlerinde olduğu gibi *Baykuşlar Geceleyin Öter*'de de masalsı, mitolojik ve fantastik unsurlar ile reel dünyanın iç içe olduğu görülür. Zola'nın “Deneysel Roman”⁴⁵ adlı eserine göndermeler yapılarak yazılan romanın gerçekliğe verdiği önem, postmodern anlatıların mantığıyla çelişir. Fakat eserde bu reel algıda; ayna, kayıp hazine, Suna vesilesiyle kırılmalar olur. Deyim yerindeyse gerçeklik “koridordaki ayna”da kırılmalara uğrarken, aynanın çatlaklarından fantastik bir evrene geçiş yapılır. Ayna, bir yönüyle gerçekliğin diğer bir yönüyle de fantastiğin simgesine dönüşür. Savaş'ın diğer eserlerine oranla *Baykuşlar Geceleyin Öter*'de gerçekliğe dair anmaların daha fazla olduğunu söyleyebiliriz. Bu durum, yazarın gerçek ile fantastiği dengede verme çabası olarak görülebilir.

Baykuşlar Geceleyin Öter'de, aynadaki gizem, Suna'nın ölümü, Dehşet Palas AVM'nin ecinnisi Tahtakoz, kayıp hazine gibi fantastik öğeler yer alır. Tatar Adnan'ın sosyolog olması sebebiyle romanda sosyolojik, felsefi ve psikolojik göndermeler çoktur. Oyun içinde oyun şeklinde oluşturulan üstkurmaca romanlarda olaylar ilerledikçe karmaşık, çetrefilli ve çok katmanlı bir hâl alır. Eserde metinler arası ilişki kurulan metin ve yazarlar oldukça fazladır. Pek çok sosyolog ve düşünürden alıntılar yapılır. Sartre, Kierkegaard,

⁴⁵ Zola, deneysel roman fikrini büyük ölçüde “daha önceden kader, zeka ve ferasetin önem taşıdığı tıp ilminin, fizik ve kimya gibi tecrübe metoduna dayalı bir ilim hâline gelmesine hizmet eden” Claude Bernard'ın Tecrübî Hekimliğe Giriş adlı eserinden faydalanarak ortaya atar. “Deneysel roman şudur: Sosyo-ekonomik çevre ve biyolojik irsiyetin mahsulü olduğuna inandığı insan gerçeği peşinde olan yazar, öncelikle toplumu, insanı, tabiatı ve olayları ciddi bir gözleme tâbi tutar. Bu gözlemler onu, doğruluğuna şüphe edilmeyen bir kanaate, varsayıma, hipoteze götürür. Yine gerçekten hareket ederek sıkı bir neden-sonuç ilişkisi ve mantık dokusunun hâkim olduğu itibarî bir dünya kurar ve bu dünyada yaşanan olaylar zinciri içinde kafasındaki hipotezi gerçekleştirir. Böylece eserin sonunda ulaşılan sonuç, eserin başındaki hipotezin aynısıdır. Bu noktada yazarın, laboratuvarında birtakım hipotezleri tekrar tekrar deneyen kimyacıdan farkı yoktur. Gözlenmesi zor olan olaylarda, eserlerdeki sonuçlardan faydalanabiliriz. (Çetişli, 2011: 96)

Bauman, Giddens, Baudrillard, Tolstoy, Dostoyevski, Mihail Bahtin, Franz Kafka, Goethe, Nietzsche, Karl Marks, Ivan İllich, Alexis Carrel, Bergson, Thomas Moore'dan alıntılar olduğu kadar Ahmet Hamdi Tanpınar, Nilüfer Göle, Cemil Meriç, İsmail Habib Sevik, Mümtaz Turhan, Nurdan Gülbilek'e de göndemeler yapılır. Yazar, eserde bu kadar çok alıntı kullanmasının sebebini şu şekilde açıklar:

Bu romandaki alıntı bolluğunun birinci sebebi, okuru Kierkegaard ve Tanpınar gibi düşünce ve kültür insanlarının bakış açılarından haberdar etmek, günümüzün toplumunu söz konusu münevverlerin görüşleri ışığında çözümlenmek gayretkeşliğidir. Gerçek aydınlar salt kendi dönemlerine değil bütün zamanlara seslenirler. Dolayısıyla postmodern zamanların romanında bu isimlerin görüşlerinden ve uyarılarından faydalanmayı kendime şiar edinmişimdir. (bk. Ek 1)

Yazarın önceki eserlerindeki arama ve sırları çözme yolculuğu *Baykuşlar Geceleyin Öter*'de de vardır. Ayna'nın ve Suna'nın sırrını çözme macerasına yitik hazinenin eklenmesiyle olaylar kalabalıklaşır. Eserin temelinde ise kişinin başka bir nesne aracılığıyla varlığını sürdürmesi vardır. Üstkurmaca anlatılar için klasik haline gelen roman içinde roman anlatma geleneğiyle kurgulanan eserde, Ayhan Işık'ın yazdığı roman olayların yönünü de belirler. Ayhan Işık'ın romanının kahramanı Tatar Adnan'dır. Tatar Adnan ile beraber bu romanın kurgusunu geliştirme ve aksiyonu arttırma, teknik bakımdan olgunlaştırma çalışmaları eserin kurgusallığının altını çizer. Mikail Bahtin'den yapılan "Her roman bir karnaval"dır" (Savaş, 2015: 270) alıntısı romanın kurgusu ve içeriği hakkında bilgi verir. Postmodern anlatıların kurgusundaki çetrefilli yapı söz konusu edildiğinde metin halkalarına ayırmak zor olsa da eserin ana çizgilerini belirlemek için bazı vaka halkalarına ihtiyaç vardır. Romanda değiştirilemez altı olay halkası olduğu görülür:

1-Tatar Adnan'ın Şebboy Sokağı'ndaki Suna Apartmanı'nın tekinsiz teras katına taşınması, Füsün'a âşık olması ve üçüncü sınıf bir yazar olan Tatar Adnan ile tanışması

2-Tatar Adnan'ın tekinsiz dairenin taşınmazı olan aynanın sırrını öğrenmesi ve Ayhan Işık'ın Papatya ile Menekşe adlı acıklı hikâyesini okuması

3. Tatar Adnan'ın Ayhan Işık'ın romanına kahraman olması, tek gözlü adamın (Kereste Müdürü) kim olduğunu öğrenmesi ve Kereste Müdürü'nü öldürmeleri

4. Suna'nın aynada görülmesi ve Tatar Adnan'ın Suna'nın başına gelenleri çözmesi

5. Dehşet Palas AVM' yi ecinnilerin basması ve Ayhan Işık'ın romanının çıkması

Romanın birinci metin halkasında, Tatar Adnan'ın Şebboy Sokağı'ndaki Suna Apartmanı'nın tekinsiz teras katına taşınması, Füsün'a âşık olması ve Ayhan Işık ile tanışması anlatılır. Tatar Adnan, çiçeği burnunda bir sosyoloji asistanıdır ve Şebboy Sokağı'ndaki Suna Apartmanı'nın teras katını kiralar. Şebboy Sokağı'nda yaşayan üçüncü sınıf, tanınmamış bir

yazar olan Ayhan Işık'ın en büyük ideali, deneysel bir roman yazmaktır. Tatar Adnan, yeni göreve başladığı üniversiteye alışmaya çalışır. Ayhan Işık'ın yazdığı romanın kahramanı Tatar Adnan'dır. Bu deneysel romandaki deney ise, Kereste Müdürü'nü öldürmek yani bir cinayettir. Eserde içerik ve kurguya ait bilgiler verilir:

Karanlık Bir Oyun adlı deneysel romanımızın çifte bir tahkiyesi var. İlk tahkiye, koridordaki tılsımlı ayna ile o aynada zuhur eden tâlihsiz genç kız. İkinci tahkiye, deneysel romanımız yazmak uğrunda oynadığımız karanlık oyun. Yani bir cinayet ve cinayet sonrasında yaşanacak gerilim. (Savaş, 2015: 239)

Ayhan Işık, Tatar Adnan'ın yaptıklarından yola çıkarak bir roman yazacaktır. Hatta zaman zaman Tatar Adnan'ı yönlendirerek, esere aksiyon katmasını söyler. Ayhan Işık yazdığı romanın aksiyon yönündne eksik olduğunu söyleyince, Tatar Adnan öğrencilerine Ungeziefer Oto Kiralama'nın camlarını indirtir. "Birinci Fasıla Ek" başlığı taşıyan ve ilk faslın eleştirisinin yapıldığı bölümde, bu durum diyaloglarla şu şekilde anlatılır:

"Bir tenkit daha: Birinci Fasil'da hareket yok. "

"El insaf, genç dostum... Birinci Fasil boyunca hareketsizlikten yakınıp duran ben değil miydim? Senden harekete geçmeni, tahkiyemize aksiyon kazandırmanı isteyip durmadım mı? Ama sen ne yaptın? Sırf aksiyon olsun diye oto kiralama dükkânının camlarını fakültedeki delikanlılara indirttin. Senin aksiyon anlayışın bu kadar kıt mıydı?"

"Elimden geleni yapıyorum. Müşterek romanımızı canlandırıp renklendirebilmek için ne yapmamı istiyordun?"

"Akademisyenlik tezgâhından geçmiş zekânı kullan. Daha yaratıcı ol. Özgün fikirler bul. Müşterek romanımıza hayat ver." (Savaş, 2015: 235)

Baykuşlar Geceleyin Öter, Ayhan Işık ve Tatar Adnan'ın müşterek yazdıkları roman sayesinde üstkurmaca bir yapı kazanır. Ayhan Işık, yazdığı romana başlangıçta "Koridordaki Ayna", sonra "Karanlık Bir Oyun" ismini verir ve en son "Baykuşlar Geceleyin Öter" isminde karar kılar.

İkinci metin halkasında Tatar Adnan, Kötü Bakkal'dan çatı katına dair söylenenleri duyar, bu dairenin taşınmazı aynanın sırrını ise Füsün'dan öğrenir. Romanda eserin kurgusallığına sık sık gönderme yapılır. Adnan, Füsün'dan aynada Suna'nın gözüktüğünü öğrenir. Kötü Bakkal'dan da Suna'nın hikâyesini dinler.

1950'li yılların başında yapılan Suna Apartmanı'nın sahibinin kızı olan Suna, ellili yılların ortasında doğmuş ve kısa zamanda güzelliğinden söz ettirir olmuştur. Apartmanın sahibi olan babası, ailesini çatı katına yerleştirmiştir. 1972 senesinde Suna terastan düşerek ölmüştür, ölüm sebebi ise bilinmemektedir. Adnan, Ayhan Işık'tan olayların ayrıntısını

öğrenir ve Adnan ile Ayhan Işık arasında bir dostluk başlar. Olay olduğu zaman yedi yaşında olan Ayhan Işık, Suna'ya âşıktır. Suna ölümünden sonra aynada ara ara gözükmektedir. Füsün, Suna'nın gece üç buçuk ile dört buçuk arasında görüldüğünü ve hangi gece görüneceğini önceden kestirmenin mümkün olmadığını, aynadaki görüntünün konuştuğunu, aynanın tılsımının her zaman işlemediğini, normal bir aynadan farksız gibi görüldüğünü, bazı geceler ise vücuttaki yara ve bereleri göstermediğini söyler. Ayna, romanda kişinin kendini bulmasını ya da kendisiyle yüzleşmesini sağlayan metafordur. Yazar, bir röportajında bu durumu şu şekilde anlatır:

Baykuşlar Geceleyin Öter romanına özgü söyleyecek olursam, “ayna”nın buradaki işlevlerinden biri kişinin kendisini bulmasından ziyade bir nevi yüzleşmedir. Dünyadaki hayatı yarım kalmış olan Suna (ki Suna'nın bir misyonu vardır) dünya ile irtibatını ayna yoluyla sürdürebilmektedir. Zaten romanın sonlarına doğru Füsün adlı genç kız Suna'nın misyonunun vârisi olduğunu itiraf etmektedir. Nitekim Füsün söz konusu misyonun vârisi olduğu gerçeğini yine ayna aracılığıyla Suna'dan öğrenmektedir. Bu açıdan baktığımızda ‘bireyin kendisini bulması’ söylemi de havada kalmıyor, çünkü Füsün kendisinin nasıl özel bir kadın olduğunu ayna sayesinde öğreniyor. (Demir, 2017: 22-23)

Yapılan alıntılarla ve göndermelerle çoğulcu yapının eserin tamamına yayılmasını sağlayan yazar, fantastik olaylara psikolojik ve sosyolojik bir derinlik kazandırır. Adnan'ın; Suna'nın ölüm tarihinden yola çıkarak *Hürriyet*, *Milliyet* ve *Tercüman* gazetelerinden bulduğu en ayrıntılı haber metnini verdiği bölümler bu bağlamda değerlendirilebilir:

Akdeniz Caddesi'nin Şebboy Sokağı'ndaki 12 numaralı Suna Apartmanı'nda ikame etmekte olan Sahaf Mümtaz'ın on yedi yaşındaki kızı Suna Sahafoglu bir gün evvel akşamüzeri saat beş buçuk sularında apartmanın terasından düşerek feci bir şekilde vefat etmiştir. Hâdisenin görgü tanığı bulunmadığından dolayı zavallı genç kızın terastan düşüş sebebi anlaşılammıştır. (Savaş, 2015: 46)

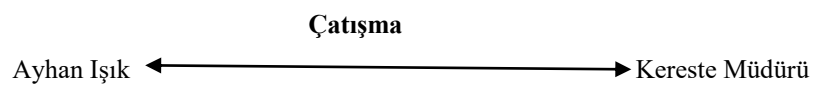
O dönemde yaşayıp da olayı görenlerden hayatta kalan sadece Ayhan Işık kalmıştır. Tatar Adnan onunla görüşür. Ayhan Işık, kendisini üçüncü sınıf bir romancı olarak görür ve şu an eşi Menekşe ile Papatya'nın hikâyesini yazmaktadır. Bunun müsveddesini okuması için Tatar Adnan'a verir. Ayhan Işık on yedi sayfalık bu hikâyeyi ileride roman hâline getirmeyi ve bu romana “Koridordaki Ayna” adını vermeyi düşünmektedir. Emile Zola'nın “Biz natüralist romancılar sadece fizyolojik insanla uğraşırız.” (Savaş, 2015: 190) ve “Metafizik bizim için ölmüştür.” (Savaş, 2015: 191) sözlerinden yola çıkarak romanın natüralist olup olmayacağı, hangi akımın içinde yer alacağı tartışması yapan bu iki fikirdaş, eserin postmodernliğine gönderme yapar. Ayhan Işık, yazdıkları eserin postmodern olduğunu belirtir:

“Karanlık Bir Oyun romanını nereye koyacağız?”

“Gayet basit. Hiçbir yere koymayacağız. Karanlık Bir Oyun romanı hiçbir edebî akıma dâhil edilemez. Elbette bu romanda postmodern unsurlar mevcut olacaktır. Bu roman klâsik bir anlatı hiç değildir. Modern de değildir. Herhalde çağdaş bir anlatıdır. Hepsî bu kadar.” (Savaş, 2015: 191)

İkinci bölümde Menekşe'nin hikâyesine yer verilir. Merter'de bir imalathanede çalışan Menekşe'nin annesi ve babası ölmüştür. Dokuz yaşında hasta bir kız kardeşi ile on bir yaşında bir erkek kardeşi vardır. Erkek kardeşi, İstanbul sokaklarında ayakkabı boyacılığı yaparak eve ekmek getirir. Kız kardeşinin ilaç masrafı onları oldukça zorlamaktadır. Menekşe, erkek kardeşinin banliyö treninin altında kaldığı haberini duyunca yıkılır. Muhtar, bu olaya tek gözlü bir adamın sebep olduğunu, ayakkabısını boyatıp parasını vermeyince kardeşinin küfür ettiğini, bunun üzerine tek gözlü adamın boya sandığını üst geçitten aşağı attığını ve bu elim olayın boya sandığını almak için gittiğinde meydana geldiğini anlatır. Kirayı ve kardeşinin ilaç masraflarını karşılayamayan Menekşe, fabrikadaki ağzı sarımsak kokulu elli yaşlarındaki Davut Usta'nın imam nikâhı teklifini kabul eder. Romanda iç anlatılardan biri de Davut Usta'nın ninesinin hikâyesidir. Yunanlıların mezalimini anlatan bu hikâye, Savaş'ın eserlerinde sıklıkla karşılaştığımız yürek yaralayıcı Kurtuluş Savaşı hikâyelerindedir. Davut Usta'nın oğlu birgün babasından çaldığı anahtarla Menekşeler için tuttuğu eve gelir. Oğlunun küçük kız Papatya'ya saldırdığını gören Davut Usta onu burnundan kan gelinceye dek döver, oğlu bu acıyla televizyonun üstündeki makası babasının boynuna saplayarak onu öldürür. Menekşe ve Papatya yine kimsesiz kalır, sokaklara düşer. Ayhan Işık, gece yürüyüşlerinden birinde onları görüp yardım etmek ister. Onu tanımadıkları için bunu kabul etmezler. Bir akşam Fındıklızade taraflarında küçük bir caminin avlusunda yatmaya karar verirler; ancak üç sarhoş onları rahatsız eder. Ayhan Işık, onların imdadına yetişir. Menekşe ve Papatya onunla gelirler. Ayhan Işık, Menekşe'yle evlenir, Papatya da ona baba der.

Üçüncü metin halkasında Tatar Adnan'ın Ayhan Işık'ın romanına kahraman olması, tek gözlü adamın (Kereste Müdürü) kim olduğunu öğrenmesi ve Kereste Müdürü'nü öldürmeleri anlatılır. Bu bölümde gizemi sağlayan Kereste Müdürü'dür. Onun kimliği ve kişiliği ile yaptıkları olay örgüsüne yeni bir boyut katar. Romandaki temel çatışmalardan biri, onunla Ayhan Işık arasında yaşanır.



Şekil 2.14 Baykuşlar Geceleyin Öter Romanında Çatışma Şekli 1

Füsun'u rahatsız eden tek gözlü adamla Menekşe'nin kardeşinin ölümüne yol açan tek gözlü adamın aynı kişi olduğunu düşünen Ayhan Işık, gerçekçi bir eser olmasını istediği Koridordaki Ayna için Tatar Adnan'dan işbirlikçisi ve romanının kahramanı olmasını ister. Ayhan Işık, natüralistler gibi toplumu laboratuvar gibi görerek yaşanan olayları kurmaca dünyaya aktarmayı amaçlar. Onun yazmaya çalıştığı romanın özeti şudur. "Koridordaki Ayna adlı romanımın özeti şudur: Tek gözlü bir adam Füsun adlı bir kıza musallat olur. Füsun'un sevgilisi olan Tatar Adnan da harekete geçerek tek gözlü adamın icabına bakmaya çalışır." (Savaş, 2015: 101) Edebiyat tarihinde böyle bir romanın yazılmadığını söyleyen Ayhan Işık, Tatar Adnan'dan tek gözlü adamın adresini bulmasını ister. Bu cinayet tasavvuru ve Tatar Adnan'ın ruh durumu *Suç ve Ceza*'daki Raskolnikov'a göndermedir. Zira romanda yazar Raskolnikov vurgusu yapar: "Raskolnikov kimdir? Bunu bilen biliyor." (Savaş, 2015: 113)

Alıntılarda para için tefeci kadını öldüren Raskolnikov'u hatırlatmalar devam eder. Orhan Türkdoğan'ın "Ekonomik imtiyazsızlık, psikolojik imtiyazsızlıktır." (Savaş, 2015: 200) sözü bunlardan biridir. Tatar Adnan'ın Ayhan Işık'ı durdurma çabaları ve bunun neden olduğu ruhsal çıkmaz, Raskolnikov'u hatırlatır. Ayhan Işık'ın romancıların kutsal kitabı olarak gördüğü *Suç ve Ceza* romanıyla yapılan Dostoyevski'yi anmalar, "Birinci Fasıla Ek" bölümünde devam eder. Mihail Bahtin'in *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı eserinden alıntı yapılan şu bölümler, kahramanın ruhsal derinliğini aydınlatması açısından önemlidir: "Dostoyevski için önemli olan, kahramanın dünyada nasıl görüldüğü değil, öncelikle dünyanın kahramana nasıl görüldüğü ve kahramanın kendi kendisine nasıl görüldüğüdür." (Savaş, 2015: 235)

Tatar Adnan'ın ailesi, Füsun'u istemek için Balıkesir'den gelir. Ayhan Işık, kefil olduğu için Füsun'un babası kızını Adnan'a verir. Ailesi Adnan'ın evinde kalırken annesi de Suna'yı aynada görür. Ayna'da Suna'yı görenlerde burnundan kan gelmesi gibi bir yan etki olmasına rağmen, Tatar Adnan'ın annesine herhangi bir etkisi olmaz. Gerçekle fantastiğin iç içe olduğu bir şekilde görürler Suna'yı. "Aynanın içindeki Suna'nın elinde Nokia tablet vardır." (Savaş, 2015: 158)

Anlatıcı Tatar Adnan; nişan, düğün ve sonrasını anlatırken düğün gününün gecesine geldiğinde sanki anlatılanlar bir televizyon programında canlandırılıyormuş gibi "Buradan sonra RTÜK kapsamına girdiği için es geçiyorum." (Savaş, 2015: 161) diyerek romandaki anlatı çeşitlemelerini örneklemiş olur.

Roman sanatı ve romanın yazımı süreci hakkında konuşmalar yaparken Tatar Adnan, bu cinayetin (tek gözlü adamın öldürülmesi) karanlık bir oyun olacağını söyler. Bunun üzerine Ayhan Işık romanının adını "Karanlık Bir Oyun" (Savaş, 2015: 166) olarak

değiştirmeye karar verir. Tatar Adnan bu değişimi, “Söz konusu deneysel roman onun romanıydı. Dolayısıyla da kendi romanının adını dilediği gibi değiştirme hakkına sahipti.” (Savaş, 2015: 166) ifadeleriyle açıklar.

Romanda yapılan alıntılar olay örgüsünü yönlendirici ve figürlerin ruhsal durumuna etki edici bir özellik sergiler. Özellikle Jean-Paul Sartre'dan yapılan alıntılar cinayet ve romana dair ayrıntılar verir: “İnsan denen hayvanın anasının karnındayken zevkini tattığı günah, başlangıçtan beri doğaldır. Hürriyet için tek bir yol vardır: “Kötülüğü seçmek!” İşte bu sebeple Jean-Paul Sartre gerçek sanatçının toplumun vicdanını rahatsız eden kişi olduğuna inanır.” (Savaş, 2015: 167)

Bu bölümlerde cinayet düşüncesi çeşitli yazarlardan yapılan alıntılarla psikolojik ve bilimsel bir zemine oturtulmaya çalışılır. Romanın başındaki epigraflardan cinayetin gerçekleşeceği bölüme kadar bu tür alıntılara yer verilir. Erich Fromm’un “Adam öldürme arzusu ve eylemi de doğal bir arzu ve doğal bir eylemdir. Yıkıcılık ve şiddet insanın genlerinde mevcuttur. Her türden yıkıcı ve sadistçe harekette açığa çıkan insanın saldırgan davranışı kalımsal olarak programlanmış doğuştan bir içgüdüden kaynaklanır.” (Savaş, 2015: 172) cümleleriyle adam öldürme arzusunun doğallığına ve içgüdüsellğine vurgu yapan kullanımlar, Tatar Adnan’ın zihninde dolaşarak onu etkisi altına alır.

Tatar Adnan, Ayhan Işık’a yerini bildirmek için tek gözlü adamın peşine düşer. Tek gözlü adamın Fusun’u takip ettiğini öğrenen Tatar Adnan da onu takip eder. Vatan Caddesi’nde bir çaycıya girdiğini görür. Tek gözlü adamın “Kereste Müdürü” (Savaş, 2015: 177) adıyla tanındığını öğrenir.

Ayhan Işık’ın romanda aksiyon olmadığı veryansınlarına karşılık olarak Tatar Adnan öğrencilerini toplayarak Kereste Müdürü’nün bulunduğu Ungeziefer Oto Kiralama dükkânının camlarını indirtir.

Postmodern anlatının anlatım olanaklarından yararlanılarak oluşturulan bu romanda postmodernizm ve diğer edebî akımlara vurgu yapılır:

“Şu hâlde Karanlık Bir Oyun romanını nereye koyacağız?”

“Gayet basit. Hiçbir yere koymayacağız. Karanlık Bir Oyun romanı hiçbir edebî akıma dâhil edilemez. Elbette bu romanda postmodern unsurlar mevcut olacaktır.

Kendi deyimiyle üçüncü sınıf bir romancı olan Ayhan Işık birinci sınıf bir roman yazmayı ünlü olmak ya da zengin olmak için istememektedir. Tek istediği ölmeden önce bütün yeteneğini sergileyerek ölümsüz bir eser bırakmaktır. (Savaş, 2015: 199)

Gerçekçi yazarlar; romanın bir kurmaca yapıt olduğunu unutturmaya ve okurda gerçek olayların içindeymiş duygusu uyandırmaya çalışır. Bundan dolayı karakterleri, olayları,

çevreyi inandırıcı kılmak, gerçek yazarın başlıca kaygılarından. Postmodernist yazarlar ise tersine, romanın uydurma olduğu olgusunun altını çizer ve gerçekçi romanın parodisini yaparak, anlatı öğeleri arasında oyunlar kurarak gerçeklikle kurmaca arasında varsayılan bağları sorgularlar ve bu bağları gevşetirler. (Moran, 2014a: 264-265) Romanda bir taraftan deneysel, natüralist bir roman yazmaya çalışılırken diğer taraftan eserin itibarlığının sürekli hatırlatılması postmodern roman dünyasının bir geleneğidir. Ayrıca *Baykuşlar Geceleyin Öter*'de Tatar Adnan ve Ayhan Işık'ın yazmaya çalıştığı deneysel roman ile eserin kurmacalığına yapılan değinmeler düşünüldüğünde yazarın bir tezatlık oluşturmaya çalıştığı görülür. "Postmodern oyunlar yapıyorum romanlarımda. Dünya hayatı ne kadar gerçekse, anlatı da o kadar gerçektir. Dünya hayatı nereye kadar bir rüya ise, edebiyat ve sanatın her türü de oraya kadar rüyadır. Gerçeklik algısını yerle bir etmek veya gerçekliği sorgulamak hayatın kendisidir zaten." (bk. Ek 1) fikrini savunan yazar; alt metinde metnin gerçekliği için her şeyi yapar, çerçeve anlatıda kurgusallığı ön plana çıkararak alt metindeki gerçekliği deforme eder.

Birinci fasılın sonunda yazar, "Birinci Fasıla Ek" (Savaş, 2015: 232) başlıklı bir bölüm koyarak ilk fasılın eleştirisini yapar. Romanın postmodern bir şekilde ele alındığı ve tenkit edildiği görülür. Bu bölümde roman; kişi, olay örgüsü, aksiyon, anlatım teknikleri ve dili açısından incelenir, olumlu ve olumsuz yönleri tartışılır ve ikinci fasıl da bunların düzeltileceği dile getirilir. Eleştirmen rolünde ilk bölümün kahramanı ve anlatıcısı Tatar Adnan vardır, eserini savunan ise *Karanlık Bir Oyun* romanının yazarı Ayhan Işık'tır. Diyaloglardan anlaşılacağı üzere romanın ikinci faslı birinci fasıldan bakış açısı, anlatıcı ve olayları ele alışı bakımından farklı olacaktır. (Savaş, 2015: 239)

İkinci fasılda çözülen sırlardan biri Kereste Müdürü ve Ayhan Işık'ın geçmişidir. Kereste Müdürü (tek gözlü adam), Ayhan Işık'ın öğretmenliğinin ilk yıllarında bir anlık gafletle beraber olduğu Deli Müberrâ'dan dünyaya gelen çocuğudur. Doğduğu zaman çok çirkin olan bu adama, anneannesi ve dedesi çok eziyet ederler ve sonunda bir adama satarlar. O adam çocuğun gözlerinden birini oyar. Romanda, Füsün ve kadınlara dil ile tacizde bulunan Kereste Müdürü'nü öldürmeyi planlayan Ayhan Işık, yıllarca takip ettiği öz oğlunu öldürür:

"Sen." dedi Adnan, "Öz oğlunu değil aslında kendini öldürüyorsun."

...

"Şu an neler hissetmekte?" dedi Adnan.

"Bunu tek gözlü adama sormuştun. Kereste Müdürü çömelmiş olduğu yerden tek gözünü yukarıya kaldırıp, "Korkuyorum," dedi.

"Ayhan Işık sigarasını yere çalıp yüksek sesle konuştu:

"Korkacak ne var? Boğazına kadar günaha saplanmış olan sen değilsin!"

“Günahkâr bir babanın soysuz oğlu olmaktan gurur duymuyorum.” dedi Kereste Müdürü. (Savaş, 2015: 351)

Romanın en acı verici, ıstıraplı bölümlerinden biri Ayhan Işık'ın oğlunu öldürdüğü andır. Dostoyevski'nin büyük bir romancı olmasını eserlerinde ıstırapın varlığına bağlayan Savaş'ın, usta bir romancı olduğunun kanıtlarından biri bu bölümdeki psişik durumu vermedeki başarısıdır diyebiliriz. Ayhan Işık'a göre çektiği ıstırap, romancılığında seviye atlamasını sağlar:

Daha öncesinde kaleme almış olduğum yüzer sayfalık dört kısa romanda muvaffak olamamıştım. Fakat biliyordum ki deneysel romanım benim en büyük eserim olacaktı. Çünkü bu romanda ıstırap vardı. Kendi ıstırabım vardı; henüz yedi yaşındayken âşık olduğum ve henüz yedi yaşındayken terastan düşmesine tanıklık ettiğim Suna vardı bu romanda. Bir edebiyat profesörü bir gün bana şöyle demişti: “Biz hâlen daha Peyami Safa'nın romancılığının seviyesini aşamadık.” Belki doğru bir tespitti bu. Ama kendi kalemimden çıkan ıstırap yüklü *Karanlık Bir Oyun* romanı ile Peyami Safa artık aşılmış oluyor. (Savaş, 2015: 310-311)

Alıntıdan anlaşılacağı üzere *Baykuşlar Geceleyin Öter*, İkinci Peyami olarak görülen Metin Savaş'ın Peyami Safa'yı aşma fikrinin ürünüdür, diyebiliriz.

Dördüncü metin halkasında Suna'nın aynada görülmesi ve Tatar Adnan'ın Suna'nın başına gelenleri çözmesi ve bütün bunları *Kötü Bakkal*'in bir hazine için yaptığını ve hazinenin asıl sahibinin kendisi olduğunu anlaması gibi olaylar anlatılır. Bu bölüm aynı zamanda ikinci faslın başlangıcıdır.

İkinci fasılda Suna'nın ölüm nedeni ortaya çıkar. Suna, *Kötü Bakkal* tarafından terastan itilerek öldürülmüştür. Sebebi ise dedelerinden intikal eden ve aile içinde bir sır olan defnedir. Tatar Adnan, “*İstanbul Defineler Atlası*” adlı kitapta “Rivayete göre, Abdülaziz devrinde, Sahaflar Çarşısı esnaflarından Mümtaz Refik Efendi söz konusu semtteki ahşap evinin avlusuna bir define gömmüştür.” (Savaş, 2015: 414) cümlesini okuyunca Suna Sahafoğlu'nun babasının “Sahaf Mümtaz” olduğunu hatırlar ve bu iki durum arasında ilişki kurar. Mümtaz Refik Efendi'nin Suna'nın dedelerinden olduğunu anlar. Adnan, olayın ayrıntılarını aynaya yansıyan Suna'dan öğrenir. Dedeleri Sahaf Mümtaz Refik Efendi'ye çok değerli bir el yazması gelir. Bu el yazmasının değerinden anlayan kurt sahaf, eseri padişaha götürür. Padişahta bu değerli eser karşılığında bir hazine verir. Bu hazinenin yerini ailede sadece kadınlar bilir ve hazinenin yerini bilen son aile üyesi Suna'dır. Mümtaz Refik Efendi istikbalde bir şahsın gelip hazineyi isteyeceğini ve hazineyi o şahsa teslim etmelerini vasiyet eder. Suna, *Kötü Bakkal* ondan hazinenin yerini söylemesini isteyince beklenen kişinin o olduğunu sanır ve hazinenin yerini söyler. Sonra bu kişinin *Kötü Bakkal* olmadığını anlayan

azlık ve üslup ikinci bölümde değişmiştir. Bu bakımdan ikinci faslın daha hareketli, renkli ve derin anlamlı olduğunu söyleyebiliriz.

Romanın sonunda bazı figürlerin ve olayların değiştirildiğine dair söylemler, eserin oyunsallığını vurgular. Daha önce Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*'ın “Sonun Başlangıcı” bölümünde Turgut'un aslı olmayan bir roman kişisi değil, gerçekte yaşayan biri olduğunu söyler. *Baykuşlar Geceleyin Öter*'de Metin Savaş, Deli Müberrâ için benzer şeyleri dile getirir. Aynı şekilde *Tutunamayanlar*'da romandaki kişiler reel hayatta var olduğu için bu kişilerin metinde geçen adları biraz değiştirilerek verilmiştir (Atay, 2002: 17-19) açıklamasına paralel bir tutumla Savaş, “Fakat bu deli kadının adı Müberrâ değildi. Onun gerçek adı birtakım vatandaşları rencide etmemek amacıyla roman metninde değiştirilmişti.” (Savaş, 2015: 514) açıklamasını yapar. Bu tavır, postmodernist romanların bitmeyen ve okurun zihninde yaratımı devam eden bir eser yaratma anlayışının tezahürüdür. Aynı zamanda kurmaca ile gerçeklik ikilemi ve bunların belirsizliği, net bir biçimde ortaya konmuş olur.

Karmaşık bir kurgu ve derin göndermelerle kaleme alınan *Baykuşlar Geceleyin Öter*'in net bir sonuca bağlanmadığını belirtmemiz gerekir. Eserin “anlamı bizim dille ilişkimize bağlı olarak her okunuşta değişebilir. Bu da şu demektir: Hiçbir metnin tüketici bir yorumu hatta yorumu olamaz. Ve hiçbir metin tamamlanmış bir bütün değildir.” (Parla, 2003: 180) “‘Baykuşlar Geceleyin Öter’ adlı postmodern anlatımızda kimi soruların cevapsız bırakılmış olduğunu okurlarımız fark edeceklerdir.” (Savaş, 2015: 515) şeklindeki içeriğe gönderme yapan sözlerinden hareketle yazarın; çok sesli ve herkesin kendine göre anlamlandıracağı bir roman oluşturduğunu söyleyebiliriz.

2.4.8.6.Zaman

Anlatmaya dayalı metinlerin temel unsurlarından olan zamanın postmodern metinlerdeki kullanımı, klasik yansıtmacı romanın kullanımından farklıdır. “Postmodern romanda pek çok unsur gibi zaman da büyük oyunun bir parçası olarak ele alınır ve bu çerçevede üst üste bindirilir, silikleştirilir ve bireyselleştirilir.” (Karaburgu; 2008: 366)

Yazarın reel gerçekçiliği postmodern bir tavırla altüst ettiği eserinde, net bir tarihle başlar, sürekli geriye dönüşlere ve “temmuz ayının son gecesiydi.” (Savaş, 2015: 27) “ertesi günün sabahında” (Savaş, 2015: 51) gibi kozmik zamana ait kullanımlara yer verilir. Roman, “2014 yılının yaz mevsimi”nde (Savaş,2015: 12) başlar ve kurgusal dünyadaki eserin ilk baskısının yapıldığı Haziran 2015 (Savaş, 2015: 510) tarihinde biter.

Romanın içerisinde 1950'li yıllara ve Suna'nın öldüğü 1972 yılına geri dönüş yapılır. Kötu Bakkal'ın hikâyesinin anlatıldığı bölümde “1926 senesinin ilkbaharı”na (Savaş, 2015:

472) dönülür. Ayhan Işık, Suna'dan bahsederken “Yaşasaydı şuan altmış yaşında filan olacaktı.” (Savaş, 2015: 36) der. Suna'nın yaşı hesaplandığında anlatılan zamanın 2014 yılı olduğu anlaşılır. Romanın ilk faslında postmodern romanlarda görülen zaman belirsizliği pek görülmez. Ancak ikinci bölümde Bergson ve Proust ile yaygınlaşan soyut zaman anlayışının izlerine rastlanır. Postmodern romancılarla derinleşen bu zaman fikrinde; geçmiş ile şimdinin ya da geleceğin iç içe girdiği, hayal gücünün verdiği olanaklarla zamansal geçişlerin olduğu bir kurgu düzeni vardır. Şimdinin içinde varlığını koruyan geçmiş, geriye dönüşlerle genişletilen zamanın içerisinde varlığını korur. Eserde Suna, Bergson'un zaman anlayışını anıştıran şu konuşmayı yapar:

Hayat süreklidir; aralıksızdır ve parçalanmaz. Hayat müttemâdi bir akış içindedir. Hayatın aralıksız ve parçalanmaz akışı ile şuur arasında çok yakın bir münasebet vardır. Hayat, daha başlangıcında geçmişi saklayarak geleceğe hizmet ettirmiştir. Böylelikle de geçmişi şimdiiye ve şimdiiye geleceğe hizmet ettirmiştir. Böylelikle de geçmişi şimdiiye ve şimdiiye geleceğe ulayarak parçalanmaksızın, kesintisizce devam ede gelmiştir. Zaman parçalanabilir ama hayat parçalanmaz. (Savaş, 2015: 205-206)

Bergson'un an (duree) felsefesinden izler taşıyan bu ifadelerin dışında, “Suna Apartmanının ‘tekinsiz’ teras katına Temmuz ayının ortalarında taşınmıştım ve şimdi Ağustos ayının ortalarına varmıştık. Bu apartmana yerleşeli tamı tamına bir ay olmuştu.” (Savaş, 2015: 45) cümlelerinde olduğu gibi kesin tarihler de kullanılır. Bütün bu kullanımların yanında “rivayete göre Sultan Abdülaziz devrinde” (Savaş, 2015: 414) “Süleyman Demirel zamanında” (Savaş, 2015: 414) şeklinde belli bir dönemi ifade eden zamansal ifadelere de yer verilir. “Gel zaman git zaman” (Savaş, 2015: 271) tarzında masalsı zaman kullanımları da dikkat çeker. Kurgudaki çoğulculuk, zamanda da hissedilir.

2.4.8.7.Mekân

Yazar, romanda olayların geçtiği ana mekân Şebboy Sokağı'nı, çocukluğunun geçtiği bir İstanbul sokağını örnek alarak kurgular. Bu, Savaş'ın çocukluğunda oyun oynadığı sokaktır.” (bk. Ek 1) Şebboy Sokağı yazar için bellekte kalan şeyin, mekânla ya da zamanla değişmediğinin göstergesidir. (Yavuz, 1999: 55) *Baykuşlar Geceleyin Öter*'de olaylar İstanbul'da geçer. Yazar, üçlemesine mekân olarak İstanbul'u seçme sebebini şu şekilde açıklar. “İstanbul'u tercih ettim çünkü İstanbul Türkiye'nin en kozmopolit şehridir. Dolayısıyla bütün dünyadaki emsallerine en fazla benzeyen Türk şehridir.” (bk. Ek 1)

Eserde öne çıkan asıl mekân Tatar Adnan'ın kiraladığı Suna Apartmanı'ndaki teras katıdır. Mekâna dair kimi hususlar tasvir ile kimi hususlar ise kişiler aracılığıyla aktarılmıştır. Kişiler ve mekân arasındaki psikolojik bağlantılardan yararlanan bölümler de vardır.

Romanda mekânın fantastik anlatıma kapı araladığı görülür. “Tekinsiz daire” olarak bilinen teras katı, ayna ve ayna çevresinde meydana gelen olaylar romanı düşsellikle gerçekliği harmanlayan bir yapıya büründürmüştür. Füsün ve ailesinin de bir yıl kaldığı bu dairede asıl tekinsiz olan daireden çok aynadır ve Füsün bu aynanın sırrını bilmektedir. Mekân romanın yapısına uygun olarak fantastik bir boyutta ele alınır. Suna Apartmanı’ndaki teras katı olayların merkezî mekânlarından. Bu mekânda bulunan ayna düşsel bir anlatım sağlarken, buranın “tekinsiz bir daire” (Savaş, 2015: 13) olarak adlandırılmasına sebep olur. Romanda başkarakterin teras katında oturması tesadüfi değildir:

Bunun sebebini Carl Gustav Jung’un çözümlemelerinden yola çıkarak Mekânın Poetikası adlı eserinde Gaston Bachelard şöyle izah ediyor: “Tedbirli kişi, mahzenle (bilinçdışı ile) yüzleşeceği yerde, gürültünün tavan arasından geldiğini kanıtlamaya çalışır. Mahzende (veya zeminde) daha ağır, sıçanlar gibi minik adımlarla yürümeyen, daha gizemli varlıklar kıpırdaşır. Tavan arasında korkular kolaylıkla akılsallaştırılır. Mahzendeyse salt tedbirli kişi için değil, yürekli kişi için bile akılsallaştırma daha yavaş ve daha belirsiz biçimde gerçekleşir. Tavan arasında yaşanan bir gündüz deneyimi, gecenin korkularını silebilir. Mahzende ise gece gündüz hep karanlık hâkimdir.” (Savaş, 2016: 30)

Teras katı bu açıdan Tatar Adnan’ın dış dünyadan uzaklaşarak sığındığı mekândır. Tatar Adnan’ın, Ayhan Işık’ın bilinçaltını yönlendirmesinden kurtulmasını sağlamak için teras katı tercih edilmiştir. “Aşağısı bilinçaltıdır ve ürkütücüdür. Aşağıya inildiğinde mahzene veya bodruma değil çıkış kapısına ulaşılabilecektir. Kapı ise (aşağısının bilinçaltı olmasına rağmen) dış dünyadaki gerçekliğe açılmaktadır. Dışarıda başka bir hayat, gerçek hayat vardır.” (Savaş, 2016: 30) Gerçek hayatla yüzleşme korkusu, herkes tarafından tekinsiz olarak adlandırılan daireyi güvenilir hale getirir. Cinayet işleme arzusuyla bilinçaltını imleyen Ayhan Işık, bu daireye geldiğinde Tatar Adnan kendisini huzursuz hisseder. Çünkü Ayhan Işık, tek korunaklı alan olarak gördüğü alana da girmiştir. Ayrıca Ayhan Işık ile genellikle sokakta görüşmeleri de bu bağlamda değerlendirilebilir.

Kereste Müdürü’nün kaldığı yer “bodrum katı”dır. (Savaş, 2015: 260) Bodrum katını karanlık olması açısından mahzen olarak tasavvur edebiliriz. Bu açıdan Bachelard’ın dediği gibi “mahzen, öncelikle evin karanlık varlığıdır, yer altı güçleriyle ilişkisi olan varlığıdır. Mahzeni düşlerken derinliklerin usdışılığı ile uzlaşırız.” (Bachelard, 2017: 49) Bachelard’ın sözlerinden yola çıkarak “Kereste Müdürü’nün evi, Ayhan Işık’ın bilinçaltıdır.” diyebiliriz. Freudyen bir bakış açısıyla yaklaşırsak Kereste Müdürü, Ayhan Işık’ın alt benliğini yani “id”ini karşılar. Ayhan Işık’ın hazı esas alan seksüel enerjinin ilkel biçimi olan “id”inin ortaya çıktığı olay, Deli Müberrâ ile yaşadığı ilişkidir. Bu ilişkiden dünyaya gelen Kereste Müdürü’nün yaşadığı yer aktarılırken yapılan tasvirler “id”in dünyasına aittir. Tatar Adnan’ın

“Bok herifin ikamet ettiği meskeni nihayet keşfettim. Maslahat Apartmanı. İşe bak! Maslahat argoda penis demektir. Tek gözlü adamımızın mümtaz şahsiyetine uygun bir konut ismi. (Savaş, 2015: 246) şeklinde açıklamalar yaptığı bu mekân, “prezervatif”, “bira şişeleri”, anadan üryan çıplak kadın posterleri ve haşereler ile kaplı bir yer olarak betimlenir. (Savaş, 2015: 260-261) Wellek’in dediği gibi “bir eserde olayların geçtiği yer, onun çevresi demektir ve çevre, özellikle bir evin içi, karakterin mecazî olarak anlatışı şeklinde düşünebilir. Bir kimsenin evi, onun bir parçasıdır; evini anlatırsanız sahibini de anlatmış olursunuz.” (Wellek ve Warren, 1983: 304)

İlk fasılda aksiyonun sağlanmasında etkili olan mekân, Ungeziefer Oto Kiralama’dır. Ungeziefer kelimesi Almanca böcek, hamam böceği, bok böceği, haşere anlamına gelir. Kafka’nın *Dönüşüm* romanına atıf olan bu kelime, Nazi Almanyasında Yahudiler için kullanılır. “Gregor hamam böceği olur, yalnızca babasından kaçmak için değil, daha çok, babasının çıkış bulamadığı yerde bir çıkış bulabilmek için, müdürden, ticaretten ve bürokratlardan kaçmak için, sesin uğuldamaktan başka bir şey yapmadığı bu bölgeye ulaşmak için.” (Deleuze ve Guattari, 2008: 20) Nabokov’un eleştirdiği Neider gibi Freud’cu yorumcular, mitolojik simgeselcilikte çocukların haşarat ile simgelediğini öne sürmüşler, Freud’cu bir anlayışla böceğin “oğul”u simgelediğini sezdirmek istemişlerdir. Onlara göre böcek, Kafka’nın babasının varlığı karşısında kapıldığı değersizlik duygusunu tam anlamıyla özetlemektedir.” (Nabokov, 1988: 109-110) Bu yorumlardan yola çıkarsak, Kereste Müdürü’nün sürekli bu mekâna sığınma sebebini anlamış oluruz. Ungeziefer Oto Kiralama adlı bu yer, Kereste Müdürü’nün kendinden ve babasından kaçıp sığındığı, onun gibi insanlardan müteşekkil bir getto özelliği taşır. Oğuz toplumu için Tepegöz, Nazi Almanya’sı için Yahudiler, ailesi ve çevresi için Gregor Samsa nasıl bir simgesel değere sahipse Kereste Müdürü yaşadığı çağda aynı şeyleri karşılamaktadır. Onun için haşerelerle dolu bir evde yaşamakta, haşere gibi pis görülmekte ve topluma yabancılaşmaktadır.

Bu mekânların dışında simgesel değeri olan diğer bir yer ise DEHŞET PALAS AVM’dir. “Dehşet Palas” argo sözlükte “karakol binası, nezarethane, hapisane” (Aktunç, 2002: 86) anlamına gelir. Postmodern zamanda tüketim kültürünün simgesi olan AVM’ler, bir çeşit hapisanedir. Toplumun gözetim ve denetim altında yaşayan bir gürûh olduğunu simgeleyen DEHŞET PALAS AVM, Bentham kardeşlerin Panoptikon adlı yapısına anıştırmadır.

Orkide Apartmanı (Savaş, 2015: 21), Begonya Apartmanı (Savaş, 2015: 47) gibi apartmanlar çiçek adlarını taşımaları sebebiyle temsili özellik taşır. Fevziye Caddesi (Savaş, 2015: 180) Vatan Caddesi (Savaş, 2015: 178) Akdeniz Caddesi (Savaş, 2015: 172) gibi

İstanbul'a ait mekân unsurlarının yanında yazarın hemen her romanında kendine yer bulan Balıkesir, Tatar Adnan'ın memleketi ve Ayhan Işık'ın ilk görev yeridir. (Savaş, 2015: 301) Ayhan Işık'ın Balıkesir'de yaşadıkları, hayatının geri kalanını etkileyecektir.

2.4.8.8.Şahıs Kadrosu

Yazarın önceki romanlarında olduğu gibi *Baykuşlar Geceleyin Öter*'in de figüratif dünyasının çok renkli ve sesli bir görünüme sahip olduğunu söyleyebiliriz. Eserde “Roman karakterleri kurmaca kişilerdir. Her birinin menfezi arketipsel kodlardır.” (Savaş, 2015: 516) diyen yazar, figürleri arketipsel bir anlayışla kurguladığını belirtmiş olur. Romana bakıldığında birçok figürün mitolojik bir kişiyle ilişkilendirildiğini görürüz.

Savaş'ın figürleri, diğer romanlarında olduğu gibi kendi hayatından izler taşır. Eserde kişi sayısının fazla olması, yazarın otobiyografik izlerini bulmamızı zorlaştırır. “Bir romancının eserlerindeki karakterlerin sayısı ve çeşitleri arttıkça onun kendi kişiliği de belirsizlik kazanır ve anlaşılması güçleşir.” (Wellek ve Warren, 1983: 117) Figür sayısı arttıkça yazarın parçalanarak bazı yönleriyle bu kişilerde var olmaya devam ettiğini belirtmemiz gerekir. Bu açıdan onun figürleri hatta zaman, mekân ve kurgu düzeni Bergson'un yaratıcı evrim fikriyle uyuşur. Bergson hayatı bir mermi benzetmesiyle anlatır. Bergson'a göre hayat bir topun fırlattığı tek parça bir mermi gibi hareket etmez. Öyle olsaydı evrim basit bir şey olur ve biz onun yönünü kolayca tayin edebilirdik. Hayat daha çok, yolu üzerinde patlayarak parçalanmış bir mermiye benzer. Parçalardan her biri de patlayıp parçalanmış bir mermi olmakta ve bu daimî olarak böyle sürmektedir. Biz burada ancak bize en yakın olanı, yani toz edici patlamalarla etrafa yayılan hareketleri görüyoruz. Derin bir anlayışa varmak için, bu hareketlerden aşamalı olarak menşeye yani kaynağına doğru gitmemiz gerekir. Bir merminin patlayarak parçalanması, hem barutunun patlama kuvvetine hem de madenin direncine tâbidir. Hayatın fertlerle nevilere ayrılması da böyle olur. Açık bir tarzda söylersek, hayatın bir sarsıntı ile bölünmesi iki sebebe bağlanabilir: hareketsiz maddenin meydana getirdiği direnç ve -eğilimler arasındaki denge bozukluğundan ileri gelen iç kuvvet, yeni patlama kuvveti. (Mayer, 1992: 112-113) Kişinin özünde bulunan bu düzen, onun anlaşılabilmesi için parçalanmasını gerektiği anlamına gelir. Bu parçalanmalar özünde bir bütünü oluşturur. Zira bu yüzyılın insanı parçalanmış, yarı bilinçli bir görünüme sahiptir. Savaş'ın “Bu romanın her karakterine kendimden bir şeyler katmışımdır.” (bk. Ek 1) sözlerinden anlaşılacağı üzere, hemen her figürde yazardan izler vardır. Bu romandaki kız/kadın karakterlerde ise Metin Savaş'ın meşhur komşu kızının izleri bulunmaktadır. Hayatını bakkallık mesleği yaparak kazandığı için yine bu romandaki önemli karakterlerden

biri de Kötü Bakkal künyeli şahıstır. Suna'nın "Ruh, harekettir." (Savaş, 2015: 207) sözü, Bergson'un maddeyle ilgili görüşünü yansıtır.

Romanın figüratif kadrosu, ikinci fasılda birinci fasıla göre daha geniştir. Tatar Adnan, bu durumu üstkurmaca tekniğinden yararlanarak şu şekilde anlatır:

Ayhan Işık aksiyon istiyordu. Romanı okuyacak olan okurların okuma anında sıkılmalarını istemiyordu. Daha canlı, çok daha renkli bir roman kurgusu hazırlayabilmenin derdindeydi çatlak kafalı yazarımız. Romanımızın şahıs kadrosu pek kadrosu pek kısıtlı diye yakınıp duruyordu. Aslında haklıydı. Roman kurgusunda faal olan pek fazla kimse yoktu. Ayhan Işık, Kereste Müdürü ve Tatar Adnan... Bütün roman bu üçlü üzerinden akıp gidecekmiş gibi görünmekteydi. Füsün'un burada fazla bir rol yoktu. Suna ise arada bir tılsımlı aynada zuhur ederek romanımıza çeşni katacağı. Ayhan Işık sabırsız bir ruh hâli içerisinde yelpirdeyip duruyor, Suna'nın koridordaki aynada daha fazla görünmesi gerektiğini sürgit sayıklıyordu. Aksi hâlde deneysel romanımız sıkıcı bir anlatıya dönüşme tehlikesiyle karşı karşıya kalabilecekti. (Savaş, 2015: 197)

Savaş, ikinci faslı alıntıladığımız bölümde açıkladığı şekilde düzenler. Kişilerin ruhsal yönüne de değinerek arketipik kahramanları 21. yüzyılın dünyasında yaşayan bir şahıs haline getirir.

Sonuç olarak *Baykuşlar Geceleyin Öter*'in figürlerinin fiktif dünyada simgesel ve arketipsel derinliği ile ön planda, psikolojik tahlillerle desteklenmiş, fantastik tarafları da olan şahıslar olduğunu söyleyebiliriz.

2.4.8.8.1.Tatar Adnan

Adnan 25 yaşındadır ve altı yıl İstanbul'da okumuş, yüksek lisansını yapmış, çiçeği burnunda bir öğretim görevlisidir. Balıkesirli olan Adnan, Suna Apartmanının teras katına taşınınca farklı bir dünyaya adım atmış olur. İlk günlerden esrarengiz olaylarla karşılaşmaya başlar. Kaldığı ilk gece bir rüya görür. Kötü insanlardan kaçarken isimsiz bir şehre giden köy minübüsüne biner. Minübüsün muavini toprak testi içinde iğrenç bir sıvı verir. Tatar Adnan, içmeden uyanır. Kötü Bakkal, onun mutluluk iksiri olduğunu, içildiği zaman sevdiği insana kavuşmanın mümkün olmadığını söyler. (Savaş, 2015: 15-16) Tatar Adnan, artık fantastik ve absürt bir oyunun içinde gibidir. Ayhan Işık ile tanışıp müşterek bir roman yazma macerasına girdiğinde olaylar daha karmaşık bir hal alır. Aynı sokakta oturan Füsün'a âşık olur.

Sosyoloji alanında araştırma görevlisi olması tesadüfi bir durum değildir. Eserin ana temlerinden biri toplumdaki değişim, yeni kapitalizmin kölesi olma, tüketim toplumu gibi olgular bir sosyolog olduğu için onun aracılığıyla derinleştirilir. Yazar, yerleşmiş olduğu Şebboy Sokağı'nı sürekli inceleyerek yazdıkları esere malzeme toplayan Tatar Adnan'ı bu sebeple sosyolog olarak kurgulamıştır. Ayrıca Jean Baudrillard gibi yazarı etkileyen

sosyologların etkisinin olduğunu söyleyebiliriz. Tatar Adnan'ın sosyolog olarak kurgulanması eserin toplumsal olayları inceleme ve sosyolojik eser ve düşüncelere gönderme yapma imkânını arttırmıştır.

Tatar Adnan, Savaş'ın diğer romanlarında karşılaştığımız bıçkın delikanlı ya da “esas oğlan” (Savaş, 2015: 511) figürlerine benzer. Kerim Korcan'ın “Benim adım Tatar Ramazan, ben bu oyunu bozarım!” sözleriyle ünlenecek figürünü anımsatır. Tatar Adnan, bir nevi oynanan oyunu bozan kişi olur. Postmodern romanlar kahramanları öldürür; ancak Tatar Adnan'da kahraman arketipine ait özellikler vardır. Kırım kökenli bir Tatar olması sebebiyle Metin Savaş'tan izler taşır. (Savaş, 2015: 442)

Füsün'a olan aşkı ve roman yazma macerası paralel olarak ilerler. Balıkesir'den İstanbul'a gelmesi, yazar ile aralarındaki benzerliklerden biridir. Karakter olarak da Savaş'tan izler taşır. Hem Ayhan Işık'ın romanının hem de dış anlatının merkezindeki kişidir. “Ayhan Işık'ın yazmakta olduğu deneysel romanın bir parçası olarak siftilenip durmaktan sıkılıyor değilim, ama epeyce endişeliydim. Ben bu romanın bir parçası olmanın da ötesindeydim. Ben bu romanın başat kahramanıyım.” (Savaş, 2015: 198-199) diyen Tatar Adnan, eserdeki saklı hazinenin emanet edileceği kişidir. Masalsi bir biçimde yıllardır gelmesi beklenen ve Mümtaz Refik Efendi'den kalan hazinenin teslim edileceği kişi olduğunu romanın sonunda öğrenir. Bu sırrı Suna, koridordaki aynada Füsün'a söylemiştir. Füsün ve annesi, Suna gibi Mümtaz Refik Efendi'nin soyundan gelmektedir. Suna, “Familyamızın birkaç nesildir muhafaza ettiği defineyi işte o erkeğe, hayatının erkeğine teslim etmekle mükellefsin.” (Savaş, 2015: 458) der.

Yaşam yolcusu, kendisini tanıma (bilinçlenme) serüveninde -optimal koşullarda- pek çok arketipsel karşılaşmayla artar, zenginleşir. Ancak birleşme/bütünleşme sürecinin nihai hedefi ruhun merkezi olan “Ruh”tur; yani içkin ve aşkın olan “kendililik”tir. Bütünleşme, dönüşüm ile birlikte gerçekleşir. Kendindeki ötekini özümsemiş ve benimsemiş olan insan aynı kalmaz; hayata bakışı ve modelinde, dolayısıyla hayatında sarsıcı bir değişim kaçınılmaz hale gelir. (Jung, 2015: 14) Tatar Adnan, yaşadıklarıyla sarsıcı bir değişim geçiren, hayata farklı açılardan bakan bir figür haline gelir.

2.4.8.8.2. Ayhan Işık

Kendisini “üçüncü sınıf bir kalem erbabı” (Savaş, 2015: 50) olarak tanıtan bu kişi edebiyat öğretmeniymiş malulen emekli olmuştur. Sinema sanatçısı Ayhan Işık ile aynı adı taşımasıyla dikkat çeker.

Papatya adında on yaşlarında aslında karısı Menekşe'nin kardeşi olan üvey bir kızı

vardır. Karısı Menekşe ondan oldukça genç, sol yanağında yanık izi olan bir kadındır. Kırk dokuz yaşındadır. Eserin yazıldığı yıllarda Metin Savaş hemen hemen bu yaşlardadır. Ayhan Işık'ın ilk öğretmenlik yaptığı yer, Savaş'ın memleketi Balıkesir'dir. Sonrasında İstanbul'a taşınmak zorunda kalır. Çocukluk aşkı Suna'ya kavuşamaması ve bu aşkın içinde yaşamaya devam etmesi, yazar olması ve çok okuması, kitap okuyabilmek uğruna erken yaşta evlenmeyi reddetmesi (Savaş, 2015: 214) gibi özellikleri, hep yazarın otobiyografisinden izler taşır. Ayhan Işık'ın Tanpınar'ın sükût suikastine uğramasına rağmen şuan değerinin anlaşıldığını söylediği bölümler uzun bir dönem görmezden gelinen Savaş'ın duygularına tercüman olur. “Ayhan Işık, bu romanda, yazar Metin Savaş'ın olduğu kadar, popülerliğin değil de hakiki roman sanatının peşinde olan bütün yazarların sözcülüğünü yapar gibidir.” (Erdoğan, 2015a: 79)

Ayhan Işık'ın tek gözlü adamı öldürme düşüncesinde etkilendiği kişilerin başında Sartre ve Kiergaard vardır: “Âdem babamızın günaha yönelişini estetik bulan Kierkegaard'dan tutun da toplum vicdanını rahatsız eden günahkâr sanat eserini alkışlayan Jean-Paul Sartre'a varıncaya kadar Ayhan Işık madrabazının kimlerden etkilendiğini anlamam artık mümkün olabiliyordu.” (Savaş, 2015: 171) Romanın başındaki Kiergaard epigrafını destekleyici birçok kullanımda bulunur. Adam Smith'in “Her iyi veya kötü hareket taklit edilebilir.” (Savaş, 2015: 116) sözünü alıntı yapan yazar, Ayhan Işık'ın *Suç ve Ceza*'nın kahramanı Raskolnikov'u taklit ederek bir cinayet kurguladığının işaretini verir. Ayhan Işık'ın “İşte ben de bir kağıtili taklit edeceğim.” (Savaş, 2015: 116) sözleri bu öykünmeyi açıklar niteliktedir.

Ayhan Işık, diğer bir yönüyle arketipik bir kahramandır. *Dede Korkut Hikâyeleri*'nden Basat'ın Tepegöz'ü öldürdüğü hikâyede, Oğuz kavmi içinde bir Sarı Çoban vardır. Bu çoban günlerden bir gün Uzun Pınar mevkiine koyun sürüsü otlatmaya götürdüğünde bir peri kızını yakalar, onunla çiftleşir ve peri kızını gebe bırakır. Bu yasak ilişkiden Tepegöz doğar. Tepegöz içgüdülerine yenik düşerek büsbütün uyumsuzlaşır ve toplumdan dışlanır. Savaş, “İçimizdeki Canavar: Tepegöz” adlı makalesinde bu durumu şu şekilde açıklar:

Peri kızı hiç şüphesiz ki yasak meyvedir. Sarı Çoban nefesine hâkim olamayarak peri kızını gebe bırakmakla yasak meyveyi yemiştir. Âdem ile Havva yasak meyvenin tadına baktıklarında cennetten atılmışlar idi. Dede Korkut hikâyesinde böyle olmuyor. Dağ başında konuşlanmış olan Tepegöz'ün fitnessinden yılan Oğuz kavmi yedi kez başka yere göç etmeye yeltenecek fakat Tepegöz her defasında Oğuz kavminin kaçmasına engel olarak yerli yerinde kalmalarını sağlayacaktır. Çünkü bir zamanlar cennetten kovulmuş olanların artık dünyayı terk etmeleri muvakkaten mümkün değildir. Dünya mekânı cezalandırma yeridir. Buradan kaçış yoktur. Oğuz toplumu da Tepegöz'ün tasallutu altında kalmaya mahkûmdur. Sarı Çoban'ın işlediği cürüm bireysel olmaktan ziyade kadim bir suçtur. Yasak meyveye

uzanma eylemi Oğuz evreninde tekrarlanmıştır. Şu halde Oğuzlar bunun bedelini ödemek zorundadırlar. (<http://www.kirmizilar.com/tr/index.php/kultur-sanat-yazilari/1769-icimizdeki-canavar-tepegoz> erişim tarihi: 10.11.2017).

Ayhan Işık, yaşadıkları yönüyle Sarı Çoban'a benzer. Edebiyat öğretmenliği yaptığı Balıkesir'de Deli Müberrâ olarak tanınan biri ile yasak ilişki yaşar. Aklî dengesi yerinde olmayan bu kadın olanların farkında değildir. (Savaş, 2015: 305). O gece rüyasında Suna'yı görür. Suna ona "Aşkımıza ihanet ettin." (Savaş, 2015: 307) der. Bu ilişkiden "hilkat garibesî" bir çocuk dünyaya gelir. Deli Müberrâ bu çocuğu doğururken ölür. Bu çocuk Kereste Müdürü'dür. Bu olaydan sonra Ayhan Işık, Balıkesir'i terk eder. Ayhan Işık, Oğuzların Tepegöz'ü öldürdüğü gibi oğlu Kereste Müdürü'nü öldürür. Bu yönüyle Kereste Müdürü ve Tepegöz, içimizdeki kötülüğün simgesidir.

Ayhan Işık, romanın içindeki anlatının yazarı olması ve romancılık hakkındaki fikirleri yönüyle Metin Savaş'ın sözcülüğünü üstlenir. İsmi, kurgudaki yaptıkları ve olayları yönlendirmesiyle sinematografik bir figürdür. Tatar Adnan, onun hakkında bilgi edinmek için Kötü Bakkal'a "Ayhan Işık, kimdir?" diye sorduğunda muzip bakkal "Nasıl tanımazsın? Türk sinemasının taçsız kralıdır o." (Savaş, 2015: 47) cevabını verir. Sinema sanatçısı Ayhan Işık'a yapılan göndermeler bununla sınırlı kalmaz. Tatar Adnan, Ayhan Işık'a romanlarını müstear isimle mi yayınladığını sorar. Ayhan Işık, "Doğru tahmin ettiniz. Gerçek adım Ayhan Işık olduğu için kimi saf okurlar piyasadaki kitaplarımı meşhur aktör Ayhan Işık'ın yazmış olduğunu zannedebilirlerdi. Bu yüzden ve mecburen müstear isim kullanıyorum." (Savaş, 2015: 53) cevabını verir. Yazar, Türk sinemasının kahramanından ve olaylarından esinlendiği romanından yola çıkarak Yeşilçam filmlerinin romanına etkisi hakkında şunları söyler:

Yeşilçam dediğimiz Türk sineması (dünya sinemasına oranla) yeterince tekâmül edememiş olsa bile kendi içinde bir saflığa sahiptir. Ben bu saflığı romanlarıma aktarıırken belki çarpıtıyorum, belki kirletiyorum ama Yeşilçam filmleri izleyerek büyümüş biri olduğum içindir ki Türk sinemasını görmezden gelemiyorum. Romanlarımda Türk sineması tadında olmasının nedeni herhalde budur. Başka sebepleri varsa bile bunun çözümlenmesini ehline bırakmak gerekiyor. Bir romancı romanlarındaki her unsuru bilinçli olarak kullanmaz. Romancının bilinç düzeyi çok yüksektir fakat onun bilinçdışı da romana daima müdahildir. (bk. Ek 1)

Yazarın Yeşilçam filmlerine olan ilgisini çocukluk özlemi başta olmak üzere birçok nedene bağlayabiliriz. Sözelimi bu filmlerin yazarı çocukluk yıllarına götürmesi, filmlerdeki duyguların saflığı, iyi ve kötünün net çizgilerle ayrılması ve sonunda genelde iyilerin kazanması, olmaz denilen şeylerin olması, aile hayatının samimiliği ve sıcaklığı, mahalle kaynaşması, sevenlerin kavuşması ile çocukluk ya da gençlik aşkı konularının sıkça işlenmesi

yazarı etkileyen faktörler olarak görülebilir.

Ayhan Işık'ın eşi Menekşe'nin hayat hikâyesi, kardeşinin ayakkabı boyacılığı yapması ve tren altında kalarak ölmesi hep Türk sinemasını hatırlatır. “Süt Kardeşler”, “Gulyabani”, “Kemal Sunal” (Savaş, 2015: 283), “Cüneyt Arkın” (Savaş, 2015: 432) ve “Hulusi Kentmen” (Savaş, 2015: 316) gibi film ve aktörlere yapılan göndermeler ve Türk sinemasıyla kurulan bu ilintiler, eserin bir film gibi hayal ürünü olduğunun, kurgusallığının ve oyunsallığının altını çizmesi yönüyle de önemli bir işleve sahiptir.

2.4.8.8.3.Suna

Teras katını tekensiz yapan figürdür. Romanda hem fantastik olayları hem de merak unsurunu sağlamada önemli bir işleve sahiptir. Bergson ve Tanpınar dâhil olmak üzere felsefi, tasavvufi pek çok düşünürden izler taşıyan konuşmalar yapar. Kötü Bakkal tarafından öldürülmüştür. Atalarından kalan kutsal hazineyi yanlış kişi olan Kötü Bakkal'a teslim etmiştir. Sırlarını ilk olarak kendi soyundan gelen Füsün'a açan Suna, sonradan Tatar Adnan'a her şeyi anlatır. Kutsal hazinenin Tatar Adnan'a verilmesi gerektiğini söyler. Romanın temel felsefesi onun ölümü üzerine inşa edilmiştir.

Suna'nın dilinden çıkan muntazam ve parlak sözler aslında yazarın fikridir. Birinci Fasıl'da Karanlık Bir Oyun romanının yazarının birtakım düşüncelerini aktarma görevi Suna'ya yüklenmiştir. Özellikle Bergson'dan izler taşıyan konuşmalar yapar.

2.4.8.8.4. Füsün

On sekiz yaşında, değirmi yüzü tarif edilemeyecek güzellikte olan Füsün, siyah dalgalı saçlı ve iri zeytin gözlüdür. (Savaş, 2015: 19) “Büyü” (TDK, 2011: 894) anlamına gelen ismiyle müsemma bir güzelliğe sahiptir. Babası emekli subaydır. Babasının Azerbaycan'da görevli olduğu yıllarda, bir yıl Adnan'ın oturmakta olduğu teras katında oturmuşlardır. Metin Savaş'ın çocukluk yıllarından yola çıkarak oluşturduğu bir karakterdir. Balıkesir'deki elektrik işlerinden doymuş olan Metin Savaş'ın babası, camcı ustası olan yeğenlerinden birinin teklifiyle İstanbul'a gitmeye karar verir. Balıkesir'den taşınma onun çocukluk aşkı dediği “komşu kızı”ndan uzaklaşmasına sebep olur. *Baykuşlar Geceleyin Öter* romanındaki Füsün'u işte bu komşu kızından aldığı ilhamla kurgulamıştır. (bk. Ek 1)

Romanda Suna'nın ölümü üzerine onun misyonunu Füsün yüklenir:

“Hazinenin şimdiki zamandaki vârisi Füsün'dur çünkü.”

“Suna'nın halefi sen miydin” dedi Kötü Bakkal şaşkın bir tavra bürünerek.

“Benim ya,” dedi Füsün. “Beğenemedin mi yoksa?” (Savaş, 2015: 471)

2.4.8.8.5. Kötü Bakkal

Suna Apartmanın yöneticisi olan Kötü Bakkal, seksen sekiz yaşında bir ihtiyardır. (Savaş, 2015: 16) İkinci katta karısıyla beraber yaşar. Kırmızı yüzlü, saçını bile dökülmemiş ve altmışlı yaşlarında gösteren (Savaş, 2015: 13) bu adam fiziksel özellikleriyle yazardan izler taşır. Herkesin Kötü Bakkal dediği bu adamın zinde bile lakabı yazılıdır. Kötü Bakkal, Metin Savaş'ın kendi hayatından esinlenerek oluşturduğu bir figürdür. Zira bakkallık yıllarında çocuklar Metin Savaş'ı, bu adla çağırılmaktadır:

Bizim meslekte Ahilik kültürü ve ahlâkı kırık dökük de olsa devam etmektedir. Mahallemizin çocukları da beni hep sevmişlerdir. Şakacı kişiliğimle o çocukları güldürüp eğlendirdiğim için, daha ucuz olan markete gitmek yerine bizim dükkândan alışveriş etmeyi tercih ediyorlardı mahallemizin çocukları. O çocuklar şaka yollu bana hep Kötü Bakkal diyorlardı ki Baykuşlar Geceleyin Öter romanımdaki Kötü Bakkal karakterinin adı buradan çıkmıştır. Ürünleri hem marketten daha pahalıya satmak durumunda kaldığım için hem de patavatsızlık yüklü şakalarımla herkesi eğlendirdiğim için mahalle çocukları bana Kötü Bakkal diyorlardı. Bu bir sevgi ve muhabbet seslenmesiydi. (bk. Ek 1)

Romanda ona Kötü Bakkal denilmesinin sebebi anlatıldığı bölüm incelendiğinde Metin Savaş'ın anılarıyla birebir uyduğu görülecektir:

“Sana neden Kötü Bakkal diyorlar? diye sordum sigaramı içerken.

“Kötü Bakkalımız eskiden bu sokakta bir bakkal dükkânı işletirmiş. Sokağın çocukları ona bir ağızdan Kötü Bakkal derlermiş. 'Beni sevdiğim için böyle diyorlar,' demişti Kötü Bakkal. İnsan sevdiğine takılırmış. Kötü Bakkalımız yetmişli yaşlarının ortasına vardığında bakkal dükkânını devretmiş. Şimdi, bu tarihte o bakkal dükkânını Kürt asıllı sempatik bir vatandaşımız işletiyor.” (Savaş, 2015: 17)

Romanda Metin Savaş, Kötü Bakkal olarak kendini figürleştirmiş ve olay akışına dâhil olmuştur. Kötü Bakkal, romanın ilk fasılda fazla gözükmez; ancak ikinci fasılda Suna'nın ölümü ile ilgili olayların çözülmesinde etkisi olur. Hazine için Suna'nın ölmesine neden olur ve hazinenin gazabına uğrar. Küçük oğlu Ahmet sekiz yaşındayken, Zeynep beşikten düşüp akrep sokmasıyla ve son evladı Mehmet askerlikten dönerken trafik kazasında yaşamını kaybeder. (Savaş, 2015: 502)

Bakkallık mesleği; Kötü Bakkal'a dedelerinden ve ailesinden mirastır. (Savaş, 2015: 385) Sürekli sahaflardan kitap alması (Savaş, 2015: 492) ve atalardan bakkallığın dede mesleği olması, Metin Savaş'ın hayatından izler taşır.

2.4.8.8.6. Kereste Müdürü

Romanda ilk olarak Füsün'u rahatsız eden figür olarak ortaya çıkar. Kılıksız, suratsız, küt burunlu, köşeli çeneli, kirli sakallı, abanoz gibi kara saçlı itici bir tiptir. (Savaş, 2015: 22)

Argoda “çok görgüsüz, bilgisiz, kaba kimse” (Aktunç, 2002: 175) anlamına gelir. Kendi kişiliğinin dışında bütün kötü kişilerin bir arketipi gibidir. Kişiliğiyle Tepegöz’ü anımsatır:

“Tek gözlü bir adam...”

“Ne gibi, Ayhan Beyciğim?”

“Bir gözü yok diyorum.”

“Tepegöz mü bu?” (Savaş, 2015: 446)

Meşru olmayan bir ilişki sonucu dünyaya gelmesi ve Ayhan Işık tarafından öldürülmesi Basat’ın Tepegöz’ü öldürüğü hikâyeyi hatırlatır. Tepegöz’ü insanî boyutuyla güncelleştiren yazar, onun ruh dünyasına anlatmada çok başarılıdır.

İsmi bile bilmediği deli anası Müberrâ öldükten sonra, herkesin Karı Ana dediği üşütük anneanesi tarafından büyütülmüştür. Maviş Dede adlı suratsız kocasıyla beraber, Kereste Müdürü’nü döverler, işkence ederler. Ona evdeki tek kız olan Hayriye’den başka kimse iyi davranmaz. Bir kış günü Nemrut suratlı bir adama satılır. Onu İstanbul’a götüren bu adamın tecavüzüne uğrar. Zebani kılıklı adam, kanırta kanırta sağ gözünü oyar. Daha altı yaşındayken bunları yaşayan Kereste Müdürü, on yaşında kaçar, on beş yaşında kendisini iğfal eden zebani adamı öldürür, yirmi yaşında biraz para bulunca arkadaşıyla Ungeziefel Oto Kiralama şirketini kurarlar. Yirmi beş yaşına geldiğinde Füsun’u görür ve ona âşık olur. (Savaş, 2015: 342-346) Annesi gibi iğfal edilmesi Naturalizm’in soya çekim yasasını hatırlatır. Annesi kendi isteğiyle ilişkiye girmiş gibi görünse bile akli başında olmayan bir kadın olduğu düşünülürse, yazgıları arasındaki benzerlik daha net anlaşılır. Ayrıca çocukluğuna ait deneyimleri ve izlenimleri sonucunda aşağılık kompleksi gelişen Kereste Müdürü, pesimistik felsefenin bir sonucu olarak hayatın hep karanlık yönünü görür. (Adler, 2016: 191) Babası tarafından öldürüleceği zaman hiç tepki vermemesi, onun hayata bakış açısının yansımasıdır. Kereste Müdürü’nün kötü bir figür olma aşamasında yaşadıkları, *Erlük* romanının iç anlatısındaki Suat Katran’ı hatırlatır.

Nihal Atsız’ın *Ruh Adam* romanındaki Yek ile aralarında benzerlikler vardır. Yek’in Leyla Mutlak’ı rahatsız ettiği gibi Kereste Müdürü de Füsun’u rahatsız eder. İki figür de kötülüğün ve şeytanın sembolüdür. (Evis, 2012: 254)

Savaş, romanın en kötü karakterlerinden olmasına rağmen Kereste Müdürü’nün geçmişini anlatarak yaptığı kötülükler ile hayatı arasında ilişki kurmamızı sağlar. Çevre şartları onun karanlık bir kişi haline gelmesinde etkili olur. Bu durum, çevrenin kişiliğin oluşmasında önemli olduğunu savunan Naturalizm’in görüşlerinden izler taşır. Eserdeki Deneysel Roman’a ve Naturalizm’e yapılan göndermeler, içerikte de kendini gösterir. Romanda Kereste Müdürü’nün psikolojisine dair ayrıntıların verilmesi ve hayatı, Tepegöz

arketipine farklı bir perspektiften bakmamıza yardımcı olur.

2.4.8.8.7. Diğer Kişiler

Komünist Rıza Bey, isim olarak *Efendi Dayının Kozalakları*’ndaki Komünist Hamdi Bey’i hatırlatır. Romanın son bölümlerinde kurguya dâhil olan bu adam, her şeyi yönettiğini ve yönlendirdiğini söyleyen “bilgili temsilciler” zümresinin Türkiye mümessilidir. (Savaş, 2015: 502) Romandaki kötü figürlerden biridir.

Kereste Müdürü’nün annesi Deli Müberrâ, yazarın isim sembolizasyonu ile kurguladığı figürlerdendir. Müberrâ; “berî kılınmış, temize çıkmış, aklanmış, müstesna, azade, arınmış” (Devellioğlu, 2006: 701) anlamına gelir. Yazar, onun ruhunun temizliğini belirtmek ister. Deli Müberrâ, Oğuzların başına bela olan Tepegöz’ün annesi peri kızını hatırlatır. Aynı zamanda Ayhan Işık için yasak meyve olarak da simgeleştirilebilir. “Bu hikâye Âdem’le Havva’nın cennetten kovulmasıyla başlamıştı.” (Savaş, 2015: 53) diyen Ayhan Işık, Hazreti Âdem’in cennetten yasak meyve sebebiyle kovulduğu gibi, Deli Müberrâ ile ilişkiye girdikten sonra Balıkesir’i terk etmek zorunda kalır. Deli Müberrâ’nın hikâyesi, Yeşilçam filmlerinden *Kımalı Yapıncak*’ı anıştırır.

Kereste Müdürü’nün çocukluk aşkı Hayriye, yazarın kendi biyografisinden ve *Yeşil Çeşme* romanındaki Polika’dan izler taşır. Ona sahip çıkar. *Yeşil Çeşme*’de Polika, isimsiz anlatıcıya bir anne gibi davranır. Hayriye’de Kereste Müdürü’nü korur ve kollar, hatta bir anne gibi süt gelmeyen memeleriyle emzirme taklidi yaparak onu teskin eder. (Savaş, 2015: 343) Kereste Müdürü, yirmi altı yaşında memleketine gitmeye geldiğinde onun evlendiğini ve dört çocuğunun olduğunu öğrenir. Maviş Baba, daha on altı yaşındayken onu bir berduşa satmıştır. (Savaş, 2015: 347) Romanda çocuk yaşta zorla evlendirilen gençlerin yaşadıkları acıların temsilcisidir. Yirmi yaşındayken çok sıkıntılar yaşayan Menekşe ve hastalıklı kardeşi Papatya, Ayhan Işık’ın günahlarından arınmak için sahip çıktığı kişilerdir. Ayhan Işık’ın yazdığı hikâyenin de kahramanı olan bu iki kardeşten Menekşe, onun karısı olacaktır. Davut Usta, öz oğlu tarafından öldürülmüştür. Zampara bir adamdır.

Romanda Mustafa Kemal Atatürk, Cumhuriyet kurulduktan sonra Mümtaz Refik Efendi’nin kayıp kitabı “İstanbul Defineler Atlası”nı sarayın mahzeninin de aratmış, ama bulamamıştır. (Savaş, 2015: 424) Atatürk, roman kurgusu içinde işlevi olmayan bir figürdür.

2.4.8.9. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Sanatçı, önceki postmodern eserlerinde olduğu gibi *Baykuşlar Geceleyin Öter* romanında, klasik yansıtmacı romandan farklı bir anlatım tarzı benimsemiştir. Savaş,

romandaki yazar olarak Ayhan Işık ve anlatıcı Tatar Adnan'dan oluşan üçlü bir düzenek kullanarak romanın çoğulcu yapısını ön plana çıkarır. İki fasıldan oluşan romanın birinci ve ikinci bölümlerinde kullanılan anlatıcılar farklıdır.

Romanın birinci faslında anlatıcının “eserin itibarî dünyasında veya olay örgüsünde yer alan kahramanlardan biri” (Çetişli, 2014: 108) olan Tatar Adnan olduğu görülür. Kahraman bakış açılı birinci tekil (ben) anlatıcı, “aynı zamanda olay örgüsünün bütün yükünü üstlenen asıl kahraman olabileceği gibi, daha geri plânda yer almış kahramanlardan biri de olabilir.” (Çetişli, 2014: 108). Romanda asıl kahramanlardan biri anlatıcı olarak tercih edilmiştir. Eserde postmodern bir tavırla buna vurgu yapılır:

“Karanlık Bir Oyun romanının anlatıcısı kim? Tanrı gibi bütün olay örgüsüne hâkim bir anlatıcı mı?

Hayır. Anlatımızın anlatıcısı sensin. Tatar Adnan anlatıyor. Yani birinci tekil şahıs anlatısıdır bu. Keza gerçek hayattaki anlatıcı da sen değil misin?” (Savaş, 2015: 191)

“Her iki taraftaki (gerçek hayattaki ve roman kurgusunun içindeki) anlatıcı da bendim.” (Savaş, 2015: 192) cümlesinde olduğu gibi romanın kurmacalığına vurgu yapılan bölümlerde anlatıcı hakkında bilgi verilir.

Yazar ilk faslın sonuna koyduğu ek bölümünde romanın ilk faslının anlatıcısı hakkında açıklamalar yaparken ikinci faslın anlatıcısının değişeceğini belirtir:

Birinci Fasil'da birinci tekil şahıs anlatımı kullanmıştım. İkinci Fasil'da da üçüncü tekil şahıs anlatımı kullanacağım. Fakat anlatıcının kimliği belirsiz olacak. Yazar olarak Ayhan Işık mı anlatıyor yoksa başkahraman olarak Tatar Adnan mı anlatıyor buna okurlarımız karar verecekler. (Savaş, 2015: 238)

Postmodern romanların bu şekilde “bazen metnin içerisine birden fazla anlatıcı da yerleştirdiği görülür. Postmodernin temelinde var olan çoğulculuk ilkesinin de etkisiyle bu anlatıcı çokluğu, metne parçalı bir yapı sunar ve okurun gerçek algısı tamamen kırılır.” (Koçakoğlu, 2012:119). Postmodern romanının bu sürekli değişen esnek tavrı, anlatıcıyla beraber diğer unsurlarda da hissedilir. Ayhan Işık'ın “Bazı romanlar böyle değildir. Üslup değişir, kahraman değişir; hatta roman kurgusunun icabı olarak romanın yazarı bile değişir.” (Savaş, 2015: 239) cümlelerini romandaki bu değişimin habercisi olarak görebiliriz.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

METİN SAVAŞ'IN ROMANLARININ MUHTEVA VE YAPI BAKIMINDAN GENEL ÖZELLİKLERİ

Metin Savaş'ın hikâye yazarı olarak yazı dünyasına giriş yaptığı yıllar 1990'lı yıllardır. Bu yıllarda, postmodern düşüncenin sanatta etkisinin kabul edilir derecede hissedildiği görülür. Sanatçı, ilk romanını ise 2000 yılında yazar. Roman alanında tesiri gittikçe artan postmodern anlayışa rağmen Savaş, ilk iki romanında klasik tarzı benimser. Bu romanlar, daha çok kendi ve yakın çevresinin hayatından izler taşıyan biyografik ve otobiyografik öğelerle bezenmiş eserlerdir. Bu iki eserden sonra postmodern roman dairesinde eserler veren yazarın romanlarında işlediği konular çeşitlenir. Postmodern romanın doğasında var olan çoğulcu yapı, Savaş'ın romanlarında da kendisi gösterir. Artık sosyal, siyasi, bireysel, kültürel birçok konu ile yazara ait otobiyografik unsurlar iç içedir. Bu düşünceden hareketle Metin Savaş'ın romanlarında muhtevayı bireysel ve toplumsal konu ve temalar olmak üzere iki başlık altında inceleyeceğiz.

3.1. Muhteva Bakımından

Metin Savaş, postmodern sanat anlayışıyla eserler vermesine rağmen diğer postmodernist yazarlarından farklı olarak toplumsal konulara öncelik veren bir yazardır. Postmodern anlatılarda klasikleşen arayış, yolda engellerle karşılaşma ve kendini bulma metaforu, yazarın romanında genellikle bireyin kendini bulması değil, millî şuura ulaşması ve içindeki gizli hazineye kavuşması şeklinde kurgulanır. Yaşanılan çağın özellikle gençler üzerindeki etkisine değinen romanlar yazan Savaş, ülküsüz bırakılmak istenen gençlerin hikâyelerine yer vererek millî bilinç uyandırmayı amaçlar. Bireysel olayların genelde sosyal olayların gölgesinde kaldığını düşündüğümüz romanlarda, bazen psikolojik boyutlarına derinlemesine yer verilen kişilerin, sosyal konuların tahakkümünü azalttığını belirtmemiz gerekir. Yazarın romanları hem kolektif bilinçaltının hem de kişisel bilinçaltının yansımalarıyla oluşan, geçmişle bağı hiç kopmayan eserlerdir.

Savaş'ın romanlarında işlediği sosyal konuların başlıcaları ise şunlardır:

3.1.1. Toplumsal Konu ve Temalar

Metin Savaş'ın sekiz romanını tematik açıdan incelediğimizde, yaşanan çağı sorgulayan ve dönemin sorunlarına duyarlı bir yazar profiliyle karşılaşırız. İlk romanlarında

bugünden geçmişe dönüşler yapan yazar, yaşanılan zamana tekrar dönerek özellikle ülkenin içinde bulunduğu problemleri işler. Bugüne geçmişten gelen seslerle bakan yazarın yaşadığı çağa yönelttiği eleştiriler, çok yönlü bir aydının isyanı gibidir. Savaş'ın romanlarında karşımızı çıkan toplumsal konuları, şu başlıklar altında değerlendirebiliriz.

3.1.1.1. Aile İçi Çarpık İlişkiler

Postmodern dünyada aile hayatı büyük değişime uğrar. Postmodern metinlerin olay örgüsünün önemli bir parçasını işgal eden “aile” kurumunun bu metinlerde bir probleme dönüştürülerek sorgulandığı ve çoğunlukla modern sürecin aile kurumu üzerindeki olumsuz etkilerinin ortaya çıkardığı patolojilerin, gözler önüne serildiği görülür. Bu metinlerde yer alan aileler ya da aile bireyleri, çoğunlukla parçalanmış, aile birlikteliğini sağlayan ortak değerlerden uzaklaşarak “atomize” olmuş, dağınık bir görüntüye sahiptir. Bu, hem ailenin kendi iç unsurlarının birbirine yabancılaşması hem de bir aile ile öteki aileler arasındaki ilişkilerin kopması anlamına gelir. (Emre, 2006: 328) Savaş'ın romanlarında, postmodern bir zamanda yaşanıldığının en büyük işareti, kadın-erkek ilişkileri ve aile yaşamıdır. Toplumsal yozlaşmanın ve yalnızlaşmanın en derinden yaşandığı ve kimsenin birbirinden haberinin olmadığı, aynı evin içinde kör gibi dolaşan bireylerin varlığı dikkat çeker. *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi*'nde öz babasının tecavüzüne uğrayan Gamze Şirin'in yaşadıklarının anlatıldığı bölümler, aile içi çarpık ilişkilere örnektir:

Gamze Şirin hâlsiz kaldığını fark edince park alanı içinde ilk gördüğü banka doğru yürüdü, bankın üzerinde birikmiş karları eliyle temizledi, etrafına bir kez daha bakındıktan sonra banka iğreti oturdu. Yanaklarındaki yalazlanma dinmişti. Ürkek bakışlarıyla etrafta herhangi bir tehdit arandı ama korkulacak bir şey yoktu sanki. Sırtını bankın dayanmalığına yasladı. Gözlerini yumdu. Öz babası üzerine abanıyordu. Önce öz kızına iki tokat çakmış, sonra da fermuarını indirmişti. Gamze Şirin dehşet içinde yumuk gözlerini açtı. (...) Gamze Şirin banka uzanıp uyumayı denedi. Göz kapaklarını her indirişinde babasının açık fermuardan dışarı sarkan mosmor kamışı gözlerinin önüne geliyordu. Bu şekilde uyumam imkânsız. Bankın üzerinde doğruldu. Sırtı acımişti. Sol elinin ince parmaklarıyla boynuna masaj yaptı. Belki de gebe değilimdir. (Savaş, 2014: 115)

Erlık romanında kandırılıp tecavüze uğrayan Mücevher, ailesine dönemeyeceğini düşünüp intihara kalkışır: “Evime dönemem. Bunu anlamak zor değil. Annemin, babamın, komşularımın yüzüne nasıl bakarım?” (Savaş, 2012: 88) Mücevher'in iç dünyasının yansıtıldığı şu bölümler, geneleve düşen kadınların ruh dünyasına ayna tutar. Bu kadınlar, kader mahkûmu kişiler olarak gösterilir:

Bir geneleve sığınmak fikri başta ürktücü görünse de tek çıkış yolu gibiydi. Mücevher intihara cesaret edemeyeceğini şimdi daha açık seçik idrak ediyordu. Her şeye rağmen can tatlıydı. Acaba genelev

denen şey nasıl bir yerd? Mücevher'in bu konuda açık bir fikri yoktu, sadece filmlerde görmüştü genelevi. Hiçbir hayat kadınının o işi isteyerek yapmadığına emindi, herhalde kader onları bu mesleğe sürüklüyordu ve her hayat kadının bir hikâyesi olmalıydı. (Savaş, 2012: 95)

Zemheri Kuyusu 'nda çocuğu olmuyor diye terk edilen Hayrunnisâ'nın yaşadığı ruhsal çöküntü, kardeşi Işık'la yaptığı konuşmalarla verilir:

-Hasta mı dedin abla? Gökmen eniştem hepimizden zırdeli. Allah belâsını versin!

-Hayır. Belâ okuma. Tanrı hepimizi ıslah etsin.

Bunu, bütün kırgınlığına rağmen, içtenlikle söylemişti. Belki cehennem denilen yer de bir çeşit rehabilitasyon merkezidir. Günahkâr ruhlar yüksek ateşle tedavi edilebilir mi, bilemiyorum. Çocuk! Rahim! Kısırlık! Olmuyorsa olmuyor. Kader, tâlih, yazgı. Her ne ise. Gökmen bunu anlayamaz. (Savaş, 2011b: 81)

Melengicin Gölgesinde'de uğradığı tecavüzü kimseye anlatamayan Uçarı Cümâne ve başkomserin kızının yaşadıkları, ailelerdeki çözülmenin göstergesidir. Toplumsal düzeni sağlamaya çalışan başkomser, kendi kızına yapılanlardan habersizdir. Köhne konaktakiler ve mahalleli, Uçarı Cümâne'nin davranışlarının sebebini sorgulamaz:

Melengiç Baba Mahallesi'nin nâmus düşkününü erkekleri, sizler ve diğerleri, kısaca hepimizin, gözlerinizi kaçırmaksızın cevap verin bana ki, hanginiz beni koruyabildiniz? Mecâzî Efendi kimdir, nerden gelmiştir, neden gelmiştir, aslı astarı nedir, soyu soppu necidir, hiçbiriniz merak etmediniz bunu. Mecâzî Efendiyi başımıza tac ettiniz sorgusuz sualsiz, oybirliğiyle onu mahalleye muhtar seçtiniz, on yıl boyunca tapındınız o kahrolası iblise. Ve dâima beni suçladınız. Adımı uçarı kıza çıkardınız. Nâmus diye yırtınırken, mahalledeki bütün erkeklerin aklı da fikri de kadın bacaklarının arasındaki çukurdaydı. Ahlâk dediniz, iffet dediniz, kendi orospuluğunuzu örtbas edebilmek için kadın kısmına kösnük damgası vurdunuz. Defalarca ırzına geçilen küçük kız çocuğunun ağız boşluğunda bomba patlatanlar biz kadınlar mıydık? (...) Cevap verin bana: Yeryüzündeki on binlerce genelevin yaratıcısı biz kadınlar mıyız yoksa siz erkekler mi? (Savaş, 2008: 488-489)

Uçarı Cümâne'ye ait bu sözler, yazarın düşünceleri gibidir. Yazarın eserlerinde ailedeki ve toplumdaki yozlaşmanın temel sebebi, erkekler olarak gösterilir. Ayrıca bu romanlarda, ailelerdeki çözülmeye toplumdaki yozlaşmanın, birbirini tamamlayan durumlar olduğu düşüncesi hâkimdir.

3.1.1.2.Din-Ahlâk İlişkisi

Savaş'ın romanlarında din ve halkın dine bakış açısı, ana izleği destekleyen önemli bir öğedir. Yazar, görünüşteki dindarlıkla değil eylemlerle cennete girileceğini düşünür. Onun din

algısı, edebi önceleyen Ahilik teşkilatından ve Tekke şairlerinden izler taşır.⁴⁶ Bu fikir, tüm eserlerinde kendisini hissettirir:

Tanrı kendisine inanmayı dışlamıyor ki. Onun cennetinin kapısı herkese açık. Bana, sana, ona, hepimize. Cennete girmek hususunda dinimizden ziyade eylemlerimize bakılacaktır kanısındayım. Ömrü boyunca kalp kırmış, şunu bunun kuyusunu kazmış, çocuklu aileye ev vermek istememiş bir hacı efendi mi makbuldür, yoksa hayatını insanlığa adanmış putperest mi? (Savaş, 2008: 154)

Savaş; din ile ahlakı bir bütün olarak ele alır. İbadetin ise aşikâr değil gizli yapılması gerektiğini, namaz kılıp her türlü şeyi yapanların dinin özünü anlamadığını belirtir:

Kanun ve hukuk adamı dediğimiz şey yasama ve yargıdır. Yâni düpedüz din adamıdır. Keza din diye bir kurum da mevcut değildir; zannettiğimizin aksine olarak, yalnızca ve yalnızca ahlâk vardır; din zannettiğimiz kurum esâsen ahlâk kurumudur. Bunun başka türlü değil de böyle olduğunu nereden anlıyoruz? Peygamber Efendimiz şöyle buyurmuş değildir: “Ben dini tamamlamak için gönderildim...” Peygamber Efendimiz şöyle buyurmuştur: “Ben ahlâkı tamamlamak için gönderildim...” Bizler, din dendiğinde, namaz kılmak ve oruç tutmak gibi birtakım ibâdetleri anlıyoruz yalnızca. Bütün bunlar vazgeçilmez ibadetlerdir, fakat, asıl ibâdet bâtinidir ve o da faziletli olabilme çabasıdır. Sâdece münafık mı riyakârdır? İmanlı görünüp de inancının gereğini yerine getirmekten gocunan özürsüz müminlerin tutarsız tavırları görmezlikten gelinebilir mi? Türkiye Cumhuriyetini kendi devleti kabul etmediği gerekçesiyle kaçak elektrik kullanan hacı efendiler mi ararsın, abdestinde namazında tefeciler mi ararsın, ayakta hâcet giderdiği için pantolon paçasına idrar sıçratmış müminler mi ararsın, apartman dolusu daireyi kiraya vermiş olduğu halde askıda ekmek kampanyasından otlanan dini bütünler mi ararsın... Açıktan açığa putperestlik! Paraya tapınan bir yığın mümin! (Savaş, 2008: 99-100)

“Din afyondur.” (Savaş, 2008: 100) dedikleri halde ahlâk ve erdem kelimesini dillerinden düşürmeyenler ile dindar gözükp halkı sömürenlerin eleştirisini yapan Savaş, özellikle *Melengicin Gölgesinde* romanında bu konuyu derinlemesine işler. İttihatçı geçmişe sahip bir aileden gelen yazarın din algısı, duygudan daha çok aklî temellere dayanır. Bu sebeple romanlarında, düşünmeden birine bağlanan kişilerin köklü eleştirisi yapılır. *Melengicin Gölgesinde*'de nereden geldiği belli olmayan Mecâzî Efendi'ye her yönüyle bağlanan mahalle halkı, bu adamın bir ırz düşmanı olduğunu sonunda anlar. Fakat bâtil inançlara olan bağlılığıyla bilinen Mürüvvet Vâlide'nin tüm olanlara rağmen Mecâzî Efendi'nin suçsuz olduğuna inanması dikkat çekicidir. Ona göre kocasını bile ayartabilen kardeşi Uçarı Cümâne, Mecâzî Efendi'yi de baştan çıkarmıştır. (Savaş, 2008: 465)

⁴⁶ Yazar, yıllarca bakkallık mesleğini icra eden bir sülalede büyüdüğü için Ahilik geleneğindeki edep anlayışının onun düşünce dünyasında etkili olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca dinî-tasavvufî edebiyatta her şeyin başında edep anlayışı gelir. “Edep ya Hû!” diyen dervişler, Allah'tan ilk olarak edep talebinde bulunurlar. Özellikle Alevî-Bektaşî şairlerinden Kaygusuz Abdal'ın “Ey özünü insan bilen/ Var edep öğren edep/ Ey edep erkân bilen/ Var edep öğren edep” (Özmen, 1998: 223) sözleriyle başlayan nutuğu gibi birçok şiir, ibadetten önce edebi öğütler.

Yazar, kendi dininin farkında olmayan, Yahudî ve Hristiyanların inanç sistemine ait unsurları İslamiyet'e aitmiş gibi kabul eden günümüz Müslümanlarını, Mesih inancı üzerinden tenkit eder:

Siz Müslümanlar başkomserim, Kureyşli Muhammed'in son elçi olduğuna iman ediyorsunuz. Son peygamberin ve son kurtarıcının zuhur etmiş olduğuna inandığınız halde, niçin hâlâ son kurtarıcının gökten inmesini bekliyorsunuz? Diğerleri, İseviler ve Museviler, son elçinin henüz gönderilmediğine inandıkları için, elbette ki âhir zaman mesihini bekleyeceklerdir. Fakat sizlere n'oluyor başkomserim? (Savaş, 2008: 471-472)

Dini siyasete alet edenler ve Cumhuriyet rejiminin toplumu İslâm'dan uzaklaştırdığını savunanların İslâm'ı kendilerine göre yorumlamaları, eleştirilen diğer bir konudur:

“Cumhuriyet rejimi bizi İslâm'dan uzaklaştırıp... Cumhuriyet rejimi İslâm'la çatışıp...”

“Bimemiz gerekir ki, Cumhuriyet'in çatıştığı İslâm, emperyalizme âlet edilmiş, kapitalist rejimin sâbitelerine ve hâkim gücün stratejik amaçlarına uydurulmuş, kerametleri kendinden menkul şeyhlerin ferdin hürriyetini ve aklını esir almış, sözde bir İslâm idi. Hazret-i Peygamberin bize sunduğu İslâm değildi. Cumhuriyet'in çatıştığı İslâm dün de bu İslâm'dı, bugün de bu İslâm'dır.” (Savaş, 2014: 88)

Sanatçının romanlarında, sömürü amaçlı kullanılan ve tahrif edilen din anlayışına köklü eleştiriler vardır. Bunun dışında *Zemheri Kuyusu*'nda olduğu gibi samimi dindar kadın ve hocalara karşı, olumlu bir atmosfer oluşturulmuştur.

3.1.1.3.Vatan-Millet Sevgisi

Fikrî yapısı itibariyle Savaş'ın tüm romanlarında vatan ve millet sevgisi birincil konulardandır. Kuvayı Milliye teşkilatının olduğu topraklarda yaşayan yazarın aile çevresinde anlatılanlar, romanlarına yansır. Özellikle Türkçülük düşüncesinin etkisinde kalan Savaş'ın romanlarında olumlu figürlerin neredeyse tamamı milliyetçi kişilerdir. *Zemheri Kuyusu*'nda Profesör Muhittin Yörükgil, Turancılık fikrini nutuklarıyla dile getiren tipik bir Türkçü olarak çizilmiştir:

Turan düşü şimdilik imkânsızdır evlâtlarım. Mümkün olsa bile mevcut şartlarda istemem. Yavaş yavaş demek istiyorum. Her adımı hazmederek atmalıyız. Burnumuzun dibindeki Avrupa Birliğine öykünmeyle Türk cumhuriyetlerinin eşit katılımından oluşacak birliğe inanmıyorum. Maval bunlar. AB dağılmaya mahkûm. Kendini feshetmezse Avrupalılar enâyi demektir. Türklük için gerçek birlik yekpareliktir. Bunu da ancak Türkiye başarabilir. Ama yavaş yavaş. İlhak.. bütünleşme.. ittihat.. halkoylaması.. demokratik irâde.. bunlar parlak ve kibar tanımlar. Diplomatik nezâket gereği bâzı ifâdeler hasıraltı edilebilir.. edilmelidir.. Fakat kahve sohbetlerinde hiçbir kısıtlama yoktur. Açık konuşalım. Önce Kıbrıs'la Azerbaycan'ı antibiyotik gibi yutmalı. Sonra Türkmenistan'ı. Oğuzların birliği! Daha sonra Kırım ve diğerleri. Dağıstan, Özbekistan, Kırgızistan, Kazakistan, mümkünse Doğu Türkistan... Ama yavaş yavaş. Sindire sindire. Acelemiz hem var hem yok. Herhangi bir büyük devlet

olmak, ya da bölge önderi olmak bizi tatminetmez. Cihan devleti! Alışmış kudurmuştan beterdir. Biz Hunlardan da önce, Sakalardan beri cihan devletiyiz. Kaldı ki ilâhî görev.. bundan kaçamayız. Kutsal göreve sırt çevirmekle Allah'a isyan etmek birdir. Keza bölgemizin büyük devleti olmanın keyfiyle yetinirsek, kaba bir tahminle, sâdece önümüzdeki yüzyılımızı garantiye alabiliriz. Cihan devleti olursak, beş yüzyıl başımız ağrımaz. İşte benim Anadoluculuktan anladığım budur. Sindire sindire diğer Türk yurtlarını Anadolulaştırmak! Onlara Türklüklerini hatırlatmak! Dilde birlik, kültürde birlik, ülküde birlik, estetikte birlik, mecliste birlik, vatanda birlik, kentleşmede birlik, dini idrakte birlik, hayatı algılayışta birlik... Birlik oğlu birlik. (Savaş, 2011b: 100-101)

Yazar; vatan ve millet sevgisini, Kuvayı Milliye ruhu olarak simgeleştirir. Onun neredeyse tüm romanlarında karşımıza çıkan arayış motifinin sonunda ulaşılması istenilen şey, bu ruhtur. Denilebilir ki yazarın romanları, hep bu ruhtan beslenen ve bu ruhu bulmaya çalışan kişilerin maceralarından oluşur. Temel mücadele ise bu ruha sahip olan aydınlık insanlar ile karanlık güçler arasındadır:

Siyonistler.. evanjelikler.. tapınakçılar.. gül ve haç kardeşleri... pramitlere tapanlar.. uluslar arası şirketler.. postmodern emperyalizm.. riyâkâr hümanizm.. soysuz kozmopolitik.. zekâyâ dayalı mekanik entelektüellik.. yeni dünya düzeni.. içimizdeki sahte vatandaşlar.. içimizdeki güdümlü cemaatler.. gülen elmalar.. ağlayan şeyhler.. Belki Yecüc Mecüc denilen lânetli kavmin dünyalı şer güçlerle kurduğu ittifak... Kalpleri mühürlü kavmin entrikaları... Belki onikinci gezegenin aramızdaki kalıntıları... Onüçüncü yitik kavmin şirretlikleri... Hayâl gücümüzle bir yığın karanlık güç tasarlayabiliriz. Belki bunların hepsi saçmalık. Ama ya doğruysa? Kaldı ki birtakım karanlık güçlerin var olup olmadığını tartışmak da anlamsız. İyinin karşısında kötü.. doğrunun karşısında yanlış var olduğuna göre.. karanlık güçler de mevcut demektir. Çünkü aydınlık güçler de var. Keza kötülük diye bir kavram olmasaydı, doğruluk da olmazdı. Kur'an âyetlerini inkâr edebilir miyiz? (Savaş, 2011b: 336-337)

Metin Savaş'ın romanlarında vatan ve millet sevgisi, her şeyin üzerinde görülür. Kahramanlar, milletin öz değerlerini bulmak ve ülkeyi korumak için mücadele eder.

3.1.1.4. Tüketim Toplumu

Yaşanılan çağda insanlar hızlı bir tükenişin cenderesi içindedir. Bu tükeniş, toplumda büyük fırtınalar koparan ahlakî çöküntülere ve yozlaşmaya sebep olur. “Şimdiki eğlence düşkününü gençliğin çoğunluğu gibi vurdumduymaz değildik. İdealist olsun, taştan olsun. Hepimiz ciddi kitaplar okurduk.” (Savaş, 2011b: 50) sözlerinin sahibi Fuat Çınaraltı, idealleri olmayan günümüz gençliğine köklü bir eleştiri yapar. Romanlarda yozlaşmanın en büyük temsilcisi ise alışveriş delisi kişilerdir.

Tüketim çılgınlığı beraberinde ahlaki çöküntüyü getirir. *Kargalar Derneği*'nde Gürol enişte astsubay emeklisi dayısının gözleri pek görmediği için emekli maaşını çekip verir.

Ancak zam geldiğini söylemeyen Gürol Enište, aradaki farkı dayısına vermez. (Savaş, 2010: 298)

Üreticilerin tüketiciler sayesinde erk ve otorite kazandıkları bu toplumlarda, hemen her şey metalaştırılır. Büyükşehirlerin vakit değerlendirme mekânları, gizli bir hapishaneye dönen AVM'lerdir. Artık insanlar markaların dünyasındadır. Teknolojik gelişmeler neokapitalizmin diğer bir yönünü temsil eder. Dolayısıyla, “neoliberalizmin biricik mantığının, piyasa kurumunun gündelik hayatın tüm alanlarına nüfuz etmesi amacına yönelik işlediğini vurgulamak yanlış olmayacaktır.” (Emirgil, 2010: 226) Kişiler arası ilişkilerden başlayarak tüm hayatın maddeleştirildiği bu dünyada bireyler, kendi hayatları üzerindeki kontrollerini kaybeder.

Kapitalizmin fabrikalarda ve diğer ağır işlerde çalışmaktan bitkin düşen ve kolektif hayatın dışında bir yaşam üretemeyen insanları, yerini neokapitalizmin tüketicilerine bırakır. Artık her şey medyanın güdümündedir. Neyin ihtiyacı olup olmadığını belirleme imkânı bulamayan tüketici, reklam bombardımanı arasında şuarsuzca ve gayrî iradi bir tavırla harcamaya ve harcanmaya devam eder.

Günlük tatmin, anlık mutluluk “anı yaşa” kültürü oluşturur. Tüketim kültürü, AVM kültürüdür. Bakkallık mesleğinden emekli olan Savaş, *Kargalar Derneği*'nde tüketimin mantığını bu açıdan ele alır:

“Yaşamınızda radikal bir değişiklik yapınız ve bakkalınızdan ısrarla isteyiniz; çünkü siz buna değersiniz...”

“A-a.. Reklâmlar girdi.. Oldu mu şimdi.. Yuf size..”

“Memlekette bakkal mı kaldı ayol.” (Savaş, 2010: 203)

“REKLÂMLAR-REKLÂMLAR-REKLÂMLAR” (Savaş, 2015:436)

Yazar, romanlarında bu şekilde reklamları, AVM adlarını, televizyon adı veya programlarını büyük yazarak tüketim anlayışını oluşturmaya çalışan kişilerin dikkat çekme anlayışına gönderme yapar. Sözkonusu durum toplumun renkli, gösterişli ve şatafatlı olana olan eğiliminin de eleştirisidir.

Kargalar Derneği'nde tüketim toplumu anlayışı *Araba Sevdası* romanına gönderme yapılarak ele alınmıştır:

“Araba Sevdası romanını anlayarak okuyan herkes şu bulvardaki aymazlığı idrak edebilir,” dedim.

“On binlerce lüks otomobil. Bu konforun bedelinin ne olduğunu umursamayan on binlerce sürücü.”

“Param varsa niye araba almayacaktım? dedim bıyıklı ustama inat.

“Kemerimde gizlenmiş bıçağı başka amaçlar için de kullanabilirsin. Bir bıçak salt adam yaralamak için tasarlanmamıştır.”

Para da salt otomobil satın almak için icat edilmiştir. Onu başka amaçlarla tüketebilirsin.”

Kaldırım Kargası'nı gerçekten de anlıyor ve ona hak veriyordum. Hak veriyordum çünkü Çiçek Pazarı taraflarında yaşayan bir kuzenim bir devlet dairesinde müdür yardımcısıydı. İkamet etmekte olduğu apartman dairesiyle mesaiye gittiği devlet dairesi arasındaki mesafe yürüyerek on beş dakikadan ibaretti. Kuzenimin yetmiş bin liraya satın aldığı son derece fiyakalı bir otomobili vardı. Her sabah evinden çıkar, fiyakalı otomobiliyle Çiçek Pazarı civarındaki meydanlığa kadar gider, etrafına şöyle bir bakınır ve fiyakalı otomobilini orada boş bulunduğu bir kuytuya park eder, oradan da yayan olarak devlet dairesine hızlı adımlarla geçerdi. Her sabah bu külfete katlanmasının tek sebebi, devlet dairesi binasının oralarda arabasını yanaştırabileceği bir yer bulunmamasıydı. Oysaki apartman dairesinden devlet dairesine kadar on beş dakika dakika yürüme zahmetine katlanırsa hem spor yapmış olacaktı ve hem de yakıt tasarrufunun getirisinden yararlanabilecekti. Ne var ki benim müdür yardımcısı kuzenim bunu düşünmeyecek ölçüde aptaldı.

“Hayır,” dedi bıyıklı üstâdım, “Senin kuzenin işine arabayla gidiyor desinler diye böyle yapıyor.” (Savaş, 2010: 384-385)

Kargalar Derneği'nde tüketim çılgını olan Buket abla, en dikkat çekici figürlerden biridir:

Gürol ağabeyin saygıdeğer küldökene Buket ablamız ellerindeki kocaman alışveriş torbalarıyla dönüyordu apartmana salınarak. O ne hârika salınıştı öyle, o ne ehlikeyf tavırlardı. Kocaman poşetlerden birinde benetton arması vardı, diğerinde ise Vakko logosu göze çarpıyordu. Postmodern anlatıların başlıca hedeflerinden biri şuymuş ki, farklılıkları olumlayarak çoğaltmak ve gerçekler hakkındaki yargıları da şüphelerle zayıflatarak sulandırmak. (Savaş, 2010: 288)

Artık toplum reyting toplumu olmuştur. *Kargalar Derneği*'nde “Yönetmen Bey böyle olsun istiyor. Reyting kaygısı mukaddestir. Kadim bilgelerin dediği gibi: Bana reyting rekorunu söyle, yiyeceği şamarın şiddeti hakkında sana birifing vereyim.” (Savaş, 2010: 201) sözleriyle reytingin kutsandığı günümüz dünyasının eleştirisi yapılır.

AVM'ler hep “ana-baba günü”dür. (Savaş, 2015: 314) Bu mekânların tuhaf bir çekiciliği vardır. “Büyüleyici bir yer” olarak görülen AVM'lerde “yerli ve yabancı isimler taşıyan mağazaların vitrinlerine bakarak zemin katta dolaşmaya devam ediyorlardı. Hakikaten çok kalabalık bir çarşıydı. Tüketiciler birbirlerine çarparak, hatta sürtünerek yürümek zorundaydılar. Her yaştan insan vardı.” (Savaş, 2015: 315) cümlelerinden anlaşılacağı üzere bu mekânlar, insanların yeni mabetleri haline gelmiştir. Yeni Kapitalizm'in en büyük sloganı olan tüketmek sözü, toplumun öz değerlerinden uzaklaşmasındaki ilk nedenlerdendir. Yazar, bir yanılmalara uygarlığı olan postmodern dünyanın sanallığını, tüketim anlayışını ve yoz medeniyetini eleştirirken bu konuları romanlarında işleme sebebini şu şekilde açıklar:

Romanlarımda “postmodern zamanlar” dediğimiz küresel yoz medeniyeti hem irdeleyen, hem sorgulayan, hem de kıyasıya yeren, eleştiren ve karikatürize eden kurguların peşine düştüm. Tüketim kültürü ve tüketim toplumu olgularını absürt bir yaklaşımla hırpalayan romanlar yazmaya koyuldum.

Batı edebiyatındaki postmodern yaklaşımları ve postmodern çağa özgü insanlık durumlarını kendi toplumumuz üzerinden ele alıyorum, yeniden işliyorum ve postmodern zamanların kaotik ortamını Türkiye örneğiyle kurguluyorum. Romanlarımda postmodern yaşam içinde bocalayan tiplere ağırlık veriyorum. Roman karakterlerimi inşa edebilmek için gazetelerin üçüncü sayfalarına ve magazin köşelerine bakıyorum. Gündelik hayatın içinde mütemediyen gözlem yapıyorum. Psikoloji ve psikanaliz çalışarak gerçek hayattaki insanların (postmodern hayatın bilinçsizce tutsağına dönüşmüş insanların) iç dünyalarını keşfetmeye soyunuyorum. Böylelikle de kurgu mu yoksa gerçek mi oldukları muallâkta kalan roman tipleri oluşturma imkânı buluyorum. Fransız düşünür Jean Baudrillard ise benim postmodern dünyayı anlama gayretlerimdeki akıl hocamdır. (bk. Ek 1)

Yazar, önlenemez bir süreç olarak gördüğü küreselleşmeyi kökten reddetmez. “Küreselleşmenin müsbet taraflarına evet! Postmodernizmin tuzaklarına hayır!” (Savaş, 2014: 430) fikrine sahip olan yazar, postmodern bir roman anlayışı benimsemesine rağmen postmodernizmin tüketim anlayışına karşıdır. Romanlarında, değişen dünya düzeninin ve globalizasyonun insanları makineleştirdiği ve gerçeği arayan insanlar olmaktan çıkardığı fikri hâkimdir. Eserlerinde, başıboş gezen gençlerin sonradan kendilerini bir arayış içinde bulmalarının ve bu arayış sürecinde özüne dönmelerinin sebebi de bu durumdur. Sonuç olarak Metin Savaş, postmodern edebiyat anlayışıyla eserler vermesine rağmen her şeyin tüketim esasına göre belirlendiği ve öznelere silikleşip nesnelere metalaştırıldığı postmodern zamanların tüketim anlayışına karşı çıkar.

3.1.1.5. Deprem

Yazar, başyapıtı olarak kabul edilen *Zemheri Kuyusu* adlı romanını deprem üzerine inşa eder. 1999 depremin oluşturduğu felaketler ve acılar ile 1894 depremi arasında bağlar kurularak milletin kolektif hafızasının fikir üretmedeki paralelliğine vurgular yapılan eserde deprem, aynı zamanda yenilenmenin ve bütünleşmenin etmenlerinden biri olarak görülür. Hatta depremin bir gereklilik sonucu ortaya çıktığı Fuat Çınaraltı'nın şu sözleriyle anlatılır:

Gerekliliği birkaç boyutuyla değerlendirebiliriz... Fay hattında biriken enerjinin boşalmasına yönelik ihtiyaç.. Türk toplumundaki sosyal kırılmaların kendine çektiği ilâhî ceza.. Tanrısal görevlere hazırlanmamızı sağlayacak büyük yıkımlar.. ve nihâyet karanlık güçlerin tezgâhları... (Savaş, 2011b: 336)

Depremin oluşturduğu yıkımın Türk tarihinde meydana gelen elim hadiselerle karşılaştırıldığı ve bu tarz felaketlerin sonunda yeniden bir doğuşu getirdiği fikrinden hareketle söylenen bu sözler, tarihî örneklerle desteklenir:

Kâinat genişledikçe büzülmeye yönelmektedir. Gücünü tükettiğinde büyük patlamanın vuku bulduğu temel çekirdeğine, özdekin ana parçasına dönecektir. Evrenin kıyâmeti budur. Sonra belki yeniden

infilâk edecek ve yeni bir kâinat oluşacak. Boylardan ve oymaklardan oluşan Oğuz devletinin dağılması Selçukluyu doğurdu. Türkiye Selçukluluları gücünün zirvesindeyken parçalandı. Oğuzun dağılmış erkesi Selçuk'ta, Selçuk'un dağılmış erkesi küçük bir beylikte yoğunlaştı. Osmanlı da büyüdükçe küçülmeye hazırlanmıştı. Bir doğa yasasıdır. Cumhuriyetimiz de güçlendikçe zayıflıyor, gücünü yitirdikçe büyümeye hazırlanıyor. (Savaş, 2011b: 335-336)

Depremi bir hazırlanma ve güçlenme vesilesi olarak gören yazar, yaşanan hadiselere gösterilen tepkiler yoluyla, geçmiş ve bugün arasındaki farkı ortadan kaldırır.

3.1.1.6. Terör

Metin Savaş, terör olaylarını eserlerinde temel konu haline getirmeden işler. Hemen her eserinde bu konuya temas etmesine rağmen, terör olayının derinlemesine işlendiği bir eserinden bahsetmek mümkün değildir. Oran olarak Doğu illerimizin sorunları ve terör problemi, en fazla *Yeşil Çeşme*'de işlenmiştir. *Yeşil Çeşme*'nin Altın Küpe başlığını taşıyan ikinci bölümü, Ertuğrul ve eşinin şehit edilmesi konusu esas alınarak oluşturulmuştur. *Yeşil Çeşme*'de Türk toplumunun yıllardır çektiği acılar ve bitmek bilmeyen sıkıntılar, basit bir kurguyla anlatılır. Bu eserin dışında yazarın ilk romanı *Efendi Dayının Kozalakları*'nda Nafiz; askerdeyken yazmış olduğu mektupta, terör olayları ile Kurtuluş Savaş'ı yılları arasında bağ kurar. Nafiz bu ilişkiye dedesi vasıtasıyla değinir.

Kargalar Derneği'nde Buldumcuk'un "Bu hep böyle olur. Askerlik seni can evinden vurmuş, mayına basan silâh arkadaşlarının ıstıraplarını beraberinde getirmişsin, diyen pek çıkmaz. Biz komando gençleriz. Annem beni yetiştirdi, bu vatana yolladı. Ankara'nın taşına bakmaya zaman yok." (Savaş, 2010: 187) şeklinde anlattığı askerlik ve terör olayları ile Nafiz'in Muallâ'ya yazdığı mektupta anlattıkları hemen hemen aynıdır.

Savaş'ın eserleri içinde bu durumu en derinlemesine anlattığı romanı *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi*'dir. Palamarcı Cemil, anılarını yazdığı mor kapaklı defterde, teröristlerin gençleri nasıl kandırdığını, kamplarda yaptıkları iğrençlikleri, yaptıklarından pişman olmuş bir teröristin bakış açısıyla anlatır:

Ben üniversitede okurken hiç tanımadığım birkaç kişi yanıma gelmişti. Bizim dâvamız var demişlerdi bana. Ezilen ve sömürülen halkımızı Türkiye Cumhuriyeti'nin zorbalığından kurtaracağız! Başlangıçta onlara yüz vermemiştim. Sonra beni ikna ettiler. Bir dâvânın adamı olmak fikri hoşuma gitmişti. Üniversitedeki iki yıl boyunca onlarla ve onun gibilerle düşüp kalktım. Sonrasında üniversite tahsilimi yarıda bırakıp dağa çıktım. Ezilen, horlanan, yok sayılan, varlığı inkâr edilen ve en temel hakları çiğnenen halkımın özgürlüğü için savaşacaktım. (Savaş, 2014: 486-487)

Üniversitede örgütün ağına düşen Palamarcı Cemil, kamplarda gördüğü tecavüzler ve

enses ilişkilerden sonra onların elinden kurtulmak ister. Savaş'ın bu konuyu *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi*'nde detaylandırması tesadüfi değildir. Yazar, o dönemde mücadele ettiğimiz devletler ve onların arkasındaki güçler ile terör örgütü ve onun arkasındaki karanlık yapılar arasında bağ kurar. Teör ile mücadele eden askerlerin ruhu ise, Kuvayı Milliye ruhudur.

3.1.1.7. Doğu- Batı

Tanzimat'tan itibaren Doğu ile Batı arasında sıkışıp kalan, kimi zaman alay konusu olan figürler, bir dönemin panoramik Türk aydını, Batı medeniyetine ait bir tür olan romanla tanıştığı andan itibaren bocalama devrine girer. Doğu ve Batı medeniyetindeki çekişme, Ahmet Mithat Efendi'den beri birçok yazarın üzerinde durduğu bir konu olmuştur. "Aydın- edebiyat-politika arasında başlangıçtan beri sıkı bağlar kurulmuştur. Politik çatışmalar bütün üstyapıda "Doğu-Batı" çatışması olarak düğümlendiği için, edebiyat yapmak zaten kendi başına politik bir eylemdir. Basit aşk hikâyelerine ya da buna benzer şeylere dayanan bir oyun yazmak bile, işin içinde oyun yazmak olduğu için, politik tavırdan uzak olamaz. (Belge, 1998: 82-83) Savaş'ın ilk romanlarında olgunlaşmamış bir muhteva unsuru olarak işlenen Doğu-Batı mücadelesi, sonraki romanlarında temel bir çatışma haline gelir. Gizliden gizliye verilmek istenen bazen de aşikâr şekilde dile getirilen bu anlayış, Hak ile batılın mücadelesine dönüşür. Özellikle olmayan soykırım ve olaylardan yola çıkarak Türk milletini suçlayan Batı'nın ikiyüzlülüğü, Avrupa Birliği ve Birleşmiş Milletler'in çifte standartlı kararları ve tavırları onun romanlarında işlenen önemli konulardır:

Karakol önüne bırakılan patlayıcı maddeyle paramparça olmuş bir polisti bu seferki kurban. Her fırsatta milletin içişlerine burnunu sokan, birtakım nursun yazarların mahkemelerine gözlemci sıfatıyla iştirak ederek bağımsız yargı üzerinde baskı kurmaya yeltenen, muhtelif ülkelerin psikolojik harp birimlerinden icâzetli Avrupa Birliği temsilcileri her nedense şehit cenazelerinde gaybubet ediyorlardı. Tarihleri katliamlarla dolu Batılı aydınlar Türk milletini soykırımcılık suçuyla itham ediyorlar, yazılı ve görsel basında açık ve kapalı oturumlar birbirini izliyordu. (Savaş, 2008: 64)

Savaş, Avrupa Birliği'nin riyâkarlığının sebebini *Melengicin Gölgesinde*'nin kötü figürlerinden Mecâzî Efendi'nin şu ifadeleriyle açıklar:

Avrupa Birliği mahreçli riyâkârlığın sebebiyeti şudur: Mâsum da olsak suçluyuzdur, çünkü, biz Asyahılar şeytanın müritleriyizdir, kendimizi müdafaa için dahi kan dökmeye hakkımız yoktur.. Suçlu da olsalar Avrupalılar mâsumdurlar, çünkü, kudsî misyon nâmına katliam yapmak onlara serbesttir. Biz birtakım mecburiyetlerle İsevî kanı döktüğümüz vakit esâsen melekleri öldürmüştüzdür. Fekat onlar keyfe keder müselman kanı döktüklerinde esâsen iblisi katleyemişlerdir. (Savaş, 2008: 70)

Böylece Mecâzî Efendi'nin riyâkarlığı ile Avrupa Birliği'nin ikiyüzlülüğü arasında bağ kurulur. Ayrıca yazar, Batılı din adamlarının Türk milletine bakış açısına yer vererek onların gerçek yüzünü ortaya çıkarmaya çalışır:

Kadim Türkler iblisin uşaklarıdır. Onlar günahkâr dünyamıza kan ve gözyaşından başka bir değer katmamışlardır. Tek bildikleri şey vahşice savaşmaktır. Atillâ günahkâr insanlığı cezalandırmak amacıyla Tanrı tarafından görevlendirilmiş barbar bir kraldır. Bu şirret kral Tanrı'nın kırbacıdır. Sefil Türk ırkı asimile edilmedikçe dünya toplumları huzur bulamayacaklardır. Türkleri asimile etmek de yetmeyebilir. Onları içimizde erittiğimiz takdirde onların ifritlik yüklü ruhları ve habislik dolu genleri bizim çocuklarımıza bulaşacaktır. Türkler yok edilmelidir. (Savaş, 2014: 428)

Kargalar Derneği'nde Avrupa Birliği'nin devletleri ve milletleri parçalama projesi olduğu açıkça dile getirilir: “Avrupalı aptallar sanıyorlar ki ‘Avrupa Birliği’ dayatması müşterek kimliğe dayalı bütünleştirme projesidir. Külliye yalan. Şeytanat yüklü Avrupa Parlamentosu'nun örtük hedefi parçalamaktır.” (Savaş, 2010: 434)

Zemheri Kuyusu'nda Batı'nın özellikle Amerika'nın yapmış olduğu işgallere ve katliamlara, filmler aracılığıyla meşru bir görünüm kazandırmaya çalışması tenkit edilir:

Muhafazakâr Amerika halkı kendi cemiyetini seçilmiş millet, kendi harsını ekmel medeniyet, kendi devletiniyse Tanrı irâdesinin tecelli ettiği süper güç tarzında algılar. Onlara göre Amerikan başkanı Tanrı'nın halifesi ve Mesih'in öncelidir. Holivut sinemasındaki ayrıntular yığımla ileti içerir. Felâket filmlerinde Beyaz Sarayın havadan çekilmiş görüntüsü izleyicide bir güven duygusu yaratır. Amerikan başkanları, sözümona, dünyayı Deccal vâri azgınlardan kurtaran azizlerdir. Ama nükleer savaş hazırlığı yapan ve bu savaşta kötü ruhlu birkaç milyar insanın ölmesi inanan bizler değiliz. Yeni Darwinizm işte budur. Hıristiyan batı buna yürekten inanır. Soykırım taraftarıdır. Sizlere Dostoyevski'nin Cinler'ini dikkatle okumanızı tavsiye ederim. Ne demek istediğimi anlayacaksınız. Kızılderilileri katletmenin mesiyenik bir görev olduğuna inananlar da bizler değiliz. Hitler'i Türkler yetiştirmedir. Bağdat'ı Araplar yakmadı. Hiroşima'ya atom bombasını atanlar Gandiler değildi. (Savaş, 2011b: 101-102)

Yazarın romanlarının hemen hepsinin kurgusunda ve derin yapısında düalist bir temel vardır. Bu temel Âdem ile şeytan, Habil ile Kabil, Oğuz halkı ile Tepegöz, Doğu ile Batı gibi çeşitli öğelerle zenginleştirilmiştir. Yazar, Batı düşmanı bir tavır sergilemekten çok Batı'nın emperyalist zihniyetinin karşısında durur. Yoksa Jung'u “üstat” (Savaş, 2011b: 61), “çelebi” (Savaş, 2011b: 18); Dostoyevski'yi “büyük üstat” (Savaş, 2011b: 190) olarak gören Savaş, eserlerinde Batılı düşünür ve yazarlara sık sık göndermeler yapar. Batılı yazarların, fikir ve ruh dünyasının şekillenmesindeki etkisini ise yadsımaz.

3.1.1.8.Gözetim Toplumu

Teknoloji çağı beraberinde her şeyin teşhir edildiği bir dünyayı yaratmıştır. İlk roman kurgularında karşımıza çıkan bu durum, sonra hayatın gerçeği haline gelir. George Orwell'ın *1984*'ü, Aleks Huxley'in *Cesur Yeni Dünya*'sı bu süreci önceden gören önemli eserlerdir. Savaş eserlerinde özellikle bu iki romana yer vererek gözetim ve denetim toplumu fikri oluşturmaya çalışılır. *Kargalar Derneği*'nden alınan şu bölümler, bu eserlerin romanın kurgusuna yansımalarıdır diyebiliriz:

Birleşik Devletler banknotundaki Büyük Biraderin Gözü figürünün ne mânâya geldiği pek bilinmez ve bilinse bile asla umursanmaz. Küresel kapitalist sistem hedefine ulaşmıştır. Postmodern toplumlar, yâni yığınlar, gündelik hayatın kaygıları içinde çırpınmanın ötesini düşünmemelidirler ki, yüksek ülkelerin peşinde koşmaya elverişli enerjilerini hovardaca tüketebilirler,. Semâvî dinlerin Tek Tanrısı yerini artık Büyük Biradere bırakmıştır. Çağımızda bireyler, dünyaya geldikleri andan itibaren toplumsal hayatın her aşamasında sistematik olarak kayıt altına alınmışlardır. Kimlik kartlarımızdaki vatandaşlık numaraları bizleri insan olmaktan çıkartıp, gözetim pratiklerinin nesnelere haline dönüştürmüştür. Bizler artık nâs değil nesnâs olduk. (Savaş, 2010: 381)

Yazar, denetim anlayışının postmodern zamanlarda insanları ideallsizleştirmek üzerine kurulduğunu düşünür. Çöp Atlamaz Çöpten Çelebi, Fuat Çınaraltı, Benli Bahri ve Ebesiz Doğan gibi figürlerin telefon kullanmamasının en büyük sebebi de gözetlenme korkusudur. *Erlık* romanında yazarın fikirlerinin bir yansıması olarak algılayabileceğimiz bu durum dikkat çeker. Gözetim fikri yaşanan çağın da simgesi olduğu için yazarın sık yer verdiği muhteva unsurları arasındadır.

3.1.1.9.Gizli Teşkilat

Türk tarihini okuyan pek çok kişi Türklerin Teşkilat-ı Mahsusa gibi gizli bir teşkilat kurduğuna inanır. Türklerin gizli teşkilat anlayışının temelini kut inancına dayandırabiliriz. *Orhun Kitabeleri*'nde geçen sözlerin çoğu Türklerin gizli bir teşkilat kurduklarını ve bu teşkilatın temel amacının asimile olmaktan kurtulmak ve birliği korumak olduğunu belirtmemiz gerekir. Türk milleti ne zaman özünden uzaklaşsa bu teşkilat görünür hale gelip bir kahramanla olaylara müdahale eder. Atatürk'ün Gençliğe Hitabesi ile Bilge Kağan'ın *Orhun Kitabeleri*'ndeki seslenişi arasında benzerlikler vardır. Her iki seslenişte de Türklerin devlet kurma yeteneği ve birliğini bozmaya çalışanlara karşı teşkilatlanıp ayaklanmasının anlatılması, gizli bir yapının olduğunun göstergesi olarak kabul edilebilir. Geçmişle bağına hiçbir zaman koparmayan Metin Savaş, Bilge Kağan ve Oğuz Kağan'ın kurduğu gizli bir teşkilatın bugün de varlığını koruduğunu düşünür:

Oğuz Kağan'ın kurduğu gizli teşkilatın ille de somut bir teşkilat olması gerekmiyor. Tecessüm etmiş haliyle böyle bir teşkilat vardır ya da yoktur. Teşkilattan kasıt ruhtur. Akıl ve gönül yeri geldiğinde harekete geçer. Yüz yıl öncesinde Türkiye kazanmış Türkistan kaybetmiş idi. Buradaki yüz yıl semboliktir. Teşkilat-ı Mahsusa fiilen devam etmiyor olsa bile ruhen içimizde devam etmektedir. Hareketin akılcı boyutu dışımızdadır. Gönül boyutu içimizdedir. (Savaş, 2017: 24)

Metin Savaş neredeyse her romanında gizli bir teşkilatı ve bunların bulmaya ya da korumaya çalıştığı kutsal hazineyi işlemiştir. *Zemheri Kuyusu*'nda derin vatandaşlar, *Kargalar Derneği*'nde Kargalar Derneği ve Yağmur Taşı, *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi*'nde Ayın- Pe ve Kuvayı Milliye'nin hazinesi, *Erlük*'te Arkarlar, *Baykuşlar Geceleyin Öter*'de Mümtaz Refik Efendi'nin hazinesi gizli teşkilata ve hazinelere örnektir. *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi*'nde Ebesiz Doğan'a ait şu sözler, ilk gençlik yıllarında ajanlığa merak salan yazarın ifadeleri gibidir:

İstihbarat mı? Aman Allah'ım! İstihbaratçı damgası sırtıma yapıştı yapışacak. Mesleğim de pek meşakkatliymiş. Elbette. İstihbarat dünyası bu. Bir elim CIA'da bir elim KGB'de. El Muhaberat falan. Sonra MOSSAD. Hepsi benden sorulur. Mit zaten cebimde. Üff... Bende daha ne marifetler var. Teşkilat-ı Mahsusa zaten göbek adım. Abdülhamid'in hafiyesiymiş dedem. Bizim yedi ceddimiz gizli ajanmış. Hah- ha! (Savaş, 2014: 34)

Romanlarda gizli teşkilat, gizemi sağlayan unsurlardandır. Yazar, *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi*'nde olduğu gibi sorular sorarak bu gizemi daha da arttırmaya çalışır:

Soru bir: Zağanos Paşa Camisi'nin tepesindeki mermer saat niçin iki buçuğu gösteriyor? Soru iki: Gizemli flash bellekte ne tür bilgiler yer alıyor ve bu gizemli flash belleği kendisine emanet eden kasketli adam kimdir? Soru üç: Ayın-Pe teşkilatı hâlâ faal mi? Soru dört: Benli Bahri kaçık numarası yapan bir Ayın-Pe üyesi mi? Soru beş: Pilot kuzen Göksel'in evlilik teklifini Özlem kabul edecek mi? Ebesiz Doğan düşündükçe zihnindeki soruların çoğalacağını fark etmişti. Şehrin altındaki dehliz başlı başına bir muammaydı meselâ. Bu dehlizi kimler, hangi tarihte ve hangi maksatla açmışlardı? Benli Bahri Ankara'dan Balıkesir'e niçin gelmişti? Kuvayı Milliye'nin bir hazinesi gerçekten var mıydı ve bu hazine Balıkesir şehrinin neresinde gizliydi? Sessiz evin sahibi kimdi? Sessiz ev 1920 yılında kurulan Ayın-Pe teşkilatının şimdiki karargâhı mıydı? (Savaş, 2014: 173)

Kuvayı Milliye'nin Hazinesi'ndeki Kasketli Adam ve Benli Bahri'nin görevini, *Kargalar Derneği*'nde Kaldırım Kargası üstlenir. Gizli teşkilatın adı eserin de adı olan Kargalar Derneği'dir, üyeleri ise derin vatandaşlardır. Kaldırım Kargası'na göre Kargalar Derneği, diğer teşkilatlardan farklıdır:

Tüzel kişiliği olan bir yer altı kuruluşu gibi algılamayın şunu. Bizim örgütümüz örgütten bile sayılamaz. Daha farklı, daha derin ve çok daha içsel. Kargalar Derneği, kem gözlerden ustaca gizlenmiş bir merkez binası olan, yönetim kurulunca yönetilen, devlet hazinesinden pay alan, muhtelif yerleşim birimlerinde

şubeleri bulunan, çalışanlarına maaş ödenen tipik bir örgütlenmenin çok çok ötesindedir. Azıcık saksıyı çalıştırsan kavrayacaksın: Köroğlu sence ulûfe karşılığında hizmet vermiş bir yandaşımız mıydı? Onun yoldaşı Ayvaz üç ayda bir hazinenin kapısını çalıp da nafaka mı talep ediyordu? Keloğlan ile Karaoğlan nasıl geçinip gidiyorlardı? (Savaş, 2010: 481)

Yazarın bu ironik tavrı, postmodernistlerin roman anlayışıyla uyuşur. Aynı eserde yer alan şu sözler, postmodern anlatıların çoğulcu, gerçeklik algısını yıkan ve ciddi meseleleri alaycı bir üslupla ele alan sanat anlayışının yansımasıdır: “Postmodern anlatıların başlıca hedeflerinden biri şuymuş ki, farklılıkları olumlayarak çoğaltmak ve gerçekler hakkındaki yargıları da şüphelerle zayıflatarak sulandırmak.” (Savaş, 2010: 298)

Savaş; klasik romanları, *Efendi Dayının Kozalakları* ve *Yeşil Çeşme*'de ajanlık ve gizli teşkilat konusunu işler. Postmodern eserlerinde bu konular, arayış yolculuğunun, gizem ve merak oluşturmanın, polisiye ve esrarengiz olayların merkezinde yer alır.

3.1.1.10. Darbeler ve Siyaset

Yazar, darbeleri toplumu ayırıştırma ve bölme vasıtası şeklinde değerlendirir. Onun romanlarında darbeler, derinlemesine işlenmeye de hep vardır. *Melengicin Gölgesinde*'de Engin Ar'ın babası seksen darbesinde kayıplara karışır. (Savaş, 2008: 39-40) *Zemheri Kuyusu*'nda Rüya, darbe günlerinde çıkan bir çatışmada ölür. Bu yönüyle onun eserlerinde, toplumsal düzeni bozan ve halkı birbirinden ayırmak için yapılan darbeler, dış güçlerin bir oyunu olarak kurgulanmıştır. “Biz 12 Eylül sabahı yenilmiştik. Bu ‘biz’in içerisinde hepimiz varız. Sağcı ve solcu, Sünni ve Alevi, cumhuriyetçi ve şeriatçı. Hepimiz yenildik. Türkiye kaybetti.” (Savaş, 2011b: 51-52)

Siyaset, genelde ikinci plandadır veya toplumu ilgilendiren yönleriyle ele alınan konulardan biridir. Siyaset daha çok, darbelerde olduğu gibi sağ-sol çatışması üzerinden işlenir. *Kargalar Derneği*'nde Kaldırım Kargası ile Pusarık'a ait şu diyaloglar, buna örnektir:

“Bizleri,” dedim, “Sağcıymış solcuymuş, bölük pörçük ettiler.”

“Karşımızdaki düşmanın kahredici gücünü hafife almanın bedelidir bu. Biz birbirimizle şoursuzca didişirken onların elleri çardaklı bahçede armut toplamıyordu. Bütün ideolojileri kasıtlı olarak, müthiş bir zekâyla, art niyetle ihdas ettiler. Sanıyorduk ki, karşımızdaki düşman, düşmanlardan herhangi bir düşmandır. İran ile Turan'ın kabul edilebilir mücadelesi değil ki bu savaş. Sağcılıkla solculuk inadını aşamadığımız müddetçe yenilgiye mahkûmuz. Müşterek düşmanımızın karanlık emellerini ciddiye almamak! (Savaş, 2010: 435)

Darbeler ve siyasetin toplumu ayırıştırın yönünün eleştirildiği bu bölümlerden anlaşılacağı üzere Savaş, birleştirici siyasi fikirlerin ve toplumun ortak değerlerinin ön planda olmasının önemini vurgular.

3.1.2. Bireysel Konu ve Temalar

Yazar, genelde bireysel konuları, toplumsal vakaların fonu olarak kullanır. Onun romanlarında dikkat çeken hususların başında, otobiyografik unsurlar gelir. Romanları, yazarın hayatının yansıdığı bir gölge gibidir. Bu gölge, kırılarak çoğalan ve bazen karanlıkta görünmez hale gelen, bazen de boyu uzayıp kısalan bir yapıya bürünür. Yazarın romanlarında ağırlıklı olarak yer verdiği bireysel konuları, şu başlıklar altında değerlendirebiliriz.

3.1.2.1. Aşk

Tüm romanlarında dikkat çeken bireysel konuların başında aşk gelir ve bu genellikle çocukluk aşkı üzerinden anlatılır. Bunun dışında psikolojik buhranlar, temel muhteva unsurlarındandır. Toplumsal konular içinde değerlendirdiğimiz kadın-erkek ilişkileri, bünyesinde barındırdığı aşk sebebiyle bireysel konular arasında da değerlendirilebilir.

Metin Savaş'ın romanlarında kadın ve erkek ilişkisi önemli bir yer teşkil eder. İlk romanlarında olayların merkezinde bulunan aşk konusu, diğer romanlarında ikincil öge olarak kullanılır. *Efendi Dayının Kozalakları*, *Yeşil Çeşme*, *Zemheri Kuyusu* ve *Baykuşlar Geceleyin Öter* romanlarında çocukluk aşkı konusu işlenir. Romanlarının çoğundaki aşkın çocukluk aşkı olarak şekillenmesinin nedenini, yazarın otobiyografisinde aramak gerekir. Çocukluk aşkı komşu kızını unutamayan yazar, bir şekilde bu durumu eserlerine yansıtır. Yazarın üstat olarak gördüğü Peyami Safa'da da karşılaştığımız çocukluk ya da gençlik aşkı macerası, onun yaşadığı aşk acısının kurmaca dünyada giderilmesi anlamına gelir. Bahsi geçen romanlarda kavuşamayan çocukluk aşkları, yerini onların yakınlarındaki kişilerin mutluluğuna bırakır. *Efendi Dayının Kozalakları*'nda Efendi dayı ile Nezaket Hanım, *Yeşil Çeşme*'de Mollaoğlu ile Polika, *Zemheri Kuyusu*'nda Fuat Çınaraltı ile Arzu ve *Baykuşlar Geceleyin Öter*'de Ayhan Işık ile Suna kavuşamayan kişilerdir. Aynı romanalarda sırasıyla Nazif ile Muallâ, Ertuğrul ile Hülya, Fuat Çınaraltı ile Hayrunnisâ, Tatar Adnan ile Füsün birbirine kavuşur. *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi*'nde Ebesiz Doğan, kutsal göreviyle aşkı arasında kalır. Aşkın kişide uyandırdığı duygular, Ebesiz Doğan üzerinden aktarılır:

Hava giderek daha da soğuyordu. Bu galiba kar soğuyuydu. Fakat Ebesiz Doğan'ın yüreği sımsıcaktı. Ah, Özlem! Yaktın beni! Kalbimi çaluyorsun! Seni her gördüğümde şurama bir şeyler oluyor. Nereme ne oluyor? Bilmiyorum ki! İçim bir hoş oluyor. Şöyle cız ediyor işte. Özlem'i her görüşümde içim titriyor. O nasıl oluyorsa artık? İnsanın içi titrer mi be! (Savaş, 2014: 70)

Yazarın ilk romanlarındaki kadın erkek ilişkileri genellikle sathî bir görünüm arz eder, aşklar dahi yüzeysel bir boyuttadır. *Zemheri Kuyusu* aşkın psikolojik boyutlarıyla işlendiği derinlikli bir eserdir. Hem Fuat Çınaraltı hem de Arzu, çocukluk aşklarını unutamayan kişilerdir. Aydın, nişanlısı Arzu'nun meçhul bir kişiyle yaşadığı bu aşk serüvenini içten içe kıskanır:

Her noktada, her ayrıntıda ve her çığırtım gizilinde Arzu'yu görüyordu. Ve Arzu'yu kıskandığı kişi herhangi birisi değil, muhayyel bir rakip, daha doğrusu yitik bir oğlan çocuğuydu. Onun adını bilmiyor, sormuyor, işitmek ve öğrenmek istemiyordu. Arzu bir ara çocukluk aşkıdan bahsetmiş, açık yürekli olmaktan zarar gelmeyeceğini söylemiş, fakat Aydın'daki kıskançlık gizil gücünü ayımsayınca konuyu derhal kapatmış ve bir daha da açmamıştı. Bu sükût Aydın'ı çileden çıkartmaya yetiyordu. Demek ki onu unutmamış; unutmayacak; kalbinin bir köşesinde sonsuza dek yaşatacak. (Savaş, 2011b: 262-263)

Fuat ise Hayrūnnisâ'yı, çocukluk aşkı Arzu'dan yola çıkarak İkinci Arzu olarak isimlendirir: "Hayrūnnisâ! Lütfen Tanrım.. onu yanına şimdi alma! O kadın.. benim ikinci Arzu'm!" (Savaş, 2011b: 259)

Carl Gustav Jung'un "Çocukluk arkadaşlıkları genelde tutkulu olur, bunun sebebi araştırıldığında, arkadaşların birbirlerine ruhsal hazinelerini içtenlikle yansıttıkları görülür." (Savaş, 2011b: 263) ve "Bir kez var olan her şey, içimizde hâlâ varlığını sürdürüyordur!" (Savaş, 2011b: 263) sözlerinde olduğu gibi, çocukluk aşkı konusu, alıntılarla psikolojik bir boyuta taşınır.

Bilinçaltı ve rüyalarla desteklenen, çok boyutlu bu aşk maceralarında üçüncü kişinin yokluğu veya silikliği dikkat çeker. Efendi Dayı ile Nezaket Hanım arasındaki ilişkide Nezaket Hanım'ın eşi; Mualla ile Nafiz arasındaki ilişkide Murat; Fuat Çınaraltı ile Hayrunnisa arasındaki ilişkide ise Gökmen Sandalcı sönük figürlerdir. Savaş; aşkı âşık- maşuk-rakip üçgeninde değil, daha çok psikolojik yansımalarıyla ele alır. Yazarın romanlarında baş figür olan erkekler, kahraman arketipinin özelliklerini gösterir. Hedefe ulaşmak için engellerle karşılaşan bu kişiler, tüm engelleri aşarlar. Fakat bu yolculukları nihayet bulmaktan çok kişinin kendisini bulması şeklinde tecelli eder. Savaş'ın erkek figürleri genelde psikolojik buhranlarla mücadele eden kişilerdir.

Romanlarındaki kadın figürlerinde ise Savaş'ın aile çevresindeki kadınların etkisi görülür. Anaerkil bir sülalede yetişen yazarın kadın figürleri dominant bir kişiliğe sahiptir. İlk okuduğu kitaplardan biri *Sinekli Bakkal* olan yazarın bu tavrında, Halide Edip Adıvar'ın da etkisi yadsınmaz. Eserlerde kadınlar eşine sadık figürler olarak çizilmiştir. Bu durumun sebeplerinden biri yazarın kadına yüklediği Hz. Havva, Hz. Hatice, Umay Ana ve Burla

Hatun misyonudur. Bu şekilde dinî ve millî figürleri arketipleştirerek işleyen yazar, Kurtuluş Savaşı'nda canları uğruna verdikleri mücadeleler ve aile çevresinde anlatılanlar sebebiyle kadınlara ayrı bir önem verir. Bunun için onun kadın figürleri, genellikle namuslu kişilerdir. Hafif meşrep gibi çizilen veya kötü yola düşen kadınların ise bu duruma düşme sebebi hayat şartlarıdır. Özünde temiz olan bu kadın figürler, genelde tecavüze uğrayarak kötü yola düşer, bazıları da tekrar doğru yolu bulur.

3.1.2.2. Geçmiş Özlemi

Metin Savaş'ın romanlarında geçmiş özlemi, yaşanılan çağın her şeyi çabuk tüketen ve eskiten anlayışına bir başkaldırı olarak ele alınır.

Efendi Dayımın Kozalakları'nda Muallâ, yaşadığı şehirdeki evlerden yola çıkarak geçmiş ile geleceği kıyaslar. Onun gözünde geçmiş; samimiyetiyle geleneği, bugün ise soğukluğuyla moderniteyi temsil eder: “Şehir manzarasında geçmişle geleceğin, gelenekle modernitenin sıcak ve soğuk ayrıntıları.” (Savaş, 2013: 109) Bu romanda şehirler, geçmiş ve bugün arasında sıkışan insanların gözünde iki zıt kutup olarak ele alınır. Bursa ve Erguvan Yokuşu'na dönme isteği, yazarın Balıkesir'e, Karaoğlan Mahallesi'ne, çocukluğuna ve ruh dünyasını şekillendiren kahramanlık anlatılarına dönme arzusunun bir yansımasıdır. Herkes, gizliden gizliye bu duyguyla meşguldür:

Bursa'ya gitme fikri hepimizin yüreklerine sımsıcak helecanlar işlemiştir. Bir teşvik eden olsa, hiçbirimizi, ama hiçbirimizi İstanbul'da tutamazlardı. Birbirimize itiraf edemediğimiz hâlde, oraya, Bursa'ya, Erguvan Yokuşu'na topluca gitmeyi arzuladığımızı biliyorduk. Bu sıkıntılı ve aynı zamanda özlem dolu ortam, bana, Efendi dayımın vefat haberini aldığımız akşamı hatırlatmıştı. (Savaş, 2013: 234)

Geçmiş, özellikle çocukluk yıllarındaki masumiyete ve ilk aşka duyulan özlem demektir. *Yeşil Çeşme*'de Molla oğlu, ilerlemiş yaşına rağmen bu özlemi yaşamaya devam eden insanlardandır:

Ah, Polika! Şimdi neredesin? Hâlâ sağ mısın? Oralarda birini bulup evlendin mi? Senin de bazan unutan, fakat her zaman yuvaya dönerek temiz aşklar arayan torunların var mı? Zaman zaman onlara bakıp da, beni ve yeşil çeşmenin gölgesinde yaşadıklarımızı düşünüyor musun? (Savaş, 2011a: 84)

Geçmiş özlemi, beraberinde her şeyin değiştiği duygusunu barındırır. Geçmişteki hiçbir şey artık eskisi gibi değildir: “Kasabanın her sokağını görmek ve çocukluğunu tekrar yaşamak ihtirası. Fakat gerçekten de her şey değişmiş. Bu sokaklar benim sokaklarım değil.” (Savaş, 2011a: 17)

Çocukluk, geçen yıllara rağmen varlığı daima hissedilen ve özlem duyulan bir dönem

olarak çizilir: “Bacaklarımın arasında damadımın babalar gününde hediye ettiği bastonum, başımda bir câmi avlusu satıcısından pazarlık yaparak aldığım beyaz takke, gönlümde Sultan Süleyman’ın servetine bedel çocukluk anılarım...” (Savaş, 2011b: 17)

Zemheri Kuyusu’nda Fuat Çınaraltı, komşu kızıyla yaşadığı ilk aşk deneyimlerini unutamaz. Bu maceralar, yazarın çocukluk aşkı komşu kızıyla yaşadıkları hakkında ipucu verir:

Onu ilk kez bu evde öpmüştüm. Biliyorsunuz. Dudaklarından. Komşu kızı olmanın hakkıyla bâzı geceler bizde sabahlardı. Aynı odada ve aynı divanda yatardık. Çocuktuk o zamanlar. Halihazırda nefislerimiz uyanmamıştı. Yine de aramızda aşka benzer bir kıpırtı kol gezmiyor değildi. Aksi halde dudaklarından niçin öpeyim? Sanırım her ikimizde yedi-sekiz yaşlarındaydık. İlk mâsum mahremiyetimizin ardından koyun koyuna gözlerimizi kapatmış, yorganı yüzlerimize çekmiştik. (Savaş, 2011b: 20)

Kuvayı Milliye’nin Hazinesi’nde İsmail Acar, geçmişe yüz çevirenlerle ona takılıp kalanları eleştirir. Burada yazar, Atatürk’ün mâziye bakış açısını, görüşlerini oluşturmada temel olarak kullanır:

Şu iki ziyandan çok sakınacağız: Biri mâzide oturmak, diğeri mâziye arka çevirmek. Mâzide oturmak kötürümlük, mâziyi görmemek körlüktür. Bağdaş kurup da mâzinin kucasına otursan taaffün eder yani çürürsün. Mâziden kaçarsan uçuruma yuvarlanırsın. Mustafa Kemal Atatürk’ün yıktığı mâzi, mâziye çömelen bütün müesseselerdir; yoksa mâzinin sinesinden bütün âtiye de şeref olan varlıklar değil. (Savaş, 2014: 88-89)

Romanlarda esrarengiz olaylar; medrese, müze ve kuyu gibi geçmişini imleyen yerlerde geçer. *Kuvayı Milliye’nin Hazinesi*’nde Ebesiz Doğan’ın Kuvayı Milliyeciler gibi giyinen Benli Bahri ile müzenin bahçesinde karşılaşması rastlantısal bir durum değildir. “Zira, müze mazidir, müze mezardır. Müze, artık, yeniden vücut bulmasına imkânı olmayan eşyanın mahzenidir.” (Karaosmanoğlu, 1981: 91) Benli Bahri, hem ruh hem beden olarak Kuvayı Milliye’yi yaşatmaya ve bu mahzenden çıkarmaya çalışan bir figürdür. Ama onun yaşatmaya çalıştığı şey, daha çok Kuvayı Milliye ruhudur.

Metin Savaş’ın romanlarında geçmiş, vakanın derinleştirilmesinde önemli bir fonksiyona sahiptir. Romanın temel unsurları, geçmişle olan ilişkilerinden yola çıkılarak ayrıntılandırılır. Kişilerin bugünkü hayat hikâyelerini yönlendiren geçmişleridir. Mekânlar, mâzideki önemlerine göre değer kazanır. Zaman ise geçmiş ile yaşanan an arasında gelgitler üzerine inşa edilir. Olay örgüsü, figürlerin geçmişine geri dönüşlerle daha çetrefilli hale gelir.

3.1.2.3. Pişmanlık

Metin Savaş'ın romanlarında pişmanlık, yaptıklarının olumsuz sonucunu gören insanların hissettikleri üzüntü olarak ele alınır. Pişmanlık konusu, bazen dönülmesi mümkün hataları anlatmak için kullanılır. Kimi zaman da dönüşü olmayan ve artık pişman olmanın fayda etmeyeceği durumlar üzerinden işlenir.

Efendi Dayının Kozalakları'nda Efendi Dayı, Nezâket Hanım'a olan aşkını söyleyememenin pişmanlığını yaşar. Zerzevat Hamdi, Nurhayat Hanım'la; İpek, kumarcı kocasıyla evlendiği için pişmandır. Efendi Dayı ve Zerzevat Hamdi'nin pişmanlığı fayda etmez; fakat İpek, kocası onu terk edince Vahit ile evlenir.

Zemheri Kuyusu'nda Hayrünnisâ, Gökmen Sandalcı ile evlendiğine pişman olur; çünkü kocası, çocuğu olmayacağı için onu terk eder.

Melengicin Gölgesinde'de Süslü Yaşar, Râhip Armilus yani Mecâzî Efendi'nin söylediklerine inandığı ve onun telkinleriyle hareket ettiği için pişmanlık duyar. Süslü Yaşar, bazı hatalar yapmasına rağmen Mecâzî Efendi'nin istediği kötü görevleri yerine getirmez. Bu duruma rağmen, Râhip Armilus'un müridi olduğu için bütün kötülükleri yapanın kendisi olduğunu düşünür. Yaşadığı pişmanlığı, bütün kötülükleri üstlenerek göstermeye çalışır:

Kafkasyalı Firuze'yi toyluğundan yararlanarak gebe bırakan, Uçarı Cümâne'nin bodrum katında ırzına geçen, okul önlerinde uyuşturucu pazarlayan da bendim aslında. Üstalik başkomserim, bunlar hiçbir şey değil, dahası da var. Dokuz yaşındaki kız çocuğunu hazla kirletip hortumla boğduktan sonra şehir çöplüğüne gömen, on iki yaşındaki kız çocuğunu tecavüz ettikten sonra yetmiş tornavida darbesiyle hunharca katleden de benden başkası değildi. (Savaş, 2008: 515)

Kargalar Derneği'nde Pusarık, tekeli firmasında satış temsilcisi olarak çalıştığı için pişman olur. Yıllarca insanları zehirlediğini ve kapitalist düzene hizmet ettiğini düşünür:

Gün ağardığında işe gitmedim. Çalıştığım firmaya gelemeyeceğimi bildirmek için telefon bile etmemiştim. Varsın inceldiği yerden kopsundu. Artık zehir tâcirliği yapmak istemiyordum. Sigarayla birlikte gripin alışkanlığını da terketmeye kararlıydım. Antibiyotik fabrikasını daha fazla beslemenin âlemi yoktu. Düşünebiliyor musunuz, insan sağlığı bile ticarî hedef konumuna çekilmişti. (Savaş, 2010: 416)

Erlik'te Sibel İpekçiler ve Suat Katran, kendilerine uymayan kişilerle yaşadıkları aşklardan dolayı pişmanlık duyar.

“Hanımefendi, cüretimi mazur görün, ama siz, evet ya siz evlenmeyi düşünmüyor musunuz?”

“Derler ya, kısmet.”

“Hepimizin bir hayat arkadaşına ihtiyacı vardır.”

“Fakat siz de bekârsınız,” dedi Sibel. Ve devam etti; “Başımdan bir nişanlılık macerası geçmişti. Ondan

sonra cesaretim kırıldı.”

“Bakin, aynı şey bende de oldu.” (Savaş, 2012: 63)

Baykuşlar Geceleyin Öter'de Ayhan Işık, Deli Müberrâ ile yaşadığı ilişkiden dolayı kendinden öğrenir ve pişman olur.

Balıkesir'den ayrıldım bir daha geri dönmek üzere ayrıldım. Giderken ardıma bile bakmamıştım. O meş'um akşamın üzerinden çok zaman geçmişti ama ben hâlen daha dehşet içindeydim. Deli Müberrâ'dan da, hilkat garibesi oğlumdan da ve hatta kendimden de tiksiniyordum. (Savaş, 2015: 307)

Ayhan Işık, “Artık benim kirli bir geçmişim, illetli ve meflûç bir mâzm, balçığa bulanmış bir tarihim vardı. Ancak ve ancak cehennem yalazının temizleyebileceği derecede büyük bir günah işlemiştim. Belki bu günahımı Tanrı bile bağışlayamazdı.” (Savaş, 2015: 309) sözleriyle anlattığı pişmanlık duygusundan kurtulmaya çalışır. Bunun için Menekşe ve Papatya'ya iyilik yaparak teselli bulmak ister.

3.1.2.4. Yalnızlık

Yalnızlık, kişilerin psikolojik durumunu yansıtmak amacıyla yer verilen muhteva unsurlarındandır. Yazarın otobiyografisinden beslenen bu konu, ilk eseri olan *Efendi Dayının Kozalakları*'ndan itibaren kendini gösterir. Efendi Dayı, yalnız yaşayan bir kişidir. Onun ölümü üzerine Muallâ'nın evin tasvirini yaptığı şu bölümler, Efendi dayının yalnızlığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir:

Sebzelikte iki baş soğan, buruşuk patatesler ve yeşillik denecek tarafları kalmamış maydanoz demetleri buldum. Artık şüpheye yer kalmıyordu; Efendi dayım son günlerini bir başına geçirmişti. Mutfakta tek lokma yiyecek yoktu. Ekmek dolabındaki somunlar ve dayımın çaya batırarak yemekten hoşlandığı galetalar küflenmişti. Muhtemelen Gülbenli Nazireartık temizliğe gelemeyecek derecede elden ayaktan düşmüştü ve Efendi dayım komşulara yük olmamak için durumunu dışarıya belli etmemişti. Vah benim güzelce dayım! Mademki yapayalnızdın, bir telefonla meramını anlatsaydın, koşa koşa gelirdim sana. (Savaş, 2013: 48)

Yeşil Çeşme'de Molla Oğlu, Altın Küpe adlı ikinci bölümde yalnız bir ihtiyardır. *Zemheri Kuyusu*'nda Fuat, yeğeni Tolga'yla aynı evi paylaşır; fakat orta yaş sendromu yaşayan yalnız bir kişidir. *Melengicin Gölgesinde*'de Korkut Efe, köhne konağın yanındaki sarı badanalı evde tek başına yaşar:

Sandık emini bilmem kim efendi zâdelerin konak avlusundaki sarı badanalı iğreti fakirhanede Korkut Efe kukumav gibi tek başına yaşıyordu. Avlu zemininden iki basamak boyu yüksekte durduğu için konak halkı ‘yukarı ev’ adını vermişti mezkûr fakirhaneye. İki küçümen odadan ibaretti; odalar arasında daracık boşluk vardı; yukarı eve bu boşluğa açılan camgöbeği renkli tahta kapıdan giriliyordu;

tuvaleti ve banyosu yoktu. (Savaş, 2008: 59)

Romanlarda kişilerin yalnızlığı ya psikolojik durumları ya da mekân aracılığıyla verilir. Yalnız olan kişiler genellikle psikolojik derinliği olan figürlerdir ve romanlarda önemli bir yer teşkil ederler. *Kargalar Derneği*'nde Buldumcuk; *Erlık*'te Sibel İpekçiler, Feridun Öküztepen ve Suat Katran; *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi*'nde Benli Bahri; *Baykuşlar Geceleyin Öter*'de Tatar Adnan yalnız yaşar. Figürlerin romanlardaki konumu düşünüldüğünde yalnızlık, eserlerin fikrî açıdan zenginleşmesini sağlayan muhtevalardandır.

Sonuç olarak Savaş'ın romanlarında, figürlerin bireysel hayatları derinlemesine işlenir; ancak bu kişiler daha çok toplumsal yönleriyle var olurlar. Bu sebeple onun romanlarında bireysel ve toplumsal konular iç içedir.

3.2.Yapı Bakımından

3.2.1.Ortak Yapı

Metin Savaş; bir romancı olarak çıraklık, kalfalık ve ustalık gibi dönemleri sırasıyla yaşamamıştır. İlk iki eseri oldukça acemî iken *Zemheri Kuyusu* her anlamda olgun bir eser örneğidir. *Zemheri Kuyusu*'ndan sonraki eserlerinde sürekli değişen ve gelişen bir çizgi yakalar. Fakat onun romanlarının ilk üç eserinden parçalanarak çoğalan, büyüyen ve gelişen bir yönü de vardır.

Metin Savaş'ın romancılığını devrelere ayırmak gerekirse ana hatları ile iki devreden bahsedebiliriz:

- 1.Klasik tarzda yazdığı romanlar (*Efendi Dayının Kozalakları*, *Yeşil Çeşme*)
- 2.Postmodern tarzda yazdığı romanlar (*Zemheri Kuyusu*, *Melengicin Gölgesinde*, *Kargalar Derneği*, *Erlık*, *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi*, *Baykuşlar Geceleyin Öter*)

Yazar ilk romanında ödül alsa da Türk romanının geçmiş olduğu merhaleler göz önünde bulundurulduğunda bu eserin döneminde ses getirebilecek seviyede olmadığını belirtmemiz gerekir. *Efendi Dayının Kozalakları*'nda muhtevayı oluşturan ana öge “çocukluk aşkı” konusudur. Gençlik yıllarında yaşamış olduğu bir aşk macerasında âşık olduğu kız tarafından reddedilince çok acı çeken yazar, gerçek aşkının çocukluk aşkı yani komşu kızı olduğunu hatırlar. Bu ilk roman, bir gezinti sırasında aşk acısı ve ilk aşkı hatırlayış üzerine yazılmıştır:

Balıkesir'de bakkallık yaptığım yıllarda bir gün Atatürk Parkında yürüyüşe çıkmıştım. İlk romanımı nasıl yazacağımla meşguldü kafam. Roman nasıl yazılır yeterince bilmiyordum ve zihnim karmakarışıktı. Çam ağaçlarıyla dopdolu parkta yürürken yerde kocaman bir kozalak gördüm. Bu kozalak zihnimde bir şimşek çakmasına yol açtı. Eve döndüğümde daktilomun başına oturdum ve

parkta bulduğum kozalağı seyrederek ilk romanımı yazmaya başladım. Benim ilk ilham perim işte bu kozalaktır ki onu hâlâ saklıyorum.

Yazdıktan sonra müsveddeyi rafa kaldırdım. İlk romanımı herhangi bir yayınevine göndermeye cesaretim yoktu. Bu işler nasıl yürür bilmiyordum zaten. Sonra bir gün Türk Edebiyatı dergisinin arka kapağındaki İstanbul Tuzla Belediyesi Roman Yarışması duyurusunu gördüm. Romanımı yedi nüsha halinde jüriye gönderdim ve birinci seçildim.” (bk. Ek 1)

İlk romanı, Reşat Nuri Güntekin, Peyami Safa, Halide Edip Adivar ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi yazarların tesiri çerçevesinde kaleme almıştır. İkinci romanı *Yeşil Çeşme* ile teknik ve içerik açısından bazı denemelere giden yazar, ikinci eserinde de kurgu ve teknik hatalarını gideremez. Kurguyu daha çetrefilli ve karışık yapmaya çalıştığı ilk romanlarında tüm acemî romancılar gibi olayları tesadüflerle birleştirilmeye çalışılır. Zaman ve mekânda sıkışıp kalma duygusunu zaman makinesi gibi bazı fantastik anmalarla aşmayı deneyen sanatçının, bu konuları sığ bir şekilde ele alması hedefine ulaşmasını engeller. Postmodern romanlarında ise tüm bu teknik detayların giderildiği, acemiliklerin her anlamda gelişmiş ve olgunlaşmış bir eser dünyasına evrildiği görülür. Jung, Freud ve Adler gibi psikologları; Baudrillard ve Foucault gibi sosyologları, Türk ve Dünya edebiyatından birçok romancıyı takip ederek eserlerinin içeriğini zenginleştiren Savaş; romanın teknik hususlarını da Bakhtin ve Eagleton gibi ustalardan öğrenir.

Metin Savaş, postmodern roman dünyasına geçiş yapmasına rağmen ilk iki romanındaki bazı izlekleri diğer romanlarında kullanmaya devam eder. İçerik bağlamında ikinci dönemi, ilk döneminden kesin çizgilerle ayırmamak da içeriğin kullanımı ve teknik açıdan iki dönem arasında uçurum vardır.

Metin Savaş’ın postmodern eserlerinin vakası karmaşık, çetrefilli ve eklektik bir yapıya sahiptir ve mutlak bir sonuca ulaşmaz. Bu durum, Postmodernistlerin açık metin mantığının tezahürüdür.

Romanlarının bölümleri, eserin içerik ve kurgusuyla ilişkilidir. Yazar, romanlarının hemen hepsinde farklı bir bölümlenme yöntemi dener. Kurgudaki arayış, yapıda da kendisini gösterir.

Metin Savaş’ın eserleri kalabalık bir figüratif kadroya sahiptir. Sözgelimi *Melengicin Gölgesinde* romanında yazar, şahıs kadrosunun sayısının fazla olmasından dolayı eserin başına “Roman Kişileri” diye bir bölüm koyarak kişiler hakkında kısaca bilgi verir. Söz konusu eserin diğer bir özelliği ise neredeyse her figürün birbirine yakın oranda romana etki etmesidir.

Savaş’ın eserlerindeki kişi sayısındaki genişlik tipolojiye de yansır. Birbirini andıran

figürler olmasına rağmen çok yönlü bir kişi kadrosu vardır.

Sosyal konu ve temaların ağırlıklı olarak ele alındığı eserlerinde Metin Savaş, ferdî ve toplumsal bir arayışın öyküsünü anlatır. Bu arayışta düşmanlar (karanlık güçler), dostlar ve bizden olanlar ile karanlık güçler tarafından uyutulmuş, uyuşturulmuş bireyler bir aradadır. Yazar, genellikle bir gizli teşkilat vasıtasıyla uyutulmuş ve bazıları tarafından unutulmuş, idealsizleştirilmiş, tüketim ve gözetim anlayışının kölesi haline getirilmiş bu kişileri karanlık güçlerin elinden kurtarmaya çalışır. İnsanoğlunun yaratılışından beri var olan bu ak ile karanın, iyilik ile kötünün, yer altı ruhları ile yer üstü ruhlarının savaşında kazanan genelde iyiler olur. İyilerin ödüllendirildiği, kötülerin cezalandırıldığı bu romanlar, masalsı bir görünüme sahiptir.

3.2.2.Zaman-Mekân

Modern metnin vazgeçilmezi olan takvimsel zaman, postmodern anlatılarda yerini mesafe tanımayan ve dün-bugün-yarın dizgesini tarumar eden bir anlayışa bırakır. Savaş'ın romanlarında genellikle eserin yazılma süreci ile anlatma zamanı arasındaki mesafe yok denecek kadar azdır. Romanlarının ekserisi dar bir zaman diliminde olup biten olayları kapsar. Fakat bu dar zaman diliminin içine çoğu vakit olaylar dizisi yerleştirilir. Özellikle düşünce planında yapılan geriye dönüşlerle zamanın genişletildiği, fantastik ve masalsı bir zaman anlayışının kapısının aralandığı görülür. Giriş ve sonuç bölümlerinde genellikle şimdiki zamanın anlatıldığı romanlarda, bazen geriye dönüşlerle bazen rüya, söylenebilimsel figür ve anılarla geçmiş zamanda yahut mitolojik devirlerde seyahat eden figürler görülür. Savaş'ın romanlarında zaman; kuralsız, ölçsüz ve muğlak bir görünüme sahiptir.

Klasik romanlarda kahramanları ve olayların geçtiği çevreyi tanıtmak amacıyla kullanılan mekân unsuru, postmodern romanlarda şeffaf, sürekli şekil değiştiren ve gerçek ile fantastik arasında mekik dokuyan bir manzaraya sahiptir. Savaş'ın romanlarında bir anda yaşadığı şehrin yüzyıl öncesine giden figürler, paralel evrenler arasında gidip gelebilecekleri çatlaklar arayanlar, reel ile usdışı arasındaki labirentlerde kaybolan şahıslar bir arada bulunur. Eserlerinde umumiyetle doğduğu şehri ve mahalleyi yani Balıkesir'i ve Karaoğlan Mahallesi işleyen yazar, Balıkesir dışında İstanbul ve Bursa'yı ana mekân olarak seçer. Savaş'a göre Balıkesir, *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi*'nde Benli Bahri'nin söylediği gibi özel bir şehirdir:

Ötekiler buradalar. Balıkesir'in sırrının peşindeler. Bendeniz de Ötekiler muvaffak olmasın diye Ankara'dan Balıkesir'e geldim. Sonra gördüm ki Ebesiz Doğan adında bir genç benden önce kolları sıvamış. Maksadım Ebesiz Doğan'a mukaddes vazifesinde yardımcı olmaktır. Etrafta tehlike kol geziyor. Çoğu kimse bunun farkında değil. Balıkesir ise alelade bir şehir hiç değil. Lâkin Balıkesirliiler

bunun şuuruna varmaktan uzaktalar. (Savaş, 2014: 139)

Yazarın sözcüsü konumundaki Benli Bahri'ye göre Ankara Hükümeti'nin varlığının güvencesi Balıkesir şehridir: "Balıkesir düşerse Ankara da düşer. Balıkesir, Birinci Dünya Savaşı sonrasında İstanbul hükümetine bağlı kalmadığı için, işte bu sebeple, başkent İstanbul'dan Ankara'ya taşındı. Payitaht İstanbul'un hükmünü yitirmesinin gerçek sebebi budur." (Savaş, 2014: 139-140)

İstanbul şehri için bir üçleme yazan sanatçının bu şehri tercih etmesinde, İstanbul'un kozmopolit ve dünyaca tanınmış bir şehir olmasının ve Savaş'ın acı dolu gençlik yıllarını burada geçirmesinin etkisi vardır. *Efendi Dayının Kozalakları*'nda olaylar, Bursa'da Erguvan Yokuşu'nda geçse de aslında anlatılan mahalle yazarın dünyaya gözlerini açtığı Karaoğlan Mahallesi'dir. Başka şehirleri anlatırken bile Balıkesir'i anmaktan vazgeçmeyen yazar; medrese ve türbe gibi yerlerin gizeminden yararlanarak olağanüstülüklerle dolu bir mekân kurgusuna yer vermiştir. İnsanın psikolojisine ve hayallerine ayna tutan evler, onun romanlarında önemli bir işleve sahiptir. Sonuç olarak Savaş'ın romanlarında gerçek mekânlar ile masalsi mekânların iç içe geçtiğini ve olayların geçtiği yerlerin yazarın yaşadığı yerlerden izler taşıdığını söyleyebiliriz.

3.2.3.Şahıslar

Postmodern romanlarda kişiler geleneksel romandaki kahraman özelliği kaybetmiş, özne haline gelmiştir. Daha çok simgesel yönleriyle var olan bu kişiler, romanda temsil ettikleri değerlere ve dayandıkları arketiplere göre hareket ederler.

Metin Savaş'ın roman dünyasında kişiler sembolik özellikleriyle var olsa da figürlerin psikolojik yönleri es geçilmemiştir. Postmodernistlerin sıradan insanları anlatma düşüncesinden yola çıkılarak oluşturulan eserlerde kişiler, sembolik özellikleriyle sıra dışı bir görünüme sahiptir. Yazarın semavi dinlerden, tarihi metinlerden, mitolojinin sırlı dünyasından ve Türk inanışlarından beslenen, otobiyografik özellikler taşıyan ve yakın çevresindeki insanlardan oluşan bir figür dünyası vardır. Kişi kadrosu bununla sınırlı değildir. Rüyalarla yaşayan kişilerden, psikolojik bunalımlarla boğuşanlara, romanların kurmaca dünyasında gezinenlere, her dönemden bir araya gelenlere, gizli teşkilat üyelerine kadar her kesime, dini sömürenlerle kötülüğün ve iyiliğin sembolü olan kişilere yer verilmiştir.

Metin Savaş, ilk romanlarında figürleri daha çok yakın çevresinden tanıdığı kişilerden seçer ve onları gerçek hayatlarıyla paralel bir şekilde anlatır. Ayrıca bu romanlarda Türk edebiyatında ortalama okurun bile tanıdığı roman kahramanlarının izleri görülür. Birçok

yönüyle bu şahıslar, psikolojik yönden tekâmül edememiş ve karakter boyutuyla var olamamış havası verir. *Zemheri Kuyusu*'yla beraber ise bu çizgide önemli sapmalar vuku bulur. Artık Metin Savaş'ın hayatından izler taşımakla beraber çok boyutlu, psikolojisi, bunalımı ve derinliğiyle var olan figürler mevcuttur. Savaş'ın en başarılı yönlerinden biri de karakter oluşturabilme yeteneğidir. *Zemheri Kuyusu*'nda Fuat Çınaraltı, *Kargalar Derneği*'nde Buldumcuk, Pusarık; *Melengicin Gölgesinde*'de Engin Ar; *Erlık*'te Feridun Öküztepen, *Baykuşlar Geceleyn Öter*'de Tatar Adnan, Ayhan Işık akla ilk gelen figürlerdendir. Savaş, figürlerin isimleriyle karakterleri yahut hayatları arasında bağlar kurar.

Postmodern romanlarda kişiler; geleneksel romandaki kahraman özelliğini kaybetmiş, özne haline gelmiştir. Daha çok simgesel yönleriyle var olurlar. Savaş'ın romanlarında şahısların sembolik özelliği ön plandadır; fakat figürlerin psikolojik yönleri es geçilmez. Postmodernizmin sıradan insanı anlatma düşüncesinden etkilenen yazar, halktan insanlara sembolik özellikler yükleyerek sıradışı bir görünüm kazanmalarını sağlar. Yazarın; semavî dinlerden, tarihî metinlerden, mitolojinin sırlı dünyasından ve geleneksel anlatılardan beslenen, otobiyografik özellikler taşıyan ve yakın çevresindeki insanlarla şekillenen bir figür dünyası vardır. Romanlarının kişi kadrosu bununla sınırlı değildir. Rüyalarla yaşayan kişilerden, psikolojik bunalımlarla boğuşanlara; romanların kurmaca dünyasında yaşayanlardan, zamanı yok sayıp bir mecliste toplananlara; dini sömürenlerden, iyiliğin ve kötülüğün sembolü olanlara ve kökü kadim zamanlara dayanan teşkilat üyelerine kadar her kesimden kişiler vardır. Yazarın figür oluşturmadaki bu anlayışı, şahısları romanda daha çok psikolojik sorunları, iç çatışmaları ve ontolojik kuşkularıyla ele alan postmodernist yazarların zihniyetine uygundur. Postmodernist romanlarda idealist, toplumun ahlak kurallarını önemseyen, vatani ve milleti için elinden geleni yapan figürlere pek yer verilmez. Bu romanlardaki merkezî kişiler, edilgen bir yapıya sahiptir. Metin Savaş'ın romanlarındaki merkezî figürler ise devingen kişilerdir. Postmodernistlerin aksine Savaş'ın romanlarında, idealleri için mücadele eden, çoğu zaman kendi hayatını öteleyen kişilerin oranı oldukça fazladır. Atalarından dinlediği Kuvayı Milliye hikâyelerinin de tesiriyle tarihî kişiliklere yer veren yazar, bu kişilerin romanında hâkim bir konumda yer almasına izin vermez. Bu durum, postmodernistlerin tarihe mâl olmuş kişiler yerine sıradan insanları anlatmayı amaçlayan roman anlayışlarıyla aynı doğrultudadır.

Tablo 3.1 Cinsiyetlerine Göre Kişiler Tablosu

CİNSİYET	E.D.K	Y. Ç.	Z. K.	M. G.	K. D.	E.	K.M.H.	B. G. Ö.
KKADINLAR	Muallâ, Rukiye Hanım, Nezâket Hanım, Benli Nazire, İpek, Pınar, Fitnat Abla, Safiye Yenge, Suna	Zeynep ablası, Urguş Nine, Polika, Hülya, Hilal, Ertuğrul'un annesi	Hayrunnisâ Hisar, Arzu, İlk, Münevver Hanım, Zemheri Hanım, Binnur Hanım	Uçarı Cümâne, Menekşe Zülâl, Mürüvvet Vâlîde, Çıplak Ayaklı Rengin, Kafkasyalı Firuze, Hayrunnisâ Hisar, Başkomseri n liseli kızı, Şehit Teğmenin dul zevcesi	Çömçe Gelin(Yağ mur Yaldırak), Sarıkız, Gizem, Eylül, Başhekim Hoca Hanım, Müberrâ Hanım, Buket Hanım	Sibel İpekçiler, Mücevher	Özlem, Gamze Şirin, Mahmihi (Hançerli Hanım)	Füsun, Papatya, Menekşe, Suna, Alev Yakmaz, Hayriye, Deli Müberrâ
ERKEKLER	Efendi Dayı, Nâfiz, Bakkal Alaaddin Amca, Yıldırım	Mollanın oğlu, Ümit, Aynacı Münir, Muharrem Efe, Ertuğrul,M olla İbrahim, Serdar	Fuat Çınaraltı, Aydın, Deli Memet, Muhittin Yörükil, Tolga	Korkut Efe, Engin Ar, Mecâzî Efendi (Râhip Armilus), Süslü Yaşar, Mazlum Bey, Fuat Bey, Julien Sorel, Turşucu Ali Rıza Usta, Tanju Enişte	Çöp Atlamaz Çöpten Çelebi, Buldumcuk , Pusarık, Hakkı Bey, Kaldırım Kargası	Feridun Öküzten, Suat Katran, Muhtar Amca	Ebesiz Doğan Deli Gücük Benli Bahri, Ütelek Hürşit Kasketli Adam) Palamarcı Cemil, İyi Kalpli Polis, Olgun Bey, Süleyman Pehlivan, Refih Bey, Balık Gözlü Adam, İsmail Ok	Tatar Adnan, Ayhan Işık, Kötü Bakkal, Kereste Müdürü

Yazarın romanlarındaki kişiler cinsiyetlerine göre incelendiğinde, kadın ile erkek figürlerin sayısı arasında pek fark olmadığı görülür.

Metin Savaş, bir erkek yazar olarak kadın psikolojisini romanlarında etkili bir şekilde yansıtmayı başarır. Onun eserlerinde erkekler kadar kadınların da önemli bir yeri vardır. Özellikle *Yeşil Çeşme* ve *Erlık* romanlarının merkezinde kadın figürler vardır. Yazarın kadın psikolojisine hâkimiyetinde, anaerkil bir sülalede yetişmesinin ve üç çocuklu bir ailenin tek erkek çocuğu olmasının, özellikle Adler üzerine yaptığı okumaların etkisi olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca yazarın, romanlarının çoğunda tecavüze uğrayan kadınlara ve onların psikolojilerine yer verdiğini söyleyebiliriz. Savaş, bu tür kötü olaylar aracılığıyla toplumun ahlakî yapısı hakkında bilgi vermeyi ve toplumsal yozlaşmayı anlatmayı amaçlar. Yazarın ilk romanlarında kadın ve erkek figürleri; Reşat Nuri, Halide Edip ve Peyami Safa romanlarından izler taşır. Postmodern romanlarında ise Peyami Safa ile birlikte Dostoyevski ve geleneksel metinlerin izlerini bulmak mümkündür. Yazarın en çok etkilendiği geleneksel anlatı *Dede Korkut Hikâyeleri*, en çok kullandığı figür ise Tepegöz'dür. Dünya edebiyatında ise *Suç ve Ceza* romanının başkahramanı Raskolnikov ile bazı romanlarında *Dönüşüm*'ün baş figürü Samsa'nın etkisi görülür. Yazar tüm romanlarında Atatürk'e yer vermesine rağmen onu fon figür olarak kullanır. Savaş bu tercihini şu şekilde açıklar:

Bahsettiğiniz kurgularında Atatürk sadece ismen vardır. Roman kurgusunda hiç görülmezler. Atatürk benim gözümde çok büyük bir kahraman olduğu için bu büyük kahramana kurgularında doğrudan doğruya yer vermeye cesaret edemedim. Böyle olunca da Atatürk'ü bir nevi gizli kahramana dönüştürdüm. (bk. Ek 1)

Sanatçının figürleri, postmodernizmin çoğunlukla fiziki veya psikolojik özellikleri verilmeyen kişilerinden farklı bir niteliğe sahiptir. Bazı figürlerin psikolojik bunalımları, bazılarının ise fiziksel özellikleri en ince ayrıntısına kadar verilir. Kimi romanlarda ise figürlerin sadece göz rengi ve şekli üzerinde durulur. Sağ gözü görmeyen yazarın romanlarında figürler, önce gözleriyle ve bakışlarıyla karşımıza çıkar. Kahramanların gözleri, kişiliklerine açılan bir pencere gibi kullanılmıştır. Yazarın romanlarında post anlatılara uygun olarak birbirine benzeyen figürler çoğunluktadır. Ayrıca Jung psikolojisinden etkilenen Savaş'ın romanlarında arketipsel figürler ya da masal ve halk hikâyeleri ile dinî metinlere dayanan ilk örneklerden esinlenerek oluşturulan figürler oldukça fazladır. Aşağıdaki tabloda bu figürlere yer verilmiştir:

Tablo 3.2 Özelliklerine Göre Figürler Tablosu

		E. D. K.	Y. Ç.	Z. K.	M. G.	K. D.	E.	K. M. H.	B. G. Ö.	
Aralarında Benzerlik Bulunan Figürler	Esas Oğlanlar	Hâfiz	Ertuğrul, Ümit	Fuat Çınaraltı	Süslü Yaşar	Buldumcu k, Pusarı k	Feridun Öküztepe n	Ebesiz Doğan	Tatar Adnan	
	Esas Kızlar	Muallâ	Polika, Hilal	Hayrunni sâ Hisar		Gizem	Özlem		Fusun	
	Tecavüze Uğrayanlar				Uçarı Cümâne		Mücevhe r	Gamze Şirin	Menekşe, Deli Müberrâ	
	Deli- Vefî Figürler	Efendi Dayı	Aynacı Münir	Deli Memet	Korkut Efe	Çöp Atlamaz Çöpten Çelebi		Benli Bahri		
	Otobiyoğrafik Figürler (Fiziksel)	Bakkal Alaaddin Amca				Turşucu Ali Rıza Usta			Metin Savaş	Kötü Bakkal
							Mecâzî Efendi (Râhip Armilus)	Muhtar Amca		
	Kötü Figürler				Mecâzî Efendi	Çipil Gözlü Adam (Tepegöz)	Suat Katran	Balık Gözlü Adam	Kereste Müdürü	
	Gizemli Figürler				Kasketli Komiser	Kaldırım Kargası		Hurşit (Kasketli Adam)		
Arketipsel ve Fantastik (Masalsı) Figürler	Efendi Dayı	Aynacı Münir	Deli Memet, İbiş, Tuzsuz Deli Bekir	Korkut Efe, Mecâzî Efendi	Çöp Atlamaz Çöpten Çelebi, Buldumcu, Pusarı, Çipil Gözlü Adam (Tepegöz)	Feridun Öküzten, Suat Katran	Deli Güçük, Benli Bahri, Ütelek, Hurşit (Kasketli Adam), Balık Gözlü Adam	Tatar Adnan, Ayhan Işık, Kereste Müdürü		

Romanlarda daha çok gençler hâkimdir. Bebek yok denecek kadar azdır. Orta yaş ve üzeri ise gençlere göre daha seyrek rastlanan figürlerdir.

Meslek gruplarına göre bir incelemeye tabi tuttuğumuzda en çok karşılaştığımız meslekler; bakkal, akademisyen, sağlıkçı, distribütör (satış elemanı) ve gazeteciler ile gizli teşkilat üyeleridir. Romanlardaki meslek dağılımlarında yazarın otobiyografisinin izleri görülür. Eserde anmalar hâriç Balıkesir (eski) Belediye Başkanı İsmail Ok dışında devlet yöneticisine yer verilmemiştir. Bu durumu, postmodernizmin sıradan bireylere yönelen duruşuyla açıklayabiliriz. Savaş'ın figürleri, tanımlanması ve anlaşılması zor, çok boyutlu, gerçek mi hayal mi olduğu belli olmayan kişilerdir.

Sonuç olarak Metin Savaş'ın, birbiri yerine geçen, birbirini tamamlayan, kimi zaman zıt kutuplarda yer alan, felsefî derinliği olan ve daha çok küçük insanlardan oluşan geniş bir şahıs kadrosuna sahip romanlar yazdığını söyleyebiliriz.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ROMANLARININ DİL VE ÜSLUP ÖZELLİKLERİ

4.1. Dil

Sanat dalları bir sınıflamaya tabi tutulduğunda akla gelen ilk ölçüt, kullanıldıkları malzemeye göre gruplandırılmalarıdır. Edebiyat, malzemesi yönüyle diğer sanat dallarından ayrılır. Konusu insan olan edebiyatın, malzemesi de dildir. “Bir heykeltıraş nasıl eserini bir mermer parçasını yontarak meydana getiriyorsa yazar da eserini belirli bir dilde kelimeler seçerek meydana getirir.” (Wellek ve Warren, 1983: 228) Roman için bu seçme işlemi, beraberinde özgün bir dilin yaratımını da sağlar. Çetin’in deyişiyle,

Roman dili, sanatçının sanatkârca bir görüşle, kendine özgü bir biçimde, tamamıyla şahsî tasarruflarıyla ürettiği bir dildir. Romancı, sıradan dil unsurlarına hayat vermeli, kanatlandırmalı, onu zengin çağrışım ve imgelerle doldurmalı, dili adeta yeniden üretmelidir. (Çetin, 2013: 257)

Sanatkârın dilin kullanımıyla ilgili bu hususları özgün bir tarzda ele alması ve ferdî bir metin meydana getirmesi, onun üslubunu belirler.

İncelemenin bu bölümünde, Metin Savaş’ın romanlarında kullandığı dilden yola çıkılarak üslup özelliklerini belirlenmeye çalışılacaktır.

4.1.1. Kelime Serveti

Bir yazarın kullandığı kelimeler, onun düşünce yapısının ve ruh dünyasının aynasıdır. Edebî eserler bir bütün olmakla birlikte, bu bütünü oluşturan sözcüklerin kullanılmasının eser üzerindeki tesiri yadsınmaz. Her metin, beraberinde yazılı veya sözlü bir söz serveti getirdiği için dile ait malzemedен mahrum bir metin düşünülemez. Çünkü metin, varlık sebebi olan iletişim fonksiyonunu yerine getirmek için buna ihtiyaç duyar. İşte buna metnin sözel görünüşü veya kelime serveti (l’aspect verbale) diyebiliriz. (Aktaş, 2014: 37)

“İçerik, kendisini ifade eden söz serveti ve şekle ait özelliklerle birlikte ele alınır.” (Aktaş, 2014: 36) Bu sebeple metni oluşturan kelimelerle içerik, içerikle metni oluşturan kelimeler arasında güçlü bir bağ vardır. Metin Savaş’ın ilk eserlerinde sade ve anlaşılır bir dil kullandığı, halkın konuşma diline yakın kelimeler seçtiği görülür. İlk romanlarında cümle kurmada ve metin oluşturmada yer yer acemilikler görülür. Bu dönemde Savaş’ın kullandığı yabancı kelimeler, halkın diline yerleşmiş olan sözcüklerdir. Yazar, bu romanlarında ortalama okurun rahatça anlayabileceği Türkçe kelimelere yer verir. *Zemheri Kuyusu*’yla beraber yazarın kelime dünyası değişir. Çünkü bahsi geçen romandan sonra Savaş’ın sanat anlayışı

değişmiştir. İçerik ve sanat anlayışındaki değişmeler, etkisini romanın dilinde de gösterir. Arapça ve Farsça sözcüklerle beraber eski Türkçe dönemine ait kullanımlar dikkat çeker. Yazarın romanlarında bazen anlatıcı bazen de kahramanlar aracılığıyla seslendirdiği fikirleri temel aldığımızda, Osmanlıca kelimeleri Türkçenin zenginliğinin ifadesi olarak gördüğü ve Osmanlıca'yı dilimizin tabii bir devri olarak kabul ettiği fark edilecektir. *Zemheri Kuyusu*'nda Türkçenin zenginliğine yapılan vurguların, yazarın roman dilindeki zenginliğinin de işareti olduğunu söyleyebiliriz:

Karşısına büyük bir sahaf çıktı. Sahafın öz Türkçesi nedir? Köhne-bitikçi! Pintisin oğlum sen. Nekes, cimri, eli sıkı. Cebinde akrep mi var? Seni ateşe vursak duman vermezsin! Hatta bununla yetinmez, şişeyi dışından yalarsın! Şu Türkçenin ifade zenginliğine bayılıyorum yahu! (Savaş, 2011b: 61, 62)

Metin Savaş'ın eserlerinde görülen bu zenginlik, eş ve yakın anlamlı sözcüklerin yan yana kullanımıyla pekiştirilmiştir. Ali Şîr Nevaî; *Muhakemetü'l Lugateyn*'de Türkçenin zenginliğini, sözcüklere ve karşılıkları anlamlara yer vererek kanıtlamaya çalışır. Bir başka deyişle Nevaî, bir duygu veya durumu karşılayan sözcüklerin çokluğundan yola çıkarak Türkçenin varsıl yönünü ifade etmeye çalışır. Savaş da Nevaî'nin kullandığı bu yöntemi hatırlatan bir yolu benimser:

Akılsız Fuat! Ablak, ahmak, alık, aptal, avanak, bâkure, beyinsiz, budala, bön, çatlak, deli, divâne, ebleh, enayi, enbesil, hödük, kakavan, kaşalot, keriz, mankafa, manyak, mecnun, meczup, odunkafa, salak, sangı, sarsak, sazan, sersem, soytarı,, susak, şapşal, zırtapoz! Türkçenin ifade zenginliği! Üstelik tenzilât yaptım. Avâre, derbeder ve zirdeli! Daha neler var. Tarama sözlüğüne bakmalı. Sonra derleme sözlüğüne. (Savaş, 2011b: 87)

Özellikle Osmanlıca kelimelerin romanlardaki payı, son dönem postmodern yazarların tavrıyla örtüşür. Osmanlıcanın son dönem romanlarında sıkça kullanımı; yaşamın her alanına el atan, onu metnin malzemesine dönüştüren postmodernist çoğulcu yaklaşımla örtüşür. Ancak, son dönem romanlarında geçmişe yönelik özlemin nostaljik renginin silikleştiği; tarihin yazarın amacına uygun bir yönelimle bir motif, metnin organik bütünlüğü içinde bir mozaik taşı, bir biçim ögesi olarak kullanıldığı görülür. (Ecevit, 2008: 338)

Zemheri Kuyusu'nda Fuat, takıntılı derecede Türkçe konuşma taraftarıdır. Hatta yabancı kelimelerin Türkçesini kullanmayı salık verir:

-Yüz beş yıl eder. Tamı tamına yüz beş yıl. 1894'ten beri... Marka sloganı gibi oldu.

Fuat "slogan değil savsöz" dedi. Işık erkek arkadaşına kitapla ilgili kurguları aktardı. Konuşmasına "spekülasyon" sözcüğüyle başlamıştı ve kelime seçimi Fuat'ı tahrik etmiş, "düz karşılığı kurgudur, bir anlamda ihtikâr, vurgunculuk boğuntu, madrabazlık" demekten nefisini alıkoyamamıştı. (Savaş, 2011b: 95-96)

Cemil Meriç; “Kişiliğimizi yapan: hafızadır.” (Meriç, 1998: 310) der. Savaş, bu sebeple toplumsal hafızada yaşamakta olan kelimeleri yabancı görmez. Onun yabancı gördüğü kelimeler, daha çok Batı kökenlidir. Yazarları, “dilın büyük tutanağı” olarak düşündüğümüzde Türkçe “köklerimiz, geçmişimizi, en olumsuz duygularımızı” (Meriç, 1998: 310) onda bulduğumuz bir dildir. Bir imparatorluk dili olan Türkçenin tarihî misyonu ve zenginliğine yapılan göndermeler, Savaş’ın üslubunun ve kelime dünyasının zenginliğini müjdelir. Bu duruma şu cümleleri örnek gösterebiliriz:

Fuat’ın zihni tekrar muhtelif sözlüklerin muhtelif başları üzerinde gelişigüzel gezinmeye durdu: Külhanbeyi, kabadayı, serkeş, baldırıçiplak, ayaktakımı, tulumbacı, şehir eşkiyası, mahalle serserisi, değneği kırık, sütü bozuk, mayası ekşi, ipsiz ve sapsız, it ve kopuk...Daha neler vardı? Selçuklu Türkiye’sinde kullanılan sözcükleri çıkarsaydı: Evbâş, karasul, rumûd, runûd, zanâtira... Madde başlarında tenzilât yapmıştı. Hayâlinde ‘yarım milyon’ kelimelek muazzam bir Türkçe Sözlüğün altı-yedi ciltlik külliyyâtı kuvveden fiile inmenin hududunda zorluyordu. Fakat bu kadar çok sözcüğü nerede kullanacaksın? İfrat ve tefrit. (Savaş, 2011b: 162-163)

Figürler kimi zaman “Servisimiz ücretsizdir! Şakaklarını sıvazladı. Servis sözcüğünün Türkçe karşılığı?” (Savaş, 2011b: 97) ifadelerinde olduğu gibi yabancı sözcükleri karşılayacak isimler arar, kimi zaman da “Bir gazete bayisinin önünde durakladılar. Aydın yine derin tarihe dönmüş, pizza ile pide sözcükleri arasındaki ses benzerliğine takılıp kalmıştı.” (Savaş, 2011b: 126) cümlelerinde olduğu şekilde sözcüklerin fonetik yapısındaki ahengi düşünürler. “Fuat o geceyi hafif sarsıntılarla geçirdi: Zell, zellât, zelle, zelzâl, zilzâl, zülzâl... Gecenin en zelûl deminde uyanıp Osmanlıca-Türkçe lügatı yanında getirmedigine bin pişman oldu.” (Savaş, 2011b: 161) şeklindeki kullanımlarda, Arapça kelime çekimleri ile sözcüklerin anlamını kavramaya çalışan bir kişinin tasviri yapılır. Postmodern anlatıların dil zenginliğinden yararlanan figürler; hayata “hayretle, şaşkınlıkla, aval aval, bön bön, çarpık çurpuk, eğri büğrü, kırık dökük, yamru yumru (Savaş, 2011b: 147) bakarak kelimelerde yaşayan hayal ile hakikati içinde barındıran kişiler hâline gelirler.

Bu alanda kalem oynatan yazarların, yeni tarihselci bakış açısıyla ele aldıkları romanlarda kullandıkları dil, genelde dönemin üslubunu yansıtır biçimdedir. Savaş, yeni tarihselciler gibi tarihi bir dönemi ele alan metinler yazmamakla beraber, eserlerindeki geri dönüşlerle ve fantastik unsurlarla geçmişle bağ kurar. Bu bölümlerde kullanılan dil değişir. *Zemheri Kuyusu*’nda Fuat, 1894 yılına fantastik bir yolculuk yapar. Özellikle Hisarlı Aydın Bey’in söylemleri, dönemin üslubundan izler taşır; hatta anlatıcının kullandığı kelimelerde bile Osmanlıca kelime sayısı artar:

-Etmeyiniz mîrim! Cümle itikadımı hâk-i mezellet eyleyeceksiniz. Cüretimi mâzur gördünüz lâkin, siz hakikaten ağır bir buhran devresini idrak ediyor olmayasınız? (Savaş, 2011b: 205)

-Böyle giderse ahtapot misillü makineyi de torunumun icat etmiş olduğuna hükmedeceğim. Demek artık nisâ taifesi de ruh hekimliğine el atmış bulunuyor. Hârika! Terakki dediğimiz böyle olmalıdır. Başka, başka? (Savaş, 2011b: 207)

Savaş'ın yabancı dilden sözcüklerin kullanımına da yer ayırdığı ve bunu yozlaşmayı göstermek için tercih ettiği görülür. *Melengicin Gölgesi*'nde romanında Korkut Efe'nin sürekli Fransızca cümleler kullanması, *Araba Sevdası*'nın alafranga züppe tipi Bihruz Bey'i hatırlatır. Toplumdan uzak bir hayat yaşayan Korkut Efe'nin dil tercihi, sosyal hayata Fransızlaşmış bir figür olarak çizilmesiyle ilişkilendirilebilir. "Il ne sert a rien de se faire du mauvais sang..." (Savaş, 2008: 15) "Il a peur meme de son ombre..."(Savaş, 2008: 16) "Bonjour mademoiselle..." (Savaş, 2008: 29) gibi kullanımlar esere çoğulcu bir yapı kazandırır.

Savaş, özellikle Osmanlı Türkçesine ait arkaik kelimelere ayrı bir önem verir. Bu kelime kullanımı onun kurgu, zaman ve mekânda kurduğu bağla birebir ilişkilidir. *Kargalar Derneği*'nden alıntıladığımız şu bölümler, Savaş'ın kelime serveti hakkında bilgi vermesi açısından önemlidir:

Büyükşehir'deki yeni yıl hazırlıkları tamtekmil devam ediyordu. Kuruyemişçiler bütün tedâriklerini tamam etmişlerdi. Süperinden hiperine kadar bütün marketlerin alkollü içki reyonları cıvıl cıvıl, cafcacflı cam şişelerin mantardan tıpaları fantastik. İçgüdülerıyla mütemadiyen zırıldayan bebesini teskin edebilmek için emziğini sofralık aslan sütüne batırabilen gelişkin bir toplumun gros marketlerdeki çiftetelli gösterisi. Postmodern okumalara akli ermeyen, ama şarap ve şampanya ve votka söz konusu olduğunda uygarlaşmaya pek çabuk intibak edebilen açık seçik toplumsal kabiliyet. Avrupa Birliğine uyum yasalarının vazedicileri bile bu kadar hızlı dayanamazlar, temessül yeteneğine ve kıvraklığına bu derece müptelâ olamazlardı. (Savaş, 2010: 164)

Yazar, ilk iki romanında dilsel formlarla ilgili çalışmalara girişmeyip standart bir kullanımı benimserken daha sonraki eserlerinde -postmodernizmin dile verdiği önemin etkisiyle- dilin gramer yapısını zorlayacak ve bazen tüm kuralları yok sayacaktır. *Zemheri Kuyusu*'ndan sonraki bu dönemde kullanılan farklı kelimelerin oluşturduğu çeşni ve halk diliyle argonun meydana getirdiği heterojen dil, anlatımda da pozitif etki yaratır.

4.1.2.Deyimler, Atasözleri, Veciz Sözcükler

Bir milletin kültürünü yansıtan ve millet olma bilincinin ürünü olan atasözleri ve deyimler ile onlardan beslenen özlü sözlerin tespiti, üslup incelemeleri açısından önemlidir. Az sözle çok şey anlatma temeline dayanan atasözleri, deyimler ve özdeyişler anlatımı

çeşitlendirmeyi ve zenginleştirmeyi sağlar. Eserlerde yazarın düşüncelerini destekleyici ve pekiştirici, dilin sınırlarını genişletici bir unsur olan atasözü ve deyimler ile özlü sözler, Metin Savaş'ın romanlarında sıkça rastladığımız dil malzemelerindendir. Millî kaynaklardan beslenen yazarlarda atasözü kullanımı, geçmişle ilişki kurma açısından önemlidir. Kolektif şuurun yansımaları kabul edilebilecek bu kullanımlar, bugünü geçmişin devamı olarak değerlendirmemizi sağlar. Savaş'ın atasözü ve deyim dağarcığı açısından bulunmaz bir kaynak olan romanlarındaki bu yararlanmalara, pastiş örnekleriyle süslenmiş şu bölümleri örnek gösterebiliriz:

Türk bireyi Türk budunu sözümü işit: Allah'ın gazâbını üstüne çekme: yapa yapa karlar yağsa yaza kalmaz: yapağılı gökçe çemen güze kalmaz eski pamuk post olmaz: kız anadan görmeyince öğüt almaz: oğul atadan görmeyince öğüt almaz: eski pamuk post olmaz: kadim düşman dost olmaz: kız anadan görmeyince öğüt almaz: oğul atadan görmeyince sofraya çekmez: ana baba görünümünden ne fayda: başta kutlu devlet olmayınca: ocağımız sönmeyin Tanrım hey! (Savaş, 2011b: 373)

Yazar, romanlarda deyim ve atasözlerini kullanırken değişiklikler yapar. Postmodernizmin özgürlükçü düşünce yapısının etkisiyle, ironiyle karışık kullanımları tercih eder:

Gerçi kırkıktan sonra saza başlayamı teneşir paklarsa da.. saman altından su yürütmek için sebilhane bardağı gibi dizilen münafıklara direnebilmek gayretiyle gayretlenmek ve bayrak açmak her yaştan ve cinsten vatansevere farzdır. Keza misliyle kös dinlemiş, burnu sürtmüş, ayağı sürçmüş, kulağı çekilmiş, zilgıtı yemiş ve tongaya basmış biri olaraktan şahsım adına hiçbir kaygım yoktur. Amacım matbaada baskı üstüne baskı yapmak ve Sahafalarda turnayı gözünden vurmaya hevesiyle küpü doldurmak, parsayı toplamak, cüzdanı şişirmek, enseyi kabartmak ve göbeği yağlatmak değildir. Kaş yapacağım derken göz çıkartır mıyım ve dahi Noel çamı devirir miyim bilinmez. Çünkü bu aykırı romanda her telden çalıyorum, herkesin kulağına su kaçıyorum, her yaraya tuz basıyorum, her çizmeyi aşıyorum ve dahi körle yatıp şaşkı kalkıyorum. Pöstekiymi saydırmak, avucumu yalamak, defin kulağını çınlatmak, evdeki bulgurdan olmak ve belimi kırmak ihtimâli herhalde mevcuttur. Bu roman yüzünden Demokles nâmıyla maruf mümtaz şahsın keskin kılıcı başımda paralanabilir. Efendim, endişem romanımın yerilmesi değil, yanlış algılanmasıdır. Çünkü bünyesinde post-modern unsurlar barındıran romanlar daha ziyâde altı kaval ve üstü şeşhane mektebindendirler ve düpedüz zerdeyle zirvadırlar. Lâkin bendeniz bu romanı yazıp bitirmekte kararlıyım. Ne olursa olsun diyorum. Her koyun kendi bacağından asılır, tuzlu fatura çarnaçar ödenir, kendi düşen ağlamaz, gülü seven dikenine katlanır ve başa gelen çekilir. (Savaş, 2011b: 182)

Üstkurmaca tekniğinin bir uygulaması olan bu kullanımlarda olduğu gibi yazar, deyim ve atasözlerinden sıkça yararlanır.

4.1.3. Dil Sapmaları

Dil sapmaları, alışılmışın dışındaki dil kullanımlarını ifade eder. Yaygın olarak kullanılmayan kelime biçimlerini kullanmak veya olağan kullanım düzeninin bozulması olarak da açıklanabilir.

Sanatçı sapmalarla dile yeni bir güç kazandırmayı, göstergeleri ses ve anlam açısından daha etkili kılmayı, okuyan yahut dinleyenin zihninde yeni tasarımlar ve duygular oluşturmayı amaçlar. (Aksan, 1995: 166) Dildeki sapmalar hakkında yapılan sınıflandırmalar farklılık gösterir. Leech'e göre sapmalar, sesbilimsel, sözcüksel, dilbilgisel, anlamsal ve yazımsal ya da lehçe, kesim ve tarihsel devreler bakımından sapmalar gibi bölümlere ayrılır. (Özönlü, 1997: 132-145) Aksan sapmaları, sözcüksel sapmalar, biçimbilimsel sapmalar, anlambilimsel sapmalar, sessel sapmalar-bölge ağızlarına özgü kullanımlar, öteki sapmalar (Aksan, 1995: 166-183) başlıkları ile inceler. Aksan'ın Lech ve Özönlü'nün dilbilgisel sapmalar arasında değerlendirdikleri birçok kullanımı biçimbilimsel sapmalar içerisinde inceler. Aksan'ın Leech ve Özönlü'nün Geoffrey N. Leech'in tasvirini kısaltarak kullandığı görülür. Çetin sapmaları, yazım ve noktalama sapmaları, kelime ve ifade sapmaları ve dilbilgisi sapmaları başlığı altında sınıflandırılabilir. (Çetin, 2013: 263-270) Dildeki bu sapma kelimesine en orijinal yaklaşımlardan biri Oğuzhan Karaburgu'ya aittir. Karaburgu, sapma kelimesinin olumsuz anlamından yola çıkarak sapma yerine delişme kavramını teklif eder. Karaburgu delişme kelimesinin var olandan bir ayrılmayı, farklılığı içerisinde barındırdığı ve daha olumlu bir anlam ifade ettiği için delişme ile karşılaşmak gerektiğini, şiir dilinde farklılık yaratmanın, olağanın dışında kimi söyleyiş ya da kelimeler kullanmanın sapma gibi olumsuz çağrışımlar barındıran bir kelime ile karşılaşmanın doğru olmadığını belirtir. O delişme olarak değerlendirdiği tasnifinde ise sapmaları, biçimsel ve anlamsal delişme olarak iki başlıkta toplar. Biçimsel delişmeleri yazımsal, biçimbilimsel, sesbilimsel ve sözcüksel delişmeler başlığı altında değerlendirir. Anlamsal delişmeleri ise daha önce hiç yan yana kullanılmamış ya da anlamca birbirinden farklı kelimelerin alışılmamış bağdaştırma şeklinde kullanılması olarak açıklar. Ayrıca Özönlü'nün tasnifinde yer alan lehçe, kesimsel ve tarihsel devreler bakımından olan sapmaları dili zorlayarak yeni bir ifade tarzı özellikleri olmayan bu kullanımları delişme olarak kabul etmez. (Karaburgu, 2013: 16-19) Tüm bu tasniflerin birbirinden büyük bir farklılık göstermediğini, daha çok şiir incelemelerinde kullanılan sapmaların roman için de kullanılabileceğini söyleyebiliriz.

Yazım ve noktalama sapmaları, dilde bunlara hiç başvurmamak veya bunları yerinde kullanmamak olarak değerlendirilir. Metin Savaş, dilin kendisine sunduğu bu fırsatları başarılı bir şekilde değerlendirir:

Bir nefes.. tıknafes.. Buldumcuk için yeni bir şaşkınlık âmi zuhur edecekti ve etmişti de. Orada, bodrum katının kuytusunda yumuk gözlü çiçekçi kızı görür gibi oldu. Hayır, görür gibi olmadı da düpedüz gördü. Ve fakat.. şaşılacak şey.. yumuk gözlü çiçekçi kızın üstünde hastane hemşerilerine özgü toz pembe üniforma vardı. (Savaş, 2010: 64) Köy muhtarının şehirli konuklara açtığı akşam sofrasının ardından yürüme engelli kızla uzun saçlı delikanlı kısacık bir sefere çıktılar köy evlerinin ışıkları altında. (Savaş, 2010: 64, 119) Kuşkonmaz Bulvarı'nın Yasakçılar durağı noktasındaki semt karakoluna uğrayabilir, içindeki amansız şüpheyi orada kusabilir, şehir eşkıyası sıfatıyla kağıt olduğundan kuşku landığı meymenetsiz çehreli adamın robot resmini Salvador Dali'nin aynasız öğrencisine çizdirtebilir ve vicdanını rahatlatılabilmek amacıyla vatandaşlık görevini yerine getirebilirdi. (Savaş, 2010: 126)

Alıntıladığımız bölümlerden anlaşılacağı üzere “şehirli, kağıt” sözcüklerinin ve yan yana iki noktanın kullanımında imlâ ve noktalama kurallarına uyulmaz. Yan yana iki nokta, noktalama işaretleri arasında pek tercih edilmeyen bir kullanımken yazar, *Kargalar Derneği* başta olmak üzere tüm postmodern eserlerinde bu noktalama işaretini kullanmıştır. Ayrıca Savaş, yan yana iki noktadan sonra gelen sözcüğü küçük harfle başlatarak orijinal bir deneme yapar. Yazarın noktalama işaretlerindeki tasarruflarında, postmodernizmin kural tanımaz ve çoğulcu zihniyetinin izlerini aramak gerekir. Çünkü yazar, özellikle postmodern romanlarında bu tarz uygulamalara gider ve bazen mesaj dilini olduğu gibi romana yansıtır: “..butun meyhanelerini dolaştım istanbulun..ve sen daima benim yaralı gönlümde bulun..”, “..gokyuzunde yalnız gezen yıldızlar..aşkimizi kiskansin tum baldızlar..”(Savaş, 2010: 77, 80) Yazarın imlâ ve noktalamadaki bu tasarruflarını postmodern anlayışın anarşist yapısının dışında bitmeyen, devam eden bir sanat anlayışı ve zaman tasavvuruyla açıklayabiliriz.

Metin Savaş, itibarî metinlerde kullanılan dil ile bilimsel metinlerdeki dili birbirinden ayırır. Kurmaca dünyanın olanaklarından yararlanan yazar, bu sınırsız evrende kelime sihirbazlıklarına yer verir. Bunun sebebi olarak, postmodernizmdeki yazar-anlatıcı-kahraman arasındaki ilişkinin muğlaklığı gösterilir:

Roman metninin temel malzemesi tabii ki kelimelerdir. Akademik bir çalışmada veya bir dergi yazısında yapamayacağımız kelime sihirbazlıklarını roman kurgusu içinde rahatlıkla ve hatta sınırsızca yapabiliyorsunuz. Birisi derse ki “falan kelimenin yüklendiği anlam yanlış” ben de derim ki “roman karakteri yapıyor bunu, karakterin akli bu kadar eriyor, usta bir yazar olarak ben yapmıyorum” derim ve sorumluluktan kolayca sıyrılırım. Roman metninin imkânları bizlere kıvrıma payı bırakıyor. (bk. Ek 1)

Kelime ve ifade sapmaları ise uydurma kelimeler, argo, küfür ve ayıp sözler, basmakalıp, çeviri ögeler gibi başlıklar altında değerlendirilir. (Çetin, 2013: 265-269) Savaş, romanlarında -özellikle postmodern tarzda yazdığı eserlerde- “argo, küfür ve ayıp sözlerden” çokça istifade eder. Küfür, argo ve ayıp sözlerin kullanımını bakımından *Kargalar Derneği*,

Kuvayı Milliye'nin Hazinesi ve Baykuşlar Geceleyin Öter romanları başı çeker. Yazarın postmodernistlerin dil algısıyla değerlendirilebileceğimiz bu kullanımları hakkında söyledikleri ise natüralistlerin sanat görüşüne yakındır. Yazar; okuyucularının bazıları tarafından küfürlü ve ayıplı sözler ile argo ifadeler yüzünden eleştirilmiştir. Savaş, bu ifadeleri toplumdaki insanları eserine doğal bir şekilde yansıtmak amacıyla kullandığını söyler. (Savaş, 2015: 41)

Çeşitli toplumsal kesimlerin yan yana ve beraber olduğunun vurgulandığı bu tarz postmodern anlatılarda dil çeşitliliği açısından argo ve küfürlü sözlerden yararlanılabilir. Bu sebeple yazarın klasik tarzda kurgulanmış ilk iki eserinde argo ve küfre neredeyse hiç yer vermediği görülür. Bununla birlikte yazarın kötü karakter çizmeye çalıştığı *Erlük* romanında dil sapmalarının daha fazla olması öngörülebilir. Ancak bu eserde romanın hacim olarak küçük olması ve anlatıcının tavrı ayıp ve küfürlü sözlerin oranını azaltmıştır.

Yazarın kimi romanlarında argo ve ayıplı sözler, yoğun biçimde ve sansürsüz olarak kullanılır. “Porno sitelerine mi giriyor bu mendebur herif? Allah müstahakkını versin! Adam sapık mı değil mi anlayamadım ki... Süpyancı mı yoksa orospu sülüşü mü? Ne bok olduğu belli değil.” (Savaş, 2015: 244), “Yağlı çocuklar gibiydi üstü başı. Zengin piçi diyorum.” (Savaş, 2010: 201), “Geçen ramazan dinsel başlıklı bir portal buldum, açtım, porno görüntüler çıktı karşıma.” (Savaş, 2010: 225) cümlelerindeki argo ve küfür dağarcığının geniş bir söz varlığı ile okuyucuya sunulduğu gözlemlenir.

Erlük romanında, postmodern anlatılarda çok sık görülen pop-art unsurları üslup çeşitliliği sağlamak ve halkın dilini yansıtmak amacıyla kullanılır: “Tabakhaneye bok mu götürüyorsun?” (Savaş, 2015: 45), “Bok mu? Senin gibi bir kadının ağzına yakışıyor mu bu laflar”, “Ben halkın içinde yaşayan bir yazarım. Dolayısıyla da halkım gibi konuşmak isterim. Evet, bok diyorum. Var mı bir itirazın?” (Savaş, 2015: 49), “Siktir git buradan” (Savaş, 2015: 89) gibi argo sözcükler ve küfürler, postmodernist söylemin çoğulcu tavrının esere yansımalarıdır.

Diyaloglarda da bu tür kullanımlardan yararlanır. Halkın konuşma diliyle argonun birlikte tercih edildiği bu ifadeler şu konuşmaları örnek gösterebiliriz:

“Gözünü nasıl oydu?”

“Kanırta kanırta”

“Ne zaman oldu bu?”

“Çocuktum daha.”

“Çok acı çektin mi?”

“Götümden bile kan geldi.” (Savaş, 2015: 295)

Erkeklerden duymaya alışık olduğumuz argo ve küfürli sözleri *Kargalar Derneği*'nde daha çok kadınlardan duyarız. Sarıkız'ın "Orospu tabiatlı bi kızı kakalamaya çalışmadık ki biz." (Savaş, 2010: 135) sözleri, bu küfürli sözlere örnektir. *Kargalar Derneği*'nde anlatıcının tarafsızlığını koruyamayıp küfürli sözler kullanması, bu alt dilin edilgen bir yapıda kullanılmadığının altını çizmesi açısından önemlidir:

Bitirim kapkaççı sürüklüyor şimdi portakal bereli avını. Yokuşun ortasında çift neferlik müsademe. Jandarmalar mâfiş. Aksiyon ile adrenalin biraderler keyiften dört köşedir. Portakal bereli piliç ise pek değerli güderi çantasını bitirim kapkaççıya teslim etmemek için direnmekte. Bıraksana şunu orospu. Pezevenk fırlama. Anasının gözü paço. Kahpenin dölü. Sövgü ve yergi. (Savaş, 2010: 154) Kuşkonmaz Bulvarı muhitinin 'Bandırasız Toraman' diye bildiği bir şahıs (kendi çapında iş adamı namzedi olduğu rivayet ediliyordu) tıp merkezinin karşısındaki işlek kaldırıma kondurulmuş olan büfeyi gözüne kestirmişti; belli ki uygun bir fiyattan üstüne konup daha uygun bir fiyattan başkasına gazlayacaktı; belki de başka amaçları gözeterek tâlip olmuştu bu kış kadar büfeye. (Savaş, 2010: 206)

Dil bilgisi sapmaları noktasında ise "yoğ-idi" (Savaş, 2010: 206), "Yuf size.." (Savaş, 2010: 203), "Hakkaten", "Hadi" (Savaş, 2010: 202); "çukulata" (Savaş, 2010: 202) gibi kullanımları örnek gösterebiliriz. Ayrıca roman için kusur kabul edilen parantez içi, ara cümle ve ifadeler yer vermek Savaş'ın romanlarında karşımıza çıkan bir diğer dil bilgisi sapması örneğidir. Özellikle *Efendi Dayının Kozalakları* romanında yazar, sürekli ara sözlere yer vererek anlatımı boğar.

Bütün bu kullanımlarla beraber yazarın bugün yeterince kullanılmayan sözcüklerle argo sözcükleri iç içe kullandığı görülür. Yazarın bu tasarruflarına şu kelimeleri örnek gösterebiliriz:

Kerhen (Savaş, 2015: 118) Horulduyordu (Savaş, 2015: 118) Kalıbını dinlendirmek (Savaş, 2015: 115) mefküre (Savaş, 2015: 114) Uğrun uğrun (Savaş, 2015: 115) Gümrah (Savaş, 2015: 121) Tangaya Düşmek (Savaş, 2015: 121) Neker (Savaş, 2015: 133) Felfellemek (Savaş, 2015: 126) Kıratında (Savaş, 2015: 128) Kafayı tütsülemek (Savaş, 2015: 142) Çağanoz (Savaş, 2015: 146) Huşunet (Savaş, 2015: 146) Atmasyonlar (Savaş, 2015: 158) Pezevenk (Savaş, 2015: 164) Valiyi vurmak (Savaş, 2015: 183) Taayyün (Savaş, 2015: 195) Tıynet (Savaş, 2015: 196) Yamuk bir insan. (Savaş, 2015: 204)

Baykuşlar Geceleyn Öter romanının üslubunda bu değişkenliği ve çoğulculuğu görmek olasıdır. Dil ve üslubun ele alınışındaki postmodern tavır kendisini hissettirir. Romanda Menekşe'nin hikâyesini okuyan Tatar Adnan, bu bölümün dili ve üslubu hakkında açıklamalar yapar: "Yani gayet güzel yazmışsınız. Temiz bir üslubunuz var. Kelimeler ve cümleler yerli yerinde. Tasvirleriniz sıkıcı değil. Anlatım tarzınız akıcı ve sürükleyici. Bence siz iyi bir yazarsınız." (Savaş, 2015: 94)

Yukarıda alıntıladığımız bölümden anlaşılacağı üzere yazar, romanın her bölümünü

bilinçli bir şekilde oluşturmuş ve bu oluşturma sürecini romana yansıtmıştır. Savaş, ilk faslın anlatımını Tatar Adnan vasıtasıyla eleştirir:

Roman karakterlerinin diyalogları fazla düzgün. Konuşurken hiç falso vermiyorlar. Oysaki biz insanlar gerçek hayatta gelişigüzel konuşuruz. Sözlerimizi ölçüp biçmeden sarf ederiz. Gündelik hayatın içerisinde tabii olarak irticalen konuştuğumuz için kâh devrik cümleler kurarız kâh manasız sözleri ağızımızdan geçiririz. Hâlbuki Birinci Fasl'daki diyaloglarda ayırksı sözlere neredeyse hiç yer verilmemiş. Birkaç istisna dışında argo da yok. (Savaş, 2015: 233)

Tatar Adnan, alıntıladığımız bölümde eserde pek argo söz kullanılmıyor dese de “takaza etmek” (Savaş, 2015: 47) “Dediklerinden bir bok anlamadım.” (Savaş, 2015: 144) “salvoya yeltenmek” (Savaş, 2015: 114) “Sikindirik herifin tekidir.” (Savaş, 2015: 176) “Başka bir bok değil.” (Savaş, 2015: 176) “Akşama kadar beleşe çay içip idrar torbasını doldurur. Sonra da siktir olup gider.” (Savaş, 2015: 176) “götü açığın teki” (Savaş, 2015: 184) “durduk yere kıçım kaşınmaya başlamıştı” (Savaş, 2015: 196) gibi argo ve küfürler onun tezini boşa çıkarır; ancak romanın ikinci bölümünde küfürlü sözlerin oranı çok fazladır. Bunların dışında yazı dilinde yanlış kabul edilen “kağtil” (Savaş, 2015: 111) sözcüğünü de ısrarla kullanır, “öperleme” (Savaş, 2015: 156) diye bir kelime uydurur. Böylece modern metinlerinde belli bir kurala bağlı olan dilin, kural tanımaz bir tavırla postmodern bir yapıya büründüğü görülür.

Savaş'ın kelime kullanımında dikkat çeken bir başka husus ise düzeltme işareti tercihleridir. Yazar, kelimelerinde düzeltme işareti kullanmayı sever ve eserlerinde bu kullanımlar azımsanamayacak derecededir:

“Işık bu hikâyeden haberdardı. Takunyali Evliya -hayâl meyâl hatırladığı- tâlihsiz Arzu yengesinin en korkunç kâbusuydu. Hattâ bu kâbus birkaç kez Işık'ın gecelerine de musallat olmuştu. (Savaş, 2011b: 78) ve “Gerçek büyük bir toplum insanlıkta ikinci derecede rol oynamayı aslâ kabul etmez, hattâ birinci dereceye bile râzı değildir, kesinlikle tek olmayı ister.” (Savaş, 2011b: 73) cümlelerindeki kullanımları yazarın düzeltme işareti tercihlerine örnek gösterebiliriz.

Yazar diğer romanlarında olduğu gibi Türkçenin ifade zenginliğine vurgular yapar ve öncesinde bunu örneklerle destekler: “Fusun benim hayat arkadaşım, küldökenim, karım, zevcem, evdeşim ve hatta eşim olacaktı.” (Savaş, 2015: 150) “Ah, şu güzel Türkçemizin ifade zenginliği!” (Savaş, 2015: 151)

Konudaki çoğulcu tavır, üslupta da kendini hissettirir. Anlatım türleri arasındaki sınırın ihlâl edildiği romanlarda; genellikle bir tiyatro metni gibi olayları gözümüzde canlandıracak kelime gruplarına yer verilmesi, arasözlerin farklı bir amaçla yararlanıldığını

gösterir. Romanla diğer türleri bir araya getirme gayesi taşıyan bu tarz uygulamalara *Kargalar Derneği*'nden örnek vermek mümkündür:

Bu ülkede yaşayan her vatanperver bizim doğal ajanımızdır. Onlar farkedemezler kime hizmet verdiklerini. Yine de bölük pörçük bir şeyler sezerler. Ve kendilerini rahat hissederler. İşe yaradıklarını düşünürler. Bizleri çözmek ya da bizlere doğrudan ulaşmak için de bocalamazlar. Bilirler ki, örgütümüzü deşifre etmekle kendilerine zarar vereceklerdir. Ya temizlenirler yahut da vatanperverlik hizmetinden alaşağı edilirler. Bizlerse-şâyet ihânet kokusu almaz isek – ikinci şıkkı uygulamayı tercih ederiz. Çünkü bütün vatandaşlarımızın kanları kutsaldır. –doğrularak- Şimdi gitmeliyim. (Savaş, 2010: 172)

Alıntıladığımız bölümde ara söz kullanımında “doğrularak” sözcüğünde olduğu gibi tiyatro metni tarzı okuyucunun gözünde olayı canlandırma amacı taşıyan ifadeler vardır.

Spitzer, normdan ayrılmayı ferdin yaratma gücüne şekil veren güce bağlar. Normdan ayrılmanın yani sapmaların tesadüfî olmadığını, zihni veya psikolojik bir nedeninin olduğunu belirtir. Bu sebeple bir eserin ya da yazarın kelime servetini de içine alan dilbilim malzemesindeki ayırıcı özelliklerini dikkate alarak sanatçının yaratma faaliyetlerinin merkezine ulaşılabilceğini ve bu ayırıcı özellikler bütününe bizi sanatkârın ilham kaynağına götüreceğini savunur. Ayrıca dil ve üsluptan yazarın psikolojisine gitmeyi teklif eden Spitzer, yazarda tespit edilen sapmaların yani normdan ayrılmaların psikolojik yorumunun, sanatçının yaşadığı dönemin esprisini yani zihniyetini kavramamızı da sağlayacağını ileri sürer. (Aktaş, 2014: 97) Savaş'ın postmodern roman anlayışının hâkim olduğu dönemlerde yazdığı romanlarında, oldukça cüretkâr ve bir o kadar da kışkırtıcı dil malzemelerinden istifade ettiği görülür.

Dil ile kreatif düşünce arasında bağ kuran kimi düşünürler de vardır. Spitzer düşünce ve duyarlıktaki güçlüğe dilde yenileşmenin eşlik ettiğini, zihnî yaratıcılığın varlığını dilde hemen hissettirdiğini ve dildeki yaratıcılığın dilbilimde yaratıcılığa dönüştüğünü söyler. Dilde kurallara bağlılığın ve kuralcılığın getirdiği sertliğin güçlü bir şahsiyetin ifade ihtiyaçlarını karşılamada yetersiz kalacağını vurgular. (Aktaş, 2014: 98) Spitzer dil ile düşünce, kelime ve ruh arasında kurduğu bu bağlantının abartı olduğunu savunan Wellek ve Warren'e göre “insan ruhu ve kelimeler arasında bütün bağlantı genellikle sanıldığından daha gevşek ve dolaylıdır.” (Wellek ve Warren, 1983: 245) Metin Savaş'ın ise ruhsal durumdan çok roman anlayışından ve dönemin zihniyetinden beslenen bir dil evreni olduğunu söyleyebiliriz.

Yazar, her romanında özgün, anlatıma ve muhtevaya özgü bir dil kullanmaya gayret etmiştir. Onun sanat anlayışında yaşadığı değişimler, dilini ve üslubunu etkilemiştir. *Efendi Dayının Kozalakları* ve *Yeşil Çeşme*'de resmi kullanımlara yakın bir dil kullanırken, *Zemheri*

Kuyusu ile yeni bir kaynağa yönelir. Psikolojik yönü ağır basan postmodern eserlerinde ele avuca sığmayan ve sürekli değişen bir dil mekanizması ile karşı karşıya kalırız. Figürlerin ruhsal durumuna göre kısalan veya uzayan, parçalanmış cümleler, keyfi noktalama işaretleri dikkat çeker. Fantastik unsurların yer aldığı *Zemheri Kuyusu* ve *Kargalar Derneği*'nde masalsi bir dil kullanılırken; *Kargalar Derneği*, *Melengicin Gölgesinde* ve *Baykuşlar Geceleyin Öter*'de popart unsurlarının çokça yer aldığı, eski dil ile yeni dilin harmanlandığı, konuşma dili ile argonun eklektik bir yapı oluşturduğu görülür.

Sonuç olarak Savaş'ın romanlarında kullandığı dil ile sanat anlayışı birebir örtüşür, diyebiliriz. İlk romanlarında halkın kolayca anlayabileceği bir dil kullanan yazar, postmodern eserlerinde çok yönlü kullanımlara yönelir. Yabancı kelime ve terkiplere yer vermesine rağmen akıcı bir dile sahiptir. Savaş, genellikle kişileri eğitim durumları, yaşadıkları yöre ve kültüre göre konuşurmayı tercih eder.

4.1.4. Cümleler

Yazarın üslubunu belirleyen öğelerin başında kullandığı kelimeler, cümle yapıları ve ironik dil gelir. Üslubu yansıtan şey, biçime dayalı ifade şeklidir. “O ifadede yer alan kelimelerin hem tek tek hem de bir arada taşıdığı mana ve çağrışım ilişkileri, söyleniş ve sıralanış çeşitleri, onun muhteva ile ilgisini de gösterir.” (Önal, 2008: 33) Postmodern anlatılarda, hiçbir cümlenin son cümle olamayacağı, diğer cümlelerden bağımsız tek başına anlamlandırılmayacağı ve nokta koyarak sonlandırılmayacağı fikri hâkimdir. Anakronik kelimelerle cümlelerini varsıllaştıran Savaş, bütün kuralları yok sayan postmodern bir yazar anlayışıyla imlâ ve noktalama işaretlerinin anlatımı sınırlandıran ve sınıflandıran yapısına karşı çıkar. Savaş'ın romanlarında isimlerin büyük harfle yazılma, noktadan sonra büyük başlama, tırnak içi alıntı cümlelerin sonuna nokta konulma, cümlenin başındaki ilk harf ile özel adlar dışında büyük harf kullanmama gibi kuralları göz ardı etme yaygın şekilde kullanılmayan kelimelere yer verme gibi postmodern uygulamalar dikkat çeker. Eserlerdeki cümle türlerinde ise bir standart yoktur. Bazen alıntılacağımız şu bölümde olduğu gibi satırlarca uzayıp giden sıralı cümleler kullanır:

Sağa dönüyor, sola dönüyor, yastığı başının üstüne bastırıyor, başını yastığın çukurluğuna gömüyor, avuçlarıyla gözlerini kapatıyor, çarşaftan bozma örtüyü alınına kadar çekiyor, sıcaktan bunalıp tekmiyor, çitten keçiyoluna atlayan koyunları sayıyor, anasının peşinde giden kuzulardan kara yünlü olanını sonradan farkederek sayıma baştan başlıyor, sürekli havlayan kangalın şamatası nedeniyle rakamları karıştırıyor, tekrar baştan başlıyor, karşı otlaktan kaçmayı başaran bir koçun kabalarına toslamasıyla bir kez daha başa dönüyor, yüreği sıkılıyor, bu yürek sıkıntısıyla koyunların başındaki kepenekli çobana veryansın ediyor, sonra koyunların başındaki kepenekli çobanın kendisi olduğunu

hatırlıyor, nihâyet ‘ne haliniz varsa görün’ diyerek sürüden ayrılıyordu. (Savaş, 2011b: 138)

“Sonrası... Karanlık... Kuyunun dibi. Gaz kümesi. Ozon tabakasında delik.” (Savaş, 2011b: 143) şeklinde çok az kelimedenden oluşan eksilteli cümleler ile “İki çift göz.. bir çifti elâ.. diğer çifti kestane bakışlar..” (Savaş, 2011b: 322) gibi yan yana iki nokta ile bağlanan cümle kullanımı da sık rastlanılan bir durumdur. Yazar eserlerinde “Seni seviyorum,” (Savaş, 2012: 186) ve “Hangi hikâyemden söz ediyorsun,” (Savaş, 2012: 100) cümleleriyle örneklendirebileceğimiz ilginç bir cümle düzeni oluşturur. Azımsanmayacak bir orana sahip olan bu cümlelerde yazar, tırnak işaretleriyle sınırlandığı konuşma cümlelerinin sonuna nokta koymaz. Bitmiş cümlelere nokta koymayan yazar, tırnakla sınırladığı konuşmaları virgül ile özgür bırakır. Bu tarz kullanımlar ile üç noktalı, yan yana iki nokta konularak oluşturulan, bitmeyen, uzayıp giden cümleler; nihayetsizliği simgelemesi açısından postmodern roman anlayışından izler taşır.

4.2.Anlatım

4.2.1.Anlatım Teknikleri

Sadece yazarı değil okuyucuyu ve eleştirmeni de işin içine katan anlatım teknikleri, romanın sanat değerinin ortaya çıkarılmasında önemli bir ölçüttür. “Roman, bir dil sanatı ise, roman dilini yoğuran, biçimlendiren de anlatım teknikleridir kuşkusuz.” (Tekin, 2008: 187) Romanı roman yapan anlatım tekniklerinin önemini farkında olan Metin Savaş, ilk romanı *Efendi Dayının Kozalakları*’na yazdığı önsözde ve verdiği röportajlarda adı geçen romanı teknik bakımdan yetersiz bulduğunu dile getirmiştir.

Anlatıcı bazen “Babam kepekli halk ekmeğinden iki ince dilim kesmiş, üzerine tereyağı ve vişne marmelâdı sürüyordu. Yeryüzünde, ekmeği babamınkiler kadar ince dilimleyen endâzeli eller bulunmaz.”, “Nâdir de olsa İstanbul taksicilerinde böyle tiplere rastlamak mümkündür.”, “Hayır, bu kedi bizim sarman olamazdı! Hiçbir kedi bu kadar uzun yaşayamaz! (Savaş, 2013: 21, 22, 41) cümlelerinde olduğu gibi roman akışını kesip yorumlar yapar. “Modern romanlarda önemli bir kusur sayılan bu durum, ‘otobiyografik anlatım’, ‘iç konuşma’, ‘bilinç akışı’ gibi tekniklerle ortadan kaldırılmıştır.” (Koçakoğlu, 2012: 107-108) Fakat yazarın ilk romanlarında bu uygulamalara başvurmadığı görülür. “Sarman- ki şu yabani ve sevimli kediye Sarman demekten başka çarem yoktu-tezgâha tünemiş, çöp torbasındaki atıklarla boğuşuyordu. Beni görünce -sanki gördüğü şeytandı- derhal sıçrayıp, açık bıraktığım pencereden yıldırım hızıyla kaçtı.” (Savaş, 2013: 89) cümlelerinde olduğu şekilde romanda

arasözlerle sürekli açıklamalar yapan yazar, olay akışı ve aksiyonu yavaşlatarak eseri teknik bakımdan kusurlu hale getirmiş.

Klasik romanları ayakta tutan ana unsurlardan biri de meraktır. Bazı “araştırmalardan ve umumî müşahedededen edindiğimiz intibaa göre, bizde estetik zevk uyandıran eserlerdeki yapı unsurlarının organizasyonunda en bariz hususiyet, alışıl gelmiş ve tahmini çok kolay bir formdan ziyade, dikkati ve heyecan uyanıklığını ayakta tutacak bir terkibe” (Güngör, 1999: 20) yer verilmesidir. “Canım fena halde sakız lokumu çekiyordu diyen yengemin ricasını kırmayarak, Murat’la beraber Eminönü’ne inmek zorunda kaldığımız gün evlilik teklifi alacağımı tahmin edemezdim.” cümlesinde olduğu şekilde ileride ne olacağını haber veren anlatıcı, heyecanı azaltıp merak unsurunu yok ederek okurun tahayyülünü sınırlandırmıştır.

Benzetmelerin, tasvirlerin ve tahlillerin çokluğu, roman akışını sekteye uğratan unsurlardandır. Anlatıcı rolündeki Muallâ bile bu uzun konuşmalardan birinden sonra “fazlasıyla romantik, fazlasıyla edebî bu sohbet zihnimi yormuştu.” (Savaş, 2013: 149) diyecektir. Yazar, tahlillerle romanı boğduğunun farkında gibidir. Her gördüğü insan hakkında çözümler yapan Muallâ, alıntılatacağımız bölümde yazarın sözcüsü konumuna gelecektir: “Ben ne yapıyordum böyle? Önüme çıkan her kişiliği- sanki hayat tecrübem pek zenginmiş gibi- yerli yersiz tahlil etmeye, yorumlamaya, ahkâm kesmeye çalışıyordum.” (Savaş, 2013: 173) “Aman, neyse ne!” (Savaş, 2013: 47) “Her zamanki hikâye icabı”, “Hep öyle olmaz mı?” (Savaş, 2013: 46) gibi yazarın varlığını hissettirdiği bölümler göze çarpmaktadır. “Belki beklenmedik bir sürpriz olur, öyle değil mi ki, beklenen sürprizler de vardır, kayıp yeğenlerim, mirasın kerametiyle arzı endam eylerler.” (Savaş, 2013: 46) cümlelerinde ara sözlerle açıklamalar yapılarak romanın akışının kesildiğine de rastlanılır.

Uzun ve gereksiz tasvirler, bu ilk romanda dikkat çeken diğer teknik eksikliklerden biridir. “Okuyucu için faydalı bulduğu telkinleri ön plana alan yazar, bu bakımdan, modern hikâye ve romanın tekniğine dikkatle bağlanmak lüzumunu duymaz.” (Akyüz, 1995: 72) “Şu fincanın dibindeki telve yok mu; zehir onun yanında mâsum kalır. Bünyede asla yok olmaz; damarlarda birikir. Kahpe dünyadan bıkmadıysan dediklerime harfiyen uyersin. Anlaşıldı mı?” (Savaş, 2013: 191) cümlelerinde Metin Savaş, Ahmet Mithat misali öğütler verir.

Roman tekniğine önem veren Savaş’ın ilk romanlarında bu tarz eksiklikler olsa da *Zemheri Kuyusu*’yla beraber kurgu ve teknik bakımdan çok sağlam romanlar oluşturduğunu söyleyebiliriz. *Efendi Dayının Kozalakları* romanında Nazif ile Muallâ arasında yazarlık üzerine yapılan konuşmada Nazif’in, “yazarlık için teorik fikir şarttır.” (Savaş, 2013: 147) sözünde roman teknikleri üzerine kafa yordüğünü bildiğimiz Metin Savaş’ın gölgesini hissetmemek mümkün değildir. İlk romanlarını; yazarın üslup ve tekniğini oturtmaya çalıştığı

acemilik dönemi ürünleri olarak görmek mümkündür. Fakat adı geçen romanlar, Metin Savaş'ın romancılığının temelini oluşturması ve sonraki romanlarında daha işlenmiş bir halde gördüğümüz bazı özellikleri taşıması bakımından önemlidir.

Yazarın ikinci romanı olan *Yeşil Çeşme*'nin en dikkat çeken yönlerinden biri ise anlatıcının bir “meddah” gibi sürekli varlığını hissettirmesi, olayın akışını kesip bilgiler vermesidir. Yazar, “Dünyalar güzeli bir kızdı Zeynep ablam. -Zaten bu türden öyküler daima böylesi kalıplaşmış ifadelerle başlamaz mı?” (Savaş, 2011a: 23) gibi ifadelerle kendi cümlelerine yorum yapar, “Onların dramını yeri geldiğinde anlatacağım.” (Savaş, 2011a: 37) tarzı kullanımlarla bir meddaha dönüşür, “Öyküm nereden nereye atladı ve konu saptı. Biz iyisi mi derin tarihi didiklemeği bırakıp sadede gelelim.” (Savaş, 2011a: 37), “Neyse konu bu değil” (Savaş, 2011a: 106) şeklindeki kullanımlarla romanın akışında yaptığı kesintileri belirtir, “Pek çok yolcu, kendisini daha rahat hissettiği için olsa gerek, otobüslerde ve trenlerde koridor tarafını tercih eder. Oysaki gerçek hürriyet pencerededir” diye tavsiyelerde ve açıklamalarda bulunur, “İronik tasvirini Karagöz perdesinin üslûbunda bulmuş olan halk hikâyesinin nerede bittiği, yeni yaşam tarzının ve o yaşam tarzını benimsemiş çağdaş insanın ihtiyaçlarına cevap veren teknik hikâyenin nerede başladığı bilinmez. Bu belki biraz da mitolojiyle yazının çekişmesidir.” (Savaş, 2011a: 65-66) gibi anlatımlarda uzun uzadıya bilgiler verir.

Postmodern roman tekniğiyle yazılmış eserleri, anlatım teknikleri bakımından oldukça zengindir. Savaş, Doğu ve Batı metinlerini kendi tasarrufuna göre harmanlar ve ortaya kırkambar nevinden eserler çıkarır. Bu başarı Türkçenin imkân ve güzelliklerini bulma ve kullanma konusunda da kendisini gösterir.

Metin Savaş'ın roman tekniği üzerine yaptığı çalışmalar ve yazdığı romanlar dikkate alındığında tespit ettiğimiz bu tekniklerin büyük bir kısmını bilinçli olarak kullandığını söylememiz mümkündür. İlk dönem romanlarından sonra yararlandığı tekniklerin farklılaştığını ve sayısının arttığını saptayabiliriz.

Bu bölümde bir romanın postmodern anlatı niteliği kazanmasını sağlayan anlatım tekniklerine öncelik verilmiştir. Metinlerarasılık (intertextuality) ve onun uygulama alanları olan pastiş (ifade kalıplarının taklidi), parodi (komik dönüştürüm, yanılısama), montaj, ironi ile üstkurmaca (metafiction) tekniğine ait unsurları belirlenmeye çalışılmıştır. Klasik ve modern romanlarda da bulunan bu teknikler, postmodern romanın kriterleriyle ele alınmıştır. Yazarın özellikle kullandığı ve eserin içinde mühim bir yekûn teşkil eden bilinç akışı tekniğine de ayrıntılı bir biçimde değinilmiştir. Yazar, birçok anlatım tekniğinden

yararlanmıştı; fakat biz, çalışmamızda daha çok bir fonksiyonu bulunduğunu düşündüğümüz tekniklere yer verdik.

4.2.1.1. Anlatma-Gösterme

Metin Savaş, özellikle son romanlarında bilinçli bir şekilde birçok anlatım tekniğinden istifade etmiştir. Yazarın romanında karşımıza çıkan ilk teknik, anlatma ve göstermedir. Anlatma ve gösterme, roman sanatının yararlandığı en eski tekniklerdendir. Bu tekniklerden anlatma, “anlatıcının metne çeşitli yollarda ve ölçülerde müdahale edebilmesine de oldukça elverişli” (Sazyek, 2015: 36) olduğu için hemen her romanda karşımıza çıkar. Yazar bu sebeple ilk romanlarında, olayları birebir anlatma yoluna giderek okuyucuyu bilgilendirir:

Milli Mücadele kızıştıkça cephelerden ardı ardına olumlu ve olumsuz haberler gelmeye başlamıştı. Millette kâh yeis, kâh sevinç ve gurur... Bir yerlerden bozgun haberi uçtuğunda ahalinin bir kısmı Kemal Paşa'ya veryansın ediyor, zafer haberi geldiğindeyse aynı Kemal Paşa göklere sığdıramıyordu. (Savaş, 2011a: 55)

Gösterme tekniği, büyük ölçüde psikolojik boyutların aktarımı işlevini görür. Modern romanda “kişilerinin iç dünyalarını doğrudan vermeyi amaçlayan ‘iç konuşma’ ve ‘bilinç akışı’ ile dolaylı olarak bu kapsamdaki ‘kısmî geriye dönüş’ tekniklerini kapsayan” (Sazyek, 2015: 146) bu yöntemin diğer uygulama alanı diyaloglardır.

Metin Savaş'ın bazı eserlerinde, anlatma ve gösterme tekniklerini iç içe kullandığı görülmektedir. Kimi zaman olayları anlatır kimi zaman sorulardan ve konuşma üslubundan yararlanarak olayları göstermeyi tercih eder:

Tren yolunda, benim ayaklarımı koparan istasyonda annesiyle babasının ezildiklerine tanık olmuş. O zaman da küçük ve akli başında bir çocukmuş. Şimdi söyle bakalım, ona deli diyebilir miyiz? Ağzında bekçi düdüğüyle ne yapmak istiyor? Onun hayatımı mahveden teknolojiydi. Anladın mı? (Savaş, 2011a: 135)

4.2.1.2. Mektup- Anı

Bir haberleşme aracı olarak da kullanılan mektup, düşüncelerin felsefi, psikolojik bir derinliğe ulaşmasını, duyguların samimi şekilde paylaşılmasını sağlar. “Mektubun devreye sokulmasıyla birlikte, romanın, ‘mâcerâ’ ağırlıklı dokusu değişir, ‘anonim’ karakterli kahramandan çok, ‘beşerî’ yönü ağır basan bireylere itibar edilir.” (Tekin, 2008: 225) Metin Savaş'ın romanlarından herhangi birini bu teknikle oluşturmadığı, olay örgüsünün gerektirdiği yerlerde mektuplara başvurduğunu söyleyebiliriz. Bu teknik, bireylerin iç dünyalarını, yoğunlaşan duygularını, itiraf ve düşüncelerini dışa yansıtmak için önemli bir araçtır. *Efendi Dayının Kozalakları*'nda askere giden Nafiz, yaşadıklarını ve duygularını

mektupla dile getirir. *Kargalar Derneği*'nde Buldumcuk'un Pusarık'a yazdığı mektup bir itirafın dışında gizemli olayların çözülmesi için önemli bir ipucu rolündedir.

Efendi Dayının Kozalakları romanı, yazarın Ali dayısının anılarına dayanır. Muallâ'nın tuttuğu notlar, bazen anı bazen günlük olarak anılır. Günlük türünün günü gününe ve tarih düşülerek oluşturulduğu düşünüldüğünde, eserde kullanılan tekniğin anı olduğu anlaşılacaktır.

Erlık'te Feridun Öküztepen'in büyük büyük babasına Arkarlar'ın liderinden gelen "gizemli mektup" eseri gerçek ve fantastik (Savaş, 2012: 155) arasında bir konuma yerleştirmemizi sağlar.

4.2.1.3. Özetleme

Özetleme tekniği, "çok uzun süren bir zamanın kısa olarak anlatılması" (Sazyek, 2015: 262) şeklinde tanımlanabilir. Özetleme; gereksiz kısımları atan, dolayısıyla esere derli toplu bir duruş kazandıran bir başvurudur. (Tekin, 2008: 230)

Kuvayı Milliye'nin Hazinesi, romanında en çok kullanılan anlatım tekniklerinden biri özetleme tekniğidir. "Aradan altı ay geçti. Hurşit'i unutmak üzereydim. Gerçi henüz adını bilmiyordum. İlk tanışmamızda ona ismini sormaya vakit bulamamıştım. Bugünkü gibi hatırlıyorum." (Savaş, 2014: 304) ifadelerinde olduğu gibi geçen sürenin kısa bir anlatımla aktarıldığı görülür. Bunun dışında vaka örgüsünü hatırlatmak ve anlatımı masalsi bir boyuta taşımak için özetleme tekniğinden yararlanmıştır:

Evvel zamanda, yetmişli yıllarda Kasketli Adam olarak bilinen Hurşit ile Hançerli Hanım olarak tanınan Mahmihri çifti de meşakkatli bir maceranın ardından dünya evine girmişlerdi. Yine evvel zamanda, yine yetmişli yıllarda, meşhur İbrişim mağazaları zincirinin o zamanki veliahdı Olgun Bey de şeytanî geçmişine sünger çekip tövbe ederek kendi şehvetinin ve sapkınlığının kurbanı olan Sâmiha ile hayatını birleştirmişti. (Savaş, 2014:387)

Zemheri Kuyusu'nda özetleme tekniğiyle eylemlerin sıralanışı, figürlerin durumu yoğunlaştırılmış bir şekilde aktarılır: "Hayrünnisâ, ağabeysinin evde gizlediği kapkaranlık tabanca yüzünden hapse girişini, nişanlısıyla medreseye gidişlerini, hâkimin medrese konusunda Aydın'ı sıkıştırmasını anlattı." (Savaş, 2011b: 328)

İçeriğin gerçekliğe uygunluğunu zedeleme riski taşıyan özetleme, yerinde ve ayarında kullanıldığı zaman, estetik bir işlev kazanabilir. Yazar, bazen *Baykuşlar Geceleyin Öter*'de olduğu gibi gerçeklik aynasını kırmak için bu teknikten yararlanır.

4.2.1.4. Tasvir

“Bugünün romanına egemen olan harekettir; aksiyondur, gerilimdir; tasvirinde buna ayak uydurması, uygun olması gerekir.” (Tekin, 2008: 223) Metin Savaş ilk dönem romanlarında tasvir yönteminden yararlı olsa da özellikle *Zemheri Kuyusu*’ndan sonraki romanlarında bu yönüme fazla önem vermemiştir. Kişileri ve mekânları uzun uzadıya tasvir etmeyi bırakmış, onları tanıma ve algılama işini okura bırakarak olaylara okuru da dâhil etmeyi amaçlamıştır. *Yeşil Çeşme* romanında ise kişi ve mekânları anlatırken tasvir yönteminden sıklıkla yararlanmıştı: “Tek katlı, tabii ki avlulu, biraz bakımsız, ama her nedense insanın gönlüne ilk bakışta akıveren sevimli bir evdi. Tam karşısında değil, ama hemen yakınında gösterişli bir yapı vardı. İki katlı, kiremitli ve donanımlı...” (Savaş, 2011a: 38) gibi tasvirler yapılır.

4.2.1.5. Metinlerarasılık

Yazınsal metnin içerisine birçok türü bir arada barındıracak şekilde yapılan anıştırmalara dayanan metinlerarasılık kavramı, postmodernist romandan önce yansıtmacı ve modernist romanlarda da kullanılmıştır. Yansıtmacı romanda “yazar merkezli bir özellik” taşıyan metinlerarasılık, “modernist romanda metinlerarasılık farklı metinlerin, edebî, kurmaca olanlarına yönelmeyi barındırır”ken “postmodernizmdeki işlevi ise çok farklıdır. Farklı metinler artık sadece bir oyunun parçası durumundadır.” (Sazyek, 2002: 499)

Kristeva’ya göre biz konuşup yazdığımızda dilsel uzlaşılara başvururuz, bu uzlaşılara göre isteriz ya da istemeyiz. Dil değişip dönüşmüş bir anlatılar mozaği gibi işler. Kristeva metinlerin böyle bir alıntılar mozaği üstünde gerçekleştirildiğini, bir metnin bir başka metnin sindirilmiş ve dönüştürülmüş biçimi olduğunu söylerken metinden insanı ve çevresini (canlı ortam, corps vivant), kültürü kasteder. (Cengiz, 2007: 22)

Kristeva’nın ‘intertextuality (metinlerarasılık)’ kavramını şöyle özetleyebiliriz: Kristeva üç boyutlu bir metinsel mekân çizer: İlki ‘sujet d’écriture’ yani yazının konusu; ikincisi (ideal) alıcı-okuyucu; üçüncüsü dış metinler. Her metin, okurun okumayla ilgili birikimleri ve kültürel altyapısı ile genişler. Böylece, metin yazarın yüklediği bağlamı aşarak; 1) Okurun okurken gönderme yaptığı ya da doğrudan göndermede bulunduğu dış ‘metin’lere; 2) Okurun (yukarıda açıklanan) bilgi katmanları doğrultusunda bir sonsuza açılır. “Okuma eyleminin kültürel kodlardan soyutlanamayacağını söyleyen Barthes’ten yola çıkarak” kendi düşüncesini geliştiren Kristeva’ya göre “bir metin, ancak önceki metinlerin bir yeniden okunmasının yeniden okunması yapıldığında anlaşılabilir.” (Cengiz, 2007: 23)

Metinlerarasılık postmodern metinlerde kendine farklı uygulama yöntemleri bulmuştur. Bunlar “pastiş, parodi, gülünç dönüştürüm, kolaj”dır. *Zemheri Kuyusu*’ndan sonra

Metin Savaş'ın bu tekniği postmodern bir bakış açısıyla kullandığını ve eserlerinde en çok gördüğümüz teknik unsurlardan biri olduğunu söyleyebiliriz.

Metinlerarası ilişkilerin (intertextuality) ağırlıklı olarak Türk romanındaki uygulaması; kolaj, dönüştürme (parodi) ve ifade kalıplarının taklidi (pastiş) şeklindedir. Yazar, metinlerarasılığa ait bu uygulamalara yer verme amacını şu şekilde açıklar:

Kimileri çok fazla kitap okumuş biri olduğumu göstermek ve hava atmak amacıyla böyle yaptığımı düşünüyorum. Gerçekte ise okurlarımın ufkunu açabilmek için metinlerarası yöntemini ısrarla kullanıyorum. Çünkü böylelikle okurlarımı pek çok farklı metinden haberdar etmiş oluyorum. En azından okurlarımda bir kulak dolgunluğu oluşsun istiyorum. (bk. Ek 1)

Kargalar Derneği romanında Franz Kafka'nın dönüşüm romanı, metinlerarası düzlemde ele alınır. Başhekim, Buldumcuk'a okuması için ince bir kitap hediye eder. Bu kitap, Franz Kafka'nın *Dönüşüm* romanıdır. "Rüyasında kendisini dev bir böceğe dönüşmüş olarak görmüş, uyanır uyanmaz banyodaki aynanın karşısına geçmiş, yüzüne dikkatle bakmış, konur gözbebeklerindeki tahrirleri incelemişti: Allahtan ki sadece bir kâbusmuş. O saçma sapan kitap yaptı bunu." (Savaş, 2008: 50)

Postmodern bir tavırla yazılan *Baykuşlar Geceleyin Öter* romanında yazar, genellikle "anıştırma" sözcüğüyle karşılanan bu terim yazarın "bir resme, bir müzik parçasına, bilime, siyasete, dine, kısacası yazınsal metnin alanında yer almayan her şeye" (Aktulum, 1999: 110) yapılan göndermeleri içerir.

Romanda Bauman (Savaş, 2015: 26), Giddens (Savaş, 2015: 26) Ziya Gökalp (Savaş, 2015: 52), Schopenhauer (Savaş, 2015: 142), Kierkegaard (Savaş, 2015: 144), Mustafa Kutlu (Savaş, 2015: 195), Cengiz Dağcı (Savaş, 2015: 195), Puşkin (Savaş, 2015: 195), Emile Durkheim (Savaş, 2015: 201) gibi yazar isimleri anılarak kimi zamanda bazı sanatçıların eserlerinden ve sözlerinden alıntılar yapılarak bu teknikten yararlanılmıştır. Eserin ilk faslının sonuna koyduğu ek bölümünde yazar, ilk fasıldaki bu göndermeler ve metinlerarasılıkla ilgili açıklamalar yapar. Tatar Adnan tarafından yapılan bu eleştirilerde romanın tekniğiyle ilgili beğendiği hususların başında, eserde yapılan metinlerarası göndermeler vardır:

Birinci Fasil'da hoşuma giden taraf şu oldu: Anlatıda metinlerarasılık vardı. Pek çok yazardan ve düşünürden ödünç alınmış ifadeler anlatının muhtelif yerlerine serpiştirilmiş. Ödünç alınmış olan ifadelerinin asıl sahiplerinin isimleri de çoğu yerde filanca diyor ki şeklinde belirtilmiştir. Elbette belirtilmediği yerlerde var. (Savaş, 2015: 234)

Yukarıda alıntıladığımız bölümden anlaşılacağı üzere yazar, bu tekniği bilinçli olarak kullanmış ve diğer postmodern eserlerinde olduğu gibi *Baykuşlar Geceleyin Öter* romanını da felsefi, sosyolojik, psikolojik ve dinî bir alt yapı üzerine inşa etmiştir. Romanda genellikle

Batılı yazarlardan, sosyologlardan bazen de *Kuran*'dan alıntılar yapılarak bu teknikten faydalandığı görülmektedir. Teknik özellikle içeriğin etkisinin artırılması konusunda yazara destek sağlamıştır. Ayhan Işık ile Tatar Adnan'ın roman yazma sürecindeki roman ve sanat eseriyle ilgili teorik tartışmalarda yapılan alıntılar buna örnektir: “Tostoy Sanat Nedir? adlı çalışmasında diyordu ki: ‘Sanat eserinin temel şartı, sanatçının yeni ve önemli bir eser üretmesi gerektiğinin farkında olmasıdır.’” (Savaş, 2015: 199)

Kierkegaard'ın “Âdem Babamızın günaha yönelişi estetikdir.” (Savaş, 2015: 165) cümlesi gibi Ayhan Işık'ı cinayet hususunda yönlendiren, Jean Baudrillard'ın *Tüketim Toplumu* adlı eserinde tüketim toplumu için kullandığı “Sistem sadece zenginlik ve yoksulluk üreterek, tatminler kadar tatminsizlik üreterek ayakta kalır.” (Savaş, 2015: 26) cümlesinde olduğu şekilde toplumsal sorunlara değinen alıntılar görülür. Bunlar, “montaj” olarak değerlendirilebilir.

Yazar, romanın ek bölümünde bu göndermeye vurgu yapar. Açık şekilde kimin görüşlerini aldığını belirtmediğini söylediği bu bölümler için şu ifadeleri kullanır:

Bilhassa koridordaki aynanın içinde konuşan Suna'nın serdettiği parlak sözler Bergson'dan kotarılmış. Şu da var ki, Bergson'un estetik ifadeleri ile Suna'nın şahsî düşünceleri roman metni içinde mecedilmiş. Suna aynanın içinden konuşurken onun hangi sözü Bergson'a aittir hangi sözü kendi fikridir ayırt edilemiyor. Olması gereken de budur. (Savaş, 2015: 234)

(...) Bizim romanımızda intihal yok. Özgün bir anlatı. Kendimize has bir karnaval. Muhtelif alıntılara gelirse... Sen de biliyorsun ki postmodern romanda metinlerarasılık esastır. Kaldı ki ben bir entelektüel değilim ki parlak fikirler üreteyim. (Savaş, 2015: 273-274)

4.2.1.5.1. Montaj

Romanın içeriğini zenginleştirmede ve destekleme de metinlerarasılığın yararlandığı tekniklerden biri de montajdır:

Montaj genellikle yazarın kültürel birikimini, anlamsal bir katkı kaynağı niteliğinde devreye sokarak eserde kültürel, düşünsel bağlamda çok katmanlılık yaratmak, işlenen, irdelenen sorunsala ilgili bir pekiştirme yapmak niyetiyle uygulanan bir tekniktir. Montaj, form itibarıyla doğrudan alıntı şeklinde gerçekleştirilir. Başka bir metne ait olup alıntı oldukları “ ” imleri arasına alınarak belirginleştirilen parçalar eserde bir bütünlük sağlar. Monte edilen parçalar metni anlamsal boyutta destekler, içeriği besleyip zenginleştirir. Bu yönüyle montaj, kurmaca metnin kurgusuna, dolayısıyla yapısına doğrudan bir etkide bulunmaz. (Sazyek, 2006: 95)

Zemheri Kuyusu'nda kolaja ait unsurlar bulunmazken montaj tekniğinden yararlanıldığı görülür. Eser, derin anlamı ve çoğulcu yapısıyla bizi anlatı ormanında gezintiye

çağırır. İçerisinde birçok felsefi, dini, edebi ve siyasi konulara değinen alıntlarıyla dikkat çeker. Dini metinlerden ayetlerin ve eski divanlardan beyitlerin çoğu kez direkt kimi zamanda sezdirme yoluyla metne dâhil edildiği görülür. Yazar romanın başında Hz. Peygamberin “Ben kırık ve harap gönüller katındayım.” (Savaş, 2011b: 7) hadisini epigraf olarak kullanmıştır. “Cennette bir çarşı vardır ki, kadın ve erkek sûretleriyle doludur, kişi oradan beğendiği sûrete bürünür.” (Savaş, 2011b: 76) hadisi şerifine yer verir. Bununla birlikte yazar, *Kuran-ı Kerim*’den sıklıkla alıntı yapar: “Allah, insanların kimisine diğer kimisi ile hâkim olmasaydı, yeryüzünde düzen bozulurdu. [Bakara Sûresi, Ayet 251]” (Savaş, 2011b: 188) “Onun kanıtlarından biri de, gökleri ve yeri yaratması, lisanlarınızın ve renklerinizin değişik olmasıdır. Şüphesiz bunda bilenler için alınacak dersler vardır. [Rûm Sûresi, Âyet 22]” (Savaş, 2011b: 188) ayetleri bunlardan bazılarıdır.

Sonuç olarak Savaş, metinde işlevi olan ve organik bütünlük içinde kendine yer bulan ayet, hâdis, şiir ve değişik yazarların sözleri farklı türdeki unsurları metne yapıştırmak suretiyle montaj tekniğinden yararlanmıştır.

4.2.1.5.2. Parodi (Yanılsama)

Bir anlatı da içeriği taklit etmeye dayanan parodi “bir edebi eserin biçimini konusundan koparıp, o konunun yerine başka ve aykırı bir konu yerleştirerek gülünç bir uyumsuzluğu (idealle gerçeklik arasında) ortaya çıkarmak ve böylece alaya alan bir taklit etkisi uyandırmak” (Aytaç, 2003: 361) demektir. Burada önemli olan bir metnin konusunu anlatıda kullanmak, kahramanlarından birine yer vermek ya da o eser için önemli kabul edilecek ifadeyi alıntılanmak parodi çerçevesinde değerlendirilir. *Zemheri Kuyusu*’nda gölge oyunu kahramanlarına yer verilmesi, *Orhun Kitabeleri*’nden alıntılanan sözler, Fuat’ın yazar olma macerasının klasik anlatılardaki tasavvufî yolculuğa benzemesi parodi örneklerindedir.

“Romanda ‘pastiş’in bir türü (n üslûbunu, anlatma formatlarını) örneklemesine karşılık ‘parodi’ belli bir metni (n konusunu) örnekser.” (Sazyek, 2015: 270) Yani pastişte üslup taklidi yapılırken parodide konu taklidi yapılır. Ayna’da görülen Suna’nın Tatar Adnan’a söyledikleri Bergson ve ondan esinlenen Ahmet Hamdi Tanpınar’ın zaman görüşüne yapılan şu göndermeler parodi olarak değerlendirilebilir:

Hayat süreklidir; aralıksızdır ve parçalanmaz. Hayat, mütemadi bir akış içindedir. Hayatın aralıksız ve parçalanmaz akışı ile şuur arasında çok yakın bir münasebet vardır. Hayat, daha başlangıcında geçmişi saklayarak geleceğe hizmet ettirmiştir. Böylelikle de geçmişi şimdiye ve şimdiyi geleceğe ulayarak parçalanmaksızın, kesintisizce devam ede gelmiştir. (Savaş, 2015: 205-206)

Kargalar Derneği romanında sıkça rastladığımız ve eseri metinlerarasılık anlamında zenginleştiren temel unsurlardan biridir. “Amacı ele alınan konuyu başka, eğlenceli, gülünç bir bakış açısından bize yeniden düşündürmek” (Antakyalıoğlu, 2013: 83) olan parodiyi sıkça kullanan yazar; Başhekim Hanım’ın verdiği kitaptan etkilenen Buldumcuk üzerinden, *Dönüşüm* romanının içerik bağlamında aktarımını yapar. Çünkü Başhekim Hanım’ın verdiği kitap, Kafka’nın *Dönüşüm* adlı eseridir. Anlatıcı, eserin özetine yer vererek ilişki kurulan metnin konusunu aşikâr eder:

Buldumcuk’un hastane odalarından birinde boş bulup da kıvrılıverdiği yatakta okumakta olduğu hikâyenin konusu da bir tuhaftı: ‘Gregor Samsa’ adlı bir şabalak burjuva kişisi bir sabah bunaltıcı düşlerden uyandığında kendini dev bir böceğe dönüşmüş olarak buluyordu ve hikâye de böylece sürüp gidiyordu. Acayıptı doğrusu. Saçmaydı fakat ilgi çekiciydi. (Savaş, 2010: 49)

Buldumcuk, kitabın etkisiyle “rüyasında kendisini bir böceğe dönüşmüş olarak görmüş, uyanır uyanmaz banyodaki aynanın karşısına geçmiş, yüzüne dikkatle bakmış, konur gözbebeklerindeki tahrirleri incelemiştir.” (Savaş, 2010: 50)

“Romanda ‘pastiş’in bir türü (n üslûbunu, anlatma formatlarını) örneksemesine karşılık ‘parodi’ belli bir metni (n konusunu) örnekser.” (Sazyek, 2015: 270) Yani pastişte üslup taklidi yapılırken parodide konu taklidi yapılır. Ayna’da görülen Suna’nın Tatar Adnan’a söyledikleri Bergson ve ondan esinlenen Ahmet Hamdi Tanpınar’ın zaman görüşüne yapılan şu göndermeler parodi olarak değerlendirilebilir:

Hayat süreklidir; aralıksızdır ve parçalanmaz. Hayat, mütemadi bir akış içindedir. Hayatın aralıksız ve parçalanmaz akışı ile şuur arasında çok yakın bir münasebet vardır. Hayat, daha başlangıcında geçmiş saklayarak geleceğe hizmet ettirmiştir. Böylelikle de geçmişi şimdiye ve şimdiyi geleceğe ulayarak parçalanmaksızın, kesintisizce devam ede gelmiştir. (Savaş, 2015: 205-206)

Aynı eserin temelini Köroğlu parodisi oluşturur. Önce Buldumcuk, sonra Pusarik’ın Köroğlu rolünü üstlenmesi, Çömçe Gelin’in bir oyundan çıkarak canlanması yanılısama olarak değerlendirilir. *Kuvayı Milliye’nin Hazinesi*’nde masal kahramanlarına gönderme yapılarak metinler arası ilişki sağlanmış olur. “Benli Bahri, Ütelek, Hançerli Hanım, Hurşit ile Mahmihi” gibi halk hikâyesi ve masallar, içerik bakımından taklit edilir. Böylece bir metin, yeni bir metin meydana getirebilmek için örneksenmiş olur.

Melengicin Gölgesinde’de hayat ağacının, *Erlık*’te ise mitolojik bir vaka olan Erlık ile mücadeleyi parodik olarak ele alan yazar, *Baykuşlar Geceleyin Öter*’de *Suç ve Ceza*, *Basatın Tepegöz’ü Öldürdüğü Hikâye* gibi eserlerin konu bakımından örneksenmesine rağmen yazarın özgün tavrıyla yeni bir metin oluşturduğunu söyleyebiliriz.

4.2.1.5.3. Pastiş (Öykünme/İfade Kalıplarının Taklidi)

Postmodernist romanda biyografi, otobiyografi, bilimsel metin vb. söylem alanlarına ya da destan, masal, halk hikâyesi, söylence gibi türlere özgü üslup öğelerini, söyleyiş tarzlarını metnin temel üslûbu edinmek şeklinde kullanılır. Pastişte taklit, metnin ancak üslûbuyla sınırlı kalır. Metnin konusu bu ilişkinin dışındadır. Dolayısıyla pastiş, postmodernist romanda üslûbun taklididir. (Sazyek, 2002: 500) Tarihî kişilerin, metinlerin sözleri ve bunlara ait yapılan anıştırmalar da pastişin kapsamı içindedir. Postmodernizmin temel özelliklerinden olan pastiş, gelenekten faydalanmanın da yolunu açmıştır. Savaş'ın postmodern eserlerinin tamamında masal, halk hikâyesi, destan gibi Türk anlatı geleneğine ait eserlerin üslubunun taklit edildiği görülür. “Râviyân-ı ahbâr, nâkılân-ı âsâr, muhaddisân-ı rûzigâr şöyle rivayet ederler ki...” (Savaş, 2010: 149) ifadelerinde olduğu gibi geleneksel anlatıların rivayet üslubunun taklit edildiği görülür.

Postmodern yazarlar, roman ile öteki türler arasındaki farklılıkların giderilmesi gerektiği fikrine şimdiki zamanın şartlarından yola çıkarak varırlar. Çünkü artık sınıfsal çatışma yüzeye yayılıp gevşemiş, toplumsal ilişkiler bir arada yaşama kültürü ve tutkusuyla şekillenmiş, kültürel tercihlerdeki farklılıkların azaldığı ve insanların birbirine yaklaştığı görülmeye başlanmıştır. (Gümüş, 2015: 118)

Savaş hemen hemen her eserinde pastiş tekniğinden yararlanır. *Kargalar Derneği*'nde Kaldırım Kargası'nın “Adını sen vermişsin, yaşını da Tanrı bağışlasın” (Savaş, 2010: 289) sözleri, Dede Korkut Hikâyelerinde Dede Korkut'un Boğaç'a ad verirken söylediği “adı Boğaç olsun, adını ben verdim yaşını Allah versin” (Ergin, 2009: 26) sözünün pastişidir.

Savaş, tiyatro metinlerinin üslup özelliğine de öykünür: “Mahcuptur konur gözlü delikanlı. Şişinmek istemez. Omuzlarına kadar dökülen siyah uzun saçında heybet. Yağız atlar kişnemekte. Korkut Ata güvençlidir. Sahne kararır.” (Savaş, 2010: 155)

“Az gidip uz gittikten sonra nihayet bir kulübeye vardım.” (Savaş, 2014: 275-276) “Koçlardan biri ak koç, diğeri kara koç. Ak koça binersen Akköy'e gidersen. Kara koça binersen Karaköy'e gidersen.” (Savaş, 2014: 277) cümlelerinde olduğu gibi masal üslubunun taklidi yapılır.

4.2.1.5.4. İroni

Postmodernist metinler de ironi, gerçeklik algısının kırılmasında kullanılan en önemli tekniklerdendir.

Kurmaca yapının dış gerçeklikle ilişkisini iyice gevşeten postmodernist romanın, bunun yerine metinlerarasılık bağlamında ikame ettiği ana kurgu temellerinden biri de gülünç dönüştürümdür.

Burada, bir diğerkurmaca eserle kurulan bağ mizahî bir nitelik taşımaktadır. Yazar örneksediğı metnin biçim ve figüratif özelliklerini, kurgu tekniklerini alaya almak ya da okuyucuyu eğlendirmek amacıyla deforme eder. (Sazyek, 2002: 502)

Metin Savaş, postmodern unsurlardan olan ironiyi bütün eserlerine taşımıştır. Postmodern roman tekniklerinden gülünç dönüştürüm, “temelinde çok uzak geçmişte yazılmış bir metnin yeni bir dille, ironik bir şekilde ele alınması, böylelikle metnin daha anlaşılır kılınması ve okurun eğlendirilmesi” (Koçakoğlu, 2012: 105) gibi amaçlarla kullanılır:

Geçen yaz orta yaş bunalımına girmiştım. İstanbul’dan çok sıkılıyordum. Anılar beni çağırıyordu. Dante gibiydim. Delikanlılık çağındaki cevher kılcal damarlarımdan çekileli asırlar olmuştu. Bilirsiniz işte... Şakaklara yağın karlar, gözaltlarındaki mor halkalar...”(Savaş, 2011b: 27) Ulan Fuat, az kalsın perdeyi yıkip viran eyleyecektin!” (Savaş, 2011b: 56) Ağır ağır ineceksin bu merdivenlerden..ve bir zaman bakacaksın semâya pişmiş kelle gibi sırtarak. (Savaş, 2011b: 60)

Melengicin Gölgesinde romanında montaj, parodi ve kolajlarla bu tekniğe ait kullanımlara yer verilir. “Çok insan anlayamaz eski musikimizden ve ondan anlamıyan bir şey anlamaz bizden.” (Savaş, 2008: 117) diyen anlatıcı, Yahya Kemal’in “Eski Mûsikî” şiirini kendi üslubunca dönüştürerek; Rahip Armilus “Rabbin Oğlu Frigya’ya indiğinde sen nerede olacaksın?” (Savaş, 2008: 89) sözleriyle İncil üslubunun taklidine yer vererek ve Süslü Yaşar “Bahtiyar olanlara gelince, onlarda cennettedirler; Rabbin diledikleri hâriç, gökler ve yeryüzü durdukça, bir lütuf olarak sonsuza dek orada kalacaklardır. (Hûd sûresi, âyet 108)” (Savaş, 2008: 468) şeklinde *Kur’an-ı Kerim* ayetlerini kullanarak bu teknikten faydalanmıştır.

“Olmaya devlet cihanda bir nefes... Tıknefes.” (Savaş, 2015: 153) şeklindeki ifade Kanuni Sultan Süleyman’ın (Muhıbbî) şiirinden, “söğüt dalına yuva yapacaksın” (Savaş, 2015: 168) sözü Yunus Emre’nin şiirinden gülünç dönüştürüme uğratılmıştır.

4.2.1.6. Üstkurmaca

Postmodern edebiyatın kurgu tekniklerinin en önemlisi şüphesiz üstkurmacadır. “Kurmacanın örüntülü veya açıkça bozulup (mesela figürlerin olay alanını terk edip anlatı çerçevesinde ortaya çıkarak anlatıcıya ya da yazara hitap edilmesiyle veya anlatıcının hikâyeyi nasıl kurguladığını anlatmasıyla) başka bir kurmacaya yer vermesiyle oluşan ‘kurmaca içinde kurmaca’” (Aytaç, 2003: 373) oyunsallığına üstkurmaca denir. Klasik yansıtmacı romanın toplumu ve doğayı bir ayna tarafsızlığıyla anlatan yapısına karşın postmodernizm; dünyayı bir oyun alanı, romanı bir oyun ve okuyucuyu da bu oyunun bir parçası haline getirmiştir. Baudrillard’ın “simülasyon” olarak gördüğü bu dünyada yazarın okur ile arasındaki dağı delmesini, bunu yerle bir etmesini ve roman yazma işinin mutfağına

onu da davet etmesini sağlayan teknik “üstkurmacadır.” İlk defa 1960 yıllarının sonlarına doğru William Gass tarafından kullanılan terim, bizim edebiyatımızda romanın içinde de vurgulandığı üzere –bilinçli ve postmodern bir tavırla olmasa da- Ahmet Mithat Efendi tarafından “Müşahedât”⁴⁷ adlı romanında kullanılmıştır.

İnşallah biz yazmaktan usanmayacağız, siz okumaktan sıkılmayacaksınız. Kaldı ki efendim postmodern edebiyat bize o kadar da uzak bir yordam değildir. İlk büyük romancımız Ahmet Mithat Efendi’nin “Müşâhedat” adlı eseri –erbâbı daha iyi bilir- postmodern unsurlara yatkın bir çalışmadır. Nevcivan ediplerin pîri Mithat Efendi bu tecrübesinde, bizzat kendisini kurgusal hayata dâhil ederekten ve muhtemelen yandan çarklı bir vapurda işittiği bir konuşmanın peşine takılarak, roman kahramanlarıyla tanışmış ve işbu romanın yazılış sürecini tahkiyeye ulaştırmıştır. Üstat Mithat Efendi “Karı Koca Masalı” adlı öyküsünde ise, daldan dala atlamak diyebileceğimiz doğaçlama bir yordamla, sözü uzattıkça uzatmış ve okuruyla sohbet ederek ana konuyu bir türlü bağlayamamıştır. İşte bütün bu kıvraklıklar, kaçışlar, çağrışımlar, katmalar, söyleşiler ve denemeler –erbâbı daha iyi bilir dedik ya- post-modern romancılığın numûneleridir. (Savaş, 2011b: 188-189)

Metin Savaş’ın romancılığa adım attığı ve klasik tarzda yazdığı ilk eserlerinde postmodernizmin temel tekniklerinden olan üstkurmacaya eğilimi olduğunu söylememiz olağandır:

Bir gün, uçuk bir yazar, bizim hikâyemizi romanlaştıracak olursa ne yazacaktı? Ona malzeme lâzım değil miydi? İşte ben, seni yormayı göze alarak bu malzemeyi hazırladım. Aşkımızın basit bir roman olarak yazılmasını istemezsin değil mi? Efendi dayının kayıp kozalaklarının esrarı da söz konusu oyunun önemli bir parçasıydı. Biz bu senaryoyu Efendi dayınla birlikte şenlendirdik. Ama o oyun oynamıyordu. Bizzat kendi senaryosunu yaşıyordu. Bu kadar uzun mektupları ya ruhen rahatsız olanlar yazabilir, ya da roman kahramanları. Biz gerçekten yaşıyor muyuz, ne dersin? (Savaş, 2013: 226, 227)

Zemheri Kuyusu’nun bütününe hâkim olan bu yaklaşım, eseri üstkurmaca (metafiction) bir hale getirmektedir:

Üstkurmaca yazarı (metafiksyonalist) çoğunlukla örtük ya da açık düzlemde bir meta-evren yaratır metninde. Başta metnin öyküsü olmak üzere, roman kişilerinin, giderek de yaşamın kendisinin kurmaca olduğu gerçeği, bu meta evrende sürekli vurgulanır. Somut yaşam ve kurmaca metnin bir araya getirilmesi, birbiriyle çakıştırılması, aradaki sınırların yok edilmesi, üst kurmaca düzleminin ana özelliğidir. Metafiksyonalist, önce metninde bu eş zamanlı birlikteliği belirgin kılmakla yükümlüdür. (Ecevit, 2014: 105)

⁴⁷ Türk edebiyatında üstkurmacaya ilk defa Ahmet Mithat Efendi’nin Müşahedât adlı romanında rastlansa da bu kullanımı postmodernizmin içinde değerlendirmek mümkün değildir. Zira o dönemde postmodernizm henüz doğmamıştır. Bunu romanda teknik bir arayış/deneme olarak görmek gerekir. (Koçakoğlu, 2012: 109; Özön, 1985: 218-219)

Postmodern romanlarda okuyucu, olayları uzaktan seyreden bir sinema izleyicisi değil, olayların birebir içinde yer alan bir figür haline gelmiştir:

Bu tür kurmacaların önemli bir özelliği de okuyucuya ayrılan yerdir. Okur da romanın içerisinde her vesile ile kendisine yer verilen bir noktadan görülür. Zaman zaman okurlar yazılmakta olan romanın oluşumunu kurmaca kişilerle tartışırlar. Bütün bunlar okuru yazılı olanı, sahte/yapma bir sanat olarak algılamaya zorlar; eserin gerçekçi etkilerini azaltarak bütün dikkatin kendi varlığı üzerine yönelmesini sağlar. Üstkurmaca metinler okurlarına sadece edebi kurmacanın dilsel yapısı ve metinselliği inceleme gücü vermez; aynı zamanda kurmaca içindeki dünya ile örtüşmelerini ve eğlenmelerini de ister. (Demir, 2008: 358, 359)

Üstkurmacanın ağırlıklı olarak Türk romanında uygulama şekillerini şu şekilde şöyle sınıflandırabiliriz:

Anlatıcıyı Etkin Figür Haline Getirme

Postmodernist romanın yazarı hem anlatıyı yazmakta hem de anlatıya kendini de dâhil ederek figüratif kadro içerisinde kendine yaşam alanı yaratmaktadır. Anlatıcının etkin figür haline gelmesi, zaman zaman okuyucuyla diyaloglar kurması üstkurmaca tekniğinin özelliklerindedir:

Şu an okumuş olduğunuz işbu –sıkıcı ve tezli- romanın yazılmasındaki mîrî katkısından dolayı..(zira post-modern edebiyatın bir hususiyeti de yürütmektir).. dâhilden: Şeyh Gâlib, Ahmet Mithat, Peyami Safa, Ahmet Hamdi, Oğuz Atay ve Elçin Efendiyev hocalarım.. kuzeyden: büyük üstat Dostoyevski'ye... saygılar sunarım. (Savaş, 2011b: 189-190)

Yazar-anlatıcının zaman zaman metne girmesi, okuru etkin figür haline getirmesi de üstkurmaca tekniğidir. Modern romanlarda bir kusur kabul edilen bu uygulama postmodern romanın başat özelliklerinden biridir:

İnşallah biz yazmaktan usanmayacağız, siz okumaktan sıkılmayacaksınız. Kaldı ki efendim postmodern edebiyat bize o kadar da uzak bir yordam değildir. İlk büyük romancımız Ahmet Mithat Efendi'nin “Müşâhedat” adlı eseri –erbâbı daha iyi bilir- postmodern unsurlara yatkın bir çalışmadır. Nevcivan ediplerin pîri Mithat Efendi bu tecrübesinde, bizzat kendisini kurgusal hayata dâhil ederekten ve muhtemelen yandan çarklı bir vapurda işittiği bir konuşmanın peşine takılarak, roman kahramanlarıyla tanışmış ve işbu romanın yazılış sürecini tahkiyeye ulaşmıştır. Üstat Mithat Efendi “Karı Koca Masalı” adlı öyküsünde ise, daldan dala atlamak diyebileceğimiz doğaçlama bir yordamla, sözü uzattıkça uzatmış ve okuruyla sohbet ederek ana konuyu bir türlü bağlayamamıştır. İşte bütün bu kıvraklıklar, kaçışlar, çağrışımlar, katmalar, söyleşiler ve denemeler –erbâbı daha iyi bilir dedik ya- post-modern romancılığın numûneleridir. (Savaş, 2011b: 188-189)

Metin Savaş, anlatıda sadece anlatıcıyı ve okuyucuyu dâhil etmemiş, diğer postmodern eserlerde sık karşılaşmadığımız “yayıncı”yı, “eleştirmen”i, “okur”u, “yazar”ı ayrı ayrı

konuşturmuş; hatta entelektüel, gelenek, yozlaşma, ılımlı Müslüman, ilâhiyatçı, Keloğlan, Molla Kasım gibi değişik çevrelerin ve kişilerin roman hakkındaki görüşlerine yer vermiş, yazma eyleminin oyunsallığına vurgu yapmıştır: “[Keloğlan: ‘Ben masallarda bile böyle kurgu yaşamadım.’ Molla Kasım: ‘Bu densiz romanın sahifelerini yırtıp yırtıp atmalı.’]” (Savaş, 2011b: 374)

Anlatıcı, zaman zaman roman yazımı hakkındaki görüşlerini sıralar ve eleştirilerde bulunur:

Soyları, görevleri ve bağlantıları şâibeli yazarlar memleketi istilâ etmiş bulunuyor. İçlerinde cümle ve hayâl kurmasını bilmeyenler bilem var. Yazarlık ciddiye alınması gereken bir uğraştır. Öyle turşu yahut saat kurmaya benzemez. Bilhassa roman kurgu sanatıdır. Ne var ki el üstünde tutulanlar gayri ciddi kalemler. Sûreti haktan görünerek milletin dimağını iğfâl ve ifsat ediyorlar. Çok sattırılan romanlar kulvarında halim selim yazarlara yer bırakmıyorlar. Ve bunu öyle büyük bir ciddiyetle yapıyorlar ki... Noel, pardon, Nobel almaları işten bile değil. Kapalı kapılar ardında verilen hümanist kararlara bakar. Onlarla mücadele etmek vatan borcu. (Savaş, 2011b: 47)

Yazar romanın kurgusuna kendisini dâhil ederek üstkurmaca tekniğinin imkânlarından yararlanır:

Yarışmacı arkadaşımızın hakkı var, nerden tanısın onu, işbu soruyu geçersiz ilân ediyorum! Hem kardeşim, böylesine fuzulî bir soruyu bahsi geçen romanların yazarının reklâmını yapmak amacıyla mı şey ettiniz? Be köftehorlar, o adam muharrirden bile sayılmaz. Memleketinde bakkallık yaparak hayatını kazanmakta! (Savaş, 2008: 495)

Yazar *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi* adlı eserinde kendini, romanın figürlerinden biri durumuna getirir. Bir kitapçıya giren Özlem, “Balıkesirli romancı Metin Savaş’ın kitaplarını” fark eder ve “Adam hemşehrimiz. Bari romanlarından birini okuyayım.” (Savaş, 2014: 191) diyerek kitabevindeki genç kızla konuşmaya başlar:

-Metin Savaş’ın hangi romanını tavsiye edersiniz?

Kitabevinde çalışan genç kız raflara yürüdü, oradan hacimli bir kitap çıkardı.’

-Bunu okuyun.

Metin Savaş’a ait olan romanın adı Melengicin Gölgesinde idi. Fiyatı yirmi yedi lira. Özlem hoşnut kalmadı. Şöyle on liralık bir kitap yok muydu sizde?

-Bunu okuyun, dedi kitabevinde çalışan genç kız ısrarla. (Savaş, 2014:191)

Baykuşlar Geceleyin Öter romanında ayrıca yazarın kendisini metnin içerisine dâhil etmesi ve etkin bir figür olarak çıkması üstkurmancanın uygulama biçimlerinden biri olarak görülür. Romandaki “Kötü Bakkal”, Metin Savaş’ın reel hayattaki lakabıdır. Roman içinde Kötü Bakkal ile ilgili verilen ayrıntılar, Metin Savaş’ın kendi hayatından alıntılardır. Yazarın

kendini esere dâhil etmesi, *Kargalar Derneği*'nde de görülür. “Bir Varmış Bir Yokmuş” yarışmasının sorularından birinin cevabı, Metin Savaş’tır.

Metnin Yazılış Sürecinin Eserin Konusu Haline Getirme

Postmodern anlatılarda yazarın yazma sürecini, anlatının konusu haline getirmesiyle iç içe geçen okurun gerçeklik algısını sarsan iki ayrı kurmaca oluşur:

Kendi kendisine güldü. İlginç gözlemler yapıyorum yahu! Pencereden ayrılarak duvara dayalı küçük masaya seğırtti. Valizinden müsvedde kâğıtlarını çıkardı, iskemleyi altına çekti. Belki bir şeyler yazabilirim. Bu ilk romanım olacaktı; belki de son romanı olacaktı. Öyle bir eser kaleme almalıydı ki, ecel gelip çattığında, cenâzede buluşanlar, “Fuat Çınaraltı işbu romanı yazmak için yaratılmıştır.” desinlerdi. Merhumu nasıl bilirdiniz? Romancı bilirdik! (Savaş, 2011b: 140)

Üstkurmaca, eserde anlatının nasıl kurgulandığının anlatılması bağlamında karşımıza çıkabilir:

Zihninde Hayrunnisâ, onun kınalı saçları, onun elâ gözleri, Işık ve Tolga, Aydın ve büyük dedesi Hisarlı Aydın Bey, sonra gümüş madalya ve roman sahneleri. İlk cümleyi yazabilsem gerisi çorap söküğü gibi gelecek. Ya üslûp? Sonra kurgu? Ve karakterler? Dağınık hayat parçaları. İlham perisi. Un var, şeker var, yağ var.. lâkin helvayı nasıl karacağım birader? Şu ilham perisi dedikleri nânemolla gelse de ruhumu geçmişe götürse. (Savaş, 2011b: 58)

Bir başka örnekte de Metin Savaş, roman yazma sebebini üstkurmaca tekniğinden yararlanarak verir:

-Niçin bir roman yazmak istiyorsunuz?

-Basit... Kendimi işe yarar biri hissetmek için. Kendim için. Yaşadıklarımı başkalarıyla paylaşmak... yaşayabileceklerimi yaşamış gibi göstererek tatmin olmak için.” (Savaş, 2011b: 46-47)

Baykuşlar Geceleyin Öter eseri, diğer postmodern romanlarında olduğu gibi bu romanda da eserin yazılış sürecini metnin konusu hâline getirerek bu teknikten yararlanmıştı. Yazar, her fırsatta yazmakta olduğu eserin kurmaca olduğuna vurgu yapar. Anlatı, Ayhan Işık’ın roman yazma ve Tatar Adnan’ın ona yardım etme sürecinden oluştuğu için “kurmacanın kurmacası” diyebileceğimiz bir kullanımla karşı karşıya gelmekteyiz. Bu şekilde eserin gerçeklikle bağımlı koparan yazar anlatılan her şeyin kurmaca olduğunu vurgular:

Olayları yaşadığımız esnada (yani günü gününe) kaleme alınan *Karanlık Bir Oyun* romanında kanımca merak unsuru yeterince vardı. Teras katının koridorundaki tılsımlı ayna sayesinde deneysel romanımıza gizem unsuru zaten girmiş oluyordu. Suna Apartmanı’nın Suna adlı talihsiz genç kızı teras katından nasıl düşmüştü? İntihar mı yoksa cinayet mi? İşte bu cevapsız soru da deneysel romanımızdaki merak unsurunu canlı tutmaya yarıyordu. Gelgelim bizim romanımızda aksiyon yoktu. Hatta entrika bile yoktu. Neyse ki ve Allah’tan ki *Karanlık Bir Oyun* romanında (her romana lâzım olan) aşk motifi tatmin

edici derecede olmasa bile vardı. (Savaş, 2015: 179-180)

Yazarın romanın dördüncü bölümünde yer verdiği kullanımlar; romanın yazılış sürecinin, romanın konusu hâline getirilişiyle üstkurmacaya örnektir:

Şu hâlde şöyle sorayım: Karanlık Bir Oyun adlı aptal romanı nereye kadar yazabilmiş durumdasın?

Romanın dördüncü bölümüne gelmiş bulunuyorum. Bu sabah dördüncü bölümün ilk dört kısmını yazdım. Bu sabah dördüncü bölümün ilk dört kısmını yazdım. Şimdi bu saatte seninle bu terasta yaptığımız konuşma da dördüncü bölümün beşinci kısmını teşkil edecek. (Savaş, 2015: 169-170)

Romanda, metnin yazılış sürecinin romanın konusu hâline getirildiği görülmektedir. Böylece üstkurmacanın imkânlarından yararlandığı görülür:

“Bakınız genç adam; Koridordaki Ayna romanım masa başında uydurulmuş muhayyel bir roman olmayacak.”

“Fakat bütün romanlar masa başında yazılmaz mı?”

“Koridordaki Ayna romanı gerçek bir roman olacak. Ve bu romanı ikimiz beraber yazacağız.” (Savaş, 2015: 100)

“Koridordaki Ayna romanımın başat erkek kahramanı sen olacaksın. Ve sen romanın kurgusu içinde bir cinayet işleyeceksin.” “Senin adım Tatar Adnan. Bence gayet romantik bir isimdir bu. Böylelikle Kırım kökenli okurlarımızın da gönlünü fethetmiş olacağız. Suna da Çerkez kızı değil miydi? Keza Füsün’da Tahtacı Türkmen’idir. Ben de ayıptır söylemesi, Yörük’üm. Senin şu seksen sekizlik Kötü Bakkal’ın soyunu sopunu hiç bilmiyorum. Balkan muhaciridir belki. Sonra bizim sokakta Kürt Bakkal da var. Koridordaki Ayna romanında bütün Türkiye var.” (Savaş, 2015: 109)

“Edebiyat tarihinde böyle bir roman hiç yazılmadı. Bir yazar düşün ki, yazmayı tasarladığı romanın kurgusu içindeki cinayet sahnesinin gerçekçi olabilmesi uğrunda kendisine bir hedef seçiyor, bu hedefi, yani tek gözlü adamı gerçek hayatta gerçekten öldürüyor ve sonra da tek gözlü adamı nasıl öldürdüğünü romanında anlatıyor.” (Savaş, 2015: 110-111)

Gerçeklik-Kurmaca İlişisini Belirginleştirerek Yazma Eyleminin Bir Oyun Olduğuna Yönelik Vurgulamalar ve Söz Oyunları

Genellikle fantastikten yararlanarak gerçek ile kurmacanın iç içe geçirildiği postmodern anlatıların temel özelliklerinden biri de yazma eyleminin bir oyun olduğunu belirten anmalardır.

O halde yazma sürecini önceleyen postmodern anlatıda yazarın bu kurgusallığı ortaya çıkarmak için bazı söz oyunlarına ve anmalara başvurması gerekir. Örneğin, okur tam da her şeyin gerçek olduğunu düşünmeye başladığı sırada anlatıcı birden araya absürd bir bölüm sokarak okurun gerçeklik algısını paramparça eder. Ya da bunu kendisi bizzat araya girerek yapar. (Koçakoğlu, 2012: 109)

Yazar *Zemheri Kuyusu*'nda üstkurmacayı farklı düzlemlerde kullanır. Kurmaca ile gerçek dünya arasında bağlar kurar. Gerçeklik algısını yok etmek için araya girerek varlığını hissettirir. Yer yer fantastik unsurlara yüklediği oyunsallık üstkurmacanın varlığını hissettirmede bir araçtır. Alıntılardan anlaşılacağı üzere yazar, metnin yazılma evresinde yazma teknikleri hakkında yorumlar yaparken alıntılarla da kurguyu çoğullaştırmıştır. Her fırsatta üstkurmacanın imkânlarından yararlanarak bütün bu anlattığının bir kurgu olduğunu vurgulayan anlatıcı, kendini romanın kahramanlarından biri haline getirerek (Fuat Çınaraltı) gerçeklik (reel) algısını yerle bir eder: “Harap Gönüller’in giriş bölümünü yazmayı başarmıştı. Belki bu romanın adı ‘Harap Gönüller’ değil de ‘Zemheri Kuyusu’ olacaktı. Romanımı merak ediyor. Yazmaya başlamadan önce kurgusu içinde yaşadığım romanımı.” (Savaş, 2011b: 348, 352)

Yazmakla yaşamak arasındaki ince çizgiye temas eden Metin Savaş, eserlerinin en önemli kaynağını hayal dünyasına dayandırır: “İlham perisi dileğimi yerine getirdi. Yazamadığım romanımı yaşadım. Ona bir isim de buldum. Harap Gönüller! Yahut Zemheri Kuyusu!” (Savaş, 2011b: 320), “Hayal gücü bir romancının en büyük silâhıdır.” (Savaş, 2011b: 352)

Romanın kurgusallığına vurgu yapan ve reel algının kaybolmasını sağlayan bazı bölümlerde, “üstkurmaca” tekniğinin izleri görülür: “Hatırlasan ahmak: Deneysel romanımızın üçüncü bölümünün dokuzuncu kısmında konuşmuştuk bunu.” (Savaş, 2015: 167) Deneysel roman vurgusu da Emile Zola’nın aynı adlı eserine gönderme yapar. *Baykuşlar Geceleyin Öter* romanında Tatar Adnan ile Ayhan Işık arasında geçen konuşmalardan, yazdıkları romanın niçin natüralist bir roman olamayacağını anlarız:

-Karanlık Bir Oyun romanı natüralist bir roman mı olacak?

Kesinlikle hayır. Emile Zola, “Metafizik bizim için ölmüştür” diyor. Oysaki Karanlık Bir Oyun romanında açıktan açığa metafizik var. Kırk iki yıl evvel terastan düşerek ölmüş olan Suna’nın hayaletinin koridordaki aynada zuhur etmesi olgusu karşısında bizim deneysel romanımızın tekdüze natüralist bir anlatı olduğunu söyleyebilir miyiz? (Savaş, 2015: 191)

Eserde, roman sanatının oyunsallığına yönelik vurgular yapılır. “Her roman aynı zamanda bir oyundur.” Böylece Metin Savaş’ın romancılık anlayışında oyun, vazgeçilmez bir roman ögesidir:

“Karanlık bir oyun olacak bu,

Hayat zaten bir oyun değil midir, genç adam?” (Savaş, 2015: 166)

Ayhan Işık’ın romanına isim bulma evresinde verdiği ikinci ad olan “Karanlık Bir Oyun” adını taşır. Bu, romanın bir “oyun” olarak görüldüğünün emaresidir.

Yazar, kurgu içerisinde sanat ve roman üzerine düşüncelerinden kesitlere yer verir:

Her roman bir tarafıyla (yahut her tarafıyla) muhayyeldir. Otobiyografik romanlarda bile yazar muhayyilesi devreye girer. Gerçekten yaşanmış bir hikâyeyi veya tarihî bir hâdiseyi olduğu gibi yahut görüldüğü gibi roman sanatı formunda ele almak mümkün değildir. Hayal gücü ve kurgu sanatını ister istemez devreye sokmak mecburidir. (Savaş, 2015: 163)

Sonuç olarak Metin Savaş; postmodernist tekniklerden üstkurmacanın bütün zenginliklerinden yararlanmış, bu tekniğin tüm alt katmanlarına eserlerinin birçoğunda yer vermiştir.

4.2.1.7. Leitmotif

Kurmaca içerikte düzenli ya da düzensiz aralıklarla yinelenen davranış, söz öbeği, nesne gibi öğeler için kullanılan terimdir. Savaş, *Zemheri Kuyusu*'nda sonra hemen her romanında bu tekniği kullanmıştır. *Zemheri Kuyusu*'nda Deli Memet'in sürekli tekrar ettiği şu sözler bu kullanıma örnektir:

İblis tarifesi üç bölüktür. Evvel emirde âlemlerin şeytanı. Bildiğimiz şeytan. İkincisi kâinatın şeytanı Deccal. Âhir zamanda ordularıyla gelse gerektir. Ben ilâhınızım. Sizi yaratan gayrısı değil. Secde edin. Sen sen ol inanma ona. Üçüncüsü arzın iblisi. Kalbi mühürlü kavim. Müttefik bunlar. İlk boynuzlu dünyayı, sâniyen kâinatı, sâlisen yedi kat âlemleri ifsat eylemektir muratları. (Savaş, 2011b: 33, 294, 382)

Fuat'ın iç dünyasının bir yansıması olan “Türk milleti öldün. Türk milleti öleceksin” ifadeleri leitmotife örnektir. İlkinin kullanımı, figürün masalsı yönünü sağlamada bir araç içindir. Aynı zamanda, değişen şeytan algısının velî ile deli arasında bir figür tarafından anlatılması için bir araçtır. İkincisinde ise leitmotif, eserin kurgusunda önemli bir işleve sahiptir. Kötü olayların yaşanacağını hissettiren bu söz, okuyucunun tedirgin olmasını ve merak duygusunun artmasını sağlar. Romanlarında bu şekilde bazen birden çok leitmotive yer veren Savaş'ın, figürlerin okuyucunun zihninde yer etmesini kolaylaştırdığını ve simgesel değer taşıyan bu kullanımlarla kişilerin konumunu güçlendirdiği söylenilebilir.

Melengicin Gölgesinde romanında belli aralıklarla ve amaçla tekrarlanan söz veya davranış kalıpları, jest ve mimikleri karşılayan bu teknik; Uçarı Cümâne'nin, yaşadığı şehirde mutsuz olmasının psikolojik yansımasını vermek amacıyla kullanılır. Romanda Uçarı Cümâne'nin isyan cümleleri olan “Bıktım bu şehirden!”, “Yaşanmaz bu şehirde!” (Savaş, 2008: 83) ifadeleri ile Korkut Efe'nin sürekli Zühre diye sayıklaması, leitmotif olarak değerlendirilebilir. Dikkatli ve özenli kullanılması durumunda metne güç katan bu teknik, tekrarlanan sözcüklerin çağrışım gücü dolayısıyla esere gizem ve psikolojik derinlik katabilir.

Kargalar Derneği'nde Pusarık sürekli gripin içer. Pusarık'ın bu hareketi ilaç sektörünün ve tktm çılgınlığının sembolü olarak kullanılır. Zira Pusarık, *Kargalar Derneği*'ne ye olunca gripin yutmayı bırakır. Aynı eserdeki p Atlamaz pten elebi'nin "Biz derin vatandaşlarız." sözü, bu tekniğin içinde değerlendirilebilir. pten elebi'nin sözü, hem *Kargalar Derneği*'ne fantastik bir yapı kazandırır hem de derneğin gerçekliğini sorgulamamıza sebep olur.

Yazar, *Baykuşlar Geceleyn ter*'de birinci fasıla dair yazdığı ek bölümünde, bu tekniğin roman için önemi ve kullanımıyla ilgili açıklamalar yapar:

Çağdaş romanda bulunması gereken leitmotive unsuruna Birinci Fasil'da hemen hiç yer verilmemiş. Bir istisna, kurgu içindeki Ayhan Işık yer yer "gayet basit" diyor. Anlatıda yakalayabildiğim yegne leitmotive budur. Herhangi bir karaktere ait bir mimik, bir davranış, belirgin bir tekrar yok. (Savaş, 2015: 233)

4.2.1.8. Geriye Dönüş

"Kronolojik düzeni genellikle ileri doğru giden i zamanın, yer yer bu dzenliliğinden kopup geriye dönük bir yönelim içerisine girmesini karşılayan terimdir." (Sazyek, 2015: 139) Metin Savaş eserlerinde, geçmiş ve geleceğin bir arada bulunduğu şimdiki zamanı anlatılır. Zamanda bilimsel yaklaşımı yok sayan yazar, bugün ve geçmiş arasında bağ kurduğu için aktüel zamana ait bazı vakaları aktarırken geçmişin derinliğinden yararlanır. Çağrışımlar yoluyla geçmişe gidişler yapan yazar, geriye dönüş tekniğini hayatını özetlediği veya fizik özelliklerini verdiği figürlerin ruh dünyasını aktarma ve ayrıntılandırmada araç olarak kullanır. Figürlerin i dünyalarını yansıtmada ve bugün yaşadıkları bazı sorunların kökenini bulmada en etkili yöntemlerden biri olarak görülen geriye dönüşler, romanın çizgisel ilerleyişini sekteye uğratır.

Savaş'ın romanlarında geriye dönüş tekniği, kimi zaman olayların aydınlatılmasında kullanılsa da çoğu zaman kişinin ruh yapısını şekillendirmedeki etkisinden yararlanmak çocukluk dönemlerine dönüş yapılır. Savaş'ın eserlerinde dn, bugünün tamamlayıcısı ve açıklayıcısı konumundadır. Eserlerinin hemen hepsinde, bu teknikten yararlanan yazar, *Yeşil eşme* romanının genelini, geri dönüş tekniğiyle kurgulamıştır. *Yeşil eşme*'de seksen yaşındaki anlatıcı; ablasının cenaze töreniyle çocukluğuna, Kurtuluş Savaşı yıllarına döner. "yle şeyler anlatıyordum ki, yirminci yüzyılın bu son nesli ister istemez kuşkuya düşecekti." gibi cümleler ile anlatılan geçmişe ait hususlar bu teknik ile ortaya konulmuştur. Çocukluğunun geçtiği kasabaya giden isimsiz anlatıcı, geçmiş ile bugün arasında karşılaştırmalar yaparken bir anda maziye döner. Çocukluk yıllarından başlayarak olayları anlatmaya başlar. Yazarın dar bir vakti konu edinen romanları, çağrışımlar vasıtasıyla geniş

bir zamana yayılır.

Savaş, postmodern eserlerinde geriye dönüşlerle zaman, mekân, olay ve dilde çoğulculuğu sağlar. *Zemheri Kuyusu*'nda, geri dönüşlerle Fuat'ın çocukluğuna gidilir ve onun yaşadığı psikolojik buhranların sebebi anlaşılmış olur. Psikolojik seanslarda başlayan bu geçmiş yıllara dönüş, bazen bilinç akışı ve özetleme tekniğiyle desteklenir. Eserde geri dönüş fantastik bir zaman yolculuğuna dönüşür. Abdülhamit döneminde geçen bir roman yazmak isteyen Fuat, ilham perisinin yardımıyla kendisini 1894 yılında bulur:

Fuat Beylikten büsbütün sıyrılmış olan Fuat, enkaz altından çıkarıldığı andan itibaren hiç düşünmediği bir sorunla yüzleşmeye başladı: Her ne olduysa oldu. Şimdi buradayım. Kendi zamanımın tamı tamına yüz beş yıl öncesinde. Peki ama, nasıl döneceğim? Dönemeyi başarsam bile zamanla birlikte mekânı da tutturabilecek miyim? Belki mekân önemli değil, ama zaman! Bir an için beyni durmuştu. Artık düşünemiyordu. Muhakeme melekesi dumûra uğramıştı. Neyse ki bu buhran uzun sürmedi. Tekrar düşünmeye yöneldi: Belki de yeni bir depreme ihtiyâcım var. Bir sonraki hareket ne zaman vuku bulacak? Fakat bu bir istasyon değil ki. Târifesi olsa bile! Ulan ilham perisi, ben muhabbet olsun diye böyle bir dilekte bulunmuştum. İstidâmı kabul etmen, beni geçmişe göndermen şart mıydı? (Savaş, 2010: 170)

Zamandaki bu değişimler, eserin dilini de değiştirir. Özellikle Hisarlı Aydın Bey, döneminin üslubuyla konuşur:

Muhterem, merâkımı mâzur görmeniz temennisiyle sorarım ki, siz nereden geldiniz? Bir an evvel hatırlarsanız iyi olacak. Telâffuzunuz pek değişik. Buhara şivesi desem değil, Tatar ağzı desem değil. Sizinle yarın sabahtan tezi yok temâşâya çıkalım. Böyle zamanda yan gelip yatmak olmaz. Dem bu demdir. Millet-i Osmanî kan ağlamaktayken... Sağ bacağınızdaki zedelenme o kadar da abartılacak cinsten değil. Hekimlikten az çok anlarım. Zannederim bir şehir seyrânı zihninizi harekete geçirecektir. Lâkin sizi enkaz altından çıkardığımızda kuşanmış olduğunuz libas çok garipti. Ahali içine onunla çıkmanız yakışık almayacaktır. Size bir fütüvvet harmânisi tedârik edelim de kem gözlerin şerrinden irak turalım. (Savaş, 2011b: 163)

Dilsel parçalanmaların meydana geldiği eserde, zaman diliminin değişmesiyle kullanılan kelimelerde değişir. *Zemheri Kuyusu*'nda Fuat'ın kâbuslar vasıtasıyla yaşadığı kısmî süreli geçmişe dönüşeri, *Kargalar Derneği*'nde Buldumcuk yaşar. Genç yaşta dedesini, anneannesini ve annesini kaybeden Buldumcuk'un yaşadıkları genelde bu teknikle anlatılır:

Buldumcuk, yukarıda tafsilatıyla anlatılan kâbusu görmezden aylar önce, tam olarak tâyin edemiyordu geçen zamanı, ekin tarlaları içinde uzayıp giden demiryolu üzerinde yüksek sesle şarkı mırıldanırken tökezlemişti. Okuduğu şeyin şarkı mı yoksa türkü mü olduğunu da pek çıkartamıyordu. (Savaş, 2010: 23)

Metin Savaş'ın romanlarında önemli bir konumda yer alan geri dönüş tekniği, kimi

zaman figürü daha iyi anlamamızı sağlarken kimi zaman da olağanüstü olayların başlamasına vesile olur.

4.2.1.9. Bilinç Akışı

Bilinç akışı veya bilinç akımı olarak bilinen bu teknik, daha çok modernist romanlarda karşımıza çıkan bir yöntemdir. Bilim ve hayatı bütün yönleriyle sergilemek isteyen yazar, bu teknik sayesinde kişinin ruhsal durumuna eğilmeyi başarır. Klasik romandaki kahramanın fiziki durumunun yerini burada psikolojik tasvirler alır.

Roman kişilerinin duygu ve düşünceleri aktarılırken dış zaman ve mantığa bağlılık aranmaz. Hatırlamalara, çağrışımlara bağlı olarak birbiriyle kopuk ve bağlantısız olay, duygu ve düşünceler dağınık bir biçimde sergilenir. Olaylar zamanlar, mekânlar, durumlar, olgular arası anlamlı bağlantılar olmayabilir. Kişi, somut olarak, bedeniyle belli bir zamanda ve mekânda bulurken; hayale çok farklı ve alakasız zaman ve mekânlarda dolaşabilir. Cümleleri birbirinden kopuk ve kuralsız olabilir. Eksik cümleler, bölük pörçük ifade kalıpları, sayıklamalar, iç konuşmalar görülebilir. (Çetin, 2013: 275)

Yazarın daha öncede belirttiğimiz gibi daha çok modernist metinlerde gördüğümüz bu tekniği, tekniğin uygulama alanıyla da ilintili olan *Zemheri Kuyusu*'nun "Psikanaliz Muhabbeti" bölümünde ve romanın birçok yerinde ustaca kullanıldığı görülmektedir. Yazarın özellikle bilinç akışı yöntemini -bilinçli bir şekilde- postmodernist metinlerde çoğu kez gördüğümüz ironiyle karışık kullandığı görülür: "Ah bilinç akışı, sen nelere kadirsin. Kadir kim yahu! Kadir değil kaadir.. Ka harfi hafinden uzun okunur. Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat. Ferit Devellioğlu" (Savaş, 2011b: 41)

"Bireyin duygu ve düşüncelerinin, seri fakat düzensiz olarak şekillenen bir iç konuşma halinde verilmesi" (Tekin, 2008: 269) anlamına gelen bu teknik, yukarıdaki metinde görüldüğü gibi dil bilgisi bakımından sıkıntılı, cümle yapısı yönünden ise eksik, tamamlanmamış bir yapıya sahiptir.

İç konuşmanın bir türevi olan bilinç akışı, ondan sadece dili cümle bazında kullanım boyutunda ayrılır. İç konuşmadaki cümlelerin birbirin mantıkî bir bağla izlemesi gerekliliği, bilinç akışında ortadan kalkar. Başka bir ifadeyle, iç konuşmada psikolojik durumu aktaran cümleler belirgin bir anlam bütünlüğünü oluşturan birimler olma özelliği sergilerken bilinç akışı tekniğinde düşünsel içerikli her bir cümle başlı başına bir bütünlüğe sahiptir. Dolayısıyla bilinç akışında cümleler arasında bir anlam kopukluğu, gevşekliği söz konusu olur. (Sazyek, 2004: 114-115)

Bilinç akışının kullanıldığı romanlarda gösterme yönteminin ağırlık kazandığı da görülür. Aşağıdaki satırlarda olduğu gibi bilinç akışı tekniğine yer vermiştir:

İki saatlik süre her zamanki hızıyla tükenmişti. Fuat bu kez şaşkın değildi. Artık alışıyorum. Kendimi onlardan biri gibi hissetmeye başlıyorum. Bu çok kötü. Hayır, yeni bir tutkuyu kaldıramam. Ve yeni bir ihaneti! Hayrunnisâ'ya itiraf etmeliyim. Keza söz verdim. Tedâvi bir an önce sona ermeli. Tehlike çanları Fuat için çalıyor! İspanyol meyhanesinde bir gece. İberya musiki cemiyeti gururla sunar: Endülüs'te beş minâre! Koro şefi Tarık Akan. Pardon, Tarık bin Ziyad. Gişe rekorları kıran film: Gemileri nasıl yaktım? Pek yakında Pencabca olarak radyolarda! Pakistan zindâbâd. (Savaş, 2011b: 54)

Yazar, tüm postmodern eserlerinde bilinç akışı tekniğinden yararlanır. *Melengicin Gölgesinde* romanındaki şu kullanımlar buna örnektir:

Avrupa birliği parlamentosuna şikâyet edeceğim mazlum beyi onu sürüm sürüm süründüreceğim yedi kule zındanlarında (yarından sonra pazartesi) sabah seansında borsaya uğramalı mürüvvet validenin burma bileziklerini çaldım diye altın piyasası olumsuz yönde dalgalanır mı acep kim bu karûre dostoyevski karısını hiç aldatmış mıdır acaba stalin kabız olmuş mudur hiç sefiller romanının yazarı kimdi tamam buldum ahmed eflâkî dede-dakikalar ilerliyordu, çeyrek saat, yarım saat, bir saat- öfke sigara ayran izmir ucube mazlum bey ve isyankâr teyzekızı ve ölüm ve İstanbul ve kurtuluş ahmed eflâkî dedenin antika saati kur ve emtia yükselişini kâra çeviren hisseler hareketlenebilir. (Savaş, 2008: 204)

4.2.1.10. İç Monolog

Romanda bir psikolojik tahlil tekniği olarak kullanılır. İç çözümlemenin yol açtığı suniliği aşma ve figürün görünmeyen yaşantısını onun etkinliğinde verme çabası sonucu karşımıza çıkmaktadır. (Sazyek, 2015: 167) Tekin; iç monologda doğal bir sürecin bulunduğunu, yalın bir yapılanma içerisine girildiğini ve doğal akışına uygun olarak serbest bir dil anlayışının ortaya çıktığını belirtir. (Tekin, 2008: 265)

Erlık romanında en çok kullanılan tekniklerden biri de iç monologdur:

Demek aylık dört yüz lira. Balıkesir gibi bir şehrin şartlarında makul bir ücret. Sibel süratle düşündü. Merhamet apartmanı. Adı bile güzel. Üstelik şehir çarşısının hemen kenarında. Her yere yakın. Böylece yerlerde her şey insanın elinin altında olur. Ulaşım sorunu da yok. (Savaş, 2015: 8)

Baykuşlar Geceleyin Öter'de, Tatar Adnan'ın şu sözleri iç monologa örnek olarak gösterilebilir: “Yalandan kim ölmüş? Füsün'um varsın tek gözlü adamı hâlâ yaşıyor bilsin. Değil mi ki, TC kimlik numarası bile olmayan Kereste Müdürü'nün akıbetini kim umursayacak?” (Savaş, 2015: 431)

Yazar, kişilerin psikolojik bunalımlarını vermek amacıyla iç konuşma tekniğini sıklıkla kullanır. Özellikle kişilerin sorular sorarak kendilerini sorguladıkları bölümlerde bu

teknik, kurguya önemli katkı sağlar. *Melengicin Gölgesinde*'de Mecâzî Efendi'yi öldürenin kim olduğunu düşünen Engin Ar'ın konuşmalarını iç konuşmaya örnek gösterebiliriz:

Ben bu sahneyi kaç kez tekrar tekrar yaşamak zorunda kalacağım? Çuval içerisine bırakılmış bir adet kukuleta ve bir çift deri eldiven! Üstelik susturucu silâh! Bütün bunlar bana fazlasıyla tanıdık gelmiyor mu? Ben mi öldürdüm yoksa mülâyim çehreli muhtar? Cümâne manyağı yapmış olmasın sakın? (Savaş, 2008: 424)

Tatar Adnan'ın Ayhan Işık'ın romanına kahraman olma ve bir cinayet olayının içinde yer alma fikrinin verdiği psikoloji ve bundan kurtulma çabası, iç konuşma tekniğinin imkânlarından yararlanılarak verilir:

Ben Ayhan Işık'ın cinayetine ortak olmaktan ürkmüyor ve tanrıların gazabından da yüksünmüyordum. Gerçi bütün semavî dinler 'öldürmeyeceksin.' diyordu. Değil mi ki, bir insanı öldüren kâinatı yıkmış gibidir. Yine de müsterihtim. Tek gözlü adamı öldürecek olan ben değildim ki... (Savaş, 2015: 113)

4.2.1.11. İç Diyalog

Savaş, içe dönük kişilerin ağırlıkta olduğu ve figürlerin psikolojisinin ayrıntılı bir şekilde yansıtıldığı eserler yazmıştır. Karşılıklı içsel konuşmaya dayanan iç diyalog tekniği, diyalog oluşturması yönüyle iç monologdan ayrılır. İlk romanlarındaki dışa dönük ve eylemlerin ön planda olduğu kurgu düzeni, *Zemheri Kuyusu*'ndan sonra daha içedönük bir yapıya dönüşür. Kahramanların ruhsal durumunu verme de iç diyalog, sık başvurulan bir tekniktir.

“İç Diyalog”, bir anlamda ‘iç monolog’a benzer. Roman kahramanın, doğal olarak içinde bulunduğu psikolojik duruma göre, kendi kendisiyle- sanki karşısında birisi varmış gibi- konuşması, tartışmasıdır. ‘İç diyalog’u şekillendiren cümleler, gramer kurallarına uygun olarak vücut bulur. Cümlelere, genellikle konuşma havası hâkimdir. Cümleler, kişinin o anki psikolojisine göre telaş ve heyecanına, sevinç ve kederine göre şekillenir ve öylece okuyucuya yansır.” (Tekin, 2008: 259)

Bu teknik psikolojik yönü ağır basan romanlarda daha çok tercih edilir. Bu sebeple Savaş'ın romanlarında psikolojik temellerin etkisiyle iç diyalog tekniğinin varlığı söz konusudur:

Fazla mı ileri gittim? Bu kadın ne demek istediğimi anlıyor mu? Evet, anlıyor. Farklı biri. Benim kadar farklı. Tolga doğru söylüyormuş. Boşuna reklâm yapmamış. Pişman olmayacağına bahse girerim abisi! Fakat neden farklı? En azından siyonist değil. Öyle olsaydı mutlaka anlardım. (Savaş, 2011b: 50)

Örnekleri çoğaltılabileceğimiz iç diyalog tekniği, *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi*'nde Ebesiz Doğan'ın iç hesaplaşmasını vermek için kullanılır: “Özlem üzerinde hiçbir hukukum yok. Kızcağızı niye takip edeyim? Özlem bana bağlı kalmaya mecbur da değil. Arkadaş bile

değiliz. (Savaş, 2014: 79) *Melengicin Gölgesinde*'de Korkut Efe, kişinin bilinciyle ya da vicdaniyla yaptığı iç diyalogu somut hale getirir:

Korkut Efe ayaklarını sürümeyi ihmâl etmeksizin doğumevi kapısına dayandı. Akşamın bu çağında oraya almazlar beni. Doğumevi kapısından içeriye göz attı. Ziyaret saati değil ki. Ellerini pejmürde kışlık pantolon ceplerine sokuşturdu. Doğumeviyle aramda sadece örtük bir kapı var. Zemin katın koridorları bomboştu. İçeriye girmenin bir yolunu bulmalı. Taklit malı seiko marka kol saatine baktı, cebinden on kuruşluk bozuk para çıkartarak, doğumevi kapısının camını çekintiyle tıklattı. Nasılsa biri gelir. İşte geliyor. Aha geldi. Ne vardı hemşerim? Karım doğum yaptı. Yemezler bu eski numarayı! Karım doğum yapan baldızımın yanında refakatçi. Sen de bayram seyran değilken baldızını öpmeye geldin öylemi? Karım doğumhanede gece nöbetine kalan başhemşiredir. Bu palavra da pek inandırıcı olmadı hemşerim! Ben hastaneden yeni doğmuş bebekleri kaçırmaya gelmiştim. Manyak mısın sen be adam! Kabul edersen rüşvet veririm sana. Paranın açamayacağı kapı yoktur hemşerim! Gel gelelim ben rüşvet vermekten tiksiniyim yâhu. Akşam akşam bela mısın kerkenez! Aç kapıyı bezirgânbaşı. Var git yoluna be adam! Kapıyı açarsan cennetten deniz manzaralı köşk ayarlarım sana. Terası da olacak mı bu köşkün? Her odasında çiftler çiftler bâkire huriler bulacaksın yâhû. O kadar hûriyi nasıl geçindiririm ben hastabakıcı maaşıyla? Ülen köftehor, deniz manzaralı köşkün masrafına ses çıkarmıyorsun, iki düzine hurinin nafakası gözünü korkutuyor. (Savaş, 2008: 107)

Aynı romanda Korkut Efe'nin Karûre ile yaptığı konuşmalar, Tutunamayanlar'da Turgut'un özel yabancılaşma süreciyle beliren iç sesi Olric'i hatırlatır. Bu yönüyle Korkut Efe ile Karûre'nin konuşmalarını iç diyalog içinde değerlendirebiliriz. İkili konuşma pasajlarını andıran iç diyalog, kişinin kendi içinde gerçekleştirdiği bir içsel konuşmadır. Tekniğin bu tarz uygulamasına *Erlık* romanından su pasajları örnek gösterebiliriz:

Ben Suat Katran'ı nihayet tanıdım ama Suat Katran acaba beni tanıdı mı? Bursa gecesindeki on altı yaşındaki kızın ta kendisi olduğumun Suat Katran acaba farkına vardı mı? Hayır, hayır. Şimdiki yaşlanmaya başlamış halime bakarak Bursa gecesindeki küçük kızın ta kendisi olduğumu anlayabileceğini hiç sanmıyorum. Zaten o Bursa gecesindeki o koyu karanlıkta birbirimizi ne kadar görebildik? Ben onu hatırladım o beni hatırlayamaz. Aradan çok zaman geçti. Belki ben onun gözlerini on sekiz yıldan sonra nasıl hatırladıysam o da benim gözlerimi böyle hatırlamıştır. (Savaş, 2012: 178)

4.2.1.12. Diyalog

Savaş'ın romanlarında kullandığı bir diğer teknik de diyalog tekniğidir. Yazarın diyalog tekniğini kullanmada ve diyalog oluşturmadaki başarısı ilk romanlarında da sezilir.

Her şeyden önce diyalog yöntemi, romana çeşitli açılardan güç katmakta, romanın edebî ve düşünsel dokusunu zenginleştirmektedir. Bundan dolayı "romancıların büyük çoğunluğu bu imkânlardan fırsat buldukça yararlanmışlardır. Yararlanmışlardır; çünkü 'diyalog' yöntemi, kurmaca nitelik taşıyan romanların omurgasının vazgeçilmez yapı taşlarından biridir. (Tekin, 2008: 255)

Zaman zaman aksiyonu arttırmak; zaman zaman ise fantastik ve tasavvufi bir boyut kazandırmak için kullanılan bu teknik, romanın temel taşlarından biridir. *Yeşil Çeşme'de*, Ümit ve Aynalı Münir arasında yaşanan konuşmalar (Savaş, 2011a: 121-126), vahdet-i vücud düşüncesinin tanıtılması ve anlaşılması adına önemlidir. Yazar, ilk romanlarında dahi bu hususta başarılı bir romancı olduğunu göstermiştir. Muallâ'nın Muzaffer dayısının öldüğü günün gecesinde rüyasında yaşadığı diyalog bu tekniğin güzel bir uygulamasıdır:

“Sen misin, Muallâ?

Efendi dayı...

Niçin ağlıyorsun yavrum? Sana öğretebildiğim tek fazilet, metânet değil miydi?

Fakat siz gözyaşlarımı çok seversiniz!

Haklısın.

Şu hâlde ağlamama itiraz etmeyeceksiniz, efendi dayıcığım.

Ama ben ölmedim ki... Yaşıyorum. Seninle yaşıyorum. Bursa'ya gelecek misin? Geleceksin biliyorum.

Elbette geleceğim. Ben...

Sus! Biliyorum... Beni daima sevdin.

Efendi dayı...

Herkes bana böyle derdi. Fakat hiç kimse senin kadar tatlı söyleyemedi.” (Savaş, 2013: 18)

Savaş, romanlarında Sokrates diyalogunun temel kavramlarından olan sinkrisis⁴⁸ tarzı diyaloglar görülür. Bu kullanımlar, postmodernizmin çoğulcu yapısına uygundur. Yazar, kimi zaman farklı devirlerden yazar ve düşünürleri bir araya getirip diyaloga sokar. Kurmaca metinlerin olmazsa olmazlarından biri olan bu teknik, anlatıma doğallık kazandırır ve farklı kültür ve figürlerin birlikteliğini sağlamada önemli rol oynar.

Kimi zaman anakrisis⁴⁹ tarzı diyaloglar da dikkat çeker. *Zemheri Kuyusu*'nda Psikolog Hayrunnisâ Hanım'ın Fuat Bey'in ruh dünyasını diyaloglarla şekillendirmesi; *Melengicin Gölgesinde*'de Fuat Çınaraltı'nın Süslü Yaşar'ı kışkırtarak fikirlerini ortaya çıkarma çabaları bu bağlamda değerlendirilebilir. Sonuç olarak Savaş eserlerinde, romanı “karnavallaşmış (bir) tür” (Bahtin, 2015: 170) haline getiren bu tekniği çeşitli formlarda kullanmıştır, diyebiliriz.

4.2.1.13. İç Çözümleme

Daha çok anlatma yönteminde kullanılan bu teknik, romandaki şahısların iç yaşantısını, ruhsal durumunu yani görünmeyen yanlarını görünür kılmayı amaçlar. Tanrısal

⁴⁸ “Sinkrisis, belli bir konuyu ilişkin çeşitli bakış açılarının yan yana getirilmesi” demektir. (Bahtin, 2015: 170)

⁴⁹ Anakrisis, “kişinin muhatabının sözlerini meydana çıkarıp kışkırtmaya, , onu düşüncesini uzun uzadıya ifade etmeye zorlamaya yönelik” bir tekniktir. (Bahtin, 2015: 170)

bakış açısının kişilerin psikolojik durumunu yansıtmak için kullandığı bu teknik, modern romanda yerini iç konuşma ve bilinç akışına bırakmıştır. İç çözümleme tekniği, bazen başka tekniklerle birlikte kullanılabilir:

Sibel tereddüt etmedi, inceldiği yerden kopsun diye düşündü ve saat bir buçukta saat kulesinin altında Suat Katran ile buluştu. Baygınlık verecek derecede sıcak, rutubetli bir Ağustos günüydü. İnsanın vücudu terden yapış yapış oluyordu. Suat Katran her zamanki centilmen ve görgülü tavrıyla pantolonunun cebinden bir mendil çıkardı, alınıdaki teri sildi, sonra kadının elini tutmak istedi. Sibel buna hayır diyememişti. (Savaş, 2012: 205)

Gösterme tekniği ile iç içe kullanılan iç çözümleme tekniği genelde hâkim bakış açısının kullanıldığı eserlerde olsa da bazen bu teknik sınırlı bir şekilde de olsa kahraman bakış açısıyla da kullanılabilir:

Sokağa dönerek yeşil çeşmenin başında Şemsettin ağamın dönmesini beklemeye koyuldum. Bu sırada gelip geçen çocuklara tepeden bakıyor, onlara babamın casusluk yaptığını söylememek için kendimi zor tutuyordum. Ağam salına salına geldi. Omuzları çökük, gözleri fersizdi. Anlaşılan cepheye gitme plânları yine sonuçsuz kalmıştı. (Savaş, 2011a: 51)

Alıntıladığımız bölümdeki “anlaşılan” ifadesinde de görüldüğü üzere iç çözümleme, dışarıdan bakan ve figürün iç dünyasına nüfuz edemeyen bir teknik alt yapıya sahiptir. Bu sebeple iç çözümleme tekniği Savaş’ın ilk romanlarında yararlandığı bir teknik olsa da sonraki romanlarında bu teknik yerine genellikle bilinç akışı ve iç konuşmayı tercih eder.

4.3. Üslup

“Sitelistik bilimi tarafından incelenen üslûp, ‘biçem’, ‘şive’, tavr-ı ifâde’, ‘mişvâr-ı mahsus-u beyân,’ anlatıbilim’, ‘anlatım özgeleği’, ‘özanlatı’, ‘eda’, ‘tarz-ı mahsus’, ‘tarz’, ‘deyiş’, ‘anlatım tutumu’, ‘öz anlatı’, ‘stil’, ‘söylem’” gibi terimlerle de karşılanmaktadır.” (Çetin, 2013: 271) Bir yazarın dildeki kendine özgü kullanımı, tasarrufları, söyleyiş biçimi olarak da tanımlayabileceğimiz üslup, dil ve anlatımdan ayrı olarak düşünülemez. “Bir edebî eser, takdim edilirken, birbiri içine kenetlenmiş üç önemli teknik ile donatılmaktadır: ifade, edebî dil, üslûp... Edebî metnin ifadesi, onun edebî diline ait özellikleriyle anlatılabilir ve edebî dil de metnin üslup özelliklerini gündeme getirir.” (Önal, 2008: 23) Yazarın kullandığı kelimeler, anlatımı ve dil ile oluşturduğu kurgusal dünya, bu dünyayı şekillendiren dünya görüşü ve hayata bakış açısı dile yansıdığında onun üslûbu karşımıza çıkar. Bu sebeple “edebî eserde üslûp, her şeyden önce dili kullanma tekniğidir.” (Önal, 2008: 46)

Anlatılarda kelimelerin kullanılışı, yazım ve noktalamadaki açılımlar, bağlamlarıyla değer kazanır. Dile ait malzemeler, aynı tarz kullanılsa dahi yer aldıkları metinlerde farklı

fonksiyonlar yüklenir. Şerif Aktaş, üslup incelemesinin hedefini şu şekilde ifade eder:

Her göstergenin, daha yerinde bir söyleyişle her kelimenin bir manası bir de kullanıldığı yerde kazandığı değer veya değerleri vardır. Dilde yalnız mana söz konusudur, üslup incelemesinde ise, aynı malzemenin metin adını verdiğimiz çok yönlü sistem içinde kazandığı söz değerini araştırmaya yöneliktir. (Aktaş, 2014: 14)

Recaizâde Mahmut Ekrem, Buffon'un "Le style est l'homme meme" yani "üslup insanın ta kendisidir." sözünü "Üslûb-ı beyân aynıyle insandır" (Çetin, 2013: 271) şeklinde dilimize aktarır. Yani üslup, yazarın kişiliğidir.

Üslup ile insan kavramları aynîleşirken, her insanın hâl ve tavırlarında mutlaka özel ve orijinal bir yönün bulunabileceği, yüz hatları gibi, parmak izi gibi üslubun da özel ve orijinal yönün vurgulanmasıyla ortaya çıktığı kabul edilmiştir. Üslup ve ifade (anlatım) kavramlarının bir arada kullanılması ise, orijinal yönün, yalnızca kişinin kendini dile getirmesi ve doğru şekilde ifade etmesi ile mümkün olduğu hükmünü düşündürür. (Önal, 2008: 33)

Sanatçı özgün bir ifade formuyla karşımıza çıktığı zaman yazarlığın en önemli göstergelerinden olan nevi şahsına münhasır bir üslûba sahip olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla kişinin sanatçı kişiliğini oluşturmada ve ortaya çıkarmada başat unsurlardan olan üslûbun temelinde "kimseye benzememe" fikri yatar. Onu diğer sanatçılardan ayıran ve özgül bir yapıya kavuşturan üslubu, kişilikten bağımsız ele almamak gerekir. Çünkü "Üslûp kişinin sanatçı kişiliğinin en önemli göstergesi olan unsurdur." (Çetin, 2013: 273)

Eserde dilin, metni yorumlamada ve konumlandırmadaki işlevini bulmak ve doğru bir metin çözümlemesi yapmak için üslup incelemesi şarttır. Sanatçıların eserlerindeki kırılmalar ve değişimler, çoğu zaman üsluplarına yansır. Bu sebeple Metin Savaş romanlarında, kahramanın psikolojik durumunu yansıtarken cümle yapısından ve kelimelerin çağrışım gücünden yararlanır. *Zemheri Kuyusu* romanında Fuat Çınaraltı'nın kâbusunu anlattığı bölümde cümleler kısadır ve kesik kesiktir ve yüklemsiz cümlelerin çokluğu dikkate değerdir:

Renk cümbüşü. Şehrâyin. Donanmamız Marmara'nın sularında boğuşuyor. Hakanlar ve kağanlar alınlarını secededen kaldırmışlar, Hayme Ananın önderliğinde yakarışa geçmişler. Dev göktaş hızla yaklaşmakta. Arzu'nun saçları alev alev. Işık topları. Havai fişekler. Arzu'yu bir kez alından öpüyorum. Mahşerde buluşuruz. Fakat oralı değil. Gülümsüyor. Ocağımız sönmesin. (Savaş, 2011b: 17)

Fuat'ın bu sayıklamayı andıran cümlelerinde yaşadığı kabûsun psikolojik tesirini, postmodernizmin ucu açık sanat anlayışının ipuçlarını bulmak mümkündür. Savaş, ilk romanlarında sesini arayan bir romancı konumundayken *Zemheri Kuyusu*'ndan sonra orijinalliği yakalamış bir sanat adamı olarak karşımıza çıkar. Çünkü artık prangalarından kurtulmuş, kendini kanıtlamak için özgünlüğün şart olduğunu anlamış bir yazar görüntüsü

verir. Abdülhak Şinasi Hisar'ın dediği gibi “Romancıların eserlerini diledikleri gibi, yani daha doğrusu muhtaç oldukları gibi yazmaya hakları vardır. Bu vadide herkes kendi sesini duyurur, kendi tabiatını söyler. Romanın içinde, bir romancı güya Nuh'un gemisine binmiş ayrı bir cins mahlûktur.” (2009: 40) Deyim yerindeyse yazar, *Zemheri Kuyusu*'yla tabiatına uygun bir roman formunu bulmuş ve bu minvalde üslûbunu şekillendirmiştir.

Sanatçılar her ne kadar ferdî bir söyleyişe sahip olsalar da, üslupları yaşanan çağdan ve bağlı oldukları edebî topluluktan etkilenir. Metin Savaş'ın klasik ve postmodern romanları arasındaki üslup farklılığının tek sebebi bu durum değildir; fakat bu kopuşu roman anlayışındaki farklılıkla açıklayabiliriz. Devrin siyasî ve sosyal yapısının sanatçı vasıtasıyla eseri etkilediği bilinen bir realitedir. Çünkü yazarın “konusunu seçmesi işinde, onu işleyişinde, hatta kullandığı üslûba bağlı dilin sade veya karmaşık oluşunda, velhasıl sanatın unsurlarından hemen her biri üzerinde, sanatkârın yaşamakta olduğu cemiyetin türlü etkileri kendini göstermektedir.” (Topçu, 2001: 17)

Postmodern romandaki gerçeklik, üretilmiş gerçekliktir. Sistem birey başta olmak üzere herkesi üretir. Sistem varlığını devam ettirebilmesi için tüketmekten haz duyan bireylere muhtaçtır. Postmodern çağda yazarların çoğu üslupsuz kalır. Onun en büyük düşmanıdır kalıcılık. Her şeyin geçici olmasını, tüketilip demode olmasını ve sürekli yeni şeylerin alınıp satılmasını hedefler. Üslup yoksa estetik bilinç de olamaz. Üslup, bir eserin gerçekliği aşmasını, onun ötesine geçmesini sağlayan özdür. Bugün gelinen noktada ise gerçekliğin ötesi diye bir kavram kalmamıştır; zira gerçeklik kalmamıştır. Kültür endüstrisi üslup fikrini yok ederek her şeyin kopyalanmasını, yeniden üretilmesini gereksinir. Üslubu olmayan sanatçı sisteme biat eden ve o sistemi dönüştürmeye, eleştirmeye muktedir olmayan bir kişiye indirgenir. Bu sistemde gelişme, durumlar üzerinde olur, fikirler üzerinde değil. Çünkü sistem ancak ve ancak fikir üretemeyen, düşüneyen kişiler çoğunlukta varsa varlığını sürdürebilir. Bu kişileri kandırma yolu ise onlara sürekli olarak vaatlerde bulunmaktır. Kişiler sistemce sürekli olarak kandırılır. (Antakyaloğlu, 2013: 204) Yeni kapitalist çağ diye de isimlendirilen bu postmodern zamanda kişiler, farkında olmadıkları bir simülasyon dünyasında oyalanarak kurulmak istenilen düzenin bir parçası olur. Bu dönem romanlarında dil ve üslup, okuyucuya göre şekillenir. Savaş'ın romanlarında postmodernizmin dil ve üslup anlayışına uygun kullanımlar oldukça fazladır. Seçkin ile popartın, dinî metinler ile argo ve küfrün aynı ortamı paylaştığı bu romanlarda yazarın postmodernizmin artık gelenekselleşmiş uygulamalarına rağmen orijinal bir üsluba sahip olduğunu söylemek mümkündür. Popüler malzemeleri kullanmasına rağmen hiçbir zaman romanını popüleritenin kölesi haline getirmeyen yazarın ironik ve mizahî anlatılarının altından sızan metinlerde derin bir felsefi

söylemin var olduğunu görebiliriz. Yazarın kurgu, yaşanmışlık ve üslup konusundaki orjinalliğine vurgu yapan Ziya Bakırcıoğlu, Zemheri Kuyusu için yazdığı mektupta yazarın diğer eserleri için de genelleyebileceğim şu tespitlerde bulunur:

Roman da, hikâye de, şiir de bir söyleyiş meselesidir. Batılı bir adam da “Eyvah dünyada söylenecek söz kalmamış.” diye feryâd ediyordu. Elbette, yazının icadından beri, insanoğlunun söylemediği, söyleyip de tüketmediği duygu, fikir, hâdise, yorum mu kaldı? Ama kim çıkar ki en eski sözü en yeni şekilde ortaya koyarsa, işte o söz üslûp dediğimiz – edebî eserin- vazgeçilmez unsurunu meydana getiriyor. Siz bu bakımdan da tebriğe şâyânsınız. İlk eseriniz- daha doğrusu benim gördüğüm ilk eseriniz- olmasına rağmen üslûp konusunu da halletmişsiniz. Yani siz daha şimdiden –yaşınızı bilmiyorum herhalde epey genç olmalısınız- çok seviyeli bir üslûba kavuşmuşsunuz.

Özetlersem romanın iki temel unsuru olan yaşantı birikimi ve söyleyiş özelliği siz de var. Ne kadar sevindirici! (bk. Ek 3)

Yazarın konuyu seçiş ve işleyişi ile üslubunun etkisiyle dilin sade veya karmaşık oluşunda yahut sanatın tüm unsurları üzerinde sanatçının yaşadığı toplumun etkisi görülür. (Topçu, 2001: 17) Yazar, üslup konusundaki genel geçer kabulleri yok saymak amacıyla romanda birbiriyle alakasız birçok üslubu bir arada görmek mümkündür.

Dile ait malzemelerin kullanılmasında, edebî türün, çevrenin ve dilin kazandığı zenginliklerin ve söz sanatlarının dikkate alınması ve değerlendirilmesi gözden uzak tutulamayacak özelliklerdendir Burada hareket noktası, sözlü veya yazılı metnin formudur yani şeklidir. İncelemenin gayesi ise metinde dil malzemesinin nasıl kullanıldığını, bu malzemeye ait farklı unsurlardaki ilişkilerin ne olduğu ve niçin kullanıldığı sorularına cevap aramaktan ibarettir. (Aktaş, 2014: 44) Savaşın romanlarında imlâ ve konuşmalardaki tutarsızlık bazen figürler aracılığıyla dile getirilir. *Kargalar Derneği*’nden Çömçe Gelin ile Eylül arasındaki diyalogda Eylül bu durumu şu şekilde dile getirir: “Bak bacım diyerek büsbütün tersledi Eylül, ‘Bir gız diyorsun, sonrada kız diyorsun anlamadım sanma.’” (Savaş, 2010: 334)

“Efendime söyleyeyim, gel gelelim, söz gelimi, söz gelişini” yazarın en çok kullandığı kelimelerdir. Yazar bazı kelimeleri bilinçli olarak farklı kullanır. Sürekli yabancı kelimeler kullanan bazı figürler üzerinden Batı kökenli kelimeler kullanarak entelektüel gözükmeye çalışan kişilerin eleştirisi yapılır. Bu kişilere en güzel örnek yine *Kargalar Derneği*’ndeki “Bir Varmış Bir Yokmuş” adlı programın yapımcısı Hakkı Bey’dir.

Neden böyle tuhaf sözcüklerle konuşup duruyorsunuz?

“Saygınlığımı pekiştirmiyor mu? Reytिंगimi yükseltmiyor mu? Beni daha bilgiç ve entelektüel göstermiyor mu yoksa? Bir snap, öyle mi? Bir züppe!” (Savaş, 2010: 459)

Hakkı Bey'in konuşmalarında "oportunist" (Savaş, 2010: 456), "fak-yü!" (Savaş, 2010: 486), "komplike bir prases" (Savaş, 2010: 488), "what?" (Savaş, 2010: 486), ooo men, hey gör!" (Savaş, 2010: 119), "lengüistik seleksiyon" (Savaş, 2010: 488) gibi kelimeler oldukça fazladır.

Savaşın tüm postmodern eserleri çok sesli, masal, halk hikâyesi, Orhun Kitabeleri gibi ürünlerden izler taşır: "Depegöz didiğümüz kişiyi bilür iken bilmez oldum. Kim dost kim düşman belli değil. Nasıl bir dünyadır burası? Depegöz yağı iken yoldaş olmuş." (Savaş, 2010: 334)

Yazarın hemen her eserinde Türkçenin ifade zenginliğini vurgu yapılır. Yazar bu söylemini sözde bırakmaz, kullandığı kelimelerle de örnekler.

Postmodern anlatılarda yazar, metni aynı zamanda bir dil oluşturma süreci olarak da görür. Metne her yönüyle hâkim olan çoğulcu ve özgürlükçü yapı dilde de kendini gösterir. "Postmodernistlere göre dil dışında hiçbir şey yoktur." (Emre, 2006:103) Dili bu kadar önemseyen bir düşünce tarzı beraberinde metin üzerinde bazı dil oyunlarını da getirir:

Zaten pastişin postmodern metnin vazgeçilmez öğelerinden biri oluşu da durumu daha çok belirginleştirir. Bu önem, postmodernistlerin biraz da kendilerine ait görüşleri açıklarken, dile özel bir gönderme yapmalarından kaynaklanır. Öyle ki postmodernistlerin kural tanımazlık, belirsizlik, tutarsızlık, mekanik olanın dışına çıkma vs. gibi pekçoğu göreceli çağrışımlar uyandıran yaklaşımlarında hep dil mekanizması karşımıza çıkar. (Emre, 2006: 103)

Postmodernistler, bilimsel gelişmelerin her alanda etkisini gösterdiği gibi dile de tesir ettiği görüşündedir. Bireyin yerini öznenin aldığı bu postmodern evrendeki figürlerin tavrı dilde de hissedilir:

Postmodern söylemin öznesi, tâbi kılma ve boyun eğdirme pratiklerini sorgulayabilen ve yeni öznellik tarzlarını inşa etmeye girişebilen bir öznedir. Bunun nedeni dilin bizzat kapalı bir sistem olmamasından ileri gelir. Dilin akışken ve çok katlı doğası söylemlerin ne kadar uğraşılırsa uğraşılısın, yekpare bir türdeşlik olmasını engeller." (Küçük, 1994: 223)

Alışılmış dil bilgisi kuralları yok sayan bu anarşist tutumda dil, bir araç olmaktan çıkıp amaç haline gelmiştir. Metin Savaş da postmodern romanlarında farklı bir dil dünyasına geçiş yapar. İlk romanlarında kesin, hatasız, dilbilgisi kurallarına bağlı bir anlatımı yeğleyen yazar; postmodern eserleriyle beraber renkli, hareketli, kışkırtıcı, canlı ve merak uyandıran bir dil kullanmaya başlar. "Romanın bir tarz olarak biricik kılan özelliği, birbirinden bağımsız, ikinci derecede önemli olan parçaların bir araya gelerek bütünlük oluşturmasıdır. Romanın tarzı farklı üslupları bir araya getirebilmesinde yatar; romanın dili diller sistemidir." (Antakyalıoğlu, 2013: 85)

Metin Savaş romanlarında; mizah üslubu, avam üslubu, düşünce üslubu, eleştirel üslup gibi türler başta olmak üzere hemen hemen bütün üslup türlerinden izler görmek mümkündür.

Düşünce üslubu, sanatsal bir söyleyişi değil de düşünceleri olduğu gibi aktarmayı amaçlayan üslup türünün adıdır. Romanda gereğinden fazla kullanıldığında teknik kusurlara sebep olan düşünce üslubunu usta yazarların kurguda erittiği görülür. Savaş'ın romanları da bu bağlamda değerlendirilebilecek eserlerdir. *Zemheri Kuyusu* romanında Prof. Muhittin Yörükil, Türk devlet geleneğini ve Türkiye Cumhuriyeti'nin değerini, getirdiği yenilikleri ve devletin gelişmesine yönelik engellemeleri kendi düşünce dünyasından aktarır:

Bu Cumhuriyet devlet-i ebed müddetin bir halkasıdır. Bunların dertleri Cumhuriyetle falan değil..rejimle de değil..Bunların dertleri ebed- müddet felsefesiyle. Biz 1920'de Türkiye Büyük Millet Meclisini kurmakla bin yıl önce yitirdiğimiz Oğuz Devletini ihyâ etmiş olduk. Türk Tarih Kurumu, Türk Dil Kurumu, Bayındırlık Bakanlığı... Anladın mı? Karaman-oğlu Memet amcanın yapamadığını, şehit Genç Osman'ın düşündüğünü, Abdülhamid babanın düşlediğini yaptık. Meşrutiyetle başlayan askerî demokrasi hareketinin kökünde dahi Oğuzluk yatar. Çünkü Oğuz devletinde de bozkır töresine özgü askerî demokrasi vardı.” “Daha neler yapacaktık... Türk Uzay Kurumu, Türk Düşünce Kurumu, Türk Toplumbilim Kurumu... Değil mi evladım? Kayseri teyyâre fabrikamızı, bu fabrikanın yan kuruluşlarını neden kapattırdılar? Devrim otomobiline benzin koymayı unutmuşlar ha! Allah bilir ne dolaplar dönmüştür. Düşünsene, Devrim fabrikasyon üretime geçse idi, Anadolu hasıraltı edilmese idi Avrupa bize ne kakalayacaktı? TC'nin Türklüğünü sulandırmasalar idi biz şimdiye Mars'a bile gitmiştik. İşte birileri bunun anlamını aldığı için öyle olmadık da böyle olduk. (Savaş, 2011b: 313)

Geniş bir bilgi birikimi ve sözcük dağarcığıyla düşünce üslubunu zenginleştiren yazar, düşünce aktarımında da Profesör Muhittin Yörükil'den yararlanmasa fikirlerini inandırıcı kılma amacı da taşıdığına göstergesidir. Burada düşüncelerin aktarımında rastlanan konuşma diliyle yazı dili arasında kalma düşünce üslubuyla yapılan aktarımların olumsuzluklarından sayılabilir.

Yazar, bu üslup çeşidinden kurguda bir gazete veya televizyon haberine yer vererek de faydalanır. Burada daha çok bilgi aktarımı vardır:

DNA şifreleri bozuluyor mu? Işınımın çok hızlı devinerek insan gözelerinin kimyasal yapısını değiştirdiğini belirtiyorlar. Sâniyenin binde biri gibi kısa sürede göze molekülleri parçalanıp yükünlerine ayrışırken, çevrede bulunan diğer gözeler de görevlerini yapamaz duruma gelebiliyorlar. En büyük tehlike ise, göze çekirdeği içindeki DNA'ların bozulması. Kromozomların yapılarının değişmesi, taşıdığı gizlerin kaybolması ve yeni kalıtım yapıları gözeler haline dönüşmesi sonucunda, ebeveyne benzemeyen yeni bir türev ortaya çıkıyor. Değişimle birlikte yeni kuşaklar da ışımdan etkilenmiş oluyor. Yüksek düzede ışınımın yol açabileceği sayırlıklar: Kansızlık, lösemi, akbasma, cilt yaraları, incitmebeni, kalıtsal bozukluklar ve kısırılık... (Savaş, 2011b: 346)

Eleştirel üslup, olayları, durumları veya kişilerin olumlu veya olumsuz yönlerini

yorumlama ve yargılama temeline dayandıran bir üslup türüdür. Savaş, romanlarında ironik ve mizahi üsluptan da yararlanarak eleştirel üslubu daha geniş bir perspektiften yorumlar. *Zemheri Kuyusu*'nda Fuat Çınaraltı, televizyondaki bir tartışma programını şu şekilde eleştirir:

Ekranında bir tartışma programının tekrarı. Millete yön veren kafalar çarpışmakta. Öyle olmuş böyle olmuş. Öyle olmasaydı böyle olmazmış. Böyle olmadığı için öyle olmadı. Kimin ne dediği belli değildi. Bir taraf depremden ötürü Cumhuriyete yükleniyordu. Hımmm... Demek ki Osmanlı'da tabiat bile itaatkârmiş. Kimse kimseye zulmetmemiş. Güneş Devlet. Diğer taraf Osmanlı'ya veryansın ediyordu. Medreseden pozitif bilimler sürgün edilmeseymiş depremde daha az kayıp verir-idik-imişiz. Fâtihten Sultan Mehmet despotmuş, çünkü İstanbul'un fethine girişmeden önce Bizans halkı arasında referandum yapmamış. Çüş artık! Sayın Bizans halkı, imparatorluğunuzu yıkmak istiyoruz, ne dersiniz? Ne desek bilmem ki, çağ kapatıp çağ açacaksınız evet deriz. Sayın ekümanik patrik, melekler dışı midir yoksa erkek mi? TC'ye kurşun sıktım lan! TC'ye TC dedim lan! (Savaş, 2011b: 312-313)

“Çüş”, “lan” gibi argo sözcüklerin de yer aldığı bu bölümde yazarın, Türk aydını hakkındaki eleştirileri ironik bir durum meydana getirmiştir.

Savaş'ın üslubu, *Erlük* romanında anlatıcının Sibel İpekçililer'i anlatırken “Hemen hemen bütün ironi hâkimdi. Esprili bir kalemi ve kıvrak bir üslubu vardı. En azından kendisi böyle düşünüyordu.” (Savaş, 2015: 16) cümleleriyle düşüncelerini açıklamıştır. Yazarın mizahî, ironik ve eleştirel üslubunun oluşmasında bir dönem mizahi yazılar yazdığı *Bi Kere* dergisinin katkısı olduğunu belirtmemiz gerekir.

Her şeyin tüketmekten, geçicilikten üretildiği ve kültürün endüstrileştirildiği postmodern zamanlar, kalıcı olan her şeye düşman olduğu için üslubun özgünlüğüne karşı çıkar. Onun için tüketilip demode olan sürekli yerini yeni şeylere bırakan tüketim kültüründe üslupsuz romanlar yazmak amaçlanır. Var olan tek şeyin sistem olduğu fikrinden hareket eden tüketim toplumu anlayışına karşı çıkan Savaş, heterojenik; yani çok sesli ve orijinal bir üsluba sahiptir. Romanın fikrinsel iletisi ise yazarın sözcükleri kullanım şekline ve kelimelerle yaptığı deneme ve oyunlarda gizli olduğu söyleyebiliriz. Bugünü yaşarken hep geçmişin ayak izlerini takip eden sanatçı, metaforik söylemlerle oluşan mizahî anlatımlıyla, ironik diliyle ve arkaik kelimelerle geçmişle bağlar kurar; tarihi, mitolojik atmosferi hissetmemizi sağlar.

Metin Savaş, romanın ana temine uygun olarak kelime kullanımlarında birtakım denemelere gider. Yaşadığımız çağda pek kullanılmayan söz ve söz kalıpları, ilginç yer adları ve kişi tasvirlerinde tercih edilen değişik benzetmeler ile geleneksel tahkiye eserlerinden, söylencelerden, masalardan, destanlardan ve mitlerden; halkın çeşitli katmanlarını konuşmalarından beslenen dil ve üslubu, eklektik bir görünüm arz eder. Tarihi unsurlarla dini motiflerin ve metafizik öğelerin harmanlandığı bu dil malzemelerinde yazar, ontolojik bir

mesele haline getirdiği dili ile sayısız okumalara imkân tanır. “Ölü kelimeler bile toplum hayatında iz bırakırlar. Büsbütün unutulmuş kelimelerin hatıralarımızda yeri vardır. Bilinç dışımızda yeri vardır. Aslında kâinatın hiçbir şey yüzde yüz yok olmuyor. Bir şekilde varoluşunu sürdürüyor.” (bk. Ek 1)

Daha önce ele alan “dil”, “anlatım” kısımlarında yer alan kelime serveti, dil sapmaları, anlatım teknikleri gibi başlıklar içerisinde Savaş’ın üslubu hakkında bilgiler verir. Türk romanında postmodernist anlayışın önemli öncülerinden Metin Savaş’ın sekiz romanında kendine has bir üslubunun olduğu söylenebilir. Bu sekiz eserini tek bir eser gibi düşünerek ele aldığımızda yazarın üslup özelliklerini, şu genel başlıklar altında sıralayabiliriz:

1. Türkçe, Eski Türkçe, Arapça, Farsça, Fransızca ve İngilizce kelimelerle oluşturulmuş bir sözcük hazinesine sahiptir.
2. Arkaik kelimelere yer vererek ferdî bir dil kullanımına ulaşmıştır. Sadece figürler değil, zaman zaman anlatıcıların da arkaik kelimeler kullandığı görülür.
3. İlk eserlerinde sade olan dil yapısı giderek karmaşık bir düzen almış, yer yer anlaşılması güç bir noktaya ulaşmıştır.
4. Bilinç akışı başta olmak üzere leitmotif, iç monolog gibi roman tekniklerine yer vermiş; böylece eserini zengin bir zemine oturtmuştur.
5. Üstkurmaca, metinlerarasılık, pastiş gibi postmodernist tekniklerin katkısıyla çok boyutlu bir dil evreni oluşturmuştur.
6. Ele aldığı konuya kendi mizacı ve hayatını katarak orijinal bir anlatım tarzı meydana getirmiştir.
7. Noktalama işaretleri ve yazım kurallarını yok saymış, bir eser içerisinde aynı kelimeyi farklı şekillerde yazarak bu tavrını ortaya koymuştur.
8. Argo ve müstehcen ifadelerden yararlanarak figürleri gerçekçi ve inandırıcı bir şekilde canlandırmayı amaçlamıştır. Bu durum postmodernizmin sanat anlayışıyla çelişse bile uygulamadaki çeşitlilik postmodern roman algısıyla örtüşür.
9. Masal, tiyatro, halk hikâyesi ve meddah gibi edebiyat türlerinin üslubundan istifade ederek birden çok dil kullanımını örnekendirilir.

“Üslubun, ‘efrâdını câmi, âğyârını mâni...’ hakikati hiçbir zaman tam olarak belirlenemeyecektir. Zira kelimelerin üslubu, insanın ruhunun veya kâinatın var oluş üslubu gibi, saklanmıştır, gizlenmiştir.” (Önal, 2008: 34) Nitekim Metin Savaş’ın üslup anlayışının kırılma noktalarını belirlemeye çalıştığımız bu bölüm, üslubun bu kaygan yapısından dolayı geliştirilmeye ve yeni çalışmalarla desteklenmeye muhtaçtır.

SONUÇ

1980 sonrası Türk romanı Batı'daki gelişmelere açık, farklı hareket ve oluşumlardan beslenen bir yapıya sahiptir. 2000'li yıllara gelindiğinde edebiyat çevrelerinde pek gözükmeyen ve yeterince tanınmayan bir yazar olarak Metin Savaş, ilk eserlerini vermeye başlar.

Metin Savaş ve romanları hakkında son dönemlerde yazılan makalelerin ve onunla yapılan röportajların sayısı oldukça fazladır. Fakat yazarla ilgili yazılmış bir tez bulunmamaktadır. Metin Savaş'ın özellikle postmodern romancılar arasında önemli bir konuma sahip olduğunu ve onun adı anılmadan Türk edebiyatında postmodernist romancıların künyesinin eksik olacağını düşündüğümüz ve bu boşluğu doldurmak amacı ile "Metin Savaş ve Romancılığı"nı inceleme konusu olarak seçtik.

Yazarın romanlarında otobiyografik unsurlar oldukça fazladır. Bu sebeple Savaş'ın romanlarına nüfuz edebilmek için hayatına dair bazı ayrıntıları bilmek gerekir.

Savaş'ın özellikle çocukluk ve ilk gençlik yılları romancılığını besleyen en önemli kaynaklardandır. Balıkesir'den ve komşu kızından ayrılınca ruhsal yönden sarsılır. İstanbul'a alışamaz. Babasının işlerinin kötüye gitmesi, hapse düşmesi ve hayat şartlarında ani değişim onun psikolojisini derinden etkiler. Yaşam koşulları liseyi yarıda bırakıp işe girmesine sebep olur. Askerliğini yapıp Balıkesir'e dönünceye kadar gurbette yaşayan yazarın Balıkesir'e dönüşü geçmişin karanlık dehlizlerine ve bilinçaltına çıkılan bir yolculuk gibidir. Artık dünyaya Balıkesir'den bakan ve çocukluğunu yanında taşıyan bir yazar haline gelecektir. Hemen hemen bütün romanlarında Balıkesir'i mekân olarak seçen yazar için yaşadığı şehir millî ve manevî bir yerdir.

Amcasıyla beraber bakkal dükkânı işletmeye başlayan yazarın mesleği, gözlem gücünü arttırmış ve halk ile arasındaki rabıtayı kuvvetlendirmiştir. Genel olarak içe dönük bir kişiliğe sahip olan Metin Savaş, bakkallık mesleğinin de tesiriyle çok yönlü figürler meydana getirmiştir. İlk romanlarını ata mesleğini icra ettiği yıllarda yazar.

Teknik bakımdan yetersiz bulduğu ilk romanıyla bile bir yarışmada birinciliği kazanan Savaş, Zemheri Kuyusu romanından sonra tanınmaya başlar. İlk iki romanındaki klasik tavrı bırakan yazar, artık postmodernizmin dünyasına adım atmıştır.

Klasik romanlarında bile üstkurmacadan izler taşıyan kullanımlar ve metinler arası göndermelere yer verir. Romanlarında çok zengin bir kurgu, sağlam bir yapı vardır. Gençlik yıllarında yaşadığı psikolojik sorunlar ile Freud ve özellikle de jung'un katkısıyla ruhsal

yönden derin figürler çizer. Jung'un kollektif bilinçaltı ve arketip düşüncesinden etkilenen Savaş'ın kişileri geçmiş ile bugün arasında mekik dokur. Kolektif yönüyle arketipleri temsil eden bu kişiler, psikolojik yönüyle de günümüz insanından izler taşır.

Metin Savaş'ın romanlarla olan ilgisinin başlamasında dayıları ile İstanbul Fatih'teki komşuları etkili olmuştur. Bu ilk okumalar arasında *Sinekli Bakkal*, onu en çok etkileyen romandır. Roman yazmak onun hayatında yeni bir dünyaya adım atışın da ilk işaretleridir.

Romanı hayatı yansıtan bir ayna olarak gören yazarın romanlarında, geçmişin zaman ve mekânda varlığını koruduğunu söyleyebiliriz. Çocukluk anıları, annesinin anlattığı hikâyeler, yakın akrabalarının anıları, yaşadığı sıkıntılar kısaca hayatına dair her şey romanlarına yansır. Romanın “Sanat için mi?” yoksa “Toplum için mi?” olduğuyla ilgilenmez, ona göre sanatın tek amacı insanı anlatmaktır.

Metin Savaş, usta bir romancı olma yolunda birçok kaynaktan beslenmiştir; ancak Dostoyevski'nin onda ayrı bir yeri vardır. Yazar, romancılara bir peygamber gönderilecek olsa bu kişinin Dostoyevski olacağını savunur. Romancı, Dostoyevski'nin kederli ve buhranlı, Peyami Safa'nın psikolojik yönü ağır basan romanlarından etkilenir; ancak özgün bir roman anlayışına sahip olmayı başarmıştır. Kimilerine göre “İkinci Peyami Safa” olarak görülür. Onun sağlam bir roman tekniği oluşturmasında bahsi geçen yazarlarla beraber Oğuz Atay, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Adalet Ağaoğlu gibi usta kalemlerin etkisi olmuştur.

Romanlarını 2000 yılından sonra yayınlamaya başlayan yazarın ilk kitabı *Efendi Dayının Kozalakları*'dir. Metin Savaş'ın edebiyat camiasında varlığını hissettirdiği romanı ise *Zemheri Kuyusu*'dur. Yazar ilk romanlarındaki teknik kusurları gidermiş, kurgu içinde kurgu oluşturarak olgunluk dönemine geçtiğini ilan etmiştir.

Yazar oluşturduğu postmodern romanlarda “kendi gök kubbemiz”in insanlarına yer vermiş, gerçek ile hayalin yan yana yürüdüğü eserler ortaya koymuştur. Her romanında yeni teknik denemelere giden Savaş'ın anlatıları muhteva bakımından zengindir. Temelde zıt kutupların mücadelesine yer verdiği eserlerinde kültürel yozlaşma, gözetim ve tüketim toplumu, aşk, gizli teşkilat ve kutsal hazine gibi gerçek ile fantastiğin harmanlandığı konular işler. Romanlarının bir diğer özelliği ise çoğunda benzer konulara değinilmesidir; fakat merkezdeki konu sürekli değişir. Savaş'ın en başarılı olduğu alanlardan biri karakter yaratmadır. Hem kişilere verdiği isimler hem de onlara yüklediği simgesel değerlerle orijinal bir figüratif kadro oluşturmayı başarır. Onun figürlerini ve eserlerini anlayabilmek için çok yönlü okumalara ihtiyaç vardır. Özellikle Türk mitolojisi ile Dede Korkut Hikâyeleri başta olmak üzere geleneksel anlatıların romanlarına kaynaklık ettiğini söyleyebiliriz.

Postmodernizm olanaklarından yararlanan yazarın dil, anlatım ve üslubu çok renkli bir görünüme sahiptir. Üslubu oturmuş bir yazar olan Savaş, romanın teknik boyutuyla yakından ilgilenir. Eserleri kelime serveti, argo ve yabancı kelimeler yönünden oldukça zengindir.

Romanlarındaki anlatıcı ve bakış açısındaki çeşitlilik, romanın tüm unsurlarında görülür. Metinlerarasılık, üstkurmaca, montaj, anlatma, gösterme, geriye dönüş, iç konuşma ve bilinç akışı yazarın en çok kullandığı anlatım teknikleridir. Kısacası çeşitli türlerde eser veren Metin Savaş, postmodern romana getirdiği açılımlar ve teknik uygulamalar, fantastik öğeler ve dil evreniyle farklı bir romancı olmayı başarmıştır.

Bu çalışmada görülmüştür ki, son dönem Türk romanının renkli isimlerinden biri olan Metin Savaş, özgün bir roman anlayışına sahiptir. Özellikle ilk romanlarında, kendinden önceki romancılardan etkilenmesine rağmen *Zemheri Kuyusu*'ndan itibaren orijinal eserler ortaya koyar. İlk iki eseri klasik, sonraki eserleri ise postmodernist olan yazarın ilk romanlarından itibaren yeni anlatım teknik ve yöntemlerinden yararlandığı görülür. Teknik bakımdan eksikleri olmasına karşın bu ilk romanlar, diğer romanların nüvesi konumundadır. Yazar, birçok konu ve figürü bu romanlardan yola çıkarak geliştirmiştir. Bilinç akışı başta olmak üzere metinlerarasılık, üstkurmaca, iç monolog, leitmotif gibi birçok tekniği romanlarında kullanan yazar, her romanında bir önceki romanından farklı teknik uygulamalara yönelmiştir. Yazar, yaptığı göndermelerle de roman yazmanın bir teknik çalışma gerektirdiğinin farkında olduğunu göstermiştir. Gözetim ve tüketim toplumu, gizli teşkilat, deprem, vatan sevgisi, din, Doğu-Batı çatışması, yalnızlık, pişmanlık, geçmiş özlemi, aşk gibi konulardan yararlanarak muhteva yönünden zengin romanlar yazmıştır. Arketipsel temellere dayanan, psikolojik derinliği olan figürlerin çoğunlukta olduğu bu romanlar, çok boyutlu bir şahıs kadrosuna sahiptir. Dil ve üslup bakımından yeni denemelere giden yazar, dilde yaptığı açılımlarla ve sapmalarla dikkat çeker. Kelime dağarı çok geniş eserleriyle Metin Savaş, postmodernistlerin düşünce dünyasına karşı olmasına rağmen, Türk romanında postmodernizmin önemli temsilcilerinden biridir.

KAYNAKÇA

İncelenen Eserler

- Savaş, M. (2008). *Melengicin Gölgesinde*, Ötüken Neşriyat, Ankara.
- Savaş, M. (2010). *Kargalar Derneği*, Ötüken Neşriyat, Ankara.
- Savaş, M. (2011a). *Yeşil Çeşme*, Ötüken Neşriyat, Ankara.
- Savaş, M. (2011b). *Zemheri Kuyusu*. Ötüken Neşriyat, Ankara.
- Savaş, M. (2012). *Erlık*. Ötüken Neşriyat, Ankara.
- Savaş, M. (2013). *Efendi Dayının Kozalakları*. Ötüken Neşriyat, Ankara.
- Savaş, M. (2014). *Kuvayı Milliye'nin Hazinesi*, Ötüken Neşriyat, Ankara.
- Savaş, M. (2015). *Baykuşlar Geceleyin Öter*. Ötüken Neşriyat, Ankara.

Faydalanılan Kaynaklar

- Acıpayamlı, O. (1963) Türkiye’de Yağmur Duası ve Psiko-sosyal Metot’la İncelenmesi, *D.T.C.F. Dergisi*, S. 1-2, s. 1-39, Ocak-Haziran.
- Adler, A. (2004). *Nevroz Sorunları*. Say Yayınları, İstanbul.
- Adler, A. (2016). *İnsan Doğasını Anlamak*. Atlantis Yayınları, İzmir.
- Aksan, D. (1995). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Engin Yayınevi, Ankara.
- Aktaş, Ş. (1984). *Doğumunun 100. Yılında Yahya Kemal Beyatlı*. “Milli Romantik Duyuş Tarzıyla Yahya Kemal ve Ziya Gökalp”, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Aktaş, Ş. (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemelerine Giriş*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Aktaş, Ş. (2014). *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*. Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara.
- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Öteki Yayınevi, Ankara.
- Aktunç, H. (2002). *Türkçenin Büyük Argo Sözlüğü (Tanıklarıyla)*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*. İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Alkan, Ö. A. (1999). “Sansür, Jurnal ve Söylentiler Arasında 1894 Depremi”. *Cogito Dergisi*, S. 20, s. 33-41.
- Altuntaş, H., Şahin M. (2011). *Kur'an-ı Kerim Meâli*. TDV Yayınları, İstanbul.
- And, M. (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Andı, F. (2010). *Roman ve Hayat*. Akademik Kitaplar Yayınları, İstanbul.
- Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman Kuramına Giriş*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Arıkan, Z. (1999). "Milli Mücadele'de Balıkesir". *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, S. 24, s. 469-474.
- Aslan, A. A. (2004). *Ataların İzi İle Orta Asya'dan Amerika'ya Türk Kültürünün Göçü*. Berikan Kitabevi, Ankara.
- Atalay, B. (1991). *Divanü Lûga-it-Türk Dizini*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Atay, O. (2002). *Tutunamayanlar*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Atsız, N. (2015). *Türk Tarihinde Meseleler*. Ötüken Neşriyat, Ankara.
- Ayata, Y., Tonga, N. (2008). "Psikolojik Roman, Romana Yansıyan Yazar ve Türk Edebiyatındaki Bazı Örnekleri Üzerine Bir İnceleme". *İlmi Araştırmalar Dergisi*, S. 25, s. 7-24.
- Aydemir, A. (2012). "Divan-ı Lügati't Türk'te Aşk ve Cinsellik Üzerine". *The Journal of Social Science Studies*, S.2, s. 15-54.
- Aydın, M. (2013). *Kayıp Zamanın İzinde Ahmet Hamdi Tanpınar*. Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Aytaç, G. (2003). *Genel Edebiyat Bilimi*. Say Yayınları, İstanbul.
- Ayvazoğlu, B. (1999). *Peyami*. Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Bachelard, G. (2017). *Mekânın Poetikası*. İthaki Yayınları, İstanbul.
- Bağır, M. A. (2016). "Yahudi Eskatolojisinde Armilus". *Doğu Araştırmaları Dergisi*, S. 15, s. 5-21.
- Bahtin, M. M. (2015). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Balcı, A. (2015). "Perle Taşı ve Vefa Lisesi'nin en tembel öğrencisi". *Dergâh Dergisi*, S.310, s. 10-11.
- Baudrillard, J. (2013). *Tüketim Toplumu*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bayat, F. (2015). *Türk Mitolojik Sistemi I*. Ötüken Neşriyat, Ankara.
- Binyazar, A. (2011). *Halk Anlatıları*. Can Yayınları, İstanbul.
- Belge, M. (1998). *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bergson, H. (2011). *Metafiziğe Giriş*. Paradigma Yayıncılık, İstanbul.
- Bloom, H. (2008). *Etkilenme Endişesi*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Bloom, H. (2014). *Batı Kanonu*. İthaki Yayınları, İstanbul.
- Bodur, O. (2017). "Hadislere Göre Deccâl'in Özellikleri". *Akademik Bakış Dergisi*, S. 59, s. 90-102.
- Boratav, P. N. (1969). *Az Gittik Uz Gittik*. Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Boratav, P. N. (1978). *Yüz Soruda Türk Halk Edebiyatı*. Bilgi Yayınevi, Ankara.

- Bourneur, R.ve Quellet R. (1989). *Roman Dünyası ve İncelemesi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Budak, A. (2005). *Edebiyat ve Hayat*. Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Cengiz, M. (2007). “Gerçeklik Olarak Globalizm ve Edebiyat İlişkisi”. *Gösteri Dergisi*, S. 287, s. 21-23.
- Coşgun, M. (2012). “Popüler Kültür ve Tüketim Toplumu”. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, S. 1, s. 837-850.
- Çetin, N. (2013). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Öncü Kitap Yayınları, Ankara.
- Çetintaş, D. (2016). *Türk Edebiyatında Biyografik Anlatı ve Romanlar*. Kesit Yayınları, İstanbul.
- Çetişli, İ.; Doğan, A. vd. (2007). *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çetişli, İ. (2011). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çetişli, İ. (2014). *Metin Tahlillerine Giriş II*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çonoğlu, S. (2008). “Kültürün Şehri İstanbul’ dan Ekonomik-Sosyal Çatışmanın Merkezi İstanbul’a–Kültürel Bir Başkentten Gecekondu Şehrine Geçiş”. *BAÜSBED*, C. 11, S. 19, s. 138-159.
- Çonoğlu, S. (2015). *Hikâye ve Romanlarında Ahmet Mithat Efendi*. Ötüken Neşriyat, Ankara.
- Deleuze, F.; Guattari, F. (2008). *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Demir, A. (2017). “Çemberin İçinde Mi, Dışında Mıyız?”. *Ayraç Dergisi*, S. 91, s. 22-29.
- Demir, Y. (2008). “Üst(ü) Kurmaca A(n)l(a)tı Roman”. *Hece Postmodernizm Özel Sayısı*, S. 138-139-140, s. 357-359, Haziran-Temmuz-Ağustos.
- Demiryürek, M. (2016). *Roman İncelemesinin Teorik Temelleri ve Uygulamaları ORHAN HANÇERLİOĞLU, Hikâyeden Öte Romandan Beri*. Akademik Kitaplar, İstanbul.
- Devellioğlu, F. (2006). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Aydın Kitabevi, Yayınları, Ankara.
- Duman, F. (2009). “Anlatıcı Kadınlar Hakkında”. *Kitap-lık Dergisi*, S. 129, s. 67-69.
- Duymaz, A. (2008). “Türk Folkloründe Dış Ruh Tasarımı”. *Bilig Dergisi*, S. 45, s. 1-22.
- Dolgun, U. (2008). *Şeffaf Hapishane yahut Gözetim Toplumu*. Ötüken Neşriyat, Ankara.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Ecer, A. V. (2012). “Gazi Mustafa Kemal Paşa’ya ve Arkadaşlarına Dil Uzatılamaz”. *Bilgi Yurdu Gençlik Dergisi*, S. 34 s. 8-10.
- Ecevit, Y. (1992). *Kurmaca Bir Dünyadan*. Gündoğan Yayınları, Ankara.

- Ecevit, Y. (2008). "Postmodern Türk Romanında Osmanlıca Kullanımı". *Hece Postmodernizm Özel Sayısı*, S. 138-139-140, s. 333-342, Haziran-Temmuz-Ağustos.
- Ecevit, Y. (2014). *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Eco, U. (2016a). *Açık Yapıt*. Can Yayınları, İstanbul.
- Eco, U. (2016b). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. Can Yayınları, İstanbul.
- Eliade, M. (2003). *Dinler Tarihine Giriş*. İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- Eliot, T.S. (1983). *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. KBT Yayınları, Ankara.
- Emirgil, B.F. (2010). "Yeni Kapitalizmde Emeği Sorunsallaştırmak: Emeğin Maddi-Olmayan Görünümleri". *Çalışma ve Toplum*. S.1, s.221-238.
- Emre, İ. (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Anı Yayınları, Ankara.
- Erden, Z. (2016) "Baykuşlar Geceleyin Öter ve Postmodern Türk Romancılığında Metin Savaş". *Ayarsız*, S. 2, s.12-14.
- Erdoğan, F.Ö. (2015a) "Baykuşlar Geceleyin Öter". *Türk Edebiyatı*, S. 503, s.79-80.
- Erdoğan, F.Ö. (2015b) "Kuvayı Milliye'nin Hazinesi". *Türk Edebiyatı*, S. 495, s.72-73.
- Ergin, M. (2009). *Dede Korkut Kitabı*. Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- Evis, A. (2012). "Hüseyin Nihal Atsız'ın Ruh Adam Romanında Yer Alan Tip ve Karakterlerin İncelenmesi". *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 32, s. 235-261.
- Kıran, A.; Kıran, Z. (2003). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. SeçkinYayıncılık, Ankara.
- Forster, E.M. (2016). *Roman Sanatı*. Milenyum Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. İmge Kitabevi, Ankara.
- Frederick, M. (1992). *Yirminci Asırda Felsefe*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Freud, S. (2012). *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*. Alter Yayıncılık, Ankara.
- Frye, N. (2015). *Eleştirinin Anatomisi*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Genç, E. (2017). "Nasıl Yazar Oldular? Metin Savaş ile Nasıl Yazar Olduğunu Konuştuk". *Türk Edebiyatı Dergisi*, S. 523, s. 68-73.
- Gümüş, S. (2015). *Modernizm ve Postmodernizm*. Can Yayınları, İstanbul.
- Gündüz, O. (2007). *1960 Sonrası Türk Romanı (Türk Edebiyat Tarihi 4)*. K.T.B. Yayınları, İstanbul.
- Gündüz, O. (2012). *İhsan Oktay Anar'ın Kurgu Dünyası*. Grafiker Yayınları, Ankara.
- Güngör, E. (1999). *Kelâmî Sahada Estetik Yapı Organizasyonu*. Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Güven, G. (2014). *Tanpınar'dan Ders Notları*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Hall, S.H. ve Nordby, J.N. (2016). *Jung Psikolojisinin Ana Çizgileri*. Cem Yayınevi, İstanbul.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*. Metis Yayınları, İstanbul.

- Hisar, A.Ş. (2009). *Kitaplar ve Muharrirler III*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Huxley, A. (2017). *Cesur Yeni Dünya*. İthaki Yayınları, İstanbul.
- Roux, J. P. (2005). *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*. Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Jung, C.G. (2006). *Analitik Psikoloji*. Payel Yayınları, İstanbul.
- Jung, C.G. (2015). *Dört Arketip*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Işıklı, Ş. (2012). "Yapısöküm İlkeleri ve Yazı Sorunu". *Özne Felsefe Dergisi*, S. 15, s. 92-112.
- İşıksalan, N. (2007) "Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Anlatı Çözümlemesi: Kara Kitap: Orhan Pamuk", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(2): 419-466.
- İpekoğlu, Y. (2000). "Bohr - Einstein Tartışması". *Bilim ve Teknik Dergisi*, S. 395, s. 52-54.
- Kaman, S. G. (2015). "Baykuş Kelimesi ve Baykuşla İlgili İnançlar Üzerine". *Turkish Studies Dergisi*, S. International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 10/8 Spring, p. 1137-1154.
- Kaplan, M. (1996). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar III*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Karaburgu, O. (2008). "Postmodern Anlatılarda Zaman". *Hece Postmodernizm Özel Sayısı*, S. 138-139-140, s. 363-367, Haziran-Temmuz-Ağustos.
- Karaburgu, O. (2012). *Şairin Sahneye Düşen Gölgesi Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme*. Kesit Yayınları, İstanbul.
- Karaburgu, O. (2013). "Şiir Dilinde 'Sapma/ Delişme' Üzerine...". *Şiir Vakti*, S. 4, s. 15-19.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1981). *Atatürk*. Birikim Yayınları, İstanbul.
- Koçakoğlu, B. (2009). *Aşkın Şizofrenik Hali Sevim Burak*. Palet Yayınları, Konya.
- Koçakoğlu, B. (2012). *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*. Hece Yayınları, Ankara.
- Küçük, M. (2011). *Modernite Versus Postmodernite*. Say Yayınları, İstanbul.
- Marquez, G.G. (2017). *Kırmızı Pazartesi*. Can Yayınları, İstanbul.
- May, R. (2016). *Yaratma Cesareti*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Mayer, F. (1992). *Yirminci Asırda Felsefe*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Meriç, C. (1998). *Jurnal*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Meriç, C. (2013). *Sosyoloji Notları ve Konferanslar*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Moran, B. (2005). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Moran, B. (2014a). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Moran, B. (2014b). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mungan, M. (2010). "227 Sayfa'dan Parçalar". *Kitaplık Dergisi*, S. 136, s. 4-11.
- Nabokov, V. (1988). *Edebiyat Dersleri*. Ada Yayınları, İstanbul.
- Narlı, M. (2008). "Postmodern Romanda Modern Gerçekliğin Yitimi". *Hece Postmodernizm*

- Özel Sayısı, S. 138-139-140, s.311-321, Haziran Temmuz-Ağustos.
- Narlı, M. (2013). *Edebiyat ve Delilik*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Oktay, A. (2000). *Postmodernist Tahayyüle İtirazlar*. İnkılâp Yayınları, İstanbul.
- Orwell, G. (2013). *1984*. Can Yayınları, İstanbul.
- Ögel, B. (2014). *Türk Mitolojisi I*. Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Önal, M. (2008). “Edebî Dil ve Üslup”, *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. S.36, s.23-47.
- Özdel, G. (2012). “Foucault Bağlamında İktidarın Görünmezliği ve ‘Panoptikon’ ile ‘İktidarın Gözü’ Göstergeleri”. *The Turkish Online Journal of Desing, Art and Communication*, S. 2, s. 22-29.
- Özmen, İ. (1998). *Alevi ve Bektaşî Şiirleri Antolojisi I*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Özön, M. N. (1985). *Türkçede Roman*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Özsoy, B. S. (2006). *Dede Korkut Kitabı*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Özünlü, Ü. (1997). *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Doruk Yayınları, Ankara.
- Pamuk, O. (2016). *Yeni Hayat*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Parla, J. (2003). *Don Kişot’tan Bugüne Roman*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Parla, J. (2004). “Edebiyat Kanonları”. *Kitaplık Dergisi*, S. 68, s. 51-53.
- Püsküllüoğlu, A. (2009). *Türk Halk Öyküleri*. Arkadaş Yayınevi, Ankara.
- Rosenau, P. M. (1998). *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*. Ark Yayınları, Ankara.
- Safa, P. (2000). *Fatih-Harbiye*. Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Sakaoğlu, S.; Duymaz, A. (1996). *Hurşit ile Mahmihri Hikâyesi*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Sakaoğlu, S. (2002). “Türk Gölge Oyununun Kişileri Üzerine Yeni Bir Sınıflandırma”. *Türk Dili Dergisi*, S. 602, s. 128-146.
- Sakaoğlu, S. (2011) *Halk Hikâyeleri*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Sarup, M. (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Savaş, S. (2015). “Türk Romanı Niçin Gündük Kaldı yahut Bir Romancının İtirafı”. *Mağaradakiler*, S. 7, s. 38-45.
- Savaş, M. (2017). “Ergenekon’dan Teşkilat-ı Mahsusa’ya Değerlerin Değersizleştirilmesi Operasyonu”. *İttihat Dergisi*, S. 4, s. 23-24.
- Sazyek, H. (2002). “Türk Romanında Postmodern Yöntemler ve Yönelimler”. *Hece Roman Özel Sayısı*, S. 65-66-67, s. 493-509, Mayıs-Haziran-Temmuz.
- Sazyek, H. (2004). “Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerinde Bir Sınıflandırma

- Çalışması”. *Millî Folklor Dergisi*, S. 37, s. 103-117.
- Sazyek, H. (2006). “Kolaj ve Romandaki Yeri”. *Kitap-lık*. S.92, s.92-99.
- Sazyek, H. (2015). *Roman Terimleri Sözlüğü*. Hece Yayınları, Ankara.
- Sever, M. (1999). “Türk Mitolojisinde Kuşlar”. *Millî Folklor Üç Aylık Uluslar Arası Halkbilimi Dergisi International And Quarterly Journal Of Folklore*, S. 42, s.83-88.
- Schimmel, A. (2017). *Sayıların Gizemi*. Alfa Yayınları, İstanbul.
- Steinbeck, J. (2015). *Fareler ve İnsanlar*. Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Stendhal, H. (1992). *Kırmızı ve Siyah*. Engin Yayıncılık, İstanbul.
- Stevick, P. (1988), *Roman Teorisi*. Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- Şahin, İ. (2000). “Türk Romanının Tarihi Gelişimi, *Türk Yurdu*, 2000, S.153-154, s. 45-65, Mayıs-Haziran.
- Tanpınar, A. H. (2004). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, A. H. (2008). *Beş Şehir*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tekin, M. (2008). *Roman Sanatı I (Romanın Unsurları)*. Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Tepebaşılı, F. (2012). *Roman İncelemesine Giriş*. Çizgi Kitabevi, Konya.
- Tonga, N. (2005). “Çınaraltı Mecmuası Üzerine”. *Türk Yurdu Dergisi*, C. 25, S. 213, s. 125-129.
- Topçu, N. (2011). *Sosyoloji*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Turan, Ş. (2009). “Kuva-yı Milliye Örgütlenmesinin ve Kavramının Milli Mücadeledeki Rolü”. “*Kuva-yı Milliye'nin 90. Yılında İzmir ve Batı Anadolu*” Uluslararası Sempozyum Bildirileri Kitabı. 6-8 Eylül 2009, İzmir, s.15-25.
- Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe Sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.
- Uçman, A. (2014). *Ahmet Hamdi Tanpınar Edebiyat Dersleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Ülken, H. Z. (1972). *Genel Felsefe Dersleri*. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara.
- Wehr, G. (2012). *Carl Gustav Jung*. Şule Yayınları, İstanbul.
- Wellek, R. ve Warren A. (1983). *Edebiyat Biliminin Temelleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Yavuz, H. (1999). *İnsanlar, Mekânlar, Yolculuklar*. Boyut Yayınları, İstanbul.
- Yivli, O. (2015). “Anlatıcı ve Perspektifte Yeni Bir Sınıflandırma Girişimi”. *II. Uluslararası Türk Kültürü Araştırmaları Sempozyumu (TÜKAS) Bildiri Kitabı*. 4-5 Eylül 2015, Saraybosna, s. 494-505.
- Yonar, G. (2011). *Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri*. Ötüken Neşriyat, İstanbul.

İnternet Kaynakları

- Akın, C. “Balıkesir Tülükabakları”. <http://www.turklider.org/TR/EditModule.aspx?tabid=1038&mid=8373&ItemID=16919&ItemIndex=0> (erişim tarihi: 08.06.2017).
- Altay, İ. “Türkiye’de Şeytan Giderek Güçleniyor”. <http://www.sabah.com.tr/cumartesi/2013/02/23/turkiyede-seytan-giderek-gucleniyor> (erişim tarihi: 08.06.2017).
- Başkurt, M.A. “Orhan Pamuk’a Verilen Ödül Neyin Bedeli”. <http://malibaskurt.blogcu.com/orhan-pamuk-a-verilen-odul-neyin-bedeli/631031> (erişim tarihi: 25.06.2017).
- Çalışlar, A. “Ecinnilerin Ecinnileri Üstüne”. (<https://www.insanokur.org/ecinnilerin-ecinnileri-ustune-aziz-calislar/> erişim tarihi: 14.10.2017)
- Çelik, A., “Dînî-Mânevî Halk İnançları Üzerine (Baykuş İnanıcı)”. <http://www.profdralicelik.com/2017/02/13/baykus-inanci/> (erişim tarihi: 01.11.2017).
- “Büşra ve Tuğçe cinayeti 11 yıl sonra çözülüyor”. <http://www.hurriyet.com.tr/son-dakika-kuzen-cinayeti-11-yil-sonra-cozuluyor-40573249> (erişim tarihi: 24.10.2017).
- Savaş, S. “2000 Yılı Sona Ererken Türkiye”. <http://www.kavgamiz.com/orkun/2000-yili-sona-ererken-turkiye-y259.html> (erişim tarihi: 01.09.2017).
- Savaş, S., “İçimizdeki Canavar: Tepegöz”. <http://www.kirmizilar.com/tr/index.php/kultur-sanat-yazilari/1769-icimizdeki-canavar-tepegoz> (erişim tarihi: 10.11.2017).
- Savaş, S. “Panoptikon ve Sosyal Medya”. <http://www.kirmizilar.com/tr/index.php/kultur-sanat-yazilari/1039-panoptikon-ve-sosyal-medya> (erişim tarihi: 15.09.2017).
- Savaş, S. “Sanattan Bilime, Ruhtan Hücreye Parçalanma İlkesi”. <http://www.kirmizilar.com/tr/index.php/kultur-sanat-yazilari/2647-sanattan-bilime-ruhtan-hucreye-parcalanma-ilkesi> (erişim tarihi: 10.10.2017).
- Şenel, A. “Türk Edebiyatının Usta Kalemî Metin Savaş: ‘Roman Yazarının Misyonu Topluma ve Bireylere Ayna Tutmaktır.’ <https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=2646> (erişim tarihi: 05.09.2017)
- Yüksel, B. “Paralel Evrenler, Sicim Teorisi ve M-Teorisi (Her şeyin Teorisi)”. <http://blog.milliyet.com.tr/paralel-evrenler--sicim-teorisi-ve-m-teorisi--her-seyin-teorisi-/Blog/?BlogNo=113621> (erişim tarihi: 11.10.2017).

EK 1- METİN SAVAŞ İLE SÖYLEŞİ

Harun GÖRÜCÜLER: Sayın Savaş, Merhabalar! Öncelikle teklifimi olumlu karşıladığınız için size çok teşekkür ediyorum. Bildiğiniz üzere yüksek lisans tezim, şahsınızla alakalı. Gerek bu süreçte gerekse bugün gösterdiğiniz ilgi, mutluluk verici. Sağ olun, var olun. Uygun görürseniz hayatınız ve eserlerinizle ilgili bazı sorular sormak istiyorum. Tekrardan misafirperverliğinizden dolayı şükranlarımı sunuyorum.

Metin SAVAŞ: Eyvallah.

Harun GÖRÜCÜLER: Yazarı tanımak için çocukluğuna dair bilgiler edinmenin önemli olduğu kanısındayım. Metin Savaş, nasıl bir evde doğdu? Çocukluğunuz nasıl bir evde geçti? Geçmişiniz, dedeniz, nineniz, babanız, anneniz, kardeşleriniz, aileniz... Çocukluk yıllarınıza dair maddi-manevi, hatırladıklarınızı bizlere aktarabilir misiniz?

Metin SAVAŞ: Kör Bekir lâkaplı büyük dedem ve onun üç erkek kardeşi İkinci Abdülhamid devrinde Orta Anadolu'dan gençlik yaşlarında göç ederek Balıkesir iline gelip yerleşmişler. Cumhuriyet devrinde her biri farklı soyadları almış. Bizim Balıkesir'deki sülalemiz bu dört erkek kardeşten türediği için çok kalabalıktır. Kör Bekir küçük bir çocukken tırmandığı ağaçtan düşünce sağ gözüne dal saplanmış. Lâkabının Kör Bekir olmasının nedeni budur. Ben de doğduğumda gözleri çok güzel olan bir bebekmişim. Annemin anlattığına göre, ben üç yaşımıdayken keskin bakışlı bir komşu kadın ziyaretimize gelmiş ve gözlerime pürdikkat bakmış. İşte o günden sonra sağ gözbebeğim kaymaya başlamış. Annemin dediğine göre o komşu kadının nazarı değmiş. O yıllarda tıp teknolojisi yetersiz olduğu için de göz tedavim yanlış yapılmaya başlanan sağ gözüm gitgide kötüleşmiş ve nihayetinde ölmüş. Büyük dedem Kör Bekir gibi ben de tek gözlüyümdür. Ortaokul yıllarımdan başlayıp bu mülakatın yapılmakta olduğu güne dek mütemadiyen kitap okudum. Bana kaç kitap okuduğumu hep soruyorlar. Soranlara diyorum ki: “Şu yaşıma gelinceye kadar tek gözümle dört bin kitap okudum ama çift gözlü olsaydım iki katını okumuş olacaktım.” Üç yaşımdan beridir tek gözle idare etmek durumunda kaldığım içindir ki iki gözle görmek nasıl bir şeydir hiç bilmiyorum.

Orta Anadolu'nun Darendede ilçesinden göç eden Kör Bekir bizim Balıkesir'in Savaştepe adlı ilçesine yerleşmiş ve soyadı kanunu çıkınca da Savaş soyadını almış. Onun erkek kardeşlerinden Molla İbrahim yine Balıkesir'in İvrindi adlı kasabasına yerleşerek Darendede soyadını tercih etmiş. Molla İbrahim tahsilsiz bir kimse olduğu halde kitap kurdu bir kimseymiş. İvrindi halkı bu sebeple ona Molla lâkabını takmış. Bizim sülalede eskiden akraba

evliliği çok yaygınmiş. Büyük dedelerim biraz varlıklı adamlarmış ve miras yabancıya gitmesin diye akraba evliliklerini tercih ediyorlarmış. Tabii eski zamanlardaki aileler çok çocukluydu. Kör Bekir'in bir oğlu olan Ahmet ile Molla İbrahim'in bir kızı olan Fatma evlenmişler. Yani kardeşlerin çocukları evlenmiş. İşte ben bu evliliğin torunuyum. Tek gözlülüğümü Kör Bekir'den almış olduğum gibi kitap merakını da herhalde genetik olarak Molla İbrahim'den tevarüs etmişimdir. Bu arada akraba evlilikleri de sürüp gitmiş. Kör Bekir'in oğlu Ahmet ile Molla İbrahim'in kızı Fatma anlaşıldığı üzere yeğenler. Ama evlenmişler işte. Sonrasında ise yine birbirleriyle kuzen olan, Kör Bekir'in soyundan Mustafa ile Molla İbrahim'in soyundan Hatice arasında evlilik yapılmış. İşte bu Mustafa benim babamdır ve Hatice de annemdir. Bu ikisinin kardeşleri de birbirleriyle evlenmişler. Bir örnek: Dayım ile halam birbirleriyle evli. Vaziyet böyle olunca da dayım aynı zamanda eniştem oluyor ve halam da aynı zamanda yengem oluyor. Bizim sülalede bu işler karışık işler. İki ablam var. Ailemizdeki tek erkek çocuk benim. Ablalarımın akrabalarla evlendirilmesini Fatma ninem engellemiş ve bir geleneğe son veren kadın olmuş. Zaten bizim sülalede kadınlar hep baskındır. Türk töresindeki kadim anaerkil yapı bizde örtük bir şekilde hâlâ devam ediyor.

Anne tarafından büyük dedem Molla İbrahim Kuvayı Milliye kahramanlarından biridir. Onun hikâyesini Yeşil Çeşme adlı uzun öykü kitabımda anlattım. Molla İbrahim'in oğlu Mehmet dedem ise hem İvrindi'de müezzin idi hem de Demokrat Parti'nin bu kasabadaki teşkilatını kuranlardan biriydi. Molla İbrahim'se zaten İvrindi Kuvayı Milliyesini örgütleyenler arasında imiş. Demokrat Parti kasaba teşkilatı kurucusu olan Mehmet dedem ölüm döşeğinde iken anneme şöyle demiş: "Müezzinlik etmekle kalmadım ben. Aslında ben İsmet Paşa'nın gizli askeriydim." Mehmet dedem bununla ne demek istiyordu biz hâlâ bilmiyoruz.

Rivayete göre Kâzım Kara Bekir Paşa bir ara kaçak olarak Savaştepe'ye kadar gelmiş ve Yunan takibinden kurtulmak için de Kör Bekir dedemin evinde birkaç gün saklanmış. Kuvayı Milliyeci diğer büyük dedem Molla İbrahim ise kurtuluş savaşı yıllarında Yunanlılarca yakalanıp İzmir'de hapsedilmiş fakat yine rivayete göre İngiliz Kemal hapishaneye baskın yaparak Molla İbrahim'i oradan kaçırmış. Bizim sülalede hep böyle hikâyeler anlatılıyor.

Darende'den bekâr olarak gelen dört erkek kardeş Savaştepe ve İvrindi kasabalarında hep Karakeçili aşiretinden Yörük kızlarıyla evlenmişler. Ve fakat Molla İbrahim'in ikinci hanımı olan Elif ninem Kırım kökenliymiş. Kırım'dan ailecek göç yoluna çıktıklarında Elif Ninem kendi annesinin karnındaymış. Göç yolunda iken Dobruca taraflarında doğmuş. Sonra

işte Kırım'dan kaçan bu aile Selanik'e yerleşerek Zübeyde Hanımlara bir müddet komşuluk etmişler. Elif Ninem küçümen bir kızcağız iken Zübeyde Hanım'ın oğlu Mustafa Kemal'e gönül vermiş. Ne var ki o zamanların çakı gibi delikanlısı Mustafa Kemal bizim Elif ninemize yüz vermiyormuş. Elif Ninem gönül kırıklığı içinde Balkan Harbi yıllarında olsa gerek İvrindi'ye ailesiyle birlikte göç etmiş ve büyük dedem Molla İbrahim ile evlenmiş. İşte böylelikle ben Orta Anadolu Türkmenleri, Karakeçili Yörükleri ve Tatar Elif yoluyla melez bir Batı Anadolu Türküyümdür.

Annemin büyük dayısına Saraylı Dayı deniyormuş çünkü Karakeçili olduğu için İkinci Abdülhamid'in muhafız alayına subay yazılmış. Emekli olup da İstanbul'daki padişah sarayından İvrindi'ye geri döndüğünde yöre halkı ona Saraylı lâkabını takmış. Bizim ailede Saraylı Dayı olarak biliniyor. Dediğim gibi, bizde hep böyle hatıralar anlatılır. Ben bir ara Darende ilçesindeki kökümüzü de soruşturdum. Darende'den Balıkesir'e gelen dört erkek kardeşin tek kız kardeşi Zeynep Hala baba ocağında yani Darende'de kalmış ve evlenmiş. Yıllar sonrasında facebook iletişimi sayesinde Zeynep Halamızın Darende'deki torunlarıyla temas kurabildik. Öğrendiğime göre Darende'deki atamızın adı Hacı Durmuş imiş. Biz oralarda Bulgurcular sülalesi olarak bilinirmişiz. Yetmiş odalı bir kayısı çiftliği evimiz varmış. Tabii bunlar hep rivayet. Fakat hatırlıyorum ki, çocukluğumda, Balıkesir'deki dedemin evine Darende'den sepetler dolusu kayısı gönderilirdi.

Ben 1964 yılının Aralık ayında Balıkesir merkez ilçede doğdum ama doğduğum gün artık unutuldu. Nüfus memuru 01 Ocak 1965 olarak kayda geçirmiş doğumumu. Babam Mustafa Savaş Balıkesir çarşısında radyo tamirciliği yaptı uzun yıllar. Hitler Almanya'sından kaçan bir Yahudi şehrimize yerleşmiş, radyo tamirhanesi açmış ve kendisine bir çırak aramaya koyulmuş. Babam işte bu Yahudi ustanın yetiştirmesidir. Yahudi ustası günün birinde Avrupa'ya geri dönünce babam Balıkesir çarşısının en hünerli radyo tamircisi olarak çok müşteri edinmiş, iyi para kazanmış ve hatta şehrimize ilk televizyonu da babam getirmiş. Sonrasında babam hem dürüstlüğü hem de ustalığı nedeniyle Balıkesir çarşısındaki yatırımların elektrik tesisatı ihalelerinin tercih edilen ustası olmuş. Balıkesir Atatürk Stadyumu gibi, Balıkesir Vilayet Binası gibi büyük projelerin elektrik tesisatı ihalelerini hep babam kazanmış ve tabii epeyce para da kazanmış.

Ben bu yıllarda küçük bir oğlan çocuğuydum ama şehrimizde el üstünde tutuluyordum. Bizim muhit Karaoğlan Mahallesi muhitidir. Suat Yalaz'ın meşhur çizgi romanındaki Karaoğlan kurmaca değildir ve gerçek bir akıncı beyidir. Onun mezarı ise bizim Karaoğlan Mahallesi'ndeki Karaoğlan Camii avlusundadır. Bu mahalle yetmişli yılların sonuna dek geleneksel mahalle hayatının yaşandığı bir yerdi. Mahalledeki evlerin kapılarına

kilit vurulmazdı, kadınlar ve kızlar erkeklerden kaçmazdı, bizim mahalle büyük bir aile gibiydi, bizler o yıllarda kötülük nedir bilmezdik, tasavvurumuzda yoktu böyle bir şey. Ve ben o yıllarda mahallemizin şehzadesi gibiydim. Dilediğim her eve aklıma estikçe girer çıkardım, komşu teyzelerden şekerler veya börekler alırdım. Babamsa zenginleştikçe cömertleşiyordu. Mahallemizin yoksullarına hep babam yardım ederdi. Çocukluğumda komşu kadınlar bana şöyle derdi: “Sen büyüdüğünde bu mahalleden dilediğin kızını alırsın.” İşte böylesine şehzade gibiydim.

Yine o yıllarda babamın bir yeğeni İstanbul’da Paşabahçe cam fabrikasında ustabaşı idi. Camcılık işini çok iyi öğrenmişti. Babama bir gün demiş ki: “Sende para var; bende ise cam ustalığı var. İkimiz büyük şehirde cam işine girelim.” Balıkesir piyasasında artık doymuş olan babam bu teklife balıklama atladı ve biz ailecek İstanbul’a taşındık. Ben o taşınma yılındayken beş yaşındaydım ve Balıkesir’deki komşu kızını Füsün’dan ayrılmak zorunda kalmıştım. Baykuşlar Geceleyin Öter romanındaki esas kız Füsün işte bu komşu kızını Füsün’den aldığım ilhamla kurgulanmıştır.

Babam ve cam ustası yeğeni İstanbul’un Eyüp semtinde bir cam imalathanesi kurdular. Başlangıçta işler iyi gidiyordu. Boğaziçi sahilinde yemek yiyebilen zengin sınıfa karışma aşamasına gelmiştik. Ve fakat babamın yeğeni zamparanın tekiydi ve para kazanmaya başladıktan sonra iyice azıttı. Bizim cam imalathanesinde çalışan işçi kızlardan birini gebe bırakmıştı. Vaziyet böyle bir hal alınca babam ortaklığı bozdu ve akabinde ikiye bölünen camcılık işinde bereket kalmadı. Önce babam ve ardından da onun zampara yeğeni iflas etti. Büyükşehir bizi yutmuştu. Evimize haciz geldi, borçlar ödenemedi. Oysaki ben işlerin yolunda gittiği dönemde Çavuşoğlu Özel Koleji gibi pahalı bir okulda okuyordum. İflastan sonra Gelenbevi Ortaokulu’na geçiş yaptım. Hayat standardımızın değişmesiyle birlikte psikolojim de bozulmaya başlıyordu ama benim asıl mutsuzluğum İstanbul idi. Balıkesir çarşısını ve komşu kızını hiç unutmamıştım. Karaoğlan Mahallesi’ndeki şehzadelik günlerim mazide kalmıştı. İstanbul’da gitgide içime kapandım ve kendini farkında olmaksızın kitaplara verdim. O dönemde çocuk değil de delikanlı olsaydım belki içkiye, serkeşliğe, berduşluğa falan sarılırdım ama yaşıma küçük olduğu için kitapların dünyasına sığınmıştım.

Ortaokul sonrasında Vefa Lisesi’ne yazıldım ama bizim işler artık çok daha kötüye gitmekteydi. Hacizler ve borçlar derken beş parasız kalan babam çıkış yolu olarak bir kaçakçılık şebekesine katıldı. Bu şebeke, adına “perle” denen bir tür avize taşı kaçakçılığı yapıyordu. Perle taşını dünyada en kaliteli üreten fabrika Avusturya’da idi. Perle sözcüğü Latince “inci” anlamına geliyor. Perle taşı ışığa tuttuğunuzda inci gibi parlar ve güneşin yedi rengini yansıtır. İşte bu avize taşının Türkiye’ye ithalatı yetmişli yıllarda yasaktı. Söz

konusu kaçakçılık şebekesi ise perle taşı kaçakçılığını İtalyan işbirlikçileriyle yapabiliyordu. Babam günün birinde İtalya'ya gitti ve bir daha da geri dönmedi. Bir müddet babamdan haber alamadık. Sonra Türk polisi evimize baskın yaptı, her yeri aradı, ortalığı altüst etti. Öğrendik ki babam İtalya'da bir araba kiralamış, bir otele yerleşmiş ve İtalyan polisi de ihbar üzerine otele baskın yapınca babamın arabasının torpido gözünde eroin bulmuş.

Elbette ki bir kumpas idi bu. Babam sadece perle taşı kaçakçılığı yapan bir şebekenin elemanıydı. Avizencilik sektöründe perle taşı çok para getiriyordu. Nitekim hiçbir uyuşturucu kaçakçısı malını arabasının torpido gözünde saklamaz. Çünkü bunu yapmak aptallıktır. Ben yıllar sonra gerçeği babamın bir arkadaşından öğrendim. Babamın dâhil olduğu kaçakçılık şebekesinin rakibi olan bir başka kaçakçılık çetesi babama “gel bizimle çalış” diye teklifte bulunmuş ama babam reddetmiş. İşte babamın kiralık arabasının torpido gözüne eroini koyan ve İtalyan polisine ihbar eden bu rakip çeteymiş. Babam gurbet elde mahkemeye çıktı ve 18 yıl mahkûmiyet cezası aldı. Ben de Vefa Lisesi'ni bırakarak varlıklı bir akrabamızın Lâleli semtindeki tek yıldızlı turistik otelinde komilik yapmaya koyuldum. Turistlerin bavullarını taşıdım, bulaşıkları yıkadım ve tuvaletleri temizledim. Maaşım düşüktü ama otelimizde konaklayan bilhassa Alman turistler iyi bahşiş veriyorlardı. Bahşişlerin aylık toplamı neredeyse maaşım kadardı. Bu sebeple maaşımı tek kuruşuna dokunmaksızın anneme veriyordum ve bahşişler bana yetiyordu. Babam İtalyalarda hapse girdiğinde büyük ablam evliydi. Sonrasında küçük ablam da evlendi ama babasız bir ailenin geçimi çok zor oluyordu. Bense artık çok daha fazla içime kapanmıştım. İstanbul'un Fatih ilçesinin Çarşamba semtinde oturuyorduk. Evimiz kira eviydi. Fatih Camii pencerelerden görünüyordu. İçime kapanıklığının tek dert ortağıysa Fatih Sultan Mehmet idi. Bizim evden Vefa Lisesi'ne yürürken, kestirme yol olduğu için, her sabah Fatih Camii avlusundan geçerdim. Sonraları Lâleli semtindeki otelde çalışmaya başlayınca yine her sabah Fatih Camii avlusu yolunu tercih ettim. Neredeyse her sabah ya okula giderken ya da otele giderken Fatih Sultan Mehmet'in türbesinde duraklar ve neredeyse her sabah Fatih okurdum. Türbenin demir parmaklıklarını kavrayarak içerideki sandukayı dakikalarca seyreder, padişah efendimize içimi döker ve hep ağlardım. Sabahın erken saatlerinde oralarda kimse olmazdı. Ağlarken yıllar boyunca hiç kimseye yakalanmadım. Ve günün birinde Fatih Sultan Mehmet'in sandukası rüyama girdi. Bu sanduka bir mıknatıs gibi beni kendine çekiyordu. Böyle bir rüyaydı. Hiç kimseye anlatmadığım için bu rüyanın yorumunu da öğrenemedim.

Niçin mi ağlıyordum? Çünkü İstanbul'da çok yalnızdım. Babam hapisteydi, evimizi zar zor geçindiriyorduk, liseyi daha birinci sınıftan bırakmıştım, bahşişleri çok zaman Sahafklar Çarşısı'nda harcıyordum ve tek bir sokak arkadaşım bile yoktu. Hiçbir zaman kız

arkadaşım da olmadı. Oysaki Balıkesir'deki şehzadelik yıllarımda etrafımda bir yığın kalabalık vardı. Komşu kızı vardı. Pek çok akraba vardı ve Karaoğlan Mahallesi'nin harala gürelesi ile Balıkesir çarşısının şamatası vardı. Ama işte İstanbul'da bunların hiçbiri yoktu.

İtalya'daki babam iyi halinden ötürü dört yıl ceza indirimi alınca 14 yıl hapis yattıktan sonra Türkiye'ye döndü. İtalyan polisi babamı uçakla getirerek Yeşilköy havalimanında Türk polisine teslim etti. Babam tekrar kodese tıkıldı ve DGM'de yargılandı. DGM hâkimi şöyle dedi: "Türkiye'de temiz görünüyorsun. Suç işlemiş olsan bile 14 yıl müddetle İtalya'da cezayı çekmişsin zaten. Artık serbestsin."

Babam 14 yıldan sonra vatanına döndüğünde torunları çoktan büyümüşü. Biz de bu arada, babamın yokluğunda, ben askerden gelir gelmez Balıkesir'e tekrar dönmüştük.

Harun GÖRÜCÜLER: Sonra meslek hayatınız başlıyor? Meslek hayatınız hakkında bizi aydınlatır mısınız?

Metin SAVAŞ: Beş yaşımdan yirmi yaşına dek Çarşamba semtinde yaşadım, Fatih İlkokulu'nda tahsil hayatıma başladım ve Kütahya, İzmir ve Konya ana jet üssünde askerliğimi yapmamın peşi sıra 22 yaşımdayken Balıkesir'ime tekrar kavuştum. Ne var ki hem tahsilim yoktu hem de bizim otelde komilik etmenin dışında herhangi bir mesleğim veya hünerim yoktu. Hep kitap okuyordum, askerde bile çok okuma imkânı buldum fakat o yıllarda yazar olmayı düşleyecek seviyede değildim. 22 yaşındayken memlekete dönünce dededen kalma köhne bir dükkânda en küçük amcamla birlikte mahalle bakkallığına soyunduk. Rüyalarımın muhiti Karaoğlan Mahallesi'nin hemen girişindeydi bu dükkân. Bakkaliyemizin ön cephesi Balıkesir çarşısına bakıyordu. Bizim mahallenin bütün güzel kızları da bizim bakkal dükkânından alışveriş ediyorlardı.

Gerek psikolojik buhranlarım nedeniyle gerekse yeterince param olmadığı için hiç evlenmedim. İstanbul'dan yıllar sonra Balıkesir'e geri döndüğümde zaten o şehzadelik yıllarımdaki Karaoğlan Mahallesi o eski büyüsünden çok şeyler yitirmişti. 12 Eylül darbesi olmuş, Turgut Özal'ın yıllar başlamış ve tek kanallı TRT günleri maziye intikal etmişti. Artık ne komşu kızı vardı ne de eski zamanlardaki akraba muhabbetleri ve mahalle kültürü kalmıştı. Evlenmenin eşiğine geldiğim zamanlar olmadı değil. Beni kızına istemeye gelenler bile oldu. Şaka etmiyorum. Anneme gidip de beni kızına almak isteyenler vardı. Bütün bunların dışında bir kıza gönül verdiğim de vakidir. Bizim bakkala her gün gelerek ekmek ve gazete alan bir mahalle kızıydı işte. Doğrusu şudur ki bakkal parçasıyım diye hiç kimse beni horlamadı. Dürüsttüm ve çalışkandım. Balıkesir çarşısında en erken dükkân açanlardan biriydim. Sabahın beşinde açardım ekmek tekneimizi. Gece bekçileriyle ve gece karanlığında devriye gezen polislerle ahbap olmuşum. Balıkesir çarşısının yoz köpekleri beni hep tanırlardı. Sabahın

beşinde o köpeklerle yarenlik ederdim. Bir yandan dükkânımızda çalışır bir yandan da gizli veya açıktan hep kitap okurdum. Artık ilk kısa hikâyelerimi de yazmaya başlamıştım. Sonrasında roman yazmayı öğrenecektim ve Zemheri Kuyusu adlı romanımı da bakkallık ettiğim yıllarda yazacaktım. Bu kuyu bizim bakkal dükkânın hemen arkasındaki avludadır. Burada eskiden büyük dayım oturuyordu. Cumbalı ahşap bir evdi. Bu ev zaman içinde bakımsızlıktan çürüyüp yıkıldı ama evin avlusundaki kuyu sağlam kaldı.

Yaklaşık olarak 25 yıl en küçük amcamla birlikte bakkallık yaptım ve 25 yılın ardından amcamla beraber kendimi de emekli ettim. Şimdi artık bütün enerjimi yazarlık mesleğine adanmış durumdayım. Balıkesir çarşısındaki sivil toplum kuruluşlarında gönüllü çalışmalar yapmaktayım. Balıkesir Türk Ocağı, Türkav Balıkesir Şubesi, Balıkesir Yazarlar ve Şairler Derneği ile Kırım Tatar Türkleri Derneği Balıkesir Şubesinin etkinliklerinde görevler üstleniyorum. Ek olarak da şimdilik hiçbir şubesi bulunmayan Balıkesir merkezli Anadolu Semiyotik Araştırmaları Derneği'nin kurucu yönetim kurulu üyesiyim. Yeri geldikçe Ülkü Ocakları ve Alperen Ocakları etkinliklerine de destek vermekteyim. Karesi Belediyesi Kent Konseyi kültür, sanat ve turizm etkinlikleri komisyonu üyesiyim aynı zamanda.

Bakkallık mesleği bizde ata yadigâridir. Büyük dedem Kör Bekir, onun oğlu Ahmet dedem ve büyük dayım ile en küçük amcam hep bakkallık yapmışlardır. Bu mesleği seviyorum. Öyle ki, bakkallık yaptığım yıllarda (bekâr bir erkek olmama rağmen) mahallemizdeki pek çok eve girer çıkardım. Sabahın erken saatlerinde servise çıkarak Karaoğlan Mahallesi'ndeki kimi evlere ekmek, gazete ve sigara götürürdüm. Sabahın belirli saatlerinde Bakkal Metin gelecek diye kimi evlerin kapıları aralık bırakılırdı. Ben bu açık bırakılan kapılardan sessizce girer, evlerin mutfaklarına ekmeklerle gazeteleri usulca bırakırdım. Ve yine sessizce evlerden çıkar, aralık kapıları ardından tastamam kapatırdım. Ekmek gazete ödemelerini bu aileler maaşlarını aldıklarında toptan yaparlardı bize. Veresiye defteri tutardık. Sabahın erken saatinde usulca girdiğim evlerin kızlarını sabah kıyafetiyle veya pijamayla görmüşlüğüm çoktur. Bizim meslekte güven esastır. Evlerine girdiğimizde kızlara kötü gözle bakılmaz. Bizim meslekte Ahilik kültürü ve ahlâkı kırık dökük de olsa devam etmektedir. Mahallemizin çocukları da beni hep sevmişlerdir. Şakacı kişiliğimle o çocukları güldürüp eğlendirdiğim için, daha ucuz olan markete gitmek yerine bizim dükkândan alışveriş etmeyi tercih ediyorlardı mahallemizin çocukları. O çocuklar şaka yollu bana hep Kötü Bakkal diyorlardı ki Baykuşlar Geceleyin Öter romanımdaki Kötü Bakkal karakterinin adı buradan çıkmıştır. Ürünleri hem marketten daha pahalıya satmak durumunda kaldığım için hem de patavatsızlık yüklü şakalarımla herkesi eğlendirdiğim için mahalle çocukları bana Kötü Bakkal diyorlardı. Bu bir sevgi ve muhabbet seslenmesiydi. Gazete

dağıtım arabasıyla ekmek dağıtım arabası sabah ezanlarından önce bakkallara ve büfelere uğradığı için sabahın beşinde dükkânı açmak zorundaydım. Bizim meslek yorucudur ama itibar yüküdür. Mesai başlangıcında evlerinden çıkan aile babaları önce benim dükkâna uğrayarak üç beş kuruş para bırakırlardı. Bu babaların çocuklarıysa okula giderken günlük harçlıklarını benden teslim alırlardı. Kimi zaman bana yüklü paralar emanet edildiği de olmuştur. Mahalle bakkallığı işte böyle bir meslektir.

Harun GÖRÜCÜLER: Sayın Savaş, yazarların hayatında anne ve babalarının anlattıkları masalların ve hikâyelerin etkisi çok önemlidir. Çocukluğunuzda bir masal anlatıcınız oldu mu?

Metin SAVAŞ: Evet oldu. Başta ablalarım olmak üzere, babaannemden ve annemden çocukluğumda masal dinlediğimi hayal meyal hatırlıyorum. Ne var ki bana anlatılmış olan masalların bir teki bile hatırımda kalmadı. Hafızam pek de güçlü sayılmaz zaten. Bir de işte çocukluğumda, yaz tatillerinde çok sık gittiğim İvrindi kasabasındaki çocuklarla akşam karanlıklarında birbirimize cinli perili hikâyeler anlatırdık ve yatağa girdiğimizde korkudan birbirimize sarılırdık. Çarşamba Karısı Cinayetleri adlı romanımın arka planında İvrindi vardır. Çarşamba Karısı bizim kasabanın bir efsanesidir.

Harun GÖRÜCÜLER: Yazarlığa adım attığınızda karşılaştığınız zorluklar nelerdir?

Metin SAVAŞ: En birinci zorluk tahsilsiz olmamdı. İkinci zorluksa bir taşra şehrinde yaşıyor bulunmamdır. Çünkü burada bakkallık yaparken diğer esnaf arkadaşlarca alaya alınıyordum. Taşra esnafının zihin dünyasında yazarlık kavramı acayip bir şey olduğu için biraz dışlanmışımdır. Bir de tabii yaklaşık 15 yıl süren sükût suikastıyla boğuşmak zorunda kaldım. Yazarlığa başlamamdan itibaren ve onca ödül almış olmama rağmen 15 yıl boyunca görmezden gelindim. Kitaplarım neredeyse hiç satılmadı ve hiç okunmadı. Romanlarım hakkında 15 yıl müddetle edebiyat dergilerinde tek bir yazı bile çıkmadı. Fakat hem sabrettim hem azimli oldum. Yazarlığı bırakmayı düşündüğüm karamsarlık dönemleri de yaşadım. Fakat sonrasında pek çok dergiye yazmaya başlayınca keşfedildim ve muayyen bir şöhrete kavuştum. Bakkallıkla geçindiğim için istediğim her kitabı satın alamıyordum. Parasız sanat çok zor oluyor. Bunun sıkıntısını iyi biliyorum.

Harun GÖRÜCÜLER: Sayın Savaş, fiziki özellikleriniz, kişiliğiniz, hobileriniz ve mizacınız hakkında bilgi verir misiniz?

Metin SAVAŞ: Baba tarafından dedem Ahmet Efendi gibi ben de ufak tefek ve çelimsiz biriyim. Güçlü kuvvetli değilim. Bünyem çocukluğumdan beri zayıftır. Çok sık hasta oluyorum. Çocukluğumdan bu yana hiç bitmeyen psikolojik sorunlarım da bünyemi olumsuz etkilediği için biyolojik hastalıklara çok çabuk yakalanıyorum. Balıkesir çarşısı dışına kış

mevsiminde çıkacak olursam çoğunlukla titreme geliyor. Kişiliğim ve mizacım da sorunludur. Kimi zaman ürkek veya çekingenim. Kimi zamansa hırçın ve gözü karayımdır. Çok çabuk öfkeleniyorum ama şahsıma yönelik pek çok haksızlığı genelde içime atıyorum. Patlama anları yaşadığımda ise ölçsüz ve çok sert tepkiler veriyorum. Bir tarafımla entelektüel gibiyimdir ve diğer tarafımla ise çocuksuyum. İşte bu çocuksu yönümden yararlanmaya çalışanlar hep olmuştur ve beni bir çocuk gibi gördükleri için kendi çıkarları doğrultusunda kullanmışlardır. Kimi zaman beni kullanmalarına göz yumuyorum. Kimi zamansa isyan ediyorum. Haksızlıklara veya çıkarıcılara isyan ettiğimde ise ustalıklı bir manevrayla beni suçlu duruma düşürmekte zorlanmıyorlar. Metin Savaş'ın psikolojisi bozuk söylemine sarılmaları beni herkes önünde suçlu duruma düşürmelerine yetiyor. Çocuksu da olsam, ruh hastası da olsam birtakım konularda benim de haklı olabileceğim ihtimalini daima gözardı ediyorlar. Alıngan ve takıntılı biriyimdir. Simetri hastalığım da var. Gençliğimde çok fazla takıntılıydım fakat kendi kendimi tedavi etmeye çalışarak simetri hastalığımı epeyce zayıflattım. Kitap kurtluğu dışında hiçbir hobim yoktur diyebilirim. Bununla birlikte uzun yıllar boyunca tavşan beslemeyi sevmişimdir. Yeğenlerim arasındaki lâkabım da Tavşan'dır zaten.

Harun GÖRÜCÜLER: Kendinizi roman dünyasının neresinde görüyorsunuz, Metin Savaş sizce nasıl bir romancı, sanat anlayışınızı açıklar mısınız?

Metin SAVAŞ: Bu hususta tevazua gerek görmüyorum ve birinci sınıf romancı olduğumu düşünüyorum. Zaten bana Türk edebiyatının yaşayan en büyük romancılarından biri diyorlar. İkinci Peyami Safa olduğumu söylüyorlar. Gereksiz tevazu kibirden sayıldığı için kendi romancılığım hakkında pervasız konuşmayı tercih ediyorum. Tabii ki romanlarımı beğenmeyenler veya başarısız bulanlar da yok değil. Birtakım okurlarımın söylemi ise şöyle: “Dostoyevski mezarından kalksaydı Metin Savaş'ın romanlarını görünce kemikleri sızlamazdı.” Bu söylem abartılı olsa bile bir gerçekliği yansıtıyor bence. İstanbul'da Karnaval Üçlemesi ortak başlıklı çalışmam bence dünya çapında bir üçlemedir. Evrensel romandır. Sanat anlayışım biraz karmaşıktır. Kâh sanat sanat içindir söylemine, kâh sanat toplum içindir söylemine sarılıyorum ama bunun orta yolunu kestirmeden şöyle buldum: Sanat insanlık içindir. Bence sanat Allah'ı aramak değildir. Nitekim Tanrı'yı aramaya gerek görmüyorum çünkü Tanrı bize zaten şah damarımızdan bile yakın. Sanatta din veya ideoloji daima geri planda kalmalıdır fikrindeyim. Sanat insanı anlatmalıdır. Bu insan dindar da olabilir, milliyetçi ya da sosyalist de olabilir, başka bir şey de olabilir. Bütün bu ideolojilerin karşısındaki veya içerisindeki insanı anlatabilmek hünerdir. Gerçek bir romancı eseriyle insanlığa ayna tutmalıdır. Ne görüyorsam onu anlatırım. Göremediğim bir insanlık durumunu

anlatamam ki zaten. Bir örnek: Günümüz toplumlarındaki tüketim çılgınlığını hem gördüm hem yaşadım ve DEHŞET PALAS AVM romanını böyle yazdım. İdeal olanı yazmak bana düşmez. Ben ideolog değilim. Ben ahlâk bekçisi de değilim. Ben sadece romancıyım. Toplumda sapkınlık görüyorsam bunu anlatırım. Bunu anlatınca da kimilerinin kafasında “Metin Savaş acaba sapkın mı?” sorusu dolaşıyor. Oysaki ben zaten kimilerini anlatmıyorum? İşte bu yüzden romancılar toplum içinde tekinsiz kişiler olarak algılanıyor. Çünkü biz romancılar toplumun damarına basıyoruz. Onları anlattığımız için onlar bize kızıyorlar. Kaldı ki toplumun içinden çıkmış olan romancı da melek değildir. Toplum nasılsa romancı da öyledir. Romancı insan-ı kâmil değildir. İnsan-ı kâminden sanatçı çıkmaz zaten. Gerçek sanatçı kendi içindeki potansiyel kötülükten yararlanarak toplumdaki olumsuzlukları keşfedebilir. İçimdeki kötülüğü öldürdüğüm an sanatım da ölecektir. Ahkâm kesmek sanat değildir. Bunları ideologlar ve ahlâkçılar yapmalıdır. Sanatçının görevi sahnelemektir. Hayatın gerçeklerini yansıtmaktır. Bu gerçekler acıdır veya güzeldir.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanlarınızda hayatınız ve anılarınıza sıklıkla yer veriyorsunuz, geçmiş romanlarınıza taşınırken tahmin ediyorum ki yeniden o anlara sizi götürmüştür. Geçmiş kaleme alırken neler hissediyorsunuz?

Metin SAVAŞ: Mâzi kalbimde bir yaradır diyenlerdenim. Gerçekten acı veriyor. Yıllar öncesinde ama olgunluk yaşlarımda bir Amerikan filmi seyretmişim. Bu filmdeki bir karı-koca büyük şehirden kısa bir süreliğine ayrılarak doğdukları kasabayı ziyarete gidiyorlar. Kadın hüznü. Erkek ise umursamaz. Film böyle sürüp gidiyor. Kadın daima ağlamaklı iken erkek hep savruk ve vurdumduymaz. Anılarını konuşmaya bile yanaşmıyor. Filmin sonunda kadın “Sen neden böyle duygusuzsun?” diye soruyor kocasına. Adam ilk kez ağlayarak şöyle cevap veriyor: “Çünkü geçmiş canımı acıtıyor. Hatırlamak istemiyorum.”

Mâziyi romanlarıma taşırken o anları yeniden yaşıyorum ama bunun sanal bir yaşantı olduğunu bildiğim için daha fazla acı çekiyorum. Biliyorum ki geçmiş geri gelmeyecek. Çocukluğumun komşu kızı geri gelmeyecek. Büyükannem dirilmeyecek. Dedemle birlikte eski zamanlardaki gibi semt pazarına artık hiç gidemeyeceğim. En büyük hayalim zaman makinesiyle çocukluğuma geri dönebilmektir. Bu asla mümkün olmayacak sanıyordum. Fakat bir kez oldu. Bir gece yatağında çocukluğumun mahallesine gittim. Beni kimse tanımadı. Bu bir rüya değildi. Yemin ederim ki rüya değildi. Bu tecrübemi kelimelerle anlatamam. Diyecekler ki bilinçaltı oyunudur bu. Vallahi de oyun değildi. Çocukluğuma gerçekten döndüm. Evet, yatağımdaydım ama bunun bir uyku olmadığını cesaretle söylüyorum. Başka bir şeydi. Belki bir vizyondur. Ne olup ne olmadığını bilmiyorum ama bu acayip tecrübeyi yaşadım. Bir daha da olmadı böyle bir şey.

Harun GÖRÜCÜLER: Yazarlığa başlama yıllarınıza dair unutmadığınız bir hatıranız var mı? Varsa bizimle paylaşabilir misiniz?

Metin SAVAŞ: Başka bir kıza âşık olmuştum ve reddedilince çok acı çekmiştim. Ve yazmaya başlamıştım çünkü gerçek aşkımdaki çocukluğumdaki komşu kızını olduğunu hatırlamıştım. İşte bu hatırlayış beni Efendi Dayının Kozalakları romanını yazmaya sürükledi. Hepsi bu kadar. Yüreğimde iki sevgili var. Bu iki sevgilinin adları ve benimle olan hikâyeleri ben öldükten sonra açıklanacak.

Harun GÖRÜCÜLER: Kendini edebiyata, özellikle de romana adanmış bir Metin Savaş görüyoruz. Bunun sebepleri nelerdir? Yönünüzü edebiyata dönmeniz, yaşadıklarınızı aktarma ihtiyacından mı kaynaklı? Bazı gerçekleri, roman şeklinde veya hikâyesel bir formda mı vermek arzusundasınız?

Metin SAVAŞ: Yaşadıklarımı aktarma ihtiyacı ve bazı gerçekleri, roman şeklinde veya hikâyesel bir formda vermek arzusu. Evet, bu doğru. Hem kendim için, hem milletim için, hem de insanlık için yazıyorum. Kendimi yazarlığa adanışlığımın çok özel başka bir sebebi daha var ama bu özel sebep ben öldükten sonra yayımlanmasını arzu ettiğim anılarımda açıklanacak. Şimdi burada söyleyemem.

Harun GÖRÜCÜLER: Edebi hayatınıza dair en büyük pişmanlığınız nedir?

Metin SAVAŞ: Yok ki... Edebi hayatıma ilişkin hiçbir pişmanlığım yok. Samimiyetle söylüyorum ki hiçbir pişmanlığım yok. İnşallah bundan sonra da olmaz.

Harun GÖRÜCÜLER: Metin Savaş romanlarına baktığımızda birçok siyasî ve toplumsal realiteyi, eleştirel bir yaklaşımla satırlarınıza taşıdığınızı görüyoruz. Okuyucularınızdan nasıl tepkiler alıyorsunuz?

Metin SAVAŞ: Övgüler ve yergiler alıyorum. Tehditler alıyorum. Müslümanlığı çarpıttığımı, Türklüğü aşağıladığımı söyleyenler çıkıyor. Ne yapmışım da çarpıtmışım diye sorduğumda cevap vermiyorlar. İzah etmiyorlar. Onlara şöyle diyorum: Metin Savaş vahiy almıyor, dolayısıyla her görüşüm doğru olmayabilir. Metin Savaş da insandır. Ben de yanılabilirim. Ve fakat doğru olduğuna inandığım için o sıra dışı görüşlerimi cesaretle aktarıyorum. Yanlış olduğunu bilsem aktarmam zaten. Bizim toplumumuzda eleştiriye ve aykırı görüşlere tahammül olgunluğu maalesef yeterli değil. Herkes kendi doğrularını mutlak hakikat olarak görüyor. Metin Savaş'ın yanıldığı gibi bizler de yanılmakta mıyız acaba diye hiç düşünmüyorlar. Kendi doğruları onlar için mutlak doğruysa, benim doğrularım da benim için neden mutlak doğru olmasın ki? Bir insanın birtakım konularda aykırı fikirler üretmesi ihanet olarak görülmemelidir. Beni çakma yazar ilân edenler de oluyor, sahte aydın diyenler de oluyor. Neden böyle diyorlar? Çünkü birtakım konularda onlardan farklı düşünmekteyim.

Farklıysan hainsin demektir. Peki, ama Müslümanlık ve Türklük niçin onların tekelindedir ki? Niçin benim tekelimde değildir? Onlar Müslümanlığın ve Türklüğün hem sözcüleridir hem de yargıçlarıdır. Metin Savaş'ın kalbini yarıp bakmışlar mı? Gerçekten çakma yazar mıyım, gerçekten hain veya dönme miyim? İşbu olumsuz yaklaşımların karşıtı olarak fevkalade sevenlerim de var. Bana milletin yazarı diyorlar, şaka yollu da olsa ümmetin yazarı diyorlar. Öl de ölelim diyorlar. Yaz de yazalım diyorlar. Fanatik hayranlarım da var, beni gizli kâfir ilân edenler de var. Gerçek kararı Tanrı'ya bırakmaya yanaşmıyorlar.

Harun GÖRÜCÜLER: Metin Savaş, kitapla ne zaman tanıştı? Bu konuda bir yol göstericiniz oldu mu?

Metin SAVAŞ: Muhitimde ya da akrabalarım arasında hiçbir sanatçı yoktu, amcalarım hiç kitap okumazlardı, ama dayılarımın hepsi de kitap meraklısı kimselerdi. Hangi dayımın evine gitsem dolaplarda epeyce kitap görüyordum. Oğlan dayıya çekermiş uyarınca, dayılarımın evlerine uğradığımda bir tek ödünç kitap alır ve okurdum. İşte böyle teker teker derken yetmişli yılların pek meşhur 1000 Temel Eser serisinden birçok kitabı ortaokul yıllarımda okumuştum. Bir de Çarşamba semtinde Haydar Amca adında gözleri görmeyen bir komşumuz vardı ki muayyen saatlerde beni evine çağırarak kendisine kitap okumamı isterdi. Haydar amcamızın özel kitaplığında bine yakın kitap vardı. Kitaplarla tanışmam işte böyle olmuştur. Yetişmemde etkili olan iki kitabın adını bilhassa vermem gerekiyor. Büyük ablam nişanlıyken eniştem müstakbel eşine Sinekli Bakkal hediye etmişti. Ben bu romanı henüz ortaokul son sınıftayken peş peşe iki kere okudum ve çok etkilendim. Vefa Lisesi döneminde ise Sahaflar Çarşısı'na uğradığımda Osman Turan'ın Selçuklular Zamanında Türkiye Tarihi adlı eserini gördüm, cebimdeki son parayla bu hacimli kitabı aldım ve yine ardı ardına iki kez okuduğumda bende tarih şuuru fevkalade uyandı. Bugün başarılı bir yazar olabildiysem bunun nüvesi işte bu iki kitaptır. Yine ortaokul son sınıftayken Türk Edebiyatı dergisini keşfetmiştim. Eski sayıları arşivimde hâlâ durmaktadır. Zaten yazarlık hayatıma da bu dergiyle başladım ve ilk denemelerimle ilk öykülerim hep Türk Edebiyatı dergisinde yayımlandı. Bununla birlikte hem çocukluğumda hem de gençliğimde içime kapanık kaldığım içindir ki hiçbir edebiyat ortamında bulunmadım. Zemheri Kuyusu'nu yazana dek daima yalnız kaldım ve hiç kimseden destek almadım. Ne zaman ki Zemheri Kuyusu yayımlandı, bu roman TYB ödülüne lâyık görüldü, işte ancak ondan sonra bana birtakım kapılar açıldı ve böylelikle ben edebiyat mahfillerine girip çıkmaya başladım, içime kapanıklıktan peyderpey sıyrıldım ve zaman içerisinde hareketli bir hayata sürüklendim. Şimdi artık kendime güvenim tamdır, hiç çekinmeksizin her muhite girip çıkabiliyorum, horlanmıyorum ve itibar görüyorum.

Harun GÖRÜCÜLER: Kitapla yeni tanıştığınız bu dönemlerde sizi en çok etkileyen yazar veya eser hangisiydi? Bir başka deyişle Metin Savaş'ın edebî hayatının oluşmasında kimlerin etkisi söz konusu oldu?

Metin SAVAŞ: Bu sorunun ilk karşılığı tabii ki Suç ve Ceza romanıdır. Her mahfilde hiç çekinmeden söylemekteyimdir ki, Suç ve Ceza, romancı tayfasının kutsal kitabıdır. Tanrı şayet romancı milletine özel bir elçi göndermek isteseydi bu elçi Dostoyevski olurdu diye düşünüyorum. Karamazov Kardeşler ile Ecinniler romanları Suç ve Ceza ile birlikte benim ufkumu açmış olan başlıca eserlerdir. Bunların dışında Fareler ve İnsanlar, Cennetin Doğusu, George Orwell üstadımın bütün romanları ve Emile Zola'nın yapıtları bana fevkalade tesir etmiş romanlardır. Kırmızı ve Siyah (Kızıl ve Kara) romanı da beni çok fazla etkilemiştir. Türk edebiyatından ise Saatleri Ayarlama Enstitüsü bence en büyük Türk romanıdır. Çalıkuşu Feride ise âşığı olmaya hazır bulunduğum roman karakteridir. Peyami Safa ile Ahmet Hamdi Tanpınar'ın gönlümdeki yerleri apayrıdır ama Reşat Nuri Güntekin, Abdülhak Şinasi Hisar, Yakup Kadri, Adalet Ağaoğlu, Sabahattin Ali, Oğuz Atay, Kemal Tahir ve Tarık Buğra gibi isimler bana çok şeyler katmışlardır. Günümüzden ise Mustafa Kutlu ile Murat Gülsoy'u çok önemsiyorum. Amerikan edebiyatından Paul Auster'ın neredeyse bütün yapıtlarını okudum. Elbette daha pek çok isim sayabilirim bana tesir etmiş yazarlar olarak. Azerbaycan edebiyatından ise Elçin Efendiyev ile Anar Rızayev hayranıyım. Elçin'in Ölüm Hükümü adlı romanı bilhassa benim için çok önemlidir. Ve tabii ki ideolojik tercihlerim uyarınca Nihal Atsız olmazsa olmazdır. Düşünce dünyası bazında ise Jean Baudrillard'a ayrı bir önem atfetmekteyimdir ki nitekim DEHŞET PALAS AVM adlı romanımı Baudrillard üstadıma ithaf etmişimdir. Erken denilebilecek bir yaşta keşfettiğim İbn Haldun ise bende sosyoloji merakı uyandırmıştır. Victor Hugo yine çok fazla etkilendiğim yazarlardan biridir. Sefiller romanı bende Suç ve Ceza'ya yakın bir değer taşır. Ahmet Mithat Efendi ise üstat kabul ettiğim kültür adamlarından bir diğeridir. Ve elbette Cengiz Dağcı ile Cengiz Aytmatov beni ben yapanlar arasında başı çeken isimlerdendir. Erol Güngör ile Nurettin Topçu ve elbette Cemil Meriç ile Hilmi Ziya Ülken de fikir dünyamın gelişmesine çok fazla katkı sağlamışlardır. Zeki Velidi Togan'ı ilk gençlik yıllarımda okumuşumdur. İbn Haldun'un Mukaddime'sini tam da zamanında keşfetmeseydim belki Zemheri Kuyusu benim tek önemli romanım olarak kalacaktı ve romancılık seviyem yükselmeyecekti. Jean Baudrillard öncesinde beni fevkalade büyüleyen isim ise Carl Gustav Jung olmuştur ki onun psikolojik çözümlenmeleri sayesinde tekâmül etmiş olduğumu abartısızca söylemek durumundayım. Romanlarımda okurlarım bir derinlik görebiliyorlarsa bunun arka planında Jung'un beni

eğitmiş olması yatmaktadır. Mihail Bahtin ise bana roman sanatını pek çok boyutuyla idrak ettirmiş kişidir.

Harun GÖRÜCÜLER: Metin Savaş, yazmaya ne zaman karar verdi? Kısacası yazma serüveniniz nasıl başladı? İlk hikâyelerinize nasıl ulaşabiliriz?

Metin SAVAŞ: Yazarlık serüvenime Türk Edebiyatı dergisinde başladım. Bu derginin Aralık 1992 tarihli 230. sayısında yayımlanmış olan Çerkez Güzeli başlıklı öyküm yazarlık hayatımdaki ilk ürünümdür. Bu öyküyü, görmüş olduğum bir rüyadan yola çıkarak ve çocukluk anılarımin bulunduğu (aynı zamanda avlusunda zemheri kuyusunun da yer aldığı) eski evimizi mekân edinerek maziye özlem duyguları içerisinde yazmıştım. Daha sonrasında merhum Ahmet Kabaklı yönetimindeki Türk Edebiyatı dergisinde yazmaya devam ettim. Bu dergide 1992 – 2003 yılları arasında kimisi hikâye, kimisi deneme ve kimisi de beğendiğim romanlara dair düşüncelerden oluşan 31 yazım çıktı. Türk Edebiyatı Vakfı ile Balıkesir Gönen Belediyesi'nin ortaklaşa düzenledikleri Ömer Seyfettin Hikâye Yarışmasına katıldım ve Ninemin Türküleri adlı hikâyemle 1995 yılında mansiyon ödülüne değer buldum ki yazarlık serüvenimde ilk aldığım ödül budur. Sevinç Çokum gibi bir usta yazarla ve Emin Işık gibi bir üstatla bu yarışmanın ödül töreninde tanışma imkânı buldu. Ninemin Türküleri adlı hikâyemi tamamen amatörce bir hevesle yazmıştım ve aslında çok basit bir yazma tecrübesiydi fakat ödül töreninde öğrendim ki yarışma jürisinde yer alan Sevinç Çokum Hanımefendi bende bir istidat görmüş ve mansiyon ödülünü almamda ısrar etmiş. 2001 – 2005 yılları arasında ise Mustafa Kutlu yönetimindeki Dergâh dergisine üçü Tanpınar'a dair olmak üzere beş deneme yazdım. 1998 yılında Orkun dergisinin açmış olduğu makale yarışmasında Türk Birliğine Doğru başlıklı makalemle ikinci olunca bu derginin yazar kadrosuna dâhil edilerek 1999 – 2004 yılları arasında on makalemi bu dergiye verdim. Böylelikle söz konusu bu üç dergide amatör yazar sıfatıyla 1992 – 2005 yılları arasında toplamda ve farklı alanlarda 46 kez yazdıktan sonra tam on yıl boyunca hiçbir dergide hiçbir şey yazmayarak enerjimi sadece roman yazmaya ve kendimi roman sanatında geliştirmeye adadım. İlk romanım olan Efendi Dayının Kozalakları ile İstanbul Tuzla Belediyesi'nin 1999 yılında açmış olduğu roman yarışmasına katılarak birinciliği gazeteci Ahmet Kekeç ile paylaştım. Bu roman Tuzla Belediyesi'nin anlaşması uyarınca İşaret Yayınları'nın yan kuruluşu olan Şehir Yayınları serisinden 2000 yılında çıktı. Bu yarışmanın jürisinde bulunan rahmetli Mustafa Miyasoğlu, Necmettin Türinay, Mehmed Niyazi, İskender Pala ile ve hocaların hocası merhum Orhan Okay ile tanışma şansını yakaladım. Hiçbir ses getirmeyen Efendi Dayının Kozalakları da teknik kusurlarla dolu ve yine tamamen amatörce yazılmış bir roman idi. Ben de bunun farkında idim. Ben bu romanı sadece bin kitap okuduktan sonra

cahil cesaretiyle yazmıştım. Jüri başkanı Miyasoğlu'nun evinde Ahmet Kekeç ile iftar yemeği yerken şöyle sordum: “Benim romanım çok kusurlu bir çalışmayken birinciliği neden verdiniz?” Miyasoğlu'ndan şu karşılığı aldım: “Evet bu kusurlu bir roman ama sen ileride çok daha başarılı romanlar yazacaksın.” Anladım ki teşvik amacıyla birinciliği bana vermişler.

İlk romanımın ardından 2003 yılında Beyan Yayınları'nca Polika'nın Yeşil Çeşmesi adlı uzun hikâyesim yayımlandı fakat bu kitap da hiç ses getirmedi. Ben tabii bu dönemde çok çalışıyor, ciddi okumalar yaparak yazarlık sahasında kendimi yetiştirmeye gayret ediyordum. Ne zaman ki üçüncü kitabım Zemheri Kuyusu'nu yazdım ve bu roman 2005 yılında Ötüken Neşriyat tarafından yayımlandı ve aynı yıl TYB ödülünü aldı, işte bundan sonra (uzun yıllar sürecektir sükût suikastına rağmen) artık ciddiye alınan bir yazar konumuna yerleşmeye koyuldum. Sonrasında ise sırasıyla, 2008'de Melengicin Gölgesinde, 2010'da Kargalar Derneği, 2012'de ise Erlik adlı romanlarım hep Ötüken Neşriyat'tan çıktı. Aynı yıl Erlik romanıma kısa adı ESKADER olan Edebiyat, Sanat ve Kültür Araştırmaları Derneğince yılın en iyi romanı ödülü verildi. 2014 yılındaysa Kuvayı Milliye'nin Hazinesi adlı romanım yine aynı yayınevinde basıldı. Yine aynı yılın içerisinde Türk Ocakları Genel Merkezi tarafından iki yılda bir verilmekte olan Ayvaz Gökdemir Edebiyat Ödülü “Türk romanına yaptığı katkılar” gerekçesiyle bu kez bana verildi.

Tam on yıl süren dergilerdeki suskunluğumu 2015 yılında bozarak, kısa adı BAYŞAD olan, dostum ve hocam Mustafa Kuvancı'nın kurucu başkanlığını yürüttüğü Balıkesir Yazarlar ve Şairler Derneği'nin talebi üzerine İstanbul'da yayımlanmaya başlayan Bi Kere Mizah adlı dergide ama yalnızca 2015 senesiyle sınırlı bir şekilde 6 mizahi öykü yazdım. Türk Yurdu dergisinde yazmaya da 2015 yılında başladım. Aynı yıl “İstanbul'da Karnaval Üçlemesi” ortak başlığını taşıyan üçleme serisinin ilk romanı olan Baykuşlar Geceleyin Öter yayımlandı. 2016 yılındaysa serinin ikinci kitabı DEHŞET PALAS AVM çıktı.

2015 yılında (artık dikkatleri çekmeye başlamış bir yazar olduğum için) önce İnziva Edebiyat ve Fikriyat, akabindeyse Mağaradakiler adlı iki yeni derginin yazar kadrosuna kabul edildim. Bu iki dergideki yazılarımla birlikte Türk Yurdu dergisindeki yazılarımla da Türkiye'nin pek çok şehrinde ilgi görünce beni “Dergilerin Efendisi” konumuna sürükleyecek olan süreç başlamış oldu. Türkav Gaziantep şubasının kültür etkinliklerini yürüten Oğuzhan Saygılı dergilerdeki yazılarımla ilk keşfedenlerden biriydi ve yurt çapında tanınmaya başlayan bir yazar olmamda payı vardır. 2016 yılında pek çok dergi yayın hayatına başladı. Edebiyat, kültür, sanat ve fikir ağırlıklı bu pek çok dergi ardı ardına benden yazı istemeye başlayınca ben de cesarete gelip her derginin teklifini kabul ettim. Bunlar hep yeni dergiler olduğu için onlara yazılarımla ve artık şöhret haline gelmeye başlayan Metin Savaş adıyla destek çıkmaya

soyundum. Ve işte böylece birkaçı dijital, çoğunluğu matbu olan Ayarsız, Kırmızılar Hareketi, İhtimal, Kurgan, Edebice, Alperen, Köroğlu, Kısık Sesler, Şâhitler, Bilimdili, Kamu - Türk, Nizam, Telmih, Sen-ce, İran Türklerinin çıkardığı Varlık, Kuzey Azerbaycan'dan yönetilen Ateş Az Saytı, Ahıskalı Gençler Birliği ve 3. Jöntürk Harekâtı dergilerinde hep 2016 senesinden itibaren yazmaya başladım. Farklı şehirlerde yayımlanan bu dergilerde, hikâyelerden ziyade, edebiyat teknikleri ve eleştirisi bahisleri başta olmak üzere, sosyolojik çözümlenmelere ilişkin denemeler yazmaktayım. Bunlara ilaveten İkbâl Vurucu'nun editörlüğünü yaptığı çok yazarlı Tarih Kültür Toplum (Ayça Günkut Vurucu Armağanı) ile Savaş ve Toplum (Savaş Üzerine Yazılar) adlı kitaplarda birer makalem yer aldı. Pek yakında ise Prof. Dr. İbrahim Şahin ile Prof. Dr. Salim Çonoğlu'nun editörlüğünde yayımlanacak olan Cengiz Dağcı kitabında ve Türk Yurdu yayınlarından Dursun Kuveloğlu editörlüğünde çıkacak olan Edebiyat Eleştirisi konulu kitaplarda birer hacimli makalem yer alacaktır.

Harun GÖRÜCÜLER: Sizin edebî anlayışınıza göre yazmanın amacı ne olmalıdır? Metin Savaş, neden yazmaktadır?

Metin SAVAŞ: Bu soruya geniş kapsamlı cevap vermek gerekiyor. Her şeyden önce, yazı medeniyettir. Yazmak ve okumak ibadettir. Yazı kâğıda dökülmüş bellektir. Hem toplumsal olarak hem de bireysel bağlamda yazmak bir ihtiyaç ve zarurettir. Metin Savaş neden yazmaktadır sorusuna Metin Savaş neden yazmasın ki diye karşılık vermem de mümkündür. Kişi önce kendisi için, sonra mensubu bulunduğu toplum için ve bütün insanlık için yazar. İnsanın her davranışında bencillik boyutu vardır. Pek çok acemi yazar “hayatım roman” diyerek kâğıda kaleme sarılır ki buradaki egoist tavır apaçık meydandadır zaten. Hayatım roman ise bundan kime ne? Çok mu önemli biriyim ki kendi hayatımı anlatı formuna dönüştürerek tüm insanlığa dayatıyorum? Bana ne bir başkasının roman tadındaki hayatından? Ama işte yazmak, anlatmak ve hatta okumak vazgeçilemez bir gereksinimdir. İdealist tarafımla söyleyecek olursam, insanlık için yazıyorum. Daha güzel bir dünya hedefiyle yazıyorum. Bencil tarafımla söyleyecek olursam, kendim için yazıyorum.

Harun GÖRÜCÜLER: Son yıllarda sizi birçok dergide görmekteyiz. Bu kadar çok dergide yazmak sizi yormuyor mu, bu durum hakkında görüşlerinizi alabilir miyim?

Metin SAVAŞ: Şöhrete kavuştukça pek çok dergi benden yazı istemeye başladı. Ben de bilhassa genç arkadaşların çıkardıkları dergilerin okuru artsın diye o dergilere yazı göndermeyi uygun buldum. Metin Savaş'ın yazısı varsa o dergi daha fazla okur buluyormuş. Böyle diyorlar. Ama daha öncesinde kendimi okur kitlesine tanıtmak derdiyle (yani çıkar amaçlı olarak) dergilere yazı gönderiyordum. Sonrasında bu çıkarıcılığa gerek kalmadı tabii. Çok dergide yazmak beni hem yoruyor hem dinlendiriyor. Yağmur Tunalı üstadımız bir

sohbette “Metin Savaş sayısını bilemeyeceğim kadar çok dergiye yazarak safra atıyor” demişti. Roman formunun şartlarında yazamayacaklarımı deneme, makale vesaire formunda yazarak birtakım düşüncelerimi okurlara aktarma imkânı buluyorum.

Harun GÖRÜCÜLER: Dergilere ve dergiciliğe değinelim istiyorum. Dergi sizin için ne ifade ediyor? Bizimle neler paylaşmak istersiniz?

Metin SAVAŞ: Roman olsun, akademik kitap olsun, kitapların birtakım sınırları vardır. Bu sınırları aşmak veya zorlamak pek kabil olamıyor. Ama dergiler böyle değildir. Eleştiri yazıyorum dersiniz, deneme yapıyorum dersiniz, fikir jimnastiğine soyundum dersiniz ve pek çok kısıtlamaları öteleyerek dilediğiniz şekilde dergilere yazabilirsiniz. Dergiler daha hürdür. Uzun uzadıya anlatamadıklarınızı dergilerde birkaç sayfada anlatabilirsiniz.

Harun GÖRÜCÜLER: Türk dilini çok önemseydiğinizi biliyoruz. Romanlarınızda dil denemelerine ve kültürel değeri hiç eksilmeyen ve eskimeyen kelimelere sıklıkla temas ediyorsunuz. Bu konuyla alakalı olarak neler söylemek istersiniz?

Metin SAVAŞ: Roman metninin temel malzemesi tabii ki kelimelerdir. Akademik bir çalışmada veya bir dergi yazısında yapamayacağınız kelime sihirbazlıklarını roman kurgusu içinde rahatlıkla ve hatta sınırsızca yapabiliyorsunuz. Birisi derse ki “falan kelimenin yüklendiği anlam yanlış” ben de derim ki “roman karakteri yapıyor bunu, karakterin aklı bu kadar eriyor, usta bir yazar olarak ben yapmıyorum” derim ve sorumluluktan kolayca sıyrılırım. Roman metninin imkânları bizlere kıvrıma payı bırakıyor.

Harun GÖRÜCÜLER: Sayın Savaş, 2005 yılında Zemheri Kuyusu romanıyla Türkiye Yazarlar Birliği yılın romanı ödülünü aldınız. Bunun yanında birçok ödüle lâyık görüldünüz. Neler hissettiniz? Gösterilen bu teveccüh, sizi ve kaleminizi nasıl etkiledi? Sorumluluk duygusunu daha fazla hissettiniz mi?

Metin SAVAŞ: Yazmış olduğum ilk romanım olan Efendi Dayının Kozalakları'nın roman yarışmasında birinci seçilmesinden ürkmüştüm. Ürkmüştüm çünkü hem okurlar hem de eleştirmenler benden çok daha iyi romanlar yazmamı bekleyeceklerdi. Oysaki o yıllarda cesur değildim, kendime ve kalemime güvenim yoktu. Türkiye Yazarlar Birliği yılın romanı ödülünü almamdan sonra kendime güvenim fevkalade pekişti. Rahatladım ve korkuyu yendim. İlk iki ödülümü aldıktan sonra ise o malum çocuksu heyecanım bertaraf oldu. Şımarmadım ama ödül almayı kanıksadım. Elbette ki ödül aldığınızda omuzlarınıza sorumluluk yükü biniyor. Çok daha başarılı metinler üretmeniz gerektiğinin şuuruna varıyorsunuz. Şimdi artık ödül alsam da olur almasam da olur vaziyetindeyim. Bundan sonraki hedefimse yurt dışından ödüller alarak Türk edebiyatının sesini bütün dünyaya Türk milliyetçiliği penceresinden duyurabilmektir. Burada artık ego da pek fazla yok. Kendim için

değil Türkiye için yurt dışına açılmak istiyorum. Bütün dünya insanlığına bir şeyler kazandırmaksızın, insanlığın müşterek medeniyetine katkıda bulunmaksızın Türkçülük taslamak boşa kürek çekmek gibidir.

Harun GÖRÜCÜLER: Bazı insanlar yazarken kendilerini, çevrelerinden soyutlarlar. Kimi insan ise uzaklara gider ve bir başına kalarak yazmayı tercih eder. Sizin çalışma ve yazma yönteminiz nasıldır? Yazarken nasıl bir halet-i ruhiyeye bürünüyorsunuz?

Metin SAVAŞ: Çalışma ve yazma faaliyetimin muayyen bir yöntemi bulunduğunu söyleyemem. Her şey bir yana, yüksek tahsilim bulunmadığı için metotlu ya da disiplinli diyebileceğim herhangi bir çalışma tarzım yoktur. Yazar olmam itibarıyla sonuçta bir sanatçıyım ve (hangi sanat dalı olursa olsun fark etmiyor) sanatkâr ruhlu bir kimsenin sistematik bir çalışma hayatının olamayacağı kanısındayım. Çünkü sanat hürdür veya özgürlüğe ve hatta serkeşliğe muhtaçtır. Yazarlık serüvenime başladığım dönemden itibaren uzun yıllar boyunca hem gelişigüzel hem de keyfe keder çalışmalar yaptım. Uzun müddet görmezden gelindim. Ödüller almama rağmen yıllar boyunca hiçbir edebiyat dergisinde romanlarıma dair tek bir yazı bile çıkmadı. Bir mülakatta söylediğim gibi, uzun bir müddet sükût suikastına maruz bırakıldım. Öyle ki, yazarlığı bırakmayı düşündüğüm karamsarlık dönemlerim bile oldu. Ne var ki okumaya ve yazmaya gönül vermiş biri olarak vazgeçmeyi anlamsız gördüm. Kendimde bir yetenek bulunduğunun ciddi olarak şuurundaydım. İşte bu sebeple yazmaya devam ettim. Horlandığım, küçümsendiğim ve (hiç abartmadan söylüyorum ki) aşağılandığım zamanlar dahi oldu. Fakat yılmadım. Zemheri Kuyusu adlı romanımı yazmayı başardığımda ciddi bir yapıt ortaya koymuş olduğumun idrakinde idim. Zemheri Kuyusu yayımlanıp da kitap halinde elime geçtiğinde içimden şöyle demiştim: “Bu roman bu yıl Türkiye Yazarlar Birliği roman ödülünü alır.” Nitekim yanılmadım ve TYB ödülüne lâyık bulundum. Bu ödülü almamdan sonra ise çok daha ciddi okumalar yaparak kendimi geliştirmem gerektiğini anladım ve artık daha profesyonelce çalışmaya koyuldum. Entelektüel seviyemin yetersizliğinin bilincinde olmam bana avantaj sağladı, şöyle ki, Zemheri Kuyusu’nu yazdım diye ve TYB ödülünü aldım diye şımarmadım, kendimi dev aynasında görmeyerek son derece ciddi bir çalışma dönemine girdim. Sürekli kitap okudum ama artık eskisi gibi keyfe keder tercihler yapmaksızın neler okumam gerektiğini hesaba katarak geceli gündüzlü çalıştım. Bütün bu gayretkeşliğimin peşi sıra başka ödüller de gelince artık birinci sınıf romancı olma yoluna girdiğimi açık bir şekilde gördüm.

Melengicin Gölgesinde adlı romanım kendi yazarlık serüvenimde bir kilometre taşı gibidir. Hiçbir ödüle değer bulunmayan ve diğer romanlarımdan kalan bu romanın kurgusu, tekniği ve derinliği bence çok sağlamdır. İşte bu romanı yazmam sayesinde

kalemime yönelik güvenim tastamam pekişmiştir. Daha o dönemde iç dünyamda iddia ediyordum ki, benim diyen pek çok mevcut yazardan hiçbiri Melengicin Gölgesinde'nin seviyesini yakalayamaz. Kimi zaman tökezlediğim anlar oldu, Erlik adlı romanımda istediğim başarıyı yakalayamadım ama Baykuşlar Geceleyin Öter'i yazmamdan sonra Türk edebiyatının sınırlarını aşarak dünya edebiyatına açılabilceğime inandım. İstanbul'da Karnaval Üçlemesi bu hedefle hazırladığım bir çalışmadır. Beni sükût suikastından kurtaran asıl neden ise cesarete gelerek dergilerde yazmaya başlamamdır. Amatörlük yıllarımda Türk Edebiyatı, Dergâh ve Orkun gibi meşhur dergilerde yazıyordum fakat yine de fark edilmiyordum. Ne zaman ki yeni çıkmaya başlayan Mağaradakiler dergisinde yazmaya başladım işte ondan sonra fark edildim. Mağaradakiler dergisindeki birkaç yazım çok beğenilince peş peşe epeyce derginin yazar kadrosuna dâhil edildim. Sadece bir yıl içerisinde yirmiye yakın dergiden yazma teklifleri aldım ve neredeyse hiçbirini reddetmedim. Yine sadece bir yıllık müddet zarfında çoğunluğu matbu ve birkaçı dijital olmak üzere muhtelif dergilere 50 civarında makaleler, denemeler ve birkaç öykü yazdım. Bu dergilerin hepsi de edebiyat dergisi değildi. Mizah dergisinden tutun da tarih mecmuasına kadar pek çok dergide kendime yer buldum. Sonrasında ise sosyal medyadaki takipçilerimden genç yazar adayı arkadaşlara kadrosunda bulunduğum dergilerde yer açmaya başladım ve yeni yetenekler keşfetme yoluna girdim.

Bu hususta kıskançlığım hiç yoktur. Samimiyetle arzu etmekteyimdir ki keşfettiğim yetenekli genç arkadaşlar çok çalışarak beni geçsinler, çok daha nitelikli metinler üretsinler ve Türk edebiyatının, Türk düşüncesinin seviyesini yükseltsinler, dünya standartlarına kavuştursunlar.

Uzun yıllar amatör ruhla yazmamdan sonra şimdi artık şöhrete kavuşmuş ciddi bir yazar olmam sıfatıyla yazarlık çalışmalarım fevkalade yoğunlaşmış durumdadır. Yirmiden fazla dergiye yazı yetiştirmek mecburiyetiyle birlikte bu yoğun tempo arasında yeni yeni romanlar da yazmam gerektiği için artık daha düzenli çalışıyorum. Eskiden geç saatlerde eve dönerdim. Şimdi ise akşamın erken saatlerinde çalışma odama kapanıyor ve her akşam bir makale yazdıktan sonra roman çalışmama geçiş yapıyorum. Zihnimin, kalbimin ve gönlümün dolu olmasından kaynaklanan birikim sayesinde yazarken fazla zorlanmıyorum. Artık şehir dışından sık sık davetler alıyor, imkân buldukça kitap fuarlarındaki imza günlerine katılıyorum. Bütün bu yoğun çalışma temposu birtakım aksaklıklara sebebiyet veriyor gibi görünse de esasen beni kamçılıyor ve daha verimli çalışmama yol açıyor.

Romanlarımı yazmaya başlamadan önce uzun uzadıya hazırlık yapıyor da değilim. Herhangi bir konuyu yazmaya karar verdiğimde zihnimde kabataslak bir kurgu belirliyorum ama bu kurguyu bütün teferruatıyla hazırlamaya gerek görmediğim için her romanım hayal

ettiğimden çok daha farklı bir kurmacaya dönüşüyor. Serbest tabiatlı biri olduğum içindir ki romanlarımın kurgusu da yazma sürecinde serbest veya doğaçlama olarak ilerliyor. O kadar ki, bir romanı yazmaya başladığımda o romanın finalinin nasıl olacağını önceden hiç kestiremiyorum. Akademik eğitim almış yazarlar genelde böyle çalışmazlar fakat ben alaylı olmanın hürriyetini sonuna kadar kullanıyorum.

Harun GÖRÜCÜLER: Sayın Savaş, size göre sanatçı, edebiyat-siyaset-ideoloji arasında nasıl bir ilişki kurmalıdır?

Metin SAVAŞ: Hayat bir siyasettir. Yaşamak siyasettir. Fikirsiz insan olmaz. Şu halde ideolojisiz sanatçı da olmaz. Ben objektif bir yazarım diyerek maske takmak hüner değildir. Dostoyevski açıktan açığa Rusçudur. Metin Savaş da apaçık bir şekilde Türkçüdür. Victor Hugo çok bariz bir şekilde devrimci ve cumhuriyetçidir. Okur karşısında yalancılığa karşıyım. Bütün Türkiye'nin ve bütün insanlığın yazarı olabilmek kaygısıyla kendi hayat felsefenden, kendi ülkümden taviz vermek istemiyorum. Ben böyleyim. Türkiye'de doğduğum için Türk milliyetçisiyim. Japonya'da doğsaydım Japon milliyetçisi, Almanya'da doğsaydım Alman milliyetçisi olacaktım. Tanrı beni Türk olarak yaratmıştır. Bunun sorumluluğu da Tanrı'ya aittir. Dediğim gibi, tarafsızlık mümkün değildir. Ben taraf tutmuyorum diyen bir sanatçı yalan söylüyordur. Dolayısıyla edebiyat-siyaset-ideoloji üçgeni arasındaki bağ hem çok sıkıdır hem de kaçınılmaz bir bağıdır bu. Kaldı ki edebiyat üzerinden hem siyaset yapmak hem de ideoloji yürütmek çok kolaydır. Kestirme yol gibidir. Bütün etnik, dinsel ve millî kimlikleri zararlı gören bir hümanist de kendi romanlarına kendi ideolojisini yansıtmıyor mu? Her sanatçı kendi doğrularını kendi sanatına aktarma özgürlüğüne sahiptir nitekim. Benim doğrum bir başkasına göre yanlış olabilir ama ben bunun yanlış olmadığı fikrindeysem kendi doğrularımı niçin görmezden geleyim ki? Başkalarına yaranmak için mi? Gerçek bir sanatçının yalakalık etme hakkı yoktur. Gerçek sanatçı ölüm pahasına bile doğruları söylemekle yükümlüdür. Tabii ki kendine göre doğrulardır bunlar. Şu halde edebiyat sadece edebiyat değildir. Aynı zamanda siyaset ve ideolojidir.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanlarınızda Balıkesir'in önemli bir yeri var. Tabii ki bunda Balıkesirli olmanızın etkisi yadsınamaz. Başka bir röportajda da mekân olarak Balıkesir'i bilinçli olarak seçtiğinizden bahsetmişsiniz. Balıkesir romanlarınız ve sizin için neyi ifade ediyor?

Metin SAVAŞ: Hep söylüyorum: Fransız romanında hep Paris var. İngiliz romanında hep Londra var. Türk romanında ise hep İstanbul var. Bu türden şehirlerin dışında yaşayanlar değersiz midir? Diğer şehirler çöplük müdür? Diğer şehirlerde yaşayanların da edebiyata girme hakları yok mudur? İşte bunun için ben Balıkesir'i de romanlarıma mekân olarak

seçiyorum. Niçin mi Balıkesir? Antalyalı olsaydım Antalya'yı anlatacaktım. Ama ben Balıkesirliyim. Romanlarıma Balıkesir'i dâhil etmemin tek sebebi budur. Vefa borcu diyelim. Beni bu şehir doğurdu, bu şehir besledi, bu şehir yetiştirdi.

Harun GÖRÜCÜLER: Sizinle biraz da romanlarınız hakkında konuşmak istiyorum. “Benim kült romanım budur.” dediğiniz eseriniz hangisi? Sebebi nedir?

Metin SAVAŞ: Kült romanım Zemheri Kuyusu'dur. Sebebi ise şudur: Zemheri Kuyusu sonrasında çok daha nitelikli romanlar yazdığımı inanıyorum ama beni Zemheri Kuyusu meşhur etti. Öyle ki, Zemheri Kuyusu ismi Metin Savaş'ın isminden biraz daha fazla meşhur oldu. Bir diğer sebep ise; Zemheri Kuyusu samimi bir romandır. Bu romana Metin Savaş'ın ruh hâli daha fazla yansımıştır ve Metin Savaş'ın özel yaşamına dair gizli ya da açık unsurlar bu romanda diğer romanlarıma oranla daha fazladır. Her romanımda Metin Savaş var ama Zemheri Kuyusu daha fazla Metin Savaş'tır diyebilirim.

Harun GÖRÜCÜLER: Postmodern olarak tanımladığınız romanlarınız hangileri?

Metin SAVAŞ: Zemheri Kuyusu'ndan itibaren bütün romanlarım postmodernidir. Zemheri Kuyusu öncesinde yazdıklarım böyle değildir ve bunlar alelâde romanlardır. Edebî değerleri bence çok düşüktür.

Harun GÖRÜCÜLER: Göstermiş olduğunuz iyi niyet ve misafirperverlikten dolayı çok sağ olun. Sizi yakından tanıma fırsatı bulmak, benim için gurur verici. Tez hazırlama aşamasında her daim yanımda oldunuz, oluyorsunuz. Tekrardan sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Harun GÖRÜCÜLER: Sizinle biraz da romanlarınız hakkında konuşmak istiyorum. “Benim kült romanım budur.” dediğiniz eseriniz hangisi? Sebebi nedir?

Metin SAVAŞ: Kült romanım Zemheri Kuyusu'dur. Sebebi ise şudur: Zemheri Kuyusu sonrasında çok daha nitelikli romanlar yazdığımı inanıyorum ama beni Zemheri Kuyusu meşhur etti. Öyle ki, Zemheri Kuyusu ismi Metin Savaş'ın isminden biraz daha fazla meşhur oldu. Bir diğer sebep ise; Zemheri Kuyusu samimi bir romandır. Bu romana Metin Savaş'ın ruh hâli daha fazla yansımıştır ve Metin Savaş'ın özel yaşamına dair gizli ya da açık unsurlar bu romanda diğer romanlarıma oranla daha fazladır. Her romanımda Metin Savaş var ama Zemheri Kuyusu daha fazla Metin Savaş'tır diyebilirim.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanlarınızda postmodernist unsurlara sıklıkla başvuruyorsunuz? Postmodernizm sizin için ne demektir?

Metin SAVAŞ: Postmodern dünya bir yanılısamalar uygarlığıdır. Aldatma üzerine inşa edilmiştir. Her şey yalandır ve kurgudur. Bizim çağımız istesek de istemesek de postmodern zamanlardır. Postmodern çağda her şey birer tüketim nesnesidir. Piyasa şarkılarını örnek

verebilirim. Yetmişli yıllardaki şarkılar hâlâ ezberimizdedir fakat geçen yıl bestelenmiş bir şarkıyı şimdi hemen unuttuk bile. Bizler artık hızlı zamanlardayız. Trenlerimiz ve uçaklarımızla yolculuk yapar gibiyizdir ama aslında hız yapmaktayız. Sanal ortamdaki duvarlar veya sayfalar ekrandan akıp gidiyorlar. Kalıcılıkları anlıktır. Sanal ortamda geçmişe dönüp de birkaç hafta öncesinde kim ne yazmıştır diye bakmıyoruz. Sosyal medyada paylaştığımız fotoğrafların da kalıcılığı yoktur. Oysaki fotoğraf makinesiyle çekilmiş olan fotoğraflar somut bir şekilde albümlerimizdedir. Ahmet Hamdi Tanpınar, fotoğraf karesi için “zamanın donmuş hali” demektedir. Hâlbuki sosyal medyada zaman bile yoktur. Sadece an vardır. Her paylaşım birkaç dakikada yok oluyor. Postmodern zamanlarda tutunabilmek kaygısı da yoktur zaten. Postmodern çağda günübirlik yaşamak esastır. Buna rağmen bir şeyler hep kalıcı olacaktır. Aksi halde insanlık varoluşunu sürdüremez. Kıyamet demektir bu.

Ben de romanlarımda “postmodern zamanlar” dediğimiz küresel yoz medeniyeti hem irdeleyen, hem sorgulayan, hem de kıyasıya yeren, eleştiren ve karikatürize eden kurguların peşine düştüm. Tüketim kültürü ve tüketim toplumu olgularını absürt bir yaklaşımla hırpalayan romanlar yazmaya koyuldum. Batı edebiyatındaki postmodern yaklaşımları ve postmodern çağa özgü insanlık durumlarını kendi toplumumuz üzerinden ele alıyorum, yeniden işliyorum ve postmodern zamanların kaotik ortamını Türkiye örneğiyle kurguluyorum. Romanlarımda postmodern yaşam içinde bocalayan tiplere ağırlık veriyorum. Roman karakterlerimi inşa edebilmek için gazetelerin üçüncü sayfalarına ve magazin köşelerine bakıyorum. Gündelik hayatın içinde mütemadiyen gözlem yapıyorum. Psikoloji ve psikanaliz çalışarak gerçek hayattaki insanların (postmodern hayatın bilinçsizce tutsağına dönüşmüş insanların) iç dünyalarını keşfetmeye soyunuyorum. Böylelikle de kurgu mu yoksa gerçek mi oldukları muallâkta kalan roman tipleri oluşturma imkânı buluyorum. Fransız düşünür Jean Baudrillard ise benim postmodern dünyayı anlama gayretlerimdeki akıl hocamdır.

Harun GÖRÜCÜLER: Peki postmodern olarak tanımladığınız romanlarınız hangileri?

Metin SAVAŞ: Zemheri Kuyusu’ndan itibaren bütün romanlarım postmodernidir. Zemheri Kuyusu öncesinde yazdıklarım böyle değildir ve bunlar alelâde romanlardır. Edebî değerleri bence çok düşüktür.

Harun GÖRÜCÜLER: Postmodernizm eleştirisi yaptığınız yazılarınızı biliyorum. Postmodernizmi eleştirmenize rağmen eserlerinizde onun ilkelerine sıklıkla yer vermenizin sebebi nedir?

Metin SAVAŞ: Herkes bunu soruyor ve herkese şu iki cevabı veriyorum: Birincisi; postmodern romanlar yazmaktayım çünkü postmodern zamanlarda yaşıyorum. İkincisi; düşmanın silahıyla silahlanmak ilkesi uyarınca, çok tehlikeli olduğuna inandığım postmodern dayatmalara kendi silahıyla karşılık vermemin daha etkili olacağını varsayıyorum.

Harun GÖRÜCÜLER: Postmodern eserler vermesine rağmen evrensellik uğruna kendi değerlerinden vazgeçmeyen bir Metin Savaş var. Daha çok destansı şiirler ve tarihi romanlarıyla ön plana çıkan Türkçü camia da sizin farklı bir yeriniz var. Dostlarınızdan ve camianızdan ne gibi tepkiler aldınız?

Metin SAVAŞ: Olumsuz tepkiler sert olsa da çok az diyebilirim. Türkçü camia romanlarımla ne yapmaya çalıştığımı anlıyor. Romanlarımı yadırgayanlar bile durup düşünüyorlar ve Metin Savaş neden böyle eserler yazıyor acaba diyerek bana karşı esnek bir tavır takınıyorlar. Türkçü camianın artık şiirle, tarihi romanla, slogancılıkla, devletçilikle, birtakım dayatmalara boyun eğmekle ve hamasetle yetinmemesi gerektiğini fark ediyorlar. Türk kültür kodlarını bütün insanlığın hayrına olarak çağımızın şartları doğrultusunda yeni bir açılıma kavuşturmamızın zarureti idrak edenler Metin Savaş'a anlayış gösteriyorlar. Aykırı bir yaklaşımla da olsa Türk kültürünü, Türk düşüncesini yeniden işlediğimi sezinliyorlar.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanlarınızda fantastik olaylar önemli bir yekûn teşkil ediyor. Fantastikle gerçeklik ilişkisi hakkında ne düşünüyorsunuz?

Metin SAVAŞ: Kurmaca anlatı dallarından biri olan roman sanatının hiçbir ürünü hiçbir şekilde tastamam muhayyel değildir. İster bilimkurgu olsun, ister fantastik veya metafizik, isterse de mitolojik bir roman olsun her roman metninin arka planında insanın ve hayatın birtakım gerçekleri yatmaktadır. Ve tabii aynı zamanda, bütünüyle gerçekçi romanlar ve hatta biyografik romanlar bile roman sanatının şartları içerisinde birer kurgudurlar. Dolayısıyla gerçekçilik de izafidir. Fantastik unsurlar ne derece gerçekdışı ise gerçekçi unsurlar da o derece gerçektir. Her insanın iki hayatı vardır: Dışarıdaki hayatı ve iç dünyasındaki hayatı. Roman sanatı ise bu iki hayat arasındaki sınırdadır. Roman sanatı da dâhil olmak üzere bütün sanat dalları Araf'tadır. Fantastik ile gerçeklik arasında kesin bir ayırım yapılabileceğine pek inanmıyorum. İzafiyet düsturu uyarınca gerçek ne kadar gerçekse, fantastik de o kadar mümkün olma potansiyeline sahiptir. Bilhassa şizofrenler bize bunu kanıtıyor. Çocukların, delilerin ve bunakların gerçekliği farklıdır. Hiçbir şey mutlak gerçek değildir. Bizim evrenimiz yanılısamalar evrenidir.

Harun GÖRÜCÜLER: Popart kavramıyla tanımlanan tüketim aracı olarak kullanılan eşyaların, işyerlerinin ve programların isimlerini eserlerinizde kullanıyorsunuz. Mesela Kamil

Koç, Migros, BİM, Var mısın Yok musun? gibi. Romanda ürünlerin isimlerine yer vermek sizce roman sanatı açısından önemli mi?

Metin SAVAŞ: Roman sanatı edebiyatın içindedir ama ‘edebiyat paralama’ sanatı değildir. Şiirde hayat değil duygu aktarılır. Roman ise hayatın aynasıdır. Gerçek hayatta ne varsa roman onu anlatır veya anlatmalıdır. Destansı metinler kolektif algının ürünleridir. Toplumsal hafızayı, toplumsal tecrübeyi temsil ederler. Tepegöz somut olarak yoktur ama Oğuz toplumunun temsilî evreninde Tepegöz gerçekten vardır. Roman sanatı böyle değildir. Tanzimat romanlarını okuduğumuzda o zamanki toplumu tanıma imkânı buluyoruz. Postmodern romanlar ise gelecek nesillere birer belgedirler. Markalar ve marka logoları birer göstergedirler. Romancının görevi de göstermek veya sergilemek değil midir? Roman sanatının en bâriz işlevlerinden biri de malumdur ki insana ve topluma ayna tutmaktır. Baykuşlar Geceleyin Öter ve Dehşet Palas Avm romanlarımı okuyanlar hep bu marka bolluğundan yakınıyorlar. Romancı olarak benim görevim eserime hayatı (gerçek hayatı) olduğu gibi yansıtmaktır. Bu yansıtma olmasa zaten “roman bir aynadır” diyemezdik. Romanlarımdaki marka bolluğunu yadırgayanlar romancıyı değil de aslında kendilerini yadırgamalıdır. Çünkü gündelik hayatları markalara bağımlıdır. Evimizdeki her eşyanın bir markası var artık. Oturduğumuz kanepeden tutun da yiyeceklerimizi sakladığımız buzdolabına kadar markasız hiçbir eşyaya sahip değiliz. Ve artık meyvelerin üzerinde bile etiket var. Gerçek yaşam budur.

Harun GÖRÜCÜLER: Türk sineması tadında romanlarınız var. Mesela Baykuşlar Geceleyin Öter’de Ayhan Işık diye bir kahramanınız var. Türk sineması romanlarınız için neyi ifade ediyor?

Metin SAVAŞ: Yeşilçam dediğimiz Türk sineması (dünya sinemasına oranla) yeterince tekâmül edememiş olsa bile kendi içinde bir saflığa sahiptir. Ben bu saflığı romanlarıma aktarıırken belki çarpıtıyorum, belki kirletiyorum ama Yeşilçam filmleri izleyerek büyümüş biri olduğum içindir ki Türk sinemasını görmezden gelemiyorum. Romanlarımda Türk sineması tadında olmasının nedeni herhalde budur. Başka sebepleri varsa bile bunun çözümlemesini ehline bırakmak gerekiyor. Bir romancı romanlarındaki her unsuru bilinçli olarak kullanmaz. Romancının bilinç düzeyi çok yüksektir fakat onun bilinçdışı da romana daima müdahildir.

Harun GÖRÜCÜLER: Postmodernizmin yazarın kendini metnin kurgusuna dâhil etmesi gibi bir özelliği var. Kuvayı Milliye’nin Hazinesi ve Baykuşlar Geceleyin Öter romanınızda bunu görüyoruz. Kendi romanınızın figürü olmak nasıl bir duygu?

Metin SAVAŞ: Mihail Bahtin'in teorisinden yola çıkarsak, roman bir karnavaldır ve roman bir oyundur. Bir romancı kendi romanına yine kendisini dâhil ederken bunu yüksek sanat kaygısıyla yapmaz. Özgünlük amacıyla da yapmaz. Sadece haz ve oyun olsun diye yapar. Böyle yapmasının gizli bir mesajı yoktur. Eğlence amaçlıdır. Böyle yapıldığında hem romancı hem de o romancıyı seven okur roman metninden ayrı bir zevk alır.

Harun GÖRÜCÜLER: Kendinizi romanın figürlerinden biri haline getirirken kendinizle alay eden cümleler kullanıyorsunuz. Metin Savaş'ın bu kullanımını ironi olarak görmek istiyorum. İroni sizin üslubunuzun vazgeçilmezi bence. Romanınız için ironi, alay neyi ifade ediyor?

Metin SAVAŞ: İroni bir boyutuyla haz, oyun ve eğlencedir. Bir boyutuyla karikatürize ederek yermektir. İzahı olmayanın mizahı oluyor. Kendi romanlarımda kendimle alay etmemin iki nedeni var. Birincisi, az önce dediğim gibi, eğlence amaçlıdır. İkincisi ise bir tür yergidir. Şöyle ki: Ben tahsilsiz bir mahalle bakkalıyım. Edebiyat bakkala çakala mı kaldı? Tabii ki bu söylemim de bir mizahtır. Amacım kendimi aşağılamak da değildir. Romancılığı bana (bir bakkala) yakıştıramayan ve benimle kâh örtük kâh açıkça dalga geçen yüksek tahsilli vatandaşlara bu şekilde karşılık vermiş oluyorum. Tahsilli olan onlardır ama sanattan uzak duranlar da onlardır. Tabiat boşluk kabul etmiyor. İşte ben bir boşluğu dolduruyorum. Edebiyat ve sanat meydanını bana bırakan tahsilli vatandaşlarla kafa buluyorum.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanlarınızda zaman hayattaki gibi ileriye doğru akan bir zaman değil. Zamanda kaymalar, atlamalar, fantastik geçişler, geriye dönüşler yapıyorsunuz. Zaman ile yazar arasında önemli bir bağ olduğunu düşünüyorum. Bugünün romanı düşünüldüğünde sizin romanınız için zaman neyi ifade ediyor?

Metin SAVAŞ: Fevkalade güzel bir sorudur bu. Roman nasıl ki hayatı ve insanı anlatıyorsa, akıp geçmekte olan zamanı da kayda alıyor demektir. Bilim-kurgu tarzında henüz yaşanmamış bir zamanı (geleceği) anlatsak bile anlatma zamanına göre anlatılan zaman geçmiştir. Kurgu doğası gereği böyledir. Ve zaman mekaniktir. Parçalanmış zamandır. Bergson'dan ve Tanpınar'dan biliyoruz bunları zaten. İnsanın hem iç dünyasında hem de bilinçdışındaki zaman dışımızdaki zaman gibi mekanik olamıyor. Gelgitlerle örülüdür. Bireyin kendi hafızası kolektif hafızayla kuşatılmıştır. Kişi şimdiki zamanı yaşar ama o kişinin mensubu olduğu toplumda hem geçmiş hem gelecek tasavvurları vardır. Buna bir de kişinin bireysel hafızasını eklemek gerekiyor. Bu bağlamda diyebiliriz ki mekanik zaman algısı bir yanılsamadır. İç dünyamızda zamansal kaos hüküm sürmektedir. İşte ben kendi romanlarımda bütün bu gelgitleri ve kaos dediğimiz karmaşayı yansıtmaya çalışıyorum.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanlarınızda değişik anlatım teknikleri kullanıyorsunuz. İlk romanlarınıza göre son romanlarınızda farklı kullanımlarınız var. Roman teorisi üzerine kafa yorduğunuzu makalelerinizden biliyoruz. Roman tekniklerini bilinçli mi kullanıyorsunuz?

Metin SAVAŞ: Evet, romanlarımdaki bütün teknikler bilinçli birer denemedir. Çünkü ben sadece roman tekniği çalışmıyorum. Roman teorisine de kafa yordum için Türk romancılığına birtakım katkılarda bulunmaya gayret ediyorum. Kaldı ki roman teorisi aslında işin felsefi boyutudur diyebilirim.

Harun GÖRÜCÜLER: Kuvayı Milliye'nin Hazinesi romanınızda roman kahramanlarınızdan biri olan Doç. Dr. Mustafa Özsarı Hoca sizin hakkınızda “Türk edebiyatının yaşayan en büyük romancısıdır.” diyor. Kendinizi Türk romanının neresinde görüyorsunuz?

Metin SAVAŞ: Mustafa Özsarı bunu söylediğinde tepki almıştı ve bana şöyle demişti: “Beni yalancı çıkarma.” Ben de Özsarı hocamızı yalancı çıkarmamak uğrunda özel bir gayret sarf ediyorum. Dostoyevski çapında büyük bir romancı değilim ama kişisel kanaatime göre Türk edebiyatının yaşayan en iyi romancılarından biriyim. Bu söylemim bir kibir değil, bir durum tespitidir. Kendimin nerede bulunduğunu idrak edebilecek derecede romandan anlıyorum çünkü.

Harun GÖRÜCÜLER: 1995 yılında Türk Edebiyatı Vakfı'nın düzenlediği Ömer Seyfettin Hikâye Yarışmasında Ninemin Türküleri adlı kısa öykünüzle mansiyon ödülüne lâyık görüldünüz. Bu öykünüzün konusu neydi? Bilgisayar ortamında varsa öykünüzü bizimle paylaşır mısınız?

Metin SAVAŞ: Bu öyküm bilgisayar ortamında yok. Bu öyküyü yazdığım da bilgisayarım yoktu çünkü. Daktiloda yazmıştım. Dergilerde kayboldu gitti. Ninemin Türküleri öyküsü aslında basit bir öyküydü ama yarışmayı düzenleyen jüri bende bir ışık gördüğü için bu öyküme geleceğe yönelik teşvik amaçlı mansiyon ödülünü verdi. İleride bütün hikâyelerim kitaplaşırsa bu öyküyü koymasınlar isterim. Dediğim gibi, vasatın da altında basit bir öyküdür bu. Ben bu öyküde anneannemden ve babaannemden edindiğim izlenimlerle bir nevi Bacıyan-ı Rum tiplemesi oluşturmaya yeltenmişim. Konusu budur. Bacıyan-ı Rumlar hâlen daha aramızdalar mesajımı vermek istemişim.

Harun GÖRÜCÜLER: 1998 yılında Orkun Dergisi'nin tertiplelediği makale yarışmasında ikinci oldunuz. Bu makalenizin konusu neydi? Bilgisayar ortamında varsa makalenizi bizimle paylaşır mısınız?

Metin SAVAŞ: Bu makalem de bilgisayar ortamında yok. Daktiloda yazmışım. Orkun Dergisi'nin yarışma konusu "Türk Birliği Nasıl Olmalıdır" idi. Bu konudaki fikirlerimi yazmışım. Aslında birinci seçilmişim ama yarışmaya sadece bir bayan katıldığı için birinciliği nezaketen ona verdiler. Ben de bu incelikten memnun kaldım.

Harun GÖRÜCÜLER: Eklemek istediğiniz başka bir şey var mı?

Metin SAVAŞ: Hayır yok. Teşekkür ediyorum sadece.

1-EFENDİ DAYININ KOZALAKLARI

Harun GÖRÜCÜLER: Sayın Savaş, Efendi Dayının Kozalakları'nı ne zaman ve nasıl yazdınız? Yazma ve yayımlama süreci hakkında bilgi verir misiniz?

Metin SAVAŞ: Efendi Dayının Kozalaklarını 1999 senesinde yazmışım. Yazdığımda 34 yaşındaydım. İlk romanımdır. Balıkesir'de doğdum, beş yaşındayken ailecek İstanbul'a taşındık, çocukluğum ve gençliğim İstanbul ilinin Fatih ilçesinin Çarşamba semtinde geçti. 20 yaşında askere gittim, 22 yaşında askerden dönünce de yine ailecek İstanbul'u terk ederek Balıkesir'e geri döndük. İşte bu iki şehir arasındaki bölünmüşlüğü bende çocukluğumdan itibaren psikolojik sorunlara (tramvaya) yol açmıştı. İstanbul'da iken Balıkesir'i özlüyordum; Balıkesir'e kesin dönüş yapınca da İstanbul düşlerime girmeye başlamıştı. Efendi Dayının Kozalakları işte bu bölünmüşlük üzerine inşa edilmiş bir romandır. Romanın esas oğlanı Nafiz ile esas kızı Muallâ (tıpkı ben gibi) Bursa ve İstanbul arasında bölünmüş olan iki gençtir. Balıkesir'de bakkallık yaptığım yıllarda bir gün Atatürk Parkında yürüyüşe çıkmışım. İlk romanımı nasıl yazacağım ile meşguldü kafam. Roman nasıl yazılır yeterince bilmiyordum ve zihnim karmakarışık. Çam ağaçlarıyla dopdolu parkta yürürken yerde kocaman bir kozalak gördüm. Bu kozalak zihnimde bir şimşek çakmasına yol açtı. Eve döndüğümde daktilomun başına oturdum ve parkta bulduğum kozalağı seyrederek ilk romanımı yazmaya başladım. Benim ilk ilham perim işte bu kozalaktır ki onu hâlâ saklıyorum.

Yazdıktan sonra müsveddeyi rafa kaldırdım. İlk romanımı herhangi bir yayınevine göndermeye cesaretim yoktu. Bu işler nasıl yürür bilmiyordum zaten. Sonra bir gün Türk Edebiyatı dergisinin arka kapağındaki İstanbul Tuzla Belediyesi Roman Yarışması duyurusunu gördüm. Romanımı yedi nüsha halinde jüriye gönderdim ve birinci seçildim. Yarışma şartnamesine göre Tuzla Belediyesi dereceye giren romanları yayımlayacaktı. İşaret Yayınları'nın yan kuruluşu olan Şehir Yayınları ile uzlaşmaya gidilmiş olduğu için Efendi Dayının Kozalakları 2000 yılında yayımlandı.

Harun GÖRÜCÜLER: İstanbul Tuzla Belediyesi'nin açtığı roman ödülünde birinci oldunuz. İlk romanınızla ödül almak nasıl bir duygu?

Metin SAVAŞ: İlk romanla ödül almanın ürkütücü olduğunu söylemem gerekiyor. Şımarmadım ve benden çok daha nitelikli romanlar yazmamın beklenileceğini tahmin ettiğim için ürktüm. Çünkü başaramayabilirdim. 35 yaşındaydım ama hem tahsilim yoktu, hem taşrada yaşıyordum, hem de roman tekniğini iyi bilmiyordum. Kendimi yetiştirmem gerektiğini idrak ederek çok ciddi kitap okuma çalışmalarına yöneldim. Ve başardım.

Harun GÖRÜCÜLER: Efendi Dayının Kozalakları romanınızla ilgili ilk dikkatimi çeken unsur, olayların Bursa'da geçmesi oldu. Birçok romanınızda Balıkesir romanlarınızın temel mekânıydı. Mekân olarak Bursa'yı seçmenizin bir sebebi var mı?

Metin SAVAŞ: Bu roman ilk romanım olduğu için Balıkesir gibi pek bilinmeyen bir şehri romanıma mekân edindiğimde yadırganacağımı düşünmüştüm. Buna taşralı kompleksi diyebiliriz. Romancılığa ilk adımımı daha meşhur bir şehri işleyerek atmam gerekir dedim. Ne var ki roman kurgusu gereğince İstanbul'un karşısına bir Anadolu şehrini koymam gerekiyordu. Ben de Balıkesir'in komşusu olan Bursa'yı tercih ettim. Romandaki Bursa aslında Balıkesir'dir. Roman kurgusundaki Erguvan Yokuşu'nu Balıkesir şehrinin yokuşlarını düşünerek kurguladım zaten.

Harun GÖRÜCÜLER: Önsöz yazdığınız tek romanınız Efendi Dayının Kozalakları galiba. İlk romanınız olduğu için mi buna gerek duydunuz?

Metin SAVAŞ: Bu romanın Şehir Yayınları'ndaki ilk baskısında önsöz yok. Yıllar sonrasında Ötüken Neşriyat ikinci baskıyı yapmak isteyince bir önsöz ekleme ihtiyacına kapıldım. Neden böyle bir ihtiyaç duyduğumu ise önsözde belirttim zaten.

Harun GÖRÜCÜLER: Efendi Dayının Kozalakları ilk romanınız olduğu için bazı teknik eksikler dikkat çekiyor. "Keşke şu kısmını şöyle yazsaydım." veya "Şunlara dikkat etseydim." gibi düşüncelere kapıldınız mı?

Metin SAVAŞ: Benimle yapılmış olan her mülâkatta ilk romanım Efendi Dayının Kozalakları'nın (ilk roman olması hasebiyle) kusurlu bir roman olduğunu açıkça belirtiyorum. Acemi bir yazar yazmıştır çünkü. O zamanlarda çok toydum. Bu romanda bazı teknik eksikler değil, pek çok teknik kusurlar var. Bana kalsa bu romanı artık hiç yayımlatmam ama acemilik kitabımı okurlarımdan kaçırmam da dürüst bir davranış olmaz.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanınız bazı teknik eksiklere rağmen Metin Savaş'ın romancılığından izler taşıyor. Esrarengizlik, serüven ve masalsi anlatım yine dikkat çeken unsurlardan. Romancılığınız açısından Efendi Dayının Kozalakları sizin için ne ifade ediyor?

Metin SAVAŞ: Efendi Dayının Kozalakları daha sonrasında yazdığım (ve Tanrı ömür verirse yazacağım) bütün romanlarımın çekirdeğidir ve rahmidir. Dikkatli bir okur bütün romanlarımın Efendi Dayının Kozalakları'ndan doğduğunu fark edecektir. Harun Görücüler de fark etmiş zaten. Diğer romanlarımdaki her genç kız karakteri Efendi Dayının Kozalakları'ndaki Muallâ'dan izler taşıyor. Özel hayatımdaki esrarengiz meşhur komşu kızı Muallâ kimliğiyle ve benzerleri kimliğiyle bütün romanlarıma yansıyor. Romanlarımdaki esas oğlanların ilk örneği ise Nafiz karakteridir.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanınız bence Peyami Safa romanlarından izler taşıyor. Nafiz ile Muallâ arasındaki aşk, Peyami Safa'nın romanlarından çıkma gibi. Metin Savaş olma yolunda başka etkilendiğiniz yazarlar(romancılar) oldu mu?

Metin SAVAŞ: Romanlarımdaki esas kızlar ve esas oğlanlar hem Peyami Safa'dan, hem Tanpınar'dan, hem de kendi özel hayatımdan çıkmadır. Birer sentezdir bunlar. Halide Edip romanlarının etkisi de var tabii.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanınızda Metin Savaş'tan izler taşıyan olay ve kişiler kimdir?

Metin SAVAŞ: Yukarıda belirttiğim gibi kurmaca Nafiz karakterini kendimi örnek alarak oluşturdum. Roman kurgusundaki Bursa-İstanbul ikiliği ise yine özel hayatımdaki Balıkesir-İstanbul ikiliğinin akisleridir. Muallâ'nın ve Nafiz'in çevresindeki herkes yine benim özel hayatımdaki tanıdıklarımın, komşularımın, akrabalarımın kurmaca yansımalarıdır. Kendi yaşamımdaki ıstıraplar, heyecanlar, hayal ve kalp kırıklıkları hep yansımıştır bu romana. Değişerek, dönüşerek veya benzer şekilde yansımıştır.

Harun GÖRÜCÜLER: Efendi Dayının Kozalakları ile ilgili eklemek istediğiniz bir şey var mı? Biz okuyucularınıza ve araştırmacılara romanla ilgili ilgi çekici bir olay veya unsur varsa anlatır mısınız?

Metin SAVAŞ: Bu roman hakkında söyleyebileceğim her şeyi yukarıdaki sorularınızı cevaplarırken söylemiş oldum zaten.

2-YEŞİL ÇEŞME ÜZERİNE SORULAR

Harun GÖRÜCÜLER: Sayın Savaş, Yeşil Çeşme'yi ne zaman ve nasıl yazdınız? Yazma ve yayımlama süreci hakkında bilgi verir misiniz?

Metin SAVAŞ: Gerçek hayattaki Ali Dayımın çocukluk anılarını dinledikten sonra yazdım bu uzun hikâyeyi. İkinci kitabımdır. İlk baskısı 2003 yılında Beyan Yayınları

tarafından yapıldı. Efendi Dayının Kozalakları o zamanlar hiç ilgi görmeyince Şehir Yayınları ikinci kitabımı basmak istememişti. Yayınevi sahibi bana Beyan Yayınları'nı önerdi.

Harun GÖRÜCÜLER: Yeşil Çeşme romanınızı Ötüken Neşriyat basarken uzun hikâye diye basmış; fakat diğer kitaplarınızda ikinci romanınız olarak yazmış. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Metin SAVAŞ: Beyan Yayınlarınca basılırken bunun bir roman olduğunu sanıyordum. Sonradan tecrübe sahibi olunca anladım ki Yeşil Çeşme bir roman değil, bir uzun öyküdür. Bunun uzun hikâye sıfatıyla basılmasını Ötüken Neşriyat'a ben önermişim. Kabul edilmişti. Okurlarım biliyor ki, bu kitabın "Polika'nın Yeşil Çeşmesi" şeklindeki adı "Politika" diye okunması nedeniyle karışıklığa yol açıyordu. İşbu karışıklığı bertaraf etmek amacıyla "Yeşil Çeşme" diye basılması fikri de benden çıktı. İşte böylece bu kitabın adı da, roman mı yoksa hikâye mi olduğu da hep kafa karıştırıyor. Bu kitabın talihi böyleymiş sanırım.

Harun GÖRÜCÜLER: Yeşil Çeşme sizin için neyi ifade ediyor, Metin Savaş'ın romancılık macerasında Yeşil Çeşmeyi nereye koyuyorsunuz?

Metin SAVAŞ: Yeşil Çeşme son derece vasat bir anlatıdır. Samimi ama kusurludur. Diğer romanlarım bütünüyle kurmaca olduğu halde Yeşil Çeşme'yi Ali Dayımın çocukluk anılarını dinleyerek yazdım. Bu anlatının bir diğer özelliği de şudur: Daha sonraki bütün anlatılarımda yer alan bilinç akışı tekniğinin kırık dökük nüvesi bu hikâyededir.

Harun GÖRÜCÜLER: Eser "Bu hikâyeyi yaşayan ve bana anlatan Ali Dayımın anısına" diye başlıyor. Ali dayınız hakkında bilgi verir misiniz?

Metin SAVAŞ: Ali Dayı benim büyük dayımdır. Yani annemin dayısıdır. Ali dayım Birinci Dünya Savaşı arifesinde doğmuş. Kurtuluş Savaşı yıllarında çocukmuş ve Balıkesir'in İvrindi kasabasında yaşıyormuş. Bu kasabada doğmuş. O zamanlar kasabada Rumlar ve Türkler birlikte yaşıyormuş. Ali dayımların komşusu olan Kızıl Kosta adında bir Rum tüccar varmış. Bu tüccarın Polika adında bir kızı varmış. Dayımdan birkaç yaş büyükmüş. Bu iki çocuk birbirlerine duygusal bir bağla bağlanmışlar. Bunun bir aşk olduğunu sonradan idrak edebilmişler. Kurtuluş Savaşı'nı biz kazanınca kasabadaki bütün Rumlar mübadele öncesinde Yunanistan'a gitmek durumunda kalmışlar. Böylelikle de Ali dayım ile Polika ayrı düşmüş. Uzun yıllar sonrasında birbirlerinin adreslerini bularak birkaç kez mektuplaşmışlar. Yunanistan'daki Polika bir başkasıyla, Ali dayımsa bir Yörük kızıyla evlenmiş. Söz konusu mektupları dayım bana göstermedi. Bu mektuplar artık kayıp. Ali dayım Yeşil Çeşme'yi yazdığım sıralarda vefat etti zaten. Ali dayım Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren sağlık memurluğu yapmış. Balıkesir'de atıyla köy köy dolaşır ve köylülere iğne yaparmış. Ailemiz

içindeki lâkabı İğneci Dayı şeklindedir. Bana da kabamdan çok iğne yapmıştı. İğneci olduğu için çocukluğumuzda ondan biraz çekinirdik. Tıp bilgisi fevkaladeydi. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Balıkesir Devlet Hastanesi hekimleri bile hangi hastalığa hangi ilâcın daha faydalı olacağı konusunu Ali dayıma danışmışlar. Sadece gözleriyle bedenlerimize bakarak teşhis koyabiliyordu. Ben buna defalarca tanık oldum. Dokunmaksızın, sadece bakarak teşhis koyabiliyordu. Kitap okumasını da severdi. Hammer tarihini okumuştum. Yoksulca bir kimseydi. Sağlık memurluğu maaşı ve akabinde emekli maaşıyla geçinirdi. Emekliliğinde mahalle halkına iğne yaptığında para almazdı. Nasıl sağlıkçı oldu, onu kim veya hangi kurum yetiştirdi bilmiyorum. Kendisine sormuşumdur belki ama hatırlamıyorum artık. Ali dayımın babası Molla İbrahim İttihatçı idi ve Kuvayı Milliye için çalışıyordu. Molla İbrahim'in İstiklâl Harbinde kullandığı tabancayı şimdi Ali dayımın kızı muhafaza ediyor. Evlenince kasabadan şehre, Balıkesir'in Karaoğlan Mahallesi'ne yerleşmişti. Babasının mirasından kendine düşen pay ile Karaoğlan Mahallesi'nde tek katlı ve avlulu bir eski zaman evi satın almıştı. Ölene dek bu evde yaşadı. Ev hâlâ duruyor. Ali dayımlar yedi kardeşti. Kendisinin iki oğlu ve iki kızı var. Ali dayımın ilk oğlu Muhammed ağabeyimiz yeni evli olduğu yıllarda trafik kazasında hayatını kaybetti. İkinci oğlu İbrahim ise üniversiteyi bitirince İstanbullu bir sosyete kızıyla evlenip Paris'e yerleşti. Ali dayımın büyük kızı Rukiye ablamızı birkaç yıl önce toprağa verdik. Küçük kızı Emine abla yaşamaya devam ediyor. Bizim sülâlede uzun ömürlülük var. Ali dayım 95 yıl yaşadı. Ali dayımın ablası Zeynep teyzemiz ise (biz ona bazen hala, bazen teyze diyoruz) 101 yıl yaşadı. Her ikisinin Kırım kökenli annesi Elif ninemiz ise 103 yıl ömür sürdü. Ali dayımın diğer kardeşleri de hep uzun ömürlü oldular ama hiçbiri doksanı bulamadı.

Harun GÖRÜCÜLER: Roman iki bölümden oluşuyor. "Altın Küpe" adını verdiğiniz ikinci bölümde olaylar farklı bir boyut kazanıyor. Bu bölüm de yaşanmış bir hayat hikâyesine mi dayanıyor?

Metin SAVAŞ: Altın Küpe bölümü tamamen kurmacadır. Türkiye'mizin seksenli yıllardan bugüne terör olaylarına kurban verdiği şehitlerimize beslediğim acıyla yazdım bu ikinci bölümü.

Harun GÖRÜCÜLER: Yakın bir akrabanızın biyografik romanı olarak görebiliriz. Genellikle tanınmış kişilerin anlatıldığı ve edebiyatımızda da son yıllarda kendine çokça yer bulan biyografik roman hakkında düşünceniz nedir?

Metin SAVAŞ: Biyografik romanlar yazılmalıdır çünkü bu türden romanlar birer belge niteliği taşımaktadır. Anlattığımız kişinin ille de topluma mal olmuş biri olması gerekmez. Ali dayımın hikâyesi çok bariz bir şekilde Türkiye'nin muayyen bir döneminin

belgesidir. Ama yine de biyografik romanların bir arşiv vesikası gibi değil, bir sanat eseri şeklinde yazılması gerekiyor. Aksi halde edebiyat yapmış olmayız. Bu ayrıma dikkat etmek lâzım.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanınızda fantastik unsurlar, olağanüstülüklerle dolu olaylar görülüyor. Metin Savaş'ın sonraki romanlarının hazırlayıcısı gibi geldi bana. Esinlenmeler de var gibi. Mesela “Aynalı Münir” Amak-ı Hayal'deki Aynalı Baba'yı anımsatıyor gibi. Kesikbaş hikâyesi Seyahatnamedeki kesikbaş hikâyesine benziyor. Yedi Kız, Aynalı Münir, Kesikbaş, cinler...Bu konuda neler söylemek istersiniz?

Metin SAVAŞ: Burada metinlerarasılık varmış gibi görünebilir. Ama ben yukarıda saydığınız eserleri okumazdan önce yazmışım Yeşil Çeşme'yi. Yeşil Çeşme'de anlattığım olağandışı unsurlar bizim İvrindi kasabasının efsaneleridir. Tabii ki bunlar Anadolu'nun ve bütün Türk dünyasının müşterek söylenceleridir. Çeşme başında cinlerle dalaşma unsuru Elif ninemin bizzat yaşadığı bir olaymış. Elbette ben gözlerimle görmedim. Aile içinde anlatılır hep. Doğru mudur, aile efsanesi midir bilemem. Daha sonraki romanlarıma da yansımıştır bütün bunlar. Zemheri Kuyusu'nda anlattığım tuhaf olayların bir kısmını da Balıkesir'deki Ahmet dedem yaşamış.

Harun GÖRÜCÜLER: Eserde bir Kör Bekir hikâyesi var. Yanlış hatırlamıyorsam sosyal paylaşım sitesinde bu olayın gerçek olduğunu anlatan bir paylaşım yapmıştınız. Olayın aslını bizimle paylaşır mısınız?

Metin SAVAŞ: Kör Bekir babamın dedesi oluyor. Balıkesir'in Savaştepe kasabasında bakkallık yapmıştır büyük dedem Kör Bekir. Onun da benim de birer gözümüz görmüyor. Balıkesir Karaoğlan Mahallesi'ndeki bakkal dükkânının önünde dikiliyordum. Galiba kırklı yaşlardaydım. Hiç tanımadığım yaşlı bir adam kaldırımdan geçerken beni gördü, durdu, yüzüme uzun uzadıya baktı ve sordu: “Sen Kör Bekir'in torunu musun?”

Ben şaşırđım tabii. Şaşırđım çünkü Kör Bekir ben doğmazdan önce ölmüş. Onu hiç görmedim. Onun fotoğrafı da hiç yoktu bizde. Sadece adını biliyordum. “Sen Kör Bekir'in torunu musun?” diye soran yaşlı adama “evet” dedim. Dedemi nereden tanıyorsun diye soramamıştım şaşkınlıktan. Yaşlı adam “Kör Bekir'e çok benziyorsun” dedi ve kaldırımda yürüdü gitti. Onun arkasından baktım kaldım. Aradan çok zaman geçti. Halamın evindeki eski fotoğrafları karıştırırken siyah beyaz bir vesikalık fotoğraf yakaladım. Çok yıpranmış ve sararmış bir vesikalıktı. Fakat vesikalıktaki yaşlı adam kaldırımda gördüğüm yaşlı adama çok benziyordu. “Bu adam kimdir?” diye halama sordum. “Kör Bekir” dedi halam. Ne diyebilirim ki? İşte böyle oldu.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanda Ümit ile Serdar arasında bir mücadele olduğu görülüyor. Mücadelenin sebebi Hilal gibi gözükse de fikir olarak da çatıştıklarını görebiliyoruz. Aralarında bir Doğu-Batı çatışması olduğunu söyleyebilir miyiz?

Metin SAVAŞ: Evet kesinlikle öyle. Buna rağmen Ümit ile Serdar gerçek kişiler değil. Yeşil Çeşme hikâyesi için kurgulanmış iki muhayyel kişidir onlar. Yeterince işleyemediğim iki zayıf roman kişisi. Acemilik yıllarımda karakter oluşturmayı beceremiyordum.

Harun GÖRÜCÜLER: Her yazar, kendinden önceki yazarlardan etkilenir. Bu ikilik bana Peyami Safa'nın romanlarını hatırlattı. İkinci Peyami olarak görüldüğünüze göre böyle bir etkilenmeden söz edebilir miyiz? Peyami Safa sizi ve romancılığınızı ne kadar etkiledi?

Metin SAVAŞ: Peyami Safa etkisi bende çok fazladır. Fatih-Harbiye etkisi vardır bende. Peyami Safa'nın özel hayatı ile kendimin özel hayatında da birtakım benzerlikler var. İkimiz de Vefa Lisesi'ni yarıda bıraktık. Peyami de ben de babasız büyüdük. Onunki ölmüştü, benimki hapisteydi. İkimiz de gençliğimizde parasızdık. İkimizin de psikolojisi çocukluğumuzdan itibaren hep bozuktur. Fatih-Harbiye'deki Faiz Bey'in evi benim yaşadığım Çarşamba semtindedir. İkimiz de pek çok dergiye yazdık. Öğrencilik yıllarında Peyami'nin paltosu yırtık ve delikti. Babam hapisteyken benim pabuçlarım delikti. Paramız yoktu. İlk gençliğimde Çarşamba pazarında su ve mandal satmışım. Peyami de öğrencilik harçlığını çıkarabilmek için bir şeyler satıyordu. Kurabiye satıyordu yanlış hatırlamıyorsam. Dolayısıyla Peyami'yi iyi anlıyorum. Bohem hayatındaki acayipliklerine karşı anlayışlı olmak lâzım. Babasız ve yoksul bir çocukluğun travması büyük oluyor. Oturduğumuz yerden Peyami'yi kınamak hüner değildir.

Harun GÖRÜCÜLER: Kısa bir roman olmasına rağmen çeşitli konular ve hikâyeler barındırıyor bünyesinde. Balkanlardan ayrılış, Türk-Rum ilişkileri, Kuvayı Milliye, terör... Milletimizin başından geçenlerin bir panoramasını çizmiş gibisiniz. Bu kadar konuyu bir bütünlük içinde vermek zor olmuyor mu?

Metin SAVAŞ: Hiç zor olmuyor. Benim bütün romanlarım böyledir. Mihail Bahtin "roman bir karnavaldır" demiyor mu? İşte ben Bahtin'in bu teorisini uyguluyorum anlatılarında. İç dünyam da dış dünyam da çocukluğumdan beri hep karmaşık olduğu için romanlarımın kurguları da ister istemez karmaşıklaşıyor.

Harun GÖRÜCÜLER: Yeşil Çeşme ile ilgili eklemek istediğiniz bir şey var mı? Biz okuyucularınıza ve araştırmacılara romanla ilgili ilgi çekici bir olay veya unsur varsa anlatır mısınız?

Metin SAVAŞ: Başka bir şey eklemeye gerek görmüyorum.

3-ZEMHERİ KUYUSU ÜZERİNE SORULAR

Harun GÖRÜCÜLER: Sayın Savaş, Zemheri Kuyusu'nu ne zaman ve nasıl yazdınız? Yazma ve yayımlama süreci hakkında bilgi verir misiniz?

Metin SAVAŞ: Zemheri Kuyusu 2005 senesinde yayımlandı ve Türkiye Yazarlar Birliği tarafından yılın en iyi romanı seçildi. Bu ödülü zaten bekliyordum. Ötügen Neşriyat'a gönderdiğim ilk roman budur. Bu mülâkatın yapıldığı an itibarıyla üç baskı yapmış olan tek romanım da Zemheri Kuyusu'dur. Beni meşhur eden romandır. Zemheri Kuyusu'nu kült romanım olarak tanımlıyorum. Başta "kuyu" motifi olmak üzere metaforlar yönünden hayli zengin bir roman olduğu kanısındayım. Ötügen Neşriyat'ın sosyal medya sitesindeki tanıtımında "gizemleri hâlâ çözülememiş olan bir roman" ifadesi yer almaktadır. Dededen kalma eski evimizin avlusunda yer alıyor bu kuyu. Adını tabii ki ben koydum. Eski mahallerdeki her evin avlusunda bir kuyu bulunuyordu ve kuyulara özel isim vermek âdeti yoktu. Ben roman kurgusu gereği kendi avlumuzdaki kuyuya bir isim aradım ve "zemheri" adında karar kıldım. Bu romanda otobiyografik unsurlar diğer romanlarıma oranla daha fazladır. Ana karakter Fuat Çınaraltı pek çok yönden bana benziyor. Her romanımda bir veya birkaç karaktere kendimi yansıtıyorum fakat bir romancı olarak kendimi en fazla yansıttığım karakter Zemheri Kuyusu'ndaki Fuat Çınaraltı karakteridir.

Harun GÖRÜCÜLER: Zemheri Kuyusu romanı sizin için neyi ifade ediyor? Romanla ilgili ne tepkiler aldınız?

Metin SAVAŞ: Dediğim gibi beni Türk okuruna tanıtan romandır bu. Zemheri Kuyusu öncesinde hiç tanınmıyordum ve iki kitap yazmış olmama rağmen kaale alınmıyordum. Gerçek bir yazar olarak benimsenmem ancak Zemheri Kuyusu'nu yazmamdan sonra mümkün olabilmiştir. Dolayısıyla yazarlık serüvenimin dönüm noktası bu romandır. Tepkiler de daima müspet olmuştur. Zemheri Kuyusu adı Metin Savaş adından daha meşhurdur diyebilirim. Anketlere göre günümüzden yüz yıl sonra dahi okunacak romanlar arasında yer alıyor. Evrensel bir roman değildir. Bütünüyle milliyetçilik üzerine inşa edilmiştir ve Türk milliyetçiliğinin en makbul romanlarından biri olarak kabul görmektedir.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanınız çok değerli bir ödül aldı. Türkiye Yazarlar Birliği Roman Ödülü. Zemheri Kuyusu'nu Türk romanının neresinde görüyorsunuz?

Metin SAVAŞ: Zemheri Kuyusu bence milliyetçi çıkışla yazılmış olan en derinlikli romanlardan biridir. Bu romanda hamaset yerine milliyetçiliğin psikolojik arka planı ağırlıktadır.

Harun GÖRÜCÜLER: Zemheri Kuyusu'nun başında “ Ben kırık ve harap gönüller katındayım.” Hadis-i Şerif'ini epigraf olarak aldığımızı görüyoruz. Bu hadisin roman için temsil ettiği değeri öğrenebilir miyim?

Metin SAVAŞ: Hem roman karakterlerinin bireysel trajedileri hem de Türk milletinin kolektif ıstırapları işleniyor bu romanda. Kişisel görüşüme göre yeryüzünde en fazla acı çekmiş toplum Türk milletidir. Yine kişisel kanaatime (aslında kişisel kuruntuma) göre, bireyselliğin dışında, cennete ilk girecek kavim Türk kavmidir. Şu halde peygamber katına en yakın toplum da yine Türk milletidir. "Ben kırık ve harap gönüller katındayım" hadis-i şerifi işte bunun için bu romanın tek epigrafıdır.

Harun GÖRÜCÜLER: Fuat Çınaraltı değişik bir kahraman. Soy adı ve eserin içinde geçen Türk Edebiyatı Vakfı ile bahsedilen yazarlar Metin Savaş'ı anımsatıyor. Fuat Çınaraltı nasıl bir kahraman? Zemheri Kuyusu'nda Metin Savaş'ın hayatına dair neler var, öğrenebilir miyiz?

Metin SAVAŞ: Yukarıda belirttiğim üzere roman kahramanlarım içinde bana en yakın duran karakterdir Fuat Çınaraltı. Fuat'ın roman kurgusundaki çocukluğu ve gençliği kısmen (ama büyük oranda) kendi çocukluğum ve gençliğimdir. Herkesin merak ettiği komşu kızı arketipinin ipuçları da bu romanda kısmen yer almaktadır. Yazarlığa yeni başladığım yıllarda Türk Edebiyatı Vakfı'na takıldığım için Fuat Çınaraltı da roman kurgusunda böyle yapıyor. Aile yaşamımdaki sıkıntılar da biraz değişmiş olarak bu romana yansımıştır. Yine de Fuat Çınaraltı'nın roman kurgusundaki olgunluk yaşında yaşadıkları bağlamında Metin Savaş aradan çekiliyor. Orada artık ben pek yoğun.

Harun GÖRÜCÜLER: İçinde birçok konuyu barındıran bir roman. Metin Savaş'ın roman tekniğinin oturduğunu ve artık “Metin Savaş” üslubu diye bahsedebileceğimiz bir üslubun başlatıcısı olduğunu düşünüyorum. Roman tekniği ve dili bakımından romanınızı değerlendirir misiniz?

Metin SAVAŞ: Evet beni bir romancı olarak ben yapan Zemheri Kuyusu romanıdır. Olgunluk eserlerimin başlangıcıdır. Teknik açıdan postmodern anlatı denemesidir ve bu romanla bilinç akışı tekniğine hem hızlı hem de iddialı bir giriş yapmış oldum. Metin Savaş üslubu bu romanla başlamıştır ve yetkinlik kazanmıştır. Kelime oyunları, Türk dilinin zenginliği ve bilinç ve bilinçaltı çağrışımları bu romanda esip gürlemektedir diyebilirim.

Harun GÖRÜCÜLER: Psikanaliz özellikle romanın ilk bölümünde Hayrunnisâ ve Fuat'ın konuşmalarında önemli bir yer teşkil ediyor. Psikanaliz ve psikanalizin romandaki etkisiyle ilgili sizden bilgi alabilir miyiz?

Metin SAVAŞ: Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanını okuduktan sonra psikanalize özel bir merak uyanmıştı bende. Zemheri Kuyusu'nu yazmadan çok önce Freud, Jung, Adler gibi ruhbilimcilerin kitaplarını yalayıp yuttum. Böylelikle de insanlığın bilinç dışını, kolektif şuur altını, arketipleri çalışıp öğrendim. Zemheri Kuyusu böyle bir birikimin eseridir.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanda depremlerle beraber geçmişe dönüş ve özellikle de Can Meclisi kısmı en etkilendiğim bölümdü. Can Meclisi'nin bulunduğu altıncı bölümde roman tekniğiyle ilgili olan bir bölümü sıkıcı gelecek diye çıkardığınızı, nazımla kaleme alınmış bir bölümü de yayımcının teklisiyle çıkardığınızı belirtiyorsunuz? Bu anlattıklarınız doğru mu? Çıkardığınız bölümler mevcut ise bizimle paylaşabilir misiniz?

Metin SAVAŞ: Roman tekniğine dair yanlış hatırlamıyorsam tek paragraf çıkarmıştım romandan. Çıkardım derken sildim, yok ettim. O tek paragrafta ne yazmıştım artık hatırlamıyorum bile. Diğeri ise Can Meclisi ile alakalıydı. Nazım şeklindeki Can Meclisi aslında çok daha uzun. Yayımcım bu kadar uzun olmasını sakıncalı bulmuş, okur sıkılabilir demişti. Ben de hak vermiş ve Can Meclisi bölümünü kısaltarak şimdiki haline dönüştürmüştüm. Tabii ki o ilk uzun halini de silip yok ettim.

Harun GÖRÜCÜLER: Zemheri Kuyusu'nda Şeyh Galip'in özel bir yeri var. Hüsnü Aşk'tan bölümler var. Şeyh Galip roman için neyi ifade ediyor?

Metin SAVAŞ: Görünüş itibarıyla Şeyh Galip'in Zemheri Kuyusu'nda herhangi bir sembolik yönü yoktur. Hüsn ü Aşk mesnevisini çok sevdiğim için romanıma keyfe keder dâhil ettim. Ama tabii hem Hüsn ü Aşk anlatısında hem Zemheri Kuyusu romanında "sevgiliyi arayış ve kavuşma" unsuru bulunuyor. Özdeşlik buradadır. Bütün bunların dışında olarak Hüsn ü Aşk'ı romanıma dâhil etmemin bilinç altımdan kaynaklanan sebepleri varsa bile bunu ancak bir eleştirme ya da psikanaliz çözümleyebilir.

Harun GÖRÜCÜLER: Zemheri Kuyusu göndermeler ve anlatılar ormanı gibi. Bu romanı yazarken sizi en çok düşündüren bölümler neresidir? "Acaba okuyucu burayı anlayabilecek mi?" dediğiniz yer var mı?

Metin SAVAŞ: Tek bir bölümde "Acaba okuyucu anlar mı? Okurken sıkılır mı?" diye tereddüt etmişim. Tabii ki Can Meclisi için geçerlidir bu tereddüt.

Harun GÖRÜCÜLER: Virani Medresesi etrafında şekillenen birçok olay var. Romanın sonunda Deli Memet bu medresede ölü bulunuyor? Olayların merkezindeki kişi Deli Memet mi? Yahut romanın sonunda Profesör olduğunu öğrendiğimiz Can Kızılıer mi?

Metin SAVAŞ: Delilikle velilik arasında ince bir sınır vardır hükmü uyarınca Deli Memet'i örtük bir kam olarak kurguladım. Biliyorsunuz ki şamanlar âlemler arasında gidip gelirler veya bizler gibi orta dünyada yaşadıkları halde yukarı ve aşağı dünyalar arasında

iletişim kurabilirler. Yukarısı tanrısal güçlerin dünyasıdır. Aşağısı ise kötülükler diyarı yeraltıdır. Türk mitolojisine göre âlemler arası irtibatı sağlayan birtakım yarıklar ve delikler bulunmaktadır. İşte kuyu da böyle bir deliktir. Deli Memet çocukken kuyuya düşmüştür. Dolayısıyla irtibat yarığını keşfetmiştir. Eski zaman insanları kamlara hem saygı beslerlerdi hem de onlardan ürkerlerdi. Şamanlar kılık kıyafetleri ile ürkütücüdürler. Onlar (normal insanlara göre) tekinsiz kimselerdir. Delilere de benzerler. Sibiryada Türklerindeki şamanik kavramlar pek çoktur. Mesela şamana "böö" derler. Bizler şimdi bile küçük çocukları iki elimizi açarak "böö" diye korkutuyoruz. Bir diğer şaman adı da "manyak" sözcüğüdür. Bu kelimeyi biz artık "deli" anlamında kullanmaktayız ama asıl anlamı kam demektir. Evet olayların merkezinde Deli Memet bulunuyor çünkü Deli Memet âlemler arasında irtibat kurabilen tekinsiz bir kimsedir. Sırlar ondadır. Biz normal insanlar bu sırları bilemeyiz. Bilmek de istemeyiz çünkü sırların ağırlığını taşıyabilmek Deli Memet türünden kimselerin harcıdır.

Harun GÖRÜCÜLER: Zemheri Kuyusu bittiği zaman sanki devam edecekmiş gibi bir his bırakıyor. Bu postmodern romanın yaratma ve yorumlama sürecinin devam etmesi, bitmemesiyle mi ilgili? Romanlarınızda böyle bir amacınız var mı?

Metin SAVAŞ: Evet bütün romanlarımda böyle bir his uyandırmaya çalışıyorum. Hayat bitmez. Biz ölürüz ama etrafımızdakiler bizim bıraktığımız anılarla birlikte yaşamaya devam ederler. Hayatın aynası olan roman da bitmemelidir. Bilhassa postmodern roman bitmemeyi hedeflemiş anlatıdır. Her roman yarım kalmalıdır. Gerçek hayatta da bizim hayatımız yarım kalıyor. İsimiz, borç taksitlerimiz, evliliğimiz, pek çok tasarımız yarım kalıyor biz ölünce.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanınızda Metin Savaş'tan izler taşıyan olay ve kişiler kimdir?

Metin SAVAŞ: Yukarıda vermiş olduğum cevaplar bu soruyu da cevaplamış oluyor zaten. Fuat Çınaraltı romanda Metin Savaş'ın temsilcisidir. Deli Memet ise dedemin avlulu ve kuyulu evinde sığıntı olarak gerçekten yaşamış bir garip kimsedir.

Harun GÖRÜCÜLER: Zemheri Kuyusu ile ilgili eklemek istediğiniz bir şey var mı? Biz okuyucularınıza ve araştırmacılara romanla ilgili ilgi çekici bir olay veya unsur varsa anlatır mısınız?

Metin SAVAŞ: Daha önce de söylediğim gibi, romandaki hayali karakter Hayrünnisâ Hisar'ı gerçek sanıp İstanbul'da arayan bir okurum olmuştur.

4-MELENGİCİN GÖLGESİNDE ROMANI ÜZERİNE SORULAR

Harun GÖRÜCÜLER: Sayın Savaş, Melengicin Gölgesinde romanını ne zaman ve nasıl yazdınız? Yazma ve yayımlama süreci hakkında bilgi verir misiniz?

Metin SAVAŞ: Melengicin Gölgesi'nden ilk baskısı 2008 yılında yine Ötüken Neşriyat tarafından yapıldı. Adımın duyulmasını sağlayan Zemheri Kuyusu'ndan sonra yazılmış olan bu romanım teknik açıdan çok daha başarılı bir roman olmasına karşın hem ilk yayımlandığı dönemde hem de daha sonrasında hak ettiğini düşündüğüm ilgiyi görememiş ve diğer bütün romanlarımın gölgesinde kalmıştır.

Harun GÖRÜCÜLER: Melengicin Gölgesinde romanı sizin için neyi ifade ediyor? Romanla ilgili ne tepkiler aldınız?

Metin SAVAŞ: Diğer romanlarımın gölgesinde kalmış olduğunu yukarıda belirttiğim bu romanın önemini az da olsa fark edenler çıkıyor. Kimi okurlarım indinde Melengicin Gölgesi halen daha en çok beğendikleri romanımdır. Bu romanın diğer romanlarımdan bariz farkı ise arketiplere çok fazla yaslanmış olmalıdır. Zaten roman kurgusundaki melengiç ağacı da Türk mitolojisindeki hayat ağacını temsil ediyor.

Harun GÖRÜCÜLER: Roman Elçin'den bir alıntıyla başlıyor. Hemen her romanınızda bu tarz bir epigraf var. Bu romanınızda her bölümün başında var. Elçin'in epigrafı romanınız için neyi ifade ediyor?

Metin SAVAŞ: Bu romanın örtük mesajı insanlığın körlüğüdür. İnsanoğlu yaşarken gerçekten görmemeyi, görmezden gelmeyi tercih ediyor. Birtakım hakikatleri gördüğü takdirde rahatının kaçacağını sezindiği için körlük onun kolayına geliyor. Ben bu romanda insanlığın körlük inadını teşhir etmeye ve sarsmaya yeltendim.

Harun GÖRÜCÜLER: Melengicin Gölgesinde romanında benim dikkatimi çeken romanın başında tiyatrolarda olduğu gibi kişiler bölümünün olması. Bunu türlerin bir arada oluşunu ve romanın artık diğer türlerden de yararlandığını göstermek için mi yaptınız?

Metin SAVAŞ: Bunu yapmamın yegâne nedeni romandaki şahıslar kadrosunun çok kalabalık olmasıdır. Okur okuma esnasında gerektiğinde ilk sayfadaki şahıslar kadrosuna bakarak daha rahat bir okuma sürecinde bulunabilir diye düşünmüştüm. Nitekim bu romandaki yirmi kadar karakterin neredeyse yirmisi de başat karakter gibidir. Pek çok romandan alışkın olduğumuz birkaç kişiden ibaret esas karakterler şeklinde değildir.

Harun GÖRÜCÜLER: Melengicin Gölgesinde romanı sizin için neyi ifade ediyor? Romanla ilgili ne tepkiler aldınız?

Metin SAVAŞ: Bu romanı okuyanların pek azı Melengicin Gölgesi'ndeyi tam olarak idrak edebiliyor. Oysaki bence en derinlikli romanlarımdan biridir. Yazma sürecinde beni en fazla zorlayan romanım da budur zaten.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanda Fuat Çınaraltı ve Hayrunnisâ Hisar da ikincil karakterler olarak bulunuyor. Zemheri Kuyusu'nun kahramanlarını bu romanınızda da kullanmanızın amacı nedir?

Metin SAVAŞ: Zemheri Kuyusu'nun esas oğlanı ile esas kızına ne oldu, daha sonrasında evlenebilecekler mi diye hep soruyordu okurlarım. Okurların bu merakını gidermek amacıyla Melengicin Gölgesi'nde bu iki karaktere az da olsa yer verdim ve onların artık evlenmiş olduklarını okurlarıma duyurmuş oldum.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanda yabancı sözcükler kullanıp dipnot koyuyorsunuz. Bazen de bir makale gibi alıntıladığınız bölümü nereden aldığınızı dipnotta belirtiyorsunuz. Postmodern yazarlarda gördüğümüz bu tekniği kullanma amacınız nedir?

Metin SAVAŞ: Bunu böyle yapmam sadece postmodern bir oyundur. Yabancı sözcüklerin Türkçe karşılıklarını dipnotlarda belirtmem ise Rus romanlarından etkilenmiş olmamdır diyebilirim. Tanzimat romanındaki birtakım karakterler nasıl ki Fransızca sözcükler kullanmayı züppece bir tavırla seviyorsa aynı tavır Rus romanında da karşımıza çıkmaktadır.

Harun GÖRÜCÜLER: Bu romanınızda da Zemheri Kuyusu'nda olduğu gibi Kuran-ı Kerim'den alıntılar ve birçok esere göndermeler yapıyorsunuz. Bu metinler arası göndermeler Metin Savaş romanı için çok önemli. Başka metinlere göndermeler yapmak ve onları kullanmak romancı olarak size neyi ifade ediyor?

Metin SAVAŞ: Kimileri çok fazla kitap okumuş biri olduğumu göstermek ve hava atmak amacıyla böyle yaptığımı düşünüyor. Gerçekte ise okurlarımın ufkunu açabilmek için metinlerarası yöntemini ısrarla kullanıyorum. Çünkü böylelikle okurlarımı pek çok farklı metinden haberdar etmiş oluyorum. En azından okurlarımda bir kulak dolgunluğu oluşsun istiyorum.

Harun GÖRÜCÜLER: Bilinçli olarak yanlış kullandığınız kelimeler var. "Kağtil" gibi. Bunu diğer romanlarınızda da görüyoruz. Dil bilinci yüksek bir yazar olan Metin Savaş'ın, roman dili hakkındaki görüşlerini öğrenebilir miyiz?

Metin SAVAŞ: Katil sözcüğünün iki farklı anlamı var. Bu farktan ötürü iki ayrı imlâ kullanmam gerekebileceğini düşünmüştüm. Türkçenin imlâsı Fransızcanın imlâsı derecesinde sağlam değil ne yazık ki. Yetkin bir imlâ düzenimiz hâlâ yok. İşte bu düzensizlik usta

yazarları bile bazen zora sokuyor ve yanlışlığa yöneltebiliyor. Kağıt imlâsının şimdi artık yanlış olduğunu düşünmekteyim.

Harun GÖRÜCÜLER: Eserlerinizde psikolojik ve tasavvufi göndermeler çok. Melengicin Gölgesinde romanında bize vermek istediğiniz mesaj nedir?

Metin SAVAŞ: Romanın mesajı aslında çok açık. Hepimiz hayat ağacının gölgesinde yaşıyoruz. Bu gölge gelip geçici bir hayatın izdüşümüdür. O kadar çırpınmamız yersizdir. Ölüp gideceğiz ve gölgeden kurtulacağız.

Harun GÖRÜCÜLER: Mekân, sizin romanınız için simgesel bir anlama bürünüyor. Konak, çeşitli kişilikteki insanların bir arada olduğu bir yer. Melengiç ve yatrın da simgesel yönü var. Fantastik olaylar genelde bu mekânlarda geçiyor. Size göre Melengicin Gölgesi'nde romanında mekânın işlevi nedir?

Metin SAVAŞ: Bu romanın ana mekânı olan konak aslında yaşamakta olduğumuz bu fâni dünyadır. Metaforik olarak hayat ağacı ile melengiç ağacı, dünya ile de konak özdeşir.

Harun GÖRÜCÜLER Romanınızdaki kişi adları içerik hakkında çok şey veriyor aslında. Kahramanlara çok değişik adlar veriyorsunuz veyahut bilinen kişileri çok farklı kullanıyorsunuz. Metin Savaş, bunu yaparken kalıcı kahramanlar mı yaratmayı amaçlıyor?

Metin SAVAŞ: Aynen öyle. Yaşadığım zamanda okunan popüler bir romancı olmak gibisinden bir derdim yok. Romanlarım ve karakterlerim yüz yıl sonra da okunmalıdır. Gelecekte de okunmalıdır çünkü istikbale kalabilecek tarzda romanlar yazma yeteneğine sahip biri olduğumu düşünüyorum. Böyle bir yeteneği öldürmem demek Tanrı'nın bana nasip etmiş olduğu bir nimete nankörlük etmem demektir.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanınızda Metin Savaş'tan izler taşıyan olay ve kişiler kimdir?

Metin SAVAŞ: Her romanımda beni temsil eden bir karakter vardır; her romanımda birkaç karaktere kendimi bölerek yansıtmışımdır. Ve fakat Melengicin Gölgesinde diğer romanlarımdan ayrılıyor. Bu romanda Metin Savaş hiç yoktur diyebilirim. Kendimi en az yansıttığım romandır çünkü bu roman tamamıyla arketipler üzerine inşa edilmiştir. Bununla birlikte Melengicin Gölgesi'ndeki kalabalık şahıs kadrosu içinde bana en yakın duranlar derbeder tabiatlı Korkut Efe ile Karûre adındaki ecinnidir.

Harun GÖRÜCÜLER: Melengicin Gölgesinde ile ilgili eklemek istediğiniz bir şey var mı? Biz okuyucularınıza ve araştırmacılara romanla ilgili ilgi çekici bir olay veya unsur varsa anlatır mısınız?

Metin SAVAŞ: Bu romanda Çıplak Ayaklı Rengin adında bir karakter var. Bir okurum İstanbul'da tramvaya bindiğinde Melengicin Gölgesi'ndeyi okuyarak yolculuk

etmekteymiş. Tramvaya bir durakta bhir kadın binmiş ve tam da okurumun karşısındaki koltuğa oturmuş. Okurum ise çaktırmadan o kadına bakmış çünkü kadının ayakları çıplakmış.

5-KARGALAR DERNEĞİ ÜZERİNE SORULAR

Harun GÖRÜCÜLER: Sayın Savaş, Kargalar Derneği romanını ne zaman ve nasıl yazdınız? Yazma ve yayımlama süreci hakkında bilgi verir misiniz?

Metin Savaş: Kronolojik sıraya göre beşinci kitabım olan Kargalar Derneği'nin ilk baskısı 2010 yılındadır. Kitaplarım umumiyetle yazıldığı yıl içinde basıldığı için ilk basım tarihiyle yazma tarihi arasında pek fark bulunmuyor.

Harun GÖRÜCÜLER: Kargalar Derneği romanı sizin için neyi ifade ediyor? Romanla ilgili ne tepkiler aldınız?

Metin SAVAŞ: Kargalar Derneği kendi köşemden takip edebildiğim kadarıyla en az ilgi uyandıran romanımdır. Bu romanıma özel bir ilgi gösteren okurlarım yok değilse de diğer romanlarım derecesinde rağbet görmemiştir. Zemheri Kuyusu ve Melengicin Gölgesinde gibi peş peşe iki kayda değer romanın ardından yazmış olduğum Kargalar Derneği roman tekniği açısından biraz zayıf gibi görünüyor diyebilirim. Bu romanda kadim zamanlara dek indiği rivayet edilen Türk gizli teşkilatını kurmaca bir zeminde ele almaya çalıştım.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanın başında Necati Gültepe'den bir alıntı yapıyorsunuz. İlk bölüme girmeden önce “Kurguya Giriş” diye bir bölüm var. İlginç bir başlık. Romanın son bölümünden sonra da “Kurguyu Bitiriş” diye bir bölüm var. Burada anlatılan her şey bir kurgu mu demek istiyorsunuz?

Metin SAVAŞ: Türk gizli teşkilatının gerçekten var olup olmadığını kesinkes bilemediğimiz içindir ki bu romanda anlatılan her şeyin bir kurgu olduğunu okurlarıma bilhassa hatırlatmak ihtiyacına kapılmıştım. Bu nedenle roman metnine kurguya giriş ve kurguyu bitiriş şeklinde iki kısa bölüm eklemeyi uygun görmüştüm.

Harun GÖRÜCÜLER: Buldumcuk, Çömçe Gelin ve Pusarık, değişik isim ve karakterler. Bu karakterleri nasıl oluşturduunuz?

Metin SAVAŞ: Buldumcuk sözcüğünü TDK Türkçe Sözlük'te tesadüfen görüp seçmiştim. Pusarık ise Dede Korkut Kitabında geçen bir kelimedir. Çömçe Gelin'se malum olduğu üzere Türk folklorunda yer alıyor. Ki kanımca Türk folklorundaki Çömçe Gelin ile Türk mitolojisindeki Umay Ana özdeş veya benzerdir.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanlarınızda hep bir arayış var. “Mukaddes emanet” “gizli hazine” “geçmiş” gibi. Burada da “yağmur taşı” var. Arayış sizin için ne demek?

Metin SAVAŞ: Terry Eagleton ve René Girard gibi edebiyat teorisyenleri her anlatıda “arayış” unsurunun önemine dikkat çekerler. Destanlardan masallara, Ortaçağ edebiyatlarından çağdaş romana varıncaya dek “arayış” motifi anlatıların başat unsurlarından biridir. Bu motif aynı zamanda okurun merakını çeker ve anlatıyı cazip hale getirir.

Harun GÖRÜCÜLER: Melengicin Gölgesinde bana Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nü hatırlatıyor. Alaycı, ironik bir anlatım ve bir dernek: Kargalar Derneği.

Metin SAVAŞ: Bütün romanlarımda benzerlikler yakalamak mümkündür. Nitekim her sanatçı ömrü boyunca aslında tek bir eser yaratır. Sanatçının bütün yapıtları esasen tek eserinin parçalanmış metinleridir diyebiliriz. Kargalar Derneği’ni kurgularken ve yazarken Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nü hatırlatacak veya anıştıracak bir metin kaleme almakta olduğumu ben de fark etmişim.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanınızda Metin Savaş’tan izler taşıyan olay ve kişiler kimdir?

Metin SAVAŞ: Bu romanda Metin Savaş’a en yakın duran iki karakter var: Buldumcuk ve Pusarık. En azından ben böyle olduğunu sanmaktayım.

Harun GÖRÜCÜLER: Kargalar Derneği ile ilgili eklemek istediğiniz bir şey var mı? Biz okuyucularınıza ve araştırmacılara romanla ilgili ilgi çekici bir olay veya unsur varsa anlatır mısınız?

Metin SAVAŞ: Bu romana dair eklemek istediğim bir şey yoktur. Kimi okurlarım bu romanla Metin Savaş’ın polisiye kurguya çok yaklaştığını düşünüyorlarmış.

6-ERLİK ROMANI ÜZERİNE SORULAR

Harun GÖRÜCÜLER: Sayın Savaş, Erlik romanını ne zaman ve nasıl yazdınız? Yazma ve yayımlama süreci hakkında bilgi verir misiniz?

Metin SAVAŞ: Erlik’in ilk baskısı 2012 yılında Ötüken Neşriyat tarafından yapılmıştır.

Harun GÖRÜCÜLER: Erlik romanı sizin için neyi ifade ediyor? Romanla ilgili ne tepkiler aldınız?

Metin SAVAŞ: Erlik malum olduğu üzere Türk mitolojisinde yeraltı ruhlarının şefidir. Kötülük tanrısıdır. Mitolojik unsurları arkaik şekliyle değil de güncelleyerek çağdaş romana uyarlama denemesi mahiyetinde kurguladım bu romanı. Sadece bir deneme yapmak istedim.

Harun GÖRÜCÜLER: Erlik mitolojik bir kahraman. Mitolojik karakterler romanın kurgusunun temelini oluşturuyor. Güncel olayları mitolojiyle harmanlamak zor oldu mu?

Metin SAVAŞ: Günceli mitolojiyle harmanlamak tabii ki ayrı bir beceri gerektiriyor. Gerek zihindeki tasarlama gerekse yazma anlarında beni zorlamıştır bu roman.

Harun GÖRÜCÜLER: Erlik romanınız kurgu olarak etkileyici. Yayımlandığı yıl ESKADER roman armağanını da aldınız. Buna rağmen yeterince ilgi görmedi gibi. Sizce sebebi nedir?

Metin SAVAŞ: Yeterince ilgi görmemiş algısı var ama okurlarımla birebir sohbetlerde her okurum sözü döndürüp dolandırıp Erlik'e getiriyor. Sanıyorum ki bu romana yönelik örtük bir ilgi var ama yine de yeterince anlaşılmamış bir romandır diye düşünmekteyim. Tabii bu romanın kurgusu da eksik kalmıştır. Tamamlanmamış bir romandır.

Harun GÖRÜCÜLER: Suat Katran, Sibel İpekçiler'in yarattığı bir kahramanken romanın kahramanı haline geliyor.

Metin SAVAŞ: Bu bir postmodern oyundur tabii. Aynı zamanda Suat Katran'ın arka planında arketip olgusu bulunduğu için iki Suat Katran'dan söz etmek gerekiyor. Birincisi, roman dünyasında Sibel'in karşısına çıkan (tecessüm etmiş) Suat Katran'dır. İkincisi ise, kolektif hafızada yer alan arketip olarak Suat Katran'dır ki bu ikincisi yazar Sibel'in yarattığı kahramandır.

Harun GÖRÜCÜLER: Erlik, Arkarlar, Körmesler mitolojik kahramanlar. Bize bu kahramanlar hakkında bilgi verir misiniz?

Metin SAVAŞ: Erlik tam olarak semavi dinlerdeki şeytana tekabül ediyor. Arkarlar ise Türk mitolojisindeki iyi ruhlardır, bunlar insanlara yarar sağlamaya çalışırlar. Körmesler de Erlik'in emrindeki kötü ruhlardır. İnsanlara zarar vermeye çalışırlar.

Harun GÖRÜCÜLER: Fuat'tan sonra Feridun da şizofreni belirtileri gösteren bir kahraman. Şizofreni üzerine çokça okumalar yaptığımı biliyorum. Bu konuya özellikle eğilmenizin sebebi nedir?

Metin SAVAŞ: İki sebebi var. Ben şizofren değilim ama psikolojik sorunları olan birisiyim. Dolayısıyla da psikoloji okumaları yaparken şizofreniye de ilgi duymuşumdur. İkinci sebepse, modern ve postmodern zamanlarda şizofreninin daha da yaygınlaşmış olmasıdır. Roman sanatı insana ve topluma ayna tutmak sanatı olduğu içindir ki çağımızın en belirgin rahatsızlıklarından biri olan şizofreniye kayıtsız kalamadım.

Harun GÖRÜCÜLER: Feridun sürekli Körmeslerle mücadele içindedir. Romanın sonunda da Erlik olarak gördüğü Suat Katran'ı öldürür. Feridun, şizofreni hastası olduğu için

mi Suat Katran'ı öldürüyor? Bu iki kahraman ve Sibel'in romanda temsil ettikleri mitolojik unsur nedir?

Metin SAVAŞ: Feridun tabii ki hem şizofren olduğu için hem de Sibel'e yönelik tutkusundan ötürü, yani kıskançlık nedeniyle cinayet işlemiştir. Suat Katran yeraltı kötülüğünü, Feridun orta dünyadaki insanı, Sibel ise gökteki veya içimizdeki tanrıçayı temsil etmektedir.

Harun GÖRÜCÜLER: Arkarlar var. Sizin romanlarınız için klasikleşen gizli bir cemiyet. Başında Atatürk'ün olduğu düşünülüyor. Romanlarınızda esrarengizliği ve masalsılığı sağlamada bu gizli teşkilatların rolü nedir?

Metin SAVAŞ: Gizli olan her şey merak uyandırır. Bir anlatıya büyümlü bir atmosfer yüklemenin en kestirme yolu gizemdir. İlk gençliğimden kalma gizli ajanlık hevesim romanlarıma bir şekilde yansıyor böyle.

Harun GÖRÜCÜLER: Kuvayı Milliye'nin Hazinesi'nde, Yeşil Çeşme'de ve burada Atatürk kahramanlardan biri? Bir gerçek kahramanı roman kahramanı yapmak nasıl bir duygu?

Metin SAVAŞ: Bahsettiğiniz kurgularımnda Atatürk sadece ismen vardır. Roman kurgusunda hiç görülmezler. Atatürk benim gözümde çok büyük bir kahraman olduğu için bu büyük kahramana kurgularımnda doğrudan doğruya yer vermeye cesaret edemedim. Böyle olunca da Atatürk'ü bir nevi gizli kahramana dönüştürdüm.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanınızda Metin Savaş'tan izler taşıyan olay ve kişiler kimdir?

Metin SAVAŞ: Bir yazar olması itibarıyla Sibel İpekçiler benim dışıl tarafımdır. Feridun da az buçuk benden bir şeyler taşıyor.

Harun GÖRÜCÜLER: Erlik ile ilgili eklemek istediğiniz bir şey var mı? Biz okuyucularınıza ve araştırmacılara romanla ilgili ilgi çekici bir olay veya unsur varsa anlatır mısınız?

Metin SAVAŞ: Feridun Öküztepen karakterini Balıkesir çarşısında barınan saf bir adamdan esinlenerek oluşturmuştum. Uğur adında güçlü kuvvetli ama zekâsı kıt bir kimsedir. Çarşı esnafının ayak işlerine bakarak geçiniyor. Bunu öğrenen okurlarım Balıkesir'e geldiklerinde Uğur'u muhakkak görmek istiyorlar. Ama Uğur kendisinin bir roman kahramanına kaynaklık ettiğinin ne demek olduğunu idrak edebilecek bir durumda değil maalesef.

7-KUVAYI MİLLİYENİN HAZİNESİ ROMANI ÜZERİNE SORULAR

Harun GÖRÜCÜLER: Sayın Savaş, Kuvayı Milliye'nin Hazinesi romanını ne zaman ve nasıl yazdınız? Yazma ve yayımlama süreci hakkında bilgi verir misiniz?

Metin SAVAŞ: Bu roman ilk olarak 2014 senesinde yine Ötüken Neşriyat tarafından yayımlandı.

Harun GÖRÜCÜLER: Kuvayı Milliye'nin Hazinesi romanı sizin için neyi ifade ediyor? Romanla ilgili ne tepkiler aldınız?

Metin SAVAŞ: Yeterince okunmayan ama okuyanların da çok sevdikleri bir romanımdır. Balıkesir şehri kuvayı milliye hareketinin başkenti olarak bilinir hep. Ben işte bu kuvayı milliye ruhunun şehrimizde hâlen daha yaşamaya devam ettiğini ve devam etmesinin elzem olduğunu vurgulamak amacıyla böyle bir roman yazdım.

Harun GÖRÜCÜLER: Kuvayı Milliye'nin Hazinesi romanınızdaki hazine olayı da gerçek bir öyküye dayanıyor mu?

Metin SAVAŞ: Hazine tamamen kurgudur ve semboliktir. Gerçek hazine kuvayı milliye ruhudur. Yoksa toprak altında gömülü çil çil altınlar değildir.

Harun GÖRÜCÜLER: Kuvayı Milliye sizin için neyi ifade ediyor? Romanlarınızda sürekli Kuvayı Milliye özlemi var.

Metin SAVAŞ: Yukarıda dediğim gibi, doğduğum şehir Balıkesir kuvayı milliye hatıralarıyla dopdolu bir şehirdir. Bu şehirde, ilçelerinde ve köylerinde kuvayı milliye hareketine az ya da çok bulaşmamış hiçbir aile bulamazsınız. Benim atalarım da kuvayı milliye hareketinde görev almış kimselerdir. Çocukluğumdan beri bu hatıraların içinde yaşıyorum. Dolayısıyla da her romanımda ya kuvayı milliyenin kendisi vardır yahut da kuvayı milliye ruhunu temsil eden birtakım unsurlar vardır.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanda Haçerli Hanım “Hepimiz bir roman kahramanıyız.” diyor. Romanlarınızda bazen gerçek kişilere yer veriyorsunuz. (Balıkesir Belediye başkanı, Tivoli Kitabevi sahibi, Prof. Ali Duymaz, Prof Dr. Mehmet Aça, Doçent Dr. Mustafa Özsarı gibi) Bu kişileri roman kahramanı yapmanızın sebebi nedir ve ne gibi tepkiler aldınız?

Metin SAVAŞ: Gerçek kişileri roman kurgularıma dâhil etmem şimdiye dek hiçbir olumsuz tepkiye yol açmadı. Nasıl ki Tanzimat sonrası romanlarda birtakım gerçek kişiler karşımıza çıkıyorsa ve bu türden romanlar o döneme dair belge niteliği taşıyorsa, ben de kendi romanlarıma işte böyle belgesel bir açılım katmak istiyorum. Sebep budur.

Harun GÖRÜCÜLER: Kuvayı Milliye'nin Hazinesi'nde diğer romanlarınız gibi gerçekle masalsı öğeler iç içe geçmiş durumda. Mesela üç masalsı kızı (Gülperi, Gülizar ve Gülbahar) Balıkesir terminalinde Kâmil Koç otobüsüne bindirip Ankara'ya gönderiyorsunuz. Bu kadar masalsı unsuru kullanmanıza rağmen romanlarınız inandırıcılığını kaybetmiyor. Bunu nasıl sağlıyorsunuz?

Metin SAVAŞ: Bunu sağlamayı nasıl başardığımı aslında ben de bilmiyorum. Çok iyi bir anlatıcı olduğum söyleniyor hep. Bunun dışında mitolojiye ve masal gibi halk anlatılarına özel bir merakım da var zaten.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanda popüler kültüre ait birçok unsurdan da yararlanıyorsunuz. Mega Star şarkı yarışması gibi. Melengicin Gölgesi'nde romanında "Bir Varmış Bir Yokmuş" gibi. Güncel ile geçmiş, geleneksel ile popüler olan iç içe. Roman sanatı açısından bu konular olmalı mı sizce?

Metin SAVAŞ: Bence olmalı çünkü hep dediğim gibi romanlarımda Türk toplumuna ayna tutmaktayım. Toplum gerçekliğinde ne varsa o var olan her şey roman kurgusunun doğal malzemesidir.

Harun GÖRÜCÜLER: Kuvayı Milliye'nin Hazinesi'nde diğer romanlarınızda da olduğu gibi birçok hikâye var. Temelde yapmak istediğiniz nedir? Bu romanı okuyanlara vermek istediğiniz bir mesaj var mı?

Metin SAVAŞ: Gerçek hayat tekdüze değildir. Gerçek hayat karmaşıktır. Bizler gündelik yaşantımızda pek çok olayı (yani pek çok öyküyü) yaşıyoruz ama bunun farkına varamıyoruz. Roman kurgularımı işte bu hayat gerçekliği üzerine inşa etmekteyim.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanınızda Metin Savaş'tan izler taşıyan olay ve kişiler kimdir?

Metin SAVAŞ: Bu romanda Metin Savaş zaten bir yan karakter olarak birkaç kez görülüyor. Bunun dışında ana karakter olan Ebesiz Doğan bazı yönlerden benimdir.

Harun GÖRÜCÜLER: Kuvayı Milliye'nin Hazinesi ile ilgili eklemek istediğiniz bir şey var mı? Biz okuyucularınıza ve araştırmacılara romanla ilgili ilgi çekici bir olay veya unsur varsa anlatır mısınız?

Metin SAVAŞ: Eklemek istediğim bir şey yok.

8-BAYKUŞLAR GECELEYİN ÖTER ROMANI ÜZERİNE SORULAR

Harun GÖRÜCÜLER: Sayın Savaş, Baykuşlar Geceleyin Öter romanını ne zaman ve nasıl yazdınız? Yazma ve yayımlama süreci hakkında bilgi verir misiniz?

Metin SAVAŞ: İstanbul'da Karnaval Üçlemesi ortak başlıklı serinin ilk kitabı olan Baykuşlar Geceleyn Öter 2015'te yazılmış ve aynı yıl Ötüken Neşriyat tarafından yayımlanmıştır.

Harun GÖRÜCÜLER: Baykuşlar Geceleyn Öter romanı sizin için neyi ifade ediyor? Romanla ilgili ne tepkiler aldınız?

Metin SAVAŞ: Postmodern zamanların tüketim kültürü ve yeni-kapitalizm diyebileceğimiz olgunun ihtiyaç duyduğu tüketim toplumu üzerine inşa etmeyi tasarladığım İstanbul'da Karnaval Üçlemesi'nin bu ilk kitabı yazarlık serüvenim açısından özgün bir denemedir. Gerek kendi yazma sürecimde gerekse roman dünyasındaki süreçte esas olansa deneysel roman tecrübesidir. Yüzde elli ciddi, yüzde elli absürt olan Baykuşlar Geceleyn Öter kendi kanaatime göre en başarılı romanımdır. Bu başarıyı fark eden okurlarımdan daima olumlu tepkiler alıyorum zaten. Şaşırtıcı, kasvetli ve hatta ürkütücü bir roman olduğunu söylüyorlar bana okurlarım.

Harun GÖRÜCÜLER: İstanbul'da Karnaval Üçlemesi'nin ilk kitabı. Şehir olarak niçin İstanbul'u tercih ettiniz?

Metin SAVAŞ: İstanbul'u tercih ettim çünkü İstanbul Türkiye'nin en kozmopolit şehridir. Dolayısıyla bütün dünyadaki emsallerine en fazla benzeyen Türk şehridir.

Harun GÖRÜCÜLER: Roman Kierkegaard ve Tanpınar'dan alıntılarla başlıyor. Alıntılar ve romandaki işlevini anlatır mısınız?

Metin SAVAŞ: Bu romandaki alıntı bolluğunun birinci sebebi, okuru Kierkegaard ve Tanpınar gibi düşünce ve kültür insanların bakış açılarından haberdar etmek, günümüzün toplumunu söz konusu münevverlerin görüşleri ışığında çözümlenmek gayretkeşliğidir. Gerçek aydınlar salt kendi dönemlerine değil bütün zamanlara seslenirler. Dolayısıyla postmodern zamanların romanında bu isimlerin görüşlerinden ve uyarılarından faydalanmayı kendime şiar edinmişimdir.

Harun GÖRÜCÜLER: Romanı tiyatro eseri gibi fasıl ve bölümlere ayırmışsınız? Birinci Fasıla Ek diye bir bölüm var. Yazılan romanın değerlendirmesinin yapıldığı. Romanın sonunda da ek bölümü var. Bunu romanı bir anlatı haline getirmek için mi yaptınız?

Metin SAVAŞ: Bütün bu fasılları ve bölümleri postmodern romanın bir oyun olduğu ilkesinden yola çıkarak roman metnine yedirdim. Baykuşlar Geceleyn Öter her unsuruyla deneysel bir romandır. Sadece kurguda değil, romanı bölümlere ayırmada bile yeni yeni tecrübelerle yeltendim.

Harun GÖRÜCÜLER: Koridordaki Ayna masalsı bir anlatım katıyor romana. Masallardaki ayna

Metin SAVAŞ: Masal olsun, çağdaş anlatı olsun, metaforlar hep vardır. Ayna da mitik zamanlardan günümüze taşınmış olan “yansıtma” olgusunun metaforlarından biridir. Böyle olunca da roman metni ister istemez masalsı bir atmosfere bürünüyor.

Harun GÖRÜCÜLER: Tatar Adnan ve Ayhan Işık bir roman yazarken onu yaşıyorlar, yazdıklarını değerlendiriyorlar. Gerçeklik algısını yerle bir ediyorlar. Roman sanatı açısından bu tekniği nasıl değerlendiriyorsunuz?

Metin SAVAŞ: Dediğim gibi, postmodern oyunlar yapıyorum romanlarımda. Dünya hayatı ne kadar gerçekse, anlatı da o kadar gerçektir. Dünya hayatı nereye kadar bir rüya ise, edebiyat ve sanatın her türü de oraya kadar rüyadır. Gerçeklik algısını yerle bir etmek veya gerçekliği sorgulamak hayatın kendisidir zaten.

Harun GÖRÜCÜLER: Baykuşlar Geceleyin Öter ile ilgili eklemek istediğiniz bir şey var mı? Biz okuyucularınıza ve araştırmacılara romanla ilgili ilgi çekici bir olay veya unsur varsa anlatır mısınız?

Metin SAVAŞ: Bu romanda çocukluğumun geçtiği bir İstanbul sokağını örnek aldım. Roman kurgusundaki Şebboy Sokağı kısmen gerçektir ve çocukluğumda oyun oynadığım sokaktır. Bu romanın her karakterine kendimden bir şeyler katmışımdır. Bu romandaki kız/kadın karakterlerde ise Metin Savaş’ın meşhur komşu kızının izleri bulunmaktadır. Hayatımı bakkallık yaparak kazandığım için yine bu romandaki önemli karakterlerden biri de Kötü Bakkal künyeli şahıstır.

Harun GÖRÜCÜLER: Metin Savaş, romanda diğer romanlarında olduğu gibi eski kelimelere, argolara ve güncel kullanımlara yer veriyor. Dilde çoğulcu bir yaklaşımı benimsediğinizi düşünebilir miyiz?

Metin SAVAŞ: Elbette öyle. Ölü kelimeler bile toplum hayatında iz bırakırlar. Büsbütün unutulmuş kelimelerin hatıralarımızda yeri vardır. Bilinç dışımızda yeri vardır. Aslında kâinattaki hiçbir şey yüzde yüz yok olmuyor. Bir şekilde varoluşunu sürdürüyor.

Harun GÖRÜCÜLER: Sayın Savaş, romanda Dostoyevski ve Orhan Pamuk’u kıyasladığınız bölümler var. Kurmaca dünyada Orhan Pamuk’u büyük bir romancı olarak görmediğinizi belirtiyorsunuz. Edebiyatımıza postmodernizmi getiren yazar olarak görülen Orhan Pamuk hakkındaki görüşlerinizi öğrenebilir miyiz?

Metin Savaş: Orhan Pamuk bence dünya çapında birinci sınıf romancıdır. Nobel ödülünü hak etmiş midir, hak etmemiş midir buna karar veremem çünkü böyle bir karar verebilmem için yeryüzündeki bütün birinci sınıf romancıların eserlerini Orhan Pamuk’un yapıtlarıyla kıyaslamam gerekir. Oysaki bunu yapmam imkânsızdır çünkü o kadar fazla romanı okumaya ömrüm yetmez. Nobel Akademisi’nin tercihi de zaten kimseyi bağlamaz.

Orhan Pamuk bence (bütün kusurlarına ve bütün polemiklere karşın) birinci sınıf romancıdır ama Dostoyevski ya da Aytmatov çapında büyük romancı değildir.

Harun GÖRÜCÜLER: Son olarak mümkünse Nüfus Cüzdanı fotokopisini (TC numarası kısmı örtülü) varsa çocukluk yıllarınıza dair nüfus cüzdanınızı, diplomalarınız ve paylaşabileceğim resmi belgeler ve aile fotoğraflarınızı açıklamalarıyla gönderebilir misiniz? Ekler bölümünde size ait belge ve fotoğraflara yer vermek istiyorum.

Metin Savaş: Elbette gönderirim. Bütün diplomalarım kayıp ama galiba karnelerimden biri duruyor.

Harun GÖRÜCÜLER: Göstermiş olduğunuz iyi niyet ve misafirperverlikten dolayı çok sağ olun. Sizi yakından tanıma fırsatı bulmak, benim için gurur verici. Tez hazırlama aşamasında her daim yanımda oldunuz, oluyorsunuz. Tekrardan sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Metin Savaş: Ben de size ve tez danışmanlığınızı yapan hocanız Oğuzhan Karaburgu Beyefendiye teşekkürlerimi arz ediyorum. Metin Savaş ve yapıtları hakkındaki ilk kapsamlı çalışma siz Harun Görücüler'in tez çalışmasıdır.

Harun GÖRÜCÜLER: Verdiğiniz bilgiler ve içten cevaplarınız için teşekkür ederim.

Metin SAVAŞ: Ben de size teşekkür ediyorum, çalışmanızda başarılar dilerim

EK 2- YAZAR BİBLİYOGRAFYASI

Türk Edebiyatı Dergisi

- Çerkez Güzeli, sayı 230, Aralık 1992
- Pomak Mestan Dayı, Genç Kalemler eki sayı 4, Mayıs 1993
- Karakeçili, Yeni Kalemler eki sayı 1, Kasım 1993
- Yeşilli Câmii, Yeni Kalemler eki sayı 6, Şubat 1994
- Ahret Yaylasında Kavuşanlar, sayı 248, Haziran 1994
712. Vuslat, sayı 251, Eylül 1994
- Ninemin Türküleri, sayı 260, Haziran 1995
- Madam Helena, sayı 262, Ağustos 1995
- Muranolu Mühtedi, sayı 265, Kasım 1995
- Pertev Beyin Kızları, sayı 274, Ağustos 1996
- Bursa'da Birkaç Saat, sayı 276, Ekim 1996
- Türbede İntizar, sayı 280, Şubat 1997
- Rumeli Güzellemesi Yahut Hasretimiz, sayı 281, Mart 1997
- Beyhude Zamanlar, sayı 284, Haziran 1997
- Yeni Aşklar, sayı 285, Temmuz 1997
- Meçhul Bir Köy Romanı: Türkmen Kızı, sayı 287, Eylül 1997
- Batmayan Gün, sayı 288, Ekim 1997
- Karanlığa Işık Saçan Roman, sayı 290, Aralık 1997
- Lokum Muhabbeti, sayı 291, Ocak 1998
- Huzurlu Bir Kalem: Necdet Ekici, sayı 297, Temmuz 1998
- Yeni Ramazanlar, sayı 304, Şubat 1999
- Bir Aşk Serüveni Üzerine, sayı 322, Ağustos 2000
- Bir Mücadele Adamını Yitirdik, sayı 329, Mart 2001
- Almanyalı Yârim Var: İki Türk Romanında Doğu ve Batı, sayı 333, Temmuz 2001
- Tanpınar'la Sanal Sohbet 1-2, sayı 337-338, Kasım-Aralık 2001
- Dâhiler ve Deliler, sayı 344, Haziran 2002
- Huzur'dan İki Kadın Portresi, sayı 348, Ağustos 2002
- Mavi Kuş, sayı 349, Kasım 2002
- Ödüllü ve Çarpıcı Bir İlk Roman: Karanlığın Çağrısı, sayı 357, Temmuz 2003
- Mukaddime'nin Işığında Türkiye, sayı 358, Ağustos 2003

Ekmek Teknesi, sayı 359, Eylül 2003

Dergâh Dergisi

Yerlilik Değişim ve Küreselleşme Bağlamında Saatleri Ayarlama Enst. sayı 141, Kasım 2001

Huzur'da Ayna Motifi, sayı 149, Temmuz 2002

Kadıköyü'nün Romanı, sayı 151, Eylül 2002

Elem Kitabının Düşündürdükleri, sayı 160, Haziran 2003

Demirperde Toplumunun İronik ve Trajik Anlatısı: Ölüm Hükümü, sayı 184, Haziran 2005

Orkun Dergisi

Türk Birliğine Doğru, Orkun, sayı 12, Şubat 1999

Eski ve Yeni Devşirme Zihniyeti, Orkun, sayı 14, Nisan 1999

Batı Türklüğünün Kan Kaybı, Orkun, sayı 19, Eylül 1999

Bu Sese Kulak Verin, Orkun, sayı 26, Nisan 2000

Galatasaray'ın Şampiyonluğu, Orkun, sayı 29, Temmuz 2000

2000 Yılı Sona Ererken Türkiye, Orkun, sayı 35, Ocak 2001

Türkiye ve Batı Türklüğü 1-2-3-4, Orkun, sayı 79-80-81-82, Eylül-Ekim-Kasım-Aralık 2004

Bi Kere Dergisi

Cep Telefonu, sayı 3, 12 Haziran 2015

İzdivaç Programı, sayı 4, 03 Temmuz 2015

İzdivaç Programı (devamı), sayı 5,

Dangalak Refih Bey'in Nitelikli Serüvenleri-1, sayı 6, 31 Temmuz 2015

Dangalak Refih Bey'in Nitelikli Serüvenleri-2, sayı 7, 14 Ağustos 2015

Dangalak Refih Bey'in Nitelikli Serüvenleri-3, sayı 8, 28 Ağustos 2015

İnziva Edebiyat ve Fikriyat Dergisi

Sümer Tabletleri Sergisi, sayı 3, Mart 2015

Mübarek BMW, sayı 4, Temmuz 2015

Türk Romanının Uçbeyleri, sayı 5, Ocak 2016

Aspidistra, sayı 6, Bahar 2016

Mağaradakiler Dergisi

Türk Romanı Niçin Güdük Kaldı, sayı 7, Eylül-Ekim 2015

ATM Makinesi, sayı 8, Kasım-Aralık 2015

Anlatı Sanatlarında Arketipler, sayı 9, Ocak-Şubat 2016

Edebiyat ve Rüya, sayı 11, Haziran-Temmuz-Ağustos 2016

Ayarsız Dergisi

Panoptikon ve Sosyal Medya, sayı 1, Mart 2016

Gökdelen ve Mekânın Poetikası, sayı 3, Mayıs 2016

Postmodern Birey, sayı 4, Haziran 2016

Bir Polis Gözüyle Merdiven Boşluğu, sayı 5, Temmuz 2016

İnsanda Cinsiyet Meselesi-1, sayı 6, Ağustos 2016

İnsanda Cinsiyet Meselesi-2, sayı 7, Eylül 2016

Anlamsızlık Veya Kösem Sultan'ın Şampuanı, sayı 8, Ekim 2016

İçimizdeki Canavar: Tepegöz, sayı 9, Kasım 2016

Türk'üm, Emekliyim, sayı 10, Aralık 2016

Vatan Endişesi ve Cehalet, sayı 11, Ocak 2017

Kıyamet ve Canlı Yayın, sayı 12, Şubat 2017

Sanat Eseri Yoluyla Kendimizi Aldatmak, sayı 13, Mart 2017

Bağlayıcı Realite Veya Gizli Şirk, sayı 14, Nisan 2017

İsa'yı Gökten Yere İndirmek, sayı 15, Mayıs 2017

Nihal Atsız Ruh Adam'ı Niçin Yazdı, sayı 16, Haziran 2017

Oğuz Kağan Gergedanı Niçin Öldürdü, sayı 17, Temmuz 2017

Ergenekon'daki Demirden Dağları Niçin Erittik, sayı 18, Ağustos 2017

Sanat Niçin Yıkıcıdır, sayı 19, Eylül 2017

Unutma Uygarlığı (Postmodern Hafıza), sayı 20, Ekim 2017

Kurmaca Bir Karakter Olarak Süpermen Kimdir, sayı 21, Kasım 2017

Niçin Roman Okuyoruz (Deli Dumrul'un Özgürlüğü), sayı 22, Aralık 2017

Ruh Adam Niçin Okurunu Büyülüyor, sayı 23, Ocak 2018

İhtimal Dergisi

Roman Sanatının Araf'taki Duruşu, sayı 3, Mayıs-Haziran 2016

Öteki'nin Gerekliği Üzerine, sayı 5, Eylül-Ekim 2016

Sanattan Bilime, Ruhtan Hücreye Parçalanma İlkesi, sayı 6, Kasım-Aralık 2016

Edebiyat Eserinde Psikolojik Ve Sosyolojik Zemin Bağlamında Sanatçının Tavrı, sayı 7, Ocak-Şubat 2017

Kurgan Edebiyat Dergisi

Türkçemizin Hafızası, sayı 31, Mayıs-Haziran 2016

Durağanlık ve Tekâmül, sayı 32, Temmuz-Ağustos 2016

Romanda Diyalog ve Gerçekçilik, sayı 33, Eylül-Ekim 2016

Beyinsiz Televizyon, sayı 34, Kasım-Aralık 2016

Duvardaki Göz, sayı 36, Mart-Nisan 2017

Benden Kaçamazsın, sayı 38, Temmuz-Ağustos 2017

Edebice Dergisi

Mekanik Hayat – Mekanik Zaman, sayı 2, Temmuz-Ağustos 2016

Bergson'un Hayat Hamlesi ve Yaratıcı Roman, sayı 4, Kasım-Aralık 2016

Metin Savaş ile Mülâkat – Sidre Mete, sayı 5, Ocak-Şubat 2017

Sanatta Mekanik Üretim – Recep İvedik Ve Yoz Kültür, sayı 7, Mayıs-Haziran 2017

Alperen Dergisi

Roman Sanatının Milletleşme Sürecine Katkısı, Nisan-Mayıs 2016

Toplumsal Hafızayı Bulandırma Operasyonu Bağlamında Balıkesir Şehri Örneği, Haziran 2016

Hayat Tecrübemiz Araf Mıdır, Aralık 2016

Kötülüğün İki Derecesi: Şeytanlaşma Ve İblisleşme, Mart 2017

Yahudilikte Zaman Algısı Ve Siyonizm, Temmuz-Ağustos 2017

Köroğlu Dergisi

Korkunun Diyalektiği.

Kısık Sesler Dergisi

Ruh Adam Romanında Arketipler ve Metinlerarasılık, sayı 5, Ağustos-Eylül 2016

Ruh Adam Romanında Otobiyografik Unsurlar, sayı 6, Ekim-Kasım 2016

Anlamın Egemenliği: Edebiyat ve İsyan, sayı 7, Aralık-Ocak 2016

Postmodern Tuzaklar Ve Entelektüel Anlamsızlık, sayı 9, Nisan-Mayıs 2017

Postmodern Roman Anlayışı, sayı 12, Ekim-Kasım 2017

Dokuz Kalem Dergisi

Roman Sanatı Yalan Mı Yoksa Gerçek Mi, sayı 5, Mart-Nisan 2017

Jöntürk Harekâtı– İttihat Dergisi

Kara Gözlük, sayı 2, Nisan-Mayıs 2017

Gördes Kızı Makbule, sayı 3, Haziran-Temmuz 2017

Ergenekon'dan Teşkilat-ı Mahsusa'ya Değerlerin Değersizleştirilmesi Operasyonu, sayı 4, Ağustos-Eylül 2017

Birinci Cihan Harbi Nedir, sayı 5, Ekim-Kasım 2017

Kamu-Türk

Peyami Safa ve Romancılığı, sayı 18, Kasım 2016

Nizam Dergisi

Sanat ve Sanatçı Karşısında Toplum,

Telmih Dergisi

Sanat Ve Sanatçı Bir Toplum Gerçeğidir, sayı 3, Ocak-Şubat-Mart 2017

Gelenekten Postmodern Düzene Kadın, sayı 4, İlkbahar 2017

Umay Ana'dan Ergenekon'a Vatan Nedir, sayı 5, Yaz 2017

Gurbet, Dünya, Kozmik Evren Ve Cennet Hayatı, sayı 6, Sonbahar 2017

Edebiyat Dünyamız

Sanattan Hafızaya Türkistanlılık Şuuru, 2017

Türk Yurdu Dergisi

Niçin Roman Okumalıdır, sayı 334, Haziran 2015

Felsefeden Psikolojiye Milliyetçiliğin Meşruiyeti, sayı 337, Eylül 2015

Metin Savaş ile Mülâkat – Adnan Şenel, sayı 345, Mayıs 2016

Ruh Adam Romanındaki Uygur Masalını Çözümleme Denemesi, sayı 348, Ağustos 2016

Hep Birlikte Türk Milletiyiz Veya Hareketsizliğe Direnç, sayı 355, Mart 2017

Söylem Ve Eylem – Milliyetçi Düşüncenin Tekâmülü, sayı 358, Haziran 2017

Oryantalizmin Karşıtını Kurmak, sayı 365, Ocak 2018

Kül Sanal Dergi

Selçuklular Zamanında Türkiye Tarihi Veya Nasıl Yazar Oldum, 2016

Sen-ce Dergi

Zamanı Tanrı Yaşar, sayı 14, yıl 2017

Kamlançu Dergisi

Kırım Bir Kızılmadır, sayı 2, Mayıs-Haziran 2017

Ahıskalı Gençler Birliği Sitesi (Kırmızılar'dan yaptığı alıntılar)

İçimizdeki Canavar: Tepegöz, 2017

Roman Sanatı Nedir ve Niçin Roman Okumalıdır, 2017

Postmodern Toplum ve Tüketim Çılgınlığı, 2017

Demirperde Toplumunun İronik ve Trajik Anlatısı: Ölüm Hükümü, 2017

Ateş. Az Saytı– AZERBAYCAN (Kırmızılar’dan ve Bilimdili’nden yaptığı alıntılar)

İçimizdeki Canavar: Tepegöz, 2017

Korkunun Diyalektiği, 2017

Cennetin Zamanı ve Cennetin Şuuru, 2017

Postmodern Toplum ve Tüketim Çılgınlığı, 2017

Demirperde Toplumunun İronik ve Trajik Anlatısı: Ölüm Hükümü, 2017

Felsefeden Psikolojiye Milliyetçiliğin Meşruiyeti, 2017

Panoptikon Ve Sosyal Medya, 2017

Türkçemizin Hafızası, 2017

Mekanik Hayat – Mekanik Zaman, 2017

Erdemli Medeniyet Tasarımı Olarak Simeranya, 2017

Kırmızılar Sanal Dergi

Muasır Medeniyet Seviyesini Yakalamış Bir Karakter: Ahmet Mithat Efendi, 2016

Roman Sanatı Nedir ve Niçin Roman Okumalıdır, 2016

Anlatı Sanatlarında Arketipler, 2016

Yerlilik, Değişim ve Küreselleşme Bağlamında Saatleri Ayarlama Enstitüsü, 2016

Mekanik Hayat – Mekanik Zaman, 2016

Postmodern Roman ve Haz, 2016

Tanpınar’ın Huzur Adlı Romanından İki Kadın Portresi, 2016

Beşir Güner’in Bozgunu, 2016

Demirperde Toplumunun İronik ve Trajik Anlatısı: Ölüm Hükümü, 2016

Türk Romanının Uçbeyleri, 2016

Felsefeden Psikolojiye Milliyetçiliğin Meşruiyeti, 2016

Tanpınar’ın Huzur Adlı Romanında Ayna Motifi, 2016

Panoptikon ve Sosyal Medya, 2016

Postmodern Toplum ve Tüketim Çılgınlığı, 2016

Erdemli Medeniyet Tasarımı Olarak Simeranya, 2016

İslâmiyet Öncesi Türk Destanlarında Saf Din Unsurları, 2016

Kadıköyü’nün Romanı, 2016

- Tanpınar'la Sanal Sohbet, 2016
- Bir Aşk Serüveni, 2016
- Açığma-Kün, 2016
- Gökdelen ve Mekânın Poetikası, 2016
- Cennetin Zamanı ve Cennetin Şuuru, 2016
- Dâhiler ve Deliler, 2016
- Ruh Adam Romanındaki Uygur Masalını Çözümleme Denemesi, 2016
- Ruh Adam Romanında Arketipler ve Metinlerarasılık, 2016
- Türkçemizin Hafızası, 2016
- Bir Arketip Olarak Mustafa Kemal Atatürk, 2016
- Roman Sanatının Milletleşme Sürecine Katkısı, 2016
- İçimizdeki Canavar: Tepegöz, 2016
- Metin Savaş ile Mülâkat: Milletler Ve Halklar Meselesi, 2017
- Edebiyat Ve Rüya, 2017
- Nesefî'den Dostoyevski'ye Kötülüğü Anlamak, 2017
- Millet İradesinin Hayatî Gerekliliği, 2017
- Roman Sanatının Araf'taki Duruşu, 2017
- Hayat Tecrübemiz Araf Mıdır, 2017
- Milliyetçiliğin İki İtici Gücü: Kaygı Ve Arzu, 2017
- Postmodern Hayat Nedir, 2017
- Ruh Adam Romanında Otobiyografik Unsurlar, 2017
- Bir Bozgunun Romanı, 2017
- Kaybolmuş Bir Ailenin Romanı, 2017
- Sanatçının Psikolojisi, 2017
- Vatan Endişesi Ve Cehalet, 2017
- Metin Savaş ile Mülâkat: Türk Müslümanlığı, 2017
- Selim Pusat Ve Carl Gustav Jung, 2017
- Cuma Günü Akşam, 2017
- Sanat Niçin Gereklidir, 2017
- Bilim Dili Sanal Dergi**
- Medenî Yetersizlik ve Dinsel Sapkınlık, 2016
- Ortak Vicdanın Parçalanması ve Toplumsal Bölücülük, 2016
- Sanat ve Sanatçı Karşısında Toplum, 2016

Medeniyet ve Kapalı Kültür, 2016

Korkunun Diyalektiği, 2017

Kutsal ve Dindışı, 2017

Evrin Teorisi Ve Dogmatik Tavır, 2017

Yaratıcı Yıkım Fırtınası: Gerçekdışı Göstergeler Ve Makinenin Çarkları, 2017

Güçsüz İdealler Ve Ahlaki Baskı, 2017

Cesaret, Despotluk, Dogma Ve Fanatizm, 2017

Metaforların Kısılcacında İnsanlaştırılan Tanrı, 2017

Tüketim Kültürü Bir Din Midir, 2017

Okumanın Anlamı Ve Boyutları, 2017

Diğer Dergiler

Batı Türklüğü Meselesi, Yesevî, sayı 48, Aralık 1997

Korkunun Diyalektiği, Köroğlu, sayı

Postmodern Roman Ve Haz, Özne-siz Atölye Dergisi, sayı 1, Nisan 2016

Selçuklular Zamanında Türkiye Tarihi Veya Nasıl Yazar Oldum, Kül Sanal Dergi, 2016

Ötekiler De İnsandır, Başka – Balkan Edebiyatı, sayı 6, Ağustos 2017

Yoğunlaşmış Hayat Kolektif Birey, Turkuaz Köşe, 2017

Kötülüğün İki Derecesi: Şeytanlaşma Ve İblisleşme, Millî Akıl, 2017

İnsanda Cinsiyet Meselesi-1 ve 2, Orhun TV, 2017

Karar Gazetesi

Millet İradesinin Hayatî Gerekliliği, 11 Şubat 2017

Postmodern Hayat Nedir, 17 Nisan 2017

Medeniyetin Temeli Olarak Hoşgörü Ve Türk Bayrağı, 13 Haziran 2017

Editörlü Kitaplarda Yayımlanmış Olan Yazılar

Bir Arketip Olarak Mustafa Kemal Atatürk, Tarih Kültür Toplum (Ayça Günkut Vurucu Armağanı), editör: İkbâl Vurucu, Eğitim Yayınevi, Konya 2016

Göçlerin ve Katliamların Dayanılmaz Gerçekliği Üzerine Kısa Bir Değini, Savaş ve Toplum (Savaş Üzerine Yazılar), editörler: İkbâl Vurucu-Gürsoy Akça, Eğitim Yayınevi, Konya 2016

Hatıralar Mezarlığı: Cengiz Dağcı'nın "Benim Gibi Biri" Adlı Romanının Tahlili, Vatani Dilinde Cengiz Dağcı Kitabı, editörler: İbrahim Şahin-Salim Çonoğlu, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2017

Kitaplar

1- Efendi Dayının Kozalakları,

Şehir Yayınları, ilk baskı 2000

Ötüken Neşriyat, birinci baskı 2013

2- Yeşil Çeşme,

Beyan Yayınları, **Polika'nın Yeşil Çeşmesi** adıyla, ilk baskı 2003

Ötüken Neşriyat, birinci baskı 2011

Ötüken Neşriyat, ikinci baskı 2016

3- Zemheri Kuyusu,

Ötüken Neşriyat, birinci baskı 2005

Ötüken Neşriyat, ikinci baskı 2011

Ötüken Neşriyat, üçüncü baskı 2016

4- Melengicin Gölgesinde,

Ötüken Neşriyat, birinci baskı 2008

5- Kargalar Derneği,

Ötüken Neşriyat, birinci baskı 2010

6- Erlik,

Ötüken Neşriyat, birinci baskı 2012

Ötüken Neşriyat, ikinci baskı 2016

7- Kuvayı Milliye'nin Hazinesi,

Ötüken Neşriyat, birinci baskı 2014

8- Baykuşlar Geceleyin Öter,

Ötüken Neşriyat, birinci baskı 2015

9- Dehşet Palas Avm,

Ötüken Neşriyat, birinci baskı 2016

Ödüller

- 1- Ömer Seyfettin Hikâye Yarışması Mansiyon Ödülü 1995 *Ninemin Türküleri* adlı öykü ile
- 2- Orkun Dergisi Makale Yarışması İkincilik Ödülü 1998 *Türk Birliğine Doğru* adlı makale ile
- 3- İstanbul Tuzla Belediyesi Roman Yarışması Birincilik Ödülü 1999 *Efendi Dayının Kozalakları* adlı roman ile
- 4- Türkiye Yazarlar Birliği Roman Ödülü 2005 *Zemheri Kuyusu* adlı roman ile
- 5- ESKADER (Edebiyat, Sanat ve Kültür Araştırmaları Derneği) Roman Ödülü 2012 *Erlık* adlı roman ile
- 6- Türk Ocakları Genel Merkezi Ayvaz Gökdemir Edebiyat Ödülü 2014 Türk romanına yaptığı katkılar gerekçesiyle.

METİN SAVAŞ'A ve YAPITLARINA DAİR YAZILAR ve MÜLÂKATLAR

- 1- Dün ve Bugünün Arasında: Zemheri Kuyusu, Kitap Haber, sayı 28, Nisan-Mayıs 2006 – Yasin Onat
- 2- Zemheri Kuyusundan Seslenen Romancı: Metin Savaş, Temrin, sayı 36, Nisan 2011 – V. Hüseyin Kaya
- 3- Kuvayı Milliye'nin Hazinesi, Türk Edebiyatı, sayı 495, Ocak 2015 – Funda Özsoy Erdoğan
- 4- Baykuşlar Geceleyin Öter, Türk Edebiyatı, sayı 503, Eylül 2015 – Funda Özsoy Erdoğan
- 5- Perle Taşı ve Vefa Lisesi'nin En Tembел Öğrencisi, Dergâh, sayı 310, Aralık 2015 – Ahmet Balcı
- 6- Baykuşlar Geceleyin Öter ve Postmodern Türk Romancılığında Metin Savaş, Ayarsız, sayı 2, Nisan 2016 – Dr. Zinnur Erden
- 7- Türk Edebiyatının Usta Kalemî Metin Savaş, Türk Yurdu, sayı 345, Mayıs 2016 – Adnan Şenel
- 8- Bir Sarraf Gözüyle Toplum: Baykuşlar Geceleyin Öter, Ayraç, sayı 79, Mayıs 2016 – Asuman Demir
- 9- Metin Savaş ile Mülâkat: Milletler ve Halklar Meselesi, Kırmızılar, 2017 – Prof. Dr. Muzaffer Metintaş
- 10- Metin Savaş ile Mülâkat: Yıllarca Sükût Suikastına Maruz Bırakıldım, Edebice, sayı 5, Ocak-Şubat 2017 – Sidre Mete
- 11- Metinception: Baykuşlar Geceleyin Öter, Ayarsız, sayı 12, Şubat 2017, – Tamer Sağcan
- 12- Dehşet Palas AVM, Türk Edebiyatı, sayı 520, Şubat 2017 – Emre Aracı

- 13-** Metin Savaş ile Mülakat: Çemberin İçinde mi Dışında mıyız, Ayraç Dergisi, sayı 91, Mayıs 2017 – Asuman Demir
- 14-** Metin Savaş ile Nasıl Yazar Olduğunu Konuştuk, Türk Edebiyatı, sayı 523, Mayıs 2017 – Erhan Genç
- 15-** Metin Savaş ile Mülakat: Türk Müslümanlığı, Kırmızılar, 2017 – Prof. Dr. Muzaffer Metintaş



EK 3- BELGELER VE FOTOĞRAFLAR

Metin Savaş'ın anne ve babasının düğünü(Oturmakta olan şahıslar Ahmet dedesi ve Fatma ninesi)



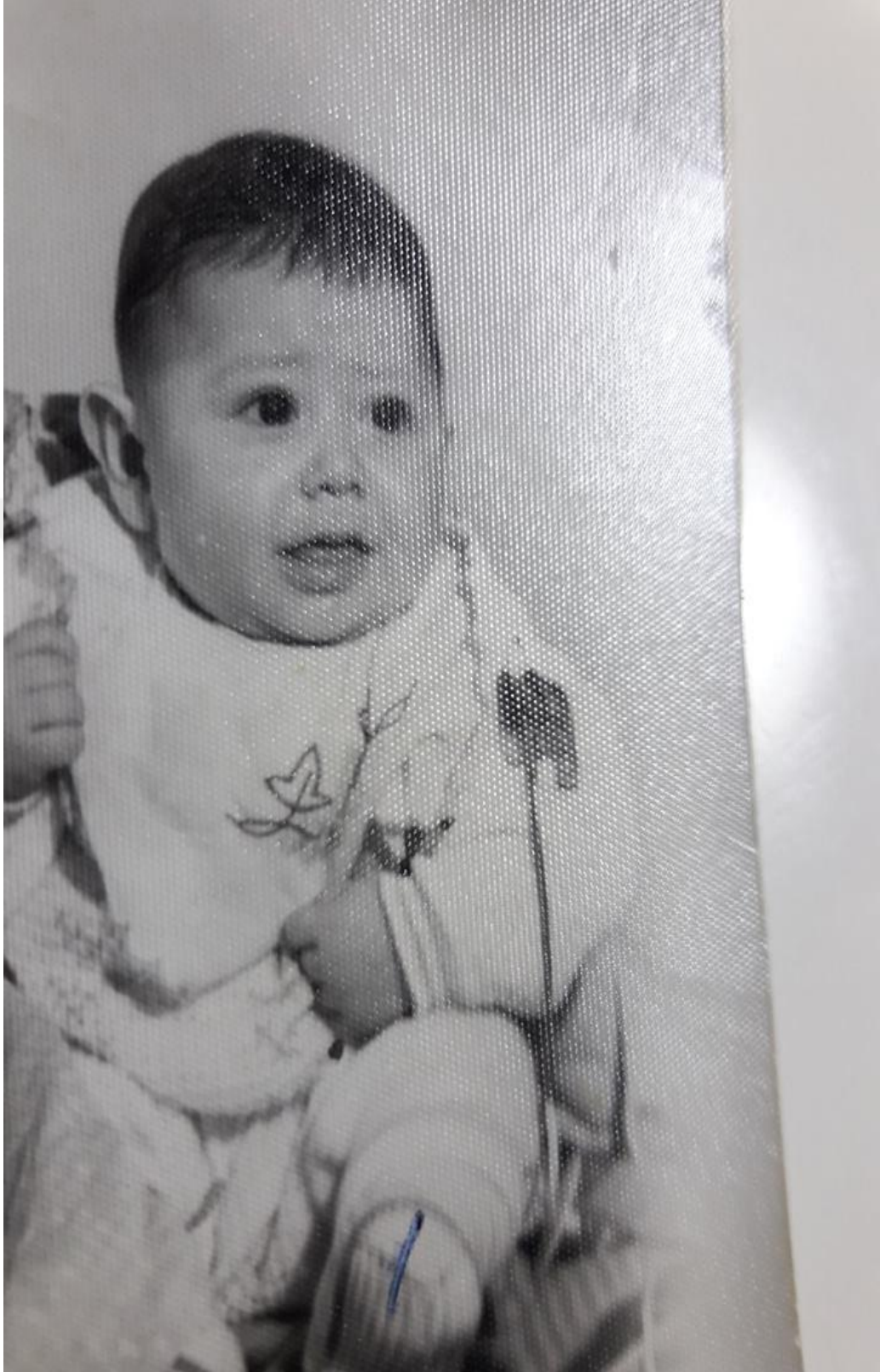
Metin Savaş, annesi, babası ve iki ablası.



Metin Savaş ve yeğeni Semih.



Metin Savaş ve ablası.



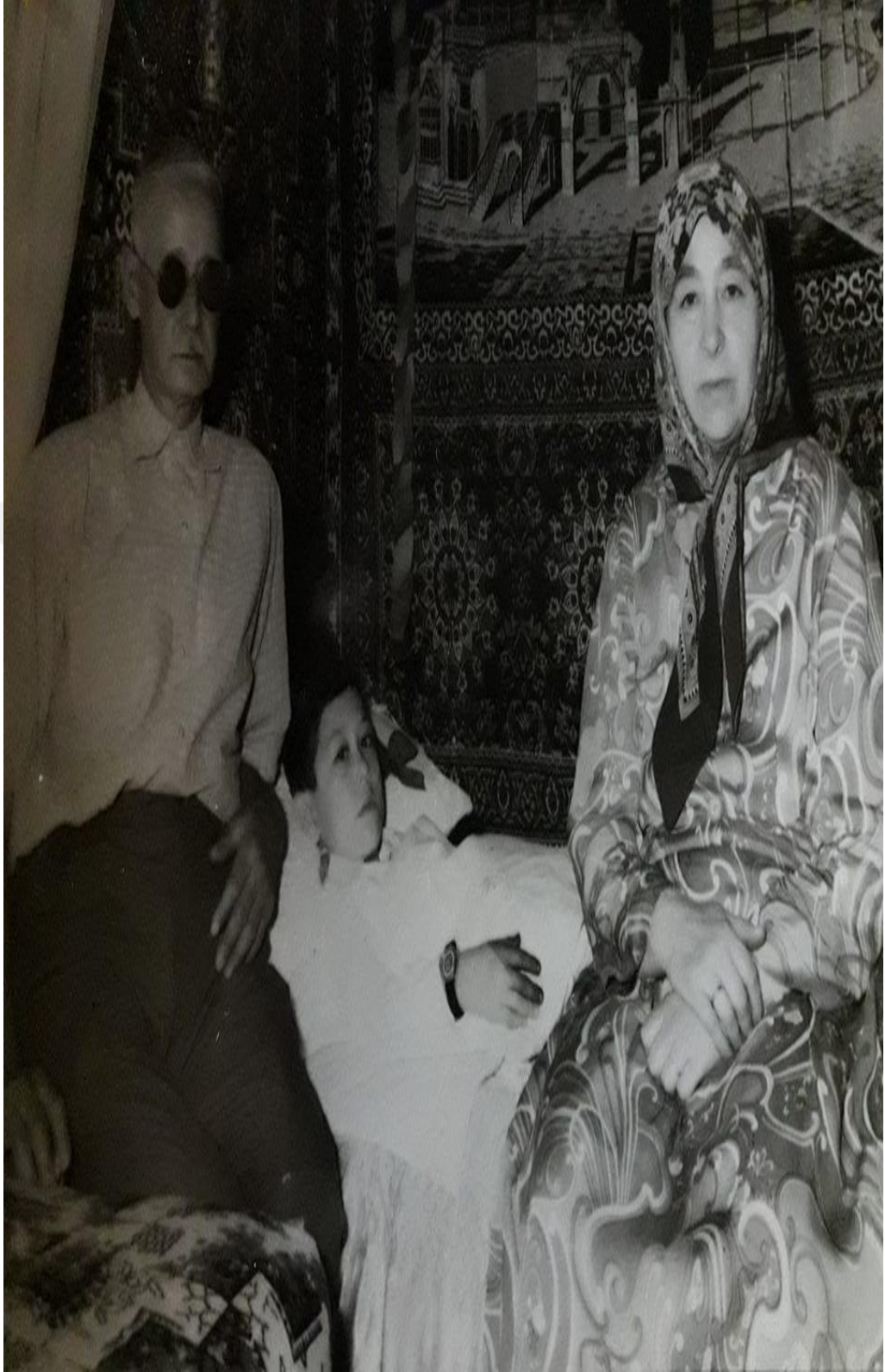
Metin Savaş.



Metin Savaş.



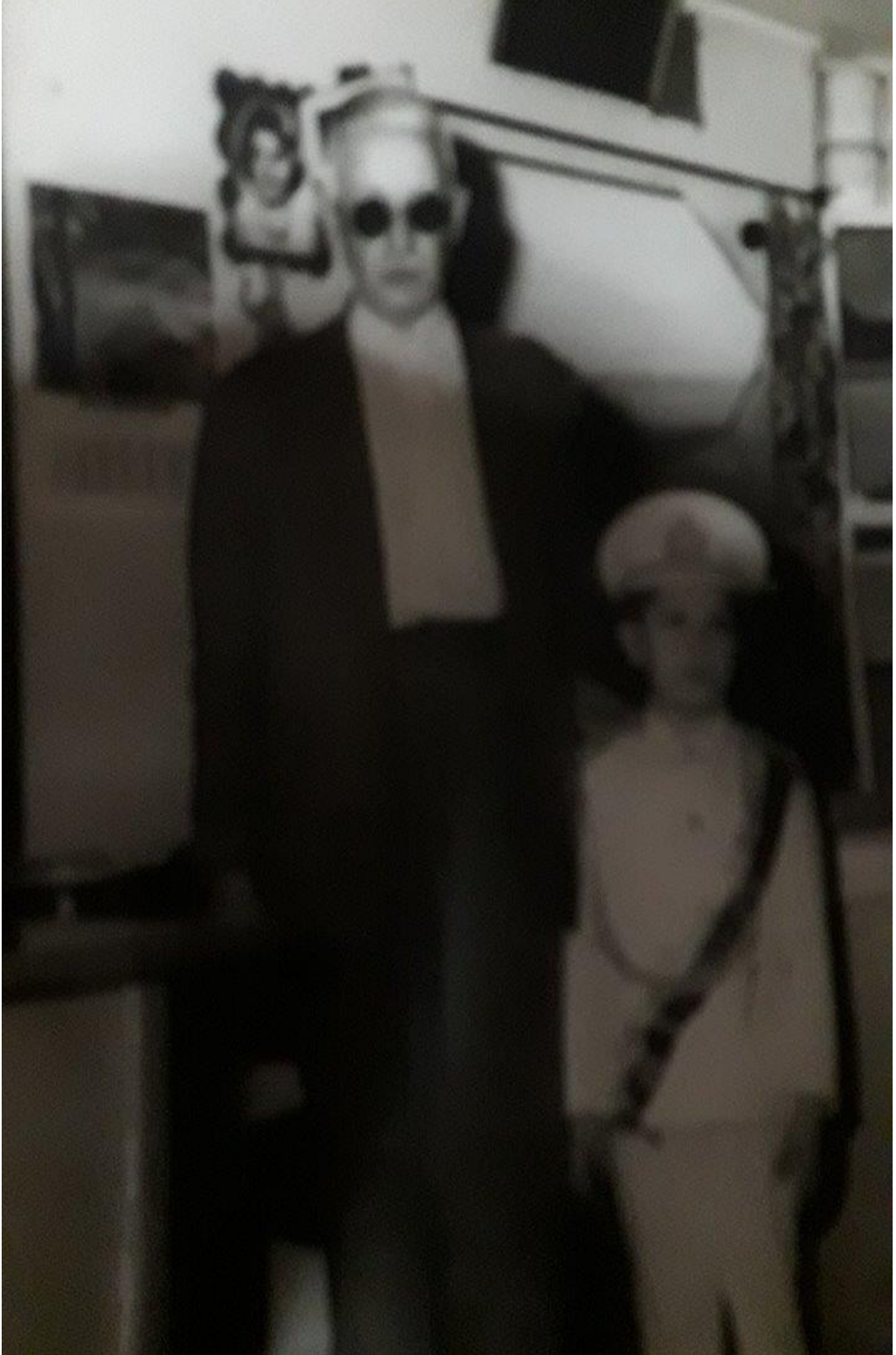
Metin Savaş, sünnet töreninde annesi ve babasıyla.



Metin Savaş, sünnet töreninde dedesi ve ninesiyle.



Metin Savaş, sünnet töreninde dedesi ve ninesiyle.



Metin Savaş ve dedesi Ahmet Savaş (sünnet töreninden).



Metin Savaş ablasıyla.



Metin Savaş ve komşu kızı.



Metin Savaş, ablası ve komşu kızlarıyla birlikte.



Metin Savaş.



Metin Savaş.



Metin Savaş, İstanbul Fatih İlkokulunda.



Metin Savaş, Ömer Seyfettin'in kabrini ziyaret.



Metin Savaş'ın bugün kahvehane olan bakkal dükkanı.



Metin Savaş'ın bugün kahvehane olan bakkal dükkânı.



Metin Savaş'ın bugün kahvehane olan bakkal dükkânı.

I – DERSLERDEKİ BAŞARISI				
DERSLER	Dönem		Yıl sonu Ortalaması	Bitirme sınavı notları
	I	II		
	Türkçe	iyi		
Hayat Bilgisi				
Sosyal Bilgiler	Geçer	Orta	Orta	
Fen ve Tabiat Bilgisi	Geçer	Orta	Orta	
Matematik	Geçer	Orta	Geçer	
Ahlak Dersi	iyi	iyi	iyi	
Din Bilgisi	iyi	iyi	iyi	
Resim-İş	iyi	iyi	iyi	
Müzik	iyi	iyi	iyi	
Beden Eğitimi	Pekiyi	Pekiyi	Pekiyi	
ÖĞRENCİNİN OKULA DEVAM DURUMU	I. Dönem	II. Dönem		
Okulun açık olduğu gün sayısı	91	109		
Öğrencinin gelmediği gün sayısı	—	—		
Öğrencinin geç geldiği gün sayısı	—	—		
Yetkili İmzalar	Sınıf Öğretmeni :			
	Okul Müdürü :			
	Öğrencinin Velisi :			

II – DAVRANIŞ GELİŞİMİ		
DAVRANIŞLAR	Dönem	
	I	II
Temizlik alışkanlığı	Pekiyi	Pekiyi
Beslenme alışkanlığı	Pekiyi	Pekiyi
Arkadaşlarıyla geçimi	Pekiyi	Pekiyi
Kurallara uyumu	Pekiyi	Pekiyi
Bağımsız olarak iş yapabilme gücü	Orta	Orta
Planlı ve düzenli çalışma alışkanlığı	Orta	Orta
Eşya, araç ve gereçleri dikkatli koruma ve kullanma alışkanlığı	Orta	Orta
Başkalarıyla birlikte çalışabilme alışkanlığı	Orta	Orta
Grup içinde sorumluluk alma isteği	Orta	Orta
Aldığı görevi yerine getirme alışkanlığı	Orta	Orta
Boş zamanlarını değerlendirme alışkanlığı	Orta	Orta
SONUÇ :	Geçti	
Sınıf Geçme Derecesi :	- iyi -	
Okul Müdürü		
6 Haziran 1987		
 Başarılı bir Öğrenim Yılı Dileriz TÜRK TİCARET BANKASI		

Metin Savaş'ın 4. Sınıf karnesi (ön yüzü).

Sayın Veli,

Bu karné çocuğunuzun derslerindeki durumunu ve okulca gözlenebilir davranış gelişimini bildirmek üzere hazırlanmıştır. Karnede, çocuğunuzun gelişimi iki bölümde belirtilmiş bulunmaktadır:

- I. bölümde derslerdeki başarısı,
- II. bölümde ise, davranış gelişimi işaret edilmiştir. Davranış gelişimi bakımından takdir edilen dereceler, öğrencinin sınıf geçmesini veya sınıfta kalmasını etkilemez. Ancak dersler kadar önemli olan sosyal vasıfların öğrenciye kazandırılmasında okul ve aileyi uyarcı bir değer taşır.

Her öğrencinin kendine göre bir gelişim hızı ve şekli olduğundan, çocuğunuzun karnesindeki dereceleri ve sonucu başka öğrencilerinkiyile karşılaştırmak suretiyle kendi çocuğunuzu yermek veya övmek doğru olmaz.

Karneyi inceleyip imzaladıktan sonra okula iade etmenizi rica eder, sizleri okulda her zaman görmekten çok memnun kalacağımızı belirtiriz.

OKUL MÜDÜRÜ



Bu karné TÜRK TİCARET BANKASI'nın öğrencilere armağandır.

T. C.

İLİ : İSTANBUL

İLÇESİ : FATİH

Muallim Yahya Efendi İlkokulu

ÖĞRENCİ GELİŞİM KARNESİ

1974 - 1975 Öğretim Yılı

Öğrencinin :

Numarası : 539

Adı ve Soyadı : Metin Savaş

Sınıfı/Şubesi : 4-A

Metin Savaş'ın 4. Sınıf karnesi (arka yüzü).



dergâh yayımları a.ş.

Cağaloğlu hamam sok. 15 - İstanbul

P. K. 1240 - İstanbul / Posta çeki: 70602

30 Mayıs 1994. İst.

Aziz kardesim,

Zarif mektubunuzu ve gönderdiğiniz yazıyı aldım.
İçinize tesellür ederim.

Herhalde yazıya ihtidaınız vardır ve yazıya
deram etmenizde fayda vardır.

Zamanla ihtiya hüsnün ek yerlerini kuracağınız,
iyi metinler çıkaracağınızı umuyorum.
Bilvenle selâmlarımı iletirim.

M. Kutlu. 7

Mustafa Kutlu'nun Metin Savaş'a yazdığı mektup.



T.C.
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
ÖZEL

03 Ocak 2006

Sayın Metin SAVAŞ

Türkiye Yazarlar Birliği tarafından her yıl düzenlenen ve ülkemizde yaşanan kültür, sanat ve düşünce hayatındaki gelişmelerin değerlendirilmesi sonucu sahiplerini bulan "**yılın yazar, fikir adamı ve sanatçıları**" ödülleri sürekliliği açısından olduğu kadar, önemi açısından da kurumsallaşan ödüllerdendir.

Bu bağlamda, "**Zemheri Kuyusu**" adlı eseriniz ile **Roman Dalındaki** bu önemli ödüle layık görülmenizden dolayı sizi kutluyor, başarılı çalışmalarınızın devamını diliyorum.

Atilla KOÇ

Kültür ve Turizm Bakanı

Zemheri Kuyusu'nun Türkiye Yazarlar Birliği roman ödülünü aldığını bildiren mektup.

06/03 '06 MON 16:20 FAX 0090 312 4480052

İRAN KÜLTÜR MERKEZİ

*İran İslâm Cumhuriyeti Büyükelçiliği**Kültür Müsteşarlığı*

ANKARA

Sayı: 51/15/2123

Tarih: 06/03/2006

Sayın Metin SAVAŞ

Selam ile,

"Zemheri Kuyusu" adlı değerli eserinizin Türkiye Yazarlar Birliği tarafından *roman* dalında ödüle layık görülmesini tebrik eder, başarılı çalışmalarınızın devamını dilerim.

Söz konusu eserinizin birer nüshasını İran Milli Kütüphanesi, Allame Tabatabai Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Kürsüsü ve Müsteşarlığımız Kütüphanesinde görmekten mutluluk duyarım.

Saygılarımla

Ferhad PALIZDAR*Kültür Müsteşarı*

İran İslam Cumhuriyeti Kültür Müsteşarlığı'ndan Zemheri Kuyusu'nun aldığı ödül sebebiyle Metin Savaş'a gönderdiği tebrik yazısı.

3. Ocak, 2006/İST.

Sevgili Kardeşim,

"Zemheri Kuyum" adını verdiğiniz romanınızı kısa bir süre önce okuyup bitirdim.

Alınan ortasına aniden yumruğu çarpıp sürsümlenmiş bir adamın kaygısı ve kayranlığı içindeyim.

Ömrünün elli senesini edebiyata - özellikle şiire ve romana - vermiş bir insanın, yirteğinin bütün samimiyeti ile sizi tebrik ederim. Bu satırları da kayranlığımı dile getirmek için yazıyorum.

Romanınızın, benî barından itibaren sarsan, sürükleyen, alıp götüren havasından başka, henüz güçlüklerini keşfedebilmiş değilim. Tarık Buğra'dan sonra yıllardır aradığım

②

hametini çıktığım bir romana kavuşmanın
 zevkini içinde "acaba, diyorum, bu roman
 bu güne kadar okuduklarımı hiç birine
 benzemiyor, ama, bu romanın esrarengiz
 gücü nedir peki? Bu sorunun cevabını,
 - dediğim gibi - henüz verebilmiş değilim. Herhalde
 ilana uğruşan okuyucularda bu soruları
 keşfetmeye çalışacağım

Sözgeli Metin Bey, yıllardır bir "post modern
 roman", Lafızlar denenir durum edebiyat çevrelerinde.
 Fakat post modern roman nedir, örneği hangisidir
 diye sordüğünce roman kimse doğru dürüst
 bir şey söyleyemiyor.

Kurgum tamamlanmamış, merakleri yerli
 yerinde okunmamış, üslubu usars romanların
 yararına bu nedir diye sordüğümde "post
 modern roman böyle olur", diyorlardı.
 Ama bu koni şimdiye kadar hiç tamini etmedi.

İşte şimdi diyorum ki Türkiye'de post modern roman diye bir şey varsa o, Zehra Kuyun olmadı. Günün içinde namuslu bir edebiyat fakihinin romanının post modern romanın Türkiye'deki illi ve mükemmel bir örneği olduğunu teslim edebiliriz.

Romanımdan anladığım kadarıyla önemli bir biriktirmiş var. Hem okunmuş, hem yazılmış, hem de düşünmüştünüz. Bunlar, gelecekte vereceğiniz başka romanlar için de önemli bir kayıttır.

Bu satırların yazarı, tek atımlık barıyla ara çıkan ve evden eli boş çıkan nice romanı görmüştür. Olar "hayatın romanı" diye kalem kâğıda vurulmuşlar; gönül ve kafalarında ne var ne yoksa bu illi eserlerine boca etmişler ve Allah için ortaya güzel de bir şey çıkmış ama artık gelmemiştir. Çünkü roman "urun soluk, isteyen bir iştir. Tasıma

su de değirmen döner. Hele "asîyah-ı dehr"⁽⁴⁾ in
 inikası olan roman arı yvürmez. Sunu demek
 işiyorum. Romanlardan edindiğim ilk intibalar
 bize, arda arkan kılınmayan güzel romanlar
 vencesizini umduyusa. Bunu bizde bekliyoruz

Bir başka husus daha var:

Sergili Kardaşım,

Rahmetli Tarık Buğra - en sevdiğim romancılardan
 biri olduğu için ondan çok söz ediyorum. "Söylenecek
 şey belli, ama nasıl söyleyeceğin işte mesele bu!",
 demişti. Yani, roman da, hikaye de, şiir de
 bir söyleyip meselelerdir. Batılı bir adam da
 "Esrak, dünyada söylenecek söz kalmamış"
 diye feryad ediyordu. Elbette, yavun icadından
 beri, insanlığın söylemediği, söyleyip de
 tüketmediği duygu, fikir, hadise, yorum mu
 kaldı? Ama kim çıkar da en eski sözü
 en yeni şekilde, kimse için söylemediği şekilde

(5)

ortaya koyarsa, işte o soru üslup dediğimiz
 - edebi eserim - var mıdır? unvanını meydana
 getiriyor. Siz, bu bakımdan da tebriğe
 söylenebilirsiniz. İlk eseriniz - daha doğrusu benim
 gördüğüm ilk eseriniz - olmasına rağmen üslup
 konusunu da kullandınız. Yani siz daha
 simdiden - yazınıza bilmeyenlerde
 epeyi genc olmalısınız - çok revizyon bir
 üsluba kavuşmuşsunuz.

Özdeşsem, romanın chi temel unvanı olan
 garanti birikim ve bölünmüş özellik sizde var.
 Ne kadar sevindimci!

Ama bu serinin okuyucularında devam
 etmek lazım. Sizden her fırsatta romanlar
 bekliyoruz, haksızlık görüyoruz

Size revizyonun, muhabbetlerimi gözlüyorum
 Bona yapmak, düşüncelemin benimle

(6)

paylaşılan ihtiyacı duyarsanız, zarfın
 içerisindeki adrese veya Ohuten'in adresine
 yarabilirsiniz. Her iki halde de bana
 ulaşın.

İnşallah bir gün de yur yüre gelip,
 sohbet eder, dertleşiriz

Allah'a emanet olun; sağlık ve saadet
 işinde kalın.

Ziya Bakırcıoğlu

Rakı



Ziya Bakircioğlu'nun Metin Savaş'a yazdığı mektup.

10 Sabat 2006

Sevgili Kardesim,

Bu mektup, postaya vermesi için emrettik için bir yardımcının dalgınlığı sonucu Balıkesir yerine Eskişehir'e gitti; Hıncı gün sonra bana geri geldi, onlar gündür de marama işinde bekliyor.

Nikahat bugün yeniden - kendi eliyle - postaya vermek kurnet oldu.

Her şey hayırlara vütle olsun, inşallah.

Günlükler temenni ederim

Ziya

Ziya Bakırcıoğlu'nun Metin Savaş'a yazdığı mektup (Ziya Bakırcıoğlu'nun mektubun yanılışlıkla Balıkesir yerine Eskişehir'e gittiğini belirten açıklaması).

TÜRK OCAKLARI
TÜRKİYE'NİN GEÇMİŞTEN GELECEĞE UZANAN



GENEL MERKEZİ
EN KÖKLÜ SİVİL TOPLUM KURULUŞU

KAMU YARARINA ÇALIŞIR DERNEK

Hitit Vergi Dairesi No: 8.760.049.111

Kuruluş:1912

Sayı:153/21

Ankara; 07 Şubat 2014

Sayın
Metin SAVAŞ

Türk Ocakları Merkez Yönetim Kurulumuzun 1986 yılından itibaren dört dalda, 1994'ten itibaren beş dalda ve 2010'dan itibaren sekiz dalda "**Türk Ocakları Armağanları**" verdiği malûmunuzdur.

2013 yılı "**Ayvaz GÖKDEMİR, Türk Ocakları, Edebiyat Armağanı**"nın zat-ı âlinize verilmesi hususunda Merkez Yönetim Kurulumuzun kararını bildirmekten şeref duymaktayım.

Armağan töreni, Türk Ocaklarının 19 Nisan 2014 tarihindeki 43. Büyük Kurultayında Ankara Ticaret Odası (ATO) Meclis Salonunda yapılacaktır.

Bilvesile başarılarınızın devamını diler, selam ve saygılar sunarım.

Prof.Dr.Mehmet ÖZ
Genel Başkan

Metin Savaş'ın, Türk Ocakları Edebiyat Armağanını kazandığını bildiren mektup

(Örnek No, 596)
(Sayfa 4)

Uyarma:


- 1 - Satıcılar bu satış belgesini yanlarında bulundurmak ve istendiğinde yetkilî Tekel memuruna göstermek zorundadırlar.
- 2 - Sahipler bu belgede gösterilen yerler dışında satış yapamazlar.
- 3 - Satıcılara devamlarında sakınca görülmemelerinde satış belgeleri her mali yılın mart ayı içinde damga ve harç pulları yapıldıktan sonra mühürlenip yetkilî Tekel İdaresi Amirî tarafından imzalanarak bir yıl daha uzatılır.
- 4 - Kanuni süresi içinde harcını yatırarak belgesinin geçerlilik süresini uzatırmayanlar hakkında belgesiz satış yapanlar gibi işlem yapılır, Tekel İdaresi belgeyi yenileyip yenilememekte serbesttir.

(Sayfa 1)

TEKEL İŞLETMELERİ
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ

Belge No: 819

SATIŞ BELGESİ

Tütün		İçki
Gazisi Sabit		KA Kapalı
Kilbit		İspirto
		Şişeli Dökme

Satıcının adı, soyadı Metin Savaş

Tabiiyeti T.C.

Varsa başka işi Tekel

Satış yerinin

Mevki	<u>İnci postaları</u>
Mahallesi	
Cadde ve sokağı	
Numarası	<u>23</u>

Metin Savaş'a Tekel İşletmeleri Genel Müdürlüğü tarafından verilen satış belgesi (ön yüzü).

(Örnek No. 598)
(Sayfa 2)

Alınacak mamulün cinsi		Mal alınacak depo	

Alınan Harcan

Yılı	Miktarı	Makbuz	No.
	TTL. İK.	Tarih	
1988	29000	28 Ocak	126522
1988	65950	27.1.99	189358
1989			
1989			
1989			

(Sayfa 3)

Bu satış belgesi mali yıl için geçerlidir. 28 Ocak 1988

Tekel idaresi
Ful, Resmi mühür ve imza

Ö. RECEP KAVAS
Saug Şefi

Ahmet AYDAN
Başmüdür Yardımcısı

Bu Belge	Bu Belge	Bu Belge
19..... mali yıl için uzatılmıştır	19..... mali yıl için uzatılmıştır	19..... mali yıl için uzatılmıştır
Ful Resmi mühür İmza	Ful Resmi mühür İmza	Ful Resmi mühür İmza

Metin Savaş'a Tekel İşletmeleri Genel Müdürlüğü tarafından verilen satış belgesi (arka yüzü).



Metin Savaş, Zemheri kuyusunun bulunduğu çay bahçesinde.



Metin Savaş ve Zemheri kuyusu.



Metin Savaş ve Yeşil Çeşme



Sağdan Sola: Metin Savaş, Mehmet Ali Kalkan(Şair), Hasan Erdem (yazar).



Metin Savaş'ın kısa bir süre yazdığı mizah dergisi.

Ö Z G E Ç M İ Ş

Adı ve SOYADI :Harun GÖRÜCÜLER

Doğum Yeri - Tarihi: Gündoğmuş-01.12.1989

Eğitim Durumu:

Mezun Olduğu Lise : Hacı Dudu Mehmet Gebizli Lisesi, 2006

Lisans Diploması :Kocaeli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 2010.

Tezsiz Yüksek Lisans

Diploması : Kocaeli Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, 2011.

Yüksek Lisans

Diploması : Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı, 2018.

Tez Konusu : Metin Savaş ve Romancılığı

Yabancı Dil : İngilizce

İş Deneyimi : Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde altı yıllık öğretmenlik.

Stajlar : Kocaeli Sabancı Meslekî ve Teknik Anadolu Lisesi, 2011.

Çalıştığı Kurumlar : Yunuskent Anadolu Lisesi, Demre Anadolu İmam Hatip Lisesi, Döşemealtı Şehit Volkan Canöz Anadolu İmam Hatip Lisesi.

E-Posta :harun_goruculer@hotmail.com