



T.C.

Ardahan Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

FARUK DUMAN'IN ÖYKÜ VE ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

Bilginç EYAN

Dr. Öğretim Üyesi Taylan ABİÇ

Doktora Tezi

Ardahan, 2023

FARUK DUMAN'IN ÖYKÜ VE ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

Bilginç EYAN

Dr. Öğretim Üyesi Taylan Abiç

Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Doktora Tezi

Ardahan, 2023

KABUL VE ONAY

Bilginç Eyan tarafından hazırlanan “Faruk Duman’ın Öykü ve Romanlarında Yapı ve İzlek” başlıklı bu çalışma, 17/07/2023 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Mutlu DEVECİ (Başkan)

Dr. Öğretim Üyesi Taylan ABİÇ (Danışman)

Prof. Dr. Hüseyin DOĞRAMACIOĞLU

Prof. Dr. Şureddin MEMMEDLİ

Dr. Öğretim Üyesi Berivan VARGÜN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Mustafa Şenel
Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Ardahan Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan *“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”* kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / Ardahan Üniversitesi Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

17/07/2023

Bilginç EYAN

“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) *Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.*
- (2) *Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.*
- (3) *Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.*

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

** Tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.*

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında zgn olduğunu, **Dr. Öğretim yesi Taylan ABİ**, danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Bilginç EYAN

ÖN SÖZ

Doğanın varlığa yansıyan yüzü tarihsel süreç içerisinde çok fazla değişik algılama biçimleri meydana getirmiştir. Yaşantısını ve özünü, sahip olduğu değerler dünyası ile şekillendiren insan, varlık bilincine sahip olduğu andan itibaren kendini evrenin bir parçası olarak görebilme gayesi güder. Değerler dünyası ve algılama biçimleriyle evrenin ve doğanın bir parçası olarak kendini konumlandırabilen insan, doğum ve ölüm arasında uzanan yaşam koridorunda edindiği kimlikle bir yaşantı sürerken, kendini doğanın ve evrenin bir parçası olarak konumlandırmayan insan, bir varoluş problemi ve kimlik karmaşasının ortasında kalır. Bu karmaşa aynı zamanda kendine bir yer edinememiş bireye, evrenin, doğanın ve yaşam koridorunun dışına taşma ihtiyacı duyumsatır. Yaşam süresince söz konusu ikiliğin yön verdiği bu ve benzeri birçok karışıklık ve kaotik durumlar, kişiyi mücadeleye sürükleyen etkenlere dönüşür. Dolayısıyla insan, gözlerini ilk açtığı andan itibaren kendini bir mücadelenin içinde bulur. Bu mücadelenin ana sahnesi ise evren, dünya ve doğa gibi makro alanlardır. Bu alanlar insan tarafından kimi zaman kucaklayıcı, koruyucu ve sağaltıcı bir ülkü değer kimi zaman da yutucu, korkutucu ve zorlayıcı bir karşıt değer olarak algılanabilmektedir. Bu algılayış biçimlerinin görüngü alanlarından biri olan sanat, beraberine getirdiği estetik ölçütleriyle insana bu kozmosun ana iskeletini sunabilmektedir. Dolayısıyla sanatçı, bir yansıta ve yaratı olan eserinde insana ve dünyaya dair bir örneklem alanı oluşturur.

Doğanın zorlu muğlaklıkları ile mücadele etmek durumunda kalan bireylerin yaşantısını eserlerinde ortaya koyan Faruk Duman, doğal ve sosyal koşulların dayattığı etmenlerin dışına taşarak somut gerçeklikleri kırmak isteyen insanın içsel evrenini, fantastik unsurlar, düşsel yönelimler ve tecrübe edinilmiş yaşantılarla perçinleyerek bireyin anlam dünyası üzerine eğilir. Faruk Duman'ın eserlerini yapı ve izlek yönünden inceleyen ve eserlerini bütünüyle kapayan bir lisansüstü çalışmanın bulunmaması, bu çalışmayı gerekli kılmıştır. Bu neticede “Faruk Duman'ın Öykü ve Romanlarında Yapı ve İzlek” başlığı altında gerçekleştirilen bu çalışma dört ayrı bölümden oluşturulmuştur.

Faruk Duman'ın Hayatı, Sanatı ve Eserleri başlıklı ilk bölümde yazar Faruk Duman'ın çocukluğu, ailesi ve yaşamı ele alınarak bu etkenlerin yazarın yazın dünyasına katkıları ve ne şekilde yön verdiği üzerinde durulmuştur. Bununla birlikte

yazarın etkilendiği yerli ve yabancı kaynaklar üzerinde de bu bölümde incelemeler yapılmıştır.

Öykülerinde Yapı ve İzlek başlıklı ikinci bölümde yazarın yayımlanmış öykü kitapları incelenmiştir. Sekiz öykü kitabından hareketle toplamda seksen yedi öyküsü incelenerek yapısal ve izleksel çözümlemelerde bulunulmuştur. Tekrara düşmemek adına mümkün olduğunca her kitapta farklı izleksel kurgular üzerinde durulmuştur.

Romanlarında Yapı ve İzlek başlıklı üçüncü bölümde yazarın toplamda dokuz tane olan yayımlanmış bütün romanları ayrı ayrı incelenmiştir. Yapısal incelemelerde olay örgüsü, zaman, mekân ve şahıs kadrosu üzerinden hareket edilmiştir. İzleksel kurgu incelemeleri ise eserlerde görünür halde bulunan tematik kavramlar ve uzantıları çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.

Dil ve Üslup başlıklı dördüncü bölümde ise yazarın eserlerinde kullandığı anlatım teknikleri, anlatım biçimleri ve sözdizimi başlıkları açılmıştır. Dile önem veren ve kendine has bir dil ve üslup yakalamayı başarmış olan Faruk Duman'ın, yaptığı dilsel geçişleri görebilmek ve dili yapısal olarak nasıl kullandığını belirleyebilmek adına birtakım tespitlerde bulunulmuş ve her kitaptan rastgele seçilmiş 100'er kelime ve 20'şer cümle üzerinden değerlendirme tabloları oluşturulmuştur.

Yapılan analizler sonucunda elde edilen bütün bulgular, toparlayıcı bir şekilde sonuç bölümünde ifade edilmiştir. Nihayetinde oluşturulan kaynakça kısmı ve isteğimizi geri çevirmeyen yazar Faruk Duman ile e-posta yoluyla gerçekleştirmiş olduğumuz mektup söyleşi tarafımızca çalışmanın sonuna eklenmiş ve böylece çalışmamız tamamlanmıştır.

Çalışma süreci boyunca ilgi ve alakasını eksik etmeyen saygıdeğer hocam Dr. Öğretim Üyesi Taylan Abiç'e entelektüel dikkatlerinden istifade etmemi sağladığı, tamamlayıcı yönlendirmelerde bulunduğu ve her aşamada destek olup bana inandığı için sonsuz şükranlarımı sunarım. Konuyla ilgili araştırmalarda beni kırmama nezaketi göstererek değerli vaktini ayırıp fikir ve düşüncelerini paylaşmaktan imtina etmeyen Faruk Duman Beyefendi'ye, Tez sürecinde Tez İzleme Komitesinde bulunan ve sundukları fikirleriyle çalışmaya destek olan hocalarım Prof. Dr. Şureddin Memmedli, Dr. Öğretim Üyesi Berivan Vargün ve Doç. Dr. Fatih Şayhan'a teşekkürü borç bilirim. Desteklerini her daim arkamda hissettiğim değerli annem, babam ve kardeşlerime, çalışmamda teşvik edici tutumu ile bana destek olan sevgili eşim Aslı Hanımefendi'ye,

varlığıyla varlığıma güç katan kızım Arya Zeynep'e sevgilerimi sunar ve geri dönüşü mümkün olmayan vakitlerinden çaldığım için özür dilerim.

Bilginç Eyan

Kars-2023



ÖZET

EYAN, Bilginç. *Faruk Duman'ın Öykü ve Romanlarında Yapı ve İzlek*, Doktora Tezi, Ardahan, 2023.

Faruk Duman, 2000 sonrası Türk Edebiyatı döneminde deneme, öykü ve romanları ile adından söz ettiren önemli yazarlardanır. 1974/Ardahan doğumlu olan yazar, halk edebiyatı unsurlarından olan masal, efsane, destan ve halk hikâyeleri gibi geleneksel anlatı formları ile çağdaş kurgu biçimlerini yapısal ve izleksel açılardan eserlerinde birleştirip, kendi dil ve üslubu ile işleyen özgün bir sanatçı kimliğine sahiptir. Eserlerinde kasaba ve taşra insanlarının kısıtlı imkânları, tarihi ve siyasi olaylara yönelik eleştiriler, orta ve alt düzey sınıf insanının sıkıntıları gibi toplumsal meseleler ile beraber kimliksel kopuş, benliğin tükenişi, psikolojik gerilimler ve varoluşsal problemler gibi bireysel konuları aynı anda işler. Anlatıların temel tema ve epizotlarını görünür kılan arka plan ise genel olarak doğadır. Faruk Duman anlatılarının olmazsa olmazı olan doğa, anlatılan dönem ekseninde bütün sosyokültürel ortamı aydınlatan ve kurgu karakterlerine ait duygu durumlarının tetikleyicisi olan güçlü bir yönlendiricidir. Dile önem veren ve anlatmanın önemi üzerinde sıklıkla duran Faruk Duman, oluşturduğu dil ve üslubu ile de kendine özgü bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Akıcı ve sürükleyici dili ile okuru sıkmadan metnin içine çeken etkileyici bir üsluba sahiptir. Bu çalışmada Faruk Duman'ın öykü ve romanları incelenmiş, elde edilen bulgular ışığında tespit edilen yapısal unsurlar ve izleksel kurgular analiz edilmiş, dil kullanımı üzerinde belirli veriler üzerinden değerlendirmeler yapılmış ve yazarın yazın dünyası çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler:

Faruk Duman, Doğa, Yapı ve İzlek, Öykü, Roman,

ABSTRACT

EYAN, Bilginç. *Structure and Theme İn Faruk Duman's Stories and Novels*, Doctoral Thesis, Ardahan, 2023.

Faruk Duman is one of the important writers who made a name for himself with his essays, stories and novels in the Turkish Literature period after 2000. The author, who was born in 1974/Ardahan, has a unique artist identity that combines traditional narrative forms such as folk literature elements such as fairy tales, legends, epics and folk tales with contemporary fiction forms in his works from structural and thematic perspectives, and works with his own language and style. He deals with social issues such as the limited opportunities of town and country people, criticism of historical and political events, the troubles of middle and low class people, and individual issues such as identity rupture, extinction of the self, psychological tensions and existential problems together in his works. The background that makes the main themes and episodes of the narratives visible is nature in general. Nature, which is indispensable in Faruk Duman's narratives, is a powerful guide that illuminates the whole socio-cultural environment in the axis of the narrated period and is the trigger of the emotional states of the fictional characters.

Faruk Duman, who gives importance to language and frequently emphasizes the importance of narration, has developed a unique artistic understanding with the language and style he has created. With its fluent and gripping language, it has an impressive style that draws the reader into the text without getting bored.

In this study, Faruk Duman's stories and novels were examined, the structural elements and thematic fictions determined in the light of the findings were analyzed, evaluations were made on the use of language based on certain data, and the author's literary world was tried to be analyzed.

Key Words:

Faruk Duman, Nature, Structure and Theme, Story, Novel

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iv
ÖN SÖZ.....	v
ÖZET.....	viii
ABSTRACT	ix
İÇİNDEKİLER	x
KISALTMALAR DİZİNİ	xxiii
TABLolar DİZİNİ	xxiii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM.....	4
FARUK DUMAN'IN HAYATI, SANATI VE ESERLERİ	4
1.1. YAŞAMI	4
1.1.1. Çocukluğu ve Ailesi	4
1.1.2. Eğitim Hayatı	5
1.1.3. İş Hayatı	5
1.2. SANATI	6
1.2.1. Sanat Anlayışının Oluşum Evresi	6
1.2.2. Etkilendiği Kaynaklar.....	8
1.2.3. Sanatı ve Edebi Anlayışı	10
1.3. ESERLERİ	15
1.3.1. Romanları	15
1.3.2. Öykü Kitapları.....	15
1.3.3. Denemeleri	16
1.3.4. Çocuk Kitapları	16
1.3.5. Tiyatroları.....	16
1.4. ALDIĞI ÖDÜLLER.....	16
2. BÖLÜM.....	18
ÖYKÜLERİNDE YAPI VE İZLEK	18
2.1. SESLERDE BAŞKA SESLER	18

2.1.1. Öykülerde Yapı	18
2.1.1.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	18
2.1.1.2. Olay Örgüsü	19
2.1.1.3. Zaman	25
2.1.1.4. Mekân	27
2.1.1.4.1. Çevresel Mekân	27
2.1.1.4.2. Algısal Mekân.....	29
2.1.1.4.2.1. Kapalı, Dar ve Labirentleşen Mekânlar	29
2.1.1.4.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar	34
2.1.1.5. Şahıs Kadrosu	36
2.1.1.5.1. Erkek karakterler.....	36
2.1.1.5.2. Kadın Karakterler.....	43
2.1.1.5.3. Çocuk Karakterler.....	45
2.1.2. İzleksel Kurgu	48
2.1.2.1. Kimliksizleşme	48
2.1.2.2. Politik Aktivistleşme.....	50
2.1.2.3. Doğa.....	53
2.1.2.4. Bireysel Bellek.....	56
2.2. AV DÖNÜŞLERİ.....	59
2.2.1. Öykülerde Yapı	59
2.2.1.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı	59
2.2.1.2. Olay Örgüsü	61
2.2.1.3. Zaman	64
2.2.1.4. Mekân	65
2.2.1.4.1. Çevresel Mekân	65
2.2.1.4.2. Algısal Mekân.....	66
2.2.1.4.2.1. Kapalı, Dar ve Labirentleşen Mekânlar	66
2.2.1.4.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar	69
2.2.1.5. Şahıs Kadrosu	70
2.2.1.5.1. Erkek Karakterler.....	70
2.2.1.5.2. Kadın Karakterler.....	74
2.2.1.5.3. Çocuk Karakterler.....	76

2.2.2. İzleksel Kurgu	77
2.2.2.1. Hayvan-İnsan Diyalektiği	77
2.2.2.2. Kent.....	81
2.3. NAR KİTABI	84
2.3.1. Öykülerde Yapı	85
2.3.1.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı	85
2.3.1.2. Olay Örgüsü	88
2.3.1.3. Zaman	95
2.3.1.4. Mekân	99
2.3.1.4.1. Çevresel Mekân	99
2.3.1.4.2. Algısal Mekân.....	103
2.3.1.4.2.1. Kapalı, Dar ve Labirentleşen Mekânlar	103
2.3.1.4.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar	107
2.3.1.5. Şahıs Kadrosu	107
2.3.1.5.1. Erkek Karakterler.....	107
2.3.1.5.2. Kadın Karakterler.....	118
2.3.1.5.3. Çocuk Karakterler.....	121
2.3.2. İzleksel Kurgu	122
2.3.2.1. Nar İmgesi.....	122
2.3.2.2. Gerçeklikten Kaçış.....	126
2.4. KEDER ATLISI	130
2.4.1. Öykülerde Yapı	130
2.4.1.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı	130
2.4.1.2. Olay Örgüsü	132
2.4.1.3. Zaman	139
2.4.1.4. Mekân	142
2.4.1.4.1. Çevresel Mekân	142
2.4.1.4.2. Algısal Mekân.....	145
2.4.1.4.2.1. Kapalı, Dar ve Labirentleşen Mekânlar	145
2.4.1.4.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar	149
2.4.1.5. Şahıs Kadrosu	150
2.4.1.5.1. Erkek Karakterler.....	150

2.4.1.5.2. Kadın Karakterler.....	158
2.4.1.5.3. Çocuk Karakterler.....	162
2.4.2. İzleksel Kurgu	165
2.4.2.1. Aile İçi Kopukluk	165
2.4.2.2. Doğa/Orman.....	169
2.5. SENCER İLE YUSUFÇUK.....	173
2.5.1. Öykülerde Yapı	174
2.5.1.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı	174
2.5.1.2. Olay örgüsü.....	175
2.5.1.3. Zaman	178
2.5.1.4. Mekân	180
2.5.1.4.1. Çevresel Mekânlar	180
2.5.1.4.2. Algısal Mekânlar.....	182
2.5.1.4.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar.....	182
2.5.1.4.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar	183
2.5.1.5. Şahıs Kadrosu	184
2.5.1.5.1. Erkek Karakterler.....	184
2.5.1.5.2. Kadın Karakterler.....	188
2.5.1.5.3. Çocuk Karakterler.....	190
2.5.2. İzleksel Kurgu	192
2.5.2.1. Düş ve Rüya.....	192
2.5.2.2. Cinsellik	195
2.6. BAYKUŞ VİRANE SEVER.....	198
2.6.1. Öykülerde Yapı	199
2.6.1.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı	199
2.6.1.2. Olay Örgüsü	201
2.6.1.3. Zaman	207
2.6.1.4. Mekân	209
2.6.1.4.1. Çevresel Mekânlar	209
2.6.1.4.2. Algısal Mekânlar.....	211
2.6.1.4.2.1. Kapalı Dar ve Labirentleşen Mekânlar	211
2.6.1.4.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar	213

2.6.1.5. Şahıs Kadrosu	215
2.6.1.5.1. Erkek Karakterler	215
2.6.1.5.2. Kadın Karakterler	221
2.6.1.5.3. Çocuk karakterler	225
2.6.2. İzleksel Kurgu	228
2.6.2.1. Çocukluk	228
2.6.2.2. Ölüm	233
2.7. KAPTAN KANCA’NIN BİR MACERASI VE ÖBÜR YENİ ÖYKÜLER	236
2.7.1. Öykülerde Yapı	237
2.7.1.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı	237
2.7.1.2. Olay örgüsü	239
2.7.1.3. Zaman	244
2.7.1.4. Mekân	248
2.7.1.4.1. Çevresel Mekânlar	248
2.7.1.4.2. Algısal Mekânlar	252
2.7.1.4.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar	252
2.7.1.4.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar	254
2.7.1.5. Şahıs Kadrosu	255
2.7.1.5.1. Erkek Karakterler	255
2.7.1.5.2. Kadın Karakterler	262
2.7.1.5.3. Çocuk Karakterler	264
2.7.2. İzleksel Kurgu	268
2.7.2.1. Gerçek-Fantastik Diyalektiği	268
2.8. KARGASABUNU	271
2.8.1. Öykülerde Yapı	272
2.8.1.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı	272
2.8.1.2. Olay Örgüsü	273
2.8.1.3. Zaman	278
2.8.1.4. Mekân	280
2.8.1.4.1. Çevresel Mekânlar	280
2.8.1.4.2. Algısal Mekânlar	281

2.8.1.4.2.1. Kapalı, Dar ve Labirentleşen Mekânlar	281
2.8.1.4.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar	283
2.8.1.5. Şahıs Kadrosu	285
2.8.1.5.1. Erkek Karakterler	285
2.8.1.5.2. Kadın Karakterler	290
2.8.1.5.3. Çocuk Karakterler	294
2.8.2. İzleksel Kurgu	295
2.8.2.1. Başkalaşma	295
2.8.2.2. Şiddet	299
3. BÖLÜM.....	302
ROMANLARDA YAPI VE İZLEK.....	302
3.1. PİRİ – KAYIP DENİZLER ÜZERİNDE BİR ANIMAMA	302
3.1.1. Romanın Kimliği	302
3.1.2. İsimden İçeriğe	303
3.1.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı	304
3.1.4. Olay örgüsü	306
3.1.5. Zaman	308
3.1.6. Mekân	309
3.1.6.1. Çevresel Mekânlar	309
3.1.6.2. Algısal Mekânlar	310
3.1.6.2.1. Kapalı – Dar ve Labirentleşen Mekânlar	310
3.1.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar	312
3.1.7. Şahıs Kadrosu	314
3.1.7.1. Başkarakter	314
3.1.7.2. Norm Karakter	316
3.1.7.3. Kart Karakterler	319
3.1.7.4. Fon Karakterler	319
3.1.8. İzleksel Kurgu	320
3.1.8.1. Dış Gerçekliklerden Yalıtıklaşma Aracı Olarak “Rüya”	320
3.1.8.2. Fantastik Yolculuğa Açılan Kapı: “Efsun ve Büyü”	326
3.1.8.3. Sıla – Gurbet Diyalektiği	331
3.2. KIRK.....	335

3.2.1. Romanın Kimliği.....	335
3.2.2. İsimden İçeriğe	336
3.2.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	338
3.2.4. Olay Örgüsü	339
3.2.5. Zaman.....	341
3.2.6. Mekân.....	342
3.2.6.1. Çevresel Mekânlar	342
3.2.6.2. Algısal Mekânlar.....	343
3.2.6.2.1. Kapalı Dar ve Labirentleşen Mekânlar	343
3.2.6.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar	346
3.2.7. Şahıs Kadrosu.....	351
3.2.7.1. Başkarakter	351
3.2.7.2. Norm Karakter	353
3.2.7.3. Kart Karakterler	355
3.2.7.4. Fon Karakterler	358
3.2.8. İzleksel Kurgu	358
3.2.8.1. Askeri Darbe	359
3.2.8.2. Dilden Varlığa: Anlamanın Dönüştürücülüğü	364
3.2.8.3. Benliğin Bölünmesi	368
3.2.8.4. Yalnızlık.....	373
3.3. İNCİR TARİHİ.....	377
3.3.1. Romanın Kimliği.....	377
3.3.2. İsimden İçeriğe	378
3.3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	380
3.3.4. Olay Örgüsü	382
3.3.5. Zaman.....	384
3.3.6. Mekân.....	386
3.3.6.1. Çevresel Mekânlar	386
3.3.6.2. Algısal Mekânlar.....	386
3.3.6.2.1. Kapalı–Dar ve Labirentleşen Mekânlar	386
3.3.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar	389
3.3.7. Şahıs Kadrosu.....	392

3.3.7.1. Başkarakter	392
3.3.7.2. Norm Karakter	394
3.3.7.3. Kart Karakterler	396
3.3.7.4. Fon Karakterler	398
3.3.8. İzleksel Kurgu	399
3.3.8.1. Büyülü Gerçekçilik Etkileri	399
3.3.8.2. Cinsellik	405
3.3.8.3. Doğa	413
3.3.8.4. Panteist Yönelim	418
3.4. VE BİR PARS, HÜZÜNLE KAYBOLUR	421
3.4.1. Romanın Kimliği	421
3.4.2. İsimden İçeriğe	422
3.4.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı	424
3.4.4. Olay Örgüsü	425
3.4.5. Zaman	428
3.4.6. Mekân	428
3.4.6.1. Çevresel Mekân	428
3.4.6.2. Algısal Mekânlar	429
3.4.6.2.1. Kapalı Dar ve Labirentleşen Mekânlar	429
3.4.6.2.2 Açık ve Geniş Mekânlar	432
3.4.7. Şahıs Kadrosu	433
3.4.7.1. Başkarakter	434
3.4.7.2. Norm Karakterler	436
3.4.7.3. Kart Karakterler	437
3.4.7.4. Fon Karakterler	440
3.4.8. İzleksel Kurgu	440
3.4.8.1. Ekoeleştirir	441
3.4.8.2. Aşk	445
3.4.8.3. Anne(siz)lik	448
3.4.8.4. Kendiliği Tamamlama	451
3.5. KÖPEKLER İÇİN GECE MÜZİĞİ	455
3.5.1. Romanın Kimliği	455

3.5.2. İsimden İçeriğe	456
3.5.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı	457
3.5.4. Olay Örgüsü	458
3.5.5. Zaman	460
3.5.6. Mekân	461
3.5.6.1. Çevresel Mekân	461
3.5.6.2. Algısal Mekân	462
3.5.6.2.1. Kapalı - Dar ve Labirentleşen Mekân	462
3.5.6.2.2. Açık-Geniş Mekân	463
3.5.7. Şahıs Kadrosu	466
3.5.7.1. Başkarakter	466
3.5.7.2. Norm Karakterler	467
3.5.7.3. Kart Karakterler	469
3.5.7.4. Fon Karakterler	470
3.5.8. İzleksel Kurgu	471
3.5.8.1. Yeniden Doğuş	472
3.5.8.2. Korkunç Muğlaklıklar Âlemi: Gece ve Kara Orman	480
3.5.8.3. Doğanın “Yutucu Güç” Kimliği	482
3.6. SUS BARBATUS! ÜÇLEMESİ.....	486
3.6.1. Sus Barbatus! 1	486
3.6.1.1. Romanın Kimliği	486
3.6.1.2. İsimden İçeriğe	488
3.6.1.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı	489
3.6.1.4. Olay Örgüsü	491
3.6.1.5. Zaman	494
3.6.1.6. Mekân	495
3.6.1.6.1. Çevresel Mekânlar	495
3.6.1.6.2. Algısal Mekânlar	495
3.6.1.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar	495
3.6.1.6.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar	498
3.6.1.7. Şahıs Kadrosu	500
3.6.1.7.1. Başkarakter	500

3.6.1.7.2. Norm Karakterler	502
3.6.1.7.3. Kart Karakterler	507
3.6.1.7.4. Fon Karakterler	510
3.6.2. Sus Barbatus! 2.....	510
3.6.2.1. Romanın Kimliği	510
3.6.2.2. İsimden İçeriğe.....	511
3.6.2.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı	511
3.6.2.4. Olay Örgüsü	513
3.6.2.5. Zaman	516
3.6.2.6. Mekân	517
3.6.2.6.1. Çevresel Mekân	517
3.6.2.6.2. Algısal Mekânlar.....	517
3.6.2.6.2.1. Kapalı, Dar ve Labirentleşen Mekânlar	517
3.6.2.6.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar	521
3.6.2.7. Şahıs Kadrosu	524
3.6.2.7.1. Başkarakter	524
3.6.2.7.2. Norm Karakterler	525
3.6.2.7.3. Kart Karakterler	528
3.6.2.7.4. Fon Karakterler	534
3.6.3. Sus Barbatus! 3.....	534
3.6.3.1. Romanın Kimliği	534
3.6.3.2. İsimden İçeriğe.....	535
3.6.3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı	536
3.6.3.4. Olay Örgüsü	537
3.6.3.5. Zaman	540
3.6.3.6. Mekân	540
3.6.3.6.1. Çevresel Mekânlar	540
3.6.3.6.2. Algısal Mekânlar.....	541
3.6.3.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar.....	541
3.6.3.6.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar	542
3.6.3.7. Şahıs Kadrosu	544
3.6.3.7.1. Başkarakter	544

3.6.3.7.2. Norm Karakterler	546
3.6.3.7.3. Kart Karakterler	548
3.6.3.7.4. Fon Karakterler	552
3.6.4. İzleksel Kurgu	552
3.6.4.1. Doğa.....	554
3.6.4.2. Devrim	558
3.6.4.3. Bellek ve Bilinç.....	561
3.6.4.4. Düzendeyozlaşma	564
3.6.4.4.1. Baskıcı Düzen	564
3.6.4.4.2. Feodal Düzen	566
3.6.4.5. Açlık ve “Yem”e-Yenilme.....	569
3.6.4.6. Aşk	571
3.6.4.7. Psikomitoloji: “Bütünleştirici ve Yönelendirici Etki”	574
3.7. AYAZMA KAHVESİ ÂŞIKLARI	577
3.7.1. Romanın Kimliği.....	577
3.7.2. İsimden İçeriğe	578
3.7.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	578
3.7.4. Olay Örgüsü	579
3.7.5. Zaman.....	581
3.7.6. Mekân.....	582
3.7.6.1. Çevresel Mekânlar	582
3.7.6.2. Algısal Mekânlar.....	583
3.7.6.2.1. Kapalı, Dar ve Labirent Mekânlar	583
3.7.6.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar	584
3.7.7. Şahıs Kadrosu.....	585
3.7.7.1. Başkarakter	585
3.7.7.2. Norm Karakterler	587
3.7.7.3. Kart Karakterler	589
3.7.7.4. Fon Karakterler	590
3.7.8. İzleksel Kurgu	590
3.7.8.1. Aşk	591
3.7.8.2. Salgın Hastalık (Verem)	592

4. BÖLÜM.....	595
DİL VE ÜSLUP	595
4.1. ÖYKÜ VE ROMANLARDA ANLATIM TEKNİKLERİ.....	595
4.1.1. İç Monolog	595
4.1.2. İç Diyalog	596
4.1.3. Dış Diyalog	597
4.1.4. Bilinç Akışı	599
4.1.5. Anlatma, Gösterme, Tasvir	600
4.1.6. Geriye Dönüş.....	602
4.1.7. Montaj	603
4.1.8. Leitmotiv	603
4.2. ÖYKÜ VE ROMANLARDA ANLATIM BİÇİMLERİ	605
4.2.1. Öykülerde Anlatım Biçimleri.....	605
4.2.2. Romanlarda Anlatım Biçimleri	606
4.3. ÖYKÜ VE ROMANLARINDA SÖZ DİZİMİ	607
4.3.1. Öykülerde Söz Dizimi	607
4.3.2. Romanlarda Söz Dizimi	610
SONUÇ.....	615
KAYNAKÇA	618
EKLER.....	636
EK 1. ORJİNALLİK RAPORU FORMU	636
EK 2. ETİK KURUL MUAFİYET İZNİ.....	637
EK 3. FARUK DUMAN İLE GERÇEKLEŞTİRDİĞİMİZ MEKTUP SÖYLEŞİ.....	638
ÖZ GEÇMİŞ.....	641

KISALTMALAR DİZİNİ

AD	Av Dönüşleri
ADvA/DN	Adasız Deniz ve Aferatifler/Defterden Notlar
AKÂ	Ayazma Kahvesi Âşıkları
Bkz	Bakınız
BVS	Baykuş Virane Sever
Çev	Çeviren
DB	Doğa Betiği
Ed	Editör
Haz	Hazırlayan
İT	İncir Tarihi
K	Kırk
KA	Keder Atlısı
KİGM	Köpekler İçin Gece Müziği
Ks	Kargasabunu
KvÖYÖ	Kaptan Kanca'nın Bir Macerası ve Öbür Yeni Öyküler
NK	Nar Kitabı
P	Piri – Kayıp Denizler Üzerinde Bir Anımsama
s	Sayfa
SB1	Sus Barbatus! 1
SB2	Sus Barbatus! 2
SB3	Sus Barbatus! 3
SBS	Seslerde Başka Sesler
SiY	Sencer ile Yusufçuk
TSKOK	Tom Sawyer'ın Kitap Okuduğu Kulübe
VBPHK	Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur
Y	Yıl
Yay	Yayınları
YD	Yazmalı Defter

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1. "Piri - Kayıp Denizler Üzeinde Bir Anımsama" Kora Şeması	320
Tablo 2. "Kırk" Kora Şeması	358
Tablo 3. "İncir Tarihi" Kora Şeması	399
Tablo 4. "Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur" Kora Şeması	441
Tablo 5. "Köpekler İçin Gece Müziği" Kora Şeması.....	472
Tablo 6. "Sus Barbatus! 1" Kora Şeması	553
Tablo 7. "Sus Barbatus! 2" Kora Şeması	553
Tablo 8. "Sus Barbatus! 3" Kora Şeması	554
Tablo 9. "Ayazma Kahvesi Âşıkları" Kora Şeması	591
Tablo 10. Öykülerinin Sözcük Türü Bakımından Değerlendirilmesi	609
Tablo 11. Öykülerinin Cümle Düzeyi Bakımından Değerlendirilmesi	610
Tablo 12. Romanlarının Sözcük Türü Bakımından Değerlendirilmesi	612
Tablo 13. Romanlarının Cümle Düzeyi Bakımından Değerlendirilmesi.....	614

GİRİŞ

Tez Konusu:

Çalışmanın konusunu, yazar Faruk Duman'ın yazın dünyamıza kazandırmış olduğu öykü ve romanlarının tamamının yapısal ve izleksel çerçevelerdeki tahlilleri oluşturmaktadır. Bu nedenle yazarın romanları ve öykülerinin her biri ayrı ayrı incelenmiş, ortaya konan yapısal unsurlar ile izleksel kurgular değerlendirilmiş ve yazarın bu kurguların oluşumunda kullandığı dil ve üslup biçimleri üzerinde dikkatle durulmuştur. Yazarın kurgusal nitelik taşıyan edebi anlatılarında kurguyu oluşturan temel faktörler tespit edilmiştir.

Önemi:

“Faruk Duman'ın Öykü ve Romanlarında Yapı ve İzlek” adlı bu çalışmanın temel konusu olan yazar Faruk Duman'ın, romancılığı ve öykücülüğü üzerine Türk Dili ve Edebiyatı alanında daha öncesine ait doktora seviyesinde tamamlanmış bir tez çalışmasının bulunmuyor olması, yazarın günümüz edebiyatındaki önemi nedeniyle böyle bir çalışmanın yapılmasını tarafımızca gerekli kılmıştır. Bu noktada özellikle son dönemlerin oldukça önemli öykü ve romancılardan biri olması dolayısıyla Günümüz Türk Edebiyatı için güncel ve çalışılması gerekli bir konu sağlamış olan yazar Faruk Duman'ın sanatçılığını incelemenin büyük önem taşıdığı kanaatindeyiz. Dolayısıyla bu çalışmada yazarın sanatçılığı, yapı ve izlek başta olmak üzere çeşitli açılardan kapsamlı bir biçimde incelenmiştir.

Kapsam ve Sınırlılık:

Çalışma içerisinde sanatçının romancılığı, öykücülüğü ve edebi anlayışı incelenirken kurgu metinler bağlamında yazarın yararlandığı birçok unsur üzerinde de yoğunlaşarak çalışmanın sınırları çizilmiştir. Geleneksel anlatı formları ile postmodern metin özelliklerini başarılı bir şekilde birlikte kullanabilen yazarın, kurguladığı izlekler ve eserlerinin yapısal biçimi çalışmanın ana hatlarını oluşturmaktadır. Öte yandan yazarın özgün ve güçlü bir biçimde kullanmış olduğu dil ve üslubu ile yoğun bir şekilde faydalandığı folklor, anlatılar, doğa ve insan gibi faktörler yayımlanmış olan bütün kurgu eserleri üzerinden değerlendirilmiş ve bu çerçevede yazarın kurgu olmayan denemeleri ve görüşlerinden de yararlanılmıştır. Bu durum dolayısıyla çalışma, güncel ve az çalışılmış bir konu olan Faruk Duman'ın roman ve öykülerinde kullanılan ve

yukarıda bahsi geçen bütün unsurlar çerçevesinde kapsamlı, geniş ve detaylı bir sonuç ortaya koymayı amaçlamaktadır. Sanatçının edebi anlayışı üzerine akademik çerçevede henüz yeterli sayıda lisansüstü çalışma yapılmamış olmasının da, yine bu çalışmanın önem ve kapsamını arttıracakları tarafımızca düşünülmektedir.

Amaç:

Türk romancılığı ve öykücülüğünde 1990'lerden itibaren eserler vermiş isimlerinden biri olan Faruk Duman, son dönem yazarları arasında önemli bir isim olarak göze çarpmaktadır. Geleneksel anlatı unsurları, postmodern kurgu biçimleri, mitolojik figürlerden yararlanma gibi birçok faktörün etkisinin hissedildiği eserlerinde yoğun ve güçlü mekân ile varlık tasvirleri yapan yazar, bu unsurların hepsini yararlandığı önemli izlekler ile harmanlaması neticesinde oluşturduğu orijinal ve özgün üslubuyla dikkat çeker. İçinde bulunduğu toplumun insanına özgü olumlu ve olumsuz duygu durumlarını, eserlerinde çeşitli çatışmalarla baş başa bıraktığı kurgu karakterleri üzerinden yansıtan yazarın hayatı ve sanat anlayışı ile birlikte eserlerini yapı ve izlek bakımından incelemek bu çalışmanın temel amacıdır. Bu çerçevede sanatçının eserlerinde görülen bütün edebi unsurlar, kullandığı izlekler, yapısal özellikler ile dil ve üslup biçimi üzerinde detaylıca durulmaya çalışılmıştır. Yapılmış olan incelemeler neticesinde yazarın hayatı, sanatı ve edebi anlayışı ve eserlerindeki yapısal ve izleksel özelliklerin değerlendirilmesi ile birlikte bahsi geçen amaçlarda hedeflenmiş olan unsurlar, Faruk Duman'ın bütün romanları ve öyküleri üzerinden tahlil edilerek somutlaştırılmıştır.

Yöntem:

Çalışma oluşturulurken, Faruk Duman'ın öykü ve romanlarına yönelik yapı ve izlek çerçevesinde değerlendirmelerde bulunulmuştur. Bu bağlamda yazarın anlatıları, yapısal çerçevede bakış açısı ve anlatıcı, olay örgüsü, zaman, mekân ve şahıs kadrosu başlıkları altında değerlendirilmiş ve tespit edilen bulgular üzerinde detaylıca durulmaya çalışılmıştır. İzlek çerçevesinde ise anlatılarda ortaya konmaya çalışılan ve dikkat çekici niteliğe sahip olan tematik unsurlar, izleksel kurgu başlıkları altında uyumlu olabilecek düzeyde tespit edilerek, anlatıdaki yeri ve işlevi ölçeğinde açıklanmıştır. Dikkatle incelenen öykü ve romanlar çerçevesinde ek olarak yazarın kullandığı dil ve üslup da ayrı bir bölüm olarak incelenmiş, tespiti yapılan başlıklar

üzerinde durulmuş ve sayısal veriler üzerinden sözcük ve cümle dizim biçimleri değerlendirmeye alınmıştır.

Katkılar:

1990 sonrası yazarlarından Faruk Duman'ın edebi anlayışını değerlendirecek olan bu çalışmanın esas kaynağı ve ana malzemesi yazarın, yazın hayatında şu ana kadar yayımlamış olduğu dokuz roman ve sekiz öykü kitabıdır. Bu çerçevede yazarın yayımlamış olduğu üç deneme kitabında da kaynak olarak yararlanılması sonucunda oluşan çalışmanın, yazarın romancılığı ve öykücülüğüne bağlamındaki incelemelere kaynaklık etmekle birlikte yine yazarın yararlanmış olduğu izlekler ve yapısal biçimler başta olmak üzere bütün unsurlar çerçevesinde de bilimsel birikime katkı sağlayacağı kanaatindeyiz.

1. BÖLÜM

FARUK DUMAN'IN HAYATI, SANATI VE ESERLERİ

1.1. YAŞAMI

1.1.1. Çocukluğu ve Ailesi

Faruk Duman, 6 Mart 1974 tarihinde Ardahan'ın Çıldır ilçesinin Akkiraz köyünde dünyaya gelmiştir. Doğduğu bölgenin Ardahan ve Kars yöresi olması, özellikle geleneksel anlatı formları ile olan yakınlığı ve bu sahaya hâkim olması açısından büyük önem taşımaktadır. Nitekim bu yörede masal, efsane ve halk hikâyesi gibi türlerin ve âşıklık tarzının yoğun olarak anlatılması ve burada dinlemiş olduğu köy hikâyelerinden dolayı çocukluğunun ilk dönemlerinde geleneksel anlatılara ve folkloru karşı ilgisi oluşur. Bu ilgi, ileride modern ve postmodern biçim ile folkloru birleştiren eserler oluşturmaya büyük katkıda bulunacaktır.

Asıl ismi Faruk Nafiz Duman olan yazarın ismini annesinin dayısı, yazarın doğumundan dört ay önce vefat eden şair Faruk Nafiz Çamlıbel'den etkilenecek koyar. Annesinin adı Tükez, babasının adı Mehmet'tir. Babasını 2012 yılında kaybetmiştir. Babasının Devlet Demiryollarındaki görevi sebebiyle çocukluğu Ardahan, Kars, Balıkesir, İzmir ve sonrasında ise ilköğretim üçüncü sınıftan itibaren Ankara'da geçer. Beş kardeş olan Faruk Duman'ın kendisi dışındaki diğer kardeşleri de edebiyata ve sanata ilgilidir. Büyük ağabeyi Tekin Duman DTDF'de tiyatro, İstanbul Üniversitesinde hukuk eğitimi alır. Tiyatro yazarlığı, tiyatro oyunculuğu, karikatüristlik ve Olacak O Kadar programında skeç yazarlığı yapmıştır. Ablası Meryem Duman DTDF mezunu olup edebiyat öğretmenidir. Küçük ağabeyi Murat Duman sağlık memurudur ancak senaryo yazarlığı da yapmaktadır. Küçük kardeşi Suat Duman ise Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi mezunudur fakat polisiye yazarlığı ve yayıncılık yapmaktadır (Celayır, 2022, s. 3). Evli ve bir çocuk babası olan Faruk Duman'ın eşinin ismi Neşe Aksakal, kızının ismi ise Elif'tir. Eşi Neşe Aksakal Duman'da edebiyat ile doğrudan ilgilidir ve Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü mezunudur. Kendisi aynı zamanda edebiyat eleştirmeni ve ödüllü bir deneme yazarıdır.

1.1.2. Eğitim Hayatı

Faruk Duman, Ardahan doğumlu olmasına rağmen ilkokula babasının tayininden dolayı gelmek durumunda kaldığı İzmir’de başlamış sonrasında ise Balıkesir’de devam etmiştir. Fakat henüz üçüncü sınıfta iken yine babasının demiryollarındaki atamasından dolayı ailesi ile birlikte Ankara’ya gelmek durumunda kalmıştır. Çocukluğunda derin iz bırakan ve yazın yaşamını büyük ölçüde etkileyen Ankara Demiryolu Lojmanları’nda ailesi ile birlikte ikamet ettiği bu sıralarda İlkokulu, ortaöğrenimini ve liseyi tamamlamıştır. İlkokul, ortaöğrenim ve lise dönemi gibi yazarın, üniversite yılları da Ankara’da geçmiştir. Nitekim kendisi, lise eğitimini tamamlamasının ardından Ankara Üniversitesi’nde Dil, Tarih Coğrafya Fakültesi Kütüphanecilik Bölümü’nü kazanmıştır. Kütüphanecilik Bölümü tercihinde yazarın, sanatçı kişiliğinin etkisi oldukça büyüktür. Faruk Duman 1998 yılında ise bu bölümden mezun olarak yükseköğrenimini tamamlamıştır.

1.1.3. İş Hayatı

Faruk Duman, üniversiteden mezun olmasından iki yıl sonra, yani 2000 yılında Ankara’da Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi’nin Sanat Bölümü’nde çalışmaya başlamış ve üç yıl boyunca burada görev yapmıştır. 2003 yılında ise buradaki görevini noktalayarak, Can Yayınları’nda Türk Edebiyatı editörlüğü yapmaya başlamış ve bu görevini de 2018’e kadar sürdürmüştür. “Faruk Duman, yazarlık ile editörlüğü ayrı ayrı konumlandırır. Duman, editörlüğü bir iş olarak görürken yazarlığı her koşulda ve zorlukta vazgeçilmeyen bir tutku olarak görür” (Celayır, 2022, s. 6). Bu nedenle yazarlık ve editörlüğünü farklı doğrultuda ilerletir. Yazar, Can Yayınları’ndan 2018’de ayrılmasının ardından, Kırmızı Kedi Yayınevi, Hep Yayıncılık, Alakarga Sanat Yayınları ve Yapı Kredi Yayınları’nda başta yazarlık olmak üzere çeşitli görevler üstlenmeye devam etmiştir.

Faruk Duman’ın yazar ve editör olarak yazın dünyasındaki varlığı devam ederken bir yandan da süreli yayınlar çıkarır. İlk olarak üniversite yıllarında Pazar Postası adlı dergiyi arkadaşlarıyla birlikte çıkarır. Sonrasında ise genel yayın yönetmeni olarak dâhil olduğu “Sarnıç Öykü” dergisini çıkarır. Derginin 2015’te yayın hayatına son verilmesinin ardından 2016 tarihinden itibaren arkadaşlarıyla birlikte yazar Öykü Gazetesi’ni çıkarmaya başlar. Ekim 2016’da ilk sayısını yayınlayan Öykü Gazetesi

Haziran 2019’da yayın hayatına son verir. Ancak Mart 2020’de yayın hayatına yeniden başlar. 2021’den itibaren ise yazarın ekibinde yer aldığı Prolog Dergi edebiyat dünyasında yayın hayatına başlar. Yazar kendi çıkardığı bu süreli yayınların dışında pek çok dergide yazılar ve öyküler kaleme almaya halen devam eder (Celayır, 2022, s. 7). Yazın hayatına 1990’lı yıllardan evvel, yani henüz 20’li yaşlarına gelmeden başlamış olan Faruk Duman; roman, hikâye, deneme, çocuk edebiyatı gibi dallarda önemli eserler üretmiş ve bu eserlerle birçok ödüle layık görülmüştür. Yazıları; Papirüs, Yazıt, Adam Öykü, Damar gibi süreli yayınlar ile birlikte, Faruk Duman ve arkadaşlarının beraberce çıkarmış olduğu Sarnıç ve Öykü Gazetesi gibi çeşitli mecralarda yayımlanmıştır.

Faruk Duman, Edisyon kitap bünyesinde kurulmuş bir atölye programı olan Edisyonedi’ne bağlı Öykü Atölyesi’nde “öykü yazarlığı” eğitmenliği de yapmaktadır. Bununla birlikte yazar, edebiyat alanındaki bazı ödüller için jüri üyeliği de yapmıştır. Faruk Duman, ayrıca sanatçı olarak yazarlığın yanı sıra ressamlık da yapmaktadır. Yazarın kitaplarında yer yer kendi çizimleri ile karşılaşılabilir.

1.2. SANATI

1.2.1. Sanat Anlayışının Oluşum Evresi

Faruk Duman’ın ilkokul üçüncü sınıftayken babasının Ankara’ya atanmasının ardından Ankara’ya taşınmış olması edebi yaşamı açısından büyük önem taşır. Nitekim Çocukluğunun Ankara’daki zamanlarını Ankara Demiryolu Lojmanları’nda geçmiştir. Bu evre onun sanat ve edebiyat görüşlerinin şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Ankara Demiryolu Lojmanları, kendisinin de belirttiği üzere sanat anlayışında oldukça büyük yer kaplayan iki başat etken doğa ve folklorik unsurlar ile iç içe olmasını sağlayan bir dönem geçirmesine yardımcı olmuştur. Kendisi bir açıklamasında bu çocukluk dönemini şu şekilde ifade etmiştir;

“Ardahan’da doğdum ama orada çok fazla yaşamadım. Fakat doğa ortamı, ağaçlar hayvanlar, benim daha çok yetiştiğim çocukluğumun geçtiği Ankara’daki Demiryolu Lojmanları’nda çok vardı. Ben biraz oradan hem de bizim çocukluğumuzdaki yaşam tarzımızdan o bilgileri edindim. Küçük kapalı bir çevreydi Demiryolu Lojmanları. Hepimizin hayvanları, tavukları, kümesleri vardı, hepimiz bahçe ekiyorduk ve aynı zamanda da biz arkadaşlar Ankara’nın ören yerlerini geziyorduk. Dolayısıyla doğanın hikâyelere romanlara girmesinin asıl nedeni de benim okuma tarzımdan biraz kaynaklanıyor. Aile içerisinde dinlediğim hikâyeler, dili öğrenme çabası, yani bizimkiler nasıl konuşuyor, bizimkiler hikâyeyi nasıl anlatıyor,

nereden yaklaşıyor ve o işte âşık hikâyeleri, halk hikâyeleri, masallar onlarla büyüdüğüm için bunlar arasında bir koşutluk kurdum: doğa, ağaç, hayvanlar, masallar ve halk hikâyeleri arasında yetiştiğim için öyle gelişti. Aslında buna mecbur muydum? Hayır, ama böyle bir edebiyatı daha çok sevdim” (Çakır, 2019).

Özellikle Ardahan ve Ankara’da geçirdiği çocukluk yılları, Faruk Duman’ın, edebi dünyasının oluşumunda oldukça önemli bir faktördür. Faruk Duman, ilkokul ve orta öğrenimini de ilkokul üçüncü sınıfta iken geldiği Ankara’da tamamlamıştır. Daha ilkokul yıllarındayken bile okumaya ve öğrenmeye meraklı bir isimdir. Bu noktada özellikle ailesinin de okumayı sevmesinin katkısı büyüktür..

Kendisini doğa yazarı olmaya yönelten etkenlerde ve Kars, Ardahan ve Ankara’nın katkısını; annesinin Kars ve Ardahan anıları, köy hikâyeleri, Ankara’daki lojmanda yaşadığı doğa içindeki çocukluk ve Tom Sawyer, Define Adası, Ateş Yakmak başta olmak üzere okuduğu ilk kitapların etkisine bağlayan yazar için çocukluğunun doğa içinde geçmesi oldukça önemlidir.¹ Ankara’ya gelişinin ardından ilkokulda okumaya ve edebiyata yönelen yazar, ilk olarak Mark Twain’e ait *Tom Sawyer’ın Maceraları*’nı okur. Tom Sawyer’ı, zapt edilemez fakat sevimli, zeki ve sürekli macera peşinde olması gibi yönlerinden dolayı kendisine çok benzeten Faruk Duman, bu kitaptan oldukça fazla etkilenmiştir. Ardından Robert Louis Stevenson’a ait *Define Adası*’nı da okuyan yazar, bu iki kitabın etkisiyle bir daha kitap okumayı bırakmaz. Çocukluğundaki Jules Verne etkisine de önemle değinen sanatçı, bir yazısında çocukluğunun, dolayısıyla da okurluğunun ilk yıllarının etkisinden bahsederken şu ifadeleri kullanır:

“Çocukluğumun yazarı Jules Verne’dir benim. Onun yanına Tom Sawyer’ı koymuşumdur çoğu zaman. Verne’i olağanüstü makineler tasarladığı için değil elbette; uzaklara, her zaman uzaklara gitmeyi seçtiği ve başarabildiği için sevmişimdir. Verne, yolculuk demektir. Evrensel olan budur onda. Yoksa tasarladığı buluşlar bir gün gerçekleşir, insanoğlu aya gider, arzın merkezine ulaşır, ama o, “sol memenin altındaki cevahir” her zaman, insan yaşadıkça hep yolculuk özlemleriyle artacaktır. Hangi buluş, hangi güçlük insanı bir yolculuğa çıkmaktan alıkoyabilir? İnsan bavulunu hazırlayarak günler sürececek bir yolculuğa çıkar. Vardığı yerde oturup dinlenir biraz, belki bir eve yerleşir; Hamsun’un *Dünya Nimetleri*’nde anlattığı o dingin ormanı bulur, kendi evini icat eder, gidip bir ömür geçireceği karsını bulur, getirir evine, ama çok geçmeden başka bir yolculuk düşer aklına. Ve bu sonsuza dek böyle sürer. İnsan insana eklenir, yolculuklar yolculuklara ulanır” (ADvA/DN, s. 16).

¹ Bkz: “Faruk Duman ile Gerçekleştirdiğimiz Mektup Söyleşi” (30/01/2023), s. 639-641.

Çocukluğunu Jules Verne okumakla geçiren yazar için insanın özü, yolculuklarında ve bu bağlamda yaşayacağı maceralarında oluşmaktadır. Tom Sawyer'ın maceraları gibi Jules Verne'nin yolculukları ile bulunması beklenen Knut Hamsun'un dingin ormanı ile ifade edilmiş hedefler, varlıktaki temel gayelerdendir ve bu arayış biçimi süreklilik arz etmelidir. Her buluşun ardından yeni bir arayış gerçekleştirilmeli ve bu devingenlik varabileceği son noktaya kadar sürdürülmelidir. Bu nedenle yazarın anlatı kahramanlarının, çıktıkları yolculuklarda kendiliklerini şekillendirdiği de sıklıkla gözlemlenen unsurlardandır.

İlkokul yıllarında edebi açıdan tanıştığı önemli unsurlardan birisi de geleneksel Türk tiyatrosu ve gölge oyunudur. Gölge oyununda özellikle “Karagöz” ile tanışması onu kuklacılığa ve kukla sanatına yönlendirmiştir. Gölge oyununu kendisinin gerçekleştirebileceği bir tür sinema olarak düşünmesi sonucunda, mukavvadan yaptığı kuklalar ile çevresine gösteriler yapan bir çocuk olur. Bu durum onun sanatçılığa doğru yöneldiği ilk adımlardır. 1990'lı yıllar ile birlikte gelen 20'li yaşları ise edebi anlayışının şekillenmesi noktasında yine oldukça önemlidir. Nitekim kendisini etkileyen ve kaynaklık eden, Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Ferit Edgü, Bilge Karasu, Vüs'at O Bener, Hulki Aktunç gibi sanatçıları bu dönemde okumasının ardından öykü yazımına başlamış ve sanat dünyasına atılmıştır. Bu noktadan itibaren üretken ve zengin kaynaklı bir yazar olarak yazın hayatını devam ettirmiştir.

1.2.2. Etkilendiği Kaynaklar

Çocukluğunda okuduğu yazar ve romanlar haricinde Faruk Duman'ın sanat anlayışını şekillendiren kaynaklar, önemli ve çok katmanlı bir durum arz etmektedir. Faruk Duman ile gerçekleştirdiğimiz mektup söyleşide kendisini etkileyen “yerli ve yabancı kaynaklar” sorusu üzerine; “Türk geleneksel sözlü kültürü, Dede Korkut, Köroğlu gibi kadim anlatılar, halk ozanları ve büyük klasik romanlar. Savaş ve Barış, Sefiller, İnce Memed gibi”² şeklinde bir cevap vermiştir. Bu doğrultuda yazarın etkilendiği kaynaklar arasında çok yönlü ve çeşitli bir durumun varlığı gözlemlenmektedir.

Yerli kaynaklar arasında belirttiği kadim anlatıların etkisi, yazarın eserlerine yoğun ölçüde sirayet etmiştir. Nitekim öykü ve romanlarda sıklıkla Köroğlu ve Dede

² Bkz., “Faruk Duman ile Gerçekleştirdiğimiz Mektup Söyleşi” (30/01/2023), s. 639-641.

Korkut izleri görülen yazar bazen bu unsurlardan alenen bahsederken bazen de bu anlatılardaki motif ve kalıpları kendi anlatılarının içine yerleştirir. Faruk Duman'ı edebiyata çeken başat etken hikâye anlatma-dinleme konusudur ve bu anlamda etkilendiği hikâyeler daha çok geleneksel sözlü kültür ile oluşmuş anlatılardır. Çağdaş edebiyattan ise Yaşar Kemal ve “*İnce Memed*” eserinden bahseden yazar yine bu doğrultuda Yaşar Kemal'in geleneksel ile modern birleştiren sanat anlayışını postmodern bir ölçeğe taşımıştır. Eserlerinde geleneksel anlatı formlarına ait kalıp, motif ve anlatım biçimleri yoğun olarak yer veren yazar, bu noktada sözlü kültür ürünlerini çağdaş roman ve öykü kalıplarına eklemlemeyi başaran bir sanat çizgisi oluşturmuştur. Yaşar Kemal ile birlikte yukarıda da belirtildiği üzere Orhan Kemal, Ferit Edgü, Vüs'at O Bener, Bilge Karasu ve Hulki Aktunç gibi sanatçılar da yine yazarın etkilendiği yerli kaynaklar arasında gösterilebilir.

Yazar kendisini etkileyen yabancı kaynaklar için ise Tolstoy'dan *Savaş ve Barış* ile Victor Hugo'dan *Sefiller* olmak üzere iki büyük klasik romandan bahsetmektedir. Bu noktada özellikle Tolstoy'un yaptığı gibi Faruk Duman'ın da karakterlerini doğa başta olmak üzere birçok gücün karşısında zorlu muğlaklıklar ortasında bırakması önemli bir etki kaynağı olarak gösterilebilir. Faruk Duman anlatılarında Tolstoy ile birlikte Dostoyevski etkisi de yadsınamayacak bir düzeydedir. *Sus Barbatus!*'ta bahsi geçen Sefiller perspektifinden bakıldığında ise bu muğlaklıklar karşısında karakterlerin yaşam şartları üzerinden bir kendilik değerlendirmesi yapması gibi bir etkiden bahsedilebilir. Bu yabancı kaynaklar arasına ek olarak çocukluk döneminde etkilendiği Jules Verne, Mark Twain, Knut Hamsun ve Yukio Mişima gibi yazarlardan okuduklarının etkisi de yoğundur. Ayrıca büyülü gerçekliğin büyük üstatlarından olan ve Faruk Duman eserlerinde yer yer karşılaşılan Jorge Luis Borges ve imge kullanımı çerçevesinde Yaşar Kemal'in de benzerlik gösterdiği Edgar Allan Poe gibi yabancı sanatçıları da etkilendiği yabancı kaynakların başında sıralamak mümkündür. Faruk Duman kendi anlatılarını oluştururken sıklıkla yoğun ve güçlü motif, metafor ve imgelere başvuran ve bu sırada kendi imgeleri ile metaforlarını oluşturabilen bir üsluba sahiptir. Bu doğrultuda kaynaklarından oluşturduğu edebi anlayışı ile kendi dokunuşlarıyla folklor, geleneksel anlatı formları ve yerel kültürü, eserlerinin malzemesi haline getirerek geniş bir yazın dünyası oluşturmuştur.

Faruk Duman yerli ve yabancı kaynaklar açısından çok yönlü kaynaklara sahip olan bir yazardır. Anlatmanın ve dinlemenin değerine önem veren sanatçı, çocukluğunda dinlediği halk hikâyeleri ve geleneksel sözlü kültür unsurlarından doğan kadim anlatılar ile edebiyata yönelmiş ve bu alt yapısına okuduğu yabancı kaynakları eklemlenmiştir. Bu doğrultuda geleneksel ve çağdaş modernden alarak postmoderne taşımak ile birlikte yerli ve yabancıyı da birleştirebilen bir tarz oluşturmuştur. Onun anlatılarında geleneksel anlatı formlarına ait kalıp ve motifler geniş yer kaplarken aynı anda çağdaş imge, metafor ve anlatım tarzları varlık gösterebilmektedir. Yazar, etkilendiği kaynaklar çerçevesinde kendi sanat altyapısını, yerliden yabancıya, gelenekselde çağdaşa uzanan bir çizgide oluşturmuş ve ürettiklerini çok katmanlı, geniş bir malzeme ile harmanlayarak edebiyat dünyasına sunmuştur.

1.2.3. Sanatı ve Edebi Anlayışı

Sanatçı kimliği çerçevesinde yazarlığın yanı sıra bir ressam da olan Faruk Duman'ın yazın hayatı, çeşitli süreli yayınlara gönderdiği öykülerinin yayımlanması ile 1990'lı yıllar ile ivme kazanmaya başlamıştır. Hikâye ile başladığı edebi serüvenine, daha sonradan roman, deneme ve çocuk edebiyatını da ekleyerek bu mecralarda önemli eserler üretmiştir. Yazarın çocukluk ve gençlik dönemlerinde oluşturduğu yazarlık altyapısı ve edebi anlayışı, eserlerinin oluşumundaki en temel etkenlerdir. Bu noktada okumaya çok erken yaşta başlamasının etkisi büyük önem taşır. Okumayı, insanı zenginleştiren bir kazanç olarak gören yazar, okumak ile ilgili fikirlerini "Okuma Kazancı" başlıklı yazısında şu ifadeleri ile somutlaştırmıştır:

"Okumak, insanı zenginleştirir, örneğin, kimi vitaminlerden yoksun kalmışsa kişi, yoksun bırakılmışsa, bunu okuyarak tamamlayabilir. Ya da, uyku bozukluğu çekiyorsa, biliyorsunuz, öyle hastalıklarda var, kimileri de düş görmekten şikâyetçi olurlar; onların da ilacı okumaktır. İnsan bir düşü ancak okurken görür. Bu, yazının doğasında var olan bir şeydir" (ADvA/DN, s. 13).

Okumayı bir zenginlik ve sağaltım aracı olarak gören yazar, yazmaya da çok erken yaşlarda başlayarak yazın anlayışının ilk tohumlarını ekmeye de başlamıştır. Okumanın önemine değinirken yazmanın değerine de vurgu yapan Faruk Duman için okumak, insanı zenginleştiren bir kazanç iken yazmak da bir inşa sürecidir. Yazıya karşı duyduğu ilgiyi ve yazmak ile alakalı düşüncelerini kendisi şu sözleri ile ifade eder:

“Çok erken yaşlarda başladığım için, yazı benim açımdan bir tür inşa süreci oldu. Yazımı inşa ederken kendimi de örmüş oldum böylece. Yazmak bir arayıştır. Kişi neyi nasıl yazmaya çalışırsa çalışsın kendinden öncekilerin yazdıkları arasına ne biçimde debelenirse debelensin, sonunda kendi dilini aramaya başlamıştır. Başkalarından zaten doğal olarak farklı olan, ama yine de, el yordamıyla da olsa aranması ve bulunması gereken bir şeyin peşindedir o” (YD, s. 11).

Yazıyı, kendisine yönelik bir inşa süreci olarak düşünen yazar, yazmayı bir arayış olarak görmektedir. Bu noktada ilk yazma faaliyetlerinden itibaren kendi dilini arama gayesinde olan Faruk Duman, bu inşa sürecinde aradığı dili, yazın hayatında etkilendiği kaynaklar ile bütünleştirerek oluşturmuştur.

Yazar, sanat anlayışını etkileyen yerli ve yabancı kaynaklar arasında Türk geleneksel sözlü kültürü, Dede Korkut, Köroğlu gibi kadim anlatılar, halk ozanları ve *Savaş ve Barış*, *Sefiller*, *İnce Memed* gibi büyük klasik romanların olduğunu belirtmektedir.³ Bahsi geçen inşa süreci içerisinde 1997 yılında yayımladığı *Seslerde Başka Sesler* isimli öykü kitabı, onun yayımlanmış ilk eseri olarak göze çarpar. Daha sonra bu eseri yine öykü kitapları olan *Av Dönüşleri* (1999), *Nar Kitabı* (2001) takip eder. Ardından 2003 yılında ilk romanı olan *Piri – Kayıp Denizler Üzerinde Bir Anımsama* Can Yayınları tarafından yayımlanır. Öykü ile başladığı yazın hayatında yazarın, 2010’lu yıllardan itibaren roman türüne daha fazla ağırlık verdiği söylenebilir. Faruk Duman, 1990’lı yıllarda henüz 20’li yaşlarından evvel başladığı yazın serüvenine, günümüze kadar süreli yayınlarda yayımlanmış olan öykülerinin dışında toplamda dokuz öykü kitabı, dokuz roman, üç deneme ve dört tane de çocuk kitabı sıgdırmıştır.

Masal ile modern anlatıları birleştiren, sözlü anlatı geleneğinden beslenerek modern dünyaya hikâyeler bırakan bir yazardır Faruk Duman. Bu yönüyle yeni bir dil arayışı sürdürürken hikâyenin etkisi kaybolmaz. Dolayısıyla her bir eseri dil araç mı yoksa amaç mı gibi ikilemlerin/soru ve tartışmaların dışına çıkan, oradan bağımsızlaşan metinlerdir. Dili sadece bir araç olarak kullanmayan fakat olay örgüsünü de ihmal etmeyen bir yazardır (Zileli, 2016).

Faruk Duman’ın kullandığı dil sayesinde kendini diğer yazarlardan ayırması, onun özgünlüğünün ve temel belirleyiciliğinin ortaya çıkmasını sağlar. Dil özellikleri, onun üslubunun en önemli vurgusudur. Faruk Duman’ın özellikle yenilikçi tutumu, dil ve üslup kanallarında kendini gösteren bir akıntıya ve kendi varoluşunu duyuran bir

³ Bkz., “Faruk Duman ile Gerçekleştirdiğimiz Mektup Söyleşi” (30/01/2023), s. 639-641.

ifadeye dönüşür. Duman'ın dil ve üslubu, “yeni”yi arayışının en önemli göstergesidir. Faruk Duman, dil kullanımının bilinçli bir tercih olduğundan ve konuşma dilini edebiyata aktarırken sözcüklerle beraber dildeki ritmi de aktardığından bahseder. Konuşurken nefes kesilmesi, cümle ortasında nefes almak gibi ritmik hareketleri eserlerine yansıtmaya çalıştığını anlatır (Alçıçek, 2020, s. 314, 315). Bu doğrultuda orijinal bir üslup ve anlatım dili yakalar. Dil ve varlıksal bilinç, onun eserlerinde bütünlük bir yapıda görünürlük kazanır. Yazar kendine has bir biçimde oluşturduğu anlatım dilini ise genellikle masalsı bir atmosfer ile pekiştirerek okuyucusuna sunar. Masalsı anlatım tarzı, onun hem romanlarında hem de öykülerinde oldukça önemli bir unsurdur. Üstelik bu masalsı anlatım çoğunlukla doğa ile bütünlük olarak yansıtılır. Kendisi söz konusu durumu şöyle ifade etmektedir:

“Bu kuşkusuz, sonsuz anlatım yöntemlerinden biri. Ben çoğu zaman masal atmosferini ve doğada da bu duyguyu yaratan olayları seviyorum. Bunları kişi olarak sevdiğim için, öykü ve romanlarıma da doğal olarak misafir ediyorum. Şunu rahatça söyleyebilirim: Zaman içinde, kitaplarla birlikte oldukça, bir okur olarak kendi beğenilerimiz oluşur. O tür romanları değil de bu tür romanları severiz. O öykücüyü değil de berikini tercih ederiz. Bu durumda ben yazar olarak bütünüyle okur yanıma dikkate alıyorum. Onun seveceği türde şeyler yazmaya çaba gösteriyorum. Masal formu, çocuk anlatıcı gibi öğeler bütünüyle kendiliğinden giriyor kitaplarıma yani” (Öztunç, 2013, s. 32).

Anlatılarında kullanmış olduğu masalsı üslup onun roman ve öykü hakkındaki düşüncelerine de ışık tutmaktadır. Nitekim “yazara göre bugün yazılan hikâye ve romanlar aslında modern masallardır” (Koyuncu, 2019). Yazar, bu fikrin etkisiyle masallar ile roman ve öyküleri, yani geleneksel ile modern olanı birleştiren orijinal bir edebi anlayış sergilemektedir. Böylelikle geleneksel ve modern olanın birleşimi ile birlikte gerçek ve fantastiğin de iç içe geçtiği bir anlatım tarzı meydana getirir. Yazarın bu yönü aynı zamanda kendisini, sürekli olarak sanat anlayışı çerçevesinde benzetildiği ve “en büyük ustalarındandır” diye nitelendirdiği “Yaşar Kemal” ile yakınlaştıran en önemli özelliklerindendir. Nitekim yazarın eserlerinde yoğun bir Yaşar Kemal etkisi söz konusudur.

Yaşar Kemal, kullandığı olağandışı olaylar, simgeleşmiş kişiler ve hayvanlar, mitos kalıpları ile romanlarını destan, efsane ve halk hikâyeleri geleneğine bağlar. Ne ki Yaşar Kemal, bu geleneğin sınırları içine hapsolmemiş, modern, hatta modernist anlatım yöntemlerini bu gelenekle uzlaştırmaya çalışmıştır. Anlatının içine yerleştirilen

efsaneler gerçeklikle fantastiğin bir karışımını oluşturarak olağan ile fantastiğin birleştiği bir dünya sunar. Çünkü ona göre insan, yaşama savaşımını biraz da mitoslar yaratarak ve düşlerden güç alarak sürdürür (Moran, 2016a, s. 150, 151). Aynı durumun varlığını Faruk Duman anlatılarında da görmek mümkündür. Geleneksel anlatı formları ve folklordan yoğun olarak beslenen yazar, öykü ve roman karakterlerini, onların kendilerinin oluşturdukları mitoslar ve düşler etrafında kurgu içine yerleştirir. Hem geleneksel ile modernin hem de gerçek ile fantastiğin iç içe geçirilmişliği, yazarın sanat anlayışındaki en önemli anahtarlardandır. Üstelik Faruk Duman, Yaşar Kemal'in edebi anlayışı ile bağdaşan yönlerini, postmodern bir kurgu düzleminin içerisine aktarır ve bununla birlikte yenilikçi arayışlarına da devam eder. Söz konusu üslubu, kendi sanat ve dünya görüşü doğrultusunda yeni kalıplar içerisinde okuyucusuna sunar ve kendine has yeni bir tarz oluşturur. Bu noktada etkisi en büyük unsurlardan biri de folklordur ve bu etki yadsınamayacak düzeydedir.

Faruk Duman, folkloru ele alırken bu geniş mecra ile dil kullanımı arasında ilişkinin önemi üzerinde durmaktadır. Folkloru günümüz metinlerine uyarlama konusunda ince ve keskin bir ayırım çizgisi üzerinde duran yazar, keskin fikirlere sahiptir. Kendisi bu konudaki fikirlerini şu sözler ile ifade eder:

“Dil yaşam biçimleriyle birlikte değişir, bu nedenle yerel kültürün, folklorun zenginliklerinden yararlanmak, onu çağdaş yazınsal metinlerde kullanmak başka şeydir, ona öykünmek başka. Hele onu dokunmadan, adeta tutup yerinden kaldırıp bugüne taşımaya çalışmak, en olmayacak iştir. Dil tuzağı” (TSKOK, s. 23).

Yazar, folklor ve yerel kültürden yararlanış konusunda dil ile ortak bir ilişki kurmaktadır. Bu noktada yazınsal metinlerde folklordan yararlanma ve folkloru kullanmanın farklı şeyler olduğunu düşünür. Metinlerini oluştururken bu farklılık bilinci üzerinden hareket eden sanatçı, bir dil tuzağına düşmek yerine, folklor ve yerel kültür unsurlarını kendi dokunuşları ile yazınına monte eder. Böylece kendi dil ve üslubunu da yakalamış olur. Yazara göre, folklor ve yerel kültür bir malzemedir fakat ham şekli ile değil yazarın dokunuşları ile işlenerek çağdaş yazınsal metinlerde yer almalıdır. Bu görüşünü eserlerine de başarılı bir şekilde yansıttığı görülmektedir.

Faruk Duman'ın edebi dünyasının oluşumuna etki eden en önemli faktörlerden birisi de hiç şüphesiz doğadır. Doğayı da dil ile birlikte düşünen yazar, doğanın kendi dilini oluşturan bir varlık alanı olduğu yönünde fikirler taşır. Yazarın düşününde doğanın belirgin özelliklerinden birisini, insan yaşamına olan katkısı olarak belirtmek

mümkündür. Doğa, yaşam deneyimini arttıran ve insana varlık bilgisini kazandıran başat alan olmakla beraber varlığın ve varlıksal bilincin niteliklerini anlama yolunun da temel kaynağıdır.

“Doğal yaşam deneyimi, el değmemiş bilgiler kazandırır insana. Hiçbir yerde bulamayacağı, kimseden dinleyemeyeceği bilgiler. Sözelimi, bir yaban hayvanından korkmak doğaldır, ama bu hayvanın da korkuları olabileceğini öğrenmek bir bilgidir” (TSKOK, s. 67).

Faruk Duman bir doğa yazarıdır ve eserlerinde doğa; bazen temel bir varlık alanı, bazen yutucu bir güç, bazen koruyucu sığınak, bazen kaotik bir düzenin mekânı, kimi zaman da dünyayı ifade eden bir unsur olarak kullanılmıştır. Üstelik doğa, Faruk Duman anlatılarında; zaman zaman tekinsiz, ürkütücü ve grotesktir. Bu yönleriyle de masalsı anlatımın kapılarını açan öğelerden birisidir. Ayrıca yer yer güzelliklerle dolu görünse de görünenin ardında saklı olan korkutucu bir kimliğe sahiptir. Panteizm, Paganizm hatta Şamanizm gibi birtakım sistemler ve felsefi düşünceleri de anlatılarda görünür hale getiren doğa, yer yer ekoeleştiri sahasına dönük olarak da fikirlerin yansıtım aracı olur. Faruk Duman, anlatılarında kurgu kahramanlarını genellikle doğanın korkunç muğlaklığının ortasında bırakarak dramatik aksiyonun gelişimini sağlar. Bu nedenle çok çeşitli yönleriyle sunulan doğa, Faruk Duman anlatılarının en temel dayanak noktalarından biri olarak düşünülebilir.

Genel bir değerlendirme ile yaklaşıldığında Faruk Duman'ın edebi anlayış çerçevesinde çok katmanlı bir yapı ile oluşturulmuş sanatçı kimliğinden söz edilebilir. Geleneksel anlatılar ve folklor ile birlikte dil, doğa, varoluş gibi unsurların başat rol üstendiği anlayış biçimi, özellikle gerçek ile fantastiği bir araya getiren, düşsellik ve mitoslardan hareketle modern ile gelenekseli birleştiren, yer yer felsefi düşüncelere kayan çok yönlü bir yapıdadır. Yazar, eserlerinde hem toplumsal hem de bireysel temaları aynı anda barındırabilen, insanın ontolojik problemlerini açığa vuran, değerler dünyasının oluşumundaki kavrayış biçimlerini okuyucuya sunan edebi dünyasında yer yer insanın eleştirisini de yapmaktadır. Bu eserler, kendi içlerindeki çeşitli dil oyunları ile okuyucuyu istediği yöne yönlendirir. Postmodern kurgu biçimlerinin de yoğun olarak kullanıldığı bu anlatılar, tekinsiz ve muğlak bir âlemin içinde hem kahramanlarını hem de okuyucusunu varoluşsal problemler ile baş başa bırakarak, fantastik ve gerçeklik arasındaki sınırı silikleştirip çözüm arayışına sürüklemektedir.

Yazarın, anlatılarında oluşturduğu ve ele aldığı temalar ise sürekli olarak çeşitli epizotlarla zenginleştirilir.

1.3. ESERLERİ

1.3.1. Romanları

1. Pîrî – Kayıp Denizler Üzerinde Bir Anımsama (2003)
2. Kırk (2006)
3. İncir Tarihi (2010)
4. Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur (2012)
5. Köpekler İçin Gece Müziği (2014)
6. Sus Barbatus! (2018)
7. Sus Barbatus! 2 (2020)
8. Sus Barbatus! 3 (2021)
9. Ayazma Kahvesi Âşıkları (2022)

Faruk Duman'ın *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur* adlı romanı senaryolaştırılmış eserlerdendir. Roman, 2022 yılında 59. Antalya Altın Portakal Film Festivali için Murat Saraçoğlu tarafından aynı isimle senaryolaştırılmış ve En İyi Edebiyat Uyarlaması Senaryo Yarışması'nda finale kalan sekiz senaryo arasına seçilmiştir.

1.3.2. Öykü Kitapları

1. Seslerde Başka Sesler (1997)
2. Av Dönüşleri (1999)
3. Nar Kitabı (2001)
4. Keder Atlısı (2004)
5. Sencer İle Yusufçuk (2009)
6. Baykuş Virane Sever (2013)
7. Doğa Betiği (2019)
8. Kaptan Kanca'nın Bir Macerası ve Öbür Yeni Öyküler (2019)
9. Kargasabunu (2023)

Faruk Duman'ın, 2010 yılında Notos Kitap tarafından *Kedi'çin Masallar* adlı kendi öykülerinden seçmelerle oluşan seçkisi ve 2019 yılında Hep Kitap Yayınevi

tarafından *Zeytin Taneleri Birbirine Çarpıyor/Toplu Öyküler* adında o tarihe kadar olan bütün öykülerinin toplandığı iki derleme kitabı bulunmaktadır.

1.3.3. Denemeleri

1. Adasız Deniz (2010)
2. Tom Sawyer'ın Kitap Okuduğu Kulübe (2015)
3. Yazmalı Defter (2017)

1.3.4. Çocuk Kitapları

1. Gagalar, Patiler ve Başka Güzel Şeyler (Can Çocuk Yay. 2009)
2. Jüpiter'in Eteği (Can Çocuk Yay. 2009)
3. Cüce Prens (Can Çocuk Yay. 2011)
4. Beydaba'dan Kelile ve Dimne (Can Çocuk Yay. 2017)

Faruk Duman'ın, 1996 yılında Çankaya Belediyesi tarafından düzenlenen Öykü-Şiir yarışmasında çocuk öyküleri dalında katılım sağladığı öyküleri de vardır. Çocuk öyküleri olarak kurgunlanmış bu öyküler de daha sonradan “*Mızıkçı Mızıka*” ismiyle yayımlanmıştır.

1.3.5. Tiyatroları

1. Canlanma

İlk gösterimi 2021 yılında gerçekleştirilen Canlanma adlı tiyatro eseri, Erzurum'dan Kars'a doğru yapılan olağanüstü bir yolculuğu ele almaktadır. Bölgeye ait anlatıların kaynaklık ettiği bu eser Faruk Duman'ın şimdiye kadarki tek tiyatrosudur. Yazarın 2023 yılınca yayımladığı *Kargasabunu* adlı öykü kitabında yine “Canlanma” ismiyle bu eserin öyküleştirilmiş versiyonuna yer verilmiştir.

1.4. ALDIĞI ÖDÜLLER

- 1998 yılında “Seslerde Başka Sesler” isimli öykü kitabı ile “Orhan Kemal Ödülleri” Öykü dalında ikincilik ödülünü kazanmıştır.
- 2000 yılında “Av Dönüşleri” isimli öykü kitabı ile “Sait Faik Hikâye Armağanı” ödülünü kazanmıştır.

- 2004 yılında “Keder Atlısı” isimli öykü kitabı ile “Haldun Taner Öykü Ödülü”nü kazanmıştır.
- 2010 yılında “İncir Tarihi” isimli romanı ile “Yunus Nadi Roman Ödülü”nü kazanmıştır.
- 2011 yılında “Adasız Deniz” isimli denemesi ile “Memet Fuat Deneme Ödülü”nü kazanmıştır.
- 2014 yılında “Köpekler İçin Gece Müziği” isimli romanı ile “Dünya Kitap Ödülü”nü kazanmıştır.
- 2015 yılında “Köpekler İçin Gece Müziği” isimli romanı ile “Necati Cumalı Edebiyat Ödülü”nü kazanmıştır.
- 2019 yılında “Sus Barbatus! 1” isimli romanı ile “Orhan Kemal Roman Armağanı” ödülünü kazanmıştır.
- Yine 2019 yılında “Sus Barbatus! 1” isimli romanı ile “Cevdet Kudret Edebiyat Ödülünü kazanmıştır.

Faruk Duman ayrıca 1996 yılında Çankaya Belediyesi Öykü-Şiir yarışmasında, daha sonradan Mızıkçı Mızık ismi ile yayınladığı öyküleri ile ikincilik ödülü kazanmıştır.

2. BÖLÜM

ÖYKÜLERİNDE YAPI VE İZLEK

2.1. SESLERDE BAŞKA SESLER

Seslerde Başka Sesler, Faruk Duman'ın ilk öykü kitabı ve edebiyat dünyasında kitap olarak yayımlanmış ilk eseridir. Yazarın henüz 20'li yaşlarında iken yazmış olduğu eser, ilk olarak 1997 yılında Can Yayınları tarafından yayımlanmıştır. 2022 yılında telif hakları Yapı Kredi Yayınları'na geçen eser; “*Gel Ağabey Gel*”, “*Düşüşler*”, “*Seslerde Başka Sesler*”, “*Islık Çeşitlemeleri*”, “*Bıyıklarına Ağlayanın Öyküsü*”, “*Ben de Seninle Geleceğim*”, “*Sanırım Biri Benim*”, “*Okyanusa Yeniden...*”, “*Kâğıt Gemiler Sayfası*”, “*Uykunun Kuyusundaki Deve*”, “*Bir Beyazlığın Ortasında*”, “*Şarkı Benim İçimde*”, “*Sevgilimin Kır Atı*” ve “*Lele'nin Gölgesinde*” adlı 14 adet öyküden oluşmaktadır. 14. Öykü olan *Lele'nin Gölgesinde*, kitabın ilk basımında *Sevgilimin Kır Atı* öyküsüne ait bir bölüm olmasına rağmen son basımda ayrı bir öykü olarak yer almıştır.

2.1.1. Öykülerde Yapı

2.1.1.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Seslerde Başka Sesler kitabında *Ben de Seninle Geleceğim* dışındaki bütün öykülerde kahraman bakış açılı birinci tekil anlatıcı kullanılmıştır. Dolayısıyla yazar, sözünü öykülerin içinden seçtiği kahramanlara emanet etmiştir:

“Kompartımanın dışında, gecenin içinden ıslıklar geçiyor ve babam başucumda duruyor, ben uyuyorum” (SBS, s. 19).

Okur, öyküleri anlatıcının gözü ile görebilmekte fakat aynı zamanda anlatıcının bildirmek istedikleri kadarı ile yetinmek durumundadır. Anlatıcının bildiklerinin dışına çıkmaz.

Bende Seninle Geleceğim öyküsünde ise hâkim bakış açılı üçüncü tekil şahıs kullanılmıştır:

“Sonra yalnızlığı geliyordu aklına, apansız. Yalnızlığı, rüzgârın bir kuyuda vınlaması gibi uzayıp gidiyordu öyle. Koca delikanlı, kapıyı nasıl açmış, güneşe karşı gerinmişti” (SBS, s. 30).

Anlatıcı, karakterlerin iç dünyalarına ve olayların gelişim seyrine hâkimdir ve yazarın dilini kullanmaktadır. Bu öykü, kitaptaki diğer öykülerden farklı anlatıcı ve bakış açısına sahip olan tek öyküdür. Başkişinin yalnızlığı, pişmanlığı ve umutsuzluğunun ön plana çıkarıldığı öyküde yazar bu defa öykü kahramanı yerine anlatının tamamına hâkim bir anlatıcı kullanmayı tercih ederek anlatıcısına objektif bir tutum sergilemeyi tercih etmiştir.

2.1.1.2. Olay Örgüsü

Bir öyküdeki olaylar, öykünün söylemi veya sunumun biçimi tarafından olay örgüsüne dönüştürülür. Olay örgüsü, herhangi bir somutlaştırmadan, filmde ya da romandan daha genel bir düzeyde var olur. Sunuş düzeni, öykünün genel mantığının düzeniyle aynı olmak zorunda değildir. İşlevi belli öykü olaylarını vurgulamak ya da önemsizleştirmek, bazılarını yorumlamak, bazılarını çıkarsamaya bırakmak, göstermek ya da anlatmak, yorum yapmak ya da sessiz kalmak, bir olay veya karakterin şu veya bu yönüne odaklanmaktır. Öyküde olaylar sayısız yolla düzenlenebilir, bazı olaylar ayrıntılarıyla ele alınırken diğerlerinden çok az bahsedilir hatta bahsedilmeden geçilebilir. Kronolojik sıra dikkate alınabilir ya da bozulabilir. Haberciler, geri dönüşler kullanılabilir (Chatman, 2008, s. 39). Faruk Duman öykülerinde olay örgülerinin, her bir öykü için söz konusu durumların farklı bir versiyonunun görüldüğü karma bir düzlem oluşturduğu söylenebilir.

Kitaptaki ilk öykü olan *Gel Ağabey Gel*, ismi belirsiz olan anlatıcı kahramanın, 12 Eylül Dönemi’nde anne ve babasının askerler tarafından trene bindirilip götürülüşü ve askerde ki abisini beklemeye koyulmasını anlatmaktadır. Darbe ve militarizm eleştirisinin yoğun olduğu öyküde anlatıcı kahraman, yaşadıklarının etkisiyle oluşan psikodinamik gerilimlerden kaynaklı olarak anımsamalara dalıp başına gelen acı gerçeklerin dışına çıkmaya çalışır. Bu doğrultuda gözlemlerim ve anımsamalarının birbirine karıştığı bir öykü yapısı ortaya çıkmaktadır. Öyküde olay örgüsünün kronolojik sırası, anımsamalar ve geri dönüşler ile bilinçli olarak bozulur. Olaylar daha çok anlatıcı karakterin psikik gerilimlerini açığa çıkarmaktadır. Vaka zincirinin ilk halkasında anlatıcı kahramanın penceresi istasyona bakan evi, askerler tarafından

basılır. Baskın esnasında pencereden bakan kahramanın, istasyonda gördüğü bir yolcuyu asker olan abisine benzetmesi ve abisinin anımsaması ile kurgusal seyir devam eder. Bu yolcunun karşısına babasından kaçan bir kız oturur. Anlatıcının dikkatinin dağılır, anımsamadan çıkıp gerçeğe geçiş yapar ve abisinin geleceğini düşünür. Bu esnada Askerler, evlerden topladığı insanları trene bir “eşya” gibi yüklemektedir. Kahramanın anne ve babasına askerlerin ne yaptığını düşünür ve sonrasında kısa, uzun ve şişman olan abisinin üç arkadaşını ve onların sevdiği kız Aysel’i anımsar. Bu sırada kaçan kızın babası aynı yolcunun yanına gelip kızını sorar. Öykü sonunda ise aynı istasyona gelen başka bir trenden, kahramanın abisinin olgunlaşmış bir şekilde inmesi (Hayal veya gerçek olup olmadığı muğlak bırakılmıştır).

Düşüşler adlı ikinci öyküde ise ismi yine belirtilmeyen kadın başkarakter ve anlatıcının, “geçmiş”i ve “şimdi”si arasındaki gidiş ve gelişleri anlatıyor ve şekillendirmektedir. Bu noktada orta sınıf bir aileye mensup bireyin, sosyoekonomik ve sosyokültürel arka plan ile kırsaldan kente geçiş teması eşliğinde üç tane düşme anısından bahsedilir. Buna dayalı olarak öykü de giriş bölümü, ikinci düşüş ve birinci düşüş olmak üzere geriye sapım düzleminde anlatılan üç ayrı bölümden oluşmaktadır. Olayların anlatımında anlatıcı kahramanın içinde bulunduğu an, yakın geçmişi ve uzak geçmişi iç içe geçmiş karmaşık bir yapıdadır. Anlatıcı kahramanın kömürlüğün çatısında balıklar için marul yaprakları kuruttuğunu anımsaması ile başlayan vakalar silsilesi, anlatıcının eline babasının şemsiyesini alarak, şemsiye ile uçmak için çatıya çıkması ile devam eder. Kahraman bu sırada uzak geçmişten sıyrılıp, yakın geçmişi anımsar ve tren yolculuğunu hatırlar. Tren yolculuğunun ardından kocası ile birlikte iş için yeni geldikleri orta sınıf altındaki ucuz semtte kiralık ev aramaya koyulmuşlardır. Elinde kavanozla koşan bir çocuğu görürler. Elinde kavanozla koşan çocuğun düşmemesi, kendi çocukluğundaki kavanozla düştüğü anı hatırlatır. Fakat bir anda şemsiye ile çatıdan uçmak istediği ana geri döner. Çatıdan şemsiye ile atlayıp yere düşer ve eve doktor çağırılır. Öykü, anlatıcıyı babasının azarlaması ile son bulur.

Seslerde Başka Sesler adlı öykü, kitaba da ismini vermiş olan öyküdür. Annesi ve babası ile birlikte yaşayan bir anlatıcı başkarakterin minibüs yolculuğunu ve bu yolculukta karşılaştığı aksiliklerin ardından yaşadığı birtakım anımsamaları, öyküyü şekillendirmektedir. Dolayısıyla bu öyküde de şimdi ve geçmiş arasında gidiş-gelişler mevcuttur. Minibüs yolculuğuna, anımsamaların haricinde diğer yolcuların yaşantıları,

soğuk, sis ve eşkıyalar eşlik etmektedir. Vaka dizimi karmaşıktır. Eşkıyaların arıza yapan minibüsün etrafını sarması ile başlayan olaylar, geriye sapım teknikli olarak ilerler ve anlatıda arıza anı ile eşkıyaların çevreyi sarması arasındaki zaman diliminde gerçekleşen olaylardan bahsedilir. Arıza yapan yolcu minibüsü çevresinin eşkıyalar tarafından sarılması ile aynı anda minibüsün arıza yaptığı da okuyucuya düşündürülür. Yolcular, inip ateş yakar ve içlerinden İlyas, yürümeye karar vererek gider. Minibüsteki çocukların babasının geçmişteki bir tren yolculuğunu anımsar. Anlatıcı ise bu noktada kaza ve soğğun etkisindedir. Eşkıyalar gelip ateş açtıklarında anlatıcı bilinç halinden uzaklaşır ve anımsamalarıyla düşlerini birbirine karıştırır. Düşler gibi birbirlerine karışmış olan sesler, olaylar hakkında ipucu vermekle birlikte, öyküdeki temaların da vurgusunu içermektedir. Her ses, farklı bir olayın kapısını aralamaktadır. Bu nedenle öyküde “ses”ler gizli bir yönlendirici olarak yer alır. Olay örgüsünde ana metin halkalarını oluşturan vakalar, başka bir sesin duyulmasının ardından varlık gösterir. Üstelik her bir ses; eşkıya, soğuk, yalnızlık, doğa, geçmiş, uyku-uyanıklık/bilinç-bilinçdışı vs. gibi farklı bir olgu ve temanın anlatıdaki izdüşümüdür. Öykü bunca sesin içinden duyulan başka bir ses olan, minibüste üşümüş çocukları “baba” sesleri ile sona erer.

Isık Çeşitlemeleri isimli öykü, bahçeli evden apartman yaşamına geçen başkarakterin hayat serüvenindeki “benlik” inşası üzerine kuruludur. Bilinç akışı tekniği ile yazılan öykü, Ankara’da yaşayan bir aile babasının ergenlik, çocukluk ve yetişkinlik dönemine akronik bir çerçevede ayna tutar. Kahramanın kimlik kazanım süreci doğrultusunda hayata bakış açısını ifade eden ince detaylar ile öykü şekillenmiştir. Vakalar çift yönlü olarak anlatılır. Olaylar, cümleden cümleye; şimdi ve geçmişin anlatımı ile iç içe ve sırasıyla görünürlük kazanmaktadır. Dolayısıyla aynı anda geçmiş ve şimdi bağlamında paralel bir ilerleyiş söz konusudur. Olay örgüsü şimdi ve geçmişin birlikte ele alındığı iki ana metin halkası üzerinden değerlendirilebilir. Anlatıcı başkarakterin pazardan turşuluk malzeme alması ile başlayan olaylar, Çocukken ısıık çalamadığını belirtmesi ile devam eder. Erginliğinde parmakla ısıık çalmaya çalışma düşüncesini bırakmaya karar verdiğini ve parmaksız ısıık çalabilmesini anımsar. Sonrasında ise Binadaki evinden bahseder ve eski evi olan bahçeli yeri anlatır. Bu esnada turşu da yapılmaya başlanmıştır (bir yandan da bildircin ve ağaçkakan

kuşlarından bahseder). En son Üniversitede devrimci bir eylemde ısıklık çaldığını anımsar. Turşu yapmaya devam ederken erginliğindeki gibi ısıklık çalmayı dener.

Nesneleşen ve simgeleşen kimlik modelinin ele alındığı *Bıyıklarına Ağlayanın Öyküsü* adlı öyküde ise yazar, toplum içerisinde “bıyık” nesnesi ile popülerleşen ve ilgi gören bir babanın kimliğini çocuğunun gözünden anlatmaktadır (Arslan ve Güçlü Demir, 2022, s. 60). Bıyıkların yok edilmesiyle kimliğini yitiren baba üzerinden yansıtılan kimliksizleşme olgusu, öyküyü şekillendiren başat etkidir. Alacaklıların eve girerek anlatıcının babasının bıyıklarını koparır ve adamı sedirin üzerinde hareketsiz bırakıp giderler. Adam günlerce yemeden içmeden kesilir ve uzun uzun ve yalnız bir şekilde günlerce ağlar.

Ben de Seninle Geleceğim öyküsü iki sayfadan oluşmaktadır ve *Seslerde Başka Sesler kitabının* en kısa öyküsüdür. Yaşlı bir kadının ölümünü anlatan öykünün alt zemininde kadının aksi ve asık suratlı kocasının bir süre önce gidişi bulunmaktadır. Hayvanların dönüştürücü etkisinin görüldüğü öyküde Sus Barbatus’a benzer bir şekilde adamın içine kurbağa girmesi ve onu yönlendirmesi söz konusudur. Öykü her ne kadar kısa hacimli olsa da ölüm, doğa, yalnızlık, hayvanlar ve ayrılık gibi geniş olgular üzerine kuruludur. Olay örgüsü, öykünün hacmiyle paralel olarak kısadır. Eşinin sözlerini duymak istemeyen adamın ilk kez “Kaptan bana da haber ver / Demir alırken / Ben de Seninle Geleceğim / Bu sabah Erken” (SBS, s. 29) sözlerinden oluşan bir şarkıyı söyler. Sonrasında içine kurbağa girdiğini söyleyen adamın gitme kararı alır. Yaşlı kadın ise buna engel olmadığı için pişman olur ve yalnız başına ölür.

Sanırım Biri Benim öyküsü, geleneksel Türk tiyatrosundan gölge oyunun etkisinde kalmış olan Özgür adlı kişinin kimlik karmaşasını yansıtmaktadır. Sürreal bir anlatım tarzının da bulunduğu öyküde, kendisini gölge oyunundan Tuzsuz Deli Bekir tipi ile özdeşleştirme arzusu duyumsayan Özgür’ün bu duyumsama biçimi Bovarist bir kapılmaya sebep olmaktadır. Olaylar ise gerçeküstüdür. Özgür’ün yanına Karagöz’ü de alarak “uzak bir kızın” sırtına binerek yükselmesi ve yukarıdan gördüğü manzarada çocukluğuna dönmesi ile başlayan vakalar zinciri, Salih’in, çocuk Özgür’e bir mektup vererek Zeynep’e götür demesi ve Özgür’ün, kendi ismini fark etmesi ile devam eder. Salih ve Zeynep cinsel birliktelik yaşarken Özgür de onlara gözcülük etmiştir. Özgür, Zeynep’i düşünmeye başlar. Devamında havalandığı ana geri dönen Özgür’ün aşağıdaki

dalgalara karışıp çeşmeye dönüşen denizdeki sıcak arkadaşlık ortamında yer alan çocuklardan birinin kendisi olduğunu sanması ile öykü sonlanır.

Okyanusa Yeniden... öyküsünde eski şampiyon ve rekortmen bir yüzücünün, son başarısızlığı ve yaşlılığının ardından tekrar okyanusa açılabilme arzusu anlatılır. Anlatıcının Robinson ismi verdiği bu yüzücü, Akdeniz civarında yaşamına devam etmekte olup bir belgesel ile yeniden gündeme gelmiştir. Öykünün arka planında Akdeniz, yaz sıcaklığı, yağmur sevdası ve doğa-insanlık ilişkisi varlık göstermektedir. Vaka zincirini şekillendiren etken, anlatıcının izlemekte olduğu; yüzücünün spor yaşamını anlatan belgeseldir. Anlatıcının televizyondaki bir belgeselde Robinson adını verdiği eski yüzücüyü görmesi ve belgeseli izlemeye başlaması ile başlayan öyküde apartmandan can sıkıcı sesler gelmeye başlar. Belgeselde ise sporcunun okyanusu yüzerek geçme çabasının görülür. Fakat yüzücünün okyanusta baygınlık geçirir. Artık yaşlanmış olan sporcunun okyanusa yeniden açılabilme arzusunun hissedilmesi ile de öykü sonlanır.

Kağıt Gemiler Sayfası, geçmişinde evinin yanmasıyla büyük bir travma yaşamış olan bir kahramanın öyküsüdür. 37. ve 40. sayfalar arasında bulunan öyküde yaşadıkları bölgeye gelen bir tiyatro çadırı esnasında evleri yanan başkarakterin Moskova Devlet Orkestra'sından gelen sanatçıları izlemesi ile geçmişi anımsaması ve bu durumun altındaki psişik gerilimler varlık göstermektedir. Bu doğrultuda olaylar geçmiş şimdi ve başkarakterin bilinçaltında yatan etkenler ile şekillenmiştir. Başkişinin gittiği bir eğlence mekânında iri kadının sahneye çıkması ile başlayan olay örgüsü, bu kadını görünce bir anda geçmişe dönmesi (renkler silikleşir, kadının elbisesi kararır, her şey bir film benzer) ile devam eder. Devamında Babasının zoruyla bulunduğu anın dışına çıkarılması ve bir hayal gibi babasının sürücü koltuğuna oturduğu arabaya binmesi gibi durumlar öne çıkar. Kendisini bir anda arabanın dışında bulmasıyla da babası ile araba tekrar zararsız bir hayal olur. Evlerinin yandığı günü anımsar ve bir taraftan da geçmişteki ayrıntıları ince detaylar halinde hatırlayıp, şimdi ile karışık bir düzlemde değerlendirir. İri kadının sahneden çekilmesi ve yerine başka bir kadının gelmesi ile öykü sonlanır.

Uykunun Kuyusundaki Deve öyküsünde olaylar, Hüso'nun yukarıdan gelip "deve deve" diye bağırarak havraya doğru gitmesi ile başlar. Ardından Hüso'nun Başkişi ile birlikte küçük delikten mahallede bulunan bir havranın içini gözlemlemeleri ile devam

eder. Havradan korkutucu sesler duyulur. Sonrasında başkişi, Yıldırım Beyazid’e benzettiği dedesinden, Çerçi’nin evinin lokanta yapılacağını öğrenir. Turistler bu eve yoğun ilgi göstermeye başlamıştır. Başkişinin rüyasında dedesi yerine kalenin altındaki genelevde bulunan kadınları görmeye başlaması ile süren kurguda havrada bir bomba patlatılır. Havranın kalıntıları önüne bir gezginin gerçek deve ile gelmesinin ardından öykü sonlanır.

Bir Beyazlığın Ortasında öyküsünde vaka zinciri mavi bir güvercinin sapanla vurulması ile başlar. Sapanla vurulan güvercinin borunun içine girmesi ile devam eden anlatıda içerideki kanat seslerinin boruyu döver. Yaralı güvercinin borunun diğer ucundan çıkar. Çocuk avcı yaralı güvercinin çığlıklar içinde, ağzında yavrusunu taşıdığının görür.

Şarkı Benim İçimde öyküsü, yeniliklere açık olan sanat tutkulu bir başkişinin düşlerinin dilinin sesidir. Düşlerin dili vurgusu, öykü içerisinde Amerikan folk şarkıcısı Joan Baez’in, *Speaking of Dreams* albümü ile kodlanmıştır. *Speaking of Dreams*, Joan Baez’in politik aktivizm döneminde en önemli dönüm noktalarından biri olup Tiananmen Meydanı protestolarında yer alan öğrenci gençlere adanmış 1989 çıkışlı albümüdür. Bunun yanı sıra Çehov’un Nina Tiradi öyküsünün başkarakteri Nina da metinlerarası bir düzlemde öyküde boy gösterir. Öyküde Dinlediği bir şarkı eşliğinde düşlerine dalıp kaybolan başkişi, anlattıkları ile düşlerini konuşturmaktadır. Başkişinin otobüsle hiç bilmediği bir kente gelmesi ile başlayan öykü, tiyatrocu kızın evine gitmesi ile devam eder. Dinlediği şarkının bitmesiyle gördüklerinin düş olduğunun ayrımına varan özne, şarkıyı tekrar dinlemeye başlar. Şarkının ilk bölümü bitince Joan Baez’in, siyahilerle birlikte katıldığı protesto yürüyüşünü anımsamaya başlayarak şarkı eşliğinde düşlere tekrar dalması ile öykü sonlanır.

Sevgilimin Kır Atı’nın ilk bölümü “Guggu Kuşu”nda, Lele adlı kadının bahar korkusu anlatılır. Bahar, karların erimesiyle “oluk oluk” akan bir nehir demektir. Lele’nin korkusunun, nehrin oğlunu alıp gittiğinden kaynaklandığı anlaşılabilir. Baharın yalnızca umut ve mutluluk habercisi olan bir mevsim olmadığı görülür. İkinci bölüm “Armut Hırsızı”, Nuh Peygamber hadisesi ile başlar. Nuh’un gemisiyle anlatıcının bahçesi arasında paralellik kurulur. Bahçedeki armut ağacı Nuh Peygamber’in, ne güzel ağaç, demesiyle büyüyüp serpilir. Bu yönüyle öykü masalsı bir boyuta taşınır. Üçüncü bölüm “Çağırdak”ta ise Zeyra kuşu görülür. Zalimliği ve akıllılığı ile zeyra kuşu ve

insan arasında yakın bir bağ kurulur. “Sevgilimin Kır Atı” bölümünde bir yıl geriye dönülür. Mevsim kıştır, iki durum mevcuttur; Biri “nene”nin ölümü, diğeri anlatıcının kır atlı bir adama duyduğu çocuksu aşktır (Güzel, 2016, s. 108). Kışın sona ermeye başlaması ile başlayan bölüm, küçük kızın annesine bahardan korkulur mu diye sorması ile devam eder (Guggu Kuşu) Kız, annesiyle tarlaları gezince bir guggu kuşunun öter ve bahar gelir. Ardından Başkişi, köye döndüğü sırada yağmur yağar (Armut Hırsızı). Nuh’un gemisine benzettiği bahçeye sığınır. Armut ağacının altında iken, Hasan, onun başına armut atıp kaçar ve Hasan’ın peşinden koşarken yere düşüp bayılır. Üçüncü bölümde (Çağırdak) Kız, bahçede armut ağacının altına oturup ağlamaktadır. Lele’nin, kıza çağırdak adlı bir oyuncak yapar ve kızın çağırdakla bahçedeki kuşları ürkütür. Son bölümde (Sevgilimin Kır Atı) ise Başkişi, Nene’nin ölümünü hatırlayarak bir sene öncesine döner. Kız çocuğu, kır atın üzerinde sevdiği adamı görünce ansızın büyür. Lele’nin oğlunun nehirde boğulur.

Lele’nin Gölgesinde, çalışmada kullanılmış olan Yapı Kredi Yayınlarına ait baskıdaki son öyküdür. *Sevgilimin Kır Atı* öyküsünde bahsi geçen Lele’nin, oğlunun ölümü, ormanın değişken kimliği ve daha çok labirentimsi yapısının var olduğu bir arka planda anlatılmaktadır. Anlatıcı ormanın içinde dolaşırken yağmurun başlar. Ormanda “Hâkim Hâkim” diye yankılanan sesler işitilir. Yağmur devam ettikçe anlatıcının ürker ve Saçlı Bibi’nin yaratıcı hakkındaki söylemleri ile Mamo’yu anımsar. Anlatıcı özne, Lele’nin kapısını açıp beklediği kulübeye koşup sığınır. Kulübede Lele’nin parmaklarında titreme vardır ve ırmakta boğulan oğlunu düşünür.

2.1.1.3. Zaman

Gel Ağabey Gel öyküsünde vaka zamanı somut olarak belirtilmemiştir. Fakat başta askerlerin insanları evlerinden alarak trene bindirip götürmeleri olmak üzere olaylar üzerinden, 12 Eylül döneminin vaka zamanı olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca zaman kurgusunda kronolojik sıra bozulmaktadır. Geriye dönüşler, anımsamalar ve kronolojik sıra iç içe geçmiştir.

Düşüşler öyküsünde zamanlama biçimi akroniktir. Anlatı, başkahramanın yakın geçmişi ve uzak geçmişi arasında zihinsel dünyasında açmış olduğu koridordaki gidiş-gelişleri ile şekillenmiştir. Vaka zamanına ait somut bir tarih bulunmaz. Fakat zamanı belli edecek birtakım ipuçları mevcuttur. Kırsal bölgelerde akvaryumun olması ve

semtlerde sınıflaşma gibi faktörler, öykünün yazıldığı dönem olan 90'lı yıllar veya hemen öncesi ile bağdaşmaktadır.

Seslerde Başka Sesler öyküsünde net ve somut bir zaman dilimi bulunmaz. Anlatıdaki zamanlama biçimi ise akroniktir. Vakaların başı ve sonu geçişken bir şekilde aktarılmış ve karma bir anlatı yapısı oluşturulmuştur.

Islık Çeşitlemeleri öyküsünde zaman yine akroniktir. “Geçmiş” ve “şimdi”nin iç içe ve geçişken bir yapı ile anlatılmasıyla öykü oluşturulmuştur. Vaka zamanına dair ise çıkarımlar yapılabilecek belirli ipuçları bulunmaktadır. Anlatıcı üniversite yıllarından bahsederken devrimci eylemlere katıldığını belirtmektedir. Dolayısıyla bu dönemin, öğrenci hareketlerinin yoğun olduğu 1968 ile 1980 arasını kapsayan bir dönem olduğunu düşünmek mümkündür. Anlatı zamanı olan anlatıcının yetişkinliği ve aile babası oluşu da söz konusu zaman dilimini, üniversite döneminin belirli bir evre önüne taşımaktadır.

Bıyıklarına Ağlayanın Öyküsü isimli anlatıda vaka zamanını belirli işaretlerden çıkarabilmek mümkündür. Özellikle siyah beyaz fotoğraflar ve birkaç tane renkli fotoğraf önemli bir ipucudur. Nitekim siyah beyaz resimlerin yoğun olup, renkli fotoğrafların azlığı, öykü kitabının yayımlandığı tarih olan 1990'lı yıllar ile uyushmaktadır. Anlatı zamanı doğrultusunda ise olayların sıralanışı kroniktir. Her ne kadar öykü, adamın bıyıklarının koparılışı ile başlamış olsa da bir anda geriye dönülerek sıradizimsel bir şekilde tekrar bıyıkların koparılışına gelinir ve sonrası aktarılır.

Ben de Seninle Geleceğim öyküsünde zaman kronik karakterlidir. Yaşlı kadının kocasının gitme kararı alması, gitmesi ve sonrasında yalnızlık içinde kalan kadının ölümü sıradizimsel bir şekilde anlatılır. Vaka zamanına dair somut bir belirtim ise öyküde bulunmaz.

Sanırım Biri Benim öyküsünde zaman karmaşıktır ve olaylar gibi sürrealdir. Başkarakter Özgür'ün gerçeküstü bir boyut da yakın ve uzak geçmişleri iç içe geçmiş karmaşık bir çerçevede anlatılır. Vaka zamanına dair bir belirtim ya da işaret bulunmaz.

Okyanusa Yeniden... öyküsünde zaman kronolojiye uygundur. Olaylar, yüzücünün yaşamının anlatıldığı bir belgesel eşliğinde geçer ve belgeselde vakalar sıradizimsel bir çerçevede aktarılır. Vaka zamanına dair somut bir zaman gösterimi yoktu. Fakat televizyonun bulunması önemli bir ipucu olarak düşünülebilir. Nitekim bu durum kitabın yayımlandığı dönem ile uyushmaktadır.

Kâğıt Gemiler Sayfası öyküsünde zaman akroniktir. Geçmiş ve şimdinin anlatımı, kahramanın bilinçaltında yatan unsurların da etkisiyle karma ve geçişken bir düzlemde sunulmaktadır. Anlatıcı, geçmiş ve şimdi arasında “gel-git”ler hâlinindedir.

Uykunun Kuyusundaki Deve öyküsünde zaman kronolojiye uygundur. Her ne kadar gerçekler ve düşlerin arasında kurulu bir öykü olsa da vakalar oluş sıralarına göre anlatılmıştır. Vaka zamanı ise, yazarın Ankara Kalesi’nde edindiği izlenimlerini anlattığını belirtmesi doğrultusunda düşünüldüğünde olaylar, eserin yayımlandığı tarih ve hemen öncesi ile bağdaşmaktadır.

Bir Beyazlığın Ortasında öyküsünün zamanı anakroniktir. Anlatı zamanı başkişinin yetişkinlik dönemindedir. Vaka zamanı ise çocukluğunda geçmektedir. Olayların anlatımı ise iç geriye sapım ve dış geriye sapımlardan meydana gelerek kronolojik sırayı bozmaktadır.

Şarkı Benim İçimde öyküsünde zaman somut gerçeklikler ve düşsel çerçeveler düzleminde geçişken bir şekilde ilerler. Vaka zamanı daha çok Speaking of Dreams albümüne ait bir şarkı ile birlikte ilerler şarkı ilerledikçe “gündüz” düşlerinin dışavurumu gerçekleşir. Söz konusu vaka tarihi Speaking of Dreams albümünün çıkış tarihine paralel bir şekilde 1989 yılı sonrası olarak düşünülebilir.

Sevgilimin Kır Atı öyküsünde zaman akroniktir. Kış mevsiminin sona ermesi ile başlayan öykünün son bölümünde bir yıl öncesine dönülür ve tekrar kış mevsimi varlık gösterir. Bu doğrultuda sıradizimsel olmayan bir anlatı yapısı söz konusudur.

Lele’nin Gölgesinde öyküsünde zaman kronolojiye uygundur. Anlatıcının ormanda dolaştığı esnada başlayan öykü sıradizimsel bir biçimde oluş sırasına göre aktarılır. Bu noktada anlatıcı geriye sapım tekniği ile arada bir geçmişini ve Lele’nin oğlunun ölümünü anımsatır ve okuyucuya aktarır. Fakat bu akış olayların kronolojisini bozmaz.

2.1.1.4. Mekân

2.1.1.4.1. Çevresel Mekân

Gel Ağabey Gel’de çevresel mekân, şehri veya ilçesi belirtilmeyen bir tren istasyonu ve bu istasyonun çevresidir. Tren istasyonu 12 Eylül döneminde tutuklanan insanlar ve faili meçhuller açısından önem taşımaktadır. Nitekim tren ile götürme durumu bu eleştirinin simgeleşmiş bir versiyonudur.

Düşüşler öyküsünde çevresel mekânlar yoğunluktadır. Başkahramanın çocukluğunu geçirdiği yerleşim yeri, kömürlük, yolculuk yaptığı tren öyküdeki çevresel mekânlardır.

Seslerde Başka Sesler öyküsünde çevresel mekân olarak minibüsün arıza yaptığı ismi belli olmayan dağlık ve soğuk bir coğrafi konum kullanılmıştır. Anlatıcının anımsamasında yer bulan ev ve tren de kişi-yer özdeşikliğinin sağlanmadığı vestiyer görevi gören mekânlardır.

Islık Çeşitlemeleri öyküsünde kullanılan çevresel mekân Ankara'dır. Anlatıcı erginlik döneminden bahsederken, mekân ve zamanı belirtmek adına yağın yağmur üzerinden "Ankara'nın Kırkikindisi" ifadesini kullanır. "Bu tür yağışlar her gün öğleden sonra akşama doğru görüldüğü için halk arasında kırkikindi olarak anılmıştır. Bu tanımlama içindeki yağışlar termik kökenli orajlardır. Yıl içinde en karakteristik olarak mayıs-haziran döneminde görülür" (Özdemir ve Bozyurt, 2003, s. 118). Anlatıcı karakter mekân ve erginliğinin anlatıda yer alan bir bölümüne ait zamana dair böyle bir ipucu verme yolunu seçmiştir. Ankara, öyküde önemli bir yer tutmakta olan bina-bahçe yaşantıları mukayesesi bağlamında da önemli bir işleve sahiptir. Nitekim anlatı zamanındaki Ankara'yı hem kentleşmiş hem de kırsal ve mahalle bölgelerinin korunmuş olduğu bir yapıda görebilmek mümkündür. Bu noktada çevresel mekân Ankara önemli bir tercih olarak göze çarpar. Nitekim anlatıcının çocukluğunun geçtiği mahalle de bir diğer çevresel mekândır.

Bıyıklarına Ağlayanın Öyküsü'nde çevresel mekân olarak, bıyıklı adamın davet edilip kahraman gibi karşılandığı Anadolu'ya ait yerler kullanılmıştır. Bu yerlerin ismi ve konumu öyküde belirtilmez.

Sanırım Biri Benim, "Ağlayan Kayalık"ların bulunduğu sahile yakın bir yerleşim bölgesinde geçmektedir. "Niye ağlardı, bilmezdik. Merak da etmezdik. Bilmem ne zaman biri birini sevmiş de... Bize neydi" (SBS, s. 32). Şeklindeki ifadeler bu kayalıkların Şile bölgesindeki ağlayan kayalıklar olduğunu düşündürür. Nitekim Şile'de bulunun ağlayan kayalıklar için de benzer bir halk efsanesi mevcuttur. Böylelikle folklorik unsurlardan biri daha öyküde yer bulmaktadır. Karagöz oyununun oynandığı sahne ve Salih ile Zeynep'in bulunduğu ev de kişi-yer özdeşikliğinin sağlanmadığı mekânlardır.

Okyanusa Yeniden... Öyküsünde çevresel mekân olarak Akdeniz bölgesi kullanılmıştır. Belgeselde anlatılan sporcunun yaşamı da, anlatıcının yaşamı da Akdeniz bölgesinde denize kıyısı olan yerlerde geçmektedir.

Kâğıt Gemiler Sayfası öyküsü yaz mevsiminin belirli zamanlarında bir eğlence çadırının geldiği kasaba olarak düşünülebilecek bir yerleşim bölgesinde geçmektedir.

Uygunun Kuyusundaki Deve öyküsünde vakalar Ankara’da geçmektedir. Ankara’nın geniş kültürel ve tarihi dokusunun yanı sıra sosyo-ekonomik yapısı ile dini ve etnik mozaik zenginliği öyküde büyük önem arz eder. Ankara Kalesi civarındaki köhnemişlik Yıldırım Bayezid gibi Ankara için önem arz eden tarihi kişilikler ve geçmişte Yahudilerin yaşadığı bölgeler, romandaki konu bütünlüğünün oluşturuca unsurlarıdır.

Bir Beyazlığın Ortasında öyküsünün nerede geçtiğine dair somut bir kanıt öyküde verilmemiştir. Fakat olaylar, hurda arabalar ve paslı demirlerle dolu olan bir alanda ve başkişinin ikamet ettiği küçük bir mahallede yaşanmaktadır.

Şarkı Benim İçimde öyküsünün geçtiği yer Ankara olarak düşünülebilir. Bu düşünce başkişinin öykünün bir bölümünde “Ankara’ya gelmişti” ifadesini kullanması ile somutluk kazanır.

Sevgilimin Kır Atı öyküsü, Çıldır yakınlarındaki sert kışlar ve nehirlerin coşkuyla aktığı baharlarla geçen bir köyde geçmektedir. Faruk Duman anlatılarında sıklıkla karşılaşılan Kars, Ardahan, Artvin bölgesi bu öyküde de varlık gösterir. Bölgedeki halk inanışları (Hızır, İlyas, Nuh Peygamber vs.), öykü yapısını da folklorik bir çerçevede şekillendiren etmenlerdendir.

Lele’nin Gölgesinde öyküsü, *Sevgilimin Kır Atı*’nın devamı niteleğindedir ve çevresel mekân olarak aynı bölge (Çıldır yakınları) kullanılmıştır. Çevresel mekân işleyişi doğrultusunda *Sevgilimin Kır Atı*’nda bahsedilen etmenler bu öykü için de geçerlidir.

2.1.1.4.2. Algısal Mekân

2.1.1.4.2.1. Kapalı, Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Gel Ağabey Gel adlı öyküde kapalı, dar ve labirent mekân olarak, isimsiz anlatıcı kahramanın evini göstermek mümkündür. Bu ev, olayların gerçekleşme, anlatım ve gözlem noktasıdır. Başkarakter olan anlatıcı öykünün sonuna kadar bu evdedir.

Askerlerin eve girmesi ile başlayan olaylar, anlatıcının bu evdeki psikolojik gerilimlerinin kaynaklık ettiği anımsamaları ve pencereden dışarıyı gözlemlemeleri ile devam eder. Evin kapalı hale gelmesini ağlayan başat faktör ise askerlerin eve yaptığı baskındır:

“Evimizin aşağı katından belli belirsiz sesler geldi, sesler odaların içinde dolaştı dolaştı, sonra büyüdü. Koridorlarda, merdivenlerde yükseldi, postal seslerine dönüştü. Rap rap rap... Korkuyorum anne neredesin? Askerlerin gelip evimizi bastıklarından kuşku duymuyorum; dışarıdan mutfak kapısını zorladılar, dipçikle camları kırdılar. Sonra dolaştılar evimizin içine, ne aradıklarını kendileri de bilmiyor belki; odaların içinde, duvar diplerinde dolaşıp ürkütücü kahkahalar atıyorlar. Akan, duvarlara çarpan kahkahalar” (SBS, s. 7).

Askerlerin eve girmesi ile birlikte mekân, bir korku yuvasına dönüşmüştür. Askerler bu noktada masal canavarları kadar grotesk bir görüntü sergiler. Kahraman, bu masalsılığa yakın grotesk tutum karşısında mekâna sıkışmış bir özneye dönüşür. Ev, korkutucu derecede dipçik, postal cam kırılması ve kötücül kahkaha sesleri ile doludur. Bu durum kahramanın bilincinde ürkütücü bir gerilime sebebiyet verir ve olaylar bu gerilimler çerçevesinde vukuu bulur. Aynı zamanda askerlerin, eve karşı uyguladığı grotesk tutum, kahramanın içsel dünyasının da başarılı bir yansımasıdır.

Düşüşler öyküsünde ise anlatıcı kahramanın eşiyle birlikte kiralık ev bulabilmek için dolaştığı “semt” kapalı, dar ve labirentleşen mekân olarak göze çarpmaktadır:

“Kocamla uzun binaların içinde durup dinlenmeden dolaşıyoruz; camlarda, kiralık, satılık türünden ilanlar arıyoruz aynı zamanda. Sıcak, sokakları erimiş, asfaltın üzerinde çocukların topları yumuşamış, şekilden şekile girmiş. Lacivert takımın içinde küçülmüş kocam; asık bir surat, bitkin bir halde, savrulurcasına sallanan kollar, ölü adımlar. İş icabı yeni bir ev kiralayacağız, taşınacağız tabii o eve, ama bütçemiz kısıtlı, bu yüzden kiralarm ucuz olduğu semtleri dolaşıyoruz” (SBS, s. 13).

Modern kente ait semtin mekânsal anamdaki kapalılığı en temelde bir modern düzen eleştirisidir. Özne, mekânsal olarak kapalı olan bu alanın içinde psişik bir çerçevede sıkışmaktadır. Bu noktada öncelikle “uzun binalar” tanımlaması dikkat çeker. “Bir bina eleştiri nesnesi konumuna getirilirken; çevre, yer ve bina yapım süreci koşulları, mimarın kimliği ve eleştirmenin değer ve normları dikkate alınmalı ve okurda bina eleştiri metnine bu bağlamların farkında olarak yaklaşmalıdır” (Düzenli, 2009, s. 47). Dolayısıyla mekâna “bina” üzerinden eleştir getiren kahraman, bir kent insanı değil, kömürlük ve bahçeleri olan doğası bozulmamış yerleşim yerlerine ait bir kimliğe

sahiptir. Uzun binalar bu içinde bulunulan alanı labirentleştiren nesnelerdir. Eriyen sokaklar ve asfalt ifadeleri ile de mikro ölçekte semt, makro ölçekte kent eleştirisi daha da belirginleştirilir. Bu yutucu alanda öznenin durumu ise bitiktir. Bu da kocası üzerinden “ölü adımlar”, “asık surat” gibi ifadelerle yansıtılır. Kent ile uyumsuzluk sorunu yaşayan öznenin içinde bulunduğu durum ise yabancılaşma, aidiyetsizlik ve yurtsuzluk itkilerini açığa çıkardığından dolayı bir varoluş problemini açığa çıkarmaktadır.

Seslerde Başka Sesler öyküsünde kapalı, dar ve labirent mekân “doğa”dır. Minibüsün arıza yaparak çakılı kaldığı alan en temelde doğayı temsil eden bir mikro-kozmostur. Doğa bu defa da Faruk Duman anlatılarında sıklıkla karşılaşıldığı gibi, korkutucu ve ürkütücü özelliklerle donatılmış olan grotesk bir mekândır:

“Arsız bir soğuğun içinde minibüsten iniyoruz. Soluk aldıkça burunlarımızdan buhar çıkıyor. Çıkıp havayı kesiyor. Hava belirginleşmiş artık. Katılaşmış. Hareketlerimizi kısıtlıyor. İner inmez bıçaklar batıyor etimize; çevreye yayılıp çalı çırpı toplamaya bakıyoruz; burada donup nalları dikmek istemiyoruz tabii” (SBS, s. 18).

Doğanın ürkütücülüğü bıçak gibi keskin bir soğuk, karanlık, hareket etmeyi kısıtlayan bir katılık ve soluk almada güçlük ile vurgulanmaktadır. Dolayısıyla doğa, bu noktada bireyin ruhunu da, benliğini de daraltan bir yapıya sahiptir. Eşkıyalar ise bu grotesk mekândaki grotesk canavarlardır. Doğa, bu canavarların varlıklarını koruduğu bir karşıt mekândır. Özne ve diğer kahramanlar bu alanda bir yaşam savaşı ya da hayatta kalabilme mücadelesi vermektedir. Nitekim içinde bulundukları mikro-kozmos, ölümcüllüklerle doludur.

Ben de Seninle Geleceğim öyküsünde kapalı ve dar mekân olarak yaşlı kadının ölümüne dek umutsuzca kocasını beklediği çiftlik evindeki pencerenin önü gösterilebilir:

“Öldüğü güne dek, penceresinin önünde oturmuş, kocasını, başı dumanlı bir gemiyi bekler gibi beklemişti. Sessizce boşluğun içinde uzayıp giden bir bekleyiş olmuştu bu” (SBS, s. 29).

Eşinin gidişini engellemediği için ölümüne kadar pişmanlık duyan kadın, öldüğü güne kadar yalnızlık ile boğuşmaktadır. Yalnızlıktan kurtulmak için gerçekleştirdiği bekleyiş ise umutsuzdur. Bu mekânda söz konusu umutsuzluğun mekânıdır. Bu doğrultuda bekleyişin gerçekleştirildiği pencerenin önü; umutsuzluğun, yalnızlığın ve kasvetin mekânı haline gelerek daralmaktadır.

Okyanusa Yeniden... öyküsünde kapalı ve dar mekân olarak, anlatıcının belgeseli izlediği apartman evini göstermek mümkündür. Mekânın kapalılığı üzerinden aynı zamanda kentsel yaşam tarzına dönük bir eleştiri yapılmaktadır. Bu noktada apartman bir imge olarak kullanılmıştır:

“Müzik dinlemekten sıkılmışım. Apartmanın her katından can sıkıcı sesler geliyordu. Açılıp kapatılan musluklar, televizyonlar, ağlayan bağırان çocuklar” (SBS, s. 35).

Apartmanlar kentlere özgü bir mekândır. Geleneksel şehirlere has evlerden farklı olarak, insanların üst üste yerleştirildiği ve özel yaşamlarının kısmi bir bölümünün iç içe geçtiği bir yaşam alanıdır. Özne, bu durumdan rahatsızdır. Musluk ve televizyon seslerinin duyulması söz konusu iç içeliğin örtük bir yansımasıdır. Nitekim bulunan noktalarda mahremiyetin sınırları ihlal edilmektedir. Bütün bunlar, doğa ve insanlık ilişkisinin ortak paydalarıyla kavram değeri olarak ele alındığı öyküde, özne için can sıkıcıdır. Dolayısıyla bu kentsel mekânda aynı oranda kapalılaşmaktadır.

Kâğıt Gemiler Sayfası öyküsünde kapalı, dar ve labirent mekân olarak, anlatıcıyı bilinçten uzaklaştırarak geçmişine götüren eğlence mekânı gösterilebilir. Anlatıcı, bu mekânda olup bitenlerin etkisiyle bir anda kendini, kötü olaylarla dolu olan geçmişinde bulur:

“Yaşananların gerçek olmadığını fısıldayan bir belirti gezindi ortalıkta; sonra renkler silindi, kadının üzerindeki giysi karardı, bir filme benzedi, siyah-beyaz. Ansızın. Babam kolumdan tuttu beni, çekti çıkardı çadırın dışına“ (SBS, s. 37).

Geçmişinde yaşananları gerçek olamayacak kadar acı bulan başkışı, bir anda mekânın etkisiyle geçmişine döner. Nitekim mekân, evlerinin yandığı zamanı hatırlatan ayrıntılarla doludur. Bu noktada başkarakterin en büyük travması olan bu anı, mekân üzerinden tekrar sezdirilir ve başkışı bilinçaltına dalarak gerçek zamanın ve mekânın dışına psişik olarak çıkar ve acı hatıraları ile baş başa kalır. Bu noktadan itibaren başkışı mekân içerisinde sürekli olarak bulunduğu an ve geçmiş arasında geliş gidişler yaşar.

Uykunun Kuyusundaki Deve öyküsünde Ankara Kalesi’nin civarında bulunan alanlar kapalı ve dar mekân görünümündedir. Söz konusu kapalılığın sebebi ise söz konusu mekânların kültürel, tarihi ve siyasi önemine rağmen para ve ticari amaçlar uğruna emperyalist bir tutum ile sömürülmeleridir:

“Her şey birdenbire değişmişti.

Turistler akın etmişti Çerçi'nin evine. Orayı kim almışsa artık, allamış pullamış, kırmızıya, maviye boyamış, içine pırıl pırıl masalar koymuş, alımlı kadınların girip çıktığı bir para makinesine çevirmişti. O, düşlerimize giren, girip topal topal gülümseyen Çerçi, gözlerimizin önünden silinir olmuştu.

Bizim de düşlerimiz yavaş yavaş değişiyordu” (SBS, s. 43).

Çerçi'nin gözlerden silinmesi gibi, tarihi doku ve kültürel yapı da yok olup gitmektedir. İçerinin değiştirilmesi, bir kültür mirasının yok edilmesidir. “Para makinesi” ifadesi söz konusu kapalılığın vurgusunu arttıran bir imgedir. Nitekim para, uğruna bir kültürün yok edilişi aslında bir sömürü ile beraber gelmiş olan köhnemişlikten ibarettir. Üstelik aynı civarda bir de genelev bulunur. Bu eşsiz zenginliğe sahip olan mekân en temelde bir batakhane tarzı bölgeye dönüşmektedir. Yaşanan bu değişim ise bireylerin algılarını da aynı ölçüde etkiler. Nitekim başkışının düşleri de değişmektedir. Rüyalarında Yıldırım Bayezid'e benzettiği dedesi yerine artık bu mekândaki genelev kadınlarının estetik olmayan bedenlerin görür. Bu doğrultuda mekânsal köhnemişlik aynı ölçüde bireysel yozlaşmışlığa sebebiyet vermektedir. Mekânın kapalılığı en nihayetinde sosyoekonomik bir düzlem içerisinde gerçekleşen emperyalist tutuma, yozlaşmışlığa ve köhnemişliğe karşı yapılmış olan bir eleştiridir.

Sevgilimin Kır Atı ve *Lele'nin Gölgesinde* öykülerinde orman, kapalı ve dar bir mekân olarak varlık gösterir. Mevsimsel döngüye göre değişkenlik gösteren bir mikrokozmos olarak işlenen orman, içindeki güzellikler ve grotesklikler ile birlikte gizemli bir yapıda sunulmaktadır. Yaz mevsiminde güzelliklerle dolu olsa da, vaka zamanındaki bahar mevsiminin ürkütücü yağışları esnasında kapalı, dar ve labirenttir. Anlatıcı, yağmur esnasında burada mahsur kalır ve ürkek bir görünüm çizer. O anda yağmurluk ve karanlık orman, adeta içinde çıkılamaz bir labirent mekândır. Ayrıca Lele'nin oğlu Hâkim'in ölümünden beri orman Lele'nin ölümü ilk öğrendiğinde haykırdığı “Hâkim” sesleri ile inler. Yaz mevsiminde ki güzelliğine vurgu yapılması ise hem besleyici hem de yutucu bir mekân olduğunu dolayısıyla da görünenin ardında görünmeyen gizemlerle dolu bir mekân olduğunu gösterir. Hâkim, ormanda yılan kovalarken ölmüştür. Ayrıca anlatıcı bu ormanda ateşli bir aslanın varlığından bahseder. Bu nokta öyküye masalsı bir hava katar. Ateşli aslan, bu masalsı ve grotesk ormanın, grotesk canavarıdır.

2.1.1.4.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar

Islık Çeşitlemeleri adlı öyküde anlatıcı kahramanın çocukluğunu geçirdiği bahçeli ev açık ve geniş mekân olarak görülmektedir. Geçmişteki bu müstakil evin açıklığı, aynı zamanda içinde bulunulan zamana ve mekâna duyulan gizli bir öfkeyi ve o anda yaşanılmakta olan binanın da kapalılığını yansıtmaktadır:

“Evimiz 17 numara. Eskiden böyle değildi. Müstakildi. Bahçede domates yetiştiriyorduk. Yetiştirdiğimiz domatesleri hiçbir aman turşu yapmadık. Çünkü o zaman onarı daha yeşilken koparmamız gerekirdi, yazık olurdu! Kızarcınca üf! Tadını unutamazdık. Nane de, çilek... Koca bir balkabağımız vardı. Çiçek tarhlarımız. Çilekleri ben sulardık. Bahçede oturduğumuz zaman, gelip gidenleri duymazdık tabii” (SBS, s. 22).

Geçmişte varlık bulmuş bu mekânın açıklığı aynı zamanda geçmişe karşı duyulan bir özlemi ifade eder. Geçmişe duyulan özlem ise içinde bulunulan zamana ve mekâna karşı ince bir isyana dönüşür. Böylelikle geçmişteki bu evin açıklığı, “şimdi”de bulunulan mekânın da kapalılığını vurgular. nitekim söze önce “şimdi”ki evinden bahsederek başlayan anlatıcı, bir anda nostaljik bir üslup ile geçmişteki bu açık mekânı anımsar. Kırsaldan kente geçişteki bocalama ve uyum sorunları, evin açıklığı ve geçmişe karşı duyulan özlem üzerinden etkili olmaktadır. Bu doğrultuda bu açık ve geniş mekân anlatıda oldukça önemli bir yapıtaş haline gelir.

Bıyıklarına Ağlayanın Öyküsü hikâyesinde açık ve geniş mekân bıyıklı adamın fotoğraflarıyla süslemiş olduğu kendine özel odadır. Bu oda aynı zamanda bir kimlik mekândır ve çift yönlüdür. Bıyıklar koparılmadan evvel açık ve geniş iken bıyıkların koparılışının ardından bir hüznün mekânına döner. En belirgin özelliği ise adamın bıyıkları ile edindiği kimliği yansıtmasıdır:

“Babamın, mavi badanalı, ahşap tavanlı bir odası vardı. Küçük. Ot minderler. Oturdukça çıtır çıtır şenlenen. Konuşan minderler. Güzeldi. Evimizin en güzel odasıydı. Çok özenirdi babam. Temiz tutulmasını isterdi. Konuklar oraya alınırdı. Mavi duvarlarda fotoğraflar. Çoğu siyah-beyaz, birkaçı renkli. Babam geçer karşısına fotoğrafların. Uzun uzun hayran olur, izlerdi. Bıyıklarının şanını dünyaya duyuran fotoğraflar” (SBS, s. 26).

Odada asılı olan fotoğraflar, adamın bıyıkları dolayısıyla karşılandığı yerlerde çekilmiş olan resimleridir. Dolayısıyla adam, toplumda gördüğü kabulü bıyıklarına borçludur ve bıyık onun nesneleşmiş bir kimliğidir. Söz konusu mekân ise bu kimliğin sergilendiği alandır. Ontolojik kabulün mekânıdır. Bireyin nesneleşen ve simgeleşen kimliğinin en somut görünüm kazandığı varlık alanıdır. Bıyıklarının koparılışının ardından ise

kapalılaşan bu odada günlerce ağlayan adam, yitirdiği kimliğinin izleri ile teselli bulmaya çalışmaktadır.

Sanırım Biri Benim öyküsünde başkarakter Özgür’ün, “uzak kızın sırtında” yükselmeye devam ederken, aşağıda çocukluğunu gördüğü sanrısına kapıldığı ada açıklarındaki tekne açık ve geniş mekân olarak gözlemlenebilir:

“Aşağıda, uzakta, denizin ortasında uyumuş çocuklar. Bir teknede. Bira kutuları, patates cipsleri, güçlkle sezilen. Dönüp duran bir çığlık, gittikçe yayılan, yoğunlaşan bir sis, dalgaların belirsiz, boğuk sesleri. Bir adanın açıklarında uyuyakalmış çocukluğum; çevresinde arkadaş kucakları, sıcak, uykulu, iç içe. Usulca iniyorum; oradakilerden biri, sanırım benim” (SBS, s. 33).

Çocukluk özlemi duyumsayan bireye çocukluğunu anımsatan mekân, özne için çekici olduğundan dolayı özne usulca iner. Çocukluğundaki arkadaşları ve sıcak, samimi ortamları, mekân üzerinden görünür hale gelmektedir. Kendisini belirli bir yere konumlandıramadığından dolayı “uzak kızın sırtında” havalanan Özgür, buraya inme itkisi duyarak kendini çocukluğu üzerine konumlandırıp varoluşsal tahribatı gidermeye çalışır. Söz konusu mekân ise bu tahribatın sağaltım alanıdır.

Uykunun Kuyusundaki Deve öyküsünde, anlatı sonunda bombalanan havra, açık ve geniş mekân olarak düşünülebilir. Yahudilere ait bir ibadethane olan havra, öykü içerisinde terk edilmiş ve metruk bir durumdadır. Fakat tarihi yapısını ve kimliğini henüz koruduğundan dolayı, açık bir şekilde ele alınır. Bir çocuğun, henüz değişmemiş olan düşlerinin mekânıdır:

““Deveee deveee” diye bağırıp dükkânın önünden geçen Hüso, hiç kuşkusuz, az ötedeki havraya giderdi. Gitmese olmazdı; ama bunu düşünecek zaman bulamazdım heyecanımdan, peşine düşerdim. Düşer, onun peşinden havraya koşardım. Hüso sesini kesmiş, duvardaki o küçük delikten içeriye bakardı. Gider onu iter, bakardım. O delikten gözlerime rengârenk ışıltılar sızardı. Havranın göz alıcı vitrayları güneşin altında cayıır cayıır yanardı. İçeride, duvarda gülen, ağlayan, sevinen yılanlar boy gösterirdi” (SBS, s. 41).

Havranın içi heyecan verici bir mekândır. Başkişi kendisinde oraya gitme ve orada bulunma ihtiyacı duyumsar. İçerisi adeta bir tarihin ifadesidir. Tarihi dokusunu koruyan bu mekân, her ne kadar kullanılmıyor olsa da başkişiye mutluluk verici izlenimleri barındırır.

Şarkı Benim İçimde öyküsündeki açık ve geniş mekân, başkişinin şarkı dinleyip gündüz düşü görmeye başladığı odadır. Şarkının başlaması ile birlikte düşlere dalan başkişi için bu oda bir kimlik mekâna dönüşür:

“Düğmeye basıp uzanıyorum yine. Yine büyüleyici bir ses akıyor. Sesimi sanatçıya uydurmaya çalışıyorum, İngilizce sözcükleri eğip bükerek. Olmadığının ayırdındayım, ama böylece kendimi şarkının içinde hissediyorum. Şarkının içinde olmak... Şarkı odanın içinde, oda benim içimde, ben de şarkının içindeyim. Kadının titreşimi beyaz bir ılgık gibi uzayıp gidiyor. Bu şarkı bir bekleyişin şarkısı olmalı, diye düşünüyorum. Kırık, acı, ama dirençli bir bekleyişin” (SBS, s. 52, 53).

Dinlediği direniş ruhlu şarkı, başkişinin kimliğini yansıtan öğelerdendir. Mekân ise bu noktada kapsayıcıdır. Kimliğine dair unsurları bu odada dinlediği şarkı ve gördüğü düşlerde bulan başkişi, mekânı da düşleri gibi kendisini içinde tasavvur etmektedir. Çünkü mekân bu esnada, kimliğini endekslediği unsurların varlığını sağlayan bir alandır. Dolayısıyla açık ve geniştir.

Sevgilimin Kır Atı öyküsünde başkarakter olan kızın, meyve ağaçları ile dolu olan bahçesi açık ve geniş mekândır. Bu mekân aynı zamanda anlatıya masalsı bir boyut ve folklorik bir hava katmaktadır:

“İşte bizim bahçe, bu Nuh’un gemisine benziyor. Elma, armut, erik, ceviz, boy boy,, çeşit çeşit her meyveden var bizim bahçede” (SBS, s. 55).

Nuh’un gemisine benzetilen bahçe, bu yönüyle bir varlık alanıdır. Yağmurdan kaçarken bu bahçeye sığınan çocuk, baharın korkunçluğu karşısında bir sağaltım alanı bulmuştur. Bu bahçe, Nuh’un gemisinin fırtınadan koruduğu gibi, çocuğu baharın korkunç yağmurdan korur. Üstelik efsanevi bir boyuta ulaştırır. Öte yandan bahçe içinde bulunan armut ağacı, mitolojik gönderimler içerir ve varoluşun sınırlarını genişletir. Doğanın insanlığa sunduğu güzelliklerin bir aradalığının sağlandığı bahçe, tüm bu yönleri dolayısıyla bahçe; açık ve geniş olan bir varlık alanı ve koruyucu mekândır.

2.1.1.5. Şahıs Kadrosu

2.1.1.5.1. Erkek karakterler

Gel Ağabey Gel öyküsünde erkek karakter olarak en fazla önem taşıyan kişi anlatıcı başkarakterin beklemekte olduğu abisidir. Abisi, başkarakterin yıkıma uğramış yaşamını yeniden şekillendirecek olan bir umuttur. Askerde olması ise trajik bir durumun ifadesidir. Nitekim anne ve babasını tren ile götüren de 12 Eylül dönemindeki

grotesk darbeci askerlerdir. Kendisi de onlara hizmet etmektedir. Bu da çok katmanlı bir yapı ortaya çıkarır. Bu noktada “asker” kavramı üzerinden önemli bir eleştiri unsuru dikkat çeker. Darbeyi yaparak halkı işkenceye götüren askerler, aslında bu halkın kendi evlatları ve aileleridir. Nitekim iktidarı temsil eden üst güçler, toplumun kendi çocuklarını kullanarak onlara eziyet ve işkence etmektedir. Dolayısıyla sıkıyönetimciler ve iktidarın yetkilerini kendi çıkarlarına yönelik olarak keyfi biçimde kullanmalarının toplum üzerindeki olumsuz yansımalarının vurgulanışı söz konusudur. Toplum, kendi çocukları ile öldürülmekte ve yok edilmektedir. Öte yandan başkarakter ise abisini umutla bekler ve askerden döndüğünde onu gelişmiş güçlenmiş olarak düşler:

“Ağabeyim durmuş, koymuş bavulunu yere, kucaklaşmışız. Kel. Daha büyümüş. Omuzları genişlemiş. Erkek olmuş. Sahici. Ter kokmuş. Kolları öyle güçlenmiş ki anlatamam” (SBS, s. 10).

Bu noktada ağabey, hem geleceğe dair umut hem de yitik ailenin tekrardan tamamlanacağı bir dayanaktır. Üstelik ağabeye atfedilen özellikler, kahramanın eksikli yönlerini gösteren bir ayna işlevindedir. Nitekim kahraman, kendinde bulunmayan bütün özellikleri ağabeyi için düşler ve kendisinin bir koruyucuya ihtiyacı olduğunu hissettirir. Bu durum aynı zamanda başkarakter olan çocuk (kardeşi) psikik gerilimlerini okuyucuya göstermektedir.

Düşüşler öyküsünde anlatıcı başkişinin kocası, içinde bulunulan sosyokültürel ve sosyo-ekonomik koşulların okuyucuya aktarılmasını sağlayan kişidir. İş için geldikleri semtte bütçeleri düşük olduğundan dolayı ucuz kiralık ev arayan çiftin kentsel mekânlarda yaşadığı kaotik urum yine anlatıcının kocası üzerinden okuyucuya sunulmaktadır. Bu noktada erkek karakter, anlatıcı başkahraman için eksikler ve kusurların yansıtıldığı bir ayna işlevi sağlayan norm karakter özelliği de gösterir. Öyküdeki diğer erkek karakterler; Anlatıcının davulcu olan babası Hamdi ve balıkları veren Semih Amca’dır. Anlatıcının babası, yine ataerkil toplumun öyküye yerleştirilmiş temsilcisiyken, Selim Amca, geleneksel yerleşim yerlerinde babacanlığını koruyan büyük mahalle büyüklerini simgelemektedir.

Seslerde Başka Sesler öyküsünde işlevselliği geniş olan birden fazla erkek karakter bulunur. Bunlardan ilki öykünün başkişisi olan anlatıcıdır. Minibüs yolculuğu esnasındaki arıza nedeniyle soğuk ve kaotik bir zeminin üzerinde minibüs gibi çakılı kalan bu kişinin karşısında doğanın groteskliği; soğuk, karanlık ve eşkıyalar bulunmaktadır. Kahraman bu noktada soğuğun etkisiyle bir yandan bilinçdışı ile bilinci

arasında diğ er taraftan da geçmişi ve  imdiyi arasında “gel-git”ler ya ar. Bu bağlamda d   lerin, k busların ve kurgusal gerçeklerin başkarakter üzerinden i  içe geçtiği bir anlatı yapısı söz konusudur.   k n n diğ er önemli erkek karakteri ise İlyas’tır. Oğlunun denizde boğulmasının ardından alkole d   t ğ  anlaşılan İlyas, d    n ve lümpen bir hayat yaşamaktadır. Anlatıcının bilincinde uzakla mı  olmasının en belirgin yansıtımı İlyas üzerinden gerçekleştirilir.

“ ocuk konu madı, geldiği gibi gitti, gidip İlyas’ın arkasından bağırdı:

“Babaa! Babaaa!

Sisin içinde böyle belirsiz sesler yayıldı” (SBS, s. 19).

İlyas’ın oğlunun  lm   olması, bu noktada başkarakterin bilin di ına geçiş yapt ığını ve gerçeklerden uzakla t ığını göstermektedir. Baba diye çıkan sesleri sahibi minib steki çocuklardır. Fakat ba ki i, bilinçten uzakla t ığından dolayı sesin, İlyas’ın  lm   oğlundan geldiğini ve çocuğun az önce yanında olduğu sanrılarına kapılır. Bu noktada İlyas’ın   k s n n ba ki isinin bilincinde ettiği yer de açığa çıkar. İlyas’ın ardından kendi annesi ve babası hatırına gelir. Dolayısıyla İlyas, norm karakter özelliklerine uygun olarak ba ki isinin eksiklerini yansıtan bir ayna işlevi görür.

Islık  e itlemeleri’nde başkarakter, yaşamındaki benlik in aşasının aşamalarını ve serüvenlerini anlatan uyumsuz bir erkek bireydir. Çocukluğundan itibaren çevresi ile uyulamayan bu kişi bir kimlik ve varoluş boşluğunun içerisindedir. Çocukluğunda  evreye, erginliğinde ve  niversite dönemlerinde düzene, yeti kinliğinde ise geleneksellikten uzak ve yutucu kent yaşamına karşı uyumsuzluk ya amı tır. Bu aşamaların her biri onun uyumsuz kimliğini şekillendiren bir benlik inşası sürecidir. Bu süreç, çeşitli ıslık sesleri üzerinden imgesel bir yapı kazanmaktadır. Bunun en belirgin  rneği ise hiçbir zaman kusursuz ıslık  alamayan ba ki isinin, yaşama karşı gösterdiği uyumda kusursuzluktan uzak ve deforme olmuş bir durumda olmasıdır.   k de kahramanın; “Erginliğimde, parmaklarımı ağzıma götürerek ıslık  alma düşüncesini bırakmam gerektiğine karar verdim” demesi kimikle menin başlangıcı olan  tekikle me ve benliğe dalma eylemlerinin en çok erginle me döneminde ortaya  ıkt ığını göstermektedir” (Arslan ve G   l  Demir, 2022, s. 58). Dolayısıyla   k s ndeki isim içerik ilişkisi aynı zamanda sembolik bir ifade biçimi katan bu durumun etkisiyle, çocukluğunda uyumsuzluk sorunu yaşayarak çevresine  tekikle mi  olan bir bireyin hem  tekikle mi liği hem de kimlik edinim serüveni “ıslık” kavramı üzerinden yansıtılır.

Çocukluğunda yaşamış olduğu ötekileşme “ıslık çalamaması” üzerinden vurgulanırken, erginliğinde farklı bir ıslık çeşidi gerçekleştirerek, kimlik edinim sürecindeki en önemli aşamayı gerçekleştirmeye başlar. “Islık Çeşitlemeleri” karakterin yaşam serüvenindeki çeşitli kimliksel aşamalarının imgesidir.

Bıyıklarına Ağlayanın Öyküsü isimli öyküde “bıyık”, kimliğini belirli bir nesne üzerinden edinmiş olan bireyin nesneleşen kimliğinin imgesidir. Bıyıkları ile toplumda ilgi görmüş ve bu doğrultuda benliğini inşa etmiş olan bireyin, bıyıklarını yitirmesinin ardındaki ağlayışları; kimliksizleşen bir öznenin varoluş boşluğundaki bocalamasının ifadesidir. Bu özne, hikâyede başkarakter olan anlatıcının babası yani bıyıkları koparılan adamdır. Oldukça uzun olmaları nedeniyle adamın toplumda gurur verici ve kendince hayran olunası bir şekilde yoğun ilgi görmesini sağlayan bıyıklar zamanla bu adamın simgeleşmiş ve nesneleşmiş kimliği haline gelmiştir. Bıyıkların yitirilişi ise aynı zamanda benliğin yitirilişidir. Nitekim bu durum öyküde de bir cinayet olarak nitelendirilmektedir:

“Babamın bıyıklarını kopardılar. Sanırım alacaklılardı. Akşamüstü gelmiş, üstüne çullanmışlardı babamın. Bir şey yapamamıştık. Kalabalıklardı. Bir köşeye sinmiş, cinayetin bir an önce olup bitmesini beklemiştik. Küfürler savrulmuştu. Gürültülü. Babamın canı yanmıştı besbelli. Acıyla bağırmıştı” (SBS, s. 27).

Söz konusu karakteri kendi dünyasında özel kılan ve toplumda kabul görmesini sağlayan bu bıyıklardır. Bir gün borçları yüzünden alacaklılar tarafından bıyıklar kesilince, kimliği de aniden yok olmuştur. Nesneleşen kimlik, var oluşu nesnesinin yok olmasıyla birlikte ortadan kalkmaktadır. Birey, ruh âlemindeki duygularını nesnelerle somutlaştırarak ilahileştirmiştir. Bu ilahilik ortadan kalkınca, birey kimliğini yitirmiş olacaktır. Kimliksizleşen birey, toplum içinde silikleştiğini düşünerek hayatla olan tüm bağını kesip, kimliksizlik gayyasında debelenmektedir (Arslan ve Güçlü Demir, 2022, s. 60, 61). Dolayısıyla bu debelenme, kutsal olanın yitirilişinden kaynaklanan egzistansiyalist temelli bir varoluş sorunudur. *Bıyıklarına Ağlayanın Öyküsü* hikâyesinde erkek karakter olarak adamın bıyıklarını koparan alacaklılar da önemli işleve sahiptir. Bu kişiler, para uğruna borçluları olan bıyıklı adamın “kimliğini” elinden almıştır. Bu durum aynı zamanda kapitalist sistemin insanları dolaylı yoldan kimliksizleştirmesinin de ifadesi olarak düşünülebilir. Bıyıkları ile birlikte kimliğini de yitiren bireyin ölüme yakın durumuna sebep veren unsurun para olması, kapitalizmin

birey üzerindeki grotesk etkisidir. Dolayısıyla alacaklılar da bu ürkütücü sistemin öyküdeki temsilcileri olarak düşünülebilir.

Ben de Seninle Geleceğim öyküsünün yaşlı adamı asık suratlı ve aksidir. Hayatı boyunca çalışmış ve ömrünün sonuna doğru yoksul bir çiftlik evi alabilmiş olsa da mutlu olduğunu belirtir. Karısı ise bu duruma anlam veremez, tatmin etmeyen bir hayatın sonunda nasıl mutlu olabileceğini düşünür. Bir sabah gözlerinin içi gülererek eşine “Gelsene sevgilim” deyince, kadın yıllar süren evliliklerinde hiç duymadığı bu sözler karşısında afallar ve buna bir anlam veremez. Adam üstelik ilk defa şarkı söylemeye de başlamıştır. Ertesi gün ise çekip gider. Kadına göre bunun tek nedeni kocasının içine bir kurbağanın girmesidir. Dağa doğrusu, doğanın sesi onu ele geçirmiştir (Kundakçı, 2016). Bu doğrultuda yaşlı adam, başkarakter olan eşinin, düşüncelerini okuyucuya yansıtan bir roldedir. Kadının hayata bakış açısı, içinde bulunduğu zorluklar ve çetrefilli yaşamına dair izler, yaşlı adam üzerinden gözlemlenebilir.

Sanırım Biri Benim öyküsünde başkarakter Özgür’dür. Özgür, çocukluk özlemi duyumsayan ve yetişkinliğinde kendini bir yere konumlandıramayarak kimlik karmaşası yaşayan bir karakterdir. Çocukluğunda ise kendisini konumlandığı yer gölge oyununda görüp etkilendiği, Tuzsuz Deli Bekir tipidir. Bu durum kendisini paralel olarak Boverist bir kapılmaya sürükler:

“Bense Tuzsuz Bekir idim. En çok onu sevmiştim, ne yapayım. Günlerce uyku girmemişti gözüme. Kendimi Bekir’e dönüştürmeye çalışmışım. Başarmıştım da. Omuzlarımı dikleştirmiş, göğsümü şişirmiştım. İster istemez. Belirsizce. Değiştikçe eski çocukluğumu unuttur, yepyeni bir hayale dalar olmuşum. Naralar savuruyordum. Gelip geçenlere ters ters bakıyordum hatta. Ah boyum uzasaydı, eskiden. Boyumu uzattım. Ağaştan bir çift bacak yaptım kendime. Üzerini ekose bir etekle örttüm. Güldüler, karı mı oldun sen lan dediler. Hayır, dedim. Cambaz oldum, Tuzsuz Deli Bekir oldum, dedim” (SBS, s. 31).

Bovarizm, benliğin romantik bir algıyla duyumsanmasının etkisi altında olmak durum ile birlikte dünyayı olduğundan farklı gören müzmin, tutkulu bir yaşıntıdır. Dünyada olmayan bir şeyi bulma teşebbüsüdür (Blackmur, 2017, s. 90). Boverizmin en belirgin unsurlarından biri kendini başkası sanma ve kendini başkası olarak algılama durumları gelmektedir. Bu noktada birey, özellikle duyduğu, okuduğu veya izlediği bir anlatıdaki karakterden etkilenecek, kendini onun yerine koyma durumlarına kapılabilir. Özgür’de bu noktada kendini gölge oyunundaki Tuzsuz Bekir yerine koymakta ve ona dönüşmeye

çalışmaktadır. Dolayısıyla kendi kimliğinin çocukluğunda Tuzsuz Bekir'e endekslemiştir. Fakat büyüdükçe onun gibi davranamaması, kendisinde bir kimlik karmaşası yaratır. Çocukluğunda ontolojik özlüğünü Tuzsuz Bekir ile dolduran Özgür, büyüdüğünde bu alanın açılması sonucu varoluşsa bir boşluğa düşer. Bu nedenle de çocukluğuna yoğun bir özlem duyar. Uzak kızın sırtında havalanırken, kendini toplumun ve evrenin dışına itekleyen Özgür, çocukluğunu gördüğü yerde tekrar inmeye başlar. Bu durum kendisinin kimliğini konumlandığı alana yapılan vurgudur. Kimlik karmaşası yaşayan Özgür, sıcak ve samimiyetle dolu bir arkadaşlık ortamını tahayyül ederken, kendi çocukluğunu da bu algılamının içine yerleştirir. Fakat sürreal bir düzlemde gerçekleşen bu durum, tahayyülde bile bir sanrıdan öteye geçemez. Dolayısıyla söz konusu kimlik karmaşası daha belirgin bir hâl alır.

Okyanusa Yeniden... öyküsünde iki önemli erkek karakterin varlığı dikkat çeker. İlki, belgeselde izlenen eski şampiyon yüzücüdür. Yüzücü kendi belgeseli üzerinden başkişiyi oldukça etkilemiş ve doğa, yaşam gayesi ve hayatı anlamlandırma gibi çeşitli duyumsamalarına görünürlük kazandırmıştır. Yeniden okyanusa açılabilme gayesini en derinden hisseden yüzücü, bu arzusuyla başkişideki doğaya açılabilme itkisini uyandırmıştır. Öyküsünde isim içerik ilişkisi de eski şampiyon yüzücünün, kimliği ve karakteristik özellikleri çerçevesinde eski başarılarını tekrar kazanma ve eski imliğine tekrar dönebilme arzusu ile şekillenmektedir. Başarısız olduğu okyanusa yeniden dönebilme gayesi güden karakter, bunu gerçekleştirebilirse eski kimliğine de tekrar dönmüş, eski gücüne tekrar kavuşmuş olacaktır. İsimdeki okyanusa yeniden dönebilme güdüsü aynı zamanda bir geri dönüş veya yeniden doğuş itkisidir. İkinci erkek karakter belgeseli izleyen anlatıcıdır. Kent yaşamının bıkınlığı içerisinde doğaya sevgi ve özlem duyan başkişi, belgeselde izlediği yüzücüye Robinson ismini verir. Yağmurdan çok hoşlanmasına rağmen yağmurdan uzak kentte yaşayan başkişi, yüzücünün anlatıldığı belgeselden içkin bir şekilde etkilenir. Okyanusa yeniden açılma arzusu duyan yüzücünün “bilmiyorum” ifadesine “ben de” diye karşılık verir. Bu durum aslında onun kimlik mekânı olan doğaya dönebilme arzusunun bilinçsiz bir ifadesidir. Nitekim yüzücünün okyanusa açılma arzusu gibi kendisi de doğaya açılma arzusu duyar. Her iki karakter de birbirlerinin özelliklerini belirginleştiren norm karakterleri olarak düşünülebilir.

Kâğıt Gemiler Sayfası'nda etrafındaki detaylar ile trajik geçmişine dönen başkarakter rolünde bir erkek kahraman bulunmaktadır. Kahramanın çocukluğu esnasında evlerinin yanmış olması bilinçaltında geniş bir yer kaplamaktadır. Geçmişte evinde yangın çıkmış olan başkişi için bu durum büyük bir yıkıma ve psişik bir gerilime sebep olmuştur. Başkarakter, evlerinin aniden tutuşması karşısında çocukça bir tavırla yanan evlerini kâğıttan yapılan gemilerin ani tutuşmasına benzetmektedir. Yanan bu evin yarattığı psikolojik gerilimler ile oluşturulan öykü, okuyucusunu isim içerik çerçevesinde ana hatlara dair ipuçlarına yönlendirir. Kendisi bir gün, Moskova Devlet Orkestra'sından gelen bir grubu sirk çadırında dinlemeye gittiğinde, sahneye çıkan kadının etkisiyle geçmişine döner. Nitekim geçmişinde de evinin yandığı esnada, yaşadıkları yere bir eğlence çadırı gelmiş ve sahneye çıkan iri kadın o anı anımsatmıştır. Bu bilinçaltında yatan trajik bir olayın tetiklenmesidir. Bu noktadan itibaren geçmiş ve şimdi arasında yoğun geliş gidişler yaşayan ismi belirtilmemiş başkişinin bulunduğu andan kopuşları ve geri dönüşleri öyküyü şekillendirmektedir.

Uykunun Kuyusundaki Deve öyküsünde anlatıcının dedesi, Hüso ve Çerçi önem arz eden kişilerdir. Dede ve Çerçi'nin her ikisi de tarihi ve kültürel değerleri simgeler. Mekânın değişen sosyokültürel ve sosyoekonomik yapısı ile birlikte bu iki karakter de başkişinin zihninden ve düşlerinden silinmeye başlar. Çünkü kültürel doku yok oldukça, onu simgeleyen değerlerde yok olmaktadır. Öyküde “deveee deveee!” diye bağırıp havraya doğru koşan Hüso ise başkarakter, havraya götüren bir yönlendirici ve bu hedef mekân ile başkişi arasındaki dolayımlayıcıdır. Havrayı tasavvur ediş biçimi ise başkarakterin kimliğine dair verilmiş ipuçları barındırır.

Şarkı Benim İçimde öyküsünün başkarakter, devrimci ve direnişçi ruhlu, sanat tutkulu ve en önemlisi aktivist bir kişiliktir. Hayranı olduğu politik aktivist sanatçılardan Joan Baez'i dinlerken düşlere dalan başkişi, düşleri ve sanat tutkusu ile yaşamaktadır. Tiyatro ve müzik sanatları ile yakından ilgilidir. Anton Çehov'un Nina Tirida öyküsünün Nina karakteri ve Mozart'ın besteleri üzerine düşünür. Şarkılar ile diğer sanat dalları arasında bağlantılar kurgular. Üstelik düşlerde yaşamaktan hoşlanır. Gerçekliğin dışına düşleri ile çıkmayı çoğu zaman başarır. Dünya ile alakalı derdi olan ve entelektüellik seviyesi yüksek bir kişiliktir. Amerikan politik aktivist Joan Baez'e ait bir şarkı eşliğinde düşlerin konuşturulmuş olduğu bir bu anlatıda başkişinin bir ritüel haline getirdiği şarkı dinlenme saati ile gündüz düşü kurma saatini karıştırması

sonucunda şarkı ve düş birbirine karışmış ve yer değiştirmiştir. Düşler bilinçten dışarıya beden aracılığı ile çıkarken, şarkı düşlerin yerine geçmiştir ve bu durumu başkışı, “Şarkı benim içimde” ifadesiyle somutlaştırarak kendi içsel yapısı ile öyküyü oluşturmuştur.

Sevgilimin Kır Atı öyküsünün erkek karakteri ise folklorik bir imge barındırmaktadır. Bu kişi öyküye ismini de vermiş olan Kır atlı erkektir ve öykü başkışısı olan kız, ona karşı platonik bir aşk beslemektedir. Kır at vurgusu bu noktada Köroğlu’nu akla getirmekle birlikte halk anlatılarında da sıklıkla kullanılan bir ifadedir olduğu için derin bir anlam kazanır.

2.1.1.5.2. Kadın Karakterler

Gel Ağabey Gel öyküsünde kadın karakter, istasyondaki yolcu, yolcunun yanına gelen kız (Aysel) rolü her ne kadar az olsa da önemli bir işleve sahiptir. Öyküde babasından kaçan kız olarak toplumsal cinsiyet rollerinde kadının yerinin, despot babası ile ataerkil toplum yapısının, kendisini izleyen istasyondaki yolcu ise olayları her daim dışarıdan seyredip tepkisiz kalan toplum insanının öyküye yerleştirilmiş temsilcilerini açığa çıkaran kilit karakterdir.

Düşüşler öyküsünde başkarakter yine ismi belirtilmemiş olan anlatıcı kahramandır ve bu kez başkahraman olarak bir kadın karakter tercih edilmiştir. Yakın ve uzak geçmişine dönük anımsamaları anlatıya yön vermektedir. Küçüklüğünde uçmayı düşleyen bir çocuk olan kahraman, büyüdükçe hayatın bunaltıcı yönleriyle karşılaşmıştır. Öykü, onun düşme anıları ile şekillenir. Öyküde onun yaşamında farklı zamanlarda gerçekleşen ve her biri imge barındıran üç tane düşme anısından bahsedilir. Nitekim öykünün alt başlıkları içerisinde de ikinci düşüş ve birinci düşüş adlı bölümler mevcuttur. Her düşüş, karakterin yaşamında bir dönüm noktasıdır.

Islık Çeşitlemeleri öyküsünde norm karakter olarak bir kadın görev yapar. Bu kişi aynı zamanda anlatıcının eşidir. Başkışı olayların akışı içerisinde eşiyile sürekli olarak karşılıklı diyalog halindedir. Bu diyaloglar olay örgüsü ile iç içe bir durumdadır ve geçmişe özlem duymakta olan anlatıcının bugününe ışık tutar. Eşi ve ailesi ile olan ilişkisi, ev yaşamı, sosyal konumu ve psişik yönleri gibi unsurlar eşi ile gerçekleştirdiği konuşmalar üzerinden çözümlenebilir. Öte yandan anlatıcının eşi ile evde turşu yapması bir yaşam biçimi eleştirisidir. Nitekim geçmişte turşu yaptığı malzemeleri, doğal bir şekilde tüketen ve bundan mutluluk duyan bu karakter, bugünüde bunu yapamamakta

olduğundan dolayı turşu yapmaktadır. Turşu, bu konuda kent yaşamındaki doğallıkların kayboluşuna dair eleştirel bir imgedir. Norm karakter olan eşi ile turşu yapmaya çalışan anlatıcı, bir yandan eylemini ve ikili diyaloglarını sürdürürken diğer taraftan geçmişini anımsayarak özlem duyar. Bu nedenle eşi, onun eksiklerini yansıtmakta olan bir karakter olarak düşünülebilir.

Ben de Seninle Geleceğim öyküsünde başkarakter olarak yine bir kadın göze çarpar. Bu kişi ise yalnızlık içinde ölen yaşlı kadındır. Onun ölümü ile başlayan öykü geriye döner ve tekrar onun ölümüne gelince sonlanır. Eşinin mutluluğuna anlam veremeyen kadın, onun gitmesiyle hem pişman hem de yalnız bir hayata mahkûm olur. Eşinin gitme sebebi olarak, adamın içine kurbağanın girmesini düşünmesi, öyküde hayvan ve insan arasındaki keskin sınırları silikleştiren bir kanaldır. Doğa dolaylı yoldan bu düşüncenin içine girmiş olan bir yönlendiricidir. Kendisi de “cinlerin sesini” duyabildiğini düşünür. Büyülü gerçekçi anlatılarda olduğu gibi olağanüstülüklerin sıradanlaştırıldığı bir karakterdir.

Sanırım Biri Benim öyküsünde özgürün sırtına binip yükseldiği “Uzak Kız” aynı zamanda öykünün norm karakteridir. Sürreal özelliklere sahip olan bu karakter Özgür’ün yardımcısı rolündedir. Özgür onun sırtında yükselerek, şimdisine ve geçmişine dair manzaraların yukardan anımsar ve yine bu karakter sayesinde çocukluğuna inme fırsatı yakalar. Özgürün çocukluğunda kendini konumlandığı yerin ve yetişkinliğinde kendini bir yere konumlandırılamayışının yansıtımında temel yardımcı sürreal karakter olan Uzak Kız’dır.

Kâğıt Gemiler Sayfası’nda Başkişinin kadınlara dair olan yaklaşımları ve izlenimleri de söz konusu mukayeseler ve karakterlere dair düşünceleri üzerinden gözlemlenebilmektedir. Başkişi, geçmişinde derin etki bırakan kişilerden olan Papazın kızı, yazarın eşi ve iri kadın arasında mukayeselerde bulunur. Bu noktada özellikle “İri kadın”, anlatıcıya babasını da anımsattığından dolayı ekstra bir önem kazanır:

“Galiba o kadın irisinin sesi yankılandı şimdi, babamın sağlığından anımsadığım bütün günlere yayıldı. Yine de en çok evimizin yandığı günü anımsıyorum” (SBS, s. 38).

Babası ve iri kadın kahramanın geçmişine dair öne çıkan önemli kodlayıcılarıdır. Geçmişte dikizlediği kadınlar, yazarın eşi ve Papaz’ın kızı ile iri kadın arasında bilinçdışı bir bağlantı kuran karakter, babasının bu etik dışı dikizlemeyi yakalaması ve kızması üzerine de babası ile olaylar arasında yine bilinçdışı bir köprü kurar. Bu

noktada olaylar tamamen bilinçdışı etkenleri ile şekillenmektedir. İri kadın kahramanı geçmişe götüren taşıyıcı, babası ise döndüğü geçmişindeki karşılayıcıdır. Kahraman, bu iki karakter aracılığıyla psişik gerilimlerini yaşar. Her ikisi de bu doğrultuda en önemli yardımcı roller ve bilinçaltı ile şekillenmiş karakter yansıtımındaki iki başat unsur olarak göze çarpmaktadır.

Şarkı Benim İçimde öyküsünde kadın karakteri, başkişinin evine gittiği tiyatrocu kızdır. Başkişi bu kızı Nina ile kıyaslar ve onu Nina'dan çok sıcak bulur. Çehov'un onu da yazmasını isteyeceğini düşünür. Tiyatrocu kız bu noktada, başkişinin sanat anlayışı ve dünyaya bakışını yansıtan bir kanal işlevi görür.

Sevgilimin Kır Atı öyküsünde Lele, başkişiden sonra en yoğun derinliği olan karakterdir. İlk bölümde başkişinin bahara karşı tereddüt ile yaklaşmasının dolayımlayıcısı Lele'dir. İkinci bölümde başkişi anlatısını Nuh Peygamber'in hikâyesi ile şekillendirirken, Lele bu duruma kaynaklık eder. Üçüncü bölümde en önemli simge olan "çağırdak" adlı oyuncağı Lele tarafından yapılmış ve başkişiye verilmiştir. Son bölümde ise başkişinin hayatında en çok etkilendiği olaylardan birinin Lele'nin oğlunun ölümü olduğu öğrenilir. Bu bağlamda Lele, başkişinin kişiliğini etkileyen ve derin bir boyutta işlenen bir norm karakter olarak varlık göstermektedir. Bir Sonraki öykü olan *Lele'nin Gölgesinde* öyküsünde varlığını gösteren Lele, Anlatıcı başkarakter için büyük önem arz etmeye devam eder. Üstelik bu kez öykü onun oğlunun ölümü üzerinde kuruludur ve yine *Sevgilimin Kır Atı* öyküsünde olduğu gibi başkişi için örtük bir yönlendiricidir.

2.1.1.5.3. Çocuk Karakterler

Gel Ağabey Gel öyküsünün başkarakter i smi belirtilmeyen çocuk anlatıcıdır. Öyküde anne ve babası, darbeci askerler tarafından götürülünce yalnız kalan bir çocuk kahramanın askerdeki abisinin gelmesini umutla bekleyişi anlatılır. Olayların onun yaşadığı trajik durum, psikolojik gerilimleri ve bu perspektiften yansıtılan dışarıya dönü gözlemler üzerine kuruludur. Askerlerin evini basıp anne ve babasını götürmesiyle yalnız kalan ve korkunç bir trajedinin içinde bulan 12 Eylül mağduru bu karakterin tek tutunacak dalı, askerdeki abisinin gelmesine dair beslediği umuttur. Bu umut aynı zamanda, 12 Eylül ile kararmış olan hayatlar ve yıkıma uğramış, parçalanmış olan toplum insanının yeniden doğuş itkisinin örtük bir ifadesidir. Kahramanın, abisinin

askerden dönüşünde onu olgunlaşmış ve güçlenmiş bir şekilde tahayyül etmesi ya da görmesi yitık aile imajının tekrardan toplanması ile birlikte, kendisini hayata hazırlayacak yeni bir aile koruyucusu, bu doğrultuda karşıt iktidar karşısında mücadelenin devamlılığını sağlayacak yeni bir güç söz konusu olabilir.

Seslerde Başka Sesler öyküsünde kart karakter olarak kurgulanmış çocuklar söz konusudur. Minibüsteki mahsur kalmış bu çocuklar korumasızlığın ve masumluğun öyküye yerleştirilmiş temsilcileri olmaları dolayısıyla önemlidir. Sesler ile örülü olan öykünün en masum sesi, bu çocukların “baba” diye çıkardıkları seslerdir.

Bıyıklarına Ağlayanın Öyküsü hikâyesinin çocuk karakteri bıyıkları koparılan adamın oğludur. Aynı zamanda öykünün anlatıcısı olan bu çocuk, kimliksizleşen baba figürünün çocuğun gözündeki deforme olmuş imajını yansıtır. “Kılıç gibi” uzun olan bıyıkları koparılmadan yani kimliğini kaybetmeden önce çocuğun gözünde hayran olunması ve güçlü bir imaja sahip olan baba, bıyıklarını yani kimliğini kaybetmesinin ardından zayıf, cılız ve bitkin bir imaja bürünmüştür. Dolayısıyla yitirilen kimlik ve zayıflayan baba figürü, çocuk üzerinden okuyucuya aktarılır.

Uykunun Kuyusundaki Deve öyküsünün başkarakteri, Ankara Kalesi civarlarında yaşayan ve vaka zamanında henüz çocuk olan anlatıcıdır. Bulunduğu yerleşim yerinin negatif yöndeki değişimlerinden dolayı, düşleri de değişmektedir. Dedesini önemli tarihi kişiliklerden Yıldırım Bayezid’e benzetmesi ve düşlerinde görmesi, Havraya gittiğinde bu mekânın kendine has özelliklerinden hoşlanması ve Çerçi’nin evine değer vermesi gibi etkenler, başkişinin tarihe ve kültürel dokuyu önem veren ve bu unsurlara dayanarak kimliğini inşa etmeye çalışan bir karakter olduğunu göstermektedir. Fakat bulunduğu yer köhneleştikçe kendisi de bundan etkilenir. Genelev ile birlikte düşlerinde dedesi yerine buranın kadınlarını görmeye başlar. Çerçi’nin evi değişince Çerçi, gözünden silinir. Çünkü etrafındaki köhnemişlekler ve kokuşmuşluklar, onun düşlerini ve aynı ölçüde tasavvur biçimini de değiştirmektedir.

Bir Beyazlığın Ortasında öyküsünün başkarakteri, yetişkinliğinde vicdan azabı çekecek olan çocuk bir avcıdır. Öyküde minimize edilmiş olan avcı ve doğa çatışması söz konusudur. Diğer canlıların insanlar tarafından yok edilişi üzerinden görünür kılınan doğa-insan çatışması anlatıya hâkimdir. Avcı çocuk ise doğaya ve canlılara yaptığı kötülüklerden dolayı yetişkinliğinde kendini beyazlar içindeki bir leke olarak tanımlar. Bu nedenle Çocukluğunu beyazlar içinde kara bir leke olarak görür. Çocukluğun

masumlugu ve beyazligi içinde kendisi dogaya ve diger canlilara karşi kötülükler yapmakta olduğu için çocukluğun berrakligını bulandırmıştır. Çocukluğunda sapanla kuşları yaralayan bir avcı olmasından dolayı azap içinde olan başkarakter, yetişkinliğinde kendini başka biri olarak görmek istemektedir:

“Sahi nasıldım çocukken? Bazen, kuşkusuz diyorum, kuşkusuz başka bir elim vardı, başka bir yüzüm. Kuşkusuz o ben değildim. Onlar da şimdi yoktu” (SBS, s. 47).

Başkişinin çocukluğunu kendine ait olarak görmemesi, kötü geçmişten kurtulabilme etkisinden kaynaklanmaktadır. Yaraladığı kuşun, yavrusunu taşıdığını görünce kendiliğindeki kötücüllüğü fark eden özne, dogaya karşi yaptığı bu kötücül davranışın izlerini silebilmek için başkalaşma arzusundadır ve kendini buna ikna etmiştir. Bu durum aynı zamanda psişik bir gerilimdir ve bireyin ruhunda geri çekilmelere yol açmaktadır. Çocukluğu ile uyuşamayan özen, hem yaptığı kötülükten hem de uyuşmazlıktan kurtulmanın yolunu benliğini bölerek bulabileceğini düşünür. Bu nedenle kendi çocukluğuna sahip çıkmayarak bir kimlik kırılması oluşturmaktadır. Öyküsünün diğer çocuk karakterleri ise başkişinin sapanla kuş vurduğu sırada birlikte olduğu arkadaşlarıdır. Her biri insana ait kötülüklerin ve diğer canlilar ile doğanın haz uğruna sömürülüşünün çocuk yaşta başlayabildiğini gösteren ve kötülüğün insanın doğasında var olduğunu kanıtlayan kişilerdir.

Sevgilimin Kır Atı öyküsünün başkarakteri henüz “on altısında” olan çocuk sayılacak bir kızıdır. Bulunduğu yörenin halk hikâyeleri ve inanışlarından fazlaca etkilenen bir yapısı vardır ve kendisi öykünün anlatıcısıdır.

“Anlatıcı, çocukluk ve yetişkinlik arasındaki görüntüler, sesler arasında gider gelir. Tüm iki dünya arasındaki bağlantısı ise sadece sesler ve görüntülerdir. Tümöyle seslere odaklanmış çocuk, kuş sesleri, ırmak sesi, kurbağa sesiyle düş evreni kurgular. Artık büyümüş anlatıcının devrim şarkılarına çocukluğunun doğa izlenimleri, kuş sesleri, kurbağa sesleri karışmıştır. Doğa ve onun sesleri giderek fantastik, sembolik anlatımın temel argümanları olur” (Güzel, 2016, s. 108).

Kır renkli bir ata sahip olan birine karşi çocukça aşk besleyen, Lele’nin anlattıklarının etkisine kapılan, bahara tereddüt ile yaklaşan ve Nene’nin ölümü ile sarsılan başkişi, aynı zamanda doğa ve insan ilişkisindeki izlenimleri okuyucuya aktaran bir vasıtaadır. *Lele’nin Gölgesinde* öyküsünde de varlığını sürdüren bu başkarakterin yağmur esnasındaki orman macerası ve Lele’nin kulübesine sığınışı öykünün omurgasını

oluşturur. Ormanda yağmurdan ve ormandan kaçarken geçmişe dair anımsamalarda bulunur.

Lele'nin Gölgesinde adlı öyküde Lele'nin oğlunun ölümü anlatılmaktadır. Lele'nin oğlu ırmak kenarında horozgözü toplarken, uçurumdan düşüp azgın sulara gömülen Hâkim'dir (Güzel, 2016, s. 108). Hâkim, öyküdeki ikinci çocuk karakterdir ve ölümü ile varlık gösterir. Hâkim'in ölümünün ardından Lele'nin ormanda "Hâkim" diye yankılanan sesi hiç yok olmayıp adeta ormanın bir gölgesine dönüşmüştür. Bu durum ormanın grotesk yapısının ve korkunçluk boyutunu derinleştiren önemli bir etkidir.

2.1.2. İzleksel Kurgu

2.1.2.1. Kimliksizleşme

İnsan, kimlik kuyusunda çıkardığı iyi ya da kötü bir kimlikle toplum içerisinde kendini temsil edecektir. Faruk Duman, öykü dünyasında ön plana çıkardığı kişilerin yansıttığı kimlikleri oluştururken "ötekileştirme, benliğe dalma ve eyleme geçme" aşamalarından geçirerek kimlik kazanma eyleminin gerçekleşmesini sağlar. Toplum içinde orta ve alt sınıf insanların yansıttığı özellikleri, okuyucuya ötekileştirerek sunması ve anlatıcısını kahramanlarından seçmesi ile benliğe dalmayı ve eyleme geçmeyi gerçekleştirmesi öykülerinde kimlikleşmenin yaşandığının göstergesidir. Böylelikle Duman, öykü dünyasını kurgularken kişilerin kendi benliğinde ve toplum içerisindeki algılanış şeklini anımsatarak bu insanların kimliklerini tasvir eder (Arslan ve Güçlü Demir: 2022, s. 57, 58). Duman'ın öykü kahramanlarının birçoğunda kimlikleşmeye paralel olarak kimliksizleşme durumu da varlık göstermektedir. Bu durum özellikle toplumdaki statüsünü belirli bir özellik doğrultusunda edinmiş olan ve kimliğini bu özelliklerine yüklemiş olan öykü kahramanları için, söz konusu kimliksel özelliğin kaybı ile birlikte bir kimliksizleşme durumu açığa çıkmaktadır. Bu durum beraberinde kimlikten kopuş olgusunu açığa çıkarır.

Belirli bir kimliğin önemi sosyal bağlamada dayalıdır. Aynı zamanda bütün kimlikler kalıcılığa da sahip değildir. Bir kimliğin varlığı bazen çok kısa süreli veya çok rastlantısal olabilmektedir (Sen, 2006, s. 46). *Seslerde Başka Sesler* kitabında kimliğini belirli unsurlara endekslemeleri sonucunda, kimlik odak noktasının kaybolması ile kimliklerinin de kalıcılığını yitirmiş olan öykü kişilerinin varlığı görülmektedir. Söz konusu öykü kişilerinde derin bir kimlikten kopuş problemi

hissedilir. Bu durumun en belirgin örneklerinden birini *Bıyıklarına Ağlayanın Öyküsü*'nde görmek mümkündür. Öyküde toplumdaki statüsünü başka kimsede bulunmayan bıyıkları sayesinde elde etmiş ve kimliğini buna endekslemiş bir başkişinin varlığı görülmektedir. Bıyıkları dolayısıyla her gittiği yerde coşkulu kalabalıklar tarafından karşılanan bu kişi, bıyıklarını yitirince kendisini bir kimliksizlik psikozunun içinde bulur:

“Sedirin üstünde yüzükoyun bırakıp gitmişlerdi babamı. Hareketsiz. Yalnız. Öyle çaresiz kalakalmıştı koca babam. Biz de mavi badanalı odanın kapısını kapatmış, sessiz, çekilmiştik. Günlerce kalmıştı çeride. Belirsizdi. Yok gibiydi” (SBS, s. 27).

Bıyıklarını kaybeden adamın bu edimi, kimlikten kopuşun dışavurumudur. Toplumdaki statüsünü kazanma nesnesi ve kimliğini endekslediği simge olan bıyıklarını kaybedince kimliksizleşmiştir. Bu nedenle oğlu onu “belirsiz”, “yok gibi” şeklindeki ifadeler ile tasvir etmektedir. Kendini kapattığı yer ise bıyıklı fotoğrafları ile dolu olan oda yani öyküdeki kimlik mekândır. Kimlik mekâna kapanan birey, psişik bir geri çekilmenin içerisinde. Dolayısıyla bu durum aynı zamanda kimliksizleşen bireydeki içe çekilme veya benliğe dalma gibi durumların göstergesidir.

Kimliksizleşme boşluğunun birey üzerindeki yansımalarının farklı bir versiyonu da *Okyanusa Yeniden...* öyküsünde görülmektedir. Öykünün ana çizgisi geçişte şampiyonluklar bir yüzücünün belgeselidir. Bıyıklı adam gibi, bu yüzücü de kimliğini başarılarına endekslemiştir. Yüzücünün bir denemesinde okyanusu yüzerek geçme çabası başarısızlığa uğradığında ise özne, kimliksel bir deformasyon süreci geçirir. Bu süreç kimliğin kırılmasına paralel olarak, yüzücüyü okyanuslardan ve denizlerden uzaklaştırır. Dolayısıyla kimliksizleşmeden kaynaklanan bir geri çekilme daha söz konusudur. Özne, bu noktadan itibaren hayatının geri kalanını tekrar okyanusa dönebilme umuduyla geçirir. Kimliğe yeniden kavuşabilme arzusunun izdüşümü olan bu istenç, kimliksizleşme psikozuna karşı bir sağaltım aracıdır.

Sanırım Biri Benim öyküsünde ise kimliğini çocukluğunda arayan bir özne söz konusudur. Öykünün başkahramanı bovaristtir. Bovarizmin; başkası olduğunu sanma özelliğine paralel olarak çocukluğu esnasında kendisini Orta Oyunu tiplerinden Tuzsuz Deli Bekir zannetmektedir. Öykü kahramanı bu defa kimliğini, etkilendiği bir tip üzerine endekslemiştir. Kendisinin bu durumu henüz çocuk olduğu için toplumsal ve bireysel ölçeklerde absürt bir duruma dönüşmez. Fakat büyüdükçe durum değişir ve

yetişkin bir birey olarak Tuzsuz Deli Bekir olamayacağı için kimliksel bir kopuntu meydana gelir. Buna dayalı olarak özne, kimliğini geçmişinde aramaya başlar. Bıyıklarını kaybeden adam veya okyanusu geçemeye yüzücü gibi, kendini endekslemiş olduğu kimliğini yitirmiştir. Böylelikle en nihayetinde bir kimliksizlik olayı açığa çıkarak özneyi varoluş boşluğuna sürükler:

“Bir adanın açıklarında uyuyakalmış çocukluğum: çevresinde arkadaş kucakları, sıcak, uyuklu. İç içe. Usulca iniyorum; oradakilerden biri, sanırım benim” (SBS, s. 33).

“Adanın açıklarında uyuyakalan çocukluk” durağanlaşmış bir yaşamın ve yitirilmiş bir özlüğün ifadesidir. Öykü içerisinde kimliksizleşmiş olan özne, gerçeküstü bir yolculuğa çıkarak gözlemler yapmaya başlar ve bu esnada kendi çocukluğunu görür. Gördüğü çocukluğuna ise “ben”im diyebilmesi, öznenin yine benliğe çekildiğinin temel yansımasıdır. Aranılan benlik çocuklukta bulunmuştur çünkü kimliğin endekslediği etken, öznenin çoktan yitirmiş olduğu çocukluğundadır.

Öykü kişilerinde görülen rahatsızlıkların temel tetikleyicisi, benlik ediniminde aracı olan unsurların yitirilişi ile oluşmuş deforme edici boşluklardır. Kimliklerini belirli nesne veya sembollere yaslayan öykü kahramanları, bu belirleyici unsurları kaybettiklerinde kimliksizleşmektedir. Kimliksizliğin meydana getirdiği derin boşluk, bireyi anlamsızlığa iteklediğinden dolayı özne, psişik bir geri çekilme yaşayarak benliğine dalar veya kendine ve etrafına ötekileşir. Kendini kimliksizliğin ortasında bulan özne, artık temel bir varlık sorunsalının da içerisinde.

2.1.2.2. Politik Aktivistleşme

Seslerde Başka Sesler kitabı küresel bağlamda politik bir söyleme sahiptir. Öykülerde söz konusu politik söylemi görünür kılan en belirgin unsurların başında ise aktivizm gelmektedir. Aktivist unsurlar, öykülerde bazen aktivist karakterler, bazense aktivizm sempatizanı olan öykü kişileri üzerinden varlık göstermektedir.

Aktivizm kavramı Fransızca “activisme” kelimesinden gelmekte ve etkinsilik anlamı taşımaktadır. Aktivizm, belirli sorunlara, problemlere dikkat çekilmesi amacıyla insanların bir araya gelmesi, politik ya da toplumsal değişim gerçekleştirmesi olarak tanımlanmaktadır. Aktivizm kavramının temelinde politik davranış sergileyerek toplumu daha iyi hale getirme düşüncesi mevcuttur. Aktivizm savaşları önlemek, insan haklarını savunmak, çevreyi korumak gibi basit girişimlerle ya da zorlu eylemlerde

bulunma davranışları olabileceği gibi adaletsizlik ve eşitsizlikten kaynaklanan sorunları ifade eden toplu amaca dayalı bir eylem biçimi olarak ifade edilebilir (Cengiz ve Günay, 2020, s. 308). Tarihsel perspektiften aktivizmin var oluşu insanların birlikte yaşaması sonucu ortaya çıkmış fakat modern anlamda bahsi geçen hareketlerin zirve noktasına ulaşması, 1950 ve 1960'larda gerçekleşmiştir. Bu yıllarda birçok aktivist hareket, kadın hakları, sivil haklar, tüketici güvenliği, çevrecilik ve Vietnam Savaşına karşı protestolar dâhil olmak üzere üst seviyelere ulaşmış ve kamu dikkatini çekmiştir. Kamuoyunun dikkatini çekip tartışma yaratarak gündemde kalma çabasından hareket eden aktivistlerin, 1990'larda ise görece olarak tecrit içerisinde çalıştıkları görülebilir. Bugün ise teorik aktivizm dünyada potansiyel olarak devam etmekte, birçok sosyal ve politik yapıdan etkilenmektedir (Arklan ve Kartal, 2019, s. 29). Faruk Duman öykülerinde ise aktivizmin politik bir söylem boyutunda varlık bulduğu ve bu söylemin estetik bir çerçevede gerçekleştirildiğini görmek mümkündür. Öykülerde görünür kılınan aktivist öğeler ise eşitlikçi ve sosyal bir yaklaşım çizgisinde hareket eder.

İlk baskısı 1990'lı yıllarda yayımlanan *Seslerde Başka Sesler* kitabında aktivizmin belirgin biçimde görüldüğü öykülerin başında *Şarkı Benim İçimde* öyküsü gelmektedir. Öyküde ünlü Amerikan aktivist folk şarkıcısı Joan Baez'den bahsedilmesi ve Joan Baez'in Tiananmen Meydanı protestolarıyla ilişkili olan *Speaking of Dreams* (Düşlerin Dili) albümüne ait şarkıların öyküdeki temel yapıtaşları olması, aktivizmi doğrudan anlatının odağına yerleştirmektedir. Öykü başkışısı şarkıyı dinledikçe Afro-Amerikanlar için gerçekleştirilen eylemi ve eylemin ortasındaki Joan Baez'i anımsamaktadır. Bu anımsama, bir aktivizm sempatisi olması dolayısıyla mutlu edici ve pozitif bir edimselliğe dönüşmektedir.

“Şarkının ilk bölümü bitiyor. Odanın içinde yürümeye devam ediyorum, bir balık gibi. Şarkıcı kadınla ilgili bir gazete haberini anımsıyorum. Amerika'da siyahlarla birlikte bir protesto yürüyüşünde çekilmiş bir resim... Kadın tam ortada, kollarını kaldırmış, gergin bir yüzle bağırıyor. Şarkının ikinci kısmı bu resmi anlatıyor sanki. Sözlerini anlamasam da büyüleyici bir gerginlik hissediyorum. Halk birleşince hiçbir zaman yenilmez” (SBS, s. 51).

Başkaları için yardımda bulunma davranışı sergilemenin iyi ruh halinin oluşmasında en iyi yollardan birisi olduğu ifade edilmektedir. Buradan hareketle başkalarına fayda sağlamak adına gönüllü davranışlarda bulunmak yeterlik ve öz belirleme duygularını arttırarak öznel iyi oluş seviyelerine pozitif katkıda bulunmaktadır. Klar ve Kasser

tanımladıkları aktivizm yapısında, aktivizme katılmanın temel bir insan motivasyonu olmasıyla beraber bireylerin iyi oluş düzeylerine pozitif katkıda bulunduğunu ifade etmektedirler (Cengiz ve Günay, 2020, s. 308). Öyküdeki durum da buna benzerdir. Öykü başkışisi için aktivizm hayata karşı pozitif bir motivasyon unsurudur. Nitekim öznenin şarkıyı benimsemesi, Joan Baez'i etnik ayrımcılığa maruz kalan ve siyahi olarak tanımladığı Afro-Amerikalıların yanında anımsaması ve bunları memnun edici eylemler olarak algılaması, kendi kimliğine yönelik pozitif bir "iyi oluş" katkısıdır. Üstelik başkışinin belleğine kazınmış olan bu edimselliğin, aktivist bir kimlik taşıması aynı zamanda bireysel belleğin, kolektif bilinç ile birlikte hareket ettirildiği bağlamdır.

Islık Çeşitlmeleri öyküsünde ise aktivist eylemlerin doğrudan ortasında yer almış bir başkışı görülmektedir. Özellikle 68 kuşağından biri olduğu tahmin edilebilecek olan başkışı, olgunluk döneminde olsa da geçmişinden bahsederken üniversite yıllarında katıldığı bir eyleme değinir:

"Islık çalmayı bırakalı çok oldu. En son, üniversitede, bir eylemde çalmıştım. Arkadaşlar devrim şarkıları söylüyor. Biz de bir grup, dudaklarımızı büzmüş, var gücümüzle ıslık çalıyoruz" (SBS, s. 24, 25).

Pasajdan anlaşılacağı üzere bu eylem sol fraksiyona ait olan devrimci bir dayanışmanın izdüşümüdür. Bu noktada gerçekleştirilen devrimci eylem doğrultusunda kendi fikirlerine göre daha iyi bir dünya için uğraş veren eylemdeki kişileri politik aktivizm doğrultusunda ele almak mümkündür. Öykünün tavrı bu noktada sol fraksiyon ve sosyalist görüş ile aktivizmi yakınlaştıran bir tutum seyretmektedir.

Seslerde Başka Sesler kitabında sol ideolojiyi benimsemiş olan kişilerin aktivizm doğrultusunda ele alındığının en büyük göstergelerinden biri ise *Gel Ağabey Gel* öyküsünde gözlemlenebilir:

"Kalabalıkta, ailelerin içinde annemi gördüm. Babamı, ağabeyimi, beni. Ağabeyim yeşil giysilere bürünmüş, ayaklarında postallar; yaşı küçük daha, bu yüzden Şarlo'ya benzemiş biraz" (SBS, s. 9).

12 Eylül döneminde evleri basılan öykü kişinin, abisini Charlie Chaplin ile özdeşleşmiş olan Şarlo'ya benzetmesi aktivizm noktasında dikkat çekicidir. Nitekim "Şarlo", kendisini canlandıran ve filmlerinde aktivist unsurların yoğun olarak sezildiği Charlie Chaplin ile özdeşleşmiş bir karakterdir. Chaplin, Şarlo ile oluşturduğu modern palyaço tiplmesi üzerinden sol görüşe yakınlığını sezdirmiştir. "Charlie Chaplin'in 1920'lerde dile getirdiği akla uygun bir biçimde düzenlenmiş ve makinelere teslim edilmiş bir dünyanın hiç de umulan sonuçlar doğurmayabileceği düşüncesi postmodern

eleştirinin de ana temalarından birisidir. Postmodern eleştiri Chaplin'in gözlerindeki şaşkınlıkla dünyaya bakmakta ve neler olup bittiğini, nerede yanlış yapıldığını anlamaya çalışmaktadır" (Ketenci, 2007, s. 61). Bu çerçevede önemli bir eylem metodu ile karşılaşılır. Aktivizmin estetize edilmiş bir söylemi imgesel bir üslupla Şarlo üzerinden aktarılmaktadır.

Aktivist söylemlerin belirginleştiği öykü kişileri, kendilik edimlerini sosyal olaylara bağlamış olan karakterlerdir. Daha iyi bir dünya için verilen mücadelenin mutluluğu ya da kalitesi düşük yaşam standartlarının bazen açık bazen örtük olan eleştirisi, söz konusu öykü kişilerinin gizli yönlendiricileridir. Bu doğrultuda aktivizmin, eserde politik bir söylem olarak var olduğu görülmektedir. Üstelik politik aktivistleşmenin imgesel boyutlar ile oluşturulmuş olması, estetik bir söylem biçimini ortaya koymaktadır.

2.1.2.3. Doğa

Faruk Duman, çoğu kez doğayı; insanı, hayvanı ve yeşiliyle bir bütün hâlinde anlatılarının merkezine yerleştirir ve insanı da tıpkı "zeyra kuşu" gibi, "armut ağacı" gibi doğadan ayrılmaz bir bütün olarak ele alır. "Sevgilimin Kır Atı" ve "Lele'nin Gölgesinde" bu düşüncüyü net biçimde destekleyen öykülerdendir (Güzel, 2016, s. 108). Her iki öyküde de doğa; çeşitli bağlayıcı unsurlar aracılığıyla insanın temel yönlendiricisi ve varlık alanı olarak öykünün merkezinde yer alır. Bağlayıcı unsurlar ise; ölüm, mit, kimlik, varlık gibi insan yaşamının ana hatlarıdır. Buna dayalı olarak doğa, hem iyi hem de kötü yüzleri olan kaotik fakat koruyucu bir kimlikle okurun karşısına çıkar.

Sevgilimin Kır Atı öyküsünde doğa, ilk olarak mevsimsel döngü ile varlığını sezdirebilir. Öykü kışın sonlandığını belirten ifade ile başlar ve ilk bölüm "Guggu Kuşu" adını taşır. Baharın gelişi baykuş ile imgelenmektedir. Mevsimsel döngünün bir hayvan ile imgelenmesi ise ayrıca önem taşır. "Hayvanlar kendiliklerinden devinir, büyür, nitelik değiştirir, varlığa gelir ve ölürlür. Bu değişim onarda dış etmenlerle oluşturulabilir, ancak onlar bütün bunları kendiliğinden de gerçekleştirebilirler. Aristoteles'e göre, dört öge ve onların birleşimiyle meydana gelen eştürsel cisimler de hayvanlardakine benzer bir içsel devingenliğe sahiptirler" (Denkel, 2020, s. 187). Bahsi geçen dört öge (ateş, su, toprak, hava) ise aynı zamanda dört mevsimle paraleldir ve her

biri belirli bir mevsime ait imgelemler barındırır. Bu noktada dolaylı olarak doğa-nesne ilişkisi; dört öge, mevsimsel döngü ve hayvanlar üzerinden imgelenebilir. Guggu kuşunun ortaya çıkması kış mevsiminin, bahara dönüşümünün göstergesidir. Hayvanın devingenliği doğanın devingenliğini ifade etmektedir. Dolayısıyla doğaya ait doğal nesnelerden olan hayvan, bu noktada bir dönüştürücü semboldür. Mevsimsel döngü çerçevesinde varlık gösteren bahar ise, doğanın kaotik yapısının ve yanıltıcı yüzünün ifade kanalıdır. Nitekim bahar, besleyici ve yenileyici yönleri ile olduğu kadar, ürkütücü ve yok edici yönleriyle de varlık göstermektedir.

Guggu Kuşu adlı bölümde Lele'nin bahardan korkusu anlatılır. Bu korku boşuna değildir. Bahar demek, karların erimesiyle “oluk oluk” akan bir nehir demektir. Lele'nin korkusunun, nehrin oğlunu alıp gittiğinden kaynaklandığını anlaşılmaktadır ki bu boğulma vakası “Seslerde Başka Sesler” öyküsünde de işlenir. Yazar Baharın yalnızca umut ve mutluluk habercisi olan bir mevsim olmadığını söylemeye çalışmaktadır. Doğa ile insanı da yine bu ölüm etrafında birleştirilir (Güzel, 2016, s. 108). Bu birleşim biçimi aynı zamanda öyküye masalsı bir hava katarak doğayı grotesk bir hâle getirir:

“Lele kabarıp gürleyen sulardan korkarmış. Nehir, oğlunu alıp gitmiş de ondan. Koyağa gömülü nehir. Baharda kabarıp deliren nehir. İyi de yalnız nehir mi delirir baharda, olmaz. Olur mu hiç? Kuşlar da delirir, ağaç, çiçek, böcek, kızlar, oğlanlar hep delirir. Bulutlar delirir örneğin. Koyağın başında kaynayıp duran bir kaynak var. Adamın dişini kırar, parçalar, öyle soğuk. O bile delirir” (SBS, s. 55).

Bahar, ilk bakışta doğanın güzelliklerinin gün yüzüne çıkmaya başladığı, hoş bir kavram olarak görülse de derinlere inildikçe korkutucu ve tedirgin edici bir kimliğe sahip olduğu görülür. Dolayısıyla aldaticıdır. Doğa da tıpkı bahar gibi görünen güzellikler ardında görünmeye korkunçluklar barındıran aldaticı bir yaşam alanıdır. Öyküye doğayı temsilen yerleştirilmiş bir mikro-kozmoz olan orman da bu yönde bir görünüm sergiler. Katildir, korkutucudur, labirenttir dolayısıyla masalsı bir anlatım tarzı ile şekillendirilmiş olan grotesk unsurlarla benzenmiş bir alandır. En nihayetinde ise doğa, çift yönlü bir varlık alanı ve yönlendiricidir. Aynı durum *Lele'nin Gölgesinde* için de geçerlidir. Öyküde orman, içinde bulunan canlıların canavarımsı ve grotesk özellikleri ile donatılmış olan bir labirenttir. Fakat tüm bunların yanında besleyici ve var edici özellikleri de yine doğa karşılar. Bu ikircikli tavrın en belirgin ifadesi, Sevilimin Kır Atı öyküsünde başkişi tarafından Nuh'un gemisine benzetilen bahçe üzerinden verilebilir:

“İşte bizim bahçe, bu Nuh Peygamber’in gemisine benziyor. Elma, armut, erik, ceviz, boy boy, çeşit çeşit her meyveden var bizim bahçede” (SBS, s. 55).

Bahçenin Nuh’un gemisine benzetilişi, doğanın ikircikli yönünü vurgulama bağlamında önemli bir imgesel araçtır. Bu noktada insan ile doğa mitsel çizgiler üzerinde tekrar buluşmaktadır. Nitekim Nuh’un gemisi, içinde bulunanları tufandan korurken bahçe de ormanın groteskliğinden ve baharın korkunçluğundan koruyan besleyici ve sağaltıcı fonksiyonlara sahip varlık alanıdır. Üstelik ikisinin de koruyuculuğu doğadan aldığı özellikler ile sağlamlaşır. Nuh’un gemisinde devamlılığı sağlamak adına doğadan bulunan yani doğaya ait olan nesnelerden bir çift alınarak gemiye konması devamlılığa doğanın katkısını gösterir. Öyküde Nuh’un gemisine benzetilen bahçe de yaratıcının doğa ile sunmuş olduğu güzelliklerle doludur. Bu noktada hem doğanın çift yönlülüğü görünür kılınmakta hem de doğa ve Tanrı kavramları birbirlerine yaklaştırılarak panteizme doğru kaymakta olan bir tavrın izdüşümleri açığa çıkmaktadır.

Doğa insan ilişkisi çerçevesinde farklı bir söylem de avcı imgesi üzerinden yansıtılmaktadır. Faruk Duman romanlarında da sıklıkla karşılaşılan avcı imgesi, insan ve doğa ilişkisi üzerinden karşılıklı yıpratıcı etkenleri gözler önüne serer. Ek olarak avcılık, Seslerde Başka Sesler öykü kitabı da dâhil olmak üzere birçok Faruk Duman anlatısında modern zaman eleştirisi olarak yer alır. “Avcılık” kavramını modern zaman öncesi ve sonrasın olmak üzere iki ayrı şekilde ele almak gerekirse; modern zamanlar öncesinde avcılık, bir zorunluluk ve gereklilik olarak görülür. Bu nedenle hem insanlık tarihi hem de Türk ve Anadolu kültüründe önemli bir yer arz eder. Sözelimi Anadolu’da şekillenmiş Dede Korkut anlatılarında; “av, avcılık, av hayvanları ekonominin önemli unsurlarındandır. Avlar, yiyecek ve giyecek kaynaklarıdır. Şölen yiyeceğidir ve beylere sunulan armağandır. Avcılık, kahramanlık ve yiğitlik sembolüdür. Oğuz yaşantısının baba töresi olduğu gibi savaş için canlı kalma idmanıdır” (Berbercan, 2010, s. 13). Modern zamanlar öncesinde insanlar yaşama tutunabilmek adına avcılık yapmak zorunda kalmış ve yaşamları ile kültürlerini bu çerçevede inşa etmişlerdir. Modern zamanlar öncesinde zorunluluk ve temel gereksinimler gereği gerçekleştirilen avcılıklar, modern zamanlarda ise doğayı tahrip eden bir keyfiyet unsuru olarak görülmektedir. *Bir Beyazlığın Ortasında* öyküsünde bu durumun eleştirisi yapılmaktadır:

“Oysa biz can alıcılar az ötede nişanımızı almış olurduk. Çoğunlukla da kaçırmazdık. (...)”

Evet. Borunun diğer ucundan çıkıverdi. Öyle korkmuştu ki. Çıktığında gagasında yavrusunu taşıyordu. Küçük güvercin, çığlıklar içinde” (SBS, s. 49).

Öykü, çocuk avcılarının amaçsız ve keyfi bir biçimde yaptıkları sapanlarla kuşları avlamalarını anlatmaktadır. Başkişi olan çocuk avcılardan biri, bir gün vurduğu bir kuşun yavrusu olduğunu görünce bir travma yaşar. Bu durum avcının kötücüllüğü ile birlikte insanların doğaya karşı verdiği tahribatın izdüşümüdür. Nitekim kuşun yavrusunun ölecek olması, devamlılığın kesilmesine dair bir yansıtmadır. Doğanın devamlılığını yitirmesi ise gelecek nesiller adına güçlü bir tehlikedir. Bu noktada *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur* romanında olduğu gibi avcı imgesi üzerinden görünür kılınan insan-doğa ilişkisine ekoeleştirel bir yaklaşım getirilmektedir. Dolayısıyla modernizm ile birlikte insan eliyle tahrip edilen doğa, av olan kuş ve avcı olan çocuk üzerinden ifade edilmektedir. Türk ve Anadolu kültüründe önemli bir yer tutan avcılık, modernizm ile birlikte bu yönünü kaybederek, doğa tahribatını arttıran bir yok kılış aracı hüviyetine bürünür. Bu doğrultuda öykü avcılığın, kötücüllüğü ve çeşitli olumsuzlukları üzerinde eğilmektedir.

Seslerde Başka Sesler, doğayı hem korkunç muğlaklıklar mekânı hem de varlık alanı olarak ele almasının yanı sıra, doğayı panteist yönelimler ile ele almaktadır. Ek olarak öykü kitabında doğa üzerinden ekoeleştirel bir söylem ve “modern zaman-modern insan” eleştirisi oluşturulduğu görülmektedir. Bu bağlamda Faruk Duman anlatılarında vazgeçilmez bir unsur olan doğa, ele alınan öykü kitabında da çok yönlü bir izlek olarak okuyucunun karşısındadır.

2.1.2.4. Bireysel Bellek

Seslerde Başka Sesler öykü kitabının içerdiği anlatılarda bellek, karakterler özelinde bireysel açıdan geniş söylem alanı oluşturan bir unsurdur. Belleğin söz konusu öykülerdeki önemi, karakterlerin yaşamlarındaki derinliklere indikçe ve olayların gelişim seyrine yaklaştıkça aynı ölçüde artmaktadır.

“Bellek, geçmişte yaşanan olayların gelecek kuşaklara aktarılması aşamasında anlam kazanmaktadır. Geçmişle gelecek arasında köprü işlevi gören bellek, sadece zihinsel olarak yürütülmemekte, bireyin kişisel olarak hatırladığı anıların yanında, toplumların yaşam çizgilerinde önemli yeri

olan tarihsel, sosyal, ekonomik ya da kültürel olayların kolektif bir biçimde yeniden inşa edilmesiyle de ortaya çıkmaktadır” (Yıldız, 2019, s. 91).

Bu bağlamda belleğin, toplumsal (kolektif) ve bireysel (ferdi) olmak üzere iki farklı uzamı söz konusudur. Toplumsal bellek ortak grup ve cemiyetlerin tarihsel olayların yaşam ve kültürel biçemlerindeki katkısı üzerine eğilirken, bireysel bellek kişinin dönüm noktalarına eğilen, yaşamındaki önemli olayların hayatın geri kalanındaki yönlendirici etkisini sorgulayan bir alan açar. *Seslerde Başka Sesler* kitabında yer alan öykülerinin genelinin özyaşamöyküsel ve otobiyografik karakterli olması ise daha çok bireysel belleğin eserdeki hâkimiyet alanını genişletmektedir.

Bellek üzerine yapılan çalışmalarda genel anlamda ifade etmek gerekirse bireysel ve toplumsal hatırlama ve unutma süreçleri üzerine odaklanılmaktadır. Birey, hatırlama anında kolay bir biçimde geçmişte depolanmış olan bilgiye ulaşmaz. Bireyin belleğindeki veriler, hatırlama anının özellikleriyle harmanlanarak yeniden kurgulanır. Bu nedenle bellek üzerine yapılan çalışmalarda, geçmiş üzerinde durulduğu kadar, güncel durum ve bu ikisi arasındaki ilişkiye de odaklanılmalıdır (Yıldız, 2019, s. 91). Eserdeki öykülerin önemli bir kısmında, sıklıkla dönülen geçmiş ve güncel anlatı zamanı arasındaki köprü, bireysel bellek üzerinden inşa edilmiştir. Bu durumun en belirgin örneklerinden biri *Kâğıt Gemiler Sayfası* öyküsünde gözlemlenebilir. Öykü, gördüğü her şeyde, geçmişinde yaşadığı trajik olayı hatırlayan bir başkışının hikâyesidir:

“Galiba o kadın irisinin sesi yankılandı şimdi, babamın sağlığından anımsadığım bütün günlere yayıldı. Yine de en çok evimizin yandığı günü anımsıyorum. Sıcak. Babam çıkmış, altında o siyah araba, kim bilir hangi tanıdığının yanına gitmiş” (SBS, s. 38).

Özyaşamöyküsel anlatılarda bazı hatıralar kolayca ayırt edilir, hatta gruplar ve alt gruplar belirlenebilir. Birisine veya bir olay ve duruma karşı duyulan antipatiyi açıkladığı için hatırlanan sinir bozucu tecrübeler vardır (Draaisma, 2008, s. 63). Bu sinir bozucu yaşanmışlık, *Kâğıt Gemiler Sayfası* başkışısının çocukluğunda evlerinin yanmasıdır. Yangın, bir travmaya sebep olduğundan öznenin karakteristik ve ruhsal durumunu da etkisini altına almıştır. Özne bulunduğu an içerisinde birçok ayrıntıda belleğinde yer edinmiş olan bu trajik hadiseyi anımsar. Bu anımsama bireysel çerçevede geçmiş ve güncel arasında bellek ile örülü olan köprünün işlevselliğinden kaynaklıdır. İçinde bulunduğu “an”da duyduğu kadının sesinin bile alakasız bir biçimde kişiye babasının sağlığını ve yangın gününü hatırlatabilmesi, belleğin birey üzerindeki etkisini

ve bireyin geçmiş ile bugün arasında sıkışıp kalan yaşamındaki yoğun etkisinin bir yansımasıdır. Benzer durumun daha katı bir boyutu *Seslerde Başka Sesler* öyküsünde görülmektedir:

“Ağlamaya başlıyor. İçince hep ağlıyor. Uyuyan o iki çocuğa baktıkça oğlunu anımsıyor besbelli. Oğlu gözlerinin önünden gitmiyor. Bir denizin dibinde, açık yeşil, kıvrılıyor oğlan. Yosun olmuş orada artık” (SBS, s. 17).

Öyküde oğlunu kaybetmiş olan İlyas, uyuyan çocukları gördükçe suda boğulan oğlunu anımsar. Zaten olayın etkisinden kurtulamayıp lümpen bir hayat yaşamakta olan öznenin, psişik gerilmeleri belleğinin yönlendiriciliği ile en üst noktaya tırmanır. Burada trajik geçmişin, içinde bulunulan zamana olan etkisinin sert ve yok edici bir boyutu görülmektedir. Bireysel bellek bu noktada özyaşamöyküsü kötü anılarla dolu olan birey için yıpratıcı bir fonksiyon gerçekleştirmektedir. Nitekim bireysel bellek çoğu kez kötü anıları, iyi anılara nazaran daha sık hatırlatan bir olgudur. Özellikle kötü anı, yaşamın geri kalanını deforme edecek kadar ağırsa bu durum daha katı bir hal alır.

Özyaşamöyküsünün bir başka olmazsa olmazı da “her şey bununla başladı” ibaresidir; yaşantıya etki edici olaylar belleğe, dolayısıyla da sıklıkla özyaşamöyküsüne, “hayat dersi” veya “dönüm noktası” olarak katılır. Kişinin öğrendiği veya olayı yaşadığı zamandan beri verdiği kararlarda yönlendirici olmuş bir şeydir bu. Dönüm noktasının hemen her özyaşamöyküsünde yeri vardır (Draaisma, 2008, s. 63). Belleksel düzlemde önemli bir kırılma etkisi oluşturan dönüm noktası ve hayat dersi olguları, *Bir Beyazlığın Ortasında* öyküsünde kendilik sorgulayıcı bir olay ile gerçekleşir. Öyküde, sapanla avcılık yapan bir çocuğun yavrusu olan bir kuşu vurması kendi dilinden anlatılmaktadır. Bu trajik olay başkışı olan anlatıcının hayatında dönüm noktası olmuştur. O andan itibaren avcılığı bırakan ve daha önce yaptıklarını “beyazlığın ortasında bir leke” olarak niteleyen karakter, çıkardığı bu hayat dersi ile bütün karakteristik yapısını değiştirmiştir. Bu hayat dersi sayesinde kötücül yönlerinden arınan özne, yaşamının geri kalanında iyimser bir çaba sergilese de belleğinde yer edinmiş olan bu kırılma anının azabını yaşamaktan kendini alıkoyamaz. Bu nedenle belleğini dolaylı yoldan, kimlik üzerinden boşaltmaya hatta silmeye çalışır:

“Küçük bir mahallede oturuyormuşuz. Üç-beş arkadaş. Şimdi hiçbirinin yüzünü anımsamıyorum. Gün geçtikçe siliniyor hepsi. Gün geçtikçe insan kendi yüzünü bile anımsamaz oluyor. Sahi nasıldım çocukken? Bazen kuşkusuz diyorum, kuşkusuz başka bir elim vardı, başka bir yüzüm” (SBS, s. 47).

Bellekte kayıtlı kalma süresi birkaç milisaniye ile ömür boyu arasında değişkenlik gösterir. Görsel uyaranlar ikonik bellekte bir saniyeden çok daha kısa süreler boyunca depolanabilir. Görülen bazı şeyler ise daimi bellek, permastore sayesinde hayat boyu kişiyle kalabilir (Draasima, 2008, s. 37). Öykü başkışisi bilinçli bir şekilde belleğin bu değişkenliğinden faydalanmak ister. Çocukluğunu başka biri olarak görmesi ve anımsamak istemediğinden dolayı silikleştirmeye çalışması, her ne kadar kendisini kötücüllükten arındırsa da ömründe kara bir leke olarak gördüğü bu trajik olayı unutmak istemesinden kaynaklıdır. Vicdan mahkemesinde başka biri olarak bu olaydan sıyrılmaya çalışır. Başka biri olmasının tek yolu ise belleğini boşaltabilmesinden geçeceğinden dolayı mümkün olduğunca çocukluk anılarını ve dönemini hafızasında silikleştirir. Böylelikle bireysel belleğin, kimliğe sirayet etmiş olan diğer bir versiyonu da açığa çıkmaktadır.

2.2. AV DÖNÜŞLERİ

Faruk Duman'ın ikinci öykü kitabı olan *Av Dönüşleri* ilk olarak 1999 yılında Can Yayınları tarafından yayımlanmıştır. 2022 yılında ise kitabın yayın hakları Yapı Kredi Yayınları tarafından alınmıştır. Kitap, altı adet öyküden oluşmaktadır.

“Kitapta yer alan hikâyelerin isimleri; Pancar Vagonları, Camların Buğusunun İçinde, Sır Saklayanın Öyküsü, Atlar Sabırsızı, *Av Dönüşleri*, Yengecin Günlüğü. Kitaptaki hikâyeler kurgu bakımından birbiriyle doğrudan bağlantılı değildir. Fakat tema, anlatım özellikleri, doğa ve hayvanlarla ilgili unsurların hemen her hikâyede bulunmasıyla kitapta yer alan hikâyeler arasında bir bağ olduğundan söz edilebilir” (Sevindik, 2022, s. 466).

Çalışmada kullanılan Yapı Kredi Yayınları baskısı 64, Can Yayınlarından yapılan ilk baskısı ise 90 sayfa olan *Av Dönüşleri* kitabı, 2000 yılında “Sait Faik Hikâye Armağanı” isimli öykü ödülüne layık görülerek Faruk Duman'ın ödüllü eserleri arasına girmiştir.

2.2.1. Öykülerde Yapı

2.2.1.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Av Dönüşleri öykü kitabında yer alan tüm öykülerde kahraman bakış açılı birinci tekil anlatıcı kullanılmıştır. Yazar, *Sır Saklayanın Öyküsü* dışındaki öykülerin

tamamında sözünü öykü başkışilerine emanet eder. *Sır Saklayanın Öyküsü*'nde ise anlatıcı yine olayların içinde yer almasına karşın başkışı değildir. Dolayısıyla anlatıcıların tamamı öykü içinden seçilmiş kahramanlardan oluşur. Bu sayede okur vaka ve durumları yalnızca öykü kişilerinin görebildiği kadarıyla görür ve bu kadarla yetinmek durumunda bırakılır. Bu durum aynı zamanda öykülerin; anı, özyaşamöyküsel ve otobiyografik yönlerini güçlendiren bir etkidir.

Konvansyonel olarak özyaşamöyküsel anlatılar, otobiyografi ve anının yapısı retrospektif olarak nitelendirilebilir, Retrospektif anlatımda, yazar veya anlatıcı geçmiş yaşantısını hatırlar ve anlatır. Otobiyografi ve anıda yaşanan gerçekler kendi ve kendinin bir tür savunması ve bireysel yaşamın sentezidir (Doğan, 1993, s. 105, 106). *Av Dönüşleri*'nde yer alan öykülerin genelinde öykü kahramanlarının yaşamından aktarılan kesitler ve bu kesitlerin başkışinin anımsaması ile örülüdür. Aktarımlarda ise, anlatıcı öykü kişilerinin anlatı zamanındaki durumları, öykülerin hangi perspektif üzerinden okuyucuya geçirildiğini gösterir.

Pancar Vagonları öyküsünde anlatıcı başkışidir ve çocukluğu şeker fabrikalarına pancar taşıyan vagonların güzergâhı olan bir demiryolunda geçmiştir. Öykü yapısı da buna göre şekillenir ve demiryolu ile fabrika işçilerinin yaşantılarından esintiler sunar. *Camların Buğusunun İçinde* öyküsünün anlatıcısı yine başkarakter olmakla beraber buğulu camları olan bir kahvede çalışır ve öyküde bu kahvehanede olup biten bir kesitten oluşur. Anlatıcı, öyküyü geçmişindeki bir anı olarak aktarır ve kahvede yaşanıp bitmiş olan bir kesit öykünün ana omurgasını teşkil etmektedir. *Sır Saklayanın Öyküsü*'nde anlatıcı gözlemci konumunda olsa da öykü yine anlatıcının yaşamından bir kesittir. Okur, olayları anlatıcının yorumlayış biçimi üzerinden görür. *Atlar Sabırsızı*'nda hem taşra da hem de kentte yaşamış olan bir anlatıcı geçmişindeki anımsamaları kendi algılayış süzgecinden geçirerek okuyucuya sunmaktadır. *Av Dönüşleri* öyküsü, avcı bir başkışı ve iki arkadaşının av maceraları üzerinden şekillenir ve yine anlatıcı öykünün başkışisidir. *Yengecin Günlüğü* ise yurtsuzluk, yalnızlık ve yabancılık gibi duyumsamaların boşluğuna düşmüş bir anlatıcının günlüğüne yazdığı yaşantıları okura aktarır. Okur her defasında öyküde, anlatıcının hâkim olabildiği kadarını öğrenir.

2.2.1.2. Olay Örgüsü

Kitabın ilk öyküsü olan *Pancar Vagonları*, Faruk Duman'ın “demiryolu” öykülerinden birisidir. “İşçiler”, “Üç Hayvan” ve “Kulübe” adlı üç bölümden oluşan öykü, şeker fabrikasından gelen pancar vagonlarının toplandığı bir istasyonu etrafında geçer. Öykü kişileri ise bu istasyonda çalışan işçiler ve aileleridir. “İşçiler” adlı bölümün ana odağında anlatıcı ve ailesi bulunmaktadır. İkinci bölüm anlatıcının kertenkeleler ve kurbağalara karşı yaklaşımını ve anlatıcı için hayvandan farksız olan insanlar üzerinden doğa-insan-hayvan ilişkisini merkeze almaktadır. Üçüncü bölüm “Kulübe” ise demiryolu işçilerinin amiri olan Topal'ın ve oğlunun trajik hikâyesi etrafında şekillenmektedir. Üç bölümden oluşan *Pancar Vagonları* öyküsünde olay örgüsü işçilerin, anlatıcının Devlet Demiryolları Lojmanları'nda bulunan evini yaz başlarında boyamaya gelmeleri ile başlar. Bu sırada Pancar vagonları da evin açıklarına gelir ve anlatıcının annesi, kolları sıvayıp vagonun üzerine çıkarak pancarları atar. Akşam olunca da babası eve gelip annesini kendi işlerinde çalıştırır. Anlatıcı kertenkele ile uğraştığı için dalga geçen babası katılacağı seminerden dolayı başka şehre geçici süreliğine gider. Baba bu seminerlerden geçici süreliğine de olsa bir insanmış gibi dönmektedir. Anlatıcı, bir gün kurbağa ile temas etmesi sonucunda kurbağa sesi çıkarmaya başlar. Arkadaşı Yasin'in Neriman'ı camdan dikizlemesi üzerinde anlatıcının Yasin'i kertenkele ve kurbağanın ardından üçüncü bir hayvan olarak düşünür. Son bölümde ise Topal denilen işçilerin amirinin öyküsünün anlatılmasına şahit olunur. Topal'ın “futbol delisi” oğlu, etrafınca “Hayvan” diye çağrılmaktadır. Pancar Vagonlarının bir gün Topal'ın futbol oynamayı çok seven oğlunun ayağını kesmesi ile anlatı sonlanır.

Camların Buğusunun İçinde öyküsünde “camları buğulu” bir kahvede, Ocakçı, Garson, Belma ve Şef'in hayatından yansıyan kesitler varlık göstermektedir. Öykü metninin derin anlamları ve girdapları okuyucuyu kendine doğru çeker. Anıların, imgelerin, çağrışımların yarattığı bir iç dengenin varlığından söz edilebilir (Soyşekerci, 2021). Birbirlerine temas eden öykü kişilerinin hayatları büyümlü gerçekçiliğin de bulunduğu bir atmosferden geçirilerek okuyucuya aktarılmıştır. *Camların Buğusunun İçinde* de olay örgüsünü tek ana metin halkası ve bu halka etrafında şekillenen vakalar üzerinden değerlendirmek mümkündür. Ocakçı, Garson ve Şef'in çalıştığı kahveye Belma adlı kadının gelmeye başlaması ile başlayan öykü, Garson'un, Belma'nın eşi

Tüccar'a iletilmek üzere evlerine mektup götürmesi ve Belma'nın garsonu içeri buyur etmesi ile devam eder. Garson ve Belma arasında ilişki başlar ve bu saklamak için kahveye gelen Belma'yı görmezden gelir. Bir gün Garson ve Belma'nın aynı anda kayıplara karışması ile öykü ucu açık bir şekilde sonlanır.

Sır Saklayanın Öyküsü, Faruk Duman'ın, anlattıklarını okurun zihninde oluşturacağı görüntülerle desteklediği öykülerdendir. Bezginlik ve umutsuzluk hissi için “su aygırı” benzetmesi kullanılmıştır. Yazar, anlattığı kişinin bezginliğini su aygırının görünüşü ile bağlar. Aynı öyküde “Öküze Özenen Kurbağa” masalının hatırlatılmasıyla anlatıcı, kişinin sakladığı sırlar nedeniyle aynı masaldaki kurbağa gibi şişerek patlayabileceğini sezdirir (Kundakçı, 2016). Tek sayfadan oluşan öykü, oldukça kısa hacmine rağmen kıskançlık, yetinememe, bezginlik, umutsuzluk, çaresizlik ve tükenmişlik gibi birçok duygu durumunu içinde barındırmaktadır. Sır Saklayan adamın arkadaşı Reşit'in kimsenin anlamadığı bir şekilde ölmesi ile öykü başlar. Sır Saklayan Adam, bu ölümün ardından yoğun derecede kilo alarak şişer. Anlatıcının, sır saklayan adam olan dayısının “Öküze Özenen Kurbağa” gibi şişerek patlamasından korkmasıyla öykü sonlanır.

Atlar sabırsızı'nda, okuyucu atlarla müthiş bir koşuya dalar. Faça adlı karakter ile birlikte düşlerden düşlere atlanır ve atların dünyasına geçiş yapılır. Sonra da anlatıcının ablasının saçlarının uzaması ile bu saçların giderek odaları ve evi kaplamasındaki masalsı gizemin ardına düşülür (Soyşekerci, 2021). Düş ile gerçekliğin, dar bir düzlemde iç içe sıkıştırıldığı bir öyküdür. Öykü, masalsı bir gizemin ve atmosferin büyümlü çerçevesi üzerine inşa edilmiştir. Çocukluğunu boş tarlalarda koşmakla geçirmiş anlatıcının uzun süren işsizliğinin ardından çalışmaya başlaması ile başlayan öykü, anlatıcının akşamları bara gitmeye başlaması ve Faça ve Halil ile birlikte Güzel Marmara markalı şaraptan içmeleri ile devam eder. Halil ve başkişinin koşu yarışı yaparlar, Faça da onlara hakemlik eder. Başkişinin her defasında koşuyu hırıltılar içinde kazanır ve Halil'e bir amatör gibi davranır. Başkişinin ablasının saçları da masalsı bir şekilde uzamıştır. Abla, uzayan saçların etrafı sarması sonucu boğulmuş homurtular ile odasına çekilir. Faça'nın önünde Halil ve başkişinin birbirleri ile çekişmesi ile anlatı sonlanır.

Av Dönüşleri öyküsü üç bölümden oluşur. İlk bölümde başkişi, Recep ve Hasan, başkişinin bir ağacın üzerinde gördüğü hayvanın ne olduğunu anlamak ve avlamak için

peşine düşerler. Hayvan, Hasan tarafından vurulur. Vurduktan sonra bile hayvanın ne olduğunu anlayamazlar. İkinci bölümde şiddetli yağmurdan ötürü yardım isteyen bir sese kulak veren başkişi ve Recep dışarı çıkar. Sesin ırmağın kenarında mahsur kalmış bir at çığılığı olduğunu anladıklarında artık ikisi de çamura saplanmış, yardıma muhtaç haldedir. Son bölümde başkişi ve iki arkadaşı ardıç kuşunu avlamak için bir koruya gidip arayışa başlar. Bu esnada başkişi bir önceki bölümde bahsi geçen atı nasıl kurtardıklarını hatırlar ve ırmak kenarında güzel bir kız görüp yerden bir tüy alır. İkinci ve üçüncü tüyü de aldıktan sonra Recep'in ardıç kuşunu değil ardıç ağacını aradığını anlar (Sevindik, 2022, s. 467, 468). Kitaba da ismini veren *Av Dönüşleri* en temelde insana ait ikilemleri, doğayı, insan ve hayvan ilişkisini ele almaktadır.

Yengecin Günlüğü öyküsü, “Yolda” ve “Varış” isimli iki bölümden oluşur. “Varış” isimli bölüm de ayrıca kendi içinde numaralandırılmış beş bölüme ayrılmaktadır. “Yolda” isimli ilk bölümde bulunduğu şehri terk ederek başka bir şehre yerleşmek durumunda olan melankolik bir yapıya sahip başkişinin, otobüs yolculuğu ve bu yolculuğun geçmiş yaşantıya dair içsel bir sorgulamaya dönüşümü anlatılmaktadır. “Varış” bölümünde ise yeni geldiği kente uyum sağlamaya çalışan fakat çabaladıkça aynı ölçüde yabancılaşan ve yalnızlaşan özne görünmektedir. Kentsel bir psikozun varlık hissettirdiği bir bölümdür ve yalın bir üsluba sahiptir. *Yengecin Günlüğü* öyküsünde olaylar iki ana metin halkası üzerinden değerlendirilebilir. İlk ana metin halkasını yolculuk, ikinci ana metin halkasını ise varış ve sonrası üzerinden değerlendirmek mümkündür. Başkişinin yeni bir kente yolculuğunun başlaması ilk ana metin halkasıdır. Yolculuk esnasında başkişinin geçmişini, bilinçaltına yerleşmiş kişileri ve sevdiği kızla nasıl ayrıldığını düşünmesi ile kurgusal seyir ilerletilir. Ardından bir anlık bir dürtüyle şimdiye döner ve anımsama kısa süreliğine durdurulur. Otobüs “bozkırın ortasında” hızla ilerlerken başkişinin zaman geçtikçe geride kalan şehirlerin büyüdüğünün tasavvur eder. Başkişinin yeni bir kente varması ikinci ana metin halkasıdır. Önce bir ev kiralar ve hemen önceden güvercin beslemek için kullanılmış bu evi tadilata başlar. Alt kattaki iki ressamın atölyesinde çıplaklık içeren tablolar görür, Rum ve Ermeni kökenli komşularının seslerini işitir. Kent içerisinde iyiden iyiye sıkılarak kalabalıklar arasında bir yalnızlık duyumsaması ve kentin ne olduğunu sorgulamaya başlamıştır. Bir akşamüzeri “bezgin basamakları” çıkarken, Vayda adlı

komşusunu öldüğünü öğrenince sürekli olarak sevdiği kızı hatırlayarak kente karşı yabancılik hisseder.

2.2.1.3. Zaman

Pancar Vagonları öyküsünde zaman kroniktir. Öykünün özyaşamöyküsel karakterli olması dolayısıyla olaylar, anlatıcının geçmişinde anımsadıkları üzerine kuruludur. Vaka zamanına dair ise somut bir ibare bulunmaz. Şeker Fabrikaları İşletmeleri, Devlet Demiryolları gibi kurumların varlığı, öykünün yazılış tarihi ile uyum sağlamakta olduğundan öyküde vaka zamanının 1990'lı yıllar ve önceleri olduğunu düşündürebilir.

Buğulu Camların İçinde öyküsünde zaman kronolojiye uygundur. Ocakçı, Garson, Belma ve Şef isimindeki dört bölümden oluşan anlatıda olay örgüsü sıradizimsel bir çerçevede gerçekleşir. Vaka zamanına dair somut bir ifade bulunmaz.

Sır Saklayanın Öyküsü'nde zaman, kroniktir. Vaka zamanının başlangıcı Reşit'in ölümüdür. Reşit'in ölümünün ardından gerçekleşen vakalar zinciri sıradizimsel bir şekilde kronolojiye uygun olarak ilerler. Tarihsel anlamda ise somut bir ifade ya da belirgin bir ipucu bulunmaz.

Atlar Sabırsız öyküsünde zaman kronolojik sıralamanın dışındadır. Düşler ile gerçekliğin iç içe oluşu, zamanı da somut çerçeveden alarak soyutlaştırmaktadır. Özyaşamöyküsel karakterli öyküde başkişi, geçmişinden kesitler sunarken yakın ve uzak geçmişine karma bir düzlemde döner. Bu nedenle olayların kronolojisi bozulur. Vaka zamanı ise bir takım ipuçlarından anlaşıldığı kadarı ile 1965 ve 1990'lı yıllar arasında sınırlıdır. Bu sezdirimin en belirgin örneği 1965 yılında üreilmeye başlanıp 90'lı yıllarda kullanımı yoğunlaşan “Güzel Marmara” markalı şaraptır. Dolayısıyla anlatıcının çocukluğu ve yakın-uzak geçmişini bu zaman diliminde ele almak mümkündür.

Av Dönüşleri hikâyesinin vaka zamanı ile ilgili bilgi verilmemiştir. Elektriklerin sık sık kesilmesi ve yolda mum arayan bir yabancıyla karşılaşılması dolayısıyla vaka zamanının 1990'lı yıllar olduğu düşünülebilir. Hikâyede vaka zamanına ilişkin yalnızca “Geçen yıl” ifadesi bulunmaktadır Bu ifadeden hareketle hikâyenin vaka zamanının yaklaşık bir yıl olduğu ifade edilebilir (Sevindik, 2022, s. 470). Olayların aktarımında ise her bölümün kendi içindeki öykü dilimi kronolojiye uygunluk gösterir. Art zamanlı

öykü olması dolayısıyla yaşanmış ve bitmiş vakalardan oluşan öyküde bölümlerin birbirleri ile olan sıradizimselliği muğlak kalsa da kendi içlerinde kronolojik bir yapı sağladığı gözlemlenebilir.

Yengecin Günlüğü öyküsünde vakalar art zamanlı olarak varlık gösterir. Öykünün günlük tarzında yazılışı, olayların yaşanıp bittiğini göstermektedir. Olayların sıralanışı işe kronolojiye uygundur. Yolculuk ile başlayan öykü, kente varınca ikinci bölüme geçer ve kentte yaşanan vakalar sıradizimsel olarak anlatıyı şekillendirir. Ara ara gerçekleşen başkişi üzerinden gerçekleştirilen geçmişe dönük anımsamalar da olayların akışkanlığını bozmaz. Vaka zamanına dair ise öyküde net bir zaman diliminden söz edilmemiştir. Öykünün içeriği ve kentleşme olgusu kitabın ilk yayımlanış tarihi olan 1999 yılı ve yakın tarihi ile uyum gösterir.

2.2.1.4. Mekân

2.2.1.4.1. Çevresel Mekân

Pancar Vagonları öyküsünde çevresel mekân olarak şeker fabrikalarına pancar taşıyan vagonların geçmekte olduğu bir tren istasyonu kullanılmıştır. Tren istasyonları ve demiryolları Faruk Duman öykülerinde sıklıkla varlık gösteren unsurlardır. Nitekim yazarın çocukluğunun da bizatihi bu tarz bölgelerde geçmiş olması, öykünün önemini daha yukarılara taşır. Demiryollarında çalışan işçilerin yaşantıları, sıkıntıları ve problemleri bu tarz öykülerin ana odağıdır.

Buğulu Camların İçinde öyküsünde, mekânlar oldukça azınlıktadır ve birçoğu algısal mekân özelliğinden uzaktır. Çevresel mekân olarak; Belma'nın oturduğu park, evi ve kocasıyla yerleştikleri otel gösterilebilir. Nitekim bu yerler, kişi-yer özdeşikliğine sahip olmayan mekânlardır.

Sır Saklayanın Öyküsü'nde çevresel mekân olarak, civarda dağlar ve uçurumların bulunduğu bir yerleşim bölgesi kullanılmıştır. Öykü kişilerinin yaşantıları ve dağlık bölge olması bu yerin bir taşra olduğunu düşündürebilir. “Taşra, uzaklık, geç kalmışlık demektir. Ancak bu uzaklık ve gecikmiş olma durumu bir kesinlik değil, müphemlik ifade eder. Taşra, arada kalmışlıktır, ne tam içeride ne tam dışarıda olma halidir” (Suner, 2006, s. 55). İlginç bir şekilde öykü başkişisinde de bir arada kalmışlık durumu görülür. Nitekim başkişi, sakladığı sırları anlatmak ile anlatmamak arasında kalmış ve

bu nedenle şişmeye başlamıştır. Taşra insanında sıklıkla görülen bu durum çevresel mekân açısından önem taşır.

Atlar Sabırsız öyküsünde çevresel mekân olarak anlatıcının, çocukluğunda koştuğu tarlalar ile Faça ve Halil’le gittikleri bar gösterilebilir. Bu mekânlardan tarla; taşraya, bar ise kentsel yerleşim yerlerine aittir. Bu çıkarım anlatı kişilerinin hem taşra hem de kent yaşamını tecrübe ettiklerini göstermektedir. Fakat öyküde kentsel bir psikoz veya taşra eleştirisi belirgin değildir.

Av Dönüşleri hikâyesinde mekânın neresi olduğuyla ilgili açık bir bilgi verilmez fakat tasvir yoluyla anlatılır. Bunun dışında bulundukları yerde ırmak ve koruların yer aldığı, hikâyede anlatılan olaylar vesilesiyle mevzubahis edilir. Hikâyede bulunan mekânlarının tamamının dış mekân olduğunu ifade etmek mümkündür (Sevindik, 2022, s. 470). Öyküde mekânlar azınlıkta olmakla birlikte genel anlamda kişi-yer özdeşliğinin sağlanmadığı çevresel mekânlar olduğu söylenebilir.

Yengecin Günlüğü öyküsünün ilk bölümü bozkırlardan yola çıkıp kente ilerleyen bir otobüste, ikinci bölümü ise kalabalıkları ve modern yaşam biçimiyle insanı yutan, yalnızlaştıran ve yabancılaştıran modern kent kimliğine sahip olmuş bir şehirde geçmektedir. Bu nedenle öykü başkişisinde olayların geçtiği yer olan kente dair bir “kent psikozu” söz konusudur. Bu da çevresel mekânı kapalı, dar ve labirent hâle getiren bir faktördür.

2.2.1.4.2. Algısal Mekân

2.2.1.4.2.1. Kapalı, Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Pancar Vagonları öyküsünde demiryolu lojmanlarında bulunan en eski ev, kapalı ve dar bir görünüm sergilemektedir. Özellikle Hayvan’ın ve babası Topal’ın yaşamış oldukları en eski lojman, kapalılığın en üst boyuta ulaştığı mekândır:

“Hayvanların evi eski, koca taşlarla örülmüş, bu yüzden yaz-kış soğuk bir evdi. En eski lojmandı. Sonrakiler, neydi, yapay duvarlarla örülmüştü. İncecik. Biri duvarın dibinde uyusa, soluğu öbür odada öterdi. Sesleri öyle geçirirdi.

“Memura reva gördükleri eve bak...” derdi işçiler, hakları da vardı” (AD, s. 18).

Evlerin sağlaması gereken mahremiyet alanı, bu evde yoktur ve bu durum seslerin incecik duvarlar arasındaki geçişkenliği ile vurgulanmaktadır. Üstelik eski, soğuk ve

yapaydır. İşçiler bile memura bu evin reva görülmesini kabullenmez. Bu ev, mahremiyet alanı işlevinden yoksun, koruyucu ve besleyici fonksiyonlarını yitirmiş bir nakıs yerdir. İçinde yaşayan Topal ve oğlunun bedensel eksiklikleri gibi ev de, fiziki eksiklikler ile deforme olmuştur. Bu nedenle mekân, kapalılık özelliği gösterir.

Buğulu Camların İçinde öyküsünün kapalı, dar ve labirentleşen mekânı, öykünün üzerine kurulmuş olduğu kahvehanedir. Öyküde ana mekân olan camları buğulu bu kahvehanede çalışmakta olan üç kişinin, bu kahvehaneye temas etmiş olan Belma'nın ve kahvehane sahibinin hayatından kesitler aktarılır. Üstelik onların hayatından aktarılan kesitler de buğulu bir camın ardındaki görüntü gibi bulanıktır. Belirginlikler arasındaki muğlaklıklar ile öykünün ana yapısı örülmüştür. Dolayısıyla bu kahvehane çok yönlü imgesel bir fonksiyona sahiptir. Algısal düzlemde ise içindeki herkesin mutsuz olduğu kaotik bir mekân izlenimi verir:

“Yorgunluk ayakuçlarımda zonklamaya başlayınca oturdum ocağın içinde, müşterilerin kafaları daha da büyüdü. Kazan nasıldı, patlamak için sabırsızlanan bir bomba gibi sarsılırdı yerinde. O sarsıldıkça çaydanlıklar nasıl savrulur, buhar nasıl amansız trenler gibi geçip giderdi. Oturduğum yerde beklerdim tabii patlamayı, kahvenin uçup gideceğini düşünürdüm. Oysa iskambil kâğıtları uçuşurdu havada yalnız, inip kalkan eller, gümbürtüyle inleyen masalar, küfürlü sözlerin ardı arkası kesilmezdi elbette. Garson bile, aşağılık, belli belirsiz bir sövgüyle isterdi yeni çayları” (AD, s. 21).

Kahvehane, alt sınıf ve düşük kaliteli yaşama ait bir mekândır. İçindeki bütün çalışanlar mutsuzdur. Bütün nesneler, anlatıcının tasavvurunda bir kaos oluşturmaktadır. Özellikle gece ve akşam saatlerinde günün yorgunluğu ile birleşince iyice çekilmez hâle gelir. Camlarının buğulu olması ise dış dünyaya karşı yarı izole bir yapıya sahip olduğunu gösteren bir imgedir. Bu durum aynı zamanda kahvehane insanına dönük de bir eleştiridir. Bu tarz mekânlar daha çok insanı içine çeken ve dış dünya ile arasına bir set çeken alanlardır. Özellikle taşra bölgelerde yoğun olarak bulunan kahvehaneler, taşra insanının dış dünya ile arasındaki sınırı belirginleştiren imgelerden birsidir.

Atlar Sabırsız öyküsünde kapalı, dar ve labirentleşen mekân, anlatıcının ablasının saçlarıyla kaplanmış olan odadır. Bu oda öykünün en önemli masalsı öğelerindendir ve grotesk unsurlarla bezenmiştir. Adeta sabırsızlık durumunun cezalandırıldığı bir ceza alanıdır:

“Bazı geceler saçların engeli sayesinde boğulmuş homurtular duyuyorum. Sonra derin titremeler ve ablamın odada dolaştığını hissediyorum. Yolunu el yordamıyla buluyor ve belki bulamıyor. Bulamayınca topuklarıyla yer

dövüyor. Derin derin soluyor ve soluğunu her defasında acayip, tanımlanamaz gürültülerle bırakıyor. Ama zavallı. Bütün bu sesler öylesine silik ki. Bizim için. Kendisi için de. Homurtusunu yeterince duyamıyor ve buna gün geçtikçe daha hayvansı tepkiler veriyor. Sabırsızlığın sisi. Ve artık su içilecekse onu da sabırsız saçlar içiyor” (AD, s. 33).

Öykü kişisi bu odada sabırsızlığının cezasını çekmektedir. Saçlarının sarmaşık gibi uzayıp insanı boğan bir hal alması, sabırsızlık ile ifade edilmiştir. Bu durum mekânı groteskleştiren masalsi etkenlerden biridir. Saçlarının her yanı kaplaması ile odada iyice sıkışan özne, insansı özelliklerini de yitirmekte ve hayvanlara yaklaşmaktadır. Dolayısıyla bu tabloda sabır, insanlığın önemli yapıtaşlarından biri olarak görünüm sağlar. Ayrıca bu insanlıktan uzaklaşıp hayvansı tepkiler verme durumu yine doğada insan ve hayvan arasındaki sınırların silikleştiğinin bir göstergesidir. İnsan zorda kaldıkça insani özelliklerinden uzaklaşarak hayvansı tepkilere yönelmeye başlar. Bu da doğadaki varoluşun yarattığı gereklilikler olarak işlenmiştir.

Yengecin Günlüğü öyküsünde kapalı, dar ve labirent mekân olarak başkişinin yeni geldiği kent ve bu kentin mikro bir yansıtıcısı olan başkişinin kiraladığı ev gösterilebilir. Her ikisi de başkişinin, yalnızlık ve yabancılık kaynaklı psişik gerilimlerinin, ruha sıkışıklık hissi verdiği sahnelerdir. Bu durumun en belirgin izdüşümü başkişinin bizatihi kendisinin yapmış olduğu ev tasviri üzerinden gözlemlenebilir:

“Yalnızlıkla gıcırdayan basamaklar, kirli duvarlar, estikçe içeride ürperen acınası bir rüzgâr, çatlakların arasında sızlayan. Resimler. Duvar da, çatlakların üzerinde. Küçüklü büyüklü. Ahşap merdiven; bir zamanlar burada yaşayan zengin Rumların güçlü basamakları, şimdi çatırdayan” (AD, s. 52).

Evin anlatımı, öznenin kendi ruhundan yansıyan bir tasvir barındırmaktadır. Özenin en büyük sıkıntısı yalnızlıktır ve bu ev, söz konusu yalnızlığın temel mekândır. Üstelik kötü ve eski oluşu da başkişinin sosyal statüsüne ve maddi durumuna karşı belirtmeler barındırır. Başkişi, kent içerisinde bir “hücre” niteliğinde olan bu mekânda bütün yalnızlığını ve yabancılığını duyumsayarak ruhunda daralmalar oluşturur. Bu nedenle de sürekli olarak geçmişine ve sevdiği kıza yönelir. Nitekim yalnızlık karşısında yegâne sağaltım unsurunun bu düzlemde olduğuna içten içe inanmaktadır. Bu evin kapalılık boyutunu arttıran bir diğer faktör de öznenin adaptasyon problemi yaşadığı “kent”e ait bir mekân olmasıdır. Kent, başkişi için uyuşması olanaksız olan, yalnızlaştırıcı, yabancılaştırıcı, varlığı deforme edici ve yutucu bir mekândır. Özne kente karşı bu

tasavvur biçiminden dolayı derin bir psikoz içine girer. Bu durum da kentin kapalı, dar ve labirent bir mekân olarak işlenmesini sağlar:

“Dışarıda pek dolaşmadım ama. Neden sıkılıyorum? İnsanların yüzünde alışık olmadığım bir ifade mi vardı, hareketlerinde anlamsız bir acele mi? Arkadaşlarım da aramıyordu. Belki hep aramalarını istiyordum, yanımdan hiç ayrılmamalarını. Sıkıntımı böyle mi yenecektim. Yalnızlık bu muydu? Oysa işleri vardı” (AD, s. 57).

Modern kent içerisinde sıkışan bir özne söz konusudur. Kente adapte olamayan ve uyumsuzluk sorunun içine düşen başkişi, bu mekânda yalnız ve bir o kadar yabancıdır. Dolayısıyla kent yalnızlığın ana mekânı olarak kullanılmıştır. İnsanların yüzlerindeki ifadeler anlam verememesi bir taraftan yabancılaştırmanın göstergesi diğer taraftan da yalnızlığın kalabalıklar içinde gerçekleştiğinin vurgusudur. Bütün bunlar başkişiyi bir yurtsuzluk olgusunun, dolayısıyla da varoluş probleminin içine itmektedir. Kente karşı aidiyetsizlik hissi yaşayan başkişi, sürekli olarak geçmişe sarılmakta ve sevdiği kız ya da arkadaşlarında bir umut aramaktadır. Öykünün kapalı mekânları olan ev ve kent başkişinin bir bohem yaşantı içinde olduğunun net göstergeleridir. Başkişi alışık olmadığı bu yaşam karşısında yalnızdır, yabancılaştırmıştır ve yurtsuzdur. En temelde ise egzistansiyalizm kökenli bir ontolojik deformasyon sürecinin içerisinde.

2.2.1.4.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar

Av Dönüşleri öykülerinde açık ve geniş mekânlar azınlıktadır. Hatta pancar Vagonları dışında kalan öykülerde bu tür mekânlara ait işlevlerin tamamıyla karşılandığı bir mekân yeterince görülmez. *Pancar Vagonları* öyküsünde ise açık ve geniş mekân olarak anlatıcı başkişinin evini göstermek mümkündür. Söz konusu ev, öyküdeki kapalı mekân olan Topal’ın evinin tam aksine hem koruyuculuğu hem de mahremiyet ve güven sağlayıcılığı ile ön plana çıkmaktadır:

“Yüksek tavanlı bir evimiz vardı. Demiryolu işçileri öylesine büyük taşlarla örmüşlerdi ki, duvarların kalınlığı insanı hayrete düşürdü. Evimizin duvarları, içinde devasa tüneller barındırıyordu da haberimiz yoktu. Tünellerin içinde amansız tutsaklar vardı sonra. Savaş yıllarında oracığa tıkılmış, nasılsa unutulmuş tutsaklar. İnim inim iniyorlardı. İşte böyle acayip, böyle inanılmaz duvarları vardı evimizin” (AD, s. 7).

Ev adeta korunaklı bir kale gibi tasvir edilmektedir. Kapalı ve labirent mekân olan Topal’ın evinin duvarlarının aksine içinde tüneller dahi barındırabileceği tasavvur edilen duvarlara ve uzunca yüksekliğe sahiptir. Tutsakların içinde inlemeleri başlarda

evi kapalı olarak yorumlamaya yol açsa da bu durum evin sağlamlığını belirtmektedir. Bu nedenle ev, güçlü bir mahremiyet alanı ve koruyucu mekândır. Masalsı tarza da yakın bir şekilde inanılması güç olan sağlamlıklarla örülü bir sığınaktır. Topal'ın kapalı ve dar mekân olan evinde eksik olan tüm fonksiyonlara sahiptir. Topal'ın evinin asimetrik yansıması olarak da düşünülebilir.

2.2.1.5. Şahıs Kadrosu

2.2.1.5.1. Erkek Karakterler

Ana karakteri çocuk olan *Pancar Vagonları* öyküsünde erkek karakter kadrosu zengin bir görünümündedir. Önemli erkek karakterler olan başkişinin babası ile birlikte evi boyamaya gelen işçiler, Topal ve oğlu Hayvan, öyküdeki kart karakterlerdir. Başkişinin babası tembel ve miskin işçiliği ve insancıl durumlardan uzak olan, babalığın gereklilik ve sorumlulukları bilincinin eksikliğini vurgulayan olumsuz insanı yansıtır. Evi boyamaya gelen işçiler, dünya farkındalığı ve dünya ile ilgili derdi olmayan işçileri yansıtır. Bu yönleri ile “lumpen proletarya” ile yakınlık gösterirler. Topal ve oğlu Hayvan ise, zor şartlarda yaşamak durumunda kalan memurları ve ailelerinin öyküdeki yansıtım aracıdır ve arkalarında bir trajedi bulunmaktadır.

Buğulu Camların İçinde öyküsünün erkek karakteri aynı zamanda öykünün anlatıcısı olan Ocakçı'dır. Öykü ilk olarak Ocakçı bölümüyle başlar ve bu kişi öykü boyunca kendisi ve öyküdeki diğer önemli karakterlerin yaşamlarında kesitleri okuyucuya aktarır. Ocakçı, kahvehane de çalışmaktadır ve bu durum onun bir taşra insanı olduğunu düşündürebilir. Taşralı küçük insanın günlük, sıradan ve zorlu yaşantısına dair bir prototip olarak düşünülebilse de öykü içerisinde çok fazla bir derinliği bulunmaz.

Sır Saklayanın Öyküsü bildiği ve arkadaşının ölümünden sonra kimseye söyleyemediği sırlar yüzünden, La Fontaine'in “*Öküze Özenen Kurbağa*” masalındaki kurbağa gibi şişip patlamak üzere olan bir adamın öyküsüdür. Öyküde sakladığı sırları, arkadaşının ölmesi sebebiyle artık kimseye paylaşamayan başkişi, bu ölümünden sonra iştahı kesilmesine rağmen fiziksel olarak yoğun derece de şişmanlayıp şişkinlikten patlayacak duruma gelir. Bu durum aynı zamanda “Su Aygırı” benzetmesi ile de somutlaştırılır. Nitekim anlatıcının dayısı olan ve sakladığı sırlardan dolayı patlama noktasına gelen adam, öykü içerisinde alenen su aygırına benzetilmektedir. Bu durum

onun bezginliği ve umutsuzluğunun örtük ifadesidir. Ardından da anlatıcı, onun La Fontaine'in Öküzü Kışkanan Kurbağa masalındaki kurbağa gibi şişip patlamasından korkar. "Öküzü Kışkanan Kurbağa adlı masalda öküz gören bir kurbağa, kendini küçümser ve öküzle benzemeye çalışır. Sonunda da öküz olmak için ıkmırken çatlar ve ölür. (...) Öküz olmaya çalışan kurbağalar ölme, iflas bayrağını çekme riskini göze almaktadırlar" (Özdemir ve Çekici, 2013, s. 116). Tüm sırlarını paylaştığı arkadaşı Reşit ölünce, kimseye söyleyemediği sırlar dolayısıyla şişer. Bu şişkinlik iştahın kesilmesine rağmen gerçekleşir. Sakladığı sırlar uğruna öküz olmaya çalışan kurbağalar gibi ölmeyi (şişkinlikten patlamayı) göze almıştır. Şişkinlik fizikseldir ve insanın konuşma ve anlatma ihtiyacının yanı sıra dolaylı olarak da yalnızlığın dışavurumudur. Yalnızlaşan birey aynı ölçüde su aygırı gibi, miskinleşmiş, tembelleşmiş, bıkkınlığa ve umutsuzluğa sürüklenmiştir. Bütün bunlar başkişi için bir "patlama" noktasıdır. *Sır Saklayanın Öyküsü*'nde önem arz eden diğer erkek karakter de başkişinin norm karakteri olan Reşit'tir. Reşit, varlığıyla öykü başkişisinin tamamlayıcısıdır. Başkişi Reşit'in sağlığında herhangi bir problem ile karşı karşıya kalmaz. Reşit öldüğünde ise başkişi eksikleşir. İçinde tuttuğu sırları anlatabileceği başka kimsesi yoktur. Bu nedenle yalnızlaşır ve bu yalnızlık onu bitkinliğe, su aygırı gibi hareketsizliğe ve kurbağa gibi patlamaya sevk eder. Dolayısıyla sır saklayan adamın eksik yönlerini ortaya çıkaran başat etken Reşit'in yokluğudur.

Atlar Sabırsızı öyküsünün başkarakter i smi yine belirtilmemiş olan erkek anlatıcıdır. Öykü başkişisinde at ve kanguru gibi hayvanlar üzerinden hayvanların dönüştürücülüğü vurgulanmaktadır. "Atlar Sabırsızı öyküsünde koşarken içine kanguru girmiş gibi hissededen öykü kahramanı, hayvani özelliklerin olumlu anlamda insana aktarılmasının bir örneğidir" (Kundakçı, 2016). Kangurular gibi zıplama, atlar gibi koşma tutkunu olan bu karakter, üniversite görmüş, hem taşra hem kent yaşamını deneyimlemiş, uzun zaman işsizlik sıkıntısı çekmiş fakat düşleri ile gerçeklikleri arasında sıkışıp kalmış bir izlenim vermektedir. Sosyal statüsünün ve yaşam kalitesinin yeterince iyi olmadığı gözlemlenebilmektedir. Kendisini ise korkak olarak tanımlar. Korkaklığının kökeni ise ablasının uzamış saçlarına ve çektiği sıkıntılara dayanmaktadır.

Av Dönüşleri öyküsünde olaydan ziyade insan zihnindeki dalgalanmaları önemseyen yazar, öykü kişileri üzerinden insanın iki yüzünü göstermektedir. Hem

hayvanın vurulmasını büyük bir iştahla isteyen hem de hayvanın yanına tüfeksiz gitmeyi istemek gibi ikilemleri bünyesinde barındıran başkişi insanın içine düştüğü ikilemleri yansıtır (Sevindik, 2022, s. 466). Öykü sınırlı sayıda bir şahıs kadrosuna sahiptir. Ana karakter olan üç kişinin tamamı erkek avcılardır. Bu bağlamda başkişi, başkişinin iki arkadaşı Recep ve Hasan önemli kişiler olarak ön plana çıkar. Başkişi, hikâye boyunca ismi verilmeyen bir karakterdir. Avcılık ve doğa ile ilgili unsurlara meraklı biri olan başkişi ve arkadaşlarının şahsında hikâyede insanın iki yüzü tasvir edilir. Hikâyenin başında bir ağaca tünleyen ve ne olduğu belirlenemeyen bir hayvanı öldürmek için ısrarla peşine düşen üç kişinin “Irmak” adlı ikinci bölümde çamura saplanan bir atı kurtarmak için uğraş vermesi bu ikileme bir örnektir (Sevindik, 2022, s. 471). Öykü başkişisi aynı zamanda doğa ile özdeşik bir hayata sahip olan avcı tipinin prototiplerindendir. Recep’in ona karşı söylemiş olduğu: “bir hayvanı anlayamadın mı. Bunca yıllık avcısın” (AD, s. 39) ifadesi, başkişinin yaşamını avcılık üzerine inşa ettiğini gösteren unsurlardandır. Suda boğulduğunu düşündüğü sese yardıma koşması ise onun avcılığı ile birlikte içinde insancıl dürtüler sakladığını göstermektedir. Diğer karakterler Recep ve Halil ise derinliği az olan öykünün tamamlayıcı kişileridir. “Başkişinin arkadaşları Recep ve Hasan ile ilgili ayrıntılı bilgi veya tasvire yer verilmez. (...) Okur bu kişileri, başkişinin yanında yer aldığı sürece tanır” (Sevindik, 2022, s. 471). Dolayısıyla her iki karakter de tek boyutlu karakterlerdir. Öykünün başkişiden sonraki diğer avcılarıdır. Avcı imgesi çerçevesindeki doğaya karşı kötücül tutumlarda onlar üzerinden yer yer gözlemlenebilir. Başkişinin gösterdiği avı ne olduğunu anlamadan vurmaları ve ardıc ağacına saldırmaları bir anlamda doğa-insan çatışmasını avcı üzerinden görünür kılmaktadır.

Yengecin Günlüğü öyküsü, ismine paralel olarak günlük tarzına yakın bir anlatıdır. Olaylar arası geçişler, okuyucuya vakaların belirgin bir şekilde bir günlükte var olduğunu göstermektedir. Bu durum öyküde kullanılmış olan postmodern tekniklerden üstkurmacanın da varlığının göstergelerindendir. Öte yandan “yengeç” ibaresi de isim-içerik açısından önem arz eder. Öykü başkişisi olan adam bu noktada “yengeç” üzerinden tanımlanırken bu durum kent yaşamı merkezli imgesel bir sezdirimin yansıtımı olarak düşünülebilir. Bu imgesel sezdirimin analizini ise “yengeç sepeti sendromu” üzerinden yapmak mümkündür.

“Anonimleşmiş bir hikayeye göre; kumsalda yürüyen bir adam avlanan bir balıkçı ile karşılaşır. Balıkçının elindeki kovada birkaç yengeçten başka bir

şey yoktur. Yengeçler kovadan çıkmak için çaba sarf etmekte fakat birbirlerine engel olup başarısızlığa uğramaktadır. Adam balıkçıya döner ve “dikkat edin kaçacaklar” der. Balıkçı başını kaldırır ve cevap verir: “Tek bir yengeç olsaydı kovadan çıkma fırsatı bulabilirdi. “Birçok yengeç bir arada olduğunda kaçmak isteyen, diğerleri tarafından geri çekiliyor. Sayı - arttıkça yengeçlerin kaçma şansları azalıyor, çünkü birbirlerini itmek yerine aşağı doğru çekerek engelliyorlar” (Fettahlıoğlu ve A. Dedeoğlu, 2021: 1225, 1226).

Bu bağlamda öykü başkışısının kenti anlamsız, yorucu ve insanların birbirlerini zorladığı kalabalıkların alanı olarak gördüğü ve yengeç ifadesi üzerinden bu tarz bir imgeleme yoluna gittiği söylenebilir. Nitekim “yengeç” ifadesinin öykü içeriğinde hiç geçmemesine rağmen isimde kullanılmış olması bir imgesel anlatımın ihtimalini kuvvetlendirici bir faktördür. *Yengecin Günlüğü*, modern düzen ve bu düzenin ana mekânı olan kent içerisinde psişik çerçevede sıkışmış bir başkaraktere sahiptir. Kitaptaki diğer öykülerde olduğu gibi aynı zamanda öykünün anlatıcısı da olan başkışı, yaşadığı yerden ve sosyal çevresinden ayrılmak zorunda kalarak yeni bir kente gelmiş ve insanı yutan faktörlerle donatılmış bu kentte yeni bir mücadeleye başlamak durumunda kalmıştır. Fakat kentin, modern kimliğine uygun bir şekilde insanı yutan ve buhrana sürükleyen yapısı karşısında başkışının yaşam mücadelesi silik ve etkisiz kalmaktadır. Bu nedenle varoluşu deforme edici etkenler olan yalnızlık, yabancılaşma ve yurtsuzluk gibi problemlerin her biri başkışiyi ayrı ayrı sıkıştırmaktadır. Dolayısıyla sevdiği kızı ve arkadaşlarını geride bırakan başkışı bu kentte acımasız bir sıkıntı içerisinde:

“Sıkılıyorum. Şimdi burada, nasıl... Duvarların saydamlığı, güvensizliği. İnsan nasıl da yadırgıyor, yabancı şeyler nasıl da gün çıkıyor hemen. Çıkıp zorlayıcı, dayatıcı bir kayıtsızlıkla nasıl insanın üzerine geliyor. Pencereler, o zaman, uzak durulması gereken, açık, geçirgen birer tuzağa dönüşüyor. Dışarıyı seçmişlerin acınası yalnızlığı nasıl hunharca saldırıyor. Çatlaklardan sızabilen bir saldırı, pencerelerde uğuldayan. O zaman yorganı başına çekmenin bir yararı olmayacak” (AD, s. 55, 56).

Kent içerisinde ontolojik bir tedirginlik duyumsayan özne psişik bir geri çekilmeyle yalıtık bir alana çekilir. Fakat bu yalıtık alan da kendisinin tasavvurunda güvensizdir. Saydam ve geçirgen duvarların ötesinde “acınası bir yalnızlık” bulunurken, içeriye de her an bir saldırı olabileceği düşüncesindedir. Esas “acınası yalnızlık” isse artık başkışının olduğu yerin bizatihi kendisindedir. Nitekim kentin ürkütücü yapısı özneyi bulunduğu alan içerisinde sosyal izolasyon durumuna yöneltmiş ve özne olduğu yerde hem yalnızlaşmış hem de yabancılaşmıştır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “Büyük Şehir Psikozu” (Tanpınar, 2016, s. 351) olarak da adlandırdığı modern kente uyuşamama, nefret etme, kin kuma ve geri çekilme gibi durumlar, başkişiyi varoluş boşluğunun içinde hayatın anlamsızlaştığı bir “yutulma” sürecine iteklemiştir. Başkişi bu nedenle sürekli geçmişine döner ve sağaltım aracı olarak geçmişine, geçmişindeki insanlara ve eski sevgilisinin hayaline sarılır.

2.2.1.5.2. Kadın Karakterler

Av Dönüşleri kitabına ait öykülerde kadın karakterler, toplumsal cinsiyet rollerinin kendilerine dayattığı fonksiyonlar düzleminde genel olarak erkek kişilerin özelliklerini belirginleştiren norm karakter özellikleri ile öne çıkarlar. Erkek kahramanların eksiklikleri veya karakteristik özellikleri en belirgin olarak kadın kahramanlar üzerinden değerlendirildikleri zaman anlamsal olarak somutlaşırlar.

Pancar Vagonları, yazarın hayatında önemli rolü olan bir demiryolu öyküsüdür. Anlatıcı başkişinin yaşadığı yerde bulunan bu demiryolundan, Şeker Fabrikaları İşletmeleri'ne pancar taşıyan trenler geçmektedir. Üstelik anlatıcının ailesi de bu demiryolundaki pancar vagonları üzerinde işçidir. Fabrika ve emek üzerinden işçi yaşamının anlatıldığı öyküye isim veren “pancar vagonları” tabiri ise estetize edilmiş bir akış içerisinde işçi-emek-fabrika birlikteliğinin ve bu üçgendeki zorlu yaşantıların imgesel bir yansıtma dönüştürülme nesnesidir. Öyküde, anlatıcı çocuğun annesi bu zorlu yaşamın en mağdur işçisidir. Hem pancar vagonlarında eli kömürleşircesine çalışmakta hem de evde kendi annelik görevinin gereklerini yerine getirme durumunda olan bu kadın, kötü bir kocanın hükmü altında ezilse de aile birliğini korumaya çalışan güçlü bir Anadolu kadınıdır. Kocas ve çocuğunun özellikleri bu karakter üzerinden somutlaştırılır. Öykünün diğer kadın karakteri Neriman ise Yasin'in ahlaksızlığının dışavurum nesnesidir. Pencerede soyunan Neriman, Yasin tarafından dikizlendiğinde Yasin başkişi tarafından ismi belirsiz üçüncü bir hayvan olarak algılanmaya başlar. Bu noktada kadın karakter bir kez daha yansıtıcı rolü üstlenmiş olur.

Atlar Sabırsız öyküsünde iki önemli kadın karakter bulunur. İlki başkişinin norm karakteri de olan ve başkişinin içten içe hayranlık beslediği Faça'dır. Faça, başkişinin gerçek hayattan kopup düşselliğe geçişindeki kapının aracısıdır. Halil ile başkişinin koşullarına katılmak yerine hakemlik eden ve başkişiye göre “saçma sapan şeyler” savunan bir yönlendiricidir:

“Ayaklarınızdan biri yere değmeli, ikisi birden kesilirse faul veririm”.

Böyle saçma sapan şeyler savunurdu” (AD, s. 31).

Burada düşsellik ile gerçekliğin iç içe geçmişliği söz konusudur. Bahsi geçen koşu tarzı, atlara özgüdür ve at yarışlarında atın bütün ayaklarının aynı anda yerden kesilmesi faul sayılır. Faça bu noktada gizli bir yönlendirici olmakla beraber bir karar vericidir. Savunduğu şeylerin “saçma sapan” olarak nitelenmesi ise gerçekliği dışına çıkış bağlamında temel bir vurgudur. Nitekim öykünün düşlere yönelimindeki esas kapı ve atların dünyasına dalış çerçevesindeki başat unsur da yine Faça adlı karakterdir. İkinci karakter ise anlatıcının ablasıdır. Abla, öykünün yapısını masalsı bir atmosfere çeviren kişidir. Kendisi gibi sabırsız olan saçları uzayınca bütün çevresini sarmış ve onu hapsetmiştir. Bu noktada insanın sabırsızlığı temsil eder ve sabırsızlığın cezalandırılışını okura yansıtır. Sabırsızlık kavramı en yoğun olarak anlatıcının ablası üzerinden vurgulanır. Onun uzayıp sarmaşık gibi her yanı saran saçları, tıpkı kendisi gibi sabırsızdır. Uzayan saçlar bir taraftan da atların uzun yelelerini anımsatır. İçinde bulunduğu bu sıkıntı başkişi olan kardeşinin en büyük korkaklığının kaynağıdır.

Yengecin Günlüğü öyküsünde de norm karakter işlevinde olan bir kadın kahraman dikkat çeker. Bu kişi anlatıcının sürekli olarak anımsadığı ve yazdığı günlükte tek taraflı olarak diyalog kurduğu eski sevgilisidir. Kadın öyküde somut olarak varlık göstermez ve ismi belirtilmez. Anlatıcının başkişinin anımsamaları ve karşısındaymışçasına kurduğu diyaloglarda varlığı soyut bir çerçevede hissedilir. Anlatıcı anlatıyı var eden günlüğü, ona yazıyormuş gibi davranır:

“Korkuyla yaşıyordum ne yapsam. Kendimi çok yabancı hissediyordum. Seni özlüyordum. Beni buralara yollayan anlamsız sıkıntıyı, tutsaklık hissini düşünüyordum” (AD, s. 59).

Başkişinin yaşadığı sorunlar ve yakındığı dertler öyküde genel olarak bu karakter üzerinden belirginleştirilir. Öyle ki yer yer eski sevgili, anlatıcının iç benliği gibi bir görünüme sahip olur. Üstelik başkişi bütün yalnızlık ve yabancılaşma duyumsamaları esnasında sürekli olarak maziye ve eski sevgiliye yönelir ve norm karakter bu noktada bir sağaltıcı işleve sahip olur. Totalde ise başkişinin eksik yanlarını yansıtan ve başkişinin kendi eksik yanlarını tamamlayıcı unsur olarak tasavvuruna yerleşmiş olan soyut bir norm karakter söz konusudur. Öyküde norm karakterin somut olarak olayların akışında hiç yer almadan kurgulanması başarılı ve orijinal bir kurgu tekniğinin kullanıldığını göstermektedir.

Buğulu Camların İçinde öyküsünün karakterlerinde ise kadın karakterler, Garson adlı erkek kahramanı belirginleştirmek için kullanılır. Bu noktada ilk olarak Belma isimli kahraman öne çıkar. Garson ve Belma (erkek ve kadın) üzerinden yasağın arzulanış biçimi görünür kılınmıştır. Evli olan Belma ile yasak ilişki yaşayan Garson karakterlerinin bu edimleri kendilerinin kayıplara karışmaları ile sonuçlanır. Haz ve şehvet ile birlikte yasağın, arzuyu tetiklemesi gibi olgular bu iki kişi üzerinden açığa çıkar. Garson'un Belma'dan evvel yine Arap bir kadınla ilişki yaşadığının vurgulanması ise özellikle Garson'daki hazcı kişiliği belirginleştirir. Her ikisinin de sonu muğlak bırakılmıştır. Dolayısıyla kadın kahramanlar yine norm karakter işlevini sürdürmeye devam eder.

3.2.1.5.3. Çocuk Karakterler

Av Dönüşleri öykülerinde çocuk kahramanlar, Faruk Duman'ın diğer anlatılarına nazaran daha az ve sınırlı bir kadroya sahiptir. Bazı öykülerde başkarakterlerin çocuklukları yine ön plandadır fakat onlar erkek karakterler başlığı altında incelenebileceğinden dolayı çocuk kahramanların sınırlılığı daralır. Kitapta çocuk karakterlerini en fazla öne çıkaran öykü *Pancar Vagonları*'dır.

Pancar Vagonları öyküsünün başkarakteri, babası ve annesi demiryolunda çalışmakta olan bir işçi çocuğudur. Doğaüstü olaylara inancı söz konusudur. Özellikle kertenkele ve kurbağalara karşı yaklaşımı, insan-hayvan-doğa ilişkisinin yansıtmı aracıdır. Bu yansıtmıda insanlar ve hayvanlar arasındaki sınırın örtük bir biçimde silikleştirildiğinden bahsedilebilir. Nitekim üç hayvandan bahsederken; kertenkeleyi kötülüğün biçimi olarak görür ve kötülük yapmış bir insanın kertenkeleye dönüşerek cezalandırıldığına inanır. Kurbağadan bahsederken, kurbağa ile teması sonucu kendisi kurbağa sesi çıkarır. Üçüncü hayvan ise düşün olan insanı temsil eden Yasin adındaki arkadaşdır. Her üç durumda da insan ve hayvanların birbirlerine doğru kaymakta olan geçişken yapısı gözlemlenmektedir. Böylelikle doğa daha net biçimde öne çıkara ve insan ile hayvanlar bütünüyle doğanın nesnesin rolüne geçiş yapar. Bu durum da yine panteist bir etkiye sebebiyet verir. Nitekim her şeyin yönlendiricisi olan doğa, başkişinin tasavvurunda insan ve hayvan arasındaki sınırları yok etmektedir.

Av Dönüşleri öykülerinde dikkate değer bir çocuk karakter daha bulunur ve bu kahraman yine aynı öyküde varlık göstermektedir. Bu çocuk karakter ise başkişinin

arkadaşı Yasin'dir. Yasin, hem başkişinin dünya görüşünü yansıtan bir nesne hem de insanlar ile hayvanlar arasındaki sınırı silikleştiren araçtır. Başkişinin “Üç Hayvan” bölümünde bahsettiği üç hayvandan ikisi; kurbağa ve kertenkele iken üçüncüsü de bu karakterdir. Hayvana benzetilme nedeni ise ahlaki değerlerden yoksunluğu ile hazcı kişiliğidir:

“Artık kalçalar yutkunurdu keyiften ve dansçı kendisinin oraların tek hâkimi olduğunu bilirdi. Zaten bunun verdiği rahatlıkla gevşerdi ya, gevşeyip iştahlı bir yemiş gibi açılırdı ya.

“ufff...” diye iç geçirirdi o zaman Yasin.

Ama çok geçmezdi, Neriman, geceliğini giyinmiş, giderdi.

İşte böylece benim için üçüncü hayvan olurdu Yasin” (AD, s. 15, 16).

Neriman'ı ahlaksızca dikizleyen Yasin'in hazcı ve etik dışı kişiliği, başkişi için insanlığın ve insansılığın tamamen dışındadır. Yasin'in ilkel benliğinden gelmekte olan hazcı hisleriyle hareket ettiği düşünüldüğünde insanın “id”inde var olan hayvana yakın bir tutum görünür hâle gelir. Bu bağlam, insan ile hayvan arasındaki sınırların geçişken bir duruma dönüştüğü ve silikleştiği düğümdür. Başkişinin doğa ve varlık tasavvuru böylelikle Yasin üzerinden anlaşılır hâle gelmektedir.

2.2.2. İzleksel Kurgu

2.2.2.1. Hayvan-İnsan Diyalektiği

Tarih boyunca hayvanlar, insan yaşamı için bedensel destek ve ruhsal içgörü sağlayarak fiziksel ve ruhsalimsel açıdan önemli roller üstlenmişlerdir. Dünyanın hemen tüm yaradılış öykülerinin, hayvanların dünya üzerinde insandan daha uzun süredir var olduğu noktasında birleştiği söylenebilir. Hayvanlar yeryüzünü, aralarındaki sıkı ilişki nedeniyle çok daha yakından tanırlar. Ormanların, suların, dağların ve çöllerin kısacası insanların denk geldiğinde tehlikelerle karşılaştıkları yerlerin saklı derinliklerinde hayvanların sürdürdükleri yaşamları vardır (Buffalo ve Firedancer, 2007, s. 189). Bu açıdan hayvanlar, özellikle mitoloji ve folklordan beslenen hem geleneksel hem de modern ve postmodern anlatılarda üst derece önemli unsurlardandır ve çoğu kez anlatının mitolojiye ya da folklora geçişini sağlayan bir anahtar faktördür.

Hayvanların mitik ve folklorik anlatılarda önemin büyük olması ise son derece doğal karşılanmalıdır. Nitekim hayvan biçimselliğinin (zoomorfizm) esas olduğu ve

hayvanların uçmak, yüzmek, koku almak, yönelmek, geceleyin görmek gibi olağanüstü yetenekler itibarıyla insanlardan üstün sayıldığı kurgusal bir dünyada hayvanların yüksek öneminin kimseyi şaşırtmaması gerekir (Roux, 1995, s. 148). Faruk Duman'ın *Av Dönüşleri* öykü kitabında da hayvanlar yüksek öneme sahip fonksiyonları olan bir etken olarak gözlemlenebilir. “Camların Buğusunun İçinde” dışındaki bütün öykülerde en az bir hayvanla veya hayvan ismiyle karşılaşmaktadır. Bu hayvanlar, bazen olaylar arası geçişi sağlayan ortak düğümler, bazense anlatıyı mitik ve folklorik kalıplara yaklaştıran metaforik anahtarlar olarak kullanılmıştır. Ek olarak bazen de zoomorfizm unsurlarına yakın bir anlatı tarzından bahsedilebilir.

Kitabın ilk hikâyesi olan *Pancar Vagonları*'nda üç hayvan türünden bahsedilmektedir. Bunlardan ikisi kertenkele ve kurbağa, üçüncüsü ise etik değer normlarını karalamış olan (Yasin) insandır. Öyküde kertenkele zoomorfik bir unsur olarak kullanılmıştır. Hayvanların dönüştürücü etkisinin görüldüğü bir noktadır ve görünüm biçimi olumsuzdur:

“En büyük korkum kertenkeleydi benim. (...) Kertenkelenin, kötülüğün biçimi olduğunu düşünürdüm tabii. Kötü yürekli biri, akla zarar değişiklikler geçirip ömrü boyunca da kıvranıp durmaya mahkûm edilmişti” (AD, s. 12).

Kertenkele, öykü anlatıcısının muhayyilesinde bir “metamorf” olarak tasavvur edilmektedir. Kötü insanların cezalandırılmaları dolayısıyla dönüştürüldüğü “kıvranmaya mahkûm” bir sürüngendir. Dolayısıyla da korku verici ve ürkütücü bir başkalaşımdır. Bu noktada metamorfoz ve zoomorfizm olguları açığa çıkmaktadır. Kertenkelenin, kötülük etmiş insandan dönüşümü bir metamorfoz olayını gösterirken, kötülük eden insanın, kertenkele olarak görünmesi de zoomorfik bir boyutu açığa çıkarmaktadır. Buna yakın bir durum aynı öyküdeki bir diğer hayvan kurbağa üzerinden de görülür. Fakat bu defa kurbağanın insanı biçimlendirici söz konusudur:

“Islaklığını, kayganlığını ve en önemlisini, ötüşünü verirdi o da, parmaklarım buna da direnemezdi elbette. Kurbağanın ötüşü de bende biçimlenirdi çok geçmeden.

“Vrraak! Vrraak!” Diye mahalleyi ayağa kaldırırdım” (AD, s. 14).

Başkişi, kurbağa ile temas edince, kurbağa gibi davranmaya başlamaktadır. Bu durum hafif bir başkalaşım ve metamorfoz olayına yakın bir durumdur. İnsan ve hayvanın geçişken bir çerçevede birbirleri gibi görünümü söz konusudur ve anlatı bu noktada masalsı bir forma yaklaşır. Her iki hayvan da totalde anlatıya büyümlü gerçekçi bir etki

katan ve geleneksel anlatı formlarına yaklaştıran bir etkene dönüşmektedir. Anlatıcının üçüncü hayvan olarak ise arkadaşı olan bir insanı (Yasin) göstermesi, doğada hayvan ve insan arasındaki keskin sınırların silikleştirildiği bir düzlemdir. Doğada varlıklar arası sınırları silikleştire bu düzlem öyküyü aynı zamanda panteizme yaklaştıran bir paradigmadır. Nitekim doğadaki her şeyin doğaya ait bir yansıma olduğu düşüncesi, varlıklar arası sınırların yok edilmesiyle daha belirgin bir hâl alır.

Sır Saklayanın Öyküsü'nde ise okuyucunun karşısına kurbağa ve öküz hayvanları çıkmaktadır. Bu defa her iki hayvanın masalsı bir gönderme ve önemli bir imgeleme aracı olduğu görülür. Anlatıcı kişi, sakladığı sırlardan dolayı patlamak üzere olan dayısının, La Fontaine'in "Öküze Özenen Kurbağa" öyküsünden hareketle kurbağa gibi şişip patlamasından endişe eder. Bu noktada her iki hayvan da metinlerarasılığı olan bir korelasyon içerisinde anlatıyı masalsılığa yaklaştıran bir etken ve insanın psikik durumlarının imgesel bir çerçevede yansıtım aracı olarak kullanılmaktadır.

Atlar Sabırsız öyküsünde ise birtakım hayvani özelliklerin insana aktarımı söz konusudur. Öykü başkışisi, içine "at" girmişçesine koşan, "kanguru" girmişçesine "zıp zıp zıplayan" (AD, s. 31) bir görüntü biçimi oluşturmaktadır. Bu aktarım, öykünün yapısını zoomorfik bir zemine kaydıran yaklaştırmacı olarak da düşünülebilir. Kendisine aktarılan birtakım hayvani özelliklerle hareket eden öykü kişisi, bu özellikleri aracılığı ile anlatıdaki reel boyutun da ötesine geçerek, düş ile gerçeklik arasında gidip gelen akışkan bir seyir izler ve anlatıdaki tematik derinliğin boyutunu olabildiğince artırır. Öykülerin genelinde hayvandan insana, insandan da hayvana doğru aktarımlar yapıldığından dolayı insan ve hayvanın doğadaki geçişkenliklerinin ele alındığı bir kurgu biçimi ortaya çıkmaktadır.

Hayvanların kitaptaki öykülerin arasında en yoğun görünüme sahip olduğu anlatı ise *Av Dönüşleri*'dir. Kirpi, tavşan, köstebek, sincap, kokarca, baykuş, at ve ardıç kuşu gibi hayvanların görünüm sağladığı öyküde hayvanlar, insanları dolaylı yollardan etkileyen ve kendilerine doğru çeken gizli yönlendiriciler olarak varlık göstermektedir. Bu özellikleri onların doğa ile bütünleşik bir durum arz etmelerini sağlamaktadır. Öykü, ne olduğu bir türlü anlaşılamamış bir hayvanın, başkarakter olan avcı tarafından ağaçta görülmesi ile başlar. Başkışinin durumu diğer avcı arkadaşları Recep ve Hasan'a bildirmesi ile üç avcı arasında hayvanın ne olduğuna dair fikirler ileri sürülür ve kirpi, köstebek, sincap, kokarca ve yaban tavşanı gibi düşünceler oluşur. Bahsi geçen

hayvanların ortak özellikleri, yeraltında ve kökleri yeraltında olan ağaçlarda yuvalanabilmeleri ve yaşayabilmeleridir. Dolayısıyla bu durumu hayvanların yeraltına da hâkim olduğunu ve yeraltında da gizemli bir yaşamın varlığını örtük biçimde ifade eden etmenlerdir. Doğa, yerin altı ve üstü ile birlikte bir bütün olarak ele alınmış ve her iki tarafa da doğanın birer parçası olan canlılar yerleştirilmiştir. Ek olarak mitolojik önemi büyük olan “yeraltı” hayvanlar üzerinden belirginleşmekte olduğundan hayvanlar yine anlatıya mitik değerler katan anahtarlara dönüşür ve vakalar arası geçişi sağlar. Aynı öyküde vakalar arası geçişi sağlayan hayvanlardan biri de baykuştur. İkinci bölüm olan “İrmak”, baykuşların ilginç bir şekilde ötmesi ile başlar ve bir yağmur fırtınası ile devam eder:

“Baykuşlar ötüyor. Baykuş öter mi. Akla zarar sesler geliyor, çok uzakta birini boğazlıyorlar. Belki bir tanıdıktır. Hava almaya çıkmıştır. Recep’i buldum hemen, telefon ettim. Yağmuru seyrediyormuş (...)

“Yahu bir ses var duydun mu?”

“Ulan gök yarıyor, duyulmaz mı?”

“Öyle değil, biri yardım istiyor, iyi dinle ”” (AD, s. 41).

Baykuş, yabanıl kuşlar içerisinde uğursuzluk ve ölüm getireceğine en çok inanılan hayvanlardan biridir. Sesi, fiziksel yönden yüzünün sevimsizliği, yıkıntılarda ve terk edilmiş yerlerde yuva yapması, bu inanın temelinde yatan nedenlerdendir. Baykuşun salt ötmesiyle değil ötüş biçimi, ötme zamanı, konduğu yer ve öttüğü yerlerle ölümü ve uğursuzlukları haber verdiğine inanılmaktadır (Örnek, 1971: s. 15). *Av Dönüşleri* öyküsünde de baykuşun bu metaforik çağrışımlarına paralel olarak, baykuşların ötmesinin hemen ardından bir dizi kötü olay karamsar bir tablo içinde belirmeye başlamıştır. Baykuşların ötüşü ile başlayan “İrmak” bölümünün ilerleyen seyri doğal bir yağmur felâketini ve bu felâket ortasında mahsur kalan canlıları, dolayısıyla da doğanın korku veren ürkütücü yüzünü ele alarak devam etmektedir. Olaylar arası geçiş bu defa baykuş ile sağlanmış ve üstelik baykuş folklorik bir çerçevede önemli bir sembol olarak kullanılmıştır. Üçüncü bölümde ise hayvanlar ile kurulan bağlantı devam eder ve bu kez bölümün “Ardıc kuşu” ile başladığı görülür. Ardıcın izinden giden üç avcının, avlarına yaklaştığı esnada başkışı, Recep’in peşinde olduğunun ardıc kuşu değil ardıc ağacı olduğunu fark edince öykü sonlanır. Bu defa da ardıc, öykü kişilerinin hedefi ve gizli yönlendiricisi olarak göze çarpar. Dolayısıyla öyküde hayvanlar, adeta ilmek ilmek işlenen anlatının düğümleridir.

Öykü kişilerinin hayvanlar ile olan ilişkisi anlatı yapısını şekillendiren ana unsurdur. Kitabın son öyküsü olan *Yengecin Günlüğü*'nde ise içeriğinde herhangi bir hayvan görünürlük sağlamamış olsa da öykü isminde yine bir hayvanın varlığı görülmektedir. Anlatıyı oluşturan başkişinin günlüğü, öykü başlığında “yengecin günlüğü” olarak tanımlandığından mütevellit başkişi ve yengeç arasında imgesel bir ilişki kurulduğu görülür. Yukarıda da bahsedildiği gibi bu ilişkiyi insandaki “yengeç sepeti sendromu üzerinden yorumlamak mümkündür. Bu noktada insana dair bir özellik, bir hayvan üzerinden somutlaştırılmış ve insan-hayvan arası sınırlar bir kez daha silikleştirilmiştir. Dolayısıyla öykü bu defa yine bir hayvan üzerinden örtük bir şekilde yönlendirilmektedir.

Hayvanların insanlarda bulunmayan kimi yetenekleri, sezi güçleri, biçimsel özellikleri, uğurlu ya da uğursuz sayılmaları, geleneksel formlarda belirli çizgiye erişmesinde büyük rol oynar (Örnek, 1971, s. 15). *Av Dönüşleri* öykü kitabının genelinde de hayvanlar bu tarz belirleyici ve yönlendirici rolleriyle kilit unsurlar olarak varlık göstermektedir. dönüştürücü etkiler, metamorfoz olayları, zoomorfik boyut, mitolojik ve folklorik çağrışımlar, imgesel yansıtımlar ve vakalar arası geçişlerin sağlanması başta olmak üzere birçok düğüm, söz konusu öykülerde hayvanlar aracılığı ile çözülmektedir. Bu doğrultuda hayvanlar, bahsi geçen varyasyonlar doğrultusunda kullanılarak tematik anlamda da geniş bir çerçeve oluşturmaktadır.

2.2.2.2. Kent

Modernizmin ana mekânı olan kentler, Faruk Duman anlatılarının “olmazsa olmaz”larından olan doğa ile taban tabana zıt bir kimliğe sahiptir. Bu noktada kent ve şehir ayrımı büyük önem teşkil etmektedir. “Şehirler mekânın yazıldığı tarihlerdir ve her mekân bir doğa ve tarih kitabı gibi yorumlanabilir. Şehirler doğa ve tarihin bilincidir. Onda tüm bir geçmişin, fiziksel çevrenin, psikolojik etkileşimlerin ve konuşmanın, farklı yaşam tarzlarının yansımalarını buluruz” (Takiş, 2014, s. 7). Bu bağlamda şehirler, modernizmin değişim sürecine uğrattığı kentlere nazaran doğa ile daha özdeşik ve bütünleşik bir yapıya sahiptir. Fakat kentlerde ise bu durum tam tersine döner. Durumu tersine çeviren ana mekanizma ise “modernleşme” problemidir. “Yaşadığımız çağa ait kavramlar olarak şehircilik, planlama ve kentsel tasarımın mimari çerçevelerini anlamlandırabilmek için yaşadığımız çağın dinamiklerini de tasvir etmek

gerekir. Modernleşme gibi tartışma alanları bu dinamiklerin merkezinde yer alır” (Düzenli, 2009, s. 192). Modernizmin hüküm sürdüğü kentler, zamanla şehirdeki geleneksel öğeleri de beraberinde yutarak, yapısını değiştirmiş ve geleneksel yitimlerin ortaya çıktığı yeni fakat uyuşması güç bir odak noktası hâline gelmiştir. Bu bağlamda insanın psikolojik açıdan birçok duygu durumları da kent ile birlikte olumsuz bir değişim süreci içine girmekte ve bu mekânı ele alan anlatılarda tematik olarak varlık bilincini zedeleyen birçok etken oluşmaktadır.

Kent, bireyselliğin arttığı ve yabancılaşma problemlerinin görüldüğü bir ortamdır. Aile ve akrabalık gibi geleneksel dayanışma ve aidiyet bağlarının çözülmesi, rasyonalizasyonun getirdiği psikolojik gerilimler, kuşaklar arası iletişimin zayıflaması, aylıklık, suç ve güvensizliğin çoğalması gibi sorunlar nedeniyle kent adeta bir şahsiyet, benlik ve kimlik krizlerinin de habercisidir. Kent ortamı kırsal, geleneksel çevrede görülmeyen pek çok kişilik ve kimlik problemlerinin ortaya çıktığı bir yerdir. Bireyler, kentin yalnızlaştırıcı ve yabancılaştırıcı atmosferinde çoğu zaman geleneksel değerleri yansıttığına inandıkları bir takım mekânlarda huzur, güven ve samimiyet ararlar (Çelik, 2016, s. 140). Kentsel duyumsamalar Pancar Vagonları ve Atlar Sabırsız öykülerinde de arka planda varlığını hissettirse de kitapta esas öne çıktığı öykü *Yengecin Günlüğü*’dür. Nitekim öykünün ana omurgası, kentin bu yutucu ve deforme edici imajı üzerine kuruludur. Öykü, kent yaşamına adapte olamayacak olan öznenin bir “şehirden” başka bir “kent”e doğru yolculuğa çıkması ile başlar. Başkişi bu kente gelirken kendi kimlik bilincini var eden bütün unsurları da ardında kalan şehirde bırakmıştır. Kente vardığı an ile başlayan ”Varış” bölümünde başkişi artık kente gelmiş ve gelenek, kültür ve kendilik değerlerini sağlayan bağlardan uzak olan bu mekânda varlığı deforme edici duygu durumları ile karşı karşıya kalmıştır. Bu duygu durumları düzleminde görülebileceği üzere başkalaşmış olan mekân, paralel olarak başkişiyi de olumsuz bir yönde başkalaştırmaya başlar:

“Sis çökmüştü. Sis miydi, belki egzoz dumanıydı, sarmıştı. Gürültülü, kentin hep uzaklarından geliyordu, başını gömmüş. (...)

İşte yerini yurdunu bırakmışların hikâyeleri o sıra gelmişti aklıma” (AD, s. 56).

Kentin başkalaşmış yapay kimliği, sis ve egzoz imgeleri üzerinden okuyucuya aktarılır. Doğa ve kent karşıtlığı ön plana çıkarken doğadaki ve şehirlerdeki doğal kimliğe sahip sislerin yerini bu yapay kimlikli kentlerde doğayı tahrip eden egzoz dumanları almıştır.

Dolayısıyla kent, şehirdeki kültür ve geleneklerin yok olduğu yerler ve doğanın tahrip edildiği alanlardır. Buna dayalı olarak kendilik bağlarına önem veren özne, bu modern kent dinamiklerinin etkisiyle ruhsal bir irritasyon sürecine girmiştir. Bu sürecin öznedeki izdüşümleri ise yalnızlık, yabancılaşma, yurtsuzluk ve aidiyetsizlik gibi egzistansiyalist temalar üzerinden somutlaşmaktadır. Bu nedenle özne öyküde “yerini yurdunu kaybetmişlerin hikâyeleri”ni yineleyerek vurgular. Nitekim artık kendisi de modern dinamiklerle şekillenmiş gelenek ve kültürden yoksun bu yutucu mekânda bir yurtsuzluk sorunuyla karşı karşıyadır. Üstelik bunlara ek olarak yalnızlık ve yabancılık gibi duyumsamalarda sürekli olarak başkişinin benliğinde hissedilmekte ve açıkça özne tarafından vurgulanmaktadır:

“Neden sıkılıyordum? İnsanların yüzünde alışık olmadığım bir ifade mi vardı, hareketlerinde anlamsız bir aceleme mi? Arkadaşlarım da aramıyordu. Belki hep aramalarını istiyordum. Yanımdan hiç ayrılamamalarını, sıkıntımı böyle mi yenecektim, yalnızlık bu muydu? Oysa işleri vardı” (AD, s. 57).

Başkişi geldiği bu kentte yurtsuzdur, yalnızdır ve kalabalıklar arasında insanlara yabancılaşmıştır. Kent insanlarının yüzündeki anlamsızlıklar onun yaşadığı uyumsuzluğun göstergesidir. Benliği, derin anlamsızlıkların arasında erimeye başlamıştır ve bu noktada yalnızlığını sorgulamaktadır. Bu modern güç ilişkilerinin oluşturduğu buhranlı sıkıntılar karşısında kente gelmeden evvelki geçişine sarılarak bu sıkıntılı durumlardan psişik olarak uzaklaşmak isteyen başkişi, geride bıraktığı şehri ve insanları anımsayarak somut zaman ve mekânın dışına çıkmaya çalışır. Bu gaye en temelde kentten kurtulma arzusunun dışavurumudur. Bu yaklaşım aynı zamanda öykü başkişisindeki nihilizme yaklaşan bir yönelimin örtük göstergesidir. Nitekim öykü başkişisinin kente karşı göstermiş olduğu bu tavır, Nietzsche’nin “Zerdüş”ü ile önemli benzerlikler taşıdığı gözlemlenebilir:

“Ey Zerdüş, burası büyük kent! Burada hiçbir şey bulamaz, her şeyini yitirirsin. Ne diye bu bataktan geçmek istersin? Ayaklarına acı! Kentin kapısına tükürsen de geri dönsen! Burası, yalnızların düşünceleri için cehennemdir” (Nietzsche, 2016, s. 184).

Öykü başkişisi de “Zerdüş” gibi kente karşı öfke ve nefret duyar ve burada yitime uğrar. Kent onun için de bir bataktır ve bu bataкта düşünceleri cehenneme sebep olan bir yalnızdır. Her ikisi için de kent, her şeyin ve varlık değerlerinin yitirildiği kaotik bir mekândır. Üstelik Nietzsche’nin insanın, hayvanlığını onaylaması ve insanın, hayvan ile üstinsan arasında bir düğüm olduğunu düşünmesi yine öykünün boyutunu derinleştiren

faktörlerdir. Nitekim insanın, hayvanlığının onaylanması ile hayvan ve insan arasındaki sınırların silikleştirilişinin başka bir varyasyonu ile dolaylı yoldan karşılaşılmakta ve bu defa kent bu noktadaki bir araç olarak kullanılmaktadır. Doğallığın yitirildiği, geleneklerden kopulduğu ve canlılık duyumsamaların ötelendiği kent, başkişinin “Zerdüş” gibi uyuşmadığı bir alandır.

Kentler en temelde gerek bireysel gerekse kolektif çerçevede benliğin inşasında var bulunan etkenlerin tahrip olduğu ya da yitirildiği bir huzursuzluk ve yabancılık mekânıdır. Modernizmden aldığı destekle benliği yitime sürükleyen bu kaotik zemin anlatıda Nietzsche düşüncesi ile de yaklaşarak nihilizme kayan bir tavır ile hareket eder. İnsanın modernizm ile olan ilişkisinin sorgulandığı ana mekân olan kent, kimliksel değerleri zedeleyip, başkişiyi psikoza sürükleyen olumsuz bir yönlendirici olarak varlık göstermektedir. Bu doğrultuda doğa-insan ilişkisini tekrar sorgulatan Faruk Duman, kenti önemli bir malzeme ve eleştiri nesnesi haline getirerek varlığın doğadan aldığı gücün önemine bir kez daha vurgu yapar.

2.3. NAR KİTABI

Nar Kitabı, Faruk Duman’ın üçüncü öykü kitabıdır ve ilk basımı 2001 yılında Can Yayınları tarafından gerçekleştirilmiştir. 2022 yılından itibaren Yapı Kredi Yayınları tarafından basılan eserin bu çalışmada ilk basımı olan Can Yayınları 2001 baskısı kullanılmıştır. *Nar Kitabı* imgelerle yüklü bir kurmaca dünyasıdır. Masalsı atmosferin yoğun olduğu öykü kitabı, fantastik ve gerçekliğin iç içe geçtiği bir anlatı tarzı, şiirsel yakın bir dil ve alışılmamış bağdaştırmalar ile örülüdür. Kitap “Kedi’çin Masallar”, “Zeytin Taneleri Birbirine” ve “Zeytuni” isimli üç ayrı bölümden oluşur. İlk bölüm Kedi’çin Masal’da: *Kedi’çin Masal*, *Karşılama*, *Sur* ve *Köpükler Masalı* adlı dört öykü bulunmaktadır. İkinci bölüm Zeytin Taneleri Birbirine’de; *Zalim Bir Evvelin Hayli*, *Bekir*, *Zeytin Taneleri Birbirine Çarpıyor*, *Dalgın Serafım Efendi*, *Tembel Mehmet Efendi*, *Ayten* ve *Nar* isimli yedi öyküden, üçüncü bölüm Zeytuni ise; *Zeytuni*, *Giderim* ve *Sözünü Tamamlamışlar Gibi* adlı üç öyküden oluşmaktadır. Kitap toplamda ise 14 öykü bulundurmaktadır.

2.3.1. Öykülerde Yapı

2.3.1.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Nar Kitabı öykülerinde bakış açısı ve anlatıcı çerçevesinde zengin bir tablo ile karşılaşılmalıdır.

Kedi'cin Masal, Karşılama, Sur, Köpükler Masalı, Zeytin Taneleri Birbirine Çarpıyor ve *Ayten* adlı öykülerde kahraman bakış açılı anlatıcı kullanılmıştır. Bu öykülerin tamamında yazar, sözünü öykü başkışilerine emanet etmiştir. Başkışilerin anlatıcı pozisyonuna geçmesi ise öykülere yön veren başat etmenlerdendir. “Bu yönüyle başkışi, olay örgüsü boyunca deneyim ve bilgilerini dünyayı algılayış şekline göre okuyucuya aktarır” (Aytaç, 2022, s. 15). *Sur* öyküsünde etrafındaki kişilerce anlaşılamamaktan yakınan anlatıcı başkışinin, vakaları anlaşılamayan, yalnız ve bulanık bir zihnin süzgecinden geçirerek okuyucuya aktarması bu durumun en somut örneklerinden biri olarak gösterilebilir:

“Beni kimse anlamıyor. O da, sabahın üçünde. Sesler utanç verici. İlk sesler. Ellerini megafon yapmış. Parmaklarının ucundan utanç yayılıyor. Adımın harflere bürünmüş. Yanlış. Oysa o adımı seslenince, parmaklar. Sesin birazını anlıyor” (NK, s. 25).

Olayların okuyucuya aktarımı, başkışinin zihin süzgecinden geçirilerek anlatılmaktadır. Gerçekleşen olaylar “töz” halinde olup, başkışinin algılayış ve yorumlayış biçimi işlenmekte ve son şeklini alarak okuyucuya geçmektedir. Başkışinin bu noktadaki yalnızlığı ve anlaşılmağı olayların algılanış biçiminin varoluşsal bir çizgide bulanıklaştırmıştır. Bu doğrultuda “sabahn üçü” anlaşılmağı vakti haline gelmiş, dökülen sesle “utanç verici” bir şekil almış, megafon olan parmakların ucundan da anlamamanın utançlığı yayılmıştır. Başkışinin varoluşsal çizgideki sancılarının olayları yorumlayış biçimi, okuyucuya böyle bir zihin üzerinden geçirilmiştir.

Zalim Bir Evvelin Hayali ve *Bekir* öykülerinde ise Hâkim bakış açılı üçüncü tekil anlatıcı kullanılmıştır. Hâkim bakış açılı anlatıcı; “olay örgüsü, zaman, mekân ve kişilere dair unsurları detaylarıyla görür/ duyar/ bilir. Bu yönüyle öykü kişilerinin duygu, düşünce, hisleriyle geçmiş, şimdi ve gelecek bilgisine sınırsız hâkimiyet alanı sayesinde sahiptir. Üçüncü tekil şahıs konumuyla olayları nakleden Tanrısal anlatıcı, dışarıdan gözlemleyip objektifliğini korur” (Aytaç, 2022, s. 19). Üç arkadaşın ortak yaşantılarından kesitler sunan *Zalim Bir Evvelin Hayali* öyküsünde anlatıcının,

karakterlerin “evvel”leri ve “ahir”leri ile birlikte psikolojik, sosyolojik ve davranışsal durumlarının tamamında sınırsız bir hâkimiyet alanına sahip oluşu ve okuyucuya objektif bir perspektif ile geçirmesi bu durumun önemli bir örneği olarak gösterilebilir. Okuyucu anlatıcının bu geniş hâkimiyet alanı sayesinde üç arkadaşın da evvelden ahire uzanan yaşam koridorları hakkında bilgi sahibi olur. *Bekir* öyküsünde de benzer bir şekilde karaktere tüm yönleriyle hâkim bir anlatıcı görülmektedir. Özellikle başkarakter *Bekir*’in kurgusal seyir açısından önem arz eden yönleri, anlatıcının sınırsız hâkimiyet alanı sayesinde okuyucuya aktarılır:

“Zaman zaman, yorgunluğa benzer bir duyguyla, beziyordu canından. Böyle zamanlarda, düşünmemenin yollarını arıyordu, belki bundandı, yorgunluktan gerçekten. Gerçi yaz akşamları eve yorgun gelmekti, ne güzel şeydi. Nar severdi, nar getirirdi çoğunluk, öteberiyle birlikte. Akşam yemeğinden sonra yorgun, odasına çekilir, bacaklarının zonklayışını dinlerdi” (NK, s. 62).

Anlatıcı, *Bekir*’in günlük sıradan yaşantısı bağlamında, gözlemci bir anlatıcının sahip olamayacağı bilgiler ışığında okuyucuya ipuçları sunmaktadır. *Bekir*’in psişik durumu, davranışsal edimleri ve bu edimlerin ardında yatan içsel unsurlar öykü boyunca okuyucuya anlatıcı tarafından aktarılır. Üstelik sebep-sonuç ilişkisi çerçevesinde bir yansıtım söz konusudur. Böylelikle okuyucu anlatıyı ve karakteri daha konforlu bir şekilde değerlendirme imkânına sahip olur. Kahraman bakış açısındaki sübjektiflik, yerini hâkim bakış açısında objektifliğe bırakmıştır

Dalgın Serafîm Efendi, *Tembel Mehmet Efendi* ve *Nar* öykülerinde ise tanık bakış açılı üçüncü tekil anlatıcı kullanılmıştır. “Tanık anlatıcı; bildikleri, gördükleri ve dinledikleriyle sınırlandırıldığından olay örgüsünü, gözlemleri doğrultusunda nakleder. (...) Tanık olduğu olayı, gözlemlemekle yetinen anlatıcı, izlenimlerini okuyucuya aktarır” (Aytaç, 2022, s. 22). Yazar bu öykülerde sözünü kahramanların öykü etki eden yaşam kesitlerine tanık olmuş bir gözlemciye emanet etmiştir. Biyografik karakterli iki öykü olan *Dalgın Serafîm Efendi* ve *Tembel Mehmet Efendi* öykülerinin anlatıcıları, Serafîm ve Mehmet’in yaşamına tanıklık etmiş kişilerdir ve onların hakkındaki gözlemlerini okuyucuya aktarmaktadırlar. Serafîm’in dalgınlığı, Mehmet’in tembelliği ve her iki karakterin yalnızlığı, gözlemcinin çevreden edindiği bilgiler ve kendi izlenimlerinin harmanlanmasıyla öykü içinde yer bulmaktadır. Ayrıca gözlemci anlatıcı bu iki başkarakterin geçmişleri hakkında da edindiği bilgileri, yine tanıklığını belli ederek okuyucuya iletir. Zengin bir kişiler dünyasına sahip olan *Nar* öyküsünde de benzer durumu görmek mümkündür:

“Mahallede de her perde, gizli bahçe. Kırk anahtar, kırk geveze, Cemal’in arabası da. Gündüz vakti de, arka koltukta bir çift göz. Şoför de, ordan öğrenmiş konuşmamayı. Zaten şarkı ya, ha şarkıcı, ha dilsiz. Dul’un evinde yakalandıydı bir keresinde” (NK, s. 82).

Anlatıcı, tanıklık ettiği olayların okuyucuya geçişini sonradan edindiği bilgiler ile birlikte sağlamaktadır. Tanıklık ettiği olayların dışında kalan geçmişe dair sunduğu bilgiler de sonradan edinilmiştir. Bu noktada anlatıcının yetkisi daralmaktadır. Daha çok olayları kaydeden bir kameraman görevi üstlenir. Olayların dışında kalıp, uzaktan seyreder ve bu seyrini bir ayna gibi diğer tarafa geçirir. Düşünme ve değerlendirme olgularından ziyade gözlemlemeye daha fazla ağırlık verir.

Nar Kitabı’nın son bölümü olan Zeytuni’de ki öykülerde (*Zeytuni, Giderim, Sözünü Tamamlamışlar Gibi*) ise ikinci kişili anlatıcının varlığı görülmektedir. Bu tarz anlatılarda anlatıcının sürekli olarak sen/siz şeklindeki hitap edişi söz konusudur. Ayrıca her üç öykünün de birer “varsayımlı anlatı” olması ikinci tekil kişili anlatıcının rolünü güçlendirir. *Zeytuni* öyküsünün giriş kısmı bu durum için iyi bir örnek olarak düşünülebilir:

“Senin saçların dağınık. Her zamanki gibi. Seni ilk gördüğümdeki gibi. Gözlerinin önünde. Bazı saçları açıklayamazsın. Bazı saçların bazı ellerle uyumunu.

“Belirsizlik iyi bir şey değil”, diyorsun.

“Tabi,” diyorum.

“Neden umursamıyorsun,” diyorsun” (NK, s. 91).

Pasajda sürekli olarak kullanılan bir “sen” dili mevcuttur. Üstelik öykülerin üçünde de bu şekilde sürüp giden diyaloglar birer varsayım ve farazidir. İkinci kişili tekil anlatıcının kullanılması ile öykülerin bütününe sirayet etmiş olan bu farazilik güç kazanmıştır. Yalnızlıklarını gidermek amacıyla veda ettiği kişilerin hayalini kuran ve onlarla konuştuğu varsayımında bulunan öykü kişileri, “sen” diye hitap ettiği yakınlarının hayaline tutunmakta ve gerçeklerin dışında bir düzleme geçiş yaparak sorunlarından geçici süreliklerine ve yapay bir biçimde uzaklaşmaktadır. Dolayısıyla ikinci kişili anlatılarda belirleyici üslup olan sen ifadesi yeterince mevcut olduğundan dolayı anlatıcı ve bakış açısı bu çerçevede şekillenmiştir.

2.3.1.2. Olay Örgüsü

Kitaptaki ilk öykü *Kedi'cin Masal* adlı anlatıdır. Öyküde ailurofobi hastalığı olan bir bireyin, etkilendiği yaşanmış bir hikâye ile gerçekler arasındaki bağlantılar ana yapıyı oluşturmaktadır. Zeynel adlı kişinin odun kırarken parmağının kopması ve kopan parmağı bir kedinin kaçırması üzerine kurulu olan hikâye, yine grotesk ve gizemli unsurlarla donatılmış bir ormanın etrafında geçer ve fantastik ile gerçeğin bütünleştiği masalsı bir atmosfer oluşturur. Olay örgüsünün ilk metin halkası; Zeynel'in odun kırarken parmağının kopması ve kopan parmağı bir kedinin kapıp ormana doğru kaçmasıdır. Kedinin peşinden ormana giden Zeynel, uzun uğraşların ardından kopan parmağı alır ve cansız parmak ile evine döner. Anlatıcı kahraman, Ladin ile karşılaşmasının ardından yaşadığı sevinçle aynaya bakarak kendini Zeynel'e benzetir ve başı ile sonunu anlattığı Zeynel'in hikâyesine geri döner.

Karşılama öyküsü, Faruk Duman'ın, masalların bilinçaltımızda biriktirdiği hayvan imgelerinden yararlandığı öykülerden biridir. Öykünün ikinci bölümü olan “Köpeğin Hikâyesi” bölümünde anlatıcının, annesinin masallarından duyduğu kurda dönüşmesi de böyle bir örnektir. Bu konuda daha çok anlatıcının dinleyen üzerindeki etkisi ön plandadır ve anlatma eyleminin büyüsü ana motiftir (Kundakçı, 2016). Yarı gerçek yarı düş bir âlemde masalsı unsurlarla bezenmiş olan öykü; balık, kurt ve köpek gibi hayvanların, büyülü bir atmosferde çeşitli yönleriyle insani durumlara işaret edişini ele almaktadır. Öykü büyülü gerçekçi bir akış içerisinde birbirleri ile bağımsız ve ilgisiz olarak görülebilecek olayların, masalsı ve doğaüstü bir etkiyle birleştiği bir anlatıdır. Bu nedenle olaylar arasında doğaüstü bir şekilde ilgisiz veya az ilişkili geçişler görülmektedir. Öykü, masal yapısını andırmakta ve düşsel bir ortamda yaşanmaktadır. Bu nedenle de bağımsız gibi görünen vakalar iç içe ve karmaşık bir durum arz etmektedir. Olayların içinde ayrı hikâyeler ve hikâyeler arası geçişler mevcuttur. Dolayısıyla vakalar arasında atlamalar söz konusu olabilmektedir. Yunus'un hikâyesinin anne tarafından anlatılması ile başlayan öykü Ağabeyin, Yunus'un ölümünü anımsaması ile devam eder. Başkişinin bir anda kendini eşeği ile birlikte sisler içinde karlı bir alanda bulması, yarı gerçek yarı rüya bir şekilde kendisini kurtarmaya gelen kendi karaltısını görmesi ile süren anlatıda kar taneleri belirsizleşince başkişi, masal anlatıcısı olan annesinin yalnızca anlatmadığını, annesinin de kendileri gibi “anlattığı şey” olduğunu fark eder. Anlatıcı karakola gider ve bir süre sonra Çavuş'tan nöbeti

devralır. Nöbet esnasında kurt ve bir adamın boğuştuğunu görmesi üzerine vurduğu kurdu eşeğe bağlar.

Sur öyküsü, oldukça kısa hacimli bir öykü olmasına rağmen yoğun ve derin bir içeriğe sahiptir. Faruk Duman anlatılarında sıklıkla rastlanan “avcı” unsurunun başkişi olduğu ve yine sıklıkla karşılaşılan “yabanıl hayat” olgusunun varlık gösterdiği öykülerden biridir.

“Yabankeçisi avlamaya giden bir adamın anlatıldığı kısa bir öykü olan “*Sur*”da öncelikle öykü kişinin ava gitmeden önce hazırlık yapışı tasvir edilir. Anlatıda sürekli tekrarlanan yabankeçisinin sesi metinde ritim ve ahenk yaratır. Gelmiş ve gelecek olan şeylerin duygusunu hissettirir. Öyküdeki bir diğer mesele de adamın kimse tarafından, hatta ava beraber gittiği Yusuf tarafından da anlaşılamadığıdır. Metinde aslen yabani olan bir hayvan üzerinden kişinin anlaşılamama sorunu işlenir” (Kundakçı, 2016).

Toplumsal hayatta anlaşılamamışlığın yabanıl hayat imgesi üzerinden aktarıldığı öykü metninde olaylar sıradizimsel bir şekilde varlık göstermektedir. Yusuf’un gece dükkâna gelip başkişiye bir yabankeçisi görüldüğünü söylemesi ve sabah erken kalkıp keçiyi görmeye gitmelerini önermesi ile öykü başlar. Başkişi, Yusuf’un çağırması üzerine gece küfürler savurarak uyanmıştır ve tüfeğini alıp yabankeçisini görmeye gitmişlerdir. Yusuf, başkişi ile av esnasında uzaklaşmış ve uçurumun kenarında “bir kuzgun gibi” uçarak kaybolup gitmiştir.

Nar Kitabı’ndaki en uzun öykü *Köpükler Masalı*’dır. Öykü; masal ve efsane gibi geleneksel anlatı formlarının postmodern bir kurgulamaya dönüşümüdür. Özellikle öykü kişileri, hayvanlar ve mekânlar bu bağlamda her üç unsuru bütünleştiren kilit noktalardır. Hikâye, masalsı ve efsanevi bir biçimde zalim bir kralın iyi kalpli kızı olan prensesin öyküsü olup soyluluk, zalimlik, iyilerin kötülere karşı mücadelesi ve ölüm gibi olguları doğanın ve sözlerin yetersiz kaldığı büyülü bir anlatım ile işlemektedir. Öyküde zalim kralın iyi kalpli kızı olan başkişinin, babasının düşmanı olan Kadem’i görüp âşık olması ve sonrasında Kadem ile birlikte savaşan “Kırk Kızlar”ın tarafına geçip yakalanması vakalar bütünüdür. Bu bağlamda anlatı, başkişi olan kızın Kadem’i han civarında görmesi ile başlar. Kız, dadısının edindiği bilgiler sayesinde Kadem’in, zalim babasının düşmanı olduğunu öğrenir ve dadısından evlendirileceğini öğrenmesi üzerine de Kadem’i bulmaya gitmeye karar verir. Babasından ölümü beklerken, babasının diğer düşmanları olan kahraman ve savaşçı kadınlar (Kırk Kızlar) Kelime, Ebru ve Revan’ın yanına gidip babasını öldüreceğini

söyler. Babası uyurken yanına hançerle sokulur fakat öldüremez ve savaşçı kadınların yanına dönerek yapamadığını söyler. Zalim babası başkışiyi, kahraman kızlar (kırk kızlar) ile yakalar ve asarak idam eder.

Zalim Bir Evvelin Hayali öyküsü aynı mahallede yaşayan ve devlet kurumlarındaki önemli kişilerin makam şoförlüklerini yapan üç arkadaş Cemal, Necati ve Zahir'in öyküsüdür. Bu üç arkadaşın ortak geçmişlerini anlatan öyküde alkol ve cinsellik gibi bireyi düşkünlüğe sürükleyen temalar ön plana çıkmaktadır. Ön plana çıkan üç karakter de hem farklı özellikleri hem de birbirleriyle olan ortak yönleri ile varlık gösterir. Olaylar birbirinden kopuk bir görünüm sergiler. Bu nedenle vakalar arası geçişler oldukça sıktır. Fakat bu kopukluklar bir kusur değil, anlatının postmodern yapısına uygun olarak işlenmiş olan kurgulama biçimidir. Vaka zincirini oluşturan metin halkalarının etrafında sıklıkla geriye dönüşler yapılarak bilgilendirici ve içerik oluşturucu öğeler ortaya konmaktadır. Anlatı, Şoför Cemal'in bir gün önemli birinin şoförü olarak işe başlayıp mahalleye bir araba ile gelmesi ile başlar. Şoför Necati'nin, şoförlüğünü yaptığı kişinin katıldığı bir seramoni de alkol alması ve Cemal ile Zahir'e verdiği alkol ısmarlama sözünü anımsaması ile kurgu devam eder. Cemal, beyaz arabanın bagajına üç tane viski saklamıştır. Cemal, Necati ve Zahir'in beşik gibi olmuş araba ile alkol tüketmek için uzaklaşıp üç gün dönmezler.

Bekir isimli öykü, Bekir adlı eski bir mahkûmun hayatından kesitler sunmaktadır. Başkarakterin, çevre tarafından pedofili ile itham edildiği öyküde “Şahmaran” ve “esrar” gibi öğelerin birlikte kullanımı ile örülmüş olan, geleneksel formlardan beslenmiş egzistansiyalizm odaklı postmodern bir anlatı biçimi söz konusudur. Öyküde vakalar folklorik ve modern etkilere sahip imgeler ile çerçevelenmiştir. Vaka zinciri tek ana metin halkası üzerinden değerlendirilebilir. Bu metin halkası Bekir'in başı dönerek (esrar etkisi) taş sokaklarda dolaşmasıdır. Akşamüzeri ilkokul önüne gelip okulun dağılmasını beklemeyen Bekir, okul önünde çocukları uzaktan izler ve çevre insanı tarafından pedofili ile itham edilir. Eve gelip “cigara” (esrar) kullanır ve esrarın etkisiyle duvarda asılı tabladaki “Şahmaran”ı iki tane algılar. Şahmaran'ın hareket etmeye başlaması ile öykü sonlanır.

Zeytin Taneleri Birbirine Çarpıyor öyküsünün odağında yer alan anlatıcı, etrafındaki insanların yaşantılarından kesitleri okuyucuya aktarırken aynı zamanda imge yüklü bir anlatı yolu sergilemektedir. İmge yüklü anlatımın ana odağı ise “zeytin” ve

“tesbih” birlikteliğidir. Yazar bu iki imgenin birlikteliği ile öyküde folklor ve mitolojiden beslenen bir dizge oluşturmuştur. “Zeytin ağacı insan varlığının bulunduğu her alanda yaşamın bir parçası olmuştur. Kutsal kitaplardan mitolojiye, mitolojiden efsanelere kadar kültürel yaratmalarda zeytin vardır. Kutsal kitaplarda, Kur’ân-ı Kerim’de, İncil’de ve Homeros’un eserlerinde de zeytin ağacından bahsedilmiştir. Kur’ân-ı Kerim’de altı ayette zeytin adı geçmektedir” (Gökşen ve Burkey, 2020, s. 206). Benzer şekilde “tesbih”in de mitolojik ve dini açıdan önemli işlevlere sahip olduğunu belirtmek mümkündür. Bu noktada özellikle “Allah’ı tesbih etme” olgusu ön plana çıkmaktadır.

“Varlıkların Yüce Allah’ı tesbîh etmesiyle ilgili olarak iki temel yaklaşım ve bir de birleştirici yaklaşım bulunmaktadır. Birinci yaklaşım, bu varlıkların kendilerine mahsus bir dille, bizim anlayamayacağımız bir şekilde Allah’ı sözlü olarak tesbîh ettikleri şeklindedir. İkinci yaklaşım ise bu varlıkların, var oluşları itibâriyle Allah’ın varlığına, birliğine ve eksiksizliğine delâlet etmeleri şeklindedir. Bir üçüncü yaklaşım olarak da, söz konusu edilen âyetlerde zikri geçen akıllı varlıkların sözlü, akılsız varlıkların ise delâlet yoluyla Allah’ı tesbîh etmeleri anlayışını da zikredebiliriz” (Kiraz, 2006, s. 105).

Öyküde ise bu dini ve folklorik açıdan önem taşıyan iki unsurun birlikte kullanılışı söz konusudur. Zeytinden yapılmış olan tesbih, öykü kişilerinin zor anlarında başvurduğu bir nesnedir. İki imgeden oluşan bu sağaltıcı nesne, anlatı içerisinde bir değerler dizgesi olarak okuyucunun karşısındadır. Öykü, anlatıcının yakın çevresinde bulunan İsmail, Cemil ve annesi ile teyzesi odağında şekillenmiş üç anlatı düzlemi üzerinden kurgulanmıştır. Anlatıcının annesinin İsmail’e zeytin çekirdeklerinden yapılmış bir tespih vermesi ile öykü başlar. İsmail’in bir öfke nöbeti esnasında bu tespihi çekerek sakinleşir. Diğer taraftan Cemil’in kahvede oyun oynaması ve kahvenin en iyi oyuncusu olması ile kurgu devam eder. Anlatıcının Yusuf ismindeki dedesinin ölüm haberi üzerine annesi ve teyzesi de matem tutmaya başlar. Sabır için zeytin taneleri ile yapılmış tesbihin çekilir ve zeytin tanelerinin birbirine çarpması üzerine çıkan ses evde yankılanır.

Dalgın Serafım Efendi öyküsü, Serafım adlı bir kukla sanatçısının yaşamından kesitler sunar. Sami Paşazade Sezai’nin *Pandomima* öyküsündeki Paskal ile de benzer yönleri olan Serafım üzerinden huy ve karakterin geçişkenliği öyküyü şekillendirmektedir. Söz konusu huy; dalgınlıktır ve bu huy karakteristik bir özelliğe dönüşmüştür. Anlatı kısa olsa da kurgu ilerledikçe, Serafım’ın geçmişi açıklık kazanır

ve dalgınlık huyunun edinim süreci varlık gösterir. Öykü biyografik karakterli bir anlatı olduğundan dolayı vakalar kronolojik ve birbirine bağlı bir düzlemde ziyade geçmişe dair belirli noktaların gözlemler sonucu ile aktarılması etrafında varlık göstermektedir. Anlatı, başkarakter Serafim'in yaşantısı ve geçmişi etrafında şekillenir. Öne çıkan vakalar arasında Serafim'in gerçekleştirdiği kukla gösterileri, hitap ettiği insanların ev yaşamından kısa anekdotlar ve Serafim'in gösteriler esnasında dalgınlığı gelmektedir.

Tembel Mehmet Efendi öyküsü, “Zeytin Taneleri Birbirine” bölümünün diğer öykülerinde olduğu gibi yine insani bir huyun, kimliğe dönüştüğü anlatılardandır. Bu defa kimliğe dönüşen insani durum tembellik ve unutkanlıktır. Kitabın kısa hacimli öykülerinden olan bu anlatıda yalnızlık duyumsamaları eşliğindeki Mehmet Efendi'nin unutkanlığı ve tembelliği, *Dalgın Serafim Efendi* ile benzeşen bir paradigma çerçevesinde okuyucuya aktarır. Biyografik karakterli bir diğer öykü olan *Tembel Mehmet Efendi* yine başkarakter “Tembel Mehmet Efendi” etrafında şekillendirilmiştir. Öykü Mehmet Efendi'ye dair verilen birkaç bilginin ardından sırasıyla babası ve annesi üzerine eğilir ve onların başından geçmiş olan önemli vakalar sıralanır. Bu noktada anne ve baba olaylar arası geçişin ana noktası görevi üstlenmektedir. Sonrasında ise öykü, Mehmet Efendi'nin yaptığı bir gösteride unutkanlığının başlaması üzerine kahvedekilerin tepkileri ile anlatı sona erer.

Faruk Duman'ın demiryolu öykülerinden biri olan *Ayten*, istasyonun uzağında kalan ağaçlık bir bölgede iki günde bir alkol alıp ateş yakan dört kişi ve amaçsız bir şekilde de olsa dedektif gibi onların izini süren bir anlatıcı karakter etrafında geçer. Öykü kısa olsa da kendi içinde numaralandırılmış birer paragraflık beş küçük bölümden oluşmaktadır. Yaşlı bir adamın tren altında kalması sonucu demiryolu etrafına duvar ve tel örgü örülmesinin anlatımıyla başlayan öykü, bunaltıcı bir temmuz ayında bu demiryolunun bağlı olduğu istasyonun çevresinde olup bitenlere odaklanır. Öyküde dedektiflik ve iz sürmecilik gibi olgular da alt sezdirimler ile okuyucuya eşlik etmektedir. Beş bölümden oluşan öyküde vaka zincirini bir ana metin halkası ve dört alt metin halkası üzerinden değerlendirmek mümkündür. Yetmiş yaşında bir adamın trenin altında kalması sonucu demiryolunun etrafının duvar ve tel örgü ile çevrilmesi ana metin halkasıdır. Bu demiryolunun, istasyonun uzağında kalan iç tarafında, anlatıcı bir kül izine rastlar. Dördüncü gün kül izinin büyüdüğünü fark eder. Bir müddet sonra

külün hep canlı kaldığını anlar ve kül etrafında gördüğü dört “oturmalık taş” üzerine ateşi yakanların dört kişi olduklarını çözümler. Anlatıcı, külün etrafında içi boş bira kutuları bulur ve dedektif tarzında alkol alınıp ateş yakılan o ortamı muhayyilesinde canlandırır.

İkinci bölümün son öyküsü olan *Nar*, şiirsel bir üslubun ve akışkanlığın varlık gösterdiği öykülerden biridir. Alışılmamış bağdaştırmalar ve devrik cümlelerle örülü olan anlatı aynı zamanda yoğun imgelerle donatılmış bir yapıya sahiptir. Öykü derinleştikçe karakter belirginleşir fakat mekân, zaman ve olay unsurlarının da aynı ölçüde bilinçli olarak silikleştirildiği de gözlemlenebilir. Bu hususlar doğrultusunda okur, öyküyü okurken yapı ve içerik yönlerindeki derin benzerliklerden dolayı İkinci Yeni şiiri içindeymiş gibi hissedebilir. Öykü, gerçek mi yoksa rüya mı olduğu belli olmayan postmodern bir kurgusal seyir içerisinde nesneleşen kimlik modelleri, insan varoluşu, toplumsal normlar, yasaklar ve yasakların arzulanışı gibi olguları, folklorik simgeleştirmeler üzerinden okuyucuya aktarır. *Nar* öyküsünde birbirinden farklı olaylar topluluğunun bir araya getirilmesi ile öykünün bütüncüllüğü ortaya konmuştur. Gölge oyununa yapılan bir atıf doğrultusunda “Ha ayı hak” denilmesi sonrasında perdenin açılması ile başlayan öykünün ilk bölümünde kuklacılık ön plana çıkar ve Enişte, Hala, Palabıyık gibi isimler odağında gerçekleştirilen bir kukla gösterisine odaklanılır. İkinci bölümde ön plana çıkan isim Şoför Cemal’dir. Şoför Cemal aynı zamanda kitaptaki bir diğer öykü olan *Zalim Bir Evvelin Hayali*’nde ki başkişidir. Cemal’in, kırk kapıdan birini açan anahtarı ve gece gibi lacivert renkli ceketi ile sürreal bir düzlemde dul bir kadın ile çatıdan düşüp yakalanışı anlatılır. Üçüncü bölümde Yakup adlı karakterin kendisine yasak olan bir kadına ilgisinden bahsedilir ve “sigara” faktörü öne çıkar. Dördüncü bölüm öyküdeki derinliği yoğun olan karakterlerden Zenne Memet’e odaklanır ve Memet’in kimlikleşen zenne rolü belirginleştirilir. Son bölüm ise geleneksel tiyatro oyunu esnasındaki bir yangından bahsedilir. Olayların tamamı gerçek ve hayal arası bir düzlemde ve yarı silik bir biçimdedir. Olaylar arası geçişi sağlayan başat unsurlar folklorik simgeler ve örüntülerdir. Bu doğrultuda öyküdeki vakalar dizisi karmaşık ve kaotik bir zemin üzerinde varlık gösterir.

Kitabın üçüncü bölümü olan “Zeytuni” bölümü mitolojik ifade alanlarının yoğun olarak kullanıldığı bir bölümdür ve şiirsel akış ile donatılmıştır. “Zeytuni bölümü, kitapta şiirselliğin en belirgin olarak kendisini gösterdiği yerdir. Buradaki hikâyelerde

kullanılan şiirsel dil o kadar nettir ki bir süre sonra satırlar yerini mısralara bırakmıştır. Hikâyeler şiir gibi akma yolundadır. Şiirleriyle hikâyeler anlatan Edip Cansever gibi metinlerine eklemlediği mısralarıyla dikkati çeker” (Ezik, 2016, s. 109). Bu bölümde *Zeytuni*, *Giderim* ve *Sözünü Tamamlamışlar Gibi* isimli üç öykü bulunmaktadır. Zeytuni öyküsü mitolojik öğeler ve alkol temasının ortaklık ettiği bir anlatıdır. Arkadaşları ile birlikte göl kenarında alkol alırken hayalinde sevgilisi ile sohbet eden bir başkişi odağında anlatı şekillenmektedir. *Giderim* adlı öykü, yine bir demiryolu anlatısıdır. İsimleri belirtilmeyen anlatıcı başkarakter ve onun norm karakteri ile olan diyalogu öykü boyunca devam ederek anlatıyı şekillendirir. Fakat bu diyalog esnasında anlatıcı öznenin kendisi için “diyorum” karşısındaki için ise “diyorsun” ifadelerini kullanması söz konusu diyalogun hayali bir düzlemde gerçekleştiğine dair bir işarettir. Kiraz imgesinin yoğun olarak kullanıldığı bu anlatıda cinsellik, yabancılaşma ve veda gibi temalar ön plana çıkmaktadır ve oldukça güçlü bir şiirsel akış bulunmaktadır. Son öykü olan *Sözünü Tamamlamışlar Gibi* ise yine güçlü bir şiirsel akış ile örüntülenmiş olan ve Orhan Veli’nin *Eskiler Alıyorum* şiirindeki “*Rakı Şişesinde Balık Olsam*” (Kanık, 2021, s. 77) dizelerine göndermede bulunan bir öyküdür. Nitekim öykü öyküde balıklara öykünen, Haliç’te bir balık olduğunu düşleyen “rakı” sevdalısı bir başkarakterin anımsamaları ve karşısındaki kişi ile olan diyalogları üzerine kuruludur. Varoluşun içsel ve pasif bir isyanla sorgulandığı ve sözün öneminin vurgulandığı öyküde yalnızlık, yabancılaşma ve ötekileşme gibi olguların bireye verdiği sancılar ve bu sancılar karşısında alkol ile somut gerçeklikler dışına çıkış tarzındaki durumlar yine ön plandadır.

Zeytuni öyküsünde olay örgüsü çift yönlüdür. Bu çift yönlülüğün ana belirleyici faktörleri gerçek ve hayal kavramlarıdır. Anlatıcı bir taraftan “öteki” ve “ortadaki” ile birlikte gerçek düzlemde göl kenarında alkol almakta, diğer taraftan da hayali bir düzlemde sevgilisi ile sohbet etmekte, olaylarda bu iki düzlem çerçevesinde şekillenmektedir. Kimi zaman bu hayal ve gerçek âlemlerin birbirleri ile kesiştiği de görülmektedir. Anlatıcının, sevgilisi ile birlikte kıyıda oturma hayali ile başlayan öykü, hemen ardından gerçeğe geçiş yapar ve üç arkadaşın göl kenarında bira içerek özel hayatlarından bahsetmeleri ile devam eder. Biralarının bitmesi ile üç arkadaş tozlu bir dükkândan bira alarak yeniden yerlerine döner ve bira içmeye devam ederler. Bu sırada gölün karşısında görünen bir kız ile birlikte anlatıcının sevgilisi de hayali olarak onlara katılır. Anlatıcı böylece gerçek ve hayalin iç içe geçtiği bir düzlemde hem

arkadaşlarıyla bira hem de sevgilisiyle kahve içer. Öykü böyle bir ortamda soğuktan kararan göl ördeklerinin kaybolması eşliğinde sona erer. Metin halkaları arasında bağlayıcı düğümler olarak kullanılan ördek, göl, ağaç, alkol gibi mitolojik önemi güçlü olan kavramların varlık gösterdiği vakalar, derin imge içerikleri ile doludur.

Giderim öyküsünde vakalar, bir tren istasyonunda geçmekte olan gerçek veya hayal olup olmadığı muğlak bırakılmış bir diyalogun içerisinde şekillenmektedir. Öykü gitmek üzere olan norm karakterin bir türlü başkişi ile yaptığı konuşmayı bitiremeyip diğer treni beklemesi ile başlar. Bu noktadan itibaren başkişi önce Hevi Kiraz’la yürüdüğü günleri, sonra Zehra Hoca ile geçen zamanları en sonda da Uğur bekçi babasında kaçışlarını anlatır. Öykü sonunda gelen tren ile norm karakter yine gitmez. Oluşan tablo aslında gitmiş olan norm karakterin, başkişi tarafından gidemeyişinin hayal edildiğini göstermektedir demek mümkündür. Başkişi içinde bulunduğu yalnızlıktan bu şekilde kaçmaya çalışmakta fakat başarılı olamamaktadır.

Sözünü Tamamlamışlar Gibi öyküsünde vakalar son iki öyküde olduğu gibi geçmişin konuşulduğu ve içinde bulunulan anın hayal edildiği ikili bir diyalog üzerinden gerçekleşmektedir. Rakı eşliğinde başlayan konuşmada isimleri belirsiz olan başkişi ve norm karakterin karşılıklı diyalogları, her iki karakterin yaşantısına doğru kurguyu sürükler. Kronolojik bir sıra ile değerlendirildiğinde ise yağın yağmur ile birlikte başkişinin abisini ve “cızırtılı” bir radyoyu anımsaması ile kurgu devam eder. Daha sonra iki arkadaş birlikte bira almaya giderler ve tekrar geçmiş günlerdeki soğuk sabahlar anımsanır. Bu anımsamalar diyaloglar eşliğinde okuyucuya sunulur ve kurgu bu anımsamalar ile gelen yalnızlık ve kimsesizlik duygularının benliği götürüşünün vurgulanması ile devam eder. Öykü başkişinin, arkadaşına “Sözünü tamamlamışlar gibi” bakması ile sona erer.

2.3.1.3. Zaman

Kedi’cin Masal öyküsünde zaman kronoloji ile uygunluk göstermez. Art zamanlı olan öyküde olaylar yaşanmış ve bitmiştir. Bu yaşanmışlıklar karma bir çeşitlilik içeren kesitler halinde anlatı bütünün meydana getirmektedir. Zeynel’in parmağının koptuğu zaman ile başlayan kurgusal, olaylar arası atlamalarla ileriye ve geriye sapımlar halinde ilerler. Vaka zamanı ise belirsiz olmakla beraber masalsı özellikler taşır. Öykü “vaktiyle” ifadesi ile başlamaktadır. Bu durum masallara özgü olan “bir varmış bir

yokmuş” veya “evvel zaman içinde kalbur zaman içinde” gibi kalıplar ile benzerlik taşımakta ve öykünün masalsı boyutunu derinleştirmektedir.

Karşılama öyküsünde zaman akroniktir. Olaylar kronolojik sıralamaya uygunluk göstermeden sıralanmıştır ve masalsı atmosferin etkisiyle, yarı gerçek yarı düş bir çerçevede gerçek öykü zamanının dışına çıkışlar varlık göstermektedir. Üstkurmaca tekniği ile bağdaşıklık içeren “öykü içinde öykü” durumu da yine zamansal boyutun sınırlarını genişleten faktörlerdendir. Vakaların somut düzlemdeki gerçekleşme zamanı ise tarihi belli olmayan bir kış mevsimidir. Kış mevsimi, sert iklim koşulları ve soğuk özellikleri etkisiyle öykünün arka planında geniş bir olgu olarak yer almaktadır. Olayların gelişim seyrini derinlemesine etkilemektedir. Kahramanların öykü içerisinde verdikleri mücadele bağlamında kış, onları için doğanın zorlayıcı engellerinden biri olarak yer almaktadır.

Sur öyküsünde vaka zamanı, “gecenin bir vakti” ile alacakaranlık zamanındadır. Vakitteki, karanlık-aydınlık geçişkenliği başkişinin ruhsal yapısı ile paraleldir. Hem vakitte hem de başkişide bir arada kalmışlık durumu mevcuttur. Üstelik başkişi, kendi arada kalmışlığını sevmediği ve küfürler savurarak uyandığı bu vakit üzerinden daha belirgin bir biçimde yansıtmaktadır.

“Kalkıp avludaki tulumbanın başına gittim. Bir elimle tulumbayı bastım, öbürüyle yüzümü yıkadım. Saçlarımı ıslattım. Küfürler saydım.

Saydığım küfürler, tulumbanın oluğundan ıslıl ıslıl akan suyla aydınlandı, kabarıp köpürdü” (NK, s. 25).

Hayatı boyunca anlaşılamamış olan başkişinin bu karanlık ve aydınlık arasındaki muğlaklığa, küfürler savurarak ve sıkıntı yaşayarak girmesi adeta kendi anlaşılmazlığına karşı gerçekleştirdiği varoluşsal bir başkaldırı biçimidir. Küfürlerin akan suda aydınlanması, başkaldırının varoluşsal çerçevede özneye güç veren ve onu kısmen de olsa geçici bir aydınlığa yaklaştıran bir unsur olduğunu düşündürebilir. Zaman bu noktada varoluşun muğlaklığını yansıtan bir olguya dönüşür ve deformasyona uğramış olan ontolojik bir imge biçimi fonksiyonu sağlar.

Köpükler Masalı öyküsünde masalsı bir görünüm sergileyen zamansallık bulunmaktadır. Öykünün bilinmeyen bir zamanda geçmesi, masalsı kalıpların (evvel zaman içinde kalbur zaman içinde, bir varmış bir yokmuş, bir zamanlar vs.) öykü yapısına uyması ve anlatının bütünüyle masalsı ve efsanevi bir atmosferde geçiyor olması gibi etkenler zaman kavramının da masalsılığını belirginleştirmektedir. Öyküde

vakalar ise kronolojik bir sıra içerisinde. Başkışının yer yer bilgilendirme ve eksiklikleri tamamlama gibi amaçlar ile yaptığı geriye dönüşler anlatının kronolojisinin bozulmasına sebebiyet vermez. Dolayısıyla öyküde kronolojiye uygun ve masalsi bir zaman dizgesi kullanılmıştır.

Zalim Bir Evvelin Hayali'nde vaka zamanına dair somut bir belirtim bulunmasa da bazı ipuçları zamanın, öykünün yayımlanış tarihi olan 2001 ve hemen öncesi olduğunu düşündürmektedir. Bu noktada özellikle o dönem yeni kullanılmaya başlanan cep telefonu önem kazanır. Nitekim Necati seremonide olduğu esnada bir elinde şarap bir elinde telefon ile bekler. Öte yandan öyküde zaman olgusu bir tema olarak da işlenmiştir. Öykü geçmiş ve ahir gibi zaman dilimleri üzerinden kurgulanmış olup ana odadaki üç karakterinin yaşantısını yansıtır. Bu noktada geçip giden zaman (evvel) zalim olarak tanımlanmıştır. Ahir ise zamansal yaşam koridorunda bireyin yaşantısının sonuçlarını yine zaman kavramı üzerinden kapsayan bir son olarak öyküde işlenmiştir.

Bekir isimli öyküde vaka zamanına dair somut bir nokta belirtilmez. Fakat zamansal dilim bağlamında olayların birçoğunun gerçekleşme zamanı akşamüzerleri ve sonrasındır. Bekir akşamüzeri dağılan okulun önüne gider. Yine evine gelip yemek yediği vakit de akşamüzeridir. Yine akşamları esrar kullanır. Bu esnada günün yorgunluğunu üzerinden atmaktadır. Dolayısıyla zaman, günlük yaşamın yoruculuğuna vurgu yapan bir unsur olarak göze çarpar ve öykü bu bağlamda yorucu günlük hayatın son anına odaklanır. Bekir akşamları ise kullandığı esrar ile birlikte yarı uyanık bir bilinç ile reel zamanın ve yaşamın dışına doğru kendini atmaktadır. Bu bağlam ise varoluşsal sıkıntılar ile çevrilmiş bir paradigmadır.

Zeytin Taneleri Birbirine Çarpıyor öyküsünde yazar vaka zamanı olarak tarihi belirtilmemiş bir yaz mevsimini seçmiştir. Yaz mevsimi, öyküde kitap ismi ile de bağlantılı olarak sürekli bir biçimde geçmekte olan “nar bahçesi” ile uyum göstermektedir. Nar bir sonbahar meyvesi olsa da baharda çiçek açmaya başlayıp yaz mevsiminde nar bahçelerinin canlı bir görüntü sergilemesi zamansal açıdan öyküdeki doğanın canlılığına dair bir sezdirimdir. Akşamları öten guguk kuşları ve çekirgeler de yine öyküde yaz mevsimi üzerinden doğaya dair yapılan diğer göndermelerdir. Bu noktada öykünün arka planında yoğun yer kaplayan doğa anlatı zaman üzerinden ilişkilendirilmiştir.

Dalgın Serafim Efendi öyküsünde somut bir zaman dilimine rastlanmaz. Fakat Serafim'in mesleği olan kukla sanatçılığı ve bu sanata mahalle arasında duyulan ilgiden mütevellit anlatının, geleneksel halk tiyatrosu unsurlarının, taşralarda önemini henüz yeterince yitirmediği zamanlarda yaşandığı düşünülebilir. Anlatının biyografik bir karaktere sahip oluşu da Serafim Efendi'nin yaşamı ve geçmişinin ön plana çıkaran bir diğer zamansal etkidir. Biyografik anlatım tarzı, öykünün art zamanlı olduğunu gösterir. Dolayısıyla olaylar yaşanmış ve bitmiştir.

Dalgın Mehmet Efendi öyküsü biyografik karakterli olduğundan dolayı zaman, başkişinin geçmişinden başlayıp, bulunduğu ana kadar uzanan bir koridor pozisyonundadır. Öykü art zamanlı olduğundan dolayı yaşanmış ve bitmiştir. Vakalar kronolojiye uygun bir biçimde sıralanır. Öykünün finali ise yine kitaptaki diğer öykülerde de sıklıkla rastlanan bir yaz gecesinde vücut bulmaktadır. Öyküde varlık gösteren akşam eğlenceleri ve şenlikler bu zaman dilimi iye uyum içerisinde kurgulanmıştır. Somut bir tarih diliminin belirtilmediği öykünün, kitabın yayımlanış tarihi olan 2001 yılı ve öncesi ile uyum gösterdiğini de belirtmek mümkündür.

Ayten öyküsünde vaka zamanı sıcağın dolayısıyla bunalıcı bir temmuz ayıdır. Temmuz ayının tercih edilmesi ile vakaların oluşumuna uygun bir zaman dilimi oluşturulmuştur. Nitekim geceleri bir dış mekânda alkol alınması, gündüzleri sıcağın dışarıda bunalan insanların akşamları kendilerini dışarı atması ve akşamları eğlenceler, panayırılar düzenlenmesi gibi öykü içinde varlık gösteren etkinliklerin tamamı için temmuz ayı uygun bir zaman dilimidir. Öykünün zamansal yapısı ise art zamanlıdır. Olaylar yaşanmış ve bitmiştir. Anlatı, öykünün içinde hissedilen dedektiflik ve iz sürme gibi kavramlara paralel olarak kronolojik bir sıra ile vücut bulmuştur.

Nar öyküsünde zamansal çerçevede birbirinden farklı olarak öyküyü oluşturan vakalar dizisinin hiçbirinde somut bir zaman dilimi ile karşılaşılmaz. Yalnızca esrar ve alkol kullanımı, geleneksel tiyatro etkinliklerinin korunması gibi etkenler vaka zamanına dair birtakım ipuçları sunar. Yazarın bu konudaki tavrı ise zamanı bilinçli olarak belirsizleştirme ve silikleştirmeye yöneliktir. Bu durum öykünün hem karmaşık hem de gizemli yapısına dair derinleştirici bir unsurdur. Bu yönüyle yine Faruk Duman anlatılarında sıklıkla karşılaşılan hem postmodern metne uygun hem de masalsı yapı ile ilişkili bir kurgu biçimi ortaya çıkar.

Zeytuni öyküsü, anlatıda bira alınan dükkânda sakız, kolonya, tarçın satılması gibi etkenler başta olmak üzere bazı unsurlar öykünün yayımlandığı tarih ile uyuştuğunu göstermektedir. Öykünün hayal ve gerçeğin iç içe olduğu bir zeminde oluşması, zamanı da gerçek ve hayalin ortasında yer alan bir noktaya yerleştirmektedir. Vakalar ise kronolojik bir sıra ile gerçekleşmektedir. Hayal üzerinden gerçeğin dışına çıkışlar öykü kronolojisini bozmaz.

Giderim öyküsünde vakalar, aynı istikamete giden birkaç trenin geliş saatleri arasında vücut bulmaktadır. Bu esnada geçmişe de dönülmekte ve zamansal olarak geriye sapım tekniği açığa çıkmaktadır. Geçmişten bahsedilirken sıklıkla yapılan kiraz vurgusu ve kiraz ağaçlarından bahsedilmesi geçmişteki vakaların yaz mevsiminde yaşandığını göstermektedir. Olayların kronolojisi bu çerçevede bilinçli olarak da bozulmuştur. Geçmekte olan diyalogun, hayali olduğunun düşünülmesi ile de yine öyküde gerçek zamanın dışına çıkış durumu söz konusu olmaktadır.

Sözünü Tamamlamışlar Gibi öyküsünde zamansal çerçevede bir tarihe rastlanmaz. Vakaların gerçekleştiği zaman açısından ise iki önemli gün dilimi belirginleşir. İlk olarak öykü bir akşam vurgusu ile başlar ve akşam vakitlerindeki gün yorgunluğunun birey üzerindeki yansımalarına değinilir. Özneler, bu yorucu günün ardından gelen akşam vaktinde rakı içmekte ve hem günün yorgunluğundan arınmakta hem de problemlerinden alkol aracılığı ile bu vakitte gerçeklikler dışına çıkarak uzaklaşmaktadır. Diğer zaman dilimi olarak ise bahar günlerinin soğuk sabahları kullanılmıştır. Bu vakitlerde Haliç'te bir balık olduğunu düşleyen başkişi, zamansal bağlam ile yeni günün zorluğuna örtük bir şekilde değinir ve hem metamorfik hem de egzistansiyalist söylem içeren bir hayal ile bu kaotik gerçekliklerden uzaklaşmaya çalışır.

2.3.1.4. Mekân

2.3.1.4.1. Çevresel Mekân

Kedi'cin Masal öyküsünde vakalar, ismi ve konumu belirtilmeyen bir orman ve bu orman yakınındaki yerleşim alanında geçmektedir. Çevre, doğa ile iç içedir ve bu durum yine öykünün masalsılık boyutunu arttırmaktadır. Nitekim bu orman, aynı zamanda grotesk unsurlarla bezenmiş olan gizemli bir yaşam alanıdır. Aynı anda hem kaotik bir bölge hem de koruyucu bir varlık alanı olarak gözlemlenebilmektedir. Faruk

Duman anlatılarında çoğunlukla olduğu gibi doğayı simgeleyen bir mikro-kozmostur. Orman bu defa öyküde daha çok çevresel mekân özellikleri ile öne çıkmaktadır.

Karşılama öyküsünün geçmekte olduğu çevresel mekân; kış mevsiminin soğuk ve sert olduğu orman yakınlarındaki bir köydür. Öykü kişileri bu masalsi etkilerle donatılmış yaşam alanı içinde yarı düş ve yarı gerçek bir âlemde varlık gösterirler ve anlatı içindeki farklı anlatılarda hayat bulurlar. Üstelik bir anda anlatı içindeki anlatıdan sıyrılıp üst kümedeki anlatı içine geçişler de görülmektedir. Öyküde geçen bir iç mekânlardan ise köy yakınlarındaki karakol, kişi-yer özdeşikliğin sağlanmadığı çevresel mekân olarak gösterilebilir.

Sur öyküsünde çevresel mekân olarak yabancı hayata oldukça yakın bir yerleşim yeri, yakınlardaki uçurum ve eksik surların olduğu bir alan göze çarpmaktadır. Çevresel mekân bu noktada öykünün hâkim izleği olan anlaşılmazlık ve bunun yabancı hayat üzerinden belirginleştirilmesi olgusunu arttırıcı bir araca dönüşmektedir. Yabancı hayat ve toplumsal hayat arasındaki yakınlık ve sınırlar çevresel mekân üzerinden somutlaşmaktadır. Öyküde yer alan başkişinin dükkânı, evi ve bahçesi de kişi-yer özdeşikliği bulundurmeyen mekânlardır.

Köpükler Masalı'nda olayların gerçekleştiği yer, zalim bir kralın hüküm sürdüğü ve halkına eziyet edip yok ettiği, civarı köylerle dolu olan konumu ve ismi belirsiz bir şehirdir. Çevresel mekân özellikleri yoğun olarak masalsi unsurlarla donatılmış ve dizayn edilmiştir. Öte yandan öyküde geçmekte olan diğer mekânlar da algısal özellikleri karşılamayan çevresel mekânlardır. Başkişinin Kadem'i gördüğü han, zalim kralın yaşadığı saray ve avlu da bu mekânlar arasında gösterilebilir. Algısal mekânlar yerine çevresel mekânların kullanılması, öyküdeki bir eksiklik değil, masalsi yapıyı kuvvetlendiren bir faktördür.

Zalim Bir Evvel'in Hayali, ismi ve şehri belirtilmeyen bir mahallede yaşayan üç arkadaşın öyküsüdür. Dolayısıyla öykünün çevresel mekânı, "taş sokaklarla örülü bir Anadolu mahallesi"dir. Mahalledeki komşuluk ilişkileri ve ana karakterlerin mahalle arkadaşı olmaları gibi etmenler, çevresel mekân olarak kullanılmış olan "mahalle"nin derinliğini kısmi bir biçimde arttıran faktörlerdir.

Bekir adlı öyküde çevresel mekân olarak yine taş sokaklar ile örülü bir mahalle kullanılmıştır. Bu mahalle, aynı zamanda bir taşradır ve taşra insanının toplumsal çerçevede belirli noktalarını yansıtmak adına önemlidir. Nitekim Bekir'in ilkokula

giden Hicran’a vurgun olmasına dair mahalle dedikodularının yükselmesi Bekir’in pedofili ile itham edilmesi fakat bu söylemlerin yalnızca dedikoduda sınırlı kalıp, Bekir’e somut bir tepki gösterilmemesi gibi unsurlar için seçilmiş olan bu çevresel mekân uygun bir alandır.

Zeytin Taneleri Birbirine Çarpıyor öyküsünde çevresel mekân binalaşmanın başladığı ve kahvehane kültürünün devam ettiği bir arka mahalledir. Ne kentsel olabilmiş ne de şehre ait kalabilmiş olan düşük sınıflara ait bir yerleşim yeri durumu gösteren mahalleye dair bu çıkarımın en somut kanıtı, evlerinin balkonlu olması ve insanların kahvehane bağımlısı olmasıdır. Dolayısıyla kent ve şehir kimliklerinin arasında kalmış olan yozlaşmış bir mekândır. Mahalle insanı da paralel olarak kentliler ve taşralılar arasındaki toplumsal kümelenmeye maruz kalmış bir alt tabakadır. Olayların büyük çoğunluğu ise bu mahallede bulunan bir bahçede geçmektedir. Anlatıcının, öykü başında ve sonunda yinelediği “Narın çok bahçesi vardır” ifadesi bu bahçenin bir nar bahçesi olduğunu düşündürür. Nar ise anlatılarda folklorik göndermeler içeren imgelerden biridir ve bu bağlamda çevresel mekânın derinliği de ve işlevi de artmaktadır.

Dalgin Serafım Efendi öyküsünde çevresel mekân, Nar Kitabı öykülerinin birçoğunda olduğu gibi “taş sokaklar” ile dolu olan bir Anadolu mahallesidir. Mahalledeki kahvehanelerde akşamları kukla sanatının icra edilmesi ve bu gösterilere ilginin yüksek olması gibi etkenler, çevresel mekân fonksiyonu sağlayan bu mahallede geleneksel kalıpların vaka zamanı içerisinde hala korunduğunu göstermektedir. Dolayısıyla vakalar, bir vestiyer görevinde olan, gelenekten beslenmeyi sürdüren taş sokaklı bir mahalle üzerine asılmıştır.

Ayten adlı öykü Faruk Duman’ın demiryolu öykülerinden biri olduğundan dolayı çevresel mekân olarak bir tren istasyonu ve çevresi kullanılmıştır. Söz konusu istasyon temmuz akşamlarının şenlik ve eğlence etkinlikleriyle geçmekte olduğu bir kasaba olduğu düşünülebilecek bir yerleşim yeridir ve olaylar bu kasaba üzerine asılıdır. Öyküde kasabanın ismi veya bulunduğu bölgeye dair net bir konum ise verilmemiştir. Olaylar için önem arz eden bir diğer mekân olan geceleri ateş yakılıp içki içilen tren yolunun kenarı da yine çevresel mekânlar arasında gösterilebilir.

Tembel Mehmet Efendi öyküsünde vakalar yine Anadolu’ya ait olduğu tahmin edilebilecek kasaba tarzı bir yerleşim yerinde geçmektedir. Net bir konum veya

bölge/civar ismi belirtilmemiştir. Bu alan, kahvehane gösterileri, akşam eğlenceleri ve şenlikler gibi birtakım geleneksel etkinliklerin varlığını koruduğu bir bölgedir. Nitekim öykü başkışisi de bu geleneksel etkinlikler dâhilinde kahvehanelerde gösteriler yapan meddahlığa yakın bir hikâye anlatıcısıdır. Bu noktada çevresel mekânın geleneksellikten beslenmeye devam eden kimliği daha aktif bir rol üstlenmiş olur.

Nar öyküsünün çevresel mekânı da diğer öykülerde olduğu gibi Anadolu'ya ait bir yerleşim yeridir. Bu alanda folklorik unsurlar ve geleneksel formlar hala varlığını ve etkinliğini korumaktadır. Toplum içindeki kişilerin çeşitliliği çevresel mekânın geniş mozağini ortaya koymaktadır. Ek olarak mekânın da öyküde, zaman gibi bilinçli bir şekilde silikleştirildiğinden bahsetmek mümkündür. Bu nedenle de çevresel mekân dışında açık-geniş veya kapalı-dar bir mekâna rastlanmaz ve mekândan detaylıca bahsedilmez. Faruk Duman bu noktada öykü malzemelerini olabildiğince azaltıp silikleştirerek anlatı dünyasını daha geniş bir boyutta oluşturmuştur.

Zeytuni öyküsünde mekânlar azınlıktadır. Olayların en önemli kısmı üç arkadaşın bira içtiği bir göl kenarında gerçekleşmektedir. Gölün sağladığı mitolojik fonksiyon oldukça önemlidir. “Göller, Türk masallarında, efsanelerde ve mitolojide duygularla dolu olarak anlatılmıştır. Türklerin her gittikleri yerdeki göller, hayaller ve duygularla donatılmıştır” (Ögel, 1995, s. 407). Bu göl de özellikle hayal ile birlikte yaşayan başkışı açısından önemli bir kurgu unsurudur. Üstelik içinde ördeklerle dolu olan, ağaçlık bir alandadır. Doğa ile iç içedir. Göl ile birlikte ördek ve ağaç gibi etkenler de aynı zamanda anlatıya mitolojik bir değer katmaktadır. Böyle bir çevresel mekânın kullanılışı anlatıdaki mitoloji temasını güçlendirmekle birlikte, bahsi geçen öğelerinde mitolojik çağrışımları doğrultusunda anlatı unsurlarına yöne vermektedir. Bu alanın dışında varlık gösteren, biraların alındığı tozlu dükkân da kişi-yer özdeşikliğinden mahrum olan çevresel mekân olarak düşünülebilir.

Giderim öyküsü kiraz ağaçlarının yetişmekte olduğu bir yerleşim yerine ait tren istasyonunda geçmektedir. Faruk Duman anlatılarında sıklıkla karşılaşılan istasyon bu noktada vedaların mekânı olarak kullanılmıştır. Yalnızlık duyumsamalarının girdabına kapılmış olan başkışı, bu istasyonda arkadaşını yolcu etmiş fakat ardından onun gitmediğine dair hayallere kapılmıştır. Bu noktada çevresel mekân, yalnızlık duyumsamalarının derinleştiği ve vedaların somutlaştığı bir alana dönüşmektedir.

Sözünü Tamamlamışlar Gibi öyküsünde sıklıkla yapılan Haliç vurgusu, anlatının İstanbul'da geçtiğini göstermektedir. Çevresel mekân olarak Haliç çevresi kullanılmış ve denize doğru bir yönelim sağlanmıştır. Bu sayede öykünün önemli odaklarından olan rakı-balık birlikteliği ve bu birlikteliğin imgesel bir üsluba dönüşerek varoluşçu bir boyut kazanması durumları, öykü içinde sağlam bir temel ile kurulmuş olur. Haliç ile birlikte dolaşılacak sokaklar, bira alınan dükkân ve ev gibi yerler de kişi-yer özdeşliğinin sağlanmadığı, olayların asılı olduğu bir vestiyer gibi çevresel mekân fonksiyonu sağlamaktadır.

2.3.1.4.2. Algısal Mekân

2.3.1.4.2.1. Kapalı, Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Kedi'cin Masal öyküsünde başkişinin evi kapalı, dar ve labirentleşen mekân fonksiyonlarına sahiptir. Ailurofobi hastalığı olan başkişinin, bu hastalığının alevlendiği bir süreç esnasında evin durumu tam olarak başkişinin karanlık ve dağınık ruhsal dünyasını yansıtmaktadır:

“Masam darmadağınık. İrili ufaklı kâğıtlara aldığım notlar dağılmış evin dört bir yanına. Korkuyla. Böyle savruk değilim elbet, ama el yazıma bile, bu günlerde, özen gösteremiyorum. Onların saydam, engel tanımaz birer yaratığa dönüştüklerini, gün geçtikçe... Kedilerden birini bir gece kolumu yerken yakaladıyım hatta. Çılgınlık atarak doğrulduydum, lambayı sonra, ter içinde. Yoktu. Kolum da yerindeydi” (NK, s. 13).

Evin içindeki yalnızlık duyumsamaları ve dağınıklık, başkişinin “kedi” korkusunun yükseldiği bir zaman dilimine aittir. Dolayısıyla ailurofobinin yükseldiği anda ortaya çıkan görünüm bireyin ruhsal yapısını ve psikolojik dağınıklığını mekânsal düzlemde yansıtmaktadır. Başkişi bu dağınık ortam içinde evham yapmakta ve halüsinasyonlar ile kâbuslar görmektedir. Evin dağınıklığı adeta ailurofobi hastasının psişik yapısının bir resmi ve tasviridir. Ev, bununla birlikte öykü içinde başkişinin yalnızlık duyumsamalarını da yansıtmaktadır. Başkişi rahatsızlığından dolayı yürüdüğü anda çıkan seslerden yalnızlığını duyumsar ve rahatsızlığın boyutu daha derin bir hâl alır. Dolayısıyla ev, net bir biçimde kapalı ve dar bir düzlemde kişi-yer özdeşliğinin sağlandığı kaotik bir mekân olarak ele alınabilmektedir.

Faruk Duman anlatılarında sıklıkla kapalı, dar ve labirentleşen mekân olarak kullanılan orman, *Karşılama* öyküsünde de aynı benzer özellikler ile okuyucunun

karşısındadır. Orman, bu defa kış mevsiminin etkisiyle yaşamın zorlaştığı ve doğanın sert yüzünün görünür kılındığı bir mücadele alanıdır. Üstelik kış mevsiminin de etkisiyle ürkütücü ve yutucu fonksiyonlarının boyutu daha da artmıştır:

“Yerli yersiz çukurlara düşüyordum. Çatırdayan buzlardı ayaklarımın altında, ben daha ne olduğunu anlamadan parçalanıveriyorlardı. Zor yırtıyordum paçayı.

Hoş, paçayı yırtmakta falan da gözüm yoktu yani, ölse idim bundan iyi olacaktı.

Uzaklık renklerin tonunu açmıyor olsa idi, öldüm de sonsuz bir beyazlıktayım derdim, belki soğuğu ve açlığı hissetmezdim o zaman” (NK, s. 21, 22).

Orman, öznenin tasavvurunda ölüme yeğlenen bir mekândır. Kış mevsiminin etkisiyle bembeyaz karlar ile örtülü olan bu mekân ölümün ardında varsayılan sonsuz beyazlığa benzetilmektedir. Açlık ve soğuk, bireyi yutan ve mücadeleyi zorlaştıran faktörler olarak belirtilmiştir. Üstelik içinde korkutucu aç hayvanlar da bulunmaktadır. Dolayısıyla orman yine masalsı tarza yakın bir şekilde grotesktir. Aynı zamanda yine orman, doğanın korkunçluk ve zorlayıcılık boyutlarının en üst noktaya ulaştığı öykü mekânı ve doğanın insana dayattığı zorlukların görümün sağladıkları temel varlık alanıdır.

Zalim Bir Evvelin Hayali’nde kapalı, dar ve labirent mekân olarak iki ana karakter Cemal ve Necati’nin evlerini göstermek mümkündür. Her iki ev de alkol almayı seven hatta alkolik denebilecek iki karakterin, alkollü durumları ile bağdaşıklık göstermektedir:

“Karanlıkta alaca nesneler seziyordu Necati, alışmış gözleriyle. Hayret hayal de viski kokuyordu. Net bir koku idi bu. Rüzgârdı herhalde. Cemal’di, bekleyememiş, açmıştı şişelerden birini. (...) duvarın açık yeşil badanası, bir haritaya benzeyen çatlaklar, çatlakları bölüp duran bir fotoğraf biçiminde duran eskiler, dikiş makinesi. Çoğu zaman Necati, bu dikiş makinesini –of, hele geceleri- zalim bir hayvana benzetirdi. Öfkeden kudurmuş bir hayvandı bu” (NK, s. 54, 55).

Mekân, Necati’nin alkol aldığı sırada kapalı ve dar bir fonksiyondadır. Duvarların çatlaklıkları ve eskiliklerinin karamsar bir ortamda tasviri, kapalılığın vurgularındandır. Dikiş makinesi ise özne tarafından bu kapalı mekânın zalim hayvanı olarak tasavvur edilmektedir. Öykünün önemli temalarından olan alkolün işlevi göz önünde bulundurulduğunda, öyküyü psikanalitik bir açılıma sürükler. Nitekim bilinçaltının dışavurumunun en bariz araçlarından biri olan alkol bu noktada, dikiş makinesinin

korkunç bir hayvana benzetilmesi ile psikanalitik bir düzlemde izdüşümlere sebebiyet vermektedir. Alkol burada hem araç hem de bir imgedir. İnsanı, bilinçaltının karanlığına götüren alkolün izdüşümü ise bu noktada mekân üzerinden varlık bulmuş ve paralel olarak bilinçaltının karamsarlığı ve kapalılığı mekânın kapalılığına da dönüşmüştür.

Bekir adlı öyküde başkarakter Bekir'in akşamları esrar kullanıp Şahmaran tablosunu hareketli olarak algılayıp izlediği evi, algısal düzlemde labirent bir mekândır ve bu labirentimsi durum öyküde de alenen ifade edilmektedir:

“Otururdu evde. Evin odalarını unutturdu. Kalkıp öbür odaya geçecek olsa, ona öyle gelirdi ki, birbirine bağlı odalar uzayı gidecekti. Hatta, odaların içinde, küçüklü büyüklü başka odalar belirecekti apansız. Bu odaların içinde de tuhaf renkler parlayıp sönecekti, türlü işler gelecekti başına” (NK, s. 61).

Mekânda olduğu esnadaki algılayış biçimi, öznenin tasavvurunda bir deformasyonun varlığını hissettirmektedir. Esrar etkisinin de bulunduğu bu deformasyon süreci mekânı da aynı ölçüde etkilemiştir. Evin tasviri adeta uzadıkça uzayan ve tuzaklarla dolu bir labirenti andırmaktadır. Bireyin yalnızlık duyumsamaları, sağlıksız psişe ve esrar gibi öğeler ile yolu çizilen ontolojik çarpıntısı kapalı, dar ve labirent mekân ile ifade edilmektedir. Mekân adeta bu noktada kendine bir konum edinemeyen bireyin evrene bakışını yansıtan bir mikro-kozmosa dönüşür. Bireyin bu ev ile paralel bir şekilde evreni algılayış biçimi de deformasyona uğrar ve evren, kendisine labirent görünümlü başına türlü işler getiren bir düşman mekân olarak tasavvur edilir. Bu durumun en somut kanıtı ise Bekir'in bu mekân algılayışı sonrasında dışarı çıktığında da “*sokakların akıl almaz labirentinde*” (NK, s. 63) yürümesi ve cezaevini hatırlamasıdır. Birey artık düşman olduğu bu evrende mahkûmdur ve bu nedenle somut mekân ve zamanın dışına çıkabileceği kapı olarak gördüğü esrara yönelmeye devam eder.

Zeytin Taneleri Birbirine Çarpıyor'da anlatıcının bulunduğu evin, Yusuf Dede'nin ölümünden dolayı cenaze evine dönüşmesi, eve kapalılık fonksiyonu getirmiştir. Ev, zeytin tanelerinin birbirine çarpması sonucu çıkan ses ile imgelemiş sessiz çılgınlıkların mekânıdır:

“Saygıyla, bir cenaze evine, kendiliğinden dönüşmüştü ev. Her şey nasıl yerli yerine oturmuştu. Usulca. Teyzem işte o pencerenin önüne oturup kalmış, annem işleri yarıda bırakmış ve uzakta Yusuf dedem ölmüş. Kimse konuşmuyor. Evin odaları içinde, zeytin taneleri birbirine çarpıyor” (NK, s. 68).

Zeytin Tanelerinin birbirine çarpması sonucu çıkan ses, öykünün sonunda sessizliğe gömülmüş olan bu evde yankılanmaktadır. Ev bu noktadan itibaren bir kasvet mekânıdır. Karakterlerin içindeki sessiz çılgılık eve de sirayet etmiştir ve bu etki zeytin tanelerinden (tesbihten) çıkan ses ile imgelenmiştir. Tesbih ise bu noktada yine sağaltım aracı ve sabır imgesi olarak göze çarpmaktadır.

Dalgın Serafım Efendi öyküsünün dar, kapalı ve labirent mekânı kimsesiz olarak nitelenen evlerdir. Bu evler, Serafım'ın yalnızlık duyumsamalarının boyutunu derinleştiren ve dalgınlığını üst noktaya çıkaran karamsar ve özne ruhunu daraltan mekânlardır:

“Dalıp giderdi öyle. Kuklanın suretinde kaybolur, kimsesiz evlerin dehşetiyle şaşkına dönerdi. Kimsesiz o evlerde ninesinin yorgun basamaklarını düşünürdü, pamuksu ayak uçlarını. Sahipsiz sesleri, ahşap merdivenin gerilmelerini” (NK, s. 70).

Anne ve babadan mahrum olup kimsesizliği ve sahipsizliği derin olan Serafım'ın durumu, mekân üzerinden yansıtılmış ve bu noktada kişi-yer özdeşikliği sağlanmıştır. Çıkan sesler ve sahipsiz, kimsesiz gibi vurgulamalar Serafım'ın yalnızlık duyumsamalarının boyutunu açığa çıkarmaktadır. Bu nokta Serafım yine “dalıp” gider. Mekâna yansıyan bu izdüşüm, öykü sonunda Serafım'ın geçmişinin ve ailesinin başına gelenlerin anlatılması sonucu daha da netlik kazanır. Mekân üzerinden gözlemlenebilen yalnızlık ve dalgınlık kavramları en nihayetinde kahramanın bilinçaltı derinliklerinde psikik gerilmelere ve deformasyonlara yol açan bir geçmişin ürünüdür ve öyküde bu bağlam ile mekândan, başkarakterin geçmişine doğru geçiş yapılır.

Tembel Mehmet Efendi öyküsünde başkarakter Mehmet'in evi kapalı, dar ve labirent mekân özellikleriyle dikkat çekmektedir. Ev, başkişinin yaşantısına dönük bir kapalılık ve karamsarlık barındırmakta olduğundan özne ile bütünleşik bir durum arz etmektedir:

“Mehmet Efendi de oturup kara kara düşünürdü, akşamın o en keyifli saatlerine dek. Belirsiz o hikâyelere dalmış olurdu, elleri çenesinde. Ne tuhaftı. Ama kimi zaman öyle yaklaşıyordu ki o hikâyeler ona, tutup elinde evirip çeviresi geliyordu. Nasıl küstahtı. Sinir bozucuydu. Durup karşısında gülüyordu, oturuyordu keyifle, evin içinde yayılmış kokulara karışıyordu. Bir koku da o oluyordu böylece. Bu yarı uykulu hal de sürüp gidiyordu tabii. Mehmet'ti, yüzünü, sakallarını, boynunu yapış yapış o her tarafını, göbeğini mesela kaşıyıp duruyordu bu yarı uykulu haliyle. Boğuşup duruyordu” (NK, s. 72).

Mehmet Efendi, kendisinde kimlikleşmiş olan huyu tembellik ile evde düşünmektedir. Ev, bu noktada tembelliğin, uyuşukluğun ve miskinliğin mekânı olarak kullanılmaktadır. Sinir bozucu hâle gelen hikâyeler kokuya dönüşmekte ve evin diğer sinir bozucu kokularına karışmaktadır. Ev, özneyi mümkün olduğunca daraltır ve sıkıştırır. Fakat öznenin tembelliği ve miskinliği, öznedeki herhangi bir karşı çıkışa, başkaldırıya veya rahatlama çabasına engeldir. Bu nedenle Mehmet Efendi ev içindeki bu bunaltıcı duruma karşı bir reaksiyon göstermez. Bu açıdan mekân, tembelliğin somutlaştığı bir görünümü yansıtmaya görevi de üstlenmiş olur. Gerek mekân gerekse karakter; yapış yapış olarak nitelenen, kokuşmuş ve uyuşturucu etkiye sahip olumsuz bir görünüm çizmektedir.

2.3.1.4.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar

Nar Kitabı öykülerinde açık ve geniş mekânlar oldukça azınlıktadır ve birçok öyküde de kullanılmamıştır.

Açık ve geniş bir mekâna ait fonksiyonları bütünüyle sağlayan en belirgin hatta tek sayılabilecek mekân, *Ayten* öyküsünde çevresel mekân olarak göze çarpan kasabanın meydanı olarak gösterilebilir. Özellikle akşamları yapılan şenlik ve eğlenceler bu alanın, açık ve geniş bir biçimde tasavvur edilmesinde etkilidir:

“Temmuz akşamları oysa, karı koca, çoluk çocuk, sokağa atardı kendini. Dondurmacıların tuhaf çılgınlığı duyulurdu ötelerden. Parklarda bozuk fısıkiyeler tıslardı, gülüşmeler, kokular, kadınların kokusu, şenliğe çevirirdi akşamları” (NK, s. 77).

Evlerinin sıkıştırıcılığından bıkan kasaba insanları akşamları kendilerini dışarı atmakta ve yapılan etkinlikler bu dış mekânı açık ve geniş hâle getirmektedir. İnsanlar bu noktada bir araya gelerek birbirleri ile uyuşan bir yaşam sürmektedir. Bu doğrultuda etkisi kısmi derecede olsa da mekânın açık ve genişliğinden söz etmek mümkün hâle gelmektedir.

2.3.1.5. Şahıs Kadrosu

2.3.1.5.1. Erkek Karakterler

Kedi’cin Masal öyküsünün başkişisi, kedilerden korkma hastalığı olan ailurofobi rahatsızlığına sahip bir erkek öznedir. Başkişi öyküye ikinci bölüm “Zeynel”de dâhil

olur ve bu noktadan itibaren öykünün anlatıcısı konumuna da yerleşir. Kediler hakkında yoğun olarak düşünmekte ve onlardan yoğun olarak korkmaktadır. Bu korkusu kendisinin evhamlar yaşamasına ve kâbuslar ile halüsinasyonlar görmesine kadar sebebiyet verir. Bütün bunların yanında Ladin olarak itap ettiği evli bir kadına ilgi duymaktadır. Kopan parmağı bir kedi tarafından kaçırılan Zeynel'in hikâyesinden çok büyük derecede etkilenmiş ve öykü bu etkileniş ile şekillendirilmiştir. Öykünün sonuna doğru başkişinin bir "Sartre" okuyucusu olduğu anlaşılır ve bu durum öyküyü masalsı atmosferden, varoluşçu söylemlere taşıyan bir köprü işlevi görür. Böylelikle kedi korkusu, Zeynel'in hikâyesinden yoğun olarak etkilenişi, kendisine yasak olan evli bir kadına ilgi duyması ve yalnızlığının en temelde varoluşsal sorunların birer imgesi olduğunu düşündürebilir. Başkişi, düşünceleri, davranışları, edimleri ve korkularıyla varoluşsal boşlukta şizofreniye yaklaşan tutumlar gösteren bir özne durumunda varlık göstermektedir. İmgelerle yüklü olan öyküde, imgelerin üzerine yığıldığı bir odak noktasıdır. Öyküde norm karakter olan odun kırdığı esnada parmağı kopan ve kopan parmağı bir kedi tarafından ormana kaçırılan Zeynel'de diğer önemli erkek karakter olarak dikkat çeker. Zeynel, başkişinin en önemli yansıtıcısıdır ve başkişi için bir ayna işlevi görmektedir. Bu durum öykü içerisinde ayna imgesi üzerinden somut bir şekilde varlık göstermektedir:

"Gidip aynaya bakmıştım uzun uzun.

Kendimi Zeynel'e mi benzetmişim. Zeynel'in acısına, eksik hareketine"
(NK, s. 13).

Zeynel, benliği bölük olan başkişinin yapay ve yansıma kişiliğinin bir koyası gibidir ve eksik yanları, kedi tarafından eksiltilmiş olan bu karakter üzerinden sezdirilir. Öykü Zeynel'in hikâyesi ile başlar ve yine Zeynel'in hikâyesi ile kapanır. Zeynel aynı zamanda Kedi adlı ilk bölümde anlatıcı konumundadır ve kopan parmağının kedi tarafından kaçırılmasını bizzat kendisi anlatmaktadır. Başkişinin ruhsal ve fiziki durum ve duruşlarının bulunduğu andaki en önemli şekillendiricisi Zeynel'in kopan ve kedi tarafından kaçırılan parmağının hikâyesidir. En geniş ölçekte Zeynel, Başkişinin öyküdeki bütün eylem, düşünce ve psişesinin en önemli yansıtıcısıdır. Başkişinin kendisine dair yapılan çıkarımların geneli Zeynel'in öyküsü ve başkişinin Zeynel'i anlatışı üzerinden yapılabilir.

Karşılama öyküsünde de başkişi rolünde bir erkek karakter bulunmaktadır. Bu kişi aynı zamanda yarı düş yarı rüya bir âlemde gezinen ve öykü içerisinde

hissettirmeden farklı itibari âlemlere geçişler gerçekleştiren anlatıcıdır. Annesini anlattığı hikâyelerden yola çıkarken bir anda kendini farklı bir düzlem içerisinde konumlandırır ve farklı bir vaka dilimine geçiş yapar. İmgelerle yüklü olan öyküde imgelerin birleştiği odak noktalarından biridir. Annesinin anlatmış olduğu Yunus'un hikâyesinden bahsederken bir anda kendisini karla kaplı bir ormanın içinde açlık ve soğuk ile mücadele verirken bulur veya ormanın içinde düşüp kaldığı esnada gördüğü bir karaltı sayesinde kurtularak karakolda uyanabilir. Karakolda uyandığında ise diğer askerlerden nöbet devralarak bir kurdu vurup tanıdık bir adamı kurtarır. Öykü başkişisinin serüveni reel gerçeklikte görülen bir rüya gibidir. Bu durum masalsılığı arttırmakta ve anlatıyı imgesel çerçevede genişletmektedir. Öykü başkişisi bu yarı rüya geçişkenliği sayesinde somut mekân ve zamanın dışına çıkabilmektedir. Bütün olayların başlangıcında annesinin anlattığı bir hikâyeden yola çıkması ise anlatmanın büyüüne yönelik yapılmış olan bir vurgudur.

Sur öyküsünün başkişisi, hayatı boyunca hiç anlaşılamamış olmanın sancısını duyan bir avcı adamdır. İsmi son üç hecesi “man” (Süleyman olduğu düşünülebilir) olan başkişi, tıpkı vaka zamanı gibi aydınlık ve karanlığın geçtiği alacakaranlıkta kalmış bir karakterdir ve toplumsal hayat ile yabanıl hayat arasında kalmış olup, her iki yaşamda da bir konum edinememiştir. En yakın arkadaşı olan Yusuf bile onu “*hiç mi hiç anlamadan*” (NK, s. 26) çekip gitmiştir. Evlidir ve çocukları vardır fakat onların dahi kendisini anlamadığını düşünmekte olduğundan dolayı varoluşsal bir yalnızlık duyumsaması içerisinde. Toplumsal yaşamda aradığını bulamadığı gibi, avcı olarak yöneldiği yabanıl yaşamda da aradığını bulamamıştır ve bu durum “yabankeçisi” ile sembolize edilmektedir. Öyküde ölüme geçiş sınırı olarak yer alan *sur* ve uçuruma karşı da çekingen davranmakta olduğundan dolayı Yusuf gibi ölmeyip hayatta kalmayı başarır. Yer yer başkaldırıları gösterse de bu başkaldırıları, geçici eylemler olmanın ötesine geçmez. Çekingen tavrı, başkaldırı mücadelesini silik bir şekilde vermesine sebep olmakta ve anlaşılmazlığının boyutunu daha da arttırmaktadır. Kendisini bir gün anlamasını umduğu Yusuf da öykü sonunda yok olup gidince yalnızlığı katılaştır. Ek olarak Yusuf'un ölümünü “bir kuzgun gibi uçmak” şeklinde tanımlaması onun ölüme bakış açısını göstermektedir. Ölümü uçmak, dolayısıyla özgürleşmek olarak algıladığını gösteren bu durum varoluşsal problemi de derinleştiren bir faktör olarak öyküde yer almaktadır. Öyküdeki diğer karakteri ise Yusuf'tur. Yusuf'un, başkişiyi “hiç mi hiç”

anlamadan ölmesi, hayatı boyunca anlaşılamamaktan yakınan başkişinin onun ölümünü üzerinden ölüm kavramına “kuzgun gibi uçmak” şeklindeki bakışı ve başkişiyi yabancı hayatın imgesi yabankeçisine, ölüm ile yaşam arasındaki çizginin imgesi sura doğru çeken başat etken olması gibi fonksiyonları onun norm karakter olduğunu göstermektedir. Nitekim Yusuf, norm karakter işlevselliğine uygun olarak başkişinin hem gizli bir yönlendiricisi, eksiklerini yansıtan aynası ve öyküdeki önemli tematik kavramlara bakış açısını belirginleştiren bir aktarıcı gibi görevleri üstlenmektedir. Yusuf’un başkişiyi hiç anlamadan ölmesi, aynı zamanda başkişinin en yakınındakiler tarafından dahi anlaşılmadığını ortaya koyduğundan başkarakterde egzistansiyalist yönelimler ile şekillenmiş olan yalnızlık, yabancılık, aidiyetsizlik gibi duyumsamaların izdüşümlerini de belirginleştirmekte ve tematik aktarımların okuyucuya geçişinde önemli bir araç işlevinde kullanılmıştır.

Köpükler Masalı’nda karakter kadrosu oldukça geniştir. Bu kişiler arasında zalim kral, dikkat çeken erkek karakterlerdendir. Zalim kral, başkarakter olan kızın babasıdır ve oldukça kötücül ve grotesk bir yapıya sahiptir. Mutlak iktidar ve gücün sahibidir ve bu etkisinin her daim acımasızca kötülöklere kullanmaktadır. Kendi kızını öldürmeyi planlayacak ve idam ettirecek kadar canidir. Adeta masallarda karşısında mücadele edilen karşıt değerdir ve masalsılığın grotesk ögesidir. Zalim krala başkaldıran kahraman ise Kadem’dir. Başkarakter, Kadem adlı bu kişiye platonik olarak aşk beslemektedir. Kadem’in en büyük yardımcısı da yine geleneksel anlatılarda çoğu kez görüldüğü gibi atıdır. Üstelik bu at mitolojik ve folklorik bir metafor olan köpüklü bir attır. İsim-içerik ilişkisine de yön veren bu durum önemli mitolojik ve folklorik motifler barındırmaktadır. Bu noktada “köpük” motifi büyük önem arz eder. Nitekim mitolojik ve folklorik anlatılarda köpüğün geniş bir işlev alanı bulunmaktadır. “İnsanla su arasındaki bağıntının özel bir unsuru olan köpüğün mitolojiler ve Türk destanlarındaki işlevleri şöyle sıralanabilir: Yaratılışın tanrısal yanı; tanrıları doğuran köpük; yaratılışın şeytani yanı olan köpük; köken miti olarak köpük; yetenek ve olumlu özellikler kazandıran köpük; sağaltıcı ve diriltici köpük; benzetme unsuru olarak köpük; besleyici köpük” (Dilek, 2018, s. 67). Köpüğün belirtilen işlevleri içerisinde, *Köpükler Masalı*’nda ön plana çıkan fonksiyonu ise yetenek ve olumlu özellikler kazandıran özelliğidir:

“Ak bir attı bu, bu yüzden, bütün köpükler onda gizliydi. Kadem de bu köpükten ata bindi miydi, bir ak da o oluverirdi. Ak bir övgü oluverirdi” (NK, s. 46).

Prencesin platonik olarak âşık olduğu Kadem, köpüklü ata bindiğinde kahramanlığının ve güçlüğünün boyutu artmaktadır. Dolayısıyla köpük burada olumlu özellikler ve yetenek kazandıran bir geleneksel anlatı motifi olarak dikkat çekmektedir. Öte yandan yine isimde köpük ile birleştirilen masal ifadesi de anlatıyı geleneksel formlara yaklaştıran etkenlerdendir. Kadem, öyküde dikkatlice işlenmiş olan mitolojik ve folklorik sezdirimleri kapsamakta olan en somut karakterlerdendir.

Üç şoför arkadaşın yaşamından kesitler sunan *Zalim Bir Evvelin Hayali* öyküsünde Cemal, Necati ve Zahir olmak üzere üç ana karakter bulunmaktadır. Fakat öykünün Cemal ile başlaması, öykü sonundaki yolculuğun öncüsünün Cemal olması ve diğerlerine nazaran görünürlüğünün ve derinliğinin daha fazla olması gibi etkenlerden dolayı başkarakter olarak Cemal’i göstermek mümkündür. Cemal, fakir (anlatıcının tabiriyle çulsuz) bir yaşam sürerken bir anda önemli birinin makam şoförü olarak işe başlamıştır. “Evvel” de kadim bir efendi ve görkemli bir görünüşe sahip olan Cemal, “ahir”de bu görüntüsü ve kişiliğinden uzaklaşmıştır ve etik dışı tutkuları nedeniyle olumsuzla doğru bir değişim süreci geçirmiştir:

“Evvelden Şoför Cemal’in bir kadim efendi olduğunu söylerlerdi. Eski zamanların bu kadim efendisi, koyu renk giysiler içinde dolanırdı ve artık neresinde taşırdı ise, bir anahtarlığın sesine eşlik ederdi. İriyarı o gövdesi ile, bir deve gibi yaylanarak yürürdü. Bıyıkları, sarkardı iki yana. Sarkmış bu gür palabıyıkla, bir ev yaylanırdı o yürüdükçe” (NK, s. 26).

Cemal, bulunduğu an içerisinde bu heybetli ve cazibeli görünüşünden uzaktır. Bu noktada öykünün ismine de paralel olarak evvel ile ahir arasında kalmış olan zaman diliminin zalimliğine vurgu yapılmaktadır. Acımadan geçen yıllar, Cemal’den birçok şeyi beraberinde götürmüştür. Dolayısıyla da Cemal’de varlıktan hiçliğe doğru kayan bir durum söz konusudur. Bu durum öykünün odağına yerleştirilmiş olan “alkol” ile birlikte düşünüldüğünde bağlamın egzistansiyalist bir boyuta yöneldiği görülür. Üstelik alkol, Cemal üzerinden varoluşçuluğun başka bir görüngü alanı olan cinsellik olgusu ile de birleşmektedir. Cemal, hem cinselliğe hem de alkole düşkün bir bireydir. Bu doğrultuda öykü zemini zamansallıktan başlayıp, alkol ve cinsellik noktalarından geçen bir varoluş doğrusu oluşturmaktadır denilebilir. Cemal ise bu doğruyu oluşturan başat etken olarak öyküde varlık göstermektedir. Diğer karakterler Necati ve Zahir’in ise

başkarakter Cemal'e yakın denilebilecek kadar fazla işlenmeleri, Cemal gibi derin bir şekilde kurgulanmaları ve Cemal'in tamamlayıcıları olmaları gibi çeşitli nedenler üzerinden onların öyküdeki norm karakterler olduğu düşünülebilir. Bu iki karakter Cemal ile birleştiklerinde; insanın evvel ve ahirinin ne olduğunu, nasıl anlamlandırıldığını ve bu iki zaman dilimi arasındaki ilişkiyi ortaya koyar. Necati, geçmişinde geceleri komşularının evine gizlice giren biridir. Kendi evinde olmayanı başka evde ve kendisinde olmayanları başkalarında aramaktadır. Bu durum aynı zamanda örtük bir benlik arayışı olarak düşünülebilir. Zahir ise çabuk kandırılan ve bu yüzden başına sürekli bela açan bir karakterdir ve sürekli bir biçimde olduğundan farklı görünmeye çalışır. Bu da Zahir'deki kimlik karmaşasının temel göstergesidir. Dolayısıyla her üç karakter de varoluşsal bir sıkıntı baş göstermektedir ve bu üç karakter sürekli olarak “alkol” etrafında birleşir. Alkol, bireyi hem benliğin dışına taşıyan hem de bilinçaltının derinliklerine indiren bir vasıta olduğundan dolayı Cemal ve normları üzerinden düşünüldüğünde egzistansiyalist bir imge olarak kullanılmıştır demek mümkündür. Bu doğrultuda varoluş imgesi alkol etrafında Cemal ile birleşen bu iki karakter, başkişideki eksiklikleri tamamlayan birer parçaya dönüşmektedir.

Bekir adlı öykünün başkarakteri olan Bekir, varoluşsal bağlamda kendine bir konum edinememiş ve hayatını anlamlandıramamış olan eski bir mahkûmdur. Uyuşturucu (esrar) nedeniyle hayatı darmadağın bir hale gelmiş olan Bekir, aynı zamanda ilkokul öğrencisi olan Hicran'a bakışlarından dolayı pedofili ile itham edilir. Bu ithamın gerçeklik boyutu ise öyküde muğlak bırakılmıştır. Geldiği nokta itibari ile hayatla uyuşamayan bu karakter, esrar aracılığıyla kendini uyuşturarak kopuk olduğu bu gerçeklikten kısa süreliklerine çıkmaya çalışır. Tam olarak bu noktada ise Bekir, modern ve folklor arasında bir köprü işlevi görmeye başlar. Nitekim esrar kullanımı sırasında Bekir'in tasavvur biçimi folklorda sıklıkla karşılaşılan “Şahmaran” motifi üzerinden yansıtılır. “Şahmaran, çoğunlukla halk sanatçıları tarafından yapılan cam altı resimlerde karşımıza çıkan figürlerden biridir. Özellikle 19. yüzyılda ve 20. yüzyıl başlarında büyük bir gelişme gösteren camaltı resim, çoğu zaman iç mekân dekorasyonunda kullanılmış ve bu resimler ucuz olduklarından her bütçeye hitap edebilmiştir” (Abiha, 2016, s. 99). Şahmaran, öyküde de ilk olarak bir cam altı resim olarak görülür ve ev halkının geleneksel formlardan beslendiğine dair bir işaret verir. Bekir Esrar kullandıkça tablo içindeki şahmaranın hareket ettiğini ve çoğaldığını

düşünür. Dolayısıyla özne, varoluşsal doğrultuda somut mekânın dışına şahmaran ile çıkmış olur. Bu durum modern ile gelenekselin anlatıda bir araya gelerek egzistansiyalist bir örgü yumağı oluşturduğu bağlamdır. Dolayısıyla başkişide de bu arada kalmışlığın etkisini görmek oldukça mümkün olmakla beraber sağlıklı durumunun etkileri de çift yönlü ama aynı zamanda bağdaşık bir boyut kazanır.

Zeytin Taneleri Birbirine Çarpıyor'da önemli erkek karakter İsmail olarak gösterilebilir. İsmail oldukça fevri, öfkeli, sinirli ve ani parlayan fakat çabuk durulan bir kişiliğe sahiptir. Öykünün ana imgesi olan zeytin tanelerine benzetilen tespih anlatıcının annesi tarafından İsmail'e verilmiştir:

“İri taneli neredeyse zeytinden bir teşbih yapmıştı annem, İsmail için. Akşamüzeri, bahçeyi eşleyen kasvetli tavukların sesini bastırsın da, odaların içine hoş bir koku gibi yayılabilsin sesi, diye” (NK, s. 65).

Anlatıcının annesinin ona verdiği zeytin tanelerine benzeyen tespihi çekerek sakinleşen bir yapısı söz konusudur. Nitekim Öyküde öfkeyi ve fevriliği derinden yansıtan bir karakterdir ve bu anlarında bu tespih onun için sağaltıcı ve sakinleştirici bir araçtır. Sabır kavramının devreye girdiği bağlamlardan birisi de bu noktadır.

Dalgın Serafım Efendi öyküsünde başkarakter, öyküye ismini de vermiş olan Serafım'dır. Öykü, mahalle kahvehanelerinde gösteriler yapan bir kukla sanatçısı olan başkarakterin biyografisi niteliğindedir. Öyküde başkişi üzerinden öne çıkan ana tema ise insani bir “huy” olan dalgınlığın, bilinçaltında yaralar açan geçmiş, yalnızlık ve sosyal statü gibi etkenler dolayısıyla karakteristik bir özelliğe dönüşmesi ve bir “huy”un “kimlik”leşmesidir. Serafım Efendi de tam olarak bu yansıtımın esas aracıdır:

“Ne tuhaftı, kukla ne kadar neşeli idiyse, Serafım de o kadar kederli olurdu, böyle anlarda. Sesler ondan mı çıkardı, gözlerini fal taşı gibi açmış, şaşkın, üzgün, dalgın o adam mı anlatırdı bunca şeyi. Sonra yine kahkahalar yükselirdi tabii, böylece gözenekler ayrılırdı yine birbirinden, büyür, koca bir perdeye dönüşürdü. Serafım'ın babası çok gençti, öldüğünde. Söylenenlere göre karısı ne yapmış yapmış öldürmüştü adamcağızı, da o bunları konuşmaktan hoşlanmazdı hiç. Perdenin arkasına geçer, sesleri sakınırdı bizden, sessiz, dalgın” (NK, s. 71).

Serafım'ın kendisi ile özdeşleşmiş olan ve kimlikleşen dalgınlığı, geçmişindeki trajik olaydan kaynaklıdır. Annesinin, babasını öldürmüş olması karakter üzerinde derin deformasyonlara sebep olmuştur. Serafım bu doğrultuda yalnızdır, sınırsızdır ve mutsuzdur. Sahip olamadığı mutlulukları ve neşeyi oynattığı kuklalara yüklemiştir. Bu nedenle de “*kukla ne kadar neşeli idiyse*” kendisi de bir o kadar kederlidir. Psikanalitik

bir çerçevede düşünüldüğünde kendisinin olmaya çalışıp da olamadığı insanı, yarattığı sanatsal karakterlere endekslediğini söylemek mümkündür. Anlatıcının, öykü başında Serafim Efendi'nin gösterilerinde kuklalar üzerinden anlattığı hikâyelerin, Serafim'in kendi başından geçen olaylar olduğunu belirtmesi bu savı güçlü bir şekilde somutlaştırır. Bütün bunlar ondaki dalgınlığın başat sebebidir. Dalgınlık huyunun kaynağı, geçmişi ile bilinçaltıdır ve bu bağdaşık unsurlar “dalgınlığı” Serafim’de kimikleştirmiştir. Bu nedenle Serafim, “Dalgın Serafim Efendi”dir.

Tembel Mehmet Efendi öyküsünde, öyküye ismini de vermiş olan Mehmet Efendi, kahvehanelerde anlatıcılık yapmakta olan bir geleneksel sanatçıdır. Çevresince unutkanlığı ve tembelliği ile bilinmektedir. Bu edimler onun için insanı bir huy olmaktan çıkarak kimikleştirmiştir. Dolayısıyla Dalgın Serafim Efendi’de olduğu gibi huyun kimliğe dönüştürüldüğü bir kurgu biçimi ile karakteristik yapısı oluşturulmuştur. Onun bu edimlerinin arkasında da trajik bir geçmiş, sert baba imajının yitiminden doğan otorite boşluğu ve despot anne imajının kaybı ile oluşan edimsizlik itkisi gibi etkenler bulunmaktadır. Anne ve babasının ölümü sonrasında tamamen yalnızlaşmış olan bu karakter, miskin ve uyuşuk bir yaşantı sürmektedir. Mesleğinin gereği olarak anlattığı hikâyeler esnasında bile tembellik ve unutkanlık gibi kendisi ile özdeşleşen tutumları açığa çıkar. Bu nedenle kendisini dinleyenler tarafından da çoğu zaman alay konusu olmaktan kurtulamaz. Annesinin sürekli serzenişleri, babasının hiç gülmeyen tarafı kendisinde birer travma oluşturduğundan silik ve pasif bir yaşantıya doğru kendisini sürüklemiştir. Öyküye olan başat katkısı ise tembelliğin ve dolaylı olarak isteksizliği, kimliğe yansıyarak sirayet ettiği bir karakteristik yapıyı okuyucuya aktarmasıdır.

Ayten adlı öyküde erkek karakter olarak anlatıcılık görevini de üstlenen başkarakter öne çıkar. Öykü sonunda “*Engin abi, mekâna gel akşam, tamam mı, deseler yeterdi*” (NK, s. 78) ifadesi üzerinden isminin Engin olduğu ve orta yaşlarında bulunduğu anlaşılır. Duvar ve tel örgü ile çevrili tren yolunun iç tarafında yakılan ateş ve içilen biralar üzerinden, bu işi gerçekleştirenlerin izini süren başkışı, farkında olmadan ve kendince bir dedektiflik oyununun içerisine girmiştir. Fakat bu noktada suç ve suçlu üzerine değil, yapılan bir eylem üzerine merak dürtüsü üzerinden eğilim ve iz sürme durumları anlatıyı şekillendirici unsurlardır. Üstelik başkışının bu edimi, kendi üzerine de vazife olmayan bir durumdur:

“Öyle olmadı. Dördüncü gün büyüdü kü. Ağaç irileri belirdiydi, kararmış. Hatta, ağaçlardan birinin yarısı yanmıştı sadece, bir kısmı yine

ağaç rengindeydi. Ağacı karıştırmışlardı ki, kül yayılmıştı biraz. Külün çevresine, nereden bulduysalar, iri taşlar getirmişlerdi. Üç iri taş vardı. Üç kişiydiler, gelip ateşi onlar yakmıştı. Oturup konuşturdular duvarın dibinde, taşları da, rayların arasında bulamayacakları için, dışarıdan getirmiş olmalıydılar. Ağaçları da. Bir parktan. (...) duvarı aşır rayların arasında ateş yakmayı denediklerine göre, koruluğa gitmeye de cesaret etmiş olmalıydılar” (NK, s. 76).

Başkarakterin, izlerine rastladığı olaylar dizisi neticesinde içinde bir merak itkisi uyanmış ve bu itki başkişiyi yönlendirmeye başlamıştır. Bu durum öyküyü mini bir dedektif anlatısına yaklaştırır. Fakat ortada işlenen bir suç olmaması ve başkişinin polisiyeye dönük bir kahraman olmayışı gibi etkenler aynı zamanda öyküyü polisiyenin alt türü olan dedektifçiliğin dışında tutar. Bu noktadaki iz sürüm ve küçük parçaları tamamlayıp bütün oluşturma çabaları daha ziyade insana has bir huy ve dürtü olan merak itkisinden kaynaklanmaktadır. Merak itkisi, başkişiyi hükmetmekte ve onu yönlendirmektedir. Bu bağlamda söz konusu öykü de yine insana özgü bir huy ve dürtünün, insan ile özdeşleşip anlatıya yön verdiği bir yapı başkişi üzerinden ortaya çıkmaktadır. Başkişi bu noktada “merak” kavramı ile özdeşleşmiş ve karakteristik yapısı, bu insana has dürtünün etkisi altına girmiştir. Öyküde kart karakterler, başkişinin izlerini sürdüğü, çevrili tren yolunun iç tarafında bira içip ateş yakan dört kişidir ise diğer kişiler olarak göze çarpar. Öykü boyunca kim oldukları belirlenemez ve gizemli bir durum arz ederler. Başkişi için oldukça merak uyandırmaktadırlar. Öykü içinde görünüm sağlamaktan ziyade başkişinin peşinde olduğu ve ona izlerini bırakan anlatı kişileridir. Öykünün önemli izleklerinden olan alkol, teması bu kişileri üzerinden aktif hale getirilir. Başlarda üç kişi sanılan fakat öykü sonunda sayılarının dört olduğu anlaşılan bu kişiler, günlük yaşamın sıradanlığı ve sıkıntılarından geceleri ateş başında gizlice aldıkları alkol ile çıkmaya çalışırlar ve öykünün odağına varoluşsal bir problem yerleştirmiş olurlar.

Nar öyküsü, farklı kişilerin farklı olaylarından oluştuğundan mütevellit geniş bir karakter kadrosuna sahiptir ve karakterlerin üstlendikleri roller birbirlerine oldukça yakındır. Bu açıdan Enişte ve Hala haricindeki Palabıyık, Yakup, Cemal ve Zenne Memet gibi isimlerin her biri ön plana çıkan kişilerdir ve kendi olaylarının (bölümlerinin) başkarakterleridir. Palabıyık ilk bölümde görünür ve işlevi fazladır. Bahçesinde rakı içmeyi seven bir marangoz olmasının yanı sıra mesleğine paralel olarak kuklalar yapan bir kukla sanatçısıdır. Kuklaları ile hikâyeler anlatan bu kişi aynı

zamanda folklordan beslenerek oluşturulmuş bir kurgu-karakterdir. İkinci bölümün odağında Cemal yer alır. *Zalim Bir Evvelin Hayali* öyküsünde de başkişi olarak ele alınan Şoför Cemal, Nar öyküsünde yine benzer şekilde çapkınlık ve alkolik tavırlarını devam ettirmektedir. Günah batağına saplanan ve bundan şikâyetçi olmayan bir hovardadır. Üçüncü bölümde sivrilen karakter ise Yakup'tur. Yakup'ta Cemal gibi alkole ve hovardalığa tutkun olan ve yasağı arzulamayı seven bir kişiliktir. Öykü içinde yasağın arzulanışının görünür kılındığı en belirin karakterlerdendir. Zenne Memet ise derinliği en fazla olan öykü kişisidir. Simgeleşen kimlik modeli Memet üzerinden yansıtılmaktadır.

“Yazar, zenne rolünde anlattığı Memet'in dış dünyaya yansıyan kimliğini Şahmeran ile özdeşleştirir. (...) Sosyal (kolektif) bilincin simgesi olan Şahmeran, Memet'in kimliğini yansıtmaktadır. Memet'in bireysel seçimi olan zenne rolünün, toplum içindeki yansımasının olumsuz şekilde alması ve bu durumun onun ruh dünyasında kaos ortamı oluşturması, okuyucuya Şahmeran simge sayesinde aktarılmaktadır” (Arslan ve Güçlü Demir, 2022: 59).

Özellikle Şahmaran simgesi bu noktada Memet üzerinden yine folkloru etkin bir hale getirmektedir. Totalde ise öykü bütünlüğünün “nar” gibi farklı olaylar tanelerinden meydana gelmesi sonucunda başkarakter kadrosunda da sayıca fazlalaşma görülmekte ve her bir olayda farklı bir karakterin kendi misyonları çerçevesinde anlatının bir parçasını oluşturduğu görülmektedir.

Zeytuni öyküsünde öykünün ismi belirsiz olan anlatıcısı, kitaptaki en önemli erkek karakterlerdendir. Gerçek ve hayat arasında “gel-git”ler biçiminde yaşayan bir öykü kişisidir. Bu “gel-git” edimin kendisi için yaşamsal bağlamda oldukça önemli bir aksiyondur. Göl kenarında bira içen üç arkadaştan biridir. Diğer iki arkadaşı içinde bir yönlendiricidir. Eşiyle sorun yaşayan arkadaşını eşine, kimsesiz olan diğer arkadaşını da yalnızlıktan kurtarmak için evine yönlendirir. Bu eylemi esnasında sürekli olarak hayali bir düzleme geçiş yapar ve bu rüya âleminde sevgilisi ile sohbetlere dalar. Bu tarz durumlar ise aslında onun kendine ait bir yalnızlığının dışavurumu olarak düşünülebilir. Çünkü o, arkadaşları arasında gideremediği yalnızlığından kurtulabilmek için hayalindeki sevgilisine yönelmektedir. Öykü de bu başkarakterin hayal ve gerçeğe geçişleri arasına kuruludur. Öyküde başkişinin birlikte alkol aldığı arkadaşları olan “ortadaki” ve “öteki” ise erkek cinsiyet rolünün kendilerine dayattığı misyonlardan mağdur olan kişilerdir. Tek boyutlu olan bu karakterlerden “ortadaki”, eşi ile sorun

yaşayan dertli bir alkoliktir. Ailesine dönme konusunda seçim yapamamış ve arada kalmış bir kişilik olması dolayısıyla “ortadaki” ifadesini karşılamaktadır. Diğeri ise kimsesiz olan yalnız bir kişiliktir. Kimsesizliği aynı zamanda kendisi için bir “öteki”lik durumu yaratmaktadır ve başkişinin ifade ettiği “öteki” ifadesinin karşılığı bu karakter üzerinden sağlanmaktadır. Öykünün kurgusal gerçeklikteki düzlemi bu üç arkadaşın bir araya gelip mitolojik unsurlar ile donatılmış bir zeminde alkol almaları üzerine kuruludur.

Giderim öyküsünün erkek karakteri ismi belirtilmeyen anlatıcıdır. Yalnızlığın ve yabancılığın odağındadır. Tren istasyonunda yalnızlığını gideren tek kişi olan arkadaşının gitmesinin hemen ardından, onun gitmediğine dair hayaller kurmakta ve gerçekliğin dışına çıkarak yalnızlık probleminden arınmaya çalışmaktadır. Kurduğu hayal, arkadaşı ile yaptıkları konuşmanın bitememesidir ve bu konuşmalarında geçmişinden bahsetmektedir. Geçmişten bahsettikçe derinliği artan başkarakterin içinde bulunduğu yalnızlığın boyutu da daha somut bir hal almaktadır. Konu cinselliğe geldiğinde sürekli olarak yanaklarının kızarması kiraz ile imgelenmiştir ve hem utangaçlığını hem de hayata dair acemiliğini göstermektedir. Bakirlik ve bakireliğin ve buna dayalı olarak masumluk ile saflığın öyküde görünür hale getirildiği kişilik yapısı söz konusudur.

Sözünü Tamamlamışlar Gibi öyküsü bakışları ile anlaşılan ve sözlerini tamamlamaktan çekinen iki kişinin öyküsüdür. Onların çekingenliklerinin temelinde varoluşsal boşluklar vardır ve bu durum karakterlerine sirayet etmiştir. Her ikisi de yer yer sözünü yarım bırakarak bakışları ile tamamlar. Bu durum aslında iki karakterin birbirini tamamladığına dönük bir imgedir ve ayrıldıklarında derin bir yalnızlık olgusunun açığa çıkacağı bağlamdır. Öykü ismi olan ifade öyküde iki defa geçmekte ve her iki karakter de birer defa birbirlerine “sözünü tamamlamışlar gibi” bakmaktadır. Karakterler arasındaki bu derin ilişki öykü ismi ile de somutlaştırılmıştır. Öyküsünde başkarakter olan ve ismi yine belirtilmeyen anlatıcı, varoluşsal buhranlar ile mücadele eden başkişi yalnızlıktan ve kimsesizlikten yakınmakta olan bir adamdır. Bu durum kendisinde yoğun bir benlik yitimi durumu oluşturmuştur:

“Acıların etimi sertleştirdiğini bilirdim elbette, ama o yalnızlık, o kimsesizlik duygusu, alıp giderdi benliğimi” (NK, s. 112).

Yalnızlık ve kimsesizlik gibi olguların getirdiği benlik yitimi karmaşası, başkişide bir kimliksizleşmeye sebep olmaktadır. Böylelikle özne, somut gerçekliğin dışına

çıkabileceği bir yaşantıya doğru kendini itekler. Bunu ise alkol ve hayal kavramları üzerinden iki önemli anahtar bağlam ile gerçekleştirir. Alkol alarak kendi bilincinin dışına çıkmayı hedefleyen başkişi, hayal ile de gerçekliklerin dışına çıkmaya yönelir. Bu noktada Rakı-balık imgeleri üzerinden hareket eder. Özellikle kendini sürekli olarak geçmişinde Haliç'te bir balık olarak düşler. Böylelikle soyut bir metamorfolojik durum içeren hayale kendini kaptırır ve alkolün de getirmiş olduğu egzistansiyalist kökenli bir boyut ile yalnızlığı, kimsesizliği ve “etini sertleştiren acılar”dan kaçmaya çalışır. Bu hayali tutumunu ve alkol etkisini gerçekleştireceği tek düzlem de arkadaşı ile girmiş olduğu ikili diyalogdur ve öykü de bu ikili diyalog ile şekillendirilmiştir. Arkadaş ise geçen diyaloglardan anlaşıldığı kadarıyla hasta ve bakıma muhtaç bir anne ile ilgisiz bir babanın evladıdır. Bakışları ve sözleri ile başkişiyi tamamlayan kişiliktir. Birlikte rakı içmeleri, geçmişe dönmeleri ve “sözünü tamamlamışları gibi” susup gözleriyle anlaşmaları gibi olguların tamamı kendisine bir norm karakter özelliği katar. Öykünün başından sonuna dek başkişi ile diyalog halindedir ve öykü bu ikilinin diyalogu arasında vücut bulmaktadır. Problemleri ise başkişi ile aynı olup yalnızlık ve kimsesizlik kaynaklı benlik yitimi gibi varoluşsal bir sorundur.

2.3.1.5.2. Kadın Karakterler

Kedi'cin masal öyküsünde başkişinin ilgi duyduğu evli bir kadın olan Ladin, dişiliği ve cinsellik çağrıştırmacı yönleriyle başkişiye yasağı arzulan ve başkişinin cinsel dürtülerini uyandıran karakterdir. Öykü içindeki işlevi tek boyutludur ve fazla bir derinliği bulunmaz ve öykü içerisinde yoğun olarak varlığı görülmez.

Karşılama öyküsünün kadın karakteri anne rolündedir ve başkişi olan anlatıcının annesidir. Başkişi annesinin anlattığı hikâyeler üzerinden büyülü yolculuklara çıkmaktadır. Dolayısıyla öyküde önemli bir konum arz eden anlatmanın büyüsü, bir anne üzerinden sağlanmaktadır. Bu anne-anlatma ilişkisi aynı zamanda anlatmanın, psikomitolojik çerçevede doğurganlığını yansıtmaktadır ve insanlığın devam ettiği sürece anlatmanın da devam edeceğini, nesilden nesle geçeceğini görünür kılan bir imgeye dönüşür. Annenin vaktiyle bir “kartal” nakşetmesi, “yansıldıkça” topallaması, ormanda yaşaması ve hikâyeler anlatması aynı zamanda karakteri şaman konumuna yaklaştıran etkenlerdendir.

Köpükler Masalı öyküsünde kadın karakterler yoğunluktadır. Öykünün başkarakteri zalim bir kralın, iyi kalpli kızıdır. Saflığı ve masumluluğu üzerinde barındırmakta olup, babasının düşmanı olan bir halk kahramanına platonik bir şekilde âşık olmuştur. Babasına karşı birlik olan savaşçı kadınların (Kırk kızlar) tarafına geçer ve babasına karşı gelir. Bu yönleri ile Sus Barbatus! serisindeki Kadir Ağa'nın kızı Ece ile oldukça benzeşmektedir. Masal ve efsane kalıplarındaki iyi kalpli prenseslerin de bir prototipidir. Kendisini bir dadının büyütmüş olması da bu durumu kuvvetlendirmektedir. Kendini sürekli olarak yanlarına gittiği savaşçı kadınlar olan Ebru, Kelime ve Revan ile özdeşleştirir ve kendisini tanımlarken doğaya ait olan unsurları kullanarak geniş bir tasnif alanı oluşturur:

“Saçlarımı boyadılar benim. Tel tel, kıvrım kıvrım saçlarımı. Renk renk ördüler, biçim verdiler saçlarıma. Kendi biçimlerini verdiler. Kara idim, puhu kuşları öttü derinlerimde, ağaçlar ürperdi onların ötüşü ile, ışıklar titredi. Sıcacık ışıklardı, içlerini çeken, uzakta. Alaca nesnelere döndü her şey karamda benim. Sonra kıvrımlarım da iç içe geçti, alaca bu nesneler. Renkler, ama nasıl yaklaştılar birbirine. Yeşil'di usul, ince yayılıyordu her yanıma. Saçlarımın ırmağı oluyordu bu yeşil, akağan ırmağı saçlarımın” (NK, s. 29).

Başkişi kendini betimlerken, doğaya ait unsurlardan yararlanmakta ve doğayı anımsatan renkleri kullanmaktadır. Bu nokta başkişinin doğa ile bütünleştiği bağlam olarak düşünülebilir. İnsan eli ile tahribata uğramış olan doğa gibi başkişi de bu noktada edilgen bir durumda kalmaktan ve bu edilgenlikten doğmuş olan deformasyondan bahsetmektedir. Başkişi böylelikle bu masalsı atmosferde doğanın da yerine geçer ve Başkişinin çok yönlülüğü ön plana çıkar. Bir diğer çok yönlülük ve derinlik ise öykünün anlatıcısı olmasına rağmen öykü sonunda idam edilmiş ve bu idamın da kendisi tarafından geçmiş zaman şeklinde aktarılmış olmasıdır. Bu durum anlatıya muğlaklık katan değerlerden biridir. Başkarakter aynı zamanda ölüm ve savaş gibi kavramlara kafa yoran, yalnızlıktan şikâyet eden ve babasının zulmettiği insanları düşünen bir görünüm sergileyip sözlerin kifayetsiz ve yetersiz olduğu büyülü bir anlatıya doğru okuyucuyu sürükler. Öyküde başkişinin “Kırk Kızlar”dan olduklarını belirttiği ve onlara güvenip yanlarına katıldığı Ebru, Kelime ve Revan norm karakter olarak gösterilebilir. Başkişinin yer yer “Ebru'yum ben”, “Kelime'yim ben” şeklindeki açıklamaları ile kendini onların yerine koyup, onlarla özdeşleştirmesi bu durumu belirginleştiren bir unsur olarak düşünülebilir. Başkişinin, mücadelesi, kişiliği, savaşçılığı ve yaşama karşı bakışı bu savaşçı kadınların etkisiyle şekillenir. Başkişi, onlar gibi olmak istediğinden,

onlara katılır ve savaşçı bir kadına dönüşür. Bu karakterler üzerinde yoğun folklorik unsurlar barınmaktadır. Nitekim bu kızlar geleneksel formlardaki kadın alp tipi ile benzeşmektedir. “Kırk” sayısı ile anılmaları, geleneksel anlatılardaki asker ve kahramanların sayısını vurgulayan “kırk” motifinin kullanıldığının göstergesidir. Anlatılarda kahramanların yanında genelde kırk asker olur. Kadın tipinde ise “kırk” motifi, Dede Korkut’ta Salur Kazan’ın Evinin Yağmalanması Hikâyesinde Burla Hatun’un yanında bulunana “kırk ince belli kız” ifadesinde görülmektedir. Bu açıdan onlar hem kahramanın birer alp tipindeki yardımcısı hem de onun eksiklikleri yansıtan karakterler olarak düşünülebilir. Ayrıca başkahramanı yetiştiren bakıcı kadın tipi de söz konusudur ve bu kişi başkişinin dadısıdır. Öyküde başkişiyi yönlendirici bir etkiye sahip olsa da oldukça kurnazdır ve kızın babasına karşı gelmesinden kaçınmaya çalışır.

Zeytin Taneleri Birbirine Çarpıyor’da norm karakter olarak görev yapan anlatıcının annesi, İsmail’in sinirli hallerini başkişiyi vurgulayan ve onun bir köşeye sinmesini sağlayan, zeytin taneli tespihi çeşitli amaçlar doğrultusunda yapıp İsmail’e veren gizli bir yönlendiricidir. Üstelik anlatıcının teyzesinin korkunçluğu da yine bu karakter üzerinden vurgulanır. Anne, çok yönlü bir karakterdir:

“Annemse hep hayaldi, herkeste, evdi, dolanıp dururdu kendi odaları içinde ”
(NK, s. 67).

Anlatıcının annesine dair bu tanımı aslında kendi çevresine bakış açısını yansıtmaktadır. Anlatıcı, hayallini de etrafındakileri de yaşadığı yeri de annesine endekslemekte ve silik yaşamındaki görünürlüğünü annesi üzerinden sağlamaya çalışmaktadır. Annesi, anlatıcının terk edemediği ve dış dünyaya açılmasını engelleyen bir konfor alanına dair imgedir.

Tembel Mehmet Efendi öyküsünde Mehmet’in ölmüş olan annesi kadın karakter olarak kullanılmıştır. Mehmet’in babası olan eşi ile birlikte Tembel Mehmet üzerinde olumsuz yönleri olan etkileri oldukça fazladır. Yoğun otoriter tavır ve baskı, onların ölümünün ardından Mehmet Efendi üzerinde bir boşluğa sebep olmuş ve bu boşluk onda bir tembellik kimliğine sebebiyet vermiştir:

“Annesi vardı sonra Mehmet Efendi’nin, gerçi o da farklı değildi babasından. Avluda oturur dua ederdi, asık bir suratla. Ciddi bir kadındı”
(NK, s. 73).

Aşırı ciddi ve otoriter yapıda olan bu iki karakter yaşadıkları sürede, sürekli olarak Mehmet üzerinde bir baskı oluşturmuş ve onu istemediği çabalara doğru zorlarmıştır.

Onların bu zoraki yönlendirici tavırları kendileri ile birlikte yok olunca, hegemonik ve üst bir otoriteye alışan birey bir anda kendini bir boşluk içerisinde bulmuştur. Bu boşluk ona bir rahatlık katmış ve rahatlığın ilerleyişi tembellik ve miskinlik ile sonuçlanmıştır. Anne ve babanın ölümü ile ortaya çıkan bir diğer problem; karakterin yalnız bırakılışı da bu durumu daha fazla tetiklemektedir. Dolayısıyla her iki karakterinde; kart karakter özelliğine uygun bir biçimde belirli bir işlevi olduğunu ve ciddiyet ile otoriter tavra dönük insanı temsil etmek amacıyla kurguya yerleştirildiğini söylemek mümkündür.

Nar öyküsünde kart karakterlerden olan “Hala”, ortaya çıktığı zamanlarda öykünün aslında geleneksel bir tiyatro gösterisi olduğunu düşündürmeye yönelik geçiş karakteridir ve katı çizgilerle oluşturulmuş postmodern anlatı kişisidir. “Enişte” ile birlikte yoğun olarak geleneksel tiyatro esnasında ortaya çıkar ve zemini gerçekten alıp düşselliğe ve kurguya kaydırır. Öyküde gerçeküstü dünyaya açılan başat kapılardandır.

Zeytuni öyküsünde soyut bir kadın karakter mevcuttur. Söz konusu kadın başkişinin, hayali sevgilisidir. Bu kişi, aynı zamanda başkişi için gerçeklikteki içkin yalnızlığın giderileceği hayal dünyasına açılan kapıdır. Başkişideki bilinçaltında saklanan duyguların dışavurumunu sağlayan karakterdir. Başkişinin yalnızlık, aşk, çaresizlik, alkol etkisiyle gelen sarhoşluk ve yarı şizofrenik gibi duygu durumları öykü içerisinde bu hayali karakter sayesinde belirginleştirilmektedir. Başkarakter, gerçek düzlemde arkadaşlarıyla bira içerken, hayali düzlemde de bu hayali sevgili ile kahve içer. Bu noktada ustaca oluşturulmuş bir geçiş yapısı açığa çıkmaktadır. Nitekim bira insanı hayale, kahve ise ayıltıcı etkileriyle gerçeğe yaklaştırır. Böylelikle hayal ve gerçeğe geçiş bu iki esrarlı içecek ile sağlanmaktadır. Bu devingenlik sayesinde başkişi, normu olan hayali karakter üzerinden gerçeklere geri dönüş yapmak durumunda bırakılır.

2.3.1.5.3. Çocuk Karakterler

Nar Kitabı öykülerinde çocuk karakterler, erkek ve kadın karakterlere göre daha az kullanılmıştır. Öyküdeki varlıklarını belirgin biçimde hissettiren çocuk karakterlerin görüldüğü öyküler *Bekir* ve *Zeytin Taneleri Birbirine Çarpıyor*’dur.

Bekir öyküsünde norm karakter olan Hicran öyküde somut bir eylemde bulunmaz ve görünürlüğü oldukça sınırlıdır yalnızca Bekir’i pedofili ile suçlayanlar onun ilköğrencisi olan Hicran’a bakışlarını bu doğrultuda yorumlamışlardır. Hicran ise

böylelikle başkişiyeye dair bir kusur ve bozukluğu yanıştan araç haline gelmesi dolayısıyla norm karakter olarak düşünülebilir.

Zeytin Taneleri Birbirine Çarpıyor'da başkarakter anlatıcının kendisidir ve henüz yetişkinler dünyasına adım atmamıştır. İlginç bir şekilde başkişi, olayların içinde aktif olarak yer almaktan ziyade etrafında olup bitenleri aktarmakla yetinir. Fakat bu olup bitenler en temelde onun kendisini etkiler. Ayrıca olayların içinde aktif olarak yer almaktan uzak oluşu ve gözlemci anlatıya yakın tavrı, onun karakteristik özelliği olan çekingenliği ve sahip olduğu silik yaşantıyı ortaya koymakta ve yaşam içerisinde kendine bir konum edinemediğini göstermektedir. Olayları aktarırken her bir ayrıntıyı kendi süzgecinden geçirir. Teyzesinden korkar, İsmail'in sinirli hallerinde bir kenara siner, Cemil onun için en iyi oyuncudur, annesi ise hayal ve gerçek arasında kalmış olan her şeydir. Bu noktada yazar ilginç bir tutum sergilemekte ve gözlemci bir anlatıcıyı başkarakter konumuna getirmektedir. Başkişinin en temel rolü ise zeytine benzeyen teşbih şıkırtılarını, olayın akışı ve durumuna göre algılaması ve seslerden bu doğrultuda etkilenen bir yapıya sahip olmasıdır. Başkişinin öyküdeki eylemsizliği, en nihayetinde onun karakteristik açıdan edilgenliğini gösteren bir etkidir.

2.3.2. İzleksel Kurgu

2.3.2.1. Nar İmgesi

Faruk Duman anlatılarının oluşumunda mitoloji en önemli yapıtaşlarından biri olarak okuyucunun karşısındadır. Hem bireysel hem de kolektif çerçevede insanın hayatı anlamlandırma bilincinin ana maddelerinden olan mitolojiler, imgeler aracılığı ile kendini gösteren kalıplar halinde *Nar Kitabı*'nda da yer almaktadır. Eserde “Kırk”, “köpük” motifleri ile birlikte ağaç, zeytin, ördek, göl ve kiraz gibi mitolojik önemi güçlü olan faktörlerin varlığı görülmektedir. Fakat *Nar Kitabı*'nda mitolojik fonksiyonları çerçevesinde başat rol üstlenen unsur, kitaba ismini de vermiş olan “nar” meyvesidir. Dolayısıyla eser isminden bile hareketle bu meyvenin öyküler üzerindeki mitolojik bağlamdaki tematik etkisini hissettiren başat etken olarak düşünülebilir. Nar meyvesinin taşıdığı mitolojik değerler ile esere yerleştirilmiş olması ve sembolize ettiği kavramların öyküler içerisinde birer epizota dönüşmesi gibi unsurlar da yine Faruk Duman anlatılarındaki geleneksel formlar ile modern anlatı tarzını birleştiren öğelerden biridir.

Mitolojiler, yaşam enerjilerini besleyen saf kaynaklardır. Başka bir deyişle doğa üzerine işlenmiş olan prototipler'in insanoğlunun hayal dünyasında canlandırılması, olağanüstülüklerle ulaşabilme arzusu ve yaratılışın sebeplerini anlamlandırabilme sürecidir. İnsanoğluna şifa dağıtan mucizevi nar meyvesi de mitolojik anlatılarda ve halk inanışlarında olağanüstü özellikleriyle yer almaktadır. Halk anlatı ve inanışlarında nar; kan, olağanüstü güzellik, olağanüstü güç, bolluk bereket ve zürriyet sembolü olma vb. gibi kutsal özelliklerle yaşatılırken, insanın kökene dönüş arzusuna sembolik bir yol haritası çizmektedir (Şenocak, 2016, s. 229). *Nar Kitabı* öykülerinde de nar meyvesinin, sahip olduğu mitolojik değerler doğrultusunda birçok öyküde motif ve metafor olarak kullanıldığı ve tematik bir yapıya dönüştüğü gözlemlenmektedir. Kitapta yer alan *Köpükler Masalı*, *Bekir*, *Zeytin Taneleri Birbirine Çarpıyor* ve *Nar* isimli öyküler nar meyvesinin anlam yüklediği ve değer kattığı öykülerin başlıcalarıdır.

Mitolojik imgelerle yüklü olan *Köpükler Masalı* öyküsü kitapta nar metaforunun güçlü bir şekilde varlık gösterdiği ilk öyküdür. Öyküde nar meyvesinin evliliği, güzelliği ve soyda devamlılığı/çoğalmayı ifade eden simgesel değerleri bir arada kullanılmıştır. Nar meyvesi bu noktada evliliğin kutsal değerlerinin, aile kurabilme saadetine ve soyun devamlılığını sağlayabilecek düzeye gelerek erginleşmiş olan bireyin metaforik ifade aracıdır:

“Annem, ah annem, kırılğan nar tanelerine benzetirdi beni. Nar şerbetine. Düğününe onun düğünü de öyleydi, binlerce nar tanesi dağılıvermişti meydana” (NK, s. 35).

Nar, bir düğümdür. Ana/ata ocağından ayrılıp yeni bir yuva kurarak erginlenen bireylerin, evlilik düğümüyle birbirlerine bağlanmasıdır. Bu anlamda nar, bütün zorluklara rağmen toplu birliği, aileyi ifade eder. Evrensel anlamda evliliğe adım atan gençlerin düğün günü nar kırma törenlerinde bıçak kullanmadan narı patlatarak tanelerini dağıtması söz konusu aile birlik ve beraberliğinin dışarıdan müdahalelere karşı kapalı tutulmasını sembolik olarak ifade eder. Bir ömür birliktelik kararını alan karı-kocanın bütünlük simgesi tek bir nar ile sembolleştirilmesinin yanı sıra içi açıldığında her bir nar tanesinin diğeriyle olan uyumu ise çocuklarla beslenerek çoğalan mutluluğun, aile olmanın güzelliğinin ifadesidir (Şenocak, 2016, s. 237). Pasajda da evladını kırılğan nar tanelerine ve nar şerbetine benzeten anne görülmektedir. Anne karakterin bu tutumu aile içinden ve evlilikten meydana gelmiş olan çocuğa bir atıf olmakla birlikte nar meyvesinin verimliliğini, doğurganlığını ve üretkenliğini yansıtır.

Düğünde de gelenek olduğu üzere binlerce nar tanesi etrafa saçılmıştır ve narın evlilik kurumu çerçevesindeki mitolojik değerleri somutlaştırılmıştır.

Nar meyvesi *Bekir* adlı öyküde ise güzelleştirici bir unsur olarak okuyucunun karşısındadır. Öykünün vaka zamanında sahip olunamayan ve mazi ile birlikte yitip giden ve nostaljik bir düzlemde ibaret kalan geçmişin güzelliği “nar” ile pekiştirilmiştir. Öykü başkışısının güzel olarak nitelenen zamanları nar ile süslenmiştir. Üstelik yazar bununla da kalmayıp olunursa zamanın güzelliğinin çoğunluk kısmını süs olarak kullandığı bu mitolojik meyve üzerinden sağlanmıştır:

“Gerçi yaz akşamları eve yorgun gelmekti, ne güzel şeydi. Nar severdi, nar getirirdi çoğunluk, öteberiyle birlikte” (NK, s. 62).

Halk inanışları, mitolojik anlatı ve masallarda meyvesi, çiçeği, çekirdek yağı ve kabuğu ile tıbben güzelleştirdiği ispatlanan olağanüstü güzellik kaynağı nar, gerek rengi gerekse şekliyle bazen de dış ve iç dünyanın sonsuz güzelliklerine sahip olabilmek için araç olarak tercih edilmiştir (Şenocak, 2016, s. 232). Nar meyvesi bu öyküde ise bireyden ziyade “zamanı” güzelleştiren bir unsur olarak kullanılmıştır. Nar meyvesi ile zamanı güzelleştirmek gibi orijinal bir söylem kullanan yazar bu noktada bu mitolojik meyveyi aynı zamanda estetize ederek ele almıştır. Nitekim “yaz akşamlar eve yorgun gelmek” nar meyvesi sayesinde güzel kılınmıştır. Bulunulan vaka zamanında ise geçmişteki güzelliklerin olmayışından dolayı nar meyvesi de yoktur. Anlatı da nar üzerinden böylece folklor, mitoloji ve postmodern üslup yeniden birleşmiş olur.

Zeytin Taneleri Birbirine Çarpıyor öyküsü ise nar meyvesinin mitolojik bağlamda geniş bir yelpazeye sahip olduğunu gösteren öyküdür. Vakaların önemli bir bölümünün nar bahçesinde geçmekte olduğu bu öykü sıklıkla nar meyvesinin zengin kullanım alanlarına vurgu yapar. Öyküde sıklıkla yinelenen “Narın çok bahçesi var” ifadesi nar imgesinin bu geniş yelpazesine vurgu yapar niteliktedir. Üstelik bu defa mitolojik değer yüksek olan bir diğer meyve olan zeytin ile birlikte kullanılmıştır. Her ikisini de mitolojik bağlamda en ilgi çekici ortak yönleri; bolluk, bereket, doğurganlık, ölümsüzlük, devamlılık ve sağlık gibi kavramları sembolize etmeleridir. Nitekim zeytinin öyküde taşıdığı imgesel değerlerin başında sağaltıcı ve iyileştirici etkileri gelmektedir ve böylece anlam dünyası daha sağlam bir hal alır ve imge yüklü yapı derinleştirilir. Nitekim bu iki mitolojik meyve, anlatı içerisinde kahramanlar için doğaya açılan kapıdır. Ruhları daralan bireyler doğaya ait bu iki meyve aracılığı ile sağaltıcı bir

unsura kavuşmuş olur ve hem sağlık hem de devamlılık olguları doğa ile bütünleşerek kurguyu çevreler.

Nar Kitabı'nda nar imgesi açısından dikkat çekici unsurlardan biri de nar isminin hiç geçmediği bir öyküye “Nar” ismi verilmiş olmasıdır. Bu durum söz konusu meyvenin bağlayıcı ve bütünleştirici fonksiyonları ile alakalı bir paradigma oluşturmaktadır. “Mitolojide nar; bereketi, doğumu ve çoğalmayı sembolize etmektedir. Pek çok meyvede çekirdek, meyvenin ortasında sınırlı sayıda saklıyken nar, sayısız dölden oluşmaktadır” (Şenocak, 2016, s. 232). Söz konusu öykü de; çeşitli bir şekilde birbirinden farklı vakaların bir araya gelişi ile tamamlanmaktadır. Çeşitli vakalar, çeşitli karakterler, çeşitli zaman dilimleri ve çeşitli mekânların bir aradalığı, öyküyü taneciklerin bir aradalığı ile bütünleşmiş bir nar meyvesi gibi bütünleştirdiğinden dolayı böyle bir ismin kullanıldığı düşünülebilir. Aynı zamanda taneciklerden bir bütün oluşturma durumu bireyselden kolektife de geçişin simgesi olarak düşünülebilir. Bu noktada ise zengin ve çok çeşitli bir yapı ortaya çıkarak narın sağladığı mitolojik değeri karşılamış olur.

Türk mitolojisinde nar; bolluk, bereket ve güzellik kaynağı olarak düşünülmüş ve bu inanıştan yola çıkarak güzellik getirmesi dileğiyle kişi ismi olarak kullanılmıştır. İslam kültüründe ise ağaca ve yeşillığe büyük önem verilmiş ve nar çoklukta birliği simgelemiş olmasından dolayı da Allah'ın birliğini temsil etmiş, sık sık hayat ağacı olarak görülmüştür. Anadolu'da kutsal sayılan nar taneleri yeni evlenmiş gelinin evine serpilerek evliliğinin devamlı, bereketli, ailenin zengin, çocuklarının çok olacağına inanılmıştır. Halen günümüz Türk kültüründe çocuk sahibi olmada, evlenme ve düğün âdetlerinde, halk inanışı olarak yaygın bir şekilde kullanıldığına rastlanmaktadır (Büyükkol, 2020, s. 119). Nar meyvesine ait olan bu geniş mitolojik ağ, *Nar Kitabı* eserinde kitap ismi başta olmak üzere yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Elde edilen bulgular ışığında anlatılarında mitolojiden sıklıkla faydalanan Faruk Duman'ın, imge yüklü bir kurmaca dünyası olan *Nar Kitabı*'nda “nar” meyvesini en önemli imge olarak kullanmıştır demek mümkündür. Böylece nar meyvesinin mitolojik çerçevede ifade ettiği kavramların bütünü yazar tarafından söz konusu eser için önemli bir epizotlar haline getirilmiştir.

2.3.2.2. Gerçeklikten Kaçış

Nar Kitabı Öykülerinde çok defa içinde bulunulan gerçeklikten kaçma arzusu duyumsayan kahramanlar ile karşılaşmaktadır. Kahramanlar, bu istençlerini gerçekleştirmek için temel olarak “alkol” ve “esrar” kullanımı gibi yollara başvurur ve bu unsurları bir kaçış kapısı haline getirerek somut gerçekliğin dışına doğru kendilerini yöneltirler.

Biyo-psiko-sosyal bir sorun olan alkol, çok eski çağlardan beri keyif verici, yatıştırıcı, uyuşturucu ve ilaç olarak kullanılagelmiştir. Tarih boyunca toplumlar ve kişilerin alkole karşı tutumları çok değişik olmuştur. Alkolü yücelten sanatçılar olduğu gibi, alkol yüzünden yaşantısı çökenler de çok olmuştur. Fakat her çağda ve birçok toplumda alkolün ılımlı miktarlarda kullanımı az çok kabul görmüş; aşırı ve uzun süreli kullanımı ise onaylanmamış, olumsuz bir davranış olarak görülmüştür. Alkol, eskiden beri topluluk oluşturmak için de kullanılmıştır. Eski içme ritüelleri, birlikte içki içenler arasındaki bağların gözler önüne serildiği gösterilerdir. Her sınıfın kendi içkisi ve mekânı bulunması, adabın ne kadar önemsendiğini, titizlikle korunduğunu göstermektedir (Öncü ve Diğerleri: 2002, s. 32). Tarihsel süreç içerisinde mitolojik anlatılar, geleneksel formlar ve edebi eserlerde sürekli olarak varlık gösteren alkol, 1950’li yıllarda varoluşçu söylemin edebiyat içerisine iyice yerleşmesi ile birlikte varoluş sancıları duyumsayan özne için bir kaçış mekanizması olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda alkol, egzistansiyalist yönelimler içeren eserlerde derin bir önem kazanmış olur. Bu durum *Nar Kitabı* öykülerinde de fazlasıyla görülmektedir. *Karşılama, Zalim Bir Evvelin Hayali, Bekir, Ayten, Nar, Zeytuni, Sözünü Tamamlamışlar Gibi* adlı öyküler alkolün ve alkol ile tematik anlamda benzer etkiler taşıyan esrarın birer epizot olarak varlık gösterdiği öykülerdir.

Alkol temasının öne çıktığı birçok anlatıda varoluşsal sorunların odağında olan kişiler, içerek verili düzeni de kendilerini de yadsırlar. Ya verili düzenle uyumlu olacaklar, ya da var olmanın bedelini üstleneceklerdir. İçmeyi tercih edenler, ne verili düzenle uyumlu olmayı, ne var olmayı seçerler. İçmek, insan için trajik bir seçimdir. Kişiler, içerek verili dünya ile uyumlu olmayı da aynı zamanda umutlu kalmayı da reddederler (Öcal, 2009, s. 192). *Sözünü Tamamlamışlar Gibi* adlı öyküde başkişinin alkol ile olan ilişkisi alkolün trajik bir seçim oluşunun görünüm kazandığı bir anlatı olarak ele alınabilir. Harareti bir yalnızlık ve kimsesizlik nöbeti geçiren başkişi, trajik

bir seçimle alkole yönelerek somut olan düzeni reddeder ve kendisini reddettiği düzenin dışına çıkaracak bir kaçış mekanizması olarak alkole başvurur:

“Karanlık. Akşam oldu. Koca bir günün, belki binlerce irili ufaklı günün yorgunluğu. Akşamüzerleri nasıl yayılıyor bu koku. Rakının kokusu. Evlerden voltasını alıp, nasıl... Sen her zamanki acelenle yürüyorsun. Her zamanki sensin. Başını öne eğip dalıyorsun. Böyle dalınca, apansız, fark etmiyorsun da. Adımlarının gittikçe hızlandığını, bu hızdan artık kollarının titrediğini. Sonra o rakı şişelerinin birbirine çarparak çıkardığı sesin, gittikçe... Dalıp gidiyorsun” (NK, s. 108).

Pasajda sancılı bir günün akşamında alkole başvuran öznenin varlığı görülmektedir. Yazar bu noktada oldukça estetik bir geçiş anı betimlemiştir. Sancılı günün minimize özeti ile varlığı arzulanan kişi arasına “rakının kokusu” ifadesini yerleştirilmiştir. Böylece rakı özne için somut zaman ve realitenin dışına çıkışı sağlayan bir geçiş kanalı rolü üstlenmiş olur. Nitekim özne rakının kokusu ile birlikte “sen” dili ile hitap ettiği muhatabının da içinde olduğu bir hayale dalar ve yalnızlık duyumsamalarından uzaklaşır. Bu hayal ile birlikte artık realitenin dışındadır çünkü somut gerçeklikte diyalog halinde olduğu kişi yanında değildir. Böylelikle alkol, öznenin yalnızlık duyumsamalarını geçici süreliğine sağaltmıştır. Bu sağaltım biçimi aynı zamanda varoluşsal problemlerin odağında olan özne için kendini ve verili düzeni sarkıtma eylemidir.

Yaşama ancak alkolle katlanabilen bireyler için içmek eylemi, aynı zamanda verili dünyayı bir tür ‘sarkıtma’ biçimidir. Sarkıtmak, verili düzene hayır diyemeyen, var olmanın bedelini üstlenemeyen kişilerin pasif bir isyanıdır. Kişiler içerek, önce kendilerindeki insanı sarkıtırlar, onu canlı ve sorumlu kılamazlar. Sonrasında ise kendileriyle birlikte düzenin realitelerini sarkıtırlar. Verili dünyaya rağmen var olamazlar, kaçarlara (Öcal, 2009, s. 195). Realiteden ve kendilikten kaçma arzusu duyumsayan bireyler için Alkol artık gerçekten-hayale geçişi sağlayan bir kapıdır. Hayale geçiş ile birlikte özne kısa süreliğine de olsa istemediği ve düşman olarak gördüğü karşıt bir âlemden kurtulup, düşlediği bir yaşantının merkezinde kendisini konumlamaktadır. Bu nedenle öykü başkışisi yalnızlık duyumsamalarını yok etme amacıyla düşlediği hülyaları, rakı eşliğinde yapar ve rakı kokusu ile birlikte başlatır ve yazar tarafından ustaca hazırlanmış bir zemin kaydırma faaliyeti gerçekleştirilir.

İçerek şimdiki zamandan kaçan kişilerin her şeyi alkoldür. Birçok kavrayış unsurları ve ‘bilinçleri’ alkolden yapılmıştır. Alkolle içinde bulundukları zamandan

kaçan kişiler, alkol tesirini kaybedince tavır alamadıkları durumla yeniden karşılaşırlar. Freud; içki vs. keyif verici maddelerin sağladığı hafif narkozun insana, yaşamın sıkıntılarından geçici bir süre uzaklaşmadan başka bir şey vermeyeceğini, bastırılanın narkozun etkisi geçtikten sonra daha rahatsız edici bir şekilde yeniden gündeme geleceğini söyler. Trajik kişiler, ‘bilinç’ durumunda çok kalmazlar, tekrar içkiye dönerler (Öcal, 2009, s. 194, 195). Bu durumun en ideal örneklerinden biri *Zalim Bir Evvelin Hayali* öyküsünde gözlemlenebilir. Söz konusu anlatı, hayatlarının odağına alkolü yerleştirmiş olan üç şoför arkadaşın öyküsüdür. Şimdiki zamandan kaçmak için kullandıkları alkol onların geçmiş ile ahirleri arasındaki yaşam koridorunu yüksek ölçüde zedeleyen bir mekanizma olarak dikkat çekmektedir:

“Viski, küçük damlalar halinde sıçrayan ayna, titrediydi elinde Necati’nin. Kadim zamanlardan kalma o göbeği, kat kat devrildiği her virajda. (...) Zahir’di, durup dinlenmeden içmiyordu viskiyi. Bu yüzden, yine de, zati sallıyordu da araba, diğerlerinin yerine de sarhoş oluyordu. Hem üzerinde de lacivert bir ceketti, kokteyl ehlinde çıkıp gelmiş. Cemal de, ustalıklı zendost, koyuvermişti lacivert bıyıklarını, lacivert gecenin içine” (NK, s. 59).

Günlük problemlerin sarsıcı etkilerinden alkol ile çıkarak yaşamayı süreklileştiren öznelere, bu edimleri dolayısıyla eski görünüm ve kişiliklerini kaybederek ruhsal ve bedensel açılardan deforme olmuşlardır. Viskinin “küçük damlalar halindeki bir ayna”ya benzetilmesi alkolün parçalara ayırdığı bir yaşamın yansımasının ifadesi olarak düşünülebilir. Öznelere, Bilinç durumunda kalmayı tercih edemeyip içkiye tekrar tekrar yönelmeleri, onları trajik insan haline getirmiştir ve bu nedenle de “evvel”leri zalim olarak nitelenmiştir. Alkolün geçici sağaltıcılığı, o an gerçeklikten kaçarsa da aslında onları süreklileşen bir kaotik yaşam biçimine yöneltmiştir. Bilinç durumuna her geçişlerinde kendilerinden bir şeyler kaybolup eksilmesine rağmen hayatın realitesine karşı takındıkları bu tavır zamanla onları zedeleyen bir yaşam tarzı haline gelmiştir. Evvel ile ahir, alkol ile zalimleştirilmiştir. Dolayısıyla geçici olarak sağaltıcı unsur fonksiyonu sağlayan alkolün kalıcı etkileri, varlığı da parçalayan bir mekanizmaya dönüşmektedir.

Zalim Bir Evvelin Hayali öyküsündeki Cemal, *Nar* öyküsünde de okuyucunun karşısına alkol ile birlikte çıkmaktadır. *Nar* öyküsünde; Cemal’in rakısı ve Yakup’un “cigara”sı (esrar) öyküyü benzer şekilde yönlendiren unsurlardır. Keyif verici özelliği olan bu maddeler yine öznelere kendilerini ve yaşamlarını sarkıttığı bir mekanizma ve

bilinç hali ile yaşamın realitesinden kaçışın kapısı olarak varlık göstermektedir. Alkol, *Ayten* adlı öyküde ise başkişinin iz sürme aracıdır ve başkişi her gece alkol alan dört gizemli kişinin izini bıraktıkları alkol izleri üzerinden sürer. Böylece başkişi, onların gerçeklikten kaçış kapısı olan alkolün başrol üstlendiği hayatlarına yönelmiş olur. Bilinçten ve gerçeklikten kaçış burada da diğer kişiler düzleminde ön plandadır.

Bekir öyküsünde; eski bir mahkûm olan Bekir, yalnızlığını ve kimsesizliğini esrar ile geçici olarak sağaltır. Bu defa keyif verici maddeye folklorik önemi olan bir şahmaran tablosu eşlik etmektedir. Öykü öznesi, esrar etkisi ile Şahmarana bakarken onu çoğaltıp canlılaştırır ve onun gibi kendi yalnızlığını parçalar:

“Cıgaranın dumanı vardı sonra, duvarda asılı şahmaran suretini götürürdü. Dalıp giderdi bu şahmaranın suretine. Gözleri büyüdü, iki küçük şahmaran belirirdi camdan bu gözlerin içinde. Çok geçmezdi, kıvrılıp bükülmeye başlardı şahmaran, gözlerini kırpardı ve yanakları kaygıyla kasılırdı. Pul pul titredi zavallı, yeşilin, kırmızının içinde” (NK, s. 62).

Esrarın etkisiyle odasında bulunan şahmaran tablosundaki şahmaranın hareketlendiğini ve çoğaldığını halüsinasyon olarak gören Bekir, şahmaranı canlandırarak kendi yalnızlığını da “esrar”lı bir biçimde parçalamış olur ve somuttan soyuta doğru geçiş yaparak folklorik bir araç ile kendisine acı veren realiteden uzaklaşır. Bu işleyiş tarzı, Faruk Duman’ın folklordan beslenerek oluşturduğu egzistansiyalist yönelimin estetize edilmiş ve güçlü imge kullanımı ile gerçekleştirilmiş bir boyutudur. *Zeytuni* öyküsünde ise yalnızlık problemi yine alkol ile bir kez daha kırılır ve alkol almaya başlayan özne sevgilisinin varlığını yanında hayal eder. Böylelikle alkol bir kez daha yalnızlığı,, dolayısıyla içinde bulunulan trajik gerçekliği parçalayan ve sağaltan geçici bir çıkış kapısı fonksiyonu sağlar.

Genel bir değerlendirme ile *Nar Kitabı* öykülerinde yoğun bir şekilde varlık gösteren alkolün, anlatıları egzistansiyalist yönelimler sağlayan anahtar unsur olarak yer aldığı gözlemlenmektedir. Faruk Duman, kendine has kalıp ve üslup oluşturarak, alkolü ve esrarı orijinal bir şekilde anlatılarına yerleştirmiş ve ilginç şekillerde estetize ederek kullanmıştır. Özellikle sarkıtma, yalnızlığı parçalama ve realiteden kaçış noktasında yazarın kendine has bir estetik söylem oluşturduğu net olarak gözlemlenmektedir. Oluşturduğu trajik kişiler, içinde bırakıldıkları zorlu muğlaklıklar karşısında alkole ve esrara başvurarak geçici olarak gerçeklikten kaçış alanları oluşturur fakat bu geçicilik zamanla onları eksilten bir süreklilik kazanır. Bu açılardan alkol ve esrar ile sağlanmaya

çalışılan gerçeklikten kaçış, öykü kitabında tematik anlamda yoğun önem taşıyan bir unsur olarak değerlendirilmelidir.

2.4. KEDER ATLISI

Keder Atlısı, Faruk Duman'ın dördüncü öykü kitabıdır. Kitabın arka kapak yazısından da hareketle; hem yalın bir anlatımın hem de şiirsel bir dille kurulmuş katmanlı öykülerin bir arada bulunduğu bu eserde; Faruk Duman'ın, insanımızın yaşadığı umarsızlığı ve geçmişin izlerinin silinmesiyle yaşanan hayal kırıklıklarını anlatırken masalsı, büyülü bir dünya ile yaşamın gerçeğini şaşırtıcı bir şekilde harmanladığını söylemek mümkündür (KA. s. Arka Kapak). İlk basımı Can Yayınları tarafından 2004 yılında yapılmış olan eser; *Göz, Tarçın ve Tespih, Dere, Çok Önemli Bir Gün, Kar Altında, Ağaç, Ormanda Kederle Kayıp, Ömre zarar Kavil, Elma, Tüfek* ve *Sarmaşık* isimlerini taşıyan 11 adet öyküden oluşmaktadır. Öykülerde çok katmanlı bir anlatı kurgusu ve geçmiş ile şimdiki zamanları arasında sıkışıp kalmış olan insanın parçalanış biçimlerinin ön plana çıktığı görülmektedir.

Keder Atlısı adlı öykü kitabı, Faruk Duman'ın ödüllü kitaplarından biridir. Nitekim söz konusu eser, 2004 yılında “Haldun Taner Öykü Ödülü”ne layık görülerek sanatçıya bir ödül daha kazandırmıştır.

2.4.1. Öykülerde Yapı

2.4.1.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Keder Atlısı kitabında bakış açısı ve anlatıcılar, öyküler arası değişkenlik göstermektedir. Bazılarının birbirine ufak detaylar ile bağlı olduğu 11 farklı öyküden oluşan öykü kitabının, bir öyküsünde karma bakış açısı, iki öyküsünde hâkim bakış açısı, iki öyküsünde tanık-gözlemci bakış açısı, altı öyküsünde de kahraman bakış açısının kullanıldığı görülmektedir.

Kitabın ilk öyküsü olan *Göz*, birinci ve ikinci kişili anlatıcılar ile karma bakış açısının kullanıldığı tek öyküdür. Bu öyküde yazar, sözünü anlatının başkarakterine emanet etmiştir. Başkarakterin, kendi hayatını izleme çabasından kaynaklı olarak özellikle anlatının başlarında “sen” dilini kullandığı ve karşısında ikinci tekil şahıs varmış gibi davrandığı görülmektedir:

“Rüya gördün. Eski bir orman vardı rüyanda. Yusuf’un arabasındaydınız. Yusuf, yanında sen, arkada Haluk; bacaklarını açmış yine, dizlerini öndeki iki koltuğa yaslamış” (KA, s. 12).

Öykü devamında anlatıcı öznenin kendi hayatını izleme gayesinin açığa çıkması ile daha çok anlam kazanan bu anlatım biçimi, anlatıcının kendisi ile olan bir yüzleşmesidir. Geçmişine hâkim olduğundan dolayı geçmişin ele alındığı olaylara da anlatıcı aynı ölçüde hâkimdir. Gözden kaçan detayların anlatıda yer kaplamaya başladığı zaman ise anlatıcı, gözlemci edasıyla varlığını sürdürür. Kurgusal seyrin devamında ise anlatıcı, bu tutumundan uzaklaşarak “ben” diline döner ve birinci tekil anlatıcı biçimi görünürlük kazanır. İkinci kişili anlatımın yoğun olduğu bölümler anlatıcının tamamen kavradığı geçmişine odaklı olduğu için hâkim ve gözlemci bakış açıları, birinci kişili anlatımın yoğunluk kazandığı bölümlerde ise kahraman bakış açısının varlığı gözlemlenmektedir. Bu durum da anlatıda karma bakış açısının kullanıldığını göstermektedir.

Kitabın ikinci ve üçüncü öyküleri olan *Tarçın ve tespîh* ile *Dere* adlı öykülerde ise hâkim bakış açısı kullanılmıştır. Bu iki öyküde yazarın, sözünü üçüncü tekil anlatıcıya emanet ettiği görülmektedir:

“O günlerde, evlerden uzakta, dere kenarındaki yeşil, serin tepelerde buluşurlardı Nuray’la. Yakup bunu şimdi kederle anımsıyor. O vakit nasıl da gencecikti ama” (KA, s. 31).

Anlatıcı olaylara ve kahramanların içsel dünyalarının tamamına hâkimdir. Yakup’un geçmişini anımsaması ve bu anımsamanın kederle gerçekleştirildiğinin anlatıcı tarafından bilincinde olunması, geçmişe/zamana, vakalara, karakteristik özelliklere ve kahramanların düşünce yapılarına hâkim olan anlatıcının varlığını somutlaştırıcı göstergelerdir. Birbirine küçük detaylar ile bağlı olan bu iki öyküde yazar, bakış açısı ve anlatıcıyı değiştirmemiştir. Parçalanmış aile modelini odak noktası yapan iki anlatıda hâkim bakış açısının kullanılması ile kahramanlar düzleminde tarafsız ve objektif bir tutum sağlanmış olur.

Çok önemli bir gün, Kar Altında, Ağaç, Tüfek, Elma ve Sarmaşık isimli öykülerde kahraman bakış açılı anlatıcı kullanılmıştır. Bu öykülerin tamamında yazarın sözü, öykülerdeki başkarakterlere emanet edilmiştir ve “ben” dili ön plandadır:

“Kar Altında kalmıştı ev, ben de zorlukla ilerliyordum, kardan bir tünelin içinde. Sobayı yakmalısınız, demişti Müzeyyen, donacağız bu gidişle. Kalkıp çizimlerinizi geçirmiştiniz ayağıma” (KA, s. 67).

Olayların değerlendiriliş biçimi kahramanın görebildiği kadardır ve yalnızca onun bildikleriyle sınırlıdır. Kar altında kalmış olan evin dışında ne olup bittiğinin farkına varamayan karakterin ilerleyişi bu sayede muğlak kalmış ve öykü sonunda yine onun görmesi üzerine dışarıda askerlerin beklediği anlaşılmıştır. Dolayısıyla okurun bildikleri, anlatıcı karakterin bildiklerinin ötesine geçemez. Bu sayede kurgudaki gerilimler ve belirsizlikler arttırılarak anlatı sürükleyici bir yapıya dönüştürülmüştür. Üstelik bu tarz anlatıcı ve bakış açısında olaylar yine anlatıya yön veren başkarakterlerin bilinç süzgecinden geçirilerek okuyucuya aktarılmıştır ve genel olarak sübjektif bir değerlendirilme biçimine sahiptir. Bu durum özellikle *Sarmaşık* öyküsünde Don Kişotlaşmış bir başkarakterin olayları anlatımı ve durumları değerlendirme biçimi açısından önemlidir. Nitekim sarmaşık bitkisinin düşman olması, kentteki dertlilerin sorumlusunun kaymakam olması ve kaymakamın yanındakilerin soysuzlaşmış insanlar olması gibi durumların tamamı anlatıcı öznenin bakış açısından kaynaklı olarak okuyucuya yansıyan ürünlerdir.

Ormanda kederle kayıp ve *Ömre zarar kivil* adlı öykülerde ise tanık/gözlemci bakış açısı tercih edilmiştir. Yazar sözünü *Ormanda Kederle Kayıp* öyküsünde birinci tekil (ben) anlatıcıya, *Ömre Zarar Kivil* öyküsünde ise üçüncü tekil (o) anlatıcıya emanet etmiştir. Her iki anlatıda da anlatıcının görebildikleri ve okuyucuya aktarabildikleri sınırlıdır. *Ormanda Kederle Kayıp* öyküsünde anlatıcı, olaylara dolaylı yollardan dâhil olmuş olan bir çocuk anlatıcıdır ve vakaları kendi görüp düşünebildikleri kadarıyla okuyucuya aktarır. Başkarakter Burunsuz Nusret'in kardeşi olan bu kişi üçüncü bir göz olarak vakalar ile okuyucu arasında bir köprü oluşturur. *Ömre Zarar Kivil* öyküsünün anlatıcısı ise olayların içinde yer almaz fakat anlatıya da yeterince hâkim değildir. Karakterlerin içsel durumları, zamansal bağlam veya vakaların ayrıntılarına bütünüyle ele alabilmekten uzaktır. İşlevsellik açısından daha çok vakaların okura geçişini sağlayan bir kanal fonksiyonuna sahiptir.

2.4.1.2. Olay Örgüsü

Kitabın ilk öyküsü olan *Göz*'de yazar, uzun bir süre sonra ailesinin yanına dönen kişinin, yıllar önce doğduğu yerde edindiği kimliği ile yeni oluşmaya başlayan kimliği arasındaki çatışmayı konu edinir. İnsan hem bireysel hem de toplumsal hayatın ona sunduklarıyla var olan kimliğine farklı özellikler ekleyerek hayatta yer edinmeye çalışır.

Nitekim kendi kimliğini oluşturma ve ispatlama sürecinde, kimlik bunalımları yaşayabilmektedir. Öykü kişisi de yaşadığı bu kimlik bunalımını tematik açıdan önem taşıyan bazı kavramlar üzerinden somutlayarak anlatmaktadır (Arslan ve Güçlü Demir, s. 2022: 60). Anlatıda eski kimliği ile yüzleşinceye kadar yeni edindiği kimlikte her bir şeyin yolunda olduğunu zanneden öykü kişisi, eski kimliği ile tekrar yüzleşince kimliksel bir kırılma yaşar ve sıkıştığı bu iki kimlik arasında bir seçim yapmak durumunda kalır. Olaylar geriye sapımlar ile örülüdür. Vaka zincirleri arasına serpiştirilmiş olan geri dönüşler, eksik parçaları tamamlayıcı nitelik taşırlar. Vaka zincirindeki ilk ana metin halkası, başkişinin doğduğu yere uzun zaman sonra geri dönmesidir. Bu geri dönüş, aynı zamanda başkişinin kırılğan kimliğinin parçalanıp ikiye bölünmesinin başlangıcıdır. Kurgusal seyrin devamında doğup büyüdüğü evi, bahçeyi ve çevreyi gezip eski günlerini anımsayan başkişi; annesi, kız kardeşi, eniştesi ve yeğenleri ile vakit geçirmeye başlar. Ardından eski arkadaşı Mehmet ve eski aşkı Arzu’yu düşünerek kimlik bunalımını daha yoğun bir hale getirir. Onu geçmişine götüren her hatırlayış ve anımsama aracı nesne yahut durumlar, kimliğin iyiden iyiye kırılmasına yol açar. Bu sırada gördüğü bir rüya ise vakaların düğüm noktası olur ve kimlik bunalımı da kavramlaşmaya başlar.

“Öykü içerisinde kimlik bunalımının kavramlaştığı en önemli an rüya halidir. (...) Bu rüya hali ile kişi, tecrübeleriyle oluşturduğu yeni değerlerini mevcut kimliği ile birleştirirken bilinçaltında çektiği sancıları rüya ile açığa çıkarmaktadır. Bu sancıların yansımaları rüyasındaki “kuyu, salyangoz ve rüzgâr” nesneleri ile özdeşleştirmektedir. Kişi, kendi kimliğini yansıtan kuyu nesnesine, iyileştirici özelliği ile bilinen salyangoz ile ulaşacaktır. Bu varış yolculuğunu zorlaştırmak için ortaya çıkan rüzgâr, hayatındaki değişiklikleri simgelemektedir. Bu simgenin belirmesi ile iç dünyasında yaşadığı kimlik bunalımı ortaya çıkmıştır. Rüya sonunda rüzgâr eşliğinde kuyuya ulaşan kişi, yaşadığı bunalımının yansımaları ezilen ve çürüyen bir suret olarak göstermektedir” (Arslan, ve Güçlü Demir: 2022: 60).

Kimlik bunalımının doruğunda olan başkişi, ezilen ve çürüyen suretini göz seğirmesi ile birleştirir ve seğiren gözünden yani seğiren kimliğinden kurtuluş için yaratıcısına yönelir. Artık eski ve yeni hayatı arasında yeni kavrayış biçimleri belirlemek durumunda kalmıştır. Eski aşkı Arzu’yu görebilmek için postaneye gittiğinde ise Arzu’nun kendisini fark etmemesi ile kırılğan kimliğinin silikleştiğini hissetmeye başlar. Bu silikleşme tamamen gerçekleşmeden iki kimlikten birini seçmek durumunda kalan başkişinin yine bir rüya bölünmesi yaşaması ile anlatı sonlanır.

Tarçın ve Tespih öyküsü de yazarın demiryolu öykülerinden biridir. Öykü aynı zamanda varoluşsal bir arayışın öyküsüdür. Öykü kişileri bir yandan güdüsel eylemlerini anlamlandırmaya çalışırken bir taraftan da hayatlarına dair oluşmuş boşlukları doldurmaya çalışmaktadır. Öykünün ana kişileri ise dışardan birlik içinde görünse de içeriden parçalanmış bir ailenin üyeleridir. Bu aile bireylerinin kopuk ilişkileri aynı zamanda her birinin kopuk kimliğine sirayet etmekte ve kimliksel parçalanmalara yol açmaktadır. *Tarçın ve Tespih* öyküsü Çehov tarzı bir öykü olması dolayısıyla olaydan ziyade duruma yoğunlaşmıştır. Vaka dizimi kronik özellik taşımasına rağmen sık sık anımsamalar yoluyla vücut bulan geri dönüşler de söz konusudur. Öykünün ilk üç bölümü sırasıyla; Yakup, İdris ve Ayten'in anlık yaşamlarından kesitler aktarır. Yağmurlu bir günde odasında dinlediği radyoyu kapatıp anlamlandırma edimine yönelen Yakup ile başlayan öykü, ceketini kanepeye atıp rakıya yönelen İdris ile devam eder. Sonrasında ise ışıksız evin içinde Ayten kocasına dair olumsuz düşünceleri ile görünür. İlerleyen akışta ise bu üç kişinin aynı ailenin üyesi oldukları ve bu olayların aynı evin içinde birbirinden bağımsız olarak gerçekleştiği anlaşılır. Sonrasında gelişen vakalar da bu üç bağımsız parçayı birbirleri ile birleştirerek bütünlendirici bir dizge oluşturur. Karakterler; anımsamalar, egzistansiyalist yönelimli düşünceler, anlamsız çırpınışlar ve derinleşen sessiz çılgınlıklar ile beraber ev içinde bağımsızca dolaşmaya devam eder ve öykü ansızın sonlanır.

Dere öyküsü, yasak aşkın arzulanışı ve kişinin yasak aşka yönelik biçimini, kimliksel kırılmalar etrafında ele alan bir anlatıdır. Bu öyküde aile kavramı olumsuz yönleri ile varlık gösterir. Her türlü yozlaşmışlığı kaygısız ve fütursuzca icra eden bir ailenin, kendi kardeşlerinin yasağa bulaşmasını kabullenemeyip, kızı yok etmesi öykünün ana odaklarından. Cüretkâr bir şekilde işlenmiş cinsellik anlatımları, geçmişe dönük anımsamalar ve alkol unsurlarının yoğun olduğu öykü, yer yer fabrika ve doğa arasındaki ilişkilere de örtük göndermelerde bulunur. Öte yandan başkişinin dünya klasiklerinden Emma Bovary, Anna Karenina ve *Aşk-ı Memnu*'nun Bihter'inden izler taşıyan eylem ve yönelimleri ve bir önceki öykü karakterlerinden İdris ve Ayten'nin de bu öyküde görülmesi gibi unsurlar anlatıyı metinlerarasılığı olan bir düzleme taşır. Bu açıdan çok katmanlı ve zengin bir anlatı yapısı ile karşılaşılmaktadır. Öyküde akronik bir şekilde örülmüş olan vaka zinciri sıradizimsel olarak değerlendirildiğinde olayları başlatan ana unsurun, Nuran'ın küçük yaşta kamyoncu

Recep ile evlenmesi olduğu söylenebilir. Kaderinden kaçma amacıyla bu evliliği yapan Nuran bu arzusunda başarılı olamaz ve zamanla kocasını aldatmaya başlar. Bu aldatmalar ilerler ve Nuran'ın kocası bir kamyon yolculuğu esnasında kalp krizinden ölünce Nuran yalnız ve çaresiz kalır. Üstelik eşinin borçları nedeniyle kamyonu ve evi de elinden alınmıştır. Nuran'ın önünde artık iki seçenek bulunmaktadır; ya ablası ve abilerinin yanına dönecek ve onlar tarafından eve hapsedilip başından beri kaçmak istediği kaderini yaşayacak ya da kendine paralı bir erkek bulup ona metreslik ederek kaderinden kaçma itkisini devam ettirecektir. Nuran'ın tercihi ikinci seçenek olur ve evli bir adama metreslik yaparak yaşamını sürdürmeye başlar. Fakat bu durum çok süremeden olayın duyulması sonucu Nuran'ın abileri onu bularak yok ederler. Dolayısıyla öykü, başından beri kendisine dayatılan yaşamdan kaçmaya çalışan Nuran'ın, bu kaçıştan dolayı karşılaştığı yok oluş ile sonlanır.

Çok Önemli Bir Gün öyküsü, iki sayfalık olup kitaptaki en kısa hacimli öyküdür. Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında İstanbul beyefendilerinin, mahallelerde fayton ile yaptıkları ufak gezintilerden küçük izlenimler sunan öykü, banyoda ayna karşısında yüzünü yıkamakta olan bir anlatıcının aynada gördüğü köpükler üzerindeki anımsamalarının ifadeleridir. Öyküde vaka zincirinin ana halkası başkışının yüzünü yıkarken sabunlu yüzünü aynada görmesidir. Yüzündeki sabun köpükleri ve o esnada uzaktan geçen yaylı araba, ona eskiden kadim efendilerin fayton, fes ve bastonla yaptıkları mahalle arası yolculukları anımsatır ve bu objeler onun zihin dünyasında belirmeye başlar. Yaylı arabanın gitmesi ve anlatıcının evden çıkmasıyla anlatı sonlandırılır.

Kar Altında öyküsü, sert kış iklimi ile askeri sıkıyönetimin bir aradalığı üzerinden “durdurulmuş zaman”ların görünüm kazandığı Faruk Duman anlatılarından biridir. Kış ile birlikte evlerine çekilen insanlar, karın kapattığı alanlarda kardan tüneller açarak geçiş sağlayan öykü kişileri ve cadde başlarında tanklar ile bekleyen askerler arasındaki üçgende zor koşulları atlatma mücadelesi veren bireyler öykünün ana odağıdır. Öyküdeki bu ana odağa, ceylan ve yengeç gibi hayvanlar üzerinden kurgulanmış dönüştürücü metaforlar eşlik etmektedir. Vakalar kış mevsiminin en sert yüzünü göstermesi ve anlatıcının evinin kar altında kalmasının ardından gerçekleşmeye başlar. Eşi Müzeyyen ile birlikte sobayı yakmak zorunda kalan başkışı, evden dışarıya açılan kar altından oyulmuş tünelden geçerek kömürlüğe ulaşmak için kapıdan çıkar. Bu zorlu

fakat kısa geçiş süreci, ona önce özlemle düşlediğı yaz mevsimini, sonra da etrafında olup bitenleri anımsatır ve kendince berber Nuri, ırağı ve ev etrafında dolaşan askerler hakkında düşüncelere kapılır. Bu tünelde ilerlerken bir taraftan da “yengecim” diye nitelendirdiğı bıyıkları donmuştur. Bu düşünceler arasında aradığı kömürlükten uzakta olduğunu, köşe başında bekleyen askeri tanka çarpması sonucu fark eder. Artık bütün kent kar altında kalmıştır.

Ağaç öyküsü mitolojik motiflerle donatılmış, tematik sınırları geniş, imge yüklü masalsı ve büyülü bir öyküdür. Yaratılış mitinden başlayıp; doğaya, devamlılığa, geleneksel yaşam biçimlerine ve doğayı sömüren insana kadar uzanan bu geniş tematik düzlem, gerçek ve rüyanın iç içe olduğu büyülü gerçekçi bir akış ile örölmüş anlatıdır. Baba korkusu ile büyütölmüş bir çocuğun bahçesinde kaybolan kayısı ağacını aramak için ormana yönelmesi ve ormanda kayısı ağacı yerine at üzerinde duvaklar ile götürölmüş gelinini aradığını fark etmesi, yarı rüya tarzı bir itibari âlemi görünür kılmaktadır. Bu noktadan itibaren mitolojik değeri yoğun olan kayısı ağacı ve gelin arasında yarı geçişken bir durum gözlenir ve öykü parçaları bu doğrultuda bütünleştirilir. Vaka diziminin ilk metin halkası anlatıcının gözleri önünden at üzerinde götürölen gelindir. Anlatı ilerledikçe anlatıcı götürölen bu gelinin kendisine ait olduğu düşünmeye başlar. Bu esnada bahçesinde dedesinin dikmiş olduğu kayısı ağacının da gizemli bir şekilde kaybolması ile anlatıcı avcı babasıyla ormana gider. Babası soyunu tükettiğı geyikleri anlatıcı ise gelinini arayacaktır. Bu arayışta gelin ve kayısı ağacı sürekli olarak birbirleri ile yer değıştirir. Geleneksel anlatı formlarındaki ağaç-evlilik ilişkisinin oluşturduğu bu geçişkenlik, anlatıcının ormanın derinliklerinde yine bir köpük motifi ile güçlendirilmiş olan babasının “köpöklü” atının sırtına binip yer değıştiren gelinini aramayı sürdürmesi ile devam eder. Bu devam etme eylemi aynı zamanda öykünün sonlandığı metin halkasıdır.

Ormanda Kederle Kayıp öyküsünde “Burunsuz” olarak tanınan Nusret adlı gencin babası ile tartıştığı sırada, babası tarafından hançerle burnunun kesilmesi sonucunda ortaya çıkan damgalı kimliği anlatılmaktadır (Arslan ve Güçlü Demir, 2021, s. 62). Ezanların okunduğı ve savaşların yeni yeni sonlandığı bir dönemde geçmekte olan bu öykü, mitolojik değeri olan ağaçlar ile dolu bir ormanı merkeze almaktadır. Öykü; “Ağacın her türlüünü övmeli” (KA, s. 85) ifadesi ile başlar. Ezan vurgusu ve ağaç motifinin birlikte kullanılışı anlatının mitolojik örgü yumağını derinleştiren bir

unsurdur. “Hayat ağacı ve kozmik ağaç ile ilgili Türk halklarının mitolojisinde yer alan birçok inanış, Müslümanlaşmış Türklerin geleneğinde de canlı kalarak belli bir ağaç kültürünün ilk izlenimlerini oluşturur” (Boratav, 2021, s. 20). Bu doğrultuda bir önceki öyküde belirginleşen ağaç motifi bu öyküde de canlılığını sürdürmekte ve anlatının değerler dünyasını genişletmektedir. Ağaç ile birlikte öykü; parçalanmış aile yapısı, baba-oğul çatışması ve kimlik kavramlarını da belirginleştirmektedir. Aynı zamanda öykü kitabı da ismini “Keder Atlısı” olarak nitelenen ve bu öykünün başkarakteri olan Burunsuz Nusret’ten almaktadır. Vakalar, başkişi “Burunsuz Nusret” odağında şekillendirilmiştir. Nusret bir gün babası ile giriştiği kavga neticesinde burnunu kaybetmiştir. Bu andan itibaren ormana çekilerek atı ile birlikte yaşamaya başlayan Burunsuz Nusret, içinde taşıdığı kını gittikçe büyütür. Bu kin bir gün babasını öldürmesine sebebiyet verir. Fakat bu ölüm dahi Nusret’in kinin azaltmaz. Ormanda atı ile kederle yaşamaya devam eden bu savaşçı, geride kalan ailesine (ninesi, annesi ve kardeşleri) sürekli olarak rahatsızlık vermeye devam eder. Öykü, Nusret’in annesinin ekmek pişirdiği bir gün eve tekrar gelmesi ve annenin bundan rahatsız olması ile sonlanır.

Ömre Zarar Kavil öyküsü dönüştürücü hayvan metaforları ile dikkat çeken bir öyküdür. Anlatı, aynı mahallede yaşayan Ömre Zarar Kavil Ziya, Kuşçu Nasip, Topal Kamuran ve Ayten adlı dört kişinin yaşamından belirli kesitleri aktarmaktadır. Kuş ve geyik hayvanlarının dönüştürücü özellikleri ile ön çıkıp, insanlar ve hayvanlar arası doğal sınırların bir kez daha silikleştiren öykü, arka planında da mahalle yaşamını, taşra insanını, kadının toplumdaki yerini ve tecavüz eksenli cinsellik anlatımlarına değinmektedir. Hayvan metaforlarının yoğunluk gösterdiği öykü, kadın imgelemi barındıran elma metaforu ile de sonlanır. Olay örgüsü dört ana karakter olan Ziya, Nasip, Kamuran ve Ayten etrafında vücut bulmaktadır. Öykü Kuşçu Nasip ile Ziya’nın bir anlaşması ile başlar. Bu anlaşmaya göre Ziya, Nasip’e fazla olan birkaç kuşa bakacaktır. Ziya’nın kuşlara bakmak için evine kapanmasının ardından anlatı, Nasip ve Kamuran zeminine doğru kayar. Kamuran, gizlice aşk duyduğu Ayten’i kaçırma planından Nasip’e bahseder. Aynı zamanda Ayten’de Kamuran’a karşı ilgi duymaktadır. Ziya evinde kapanıp, kuşlarla ve geyik desenli sedirleri ile vakit geçirirken, kuşlar onu silikleştirir. Nasip ise bir akşam Ayten’e tecavüz ederken yakalanır. Öykü sonunda Ziya’yı iki mendebur kuş mahalleden kaçıtır. Nasip, Ayten’in

babası tarafından tüfekle vurulmuş, Kâmuran'da topal ayağı ile perişan kalmıştır. Ayten ise sürekli dışarıyı seyrettiği penceresinin önünde bir “elma” olarak görülür.

Elma adlı öykü, Faruk Duman'ın mito-poetik üslubunu en fazla belirginleştiren öykülerden biridir. Anlatı, elma ve kadın imgesinin birleştirildiği bir önceki öykü olan ve buna dayalı olarak Ayten'in pencere önünde bir elma olarak durması ile sonlanan *Ömre Zarar Kavil*'in devamı niteliğindedir. *Ömre Zarar Kavil*'deki olayların maziye dönüştüğü öyküde, vakalar bu defa Ayten'in yeğeninin gözünden aktarılmaktadır. Pencere önüne konan elmaların güneş ışıkları ile olan ilişkisi ve elma-cennet birlikteliği yaratılış mitolojisi bağlamında örtük aktarımlarda bulunan başat unsurlardır. Kitaptaki kısa öykülerden olan Elma, söz konusu mitolojik bir atmosfer içinde doğanın, yazdan sonbahara uzanan evresini ve bu evrenin insanları etkilemiş biçimini ele alır. Öykü Çehov tarzı bir öyküdür ve olaydan ziyade duruma odaklıdır. Temmuz, Ağustos ve Eylül aylarında doğanın etkilerinin, elma imgesi üzerinden yansıtılışı ile olaylar şekillenmektedir. Öykünün başlangıcında “zulüm-kâr bir koku” yayan temmuz ağacından ve bu aylarda ak tomurcukları deviren elma meyvesinden bahsedilir. Doğanın cehennem etkisi gösterebildiği bu temmuz ayında anlatıcı özne, annesinden elma mevsiminin yaklaştığını duyması üzerine İlyas'ın bahçesinden gizlice elma koparmaya gider. Fakat bu acı elmalar yenmek yerine pencere önüne konur. Ağustos ayları ise neşesiz geçirilir. Ağustos güneşi pencereler önüne konmuş elmalara “tuhaf benekler” açar. Bu benekler genişledikçe elma cennete ait bir nesneye dönüşür. Pencere önünde duran elmalar ile anlatıcı halasını (Ayten) anımsamaya başlar. Öykü, pencere önündeki elmaların eylül ayında suyunu çekip solgun bir pembe renge bürünmesi ile sonlanır.

Tüfek öyküsü aile kavramını ön plana çeken bir öyküdür. Çekirdek bir ailenin bireyleri evdeki çeşitli eşya ve motifler ile imgelenmiştir. Sosyal yapının en küçük birimi olan aileden yola çıkan anlatı; tüfek ile imgelenmiş sorumsuz ve doğaya yönelimli bir baba ve bu babanın ardında kalmış olan hüznü anne ile oğlunun, doğanın gizemli ve kaotik atmosferi ile örülmüş olan öyküsüdür. Öykü duvarda asılı olan ve öznenin despot ve ilgisiz babasını imgeleyen bir tüfeğin tasviri ile başlar. Ardından anlatıcı duvarda bu tüfeğin asılı olduğu halıya yönelir ve annesinin ördüğü bu halıdaki anne ve oğul olan iki ceylan motifine ait detaylara eğilir. Özne tüfeğe bakınca babasını, anne ve oğul olan ceylana bakınca da kendisini ve annesini anımsar. Tüfeğin ve halıdaki ceylanların duruşu aynı zamanda her bir karaktere ait izler taşımaktadır. Bu

anımsama nisan ayının puslu akşamlarında kendinin bu eve yabancı olduğunu düşündürür. Anlatıcı bu düşüncenin ardından derin bir sorgulamanın da içerisinde. Öykü, kendisinin ve annesinin, babadan “akla zarar” korkulduğunun vurgulanması ile son bulur.

Sarmaşık öyküsünde Faruk Duman, Don Kişotlaşan bir karakter özelinde tıpkı Cervantes’in yaptığı gibi, hayal dünyasında yaşayan bireyin var olan gerçeklikle yüzleşmesi sonucunda, gerçek hayatta var olan realist kimliğine geri dönüşü vurgulanmıştır (Arslan ve Güçlü Demir, 2022, s. 66). Öykü, kendini şövalye zanneden bir kahramanın kaplan adını verdiği kılıcı ile birlikte, kaymakamlık binasındaki bir sarmaşık ile savaşmasını anlatır. Bu anlatıya arka palanda Don Kişot esintileri ile birlikte kentin sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel yaşamları ile kapitalizm çarkının köleleştirdiği insan modelinin yozlaşmışlığı eşlik etmektedir. Bireysel kimlik modelinin en uç örneklerinden birini sunan (Don Kişotlaşmış kimlik) *Sarmaşık*, kendini şövalye zanneden bir şizoid bireyin, elindeki kaplan adını verdiği kılıcıyla yalnız başına ilçe olduğu anlaşılan bir kentte dolaşmasıyla başlar. Kaymakamlık binasının önüne geldiğinde bu tarihi binanın içine girmeye karar veren Don Kişotlaşmış özne, bu binayı saran bir sarmaşık görür ve bu sarmaşığı hedefine alır. Bu esnada niyetinin başından beri cine benzettiği bu düşman sarmaşığa saldırmak olduğu anlaşılmaktadır. Saldırmaya başladığı anda kaymakamın adamlarınca etrafı sarılan başkişi, onlarla baş edemeyeceğini anlayınca geri çekilir. Bu kişiler ise ona göre arı kılığına girmiş soysuzlardan ibarettir.

2.4.1.3. Zaman

Göz öyküsünde vaka dizimi kroniktir. Zamansal çerçevedeki geriye sapımlar öykü kronolojisini bozmadan bilgilendirme yapar. Öykünün 11. Bölümüne geçen bir ifade neticesinde vakaların “durgun bir yaz” zamanında gerçekleştiği anlaşılır. Bununla beraber vaka zamanına dair izler taşıyan somut birkaç unsur, anlatının 1990’lı yıllar ve öncesinde geçtiğinin ipuçlarını taşımaktadır. Bunların başında televizyonundan hiç bahsedilmemiş olması ve yaygın radyo kullanımı gelmektedir. Aynı zamanda postaneden kartpostal göndermek gibi nostaljik unsurlar da anlatı içinde küçük ayrıntılar olarak yer almaktadır. Bu bağlamda söz konusu unsurların toplamı, anlatıyı zamansal çerçevede 1990’lı yılların öncesine doğru sürüklemiş olur.

Tarçın ve Tespih ile *Dere* öykülerinde zamansal dizim, araya serpiştirilen geriye sapımlara rağmen kroniktir ve geriye sapmalar durumun kapsamını genişletmek ile bilgilendirmek gibi amaçlarla yapılmıştır. Vaka zamanı ise somut değildir ve iki öykü aynı zaman diliminde gerçekleşmektedir. Nitekim *Tarçın ve Tespih* öyküsünün sonunda ibriğe tüfekle ateş eden İdris'in bu eylemi *Dere* öyküsünde de küçük ayrıntı olarak yer alır. Vaka zamanına dair çıkarımlar yaptırabilecek birtakım işaretler söz konusudur. Özellikle *Tarçın ve Tespih*'te Ailenin yaşamış olduğu evde telefon bulunması ve radyo kullanılması gibi etkenler, öyküdeki vaka zamanlarının yine bir önceki öyküde olduğu gibi 1990'lı yıllar veya bu yılların hemen öncesinde olduğu izlenimini veren ipuçları olarak düşünülebilir.

Çok Önemli Bir Gün öyküsünde varlık gösteren kadim efendilerin yaylı araba ve fayton ile gezmesi, püsküllü fesler kullanması ve ellerinde aksesuar amaçlı baston taşımaları gibi dekoratif etkenler, anlatının Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde geçtiğini işaret etmektedir. Bu açıdan öykü o dönemdeki kadim efendiler ile taşra insanı arasındaki sosyal tabakalaşmayı göstermesi açısından önem taşımaktadır. Kadim efendilerin mahalle tarzı yerlerde yaptıkları yaylı araba seyahatleri esnasında her iki grup insanı arasında derin bir mesafe gözlemlenmektedir.

Kar Altında öyküsünde zaman, Başkışının tasavvurunda durgun bir konumdadır. Sosyal ve doğal olayların ürkütücülüğü özne tasavvurunda zamanı durdurur: "Zamanın durduğu evlerde büyüdüm ben" (KA, s. 67). Öykü zamanı, askeri sıkıyönetimin etkin olduğu yıllardaki bir kış mevsimidir. Bu açıdan zaman faktörü söz konusu öyküde hem ekolojik hem de sosyolojik bir anlam alanı oluşturur. Sosyolojik, sosyo-politik ve mevsimsel krizlerin bir aradalığı öykü kişilerini içinden çıkılması güç olan zorlu muğlaklıklar içine sürüklemektedir. Faruk Duman anlatılarının ana malzemelerinden olan doğanın, korkunç ve yutucu kimliğinin zamansal döngü üzerinden yansımaları söz konusudur. Yazar tarafından groteskleştirilmiş olan bu doğal zaman, tarihsel açıdan önem taşıyan bir sosyal zaman ile bütünleştirilmiş ve sosyal zamanda aynı ölçüde groteskleştirilmiştir. Dolayısıyla zaman, öyküde içinden çıkılması güç bir zorluklar kümesi biçiminde görünüm sağlamaktadır.

Ağaç öyküsünde zaman, öykünün masalsı ve büyümlü yapısına uygun olarak gizemli ve belirsizdir. Zamansal çerçevede en belirgin unsur ise anlatı olaylarının ne vakit olduğu belli olmayan bir yaz mevsiminin başlangıcı olduğudur. Bu mevsimsel

süreç, öykü odağının ana objesi olan kayısı ağacının canlılığının sağlanması ve gelinin at üzerinde götürülüşü çerçevesinde düğünlerin yapılabilmesi açısından önem taşır. Vaka dizimi ise kronik bir işleyişle ilerler. Vakalar arasına geçmişe dönük olarak bilgilendirici ifadeler yer alır.

Ormanda Kederle Kayıp öyküsünde somut bir tarih izine rastlanmaz. Fakat ezanların okunduğu dönemde yeni bitmiş bir savaş olgusu, anlatının Cumhuriyet’in ilk yılları veya hemen öncesi olduğunu düşündürmektedir. Teknolojinin yeterince gelişmediği bu dönem öyküde baba-oğul mücadelesi, ormanda yaşam ve göğüs göğüse muharebe unsurlarının daha ilkel koşullar ile ele alınmasını güçlendiren bir rol taşımaktadır. Bununla birlikte vaka dizimi zamansal açıdan akronik bir akışkanlık göstermektedir. Anlatı geçişin ve bulunulan anın sıklıkla değiştiği bir ilerleyiş içerisinde varlık gösterir.

Ömre Zarar Kavil öyküsünde anlatı zamanı belirsizdir. Bu belirsizlik öykünün büyümlü atmosferine ve masalsı yapısına katkı sağlamaktadır. Öykünün hemen başlarında Ziya’dan bahsederken kullanılan “eski zamanlarda” (KA, s. 101) ifadesi masallara has kalıplaşmış bir ifade olan “evvel zaman içinde” veya “bir zamanlar” tarzı ifadeler ile yakınlık göstermektedir. Vaka zamanı ise geçmişe dönüktür. Olaylar eski zamanlarda geçmiş, yaşanmış ve bitmiştir. Anlatının sıra dizimi ise akronik bir karakter sergiler.

Elma öyküsünde anlatı zamanı yaz mevsiminden sonbahara uzanan bir süreçtir. Bu süreç genelden özele doğru indirgendiğinde temmuz, ağustos ve eylül ayları ön plana çıkmaktadır. Anlatıda zaman doğayı vurgulamaya yönelik kurgulanmış olup, her bir ay doğanın farklı bir yüzünü yansıtmaktadır. Temmuz ayı doğanın cehennem ile benzeşen ürkütücü ve yakıcı kimliğini, Ağustos ayı; cehennemden cennete doğru evrilen geçişken kimliğini, eylül ayı ise her ikisinin ortasında kalmış olan solgun fakat dünyevi yanına vurgu yapar. Bu durum aynı zamanda cennet-cehennem-dünya üçgeninin de imgesel bir yapısı olarak düşünülebilir ve bu durum elma ile imgelenir. Bu doğrultuda temmuz ayı; cehennemi (koku cehenneme özgü ve elmalar acı), ağustos ayı cenneti (elmalar hoş kokulu ve cennete ait), eylül ise cennet ve cehennemden kovulan insanoğlunun geldiği dünyayı (elma solgun hava puslu) imgelemektedir. Hz. Âdem ve Havva’nın elma nedeniyle cennetten dünyaya gönderilmeleri düşünüldüğünde bu fikir daha güçlü bir hal alır. Böylece zaman, yazara özgü bir üslupla, elma imgesi ile birleşip mitolojik bir yapı ve doğanın bir alt kimliği gibi durumları karşılamış olur.

Tüfek öyküsünde anlatıcı öznenin geçmişi ele alınmaktadır. Dolayısıyla art zamanlı bir öyküdür ve vakalar yaşanıp bitmiştir. Zamansal çerçevede belirgin olan tek dilim ise “nisan ayının puslu akşamları” şeklinde ifade edilen bir bahar mevsiminin başlangıcıdır. Dolayısıyla başkişinin geçmişe dair anımsamalarında yine doğanın belirginleştirildiği bir zaman dilimi görülmektedir. Bu tarz zamanlarda sisin yoğunluğu, evin karşısındaki tepelerde bulutların yeryüzüne yaklaşması, karların henüz tam olarak erimemesinden kaynaklı olarak ormanların “ak sakal”ı andırması gibi unsurlar zaman üzerinden karakter ve doğa arasındaki ilişkiyi görünür kılmaktadır. Doğanın bu vakitlerde tedirgin eden bu yapısı nedeniyle başkişi, kendini bu alanda sıkışmış hisseder.

Sarmaşık öyküsünde vaka zamanının bir yaz mevsiminin ortası olduğu belirtilir. Öykü kişileri bu nedenle kurgusal seyrinde yaz mevsiminin bunaltıcı şartları ile de baş edebilmek durumundadır. Öyküye etki eden sinek ve arı gibi hayvanlar ile kentten deniz kıyılarına kaçan insanların ilçeyi ıssızlaştırması da kurgu zamanının öyküye yansıyan yüzüdür. Öyküdeki hedef nokta olan sarmaşık bitkisinin de yaz mevsiminde daha canlı ve etkili olması da yine kurguda yaz mevsiminin kullanılmasını sağlayan önemli faktörlerdendir.

2.4.1.4. Mekân

2.4.1.4.1. Çevresel Mekân

Göz öyküsünde vakalar, kentleşmenin yoğunlaşmadığı ve kırsal özelliklerin kısmi bir şekilde muhafaza edildiği ücra bir kasaba tarzı yerleşim yerinde geçmektedir. Bu alan yıllar önce başkişinin bütün geçmişini bırakarak gittiği, vaka zamanı esnasında ise geri dönerek yeni kimliği üzerinden geçmişiyle yüzleştiği bir alandır. Bu nedenle öykü başkişi için eski kimliğe ait değerleri bünyesinde muhafaza eden bir coğrafyadır. Başkişi bu coğrafyada, yıllar önce geride bırakıp terk ettiği her bir şey, dönüşü ile birlikte yavaş yavaş tekrar karşısına çıkar ve bu unsurlar başkişiyi yeni kimliği ile yüzleştirir.

Tarçın ve Tespih öyküsünde yazar, çevresel mekân olarak yakınlarında orman bulunan ve tren yolu geçen istasyon civarındaki bir taşra bölgeyi tercih etmiştir. Bu durum Faruk Duman anlatılarında sıklıkla karşılaşılan orman ve tren istasyonunun birlikte kullanılmasını sağlamış olduğundan önemlidir ve her ikisi de bir taşra odağında

birleşmektedir. Böylelikle her üç çevresel mekânın da özellikleri anlatı için önemli bir yapı taşı olarak vücut bulur. Özellikle *Sus Barbatus*'un üç cildinde kullanılan taşra, orman ve istasyon birlikteliğinin bir öyküde kullanılmış olması, anlatı derinliği açısından önem taşır. İstasyon; ayrılık, kavuşma ve emeğe, orman; varlığa, taşra ise küçük insana doğru okuyucuyu yönlendirir. Karakterler de bu üç önemli alanın ortasında zorlu muğlaklıklar arasında bırakılmıştır.

Dere öyküsünde, kitabın bir önceki öyküsü olan *Tarçın ve Tespih*'deki İdris'in tüfek sesinin duyulması çevresel mekân olarak aynı bölgenin kurgulandığını göstermektedir. Fakat bu defa bu taşra bölge, istasyon ve orman ile değil, fabrika ve dere ile kombine edilmiştir. Dolayısıyla istasyonun işlevselliği fabrikayla, ormanın işlevselliği de dere ile genişletilmiştir. Fabrika; hem emek gücünün hem de doğaya karşı geliştirilmiş ekoeleştirel bir tavrın temel eleştiri nesnesi şeklinde kullanılarak istasyonun sağladığı fonksiyonun sınırlarını çoğaltmaktadır. Dere ise doğa çerçevesinde görünen güzelliklerinden ardında gizlenmiş görünmeyen aldaticılık ve ürkütücülük özelliklerini bir üst boyuta ulaştırmaktadır.

Çok Önemli Bir Gün öyküsünde anlatı kişilerinin giyimleri, aksesuarları, yaylı arabaları ve bu kişilerin kadim efendiler olmaları anlatının, son dönemlerine yaklaşmış Osmanlı'nın İstanbul'u olduğu izlenimini vermektedir. Nitekim bütün bu unsurların bir aradılığı söz konusu dönemde en çok İstanbul'da yaygındır. Kadim efendilerin araba ile gezdikleri yer ise İstanbul'un taşra bölgelerine ait özelliklerinin görünür kılındığı, çukurlarla dolu bir mahallesidir. Böylece çevresel mekân kadim efendiler ve taşra insanı olarak ayrılabilir olan aynı kentteki iki grup arasında bulunan sosyal tabakalaşmayı ve toplumsal kümelenmeleri gözler önüne serme açısından büyük önem taşır.

Kar Altında öyküsü, kış mevsimlerinin oldukça sert geçtiği ve başkışının "kent" diye nitelendirdiği bir şehirde geçmektedir. Kış mevsiminin yoğunluğu üzerinden hareket edildiğinde bu yerin, Faruk Duman'ın memleketi olan ve anlatılarında sıklıkla karşılaşılan Kars-Ardahan tarafı olduğu düşünülebilir. *Sus Barbatus*! üçlemesini de hatırlatan bu şehir, öyküde doğanın ve askeri sıkıyönetim başta olmak üzere sosyal olaylar ile vücuda getirilmiş groteskliğin harmanlandığı bir alandır.

Ağaç öyküsü, içindeki geyiklerin avcılarının tarafından tüketildiği uçurum ve kayalıklarla dolu bir ormanın hemen yanında bulunan köyde geçmektedir. Köy ve orman iki ayrı çevresel mekân olarak kullanılmıştır. Köy, geleneksel yaşam biçiminde

bulunan unsurları koruyan bir yaşam yeri, orman ise kayıp hedeflerin arandığı bir varlık alanıdır. Başkışı, hem gelinini hem de kayısı ağacını köyünde kaybetmiştir ve ikisini de ormanda aramaktadır. Bu arayış kayısı ağacını ve kayıp gelini bütünleştirmiştir. Bölgede kayısı ağacının yetişiyor olması, Kağızman ve Iğdır'da kayısı yetişmesi düşünüldüğünde yine bölgenin Kars-Ardahan civarı olduğunu düşündürebilir.

Ormanda Kederle Kayıp öyküsü, yine birçok Faruk Duman anlatısında olduğu gibi bitişiğinde orman olan ve kışları karlı tepeler ile çevrilip bir hapse dönüşen Anadolu köyünde geçmektedir. Ormanın masalsı ve destansı bir yakınlık ile grotesk mekâna dönüştüğü öykü, savaştan yeni çıkmış köylüleri odağına yerleştirmektedir. Buna dayalı olarak geleneksel yaşam biçimleri de bu alanda korunmakta ve öykü yapısına sirayet etmektedir.

Ömre Zarar Kavil öyküsünde anlatılan insanların yaşadıkları coğrafi bölge, denize kıyısı olan bir Anadolu şehrinin kenar mahallesidir. 2000'li yıllar ve öncesinden izler taşıyan eşyaların kullanıldığı ve bahçelerinde hayvanların beslendiği köy tarzı evlere sahip bir mahalle olan bu alanda öykü kişileri arasında da bir mahalle ilişkisi bulunmaktadır. Dolayısıyla şehir içinde taşra özelliği taşıyan mahalleler bir kez daha görünür kılınmaktadır. Özellikle Kuşçu Nasip'in, Ayten'e tecavüz ederken mahalleli tarafından yakalanması, hem mahalleler arasında dolaşan bozuk zihniyeti hem de mahalle insanının kenetlenmişliği açısından artı ve eksi yöndeki iki önemli mahalle özelliğini somutlaştırdığı için önem taşımaktadır. *Ömre Zara Kavil* öyküsünün devamı niteliğinde olduğu düşünülebilecek olan *Elma* öyküsünde de çevresel mekân aynı bölgedir. Bu defa mekâna temmuz ayının yakıcı sıcaklığı eklenmiş ve bölgede elma ağaçlarının yetiştiği bildirilmiştir. Fakat bu defa mahalle özelliklerinden ziyade kırsal özellikler daha fazla ön plandadır.

Tüfek öyküsü, kitabın diğer birçok öyküsünde de olduğu gibi etrafı yüksek tepelere sahip dağlarla çevrili olan, kışların sert olduğu orman yakınlarındaki bir bölgede geçmektedir. Dolayısıyla karakterler bir kez daha doğanın korkunç muğlaklıkları ile karşı karşıya getirilmektedir. Kış mevsiminde insanı hapseden bu dağların öyküdeki ismi ise "Tembel Dağları" olarak kurgulanmıştır. Bu doğrultuda öyküdeki "baba"ya da sirayet etmiş olan olumsuz bir huyun isminin öyküdeki coğrafi konuma verildiği gözlemlenmektedir.

Sarmaşıık öyküsünde vakaların gerçekleşme alanı, kentleşme yaşamakta olan bir ilçedir. Ana karakter ise bu alanda yalnızdır ve kentleşmeye dayalı sorunlara bulaşmıştır. Üstelik bu boğucu kente, yaz mevsiminin de eklemelenmesi sonucunda benliği deforme edici sonuçlar ile karşılaşılır. Yaz ayları ile birlikte bu kentten uzaklaşarak deniz kıyılarına yönelen insanlar, hem sosyo-ekonomik açıdan ana öznenin düşük sınıfına hem de sosyo-kültürel çerçevede kentsel mekânların yutuculuğuna işaret eder. Kendini şövalye zannedip, kaymakamlık binasındaki sarmaşıığa gerçek ve hayal arası bir düzlemde saldıran öznenin bu edimi, böyle bir çevresel mekânda çok daha kolaydır. Dolayısıyla çevresel mekân, anlatıdaki hedef sapma ve gerilimlere destek sağlayacak şekilde dikkatli ve detaylıca kurgulanmıştır.

2.4.1.4.2. Algısal Mekân

2.4.1.4.2.1. Kapalı, Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Kapalı, dar ve labirentleşen mekânların sıkıştırıcı ve bunalıcı fonksiyonları, *Göz* öyküsünde kimlik bunalımı yaşamakta olan başkişinin arada kalmışlıktan dolayı silikleşen kendiliği ile özdeş bir görünüm sergilemektedir. Bu açıdan başkişinin ailesinin yaşamakta olduğu ev, öznenin memleketine dönüşünün ilk gününde kapalı ve dar bir izlenim sunmaktadır:

“Gözlerini ovuşturdu, odanın içindeki ışık azalmıştı. Kaç saat uyumuş olabileceğini düşündü. Uykun bölünmüş müydü? Sessizdi ev. Doğrulup kapıya yöneldin. Taşların kokusunu aldın” (KA, s. 12).

Odadaki ışığın azalması, karanlık ve aydınlığın birbirine yaklaşmasıdır ve taban tabana zıt olan bu iki değişken, birbirlerinin yerine geçmek üzeredir. Bu durum karakterin kimliği için de geçerlidir. Nitekim özne de bu mekânda karanlık ve aydınlık gibi eski ve yeni kimlikleri arasında kalmıştır ve bu durum kimlik bunalımının başlangıç anıdır. Üstelik evin sessizliği de yalnızlık duyumsamalarının arttığı ve kimliği parçalayan bir diğer etkidir. Bu nedenle başkişi, sıkıştığı bu alandan kaçmak amacıyla kapıya doğru yönelir ve taşların kokusunu almaya başlar. Taşların kokusu ise özneye eski kimliğini ve geçmişini duyumsatması dolayısıyla bir geçiş anını başlatır. Artık özne, geçmişin her bir ayrıntısını usulca hissetmeye başlayacaktır. Evin dışındaki bahçe ise bu geçiş anının yaşanmasından dolayı evin tersine açık ve geniş özellikler sergiler.

Tarçın ile Tespih öyküsünde anlatı odağında yer alan ailenin yaşadığı ev kapalı ve sıkıştırıcı özellikler ile ön plana çıkmaktadır. Evin içinde yaşayan ailenin birbirinden kopuk, bağımsız ve habersiz olması ile her bireyin kendi odasında bağımsız olarak varlık göstermesi gibi unsurlar dolayısıyla ev, tam anlamıyla labirentimsi özellikler göstermektedir. Ek olarak öykü anlatıcısı da, evi sürekli olarak sıkıştırıcı ve boğucu özellikleri ile tasvir eder:

“İşiksiz ev. (...) Yakup’un odasına yürüyor önce. Koridor, kararmış iyice. Evin içinde kapkara bir şey dolaşıyor” (KA, s. 33, 34).

Evin aydınlıktan uzak karanlık yapısı içindeki öykü kişilerinin içsel dünyalarını da yansıtan karamsar bir durum oluşturmaktadır. Evin içinde dolaşan kapkara şey ise kasvet, sıkıntı ve yalnızlıktır. Bütün bunlar beraberinde varoluşsal kopukluğa da yol açar. Anlatı içerisinde evin bu karanlık ve sıkıştırıcı yapısı birkaç kez daha vurgulanır. Öykü kişilerinin varlık ve anlamlandırma edimleri ile kaçış itkileri bu sıkıştırıcı alanda gerçekleşir.

Dere öyküsünde Nuran’ın doğduğu, çocukluğunu geçirdiği ve kaderinden kaçmaya çalışırken terk ettiği ev kapalı, dar ve labirent özellikler ile kurgulanmıştır. Üstelik bu labirentimsi ortam, mitolojik imge ve motiflerle örülüdür:

“O zamanlar o toprak damlı evde oturlardı. Akşam, önce evin içine çökerdi. Kararırdı ortalık. Bir tavuskuşu vardı, halının üzerinde. Ona öyle gelirdi ki bu tavuskuşu evin içinde dolanırdı, kabaran tüyleriyle titrer, kimi zaman evi ilahi bir kafese çevirirdi” (KA, s. 56).

Toprak dam, akşamın en önce eve çökmesi, kararmış ortam gibi unsurlar, evin kapalı niteliğinin Nuran’ın çocukluğuna ve ruhuna yansımasıdır. Toprak dam; kendisini çocukluğunda biçilmiş rolün kırılmasına, akşam ise ruhunun karanlığına işaret eder. Evde öne çıkan en önemli ayrıntı ise Faruk Duman’ın doğduğu ve anlatılarında sıklıkla kullandığı Kars-Ardahan bölgesine yakın olan ve bu bölgenin izlerini barındırdığı Azerbaycan taraflarında da halılarda sıklıkla kullanılan “tavus kuşu” motiftir. Bu mitolojik motif, mekân üzerinden bir metafora dönüşmektedir. Ev, bu tavus kuşunun dolaştığı ilahi bir kafestir. Tavus kuşunun “ilahi” ifadesi ile birlikte kullanılması ise mitolojik bağlamda ayrı bir değer taşır. Evin kapalı özellikleri göz önünde bulundurulduğunda tavus kuşunun da mitolojik bağlamda taşıdığı olumsuz görünümeler belirginleşir. “Bir efsaneye göre tavus, cennette bir kuş iken şeytanın cennete girmesine âlet olmuş ve Âdem ile Havva’nın yasak meyveyi yemelerinden sonra cennetten çıkarılmıştır” (Pala, 1989, s. 450). Bu açıdan hareket edildiğinde Tavus kuşu ve

Nuran'ın ilişkisi iki önemli bulgu ortaya koyar. İlki; Âdem ve Havva üzerinden okunabilecek olan yasağın arzulanışı, ikincisi ise kendine biçilen rolün dışına çıkıp kaderden kaçmaya çalışırken hüsrana uğrama durumlarıdır. Nuran'ın yasağı arzulanışı, Anna Karenina ve Emma Bovary gibi eşini aldatması yasak aşkın peşinde koşarak mutluluğu araması durumları ile görünürlük kazanır. Tavus Kuşunun şeytana yardım edip cennete alması ve cennetten kovulması ise kendine biçilen rolün dışına çıkıp hüsrana karşılaşmasıdır. Nuran'ın da akıbeti aynı olur. Kaderinden ve kendine dayatılan rolden kaçmaya çalışıp yasağı arzulayan Nuran'ın yaşamı da hüsrana son bulur. Bu bağlamda mekânın kapalılığı da mitolojik imgelem biçimleri ve metaforlar ile örülü hâle gelmektedir.

Kar Altında öyküsünde karların kaplanmış olduğu bir dış mekânın darlık ve kapalılığı varlık göstermektedir. Söz konusu mekân, karlar altında kalmış olan ev ile kömürlük ve bahçe kapısı arasında açılmış olan kar tünelidir. Öykünün önemli epizotlarından olan kış mevsiminin birey üzerindeki etkisinin belirginleştirildiği bir ara mekân ve dar geçiş koridorudur:

“Kar altında kalmıştı ev, ben de zorlukla ilerliyordum, kardan bir tünelin içinde. Bitecek gibi değildi tünel, saldırgan kar; küreğim yapışmıştı elime. Kaybolmuştum. Yengecim yorulmuş, yenik düşmüştü, donmak üzereydi, inilti çıkarıyordu” (KA, s. 70).

Öznenin hem doğanın hem de sosyal ortamın oluşturduğu grotesk atmosfere geçişinin sağlandığı bu koridor, dışarıdaki varlık mücadelesinden izdüşümler barındırmaktadır. Karın saldırganlığı, soğuk olması ve sonunun bir türlü gelmemesi bu tüneli labirentleştirmektedir. Anlatıcının “yengecim” diye bahsettiği bıyıklarının donması ise mevsimin dönüştürücü işlevini vurgulayan çok katmanlı bir imgedir. Bu imgenin boyutu, öznenin eline yapışan küreğin de bir yengecin kısıpına benzemesi göz önünde bulundurulduğunda daha derin bir yapı kazanır. Zorlu doğa şartlarında insan ve hayvanlar arasındaki sınır yengeç ve özne ile bir kez daha silikleştirilir. İnsan, doğada artık hayvanlar ile ortak özellikler sergilemeye başlar ve bu alanda hayvanların, insana karşı olan doğal üstünlükleri görünür hale gelir. Dolayısıyla zor şartlar ile örülü olan bu mücadele mekânı, insan ve hayvan sınırlarının doğa şartları ile silikleştirildiği panteist etkilere sahip bir görünüm arz eder.

Ormanda Kederle Kayıp öyküsünde anlatıcının ailesi ile birlikte yaşadığı ev ve orman olmak üzere iki tane kapalı, dar ve labirentleşen mekân bulunmaktadır. Her

ikisini de kapalı mekâna dönüştüren temel faktör ise öykü başkışısı Burunsuz Nusret'in babasına karşı bitmek bilmeyen kini, dolayısıyla da baba oğul çatışmasının tahrip edici sonuçlarıdır:

“Burunsuz Nusret, yıllar öncesinin, babamla tuttuğu kavganın kinin öyle bir saklamıştı ki içinde. Bu eksik burun, bir hançer darbesiyle kopup bir uçuruma yuvarlandığı zaman, yerine kendisinden daha diri, bir ömür büyüüp duracak bu kin uzvunu bırakmıştı. Bu da evimizin önünü bir acı hanına çevirmişti kuşkusuz” (KA, s. 92).

Ev, kopan burunun yerine gelen kin ile acıların mekânı haline gelmiştir. Böylece söz konusu mekân; intikam, kin, nefret ve parçalanmışlık gibi negatif ve yıpratıcı olguların sahnesi olan kaotik bir görünüm sergiler. Aynı ölçüde orman da ev ile benzer nitelikler taşır. Orman, ev halkı için burunsuz Nusret ve kininin dolaştığı grotesk bir alan, Nusret içinse acının ve kaybın doğurduğu kederli bir mekândır. Nusret'in “keder atlısı” olduğu gibi orman da keder ormanı olup başkışısı ile bütünleşmiştir. Burunsuz Nusret ve kapalı, dar ve labirent orman birlikteliği, geleneksel anlatı formlarına da uygun bir biçimde bu grotesk alanın grotesk canavarı ilişkisini sağlamaktadır.

Ömre Zarar Kavil öyküsünün kapalı ve dar mekânı, başkışısı Ziya'nın kendini kapatmış olduğu evidir. Ev, özellikle Ziya'nın kendini kapatması sonucunda ve öznenin psişik geri çekilmesine paralel bir şekilde güçlü bir kapalılık özelliği sergiler. Kuşlar ile yaptığı anlaşma neticesinde eve kapanan Ziya, bu sisli atmosferde yalnızlık, duyumsamalarının eşlik ettiği bir dönüşüme sürüklenir:

“Ziya'nın evden çıkmadığıydı, sanılırdı ki artık böyle bir adam yoktur. Böyle bir ev de. Bu ev gitgide garipleşir. Mahallenin sis basmış tek evi halini alırdı. Böyle zamanlarda Ziya'ydı, otururdu sedirde. Geyik boynuzlarıyla bezenmiş bir sedirdi bu. Kartal suretleriyle. (...) böylece ev bir sessizliğin içine çekilmiş olurdu” (KA, s. 101)

Ziya kuşlar ile anlaşma yaptıktan sonra bu evden çıkmaz. Söz konusu süreçte Ziya, baktığı güvercinler ile kısmi benzerlikler göstermeye başlar. Geyik boynuzları ve kartal suretlerinin de eklemlenmesi sonucunda Ziya özelinde hayvanların dönüştürücü etkisi gözlemlenir. Ziya ile hayvanlar arası sınırlar yine doğal bir etki ve Panteist bir yönelim ile silikleşmeye başlar. Bu durum isi ev içindeki sisle imgelelenmiştir. Sis ile ortaya çıkan belirsizlik ve buna dayalı olarak gerçekleşen silikleşme durumu, evin her tarafına sirayet etmiş ve mekânı kapalılaştırmıştır. Ev, mahalle içindeki sis basmış olan tek evdir. Kapalıdır ve silikleştiricidir. Öznenin öyküye yansıyan yönlerini kendi bünyesine çekerek yansıtmaktadır.

Sarmaşık öyküsündeki kaymakamlık binası, kitapta oldukça ilgi çekici bir şekilde kapalı ve dar mekân olarak tasarlanmış olan mekânların başında gelmektedir. Aslen bir kimlik mekân olan ve toplumun övünçle bahsedip, kendi kültürel değerlerine göre inşa ettiği bu binayı başkışı için kapalılaştıran temel faktör ise binanın içine yerleştirilmiş olan karşıt değerlerdir. Karşıt değerlerin başında kenti yöneten yutucu sistemin ilçedeki temsilcisi olan kaymakam ve ona hizmet eden “soysuz arılar” benzetmesi ile nitelenen kişiler gelmektedir. Binayı ele geçiren bu kişiler dolayısıyla bu özlük mekânı işgale uğramış ve sömürücülerin hâkimiyet alanına girmiştir. Dolayısıyla ülkü değer kategorisinden, karşıt değer kategorisine doğru bir geçiş gözlemlenmektedir:

“Kaymakamlık binasının önünden geçiyordum. Ak badanalı bir binaydı bu, kıvrımlı taşlarla örülmüştü. Kimbilir ne zaman inşa edilmişti. Belli ki bu kentin kadim zamanlarına ait yapıydı. Öncekiler, yani atalarımız, bize özgü bir övünçle örmüşlerdi duvarları” (KA, s. 126).

Bina, özgü ve öz değerlere göre inşa edilmiş olan bir yapı olmasına karşın zamanla yutucu sistemin hizmetine girmiştir. Başkışı binayı saran sarmaşığı ise kaymakam ve adamlarına ait bir değer olarak niteler ve bu alanda kaplan adlı kılıcı ile sarmaşığa doğru saldırıya geçer. Nitekim sarmaşık bu noktada karşı geline sistemine ait bir zırh ve kalkan fonksiyonu sağlayan koruyucu imgedir. Sisteme tek başına kafa tutmaya çalışan Don Kişotlaşmış özne için bu kimlik mekân artık bir savaş alanıdır. Bu nokta ise başkışiyi Don Kişot’tan ayıran bir yapıya dönüşür. Nitekim başkışı daha saldırısının hemen başında galip gelemeyeceğini anlamış ve çaresizce kaymakam ile adamlarına dolayısıyla karşı geldiği yutucu sisteme boyun eğmiştir. Mekân ise başkışı için bu anda bir savaş meydanında yenilgiye uğramış bir komutanın tasavvur biçiminden farksızdır. Kaymakamlık binasına, hakkı yenenler, işsizler, dertliler ve sömürülenler için saldıran özne, henüz işin başında mağlubiyeti kabullenmiş ve romantik hayallerinden sıyrılarak realiteye dönüş sağlamıştır.

2.4.1.4.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar

Göz öyküsünde kapalı ve dar mekân olan evin ardındaki bahçe, açık ve geniş özellikler ile kurgulanmıştır. Eski kimliği le yeniden yüzleşen özne için, bu mekân anımsatma unsurları dolayısıyla geçmişin ve esas kendiliğin kavrandığı bir kimlik mekândır. Aranılan özlemler, bu mekân ile birleşince nostaljik bir biçim kazanır ve romantik duyarlılıklarla başkışının yeniden karşısına çıkar:

“Çıkıp evin geniş balkonundaki sedire oturdun. Sigaranı yaktın. Balkon, evin arkasındaki bahçeye bakıyordun. Çardağı gördün, gülümsedin. Uzaktaki su kuyusuna baktın; bir çift ıslıl göz gördün orada. Merakla açılmış ipiri iki göz. Çocukluk günlerinin sesini duydun” (KA, s. 13).

Başkişinin “yeni”den “eski”ye geçişini sağlayan bahçe, duyumsattığı geçmiş anıları ile yıllardır arkada bırakılmış olan eski kimliği yeniden hatırlatır. Böylece başkişinin kimlik bunalımı derin bir boyut kazanmış olsa da özne, çocukluğun getirdiği özlem ve mutluluklar dolayısıyla bu mekânda mutsuz bir görüntü çizmez ve sıkışmaz. Aksine her şeyin yolunda olduğunu zannettiği yeni kimliğindeki, aksaklıkları fark etme şansına sahip olur. Bu geçmişe dönüşün ilerleyen evresi ise eski arkadaşlıklar ve eski aşkın hatırlanması ile devam ederek nostaljik gücü arttıracaktır. Dolayısıyla mekân da aynı ölçüde değerleri içinde barındıran bir alan haline gelmektedir.

2.4.1.5. Şahıs Kadrosu

2.4.1.5.1. Erkek Karakterler

Göz öyküsü, bireyin kendi yaşamı ile olan ilişkisini görünür hale getiren imge yüklü bir anlatıdır. Bu imgesel üslup, isim ve içerik ilişkisinde de varlığını göstermektedir. Öykü, kimlik bunalımı yaşamakta olan bir başkişinin, kendi hayatını seyretme çabası ile örülüdür. Bu seyretme çabası ise “göz” imgesi üzerine oturtulmuştur.

Göz, öyküde hem fiziksel bir gerçekliği ifade eder hem de anlatıcının dününe, bugününe baktığı, dünden kalan izleklerle bugün yüzleştiği gerçekliklere bakışını simgeler. Kahramanı baştan itibaren sürekli olarak rahatsız eden göz seyirmesi, yaşadığı sıkıntı ve açmazlara gönderme yapan bir işaret olurken, öykü boyunca devam eden bir ritim duygusu ile sıkıntılı bir atmosfer yaratır” (Manka, 2019, s. 7). Ek olarak eski ve yeni kimliği arasında sıkışıp kalmış olan başkişide bulunan “göz seğirmesi” problemi, anlatı ilerledikçe işlevselliği deformasyona uğramış bir organ olan “göz”ü, yıpranmış kimliğin sembolüne dönüştürecektir:

“Gözlerim yine seğirmeye başladı, ama artık bunun bir çaresinin olabileceğini düşünmüyordum. Tanrım, dedim, gözlerimden biri yeter bana, onu, seğireni al elimden” (KA, s. 26).

Başkişi aslında eski ve yeni hayatını gözlemlemekte ve elde ettiği bulgular üzerinden eski ve yeni kimliklerini değerlendirmektedir. Yapması gereken seçim karşısında

bocalayışı ona bir kimlik bunalımı yaşatmaktadır. Bu arada kalmışlık “göz seğirmesi” ile imgelenir. Bu unsur “göz”ü kimliğe dönüştürmektedir. Zaten gözleri de o esnada eski ve yeni hayatını seyretmeye odaklıdır. Dolayısıyla iki göz ve iki hayat ortaya çıkmakta ve her bir göz bir hayatı temsil etmektedir. Başkişi, seğiren gözü gibi seğiren kimliğine de bir çare arar. Nitekim başkişinin yaratıcısından isteği seğiren gözü alması, dolayısıyla da göz gibi “seğiren” kimliğinden kurtulmasıdır. Bu seçimi kendisi yapamadığından yaratıcısına yönelir. Bu noktada öykü ismi aynı zamanda başkişinin tercihini yapamadığı kimliğin örtük bir ifadesi olur. Böylece Faruk Duman’ın ustaca ve orijinal bir şekilde kurguladığı bir imge yapısı daha önemli bir yapıtaş haline gelir. Öyküde geçmişi ile yüzleşmesi sonucu eski ve yeni yaşam tarzları doğrultusunda edinmiş olduğu kimlikler arasında sıkışmışlık yaşayan bir başkarakterin varlığı gözlemlenmektedir. Başkişi yıllar önce bırakıp gittiği memleketine geri döndüğünde yüzleştiği geçmişi, kendisine öz değerlerini hatırlatır. Öz değerlerin hatırlanması ile birey geçici bir süreliğine manevi bağlarına yönelir ve nesnelerin kölesi olmaktan uzaklaşır. “İnsanın geçici bir süre için kendini nesnelerin köleliğinden sıyırma yetisi iki büyük gücün varlığını gerektirmektedir. Biri, ağır bir tehlikeye düşmeksizin çevredeki dünyayla az çok uzun bir süre ilgisini kesebilme; öbürü, dünyadan çekildiğinde gidecek, kalacak bir yerinin bulunması” (Gasset, 1995, s. 31). Başkişinin uzun zaman sonra memleketine geri dönmesi çevredeki dünya ile ilgiyi kesebilme, memleketi ise diğer güç olan “çekilince kalacak yer” durumlarını karşılamaktadır. Dolayısıyla başkişi geçici bir süreliğine nesnelerin köleliğinden sıyrılmaya hazırdır. Bu sıyrılış biçimi beraberinde iki farklı kimlik arasında sıkışmayı da getirmektedir. Nitekim yaşadıklarını izleme gayesi güden öznenin geçmişi artık eski kimlik olarak bir seçenek haline gelmiş ve özneyi eski-yeni kimlikler arasında bir kendilik krizine sokmuştur. Başkişi ilk olarak geçişinde ölmüş babasını anımsar. Dolayısıyla geçmişe dönüş itkisinin başlangıcı soya yönelme ile başlar ve kendiliğe dönüşün ilk izdüşümü gerçekleşir. Ardından gelen aile bağları, eski arkadaş ve eski sevgili anımsamaları başkişiyi tamamen içine çekince, anlatı kişisi yeni kimliğinde her şeyin zannettiği gibi yolunda olmadığını fark eder. Hayatını gözlemlerken bir gözü seğirmeye başlar ve içinde olduğu kimlik buhranı da simgeleşir. Başkişinin bu esnada gördüğü rüyalar ise geçmişin bilinçaltı ile birlikte açığa çıkmasına sebebiyet vermektedir. Dolayısıyla başkişinin kimliğini simgeleştirerek görünür hale getiren bir diğer unsur da rüyadır. *Göz* öyküsünün eski ve yeni kimlikleri arasında

sıkışmış olan başkarakteri, geçmişine yönelip kendi hayatı ile yüzleşirken arkadaşı Mehmet'in yüzünde kendi geçmişini görür ve bu geçmişi yeni kimliğine dair duyumsadığı memnuniyetsizliğinin de etkisiyle kayıp ömrü olarak niteler. Bu niteleyiş eski ve yeni kimliğe dair bir mukayeseyi daha beraberinde getirir:

“Çıkıp arabaya bindim ama huzurum kaçtı, Mehmet'in yüzünde kendi kayıp ömrümü gördüm. Oysa zamanında kendimi kurtardığımı düşündüğüm olmuştu. Oraya, demiştim, gittiğinde gazeteler, kokularını yitirmiş oluyor. Kâğıtlar yumuşamış. Elbette, kurtulmanın başka kazançları da vardı; daha dinç bir görünüş, daha kıvrak bir zekâ, bilgi, ifade, olanaklar. Peki şimdi yaşadığım ne, dedim, bende olmayan ne vardı onda” (KA, s. 23).

Başkişi, Mehmet'in yüzünde kayıp ömrünü görünce bulunduğu hayatta memnun olmadığını net olarak fark etmeye ve bunun üzerine düşünmeye başlar. Yeni kimliği ve yaşantısının eskiye nazaran olumlu ve konforlu nitelikleri hatırına gelse de büyük bir eksiklik olduğunu farkındadır. Bu eksikliğin temeli ise aidiyet bağlarının kopukluğu olarak düşünülebilir. Dolayısıyla Mehmet de bu noktada başkişinin eksikliğini hem özneye hem de okura yansıtan bir ayna işlevi görmesi dolayısıyla norm karakter fonksiyonu sağlar.

Tarçın ve Tespih öyküsünün erkek karakteri evin babası İdris'tir. Alkol ve cinsellik düşkünü bir karakterdir. Muğlak bırakılmış olan telefon bağlantılı bir olumsuz durum için karısını sıklıkla suçlar. Sıkıntılarından alkol ve cinsellik edimleri ile uzaklaşmaya çalışması ontolojik kopuntuyu gösteren bir diğer versiyondur. Odasından çıkmayan oğlu (Yakup), kapıları gümbürtü ile kapatan ve kendisini sevmeye karısı (Ayten) dolayısıyla evinde yalnız ve mutsuz olup sürekli olarak farklı şeylere yönelir.

Dere öyküsü geniş bir kadroya sahiptir. Erkek kahramanlar kart karakter rolündedir ve temel işlevleri toplumsal cinsiyet rollerinin kadın ve erkek üzerindeki yansıtımlarını sağlamaktır. Nuran'ın abileri Ramazan, İsmet, Dursun adlı öykü kişileri, kadını yok sayan ve metalaştıran yoz zihniyetin anlatıdaki temsilcileridir. Kendilerine her türlü yozluğu hak gören bu kişiler, Nuran'a dayattıkları rolü kabul etmemesinden dolayı onu yok ederler. Nuran'ın kocası kamyoncu Recep ise üzerine düşen rolü gerçekleştirmekten aciz olan erkeğin izdüşümüdür. Bu nedenle de Nuran onu aldatmak durumunda kalır. Nuran'ın iki sevgilisi kendisine biçilmiş rolden kaçmaya çalışan kadının zayıf iradesinden yararlanan erkek modelleridir. Her biri Nuran'ın insanlığını göz ardı eden ve kendi yoz zihniyetleri üzerinden hareket eden karşıt değer düzlemindeki karakterlerdir.

Çok Önemli Bir Gün öyküsünün başkişisi aynı zamanda öykünün anlatıcısıdır. Osmanlı'nın kadim efendilerinin tek maksadı gösteriş olan hayatlarına anlam veremeyen ve bunu saçma bulan anlatı kişisidir. Öykü, onun yaylı araba ve yüzündeki köpük etkileriyle anımsadığı bu efendilere dair izlenimlerinden oluşmaktadır. İstanbul'un düşük kaliteli yaşam alanlarına ait insanlar ve Osmanlı efendileri arasındaki mesafenin belirginleştiği bu kısa öyküde küçük insan modelini ve mücadele etmek durumunda kalmış insanı temsil etmektedir. Söz konusu karşıtlığı kendisine anımsatan iki aracı nesneden birinin köpük olması ise anlatıya mitolojik bir yön vermektedir. Nitekim köpüğün, mitolojideki karşıtlığı ve ikiliği gösteren işlevi üzerinden hareket edildiğinde anlatının teması mitolojik anlam taşıyan imgesel bir duruma dönüşür. *Çok Önemli Bir Gün* öyküsünde diğer erkek karakterler ise yaylı arabalar ile çukur dolu sokaklarda dolaşan kadim efendilerdir. Tek amaçları gösteriş olan bu karakterler, hayatı anlamlandırma noktasında kavrayış bilincine sahip olmayan üst sınıf bireylerin öyküdeki karşılığı olarak ele alınabilir:

“Tekerler çukura girdikçe, bu beyefendiler de oturuşlarını değiştirmek zorunda kalırlardı. Ev önlerinde pinekleleyenler, zevcesi yanındalar, her nasılsa ayakları yere değmiş göbekliler, teke kokulu sokak, onları şık görsündü maksat. Ütülü pantolonlar, kolalı gömlekler, kunduz derisi misali parlayan fes, ışıdı. Baston da” (KA, s. 63).

Bu kişilerin şıklıktan başka gayesi olmayan yaşam tarzları aynı zamanda yozlaşmışlığın temel göstergesidir. Üstelik bu duruma vaka zamanının da Osmanlı'nın son dönemleri olması eklenmesi sonucunda Tanzimat romanlarında işlenen alafranga ve züppe tipler akla gelmektedir. Epistemolojik bilinçten ve kendilik değerlerinden yoksun olan bu (öteki) kişiler, yanlış batılılaşmanın doğurduğu kolektif kimlik bunalımına işaret etmektedir. Faruk Duman'ın bu noktada kendine has tarzının dışına çıkarak, izleksel kurgu açısından Tanzimat Dönemi'nin roman anlayışına yönelmesi ile farklı bir kimlik problemi ortaya koyduğunu söylemek mümkündür.

Kar Altında öyküsünün başkarakteri yine ismi belirtilmemiş olan anlatıcıdır. Eşi Müzeyyen ile birlikte kar altında kalmış bir ev yaşamaktadır. Kış mevsiminin çetin şartları ile mücadele içerisinde olan bu başkişi, bir taraftan da çevresinde olup biten sosyo-politik ve askeri olaylara anlam vermeye çalışır fakat bu edimi yetersiz kalır. Başkişinin temel mücadele unsuru sıkıyönetimden ziyade doğa ve kış mevsimi ile olup doğal yollar ile hayatta kalma düşüncesidir. İzlenimleri ve davranışları ile panteist bir anlatı yapısının temel imge aracı olduğu düşünülebilir. Panteist tavrı somutlaştıran

unsur ise başkişinin, hayvanlar ile olan örtük fakat bağdaşık ilişkisidir. İri bıyıklarını yengece benzetmekte ve kar altında eline yapışan küreği bir kıskaç gibi kullanmaktadır. Ek olarak kilim desenlerinde gizli olan ceylan desenlerini kendi tasavvurunda canlandırır ve onlara birtakım sesler atfeder. Sesler ise kuşlara aittir ve bu kuşlar, kayıp kuşlardır. Dolayısıyla insandan hayvana ve hayvandan hayvana dönüşümler öykü kişisi üzerinden okuyucuya sezdirilmiştir. Nihayetinde ise bu dönüşüm her bir şeyin aslında doğaya özgü olduğunu ve doğa şartları gerektirirse varlıklar arası mesafelerin silikleşip tek bir “öz”ün geri dönüşünü vurgulamaktadır. Söz konusu anlatı kişisi ise bu yansıtımın tamamını kapsayan bir ifade aracıdır.

Ağaç öyküsünde başkişinin kötücül bir avcı olan babası anlatının erkek ve kart karakteridir. Doğayı algılama biçimi noktasında önem taşıyan bir rolü vardır. Kötücül avcılar ile yapılan ekoeleştirel tavra dönük bir anlatı nesnesidir. Ormandaki hayvanların hepsini avlayarak sonlarını getirmiş ve bölgede ekolojik bir dengesizliğe sebep olmuştur. Ormandaki grotesk avcılardan farksızdır. İnsanın, doğayı sömürüşünü yansıtan bir fonksiyona sahiptir.

Ormanda Kederle Kayıp Öyküsünün başkarakteri Burunsuz Nusret, Goffman'ın damgalı kimlik kavramında bahsettiği ilk madde olan; “bedenin korkunçlukları - muhtelif fiziki deformasyonları” karşılayan bir karakterdir. Bu kimliği ile Nusret, toplumda ve ailesinde burunsuz olarak damgalanan ve yaşama dair tek gayesi, ona bu hale getiren babasından intikam almak isteyen bir kişi kimliğine sahiptir (Arslan ve Güçlü Demir, 2021, s. 62). Bu durum aynı zamanda öyküdeki parçalanmış aile modelinin kimliğe yansımaları ve baba-oğul çatışmasını görünür hale getirmektedir. Baba-oğul çatışmasının eyleme dönüşerek babanın oğul tarafından öldürülmesi anlatıyı hem doğu hem de batı mitolojisinden beslenen bir zemine kaydırır:

“Burunsuz Nusret o günden sonra iflah olmadı. Yıllar geçti de olmadı. Sanki ninem babama tekrar gebe kalacaktı da. Babam yine doğup büyüyecek, Nusret babamı yine öldürecekti” (KA, s. 97).

Oğulun babayı öldürme meselesi Türk mitolojisinde tanınmış bir motiftir. Mete ile Oğuz Han ise babalarını töreye ve örfü uymadıkları için öldürmüştür. Sigmond Freud, efsanelerdeki baba-oğul çatışmasına Ödip-Kompleksi demiştir. Ödip, Türk mitolojisinde olduğu gibi büyük bir cihangir olmayıp babasını gençliğinde gördüğü bir rüya üzerine öldürmüştür. Freud'a göre çocuk büyüdükçe babasını rakip olarak görür ve babasına karşı şuur altında bir kin duyardı (Ögel, 2010, s. 8). Burunsuz Nusret'in babası

ile giriştiği mücadele ise bu çatışmanın Türk mitolojisindeki ve Odip kompleksindeki biçimlerinin ortasında gibidir. Aralarındaki çatışmanın temel sebebi belirsizdir fakat ikisi de savaşçı olarak tasvir edilmiştir. Freud'un bahsettiği kin ise Nusret'in babasını öldürmesindeki en büyük etkindir. İlk mücadele esnasında şuur altında saklı olan kin, kopan burun ile birlikte bilince yerleşmiştir. Anlatıyı doğu ve batı olmak üzere her iki taraftan da besleyen baba-oğul çatışması, erkeğin mutlak iktidarı doğrultusunda Nusret'i ve babasını iki önemli erkek karakter olarak gösterir. Öykü aynı zamanda kitabın ismini de belirleyen anlatıdır. Öykü, babası ile giriştiği bir mücadelede burnunu kaybeden ve bu nedenle bütün ailesine düşman olarak ormana çekilen "kin"dar bir özneyi anlatmaktadır. Babasını öldürdükten sonra atı ile birlikte ormanda bu aileyi rahatsız ederek yaşamını sürdürür. Ailesine karşı beslediği kin gibi kederi de hiçbir zaman azalmaz. Öykü anlatıcısı olan kardeşi de buna dayalı olarak ondan "Keder Atlısı" şeklinde bahseder. Öykü ismi ise bu kederli kişiye "yitik" imajı katmaktadır.

Ömre Zarar Kavil öyküsü, başkaraktere ait bir tanımlama ile isimlendirilmiştir. Öykü başkışisi olan Ziya, öyküde kuşlar ile anlaşma yapmıştır. Bu anlaşma anlatıcı tarafından "Ömre Zarar Kavil" olarak nitelendirilir. Bu niteleyiş biçiminin kaynağı aynı zamanda Ziya'nın karakteristik bir özelliği ile birleşmektedir. Eski dilde "sözleşme, karşılıklı anlaşma" gibi anlamlar taşıyan "kavil" ifadesi bu açıdan önem taşımaktadır. Öyküde Kuşçu Nasip'in talebi üzerine kuşlara bakmayı kabul eden ve bu kuşlarla anlaşma yapan Ziya, İlerleyen evrede bu bakım sürecinde metaforik olarak bir kuş gibi davranmaya başlar. Böylece anlaşma bireye zarar veren bir hal kazanır. Ziya'nın kendisi de dâhil olmak üzere yaptığı her anlaşmanın kendisine zarar verdiği ve onu silikleştirdiği görülür. Bu açıdan öykü ismi yine içerik açısından derin önem taşıyan bir vurguya işaret eder. İnsan ile hayvanın bir anlaşması, insan ömrünü zedeleyen bir yapıya dönüşür. Ziya'nın hayvanlar ile edindiği temas, onu öncelikle bağlı olduğu toplumundan soyutlar. Bu soyutlanış, insansı özelliklere dair silikleşmenin başlangıç noktasıdır. Bu noktadan itibaren öznde temas ettiği hayvanların zeminine doğru bir kayış görülür ve kişinin kavrayış biçimleri değişkenlik göstermeye başlar. Ziya, öykü sonunda ise yıldırıma benzer iki kuş tarafından yukarı kaçırılarak varlık boyutunu da değiştirir. Doğaya ait temel nesnelerden olan hayvanların dönüştürdüğü bir karakter rolü çizer. Öykünün diğer önemli erkek karakterleri ise Kuşçu Nasip ve Topal Kamuran'dır. Birbirleri ile mahalle arkadaşı olan bu kişilerden Kuşçu Nasip, Ziya'yı hayvanlara

yönlendirmiş ve onu “Ömre Zarar Kavi”e yöneltmiştir. Kuşçu Nasip’in diğer ters etkisi de Kamuran üzerinde görülür. Kamuran aşk beslediği Ayten’e dair planlarını Nasip’e anlattıktan sonra, Ayten bir anda Nasip’in tecavüzüne maruz kalır. Güvenin kırılmasını yansıtan bu durumun sonucu Nasip’in ölümüne Kamuran’ın da perişanlığına sebebiyet verir. Ziya’dan daha evvel kuş besleyen Nasip, Ziya gibi onlarla bir anlaşma yapmadığından dolayı da Ziya gibi kuşlara benzemeye başlamaz. İnsanın kötücül ve karanlık yönünün vurgulanışı Nasip üzerinden, ezik ve edilgen yönü de Kamuran üzerinden vurgulanır.

Tüfek öyküsünde sorumsuzluğu ve doğaya yönelmesi nedeniyle ailesini ihmal etmiş olan bir babanın ifade aracı olarak “tüfek” imgesi kullanımı görülür. “Öyküdeki tüfek –baba- daima pencereden dışarıya, dağlara, dağlardaki ceylanlara doğru bakar. Bu durum doğanın babayı çağırması, onun aklını çelmesi ve bu nedenle ailesiyle ilişkilerini aksatması olarak yorumlanabilir” (Kundakçı, 2016). Öykünün şahıs kadrosu Baba, anne ve oğuldan oluşan bir aile üzerine kuruludur. Ailenin ve öykünün eril karakteri olan baba, zalim ve otoriter bir görünüm arz eder. Ailedeki içten parçalanmışlığın yegâne sebebidir. Baba, öyküye ismini de vermiş olan “tüfek” ile imgelenmekte ve bu sayede derinliği çoğalmaktadır. Baba, otoriter ve zalim olduğu ölçüde sorumsuzluk izlenimleri de oluşturmaktadır. Ailenin diğer iki ferdi anne ve oğul, kalan ömürlerini bu zalim baba figürünün korkusu ile yaşadıklarından yitip ve silik bir geçmişe sahiptirler. Dolayısıyla kurgu, parçalanmış ailenin trajedisinin temeline babalık işlevlerinden yoksun bir eril figürü yerleştirmiştir. Nitekim anne ve oğulun da ceylan imgeleri ile aktarılışı ve tüfeğin onlara doğrultuluşu yine doğaya ait izdüşümler ile babanın yok edici etkisini yansıtan diğer unsurdur.

Sarmaşık öyküsünde Don Kişot’un yel değirmeni ile savaşması gibi öykü kişisi de kaymakamlık binasını sarmış olan bir sarmaşık ile savaşma gayesi gütmektedir. Dolayısıyla sarmaşık da bu noktada öykü başkışisi için yok edilmesi gereken bir hedef obje olarak önem kazanır. Bu hedef obje aynı zamanda öykünün mito-poetik bir söylem katmaktadır. Yunan mitlerinde;

“Mart ayı geldiğinde henüz yeşermeye başlayan bir sarmaşık çubuğunun birkaç gözeneğinin çakıyla delinip oyulmasıyla bitkiden yapışkan sıvı akar. Bu sıvı idrarla karıştırılıp kaynatıldığında, boyamada oldukça kullanışlı ve adına “lake” denilen kan kırmızısına benze bir renk elde edilir. Kırmızı boya, eril bereket sembollerinin yüzleri ile kutsal krallara sürülürdü.

Roma’da bu gelenek savaşlardan galip çıkan kumandanların yüzlerini kırmızıya boyamaları şeklinde devam etmiştir” (Graves, 2010, s. 135, 136).

Öyküdeki sarmaşığın da kaymakam ile ilişkisi düşünöldüğünde bu mitolojik imgelem biçimi daha anlamlı bir hale gelir. Nitekim kaymakam, arı kılığına girmiş soysuz askerlerce korunan bir kişilik olması dolayısıyla düşman sarmaşığın ardındaki koruyucu güç ve kumandan olarak düşünölebilir ve bu güç, kendini şövalye sanan kahramanı durdurmayı da başarmıştır. Dolayısıyla zafer kaymakamındır. Bu saldırının hedef noktası ise kaymakamlık binasını bir zırh gibi kuşatıp saran bir sarmaşıktır.

Faruk Duman’ın şövalye kılığına bürünmüş ve hayal dünyasında yaşayan delilik adı altında gerçekliğı sorgulayan Don Kişot’un kimliğı etrafında biçimlendirdiğı *Sarmaşıık* “Don Kişotlaşmış kimlik” olarak adlandırılacak karakterin varlık gösterdiği anlatılarından birisidir. Öyküde, hayal dünyasında yaşayan kimliğın bir andacı ve zarif bir kılıçla kent ortasında yürürken, yaşadığı toplumun aksaklıkları ile karşılaşır. Öyküde bu karakterin kentteki insanların düşük yaşam standartlarından sorumlu olarak gördüğü Kaymakam’ın binasına gerçekleştirdiğı hayal ve gerçeikle harmanlamış saldırısı anlatılmaktadır (Arslan ve Güçlü Demir, 2022, s. 65, 64). Don Kişot’un yel değirmenine saldırması gibi özne de kaplan isimli kılıcıyla bu sarmaşığa karşı ironi boyutu derin bir saldırı gerçekleştirir:

“Kapanımın ensesine tutunarak doğrudum. Böylece sarmaşığın derinliklerine doğru hücumla kalktım. Yine de, kaymakamın çevremi saran adamlarıyla dövüşemedim tabii, arı kılığına girmiş yüzlerce soysuzla kim baş edebilir” (KA, s. 128).

Saldırının sonucu büyük bir hayal kırıklığıdır. Don Kişotlaşmış karakterin, bu sisteme ve temsilcilerine karşı durabilecek bir yeterliliğı yoktur. “Don Kişot’un, deliliğı sığınamayacağını anladığı noktada ölmekten başka çaresinin kalmadığı gibi” (Parla, 2020: 14) öykü başkişisinin de şizoid tavırların fayda sağlayamayacağını anladığı bu noktada geri çekilmekten başka bir çaresi kalmamıştır. Bu geri çekilme durumu bedenlen olduğı kadar aynı zamanda psişik anlamda da bir geri çekilme olarak düşünölebilir. “Don Kişotlaşan karakter, böylelikle gücünü yetersizliğini fark eder ve durumu kabullenerek gerçek dünyanın gerçekleriyle donanmış yaşamına geri döner. Faruk Duman da bu öyküsünde, tıpkı Cervantes’in yaptığı gibi, hayal dünyasında yaşayan bireyin var olan gerçeklikle yüzleşmesi sonucunda, gerçek hayatta var olan realist kimliğıne geri dönüşü vurgulanmıştır” (Arslan ve Güçlü Demir, 2022, s. 65, 64). Anlatı

başkişisinin temel gerilim kaynakları karşısındaki bu başarısız eylem biçimleri, aynı zamanda karşı olunan kentsel sisteme kafa tutan fakat yüzleşecek cesareti kendinde bulamayan veya kendi yetersizliğinin bilincinde olan başkaldırı güdülü kent insanının da izdüşümleridir.

2.4.1.5.2. Kadın Karakterler

Göz öyküsünde kadın karakterler, başkişisinin annesi ve eski aşkı Arzu'dur. Her ikisi de başkişisinin geçmişe dönük yüzleşmesini sağlayan başat etkenlerdir. Geçmiş ile yüzleşince kimlik bölünmesi yaşayan ve ontolojik bir krize sürüklenen başkişisinin annesi üzerinden kendilik bağları, eski aşkı Arzu üzerinden ise bilinçaltı, duygusal bağlılıklar, geçmişe duyulan özlemler ve merak itkisi somutlaştırılır. Ek olarak Arzu'nun, başkişiyi postanede fark etmemiş olması, kimliksel kopuş sürecinde olan öznenin, bu süreç ile birlikte silikleşen kimliksel görüntüsüne yapılan bir vurgu olarak da düşünülebilir.

Tarçın ve Tespih öyküsünün kadın karakteri Ayten; evin annesi ve hanımıdır. Toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde kocası tarafından sürekli aldatılması ve İdris'in buna dair bir kaygı gütmemesi, kadının taşra aileleri içindeki zayıf konumunu belli eder. Yaşadığı ev sürekli olarak onu sıkıştırır. Oğlu Yakup gibi edilgendir. Kocasının hovardalıklarını kendi içinde kabullenemez fakat pasif isyanlar göstermekten de ileri gidemez. Oğlunun odasına dahi girerken defalarca tereddüt edip düşünür. Aile kopukluğunun en yoğun olarak yansıtıldığı karakterdir ve bu karakterin anne ile eş olması aile içindeki bağların temel koruyucusunun yine kadın olduğuna dair vurgu yapar. Ayten'in bu fonksiyonu sağlayamaması, ailenin de kopukluğuna sebebiyet vermektedir. Üstelik sağlayamayışının sebebi de karşısındaki sorumluluktan aile sorumluluklarından uzak olan baba rolüdür.

Dere öyküsünde Nuran, Erving Goffman'ın belirttiği “damgalı kimliğe” dair ortaya konan; zayıf irade, baskıya müstahak ya da doğal olmayan tutkular, sapkın ve katı inançlar ve ahlaksızlık olarak algılanan bireysel karakter bozuklukları olarak belirttiği maddeyi karşılayan bir karakterdir. Bu karakter, düzgün bir aile ortamında büyümeyen ve küçük yaşlarda ailesinin kötü yaşam koşullarından kaçıp evlenen fakat sonradan kendisi de evliyken girdiği birden çok yasak aşk ile toplumda kötü kadın damgasıyla adlandırılmaya başlamıştır. Bu durumu duyan abileri tarafından öldürülen Nuran'ın, böylelikle damgalı kimliği sonlanmıştır (Arslan ve Güçlü Demir, 2022, s. 63).

Kendisine dayatılan rolden ve biçilmiş kaderden kaçmak için çırpınan Nuran, bu tarz özellikleri ile *Aşk-ı Memnu*'nun Bihter'i veya Anna Karenina, Emma Bovary örneklerine yakın bir görünüm oluşturan başkarakterdir.

Kar Altında öyküsünde başkişinin eşi Müzeyyen çok fazla derinliğe sahip olmasa da norm karakter olarak ele alınabilecek kadın karakterlerdendir. Müzeyyen, kış şartları ile mücadele eden başkişinin tek aile bireyidir ve temel dayanak noktasıdır. Müzeyyen, başkişinin dışarıya çıkışını ve kış ile olan yaşamam mücadelesini mücadelesini güdüleyen kişidir. Nitekim başkişi, Müzeyyen'in istekleri ve haklılığı dolayısıyla dışarıya yönelmektedir. Dolayısıyla esas gayelerinden biri ailesinin de devamlılığını sağlamaktır ve bu durum Müzeyyen karakteri üzerinden görünür hale gelmektedir.

Ağaç öyküsünde soyut kadın karakter üzerinden yapılan oldukça ilginç bir norm karakter kullanımı görülmektedir. Söz konusu ilginçliğin temel sebebi ise kişileştirme ve belirginleştirme edimleri ile vücut bulmuş silik bir karakterin norm karakter fonksiyonu sağlamasıdır. Başkişinin evinin önünden zorla götürülen bir gelini, kendine ait olarak algılaması ile derinleşen öyküde, anlatı boyunca başkişi tarafından arzulanan ve aranan nesne olan bu yitik gelin, norm karakter olarak görülür. Üstelik bu gelin de diğer bütün gelinlik kızlar gibi bir kayısı ağacı olarak tasavvur edilmektedir. Böylelikle oluşan tabloda eski Türk destanlarına ait mitik bir durum olan ağaçtan türeme olgusu, öyküyü şekillendirici bir işlev kazanır. Öyküdeki ağaç ve gelin geçişkenliği, Türk mitolojisinde ağaç ve türeyiş-doğurganlık ilişkisini görünür kılmaktadır:

“Yaz başlarında ortaya çıkan gelinlik kız; gerçi bu bütün kayısı ağaçları için geçerliydi. (...) o zaman o köpükten bir atın sırtında kaygıyla oturur, terlemiş elleriyle tuttuğu gemi ne yapsın, bilemezdi” (KA, s. 75).

Oğuz kağan, ikinci karısını bir göl ortasındaki ağaç kovuğunda bulmuştur. Uygur destanlarında küçük bir adada bulunan bir ağaçtan türemeye inanılır. Dede Korkut'ta Basat, Tepegöz' atasının adının “kaba ağaç” olduğunu söyler. Manas destanında, kısır kadınlar elma ağacının altında oynaması ile çocuklarının olacağına inanılır (Ögel, 2010). Ağaç öyküsünde de Faruk Duman, ağaç ve doğurganlık arasında bu tarz bir mitolojik ilişki kurmuştur. Gelin ve kayısı ağacı henüz öykünün en başında alıntılanan ifadelerdeki şekilde ilişkilendirilmiştir. Anlatı ilerledikçe ikisi de yitirilir ve başkişi ikisini de aramak için ormana geçiş yapar. En ilginç ise her ikisinin de bu arayış esnasında tek bir nesneymiş gibi aranmasıdır. Dolayısıyla öykünün norm karakteri olan kayıp gelin, ağaç ile bütünleştirilmiş, ağaç da aynı ölçüde kişileştirilmiştir. Ağacın,

doğurganlık ve dişilik ile bağdaşan bir diğer önemli yönü de kayısı ağacı olmasıdır. Nitekim kayısı, içindeki çekirdeğin de yenilebilmesi üzerine görülebileceği gibi doğurganlık ve gebelik ile bağdaştırılabilir. Bir bakıma can içinde can saklama” imgesi olarak düşünmek mümkündür ve bu durum yine gelin olma, dişilik, doğurganlık gibi özellikleri somutlaştıran bir özelliktir. Dolayısıyla öykünün norm karakteri olan kayıp gelin de mitolojik ve folklorik unsurlarla silikliği giderilmiş imgesel bir karakterdir. Bu noktada Gelinin özdeşleştirildiği öyküye ismini de vermiş olan ağaç, anlatıda mitolojik bir anlam alanı oluşturmaktadır. Ağaç bu öyküde Türk kültürüne ait mitolojik anlam değerine uygun bir şekilde evlilik, doğurganlık ve devamlılık gibi değerlerin karşılayan obje olarak yer almaktadır. Öykü başkişisinin arayışındaki temel hedef olan kayıp gelinin rolünü yer yer kaybedilmiş kayısı ağacı üstlenmektedir. Dolayısıyla üretkenliğin temel nesnesi olan diş varlık, ağaca dönüşmektedir ve bu durum türeme ile sürekliliği ele alan eski destanlardaki ağaçtan türeme motifi ile benzeşmektedir. Dolayısıyla öykü ismi de mitolojik bir imgeleme işlevi sağlamaktadır.

Ormanda Kederle Kayıp öyküsünde iki önemli kadın karakterin varlığı görülür. Anlatıcı tarafından anne ve nine olarak ifade edilen bu iki karakter hem folklorik hem de modern anlatı çerçevesinde değerlendirilebilecek olan çok katmanlı kişilerdir. Öykünün ana odağı olan baba-oğul çatışmasının dışına itilmiş olan iki kadın karakter, toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında kadının geleneksel ve çağdaş anlatılardaki yerlerine vurgu yapar. Bu noktada doğurganlık ve koruyuculuk olmak üzere iki önemli özellikleri ile öne çıkarlar. Her ikisini de oğlu ile kocası arasında var olan çatışma soyun devamlılığında kadının önemini iktidar odağında ise kadının pasif rolünü yansıtır. Fakat baba ile oğul çatışırken her ikisi de ailenin geri kalanının birlikteliğini koruyabilme mücadelesi vermektedir. Özellikle Burunsuz Nusret’in annesinin bu çatışma karşısında kocasının yanında saf tutması ve kocasının ölümünün ardından ailenin geriye kalan üyelerini Nusret’ten koruyabilme gayeleri göze çarpar.

Ömre Zarar Kavil öyküsünde tek önemli kadın karakter Ayten’dir. Ayten, öykü sonunda elma meyvesi ile bütünleştirilmiştir. Ortaya çıkan elma imgesi anlatıya kadın karakter üzerinden mito-poetik bir yön vermektedir. Nitekim elma, hem çağdaş hem de geleneksel anlatılarda varlık gösteren önemli bir imgedir.

“Kafka’nın ünlü romanı *Dönüşüm*’de Gregor Samsa’nın acılar içinde ölümüne sebep olan elma, iyi bir nişancı olması sayesinde oğlunun hayatını kurtaran William Tell için zorlu bir sınav aracına dönüşür. Pamuk Prenses

ve Yedi Cüceler masalında, parlak kırmızı rengine aldanan prensesi derin bir uykuya sürüklese de masalın sonunda prensinin öpücüğüyle onu sonsuz bir aşkla buluşturur. Yunan mitolojisinde Eris tarafından Zeus’a fırlatılan “nifak tohumu”dur. Paris’i üç güzel arasından en güzelini seçmek zorunda bırakır ve Truva savaşına sebep olur” (Karakuş, 2022, s. 34).

Elma, söz konusu öykü metninde ise en sondaki iki kelimedenden biridir ve öyküde görünürlük sağladığı kısımların büyük bölümünde pencere önünden bakıp duran Ayten’i ifade etmektedir. Ayten, elma ile ifade edildiğinde kuşçu Nasip tarafından tecavüze uğramış, sevdiği adam Kâmuran perişanlığa bulaşmıştır. Bu noktada masumluk, kirlenmişlik ve yitirilmiş bekâret gibi kavramların öyküdeki karşılığı olarak düşünülebilir. Üstelik despot babası karşısında söz söyleme hakkı yoktur ve her koşulda edilgendir. Toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde kadına dayatılan edilgenlik ve pasiflik gibi unsurları da karşılayan öykü kişisidir. Ayten adlı karakterin varlığı bir sonraki öykü olan *Elma*’da da kısmi bir şekilde aynı imge üzerinden tekrar görülmektedir:

“Böylece elmaydı, pencerenin önünde bilmem pörsür, bilmem kızarırdı. Pembeleşirdi daha çok. (...) Pencerenin önünde oturur, halamın kayıp gençliğine benzerdi” (KA, s. 115).

Öznenin pencere önünde duran elmalara bakınca halasını hatırlaması, Ayten’in anlatıcının halası olduğunu düşündürebilir. Ayten’in pencere önünde elma olması ile sonlanan *Ömre Zarar Kivil* öyküsünden sonra *Elma* öyküsü mazide pencere önünde bir elma olduğunu hatırlatarak başlaması da bu iddiayı güçlendiren bir diğer faktördür. Dolayısıyla Ayten’in tecavüze uğramasının mazi olduğu dönemler anlatılmaktadır. Öte yandan Mazide tecavüze uğramış olan Ayten’in gençliği artık kayıp olarak nitelenen yitik bir ömre işaret eder. Ayten tecavüze uğramadan önce *Ömre Zarar Kivil*’de her daim pencereden bakarken, *Elma* öyküsünde onun yerini elmalar alır. Dolayısıyla elma, insanoğlunun cenneti yitirmesi gibi burada da şeytani ve demonist karakterli bir eylem (tecavüz) sonucu yitirilmiş bir yaşamı imgeler. Ayten’in bu öyküdeki görünürlüğü silik olup, öznenin bir anımsamasından ibarettir. Fakat yitik ömre sahip bir kadının elma ile imgelenişinin sürdürülmesi bakımından da oldukça önemlidir. *Elma* öyküsünde de bulunan bu ilişkisi mito-poetik çerçevede önem arz eden imgesel bir yapıdır. “Antropolojik, sosyolojik ve evrimsel açıdan insanın gelişim süreci ve doğayla diyalogu metaforik olarak Âdem, Havva, elma, bilgelik ağacı ve cennet imgeleriyle ilişkilendirilebilir. İnsan türü ilk evrelerinde Âdem ile Havva’nın cennette yaşarken ki

uyumlu hallerinde olduğu gibi diğerk canlı türleri ve doğayla uyum içinde yaşar ve hatta doğayı temsil ederler” (Karakuş, 2022, s. 38). Öyküde de elma, yazdan sonbahara uzanan süreçte doğa ile insan arasındaki temel bağlantının düğümü olan yapıtaşdır. Üstelik sürekli olarak cennet ile ilişkilendirilir ve cennete ait bir meyve olarak nitelendirilir:

“Mevsimi geldikte bu nesne büyür, yumuşar, tatlı, sulu, hoş kokulu, cennetten bir şey olur” (KA, s. 115).

Elma bu doğrultuda öyküde de asla yenilmeyen bir meyve olarak yer alır. Anlatıdaki varlığı boyunca pencere önlerinde, güneş karşısında ya da ağaçlarda koku yayan bir meyve olarak yer alır. Öykü boyunca, kokusu, görünüşü ve özellikleri ile varlık göstermesine rağmen, elma yenmez. Anlatıcı öznenin gizlice İlyas’ın ağacından kopardığı elmalar bile yenmek yerine pencere önüne konur. Bu da mitolojik bir imgelem oluşturan yasağa karşı temkinli bir tabloyu ortaya koymaktadır. Elma ile insan arasında mesafeli bir ilişki görülür. Öte yandan elma, doğanın da bir yansıtıcı aracıdır. Doğanın yaz aylarında getirdiğı etkileyici durumların tamamına yakını elma üzerinden aktarılır. Burada ise yine panteist bir imge biçimi ortaya çıkar. Böylelikle başta doğurganlık olmak üzere birçok ortak imgesel paydada buluşan kadın ve doğa ilişkisi bir kez daha kurgulanmış olur.

Tüfek öyküsünün kadın karakteri olan anlatıcının annesini, iki ceylan desenli bir halı ötmüştür. Tüfek, baba ve ceylanları da anne-oğul olarak okunursa baskıcı bir babayı ve onun otoritesinden doğan korkunun anne ve çocuğa yansıyışını ifade ettiğı söylenebilir. Öyküde annedeki suçluluk duygusunu belirten satırlar ise annenin, zalim bir kocaya düşmesinden ve çocuğunu da o zalimin eline mahkûm etmesinden dolayı duyduğu suçluluğun yarattığı hüznü belirtmektedir. Bu durum Duman’ın öykülerindeki anne-oğul/geyik-ceylan denkliliğini gözler önüne serer (Kundakçı, 2022). Genel bir değerlendirme ile öyküdeki anne karakterin, otoriter ve zalim erkek zihniyeti tarafından kadına biçilmiş rolleri yansıttığı gözlemlenmektedir. Bu noktada yitlik bir ömre sahip olup, çocuğuyla beraber ütöpk sığınmalar yaşayan kadın karakter edilgen, pasif, masum ve çaresiz bir görüntü sergiler.

2.4.1.5.3. Çocuk Karakterler

Kitaptaki en önemli çocuk karakterlerden birisi *Tarçın ve Tespih* öyküsündeki Yakup’tur. Yakup’un önemi varoluşsal ve kökensel bir değerler dizgesinin örtük ifadesi

olan tarçın ve tespih imgelem biçimi ile daha derin bir anlam kazanır. Nitekim öyküye ismini vermiş olan tarçın ağacından üretilmiş tespih, bir tren kompartımanında bulunmuş eski eşyalardan biridir. Bu teşbihi öykünün ana odağına yerleştirilmiş ailenin içeriden bölünmüşlüğü'nün bir imgesi olarak düşünmek mümkündür. Tarçın boncuklarının kökeni aynı ağaca dayanır fakat her birisi aslında birbirinden ayrıdır. Onları bir arada tutan ip, bir dizge oluşturmakta ve parçaları bütün haline getirmektedir. Öyküdeki aile bireyleri; Yakup, Ayten ve İdris için de durum benzerdir. Hepsi aynı kökene dayanır ve dışarıdan bir bütün olarak görünürler. Fakat onların da hem kendileri hem de birbirleri ile olan ilişkisi oldukça kopuktur ve aile içinde her biri farklı özelliklere sahiptir. Böylece her bir aile üyesinde farklı ontolojik sıkıntıların varlığı gözlemlenir. Tarçın ve Tespih ifadelerinin birbirinden farklı olarak kullanılması ise kökenden parçalanmışlık ve bölünmüşlüğü ifade eder. Tarçın kökensel bağları, teşbih ise sonradan edinilen ve "işlenmişlik"le oluşmuş kimliği ifade eder. Böylece bir kimlik kırılması daha somutlaştırılır. Bu bölünmüşlüğü'nün en bariz yansıdığı kişi ise çocuk karakter Yakup'tur. Nitekim diğer aile üyelerinin ona kısmi yakınlığına rağmen o herkesten kopuktur. Sıklıkla geçmişine yönelen, eski aşkı Nuray'ı düşünen edilgen bir karakterdir. Radyo dinlemeyi sever fakat radyoyu bir veda havası ile kapatınca bunu neden yaptığı üzerine düşünür. Dolayısıyla hayatındaki bütün boşlukları anlamlandırmaya meyilli birisidir. Yakup, ailevi parçalanmışlığın çocuk üzerinden yansıtıldığı bir öykü nesnesidir. Temsil ettiği çocuk görevi, gelecek nesillere aktarılamayacak olan aile birliğinin sarsıldığına dair bir göstergedir.

Ağaç öyküsünün başkişisi, öykünün anlatıcı kahramanı olan eriginleşmesini henüz tamamlamamış bir öznedir. Dolayısıyla çocuk karakter olarak ele almak mümkündür. Kötücül bir avcı olan babası ve babası tarafından yıllarca ezilmiş olan annesi ile birlikte yaşamaktadır. Folklordan beslenilerek oluşturulmuş bir postmodern öykü kişisidir. Algılayış düzleminde kayısı ağacı ile yitik gelini bütünleştirmiştir. Bu nedenle ikisini hem ayrı ayrı hem de birlikte arayan, geçişken ve bulanık izlenimler oluşturmaktadır. Bir gün evlerinin önünden götürülen bir gelinin kendi gelini olduğunu düşünmekte ve bahçesinden kaybolan kayısı ağacını da gelin ile birbirine geçiştirmektedir. Her ikisini aramak için ormana yönelen başkişinin bu edimi, geleneksel anlatı formlarında ve destanlardaki ormandaki bir ağaçtan türeme olgusunu belirginleştirmektedir. Öykü sonlarında avcı olan babası ile birlikte ormana giden başkişi, babasının kayıp geyiklerin

izinden gitmesi sonucu onu atlatarak kayıp gelini ve kayısı ağacını aramak için orman içlerine yönelir. Bu da kendisini orman içinde erginleşmeyi bekleyen bir destan kahramanı yapar ve öykü bu noktada sonlanır.

Elma öyküsünün anlatıcı öznesi, çocukluk döneminde kalmış bir maziden bahseder. Dolayısıyla vaka zamanı esnasında olaylar bir çocuğun gözünden aktarılır. Bu nedenle başkışı bir çocuk karakterdir. Vaka zamanı esnasında anlatıcı, çocukluk dönemine de paralel bir şekilde hayata atılmaya yeni hazırlanan bir özne imajı verir. Bu durum yaratılış mitolojisine ait imgeler ile donatılmış olan öyküde bu karakterin, Hz. Âdem ve Havva'dan sonraki insanoğlunun bir yansıması olduğunu düşündürebilir. Nitekim elma metaforu ile Cehennem-cennet-dünya üçgeninde insanoğlunun konumunu belirten öyküde anlatıcı çocuk, temmuz ayında gizlice elma kopararak suç işler. Fakat o elmayı yemek yerine pencere önüne koyar. Pencere önündeki elma Ağustos ayında bir cennet meyvesine dönüşür. Eylül ayında ise cennetten dünyaya doğru bir geçişi imgeleyerek solgun bir görünüm sergiler. Cehennem ve cenneti dolaşan Dante gibi elma ile anlatıcı arasında imgesel bir ilişki gözlemlenebilir. Böyle bir karakterin hayata yeni hazırlanan bir çocuk olarak kurgulanması ise insanın temel itkilerinin oluşum aşamasında olması açısından yüksek önem taşır. Dedesi namaza düşkün bir Müslüman, halası ise ömrünü ve gençliğini türlü nedenler ile yitirmiş bir kadındır. İlyas ve annesinin fikirleri ise onu kolayca yönlendirmektedir.

Tüfek öyküsünün başkışısı yine vaka döneminde çocuk olan bir öznedir. Öyküde yer alan halıdaki yavru ceylan motifi ile imgelenmiştir. Aynı zamanda öykünün anlatıcısı olan bu çocuk özne; zalim, sorumsuz ve otoriter babanın aile içinde oluşturduğu kopuşlar ve trajik etkinin en temel izdüşümlerini sergilemektedir. Babanın korkunçluğu, çocuğu ve anneyi bir taraftan edilgenleştirmekte, diğer taraftan da birbirlerine daha çok bağlamaktadır. Çocuk bu doğrultuda annesinin halıya dokuduğu hülyalarına sığınan bir kimliğe sahip olur ve bu hülyaları somutlaştırıcı bir imge olan halıdaki yavru ceylan ile özdeşleşir. Tepelerinde ise her daim patlamak üzere olan bir tüfek (baba) bulunmaktadır. Halıya dokunmuş olan hülyalar, artık çocuk ve anne için bir ütopyadır. Bu ütöpik halıya baktıkça çocuk gerçek yaşama da bir o kadar yabancılaşır. Böylece çocuğun edilgen kişiliği ile gerçek yaşam arasında bir kopuş başlar.

2.4.2. İzleksel Kurgu

2.4.2.1. Aile İçi Kopukluk

Keder Atlısı kitabında yer alan öykülerde aile önemli bir tema olarak kullanılmıştır. Fakat bu kullanım aile bütünlüğünden ziyade aile içi kopuklukların bireye ve kimliğe yansımaları üzerinedir. Nitekim öykülerin tamamına yakını aile bütünlüğünden mahrum bırakılmış karakterler üzerine kurulmuştur ve bu karakterler üzerinden “aile içi kopukluklar” öyküde bir tema haline getirilmiştir. “Aile, her biri ayrı kişiliğe, değerlere, rol beklentilerine ve yeteneklere sahip olan iki veya daha fazla kişiden oluşan bir gruptur. Tüm aileler temelde aynı işlevlere sahip olmasına rağmen, her aile ve ailenin içinde yaşayan her kişi tektir. Diğerlerinden farklı özgeçmiş ve özelliklere sahiptir” (Bulut, 1993, s. 3). Bireyi ailenin diğer fertlerinden ayıran temel özellikler, *Keder Atlısı* öykülerine oldukça uç boyutlardadır ve aile bireylerinin temel bağlarını birbirinden koparacak kadar katıdır. Öykülerde aile içi kopukluklardan kaynaklı bireyin ruhundaki gerilimleri tetikleyici problemlerin temel görüngü alanları ise; aile içi kopuklukların bireysel kimliğe yansımaları, toplumsal cinsiyet rolleri ve baba-oğul çatışmalarıdır.

Aile içi kopuklukların bireyin kimliğine yansımalarının en görünür izlenimlerinden birine *Göz* öyküsünde rastlamak mümkündür. Öykünün başkarakteri uzun zaman önce ailesini ardında bırakarak uzak bir bölgeye yerleşerek kendi geçmişine yabancılaşmış ve yeni kimlik edinmiş bir kişidir. Yıllar sonra ailesinin yanına bir nedenle geri döndüğünde ise kendi kimliği ile tekrar karşılaşmış olur. Ailesinin yanına dönüşü aynı zamanda kendi/öz kimliğine de dönüşüdür. Bu andan itibaren öykü kişisi, geçmişinin oluşturduğu kimlik ile sonradan edindiği kimlik arasında sıkışıp kalacak ve bir kimlik bunalımının içerisine girecektir:

“Babanı hatırlayınca gözün seğirmeye başladı. Duvarda bir gençlik fotoğrafı var; yanında hissettin onu. Bunca zaman geçti diye geçirdin içinden” (KA, s. 15).

Öykü başkışısının iki farklı kimliği öyküde göz seğirmesi ile imgenmiştir. Seğiren göz eski kimliğidir ve ilk olarak “baba” ile varlığını yeniden hissettirmeye başlamıştır. Öykü ilerledikçe iki gözünden birini alması için yaratıcıya yalvaran özne, iki kimliğin birinden kurtulma arzusu duyar. Bu iki kimlik arasındaki sıkışık durumu ile benliğini ikiye böler. Bu nedenle parçalanmış olan aile, onun kimliğini ve benliğini parçalayan

bir unsura dönüşür. Dıştan bölünmüş olan aile, bireyin kimliğini de dıştan bölmüştür. *Tarçın ve Tesbih* öyküsünde ise bu durumun tersi ile karşılaşmak mümkündür. Bu kez içeriden bölünmüş bir ailenin varlığı söz konusudur ve öykü kişileri de buna dayalı olarak içeriden bölünmüş olan kimliklere sahiptir. Anne (Ayten), baba (İdris) ve çocuktan (Yakup) oluşan bir çekirdek ailenin odakta olduğu öyküde aile üyeleri arasında katı bir iletişimsizlik söz konusudur. Aile dışarıdan bir bütün olarak görülse de içeriden parçalanmış bir ailedir ve her birey ev içinde birbirlerinden bağımsız bir şekilde yaşama gayesi güder. Bu doğrultuda birbirlerini suçlayan karı-koca, edilgen ve pasif bir anne, sorumsuz ve kendini önceleyen bir baba ve ailesine karşı duyarsızlaşmış bir evlat kimlikleri ön plana çıkmaktadır. Bu durumun farklılaşmış bir versiyonu ise *Tüfek* öyküsünde görülür. Yine aynı çekirdek aile modeli üzerinden şekillendirilmiş olan *Tüfek*'de sorumsuz ve korkulan bir baba figürünün ardındaki anne ve oğulun birbirine kenetlenmesi ve parçalanmış aile modelinin arkasında bütünleşmiş bir kimlik görünümü söz konusudur. Öyküde olumsuz bir eş figürü ile karşılaşmış olan bir annenin dramı ve çocuğunu bu olumsuz babadan koruyabilme gayesi söz konusudur. Bu durum babayı iyice öteleyip, anne ve çocuğun daha çok kenetlenmesine yol açmıştır. Anne ve oğlu kendi hülyalarında sürekli olarak babayı silikleştirirler. Aile içi kopukluk, iktidar odağındaki sert ve otoriter güç olan babayı dışlarken, yönetilen tabakayı temsil eden anne ve oğlunu birbirine daha sıkı bağlamıştır.

Parçalanmış aile modelinin öykülerde görünen sonuçlarından biri de bireyi yutma ve sürüklenme durumlarıdır. Bu durumun en katı görünümünden biri *Dere* öyküsünde mevcuttur. Kardeşler arası gerilimin yoğun olduğu öykü aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerini de aile üzerinden görünür kılan bir anlatı özelliğindedir. Öykü, ailesinin kendisine biçtiği rolden kaçmaya çalışırken trajik bir sona sürüklenen Nuran adlı bir kadının hikâyesidir. “Bu karakter, düzgün bir aile ortamında büyümeyen ve küçük yaşlarda ailesinin kötü yaşam koşullarından kaçıp evlenen fakat sonradan kendisi de evliken girdiği birden çok yasak aşk ile toplumda kötü kadın damgasıyla adlandırılmaya başlamıştır” (Arslan ve Güçlü Demir, 2022, s. 63). Öykü, Nuran'ın başından beri kaçtığı abileri tarafından öldürülmesi ile son bulur. İki farklı aile kuran Nuran, ikisinin de parçalanmışlığı dolayısıyla kendisine biçilmiş rolün dışına çıkmaya çalışırken yok olmuştur:

“Kamyoncu Recep’e kaçtığı zaman on beş yaşındaydı. Recep gelip evlerinin önünde durmuş, kamyonundan inip alnının terini silmişti” (KA, s. 46).

Nuran'ın Recep'e kaçması, en temelde kendisine kopuk ailesi tarafından biçilen rolden kaçmasıdır. Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında kendisine biçilen rol ise aile içinde pasif, edilgen ve mahkûm bir yaşantıdır. Bu durum aynı zamanda toplumsal açıdan kadına karşı yapılan bir eşitsizlik sorunudur.

“Cinsiyete dayalı toplumsal eşitsizliklerin aslında biyolojik özelliklerden kaynaklandığı düşünülür. Ama bu biyolojik farklar aslında toplumsal farklara sonradan verilen anlamlar olarak toplumsalın içinde vardır. Adını biyolojinin koyduğu cinsiyet farkları bazı işleri belli cinslere özgü kılar. Örneğin çocuk yetiştirmek için kadın gibi duygusal ve sabırlı olmak, asker olmak için de bir erkek gibi dayanıklı ve güçlü olmak gerekir. Aslında anne ile asker arasındaki fark biyolojik değil ideolojik-toplumsaldır” (Sancar, 2014, s. 23).

Nuran'a ise cinsiyetine özgü olarak iki farklı ailesinde iki farklı rol biçilmiştir. Bu iki farklı yol aynı zamanda “kadın” cinsiyetine yönelik iki farklı kimliktir. Nuran'a evlenmeden önce biçilmiş olan rol eve kapatılan bir kız çocuğu modelidir. Kendi iradesi yokmuşçasına, yalnızca diğer aile bireylerinin dayattığı işlevleri onaylayan silik, pasif ve edilgen bir kalıba sokulmaya çalışılmıştır. Nuran ise bunu reddederek kendisine dayatılan bu kalıbın dışına çıkma istenci ile Recep'e kaçmıştır. Kaçtığı şey aslında içine sokulmaya çalışıldığı kalıptır. Nuran, Recep ile evlendikten sonra toplumun kendisine dayattığı ikinci rol ve kadın kimliği ile baş başa kalır. Bu rol, evde çocuklara ve aileye bakmakla yükümlü anne ve eş profilidir. Nuran, geçmişinin de etkisiyle bu kimliği de reddetmeye başlar. Bu reddediş biçimi ise Nuran'ın sürekli olarak eşini aldatması ile biçimlendirilmiş olan cinsel yönelimli örtük bir başkaldırı ile gerçekleşir. Her ikisi de aileden başlayarak toplumsallaştırılmış olan kadına dayatılan rollerdir. Nuran her ikisini de reddetmiş ve tepkisel davranışlar göstermiş, sonunda ise yok olmak durumunda kalarak aile bireyleri tarafından öldürülmüştür. Bu çerçevede parçalanmış aile modellerinin, toplumsal cinsiyet rolleri doğrultusunda kadın ve erkeğe dayattığı rollerde görünür kılınmıştır.

Keder Atlısı öykülerinde aile içi kopuklukların yol açtığı ve görünür kıldığı bir diğer başat problem ise mitolojik anlatılarda da sıklıkla rastlanılan baba ve oğulun mücadelesidir. *Ağaç ve Ormanda Kederle Kayıp* öyküleri, kitapta aile içi kopukluktan vücut bulmuş olan baba-oğul çatışmasının en katı şekilde somutlaştırıldığı anlatılardır. “Türk mitolojisinde, özellikle de yaratılış mitlerinde baba ile oğulun yeryüzüne sahip olmak uğruna verdikleri mücadelede çoğu zaman oğul galip gelir” (Bayat, 2009, s. 63). Söz konusu olan her iki öyküde de oğulun üstünlüğü ve babanın iktidarına karşı isyan

söz konusudur. *Ağaç* öyküsünde baba ve oğulun yaşadığı mücadele fikir çatışması ve yol ayrılığından ibaretken, *Ormanda Kederle Kayıp* öyküsünde doğrudan iki tarafın birbirine açtığı bir savaştır.

Ağaç adlı öykü, yine baba, anne ve oğuldan oluşan bir çekirdek aileyi konu edinir. Baba yine iktidar sahibi olan sert, otoriter ve korkulan bir kimliğe sahiptir. Ormandaki geyiklerin neslini tüketen bir doğa sömürücüsü ve kötücül avcı gibi modellere tam olarak uygunluk göstere baba ile oğulun çatışması ilk olarak anne üzerinden şekillenir. Oğul, annesinin, babasından aşırı ürken tavırlarını gördükçe babasına karşı çatışma tohumlarını içten içe ekmeye başlar. Öykünün sonunda baba ve oğul geyik avlamak için ormana gittiklerinde, oğul gizlice babasından ayrılır ve kaybettiği gelinini aramaya başlar. Dolayısıyla baba ve oğul arasında bir yol ayrılığı gerçekleşir ve aile parçalanır.

“Babam dağ yolunu tuttu, belli ki oradan kayalıklara vuracak, geyiklerini yitirdiği uçurumlarda oyalanacaktı. Bense ormana yürüdüm, zıddına onun; böylece karşılaşmayacaktık” (KA, s. 78, 79).

Öykünün en sonunda ise oğul, “babasının köpüklü sırtına” bindiğini belirtir. Bu durum iktidarın el değiştirmesi olarak yorumlanabilir. Mutlak güç olan babanın üzerine artık oğlu geçmiş ve “gem”i (yönetimi) eline almıştır. Parçalanan aile önce baba ve oğulun çatışmasına dönüşmüş, sonrasında ise aile fertlerinin kimliklerini dönüştürmüştür. Oğul, yönetici kimliğine kavuşmuş, baba ve eski yönetici ile mutlak otorite silikleşmiştir. Dolayısıyla Türk destanlarında baba-oğul mücadelesi motifi ile somutlaştırılan yeninin eskiyi silme durumu, aynı motif üzerinden öykünün bütününe sirayet etmiştir.

Keder Atlısı kitabında Baba ve oğul mücadelesinin en sert şekilde görüldüğü öykü ise kitabın ismini de vermiş olan *Ormanda Kederle Kayıp*’tır. Öykü, babası tarafından burnu koparılan Nusret adlı bir oğulun babasına karşı içinde gittikçe büyüyen bir kini ele almaktadır. Nedeni belli olmayan bir şekilde karşı karşıya gelen bu iki savaşıdan; baba oğulun burnunu kesmiş, devamında ise oğul içinde büyüttüğü kin ile geri dönerek babayı öldürmüştür:

“Burunsuz Nusret o günden sonra iflah olmamıştı. Yıllar geçti de olmadı. Sanki ninem babama yeniden gebe kalacaktı da. Babam yine doğup büyüyecek, Nusret babamı yine öldürecekti” (KA, s. 97).

Nusret, babasına karşı beslediği kini, bir güce dönüştürür. Bu bağlamda baba ve oğulun öyküde giriştiği mücadelede güç ön plandadır ve bu durum öyküyü destansı bir boyuta yaklaştırmaktadır.

Baba-oğul mücadelesi meselenin güçle halledilmesi varyantıdır. Bunun da mitler ve destanlarda takdim şekilleri farklıdır. Nitekim bilindiği kadarıyla baba-oğul mücadelesi, mitlerde düzenin kaosa karşı mücadelesi şeklinde varyantlardır. Tanrının göğe çıkması, oğlun ise yerde kalması (Altay mitlerinde Erlik hatta yer altı dünyasına gönderilir.) ilk varyantta oğlun, babayı yerden kovması ekinde tasvir olunur. Demek ki dünya üzerinde efendilik etmek için yürütülen mücadelede zaferi oğul elde eder (Bayat, 2009, s. 69). İlk mücadeleyi baba kazanmış olsa da, oğul içinde büyüttüğü kin ile daha güçlü bir şekilde geri dönerek babayı yok etmeyi başarmıştır. Her iki mücadeleden de galip çıkan güçlü olandır. Parçalanan burun ve yitik baba, en temelde aileyi de parçalamıştır. Burunsuz Nusret, artık ailenin geri kalanı için korkutucu ve grotesk bir orman canavarıdır. Böylelikle güç odağı da değişmiş olur. Eril iktidarı babayı kovarak öldürerek eline geçirmeyi başaran oğul, kendi parçalanmışlıkları ile baş başa kalsa da mikro-kozmos ormanın yegâne efendisi olmayı başarır.

2.4.2.2. Doğa/Orman

İnsanı doğadan ayırmadan, doğayla iç içe anlatan Faruk Duman, neredeyse her öyküsünde insanın doğa ile bütünleşikliğine gönderme yapar ve insanı; insana, aslına, doğaya çağırır. Duman okurunu, şehir insanını kuşatan cansız nesneler dünyasından, keşmekeşten kopararak asıl ait olunan doğal dünyaya götürür. Alabildiğine zengin, yabancılaşan ama aslında kadim insanın kardeşleri olan canlılar evreninde yol alırken, insanın gerçekliğinden de kopulmaz. Gündelik hayatın amansız, belki de anlamsız koşturmasında, kıran kırana ama belki de incir çekirdeğini doldurmayan mücadelelerde göz ardı edilen şeylerin engin ve masalsi dünyasını imgelerle donatır (Manka, 2019, s. 7). Faruk Duman anlatılarının büyülü ve masalsi dünyasının ana varlık alanı ise belirtilen etkenlere dayalı olarak doğadır. Yazar doğayı sıklıkla, insanın varlıksal tamamlanışlarını kapsayan ve kucaklayan bütünleştirici bir etken biçiminde kullanır. *Keder Atlısı* öykülerinde de bu durum değişmez. Neredeyse kitabın bütün öykülerinde bireyler, sürekli olarak doğanın oluşturduğu gizemli muğlaklıklar içerisinde varlık gösterirler.

Geçmiş dönüş/dönemeyiş olgusunun hâkim olduğu *Göz* öyküsünde, büyük kentte yaşayan anlatıcı, çocukluğu ve ilk gençliğinin geçtiği baba evine yıllar sonra yaptığı ziyarette, açmazlarla dolu olduğu anlaşılan bugününden kaçıp geçmişe sığınmak

ister. Kendiyle ve geride bıraktıklarıyla yüzleşmeye dönen bu ziyaret, birbirine paralel olarak anlatılan iki yolculuğu var eder. İkisi de kahramanın geçmişine yaptığı yolculuktur ancak biri bugünde mekânsal olarak gerçekleşen baba evine dönüş, ikincisi ise kahramanın içine, belleğine doğru yaptığı zaman yolculuğudur. Bu yolculukta kahramanın irade dışı belleği devreye girerken gördüğü rüyalar da ona eşlik eder (Manka, 2022, s. 7). Bu iki yolculuğu var eden ana etken ise doğadır. Nitekim başkişinin ayrıldığı yerin kent, döndüğü yerin ise doğası bozulmamış yaşam alanı olduğu düşünüldüğünde; geçmişine, ailesine ve baba evine dönüşünün, en temel düzlemde doğaya ve kendi doğasına dönüşü olduğu görülmektedir. Doğaya döndüğünde özne, bırakıp geldiği kentte her şeyin yolunda olmadığını fark eder ve kendi eksiklikleri üzerine yoğunlaşır. Doğa burada hem yönlendirici hem de tamamlayıcıdır. Kent-doğa atışması bağlamında psikik bir dönüşüm geçirerek kentleşmiş olan özne, sıkıştığı kentten kurtulunca doğada ve kendi doğasında kısmi bir ferahlık duyumsamaya başlar. Fakat bu ferahlık bir taraftan da bir ikileme yol açarak geçmiş kimliğine geri dönüş arzusu uyandırır. Başkişi artık doğa ve kent ayrımının ortasında kalarak kimlik bunalımı yaşamakta olan dönüşmüş bir karakterdir.

Dere öyküsünde ise doğanın, kentleşme ile çatışmasının başka bir görünümü mevcuttur. Öyküde çevresel açıdan; birinde kentleşmenin, diğerinde ise doğanın baskın olduğu iki farklı alan ve bu iki alanın ortak paydası olan bir “dere” varlık göstermektedir. Kentleşme mekânları; emperyalizm ve yozlaşmışlığın, doğa; saflık ve varlığın, dere ise kentin deformasyona uğrattığı yıpranmış doğanın görünüm alanıdır. İlk olarak kentleşmeyi belirginleştiren mekânlara bakıldığında Nuran’ın çalıştığı fabrika ve ablasının işlettiği genelev varlık göstermektedir. Özellikle fabrika endüstrileşme ve kentleşmenin ortaya çıkardığı işleyişin insana yaklaşımı çerçevesinde somut bir rol oynar ve doğadan/doğasından kopan insanın trajedisini yansıtır. Nuran’ın evlendikten sonra geçirdiği kısa süreli yaşamın, kocasının ani ölümü ile son bulmasıyla yeniden zorlu bir yaşam sürecine giriş yapar. Bu sürecin ana mekânı ise çalıştığı fabrikadır:

“Yorgun çok. Fabrikada bütün gün ip eğirmekten canı çıkıyor. Önceleri iyiydi, kocası kamyoncu Recep, gerçi biraz fazla kıskançtı, çok konuşurdu ama iyi adamdı. Zengindi de. Nuran o vakitler elini sıcak sudan soğuk suya sokmazdı” (KA, s. 43).

Kırsal üretim yapısının yerine fabrika üretimine dayalı yeni bir toplumsalın gelişimi toprağa dayalı üretimin temel birimi “hane”de öneli değişimler meydana getirmiştir.

Toprağa dayalı üretimin “hane”si ile fabrika işçiliği yapan “aile” birbirinden farklı toplumsal cinsiyet ilişkilerine dayanır. Üretim faaliyetinin haneden ayrılması kadınların aile içindeki konumunu değiştiren temel faktörlerden birisi olmuştur. Sanayileşmenin yoğunlaştığı coğrafyalarda kadın emeği ucuz, kolay sömürülebilen bir işgücü haline gelmiştir (Sancar, 2014, s. 29). Bu bağlamda doğadan/kırsaldan kente geçişin kadını sömürdüğü bir sistem içine düşmüş olan Nuran da doğanın kentleşme karşısında deforme oluşu gibi varoluşsal çerçevede deformasyona uğramıştır. Öyküde Nuran gibi deformasyona uğrayan bir diğer doğal parça ise öyküye ismini vermiş olan deredir. Nitekim yanı başındaki fabrikanın kuruluşu ile birlikte derenin de yapısı bozulmuştur. Dere, fabrikanın ardından o eski, doğal ve huzur verici dokusunu değiştirerek, korkunç bir yılan gibi görünen, içi kurbağalar ile dolmuş ürkütücü bir yapıya bürünmüştür. Bu noktada yine kentleşme ile doğanın yapısının tahrip edilişi görünür kılınmaktadır. Öyküdeki bir diğer kentsel mekân olan genelev ise yine kentleşme ile birlikte gelen yozlaşmışlıklar ve çürümüşlükler açısından önem sağlar. Böylece genel bir değerlendirme ile öykünün temelinde doğa-kent çatışmasının varlık gösterdiğini söylemek mümkün hale gelir.

Doğaya yönelik algı biçimlerinin bir diğer görünümünü ise avcı imgesi üzerinden gerçekleştirilen eko-eleştirel bir tavır üzerinden okumak mümkündür. Bu çerçevede *Ağaç* öyküsü oldukça önemli bir örnektir. Bu defa öykünün ana çatışması baba ve oğul üzerinden oluşturulmuştur. Öyküde ormanı ve doğayı kişisel haz ve çıkarları uğruna sömürmekten çekinmeyen avcı bir baba ile ormanı varlık ve tamamlanış alanı olarak algılayan bir oğul karşı karşıyadır.

“Geyik avcısı babam, bir zaman sonra ormanda avlayacak geyik bulamamış. (...) sonra sırasıyla bir kartal, bir yabandomuzu ve bir pars vurmuş. Ama bundan sonra, gün geçtikçe biraz daha geçmiş. Sonunda da, kardeşini öldüren Kabil gibi, kaşlarını kötülükle çatmış” (KA, s. 76, 77).

Okuyucu, yazar tarafından Şehir insanını kuşatan cansız nesneler dünyasından, keşmekeşten kopararak asıl ait olduğumuz doğal dünyaya götürülmüştür. Bu evrende canlılar insanın kadim kardeşlerimiz olarak görünüm sağlamaktadır (Manka, 2019, s. 7). Faruk Duman insanın ve hayvanın evrendeki kardeşliğini “Kabil” imgesi ile somutlaştırmaktadır. Hayvanları öldürerek, onları yok eden kötücül avcı için kardeşi Habil’i öldüren Kabil benzetmesi yapılmıştır. Böylelikle olaya aynı zamanda mitolojik bir boyut kazandırılır. Kabil ile ilişkilendirilen avcı, *Ve Bir Pars, Hüznle Kaybolur*

romanına oldukça yakın bir şekilde soy tükenmesi ile bağdaştırılan eko-eleştirel bir nesneye dönüştürülmüştür. Ormandaki bütün geyikleri avlayarak onları yok eden avcı, doğayı, kişisel haz ve çıkarlar için kaygısızca sömüren insanı yansıtmaktadır. Avcının, oğlu ile yaşadığı çatışmanın temel kaynağı da burada saklıdır. Nitekim oğulun doğaya yönelişi geyik avı için değil, benliğini gerçekleştirerek kimliğini tamamlayacağı gelini bulmak arzusundan doğar. Böylelikle de oğulun tasavvurunda doğa, bir varlık alanı olarak algılanır. Bu nedenle de ormana gelindiğinde oğul, yok ettiği geyikleri bulmaya giden babasından ayrılarak, bazen ağaca dönüşen gelinini bulacağı ormana yönelir. Kötücül avcı baba, oğlu için arınmayı gerektiren bir nesnedir.

Baba-oğul çatışmasının doğaya yansıdığı bir diğer öykü ise *Ormanda Kederle Kayıp*'tır. Bu öyküde okur yine doğanın iki farklı yüzü ile karşı karşıya gelir. Baba ve oğulun mücadelesinde babanın galip geldiği ve güçlü olduğu dönemde doğa bir sığınak ve güçlendirici alandır. İlk kavgada Baba, oğlu Nusret'i mağlup edip burnunu kestiğinde Nusret, ormana sığınır. İçinde babasına karşı tuttuğu kin ile birlikte sığındığı bu ormanda iyileşir, güçlenir ve erginleşir. Erginleşmenin sonuçlanması ile birlikte orman/doğa, Nusret'i kederli bir atlı şövalyeye dönüştürmüştür. Nusret bu dönüşümünün ardından geri dönerek babasını mağlup etmeyi başarır ve öldürür. Orman/doğa, güçlendirici ve koruyucu misyonlarını tamamlamıştır. Oğulun gücü ve iktidarı ele geçirmesi ile birlikte ait olduğu orman da kimliğini değiştirir. Böylece ormanın ikinci yüzü olan ürkütücülüğü ve groteskliği açığa çıkar. Doğaya ait bir simge olan orman ailenin geri kalanı için, içinde Nusret'in dolaştığı masalsilik içeren ürkütücü ve grotesk bir alandır. Dolayısıyla yutucudur ve her ormana yöneliş onlarda bir tedirginlik oluşturur. Nusret ise bu kişilerce grotesk ormanın, grotesk canavarı olarak algılanmaktadır.

Kar altında, Elma ve *Tüfek* öykülerinde ise doğa, zamansal değerleri ile ön plandadır. Bu noktada özellikle mevsimsel geçişler, doğa etkisini öykülerde belirginleştiren başat unsurdur. Kar Altında öyküsü, kış mevsiminin en sert olduğu dönemde bir kentte geçmektedir. Kar ile kaplanan kentte hayat durmuştur. Böylece doğa, kış mevsimine ait özellikleri ile kente hükmetmektedir. Doğanın en sert yüzlerinden biri öykünün ana yönlendiricisidir. *Elma* öyküsünde ise mevsimsel geçişler ve buna dayalı olarak yaşama ait ayrıntılar elma imgesi üzerinden varlık göstermektedir. Öykü bahardan yazıya, yazdan da sonbahara geçişi anlatırken, bunu elma meyvesinin

şekillenışı üzerinden gerçekleştirir. Elmalar, ilk oluşmaya başladığı dönemde acı fakat umutlandırıcı, yaz mevsiminde olgun ve canlı, sonbahara gelindiğinde ise solgun bir görünüm oluşturur. Öykü kişilerinin yaşantıları da mevsimsel süreç içerisinde elma ile paralel bir izlenim oluşturmaktadır. Bu defa doğa, insan yaşamındaki olay ve etkilerin temel tetikleyicisidir. Doğaya ait imgelerle donatılmış olan tüfek öyküsü ise nisan aylarının puslu havalarını gözler önüne sermektedir. Baharın da doğa gibi görünen güzelliklerinin ardındaki görünmeyen ürkütücülüğü pusların arkasında saklıdır. Ek olarak bu öyküde anne ve oğulun zalim baba ve koca karşısındaki trajedisi doğada ceylan ve yavrusu üzerinden sunulur ve avcı imgesi bir kez daha kullanılır. Anne ördüğü bir halıda kendini, oğluyla birlikte ağaçlar arasında korunan bir ceylan ve yavrusu şeklinde resmeder. Bu halı, annenin kurtuluş hülyalarını yansıtmaktadır ve doğal motifler üzerine oturtulmuştur. Halının üzerindeki tüfek ise zalim babayı imgeleyen bir araçtır. Avcının tüfekte ceylan ve yavrusunu vurması gibi anne oğul da zalim bir babanın tehdidi altında yaşamaktadır. Dolayısıyla avcı imgesi de bir kez daha eko-eleştirel bir nesneye dönüştürülmüştür. Bahsi geçen bütün hususlar doğanın, farklı algılanış biçimleri ile şekillenen çeşitli ve çok katmanlı bir şekilde anlatıların temel zeminine yerleştirilmiş olan izleksel kurgu unsuru olduğunu göstermektedir.

2.5. SENCER İLE YUSUFÇUK

Sencer ile Yusufçuk Faruk Duman'ın altıncı öykü kitabıdır. Öyküler doğanın odak olarak ele alınışının sürdürüldüğü bir zeminde içerdiği düşsel anlatımlar ve fantastik kurgu biçimleriyle dikkat çekmektedir. Öykü kitabı ismini ilk ve en uzun öyküsü olan *Sencer ile Yusufçuk* adlı anlatıdan almaktadır.

İlk basımı 2009 yılında Can Yayınları tarafından yapılan öykü kitabı, toplamda doksan sayfadır. Eser, dört ayrı bölümden oluşan ve kitaba ismini vermiş olan her bölümü farklı bir öykü olabilecek *Sencer ile Yusufçuk* öyküsü ile birlikte *Burç*, *Bağçe*, *Cambaz Koşuk*, *Zahireci* ve *Ashab-ı Kehf* olarak adlandırılmış altı öyküden oluşmaktadır.

2.5.1. Öykülerde Yapı

2.5.1.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Sencer ile Yusufçuk kitabındaki. Altı öykünün dördü (*Sencer ile Yusufçuk*, *Bağçe*, *Zahireci* ve *Ashab-ı Keyf*) kahraman bakış açısı, ikisi ise (*Burç*, *Cambaz Koşuk*) hâkim bakış açısına sahiptir. Yazar sözünü; hâkim bakış açısı ile kurguladığı öykülerde hâkim bakış açılı üçüncü tekil anlatıcıya, kahraman bakış açısı ile kurguladığı öykülerde de kahraman bakış açılı birinci tekil anlatıcıya emanet etmiştir.

Kitaptaki kahraman anlatıcılar arasında en dikkat çekici olanların başında, kitaba ismini vermesinden de anlaşılabilirliği üzere en önemli öykü olan *Sencer ile Yusufçuk*'taki çocuk anlatıcı gelmektedir. Çocuk anlatıcının varlığı, düşselliğin ön plana çıktığı öykülerde yazarın işini kolaylaştıran önemli bir faktöre dönüşmektedir.

“Yazar, “*Sencer ile Yusufçuk*” öyküsünün sınırlarını esnetmek ve katı gerçekliğin aşılma mantık duvarlarını bertaraf etmek için öykü anlatıcısı olarak bir çocuğu seçer. Çocuk anlatıcı ne mantıkta ne hayalde hükümlanlığa müsamaha göstermeyen; yazarın müdahalesini reddederek kendi gerçekliğini kuran; kendi isteklerini dayatan biridir. Çocuk anlatıcı, adeta yazarın elinden kalemini alır; kendi öyküsünü ve çocuk dünyasını kendi kelime ve ifade biçimleriyle kendisi anlatır. Bu çocuk anlatıcının, öyküde bir isminin olmaması da onun dünyanın herhangi bir yerinde herhangi bir çocuk olabileceğinin göstergesidir” (Alçiçek, 2020, s. 315).

Çocuk anlatıcı ile hareket alanını genişleten Faruk Duman *Bağçe*, *Zahireci* ve *Ashab-ı Kehf* öykülerinde bu alanı tekrar kısıtlar. Nitekim öykülerin yapısı da bunu gerektirir. *Bağçe* öyküsündeki anlatıcı başkişinin içe kapanıklığı ve pasifliğinin ifadesinde daraltılmış bir hareket alanının gerekli olması bu durumun en iyi örneklerinden biridir.

Burç ve *Cambaz Koşuk* öykülerinde ise hâkim bakış açısı görülmektedir. Özellikle cinsellik izleğinin en fazla ön plana çıkarıldığı bu öykülerde anlatıcı her ayrıntının farkındadır ve kahramanların içsel düşüncelerine kadar bilgi sahibidir. Cinsellik anlatımlarının cüretkâr bir boyuta ulaştığı bu iki öyküde anlatıcının üçüncü tekil şahıs olup her şeye vakıf olması da öykünün yapısını kuvvetlendirmektedir:

“Alev gecenin geç saatlerine kadar Kerim’i düşünür. O vakit eli önündeki donsuz bacak arasına gider. Ama kızlık korkusundan parmakları katılaşıp da. Kuyu ağzını kapatır gibi. Avcunu orada öyle tutardı. Böylece eli zonklamaya başlar. Zonklayan el bir krater ki. Sabaha karşı, neredeyse sis içinde uyuya kalırdı” (SiY, s. 76).

Bir genç kızın mahremi olan cinsel arzuların betimlenişinde kahraman bakış açısı yerine hâkim bakış açısı ve üçüncü tekil anlatıcının tercih edilmesi mahremiyetin gizliliği açısından oldukça önemli bir husustur. Yazar böylece cinsel tasvirlerde ortaya çıkacak karmaşayı ortadan daha kolay bir şekilde kaldırmış olur. Kadın ve erkeğin cinsel kimliklerine yönelik tarafsız ve objektif bir yaklaşım oluşturulmuştur. Cinsellik durumu bu kolaylığın yalnızca bir örneğidir. Benzer şekilde yine *Cambaz Koşuk* öyküsünde zengin ve fakir yaşamın kıyaslanması ya da *Burç* öyküsündeki bir ergenin gelişim sürecin açıklanmasında tarafsız ve her bir ayrıntıya hâkim olan anlatıcıya ihtiyaç vardır. Böylelikle okur da tarafını kendisi belirler ve ortadaki ayrımların farkına daha net bir şekilde varmış olur. Faruk Duman, anlatısının okura geçişini sağlayacak kişiyi belirleme konusunda oldukça başarılı bir tutum sergiler.

2.5.1.2. Olay örgüsü

Sencer ile Yusufçuk öyküsünde, çok net çizilebilecek bir olay örgüsünden bahsetmek kolay değildir. Öyküde, mahalle hayatı içinde yaşayan bir çocuğun, hayatın tekdüzeliğinden kurtulup hayaller kurması; okuduklarının ya da dinlediklerinin etkisinde kalarak bunları kendi iç dünyasına taşıması ve gerçek yaşamla hayal âlemi arasında anbean gidip gelmesi anlatılır. Bu da kırık bir görüntü ve belirsiz bir atmosfer yaratarak öyküde anlam aramalarını boşa çıkarır. Nitekim yazarın, olay örgüsünü önceleyen bir tutumu da söz konusu değildir. Yazar, bu öyküde yeni bir yaratım peşindedir. Öykü; masal, geleneksel hikâye, fantastik gibi türlerin bir kaynaşma noktasıdır; aynı zamanda şiirimsi bir hava ile gerçek yaşantıya ait görüntüleri katıştıran bir deneyselliğin ürünüdür (Alçiçek, 2020, s. 316, 317). “Çatı”, “Zerre”, “Uykuda” ve “Menzil” adlı dört ayrı bölümden oluşan öykünün ilk bölümü Çatı’da; anlatıcı çocuk kendini ağaç evi olarak adlandırdığı bir ağaç üzerinde konumlandırır ve burada okuduklarından hareketle düşselleştirdiği ütöpik mekân John Silver’in Yeri’ni seyreterek izlenimlerini aktarır. Aklının bir kısmı da ağacın hemen önündeki evinde ve anne-babasındadır. “Zerre” adlı bölümde anlatıcı Yusuf adlı arkadaşını anımsar ve yarı düş yarı gerçek biçimde okul maceraları anlatılır. Vakaların Kars yakınlarında geçtiği anlaşılan bu bölümde de Julia’nın evi, anlatıcının kurguladığı diğer bir ütöpik mekândır. “Uykuda adlı” bölümde anlatıcı John Silver’in gemisini düşselleştirir. Bu geminin bulunduğu yerlerde maceralara atılma eğilimindedir. Tam gerçekliklerden kopacak

olduğunda ise bir anda anlatının yönü aileye doğru seyir değiştirir. Son bölüm “Menzil”de de; annesine gelen bir el yazması mektup ile dedesinin geleceğini öğrenen ve onu beklemeye koyulan anlatıcı, John Silver’ı görmeye devam eder. Fakat dedesi bir türlü gelmez ve anlatıcı da öykünün sonunda bir daha John Silver’ı göremeyeceğini fark eder. Tüm bu vaka durumları, hayali ve gerçekçi kurgunun iç içe geçtiği bir düzlemde yaşanır. Olaylar arası geçişler hayalden gerçeğe ve gerçekten tekrar hayale doğru bir döngü içerisinde.

Numaralandırılmış on ayrı bölümden oluşan *Burç* öyküsü, olayların sonucunun anlatımı ile başlar ve öykü başkışısı yanındakilere durumdan bahsetmek için geçmişini anlatmaya başlayınca kurgu şekillenir. Padişahların bulunduğu çok eski zamanların İstanbul’unda yaşanan vakaların başlangıç noktası, anne ve babasının öldürülmesi ile birlikte köleleştirilmiş bir çocuğun İstanbul’a getirilişi ve burada yağ tüccarlığı yapan zengin Hacı Efendi’nin kâhyası tarafından satın alınması ile başlar. Aralarında sevgi bağı oluşan Hacı Efendi ve köle çocuk arasındaki ilişki giderek güçlenmeye devam ederken, köle çocuğun ergenliğe girmesi ile birlikte durum değişir. Geceleri rüyalarında cinsel dürtüleri ile baş başa kalmaya başlayan çocuk, bir gün rüyalarında kendisini tatmin eden kadın ile konakta karşılaşır ve bu kadının Hacı Efendi’nin eşi olduğunu öğrenir. Başlarda uzak durmaya çalışsa da fazla uzun sürmez. Bir gece Hacı avda olduğu sırada bu kadını mastürbasyon yaparken gören çocuk, kadının bu durumu fark etmesi ile ona yaklaşır ve ikisinin de isteğiyle sevişmeye başlarlar. Hacı ise bu sırada avda uzun zamandır peşinde olduğu iki hayvandan biri olan parsı vurarak eve döner ve karısının yanına çıkarken merdivenlerde köle çocuğa rastlar. Karısının tavırlarından da durumu anlayan Hacı, ertesi gün kâhya ile iki avcıya çocuğu ormanda öldürmelerini söyler. Şans eseri kurtulan çocuk ormanda iyileşir ve gördüğü bir geyiği annesine benzeterak takip eder. Folklorik bir biçimde kahramanın en büyük yardımcısına dönüşen geyik, hacının avlamak istediği diğer hayvandır. Çocuk, geyiği takip ettiği sırada yolunu da bulmuş konağı görmüştür. Geyik görülmeyip gitsin diye ateş ettiği mermi hacıyı öldürür. Çocuk ise kadı kararıyla burçlardan aşağıya atılır fakat ölmez.

Bağçe öyküsü, anlatıcı başkahramanın, kavak ağaçlarının polen saçtığı bir mevsimin sabahında sevgilisi “kara gözlü dul” Arzu’nun yanında uyanması ile başlar. Bir önceki akşamüzeri hasta olan annesinin, amcasının kendilerinde kaldığı günleri anımsatması ile amcasını hatırlamıştır. Bu küçük ve rutubetli eve amca bir bavul ile

gelerek uzun bir süre kalmış, sonrasında da biraz para bulunca aniden geldiği gibi çekip gitmiştir. Daha sonra anlatıcı annesinin hastalığının neden uzun sürdüğünü düşünür ve annesi için korkar. Bu noktadan itibaren öykünün odağı Arzu'ya evrilir. Kocasını çok eskiden ölmüş olan Arzu, anlatıcı kişinin komşusudur ve gözü ondadır. Bu nedenle pencere önlerinde onu çıplaklığı ile tahrik eder ve bir sabah onu kahvaltı için çağırarak cinsel gücünü sonuna kadar kullanır. Arzu'nun anlatıcı kişi ile olmasındaki tek engel annedir ve bu sırada anlatıcı, hasta annesinin de hastalığının Arzu'nun onu zehirlemesi sonucu olduğunu hatırlar. Bu düşünceler eşliğinde yataktan kalkan anlatıcı, giyinerek polen yağmurunun altında kahvesine gider.

Cambaz Koşuk öyküsünde vakalar, büyümlü gerçekçi bir etkiye sahiptir ve olağandan başlayıp olağanüstülüğe doğru şekil alır. Ali adında bir cambaz, eşi Melek ve çocukları Alev ile Cemil'den oluşan bir ailenin yoksul yaşantısının anlatıldığı öyküde Ali cambazlıkla geçinmeye çalışır. Kızları Alev ise bir tekstil fabrikasında çalışır. Alev bir gün zengin bir fabrikatörün oğlu Kerim ile karşılaşınca olayların tekdüzeliği bozulur. Alev her gün Kerim'in otomobilinde şehri gezer ve babasını sahne sanatçısı olarak tanıtır. Gerçek yaşamını yalanlar ile doldurarak Kerim'e anlatır. Bir gün rüyasında "Burak" gören Ali yine cambazlık yaparken ipten düşer. Bu düşüş ile olağanüstü olaylar silsilesi de gelişir. Ali düşerken bir gözü de fırlayarak şehre gitmiş ve Kerim'in önüne düşmüştür. Kerim, gözü sahibine götürmek için arka mahalleye yönelir ve gözün sahibi olan Ali'nin başında Alev ve Melek'i ağlarken görür. Ali günlerce cansız yatar, Melek rüyasında Burak görür, Kerim, Alev'i zengin bir yaşantının içinde düşler Cemil ise öyküsüz uyur.

Zahireci öyküsü, dedesinden babasına, babasından da kendine kalan bir zahire dükkânının işletmecisinin odağındadır. Öyküdeki vakalar bu kişinin dedesi ve babasına dönük anımsamaları üzerine kuruludur. Zahireci sıcak ve nemli bir yaz gününde babasının ölümünün ardından buz almak için gittiğinde önce babasını ardından da evliya dedesini anımsar. Dedesi bir sabah dükkânı açtığında savaş habercisi olan yaralı bir atlının buğday saçtığını görmüştür. Yaklaştığında atlı kaybolur yalnızca buğdaylar kalır ve bu durum günlerce devam eder. Dede, bir gün bu buğdayları yoksullara dağıtma kararı alır. Kararı gerçekleştirdiğinde ise savaş başlamıştır ve şehre güller yağar. Evliya dedenin cesedi bulunamaz. Bu anımsamalar içindeyken bel ağrısı ile uyanan

anlatıcı özne, buğday çuvallarının üzerine uzanır ve bel ağrısı içinde ölümü beklemeye koyulur.

Ashab-ı Kehf öyküsünde vakalar, düşsel ve rüya üzerine oturtulmuş bir zeminde gerçekleştiğinden dolayı anlatı olağanüstülükler ile örülüdür ve meşhur Ashab-ı Kehf anlatısı ile bağlantılıdır. Ashab-ı Kehf'teki mağara arkadaşları gibi mağarada uyuyan arkadaşlardan anlatıcı olanın gördükleri rüyalar öykünün ana omurgasıdır ve olaydan ziyade durum ön plandadır. Anlatıcı, mağaradaki arkadaşı Yakup'tan bahsedip, gördüğü kaplanın düşürdüğü beyaz parçayı anlatırken bir anda mağaraya girmesi ile birlikte kendisi için yeni bir yaşamın başladığını belirtir. Mağarada gördüğü bir örümcek ona yüzlerce yıl yetecek kadar rüya kazandırmıştır. Anlatıya daha sonra Kenan, İsmail ve ismi belirtilmeyen diğerleri de dâhil olur. Uyurken Ashab-ı Kehf'e benzer bir biçimde üç yüz sene geçmiştir. Anlatıcı öykü sonunda mağaradan çıkınca salt ışıktan oluşmuş bir dünyaya doğru yürür. Bu aynı zamanda yeniden doğuştur. Fakat bu dünya kanlı bir dünyadır ve anlatıcı bir eve girerek kanlar içinde oturur.

2.5.1.3. Zaman

Sencer İle Yusufçuk öyküsünün iki zaman düzleminde geçtiği söylenebilir. Biri, çocuğun muhayyilesinde; diğeri gerçek zamanda geçer. İki zamanın birbirine eklemlenerek aynı anda yaşandığı gözlenir. İki zaman düzleminin iç içeliği, öykülerin masal türünden ayrılmasını da sağlar (Alçıçek, 2020: 316). Zaman bağlamında diğeri bir dikkat çeken husus ise vakaların darbe döneminde geçtiğine dair örtük vurgulama biçimleridir:

“Eylül ayının başlarında bir gece silah sesleriyle uyanmıştık. Uzakta kurşunlar atılmış, sonra tapırtıları, bağırtilar işitmiştik.

Dışarıya çıkmayacaksınız, demişti babam. Kapının önü. Uzaklaşmak yok” (SiY, s. 14).

Darbe günlerinin bir çocuk bakış açısından aktarımı ile anlatıdaki düşsellik arttırılmıştır. Bunun bir savaş olduğunu düşünen anlatıcı çocuk düşselliklerine yeniden yönelerek bu durumun etkisiyle annesinden dinlediği roman kahramanı John Silver gibi savaş maceralarına atılır. Gerçek zaman düzleminde ise darbeden etkilenen ailenin trajik yaşantısı varlık göstermektedir. Dolayısıyla vaka zamanı da, düşsellik ve gerçekliğin öyküdeki perçinleyici bir ortak halkasıdır.

Burç öyküsünde zaman kronik bir biçimde ilerler. Öykünün başında sonuca dair ipuçları verilse de yapılan geriye sapım tekniği ile olayların akışı, geri kalan süreçte kronoloji ile uyum sağlar. Algısal zaman düzleminden bakıldığında ise eski zamanlardan bahsedilmesi ve İstanbul'un padişahlar tarafından yönetilmesi, hacca gidilmesi gibi etkenler vaka zamanının Osmanlı Dönemi olduğunu gösterse de somut bir ifadeye rastlanmaz. Her bölümün başında kullanılan:

“İstanbul bir zamanlar bir zeytin idi. Sarayburnu’ndan karşıya bakıldıkça ağaçlar değil, zeytinden bu sofraya görülürdü” (SiY, s. 51).

İfadeleri zamansal açıdan anlatıya masalsı bir boyut kazandırır. Öykünün basmakalıp ifadesine dönüşen bu ifadeler hem olağanüstü anlamsal değere sahip olması hem de ucu açık bırakılmış olan çok eski bir zamana gönderme yapması bakımından zamanı düşselliğe taşıyarak öykünün yapısına geleneksel bir anlatı formu özelliği kazandırır ve okuyucuya Faruk Duman’ın estetik dünyasından bir izdüşüm sunar.

Bağçe öyküsünde zaman akronik karakterlidir. Vakalar, öykünün başında ve sonundaki yatak sahnesinde anlatıcının zihnindeki geçmişe sıkıştırılmıştır. Geçmişin aktarımında ise sıradizimsel kaygı taşımayan bir yapı söz konusudur. Algısal zaman bağlamında ise vaka zamanının kavak ağaçlarının polenler saçtığı bir mevsim olduğu görülür. Üstelik uyanılan sabah da bayram sabahıdır. Kavak ağaçlarının polen saçması düşünüldüğünde mayıs-haziran aylarını akla getiren bu zaman dilimi ile kavak ağacının mitolojik önemine de vurgu yapılır. Anneye göre polen saçan bu ağaçlar geçmişteki savaşlarda yaşamlarını kaybetmiş olan askerlerdir ve o andaki görevleri ait oldukları bahçeyi korumaktır. Polenleri kar olarak da niteleyen anlatıcının bu yaklaşımı, doğayı öykü odağına zamansal bağlamda yerleştirir. Bu tasavvur biçiminde yaşamın kaynağı ağaç ve dolayısıyla da doğa olarak gözlemlenir.

Koşuk Cambaz öyküsü kronik bir yapıya sahiptir ve art zamanlı bir öyküdür. Olaylar yaşanmış, bitmiş ve geçmişte kalmıştır. Algısal zamana dair ise tarihsel olarak somut bir zaman dilimine rastlanmaz. Sadece öykünün başında ana vakanın bir yaz günü geçtiği belirtilmiştir.

Zahireci öyküsü gerçekler ve geçmişe dönük anımsamalar üzerine kurulu olduğundan dolayı anlatı iki farklı zaman düzleminde ilerler. Her ikisinde de vakalar kronolojik sıra ile uyum içerisindedir. Ortak zeminde ise anlatıcı özne, baba ve dede olmak üzere üç farklı kuşağın ele alındığı ve bu bağlamda üç farklı dönemin öyküde zamansal açıdan boy gösterdiği görülür. Öykünün yapısı buz kalıplarının arabada

satılması başta olmak üzere birçok unsuruyla üç kuşağın vaka zamanı bağlamında darbe dönemi ve öncesinde gerçekleştirdiğini yansıtır. Bu bağlamda bu parça diğer öyküler ile birleştiğinde şehre güller yağdırdığı düşünülen ve buğdaysız, ekmeksiz kalınan savaşın da 12 Eylül darbesi olduğunu düşünmek mümkündür. Darbenin getirdiği yıkım ve trajediler, kısıtlı imkânlar ve eski yaşam biçimi zamansal bağlamda öyküyü şekillendiren unsurlardır.

Ashab-ı Kehf öyküsü düşselliğin hâkim olduğu bir öyküdür. Reel zamanın dışında yaşandığından dolayı tarihsel anlamda somut bir zamana yer verilmemiştir. Anlatıcı bu bağlamda yalnızca mağarada geçen zamanı üç yüz yıl olarak belirtir. Kronolojik sıra da buna dayalı olarak öyküde yer almaz. İç içe geçmiş olan rüyalar ile oluşturulan öyküde zaman kavramı kırılmıştır.

2.5.1.4. Mekân

2.5.1.4.1. Çevresel Mekânlar

“Çatı”, “Zerre”, “Uykuda”, “Menzil” adları verilen dört bölümden teşekkül eden *Sencer ile Yusufçuk* öyküsü katmanlı bir yapıdadır; iç içe kurulu öykülerde geçişler, çocuğun düşleri sayesinde akıcı bir boyut kazanır. Yazarın kendi çocukluğundan esintiler taşıdığını düşündüğümüz öyküde gerçek mekân olarak Anadolu coğrafyasını görmek mümkündür. Öykünün daha çok hayalî mekânlarda geçtiği düşünüldüğünde gerçek mekân kavramı, önemini yitirmektedir. Bu açıdan Faruk Duman’ın yenilikçi çıkışlarının en iyi ifadelerinden biri olan “Sencer ile Yusufçuk” öyküsüne odaklanmak, yazarın estetik anlayışını ve arayışlarını kavramak adına önemlidir (Alçıçek, 2020, s. 315, 316). Bu estetik anlayış doğrultusunda gerçek ve düşsel olmak üzere iki farklı çevresel mekân biçimi önem kazanır. Gerçekçi düzlemde öykünün çevresel mekânı 12 Eylül Darbesi zamanlarındaki Anadolu ve Kars ilidir. Özellikle darbe döneminde Kars’ın ve Kars halkının mahrumiyetleri de öyküye canlılık katan etkenlerden biri olarak kullanılmıştır:

“Yolculukta, uzak şehirlerin birer taş gibi ağır, sıkıntılı durup durduklarını düşünmek hatadır; Kars’tı, kimi zaman elini uzatsan tutuverecekmişsin gibi yaklaşır, kiminde Yemen’e komşu olurdu. O zaman coğrafya derslerinde ne vakit öğretmen çıkıp esneyen ağzıyla Kars için, “Serhat şehrimiz” dese, orada serhat, uzak, garip, hatta gariban anlamlarına gelirdi” (SiY, s. 27).

Faruk Duman'ın doğduğu topraklar ve memleketi olan Kars hakkında kullanılan bu ifadeler ilgi çekicidir. Kars'ın söz konusu dönemde coğrafi konumundan ve ücra bir şehir oluşundan dolayı maruz kaldığı mahrumiyetler “gariban” ifadesi ile somutlaştırılmaktadır. Ayrıca anlatıcı çocuk yine bu yörenin özellikleri doğrultusunda etrafında yaşanan her bir ayrıntıyı içselleştirir. Gerçek anlamda kurgulanan çevresel mekân bu tarz yönleri ile öne çıkarken düşsel çerçevede ise içinde korsan gemilerinin gezindiği denizle çevrili ve kıyılarında kovboyları, barları olan bir sahil yeri göze çarpar. John Silver ile bağlantılı olarak düşünüldüğünde bu düşselliğin Robert Louis Stevenson'un *Define Adası* eserinden hareketle kurgulandığı anlaşılabılır.

Burç öyküsü çok eski zamanların İstanbul'unda geçmektedir. İstanbul vaka döneminde, doğal özelliklerin korunduğu, ormanların canlılığını yitirmediği ve zeytin gibi görünüşü ile cenneti andıran çevresel özelliklere sahiptir. Öykü, kahramanın doğadaki muğlaklıklar ile baş başa kalabilmesi açısından uygun bir zemindir. Ekolojik dengenin bozulmaması, Osmanlı dönemindeki esnafılık ve ticaret başta olmak üzere sosyolojik bağlamda İstanbul yaşamından izler sunan çevresel mekân, öykü sonunda kadı kararı ile başkişinin aşağı atılacağı burçlar ile çevrili olmasıyla da tarihi özelliklerinin vurgulandığı bir düzlemde okuyucunun karşısındadır.

Bağçe öyküsünde çevresel mekân kavak ağaçları ile dolu olan ismi ve yeri belirsiz bir Anadolu kasabasıdır. Komşuluk ilişkilerinin devam ettiği bu kasaba da yalnızlık duyumsamaları için de uygun bir zemin bulunur. Kasaba aynı zamanda taşra yaşantısının da öyküdeki şekillendirici etkisini ortaya koyar. Faruk duman öykülerinde sıklıkla kullanılan taşra bir kez daha okuyucunun karşısındadır. Üstelik bu kez doğa ile sıkı ilişki içinde görülür. Bu ilişkideki en kilit imge ise anlatıya folklorik ve mitolojik değerler katan kavak ağaçlarıdır.

Koşuk Cambaz öyküsü, denize kıyısı olan bir şehirde geçer. Bu şehir sosyal tabakalaşmanın belirgin olduğu bir yapıyadadır. Fabrikalara sahiptir ve kentsel özellikleri ile zenginlerin yaşadığı gelişmiş bir yüzü vardır. Fakat arka mahallelere doğru yöneldikçe işler değişir ve durum ersine döner. Zengin ve kalabalık yapısı ile olduğu kadar yoksul taşra bölgelere ve gelişmemiş arka, kenar mahallere de sahip olduğu görülür. Dolayısıyla sosyolojik ve fizyolojik çerçevede şehrin iki yüzü vardır. Öykü odağındaki ailenin yaşantısı yoksul kesimin, Kerim'in yaşantısı ise zengin

kesimin iz düşümleridir. Dolayısıyla çevresel mekân sosyal tabakalaşma, toplumsal kümelenme ve ayrışma gibi yoğun sosyolojik problemlere sahip bir deniz kentidir.

Zahireci öyküsünde mekânların tamamı algısallıktan uzak olup çevresel niteliktedir. Öykü, teknolojinin henüz yeterince gelişmiş olmadığı ve buz kalıpları ile soğuk ihtiyaçlarının karşılandığı, sıcak ve nemli bir yaz mevsimine sahip taşra özellikleri sergileyen bir bölgede geçmektedir. Bu alanda bulunan zahire dükkânı, buz kalıpları deposu ve başkişinin evi de öyküdeki iç mekânlardır.

Ashab-ı Kehf öyküsü rüyalarla örülü olduğundan dolayı mekânların çoğunluk kısmı düşseldir ve bunların tamamı algısallıktan uzaktır. Çevresel mekân olarak içinde uyunan mağara, mağaradan çıktıktan sonra yürünen ışıklı dünya, kanlar içinde oturan ev gösterilebilir. Mağarada yeniden doğuş gayesi güden kahramanların bir anda kendilerini ışıklı ve kanlı bir soyut coğrafyada bulmalarıyla öykü sonlanır.

2.5.1.4.2. Algısal Mekânlar

2.5.1.4.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Bağçe öyküsünde anlatıcı başkişinin ailesi ile birlikte yaşadığı ev ve bahçe kapalı, dar ve labirent özellikleriyle öne çıkan “sıkıntılı” mekânlardır. İçinde bulunan özneyi mümkün olduğunca sıkıştıran ve olumsuz çağrışımlara sebebiyet veren bu alanın öyküdeki işlevi, yalnızlık duyumsamaları ve cinsellik teması eşliğinde varoluş sıkıntıları yansıtılan başkişiyi dışarıya doğru iteklemesidir:

“Böylece birkaç yılı bu küçük rutubetli evin odalarında onlarla birlikte geçirdiğini. Amcam bu; gece yarılarda dek dışarılarda içerek iyice sarhoş olur, sonra bir vakit bahçenin sıkıntılı kapısından neredeyse yuvarlanarak girer” (SiY, s. 67).

Amcasından bahsederken ev ve bahçenin algısal yapısından bahseden anlatıcının yaklaşımı dikkat çekicidir. Ev, özneyi sıkıştıracak kadar küçük ve rutubetli odalarla dolu, bahçe ise bütünüyle sıkıntılıdır. Bu algılayış biçimi, öznenin yalnızlığı ve cinsellik içeren eylemleri ile birlikte düşünüldüğünde varoluşsal bir boşluk yaşayan bireyin problemlerini tetikleyici bir görünüm kazanır. Özne bu alanda her bulunduğu belirtilen kapalılık özelliği dolayısıyla kendini dışarıya doğru itekleme arzusu duyar. Mekânın kapalılığı, öznenin ruhsal karanlığına dönüşür.

2.5.1.4.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar

Sencer ile Yusufçuk'da anlatıcı, gerçeklerin sıkıntılarındansa hayallerini gerçekleştirip mutlu olduğu kendi iç evreniyle meşguldür. Kendini dış dünyadan koruyacak bir sığınak inşa eder. Bu sığınak, ona hayal dünyası için bir mekân sağlayan akasya ağacındaki ağaçevdir. Ağaç, kahramanın gerçekle bağını koparan bir işleve sahiptir. Çocuğun benimsediği bu mekân, sıradan bir ağaçevden uzaktır. Çocuğun, bir korsan gemisi olarak düşündüğü ve tuzlu bir okyanus kenarında olduğunu hayal ettiği ağaç, nöbetçi bir asker gibi kök salmış ve kollarını iki yana açmıştır. Kılıcını kuşanan öykü kahramanı da kulede nöbet tutan bir askerdir. Çocuk, rüzgârın ağacı sallamasını, geminin halatlarının biri tarafından kesilmesi olarak düşünür, gerilim yaratır, heyecan duyar. Kendi evi, kahkahaların ve şarap kokularının geldiği John Silver'ın Yeri'dir. Çocuk, John Silver gibi bara gidip rom içer. Çocuk için bu mekânlar, güvenli yerlerdir; onlarla kurduğu içsel bağ da onlara yakınlık duyma; hatta kendini onlardan biri görme hissiyatını doğurur (Alçiçek, 2020, s. 322). Çocuk için bu mekânların dışında kalma zorunluluklarının neredeyse tamamı korkunç bir durumdur. Üstelik bu ağaçevin başkahramanın kendi ile özdeşleşen bir fonksiyonu da bulunur: "Ben ki bitkin bir ağaçtım. Serüvenci bir ağaç" (SiY, s. 9). Çocuğun kendi özdeşleştirdiği bu yarı düşsel yarı gerçek mekânın tasavvur edilişinde kavranması gereken en önemli husus, hayalci bir çocuğun bu ediminin en net gerçekleştirdiği yerin bu alan olmasıdır. Dolayısıyla çocuk kendi düşsel, maceraperest ve gerçeklikten uzak kalmak isteyen karakterini bu mekâna bağlılığı üzerinden ifade eder. Bütün bu unsurlar söz konusu mekânların güvenli, koruyucu ve sağaltıcı sığınak özellikleri ile birleştirildiğinde tasavvur edilmiş biçimini açık ve geniş mekân haline getirmektedir. Düşselliklere yönelmiş olan çocuğun, doğa ile birlikteliğinin de temel bileşeni olarak görev yapan bu mekân, çocuğun muhayyilesindeki düşselliklerin ve tasavvur biçimlerinin doğa ile kavrandığını da ortaya koyar. Bu bağlamda doğanın algılanış biçimine de açık ve geniş bir yapı kazandırılır.

Burç öyküsünde açık ve geniş mekân olarak öyküdeki ormanın varlığından bahsetmek mümkündür. Bir kez daha orman, bir Faruk Duman anlatısında açık ve geniş bir mekân olarak varlık göstermektedir. Doğanın bir mikro biçimi olma özelliğini sürdüren orman, koruyucu, sağaltıcı, iyileştirici işlevleri ve merhametli karakteriyle hem doğayı öykü odağına yerleştirir hem de öyküdeki algısal mekân eksikliğini gidermiş

olur. Ormanın öyküye kattığı en önemli işlev ise yaralı çocuğu iyileştirerek ona en büyük yardımcısı olacak geyiği sunmasıdır:

“Yine de orman, bu yabanıl orman, ne de olsa merhametli bir ormandı, darda kalanın yardımına koşar, sözgelimi yaralı geyiklerle yorgun kuşları kollayarak onları sarıp iyileştirirdi” (SiY, s. 63).

Köle çocuk da kâhya ve adamları tarafından vurulduktan sonra bu hayvanlar gibi orman tarafından saklanıp iyileştirilmiştir. Bu noktada varlığın korunduğu bu sağaltıcı alan, doğanın hem canlılık kaynağı olduğuna hem de insanlara dönük merhametine yönelik imgelemler barındırmaktadır. Üstelik ormanın, çocuğa en önemli yardımcısı olan geyiği göndermesi sayesinde de çocuk başındaki beladan kurtulmuş ve istemsizce de olsa Hacı’yı öldürmüştür. Geyiğin, ona kaybettiği annesini hatırlatması da ormanın çocuğa sunduğu bir diğer lütuftur. Bu sayede çocuğun kimsesizliği de kırılmış olur ve bu açık, geniş varlık alanı çocuğu sahiplenir.

2.5.1.5. Şahıs Kadrosu

2.5.1.5.1. Erkek Karakterler

Sencer ile Yusufçuk’ta erkek karakterler olarak baba ve ağabey gibi aile bireyleri dikkat çekmektedir. Baba bir fabrikada çalışan işçi, ağabey ise marangoz çırağıdır. Öyküde en yoğun görünüme sahip karakterlerden biri olan baba, aynı zamanda darbeci askerlere karşıt görüşe sahip solcu bir kişilik olarak düşünülebilir. Evine onlardan saklanarak girip çıkan baba bir gün yaralı bir şekilde eve gelince, çocuk bu durumu da düşselliğe yöneltir. Bu noktada başkışı olan çocuk nezdinde aile bireylerine yönelik bir silikleştirme durumu söz konusudur.

“Öyküde anne, baba, ağabey gibi kişiler silikleşirken doğa unsurları, hayalî kahramanlar, olağanüstü olaylar öne çıkar. Çocuğun gerçek hayatını renklendiren bu çoksesli dünyadan gerçek kişiler de nasiplenir. Ailesini imgeleminde başkalaştıran çocuk, eğlenceli ve heyecanlı bir coşku yaratır. O, hayran olduğu romanlardaki gibi kahramanlarla yaşamak ister. Elbette bu arzu, onun için imkânsız değildir. Babasının gizli ya da önemli bir işle meşguliyetini hayal eden çocuk anlatıcı, babasını bir süvari gibi düşünür; geç saatte eve dönen baba, köpükler içinde kalan atını akasyaya bağlar ve atının yem torbası içinde geldiği yolu unutmasını diler. Babası uyuduktan sonra atın başka bir sahibinin elinde bir kırbaça ata bindiğini ve evin içine girerek gezdiğini düşler” (Alçıçek, 2020, s. 322).

Bu edimlerin tamamının kaynağı gerçeklerden sıyrılma arzusudur. Çocuğun görmek istediği kişi aslında hülyalarında iletişim kurduğu John Silver adlı korsan eskisidir. Bu

açından erkek karakterler bağlamında öykü kişilerinin kendi perspektiflerinden ziyade, onların çocuk öznenin zihnindeki işlevselliği daha önemli olarak düşünülebilir.

Burç öyküsünün başkişisi olan köle delikanlı çocuk karakterler çerçevesinde ele alınacak olursa erkek karakter açısından öne çıkan en önemli ismin Hacı Efendi olduğu görülmektedir. Zengin bir yağ tüccarı olan Hacı Efendi aynı zamanda ormanda saklanan en gizemli iki hayvan geyik ve parsın peşinde olan bir avcıdır. Öykü başlarında iyi, merhametli ve babacan tavırları ile dikkat çekse de öykü sonunda karşıt değer grubunun bir nesnesi olur. Söz konusu değişimin odak noktası ise peşinde olduğu parsu vurmasıdır. Parsı vurunca iktidarını kuvvetlendiren ve kişisel hazzının doruğuna ulaşan Hacı'yı, artık şanssızlıklar ve uğursuzluklar beklemektedir. Nitekim ilk olarak parsu vurunca karısı onu köle çocukla aldatır. Parsı öldürünce kendi iktidarını kuvvetlendirse de artık hane içinde istenmeyen ve ergen bir köleye tercih edilen kişi konumundadır. Köle çocuğu öldürme emri veren Hacı'nın bu emrinden çocuğun mucizevi bir şekilde kurtulması ikinci şanssızlığıdır. Ardından pars ile birlikte ormanın diğer gizemli hayvanı olan geyik ile karşılaşan çocuğun, geyiğin yardımı ile Hacı'nın evine geri gelmesi ve geyiği korumak için ateş ettiği merminin Hacı'nın başına isabet edip öldürmesi üçüncü ve son şanssızlıktır. Dolayısıyla Hacı, parsu öldürdükten sonra kendisini ölüme götürecek olan uğursuzluk silsilesi ile karşılaşan kötü kalpli bir geleneksel anlatı formu kahramanına dönüşür. Bu nokta ekoeleştirel tavır ile oluşturulmuş doğa temasının folklor ile birleştiği temel bağlamdır ve kötü avcı yine bir erkek karakter üzerinden ifade edilmektedir.

Bağçe öyküsünün başkişisi olan anlatıcı, öyküdeki en temel erkek karakterdir. Hasta annesi ve babası ile birlikte yaşayan özne, yan komşusu olan dul kadın Arzu ile birlikte. Bulunduğu ev, yaşadığı çevre ve işletmecisi olduğu kahvehane gibi alanların tamamında mutsuz ve varoluşsal anlam arayışında olan bir izlenim sergiler. Yalnızlık duyumsamalarının tam ortasındadır ve yalnızlığını Arzu ile doldurmaya çalışır. Bu esnada sürekli olarak cüretkâr cinsellik anlatılarının içerisinde yer almaktadır. Dolayısıyla da varoluşsal edimini cinsellik ile doldurmaya çalışan bir görünüme sahiptir. Fakat Arzu onun yalnızlığını giderici bir işlev görmeyip yalnızca cinsel hazlarını tatmin eder. Çünkü aklı, peşine takıldığı kuyruk sayesinde gördüğü güzel kızdır ve arzuladığı nesne Arzu değil bu kızdır. Annesini zehirleyen Arzu'ya ses çıkarmaması ve Arzu'nun anneyi ortadan kaldırınca bu erkekle birlikte olacağı

düşüncesi gibi unsurlar ise bu erkek karakterin pasif ve silik bir tarafı olduğunu göstermektedir. Annesinin ölümüne kendi cinsel tatminkârlığı için üzülse de ses çıkaramayacak kadar yalnız ve içine kapanık bir taşra insanıdır. Eril işlevleri yalnızca cinsellik edimlerinde fonksiyonel bir tutum gösterir. Bu da varoluşa dayalı kendilik gerçekleştirme edimini sağlayamayan bireyin cinselliğe yöneliminin farklı bir versiyonudur.

Cambaz Koşuk öyküsünde dikkat çekici ölçüde kullanılan iki karakter söz konusudur. Bunlardan ilki öykünün başkişisi olan Cambaz Ali, sosyal tabakalaşmadaki yoksul kesimin temsilcisi olan ve ailesinin geçimi uğruna her gün ölümü göze alarak iplerde dolaşan bir kişiliktir. Evde ve dışarda yırtık, geniş pijamaları ile dolaşan yoksulluğun ortasındaki bu karakter öykü sonunda ipten düşerek cansızlaşır. Bu esnada gözü yerinden fırlayarak zengin mahallelere giderek Kerim'in önüne düşer. Göz, gördüğü bu zengin ve lüks yaşantı karşısında hayrete düşer. Dolayısıyla bu durum ölmeyip cansız yatan Ali'nin gözü açık gittiğine ve gözünün lüks yaşayışlarda kaldığına dair örtük ve imgesel bir vurgulama olarak düşünülebilir. Ali, iki yüzü olan şehrin yoksul yaşantısının karakteristik bir ürünüdür. Diğer erkek karakter Kerim'de ise durum tam tersidir. Ali'nin kızı Alev ile sevgili olan Kerim, bu şehrin zengin kesimine ait bir gençtir. Sermaye gücü karşısında emek gücünün öğütülmesi ve kapitalist işleyiş sisteminde emekçilerin yutulması, burjuvanın lüks yaşantısı gibi durumlar ile birlikte düşünüldüğünde iki erkek karakterin mukayesesini daha büyük bir anlam kazanmış olur. Dolayısıyla ekonomik çerçevede sosyal tabakalaşmayı odağına almış olan anlatıdaki zengin kesimin bir izdüşümüdür. Ali, ailesinin geçimi için ölümü göze alıp iplerde dolaşırken, Kerim fabrikatör babasının zengin olması sayesinde hiç çalışmadan ve emek harcamadan lüks mahallelerde lüks otomobiliyle dolaşır. Her iki erkek karakterin yaşantı biçimi sosyal adaletsizlik ve eşitsizlik durumlarını ortaya koyan bir eleştiri biçimi olarak düşünülebilir.

Zahireci öyküsünde aynı ailenin üç farklı kuşağının temsilcisi olan erkek karakterler öykünün odağındadır. Anlatıcı özne bu kuşağın son temsilcisidir. Diğer iki kuşak ise onun babası ve dedesi temsil eder. Dede, zahireci dükkânının kurucusu olan ailenin en ileri bireyidir ve anlatıcı öznenin geçmişe dönük anımsamaları ile kurguya dâhil olur. Torunun anlatımında evliya olarak nitelenen dedenin en belirgin özelliği yardımsever kişiliğidir. Olağanüstülüklerin tamamı da dede üzerinden kurulur. Her

sabah önce camiye sonra dükkânına gelen dede, soyutlaşan bir düzlemde buğday dağıtan, eli kılıklı bir atlı ile karşılaşmaya başlar. Onun saçtığı buğdayları fakir ve yoksullara dağıtır. Bu durum en temelde ise bir savaşın habercisidir ve savaş başlar. Dede bu savaşta yok olur. Kırklara karışan bir halk kahramanı gibi cesedi bulunamaz. Dede üzerinden büyülü gerçekçilik ve olağanüstülükler, folklor desteği ile öyküde varlık gösterir. İkinci kuşak baba ise ömrünü bu dükkânda geçiren şifacı bir karakterdir. Evliya olan dedenin ardından bir şaman gibi iyileştirici ve sağaltıcı işlevleri bulunur ve dükkân kapısı onun döneminde birtakım mitik ritüellere şahit olur:

“Köylüler buraya gelir, -Babam şifalı otları da bilir, onları da Lokman Hekim gibi zorda olanlara verir para almazdı, ama şifa bulup da iyileşenlerin yardımları, armağanları, adakları çok olurdu, hatta bir vakit dükkânın kapısına tavuk başı çakanlar bile çıkmış, derdi babam” (SiY, s. 82).

Baba döneminde dükkân halk tarafından batını bir biçimde kutsal ve uğurlu bir yere dönüştürülmüştür. Bu noktada babada Şamanist bazı özellikler belirmeye başlar. Folklor ve mitolojinin öyküye anlam kattığı bu bağlam alternatif tıbbın toplumsal muhayyiledeki algılanış biçimini belirginleştiren bir form yakalar. Babanın öyküde bulunduğu son nokta ise acılar içinde zıplayıp, anlamsız sözler sarf ederek ölmesi ile gerçekleşir. Babanın ölümünden itibaren dükkân ailenin son kuşak temsilcisi olan anlatıcı öznededir. Fakat bu noktada modernleşmeye başlayan dönem ile birlikte geleneksel form ve ritüeller geri plana itilmiş, herkes geçim derdine düşmüş ve realist bakış açıları oluşmuştur. Dükkân artık olağanüstülüklerin de, türlü ritüellerin de yeri olmaktan çıkarak bir ticarethaneye dönüşmüştür. Babasından ve dedesinden oldukça farklıdır. Her ikisine de ömürlerini bu dükkânda geçirdikleri için acımaktadır. Fakat daha dikkat çeken nokta ise şifacı babanın ölümü ile birlikte anlatıcı öznenin bel ağırlarının katılaşmasıdır. Şifacı baba ile birlikte sağlık da yok olmaya başlamış ve anlatıcı özne bu ağırlar içinde ölümü beklemeye koyulmuştur. Geçmişte toplumsal bellekte saklı tutulan değerlerin yavaş yavaş yıpranması ile birlikte son kuşağın da yaşam kalitesi ve manevi düşünce biçimleri yıpranmıştır.

Ashab-ı Kehf öyküsünde ana yapı erkek karakterlerden oluşmaktadır. Anlatıcı öznenin dışında mağarada uyuyan kahramanlar; Kenan, İsmail, Yakup ve diğerleridir ve tamamı erkektir. Fakat Anlatıcı dışındaki herkes geri plandadır. Kahramanların mağara uykusu, *Ashab-ı Kehf* kıssasının İslamiyet varyantı ile uyuşmaktadır. Buna göre İslam inancında;

“Allah’ın birliğine inanan birkaç genç, putperest olan yöneticilerinin inançlarından dönmeleri yolundaki baskılarından kaçarak bir mağaraya sığınmışlardır. Ayette gençlere ek olarak bir köpekten ve rakîm’den de bahsedilmiştir. Orada Allah tarafından uyutulan gençler üç yüz dokuz yıl uyuduktan sonra uyandırılmışlardır. Bir gün ya da daha az bir müddeti uykuda geçirdiklerini düşünen mağara arkadaşları içlerinden birini yiyecek almak üzere şehre göndermiş; gerçek bu sayede açığa çıkmıştır” (Karakaş, 2018, s. 103).

Öyküde kahramanların neden mağarada uyuduğuna dair detaylı bilgiler yer almaz. Fakat bu gençler üç yüz yıl uyumuştur. Başkişi köpekten bahsedildiği gibi bir kaplandan bahseder. En son içlerinden biri (başkişi) mağaradan çıkıp şehre gider. Yeniden doğuşa vurgu yapmanın yansıtım aracına dönüşen bu karakterlerin fantastik ve düşsel serüveni öykü kitabına dini, mitoloji ve folklorik bir anlam yüklemektedir.

2.5.1.5.2. Kadın Karakterler

Sencer ile Yusufçuk’ta kadın karakter bağlamında çocuğun annesi ön plana çıkan öykü kişisidir. Evindeki görevlerini yerine getirmekle yükümlü bir Anadolu kadını olan bu karakter, baba özlemi ile içlenen, yaralı kocasını tedavi edebilen, çocuklarının gözünde yüksek önem arz eden ve herkesçe sevilen bir karakterdir. Fakat Erkek karakterler üzerinde görülen silikleştirme anne için de geçerlidir ve anne karakterinde işlevi daha çok çocuğun algılayış düzlemindeki rolüne göre önemlidir ve bu önem düşlere yönelim üzerinden değerlendirildiğinde daha fazla anlam kazanır. “Öykü kahramanı, annesinin dev bir akvaryumda bir denizkızı olduğu hayallerine dalar: (...) Annesi ile babasının birbirlerine duyduğu yakınlığın farkında olan öykü kahramanı, ikisi arasındaki ilişkiyi uzaktan izler. Annesine duyduğu sevgi ve beğeni ile onu bir denizkızına benzeten çocuk, yine bir doğa unsurundan yararlanır” (Alçiçek, 2020, s. 322). Bu bağlamda anne karakter üzerinde yapılan silikleştirme ile de düşselliğe ve doğaya doğru farklı bir yönelim söz konusudur. Düşselliğe doğal unsurlar ile yönelimin kaynaklarından biri olarak annenin seçilmesi aynı zamanda doğanın üretkenliği ve doğurganlığına yönelik bir imge biçimi olarak da düşünülebilir. Nitekim çocuktaki düşlerin kökeninde de annesinden sıklıkla dinlediği hikâyelerin oluşturduğu etki bulunmaktadır.

Burç öyküsünde kadın karakter olarak Hacı’nın karısı varlık gösterir. Cinsel dürtüleri ile ön plana çıkan bu kadın öyküde arzulanan nesne konumundadır. Konak halkından kimseyle muhatap olmayıp mesafesini insanlar ile belirgin tutsa da fikir,

duygu ve düşüncelerinden ziyade cinsel edimleri ile öyküdeki dramatik aksiyonu sağlamlaştırır. Köle çocuk önce onu rüyasında görür ve bir an karşılaşınca da sahibi Hacı'nın karısı olduğunu anlar. Fakat ergenliğin de etkisinden kaynaklanan yüksek libidosunun etkisiyle kendini, onu arzulamaktan alıkoyamayıp bu arzusunu gerçekleştirir. Kadın, öyküde cüretkâr bir anlatımla mastürbasyon yaparken tasvir edilir ve sonrasında o da köleye karşı koyamayıp birliktelik yaşar. Yaratılış mitlerinde var olan yasağın arzulanışı, bu öyküde bir kez daha cinsellik edimi üzerinden şekillendirilir. Artık erginleşmeye başlayan köle de, bu kadınla birlikte olduktan sonra yaş ve yaşamsal dönem çerçevesinde bir “delikanlı” olmaya başlar. Kadın bu noktada erkeğin erginleşmesini ve kendilik edimini gerçekleştirmesini sağlayan bir araç işlevi de görmüş olur.

Bağçe öyküsündeki Arzu da cinsel kimliği ile belirginleşen bir diğer kadın karakterdir. Kocasını çok önceden yitirmiş dul bir kadın olan Arzu, sürekli olarak komşusu olan başkışı ile evlenebilme gayesindedir. Bu gayeyi, ona pencere önlerinde çıplak vücudunu göstererek eyleme dönüştüren Arzu, ilerleyen süreçte başkışiyi elde etmeyi başarır ve sürekli olarak kendi evinde birlikte olurlar. Fakat başkışı için arzulanan kadın konumundan ziyade cinsel tatminin giderildiği bir konumdur. Başkışının annesi, onların evliliğindeki tek engeldir ve bu nedenle anneyi yavaş yavaş zehirler. Bu noktada toplumsal cinsiyet açısından dul kadına karşı yaklaşım da belirginleşir. Annenin Arzu'yu istemeyecek olması dul kadına bakış açısının toplum nezdinde olumsuz olduğunu gösterir. Erkek karakterin ise Arzu'yu salt cinsel hazları uğruna kullanması da yine kadının toplum erkeği tarafından gizlice sömürüldüğüne dair birer izdüşümdür.

Cambaz Koşuk öyküsünde Cambaz Ali'nin karısı Melek ve kızı Alev anlatıdaki kadın karakterlerdir. Yoksul bir yaşantı sürmekte olan ailenin iki kadın üyesi olan bu iki karakterden Melek kendine toplumsal normlar ile dayatılan görevi yerine getirmekle yükümlü ev kadını, kocanın en büyük yardımcısı ve çocukların annesidir. Alev ise Kerim ile tanıştıktan sonra zengin ve yoksul yaşantı arasında kalmış bir öykü kişisidir. Cinsel arzular duyumsar fakat bakireliğinden dolayı kendini tutmak zorunda kalır. Böylece yaşadığı toplumdaki cinsiyet rolleri de bir kez daha cinsel kimlik üzerinden belirginleşir. Cinsel kimliği ile olduğu kadar sosyal kimliği ile de önem taşıyan bir karakterdir. Kerim'in bir gün kendisinden bıkaçağı düşüncesi ile onu yalanlar ile

kandırıp ailesini, yaşadığı evi farklı tanıtır. Kerim onu her gezdirdiğinde lüks yaşantı karşısında hayret eder ve kendi gerçekliğine döndüğünde de mutsuzluğu daha katı bir biçime dönüşür.

Zahireci öyküsündeki tek kadın karakter anlatıcı öznenin eşi Fatma'dır. Öyküdeki fonksiyonu diğer karakterlere nazaran daha kuvvetsiz olan bu karakter, orta yaşlarının sonuna gelmesi ile birlikte nezaketini yitirmiş bir Anadolu kadınıdır. Öyküde görünüm sağladığı yerler babanın ölümü karşısındaki umursamaz tepkileri ve ona karşı yaklaşım biçimidir. “Babası evliya olandan hayır mı gelir?” (SiY, s. 84) ifadesinden de anlaşılabilir. Üzere bu tarz inanç ve yaşantılar ile arasına mesafe koyan sert bir mizacı bulunur. Dedeyi hayırsız bir evliya, babayı da kaçık diye niteler. Bu niteleyiş biçiminin temelinde ise gelinen son kuşaktaki, geçmiş ve gelenekler ile olan bağlantıların kopukluğu olduğu düşünülebilir.

2.5.1.5.3. Çocuk Karakterler

Sencer ile Yusufçuk öyküsünün çocuk karakteri öykünün anlatıcısı konumunda da bulunan başkişidir. Öykü bu çocuğun gerçeklik ve düşsellik arasında oluşturduğu ara düzlemdeki algısal geçişleri üzerine oturtulmuştur.

“Babası, devlete bağlı bir fabrikada çalışan çocuk kahraman; ailesine düşkün, mutlu, huzurlu bir çocuktur. Her sabah, evdeki neşeli kahvaltılara katılabilmek için erken uyanır. Babası işe gittikten sonra yaşamını hareketlendirmek, oyun dolu eğlenceli bir hayat kurmak için gerçek zaman içinde hayal ve masal öğeleriyle yüklü bir dünyaya koşar. Çocuk anlatıcı, çocuk bilinciyle günlük olayları eğip bükerek kendi hayal dünyasında gerçek yaşamı oyunlaştırır. Bilinçli bir dönüştürüm olmayan bu yeni dünyanın, çocuğun hayallerini yansıttığı aşikârdır. Çocuk anlatıcının varlığı, “Sencer ile Yusufçuk” öyküsünün gerçek-hayal-düş denklemine kurulmasını kolaylaştırır” (Alçiçek, 2020, s. 321).

Bu doğrultuda çocuk, gördüğü bütün gerçeklik ayrıntılarını da düşselleştirerek hayali kurgularının yapısını güçlendirir. Gerçeklerden esinlenerek oluşturduğu hülasaların ortasındadır:

“Dalgalar vurunca direğin tepesinde sallanmaya başladım. Ufukta en ufak bir kıpırtı yoktu. Olsa da karanlığı görecektim. Bu havada okyanusa açılmak delilik olurdu. Kaptanın ben buraya niçin hapsettiğini düşündüm. Düşününce aşağıya, JOHN SİLVER’İN YERİ’nin pencerelerine baktım. Barın üst katında yanyana üç oda vardı. (...) sonra halatıma tutunarak aşağı indim. Dalgalar gemiyi bir beşik gibi sallıyordu. Rüzgârın kırbacı yüzümü yara etmişti. Gidip kaptana haber verdim, dedim” (SiY, s. 17).

Çocuk dallarında uzandığı ağacı bir gemi olarak, ağacın önündeki evini de John Silver'ın Yeri olarak düşlemektedir. Ağaçtan aşağı sarkıtarak indiği ipi ise bir gemi halatı olarak tasavvur eder. Gördüğü her gerçekçi ayrıntı ile farklı bir düşsellik oluşturur.

“Annesinin anlattığı hikâyelerden ve masallardan, okuduğu ya da dinlediği Robert Louis Stevenson’un Define Adası ile Herman Melville’nin Moby-Dick adlı eserlerinden etkilenir ve bunları günlük yaşamına serpiştirir. Bu romanların kahramanları JOHN SILVER ile Kaptan Ahab, çocuğun hayal dünyasını besler. Öyküde söz konusu romanların izleri yoğun biçimde görülür. Öykü, masal, fantastik ve geleneksel hikâye gibi başka anlatıların öğeleriyle anlatıcının imgeleminde yeniden yorumlanarak kurgulanır. Edebî türlerin birbiriyle kaynaşması ve gerçek-hayal-düş birlikteliği, öyküde mekân ve zaman kaymalarına neden olarak metne belirsiz bir mahiyet kazandırır. Çocuğun gözlem gücü ve ayrıntıları keşfetme yeteneği de kavramların ve türlerin sınırlarını genişletir” (Alçiçek, 2020, s. 321).

Böylelikle çocuk hem bir hayal dünyasının içine dalar hem de çocukluğun masumluluğu ile oluşan bir bovarist kapılmaya doğru sürüklenir. Anlatının temel yapısı da bu çocuğun gerçeklikten düşselliğe geçiş edimi üzerine oturtulur.

Burç öyküsünün başkişisi olan köle, çocuk karakterler çerçevesinde ele alınabilir. Nitekim öykü kurgusu bu karakterin erginleşme süreci üzerinden şekillenmektedir. Annesi ve babası öldürülünce köle olarak İstanbul’a getirilen bu çocuk Hacı Efendi’nin konağında kendini bulur. Ergenlik dönemine girince kendi cinsel kimliğini keşfeder. Bu keşfediş aynı zamanda kendiliğini de gerçekleştirme sürecine dönüştür. İncir Tarihi’ndeki Zeyrek ile birçok benzer fonksiyona sahip olan bu karakter en çok arzuladığı şey olan Hacı’nın karısıyla beraber olur. Kadın, hem evli hem de kendisinden yaşça çok büyük olup dokunulmaması gereken bir yasak meyvedir. Nitekim ilk olarak rüyasında gördüğü bu kadının gözlerinin zeytin olması mitolojideki yasak meyve durumuna dair örtük bir gönderme olarak da düşünülebilir. Kadından uzak durma gayreti oldukça kısa sürmüş ve bu sınavı başarıyla atlatamamıştır. Bu durum onun bir kez daha yerinden-yurdundan kovulmasına sebep olur. Arzuladığı yasağa kavuşunca yapmaması gerekeni yapmış olan köle, konaktan gönderilip ölüm ile cezalandırılır. Fakat mucizevi bir şekilde ölmez. Orman onu sahiplenir ve iyileştirir. Üstelik ona annesini anımsatacak olan bir geyik gönderir. Halk anlatılarında kahramanın en önemli yardımcılarında olan geyik, bu öyküde kölenin en büyük yardımcısı olur. Geyiği korumak için yaptığı merhametli davranış ise kendisine orman tarafından bir ödül daha sunarak Hacı’nın ölümüne sebep olur ve başındaki beladan kurtulur. Mahkeme ile

burçlardan atılması kararlaştırılır fakat buradan da ölmeden kurtulmayı başarmıştır ve artık bir özgürdür. Kendilik gerçekleştirme sürecinde yaptığı iyiliklerin de kötülüklerin de karşılığını alan özne, öykü sonunda ise özgürlük ile ödüllendirilir. Çünkü yasağı arzulayışında işlediği günah, kadının da kurtulmasına sebep olarak iyiliğe dönüşmüştür. Bu karakter üzerinden doğa, folklor ve mitoloji postmodern bir çerçeve içinde iç içe geçirilmiş ve masalsi bir üslup oluşturulmuştur.

2.5.2. İzleksel Kurgu

2.5.2.1. Düş ve Rüya

Rüya kelimesi sözlüklerde genellikle “düş” başlığı altında incelenir. Dîvân-u Lugâti't-Türk'te rüya ve düş için “tüş” kelimesi kullanılmıştır. Dini kavramlar sözlüğünde rüyalar için; gerçeğe işaret olabileceği gibi, gerçek dışı şeyler veya uyanırken zihni meşgul eden şeyler, arzu edip de ulaşılamayan şeyler olabilir. Felsefe sözlüklerinde düşlerin uyku sırasında oluşan, bilincin ve iradenin denetiminden bağımsız bir biçimde oluşan ruhsal hayaller oldukları kabul edilir. Psikoloji sözlüklerinde ise rüyaların uykuda iken imajların canlanması ile meydana geldikleri belirtilir ve uyku esnasında ortaya çıkan ve birbiriyle bağlantılı ya da bağlantısız olarak algılanan görüntüler bütünü oldukları kabul edilir (Çelepi, 2017, s. 5). Edebi düzlemde ise kahramanı, somut gerçekliklerin sınırlarından kurtaran ve soyut bir uygulama alanına dönüşen rüyalar ya da düşler, Faruk Duman anlatılarının en temel parçalarından biridir. Yazar, rüya ve düşlerin edebiyat için bir malzeme olduğu fikrindedir. Hatta bazı öykülerinin kendisine rüyalarının sunduğu bir armağan olduğunu da belirtir:

“En küçük sesle ya da ışıkla uyandığım için olsa gerek; fazla rüya görmem. Yine de, bana başı sonu belli öyküler armağan eden rüyalarımı, arada bir öyküleştiririm. Rüya, bana kalırsa, edebiyat için malzeme sağlayabilir. Ama yeniden kurgulanmamış, bir öyküye dönüştürülmemiş rüya anlatılarına oldum olası ısınmadım” (TSKOK, s. 45).

Faruk Duman'ın rüyalara yaklaşımının *Sencer ile Yusufçuk*'taki görünümü ise gerçeklik zeminin kırılarak soyut ve bilinçaltının derinlikleriyle oluşmuş düşsel bir âlemin ortaya çıkarılması ile biçim almaktadır. Kitaptaki altı öykünün tamamında kurgunun düğüm noktalarına yerleştirilmiş olan düşsel kalıplar, sahip oldukları yönlendiricilik fonksiyonlarıyla, kurgusal seyrin izlediği yoldaki ana hatları belirleyici biçimde rol oynayan izleksel bir yapı görevi üstlenirler.

İlk öykü *Sencer ile Yusufçuk*'ta rüya, düş ve hayaller, acı ve sıkıntılı gerçeklerden kaçış aracı olarak kullanılmıştır. Çocuk başkahraman, gerçek yaşamın sıkıntılarından kaçarak düşsel bir yaşantıya dalar. Bu yaşantısında yalnızca olağanüstülükler ile donatılmış ve okuduğu kitaplardan bilinçaltına yer eden kurmaca düzlemlerin soyut varlıkları söz konusudur. “Gerçek-hayal-düş formülü, öyküyü bulanıklaştırdığı gibi gerçeklik yitimini hızlandıran koşulları da beraberinde getirir” (Alçıçek, 2020: 320). Oluşturulan bu atmosfer ile anlatı aynı zamanda masalsı bir yapıya da bürünmüş olur. Bu evrilme, masal ile rüya kavramlarının birbirleri ile olan yakınlığını belirginleştirir. “Masal tıpkı rüya gibi tutarsızdır; olağanüstü nesneler ve olaylar bütünüdür, müzikal bir hayaldir, doğanın ta kendisidir. Ahlakçı kaçınılmazlık ve kurallara uygun şekilde düzenlenmiş tutarlılık, masal kavramına en aykırı şeylerdir. Masal doğanın anarşisidir, soyut bir rüya âlemidir” (Yourcenar, 2008, s. 91). Bu bağlamda öykünün zemini de tutarsızlıklar ile örülü soyut bir düzen üzerine oturur. Öykü başkışısı olan çocuk kendi kurguladığı bu zeminde, gerçekte hiçbir zaman erişemeyeceği bilinçaltı istekleri ile baş başadır. Yaşamak istemediği gerçeklikleri, düşleri ile kırmıştır. Düşler, sihirli bir değnek gibi çocuğun Evini; John Siver'in Yeri'ne, dallarında uzandığı ağacı Kaptan Ahad'ın gemisi'ne, arka tarafını da Julia'nın evine dönüştürmüştür. Her taraf olağan üstü nesneler ile donatılmış sıradışı olayların yaşandığı bir bütüne dönüşmüştür. Üstelik bu ortamın temelini okunan kitaplar ve öykünülen kahramanlar, arka planını da doğa oluşturmaktadır.

Burç ve *Bağçe* öykülerinde ise rüyaların sahip olduğu işlevsellik, kişinin kendini tanıma ve keşfetmesi üzerinden varlık gösterir. Her iki öyküde de başkışılar kendi cinsel kimliklerini rüyalar aracılığıyla keşfeder. Keşfettikleri bu cinsel kimlik, ilerleyen evrede onların varoluşsal tamamlanma ve kendilik gerçekleştirme süreçlerine girmelerine yol açacaktır. *Burç* öyküsünde başkışının rüyalarında tatmin olmaya başlaması kendilik keşfetme sürecinin ilk aşamasıdır:

“Delikanlı tam o günlerde, yani geceleri rüyasını bölmekle kendini cenabet kılan kızlarla kaygılı olduğu, sertleşen zekeri yüzünden –ki geceleri neredeyse hiç inmiyordu bu zeker- korkunç ağrılar çektiği günlerde, göz yerinde suratında bir çift zeytin taşıyan birini gördü” (SiY, s. 51).

Başkışının girdiği ergenlik sürecinin rüyalar ile başlaması, daha sonra rüyalarında ilişkiye girdiği kadının sahibi olduğu Hacı Efendi'nin eşi olması ve cinsel kimlik edinim

sürecinin başlaması gibi kurgu noktalarının tamamı, rüyanın işlevselliği ile anlam kazanmış faktörlerdir. Benzer durum *Bağçe* öyküsünde de görülür:

“Arzu’yla sevişmek istiyordum. Rüyalarımda onun kalın bacaklarını görüyordum. Dilini dilime dolanmış buluyordum. Sonra ıslak, suçluluk duygusuyla uyandığı oluyordu” (SiY, s. 71).

Öznenin bilinçaltında Arzu ile olma isteği yatar. Rüya ise bunu özneye hatırlatır ve bilinçaltının dışavurumu bu sayede sağlanır. Özne artık hem cinsel kimliğini yeterince keşfetmiştir hem de arzuladığı cinsel objeyi. Nitekim Arzu onun için yalnızca cinsel bir objedir. *Burç* öyküsünde olduğu gibi rüyada tatmin olma sonra da rüyadaki kadınla cinsel birliktelik yaşama durumu söz konusudur. Bu cinsel birlikteliklerin her ikisi de varoluşsal bir tamamlanma sürecidir. Artık her iki kahramanda bu cinsel birliktelikler sayesinde kimliklerini keşfetmiş ve kendilik tamamlama süreçlerine girmiştir. Buradaki ana tetikleyici ise gördükleri rüyalarıdır.

Cambaz Koşuk öyküsünde ise rüyalar, kolektif bilinçaltının ürünlerini açığa çıkaran bir araç fonksiyonu sağlamaktadır. Cambazlıkla geçimini sağlayan Ali’nin kendisini ip üstünde taşıyanın Hz. Muhammed’i cennete taşıyan at Burak olduğunu rüyalarında görür. Bu nedenle her defasında ipe güvenle, kendinden emin bir şekilde çıkar. Böylelikle rüya, öyküde toplumsal bir mitin görünümünü ve zor bir olayın ardındaki gelenek ile örülmüş inançsal etkiyi açığa çıkarır:

“Düşeceksin bir gün, derdi Melek – her zamanki gibi. Düşmem, derdi Ali de, rüyamda burağı gördüm yine. Bu işte bir iş var. Alıp götüreceğim beni bu hayvan. Haydi hayırlısı” (SiY, s. 76).

Ali’nin bireysel bir şekilde gördüğü rüya en temelde kolektif bilinçaltı ile oluşmuş olan bir yansımadır ve bu da rüyaların toplumsal çerçevedeki etkisini açığa çıkarır. “En bireysel rüyalar bile toplumsal, etnik, tarihsel unsurlarla doludur. Rüya temaları, tıpkı felsefeler, giyim, yeme içme alışkanlıkları gibi dönemden döneme farklılık gösterir, insan zihninin neredeyse kapalı devreler içerisinde mantıktan ve gerçekten oluşmaları geliştirmesini, birleştirmesini, tekrarlamasını, karmaşıkleştirmesini, yeniden düzenlemesini ve bozmasını gerektiren garip bir kurala uyar adeta” (Yourcenar, 2008, s. 93). Ali’nin gördüğü “burak” rüyalarının da ardında dini inançlar, toplumsal adanmışlıklar ve tarihsel etkiler bulunmaktadır. Rüyadaki Burak imgesi, İslam inancının bir ürünüdür. Ali’nin buna güvenerek ipe çıkması ise toplumsal bir adanmışlığın göstergesidir ve bütün bunlar tarihi sürecin toplumu şekillendirmesi ile oluşmaktadır. Rüya ise bu defa bireysellikten kolektifliğe geçişin kapısıdır.

Ashab-ı Kehf öyküsünde ise rüya, öyküye mitolojik bir boyut kazandırmaktadır. Ashab-ı Kehf semai dinlerin tamamında bir kült haline gelmiştir. Bu kültün öyküye aktarımında ise ana araçlardan biri rüyadır ve rüya bu noktada mitolojiye hizmet eder. “Türk mitolojisinde, rüyaların çok önemli fonksiyonları vardır. Rüyalar, toplumun ortak düşüncesini ve yaşamını ortaya koyarak “kültür örneği rüya” olurlar. (...) Mitolojik rüyaların çoğunda halkın kültür öğeleri ve ortak kabulleri yer alır. Bunlar karşımıza bir motif ya da kült olarak çıkar” (Çelepi, 2017, s. 47). İslamiyet’te “Ashab-ı Kehf”, Hristiyanlıkta ise “Yedi Uyurlar” olarak kabul gören kıssanın öyküye uygulanışında ana odak noktalarından biri rüyalardır. Başkişi ve arkadaşları mağarada uyurken, başkişi sürekli olarak rüya halindedir ve mağaradaki en önemli görevi olan rüyayı bir örümcek sayesinde görür. Bu durum akıllara Hz. Muhammed’e mağarada yardım eden örümceği getirmektedir. Rüya bu noktada mağara motifi ile birleşerek toplumun ortak kabulleri ile vücut bulmuş mitolojik imge araçları ile donatılmıştır.

Sencer ile Yusufçuk kitabı öykülerinin tamamında işlevselliği görülen rüya ve düşler, çeşitli fonksiyonlar ile öykünün anlam dünyasını derinleştirmektedir. İstenmeyen gerçekliklerin dışına çıkma ve soyutlaşma, kendilik keşfetmedeki temel vasıta, varoluşu anlamlandırmaya yönelten tetikleyicilik, bilinçaltının dışavurumu, kolektif bilinçaltının yansıtımı ve mitolojik izlenimler gibi işlevler, öykülerde rüyanın sağladığı fonksiyonel görüngülerin en önemlileridir. Faruk Duman, edebiyata malzeme olduğunu düşündüğü rüyaları bu noktada birer izlek olarak kurgulamakla birlikte birçok farklı fonksiyonel çizgide de kullanarak öykü yapılarında güçlü bir anlatım tarzı ortaya koymaktadır.

2.5.2.2. Cinsellik

Arzu ve tutkuların ortaklığı ile şekillenen cinsel itkiler, *Sencer ile Yusufçuk* öykülerinde önemli bir fonksiyona sahiptir. Kadın ve erkek cinsiyetlerinin toplumca kabulleniş formları ve toplumun kadın ve erkek kimliklerine dayattığı rollerin yansıtımı hususunda çoğu kez cinsellik geniş ve fonksiyonel bir tema olarak kullanılmıştır. Öykü kahramanlarının kendilik edimleri cinsellik yoluyla aşılır veya kısıtlanır. Bu durumun iki cinsiyet üzerinden sağladığı görünüm farklı ve zıt bir seyir izler. Erkek kahramanlarda erkeklik inşası ve arzunun özgür iradeyi ortadan kaldırıp yönlendirici bir

faktöre dönüşümü daha somut kılınmışken, kadın kahramanlar için cinsellik, özgür iradeyi ve doğal kendiliği kısıtlayıcı bir güç odağıdır.

Burç ve *Bağçe* öykülerinde cinsellik, erkeklik inşasının temelidir. Her iki öyküde de erkek kahramanlar, cinsel arzuları ile kimliklerini keşfetmeye başlar ve kendilik gerçekleştirme süreçlerine girmiş bulunurlar. Varoluşu anlamlandırmaya yönelik bu süreçte öznelerin en önemli refakatçileri de yine cinsellik üzerinden şekil kazanmış olan arzu ve tutkularıdır.

“Arzular hayata tutunmada itici güç olarak değerlendirilirken, tutkular da yaşama istenci ve varoluş çabası olarak ele alınabilir. Bir kişinin hayata dair tutkusu, onun arzu üretimine katkıda bulunurken, tutkusuz bir yaşam da doğal olarak çeşitlilik üretmek konusunda belli bir ölçüde sınırlı kalacaktır. Varılmak istenen noktada, tutkunun bir kişiyi hayata bağlamak ve varoluşunu ayrı katmanlarda sağlamak bakımından etkisini belirginleştirmek gerekir. Tutkunun, kişileri hayatın tam ortasında veya tam içinde olmalarını sağlayan bir unsur olup olmadığını da vurgulamak gerekmektedir. Bunun aynı zamanda bir varoluş çabası olup olmadığı da ayrıca düşünülmelidir” (İlker, 2021, s. 24).

Burç öyküsünde “Delikanlı”nın arzuladığı kadın olan Hacı Efendi’nin eşini, hayatının odak noktasına alması, durumu varoluşsal bir çabaya yöneltir. Arzuların tutkuya dönüşümü ile derinleşen bu süreçte özne, kendiliğini bu kadın ile cinsellik deneyimleyerek tamamlama gayretindedir. Kadın ile olan ilişkisinin ardından her türlü belayı savuşturabilmesi, doğanın kendisine sahip çıkması ve en önemlisi de özgürlüğünü kazanması bu kendilik gerçekleştirmenin sonuçlarındandır. Dolayısıyla bu noktada duyumsanan cinsel arzular birer varoluş çabasıdır.

Bağçe öyküsünde de benzer bir durum geçerlidir. Yalnızlığın tam ortasında bulunan başkışı rüyalarından gerçek yaşama uzanan bir düzlemin tamamında Arzu isimli komşusunu “arzu”lamaktadır. Bu noktada da arzu bir tutkuya dönüşmüştür. Pasif ve silik görüntüye sahip olan özne, bu noktada “Arzu”nun tutkuya dönüşmesi dolayısıyla erkeklik inşasının ilk tohumlarını eker. “Yaşama anlam ve yön veren, ilişkileri belirleyen, eylemleri şekillendiren tutku, kişinin var olması için onu yönlendirmektedir. Varoluşunu genişletmekte ve köklerini güçlendirmektedir. Bu anlamda tutkuyla birlikte daimi bir eylem, devinim, kıpırdanış, türeyiş ve çeşitleniş görülür” (İlker, 2021, s. 31). Cinsel arzuların hayattaki birinci öncelik olarak ele alınması aynı zamanda bu özneler için cinselliğin bir yönlendirici olması ile sonuçlanır. Bu yönlendirici biçiminde var kılınan eylemlerin kişinin kendilik biçimlendirmesinde de

ana etken olduğu görülür. Bu noktada her iki öykü kişisi içinde arzudan tutkuya dönüşen cinsel dürtüler, kendilikteki eksikliği tamamlamaya yönelik varoluşçu birer izlek olarak görülür. Her iki hikâyede de cinsellik ediminin diğer ucunda bulunan kadınlar ise öznelere ikisi için de cinsel birer objedir. Her iki kadında öncelikle erkekleri çıplak görüntüleri ile tahrik eder ve onlarla olmayı başarır. Özellikle Arzu için cinsellik, erkeği elde tutmanın en temel yoludur. Bu kadınlarda duygu ve hislerden ziyade cinsel dürtüler ön plandadır. Fakat *Cambaz Koşuk* öyküsünde cinsellik üzerinden kadına yüklenen rol daha değişik bir görev üstlenir.

Cambaz Koşuk öyküsünde cinsellik üzerinden kadının özgür iradesinin ve hür hareket alanının kısıtlandığı görülmektedir. Bu kısıtlayıcılığın temel çıkış noktası aracı ise folklorda da geniş yer tutan “bakirelik” olgusudur.

“Gerek üreyerek soyun devam ettirilmesi gerek de fizyolojik ihtiyaçların giderilmesi noktasında yaşamın en önemli unsurlarından biri olarak görülen cinsellik, çeşitli nedenlerle insanoğlu nazarında birtakım kısıtlamalara uğratılmıştır. Kadın ve erkek olarak iki farklı cinsiyetle birbirinden ayrılan insanoğlunun zihnini sürekli meşgul etmiş pek çok olgudan biri olan bakirelik bu kısıtlamaların en bilinenidir. Yalnızca kadın cinsel yaşamı üzerinde uygulanan bu meşhur kısıtlama, insanlığın geçmişine damgasını vurmuş pek çok olayın arka planında yerini almış; tarihî, kültürel, dinî, sanatsal vb. birçok alanda adından söz ettirmiştir” (Abalı, 2021, s. 400).

Öyküde bakireliğini yitirmemiş olan Alev adlı karakter üzerinden bu duruma dair açık bir ifade biçimi görülmektedir. Alev’in arzularını gerçekleştirmesi ve özgür iradesini kullanması doğrultusunda bakirelik önündeki en büyük engeldir. Bu engel aynı zamanda ataerkil yapıya sahip bir toplumun kadına yönelik oluşturduğu baskıdır. Dolayısıyla bakirelik de bu baskının bir imgesidir. Bu imgede kadın karakterin üstlendiği rol ise ataerkil yapının bu dayatmasına boyun eğmektir:

“Alev gecenin geç saatlerinde Kerim’i düşünür. O vakit eli önündeki donsuz bacak arasına gider. Ama kızlık korkusundan parmakları katılaşıp da. Kuyu ağzını kapatır gibi. Avcunu orada öyle tutardı. Böylece eli zonklamaya başlar. Zonklayan el bir krater ki” (SiY, s. 76).

Ataerkinin sosyal yapılara yüzyıllardır benimsettiği bakirelik kadar bu konudaki fikrini, kadın-erkek fark etmeksizin toplumun tüm bireylerince söylem haline getirmeyi kabul ettirmesi de ilgi çekicidir. Erkek düşüncesinin egemen olduğu bir toplulukta, ataerkil zihniyetin kadınlar tarafından yadsınması, reddedilmesi ya da eleştirilmesi beklenir. Fakat ataerkin, toplum üzerinde kurduğu baskı ile kadınla ilgili her türlü kısıtlama, yasaklama ya da aşağılama erkeklerin yanı sıra ilginç bir şekilde kadınların da söylemi

haline gelmiştir. “Kızını dövmeyen dizini döver” gibi atasözleriyle de tescillenmiş bu durum, kadınlarca temeli günah ya da ayıp gibi çeşitli sosyal normlara dayandırılan bakirelik söz konusu olduğunda da aynı kimliğe bürünmektedir. Bu bağlamda bakirelik de ataerkil düşüncenin bir ürünü ve dayatması olduğu halde kadına uygulanan ve kadınların da boyun eğdiği kısıtlamalardan biridir (Abalı, 2021, s. 406). Alev’in kendi ile baş başa olmasına rağmen korkuyla tatmin eyleminden vazgeçmesi, kadının itiraz etmeyişi ve baskılara boyun eğişine dair önemli bir örnektir. Alev bu noktada isyankâr bir tutum sergilemekten kaçınarak ataerkil yapı ile belirlenmiş toplumsal normların dışına çıkmaz. “Geleneğe dayalı sosyal normlar açısından düşünüldüğünde bakirelik, atalardan bugünün bireylerine miras kalan kültürel, örfî ve ananevi bir zorunluluktur” (Abalı, 2021, s. 401). *Cambaz Koşuk* öyküsündeki Alev’in bu zorunluluk altında kalması ve tatmin etme eylemini durdurması, *Burç* öyküsü ile karşılaştırıldığında toplumsal cinsiyet normları adına daha derin bir anlam kazanır. Nitekim *Burç* öyküsünde erkek karakter, arzuladığı kadınları düşlerken hiçbir kaygı gütmeyen kendini tatmin eder. Alev’in ise önünde bakirelik engeli olduğundan bir kuyu kapatır gibi cinsel organını kapatarak eyleminden vazgeçer. Bu noktada ataerkil yapıda bakireliğin yalnızca kadına dayatılmış bir kısıtlayıcı olduğu düşüncesi daha somut bir hal almaktadır. Eril iktidarın egemen olduğu bu sosyal yapıda erkeklerin hareket alanı geniş ve sınırsız kılınmış, kadınların ise özgür iradeleri yok sayılarak etraflarına sınırlar çizilmiştir. Bütün bu unsurlar söz konusu öykülerde cinsellik teması ekseninde varlık göstermektedir.

2.6. BAYKUŞ VİRANE SEVER

İlk baskımı 2013 yılında Can Yayınları tarafından gerçekleştirilen *Baykuş Virane Sever*, Faruk Duman’ın altıncı Öykü kitabıdır. Çocuk anlatıcı ve kahramanların ön odakta olduğu kitap, ismini Yunus Emre’nin *Gitti Bu Kış Zulmeti* şiirinde geçen:

“El kuşu elden ele, gül kuşu gülden güle

Baykuş virane Sever, şahinler Pervaz ile” (BVS, s. 12)

Şeklindeki dizelerden almıştır. Bu dizeler aynı zamanda kitapta da, öykülere geçmeden hemen önce epigram olarak yer alır. Faruk Duman, bu konu ile alakalı olarak bir söyleşisinde şöyle bir değerlendirmede bulunmuştur:

“Kitabın adı, öykülerden birinde de geçen Yunus Emre’nin bir şiirinin dizesinden geliyor. Aslında ölümü işlemek değildi amacım, uzun süredir aklımda olan bir dizeydi bu. Bu dizede “virane” sözcüğü önemli. Yaşamımızda hep uğradığımız yoksulluklar, ölümler, etrafımızı viraneye çeviren şeyler, bu olgudan beslenen toplumsal gelişmeler ve kişilerle dolu. Bütün çevremizde, bütün hikâyelerimizde aslında bundan içten içe zevk alan bir dünyamız var. Ben Yunus Emre’nin de bunu bu algıyla söylediğine inanıyorum. Zaten baykuş imgesinin de biraz bu toplumsal kökenden çıktığını düşünüyorum açıkçası. Artık deyme dönüşmüş bu özlü sözün de böyle bir kökeni var diye düşünüyorum” (Yazıcı, 2013).

Bu doğrultuda yazar, Klasik Edebiyat ile imgesel bir bağlantı kurmuş ve izleksel açıdan sembolik bir ağ oluşturmuştur. Öykülerde bu duruma paralel olarak oldukça güçlü imgesel bağlantılar ve geçmişten beslenilerek oluşturulan yoğun postmodern ayrıntılar yer almaktadır. Kitap; *Kayıp İnci*, *Teyzem O Burhan’lı Günleri Nasıl Atlattı?*, *Eriyen Gelin*, *Amcam Nasıl Bambaşka Biri Oldu?*, *Emanet*, *Kostümlü Öykü*, *Rüyalı Üç Öykü*, ve *Zürafa* adlı Sekiz farklı öyküden oluşmaktadır.

2.6.1. Öykülerde Yapı

2.6.1.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Sekiz öyküden oluşan *Baykuş Virane Sever* kitabında *Zürafa* dışındaki bütün öykülerde kahraman bakış açısı kullanılmıştır. Yazar bu öykülerin tamamında sözünü karakter-hikâyeciler olan kahraman bakış açılı birinci tekil şahıs (ben) anlatıcıya emanet eder. Yazarın bu tavrı öykülerin ortak izleklerinden olan “çocukluk” açısından oldukça büyük önem taşır. Nitekim bu öykülerden *Rüyalı Üç Öykü* dışında kalanların tamamında anlatıcılar, vaka zamanında çocukluk döneminde olan karakterlerden seçilmiştir. Böylelikle vakaların okura geçişi sağlanırken olayların içinde bulunan çocukların zihin süzgeci kullanılır. “Çocuk bakış açısı, yazar tarafından sosyal eleştiri ya da yetişkinlere ait değer yargılarının eleştirisi amacıyla kullanılabilir. Aslında çocuk bakış açısıyla anlatılmış eserlerin çoğunda bu türden bir eleştiriye rastlanır”(Akyıldız, 2016, s. 103). Bu bağlamdaki en somut örneklerden birine *Kayıp İnci* öyküsünde rastlamak mümkündür:

“KRAL, adeta bir insan gibi kalkmış arka ayaklarının üstünde yürüyordu. Evet, aynen bizim gibi kalkmış yürüyor, fırtınaya meydan okuyordu. O kadar güçlü görünüyordu ki, onu bir an için masalların kanatlı atlarına benzetmekten kendimi alamadım” (BVS, s. 29).

Olağanüstü detaylarla kaplı bu fantastik kurguda çocuk yaşta gerçeklerin büyük sorumluluğu altında ezilen bir çocuğun, yetişkinlerin oluşturduğu sosyal ortamdaki trajik yaşamından kurtulma maksadıyla okuduğu kitaplar sayesinde yarattığı hayal dünyasına sığınışı, kendi ağzından ve bakış açısından aktarılmaktadır. Hem çocuklukta saklı olan masum duyguların hem de kitapların etkisinde kalınarak hayal dünyasına sığınışın sağlanmasında çocukluk işi kolaylaştıran bir faktördür. Bu açıdan vakaların anlatıcısının da çocuk kahraman olması, okuyucu ile çocuk arasındaki ilişkiyi kuvvetlendiren bir faktöre dönüşür. “Çocuk bakış açısının kullanıldığı metinler, okuyucularıyla ilişkileri bakımından karmaşık bir yapıya sahiptir. Yetişkin okur, karşısında koruması gereken bir varlığın gözlem ve deneyimleriyle karşı karşıya olmaktan ötürü metinle daha duygusal bir ilişki içerisinde” (Akyıldız, 2016, s. 111). Bu durum kitaptaki çocuk bakış açısı ve anlatıcının kullanıldığı bütün öyküler için de geçerlidir. Böylelikle okuyucu bütün olumsuz koşullardan korunması gerek bir çocuk kahraman olduğunun bilincinde olarak daha dikkatli bir şekilde metne yaklaşır. Çocuk anlatıcısının bulunmadığı *Rüyalı Üç Öykü*’de ise yine aynı bakış açısı ve anlatım tekniği bulunmaktadır. Bu defa da özellikle son bölümde olaylar karşısında iyice geri çekilen anlatıcı karakterin çocuklar üzerine eğildiği gözlemlenmektedir. Dolayısıyla bu yedi öyküde anlatıcılar aynı zamanda gözlemcilik de yapan karakter hikâyecilerdir. Son öykü olan *Zürafa*’da ise bakış açısında durumun değişerek “her şeyi bilen” bir anlatıcının varlığı görülür.

Gözlemci-hikâyeciler ve karakter-hikâyeciler, ister romandaki görevlerinin farkında olsunlar, ister olmasınlar, güvenilir veya güvenilmez olsunlar, yorum yapsınlar veya yapmasınlar, ister öteki karakterlerden soyutlansınlar ister destek görsünler, ya tabii yollardan öğrenilemeyecek olan her şeyi bilme imtiyazına sahiptirler, ya da gerçekçi bir şekilde bakış açıları ve hüküm verme yetenekleri sınırlıdır. Eğer hikâyeci tam manasıyla imtiyazlı ise, ona tanrı gibi her şeyi bilen anlatıcı denmektedir (Stevick, 2021: 98). *Zürafa*, Kitapta her şeyi bilen anlatıcının kullanıldığı tek öyküdür. Hâkim bakış açısının kullanıldığı bu anlatıda yazarın sözünü emanet ettiği üçüncü tekil anlatıcı, her bir ayrıntıya hâkimdir ve sınırlılığı az olan imtiyazlarla donatılmıştır:

“Yasemin’in yanında oturduğu zaman içinde iki şeytan belirirdi Zürafa’nın. İyi ve kötü şeytanlar değil. Biri iyiliği biri kötülüğü değil, ikisi de kötülüğü temsil ederdi. Mesela biri, bu kızı dağa kaçırmazsan namertsin ulan, derdi öbürü, hayır bu kızı gece vakti kimsenin ruhu duymadan eve götür, diye çıkıştı” (BVS, s. 98).

Anlatıcı ironik bir ifade tarzıyla kahramanın içinden geçen duygu durumlarının ve yapmayı arzuladığı eylemlerin tamamının bilincindedir. Öykü boyunca bu tutumunu sürdüren anlatıcı sahip olduğu imtiyazları sonuna kadar zorlayarak öykü kişileri ve vakalar arası geçişler hakkında okuyucusunu bilgilendirmeyi sürdürür. Böylelikle okur, kaotik bir tabloya sahip olan öyküdeki karmaşıklığı bir nebze de olsa belirginleştirme imkânı bulur. “Anlatıcı, çocuğun saf, masum, nesnel bakışıyla, büyüklerin dünyasını ve etrafında olup bitenleri yorumlarken yaşadığı şaşkınlık bizim iyi ve kötü arasındaki ayrımı daha net bir şekilde algılamamızı sağlar” (Tosun, 2015, s. 335). Üstelik hastalıklı ve meczup bir ergenin ana odakta olduğu öyküde vakaların okuyucuya geçişi sağlanırken bu bakış açısı üzerinden aynı zamanda objektif bir görünüm de sağlanmaktadır. Okuyucu bu objektiflik dolayısıyla Zürafa’ya subjektif bir tarz ile anlatılan diğer öykülerdeki kahramanlara nazaran daha mesafeli bir şekilde yaklaşır.

2.6.1.2. Olay Örgüsü

Kayıp İnci, anlatıcının kitaplarla nasıl tanıştığını anlattığı bölümle başlar. Onu kitaplarla tanıştıran dayısı Cemal, darbe döneminin siyasilerindendir ve kız kardeşinin evinde saklanmaktadır. Lojmanda geçirilen kış gecelerinde anlatıcı, kardeşi Yılmaz’la birlikte dayısından hikâyeler dinler. Cemal, onlara John Steinbeck’in *İnci*’sinden bölümler okur. Çocukların babasına göre, kitaplar karın doyurmaz ve Cemal çocukların aklını kitaplarla çelmektedir. Babanın Cemal’e karşı davranışları, zamanla Cemal’in ziyaretlerini seyrekleştirir ve bir gün ölüm haberi gelir. O öldükten sonra çocuklar *İnci*’yi unutmazlar. Anlatıcı, bir gün demiryollarında babasının çalıştığı dairede bir kütüphane olduğunu keşfeder. Kütüphaneden ödünç kitaplar alıp okumaya başlasa da *İnci*’yi bir türlü bulamaz. Yılmaz’la birlikte kütüphaneye gittiklerinde Yılmaz, kitabı eliyle koymuş gibi bulup ödünç alır. İlerleyen evrede, Yılmaz zatürre olup uyumaya başlar. Kütüphane memuru, üzerine zimmetli olan kitabı aramaya koyulur fakat bulamaz. Yılmaz ölünce İnci de kaybolur (Soylu, 2017, s. 57, 58).

Teyzem O Burhan’lı Günleri Nasıl Atlattı? öyküsü numaralandırılmış olan dört ayrı bölümden oluşmaktadır. Sosyoekonomik sıkıntıların ana yönlendirici olduğu öykü, anlatıcı bir çocuğun bakış açısından, toplumda kendilerine bir yer edinememiş olan sığıntı teyzesi ve eniştesinin trajik yaşantısını okuyucuya aktarmaktadır. Ölüm ve yalnızlık temalarının güç kazandırdığı bu anlatı hem bireysel hem de kolektif çerçevede

maddi ve manevi bir parçalanmışlık öyküsüdür. Vakalar, anlatıcı çocuğun Ayten isimli teyzesinin gençliği hakkında neşe dolu bir kadın olduğu bilgisini vermesi ile başlar. Neşeli kimliği ve aşırı güler yüzü gibi yönleri dolasıyla çevresinin en uyumsuz kişisi olan Ayten, bir gün işinden çıkarılınca hayatı alt üst olmaya başlar. Annesi Güllü Nine ile birlikte kirada kaldıkları ev de yavaş yavaş yıpranmaya başlar ve Güllü Nine ölünce Ayten iyice kimsesizleşir. Hayatta kalan tek kimsesi ablasıdır ve Ayten’de eniştesinin istemsizliğine rağmen ablasının evinde sığıntı olarak yaşamak durumunda kalır. Aynı dönemde babasının elinden kaçarak Ayten gibi kimsesiz kalmış olan Burhan’ın yolları keşişirler ve yalnızlık ile kimsesizlik kavramları ile muzdarip olan bu iki kişi evlenirler. Fakat Burhan’ın da evinin ve işinin olmaması nedeniyle o da Ayten’in ablasının evinde sığıntı olarak yaşamaya başlar. Sığıntı olma duygusu, Ayten’de derin buhranlara sebep olunca Ayten, hem “Burhan’lı” hem de “Buhranlı” bir evlilik geçirmek durumunda kalır. Bu sığıntılık eşliğinde evliliklerini sürdürmeye çalışan iki kişinin az da olsa mutlu günleri Burhan’ın tır şoförü olarak başladığı işte bir kaza geçirip ölmesi ile sonlanır. Ayten için bundan sonrası ölüm düşüncesi ile yoğrulmuş buhran dolu günlerdir.

Eriyen Gelin masalsı ve mitolojik sembollerle kuruludur. Orman, elma ağacı, kırmızı elma, evden uzaklaşma, ateş yakılması, kız kardeşin doğar doğmaz konuşması, güzel kadın, oduncu baba, ormandan odun toplanması, yılan, gelinin yaprakla örtünmesi, ergenlikten çıkışın simgesi evlenmek gibi birçok masalsı ve mitolojik simge öyküyü şekillendirmiştir. Ek olarak ilkel kabilelerin ayinlerini ve dini motifleri kullanan öyküde yazarın anlatmak istediği gerçeklik bu simgelerin anlamlarıyla çoğalır ve çoğaldıkça öykünün anlam dünyası karışır (İlhan ve Öztürk, 2019, s. 1, 2). Yoksul sınıfa ait bir Anadolu ailesinin orman adamı olan oğlunun doğaüstü özellikler ile donatılmış bir kızı eve gelin olarak getirişini anlatan öyküde Faruk Duman, doğa ve tabiatın gizemli muğlaklıkları ile karakterlerini bir kez daha baş başa bırakır. Yazar bu öyküsünde de mitolojiden beslenen masalsı malzemelerini büyülü gerçekçilik ile perçinleştirerek kendine has üslubunu devam ettirmektedir.

Ormanda yalnız yaşayan ağabey, karakışta aileyi ziyaret edecektir, nedeni güz aylarında eve bir gelinle döneceğine ilişkin verdiği haberdur. Öykünün büyük bölümünde erkek kardeş, kız kardeş, yaşlı baba ve ıstıraplı bir hastalıktan mustarip anneden oluşan aile, gelinin nasıl biri olacağına dair yorumlar yapmaktadır. Ağabey burnu kızılıcık dalından, gözleri şeftali çekirdeklerinden, kalçasını koyu renk yapraklarla

kapatmış kardan bir gelinle eve gelir. Öykünün anlatıcısı olan erkek kardeşe göre gelin yüklüdür. Önce babanın sobayı yakmasına engel olan ağabey, anneyi hatırlayıp halini hatırlar. Annesinin erik ağaçları hakkında bir şey sormasıyla dağılır, kömürlüğe gider, kucağına doldurduğu iri odunlarla döner ve odunları sobaya atmaya başlar. Ev ısınmıştır, gelinden ise bir avuç su birikintisi kalmıştır. Yılanla simgeleştirilen ağabey ise evden tıslamalar eşliğinde süzülerek çıkar (İlhan ve Öztürk, 2019, s. 2, 3). Gelinin erimesi ve ağabeyin bu yitiriş üzerine evi tekrar terk ederek yılan gibi doğaya dönmesi, yitik ve yalnız insanın özüne dönüşünü belirginleştiren bir vurgu biçimidir.

Amcam Nasıl Bambaşka Biri Oldu? bir taşra insanının inanç krizleri ile şekillenmiş olan dönüşümünün öyküsüdür. Öykünün ana omurgası “Kuran kursu”na giden bir başkarakterin, abisine ait olan panteist yorumlamaya açık bir resmi incelemesi sonucu “elinden Kuran’ı bırakması” ve harama yönelik birçok edimin içinde yer alması üzerine oturtulmuştur. İnanç yitiminin doğurduğu varoluşsal sıkıntılar, alkol, cinsellik ve yalnızlık gibi kavramlar zamanla ötekileştirilmiş bir öznenin üzerinden okuyucuya sunulmaktadır. Öte yandan başkarakterin, İslâmiyet’ten Panteizme doğru kayan inanç durumunun, bir sanat aracı olan resim üzerinden gerçekleşmesi de öykünün yapısal derinliğini arttırarak sanat-inanç-toplum üçgeninde belirginleştirmeler oluşturan önemli bir faktör olarak göze çarpar. Öykü anlatıcı çocuğun amcasının geçmişindeki sosyal durumu hakkında bilgi vermesi ile başlar. Geçmişte hayranı da düşmanı da fazla olan amca, Batumlu Rüya adlı bir hayat kadını ile ilişki yaşamak ve kaza ile arkadaşı Recep’i öldürmek dışında harama bulamamış birisidir. Okula başlayana kadar taşra yerlerin camilerindeki Kuran kuşlarına gider arada bir de yaramaz bir çocuk edalarıyla derede yıkanan kızları gözetlemeye çalışır. Anlatıcının babası olan ağabeyi tarafından çizilen bir resimden etkilenmesi ile de bütün yaşamı kökten değişime uğramaya başlar. Bu resim ağaç ve yaratıcıyı özdeşleştiren, doğanın tek hâkim olduğu vurgusuna dayalı yorumlamalara açık olan bir resimdir. Amca, bu resmi uzun uzun seyrettikten sonra sayısız huysuzluklar yapan geçimsiz ve uyumsuz biri olmaya başlar. Zaman ilerledikçe çevresi onu içkici, uğursuz ve uçkur düşkün olarak belleyip uzak durmaya başlar. Çevresince Kuran’ı bıraktığı için bu hale geldiği düşünülse de annesi, resme baktıktan sonra değiştiğinin bilincindedir. Amca ise geldiği noktada tamamen ötekileşmiş, yalnız, aidiyetsiz ve uyumsuz birisi olarak varoluşsal problemlerin ortasındadır.

Emanet öyküsü, Faruk Duman'ın okurun tamamlamasını tercih ettiği ucu açık bir biçimde bırakılan, okurun tamamlayacağı ya da hiçbir zaman tamamlanmayacak olan öykülerdendir (Öztunç, 2013, s. 33). Kitabın uzun öykülerinden olan *Emanet*, numaralandırılmış altı bölümden oluşmaktadır. Darbe sonrası dönemde Sus Barbatus! serisi gibi K. kenti olarak adlandırılmış olan Kars'ta, Allahuekber Dağları çevresinde geçen öykü, ayrıştırılmış yaşlı bir ebe kadının simgeleşen bir kimlik modeli etrafında varlık gösteren doğum sürecini ele almaktadır. Bu süreç esnasında ayrıştırma ve ötekileştirme, hayata bağlılık, gerçek ile düş arasında kalmışlık, coğrafyanın zorlu yaşam şartları ve kış mevsimi ile şekillenmiş doğanın yutucu kimliği gibi unsurlar ana odağın çevresinde yer alan etmenlerdir. Çocuk bir karakterin anlatıcı ve başkişi olduğu öykü, yazarın sosyopolitik katmanlı anlatılarından. Öykü, kış şartlarının dış yaşamı olabildiğince kısıtladığı dağlık ve ormanlık alandaki bir doğum sürecini işlemektedir. Anlatıcı ve başkarakter olan çocuk, annesi, babası ve kız kardeşi Nevin ile birlikte öykünün odağındadır. Annesinin doğum yapacak olması üzerine babası ile birlikte karlı ve fırtınalı ormanı aşarak Ebe Zeliha'yı almaya gitmesi dramatik aksiyonun sağlanmasındaki en önemli düğümdür. Zor koşulları aşarak Ebe Zeliha'nın evine ulaşmayı başaran baba ve oğul, Ebe Zeliha ve Zeliha'nın nesneleşen kimliğinin bir yansıması olan sandık ile birlikte eve doğru yönelirler. Bu noktadan itibaren Ebe Zeliha ve sandığı kurgu derinliğini en genişleten iki önemli unsur olarak varlık gösterir. Nitekim ataları Ermeni olan Ebe Zeliha, bu sandıkta toplumdan gizlemek zorunda olduğu kutsal ve kökensel emanetlerini saklamaktadır. Bu nedenle sandığı bir kimlik belgesi gibi yanından ayırmaz. Dönüş yolu ise başkarakter çocuğun halüsinasyon şeklinde gördüğü Harun Çavuş ve Sarıkamış'ta soğuktan donan askerlerin vurgusu ile geçer. Allahuekber dağlarının eteklerinde geçen bu zorlu yolculukta baba ve Ebe Zeliha bir tarafa, çocuk ve sandıkta bir tarafa düşmüştür. Kalktıklarında ise sandığın parçalandığı ve içindekileri yitirildiği anlaşılır. Ebe Zeliha'nın yıllardan beri kimlikleştiği ve bütün aidiyetini endekslediği sandık yok olmuştur. Ebe Zeliha benliğini yitirmiş bir şekilde yoldan geri döner. Baba ve çocuk eve döndüğünde ise küçük kız kardeş Nevin ve anne birbirine sarılarak kan içinde kalmış yatakta ağlamaktadır. Ebe Zeliha'nın yitirilen nesneleşmiş kimliği gibi ailenin beklediği bebek de yitirilmiştir.

Kostümlü Öykü, tiyatro ile somutlaştırılmış sanatsal fikirler üzerinden kurgulanmış olan bir anlatıdır. Tiyatro sevdalısı bir ergen olan Ender'in, şahit olduğu ölümler nedeniyle hayata daha sıkı bağlanmak amacıyla tiyatrodan uzaklaşıp bambaşka bir kimlik edinim sürecini konu edinir. Bu edinim ve değişim süreci, başkişinin pasif ve etkin olmayan kardeşinin gözlemlerinden geçirilerek okuyucuya aktarılır. Anlatıcı çocuğun gözlemlerinde; Ender'in başlarda hayata bağlılığı tamamen sanat ve tiyatro üzerine inşa edilmiş olmasına rağmen yaşamın geçiciliğini fark etmesi ile birlikte sanatın yaşam için gereksiz görmeye başlaması durumu öykünün temel kurgu parçasıdır. Öykü, anlatıcı çocuğun, başkahraman Ender Abi'sindeki değişimin Burhan Enişte'nin ölmesi ile birlikte gerçekleştiği bilgisini vermesi ile başlar. Burhan Enişte'nin somut bir bulgu olmasa da *Teyzem O Burhan'lı Günleri Nasıl Atlattı?* öyküsündeki Burhan olduğunu düşündürebilecek uyuşan bağlantılar mevcuttur. Öykünün devamı, bu beklenmedik ölümün öncesi ve sonrasında Ender'in durumundan kesitler sunar. Ölüm öncesinde Ender hayata tiyatro ve sanat ile bağlanan bir kişiliktir. Kimliksel aidiyet bağlarının neredeyse tamamını tiyatroya ve canlandığı karakterler arası geçişleri üzerine inşa etmiştir. Evinin salonunda dahi babasından gizlice kostümler giyip, makyajlar yaparak tiyatro oynamayı sürdüren Ender, her oyunu esnasında Ender olmaktan çıkarak ikinci bir kişilik haline gelip oynadığı karaktere dönüşmeyi başaran yetenekli bir oyuncudur. Özellikle evde canlandığı Sokrates rolü, anlatıcı çocuğun bilincinde derin izler bırakmıştır. Fakat Burhan Eniştesi aniden ölünce Ender de aniden tiyatroyu bırakma kararı alır. Bu kararın altında yatan neden, ölüm ile birlikte Ender'in hayatın gelip geçiciliğini kavramaya başlaması bulunmaktadır. Artık hiç yapmadığı işleri yapmakta, hiç istemediği kişilere benzemektedir. Babasının istediği bir kişilik kazanmıştır. Bu nedenle de bütün sanatsal inceliklerini, yeteneklerini ve esprili kıvrak zekâsını kaybetmiştir. Özellikle kız arkadaşı Esra ile tanıştıktan sonra sanatı tamamen gereksiz olarak görmeye başlar. Evde, tavan arasında gizlice sakladığı bütün tiyatro malzemelerini de arkadaşlarına dağıtması ise tiyatroyu bütünüyle aklından silmesini sağlamıştır.

Rüyalı Üç Öykü, rüya ve gerçeğin iç içe olduğu olağanüstülükler ile donatılmış Pas, Yele ve Geçit adlı üç farklı hikâyenin ortak bir çatı altında birleşmesi ile oluşturulmuştur. Pas isimli bölümde anlatıcı kahramanın bir minibüs yolculuğu anlatılır ve başkişi bu anlarda rüya ve gerçeğin iç içe olduğu bir düzlemde yalnızca kendisinin

görebildiği bir zavallı kadına yardım etme çabasıdır. Yele adlı bölüm ise rüya boyutu daha derindir ve anlatı gerçeklere diğer bölüme nazaran daha uzaktır. Anlatıcı kahraman bu kez yolunu kaybetmiştir ve inşaat tarzı bir yerde fantastik gerilimlerin ortasındadır. Son bölüm olan Geçit ise tren istasyonuna çocuklarını karşılamak için gelmiş bir aileyi konu edinir. Çocuklarını karşılamaya gelen aile istasyonda iken olaylar bir anda kâbusa dönüşür. İstasyon korku geçitleri ile dolu fantastik bir labirent mekân halini alır ve çocuk kahramanlar bu zorlu belirsizlikler ile mücadele etmek durumunda bırakılır.

Kitaptaki en uzun anlatı olan *Zürafa* öyküsü, Sus Barbatus! serisinde ayrıntı olarak kullanılmış olan çevre karakterlerinin kaotik dünyasını ele almaktadır. Öykünün başkarakteri çevresince “Zürafa” olarak tanımlanan uzun boylu meczup bir ergendir. Altı bölümden olan öykünün ilk bölümü Zürafa’nın okul zamanlarına yoğunlaşır ve Zürafa ile çevresini ayrıntı vakalar üzerinden okuyucuya tanıtır. İkinci bölüm ise ev ve aile yaşantısına odaklıdır. Anne ve babası ile birlikte yaşayan Zürafa, babasının evde olmadığı gecelerde annesi ile Jilet lakaplı karakterin yasak ilişkisi olduğunu fark eder. Jilet bu gecelerde gizlice eve gelmektedir. Üçüncü bölüm Zürafa’nın sosyal yaşamına değinir. Çevresindeki kişilerin (Recep, Tahsin, Yafes,) darbe öncesi dönemde devrimci görüşü benimsemiş taşra insanları olduğu anlaşılır. Üstelik bu bölümde Zürafa’nın bir de genelevinde bir hayat kadını ile yaşadığı cinsel birlikteliğin cüretkâr bir anlatımı söz konusudur. Sosyal açıdan önem arz eden diğer bir olay da Zürafa’nın köye yeni gelmiş olan Yasemin adlı kıza âşık olmasıdır. Dördüncü bölümde Zürafa, Âşıklar Kahvesinde dinlediği Tepegöz hikâyeleri üzerinde düşünür. Beşinci bölümde ise Zürafa’nın arkadaşları Recep, Tahsin ve Yafes ormandaki sığınaklara devrim mücadelesi için saklanırlar. Zürafa ise onlara gözcülük etmekle görevlendirilir. Civarda saklanan devrimci gençleri arayan askerler, köye baskına gelirler. Bu bölümde artık Jilet daha rahat bir şekilde Zürafa’nın annesi ile birlikteliğini sürdürür. Zürafa ise bu sesleri gece odasında duydukça Yasemin’i hatırına getirir. Altıncı bölümde Zürafa, arkadaşları için gözcülük yaparken Recep ve Yasemin’i sevişirken görür. Yedi ve sekizinci bölümlerde ise sivil kıyafetlerle operasyona gelen askerleri Zürafa fark edemez. Bu nedenle Recep, Tahsin ve Yafes askerler tarafından öldürülür. Üstelik askerlerden de çıkan çatışmada ölenler vardır. Zürafa ise görevini yerine getirememiş olmanın pişmanlığıyla Yafes’in tüfeğini alarak köye inen patikaya doğru yol alır.

2.6.1.3. Zaman

Kayıp İnci öyküsü otobiyografik karakterli olduğundan dolayı art zamanlı öykülerdendir. Öyküde darbe vurgusu yapılmaktadır ve anlatı 12 Eylül öncesi ve sonrasının kaotik atmosferi ile şekillendirilmiştir. Dolayısıyla vaka zamanının da öncesi ve sonrası ile birlikte 12 Eylül 1980 dönemi olduğu görülmektedir. Yazar bir kez daha demiryolu ile darbe dönemini birleştirmiştir. Askeri darbe, militarist güç ve sıkıyönetim döneminin kaotik zemini bir çocuğun bakış açısı ile yansıtılmıştır. Ek olarak sosyal zaman bağlamında bu karmaşık düzlemin ve kaos ortamının bir çocuğun hayatını etkileyişi ve şekillendirişi öykünün ana parçalarından birini oluşturmaktadır.

Teyzem O Burhan'lı Günleri Nasıl Atlattı? öyküsü, isminden de anlaşılacağı üzere geçmişe dönük bir anlatı olduğundan dolayı art zamanlı bir öyküdür ve kroniktir. Olaylar yaşanmış ve bitmiştir. Olup bitenler vaka döneminde henüz bir çocuk olan anlatıcının süzgecinden geçirilerek okuyucuya sunulur. Vaka zamanında anlatıcının çocuk oluşu, öyküdeki dramatik gücü arttırmakta ve masumiyetin boyutunu derinleştirmektedir. Vaka zamanına dair somut bir belirtim bulunmaz. Fakat anlatı içeriğindeki sosyopolitik, sosyoekonomik ve sosyokültürel arka planı, kitaptaki diğer öyküler ile uyum içinde olduğundan bu öykünün de darbe dönemi ekseninde geçtiği düşünülebilir. Özellikle dönemdeki ekonomik şartların zorlaştırıcı etkisinin Ayten ve Burhan karakterleri ekseninde ana yönlendirici olduğu öykü, söz konusu dönemdeki alt sınıf toplum insanının yaşam sıkıntılarına dair bir yansıtım aracıdır.

Eriyen Gelin'de zaman kroniktir. Yaşanmış, bitmiş ve geçmişte kalmış olan olaylar, kurgusal akışa uygun bir şekilde sıralanmıştır. Vaka zamanına dair yapılabilecek en önemli çıkarım ise doğal zamanın kış mevsimi olduğudur. Kış mevsiminin en şiddetli yönlerinin görüldüğü bu zaman dilimi, öykü açısından önemli bir mitolojik sezdirim unsurudur. Nitekim kış vaktinde ağaçların üzerini kaplayan kar gibi, öyküdeki en önemli obje olan gelinin de ağaçlar gibi kar ile kaplanması ve sıcak ortamda eriyerek bir avuç suya dönüşmesi, kış mevsiminden kaynağını alan bir etkidir. Kış vaktinde şeklini değiştiren doğa ve insan, sıcaklığın gelmesi ile tekrar özüne döner. Dolayısıyla karlı gelinin de kar gibi erimesi aslında insana ve doğaya yönelik olarak yapılmış olan ortak paydalı bir “öze dönüş” edimidir. İnsan ve doğanın birlikte ele alınması ise öyküyü vaka zamanı üzerinden panteist bir zemine kaydırmaktadır.

Amcam Nasıl Bambaşka Biri oldu? öyküsü art zamanlı bir öyküdür. Biyografik karaktere yakın olan anlatıda olaylar, sıradizimsel bir şekilde okuyucuya aktarılmaktadır. Vaka zamanına dair somut bir tarih vurgusuna rastlanmayan öyküde amcanın çocukluğundaki gaz lambası, kızların dereye yıkanması, okul öncesi çocukların Kur'an kursuna gitmesi ve maddi yetersizlikler gibi unsurlar diğer öyküler ile birlikte düşünüldüğünde bu anlatıdaki vaka zamanının da darbe öncesi dönem olduğuna dair örtük belirtiler niteliğindedir. Darbe döneminde inanç krizinin bireye yansması ve toplumsal çerçevede inanç krizindeki bireyin dışlanması gibi etkenler vaka zamanı bağlamında daha net vurgulara sahiptir.

Emanet öyküsünde olaylar yaşanmış ve bitmiştir. Yer yer olayların kronolojisini bozmayan bilgilendirme amaçlı geriye sapımların varlık gösterdiği anlatıda, 12 Eylül Darbesinin etkisinin devam ettiği bir zamanda vakalar gerçekleşir. Bu etkinin en belirgin yüzü; maddi imkânsızlıklar, yetersiz yaşam şartları, toplumdan ayırıştırılmış azınlık kesim ve militarist eleştiriler üzerinden yansıtılır. Doğal zaman bağlamında ise kış aylarının yine algısal zaman düzleminde kullanılan, öykü karakterlerini dar alanlara sıkıştıran temel etmen olduğu görülmektedir.

Kostümlü Öykü'de vakalar yaşanmış ve tamamlanmıştır. Art zamanlı olan öyküde vakalarda sıradizimsellik bağlamında kronolojik sıraya uygunluk görülür. Öykü başında Ender'in son durumu ile ilgili bilgi verilmesinin ardından geriye sapım tekniği uygulanır ve kronik bir sıralama eşliğinde öykü başındaki duruma tekrar gelir. Algısal zaman düzleminde ise somut bir zaman dilimine rastlanmaz. Fakat ölümüyle Ender'in dönüşümünün temel sebebi olan Burhan Enişte adlı karakterin, *Teyzem O Burhan'lı Günleri Nasıl Atlattı?* öyküsündeki Burhan olduğu düşünülürse zamanın bu öyküye paralel olarak yine 12 Eylül Darbe sonrası olduğunu düşündürebilir. Bu doğrultuda darbe sonrasında sanatsal faaliyetlere bakış açısı, Ender'in babası gibi toplumun alt tabakasının sanatı gereksiz olarak düşünmesi, sanat tutkunlarının faaliyetlerini gizlice yapmak zorunda kalmaları gibi etkiler dolayısıyla algısal zaman daha derin bir boyut kazanır.

Rüyalı Üç Öykü'nün üç bölümü de art zamanlıdır ve zamansal sıradizim kronik karakterlidir. Faruk Duman'ın çoğu anlatısında olduğu gibi vaka zamanı ise yine belirsizdir. Fakat öykü, rüya ve gerçeğin ortasında olduğundan dolayı, öykü zamanı da algısal düzlemde kırılmalı ve geçişken bir yapıya sahiptir. Ana kahramanların gerçek

yaşamdan rüyaya geçişi ile birlikte zaman algısı da kırılarak somut gerçekliklerin dışına sıçramaktadır. Dolayısıyla algısal zaman somuttan soyuta doğru evrilen bir görüntü düzeyine sahiptir.

Zürafa öyküsünde zaman, 12 Eylül 1980 Darbesinin hemen önceleridir. Faruk Duman bu öykü ile ilgili olarak bir söyleşisinde şu ifadelerde bulunur:

“‘Zürafa’da da darbe yıllarına ilişkin efsanelerle ilgili hep yazmak istediğim bir masal vardır. Benim öykülerimi takip edenler için, bu öykülerin kökleri başka kitaplarımda bulabilir. Öyküde belirli bir noktaya (bir dile, bir konu bütünlüğüne) varmaktan ve parantezi kapatmaktan hiçbir zaman hoşlanmadım. Yapmaya çalıştığım işin okurlarım tarafından iyi anlaşıldığını düşünüyorum” (Öztunç, 2013, s. 31).

Öykünün köklerinin bulunduğu kitapların başında ise *Sus Barbatus!* serisi gelmektedir. Nitekim anlatı, *Sus Barbatus!* serisi ile paralel bir şekilde ilerler ve *Sus Barbatus!*’ta varlık gösteren önemli karakterlerden bazıları bu öyküde de görünüm sağlar. Dolayısıyla *Sus Barbatus!*’ta olduğu gibi darbe günlerindeki taşra insanının yaşantısı ve taşralı solcuların devrim mücadelesi öyküdeki temel yapıtaşlarındandır. Üstelik bu mücadele, masalsi ve destansı formların özellikleri ile harmanlanarak okura sunulmaktadır.

2.6.1.4. Mekân

2.6.1.4.1. Çevresel Mekânlar

Kayıp İnci öyküsünde mekânla ilgili olarak üzerinde durulması gereken noktalardan ilki çocuk-taşra ilişkisidir. Taşradan henüz çıkamayan çocuklar, bu öyküde mekânı düşlerindeki gibi tasarlamaya başlar. Kasabanın dışındaki dünyayı başka türlü öğrenebilme imkânları olmadığından; kitaplardaki kişileri, olayları ve mekânları içselleştirirler. Anlatıcı, mekândaki olumsuz koşullardan ve geçim sıkıntısından kaçarak kitapların dünyasına sığınır. Gerçekte ise etrafı karla kaplı yollar, dondurucu soğuk ve korku veren ağaçlar sarmalamıştır. Çocuk, ürkütücü düşüncelerinden uzaklaşmak için kendisine bambaşka bir dünya yaratarak tanıdığı bütün mekânları kitaplarda okuduğu mekânlarla özdeşleştirerek anlamlandırır (Soylu, 2017, s. 58, 59).

Teyzem O Burhan’lı Günleri Nasıl Atlattı? öyküsünde çevresel mekân üzerinden sunulmuş taşra etkisi bir kez daha ön plana alınmıştır. Öyküde vakaların geçtiği bölge Ankara’nın taşra alanları ile Mamak sırtlarındaki evlerdir. Özellikle başkarakter

Ayten'in neşeli ve keyifli mizacına rağmen maddi imkânsızlıklar etkisiyle geldiği trajik nokta, ekonomik problemlerin taşra insanını köreltmesine dair somut bir örnek olarak düşünülebilir. Öykü bu bağlamda makro düzeyde söz konusu dönem çerçevesinde Türkiye'nin kentlerinin, mikro düzeyde ise Ankara'nın alt sınıfların bulunduğu bölgelerin sosyolojik durumunu ortaya koymaktadır.

Eriyen Gelin öyküsünün geçtiği yer konumu belirli olmayan bir ormandır. Ormanın bulunduğu bölge ise kış mevsiminin oldukça sert geçtiği bir coğrafyadır. Orman ve kış birlikteliği bir Faruk Duman öyküsünde daha doğanın zorlayıcı yüzü olarak anlatıya yansımaktadır. Başkarakter ağabeyin ormanda yaşayıp arada bir eve dönmesi ve bu karakterin başta yılan ile arılar olmak üzere ormanda yaşayan canlılarla özdeşleşmesi, onu bir orman varlığı yapar ve böylece insan, doğanın nesnesi konumuna gelir. Üstelik diğer canlı türleri ile arasındaki sınırlar bir kez daha silikleştirilmiştir. Dolayısıyla panteist yönelimli bu tavrın vurgulanması açısından çevresel mekân olarak ormanın kullanılması büyük öneme sahiptir.

Amcam Nasıl Bambaşka Biri Oldu? öyküsü, yine bir taşra kasabasında geçer. Toplumsal bağlamda muhafazakârlık seviyesi yüksek olan bu bölgede inanç krizi yaşayıp harama yönelen başkişinin de toplum dışına itilerek ötekileştirilmesi aynı ölçüde kolaydır. Okul çağından önce çocuklarını camiye yollayan bir topluma sahip olan kasabada amca, tutucu çevreden dolayı bastırılmış duygularını bir anda açığa vurmaya başlayınca kendisi için işler tersine döner. Dere, sazlık ve ağaçlıklara sahip olan bu bölgede yaşayan yılan ve kaplumbağalar ise çevresel mekânın doğa ile iç içe olduğunu gösteren etmenlerdir. Başkişinin dere içinde yıkanan kızlara bakması, doğaya yönelince insanın özgürleşmesine, taşrada tutucu bir çevreye düşmesi ise topluma yöneldikçe kısıtlanan bireye dayalı göstergelerdir. Dolayısıyla çevresel mekân bağlamında doğa ve kasaba aynı anda kendi kimliklerine özgü bir biçimde görünüm sağlamaktadır.

Emanet öyküsü, Sus Barbatus serisinde de kullanılan K. kenti yakınlarındaki dağlık ve ormanlık bir bölgede geçmektedir. K. ifadesi, Allahuekber Dağları ve yıllar önce bu dağlarda donarak şehit olan askerler, bu bölgenin Kars olduğunu düşündürmek için yeterlidir. Faruk Duman'ın doğduğu yer olan bu bölgenin sert kış iklimi ve kırsal alanlarındaki darbe sonrasındaki elverişsiz, yetersiz yaşam koşulları, azınlık kesim vurgusu başta olmak üzere öykünün işlemek istediği izlek ve epizotların kullanımı için

uygun bir alandır. Ek olarak bölgenin elverişsiz koşulları ile bir sistem eleştirisi yapıldığı da gözlemlenebilir.

Kostümlü Öykü'de diğer enişte olan Salih'in İstanbul'a hayran olması üzerinden işlenen İstanbul, çevresel mekân bağlamında bariz olarak ifade edilmiş tek yer ismidir. Bu durum öyküdeki vakaların İstanbul'da geçtiğini somut bir biçimde ifade etmediğinden dolayı yazar tarafından çevresel mekân konumunun ucu açık bırakıldığı düşünülebilir. En somut bulgu ise çevrenin, sanatseverler ve toplumun sanattan uzak alt tabakasının birlikte yaşadığı karmaşık bir alan olduğudur.

Rüyalı Üç Öykü'de çevresel mekân olarak yine kırsal ve taşra alanların kullanıldığı görülmektedir. Öykünün yapısı bu tarz bölge insanının gerçekten rüyaya doğru bilinçsiz ve istemsiz bir zemin kaydırma problemi üzerine kuruludur. Ayrıca öykü yine bir demiryolu öyküsü olduğundan dolayı istasyon önemli bir yer tutar. Bu noktada ulaşım problemi de ortaya çıkmaktadır. Nitekim ilk bölümde de istasyon dışında zorlu bir minibüs yolculuğundan bahsedilir. Söz konusu bulgular, çevresel mekânın ücra ve zor ulaşım sağlanan yerler olduğuna dair sosyal eleştiri anlayışıyla şekillenmiş önemli göstergelerdir.

Zürafa öyküsünde çevresel mekân olarak Sus Barbatus! serisinde varlık gösteren bölgeler kullanılmıştır. Bu noktada Zürafa'nın köyü ve A. Kenti vurguları oldukça önemlidir. Taşra üzerinden yapılan sosyal eleştirinin yoğun olduğu öyküde bu defa taşralı devrimcilerin zorlu mücadelesine tanıklık edilmektedir.

2.6.1.4.2. Algısal Mekânlar

2.6.1.4.2.1. Kapalı Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Kayıp İnci öyküsünde anlatıcı çocuğun ailesi ile birlikte yaşadığı ev ile babasının işyeri olan demiryolu dairesinde alt kattaki koridor olmak üzere iki adet kapalı ve dar mekânın varlığından bahsedilebilir. Ev, taşraların kısıtlayıcı ve zorlayıcı yönlerini yansıtmak üzere kurgulanmış olan bir mekândır. Zorlu kış mevsiminin ortasında, yakınlarındaki ormanın korkunçluğu ile taşranın bozukluklarının ortasında kalmış olan bu ev, başkişi olan çocuğa ürkütücü bir dış dünyayı hissettirerek kışın ve karamsarlığın hiç bitmeyeceğini hissettirir. Demiryollarındaki koridor ise devlet dairesine ait olması dolayısıyla darbe dönemindeki devlet yönetimine dönük kaotik atmosferi yansıtır:

“Birlikte odadan çıkıp alt kata indik. Güneş görmeyen, karanlık bir koridordan geçtik. Bu kasvetli, insanın içine sıkıntı veren yolun sonunda boğuk bir ışık vardı” (BVS, s. 18).

Sus Barbatus! serisi başta olmak üzere Faruk Duman’ın darbe döneminden bahsettiği anlatılarda sıklıkla kullandığı devlete ait bazı binalardaki kapalı ve dar koridorlar bu öykünün de önemli yapıtaşlarındandır. Güneş görmeyen bu ara mekândaki “karanlık” vurgusu dönemin karanlık yönetimine ve ortamına dönük bir belirtim olarak düşünülebilir. İçindeki insana “kasvet” vermesi ise darbe döneminin kaotik zemininden dolayı kedere sürüklenen toplum insanına yönelik bir vurgudur. Yolun sonundaki “boğuk ışık” ise karamsar umut ve bekleyişleri temsil etmektedir. Bu çerçevede devlete ait bir birime ait mekânın kapalı, dar ve labirentleştirilmesi ile yapılan sosyal bir eleştiri biçimi vücut bulmaktadır.

Teyzem O Burhan’lı Günleri Nasıl Atlattı? öyküsünde kapalı, dar ve labirentleşen mekân özelliği taşıyan en belirgin yer, Burhan’ın çocukluğunun geçtiği evdir. Evin negatif enerjisi ve özellikleri, Burhan’ın trajik yaşamı ve psişik durumu ile net bir uyum içerisindedir:

“Bahçesinde yazın pamuklanıp kışın kurtlarla kaynaşan kavak ağaçlarıyla karanlık mı karanlık bir evde otururduk. Hiç mi hiç güneş almayan bu evde her nesne, bana öyle gelirdi ki karadır. Her koku tozdan, her damla su yosunundan nasibini almakla hayatımda ne şeker ne tuz kalmıştır” (BVS, s. 42).

Evin karanlığı, Burhan’ın ruhunun ve trajik yaşantısının karanlığıdır. Bu nedenle evin her nesnesi gibi yaşamındaki her ayrıntıyı da “kara” olarak algılar. Bu ortamda büyümüş bir çocuğun algılayış ve kavrayış biçimleri aynı ölçüde negatif enerjilerle örülmüştür. Evde “her kokunun tozdan”, “her damlanın yosundan” nasibini alması gibi Burhan’ın hayatında da her güzel ayrıntıya bir olumsuzluk bulaşır. Evliliğinin ardından kendisini kurtaracak tek şey olan bulduğu işte dahi kaza yaparak ölmesi bu durumu somutlaştıran bir imge olarak düşünülebilir.

Emanet öyküsünde ise doğanın değişken kimliğine dayalı bir algısal mekân kullanımı varlık göstermektedir. *Sus Barbatus!* serisi ile yakından ilişkili olan ve aynı coğrafyanın tercih edildiği bu öyküde orman, *Sus Barbatus!*’larda olduğu gibi algısal bir mekân olarak doğal zamanın değişkenliğine göre açık ve kapalı izlenimler oluşturmaktadır. Öykü başkahramanı çocuğun kış ortasında ormanın tüm kapalılık

özellikleri ile baş başa kaldığı esnada muhayyilesinde canlandığı yaz betimlemesi, söz konusu durumun en somut izdüşümlerindendir:

“Derken, nedense, yaz mevsimini düşündüm. Belki her şey daha kolay olurdu, diye geçirdim içimden. Annem yazın doğursa, her şey belki daha kolay olurdu. Ayaklarımın altında buz çatırdamaz, belki keklikler havalanırdı. Bastıkça uzun ötüşler peyda olur. Yastık tüyleri havalanmakla, bir keklikten binlercesi doğuverirdi” (BVS, s. 67).

Ormanın yazları açık, kışları kapalı algısallığa sahip olması, en temel düzlemde doğanın ikircikli kimliğinin öyküye yansıyan yüzüdür. Doğada bulunan görünen güzelliklerin ardındaki aldaticılık, *Sus Barbatus!* üçlemesinde olduğu gibi doğanın minimize edilerek öyküye sıkıştırıldığı araç olarak kullanılan ormandaki mevsimler döngüsü üzerinden görülür. Orman, yaz mevsiminde doğanın sunduğu eşsiz güzelliklerin var kılındığı yeşil ve canlı bir varlık alanı iken, kış mevsiminde insanı sıkıştıran yutucu ve kapalı bir alandır. Dolayısıyla çift yönlüdür. Bu çift yönlülük, vaka zamanında mevsimin kış olması dolayısıyla öyküde mekân adına kapalı, dar ve labirent bir yansıma sağlamaktadır.

Rüyalı Üç Öykü'de kullanılmış olan demiryolu istasyonuna giden alt geçit labirent özellikler ile donatılmıştır. Faruk Duman anlatılarında sıklıkla rastlanan ara koridor ve geçitlerin kapalı mekân olarak kullanımı ile bu bağlamda tekrar karşılaşılmaktadır. Bu alan, rüyayı kâbusa çeviren bir ara mekândır. Korkutucu ve ürpertici özellikleri ile içindeki kahramanlara içinden çıkılmaz bir grotesk durum etkisi veren labirenttir. Bu korkutucu tünelden kurtulmak için açtıkları kapı ise kahramanları, ağaçlarından yılanların sarktığı distopik bir ormana götürür. Bu noktada kâbusun boyutu daha da derinleşmektedir. Her iki mekânın birleşimi ise okuru, folklorda da yer alan ormandan yeraltına doğru götürmektedir. Alt geçitin grotesk ormana çıkışı ile orman ve yeraltı âleminin korkutucu birlikteliği görünür hale gelmektedir. Üstelik bu durum gerçeklerin dışına çıkılan bir rüya ortamında gerçekleşir ve ortaya kaotik bir kâbus çıkar. Orman ve alt koridor da Faruk Duman anlatılarında bir kez daha kapalı, dar ve labirent görünümeler sunmuş olur.

2.6.1.4.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar

Kayıp İnci öyküsünde başkişi rolünde başta sosyopolitik ve sosyoekonomik problemler olmak üzere içinde bulunduğu bütün zorluklardan kitapların kurmaca dünyasına sığınarak kaçmaya çalışan bir çocuk vardır. Bu çocuğa, hayalini kurduğu

böyle bir dünyanın kapısını açan mekân ise babasının işyerinde bulunan kütüphanedir. Dolayısıyla bu kütüphane açık ve geniş bir mekândır:

“Karanlık, toz içinde devasa bir odaydı burası. Büyük, kahverengi, aslan ayaklı ahşap masalar, yayları yerinden fırlamış deri koltuklar, boş vazolar, dev bir katalog dolabı, ağır kadife perdeler ve tabii duvarlar boyunca uzayıp giden kitaplar... Şaşkınlıktan ağzım açık kalmıştı. Gözlerime inanmamıştım. Bu, benim için, olmayacak bir şeydi. Bir kitap canavarı falan olduğumdan değil; zaten o zamana kadar okulda dağıtılan ders kitaplarını bilirdim, bir de İnci’yi. Fakat bu kadar kitap bir arada nasıl bulunabilirdi? Bunca “karın doyurmaz” nasıl olur da böyle ciddiyetle saklanırdı, olacak şey değil bu. Rafların arasında dolaşmaya başladım, dalmış, bunca kitabı kimlerin yazdığını, kimlerin okuduğunu düşünmekle apayrı bir dünyaya girmiştim” (BVS, s. 19, 20).

Anlatıcı çocuk kitaplar ile büyülü bir bağ kurmuştur. Özellikle bu kütüphaneye girmesi onun hayatındaki dönüm noktalarındandır. Nitekim buradan aldığı kitaplarda okudukları ile gerçeklerin acımasızlığından kaçarak kurmaca bir dünyaya yönelir. Bazen Bovarist kapılmalar dahi yaşatan bu yönelimler, onu başka bir anlatının kahramanına dönüştürür. Bu bağlamda kitaplar ile çevrili olan bu mekân, ona kaçacak ve sığınılacak yeni bir âlem üreten büyülü ve bambaşka bir alandır. Dolayısıyla da onun algılayış düzleminde bu kütüphane açık ve geniş bir mekân olarak tasavvur edilmektedir.

Kostümlü Öykü’de anlatıcı çocuğun bulunduğu ev, başkahraman olan abisi Ender için, tiyatro sevdası olduğu dönemde açık ve geniş bir mekândır. Tiyatro sahnesinden uzak olduğu zamanlarda babasının evde olmamasını fırsat bilerek evin salonunu kendisi için bir tiyatro salonuna dönüştüren Ender, bütün aidiyet bağlarını endekslediği tiyatro sanatını bu alanda uygular. Dolayısıyla da bu salon o esnada Ender’in varlık alanına dönüşür:

“Yoksa tavan arasına yerleştirdiği kostümünü, ev çalışmaları için kendi elleriyle, özene bezene yaptığı dekoru, aksesuarı indirir. Ortaçağ’a özgü kılıçlar, krallık tacı, kalkan, tutmacının ucuna gerçek bir zincir eklediği o devasa dikenli topuz, eskicilerden topladığı tabak, çanak, nereden bulduysa bulup getirdiği aslan ayaklı taş sütun... Bunları evimizin salonuna kuracağı sahne için, tozlarını alarak bir bir yerleştirir, başlardı çalışmaya. Böyle zamanlarda evde genellikle kimse olmazdı. Annem ses çıkarmaz, babam da mutlaka görevde bulunurdu. Beni de abim zaten ciddiye almazdı” (BVS, s. 78).

Ender, sanat tutkusunu icra etmekten uzak olduğu anlarda, düşlerindeki tiyatro salonunu evinin salonuna sıkıştırmıştır. Bu minimize edilmiş tiyatro salonunda bir taraftan gerçek olarak oyunlar sahneleyen Ender, diğer taraftan da sergilediği oyunun bir tiyatro

salonunda olduğunu ve seyirciler tarafından izlendiğini tahayyül eder. Böylelikle “oyun içinde oyun” durumu açığa çıkmakta ve düşleri doğrultusunda bu küçük alana dizayn ettiği tiyatro salonu ile aidiyet bağlarını endekslediği tutkusunu kendi küçük dünyasında eyleme dönüştürmektedir. Varlıksal duyarlılığını düşleriyle de birleştirerek daha somut bir hale getiren Ender için bu mekân, tiyatro salonu olarak kurgulandığı her esnada bir varlık alanına dönüşmekte ve aynı ölçüde açık ve geniş bir görünüm sergilemektedir.

2.6.1.5. Şahıs Kadrosu

2.6.1.5.1. Erkek Karakterler

Kayıp İnci öyküsünde ana odadaki iki erkek çocuğun dışında eril roller bağlamında üç farklı karakterin varlığı söz konusudur. Her birinin farklı bir değer temsilcisi olduğu bu karakterler; çocukların babası, dayıları Cemal ve kütüphane memuru Kemal Kardeş’tir. Bu karakterler arasında Cemal ile çocukların babası arasında yaşanan çatışma anlatının da temel malzemelerindendir. Cemal, darbe döneminde sol görüşlü biridir ve kitaplara düşkün yapısı vardır. Baba ise onun okuduğu kitapların karın doyurmayacağını ve faydasız olduğunu savunan bir Anadolu insanıdır. Bu durum onların arasında bir gerilim oluşturur ve darbe dönemindeki aydın ile toplum çatışmasının farklı bir versiyonunu ortaya koyar. Cemal; ideolojik fikirlerine bağlılığı ve entelektüel birikimiyle bir dava adamı rolünde iken, baba; aydın kişiliklerin uzağında kalmış, ekmek ve geçim derdinde olan toplum insanı bir memurdur. Bu nedenle Cemal’in fikir ve eylemlerini zararlı bularak çocuklarını yanlış yönlendirdiği fikrindedir. Çocuklar da babaları ve dayıları arasında yaşanan bu çatışmanın etkisinden kurtulamayarak içsel şekilde gidiş-gelişler yaşarlar. Kemal Kardeş ise demiryollarındaki kütüphaneye yeni atanmış bir memurdur. Duruşu ve kişiliği ile gerçek bir devlet adamıdır. “İnci” adlı kitabın kaybolması nedeniyle sürekli olarak iki kardeşten bu kitabı bulmalarını ister. Yılmaz hasta olunca ona acısa da kitabı aramaya devam eder. Yılmaz’ın ölümü bile bu arayışı durdurmaz. İnsani duygularını bir tarafa bırakarak görevinin gerekliliklerini yerine getirme çabasıdadır. Darbe dönemindeki katı kurallı devlet anlayışının da tipik bir temsilcisidir.

Teyzem O Burhan’lı Günleri Nasıl Atlattı? öyküsünün erkek karakterler bağlamında en önemli kişisi Burhan’dır. Çocukluğunda zalim bir baba tarafından şiddet ile büyütülmüş olan Burhan, bu günlerin etkisi ile karamsar bir mizaca sahip olmuş ve

çevresi ile uyuşamamış bir taşra insanıdır. Henüz içi boş olan çocukluk dönemi, zalim babası tarafından şiddet ile doldurulmuş, bu da kendisinde psişik gerilimler yaratarak onu insanlardan uzaklaştırmıştır. Bu nedenle kimsesiz, aidiyetsiz ve yurtsuz bir insana dönüşmüştür. Kendisini Ayten ile birleştiren temel etken de yine burada saklıdır. Ayten ile eşleşen kimliği iki yalnız, kimsesiz ve aidiyetsiz bireyi evlendirmiştir. Evliliğinde Ayten'in ablasının evinde sığıntı olarak yaşaması ise onu yine çevreden ve dünyadan koparan bir etkidir. Nitekim bu evde yaşarken olabildiğince varlığını hissettirmeme çabası, onun en yakınları ile dahi iletişimini koparmış ve insana özgü sosyal özelliklerini zayıflatmıştır. Bulunduğu evin bile ötekisidir. Bu durum tır şoförlüğü yaparken evden uzak kalacak olması gibi olumsuz bir durumu tersine çevirerek olumlu hale getirmiştir. Fakat çok geçmeden kaza yapan Burhan'ın bedeni, geride bıraktığı Ayten'in ruhu gibi paramparça olacaktır. Parçalanmışlığı ele alan öyküde Burhan'ın bedeninin, Ayten'in ise ruhunun parçalanmışlığı erkek ve kadın rolleri üzerinde bir etkidir. Ölüm erkeğin bedenini, kadının ise ruhunu parçalayan bir etken olarak kurgulanmıştır. Öyküde Burhan karakteri üzerinden kelime benzerliğinden yararlanılarak oluşturulmuş bir isim ve içerik bağlantısı da söz konusudur. Bu noktada "Burhan" ismi ile "buhran" kavramı arasında sembolik ve dilsel benzerlik taşıyan bir ilişki mevcuttur. Öykü içeriği, anlatıcı çocuğun teyzesinin, eşi Burhan'ın ölümünden sonra geçirdiği buhranlara yoğunlaşmaktadır. Dul kalmış sığıntı bir kadının buhranları, onun tek dayanağı olan kaybettiği eşinin ismi ile belirlenmiştir. Faruk Duman bu çerçevede bir şekil kelime oyunu yaparak ölüm, yalnızlık, psişik gerilimler gibi birçok olguyu aynı anda kaybedilmiş bir kocanın adına aşılıp öykü isminde sembolik olarak toplamıştır.

Eriyen Gelin'de Ağabey İsmail, erginlenme ölçütleri ile dikkat çeker. Cinsel birleşme, evlilik, yolculuk, tecrit, doğayla baş başa kalma, bedensel dayanıklılığın sınanması, yaşlı erkeğin iktidarını sarsma ya da yok etme temel erginlenme ölçütleridir. İsmail, tıpkı ilkel kabilelerin erginlenme ayinlerinde olduğu gibi ormanda ve tek başınadır. Babasının üçkâğıtçı ve işe yarar bir kadın tarafından beğenilecek hiçbir yönü olmayan erkek olarak tasvir ettiği ancak doğuştan gelen zekâsıyla ettiği laflar altında insanları ezik hissettiren ağabey, rüştünü ispatlamak, erkekliğini göstermek, yaşlanan babanın iktidarını sarsmak için ormanda kendini tecrit etmiştir. Bu öyle bir tecrittir ki ormanda kasketi, çatalı, sigarası, çakısı orta yerde dururken kendisini gören olmaz. Her

yerde tıslayan yılanlar vardır, ağabey yoktur fakat bir yılan gibi sinsice dolanmaktadır. Bu unsurlar erkek olma durumu, yiğitlik, mertlik, bir de erkeğin fizyolojik görevini yerine getirme gücü olarak tariflenen erkekliğin ispatlanması olabilir (İlhan ve Öztürk, 2019, s. 2, 3). Erkekliğini gelin ile eve dönerek ispat ettikten yani erginlenmesini tamamladıktan sonra ortaya çıkan ve baba-oğul bağlamında bireysel ve kolektif çerçevelerde geniş uçlu fikirlere yol açacak kadar dikkat çekici derinliğe sahip olan bir detay ise İsmail'in gelinini, hasta annesine feda etmesidir. Nitekim hasta annesini ısıtmak için yakılan soba, gelini eritmiştir.

“Bir yetişkin olarak evine dönmüştür. Ancak gelinin erimesine rıza göstermiş ve yeniden yılan olarak evden çıkmıştır. Görünür yüzeyde oedipus kompleksini aşamayan ağabeyin gelini, yani karısını anneye feda etmesine ilişkin toplumsal kod yeniden işlenirken, öykü bize yetişkinliğe geçmenin sancılarını, koşullarını, yoksulluğun çıkmazlarını, kadının rolü ve toplum tarafından onaylanmasının gereklerini alt zemininde anlatır” (İlhan ve Öztürk, 2019, s. 2, 3).

Hasta annenin geline tercih edilmesinin İsmail'e yansıyan başka bir etkisi de erginlenmesini tamamlayan erkeğin, döndüğü evinde artık karar verici olduğudur. Annesi ve gelin arasında karar verici olan İsmail, bu doğrultuda babanın da mutlak otoritesini sarsarak iktidarı eline geçirmiştir. Erkeğin, iktidarı ele geçişişinin somut göstergesi kadınlar üzerinde yönlendirici iradeye sahip olmasıdır.

Amcam Nasıl Bambaşka Biri Oldu? öyküsü, anlatıcı çocuğun amcası olan başkarakterin inanç eksenli bir karakteristik dönüşümünün öyküsüdür. Panteist yorumlama biçimlerine açık olan bir resmin etkisiyle, kendisine aşılana inanç odaklı tutucu kimliğini yitirmeye başlayan öykü kişisi, anlatının sonunda bambaşka biri olmuştur. Öykü, isminden de anlaşılabilceği üzere baştan sona bu kişinin sosyolojik, psikolojik ve karakteristik dönüşümleri üzerine kuruludur. Taşralı bir insan olan amca, çocukluğunu muhafazakâr ve tutucu bir ortamda geçirmiştir. Bu durum toplumsal normlar dolayısıyla birtakım duyguların çocukluğundan itibaren bilinçaltında bastırmasına yol açar. Elinde Kuran ile dolaşan bu çocuğun bir gün derede yıkanan kızları gizlice izleme eylemi, bastırılmış duygularının ilk dışavurumudur. Bir gün abisinin çizdiği ağaçlı bir resimle karşılaştığında ise hayatı bütünüyle değişmeye başlar. Bu değişim mitik ve inanç eksenli bir başkalaşım sürecidir:

“Bu kâğıda sığmayan bir ağaçtı. Kök orada, kâğıdın o görünmeyen alt kısmında –babam bunu YER ALTI demekle açıklardı- bulunurdu. Zaten, bir ağacın kökünü gerçekte de görmek mümkün olmaz. Bu, varlığını bildiğimiz

ama gözümüzle göremediğimiz nesneler sınıfındandır. Karakalem, kâğıdın alt kısmına kabarık toprağı nakşetmiş bulunuyordu” (BVS, s. 56).

Resim, öyküye yönelik birçok mitolojik şifreyi içinde barındırmaktadır. Öncelikle ağacın, “yer altı”na vurgu yapması doğaya ait bir nesnenin bilinmeyen âlemlere açılan kapısı olduğunu gösterir. Varlığı bilinen fakat gözle görülmeyen fonksiyonu ise ağaç ve tanrı kavramlarını birbirine yaklaştırır. Ağaç-Tanrı birlikteliği insanın yaratılışına kadar uzanan mitolojik bir imgelem aracıdır. Bu birliktelik öykü çerçevesinde iki mitolojik çıkarım üzerinden yorumlanabilir. İlki; Türk mitolojisinde insanın yaratılışının ardından varlığını tamamlayıp kendiliğini gerçekleştirmesinin ağaç üzerinden oluşmasıdır.

“İnsanlığın yaratılışı hakkındaki Türk düşüncesine göre Tanrı, yeryüzündeki dokuz insan cinsini, bu insanlardan önce yarattığı dokuz dallı bir ağacın gölgesinde barındırmıştır. Önce yerden dokuz dallı ağacı yükseltmiş, sonra her dalın altında bugünkü insanlığın ilk atalarından birini yaratarak, bu dokuz insana ağaç gölgesinde barınmayı bir yaratılış bilgisi halinde vermiştir” (Banarlı, 2016, s. 31).

İnsan, kendini gerçekleştirme edimini ağaç gölgesinde barınarak gerçekleştirdikten sonra özgür bir iradeye sahip olur. Öykü öznesi de, bu ağaçlı resimden etkilenişinin ardından özgür iradesini aktifleştirerek toplumsal değer normlarının dışına çıkar ve başkalaşmaya başlar. Artık eylemlerinde ahlaki ölçütlere bağlı kalmak yerine normsuz bir seyir izler ve bu durum onun varoluşsal çerçevede iradesinin özgürleştiğini ortaya koyar. İkinci okuma biçimi ise panteist bir düzlem üzerinden gerçekleştirilebilir. Ağaç bu noktada doğaya ait bir nesnedir ve köklerinin varlığının bilinmesi fakat görülememesi gibi Tanrı ile benzer özelliklere sahiptir. Bu görüş doğrultusunda her şeyin kaynağı olan doğa, Tanrının da bir yansımasıdır. Bu fikre yöneliş de yine öznenin, kendi iradesine yönelmesine sebebiyet verir. Elinden Kuran’ı bırakarak, düşkün ve normsuz bir yaşama yönelir. Ahlaki ölçütlerini kenara koysa da bu yöneliş kendisi için düşkün bir yaşam ve uçurum sürükleniştir. Artık ötekileşmiş, yalnız, normsuz ve uyumsuz bir kişiliktir.

Emanet öyküsünde üç farklı önemli role sahip erkek karakter okuyucunun karşısındadır. Bunlardan ilki anlatıcı çocuğun babasıdır. Darbe döneminde eski bir solcu olarak işkence gören vatandaşlardan biridir. Darbe sonrasında ise ailesine babalık etmekle yükümlü olmuş ve kendi evinde geçim ile yaşam derdine düşmüş olan toplum insanıdır. Darbe öncesinde devrime her şeyden çok inansa da zaman, ona bunun tersini ispatlamıştır. İkinci önemli kişi ise darbe döneminde baba ile bağlantı kurmuş olan

Mesut Komutandır. İşkence gören kişilere gizlice yaptığı iyiliklerle meşhur olan Mesut Komutan, toplum dilinde kahramanlaşmış bir askerdir. Fakat sonu ise hüsrarla bitmiştir. Yaptığı iyilikler ve gösterdiği merhametler karşısında trajik bir sona uğraması, militarist kuvvetler içinde merhamete yer olmamasının eleştirisidir. Son önemli erkek kahraman ise Harun Çavuş'tur. Yalnızca anlatıcı çocuğun muhayyilesinde yer alan Harun Çavuş, Sarıkamış'ta soğuktan donan askerleri sıklıkla hatırlatan atlı, kılıklı ve silahlı bir kahramandır. Ebe Zeliha'ya giderken, anlatıcı çocuk tarafından sürekli olarak onlarlaymış gibi tasavvur edilen bu karakter, sandık yok olunca Ebe Zeliha ile birlikte yok olur. Anlatıdaki büyümlü gerçekçi etkiyi oluşturan ve fantastiklik boyutunu arttıran bir kişiliktir.

Kostümlü Öykü'nün erkek karakteri ve başkışisi Ender, karakteristik bir bozulma ve deformasyona uğrayan kahraman tiplerindendir. Öykü başındaki ve sonundaki durum ve yapısı oldukça farklıdır. Tiyatro tutkunu olan bu kişinin, kırılma noktası öncesinde bütün kendilik bilinci tiyatro oyunculuğu üzerine oturtulmuştur ve varlığını bu sanatsal edim ile anlamlandırır. Tiyatro onun için bir hırsla dönüşmüştür. Fakat başlardaki kendilik oluşumunu sağlayan değerler dünyasının bütün unsurlarını öykü sonunda terk etmiştir. Bu terk edişin ana kırılma noktasının odağında ise *Baykuş Virane Sever*'in temel izleklerinden olan “ölüm” kavramı bulunmaktadır. Öykünün anlatıcısı olan Ender'in kardeşi, bu köklü değişimi salt bir biçimde Burhan Enişte'sinin ölümüne bağlar. Bu ölümün ardından Ender, bozulan ve kötüleşen bir karakter görüntüsü oluşturur:

“Tiyatroyu ebediyen bırakmasının asıl nedeni, başta da söylediğim gibi, Burhan Enişte'nin ölümü oldu. Ansızın hayatın içinde gördüğü, o yaşına dek görebildiği tüm ışığı kaybetti sanki. Bambaşka biri oldu; hiç yapmadığı şeyler yapmaya, şu hayatta hiç benzemek istemeyeceği kişilere benzemeye başladı. (...) Sevgili Ender. Tam babamın istediği gibi bir tip oldu. Ama bana kalırsa, bununla birlikte her türlü inceliğini ve espri yeteneğini de kaybetti” (BVS, s. 79).

Başkışinin karakterinde kötüleşme görülen yapı, başlangıçta sempati kazanmış, kendisinden okuyucunun çok şey beklediği bir karakterin, önemli bir kayıp sonucu okuru hayal kırıklığına uğratmasıyla meydana gelir. Bundan sonra başkışı, elinde kalan değerlerle hayatını tekrar kurmaya çalışır veya gerçekleştirmek istediği amaçlarını ve hırslarını tamamen terk eder. Bu da anlatının, başkışinin karakterinde bozulma görülen yapı tipi olmasına sebebiyet verir (Stevick, 2021, s. 151). Bir hırs haline getirerek bütün

kendiliğini verdiği tiyatroyu eniştesinin acı kaybı ile öteleyen Ender, yaşamın gelip geçici olduğunu fark etmiş ve mümkün olduğunca tadını çıkarmak gerektiğini düşünerek bütün edim ve alışkanlıklarının ötesinde farklı bir yol izlemiştir. Artık o karakteristik bir bozulma ve dönüşüme uğramış olan iyiden kötüye doğru evrilmiş bir kişiliktir.

Rüyalı Üç Öykü'de önem arz eden erkek karakterlerin anlatıdaki görünümü rüyaları üzerinden şekillendirilmiştir. Üç farklı rüya ve üç farklı vaka ile örülmüş olan öykü ağı bünyesinde buna dayalı olarak da rüya sahibi üç erkek karakter varlık göstermektedir. Rüyaların birbirleri ile olan ilişkilerindeki bağlamsızlık dolayısıyla bu kişilerin aynı kahraman olup olmadığı anlaşılamaz ve ucu açık bırakılır. Fakat esas noktada rüyaların; gerçek hayatla ilişkisini, insan hayatındaki gizemli bilinçaltını ve insanın ruhsal durumunu çözümlemedeki etkisini öykü kişileri üzerinden somutlaştırılır. Faruk Duman, kendi yazın dünyası üzerindeki düşüncelerini aktardığı denemesi *Tom Sawyer'ın Kitap Okuduğu Kulübe*'de bu etkiden şöyle söz eder:

“Peki, rüyaların gerçek olmadığını kim söyledi? Rüya, yaşamın bir parçası değil mi? Düşünen, hayal kuran, tartışan, kavga eden, kaygılanan, tedirginlik duyan zihnimizin bir ürünü değil mi” (TSKOK, s. 46).

Öykünün ilk bölümü olan “Pas”ta rüya ve gerçek âlem arasından gezinen bir karakter mevcuttur. Kendisinden başka kimsenin göremediği yardıma muhtaç zavallı kadın, bu kişinin rüya âlemi ile gerçek yaşam arasında geçişler yaptığının en somut göstergesidir. Bu zavallı kadın, bilinçaltı bağlamında düşünülürse öykü kişinin zihnini açığa vuran bir aktarım halini alır. Bilinçaltında yardıma muhtaç zavallı bir kadını saklı tutan öykü kişinin bu tutumu geçmişe doğru yönlendirici bir araçtır. Benzer durum ikinci bölüm “Yele”de de görülmektedir. Bu defa öykü kişisi bir rüya ortamında arkadaşı ile fabrika bahçesine girer ve arkadaşı işçi ve mahkûma dönüşür. Bu durum ise öykü kişinin düşünce dünyasını dışa vurur ve öznenin fabrika ile simgeleştirdiği kapitalist üretim sisteminin, insanın emeğini sömürüp mahkûm ettiği bir çark olduğu düşüncesini belirginleştirir. Üçüncü bölüm “Geçit”te ise rüya gören özne iki çocuklu bir aileden bahseder. Alt geçitten istasyona çıkarak ailesine ulaşmak isteyen çocuğun kendini korkunç ve grotesk bir ormanda bulması da yine öznenin karmaşık duygu durumlarının dışavurumudur. Bu çocuğun rüyayı gören özne olduğu düşünülürse, öznenin ailesinden ayrı kalışı ve yaşam karşısında grotesk bir döngü içinde bocalayışı gibi çıkarımlar

yapılabilir. Dolayısıyla söz konusu şahıslar, rüya ve gerçek ilişkisini somutlaştırmaya dayalı roller üstlenen kurgu karakter işlevi sağlarlar.

2.6.1.5.2. Kadın Karakterler

Kültürel norm ve değerlere göre belirlenen bireyin kadın ve erkek olma gibi temel nitelikleri, kültürün kuşaktan kuşağa aktarımı ile kadınlık ve erkeklik normlarına uygun davranışlar sergilemelerini gerektirmektedir. Bireye içine doğduğu toplumsal kültür tarafından kadınlık ve erkeklik normlarının aktarımı, tekrarlanan bir süreç olmasından dolayı toplumsal cinsiyetin yeniden öğrenildiğini ve üretildiğini göstermektedir (Vargün, 2019, s. 8). Bu doğrultuda özellikle kadın karakterlerin görüntü biçimleri toplumsal cinsiyet normları çerçevesinde önemli ipuçları sunmaktadır.

Kayıp İnci öyküsünde kadın karakterlerin katkısı geri plandadır. Çocukların anneleri ve öğretmenleri olmak üzere iki kadın karakter görülmektedir. Her ikisinin de görünürlükleri oldukça azdır. Anne, tipik bir Anadolu kadınıdır ve toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında kendisine biçilmiş görevin dışına çıkmaz. Ailesinin bakımı ile yükümlüdür. Küçük oğlu Yılmaz'ın kuşları öldürmesine karşı çıkması, bir annenin merhametinin göstergesidir. Öğretmen ise sürekli olarak öğrencilerine ve etrafına “insan olun” diye bağırarak öfkeli ve toplumdan kopuk bir karakterdir. Okumayı seven aydın bir kişiliği olsa da çevresindeki kişileri hayvanlar ile eş değer görür. Böylelikle bir taraftan hayvan ve insan arası sınırlar tekrar silikleşirken diğer taraftan da aydın tabakanın topluma olan üst perdeden bakışı açığa çıkmaktadır. Aydın ve toplum arasındaki katı çizgiler, kadın öğretmen üzerinden net olarak yansıtılır.

Teyzem O Burhan'lı Günleri Nasıl Atlattı? öyküsünün ana karakteri, anlatıcı çocuğun teyzesi olan Ayten adlı bir kadındır. Öykünün ana örgüsü Ayten'in yaşam serüvenindeki karakteristik dönüşümü üzerine örülüdür. Hayata yoğun bir pozitif enerji ile başlayan, “çağıldaklı” gülüşleri olan ve etrafına neşe saçan bu kadın; çevre, ekonomik şartlar, ölüm ve yalnızlık gibi etkenler sonucunda buhran içinde bir yaşantının ortasında kalmıştır:

“Çevremizin en uyumsuz kişisi sayılırdı; -Çok fazla gülüyor, diye söylenirdi babam, ayıp oluyor konu komşuya. Gülünecek bir şey de olsa, vallahi utançtan yerin dibine giriyorum. Hem ne öyle ikide bir börekler çörekler falan, milletin halini görmüyor mu, ayıp” (BVS, s. 39).

Ayten daha en başından beri çevresi ile uyuşamayan bir kadındır. Toplumsal cinsiyet rolleri bünyesinde kendine biçilmiş olan rolün dışına kendisi ile özdeşleşen neşeli tavırları ile çıkmıştır. Burası aynı zamanda ötekileşmesinin de başladığı yerdir. Annesinin ölümü ve işten çıkarılması ile birlikte bu ötekiliğin üzerine yalnızlık, ölüm ve maddi imkânsızlık da eklenir. Ablasının evine sığıntı olarak yerleştiğinde ise artık tamamen varoluşsal problemlerin içindedir. Dış dünyadaki insanlar ile olduğu gibi ev içindekiler ile iletişimi kopuktur. Sığıntılık durumu en başta kendisini aidiyetsizlik ve yurtsuzluk gibi kavramlara sürüklemiş ve ontolojik bağlarını deforme etmiştir. Burhan ile evlenince yalnızlığını bir nebze giderse de sığıntılık problemi kocası ile birlikte iki kat daha artar. Kocasını kaybetmesi ise karşılaştığı ikinci ölümdür ve artık ölüm düşüncesinin hiç gitmediği bir buhranın içindedir. Burhan'ın ölümünden sonra varlık ve yokluk arasında sıkışıp kalan Ayten'in yalnızlık duyumsamaları en üst seviyeye ulaşır. Gençliği ve çocukluğunu neşe içinde mutlucu geçiren bu kadın, öykü sonunda yurtsuz, aidiyetsiz, kimsesiz ve mutsuzdur.

Eriyen Gelin öyküsünde kadın karakter olarak büyümlü gerçekçiliğe uygun masalsı bir kişi işlenmiştir. Ağaç ve kar gibi doğal objeler ile ilişkilendirilen gelin, öykü sonunda hasta anneye tercih edilmiş ve sıcaktan kar gibi erimiştir. Aile bireylerinin geline bakış açıları ise ideolojik ve toplumsal fikirlerinin birer yansımalarıdır.

“Ağabeyin getirmesini beklediği gelin baba, anne ve kız kardeş tarafından üç farklı şekilde tariflenmiştir. Baba için gelecek gelin kara kuru, çirkin ve fettandır. Anne ise oğlunun doğurganlığın ve çalışkanlığın, ayrıca güzelliğin şart koşulu olarak görülen tombul ve beyaz bir gelin getireceğine inanmaktadır. Zeki olduğunu doğar doğmaz konuşarak gösteren küçük kız kardeşe göre ise akıllı ve eğitilidir gelin. Baba böyle kızların sabahtan akşama yüzlerine krem sürdüklerini ve tekeye benzettiği ağabeyisini ne yapacağını, esasen yoksul sınıfın hiç şansı olmadığını, ne kadar akıllı olurlarsa olsunlar, krem kokmadıkça bu kızlarla yoksul sınıfın bir araya gelemeyeceğine vurgu yapar” (İlhan ve Öztürk, 2019, s. 2, 3).

Gelinin, aile bireylerine karşı tutumu ve yaklaşımı ise yaratılış mitolojisindeki kadın rolü ve yeni geline dayatılmış olan toplumsal normlar ile yakından ilişkilidir:

“Bir beyaz gelindi bu. Burnunun yerinde bir kızılıcık dalı duruyordu. Gözleri şeftali çekirdeklerinden yapılmıştı. Yürüdükçe dökülüyor, ama yine de dik duruyordu. Ürkek bakıyordu biraz, ama güçlü görünmeye de çalışıyordu. Nereden gelmişti, kim, kimlerden olabilirdi böyle bir gelin? Ama işte, gözlerimizin önünde yürüyor, ak elini uzatmış ağabeyimin bileğini sıkı sıkı tutuyordu” (BVS, s. 53).

Eve getirildiğinde güçlü görünmeye çalışsa da etrafına ürkek gözlerle bakar, ak eliyle ağabeyin bileğini sıkı sıkı tutar, şaşkın bakışlarla yürür. İsmail, babasına biraz oturalım hal hatır soralım, elini öpelim dedikten sonra gelin de elini öpelim diye tekrarlar. Gelin ağabeyin ekosudur. Kadının erkeğin kaburgasından yapıldığına ilişkin kadının yaratılış mitine uygun olarak ağabey gelini yaratmıştır. Burnu kızılıcık dalı, gözleri şeftali çekirdeklerindendir ve kalçası koyu renk yapraklarla kapatılmıştır. Mahrem yerleri örtük tasvir edilen Havva gibidir. Mitolojinde ak hayvanların tanrıya kurban edilmesinin bir benzeri olarak ağabey gelini anneye saçı etmiştir. Yeniden doğuşun simgesi olan suya dönüşen gelinle, ağabeyin yeniden doğmasını ise yılan olarak evden ayrılışına eklemleyip erkekliğinin ispatını olarak görmek mümkündür (İlhan ve Öztürk, 2019, s. 2, 3). Salt mitolojik bir karakter olan “eriyen gelin”, öyküde norm karakter pozisyonunda olmakla birlikte folklordaki kadına biçilmiş rolün topluma yansımaları okuyucuya aktaran, imgelerle donatılmış önemli bir yansıtım aracıdır.

Amcam Nasıl Bambaşka Biri Oldu?’da kadın karakterler iki farklı rol ile dikkat çeker. Derede yıkanan kızlar, fon karakter rolünde olsalar da öykü başkişisinin bastırıldığı duyguları dışavurumundaki etken olmaları dolayısıyla önemlidir. Baskıcı ve tutucu bir çevrede yetişen erkek karakter, karşı cins ile karşılaşınca ahlaki değer normlarını kendiliğinin dışında tutmaya başlar. Hiç görmediği kadın vücudu, onun için arzulanan bir nesne haline gelir ve toplumsal normlar ile içsel çatışmalar yaşamaya başlar. Bu noktada varoluşsal çatışmaların cinsel dürtüler ile başladığı görülür. Kadın karakter üzerinden varlık gösteren bir diğer işlevsellik de öyküdeki anne rolüdür. Öykü başkişisinin değişimini bütün çevre Kuran’ı bırakmasına bağlarken bir tek annesi, bu başkalaşımın resim ile başladığının bilincindedir. Bu da kadının ev içindeki hâkimiyetinin bir yansımasıdır. Toplumda ev içine yöneltilmiş olan kadın, dışarıya kapalı, aile içinde ise her bir ayrıntıya hâkim olan bir pozisyonadadır.

Emanet öyküsünde dışlanma, ötekileştirilme ve ayırıksanma gibi korkular dolayısıyla kendilik değerlerini saklı tutan ve gizlice korumaya da gayret eden bir kadın karakter mevcuttur. Bu kişi aynı zamanda toplumdaki devamlılığı imgesel bir çerçevede sağlayan ebelik mesleğine sahip Zeliha’dır.

“Yazar *Emanet* adlı öyküsünde köyünde ebelik yapan ve atalarına dair Ermeni olduğu düşünülen yaşlı Ebe Zeliha’nın, toplumsal baskınlardan çekindiğinden yalnız başınayken kendine ait dilde konuşan ve şarkı söyleyen sırlar dolu bir karakteri kurgu dünyasında işler. Öykünün anlatıcısı ve başkişisi çocuk, annesinin doğumuna başlamasıyla babasıyla Ebe

Zeliha'yı getirmek için yola çıkarlar ve dönüş yolunda Ebe Zeliha'nın toplumdaki kimliğini sürekli yanında taşıdığı “sandık” nesnesiyle özdeşleştirmektedir” (Arslan ve Güçlü Demir, 2022, s. 61).

Ebe Zeliha, bu değerli nesnede, kendiliğinin en değerlisi olan manevi yükü çok ağır varlıklarını saklamaktadır. Böylece kimliğini saklı tutarak hem toplum tarafından ayrıştırılmayı hem de manevi dünyasının zarara uğramasını engeller. Sandık parçalandığında ise artık bir ebe değildir ve kendiliğini yitirmiştir:

“Gerek yok, dedi sonra, ben gelmem, BENİM EMANETİMİ ALDILAR, BEN GELMEM, GELMEM, GEREK YOK.

Bundan sonra, ne dedik ne diller döktükse Ebe Zeliha'yı kararından caydıramadık. Sanırsın çıkıp üstüne kurulduğu at da ondan bir parça olmuş; hayvana bir adım attırmak mümkün olmadı. Ebe, Nuh dedi Peygamber demedi” (BVS, s. 73).

Anadolu'da bir gelenek halini alan hatta her kadının simgesi haline gelen sandık, Ebe Zeliha içinde çok önemlidir. Ebe Zeliha'nın sakladığı bu sandık ve içindeki emanetler, yıllarca toplum içerisinde dışlanma korkusu yüzünden kendilerini var eden inançlarını ve değerlerini saklayan bireylerin, üzerlerine toprak attıkları gerçek kimliklerini simgelemektedir. (Arslan ve Güçlü Demir, 2022, s. 62). Zeliha'nın kendilik bilincini saklayıp koruduğu ve kimliğini endekslediği sandık, öykü sonunda parçalanınca, kimliği ve kendiliği de aynı ölçüde kırılmıştır. Kimlik kırılmasına uğrayan Zeliha'nın ilk tepkisel eylemi ise ebelik görevini icra etmeyip evine geri dönmek olmuştur. Bu durum hem benlikten kopuşun hem de kimliğini ayrıştıran topluma karşı devamlılığın engellenişinin imge nitelikli iz düşümleridir. Nitekim öykü sonunda Zeliha'nın geri dönmesi ile bebek de canlı olarak doğamayacaktır. Bebeğin ölü olarak doğumu, toplumsal devamlılığa karşı bir engel belirtimidir.

Zürafa öyküsünde kadın karakterler cinsel eylemleri ile öne çıkarlar. Öyküde *Zürafa*'nın annesi, platonik aşkı Yasemin ve A. Kentinde birliktelik yaşadığı hayat kadını olmak üzere üç önemli kadın bulunmaktadır. İlginç bir şekilde üçü de öyküde cinsel eylemlerde bulunurlar. *Zürafa*'nın annesi, kocasını Jilet ile aldatmaktadır. Her gece *Zürafa* onların sevişme seslerini duyar ve o seslerin kendisi ve Yasemin'in sevişmelerinden geldiğini duyumsamak ister. Yasemin ise Recep ile birliktedir ve *Zürafa* bir gece onları sevişirken görür. Üçüncü kadın ise hayat kadınıdır ve cüretkâr bir cinsellik anlatımı ile *Zürafa*'yla sevişirken tasvir edilmiştir. *Zürafa* bazen dolaylı bazen de direkt olarak üç kadının da sevişmelerine tanıklık eder. Bu bağlamda öyküde kadın

karakterler üzerinden taşra kadınının gizli, yasak ve meşru cinsel yaşantılarına ışık tutulmuş olur. Bu durum aynı zamanda öyküyü, cinsel sahnelerin açık ve cüretkâr söylemi dolayısıyla yeraltı edebiyatı üslubuna yaklaştıran ve varoluşçu bakış açısının kapılarını aralayan bir kurgulama nesnesidir.

2.6.1.5.3. Çocuk karakterler

Baykuş Virane Sever'in sekiz öyküsünün altısının anlatıcıları çocuk karakterlerdir. Masumiyetlerini yetişkinler kadar yitirmemiş çocukların bakış açıları, Faruk Duman'ın doğa, orman ve hayvan çerçeveli öykü dünyasına oldukça uygundur (Kundakçı, 2016). Anlatılar, genel olarak hayata atılmaya hazırlanan ve henüz kirlenmemiş “beyaz bir sayfa” olan başkarakter rolündeki çocuk anlatıcıların etrafında döner.

Kayıp İnci öyküsünde anlatıcı çocuk ve kardeşi Yılmaz, en önemli karakterlerdir. Öykü anlatıcısı okuduğu kitapların etkisinde kalarak, gerçeklerin yarattığı sıkıntılardan kurmaca dünyalara kaçarak kurtulmaya çalışan Boverist bir karakterdir. Kardeşi Yılmaz ise eksikliklerini cesurluk ve yiğitlik ile gidermeye çalışan bir çocuk tipidir. Özellikle anlatıcı çocuğun, kitaplar ile derin bir bağ kurması öyküdeki ana izlekler ve epizotları şekillendiren en temel etkindir. Nitekim bu kurgusal bağ, kurmaca ve gerçek âlemler arasında geçişken bir yapı oluşturmaktadır:

“İHTİYAR BEN, kasabadan üç mil uzaklıktaki kulübesinde mahsur kalmıştı, bunu biliyorduk. Çünkü o dağ başına bundan üç gün önce gitmişti ve ava çıktığını söylemişti herkese. Alabalık toplayacaktı. Fakat biz bunun masum bir yalan olduğunu biliyorduk, çünkü İHTİYAR BEN'in en büyük hayali Alaska'daki büyük altın yataklarına ulaşmaktı” (BVS, s. 15).

Anlatıcının kitaplarla kurduğu bağ, onun doğayla mücadelesinin bir yoludur. Anlatıcı, kardeşiyle beraber okula gidip gelirken doğayı kitaplardaki gibi hayal eder. Bu bağlamda öyküde atıf yapılan kitaplardan birisi William Faulkner'ın *The Bear* adlı romanıdır. Bu romanın İhtiyar Ben adlı karakteri, anlatıcının oyununa dâhil ettiği birisidir. Anlatıcı ve kardeşi, yürüdükleri buzlu yolları Alaska'ya benzeterek, İhtiyar Ben'in kulübesinde kendilerini beklediğine inanırlar: Yılmaz'la birlikte anlatıcının tek amacı İhtiyar Ben'i kulübeden kurtarmaktır. Böylelikle öykü kişileri, başka bir metnin kişisi haline gelir. Fakat anlatıcı, bunların hayal olduğunun da farkındadır. Soğuktan donmak üzeredirler ve en iyi ihtimalle zatürreeye yakalanacaklardır (Soylu, 2017, s. 58, 59). Nitekim öykü sonunda zatürreeye yakalanan Yılmaz, hayatını kaybeder ve bir çocuğun daha ölümü gerçekleşir. Öykü başkışisi çocuk ise bu acı kaybın ardından bir

kez daha kitapların dünyasına sığınarak İhtiyar Beni’i düşünüp ahıra gider ve “Kral” adlı atından kendisini kardeşi için Kartal Yamacı’na götürmesini ister. Bu doğrultuda kitaplar ile olan bağ, bir çocuğa ait masumluk, saflık gibi olgular ön plana çıkarır ve masum bir çocuğun mücadele ettiği acı gerçekler karşısındaki kaçış arayışlarını şekillendirir.

Teyzem O Burhan’lı Günleri Nasıl Atlattı? öyküsünün anlatıcısı yine bir çocuktur. Başkarakter Ayten’in ablasının oğlu olan bu çocuk, Ayten’in buhran dolu yaşamından en fazla etkilenen kişidir. Teyzesini betimleyişinde kullanmış olduğu cinsel detaylar ise oldukça dikkat çekicidir:

“Teyzem benim, nasıl çağıldaklı gülerdi gençliğinde. Yürüyüşü, o zamanlar, aman çakı gibi olmalı, bacaklar hep ince kalmalı, denerek. Memeleri göğsünden fişkırıp gidecek sanki” (BVS, s. 39).

Anlatıcı çocuğun teyzesine karşı bu tarz fikirlerini, ilerleyen seyrinde teyzesi ve Burhan’ın cinsel birlikteliklerini gizlice takip etmeye kadar ilerler. Fakat bu durum sapkınca bir cinsel arzudan ziyade, kendi cinsel kimliğini yeni keşfetmeye başlamış olan bir çocuğun karşı cinse karşı bakış açısının bir ürünüdür. Nitekim anlatıcı çocuk, sapkın ve olumsuz bir görünümünden ziyade masumane tavırlar sergilemektedir ve masumiyetini yetişkinler kadar yitirmemiştir. Burhan’ın ölümünden sonra teyzesinin her gece seviştikleri saatte uyanması karşısındaki acıma duygusu bunların birer ensest yönelimden ziyade daha çok kendi kimliğini keşfetme bağlamında karşı cinse karşı merak giderme durumu olduğunu sezdirir. Böylelikle kendi doğasını keşfeden çocuk birey üzerinden, cinsellik olguları ile insan doğasına yönelik bir keşif arayışı ortaya konulmaktadır.

Eriyen Gelin öyküsünde de anlatıcı kahraman yine bir çocuktur. Başkarakter İsmail’in kız kardeşi olan bu çocuk anlatıcı, toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında değersizleştirilmiş kız çocuğunun işlevine uygun olarak pasif bir görünüm oluşturmaktadır. Olayları yalnızca izlemekle yetinmek durumundadır ve görüşlerine nerdeyse hiç kimse önem vermez. Hasta anne, kalitesiz baba ve ormanda tecrit edildiğinden evine uğramayan bir ağabeye sahip olan anlatıcı çocuk, aile bireyleri açısından evdeki en önemsiz kişidir. Eriyen geline karşı duygusal bir zaaf besleyen ve onun mağduriyetine en çok üzülen kişi olması ise hemcinsine yönelik uyuşkan bir tutumun yansıması olarak düşünülebilir.

Emanet öyküsünde başkarakter ve anlatıcı yine bir çocuk karakterdir. Annesinin doğum yapacak olması nedeniyle babası ile birlikte Ebe Zeliha'yı getirmek için yola çıkan çocuğun, bu gidiş ve dönüş yolculuğunda gerçekler ile iç içe geçmiş olan olağanüstülüklerle dolu bir hayal dünyası olduğu görülmektedir. Öykü de hayalperest bir çocuğun süzgecinden aktarılınca fantastik bir kurguya dönüşmüştür. En belirgin fantastik unsurlar ise anlatıcı çocuğun, öykü esnasında babasının geceleri zor anlarda yeşil bir ışık saçtığını belirtmesi ve varlığı-yokluğu belirsiz bir kahraman olan Harun Çavuş olarak nitelediği atlı bir askerin kendileri ile birlikteymiş gibi anlatmasıdır. Fakat bütün hayalperestliğine rağmen bir çocuk için oldukça güçlü ve iradeli bir kişiliktir. Yolculuk esnasında babasını yalnız bırakmayışı ve bütün engelleri aşması bu yüksek irade gücünün başat yansımasıdır. Aktif ve etken bir görünüm çizer. Kız kardeşi Nevin ise öyküdeki diğer çocuk kahramandır. Anlatıcı çocuk, Nevin'in özellikle okula başlayınca büyümeye de başladığı düşüncesindedir. Her iki çocuk da doğacak olan kardeşlerinin kendi cinsiyetlerine sahip olmalarını isterler. Bu da toplumsal çerçevede cinsiyet ayrımının insanoğlunun en masum zamanlarında ve doğasında var olduğuna dair bir göstergedir.

Amcam Nasıl Bambaşka Biri Oldu? ve *Eriyen Gelin* öykülerinde ise çocuk kahramanlar yine öyküdeki anlatıcılardır. Fakat bu defa olayları izlemekle yetinip olabildiğince vakalar arasına dâhil olmazlar. Her ikisi de pasif ve edilgen yapıda kahramanlar olup kolay etkilenmektedirler. Bu etkileniş biçimi aynı zamanda bir çocuğun büyüme şekli, kendiliğini kazanım süreci ve çevresel koşullarının yaşantıya etkisini gösteren birer unsur olarak düşünülebilir. Çocukluğun temiz, saf dünyasında yaşanılanlar, yetişkinliğe giden süreçteki insanın kendi kişiliğini etkileyen ve edimlerini tetikleyen temel faktörlere dönüşürler.

Zürafa öyküsünde başkahraman olan Zürafa'yı ergenliğe yeni girmiş olması dolayısıyla çocuk karakterler dâhilinde ele almak mümkündür. Zürafa'nın diğer çocuk karakterlerden farkı, ötekileştirilmiş ve toplumun dışına itilmiş bir meczup olmasıdır. Zürafa olarak nitelenmesine sebep olan uzun boyu ise diğer insanlardan ayrılmış olmasının sembolik bir fiziksel anlatımıdır. Ötekileşmişliği ise varoluşçu düşünceleri ve inanç krizleri ile bütünleşik bir şekilde okunduğunda kendi ruhsal dünyasına ışık tutar:

“Zürafa’da bir hastalık var. Kendini bildi bileli. Kimi aman, Allah varsa, diye düşünüyor. Yeminle, gün saydı; tam bir yıldır kararsız bu konuda” (BVS, s. 88).

Henüz ergen bir meczup olsa da varoluşsal sıkıntılar ve inanç krizlerinin ortasındadır. Buhranlı bir karaktere sahip olan taşralı bir ergenin varoluşsal problemlerini yansıtan temel öykü kişisidir. Ek olarak cinselliğe oldukça düşkün olması ve hayat kadınları ile ilişkiye girmesi kendini tamamlama ediminin cinsellik üzerinden gerçekleştirme arzusu duyumsadığının göstergesidir. Yasemin'i kaçırp kendine âşık etme durumunu cinsellik ile başaracağını düşünür. Yasemin'e sahip olmasının bir diğer ihtimali de geceleri Jilet'le sevişen kendi annesini öldürmesidir. Fakat pasif ve silik kişiliğinden dolayı kendini tamamlama edimini cinsellik üzerinden gerçekleştirmeyi başaramayan Zürafa, devrimci arkadaşlarına yardım ederek bir kimlik tamamlama çabasına girişir. Bu çabası ise kendi hatası yüzünden arkadaşlarının askerler tarafından vurulması ile sonlanır. Giriştiği bütün kendilik tamamlama çabaları başarısızlıkla sonlanmıştır. Yaşamının devamı ise öyküde ucu açık bırakılır ve yorumlama hakkı okuyucuya verilir.

2.6.2. İzleksel Kurgu

2.6.2.1. Çocukluk

Yaşam zincirinin doğal ve değişmeyen halkalarından olan çocuk, zaman içinde farklılık gösteren kültürel bir yapıdır. Edebiyat gerçek hayatın kurgusal bir yansıması olarak kabul edilirse çocuğun edebiyattaki yeri de ait olduğu toplum ve dönemden ayrı düşünülmemelidir. Edebiyatta farklı bakış açılarıyla tasvir edilen ve oldukça esnek, işlenebilir bir karakter olan çocuk, insanın benliğini, yaşamını, masumiyetini, iç dünyasını, umutlarını, geçmişini, geleceğini, kötü yönlerini, korku ve kaygılarını sorgulayabileceği bir karakter olarak ön plana çıkar (Erkan ve Kara, 2021, s. 718). *Baykuş Virane Sever*'de çocuk kahramanların ve anlatıcıların yoğunluğu, öykü kitabında “çocuk” ve “çocukluk” kavramlarını sivrilten anlatı değerleridir. Öykülerin neredeyse tamamında çocuk ve çocukluğa dair izler görülmekle birlikte öykülerin yapısına hâkim olan kurgu biçimi çocuk kahramanların muhayyilesinde oluşmuş anlam ve değerler dünyası üzerine oturtulmuştur.

Çocuklar ve çocukluk dönemi, Faruk Duman'ın öykülerinde temel bir izlektir. *Baykuş Virane Sever*'in sekiz öyküsünün altısında anlatıcı çocuktur. Masumiyetlerini yetişkinler kadar yitirmemiş çocukların bakış açıları, Duman'ın doğa, orman ve hayvan çerçeveli öykü dünyasına oldukça uygundur. *Seslerde Başka Sesler*'in ilk öyküsünde başlayıp *Sencer İle Yusufçuk*'ta olgunluğunun zirvesine yaklaşan doğa-çocuk birlikteliği

Baykuş Virane Sever'de en üst düzeydeki görüntü seviyelerinden birine ulaşır (Kundakçı, 2016). Çocukluğun anlatılarında ana malzeme olarak kullanımı konusu, Faruk Duman'ın "Çocukluk çağı"na dair sahip olduğu fikirler ile birlikte düşünüldüğünde daha yoğun bir anlam kazanır.

Faruk Duman'a göre çocukluk çağı, oldukça zengin çağdır; insan, zihninin bütün yaratıcı ataklığını doyuruncaya kadar yaşar. Her nesnede başka nesnelerin izini görür, her gün yeni bir şeyle tanışır. Çocuk için doğa bitimsiz bir serüvenler ağıdır. İnsanın keşif yüzyılıdır ve önyargı diye bir şey yoktur. Zira et tazedir daha, kanın önünde engel bulunmaz, akıntı da, rüzgâr da sürekli. Yazar; Çocukluğunu acıdan, korkudan ve düşlerden uzak anımsayanları "yazık", etin tazeliğine yanıt vererek serüvenlere atılanları "mutlu" olarak değerlendirir (TSKOK, s. 9). *Baykuş Virane Sever*'de; acı, korku ve düşlerden uzak kalmak yerine "etin tazeliğine yanıt vererek" zorlu maceraların ortasına sürüklenen çocukların görünüm sağladığı öyküler, yazarın bu değerlendirmesini doğrudan karşılayan niteliklerdedir. Söz konusu öykülerde bütün anlam ve değerler dünyası da, paralel olarak hayata atılma hazırlığında olan masum bir çocuğun saf tasavvur biçimleri ile örülüdür.

Kayıp İnci öyküsünde çocuk dünyasındaki duyarlılıkların, trajik gerçekler ve zorlu sosyal yaşantılar ile deforme edildiği görülür. Bu deformasyon öykünün zeminini gerçekten hayale doğru kaydırır. Kendini bovarist kapılmaların ortasında bulan çocuk özne, okuduğu kitaplar ile oluşturduğu hayal dünyasını, kendi reel yaşantısına eklemleyerek hayal ve gerçeğin iç içe geçtiği bir âleme doğru sürüklenir. Söz konusu sürükleniş aynı zamanda öyküyü, düşler ve acılardan uzak durmayıp "etin tazeliğine yanıt vererek serüvenlere atılan" bir çocuğun anlatısına dönüştürür. Çocuk özneyi gerçeklerden düşlere kaçmaya zorlayan başat unsur ise dayatmacı çevresi ile aile yaşantısıdır.

Hayatın bütün evrelerinde, kişinin yaşadığı çocukluk dönemi belirleyicidir. Bu yüzden çocuk var olan her şeyin merkezine yerleştirilir. Ancak suçu günahı olmayan masum çocuk çok küçük yaştan itibaren aile ve toplumun baskı ve dayatmalarına maruz kalabilir. Dolayısıyla bencil ve acımasız aile ve toplum yapıları çocuğun kimlik gelişimi süreci üzerinde olumsuz etkiler oluşturacaktır. Bu durum kişinin İyilik ve kötülük arasında yapacağı tercihi etkileyebilir (Erkan ve Kara, 2021, s. 729). Çocuk özne hayata geldiği ilk dönemlerden itibaren solcu ve aydın dayısı ile kitapların karın

doymayacağını savunan babasının çatışmaları arasındadır. Bir yandan öykü sonunda ölecek olan kardeşi ile birlikte dayısından hikâyeler dinler, diğer taraftan babasının dayatmaları ile kitapların karın doymayacağı düşüncesine iteklenir. Bu görüngü, kurgular ve gerçekler arasında kalışının ilk evresidir:

“Darbe günlerinde dayımın bizde saklandığını, o kışı bize Steinbeck’in İnci’sinden bölümler okuyarak geçirdiğini anımsadım. O zaman, yani babam kaşlarını çatdığı zaman, -Steinbeck büyük yazardır enişte, insanı açık denizlere götürür, derdi dayım. Babam da -Denize falan gitmeyeceğiz, çocukların aklını çeliyorsun, karın doyurmaz bunlar, diye yanıt verirdi” (BVS, s. 14).

İnsanın çocuklukta yetişkinliğe kadar değişik ve başka çevrelerde bulunup, buralardan etkilendiği bir gerçektir. Çocukluk dönemindeki; ilk ve en yakın çevre aile, sosyal sınıf, içinde bağlı bulunulan biyolojik koşullar gibi etkenler insanın yaşantısını etkileyen temel faktörlerdir (Fromm, 1991, s. 95, 96). Çocuk öznenin hem ailesi hem de sosyal çevresi olan babası ve dayısı arasındaki kurgu-gerçek gerilimlerinin neticesi çocuğun, kurmacalar ile şekillendirdiği hayallerini gerçeklikler ile karıştırması ile şekillenmiştir. “Çocuk bakışı, masal/fantastik dilin gerekçesi olur. Çocukluğun o saf bakışıyla, rüya, masal ve gerçekler iç içe geçmiştir. Bütün bunlar çocuğun düş dünyasında mı geçmekte yoksa gerçekte olmuş mudur, net değildir” (Tosun, 2015, s. 335). Yer yer Bovarist kapılmalarla da dönüşen bu bağlantı aynı zamanda çocukluktan yetişkinliğe uzanan yaşam koridorunda sosyal çevre ve kalıtsal özellikler ile harmanlanarak oluşan bir kimliğin imgelem biçimidir. Her iki uçta da genetik bağlantısı olan kişilerin arasında kalmış olan çocuk öznenin hayal ve gerçek arasında kalmışlığı, yetişkinlerin oluşturduğu sosyal çevrenin deformasyona uğrattığı masumiyet yüklü bir çocuk dünyasının yetişkinleştikçe bozulan saflığını da ortaya koyan bir araçtır. Çocuk öznenin bütün bu etkilerinin arka planında ise doğa ve doğada atıldığı maceralar bulunur.

Kitapta çocukluğun bir diğer görüngü biçimi ise çocukluktan ergenliğe geçişteki duyarlılığın etkisiyle yaşanan köklü değişimlerdir. Kitapta “çocukluğun ölümü” değerlendirmesi üzerinden okunabilecek olan bu bağlam, *Kostümlü Öykü*’de çocukluktan ergenliğe doğru geçişte olan başkarakterin, bu döneme denk gelen eniştesinin ölümü ile birlikte hayata bakış açısı, yaşam biçim, karakteristik özellikleri ve kendiliğini endekslediği aidiyet bağlarının bütünüyle değişimi söz konusudur. Bu köklü değişim, aynı zamanda çocukluğu, öyküde ölüm izleği ile buluşturan hassas yerlerden biridir:

“Burhan Enişte’nin ölümünden sonra, abime bir şeyler oldu. Giyinip süslenmeye, saçlarını sinemanın jönleri gibi taramaya. Güya, dünya gelip geçici bir yer olmakla, şu hayatta. Tez elden evlenmek gerekirdi. Hiç unutmuyorum. Bütün o tiyatro hevesi bir gecede uçup gitti. Oysa olur muydu? Beklenir miydi böyle bir şey? –Hamlet’i bu memlekette en iyi ben oynayacağım kardeşim, diye. Gece demeyip gündüz demeyip. Sanırsın Hamlet olacak o dengesiz, bizimkinin özbeöz kardeşidir” (BVS, s. 77).

Karakter değişiminin çok köklü olduğu hallerde, tam bir dönüşten söz edilebilir. O kişi yaşamını baştan bulabilir, değer yargılarını, beklentilerini ve dünya görüşünü tümünden başkalaştırır. Çünkü yaşamına bambaşka, çok şeyi başka kılan bir öge, bir bilgi, yeni bir yaşantı girmiştir. Fakat böylesi bir büyük değişimin gerçekleşmesi için o kimsenin içinde ortaya konan yeni özelliklerin de olması gerekir (Fromm, 1991: 103). Bu bağlamda çocukluktan çıkış ile içeride saklı tutulmuş özelliklerin ve kendiliğin açığa çıkışı söz konusudur. Bu değişimin “ölüm” odaklı gerçekleşmesi ise çocukluk döneminin artık geri dönülemez bir şekilde geride bırakıldığının ve yeni yaşam biçiminde çocukluk ve çocukluğa ait yaşam biçimine yer olmadığının üstü kapalı bir imgesi olarak düşünülebilir. Dolayısıyla çocukluk ölmüştür. Çocukluk ölünce de, bütün masumiyet ve saflık duyguları yok olmaya başlamış, yetişkinlik ile birlikte masumiyet ve saflığın yok olmaya başladığı bencil ve kendilik düşkünü bir yapı ortaya çıkmaya başlamıştır. Yetişkinlik ve çocukluk arasındaki aşılması mümkün olmayan çizgi en somut halleriyle belirginleşmektedir.

Zürafa öyküsünde ise geleneksel aile yapısında var olan rollerin, anne-baba tarafından işlevsizleştirilmesinden dolayı deforme edilmiş bir “çocukluk” bulunmaktadır. “Sağlıklı ilişkilerin kurulamadığı, sürekli tartışma ve kavgalarla sürdürülen bir evlilikte çiftler çocuklarına karşı sorumluluklarını yerine getirebilmeleri için gerekli olan enerji ve motivasyondan yoksun olur. Ayrıca kendi hırs ve arzularına esir olmuş çiftler fiziksel ve ruhsal olarak yıpranır” (Erkan ve Kara, 2021, s. 719). *Zürafa* adlı çocuk başkışının annesi, kendi arzularının esiri olarak kocasını Jilet ile aldatmaktadır. Baba ise evinden bihaber olan ve sorumluluklarını yerine getirme acziyetine sahip bir kişiliktir. Oluşan tabloda her iki ebeveyn de sağlıklı ilişkilerinde kendi görevlerinin gerekliliği olan işlevlerden kopuk kişilerdir. Bu durumun sonucu *Zürafa*’nın sağlıklı bir çocuk olarak yetişmesine ve ayrıştırılmış bir çocukluk dönemi geçirmesine sebep olmuştur. *Zürafa*’nın çocukluğunu kısaltarak yetişkinliğe yaklaştıran bu süreç özneyi, belleğini kötülüklerle dolduran insanlığın ögesine dönüştürmüştür.

“Ortak hafızası kötülükle dolu olan insanlık her defasında iyileri kötüye, kötülerini de daha kötüye dönüştürerek kendi yıkımına bir adım daha yaklaşır” (Erkan ve Kara, 2021, s. 731). İnsanların omuzlarında gezdiğine inanılan iki meleğin Zürafa’da iki şeytan olarak görünüm sağlaması, bu yıkım sürecinin birer izdüşümleri olarak düşünülebilir:

“Yasemin’in yanında oturduğu zaman içinde iki şeytan belirirdi Zürafa’nın. İyi ve kötü şeytanlar değil, biri iyiliği, biri kötülüğü değil, ikisi de kötülüğü temsil ederdi. Mesela biri, bu kızı dağa kaçırmazsan namertsin ulan, derdi. Öbürü, hayır, bu kızı gece vakti kimsenin ruhu duymadan eve götür, diye çıkıştırdı. (...) Götürür götürmez anneni öldür. Baban zaten bir daha kim bilir ne zaman gelir. Kızın ağzını, ellerini bağla. Ertesi sabah sabah annem öldü diye feryat figan et” (BVS, s. 98).

Zürafa trajik geçen çocukluğunun etkisiyle iyiyi kötüye, kötüyü de daha kötüye dönüştüren bir yetişkinliğe doğru ilerlemektedir. Annesini kendi hazları uğruna öldürebilecek seviyeye gelmiş olması, çocukluk ile birlikte değerlendirildiğinde kendi suçu değil annesinin suçudur. Baba ise pasajdan da anlaşılacağı üzere eve gelip gelmeyeceği bile belirsiz olan bir sorumsuzdur.

“Geleneksel aile yapısında baba aileyi hem koruyan hem de ihtiyaçlarını karşılayan aile büyüğüdür. Otoriteyi simgeler. Babanın çocuk üzerinde kuracağı otorite onun sorumluluklarını yerine getirmesinde ve kötü alışkanlıklardan uzak kalmasında önemli bir etkiye sahiptir. Babanın varlığı ve çocuğuyla kurduğu ilişkinin niteliği çocuğun kişiliğinin gelişiminde ve toplumsal hayata uyum sağlayabilmesinde son derece önemlidir” (Erkan ve Kara, 2021, s. 721).

Zürafa böyle bir babadan yoksundur. Çocukluğun bu noktada öyküye kattığı bir diğer anlamsal boyut ise masumiyettir. Nitekim Zürafa’nın bir çocuk olmadan öyküdeki eylemlerini sergilemesi okuyucunun ona karşı sapık ve şizofreni bir suçlu olarak nefretle yaklaşmasına sebep olacakken, çocuk olarak kurgulanması ile birlikte okur, Zürafa’nın trajik yaşamına karşı acıma duygusu ile yaklaşır ve öykünü yapısı suçun tamamını anne ile babaya yükler.

Çocukluk teması *Baykuş Virane Sever*’in bütün öykülerde bir şekilde kendi varlığını hissettirmektedir. *Teyzem O Burhan’lı Günleri Nasıl Atlattı?* ve *Amcam Nasıl Bambaşka Biri Oldu?* öykülerinde öykü başkışilerinin trajik yaşamları yeğenleri olan çocukların gözünden okuyucuya aktarılır. Bu noktada çocukların olaylardan etkilenişi, kavrayış biçimleri ve masumiyet dolu yaklaşımları öykülerin ana odağındadır. Bu öykülerde kullanılan çocuk anlatıcılar pasif görüntüler çizmekle birlikte olayları birer gözlemci edasıyla değerlendirir. Özellikle her iki öyküde de doğanın yoğun etkilerinin

bulunması pasif çocuk anlatıcıların doğa ile olan birlikteliklerinin farklı bir görüntüsünü oluştur.

Anlatıcının geçmişine dönük Faruk Duman öykülerinin birçoğunda Anlatıcı, çocukluğuna baktığında gördüğü her şey neredeyse doğa ve onun yansımalarıdır (Tosun, 2015, s. 339). *Eriyen Gelin*'de ormana yönelen bir çocuğun erginlenme süreci ve erginlenmenin tamamlanması ile birlikte eve dönüşü yine bir çocuk olan kız kardeşinin gözünden aktarılmaktadır ve anlatıcı çocuk için “eriyen gelin” dahil olmak üzere gördüğü her şey doğanın bir yansımasıdır. Baba-oğul çatışmasının da dolaylı yollardan izlerinin görüldüğü anlatı, çocuktan yetişkinliğe geçmiş bireyin babasının otoritesini sonlandırması ve Odip kompleksi bağlamında annesinin hayatını, eşine tercih etmesi ile sonuçlanır. Ormana yöneldiğinde babasına kendini kanıtlama arzusu duyan çocuk doğa ile bütünleşmiş ve doğa-çocuk birlikteliğinin bir kazanımı olarak evin mutlak otoritesi ile karar verici bireyi haline gelmiş bir yetişkine dönüşmüştür.

Emanet öyküsünün tamamı ve *Rüyalı Üç Öykü*'nün son kısmında çocuk kahramanların doğanın korkunç muğlaklarındaki maceraları yoğun imgelerle donatılmış bir anlatımla ele alınmaktadır. Bu durumun görünümleri *Emanet*'te gerçekçi fakat bir o kadar da düşsel, *Rüyalı Üç Öykü*'de ise tamamen salt fantastik bir şekilde gerçekleşir. Doğa-çocuk birlikteliği, çocuk kahramanların trajik maceralarına sebep olsa da en temelde onları olgunlaştıran, kendileri yapan ve güçlü bir şekilde topluma katılmalarını sağlayan bir birliktelik olarak göze çarpar. Böylelikle öykülerin tamamının; insanın kavrayış noktalarını, toplumdaki konumlarını, yaşamsal süreçlerini etkileyen en önemli evrenin çocukluk dönemi olduğu ve çocukluk dönemindeki en büyük katkının doğa ile sağlandığını belirttiklerinden bahsetmek mümkündür.

2.6.2.2. Ölüm

Baykuş Virane Sever öykülerinin tamamının dolaylı yollardan ya da direkt olarak bir biçimde ölüm izleği etrafında şekillendiği görülmektedir. Bu tematik durum, ölüm anlamını çağrıştıran baykuş imgesinin de ortaklık ettiği öykü kitabının ismi ile birlikte düşünüldüğünde daha somut bir hal alır. Ölüm; ana rahmine düşülen ilk andan başlayıp son nefese kadar devam eden yaşam sürecinin son durağı olan ve varlık bilincine sahip tek canlı olan insanın fani varlığını, yokluğa dönüştüren bir çıkış kapısıdır. Öykülerdeki çocuk kahramanların yoğunluğu, fizikten metafiziğe geçişi sağlayan bu çıkış kapısını,

doğa ve çocuk birlikteliğinin üzerine eklemler. Dolayısıyla ölüm, bu öykülerde çoğu kez çocuk kahramanların bakış açıları ve tasavvur düzlemleri üzerinden yorumlanarak okuyucuya geçirilir.

Çocukların çok küçük yaşlarda ölümü kavramaları yaşadıkları deneyimlerle, duydukları, şahit oldukları acı olaylarla son derece ilintilidir. Evde veya yakınlarından birisinin hastalık veya kaza sonucu hayatını kaybedilişinde acılı olan ebeveynler çocuğun psikolojisini anlamaktan ve küçük yüreğinin korkusunu hissetmekten çok uzak olup o atmosferde bunu düşünemeseler de oluşan acı tablo çocuğun üzerinde son derece büyük bir etki yapar (Aytekin, 2008, s. 91). *Kayıp İnci* öyküsünde evin küçük çocuğu Yılmaz'ın zatürre dolayısıyla ölmesinin başkarakter olan evin diğer çocuğu üzerinde oluşturduğu etki bu durumun en somut örneklerinden biridir. Öykü, bir çocuğun ölümünü kavrayış biçimini ve bu kavrayışın altında yatan trajik etkiyi çözümleme açısından belirleyici ve dikkat çekici ifadeler içermektedir:

“Genç yaşta ölüm görenlere ne mutlu; sonra, yaş ilerledikçe insanın bir cenazenin, herhangi bir ölümün altından kalkması çok zor oluyor” (BVS, s. 36).

Yoğun bir paradoksal söylem içeren ifadelerle örülmüş olan bu anlatım tarzı ilk bakışta insanın, varlık bilincini ve faniliğini henüz tam olarak kavrayamadığı bir dönemde karşılaşılan ölüm olgusuna yaklaşımının daha rahat olduğunu düşündürse de ters perspektiften yaklaşıldığında ölüm kavramının oluşturduğu trajik yıkımı somutlaştırmaktadır. Ölüm en nihayetinde altından kalkılması zor olan bir yitirme sürecidir. Üstelik ifadelerin sahibi olan çocuğa fikir edindiren ve onun olgunlaştığını gösteren ölümün oluşturduğu bu etki, öykü başkışısını kurgusal seyrin sonunda hırçınlaştıran ve kapıldığı hayallere daha fazla yönelten bir unsur haline gelir. Özne, ayakta kaldığına inansa da bir yıkım sürecinin ortasındadır.

Ölümün, ölen kişinin ardında kalan yakınlarında oluşturduğu yıkım sürecinin farklı bir görünümü ise *Teyzem O Burhan'lı Günleri Nasıl Atlattı?* öyküsünde görülür. Öyküde kopukluğunu kendi gibi kopuk ve yalnız olan biriyle evlenmiş olan kadının, kocasının ani ölümü ile sarılışı ve ardındaki yıkım süreci anlatılmaktadır. Kocasını Burhan'ın ölümü ile birlikte yaşayan bir ölüye dönüşen Ayten, kendini bir hücreye hapseder ve hayatının geri kalan kısmında bu acının diyetini öder. Burhan'ın ölümü ile hayatı değişen başka bir öykü kişisi de *Kostümlü Öykü*'nün ana kişisi Ender'dir. Burhan Enişte'sinin ölümü sırasında çocukluktan yetişkinliğe geçişini henüz tamamlamamış

olan Ender'in değişim sebebi; bu ölümle hayatın faniliğini kavrayıp yaşımanın tadını çıkarmak gerektiğine inanmasına, değişim yönü ise kendilik bağ ve değerlerinin neredeyse tamamını değiştirerek farklı bir kimlik edinim sürecine doğru gerçekleşir.

Yetişkin olmayan bireyler, bir yakını öldüğünde veya bir gün kendileri bu acı gerçeği yaşadıklarında olup biteni düşünmeye başlarlar. Çocuk, ebeveynlerin anlatmakta, açıklamakta zorlandıkları konuların cevaplarını kendi öğrendikleriyle bulduklarında kendini daha iyi hissetmeye başlar. Ölüm duygusu karşısında korkuları azalır, hayatın anlamını daha iyi kavrar ve ona göre yeni düşünceler geliştirir. Ölümü kabullenir ama yaşam tezini daha canlı tutarlar (Aytekin, 2008, s. 91). *Kostümlü Öykü*'deki başkişi Ender için de durum tam olarak aynı yöndedir. Ender eniştesinin erken ve ani ölümü üzerine hayatın gelip geçiciliğini ve faniliğini kavramaya başlar. Bu nedenle yaşam tezini değiştirerek olabildiğince yaşamdan sıkılmadan tat çıkarmak gerektiği düşüncesi üzerine yönelir. Bundan sonraki bütün eylem, aksiyon ve davranışları da bu savı doğrular niteliklerdedir. Burhan Enişte'sinin ölümü onun için bir milat işlevine dönüşmüştür. Bu ölümden önceki yaşamında salt tiyatro ve sanat odaklı yaşayan ve bütün yaşam ile kendilik değerlerini bu yaşıntının üzerine endeksleyen Ender, bu ölümün ardından tiyatrodan ve sanattan tamamen uzaklaşarak hep çatışma halinde olduğu babasının istediği adama dönüşür. Hırslarının ve hislerinin yerini pragmatist tavırları almıştır. Dolayısıyla ölüm bu noktada kişi edimlerini pragmatizme doğru yönelten bir ana yönlendirici işlevi görür.

Eriyen Gelin öyküsünde ise ölümün masalsı ve büyülü gerçekçi bir versiyonu ile karşılaşılmaktadır. Ölüm bu öyküde doğa ile bütünleşir. Öyküde dişil karakter olan "eriyen gelin" öyküde yer aldığı süreç boyunca doğaya aitmiş gibi yansıtılan ağaç ve kar görünümlü bir gelinlik kızdır. Öykü sonunda damadı olan orman kişisinin erginlenmesini tamamlayarak karar verici hale gelmesi sonucu eriyerek yok oluşı sürüklenir ve doğaya karışmış olur. Orman adamının hasta annesinin üşümemesi için evi ısıtarak gelinin yok olmasını göze alan dolayısıyla annesini eşine tercih eden bu edimi ile doğanın yansıması olan gelin sıcaktan erir. Eriyince doğaya karışarak yok olur. Bu durum aynı zamanda ölümle vurgulanan bir "öze dönüş" olarak düşünülebilir. Bu düşünceye göre doğadan gelen, ölüm ile birlikte tekrar doğaya döner ve her şey aslında doğaya ait olan bir yansımadır. Dolayısıyla ölüm bu kez de doğa ile birliktedir ve doğanın devingenliğini sağlayan ana araçlardan biridir.

Emanet ve *Zürafa* öyküleri ise ölüm ile sonlanan anlatılardır. Bir doğum süreci olan *Emanet* öyküsünde, her ne kadar ucu açık bırakılmış olsa da doğmakta olan bebeğin öldüğünü düşünmek mümkündür. Bu durumun ardında yatan başat sebep ise doğadaki zorlukların karakterler tarafından yeterince aşılammaması ve etnik kimliğini saklı tutmak zorunda kalan şifacı ebe bir kadının kimliğini koruduğu emanetlerinin korunamamasıdır. Emanetlerin yitimi üzerine ebenin doğuma gitmeyerek vazgeçışı ve sonuçta bebeğin ölümü en nihayetinde farklı bireye kendi kimliğini dayatan bir toplumu cezalandırma yöntemi olarak düşünülebilir. Nitekim bebeğin doğamayışı, toplumsal sürekliliğin durduruluşudur. Dolayısıyla ölüm bu noktada doğanın, topluma ve insana uyguladığı imgesel bir ceza olarak kullanılmıştır. *Zürafa* öyküsünde ise ölüm ideolojik bir görüngü ağı oluşturur. Öykü sonunda ölenler ormanda saklanan devrimciler ve onlarla çatışan askerlerdir. Bu ölümler darbe öncesi karanlık döneme yapılmış sosyal bir eleştiridir. Devrimcilerin de askerlerin de ölümünde ideolojik fikirleri vardır ve ölüm bu iki zıt kutbu bir araya getiren trajik bir son olarak kurgulanmıştır. Dolayısıyla *Baykuş Virane Sever*'de ölüm temasının, çeşitli ve farklı versiyonlarla kurgulandığı ve öykülerin ana yönlendiricilerinden olduğu görülür. Öykülerin ana yapısının çocuk-doğa-ölüm birlikteliği ile oluşturulduğunu ve vakaların bu yönlendirici üçgenin ortasında vücut bulduğu söylenebilir.

2.7. KAPTAN KANCA'NIN BİR MACERASI VE ÖBÜR YENİ ÖYKÜLER

Kaptan Kanca'nın Bir Macerası ve Öbür Yeni Öyküler, Faruk Duman'ın sekizinci öykü kitabıdır. 2019 yılının ekim ayında Yapı Kredi Yayınları tarafından ilk baskısı yayınlanan kitap, toplamda 18 öyküden oluşmaktadır. Kitabın hacmi ise 158 sayfadır.

Duman'ın masal ve söylence dilini koruduğu kitap, Kaptan Kanca'nın Bir Macerası ve Evimizin Çevresinde Çakallar Dolaşıyor adlı iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde; *Kaptan Kanca'nın Bir Macerası*, *Horla*, *Gömü* ve *Çıvgın* adlı dört uzun öykü bulunmaktadır. Bu öyküler Sus Barbatus! ekseninde okunabilecek anlatılar ve 1970'li yılların siyasi ortamının zemininde kurulan etkili bir masal-söylence diliyle oluşmuş metinlerdir. İkinci bölümde; *Başlangıç*, *Bir Diken Bir Mandaya Batıyor*, *Evimizin Çevresinde Çakallar Dolaşıyor*, *Yılan*, *Bir Yaz Kırılması*, *Atlılar*, *Eğilen Ağaçlar*, *El*, *Kırlangıç*, *Kış Öteğenleri*, *Son Yemek*, *Değişim*, *Nihale* ve *Yırtıcı Balıklar* adlı nispeten kısa olan on dört öykü bulunmaktadır. Yazar bu öykülerin tamamında

doğanın izinden gitmeye devam ederek kendine has diliyle oluşturduğu metinler kurgulamıştır (KvÖYÖ, 2019).

2.7.1. Öykülerde Yapı

2.7.1.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Kaptan Kanca'nın Bir Macerası ve Öbür Yeni Öyküler, bakış açısı ve anlatıcı açısından geniş bir yayılım sergilemektedir. Öykülerden dokuz tanesi kahraman bakış açısı, dört tanesi hâkim bakış açısı ve üç tanesi de gözlemci bakış açısı ile okura geçirilmektedir. İki öyküde ise ikinci kişili anlatıcı söz konusudur.

Kaptan Kanca'nın Bir Macerası, Horla, Gömü, Evimizin Önünde Çakallar Dolaşıyor, Yılan, El, Kırlangıç, Kış Öteğenleri ve Değişim adlı öyküler, kahraman bakış Açısı ile yazılan öykülerdir. Yazar bu öykülerin hepsinde sözünü birinci kişili ben anlatıcıya emanet eder. Özellikle ilk üç öyküde aynı anlatıcının (Orhan) bulunması oldukça önem taşımaktadır:

“Karadeniz’de yaşayan balinaları avlamak kesinlikle yasaktı. Ayrıca korsanlara da göz açtırılmayacağı söylenmişti. Devletin kıyı kentlerine gönderdiği yönergelere bakılırsa, korsanlara karşı seferberlik ilan edilmişti. Bunun için donanmalar kurulmuştu hatta. O nedenle ben, maymunlar kanalıyla limanda kargaşalar çıkarmayı tasarladıklarını da düşünüyordum” (KvÖYÖ, s. 27).

Bir çocuğun yaşadıklarını kendi hayal dünyası ile perçinleyerek okuyucuya geçirmesi için en uygun zemin, anlatıcının çocuk kahramanın bizzat kendisinin olmasıdır. Bu çerçevede vakaların ne olduğundan ziyade, kahramanın tasavvurunda nasıl şekillendiği ve neleri etkilediği daha önemli hale gelir. Dolayısıyla bir sübjektiflik gereklidir ve bu da kahramanın kendi bakış açısı ile yorumlayış biçimi doğrultusunda kendi zihin süzgecinden geçirilerek oluşturulmuştur. Öykünün alt zemini, olanlarla değil algılananlarla şekillenir. Bu öykülerde anlatıcı kahramanın yer yer okura hitap eden yorumlarda bulunması ve kendi fikirlerini belirtmesi de bu algılayış paradigmasının işlevselliğini arttıran diğer unsurlardır.

Çıvgın, Eğilen Ağaçlar, Atlılar ve Yırtıcı Balıklar öyküleri ise Hâkim bakış açısı ile yazılmış olan öykülerdir. Yazar bu öykülerde sözünü her şeyin bilincinde olan hâkim bakış açılı anlatıcıya emanet etmiştir:

“Yorulmak bilmez doru atın kendisinden çok binicisini biraz dinlendirmek istediğini anlamış kız. Bayırı onun güçlü sağrısının üstünde usul usul

çıktılar. Tepeye varınca bütün o ormanları, koyunun koyusu bir yeşille boyanmış tepelerle halılar gibi taranmış vadiyi gördü, az kalsın nefesi kesiliyordu. Kendisini bu yabanıl tepeye çıkardığı için eğilip atının boynuna sarılmak, yüzünü yelesine sürerek ona teşekkür etmek istiyordu. Tam o sırada, yüzünün ıslanıp serinlediğini fark etti” (KvÖYÖ, s. 94).

Çıvgın öyküsünden örneklem için alınan bu ifadelerde anlatıcının, karakterin duygu, düşünce ve istemleri ile birlikte çevrede olup biten olaylar bütününe tamamına hâkim olduğu gözlemlenmektedir. Dolayısıyla vakaların okuyucuya geçişi, her bir ayrıntının farkında ve karakterlerdeki bütün duygu durumlarının bilincinde olan olaya ve çevreye hâkim bir anlatıcı tarafından sağlanmaktadır. Bu sayede olayların oluşum biçiminin karakterlerin psikolojik durumlarına yansımaları da görünür kılınmıştır. Nitekim söz konusu öyküler, karakterlerin psikolojik durumları ve değerlendirme biçimleri ile öne çıkan anlatılar olarak değerlendirilebilir.

Başlangıç, *Bir Diken Bir Mandaya Bakıyor* ve *Son Yemek* isimli öykülerde gözlemci bakış açısı kullanılmıştır. Bu öykülerin üçünde de yazar sözünü üçüncü kişili (o) anlatıcılara emanet etmiştir. *Başlangıç* öyküsü geçmişte yaşamış bir zatın hikâyesinin kahvede bir anlatıcı tarafından anlatılmasıyla oluşmuştur. *Bir Diken, Bir Mandaya Batıyor* öyküsünde de dikenler arasında yaralanan bir mandanın mücadelesi, duruma tanıklık eden bir anlatıcı tarafından tasvir edilmektedir. *Son Yemek* öyküsünde ise Werner Herzog’un filmlerinden birine ait olan bir sahne, gözlemci anlatıcı tarafından okuyucuya geçirilir. Dolayısıyla bu anlatıların tamamında anlatıcılar olayların dışında kalıp izledikleri ya da dinledikleri üzerinden hareket etmek durumundadır. Bu nedenle hâkim bakış açılı veya kahraman bakış açılı anlatıcılar bu öykülerde dışarda tutulmuşlardır.

Bir Yaz Kırılması ve *Nihale* öykülerinde ise ikinci kişili anlatıcının varlığı söz konusudur. Her iki öyküde de yazarın sözünü emanet ettiği anlatıcılar, karşısında ikinci bir kişi veya kişiler varmışçasına “sen” dilini baskın bir şekilde kullanarak anlatımda bulunurlar. Bir *Bir Yaz Kırılması* öyküsünde anlatıcı olayın direkt başkahramanıdır. Başından geçen bir olayı okuyucuya aktarırken, sanki karşısındaki bir tanıdığına veya başka bir özneye anlatırmış gibi davranır. *Nihale* öyküsünde ise geleceğe dair öngörülerde bulunan ve kendini olayların dışında bırakan bir anlatıcı bulunmaktadır. Karşısındaki bir topluluğa seslenmektedir ve bunu yaparken onlara “siz” diye hitap eder. Bu hitap ediş biçimi, bir müdahale olmaksızın doğrudan öykü halinde okuyucunun karşısına konmuştur.

2.7.1.2. Olay örgüsü

Kaptan Kanca'nın Bir Macerası, Horla ve Gömü öykülerinde vakalar, gerçekten fantastiğe ve hayale doğru uzanan bir seyir izler. Buradaki ana etken, darbe öncesindeki karanlık atmosferin oluşturduğu sancıları, hayal dünyasına sığınarak üzerinden atmaya çalışan ve olayları okuduklarının etkisiyle oluşturduğu hayal dünyası ile harmanlayarak aktaran bir anlatıcı çocuğun (Orhan) varlığıdır. *Sus Barbatus!*'un ilk cildinin sonunda tutuklama haberi gelen, diğer iki ciltte ise ana karakterlerden olan Orhan, her üç öykünün de anlatıcısıdır ve olay örgüsü onun gerçek ile fantastiği harmanlaması ile vücut bulur.

Kaptan Kanca'nın Bir Macerası'nda vaka zincirinin ilk halkası; Mustafa karakola gittiği zaman Kaptan Kanca'nın, Orhan'ın evine balık getirmesi ile başlar. Kaptan Kanca yorgun ve bitkindir. Orhan, onun annesine âşık olduğuna inanmaktadır ve bu durum kurgu içinde kurgunun bir ürünüdür. Kaptan Kanca gittikten sonra Mustafa gelir ve eşi Gülşen'e Nedim ile Ayşe'nin akşam yemeğe geleceklerini söyler. Akşam yemeğinde ise rakı içerken Nedim'in bilincini yitirerek masanın üzerine yığılması öyküdeki kilit noktalardan birisidir. Bunun üzerine Nedim'in alacaklıları evi basar ve alacaklara karşılık Nedim'in cansız bedenini götürürler. Mustafa karakola gider ve yine bu noktada olaylara Toprak dâhil olur. Dışarda korkunç yağmura aldanmayıp Hüseyin'in arabasını almaya giden Toprak döndüğünde Orhan, Gülşen ve Ayşe'yi alarak bu karanlık adamların evine gider. Evin kapısını elinde keserle açan adam onlara saldıracağı sırada Kaptan Kanca aniden belirerek onları kurtarır. Üstelik Nedim'de içeride yeniden doğmuştur. Döndüklerinde kapıda onları karşılayan Aynur, Kaptan Kanca'ya sarılır ve Mustafa da eve dönerek Kaptan Kanca'yı görür. Öykünün bittiği bu noktada Kaptan Kanca'nın Siyasi suçlu olarak aranan Murat olduğu anlaşılır. Kurgusal seyir esnasında bu vakalar arasına sürekli olarak Aynur'un geçmişteki yaramazlıkları ve Orhan'ın Kaptan Kanca'ya dair fikirleri eklenmiştir ve vakalar, Orhan'ın fantastik zihin süzgecinden geçirilerek aktarılmıştır.

Horla öyküsü, Orhan'ın babası Mustafa Öğretmen'in sürgün edildiğine dair zarfın eve ulaşması ile başlar. Akıbetinde Orhan, Mustafa ve Gülşen kendilerini sessiz, huzursuz, tedirgin ve en önemlisi insanların hem birbirlerinden hem de toplumdan kopuk olduğu sevimsiz bir kasabada bulurlar. Mustafa, yeni okulunda Münir isminde devrimci okul müdürü ile tanışır ve onlarla komşu olurlar. Münir ve eşi Zerrin ile iyi

ilişkiler kuran aile birbirlerine gidip geldikleri zaman Orhan, onların evinde kilitli bir odada gizemli birinin saklandığını düşünür. Okuduklarının etkisiyle bu saklananın hayalet Horla olduğuna kanaat getirir ve odaya ulaşmaya çalışır. Fakat oda kilitlidir. Kurgu bir gün Mustafa'nın polisler tarafından tutuklanıp evden götürülmesi ile devam eder. Bu esnada Orhan, Münir'i izlemeye koyulur. Olayları kendi fantastik düşleri ile yorumlamaya başlayan Orhan'a göre Münir'in gittiği yer Julia'nın yeridir ve Münir orada savaştan yorgun düşen denizcilerle görüşür. Öykünün yapısına göre bu kişilerin aslında devrimciler olduğunu düşünmek mümkündür. Mustafa'nın serbest bırakılmasının ardından ailece tekrar Münir ve Zerrin'in evine gittiklerinde ise Münir'in sürgüne gideceği öğrenilir. Münir ve Zerrin odada sakladıkları gizlemleri varlığı (Orhan'a göre hiçlik) Mustafa ve Gülşen'e emanet ederler. Bu nedenle kapıyı açtıklarında bir ışık yayılır fakat Orhan içeriği göremez. Öykü burada ucu açık bir şekilde sonlanır.

Gömü öyküsünde vakalar, Mustafa'ya arkadaşı Muhittin tarafından saklamak üzere bir silah vermesi üzerine kuruludur. Mustafa bu silahı alarak eve geldiğinde Orhan'a zor bir görevden bahseder. Bu görev silahın ev yakınlarında bir yere gömülmesi ve gelecek olan askerlere ne pahasına olursa olsun bundan bahsedilmemesidir. Bu esnada ergenlik adımlarını atmış olan Orhan, bunu bir kendilik gerçekleştirme görevi olarak algılar. Mustafa ve Orhan, silahı ev yakınlarındaki ormana gömerler. Askerler silah için geldiklerinde evi armaya koyulsalar da silah bulunmaz. Orhan ve Mustafa karakola götürülür. Orhan gördüğü bütün işkenceler karşısında konuşmaz. Ormana bırakıldığında ise kendince görevini yerine getirmiş ve çocukluktan sıyrılabilmiştir. John Silver ve Julia düşleri eşliğinde eve döndüğünde ise askerleri ve babasını silahı gömdükleri yerde görür. Mustafa'nın elleri kelepçeli ve gözleri yaşlıdır. Orhan, babasına perişan bir halde görünmek istemez ve ağacın arkasına saklanır. Ağaçta ise yarı asker yarı yarasa bir varlığa rastladığında öykü sonlanır.

Çıvgın öyküsü Faruk Duman'ın *Sus Barbatus!*'tan önce yazdığı, oradaki Ece'nin Halil'le tanışmasını anlatan bir ön-öyküdür (Yılmaz, 2019). Vakalar, ismi bu kez Ecem olarak kurgulanan kızın, kentten köye döndüğü vakit ahırdan Doru At'ı alarak ormana doğru gitmesi ile başlar. Faruk Duman üslubu doğrultusundaki doğa ve orman tasvirleri ile devam eden öyküde Ecem, Doru At'ıyla ormanda dolaşmaya devam ederken bir yılanla karşılaşır ve çukura düşerler. Ormanda saklanan devrimci gençlerin lideri olan Halil onları bulduğunda Ecem baygın, Doru At yaralı ve acı içindedir. Doru At'ı

acılarını sonlandırmak için vurması gereken Halil, bunu yaptıktan sonra Ecem'i kendi Kırat'ına bindirerek yükseklerdeki sığınağına götürür. Bu yolculukta okura Halil'in insanlığa dair fikirleri ile ideolojik görüşleri eşlik eder. Ecem, Halil'in sığınağında uyanır ve iki karakter birbirini tanımaya başlar. Ecem'in uçuş böceğinin de ölmediği anlaşılır ve iki karaktere yaşam sevinci dolar. Öykü bir çıvgının ötüşü ile sonlanır.

Kitabın ikinci bölümünün ilk öyküsü olan *Başlangıç*, olağanüstülüklerle dolu bir avcı ve domuz hikâyesinin kahvehane ortamında anlatılmasıyla şekillenir. Bu avcı, anlatı zamanından birkaç yıl önce ölmüş olan çevresince kutsal olarak addedilen bir zattır. Ardahan'ın Hanak ilçesinde bir vakit kurşun işlemeyen bir domuz ortaya çıkar ve tarlalara zarar verir. Bölge insanı ne yapsa domuzla baş edemez ve çareyi bu zata başvurmakta bulur. Sıradanlaşmaması için anlatıcının ismini bilerek söylemediği bu zat domuzu bulmaya gider ve domuz onu ördüğünde bir ışık olarak kaybolur. Sonrasında ise kahvehaneden birinin bu zatı tanıdığını söylemesi üzerine anlatıcı devamını anlatmaktan vazgeçerek kahveyi terk eder.

Bir Diken, Bir Mandaya Batıyor öyküsü zaman, mekân ve şahıs kadrosundan bağımsız olarak yalnızca doğal ve biraz da egzotik bir tasvire dayalı olan anlatıdır. Öyküde bir manda korkusuzca dikenli bir çalı öbeğine girer ve dikenler onun her tarafına saplanır. Ortalık kan yağmuru olmaya başlar ve mandanın yaraları amansızca kanar. Kan her tarafa akmaya başladıktan sonra mandanın derisi yavaş yavaş kapkara halini yeniden alır ve eski parlaklığına tekrar kavuşur. Çünkü onun içinde insanın bilemeyeceği hünerli bir kan akmaktadır.

Evimizin Çevresinde Çakallar Dolaşıyor öyküsü, babası ölüm döşeğinde olan yeri ve imkânları kısıtlı darbe mağduru bir çocuğun trajedisidir. Dört kısa bölümden oluşan öykünün ilk bölümünde çocuk kış şartlarından dolayı sıkışıp kaldığı evinde annesi, babası ve komşusu Mustafa ile birlikte. İkinci bölümde Mustafa'dan yakında aç kalan çakalların tekrar evin etrafını saracağını öğrenir. Bölüm onların kâğıt oynaması ile devam eder. Üçüncü bölümde çocuk hasta babasının ağırlaştığını inilti sesleri ile anlamaya başlar. Evin etrafında çakallar da dolaşmaya başlamıştır. Bölge insanı bu doğal etkinin sonucu olarak evlerinde sıkışır. Annesi, güvenlik güçlerinin yardım edeceğini söyler fakat savaşın bitmesi gerektiğini belirtir. Savaş ise 12 Eylül 1980 darbesidir. Böylece doğanın dayattığı bu problem aynı zamanda yönetimin de suçu olur. Son bölümde ise baba ölür. Ölümün hemen ardından çocuğun tanımlayamadığı kişiler

aniden eve dalarak babasının ölü bedenini battaniyeye sararak götürürler. Geride ise ürkek ve travma yaşayan bir çocuk ile gözü yaşlı bir anne kalmıştır.

Yılan adlı öykü Hacı İhsan adlı huysuz bir yaşlı adamın camii de namaz kılarken yılan görmesi ile başlar. Daha sonra anlatıcı da bir yılan görür fakat buna Hacı İhsan da dâhil kimseyi inandıramaz. Vakalar daha sonra Hacı İhsan'ın anlatıcı, Jilet ve Zülküf adlı gençleri karşısına alarak konuşması ile devam eder. Hacı'nın konuşması daha önceden ölmüş olan Sadullah üzerinedir ve gençlerin ölü arkasından konuşulmayacağına dair tepkilerine rağmen onları azarlayarak konuşmasına devam eder ve Sadullah'ın yılan donunda kendisine görüldüğünü söyler. Sadullah yaptığı bir kabahatten ötürü cezalandırılmış ve yılan donuna sokulmuştur.

Bir Yaz Kırılması öyküsü varoluşsal sorunların oluşturduğu boşlukta hayatı evlilik kurumu üzerinden sorgulayan anlatıcı öznenin, Beşiktaş Evlendirme Dairesinin önünden geçerken nikâh memurunun ardından sürüklenip, tanımadığı bir çiftin nikâhının kıyıldığı salona girmesi ile başlar. Başlangıçta etrafında gördüğü davetliler ve evlilik kurumu üzerinden sistemin dayattığı yaşamı sorgulayan özne, gelini görünce bir kimlik bölünmesi yaşar. Nikâh salonuna giren kimliği yok olmaya başlar ve yerine geline âşık olan hayalperest bir karakter gelir. Gelinin, bu damatla zorla evlendirildiği düşüncesine kapılınca onun kurtarıcısı olmak için “durun” diye bağırır. Salondakiler tarafından tartaklanmaya başlayınca ise kaçmaya çalışır fakat bunu başaramaz. Öykü sonunda ise buraya bir daha gelmemek üzere ayrılır.

Athlar isimli kısa öykü, iki atlının bir kente yaklaşmaları ile başlar. Küçük bir tepeye çıkıp kenti izlemeye koyuldukları esnada birinin şapkası uçar diğeri de bir sigara yakar. Kente doğru tekrar ilerlemeye başladıklarında ise kent de onlara doğru gelmektedir. Yürümek onlar için bir yanılgıya dönüşmüştür. Kente daha da yaklaştıklarında biri boğazlama sesleri duyar. Kente girdiklerinde sokaklar tozlu ve yalınsızdır. Hiçbir ayak izi yoktur. Biri ses duymaya devam eder diğeri ise ses olmadığını belirterek ona iyi olmadığını söyler.

Eğilen Ağaçlar öyküsü, Abdal Hüseyin adlı bir dervişin öyküsüdür. Ormandaki kulübesinde secde ederken kendisi ile birlikte eğilen ağaçlarla konuşarak yaşayan Abdal Hüseyin, başlarda köylülerce meczup sanılsa da zamanla itibarı artar ve saygı duyulan bir derviş olduğu düşünülür. Namı, padişah Keykubat'a kadar yayılınca, Keykubat onu çağırımları için elçilerini yollar. Fakat elçiler gittiğinde Abdal Hüseyin'i yerinde

bulamazlar. Bir köylüden yardım isterler. Sonrasında ise hem Abdal Hüseyin bulunamaz hem de bu elçiler ve başlarındaki köylüyü bir daha gören olmaz.

El adlı öykü olağanüstülükler ile donatılmış olan geleneksel anlatı özelliklerinin korunduğu postmodern bir anlatıdır. Dolayısıyla olay örgüsü folklorik unsurlarla yoğrulmuş olağanüstü ve sıra dışı vaka zincirleri ile örülüdür. Öykünün başkışisi yaşadığı yerdeki tepecinin yakınlarında bulunan hana kendini kapatarak felsefe ve fizik üzerine düşüncelere dalan bir “Efendi”dir. Bir gün yine kendini bu taş oda olan “han”a kapattığı esnada aynı zamanda hem tepecikte hem de handa bulunmak ister. Kimliğin kırıldığı bu bağlamın ardından kendini sıradan olarak gösterilmiş bir olağanüstülük ile tepecikte bulur. Tepecikten aşağı düşerken ne olduğunu bilmediği bir şeye tutunur. Tutunduğu şeyin ne olduğunu düşünürken tekrar taş odada gözlerini açar. Sonrasında yardımcısının dışarıdan kendisini çağırması üzere dışarı çıkıp atına biner. Tepecige baktığında ise tutunduğu yerde ağaç kökü ile bağdaştırdığı bir el görür. Elin hangi dünyaya ait olduğunu düşünerek yoluna devam eder.

Kırlangıç öyküsü eli tüfekli bir adam ve onun rehin aldığı başkışinin ıssız bir bölgedeki yürüyüşünü ele almaktadır. Yürüdükleri sırada başkışı yukarıda uçan bir kırlangıcın kendilerini takip ettiğini fark eder. Adam ise buna inanmaz. Yere baktığında gördüğü toprak çatlaklarını haritaya benzetir ve başkışıye haritalar bu çatlaklar ile mi yapılır dediğinde başkışı de ona hayır cevabını verir. İkisi arasında bir zıtlık oluşmuştur. Adam, anlatıcı kişinin ukala ve alaycı tavırları karşısında tüfeği ile ona vurur. Ardından yaklaşan polislerden dolayı eli silahlı adamın yüzü düşmüştür. Bir daha tüfekte vurduğunda başkışı kendini polis arabasının yanında bulur.

Kış Öteğenleri öyküsü, doğanın sert koşulları altındaki av-avcı öykülerinden biridir. Civarın karla kaplandığı bir vakitte anlatıcı çocuk ve abisi evlerinin önünde yaralı bir “kış öteğeni” bulur. Anlatıcı kişinin abisi, kuşu bir ekmek sepetinin içine koyar ve yaralarına merhem sürerek avcı tarafından vurulan kuşu tedavi etmeye koyulur. Kuş tedavi edilince babaları eve döner ve kırk saat sürecek olan bir uykuya dalar.

Son Yemek öyküsü, mistik ekole sahip Alman yönetmen Werner Herzog’un filmlerinden bir sahneye yapılmış atıf ile başlar. Bir kasabada geçen öykü, yağmurun alışkanlıklarını değiştirdiği bir akşamda ve bir yerlerden duyulan müzik eşliğinde bir ölüm yemeğini anlatır. Kanlar içinde enstürman çalan bir müzisyen, dudakları tavuk

parçalarının yanında olan kadınlar, burunları köfterlerle kanlanmış erkeklerin varlığı vurgulanır. Öykü/sahne, farelerin masayı eli geçirmesi ile sonlanır.

Değişim öyküsünde anne, baba ve bir çocuktan oluşan ailenin araba ile kentten sıyrılarak ormana doğru yaptığı bir yolculuk öykü omurgasını şekillendirmektedir. Bu sıyrılış onlar için önemli bir değişim olsa da “değişim”in sonu istenilen gibi sonuçlanmaz. Sürücü olan baba, birkaç tesiste mola verdikten sonra arabayı ormanın bir kuytusunda durdurur. Çocuk arabada uyumaktadır. Anne ise arabadan iner ve ormanın temiz havasını kucaklar. Biraz dolaşacağını ve beklemesini kocasına söyledikten sonra uzaklaşır. Kocasını ise bir sigara yakar. Sigara bitince ormana seslenerek “hadi gel” der fakat bunun bir karşılığı olmaz. Çocuk da uyanmıştır. Kadının gittiği tarafa bakan ve çalıların arasına yönelen anlatıcı, yalnızca beyaz ve cesur bir tavşan ile karşılaşır.

Nihale öyküsü, “önceden öyküleme” tarzında bir anlatı olduğundan dolayı vakalar henüz oluşmamıştır ve gelecekte anlatıcının olmasını beklediği olaylar vaka halkaları olarak sıralanmıştır. Üstelik anlatıdaki atmosfer de masalsi ve büyülüdür. Bu doğrultuda zamanın birinde anlatıcının seslendiği kişilerden biri “kadı”nın önünde yürüyecek ve kadıya fanus olacaktır ve bu kişi bir Arap’tır. Aradan bin altı yüz yıl geçecektir ve hangi dili konuşacağı belirsizdir. Başına kandil nihalesi çivi ile çakılacaktır. Zamanla bu Arap, o milletin dilini öğrenecek ve o dili öğrendikten sonra gerçek dine kabul olunacak. Arap bunu tam olarak anlamayacak fakat başına çakılan nihalenin acısını ilk o zaman duyacak. Çünkü o nihale bilgili kişiler tarafından artık canlı kılınmıştır.

Kitabın son öyküsü olan *Yırtıcı Balıklar* öyküsü ise doğanın sert kanunlarının canlılar üzerindeki döngüsel etkisini yansıtmaktadır. Öykü çocuğu hasta olan yaşlı bir adamın, donan denizdeki donmuş bir balığı alıp eve götürmesi ile başlar. Karısı bunu çaldın mı diye sorduğunda ise adam, hayır cevabını vererek denizin donduğunu ve insanların donan balıkları topladığını söyler. Balığı çocuğa götürdüğünde ise çocuk, göğsündeki hırıltılar eşliğinde denizler dünyasına dair düşüncelere dalar. Bu düşüncelerde yırtıcı balıklar denizin donmayan en alt seviyelerine dalarken, küçük balıklar üst tarafta donmaya mahkûm olmuştur.

2.7.1.3. Zaman

Kurgusal zaman bağlamında akronik bir yapıya sahip olan kitabın ilk öyküsü *Kaptan Kanca’nın Bir Macerası, Sus Barbatus!*’un uzantısı olan bir öyküdür. Bu

nedenle de algısal zaman, her iki anlatıda da aynı dönemi kapsamaktadır. Dolayısıyla *Kaptan Kanca'nın Bir Macerası*'nda, *Sus Barbatus!* gibi 12 Eylül Darbesi öncesindeki dönemin kaotik atmosferi anlatıya hâkimdir. Öykünün bütünlüğü, bu kaotik sürecin insanlar ve toplum üzerindeki etkili yansımalarını ve bu süreçte geçen olayları, bir çocuğun, okuduklarından hareketle kurguladığı kendi fantastik hayal dünyasına eklememesi ile oluşturulmuştur. Bu çocuk ise *Sus Barbatus!*'ta darbe sürecinin en fazla etkilediği isimlerden biri olan Orhan'dır. Darbe esnasında üniversiteli bir genç olan Orhan'ın, bu öyküde hayal dünyasından sıyrılamamış bir çocuk olması üzerinden hareketle anlatıdaki vaka zamanının 1970'li yılların başı olduğu tahmin edilebilir. Benzer durum *Horla* öyküsü içinde geçerlidir. Aynı anlatıcıya sahip olan öyküde yine Orhan çocuktur ve aynı dönemde geçmekte, aynı etkiler hissedilmektedir. *Gömü* öyküsü ise bu iki öyküden çok kısa bir zaman sonrasında geçer. Orhan bu defa çocukluktan ergenliğe geçişin ilk aşamalarında. Çocukluktan kurtulma çabasında olsa da fantastik uyarılma eylemleri devam eder. Aynı kaotik atmosfer ve karanlık dönem koşulları da sürmektedir. *Horla* ve *Gömü* öykülerinde kurgusal zaman, *Kaptan Kanca'nın Bir Macerası*'nın aksine kroniktir. İlk bölümdeki son öykü olan *Çıvgın* da *Sus Barbatus!* eksenli bir öykü olduğundan dolayı bu üç öykü ile dönemsel olarak aynı zamana sahiptir. Bu defa darbe günleri iyiden iyiye yaklaşmış ve askeri sıkıyönetim kuralları olabildiğince artmıştır.

Başlangıç öyküsünde zaman belirsizdir. Kurgu içinde kurgu içeren bu öyküde iç öykü, anlatı zamanından bir müddet önce gerçekleşmiştir. Anlatı zamanına dair ise algısal zaman olarak görünüm sağlayan tek unsur kış mevsimidir. Olayların işleniş kronolojiye uygundur.

Evimizin Çevresinde Çakallar Dolaşıyor öyküsünde zaman 1980 yılının aşırı sıcak yazının ardından gelen aşırı sert kış mevsimidir. Öykünün düğüm noktalarından olan bu zaman dilimi hem doğal hem de sosyal açılardan öykü kahramanlarına önemli zorluklar dayatmaktadır. Kış mevsiminin getirdiği şartlar ile evlerinde sıkışıp kalan öykü kişilerine darbe nedeniyle güvenlik güçleri yardım edememektedir:

“Güvenlik görevlileri mutlaka bir şeyler yapıyordur bu konuda, deyip duruyordu annem. -Bize düşen yalnızca sakince evde oturup savaşın bitmesini beklemek” (KvÖYÖ, s. 126).

Söz konusu savaş 12 Eylül darbesidir. Siyasi bir toplumsal çatışmanın sonucu olan durum nedeniyle başat görevlerini öteleyen iktidar güçleri, ücra bölgelerdeki insanların

doğal sorunlarına karşı duyarsız kalmış ve kendi iktidarlarını koruma arzusu gütmeye başlamıştır. Bu nedenle bölge insanı çaresizce onlardan yardım bekler fakat bu yardım bir türlü gelmez. Bu doğrultuda sosyal zaman ve doğal zaman aynı anda öykü kişilerini dar bir düzleme sıkıştırarak dramatik aksiyonun sağlanmasında temel görevlerden birini üstlenir.

Yılan öyküsünde Güneşin yoğunluğu ve kavak ağacının canlılığı gibi unsurlar vakaların bir yaz mevsiminde geçtiğini okuyucuya düşündürür. Yaz mevsimi kaya altından başını gösteren yılan açısından da önem taşımaktadır. Nitekim yılanların anlatılardaki varlığına genel olarak yaz mevsimlerinde rastlanılır.

Bir Yaz Kırılması öyküsünde zamansal açıdan bir yaz mevsimine rastlanmaktadır. Fakat öyküde zaman, isimde de olduğu gibi kırılmıştır. Varoluşsal sancıların odağındaki anlatıcı başkişinin kapıldığı bir hayale kendini feda etmesi ve kimlik bölünmesi ile birlikte anlatının odağı bir anda somut mekân ve zamanın dışına taşar. Anlatıcı için artık gerçek zamanın bir önemi yoktur. Yalnızca düşsel zaman etkilidir. Dolayısıyla da zaman kırılmıştır. Öykünün ismine de sirayet eden bu durum ile anlatının atmosferi zamansal bağlamda büyülü bir yapıya bürünür ve realiteden bilinçli olarak uzaklaşılır.

Athılar öyküsünde zamana dair net bir söylem bulunmaz. Fakat tren istasyonlarının varlığı, kentten söz edilmesi gibi unsurlar dikkate alındığında öykünün yakın bir dönemde geçtiği düşünülebilir. Zamansal açıdan diğer bir detay ise “öğle” vaktidir. Bu vakit öyküde algısal bir zaman olarak kurgulanmıştır ve kahramanlar bu vakitte yani günün en sıcak saatinde kente girmişlerdir. Dolayısıyla bu doğal zamanın izleri hem mekânda hem de kahramanlar üzerinde söz konusudur. Öykü, kronik bir ilerleyiş tarzına sahiptir.

Eğilen Ağaçlar öyküsü masalsı bir atmosfere sahip olduğundan dolayı zamanın tarihselliği belirsizdir. Zamana dair tek ipucu vakaların “Keykubat zamanı”nda da yaşandığına dair bir belirtimdir. Fakat Keykubat hakkında da net bir bilgi olmamakla beraber, padişah olduğu belirtilir. Padişah sıfatını kullanan Osmanlı Devleti’nde Keykubat adlı bir padişahın olmaması, Keykubat ismi ile daha çok Selçuklu zamanında karşılaşılması fakat Selçuklu Dönemi’nde de vakaların geçtiği Rumeli’ye hâkim olunmaması gibi etkenler ise bilinçli bir tarihsel saptırma yapıldığını göstermektedir. Faruk Duman’ın diğer bazı öykülerinde de görülen bu bilinçli saptırma ile tarihsel bağlamda zaman tekrar kırılır ve anlatı masalsı atmosfere uygun biçime getirilir.

El öyküsünde zamana dair belirtim sağlayan tek ifade “vaktiyle” sözcüğüdür. Bu da vaka zamanını muğlak bırakan bir unsurdur ve olağanüstülükler ile sarılı olan anlatıyı geleneksel anlatı formlarına ve masalsı atmosfere yaklaştırmaktadır. Gizemlerle dolu olan vakalar, bilinmeyecek kadar eski bir zamanda geçmekte ve belirsizlik perdesini güçlendirerek sıra dışı yapıyı korumaktadır. Kurgusal olarak ise öykü, kronik bir yapıya sahiptir ve işleyiş sıradizimsel bir çerçevede gerçekleşir.

Kırlangıç öyküsünde vakalar kronolojik sıralama ile uyum içerisindedir. Öyküde algısal zamana dair ipucu sayılabilecek tek unsur ise “limuzin” ifadesidir. Bu ifade öyküdeki vaka zamanının başlangıç tarihini limuzinin Türkiye’de yaygınlık göstermeye başladığı 1960’lı yıllar ile sınırlar.

Kış Öteğenleri öyküsünde doğal zaman ön plandadır ve bu doğal zaman en sert günlerini gösteren kış mevsimidir. Öyküdeki yaralı kuş aynı zamanda buzlarla kaplanmıştır. Karın her tarafı kapattığı zaman dilimi, öykü kahramanlarını dışarıya karşı yalıtıklaştırarak birbirleri ile baş başa bırakır.

Son Yemek öyküsünde zaman dair bir belirtim bulunmaz. Öykü, Werner Herzog yönetmenliğinde çekilmiş bir film sahnesinin anlatıcısındaki izlenimleri ile şekillenmiştir. Kronik karakterli öyküde vaka zamanı bir kez daha belirsizdir.

Değişim öyküsünde zaman belirsiz olsa da öykünün bir araba yolculuğu olması ve ormana kentten gelinmesi gibi etkenler vaka zamanının yakın dönemler olduğuna dair belirtkelerdir. Kronik bir yapıya sahip olan öyküde vakaların sıralanış biçimi sıradizimselliğe uygunluk göstermektedir.

Nihale öyküsünde anlatı masalsı olduğundan dolayı zaman büyülüdür ve masallarda olduğu gibi bilinmeyen bir dönemdir. Üstelik anlatı “önceden öyküleme” tarzı ile oluştuğundan dolayı vaka zamanı ve öyküleme zamanı arasındaki ilişki gelecek üzerine oturtulmuştur. Öykü, anlatıcının bin altı yüz yıl sonrasına dair bulunduğu bir öngörü ve gelecekte yaşanmasını beklediği olaylar silsilesidir:

“Başına kandilin nihalesini zincirle bağlayacaklar, çivi ile çakacaklar. O kişiden bir nihale, ayaklı bir kandil yapmış olacaklar” (KvÖYÖ, s. 155).

Önceden öyküleme tarzı; “Anlatıcının gelecekte olmasını beklediği ya da hayal ettiği olayları önceden anlatmasıdır. Burada anlatma işi önce, olaylar sonra gerçekleşir” (Dumantepe, 2018, s. 313). Nihale öyküsünde de anlatıcının bin altı yüz yıl sonraki öngörüsünden oluştuğuna göre zamansal ilişkiyi bu şekilde değerlendirmek

mümkündür. Nitekim anlatıcı olan ve biten olayları değil olmasını beklediği olayları öykülemiştir.

Yırtıcı balıklar öyküsünde vaka zamanı, anlatı zamanından beş yüz yıl öncesidir. Teknolojinin bu kadar gelişmediği ve iklimlerin insan eliyle bozulmaya başlanmadığı bir dönemde vücut bulan vakalar, sert bir kış mevsiminde geçer. Bu kış mevsiminde denizler donar ve denizdeki küçük balıklar da donan denize eşlik etmek durumunda kalır. Öykü art zamanlıdır ve kronik bir yapıya sahiptir.

2.7.1.4. Mekân

2.7.1.4.1. Çevresel Mekânlar

Kaptan Kanca'nın Bir Macerası, Sus Barbatus! ile paralel bir kurgu yapısına sahip olduğundan mütevellit vakaların geçtiği yer yine Kars, Ardahan ve Artvin bölgesidir. Kaptan Kanca gibi fantastik bir kahramanın varlığı için bu bölgenin coğrafi yapısı büyük önem taşır.

Anadolu'nun Kafkaslara açılan penceresi Ardahan ilinin coğrafi konumu, bölgenin Kafkaslarla sosyal ilişkilerinin yanı sıra kültür-edebiyat ilişkilerinin de gelişimine vesile olmuştur. Ardahan ilinin Kafkaslardan Anadolu'ya göç hareketlerinin ilk durak noktası olması da buraya Kafkas kültür edebiyat geleneklerinin taşınmasına olanak sağlamıştır. Dolayısıyla, Ardahan–Ahıska–Borçalı kültür ağı, genellikle Doğu Anadolu ile Kafkas arasında kalan bölgenin, Azerbaycan ile arasında kültür bağı olduğu kabul edilir (Memmedli, 2019, s. 130). Kültürel açıdan oldukça zengin bölgenin coğrafi yapısının, romana yansımalarının en belirgin izdüşümü ise Kaptan Kanca gibi bir deniz savaçısının varlığı için denize ihtiyaç olması ve o denizin de Artvin'de ki Karadeniz kıyıları ile sağlanmasıdır:

“Ondan sonra yüksek dalgaları ve uğultusuyla deniz kesecekti önlerini. Hem de Karadeniz. Orada durdukları zaman deniz onları yutacaktı da. Belki Kaptan Kanca yardım edecekti onlara” (KvÖYÖ, s. 22).

Sus Barbatus!'ta Ş. mitingine ev sahipliği yapan Artvin (A. Kenti), bu defa sahip olduğu Karadeniz kıyıları ile kurguya yön vermektedir. Öykünün fantastik ve düşsel boyutunu arttırıcı bir rol üstlenen bu nitelik, bölgenin coğrafi yapısı ile de uyum içerisinde. Karadeniz'in yağmurunun yanı sıra soğuk, dalgalı ve sert sularının da doğaya dönük ürkütücülüğün bir yansıması olarak kullanıldığı gözlemlenebilmektedir.

Aynı anlatıcı ve kahramanlara sahip *Horla* öyküsünde ise çevresel mekân ismi belirtilmeyen sevimsiz bir sürgün kasabasıdır. Kasaba, toplumsal gerçekliklerin uzağındadır ve insanları da toplumun diğer kesimlerinden kopuktur. Orhan ve ailesinin sürgün yaşamı ve yabancılık durumları için uygun bir alandır:

“Babamı sürdükleri için geldiğimiz kasabanın adını bilmiyordum henüz, sokaklar, evler bana o kadar gizemli görünüyordu ki, perdeyi aralayıp da dışarıya bakmaya bile çekiniyordum. İnsanlar dünyadan uzakta yaşıyorlardı sanki. Belki de dünyanın başka yerlerinden hiç mi hiç haberleri yoktu. A.’yı bilmiyorlardı sözgelimi. K.’yi de duymamışlardı ve. Oralarda olup bitenler hakkında en küçük bir fikirleri yoktu” (KvÖYÖ, s. 36).

Anadolu’ya ait olmasına rağmen, Anadolu’dan yalıtık bir kasabadır. İnanların iletişimden ve dayanışmadan kopuk olduğu bu alan toplumsal bilinçten de uzaktır. Dolayısıyla da Sosyalist görüşlü ve devrim inançlı bireyler için doğru ve uygun bir sürgün yeridir. İnsanlar burada yalnızca kendi kişisel problemleri üzerine yoğunlaşır ve toplumsal duyarlılık açısından aktif bir rol üstlenmez. Böylece çevresel mekân aynı zamanda duyarsız toplum insanlarına yönelik bir eleştiri nesnesi haline de gelmiş olur. *Horla*’da ki kasabada geçen sürgün hayatının bitmesinin ardından *Gömü* öyküsünde Mustafa, Orhan ve Gülşen kendi köylerine geri dönmüşlerdir. Dolayısıyla *Gömü* öyküsündeki çevresel mekân da *Sus Barbatus!*’ta da boy gösteren K. köyüdür. K. köyündeki orman da önemli bir çevresel mekân olarak rol almaktadır. Yağmurun etkisiyle yutucu bir alana dönüşen orman, *Sus Barbatus!*’un ikinci cildindeki fonksiyonlarını bir kez daha işlevselleştirerek doğanın ürkütücü yüzünün anlatıya yerleşmesini sağlar ve kahramanları doğanın muğlaklıkları ile karşı karşıya getirir. Aynı durumun *Çıvgın* öyküsü için de geçerli olduğunu belirtmek mümkündür. Nitekim *Çıvgın* öyküsünün vakaları da aynı çevresel mekânda birkaç yıl sonra gerçekleşmektedir. Bu defa mevsimsel etki dolayısıyla ormanın yüzü daha yumuşak bir durum arz eder. Orman, bu öyküde hayvanların gizemli dünyasına açılan bir kapı ve dolaşılması hoş güzelliklerle dolu olsa da grotesk kimliğini korur. Ecem ve Doru At’ın orman gezisindeki tedirgin halleri ve yılan saldırısı ile çukura düşmeleri bu groteskliğin göstergelerindendir.

Başlangıç öyküsünde çevresel mekân H. İlçesidir. Öykünün sonunda buranın Hanak olduğu anlaşılır. Dolayısıyla Faruk Duman’ın bir öyküsünde daha memleketi olan Kars-Ardahan bölgesi kullanılmıştır. Yaban domuzlarının dolaştığı bu alan, hem

sert kış mevsimi, kahvehane anlatıları hem de mübarek görülen zatlari ve bilge kişilikleri üst akıl olarak görüp danışma açısından uygun bir bölgedir.

Evimizin Çevresinde Çakallar Dolaşıyor öyküsü, Anadolu'nun ismi belirtilmeyen ücra bir taşra kasabasında geçer. Burası yazların aşırı sıcak, kışlarınsa aşırı sert geçtiği bir bölgedir. Öyküdeki vaka zamanı doğrultusunda ise anlatı esnasında kış mevsiminin etkisi görölmektedir. Bu nedenle kar fırtınaları ve şiddetli yağış dolayısıyla evlerine kapanan insanlar bulunmaktadır. Ayrıca bu alan doğa ile de iç içedir. Kış mevsiminde aç kalan çakal sürüleri kasabaya kadar gelebilmekte ve zarar verebilmektedir. Dolayısıyla bu çevresel mekân doğal ve sosyal çatışmaların aynı anda insanlar üzerine yansması için uygun bir mekândır.

Yılan öyküsünün başlangıcı bir camii de geçmektedir. Camii, folklorik ve dini etkileri yoğun olan kurgu yapısında kahramanların Müslüman kimliğini belirtmek adına oldukça önemli bir unsurdur. Başkahraman Hacı İhsan içinde oldukça uygun bir mekândır. Öykü kahramanlarının anlattıkları üzerinden bu camiinin bulunduğu yerleşim yerinin ise bir köy veya kasaba olduğuna dair çıkarım yapmak mümkündür. Doğa ile iç içeliğini korumakta olan bu alana ait insanların sahip oldukları geleneksel inanç ve mitler Anadolu folkloru ile de uyum göstermektedir.

Bir Yaz Kırılması öyküsünde vakalar İstanbul/Beşiktaş'ta geçmektedir. Genellikle doğa ile iç içe olan taşra, kasaba ve köyleri çevresel mekân olarak kullanmayı tercih eden yazar bu defa değişik bir biçimde Mega kent ve metropol olan İstanbul'u anlatısına yerleştirmiştir. Yazarın bu tercihinin ana sebebi ise başkışının modern sistemin, kendisine dayattığı yaşamı, metropol insanı ve evlilik kurumu üzerinden eleştirip reddetmesidir. Nitekim başkışının ana varoluş problemi, kent yaşamının tekdüzeliği ve sıkıcılığının kaynaklık ettiği ruhsal bir gerilimin sonucudur.

Atlılar öyküsünün çevresel mekânı ismi belirtilmeyen bir kent ve bu kentin yakınlarıdır. Kentin yakınları doğa ile bağdaşıklık içeren izlenimlere sahiptir. Kent ise tozlu ve ıssız sokaklarıyla dolu bir yalnızlık alanıdır. Öykü kahramanı olan iki atlı, bu kente girdikleri esnada ıssız sokakları izleyip anlam oluşturmaya çalıştıkları esnada duyulan ve duyulmayan bir ses üzerine zıtlaşır. Dolayısıyla kent iki kahraman arasında bir çatışma atmosferi oluşturur. Burası aynı zamanda öykünün de bitiş noktasıdır.

Eğilen Ağaçlar öyküsü tarihi geçerliliği olmayan ve tamamen kurgusallıkla oluşturulmuş Keykubat Döneminde Rumeli'de geçmektedir. Öykünün başkışisi Abdal

Hüseyin, Rumeli’de etrafında köyler olan ormanlık bir bölgenin içindeki kulübesinde yaşamaktadır. Bu civarda başlarda meczup zannedilen Abdal Hüseyin zamanla bölge halkının gözünde itibar sahibi bir derviş olur. Bölgedeki ormana hükmedecek bir yapıya gelir. Ormanın ağaçları onun için eğilir, hayvanlar o huzursuz olmasın diye ses çıkarmaz. Dolayısıyla doğal unsurlarla donatılmış bu çevre zamanla masalsı bir atmosferin etkisiyle Namaz kılıp Allah’a secde eden Abdal Hüseyin’e itaat eder.

El öyküsünde zaman gibi çevresel mekân da muğlak bırakılmıştır. Yeri ve konumu belli olmayan bir tepelik etrafında dönen kurguda çevresel açıdan rastlanan öğeler ağaçlar, uçurumlar, kayalıklar ve taş odalardır. Bu bölge öykü kahramanlarının yaşadığı yerin yakınında olan bir bölgedir. Konumdaki belirsizlik de zaman kavramında olduğu gibi masalsı atmosferi katılaştırmaktadır.

Kırlangıç öyküsü de çevresel mekân bağlamında belirli bir konumlandırmanın bulunmadığı öykülerdendir. Öyküde vakalar ıssız ve daha önce kimselerin uğramadığı bir alanda gerçekleşir. Etraf kuraktır. Yalnızca beton renginde sert ve çatlakları olan bir toprak alan mevcuttur. Bu mekân doğanın tedirginlik veren sert yüzlerinden birinin daha küçük detaylar ile örülmüş yansımasıdır.

Kış Öteğenleri öyküsünde ana mekân, orman yakınlarında bir köyde bulunan bahçeli evdir. Av için uygun olan bu alan, vaka zamanı esnasında her yerin kar ile kaplandığı ve kış mevsiminin çok çetin bir görünüm oluşturduğu yerdir. Yeri ve imkânları kısıtlı olan köylü ya da kasabalı öykü kişilerinin bu alandaki kar etkisinden dolayı sınırları daha da daraltılmıştır.

Son Yemek öyküsü, Werner Herzog filmlerinden bir sahneyi anlatmaktadır. Öyküyü şekillendiren sahne ise ürkütücü bir kasabadaki ölüm yemeğidir. Filme dayalı olarak düşünüldüğünde bu çevresel mekânın, Almanya’da Mecklenburg-Vorpommern eyaletinde yer alan bir şehir olan Wismar’da olduğu düşünülebilir. Alman dışavurumculuğunun ön plana çıktığı gotik korku filminde yine gotik inşaatları ile ünlü olan Wismar şehrinin kullanılması oldukça önem taşır. Kasaba, filmde ve Wismar ilinden bağımsız düşünüldüğünde ise veba salgını ile sosyal izolasyon gereğince yalıtıklaşan bir görünüm sergilemektedir. Yalıtıklaştıkça kaotik atmosfer de aynı ölçüde dağılır:

“Kasabanın yağmur alışkanlıkları da değişir. Kan yağmaya başlar. Kan çiseler. Veba tatlı, önlenemez bir uyuşukluk gibi ağır ağır yayılır. Bir zaman sonra, ölüm korkusu unutulur. Evlerin önünde huzurlu rüzgârlar esmeye

başlar. Postane, görevini bırakır. Mutlu, sağlıklı dünyadan haber alınmaması daha iyidir. Polis, suçun önün açar. Hırsızlık, cinayet, toplum yararına bir eylem değil midir? Karakolun kapısına kilit vurulur. Doktorlar, hemşireler süresiz, sağlık izinlerine başlarlar. Arnavutkaldırım sokakta uzun mu uzun bir masa kurulur. Ölüm yemeği için giyinip kuşanılır. Ütülü beyaz etekler. Takım elbiseler. Şamdanlar. Meltemle titreyen” (KvÖYÖ, s. 151).

Yalıtıklaştıkça, toplumsal gerçeklere aykırı bir şekilde karanlık düzenin dağılıp olumlu bir ortamın oluştuğu düşüncesi, dışavurumculuk etkisine bağlı olarak gerçekleşen bir durumdur. Tasviri yapılan ortam, insanlar arası iletişim ile düzenin kaotikleştiğine dair bir görüşe sahip olan öznenin, izlenimlerinden ziyade kendi duygu durumlarından bahsetmesinin bir ürünüdür. Sosyal ortamın dağılması, karşı olunan toplumsal değerlerin de yıkımını getirmiştir. İzlenimlerden ziyade duygular ön plandadır. Bu nedenle dışavurumculuk etkileri filme de paralel olarak bariz bir şekilde kasaba ortamı üzerinden varlık göstermektedir.

Değişim öyküsü, ormana doğru yapılan bir araba yolculuğudur. Dolayısıyla çevre bir ormandan ibarettir. Orman olumlu ve olumsuz bütün özellikleriyle aynı anda öyküdeki varlığını göstermektedir. Öykü başlarında orman, kent insanı için doğaya ve temiz yaşama yönelişin kaynağıdır. Tertemiz bir havaya sahiptir. Anlatının seyri ilerledikçe ormanın kimliği de değişkenlik göstermeye başlar. Yutucu ve ürkütücü özellikler varlığını gösterir. Öykü sonunda ise kadın bu ürkütücü alanda kaybolur. Kocasını ise peşinden gitmek için cesaretini toplayamaz. Dolayısıyla korku verici bir alan haline gelir. Doğanın görünenin ardında saklı tuttuğu görünmeyen ürkütücü yüzü bir Faruk Duman anlatısında daha hissedilir.

Yırtıcı Balıklar öyküsü, en az beş yüz yıl öncesinin İstanbul’unda geçmektedir. İstanbul çevresinde boğazın ve denizlerin sert bir kış iklimine donması öykünün kilit noktasıdır. Üstelik şehrin sosyal statüsü düşük ve yoksul kesimleri de öykünün odağındadır. Deniz ile birlikte Galata civarı da öykünün ana çevresel mekânlarındadır.

2.7.1.4.2. Algısal Mekânlar

2.7.1.4.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Kaptan Kanca’nın Bir Macerası’nda kapalı, dar ve labirent mekân özelliklerinin en fazla belirginleştiği yer, Nedim’in bilincini yitirdikten sonra korkunç adamlar tarafından alacaklarına karşılık götürüldüğü deniz yakınlarındaki beyaz binadır. Ruhsal

gerilmeleri belirginleştiren ve kahramanları tutuk bir duruma getiren bu mekân, ürkütücü özellikleri ile ön plandadır ve kötücül insanlara ev sahipliği yapar:

“Ben bunları düşünürken, Hüseyin Amca’nın Toprak’a sözünü ettiği beyaz binayı bulduk. Kasvetli, korku romanlarındaki gibi ışıksız, uğursuz bir evdi. Pek penceresi de yoktu. Ama küçük pencerelerinden birinin içinden cılız sarı bir ışık yayılıyordu dışarıya” (KvÖYÖ, s. 30).

Ürkütücülüğün en üst seviyelerinden birine ulaştığı bu mekân, kurgunun ihtiyacı olan gerilimi sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Korkunç gecenin karanlığında ve şiddetli bir yağmurun altında tasvir edilen bu mekân, anlatıcı Orhan’ın da belirttiği üzere korku romanlarına ait gibidir. Binanın içinden elinde keserle çıkan adam ise bu grotesk alanın korkunç karakteri rolünü üstlenir. Öykü kişilerinin tutuklaştıran bu grotesk alanın üstesinden gelebilmek için öznelerin gerçeğin sınırlarını zorlamaları gerekmektedir. Bu nedenle bu alanda yalnızca gerçeğin sınırlarının zorlanmasıyla vücut bulmuş ve Murat’tan evrilmiş olan fantastik kahraman “Kaptan Kanca” aktif bir duruş sergiler ve bina içindeki kötü insanları alt eder.

Sus Barbatus! eksenli öykülerden olan *Gömmü* öyküsünde, roman serisinde kapalı ve dar fonksiyonları ile işlev sağlayan karakol aynı özellikleri ile bir kez daha okurun karşısındadır. Karakolun kapalılığı üzerinden mutlak iktidarın katı yüzünün uygulayıcısı askeri düzen ve otoriteye yeniden bir eleştiri getirilmektedir. Nitekim karakol bu defa bir çocuğa uygulanan işkencelerin mekânıdır:

“Uyandıgımda yine bir sandalyede oturuyordum. İçerisi karanlık sayılırdı. Gözbağımı açmışlardı. Daha büyük ve bakımsız duvarlardan anladığım kadarıyla korkutucu bir karakola getirmişlerdi beni. Kirli sarı duvarlar yükselip yükselip ak bir tavana kavuşuyordu ama bu tavan da pek temiz sayılmazdı. Zaten pek iyi göremiyordum. Yukarıda hafifçe titreyen ve cılız sarı ışık yayan küçük bir lamba vardı. Odanın bir yanında, kahverengi kavlak, boş çalışma masası duruyordu” (KvÖYÖ, s. 82).

Karakoldaki işkence odasının Orhan’ın tasavvur biçimi ile oluşturulan tasvirinin temelinde katı askeri düzene dönük tiksindirme güdüsü söz konusudur. İçerideki karanlık, düzenin karanlığı ve belirsizliğidir. Kirli duvarlar ve tavan ise kirli ve kaotik atmosferin kaplayıcı duvarlarıdır. Cılız sarı ışık ile yetersiz aydınlığa, boş çalışma masası ile de içi dolu olmayan sisteme vurgu yapılır. En nihayetinde ise bir çocuğa işkence uygulayabilecek kadar karanlık olan bir ortam bulunmaktadır. Bu ortam aynı zamanda darbe öncesindeki karanlık düzene ait bir ortamdır. Düzene ait bir mekân üzerinden düzene getirilmiş bir eleştiri biçimi söz konusudur.

Bir Yaz Kırılması öyküsünde modern düzen ile kent insanına dayatılan tekdüze bir yaşamın kilit noktası evlilik kurumuna karşı hoş bakmayan başkişi için öykünün geçtiği nikâh salonu kapalı ve dar bir mekândır. Salona ilk olarak nikâh şekeri yemek için giren başkişiye bu alanda gördüğü her bir ayrıntı yaşamı sorgulatır. Gelini gördüğünde ise bir kimlik bölünmesinin içerisinde. Kimlik bölünmesi ile realitenden fantastiğe doğru evrilen başkişinin bulanık zihni, bu yıkım alanında âşık olduğu gelini kurtarma arzusuna kapılır. “Durun” diye bağırması ise yine bu alandakiler tarafından tartaklanmasına sebep olur. Öykü sonunda ise bu mekândan hiç dönmek üzere ayrılması, mekânın kapalılık boyutunun en belirgin noktasıdır.

2.7.1.4.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar

Evimizin Çevresinde Çakkallar Dolaşıyor öyküsünde anlatıcı çocuğun evi açık ve geniş mekân fonksiyonları sağlamaktadır. Buradaki temel etken ise dışarıdaki kaotik ve korkutucu ortamdır. Sert kış şartları, şiddetli kar fırtınaları ve evin çevresinde dolaşan aç çakkallar gibi ürkütücü doğal etkenler evi bir sığınağa çevirmiştir. Anlatıcı çocuğun da evi kendi psişesinde benimsemiş olmasından dolayı bu sığınak, açık özellikler ile görünüm sağlamaktadır:

“Evde de hiç sıkılmazdım. Odalar büyük büyüktü gözümde. Eski, soluk, siyah beyaz fotoğrafların çerçeveleri öyle yükseğe asılmıştı ki, uzanıp da tutulacak gibi değildi. Koltuklar rahat, halılar birer labirent gibi devasaydı. Bu nedenle evden çıkmasam da olurdu elbette” (KvÖYÖ, s. 125).

Odaların büyüklüğü, duvarların yüksekliği ve eşyaların rahatlığı, evin ferahlığını açığa vuran niteliklerdir. Çocuk en temelde dışarıdaki korkunçluklardan dolayı evi ferah biçimde algılamaktadır. Nitekim dışarının ürkütücülüğünü görünce kendini bulduğu ilk alan olan bu ev, çocuğa koşulları kötü de olsa bir konfor sağlamaktadır. Çocuğun evden hiç çıkmasa da olacağını düşünmesi, konfor alanını terk edemeyişine ya da bu edimi sağlayacak yetişkinliğe sahip olamayışına yönelik bir etkidir. Evden çıkmak istediği tek istemi ise babasının ölü bedeninin, kimliğini belirleyemediği kişilerce götürülmesi üzerinde gerçekleşir fakat yine buna cesaret edemez. Babasının ölümü ile ev de konformist özelliklerini yitirmeye başlamıştır.

Kaptan Kanca'nın Bir Macerası ve Öbür Yeni Öyküler kitabında nadir görülen açık ve geniş mekânlardan biri de *El* öyküsünde karşımıza çıkmaktadır. Öykü başkişisi olan gizemli “Efendi”, felsefe, fizik gibi konular üzerine düşünmek ve varoluş ile

benliği anlamlandırmak amacıyla geçici süreli inzivaya çekilen bir karakterdir. Bu edimi gerçekleştirebildiği tek yer ise tepecik yakınlarında bulunan taş odalı handır. Han, başkahramanın huzur bulduğu, iyi hissettiği ve rahatlığa kavuştuğu bir yalıtık mekândır. Mekânın başkişideki tasavvur biçimi, tasavvufta yer alan düşünme ve öz değerlendirme mekânları çilehaneleri andırmaktadır:

“Ben bu tepeciğin yakınlarında bir hana gider, kapandığım taş odada saatler geçirmekle hem yorgun bedenimi dinlendirir, hem de bu taş kokusu içinde adeta bir kırbaçla dövülerek fiziksel varlığımla birlikte ruhumu da terbiye ederdim. Böylece bir zaman sonra kendimden geçerek avluda tıslayan atları, bağrışan adamlarla konaklayan develerin çanlarını bile duymamakla orada mutlu olurdum” (KvÖYÖ, s. 144).

Çoğu Tasavvuf anlayışında çile; “dervişin tamamen dünyevi koşullardan kendisini soyutlayarak yalnız kalmasını amaçlamaktadır” (Demirarslan, 2016, s. 180). Derviş benzeri özelliklere sahip olan başkişi, kırbaçlamak ve huzur bulmak terimleri ile tasavvuf anlayışındaki çileyi akla getirmektedir. Kendini dış dünyadan soyutlayarak gerçekleştirdiği bu edimin sağlayıcısı olan mekân da çilehaneler ile özdeş özelliklere sahiptir. “Çilehanelerin oluşturulmasında tekkelerin, cami ve türbelerin karanlık ve rutubetli odaları çilehane olarak kullanıldığı gibi, bazen mağaralar bazen de kayaların içine oyularak yapılmış hücreler çilehane görevini görmüştür” (Demirarslan, 2016, s. 181). Söz konusu mekân da kayalık tarzı tepecik yakınlarında bulunan taş oda bir handır. Başkişi, bu alanda kendini soyutlar, yalıtır ve kendini terbiye eder. Aynı zamanda bu mekânda kendi öz değerlendirmelerini yapar. Bütün bu hususların başkişiye mutluluk sağlaması ise mekânı açık hale getiren en önemli unsurdur.

2.7.1.5. Şahıs Kadrosu

2.7.1.5.1. Erkek Karakterler

Kaptan Kanca'nın Bir Macerası öyküsü, karakter kadrosu açısından zengin olduğundan dolayı birçok erkek karakterin öyküde işlevselliği görülmektedir. Öykünün erkek karakterlerinden Mustafa Öğretmen *Sus Barbatus!*'ta olduğu gibi romantik bir devrimcidir. Gerçeklerin oldukça uzağında kalan ve toplumsal geçerliliklerden uzak olan bir aydın izlenimi vermeye devam eder. Arkadaşı Nedim ise rakı masasında bilincini yitirip, zoraki götürüldüğü yerde yeniden dirilen alkolik bir karakterdir. Darbe dönemindeki sosyal yapıda taşra insanının anlatıya yerleştirilmiş temsilcilerinden

biridir. Erkek karakterlerin en önemlisi ise Kaptan Kanca'dır. Öykü sonunda siyasi suçlu olarak aranan devrimcilerden Murat olduğu anlaşılan Kaptan Kanca, Orhan'ın fantastikleştirdiği bir karakterdir. Orhan, gerçeklerin dışına taşarak bir hayal dünyası geliştirmiş ve annesinin elindeki tığdan, okuduğu kitaplardan ve evlerine arada perişan bir şekilde uğrayan Murat'tan esinlenerek Kaptan Kanca diye tanımladığı fantastik bir karakter oluşturmuştur. Öykü sonuna doğru, kendilerini kötücül kişilerden kurtaran bu adama karşı duyduğu derin sevgi ve hayranlık, bu karakterin bir devrimci olduğunun anlaşılması ile birlikte bilinçaltında devrim inancına duyulan sempatiyi açığa çıkarmıştır denilebilir.

Horla öyküsünde ise Mustafa Öğretmen'e eşlik eden erkek karakter Münir'dir. Nedim'in tersine olgun ve ağır bir karakterdir. Mustafa'nın çalıştığı okulda müdürlük yapan Münir, kasaba insanının en büyük tedirginlik sebeplerindendir. Çünkü sürgünde olan bir devrimcidir. Bu nedenle kendisi hakkında sürekli olarak ihbarlar yapılır fakat suçu kanıtlanamaz. Münir'in evinde saklı tutulan ve Orhan'ın *Horla* olduğunu düşündüğü gizemli emanetin ise bir siyasi suçlu olarak aranan devrim yanlısı kişi olduğunu düşünmek mümkündür. Öykü sonunda Münir, farklı bir yere tekrar sürgün edilir. *Gömü* öyküsünde ise Mustafa'nın sürgün yaşamının sonlandığı köyüne geri döndüğü anlaşılır. Mustafa bu kez romantik bir devrimci olduğu kadar ailevi sorumluluk bilincini devrimci eylemlere tercih etmek zorunda kalmış bir babadır. Gömdüğü silahı arayan askerlere silahın yerini itiraf etmesinin temel sebebi, oğlu Orhan'a işkence uygulanması olarak gösterilebilir. Dolayısıyla bu devrimci kişinin romantizmi karşısında babalık içgüdüğü daha baskın gelmiş ve oğlunu kurtarabilmek adına ilkesel mücadelesinden gözü yaşlı bir biçimde ödün vermiştir. Mustafa'nın bu yönüyle dönemdeki siyasi suçlu olarak damgalanmış kişilerinin kendileri ile birlikte ailelerine de yaşatılan trajik durumlar görünür kılınmıştır.

Sus Barbatus eksenli öykülerden olan *Çıvgın*'da da erkek karakter olarak öneme sahip başka bir *Sus Barbatus!* karakteri daha görülmektedir. Bu karakter, ormanda saklanan devrimci öğrencilerin lideri olan Halil'dir. Roman serisinde olduğu gibi Kırat ile birlikte kurgulanan Halil, Köroğlu'nun devrimci bir prototipi görünümünü devam ettirir. Özellikle insanlık ve ideolojik fikirleri ile öyküdeki ana atmosfer görünür kılınmaktadır. Nitekim Halil, Mücadele edilen işkenceci ve karanlık güç odaklarının

karşısında Marksist ideoloji bağlamında materyalist bir dünya görüşü ve üretime dayalı bir sistem anlayışının benimseyicilerindendir:

“Bizim onlardan farkımız diyordu (...) yalnızca düşüncemize değil, toprağımıza da bağlılığımızdır. Toprağa bağlılık. Toprağa bağlılık. Bu topraksız yapamamak anlamında değil de. Toprağın çağırışıyla ilgili bir şey. İdeal gibi mi. Hayır, ideal, metafiziğe ilişkin. (...) Toprak sevgisi, yurt sevgisi dediğimiz şeyin altında ne var ona bakmalısın. Ama bu maddi bir şey olacak. Yani maddenin ve bilimin yasalarıyla açıklanabilir olacak. Soyut, yoktur” (KvÖYÖ, s. 108).

Bu ifadeler, Halil’in Marksist dünya görüşü ve Marksizme dayalı tarihi maddecilik anlayışı ile birlikte düşünüldüğünde daha belirgin bir anlam kazanır. “Tarihi maddeciliğe göre üretim güçleri ve üretimi yapan sosyal grupların birbiriyle ilişkisi o toplumun ekonomik yapısını meydana getirir ve altyapı denilen bu ekonomik yapı o toplumun üstyapısı denilen ahlâkî, hukuki, dini görüşlerini ve sanat anlayışını belirler” (Moran, 2017, s. 43). Soyutu öteleyip maddeyi ve akli önceleyen bu turum ile iktidarı elinde bulunduran karşıt güç odakları üst yapı ile sömürülen halktan oluşan altyapı eşitlenecektir. Bu noktada “toprağa bağlılık” mottosu üretime dayalı sisteme dönük bir vurgu biçimidir. Toprak, üretimin imgesidir ve güç odakları karşısında gerçekleşeceğine inanılan devrimin ana parçasıdır. Halil’in ve diğer devrimcilerin mücadelesi de bu uğurdadır. Üstelik Halil bu mücadelede Kırat ile birlikte halk destanlarından uyarlanmış bir Köroğlu izlenimi vermekte ve olumlu kahraman öğretisinin etkilerini hissettirmektedir.

Başlangıç öyküsünde erkek karakter olarak görünüm sağlayan bir avcı söz konusudur. Fakat bu avcı, Faruk Duman anlatılarındaki diğer kötücül avcılardan oldukça farklıdır. Öncelikle sıradan bir insan değildir ve bu nedenle sıradanlaşmaması için anlatıcı tarafından ismi bilerek belirtilmemiştir. Kendisini sıradanlıktan çıkaran başat unsur ise çevresince ermiş olarak görülen kutsal bir “zat” olmasıdır. Avcılığının sebebi keyfî bir doğa sömürücülüğünden ziyade insana ve insanlığa zararlı olan varlıkları yok etme gayesidir ve bilhassa hayvanlara karşı duyarlılık sahibidir. Mücadele ettiği domuz, insanlara zarar veren bir domuzdur. Domuzun haram olması düşünüldüğünde ise bu mücadeleye şeytani bir boyut kazandırılır. Nitekim anlatıcı bir noktada “Zat”ın domuz ile mücadelesini, şeytanın onunla oynaması olarak yorumlar. Öyküsü yarım bırakılan zat ise domuzu bulamazsa kaybolacağını düşündüğü itibarının endişesindedir. Bu gizemli karakter ile öykü geleneksel anlatı formuna yaklaştırılmıştır.

Evimizin Çevresinde Çakalar Dolaşıyor öyküsünün erkek karakteri, ölüm döşğinde olan hasta bir babadır. Öyküdeki ana varoluş sebebini ise; bir çocuğun, babasının gözleri önünde günden güne yitirilişi karşısında duyduğu umut ve takındığı tavrı belirginleştirmek olarak yorumlamak mümkündür. Nitekim bu babanın öyküdeki tek fonksiyonu hasta yatağında günden güne eriyerek yok olmaktır. Hastalık sebebinin ev etrafında dolaşan çakallar olduğunu ve onların bilerek yaygınlaştırıldığını çocuğuna belirtmesi, çocuğun gelecekte kendini konumlandıracağı yeri sağlamlaştırmakla birlikte ölümünün ardında hem politik hem de ekolojik bozuklukların olduğunu göstermektedir. Öykü sonundaki ölümünden evvel eti, kemiğine yapışacak dereceye gelmiştir. Öykü sonunda öldüğünde ise kimliğini çocuğun belirleyemediği kişiler hızlıca onu battaniyeye sararak götürdüklerinde geride yetim bir çocuk ve dul bir kadın kalır. Hastalığından dolayı etkisiz de olsa babanın yitirilişi nedeniyle anne ve çocuk güçlü olmak zorunda kalacaktır ve evdeki iktidar zamanla çocuğun eline geçecektir. Dolayısıyla hasta bir babanın zamanla gerçekleşen ölümü üzerinden ailevi bir otorite boşluğu da öyküye aşılanmaktadır.

Yılan öyküsünde şahıs kadrosunun tamamı erkek karakterlerden oluşmaktadır. Anlatıcı genç dışında Hacı İhsan ve ölü Sadullah bu kişilerin en önemlileridir. Her iki karakter de folklorik öğelerle donatılmış özellikleri ile ön plana çıkarlar. Bu noktada okuyucu, öyküye ismini de vermiş olan “yılan” motifi ile karşılaşmaktadır. Hacı İhsan Yalnızca kendisinin görebildiği yılanın, Sadullah olduğunu ve Sadullah’ın ölmeyip yılan donuna girerek kendisine musallat olduğunu düşünür:

“Bu Sadullah, benim de şimdi anlatamayacağım işler yaptı zamanında. Hem de kendi kabahatinden ötürü. Kimseye güvenmez oldu. Hiç mi hiç. Ne dostu ne sırdaşı kaldı. Millet bunun delirdiğini düşündü. Dilsiz, böyle sopa gibi gezinmeye başladı. Neden yılan donuna girip bana musallat oldu dersiniz. Allah varsa sır yoktur” (KvÖYÖ, s. 130).

Bu düşünce Hacı’nın Müslüman kimliği ile birleştiğinde anlatı, mitolojik ve folklorik açıdan daha derin bir anlam kazanır. “Yılanın, Cennet’te Şeytan’a yardımcı olup Havva’nın yasak elmayı yemesini sağlaması ve bu nedenle de Havva ile Âdem’in yeryüzüne gönderilmesinde rol oynaması onun tek tanrılı dinlerde de oldukça önemli olmasında etkili olmuştur” (Gedik, 2020, s. 420). İnançlarda yılanın, sürüngen olmasının sebebi, işlediği bu kabahatten dolayı yaratıcı tarafından cezalandırılmış olmasıdır. Sadullah’ın da yılan dönüşmesinin altında yatan temel etken büyük bir kabahat işlemiş olmasıdır. Bu doğrultuda Sadullah’ın yılan donuna girmesinin işlevi

artmakta ve anlatının zeminini bütünüyle geleneksel anlatılara kaydırmaktadır. Her iki karakterde bu düzlemde postmodern bir anlatıya yerleştirilmiş olan geleneksel anlatı formları kökenli kişiler olarak varlık göstermektedir.

Bir Yaz Kırılması öyküsünde anlatıcı ve başkişi, varoluşsal sancılarının ortasında kalmış olan bir kent adamıdır. Kent yaşamının monotonluğundan sıkılmış ve bunalmış olan karakter, bir şirkette çalışmaktadır. Annesini yeni kaybetmiş ve yalnızlık duyumsamaları iyiden iyiye artmaya başlamıştır. Bir gün Beşiktaş Evlendirme Dairesinin önünden geçerken nikâh şekeri yemek için bir nikâhı izlemeye koyulması sonucunda hayatı evlilik kurumu üzerinden bütünüyle sorgulamaya başlar:

“Evleneceksin. Yeni, sorunsuz ve biraz geniş bir eve taşınacaksın –bu zorunludur- çok geçmeden bir çocuk dünyaya gelecek, tabii çalıştığın işi de, bütün bu boktan hayatı GARANTİ ALTINA ALMAK ÜZERE seçeceksin. Sonra? Sabah kalkıp işe gideceksin. Akşam da bir zamanlar peşinde onca tehlikeyi göze aldığın kadının –ya da adamın- artık kabak tadı vermeye başlayan koynuna sokulacaksın. Bu mudur” (KvÖYÖ, s. 14)

Öznenin evlilik kurumu üzerinden yaşamı sorguladığı görülmektedir. Bu sorgulayış aynı zamanda modern düzen tarafından bireye dayatılan toplumsal bir sistemi reddediş biçimidir. Modern düzende bireye dayatılan yaşam, öznenin kavrayış düzleminde monoton, tekdüze, sıkıcı ve yıpratıcıdır. Bu tasavvur biçimi öznenin varoluşsal bir duyarlılığa kapılmasına yol açar. Başkişi için tek çıkar yol ise gerçeklerin dışına çıkmak ve düşlere yönelmektir. Böylece öznenin, gelini damattan kurtarma gayreti daha anlamlı bir hale gelir. Düşsel bir şekilde gelinin bu evliliği istemediğini düşünen ve onu bir şövalye gibi “Don Kişot”un yel değirmenleri ile savaşmasını andıran bir şekilde kurtarmaya çalışan özne, nikâh salonundakiler tarafından dayaktan kurtulamaz. Bu dayak ise en temelde birey üzerindeki toplumsal baskıya işaret etmektedir. Modern çark işleyişinin dayattığı ve toplumun da kabul ederek normlaştırdığı kurallar karşısında kendince bir isyana kalkışan özne, bir daha dönmek üzere salonun olduğu yerden ayrılır. Sonuç olarak topluma ve sisteme mağlup olmuş, boyun eğmiştir.

Atlılar öyküsünde varlık gösteren iki atlının ikisi de erkek karakter olarak kurgulanmıştır. Anlatıcı onların isimlerini herhangi bir biçimde söylemez. Bunun yerine “ilki” ve “öbürü” adlandırmalarını kullanır. “İlki”, öykü yapısındaki soyut düzleme daha yakın bir karakterdir. Etrafında gördüklerini anlamlandırma çabası geniştir. Gördüğü her ayrıntıdan bir anlam çıkarmaya çalışır. Ek olarak “boğazlanma” sesleri duyumsamaya başlar ve bu anda gerçeklikten kopuşa doğru yönelir. “Öbürü” ise onun

eksikliklerini ortaya koyan bir norm karakter görevindedir. Daha gerçekçidir. Herhangi bir ses duymaz ve “ilki”ne iyi olmadığını söyler. “İlki”nin duyduğu seslerin yalnızca kendi tasavvurunda oluştuğunu okuyucu bu sayede anlar. Kent ortamının yalnızlığı karşısında “İlki” boşluğa düşüp anlam arayışına girerken “öbürü” hedefinden kopmaz. Dolayısıyla biri kente karşı yabancılaşan, diğeri de adaptasyon problemi olmayıp hedefine yönelen insan tiplerinin temsilcileri olarak düşünülebilir.

Eğilen Ağaçlar öyküsünde şahıs kadrosunun tamamı erkek karakterlerden oluşturulmuştur. Öykünün başkışisi Abdal Hüseyin adlı derviştir. Abdal Hüseyin dünyadan el çekmiş bir kişidir. Ormanda ağaçlar ile konuşarak yaşamını sürdürür. Zamanla bu ormandaki tüm canlılar kendisine itaat etmeye ve saygı duymaya başlar. Ağaçlar onla birlikte eğilir, yılanlar tıslamaz, örümcekler zehirlerini terk eder. Dolayısıyla Abdal Hüseyin bir derviş olarak ormanın hâkimi haline gelir. Padişah Keykubat bu kutlu zatı görmek istediğinde ise derviş ortadan kaybolmuştur. Geleneksel anlatılardaki derviş rolüne uygun olan bu kayboluşun ardından onu arayanlarda aynı belirsizliğe kavuşur:

“Başlarında bu köylü olmakla askerler Abdal Hüseyin’in evini yine bulamadılar. Böylece onları bir daha ne Keykubat’ın sarayında ne de başka bir yerde gören oldu. Kendileri gibi kılavuz edindikleri köylü de sır olup gitti. Kutlu bir kişiyi fazla aramayacaksın” (KvÖYÖ, s. 143).

Geleneksel anlatılarda pir, derviş veya aksakallı gibi isimlendirmelerle olaylara dahi olan ve çeşitli görevler üstlenen kişilerin nereden geldikleri ve görevleri sonlanınca nereye gittikleri bilinmez. Çoğu zaman bir anda gelir ve birden kaybolurlar (Balkaya, 2015, s. 99, 100). Abdal Hüseyin de ormandaki canlıları ıslah edip, hizaya soktukten sonra kendi misyonunu tamamlamış ve bir anda derviş rolüne uygun olarak kaybolmuştur. Dervişin kutlu bir kişi olduğunu kabul eden anlatıcı, bu nedenle onu arayanların da cezalandırıldığını ve yok olduğunu örtük biçimde vurgular. Keykubat’tan korkuları nedeniyle derviş aramaya koyulan elçi askerler ve kılavuzları olan köylü daha belirsiz bir yok oluşa sürüklenmiştir. Bu yok oluş biçimi de öyküdeki masalsı fonksiyonların karakterler üzerinde önemli etkilerindendir.

Eğilen Ağaç öyküsünün hemen ardında yer alan *El* öyküsünün başkışisi de derviş rolüne yakın olduğu düşünülebilecek bir “Efendi”dir. Bu düşünceyi sağlayan başat etken, söz konusu karakterin tasavvufta “çile” olarak adlandırılan eyleme yakın edimlerde bulunmasıdır. Bu noktada başkışi, kendi seçtiği taş oda bir mekânda kendini

dış dünyadan tamamen soyutlayarak geçici süreli inzivalara çekilir. Bu odada kırbaçlamayı mecaz anlam ile kullanarak kendini terbiye eder. Öz değerlendirme ve düşünme edimlerinde bulunur. Üstelik aynı anda iki yerde bulunma arzusu duyduğunda bu edimi de gerçekleşir ve olaylar tasavvufi bir şekilde derviş rolüne uygun olarak sıra dışı bir yapıya bürünür. Öykü sonundaki “Allah korusun” ifadesi ile de Allah’a olan inancı görünür hale gelir. Ek olarak sıradan bir kişi değildir. Yardımcıları olan ve inzivaya çekildiği vakitlerde kendisini dışarda hürmetle bekleyen çevreye sahip bir karakter olması gibi etkenler, söz konusu savın niteliğini arttırmaktadır.

Kırlangıç öyküsünde vakaların odağında biri uzun namlulu bir silaha sahip olan iki erkek karakter yer alır. Onlara doğru yaklaşan polisler bunlardan birini suçlu olduğunu gösterir fakat öykü hangisinin suçlu olduğu hakkında kararı okuyucuya bırakır. Bu noktada iki farklı çıkarımda bulunmak mümkündür. İlkinde anlatıcı başkarakter masumdur ve eli silahlı diğer adam tarafından rehin alınmıştır. Bu nedenle sürekli olarak eli silahlı adamın eziyetine maruz kalır ve onlara yaklaşan polis ile birlikte kurtulur. İkincisinde ise eli silahlı adam polis veya asker, anlatıcı başkahraman ise bir suçludur. Eli silahlı adam bu suçluyu yakalamış onu karşıdan gelen polislere teslim etmiştir. Anlatıcı kişinin söylemlerinden olan “daha çok var mı”, “insan değil misiniz” gibi ifadeler ise her iki çıkarım üzerinden okunabilecek ifade biçimleridir. Yazar yine ucu açık bırakılmış olan bir öyküsünde kararı okurun kendisine bırakmıştır.

Değişim öyküsünün odağında anne, baba ve çocuktan oluşan bir aile bulunmaktadır. Erkek, kadın ve çocuk karakterlerden birer tane içeren bir anlatıdır ve kişilerin tamamının ismi belirsizdir. Öykünün erkek karakteri aynı zamanda öykünün de anlatıcısı olan babadır. Kent hayatının tekdüzeliğinden ve devlet daireleri, fabrikalar, apartmanlar gibi kentsel nesnelerin sıkıştırdığı bir öznedir. Bu nedenle ormana doğru bir gezinti onun için güzel bir değişimdir. Eşi ormanda kaybolduğunda ise onun peşinden gitmeye cesaret edemez. Bu durumun altında iki başat etken bulunmaktadır. İlki kent insanı olmasından kaynaklıdır ki bu doğrultuda doğada ne yapacağını bilemeyen, doğanın muğlaklıkları ile baş edemeyen aciz bir kent insanını temsil eder. İkincisi ise ardında çocuk olmasıdır. Bu yönüyle de baba kimliği ön plana çıkar ve akıbeti belirsiz eşine, yanı başında bulunan çocuğunu tercih etmek durumunda kalır. Bir yandan doğa ve kent yaşamının mukayesesini yaparken diğer taraftan da baba rolüne uygun olarak karısı ve çocuğu arasında kalmanın içsel bir hesaplaşmasını yaşar.

Yırtıcı Balıklar öyküsünde erkek karakter olarak, beş yüz yıl öncesinin İstanbul'un da yaşayan yoksul ve yaşlı bir baba görülür. Anlatıcı tarafından yırtıcı bir balığa benzer şekilde tasvir edilmektedir ve hayvanların doğadaki dönüştürücü etkisi bir kez daha ön plana çıkmaktadır:

“Ama yaşlı bir adam bu. Sakallarında tuz köpükleri var. Ağzı dişlerle değil de sarkıtla dolu, mermerle dolu. Sesi boğazının derinliklerinden geliyor. Bir uğultu dolaşıyor adamın içinde. Koyu bir uğultu. Koyu mor” (KvÖYÖ, s. 157).

Bu noktada yaşlı adam üzerinden doğa ile insanın bir yaklaşması gözlemlenmektedir. Hayvanların dönüştürücü etkisini sıklıkla kullanmayı tercih eden yazar bu noktada da denizde yaşam arayan yaşlı kişiyi, yırtıcı balıklara yakın bir biçimde kurgulamaktadır. Hasta çocuğu için sert kış iklimi ve donmuş denizde balık arayan adam, bunu gerçekleştirip evin döndüğünde ise balıksı görünümünden uzaklaşmaya başlar. Denizden uzaklaştıkça, benzetildiği balıklar ile arasındaki sınırdaki katılaşır. Dolayısıyla söz konusu yaklaşma yalnızca doğa ile iç içe bölgeler içerisinde geçerlidir.

2.7.1.5.2. Kadın Karakterler

Kaptan Kanca'nın Bir Macerası öyküsünde *Sus Barbatus!* serisinin önemli karakterleri Gülşen ve Aynur ile komşuları ve Nedim'in eşi Ayşe isimleri görülmektedir. Gülşen ve Ayşe, toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında kendilerine biçilmiş rollere uyum gösteren kişiler olup kaotik darbe atmosferinden eşlerini ve çocuklarını sıyırmak isteyen kişiliklerdir. Gülşen evine bağlı olup oya işleri ile meşgul olur, yemekler yapar ve aile bireylerine hizmet eder. Kocasının realiteden uzak devrimcilik romantizmi karşısında realist bir tavrın benimseyicisidir ve Mustafa'nın her tutuklanışında üzüntüsü çoğalır. Aynur ise *Sus Barbatus!*'ta olduğu gibi kendisine toplumsal normların dayattığı kalıpların dışına taşmayı başarmış devrimci bir Anadolu kadınıdır. Daha çok Orhan'ın geçmişe dönük anımsamalarında varlık gösteren Aynur, *Sus Barbatus!*'taki şakacı, neşeli ve bir o kadar da atılgan kimliğini korur. Aynı çerçevede geçen ve Gülşen'in kadın karakter olarak yer almaya devam ettiği *Horla* öyküsünde ise Gülşen'e, sürgüne geldikleri kasabadaki komşuları Zerrin eşlik eder. Zerrin, kocası Münir gibi devrimci bir karakterdir ve evinde suçlu olarak aranan bir devrimciyi saklar. Devrim mücadelesinde ev kadınına düşen rolü sergiler. İlk dört bölümün kadın karakterleri arasında yoğun öneme sahip bir diğer karakter de Bu üç

öykü ile aynı ekseninde geçen *Çıvgın* öyküsünde kadın karakter olarak yer alan Ecem'dir ve o da *Sus Barbatus!* kökenli karakterlerdendir. Roman serisinde Ece, öyküde ise Ecem olarak geçer. Öyküde atı ile ormana açıldığında doğa kazası sonrası bilincini yitirir ve Halil'in sığınağında gözlerini açar. İçinde bulundurduğu doğa ve hayvan sevgisi, onun saf ve masumluluğunun göstergesidir. Halil ile tanışması onun hayatındaki dönüm noktası olur ve bu karakter *Sus Barbatus!*'ta devrim mücadelesine katılır.

Evimizin Çevresinde Çakallar Dolaşıyor öyküsünde kadın karakter anne rolündedir ve o da dolaylı da olsa bir darbe mağdurudur. Kocasını hasta ve ölüm döşeğinde. Bu durumu olabildiğince çocuğuna yansıtmamaya çalışan çaresiz bir annedir. Evin dışındaki çakal sürüleri nedeniyle içeriye kapanmaları karşısında da çaresizce savaşın (darbe) bitmesini ve güvenlik güçlerince yardım gelmesini bekler. Bu da çaresizliğin bir diğer boyutudur. Kocasını öldükten sonra öykü sonunda gözü yaşlı bir şekilde çay suyunun kaynamasını bekleyişi ile de bu ölümü çocuğu nedeniyle kabullenmek zorunda kaldığı belirginleşir. Annenin ve eşin fedakârlığının yansıtıcılarındandır.

Bir Yaz Kırılması öyküsünde kadın karakter olarak nikâh salonundaki gelin dikkat çekmektedir. Herhangi bir diyalogu veya etki edici eylemi yoktur. Kendisini önemli hale getiren etken, başkişinin ona bakış açısıdır. Başkişi, onu damadın yanında görünce âşık olur ve bu evliliğin kendisinin rızası olmadan yapıldığına kendini inandırır. Aynı zamanda damada da öfke duyar. Dolayısıyla gelin, başkişi için hedef nesne damat ise dolayımdayıcı haline gelir. Gelini gördükten sonra başkişinin bütün edimleri bu kızı kurtarmak üzerinedir fakat bu gayretler hüsrarla sonuçlanır. Gelin ise tepkisizliğini korur ve söz konusu tepkisizlik ataerki bir karakter benimsemiş olan toplumdaki modern düzen içinde sıkışan kadının pasifleştirilmesine yönelik bir yansıtım biçimi olarak düşünülebilir.

Değişim öyküsünün kadın karakteri öyküdeki ailenin anne rolünün sahibi olan bir kent kadınıdır. Kocasını gibi modern sistemin dayattığı kent yaşamının monotonluğu, tekdüzeliği ve kentsel nesneler tarafından sıkıştırılmış bir öznedir. Ormanda arabadan iner inmez temiz havayı kucaklaması ve bu gezintinin bir değişim olduğunu düşünmesi kentsel yaşam karşısındaki sıkılmanın dışavurumlarıdır. Arabadan uzaklaşıp orman yürüyüşüne tek başına çıkması da doğanın onu kendine çekmesidir. Bu bağlam aynı zamanda anne rolünü terk ediş biçimidir. Nitekim çocuğunu arabada bırakması anne

rolüne uygun düşmez. Üstelik doğanın onu kendine çekişi ile birlikte belirsizliğe doğru yol alır ve öykünün ucu açık bırakılmış olsa da bir izine rastlanmaz. Bu noktada çift katman oluşan öyküde hem özdeşleşme hem de cezalandırma olguları görülmektedir. Özdeşleşme paydasından hareket edildiğinde, doğanın eril karakteri olan babayı değil, kendisi gibi doğrucu ve dişil fonksiyonlara sahip olan kadın karakteri ve anneyi kendi içine çektiği görülür. Cezalandırma paydasında ise anne rolünü ihmal eden veya geçici süreliğine terk eden ya da unutan kadının yok oluşa sürüklenerek doğa/orman tarafından cezalandırıldığı görülür. Kendisini kurtarabilecek tek kişi olan kocasının da çocuğu bırakamayıp onu kurtarmaya gitmemesi bu cezanın belirginliği artırır. Bu doğrultuda öykünün kadın karakteri ile doğa arasında düalist bir ilişki açığa çıkar.

2.7.1.5.3. Çocuk Karakterler

Kaptan Kanca'nın Bir Macerası yazarın, erginlik çağını kimlik kazanma eyleminin başlangıcı olarak kurguladığı öykülerindendir. Ülkede askeri darbenin yaşandığı bir dönemin anlatıldığı bu öyküdeki anlatıcı, memur bir ailenin yaşadığı siyasi-sosyal hayata dair çatışmalarına şahit olan ergenlik dönemindeki çocuklarıdır. Kimikleşme sürecindeki çocuk, hayal dünyasında annesinin oya işlediği tığdan esinlenerek yarattığı Kaptan Kanca'nın (Murat) kendisini ve komşularını tanımlayamadığı karanlık kişilerden kurtarmasını fantastik bir kurgu düzeninde okura anlatmaktadır. Bu olay düzlemi içinde, insanın erginlik çağında yaşadığı gerçek ya da hayali bireysel ve sosyal olayların kimlik oluşumunu nasıl etkilediği bu çocuk karakter üzerinden aktarılmıştır (Arslan ve Güçlü Demir, 2022, s. 59). Bu çocuk anlatıcı, aynı zamanda *Sus Barbatus!* serisinde, özellikle de ikinci ciltten itibaren en önemli karakterlerden biri olan Orhan'dır. Aynı Orhan, *Horla* ve *Gömü* öykülerinin de anlatıcısıdır ve bunlar yine Orhan'ın kimikleşme sürecinin devam ettiği diğer öykülerdir. *Horla*' da Orhan bu defa ailesi ile birlikte sevimsiz bir kasabada sürgüne gider. Okuduğu *Horla*'nın etkisiyle etrafında olup bitenleri kendi fantastik düş gücü ile harmanlayarak anlatmaya devam eder. Kendi düşleri ise okuduğu kitapların etkisi ile oluşmaktadır. *Sencer ile Yusufçuk*'ta da benzer bir versiyonu görülen bu anlatım tarzı sayesinde Faruk Duman, kendi okurluğu ve çocukluğunu, çocuk karakterler üzerinden anlatısına işlemiş olur. Yazar bu durumu bir söyleşisinde şöyle ifade eder:

“Kitaptaki ilk üç öyküyü, *Sus Barbatus!*'un Orhan'ının ağzından anlatmaya çalıştım. Bu Orhan, Gülşen'le Mustafa'nın oğludur, okuyanlar anımsar, romanda hiç görünmez, yalnız

sonunda tutuklandığı haberi gelir. (...) Orhan'ın anlattığı hikâyelerin ikinci romana yansıdığını göreceğiz daha sonra. Babası tutkulu bir edebiyat öğretmeni, sık sık gözaltına alınıyor ve “Horla”da polisler “Han Duvarları”nı okuyor. Orhan'ın yaşadığı hayal dünyasının izleri, daha o hiç ortada yokken, “Sencer ile Yusufçuk”ta ve “Kayıp İnci”de de vardı, böylece kitapların arasında Define Adası’nın, Arthur Gordon Pym’in ve Vahşetin Çağrısı’nın bir izi oluşmuş oldu. Ama dediğim gibi, bu yavaş yavaş oluştu bende, “Sencer ile Yusufçuk”ta, hikâye kahramanlarının anlatılarına kendi okurluğumu ve çocukluğumu nasıl dâhil ederim diye düşünmeye başlamıştım. Bu şimdi, Orhan’la birlikte kendine beden bulmuş gibi oldu. Kitap okuyor ve yazarın düşlerine maruz kalıyor, öyle bakabiliriz. Ama dediğiniz gibi, hayal ve gerçek paralel ilerliyor, ben bu durumu, yaşamın kendi gerçeği olarak görüyorum. Bir bakıma, bu yolla, gerçeği daha açık yazmış oluyorum. Günlük yaşamın içinde hayalsiz dolaşmayı başaran insanın işi bitmiş demektir” (Yılmaz, 2019).

Orhan ile oluşturulan bu tavır *Gömü* öyküsünde yeniden John Silver ve Julia düşleri ile sürdürülür. Bir taraftan çocukluktan çıkarak kendi kimliğini oturtma gayesi güderken diğer taraftan bu düşlerini sürdürmesi oluşturacağı kimliğinde varlık gösterecek olan geçmişin etkisini yansıtır. *Kaptan Kanca’nın Bir Macerası* ve *Horla* öykülerinde çocukluk çağında olan Orhan, *Gömü* öyküsünde bütün yaşadıklarının etkisiyle kimliğini oluşturmaya başlar ve her fırsatta artık çocuk olmadığını çevresindekilere belirtir. Bu noktada ergenliğe geçiş ön plana çıkmaya başlar. “*Gömü* öyküsünde yer alan bölümde anlatıcının erginleşme sürecine dair açıklamaları, Kimlikleşmenin başlangıcı olan ötekileşme ve benliğe dalma eylemlerinin en çok erginleşme döneminde ortaya çıktığını göstermektedir” (Arslan ve Güçlü Demir, 2022, s. 58). Erginleşme döneminde duyarlılığı artmış olan Orhan, bu süreç ile birlikte yenilikçi ve devrimci bir role doğru evrilmesi ve kavrayış biçimlerini bu doğrultuda belirlemesi gerektiği düşüncesine sahip olur:

“Ama artık bıyıklarım da terlemeye başladığına göre, dünyayı değiştirmenin yolunun kendimi değiştirmekten geçtiğini kavramaya başlamıştım” (KvÖYÖ, s. 68).

Orhan’ın kavrayış biçimleri artık yenilikçi bir tutum ve devrimci bir anlam kazanmaya başlamıştır. Devrimci bir güdü ile dünyayı değiştirme amacı güder ve değişime kendinden başlar. Bu başlangıç aynı zamanda kimlikleşme sürecinin de başlangıcıdır. Kimliğini de geçmişte yaşadığı trajik olayların üzerine oturtmaya başlar ve yaşadığı bütün trajik durumların ardında dönemin karanlık düzeni bulunur. Bu nedenle erginliğe ilk geçişinde silahların yerini söylemeyerek karşısına aldığı düzene karşı bir duruş sergiler ve gençlik dönemi ile varlık gösterdiği *Sus Barbatus!*’ta bir siyasi suçlu haline gelir. Dolayısıyla bu çocuk anlatıcı, yaşadıklarının etkisiyle ilerleyen evrede darbe rejiminin suçlu olarak ilan edeceği bir devrimciye dönüşecek ve kimlikleşme süreci mücadelecilik bir bağlamda devam edecektir.

Evimizin Çevresine Çakallar Dolaşıyor öyküsünde anlatıcı bir kez daha çocuk karakterdir. Babası politik hatalar sonucu ekolojik bir bozukluk nedeniyle hasta olmuştur ve günden güne erimektedir. Değişim taraftarı olan babasından, ovaya bilinçli olarak yayılan çakal sürüleri nedeniyle hasta olduğunu öğrenmiştir. Bu dönemin aynı zamanda darbe dönemi olması ile bu durum yeni bir anlam kazanır. Salt kişisel çıkarlar uğruna darbe yapan güç odakları karşısında bitap düşen babasının ölümü ile bu çocuk karakter de kendi kimliğini babasını hasta edenlerin karşısında konumlandıracaktır. Dolayısıyla çocuk, darbe neslinin ardından yetişen öfke ile dolu karşıt bir kuşağı temsil etmektedir. Dikkat çeken bir diğer husus da babasının ölümü ardından gelenler üzerinden oluşturduğu toplumsal eleştiri boyutuna ulaşacak olan izlenimlerdir:

“Evi avuçlarının içi gibi biliyorlardı. Tek sıra halinde, halıda küçük izler bırakarak abamın öldüğü odaya gittiler. Onu üzerindeki battaniyeye sararak kaldırdılar, hiç gürültü etmeden. Babamın katılmış bedenini dikkatle, değerli bir eşya taşır gibi önce salona, sonra kapının önüne çıkardılar” (KvÖYÖ, s. 127)

Babasının ölüsünü değerli bir eşya gibi götüren insanlara da hayret eden çocuğun bu tavrı insana verilen değere ait bir belirtim olarak düşünülebilir. Babasına yaşadığı sürede verilmeyen değer öldüğünde verilmiştir. Dolayısıyla çocuk bu noktada diriye verilmeyip ölüye verilen değer karşısında yaşadığı anlamsızlığın boşluğuna düşer. Tasavvurunda bu durumu kavrayamadığı için de izlemekle yetinir. Böylelikle toplumsal bir eleştiri biçimi ortaya çıkar. Anlatıcı çocuk, yaşadığı toplumda ve darbe döneminde yaşamın, ölüm kadar kıymeti olmadığını anlamıştır. Bu anlama biçimi onun kavrayışlarının da ilk edimidir.

Çocuk karakterlerin kitapta varlık gösterdiği öykülerden birisi de *Kış Öteğenleri*'dir. Kış mevsiminden dolayı yeri ve imkânları yalnızca ev ve bahçeleri olabilecek şekilde daraltılmış olan abi ve kardeş öykünün ana kahramanlarıdır. Her ikisinde de çocukluğun saflığı ve masumiyeti ön plana çıkar. Bir avcı tarafından yaralanmış olan kuşu tedavi etme çabaları, yetişkinlerin deforme ettiği doğayı ve yaşamı kendi imkânlarınca koruma içgüdülerinin örtük bir ifadesidir. Kavrayış biçimleri bozulmamıştır ve bütün iyicil, merhametli duygularıyla öyküyü şekillendirirler. Avcı imgesi ile belirtilen kötücül yetişkinler karşısında saflığı ve merhametin koruyuculuk görevini kendince üstlenmiş olan çocuklar, yaptıkları iyiliğin karşılığını babalarının dönmeleri ile alırlar.

Değişim öyküsünde çocuk karakter, Faruk Duman anlatılarında alışılmadık bir şekilde pasif ve diyalogsuz bir role sahiptir ki bu durum yazarın öykülerinde sıkça karşılaşılan bir durum değildir. Öykü başlarında arabada uyuyan çocuk, öykü sonunda uyanır ve arabadan çıkar. Annesi yoktur ve babasına öfkeyle bakar. Çocuğun kilit görevi ise burada açığa çıkar. Baba, onu bırakmadığı için eşinin peşinden gidemez. Dolayısıyla çocuk, eşe tercih edilir. Bu tercih ediş biçiminde insan varoluşundaki içgüdüler ön plandadır. Baba için çocuk en önemli nesnedir ve anne dâhil hiçbir şey için bırakılamaz. Soyun devamını, dolayısıyla neslin sürekliliğini sağlayacak yegâne unsurdur. En önemlisi kendi başının çaresine bakamayacak kadar küçük ve masumdur. Annenin kayboluşu çocuk nedeniyle bir trajediye dönüşür. Dolayısıyla çocuk karakterin bu öyküdeki görevi oldukça pasif olsa da fonksiyonel durumu yine oldukça geniş bir yelpaze oluşturmaktadır.

Yırtıcı Balıklar öyküsünde hasta olan ve yaşlı babasının getirdiği donmuş balık ile iyileşme umudunda olan bir çocuk karakter mevcuttur. Kendisine getirilen donmuş balık ise iyileşmesinden ziyade doğal kanunları kavrayış noktasını geliştirmeye sebep olur. Bu doğrultuda çocuğun balığı gördükten sonra uyuduğu andaki düşleri dikkatle okunduğunda oldukça önemli kavrayış biçimlerini ortaya koyar:

“Uykusunda. Kırmızı yüzü seçiriyor. Göğsünden bir hırıltı yükseliyor. Büyük balıklar geliyor gözünün önüne. En büyük, yırtıcı balıklar. Hava soğuyunca bu balıklar dibe iniyor. Onlar inince de yüzeye sığınmak, buz tabakasının önünde yapraklanmak öbürlerine kalıyor. Doğanın kanunu bu” (KvÖYÖ, s. 158).

Doğanın kanunlarının ve canlılara dayattığı yaşam biçimindeki keskin kuralların kavranış biçimi rüyada gözlemlenmektedir. Büyük balıklar aşağı indikçe onlardan korunmak zorunda kalan küçük balıklar yukarıya çıkar ve buz tabakası altında donar. Durum genelleştirildiğinde ise bütün canlılar için sonuç benzerdir. Herkes güçlü olandan korunmak zorundadır ve bazen bu korunuş biçimleri canlıyı yok oluşun pençesine sürükler. Fakat bu doğal bir kanundur ve doğanın kanunudur. İnsan yaşamında ise bu durum öykü özelinde zenginlerin, hırsızlardan ve yoksulların zenginlerden korunması gerektiğine dair sezdirimler taşır. Çocuk ise yediği donmuş balığın ardından gördüğü rüya ile bu kavrayış bilincine sahip olmuştur. Dolayısıyla doğanın nesneleri, doğanın kanunlarını olağanlaştırmaktadır.

2.7.2. İzleksel Kurgu

2.7.2.1. Gerçek-Fantastik Diyalektiği

Kaptan Kanca'nın Bir Macerası ve Öbür Yeni Öyküler kitabında yer alan öykülerin büyük bir kısmı olağanüstülükler ile örülüdür. Bu nedenle anlatılarda vakalar birçok kez realiteden sıyrılarak fantastik boyutlara ulaştırır. Fantastik unsurlar içeren kurgularda genel olarak olağanüstülükler, temel unsur olarak yer almaktadır. “Olağanüstü ise gündelik hayatın, tamamen ya da kısmen, mantık sınırlarını ihlal ederek yeniden yorumlanması sonucu ortaya çıkan metinsel gerçekliği içerir” (Uğur, 2010, s. 135). Kitaptaki öykülerde olağanüstülükler, realiteden fantastiğe doğru bir zemin kaydırma hareketi oluşturur. Bu hareket ile sağlanan işlevler ise geniş katmanlı bir yelpaze ortaya çıkarmaktadır.

Kitabın ilk üç öyküsü olan *Kaptan Kanca'nın Bir Macerası*, *Horla* ve *Gömü* öykülerinde olağanüstülükler, anlatıcı ve başkarakter olan Çocuk Orhan'ın gerçekleri, okuduğu kitapların etkisiyle oluşturduğu düşlerine perçinleyerek anlatması ile vuku bulmaktadır. Buradaki başat etken ise *Sencer ile Yusufçuk* öyküsünde de olduğu gibi öznenin istenmeyen durumlarla örülü olan realiteden kaçış itkisine dayalı olarak fantastik düşlere sığınış güdüsüdür. Nitekim Orhan, *Kaptan Kanca'nın Bir Macerası* öyküsünde, kimliğini belirleyemedikleri alacaklılar ile ailesinin mücadelesinde bir kurtarıcı olarak Kaptan Kanca'yı düşler ve vakaları bu süzgeçten geçirerek yorumlar. *Horla* öyküsünde ise çevresel ve sosyal koşulları kötü olan bir kasabada ailesi ile birlikte sürgün yaşamındadır. Bu sürgün alanını düşselleştirerek kurguladığı “Julia'nın Yeri” gibi gerçekliği bulunmayan alanlarla süslemeye çalışır. *Gömü* öyküsünde ise işkence altındadır ve John Silver'ı düşleyerek güç almaya çalışır. Hepsinin temelinde darbe döneminin kaotik zemininde oluşan trajik gerçekliklerden kurtulabilme arayışları vardır. Bu nedenle olayları kendi tasavvurunda düşselleştirir. Realitenden fantastiğe doğru evrilen bu düzlem olağanüstü durumlar sayesinde vücut bulmaktadır. Oluşan fantastik olaylar silsilesinin, okunan kitapların etkisi ve gerçekte yaşananların okunanlara aktarımı ile oluşması ise fantastiğin ve olağanüstülüklerin, gerçekler üzerine kurulu olduğunu gösteren bir diğer unsurdur.

Somut gerçekliklerin, kurgusal gerçeklikler ile bütünleşerek fantastiğe dönüştüğü öyküler arasında *Bir Yaz Kırılması* öyküsünü de göstermek mümkündür. Nikâh şekeri

yemek için gittiği bir nikâh töreninde anlık bir yanılsama ile gelinin zorla evlendiğini düşünen ve ona karşı aşk duymaya başlayan özne, kendisini Robin Hood yerine koyar ve gelini Kral ya da Lordun adamlarından kurtarmak için nikâha engel olmaya çalışır. Olağanüstülükler de bu noktada filiz vermeye başlar:

“Ben birden ayağımın sıkıştığı yerden kurtulduğunu fark ettim. Ayakkabılarım borlara çarpa çarpa aşağıya indi. Sonra kurumla üstlerine süzüldüm, geldiğim yerleri birkaç kanat hareketiyle kısa sürede aştım ve Beşiktaş Evlendirme Dairesi’ni bir daha önünden bile geçmemek üzere terk ettim” (KvÖYÖ, s. 139).

Kendisini kahraman zannederek nikâha engel olmaya çalışan öznenin, linç edileceği esnada kanatlanarak süzülmesi ve bulunduğu yerden kaçmayı başarması, gerçekliklerden de düş gücü ile kaçmayı başarmasının alegorik ve ironik bir ifade biçimi olarak düşünülebilir. Özne, öyküde modern yaşamın dayattığı tekdüze, monoton ve sıkıcı hayatı evlilik üzerinden yorumlayışının anlatıldığı bu nikâh töreninde olağanüstü bir düşsellik oluşturmuş ve realiteden “kanatlanarak” kaçmayı başarmıştır.

Kitapta bulunan fantastik unsurlar ve olağanüstülüklerin bir diğer varlık etkeni ise folklor üzerinden gerçekleşir. “Fantezi edebiyatı sıklıkla eski mit, efsane, masal ve mitolojik öğelerden yararlanır. Francis Sinclair, fantezi yazarlarının bu tavrının, okuyucuların tanıdıkları, kendilerini yabancı hissetmeyecekleri bir ortam kurma isteğinden kaynaklandığını ileri sürmektedir” (Uğur, 2010, s. 140). Bu noktada söz konusu durum ile birlikte yazarın etkilendiği yerli kaynaklar arasında fantastik kahramanlar ve olağanüstü olayların önemli derecede görüldüğü Dede Korkut Hikâyeleri, halk masalları ve çeşitli geleneksel anlatılar oldukça önem taşır. Nitekim kitaptaki *Yılan*, *El*, *Eğilen Ağaçlar*, *Kış Öteğenleri* ve *Nihale* gibi öykülerde folklorun kaynaklık ettiği olağanüstülükler silsilesi görülmektedir.

Yılan öyküsünde yaratılış mitinin kökenlerinde bulunan yılanın cezalandırılmasına dair etkiler görülmektedir. Öyküde işlediği büyük bir kabahatten dolayı Sadullah’ın yılanı dönüştürülerek cezalandırılması, yaratılış mitinde Âdem ile Havva’ya yasak meyve yemeleri için baskı yapan şeytana bir yılanın yardım etmesi veya şeytanın yılan kılığında onlara gözükmesi ve bu nedenle de yılanların sürungen olarak cezalandırılmasını anımsatır. Yaratıcı tarafından cezalandırılmış olan lanetli hayvan ve yaratıcı tarafından cezalandırılarak bu lanetli hayvana dönüşen bir öykü kişisi söz konusudur. Yaratıcı tarafından lanetli hayvana dönüştürülerek cezalandırılan

Sadullah'ın girdiği yılan donunda dedikodu yapan Hacı İhsan'a gözükmesi ve musallat olması da diğer bir olağanüstülük içeren sezdirim versiyonudur.

Eğilen Ağaçlar, *Başlangıç* ve *El* adlı öykülerde ise geleneksel anlatı formları kökenli kahramanlar ile olağanüstülükler oluşturulmuştur. Bu kahramanlar toplumca “kutsal zat” olarak kabul gören ve olağanüstü yetenekleri olan kişilerdir. *Eğilen Ağaçlar* öyküsünün başkarakteri olan Abdal Hüseyin, dünyadan el çekmiş bir kişidir. Sonradan yerleştiği Trakya’da zamanla köylü onun kutsallığını kabul eder. Köylü ile birlikte hayvan ve bitkilerde zamanla kendisine itaat etmeye başlar. Ağaçlar önünde eğilir. Padişah Keykubat, onu görmek istediğinde ise ortadan kaybolmuştur. Onu arayan köylü de kutsal bir zatı aramanın cezasına düşerek ortadan kaybolurlar. Dolayısıyla vakalar bütünü folklordan beslenen olağanüstülükler ile oluşturulmuştur. Bu çerçevede Abdal Hüseyin, halk hikâyelerine uygun bir kahraman olarak öyküye yerleştirilmiştir. Benzer durum *Başlangıç* öyküsü için de geçerlidir. Hanak’lı olduğu belirtilen ve “Hazreti Zat” olarak nitelenen gizemli bir avcı, öykünün odağındadır. Avcılığı ise doğayı deforme eden kötücül insan üzerinden değil, doğayı besleyen ve yaşama zarar veren kötülükleri yok etmesinden gelmektedir. Köylüye zarar veren ve vurulacağı esnada olağanüstü bir şekilde yok olan bir domuz (bazen ışık topu) karşısında bu zata başvurulması ile başlayan Hazreti Zat ve domuz mücadelesi, öykü üzerinde şeytanın demonist bir oyununa dönüşür:

“Böylece Hazreti Zat kendi işini, peşinde dolanıp durduğu o güzel gözlü ceylanları cereni bırakıp akıl sır erdiremediği o ışık topunun derdine düşmekle, ben bu işi başa erdiremezsem bana ne derler, kıymetim itibarım iki paralık olmaz mı, diye düşündü. Arkadaşlar, gerçekte bu kişinin itibarının iki azalması diye bir şey zaten söz konusu olamazdı ki onu bu yanlış düşünceye sevk eden de o domuz mundarının –ve içinde şeytanın gizlempaç oynadığı aşikârdır- pususundan başka bir şey değildi” (KvÖYÖ, s. 121).

Mitlerde bütün gizemi ve korkutuculuğu ile yer alan şeytan, bazen ışık topu bazen de haram kılınmış hayvan olan domuz üzerinden öyküye giriş yapar. Karşısında ise sıradan insanların sahip olamayacağı yeteneklerle donatılmış kutsal bir kişi vardır. Mücadele kutsal bir insanla şeytanın arasındadır. Yani mücadelenin her iki ucunda da mitler ve folklordan beslenen olağanüstü varlıklar bulunmaktadır. Hazreti Zat, şeytanın oyununa düşmüştür. *El* öyküsünde ise yine kutsal veya hazreti olarak nitelendirilebilecek bir kahramanın varlığı göze çarpar. Bu defa öykü kişisi, dervişliğe yakın davranışları ile ön plandadır. Öykü başkışisinin “çilehane” olarak kullandığı taş odaya kapanması ve çile

çekerek ruhunu arındırması gibi durumlar, kendini çile çekmeye adanmış dervişleri anımsatır. Üstelik bu anlardan birinde aynı anda iki farklı yerde bulunmak isteyen bu kişinin bu isteği gerçekleşir ve anlatının olağanüstülük boyutu derinleşmeye başlar. Tepeden aşağı yuvarlanınca bir dala tutunan bu kişi, dışarı çıktığında tepede bir el görür. Bu durum dada olağanüstülüklerin devam ediş biçimidir. Mitsel ve geleneksel bir olağanüstülük durumu, karakter üzerinden bir kez daha okuyucunun karşısına çıkarılmaktadır.

Kitabın kısa hacimli öykülerinde de yine olağanüstülükler içeren fantastik kurgu biçimleri ön plandadır. Bu bağlamda tamamen olağanüstülüklerle donatılmış fantastik öykülerden birisi de *Nihale*'dir. Öyküde göklerden süzülerek eline kan dolan bir anlatıcı bulunmakta ve bu anlatıcı, kendisini dinleyen kitleye gelecekte haberler vermektedir. Bu haberlerde Arap bir kölenin başına kandil çakılması, bu kandilin can ile birleşmesi gibi olağanüstü durumlar söz konusudur. *Bir Diken*, *Bir Mandaya Batıyor* öyküsünde ise olağanüstülüklerin sınırı doğaya atfedilir ve doğanın bir mucizesiymişçesine çizilir. Sırtına batan dikenler ile kan köpükleri oluşturacak kadar yaralanan manda, bir anda mucizevi bir biçimde eski parlak görüntüsüne ulaşır. Doğanın iyileştirici gücü de öyküde fantastik bir unsur olarak yer alır. *Son Yemek* öyküsünde ise gotik tarzı bir korku filminden bir sahne okura aktarıldığı için olağanüstülükler, olağan akış görüntüsünde varlık gösterir. Gotik tarzı korku filmine uygun olarak yemek masasında insan bedenlerinin parçalanmışlığı ve masanın yaralı farelerce ele geçirilişi olağanüstü kurgunun somut görüntü biçimleridir.

2.8. KARGASABUNU

*Kargasabunu*⁴ adlı eser Faruk Duman'ın bazı halk masalları ve hikâyelerini bir araya getirerek kendi üslubunca modern öyküye uyarladığı anlatılardan oluşan bir öykü kitabıdır. Eser, Faruk Duman'ın üretkenlikle dolu yazın hayatındaki dokuzuncu öykü kitabıdır. Yazar kitabın başında yer alan "Sunu" bölümünde bir açıklama yaparken şu ifadeleri kullanmıştır:

"Türk Dil Kurumu'nun yayımladığı halk ağzından derlemeleri, (Ahmet Caferoğlu, Ahmet B. Ercilasun gibi hocalarımızın adını özellikle anmak isterim) İhsan Hınçer'in Türk Folklor Araştırmaları ciltlerini yanımdan ayırmıyordum. Burada dilbilimci hocalarımızın köy köy

⁴ Çalışmamızın sonunda yer alan (Bkz. s. 639-641) Faruk Duman ile gerçekleştirdiğimiz 30/01/2023 tarihli mektup söyleşimizde yazarın; "Şimdi bazı halk masallarını bir araya getirdiğim yeni bir öykü kitabım basılıyor" ifadeleri ile bahsettiği öykü kitabıdır.

dolaşıp halk ağzından derlediği hikâyeler, masallar, türküler, bilmece ve hatıralar vardı. Bana göre bizim edebiyatımızın birer mücevheri olan bu derlemelerin içinde halktan anlatıcıların pek kısa geçtiği, anımsamakta zorlandığı ama olağanüstü zenginlikte masallar, masal parçaları bulunuyordu.

İşte Kargasabunu adını verdiğim bu öykü derlemesine kaynaklık eden, çoğunlukla bu parçalardır. Ben, çoğun bilinmeyen ama benim öykü dilime yatkın olacak, yorumlanabilecek, yeni kahramanlar ve olay parçalarıyla zenginleşebilecek bu anlatılardan yola çıkarak bu öyküleri yazdım” (Ks, s. 7).

Kitap Faruk Duman’ın yazın hayatında beslendiği kaynaklar ile uyum içindedir. Altyapısı geleneksel anlatı formlarından halk masalları ve hikâyeleri üzerine oturtulmuş kitabın ilk basım tarihi Şubat-2023’tür ve Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Toplamda 119 sayfadan oluşan öykü kitabında; *Meşe Adamları*, *Sarrağ*, *Zümrüdüanka*, *Kışneme*, *Eğil Çınarım Eğil*, *Tılsımlı Yorgan*, *Nuh, Z.*, *Söz Satıcısı* ve *Canlanma* isimli on adet uyarlama öykü yer almaktadır. Öykülerin tamamı Faruk Duman’ın üslubuna yakın olan geleneksel anlatılardır ve her birinde yoğun folklor etkisi ile yerel kültür öğeleri bulunur.

2.8.1. Öykülerde Yapı

2.8.1.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Kargasabunu öykülerinde hâkim bakış açısı ve kahraman bakış açısı olmak üzere iki çeşit bakış açısı kullanılmıştır. Yazar sözünü kahraman bakış açılı iki öyküde birinci tekil şahıslı (ben) anlatıcıya, hâkim bakış açılı sekiz öyküde ise üçüncü tekil şahıslı (o) anlatıcıya emanet etmiştir.

Öykülerin tamamının masal ve halk hikâyelerden uyarlama olması ve kaynaklarını sözlü kültürden almış olmaları gibi etkenler, özellikle hâkim bakış açılı anlatıcıya sahip öykülerde anlatıcının işlevini belirleyici etmenler olarak varlık gösterirler.

Sözlü kültür ürünlerinde her şeyi bilen, her yerde olan ve hikâyeyi bölerek sesini duyurmaya çalışan anlatıcılar ya da bunların bakış açısı vardır. Hikâyeye müdahale etmeyen ve göstermeye dayalı bir anlatıma sahip modern dönemin anlatılarında ise bütünüyle kaybolmamakla birlikte anlatıcılar geri planda kalmaya başlamıştır (Sağiroğlu, 2020, s. 15). Kitaptaki hâkim bakış açılı öykülerde, buna dayalı olarak anlatıyı kendi sözleri ile kesip hikâyeyi bölen ve kendi sesini duyuran anlatıcı yapısı ile karşılaşmak mümkündür:

“Böylece bu ikisi yatıp uyuyunca marangozun nöbeti başlamış oldu. Biz şimdi bu üç nöbette neler olduğunu öğrenelim” (Ks, s. 110).

Masalsı atmosfere uygun bir anlatıcı kullanımı söz konusudur. Modern dönemler öncesinde kullanılan bu yöntem ile öyküdeki masalsı yapı arttırılmıştır. Ek olarak anlatıya sürekli olarak kendi sözleri ile müdahale eden anlatıcı, yine masal formuna uygun olarak bütün olup biten olaylara ve kahramanların düşüncelerine hâkimdir. Yazar bu sayede, kökeni masal olan kurgularında anlatıcının işlevini olabildiğince sürdürmesine imkân tanımaktadır:

“Baba İhsan değil de, Kara Celal olduğunu anladı; haramilerin o eski, güçlü yenilmez komutanının başını nasıl kestiğini, kesilmiş başı uçurumdan nasıl attığını, adamın giydiğini nasıl üstüne geçirdiğini anımsadı” (Ks, s. 66).

Kahramanın bütün düşünce yapısına hâkim olan anlatıcı sayesinde, kurgulanan dinleyiciler veya okuyucu da bilinmesi gerekli olan bütün ayrıntılara hâkim edilir. Masalsı atmosfer bu noktada iyice katılaşır ve her şeyin farkında olan anlatıcının yön verdiği ölçüde kurgu hareket ettirilir. Böylelikle öykü metninin kaynağını aldığı sözlü kültür formu da korunmuş olur.

Meşe Adamları ve *Kışneme* adlı öykülerde ise kahraman bakış açılı anlatıcının kullanıldığı görülmektedir. Bu iki öyküde anlatıcı, olayların içindedir ve olup bitenler konusundaki bilgileri sınırlı olup, kendi tasavvurları ölçüsündedir:

“Tüfeği sırtıma süvari usulü asarak yine ne olur ne olmaz feneri yaktım, peşimde adı sanı belirsiz takipçiyle ormandan çıktım. Çıktım, o zaman fark ettim ki, akşam olmuş kendime kızdım” (Ks, s. 12).

Kahraman anlatıcının kullanımı sayesinde öyküde korunması istenen muğlaklıklar ve gizemler korunmaktadır. Okuyucu kahramanın macerasına tanık olurken, çoğu kez kendisi de kahramanla birlikte ayrıntılara ve kurguya hâkim olmaya başlar ve içinde merak artar. Bu noktada masal ve öykü üzerinden modern ile gelenekselin ortaklığı anlatıcı çizgisinde birleştirilmiştir.

2.8.1.2. Olay Örgüsü

Meşe Adamları öyküsü, yazarın da belirttiği üzere Kars ve çevresinde bilinen bir rivayete dayanmaktadır. Söz konusu rivayet, en temelde bir doğa anlatısıdır ve Faruk Duman’ın kendi üslubuna paralel bir anlatı biçimine sahiptir. Öykü ormanda kendi başlarına yaşayan ihtiyar bir çiftin karşısına çıkan olağanüstü ve mitolojik bir varlık (Yarı insan, yarı ağaç) ile karşılaşmalarını anlatmaktadır. Vakalar, ormanda bir anda

havanın ışığını yitirmesi ve ortalığın alaca gölgelerle kesilmesi ile başlar. İhtiyar avcı ne olduğunu anlamak için eline fener ve tüfeğini alarak dışarı çıkar. Karısına ormanda bir şey olmuş dese de karısı oralı olmayarak aç olduklarını ve ava çıkmasını söyler. İhtiyar avcı ava çıktığında ise sürekli olarak bir gölge tarafından takip edildiği hissiyatındadır. Bu endişe ile hareket ederken eli boş bir şekilde eve döner ve bir anda kapı çalınmaya başlar. Kapıyı açtıklarında karşılarında gördükleri şey yarısı insan olan erkek bir meşe ağacıdır ve bu ağaç doğrudan eve girerek sedirin üzerinde oturur. Böyle bir ortamda uyuyan adam sabah uyandığında her şeyin bir halüsinasyon olduğunu düşünerek Fatih suresi okur fakat sonuç değişmemiştir, meşe adam evdedir. Ava tekrar çıkan avcı, bu kez konuşan geyiklere rastlar ve onlardan meşe adamlarına boynuzlarını batırınca solduklarını öğrenir. Bu nedenle meşe adamlarından kurtulmak için geyikleri öldürmez. Yolda ise bir periye ait olan süt vermeyen ineği peri kendisine verir. Eve dönünce yemek yemeyen meşe adama su verirler ve ağaç iyice canlanır. Bu sırada avcı, meşe adamın kendisini taklit ettiğini fark etmiştir. Bunun üzerine gidip yağ ve kibrit getiren avcı yağı kendi üzerine döker ve meşe adam da bunu yapınca kibriti onun üzerine atarak onu yakar. Meşe adam ise ateşler içinde ağlayarak ormana kaçır. Geride yalnızca Meşe Adamının kederli haykırıları kalmıştır.

*Sarra*f öyküsü üç ayrı bölümden oluşmaktadır. Bolu yöresine ait bir rivayete dayanan öykü, Uruz adlı genç bir Bey'in "kendilik" edimi etrafında şekillenir. Öyküdeki vakalar Uruz Bey'in Bolu'da çevre temizliği için gerekli kişileri seferber etmesi ile başlar. Uruz Bey'in halkı düşünen tarafı, yanındaki vezir ve adamlarını bir noktadan sonra rahatsız etmeye başlayınca bu kişiler Uruz Bey'i gizlice kendi istedikleri koşullarda yönlendirmeye başlar. Bu noktadan itibaren değişkenliğe uğrayan Uruz Bey, gittikçe kendilik bilincinden uzaklaşır ve halka tepeden bakan, sorunlar ile ilgilenmeyen bir kişiliğe dönüşür. Bu sırada Pazar yerinde taş, at ve insan sarrafı olduğunu duyuran bir çocuk görür. Akıbetinde konağına çekilen Bey, kendisine gelen bir taş dolayısıyla çocuğu anımsar ve huzuruna getirtir. Sarraf çocuk taşın zehirli olduğunu anlar, bir kediye test ettirir ve Bey'in hayatını kurtarır. Uruz Bey çocuğu ekmek ile ödüllendirir. Sonrasında ise Bey'e bir at hediye edilir ve tekrar çocuk çağrılır. At ölümcüldür. Çocuk bunu yine anlar, bir idam mahkûmuna test ettirir, mahkûm ölür ve Bey bir kez daha kurtulur. Çocuğun ödülü yine ekmektir. Sonrasında ise Bey gördüğü bir rüya üzerine tekrar çocuğu çağırır ve ona kendisini sorar. Çocuk ona bir fırıncının oğlu olduğunu

söyler bu nedenle hayatını her kurtardığında ödül olarak zenginleştirecek altın, gümüş, sikke yerine ekmek vermekte olduğunu da belirtir. Bunu annesine soran Uruz Bey, üç yaşında bir fırıncıdan evlatlık alındığını öğrenir. O günden sonra sarraf çocuğu yanında ayırmaz.

Zümrüdüanka öyküsü, çok bilinen ve çok çeşitli varyantları olan bir masal olan *Zümrüdüanka*'nın az bilinen rivayetinden kaynak alan bir öyküdür. Öykü, kuş besleyicisi olan Hikmet adındaki bir adamın üç oğlu etrafında döner. Çeşitli kuşları olan Hikmet bir gün değişik bir kuşa sahip olunca bu onun ölümüne sebep olur. Ölmeden önce üç oğluna mezarları başında birer gece sırayla beklemlerini vasiyet etmiştir. Büyük ve ortanca oğul gittiklerinde mezar başında uyurlar. Sıra en küçük oğul Ayvaz'a geldiğinde ise Ayvaz, nöbetini sabaha kadar tutar sabah yaklaşıncı mezar başına taze ölülerin etiyle beslenen dev gelir ve Ayvaz onu topuğundan yaralamayı başarır. Gün ışıdığına dev gitmek zorunda kalır, Ayvaz da takip eder ve yaşadığı kuyuyu öğrenip evine döner. Abileri ile birlikte devi öldürmek için geri geldiklerinde Ayvaz beline ip bağlanarak kuyuya sarkar. Bu kuyuda üç aşamadan geçer. İlk aşama bronz kapıdır ve 18 yaşında bir kızla karşılaşır. İkinci aşama gümüş kapıdır ve 16 yaşında bir kızla tanışır. Üçüncü aşama altın kapıda ise 14 yaşında bir kızla karşılaşır ve devi bulur ve öldürür. Büyük kızları abileri ile küçük kızla da kendini evlendirmeye karar verir fakat abileri en güzelini Ayvaz'ın kendine ayırdığını görünce onu kuyuda bırakıp kızları alır ve giderler. Ayvaz ise yeraltı dünyasının kötülükleri ile baş başa kalır. Buradan *Zümrüdüanka* yardımıyla kurtulsa da kolunu bu mitolojik hayvana yem etmek zorunda kalmıştır. Evine dönüp kızı abilerinden aldığı anda ise birlikte giderler.

Kışneme öyküsü çift zincirli bir olay örgüsüne sahiptir. Geriye sapımlı öykü beş bölümden oluşmaktadır. Birinci ve üçüncü bölümler asıl öykü vakasından, ikinci ve dördüncü bölümler ise geçmişe dönük çağrışımlardan oluşur. Beşinci bölüm ise çağrışımlar ile şimdinin birleştirildiği sonuç bölümüdür. Öykünün ilk bölümünde başkahraman, atının üstünde evine geri dönüş yolculuğundadır. Bu yolculuk sırasında *Meşe Adamları* öyküsündeki ihtiyarların bulunduğu yerden geçerek evine yaklaşmış olur. İkinci bölümde geçmişe gidilir ve başkişi, ailesi ile birlikte yaşadığı zamanlarda koyunlarının kurtlar tarafından yenildiğini ve babasının ava çıktığını anlatır. Üçüncü bölümde evine iyice yaklaşan başkişi bitkinleşmiştir ve bir anda yere çarpar. Dördüncü bölümde tekrar geriye sapılır ve koyunlar hatırına gelir. Son bölümde ise başkahraman

gözünü evinde açar. Çağrışımalarında yer alan Anne, baba ve abisi ölmüş yalnızca solgun ablası hayattadır. Bu sırada ikinci ve dördüncü bölümlerdeki çağrışımına atıf yaparak salgın hastalıktan bahseder. Kendisi de bir bacağını yitirmiş olarak kişneyip duran kederli atının yanına gider.

Ablacığım isimli bir Türkmen masalından (Bayrakdarlar, 2021, s. 225) büyük benzerlikler taşıyan *Eğil Çınarım Eğil* öyküsünde, öksüz iki kardeşin ormandaki yaşama mücadeleleri, olağanüstülüklerle bezenmiş bir biçimde anlatıyı şekillendirir. Mutlu sonla biten masalın aksine öykü trajik bir sona sahiptir. Beş bölümden oluşan öykünün ilk bölümünde Ceren, Memet ve ailesinin yaşantısından bahsedilir. Annelerinin ölümünün ardından başka bir kadınla evlenen babaları, bu kadının isteği üzerine çocukları ormana bırakması ile öykü başlar. Ceren ve Memet artık ormanda yalnızdır. Memet bir anda susaması üzerine bir geyiğin ayak izinde biriken suyu içer ve geyiğe dönüşür. Bu olağanüstü olay, olağan akış içerisindeymiş gibi karakterlerde bir hayret veya şaşkınlık uyandırmaz. Ceren yoluna artık geyik olan Memet'in sırtında devam eder ve acıkınca Memet'in isteği üzerine onun sırtından biraz et yer ve bilincini kaybeder. Bir çınar ağacının yanında dinlenirken Memet biraz uzaklaşır, Ceren ise çınar ağacına "eğil çınarım eğil" diyerek onun eğilmesini sağlar ve üzerine yerleşir. Memet yolunu kaybedince Ceren çınar ağacında kalır. Bu sırada zengin bir beyin oğlu olan Avcı Hakim onar rastlar fakat ne yapsa Ceren inmez. Hatice anayı getiren Hakim, Ceren'in inmesini sağlar. Ceren kardeşinin bulunması karşılığında Hakim'e varacağı sözünü verince Hakim, ormanda Memet'i aramaya koyulur. Bu sırada gördüğü bir geyiği okla vuran Hakim, bir anda geyiğin Memet'e tekrar dönüştüğünü görür. Hakim, Memet'in ölüsünü Ceren'e götürür.

Tılsımlı Yorgan öyküsü bir Kırk Haramiler macerasıdır. Kırk haramiler ve komutanları Baba İhsan, bir gün ormanın altında yol kestiklerinde karşılarında Kara Celal isimli bir yiğit görürler. Bu anda aralarında savaşır ve Kara Celal haramileri bir bir öldürmeye başlar. Bunun üzerine Baba İhsan onları komuta ederek planlı bir şekilde saldırır ve Kara Celal ormana kaçır. Kırk haramiler peşlerinden giderken bir anda komutanları baba İhsan'ı görürler ve elinde bir kelle vardır. Baba İhsan, onu öldürdüğünü söyleyince mağaralarına dönerler. Fakat ölen Kara Celal değil Baba İhsan'dır ve Kara Celal onun kılığına girerek haramiler arasına karışmıştır. Kara Celal artık Baba İhsan'dır. Mağaraya döndüklerinde odasına çekilen Baba İhsan karşısında bir

kadın bulur. Başlarda isteksiz olsa da ona sarılarak uyur. Uyandığında gerçek kimliği açığa çıkmıştır. Kadına “beni onlara vermeyecek misin?” diye sorduğunda ise herkesin her şeyin farkında olduğunu öğrenir.

Nuh öyküsü, Faruk Duman’ın Fransız bir seyyahın kitabında rastladığı Nuh ile ilgili bir hikâyeden uyarlamadır (Ks, s. 7). Öyküde vakalar, Nuh’un gemisinin içindeki hayvanlar ile birlikte büyük dalgaların ortasında kalması ile başlar. Gemi fırtınada ilerlerken, Nuh bir delik açıldığını fark eder ve hayvanlardan yardım ister. Yardım teklifini kabul eden yılan, bu arızayı gidermeyi başarır ve karşılığında Nuh’tan ne isterse yapacağına dair söz alır. Dalgalar çekilip gemi Ağrı Dağı’nın üzerine oturduğunda bu sözü Nuh’a hatırlatan yılan Nuh’tan Tanrıdan ölümsüzlük yapmasını ister. Bu istek üzerine gemideki bütün canlılar kızgınlaşarak yılanı karşı çıksa da yılan Nuh’un sözünde durmadığını belirtir. Ateşböcekleri sayesinde yakılan yılan, ölmeyeceğini söyleyerek küllerinin herkesin başına bela olacağını söyler.

Z. öyküsü, Timur döneminde geçmekte olan olağanüstülüklerle dolu ve insanlardan ziyade hayvanların ön planda olduğu bir anlatıdır. On bölümden oluşan öykü, uyanık ve zeki bir maymun olan Z. hakkında bilgiler vererek başlar. Bu maymun, kente gittiğinde bir tuhaflık hisseder. Yaşlı bir kadının evinin önüne giden Z., kadının bir kedi ile kavga ettiğini görünce bu kedi ve kadın yüzünden maymunların başına bir felaket geleceğini hissedip kralına anlatır ve buraları terk etmeyi önerir. Z.’nin sözlerine önem veren maymunlar kralı, bu teklifi kabul etse de maymunların üçte biri razı olmayıp yerlerinde kalır. Bu sırada Timur, Ankara Savaşı’ndan yeni dönmüştür ve kadının evinin yakınlarındaki bir bahçede çok sevdiği filleri dinlendirmektedir. Kadın yine kavga ettiği kediye ateş verince kaçan kedi bu fillerin arasına dalar ve ürken filler arasında bir kargaşa çıkar. Bu kargaşa fillere ölümcül yaralar verir tek ilaçları ise maymun yağıdır. Timur, çok sevdiği filleri iyileştirmek için bölgedeki bütün maymunların toplatılması emrini verir.

Söz Satıcısı öyküsü sözün büyüü üzerine kurulu bir anlatı ve söz varlık ilişkisi arasında imgeler ağı ile örülmüş bir kurgudur. Öyküdeki ana vaka zinciri, Kenan isimli bir kralın yönettiği İsfahan’a bir “Söz Satıcısı”nın gelmesi ile başlar. Kenan’ın lalası ile karşılaşan bu satıcı ile Şirin Lala arasında bir sohbet oluşur ve Lala, bundan Kenan’a bahseder. Kenan kendisi için bir söz almak üzere lalasını tekrar satıcıya yollar ve herkeste hayret uyandıran bir söz satın alır. Bu sırada Kenan’ın veziri Ersel,

hekimbaşını ayartıp onu öldürmek istemektedir. Hekimbaşı zehri Kenan’a vermek için yöneldiğinde yüzük üzerindeki sözü okur ve hayrete düşerek yapacağından vazgeçer. Olanları ise Kenan’a anlatır. Kenan söz satıcısını ödüllendirmek için arar fakat satıcı İsfahan’ı terk etmiştir.

Canlanma öyküsü, eski zamanlarda Erzurum’dan Kars’a doğru yapılan bir yolculukta üç kişinin başından geçen olağanüstülüklerle bezenmiş bir gizli rekabeti ele alır. Erzurum’da yaşayan terzi, marangoz ve imamın oluşturduğu bir ağaç heykelin canlanması üzerine kurulu olan öykü beş bölümden oluşur. Üç kişi, çeşitli işler nedeniyle Kars’a gitmek için yola çıktıklarında vakit gece olur ve dinlenme kararı alırlar. Nöbetleşe uyuyacakları ilk bölüm olan Birinci Nöbet’te marangoz nöbet tutar ve gördüğü bir kütüğe insan şekli verir. İkinci nöbette terzi ayaktadır ve o da bu heykeli giydirebilir. Üçüncü nöbette ise ayakta olan imam, onlardan geri kalmamak için Allah’a dua eder ve ağaç canlanarak Sis isimli çok güzel bir kıza dönüşür. Bu edimlerin her biri gizli bir rekabet içermektedir. Kızı aralarında paylaşamayan üç kişi çözümü Kars’taki kadıya anlatmakta bulur. Kadıya gittiklerinde ise kadı onları kovarak Sis’i kendine alır. Fakat evde kendinden daha güzel bir kadın gören Sis, canı sıkılarak ayağını toprağa koyar ve tekrardan bir ağaca dönüşür.

2.8.1.3. Zaman

Meşe Adamları, halk hikâyeleri ve rivayet kaynaklı bir uyarlama öyküdür. Zamana, rivayet ve halk hikâyesi odaklı yaklaşıldığında bu formlara uygun olarak bir belirsizlik görülmektedir. Her hangi bir tarih ile karşılaşılmaz. Yalnızca “*Savaş ve Yağma zamanlarında*” (Ks, s. 11) şeklinde kalıplaşmış ifadelerle yakın bir anlatım görülmektedir. Çağdaş öykü metni olarak yaklaşıldığında ise birtakım izler aranarak bir zaman dilimi fikrine sahip olunabilir. Bu izler arasında en belirgin olanları tüfek kullanımı, fener ve kibrit olarak nitelendirilebilir. Özellikle kibritin kullanılıyor olması metnin zamansal tabanını, kibritin kullanılmaya başlandığı 19. Yüzyıl’a oturtmaktadır. Bu doğrultuda algısal zaman için çift yönlü bir zaman kurgusundan bahsetmek mümkündür. Öyküde olayların sıralanışı ise kroniktir.

Sarra öyküsünde algısal zaman yine geleneksel anlatı formlarına uygun olarak belirsizdir. Zaman ile ilgili öykü metninde “vaktiyle” tarzında yine kalıplaşmış ifadeler kullanılır. Ek olarak öyküde vaka zamanının, Bolu’da nam salacak olan Köroğlu ve

Ayvaz'ın henüz dünyaya gelmeden önce gerçekleştiği belirtilmektedir. Kurgusal zamanın görünümü ise art zamanlı bir duruma sahiptir. Olaylar anlatı zamanından önce yalanmış ve bitmiştir. Olaylar ise kronolojik sıralama ile uyum göstermektedir.

Zümrüdüanka öyküsünde zaman yine belirsizdir. Herhangi bir ipucu veya somut gösterimde öykü metninde bulunmaz. Zaman dair söylemler yalnızca “bir gün” veya “bir aralık” gibi masalsı boyutu katılaştıran kalıplaşmış ifadelerdir. Öykünün zaman kurgusu ise masalların özelliklerine uygun olarak kronik bir yapıya sahiptir.

Kışneme öyküsü, *Meşe Adamları* öyküsü ile aynı zaman diliminde geçmektedir. Bu öyküde zaman akronik olarak tasarlanmıştır ve geçmiş ile şimdi şeklinde konumlandırılması gereken iki farklı zamansal konum bulunmaktadır. “Şimdi”, esas vakalar bütünü oluştururken, çağrışımlar yoluyla kurulan “Geçmiş” ise vakalar bütünü tamamlayan ana ayrıntı parçaları olarak kurgulanmıştır.

Eğil Çınarım Eğil, öyküsünde de algısal zamanın görünümü, masalların yapısına uygun olarak belirsizdir. Kurgusal zaman ise kronolojiye uygun olarak tasarlanmıştır. Masal kökenli olan bu öyküde olaylar; yaşanmış, bitmiş ve sıradizimsel bir şekilde okuyucuya aktarılmıştır.

Tılsımlı Yorgan öyküsünde de algısal zaman belirsizdir. Öykü kronik bir yapıya sahiptir. Anlatma zamanı ile vaka zamanı arasında geçmiş zamanın akışına karışmış bir süreç bulunmaktadır.

Nuh öyküsünde zaman belirsiz olmakla beraber anlatı, zamanı bilinmeyen Nuh söylencesinden uyarlamadır. Öykü, kronolojik sıralamaya uyum göstermektedir.

Z. öyküsünde algısal zaman 1402 civarı bir döneme denk düşmektedir. Nitekim Öyküde Timur, Ankara Savaşı'ndan henüz yeni dönmüştür. Söz konusu savaşın tarihi ise 1402'dir. Fakat bu noktada somut bir çıkarım yapmanın doğruluğu tartışılabilir. Nitekim öykünün masalsı yapısı göz önüne alındığında anlatıdaki olayların reel zaman ve mekânın dışına taşıdığı gözlemlenebilir veya yazarın bilinçli bir şekilde tarihsel saptırma uygulamış olması düşünülebilir. Bu çerçevede algısal zamanı, tarihi gerçekliklerin dışında değerlendirmek daha doğru olacaktır. Kurgusal zaman ise kronolojiye uygundur ve art zamanlı öyküde olaylar yaşanmış, bitmiş ve kesin bir süre geçmesinin ardından anlatma zamanı vuku bulmuştur.

Söz Satıcısı öyküsünde algısal zaman yine belirsizdir ve yine masalsilik etkisi oluşturan “bir zamanlar”, “bir gün” gibi kalıplaşmış ifadeler kullanılmıştır. Öykü, kronolojik sıralamaya uygun biçimde kurgulanmıştır.

Canlanma öyküsünde zaman kalıplaşmış ifadeler ile örülüdür. Zaman, yalnızca gerçek zamanın dışına taşmış bir “eski zaman”dır. Öykü kronik bir zamansal karaktere sahiptir.

2.8.1.4. Mekân

2.8.1.4.1. Çevresel Mekânlar

Meşe Adamları’nın dayalı olduğu rivayet Kars ve çevresi olduğundan dolayı çevresel mekân olarak bu yöreyi ele almak mümkündür. Anlatının geneli bu yöredeki meşe ağaçları ile dolu olan gizemli bir ormanda geçmektedir. Orman aynı zamanda doğanın da yansıtıcısı olup hem açık hem de geniş mekân olarak çift yönlü bir kimlik ile kurgulanmıştır.

Sarraç öyküsünde çevresel mekân Köroğlu öncesindeki Bolu ve çevresidir. Uruz Bey tarafından yönetilen Bolu, temiz kaynaklara fakat kirli bir şehre sahiptir. Temiz pınarlardan akan sular şehre girene kadar kirden bulanıklaşmaktadır. Ek olarak ticaretin hızlı döndüğü bir yerleşim yeri olan eski bir Osmanlı şehri olarak kurguda yer edinmiştir.

Zümrüdüanka öyküsü Anadolu’da ve Nevşehir bölgesinde geçmektedir. Üç oğulun babası Hikmet adlı kunduracı, burada yaşayarak geçimini sağlamak ve kuşlarına adadığı yaşantısını devam ettirmektedir.

Kışneme öyküsünde çevresel mekân olarak kullanılan coğrafi bölge, *Meşe Adamları* öyküsü ile aynı alandır. O öyküdeki ormana bu defa sert kayalıklar ve toprağı kuru dağlar eşlik etmektedir. Öykü başkahramanı yere çakıldığı anda bu toprağın kendisine bir yumruk attığı düşüncesindedir. Ormanın ardındaki tepeyi aşınca başkahraman evine ulaşmıştır.

Tılsımlı Yorgan öyküsü bir Kırk Haramiler Macerası olduğundan dolayı öykü etrafı mağara dolu dağlık bir alan ve masalsi yönleri güçlü olan “eflatun” bir ormanda geçmektedir. Çevresel mekân yine doğa ve doğaya ait canlılar ile özdeşik bir alandır ve her an iyi ya da kötü her şeyin olabileceği muğlaklık oranı yüksek bir bölgedir.

Nuh öyküsü, Nuh söylencesine dayalı olarak denizlerin ortasında bir gemide geçer. Deniz dalgaları çekilince geminin, Ağrı Dağının tepsine oturması, bölge hakkında bir konum belirtir ve Nuh Gemisinin Ağrı Dağında olduğuna dönük rivayetleri belirginleştirir. Öyküde mekân kavramı geri planda bırakılmıştır.

Z. öyküsünde çevresel mekân olarak, Semerkant'ın seçildiğine dair bir çıkarım yapmak mümkündür. Nitekim vakaların gerçekleştiği alan, Timur'un hüküm sürdüğü bir bölge ve sarayının da bulunması dolayısıyla başkenttir. Çevresel mekânın en katı işlevi doğayı sömüren insanların eski çağlardan itibaren yaptığı bu edimin gerçekleşmesini tarihi bir şekilde sunmasıdır. Nitekim doğaya ait vahşi canlılar olan filler, Semerkant'a getirilince insanlık ve doğa için yıkıcı bir durum oluşur. Bu bölgedeki filler, maymunlara, insanlara ve kendilerine felaket açmışlardır. Dolayısıyla doğa-insan çatışması tarih yardım ile bu alanda somutlaştırılmıştır.

Canlanma öyküsünde olaylar Erzurum, Kars ve bu iki ilin arasındaki ormanlık yolda geçmektedir. Öyküde özellikle Erzurum'un çarşı kısmı, bedesteni ve bedestenden çarşının sonuna uzanan çevreleri ön plandadır. Bu bölgeyi metinlerinde kullanmayı sıklıkla tercih eden Faruk Duman, bu öyküsünde de söz konusu bölgenin hem doğal hem de sosyal yapısından yararlanmışır.

2.8.1.4.2. Algısal Mekânlar

2.8.1.4.2.1. Kapalı, Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Meşe Adamları'nda orman bir kez daha çift yönlü bir kimlik ile kurgulanmış olup hem açık hem de geniş mekân fonksiyonlarına sahip olan bir doğa unsuru olarak okuyucunun karşısındadır. Ormanın açıklığı veya kapalılığı, başkahraman olan avcının gençlik ve ihtiyarlık dönemleri doğrultusunda değişkenlik göstermektedir. Orman, ihtiyar avcının gençliğinde açık ve geniştir. Fakat ihtiyarlığında, yani “şimdi”sinde ise kapalı ve dar bir şekilde tasavvur edilmektedir:

“Ormanın içinden, uzaklardan geyiklerin boğuk sesleri geliyordu. Yükseklerde uluyan kurtlarla yaygara koparan çakallar vardı. İri kuşlar dönüyordu başımın üstünde. Gençlik zamanlarım olsaydı. Eskisi gibi bacaklarım çevik ve göğsüm yorulmak bilmez. Kanım akacak bir fazla delik bulmak için çırpınır. O zaman bu korkunç sesler kim bilir bir şenlik havası gibi gelirdi. Geyiğin peşine düşmezden önce sofranın hayalini kurardım ve gerçekten de öyle olurdu; bütün bu kara orman vız gelirdi bana” (Ks, s. 11).

Gençliğin verdiği dinamizm ile arzulanan hedef nesne doğrultusunda ormanın kapalılık özelliği o dönem için yok olur. Dolayısıyla hedef nesne ve gençlik, ormanı açar. Her ikisi de kaybolduğunda ise durum tam aksi yöne doğru kayganlık gösterir. Avcının dinamizmi kaybolunca ve bu doğrultuda hedef nesneye ulaşmak zorlaşınca orman yine grotesk bir labirent haline gelir. Nitekim ihtiyar avcı, kendi garibanlığına dayalı olarak bulunduğu an içinde bu korkunç ve kara ormanda çaresizdir. Etraftan gelen seslerin her biri yoğun korku ve endişe vermektedir. Orman, bu korkunçluklar ile aynı ölçüde garip ve ihtiyar avcının ruhunu da daraltmaktadır. Bu nedenle avcı, “kara orman” nitelenmesinde bulunarak, folklorda ormanın kötücül bir alan olduğu sırada ormanın “kara orman” olarak nitelenmesi ile bir uyum oluşturur.

Zümrüdüanka öyküsünde kapalı, dar ve labirent mekân olarak masalsı bir alanın kullanımı gözlemlenmektedir. Bu alan, masallarda sıklıkla korkunç canlılarla dolu olan karanlık, ürkütücü ve grotesk unsurlarla bezenmiş yeraltı dünyasıdır. Başkahraman Ayvaz, bu alanın geçişi olarak kurgulanan kuyuda abileri tarafından mahsur bırakılınca elindeki tüyler kötülük keçisinin sırtına konar ve gözünü bu karanlık ortamda açar. Artık kötülük dünyasının ortasındadır ve buradan kaçış için mücadeleye başlar. Bu kötücül ve karanlık alan, Ayvaz’ın sınavıdır:

“Tüyler topluca gidip kara keçinin sırtına konmuşlar. Konunca kara keçi de Ayvaz’ı alarak yeraltının karanlık dünyasına götürmüş. Buraya inince Ayvaz hiçbir şey görememiş” (Ks, s. 33).

Masallarda zülmat dünyası, karanlık dünya, yeraltı, alt dünya ile kastedilen yer; başta Erlik olmak üzere kötü ruhların ve kötülüğün hüküm sürdüğü, her şeyin bu dünyanın tersi olarak ilerlediği yeraltı dünyası, hiçbir masal kahramanına kapalı değildir. Masal kahramanlarının bir anda yeraltına, oradaki bir şehre girdiklerinden ya da bir anda yeryüzüne çıktıklarından bahsedilir. Bu da onları, kozmik seyyah Şamanla özdeşleştirir. Yeraltı dünyasında ilerleyen oradaki canlılarla temas kuran kahraman, Zümrüdü Anka dolayısıyla fırsat yakalamış olur. Zümrüdü Anka, onu sırtına alarak et ve su karşılığı yeryüzüne çıkarır. Kahramanın yeraltından çıkışı da inişi gibi Şamanvari sahnelerle doludur (Türkan, 2016: 200, 201). Ayvaz’da tıpkı bir masal kahramanı gibi Zümrüdüanka’ya et ve su vererek kurtuluşun yolunu bulmuş, hatta et yetmeyince buradan kurtulabilmek için kendi kolunu da yem etmiştir. Dolayısıyla bu korkunç yeraltı dünyası, geleneksel anlatılara uygun bir biçimde kahramanın kaçmaya ve kurtulmaya çalıştığı korkunç bir “labirent” olarak öyküde yer edinmiştir.

2.8.1.4.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar

Eğil Çınarım Eğil öyküsünde yaşanan bölge veya konuma dayalı bir belirtim bulunmaz. Olaylar yalnızca adı ve adresi belirsiz bir ormanda geçer. Bu durum üzerinde öykünün, bir cadılı masal uyarlaması olmasının yoğun etkisi vardır. “Masallarda mekân, düşsel öğelerle bezendiğinden belirsizlik taşımaktadır. Masal dinleyicisi kültürel birikimi, yaşama bakış açısı neticesinde zihninde hayali bir mekân canlandırmaktadır. Bu yerler kimi zaman Kaf dağının ardındaki uçsuz bucaksız bir saray kimi zaman da daha önce kimsenin ayak basmadığı büyülenmiş bir yer altı âlemi olabilmektedir” (Akın ve Tunç, 2019, s. 32). Bu masalda ise olayların geçtiği orman, kurgusal seyrin devamında Ceren için açık ve geniş bir mekâna dönüşmektedir. İçerdiği türlü zenginlikler, renkli yaşam ve varlığın devingenliğini arttıracak unsurlar dolayısıyla bir mutluluk mekânı olarak kurgulanmıştır:

“O günü, kayboldukları ormanda akşama kadar dolaşarak geçirdiler. Ceren, geyiğin sırtında, alnında yapraklar, dal uçları değerek. Yüzünde koyulu açıklı gölgelerle. Havanın tatlı, sıcak esintisi içinde. Mutlulukla doluydu. Güçlü, akıllı kardeşinin sırtında, babasının evinde gibi hissediyordu kendini” (Ks, s. 51).

Ceren’in başından geçen bütün olumsuzluklara rağmen orman, onu mutlu yapabilmektedir. Ormanın doğal güzellikleri ve büyümlü dünyası, Ceren’in tasavvurunda mutlu bir mekân olarak algılanmasını sağlamıştır. Kendini babasının evinde gibi hissetmesi ise bu mutlu mekâna dayalı bir benimsemenin ifadesidir. Ormanı benimseyen Ceren, korunduğu çınar ağacı ile de ormanın açık fonksiyonlarından birine daha sahip olur. Ceren’in eğil demesi ile eğilen ve Cereni saklayıp, koruyan bu sadık çınar ağacının üstü, ormandaki açıklık ve genişliği de arttıran bir iç mekân olarak düşünülebilir. Bu noktada folklordaki ağaçların, zor durumda kalan insanlara yardım etmesi özelliği de görünür hale gelmektedir. Bu büyümlü ve sıra dışı alan sayesinde kahraman, dışarıdaki kötülüklerden korunmuş olur. Orman bu doğrultuda saklayıcı, sağaltıcı ve koruyucu bir mekân olarak işlev göstermeye devam eder.

Söz Satıcısı öyküsünde çevresel mekân İsfahan’dır. Günümüzde İran sınırlarında kalan bu bölgeye öykü zamanında Kenan adlı öykü kişisi sultanlık eder. Tarihsellikten ziyade kurgusallığın hâkim olduğu bir zemine sahiptir. Masalsı bir alan gibi başı kemerli bir dağın eteğinde bulunur ve etrafı süslü ormanlar ile çevrilidir. Söz konusu

mekânı açık ve geniş bir alan haline getiren başat etken ise içinde iyilik taşıyan herkesin mutlu olduğu ütöpik bir alan olmasıdır.

“O zaman o civarın içinde fazla halk yoktu, olanlar da senlik benlik bilmedikleri için birbirlerine yardım ederlerdi. Burada her işin bir erbabı bulunurdu. Sözelimi bir terzi. Bir manav. Hekimlik işlerinden anlayan yalnızca bir kişi. İnsanların dişlerini sökme yeteneğine sahip biri. Bir zeytinci bir peynirci” (Ks, s. 93).

Söz konusu bölge, ütöpik bir biçimde tasarlanmıştır. Kişilerarası rekabetin kaldırılması ile insan ilişkilerinin iyi olduğu yönünde bir tasavvur biçimi taşıyan İsfahan, mutlu kişilerin mekânıdır. İnsanların yardım içinde mutluluca yaşamayı başarabildiği bu sistem, kötülük taşıyan kişileri de dışarı itmeye dönüktür. Kötü Vezir Ersel, Kral Kenan’ı öldürmeyi başaramamasın sebeplerinden birisi de budur. Ütopya-masal ilişkisini de belirgin kılan bu mekân, her ikisi içinde bir ortak payda oluşturarak olumlu bir görünüm arz etmektedir.

Canlanma öyküsünde marangoz, terzi ve imam olacak şekilde üç mesleğe sahip ana karakterler bulunur. Erzurum’da yaşayan bu kişilerin mesleklerini icra ettikleri mekânlar açık ve geniş mekân fonksiyonlarına sahip olacak şekilde kurgulanmıştır. İmamın alanı Erzurum’daki çarşının sonunda bulunan Keykubat zamanında yapılmış Çifte Minareli Camii’dir. Tarihsel gerçeklik açısından da önem taşıyan bu mekân öyküde açık ve genişliğin en yoğun olduğu alandır:

“İçinde deniz rengi çini panolar bulunan bu camii o kadar gösterişliydi ki, namaza gidip de ellerinizi önünüzde birleştirdiğiniz zaman hocanın okumaya başladığı dakikalarda, bu caminin içinde bir su uğultusu duyulurdu. Huşu içinde, duaları içinizden okumaya başladınız. Sözcükler aklınızın bir köşesinden çıkar, birer sessizlik olarak camiyi dolduran suyun içine. Hem de kabarcıklanarak karıştırdı. Mavi bir ışık peyda olurdu. Yaz kış aynı soğuk havayı koruyan bu kara taşlarla yapılmış caminin içinde, insan havalanıp Allah’ın yanına gidecekmiş gibi hissedirdi kendisini” (Ks, s. 110).

Camii tamamıyla bir huzur mekânıdır. Bahsedilen öğelerin her biri ayrı ayrı kişiye huzur verici nitelikte olan unsurlardır. Özellikle nihayetinde bireyin “Allah’ın yanına” gideceği hissiyatının oluşması da tamamen bu durumun bir ürünüdür. Öyküde imamın duası ile Sis’e can veren Allah’tır. Dolayısıyla, doğaya can veren de Allah’tır ve Allah’a ait bir mekân olan bu yer, içerdiği tüm tarihi ve maddi zenginlikler ve manevi güzellikler ile ruhsal bir doyum alanı olarak düşünülebilir. Diğer yerlere bakıldığında ise Terzi ve marangoza ait mekânlar Erzurum çarşısındaki bedestende bulunan kendi

dükkânları olduğu görülür ve işinin ehli olan bu usta sanatçılar, mesleklerini layıkıyla icra ettikleri ölçüde bu mekânda mutludurlar. Mesleklerinin en iyileri olmaları dolayısıyla da bu alanlardaki mutluluk seviyeleri de en üst boyuttur.

2.8.1.5. Şahıs Kadrosu

2.8.1.5.1. Erkek Karakterler

Meşe adamları'nda başkahraman garip ve ihtiyar bir adam olan avcıdır. Gençliğinde dinamik ve güçlü bir kişiliğe sahip olmasına rağmen ihtiyarladıkça bu özelliklerini kaybederek yılgın, güçsüz ve beceri oranı düşük bir avcı eskisine dönüşmüştür. Ürkek bir yapısı ve endişe dolu bir iç dünyası bulunmaktadır. Bir avcının sahip olduğu kötücüllüğü ise Meşe Adamına karşı sergilediği davranışta gösterir. Nitekim ondan bir türlü kurtulamayacağını anladığında acımasızca onu yakarak evden uzaklaştırır ve keder çığlıklarını dinler. Bu durum insanoğlunun diğer canlılara ve doğaya karşı içinde bulundurduğu zalimce duyguların bir yansıması olarak düşünülebilir. Çünkü Meşe Adamının, kendilerine hiçbir zararı olmamıştır. Salt kendi kaygı ve korkularını giderebilmek ve elindeki bireysel güç odağı ile iktidarını kaybetmemek adına bu davranışı sergilemiştir. Öykü metninin bir diğer erkek kahramanı ise meşe adamıdır. Bu karakter öyküde erkek cinsiyeti ile kurgulanmıştır. Yarı insan yarı ağaç görüntüsüyle mitolojik figürleri andırmaktadır ve bu durum aynı zamanda hem Türklerde hem de diğer birçok mitolojide yer alan bir motiftir. Yarı insan-yarı başka tür canlı olma durumunun bu öyküde “meşe ağacı” ile birleştirilmesi de yine önem taşıyan unsurlardandır:

“Bu canavar. İnsan biçimli bir ağaç. Ama gözleri var /hem de yaş içinde/ ve konuşabilecekse, bir ağzı. Kolları, bacakları yaprak biçimli tüylerle kaplı. Yüzünün, göğsünün kabartısı, kuru çalısı çatlamış toprağı andırır. Erkek bir ağaç. Bir meşe” (Ks, s. 12).

Türkiye ve bölgeye yakın Azerbaycan halk anlatılarında meşe kutsal ağaçlardandır ve bu kutsallık anlatılarda bir motif olarak işlenmektedir. Bu kutsallık motifine göre meşe ağaçlarına dokunanlar veya tek bir dalını koparanlar türlü felaketlere uğrayacağından bu ağaçlara dokunulmaz (Yavuz, 1991, s. 97). Bu durum diğer erkek karakter olan avcının davranışındaki kötücüllüğü bir kat daha arttırır. Nitekim onun yaktığı bu mitolojik motifin içinde bir kutsallık barındırdığı düşünülebilir ve avcı bu kutsallığa büyük bir kötülük etmiştir. Üstelik bu korkunçluk karşısında dahi Meşe Adamı, ihtiyara bir zarar

vermeden oradan ıgıllıklar içinde uzaklaşır. yk metninin devamının ise ucu açıktır. Bu doğrultuda ihtiyaın başına gelecek olan bir durum ya da bu davranışın sonucu yazar tarafından belirsiz bırakılır.

Sarraç öyküsünde başkahraman olan Uruz Bey, kitabın önemli erkek karakterlerindendir. Daha çocukluktan ıkmaş sayılmayacağı bir yaşında Bolu Beyi olan Uruz Bey’in “kendilik” ve “kendilikten uzaklaşım” duyumsamaları eşliğinde öykü şekillendirilmiştir. yk başlarında hem çevreye hem de milletine karşı geniş bir duyarlılığa sahip olan Uruz Bey, ilerleyen seyirde adamları tarafından manipüle edilip yönlendirilmeye başlayınca bu kişilik özelliklerini yitirmeye başlar. Bir noktadan sonra ne çevreye ne de milletine karşı duyarlılığı kalmaz. Bu durum kendilikten ilk uzaklaşış olarak kurgudaki yerini alsa da öykünün sonunda ilk olmadığı anlaşılacaktır. Kendisinin iki defa hayatını kurtaran sarrafa büyük ödül olarak ekmek vermesi kendilik çerçevesinde önemli bir imgesel durum olarak kullanılır. Nitekim yk sonunda sarraf ocuk ona bir Bey’in değil de bir fırıncının oğlu olduğu söyler ve ekmeğin ödül olarak verilmesini karakteristik bir ölçekte buna bağlar. Ortaya bir gen aktarımı durumu çıkmıştır. Bu durum annesi tarafından da doğrulanır. Neticede sonradan edindiği kimliğini yitirmiş olan ve benliğinden yönlendirmeler neticesinde uzaklaşan Uruz Beyin, esas sahip olduğu kendilik bilincini ve özünden dökülen kırıntıları yitirmediği anlaşılır. Böylece Uruz Bey, İnsan ne kadar değişken bir hayat yaşarsa yaşasın, özünden şaşmayacağını gösteren bir nesneye dönüşür.

Zmrdianka öyküsünde kuş sevdalısı Hikmet ve üç oğlu olmak üzere dört önemli erkek karakterin varlığı görülmektedir. Geleneksel anlatılarda genellikle ana kahraman, ailenin en küçük oğlu olarak seçilir. Bu öyküde de durum aynıdır ve öykünün başkahramanı, ismi Köroğlu Destanı’ndan gelme bir karakter olan en küçük oğul Ayvaz’dır. Diğer iki abisine göre daha merhametli ve cengâver bir kişidir. Babasının mezarına gelen dev ile mücadele edip onu yenmeyi başarması, üstün niteliklerinin göstergesidir. Folklordan gelme bir karakterdir. Bu nedenle öykünün ana omurgası Ayvaz’ın macera ve mücadelesi üzerine oturtulmuştur. Mücadelesi ise devle ve yeraltın dünyasından kaçış çabası üzerine kuruludur. Yer altına olan yolculuğu ile birlikte erginleşmesini tamamlayarak değişime uğramış ve gerçek bir kahramana dnşmştir. Bu durum yine folklor ile yakından ilgili olarak düşünülebilir:

“Sevdiğim kız orada kaldı, insanın sevdiği yanında gerek. Hem çıkıp onu abimin elinden alayım ki zaten dostumu dşmanımı tanıdım” (Ks, s. 34).

Yer altına seyahat masal kahramanı açısından değerlendirildiğinde onun, kuyunun başına gelinceye kadar ayırt edici bir özelliği yok iken, kuyudan çıktığında artık aynı kişi değildir. O kuyuya indiği, yer altı dünyasının kapısını araladığı andan itibaren devlerle savaşıp kazanan ve kızları kurtaran bir yiğit olarak Zümrüdü Anka'nın üzerinde yeryüzüne geri döner (Türkan, 2016, s. 198, 199). Masal kahramanlarının bu yapısı Ayvaz için de geçerlidir. O da bir dev ile savaşıp yenmiş ve üç kapı başındaki üç güzel kızı kurtararak Zümrüdüanka kuşunun sırtında geri dönebilmiştir. Üstelik artık dostunu ve düşmanını da tanıyacak kadar tecrübe sahibi olmuştur. Öykü sonunda Ayvaz kendisine layık bulduğu altın kapıdaki kızı abilerinden kurtararak gider. Abileri ise kötülük misali bir durum arz eder. Kuyuya kardeşlerini bırakan Yusuf'un abileri ile kıskançlık ve haset dolu bir durum arz eden öykü kişileri olarak düşünülebilir.

Kışneme öyküsünde baba, anne, abi, abla ve başkişinin kendisinden oluşan beş kişilik bir aile şahıs kadrosu bulunmaktadır. Başkahraman yine evin en küçük oğludur. Öykü başında çıktığı zorlu bir macerayı tamamlamış olarak bitkin bir şekilde eve geri dönüş yolundadır. Bu zorlu süreçte ağaç kovuklarında yatmış olması, kendisine folklorik bir özellik katan başat etkenlerdendir. Nitekim geleneksel anlatılarda başkişinin ağaç kovuğu ile olan ilişkisi sıklıkla rastlanan bir durum olmakla beraber kahramanın macerasında dinlendirici ve sağaltıcı bir etkiye sahiptir. Başkişi döndüğünde ailesinden ablası dışındaki herkes ölmüştür. Evde gözünü açtığı sırada bir bacağının kaybolduğunu fark eder ve sebebini anlayamaz. Bu kaybolan bacak aynı zamanda öykünün gizemine dönüşmektedir. Ailenin diğer erkek karakterleri güçlü ve iradeli bir avcı olan baba ile babasına benzeyen abi Kemal'dir. Her iki karakter de hastalık dolayısıyla ölmüşlerdir ve öyküdeki görünürlükleri kısıtlı olan kişilerdir.

Eğil Çınarım Eğil öyküsünde erkek kahraman olarak Hakim adlı avcı genç ön plana çıkmaktadır. Babası civarın çok zengin ve varlıklı beylerinden olan Hakim, güçlü, kararlı ve becerikli bir avcıdır. Fakat kötücül bir avcıdan ziyade olumlu bir görünüm çizmektedir. Ceren'i çınar ağacında görünce ona âşık olması ve onu indirebilmek için kocakarı Hatice Ana'dan yardım alabilmesi gibi etkenler ile görünürlüğünü sağlasa da, öykü sonunda Ceren'e kavuşabilmek için verdiği söz nedeniyle Memet'i ararken, geyiğe dönüştüğünü bilmeden onu vurması öykünün kilit noktalarındandır. Bu durum her ne kadar içinde iyilik taşıyor olsa da bir avcının kötülüğünü ve kötücül etkisini görünür kılan bir unsurdur. Kendisine hiç zarar vermeyen geyiği avlaması, onu en

büyük arzusu olan Ceren'den uzaklaştırmıştır. Öte yandan hakim ile birlikte Ceren'in babası da önem arz eden erkek karakterlerdendir. İkinci eşinin baskısı ile çocuklarını orana bırakarak onları terk eden baba, bir kötülük nesnesi olarak öyküde rol alan görünürlüğü az fakat rolü kilit olan bir öykü kişisidir.

Tılsımlı Yorgan öyküsünde erkek karakter olarak kırk haramilerin komutanı Baba İhsan ve Kara Celal rol almaktadır. İkisi arasında geçişken bir kimlik yapısı ve kimlik karmaşası mevcuttur. Yiğit, cesur ve maharetli bir adam olan Kara Celal, tuttuğu cenkte Baba İhsan'ı öldürünce haramilerin korkusundan dolayı onun kılığına bürünür ve yerini alır. Hayatta kalmak amacı ile sergilediği bu eylem esnasında gerçekten kendini Baba İhsan olarak görmeye başlar. Düşmanının yerine geçen Kara Celal'in yaşadığı kimlik karmaşası “ben” ve “öteki”nin geçişi, bu kimlik ile düşmanlarının arasına karışması da “biz” ve “onlar”ın birleşmesi olarak düşünülebilir. ““Biz” ve “onlar” yalnızca iki ayrı insan grubunu değil, tümüyle farklı iki tutum arasındaki duygusal bağlanma ve antipati, güven ve kuşku, güvenlik ve korku, işbirliği ve çekişme arasındaki ayrımı temsil eder” (Bauman, 2010, s. 51). Kara Celal, “onlar”ın arasına ölüm kaygısı dolayısıyla yerleşmiş ve onların arasında güven ile kuşku veya korku ile güvenlik gibi zıtlıkların arasında kalarak varlığını sürdürmektedir. Kara Celal'in, Baba İhsan ile birleşmesi aynı zamanda bu zıtlıklarında birleşerek birbirlerini eritip yok etmesidir:

“Durunca bir sessizlik oldu. Baba İhsan ancak o zaman artık Baba İhsan değil de, Kara Celal olduğunu anladı; haramilerin o eski, güçlü, yenilmez komutanının başını nasıl kestiğini, kesilmiş başı uçurumdan aşağıya nasıl attığını, adamın giydiğini nasıl üstüne geçirdiğini anımsadı” (Ks, s. 66).

“Biz” ve “onlar” ayrımı zıt tutumlar çiftidir ve birbirlerinden ayrılamazlar. Bu kavramsal-davranışsal zıtlığın iki üyesi birbirini koşullandırır ve tamamlar (Bauman, 2010, s. 51). Bu noktada zıtlıkların birbirini tamamlaması ve ötekinin karşısında konumlandırılan biçimlendirilen “kendilik” olgusu da öyküde ön plana çıkar. Kara Celal olduğunu tekrar hatırlayan kahraman, bu anda bir kimlik bölünmesi daha yaşayarak karşı karşıya olduğu zıtlıkları tekrar açığa çıkarmaktadır. Ötekinin, arasında konumlanmış olan birey, kendiliğini anımsaması ile ortadan geçici süreliğine kaldırdığı zıtlıklar ve kimliksel kopuntuları yeniden duyumsamaya başlar. Bu da ikircikli ve paradoksal bir durumun ürünü olarak karakter üzerine sirayet etmiştir. En temelde ise zıtlıklar ile birbirini tamamlayan ve kendini konumlandıran iki kahramanın hem

geçişmesi hem de bölünmesi üzerinden meydana getirilmiş bir kimliksel yanılsama durumu ortaya konulmaktadır.

Nuh öyküsü, Nuh Söylencesine paralel olarak hayvan karakterlerin çoğunlukla yer aldığı bir öyküdür. Öyküdeki tek insan karakter ise yaratıcı tarafından bu canlıları gemide korumak ile görevlendirilmiş Nuh Peygamberdir. Nuh'un en güçlü ilişkisinin yılan ile olması ise mitsel açıdan sembolik bir anlam taşır. Nitekim mitsel söylencelerde çoğunla şeytan veya şeytanın yardımcısı olarak gösterilen yılan, bu kez yine benzer bir roldedir ve bu durum insan-şeytan ilişkisinin farklı bir versiyonunu ortaya koymaktadır. Can havliyle Nuh'tan söz alan yılan, ilk fırsatta bunun karşılığını bekleyerek demonist bir tutum sergiler. Ardından yakılınca küllerinin herkese bela olacağını söyler. Bu durum ateş ve şeytan ilişkisine dayalı alegorik bir ifade biçimidir ve şeytanın doğuşu, insan ile olan uyuşmazlıktan kaynaklanmaktadır. Dini açıdan da insan ile anlaşmazlığı üzerine şeytanileşen İblis, burada yılan üzerinden dönüştürülmüş ve bu dönüşüm Nuh üzerinden insan ile uyuşmazlık neticesinde gerçekleşmiştir. İslami kaynaklarda yılan Nuh'un gemisine alınmamıştır. Bu söylencede ise gemiye alınması sonucu insanlığın başına bir bela açmıştır.

Z. öyküsünde erkek karakter olarak Timur dikkat çekmektedir. Tarihi bir karakter olan Timur, öyküde de tarihsel kimliğine uygun olarak güçlü bir sultandır ve Ankara Savaşı'ndan yeni dönmüştür. Tarihi gerçekliklerde olduğu gibi fillerin bulunduğu bir orduya hükmeden Timur, fillerini çok sevdiğinden dolayı onları iyileştirmek adına bölgedeki maymunların soyunu tüketmeyi göze alır. Bu emir filler için olsa da doğa için yıkıcı bir karardır ve iyiliğin içinde barınan bir zalimliği belirginleştirmektedir. Timur'un öyküdeki işlevi kısıtlıdır.

Söz Satıcısı öyküsünde ana kişilerin tamamı erkek karakterlerden oluşmaktadır. İsfahan kralı Kenan, kötü vezir Ersel, Söz Satıcısı Adam, Şirin Lala ve Hekim başı başta gelen öykü kişileridir ve her biri belirli bir kavramı simgeler. Kenan, iyilik diyarını yöneten güç, kudret ve iyiliğin temsilcisidir. Ona lalalık eden Şirin Lala ise bilgeliği temsil eder ve ana kahramanın yardımcı olan bir bilge tipi oluşturur. Vezir Ersel, kötülüğün temsilcisidir. İyi ve mutlu bir düzende dahi iktidarı ele geçirmeye çalışan, içi fitne ile dolu olan ve insanoğlunun kötücül yüzünü yansılayan bir karakterdir. Hekim başı ise Ersel'in kötü planlarına kendini alet etmiş bir kişidir ve insanoğlunun kuklalaştırılmasına yönelik bir kötülüğün öyküye yerleştirilmiş nesnesidir. Öyküye

ismini veren Söz Satıcısı Adam ise sözün büyüsunü öyküye yerleştiren başat unsurdur. Söz-varlık ilişkisinin temeli bu kişi üzerinden oluşturulur ve Kenan, kötüler karşısında onun sattığı söz sayesinde hayatta kalmayı başarır. İsmi Hacıp olan bu kişinin, ismindeki engelleyicilik anlamı ön plana çıkmış ve sözün büyüsunü kullanarak kötülerin, iyileri yenmesini engellemiştir.

Canlanma öyküsünde insanı ya da insanlığı temsil eden üç ana karakterin üçü de erkek kişilerden oluşur. Yaşamlarını Erzurum’da sürdüren bu kişilerin her biri farklı bir mesleğe sahiptir. Marangoz ve terzi, kendi işlerinin ehli olan sanatçılar, imam ise güçlü bir eğitime sahip olan bilgili bir kişidir. Fakat her üçünde de insanın içinde barındığı bencilliği gözlemlemek mümkündür. Nitekim Sis adlı güzelin canlanması esnasında marangoz gördüğü kütüğü heykel haline getirir, terzi giydirir ve güzelleştirir, imam ise canlanması için dua eder ve bu muhteşem güzel canlanır. Fakat Sis, canlandıktan sonra her biri ona sahip olma hakkını kendinde görür. Bu noktada insanın sahip olma arzusu devreye girmiştir. İçinde bulunulan durum, insanın doğaya hükmetme, sömürme ve kendine ait görme alışkanlığının farklı bir versiyonudur. Yaşadıkları anlaşmazlık üzerine dahi Sis’e sormayı tercih etmeyip kadıya gitmeye karar verirler. Çünkü doğanın veya doğa canlılarının arzu ve isteklerinin bencil insan gözünde bir değeri yoktur. Sis’e canlılık veren Allah’tır ve bunu göz ardı eden üç kişi, doğanın da bir yaratıcısı olduğuna inanmalarına karşın, onu sömüren insanın izdüşümleridir. Kadıya gittiklerinde de insanlık adına durum değişmez ve kadı üçünü de kovarak doğayı imgeleyen Sis’i sahiplenir. İnsanoğlu bir kez daha doğayı sömürmektedir. Bu durum üzerine Sis canlılığını kaybeder. Doğa kaybedince, insan da kaybetmiştir fakat aynı insan bunu düşünmekten de acizdir.

2.8.1.5.2. Kadın Karakterler

Meşe Adamları’nın kadın karakteri ihtiyar kadındır. Gariban avcının karısı olan bu karakter, ihtiyarın da yönlendiricisi olup onu sürekli olarak ormana sevk eden kişidir. Gördüğü rüyalar gerçek olur ve halk hikâyeleri ile rivayetler konusunda bilgi sahibidir. Bu yönleri aynı zamanda kendisine birtakım şaman özellikleri de kazandırsa da tam anlamıyla bu durumu sağlayacak düzeyde değildir. Daha çok anlatılardaki “kocakarı” kalıbına uygundur. Öyküde kadın karakter olarak yer alan bir diğer kişi de yine meşe adamı gibi mitolojiden beslenmiş olan “Peri Kızı”dır. Bu peri kızı, sütü gelmeyen

ineğini av yakalayamayan gariban avcıya vererek ona iyilik yapar. Böylece masalsı atmosfer iyice arttırılır. Masalların TDK sözlüğündeki; “Genellikle halkın yarattığı, hayale dayanan, sözlü gelenekte yaşayan, çoğunlukla insanlar, hayvanlar ile cadı, cin, peri vb varlıkların başından geçen olağanüstü olayları anlatan edebi tür” (Azazi, 2019, s. 42). Şeklindeki tanımı düşünüldüğünde bu atmosferin peri kızı ile birlikte iyice belirginleştirildiğine hükmedilebilir. Üstelik öykü içinde de ihtiyar kadın tarafından meşe adamlarının halk hikâyelerine dayandığı ifade edilir. Her iki kadın karakter de bu doğrultuda metnin yapısındaki masalsılık boyutunu arttırma konusunda önemli işlevlere sahiptir.

Zümrüdüanka öyküsünde yeraltı dünyasına açılan kuyuda bulunan üç kız, öyküde kadın karakter olarak yer alırlar. İlki 18 yaşında bronz kapıda, ikincisi 16 yaşında gümüş kapıda Üçüncüsü ise 14 yaşında altın kapıda bekler. Her biri Ayvaz tarafından kurtarılan masal kızlarıdır. Gariplikten kurtulmak için düştükleri bu kuyuda mahsur kalmış ve pişman olmuşlardır. Öykü sonunda her biri Hikmet’in bir oğluyla evlenir. Öyküdeki görünürlükleri oldukça azdır.

Kışneme öyküsünde kadın karakter olarak başkahramanın annesi ve ablası görev yapar. Anne öyküde yitirilen koyunlar dolayısıyla ağlamakla meşguldür. Abla ise geçmişe dönük çağrışımlarda hasta olarak betimlenmesine karşın başkişi döndüğü vakit sağ kalmayı başaran tek kişidir. Solgun yüzlü ve zayıf yapılı olan abla, horozgözü çorbası yaparak başkişiyi sağaltır ve onun yardımcısı konumuna doğru evrilir.

Eğil Çınarım Eğil öyküsünde başkarakter olarak bir Ceren isimli kahraman gösterilebilir. Tamamen masalı bir karakterdir. Annesini kaybedip, üvey anne baskısına maruz kalmış ve sonrasında babası tarafından itilerek ormana sığınmak durumunda kalmıştır. Bu yönüyle üvey anne mağduru olan masal kızlarını andırmaktadır. İsmi, ceylan anlamına gelen “Ceren” olması ise masumiyetini ve güzelliğini simgelemesinin yanı sıra ormanı benimsemesinin bir izdüşümü olarak nitelendirilebilir. Üstelik bu benimseyiş karşısında orman da ona yardım edecektir. Bu noktada ağaç motifi daha belirgin bir şekilde varlık gösterir:

“Altında durdukları büyük çınara döndü. Eğil çınarım eğil, dedi. Çınar eğildi, Ceren’i tutup güçlü dallarının arasına aldı, sonra doğrulup ormanın yapraklarla dolu çatısına akıp gitti” (Ks, s. 52).

Bu durum öykünün masalsılığını en üst noktaya iten etkenlerdendir. “Masallarda zor durumda kalan kızların tehlikelerden korunmak amacıyla “eğil dalım eğil” veya “eğil

kavağım eğil” diyerek ağacın üzerine çıkmaları ve tehlikelerden korunmaları birçok masalda görülmektedir” (Bütüner, 2017, s. 499). Ceren ise öykü ismini de şekillendiren “eğil çınarım eğil” ifadesi ile ağaçtan yardım alır ve ona sığınır. Bu noktada çınar ağacı onu korumakla beraber ona hürmet eder. Ceren, masal kızlarına özgü saflık, güzellik ve etkileyicilik ile Hakim’i de etkilemiş ve kardeşini bulması karşılığında ona varacağına sözünü vermiştir. Fakat bu durum anlatıyı masaldan alıp trajik bir zemine kaydırmış ve Memet’in ölümüne sebebiyet vermiştir. Dolayısıyla Ceren’in hüznü avcılık nedeniyle sonlanmamıştır. Bu da geyik, ceylan ve doğa üzerinden avcılığın kötücüllüğüne yapılmış sembolik bir eleştiridir. Öykü metninin diğer kadın kişileri ise Ceren’i ağaçtan indiren ve etrafınca cadı zannedilse de aslında içinde iyilik olan Hatice Ana ile Ceren’in üvey annesidir. Ceren’in analığı, masallardaki üvey anne rolüne uygun olarak kötülüğü temsil eder.

Üvey annelik hem Türk romanlarında hem de halk hikâyelerinde toplumsal bir sorun olarak görülür. Bu tarz edebi kurgularda üvey anneler katı yürekli kadınlar olarak tanımlanır, yetimleri genellikle döver ve kötü muamele ederler (Doğramacıoğlu, 2015, s. 946). Bu bağlamda Ceren ve kardeşini evden uzaklaştıran üvey annenin, yetim çocuklar ile olan ilişkisi de benzerdir. Hatice Ana ise “koca karı” rolünde yardımseverliği temsil eder.

Tılsımlı Yorgan öyküsünde Baba İhsan’ın mağarada yanında tuttuğu kadın oldukça önemli bir karakterdir. Kendisini Baba İhsan’ın yerine koyan Kara Celal’in bu edimini devam ettiren kilit unsur bu kadındır. Nitekim bütün gerçeklerin farkında olmasına rağmen Kara Celal’in kimlik konumlandırma girişimi sürdürmüş ve Baba İhsan olarak devam etmesini sağlayarak onun yardımcısı konumuna geçmiştir. Kara Celal’e herkesin, her şeyin farkında olduğunu fark ettiren de yine bu “beyaz döşlü” kadındır. Kara Celal bu sayede tekrar “onlar”ın arasında sıkışmış bir “ben” olarak yer aldığını fark eder. Kimlik değişiminden sonra bu edimleri dolayısıyla kahramanın en büyük yardımcısı konumuna geçmiştir. Geleneksel anlatılardaki âşık olunan kadın yardımcı karamanın bir prototipi olarak değerlendirilebilir.

Z. adlı öyküde kedi ile kavga edip maymunların sonunu getiren kadın kilit karakterlerden birisidir. Öyküdeki bazı işaretler kendisi hakkında bir cadı izlenimi vermektedir ki bu noktada kadın karakter olarak kurgulanmasının önemi daha da belirginleşmiş olur. Nitekim sahip olduğu “demon kadın” kimliği ile cadı kimliğine

doğru yönelen bir yapıya sahiptir. Bu durum kendisini hem Türk folklorundan hem de Avrupa'daki Ortaçağ'da gelişmeye başlayan modern cadı kimliğinden beslendiğini gösterir. “Türk folklorundaki cadı kavramı daha çok, büyülu güçlere sahip çocuk düşmanı oluşu ve yaşlı, çirkin, yalnız kadın imajıyla masal cadısına karşılık gelmektedir” (Akın, 2001, s. 131). Modern cadı kavramı ise demonizmi metne yerleştiren ve elinde süpürge ile tasvir edilen bir kimliğe sahiptir. Öyküdeki Kadın, bu noktada her iki kültürden de beslenir ve Türk folklorundaki gibi alenen cadı olarak ifade edilmek yerine yalnız, çirkin ve kötü kadın rolüne bürünür, modern cadı kimliğindeki gibi de ateş ve süpürge ile olan ilişki içinde tasvir edilir:

“Derken kadın kibrit çaktı. Odanın içine cılız bir ışık yayıldı. Kadının yüzü, çenesi aydınlandı. Işık aşağıdan vurduğu için, gözleri kapalı gibi görünüyordu kadın. Korkunç görünüyordu. Tamam. Tamam, diye geçirip duruyordu içinden. Kibriti kedinin üstüne attı. Hayvan bir anda alev aldı, mavi, kırmızı, ansızın yükselip kıvılcımlanan bir alevdi bu. Tüy kokusu çıkıp yükseldi, bir cızırtı geldi kedinin üstünden. (...)

Kadın, kedinin hışmından korunmak için kenara çekildi, sırtını duvara yasladı süpürgeyi de yeniden eline aldı” (Ks, s. 86).

Süpürge cadının ayrılmaz bir parçasıdır. Bunun nedeni kayın, huş gibi ağaçların kuru dallarından kaynaklanır. Ağaçları, perilerin mekânı olarak kabul eden inanışın yaygınlaşmasıyla süpürgelerin büyülu güçlerle yüklü olduğu kabul edilmiştir. Yine süpürgeyle toplanan pislikler dışarı atılmaz ve evin bir köşesinde toplanarak ateşle yakılır. Süpürgeye binen cadı, kötülüklerle dolaşan dişi bir demon olsa da insani vasıflarını da henüz yitirmemiştir (Akın, 2001, s. 132). Bu bağlamda kadının elinde süpürge ile tasvir edilmesi ve kediyi ateşle yakmasının yanında yalnız, çirkin ve kötü bir imaj taşımasından dolayı bir masal cadısına yatkınlığı söz konusudur. Üstelik insani özellikleri devam etmekte ve hayvanların dünyasına da büyük kötülük etmektedir. Bu doğrultuda söz konusu kadın karakter, öykü yerleştirilmiş bir Anadolu folkloru cadısı veya demonizmi belirgin kılan dişi demon olarak düşünülebilir.

Canlanma öyküsünde doğanın öyküye yerleştirilen bir temsilcisi olan başkalaşıma uğramış bir kadın karakter bulunmaktadır. Sis adlı bu karakter, ormanda bir kütük iken marangoz tarafından heykelleştirilmiş, terzi tarafından giydirilmiş, imam tarafından da edilen dua neticesinde canlanmıştır. Bir ağaçtan meydana gelmiş olması Türk folklorundaki ağaç ve gelin ilişkisine doğru bir yönlendirme yapar ve bu noktada özne, doğayı simgeleyen bir anlatı kişisine dönüşür. Annesinin sis olduğunu söylemesi ise

doğaya ait oluşun diğer ifade biçimidir. Üç meslek sahibi de onun canlandığını görünce sahip olma hakkını da kendilerinde görür. Böylece insanın doğaya sahip olduğunu sanma arzusunun bir izdüşümü gerçekleşir ve bunun dışavurumu karakterler üzerinden yansıtılır. Sis'in fikirlerine ise önem verilmez. Öykü sonunda insanların dünyasında yabancı olan, uyuşamayan ve canı sıkılan Sis, toprağa deyince tekrar ağaç olur ve özüne döner. Bu öze dönüş, doğanın devingenliğini gösterse de doğaya hükmetme arzusuna engel olamayan insanın da kaybediştir. Bütün bu bulgular üzerinden Sis için öyküdeki doğanın varlığa yansıyan yüzü nitelemesi yapmak mümkündür.

2.8.1.5.3. Çocuk Karakterler

Sarraf öyküsünde norm karakter işlevine sahip olan ve öyküye de adını veren Sarraf, bir çocuk kimliği ile okura sunulmuştur. Çocuğun dünyasından anlatılar aktarmayı sıklıkla uygulayan ve bunu vakaları çocuğun muhayyilesinin süzgecinden geçirerek uygulayan Faruk Duman, bu kez bir çocuğu anlatıcı rolünden alarak norm karakter işlevi ile kurgulamıştır. Köroğlu'nda Ayvaz'ın rolüne yakın bir görünüm çizen bu çocuk, başkahraman Uruz Bey'in en önemli yardımcısına dönüşen ve henüz çocuk yaşında bilgeliğe ulaşmış bir karakterdir:

“Ufak tefek, cin sarısı bir şeydi. Yüzünün koyu kızılı, vaktinden önce büyümüş gibi gösteriyordu onu; güneşin altında nasırlaşmış bir yüz, çalışmakla çelikleşmiş eller ayaklar, görmüş geçirmiş gözler... Zehir gibi bir çocuk, diye geçirdi aklından Uruz, hayat onu erken yaşta bilgeleştirmiş, kolay mıdır bunca şeyin sarraflığı” (Ks, s. 22).

Çocuk mesleğinin gereğine uygun olarak erken yaşta bilgeliğe sahip olabilmiştir ve hayatın sıkıntılı durumlarını birçok kez deneyimlemiştir. Bu yönü, fiziksel özellikleri, becerikliliği ve yaşı ile birleştirilince öykü metninde ismi de geçen Ayvaz'la büyük benzerlikler taşıdığı görülür. Üstelik Uruz Bey'in hayatını da iki kez kurtararak onun en önemli yardımcı olur. Uruz Bey'in gerçekleri görmesini sağlayan kişi de yine sarraf çocuğun kendisidir. Öykü sonunda Uruz Bey ile bu sarraf çocuk, Köroğlu ve Ayvaz gibi birbirinden ayrılmayan ikili olurlar.

Eğil Çınarım Eğil öyküsünde başkahraman Ceren'in kardeşi olan Memet, kitabın en Önemli çocuk karakterlerinden biridir. Ablası ile birlikte üvey annesinin zoru ile babası tarafından ormana bırakılan bu çocuk, masalda Türk kültüründe büyük önem taşıyan geyik sembolizmini işlevsel hale getiren başat etkidir.

“Geyik sembolizminin Türk kültüründeki yerinin bu kadar sağlam olması 15000 yıldır geyik ile iç içe olmalarından kaynaklanmaktadır. Türk kültür ve inanışlarına göre geyik, soyun atasıdır ve tanrıdan kut alır. Türklerin dini inanışlarının tarih boyunca değişmesine rağmen inandıkları hemen hemen bütün dinlerin mitolojisinde geyiğin kutsal bir ruh veya figür olarak var olmuş olmasıdır” (Özhan, 2021, s. 109).

Memet, ormanda susayınca bir geyiğin ayak izinde birikmiş olan suyu içer ve bir geyiğe dönüşünce bu güçlü motif öykünün kurgusunda gizli bir yönlendirici olarak yer almaya başlar. Aynı zamanda bu çocuk karakter üzerinden anlatıya bir metamorfoz olayı yerleştirilmiş olur ve karakter bir metamorf olarak anlatıya devam eder. Memet, artık bir geyiktir. Masalın orijinal varyantında da var olan bu durum, Faruk Duman anlatılarında sıklıkla kullanılan hayvanların dönüştürücü etkisi ile bağdaşık bir yapıya büründürülerek öyküye yerleştirilmiştir. Bir insan gibi düşünür, konuşur fakat bir geyik gibi hareket eder. Ormanın merhameti, zenginliği ve çekiciliği Memet üzerine doğru çekilir. Bu nedenle kendisinden etkilenen avcı onu vurur. Vurulduğunda ise tekrar eski haline döner ve Memet olarak ölür. “Geyik motifi doğurganlığın, şekil değiştirmenin, geyik avlamanın doğuracağı acı sonuçların, ölümün, yeniden doğuşun, rehberliğin, uzun ömrün, sembolü olarak kullanılmış ve günümüze kadar gelmiştir” (Özhan, 2021, s. 110). Geyik motifinin burada sağladığı fonksiyon geyik avlamanın doğuracağı acı üzerine kuruludur. Geyiğe dönüşen Memet, Hakim’in Ceren’e kavuşabilmesi için tek koşuldur ve vurulunca bu koşul imkânsızlığa gömülmüş olur. Hâkim, geyik avlamanın cezasını en büyük arzusuna kavuşmaktan men edilerek ödeyecektir. Bu bağlamı sağlayan kilit nokta ise metamorfoz geçirerek geyiğe dönüşmüş olan çocuk karakterdir.

2.8.2. İzleksel Kurgu

2.8.2.1. Başkalaşma

Türk ve dünya edebiyatında birinin yerine geçme veya birine dönüşme durumları, oldukça eski zamanlardan beri kullanılmış olan izleklerdir. Birinin yerini geçici bir süre alma, ona dönüşme, eski dönem anlatılarında; don değiştirme, başka kılığa girme, libas değiştirme, tek taraflı onun yerini alma gibi unsurlardan oluşur. Masallar, bu dönüşüm fikrini “don değiştirme” motifi ile çözümlemiştir. Sözelimi, Yılan Prens masalında tıpkı Kahka’nın Dönüşüm romanında olduğu gibi bir insanın sürüngen/böceğe dönüşmesi anlatılır. Bu içe kapanma durumları aslında zorbalaşan dışsal gerçekliğin ve

absürtleşerek içi boşalan yaşam modellerinin topyekün protestosu veya reddi anlamı taşır (Korkmaz, 2015a, s. 115). *Kargasabunu* öykülerinde de başkalaşma, başka birinin yerine geçme ve buna dayalı olarak şekil değiştirme gibi durumlar, önemli bir yönlendirici güç ve arka plan olarak yer alır. Bu durum neticesinde öykülerde yabancılaşma, ötekinin yerini alma ve kendiliği kaybetme gibi izleksel açıdan birçok belirleyici modern anlatı menşei faktör somutlaştırılmıştır. Ek olarak öykülerin geleneksel anlatılar ve folklordan beslenmiş olmasının da bu konuda önemli katkısı bulunmaktadır. Bu sayede hem modern anlatı hem de geleneksel anlatı formlarının bulunduğu bir ortak nokta daha açığa çıkar.

Başkalaşma ile mitolojide ve mitolojik metinlerin mevcut olduğu masal ve destanlarda sıkça karşılaşılmaktadır. Bu olay dikkatlice analiz edildiğinde Eski Çağ mitolojik inanç sisteminin kendisini gösterdiği fark edilmektedir. Dönüşüm olayı kahramanı içine düştüğü zorluktan çıkarmaktadır. Bazen de kahramana ceza verilecektir. Dönüşüm ister kurtuluş, ister ceza sebebinden olsun belli ki, insanın Tanrı'ya, yerin göğe daha yakın olması düşüncesinden doğmuştur. Yerin göğe daha yakın olduğu inancı derlenmiş mitolojik metinlerde açıkça görülmektedir (Gazanfargızı, 2021, s. 66). Şekil değiştirme, masal ve efsanelerde sık sık görülen bir motif grubudur. Çeşitli sebeplerle bu değişmelere müracaat edilir. Efsane ile masallardaki değişmeler, ana hatlarıyla birbirlerine benzerlerse de teferruatta mühim farklara sahiptirler. Bu değişmeler efsanelerde genellikle Allah'a edilen bir niyazın neticesinde olur. Bazı veliler de bu değişmelerde rol oynarlar. Masallarda ise değişmeleri yapanlar, sihirbaz gibi hususi güce sahip olanlar ile sihirli değneği elde eden her tabakadan insanlardır (Sakaoğlu, 1980, s. 32). Söz konusu durumun *Kargasabunu* öykülerindeki görüntüsü ise çeşitlilik gösteren bir yapıya sahiptir. Başkalaşma olaylarında insandan bitkiye, insandan hayvana, insandan insana ve bitkiden insana vb. doğru gerçekleşen birbirinden farklı geçiş durumları mevcuttur.

Kitaptaki kronolojik sıradan hareketle ilk görülen başkalaşma olayı insandan bitkiye doğru gerçekleşen bir dönüşümdür. Kitabın ilk öyküsü olan *Meşe Adamları*'nda, kısmi bir şekilde ağaca dönüşen “meşe adamları” varlık göstermektedir. Öyküdeki ilk görünümünü başkişiyi ormanda takip etmekle sağlayan bu ağaç adamların, askerden dönüşmüş olma sezdirimi ile folklorik bir çağrışım alanı oluşturulur:

“Böyle ıssız bir yerde garip bir ihtiyarı kim takip eder? Aklıma savaş kaçıkları ya da yolunu yitirmiş askerler geliyordu” (Ks, s. 12).

Erzurum, Erzincan, Van, Yozgat gibi Anadolu'nun değişik bölgelerindeki efsanelerde düşman aldırışına uğrayan Türk askeri veya Müslüman gençler, ağaca döner (Ergun, 1997, s. 180). Erzurum-Kars bölgesinde geçen öykü için de benzer bir durum geçerlidir. *Kişneme* öyküsünde de varlık gösteren bu meşe adamlarının askerden veya savaş kaçaklarından dönüşmüş olması, öykünün kilit noktası olmakla beraber kahramanların içinde bırakılacağı zorlu muğlaklıkların da başlangıç çizgisidir. Öykü başkışisinin, dönüşüme uğramış bu kişileri kabullenmeyişi, onlardan kurtulmak isteyişi gibi güdülerle onlara karşı eylemselleştirdiği canice tutumu, hem kendinden olmayan “öteki”ye dönüşmüşlere hem de doğaya karşı oluşmuş bir şiddeti açığa çıkarır. Nitekim bu adamı ateşe vererek ondan kurtulan başkışı, hem doğanın bir parçasını hem de ötekine dönüşmüş bir figürü yakmıştır. Bu da insan-doğa ayrımını ortaya çıkarmakla birlikte insanı benimseyen doğaya karşı, doğayı benimsemeyen insanın vahşice tutumunun imgesel bir resmi olarak değerlendirilebilir.

Başkalaşmanın bir diğer versiyonu ise insandan hayvana geçiş üzerine kuruludur. Bu durumun en somut örneği ile *Eğil Çınarım Eğil* öyküsünde karşılaşmak mümkündür. Öyküde geleneksel formlarda sıklıkla görülen bir motif olan geyiğe dönüşme söz konusudur. “Mitolojimizde boynuzlu hayvanın önemi büyüktür ve ağacın dalı gibi boynuzu uzanan geyiğin de bu kutsallıktan nasibini alması şarttır. Dönüşüm hikâyelerinde ismi en çok geçen hayvanlardan geyiğin kutsallığını hem de avcılık hikâyelerinde ve mitolojik diğer metinlerde de görmek mümkündür” (Gazanfargızı, 2021, s. 73). Avcı-geyik ilişkisi bu noktada büyük önem arz eder. Nitekim geyiğin insana dönüşmesi ile aynı zamanda animist bir form oluşturulmuştur ve geyik bir ruh sahibi olarak konumlandırılmıştır. Hakim adlı avcı, Memet’i ararken bu geyiği vurur ve geyik Ölünce Memet’e dönüşür. Böylece av esnasında bir can’ı yok ettiğinin farkında olmayan veya bunu önemsemeyen avcı, bir can aldığını fark etmiş olur. Bu da animist bir imge alanı oluşturmakla birlikte, doğaya dönük acımasız bir tutumun da yüksek dereceli vahşet boyutunun somutlaştırılmasıdır. Ek olarak bu durumun akıbeti sayesinde aynı zamanda öykü, folklordan kısmi bir şekilde sıyrılarak postmodern yapıya da bürünmüş olur:

“Memet eğilip ağzını geyik izine dayadı, suyu içti. İçer içmez de, koca, oynak, çalak bir güvez geyiğe dönüştü” (Ks, s. 50).

Geyik izinden su içen bir çocuğun geyiğe dönmesini işleyen bir motif, eğer bir masal içerisinde geçerse masalın sonunda kahramanın genellikle sihirden kurtularak tekrar

eski haline döndüğü görülür. Aynı motif bir efsane içinde olursa çocuk, eski haline dönemeyecektir (Ergun, 1997, s. 175). Öyküde ise bu durum bir paradoks oluşturmaktadır. Memet adlı çocuk, ancak ölünce eski haline dönmüştür. Dolayısıyla hem masallardaki gibi eski haline dönmüş hem de yaşarken değil ölünce olduğu için efsanelerdeki gibi eski haline dönememiş sayılabilir. Bu da öykünün folklordan beslenen postmodern yapısına uygun düşen bir sonuçtur. Totalde ise postmodern kalıplar içine yerleştirilmiş geleneksel bir motif üzerinden metaforik bir içerik oluşturulduğu ve doğa-insan ilişkisiyle şiddet içerimli bir yaklaşım tarzı ile karşılaşılmaktadır.

Öykülerde şekil değiştirme veya başkalaşma durumunun görüngü alanlarından birisi de insandan insana doğru yönelmiş olan “başka birinin yerini alma” veya “başka birinin yerine geçme” durumudur. Bu tarz bir durumun en belirgin olduğu öykü *Tılsımlı Yorgan* öyküsüdür. Nitekim öykü bir insanın, başka bir insanın yerine geçme durumu ile başlayan “o”na dönüşme süreci üzerine kuruludur. Başkasının yerini alma durumlarında; “rutinleştiği için anlamını yitiren yaşam modelleri, metaforik dönüştürme yöntemiyle karikatürize edilerek değersizleştirilir, silinir ve yeni görme biçimine uygun zemin hazırlanır” (Korkmaz, 2015a, s. 116). Bu oluşum öykü içerisinde Kara Celal’in maruz kaldığı zorbalanmış bir dışsal gerçeklik üzerinden örülmüştür. Nitekim Kırk Haramiler karşısında yenileceğini anlayan Kara Celal’in, haramilerin başı olan Baba İhsan’ın kılığına girmek zorunda kalması zorbalanmış bir dışsal gerçekliğin ürünüdür:

“Baba İhsan ancak o zaman artık Baba İhsan değil de, Kara Celal olduğunu anladı; (...)

Ama, bunları anımsadığı zaman. Korkuyla nasıl alçaldığı da geldi aklına. Demek –isterse Kar Celal olsun adı- korkuya bir kez aldanmaya görsün” (Ks, s. 66).

Kara Celal, haramilerin karşısında yenileceğini anlayınca artık dışsal gerçeklikler ve karşısındaki güç nezdinde onun yaşamı değersizleşmiştir. Bu durum ölüme doğru ilerlediğinde metaforik bir silinme olgusuna dönüşür. Bu netice sayesinde Kara Celal’in, Baba İhsan’ın yerine geçmesi için uygun zemin hazırlanmış olur. Kara Celal, bu edimi gerçekleştirip Baba İhsan’ın kılığına girer ve onun yerini alır. O artık Kara Celal değil, öteki olarak konumlandığı Baba İhsan’dır. Ötekinin yerini alış ile imgesel bir aktarım daha meydana gelir. “İnsan, daima içinde bir ötekini, gölgesini, “öbür-yüz”ünü taşır. Özbilince erişmek için zıtlıklar karmaşası olan insanın; kendi

kaynaklarıyla, içsel değerleriyle, öteki yüzüyle/gölgesiyle barışık olması şarttır” (Korkmaz, 2015a, s. 128). Kara Celal, öteki olarak konumlandırılmış olan Baba İhsan’ın yerine geçtiği vakit hem kendi özüyle hem de içinde barındırdığı ötekiyle yüzleşme fırsatı bulur. Bu da bireyin ikircikli ve paradoksal yapısını ortaya koyan diyalektik bir tutum içermektedir ve bu içerik sayesinde başka birinin yerini alma durumu üzerinden içsel bir yolculuk da gerçekleştirilir.

Kitapta kullanılan başkalaşma modellerinden birisi de bitkiden insana doğru sağlanmış olan bir dönüşüm durumudur. *Canlanma* öyküsünde kesilmiş bir ağaç gövdesinin Sis adı verilmiş olan güzel bir kıza dönüşmesi anlatılır. Terzi, marangoz ve imam olan üç arkadaşın ormandaki yolculuğunda her birinin katkısı ile bu kütük güzel bir kıza dönüşmüştür. İlk olarak marangoz kütüğü yontar ve heykele çevirir. Sonrasında terzi onu giydirir ve renklendirir. İmam ise ettiği dua neticesinde bir kız haline gelmiş bu ağaca yaratıcı tarafından ruh üflenmesine vesile olur. Sonuç olarak kesilmiş bir ağaç gödeşinden ibaret olan kütük, güzel bir kıza dönüşmüştür. Kız ile her üçünün de evlenmek istemesi ise geleneksel formlardaki ağaç ve gelin ilişkisini bir kez daha görünür kılar. Fakat bu dönüşüm olayı Sis üzerinden devam eder. Kurgunun ilerleyen seyrinde kendinden daha güzel bir kız ile karşılaşan Sis’in tekrar bir ağaca dönüşmesi ve toprağa dönmesi dönüşüm durumunun devingenliğini arttırıcı bir unsurdur. Üstelik Sis, bulunduğu vakitteki gibi kesik bir kütük değil capcanlı ve diri bir ağaç olarak torağa kök salar. Böylelikle başkalaşımın ardından bir öze dönüş durumu da gerçekleşmiş olur.

2.8.2.2. Şiddet

Kargasabunu öyküleri; masal, efsane ve halk hikâyesi kaynaklı postmodern anlatılar olduğundan mütevellit bu anlatıların çerçevesine dayalı olarak grotesk bir atmosfere sahiptirler. Korkunçluk ortamı oluşturan grotesk atmosferin temel dayanağı ise şiddettir. Şiddet aynı zamanda kahramanları yönlendiren ve onların gerçek kişiliklerini görünür kılan bir unsur olarak kurguya yerleştirilmiştir. Bu doğrultuda şiddet kavramını söz konusu öykülerde birer izlek olarak ele almak mümkündür.

Kitabın ilk öyküsü *Meşe Adamları*’nda, başkahramanın yarı ağaç yarı insan olan bu yaratıklara karşı sergilediği tutum şiddetin korkunç bir görünümünü yansıtır. Nitekim bu yaratıklardan kurtulma arayışında olan ihtiyar avcının, hiç acıma duygusu

yaşamadan Meşe Adamını ateşe vermesi, eril şiddetin alegorik bir ifade biçimi olarak değerlendirilebilir:

“Sonra kibriti elime aldım. O da kendi kibritini aldı. Çaktım. Meşe Adamı birden parlayıp alev aldı ve cayır cayır yanmaya başladı. Gözyaşları ve böğürtüler içinde sedirden kalktı, hızla, yana yana, sürüne sürüne evden çıktı, ormana doğru çekilip gitti” (Ks, s. 15).

Meşe Adamı’na karşı, ihtiyar çiftin edimi oldukça önemlidir. Kadın karakter ona karşı bir rahatsızlık hissiyatı yerine kabullenme ediminde olsa da yaşlı adamın onu yakması eril şiddetin bir görünümüdür. Nitekim şiddet, eril gücün elindedir ve eril güç iktidarını korumak adına çekinmeden şiddete başvurabilmektedir. Öte yandan bu şiddet, meşe adamının doğadan olması düşünüldüğünde doğaya karşı sergilenmiş bir şiddet olarak düşünülebilir. Doğaya karşı insanın vahşice tutumunun şiddet üzerinden gösteriminin bir diğer versiyonu ise “av” ve “avcılık” olguları üzerinden yansıtılmaktadır.

Av insanın en eski tutkularındandır. Besin zincirinde önem taşımasının yanı sıra asıl olarak şiddet, özellikle hayvana ve doğaya yönelik şiddet yönüyle öne çıkar. İnsan, avlanma yoluyla içindeki “hayvan”ı (“can”ı) da öldürdüğünün farkında değildir. Her şey ona normal gelir. Çünkü yüzyıllar boyunca süren ve toplumun ortak bilincini oluşturan bir şiddet geleneğinin içinde yol alır. Bu, aynı zamanda eril şiddetin daimi olarak çoğaltılmasıdır (Soyşekerci, 2021). Söz konusu durumun oldukça belirleyici bir örneği ile *Eğil Çınarım Eğil* örneğinde karşılaşılmaktadır. Öyküde Memet’in bir geyiğe dönüşmesi neticesinde geyiğin bir can olduğunu avcı algılamış olur. Nitekim Avcı Hakim geyiği vurduğunda geyik eski haline döner ve Hakim’in bulmak için mücadele ettiği Memet olarak ölür. Hakim adlı avcı o anda bir can aldığını fark etmiş olur. Şiddetin yansıması bu defa bir hayal kırıklığı ve trajik bir tablo oluşturmaktadır.

*Sarra*f, *Zümrüdüka* ve *Söz Satıcısı* öykülerinde ise şiddetin ortaya çıkışı haset, kıskançlık ve kibir gibi olumsuz olgular üzerine kuruludur. Sarraf öyküsünde, başkişi olan Sultan Uruz Bey, çevresindekilerin kendi kibirli durumları ve kıskançlıkları nedeniyle türlü tuzaklara maruz kalır ve bu tuzakların tamamı şiddet içerikli ölümcül planlardır. Uruz Bey, sarraflık yapan çocuğun sayesinde bu tuzakları atlatmayı başarır. Benzer durum Söz Satıcısı’nda da vardır. Bu defa Kenan adlı sultan, haset ve kıskançlık nedeniyle veziri Ersel’in tuzağına maruz kalır ve söz satıcısı olan adam sayesinde bu ölümcül tuzaktan kurtulur. Her iki öyküde de masum sultanlar ve onlara karşı kurulan şiddet içerikli tuzaklar bulunur ve yine her iki öyküde de meslekleri ile öyküyü

isimlendiren kişiler onları bu şiddete maruz kalmaktan kurtarır. *Zümrüdüanka* öyküsünde ise haset-şiddet ilişkisi kardeşler arasında varlık bulur. Güzel kıza sahip olan kardeşleri Ayvaz'a karşı haset güden iki abisi onu kuyuda bırakarak yeraltının korkunçluklarına itekler. Bu noktada yine bir şiddet durumu oluşur ve bu durum Hz. Yusuf'un, abileri tarafından kuyuya terk edilmesine benzer. İnsanın ilkel benliğinde var olan kötülükler; haset, kin ve kıskançlık duyumsamaları oluşturmuş ve bu negatif duyumsamaların dışavurumu da şiddet kavramı ile gerçekleşmiştir. Dolayısıyla şiddet bu öykülerin tamamında bir dışavurumdur ve insanın ilkel duygularının kötücül yüzlerini ortaya koymaktadır.

Tılsımlı Yorgan öyküsünde ise şiddet hâkim güç odağı ve iktidarı korumak ile ele geçirmek arasındaki mücadeleler üzerinden şekillenir. Öyküde Kara Celal adlı cengâver ile Kırk Haramilerin kavgası bu durumu bir örneğidir. Kırk Haramiler iktidarlarını korumak adına şiddete başvurmaktayken, Kara Celal de hem korunmak hem de iktidarı ele geçirebilmek için şiddet kullanmak zorunda kalır. Nitekim Kara Celal yine şiddet derecesi yüksek bir şekilde Baba İhsan'ı öldürünce iktidarı ele geçirmiş olur. Dolayısıyla eril şiddet, bir kez daha güç odaklarına hizmet eder. Şiddeti elinde bulunduran güç için bir noktadan sonra iktidarı ele almak daha kolay bir eylem haline gelir.

Şiddetin bir diğer görüngü halkası ise cezalandırma durumudur. Nitekim insanlık tarih boyunca kötü olanı veya kötülük edeni cezalandırmak adına şiddete başvurmuştur. Cezalandırma durumu üzerinden açığa çıkan şiddet, *Kargasabunu*'nda mistik bir anlatı ile ifade edilir. *Nuh* öyküsünde kibrine yenik düşen yılan, gemide huzursuzluk çıkarınca cezalandırılır. Cezası ise ateşe atılarak yakılmaktır. Bu ceza infaz edildiği vakit yılanı karşı büyük bir şiddet de uygulanmış olur. Yılan ise onlara karşılık olarak geri dönüp her canlının başına bela olacağını söyleyerek şeytana dönüşeceğinin sinyallerini verir. Dini açıdan fani dünya kötülüklerinin, cehennemde şiddet ile cezalandırılacağı inancı da bu durum ile paraleldir ve böylece şiddet aynı zamanda mistik bir boyut yakalamış olur.

3. BÖLÜM

ROMANLARDA YAPI VE İZLEK

3.1. PİRİ – KAYIP DENİZLER ÜZERİNDE BİR ANIMAMA

3.1.1. Romanın Kimliği

Pîrî, yazın hayatına öykü yazarlığı ile başlayıp daha sonradan roman türünde eserler üreten Faruk Duman'ın ilk romanıdır. Masalsı özellikler ve fantastik söylem unsurları barındıran eserin konusu, 16. Yüzyıl Osmanlı Dönemi'nde geçmekte olup, Yusuf adında ki bir Osmanlı Paşası olan Denizcinin, gemisinde leventleri ile birlikte yapmış olduğu gerçeküstülüklerle bezenmiş, kayıp ve karanlık denizlere doğru ilerleyen efsunlu bir yolculuğu anlatmaktadır. Konusunu uzak tarihten alması ve büyü/efsunlu anlatımlı bir yapıya sahip olmasına rağmen roman, Doğu mistisizminin ve tarihsel bilgilerin dışında bir yolculuktan bahsetmektedir. Gerçekler ve düşler arasında yaşanan gelgitler şeklinde geçen bu yolculuk, kapalı ya da örtük olarak değerlendirilebilecek bir dil ve imgesel bir üslup kullanılarak anlatılmıştır. Uçsuz ve bucaksız olarak nitelendirilen denizlerin ana mekân olduğu kurguda; başkişi olan Yusuf Paşa, geçmiş ve şimdinin ortasında yarı gerçek olarak görülür. Geçmişine dönük anımsamalarında; annesi, kardeşi ve ilk aşkının, içinde bulunduğu anın (şimdinin) düzleminde ise; yanındaki leventleri Seferis, Azat ve Seyyid'in arasındadır. Geçmiş ve şimdi arasında gidip gelen bilinç(dışı) hâl içerisinde olan Yusuf Paşa, romanın sonunda tamamlanacak olan yarı uyanık veya yarı ölü bir vaziyettedir. Bu bilinç ile bilinç dışı arasında gidip gelen yarı uyanık hâl içerisinde gerçekler ve düşlerin iç içe geçmiş olduğu türlü hikâyeler ve gerçeküstü olaylarla dolu yolculukta insan varlığının derinlerinde yatan arzuları ortaya çıkaran ve bu arzuların dışavurumunu yansıtan imgesel üslup, romanın temel özelliklerindendir. Asli görevini öteleyerek gizemli adalarla dolu kayıp denizlere yönelen Yusuf Paşa, bu yolculuk esnasında en sevdiği leventlerinden olan Seyyid'i kaybedecek ve onun katilini aradığı sırada türlü sorgulamalar içerisinde kendini bularak gerçekler ve düşler arasında gelgitler yaşamaya devam edecektir. Faruk Duman eserlerinde yoğun olarak yer alan folklorik unsurların da sıklıkla varlık gösterdiği

kurgusal seyir, efsunlu ve büyülu bir yolculuğun, hayal ve hakikat arasına oturtulmuş çerçevesi içerisinde vücut bulmuştur.

Postmodern anlatı özellikleri ve fantastik bir yapının temel zeminde varlık gösterdiği *Pîrî* romanının ismi, yazar tarafından “Kayıp Denizler Üzerinde Bir Anımsama” olarak tamamlanmıştır. Eser sırasıyla; Kavis, Oğlak, Kova ve Balık ismi verilmiş dört ayrı bölümden oluşmaktadır. Oğlak, Kova ve Balık gibi bölüm isimlerinin astrolojik bir tabana yaslanıyor olması, romanın imgesel üslubuna ve büyülu dünyasına uygun birer adlandırma olarak düşünülebilir. Toplamda 125 sayfadan oluşan ve Faruk Duman’ın roman dünyasına attığı ilk adım olan *Pîrî*, ilk olarak 2003 yılında Can Yayınları tarafından, çalışmada kullanılan kitap ise 2020 yılı Haziran ayında Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanmıştır.

3.1.2. İsimden İçeriğe

Anlam olarak; yaşlı, ihtiyar, bilge kişi gibi anlamları ifade eden “pir” sözcüğünden türemiş olan romanın ismi “Piri”, kurgu içerisinde hiç geçmemektedir. Fakat başkişi Yusuf Paşa üzerinde düşünüldüğünde karakterin, Osmanlı ve Türk denizcilik tarihinin en önemli isimlerinden biri olan Piri Reis’i çağrıştırdığı söylenebilir. Vaka zamanının, Piri Reis’in yaşamış olduğu 16. Yüzyıl ile uygunluğu, yine Yusuf Paşa’nın ölüm şekli, ölüm yeri ve kendisini idama götüren süreçteki ilişkileri (Basra Beylerbeyi Kubat Paşa, Mısır Valisi Mehmet Paşa, Sultan) gibi unsurların tarihi gerçeklikler ışığında Piri Reis’in yaşamı ve ölümü ile benzerlik taşıması ve Yusuf Paşa’nın harita sevdalısı olması da söz konusu düşünceyi güçlendirmektedir.

Büyük Osmanlı denizcisi ve haritacılık uzmanı Piri Reis ile benzerlik gösteren Yusuf Paşa’nın, yarı uyanık bir bilinç hâli ile donanmasını ardında bırakıp yön değiştirerek, kayıp ve karanlık denizlere doğru yol almasını fantastik ve masalsi bir üslupla anlatan yazar Faruk Duman, eserini “*Piri – Kayıp Denizler Üzerinde Bir Anımsama*” şekline adlandırmıştır. İsim–içerik ilişkisi çerçevesinde ise roman isminin eser içerisinde hiç geçmeyen bir sözcük olması, yazar tarafından içeriğe dair verilmiş bir ipucu olarak düşünülebilir. Pir sözcüğünün kelime anlamının başkişi Yusuf Paşa’ya uygun olmasının yanı sıra, romanın isminin *Piri* oluşunu, başkişi Yusuf Paşa’nın, Piri Reis’i andırıyor olmasının örtük bir ifade biçimi olarak düşünmek mümkündür. Böylelikle romandaki vaka ve zamanın görüngü biçimi silik bir anlatımdan belirgin bir

ifadeye doğru geçiş yapar. Öte yandan romanın ana mekânının denizler oluşu ve Piri Reis'in uzman olduğu haritacılık çerçevesinde, denizcilikte harita ve kılavuz vurguları, olayların yine romanın alt başlığında geçen kayıp denizlerde geçiyor oluşu, isim ve içerik ilişkisine dair diğer somut unsurlar olarak yorumlanabilir. Bu çerçevede isimden içeriğe doğru hareketle başkişi Yusuf Paşa için Piri Reis'in romandaki soyut, fantastik ve gerçeküstü bir yansımasıdır demek mümkündür.

3.1.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Piri romanının entrik kurgusu kahraman anlatıcının bakış açısı ile şekillendirilmiştir. Anlatım biçimi özyaşamöyküsel bir biçime yakındır. “Özyaşamöyküsel karakterli eserde “kendi başına gelenleri anlatan bir karakter” olan başkişi, olay örgüsünü geçmiş ve şimdi boyutuyla değerlendiren ve anlatan bir konuma sahiptir” (Eliuz, 2004, s. 49). Ayrıca eserde yaygın olarak anlatıcının, ben dilini kullanmış olmasına rağmen romanın başı ve sonunda kahraman anlatıcının iç monologlarıymış gibi hissedilen ifadelerin şekillendirdiği “sen dili” kullanılmıştır:

“EĞLEN. Bir yoksul eğlencenin yükü sana nedir ki? Bununla denizi karşına alıp konuşacak, ey, diyeceksin, senin tuzun da bize ne yollar gösterdi. (...). Böylece bunu sen, uzun sürmüş bir yolculuktan döndüğünde anlıyorsun. Dönebilirsen. Gemi iskeleye yanaşıyor, iniyorsun, karşılayıcıların tabi, orada oluyor” (P, s. 11).

Şeklindeki ifadeler ile başlayan romanda, anlatıcı bu noktada içsel bir diyalog hâlindeyken kullanmış olduğu “sen dili” ile okuyucunun dikkatini çekmektedir. Tecrübeler ile oluşturulmuş fikirlerin anlatımı; aynı zamanda kahramanın geçmişe dönük olarak yapmış olduğu bir bilgi aktarımı ve romanın kurgusal teması hakkında bir işarettir. Kahraman anlatıcı ilk olarak “eğlen” ifadesiyle şimdilik boyutuna vurgu yaparken, sonrasında ise yolculuk dönüşüne ait gözlemlerini aktararak geçmişe yönelik çıkarımlar üzerinden hareket eder. Söz konusu durumu gerçekleştirirken ise “sen” ifadesini kullanması ve ikinci tekil şahsa yönelik söylemlerde bulunması, ikinci bir bireyin ya da özne dışında bir alıcının varlığına işaret ediyor olmasına rağmen, kahramanın kendisiyle konuşmakta olduğu bir iç monolog hâli aktif durumdadır. Devamında yer yer geçmiş, yer yer şimdiyi anlatmaya devam eden anlatıcı “sen” ifadesini bırakarak “ben” diline geçiş yapar:

“BİR GÜN ben yine aylar süren bir yolculuktan dönmüş, kendimi deniz kıyısının kalabalığı içine hasretle atmıştım. Susuzluğa benzer bir şeydi bu.

Ya da bir çeşit nefesti. Hoş deniz ayrı bir nefesti benim için, sonra bu mavi nefes aylar sürer, sıradan, puslu, acayip bir yolculuğa dönüşürdü. O zaman ben artık denizde değilmişim de, bir hiçteymişim gibi gitmek, gidip bir şeylere karışmak isterdim” (P, s. 229).

“BİR GÜN” ifadesi ile geçmişinden aktarımlar yapan anlatıcı, kendi karakteristik yapısı hakkında da geçmişten yararlanarak okuyucuya fikirler vermektedir. Geriye dönüş tekniğini sıklıkla kullanan kahraman anlatıcı, geçmişe yönelik olarak hatırına getirdiği çağrışımlar ile kurguyu şekillendirmektedir. Sonrasında ise tekrardan şimdiye dönebilen anlatıcı, aynı zamanda geleceğe dair öngörüler ve çıkarımlarda bulunmakta ve bu yönüyle kahraman bakış açısının hâkimiyet sınırlarını genişletmektedir:

“Demek biz onun bundan böyle yalnız gözlerini görebilecektik. Gerçi bu gözler öyle yaman gözler idi ki, gecemizi gündüz eyleyecekti. Biz de onun peşinden gidecek, o ne yana dönse, dümenimizi o yöne çevirecektik. Yol gösterici zeyramız olacaktı o bizim” (P, s. 70).

Geçmiş zamanın geleceği tarzında kullanılmış olan anlatımda “demek” ifadesi ile “şimdi” kavramına vurgu yapılmıştır. Hem geçmiş zamana ait bir anlatım, hem de şimdinin anlatımı ve geleceğe dönük öngörülerin anlatım biçimi olarak düşünülebilecek olan ifadeler, zaman bağlamında anlatımsal bir paradoks oluşturmaktadır. Böylelikle romanda geçmiş–şimdi–gelecek üçlüsünün bir aradalığı görülür ve eser, bu üç zaman diliminin birlikteliğini bünyesinde barındıran bir yapı hâline gelir. Bu durum aynı zamanda kahraman bakış açılı anlatıcının gücünün sınırlarını da güçlendirerek, geçmiş, şimdi ve gelecek hakkında bilgi sahibi eder ve romana anlatıcı çerçevesinde derin bir boyut daha kazandırır. Romanın sonunda ise ben dilinden tekrar çıkan anlatıcı aynı zamanda somut düzenin de dışına çıkar:

“HER şeyi unut. Ölüyorsun. Kubat paşa seni tutup Kahire’ye getirdi. Cellada doğru yürürken, gagasında harfler taşıyan bir zeyra kuşuna benzettin kendini. Gövdenin altında derin bir boşluk hissettin. Bir devasa harita gördün. Ey iskele, diye mırıldandın sonra, sılamda bekleyenlerin var, unut beni, her şeyi unut” (P, s. 125).

Romanın bitiminde kullanılan bu ifadeler belirli bir mekân ve zamanın dışına çıkıldığını göstermektedir. “Cellat” ve “ölmek” açar sözcükleri anlatıcı kahramanın ölümüne vurgu yapar ve bu noktada şimdiki zaman kullanılmış olsa da kahraman, muhayyilesinde tekrar geçmişine döner. Anlatıcı olan kahramanın roman sonunda ölüyor olması, anlatım açısından bir çelişki oluşturur. Fakat fantastik ve gerçeküstü bir kimliğe sahip olan eserde, kahramanın da roman sonunda gerçeküstü bir biçimde zamanın ve düzenin dışına çıktığından bahsetmek mümkündür. Böylece kahraman anlatıcının kurgu sonunda

ölmesi, romanı anlatan, şekillendiren ve kurguyu oluşturan aktif bir görüntü kazanmasını engellememiştir olur.

3.1.4. Olay örgüsü

Pîrî – Kayıp Denizler Üzerine Bir Anımsama romanında; Osmanlı döneminde Yusuf adlı denizcinin, Seferis adlı gizemli kişinin etkisiyle Azrail'in ulağı olarak geçen zeyra kuşunun kılavuzluğunda, Çin açıklarındaki önu aydınlık, arkası karanlık Karanlık Denizine doğru yaptığı olağanüstü yolculuğu anlatılmaktadır (Küçük, 2016, s. 323). Roman; Kavis, Oğlak, Kova, Balık şeklinde isimlendirilmiş ve numaralandırılmış dört ayrı bölümden oluşmaktadır. Bu dört bölüm, bir araya gelerek romanın dramatik bütünlüğünü sağlamaktadır. Romanda olay örgüsüne bağlı olarak ana vaka halkaları da, bu dört bölüme paralel bir şekilde, anlatıcı kahramanın merkezde bulunduğu dört ayrı bölüm halinde ele alınabilir. İlk bölümde Yusuf Paşa ile birlikte romanın diğer üç önemli kahramanı Seyyid, Azat ve Seferis okuyucuya tanıtılır ve Paşa'nın cenk, denizcilik, gurbet, sıra gibi romana direkt etki eden tema ve epizotlar hakkındaki izlenimleri yansıtılır. İkinci bölümde Yusuf Paşa, Seferis'in zihin dünyasından etkilenerek, onun bahsettiği kayıp denizlere doğru yarı uyanık bir bilinç ile fantastik bir yolculuğa çıkmaya başlar. Üçüncü bölümde yarı uyanık bilinç hali daha da belirginleşir ve fantastik unsurlar git gide artan bir görünüm kazanır. Bu bölümde Paşa, Seyyid'in ölümü ile sarsılır ve onun donanmayı bırakarak bilinmezliğe doğru gitmesi, Sultan'a haber verilir. Son bölümde ise Seferis'in gizemli bir şekilde yok olmasının ardından Paşa uyanık bilinç durumuna geçiş yapar ve karanlık denizlerden çıkarak Aden Körfezi'ne doğru geri dönmeye başlar. Fakat bu esnada sultan tarafından ölüm emri kendisinden önce Aden'e ulaşmıştır. Fantastik bir söylem ve gerçeküstü unsurlarla donatılmış olan romanın olay zincirinin merkezinde Yusuf paşa, onun etrafında da Seyyid, Azat ve Seferis yer almaktadır.

M1: Yusuf Paşa'nın gemisi ile "kafirun"un cenk etmesi ve cenk sonunda galip gelen Yusuf Paşa'nın gemisine Seferis'in esir düşmesi;

V1: Kolundan yaralanan Paşa'ya Seferis'in getirilmesi ve Seferis'in yarayı iyi edeceğini belirtmesi,

V2: Seferis'i zindana gönderen Paşa'nın bir hafta boyunca kolundaki yaranın etkisiyle sayıklayarak uyuması,

V3: Uyku esnasında esnada geçmişi anımsaması sonucunda kendisi, Azat ve Seyyid hakkında bilgiler vermesi,

V4: Son çare olarak yarayı iyileştirmesi için zindanda geri getirilen Seferis'in, Paşa'yı iyileştirmesi,

V5: Bu esnada rehber olacak zeyra kuşunun geminin üzerinde belirmesi,

M2: Seferis'in Paşa'ya kendisini büyü ile iyileştirdiğini söyledikten sonra karanlık ve kayıp denizlerden bahsetmesi ve ardından Aden Kalesi'ni kuşatmaya giden Paşa'nın bu karanlık denizleri görme arzusuyla rotasını çevirerek Çin Denizi'ne doğru yol alması;

V1: Paşa'nın harita ve haritacılık üzerine kafa yorması ve rüya ile harita benzetmesi yapması,

V2: Geçmişi anımsamaya devam etmesi ve bu anımsama esnasında Barbaros Hayrettin Paşa'nın çırağı olduğunun ve korsanlık yaptığının bilgisini vermesi,

V3: Paşa'nın, Seferis'le sohbet etmesi ve onu daha yakından tanımaya başlaması,

V4: Düşmanla karşılaşması ve yeni bir cengin başlaması. Bu esnada deniz kırbaça döner ve rüzgâr hayvan gibi böğürür.

V5: Cengin kazanılması,

V6: Geminin Çıplak kadınlar Adası'nın önünden geçmesi ve bu sırada Paşa'nın eski aşkını anımsaması,

V7: Kubat Paşa'nın Sultan'a Yusuf Paşa'nın gelmediğini bildirmesi,

M3: Seyyid'in hançerle vurulması sonucu faili meçhul bir cinayetle gerçekleşen ölümü,

V1: Paşa'nın, Seyyid'in katilini bulmak için gemideki herkesi sorgulaması,

V2: Yabancı bir sarıklının varlığının duyulması

V3: Paşa'nın Seferis'e bakarak “bu tuhaf büyücü” ile karşılaştığından beri acayiplikler içinde yolculuk ettiğini fark etmesi,

V4: Kubat Paşa'nın gönderdiği haberin Sultan'a ulaşması ve Sultan'ın divan sonucu aldığı idam kararını Kubat ve Mehmet Paşa'ya göndermesi.

M4: Paşa'nın üzerindeki efsunlu hâl ve yarı uyanık bilincin çekilmeye başlaması sonucu bu karanlık denizlerden çıkarak Aden Körfezi'ne geri dönmek istemesi ve kendine gelir gelmez Aden'e doğru tekrar yola koyuluşu;

V1: Seferis'in gizemli bir şekilde yok olması,

V2: Azat'ın, Paşa'ya, Seferis'in “deniz” olduğunu söylemesi ve düşündürmesi,

V3: Paşa'nın “Seyyid'i öldüren Seferis olmasın?” sorusu üzerine Azat'ın Seyyid'in canını alan o vakit denizdir diyerek Seferis'i deniz ile bütünleştirmesi,

V4: Kubat Paşa'nın, Aden'e varır varmaz Yusuf Paşa'yı idam için Kahire'ye getirmesi,

V5: Yusuf Paşa'nın, kendi kendine “her şeyi unut” diyerek cellada doğru yürümesi.

3.1.5. Zaman

Faruk Duman eserlerinde sıklıkla görüldüğü gibi *Piri* romanında da öyküleme zamanı açısından somut bir zaman dilimi belirtilmemiştir. Buna karşılık, romanda varlık gösteren birtakım unsurlar dolayısıyla öykü zamanının 16. Yüzyıl olduğu anlaşılmaktadır. Söz konusu unsurlar için; Yusuf Paşa'nın ünlü ve büyük Osmanlı Denizcisi Piri Reis ile benzerlik göstermesi başta olmak üzere, Barbaros Hayrettin Paşa ile yaşanmışlıkları olması, Basra Beylerbeyi Kubat Paşa, Mısır Valisi Mehmet Paşa gibi tarihi kişilikler ile Aden Körfezi ve civarında Portekizliler ile yapılan deniz savaşları gibi olaylar örnek olarak gösterilebilir. Bu nedenle vaka zamanının 16. Yüzyıl Osmanlı Döneminde geçtiği sonucuna varmak mümkündür. Öte yandan anlatıcının, zamansal çerçevede vaka zamanının dışına geriye dönüş tekniği ile çıktığı söylenebilir. Bu çerçevede yoğun şekilde geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı görülmektedir:

“VAKTİYLE, ben ustam Hayrettin'in yanında korsan iken –eski günlerin, daha eski günlerin anısıyla korsanlığım ile leventliğimi, azebanın arasında geçen günlerimi nasıl da görebiliyorum- Miguel adında bir İspanyol tanıdım. Bu Miguel, şanlı bir savaştan sonraydı, esir düşmüştü gemimize. Kanlı bir savaştı. Gemilerimizin olukları kan püskürtüyordu denize. Deniz, kızarmıştı” (P, s. 56).

Geriye dönüş tekniği, aynı zamanda anlatıcı olan Yusuf Paşa'nın geçmişi anımsamaları ile kurgulanır ve kurgusal çerçevede önemli bilgi ve ipuçları taşır. “Bir anlatıda geriye gidişin çeşitli sebepleri olabilir. Örneğin, anlatı kişinin hayatıyla ilgili ayrıntıları vermek için geriye gidilebilir. Hikâyedeki eksik parçaları tamamlamak için yapılabilir. Her geriye dönüş, daha önce atlanan bir boşluğun, eksik bırakılan bir yerin doldurulmasıdır” (Dumantepe, 2018, s. 248). *Piri* romanında da yazar, benzer sebepler dolayısıyla geriye dönüş tekniğinden faydalanmıştır. Başkışı Yusuf Paşa özellikle çocukluğunu ve geçmişini anımsayarak hem kendisi hem de diğer karakterler hakkında

belirli bilgiler vermekte ve kişiler düzleminde karakterlerin hayatları ile alakalı ayrıntıları farklı açılardan yansıtmaktadır. Böylelikle anlatıda özellikle Yusuf Paşa'nın geçmişi ve Azat ile Seyyid kişilerinin yaşantılarına dair belirli boşluklar geriye dönüş ile tamamlanır. Geriye dönüş tekniği bu çerçevede bir anımsama yoluyla kurgulanmıştır. Özellikle romanın alt başlığı olan “Karanlık Denizler Üzerinde Bir Anımsa” ifadesi bu bağlamda önem taşır. Nitekim söz konusu anımsamalar fantastik ve gerçeküstü bir yolculuğun yanında bazen de geçmişe dönük çağrışımlar ile gerçekleşir.

Çağrışımlar, hafızanın oluşturduğu geriye sapmalardır. Kahraman ya da anlatıcıya ait olabilir. Çağrışım yoluyla hatırlamalar mekân, zaman, tema, tabiat, eşya gibi kaynaklardan beslenebilir (Dumantepe, 2018, s. 246). Anlatıcı ve başkahraman Yusuf Paşa'nın yarı bilinçli bir şekilde yapmış olduğu anımsamalar ve çağrışımlar ile şekillenen geriye sapmalar da romanda benzer kaynaklardan beslenir. Romanda Azat ve Seyyid tanıtılırken Yusuf Paşa'nın geriye dönük anımsamaları ile onları ilk tanıdığını zamanı hatırlamasından faydalanılır. Yusuf Paşa'nın geçmişine ait bilgiler ve karakteristik yapısının şekillenmesine yardımcı olan faktörler, onun kendi geçmişini anımsaması ile okuyucuya yansır. Buna paralel olarak, Yusuf Paşa'nın yine bu anımsamaları ile annesi, kardeşi ve ilk aşkı hakkında bilgileri okuyucuya aktarılır. Geriye dönüş tekniği romanda postmodern yapıya uygun olarak sıradizimsel bir şekilde olmadan geçmiş zaman kipleri ile kullanılmıştır.

3.1.6. Mekân

3.1.6.1. Çevresel Mekânlar

Anlatı dünyasında kurguların, bir itibari âleme dönüştükleri yer olması ve anlatı kişilerinde ki “buradalık boyutu”nu şekillendiren başat unsur özelliği taşıması nedeniyle mekânlar, kurgusal seyrin en önemli yapıtaşlarından birisidir.

İnsanın ontolojik olarak oturma ve bulunma yeri olan mekân, bireyin evrendeki tek tutunma noktasıdır. İnsanın kendini gerçekleştirmek için gönderildiği beden/dünya, bütün oluşların mekânsal düzlemdeki en geniş yeri, yurtsal imgesidir. Anlatılarda yapısal unsurların bir mekân içinde verilme ihtiyacı da romandaki kişilerin itibari de olsa kendileri için bir oturma, tutunma yerine ihtiyaç duymalarının sonucudur (Şahin, 2010, s. 31, 32). Romanın yapı unsurlarından biri olan mekânlar, algısal ve çevresel mekânlar olarak iki farklı şekilde değerlendirilir. Bu bağlamda kurgu karakterlerinin

algısal olan mekân ile özdeşik tutumlarından ziyade, daha çok üzerinden geçilen yer görevi üstlenen çevresel mekân açısından yaklaşıldığında, Faruk Duman'ın ilk romanı olan *Piri* eserinde çevresel mekân olarak; Akdeniz, Hint Okyanusu ve Kızıldeniz'in birbirine bağlandığı nokta olan Aden Körfezi, Portekiz Kıyıları ve Kahire'nin kullanıldığı görülmektedir. Böylelikle ana mekânın deniz olduğu eserde çevresel mekân olarak da, başkışı Yusuf Paşa'nın benzerlik gösterdiği Piri Reis'in son dönemlerinde bulunduğu coğrafi bölgelerin seçildiği düşünülebilir. Bu noktada kurgu ile tarih arasında çevresel mekân açısından da bir paralellik ve bağlantı sağlandığını söylemek mümkün hâle gelmektedir. Öte yandan üzerlerinden somut olarak geçilmemiş olsa da, Ege Denizi, İzmir ve İstanbul gibi yerler de başkışı Yusuf Paşa'nın, geçmişe dönük olarak hafızasında biçimlenen anımsamaları ile romanda varlık bulan diğer çevresel mekânlardır.

3.1.6.2. Algısal Mekânlar

3.1.6.2.1. Kapalı – Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Olayların bir geminin içinde geçmekte olduğu *Piri* romanında dar ve kapalı mekân olarak “deniz” kullanılmıştır. Mekânsal çerçevede romanlarında doğayı simgeleyen unsurlardan sıklıkla faydalanan Faruk Duman, genel olarak doğa doğrultusunda ana mekân olarak ormanı kullansa da, ilk romanı olan *Piri*'de bunun dışına çıkmış ve “deniz” üzerinden hareket etmiştir. Denizin mekân olarak kapalılık özelliği ise aslında çift yönlüdür. Başkışının çift yönlü psişik durumuna bağlı olarak deniz de bu psişik duruma paralel özellikler taşır. Nitekim deniz dar ve kapalı olarak yansıtılırken, başkışı Yusuf Paşa'nın fantastik yolculuğu sırasında içinde bulunduğu yarı uyanık hâl ve bilinç ötesi gibi durumlarda deniz, kapalılık özelliğini tamamen yitirmese de dar kalıbından sıyrılır ve uzaklaşır. Bu durumlar denizin “kayıp denizler” olarak tahayyül edildiği bölümlerdir. Dolayısıyla denizin kapalı ve dar mekân özelliği gösterdiği durumlar daha çok fantastik yolculuğun ve olağan dışı olayların hâkim olduğu anların dışında varlık bulmaktadır. Romanda deniz, doğanın bir parçası olmakla beraber görünen güzelliğin ardındaki görünmeyen korkunçluğun da mekânıdır. Yutucu özellikleri vardır ve insan kanıyla beslenmektedir:

“Koca yolu bekleyen erkeğe hasret kadınlardan, garip mahlûkat meraklılarına bir kıyı dolusu şehirdiydi. Gerçi bunlar bu gemilerin çoğunda

bulamazlardı aradıklarını da, dünyaları yıkılırdı. Yıkılıp denizin ucunda eriyen.

Zaten bunun için değil miydi dünyanın bunca yıkılmışlığı? Denizin bunca çırpınması? Deniz ki tuzunda erittiği ne canlara daha kıymıştı. Kıyılmış bu canlar da kendilerini denize tuz eylemişlerdi. Herhalde, diyordum ben, bundandır. Denizin uzakları bu yüzden iyice ağarmıştır” (P, s. 26, 27).

Denizin mekânsal anlamda üstlendiği fonksiyon, hem gidenler hem de gitmiş olanların ardında bıraktıkları insanlar için sonunun ölümle bitmesi muhtemel olan, geri dönüşü belirsiz meçhul bir yolculuğun sahnesi olmasıdır. Bu yanı dolayısıyla kapalı ve dar özelliklere sahiptir. Görünen güzelliği aldatıcı olmakla birlikte içeriye doğru girdikçe korkutucu yanı baskın çıkan bir alandır. Nice canlara kıymış ve onları tuzlarına karıştırmıştır. Deniz ile özdeşleşmiş olan ve deniz sevgisi her şeye ağır basan Yusuf Paşa, çocukken muhayyilesinde türlü bereketleriyle canlandığı denize açıldığında bereketli görünüşün ardında bir tekinsizlik ve korkutuculuk dünyası olduğunu fark etmiştir. Bu bağlamda deniz, korsanların varlık gösterdiği, savaşların kıyımlara sebebiyet verdiği bir yok ediliş ve kıyım sahnesi olarak görülür. Bu durum masallarda ki grotesk mekânlar ile benzer özellikler taşır. İçindeki canavarımsı korsanlar, yapılan savaşlar, tekinsizlik ve ölen insanları tuzlarına karıştırıyor olması dolayısıyla denizi de grotesk olarak düşünmek mümkündür. Üstelik romanda denizin kıydığı son can, Yusuf Paşa'nın can yoldaşı olan Seyyid'dir. Savaşlar ve korsanlar dolayısıyla da insanlar tarafından deniz tekinsiz bir hâle gelmiştir. Bu durum aynı zamanda insanların birbirleri ile olan çekişmelerinin doğayı nasıl canavarlaştırdığını göstermek adına kullanılmış bir imge olarak da düşünülebilir. Denize tutkun Yusuf Paşa, denizin maddi dünyada ki bu olumsuzlukları dolayısıyla kayıp denizlere doğru sürüklenir. Tutkun olduğu denizin güzelliklerinin, aldatıcı olduğunu fark ederek olumsuzluğu ile baş başa kalmasının ardından, çocukluğunda düşlediği bereketli ve güzelliklerle dolu yapısını, reel zaman ve mekânın dışına taşarak bu kayıp denizlerde arar ve büyülü, fantastik yolculuğunu başlatır.

Denizin, kayıp denizler olarak adlandırıldığı bölümde ise deniz daha karanlık bir biçimde yansıtılır. Bu noktada fantastik olarak nitelendirilebilecek kayıp ve karanlık denizlerde dar ve kapalı mekânların çeşitliliği de artar. Yolculuk esnasında önünden geçilen gizemli adalar da kapalı-dar mekân özellikleri taşırlar. Bunlardan en önemlisi “Çıplak Kadınlar Adası”dır. “Kahramanın yaşadığı olaylar arasında, bakmaması gereken çıplak kadınlar adasından geçerken duyduğu bir kadın sesinin ona ilk aşkını

anımsatması Odysseus'un maceralı yolculuğunu çağrıştırır" (Küçük, 2016, s. 323). Böylelikle bir mitolojik yansıma olayı daha açığa çıkmış olur. Bu mitolojik yansımanın ardında ise deniz gibi aldatıcı güzelliklere sahip olan bir mekânın varlığı bulunmaktadır:

"Çıplak kadınlar adasının önünden geçiyorduk. Seferis, bize bu adanın bulunduğu yöne bakmamamız gerektiğini söylemişti. Zira, öyle azap verici bir adaymış ki bu, zulmünü güzellik dediğimiz örtüyle kolluyormuş ve gerçekten, insan acı çektiğini değil de, keyif aldığını zannediyormuş, bu adanın muhteşem görüntüsü karşısında" (P, s. 74).

Denizde olduğu gibi denizin ortasındaki bu adada da aldatıcı bir güzellik hâkimdir. Görünen güzelliğin ardında ki görünmeyen kötülük, bu aldatıcı mekânı açıktan kapalıya doğru iteklemektedir. Aynı zamanda bu ada hazcılık karşısında yenilmiş insanın düştüğü kötülüğe de vurgu yapar. Bu anlamda hedonizmin eleştirildiği bir imgeye dönüşür. Başkarakter bu adayı gördükten sonra eski sevgilisini anımsar ve onunla geçirdiği cinsel birlikteliği, uçkun ve cüretkâr ifadelerle hafızasında yeniden canlandırır. "Çıplak kadınlar" ifadesi üzerinden değerlendirilebilecek olan hazcı anlayışın aslında insana yaptığı kötülüğün vurgulandığı bir imge olarak da değerlendirilebilecek olan bu mekân, romanda fantastik olarak kurgulanmış olan dar ve kapalı mekânlardan biridir. Genel bir ifadeyle en büyük günahlardan biri olan şehvetin mekânıdır.

Fantastik yolculuğun gösterdiği bir diğer gizemli ada olan kapalı-dar mekân ise "Gariban-ı Mahlûkat" adasıdır. Bu ada ise savaşın ve insanlar arasındaki çekişmelerin eleştirildiği yerdir. Mahlûkatların birbirini yediği, birbirlerini tükettikleri için kolay üremeyi buldukları ve dilsiz insanların yaşadığı distopik bir mekândır. Bu bağlamda temel günahlardan biri olan öldürmek ile savaşı eleştiren bir imgeye dönüşür. Böylelikle romanda fantastik yolculuk esnasında görülen iki adadan biri şehvet ve hazzın diğeri de cinayet ve savaşın eleştirildiği birer nesneye dönüşür. Bu eleştirel yönleri dolayısıyla her iki ada da kapalı, dar ve labirent mekân özellikleri taşır.

3.1.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

Anlatının seyri içerisinde mekân-kişi/yer-insan özdeşliğinin, kapalı-dar mekânın ardından görüldüğü bir diğer mekân türü ise açık ve geniş mekânlardır. Kurgu içerisinde karakterin bulunduğu yer ile özdeşleştiği alan işlevi gören mekân, anlatının seyrine göre kapalı-dar ve açık-geniş olarak değişkenlik gösterir. Bu bağlamda kapalı-dar mekândan açık-geniş mekâna geçiş, oldukça önem taşır.

Mekânla beraber insan duygu ve düşünceleri, değişime uğrar. Her şeyden önce insanı sıkı, ona engeller çıkaran ve onu diğer insanlarla ilişkiye girmeden men eden kapalı-dar mekân anlayışı, yerini, açık-geniş mekânlara bırakır. Dolayısıyla insan, toplumla ve başka insanlarla yüz yüze gelir. Bakışlar, içten dışa doğru çevrilir. Kendi problemleri içinde bocalayan insan da yerini, çevreyi ve olayları gözleyen, çevre-insan ilişkilerine sorular yönelten bir insana bırakır (Korkmaz, 1991, s. 160). *Piri* romanında kapalı-dar mekândan açık-geniş mekâna geçişin görüldüğü ilk yer/mekân ise Yusuf Paşa'nın başında olduğu gemi olarak değerlendirilebilir. Denizin ortasında bulunan bu gemi, roman içerisinde denizin korkutuculuğu karşısında bir sığınak, yaraların iyileştirildiği sağaltıcı bir yer ve çeşitli zaferlerin kazanıldığı üstün bir mekân olarak varlığını hissettirir. Yusuf Paşa'nın çevre ve olayları gözlediği, insan ilişkilerini yönettiği mekân bu gemidir.

Yusuf Paşa'nın gemisi, anlatının etrafında dönmekte olduğu dört karakter (Yusuf Paşa, Seferis, Seyyid ve Azat) için de korkutucu ve tekinsiz bir denizin ortasında yaşamın korunduğu bir varlık alanıdır. Roman sonuna doğru Seyyid'in, yaşamın korunduğu bu varlık alanında ölmesi de mekânın açıklığını ve genişliğini yok etmez. Nitekim Seyyid'i Seferis'in öldürdüğünü düşünen Paşa ve Azat, o anda Seferis'i "büyülü gerçekçi" bir anlatımın etkisiyle deniz olarak algılamışlardır. Bu durum daha çok kapalı mekân olan denizin üstünlüğü olarak yorumlanabilir. Böylelikle mekânsal anlamda da önemli bir imgesel anlatımın kurgulandığı düşünülebilir. Öte yandan gemi, romanda denizde olduğu gibi aldatıcı bir görünümde. Bu aldatıcılık ise denizin kapalılığının tam tersi yönünde gerçekleşir. İlk görünüşte kapalı olarak düşünülebilecek olan gemi, Yusuf Paşa'nın karakter özellikleri ile birlikte düşünüldüğünde açık bir mekân olarak kendini göstermeye başlar:

"GEMİLER yani, birer kan yatağına dönüşmüş akıyordu. Düşenler böylece, bu kan ırmağında bir zaman sürükleniyor, sonra bir deniz kuşunun gagasında aman bulup havalanıyor, sonra da gözden yitiyordu" (P, s. 36).

"Sonra gemilerden oluşmuş bu cenk meydanında Zülâl'i gördüm. (...) Böylece her biri bir zafer nişanesi olmuş kellelerle Zülâl, cenk meydanında gittikçe büyüyor, başlıbaşına bir kâbusa dönüşüyordu. Elbette, kâfir için, Allah'ın yardımıyla nakşedilmiş bir zafer kâbusuydu bu" (P, s. 37).

Üzerinde bir cengin yaşandığı geminin, bir kan yatağı görünümünde olması ilk bakışta mekânı kapalı ve dar olarak algılayabilir. Fakat bu cenk bir zafer ile sonuçlanmış. Yusuf Paşa gibi ömrü denizlerde geçmiş üstün başarılarla dolu olan bir serdar için

zaferle sonuçlanan bu cenk meydanı elbette açık ve geniş bir mekândır. Yazar bu noktada mekânsal çerçevede dar ve kapalı mekânlarda yaptığı gibi görünenin ardındaki görünmeyen üzerine eğilmiş ve mekânın açıklığını bu şekilde ilgi çekici bir tarz ile kurgulamıştır. Öte yandan bu gemi; savaşta yaralanan Paşa'nın, Seferis tarafından iyileştirildiği mekândır. Fantastik yolculuk esnasında ki evdir ve bu yolculukta ki koruyucu kalkandır.

Yusuf Paşa'nın rehber edindiği “zeyra kuşu”nun başında bulunduğu ve Yusuf Paşa'ya müjdelere verdiği mekân da yine bu gemidir. Ayrıca Yusuf Paşa'nın harita sevdasında ki en büyük yardımcısıdır. Tıpkı insanlar gibi hareket halindedir. Üstelik Yusuf Paşa'nın ölümü de gemiden indikten sonra, Kahire'ye götürülmesi sonucunda gerçekleşir (bu ölüm yarım bırakılmıştır). Gemisinden indiği vakit ölüme götürülen Yusuf Paşa bu yönüyle geleneksel anlatı formlarında en büyük yardımcısı olan atından ayrılan kahramanın zayıflamasını çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla bu mekân/gemi aynı zamanda kahramanın yardımcısı ve yol arkadaşı fonksiyonuna da sahiptir. Bu yönleriyle de gemiyi açık ve geniş mekân olarak değerlendirmek mümkündür.

3.1.7. Şahıs Kadrosu

3.1.7.1. Başkarakter

Anlatma esasına bağlı edebi metinlerde her çatışma, oyunu idare eden biri tarafından tahrik edilir. Asıl kahraman veya birinci derecedeki kahraman olarak adlandırılan bu kişi, tematik güç olarak adlandırılan vakaya, ilk dramatik hamleyi veren şahıstır. Asıl kahramanın, yani başkişinin hareketi bir arzudan, bir ihtiyaçtan veya bir endişeden kaynaklanabilir (Aktaş, 2003, s. 138). *Piri* romanında çatışmayı tahrik, oyunu da idare eden başkişi Yusuf Paşa karakteridir. Romanın kurgusu, Yusuf Paşa'nın arzuları, ihtiyaçları ve endişeleri üzerinden biçimlendirilmiştir. Dolayısıyla romanda kişiler dünyası ekseninde entrik kurgunun odağında Yusuf Paşa yer alır ve asli olaylar temelde Yusuf Paşa'nın etrafında gelişerek şekil kazanır.

Henüz çocukluğunda sığağın etkisiyle buharlaşıp, civar toprakları ve ruhun yumuşak huylu taraflarını yumuşatan denize vurgun Yusuf Paşa, ne denizde ve karada hayalsiz durur, ne de yaralarını sarmış bir adam gibi dost arasına karışır. Denizde sararmış ekinler görür, bereketli denizler enginine açıldığında ise bunun sadece bir hayal olduğunu fark eder. Gözlerinin önünde uzayıp giden denizi hayal ettiğini anlar.

Yusuf Paşa anlatırken, bir yandan da aynanın arkasına geçer Pîrî Reis olur ve kendisine Zeyra kuşunu kılavuz edinir (Altın, 2020). Bazı yönleri ve özellikle de idamı ile Piri Reis'i anımsatan Yusuf Paşa, korsan kökenli bir Osmanlı amiralidir. Ustası, kendisi gibi korsanlıktan gelmiş olan Hayrettin Paşa'dır. Tarihsel gerçeklikler çerçevesinde her ne kadar Piri Reis'in ustası olmasa da Buradaki Hayrettin Paşa'nın Barbaros Hayrettin Paşa olduğu da düşünülebilir.

Yusuf Paşa, kurgu içerisinde 16. Yüzyıl Osmanlı'sının önemli bir deniz subayıdır. Piri Reis gibi haritacılıkta ustadır. Kendisini idama götüren süreç ve bu süreçte aktif rol oynayan tarihi kişilikler de yine Piri Reis'in hayatı ile büyük benzerlikler taşır. Bu noktada Aden Kalesi'ni kuşatmaya giderken donanmanın başından ayrılması ve Basra Beylerbeyi Kubat Paşa'nın bunu Sultan'a haber etmesi sonucu Sultan'ın idam fermanı göndermesi, akıbetinde Mısır Valisi Mehmet Paşa ile Kubat Paşa'nın içten içe sevinerek Paşayı Kahire'ye götürüp idam ettirmesi, Piri Reis'in hayatı ile neredeyse birebir örtüşmektedir. Romanın isminin Piri olması ise söz konusu benzerliğe yönelik bir somutlaştırma olarak düşünülebilir. Öte yandan Paşa'nın isminin, Piri Reis'ten farklı olarak Yusuf olması da gizli bir önem taşır. Nitekim rüyalara düşkün olan Yusuf Paşa, Rüyaları yorumlama gücü ile tanınmış olan Hz. Yusuf le aynı ismi taşır. Böylece aynı zamanda rüya izleğinin romandaki izdüşümlerinin temel yansıtıcısı olur. Romanda kurgunun her anında var olan rüya durumu ise gerçeküstü durumları yansıtabilmek adına bilinç ötesine açılan en temel kapıdır.

Yusuf Paşa, çocukluğunda karada iken denizlere dair geniş hayal ve düşler kurup, yetişkinliğini denizlerde geçirmiştir. Hayal ve düşlerine de denizler kadar düşkündür. Romanda daha çok uyku ve uyanıklık ile hayal ve hakikat arasında gidip gelmekte olan bir bilinç ya da yarı bilinç içerisinde. Kurgusal seyir içerisinde, kayıp denizlere doğru yapmış olduğu fantastik yolculuk kadar anımsamaları ve rüyaları da önem taşımaktadır. Bir cenk esnasında yaralandıktan sonra, savaşta esir alınan Seferis tarafından iyileştirilir. Bu yaralanma ile birlikte bilincin dışına çıkarak yarı bilinçli bir hâl almış ve böylece somuttan soyuta yönelen bir tutum içerisine girmiştir. Kendisini iyileştiren Seferis'in bir söylemi sonrasında, Aden Kalesi'ni kuşatmaya gitmekte olan başında olduğu donanmayı bırakarak kendi gemisi ile birlikte kayıp ve karanlık denizlere doğru fantastik bir yolculuğa çıkarak kurguyu şekillendirir. Bu esnada yanına hem levantleri hem de en yakın dostu ve yoldaşları olan Seyyid ve Azat'ı da alır. Gemisinin başına

zeyra kuşu gelir. Zeyra kuşunu ilk önce uğursuz olarak değerlendiren Paşa, sonrasında rüyasında Azrail'den müjde alarak Zeyra kuşunun rehber ve kılavuz olduğunu düşünür ve yolculuğuna zeyra ve Seferis'in rehberliğinde devam eder. Bu sırada görmüş olduğu unsurlar kendini rüyalar ve düşler ile birlikte anımsamalara da götürür. Yarı bilinçli veya yarı uyanık hali bazen kendi arasında değişkenlik göstermekte, bazense aynı anda gerçekleşmektedir. Böylelikle bu durum, Yusuf Paşa'nın psişik durumu gibi yarı değişken bir hal alarak yolculuğun gerçeküstü olarak algılanmasına yardımcı olmakla birlikte, romana masalsı ve fantastik bir hava katar.

3.1.7.2. Norm Karakter

Piri romanının norm karakteri, kâfirun ile yapılan bir cenkte ele geçirilen tek esir olan Seferis'tir. Kelime kökeni olarak "Seferi" kelimesinden geldiği düşünülebilecek olan Seferis ismi de bu noktada önem taşımaktadır. Nitekim yolculuk ile ilgili olan seferi sözcüğü, bir bireyin çeşitli nedenlerle ikamet ettiği yerden ayrılarak farklı bir yere gidişi ve yolculuk yapan kimse gibi anlamlara gelmektedir. Roman çerçevesinde de ana vaka olan kayıp denizlere yapılan yolculuğun başlamasındaki dolayımlayıcı olması bu açıdan önem taşır ve isminin özelliğini kurgu içerisinde yansıtır. Kendisini bir deniz mahlûku olarak görür. Ömrünü denizlerde geçirmiş, konuşkan, çok fazla acı çeken ve yürekli birine benzeyen bir kimsesizdir.

Seferis aynı zamanda romanın büyü/büyücü karakteridir. Kurgusal seyir içerisinde hem somut hem de soyut görüntüler çizer. Başlarda Paşa tarafından Rum olarak algılanan sonrasında anne ve babası öldürülmüş bir Kıbrıs'lı olduğu vurgulanan bu gizemli savaş esiri, yaralı olan Yusuf Paşa'nın yarasını bir büyü veya efsun ile iyileştirmesi sonucu Yusuf Paşa'nın dikkatini çeker ve aralarında bir dostluk başlar. Paşa'yı iyileştirmesi, aynı zamanda başkışının eksikliklerini gideren norm karakter özelliğinin romanda ilk görüldüğü yerdir. Bu noktadan itibaren Seferis'in anlattıklarına, yarı bilinçli bir şekilde kendisini kaptıran Yusuf Paşa, gemisinin rotasını da Seferis'in anlattıkları doğrultusunda değiştirir. Böylelikle Seferis, bir savaş esiri olmasına rağmen romanın başkışısı olan Yusuf Paşa'nın da bir bakıma yönlendiricisi konumuna doğru geçiş yapar. Bu durum efendi-köle ilişkisi bağlamında arzu olgusunun dolayımlayıcı ve yönlendiricisini de açığa çıkartır. Efendi, kölenin sahip olduklarını arzular ve böylelikle köle de efendisinin dolayımlayıcısı konumuna geçer:

“‘Nerede öğrendin bu büyüü sen?’ diye bağırdım merakla.

“Paşam,” dedi Seferis, “karanlıklar denizinde bir ada vardır. Ben bir vakit bu adanın önünden geçtim. Sonra, nasıl oldu bilmem, bir de baktım ki böyle bir hüner edinmişim.”

“Peki,” dedim, “nerededir bu karanlıklar denizi?”

Bir zaman sustu, sonra,

“Çin Denizi’nin açıklarında bir çizgi vardır,” dedi, “önü aydınlık, arkası karanlıktır. Ama, kılavuzsuz girilmez. Meğerki çıkılmaz bir daha!”

Kendimi kaybetmiş,

“Seferis,” demiştim, “beni hemen oraya götür!”” (P, s. 45).

Efendinin, kölenin bilgisine sahip olmayı arzulaması sonucunda kayıp ve karanlık denizlere doğru yapılan fantastik yolculuk da başlamış olur. Seferis artık Seyyid ve Azat ile birlikte Paşa’ya yoldaş olur. Yusuf Paşa, Seferis’in büyüüne ve efsununa kendini kaptırır ve bu noktada kendini bu karakter karşısında kaybetmeye başlar. Fakat bu kaybediş, özneyi kendini tamamlamaya doğru yöneltmiş olan bir kaybediştir. Nitekim bu kendini kaybediş ile yarı bilinçli veya yarı uyanık bir duruma gelen Paşa, büyüünün kaynağına doğru gitmek ve orada, büyüünün kaynağında kendini tamamlama arayışına girmek ister. Bu çerçevede Seferis, başkişinin eksikliklerini hem başkişinin kendisine hem de okuyucuya yanıştan bir ayna işlevi görür. Yolculuğun da, Yusuf Paşa’nın da büyüü olarak düşünülebilir. Zeyra kuşu ile birlikte Seferis de bu kayıp ve karanlık denizlerde gemiye rehberlik ve kılavuzluk eder. Yolculuk esnasında görülen bütün gerçeküstü unsurları ve fantastik yerleri Paşa’ya tanıtır. Yusuf Paşa ise yolculuk sırasında Seferis hakkında ki düşüncelerini şu ifadeler ile açıklar:

“YOL boyunca Seferis böyle birbirinden ilginç mahlûklarla, birbirinden neşeli, hem de birbirinden üzücü öyle hikâyeler anlattı ki, bir an için ben onun bir hikâyeler kovası olduğunu düşündüm. Karaya hiç ayak basmamış bu deniz mahlûku, gemilerin birbirine bu değerli hediyesi, denizlerin bu su üstünde yaşayan efendisi, bu derya hancısı, ömrünü denizlerde geçirdiğinden, gurbet özlemi ile çıldırmış gemicilerin anlattığı her şeye inanmıştı sanki de, bu anlatılanları biriktirebilmek için kendini bir kova eyleyip dolmuştu” (P, s. 90).

Seferis, bu noktada Yusuf Paşa’nın gözünde somuttan soyuta doğru bir yön çizmeye başlar. Başlarda ki esir bir insan kimliğinden sıyrılarak doğaüstü güçleri ve yetenekleri olan mitolojik bir figür gibi, denizlere hâkim, bilge ve donanımlı fantastik bir varlık görünümüne yaklaşır. Somut bir insan görünümünden uzaklaşarak, yarı uyanık bilinç halinde olan Paşa’nın zihninde yarı insan bir varlığa doğru evrilir. İleride kendisini

deniz ile özdeşleştirecek olan bu bakış açısı, romanın sonunda daha belirgin ve net bir hâl almıştır. Seyyid'in meçhul ölümü sonrasında ve romanın sonuna gelindiğinde gizemli bir şekilde yok olan Seferis, tamamen denizle özdeşleştirilir ve vaka içerisinde ki varlığı da iyiden iyiye soyutlaşmış bir duruma dönüşür:

““Seferis, nasıl yaptıysa gemimizi terk etmiş. (...)

“Azat,” dedim “Seferis’in başına bir şey gelmiş olmasın?”

“Bilmem ki Paşam,” dedi Azat, “ama hayır, denizde bir şey olmaz ona, o denizdir.”

“Ya da,” dedim, “bir ahtapot. Seyyid’i öldüren, sakın, Seferis olmasın?”

“Öyleyse Paşam,” dedi usulca, “Seyyid’in canını alan denizdir, demek. Yani bir katili yoktur.”

“evet” dedim her şeyi unutarak, “meğer bir fırtına çıktı da biz Seyyid’i alamadık dalgaların elinden”” (P, s. 124).

Romanın sonunda Seferis, insan kimliğinden tamamıyla uzaklaşmış ve deniz ile bütünleşik bir duruma bürünerek o şekilde roman kişileri tarafından algılanmıştır. Bu durum romanın kurgusu çerçevesinde okuyucuya ucu açık sorular bırakır. Nitekim Seferis'in denizi le özdeşleştirilmesi ve gizemli yok oluşu, okuyucu tarafından çeşitli şekillerde yorumlanabilir. Seferis ile tanıştığı sırada yarısından dolayı rüyalara dalıp sayıklayan ve kendinde olmayan Paşa'nın aslında rüya görmeye devam ettiği ve bütün olayları kendi muhayyilesinde canlandığı ve aslında hiç Seferis diye bir karakterin olmadığı bu ucu açık yorumlardan birini oluşturur. Bazı okuyucular Seferis'in aslında Yusuf Paşa'nın bilinçaltı olduğunu veya denizi muhayyilesinde Seferis adında bir karakter olarak zihninde kurguladığını düşünebilir. Ya da romanda ki fantastik kurgunun somutluğu adına Seferis'in varlığının mümkün olduğu düşünülebilir. Yazarın bu noktada yorumu okuyucuya bıraktığını ve ucu açık bir tercih yaptığını belirtmek daha doğru olacaktır. Nitekim Faruk Duman romanlarında bu durumla sıklıkla karşılaşmaktadır. Söz konusu yorumların tümü gerçeküstü ve fantastik özellikler barındıran bu kurguda her iki unsur içinde kilit noktanın Seferis karakteri olduğunu göstermektedir. Seferis, gerçeküstülüklerle dolu bu fantastik, gizemli, masalsı ve büyülü yolculuğun büyüsü ve aynı zamanda efsunlu yolculuğun esere yansımış olan yüzüdür.

3.1.7.3. Kart Karakterler

Piri romanında, Yusuf Paşa'nın hem leventleri, hem de en yakın dostu ve yoldaşları olan Seyyid ve Azat kart karakterlerdir. Sadakatin, bağlılığın, yoldaşlığın, dostluğun ve cengâverliğin temsilcisi olan her iki karakter de tek boyutludur. Aynı zamanda Azat (Paşa'nın zihnindeki ismiyle Zülal) ve Seyyid, romanda ülkü değerlerin kişiler düzlemindeki somut temsilcileridir. Başkışı Yusuf Paşa ile norm karakter Seferis dışında fantastik kurgunun etrafında şekillendiği dört kişinin diğer ikisidirler. Yusuf Paşa'nın gerçek-düş ilişkileri etrafında gidip gelirler. Üstelik her iki karakter de birçok açıdan birbirleri ile oldukça fazla benzerlikler taşırlar.

“Bundan sonra Seyyid ile Zülal ne hikmetse, iyi geçinmişlerdi. Ne tuhaf, bu çocuklar benim iki kolum idiler. Ki, birbirlerine benziyorlardı. Hem de ben bunları birbirine benzeyen iki kalabalığın içinde bulmuştum. Birini rengârenk düzensiz bir limanda, birini de rengârenk düzensiz bir kavgada: aynı şey” (P, s. 38).

İki karakterin de kişilik özellikleri, tek boyutlu olmalarının da etkisiyle neredeyse birbirleri ile aynıdır. İşlevleri Yusuf Paşa'ya sadakat ve sevgi ile bağlı olmaları ve Yusuf Paşa'nın da aynı sevgiyi onlara karşı göstermesidir. Böylelikle Yusuf Paşa ile birlikte kayıp denizlere doğru sürüklenirler ve bu yolculukta Yusuf Paşa'nın yalnızlığını gideren başat etken hâline gelirler. Her ikisi de büyülü yolculuktan Yusuf Paşa ile birlikte en çok etkilenen iki karakterdir. Seyyid, bu yolculuk esnasında bir hançerle faili meçhul bir şekilde öldürülür ve bu durum Azat'ı da Paşa'yı da yıkıma doğru sürükler. Sonrasında ise her ikisi de Seyyid'i, Seferis'in öldürdüğü ve Seferis'in aslında deniz olduğu konusunda hemfikir olurlar. Bu durum temelde kayıp denizlere doğru yapılan yolculuğun gerçeküstü boyutunu ve fantastik yönlerini somutlaştıran bir anlatım tarzının kurgu içerisindeki izdüşümü olarak düşünülebilir.

3.1.7.4. Fon Karakterler

Piri romanında Yusuf Paşa'nın annesi, eski sevgilisi, kardeşi ile birlikte korsanlık zamanlarında kendilerine esir düşen İspanyol Miguel, Sultan ve Basra Beylerbeyi Kubat Paşa fon karakterlerdir. Annesi, sevgilisi ve kardeşi yalnızca anımsamalarında canlanmaktadır. Annesi ve kardeşi çocukluğunu ve ailesini yansıtmak için figüratif bir çerçevede kullanılırken, sevgilisi gençliğini yansıtır ve cüretkâr bir cinsellik anlatımı anımsamasında görünür. Miguel ise Paşa'nın korsanlık günlerini anımsadığı anda

görülmektedir. İsim belirtmeden Sultan olarak geçen padişah, Paşa'nın idam emrini çıkartır ve bu durum tarihi gerçeklik içerisinde düşünüldüğünde Kanuni Sultan Süleyman'ın, Piri Reis'in idam fermanını Kubat Paşa'ya göndermesine benzer. Basra Beylerbeyi Kubat Paşa ise romanın fon karakterleri içerisinde kurgu adına en önemlisi olarak düşünülebilir. Kurguyu ve tarihi gerçekleştirdiği anlatı içerisinde sağlamlaştırır. Romanın tarihi kişiliklerinden birisi olmakla beraber romanda ve tarihte Yusuf Paşa/Piri Reis'i idama götüren süreçte Mısır Valisi Mehmet Paşa ile birlikte en aktif rolü üstlenir. Diğer fon karakterler soyut görüntüleri ile varlık bulurken, Kubat Paşa hem somut hem de aktif bir görüntü içerisinde. Faruk Duman fon karakterlerin tamamı izleksel kurguyu sağlamlaştırmak için kullanılmıştır.

3.1.8. İzleksel Kurgu

Piri, romanında izleksel kurgu, fantastik bir deniz yolculuğunun etrafında yapılandırılır. Dramatik aksiyonu sağlayan değerler aşağıda verilen ve “KORA ŞEMASI” (Korkmaz, 2015a, s. 103) olarak adlandırılan sınıflandırmada gösterildiği gibidir:

Tablo 1. “*Piri - Kayıp Denizler Üzeinde Bir Anımsama*” Kora Şeması

	Tematik Güç/Ülküdeğer	Karşıt Güç/Karşıdeğer
Kişiler Düzeyinde	Yusuf Paşa, Azat, Seyyid	Seferis, Kubat Paşa, Mehmet Paşa
Kavramlar Düzeyinde	Yurt, Harita, Rehber, Sıla, Rüya, Ak büyü, Sadakat, Aşk	Bilinmezlik, Gurbet, Kara büyü, Cenk, Özlem, Esaret, Ölüm
Simgeler Düzeyinde	Uyku, Kayıp denizler, Zeyra kuşu, Pusula,	Hançer, Köle, Çıplak Kadınlar Adası, Gariban-ı Mahlûkat Adası, Ahtapot, Küffar

3.1.8.1. Dış Gerçekliklerden Yalıtıklaşma Aracı Olarak “Rüya”

Piri romanında oldukça geniş bir yer tutmakta olan “rüya” kavramı, bir tema şeklinde kullanılarak yazar tarafından izleğe dönüştürülmüştür. Kurgunun başından sonuna kadar varlığı görülmekle birlikte, kurgusal seyir içerisinde bir rüya âlemini andıran itibari âlem söz konusudur. “İnsanlık tarihinin başladığı andan itibaren,

insanların genellikle uyku hâlindeyken bazen de yarı uyku yarı uyanık hâlindeyken beyin fonksiyonlarının yavaşlaması ve bilinç kontrolünün azalmasıyla yaşanan hayata bağlı olarak gördükleri ve zaman içinde zaman, mekân içinde mekân barındıran sembolik görüntülerin bütünüdür rüya” (Gulcalı, 2021, s. 132). Romanda da rüya, insanın psişik durumu çerçevesinde kendi bilincinden uzaklaşmasının veya yarı bilinçli bir duruma gelerek var olan zaman ve mekânın dışına çıkışının en ideal yansıtım biçimlerinden biri olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla yarı uyanık bir biçimde gerçek mekânının ve zamanının dışına sıradışı ve fantastik bir yolculukla çıkan bir karakterin başkişi olduğu *Piri* romanındaki anlatı dünyasının; fizyolojik, psikolojik ve sosyolojik etkileri olmak üzere rüyalardan üç farklı biçimde beslendiği görülür. Bu noktada insanın üç fiziksel durumundan yararlanılmıştır. Bu üç durum ise insanın; uyanıklık, yarı uyku ve tam uyku hâlleridir.

Rüyanın romandaki ilk imgesel görüntü biçimi başkişinin ismi üzerinden gözlemlenebilir. Başkişi Yusuf Paşa, romanda yaşamı ve ölümü itibariyle Piri Reis ile benzerlikler taşımakta olduğu ve hatta kitabın da, içinde hiç geçmemesine rağmen Piri olarak isimlendirildiği görülmektedir. Buna karşılık büyük Türk denizcisinin, gerçek ismi “Muhyiddin Piri Bey” olmasına rağmen romandaki ismi Yusuf’tur. Yusuf ismi ise daha derin düşünüldüğünde geleceğe dair kehanetler veren rüyalar görme ve görülen rüyaları doğru olarak tabir edebilme özellikleri taşıyan Hz. Yusuf’u akla getirir. Bu açıdan yaklaşıldığında rüyalarla özdeşleşmiş olan Hz Yusuf ile romanda rüyalar âleminde gezinip duran başkişinin aynı isme sahip olması tesadüf veya rastgele seçilmiş bir şey değildir. Dolayısıyla benzerlik gösterdiği Piri Reis’in değil, rüya kavramı ile özdeşleşen Yusuf Peygamberin ismine sahip olan başkarakterin isminden itibaren imgesel bir anlatımla, bir rüya âlemine benzer yolculuk başlatılmış olunur. Bu durum başkişi özelinde insanı anlatabilme ve anlayabilme noktasında büyük önem taşır. “İnsanı anlayabilmek için bugüne kadar yararlanılan kaynakların yanı sıra şuuraltı, rüya, hayal gücü ve cinsiyet gibi kaynaklara da ihtiyaç vardır” (Kefeli, 2017, s. 154). Bu çerçevede düşünüldüğünde, itibari âlem içerisinde oluşturulmuş olan bu büyülü rüya âlemi, Yusuf Paşa’nın hayal gücü, bilinç dışı gibi öz kişisel kaynakları ile birlikte şekillenmiştir denilebilir. Böylelikle gerçeküstü bir yaklaşıma sürüklenen bu anlatım biçimi rüya kavramı ile başkişi özelinde insanı anlatma doğrultusunda özel bir görüngü biçimi oluşturmaktadır.

Rüyanın romanda ki en önemli işlevlerinden biri Yusuf Paşa gibi büyük bir donanma amiralini asli görevinden uzaklaştırarak romanın kurgusunun omurgası olan yolculuğa sürüklemiş olması ve olayın fantastik boyutunu arttırmasıdır. Bu durum yarı uyanık insan durumu çerçevesinde kullanılmıştır. Piri Reis/Yusuf Paşa gibi büyük bir denizcinin donanmasını bırakarak büyülenmenin etkisiyle kayıp denizlere doğru fantastik bir yolculuğa çıkması somut ve mantıklı gerçekler dâhilinde mümkün olmadığından Paşa, yazar tarafından yarı uyku içinde ve yarı uyanık bir duruma getirilmiştir. Aynı anda hem gerçeğin hem de bir uykunun içinde olan karakterin yarı kapalı bilince sahip olması, kurgunun seyrini de sağlamlaştıran bir faktördür. Böyle bir karakterin, fantastik bir yolculuğa sürüklenmesi için gerekli olan somut mekân ve zamanın dışına çıkma eşiği, uyku ve rüya ilişkisi ile aşılmıştır.

Uyku esnasında kişi, içinde bulunduğu kültürel ortam ile olan bütün ilişkilerini keser. Bundan dolayı hem kötü yönleri hem de en iyi yönleri kendilerini kolayca gerçekleştirme imkânı bulur. Böyle olunca da rüyalarda toplumun kuralları aşılmış olur. Artık rahatlıkla bir ahlaksızlık işlenebilir ya da bütün namus kurallarını ezip geçilebilir. Ama yine aynı nedenden dolayı da bilgelik ve zekâ da hiçbir engel veya kısıtlama görmeden kendini gösterebilir (Fromm, 2017, s. 54, 55). Yusuf Paşa da romanda aldığı yaranın etkisiyle bir yarı uyku durumuna geçer. Böylelikle içinde bulunduğu ortam ile ilişkisini keserek asli görevinin dışına taşma imkânı bulur. Aden Körfezi'ne gitmekten vazgeçerek rotasını kayıp denizlere doğru çevirmesinde ki en önemli etken içinde bulunduğu uyku hali ve rüya durumudur. Yarı uyku hâlindeyken dahi etrafı ile ilişkisinin kopukluğa uğraması ve bir iletişimsizliğin açığa çıkması henüz romanın başlarında okuyucuya sezdirilir:

““Kolunuz nasıl paşam?” Dedi seyyid.

“Bu adamların hali ne böyle? Dedim kızgınlıkla.

“Yapacak işleri yok mu bunların? Cambazhane mi burası?”

“Üzülmeyin efendim” diye devam etti, “mevsimdendir, demek yaranın kapanması uzun sürecek. Biz sargıları saat başı değiştirelim.”

“Hayır hayır” dedim ben, “bu zavallı adamların yakarışları aşağıdan duyuluyor, esirleri denize dökmenizi kim buyurdu size?”

“Var paşam” dedi Seyyid. “Elbette gül suyu var gemide. Ama, emir verin de su ısıtsınlar, gülsuyunu, yıkanacağınız leğenlere dökelim.”

“Bir de,” dedim, “durmuş başlarında dua ediyorsunuz, vicdansızlar!”” (P, s. 20).

Aldığı yaranın etkisiyle bir uykuya sürüklenen Paşa, yarı bilinçli ve yarı uyanık bir durumdadır. Etrafında olup biteni algılamak hususunda yaşamış olduğu güçlük, çevresi ile bir iletişimsizlik yaratmakta ve kendisini bir rüya haline doğru iteklemektedir. Paşa bu noktada yalnızca kendisi ile konuşur.

Kendisi ile konuşmaya başlayan bir zihin, çevresindeki diğerlerinin zihnine artık ihtiyaç duymamaya başlar. İletişim olasılığı giderek zayıflayarak ontolojik uyumsuzluğun hapsine girer. Nesneler dünyasının arasında, nesneyle de mutlu olamayan ve diğerlerini anlamayı başaramayan, anlaşılması ise bir ütopya kadar uzak kılınan birey, algıların dipsiz kuyusunda tek başına kalır (Aşkaroğlu, 2016, s. 9). Algıların ötesindeki bu dipsiz kuyuda boşluğa kapılan öznenin bilinci, dış dünyanın gerçekliklerine karşı uyuşamaz ve farklı unsurlardan bahsederler. Üstelik roman içerisinde Paşa, bu farklılığın da farkında değildir. Böylelikle başkişi Yusuf Paşa, iletişimsizlik ve kopukluk ile birlikte kurgusal düzlemde hem gerçekliklerin hem de somut mekân ile zamanın dışına çıkmış olur. Artık başkişi toplumsal kuralların ve somut gerçeklikte ki yaşama ait normların doğurduğu veya doğuracağı engellerinin olmayacağı, olumlu-olumsuz her özelliğini gösterip her şeyi yaşayabileceği ve anımsayabileceği aşırı serbest bir âlemin içerisinde.

Rüyanın romanda ki bir diğer fonksiyonu da yönlendirici bir etkiye sahip olmasıdır. Bu yönlendiricilik, rüyaların geleceğe dair taşıdığına inanılan şifreler ve gelecekte haber vermesi ile Yusuf Paşa'nın karakteristik özelliklerinin harmanlanmasından ortaya çıkan bir özellik taşır. “Rüyaların bir özelliğe sahip olmaları ise rüyada hiçbir zaman gereksiz şeylerin görülmemesinden kaynaklanır. Rüyalarımızda bize iletilen şeyler soyut birer görüntü şeklinde olabilirler. Ama anlatmak istedikleri şeyler kişiliğimizin somut gerçeklikleri ile ilgilidir” (Fromm, 2017, s. 43). Yusuf Paşa'nın kişiliğine dair somut gerçekliklerin de gördüğü rüyalara etki etmesi sonucu, kurgusal seyir içerisinde yolculuğun sürekliliği sağlanır ve rüya, fantastik ve büyümlü yolculuğu hem şekillendiren hem de yönlendiren bir faktöre dönüşür:

“Rüyamda gördüm ki meğer zeyra kuşu bir ulak imiş. Hazreti Azrail bununla bana şunu söylemek istiyormuş: Ey Yusuf! Bu yaradan sana ölüm yoktur. Senin vaktin gelmedi daha. Sen şimdi bu alıcı kuşun pençelerine bak. İşte senin ellerin ve de ayakların bundan daha güçlü olacak. Gözlerine bak ki sen daha uzakları göreceksin. Alacalı tüylerine bak ki biz sana denizin tuzuyla ağarmış sakallar vaat ettik. İçin rahat olsun Yusufçuk. Şimdi bu kuş senin yoldaşın olacak, hem de başına gelen belaları savacak.

Gönlünü ferah tut. Gittiğin yer karanlık bile olsa yönünü bulacaksın” (P, s. 44).

Oluşan tabloda karakteri yönlendirici bir güce sahip olan ve gelecekte bilgiler vererek kişinin seçimlerine etki eden bir rüya motifi ya da metaforu söz konusudur. Bu noktada yazarın sıklıkla kullanmış olduğu halk kültürü ve folklorik unsurlar tekrar kendini göstermektedir. “Halk kültürü açısından bakıldığında rüya; destan, halk hikâyesi, masal, efsane gibi anlatım türlerinde yer alan ve gelecekte olacakların işaretlerini verebilen motif olarak tanımlanmaktadır. Rüyalarla, yaşama biçimi, hayat tarzı, beklenti ve hayata bakış arasında önemli bir bağ vardır” (Kurt S ve Kurt B, 2015, s. 241). Yarı bilinç halinde olan kahramanın da yaşam biçimi, beklentileri ve hayata bakışı gördüğü rüyaların etkisiyle şekillenir. Kendisini kayıp ve karanlık denizlere doğru sürükleyen başat unsur, etkilendiği efsun ve büyü olduğu kadar, aynı zamanda görmüş olduğu rüyalar ve içinde bulunduğu rüya hâline benzer dış gerçekliklerdir. Masal, destan, halk hikâyesi ve efsanelerde rüya motifinin üstlenmiş olduğu işlevler, benzer şekilde *Piri* romanında da varlığını gösterir. Bu bağlamda rüya, bir taraftan kişiyi somut gerçeklikler ile zaman ve mekânın dışına çıkaran unsurken diğer taraftan da kişiyi yönlendiren, beklentilerini şekillendiren ve bakış açısını etkileyen bir üst forma dönüşmektedir. Yani bir anlamda rüya, başkışının rehberi ve haritasıdır. Nitekim bu durum da romanda açık bir şekilde vurgulanmaktadır:

“ELBETTE bir rüya ile harita, birbirine benzer. Çünkü, olur a, rüyamızda bir harita göreceksin, uyandığımızda neler anlatmayız ki. Böylece, kolları yok bir adamdır gördüğümüz. Eski bir kale, yıkık bir ev. Kuşsuz bir iskele, dev bir bulut. Üzgün bir çocuk, yalın bir kalabalık. Çıplak bir kadınla bir sarıklı kral. Bir yer koltuğuyla bir duvar minderi. Diye sıralarız gördüklerimizi de. Şöyle bir, rüyamda kıvrım kıvrım bir harita gördüm, lakırdısı gelmez aklımıza. Hem bu lakırdı da işi kestirmeden anlatmak olurdu. Bütün bu laf salatasını sıralamak yerine böylece, bir basit harita sözcüğü ile hepsi söylenmiş olurdu” (P, s. 55).

Rüyanın, harita ile benzerlik gösteriyor olması, yönlendirici etkisinin en somut görüntü biçimidir. Öte yandan *Piri Reis*, tarihte haritacılıkta uzman bir kişiliktir. Bu nedenle harita kavramı, onun hayatında oldukça önemli bir yere sahiptir. Yusuf Paşa’nın da rüyayı harita ile benzeştirmesi bu noktada ayrı bir önem taşır. Nitekim romanın başkışının, ismini taşıdığı Yusuf Peygamber (Hz. Yusuf) rüyalarda geleceğe dair doğru çıkarımlar yapabilme yeteneğine sahipken, benzerlik gösterdiği *Piri Reis*’te harita çiziminde dönemine göre ünlü bir uzmandır. Bu noktada rüya ve harita kavramlarının

bütünleşik bir yapı arz etmesi, Yusuf Paşa'nın kişilik özelliklerinin de imgesel bir yansıtımı halini almış ve söz konusu durum da yazar Faruk Duman tarafından başarıyla kurgu içerisine yerleştirilmiştir. Böylelikle imgesel bir görüntü biçimine sahip olan rüya, romanda temel bir yapı taşı rolü üstlenir ve kilit bir noktaya gelerek çok boyutlu bir işlev kazanır. Kayıp denizlere doğru rotası çevrilen geminin kılavuzları tepedeki zeyra kuşu ve büyücü Seferis olarak görünse de, aslında temel rehber rüya kavramıdır. Nitekim rüya, romanda yarı uyanık bir zihinde yolculuğu şekillendiren, Yusuf Paşa'yı büyücü Seferis'e uyduran ve zeyra kuşunun kılavuzluğunu müjdeleyen, aynı anda hem yarı gerçek hem de gerçek dışı olan bir âlemdir. Görülen rüyanın uyandıktan sonra kullanılması veya değerlendirilmesi ise, insanın fizyolojik açıdan uyanık hâli ile rüya arasındaki ilişkiyle bağdaştırılabilir.

Romanda rüyanın, yönlendiriciliği ve zaman ile mekân düzleminde somut gerçekliğin dışına kahramanı çıkarması haricinde bir fonksiyonu daha vardır. Bu da romanda ki olaylar zincirinin aslında bir rüya olduğu izlenimi vermesi ve kurgu içinde kurgu meydana getirmesidir. Fantastikliğin ve gerçeküstülüğün ağır bastığı kurgusal yapı, okuyucuya anlatının, bir rüyanın yansıtımı olduğu izlenimini de vermektedir. Bu durum da fizyolojik açıdan tam uyku hali ile ilişkilendirilebilir.

Rüyaların varlık bulduğu uyku, Fizyolojik açıdan bedenin dinlendiği ve kendini yenilediği bir süreçtir. Tüm faaliyetlerin ve neredeyse bütün duyuşsal (beş duyu ile yapılan) algılamaların durduğu bu işlem sırasında, bedenide yeni enerjiler, depo edilmektedir. Fizyolojik olarak buna “uyku” denir. Fakat psikolojik açıdan uyku olayı biraz farklıdır. Bu açıdan yapılan bir değerlendirmede, uykunun çevreyle olan alışverişin ve etkileşimin bir süre için kesilmesi demek olduğu ortaya çıkacaktır (Fromm, 2017, s. 45). Bu bağlamda aldığı yaradan dolayı Yusuf Paşa'nın dalmış olduğu uyku, fizyolojik açıdan bir toparlama süreci, psikolojik açıdan da çevreyle iletişimin kesildiği bir zaman dilimi olarak düşünülebilir. Bu süreç içerisinde görmüş olduğu bir rüyada meydana gelen olayların, dış gerçeklik biçiminde anlatıldığı düşünülebilir. Bu durumun en önemli göstergesi ise Seferis'tir. Üstelik söz konusu durumun net olmamakla birlikte şifresi de verilir:

“Meğer ki içinde efsun falan olmaya. Yani başıma bela olmuş o amansız yara da bir rüyadan ibaret ola. Öyle ya, üst üste öyle çok rüyalar görmüş, bu rüyaların etkisiyle öyle felaketler yaşamıştım ki, Seferis adında bir büyücü yaratıp onun merhametine sığınmış niçin olmayaydım?” (P, s. 61)

Romanın büyü ve gizemli karakteri Seferis, Yusuf Paşa yaralanıp, bilincinden uzaklaştıktan sonra ortaya çıkmıştır. Ortaya çıktığı an ile kaybolduğu zaman dilimi arasındaki süreçte olaylar daima bir rüyaya benzerdir. Seferis'in olmadığı bölümler olan romanın başı ve sonunda ise olaylar tekrardan somut gerçekliğe yaklaşır ve olağanüstülükler yok denecek kadar az indirgenir. Paşa'nın bu durumu zihninden geçiriyor oluşu da söz konusu düşünceye somut bir canlılık katar.

Böylelikle rüya da roman da üç farklı işlevde kullanılmış olur ve entrik kurgunun merkezinde yer alan bir üçgene dönüşür. Bu noktada ilk işlevinde yarı uyanık bir zihin, ikincisinde uyanık bir zihin(uykuda gördüğü rüyadan uyandıktan sonra faydalanır), üçüncüsünde ise tam uyku içinde olan kapalı bir zihin göze çarpar. Bir taraftan kendi içinde karakterleri bünyesine almış gerçek dünyanın dışında soyut ve somut ortasında bir âlem iken (yarı uyku hali), diğer taraftan bu karakterlerin sürüklendiği yolculuğun ve içinde bulundukları olaylar silsilesinin itekleyicisi olan yönlendirici bir güçtür (uyanıklık). Rüya, üçgenin diğer noktasında ise net olmasa da kurgu içinde kurgu oluşturan (tam uyku hali) temel faktördür. Genel bir ifade ile rüya izleğinin, romanda karakterlerin olduğu gibi entrik kurgunun da pusulasıdır ve ülkü değerlerin kavramlar düzleminde yer aldığını belirtmek mümkündür.

3.1.8.2. Fantastik Yolculuğa Açılan Kapı: “Efsun ve Büyü”

Faruk Duman'ın ilk romanı olan *Piri*, fantastik bir söylem ile şekillendirilmiştir. “Efsun” ve “büyü” kavramları ise bu romana fantastik değer ve özellikler katan en temel yapı taşlarıdır. Aynı zamanda *Piri* romanı çerçevesinde bir izleksel kurgu değeri taşıyan efsun ve büyü, romanda fantastik bir boyut da oluşturmakta ve anlatının kimliğini derinden etkilemektedir. Bu açıdan efsun ile büyü kavramlarının, roman çerçevesinde ilk beliren ve kilit rol üstlenen önemi, eserin fantastik bir söylem oluşturmalarını sağlamalarıdır. Fantastik bir anlatı için gerekli olan niteliklerin neredeyse tamamının, *Piri* romanında efsun ve büyü kavramlarının etrafında şekillendirildiğini düşünmek mümkündür.

Edebiyatta fantastik; gerçekte olmayan, hayal gücüyle meydana getirilen, söz veya yazıyla görünürlük kazanan, doğaüstü-olağanüstü olayları içine alır. Fantastik romanda modern gerçekçi romanın aksine, toplumun veya yasaların koyduğu kuralların dışındaki olgular söz konusudur. Fantastik roman, bilinen, kabul edilen, sosyal, siyasi, tarihi,

bilimsel kuralların genel geçer gerçekliğinin dışına olağanüstü-doğaüstü unsurlarla alegorik anlamdan, düş, hayal, sanrı, delilik gibi psikolojik/psikiyatrik vakalardan sıyrılmış bir hayal gücü ile çıkan anlatıdır. Üstelik bunu mitos, efsane, destan, menkıbe, halk hikâyesi, masal vb. türlerden beslenmesine karşın bu türlerin formatında değil, romana has unsurlarla gerçekleştirir (Bayrak, 2016, s. 228). Bu bağlamda efsun-büyü kavramlarını, fantastik roman doğrultusunda bahsi geçen bütün unsurların kurgu içerisinde ki kesişim noktası olarak görmek mümkündür. Nitekim efsun ve büyü, öncelikle fantastik anlatının gerekliliklerinden olan doğaüstülük ve olağanlığın dışında bir özellik taşımaktadır. Bununla birlikte toplumun ve kanunların getirmiş olduğu değer normlarının dışına taşabilen ve taşırayabilen bir yapıya sahiptir. Üstelik hayal gücü ile de bağdaştırılabilir. Masal, destan, efsane ve halk hikâyesi gibi geleneksel anlatı formlarında sıklıkla kendine yer bulan efsun ve büyü, romanın da bu formlardan beslenmesini sağlayan unsurlardan biridir. Böylece efsun izleği, romanda kilit bir nokta olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır.

Efsun kelimesi çoğu zaman büyü veya sihir kavramları ile eşdeğer tutulmaktadır. Fakat büyü veya sihir ifadelerinin, günümüz insanında bir ürperti vücuda getirdiği bilinmektedir. Bu kavramların ifade bulduğu fiiliyattan korku ve endişe duyulur. Buna karşılık efsun, daha yumuşak bir ifade bulmaktadır. Genel anlamdaki sihir veya büyü yapanlar günümüz insanınca hoş görülmediği halde efsun yapanlar hakkında böyle bir kanaat yoktur. Aksine efsun ve efsun yapan kişi sempati de toplar (Samancı, 2019, s. 743). Günümüz insanında büyü kelimesi bağlamında oluşan bu olumsuz algıya karşın, eski anlatılarda ve geleneksel formlarda büyü kavramının, günümüzde ki efsun algısında olduğu gibi olumlu değerler taşıdığı da görülmektedir. Özellikle ak büyü olarak adlandırılan büyü biçimlerinin, çoğu zaman anlatılarda sağaltıcı olarak kullanıldığı görülür. “Roma ve Mısır medeniyeti; Orta Asya Türk kültürü gibi kadim birikimlerde büyü uygulamalarının genişliği ve çeşitliliği bilinmektedir. Onlara göre “büyücü” görüşüne başvurulması gereken bilge ve seçkin bir insandı. Ayrıca büyücünden ve ona karşı alenî düşmanlıktan korkulurdu. Zira onlar, düşmanlarını olağanüstü güçleriyle zarara uğrattıp yok edebilirlerdi” (Murat, İşgören ve Çataklı, 2019, s. 63). *Piri* romanında da büyü ve efsun sözcüklerinin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Hatta büyüünün veya efsunun kaynağı olan Seferis karakteri, bir köle veya esir olmasına rağmen geleneksel anlatı formlarında olduğu gibi görüşüne başvurulmuş bilge ve seçkin

bir karakterdir. Fakat başlarda olumlu bir görüntü oluşturan bu karakterin, roman sonuna doğru Seyyid'i öldürmüş olabileceğinin vurgulanması ve yaptığı efsunun, Paşa'yı idama götürmesi sonucunda başlarda çizdiği olumlu görüntü, roman sonunda muğlak bir duruma dönüşmüştür.

Büyünün ya da efsunun romandaki ilk görünümü, bu doğaüstü-olağanüstü güce ait olan sağaltım işlevi doğrultusunda gerçekleşmiştir. Dolayısıyla büyü ve efsun, öncelikle bir şifa aracı ve buna dayalı olarak iyileştirici güç hüviyetinde romanda vücut bulmaktadır. Söz konusu durumun görünürlük kazandığı bölüm ise; cenk sırasında ağır yaralanan Yusuf Paşa'nın, aynı savaşta düşman gemisinden esir/ganimet olarak alınmış olan gizemli büyücü Seferis tarafından uygulanmış bir büyü/efsun sonucunda iyileştirilmesi çerçevesinde varlık gösterir:

“Nasıl yaptın bunu?” diye sordum hemen.

Seferis,

“Büyü ile,” diye yanıtladı.

“Nerede öğrendin bu büyüü sen?” diye bağırdım merakla.

“Paşam,” dedi Seferis, “karanlıklar denizinde bir ada vardır. Ben bir vakit bu adanın önünden geçtim. Sonra nasıl oldu bilmem, bir de baktım ki böyle bir hüner edinmişim.”

“Peki,” dedim, “nerededir bu karanlıklar denizi?” (P, s, 45).

Paşa'nın, kendisini nasıl iyileştirdiğini sorması üzerine Seferis'in büyü ile cevabını vermesi, büyü'nün romanda şifa verici ve iyileştirici bir güç, dolayısıyla da bir sağaltım unsuru olarak kullanıldığının açık bir ifadesidir. Büyünün şifa aracı olarak kullanılması ve koruyucu işlevi, İslâmiyet'ten önce kamlar, İslamiyet sonrasında ise “dede” ve “ocaklı” adı verilen kişilerce devam ettirilmiş bir unsur olmakla birlikte ilk toplumlardan itibaren insanın doğasında varlık bulmuş bir olgudur.

İlkel toplumlardan beri insan, çaresiz kaldığı hastalık, bela ve musibet gibi bir durumla karşılaştığı zaman büyücülere başvurmuştur. Açıklamakta güçlük çektiği olayları bu şekilde izah ederek rahatlayan insan, psikolojik olarak kötü ve güçsüz olduğunda bu tür yolların kendisine iyi geleceğine ve bir çıkış kapısı olacağına inanır (Kartopu ve Ünal, 2019, s. 392). Yusuf Paşa'nın durumu da her ne kadar büyü kendi iradesi dışında gerçekleşmiş olsa da bahsi geçen unsurlar ile paralel şekilde ilerler. Hem psikolojik hem de fizyolojik açılardan çöküş sürecinde olan Paşa'ya büyü iyi gelir ve içinde bulunduğu rahatsızlık halinden bir çıkış kapısı olur. Üstelik bu büyü ile iyileşme

durumu aynı zamanda, fantastik yolculuğa da açılan bir çıkış kapısı durumuna gelir. Nitekim Yusuf Paşa, iyileştikten sonra Seferis'in ve anlattıklarının büyüsüne kapılarak bahsi geçen kayıp denizlere doğru rotasını çevirir. Bu yolculukta Yusuf Paşa tamamen efsunlu bir durumdadır. Böylelikle büyü ve efsunun romanda ki varlığının ikinci boyutu da görünürlük kazanır. Bu boyut, sağaltım işlevi ile varlık gösteren büyünün, büyülü bir yolculuğa sebebiyet vermesi ile derinleştirilmiştir:

“Kubat Paşa, benim bu zamansız kayboluşuma epey sinirlenmiş. Ben elbette, içinde bulunduğum efsunlu hal ile bunu hesap edememiştim. Ki Paşa'nın hakkı var, bunda kuşatma yarım kalmış. Hatta ne yarım kalması, hiç başlamamış” (P, s. 81).

Paşa, Seferis'in büyüsüne kapılmış ve yolculuk boyunca baştan sona bir efsunlu hal içerisine girmiştir. Bu da roman kurgusunda büyünün temel izleklerden biri olarak değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir. Sağaltım işlevi ile gerçekleştirilen büyü, efsunlu bir yolculuğu başlatmıştır. Roman kurgusunun bu noktada ki tavrı ise yine muğlaktır. Nitekim Paşa, bir rüya âlemi ve yarı uyanık bir zihin içindedir. Bunun başat etkeni ise yine içinde bulunduğu efsunlu haldir. Başlarda sağaltıcı bir durum olarak algılanabilecek olan bu büyülü biçim, Paşa'nın tam olarak iyileşemediğini de gösterebilir. Bununla birlikte Paşa'nın idamına sebebiyet veren ve Seyyid'i öldüren bir yolculuğa çıkışın da temel faktörüdür. Bu olumsuzluklar tarafından yaklaşıldığında ise büyünün sağaltıcı işlevinin ters taraftan bir yok edici güce dönüştüğü de düşünülebilir. Bu durum ise kurguda izleksel açıdan büyü ve efsun kavramları çerçevesinde bir belirsizlik oluşturarak anlatı da bir muğlaklığın tercih edildiğini göstermektedir. Benzer durum paralel bir şekilde romanın, büyünün kaynağı ve sağlayıcısı olan karakteri üzerinde de görülmektedir. Nitekim Seferis'in roman başında ki algılanış biçimi ile sonunda ki algılanış biçimi oldukça farklıdır. Seferis, başlarda olumlu büyücü kişilerin özelliklerini olumlu anlamda yansıtan bir izlenime sahiptir.

Büyü, sadece bir büyücü tarafından uygulanan ve büyüü yaptıran kişiyi amacına ulaşacağına inandırmak için yapılan tuhaf ve anlaşılmaz hareketler ve sözler toplamı değildir. Öncelikle, büyü ritüellerinde “büyücü”nün (ya da değişik unvanlar taşıyan büyü icracılarının) bilgisi, becerisi, tecrübesi ve tanrılarla olan olumlu ilişkilerinin bilinmesi onların tercih edilmesinin sebebidir. Bu nedenle büyücülerde liyakatın aranan bir özellik olduğu görülmektedir (Reyhan, 2021, s. 4). Anlatının ilk bölümlerinde romanın büyücüsü Seferis, bahsi geçen büyücü tipinin kişilik özellikleri ile uyum

içerisindedir. Yüksek derecede bilgi, beceri ve tecrübe sahibidir. Büyücülük çerçevesinde gerekli olan liyakat özelliklerine sahiptir. Yusuf Paşa, onun büyüü ile bir efsunlu hal içerisine girer ve rotasını büyüü yolculuğa doğru çevirir. Fakat romanın sonuna doğru bu algı biçimi, zıt yönde bir dönüşüm göstermeye başlar:

““Hançeri çıkardım koynumdan, yaklaştırdım gözlerine Seferis’in.

“bu mu?” diye sordum alayla. “Bu mu bir ahtapot?”

“Evet” dedi Seferis. “o, ahtapotun bir hançere benzeyen kol ucu. Onu Seyyid’in göğsüne bıraktı, kendine ele vermemek için.”

Ben de bu sözlerle dönüp Seferis’in gözlerine baktım. Bu tuhaf büyücü, dedim kendi kendime, karşımıza çıktığından beri yaşamadığımız acayıplık kalmadı” (P, s. 105).

Yusuf Paşa, Seferis’in acayip ve tuhaf olaylar getirdiğini fark ettiğinde hayatta ki en yakın iki yoldaşından biri olan Seyyid, faili meçhul bir cinayet sonucu öldürülmüştür. Dolayısıyla roman başlarında iyileştirici bir güç olarak sunulan büyüün etkisi, olumludan olumsuzla doğru bir yön çizmeye devam eder. İyileştirici gücün ve sağaltım kaynağının yerini, artık korkutucu ve tekinsiz bir doğaüstü etki almıştır. Bu durum aynı zamanda Yusuf Paşa’nın roman başlarında ki rüya âlemini de kâbusa çevirir. Büyünün evrilişinin kişiler düzlemindeki bu yansıtımı aynı zamanda büyü ve efsunun, şifacı yönünün yanı sıra aldatıcı, görüldüğünden farklı, yıkıma uğratacak kadar zararlı bir kimlik ve “dıştan içe” doğru gidildikçe, tehlikesinin ve karanlık yönünün boyutunu arttıran bir görünüm sergilediğinin de örtük bir göstergesidir. Öte yandan büyücü hekim pozisyonunda bulunan karakterin aldatıcı bir yönünün bulunması ve hilebaz tarafının ortaya çıkması Şamanizm ile benzerlik taşır. “Şaman ve büyücü hekimin de hilebaz bir tarafı vardır, çünkü o da önce insanlara kötü oyunlar oynar, sonra da zarar verdiği kişilerin öcüne kurban gider. Bu nedenle mesleği, bazen son derece tehlikelidir” (Jung, 2021, s. 138). Bu bağlamda tehlikeli, hilebaz ve aldatıcı bir yön taşımakta olan büyücü hekim Seferis’in, Şamanlık benzeri özellikler taşıdığını ve bu kaynaktan da kısmen beslendiğini belirtmek mümkündür. Bu durumda yine kurgunun altyapısında yatan geleneksel anlatı formlarını ve folklor unsurlarını açığa çıkaran algoritmalarından birisi olarak düşünülebilir. Temelde ise büyüün ve efsunun, anlatı seyri içerisinde şifacı fonksiyonlarının dışında bir de aldatıcı vasıflar taşıdığı görülmektedir.

Büyünün romanda kazandığı bu yeni görünüm biçimi, büyüün romandaki sağaltıcı yönü ve fantastik yolculuğa açılan kapı olmasının dışında ki üçüncü işlevidir. Üstelik iyileştirici güç olma özelliği ile taban tabana zıttır. Bu bağlamda büyü ile

efsunun romanda ki işlevi muğlak bir yapıya bürünür ve kararı okuyucuya bırakılan ucu açık bir belirsizliği vücuda getirir. Muğlaklığı yaratan temel faktörlerden ilki, büyüü bir şifa aracı olarak gösterir. Bu durum folklorik unsurlardan ve geleneksel anlatı formlarından beslenildiğinin de temel bir kanıtıdır. İkincisi ise fantastik yolculuğun rüya ile birlikte diğer önemli anahtarıdır. Yusuf Paşa, Seferis'in büyüünden etkilenir ve ona sahip olabilmek için yolculuğa çıkar. Bu çerçevede büyücü, Yusuf Paşa'nın dolayımlayıcısı olurken, "büyü" de arzulanan nesne konumuna geçer. Böylelikle romanın ana omurgası olan fantastik yolculuk başlamış olur ve büyü yine bu esnada görünürlüğünü yitirmez. Üçüncü faktör de de büyüün yıkıcı etkileri ve olumludan olumsuza evrilmekte olan yapısının üzerine kuruludur. Her üç faktöre de birbirinden farklı olmakla birlikte zıt özellikler de gösterebilmektedir.

Roman sonunda ise büyüün kaynağı olan Seferis'in, somut görünümünün soyutlaşması sonrasında kurgusal karakterler tarafından deniz olarak düşünülmesi, asıl büyüü olanın denizler olduğu ve denizlerin büyüünün kişiler düzlemine dönüştürülerek tasarlanıp aktarıldığını düşündürmektedir. Bu durum da büyüün, roman içerisinde üstlenmiş olduğu misyonların en marjinal versiyonudur. Nitekim denizin, kurgu kişileri üzerinden imgeleştirilmiş doğal bir varlık alanı olarak ortaya çıktığı bu yansıtım şekli, büyüün muğlaklığının boyutunu da en derine indirgemekle beraber kurgusal seyrin, roman sonunda değişmesini sağlayan bir etkidir. Böylelikle büyü ve efsunun, korkunç bir muğlaklığın yansıtımı çerçevesinde kilit bir rol ile kurgulanmış olan bir izlek olarak romanda ki yerini aldığı söylenebilir.

3.1.8.3. Sıla – Gurbet Diyalektiği

Piri romanında, kurgunun en başından itibaren varlık gösteren "Sıla" ve "gurbet" kavramları, birbirleri ile zıt kavramlar olmalarına rağmen, her birinin diğerinden beslendiği ve ikisinin de karşıtı sayesinde varlık bulduğu birer olgudur. Dolayısıyla ikisi arasında hem zıt hem de aynı kaynaktan beslenen bir ilişki söz onuşudur. Bu durum sıla–gurbet diyalektiğini meydana getirir. "Sıla ve gurbet birbirini diyalektik açıdan tamamlayan unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu diyalektik ilişki içerisinde, gurbet kaotik bir evren olarak karşımıza çıkarken, sıla bu kaotik evren karşısında kozmik bir dünya olarak bize sunulmaktadır" (Yılmaz, 2012, s. 6). Bu bağlamda gurbet olumsuz, sıla ise olumlu bir görünürlük içerisinde. Gurbetin kaotik olarak nitelendirilmesinin

nedeni, insanın varlık alanından uzaklaştırması, kişi, mekân ve kültürel değerler bakımından “öz”ün kendilik değerlerinin ve aidiyet bağlarının koparıldığı bir olay olmasından kaynaklanır.

Gurbet kelimesi; gariplik, yabancılık; yabancı yerde bulunma; vatan harici yer, Arapça bir kelimedir; bu kelime ile bağlantılı olarak Arapçada iki sülâsî mücerred masdar daha vardır: garb ve garâbet. Garb "güneşin battığı yer; gözden kaybolma", garâbet "şaşılacak şey" anlamlarını taşır. Kısacası Arapçada garb ve garâbet temel kavramlarından daha sonra, gözden yok olma ve şaşılacak şey bilgilerinden gurbet üst kavramı ortaya çıkmış olmalıdır (Yalçınkaya, 2018, s. 323). Dolayısıyla gurbet, temelde insanı, kendilik bilincinden ve aidiyet bağlarından koparan ve ontolojik açıdan yok oluşa sürükleyen öz varlıktan uzaklaşma sürecidir. Sılanın ise gurbet ile şekillendirilmiş bir kaotik evrene karşıt kozmik dünya olarak nitelendirilmesinin temel nedeni, bireyin gurbet nedeniyle uzaklaşmış olduğu bütün öz varlıksal değerleri ile yeniden bulunduğu bir kavram olmasıdır. Bu nedenle sıla, gurbetin bir sağaltımıdır. Bu sağaltım özelliği, sıla ile gurbeti kurgusal anlatılar içerisinde bir diyalektik hâline getirir.

Sıla ile anlamı daha çok güçlenen gurbet, insanoğlunun yakından tanıdığı belli başlı duygulardan biridir. İnsan yaradılışının özünde var olan bu duygu, tüm dünya edebiyatları gibi, Türk edebiyatında da önemli ve temel bir motif olarak ilk edebî metinlerden bugüne kadar çeşitli şekillerde işlenmiştir (Yalçınkaya, 2018, s. 323). Faruk Duman'ın da *Piri* romanında söz konusu sıla-gurbet diyalektiğinden izleksel bir kurgu olarak faydalandığı görülmektedir. Başkişi Yusuf Paşa'nın çıkmış olduğu gerçek yolculuğun da, yarı uyanık bir bilinçle yaptığı fantastik yolculuğun da arkasında bir gurbet ve sıla özlemi vardır. Yusuf Paşa, hem bilinçaltında hem de somut his ve düşüncelerinde her daim bir sıla özlemini ve sılaya kavuşma hayalini hissederek sılayı kendisi biçin bir güç kaynağına dönüştürür. Gurbette olduğunun bilincinde olan Yusuf Paşa için de sıla, bu olumsuz itki karşısında bir sağaltım unsurudur. Bu nedenle sıla ve gurbet olguları roman boyunca kendini bazen örtük bazen açık bir şekilde hissettirmektedir. Üstelik romanın, başlangıcında da sıla ve gurbetin görünürlük kazandığı ifadeler tercih edilmiştir:

“EĞLEN. Bir yoksul eğlencenin yükü sana nedir ki? Bununla denizi karşına alıp konuşacak, ey, diyeceksin senin tuzun da bize ne yollar gösterdi. Görüyor musun, sakalımı senin tuzunla ağarttım. (...) Ama bu denizlerin tuzu, insanı ak bir gizli örtüyle yakalayıyor, kısıvrak. Böylece bunu sen, uzun sürmüş bir yolculuktan döndüğünde anlıyorsun. Dönebilirsen.

Gemi, iskeleye yanaşıyor. İniyorsun, karşılayıcıların tabii, orada oluyor. Sarılıyorsun onlara ki, eyvah! Sılanda bekleyenlerin gözlerini yakıyor. Sakalında birikmiş tuz” (P, s. 11).

“Gurbet” burada yazar tarafından “denizlerin tuzu” ile imgelenmiştir. Paşa’nın sakalını gurbet imgesi olan denizlerin tuzu ile ağartmış olması ömrünün gurbetlerde geçtiğinin göstergesidir. Gurbetin acısını ve nasıl yakalandığını ise dönüşte yani sıla da anlamaktadır. Çünkü sıla, bir yandan değerlere kavuştururken, diğer taraftan kavuştuğu değerlerin önemini fark ettirir. Sıla ise burada iskele ile imgelenmiştir. İskele, gurbete çıkan denizcinin dönüşünde ki kavuşma alanıdır. Fakat burada da yine gurbetin acısı hissedilir. Yazar bu durumu yine denizlerin tuzu ile ifade eder. Sakalda birikmiş deniz tuzunun sılanda bekleyenleri gözlerini yakması, gurbet esnasında yitip giden zamanın örtük bir anlatımıdır. Zaman kavramı ise bu noktada ağarmış sakallar ile imgelenmiştir. Ağarmış sakalların arasına doluşan deniz tuzları, gurbet esnasında yitip giden zamanı ifade ederken, bu tuzların sılanda bekleyenlerin gözlerini yakması ise hem gidenin hem de bekleyenin çektiği gurbet acısının ustaca vücut bulmuş ifadesidir. Nitekim sadece gurbete giden değil, bekleyen de gurbeti yaşayan insan konumuna geçer.

Gurbeti yaşayan insan için özlenen unsur, bıraktığı mekânda ve zamanda kalarak değişmez. Çocuğunu kaybeden ana-babaların onu hep kaybettikleri yaşta hatırlamaları gibi, vatanından ayrılan insanlar da onun, içindeki bütün unsurlarıyla birlikte, bıraktıkları halini özlerler. Bütün bu zamandan, mekândan ve sevilenden ayrılışlar, bazen ikisi, üçü iç içe, bazen ayrı ayrı, bazen de hepsi birden insanda gurbet duygusu uyandırır (Yalçınkaya, 2018, s. 323, 324). Sıla-gurbet ilişkisi çerçevesinde yaklaşıldığında ise kurgusal seyrinde ilk etapta gurbetin acısının, sılanın sevincine galip geldiği görülmektedir. Sıla gurbetin sağaltımı olsa da bu iyileştiricilik, kesin ve net bir iyileşmeden ziyade, psişik yaraları kısmi olarak saran bir yapıdadır. Nitekim sıla kavuşmayı sağlasa da geçen zamanı geri getiremeyeceğinden sağaltıcı özelliği kısımdır. Yıpranmayı temelden çözmek yerine daha çok büyümesini engelleyen bir sağaltıcı güç olarak da düşünülebilir:

“SENİ karşılayanları görüyorsun böylece, ki onlar için aman nasıl güçlkle ilerliyor, nasıl kaygıyla. Geride özlemle birikmiş olduğunu anlıyorsun, yolculuğunun. Bu, denizler aşmış gölgen senin, birikmiş kar gibi iz iz yükselip katmerlenmiş, her biri bir çentik olmuş. Sılan, senin kayıp ufuklarının hayali ile katlanabilmiş, şehirde tutsak yaşamaya. Sezdğin bu oluyor işte” (P, s. 12).

Sıla, hem giden hem de bekleyen için bir umuttur. Varlığın hayata tutunabilme ve katlanabilme vasıtalarından biridir. Geride biriken özlem ise özne için yalnızlığın göstergesidir. Fakat bu yalnızlık kültürel ve aidiyetsel bağların kopukluğundan doğmuş olan yabancılığının kaynaklık ettiği bir yalnızlıktır. Bu noktada gurbet-sıla diyalektiğine “özlem” kavramının da eklendiği görülmektedir. Dolayısıyla ontolojik bağlarından uzaklaşan bireyin, gurbette ki varoluşsal yalnızlığı ve gurbet karşısında umut konumuna geçen sıla umudu söz konusu diyalektiksel çatışmayı güçlendirmektedir.

Gurbeti çekilir kılan dönüşteki kavuşmadır. Gurbette özlenenler sıla’da bulunacaktır. Sıla kendilik bilinci taşıyan öznenin evidir. Kültür kavramı, insana kendini evinde hissettiren değerler bütünü biçiminde tanımlandığında, bu yalnızlığın kültürel bir yabancılaşmadan ya da kopuştan kaynaklandığı düşünülebilir (Korkmaz, 2015b, s. 143). Bu bağlamda gurbet ve sıla diyalektiğinin, aynı zamanda yabancılık, yalnızlık ve kopuş kavramları ile görünürlük kazanan varoluşsal çatışmaları da yönlendirdiği görülmektedir. Bu paradigmada sıla ve gurbet iki ayrı kutba dönüşür ve “sıla”nın iyileştirici yönü güç kazanır. Kurgusal seyrin devamında ise sılanın daha güçlü bir anlatımla vurgulandığı görülür. Totalde ise özne bilincinde gurbetin acısı arttıkça, sıla tatlı bir düşe dönüşmektedir:

“İŞTE bir iskele rüyasının birdenbire gerçeğe dönüşmesi. Böylece geminin amansız fırtınalara göğüs geren gölgesinden, sonra sonra bir tatlı rüyaya dönüşen koca dünyamıza iniş. Ey sıla! Yüzümde bunca şeyi nasıl da bir çırpıda görürsün” (P, s. 60).

Sıla kavramı ise en temelde iskele imgesi ile sunulmuştur. Sıla hasreti ve hayali burada iskele rüyası ile ifade edilmektedir. Aynı zamanda sıla, “tatlı bir rüya” ifadesiyle somut bir şekilde belirtilmiştir. İskele rüyası olarak belirtilen sıla hayalinin tatlı bir rüya olarak tasavvur edilmesi, gurbetin yani bir anlamda içinde bulunulan mevcut hayatın ve mevcut zamanın özne açısından bir kâbus olduğunu düşündürür. Özne, firkatin (gurbet) acısını, vuslatın (sıla) hayali ve umudu ile dindirmeyi, yok etmeyi gaye etmektedir. Sılanın geleceğini düşünerek öz bilincine umut aşılar ve bu gurbet kâbusundan uyanacağına kendi varlığını ikna eder. Nitekim sılanın ardında, muhayyilesinde tatlı bir rüya olarak şeklinde algıladığı “koca dünya”sına iniş yapacak ve insan varlığının temelinde olan geleceğe dair güzel günler inancını bu şekilde sağlayacaktır. Temelde ise bu diyalektiğin en nihayetinde bir yaşam ve hayata tutunabilirlik mücadelesi olduğu düşünülebilir.

Sıla-gurbet diyalektiği, *Piri* romanının en başından itibaren varlığını hissettirmektedir. Bu diyalektik, başkişi özelinde öznenin, psikik durumunu, varoluş gayesini ve algısal tutumlarını yönlendirmektedir. Roman içerisinde aynı kaynaktan beslenen bu iki kavramın da seyir ilerledikçe birbirinden uzaklaşarak zıt kutuplara doğru evrildikleri görülmektedir. Anlatının başlangıcında gurbetin acısını kısmi şekilde dindiren ve hafifleten bir unsur olan sıla kavramı, kurgusal devamlılık ilerledikçe gurbet kâbusunun tatlı bir rüyaya dönüşeceği kapı olur. Temelde ise bu iki kavramın her biri diğerini var eder. Dolayısıyla birbirine zıt olan fakat aynı ölçüde birbirlerini tamamlayan bu iki kavramın biçimlendirdiği tematik çatışma, romanda birçok unsuru aynı anda yöneten ve şekillendiren zengin bir kaynağa dönüşür. Bu yönlendirici fonksiyonları neticesinde sıla-gurbet diyalektiğini, romanın kurgusal yapısını besleyen en temel faktörlerden biri olarak düşünmek mümkündür.

3.2. KIRK

3.2.1. Romanın Kimliği

Faruk Duman'ın ikinci romanı olan *Kırk*, 2006 yılında Can Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Roman, eskiden darbe yapmış olan emekli bir generalin yanında hizmetçi olarak çalışmakta olan varoluş problemlerinin ortasındaki roman anlatıcısı Hasan Efendi'nin yakın ve uzak geçmişinden parça parça olarak anlattığı anılar ve anlatılardan oluşmaktadır. Tek gözü kapalı korsanlara benzeyen cezalandırıcılar tarafından götürülen Demir'in hikâyesi ile başlayan roman kurgusu, generalin muğlak bırakılan ölümü ile sona erer. Bu iki vaka dilimi arasında birbirinden kopuk olan geçmişe dönük anlatılar da romanın temelini oluşturur. Bu anlatılar aynı zamanda anlatıcının geçmişinden bugününe kadar süregelen hayatına dair fragmanlardır ve bu fragmanlar, anlatıcının yaşamını tanıtan kısa kesitlerdir.

Kırk romanı, *Geçiş*, *Bir Hüzün Hizmetçisi*, *Süleyman'ın Kuşları* ve *Generalin Papağanı* şeklinde isimlendirilmiş olan dört ayrı bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm olan *Geçiş*; Demir adlı kişinin cezalandırıcılar tarafından götürülüşünü anlatır. Bu durum 12 Eylül Darbesi esnasında götürülüp kayıplara karışan faili meçhul insanların imgesel bir ifadesi olarak düşünülebilir. *Bir Hüzün Hizmetçisi* adlı ikinci bölümde ise anlatıcı karakter Hasan Efendi kendi çocukluğundan bahsetmektedir. Üçüncü bölüm olan *Süleyman'ın Kuşları*; efsane tarzında eski bir anlatıdan oluşur. Süleyman adlı bir

peygamberin kuşların dilini anlamaya başlaması ile yaşadığı dönüşümler ve sıkıntılar, ontolojik çerçevede çeşitli unsurların imgesel bir üslupla ifade alanına dönüşür. Son bölüm General'in Papağanı ise Hasan Efendi'nin yakın geçmişte generalin evinde hizmetli olduğu günleri ele alır. Darbenin sancıları ile birlikte varoluşsal açılardan dil, yalnızlık, yabancılaşma, ötekileşme, benlik ve bölünmüş benlik, erotizm ve alkol vb. gibi birçok tema ve olgunun içerikte görünüm kazandığı eser, okuyucuyu insan bilinci ve varlık ilişkisine doğru sürüklemektedir. Birbirinden kopuk ve bölük bölük olan iç içe geçmiş fragmanlardan oluşmasına rağmen romanda akıcı ve sürükleyici bir dilin varlığından bahsedilebilir. Kurguyu oluşturan kopuk anlatılar (fragmanlar), Faruk Duman'ın yine bazı anlatılarında görülen; birbirinden bağımsız fakat bir araya gelince bütünleşen bir yapıya sahiptir ve hem güçlü hem de yoğun olan imgesel anlatımlar içermektedir.

İlk basımı 2006 yılının mayıs ayında Can Yayınları tarafından yapılmış olan *Kırk* romanı, beyaz bir kapakla okuyucuya sunulmuştur. Başlangıçtan evvel “Neşe’ye” şeklinde ithaf yazısı bulunan eser, toplamda 111 sayfadan oluşmaktadır.

3.2.2. İsimden İçeriğe

Romanın ismi olan “Kırk” ifadesi, romanın bütüncül içeriğindeki bir varlık durumundan ziyade simgesel bir değer taşımaktadır. Kırk sayısı, hem Türk kültüründe hem de İslam inancında oldukça önemli bir yere sahiptir. Dolayısıyla kırk ifadesi okuyucuyu yine Faruk Duman eserlerinde yoğun olan folklor unsurlarına yöneltmektedir.

Folklor baştanbaşa 40'lı gruplarla doludur. 40 sütunlu saraylar, 40 atlı kahramanlar, masallarda bir batında 40 erkek ya da 40 kız çocuk doğuran anneler. Kahramanlar 40 macera ya da sınama yaşarlar. 40 düşman öldürürler ya da 40 hazine bulurlar. Çok fazla 40 şehitten söz edilir. Peygamberlerin Medine'deki mezarı başında 40 cesur adam katledilmiştir ve Şii İslam'ın ilk imamı Ali'nin 40 müriti vardır (Schimmel, 2011, s. 268, 269). Hz. Ali ve müritleri aynı zamanda “Kırklar”ı akla getirmektedir. Nitekim başının Hz. Ali olduğuna inanılan ve kırk kişiden oluşan bir kırklar efsanesi folklorda halk tarafından benimsenmiş ve ölüm yerine kayıplara karışmış olan kahramanlardan oluşmaktadır. “Kırklar herkesin erişemeyeceği ancak seçilmiş olanların karışabileceği bir statü gibi sunulur. Onlara katılmak için geçilmesi

gereken bir dizi aşama ve zorluk vardır. Kahramanlar tıpkı kahraman olarak kurulma veya erginleme için geçirdikleri mücadelenin benzerini kırklara karışırken de yaşarlar” (Balkaya, 2015, s. 105). Bu doğrultuda geleneksel anlatılarda ölüm yerine ortadan kaybolan kahramanların kırklara karıştığı inancı ile sıklıkla karşılaşılır. *Kırk* romanında ise bu ortadan kaybolma durumu önemli bir detaydır. Demir isimli kahraman, fillere konuşmayı öğreten bir düdük yaptığından dolayı cezalandırıcılar tarafından götürülmüş ve ortadan kaybolmuştur. Bu kayboluş temelde 12 Eylül Dönemi’nde alıp götürülen ve bir daha haber alınamayan kişilerin imgesel bir yansımasıdır. Bu nedenle onların halk gözünde kahramanlaştığı ve kırklara karıştığı vurgusu romanın ismi ile uyum sağlamaktadır. Özellikle sol fraksiyonu benimseyen tabaka için onların kayıplara karışmış birer kahraman olduğu söylenebilir. Ortadan kayboluş ve kırk ifadesinin bir arada kullanımından hareketle bu kanıya varmak mümkündür.

“Kırk” isminin ve ifadesinin romana kattığı bir diğer simgesel değer; romanın izleksel kurgusunda önemli bir yer tutan dönüşüm olgusudur. 40 sayısının temsiliyet değerlerinden biri olan 40 yaş, insan hayatında önemli bir aşama olmakla birlikte bir değişimin ve dönüşümün de yaşanacağı eşiktir. Romanın yönlendirici faktörlerinden biri olan değişim, kurgusal gerçekliğin dışında var olan somut yaşamda da insanın 40 yaşına gelmesi ile daha belirgin bir durum almaktadır. Bu nedenle 40 yaş insan yaşamında önemli bir aşama ve gelişim evresidir.

Gerçekten de modern psikologlar, kırklarından hemen önce bir insanın gelişmesinden belirli bir değişiklik algırlar. Almanya’da bu çağa Swabia bölgesi sakinlerinin olgunlaşma vaktine bir anırtıma olarak Schwabenalter denmektedir. Üstelik bu görüş Batıyla sınırlı değildir. Aynı yaklaşım ileri bir yaşta yeni ve güç bir işe başlamak anlamına gelen “kırkından sonra saz çalmak” ve yine “kırkından sonra aptal olan her zaman aptaldır” gibi Türkçe deyimlerde de bulunmaktadır (Schimmel, 2011, s. 267, 268). *Kırk* romanında insanın değişimi, “dil, varlık ve anlayış” kavramları doğrultusunda özellikle başkişi ve anlatıcı Hasan Efendi üzerinden varlık bulmaktadır. Hasan Efendi’nin kırk yaşında olduğuna dair somut bir ifade var olmasa da 12 Eylül Darbesi esnasında bir çocuk olması, anlatım zamanı sırasındaki yaşının kırk olabilme ihtimalini artırır. Öte yandan hem çocukluğunda hem de yetişkinliğinde kendini sürekli “ebleh” olarak tanımlaması yine ilginç bir detay olarak göze çarpar. Ebleh kelimesinin taşıdığı anlamlardan birinin “aptal” olduğu göz önünde bulundurulduğunda,

Schimmel'in örnek olarak verdiği “kırkından sonra aptal olan her zaman aptaldır” şeklindeki Türkçe deyim ile de benzeşmektedir.

Genel bir ifadeyle romanın ismi olan “Kırk”ın romanın içeriğinde somut olarak az ve belirgin olmadan yer almasına karşın önemli imgesel yansıtımlar yaptığı gözlemlenmektedir. Bu bağlamda romanın isminin okuyucuya bir ipucu olarak verildiğini de düşünmek mümkündür. Böylelikle romanın ismi, içerik açısından önemli bir anahtara dönüşmektedir. “Kırk” ifadesiyle şekillendirilmiş olan romanın isminin, temsil ettiği önemli etkenlerden dolayı eserin kurgusunu güçlendiren faktörlerden biri konumuna geçiş yaptığı söylenebilir.

3.2.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Kırk romanında bakış açısı ve anlatıcı olarak; “kahraman anlatıcının bakış açısı” kullanıldığı görülmektedir. Eserin kurgusu, başkarakter ve anlatıcı olan Hasan Efendi'nin anlatımı üzerinden okuyucuya sunulur. Romanın kahramanlarından olan Hasan Efendi doğrultusunda kahraman anlatıcının bakış açısı varlık kazanır. “Metinde nakledilen her şeyi onun duyu organları ile idrak ettiği ve değerlendirdiği tarzda karşımıza çıkar. Yani “kahraman-anlatıcı” itibarî âleme ait her türlü görünüşü dışa aksettirmede aracı durumundadır. Onun, yazarın muhayyilesindeki itibarî âleme yönelik dikkati, dile ait unsurlarla birlikte metne vücut verir” (Aktaş, 2003, s. 93, 94). Bu bağlamda Hasan Efendi'nin idrak bilinci ve değerlendirme dikkati önem kazanmaktadır. Kendisini sürekli “ebleh” olarak niteleyen bu karakter, kendi içine kapanık ve pasif biri olmasının yanı sıra bilgiden korkan bir görüntü çizer. Dolayısıyla da olayların değerlendiriliş biçimi okuyucuya sunulurken, varoluşsal sıkıntılar içinde bunalmış, benliği parçalanmış, bilgiden korkan ve teknolojinin tamamen dışında kalıp aynı ölçüde toplumun da dışına itilmiş olan pasif ve içkin bir kurgusal bireyin değerlendirme süzgecinden geçirilir.

Kırk romanında olayların anlatımı çerçevesinde bakış açısı ve anlatıcı faktörlerinin etkileriyle birtakım postmodern detaylar da dikkat çekmektedir. Bu noktada özellikle üstkurmaca tekniği ön plana çıkarak varlığını hissettirir. Anlatıcı, kurgusal seyir içerisinde yer yer anlatının içinde başka bir anlatı ya da metnin varlığından bahsederek, okuyucuya romanın aslında postmodern düzlemde bir kurgu olduğu hatırlatmasını yapar. Böylelikle okura, anlatının bir kişinin anımsaması veya

yazılı bir metinden aktarıldığı izlenimi verilmektedir. Bu anlatı biçimi, kurguyu doğrudan üstkurmacaya yöneltmektedir:

“Dinleyenlerime ya da vara zavallı okuyucuma hem güzel hem de çirkin bu acayip kadından söz etmek isterdim. Ama önce hikâyemde açılmış kimi boşlukları doldurmam. Daha doğrusu, kim bilir, yeni boşluklar açmam gerek” (K, s. 28).

Anlatıcının okura alenen hitap ettiği görülmektedir. Böylelikle yazar anlatıcı aracılığıyla okura metnin bir kurgu olduğu hatırlatması yaparak metin içinde metin oluşturmuştur. Nitekim anlatının bünyesinde yer alan kurgu otobiyografik bir yapıya sahip olup; “dinleyen ya da okuyucu” kelimeleri ile yazılı mı yoksa sözlü mü olduğu muğlak bırakılmış olan geçmişe dönük anımsama ve olayların bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Anlatı metni, başkahramanın geçmişinden izler taşımaktadır ve bu geçmiş sıradizimsel olmadan, zamansal düzlemde birbirinden kopuk şekilde bir araya getirilmiş metinlerin birleşiminden oluşmaktadır. Böylelikle başkarakterin çocukluk, gençlik ve yetişkinlik dönemlerinin iç içe geçtiği karmaşık bir anlatı biçimi dikkat çeker. Öte yandan anlatıyı bir araya getiren metin parçalarının fragman niteliğinde oluşu yine postmodernizmin: “Fragman denebilecek metin parçalarını bir araya getirme eğilimi, sürekliliği olmayan öyküler anlatma ve farklı malzemeleri rastgele hissi verecek şekilde bir araya getirme” (Akerson, 2015, s. 219) özelliğini taşımaktadır. Böylelikle otobiyografik bir görünüm sergileyen romandaki anlatı biçiminin, başkarakterin yaşamı üzerinden ve yine aynı karakterin dikkati, gözlemi ve değerlendirmesinin yoğun etkisiyle şekillendiği söylenebilir. Ek olarak zamansal sınırsızlıklar çerçevesinde iç içe geçmiş olayların bir araya getirilmesi de okuyucuyu postmodern bir çerçevede sunulmuş olan kurgu biçimi ile baş başa bırakmaktadır.

3.2.4. Olay Örgüsü

Kırk romanında vakalar, sıradizimsel zaman anlayışından uzaktır ve iç içe geçmiş, karmaşık bir yapıdadır. Fragmanların bir araya gelmesiyle tamamlanan kurgunun, karma ve dış geriye sapım tekniklerinin kullanılışından ötürü kurgusal düzlemde olayların akışı belirli bir sırayla gerçekleşmez. Kurgunun akışı doğrultusunda olay örgüsünü meydana getiren vaka zinciri ve metin halkaları romanın bölümlerine uygun şekilde ve kronolojik olmaktan ziyade daha çok anakronik bir düzen içinde dört ana metin halkası etrafında sıralanabilir:

M1: Demir'in cezalandırıcılar tarafından götürülmesi;

V1: Çocukların ağaç kabuklarından düdük yapmayı öğrenmesiyle birlikte sokaklarda fil seslerinin duyulması,

V2: Düdüğü ilk yapan ve çocuklara düdük yapmayı öğrettiği anlaşılan Demir'in tek gözlü trenci tarafından yakalanması,

V3: Tek gözlü kötü adamın Demir'e ağaçları söylettiği için hesap sorması ve işkence etmesi,

V4: Demir'in bu cezalandırıcılar tarafından trene bindirilip götürülmesi ve kayıplara (belki de kırklara) karışması,

M2: Hasan Efendi'nin bir yaz sonu generalin evindeyken olup bitenleri düşünmeye başlaması (bu noktada okul günlerini anımsamaya başlar),

V1: Okuldan çıkıp yolda yürürken çıplak kadın resmi olan bir gazete parçası bulup, kadın resmini yırtarak saklaması,

V2: Ormana giderek kadın resmini çıkarıp bakması ve arkasından Demir'in çıkması,

V3: Kadına bakınca âşık olduğu Suzan'ı anımsaması ve onun hayaliyle uyuması,

V4: Uyandıktan sonra babası ile birlikte balık tutmaya gitmesi ve babasının bu esnada suya ve sise karışarak yok olup ölmesi,

M3: Bir yerlerde okuduğu Süleyman'ın hikâyesini anlatmaya başlaması;

V1: Süleyman peygamberin kuşların dilini anlamaya başlaması,

V2: Bu durumun bir ceza mı yoksa ödül mü olduğunu düşünmesi,

V3: Süleyman'ın bilinci anlama yolu ve kuşku yolu olmak üzere önünde iki yolun belirmesi,

V4: Evinin penceresinden Süleyman'ın bahçesinde olup bitenleri izleyen Zahit'in, onu bunak olarak nitelemesi,

V5: Gözleri kanlanan Zahit'in odasına çekilerek karanlığa gömülmesi,

M4: Generalin evine Albay isimli papağanın getirilmesi ve General'in papağanla konuşmaya başlaması;

V1: Generalin resimler yapması ve açmış olduğu bir resim sergisinden bahsedilmesi,

V2: Generalin kendi babasını resmetmesi,

V3: Hasan'ın eskiden bu evde cinsel yönden arzular beslediği Selma'yı anımsaması,

V4: Generalin ucu açık ve muğlak bırakılan ölümü,

V5: Doktor Yavuz ve bir polisin eve gelerek Hasan'dan bilgi alması,

V6: Hasan'ın koltuğun üzerinde elinde generale ait bir içki kadehi ile olup bitenleri düşünmeye başlaması (kurgu sonu, kurgunun başı ile birleşir).

3.2.5. Zaman

Kırk romanında zamansal açıdan Faruk Duman'ın eserlerinde genel olarak uyguladığı gibi yine somut bir tarih yer almaz. Bununla birlikte anlatı zamanının bir yaz sonu olduğu görülmektedir. Vakaların kurgusal zeminde gerçekleşme zamanı daha çok birtakım ipuçları üzerinden değerlendirilebilir. Hasan'ın yanında çalıştığı general, darbe yapmış olan emekli bir generaldır ve resme karşı özel bir ilgisi bulunur. Generalin hem darbe yapmış olması hem de resimler yapıp ressamlığa karşı ilgisinin olması gibi özellikler, kurgudaki generali hem 12 Eylül Darbesi'nin başında olan hem de yakın dönem Türk siyasi tarihine oldukça önemli derecede etki eden Kenan Evren ile benzeştirmektedir. Bu bağlamda anlatıcı Hasan Efendi'nin çocukluğunu 1980 öncesi, yetişkinliğini ise 1980'li yılların sonrasına yorumlamak mümkündür.

Romanın otobiyografik bir tarzda oluşu da zamansal çerçevede üç ayrı zaman dilimini ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda anlatıcının itibarı âlemdeki yaşamına paralel olarak farklı zaman dilimleri göze çarpmaktadır. “Otobiyografik karakterli bakış açısından yazılmış olan metinlerde kahraman-anlatıcı hem vakanın yaşandığı devirdeki halini, hem ferdî geçmişini, hem de anlatma zamanına ait dikkatlerini nakledebilir. Böylece üç ayrı zaman dilimine ait husûsîlikler sosyal şartları ile birlikte, bir vaka çevresinde ifade edilebilir” (Aktaş, 2003, s. 94). Benzer durumu *Kırk* romanında da görmek mümkündür. Romanda anlatıcı olan Hasan'ın çocukluğu ve gençliği ile birlikte olayları anlattığı zamanki hali olmak üzere üç ayrı zaman dilimi görülmektedir. Zaman çerçevesinde geriye sapmaların yoğun olduğu anlatı, kronik ve sıradizimsel olmadan, anakronik bir düzen içinde okuyucuya sunulmuştur. Bu bağlamda romanı oluşturan ve fragman denmesi mümkün olan metinlerin, zamansal düzlemde karma geriye sapım tekniğinden kaynaklı olarak kopukluğu ve karmaşıklığı söz konusudur.

3.2.6. Mekân

3.2.6.1. Çevresel Mekânlar

Kişi ve mekân/yer özdeşliğinin tamamlanmadığı ve daha çok olayların üzerine asıldığı ir vestiyer işlevi gören çevresel mekânlar, *Kırk* romanında azınlıktadır. *Kırk* romanında anlatı zamanı esnasında bulunulan çevresel mekân ismi belirtilmemiş bir sahil kasabasıdır. Generalin, Kenan Evren ile benzeşmesi bu sahil kasabasının Muğla Marmaris’de bulunan Armutalan Mahallesi olma ihtimalini güçlendirse de bu düşünce yalnızca bir varsayımdan ibarettir. Öte yandan Hasan’ın çocukluğunda babasını ölüme götüren yolculuk esnasında üzerinden geçilen hayvansız koru ve belediye binasına ait olan resim sergisinin gerçekleştirildiği salon, romanda geçen diğer çevresel mekânlar olarak dikkat çekmektedir.

Hasan’ı çocukluğunda babası bir gün balığa götürmek için evden götürür. Bu esnada balık tutulacak ırmağa giderken yol üstünde bulunan hayvansız koru bir çevresel mekân olarak tasvir edilir. Nitekim bu alan, mekân insan özdeşliğinin tam olarak oturmadağı bir yer olmakla birlikte kapalı veya açık mekân özellikleri de taşımaz. Daha çok olayların gelişiminin tamamlanması için kullanılan bir güzergâhtan ibarettir:

“Hayvansız koruyu geçmiştik önce. Arada puhu kuşlarının sesi işitiliyor, köstebekler toprağın altında kuru bir boğazdan geçer gibi takırdıyorlardı. Ağaçkakanlar ormanın kapısını dövüyordu.

Korudan sonra babam önce bir durmuş, çevreyi gözden geçirerek gideceğimiz yönü tayin etmiş, sonra çok gerekiymiş gibi, bu taraftan, diye eklemiştir” (K, s. 37).

Söz konusu mekânın temel işlevi, olaylar ve durumlar arasında ki geçişi sağlamaktır. Hasan Efendi’nin çocukluğunun orman ile iç içe bir bölgede geçtiği izlenimi vermekle birlikte doğaya ait bir takım yansıtımlar barındırmaktadır. Hasan’ın babasının ölümüne gideceği esnada kullanılan bir güzergâhtır. Mekân ve insan arasındaki buradalık boyutunun oluşumundan ziyade bir geçiş işlevi ve minimize edilmiş bazı simgesel unsurlar bu mekân üzerinden gerçekleştirilmektedir.

Romanda çevresel olarak varlık gösteren bir diğer mekân Generalin açmış olduğu resim sergisin için kullanılan belediye binasına ait salondur. Çevresel mekânın olayların üzerinden geçtiği ve vakalar arasındaki geçişkenliği sağlama işlevi bu mekânda da devam eder. Bununla birlikte yine görünürlüğü kısıtlı olan bu çevresel mekân üzerinden birtakım alegorik yansıtımlar göze çarpmaktadır:

“Birinde beyefendi belediye salonunda bir resim sergisi açmış, kasabanın ileri gelenleriyle başkentin kodamanlarını da açılışa davet etmişti. Ben elbette salona gidemedim ama, her nasılsa salon beylerinin konuştukları ağızdan ağıza yayılmış, çok geçmeden de burada ileri sürülen düşünceleri duymayan kalmamıştı” (K, s. 82).

Bu noktada tam olarak belediye salonu kurumsal bir eleştiri aracına dönüşmüştür. Devlet kurumlarının halka hizmetten uzak oluşu ve “kodaman” olarak adlandırılan yozlaşmış üst tabakaya ait insanlar tarafından kullanılışı bu noktada imgesel bir üslupla bu mekân üzerinden ifade edilir. Buna ek olarak, generalin yaşamında önemli bir detay olan resim merakının en belirgin yansımalarından biri de yine bu mekân çerçevesinde gerçekleştirildiğinden dolayı bu salon çevresel mekân işlevi görür. Romandaki görünümü oldukça kısıtlı olan bu mekân, kişi-yer özdeşikliği barındırmayıp, alegorik bir ifade biçimi ve imge özelliği ile birtakım eksik parçaları tamamlayan küçük detay olarak görünüm kazanmaktadır.

3.2.6.2. Algısal Mekânlar

3.2.6.2.1. Kapalı Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Kırk romanında kurgu karakterin sıkışmışlık ve bungunluk boyutunun derinleştirilmesini sağlayan dar-kapalı ve labirentleşen mekânlar, Hasan Efendi’nin çocukluğunu geçirdiği ev ile yine çocukluğunda gitmiş olduğu okul ve çocukluğunu geçirdiği kasaba olarak gösterilebilir. Bahsi geçen ev, okul ve kasaba kişinin ruhunda oluşturduğu daralma hissini arttırmakla birlikte, birtakım değerlerin deforme oluşunu okuyucuya sezdirir.

Dar mekânlar, insanda genel bir sıkıştırılmışlık hissi oluşturur. Karakter, kendisini tüm çevresel unsurların baskısı altında hisseder. Yani dıştan içe yönelen bir baskı söz konusudur. Roman kahramanında ruhi bir daralma, korku, panik ve tatminsizlik havası sezilir. Geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki sürekliliğin zedelendiği bir zemin üzerinde, düz olmayan parçalı bir mekân ve zaman, genel bir etkiyle her şeyi kendine benzetme eğilimindedir. Bu eğilim bir değer yutumuyla daha kaotik bir hal alır (Arslan, 2017, s. 253). Özellikle kurgunun seyrine kaotik bir yön veren “değer yutumu” olgusu, üç mekân üzerinden de gözlemlenebilir. Okulun kapalılığı; eğitim, bilgi ve aydınlanma, evin kapalılığı; aile, çocukluk, geçmiş ve birliktelik, kasabanın kapalılığı ise: toplum ve aidiyet bağları gibi değerleri deforme eder ve kendi içine çekerek labirentleştirir. Bu

bağlamda söz konusu olan üç mekânı da farklı değerlerin yitirildiği alanlar olarak değerlendirmek mümkün hâle gelir.

Başkarakter Hasan'ın, okulu kapalı ve dar bir mekân olarak tasavvur edişi, militarizm eleştirisinden beslenen ve yönetici güçlerin aydınlanma karşıtlığı ve karanlıkçı bir tutumdan kaynaklanmaktadır. Bu aydınlanma karşıtlığı ve karanlıkçı tutumu militarizm eleştirisine dönüştüren faktör ise başkişideki öğrenme karşıtlığının, ideolojik ya da politik bir görüş veya çıkarıcı, oportünist bir tavırdan değil, askeri darbe ile başa gelen baskıcı rejimin karanlıkçı politikası ve topluma dayattığı rollere karşı çıkış sonucu gerçekleştirilen uygulamaların doğurduğu korkulardan kaynaklı olmasıdır. Bu bağlamda okulun kapalılığı temel düzlemde militarizm kökenli karanlıkçılık eleştirilerin bir imgesi olarak düşünülebilir:

“Derslerin öğle saatlerinde başladığı dönemlerdeyse zaten okulun o korkunç zili, o mendebur atmacası ötmeden, orada, müdürün karşısında bir nefer gibi yerimi almış olmam gerekiyordu. Alınca, çok geç olmadan sınıflara gireceğimiz anlamına geliyordu bu. Ama, bütünüyle kayıplara karışmam olanaksızdı gene de” (K, s. 28).

Okulun zili karakterin algısal çerçevesinde “korkunç” olarak nitelenen çağrışımlar yapmaktadır. Üstelik Hasan, roman içerisinde sürekli olarak eğitimden ve bilgidен korkarken görülür:

“Yaşasaydı ben de okuluma devam eder, kim bilir bir zaman sonra mezun bile olurum.

Tabii, başım kesilmiş bir halde” (K, s. 25).

Demir'in çocuklara bir şeyler öğrettiği için götürülüşü Hasan için adeta bir travmadır. Bu nedenle de okulda herhangi bir şey *öğrenme* ediminden ürkmekte ve uzak durmaktadır. Okulda öğrendiği bilgiler kendisi için büyük bir yükür. Üstelik müdürün karşısında “nefer” gibi olması gerektiğini bilmesi, eğitim sisteminin askeri disipline olan benzerliğine karşı yapılmış bir eleştiridir. Okulda bir şeyler öğrenince zarar göreceğini düşünmesi ise bulunduğu sistemin karanlıkçı politikasına getirilen bir eleştiridir ve bu sistem askeri darbe ile başa geçmiştir. Bu nedenle de yapılan eleştiri darbeci yönetime dolayısıyla da bu yönetimin askeri kökenli oluşundan kaynaklı olarak militarizme karşıdır. Nitekim “ülke yönetiminde ve ülke sorunlarının hallinde orduya, askeri yöntemlere aşırı önem verme” (Sönmezoğlu, 1987, s. 118) anlamına gelen “militarizm” bu noktada eğitim sorununa yansıdığından bir eleştiri nesnesi haline almıştır. Bu bağlamda okulun kapalılığı, eğitim ve aydınlanma gibi değerleri yutarak

karakterin algısal dünyasında kaotik bir zemini, roman kurgusunda ise imgesel bir yansıtımı ifade etmektedir.

Mutlu mekân tanımının dışında kalan nefret ve düşmanlık mekânlarının incelemelerinde yakıcı ve deforme edici konulara göndermeler yapılır (Bachelard, 2014, s. 28). Bu bağlamda *Kırk* romanında nefret edilen diğer mekânlar da başkişi Hasan'ın çocukluğunu geçirdiği ev ve kasabadır. Her iki mekânın da kapalı mekân olarak tasavvur edilmesine dair net bir tasnif olmamakla beraber romanda açık ve geniş özellikleriyle öne çıkan ormanın, ev ile okul arasında bir “huzur ormanı” ve “kurtuluş hanı” olarak nitelenmesi bu evin de kahraman tarafından okul gibi nefret edilen bir mekân olarak algılandığını göstermektedir:

“Evle okul arasında kurulmuş bir huzur ormanıydı bu. Tam bir vahaydı. Ne öteki koruyla bir bağlantısı vardı ne de kasabanın zulmüyle” (K, s. 27).

Bu algılama biçimi kahramanın bilinçaltının derinliklerinde yatmakta olan çocukluğuna karşı duyduğu saklı nefreti gösterir. Nitekim Hasan, çocukluğunda hiçbir zaman topluma ait olamamış ve her daim ötekileştirilerek dışlanmıştı. Evde iken annesi ve babası ile olan birlikteliği dahi kendisine huzur vermez ve bu nedenle evden sürekli olarak uzaklaşmak ister. Evde yaşadığı kasveti ve nefreti, tıpkı okul gibi huzur ormanında atmaya çalışır. Bu durum hem aile birlikteliğini zedeleyen yakıcı bir konu hem de yine toplumun en küçük yapı taşı olan aile ile de yaşanan bir uyumsuzluk göstergesi olarak yalnızlık ifadesidir. Aynı durum kasaba için de geçerlidir. Nitekim romanda biri Hasan'ın çocukluğunda, diğeri yetişkinliği esnasında geçen iki kasaba vardır. Yetişkinlik dönemindeki kasaba, açık ve geniş iken, çocukluktaki kasaba dar ve kapalıdır. “Kasabanın zulmü” ifadesi de bunun en somut göstergesidir. Çocukluğun geçtiği kasabanın dar, kapalı ve labirent mekân olarak tasavvur edilişi yine geçmiş ve çocukluğa karşı içten içe duyulan nefretin ifadesidir. Hasan bu kasabada toplum dışına itilmiştir. Hiçbir zaman bu düşman mekân ile ontik çerçevede uyuşamamıştır. Bu doğrultuda okul, ev ve kasaba kapalı mekân olarak varlık kazanırken çocukluktan gelen önemli bir uyumsuzluğu da açığa çıkarmaktadır.

Eğitimin genel ilkesi, insanların ilerde yaşayacakları yaşamla uyum içinde bulunmaları zorunludur. Yani eğitim bir ulusun ideallerine uygun düşmelidir. Çocuklar, ilgili ulusun idealleri göz önünde tutularak eğitilmediği takdirde yaşamlarında büyük bir olasılıkla birtakım güçlüklerle karşılaşır. Mensup oldukları toplumun bireyleri olarak ilgili toplum içinde yer alamazlar (Adler, 2000, s. 117). Bu bağlamda okulun

kapalılığı üzerinden yansıtılan militarizm karşıtlığı kökenli eğitim yanlışlığı, Hasan'ın toplum ile uyumsuzluğuna yol açmıştır. Bu uyumsuzluk ise ev ve kasabanın kapalılığı üzerinden yansıtılmıştır. Genel çerçevede ise karakterin, çocukluğuna ve geçmişine duyduğu öfke ile nefret gibi olgular görünüm kazanır. Böylece kapalı-dar ve labirent görünümlü olan her üç mekânda belirli değerleri yutarak, kahramanın algısal dünyasını kaotik hale getiren bir yapı oluşturur. Bu bağlamda imgesel ifadeleri birbiriyle bağdaşık ve ilişkili olan üç tane kapalı-dar mekân (okul, ev, kasaba) söz konusu olmaktadır.

3.2.6.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar

Rakip güçlere karşı savunulan mutlu mekânlar, çoğu zaman farklı nedenler ve poetik ince ayrımların sunduğu farklardan dolayı övülen mekânlardır. Bu mekânlar, pozitif sayılabilecek koruma değerlerine hayal edilen değerlerin de eklenmesi sonrasında kısa sürede baskın değerler olurlar (Bachelard, 2014, s. 28). Değer yutumunun aksine belirli değerleri yansıttığından dolayı açık ve geniş olarak algılanan mekânlar *Kırk* romanında; orman, Süyükleyen Göl, generalin evi ve bu evin bulunduğu sahil kasabası olarak gösterilebilir. Söz konusu mekânların her biri taşıdıkları ve yansıttıkları değerler bağlamında övülmekte ve aynı ölçüde başkişinin bilincinde açık ve geniş olarak algılanmaktadır. Bu çerçevede orman; doğa, varlık ve huzur, Süyükleyen Göl; arınma, generalin evi ile kasaba ise sakinlik, geçmişin kötülüklerinden sıyrılma gibi değerleri yansıtmaktadır.

Romanda açık ve geniş mekân ölçeğinde tasnif edilen ilk mekân, okuyucuya “kurtuluş hanı” ve “huzur ormanı” gibi niteleme ve yakıştırmalarla sunulan ormandır. Bu orman, aynı zamanda doğanın romana yansıyan yüzüdür. İçinde bulunduğu toplumun ve kasaba yaşamının sıkıntılarından bunalmış olan henüz çocukluk çağındaki Hasan için bir sığınaktır. Ferahlama alanıdır ve ontik çerçevede sıkıntı yaşayan birey için varlığın yükünü hafifletmektedir. Dış dünyaya ait kötülük ve zorluklar karşısında Hasan'ın bu mekâna sığınması neticesinde doğa, varlığın ve varlık bilincinin hem kavrandığı hem de korunduğu yere dönüştürmektedir:

“Hele ağaçlığa vardığımda, her şey bir başka oluyordu. Evle okul arasında kurulmuş bir huzur ormanıydı bu. Tam bir vahaydı. Ne ötelerdeki koruyla bir bağlantısı vardı, ne kasabanın zulmüyle. Benimle birlikte, yolumun ortasında sanki ansızın var olmuştu. Bir kurtuluş hanıydı. Hana vardığımda çantamı sırtımdan indirerek bir ağacın dibine bırakıyor, ceketimi çimlerin üzerine seriyordum. Sonra yol üzerindeki çeşmeye giderek başımı suyun

altına sokuyordum. Bu su nasıl da serinletiyordu beni. Bütün kötü düşünceleri aklımdan söküp alıyor, beni dünyanın varlığına inandırıyor” (K, s. 27).

Orman görüleceği üzere tamamen açık ve geniş olarak tasnif edilmektedir. Ev ve okul ile ifade edilmiş olan dışarıya dönük yaşam karşısında bireyin psişik gerilimlerini azaltan mutlu mekândır. Bu noktada “tam bir vahaydı” ifadesi alegorik açıdan önemli bir açar sözcüğe dönüşmektedir. Nitekim kelime anlamı olarak “vaha” sözcüğü; “çöl ortasında su bulunan yeşillikli, tarıma ve yerleşmeye elverişli yer” (Ayverdi, 2010, s. 1303) anlamına gelmektedir. Bu bağlamda ev ile okul çöl şeklinde, ortasındaki orman ise canlı ve elverişli olarak tasavvur edilir. Aynı ölçekte de ev ile okulun çölleşmesi dış dünyayı ve toplum yaşamını simgelediğinden dolayı mekânların kapalılığını arttırmakla beraber söz konusu unsurların algılanış biçimini de somutlaştırır. Orman ise bütün bu problemlerin sağaltımı olan çöl içindeki bir vahadır. Dolayısıyla kahramanın içsel durumu ile de bütünleşen orman, varlık bilincini deforme eden dış dünyanın çöl/yakıcı, ontik bağların korunabildiği iç dünyanın ise vaha/serinletici olarak algılandığını da simgeler. Orman, bu nedenle Hasan’ın tasavvurunda adeta bir kurtuluş hanıdır. Dolayısıyla çöl-vaha diyalektiği söz konusudur ve bu diyalektik mekân yansıtımı çerçevesinde önemli bir imge olarak kullanılmıştır. Öte yandan ormana girince serbest bir şekilde hareket edebilen Hasan’ın yaptığı mutlu edici eylemleri sıralaması, toplum ve kasaba yaşamında bulamadığı özgürlüğü burada bulduğunu göstermektedir. Dış yaşamda hissettiği sıkışmışlık ve mahkûmiyet hissi, bu varlık mekânında ortadan kalkmaktadır. Suyun altında serinleyen başı gibi kendi ruhsal yapısı da özgürlükten ötürü serinlemektedir. Bu noktada yaşadığı özgürlük hissiyatı, onun bu mekânda dünyanın varlığına inanmasını, dolayısıyla da varlığı kavramasını sağlar. Kasaba ve toplum içinde sıkışmışlığı ve özgürlükten uzak olan psişik durumu bu mekânda ortadan kalkınca varoluşsal sancılarda aza indirgenir ve bu nedenle özne, varlığa inanmaya başlayarak hiçlikten uzaklaşır. Bütün bu unsurlar, ormanı/doğayı bir varlık alanına çevirerek varoluşsal boşlukların sağaltım yeri konumuna getirir.

Romanda başkişi tarafından açık ve geniş olarak algılanan mekânlardan birisi de bölge halkı tarafından “Süyükleyen Göl” olarak adlandırılan göldür. Yazar ilginç bir şekilde romandaki görünürlüğü az olan bu gölü, algısal düzlemde açık ve geniş bir mekân olarak kullanmıştır. Bu noktada göl üzerinden verilen folklor unsurları da yoğunlaşır. “Göller, Türk masallarında, efsanelerde ve mitolojide, duygularla dolu

olarak anlatılmıştır. Türklerin her gittikleri yerdeki göller, hayaller ve düşüncelerle donatılmıştır. Anadolu’da bunlara eski ve klasik mitoloji de karışmıştır” (Ögel, 1995, s. 428). Söz konusu göle romanda mekânsal çerçevede etkinlik kazandıran değer ise bir arınma ve ruhsal olarak hafifleme alanı olmasıdır. Üstelik Hasan’ın bu göle kucağında kazlar ile birlikte girmesi de ayrıca birtakım mitolojik gönderimler içermektedir:

“Süyükleyen Göl dediğimiz göle karıştırdı. Güneşin tatlı kollarına benzeyen bu güzel gölde sabahlar oluncaya kadar yıkanır paklanırdım ben de.

Sonra Süyükleyen Göl’den çıkar, kutsal bu gagamı kazıyla birlikte kucağıma alır, ruhumdaki bütün kötülüklerden, bir de bedenimdeki kirden iyice arınmış olarak kalkıp eve dönerdim” (K, s. 29).

Hasan bu gölde gecedan sabaha kadar güzel vakitler geçirmektedir. Giriş amacı ise hem beden hem de ruhen temizliğe kavuşup kirliliklerden arınmaktır. Toplum ve kasabanın onun ruhsal dünyasında yarattığı boşluk, yük ve kirlilikler doğanın bir parçası olan bu gölde yok olmakta ve özenin ruhu hem yüklerinden hem de kirlerinden arınmaktadır. Bu bağlamda Gölün Türk mitolojisinde yer alan arındırıcı özelliği ve etkisinin kullanımı göze çarpar. Üstelik bu durum yine mitolojide var olan kaz-göl ilişkisi çerçevesinde gerçekleşmektedir.

Kaz, Türk göllerinin dillerden düşmeyen kuşlarından biridir. Türkler kazlar ile avcılık dolayısıyla ilgilenmişlerdir. Çok kuzeydeki Türkler ise göçebe kuş oldukları için, geldikleri ve gittikleri için bazı şeyler ve destanlar söylemişlerdir. Yine Dede Korkut Hikâyeleri’nde de kazlar varlık göstermektedir (Ögel, 1995, s. 415, 416). Hasan’ın göle kaz ile birlikte girmesi, gölün mitolojik çerçevesini somutlaştıran bir unsurdur. Nitekim beden ve ruh bu gölde manevi bir rahatlığa kavuştuktan sonra mitolojide yer alan bu önemli göl kuşu gibi ferah, özgür ve arınmış olmakta, üstelik ruhu da hafifleyerek kanatlanmaktadır. Bütün bu unsurların bir aradalığı, Süyükleyen Göl’ü açık ve geniş bir mekân konumuna getirmektedir. Tıpkı orman gibi doğanın kurguya yansıyan yüzlerinden biri olan göl, söz konusu çerçevede bir sığınak olup, doğanın varlık alanı kimliğini imgelemektedir.

Orman ve göl Hasan’ın çocukluğu esnasında varlık gösteren açık ve geniş mekânlardır. Hasan’ın yetişkinliğinde yani Hasan Efendi olduğu esnada varlık gösteren açık mekânlar ise generalin evi ve bu evin bulunduğu sahil kasabası olarak gösterilebilir. Çocukluk sırasında bulunulan ev ve kasabanın dar ve kapalı olmasına rağmen yetişkinlik sırasındaki ev ve kasabanın açık ve geniş olması, kurgusal açıdan en

temel düzlemde kahramanın geçmişine ve çocukluğuna karşı duyduğu öfkenin ve yaşam serüveninde gerçekleştirdiği dönüşümün birer izdüşümüdür. Darbe günlerinin ve toplumsal ötekileştirilmişliğin geride kaldığı zaman diliminde özne bu problemlere adapte olabilmış ve varoluş problemleri de aynı ölçüde hafiflemiştir.

Darbeci generalin emeklilik günlerini geçirdiği sahil kasabası, Hasan Efendi'yi ruhsal çerçevede tatmin edebilen bir mekândır. Doğa ile iç içe oluşu ve insanı ötekileştirmeyen toplum yapısı, bu algılanış biçiminde kilit rol oynar. Çocukluğunda ormana ve göle dolayısıyla doğaya sığınan Hasan, bu kasabayı da büyük şehir ve kentler karşısında konumlandırılmış bir sığınak olarak tasavvur etmektedir. Bu düşünce aynı zamanda dolaylı olarak kasabanın açıklığını belirtmekte ve genişleyerek bir kentleşme eleştirisine dönüşmektedir. Böylelikle kasabanın mekânsal düzlemdeki açık ve geniş olarak algılanışı çok yönlü bir ifade alanına sahip olur:

“Kimi zaman, büyük şehirlerin hır-güründen kaçan mürekkep yalamışlar gelip bizim cennet sahilimize yerleşir, geldiklerinin ikinci günü de belediye başkanının ya da il kültür müdürünün kapısını çalarak –çok özgün düşünceleri olduğunu yineleyerek- çeşitli etkinlikler düzenlemek istediklerini söylerler. Ama eninde sonunda bunlar da eblehleşmişlerdir” (K, s. 82).

Hasan Efendi'nin cennet olarak tanımladığı kasabaya, “kasabamız” ifadesini kullanışı mekânsal anlamdaki açıklığın farklı bir yönünü göstermektedir. Nitekim kullanılmış olan “biz” dili, orasıyla özdeşleşmişliği ve orayı benimsenmişliği ifade etmektedir. Çocukluğundaki kasaba ile alakalı olarak “biz dili”ni kullanmayan öznenin bu tutumu varoluşsal açıdan çocuklukta yaşadığı yurtsuzluk sorununun ve toplum dışına itilmişliğin ortadan kalktığı örtük bir göstergesidir. Bu da yetişkinlikteki kasabanın yansıttığı özelliklerin bir diğer versiyonudur. Öte yandan Cennet ile benzeştirilen sahilin ve dolayısıyla kasabanın açıklığı, karrşit alan olan kenti kapalılaştırmakta ve labirentleştirmektedir. Bu labirentleşme hem kentleşmeye hem de kent insanına dönük olan postmodern bir eleştiridir.

Kentleşme, postmodern eleştirilerde modern dünyanın uğradığı tarihsel değişimin ve ekolojik açıdan bozulmasının, organik nitelikteki insani ilişkilerin sentetik ilişkilere dönüşmesinin simgesi olarak göze çarpar. Eleştirel bir açıdan bakıldığında, kentleşmenin aileden yerleşme bütün toplumsal hayatın, çeşitliliğin, karşılıklı etkileşimin ve yaratıcılığın erozyona uğrayışının trajik öyküsü olarak okunması da mümkündür” (Çelik, 2013, s. 25). “Büyük şehirlerin hır-gürü” ifadesi bu eleştiriyi net

bir şekilde somutlaştırmaktadır. Doğaya ait unsurları hala bünyesinde barındırmayı başarabilen kasaba, bu erozyona uğrayıp deforme olmuş ve içindeki insanın ruhsal durumunu da deforme etmiş kentlerin sığınağıdır. Hasan Efendi bu noktada kent insanlarına karşı da kendine olduğu gibi “eblehleşmiş” yakıştırması yapar ve onları da kent ile aynı ölçekte bir eleştiri nesnesine dönüştürür. Kent ve büyük şehir insanlarının düzenlemek istedikleri etkinlikler ise onların yozlaşmışlıklarının ifadesidir. Bu bağlamda kasabanın açıklığı ile kurgu çok yönlü bir yansıtım aracı kazanmaktadır.

Kasaba üzerinden yansıtılan geçmişe dönük ontolojik problemlerin azalışına benzer bir durumu generalin evi üzerinden de görmek mümkündür. Bu evin açık ve geniş görünümü özellikle Selma’nın evde bulunduğu zamanlarda belirginleşmektedir. Kasaba örneğinde olduğu gibi yetişkinliğin geçtiği ev de çocukluğun geçtiği evin kapalılığının aksine açıktır. Ev üzerinden de varlıksal problemlerin hafifleyişinin yansıtımı sürdürülür:

“Merdivendeki İran halısı insanın ayaklarını okşar, Kumsaldaki Güzel, sanki okşayan kendisi; gelip geçene göz kırpardı. Böylece beyefendi inip aşağıdaki büyük salonda yemeğini yerd. Yiyince, Selma’yla ben de boş durmazdık tabii; mutfak masasının üstüne kendi harika soframızı kurar, peçetelerimizi boynumuza ilâştirerek öğle saatlerinin keyfini çıkarırdık” (K, s. 99).

Ev içinde yaşayanlar, evin keyfini çıkarabilmektedir. Çocukluğunu anne ve babası ile geçirmesine rağmen evi kapalı olarak algılayan özne, bu defa Selma ve general ile yaşadığı evi açık olarak tasavvur etmektedir. Annesini mutfakta betimlerken gerilimli ve itici tasvirler kullanan (K, s. 24) başkarakter, bu evin mutfağında mutlu edici ve ferahlatıcı ifadelerle tasnif yapar. Hasan artık geldiği noktada sorunlarıyla yüzleşebilmiş, kendi benliğini bu sorunlarla anlamlandırmış ve bu sorunlara adapte olabilmektedir. Varoluşun henüz tamamlanmamasına rağmen bu adaptasyon edimi, kişinin psikik durumunda bir rahatlamaya yol açmıştır. Kendini bir yere ait hissedenden ve bir yerde konumlandırabilen birey, artık ne “öteki” ne de “yurtsuz”dur.

Mekânlar üzerinden oluşturulan tezatlıklar net olarak gözlemlenmektedir. Bu tezatlıklarla yapılmış algılanış biçimleri, romanın kurgusal zeminine yön verirken okuyucuya da çeşitli ipuçları sunmaktadır. Çocukluk ve yetişkinlik dönemleri arasında belirgin farklılıklar hatta zıtlıklar taşıyan mekân algılamaları, bireyin yaşamına ait zaman koridorunun ayrıntılarına doğru okuyucuyu yönlendirir. Geçmiş ile şimdi arasında ki sürecin hem ontolojik hem de kişisel gelişim seyri mekânların algılanış

biçimi üzerinden yansıtılmıştır. Bu çok yönlü ve geniş versiyonlu mekânsal yansıtım biçimi, romanın kurgusunu zenginleştiren, derinleştiren ve şekillendiren önemli etmenlerdendir.

3.2.7. Şahıs Kadrosu

3.2.7.1. Başkarakter

Kırk romanının başkarakteri, aynı zamanda romanın anlatıcısı da olan Hasan Efendi'dir. Son sayfalara kadar ismi herhangi bir biçimde telaffuz edilmeyen bu karakterin eserin son bölümlerinde adının Hasan olduğu anlaşılır. Romanın kurgusu, onun yaşam serüveninin etrafında şekillendirilmiştir. Romanı şekillendiren olayları bir koltuğa oturarak anlattığı ve bu esnada alkol kullandığı yine anlatının sonunda fark edilmektedir. Özellikle alkol alması, anlattıklarına düşsel ve gerçeklik kavramları arasında muğlak bir şekil verir. Hem okuyucu hem de karakter, düş ile gerçek arasında kalır ve bir ayırım yapamaz. Bu da anlattıklarını, düş ile gerçekliğin arasında kalmış bir bilincin ifşasına dönüştürür. Bununla beraber Hasan karakteri, işlevsel olarak sürekli derinleşen bir boyuta sahiptir. Sürekli olarak kendisini “aptal” anlamına gelen “ebleh” veya “eblehleşmiş” olarak niteler. Bu onun hayatıyla alakalı olarak bir mütevazılık göstergesidir. Çocukluğunu geçirdiği kasabada hiçbir zaman çevresi ile uyuşamaz ve bu kasabaya karşı bir aidiyet duygusu hissedemez. Okuldan ve okulda öğrenmekten nefret eder ve bundan özellikle kaçınır. Varoluş problemlerinin derin sancılarını hissettiği çocukluğunda önce babasını, sonra da annesini kaybetmesinden dolayı generalin evinde çalışmaya başlayana dek tamamen yalnızlaşmış ve iletişimden yoksun olarak yalıtılmıştır. Yaşamı, kişiliği ve ontik kimliği oldukça karmaşık bir yapıdadır.

Hasan, hayatı okulda değil de dışarıda öğrenmeye çalışan birisidir. Teknolojiyle neredeyse hiçbir ilişkisi yoktur. Hatta tek ilişkisi romanın başında geçen Demir'in götürülmesi hikâyesinde kasabaya trenle gelen cezalandırıcılarıdır. Bu durum Aydınlanmanın bilgeliği salt ilerlemeci ve kitaplara hapsedilmiş bir şekilde ele alışına bir itiraz ve isyan olabilir. Nitekim Aydınlanma insan hayatına hiçbir zaman insanlığın kendisinden beklediği etkiyi yapamamıştır. Fütürizm yaklaşımlarının dünyanın teknoloji tarafından kurtulacağını düşünmesine rağmen arka arkaya gelen iki dünya savaşıyla bu anlatı da çökmüştür (Turhallı, 2014). Hasan'ın çevresinden, öğrenmekten ve teknolojiden üst derece kopuk olması fütürizm eleştirisi ile birlikte egzistansiyalist

temelli sorunları da yansıtmaktadır. Bu durumun en temel görüngü alanlarından biri kalabalıklar arasında duyulan yalnızlık hissiyatıdır:

“Kimse görmezdi beni. Kalabalığın arasına karışır, yüzlerde tuhaf gölgeler bırakarak yürürdüm. Arkadaşlarıma seslendiğim de olurdu elbette. Ama onlar bana öyle garip yanıtlar verirdi ki, sanki gapten sesler duymuşlardı. Bu yüzden derin bir küskünlük içinde yanlarından ayrılır, eve bezgin bir köpek gibi sürünerek dönerdim” (K, s. 23).

Yalnızlık olgusu, söz konusu noktada bireysel olarak tek kalmışlıktan ziyade daha varoluşsal bir yaklaşımla açığa çıkan sorun içeren kalabalık içinde duyulan yalnızlıktır. Bu da varlığın somuttan soyuta dönüşümüdür. Kalabalık arasında sadece “tuhaf gölgeler” bırakması ve arkadaşlarına seslendiği vakit, karşıdan aldığı geri dönütün “gapten sesler” olarak yorumlanması Hasan’ın varlığını silikleştirir. Yalnızlık olgusunu ontolojik bir duruma getiren diğer başat unsur ise Hasan’ın bir küskünlük yaşaması ve evine “köpek gibi sürünerek” dönmesidir. Nitekim yalnızlık; “bireyin kendisini dinlemesinin, hayatı anlamlı kılan şeyleri keşfetmenin bir yolu olabileceği gibi; çatışmanın, kavganın, hayatla yaka paça olmanın, bunalımın tetikleyicisi de olabilmektedir” (Ulutaş ve Gökçen, 2019: 1281). Bireyi yaşamla kavgaya sürükleyen ve bunalım, depresyon gibi sorunları tetikleyen yalnızlık olgusu, ontolojik bir tema olmakla birlikte varoluşçu sorunların da bir yansımasıdır. Hasan’ın eve küskün, buruk, bezgin ve sürünerek dönmesi yaşam ve toplumla “yaka paça” olmanın, dolayısıyla varoluşsal bir tema çerçevesi işlevi gören yalnızlığın göstergesidir. Hasan’ın varlığının, diğerleri arasında silikleşmesinin kaynağı da budur. Ontik yalnızlık olgusunun bir üst noktası ise yabancılaşmadır. Hasan’ın içinde bulunduğu toplum karşısındaki yalnızlığının bir yabancılaşmaya dönüşmesi, onun ötekileşmesine ve toplum dışına itilmişliğine sebep olur. Bunların etkisiyle Hasan, kendisi ile dünya arasına ayırıştırıcı bir perde örmüştür. Bu perdenin varlığı Hasan’ın ailesinden yaşayan son fert olan annesinin de ölümüne kadar devam eder:

“Öksüz ve yetim kaldıktan sonra sanki dünyanın önündeki perde kalkıvermişti, ben de gördüklerimin şaşkınlığıyla iyice eblehleşmişim. Bunlar birlikte, sanki görülebilecek ne varsa dünya üzerinde, hepsini görmeye yemin etmiş bir yeniyetme gibi yönümü bilmeden dolanıp duruyor, yaşadığım saatleri ömrümün sonunda bana verilmiş bir ek sürelermiş gibi har vurup harman savuruyordum” (K, s. 73).

Öksüz ve yetim kaldıktan sonra dünya ile arasındaki perdenin kalkışı, bir yeniden doğuş itkisidir. “Yeniyetme” ifadesiyle imgelenen bu durum kahramanın “ek süre” olarak

tanımladığı geriye kalan yaşamında dünya üzerinde görebileceği her şeyi görme arzusuyla somutlaşmaktadır. Hasan'ın anne ve babası ile olan zıt düşünceleri (eğitim, okul, öğrenmek) ele alındığında onların ölümü ile ortadan kalkan perde daha anlamlı hale gelir. “Anne ve babalar, çocuklarını kendi görüşlerine göre eğitmek isterler daha çok, böylece çocuğun sonraki yaşamında karşılaşacağı durumla bağdaşmayacak bir eğilimin temelini atarlar. Bu yolda eğitilen çocuklar ilerde ister istemez büyük güçlüklerle karşılaşır. Söz konusu güçlükleri daha okula başlar başlamaz karşılarında bulur” (Adler, 2000, s. 121). Babasının sürekli olarak verdiği ve Hasan'ın düşünceleriyle bağdaşmayan öğütler, anne ve babanın bireyi kendi görüşleri doğrultusunda eğitmek isteğinin yansımasıdır ve Hasan daha okula başlar başlamaz bu nedenle güçlüklerle karşılaşmıştır. Anne ve babasının ölümü ile birlikte kalkan perde aynı zamanda bu baskı ve zorlama edimlerinin ortadan kalkmasıdır. Dolayısıyla çocukluktan gelen problemlerin etkileri kalıcı olarak devam etse ve Hasan'ın psikik durumunda izlerini bıraksa da Hasan artık özgürleşmiştir. Hasan'ın kavuştuğu bu özgürlük sayesinde egzistansiyalist temelli yalnızlığı, bir itiraz veya isyana dönüşmez. Aksine Hasan, kendince bir sağaltım oluşturur. Bu esnada bir fabrikada işçi olarak çalışmakta ve gördüğü bir rüyanın etkisiyle benliğinin bölündüğünü düşünmektedir. Bu edimin ardından üzerindeki kasveti dağıtmayı başaran Hasan, artık Hasan Efendiye dönüşmüştür. Hasan Efendi özellikle fabrikada çalışma deneyiminin ardından generalin evinin bulunduğu kasabada yaşadığı süreçte; artık bulunduğu kasabayı, kasaba insanlarını, toplumunu benimsemeye başlar ve onlardan bahsederken “biz” ifadesini kullanır. Bu durum yalnızlık ile birlikte toplum dışına itilmişliğin ve ötekileşmişliğin de ortadan kalktığına düşündürücü bir ifadesidir. İletişimsel olarak hala kopukluk hissediliyor olsa da bu durum onda yaşama karşı bir kavga ya da bunalım, depresyon, kasvet gibi negatif unsurlar oluşturmaz. Mutlu anlar yaşamayı ve “keyiflenmeyi” bilir. Hasan Efendi son kertede bölünmüş benliğinin etkisiyle sorunlarına adapte olabilmiş, problemleriyle uyuşmuş ve kimliğini bu sorunlar doğrultusunda oturtmuş bir görünüm sergiler.

3.2.7.2. Norm Karakter

Kırk romanının norm karakteri emekli generaldir. Eskiden darbe yapmış olup, bir sahil kasabasında emekliliğini geçiren bu karakter, başkişinin ardından romanda

görünürlüğü ve derinliği en fazla olan kişidir. Aslında general tıpkı başkişinin bazı yönleri gibi tezatlık içeren bir çerçevede kullanılmıştır. Bu nedenle generalin başkişi tarafından olumlu olarak algılanan etkileri, temelde birer eleştiri nesnesidir. Örnek olarak, baskıcı ve militarist yönetimden dolayı okulda konuşmaktan ve öğrenmekten kaçınan ve buna dayalı olarak konuşmaya karşı olan başkişinin, bu davranışının ardındaki temel etkenin darbe, dolayısıyla darbeyi bu generalin yapmış olması gösterilebilir. Böylelikle başkişi ve “karşı değer” düzleminde yer alan generalin eleştiri hedefi olan davranışları birbirleri ile uyum sağlar. Generalin karşı değer düzleminde yer almasının etkenleri ise roman kurgusunu derinleştiren faktörlerin oluşum kaynaklarındandır. Bu durum generalin kendi kişilik özellikleri üzerinden çözümlenebilir:

“General katı kurallı yaşamı öylesine benimsemişti ki, yönetmelik onda uyulması zorunlu bir şey değildi sanki de, kendisi başlı başına bir yönetmelikti. (...) Bir aile hayatı yaşamamıştı sanki. Oysa karısı -Nazmiye Hanım- daha birkaç sene önce ölmüştü. Büyük oğlu Nihat İstanbul’da bir şirketin başında bulunuyordu. Ben hem karısına, hem Nihat’a, hem de küçük oğlu Fatih’e (...) hizmet etmiştim. Çocukların sahildeki barlarda uzun boylu eğlenmelerini istemez, memleket meseleleri hakkında konuşulmasına dayanamazdı. Bu yüzden çocuklar fırsatını bulur bulmaz uzaklaşmışlardı evden” (K, s. 90).

General askeri alışkanlıktan ötürü aşırı disiplinli yaşamını sürdürür ve etrafındaki insanları baskı altına alır. Çocukları dahi buna tahammül edememektedir. Öyle ki general öldüğünde yanında hiçbir aile ferdi bulunmaz. Memleket meselelerine dayanamaması ise onun tahammülsüzlüğünü gösterir ve bu tahammülsüzlük onda öfke yaratır. Öfke kavramı, generalin kişiliğini çözümleme noktasında önemli bir anahtar olabilir. “Bir insanın güçlülük eğilimini ve egemenlik hırsını adeta simgeleyen bir heyecan varsa, o da öfkedir. Bu ruhsal dışavurumun amacı, öfkelenmiş kişinin karşısına çıkan her engeli zorla ve çarçabuk yıkmaktır. (...) Öfkeli insan normalden daha büyük bir güç harcayarak üstünlük amacına ulaşmak isteyen kişidir” (Adler, 2010, s. 143). Generalin zorla yapmış olduğu darbe, onun olumsuz bu kişilik özelliğini somutlaştırır. Fakat Hasan darbeci generali iyi biri olduğu düşüncesindedir. Generali iyi olarak nitelenmesi de yukarıda bahsi geçen örneklemelere eklendiğinde generalin, başkişi Hasan’ın kusurlarını yansıtan bir ayna işlevi gördüğünü düşündürebilir. Üstelik general ile Hasan, eksik yönler doğrultusunda birçok noktada benzeşmektedir. İkisi de temelde yalnızdır. Hasan korku kaynaklı, general ise politik olarak sansürcü, baskıcı olduğundan

dolayı ideal eğitim karşıtıdır. Öte yandan general, başkişi Hasan'ın toplumla da iletişime geçmesini sağlayan bir araçtır. Nitekim Hasan generalin evindeyken buhran ve bunalımlarını azaltmış, kasabaya karşı “biz” diyerek aidiyet güdüsünü sağlamıştır. Dolayısıyla topluma karışmayı başaran başkişinin bu ediminin temel aracı yine general olarak düşünülebilir. Ayrıca general romanın ana izleklerinden bir kısmını da derinleştirir. Darbe yapmış olması dolayısıyla; militarizm ve darbe, papağan ile konuşup dil öğretmeye çalışması dolayısıyla; dil ve varlık ilişkisi ile anlamanın dönüştürücü etkisi gibi temaların odağında yine general bulunmaktadır.

Generalin romandaki varlığı, anlatıya tarihselci bir değer de katmaktadır. Nitekim bu generalin geçmişte darbe yapmış olması, emekliliğini bir sahil kasabasında yalnız ve ailesinden ayrı geçirmesi ve resim sanatı ile yakından ilgilenmesi gibi unsurlar, söz konusu karakteri 12 Eylül 1980 Darbesi esnasında ordunun başında olan Kenan Evren ile benzeştiren yönlerdir. Bu doğrultuda romanda ucu açık bırakılmış bir tarihsel yaklaşım varlık göstermektedir. Bu da norm karakter olan generale derinlik kazandıran farklı bir düzlemdir. Nitekim 12 Eylül Dönemi ve sonrasında gerek toplumsal, gerek bireysel açılardan yaşanan sancılar, romana yön veren esas faktörlerdendir. Bu bağlamda generalin Kenan Evren ile benzer yönleri üstü kapalı ve örtük bir tarihselci söylemin kapısını aralar. Totalde ise Generalin, romandaki en temel eleştiri nesnelerinin yansıtımında önemli bir araç olduğu açıktır.

3.2.7.3. Kart Karakterler

Kırk romanı kart karakter açısından geniş sayılabilecek bir kadroya sahiptir. Romanda; başkişi Hasan'ın anne ve babası, roman başında cezalandırıcılar tarafından götürülen Demir, Hasan'ın çocukluğunda âşık olduğu Suzan ve yetişkinliğinde generalin evinde birlikte çalışıp, cinsel arzular beslediği Selma kart karakterlerdir. Anlatı boyunca önemli bir derinlik kazanmayan ve daha çok tek işlevli olup belirli bir değer veya olguyu simgeleyen kart karakter özellikleri doğrultusunda bahsi geçen karakterlerin de işlevleri tektir ve görünüm kazandırılmaya çalışılan belirli olgular ile değerlerin anlatıda ki temsilcisidirler.

Romandaki kart karakterler arasında simgesel açıdan en belirgin yansıtım Demir karakterinde görülmektedir. Ülküdeğer düzleminde yer alan Demir, gördüğü zararlar

yönüyle darbenin anlatıdaki eleştiri araçlarından biridir ve 12 Eylül Darbesinin kötü sonuçlarından etkilenmiş ve zarar görmüş olan sol ideolojinin temsilcisidir.

Darbenin esas hedefi, ülkede 1960'lardan beri ciddi bir tehlike olarak görülen sol görüştür. 1980'deki müdahalenin amacı yalnızca solun elini kolunu bağlamak, toplumu yıldırma değil aynı zamanda topluma yeni değerler içeren bir dünya görüşü aşılayarak sol ideolojiyi temelden çökertmektir. Bu hedefe varmak için üniversiteler ve basın denetim altına alınmış, ilerici aydınlar susturulmuş, toplum depolitize edilmiştir (Moran, 2016b, s. 48). Demir'in, cezalandırıcılar tarafından trene bindirilip götürülmesi ve kayıplara karışması, 12 Eylül darbesinden zarar görmüş sol kesimin, bu ideolojiye uygulanan yaptırım, baskı ve sansürlerin imgesel bir yansımasıdır. Nitekim Demir'in suçu çocuklara fil sesi çıkaran düdük yapmayı öğretmektir. Yani 12 Eylül cezalandırıcıları Demir'i, ses çıkardığı ve ses çıkarmayı öğrettiği için götürmüşlerdir. Bu durum baskıcı, susturucu ve sansürcü darbe rejiminin bir ürünüdür:

“Sonra bir gün –sokaklarda fil sesleri duyuluyordu, çocuklar ağaç kabuklarından düdükler yapmayı öğrenmişlerdi- flüte benzeyen bir düdük yaptı. (...) Ama çok sürmedi, bir zaman sonra kayıplara karıştı Demir. Bilmem koruya girip gözden kayboldu, bilmem sır oldu. Sonra, şeften öğrendiğim kadarıyla tabii, Demir'i alıp götürdüler” (K, s. 12).

Tüm kasabalılar tarafından bilinen tek gözlü treni, Demir'i çalınca konuşmasına gerek bırakmayan bir düdük yapması yüzünden götürmüştür. Çocuklar ağaç kabuklarından düdükler yapmayı öğrenince sokaklar fil sesleriyle dolmaktadır. Düdükleri yapan çocukları cezalandırmak için tek gözlü şef trenler yollandığı bilinir. Bu çocuklar çoğu zaman o trenlerle alınır götürülürler. Bu durum darbe zamanlarında çocuklar için anlatılan korkunç masallardan pek farklı değildir (Turhallı, 2014). Darbe günlerine dönük olan bu eleştirel yansımanın bir üst noktası ise solculara dönük olarak yapılan yok etme girişimidir. Demir'in kayıplara karışması, sol ideolojiye sahip olan gençlerin darbeciler tarafından yok edilip kayıplara karışmasıdır. Düdük ise sol ideolojide ki insanların ses çıkarmalarını, düdük yüzünden cezalandırılması ise bu sol ideolojiyi susturma çabasını imgeler. Bu doğrultuda Demir, izleksel kurgu açısından önemi yoğun olan bir kart karakter olarak görülmektedir.

Romanın diğer bir önemli kart karakter Hasan'ın anlattığı bir hikâyede geçmekte olan Peygamber Süleyman'dır. Hz. Süleyman'ın özelliklerini taşır ve Kur'an-ı Kerim'den esinlenilerek kurgu içerisine girmiştir. “Nelm Suresi 16. Ayet”te Hz. Süleyman'a kuşlar ve kendisine verilen bu kuşları konuşurma ilmi verildiği anlatılır.

Romanda ise Süleyman Peygamber'in kuşlarının dilini anlamaya başladığını fark etmesi üzerine sorgulamalar yaşayarak, bunun bir ceza veya ödül olup olmadığına karar veremez. Bu da insan varlığında bilginin, varlığı getirdiği zorlayıcı ve sorgulayıcı noktalara işaret eder. Öte yandan kuşların dilini anlamasıyla birlikte yaşadığı değişiklikler dil-varlık ilişkisini ve anlamamanın dönüştürücü etkisini yansıtır. Mistik bir karakter olup, anlamamanın, öğrenmenin ve bilmenin insana getirdiği yükün taşınıp taşınamayacağı problematiğinin odağında ki isimdir. Aynı zamanda düş gücünün ve insan aklının erişebileceği üst sınırların çerçevesi romanda yine bu karakter üzerinden çizilmiştir.

Romanda Hasan'ın anne ve babası da kart karakter olarak değerlendirilebilir. Her iki karakterde Hasan'ın acı geçmişinde yer alır ve iletişimsizliği yansıtır. Hasan aynı evde yaşamasına rağmen her ikisi ile de iletişimsel açıdan kopukluk yaşar. Özellikle babası ile uyuşmayan dünya görüşleri söz konusudur. Babasının sürekli olarak verdiği nasihat ve öğütler onun kendi tabiriyle bir kulağından girip diğer kulağından çıkar. Benzer durum annesinde de söz konusudur. Annesi ile bir iletişim içinde görülmemekle birlikte annesinin anlattığı "halifesiz Şehrazat" hikâyeleri onu yalnızca uykuya daldırır. Önce babası, sonra da annesi ölünce dünya ile gerçek anlamda tanışmaya başlar ve ontolojik sıkıntıları da azalır. Böylelikle anne ve babasının, psişik gerilim içerisinde olan ruhun üzerinde ki aile ve toplum baskısını yansıttığı düşünülebilir.

Romanda Selma ve Suzan karakterleri de kart karakter olarak dikkat çekmektedir. Suzan, başkahramanın platonik olarak çocukluk aşkı iken, Selma yetişkinliğinde cinsel yönden arzular beslediği kadındır. Suzan geçmişi, Selma ise şimdisi. Suzan'a âşık oluşu çocukluğun masumiyetini, Selma'ya karşı beslediği cinsel arzular da yetişkinliğin hazcı yaklaşımlarını yansıtır. İkisi de dişiliği temsil etse de; Suzan genç ve bakirelik, Selma ise daha kadınsı bir şekilde olgunluk ve anaçlık özellikleri taşır. Bu nedenle Suzan'a karşı duyguları, Selma'ya oranla daha masum dürtülerdir. Suzan'a aşkla, Selma'ya da cinsel arzularla yaklaşmasına karşın her ikisi ile de ne cinsel ne de duygusal herhangi bir ilişki kuramaz. Bu da Hasan'ın içine kapanıklığının, pasifliğinin ve eksikliğinin bir yansıtmı olarak düşünülebilir.

3.2.7.4. Fon Karakterler

Kırk romanının fon karakterleri, Demir'in annesi, Demir'i ceza trenine bindirip götüren tek gözlü trenci, Hasan'ın gittiği okulda hayvana benzer olarak algıladığı öğretmeni ve müdürü, varlığını hissettirip aralarına giremediği okul arkadaşları, babasının arkadaşı Balıkçı Rıza, generalin doktoru Yavuz, eşi, Nazmiye, çocukları Fatih ile Nihat, resim sergisine gelen "kodamanlar" ve general öldüğünde eve gelen polistir. Öte yandan Hasan'ın anlatmış olduğu Peygamber Süleyman'ın kuşların dilini anlamasını konu edinen hikâyede geçen Zahit, Hükümdar, Hükümdarın cezacısı Aciz'de ana vaka zincirlerinde yer almayıp, kurgu içinde kurgu işlevi gören anlatılarda geçmekte olan fon karakterlerdir. Bu karakterlerin romandaki görünümü ve işlevi az olmakla birlikte birtakım olayları ve boşlukları doldurma görevlerine sahip oldukları görülmektedir. Her biri anlatının seyrini tamamlayan görünürlüğü hafif detaylardır.

3.2.8. İzleksel Kurgu

Kırk romanında dramatik aksiyonun gerçekleşmesini sağlayan değerlerin görüntü düzlemi aşağıdaki gibidir:

Tablo 2. "Kırk" Kora Şeması

	Tematik Güç/Ülküdeğer	Karşıt Güç/Karşıdeğer
Kişiler Düzeyinde	Hasan, Demir, Suzan, Peygamber Süleyman, Anne ve Babası, Selma	General, Tek Gözlü Trenci, Aciz
Kavramlar Düzeyinde	Varlık, Benlik, Özgürlük, Doğa, Dil, Anlama, İdeal Eğitim	Askeri Darbe, Militarizm, Obskürantizm, Yalnızlık, Sansür, Baskı, Kent, Aidiyetsizlik, Baskıcı Eğitim
Simgeler Düzeyinde	Sahil Kasabası, Orman, Göl, Kaz, Papağan, Fil Sesi Çıkaran Düdük	Tren, Kırbaç, Tek Göz, Çocukluğun Geçtiği Kasaba, Okul, Çanta, Ahtapot, Resim Sergisi

3.2.8.1. Askeri Darbe

Kırk romanında hem anlatı hem de vaka zamanına dair somut bir belirtim olmamasına rağmen birtakım işaretler ve imgesel yansıtımlardan mütevellit başkarakter Hasan'ın çocukluğunun, 12 Eylül 1980 darbesinin etkilerinde olan 1980'li yıllarda geçmiş olduğu düşünülebilir. Bu düşüncenin en temel dayanağı ise Hasan'ın yanında çalıştığı generalin, 1980 darbesinin başında olan Kenan Evren ile benzer yönleri ve Demir karakteri başta olmak üzere Hasan'ın çocukluğunun bir darbe döneminde geçmiş olduğunu sembolize eden unsurlardır. Bu nedenle roman kurgusunun dağınık olan vakalar zinciri, kronik olarak sıradizimsel bir şekle getirildiğinde, romandaki olayların Hasan'ın çocukluk dönemi olan 1980'li yıllarda geçtiğini gösterir.

1980'li yıllar Türk toplumunda, 12 Eylül 1980 askeri darbesinin şekillendirdiği yıllardır. Bu darbe, daha sonra 3 yıl süren bir askeri rejim ve 1983 seçimlerinde sürpriz parti olarak iktidara gelen Turgut Özal hükümetlerinin de özellikle ekonomik uygulamaları ve büyük ölçüde askeri rejimin kendine özgü koşullarından destek alması nedeniyle yaklaşık olarak 10 yıla yayılan ve kalıntıları günümüzde bile kolay kolay tasfiye edilemeyen uzun bir sürecin başlangıcı olmuştur (Dorsay, 1995, s. 228). Bu zor, karanlık ve çalkantılı sürecin etkileri, romanın vaka zamanıyla paralel olarak kurguya da sirayet etmiş ve 12 Eylül darbesini önemli bir eleştiri unsuru haline getirmiştir. Başkişi Hasan'ın yanı sıra özellikle General ve Demir karakterleri de 12 Eylül eleştirisinde oldukça aktif bir işleve sahiptir.

Romanda 12 Eylül eleştirisinin ilk yansımaları henüz romanın başlangıcında okuyucuya sunulmuş olan Demir'in kısa yaşam fragmanlarında görülmektedir. Demir karakteri üzerinden hem darbenin ardındaki sol görüşü yok etme çabası hem de darbe sonrasındaki karanlıkçı ve baskıcı içeriklerle vücuda getirilmiş katı politik uygulamalar yansıtılmaktadır.

1980 darbesinin ve darbe sonrası hükümetlerin, Türkiye'nin kültürel dokusunu nasıl değiştirdiği konusunda farklı yorumlar mevcuttur. Kimileri, darbenin ve darbe sonrası sürecin “gericilerin önünü açan” bir yapılanmaya izin verdiğini söylerken; kimileri de Amerikanlaşma politikaları yüzünden geleneksel dokusunun parçalandığını düşünür. Kimileri ise Türkiye'nin ufkunu açtığını, kapalı ekonomiden açık Pazar

ekonomisine geçtiğini, menderes dönemindeki kalkınma hamlesinin ikinci aşamasını başlattığını söylemektedir (Narlı, 2019, s. 49). Bahsi geçen görüşlerden özellikle ilkinin arka planında, görüşü savunanlar tarafından darbe eyleminin gerçekleştirilmesindeki başat sebep olduğuna inanılan “sol ideolojiyi yok etme çabası” düşüncesinin varlığından bahsetmek mümkündür. Demir’in yaşadıkları olaylar, romanın teziyle de bağdaş sayılabilecek olan bu düşünceyi ifade eden bir imgedir:

“Sonunda vakit geldi Demir efendi, demiş. Ver bakalım şu düdüğü. Demir düdüğü vermiş. Şimdi bin bakalım trene, demiş trenci, cezan büyük, şöyle biraz dolaşalım seninle. Deyince Demir de mecburen trene binmiş, biniş o biniş. Bu kadar mı, dedim. Hayır, dedi, tren hareket edince trenci düdüğü Demir’in kıcına sokmuş. Acayip kan gelmiş” (K, s. 14).

Demir romanda açıkça sol ideolojinin bir izdüşümüdür. Bahsi geçen düdüğü ise sol ideolojiye sahip olan insanların seslerinin, yani konuşmalarının dolayısıyla da dile getirdikleri ideolojik düşüncelerinin alegorik bir ifade biçimidir. Demir, çıkardığı sestten dolayı “büyük” cezalandırılmıştır. Aldığı ceza doğrultusunda trene bindirilen Demir’den bir daha haber alınamamış ve Demir kayıplara (belki de “kırk”lara) karışmıştır. Demir’in cezalandırıcılar tarafından götürülüp yok edilişi, hem darbecilerin öldürüp yok ettiği faili meçhul insanlara göndermede bulunmakta hem de sol ideolojiyi yok etme gayretini imgesel bir üslupla yansıtmaktadır. Nitekim Demir’in yok edilmesinin ardındaki temel etken, sahip olduğu düşüncedir ve bu düşünceden doğan edimleridir. Onun yok edilişi, düşüncesinin de yok edilişi demektir ve Demir trene bindirilip kayıplara karışan insanlardan sadece biridir. Böylelikle romanda sol fraksiyona dönük olan bir yok etme ve yutma gayesi ile bu doğrultuda gerçekleştirilen gayretler daha belirgin bir biçimde ortaya çıkmaktadır. “Kan” ifadesi de bu yok etme yönteminin darbe uygulayıcıları tarafından kanlı ve şiddet içerikli bir şekilde yapılmaya çalışıldığını vurgular. Bu da 12 Eylül’ün temel cezalandırma stratejisini yansıtır.

12 Eylül, toplumsal bünyedeki hastalıkları tedavi etmeyi amaçlayan bir rehabilitasyon politikasından çok, suçluları saptayıp yok etmeyi amaçlayan bir cezalandırma stratejisini ifade etmiştir. Kenan Evren de bu stratejiyi bütün açıklığıyla dile getirmekten yakın zamana kadar hiç kaçınmamıştır. Bu bağlamda idam ve ölümler savunulup uygulanmıştır (Gürbilek, 2001, s. 71).

12 Eylül’ün getirdiği bir diğer unsur da, devletin varlığına tehdit oluşturduğu görüşünden dolayı “sömürü ve emek” gibi sol ideolojiyi temsil eden kavramların kamuoyu nezdinde basitleştirilmesi, haber değerlerinin düşürülmesi ve yalnızca

nostaljik çağrışımları olan içi boş, değersiz kavramlar haline getirilmeleri yönünde kamuoyu oluşturma çabalarıdır. Bu amaç doğrultusunda gazeteler sansürlenerek risksiz bir alana çekilmişlerdir (Alver, 2012, s. 10). Sansür kavramı bu noktada birçok açıdan büyük öneme sahiptir. Özellikle sol ideolojiye dönük olarak darbe döneminde uygulanan sansürün etkisi, aydınlanma karşıtlığı içeren ve “karanlıkçılık”, “bilmesinlercilik” gibi anlamlar taşıyan obskürantizmin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu düşünce yapısı doğrultusunda darbe döneminde “bilgi” kavramının karartıldığı fikri görünürlük kazanır. Söz konusu durumun romana yansması ise başkışı Hasan’ın okul ve öğrenme kavramı ile arasındaki ilişkilerde gözlemlenebilir:

“Bir öğlen, müdürün korkunç bir atmaca gibi burnunu havaya dikerek küfürler savurduğu okuldan çıkarak, sırtımda bilgi dediğimiz yük, hana vardım” (K, s. 32).

Hasan’ın bilgi öğreniminin temel kurumu olan okulu benimsememesinin temel dayanağı, “bilgi”den korkmasıdır. Bilgiden korkması ise baskıcı rejim tarafından gerçekleştirilen sansürün ve bu sansürün ileri boyutu olan karanlıkçı politikalar ile obskürantizm uygulamalarının birer izdüşümleridir. Bu nedenle bilgiden çekinir. “Sırtımda bilgi dediğimiz yük” ifadesi söz konusu durumun somutlaştırılması açısından önemlidir. Okul çantasının bir imge olarak kullanılışı söz konusudur. İçinde bilgiler taşıyan “çanta” özne için korkutucu bir yüküdür ve alenen bilgi ifadesinin yük olduğu vurgulanmaktadır. Çanta imgesi üzerinden sunulan bilginin yük olduğu düşüncesi doğrultusunda darbe rejimi tarafından bilginin karartıldığı görülür. Böylelikle romanda 12 Eylül dönemi üzerinden gerçekleştirilen bir obskürantizm eleştirisi açığa çıkmaktadır.

Bilginin karartılması, bazı yer ve zamanlarda obskürantizmi çirkin bir şeye, yani katlanılmaz şekilde boğucu bir durumu muhafaza etme çabasına dönüştürebilir (Blackmur, 2017, s. 116). Bu durum Hasan üzerinde yoğun bir baskı ve bunaltı oluşturur. Hasan’ın üzerinde oluşan baskı, baskıcı dönemin amacına uygun olarak oluşmuş bir baskıdır. Hasan’ın varoluşsal problemlerinin temeli de burada yatar. “Her baskı dönemi; sokağa, iş yerine, siyasi örgüte uygulanan her baskı insanları ister istemez “iç”e kapanmaya; eve, kişiselliğe, yalnızlığa çekilmeye zorlar” (Gürbilek, 2001, s. 55). Dolayısıyla başkarakterin ontolojik boşluklarının temelini oluşturan, içe kapanıklığı, yalnızlığı, psişik çerçevedeki geri çekilmişliği gibi unsurların kaynağı, dönemin baskıcı, sansürcü ve karanlıkçı uygulamalarının bir sonucudur. Yani bir

anlamda Hasan'ın çocukluğunda görülen varoluşsal eksiklikler ve problemler, 12 Eylül darbesinin toplumsal çerçevede olumsuz düzlemde oluşturduğu boşlukların romandaki birer yansımalarıdır.

12 Eylül askerî müdahalesi Türk toplumunda büyük değişimlerin başlangıcıdır. Bu değişim sürecinde öncelik, toplumda kültürel, ekonomik ve politik alanlarda arzu edilen kitlesel değişimin önünün açılması için bireylerin depolitize edilerek siyasetten azledilmelerine verilmiştir. Mevcut siyasi fikirleri kendi varlığına tehdit olarak algılayan askeri rejim, aşırı baskı ve şiddet ile siyasal, sosyal ve kültürel hayatı tamamıyla kontrolü altına alıp kısa sürede toplumu sindirmeyi başarmıştır. Neticede askerî rejim, olayların bedelini azami derecede güç kullanarak, en sert şekliyle sol görüşlü insanlar başta olmak üzere, siyasi gruplara ve toplumun geneline ödetmiştir (Alver, 2021, s. 21). Bu durum darbe sonrası süreci, toplumsal açıdan yoğun sancılı bir döneme dönüştürmüştür. Söz konusu sancılı sürecin oluşumundaki temel eleştiri unsurlarından birisi de askeri darbe uygulayıcılarının bazı kritik alanlarda yetersiz oldukları düşüncesidir. Bu düşünce aynı zamanda *Kırk* romanında da etkin olan 12 Eylül darbesi görüngülerinden birisidir.

12 Eylül askeri darbesi, özellikle 27 Mayıs 1960 darbesinden çok farklı olarak ve 12 Mart 1971 muhtırasının koşullarına daha benzer biçimde, toplumdaki daha açık bir rejime, daha gelişmiş bir demokrasiye, Batı tarzı özgürlüklere ve düşünce özgürlüğüne olan özlemleri gidermek yerine arttırmakla sonuçlanan bir girişim olmuştur. Çeşitli olaylar, darbenin yalnızca anarşiye ve militan eylemlere karşı can güvenliğini sağlamak ve ülkede barışı kurmak amacı taşımadığını gösterir. Bu durum askerin koruyuculuğu altında sermayenin borusunu rahatça öttüreceği, ülkenin kimileri için bir “dikensiz gül bahçesi” haline geleceği bir ara-dönem kurmaya doğru gittiği savını doğrular. Bu savı doğrulayan olayların temeli, askeri darbenin uygulayıcılarının yetersizliğine dayanır (Dorsay, 1995, s. 12). Söz konusu yetersizlik romanda general karakteri üzerinden belirgin bir şekilde görülmektedir. Nitekim romandaki general, kurgunun seyri içerisinde darbenin başında yer alan kişidir. Karşıdeğer düzleminde yer alıp, önemli sayılabilecek birtakım olumsuzlukları ve yetersizlikleri bünyesinde barındırmaktadır. Bu yansıtım şeklinin de, söz konusu çerçevede önemli bir eleştiri noktası ve dayanağı olduğunu belirtmek mümkündür:

“Hareket halinde olanın ve yıkıcı kararlar verenin –bu konuda beyefendiden daha iyisi mi bulunacak- kendisini eblehlikten kurtarabileceğini

düşünürdüm ben bir zamanlar. Bu yüzden, ne yalan söyleyeyim, başını çektiği darbeden sonra yıkıcı değil ama kıyıcı da olsa, bunun general adına bir sıçrama olacağını düşünmüştüm. Ama, yanılmışım. Ressam, efendim, malzemedен söz ederken... Diyecek olunca beyefendi gülmüş, haklısınız, demiş. Yine de bunu bildiğimiz plastikle karıştırmayalım değil mi? Eh! Bu konuşmadaki inatlaşmayı varın siz düşünün” (K, s. 83).

Generalin “kıyıcı” kararları alenen ifade edilmiştir. Diğer bir önemli ifade ise “eblehlik” ifadesidir ve generalin, bu “eblehleşme” durumundan kurtulamadığı da dolaylı bir şekilde sezdirilmektedir. 12 Eylül darbesinin başındaki isim gibi resim ile uğraşan general, gerçek bir ressam ile manasız bir inatlaşma içerisindeyken görülmektedir. Bu inatlaşma onun kendi uğraşısıyla alakalı olan yetersizliğinin yansımasıdır. Resim alanındaki yetersizlik ise “eblehleşmek” ifadesiyle bağlantılı olarak generalin genel yetersizliklerinin imgesi olarak düşünülebilir. Bu bağlamda darbe uygulamacısı olan generalin yetersizliği makro düzeyde askeri darbe uygulamacılarının yetersizliğidir ve bu durum ülkedeki yapıyı deforme eden karanlık dönemin başlangıcındaki temel etkidir. Bu doğrultuda romanda söz konusu karakterin yetersizliği üzerinden; dönem rejimine ve iktidarına karşı yapılan bir yetersizlik atfı, buna dayalı olarak döneme eleştiri, darbe sonrasındaki sancılı dönemin kaynakları gibi birçok farklı unsur belirginleşmektedir. Bu bağlamda karakterin yetersizliği, yazar tarafından zengin bir eleştiri kaynağına dönüştürülmüştür.

80’ler bir yandan çerçevesini baskının, yasağın, devlet şiddetinin çizdiği bir dönemdir. Bir yandan da, bu toplumun daha az tanışık olduğu bir başka iktidar biçiminin, ilk bakışta kendini bir kurumsuzluk olarak sunan, kışkırtıcı, içerici bir iktidarın etkili olduğu yıllardır (Gürbilek, 2001, s. 13). Roman kurgusunu şekillendiren bu dönemin tarihsel gerçeklikteki oluşumunda 12 Eylül darbesinin etkisi vardır. Böylelikle 12 Eylül, *Kırk* romanında önemli bir izlek olarak kullanılmıştır. Bireyi içe kapanıklığa sürükleyen yalnızlaştırıcı bir yapı, bilgiyi karartacak kadar karanlıkçı ve baskıcı bir rejim, darbeyi gerçekleştirenlerin yetersizliği, ülkenin gelişimini engelleyen aydınlanma karşıtı darbe sonuçları ve özellikle sol fraksiyona dönük olarak gerçekleştirilen yok etme çabası gibi unsurlar, romandaki 12 Eylül darbesine karşı yapılan temel eleştirilerdir. Dönemin olumsuz anlamda karmaşıklığı ve kaotik yapısı ile birlikte gerek toplumsal gerek bireysel açılardan deforme edici etkileri, roman kurgusunu şekillendiren ana faktörlerdendir. Romandaki diğer önemli temalar olan dil-varlık ilişkisi, benliğin parçalanışı ve yalnızlık gibi unsurları karakterler üzerinde

tetikleyen gizli etkenlerden birisini de 12 Eylül darbesi ve sonuçları olarak göstermek mümkündür.

3.2.8.2. Dilden Varlığa: Anlamanın Dönüştürücülüğü

İzleksel çerçevede *Kırk* romanının ana omurgası, insan bilincine dönük olarak dil-varlık-anlama ilişkisinin üzerine kuruludur. Heidegger'in "dil varlığın evidir" düşüncesine; "vücut da dilin evidir" fikrinin eklemlendiği bir kurgusal yapı göze çarpmaktadır. İnsan varlığının; dil ile sağlanabilecek olan "anlama" edimi ile mümkün olabileceği ve düşlerin bulanıklığı ile gerçekliğin somutluğunun sınırlarında "öz"ü, varlığa dönüştürebilecek tek yolun "anlama"dan geçtiği düşünceleri, romandaki dil-varlık ilişkisini ve bu ilişkiden doğan anlamanın dönüştürücü fonksiyonlarını işlevsel bir hale getiren temel etkenlerdir. Bu bağlamda dil-varlık-anlama kavramlarının birbirine sıkı sıkıya bağlanıp eklemlendiği zincirleme bir kurgu biçimi açığa çıkmaktadır.

Dil, varlık ve anlama ilişkisi ile oluşturulmuş kurgu biçimi en temelde insan varoluşunda; dilin kapsayıcı ve şekillendirici önemini ortaya koymaktadır. Nitekim insan varlığı ile dil ve anlama arasında sarsılmaz bir ilişki mevcuttur. Bu düşünce yapısında özne, dil ile gelişir ve kendi varlığı ile dünyayı anlamlandırma biçimini kavrar. Daha farklı bir ifadeyle söylemek gerekirse; varoluş, "dil"den gelir.

İnsan varoluşu zaman tarafından kurulduğu kadar dil tarafından da kurulmuştur. Heidegger'e göre dil, salt bir iletişim aracı, fikirleri ifade etmeye yarayan tali bir aygıt değildir. Dil insan yaşamının hareket ettiği boyutun ta kendisi ve dünyayı oluşturan şeydir. Sadece dil olan yerde, insana özgü anlamda "dünya" vardır. Dilin, insanların katıldığı ve ancak ona katılmakla insan olabildikleri kendine ait bir fonksiyonu vardır. Dil, her zaman öznenen önce var olur, özne tam da dil alanı içinde gelişir" (Eagleton, 2017, s. 84). Öznenin dil alanı içerisinde gelişmesi, anlamanın dönüştürücülüğünü ortaya koyar. Bahsi geçen dönüştürücülük, romanda hem düşsel hem de gerçekçi çerçevelerde sunulmuştur. *Kırk* romanında bu durum ilk görüngü biçimini, Süleyman Peygamber'in kuşların dilini anlamaya başladığı bölümde gözlemlemek mümkündür. Bu bölüm, söz konusu izleğin düşsel çerçevede vurgulandığı yerdir.

Romanda Süleyman peygamber bir gün bahçede otururken kuşların dilini anlamaya başladığını fark eder. Bunun bir lanet mi yoksa kutsanmama mı olduğunu

anlamaya çalışırken kuşlardan hikâyelerini dinlemeye başlar. Kuşlar, Süleyman’a çok geçmiş bir zamanda elinde yılanı dönüşebilen asasıyla halkına zulmetmiş bir imparatorun bahsederler. Bu imparatorun baş işkencecisi halka kırbacıyla korku salan tek gözlü bir adamdır. Bu hikâyeyi dinleyen peygamber bir aslana dönüşür ve kükreyerek bunu dinlediği bahçeyi beli de halkın öcünü almak için terk eder (Turhallı, 2014). Bu durum anlamının dönüştürücülüğüne dair sunulan bir imgedir. Öznenin, halkın intikamının alabilmek için aslana dönüşmesi, bu noktadan sonra varlığını tamamlayacağı değerler dünyasına geçişini ve bu anlamlandırmayı kavrayışını ifade etmektedir. Düşsel çerçevede sunulmuş olan bu yansıtımdaki dönüşüm olgusu, öznenin etrafındaki diğer varlıklar olan kuşların dilini anlamasının ardından gerçekleşmiştir. Dönüşümün ardından bulunduğu yeri kutsal edindiği amaç uğruna terk eden özne kendi varlığını gerçekleştirmiştir. Etrafındaki diğer varlıkların dilini anlamaya başlayan öznenin, yaşamış olduğu bu dönüşüm ve varlığı anlamlandırıp gerçekleştirme edimi, dilin bu noktadaki temel kaynaklığını açığa çıkarır. Öte yandan çevresinin dilini anlaması sonucu kendi başınalıktan çıkan öznenin varlığı, bulanıklıktan da sıyrılmıştır.

Var olan, ne türden olursa olsun, ancak insan düşünmesinin kavram kurma etkinliği aracılığıyla gerçekten var olmaktadır. Gerçekten var olma ise bilginin konusu olabilmek ve varlığın, bilme-bilinme boyutunu kazanmış olması demektir. Kendi başına var olan, düşünme konu olmadığı sürece bulanık bir varoluşa sahiptir ve ancak düşünmenin konusu olduktan sonra bulanıklıktan sıyrılır. Artık bundan böyle de genellikle bilgiye açık bir var olan olarak varoluşunu sürdürür (Ergat, 2008, s. 9). Dolayısıyla öznenin düzleminde; dil bilgiye, bilgi anlama, anlam ise varlığı tanımlaya ve tamamlamaya yönelmiştir. Öte yandan romanın bu yapısında insanın varlıksal bilincine dönük bir yansıtım daha söz konusudur. Romanın arka kapağında da belirtildiği üzere; “Düş ile gerçeği ayırt edemeyen, kendini yanlış anlayan ve olanaksız olanın gerçek kılınabileceğini gözden kaçırarak insan bilincinin sırrını ifşa eden bir varlık bilgisini sunuyor Kırk bize” (K, s. Arka Kapak). Bu sunuş eylemi, Süleyman Peygamber’in kuşların dilini anladığı noktada oldukça belirgin bir hal almaktadır:

“Çünkü vücut zaman zaman düş görür de insan düşle gerçeği nasıl ayırt etsin? Bu durumda yanlış anlama kapısı sonuna kadar açılır ve Süleyman konuşanın doğan değil, kendi bilinci olduğunu var sayar: Ama elbette bu olanaksız olanın gerçekten olanaksız olması durumunda geçerli olacaktır. Oysa olanaksız olan gerçek olabilir ve böylece doğan kendi gerçekliğini bu kez Süleyman’ın gerçekliğine açıklamak zorunda kalır” (K, s. 48).

Düş ile gerçek arasında kuşkuya düşüp ayırım yapamayan bulanık zihin, olanaksızlık ve gerçek olabilirlik arasında bir paradoks yaşar. Zihnin bulanıklık boyutunu artırıp matlaştıran bu durum, bahsedildiği gibi imkânsızın gerçek olabileceğini göz ardı eden bilincin ifşasıdır. Bu bilinç yansıtımında kullanılmış olan temel araç ise yine dildir. Dilin varlığı anlamlandırıcı gücü, düşsel bir soyutluk içerisinde insan bilincinin karmaşık ve çelişkili yapısını belirginleştirmektedir.

Düşsel soyutlukla kurgulanmış olan yansıtım biçimi, romanda gerçekçi bir paradigma içerisinde ve farklı bir versiyonla daha sunulmuştur. Söz konusu durum general ve papağan üzerinden gerçekleştirilir. Düşsel çerçevedeki versiyonda insan, kuşların dilini anlamaya başlarken, gerçekçi versiyonda ise kuş olan papağan insanların dilini öğrenmeye çalışır. Bu bağlamda general ve papağan arasında dilsel bir iletişim açığa çıkar ve farklı bir dönüşüm biçimi sunulur:

“İyi bir eğitim verirsiniz size dert ortağı olur, demişti satıcı. Sabahlara kadar sohbet edersiniz onunla. Hatta gerekli sözcükleri öğrendikten sonra size o eski egzotik adada geçirdiği günleri bile anlatabilir. Tabii, hepimizin olduğu gibi onun da anıları var. Ona bu anıları canlandıracak bir ortam hazırlarsanız iyi olur” (K, s. 88).

Anlam, fiilen dil tarafından üretilir. Önceden anlamlar veya deneyimler olup da bunları sonradan kelimelerle sarmalanmaz. Ancak insan, bir dili olduğu içindir ki anlamlara ve deneyimlere sahip olabilir. Bu ayrıca bireyin yaşadığı deneyimin de ilğine kadar toplumsal olduğunu ima eder; zira özel bir dil diye bir şey yoktur ve bir dil tahayyül etmek bütün bir toplumsal yaşam biçimini tahayyül etmektir (Eagleton, 2017, s. 81). Geçmişte anıları ve deneyimleri olan papağan, bu anı ve deneyimleri anlamlandırmak ve kendini var kılabilmek için dili (gerekli sözcükleri) öğrenmek zorundadır. Ancak dili öğrendikten sonra, geçmişi ve deneyimleri ile ontolojik kimliğini inşa edebilecek olan varlık, dönüştürücü bir anlama sahip olacaktır. “Töz”ü “öz”e dönüştüren bu var kılış edimi, dilsel iletişime en yatkın kuş olan papağan imgesi ile sunulmaktadır. Bireyin ontolojik açıdan kendini anlamlandırma ihtiyaçlarından doğan unsurlardan biri olan aidiyet olgusu da toplumsal düzlemde dil aracılığıyla sağlanacaktır. Tahayyül edilen dil, toplumun dili olduğundan dolayı dil edimi, varlığın kendisini ait hissedeceği ve bağlı tanımlayacağı toplum ile arasında oluşacak bağın sağlayıcısıdır. Dil bu bağlamda teklikten çokluğa, bulanıktan berraklığa, soyutluktan da somutluğa geçişin köprüsüdür.

Heidegger, dili; içinde varlığın su yüzüne çıktığı ve kendini gösterdiği bir logos olarak tanımlar. Dil varlığın ışıyarak örtüsünü açtığı yerdir ve Varlık dilde ışıldar ve

görünür kılınır. Dil ve insan varlığı arasındaki ilişki, insanın hem dile sahip olması, hem de dil tarafından “kuşatılmış” olmasıyla karakterize olur (Ergat, 2008: 11). Bu doğrultuda Heidegger’in “dil varlığın evidir” görüşü açığa çıkmaktadır. *Kırk* romanında ise bu duruma insan vücudu üzerinden görünürlük kazandırılır. Nitekim romanın anlayışına göre varlığın evi dil ise dilin evi de vücuttur:

“Aslında vücudumuz, dilimizin kanıtıdır. Böylelikle, kanıtladığı şeyi kendi içinde tutar. Bu yüzden bir başka dil ile, örneğin kuşların dili ile karşılaştığında önce vücudumuz ayağa kalkar” (K, s. 47).

Dil ve varlık ilişkisinin ontolojik bağlantısı insan vücudu ile imgelenmektedir. İnsan varlığı ve dil, birbirlerini var kılan iki bağdaşık kavramdır. Bu durum da *Kırk* Romanında her ikisinin maddesel çerçevede buluştukları ortak yer olan insan vücudu ile yansıtılmıştır.

İnsan öteden beri kimi eylemleriyle ya da kimi özelliğiyle hatta tek bir özelliği, bir tek yapıp etmesiyle belirlenmiştir. Esasen onun en önemli niteliği, kavram/kavramlar kuran ve bunu kendisi gibi olanlara ileten, hiç olmazsa iletme eğiliminde olan; dünyasını bu kavramlara göre oluşturan, kısacası “dilde ısıldayan” bir varlık olmasıdır. İnsan doğal dil ve diller aracılığıyla, kurduğu kavramları, düşünme dünyasını başkalarına iletir. İnsanı belki de diğer varlıklardan ayıran en belirleyici özelliğin konuşan bir varlık olduğu ve bir dile sahip olduğu yönündeki genel yaklaşımlardır” (Ergat, 2008, s. 9, 10). İnsanın kendini evren üzerinde konumladığı yer ve buradalık boyutu, diğer varlıklardan ayrıldığı yerdir. Bu da insanın düşünebilme ediminden kaynaklıdır. Ek olarak insan, dünyadaki konumunu değerleri üzerine oturtur ve bu nedenle değerler dünyasını anlamlandırmaya ihtiyaç duyar. Varlığın gerekliliklerinden olan; anlamlandırabilme ve düşünebilme yetilerinin temel sağlayıcısı ise dildir. Bu nedenle dil, varlığın kaynağıdır ve varlık ile bağdaşıktır. Romanda da bu bağdaşıklık, insan vücudu ile imgelenmektedir. Dil, varlık ve anlam üçgeni, romandaki dil-varlık ilişkisi izleğinin ana odağıdır ve söz konusu ilişkinin temel bağlayıcı unsuru “anlama” kavramıdır.

Wilhelm Dilthey’e göre “anlama” kavramının dört temel işlevi vardır: İlki, anlama her şeyden önce günlük yaşamın ortak işleyişinde yer alan bir süreçtir. İkincisi, anlama insanın sahip olduğu tüm temel bilgilerin kaynağını oluşturur. Üçüncüsü, anlamanın biricikliğidir. Yani herhangi bir kavramın, anlamanın yerini alamaması, anlama sürecinin özgünlüğünü yansıtır. Dördüncü ve sonuncusu, anlama insana yönelik

çalışmaların özsel yöntemidir (Altun, 2021, 9). Bu bağlamda anlama edimi, insan varlığının temel dayanak noktalarından birisidir. Dil ve insan varlığını buluşturan ortak paydadır. Varlığın dayanağını dilden aldığı yapı taşıdır. *Kırk* romanında anlama-varlık-dil ilişkisinde her bir ögenin diğerini var kıldığı görülmektedir. “Anlama ancak dille gerçekleşebilir. Yani düşüncelerimiz sürekli olarak dil içinde geçer, dille berraklaşır, dille gerçekleşirler. Gerçekte de dilsiz olan, dilden boşalmış bir düşünce yoktur. Bundan dolayı, “düşünsel etkinlik ve dil bir ve aynı şeydir, birbirlerinden ayrılamazlar” (Ergat, 2008, s. 12). Bunların toplamı ise insan varlığıdır. Varlık gücünü anlama ve düşünmeden dolayısıyla dilden alır. Bu nedenle varlığın gerçekleşmesi doğrultusunda yaşanan dönüşüm, anlamanın dönüştürücü etkisidir. *Kırk* romanda birbirine bağlı olan ve birbirlerini görünür kılan bu zincirleme yapı, belirtilen imgeler aracılığıyla başarılı bir şekilde kurgu içerisine yerleştirilmiştir.

3.2.8.3. Benliğin Bölünmesi

“Benlik” kavramı birey kavramını içermekte olup, kişiliğin temel bir uzantısıdır. Benliğin en önemli işareti, benlik algısı ve benlik farkındalığı açısından kişinin kendi hakkındaki tavrını yansıtabilmesidir (Noyan, 2020, s. 346). Sosyal bilimlerde alanındaki en güçlü kavramlardan biri olan benlik, genel bir ifade biçimiyle; bilişsel ve duyuşsal süreçlerinin örgütlenmesi ve davranışların düzenlenmesinde işlevde bulunan bir “yapı” ve bireyin yakın çevresiyle birlikte sosyal dünyayla etkileşimi sonucunda şekillenen dinamik bir “süreç” olarak tanımlanabilir (Ercan, 2011, s. 37). Jung’a göre benlik, kişiliğin algı, bilinçli anı, düşünce ve duygularından oluşan; kimlik duygusunu oluşturan ve ona süreklilik sağlayan; yani bilen, isteyen dinamik bir sistem olan ruh (psyche) okyanusunun görünen yüzüdür. Benlik, ruhun bilinçli ve bilinçsiz güçlerinin birleşip bütünleşmesiyle oluşur (Bakırcıoğlu, 2012). Benlik kavramı aynı zamanda kişinin, öz varlık, öz farkındalık, öz saygı, öz bilinç, öz değer gibi misyonlarını yüklemiş olduğu “kendilik” oluşumudur. Kendiliği inşa sürecinin başarısız, eksik veya hatalı olması durumunda benliğe doğru psişik bir geri çekilmenin etkisiyle, halüsinasyon tipine dönük olarak “benliğin bölünmesi” problemi açığa çıkabilir.

Ronal David Laing’e göre, benliğin içine ve benliğin dışına doğru psişik bir geri çekilme durumuna karakteristik olarak “bu bir rüya olmalı”, “bu gerçek olmaza”, “bu doğru olamaz”, “hiçbir şey bana dokunamaz”, “anlayamıyorum”, “bu bana olmuyor”

gibi düşünceler, dolayısıyla çevreye yabancılaşma ve gerçeklikten uzaklaşma hissi eşlik eder (Laing, 2012, s. 76). George Herbert Mead'ın ifadesine göre ise bir olay duygusal çalkantılara yol açtığı zaman da bölünmeler gerçekleşebilir. Mead'a göre, genel bir benliği oluşturan çeşitli benlikler, bir bütün olarak toplumsal yapının çeşitli yönlerine karşılık gelen genel benlik yapısının farklı yönleridir. Dolayısıyla, genel benlik yapısı, genel toplumsal sürecin bir yansımasıdır (Noyan, 2020, s. 346). *Kırk* romanında her iki açıklama ile de uyuşan benlik bölünmesi durumu varlık göstermektedir. Üstelik “benliğin bölünüşü” önemli bir imgesel yansıtım kullanılarak işlenmiştir. Söz konusu imgesel yansıtımın ana malzemesi ise ayna metaforudur.

Günlük hayatta görüntüyü yansıtan, insanlar için vazgeçilmez bir nesne olan ayna; edebiyatta, felsefede, tasavvufta, psikolojide farklı anlamlar kazanarak kompleks bir metafora dönüşmüştür. Ayna, kimi zaman insanı geçmişine götüren, fiziksel değişimiyle yüzleştiren, ölümü, hayatın geçiciliğini hatırlatan kimi zaman da insan ruhunun derinliklerini ve benlik algılamalarını yansıtan bir nesne olarak kullanılmıştır. (Durukan, 2017, s. 1557). Son dönemlerde hem şiirde hem de düzyazı da önemle kullanılan ayna imgesi, psikanalize uzaktan göz kırpan manidar bir motif, dekoratif bir öge olarak kullanılmakla beraber kaygı yaratan ruhsal bir malzemeyi açığa çıkaran bir araç olarak da kullanılmıştır (Gürbilek, 2020, s. 146). *Kırk* romanında ayna, yansıttığı görüntü biçimi ile roman başkarakterinin gerçeklik ve düşsellik arasındaki bölünmüş benliğinin ana objesidir. Ek olarak yine benlik inşasının çeşitli aşamalarında da varlık göstermektedir. Ayna, romanda öncelikle tamamlanmamış ve bilinçaltında yatan arzularına odaklanmış bir benliğin, ifade biçiminin nesnesi olarak kullanılmıştır:

“Derken, bıyık aynasını gidip yerine koymuş, sonra odamda kendi aynamı aramıştım. Ama, bulamamıştım tabii. Yer yarılmış, aynam içine girmişti. Böylece Suzan'ı iyice kaybetmiştim. Ben ki aynama baktıkça Suzan'ı anımsardım” (K, s. 69).

Suzan'ın, başkişinin çocukluğunda platonik şekilde âşık olduğu kadın olması düşünüldüğünde, aynada kendi görüntüsünü görmesi gereken bireyin Suzan'ı görüyor oluşu ile şekillenmiş olan bir arzuya odaklanma söz konusudur. Öznenin, aynada kendisi yerine bilinçaltında yatan arzularını görmesi, benliğinin arzularında kaybolduğunu gösterir. Bu ifade biçimi ontik çerçevede bir kimlik karmaşasını ve bir benlik yanılgısını işaret etmektedir. Aynanın kaybolması ile öznenin Suzan'ı

kaybetmesi de psişik çerçevede bir düş kırıklığının ifadesidir. Düş kırıklığı aynı zamanda arzunun değişimine sebep olmuş ve benliğin kırılmasına yol açmıştır.

Düş kırıklığı tüm metafizik arzuların saçmalığını değil yalnızca düş kırıklığı yaratan belli bir arzunun saçmalığını kanıtlıyordur. Kahraman yanıldığını kabul eder. Nitekim ona yakıştırdığı o “dönüştürücü” değere zaten hiç sahip olamamıştır. Sonrasında ise bu değeri götürüp başka bir yere, ikinci bir nesneye, yeni bir arzuya yükler. Kahramanın hayatı, kaygan taşların üstünden atlayarak geçilen bir akarsu gibi, arzudan arzuya atlamakla geçer (Girard, 2020, s. 89). Dolayısıyla arzunun dönüşümünde bir geçiş durumu ön plana çıkmaktadır. Hasan özelinde ise bu geçiş; arzu çerçevesinde Suzan’dan, Selma’ya geçiş olarak görünüm kazanmaktadır. Söz konusu durum benlik çerçevesinde görünüm kazanan kırılmalı bir geçiştir. Düş kırılması, inşası tamamlanmamış kimliğin kırılmasına dönüşür ve özneyi düşsellikten alıp gerçekliğe doğru itekler. Nitekim Suzan’ı aşkla arzulayan özne, Selma’yı daha çok cinsellik ve erotizm yönleriyle arzular. Varoluşun önemli bir parçası olan erotizm bu noktada kendisini etkili bir şekilde hissettirmektedir. Erotizm ve cinsellik varoluşun gerçekliğini yansıtır. Suzan’a duyulan aşk, düşsel bir arzuyu ifade etmekten, Selma’ya duyulan erotik arzu biçimi daha gerçekçi bir düzleme doğru kayışı göstermektedir. Böylelikle bilinçaltı ve geçmişteki arzuları düşsellikle yansıtan aynanın kayboluşu, bir yandan Suzan’dan, Selma’ya diğer taraftan da düşsellikten gerçekliğe geçişin kapısını aralar.

Aynanın yitilmesi ile birlikte, tamamlanmamış kimliğinin düşselliğini de yitiren ve bilinçaltı sağaltımı yaşayan Hasan’ın, Suzan’dan Selma’ya geçişi arasındaki süreçte ise alenen ifade edilmiş bir benlik bölünmesi görülür. “Benliğin yarılması, bir halüsinasyon tipinin temelini oluşturur. Benliğin parçalarından biri, genellikle “ben” hissini muhafaza ediyor gözüktür. Öteki “benlik” “o” diye adlandırılabilir. Ama bu “o” hâlâ “ben”dir” (Noyan, 2020, s. 346). Romanda halüsinasyon tipine yakın olarak, bölünme esnasında görülen bir rüya söz konusudur. Anlatının düşsellik ve gerçekliğin ayrıştırılamaz bir noktada gerçekleştiği düşünüldüğünde bu rüya daha derin bir boyut kazanmaktadır. Hasan gördüğü bir rüyanın etkisiyle benliğinin bölündüğü ifade eder ve bu noktadan sonra psişik durumunda ve karakteristik özelliklerinde değişimler görülür. Üstelik kendisi de bir bölünme yaşadığının farkındadır:

“İşte o günlerde gördüğüm bir düşle kendime geldim. Daha doğrusu düş görmedim sanki de, ikiye bölünerek, bir gece vakti kendimi ikaz ettim, ama

bunu ben mi yaptım yoksa düşümde gördüğüm o tuhaf kadın mı yaptı, burasını bilmiyordum” (K, s. 73, 74).

Düşte gördüğü kadın benliğinin bölünmesine yol açmıştır. Aynanın kayboluşu ile birlikte Suzan’ı kaybetmesinin neticesinde düşüne yeni bir kadın girmiştir. Arzunun dönüşümünü gösteren bu olay onun benliğinin ikiye bölünmesine sebebiyet verir. “Tek bir metafizik arzu vardır, ama temel arzuyu somutlaştıran özel arzular sonsuz çeşitlilik gösterir. Roman kahramanlarının arzularında doğrudan gözlemleyebileceğimiz hiçbir şey değişmez değildir. Bu arzusunun yoğunluğu da değişkendir. Nesnenin sahip olduğu “metafizik erdeme” göre değişir” (Girard, 2020, s. 859). Aşk arzusu besleyen Hasan’ın erotizm arzusuna kayması metafizik erdeme göre gerçekleşen bir değişikliktir. Gördüğü düş, erotik bir sahnedir dolayısıyla erotizm arzusuna olan dönüşüm, benliği ikiye bölmüştür. Benliği bölen bu etken, Hasan’ın hem içsel hem de dışsal açılardan dünyasını da değiştirmiş ve bölünmüş benliği gibi bir ikilem içerisinde bırakmıştır:

“Bundan sonra içimde gerçek bir bölünme yaşadım. Bir yanım bütün varlığıyla sokaklarda dolaşmaya, birbirinden ayrılarak dans eden o tuhaf bacakları bulmaya çalışıyordu. Bir yanımsa gördüğüm düşün bir uyarı, şu dünyaya namusuyla yaşamaya gelmiş benim gibi zavallı bir eblehe verilmiş altın değerinde bir öğüt olduğunu söyleyip duruyordu” (K. s. 75).

Benliğin rüyada bölünüşü ile gerçekleşen ilk eylem, alenen ifade edildiği üzere gerçeklik düzlemine kaymıştır. Bu bölünüş kahramanın dünyasında bir ikileme sebebiyet vermektedir. İkilemden kaynaklanan çelişkili bir kimlik ortaya çıkmıştır. Hem belğin geri çekilişi hem de tazmin gayesi söz konusudur. Fakat zıt kutuplarda dolaşan her iki benlik parçasının da temel hedefi, kendi arzularına çekmek istedikleri “öz”ü muhafaza etme güdüsüdür. “Hem benliğin iyice geri çekilmesine hem de benliğin tazminine yönelik çabalar psikozun aynı yönünde birleşir. Bir şekilde şizoid birey ümitsizce kendisi olmaya, varlığını yeniden kazanmaya ve muhafaza etmeye çalışıyor olabilir” (Laing, 2012, s. 25). Bölünmüş benliğin etkisiyle, muhafaza çabasının çift yönlü ve ikircikli bir görünümü ortaya çıkmıştır. Üstelik ilginç bir şekilde benliğin bölünmesine sebep olan rüya, aynanın kaybolmasından sonra anlatılsa da geriye sapım tekniği dolayısıyla aynanın yani Suzan’ın kaybolmasından öncedir. Benliği bölen rüya esnasında Hasan bir fabrikada işçidir ve hayatta kalan son yakını annesini kaybetmiştir. Suzan ise “bir yaz mevsiminde kayıplara karışmıştır” (K, s. 73). Suzan’ı kaybetmesine rağmen, aynada onu anımsaması, bölünmüş benliğin etki etmiş olduğu benliği muhafaza çabasının bir ürünüdür. Benlik bölünmüş olduğundan dolayı Hasan aynaya baktığında,

benliği yerine benliğini endekslemiş olduğu arzularını görmektedir. Aynanın kaybolması ile de bu durum ortadan kalkar ve Suzan'dan, Selma'ya geçiş yaşanır. Selma'ya geçişte benliğin eksik de olsa gerçekleşmesini ifade eder. Her ne kadar Selma'yı da elde edememiş olmasına rağmen, daha aktif bir görüntü sergiler ve arzuları daha gerçekçi bir boyuta ulaşır. Dolayısıyla bölünmüş benliğin ardından aynada “kendi” yerine arzularını gören Hasan, bir kimlik yanılsaması içinde olup, düş ile gerçek arasında kaldığı gibi kendiliği ve arzuları arasında sıkışmıştır.

Kırk romanında ayna imgesinin, benlik yanılsaması çerçevesinde kullanıldığı farklı bir versiyon daha söz konusudur. Bu versiyonda Hasan, geçmişinde bilinçaltına yerleşmiş olan korkularıyla da aynada yüzleşmektedir. Bireyin, benliğinin kırılğan dinamiklerini yerinden oynatan bilinçaltı korkuları ile aynada yüzleşmesi, bireyin psikik geri çekilmelerinin ve kimliğine yansıyan bilinçaltının dışavurumudur. Söz konusu durum İnsanların aynanın bulanıklığında; çocukluğunda korktuğu tek gözlü tenci ve Süleyman Peygamber'in hikâyesindeki yine tek gözlü cezalandırıcı Aciz gibi kendisini de tek gözlü şekilde görmesiyle yansıtılmaktadır:

“Dönünce aynanın önce bir tozunu aldım. Tozu alınmış ayna; belli ki rutubetten sır dökmüştü. Yine de bakınca yüzünü gösteriyordu insanın. Ama, sözgelimi sıırı dökülmüş bölümlerden biri insanın gözüne denk gelecek olsa, aynada gözsüz bir yüz beliriyordu. Bir korsan yüzü” (K, s. 92).

Tek gözlü korsan yüzü algılaması, kurguda daha önce iki kez olumsuz olarak öne çıkmıştır. İlki Demir'i götüren cezalandırıcı tenci, ikincisi ise Süleyman Peygamber hikâyesindeki korkunç hükümdarın kötücül cezalandırıcısı Aciz'dir. Her ikisi de Hasan'ın bilinçaltında yatan korkuların tetikleyicisidir ve ikisini de Hasan, sıırı dökülmüş aynada gördüğü kendi yansıması gibi korsana benzetir. Hasan'ın benliğinde korkular oldukça önemli bir şekillendiricidir. Nitekim baskı dönemine denk gelen çocukluğundan dolayı, bilgiden, düşünmekten, konuşmaktan korkan Hasan, kimliğini bu tip nedenler dolayısıyla tamamlayamamış ve yalnızlık ile belirtilen bir ontolojik uyumsuzluk içine düşmüştür. Hasan'ın bu aynada kendini tek gözlü olarak görmesinin belirtimi, korkularıyla yüzleşmesinin ifade aracıdır. “Sıırı dökülen” ayna ise deforme edilmiş benliği yansıtmaktadır. Geçmişte yatan bir takım detaylar, bireyin benliğine sirayet etmiş ve durum ayna metaforu ile gösterilmiştir. “Ayna, yansıttığı somut görüntünün arkasında insana ruh dünyasındaki derinlikleri gösteren bir araçtır. İnsan, aynaya bakarken sadece yüzünü görmez. Yüzündeki her detayın altında gizli kalan

duygularını, çelişkilerini, çatışmalarını da görür. Ayna ve benlik arasındaki ilişkide özellikle yalnızlığın, iletişimsizliğin görünmesinin sebebi budur” (Durukan, 2017, s. 1558). Bilinçaltı korkuları ile oluşan ontik çerçevedeki yalnızlık ve kopukluk olgularının dışavurumu, aynada geçmişin, bilinçaltının ve benliği bölen içsel korkuların görülmesiyle gerçekleştirilmektedir. Bölünmüş benlik ile ayna ilişkisi bu noktada bilinçaltında yatan korku ve kaygılar üzerinden açığa çıkmaktadır.

Genel bir değerlendirme ile *Kırk* romanında “benliğin bölünmesi” izleksel açıdan oldukça önemli bir olgu olduğunu söylemek mümkündür. Ontolojik uyumsuzluk içerisinde olan başkarakter Hasan, bir benlik bölünmesi yaşar ve zıt kutuplarda kendi benliğini muhafaza etme çabası içine girer. Ayna ise bu noktada ki en önemli yansıtıcı araçtır. Başkişiye bölünmeler yaşatan ayna, özellikle Hasan’ın geçmişini görmesini sağlamaktadır. Geçmişte kalmasına rağmen takıntı haline gelen unsurlar ve bilinçaltı korkularının, Hasan’ın kimliğine yoğun olarak etki edişi, öznenin aynada gördüğü yansımalar üzerinden imgelenmiştir. Bu çerçevede kimliğin kırılma dinamiklerinin görünüm kazandırıldığı ayna-benlik ilişkisi, romanın kurgusal seyrini güçlendiren ana faktörlerden biri olarak göze çarpmaktadır.

3.2.8.4. Yalnızlık

Yalnızlık, bir nesnenin bağlı olduğu coşkudan kopup ayrılması ve bazı unsurların ortak bilinçdışından kopup bilince çıkması sonucu kişinin “benzerlerine” karşı yabancılaşma geliştirmesidir (Bakırcıoğlu, 2012). Yalnızlık kavramı, dünya tarihinin en eski konularından biridir. İnsanın birey oluşundan, toplumun bir parçası olmasına kadar, tüm uygarlık tarihinde yalnızlık, insanın vazgeçilmez bir parçasıdır. Bu vazgeçilmez olgu pek çok farklı araştırmacının, düşünürün, filozofun, edebiyatçının ve sanatçının ilgisini çekmiştir. Fiziksel bir durum olarak değerlendirilebileceği gibi, sosyal, psikolojik, dinsel veya düşünsel-felsefî bir durum olarak da ele alınabilmektedir. (Ayyıldız, 2017, s. 172). Çok çeşitli yapıya sahip bir kavram olan yalnızlığın çeşitleri arasında, insanı en çok etkileyen ve düzenini bozan gerçek yalnızlık başlığıyla verilen psişik yalnızlık olduğu düşünülebilir. Bir başka ifadeyle psişik (tinsel, ruhsal) yalnızlık, diğer yalnızlık çeşitlerinin vardığı son noktadır (Abiç, 2010, s. 100). Söz konusu yalnızlık türü *Kırk* romanındaki en önemli yapıtaşlarından biridir. Nitekim roman başkişinin karakteristik özelliklerinin şekillenmesinde psişik yalnızlık, önemli bir

etkendir. Yalnızlık aynı zamanda, başkarakterin içine düşmüş olduğu varoluşsal problemler çerçevesinde ötekileşme, yabancılaşma, yurtsuzluk ve değersiz hissetme gibi negatif durumlarında temel tetikleyicisidir.

Yalnızlığın başkarakter Hasan üzerindeki ilk etkisi; Hasan'ın "isolation-amentia" yani "yalnızlık aptallığı" olarak adlandırılan psikolojik bozukluğa çok yakın ve benzer durumunda gözlemlenmektedir. Nitekim "Yalnızlık aptallığı; İlk çocukluk yıllarını, normal insan ilişkilerinden büyük ölçüde yoksun olarak geçirmekten doğan zekâ geriliği" (Bakırcıoğlu, 2012) olarak tanımlanmaktadır. Hasan'da da aynı duruma paralel bir çizgi görülmektedir. Zira Hasan'ın yalnızlığının temelleri çocukluktan atılmış ve henüz çocukken bile çevresi ile kopuk ve yalıtık bir ruh halinin içerisine girmiştir. Bu çıkarımı pekiştiren unsur ise Hasan'ın sürekli olarak kendine yönelik "aptal" anlamına gelen "Ebleh" vurgusu yapmasıdır. Böylece hem çocukluğundan gelen bir yalnızlığa sahip hem de kendini ebleh/aptal olarak düşünen bir özne ortaya çıkmaktadır ki öznenin bu durumu romandaki varoluş sancılarının da ana odağıdır. Hasan'ın maruz kaldığı yalnızlık olgusu, daha çocukluk döneminden itibaren girilen bir "varlık kanıtlama mücadelesi"ne sebebiyet vermiştir:

"Pörsümüş bir sessizlik içinde çıkıyordum evden. Başım öne eğik, ayaklarımı sürüyerek okula gidiyor, arkadaşlarımın içinde bir gölge gibi dolanarak, varlığımı, üstelik isteksizce kanıtlamaya çalışıyordum. Oysa bir varlık olmanın tadını bilmiyordum henüz. Kalabalığın içinde arada bir kırıyordu, başımı sağa sola çevirerek olup bitenleri izliyordum. Ama varlığımı kanıtlayacak sözlerden ya da hareketlerden mahrum olduğum için arkadaşlarımın gözüne çarpmıyordu bu kırıltılar. (...) Laf arasında, ben de her an bir şey söyleyecekmiş gibi dururdum. Konuşmaya hazır, dilim dışarda. Ama onlar bu şamatalı sohbet içinde beni elbette göremezlerdi" (K, s. 21).

Hasan'ın kalabalık içinde vücut bulmuş bir yalnızlığı söz konusudur. Özne, çevresindekilere karşı kendi varlığını duyumsatmaya çalışsa da bunu başaramamaktadır. Çünkü sosyal açıdan etrafıyla iletişimi kopuktur. Yalnızlık, kişiyi çevresine yabancılaştırmıştır. Böylelikle yalnızlık üzerinden insana dair varlıksal bir özellik yitimi söz konusu olmaktadır. Çünkü bireyin yalnızlığı, insana özgü değerlerden ödün verilmesine sebep olmaktadır. Yalnız kalan modern birey, inan ruhunun yalnızlığa yatkın olmayışından dolayı, yalnızlığı ile aynı ölçüde aykırılır.

İnsan, doğası gereği bir ailenin, bir toplumun ya da topluluğun parçasıdır. Bu nedenle yalnız yaşama, özellikle de modern insan için, doğaya aykırı bir davranış

biçimidir. Benjamin Mijuskovic'e göre; insan sosyaldır, politiktir, bu da insanı diğer insanlarla iletişim halinde bir canlı yapar. Bu birliktelik ve sosyal ilişkiler olmazsa insan eksiktir, hatta daha az insandır. Zira insanı tanımlayan temel olgulardan biri, onun diğer insanlarla olan ilişkileri ve bu ilişkilerin niteliğidir (Ayyıldız, 2017, s. 172). Hasan'ın sosyal ilişkilerden yoksun oluşu, insana özgü birtakım değerleri baltalamış ve ruhunda ontik çerçevede derin boşluklar açarak psikik yapısını deforme etmiştir. Hasan'ın varlığı, etrafındaki insanlar için yalnızca bir gölgeden ibarettir. Duyulmaz, görülmez ve düşünülmez. Bu bağlamda Hasan özelinde varlıksal açıdan somuttan soyuta kayış ve silikleşme açığa çıkar. Çocukluğunda karşılaştığı bu yalnızlık probleminin doğurmuş olduğu bireyin iç dünyasını deforme edici unsular, yaşamının tümüne sirayet etmiş dolayısıyla da tüm yaşamını etkilemiştir. Olaylara yaklaşımının temelinde yalnızlık etkisinin doğurmuş olduğu negatif etkiler vardır. Pasif görüntüsü, bilgiden korkması, faallikten uzaklığı, ürkek yapısı, karşıt değer düzlemindeki unsurları yer yer benimsemesi, içe kapanıklığı ve yetişkinliğinde de devam eden iletişim eksikliği gibi olumsuz yönlerinin tamamının temel kaynağı; çocukluğunda gerçekleşen yalnızlığı ve yalnızlık aptallığı olarak adlandırılan psikolojik bozukluğa yatkın olan yaşantısıdır. Bu durum karakter inşası sürecinde toplumsallık duygusunun irritasyona uğramasına da zemin hazırlamıştır.

Karakterin inşasında toplumsallık duygusu alabildiğine büyük rol oynar. Belirli bir kişi üzerinde yargıya varılabilmemesinin tek yolu, toplumsallık duygusunu ölçüt alıp, o kişinin bütün tutumunu, düşüncesini ve davranışını buna göre belirlemektir. Böyle bir perspektiften bakma zorunluluğunun nedeni, bireyin toplumsal tutumunun, yaşamsal ilişkileri kavrayacak derinlikte bir duygunun varlığını gerektirmesidir (Adler, 2010). Toplumdan koparak yalnızlığa sürüklenen birey, toplumsallık duygusundan da aynı ölçüde uzaklaşır. Toplumsallıktan uzaklaşması ise bireyi, yabancılaştırır ve ötekileştirir. Bu nedenle birey, buhrana kapılarak varoluşsal bir anlamsızlığa doğru sürüklenir. Kendini anlamsızlığın içinde bulan bulanık zihin, kalabalıklar arasında bile iletişimden kopuk olması dolayısıyla yalnızdır. Kalabalıklar arasında vücut bulan yalnızlığın doğurduğu anlamsızlık durumuna, *Kırk* romanında “şehir” ve “kent” örneklemeleri ile görünürlük kazandırılmıştır:

“Kendimi ne yapsam yabancı görüyordum. Sanki başka bir şehirden gelmiş, kalabalık, sokaklarında güvenle yürümenin olanaksız olduğu yeterince ışıktandırılmamış bu yerde yapayalnız kalmıştım. Dilimi başkasına

öğretmek şöyle dursun –hem bunu ne için yapacaktım- el işaretleriyle bile kimseyle anlaşılamıyordum. Sokakta olup biten her şey bana son derece yıkıcı ve anlamsız geliyordu” (K, s. 20, 21).

Birey tam olarak bir anlamsızlığın içerisinde. Yabancıdır, ötekileştirilmiştir, güvensizdir ve yalnızdır. “Dil” kavramı üzerinden vurgulanmış olan bir iletişimsizlik ve toplumdan kopukluk söz konusudur. Birey, yıkıcılıklar arasında anlamsızca dolaşmaktadır. Söz konusu durumun yansıtımında ise şehir imgesi kullanılmıştır. Bu noktada varoluşsal kopukluk ve şehir ilişkisi önemli bir yer tutar. “Şehir, yabancılar arasındaki ilişkilerin hâkim olduğu bir toplumsal sistemdir ve bu nedenle şehrin büyümesi geleneksel varoluş örüntülerinin aşınmasının ve modernitenin genişlemesinin bir ölçütüdür” (Turner, 2014, s. 331). Modern kent imajının çizildiği şehirlere dönük yaklaşımlar; kimliksel ve geleneksel değerler ile doğanın deforme edilmesinden kaynaklı olarak beraberinde egzistansiyalist çerçevedeki yalnızlık algılamalarını da getirmektedir. Söz konusu noktada modern yaşam alanı içinde sıkışmışlık yaşayan öznenin dramı, yalnızlık teması içinde oluşturulmuş şehir ya da kent imgeleri ile yansıtılmıştır. Pasajda bahsi geçen sokaklar da şehrin alt mekânıdır ve buradaki her şey Hasan için “son derece yıkıcı ve anlamsız”dır. Varoluşsal değerlerini aşındıran şehir, onun yalnızlık tetikleyicilerinden biridir. “Yeterince ışıklandırılmamış” vurgusu ise karanlığın, dolayısıyla da bu yalnızlaştırıcı mekânın kaotik kimliğini vurgular. “Pek çok toplumsal yorumcu kentleşmenin en nihayetinde, değerlere daha az bağlı olan ve öncelikli olarak statü ve nüfuz arayışının etkisindeki yeni bir kişilik türü yarattığı görüşündedir” (Turner, 2014, s. 331). Kent insanına dair sunulan olumsuz tipoloji, özellikle generalin çevresinde olan ve resim sergisine gelen kent insanları ile romanda vurgulanır. Bunun yanı sıra, Hasan’ın doğaya oldukça fazla önem vermesi, onu bu tipolojik oluşumun da dışında tutar. Bu nedenle kent ve şehir insanı ile de uyşamayan, iletişimden kopuk bir görüntü sergiler. Çocukluğunda okul arkadaşlarıyla uyşamayan Hasan’ın yalnızlığı, yetişkinliğinde de devam etmekte ve bunu şehir insanına karşı yaşamaktadır. Çocukluğunda olduğu gibi yine kalabalıklar içinde yapayalnızdır. Dolayısıyla Hasan’ın çocukluğundaki yalnızlık temasının işlenişine; modern insanın yalnızlığının, modernizmin yalnızlaştırıcı mekânı olan “büyük şehir” ve “kent” imgelemleri ile yansıtılışı da eklenmiştir.

Yalnızlık düzleminde genel bir değerlendirme yapılacak olundığında söz konusu kavramın, romanda önemli bir yapıtaş olduğu ve izlek olarak kullanıldığı

görülmektedir. Roman kurgusuna yön veren başkişinin karakteristik özelliklerinin oluşumundaki temel etkenlerden biri olan yalnızlık, yalnızlık duyumsamalarının en zorlusu olan psişik bir yalnızlıktır. Hasan'ın çocukluk döneminden itibaren baş gösteren yalnızlık, “yalnızlık aptallığı” olarak tabir edilen psikolojik bozukluğa oldukça yakındır. Hasan'ın ötekileşme, yabancılaşma, kopukluk, iletişimsizlik gibi ontolojik problemlerinin en temel tetikleyicisidir. Öte yandan yalnızlık gösteriminin şehir imgesi ile yansıtılması da hem karakterin doğa ile yakınlığını sezdirmesi hem de modernizme dönük bir eleştiri olmasından dolayı oldukça önemlidir. Nitekim bu sayede şehir ve kent yaşamına yönelik algılama biçimi de yalnızlık kavramı üzerinden romanda varlık göstermektedir. Dolayısıyla varoluşsal sorunların kapılarını açan yalnızlık izleği, *Kırk* romanındaki en önemli parçalardan biridir.

3.3. İNCİR TARİHİ

3.3.1. Romanın Kimliği

İncir Tarihi romanı, Faruk Duman'ın üçüncü romanıdır. Metinlerarasılık ve üstkurmaca ile birlikte Pastiş, parodi ve ironi gibi postmodern detayların yoğun olduğu eser, Binbir Gece Masallarının fantastik ve büyülü dünyasına öykünen bir kurguya sahiptir. Roman, başkahraman olan Zeyrek isimli 16 yaşında bir ergenin, yoldaşı Ümmik isminde bir cüce ve onun sincabı Tas ile birlikte çıktığı düşsel, düşünsel ve fantastik yolculuğu esnasında başlarından geçen olağanüstülüklerin yoğun olduğu maceralar etrafında kurgulanmıştır. Eserde Robinson Crouse ve Pinokyo gibi Batılı metinler ile Binbir Gece Masalları ve Hay Bin Yakzan gibi Doğulu metinlerin etkileri sıklıkla görülmektedir. Öte yandan Dede Korkut Hikâyeleri ve Anadolu'ya ait çeşitli anlatıların etkilerinin de görüldüğü eser, Batı ve Doğu ortasında Türk ve Anadolu kültürüne ait metinler ile oluşturulmuş bir bütünlük arz eder. Böylelikle kurgusunun alt zeminini Batı ve Doğu metinleri ile birlikte bu iki medeniyetin arasındaki Türk ve Anadolu anlatılarının üzerine oturtur. Vaka zamanının belli olmadığı *İncir Tarihi* romanı Faruk Duman'ın diğer eserlerinde olduğu gibi masalsı bir anlatım üslubuna sahiptir.

Yazarının “doğaya adanmış bir roman” olarak nitelediği *İncir Tarihi*, Zeyrek adlı kahraman anlatıcının başından geçen maceraların merkez hikâyeye olduğu bir anlatıdır. Bu hikâyenin anlatımı sırasında, modern bir masal anlatıcısı konumundaki kahramanın

geleneksel anlatı formlarından masal, halk hikâyesi, destan, efsane gibi metinlere başvurduğu eser parçalı ve çoğulcu bir söylemle dikkat çekmektedir (Gülveren, 2015, s. 122). Kahramanların başından geçen olaylar anlatılırken sıklıkla geçmiş zamanlarda yaşandığı düşünülen hikâyeler anlatılır. Doğanın yine ana çerçevede yer aldığı eser, olağanüstülükler ile şekillenmiş büyü, fantastik, eğlenceli, gerilimli, dramatik ve yer yer komik unsurların kendi aralarında bütünleştiği çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Ana vaka zincirinde gelişen olayların odağını oluşturan başkahraman Zeyrek'in ölümden kaçma amacı ile çıktığı yolculuğun, kendini ve cinsel kimliğini keşfetme çabasına dönüştüğü maceralar bütünü eserin omurgasını oluşturmaktadır. Romanda doğa, aşk, cinsellik, kimlik, yurtsuzluk, militarizm eleştirisi, ölüm, özlem vb. temalar büyü gerçeği eşliğinde ve fantastik bir kurgu biçimi ile varlık gösterir. Öte yandan yine *İncir Tarihi*'nin, yeraltı edebiyatı üslubuna yaklaşan bir yapısı da söz konusudur.

Roman numaralandırılmış 58 ve numaralandırılmamış bir bölüm olmak üzere toplamda 59 bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerin bir kısmı kahramanlar Zeyrek ve Ümmik'in başından geçen maceraları anlatırken bir kısmı da geçmişte farklı insanlar tarafından yaşanmış olayların hikâyeleştirildiği anlatılardır. Hikâyelerin içeriği birbirinden farklı olsa da bölümler kendi aralarında birbirlerini tamamlamaktadır. Öte yandan kitabın sonunda, anlatı içerisinde numaralandırılmış 15 bilginin açıklandığı "Bazı Bilgilerin Açıklanmaması" adlı 15 başlıktan oluşan bir bölüm mevcuttur.

Roman ilk olarak 2010 yılında Can Yayınları tarafından yayınlanmıştır. Çalışmada kullanılan kitap ise Mayıs 2021'de Yapı Kredi Yayınları tarafından basılmıştır. 263 sayfadan oluşan kitap yazar Faruk Duman'ın kendisi tarafından tasarlanmış olan ön kapağı koyu sarı, arka kapağı ise mavi renkten oluşmakta olan bir kapak desenine sahiptir. *İncir Tarihi* romanı, Faruk Duman'ın ödüllü eserlerinden biri olup, 2011 yılında Yunus Nadi Roman Ödülü'ne layık görülmüştür.

3.3.2 İsimden İçeriğe

İncir Tarihi romanı, isminde taşıdığı anlam çerçevesinde incir meyvesi veya bu meyvenin tarihini ele alan bir eser değildir. "İncirin Özellikleri" adlı 45. Bölüm ve bir önceki bölümün sonu dışında romanda varlık göstermeyen İncir kelimesi isim-içerik ilişkisi çerçevesinde esere tasavvufi bir mana katmakla beraber "insanlık" ile özdeşleştirilmiştir. İnsanlık ile özdeşleştirilirken de yine bu durum tasavvufi bir

zeminde gerçekleşir. İnsanlık kadar eski olan İncir meyvesinin, İslâmiyet de dâhi olmak üzere birçok dini inanışta önemli simgesel değerleri vardır.

İncir, Musevilerin "Fısıh Bayramı" kutlamalarındaki geleneksel yiyecektir. İncil'de de cennetin bahçelerinde bir ağaç olduğu ve Hz. Âdem ile Hz. Havva'ya çıplak kaldıklarında yapraklarını uzattığı bahsedilmektedir. Kur'an-ı Kerim'de incire "yemin" edilmektedir. Et-Tin: 1-4 Sure'sinde; "Andolsun, incire, zeytine, Sina Dağına ve şu emin şehre ki, biz hakikaten, İnsanı en güzel bir biçimde yarattık." ifadesi yer alır. Bir hadiste Hz. Muhammed'in: "Eğer cennet için bir meyve alabilmiş olabilseydim bu kesinlikle incir olurdu." Dediği rivayet edilir. Hz. Muhammed inciri cennet meyvelerinden biri olarak nitelemiş olduğundan, Müslümanlarda "cennet meyvesi" olarak kabul eder. İslam inancındaki On İki İmam'a saygıdan dolayı da aşureye konulan on iki çeşit malzemeden biri de incirdir (Özatalay, 2014, s. 152). Semai dinlerde kutsal değeri yoğun olan incir, romanda ilk olarak Zeyrek ve Ümmik'in ada sandıkları yerde görülür. Karınlarını incir ile doyuran kahramanlar, kendilerini "incirin canlı kılacağını" düşünür. Böylelikle incir, varlığı hayatta tutan bir nesneye dönüşür. Sonrasında ise incir kelimesinin romana kattığı değer daha fazla açığa çıkmaya başlar. İncirin Özellikleri başlıklı 45. Bölümde görülen ve dervişleri anımsatan İncir Baba ile birlikte incirin tasavvufi bir şekilde sembol olarak kullanıldığı görülür:

"Baba bu inciri tutup kalabalığa göstermiş ve –Efendiler, demiş, hakikat incirdir ve şu elimde gizlidir, işte bu Allah'tır. Deyince kalabalıktan hemen homurtular yükselmiş ve öfkeli kişiler adamın üstüne yürüyecek olmuş. Sonra İncir Baba incirin kalın kabuğunu açmış ve içindeki taneleri bir bir çıkararak yükseltisinden aşağıya inmiş. Ve tanelerden birini karşılaştığı ilk kişiye vererek, -işte bu sensin, demiş. Sonra, -işte bu sensin, işte bu sensin, diye diye kalabalığa incir tanesi dağıtmış ve sessizce oradan uzaklaşmış" (İT, s. 187, 188).

İncir derin ve tasavvufi bir üslup çerçevesinde ele alınırken, incirin ham hâli yaratıcıyla, taneleri insanlıkla, bütünü de gerçeklikle özdeşleştirilir. "Âdem" ile "Havva" zamanında dahi var bulunan ve Cennette kendine yer bulan incirin, tanelerinin her birinin, bir insanı temsil etmesi en temelde incirin, insanlık ile özdeşleştirildiğini göstermektedir. Bu doğrultuda romanın ismi olan "İncir Tarihi" ifadesinin de aslında panteist bir dünya görüşü ile tasavvur edilen "insanlık tarihi" anlamı taşıdığı düşünülebilir. Nitekim romanda başkişi Zeyrek'in maceraları ana eksen olsa da, kurgunun kişiler dünyası oldukça çeşitli inanlardan oluşmakta ve birçok insanın yaşamından kesitler sunmaktadır. Bu çoklu yapıya ait kişiler ve ana karakterlerin temsil ettiği değerler bir

araya getirildiğinde insanlık adına birçok özelliğin çeşitli tezatlıklar ile (tembel-çalışkan, iradeli-düşkün, savaşçı-barışçı, güçlü-zayıf, zengin-fakir, zalim-merhametli, adil-adaletsiz, saf-kurnaz, inançlı-inaçsız vb. gibi) temsiliyet tablosunda yer aldığı görülür. Söz konusu değerlerin bir araya getirilmesi, anlatının insanlığı ele aldığını düşündürebilir. Bu doğrultuda incirin de pasajda görüldüğü gibi insanlığı temsil ettiği göz önünde bulundurulduğunda romanın isminin ardındaki sır, daha somut bir görünüm kazanmaktadır.

3.3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Romanda kahraman anlatıcının bakış açısı kullanılmıştır. Olaylar ve çıkarımlar, başkişi Zeyrek üzerinden okuyucuya aktarılmaktadır. Fakat Zeyrek bu noktada yalnızca tipik bir kahraman anlatıcı rolünde değil aynı zamanda bir meddah görevi de üstlenmektedir. Nitekim romanda postmodern kurguya dayalı olarak sürekli bir şekilde olayların bir hikâye veya kıssa ile kesildiği görülmektedir. Olayların aktarımını keserek araya farklı bir anlatı sokan Zeyrek bu noktada hem olayların kahramanı, hem de bir meddah misyonunda varlık bulur. Bu yönüyle *Binbir Gece Masalları*'nın anlatıcısı Şehrazat ile de benzerlik gösteren Zeyrek'in 16 yaşında bir ergen olmasına rağmen, bilgi birikimi, kültürü ve tecrübeleri ve kendisini yine meddahlığa yaklaştıran diğer unsurlardır. Böylelikle henüz ergenlik döneminde olan Zeyrek'in karakteristik özellikleri ayrı bir önem kazanır.

Olaylar belli bir karakterin bakış açısından anlatıldığında kalıplaşmış bir perspektifin dışına çıkmak kolay olmayabilir. Bir kurbağanın gözünden aktarılan bir edebi eser, kendini kurbağa dünyasına hapsedme riski taşır. Anlatıcının bilincinin üstüne çıkması zordur. Benzer durum çocuk veya ergen anlatıcılar üzerinden aktarılan eserler için de geçerlidir. Dünyayı bir çocuğun gözünden görmek, o dünyayı aşına olunmayan bir şekilde garip bir tazelik veya dolaysızlıkla gösterebilir. Doğal olarak bir çocuğun görme biçimi kısıtlıdır (Eagleton, 2019, s. 96, 97). 16 yaşında bir ergenin başkişi ve anlatıcı olduğu *İncir Tarihi* romanında ise yazar, derin ve felsefi bir kurguyu sağlayabilmek adına anlatıcı bilincinin üstüne çıkmak yerine orijinal ve usta bir şekilde anlatıcısının bilincini üst seviyelere çıkarmıştır. Böylelikle anlatıcı Zeyrek, yer yer yaşına uygun bir şekilde düşkün ve miskin özellikler sergilemekle birlikte henüz 16 yaşında olmasına rağmen dinledikleri, okudukları, yaşadıkları ve gördüklerinin etkisiyle

kendini geliştirmiş bilgili, donanımlı ve tecrübeli bir karakterdir. Bununla birlikte anlatım yönü de oldukça kuvvetlidir ve olayları iyi değerdendirebilme potansiyeline sahiptir. Bu durum aynı zamanda Zeyrek'in, kendisini hem Şehrazat'a hem de meddahlık tarzına da yaklaştıran en belirgin özelliğidir. Öte yandan Zeyrek sürekli olarak mitolojik ve folklorik anlatılara ait kıssalar ve efsaneler anlatarak meddahlık etmeyi sürdürür. Bununla birlikte okuyucuya da alenen hitap eder:

“Efendiler, çok sürmedi, kalabalığın gemiye yerleşmekle yüklerini de sağladıklarını anladık. Bulduğumuz oda yükselip alçalmaya başlamış, güvertede büyük patırtı koparak geminin demir aldığını sezmiştik (İT. s. 130).

Sevgili efendim, başımıza bunca iş geldikte Tas'ı unuttuğum sanılmasın. Onun başından geçenlere kısa bir cüz ayırarak defterimi okuyanların merakını gidereyim” (İT, s. 234).

Okuyucusuna efendim/efendiler diyerek seslenen anlatıcı hem üstkurmaca çerçevesinde postmodern bir görüntü oluşturur hem de okuyucu ile diyalog halinde olduğunu göstererek hikâye ve kıssalar anlatır. Bu durum yine anlatıcının meddahlık etmesinden kaynaklanır. Olayların gelişimini sürekli bir biçimde bölerek araya giren anlatıcı aynı zamanda roman sonlarına doğru anlatının bir deftere yazılı olduğunu da okuyucuya belirtir. Böylelikle kahramanın bilincinin üzerine çıkarak kurguya yıpratmak yerine kahramanı bilinçlendirmesi ve bu bilinçlendirmeyi söz konusu defter aracılığıyla fantastik bir kurgu içinde kurgu vurgulamasıyla güçlendirmesi yazarın orijinal ve başarılı tutumunu göstermektedir. Bununla birlikte kahraman bakış açısı ile kurgulanmış olan anlatımda metin içinde başka bir metnin varlığını vurgulamasından dolayı üstkurmaca yoluna gidildiği görülür. Bütünde genel bir değerdendirme ile romanın başkışisi Zeyrek'in anlatıcı olduğu, çılgın ve fantastik bir yolculuğun kahramanın kendisi tarafından anlatıldığı, yine anlatıcının okura seslenerek türlü hikâyeler ve kıssalar ile araya girerek meddahlık ettiğ i ve en nihayetinde anlatılanların bir kurgu olduğunun vurgulandığı büyü lü ve fantastik bir anlatı biçimi görölmektedir. Binbir Gece Masalları'nın kahramanı Şehrazat ile Evliya Çelebi'nin Seyahatname'sini anımsatan anlatıcı, yapısı aynı zamanda romanın metinlerarasılık boyutunu da arttırmaktadır. Dolayısıyla eserde kahraman anlatıcı ile şekillendirilmiş olan anlatıcı ve bakış açısının, en temelde postmodern kurgu biçimine yardımcı olduğu ve metinlerarasılık ile üstkurmaca yönlerini arttırdığı söylenebilir.

3.3.4. Olay Örgüsü

Keykavus'tan esintiler ile başlayıp, Hz. Süleyman'ın bilinçli bir tarihsel sapma yoluyla İstanbul'u fethedişinin anlatıldığı ve bu sırada ordudaki askerlerden biri olan Geyikli Dede'nin hikâyesi ile devam eden romanda esas olay örgüsü Zeyrek'in, kaybolan Kavuklu adlı kuklayı annesinin tembihi ve yönlendirmesi sonrasında aramaya çıkması ile başlar. Bu esnada gizemli ormanda karşılaşmış olduğu küçük bir kız çocuğuna ait olan ceset, Zeyrek ile ona yoldaşlık eden cüce Ümmik'in çılgın ve fantezi dolu bir yolculuğa sürüklenmesine sebep olur. Kurgusal seyir içerisinde Zeyrek'in kendini keşfetme ve kendini bulma yolculuğuna da dönüşen ve birbirinden farklı olmakla beraber kendi içlerinde birbirlerini tamamlayan bu fantastik ve büyülü maceralar serisi, anlatıya masalsı bir hava katarak özellikle kitabın arka kapağında da belirtildiği üzere Binbir Gece Masallarının büyülü dünyasını postmodern bir romana taşır. Romanda vakalar zincirini ana omurgası da Zeyrek'in çıktığı bu yolculuk, yolculukta başına gelen olaylar ve dönüşü üzerine oturtulmuştur. Romanın olay örgüsü beş ana vaka zinciri üzerinden değerlendirilebilir.

M1: Zeyrek'in annesinin ağaçtan yapmış olduğu Kavuklu adlı kuklanın kaybolması;

V1: Annesinin kuklayı bulması için Zeyrek'i kesin bir dille tembihlemesi,

V2: Zeyrek'in kuklayı araması için ormana gitmesi,

V3: Ormanda ölmek üzere olan küçük bir kız çocuğunu bulması ve yardım ederken üzerine kan bulaşması,

V4: Zeyrek eve dönünce üzerindeki kan izlerinin deşifre olması,

M2: Zeyrek'in bu defa babasının Üsküdar'da ki dükkâna gitmesi için Ümmik ile birlikte ormana tekrar geri dönmesi;

V1: Kızın ölüsünün bulunduğu yerde bir geyik ölüsü görmesi (Zeyrek bu anda kaderinin değişmeye başladığını anlar),

V2: Dükkânda bir paşanın eşi olan kendisinden yaşça büyük Kelime ile karşılaşp ona âşık olması,

V3: Zeyrek eve döndüğünde ölen kızın yakınlarının, kızı onun öldürdüğünü düşündüklerinden evin önünde toplanmaları,

V4: Zeyrek'in, Ümmik ile birlikte kaçmak amacıyla tekrar ormana girmesi,

V5: Ormanın ardından Üsküdar'da ki dükkâna saklanmak amacıyla gitmesi, sonra oradan da Kelime Hatun'un konağına gitmesi (Kelime Hatun'un, Zeyrek'i çağırdığı anlaşılır),

V6: Geçirdikleri cinsel yaklaşmanın ardından Kelime'nin ona satması ve aldığı parayı gömmesi için büyümlü bir yüzük vermesi,

V7: Ölen kızın yakınlarının konağı basması ve Zeyrek'in bu baskın esnasında kolunun kopmasının ardından Ümmik'in yardımı ile tekrar kaçması.

M3: Kaçış esnasında bilmedikleri bir gemiye saklanmaları;

V1: Zeyrek ve Ümmik gemi ile uzaklaşırken ölen kızın yakını olan köylülere Zeyrek'in babasının ateş ederek öldürmesi ve kendisinin de çıkan yangın ile birlikte yanarak ölmesi (geriye kalan köylüler de Üsküdar Meydanında asılarak idam edilir),

V2: Bir Paşanın kumandasında olduğu anlaşıl原因 geminin korsan saldırısına uğraması sonucunda geminin kahramanlar tarafından ada zannedilen bir kıyıya vurması (kurtulanlar yalnızca Zeyrek, Ümmik ve sincap Tas olur),

V3: Zeyrek ve Ümmik'in Robinson Crouse'a benzer şekilde bu adada hayatta kalma mücadelesine girmeleri,

V4: İsmnin daha sonra Neyire olduğu anlaşıl原因 bir kızın peşine takılmaları ve incir ağaçlarıyla dolu bir yerde kendilerini bulmaları,

V5: Nermin bir mağaraya sığınmaları.

M4: Zeyrek'in sığındığı mağara önünde zehirli bir dala basması sonucunda aylarca uyuya kalması;

V1: Neyire'nin onları görünce iyileştirmek amacıyla köyüne getirmesi (ada olmadığı, Suriye yakınlarında bir yer olduğu böylece anlaşılır),

V2: Zeyrek'in uyanarak kendini bu kızın köyünde bulması,

V3: Kelime'den aldığı yüzüğü burada bir tüccara satıp parayı gömmesi.

V4: Bir derede Neyire ile Zeyrek'in cinsel yaklaşma yaşadığını fark eden köylülerin Zeyrek'i cezalandırıp eziyet etmeleri.

M5: Neyire'nin yardımıyla Zeyrek ve Ümmik'in bu köyden kaçmaları;

V1: Kaçış sonrasında surlar ile kuşatılmış bir şehre girmeleri,

V2: Bu şehirde yaşayan kralın onları zindana attırması,

V3: Sürekli olarak rüyasında gördüğü cellatın yardımı ile oradan kurtulup Üsküdar'a dönüş yoluna girmeleri,

V4: Üsküdar'a dönüş yolunda Adalya isimli cezalı bir köye tesadüf etmeleri ve bu köyde yaşayan insanları askerlerin sürekli olarak kırbaçlaması,

V5: Üsküdar'a geri dönmeleri ve Zeyrek'in annesinin olaylara dayanamayarak öldüğünü, babasının öldürüldüğünü ve esas katil olan Kup'un yakalanarak idam edildiğini öğrenmesi,

V6: Kelime Hatun'un konağına giderek kocasının öldüğünü öğrendikten sonra onunla yarım kalan cinsel yakınlaşmasını tamamlaması ve tamamlanan bu cinsel ilişki neticesinde koptuğu andan itibaren koynunda sakladığı kolunun tekrar yerine oturması.

Romanda söz konusu vakaların arasına sürekli olarak serpiştirilmiş olan hikâyeler de mevcuttur. Bu hikâyeler, romandaki metinlerarasılık boyutunu da aynı ölçüde derinleştirmektedir. Aynı zamanda yine söz konusu hikâyeler genel anlamda folklorik, mitolojik ve fantastik söylencelerin ve masal, halk hikâyesi, efsane, kıssa vb. gibi geleneksel anlatı formlarının romandaki yansımaları ve izdüşümleridir. Bu bağlamda eserin olay örgüsünün yanında, vakalar zincirinin aralarına serpiştirilen folklorik ve mitolojik anlatılar ile şekillendirildiğini de belirtmek mümkündür.

3.3.5. Zaman

İncir Tarihi romanında vakaların oluşum ve gelişim zamanı ile alakalı olarak net ve somut bir tarih görülmemektedir. Bununla birlikte birtakım detaylar, vakaların Osmanlı Devleti zamanında geçtiğini göstermektedir. Roman içerisinde sürekli olarak karşılaşılan “padişah” ve “paşa” kavramları Osmanlı dönemini işaret eder. Bununla birlikte Zeyrek'in babası tüfek kullanmaktadır. Ordu dışında insanların tüfek kullandıkları dönem yine Osmanlı'ya denk gelmektedir. Zeyrek'in İstanbul'a dönüş arzusu duyması ise İstanbul'un fethi olan 1453 tarihinden sonrasını göstermektedir. Fakat romanda somut bir tarihin olmaması ve fantastik unsurların bolluğu yine bu zamansızlığın masalsı anlatıma eseri yaklaştırdığını da göstermektedir. Nitekim romanın fantastik kurgusunda İstanbul, tarihi gerçeklikte olduğu gibi Fatih Sultan Mehmet tarafından değil, bilinçli olarak saptırılmış şekilde Hz. Süleyman tarafından fethedilmiştir. Bu sırada Hz. Süleyman'ın ordusunda bulunan Geyikli Dede'nin ileride Sungur adında bir oğlu olmuş ve ileride “Cezalı Köy”ü cezalandıran komutan olan Sungur (eğer isim benzerliği değilse) Zeyrek ile neredeyse aynı döneme denk düşmüştür. Bu noktada romanda zaman kavramının tamamen muğlak bırakıldığı

görülür. Bu durum hem romanın masalsı özelliğini hem de postmodern yapısını arttırmaktadır. Bu bağlamda romanın zamanı parçalanmış ve labirentleştirilmiştir.

Labirent metaforu, zamanın varoluşsal boyutuna gönderme yapar. Anlamlandırma süreci her bir yeni an ve deneyimle zamanı oluşturur. Ne başı ne de sonu vardır. Sonu olmayan, birbiriyle tümüyle ilintisiz bir zincirin halkalarının bir düzlemde serpiştirilmiş görüntüsüne benzer. Zamanın parçalanmışlığı, her bir anı keyfi bir şekilde gösteren olarak ortaya çıkıp labirentin duvarlarında asılı ve okura farklı görüntüler sunan bir ayna işlevi görür” (Aşkaroğlu, 2015, s. 152). Bu bağlamda yazar, romanda zaman kavramıyla parçalanmışlık oluşturarak bir “zamansızlık” meydana getirmiştir. Üstkurmaca yolu ile de fantastik bir çerçeve oluşturan ve bu çerçevede zamansızlığı kolaylaştıran yazar, okuyucunun yönünü kaybetmesini sağlayarak okuyucunun da, kurgu içinde kurgu yoluyla romana hapsolan roman karakterleri gibi anlatının içine girmesini sağlar. Postmodern romanlarda olduğu gibi okuyucu, böylece bu zamansız düzlemin içerisinde üst kurgu, alt kurgu, derin kurgu ve gerçek ayırımına hapsolür.

Zaman tekniğı açısından da yine romanda özellikle geriye sapım tekniğinin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Olayların ana odağında olan Zeyrek, bir anda şimdiki anın içinden sıyrılarak geçmişe döner ve olayların eksik parçalarını tamamlamak için okuyucuya geçmişten kesitler sunar. Bu durum yine romanın postmodern yapısını güçlendirir. “Günümüzde yazılan postmodern romanlar, zaman kavramını işleme konusunda önceki romanların bütünlüklü yapısından sapmalar gösterir. Zaman parçalıdır ve karakterler bir geçmişte, bir şimdiki anda ve bazen her ikisinde betimlenirler. Olay parçacıkları da zamansal sıçramalara eşlik eder ve anlatı sürekli daldan dala atlar” (Aşkaroğlu, 2015, s. 142). *İncir Tarihi*’nde de kurgu, belirli bir zaman doğrusundan ziyade bir şimdinin, bir geçmişin içerisinde. Dolayısıyla kurgudaki zamansızlığın içerisinde bir geriye sapım tekniğinin varlığı söz konusudur. Zeyrek, olayları okuyucusuna aktarırken bilinçli olarak bazı noktaları eksik bırakır ve ilerleyen seyir içerisinde geçmişe dönerek o eksiklikleri tamamlar. Dolayısıyla hem kurgunun omurgasını kendi istediğı çerçevede oluşturur, hem de kurgu içindeki ve dışındaki okuyucusunun merakını uyandırarak üstkurmaca boyutunu derinleştirir. Böylelikle zaman unsuru da romanı, hem teknik, hem de tematik açıdan postmodern yapıya yaklaştıran öğelerden birine dönüştürmektedir.

3.3.6. Mekân

3.3.6.1. Çevresel Mekânlar

İncir Tarihi romanında vakalar, Zeyrek ve Ümmik'in etrafında varlık gösterir. Zeyrek ile Ümmik'in ana odakta olduğu vakaların yaşandığı çevresel mekânlar; İstanbul çevresi, Suriye, Antalya ve ismi belirtilmeyen surlarla kaplı şehir olarak görülmektedir. Olaylar, Zeyrek ile ailesinin yaşamakta olduğu Üsküdar'da başlamaktadır. Zeyrek, babasının dükkânının bulunduğu Üsküdar'a gelebilmek için evi ve Üsküdar arasında kalan bir ormandan geçmek zorunda kalır. Bu noktada gizemli bir ormanın civarında olmakla birlikte, tüfek kullanılması, Türklerin İstanbul'da yaşaması vb. birkaç ayrıntı, Üsküdar'ın kesin ve net olmadan Osmanlı dönemine ait Üsküdar olduğunu düşündürse de sonuç belirsizdir. Bu muğlaklık zamansızlık problemini mekân üzerinden yansıtan bir unsurdur. Zeyrek ve Ümmik'in Üsküdar'dan uzaklaştıktan sonra başlarından geçen maceraların arkasında her daim Üsküdar'a dönebilme arzuları yatmaktadır. Üsküdar'dan ayrıldıktan sonra sürüklendikleri ve başlarda ıssız bir ada zannettikleri köyün Suriye yakınlarında olması, deniz de göz önünde bulundurulduğunda Suriye'deki Akdeniz kıyılarının bir diğer çevresel mekân olduğunu göstermektedir. Suriye'den Üsküdar'a dönerken dönüş yolunda Adalya olarak nitelendirilen bölge de yine bir diğer çevresel mekânın Antalya olduğunu düşündürür. Nitekim Antalya ismi II. Yüzyılda Bergama kralı olan şehrin kurucusu II. Attalos'un isminden gelerek Atalia ve zaman içinde Adalya daha sonrasında Antalya olduğu düşünüldüğünde Antalya'da romanda ki bir diğer çevresel mekân olarak düşünülebilir. Aynı zamanda "Adalya" ismi böylelikle mekân üzerinden Üsküdar'da olduğu gibi bir zamansızlık problemini daha doğurmakta ve tarihsel gerçeklikler ile uyuşmayan zaman çerçevesinde okuyucunun yönünü değiştirmektedir. Dolayısıyla çevresel mekânlar kurgu içerisinde daha farklı ve önemli bir işleve de sahip olduğu görülür.

3.3.6.2. Algısal Mekânlar

3.3.6.2.1. Kapalı–Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Faruk Duman'ın birçok eserinde olduğu gibi *İncir Tarihi* romanında da ana mekânlardan birisi ormandır. Faruk Duman'ın eserlerine doğayı temsilen yerleştirdiği

ve ana mekân olarak kullandığı orman, *İncir Tarihi* romanında diğerlerinden farklı olarak birden fazla görülmektedir. Söz konusu olan bu ormanlardan ilki Zeyrek ve ailesinin evi ile Üsküdar'da bulunan dükkân arasında kalan ormandır ve kapalı-dar mekân özelliklerine sahiptir. Zeyrek'in felaket yolculuğu olarak adlandırdığı maceralar serisinin ilk başlangıcı olan yer ve bu felaket yolculuğuna sebep olan mekândır. Gizemli ve kaotik bir yapıdadır. "Her ne sebeple yabana adım atıyor olursa olsunlar orman her zaman Zeyrek ve Ümmik için gizem doludur ve bu gizem Zeyrek'in başına eninde sonunda çorap örür. Başka bir deyişle ormanın onlara sunduğu bilinmezlik her zaman bela olarak geri döner. Bu açıdan bakıldığında orman içinde türlü türlü tehlikeleriyle insana korku salan bir mekândır" (Topçu, 2022, s. 395). Ayrıca bu kapalı özelliklerinin yanında açık ve geniş olan Üsküdar'a ulaşabilmek adına zorlu bir engeldir. Bu olumsuz faktörler ile birlikte romanda "üzgün" olarak da nitelendirilmiştir:

"Yol kıvrılmıyor, önce bir tepeye tırmanarak neredeyse sona erecekmiş gibi küçülüyordu. Ama tepeye çıkınca önce karşıda, sisler içinde bir deniz görünüyordu. Burada yol yeniden genişliyor, tepe alçalarak hem denizin daha büyük, daha açık görünmesini sağlıyor hem de insanı büyüleye o taş sokaklarıyla Üsküdar'a ulaşıyordu. Ama, bunun için epey yol almak, inişli çıkışlı yolda bitkin bir biçimde yürümek, sıklaşan ormanı geçerek, kimsesiz, neredeyse üzgün bu ormanın içinde daha bir zaman Üsküdar'ın kalabalığını hayal etmek gerekiyordu" (İT, s. 46).

Romanda sürekli olarak karşılaşılan ve yine ana mekânlardan biri olan orman bu noktada Zeyrek için katlanılması zor bir mekândır. Zeyrek'in kendisi gibi üzgün olmakla birlikte kimsesiz/yalnız ve sıklaştığı kadar insanı içinde sıkıştıran bir alandır. Üsküdar'a ulaşabilmek için büyük bir engel olan bu alana kahraman yalnızca Üsküdar'ın hayali ile tahammül edebilmektedir. Öte yandan bu orman yine Zeyrek'i felaket yolculuğuna sürükleyen kız çocuğunun cesedi ile karşılaştığı yerdir. Bu çerçevede orman kahramanın içsel ve algısal dünyasında iyiden iyiye içinden çıkılamayan karmaşık bir yapıya dönüşür. Doğanın korkutucu ve karanlık yüzünün sergilendiği bir alandır ve içindeki kahramana labirent izlenimi veren hem ürpertici hem de daraltıcı yönleriyle aşılması güç bir mekândır. Fakat orman romanda yalnızca labirent özelliklerle kurgulanmaz. Kurgusal seyir içerisinde yer alan bir diğer ormanda açık-geniş bir mekân olmakla beraber varlığı koruyan bir alan olarak görülmektedir. Böylelikle ormanın çift yapılı özelliği doğanın hem karanlık hem aydınlatıcı yönlerini yansıtmaktadır.

Romandaki bir diğ er dar-kapalı ve labirentleş en mek an özelliği taşımakta olan yer ise ormanın ardında bulunan ve Zeyrek ile ailesinin yaşamakta olduğu evdir. Bu ev, Zeyrek’e tedirginlik, kaygı ve daraltı hissiyatları vermektedir. Böylelikle Zeyrek’i dışarıya doğru baskılayan ve itekleyen bu ev, aynı zamanda Zeyrek’in maceralarından önce sahip olduğu bir ergenin karanlık, kaygılı ve tedirgin i  dünyasını yansıtan bir mek ana dönüşmektedir:

“Bir gece, sağıma döndüm olmadı, soluma döndüm olmadı. Olmayınca oflayıp puflayarak kalktım, yatağımın üstünde bir zaman oturmakla aman nedir bu, nasıl da yorulmuşum biraz dinleneyim dedim. Ev yıllarca sanırsın içeriye kimsecikler girmemiş, toz kokusu içindeydi. Kapılar, pencereler sanki yüz yıldır açılmamış, ev lanetli bir ev olup bu yüz senede bir ziyaretçisi bulunmamıştı. Ben de böylece bu eski evde, yatağımda biraz dinlendikten sonra kalkıp yürümeye başladım. Sessizlikte kemiklerimin sesini duyuyordum” ( T, s. 51).

Zeyrek’in algılayış düzleminde bu mek an tamamen dar ve kapalıdır. Roman açısından da bu durum oldukça kilit bir noktadır. Nitekim Zeyrek’in dar ve kapalı olarak algıladığı bu mek an aslında onun kendi iç dünyasını yansıtır. “Bir birey ya da bireyler topluluğunun zihinsel durumunu örneklem olarak belirleyerek bu kişilerin kendilerini  vreleyen mek ana karşı takındıkları tavrı ve bu mek anı nasıl algıladıklarını buluruz (...) Burada amaç, bireylerin mek ansal  vre karşısındaki bilişsel durumunu değerlendirmektir” (Harvey, 2019, s. 37). Bu bağlamda Zeyrek, bu evi algılayış biçimiyle kendi zihinsel durumunu yansıtmaktadır. Nitekim ev aslında henüz maceralara başlamamış olan Zeyrek’in i  dünyası ile büyük benzerlikler taşımakta ve örtüşmektedir. Evde sağına ve soluna dönerek uyuyamaması 16 yaşında bir ergen/ ocuk olan başkahramanın yoğun kaygı ve stres gibi bozuk duygu durumlarını yansıtır. Yıllarca eve kimsenin girmemiş olması ve hiçbir ziyaretçisinin bulunmaması ise bir anlamda Zeyrek’in o zamana kadar ki yalnızlığının vurgulanmasıdır. Evin lanetli olması ise Zeyrek’in üzerinde taşıdığı lanettir ki bu lanet roman sonuna dek yakasını bırakmaz ve Zeyrek’i büyük uğursuzluklara, felaketlere sürükler. Evin sessizliğinde Zeyrek’in kendi kemiklerinin sesini duyması ise yine kahramanın zayıflığına ve tepkisizliğine yönelik birer işaret olarak düşünülebilir. Bu bağlamda algılayış düzleminde tasnifi yapılan ev, aynı zamanda kahramanın içsel dünyası ve psişik durumundan izler yansıtmaktadır. Zeyrek’in kendini keşfetme serüvenine dönüşen maceraların başlangıcından önce yapılan bu anlatım, Zeyrek’in olayların başlangıcından önce sahip olduğu ontolojik ve psikolojik durumların işaretidir. Bu doğrultuda kapalı ve sıkışmış

bir ruhsal yapıya sahip olan karaktere paralel bir şekilde bu ev de kapalı-dar ve labirentleşmiş bir çerçevede ele alınmıştır.

3.3.6.2.2. Açık-Geniş Mekânlar

Romanda açık ve geniş özellikleri ile en fazla ön plana çıkan iki mekân; incir ağaçları ile dolu olan orman ve Üsküdar'dır. Orman bu defa Üsküdar yakınında olduğu hâli gibi labirentleşmiş biçimde değil varlığın bütünlüğünü sağlayan ve içinde bulunan karakterin varlığını koruyan bir sağaltım ve varlık alanıdır. Romanın başında doğanın karanlık yönünü temsil ederken bu kez doğanın ontolojik çerçevede varlığın sürekliliğini sağlayan fonksiyonunu yansıtır. Üsküdar ise kahramanın ontolojik çerçevede ait olduğu yer olmakla birlikte aidiyet bağlarını sağlayan ve kahramanın oradan ayrılmasıyla da yurtsuzluk ve aidiyetsizlik sorunlarını tetikleyen mekân-insan özdeşliğinin tamamlandığı bir “kimlik mekân” olarak kullanılmıştır.

Ormanın hem dar-kapalı hem de açık-geniş olarak iki ayrı şekilde kurgulanması doğanın çift yönlülüğünü simgeleyen bir faktördür. Üsküdar yolunda kapalı olarak kurgulanırken doğanın görünenin ardındaki görünmeyen tarafları olan karanlık, korkutucu ve ürpertici yönlerini temsil eden orman, Suriye civarında ise besleyici, iyileştirici ve varlığı koruyucu bir mekân olarak kurgulanmıştır. Bu yönüyle de doğanın varlığın temel alanı olduğunu, devamlılığı ve sürekliliği sağlayan yegâne unsur özelliği taşıdığı izlenimlerini verir. Doğanın çift yönlülüğü, ormanın da romanda çift yönlü olarak kurgulanmasına yol açmıştır.

Zeyrek ile Ümmik saklandıkları geminin batmasının ardından kendilerini ada zannettikleri yerde bulduklarında açlıkla baş etmenin ve hayatta kalmanın yollarını ararlar. Bu esnada Neyire adlı kızı gören karakterler bu kızı takip ettiklerinde kendilerini incir ağaçları ile dolu olan bir ormanda bulurlar. Bu orman onlar için açık ve geniş bir mekândır:

“Kızı kaybedince, durup çevremize baktık ve kendimizi incir ağaçlarıyla dolu yepyeni bir ormanda bulduk. Yağmurun etkisiyle incir ağaçları kaynayan bir reçel tenceresi gibi tütmeğe, olağanüstü incir kokusu da başımızı döndürmeye başlamıştı. Hemen uzanıp incir yemeye başladık; meyveden bal damlıyordu. Parmaklarımızın arasından akan bu incirlerle kim bilir ne kadar şanslıydık. Zira, bu incir bizi böylece canlı kılacaktı” (İT, s. 186).

Pasajın sonunda ki canlı kılmak vurgusu, doğanın besleyici, koruyucu ve varlığı süreklileştirici fonksiyonlarının temel yansıtım biçimidir. Orman bu defa korkutucu bir engel değil güvenli ve doyurucu bir sığınaktır. Kendine sığınmış olanlara incir üzerinden sembolleştirilmiş nimetler sunan orman/doğa, besleyici özellikleri sayesinde varlığı korur ve canlılığın devamını sağlar. Zeyrek ve Ümmik burada karınlarını doyurarak tekrar eski dirençlerin geri kazanırlar. Bu yönüyle de doğanın iyileştirici ve sağaltıcı kimliği net olarak vurgulanmış olur. Öte yandan “baş döndürücü koku”ya sahip olması da mikro ölçekte orman, makro ölçekte doğanın büyümlü güzelliklerinin izdüşümleri olarak düşünülebilir. Dolayısıyla *İncir Tarihi* romanında orman, hem *Köpekler İçin Gece Müziği*’nde olduğu gibi kapalı-dar ve labiretleşen hem de *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur*’da olduğu gibi açık ve geniş mekân olarak kullanılmıştır. Karanlık-aydınlık, iyileştiren-cezalandıran, neşelendiren-korkutan şeklinde çift yönlü ve ikircikli bir yapıya sahip olan doğayı orman üzerinden sıklıkla kullanan Faruk Duman bu romanında ormanı her iki yönüyle birlikte kullanmıştır. Dolayısıyla orman kapalı-dar özelliklerinin ardından romanın kurgusal seyrinde bir de açık-geniş bir varlık mekânı olarak görülür.

İncir Tarihi’nde somut olarak varlığı hissedilen bir diğer açık ve geniş mekân ise Üsküdar’dır. Romanda çevresel bir mekân ve coğrafi bir konum olmanın ötesine geçen Üsküdar, Ümmik ve Zeyrek’in aidiyet bağlarının bulunduğu bir kimlik mekândır. Üsküdar’dan ayrı oldukları her an her iki kahramanda trajik bir yurtsuzluk sıkıntısının içerisinde. Öte yandan Üsküdar romanda baştan sona dek varılması gereken bir hedef olarak görülür. Maceraların başlangıcından evvel çileli orman yolculuğunun ardında olan Üsküdar, maceralar ile birlikte daha net bir hedef olur. Ümmik ile Zeyrek için kurtuluşlarının tek yolu buraya dönebilmektir. Üsküdar açık ve geniş mekân düzleminde varlığını ilk olarak Zeyrek’in dükkâna gidebilmek için ürkütücü ve labirent ormanı aşmayı göze alışında görülür:

“Burada yol yeniden genişliyor, tepe alçalarak hem denizin daha büyük, daha açık görünmesini sağlıyor hem de insanı büyüleyen o taş sokaklarıyla Üsküdar’a ulaşıyordu. Ama, bunun için epey yol almak, inişli çıkışlı yolda bitkin bir biçimde yürümek, sıklaşan ormanı geçerek, kimsesiz, neredeyse üzgün bu ormanın içinde daha bir zaman Üsküdar’ın kalabalığını hayal etmek gerekiyordu. Bunu göze almıştım” (İT, s. 46).

Üsküdar oldukça net bir şekilde açık ve geniş mekân olarak kendini belli eder. Nitekim varılması gerekli olan bir hedef olmakla birlikte insanı büyüleyen bir yapıdadır.

Labirent ormandan geçmenin çilesi de Üsküdar için katlanılacak bir durum hâline gelir. Ormanın insanı bitkinleştiren yapısı, Üsküdar hayali sayesinde çekilir hâle gelmektedir. Labirentleşen özellikleriyle kapalı ve dar mekân olan orman karşısında, Üsküdae sağaltıcı bir alana dönüşür. Üsküdar'ın varlık ve kimlik mekân konumunda geçtiği görüngü biçimi ise Zeyrek ve Ümmik'in buradan ayrıldığı zamanlarda daha net biçimde hissedilmektedir. Nitekim bu noktada Üsküdar'dan uzaklık, onları yoğun bir “yurtsuzluk” probleminin derin boşluğuna itekler. Aidiyet bağlarının Üsküdar'da olduğunun farkına varan her iki karakter de sürekli olarak buraya dönüş arzusu duyar. Üsküdar dışındaki her yere yabancıdırlar. Bu noktadan itibaren her iki karakterde Üsküdar'a daha bağlı olmakla beraber her fırsatta kendiliklerinin ve ontolojik aidiyet bağlarının konumlandırıldığı bu yere arzu ve özlem ile yaklaşırlar. İyisi ve kötüsü ile beraber Üsküdar, yurtsuzluk probleminin etkisiyle onlar için değişilmez bir yurt hâline gelir:

“Bir zaman sonra, nihayet bitkin bir halde, biz de işte böyle bir kaleyle karşılaştık. Meğer bu kale olmayı bir şehrin surları imiş ki, ulan, bu herifler buraya şehir demekle gel biz İstanbul'un o fakir Üsküdar'ını hiçbir şeye değiştirmeyelim, dedik” (İT, s. 223).

Bulunduğu yerin ontolojik anlamda da yabancıları olan karakterlerin Üsküdar hasreti, başka alanların beğenilmemesine sebebiyet verir. Üsküdar'a duyulan özlem ve arzu her bir unsur karşısında daha baskın gelmektedir. Üstelik bu duygu durumu, “fakir” kelimesi ile İstanbul'un en olumsuz yerlerinden biri olduğunun vurgulanmasına rağmen gerçekleşir. Totalde ise ortaya Üsküdar'dan kopukluğun doğurduğu bir yurtsuzluk olgusu açığa çıkar. Yurtsuzluk, aynı ölçüde aidiyetsizlik yaratır ve birey, kopukluğunu giderecek olan mekânın özlemini hissetmeye başlar. Bu durum belirlenen kimlik mekâna karşı varoluşsal çerçevede mutlak bir aidiyet duygusu oluşturur ve böylelikle birey kendi varlığını bu aidiyet duyguları beslediği mekânda konumlandırır. Bu doğrultuda kendini anlamlandırmanın önemli bir eşiği de aşılmış olunur.

İnsanın dünyayı anlamlandırma çabası hem zamansal tanımlamalara hem de mekânsal konumlamalara dayanır. Aidiyet duygusu, diğer insanlarla iletişim, insanın kendini inşa etme ve dünyayı tanıma süreci, zaman ve mekân kavramlarının insanın zihninde yaşadığı olaylarla, nesnelerle ve kişilerle kurduğu düşünsel ve duygusal bağlarla sağlanır. İnsan belirli bir mekâna göre anlam kazanarak kendini tanıır ve tanımlar (Aşkaroğlu, 2015, s. 136, 137). Oluşan tablo Ümmik ve Zeyrek'in Üsküdar'a

bağlılıklarını arttırır. Öz varlıklarını bu mekânda konumlandırmanın arzusunu duyan karakterler için bu noktadan itibaren Üsküdar daha net bir hedef hâline gelir. Kahramanların Üsküdar’a dönebilmek ve oraya bütün varlık bağları ile birlikte güçlü bir şekilde konumlanmak biçiminde amaç ve gayeleri somut bir düzleme ulaşır. Bu neticede söz konusu faktörlerinden dolayı romanda Üsküdar’ın da açık-geniş mekân olarak değerlendirilmesinin mümkün olduğu görülür.

3.3.7. Şahıs Kadrosu

3.3.7.1. Başkarakter

İncir Tarihi romanının başkarakteri Zeyrek’dir. “Zeyrek” ismi Farsça kökenli “zîrek” sözcüğünden gelmekte olup kelime anlamı olarak; “Anlayışlı, akli başında, zeki” (Ayverdi, 2010, s. 1386) gibi anlamlara gelmektedir. Bunun dışında uyanık ve çevik anlamlarını da taşımaktadır. 16 yaşında bir ergen olmasına rağmen isminin anlam özelliklerini taşıyan Zeyrek ailesinin tek çocuğudur. Romanın öykündüğü Binbir Gece Masalları’nın anlatıcı karakteri Şehrazat ile de örtüşen Zeyrek, olağanüstülüklerle dolu olay örgüsünün, üzerine inşa edildiği anlatıcı karakterdir. Masalların yapısında olan kahramanın ayrılması bağlamında, bir araştırma gayesinden dolayı değil mecburiyetten dolayı bulunduğu yerden uzaklaşan Zeyrek, sürekli olarak zoraki bir şekilde içine düştüğü müşkül durumlar nedeniyle romandaki masalsı dünyanın kurban kahramanıdır.

İncir Tarihi romanında, kahraman anlatıcı konumundaki Zeyrek’i, bir cinayet suçunun üzerine kalması ve kendini savunamaması üzerine evinden kaçışı ile başlayan olağanüstü olaylar anlatılmaktadır. Zeyrek’in bu kaçışı ve sonrasında yaşanan olaylar, Vladimir Propp’un Masal’ın Biçimbilimi adlı incelemesinde “kahraman evinden ayrılır” başlıklı bir işlevle ifade edilebilir ve “gidiş” olarak tanımlanabilir. Başlangıç durumundan sonra ise sıra masalların başlıca özelliği olan “olağanüstü” olaylara gelir. Zeyrek, Propp’un “kurban kahraman” tanımlamasına uymaktadır. Böylelikle “arayıcı kahraman”dan farklı olarak araştırma amacı olmaksızın yola çıkarken, kendisini her çeşit serüven bekler” (Gülveren, 2015, s. 131). Romanın temel dinamiklerini oluşturan bu olağanüstü ve Binbir Gece Masalları’nın büyülü dünyasından izler taşıyan serüvenler, Zeyrek için kendi tabiriyle bir “felâket yolculuğu” olsa da aslında onun hayatını tamamen değiştiren bir kendini keşfetme ve tamamlama yolculuğudur. “Zeyrek’i kendi deyimiyle “felaket yolculuğuna sürükleyen” sebeplerden ilki annesinin

ona sedir ağacından yaptığı kukla olan Kavuklu'nun kaybolmasıdır. Annesi Zeyrek'e kuklayı bulmasını öğütler. Yoksa sonuçlarına katlanacaktır. Bunun üzerine Zeyrek, Kavuklu'yu aramaya başlar. Bu arayış onu ormana götürür ve ormana girdikten sonra başına gelen olayla hayatı bütünüyle değişir" (Topçu, 2022, s. 395). Hayatının bütünüyle değişmesi, beraberinde Zeyrek'in karakteristik yapısını da tamamlayan ve onu güçlendiren bir forma dönüşmüştür. Dolayısıyla bu yolculuk onun kendini keşfetmesine, kimlik edinmesine ve silik yönlerini yok etmesini sağlamıştır. Bu durumun en somut yansıtımı gemideki savaşın anlatıldığı esnada gözlemlenebilir:

“Bana yaşamımın bu gençli çağını asıl şimdi yaşıyormuşum gibi geliyordu. Öldürmekten aldığım hazzı öyleyse şimdi nasıl anlatayım? Bu haz, bu ölümsüzlük duygusu, bu sınırsız, ve korkusuz güç, dünyanın aslında tek bir beden, ölümden sonrasının da dâhil olduğu yekpare bir zaman olduğunu gösteriyordu. Öyleydi ki, aslında onları bir bir öldürmekle, sanırsın başka birini, bir düşmanı değil de, kendi eksik, silik yanımı öldürüyordum” (İT, s. 152, 153).

Tıpkı savaşta olduğu gibi bu “felâket yolculuğu”nda yaşanan her bir olay, en temelde Zeyrek'in silik ve eksik yanlarını birer birer öldürmektedir. Zeyrek, başından geçen her bir zorluğun ardından daha güçlü bir şekilde çıkar. Bununla birlikte her bir olay, ona kendi kimliğinden özellikler katar. Vakaların başlangıcında Zeyrek kendi kendini tatmin edecek çerçevede cinsellikten başka bir şey düşünemeyen miskin, tembel bir ergendir. Kendisinin bu eksik ve silik tarafı, isim anlamı ile paralel olarak taşıdığı güçlü, zeki, çevik, kurnaz gibi fonksiyonlarını da örtmekte ve görünmez kılmaktadır. Vakalar zincirinin sonuna gelindiğinde ise bu miskin, uyuşuk ve cinsellik düşkününü ergen; anne ve babasının ölümüne rağmen sarsılmayan tecrübeli, güçlü, cesur bir yakışıklı gence dönüşmüştür. Dolayısıyla bu büyümlü yolculuk, onun benliğinin üzerindeki olumsuz örtüyü kaldırarak varlığının özünü görünür kılmıştır. Zeyrek'in bu dönüşümü ve kendiliğine ulaşması, roman sonunda; kopan kolunun yerine dönerek iyileşmesi, Kelime Hatun ile kavuşması, üzerindeki uğursuzluğun ve lanetin yok olması ve mutluluğa kavuşması ile ödüllendirilmiştir. Bütün bu etkenler romanı, çocukluktan gençliğe geçiş anlatısı haline getirir.

İncir Tarihi romanının başkarakteri olan Zeyrek, bahsi geçen dönüşüm ve kendini bulma yolculuğunun yanı sıra yukarıda da belirtildiği üzere romanın anlatıcısıdır. Fakat bu anlatıcılık durumu, yer yer üstkurmaca ve pastiş gibi postmodern detaylar yoluyla biçimlendirilmiş olan bir meddahlığa da dönüşmektedir. Bu doğrultuda tembelliğine ve

eğitimsizliğine rağmen babasından dinlediklerinden ve okuduklarından fazlaca şey öğrenen Zeyrek, olayları sarı defterine yazarken bilgili ve donanımlı bir şekilde meddahlık etmektedir. Başından geçenleri yazdığı sarı kaplı defterinde olayların arasında sıklıkla geleneksel anlatı formlarından etkilenmiş olan hikâyeler serpiştirmiştir. Böylelikle kurgu içerisinde kurgu yoluyla Zeyrek’de yazar Faruk Duman gibi okuyucusunun ilgisini bir anda farklı bir yöne kaydırabilmektedir. Bu durum Zeyrek’i, Şehrazat ile daha çok benzeştirmekle beraber başkarakterin romandaki bir diğer önemli fonksiyonudur.

3.3.7.2. Norm Karakter

İncir Tarihi romanında norm karakter, başkarakter Zeyrek’in yolculuğu esnasında her daim yanında bulunan ve yardımcı işlevine sahip olan “cüce” Ümmik’tir. “Anlatmaya dayalı edebi türlerde başkişiden sonra en fazla derinliğe sahip, en çok boyut kazanma niteliği olan kahramanlar norm karakterlerdir. Başkişiyi tamamlayan/bütünleyen norm karakterler, dramatik aksiyonu belirleyici işleve sahiptir” (Deveci, 2018, s. 305). Bu bağlamda Ümmik’in, norm karakter işlevi çerçevesinde başkahraman Zeyrek’i tamamladığı, eksik yanlarını giderdiği ve dramatik aksiyonu belirleyebilecek fonksiyonlara sahip olduğu görülmektedir. Zeyrek, her zora düştüğünde onun yanında olan ve Zeyrek’i defalarca kurtaran Ümmik bu bakımdan aynı zamanda başta masal olmak üzere geleneksel anlatı formlarında ki yardımcı kahramanların taşıdığı özelliklere de sahiptir.

Faruk Duman’ın *İncir Tarihi*’nde kurguladığı karakterler, masal kahramanlarını da çağrıştırmaktadır. Masal kahramanları ile uyuşan anlatıcı rolündeki ana karakter Zeyrek’in, tıpkı destan ve masallarda olduğu gibi, yardımcısı da vardır. Ümmik adındaki bu “yardımcı/arkadaş/yoldaş” tiplmesi romanda, bir cüce olarak betimlenirken, her türlü bela ve felakette başkahramanın yanı başındadır (Gülveren, 2015, s. 130). Ümmik’in norm karakter işlevine sahip olmasını sağlayan temel faktör ise maceralar esnasında başkarakter Zeyrek ile bütünleşik bir durum sergilemesi ve buna dayalı olarak her iki karakterin de birbirleri sayesinde kendi eksik yönlerini tamamlamalarıdır. Böylelikle Ümmik, romanda başkarakterin ardından en fazla boyut yakalama özelliğine sahip olan karakter hâline gelir. Ümmik’in bu çok ve derin boyutlu

karakteristik özelliği romanın kurgusal seyri içerisinde de dolaylı yollardan ve örtük bir şekilde vurgulanmaktadır:

“Ümmik, ele avuca sığmaz bir çocuktur. Kimseyi geri çevirmez, bir iş buyrulmakla hemen ellerini ovuşturarak kollarını sıvardı. Üşenmez, kendisine ne iş verildiğine bakmaz, o sıksa vücuduna oranla basbayağı iri, kalın ve güçlü kollarıyla her işin üstesinden gelerek az konuşurdu. Ama konuştuğu zaman da herkesin aklını karıştırır, bu nedenle hep deli denip geçilerek kendisine pek yüz verilmezdi” (İT, s. 53).

Ümmik, her şeyden önce dışarıdan görüldüğü gibi bir kahraman değildir. Görünenin ardında ki görünmeyen özellikleri onu kendisi yapmaktadır. Cüce ve sıksa olmasına rağmen iri, kalın ve güçlü kollara sahip olması bu durumun beden üzerinden somutlaştırılmış bir imgesel ifadesidir. Öte yandan deli olarak görülmesine rağmen, bir deli olmaması ve söyledikleriyle toplumun kafasını karıştırması da ona derinlik kazandıran bir diğer faktördür. Cüce ve çirkin oluşundan dolayı toplumun dışına itilmiştir. Bu özelliği ile Sami Paşazade Sezai’nin Tanzimat Dönemi’ne ait *Pandomima* öyküsündeki Paskal’ı da çağrıştırdığı düşünülebilecek olan Ümmik, bedensel ve zihinsel kusurlar veya eksikliklerden kaynaklı olarak topluma ötekileşmiş bir karakterdir. Bu durum aynı zamanda Zeyrek ile yakınlık kurmasını sağlayan en önemli unsur ve Zeyrek ile kendisini ortak paydada buluşturan bir özelliktir:

“Bu Ümmik, benden daha küçük -ama kaç yaşında olduğunu bilmiyordum, sormamıştım da hiç- sıksa ama cin gibi bir çocuktur. Köyde bana deli gözüyle bakmayan bir o vardı ama o da öbürlerinin gözünde benden daha bir beter deli olup bunun bir sincabı vardı” (İT, s. 53).

Bu noktada her ikisinin de bulundukları toplum tarafından ”deli” olarak algılanmakta ve ötekileştirilmekte oldukları görülür. “Öbürleri” ifadesi bu ötekileşme durumunun bir yansıması olarak düşünülebilir. Böylelikle Ümmik burada norm karakter özelliği çerçevesinde başkisi için bir ayna işlevi görerek onun kusurlarını yansıtmaktadır. Nitekim Zeyrek’in deli olarak görüldüğü bir tek Ümmik üzerinden ifade edilmektedir. Bu durum Zeyrek’in kendiliğini keşfetme yolculuğunu daha anlamlı kılmaktadır. Nitekim Zeyrek’in bulunduğu yerden ayrılıp, kendini keşfetme ve tamamlama yolculuğunun öncesinde toplumunun ötekisi olmuş ve kimlik edinememiş bir karakter olduğunu somutlaştırır. Bununla birlikte Ümmik sürekli olarak Zeyrek’in yardımcısı ve kurtarıcısı olarak da varlık göstermektedir. Zeyrek, köylülerden kaçmanın yolunu ormanın girişinde gördüğü Ümmik sayesinde fark eder. İssız adada oldukları sırada zehirli dala bastığında Ümmik onun bakımını üstlenir. Gemi kıyıya vurduğunda da

baygın Zeyrek'i bulup yaşadığını fark etmek yine Ümmik tarafından gerçekleştirilir. Bu doğrultuda Ümmik, kahramanın eksik yönlerini hem yansıtan hem de gideren bir işleve sahiptir. Maceraların ardından sincabı Tas'ı da alarak Ümmik'de Zeyrek ile birlikte Üsküdar'a geri dönmeyi başarır. Sabrın ve tutumluluğun sembolü olan sincaba sahip olması da yine Ümmik'in Zeyrek'e göre daha sabırlı ve tutumlu olmasını yansıtır. Daha sabırlı olması sayesinde yer yer Zeyrek'in bir adım önünde olmayı da başaran Ümmik, bu sayede başkahramanın kurtarıcısı ve dolayısıyla yardımcısı konumuna doğru geçişler gerçekleştirir.

3.3.7.3. Kart Karakterler

Kart karakterler *İncir Tarihi* romanı çerçevesinde Zeyrek'in annesi, babası, Kelime Hatun ve Neyire şeklinde dört ayrı kişi olarak sıralanabilir. “Eylem alanları sınırlı olan kart karakterler, hazır imgeleri yükledikleri için herhangi bir duygu ya da düşüncenin temsil kabiliyetini kazanırlar” (Akar, 2018, s. 210). Bu bağlamda bahsi geçen dört karakterinde, kurgu içerisinde ki işlevlerinin tek boyutlu olduğu, eylemlerinin ve düşüncelerinin belirli sınırların ötesine geçemediği gözlemlenebilir. Esas fonksiyonlarının ise yükledikleri imgeler çerçevesinde birtakım olguları temsil etmek olduğunu ifade etmek mümkündür.

Kart karakter görevinin taşıdığı anlam çerçevesine Zeyrek'in annesinin romanın masalsı dünyasında şaman kültüründen bir takım esintileri temsil ettiğinin söylemek mümkündür. “Masal fantastik yapısı, olağanüstü kahramanları ile sihir ve büyüye yoğun şekilde yer veren bir tür olarak, Şamanizm için son derece ideal bir zemin oluşturmuş; Şamanizmin pek çok unsuru masalın bünyesine dâhil olurken, Şamanın görevleri de masal kahramanına ya da kahramanlarına aktarılmıştır” (Türkân, 2015, s. 223). Bu doğrultuda başkişinin annesi olan kadının, söz konusu misyonları kurgu içerisinde üstlendiği gözlemlenebilir. Nitekim ismi belirtilmeyen anne kahramanın “şifacı kocakarı” oluşu bunun en somut örneklerinden biridir. Bununla beraber kendisi, Zeyrek tarafından Şaman kültüründeki şifa ve sağlık araçlarından biri olan çınar ağacı ile özdeşleştirilir. Kendisinin çınar ağacından yapmış olduğu kuklayı, Zeyrek'in kaybetmesinin lanet ve uğursuzluk getireceğine inandığından Zeyrek'i onu bulması için ormana gönderir. Bu vaka, Zeyrek'in başına gelen felâketlerin ve maceraların başlamasına sebebiyet vermiştir. Bu durumda masalsı ve fantastik maceraların

oluşumunda etkili olan Şamanist izleri okuyucuya yansıtan bir gösterge olarak düşünülebilir.

Romandaki kart karakterlerden birisini de Zeyrek'in babası olarak göstermek mümkündür. Küçük kızın katili olarak düşündükleri Zeyrek'i cezalandırmaya gelen köylüler karşısında Zeyrek'i korumak için kendini feda etmiştir. Elindeki tüfeğiyle onlara ateş edip bazılarını öldürmesine rağmen dükkân içinde sıkıştığından çıkan yangında yanarak can vermiştir. Bu noktada Zeyrek tarafından aksakalları nedeniyle büyücüye de benzetilen babanın, fedakârlığı temsil ettiği söylenebilir. Bununla birlikte yine bu yok ediliş biçimi, toplum tarafından ötekileştirilmenin ailesel boyutta ki deforme edici yönlerini de vurgular. Fakat en önemlisi ise Zeyrek olayların sonunda bir kimlik edindiğinde artık babası yoktur. Hatta öyle ki babası yanarak yok olduğundan bir mezarı bile bulunmaz. Bu doğrultuda yazarın Zeyrek'i kendi kimliği ile kavuştururken, kimlik ediniminden evvel var olan babayı ortadan kaldırarak bir baba oğul çatışmasının önüne geçtiğini de düşünmek ayrıca mümkündür. Böylelikle söz konusu karakter, baba imgesini çok boyutlu bir şekilde yansıtırken görülebilir.

Romanın kurgusunda Kelime Hatun da önemli işleve sahip bir diğer kart karakterdir. Zeyrek'in, evli ve kendisinden yaşça büyük olmasına rağmen âşık olduğu ve cinsel arzular duyumsadığı Kelime Hatun, bir ergen erkeğin gözünde ki dişiliği ve kadınlığı temsil eder. Evli olmasından kaynaklanan yasak oluşu da Zeyrek için bir anlam ya da kaygı durumu ifade etmez. Kelime Hatun'un da Zeyrek'i istemesi, onun üzerinden cinsellik vurgulaması yapılmasını sağlar. Olayların sonunda ise Zeyrek Kelime'ye kavuşarak cinsel birliktelik sağlar. Fakat annesinin ölümünden dolayı da artık kaybettiği anne imajını Kelime Hatun'da aramaktadır:

“O arada durup durup benim ne kadar büyüdüğümü söylüyor, sanırsın yeni bir annem de odur, böylece bana yeniden sarılıyordu. Anası ölmekle bir kişi hep anasız kalacak değil a” (İT, s. 240).

Böylelikle hem yitik anne imajını, âşık olduğu kadında arayan kahramanın Oedipus karmaşasına kayabilececek bilinçaltı âlemi ve psişik durumu hem de kart karakter Kelime Hatun'un kadınlık özellikleri çerçevesinde cinsellik ve anaçlığı bir arada ve bütünleşik bir çerçevede temsil ettiği görülür. Bu durum Zeyrek'in, sınamalara katlanışını daha anlamlı bir hâle getirir. “Kadın yaşamdır, kahraman onun bileni efendisidir. Kahramanın nihai deneyimini ve edimini önceleyen sınamalar, bilincini geliştiren ve onu kaçınılmaz gelininin, yani anne-yok edenin sahiplenişine katlanabilecek hale

getiren araçların gerçeğe dönüşme krizlerinin simgesiydi. Böylece kendisinin ve babasının bir olduğunu bilir: babasının yerine geçmiştir” (Campbell, 2017, s. 113). Bu bağlamda kahraman Zeyrek, yitirdiği annesinin yerine Kelime Hatun’u, babasının yerine ise kendini yerleştirmiştir. Nitekim Kelime Hatun, Zeyrek için her daim bir hedef olmuş ve olayların sonunda kendiliğini tamamlayan Zeyrek’e, zorlu sınamalara katlanmasını çekilir hale getiren anlamlı bir ödül olarak verilmiştir. Masal kahramanlarında olduğu gibi türlü engellerin ardından sevdiğine ulaşmayı başaran başkahraman ve Kelime Hatun mutluluğa kavuşmuştur.

Romanda dördüncü ve son kart karakter özelliği taşıyan kişi de Neyire adlı kızdır. Neyire, dişil çerçevede gençliği ve bakireliği temsil eder. Zeyrek’in Suriye civarında karşılaştığı bir kızdır ve Kelime Hatun ile birlikte âşık olduğu diğer karakterdir. Kelime Hatun gibi evli ve yaşça büyük değil aksine bekâr ve yaşça Zeyrek’e yakın bir genç kızdır. Zeyrek ile Ümmik’i ıssız ada sandıkları yerde Neyire bularak köyüne getirmiştir. Zeyrek, Neyire ile de cinsel bir yaklaşma sağlar ve bu esnada aklında ki Kelime Hatun’u unuttur. Bu yaklaşımdan dolayı köylüler tarafından Neyire ile birlikte cezalandırılarak eziyete uğrar. Bu durum da toplumda bakireliğin bir tabu oluşunu simgelemektedir. Bu bağlamda Neyire’nin, Zeyrek’in âşık olduğu Kelime Hatun’da bulunmayan dişil ve kadınsı yönleri temsil ettiği söylenebilir. Fakat sonunda Zeyrek’in kavuştuğu kadın yine Kelime Hatun olur. Nitekim Zeyrek, varoluşunun tamamlanmasıyla ötekisi ve yabancı olduğu toplum ve alana ait olan Neyire’yle değil, benlik/kimlik ve aidiyet bağlarının bulunduğu Üsküdar’daki Kelime ile kurgu tarafından ödüllendirilir.

3.3.7.4. Fon Karakterler

Romanda fon karakter olarak, cesedi bulunan kız çocuğu, kızın gerçek katili Kup, gemide bulunan kişiler; Paşa, kalfa, Alaaddin, Aşçı Hasan Efendi, Surlarla Çevrili Şehrin kralı, Neyire’nin, Zeyrek’e eziyet eden köylüleri, Kelime Hatun’un kocası olan Paşa, Zeyrek’ten yüzüğü satın alan tüccar ve Zeyrek’in kolunu koparıp babasını öldüren köylüler gösterilebilir. Bu karakterler; başkarakter, norm karakterler ve kart karakterler gibi çok veya tek boyutlu bir işleve sahip olmayıp, yalnızca dekoratif detayları tamamlamak için varlık gösterirler. Derinlerine inilemeyeceği gibi herhangi bir değeri temsiliyet durumları da bulunmamaktadır. Asli görevleri roman kurgusunun

bütünlüğünü tamamlamak olan bu karakterler eksik pürüzleri gidermek için gerekli olan detaylardan ibarettirler.

3.3.8. İzleksel Kurgu

İncir Tarihi romanında izleksel açıdan büyülu gerçeklikler eşliğinde varlık gösteren ve yarı fantastiklik ile yarı gerçeklik barından bir kurgu söz konusudur. Romanda dramatik aksiyonu sağlayan değerlerin görünüm biçimi aşağıdaki gibidir:

Tablo 3. "İncir Tarihi" Kora Şeması

	Tematik Güç/Ülküdeğer	Karşıt Güç/Karşıdeğer
Kişiler Düzeyinde	Zeyrek, Zeyrek'in anne ve babası, Ümmik, Kelime, Neyire, İncir Baba, Geyikli Dede	Kup, Kelime'nin Kocas, Surlarla çevrili şehrin kralı, Öldürülen kızın yakınları, Sungur
Kavramlar Düzeyinde	Doğa, Panteist düşünce, Yurt, Kimlik, Cinsellik, Kendini gerçekleştirme edimi	Yurtsuzluk, Aidiyetsizlik, Sürgün, Uğursuzluk, Kara büyü, efsun, İşkence
Simgeler Düzeyinde	İncir, Orman, Üsküdar, Ağaç, Hayvanlar	Kavuklu, Hançer, Ok yılı, Yüzük, Ceset, Cellat

3.3.8.1. Büyülu Gerçekçilik Etkileri

Büyülu gerçekçilik; folklorik unsurlar ve postmodern detayların bir aradalığını kolaylaştıran ortak paydalardan birisidir. Faruk Duman eserlerinde de yoğun şekilde görülen postmodern kurgu ile kurgu içerisine serpiştirilmiş folklor unsurlarının bir aradalığından doğan beraberliğin sağlanması, *İncir Tarihi* romanında en yoğun çerçevede büyülu gerçekçilik kavramı üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Büyülu gerçekçilik, 20. yüzyılda postmodern sanat anlayışıyla önemli ölçüde iş birliği içinde görülen bir anlatım tarzıdır. Bu tarzla birlikte folklorik anlatım tarzı canlandırılarak, günümüze uyarlanır. Büyülu gerçekçiliği ilk olarak halk anlatılarında görmek mümkündür. Bu tarz metinlerle halk anlatıları arasında yakın ilişki vardır. Büyülu gerçekçi anlatılarda halk anlatılarında olduğu gibi okur ya da dinleyiciler kahramanların olağanüstü durumlarını sıradanmış gibi karşılar. Her iki anlatıda da okurun tutumları aynıdır. Okur anlatılanlara gerçekten öyleymiş veya gerçekleşiyormuş

gibi yaklaşır (Bars, 2013, s. 220). Bir taraftan olağanüstü durumların varlığını kurgu içerisinde normalleştirmek üzerinden gerçeklik kavramının sınırlarını genişletip diğer taraftan da gerçeklik ile fantastiklik arasındaki ayırt edici faktörleri aynı ölçüde silikleştiren büyümlü gerçekçilik kavramı, bu yönüyle çoğu zaman kurgusal seyrin odağını oluşturur. Bu doğrultuda kurgu içerisinde ki bütün olağanüstülükler, anlatı kahramanı açısından sıradanlaşır ve bu sıradanlaşma sayesinde fantastik öğeler ve gerçek dışılıklar anlatı zemininde hem okuyucu hem de kahramanlar için normal bir duruma dönüşür.

Büyümlü gerçekçilik, fantastik unsurlara bolca yer veren postmodern edebiyat kuramında merkez teşkil edecek akımlardandır. Köken itibarıyla, Latin Amerika’da doğmuş ve en önemli örnekleri Latin Amerikalı yazarlar tarafından verilmiştir. Dünya ölçülerinde incelendiğinde, üçüncü dünya ülkelerinin, Batı kapitalizmi, eğitimi ve teknolojisi ile karşılaşması sonucunda, bu ülkelerde edebiyat alanında büyümlü gerçekçilik akımı görülmeye başlamıştır. Sömürgecilik sonrası söylemle ilişkilendirildiğinde, fantezi ve gerçek olmak üzere iki farklı özelliği birleştirmesinden dolayı “melezlik” teşkil eder (Emir ve Diler, 2011, s. 54). Türk Edebiyatında ise 1980’li yıllardan sonra ivme kazanan büyümlü gerçekçilik, *İncir Tarihi* romanında belirli simgeler üzerinden varlık göstermektedir. Bu doğrultuda söz konusu simgelerin temsil ettiği değerlerin kurguya olan katkıları, gerçekliğin ve gerçek dışılığın sınırlarının kaldırılmasıyla gerçekleştirilir. Romanda büyümlü gerçekçilik kavramına varlık kazandıran simgelerin başlıcaları; kukla, cellat, hançer ve Zeyrek’in kopan kolu olarak gösterilebilir.

İncir Tarihi romanında varlığı ile büyümlü gerçekçilik kavramını görünür kılan ilk unsur “Kavuklu” adını taşımakta olan kukladır. Ortadan kaybolması ile olayların başlangıcına sebep olan bu kukla, insan gibi konuşması ve düşünmesi bakımından olağanüstü değerlere sahiptir. Bu olağanüstülük büyümlü gerçekçilik çizgisine uygun olarak kahraman için normalleştirilmiş ve böylelikle olağanüstülükler sıradanlaştırılmıştır. “Büyümlü gerçekçilik, gerçek ve fantastik, alışılmış ve alışılmamış olanı bir arada kullanır. Fantastik veya alışılmamış olan, eserde büyümlü bir hale dönüşür. Dolayısıyla, büyümlü gerçekçilik, gerçek ve fantastiğin mükemmel oranda bileşimi olarak algılanmalıdır. Büyümlü gerçekçi bir eser, doğal olan ile doğaüstü olanı okuyucuyu şaşırtmadan kaynaştırmalıdır” (Emir ve Diler, 2011, s. 54). Romanda da buna uygun

olarak; kukla üzerinden gerçek ile fantastik veya gerçek dışılık düzlemleri arasındaki çizginin silikleştirildiği ve olağanüstü ile sıradanın birbirleri ile karıştırılarak ortaya heterojen bir yapının çıkarıldığı görülür. Bu durumun en somut yansımasına roman sonlarında Zeyrek'in annesinin mezarına gittiği esnada rastlamak mümkündür:

“Kavuklu’yu da bu çınarın dallarından birine asarak sanırsın ona nöbetçi kılmışlar. Rüzgâr estikçe Kavuklu’nun bacakları birbirine çarpıyordu. – Burada üşümüyor musun ey Kavuklu, dedim. – Üşümek bilmezim, dedi. – Ama bacakların takırıyor, dedim. – O rüzgârın bileceği iştir, dedi. – Aç, susuz kalmaklığın var mıdır, diye sordum, -Dünyayı yemekle karnım herkesinkinden evladır, dedi, mene şimdi sessizlik gerek.

Bunları konuşunca Kavuklu’nun beni artık unuttuğunu anladım” (İT, s. 238).

Kavuklu’nun konuşması karşısında Zeyrek, herhangi bir şaşkınlık duyumsamaz. Üstelik kukla ile karşılıklı bir diyalogun da içerisinde. Bu diyalog durumu kahramanın şaşkınlık duymaması ile birleştiğinde ortaya olağanüstülüğün sıradanlaşması çıkmaktadır. Bu durum büyülü gerçekçilik kavramının roman içindeki yansımasını somutlaştırmaktadır. Bununla birlikte kuklanın sessizliğe ihtiyaç duyması ve bu doğrultuda çeşitli ihtiyaçlarının olması onu canlılaştırır. Canlı ve cansız arasındaki çizginin silikleşmesi, bir anlamda düş ile gerçeklik arasında ki keskin çizginin de silikleşmesidir. Böylelikle varlığı ne gerçek ne de düş olan muğlak bir yapı kurgusal zeminde vücuda gelir. “Büyülü gerçekçilikte gerçekdışı olay ve olgular, gerçek dışılıklarına dikkat çekilmeden, kayıtsız bir tavırla anlatılır. Gerçek ile gerçekdışı bir araya getirilir, birbirine katıştırılır. Zamanda kasıtlı olarak kaymalar görülür. Tuhaf olanlar sıradan hale getirilir. Olağanüstü ve gerçek aynı çerçevede ele alınır” (Bars, 2013, s. 221). Üstelik yazar bu bilinçli karıştırma eylemini folklorik bir unsurdan yararlanarak gerçekleştirmiş ve bu çerçevede büyülü gerçekçilik etkisini de güçlendirmiştir. Nitekim kuklanın ismi orta oyununun iki başat karakterinden biri olan Kavuklu’dur. Üstelik Kavuklu’nun bir kukla olması da akla gölge oyununu getirir. Bu bağlamda orta oyunu ve gölge oyununun simgesel çerçevede sentezleşmiş bir yapısı görülür. Yazar, gerçek ile fantastiği sentezleyerek oluşturduğu kurguya, folklor unsurlarından da bir sentezleme eklemleyerek estetiksel eylemini bir üst boyuta ulaştırmıştır.

Zeyrek’in oyunbaz olarak nitelediği Kavuklu isimli kukla, İtalyan yazar Carlo Collodi’nin 1881 yılında çocuklar için kurguladığı “Pinokyo” karakteri ile de

önemli benzer özellikler göstermektedir. Kavuklu'nun oyunbazlığı ve buna dayalı olarak sergilediği davranış biçimleri ile her ikisinin de anlatı sonunda ağaca asılması bu benzerliği en güçlü kılan etkenlerdir. Bu bağlamda yazar, çok boyutlu olarak folklorik unsurlardan güç alan büyülmü gerçekçiliği; olağanüstülük, folklor ve metinlerarasılık ile hem kendi içinde hem de kendi dışında orijinal ve usta bir şekilde estetize etmiştir. Bu estetik yapı, aynı anda folklor unsurlarını, Batı ve Doğu anlatılarından oluşmuş metinlerarasılığı ve büyülmü gerçekçilik için gerekli olan birleşimleri bir arada barındırmaktadır.

Büyülmü gerçekçiliği romanda belirgin kılan bir diğer görüngü unsuru Zeyrek'in kopan koludur. Kelime Hatun'un konağında küçük kızın yakınları tarafından yapılan baskın sonucunda uğradığı saldırı ile kopan bu kolu, Zeyrek roman sonuna dek koynunda saklar. Romanın sonunda ise Kelime Hatun ile cinsel ilişki yaşadktan sonra kol kendiliğinden yerine tekrar oturur. Üstelik kopan kol, kolun koyunda saklanması ve kolun kendiliğinden yerine oturması herhangi bir sıra dışı etki dolayısıyla bir şaşkınlık oluşturmaz. Kopan kolun gizemi ise romanın sonunda Kelime Hatun tarafından Zeyrek'e açıklanır. Nitekim bu kolun avcunda, Kelime Hatun'un Zeyrek'e satması ve aldığı parayı gömmesi, bu şekilde de lanetten kurtulması için verilen yüzük saklı kalmıştır. Kelime'nin Paşa kocasının da ölümüne sebep olan yüzüğün lanetinden kurtuluşun tek yolu, satılması ve alınan paranın gömülmesidir. Bu nedenle kopmuş olan kol, parmakların kilitlenmesi ile yüzüğü bütün maceralar boyunca muhafaza etmiş ve roman sonuna doğru Zeyrek'e sunmuştur:

“Ey kol, parmakların aç: biz şu yüzüğü bir fırsat bulduk ki satacağız, sonra da ederini, Kelime'nin istediği üzere gömerek işi yoluna koyacağız, dedim. Kol da bunu duyunca hiç olmaz demedi, hemen parmaklarını açarak yüzüğü bize verdi, biz de bunu tüccara sattık ve irice bir kese içinde hatırı sayılır miktarda akça aldık. Bunu da sonradan nasıl olsa gelir alırsız, diyerek gizlice bir yer belirledik ve gömdük” (İT, s. 201).

Yüzüğün satılıp gömülmesi ile lanet ortadan kalkar. Böylelikle Zeyrek ve Ümmik Üsküdar'a dönmeyi başararak kurtulur. Bu olağanüstü durumlar karşısında kahramanlar herhangi bir şaşırma yaşamazlar. Kelime, Zeyrek'e kolun ve yüzüğün gizemini açıklarken dahi bir şaşkınlık varlık göstermez. Kolun kopup yüzüğü saklaması, kolun kendiliğinden yerine oturması ve yüzüğün lanet ya da kara büyü etkisiyle uğursuzluklar getirmesi gibi etkenlerin tamamı günlük hayatın doğal ve sıradan akışı içerisindeymiş

gibi anlatılır. Bütün şeffaflığıyla kurguda vücut bulan büyüle etkinin romanın kurgusal kahramanları tarafından yadırganışı söz konusu bile değildir.

Büyüle gerçekçi metinler, doğa yasalarına göre açıklanamayan büyüye ilişkin “indirgenemez bir öge” içerirler. Metne göre büyüle şeyler “gerçekten” olurlar. İndirgenemez büyü, gündelik neden-sonuç bağıntısı mantığının yıkılışı demektir. Mantığın ters çevrimi ve indirgenemez büyü ögesinden dolayı bilinen şekliyle gerçek, şaşırtıcı veya komik bir hale gelebilir. Eserlerdeki karakterler olağanüstülüklerle sıradan insanların verebilecekleri şaşkınlık, korku ve heyecan belirtileri gösteren tepkiler vermek yerine, her şey olağanmış ve normalmiş gibi davranırlar (Özsevgeç, 2015, s. 193). Bu bağlamda kopan kol ve yüzüğün romanda ki büyüle fonksiyonu, büyüle gerçekçilik üzerinden olağan bir çerçevede kurgusal seyri yönlendirmektedir. Yüzüğün lanetinin ortadan kalkması ve sonrasında kopan kolun yerine oturması ile baştaki canlılığın geri dönmesi imgelenirken, sıradanlığa dönüş de sıra dışılığın silikleşmesi ile gerçekleştirilmiştir.

Büyüle gerçekçiliğin romanda yansıtılmasında etkili olan diğer bir obje ise simgeler düzleminde karşıt değer olarak yer alan hançerdir. Zeyrek ve Ümmik’in sığındığı gemiye yapılan baskından, Neyire’nin bulunduğu köyde bir genç tarafından yakalandığı ana kadar kahramanların başına musallat olan bu hançer büyüle etkiye sahip olan bir nesnedir. Gemiden itibaren Zeyrek ve Ümmik üzerine gölge gibi sinerek bela olmuştur. Romanda ok yılanına benzer şekilde tasnif edilmiş ve hatta başlarda köylüler tarafından ok yılanı zannedilmiştir. Bu durum folklorda oldukça sık karşılaşılan “don değiştirme” olgusunu da akla getirmektedir. Büyüle ve musallat hançer ok yılanı donunda görünüm sağladıktan sonra özüne dönerek tekrar hançer olur. Böylelikle büyüle gerçekçiliğin don değiştirme olgusundan da yararlanarak varlık gösterdiği görülür. Öte yandan hançerin gizemi yine kahramanları şaşırtmaz ve hayatın sıradanlığı içerisinde kurguda varlık gösterir.

Büyüle gerçekçilikte gizem temsil edilen dünyaya değil, bu dünyanın arkasına saklanır. Büyüle gerçekçilikte, gerçekçilik ve fantastik birbirine olağanüstü öğeler resmedilen gerçeklikten doğal olarak ortaya çıkacak şekilde bağlanır. Çünkü büyüle gerçekçilik gerçek ve fantastiğin karışımıdır, fakat bu karışımda olaylar, sıradan ve rastlanabilir olaylardır. Büyüle gerçekçilik sınırları içinde gerçekleşen her şey öykü karakterlerinin tipik yaşamları olarak algılanabilir (Özsevgeç, 2015, s. 191). Bu

bağlamda hançerin ardındaki gizemin sıradan akış içerisinde sunulması, gerçek ile fantastiğin romandaki kesişim noktalarından birisini net olarak oluşturmaktadır. Söz konusu olan fantastiğin sıradanlaştırılması, roman sonunda Kelime ve Zeyrek'in konuşmasında kopan kol, yüzük ve hançerin arkalarındaki sırrın bir arada değerlendirilmesi sırasında daha net olarak gözlemlenebilir:

“Bu anlattıklarına bakılacak olursa, kolunun kopması senin için iyi olmuş, bu sayede bu olağanüstü kol seni –onu avuçta saklayarak- ölümden korumuş. Hançer de bu işe kalkışmış, ama anladığım kadarıyla yeterli olmamış. Çünkü büyüler söz konusu oldukça ikinci nesneler her zaman daha güçsüz olup işi bitiremezler; o mendebur hançer de yakayı demek ki ele vermiş. Köylülerin onu yakaladıkları da senin için iyi olmuş” (İT, s. 242).

Kelime Hatun'un olayları değerlendiriş biçimi net olarak sıra dışının sıradanlaştırılmasıdır. Pasajda kopan kol açıkça “olağanüstü” olarak nitelendirilmiştir. Fakat bu olağanüstülük karşısında hiçbir şaşkınlık yaşanmadığı gibi kurgusal karakterlerin tepkileri sıradandır. Bu çerçevede “olağanüstü” vurgusunu da bir aldatmaca olarak düşünmek mümkündür. Nitekim bu noktada olağanüstülük belirtmesi yapılmasına rağmen bu olağanüstülük kurgusal gerçeklikte kendine sıradan bir şekilde yer bulur. Bu noktada gerçek ve fantastik arasındaki sınırlar tekrar silikleşir. Pasajda dikkat çeken bir diğer husus ise hançerin üzerindeki büyüdür. Üstelik ikinci nesne olmasından dolayı büyü, amacına yeterli değildir. Bu unsur da yine kahramanlar için günlük hayatın sıradan durumları içerisinde yer alır. Kurgusal düzlemin mevcut tablosu; aynı anda ne fantastik ne de gerçek fakat hem gerçek hem de fantastiktir.

Okur olayların iki karşıt kavranışı arasında tereddüde düşeceğinden dolayı bu metinleri okuma deneyimi şüpheler doğurur. Todorov'un fantastik tanımından hareketle okur bir olayın doğa yasalarına göre açıklanabildiği tekinsiz ile bu yasalarda bir değişiklik gerektiren harika/büyülü arasında tereddüt halindedir. Okur bir olayın karakterin halüsinasyonu mu yoksa bir mucize mi olarak anlaşılacağı konusunda şüphe duyar (Özsevgeç, 2015, s. 193). İki boyut arasındaki sınır tamamen etkisini yitirmiştir. Okur *İncir Tarihi* romanında da paralel olarak bir şüphe içerisinde. Üstelik Kelime'ye bunları anlatırken Zeyrek, abartılı bir tavır takındığını da yarı örtük olarak kendi kendine ifşa etmektedir. Büyülü gerçekçi etki bu noktada da kurgudaki rolünü genişleterek yazarın arzuladığı şekilde okurun dikkatini dağıtmayı başarır. Tıpkı kahramanlar gibi iki farklı âlem arasında gelgitler yaşayan okur da gerçek ve fantastiğin

sınırlarının genişletilip birbirine karıştığı karmaşık bir yapıya yönelmek durumunda kalır.

Büyülü gerçekçilikte iki alanın ya da iki dünyanın yakınlığı deneyimlenir. Büyülü gerçekçi metinler iki dünya arasında bir keşişimdir, her iki yöne de görüntü veren çift yönlü bir aynadırlar. Ayrıca gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırlarda ihlal edilir. Bu özelliğe aynı zamanda büyülü gerçekçiliğin postmodernizm için önemli olduğunu vurgular. Genel bir ifadeyle büyülü gerçekçilik metnin yapısındaki farklı ontolojik düzeylerin karşılaşmasıdır (Özsevgeç, 2015, s. 193). Büyülü gerçekçi bir eserde doğaüstü, perilerle, cinlerle, hayaletlerle dolu masalların, destanların, efsanelerin ve halk hikâyelerinin yararlanılması sonucu mitsel bir geleneğin yansımaları ortaya çıkar. Bu mitsel yansımalar eserin fantastik kısmını oluşturur. Yani, esere doğaüstü unsuru katabilmek için yerel folklordan yararlanır. (Emir ve Diler, 2011, s. 54). Folklordan yararlanma ile birlikte kurgunun seyri de aynı ölçüde derinleşir. *İncir Tarihi* eseri de yoğun olarak kendi kurgusunu derinleştiren büyülü gerçekçi unsurları bünyesinde barındırmaktadır. Büyülü gerçekçilik romanda belirli objeler üzerinden yansıtılmıştır. Bu objeler sıradizimsel olarak kesik kol, yüzük ve hançer şeklinde gösterilebilir. Üç unsurun da sıra dışı ve fantastik yönleri roman kişilerini şaşırtmaz ve romanda sıradanlaşmış bir şekilde yansıtılırlar. Hem folklor hem de postmodern etkileri barındıran bu simgesel yansıtım şekli okura büyülü gerçekçilik üzerinden sentezleştirilmiş bir yapı sunar. Bu doğrultuda hem folklor unsurlarının hem de postmodern detayların başarılı bir şekilde sentezlenerek gerçek ve fantastik zeminlerinin kaydırıldığı ve silikleştirildiği söylenebilir. Bu silikleştirme böylelikle roman kurgusuna yön veren esas faktörlerden birisi hâline gelir.

3.3.8.2. Cinsellik

İncir Tarihi romanında cinsellik, baştan sona dek açık ve argo anlatımlar ile varlık gösteren tematik bir unsurdur. Cinsellik, romanda aynı anda hem yeraltı edebiyatının hem de varoluşçu yönelimlerin alanlarından beslenerek varlığını ortaya koymaktadır. Özellikle varoluşçuluk alanına giren yurtsuzluk, kimlik edinimi, kendini gerçekleştirme ve yeniden doğuş gibi olguların kurgu içerisindeki başat yansıtıcısı olarak cinsellik kavramını göstermek mümkündür. Roman başlarında henüz 16 yaşında bir ergen olup herhangi bir cinsel deneyim yaşamamış olan başkarakter Zeyrek'in, kendini tamamlama

sürecinin de en önemli parçalarından biridir. Bununla beraber yine cinsellik bir “başkaldırı” aracı olarak romanda kullanılmıştır. Bu bağlamda doğa-yaşam ilişkisi, varlığı tamamlama ve tanımlama, sosyal ve kültürel düzene başkaldırı, alışılmışın dışında bir dil ve dönüşün arzulanması gibi olguların yansıtımı doğrultusunda kullanılan cinsellik izleği, romanın amaçlarının yansıtımı bağlamındaki en temel araçlardan da birisi olarak kurgusal seyirde varlık göstermektedir.

Cinsellik sözcüğü en sıradan anlamıyla; üremeden çok kösnül ve eşeyli gerçeklikler içinde, bir insanın bir diğeri için hissedebileceği arzular ve erojen bölgelerin sağladıkları hazlar bütünüyle ilişkilidir. Gelecek nesillerin umursanmayacağı şekilde doğurganlıktan çok erotiklik, üremekten ziyade zevk alma, türü devam ettirmekten ziyade haz almak ya da vermek söz konusudur (Comte-Sponville, 2013, s. 126, 127). Romanda bir tematik unsur veya izlek olarak varlık bulan cinsellik kavramı; Zeyrek, Kelime ve Neyire kişileri üzerinden somut görünüm kazanmaktadır. İşlevsel açıdan ise cinsellik, romanda hem çok çeşitli hem de çok yönlü bir yönlendirici faktör ve odak noktasıdır. Kurgu karakterlerinin yaşamlarını yönlendirebilecek kadar genişleyen bu çok katmanlı tematik güç, kurgusal boyutu derinleştiren temel yapıtaşlarından birisi olarak ele alınabilir.

Cinselliğin romanda etkin kıldığı en önemli unsurların başında bireyin kendiliğini keşfetme ve tamamlama edimi gelmektedir. Cinsellik, bu noktada başkarakter Zeyrek’in kendini tamamlama yolculuğunun izdüşümlerinin aşamalarını kurgu içerisine serpiştirmektedir. Zeyrek’in kendini tamamlama sürecinde cinsellik kavramı da ona eşlik eder ve imgesel bir üslupla Zeyrek’in bu süreçte gelmiş olduğu konumu belirtir. Böylelikle cinsellik olgusu, bir erkeklik/erillik inşasının imgesel yansıtımına dönüşür. Romanda cinsellik kavramı sırazidimsel olarak değerlendirildiğinde ilk olarak oldukça açık bir anlatım yoluyla Zeyrek’in herhangi bir cinsel deneyim yaşamadığı ve yalnızca “vecd” olarak tanımladığı çerçevede özdoyum yoluyla kendini tatmin ettiği görülmektedir:

“Zekerimi avcumun içinde ovalayarak yumuşamış vücudumu dengede tutmaya çalışırdım ben. Arada gözlerimi kapatır, gördüğüm kadınları hayal ederek bu anın hiç bitmemesi için dua ederdim” (İT, s. 43).

Açık ve cüretkâr bir üslup ile görünüm kazanan özdoyum anlatımı Zeyrek’in kimliksel açıdan henüz kendini bir yere konumlayamadığını ve bunun için somut olarak bir çaba göstermediğini anlatır. Bu noktada özdoyum daha çok yalnızlığı ifade eder ve

bu yalnızlık durumu bireyi kendi iç dünyasına yönelten bir yalnızlıktır. Öte yandan Zeyrek, ergenliğin etkisiyle değişen bedenini de keşfe başlamıştır. Cinsel organıyla temas etmeye başlaması onun cinsiyetini ve kimliğini fark etmeye ve anlamlandırmaya çalıştığı aşamadır. Zeyrek henüz dış dünyanın kapısından içeri girmemiştir ve anlık süreçte ergenlikten kaynaklı olarak değişen bedenine anlam üretmeye çalışır. Bu aşama Zeyrek'in erkeklik inşası ve kendilik keşfi yolculuğundaki ilk/başlangıç aşamasıdır. Daha sonrasında ise cinsellik kavramı Zeyrek'in, Kelime ile karşılaştığı zaman tekrardan somut bir görünüm kazanır. Zeyrek kendisinden yaşça büyük ve evli olan Kelime'ye âşık olur ve onunda kendisine âşık olduğunu anlar fakat bir eylem içerisine giremez. Çünkü kendini henüz deneyimsiz, aciz, yetersiz ve silik bulmaktadır. Harekete geçen Yalnızca cinsel dürtüleridir. Bu nokta ise ikinci aşamadır ve Zeyrek'in kendiliği tamamlama edimi doğrultusunda dış dünyayı fark ettiği ilk anın imgesidir. Sadece izlemekle ve beklemekle yetinir. Üçüncü aşamada ise cinsellik, Kelime ve Zeyrek'in sonuçlanamayan cinsel deneyimlerinde varlık bulur:

“Bunu söylerken üstündeki elbiseyi çıkarmıştı. Gözlerime inanamıyordum. Sanki, soyunan bir heykel olup bir mucizeydi. Ne yapacağımı bilmiyordum. Zekerim yerinden fırlamış bir köpek gibi çılgınca zonkluyordu” (İT, s. 107).

Bu sevişme, yapılan baskın sonucunda yarım kalmış ve sonuçlanamamıştır. Zeyrek hala edilgendir. Üçüncü aşama olan bu basamak ise daha önce dış dünyayı yalnızca gözlemleyen Zeyrek'in dışarıya attığı ilk adımdır. Cinselliğin erotizm ile bulunduğu bu anın tamamlanamamışlığı, Zeyrek'in kendiliğinin tamamlanamamışlığının bir imgesi olarak düşünülebilir. Erotizm neredeyse başladığı yerde bitmiştir ve başlangıç aşamasından sonraki ilk eşikte sonlamıştır. Paralel olarak Zeyrek'in kendilik gelişimi ile aynı eşikte. Bu aşama gözlem ve dış dünyayı tanımaya başlama aşamasıdır. Bu düşünce ilk bakışta zorlama bir yorum olarak görünse de kurgu ilerledikçe daha net bir biçim kazanır. Nitekim Zeyrek, roman sonunda kendiliğini gerçekleştirme edimini sağlayana kadar ilgi çekici bir şekilde bütün cinsel birliktelik girişimleri sonuçsuz ve yarım kalacaktır. Bu doğrultuda Neyire ile yaşamış olduğu deneyim de dördüncü aşama olarak değerlendirilebilir:

“Dudaklarını dişlerimin arasına alıp memelerinin ucunu sıktım. Buna cesaret edebilmek epey zamanımı almıştı; kurumuş, sonra yeniden terleyerek güzelce bir zaman öpüştük. Zeker, öfkesinden kudurarak, zonklaya zonklaya boşalmıştı. Hele memelere dokunmam, iyice kudurtmuştu onu. Ama bu Neyire'nin hoşuna gitmedi. –Terbiyesiz, diyerek

elime vurdu ve kalkıp elbisesini giyindi. Ben de giyindim, kargılarımızı alıp yola çıktık” (İT, s. 212).

Bu deneyim, Zeyrek’in yolculuğunun sonlarına doğru yaşanmıştır. Zeyrek artık birçok tecrübe kazanmış ve kendiliğini keşfettirecek maceralar ile duygu durumlarından geçmiştir. Üstelik bu sevişme sahnesinde ise edilgen değil etkendir. Bu doğrultuda söz konusu aşama Zeyrek’in edilgenlikten etkenliğe geçişinin bir imgesidir. Fakat ilişki yine yarım kalarak tamamlanamamıştır. Bunun sebebi ise ontolojik açıdan kendiliğin hâlâ eksik olmasıdır. Eksik bırakan temel unsur ise yurtsuzluk olgusudur. Nitekim Zeyrek bu esnada yurdundan uzaktır ve bunun sancısını yaşar. Bu noktada varoluş serüveni, sürgünden kaynaklanan yurtsuzluğu erotizm ile sağaltmaya çalışır.

Yurdundan uzakta “yönünü belirsizlik içinde arayan” bir ruhu “tutunmak istediği belirsiz yükseltilere kaldıracak olan” erotizm, özne tarafından varoluşsal bir güç olarak tanımlanır. Özne, sürgünün yarattığı yalnızlık, dışlanmışlık, yurtsuzluk gibi duyguların yıkıcılığından erotizmin doğasına sığınır ve erotizmin bilinç üzerindeki şekillendirici gücü, özneyi, varlığının huzur bulduğu bir dünyaya götürür” (Geçen, 2020, s. 359, 360). Bu eşik Zeyrek’in kendiliğini tamamlamadan evvel ki son aşamasıdır ve ancak Zeyrek’in Üsküdar’a yani yurduna, aidiyet bağlarının bulunduğu varlık alanına dönmesi sonucunda aşılacaktır. Kendini birçok açıdan gerçekleştirmeyi başaran Zeyrek’in Neyire ile de cinsel birlikteliğini tamamlayamaması ontolojik eksiklik olarak yurtsuzluğun ifade biçimidir. Zeyrek’in kendiliği, yurtsuzluk probleminden dolayı hala eksiktir. Kendiliği tamamlayışın son aşaması bu sorunu aşabilmek olarak düşünülebilir. Nitekim Zeyrek Üsküdar’a döndüğünde bu durum somut bir çerçevede gerçekleşmiş olur. Roman sonunda Üsküdar’a kendiliğini tamamlayarak dönen Zeyrek, bu defa Kelime Hatun ile birlikte olmayı başarır. Bu aşama ise Zeyrek’in öz varlığına kavuştuğunun imgesi olarak düşünülebilir:

“Onu yatağa oturttum. Önce memelerini, sonra fercini öptüm... Böylece zeker arzusunu elde ediyor, bu işe kim engel olabilir? Efendim, daha fazlasını anlatmayacağı. O gece Kelime ile sabaha kadar seviştik. Gece boyunca kolumun ne vakit yeniden yuvasına kavuştuğunu anlayamadım. Ve nihayet omuz da sevgilisini buldu” (İT, s. 244).

Zeyrek, kendini keşfetme yolculuğuna dönüşen bu maceralar serisinin ardından, ilk defa bir cinsellik edimini sonuçlandırabilmiştir. Bu durum artık onun kendi kimliğini kazandığının marjinal bir ifadesidir. Son eşğin aşılmasıyla ona engel olabilecek hiçbir şey kalmamıştır. Söz konusu durum da pasajda görüldüğü üzere “bu işe kim engel

olabilir?” ifadesi ile somutlaştırılmıştır. Öte yandan bu cinsel birlikteliğin ardından Zeyrek’in kopan kolu da yuvasına tekrar kavuşmuştur. Bu durum kimliğini kazanmış olan kahramanın adeta yeniden doğuşunun ve tamamlanışının cinsellik ve erotizm üzerinden yansıtılan imgesidir. “Erotizmin güçlü yanı yaşamı bir bütün haline getirip onu değiştirebilme yeteneğine sahip olmasıdır. Erotik an, yaşamın sıradan gidişinden çıkıp varoluşun derinliğine girildiği andır. Bir parçalanma ve yeniden doğuş anıdır” (Yakupoglu, 2021, s. 52). Bu yeniden doğuş anı, kolun yerine yeniden oturması ile somutlaştırılmıştır. Son aşamada Zeyrek artık tamamen etken olmuş, varoluşunda ve kimliksel çerçevede aşılması gereken bütün eşikleri aşmış, bu yolda anne ve babası başta olmak üzere bedeller ödemiş en nihayetinde ise kendini gerçekleştirme edimini tamamlayabilmiştir. Böylelikle de Kelime ile ödüllendirilir. Pasif ve iç dünyasında yaşayan ergen, artık aktif, etken, deneyimli, cesur ve yakışıklı bir gence dönüşmüştür.

Cinselliğin, kendiliği gerçekleştirme edimi ve erkeklik inşası doğrultusunda imge olarak kullanımı, romanda beş farklı aşamayı simgelemektedir. Başlangıç ve keşif çabası, gözlem, ilk adım, deneyimlerin birikmesi ve tamamlanış. Cinsellik kavramı üzerinden her bir aşama imgesel olarak yansıtılmaktadır. Zeyrek’in ontolojik gelişimine paralel olarak cinsellik edimi de her aşamada daha ileriye gitmektedir ve aynı anda her ikisi de tamamlanır. Bu bağlamda hem varoluşsal bir tamamlanışın sıradizimsel yolculuğu hem de bir erkeklik ya da erillik inşası durumu açığa çıkar. Temelden başlayan bu erillik inşası, kendilik ediminin gerçekleşmesi ve yeniden doğuş ile birlikte tamamlanır.

Cinsellik ediminin romanda görünüm sağladığı unsurlardan birisi de başkaldırı problemidir. Bu bağlamda özellikle Zeyrek ve Kelime’nin yaşadıkları cinsel eylem aynı zamanda her ikisinin de bulunduğu sınıfa ve kültürel tabakaya başkaldırısına dönüşür. Cinsel arzular çerçevesinde; “her şey, seks doğası gereği müstehcenmiş ya da daha doğrusu, doğada ve aşırı sıradanlığına rağmen, kültürün asla tamamen kabul edemediği, sindiremediği, indirgeyemediği bir şeymiş, gerçekten de bir uçurum kütesiymiş, arzusunun ya da yaşamın kara deliğiymiş gibi gerçekleşmektedir” (Comte-Sponville, 2013, s. 130). Toplumun ve kültürel oluşumun dışına itilmiş olan cinsellik ediminin gerçekleşmesi, Bu nedenle öznelere topluma, sınıflarına ve değer yargılarına bir başkaldırısına dönüşebilir. Nitekim birbirine cinsel anlamda aykırı olan Zeyrek ile Kelime’nin cinsel birlikteliğinin ardında yatan etkenlerden biri de her ikisinin

bulunduğu sosyal tabakaya başkaldırılarıdır. Cinselliği kendini kanıtlama biçimlerinden biri olarak gören Zeyrek, evli ve kendisinden sosyal olarak daha üst statüde yer alan yaşça büyük bir kadınla birlikte olarak içinde bulunduğu toplum, sınıf ayrımına ve değer yargılarına başkaldırır. Kelime'nin başkaldırısı ise ataerkil bir yapıda olan toplumun kültürel yapısında kadının sıkıştırılmasıyla minimize edilmiş bir alana karşıdır. Her ikisinin arkasında da birer varoluş problemi yatar.

Cinselliği, bir nevi kendini kanıtlama biçimi olarak gören bireyin, kendinden daha üst sınıftan bir kadınla yatması ve bundan gizli bir haz duyması, topluma ve sınıf ayrımına duyduğu öfkenin yansımasıdır. Ben ve öteki, birey ve toplum arasındaki yabancılaşmanın imini içeren cinsel eylem; özneye göre kabullenmenin, onaylanmanın gizli hazzını içerir. Bu bağlamda gerçeklik boyutunu yitiren cinsellik, bedensel ve tinsel doyum yerine toplumsal bir sancının tatmini ile gelişir. Özne; topluma, üst sınıflara, kalıplaşmış sözde ahlak kurallarına ve tüm değer yargılarına karşı duyduğu öfkeyi cinsellik aracılığıyla dışa vurur (Geçen, 2020, s. 361). Toplumsal tabakanın en alt sınıfında olan Zeyrek, kendinden üst sınıf, hatta aristokrat bir bireyin eşi ile birliktelik yaşar ve roman sonunda kadına tamamen sahip olur. Zeyrek'in bu durumdan haz almasının temel etkenlerinden biri, üst sınıfa ait bir bireye karşı tercih ediliyor oluşudur. Bu nedenle Kelime'nin evli olması, kendisine herhangi bir rahatsızlık veya kaygı vermez aksine Zeyrek'in aldığı hazın derinliğini arttırır. Onun bu ilişkiden almış olduğu gizli haz, üst sınıftan ve toplumsal değer yargılarından gizlice almış olduğu bir intikamdır. Cinsellik bu noktada bedenin değil toplumsal sancıların, psikolojik yapıda açtığı boşlukların tatminine dönüşür. Bu doğrultuda cinselliğin boyutlarının dönüşümü, kavramı ve eylemi bir başkaldırı aracı haline getirir. Birey, hem ötekisi olduğu toplumdan intikamını almakta hem de karşı olduğu toplumun kültürel ve değer normlarını kendi özelinde yıkmaktadır. Benzer durumun bir değişik versiyonu da Kelime Hatun'da görülmektedir. Ataerkil toplum içerisinde kendisine dayatılan role benimseyemeyen Kelime, kendisi için aykırı olan, yaşça küçük ve 16 yaşında olan Zeyrek ile birliktelik yaşayarak, kadının toplumda hapsedildiği alanın dışına çıkar. Bu durum yine cinsellik eylemini bir başkaldırı aracına dönüştürür.

Ataerkil bir işleyiş içinde bulunan kadın, dar bir yaşam sürmektedir. Evin dışında etkin bir rolü bulunmayan kadına annelik, sadık bir eş, yuvanın koruyucusu gibi kısıtlı kimlikler verilmiştir. Bu kimliklerin dışında bir yaşam sürmek toplumsal normların

karşısında durmakla denk sayıldığından “ahlaksızlık” olarak değerlendirilmiştir. Bu durumda dar bir yaşamsal alanı olan kadın için çemberin dışına çıkmak toplumdan dışlanmayı beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla böyle bir toplumda kadın için tek tip bir varoluş şekli mevcuttur; bu da toplumsal normlarla örülü hapsedilmiş bir varoluştur (İlker, 2022, s. 107). Kelime’nin kendine ve sınıfına aykırı olan Zeyrek ile yaşadığı cinsel birliktelik, onu içinde hapsediği ve kendisine dayatılan varoluşunun dışına çıkarmıştır. Kelime orta yaşlarda, evli ve aristokrat sınıfına ait bir Paşa’nın eşidir. Zeyrek ise toplumsal tabakanın en alt sınıfında yer alan ve ergenliğinin henüz başında olan kendini keşfetmemiş bir bireydir. Kelime’nin taban tabana zıt olduğu ve toplumsal değer normlarına aykırı bir ilişki kurduğu Zeyrek ile birlikteliği, aslında sınıfsal ayrımın da yoğun olduğu ataerkil toplum düzeninde kendisine (kadına) dayatılan kimliğe, yine toplumun değer yargısı olan ahlak kurallarının dışına çıkış eylemi ile başkaldırısıdır. Bu noktada cinsellik tekrar erotizmden sıyrılarak, bir başkaldırıya dönüşmektedir. Bu başkaldırı ataerkil toplum yapısına, bu sosyal düzen içerisinde kadına dayatılan kimliğe, kadının kısıtlı hale getirilmiş yaşam alanına ve belirli değer yargıları ile normlarla örülü olan dar varoluşa karşı olduğundan yine duyulan haz da aynı ölçüde varoluşsal boşluk çerçevesindeki tatmin oluştan kaynaklı olan bir hazdır.

İncir Tarihi romanında cinsellik üzerinden varlığı hissedilen etkenlerden birisi de yeraltı edebiyatıdır. Nitekim cinsellik izleği romanda kendiliği tamamlama ve keşfetme, başkaldırı, yeniden doğma gibi varoluşçu yönelimlerin yanı sıra yeraltı edebiyatının alanına da girmektedir. Özellikle cinsellik çerçevesinde dil kullanımı ve Zeyrek’in bazen aşırı uçlara kayan ve aykırı yönelimlere yaklaşan cinsel dürtüleri, kurgusal seyir içerisinde cinsellik izleğini yeraltı edebiyatının alanına itekleyen başat unsurlardır. Bu bağlamda yeraltı edebiyatı çerçevesinde ilk dikkat çeken detay sansürden uzak, aşırı açık ve yoğun argo içeren bir dil kullanımıdır. “Yeraltı edebiyatı eserlerinde dil, toplumun çoğunluğu tarafından benimsenmeyen sokak dili, sadece belli kesimlerin anlayabildiği ifadeleri barındıran argo ve küfür içerir. Küfür ve argo kullanımından estetik ve ahlak gibi sebeplerle özellikle kaçınan ana akım edebiyatın karşısında konumlanan yeraltı edebiyatı eserini sansürlemez” (Yılmaz, 2021, s. 8). Bu bağlamda romanda cinsellik anlatımlarında yeraltı edebiyatı üslubuna yakın ifade biçimleri ile sıklıkla karşılaşmak mümkündür:

“Ferci iyice şişip kızarak içinden sular damlamaya başlamıştı. Bu ferç burnumun dibinde öyle ıslanıp bir kuyu gibi kabardıkça ben de burnumun

Diyarbakirli Sabit Efendi'nin burnu gibi uzayarak buraya girmesini istiyordum. Tam o sırada ortalık ansızın karararak Kelime'dir, benim elimden tuttu ve birlikte usulca kalktık. O önde, ben arkada yürümeye başladık. Karanlıkta zekerimin bir kılıç gibi uzanarak Kelime'nin sıcak etine, kalçalarının derin arasına girdiğini fark ediyordum. Fıskırmak üzereydi" (İT, s. 110).

Kadın cinsel organı ferç, erkek cinsel organı ise zeker gibi argo sözcüklerle ifade edilmektedir. Sevişme ve erotizm anları oldukça açık ve şeffaf bir dil kullanımı ile yansıtılmıştır. Ereksiyon (kılıç gibi uzamak), boşalma (fıskırmak) ve cinsel hazza vücuttan gelen tekiler (ıslanıp kuyu gibi kabarmak) gibi cinsel kavram ve eylemler, herhangi bir üslup kaygısı gütmemekle birlikte birtakım benzetmeler ile ilgi çekici bir anlatım tarzıyla anlatılmaktadır. Bu durum Zeyrek'i içinde bulunduğu kalıpların dışına iten bir özelliktir ve bu doğrultuda yeraltı edebiyatı unsurları ile özdeşdir. Bu açık, şeffaf, sansürsüz, cüretkâr ve kaygısız ifade biçimleri romanı, cinsellik izleği üzerinden yeraltı edebiyatının etki alanına yaklaştırmaktadır. Üstelik bu ifade biçimi, aykırı bir erotizm figürü olan erkek burnunun, kadın cinsel organına temas edişinin arzulanışı ile de pekiştirilmektedir. Böylelikle açık ve sansürsüz dil kullanımının yanına aykırı cinsel arzu ve davranışlar eklenerek yeraltı edebiyatının rolü de belirginleştirilmiştir.

Hayatta var olan kötülüğü, şiddeti, suçu ve cinselliği görünür kılan yeraltı edebiyatı okuru bunlardan uzaklaştırmaya çalışmayıp bunlara teşvik edici bir yön ortaya koyar. Tüm bunlar yeraltı edebiyatı için aşağılık birer durum olarak değil, hayatın ve insanlığın doğal hâlleridir Hayatta olduğu gibi yeraltı edebiyatı eserinde de insan neye ihtiyacı varsa ona göre davranır. Yeraltı edebiyatı insanı kısıtlayan hiçbir kuralı tanımayıp, bireyin belli kalıplara sokularak etiketlenmesine, insan beyninin tek düze işleyen bir makine olduğu imajına karşı çıkar (Yılmaz, 2021, s. 7). Zeyrek çerçevesinde bireyin cinsellik edimi üzerinden gerçekleştirilen kural tanımazlığı, yine cinsellik edimi üzerinden bireyin belirli kalıpların dışına çıkması ile bütünleşmektedir. Bu durum açık ve sansürsüz bir dil kullanımı ile de bir araya geldiğinde eserin yeraltı edebiyatına yaklaştığı görülür. Böylelikle olağanüstülüğün sıradanlaşması durumunun yoğun olarak görüldüğü eserde yeraltı edebiyatı üzerinden cinsellikteki olağanüstülükler ve aykırılıklarda aynı ölçüde sıradanlaşır. Bütün erotizm ve cinsellik edimleri aykırı bile olsa hayatın olağan akışındaymış gibi kurgu içerisinde görünüm kazanır.

Cinsellik izleği *İncir Tarihi* romanında oldukça geniş bir yer kaplamaktadır. "Zeyrek, hayal dünyasında yaşayan on altı yaşında bir gençtir. Bütün bu yaş gençleri

gibi ergenlikle birlikte başlayan fiziksel değişimine anlam aramaktadır. Eserin sonuna kadar bir yandan Zeyrek, Ümmik ve sincap Tas'ın maceralarını bir yandan da Zeyrek'in cinsel dünyasında yaşadıklarını takip eder okur" (Çoruh, 2022)." Zeyrek'in cinsel âleminde yaşadıkları, varoluşçu yönelimler ve yeraltı edebiyatı unsurlarının aynı anda varlık göstermesine olanak sağlamaktadır. Varoluşçu açıdan kimlik karmaşası yaşayan bireyin kendini tamamlama, yeniden doğuş ve başkaldırı gibi temalar ekseninde somutlaşırken, yeraltı edebiyatı çerçevesinde açık ve sansürsüz bir ifade tarzı, aykırı yönelimler ve erotizmin sıradanlığı gibi olguları belirginleştirmektedir. Öte yandan kendini tamamlama ve keşfetme serüveninde olan başkarakter Zeyrek'in, söz konusu süreçteki aşamalarının imgesel yansıtımları yine "cinsellik" üzerinden verilmiştir. Bu doğrultuda cinsellik izleği, sahip olduğu etkili fonksiyonlardan dolayı romanın kurgusuna yön veren önemli faktörlerden biri olmakla beraber kurguyu derinleştiren önemli unsurların da bir aradalığını sağlayan temel bir yapıtaşdır.

3.3.8.3. Doğa

İncir Tarihi romanının ana izleklerinden olan doğa, romanın kurgusal düzleminde çok yönlü bir görünümde dir. Faruk Duman eserlerinde sıklıkla karşılaşılan doğa, bu defa üç önemli fonksiyonun temel merkezi konumundadır. Bu fonksiyonların sağladıkları görünüm biçimlerinden ikisi; postmodern unsurlardan metinlerarasılık bağlamında da değerlendirilebilmesi mümkün olan Daniel Defoe'nin; Robinson Crusoe adlı eseri ile paralel olarak doğanın varlığı besleyip koruması ve insanın doğayı sömürücü tutumudur. Doğanın romanda ki geriye kalan diğer fonksiyonu da doğanın ürkütücü yönlerinden kaynaklanmakta olan ekofobik kaygıların izdüşümleridir. Bu bağlamda romanda doğayı izleksel çerçevede bahsi geçen üç faktör ile değerlendirmek mümkündür.

Romanda doğanın izleksel çerçevede aktif olarak rol aldığı başat unsurlardan biri, doğanın varlığı koruyucu bir bütünlüğe sahip oluşudur. Bu koruyucu ve varlığın sürekliliğini sağlayıcı rol, kurgusal seyrin başlangıcından itibaren varlık gösterir. Romanın başkarakteri Zeyrek, kendisini felâket yolculuğuna sürükleyen olayların başlangıcından evvel orman ile mesafeli bir ilişki içerisinde dir. Doğa bu noktada ormana indirgenerek kurgu içerisine yerleştirilmiştir. Zeyrek, ormana girmekten pek hoşnut değildir. Ormana katlanmasını sağlayan yegâne bir etken varda o da ormanın

ardındaki Üsküdar'ın büyülu sokaklarıdır. Orman, kendisi için temelde bilinmezliklerle dolu, ürpertici ve meşakkatli bir güzergâhtır. Fakat maceralar yolculuğunun başlangıcından önce orman, Zeyrek için kurtuluş yolunun tek kapısı hâline gelmiştir. Böylelikle doğa, romanda yaşama şansını bireye sunan bir imge durumuna doğru geçiş yapar. Nitekim varlığını korumayabilmeyi arzulayan bireyin bu noktada ki tek şansı doğaya yönelmek olur:

“Ama tam o sırada bir mucize oldu: Uzakta bir evin çatısında başka bir bir fener gördüm. Feneri tutan el Ümmik'e aitti. Uyanık Ümmik, öyle bir yerde duruyordu ki, orası, kaçabileceğimiz neredeyse tek yerdi. Zira ormana yakın olup köyün en karanlık alanıydı. Bir sırta benziyordu, aşıldıkta saklanabileceğimiz kayalıklar, mağaralar, ağaçlıklar çoktu” (İT, s. 75).

Orman tarafında ki karanlık alanın kaçılabilir tek yer olması düşündürücüdür. Zeyrek öldürülmek üzereyken doğanın izdüşümü orman dışında hiçbir unsur bir kaçış şansı sunmaması ormanı, hem romandaki büyülu ve fantastik yolculuğun hem de varlığı sürdürebilmenin kapısı yapar.

Küçük kızın yakınları Zeyrek'in katil olduğuna inanırlar ve buldukları anda onu linç etme arzusundadırlar. Zeyrek, arkadaşı Ümmik ile bu kızgın kalabalıktan bir şekilde kurtularak ormana kaçsa da Zeyrek yakalanmaktan korktuğu gibi ormandan da korkar. Yine de ne kadar korkarsa korksun yaşadıkları köye geri dönmeleri imkânsızdır. Çünkü orada Zeyrek'i ölüm beklemektedir. Orman ise ne kadar bilinmezliklerle dolu olsa da ona yaşama şansı sunacaktır (Topçu, 2021, s. 396). Özeldir ormanın genelde ise doğanın sunmuş olduğu bu yaşam şansı, varlıksal paradigmanda tabiat ve doğanın koruyuculuk, besleyicilik, devamlılık vb. yönlerinin imgesi olarak düşünülebilir. Doğa sayesinde hayatta kalma durumu Robinson Crusoe ile Zeyrek'i benzeştiren ortak özelliklerden birisidir. Ana düzlemde her iki karakter de doğanın yardımlarıyla hayatta kalmayı başarırlar. Bu benzerlik durumu özellikle Zeyrek'in ve Ümmik'in ıssız ada zannettikleri yere düşmesi ile birlikte daha belirgin bir görünüm kazanmaktadır. Bu noktada Zeyrek ve Ümmik, Robinson Crusoe ile örtüşen eylemlerde bulunurlar.

Yaşadığı birçok talihsizliğin ardından Robinson Crusoe, adayı keşfe çıktığında; üzüm, kavun, limon ve misket limonu gibi meyvelerden geçilmeyen güzel ve eşsiz bir vadi ile karşılaşır. Orada kendine küçük bir mesken inşa eder ve buna çardak der. Bu keşifler sırasında anakaranın uzakta görüldüğünü fark eder (Watt, 2014, s. 187). Bu durum Zeyrek'in ada sandığı yerde kızın peşinden dolaştığı esnada kendisini incir ağaçları ile dolu olan bir ormanda bulmasına benzer. Üstelik Crusoe'nun karayı görmesi

ile bağdaşık olarak Zeyrek de burada bulunduğu yerin ada olmadığını fark eder ve kara uzantısını görür. Fakat en önemlisi Zeyrek'in incir ağaçlarıyla dolu olan bu ormanın kendisini canlı kılacağına farkına varmış olmasıdır. Nitekim hem Zeyrek ile Ümmik hem de Robinson Crusoe böylece doğanın besleyici yönleri sayesinde hayatta kalır, açlıklarını giderir ve varlıklarını muhafaza etmenin bir yolunu bulmuş olurlar. Öte yandan kaderlerinde yazan uğursuzluğa inanmaları bu iki karakteri psikik açıdan da birbirlerine yaklaştırır. Onlara göre bu felaketler temelde bir uğursuzluktan kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte bir gemi yolculuğunun ardından ıssız adaya sürüklenen bu kahramanların dışında gemideki herkesin ölmüş olması benzerliği bir üst seviyeye taşıyan farklı bir faktördür. Bu durum doğa özelinde de her iki kitapta doğanın çok çeşitli özelliklerinin bir diğer versiyonunu oluşturan insanın emperyalist bir içgüdüyle doğayı sömürme ve doğaya hükmetme olgusunun da yansıtım şeklinin ilk halkasıdır.

Crusoe geminin batması sayesinde tesadüfen sahipsiz bir araziye kavuşup enkazdan getirdiği malzemelerle kullanabileceği iş sermayesini meydana getirir. Bu gemi kazası, sanki felaketli bir talihsizlikmiş gibi muamele görse de Crusoe'nun babasına itaat etmemesinin ilahi bir şekilde cezalandırılmasından ziyade, tüm olası rakiplerin ölümüyle bilhassa talihli denebilecek, mucizevi bir üretim imkânı nimeti sayılabilir (Watt, 2014, s. 201). Benzer şekilde Zeyrek'in de Ümmik olası rakip olmadığından bütün olası rakipleri gemide ölmüş ve bu defa Ümmik gemi enkazına seferler gerçekleştirerek işine yarayabilecek nesneleri edinmiştir. Bu noktada ise insanın kendi çıkarları doğrultusunda doğadan faydalanma ile başlayan fakat sonrasında doğayı sömürmeye dönüşen tutum ve davranışları belirginleşmektedir. Üstelik bu durum Robinson Crusoe eserinde ana temalardan birini oluşturmaktadır.

Robinson Crusoe hikâyesi sıradan bir adamın, neredeyse tek başına kendi maddi amaçları doğrultusunda doğaya boyun eğdirişini ve nihayetinde fiziksel çevresi karşısında zafer kazanmasını anlatmaktadır (Watt, 2014, s. 196). İlerleyen zeminde ekoeleştirel bir tavra dönük bir tutum olarak da yorumlanabilecek olan bu tematik yapıya benzer bir yansıtımın varlığı *İncir Tarihi* romanında da söz konusudur. Bu bağlamda söz konusu durum romanda ki doğa olgusunun boyutunu derinleştiren bir diğer faktör olarak görülebilir. Özellikle Zeyrek ile Ümmik'in ada zannedilen yerde

mahsur kaldıkları sırada birbirleri ile olan diyaloglarında ve korkularında görülmektedir:

“Mesela böyle sabah kalkınca yerimizden kalkmamıza gerek olmayacak. Tepeye varıp yine bir oğlak bulmaya çalışacağız. Oğlağın soyu kuruyunca – Allah affetsin- belki domuzları, kurdu, kuşu sonra da ağaçları yemekle bir gün bu ada dımdızlak kalacak” (İT, s. 176).

Adanın “dımdızlak” kalacak olması örtük olarak insanın doğayı sömürüşünün ekoeleştirel bir ifadesidir. Robinson’un keçi ile beslenmesine benzer olarak oğlak ile beslenen kahramanlar, oğlağın nesi tükenince, diğer hayvanları ve adayı bitireceklerinin bilincindedir. Bu bilinç, usçu ekoloji ve ekolojik emeğin benimsenmesine yol açar. Böylelikle birey üretim faaliyetlerine yönelerek doğayı, kendi varlığı için canlı tutmaya çalışır. Fakat bu defa da doğaya hükmetmeye başlayan birey-insan, kendi çıkarları doğrultusunda doğayı yönlendirerek yine içten içe sömürü faaliyetlerine devam ederek sömürüsünü meşrulaştırır. Robinson Crusoe’da görülen bu davranış Zeyrek ve Ümmik’te ise hepten değil kısmi ve içgüdüsel olarak vücut bulur ve adada olmadıklarını anladıklarından dolayı da roman kurgusu, onlara bu fırsatı tanımaz. Bu tabloya *İncir Tarihi*’inde soy kuruması olarak belirtilen soy tükenmesinin eşlik etmesi ekoeleştirel vaziyeti somutlaştırır. Üstelik yapılan “domuz” vurgusu doğanın insana sunduğu ruhsal ve psişik avantajlarını yansıtmaktadır. Nitekim doğanın erimeye başlaması sonucu domuz yiyeceğinin farkında olan Ümmik ve Zeyrek’in Müslüman olduğu düşünüldüğünde, doğa-din ilişkisinin sorgulanması mümkündür. Bu durum insanın ruhsal bütünlüğünü sağlayan dinin yaşanmasında, doğanın olmazsa olmaz etkisini göstermektedir. Böylece doğa hem ruhsal hem de bedensel ihtiyaçların sağlayıcısı rolünü üstlenir. Bedeni sunduğu nimetler ile ruhu da sunduğu avantajlar ile besleyen doğanın, insan eliyle sömürülmesinin ekoeleştirel boyuttaki bir yansımasına dönüşür.

İncir Tarihi romanında, izleksel kurgu çerçevesinde doğa merkezli olarak düşünülebilecek bir diğer yansıma ise “ekofobi” kavramıdır. Okuyucuyu folklorik unsurlara da yönlendiren ekofobi, yine romanda doğa üzerinden işlenmiş olan yansıtım unsurlarından birisidir.

Ekofobi terimi, en kısa şekilde doğaya duyulan korkudur. Görece yeni olan bu terim, insan eli değmemiş yerlerde kendini güvende hissetmeme duygusunun insanlar arasında giderek yaygınlaştığını gösterir. Bu durum edebî metinlerden de takip edilebilir. Türk destanlarında karşımıza pek çıkmayan ekofobi, özellikle modern

romanlarda doğadan kopuk yaşayan insan için endişe verici boyutlara ulaşmıştır. Ekofobinin etkisi o kadar yoğundur ki ekokurgu olarak tanımlanabilecek eserlerde dahi böylesi bir korkunun izleri sürülebilir (Topçu, 2022, s. 390). Temelini doğadan alan ekofobi olgusu, romanda yine doğanın temsilcisi olan orman üzerinden yansıtılmaktadır. Ormanın, kahramanlar için korkunç olarak algılanışı, ürkütücü yönleri ve tekin olmayışı ekofobiye somutlaştıran temel etkenlerdir:

“Orman sanırsın canlı, yekpare bir yaratık. Nefes aldıkça yükselip alçalarak, karnında oynayan kurtlar barındırmakla. Ki böyle bir ormanı ne İstanbul açıklarında görmüşlüğüm ne de böyle bir şey hayal edebilmişliğim var. Ormanın, nasıl söyleyeyim, tepelerden tüterek savrulan bir sisi var ki bu sis onun burnundan fişkirarak hem korkunç olup hem de insanı içine çekiyor. Yükselen, kaynaşarak eriyip katılaştıran yeni bir bataklık olup. Ucu bucağı da görünmüyor” (İT, s. 177).

Orman, pasajda öncelikle yekpare bir yaratık şeklinde tarif edilmesinden kaynaklı olarak canavarımsı özellikleri akla getirir. “Nasıl söyleyeyim” ifadesi ise bu korkunçluğun anlatımındaki zorluğun göstergesidir. Burundan fişkirırcasına tepelerden tütmekte olan sis ise korkunçluk perdesine daha belirgin ve somut bir görünüm kazandırır. Bütün bu özellikleri ile orman, kahramanların bilincinde kaynaşıp eriyen korkunç bir bataklıktır. Bu durum *Köpekler İçin Gece Müziği*’nde de varlık gösteren doğanın görünenin ardındaki görünmeyen aldaticı yönüdür. Söz konusu aldaticılık, ormanı görünen güzelliklerin ardında saklı olan korkunç bir orman hâline getirerek tekinsizleştirir. Böylece doğa ürkütücü ve korkutucu bir biçim alır ve bu da bireyin algısında ekofobi olgusunu yer edinmesine sebebiyet verir. Birey artık bu tekinsiz ve ürkütücü güç karşısında güçlü bir korku hissine kapılacak ve bu durum doğadan ürkmesine etki edecektir.

Faruk Duman eserlerinde genel olarak hep ana planda yer alan doğa, *İncir Tarihi* romanında da temel izleklerden birisidir. Doğa bu romanda en somut hâliyle üç önemli unsurun alt zeminini oluşturmaktadır. Söz konusu unsurlar; insanı hayatta tutan güçlü bir kaynak ve varlık alanı, insanın doğayı sömürüşü ve hükmetme gayesinin altında yatan temel faktörler ve ürkütücülükten kaynaklı olarak vücut bulan ekofobi şeklinde açıklanabilir. Böylelikle *Köpekler İçin Gece Müziği* ile *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur* romanlarında farklı şekillerde ele alınan doğaya ait özellikler *İncir Tarihi* romanında bir arada görülür. Bu bağlamda doğa çok yönlü bir etki ile roman kurgusunun içerisinde

kendine yer edinmiştir. Bu durum da doğayı izleksel çerçevede kurgunun oluşumundaki temel yapıtaşlarından birisi hâline getirmektedir.

3.3.8.4. Panteist Yönelim

Panteizm, Doğa ve evrende her şeyi kapsayan içkin bir Tanrı olduğu veya Tanrı'nın doğa ve evren ile aynı/bir olduğu şeklindeki felsefi görüştür. Söz konusu görüşün temeli Tanrı-âlem ilişkisini, ortadan kaldırmaktır. Bu nedenle Panteist görüşte her ikisi de aynileştirilir ve bir bütün olarak tasavvur edilir.

Panteizmin iki ana tezden meydana geldiği kabul edilir. Buna göre her şey tek bir varlığın parçaları veya görünüşleridir ya da bu tek varlıkla özdeştir; söz konusu varlık da Tanrı'dır. İkisi arasında zorunlu bir mantıksal ilişki olmasa da tek bir şeyin var olduğunu veya var olan her şeyi kapsayan tek bir şey bulunduğunu düşünenler, söz konusu nihailik özelliğiyle Tanrı arasında bir bağ kurdukları için, birinci tezden doğal olarak ikincisine geçmişlerdir (Cevizci, 2017, s. 98). Panteizmin iki tezinin de en temel ortak paydası Tanrı ve âlemin bir bütün olduğu düşüncesidir. Bu düşünceye göre Tanrı ve âlem birbirlerinin aynısıdır. Panteizmi sistemli bir yapı içerisinde savunan ilk kişi Spinoza'dır. Spinoza'da Tanrı, âlemde ki mevcut şeylerin bir araya gelmesinden oluşan bir yapıdadır ve Tanrı, âleme yayılmış olan kapsayıcı bir bütündür. Genel bir ifadeyle Panteist görüşte; âlemdeki her şey aslında Tanrı'nın bir tezahürüdür.

İncir Tarihi romanında dikkat çekici ölçüde panteizm bulgularına rastlanmaktadır. Tasavvufi açıdan doğaya karşı olan felsefi yaklaşımlar, Zeyrek ve Ümmik'in birtakım bilişsel, duyuşsal ve davranışsal özellikleri ile bütünleştirildiğinde panteist görüş ile şekillenmiş bir perspektif ile karşılaşmak mümkündür.

Panteizm sonluyla sonsuz arasında yakın ve özel bir temas kurmak ve insanı Tanrı'ya yaklaştırmak için, var olan her şeyin bir birlik meydana getirdiğini savunur ve her şeyi kapsayan bu birliğin ilahi bir yapıda olduğunu iddia eder. Dolayısıyla o, Tanrı'yla evrenin bir ve aynı olduğunu öne sürer, sonlu ve sınırsız dünyanın ezeli-ebedi, sınırsız ve mutlak Varlık'ın bir parçası, görünüşü ya da tezahürü olduğunu belirtir (Cevizci, 2017, s. 97). Romanda panteizmin belirtilen iddia ve ilkelerine uygun görüş ve yansımalar, başkarakter Zeyrek, norm karakter Ümmik ve kurgu içindeki rolü çok kısa olup eski bir rivayetin anlatımında görünüm kazanan İncir Baba kişileri üzerinden yansıtıldığı görülmektedir. Zeyrek'in düşünsel çerçevesinde konum verdiği ve yakınlık

gösterdiği Panteizm, ilk olarak henüz romanın hemen başlarında Zeyrek'in varoluşa dair belirttiği görüşlerinde etkisini örtük biçimde hissettirmektedir:

“Varlığımız, kendi bedenini arayan bir rüzgâr gibidir; bu rüzgâr çevremizde dolanıp duran dağlarda, ağaçların tepesinde, ırmaklarda, kayalık tepelerle su başlarında bir yumak gibi dönüp kutsal bir tıgla kendi urbasını örer ve böylece görünmeye başlar. Sonunda toz dibe çöker, nesne ortaya çıkar ve Allah bu yeni nesneye can üfler. Bu biçimde var oluruz. Her bir zerremiz bir yerden, sözgelimi bir ağaçtan, bir karacadan, bir filden ya da bir samurdan, bir kaya parçasından, bir kokudan, topraktan ve havaya karışmış böyle pek çok göksel varlıktan gelir” (İT, s. 8).

Zeyrek, varoluşa özü tanımlarken, doğa, tabiat veya evrene ait unsurların etkileriyle vücut bulan bir bileşimden bahsetmektedir. Bu görüşe göre varlık, özü yaratıcının birliğine ulaştıracak olan evren veya doğanın hem yansımaları hem de uzantılarıdır. “Genellikle Tanrı-âlem münasebetini ele alan panteist yorumlarda düşünce ya Tanrı'dan başlayarak her şeye ve cüz'i varlıklara kadar gider; yahut da her şeyden başlayıp Tanrı'ya gider” (Erdem, 1990, s. 8). Zeyrek'in görüşlerinde varlık, doğadan aldıklarıyla bütünleşerek yaratıcıya gider ve yaratıcının ruh üflemesi ile birlikte tözden çıkarak doğanın bir yansımasına dönüşür. Pasajda net olamamakla birlikte panteist esintiler yer alsa da, Zeyrek'in panteist bir kişilik olduğu düşünüldüğünde bu görüş daha somut bir hal almaktadır. Nitekim Zeyrek insanı öncelikle hayvanla bir görmektedir:

“Filde tembelliği, aslanda kibri, kaplanda kurnazlığı, köpekte miskinliği, dalkavukluğu, sevgiyi ve bağlılığı, kedide kadirbilmezliği, umursamazlığı ve muhtaçlığı, tilkide kurnazlığı, sansarda acımasızlığı, atta hizmetkârca durdurulmazlığı, inekte başıboşluğu, tavukta şaşkınlığı, güvercinde iyimserliği, yarasada korkuyu görürüz... İnsan görmek istiyorsak hayvana bakarız” (İT, s. 195).

Doğada her şey bu görüş doğrultusunda bir bütündür. İnsan ve hayvanın bir olarak algılanışı, Panteizmde bulunan doğada ki her şeyin; tek bir varlığın tezahürü olduğu ya da tek bir varlık olduğu düşüncesiyle yakınlık taşır. Bu nedenle Zeyrek'in doğayı algılayış düzleminde doğanın parçası olan hayvanlar, yine doğanın parçası olan insanlardan izler taşır ve onların görünümelerini yansıtır. Bu bağlamda insan ve hayvan doğa düzleminde aynileşir. Bu görüşün etkisiyle Zeyrek, hayvanlar gibi düşünmeye çalışarak onların doğaya dair algılama biçimlerine hâkim olmaya çalışır. Bu sayede de doğanın yutuculuğu karşısında hayvanlar gibi davranmayı başarır ve hayatta kalır. Bu eylem biçimi doğayı ve içindekileri bütünleştirip tekdüzeleştirilen bir algı biçiminden doğduğu için, en temel düzlemde panteist bir bakış açısının ürünüdür.

Panteizmin romanda en belirgin ve somut olarak varlık bulduğu görüngü unsuru ise İncir Baba karakteridir. “Hallâc-ı Mansur” ile de benzeşen bu karakter, incirin özelliklerinin anlatıldığı 45. Bölümde görülür. Hallâc’ı Mansur’un Bağdat’ta yaşadığı düşünüldüğünde Bağdat’a oldukça yakın bir kasaba olan Tikrit’te yaşayan İncir Baba’nın temel dünya görüşü ve felsefesi, yaratıcı ile hakikat âleminin bir ve aynileşmiş olduğudur. Böylelikle İncir Baba, panteist bir dünya görüşünün kurgu içerisindeki somut yansıtımını sağlamaktadır. Ayrıca bu yansıtım esnasında hem İncir Baba hem de incir meyvesinin birer imgeye dönüştükleri de görülmektedir:

“Efendiler, demiş, hakikat incirdir ve şu elimde gizlidir, İşte bu Allah’tır. Deyince kalabalıktan hemen homurtular yükselmiş ve öfkeli kişiler adamın üstüne yürüyecek olmuş. Sonra İncir Baba incirin kalın kabuğunu açmış ve içindeki taneleri bir bir çıkararak yükseltisinden aşağıya inmiş. Ve tanelerden birini karşılaştığı ilk kişiye vererek, -işte bu ensin, demiş. Sonra -işte bu sensin, işte bu sensin, diye diye kalabalığa incir tanesi dağıtmış ve sessizce oradan uzaklaşmış” (İT. s, 188).

Her şey ve Tanrı’nın bir bütün olarak tasavvur edildiği panteizmin temel felsefesi romanda incir metaforuyla somutlaştırılarak ifade edilmiştir. Çekirdekler ile bir bütün oluşturan incir meyvesi, üst konumda Tanrı-âlem birlikteliğinin bütünlüğünü, içinde barındırdıkları çekirdekler ise tabiatın geriye kalan unsurlarını imgelemektedir. Çekirdeklerin bir araya gelerek incir meyvesinin birliğini sağlaması edimine paralel olarak, doğa ve tabiata ait unsurlar da bir araya gelince Tanrı-âlem bütünlüğünü sağlamaktadır. Bu durum romanın ismini de oluşturan incirin panteist görüşü simgeleyen bir metafora dönüştüğünü ortaya koyar. İncirin birliği aslında; doğa ve Tanrı’nın birliğini/aynılığını simgelediğinden dolayı, İncir Baba, elindeki incir meyvesine gerçek/hakikat gözüyle bakarak incirin bütünlüğünü oluşturan çekirdeklerini, özdeşleştirdiği insanlara dağıtır. Bu noktada başarılı ve ilgi çekici bir şekilde kullanılmış metaforik bir söylem dikkat çekmektedir.

Tanrı-Âlem münasebetinden ortaya çıkan Panteizm ile ilgili oldukça farklı anlayış ve tanımlarla karşılaşılabilir. Bütün bu tanımlar, çok genel bir ifadeyle “Tanrı her şeydir veya her şey Tanrı’dır” önermesinde birleşirler. Zaten iki ayrı tanımdan meydana gelen Panteizmin tahlilinden de bu mana çıkmaktadır. Tanrı-âlem ikiliğini kaldırmak için Tanrı’yı âlem ile aynileştiren Tanrı ve tabiat birbirinin aynıdır, yani “Tanrı her şeydir, her şey Tanrı’dır” diyerek Tanrı’yı tek bir ilke veya cevher olarak kabul eden felsefi ekollere Panteist denilebilir (Erdem, 1990, s. 7). Bu bağlamda her şeyin Tanrı olduğu

düşüncesi ve Tanrı'nın birliği; incirin birliği ile vurgulanmaktadır. Üstelik bir cennet meyvesi olarak da tasavvur edilen incirin, romanda Zeyrek ve Ümmik üzerinden varlığı ayakta tutan ve kalıcılığını sağlayan imge olarak kullanıldığı da düşünüldüğünde bu metafor daha geniş bir söylem alanına yayılır. Tanrı ve âlemin birlikteliğini simgeleyen incirin aynı zamanda varlığı ayakta tutan ve sürekliliğini sağlayan bir imge olarak kullanılması yine her şey olan Tanrı'nın varlığı kalıcılaştıran gücünün yansıması olarak düşünülebilir. Bu bağlamda romanda kilit öğelerden biri olan Panteizm, en temelde incir meyvesi üzerinden yansıtılmıştır. Romanın ismi olan “İncir Tarihi” kavramı bu noktada romandaki Panteist dünya görüşünün önemini yansıtır. Böylelikle “İncir Tarihi” ifadesi anlamsal çerçevede; alt konumda insanlık tarihine, üst konumda ise kâinat tarihine dönüşür.

3.4. VE BİR PARS, HÜZÜNLE KAYBOLUR

3.4.1. Romanın Kimliği

Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur Faruk Duman'ın dördüncü romanıdır. Modern bir masal izlenimi uyandırmakta olan eser, doğanın arka planda olduğu bir çerçevede iyiler ve masumlar karşısındaki kötücül insanların, vahşi his ve canavarca tutumları üzerinden şekillendirilmiş olan masalsı bir kurguya sahiptir. Faruk Duman'ın eserlerinde sıklıkla görülen doğa-insan ilişkilerinin başat unsur olduğu romanda kötücül insanların, doğaya verdiği vahşet dolu zararlar ve bu zararların meydana getirdiği tahribatlar ön plana çıkmaktadır. Bu çerçevede yine romanda doğanın temsilcisi olarak kullanılan orman, başkişi ile özdeşleşmiş ve bir “varlık alanı” olarak nitelendirilmiştir.

Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur romanının konusu yüksekokulu yarıda bırakmış, askerliğini yaptıktan sonra çocukluğunun geçtiği kasabaya dönen anlatıcı karakterinin kasabada geçirdiği günler olarak özetlenebilir. Büyük bölümü karakterin iç monologları, zihninden geçenler, çevresinde olup bitenlerin anlatımına ayrılmış romanda, anlatıcı karakterin yaşamını yakından etkileyen üç kişi bulunmaktadır. Bu kişiler; Annesi, Ceren ve ormanda bir görünüp kaybolan Pars olarak gösterilebilir (Kutup, 2018, s. 104). İsmi belirsiz olan başkişi, yaşadığı kasabanın yakınında olan bu gizemli ve sisli orman ile özdeşleşme çabası içine giren, kasaba ve kent hayatından kaçmaya çalışan “yalıtıklaşmış” bir karakter izlenimi vermektedir. Bununla birlikte başkişinin isimsizliğinin yanında, ormanın da isminin veya konumunun belirtilmeyişi ile birlikte

zamansal çerçevede herhangi somut bir tarihin olmayışı, romanın masalsı yapısını güçlendiren diğer faktörlerdir.

Karakterler arası ilişkilerin anlatıdaki temel yapıtaşları olduğu romanda, anlatıcı karakter/başkişinin Ceren ile olan ilişkisinde Rapunzel benzetmesi yapılması ve bunun da karakter tarafından dile getirilmesi de romanın bir diğer masalsı boyutunu daha da derinleştirmektedir. Faruk Duman bu çerçevede modern bir masal havası verdiği romanında “Pars” üzerinden insan-doğa ve insan-hayvan ilişkilerini ontolojik bir çerçevede değerlendirmiştir. İnsanların canavar olarak nitelendirdiği “Pars”ın, aslında insanların canavarlığına maruz kaldığı vurgusu ve hüznü kayboluşu üzerinden simgelenen varlık alanında ki yok oluş, romanın kilit noktalarındandır. *Köpekler İçin Gece Müziği*’nde olduğu gibi kötücül avcı-insanların doğayı sömürüşü ve içindeki hayvan, bitki veya insan tüm canlıları, kendi iradesine hapsedişi bu romanda da gözlemlenir. Bu durum aynı zamanda hem yenilikçi hem de orijinal bir anlayış olmakla birlikte yazar tarafından da sergilenen ekoeleştirel bir tavidir. Üstelik kalabalıklar ve insanlar arasında duyulan yalnızlık, yabancılaşma, kendini doğada arama ve doğa ile bütünleşme, parçalanarak varlığı tamamlama ve acımasız insan tabiatı gibi unsurlar romanda görülen diğer tematik unsurlarda romanın yapısını perçinleyen diğer öğelerdir.

17 bölümden oluşan roman, 1974 yılında Beypazarı civarında vurulan son Anadolu Parsına adanmıştır. Kitap başlamadan önce Jorge Luis Borges’in *Çatallanan Bahçe* eserinde bulunan ve 13. Yüzyılda tutsak bir leopar ile Tanrının arasında geçmekte olan bir diyalogdan alıntı yapılmıştır. Bu noktada masalların büyüdü dünyasından faydalanan Faruk Duman’ın, diğer anlatılarında da kullandığı “Büyülü gerçekçilik” akımının dünyada ki öncülerinden olan Jorge Luis Borges’ten alıntı yaparak romana başlaması ve romanda olayların sisli, gizemli, masalsı bir çerçeveye sahip olan büyüdü bir ormanda geçmesi ilgi çekicidir. 2012 yılının Şubat ayında Can Yayınları tarafından birinci basımı yapılan romanın çalışmada kullanılan baskısı Yapı Kredi Yayınları tarafından basılmış olup 2021 yılı Eylül ayında yayımlanmıştır.

3.4.2. İsimden İçeriğe

Ve Bir Pars, Hüznle Kaybolur, insan-hayvan-doğa üçgenindeki güç dengeleri üzerinden içerik yapısı oluşturulmuş bir romandır. Doğanın bir varlık alanına dönüştürüldüğü romanda olaylar, doğayı simgeleyen bir ormanda yaşayan ve neslinin

son temsilcisi olan bir Anadolu parsının etrafında gelişmektedir. Bu açıdan romanın isminde geçmekte olan “pars” imgesel açıdan önemli bir fonksiyona sahiptir. Nitekim insan-hayvan ilişkileri doğrultusunda dışarıdan bakıldığında vahşi olarak görülen ve başkişinin kardeşi ve babası dâhil birçok insanın ölümüne sebep olan pars (hayvanlar) ve insanlar arasındaki ilişki, romanın içeriğinde rollerin değiştiği bir karmaşık yapıya dönüşür. Nitekim romanın sonunda esas vahşiliğin insanlar tarafından uygulandığı ve içinde iyimser duygular besleyen tarafın Pars (hayvanlar) olduğu görülmektedir. Bu noktada ustaca kurgulanmış ekoeleştirel bir söylemden de bahsetmek mümkündür. İnsanın kötücüllüğü ile birlikte doğa karşısındaki sömürücü ve yıkıcı tutumu, kendini insanlar uğruna feda etmesi neticesinde öldürülen pars imgesi üzerinden okuyucuya sunulmuştur. Masalsı bir anlatımın hâkim olduğu eserde, gizemli bir ormandaki masal canavarı gibi görülen pars ile onun peşinde olan insanların üstlendiği rol ve görünüm biçimleri, romanın sonunda değişerek, esas canavarın avcı insanlar (doğanın sömürücüsü) olduğunu gösterir. Nitekim pars kendisine zarar vermeye çalışmayan hiç kimseyi öldürmemiş, aksine onlar için kendini feda etmiştir. Parsın gazabına uğrayan kişiler, ona zarar vermeye çalışan ve yok etme amacı güden kişilerdir. Sonunda parsı öldürenler ise vahşilik ve kötücüllük düzeyi en üst seviyede olan avcı baba ve oğuldur. Bununla birlikte Pars’ın hüznü kayboluşu da yine onun ölümü üzerinden şekillenmiştir ve bu ölüm parsın, masum insanlar uğruna göstermiş olduğu bir kendini feda ediş eylemidir. Aynı zamanda neslinin son örneği olması ise makro düzeydeki bir yok oluşun simgesidir. Nitekim Parsın, romanda doğayı simgeleyen orman ile bütünleşmiş olması, romanın belirleyici yapıtaşlarından olan parçalanarak güçlenme ve hükmetme olguları üzerinden şekillenen ormandaki dengelerin belirleyici faktörüdür. Bu durum kendisinin doğa ile de bütünleşmiş olduğunu ve aynı zamanda doğayı simgelediğini göstermektedir. Parsın ölümü ile birlikte doğa, kendini sömüren insan karşısında yine insan varlığını sürdürebilmek için en temel değerini yok etmiştir. Çünkü doğa bir varlık alanıdır ve bu özelliğini canından can vererek sürdürmektedir. Romanda parsın hüznü kaybaldığı bölüm, anlatıcı-başkişi ile Ceren’in kurtulmaları için, avcı baba ve oğul tarafından öldürülmesi ile şekillenir. Bu durum kötü ve grotesk insanlar için eşsiz bir zaferken, kendilik değerlerinden vazgeçmemeyi başarmış kişiler içinse bir hüznüdür. Varlık alanında verilmiş bir iyiler-kötüler savaşıdır. Hem masum olan hem de kötücül olan insanlar bu savaştan zaferle ayrılırken savaşın tek kaybedeni ise pars ve

dolayısıyla da doğadır. Doğanın kaybedişi ise bir hüznün olarak ortaya çıkmaktadır. Nitekim doğanın kaybedişi en temelde insanlığın kaybedişi ile sonuçlanacaktır. Gerek pars, gerekse onun hüznü kayboluşunun ifade biçimi, imgesel açıdan içerik çerçevesinde çağrışım değerleri yüksek olan bir isim olarak romanda kullanılmıştır.

3.4.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Romanda kahraman anlatıcının bakış açısı kullanılmıştır. Romanın anlatıcısı olan isimsiz kahraman aynı zamanda başkişidir. Masalsı bir yapıya sahip olan romanda, masallardaki hâkim bakış açısı yerine kahraman anlatıcıya ait bakış açısının kullanılmış olması da romanın yapısındaki geleneksel ve modern anlatı formlarının birleşimini sağlayan faktörlerden biridir. “Anlatıcı, söz konusu kahramanın müşahâde kabiliyeti, tecrübesi ve bilgi seviyesiyle sınırlıdır. Kısacası anlatıcı kahramanlardan birisiyle aynîleşir. Böylece metnin yapısı ve üslubu üzerinde kahraman-anlatıcı’nın kültür seviyesi, mizacı, dikkati ve içinde bulunduğu sosyolojik ve psikolojik şartlar etkili olur” (Aktaş, 2003, s. 93). Romanın isimsiz kahramanının, sosyolojik ve psikolojik durumu da anlatı seyrine oldukça önemli ölçüde yön veren etkenlerdendir. Özellikle masallarda da kullanılan isimsiz başkişinin, kendisini kasaba hayatından uzaklaştırarak ormanın derinliklerine doğru iten psikolojik yapısı ve annesinin ölümünü kabullenmek istemeyişi, vaka zincirinin oluşumunda yoğun etkileyici bir durumdur. Ayrıca başkişinin, orman hakkında çok fazla tecrübe ile bilgi birikimine sahip olmayışından dolayı kurgunun seyrini zayıflatabilecek bir unsur olarak öne çıksa da, yazar bu noktada usta bir şekilde bir üst dil oluşturarak başkişinin eskiden dinlemiş olduğu anlatılar üzerinden ormana ve birtakım kişilere dair bilgiler verip kurguyu sağlamlaştırır:

“Bunu Kara Halil anlatmıştı bir keresinde: Kemal, onun deyişiyle, “sırtına binmediği binek, gözünden vurmadığı sinek” kalmamış yaman bir avcı değil miydi? İşte bu nedenle bir gün ormanda daha önce vurmadığı bir hayvan aramaya başladı. O hayvan, artık ne ise, ürkmesin diye, Avcı Kemal, atını da bir kenara bıraktı. Elde tüfek, işini bilen, sinsî bir asker gibi gece demeden, gündüz demeden, ormanda dolaşır oldu. Aklını o belirsiz hayvana takmıştı bir kere” (VBPHK, s. 67).

Başkişinin hiç görmediği Avcı Kemal, ormanın ve parsın geçmişi adına önemli bir unsurdur. Nitekim Avcı Kemal, bir zamanlar ormanın hâkimi olabilmeyi başarmış ve pars ile ormanda bir güç savaşına girip mağlup olarak ayrılmış önemli bir avcıdır. Başkişinin özendiği kahramanlardan biridir ve bir noktada onun

dolayımlayıcılarındandır. Üstelik romandaki avcı imgesinin de yansıtım kaynaklarından birisidir. Başkişinin kurgusal çerçevede onu ve ormanın birçok özelliğini görmeyişi ve ormana hâkim olmayışı, anlatıcı açısından kurgusal çerçevede pürüzler yaratacağından dolayı yazar, anlatıcıyı geçmişten kalan hikâyelerle bilgilendirir ve bu sayede kahraman anlatıcının edinmiş olduğu bu ve buna benzer çok sayıda ki bilgisel kazanımlar, romanda vakaların şekillenmesinde aktif rol oynar. Öte yandan anlatıcının dinlediği bu eski halk anlatıları, romanın folklorik boyutunu da arttırmaktadır. Bu çerçevede romanda kahraman anlatıcı bakış açısının iyi bir şekilde kullanılması, kurgusal zeminde romanı şekillendiren ve sağlamlaştıran önemli bir faktör olarak görülebilir.

3.4.4. Olay Örgüsü

Yazarın rakamlarla ayırmış olduğu 17 bölümden oluşan romanda, bu bölümlerin her biri birleşerek romanın bütünselliğini oluşturmaktadır. Romandaki ana vaka halkalarını ise iki ayrı kısım halinde değerlendirmek mümkündür. Her iki ana vaka halkasının başlangıcı da hem anlatıcı hem de başkişi olan isimsiz kahramanın, anlatının ana mekânı olan ormana iki farklı girişine dayanmaktadır. Ormana ilk giriş, romanın henüz başında gerçekleşir. Annesinin ölümü üzerine geldiği evinden çıkıp ormana giren başkahraman, ilk girişinde somut ve belirli bir amaç taşımaz. Henüz ormanla bütünleşmemiştir. Bu yolculuğun geçici bir durum olduğunu içten içe düşünür ve hem ürkek hem de çekingen tavırlar sergiler. Aklında bir süre sonra kasabaya gitme ve iş bulup çalışma fikri vardır. Bu ilk ormana giriş olayı, daha çok başkişinin bir keşif ve merak gezisi izlenimi vermektedir.

İkinci ana vaka halkasını başlangıcını oluşturan girişi ise kasabadan döndükten sonradır. Kahraman, bu noktada bir kasaba ve orman yaşamı mukayesesi yaptıktan sonra kasabaya uyum sağlayamayacağı düşüncesine içten içe hapsolür. Kasaba bu noktada kendisi için daralır ve labirentleşir. Aklında bir an evvel tekrardan ormana dönme arzusu var olur. Bu noktada ormanın “varlık alanı” kimliği daha net olarak belirginleşmekle birlikte, başkişinin psişik durumunda varoluşsal bir boşluk ortaya çıkar. Kalabalıklar arasında çekilen yalnızlığı, ormandaki yalnızlığa tercih eder ve içten içe ormanın kendisini çağırdığını düşünür. Böylelikle ormana ikinci girişinde kahraman, ne yapmak istediğini bilen, ürkekliği hafiflemiş, orman ile bütünleşmeye daha yakın bir duruş sergileyen izlenimlere sahip olur. Üstelik pars da artık yaralıdır. İlk girişinde

ailesinden kalan son kişi annesinin ölümü üzerine oluşan yalnızlık duygusu söz konusudur ve bu durum aynı zamanda onu ormana girmemesi için baskılayan bir figürün (annenin) ortadan kalkmasıyla gerçekleşir. İkinci girişinde ise kasabada gördüğü ortama kendini ait hissetmeyen bir öznenin yaşadığı adaptasyon sorunundan kaynaklanan yalnızlık olgusu söz konusudur ve bu durum da totalde varoluşsal bir boşluktur. Bu varoluşsal boşluk ya da travma, özneyi yine temel varlık alanı niteliğinde olan ormana doğru itmiştir. Bu bağlamda olayların kurgusal seyri çerçevesinde her iki ana vaka halkasının da aktif rol üstlendiği görülür.

M1: İsimsiz başkişinin cenazeden sonra henüz annesinin ölümünü atlatamadan tedirgin bir şekilde ormana girmesi;

V1: Başkişinin, pars ile karşılaşınca kaçarak kendini nehre atması ve bayılması.

V2: Gözlerini açtığı zaman Ceren’le karşılaşması ve avcı baba ile oğlu tarafından kurtarıldığını fark ederek onların evinde olduğunu anlaması,

V3: Evine döndükten sonra tekrar çıktığı vakit, ormanda pars ile karşılaşarak kasabada yıllarca konuşulan “göz”ün pars olduğunu fark etmesinden hemen sonra parstan zarar görmemesi ve parsın sisin içine doğru gitmesi,

V4: Avcıların evine yönelmesi ve evde Ceren’in, aile bireyleri tarafından şiddet içerikli davranışlara maruz kaldığını görmesi,

V5: Avcı baba ve oğlu evden çıktıktan sonra Ceren’in yanına giderek onu yakından tanıması (Rapunzel ismi henüz geçmese de başkişinin belleğinde Ceren, Rapunzel’e benzer bir imaj oluşturur),

V6: Annesinin ölümünü kabullenemeyişinden dolayı şekillenen hayali davranışlarında annesi ile girdiği diyalog sonrası iş bulabilmek için kasabaya gitmesi.

M2: Kasabaya ve kasaba toplumuna karşı kendini ait hissedemediğini fark etmesi üzerine ortaya çıkan aidiyetsizlik ve yurtsuzluk itkilerinin kahramanı tekrardan ormana yönlendirmesi sonucu başkişinin kendini ait hissettiği ormana, ilki gibi tedirgin değil, bu kez kararlı ve psikolojik yönü daha güçlü bir şekilde girmesi;

V1: Avcı baba ve oğulun parsı sırtından vurması,

V2: Ceren’in evine tekrar gizlice girmesi ve Ceren’den ilk silah sesinden sonra ikinci atışın sesi duyulursa parsın ölmüş olacağını öğrenmesi (romanın sonunda parsın öldüğü buradan anlaşılır),

V3: Bu sırada yalnızlığını giderecek ve kendini tamamlayacak yegâne unsurun Ceren olduğunu fark etmesi,

V4: Baba ve oğlu gelince kahramanın evden çıkması ve sonrasında pencereden Ceren'e şiddet uygulandığını görmesi sonucu pencereden içeriye taş fırlatarak varlığını hissettirmesi (İlk ana vaka halkasında ki gibi sessiz kalmaz, nitekim ikinci girişinde farklı bir yapıdadır),

V5: Uzaklaştıktan sonra geri geldiğinde avcılar tarafından rehin alınarak işkence görmesi,

V6: Başkişi ile Ceren'in kaçmaya çalışması (Bu esnada Ceren, başkişiye annesinin öldüğünü farketirir, başkişi ise Ceren'e, birtakım değişiklikler yaparak Rapunzel masalını anlatır),

V7: Ceren'in abisi ile babasına yakalanmaları sonrasında avcılar tarafından vurulacakları sırada araya parsın girmesi ve bundan faydalanarak kaçtıkları sırada Ceren'in bahsettiği ikinci atış sesinin duyulması.

İki ana vaka halkası şeklinde ayrılan olay örgüsünün ilk kısmında, kahraman oldukça pasif ve güçsüz bir görünümündedir. Olayların büyüğü çözümden uzaktır ve ormandaki sis gibi belirsizlikler olay örgüsüne hâkim olmaktadır. Bu bölümde insanlar tarafından canavar olarak betimlenen bir “göz”ün varlığı söz konusudur. Şaman kültürüne ait unsurların ön plana çıkışı, parsı halk arasında kötücül bir canavar kimliğine oturtmuştur. Orman ise oldukça tekinsiz bir yapıdadır. Sis perdesi ile örtülüdür ve bütün korkunçlukların içinde güzel bir kız barındıran gizemli bir masal dünyasıdır. İkinci kısım ise belirsizliklerin ortadan kalktığı bir yapıdadır. Esas canavarın avcılar olduğu anlaşılır. İnsanlar tarafından canavarlaştırılan pars, âşıklar için kendini feda etmekten çekinmez. Ormanın varoluşsal bir yaşam alanı olduğu bu bölümde belirginleşir. Rapunzel, masalı ile benzerlikler daha belirgin hale gelmiştir. Başkişi ise bu kısımda artık çekingen ve ürkek değil, babasının tüfeği ve çizmeleri ile bir süvari görünümündedir. Ormanın içinde varlık bulan esas canavarlar, grotesk yapıya sahip avcı baba ve oğludur. Bu çerçevede romanın öne çıkan izlekleri olan varoluşsal yalnızlık, doğa, kötücül insan vahşeti, yok oluş, aşk ve şiddet gibi tematik unsurlar her iki ana vaka halkası çerçevesinde ustaca yansıtılır.

3.4.5. Zaman

Romanın itibari âleminde neslinin son örneği olan bir Anadolu parsının ölüm yolculuğunun etrafında vakaların geliştiğinden bahsetmek mümkündür. Kitabın henüz başında ise ilk bölümün öncesinde roman hakkında; “1974’te vurulan son Anadolu Pars’ına Adanmıştır” (VBPHK, s: 5) şeklindeki ithaf yazısı söz konusudur. Romanın yapısal çerçevesi her ne kadar 1974 yılı ve hemen öncesi ile uyum içinde olsa da, kurgusal düzlemde anlatı içeriğinde somut bir zamana rastlanmaz. Zaman ile alakalı olan en önemli ipucu mevsimsel çerçevededir ve bu da ilk bölümde belirtilen yaz sonu belirtimidir. Bu açıdan başkişinin isimsizliği ve mekânsal açıdan bir netliğin olmayışı gibi bir zamansızlık da söz konusudur. Bu durum ise temelde romanın masalsı özelliklerini güçlendiren bir unsur olarak düşünmek mümkündür.

Masal kişileri belirsiz olabileceği gibi kahramanları gerçeklikten uzak, karakteristik özelliklere sahip olabilir. Bununla beraber kısa ve yoğun anlatımlı olan masalarda belli bir zaman ve mekân kavramı da yoktur (Oruç ve Çağır, 2020, s. 708). *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur* romanında, mekânsal, zamansal ve kişisel çerçevelerde belirsizliklerin hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Bu yapısal unsurların belirli bir somutluktan uzak oluşu, anlatıyı muğlaklaştırmakta ve esere masalsı roman özelliği katmaktadır. Yazarın roman başlamadan önce 1974 yılını belirtmesine rağmen kurgusal seyir içinde herhangi bir somut tarih işareti vermemesi ise zamansal çerçevede ikircikli bir malzeme sunarak postmodern roman çerçevesinde yenilikçi bir anlayışı gösterir. Bu bağlamda yazar, zamansal açıdan hem roman hem de masal tekniklerinden farklı bir tarzda aynı anda faydalanmıştır. Roman için belirtildiği düşünülebilecek olan zamana dair somut ifadelerin kurgunun dışında tutulmasıyla yenilikçi ve marjinal bir zaman anlayışı ortaya konulmuştur denilebilir.

3.4.6. Mekân

3.4.6.1. Çevresel Mekân

Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur romanında konum olarak net ve somut bir mekân görülmemektedir. Romanın ana mekânı olarak düşünülebilecek ormanın da, ormanın yakındaki kasabanın da, konumu ve ismi belirtilmez. Romanın adandığı parsın Beypazarı’nda vurulmuş olması ve bunun yazar tarafından roman başlamadan önce

belirtilmesinden mütevellit Beypazarı, çevresel mekân olarak düşünülse de kurgu içerisinde “zaman”da olduğu gibi, net bir unsur olarak görülmez. Bu noktada da masalsi özellikler boyutunun derinleştirildiği düşünülebilir. Başkahraman, zaman ve mekân belirsizdir.

Çevresel mekânların, kişi-yer özdeşikliğinin henüz tam olarak sağlanamadığı ve olay merkezli anlatılarda üzerinden geçilen bir yer (Korkmaz, 2015a, s. 82) gibi özellikleri düşünüldüğünde romanda geçen mekânların çevresel olmadığı belirtilebilir. *Ve Bir Pars, Hüzinle Kaybolur* romanında, kullanılan mekânların sayıları oldukça kısıtlı olmakla beraber işlevlerinin de daha çok algısal olduğu ve kişi-yer özdeşikliğinin de sağlandığından bahsedilebilir. Bu çerçevede mekânlar, roman içerisinde “açık ve geniş” ile “kapalı ve dar ya da labirentleşen” özellikleriyle görülmektedir.

3.4.6.2. Algısal Mekânlar

3.4.6.2.1. Kapalı Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Romanda ki mekânlar içerisinde üç tane mekânın kapalı, dar ve labirentleşen yapıda olduğu söylenebilir. Başkişinin yaşadığı ev, Ceren ile avcı ailesinin yaşamış olduğu ev ve son olarak ormanın yakındaki kasaba, isimsiz başkahramanın içsel dünyasında kapalı dar ve labirentleşen mekânlar olarak ön plana çıkmaktadırlar.

Kapalı, dar ve labirentleşen mekânlar içerisinde romanda varlığı ilk hissedilen yer, başkişinin yaşamakta olduğu evdir. Bu ev aynı zamanda isimsiz başkişinin, ölmüş olan annesiyle konuşması, dolayısıyla halüsinasyon gördüğü yerdir. Başkişi bu ev dışında zihinsel düzlemde normalin dışına çıkmaz. Böylelikle ev, başkişinin zihin dünyasını anormale çeviren tek alan olur. Dolayısıyla ev, onu zihinsel olarak anormalliğe iter. Evde kendisi ile birlikte annesinin de hala yaşadığına inanmakta ve buna göre hareket etmektedir. Bu bağlamda ev, annesinin ölümü ile birlikte, kimsesizleşmiş, yitikleşmiş, yalnızlaşmış ve yalıtıklaşmış olan kahramanın içsel çöküntüsünün ve zihinsel yapısının bozukluğa uğrayışının dışa vurulduğu bir sahneye dönüşerek, labirentleşmekte ve kendisi gibi kahramanın ruhunu da daraltmaktadır:

“Bulunduğum tepeden görünüyordu ev. Uzakta iri, turuncu bir ceviz gibi duruyordu. Hele cenazeden sonra... Rüzgâr estikçe, öyleydi ki, bu turuncu ceviz çatlayıp açılacaktı sanki. Hava ansızın serinlemişti. Herhalde sis çöküyordu. Gözlerimi kısarak baktım eve. Sis yavaş yavaş iniyordu. İlk

annemin ocağı yaktığını düşündüm. Öyleyse, ki olabilir. Annem derin öğle uykusundan uyanıp ocağı yakmış” (VBPHK, s. 9).

Söz konusu cenaze, annesinin cenazesi olmasına rağmen kahraman için annesi aynı zamanda evde bir takım eylemler sergileye devam etmektedir. Bu durum kahramanın ruhsal yapısında çift yönlü bir gerçek algılayış, dolayısıyla da anormallik göstermektedir. Üstelik evin içerisinde kişinin annesi ile diyalogları da gelişmektedir. Bu neticede kahramanın bozuk düşünce ve zihin yapısı, bu mekân üzerinden okuyucuya yansıtılmaktadır. Öte yandan başkahraman cenazeden sonra, evi çatlayıp ikiye ayrılmak üzere olan turuncu bir ceviz gibi algılamaktadır. Bu durum onun eve yaklaşımında bir daralma ve ruhsal sıkışıklık olduğunun göstergesidir. Bununla birlikte yine öznenin ev içerisindeyken de sürekli ormana gitmek istemesi, bu durumun bir yansıması olarak düşünülebilir. Özellikle cenazeden sonra evin kasveti artmış, kapalılık özelliği belirginleşmiştir. Mevcut ve somut gerçeklik itibarıyla mezarda olması gereken annesini başkışının bu evde algılıyor oluşu, bu tek gözlü evden ibaret olan mekânın aynı zamanda bir mezar, içinden çıkılmaz karanlık bir kuyu, ruhu ve bedeni içine hapseden bir yapıyı imgelediğinin de öznel ifade biçimidir.

Kapalı, dar ve labirent özellikler taşıyan bir diğer mekân ise Ceren ve kötücül avcı ailesinin yaşamakta olduğu evdir. Ceren’in ailesi tarafından şiddet gördüğü, başkışının romanın ilerleyen seyrinde rehin alındığı bu ev, kahramanın yaşadığı evin karşı tepesindedir ve tamamıyla kapalı-labirent özelliklerle betimlenmiştir. Ayrıca Ceren ile Rapunzel’in benzerliğini arttıran bir biçimde de kullanılmıştır:

“Usluca bir pencereye sinerek içeriye baktım. Karanlıktı. Bir yanda akşamüzeri söndürülmüş ocağın közü görünüyordu. Kasvetli, durgun, uğursuz bir ev içiydi. İnsan burada nasıl yaşar, ne düşünür, diye geçirdim aklımdan” (VBPHK, s. 30).

Evin iç manzarası, başkahraman için bunaltıcı, uğursuz ve kasvetlidir. Bir insan için yaşanılabilirliğin uzağındadır. En önemlisi ise Rapunzel’e benzettiği Ceren’in, Rapunzel gibi tutsak edildiği ormanın yüksek tepesinde ki kuledir. Prens geldiği zaman Rapunzel’in onu gizlice içeriye alması gibi Ceren’de, başkışı geldiğinde onu gizlice içeri almaktadır. Öte yandan Ceren, başkışının düşününde dış dünya ile hiç karşılaşmamış ve devletin de habersiz oluşu bir kızdır. Bu bağlamda kendisi bu evde alıkonulmakta ve rehin tutulmaktadır. Metinlerarasılık bağlamında yararlanılan bir kilit nokta olan bu mekân, Rapunzel ve prens için olduğu gibi Ceren ve başkışı içinde dar kapalı ve labirent mekândır. Başkışının evinden daha kısıtlayıcı ve daha kasvetli bir

yapısı vardır. Bu çerçevede Rapunzel masalı ile ortak kullanılan önemli bir unsur, mekânsal bağlamda bu ev üzerinden ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle romanda kapalılığın en belirgin biçimde arttığı mekân olarak düşünülebilir. Yalıtık ve yalnızlaştırıcı hâli ile birlikte hapseden yapısı ve özgürlüğü kısıtlayan kimliği bu evi varoluşsal problemlerin de yaşandığı bireyin ruhunu daraltan bir mekâna dönüştürür.

Romanda başkişinin karakteristik ve ruhsal yapısı çerçevesinde dar kapalı ve labirent özelliği taşıyan diğer bir mekân ise ormanın yakınında bulunan kasabadır. Bu kasaba başkişinin aidiyetsizlik boşluğu ve yurtsuzluk itkisi ile karşılaştığı bir alandır. Nitekim iş bulmak için geldiği bu isimless kasabada iken, bu kasabaya da, bu kasabanın insanlarına da yabancı olduğunu fark eder ve kendini buraya ait olarak görmez. Bu noktadan itibaren başkişi, ormana tekrar geri dönmek ve orman ile bütünleşmek gayesi taşır. Dolayısıyla “kasaba” varoluşsal bir krizin yaşandığı yer konumuna evrilir. “Kendini bilme ve anlamlandırma arayışında olan insanın, bir parçası olduğu dünya içindeki yerini belirleme ve varlığını anlamlı kılma isteği, varoluşunun çıkış noktası olarak kabul edilebilir. Başka bir deyişle, kişinin potansiyelini gerçekleştirme ve yaşadığı dünyayla bir bütün olma isteği kendini var etme çabasının en önemli nedenidir” (Akkaya, 2015, s. 9). Kendi varlığını orman ile bütünleştirmek isteyen başkişinin yaşamış olduğu varoluşsal psikoz, kendisine aidiyetsizliğini ve yurtsuzluğunu ormanda giderebileceğini düşündürür. Bu noktada ise kasabanın, romanda mekânın poetiği çerçevesinde daraldığı ve labirentleştiği düşünülebilir:

“Dönüp yorgun çocuklara, bezgin kahveciye baktım. Sabahki yağmuru anımsadım birden. Ormanın yaydığı kokuyu. Yeniden suyu geçmek, ormana girmek için can atıyordum...”

Kalkıp çay cağından çıktım, bir zaman kararsız, sokağın sonuna doğru yürüdüm. Sonra insanlardan da, evlerden de, arabalardan da müthiş sıkıldığımı anladım” (VBPHK, s. 41, 42).

Kasabanın hızlı akan yaşamı, içindeki insanların gündelik yaşam telaşlarına karşı ormanda ki doğal yaşamın sakinliği, gizemli yapısı başkişinin içsel dünyasında baskın gelmiştir. Kahraman, kasabaya da topluma da kendini ait hissetmediğinden dolayı yurtsuzluk itkisini bütünleşmek istediği orman ile ortadan kaldırmak arzusundadır. Kasaba, kalabalıklar arasında yalnızlık, yabancılaşma, modern yaşama karşı duyulan uyumsuzluk içgüdüğü gibi izleklerin imgesel yansıttımının ana mekânına dönüşmüştür. Buna paralel olarak, karşı tarafta bulunan orman ise bu problemlerin sağaltım unsuru ve bir sığınma alanı olarak varlık alanı olma özelliğini daha da belirginleştirmektedir.

Ötekinin karşısında konumlanarak ontolojik çerçevede tamamlanan benlik, mekânsal çerçevede kasaba ve orman üzerinden görülebilir. Dar ve kapalı mekân olan kasaba, ötekisi olduğu ormanı, başkişinin zihin dünyasında açık ve geniş hâle getirir. Gizemli ve ürkütücü yapıya sahip olan orman ise, ötekinin alanı olan kasabanın karşısında bir an evvel gidilmek istenen yer ve bütünleşik olunma arzusu duyulan bir sığınağa dönüşmüştür. Bu çerçevede başkişi için kasaba, bir an evvel içinden çıkılması gereken bir mutsuz mekândır. Hapsedici ve bunaltıcıdır. Başkişi, kendini oraya ait hissetmediğinden o kaotik alanın yabancısıdır.

3.4.6.2.2 Açık ve Geniş Mekânlar

Faruk Duman eserlerinde orman, sıklıkla kullanılan bir mekân olarak görülmektedir. *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur* romanında da ana mekân olarak orman kullanılmıştır. *Köpekler İçin Gece Müziği*'nde içindeki insanların kaçmak ve kurtulmak istediği ürpertici ve grotesk karakterli orman, *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur*'da işlevsel bir rol değiştirmiş ve özellikle başkişinin sürekli girmek/bulunmak istediği bir varlık alanı olarak kurgulanmıştır. Üstelik bu kez korkutucu bir görünümünden ziyade insanları içine çeken, gizemli bir yapıdadır. Doğanın güzelliklerini içinde barındıran bir varlık alanıdır. Kaçıp kurtulma arzusu duyan insanlar yerine, kendisi ile bütünleşme gayesi güden insanların barındığı bir koruyucu güçtür. Kişiler düzeyinde isimsiz başkişi için bu orman, açık ve geniş bir mekândır. Bu açık ve geniş hal, öncelikle kahraman anlatıcının orman tarafındaki kendi evinden, Ceren'in evine doğru gittiği sırada geçmekte olduğu "koru" üzerinden okura hissettirilir:

"Dönüp aşağıya, yeni yapılan eve doğru yürüdüm. Hafif bir eğim vardı. Sık meyve ağaçları, boy atmış otlar, bodur çalılar arasından iniliyordu. Şeftali kokusu aldım; ağacın, şeftalinin ısıltılı yaprakları alnıma değiyor, beni adeta Cennet'e buyur ediyordu. Orada bunu açıkça görüyordum; ağaçların arkasında sanırsın ev değil, bir ışık topu duruyordu. Beni kendine çeken, bana olağanüstü hikâyeler fısıldayan bir ışık. Böylece kendimi her adımda daha mutlu hissetmiyorum muydum? Bahçede, bambaşka bir dünyaya açılan kapının önünde... Daha ne olsundu" (VBPHK, s. 21).

Bu kuru başkişi için, dış dünya ile ormana açılan bir ana koridor görevi üstlenmektedir. Dışsal gerçeklikteki mutsuzluğun, düşsel âlemdaki mutluluğa açılan kapısıdır. Cennet benzetmesi yapan özne, zihinsel dünyasında bu koridorun sonunda kendi cenneti olan orman ile buluşacak ve varlığını tamamlayacağı iki unsur olan Ceren ve orman ile

bütünleşecektir. Orman, adeta başka bir âlem ve başkişi için kendilik bilinci çerçevesinde buradalık boyutunun oluşturulacağı açık ve geniş bir mekândır.

Ormana, romandaki son Anadolu Pars'ı hâkimdir. Pars, orman ile bütünleşmeyi “parçalanarak” sağlayabilmiş bir figürdür. “Göz” olarak nitelendirilen parsın varlığından dolayı halk tarafından uğursuz olarak düşünülen orman, pars ile birlikte birçok insanın ölümüne sebebiyet vermiştir. Fakat romanın ilerleyen evrelerinde zarar görenlerin, ormana ve parsa zarar vermek isteyenler olduğu görülecektir. Bu çerçevede insanların ürkütücü ve canavar olarak nitelemiş olduğu orman ile pars, aslında insanların canavar olduğunu gösteren bir ters yansıtıcı aynadır. Üstelik orman ile bütünleşmiş olan parsın, kurgu nihayetinde başkişi ve Ceren için kendini feda etmesi, kendilerinin masumiyetini de simgelemektedir. Dolayısıyla eserde ormana hem bağışlayıcı hem de cezalandırıcı nitelikler atfedildiğini belirtmek mümkündür. Kişiler düzleminde ülküdeğer düzeyi içerisinde kendine yer bulan iki karakter Ceren ile başkişi, ormanın/doğanın bir lütfu olarak kurtulmayı başarabilmiştir. Bu çerçevede orman, soyuttan somuta doğru olumlu bir paradigma oluşturmaktadır. Romanın ana mekânı olmasının yanı sıra bağışlayıcı ve cezalandırıcı özellikleri, ormanı üst düzey bir güç hâline getirmektedir.

3.4.7. Şahıs Kadrosu

Yapısal açıdan anlatı metinlerine bakış çerçevesinde Vladimir Propp, *Masalların Yapısı* (1928) eserinde masalların çok renkli çeşitli görünüşleri ile bu görünümün altındaki tekbiçimlilik arasındaki ilişkide yedi kişiden bahseder. Bu yedi kişi; “kahraman”, “olumsuz kahraman”, “saldırgan”, “bağışçı”, “yardımcı”, “prenses” ve “gönderen”den oluşmaktadır (Gökalp, 1997, s. 126). *Ve Bir Pars, Hüznle Kaybolur* romanındaki şahıs kadrosu da Propp’un tekbiçimlilik görüşünden hareketle, romanın masalsı özelliklerini güçlendiren bir niteliktedir. Nitekim Propp’un ortaya atmış olduğu bu yedi kişilik kalıp, *Ve Bir Pars, Hüznle Kaybolur* romanına uyarlandığında “gönderen” haricinde ki bütün rollerin belirli kahramanlar tarafından üstlendiği görülebilir. Bu bağlamda romanın şahıs kadrosunun, masalsı anlatım boyutuna yaklaşan rolleri: “isimsiz başkişi; kahraman”, “Ceren’in babası: olumsuz kahraman”, “Ceren’in abisi; saldırgan”, “pars; saldırgan ve bağışçı”, “Ceren; prenses” biçiminde bir değerlendirme ile dağıtılabilir. Bu durum eserin, masalsı roman özelliğini kanıtlayan ve

güçlendiren bir faktör olmakla birlikte, kurgusal biçimin alt zemininde yatan temel unsurları da açığa çıkarmaktadır. Masallarda olduğu gibi gizemli ve sisli bir ormanda vücut bulan vakalar zinciri, yine masalların yapısına uygun olan kahramanların etrafında gelişmektedir.

Romanın yapı unsurları çerçevesinde ise kişiler dünyası için; başkişi olarak; isimsiz anlatıcı, norm karakterler olarak; Ceren, kart karakter olarak; anlatıcının ölmüş olan annesi, kötücül avcılar olan Ceren'in babası Hasan efendi ve Ceren'in abisi, fon karakterler için de; Resim, Avcı Kemal, Kara Halil ve kasabada ki usta gösterilebilir.

3.4.7.1. Başkarakter

Romanın başkarakteri, romanda ismi hiç geçmeyen anlatıcıdır. Annesinin ölümü üzerine yüksekokulda ki öğrenimini yarıda bırakarak ormanın yakınındaki evine geri gelmiştir. Parsa en yakın olan insan olmakla birlikte onunla savaş halinde olmayan nadir kişilerdendir. Romanda vakalar, onun ormana girişi ile başlar ve parsın kendini feda etmesi sayesinde Ceren ile birlikte kaçmalarıyla son bulur. Annesinin ölümünü bir türlü kabullenemeyen ve bu çerçevede annesi ile diyalogunu sürdürerek bir çeşit şizofreni probleminin içerisinde olan bir karakter olsa da oldukça iyicil bir kişiliktir ve ülküdeğerlerin kişiler düzleminde ki temsilcilerindendir. Üstelik Babası ve kardeşinin parsa karşı kötücül ve düşmanca duygular beslemiş ve bu nedenle ölmüş olmalarına rağmen kendisi parsa hiçbir zaman kötücül duygularla yaklaşmaz. İyilik dolu kişiliği sayesinde orman ve pars tarafından bağışlanmış ve roman sonunda masal kahramanlarının, mücadele ettiği kötücül ailenin iyimser kızıyla ödüllendirildiği gibi Ceren'le ödüllendirilmiştir.

Başkarakter, Kişilik özellikleri çerçevesinde egzistansiyalist temelli bir varoluş probleminin içerisinde. Doğup büyüdüğü kasabaya ve kasaba toplumuna karşı zorlu bir aidiyetsizlik duygusu hissetmektedir. Bu durum bir yurtsuzluk itkisini açığa çıkararak onu ormana daha da yakınlaştırır. Kendini kasabaya değil, ormana ait olarak düşünmek istemektedir ve bu istenç, onu dış dünyaya karşı yalıtıklaştırmıştır. Bu nedenle var olduğu çevreye ontolojik bağlamda kaotik bir “fırlatılmışlık” duygusu besler. Bu nedenle yaşadığı dünya ona içsel bir acı çektirir:

“Evet, işte sırtımın ağrısını hissedince ben bu babayı hatırladım; Cennet'te ağrı yoktur, derdi, Cehennem'de bedenimiz değil, ruhumuz acı çeker.

Ancak, elbette bu Cehennem ağrısı, dünyanın verdiği acıdan daha fazla değildir” (VBPHK, s. 13).

Kişinin dünyayı, cehennemden daha azaplı algılama tutumu, varoluşsal bir problemdir. Bu noktada acısı ve ıstırabı bol bir dünyaya veya evrene fırlatıldığını düşünen bireyin, dış dünyayı algılayışındaki olumsuz ve düşmanca tavrının farklı bir yansıması görünür kılınmıştır. Bu durum kendisini, etrafına karşı yabancılaşma, yalnızlaşma, ayırıksanma ve ötekileşme gibi varoluşçu sorunların doğuracağı boşluklara iter. Kahramanın etrafındakiler ve yaşadığı yer ile arasındaki ilişki de bu yapıya paralel bir görünüm sergilemektedir. Nitekim kendisinin kasaba insanlarına göre daha yüksek bir eğitim durumu vardır. Orman içerisinde daha hayalperest görünüme sahip olsa da, aslında olaylara kasaba insanından daha gerçekçi ve daha insancıl yaklaşır. Halkın benimsemiş olduğu mitik inançların birçoğunu benimsemez. Bunların başında da ormana karşı takındığı tavır gelmektedir. Etrafındaki insanlar ormanı uğursuz olarak niteler, parsın gizemli bir canavar olduğuna inanırlar ve orman için çeşitli olumsuz efsaneler üretirler. İsimsiz başkahraman ise bu inançların hatta hurafelerin tamamına zıttır. Ormanın uğursuzluğuna da, parsın canavarlığına da inanmaz. Üstelik bu unsurların her ikisi de onun için birer ülküdeğerdir:

“ormanda bir şey gördüm” dedim.

Korkuyla baktı bana

“Orman uğursuz, sanki bilmiyorsun.”

“Uğursuz falan değil, bir kaplan vardı ya da bir pars. Çok sis vardı, iyice göremedim ama” (VBPHK, s. 19).

Ormana ve parsın varlığına etrafındakiler gibi mitik unsurlarla benimsenmiş olan katı hurafelerle değil, akılcı ve insancıl bir çerçevede yaklaşmaktadır. Kardeşi Resim ve babasının orman tarafından yutulduğunu, pars tarafından parçalanarak öldüklerini bilmesine rağmen, ormana da, parsa da kötülük veya kin beslemez. Çünkü “*Resim’in zalimliğinin*” (VBPHK, s. 10) ve babasının haksızlığının farkındadır. Kötülük duygularından arınmayı başarabilmiş modern insanın adeta doğadaki bir yansımasıdır. Sahip olduğu bu karakteristik yapı etrafında romanın olayları gelişim gösterir. Olay örgüsü bölümünde de belirtildiği üzere romandaki vakaların ana omurgası bu kahramanın ormana iki defa girişi üzerinde şekillenmiştir. İlk girişinde çaresiz ve acizdir. Bu nedenle tedirgin ve ürkek bir görünümü vardır. Bu girişinden mutsuz olarak çıkar. İkinci girişi ise ne yapmak istediğini bilen, cesur, girişken ve karardır. Kasabaya

ve kente ait olmadığını fark etmiştir. Rapunzel masalındaki prens görünümüne benzer bir hâl almıştır. Ormanda bir süvari gibi dolaşmakta ve bunu içindeki iyilik duygularını kaybetmeden gerçekleştirmektedir. Bu girişi ise Ceren'e ulaşmayı başarmasıyla mutlu bir şekilde tamamlanır. Hüzünlü olan tek unsur, parsın kayboluşu/yok oluşu üzerinedir. Pars, kötülüklerin içinden gelen ve kendini kötülüklerden korumayı başarabilen bu iyi kişilik için kendini o kötülöklere kurban eder.

3.4.7.2. Norm Karakterler

Romanın norm karakteri olarak Ceren'i göstermek mümkündür. Ceren, prensin işlevine sahip olan anlatıcı kahramanın başkişi olduğu bu masalsı romanda ki Rapunzel'dir. Hem fiziki özellikleri, hem ruhsal yapısı, hem de yaşadığı hayat çerçevesinde Rapunzel ile önemli ölçüde benzerlikler taşır. Rapunzel gibi; saçları sarıdır, ormanda ki labirentleşmiş bir mekânda hapsedilmiştir ve dış dünya ile herhangi bir iletişimi yoktur. Norm karakter olmasını sağlayan temel işlevi ise başkişinin, anlatıdaki tamamlayıcısı olmasıdır. "Başkişinin başarı veya başarısızlığı, onu bir bakıma geleceğe hazırlayan norm karakterinin/karakterlerinin başarısına ve/ya başarısızlığına bağlıdır. Norm karakter, zorluklar karşısında tükendiğinde başkişinin gücü, korktuğunda cesareti, sustuğunda ise konuşan dili/vicdanı olur" (Korkmaz, 2018, s. 18). Ceren'in başkişiye karşı üstlenmiş olduğu görevlerde, doğrudan norm karakter özellikleri ile bağlantılıdır. İsimsiz başkişinin romandaki en büyük nesnel arzusu olan Ceren'i kurtarma isteğindeki başarısı, Ceren'in de başarılı davranışları sayesinde gerçekleşmiştir. Başkişi, her zora düştüğünde gözlerini Ceren'in yanında açar ve onun varlığından güç alır. Avcılara karşı olan korkak tavrı, Ceren'in işkence görmesi sonucu cesur bir hâl alır ve başkişi özelinde bir dönüşüm gerçekleşir. Başkişi orman ile bütünleşme arzusu duyarken diğer taraftan yalnızlığını giderecek en önemli unsurun Ceren olduğu fark eder ve eksikliğini Ceren'le gidermeye çalışır. Türünün son örneği olan parsın, neslini devam ettirip kendini tamamlama gayesi doğrultusunda hiçbir zaman bulamayacağı eşini araması gibi kendi eşini arayan başkişi, varlığını Ceren ile tamamlamayı başarır. Üstelik Ceren onun eksik yönlerinin de en başat yansıtıcısı konumundadır:

"Boş gözlerle pencereye baktı. Sonra bana döndü, saçlarımı okşadı, gözlerinden yaşlar fışkırmıştı.

"senin annen," diye fısıldadı, "öleli altı ay oluyor."

Deyince ona baktım; divandan indi, iğne ipliğini sürekli cebinde taşıdığı ağır yün hırkasının önünü ilikledi gülümsedi.

“Cerenim,” dedi. Üzülme, bizim oğlan seni böyle de sever dememiş miydin ben sana? Bak şimdi seni o zalimlerden nasıl kurtaracak göreceksin.”

Bunları söyledikten sonra kapıyı açtı, içeriye dolan ışıkla iyice belirsizleşti. Böylece çıkıp gitti” (VBPHK, s. 73).

Başkişinin ruhsal anlamdaki en somut kusuru olan şizofrence bir tutum ile annesinin ölmediğine inanışı, Ceren’in fark ettirmesiyle son bulur. Ceren bu noktada norm karakter özelliklerinden olan başkişi için bir ayna görevi üstlenmektedir. Üstelik başkişinin eksik ve kusurlu yönlerini açığa çıkarmakla kalmayıp aynı zamanda o nakışlıkları gidermektedir. Nitekim başkişi Ceren’in fark ettirmesinden sonra annesinin ölmüş olduğunun farkına varır ve annesini hayali, bir ışık gibi kaybolur. Annesini belirttiği gibi zalimlerden Ceren’i kurtarma olgusu da, Ceren’in başarısının yardımı ile birlikte başkişinin bir başarısı olur.

Ceren, henüz 16 yaşında bir kızdır. Avcı ve kötücül babası ile abisinden sürekli işkence ve şiddet görmekte olan birisidir ve dış dünyaya tamamen kapalıdır. Romanda somut anlamda var olan ve yaşayan tek kadın karakterdir. Yaşamları devam eden diğer erkek karakterler pars gibi Ceren’inde etrafında da bir döngü oluşturur. Yaşayan tek kadın karakter olduğu ve babası ile abisinden gördüğü şiddete karşı kendisini yıllarca koruyan birinin olmayışı, annesiz olduğunu gösterir ve başkişi gibi onda da kaybolan anne imgesini belirtir. Annesiz oluşu ayrıca bir kurtarıcıdan yoksun olarak büyüdüğünü de imgeler. Bu çerçevede kurtarıcısı da isimsiz başkişi olur. Pars, onların aşkı uğruna kendini feda eder. Bu aşktaki bütünselliği başkişinin ardından sağlayan ikinci önemli unsurdur. Başkişinin, kimsesizliğinin ve yalnızlığının gidericisi olarak onu acı çektiği bu dünyaya bağlayıp acılarından arındıracak olan tek varlıktır.

3.4.7.3. Kart Karakterler

Kart karakterler, romanın başından sonuna dek değişim içermeyen ve değişim sürecinden geçmeyen tek bir özelliğin kişiler dünyası düzlemi üzerinden yansıtımıdır. Anlatıdaki işlevleri ve üstlenmiş oldukları misyon, kurgusal seyrin her anında statiktir. Bu paradigmaya göre *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur*’un kart karakterlerini, ismi belirsiz başkişinin kendisi gibi ismi belirsiz olan ölmüş annesi, romanda karşıt değerler düzleminde yer alan kötücül avcılar Ceren’in babası Hasan Efendi ve Ceren’in ismi

belirsiz abisi ile romanda başkişinin dinlediği hikâyelerde anlatılan Avcı Kemal olarak göstermek mümkündür. Dört karakterin de romanda belli bir özelliği temsil ettiği ve romandaki işlevlerinin, anlatı boyunca değişime uğramadığı gözlemlenebilir.

Başkişinin annesi, romanda soyut bir karakterdir. Romandaki vakaların başlangıcından altı ay önce ölmüştür. Fakat ölmüş olduğu, romanın sonuna kadar anlaşılmaz. Bu durumun sebebi ise başkişinin bu ölümü kabullenmeyişiinden kaynaklanır. Nitekim Ceren'in, başkişiye roman sonuna doğru bu ölümü hatırlatmasına kadar isimsiz genç, annesi ile sürekli olarak diyalog halindedir. Yitik anne durumunu kabullenmeyişiin ardında yatan başat unsur ise yalnızlık psikozu olarak düşünülebilir. Yalnız kaldığını kabullenmek istemeyen birey, şizofreniye yakın bir tutumla hayali bir anne imgesine sarılır. Bu durum Ceren ile kavuşmasına kadar, yani bir anlamda maddi yalnızlığı son bulana kadar devam eder. Ceren ile kavuşmasının ardından başkişinin zihninde anne, ışığa karışarak kaybolur. Bu bağlamda anne, başkişinin yalnızlığını geçici de olsa gideren soyut bir obje olarak algılanabilir. Karakteristik yapısına bakıldığında ise, eşini ve bir çocuğunu ormanda kaybetmiş olan ve hayatta kalan son yakını olan başkişiyi kaybetmekten korkan bir görünümündedir. Eski şaman inançlarını taşır ve buna dayalı olarak da ormanın uğursuz olduğuna inanır. Parsın varlığını inkâr ederek eşi ve diğer oğlu Resim'i ormanın uğursuzluğunun öldürdüğü düşüncesindedir. Diyaloglarında başkişiyi ormana çok sokulmaması için uyarırken görülür ve onu daha çok kasabaya yönlendirir. Bu noktada başkişinin de gizli bir iç sesi olmaktadır. Nitekim annesi ile yaptığı diyalogun hayali olduğu düşünüldüğünde bu konuşmaların başkişinin zihinsel dünyasında bir iç hesaplaşmaya dönüştüğü gözlemlenebilir. Bu bağlamda başkişi için “yitik anne” imgesi, yalnızlığı ortadan kaldıran bir unsur olmasının yanında, kararsızlığın ve arada kalmışlığın soyut bir figür üzerinden dışavurumunu yansıtan bir hâl almaktadır.

Romanda Ceren'in ailesini oluşturan avcılar Hasan Bey ve oğlunun da görünümleri kart karakter fonksiyonundadır. Faruk Duman eserlerinde ki “avcı” imgesini yansıtan bu iki karakterden baba Hasan Efendi olumsuz, oğlu ise saldırgan kahramandır. Herhangi bir insancıl kaygı taşımayan bu kişiler, insanın doğayı sömürüşünün ve hükmetme çabası bağlamında kendi çıkarları uğruna gösterebileceği vahşetin, romandaki esas uygulayıcılarıdır. Ormandaki en büyük amaçları parsi öldürmektir. Bununla birlikte Ceren'i eve hapsederek şiddet ile büyötmektedirler.

Başkişiyi de rehin alarak işkence etmişlerdir. Başkişinin mücadelesi, başlarda pars ile düşünülebilecekken, roman sonuna doğru bu iki karakterin karşısında şekillenir. Pars ise bu mücadelede başkişinin yardımcısı konumuna geçer. Modern insanın ilkelliğini yansıtmakta olan her iki karakter de karşıdeğer olarak gösterilebilir. Doğanın iyimserliğini ve güzelliğini bozarak sömürmeye çalışan kötücül insanların yansıtımında avcı-orman ilişkisini sıklıkla kullanan Faruk Duman, bu romanın sonunda parsı bu iki avcıya öldürterek, ekolojik bir yok oluşa vurgu yapmıştır. Üstelik parsın ölümü, âşıkların kavuşması için kendini feda etmesi çerçevesinde şekillenmiştir. Bir tarafta pars ve başkişinin, diğer tarafta ise avcı baba ve oğulun olduğu mücadelede; başkişi Ceren'i kazanırken avcılar da parsın ölüsüne sahip olmayı başarır. Bu noktada çatışmanın ana eksenindeki dört unsurdan dördü insan ve biri hayvan olarak görülür. Sonunda insan olanların dördü de bir şekilde istediğini alırken, parsın hayatı son bulur. Bu bağlamda insanların mücadelesinin, doğanın varlıklarını yok edişinin yansıtımından da bahsedilebilir. Avcı Hasan Efendi ve oğlu, romanın kurgusundaki kötücül tarafın, yok ediciliğin ve insanın vahşiliğinin başat temsilcileri olarak gösterilebilir. Nitekim her iki karakter de insanların vahşi olarak nitelendirdiği parstan çok daha vahşi ve acımasızdır. Parsın içindeki iyilik yönü ikisinde de bulunmaz. İnsanın, insana ve doğaya karşı olan canavarlığının romandaki somut göstergeleridir.

Kart karakterler açısından romanda ki bir diğer soyut kahraman olan Avcı Kemal'den de bahsedilebilir.

Avcı Kemal bir metin kişisinden ziyade, anlatıcı-karakterin çocukluğunda duyduğu masalların kahramanıdır. Annesi babası öldürüldükten sonra ormana sığınan Avcı Kemal, âdeta ormandaki hayvanlardan biri hâline gelmiştir. Düşen yaprağı tanıyacak kadar ormanın sırrına vakıf, yaprağını kaybeden ağaca “yazıklanacak” kadar şefkatli olan Kemal, bir yandan da sırtına binmediği binek, gözünden vurmadığı sinek kalmayan yaman bir avcıdır (Kutup, 2018, s. 107). Romanda ki görünümü soyut olsa da, başkişinin muhayyilesinde ki parçalanarak çoğalma düşüncesinin en somut yansıtım aracıdır. Nitekim eski zamanlarda pars tarafından öldürülmeden evvel de parçalanarak çoğalmış ve bu doğrultuda ormana hükmetmeyi başarmış, ormanın hâkimi olmuş ve ormanla bütünleşebilmiş bir karakterdir. Varlığını Kara Halil'in anlatmış olduğu hikâyelerden bilen başkişi, sürekli olarak Avcı Kemal'e özenir. Hasan Efendi ve oğluna kıyasla daha olumlu bir avcı imajı yansıtan Avcı Kemal, halk anlatılarındaki eşkıya

motifini yansıtmaktadır. Annesi ve babası öldükten sonra silahı ile ormanda kalmıştır. Özellikle öldürülmeden önce atından inmiş olması bu durumu somutlaştırmaktadır. Nitekim Türk halk hikâyeleri ve destanlarda kahraman için at güç kaynağıdır. Atından ayrılınca kahramanın gücü minimize hale gelerek azalır. Avcı Kemal'in de ölümünden önce atından indiğinin vurgulanması bu durumu somutlaştırır. Üstelik romanda da somut olarak görünümü yoktur ve eskiye dair anlatılarda geçer. Destanlardan veya hak hikâyelerinden romana uyarlanmış bir kahraman görünümü söz konusudur. Parçalanarak ormana hükmetmeyi başarabilmiş bu kahraman atından indikten sonra pars tarafından “parçalanarak” öldürülmüştür.

3.4.7.4. Fon Karakterler

Fon karakterleri dekoratif karakterler olarak da adlandırmak mümkündür. Görevleri genelde okuyucuya çok fazla hissettirilen görevler değildir. Daha çok figüran görevi üstlenirler. Belirli olayların okuyucuya daha net bir şekilde aktarılmasına hizmet eden roman karakterleridir. Geri planda kalarak bir takım eksik ve küçük parçaları tamamlarlar (Aktaş, 2003: 142). Romanın fon karakterleri: başkişinin kardeşi Resim, ismi belirsiz olan babası ve kasabada ki usta olarak gösterilebilir. İçlerinde en belirgin olan kişi ise Resim'dir. Pars tarafından feci şekilde parçalanmıştır. Fakat bu durum kendisinin zalimliğinden kaynaklıdır. Nitekim başkişiye göre de Resim, zalim bir çocuktur. İsmi belirsiz baba, başkişinin özlemini çektiği bir kişidir. Yokluğunu ve özlemini hisseden başkişinin babasızlığını ve babasızlığın getirdiği sıkıntılarını somutlaştırmaktadır. Kasabada ki usta ise yalnızca başkişinin kasabaya gitti bölümde görülür. Tavırları ve davranışları ile başkişiyi kasabadan uzaklaştıran unsurlardan birisidir.

3.4.8. İzleksel Kurgu

Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur romanında dramatik aksiyonu sağlayan değerler aşağıdaki gibidir:

Tablo 4. "Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur" Kora Şeması

<i>Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur</i>	Tematik Güç/Ülküdeğer	Karşıt Güç/Karşıdeğer
Kişiler Düzeyinde	İsimsiz Başkışı, Ceren, Başkışının annesi ve babası, Avcı Kemal, Resim	Avcı Hasan Efendi ve oğlu
Kavramlar Düzeyinde	Aşk, Anne, Aile, Doğa, Kimlik, Aidiyet, Canlılık	Avlanmak, Şiddet, Kötücüllük, Annesizlik, Ölüm, Soy tükenmesi, Doğanın sömürülmesi,
Simgeler Düzeyinde	Pars, Orman, Anne, Eş	Avcı, Kasaba, Tüfek

3.4.8.1. Ekoeleştirir

İnsan ile doğa arasındaki insan varoluşunun başlamasıyla meydana gelen ilişki, dünya tarihinin şekillenmesine yön veren önemli gelişmeler ile birlikte insanın doğayı sömürü sürecine dönüşmüştür.

Başlangıçta doğanın sıradan bir parçası olan insan, aynı ekosistemde bulunduğu varlıklarla sürekli olarak etkileşimdedir. Bu etkileşim sürecinde insan, avcı-toplayıcı olduğu dönemlerde doğadan daha çok etkilenen konumdadır. Bilişsel yetenekleri geliştikçe her konudaki bilgi, birikim ve deneyimlerini katlayarak adına medeniyet dediği yeni bir dünya yaratmış doğanın sıradan bir parçası olmaktan çıkarak ondan kopmaya başlayarak onu daha çok etkileyen, dönüştüren, kirlüten hatta parçası olduğu bu sistemi tehdit eden bir konuma gelmiştir. Bu konuma gelinmesindeki temel sebepler kuşkusuz bilim ve teknolojiye gelişmelerle birlikte sanayileşmenin hızlanması, nüfus artışı ve türünün bitmek tükenmek bilmeyen hırsı ile doyumsuz yapısıdır (Barlas, 2021, s. 981). Bu bağlamda tarihi süreç içerisinde insanın, sömürücü tutumu doğa ile kendisi arasında bir çatışma perdesi oluşturmuştur. Çatışmanın odağında doğayı sömürerek dünyanın geleceğini, anlık düzenini sağlamlaştırma adına tehlikeye atan insan ile buna karşı gelen doğa bulunmaktadır. Buna karşın diğer taraftan ise özellikle modernizmin yıkıcı etkilerinin ortaya çıkmaya başlaması sonucu yine bu çatışmada insanın sömürücü rolüne tepkiler verilmiş ve karşı çıkışlar görülmüştür. Nitekim varoluşsal devamlılığın sağlanması adına insanın doğa karşısında ki bu tutumunun tehlikeli oluşu, modernizm sonrasında insanlar tarafından daha net bir biçimde kavranır.

Doğayı birçok açıdan geri dönüşü olmayacak biçimde kirletip tahrip eden insan bir noktadan sonra kendisinin, gelecek nesillerin ve diğer canlıların tehlikede olduğunu kavrayarak doğayı korumak amacıyla çevre bilincine sahip bireyler yetiştirmeye, çevreyi koruyucu programlar ve politikalar geliştirmeye, çevreci sivil toplum örgütleri kurmaya başlamıştır. Bu çabalar edebiyatta da karşılık bulmuş ve birçok yazar eserlerinde doğadan, insanın doğal yaşama verdiği zararlardan, çevre kirliliğinden, hayvan haklarından bahsederek soruna dikkat çekmiştir. Doğanın giderek insan tarafından olumsuz anlamda çok daha fazla etkilenmeye başlaması ve insanların yaşadığı çevreyi korumanın önemini kavramasıyla çevresel sorunlar edebiyatta sistemli bir şekilde işlenmeye başlanmış ve “ekoeleştir” kuramı doğmuştur (Barlas, 2021, s. 981). Ekoeleştir kuramı bu doğrultuda sınırları oldukça geniş olan bir kaynağa dönüşür. Nitekim çevre odaklı unsurların tamamıyla yakın ilişki içerisine girmek durumunda ve aynı zamanda bu ilişkiyi sosyal, siyasi ve felsefi bir alt zemin üzerine oturtmalıdır. “Ekoeleştir kültürel incelemelerini genellikle belirgin bir “çevreci” ahlaki ve siyasi gündeme bağlar; bu açıdan felsefe ve siyaset kuramında yaşanan çevre odaklı gelişmelerle yakından ilişkilidir. Daha önceki eleştirel hareketlerden esinlenen ekofeministler, toplumsal ekolojistler, ve çevreci örgütler, çevresel ve toplumsal endişelerin bir sentezine ulaşmaya çalışırlar” (Garrard, 2020, s. 16). Ulaşılmaya çalışılan bu sentez ise temelde ekoeleştir kuramının tepki alanlarının meydana gelmesini sağlayan aktif bir rol üstlenir. Bu tepki alanlarına, insan kavramasının da eklenmesi sonucu yine ekoeleştir kavramı, en geniş tanımına ulaşır. “Ekoeleştir en geniş tanımıyla, insanla insandışı arasındaki ilişkinin insanlığın kültürel tarihi boyunca incelenmesi ve bizzat “insan” kavramının eleştirel bir incelemesidir” (Garrard, 2020, s. 17). *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur* romanında Faruk Duman, insan kavramının eleştirel bir incelemesi ile paralel olarak ekoeleştir bir söylem yoluna gitmiş ve bunu “avcı” imgesi ile oldukça başarılı bir şekilde yapmıştır. Yazar sömürücü bir tutum endeksli çatışma bağlamında doğa ve insanın arasındaki çatışmayı, “avcı” imgesi üzerinde buluşturmuştur. Bu noktada “avcı” imgesi, kurgusal seyir içerisinde hem insan kavramının eleştirel bir incelemesinin, hem de doğa karşısında koruma kaynaklı takınılmış olan ekoeleştir bir tavrın romandaki anahtarıdır. Söz konusu yargılar, avcı imgesinin taşımış olduğu olumsuzluklar bağlamında ele alındığında daha keskin bir kanıya varılabilir.

İnsan, avcı olunca insan ve hayvan evrenleri arasında kan dolu bir uçurum açılmıştır. İnsanın hayvanları öldürmeye başlaması, doğada insan ve hayvan arasında ki hayatın birliğini yıkmıştır. İnsan, öldürdüğü hayvanı yemekle ve kullanmakla onu kendisinin bir parçası yaptığını, hayvanın yaşayan insan organizmasının bir parçası olduğunu ileri sürerek suçunu örtmeye kendini kandırmaya çalışmıştır (Fischer, 2020, s. 188). Başlarda insanın kendini kandırma yoluna başvurarak meşrulaştırdığı avcılık, zamanla bir eğlenceye dönüşmüştür. Hayatta kalmak için avcılığa başlayan insan, ilerleyen süreçte, özellikle de Ortaçağa gelindiğinde avcılığı eğlence amacıyla gerçekleştirmeye başlamıştır. Bu durum ise hem doğayı hem de hayvanları olumsuz bir şekilde derinden etkilemeye başlar.

Ortaçağ eğlence avlarının, sürek avlarının hayvanlar üzerindeki olumsuz etkileri zamanla avcının halk anlatılarımızda zalim, acımasız, duygusuz gibi anlamlar kazanmasına vesile olmuştur. Avcı ile ilgili semboller halk yaşamını yansıtan anlatılarda gerçek anlam kayması geçirmiş ve avcı bir nevi acımasızlık, zalimlik simgesine dönüşmüştür. Gerek klasik edebiyatta, gerek âşık ve gerekse tekke edebiyatlarında avcının taşıdığı geleneksel anlam acımasızlıktır. Av işiyle uğraşan avcı, anlatılarda genel olarak acımasız ve zalimdir (Köksel, 2009, s. 466). Avcı kavramının *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur* romanında ki işlevi de benzer şekildedir. Romanda belirgin olarak Ceren'in babası ve abisi ile beraber Avcı Kemal olmak üzere üç tane avcı bulunmaktadır. Bu avcılardan özellikle Ceren'in aile bireyleri olanlar, grotesk karakterli olmakla beraber zalimlikleri ve acımasızlıklarıyla ön plandadır. Avcı Kemal ise yer yer olumlu görünmekle beraber en temelde korkulacak bir kişi ve parsın düşmanlarından birisidir. Doğaya ve hayvanlara tereddüt etmeden zarar verebilen avcılar, kendi çıkarları haricinde bir düşünceye sahip değildirler. Bu yönleriyle doğa karşısında sömürücü bir role bürünmektedirler. Öte yandan avcı baba ve oğul yalnızca hayvanlara ve doğaya değil insanlara da tereddütsüz zarar verecek kadar cani ve acımasızdırlar. Avcı kavramının anlatılarda taşımış olduğu olumsuzlukların hepsini bütünüyle kendi kişiliklerinde taşımaktadırlar.

Avcı imgesinin, romanda ekoeleştirel söyleme dönüştüğü en somut yansıtm ise avcı ile soy tükenmesinin yazar tarafından ustaca birleştirildiği bağlamda görülebilir. Böylelikle eserde son parsın öldürülüşü üzerinden vurgulanan soy tükenmesi de romanda önem taşıyan bir unsur hâline gelir. Ayrıca romanın, birinci bölümün

başlangıcından hemen önce 1974 yılında vurulan son pars adandığının belirtilmesi romanın, soy tükenmesi üzerine yazılmış bir eser olduğunun ifadesidir. “Soy tükenmesi üzerine yazmak, sadece yokluğu temsil etme sorununu değil, halihazırda devam eden sorunları, seyahatname ve roman gibi bireyselleştirilen formlar dâhilinde aktarmanın zorluğunu da içerir” (Garrard, 2020, s. 231). Faruk Duman ustaca anlatımı ile bu zorluğu aşarak avcı imgesi ve soy tükenmesini birleştirmiş ve hem üstün hem de dikkat çekici bir ekoeleştirel söylem gerçekleştirmiştir.

Greg Garrard, ekoeleştirel söylem bağlamında soy tükenmesi ile ilişkili olarak türlerle ilgili temel endişenin insan faaliyetleri yüzünden soylarının tükenme ihtimalinden bahsederek, insanların şimdiye dek yerel çapta gerçekleşmiş pek çok soy tükenme döneminin sorumlusu olduğunu belirtir (Garrard, 2020, s. 228). Garrard, söz konusu ifadelerinin devamında ise Julia Leigh’in, *The Hunter* (2000) romanında soy tükenmesinin çok farklı biçimde ele alındığını ifade ederek Avcı ismi taşıyan söz konusu romandaki avcı imgesi ile soy tükenmesine vurgu yapar (Garrard, 2020, s. 230). Benzer durum Faruk Duman’ın *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur* romanında da görülmektedir. Nitekim romanda avcılar tarafından öldürülen parsın vuruluşu, sıradan ve basit bir avlanma olgusu değil adeta bir yok oluşun başat etkenidir:

“Parsın sırtındaki yara, öyle ya, ne durumdaydı şimdi? Pek çok şey geliyordu aklıma. Pars, herhalde kendisi için değil de, peşinde olduğu o eş için korkuyordu. Zira ölürse, sıradan bir ölüm olmayacaktı onunki. Tam bir yok oluşa yol açacaktı” (VBPHK, s. 55).

Romanın sonunda son pars, avcılar tarafından vurulur ve öldürülür. Okuyucu bunu ikinci mermi sesinden anlar. Böylelikle de parsın soyu avcılar tarafından tüketilmiş olur ve buna dayalı olarak varlıksal ve ontolojik bir yok oluş gerçekleşir. Bu durum doğanın insan tarafından, menfi çıkarlar yolunda acımasızca sömürülüşünün göstergesidir. Dolayısıyla parsı da; gelecek nesillerin ve dünyanın varoluşunun, doğanın tahribi ile yok oluşa doğru sürüklenişinin imgesi olarak düşünmek mümkündür.

Doğal çevre tehdit altındadır. Ormanlar kesilmekte ve git gide artan sayıda hayvan ve bitki türleri yok edilmektedir. Dengeli iklimin muhafazası da küresel olarak tehdit altında bulunmaktadır. Sınırlı kaynaklar kullanarak yaşanmakta (örneğin yer altı zenginlikleri ve içme suyu) ve bu kaynakların yok edilmesi, gelecek nesillerin de varoluş temelini yok etmektedir (Störig, 2011, s. 667, 668). Söz konusu yok oluş veya yok ediliş, yazar tarafından son Anadolu parsının öldürülmesi ile imgesel bir üslupla

çerçeveselendirilmiştir. Avcı imgesinin, romanda ki işlevi düşünüldüğünde ve bu olumsuz insan biçiminin son parsı, dünyevi istekler uğruna yok etmesi göz önünde bulundurulduğunda, bahsi geçen imgesel anlatım daha somut bir görünüme bürünür. Bu bağlamda romanda ekoeleştirel söyleme ve doğa-insan ilişkisine paralel olarak insan varlığının özünde yatan ekolojik krize bağlı bir diyalektik gerilimin, anlatının seyrine yön verdiği görülmektedir.

İnsanı bir taraftan doğanın karşısında gözlemci, araştırmacı, biçimlendirici, ama aynı zamanda sömürücü ve yok edici olarak görmek gerekir. Diğer taraftan insan, doğa ile var olmuş ve geri dönülemez biçimde doğaya bağımlı bir unsurdur ve doğanın çocuğudur. Böylece ekolojik kriz olarak adlandırılan olayın kökenine inilir. Bu diyalektik gerilim insanın özünde vardır (Störig, 2011, s. 668). Söz konusu durum, romanda ki izleksel kurguyu oldukça belirginleştirmektedir. Nitekim *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur* romanında doğa ile insan ilişkisi çerçevesinde bahsi geçen bütün unsurları görmek mümkündür. İnsanın doğa karşısında ki gözlemci, araştırmacı, biçimlendirici gibi fonksiyonları başkişi üzerinden bariz bir şekilde görülmektedir. Başkişi, doğayı temsil eden ormana karşı hep bir merak içindedir ve sıklıkla orman ile alakalı araştırma ve gözlem yaparak içinde hep bir biçimlendirme gayesi taşır. İnsanın doğa karşısında yok edici ve sömürücü tutumları ise avcılar üzerinden somut bir şekilde yansıtılmıştır. Öte yandan romanda doğa/orman, bir varoluş alanı olarak tanımlanmış ve insan varlığı bu alanda kaynağını bulmuştur. Böylelikle açığa çıkan ekolojik kriz, ekoeleştirel bir söylem ile romanda vücut bulmaktadır. Ekoeleştirel söylem ise temelde romanın ana hatlarından en önemlilerinden birini oluşturan bir kurgu biçimi olarak yazar tarafından kullanılmıştır.

3.4.8.2. Aşk

Aşk, insanın hayata bakışını değiştiren, zamanda, mekânda aynileştiren, insanlar arasındaki sınıf ayrımını ortadan kaldıran ve insanla başlamış olup yine insanla bitecek olan evrensel bir olgudur (Abiç, 2010, s. 91, 92). *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur* romanının da ana omurgası ve entrik kurgusunun temeli masalsı özellikler taşımakta olan bir aşk temasının üzerine oturtulmuştur. Eserin, ismi belirsiz olan anlatıcı kahramanının, Rapunzel ile benzer ve paralel özellikler taşıyan Ceren’le arasında geçmekte olan bir aşkın etrafında geçen olaylar silsilesinin ve türünün son örneği olarak

nitelendirilen parsın bu aşk için kendi varlığını feda edişinin çerçevesinde şekillendirildiğini belirtmek mümkündür.

Ailesinden hayatta kalmış son kişi olan annesinin de ölümünden dolayı okulunu bırakarak ailesini kaybettiği ve doğup büyüdüğü kasabaya geri dönen başkişi, evlerinin yakınındaki ormanda gezintiler yaparken, babası ile kardeşinin ölümüne sebep olan, yöre halkının canavar olarak düşündüğü gizemli Anadolu parsına ulaşmaya çalışmaktadır. Bu sırada kendisi gibi parsın peşinde olan kötücül ve insani özellikler barındırmaktan uzak olan avcı baba ve oğul ile karşılaşarak, onların evinde tutsaklık benzeri bir yaşam süren Ceren'e tesadüf eder ve âşık olur. Ceren'in de bu aşka karşılık vermesi ile birlikte, kahramanın tıpkı parsın mücadelesi gibi, Ceren'in ailesi olan bu avcı baba ve oğluna karşı mücadele vermesi gerekecektir.

Aşk için verilmesi gereken söz konusu mücadele, isimsiz kahraman ile parsı birbirlerine benzer kılar ve yine onları birbirlerine yakınlaştıran bir unsura dönüşür. Bu durum aynı zamanda romanın kurgusunu, halk anlatılarına da yaklaştırmaktadır. Nitekim halk anlatılarına ait olan temel kalıplarda da; “Eş için mutlaka bir mücadele gerekir. Kahramanlık yolculuğuna başlamanın temel dürtülerinden biridir. Eş için birden fazla imtihanı aşmak durumundadır” (Balkaya, 2015, s. 89). Söz konusu mücadele roman içerisinde kahramanı da benzer şekilde “kendilik yolculuğu”na çıkarmaktadır. Ceren'den önce pasif, amaçsız, ürkek ve yer yer şizofreniye yakın bir kimlikte görülen kahraman, Ceren'e âşık olması sonrasında eskiyen benliğine zıt bir kimlik imajı çizer. Başladığı bu mücadele ile birlikte daha girişken, cesur ve amaçlı bir görüntüye bürünür. Üstelik Ceren'in ona annesinin öldüğünü hatırlatması ile birlikte şizofreni durumundaki davranışlarından da kurtulur. Kahramanın, aşkı bulunca bu şizofreni biçiminde ki ataklardan kurtulması aynı zamanda aşkın doyuruculuğunu, iyileştiriciliğini ve besleyiciliğini de imgesel bir üslupla yansıtmaktadır. Bununla birlikte benliğine ve dünyayı anlamlandırma yoluna dair varoluşsal kavrayışlarının da psişik bir çerçevede pasiften-aktife/edilgenden-etkene doğru değiştiğinin söylenilebileceği kahramanın, aşkı uğruna avcı baba ve oğula karşı vermiş olduğu mücadele, diğer tematik görüntülerin de somutlaşmasını sağlayan bir unsur hâline gelmektedir.

Ceren'in, karşılık vermesiyle çift yönlü aktif duruma gelmesi sağlanan aşk, doğanın yönlendirici bir güç olduğu iyiler ve kötüler savaşına dönüşür. Bir tarafta

zararsız olan ve iyiliği temsil eden iki âşık, diğer tarafta ise insani duygulardan uzak, kötülüğü temsil eden ve avcı imgesi ile şekillendirilmiş olan doğanın sömürücüleri baba ve oğul çatışmanın kişisel boyutunu oluşturmaktadır. Romandaki çatışma üçgenin diğer tarafında ise doğa ve onun canlı temsilcisi pars yer alır. Aşkın başlamasından önce isimsiz kahraman ve avcı baba ile oğul parsın peşindedir ve parsın kahramana saldırısı sonrasında avcılar kahramana yardım etmiştir. İsimsiz kahraman ile Ceren’in aşkının başlamasından sonra ise avcılarının kötücül karakterleri katılarak daha da belirginleşir ve kurgusal seyir, âşıklar ile avcılar karşılaştırılır. Bu çatışma ise pars ve doğa ile âşıkları birbirlerine doğru çekip aynı tarafta buluşturur. Romanın sonunda avcı ve âşıklar karşı karşıya gelir ve bu noktada araya pars girer:

“Derken parsı gördüm. Sis in içinden çıktı, ağır, güçlü adımlarla, avına değil, düşmanına meydan okudu. Sırtını bize verdi, yüzünü adamlara döndü.

“Bizi kurtardı” dedim gözlerinden yaşlar boşanarak” (VBPHK, s. 81).

Bu tablo üçlü çatışmanın somut yansımasıdır. Sırtını âşıklara, yüzünü avcılara dönen pars tercihini âşıklardan yana yaparak onlara destek olur. Böylece aşk olgusundan sonra çatışmada ki roller değişerek masum âşıklar ile doğa, kötücül avcılara ve sömürücü insanlara karşı gelir. Kurgusal seyir parsın avcılar tarafından vurularak öldürülmesi ile son bulur. Böylelikle pars âşıklar için kendi varlığını feda eder. Dolayısıyla yalnızlığını gidermek için çaresizce eşini arayan pars, iki aşkın eş olabilmesi için kendi varlığından vazgeçer. Bu bağlamda tercihini âşıklardan yana kullanan doğa, âşıkları kavuşturmak için kendinden olanı yok etmeyi tercih etmiştir.

Nitekim aşk da doğanın kendine ait bir yansıma olmakla birlikte insanlığa özgü varoluşun sürekliliğini sağlayacak olan temel bir olgudur. Bu çerçevede de romanda ki entrik kurgunun ve çatışmaların ana düzleminde aşkın varlığından söz etmek mümkün hâle gelir. Ceren ile isimsiz kahramanın aşkı; fedalar, mücadeleler, çatışmalar ve birliktelikler eşliğinde aşk ve doğayı da bütünleştirmiştir. Totalde ise gerek âşıkların, gerekse avcının arzularına ulaştığından bahsedilebilir. Âşıklar birbirine, avcılar da avlarına kavuşmuşlardır. Kaybeden ise pars olsa da, o da âşıkları kavuşturarak kendi amacına “hüzünlü” bir şekilde de olsa ulaşmayı başarmıştır. Bu durum aynı zamanda parsı kahramanın yardımcısına dönüştürür. “Yardımcılarda, benlik duygusu yoktur onlar kahraman için orada vardır ve aslında kahramanı yaşatmakla bir yerde kendilerini de yaşatırlar” (Balkaya, 2015, s. 92). Dolayısıyla parsın varlığı somut anlamda son bulsa da âşıkların yaşaması onu varlıksal amacına kavuşturur. Böylelikle

aşk, “Parsın hüznü kayboluşu” üzerine şekillendirilmiş olan anlatının ana odağı hâline gelerek, kurgusal seyrin temel yapısında ki diğer bir ana parça olan doğa/orman ile bütünleşik bir durum arz etmiş olur.

3.4.8.3. Anne(siz)lik

Annenin çocuk üzerindeki etkisi, çocuk anne karnında varolduğu andan itibaren başlar. Elverişli şartlarda istenen bir gebelikte evebeynlerin yaşadıkları sevinç, mutluluk anne karnından itibaren çocuğun gelişimini olumlu yönde etkilemeye başlar. Annenin, bebeğin varlığına olumsuz tepki vermesi, kızgınlığı, fiziksel ve ruhsal yorgunluğu, umutsuzluğu çocuğu olumsuz etkiler. Bununla birlikte çocuk ilk yıllarda dış dünyayı annesinin gözüyle görür (Sağlam, 2019, s. 24). Anne rolünün bireyin üzerinde üstlenmiş olduğu bu işlev, anlatılarda da bazen belirgin bazense örtük bir biçimde varlığını hissettirmektedir. Bu bağlamda anne arketipi anlatılarda çoğu zaman oldukça önemli bir yapı taşı hâline gelmektedir.

Anne arketipinin özellikleri “annelik” ile ilgilidir. Dışının sihirli otoritesi, aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik, iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan, sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri; yararlı içgüdü veya itki; gizli, saklı, karanlık olan, uçurum, ölümler dünyası, yutan, baştan çıkaran ve zehirleyen, korku uyandıran, kaçınılmaz olan şeklinde bir durum söz konusudur (Jung, 2021, s. 23). Dolayısıyla anne arketipine ait olan özellikler, anlatılar içerisinde dikkat çekici kullanım biçimleri ve imgeler ile görünür kılınır. Fakat anne arketipinin kurgu düzlemi içindeki varlığı kadar yokluğu da önemli bir unsurdur. Nitekim anne arketipinin özellikle olumlu ve faydalı fonksiyonları bağlamında düşünüldüğünde, anne yokluğunun kahraman üzerinde önemli eksikliklere ve tamamlanamayışlara sebebiyet verdiği görülür. Kahramanın yolculuğunu tamamlamasında anne arketipinin varlığının önemi kadar annesizliğin de kahramanın varlığında ki ve yolculuğunda ki eksikliklerin görünümü açısından önemli olduğunu söylemek mümkündür. “Anne”nin varlığı durumunda onun, besleyiciliğinden, iyileştiriciliğinden, yüceliğinden, taşıyıcılığından, bilgeliğinden vs. yararlanarak eksikliklerini tamamlayan anlatı kahramanları, annesizlik ile karşılaşınca da aynı ölçüdeki yoksunlukları nedeniyle tamamlanmaktan uzaklaşmaları doğrultusunda noksan bırakılır. Bu çerçevede *Ve Bir Pars, Hüznle*

Kaybolur romanı için anne kavramına dayalı olarak anne eksikliğinin kahramanların varlıksal eksikliklerine dönüştüğü belirtilebilir.

Romanda başat rol üstlenen her iki âşık üzerinde de annesizlik problemi somut bir şekilde görülmektedir. Anlatıcı işlevinde de olan isimsiz başkişi, anne eksikliğini, kendi muhayyilesinde şizofren bir biçimde canlandırmış olduğu halisünasyonlar ile annesinin varlığını kurgulayarak gidermeye çalışır. Ceren’de ise anne eksikliği, “koruyucu”suzluk çerçevesinde hissedilir. Babası ve abisinden oluşan ailesinde Ceren’in annesinin olmayışı, diğer aile fertlerinden şiddet ve eziyet görmesine sebebiyet verir. Bu noktada anne gibi önemli bir koruyucunun ve besleyici unsurun varlığından mahrum kalan her iki bireyde de birbirlerine karşı daha büyük ve güçlü bir yakınlaşma görülmektedir. Söz konusu belirti, başkişinin annesinin eksikliğini Ceren ile gidermesi doğrultusunda daha net bir görünüm kazanır:

““senin annen,” diye fısıldadı, “öleli altı ay oluyor.”

Deyince ona baktım; divandan indi, iğne ipliğini sürekli cebinde taşıdığı ağır yün hırkasının önünü ilikledi gülümsedi.

“Cerenim,” dedi. Üzülme, bizim oğlan seni böyle de sever dememiş miydim ben sana? Bak şimdi seni o zalimlerden nasıl kurtaracak göreceksin.”

Bunları söyledikten sonra kapıyı açtı, içeriye dolan ışıkla iyice belirsizleşti. Böylece çıkıp gitti” (VBPHK, s. 73).

Başkişi, Ceren’e kavuştuğu sırada ve Ceren’in hatırlatmasıyla roman başından beri sürekli olarak konuştuğu annesinin ölümünü benimser ve bu andan itibaren annesinin soyut varlığı, ışığa karışarak kaybolur. Böylece başkişi annesinin eksikliğini Ceren ile gidermiş, tamamlamış olur. Anne eksikliği üzerinden vurgulanmış olan şizofren durumu ise annesinin hayalinin yok oluşu ile birlikte düzelmiştir. Annesizlikten kaynaklı olan eksikliği, Ceren ile doldurunca da hasta kahramanın iyileşmesi, yine anne unsurunun iyileştiriciliğine vurgu yapar. Öte yandan romandaki soyut “anne”nin, Ceren’e, “bak seni o zalimlerden nasıl kurtaracak göreceksin” (VBPHK, s. 73) demesi, Ceren’in de annesizliğini, isimsiz kahramanla gidermiş olduğunu yansıtmaktadır. Nitekim zalimler diye bahsedilen kişiler Ceren’in yitik annesi dışındaki bireylerden oluşan ailesidir. Annesinin yitik olması, aile içinde koruyucusunun da yitik oluşunu ifade eder. Koruyucudan yoksun olan Ceren, böylelikle abisi ve babasının kötücül karakterleri için açık hedef haline gelir. Bu nedenle Ceren sürekli olarak şiddet görmesinin yanı sıra dış dünyaya tamamen kapalı ve kopuk bir hayat sürmek zorunda bırakılır. Ormanın içinde

bir evde mahsur kalmış bir imaja büründürülür ve bu noktada başkişi tarafından Rapunzel'e benzetilir. Totalde her ikisinin de annesizliğinin yaratmış olduğu eksiklikler ve özlüklerini deforme edici durumlar birbirlerine kavuşmaları sonucunda yok olur. Bu noktada anne kavramına ait güçlü kılıcı durumların eksikliği, annesizlik üzerinden kahramanlar düzleminde somutlaştırılmıştır.

Kadın ve erkeğin anneyi algılayış biçimleri ne kadar farklı olursa olsun çocuğu yetiştiren annedir ve annenin özellikleri belirli ölçüde çocuğuna yansımaktadır. Çocuğun nasıl bir birey olacağı, annenin çocuğa aktardıklarına ve çocuğun annesinden gördüklerine doğrudan bağlıdır. Dolayısıyla anne, çocuğa hayat veren ve çocuğu hayata hazırlayan bir roldedir (Torun, 2019, s. 19). Hayata hazırlayıcı bu rol, henüz hayatın en başında ve hatta başlangıçtan önce anne ile birey arasındaki etkileşimi göstermektedir. Böylelikle bireyin değerler dünyasını şekillendiren algı biçimlerinin kaynağı olarak anne unsuru varlık gösterir. Bu kaynak, anlatılar içerisinde de kurgusal kahramanların yolculuğunu biçimlendiren bir zemin kazanır. "Ferdin dünyayı algılayışı anne ile başlar ve anne her zaman sadakatin ve yardımın temsilcisi olur. Anlatılar anneyi daha çok bu yönleri ile ele alırlar. Kahramanın arkasını kollayan, onu düştüğü en kötü durumdan en yükseğe taşıyan unsurdur. Kadına verilmiş olan sezgi gücünden azami derecede yararlanırlar" (Balkaya, 2015, s. 86). Romanda anne eksikliği yaşayan karakterler de azami derecede yararlanan bu güçten mahrumdur. Her iki karakterinde avcılar karşısında görmüş olduğu şiddetin kaynaklarından biri bu nedenle annesizliktir. Dolayısıyla annesizlik, romanda şiddete açıklığın, pasifliğin ve mahzunluğun imgesi haline gelerek anlatının seyrine yön vermiştir. Âşıkların annesizliği, erkek karakterde şizofren tutumlara, yalnızlığa ve amaçsızlığa; kadın karakterde ise koruyucu eksikliğinden doğan şiddete açık hedef hâline gelmeye, çaresizliğe, mahkûmiyete, eziklik ve sönüklüğe ve dış dünyadan yoksunluğa sebebiyet vermiştir. "Yitik anne" imgesinin somut yansıtmı, birbirine aşk besleyen her iki karakterin de varlıksal düzleminde eksiklikler doğururken, anlatının seyri de yazar tarafından bu eksikliklerden faydalanılarak geliştirilmiştir. Bu bağlamda annesizlik unsuru ve yitik anne imgesi, romandaki izleksel kurgu çerçevesinde temel yapı taşlarından biri olarak düşünülebilir. Anne eksikliğinin doğurmuş olduğu kişilikler dolayısıyla birbirleriyle karşılaşan ve birbirleriyle yakınlaşan iki âşık, birbirleriyle kavuşarak annesizliğin yaratmış olduğu eksikliklerden kurtulurlar.

3.4.8.4. Kendiliği Tamamlama

Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur romanında varoluşsal sıkıntıların meydana getirmiş olduğu birtakım problem ve çatışmaların da kurguya yön verdiği görülmektedir. Bu bağlamda öncelikle romanın ismini de şekillendiren ve kurgunun kilit noktasında yer alan son “pars”ın ölümü, egzistansiyalist yaklaşımların romanda ki başat imgelerinden birisidir. Nitekim romandaki parsın, türünün son temsilcisi olduğu düşünüldüğünde, onun ölümünün, varlığın yitirilişini yansıttığı görülür. Üstelik bu ölüm varoluşçu temalardan intihara yakın bir çerçevede ve başka bir varlığın devamlılığını sağlamak gibi özne için kutsallaştırılmış bir amaç uğruna gerçekleşmiş feda biçimidir. Bu durumun yanı sıra yine kurgusal karakterler üzerinden görülen kaçış, yalnızlık, kendini anlamlandırma ve cinsellik gibi varoluşçu zemine dayanan temalar da, yine romanın merkezinde yer alan kendini tamamlama arayışlarının ortaya çıktığı diğer faktörlerdir. Dolayısıyla varoluşsal temalar ile şekillendirilmiş kendini tamamlama itkisi, eserde karakterlerin ruhsal yapıları üzerinden kurguyu şekillendiren önemli unsurlar olarak varlık gösterir.

Varoluşçuluğun en önemli temsilcilerinden olan Jean Paul Sartre, bir felsefi akım olarak varoluşçuluğu “köklerinden kopmuş, temellerini yitirmiş, geçmişe ve tarihe olan güvenini kaybetmiş, topluma yabancılaşmış, mutsuz, huzursuz insanın varlığını dile getiren düşünce biçimi” olarak tanımlar. Varoluşçuluğun merkezinde insan ve insanın varoluş problemi vardır (Kefeli, 2017, s. 167). Sartre’ın bu düşünce biçiminin öznesi olan insanı tanımladığı özellikler *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur* romanında iki karakter üzerinden baskın şekilde gözlemlenebilir. Söz konusu olan iki karakter, isimsiz başkişi ve onun ontolojik duyumsamalar düzleminde ki tamamlayıcısı olan Ceren’dir. Her iki karakterin de, Sartre’ın tanımladığına benzer bir şekilde kök ve temellerinden kopuk, topluma yabancı, mutsuz, huzursuz ve yalnız izlenim verdikleri görülür. İsimsiz başkişi, yalnız ve bunalan mutsuz insanın hayatını anlamlandırma gayesi üzerinden yansıtılmış olan kaçış, yalnızlık, yaşanan çevre içinde sıkışmışlık, aidiyetsizlik ve kendini tamamlama çabası gibi olgular düzleminde yansıtımlar oluştururken, Ceren, başkişinin ontolojik uyumsuzluğunun sağaltımı ve kendini tamamlama arzusunun temel yapıtaşı çerçevesinde etkili bir görünüm çizmektedir. Öte yandan varoluşçuluk boyutunda bu iki karaktere yer yer parsın da eşlik ettiği görülmektedir. Pars ise kendini tamamlama sürecinde varlığını feda ederek başka bir varlığın devamını sağlayan ve kendi varlıksal

gayesine feda ediş ve intihar benzeri bir yol ile ulaşan bir duruş sergiler. Bu bağlamda söz konusu çatışmaların romanda öncelikle isimsiz başkişi üzerinden yansıtıldığı görülmektedir.

Annesinin ölümü üzerine kasabaya geri dönen başkişi, dünya üzerinde ki yerini anlamlandıramamış ve yaşadığı ortam karşısında ontolojik bir uyumsuzluk içerisine girerek varoluşsal bir boşluğa düşmüştür.

Kişioğlunun kendine bir yer edinme çabası, onun insanlaşmasının en önemli etkinliğidir. Hayvan daima çevreye tutuklu kalırken, insan çevreden kendine bir dünya kurar ve orada kendini yaşar. Bu durum, bir bakıma insanın ontolojik anlamdaki kendilik sınırlarını keşfetme ve ‘dünyadaki yeri’ni belirleme etkinliğidir. Dünyadaki yerimiz, varoluş kesinliğimizin “burada”lık boyutunu oluşturur (Korkmaz, 2015a, s. 176). Romanın isimsiz başkişisinin dünyadaki yerini belirlediği ve kendi “buradalık boyutu”nu yakaladığı alan ise ormandır. Bu nedenle karakter, “dışarı” olarak algılamış olduğu dış dünya ve dış çevresi ile ilişkisi kopuktur. Nitekim orman dışındaki dünyada istemli veya istemsiz bir şekilde kendine bir yer edinememiş olan birey, yaşadığı ontolojik sıkışmışlıkların etkisiyle dış dünyayı acı verici, boğuk bir yer olarak algılamaktadır:

“Evet, işte sırtımın ağrısını hissedince ben bu babayı hatırladım. Cennet’te ağrı yoktur, derdi. Cehennem’de de bedenimiz değil, ruhumuz acı çeker. Ancak, elbette bu Cehennem ağrısı, dünyanın verdiği acıdan daha fazla değildir” (VBPHK, s. 13).

Cehennem, ölüm sonrasında acıların çekileceği bir alan olmakla beraber acı ve ıstırap boyutunun inançlı insan zihninde ki en üst noktada yaşandığı temel ve soyut bir mekândır. Fakat dünyada buradalık boyutundan mahrum olan ve anlamsızlığın içinde gezinip duran zihin, bu dünyayı cehennemden bile daha fazla acı çektiren bir yer olarak algılamaktadır. Bu paradigma kişi ile dünya arasında bir düşmanlık sınırı oluşturur ve ölüm bu noktada özne için bir kurtuluş kapısına dönüşür. Nitekim öznenin zihninde ölüm sonrası hiçbir acı dünya kadar eziyetli ve sıkıntılı olamayacaktır. Üstelik bu ölüm, romanda cehennem ile de imgelenmiştir.

Varoluşsal problemler ile savaş halinde olan bireye göre kendisine düşmanca davranan nesnel bir evren vardır. Varoluşunun eksikliğine neden olan bedenini tüm hücreleriyle birlikte, kendisine düşman olan nesnel dünyanın bir parçası olarak görür. (Yakupoglu, 2021, s. 33). Düşman evrenin parçası olan kendi bedeninin de düşman

olarak algılanması, varoluş probleminin odağındaki birey için ölümü kıymetli bir metafizik olguya dönüştürür. Ölümün kıymetli hale gelmesi ise varoluşsal anlamda dünya ve evrenin önemini azaltarak, özne için düşmanlık boyutunu katılaştırır. Artık dış dünya, bir kaçış alanına dönüşür, bireyin evren ve dünya karşısında savaşı başlar. Bu durum ise beraberinde öznenin psişik durumunda zaten var olan bir kaçış sendromunun, eyleme dönüşmesine yol açar. Dolayısıyla özne, düşman olarak algıladığı dünya karşısında duyduğu kaçış arzusunu fiile dönüştürür. Söz konusu kaçış ise ontolojik bir uyumsuzluk ile ortaya çıktığından dolayı isimsiz başkişinin, varlığını tamamlayabileceği ve anlamlandırabileceği bir varlık alanı arayışını beraberinde getirmiştir. Başkişi, zihinsel dünyasında arzusunu hissettiği ve bedenini yönelttiği varlık alanını ise “orman” olarak tasavvur ederek, ormanın “varlık alanı” oluşunu, varoluş problemlerinin mekânsal bir sağaltımı hâline getirmiştir. Ormanın dışında kalan ve özellikle uyum sağlayamadığı dünyanın ve toplumun parçası olan çevresindeki insanların varlık gösterdiği yerler (kasaba) ise başkişi için kaçış itkisinin doğduğu yerlere dönüşür:

“Neden bilmem, ansızın içim ferahladı. Dönüp yorgun çocuklara, bezgin kahveciye baktım. Sabahki yağmuru anımsadım birden, ormanın yaydığı kokuyu. Yeniden suyu geçmek, ormana gitmek için can atıyordum. (...) Kalkıp çay ocağından çıktı, bir zaman kararsız, sokağın sonuna doğru yürüdüm. Sonra, insanlardan da, evlerden de, arabalardan da müthiş sıkıldığımı anladım: yine de, ormana dek yürümeye, acele etmeden, ağır ağır yürümeye karar verdim” (VBPHK, s. 41, 42).

Ormana dönüşün, anımsanması bile varoluşsal boşluktaki başkişinin içini ferahlatmaya yetmektedir. Çünkü o an içinde bulunduğu ortam, kendisinin zihninde yalnızca bir kaçış itkisi ve arzusu duyumsatır. Bu durumun temel sebebi içinde bulunduğu çevreye ve o çevreye ait olan dünyaya karşı da hissetmiş olduğu rahatsızlık ve sıkışmışlıkların kendisinde bir aidiyetsizlik oluşturması ve bu doğrultuda çevreye ve topluma yabancılaşmasıdır. “Varoluşçu felsefe, yabancılaşma kavramına özellikle eğilir ve insanın kendi yaşamsal uğraşısında nasıl ortaya çıktığını, birey tarafından nasıl algılandığını ve bireyin kendini nasıl kurması açısından ne kadar etkili olduğunu inceler” (Aşkaroğlu, 2016, s. 11). Varoluşçu felsefe düzleminde önemli unsurlardan biri olan yabancılaşma, bireyin algısal bilincini derinden etkileyerek yabancılaştığı çevre ve insanlardan koparır. Bu kopukluğun, başkişi özelinde bilinçten biçime yansımaları ile de “yalnızlık” ortaya çıkar. Birey çevreye ve etrafa yabancı olduğu kadar da yalnızlaşır. Yalnızlık olgusu en temelde kişiyi kendi ile baş başa kalmaya ve kendi ile konuşmaya

sevk eder. Kendi kendine konuşan bireyin zihin dünyası, ontolojik boşluğun dipsiz kuyusundadır. Bu dipsiz kuyuda kalışın dışavurumu ise başkişinin bulunduğu kasabadan “müthiş sıkıldığını” anlaması ile yansıtılmaktadır. Bu müthiş sıkılganlık, ontolojik uyumsuzluk içindeki öznenin uyum sağlayamadığı ve aidiyet bağlarının yitirildiği alanda yaşamış olduğu sıkışmışlık hissiyatıdır. Söz konusu sıkışmışlıktan kurtulabilmek için çareyi ormana kaçmakta bulur. Zihinsel dünyasında varlık alanı olarak şekillendirdiği orman, yabancılıktan, uyumsuzlıktan ve sıkışmışlıktan kurtarmakla birlikte aynı zamanda yalnızlığın da giderileceğinin düşünüldüğü yerdir. Nitekim başkişi ve pars, kendini tamamlama gayeleri doğrultusunda orman ile bütünleşmek ile birlikte kendi varlıksal boşluklarını tamamlayacakları eşlerini de ormanda aramaktadır:

“Herhalde böyle yapayalnız dolaşarak o da kendi eşini arıyordu. Ama acaba hangimiz eşimizi yanlış yerde arıyorduk” (VBPHK, s. 49).

Ormanda “yapayalnız” dolaşarak eşlerini arayan bu iki öznenen biri eşini bularak varlıksal boşluğunu tamamlarken, diğeri onun varlığını tamamlayabilmesi için kendi varlığını feda etmiştir. Başkişi, varoluşsal anlamda kendini tamamlama sürecini, Ceren’e kavuşarak tamamlar. Bu durum kaçış alanı olan ormanın varlıksal misyonunu tamamlayabilme doğrultusundaki sağaltım etkisini yansıtmakla birlikte, varoluşsal yalnızlık duyumsayan bireyin yalnızlığının giderilişini ortaya koymaktadır. Böylelikle, ormanla bütünleşme ve ormanda kendini tamamlama arzusu duyan isimsiz başkişinin, kendini gerçekleştirme edimi başarıyla tamamlanmış olur. Yalnızlığın diğer temsilcisi pars ise kendini feda ederek varlıksal bütünlüğünü tamamlar. Her ne kadar avcılar tarafından öldürülmüş olsa da, bu ölümün parsın kendisinin müsaade etmiş olması, söz konusu ölümü bir çeşit intihar ve feda ediş olarak da düşündürebilir.

İntihar olayı varoluşsal bir seçimdir. Varoluşu, yaşam-ölüm çelişkisinin ötesine taşıyan bir eylemdir. Özne için yaşam varoluşun görünümlerinden sadece biri iken, İntihar yaşamın sona erdirilmesi yoluyla varoluşa dönüştür (Yakupoğlu, 2021, s. 20). Ve *Pir Pars, Hüznle Kaybolur* romanında, eşini bulamayan son pars, başka bir varlığın eşini bulabilmesi için intihar benzeri bir ölümü seçer. Dolayısıyla kendinden bağımsız bir varlığın devamlılığı için kendi varlığını feda eder. Fakat somut varlığın kendini bu yol ile feda etmesi, aynı zamanda kendi yaşamını sona erdirme yoluyla gerçekleştirilmiş olan farklı boyuttaki bir varoluşa dönüş biçimidir. Bu noktada yazarın da özgün ve orijinal bir varoluşçu yönelim perspektifi oluşturduğu görülmektedir. Varoluşçu

problemler ile şekillendirilmiş olan temaların bir aradalığından doğan ruhu deforme edici faktörler, başkişinin öz/kendi varlığını tamamlamasıyla birlikte ortadan kalkmış olur.

3.5. KÖPEKLER İÇİN GECE MÜZİĞİ

3.5.1. Romanın Kimliği

Köpekler İçin Gece Müziği romanı Faruk Duman'ın beşinci romanıdır. Roman, ismi ve konumu belirtilmeyen fakat anlatı içerisinde kişileştirilmiş bir görünüm kazanan gizemli ve grotesk bir ormanın içinde yaşanan tuhaf olaylar üzerine şekillendirilmiştir. Söz konusu ormana ait birtakım doğa betimlemeleri ile başlayan romanda olaylar, karı-koca olan Filiz ve Tarık'ın, bu ormanda geçirdiği bir kaza ile başlamaktadır. Romanın başkişisi olan yabanıl ve kötücül avcı Avcıatmaca tarafından kurtarılan bu çift, ormanın içinde birtakım tuhaf olaylar ve eski anlatılar ile karşılaşır. Ortak bir paydada buluşabilen olaylardan meydana gelen kırk ayrı bölüme sahip eserde bölümler ilerledikçe yeni karakterler de ortaya çıkmaktadır. Yabanıl hayatın en önemli unsurlarından olan hayvanların da orman gibi kişileştirilerek kurgulandığı eserde, insan kahramanlar Avcıatmaca, Filiz, Tarık, Murat ve Kara Zühre'dir. Bu karakterlere kişileştirilmiş hayvanlar Kahve, Timsah ve Akçatopal'ın da katılımıyla; ormanın hâkimiyeti ve yönlendiriciliği altında gelişen ve hiç kesilmeyen bir yağmurun eşlik ettiği 24 saatten fazla olmayan kısa zaman diliminde geçmekte olan tuhaf bir döngü ve olaylar silsilesi, romanın omurgasını oluşturur. İnsanlar ve hayvanlar arasındaki eşitsizlikler, güç dengeleri, yabanıl hayatın güçlükleri, kendi benliğini sorgulayan insanın yaban hayatı karşısındaki izlenimleri, güç yitimine uğramış insanın zor koşullar karşısında acizliği, sığınma içgüdüsü, doğa yaşamıyla modern hayat arasındaki keskin sınırların yok olmasıyla ortaya çıkan çatışmalar, içsel sorgulamalar ve güçlü doğa tasvirleri romanda varlık göstermektedir.

Edip Cansever'in *Ürperti* şiirinden alıntılanan “*Sisini kendi yaratan gemi*” (Cansever, 2020, s. 476) epigramı ile başlayan romanda, kazadan sonra Filiz ve Tarık'a yardım eden ve tuhafliklarla dolu evine götüren başkişi Avcıatmaca üzerinden yansıtılan yabanıl ve ilkel insanın iyilik-kötülük güdülerinin birlikteliği çerçevesinde, bazı ürkütücü olaylar güçlü faktörlere dönüşür. Bu noktada romanda ki hâkim unsurlardan biri olan “*ürperti*” olgusunun, kitabın başındaki epigramın varlık bulduğu şiirin ismi ile

aynı olması da dikkat çekicidir. Ayrıca yine epigramda var olan “sis” ifadesi de roman açısından önemlidir. Orman, epigramdaki gemi gibi sisini kendi yaratmakta ve bu da bir ürperti doğurmaktadır. Ürperti kavramı, Filiz ve Tarık ise modern dünya yaşamından kopup yaban ve doğa hayatının içinde hayatta kalmaya çalışan insanların iki farklı çizgi arasında yaşadığı çatışmalara ayna tutar. Öte yandan özellikle Filiz üzerinden modern insanın yaşadığı inanç yitimlerinin doğa yaşamında tekrar sorgulanması ve içsel bir hesaplaşmanın da kendini gösterdiğini belirtmek mümkündür. Kişileştirilen hayvan karakterler ise insan ve hayvan arasındaki eşitsizliklere ayna tutmakta ve folklorik unsurlara ait bir takım değerleri simgelemektedir. Özellikle ana mekân ormanın ve başkişi Avcıatmaca’nın groteskliği ve yer yer kendini gösteren birtakım mitolojik figürler, anlatıya masalsı bir hava katmaktadır. Postmodern dil ve kurgu özelliklerinden faydalandığı görülen yazarın, güçlü anlatımı, aynı zamanda sürükleyici bir eser meydana getirmiş olsa da yazar bu sürükleyiciliğin bir sonuca bağlamayı tercih etmeyip romanı, sonunu ucu açık bir şekilde bitirmiştir.

Köpekler İçin Gece Müziği kitabının ilk baskısı 2014 yılında Can Yayınları tarafından yapılmıştır. 2014 yılında Dünya Kitap Ödülü’nü, 2015 yılında da Necati Cumalı Edebiyat Ödülü’nü kazanmış olan romanın, bu çalışmada kullanılan baskısının ise basım tarihi 2020 yılı olup, Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanmıştır.

3.5.2. İsimden İçeriğe

“Köpek” sözcüğünün simgesel işlevlerine bakıldığında genel olarak üç kavram ön plana çıkmaktadır: Sadakat, koruyuculuk ve bazı durumlarda aç gözlülük. Romanda köpekler çerçevesinde her üç sembolün de imgeye dönüştürülmüştür. Nitekim romanda iki farklı köpek biçimi bulunmaktadır. Birinci olarak sadakat ve koruyuculuk görevlerini üstlenen Akçatopal, ikinci olarak da Avcıatmaca’nın kapısında perişan halde yatan aç ve hasta köpeklerden bahsedilebilir. Romanın ismi ile ilişkili olan köpek ise perişan ve aç köpeklerdir ve bu köpekler aç gözlülüğü vurgulamaktadır. Fakat bu aç gözlülüğün arka planında ise yine insan vardır. Nitekim avcı tarafından aç ve hasta bırakılan bu hayvanlar, avcının işkence ettiği insanlardan ve hayvanlardan faydalanmak zorunluluğunda bırakılmışlardır:

“Avcının sesini duyunca, o perişan köpekler ortaya çıkmıştı yine. Kimi bir çalını dibinden başını uzatmış, kimi bir kayalığın ardından çıkıp silkelenmişti. Aksayanlar vardı, yönün avcıya çevirip çok uzaklara bakarmış

gibi yapanlar. Üzerlerinden bezginlik akıyordu hepsinin. Dinlemeye gelmişlerdi sanki. Hep böyle olurdu. Avcının sesini duyarlar, avcı birileriyle boğuştuğu ya da birilerine işkence ettiği zaman. Çocukların, gençlerin acıyla bağırıklarını işitirlerdi. O zaman toplanır cansız, mecalsiz, kendilerine bir şey düşer mi diye beklerlerdi. O sesler, AVCIATMACA'nın nutukları, çocukların işkence altında bağırışları, bir şarkı, bir müzik parçası gibi gelirdi onlara” (KİGM, s. 66).

Doğanın minimize edilerek sunulduğu tekinsiz bir kara ormanda insanın egemen olma anlayışı ve bu anlayıştan doğan insan ile hayvanlar arasında ki gerilimli ilişkinin yansıtımı çerçevesinde bir durum söz konusudur. Köpekler işkenceye uğrayan insanlar ve hayvanlardan yararlanmak gayesindedir. Fakat onları bu gayeye sürükleyen de yine başka bir insandır. Kendini ormanın sahibi olarak gören avcı, kötücül ve bencil karakteriyle insanlara da, hayvanlara da doğanın içinde işkence etmektedir. Bu durum makro düzeyde ise insan ile hayvandan ziyade doğaya hâkim olmak isteyen veya olduğunu düşünen insanın, temelde yine insana eziyet ettiğinin bir izdüşümüdür. Öte yandan romanın temel izleklerinden olan doğanın tekinsizliği ve ürperti hissi, yine isim üzerinden simgeleştirilmiştir. Nitekim esasen insana ürperti verecek olan tekinsiz bir ormanda işkence gören insanın çılgınlıklarının köpekler için bir şarkı, bir müzik gibi algılanması ürperti hissiyatının korkunçluk seviyesini arttırmaktadır. Bu bağlamda *Köpekler İçin Gece Müziği* ismi romanda birçok esas izlek açısından önemli bir simgesel değer taşımaktadır.

3.5.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Romanda hâkim bakış açılı üçüncü tekil anlatıcı kullanılmıştır. Anlatıcı herhangi bir olayın içinde yer almayıp tamamen dışarıdadır. Öte yandan karakterlerin ruh halleri ile geçmişleri hakkında da fazlaca bilgi sahibidir. İsteddiği bilgileri okuyucuya olayların seyri içerisinde vermekte ve ek olarak karakterlerin zihninden geçen düşünce ve hisleri yine şeffaf bir şekilde yansıtabilmektedir:

“Çocukluğunu anımsıyordu. Böyle şeylerden korkar mıydı? Babasından korkardı nedense. Gerçi adam hiçbir zaman hiçbir kötülük etmemişti, annesine de, ona da. Kötülüğü bırak kaba bir laf bile etmemişti” (KİGM, s. 85).

Romanın kilit kahramanlarından biri olan Filiz'den bahsederken, çocukluğunu anımsadığını belirten anlatıcı, kahramanın kafasından geçen düşünce ve hisler hakkında bilgi sahibidir. Aynı zamanda korkusundan bahsederken soru yoluyla okuyucunun

dikkatini çekmeye çalışmakta ve yine cevabını kendi vererek karakterin geçmişi hakkında da okuyucuyu bilgilendirmektedir. Sonrasında ise Filiz'in geçmişine yönelik bu bilgiyi daha da detaylandırmaya devam etmekte ve bunu yaparken de olayların tamamen dışında kalmayı tercih etmektedir. Benzer örneklerin hâkim olduğu eserde anlatıcı her şeye hâkim bir konuma sahiptir. "Her şeyi bilen ve üçüncü tekilden konuşan anlatıcının anlatısı bir tür üst dildir, yani en azından gerçekçi kurguda anlatı dahilinde bir eleştirinin ya da yorumun nesnesi olamaz. Söz konusu olan hikâyenin kendi sesi olduğundan, sorgulanması imkânsız gibidir" (Eagleton, 2019, s. 100). Anlatıcının mutlak ve tartışmasız bilgisi, romanda kurgunun gidişatını da benzer ölçüde şekillendirir ve yine aynı derecede okuyucuyu kurgusal seyrin isteği doğrultusunda bilgilendirerek romanın içine çeker. Bu çerçevede bakış açısı ve anlatıcı doğrultusunda romanın, hâkim bakış açılı üçüncü tekil (o) anlatıcı özelliklerini taşıdığı somut bir şekilde görülmekle birlikte, anlatıcı düzleminde oluşturulan üst dilin, kurguyu şekillendiren temel bir faktör hâline geldiği görülmektedir.

3.5.4. Olay Örgüsü

Köpekler için gece müziği romanı doğaya ait tasvirler ile başlar fakat olaylar, karı koca olan Filiz ve Tarık'ın bir yolculuk esnasında arabalarıyla tekin olmayan bir ormana girmeleri ve burada kaza geçirmeleri sonrasında gelişir. Kaza sonrası her iki karakterin de bayılmasının ardından, ormanın hâkimi konumundaki kötücül karakter Avcıatmaca tarafından kurtarılmaları ile devam eden kurgusal seyir, olaylara dâhil olan diğer kahramanların da katılımıyla örtük ve üstü kapalı bir hayatta kalma mücadelesine dönüşür. Romanın içermekte olduğu izlekler de bu mücadele ve kahramanların gizliden gizliye birbirlerini tanıma/tartma amaçları doğrultusunda gelişir. Bu çerçevede olayların gelişim seyrine üç ana vaka zinciri üzerinden değerlendirmek mümkündür:

M1: Hasta annesinin yanına gitmek için yolculuk yapan Tarık ve eşi Filiz'in yolculukları esnasında ormana girmeleri;

V1: Rampadan yukarı doğru çıkarken karşısına çıkan hayvana çarpmamak için direksiyonu kıran Tarık'ın kazaya sebep olması ve arabanın uçurum kenarında askıda kalması sonrasında önce Filiz'in sonra da daha kötü yaralanan Tarık'ın bayılması,

V2: Kaza öncesi bunaltıcı derecede sıcak olan havanın, kazadan sonra kapanmaya başlamasının ardından romanın sonuna kadar hiç kesmeyen ve taşkınlıklara sebebiyet veren yağmurun yağmaya başlaması,

V3: Filiz'in uyanması ve Avcıatmaca ile birbirlerini fark etmeleri sonrası Avcıatmaca tarafından kurtarılımları,

V4: Avcıatmacanın Filiz ve Tarık'ı ormandaki gizemli, tuhaf ve tıpkı orman gibi tekinsiz evine götürmesi ve Filiz ile Tarık'ın bu eve sığınmaları.

M2: Hâşim Bey tarafından kaçırılıp, saklaması için Avcıatmaca'ya teslim edilen Murat'ın dayakla işkence gördüğü esnada Avcıatmaca'nın bir anlık boşluğunu değerlendirip tüfek ile birlikte kaçması;

V1: Avcıatmaca'nın Murat'ı yakalayabilmek için başka bir silah ile atı Kahve ve kartalı Timsah'ı da yanına alıp ormana dalması,

V2: Avcıatmaca, Murat'ı ararken eşi Kara Zühre'nin, evde Filiz ve Tarık ile kalması ve onlara yöreden çeşitli halk hikâyelerinden bahsetmesi,

V3: Murat'ın Avcıatmaca'dan saklanmak için köpek Akçatopal ile birlikte bir kayanın oyduğuna sığınması,

V4: Su oluşuna doğru gidip orada düşen Akçatopal'ı, Avcıatmaca'nın görmesi ve Timsah'ın Akçatopala saldırmaya gitmesi sonrasında avcının Murat'ın yerini de fark ederek ona ateş etmesi,

M3: Akçatopal'ı alıp kaçmaya çalışan Murat'ın Timsah'a dipçiği ile vurmaya çalıştığı tüfeğinin ateş alması ve merminin Avcıatmaca'ya isabet ederek onu yaralaması;

V1: Güçlü konuma geçtiği esnada benliğini fark eden Murat'ın tereddüt etmeden Avcıatmaca'ya karşı bir kin beslemeyip yardım etmeye karar vermesi,

V2: Avcıatmaca'yı Kahve'nin sırtına koyarak tekrar eve dönmeleri,

V3: Romanda somut görünümde olan bütün insan kahramanların ev içinde buluşmaları ve bu esnada romanın en güçlü kahramanı Avcıatmaca'nın en güçsüz konuma girilemesi,

V4: Kara Zühre tarafından evdekilere benliklerini ve varlıklarını sorgulatan ve yağmur suyunun artık dolup taşmaya başladığı evde, sel içinde kalan ormandan kurtuluş yolunu düşündüren anlatılar anlatması.

3.5.5. Zaman

Köpekler İçin Gece Müziği romanında net ve somut olarak herhangi bir zaman dilimi veya tarihten bahsedilmemektedir. Bu bağlamda zaman dilimini belirli bir devreye ait olarak niteleyebilmek için birtakım unsurların varlığı ve yokluğu üzerinden fikirler yürütülebilir. Bu çerçevede ilk işareti romanın henüz başında Tarık ve Filiz'in ormana girerken kullandıkları araba üzerinden elde etmek mümkündür:

“Evet dışardaki sessizlik yoğunlaştıkça dizel motorun gürültüsü yetmiyordu da. Tutup kasetleri ikide bir hurdahaş eden teybe sarıyordu. Çift düğmeye basarak. Sonra en çok davul sesinin duyulduğu oluyordu” (KİGM, s. 9).

Kullanılan arabadaki kasetçalarlı teybin varlığı, vaka zamanı hakkında bir ipucu taşımaktadır. Teyp ve kasetlerin arabada kullanıldığı dönem 2010'lu yılların öncesine dayanmakta ve daha yaygın olarak 2000 öncesi dönemi kapsamaktadır. Öte yandan Filiz ile Tarık'ın cep telefonunun olmaması (kaza geçirmelerine rağmen hiç cep telefonu ismi geçmez) yine cep telefonu kullanımının yaygınlaşmadığı dönem olan 2000 öncesine 1990'lı yıllara okuyucuyu götürmektedir. Ayrıca cep telefonundan bahsedilmeyip televizyondan bahsedilmesi de yine vaka zamanı ile alakalı olarak tarihsel bir sınır çizmektedir. Nitekim televizyondan ve televizyon dizilerinden bahsedilmesi, zaman aralığının başlangıç noktasını 1970'li yılların sonuna doğru sınırlandırmaktadır. Bu çerçevede tarihsel açıdan süreç olarak 1980 ve 2000 arası bir süreçten bahsetmek mümkündür. Bu dönem ülkede 12 Eylül'ün ve sancılarının, sıkıntılarının devam etmekte olduğu dönemi işaret etmektedir. Bu zaman dilimi ise romanda varlığı hissedilen olgular olan yalnızlık, yabancılaşma, doğa ve insan, anarşizm, varoluş problemleri, benlik sorgulamaları, sığınma arayışı vb. temalar açısından da oldukça önemlidir.

Vaka zamanı ise bahsi geçen dönem içerisinde 24 saatten fazla olmayan bir süreçtir. Fakat bu süreç aynı zamanda karakterler açısından zamansal değerlerin dışında gelişmektedir. “Tarık ve Filiz, Tarık'ın hastalanmış annesini ziyarete giderken, metnin açıldığı ormandan geçerken âdeta “zamanın bütünüyle dışından bulunan yerlerden” geçiyormuş gibi hissetmişlerdir” (Kutup, 2018, s. 25). Bu durum anlatının masalsi boyutunu güçlendirmektedir. Somut bir yaklaşımda bulunulduğunda ise romandaki güçlü doğa tasvirleri, bu sürecin mevsimsel çerçevede ilkbahardan yaz ayına geçiş dönemini kapsadığından işaret etmektedir:

“Kaç gündür bezgin bir güneş vardı tepede. Kuru otları yakmayacak, insanı terletmeyecek, ağaçları susuzluktan kırıp geçirmeyecek, sivrisinekleri azdırmayacak ama yine de ortalığı bunaltıp susturacak, miskin, sümsük bir güneşti bu. Ama su da vardı” (KİGM, s. 16).

Güneşin yakıcı olmayan fakat sıcaktan bunaltan durumu daha çok ilkbahar ayının sonlarını işaret etmektedir. Ayrıca yağmurların çok sık yağdığı bir döneminde olduğunun romanda vurgulanması söz konusu düşünceyi güçlendirmektedir. Bu bağlamda bir günden kısa bir süreç içerisine sıkıştırılmış ve iç içe geçmiş, birbirleriyle ilişkili bir takım olaylar zinciri, romanın vaka zamanını yansıtmakta ve zamansal güçten faydalanarak romanın yapısını güçlendirmektedir. Bu kısa sayılabilecek süreç, roman kahramanlarının değişimleri, yansıtımları ve kendilerini sorgulamaları açısından yeterli olacak kadar güçlü bir zaman dilimidir.

3.5.6. Mekân

3.5.6.1. Çevresel Mekân

Romanda tıpkı zaman hususunda olduğu gibi çevresel açıdan belirli bir konum ve somut bir mekân da belirtilmemiştir. Olayların yaşanmakta olduğu ormanın konumu ile alakalı olarak net bir gösterge yoktur. İsim olarak belirtilen tek yer Avcıatmaca'nın, eskiden bir tüccarın peşinden gittiği ve ormana oldukça uzak olduğu belirtilen Antep'tir. Bununla birlikte romanda Latince ismi ile belirtilen “Aqlae Nigrae”, yani söğütgiller familyasından bir ağaç türü olan “karakavak” ağacından hareketle olası bir konum elde edilebilir. Nitekim bu ağaç türünün Türkiye'deki doğal yayılma alanı İç Anadolu ve Batı Karadeniz bölgeleridir. Bu çıkarıma Avcıatmaca'nın, Atı Kahve ile Antep'e gitmesi de eklemlendiği zaman daha yakınlık fazla yakınlık içermesi dolayısıyla İç Anadolu bölgesi olması daha güçlü bir ihtimal olarak düşünülebilir.

Çevresel Mekân düzleminde, roman içerisinde varlık gösteren kazanın gerçekleştiği “yol” da ele alınabilir. Kahramanların değerler dünyası ve varlıksal niteliklerine herhangi bir şey katmayan bu yol, yalnızca olaylar zincirinin üzerine oturtulduğu bir mekân görevi üstlenir. “Olay örgüsünün üzerine asıldığı bir vestiyer görevi üstlenen bu tür mekânlar, coğrafi nitelikte bir güzergâh olmaktan öteye geçemezler” (Korkmaz, 2017, s. 13). Bu bağlamda karakterlerin ruhsal yansıtımlarından ziyade, yalnızca olayların gelişim seyrine katkı sağlayan bu “yol”u çevresel mekân olarak düşünmek mümkündür.

3.5.6.2. Algısal Mekân

3.5.6.2.1. Kapalı - Dar ve Labirentleşen Mekân

Köpekler İçin Gece Müziği romanının yazılışı bağlamında iki nedenin saptanabileceği görülebilir. Biri orman, ormanın içselleştirdiği hayatın sertliği; ikincisi kötülük ve onunla baş edebilme özünün varlığı (Gümüş, 2014). Mikro düzeyde ormanın, makro ölçekte ise doğa yaşamının sertliğinin ve bu büyük güç karşısında insanın acizliğinin, yansıtmı bağlamında ana mekân olarak kullanılan orman kapalı - dar ve labirentleşmiş özelliklerle varlık gösterir.

Orman, roman için adeta karakterleştirilmiş bir mekândır. Olayların tamamının geçtiği yerdir. Eserde “devasa yaratık” olarak nitelendirilir ve romanın başlangıcından kazaya kadar geçen süreçte bunaltıcı sıcaklığı, kazadan sonrasında ise hiç bitmeyen yağmuru, karanlık yüzü, yutucu özellikleri ve korkutucu yönleriyle sürekli olarak kapalılık arz eder. Kötücül karaktere sahip Avcıatmaca dışında ki hiçbir insan bu ormanda yaşamaz ve özellikle Tarık, Filiz ve Murat sürekli olarak bu ormandan bir kurtuluş yolu arar. Avcıatmaca ise daha çok bu orman ile özdeşleşmiş biri ve yabanıl hayatın temsilcisi olarak düşünülse de özellikle Murat’ı aradığı sırada karşılaştığı büyük zorluklar ve sıkıntılardan dolayı orman, onun için bile kapalı-dar ve labirentleşmiş bir mekâna dönüşür. Romanda ormanın kapalılığının en somut yansıtmı ise Murat’ın, yani ormanda kaybolan ve saklanan bir çocuğun üzerinden okunabilir:

“Orman zifiri karanlıktı. Bastığı yerden ses çıkmasın diye ağır ağır ilerliyor, yağmurdan başını kaldırıp da gözünü açamıyordu. Gökyüzünde büyük, çok büyük ve çok eski kuşlar uçuyordu sanki. Sivri dişli, yelken kanatlı kuşlardı bunlar; dişlerinden kan damlıyor, ağızlarını açtıkları zaman bu koca ağızlardan korkunç böğürtüler gelmekle bir de ateş çıkıyordu. KUŞLAR HEP BÖYLE KORKUNÇ MUYDU? Ağaç gövdelerine çarpıyordu arada” (KİGM, s. 55).

Değişik yaratıklar, korkunç unsurlar ve ürpertici özelliklerinden dolayı bu sahnede orman, tam anlamıyla dar ve labirent bir mekândır.

Mekânın darlığı, fiziksel anlamda küçüklüğünden değil, karakterin imkânsızlığından ve kendini oraya sıkıştırılan duyumsamalarından kaynaklanır. Fiziksel anlamda orman, çöl, sahra veya deniz olması, mekânın açık ve geniş olarak tasnifini gerektirmez. Nitekim yolunu kaybetmiş bir çocuk için karanlık orman, kum fırtınası ile kafileden kopmuş seyyah için çöl, yenik bir komutan için savaş alanı, algı yönleriyle

artık açık ve geniş bir alan değil; kendiliğın konumlandırılmadığı, tanımlanamadığı ve içinden sıyrılıp çıkamadığı dar ve karmaşık bir labirenttir (Korkmaz, 2017, s. 14). Murat'ı bir labirent içinde sıkışmış gibi hissettiren ormanın bu kimliğinin roman içerisinde üstlendiği birçok önemli fonksiyon bulunmaktadır. Özellikle doğa hayatı ve yabanıl yaşamın sertliğini belirtme açısından orman, önemli bir imgeye dönüşür. Ayrıca insanın bu sertlik karşısında çaresizliği, acziyeti ve hayvanlar ile insanlar arasındaki güç dengeleri gibi birçok unsur açığa çıkarak, yine bu korkunç muğlaklıkların mekânında şeffaf bir görünüm kazanır. Hayvanların kendi yaşam alanı olan bu mutlak hâkim güç, romanın insan kahramanlarını içine hapseden korkunç ve ürpertici bir hapishaneden farksızdır. Avcıatmaca dışındaki roman kahramanlarının tek gayesi bir an önce bu ürpertici alandan bir kurtuluş yolu bulabilmektir. Üstelik orman, romanın sonunda Avcıatmaca ve Kara Zühre içinde bir hapishaneye dönüşmüştür. Bu durum temelde insanı içeriye hapseder ve daha derine indikçe kahramanların kendiliklerini ve varlıksal bütünlüklerini sorgulamasına sebebiyet verir. Dış dünya ile iletişimi kökten koparan bu tekinsiz ve ürpertici mekânın yalıtkan bir özellik taşıması, içindeki insanları da yalıtık duruma getirmekte ve kendi içlerine çekilmelerine sebep olmaktadır. İçsel sorgulamalarında kendilikleriyle alakalı olan muğlaklıkları netleştirmeye çalışan roman kişilerinin düşünceleri; yalnızlık, yabancılaşma, kendilik sorgulamaları, varoluşsal sancılar vb. birçok durumu açığa çıkarır ve onların dünyasında bir yeniden doğma arzusu açığı çıkar.

3.5.6.2.2. Açık-Geniş Mekân

Romanda doğa ve insan çerçevesinde doğanın güçlü ve ürpertici özelliklerinin ön planda olması, daha çok kapalı-dar ve labirentleşen mekân olan “orman”ı öne çıkarmaktadır. *Köpekler İçin Gece Müziği* romanında açık ve geniş olarak dikkat çeken tek bir mekân görülür. Bu mekân üç farklı isimle (av köşkü, ı ışık evi, kulübe) adlandırılan Avcıatmaca'nın orman içerisindeki bir kulübe ve karanlık bir iç odadan oluşan evdir. Bu ev, roman içerisinde ormanın korkunçluğu ve tehlikelerine karşı kahramanlar açısından bir sığınak olması, yani başka bir anlamda koruyucu bir görev üstlenmesi dolayısıyla açık ve geniş mekân olarak algılanabilir. “Anlatı kişisi açık ve geniş mekânlarda kendini güvende hisseder; kimliği, varlığı, değerleri koruma altındadır” (Korkmaz, 2017, s. 22). Romanda bu mekân da, karakterler için bir sığınak

ve aynı zamanda direnç kaynağıdır. Nitekim en temelde evin kendisinin ormana direnen bir kimliğe sahip oluşu açıkça vurgulanır ve henüz romanın başlarında ev, açık ve geniş bir mekân görünümüyle okuyucuya sunulmuştur:

“Evden dışarıya mucizevi bir ışık yayılıyordu. Pencereelerde parlayan, kütüklerin arsından sızarak ormana ince ışıktan oklar gönderen bir mutluluk ânı. Işık evi, diye geçirirdi içinden zaman zaman AVCIATMACA. Tüm direnci, mutluluğu ve gücüyle ormana direnen, ormanı büyüleyen ve onu zenginleştiren bir ışık eviydi burası” (KİGM, s. 17).

Orman içindeki görevi direnmek ve korumak olan bu ev, ormanı zenginleştiren de bir unsurdur. Sahip olduğu bu misyon dolayısıyla aynı zamanda sert koşullara karşı hayatta kalabilme çabalarının da imgesel bir yansımasıdır. Roman kahramanları açısından dış dünyanın ve itibari âlemin bütün kötücül güçleri karşısında koruyucu bir sığınaktır. Korkunçluklar ve ürpertilerle dolu bir yaşam karşısında ki yegâne konfor alanıdır. Ayrıca içinde barındırdığı insanları dış dünyaya karşı koruyan özelliği ve yine içindekileri besleyiciliği dolayısıyla bu ev, bir “ana rahmi” metaforu olarak da düşünülebilir. Bu noktada psikolojik ve mitolojik çerçevelerde de roman çözümlemesi için yeni kapılar açarak sığınma, direnme, korunma, saklanma, dış dünyaya açılmaya cesaret, kendi ile baş başa kalma vb. gibi birçok temanın açığa çıkmasına da öncülük eder.

Mekânın bulunduğu yer, Avcıya göre eski bir komutana ait yıkılmış bir av köşküdür. Bunu da birtakım hikâyeler ile dile getirir. Bu noktada yine folklorik anlatılardan yararlanmış dikkat çeker. Bununla beraber bir ışık evi olarak avcının gözünde canlanır. Fakat romandaki somutluğu, karanlık bir iç odası olan kulübeden ibarettir. Diğer kahramanlar içinde somut görünümündeki gibi bir kulübe olsa da, yine de sığınma alanı ve koruyucu özelliğini yitirmez. Kara Zühre, köydeki evinde yaşasa da roman boyunca bu kulübeden çıkmaz/çıkamaz. Tarık ve Filiz kazadan sonra bu kulübeye sığınır ve roman sonuna kadar burada kalır. Murat, Avcıatmaca’dan kaçsa da sonunda yine tüfekte yaraladığı Avcıatmacayı’da alarak doğanın felâketinden korunabilmek için bu kulübeye sığınır. Bu çerçevede söz konusu “ev”, bütün karakterler için sığınaktır ve koruyucu özelliktedir. “Mekânın bu güvenli sığınak algısı, üzerinde yaşayanları kendi içlerinden çıkmaya ve etrafı/dünyayı görmeye davet eder. Güven ve esenlik duygusu bulunduğu yeri içtenlik mekânına dönüştürür. Böylece kişiyle kendi dışında bulunan şey’ler arasında ki ontolojik sınırlar eriyerek ortadan kalkar ve mekân yalıtık niteliğini kaybeder” (Korkmaz, 2017, s. 23). Bu bağlamda Filiz’in bu mekânda

sığınma algısının getirmiş olduğu birtakım içgüdüsel duygular dolayısıyla kendini sorgulaması, hem çocukluğunu hem de yetişkinliğini düşünmesi, ateist olmasına rağmen kadercilik anlayışını sorgulayıp küçük çaplı bir inanç krizi yaşaması gibi unsurlar yine Tarık ile birlikte “benlik” sorgulamaları yapması da mekânın açıklığını daha görünür kılmaktadır.

Romanın son bölümlerinde yağmurun şiddetlenmesi sonucunda bütün karakterler bu kulübede toplanmıştır. Bu noktada söz konusu mekânın, koruyuculuğunun yanında iyileştiriciliği ve besleyiciliği, dolayısıyla sağaltıcı kimliği görülmektedir. Kazada yaralanan Tarık ve Filiz bu mekânda iyileşirler. Öte yandan ormanda yorgunluktan bitap düşen Murat ve yaraladığı Avcıatmaca, yine iyileşmek için buraya gelir. Bu noktada roman boyunca buradan başka bir yere çıkmayan Kara Zühre’nin onları tedavi etmesi kocakarı metaforunu ortaya çıkarır. Diğer tarafta da yaraların sarılması, pişirilen yemekler ve sürülen ilaçlar, bu mekânın besleyiciliği ve iyileştiriciliğini ortaya koyar. Böylelikle orman evi, tıpkı anne karnı gibi içindeki insanı besler, büyütür, geliştirir ve dışarıya karşı koruyarak onlara bir konfor alanı sağlar. Tam olarak bu noktada ise “yeniden doğum” unsuru kendini gösterir:

“Kara Zühre bir tencere çorbayla geri döndü. Ne muhteşem bir kadın, diye geçirdi içinden filiz. Çocuğun başını kaldırdı biraz, çorbayı içtiler. Murat gülümsedi. Gözlerindeki ışık geri gelmiş, korkusu neredeyse bütünüyle yitip gitmişti. ÖLÜP ÖLÜP YENİDEN DOĞUYORUZ. Avcı da rahatlamıştı biraz” (KİGM, s. 91).

Romanın sonuna doğru karakterler, bütün sorgulamaları ve hesaplaşmalarından sonra yeni bir evre içerisinde. Yeniden doğum sürecinin de sonuna gelmişlerdir. Bu noktada yine bu mekânın ana rahmi ile bağdaşık özellikleri ön plana çıkar. Nitekim romanın sonunda bu kulübe artık şiddetlenen yağmur karşısında su almaya başlamış ve çökmeye yaklaşmıştır. Tıpkı doğumu yaklaşan bir bebeğin anne karnından doğum için dışarıya baskılanışı gibi, kulübe de; beslediği, iyileştirdiği ve koruduğu bu kahramanları artık dışarıya doğru baskılamaktadır. Bu durumu da yeniden doğum olarak değerlendirmek mümkündür. Romanın tam olarak burada bitmesi, açık ve geniş mekân özelliğini kaybetmeye başlayan kulübenin, kapalı ve dar mekân olarak görülmesini de engeller. Artık kahramanlar anne karnından dışarıya çıkan bir bebek gibi bu kulübeden çıkmak zorunda kalacak ve yeniden doğarak dış dünyaya yeniden döneceklerdir. Dolayısıyla bu mekânın roman içerisinde izleksel kurgu açısından da birçok önemli izleğin esas figürü olduğu belirtilebilir.

3.5.7. Şahıs Kadrosu

3.5.7.1. Başkarakter

Romanın başkişisi, orman ile bütünleşmeyi başarmış tek insan olan ve kötücül, karanlık ormanın karakterini, kendi varlığı ile sentezlemeyi başaran Avcıatmaca'dır. "Ormanla iç içe bir yabanıl kişi olarak tuhaf, ormanla bütünleşmiş ve dünyaya yabancı, tekinsiz, gerçek hayatın sınırlarının ötesinde bir hayatı yaşayan, kendisi için doğal ama herkes için alışılmamış, yedi canlı, neye benzediği tam olarak anlatılmamış, betimlenmemiş, kötücül, grotesk bir kişilik" (Gümüş, 2014). Bu noktada Avcıatmaca için yapılan "grotesk kişilik" tespiti oldukça önemlidir. Yazar Faruk Duman'ın sıklıkla eserlerinde faydalandığı masallarda ve halk hikâyelerinde oldukça fazla yer alan grotesk unsurlar, hem ana mekân olan orman, hem de başkişi olan Avcıatmaca üzerinden bu romanda görülmektedir. Bütün kaballığı, tiksindiriciliği, korkutuculuğu ve acımasızlığıyla grotesk tanımına uyan bu kişilik, okuyucuya romanın "aykırı" âleminin de kapısını açmaktadır.

Sanat alanındaki sınırsızlığı, iç içe geçmişliği, aykırılığı ifade eden grotesk, edebiyatta da aykırı, zıt, kaba, abartılı, ürkütücü, tiksindirici anlamlarını bir arada taşır. Yıldız Ecevit'e göre dış dünyayı olduğu gibi yansıtmak istemeyen yazar, groteski metnini yabancılaştırmak için bir teknik olarak kullanır. Mikhail Bakhtin, groteskin bedeni ve dünyayı bir dönüşüm süreci olarak temsil ettiğini belirtir. Grotesk böylece insanları kesin hatlarla belirlenmiş, dengeli bir varoluşun sınırları dışına çıkarır; tümüyle farklı bir dünyanın, başka bir düzenin, başka türlü bir yaşamın olabilirliğini sergiler. Böylece, anlatıdaki sınırlar kalkar; anlatı, yazarın oluşturduğu aykırı bir dünyaya taşınır (Ankay, 2020, s. 206, 207). Bu aykırı dünyada Avcıatmaca, orman ile birlikte her şeyin yönlendiricisi ve mutlak hâkimi konumundadır. Ormanda korkusuzca dolaşabilen tek insandır. Bunun yanı sıra kaba ve kötücüdür. Ormana getirilen insanları esir ederek onlara işkenceler yapmaktadır. Ahlaki normlardan ve insani değerlerden yoksundur. Kötücül anlamda farklı bir âlemin farklı bir insanıdır. Bir insanın ilkel benliğine ait bir yapıyı bünyesinde barındırır ve bu özelliği onu doğa ve orman ile bütünleştirir. Korkutucu bir ormanın korkutucu efendisi ve işkenceci yapısı dolayısıyla masalların kötü kahramanına benzemektedir. Bu durum dolayısıyla karanlık ormanda canavarlaştırılmış bir insan örneği olarak Avcıatmaca, doğa-ilkel insan, insan-hayvan,

iyicil insan-kötücül insan gibi dengelerin, masalların yapısından yararlanılarak oluşturulmuş olan temel imgesidir. Sahip olduğu bütün normsuzluklar ve kuralsızlıklar, romanın bütüncül yapısında onu diğer herkesten farklılaştırarak orman ile özdeşleştirir. Böylelikle hem ana mekân, hem de başkişi grotesk bir kimliğe bürünerek romanın temel kurgusunu şekillendirir.

3.5.7.2. Norm Karakterler

Romanda başkişilerden sonra bireysel planda en çok boyutlu olan ve en fazla derinliği olan kahramanlar norm karakterlerdir. Bu karakterlerin tezat yaratmak ve okuyucuyu rahatlatmak gibi görevleri olduğu kadar, birinci derecedeki kahramanların kusurlarını yansıtmaya, somutlaştırma gibi işlevleri de vardır. Norm karakterler, romanda bir bakıma başkişiye tutulmuş bir aynadır; başkişi eksikliklerini norm karakter aracılığıyla görür/bilir (Korkmaz, 2018, s. 18). Bu doğrultuda *Köpekler için gece müziği* romanında norm karakter çerçevesinde Filiz ve Murat'ın varlığı görülebilir. Nitekim her iki karakter de Avcıatmaca'dan sonra derinliği en fazla olan karakterlerdir ve her ikisi de Avcıatmaca'nın kusurlarını okuyucuya yansıtan birer ayna işlevi görmektedir. Kadın karakter Filiz, Avcıatmaca'nın cinsiyetçi tutumu ve cinsel açıdan barındırmış olduğu normsuzluklar ile değer yoksunluğunu yansıtırken, çocuk karakter Murat'ta, acımasızlığını ve şiddetçi yapısını açığa çıkarır.

Söz konusu durum romanda ilk olarak Filiz üzerinden görülür. Filiz inançsız birisidir. Kazadan sonra sığındığı evde kendisi ile baş başa kalınca birçok şeye yabancı olduğunu fark eder. Birtakım sorgulamalar içine girerek küçük çaplı varoluşsal krizler yaşar ve romanın vaka zinciri içerisinde önemli değişiklikler geçirir. Başlarda olumsuz olarak yaklaştığı Kara Zühre'nin roman sonunda Filiz için mükemmel bir kadın olarak algılanması, bu değişimlerin en somut yansıtımlarından biridir. Ayrıca romanda kalabalıklar içinde yalnızlık çeken bir kent insanının kadın temsilcisidir. Buna karşın ormanda ki yabancılaşma eşi Tarık'a göre daha fazla uyum sağlamayı da başarır. Romanın başkişisi Avcıatmaca için ise Filiz, güzel bir kadın olması dolayısıyla her şeyden önce cinsel bir objedir. Bu durum Avcıatmaca'nın temel insani değerlerden yoksunluğunun bir imgesidir. Bu açıdan Avcıatmaca'nın Filiz ile yan yana olduğu bölümler roman içerisinde ayrıca önem taşır:

“AVCIATMACA, kalçalarına yapışmış eteğini hayranlıkla izliyordu Filiz’in. Nasıl bu kadar düzgün olabilirdi ki, diye geçiriyordu içinden. Bir bacakta bu kadar güzel ve kusursuz ne olabilir? (...) –Sen de soyun, dedi. Filiz önce bir irkildi, neden sonra avcının epey bir zamandır kendisini izlediğini fark etti. –Gerek yok, dedi titreyerek.

Adam gafil avlanmış gibi dikeldi birden” (KİGM, s. 37,38).

Avcıatmaca’nın, roman boyunca Filiz’e karşı olan yaklaşımında sürekli olarak cinsel yönden sapkınca ve yoz bir eğilim görülmektedir. Onun bu tutumu, temelde insancıl olmaktan uzaktır ve aşırı cinsiyetçi yaklaşımdan türemiş olan bir tavidir. Kocasının yanında bile Filiz’in kalçalarını izlemekten çekinmez ve ona içten içe cinsel bir obje gözüyle bakar. Filiz’in eşi ile beraber o anda ardına muhtaç bir insan olması Avcıatmaca’yı ahlaki ve insani yönden herhangi bir kaygıya düşürmez. Bu durum avcının toplumsal değer normlarından uzak olmasının ve grotesk kişiliğinin somut yansıtımlarından biri olarak dikkat çeker.

Benzer durumun “şiddet” içerikli tablosu da Murat üzerinden gözlemlenebilir. Murat, babasına gizlice düşmanlık eden Hâşim Bey tarafından kaçırılmıştır ve saklasın diye Avcıatmaca’ya para karşılığı teslim edilmiş insanlardan yalnızca biridir ve henüz çocuktur. Avcıatmaca için çocuk olması bir şey değiştirmez ve diğer insanlara yaptığı gibi Murat’a da işkence etmekten kendini sakınmaz. Böylelikle onun insanlara karşı olan kusurlu davranışları Murat üzerinden görünür kılınır:

“Murat, burnunun nasıl kanadığını daha tam bilmiyordu. Eline yüzüne ne kadar kan bulaştığını, yüzünde, kollarında yaralar oluşup oluşmadığını da bilmiyordu. Karanlıkta bu yağmur çoğun kanı temizliyor, sonra belki de o kan kaynağından ince, belli belirsiz bir sızıntı akıp duruyordu. Gücünü yitirmek üzereydi. Zaten nasıl olup da kalkıp kalkıp dirildiğini anlayamıyordu bir türlü. Normalde çoktan ölmesi gerekirdi” (KİGM, s. 41).

Avcının bu tutumunun arkasında ise herhangi bir neden yoktur. Murat bir insandır ve üstelik çocuktur. Hepsinin ötesinde ise bir masumdur. Fakat bu unsurlar Avcıatmaca için değer yargıları bağlamında herhangi bir şey ifade etmez. O kendi kötücül ve karanlık doğasının gereği olarak sebepsizce ve zevk alarak masum bir çocuğa bu işkenceyi ve eziyeti uygulamaktan çekinmemektedir. Bu durum onun kuralsızlığının, normsuzluğunun ve insani değerlere sahip olmayışının temel bir ürünü olmakla beraber kötücül orman ile bütünleşen avcının kötücül ve karanlık yapısının, en somut yansıtımlarından biridir. Bu bağlamda hem Filiz hem de Murat, başkişi olan Avcıatmaca’nın kusurlarını ve eksiklerini yansıtan birer aynadır denilebilir. Nitekim her

iki karakterde onun insancıl olmaktan çok uzak olan kimliğinin dışavurumunu ortaya koyan özellikler barındırmaktadır. Böylelikle romanın norm karakterleri olarak Filiz ve Murat'ı göstermek mümkündür.

3.5.7.3. Kart Karakterler

Romanda tek bir özelliğin sembolü olan ve her şeye rağmen hiç değişmeyip tabiatlarındaki esas nitelikleri muhafaza eden kart karakter (Korkmaz, 2018, s. 20) özelliği taşıyan roman kişileri, Tarık ve Kara Zühre'dir. Her ikisinin de romanda işlevi roman boyunca aynıdır ve herhangi bir değişim süzgecinden geçmemişlerdir.

İlk olarak Tarık ele alındığında; romandaki tek düşüncesi bir an önce bu grotesk ormandan kurtuluş yolu bulabilmek olan bir karakter görülür. Filiz ve Murat gibi bir değişim süreci içinde değildir ve herhangi bir sorgulama evresi geçirmez. Kazadan sonra yaralı olarak uyandığı andan romanın sonuna kadar bir kurtuluş yolu aramaktadır. Durağan bir rolde olmasının yanı sıra diğer karakterlere göre daha olağan bir yapıdadır. Diğer bütün kahramanlara kıyasla daha normal bir insan görünümündedir. Etrafında olup biten tuhaf olayların ve gizemli görüntünün sıra dışı olduğunun farkında olması ona sıra dışılıkların içinde sıradan bir insan kimliği kazandırır ve böylelikle de gündelik sıkıntılardan başka bir kaygı taşımayan kentli küçük insanı roman içerisinde temsil eder. Bu durum dolayısıyla Tarık'ın eşi Filiz haricinde ki bütün insanlar arasında keskin bir ötekileşme problemi açığa çıkar. Bu noktada Tarık, romanın başından sonuna dek gündelik ve sıradan yaşamın normal tanımına uyan tek roman kahramanı olarak belirmektedir:

“Ben gideceğim, ben buradan gideceğim, diye söyleniyordu Tarık. Burada durulur mu ulan deliler, manyaklar. Arabanın nerede olduğunu kestirmeye çalışıyordu. Ne kadar uzakta olabilirdi ki? –Yolu bulabilir misin? Diye sordu. Filiz duymadı. –Elin manyağını da dinle Filiz! Diye bağırdı, yolu bulabilir misin? Arabanın yanına gitmemiz lazım” (KİGM, s. 91).

Tarık'ın bu kaçış çabası roman boyunca sürmektedir. Öte yandan Tarık diğer insanları normal bulmamakta ve onlar ile kendi arasına keskin sınırlar çizmektedir. Filiz gibi onlarla iletişim kurmayı veya bir yakınlık içerisine girmeyi tercih etmez. Kendisini normal onları ise anormal olarak görür. Aslında dışarıdan gözlemlendiğinde de durumun gerçekliği, Tarık'ın düşünceleri ile benzerdir. Olması gerekeni düşünen ve uygulamaya çalışan tek kişi Tarık'tır. Bu açıdan roman içerisinde sıradan insanların ruhsal yapısına ışık tutar. Romanda yer yer farklı işlevleri görülse de bu işlevler derin

olmaktan uzak ve yüzeysel olan birtakım rollerdir. Sıradan insanların prototipi olması dolayısıyla ormanın grotesk yapısı ve kötücül karakteri karşısında içten içe duyulan ürperti hissini somutlaştıran karakterlerden de biridir. Bu içten içe duyulan ürperti hissiyatının dışı vurumu ondaki kaçış ve kurtuluş arzusunu tetiklemektedir.

Köpekler İçin Gece Müziği'nin bir diğer kart karakteri ise Avcıatmaca'nın eşi Kara Zühre'dir. Romanda halk arasında "koca karı" olarak tabir edilen bir roldedir. Avcının kötücül karakterinin aksine oldukça iyimserdir. İyileştirici ve şifa verici özelliklerinden dolayı halk anlatılarından gelen folklorik kökenli bir karakter gibi görünür. Roman boyunca Hızır'ın gelmesini bekler ve Hızır ile ilgili hikâyeler anlatır. Bu durum onun doğrudan folklorik unsurlardan yararlanılarak oluşturulduğuna işaret eder. Anlattığı hikâyeler, iyileştirici ve şifacı yönü, korkusuzluğu ve ormanın grotesk kimliğinin kendisine sirayet edemeyişi gibi unsurlar onun şaman kültürünün bir yansıtıcısı olduğunu da düşündürülebilir. 40 bölümden oluşan romanın 21. Bölümünden itibaren ortaya çıkar. Bir anlamda romanın ikinci yarısında varlık gösterir denilebilir. İlk görüldüğü andan romanın sonuna kadar belirleyici fonksiyonu bir değişkenlik göstermez. Yaşadığı bölgede oldukça tanınan şifacı bir kadındır. Merhemler yapabilmekte, hastaları ve yaralıları iyileştirebilmekte, Hızır'ın geleceğine inanmakta ve sürekli olarak halk hikâyeleri anlatmaktadır. Bu hikâyeler içerisinde en çok benimsemiş olduğu anlatı, Hızır'a ihanet ettiği için yitip giden Deli Fahri'nin hikâyesidir. Kara Zühre de, Tarık da roman boyunca herhangi bir değişkenlik göstermeyerek tek bir rolün kilit karakterleri olarak görülmektedir.

3.5.7.4. Fon Karakterler

Romanın fon karakterleri olarak kişileştirilmiş hayvan kahramanların daha çok belirginleştiğinden bahsetmek mümkündür. Avcıatmaca'nın atı Kahve, yaşlı kartalı Timsah, köpek Akçatopal, Deli Fahri'nin kuşu Tozşeker hayvan kahramanlar olarak görülen fon karakterlerdir ve hepsi kişileştirilmiştir. Öte yandan Deli Fahri ve Haşım Bey de insan kahraman olan fon karakterler olarak görülmektedir. Haşım Bey ve Deli Fahri'nin romandaki görüntüleri kısıtlıdır. İkiisi somut olarak görülmez yalnızca varlıklarından bahsedilir. Haşım Bey, Murat'ı kaçırıp Avcıatmaca'ya getiren, köyün ileri gelen zalim bir kişiliğidir. Deli Fahri ise kuşu tozşeker ile birlikte Kara Zühre'nin anlatmış olduğu eski bir hikâyede ismi geçen bir meczuptur ve Kara Zühre'nin şüphe

duymadan inandığı Hızır’a ihanetinden dolayı feci şekilde Tozşeker ile birlikte can vermiştir. Fakat aynı kısıtlılık hayvan karakterler için geçerli olmaz. Kişileştirilen bu fon karakterler, özellikle taşıdıkları simgesel değer açısından önemlidir. Nitekim her üç hayvanda Türk halk kültüründe ve eski anlatılarda önemli yer tutmakta ve önemli simgeler taşımaktadırlar.

Romandaki fonksiyonları çerçevesinde düşünüldüğünde at (Kahve) destan ve halk hikâyelerinde kahramanın en büyük yardımcısıdır ve her kahramanın güçlü ve kudretli bir atı vardır. “Destanlarda kahramanların yardımcıları atlarıdır. Burada atlar kahramanları gibi olağanüstü özelliklere sahiptir. Kahramanlar atları olmayınca becerilerini ve yeteneklerini kaybeder” (Yeşilyurt, 2020, s. 101). Bu çerçevede romanın en güçlü karakteri Avcıatmaca’nın atının sırtından indiğinde vurulması bu duruma örnek gösterilebilir ve bu durum yine yazarın folklorik unsurlardan yararlandığının temel göstergelerinden birisidir. Kartal ise eski anlatılarda gökyüzü ile yeryüzü arasındaki iletişimin simgesidir. Romanda da avcının kartalı olan Timsah benzer şekilde misyon üstlenir ve ormana tepeden bakarak durumla alakalı avcıyı bilgilendirir. Köpek ise sadakati simgeleyen yapısıyla öne çıkar. Romanda da “köpekleşmemiş köpek” olarak nitelenen Akçatopal, Murat’a oldukça sadıktır. Ölümle burun burunayken bile onun isteği olan balığı yakalayarak ona götürmeye çalışır. Romana ismini veren diğer köpeklerden oldukça farklıdır. Murat’ın deyişiyle onlar gibi “köpekleşmiş köpek” değil gerçek ve sadık bir dosttur.

3.5.8. İzleksel Kurgu

Köpekler İçin Gece Müziği romanında izleksel kurguyu oluşturan unsurların temeli; doğa ve yabanıl hayata ait bireylerin yaşantısı ile bu yaşama ait zor ve çetin koşulların arasında sıkışmışlık yaşayan modern insanın içine düştüğü zor koşullar ve kurtuluş arayışlarından kaynaklanan faktörlere dayanmaktadır. Dramatik aksiyonu sağlayan değerler aşağıdaki gibidir:

Tablo 5. "Köpekler İçin Gece Müziği" Kora Şeması

	Tematik Güç/Ülküdeğer	Karşıt Güç/Karşıdeğer
Kişiler Düzeyinde	Murat, Filiz, Tarık, Kara Zühre	Avcıatmaca, Haşim Bey
Kavramlar Düzeyinde	Yeniden Doğuş, Varlık, Sadakat, Yardımlaşma, Merhamet, Evlilik	Doğa, Gece, Muğlaklık, Yabanıl Hayat, İlkel benlik, Acımasızlık, Grotesk, Şiddet
Simgeler Düzeyinde	Köpekleşmemiş köpek (Akçatopal), Kulübe, Hızır, Mağara, Kocakarı	Kara orman, Yağmur, Kırbaç, Sis, Avcı, Kartal (timsah), Köpekleşmiş köpekler ve sesleri

3.5.8.1. Yeniden Doğuş

İnsan varlığının ihtiyaç duyduğu temel gereksinimlerinden birisi de yenilenmedir. Varlığı ve yaşamı daha anlamlı hale getirebilmek veya yaşamını daha da yaşanılır kılabilmek için yenilenmeye her daim ihtiyaç duyulur. Bu ihtiyaç, mitlerde ve inanışlarda da kendine yer bularak yeniden doğuş itkisini açığa çıkarmaktadır. Mitolojik söylencelerde ve inanışlarda, insan varlığının bilinçaltında psişik bir çerçevede vücut bulan yeniden doğuş arzusu, varlıksal bilincin sürekliliğini sağlama hususunda bazen gizli bazense aşikâr olup sembollerle somutlaştırılan temel bir dayanak noktasıdır. Ölümden önce ya da sonra varlıksal devamlılığı sağlayacak olan döngü, insan bilincinin derinliklerinde “yeniden doğuş” olgusu ile şekillenir.

Jung, Dört Arketip isimli çalışmasında yeniden doğuş arketipiyle ilgili fikirlerini “yeniden doğuş” ifadesinin, insanın ilk ifadelerinden biri olduğunu dile getirerek açıklar. Ona göre bu ilk ifadelerin temelinde kendisinin arketip diye tanımladığı unsurlar yer alır. Jung, yeniden doğuş kavramının her zaman aynı anlamda kullanılmadığını, kavramın çok yönlü olduğunu belirterek çalışmasına yeniden doğuş biçimlerinden beş tane aldığını belirtir. Bunlar; ruh göçü, reenkarnasyon, diriliş (resurrectio), yeniden doğuş (renovatio), dönüşüm sürecine katılım şeklinde kategorize edilmiştir (Başboğa, 2019, s. 380, 381). Bu kategorize ediminde her bir başlığın, varlıksal sürecin daha güçlü bir yapılanma ile devamlılığını sağlamaya hizmet sağlayan bir görünüm oluşturduğu düşünülebilir. Beş biçimin tamamında yenilenen unsur, daha güçlü ve deneyimli bir yapılanma ile varlıksal süreç ve bilincin devamlılığını sağlayabilir.

Jung'un beş ayrı şekilde ele aldığı yeniden doğuşun ilk biçimi olan ruh göçünde; yaşam çeşitli bedenlerde devam eder ya da reenkarnasyonlarla kesintiye uğrar. İkinci biçim olan reenkarnasyonda ise; eski yaşamdaki kişilik ve anılar koruyarak ben bilincinin mevcut yaşamı ile aynı olduğunu fark etme potansiyeline sahip olur. Diriliş (resurrectio); varoluşun, ölümden sonra yeniden ortaya çıkmasıdır. Yeniden doğuş (renovatio); bireysel yaşam süreci içinde yeniden doğmaktır. Yenilenen kişiliğin özü değişmemiş, yalnızca işlevleri, bazı kısımları iyileşmiş, güçlenmiş ise varlığın değişmediği bir yenilenme de olabilir. Yeniden doğuşun bir başka biçimi ise, gerçek dönüşümdür. Bu da varlık değişimidir. Ölümlünün ölümsüze, bedenselin ruhsala, insanın Tanrısala dönüşmesi söz konusudur. Dönüşüm sürecine katılım; dolaylı yeniden doğuştur. Dönüşüm, insanın bizzat ölümden veya yeniden doğuştan geçmesiyle değil onun dışında gerçekleşen dönüşüm sürecine dolaylı katılımı veya tanık olmasıyla gerçekleşir (Jung, 2021, s. 52, 53). Ölümle mutlak bir ilişki içinde olan yeniden doğuş, anlatılarda genel olarak sembolleştirilerek, simgesel bir üslup ile varlık gösterir. Bu doğrultuda anlatılarda kahramanlar üzerinden, yaşamın ve varlığın kalıcılığını sağlamak ve süreklileştirmek adına yeniden doğuş düzleminde, psikik unsurlar vasıtasıyla tabiat mitsel olarak sonsuz bir döngünün varlığı sağlanmış olur. Bu döngü mitolojik anlatı ve söylencelerde çoğu zaman temel bir yapıtaş olarak varlık göstermekle birlikte, edebi anlatılara da yansımıştır.

Tabiattaki sonsuz döngü içerisinde yeniden doğuş olgusu ile ölüm arasında paralellik kurulmuş, bu durum yalnızca mitolojide değil sanatta ve edebiyatta da kendini göstermiştir (Güven, 2020, s. 73). Bu bağlamda Toplumsal ve bireysel temaların yansıtımı çerçevesinde yeniden doğuş olgusunun görüngü alanlarından birisi de romanlardır. “Yeniden doğma” veya “yeniden vücut bulma” olgularının, dünya edebiyatında romandaki en önemli temsilcilerinden biri Tolstoy olarak gösterilebilir. Nitekim Tolstoy romancılığında, yeniden vücut bulma veya yeniden doğma kavramı, çeşitli simgesel aktarımlar üzerinden yoğun biçimde görülür.

Tolstoy'un romanlarında ortaya koymak istediğini temsil eden bir kavram varsa o da yeniden vücut bulma kavramıdır. En yoğun olarak Anna Karenina ve Savaş ve Barış romanlarında bunun üzerinde durduğu görülür. Kurguladığı karakterleri “o anki yaşantının korkunç muğlaklığına” maruz bıraktıktan sonra muhayyilesinin mimetik gücüyle karakterlerin bu yaşantıya verdiği tepki ve yanıtları anlatır. Bazı tepkiler

tamamen koruyucu olmaya yöneliktir ve yanlış yanıtlara yol açar; bazılarıysa varlığın durumunda değişimlere yol açacak denli derindir ve dürüst yanıtlar ortaya çıkarır. Tepkiler mekanik ya da içgüdüsel, yanıtlar ise kişisel ya da ruhsaldır. Fakat her ikisi de kendilikten büyük, kendiliğin dışında ve kendiliğe tesir eden bir güçle ilişkilidir. Bu güç “doğa” denilen yaşam gücüdür (Blackmur, 2017, s. 25). Benzer durum Faruk Duman’ın romancılığı çerçevesinde *Köpekler İçin Gece Müziği* romanında da görülmektedir. Romanda “doğa adı verilen mutlak yaşam gücü” karşısında, üstelik somut bir biçimde karakterlerini korkunç ve ürpertici bir muğlaklığa maruz bırakan yazar, bu karakterlerin verdikleri tepki ve yanıtları yeniden doğuş kavramı eşliğinde okuyucusuna sunmaktadır. Bu korkunç muğlaklık karşısında karakterler farkında olmadan, psişik bir çerçevede kendilerini yeniden doğuşun içerisinde bulurlar. Murat, Filiz, Tarık hatta Avcıatmaca ve Kara Zühre, romanın sonunda bir yarı ölüm ile karşı karşıya bırakılır. Başlarından geçen olaylar karşısında vermiş oldukları tepki ve yanıtlar onları yeniden doğuşa sürüklemektedir. Üstelik romanda yeniden doğuş olgusu sürekli olarak bazen örtük, bazense somut bir şekilde kendini hissettirmektedir.

Yeniden doğuşun örtük olarak yansıtımında ön plana çıkan en önemli unsurlardan birini, romanda Kara Zühre’nin anlatılarında sık sık geçmekte olan ve beklenen “Hızır” olarak değerlendirmek mümkündür. Hızır, gerek İslâm mistisizminde gerekse Kur’an kökenli olmayan efsanelerde sürekli olarak yeniden doğuş bağlamında dönüşüm sürecini canlandıran bir simge olarak görülür. Romanda sürekli olarak Kara Zühre’nin anlattığı halk hikâyelerinde varlık bulan ve romanın şaman kültürünün uzantısı olarak değerlendirilebilecek karakteri olup şifacı özellikler taşıyan Kara Zühre tarafından son ana kadar gelmesi beklenen Hızır, örtük bir şekilde yeniden doğuşun simgesini romanda taşıyan bir unsur olarak düşünülebilir.

Jung, *Dört Arketip* kitabında dönüşüm sürecini simgeleyen bir unsur gösterirken örnek olarak “yeşillenen” Hızır’ı seçmiştir. Jung, Hızır’ın, Kur’an da yeniden doğuş gizeminin anlatıldığı Mağara adında ki 18. Sûre’de insanların karşısına çıktığını belirterek, mağaranın yeniden doğuşun gerçekleştiği yer, insanın kuluçkaya yatıp yenilenmek üzere kapandığı gizli bir oyuk olduğunu söyler (Jung, 2021, s. 73). Romanda mağara işlevini gören mekân ise ormanın ortasında olan ve kahramanların sığındığı “avcının evi” olarak değerlendirilebilir. Nitekim bu ev, dinlendirici, iyileştirici

ve besleyici özelliklere sahiptir. Üstelik evin yeniden doğuşun mekânı olduğu da anlatı içerisinde somut bir şekilde vurgulanmaktadır:

“Burası, eski zamanlardan kalma gerçek bir köşk gibi geliyordu ona. Sanki gerçekten eski, çok eski zamanlardan kalmıştı. Söz gelimi, bu eski köşkün, daha o zamanlar, birbirinden saygıdeğer sahipleri vardı. Diyelim, adam kudretli bir asker, gerçek bir komutandı. Ordusuna emirler vermekten yorulduğu zaman –ki bu gerçekten de insanı yoracak bir şeydi- yaverini yanına çağırır, bir el hareketiyle arabasının marşını işaret eder –anlaşılacağı gibi, motorun anında çalışması anlamına gelir bu- böylece çıkıp buraya gelirdi. Ruhunu dinlendirmek, doğanın sesini dinleyerek yorgunluktan olduğu kadar tüm içsel kirlenmelerden de arınmak ve adeta yeniden doğmak için. Sonra, kuşkusuz, oluyordu da bu” (KİGM, s. 17).

İnsanın kendini yenilemek için çekildiği mağara ile aynı işlevi gören bir ev söz konusudur. Aldatıcı güzelliklerinin ardında grotesk bir kimlik barındıran ormanın ortasında bir sığınak olan bu mekân, aynı zamanda yaralı Filiz ve Tarık’ın iyileştiği, yaralanan Avcıatmaca’nın iyileşmesi için getirildiği, Murat’ın kaçmayı başardıktan sonra güçlenerek tekrar geri döndüğü bir yeniden doğuş alanıdır. Masalsı bir anlatım tarzıyla çok eski zamanlarda olarak nitelendirilmiş olan bu yeniden doğuş alanı; romanda ki vaka zamanında Filiz, Tarık ve Murat’ın karşılaştıkları sorunlar karşısında kendi kabuklarına çekilerek kendilik sorgulaması yaşadıkları ve daha sonraki hayatlarına kendilerini hazırladıkları mağara işlevi gören yeniden doğuşun gerçekleşeceği yer hâline gelmiştir. Bu bağlamda özellikle Filiz ve Murat üzerinden yansıtılan yeniden doğuş kavramı oldukça belirginleşir. Yeniden doğuşun ilk evresine kurgusal seyir içerisinde Murat girmiş olsa da somut yansıtmı ilk olarak Filiz ve orman üzerinden gerçekleştirilir.

Büyük ve geniş ağaçlık alanlar olan ormanlar, Türk kültüründe gizemli alanlar olarak görülür. Burada yaşam ve yeniden doğuş, aynı anda ve sürekli var olan ölümün önüne geçmektedir. Gerçekten de ışığı kullanarak fotosentez yapan bitkilerin dünyadaki yaşam döngüsünü sağladıkları bilimsel bir gerçektir (Karakurt, 2011, s. 231). Filiz, ormandan önceki yaşamında modern hayatın sıkıştırmış olduğu problemler arasında bocalayan ve yaşamından memnun olmayan bir insandır. Bu durum aslında ormanda sıkıştığı zaman kendisini yeniden doğuşa sürükleyen temel etkenlerden birisidir. Ormandan önceki yaşam, romanın kurgusal seyri içerisinde yer almasa da hâkim anlatıcının vermiş olduğu detaylarda Filiz’in yaşamı hakkında bilgiler mevcuttur. Bu doğrultuda Filiz’in inançsız biri olduğu görülür. Bu inançsızlık, modern yaşamın

bunaltıcı unsurları ile perçinleştince derin ruhsal boşluklara ve birtakım hoşnutsuzluklara yol açarak kişinin yapısında daralmalara sebebiyet vermektedir. Çalışmış olduğu işyeri ile özdeşleşerek yaşamını sürdürebilen Filiz, ormanın öncesinde bile yeniden doğuş unsurlarını ruhsal yapısında barındırmaktadır. Nitekim Filiz, işyerinde başka, dışarıda daha başka bir insan görünümündedir. Bu durumun başat etkeni ise modern hayatın sıkıştırdığı ve karmaşıklığı ile ruhunu bunalttığı bir öznenin Filiz’in ruhunda barınıyor olmasıdır demek mümkündür:

“Kendini dinç hissettiği zamanlar, sıkı ve iştahlı çalışırdı Filiz. Saatin nasıl geçtiğini bilmez, aynı gün içinde iki, bazen üç toplantıya girer, kiminde bunların dosyasını bile tamamlayabilirdi. Bu elbette, kendi dairesi içinde kaldığı sürece geçerli olabilecek bir sistemdi; bilinçle olmasa da, el yordamıyla bilirdi bunu Filiz. Alışkanlıklarını sürdürme ısrarı denemezdi, kendi iç dengesini bu yolla sağlıyordu. Ancak böyle sürdürebiliyordu yaşamını, yoksa sürdürdüğü yaşamdan hoşnut değildi kuşkusuz. Dairenin dışına çıktığı zaman, zincir gibi, birbirine bağlı bulunan her şey ansızın çözülüyor, eli ayağına karışmakla bambaşka biri olup çıkıyordu. İnsan, yaşamının ne kadar sınırlı alanda sürdüğünü görmek zorundadır. Filiz, ilgi alanları, hobiler, bilgi birikimleri, ilginç deneyimler (...) konuşulduğu zaman hemen kabuğuna çekilir, alayla düşünmeye başlardı. İnsanı bu boş işlere zorlayan şey ne olabilir” (KİGM, s. 21, 22)

Filiz, mevcut karakteri ile toplumla uyuşamamış, toplumun kendisine dayattığı yaşama adapte olamamış ve ruhunda oluşan boşluklar dolayısıyla içsel bir daralmaya sürüklenmiş olan bir kişiliktir. Bu durum kendisinde bir dengesizliğe sebep olur ve bu dengesizliği de yine kendisini işe vererek ortadan kaldırır. Modern hayat karşısında edinmiş olduğu türlü uğraşların dışında yine kendi kabuğuna çekilen bir insan olan Filiz’in, ruhsal yapısında rutinleşmenin oluşturduğu bir içe kapanıklık söz konusudur. “İçe kapanma durumları; aslında zorbalaşan dışsal gerçekliğin ve absürtleşerek içi boşalan yaşam modellerinin topyekûn protestosu ve/ya reddi anlamını taşır. Böylece rutinleşmenin körleştirdiği yok oluş süreçleri durdurulacak, sorgulanacak ve alışkanlıklarımızın görmezleştirdiği dünyayı yeniden görme denemesi yapacaktır” (Korkmaz, 2015a, s. 115, 116). Filiz’de de net olarak hissedilen dünyayı yeniden görme arzusu, yeniden doğuş arzusunu psişik bir çerçevede tetiklemektedir. Bu nedenle Filiz, etrafının hayatı yaşanılabilir kılan edinimleri karşısında alaycı bir tavır takınarak uyumsuzluğunun boyutunu arttırmakla birlikte kendi alanına çekilmesi bağlamında öz varlığına, kendini haklı çıkartacak olan somut nedenler üretir. Öte yandan sahip olduğu bu alaycı tavır dolayısıyla yaşam ile yüz yüze gelmekten de kendince kurtulur. Fakat bu durum ormanda geçirilen kaza ile son bulmuştur. Ormandaki kazaya kadar sürekli olarak yaşadığı hayattan ziyade, toplumun dayattığı hayatın yansımaları üzerine düşünen ve modern yaşam biçimini varoluşçu bir çerçevede “saçma” bularak hayatı

anlama noktasında anlam bulmanın imkânsızlığını yaşayarak kendi kabuğuna çekilen Filiz, kaza ile birlikte gerçek yaşam ile yüz yüze gelmiştir. Yaşam, hatta doğal yaşam ile yüz yüze geldiği bu evrede Filiz, yeniden doğuş alanı olan eve sığındıktan sonra sürekli olarak geçmiş ve ruhsal yapısı üzerinde düşünmeye başlar. Bu düşünceler ise onun ruhundaki değişimi başlatan ilk adımlar olur. Nitekim eve ilk giren Filiz ile romanın sonunda dışarıya atılmaya hazırlanan Filiz aynı kişi ve aynı bilinç olmaktan uzaktır. Bunun en somut sembolik yansıtımı ise roman başlarında Kara Zühre'ye karşı olumsuz yaklaşım göstermesine rağmen sonlara doğru ona hayran olması olarak düşünülebilir. Bu durum kökten bir ruhsal değişimin imgesidir. Bir diğer önemli imge ise ev içerisinde çocukluğunu anımsayan Filiz'in, çocukluğunda babasından fazlaca korkmasının vurgulanmasının işaretidir:

“Çocukluğunu anımsıyordu. Böyle şeylerden korkar mıydı? Babasından korkardı nedense. Gerçi adam hiçbir zaman kötülük etmemişti. Annesine de, ona da. Kötülüğü bırak kaba bir laf bile etmemişti. Neden korkardı öyleyse ondan? Arada bir onu tek başına, evin büyük salonunda kara kara düşünürken gördüğü için mi” (KİGM, s. 85)

Çocuklukta gereğinden fazla korkulan baba ve anne figürü, yeniden doğuş çerçevesinde oldukça önemli bir imgedir. Nitekim çocukluktan sonra dış dünyaya açılma bağlamında bireyin başarısızlık yaşaması muhtemeldir. Bu nedenle korkulan evebeyn imgesi daha önemli hale gelir. “Kişi çocukluğun duvarları içinde hapis kalmıştır: baba ve anne eşik muhafızları olarak durur ve birtakım cezalardan korkan çekingen ruh, kapıdan geçmeyi ve dışarıdaki dünyaya doğmayı başaramaz” (Campbell, 2017, s. 64). Bu olasılığın gerçekleşmesi halinde ise birey, yeniden doğmaya ihtiyaç duyar. Bu nedenle Filiz'in bu korkusu ve yeniden doğuşun alanı olan evde kendilik sorgulaması içerisindeyken çocukluğuna ait olan bu korkuyu anımsaması, önemli bir imgeye dönüşür. Gerçek hayat ile yüzleşmesi ile birlikte Filiz, bu düşünceleri gözden geçirerek yeniden doğuşa, ruhsal bütünlüğünü bilinçdışı bir şekilde psişik olarak hazırlar. Romanın sonunda geline nokta ise yeniden doğuş alanı yıkılmaya başlarken Filiz ise belirli evrelerden geçişini sağlamış olan bir kişilik haline gelir. Romanın sonuna doğru yazar bu durumu daha somut bir çerçevede görünür kılar:

“Kara Zühre bir tencere çorbayla geri döndü. Ne muhteşem bir kadın, diye geçirdi içinden Filiz. Çocuğun başını kaldırdı biraz, çorbayı içirdiler. Murat gülümsedi, gözlerindeki ışık geri gelmiş, korkusu neredeyse bütünüyle yitip gitmişti. ÖLÜP ÖLÜP YENİDEN DOĞUYORUZ” (KİGM, s. 91).

Yeniden doğuş olgusunun açık bir biçimde vurgulandığı bölümde Filiz'in ruhsal yapısındaki ve algılama biçimlerindeki değişimler, Kara Zühre'yi muhteşem olarak nitelemesi ile imgelenmiştir. Yaşam ile yüzleşen Filiz, içsel sorgulamaları ile birlikte bu yeniden doğuş alanında farklı bir karakterle bezenmiştir. Murat ise korkularından bütünüyle arınmıştır. Üstelik Murat'ın kazanmış olduğu bir zafer söz konusudur. Avcıatmaca ile ormandaki mücadelesinde şansının da yardımıyla galip gelen Murat, erginlenme sürecini başarıyla atlatmıştır. Bu durum yeniden doğuş olgusunun romanda görüldüğü bir diğer versiyondur.

Joseph Campbell, “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” isimli kitabında masal formlarında yeniden doğuş ve dönüşüm ile ilgili olarak; ayrılma-erginlenme-dönüş şeklinde üç aşamadan bahsetmektedir. Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp olağanüstü tuhaflıklar bölgesine ilerler (ayrılma). Burada masalsı güçlerle karşılaşılır ve kesin bir zafer kazanılır (erginlenme). Kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner (dönüş). Campbell, bu şemayı monomitin çekirdek birimi olarak adlandırmaktadır (Campbell, 2017, s. 35). Romanın kurgusunda Filiz, Tarık ve Murat'ın üstlenmiş olduğu fonksiyonel unsurlar bu tablo ile benzerlik taşımaktadır. Bu durumun en somut yansıtımlarından biri ise Murat üzerinden gerçekleştirilmiştir. Murat, babasının zalim düşmanı tarafından kaçırılarak olağan dünyasından ayrılır ve olağanüstü tuhaflıklar bölgesi olan grotesk ormana doğru ilerler (ayrılma). Burada türlü zorluklarla karşılaşır. İşkencelerden geçtikten sonra bir yolunu bularak ormanın derinliklerine kaçar. Ormanda hem çetin doğa şartları, hem de grotesk ormanın canavarımsı karakteri olan Avcıatmaca ile mücadele eder. Avcıatmaca'yı kazara da olsa vurup yaralamayı başararak önemli bir zafer kazanır (erginlenme). Sonrasında ise avcıyı da alarak yeniden doğuşun sahnesi olan eve geri döner ve Tarık ve Filiz gibi buraya sığınarak Kara Zühre'den yardım görür. Erginlenme sürecini tamamlayan Murat, artık benzerlerine göre daha güçlüdür. Canavarımsı avcıyı alt etmiştir. Korkaklığı ve ürkekliği yok olmuştur. Önemli deneyimler ve tecrübeler geçirmiştir. Bütün bunların sonucunda ise içinden başka bir insan çıkarabilmeyi başarmıştır. Bu durum avcının kartalı olan Timsah'ın gözlemleri üzerinden okuyucuya yansıtılır:

“Ormanda Murat avcıyı vurduktan sonra, kendisini de tüfeğin namlusuyla yaraladıktan, öyle çamurun içinden eski canavarlar gibi kalkıp ağır ağır yanlarına gelince. Sanki başka bir şey olmuştu. Bir insanın içinden demek

ki, diye geçti hayvanın aklından, bir başka insan çıkabiliyormuş ” (KİGM, s. 87).

Öncelikle oluşan tablonun bir hayvanın zihninden yansıtılması önem arz etmektedir. Nitekim bu durum romanın masalsı yapısını güçlendirmekle birlikte kurguyu da masal formuna yaklaştırmaktadır. Masalsı anlatım tarzı yeniden doğuş olgusunun da daha sağlam işlenmesini sağlar. Murat’ın yeniden doğuşa geçiş sürecinin de daha belirgin bir hâl aldığı söylenebilir. O korkak ve ürkek çocuk, canavar gibi kudretli görünen bir varlığa dönüşerek bambaşka bir insan haline gelmiştir. Erginlenme sürecinin son aşamasına geçiş yapmıştır. Murat artık, ormanın canavarını alt etmeyi başarmış olan, güçlü ve insani değerlerinden kopmamış olumlu bir kahramana dönüşmüştür. Dış dünyaya açıldığında benzerlerine büyük bir üstünlük kurmuş olarak dönecektir. Fakat bu üçüncü aşama romanda ele alınmaz. Murat, Avcıyı yanına alıp yeniden doğuşun mekânı olan eve dönerek iyileşmeyi, dinlenmeyi ve yağmurun kesmesini bekleyecektir. Döndüğü zaman ise herkes evin içindeyken önemli bir ayrıntı dikkat çeker.

Romanda iyileştiriciliği ile görülen şifacı Kara Zühre haricinde ki bütün karakterler yaralıdır ve bu evde bir yandan iyileşmeyi, diğer yandan da dışarıda ki yağmurun (dış dünyanın sıkıntılarının) geçmesini beklemektedirler. Bu esnada da Kara Zühre’den yardım alarak evin sağaltıcı yapısından faydalanırlar. Böylelikle ev yeniden doğuşun önemli bir simgesi olan “balina karnı” hâline gelir. “Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, dünyanın her yerinde rahim imgesi olan balina karnıyla simgelenmiştir. Kahraman, eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür” (Campbell, 2017, s. 86). Romanın ana rahmi/balina karnı kuşkusuz bu evdir. Dışarıda ki bilinmezlik karşısında buraya sığınan bütün yaralı kahramanlar, iyileşmeyi beklemektedir ve yavaş yavaş iyileşmektedir. Yeniden doğdukları ya da doğmaya hazırlandıkları bu alanda bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde dış dünyaya atılmayı beklemektedirler. Romanın sonunda ilginç bir biçimde ormanda ki yağmurlu fırtına bu evi yutmaya başlar. Doğum zamanı gelen bebeğin anne karnından dışarıya itildiği gibi kahramanlar da evin içinden dışarıya doğru itilmeye başlar ve yeniden doğum imgesel bir ifade biçimiyle gerçekleşir. Fakat roman bu noktada biter ve sonrası hakkında bilgi verilmez. Bu durumun temelde bir yarı ölüm imgesi olduğu düşünülebilir. Yeniden doğmuş olan kahramanların, ormanda ki fırtınadan sağ kurtulup kurtulmayacakları belli değildir. Dolayısıyla kahramanların fırtına sonrasında ki ölüm-kalım mücadelesi tamamen muğlaktır. Hayatta

kalma şansları yarı yarıya olan kahramanlar yeniden doğuş ile birlikte yarı ölüm hâlinin de içindedir. Böylelikle dış dünyaya açıldıklarında tutunabilmeyi başarıp/başarmayacaklarının belirsizliği de imgelemiştir. Romanın kurgusal seyri gibi yeniden doğuş olgusu da muğlak bir biçimde son bulur.

3.5.8.2. Korkunç Muğlaklıklar Âlemi: Gece ve Kara Orman

Ormanlar, gerek mitolojik söylencelerde, gerekse masal, destan, efsane, halk hikâyesi gibi folklorik formlarda sıklıkla kullanılan bir simgesel unsurdur. Taşımış olduğu simgesel değer ise Türk kültüründe daha çok olumsuz çağrışımlara dönüktür. “Türk kültüründe orman iyi şeyleri çağrıştırmaz. Kutsal ağaç-hayat ağacının Tanrı’nın tekliğini, birliğini, sembolize etmesinin aksine, ormanlar, çokluğun, kargaşanın, kötülüğün sembolü olmuştur ve kötü ruhların yaşadığı, tekin olmayan yerlerdir” (Ergun, 2010, s. 114). Kötülüğün sembolü oluşunu ve tekin olmayan yer özelliğini *Köpekler İçin Gece Müziği* romanında da hissettiren ve Türk kültüründe olumsuz yönü daha ağırlıklı bir çerçevede olan ormanın, anlatılarda ise yaygın olarak iki farklı biçimde kullanıldığı görülmektedir.

Türkler, ormanları iyi ruhların bulunduğu aydınlık-ışıklı ormanlar ve kötü ruhların yaşadığı karanlık ormanlar olmak üzere ikiye ayırmıştır. Aydınlık-ışıklı ormanlarda ataların ruhu dolaşır ve bu ruhları kızdırmamak esas olup onlara çeşitli kurbanlar sunulur. Kötü ruhların yaşadığı ormanlar ise Allah’ın rahmetinden uzak yerlerdir ve masallarda orman karmaşık dünyayı temsil etmektedir (Tanyıldızı, 2015, s. 351). Bu bağlamda labirent bir mekân hâline dönüşerek içindeki kahramanın yolculuğunda tekin olmayan, ürpertici çıkmazlara sebebiyet veren orman, anlatılarda ve özellikle de masallarda kurgusal seyir için kaotik bir zemin hazırlar. Olağan dünyasından uzaklaşarak yolculuğuna başlayan kahraman için adeta yeraltı dünyasının korkunçluğunun başladığı noktadır. “Orman, masallarda kaos alemini sembolize etmektedir. O, yeraltı dünyası ile yaşadığımız dünya arasında bir sınır gibidir. Tılsımlı objeleri ve olağanüstü yaratıkları (cinler, periler, devler) ile korkunç ormanlar, yeraltı dünyasının girişini sembolize etmektedir” (Ergun, 2010, s. 115). Korkunç ve tekin olmayan farklı bir alana açılan kapı olarak nitelendirilebilecek olan ormanın, *Köpekler İçin Gece Müziği* romanında da üstlenmiş olduğu fonksiyon da bu tarzdadır. Üstelik masalsı unsurlarla bezenmiş olan kurgunun ürpertici ögesi olan ormanı, yazar gece ile

birleştirerek kullanır. Bu çerçevede karanlık gece ile ormanın birleşiminden daha üst düzey bir korkunç alana geçiş gözlemlenebilir. Bu noktada ortaya “kara orman” kavramı çıkar. Kara ormanlar, anlatılarda, tekin olmayan ve türlü korkunçluklarla dolu olan ormanın bir üst versiyonu olarak vücut bulur.

Kara orman, sırlı/esrarengiz bir ormandır. Çünkü bu ormanda kahramanın neyle karşılaşacağı belli değildir. Karanlık ve ağaçların bolca görüldüğü bu yerde, neredeyse adım atamayacak kadar ağaçlar sıktır. Issız denilebilecek kadar uzakta ve çok büyük olup, aynı zamanda kahraman için tuzaklar ve kötü varlıklar vardır. Bu özellikleri bakımından korkutucu özelliktedir. Nitekim bu ormanın sıfatlandığı “kara”, bu niteliklerini renk simgeçiliği ile belirler. Burada kara, bu dünyanın korkutuculuğunu olduğu kadar büyüklüğünü de sembolleştirmektedir. Çünkü kara rengin, bir anlamı da “büyük”tür (Tekin, 2019, s. 332). Kara orman kavramının taşımış olduğu olumsuzza dönük simgesel değer, romanda “gece” olgusu üzerinden belirginleştirilmektedir. Nitekim romanın isminde geçen “gece müziği” de, kara orman özelliklerine ait olan unsurlardan üretilmiştir. Söz konusu “gece müziği” bu karanlık ormanın içinde geceleri ormanın canavarımsı karakteri ve gizli yöneticisi olan avcı tarafından işkence gören kişilerin çığlıklarıdır. Bu çığlıklar, onların ölmüş veya ölmeye yakın bedenlerini yemeye hazırlanan “köpekleşmiş köpekler” tarafından adeta ziyafet çağrısı yapan bir “gece müziği” olarak algılanmaktadır:

“Avcının sesini duyunca, o perişan köpekler ortaya çıkmıştı yine. (...) Dinlemeye gelmişlerdi sanki. Hep böyle olurdu. Avcının sesini duyarlar, avcı birileriyle boğuştuğu ya da birilerine işkence ettiği zaman. Çocukların, gençlerin acıyla bağırıklarını işitirlerdi. O zaman toplanır cansız, mecalsiz, kendilerine bir şey düşer mi diye beklerlerdi. O sesler, AVCIATMACA’nın nutukları, çocukların işkence altında bağırışları, bir şarkı, bir müzik parçası gibi gelirdi onlara” (KİGM, s. 66).

Orman, bu noktada gece ile birlikte karanlığa gömüldüğü vakit korkunçluk boyutunu daha da arttırır. Üstelik bu karanlığa, kırbaça dönüşen korkunç bir yağmur da eşlik etmekte ve olaylar bu çerçevede gelişimini sürdürmektedir. Yazar bu tabloyu “ormanın korkunç laciverdi” (KİGM, s. 26) olarak niteler. Ormanın karanlık gece manzarasına sisler ve yağmurlar eşlik edince kahramanlar kendilerini yine korkunç muğlaklıklar içerisinde bulurlar. Eve sığınmalarının ardında yatan nedenler arasında yağmur ile birlikte gece vakti de bulunmaktadır. Bu noktada ormanda ki gece vakti ve tekinsiz karanlık, roman içerisinde oldukça önemli bir yapıtaş haline gelirler.

Bir ormanda, hava karardığı zaman, her şey yeniden başlar. Her şey başka bir şeye dönüşür. İşte bu dönüşüm, romanın ana temalarından biridir. Orman geceye dönüşüyor, gece yağmura ve yağmur da kırbaça. Orman içindeki metamorfozun gücü, şüphe de yaratmaya başlar her karakterde. Sisle başlayan ardından yağmurla süren zaman içinde, her şey netliğini yitirir (Kafaoğlu-Büke, 2014). Bu noktada “kara orman” kavramı “gece” ile birlikte yine romanın folklorik yönlerini güçlendiren bir etkene dönüşür. Romanda kara orman ve gecenin üstlenmiş olduğu fonksiyon, halk inanışlarında bu iki kavrama yöneltelen değerler ile net olarak uyuşmaktadır.

Karanlık ormanlarda yaşayan kötü ruhların, cin ve peri gibi unsurların özellikle geceleri ortaya çıktıklarına ve eğlenceler yaptıklarına inanılmaktadır. “Gecenin hayrından gündüzün şerri iyidir” atasözü bu anlamda değerlendirilebilir. Tekin olmayan yerlerden mümkün olduğunca gece geçmemeye dikkat edilmesi tembihlenmektedir. Gece geçmek zorunda kalınırsa üzerinde kutlu bir nesne (demir, kurttırnağı, gök boncuk, vs.) taşımak ve dua etmek gerektiği (kam dualarından Kur’an ayetlerine kadar her çeşit dua olabilir) de yaygın bir inanıştır (Ergun, 2010, s. 120). Bu çerçevede tekin olmayan ürkütücü iki unsur orman ve gecenin, romanın kurgusal düzleminde birleştirilmesi neticesinde, anlatıda ki korkutuculuğun, acımasızlığın ve ürperticiliğin maksimum seviyeye çıkarıldığını belirtmek mümkündür. Romanın hemen başlarındaki gündüze ait tatlı ve sepmatik orman tasviri, romanın sonunda geceye ait bir korkunçluğa dönüşür. Doğanın güzelliğinin arkasında yatan aldatıcılığın ortaya çıktığı bu durum, karakterleri içine çeken ve çıkmaza sokan bir muğlaklığın alt zeminini hazırlar. Geleneksel anlatı formlarında gece ve orman kavramları hakkında ki inanış biçimlerinin somut yansıtmı, bu iki kavramın birleşmesi sonucu ortaya çıkan “kara orman” olgusu, *Köpekler İçin Gece Müziği* romanının temel izleklerinden birini oluşturmaktadır.

3.5.8.3. Doğanın “Yutucu Güç” Kimliği

Köpekler İçin Gece Müziği romanında “doğa”, ana izleklerden birini oluşturmaktadır. Faruk Duman, eserlerinde sıklıkla kullanmış olduğu doğa unsurunu, kendine has üslup ve orijinal bir bakış açısıyla ele alır.

Türk edebiyat eleştirisinde, doğa ve edebiyat arasındaki incelemeler çoğunlukla doğanın edebî eserlerde nasıl yer aldığı üzerinden yapılmıştır. 19. yüzyıl romantik edebiyatında şairin/yazarın ruhu ve doğanın bunun taşıyıcısı olması meselesi irdelenmiş

ancak doğa ve insan arasındaki ilişki üzerine yeniden düşünmek ve metinlerini de bu ilişkiler üzerine kuran edebiyatçılar üzerinde çok fazla durulmamıştır. Özellikle 2000 sonrası Türk edebiyatında doğanın bu şekilde meseleleştirilmesi giderek yaygınlık kazanmış ve buna dair çalışmalar da yapılmıştır (Şahin, 2021, s. 654). Faruk Duman'da 2000 sonrasında doğayı kendine has bir tarz ile kurgunun odağına yerleştiren bir yazar olarak ön plana çıkar. Yazarın eserlerinde doğa, bir arka plan olmaktan ziyade, bazen insan ile bütünleşen, bazen Tanrı gibi ilahi güçlerle donanımlı olup cezalandıran ve ödüllendiren, bazense anlatıda kurgunun ve olayların hâkim yönlendiricisi olarak görülebilen bir varlık alanı ve temel bir yapıtaşdır. *Köpekler İçin Gece Müziği*'nde de yazarın doğayı, romana hâkim olan, ürpertici özelliklere sahip kutsal bir güç ve aynı zamanda merhametsiz insanın yansıtıcısı olarak kullandığını söylemek mümkündür. Doğa, bu bağlamda daha çok grotesk özellikleriyle romanda kendi varlığını hissettirmektedir.

“Doğa insanın dostu mudur, engeli midir?” Sorusu *Köpekler İçin Gece Müziği* çerçevesinde oldukça önemlidir. Schopenhauer'e göre, insan uzaktan baktığında sevimli bulabilir doğayı, hatta romantik izlenimler edinebilir fakat yakından incelediğinde birbirini kemiren hayvanlarla dolu acımasız yüzünü görür. Faruk Duman ise Schopenhauer'in görüşünü bir sonrasına taşır. Doğaya çok yakından bakıldığında, hatta bir şey göremeyecek kadar içine girildiğinde, artık doğa düşman ya da dost değil, kişinin benliğidir. Doğanın içinden anlatılmış olan romanın doğası; Rüzgâr, sel ve aç hayvanlarıyla insanın merhametsiz hasımı ama bir o kadar da insanın kendisidir (Büke, 2014). Romanda hâkim güç olan doğa, çift yönlü bir şekilde varlık göstermektedir. Bu çift yönlülük ise olumlu ve olumsuz nitelikli birer tablo oluşturmaktadır. Kurgusal seyir içerisinde olumludan olumsuza doğru eğrilmekte olan bu düalist yapı, doğanın hem sevimli hem de korkutucu ve acımasız kimliklerini ortaya çıkarmaktadır. 17 bölümden oluşan romanın birinci bölümünün tamamı bir doğa tasvirinden oluşmaktadır. Bu tasvir, aynı zamanda doğanın romana hâkim olan her iki yönünü de içinde barındıran bir betimlemedir:

“Sabah saatlerinin yoğun sisi dağılıyordu artık. Gecede yoğunlaşan, kabarıp genişleyen... Sis bütün o asırlık korkuların, ürpertici haberlerin, kötü belirtilerin cesaretle yayılması gibi her yanı sarmış, sıcakla birlikte geri çekilmeye başlamıştı. Böyle zamanlarda ağaçlar, çalı dipleri, taşlar... Sanırsın her nesne uyanıp sisi emmeye, onu çıkıp ürettiği yerlere (yılan yuvaları, köstebek tünelleri, irili ufaklı mağaralar, akıntı oyukları, peri

yuvaları, çürümüş gövdeler, salyangoz kabukları, rüzgârın girebildiği) geri çağırıyordu. Böylece belirtiler, o kötü haberlerin, korku verici çığırıtların izi, uysal, küskün, geri dönüyordu” (KİGM, s. 7).

Ormanın üzerine bir perde gibi örtülü olan sis, gitmek ve kaybolmak üzere olsa da bir belirsizliği ifade etmektedir. Yarı belirli bir sis perdesinin ardında saklı olup doğayı simgeleyen orman, aynı anda hem doğal güzelliklerle hem de ürkütücü fonksiyonlarla bezenmiştir. Dıştan bakılınca muhteşem güzellikler barındıran orman, aslında asırlık korkuların ve ürpertici haberlerin yuvasıdır. İçeriye girdikçe bu kötücül fonksiyon daha da belirginleşir ve sisin yoğun olduğu zamanlarda ufak çığırıtlar bile korku vermeye başlar. Romanda doğanın bu korkutucu yanı, kazadan sonra daha belirgin bir hâl alır. Kazadan itibaren hiç durmayan bir yağmurun sele dönüşmesinin öncülük ettiği korkunç doğa manzarası, ormanı yutucu bir güç hâline getirir ve orman/doğa roman kişileri için labirentleşir. Doğanın ilk bakıştaki güzel ve sevimli görünümünün ardında yatan korkunç ve ürpertici karakteri, romanın kurgusunda da dıştan içe doğru somutlaşan bir duruma dönüşmüştür. Olaylar ilerledikçe, ormanın/doğanın da korkutuculuğu paralel olarak artmaktadır. Tarık ve Filiz’in ormandaki eve sığınmasının en temel nedeni doğanın kötücüllüğüdür. Murat, kaçmaya çalıştığı sırada hep bir korku ve tedirgin halinde olmakla beraber, Avcıatmaca’yı vurmasına rağmen doğanın korkunçluğundan dolayı ilerlemeyi göz alamayıp ormandaki eve geri dönmek zorunda kalır. Romanın sonunda ise doğa, bu korunaklı sığınağı da yok etmeye başlayarak yutucu işlevini daha da kuvvetlendirir. Dolayısıyla ormanın temsil ettiği doğa, grotesktir. Kahramanların bu ormanda başlarından geçen serüvenler, masal kahramanlarının grotesk bir ormana yaptıkları yolculuğa benzemektedir. İçinde canavarların barındığı, ürkütücülüklerle dolu olan ve özellikle geceleri aç köpeklerin varlığının hissedildiği bu orman, doğanın kötücül ve korkutucu yönlerini somut olarak sergilemektedir.

Romanda ki izleksel kurgu çerçevesinde doğa temasının derinine inildiğinde ise ormanın kötücüllüğü ve acımasızlığının, insani duygulardan uzaklaşarak olumsuz manada hissizleşmiş olan insanın benliğini de yansıttığı gözlemlenebilir. Romanın canavarımsı karakteri olan Avcıatmaca’nın, bu orman ile bütünleşik bir durum arz etmesi söz konusu bahsin en somut göstergelerindendir. Masalsı çerçevede düşünüldüğünde bu iki unsur, anlatıda ki korkunç orman ve korkunç ormanın korkunç canavarı olarak görünürler. Bu çerçevede de yine her ikisi de birbirini tamamlayan iki varlığa dönüşerek bütünleşir. Her iki varlık da grotesktir ve doğaya aittir.

Avcıatmaca'nın simgelediği insan tipinin vahşi ve korkunç yanları değerlendirildiğinde, ilkel bir doğa insanı olduğu ve bu durumun doğa ile paralel bir benzerlik taşıdığı açıktır. Böylelikle bu vahşi insanın kendini tamamladığı yer de doğa olarak düşünülebilir. Dolayısıyla orman/doğa romanda acımasız ve ilkel insanın benliğini yansıtan korkunç bir yapıya dönüşerek kullanılmıştır demek mümkün olur. Avcıatmaca'nın kendisine getirilen insanlara yaptığı işkencenin benzerini doğanın da yapıyor oluşu bu durumun temel göstergelerindendir. Bu noktada doğanın korkunç yüzünü gösterebilmek adına yazarın doğa olaylarından yağmuru kullandığı görülmektedir. Kazadan itibaren hiç kesmeyen yağmur, roman içerisinde “doğanın kırbağı” olarak varlık göstermektedir:

“Çocuk çamurlu suyun içine düştü. Yağmurdu, AVCIATMACA'nın yüzünü fena dövüyordu. Gerilip gerilip avcının yüzünde, sırtında şaklıyordu. Dünya dünya olalı yağmur gibi bir kırbağı gördü mü acaba, diye düşünüyordu avcı. Şu dünya dünya olalı yağmurdan daha Allahsız bir bela kırbağı gördü mü” (KİGM, s. 41, 42).

Doğanın cezalandırıcı ve acımasız kimliğinin somut yansıtımı yağmur üzerinden yapılmaktadır. Nitekim romanın sonunda sele dönüşen bu yağmur, bütün kahramanları yutmak üzeredir. Dolayısıyla yağmur, doğanın yutucu ve ezici gücünün bir imgesidir. Avcıatmaca dışında ki roman kişileri, dışardan doğaya ait güzellikleri görebilse de doğanın içine girdikçe, korutucu bir güç ile karşı karşıya kalarak kaçma/kurtulma yolları ararlar. Doğa insanı Avcıatmaca ise ormanın/doğanın insanlar düzleminde ki tek hâkimidir. Orman/doğa ile bütünleşmeyi başarabilmiştir. Korkunç ormanın, korkunç adamıdır. Buna rağmen o bile doğanın acımasızlığı karşısında çaresiz kalabilmekte ve doğanın gazabından nasibini almaktadır. Fakat bu durum onun orman ile bütünleşmiş bir tutum sergilemesini yine de engellemez. Başkışı Avcıatmaca ile baş mekân orman arasındaki ilişki, barbar bir bireyin, ilkel bir doğa üzerinden yansıyan benliğini ve korkunç doğanın öteki/karanlık kimliğini sergilemektedir.

Doğanın çift yönlülüğüne rağmen roman sonunda baskın olan tarafı karanlık yüzüdür. Doğa ile bütünleşmeyi başarabilen tek karakterin de (Avcıatmaca) karanlık, ötekileşmiş ve barbar bir şahsiyete sahip oluşu ve insancıl kişilerin doğa ile uyuşamaması da gaddar bir doğa örneğini somutlaştıran etkenlerdendir. Bu çerçevede *Köpekler İçin Gece Müziği* romanında doğa, yazarın diğer romanlarından biraz daha farklı bir kimlik ile okuyucuya sunulmuştur. Eko-eleştirel bir tutumdan ziyade, masallara özgü bir groteskliğin ana mekânı olarak romanda görülen doğa, varoluşsal anlamda insanlara kendiliklerini sorgulatan ve bunu da acımasızlığı ve gaddarlığıyla

yaptıran bir unsurdur. Romanda ki diğer izleklere ise yön veren temel etkidir. Varoluşsal sorunların, yeniden doğum itkisinin, konfor alanından uzaklaşmanın ana yönlendiricisi olarak doğanın gizemli ve aynı zamanda ürpertici varlığının sebep olduğu belirtilebilir.

3.6. SUS BARBATUS! ÜÇLEMESİ

3.6.1. Sus Barbatus! 1

3.6.1.1. Romanın Kimliği

Sus Barbatus! üçlemesinin ilk serisi olan *Sus Barbatus! 1*, Faruk Duman'ın altıncı romanıdır. İlk baskısı 2018 yılında Hep Yayıncılık tarafından yapılan eser daha sonra Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Romanın kurgusu, 12 Eylül darbesinin hemen öncesinde 1979 yılının sert ve çetin kış mevsiminde, Kars, Ardahan, Artvin bölgesi olarak tanımlanabilecek K. Şehri, Ç. İlçesi ve A. Dağları çevresinde geçmektedir. Bu bölgede sosyoekonomik, sosyokültürel ve siyasal açılardan belirtilen zamanın şartlarına paralel olarak, birbirleri ile bağlantılı şekilde bir grup insanın doğa, kış ve birbirleri karşısında vermiş oldukları mücadele romanın ana iskeletini oluşturmaktadır.

Doğa ve kış mevsimi ile birlikte sıkıyönetim, açlık ve yoksulluk, 80 öncesi öğrenci hareketleri, sosyalist görüşler ile başkaldırıları, ağa-devlet işbirliği ve 27 Mayıs 1960 ile 12 Eylül 1980 çerçevesinde iki darbe arasında Anadolu'nun toplumsal koşulları başta olmak üzere birçok tematik unsur aynı anda romanda görünüm sağlamaktadır. Öte yandan Faruk Duman anlatılarında sıklıkla görülen folklorik unsurlar, mitolojik öğeler ve büyülü gerçekçi etkiler bu romanda da varlık göstermeye devam etmektedir. Romanın içerisine serpiştirilmiş olan birtakım masallar, halk hikâyeleri ve deneme tarzı metinler de eseri zenginleştiren diğer etkenlerdir.

Roman dikkat çekici bir ölçüde, bazı edebi eserlere göndermeler ve bunlara yönelik değerlendirmeler içermektedir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'ndan *Yaban*, Yaşar Kemal'den *İnce Memed*, Victor Hugo'dan *Sefiller* gibi romanlara ait değerlendirmeler, roman kurgusu hakkında ipuçları verir ve okura yer yer hem karakterlerin hem de yazarın kendi görüşlerinden esintiler sunar. Bu noktada *Sefiller* üzerinden toplumsal sınıf ayrımı, hukuksuzluk, suç, göreve bağlılık gibi birtakım

tematik unsurlarla ve *İnce Memed* üzerinden de olumlu kahraman öğretisiyle roman içerisinde ilginç bir görünüm kazandırılır. Öte yandan Nazım Hikmet ve Âşık Şenlik gibi isimlere de göndermeler yapıp sanatlarından örnekler sunan yazar, hem çağdaş şiirin hem de geleneksel ozanlığın unsurlarından aynı anada yararlanmaktadır. Aynı zamanda yazarın kendi eserleri olan *Köpekler İçin Gece Müziği* ile *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur* romanlarına da ufak göndermeler söz konusudur.

Hem tematik hem de yapısal açılardan çok renkli ve oldukça zengin bir üst zemine sahip olan romanın çalışmada kullanılan baskısı 2021 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından basılmıştır. Toplamda başlıksız olan dört ayrı bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerin her biri de numaralarla kendi içinde bölümlere ayrılmıştır. İlk bölüm 39, ikinci ve üçüncü bölümler 70, son bölüm ise 27 kısımdan oluşmaktadır. Toplamda 500 sayfadan oluşan kitabın ön kapağında kış ile paralel olarak düşünülebilecek olan buz renginde sakallı bir domuz görülmektedir. Bu domuz, romana da isim veren “Sus Barbatus” adlı sakallı bir domuz türüdür. Alt resimde ise kar üstünde atlı kızakla yol gitmeye çalışan iki asker, üç sivil ve bir yaralı bulunmaktadır. Çetin kış şartları ve doğada yaşam mücadelesini çok başarılı bir şekilde yansıtan bu sahne romanın içinde de görünüm sağlar. Askerlerin yanındaki siviller Atalay, Doktor Servet, Aysel, yaralı olan isimse Faruk’tur. Arka kapakta ise 277. Sayfada geçmekte olan:

“SUS BARBATUS, buzdan bir domuz heykeli gibi duruyordu el arabasının üstünde. Ama ne durmak; büyük, çok büyük görünüyordu. Başına kadar yürüdü, durup onu bir zaman izledi. Bu eser, kuşkusuz, çok büyük bir eserdi SUS BARBATUS” (SB1, s. 277).

Şeklinde bir alıntı bulunmaktadır. Öte yandan Erendiz Atasü’nün “Sus Barbatus! Yaşar Kemal’le başlayan edebiyatımızda doğmuş bir geleneği sürdürüp bir anlamda pekiştirirken, bir yandan da onu aşarak, çok özgün bir yere tırmanıyor” (SB1, s. Arka Kapak) şeklindeki görüşü de alt kısımda kırmızı yazıyla ifade edilmiştir. *Sus Barbatus! 1* romanı ayrıca 2019 yılında Orhan Kemal Roman Armağanı ve Cevdet Kudret Roman Ödülü’nü kazanmıştır. Geleneksel ile modernin bir arada kullanıldığı bu çok katmanlı eser; adalet, masumiyet, emek, aydınlık gibi ülkü değerlerin, haksızlık, sömürü, işkence ve zulüm, karanlık gibi karşıt değerler ile doğa ve çetin kış şartlarındaki bir mücadelesinin yansıtır. Öte yandan Sus Barbatus! Üçlemesinden ilhamla, 15 Ocak-6 Mart 2022 tarihleri arasında Yapı Kredi Bomontiada Akademi’de (İstanbul) Faruk

Duman ve Selin Saygılı'nın sanatçılığını ve Elif Erdoğan'ın küratörlüğünü üstlendiği bir *Sus Barbatus!* Resim Sergisi de gerçekleştirilmiştir.

3.6.1.2. İsimden İçeriğe

Sus Barbatus! 1 romanının ismi, eserin içeriği çerçevesinde çok yönlü bir ifade alanı oluşturmaktadır. “Sus Barbatus” kelimesi, Latince bir tür “sakallı yaban domuzu” anlamına gelmektedir. Bu domuz türü, romanda da bulunmakla birlikte, romanın ana karakteri olarak kurgulanmıştır. Kenan'ın avladığı *Sus Barbatus* türüne ait olan domuz, romanın seyrine yön verir. Üstelik büyümlü gerçekçiliğin etkisiyle, doğaüstü olarak tanımlanabilecek eylemler sergilemesine karşın bu edimleri sıradanlaştırılır ve kendisinin bir karakter izlenimi verilmesi sağlanır.

Yazar Faruk Duman romanını, *Sus Barbatus* kelimesinin yanına ünlem işareti (!) koyarak isimlendirmiştir. Ünlem işareti, “sus” ifadesinin altını çizen bir unsurdur. Nitekim böylelikle Latince anlamın yanı sıra, Türkçede de karşılığı olan bir ifade biçimi görünürlük kazanmaktadır. Ünlem işareti, birileri “sus” denildiğinin, dolayısıyla da birilerinin susturulduğuna dair bir sezdirimdir. Romanda da bu susturma edimi, çeşitli temaların çatısı altında varlık gösterir. 12 Eylül darbesi öncesindeki sıkıyönetimin baskıcı ve karanlıkçı politikaları, insanları susturmaya yönelmiştir ve sesini çıkaranlar anarşist olarak nitelendirilmiştir. Romanda bu durum özellikle sol fraksiyonu benimsemiş olan insanlar ve dağda saklanan öğrenci grupları üzerinden yansıtılmaktadır. Askeri baskılar, hepsinin sesini kısma yöneliktir ve Anadolu insanının bir kısmı da “sus”mamanın doğuracağı sonuçlara katlanmak zorunda kalmaktan oldukça korkar. Nitekim romanda susmayan kesime karşı güç mekanizmalarının uygulanmış olduğu şiddet ve işkenceler, karanlıkçı bir rejim ile aydınlanma karşıtı olan militarist kökenli bir toplum düzeninin temel eleştirilerinden biridir.

Romanın ismi olan *Sus Barbatus!* ifadesi, görüleceği üzere Türkçe ve Latince den ayrı ayrı gönderimler içeren çok katmanlı ve derin bir ifade birlikteliğidir. Yazar bu noktada ifadenin veya ismin, her iki dile ait anlamlarından beraberce yararlanarak, çok yönlü bir isim üretmiş ve ürettiği bu ismi romanın kurgusu ile içeriğine uygun hale getirerek bir çeşit dil ve kelime oyunu düzenlemiştir. Böylece isim-içerik ilişkisinden

hareketle Türkçe ve Latince'den aynı anda yararlanılarak meydana getirilmiş olan hem ilginç hem de dikkat çekici bir imgesel ifade biçimi ve başlık söz konusu olmaktadır.

3.6.1.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Anlatıcı, yazarın sözü teslim etmek için ihtiyaç duyduğu varlıktır ve tamamen kurgusal dünyaya aittir. Anlatıcının okuyucu ile yazar ve eser arasındaki ilişkiyi sağlayan güçlü yapısı nedeniyle de reel dünyayla sıkı bağları vardır. Anlatıcı varlığının görünürlüğü ise değişkendir. Bazı anlatıcılar olayın akışını kesme pahasına sürekli araya girerken diğer bazı anlatıcılar kendilerini görünmez kılıp sadece göstermeyle yetinirler. Bütün anlatıcılar için değişmez olan ise beraberlerinde bakış açılarını taşımalarıdır. Kurgusal bir metinde olayların okuyucuya kimin iletişim kanalından ulaştığı sorusu da bakış açısı kavramını doğurur (Demiryürek, 2013, s. 120). *Sus Barbatus! 1* romanında genele hâkim olan bakış açısı olarak hâkim bakış açısı kullanılmıştır. Fakat anlatıcının çoğulcu anlatıcı olduğu gözlemlenmektedir. Karma anlatıcının oluşmasının sebebi anlatı içine serpiştirilmiş olan deneme formatına dönük ve yazarın kendi görüşlerini yansıttığı metinlerdir. Kurgusal seyir esnasında ve olayların okuyucuya aktarımında ise anlatıcının konumu hâkim bakış açısı ve üçüncü tekil anlatıcı işlevindedir. “Hâkim bakış açısından hareketle yaratılmış bir anlatıcı, eserin veya metnin kâinatı içinde her şeye hâkimdir. O, bir sırrı sessizce ifade eder gibi itibarî âleme has görünüşleri sessizce fısıldar. Böylece itibarî âlem, bazı işaretler aracılığıyla görünür hale gelir” (Aktaş, 2003, s. 93). Romanın anlatıcısı herhangi bir müdahalede bulunmadan mekâna, zamana, olaylara ve kahramanların tümüne hem içsel hem de dışsal perspektiflerden hâkim bir izlenim oluşturmaktadır. Bu bağlamda romanın anlatıcısı, yapısal unsurlara dair gelişen her bir ayrıntıyı, itibarî âleminden alıp okuyucuya ulaştıran bir kanaldır:

“O zaman ormanın sesleri de çekildi. (...) Yine o geçmiş zamanın anıları geldi gözünün önüne. Nedense, kendini suyun yüzünde değil de, büsbütün içinde gördü bu kez. Su dört bir yanını kaplayınca, elbette, tüm ağrılarından kurtulmuştu. Hafifleyip havada uçmaya başlamıştı. Gerçeğe aykırı, tüm alışkanlıklarına, bilgisine ters bir şeydi bu. Hastalandığını değil de başkalaştığını düşündü. Yön değiştirdiğini. Gerçek olmayacak bir şey gerçek kılınıyordu usul usul. Kim tarafından? SUS BARBATUS bunu sisin gerçekleştirdiğini zannediyordu” (SB1, s. 60).

Pasajda, anlatıcının mekân, zaman, olay ve karaktere aynı anda hâkim olduğu görülebilir. Ormanın durumu, var olan zaman ve geçmiş, *Sus Barbatus*'un içinde bulunduğu gerçeküstü olay ve olayın kahramanı *Sus Barbatus* adlı domuzun

davranışları ile düşünceleri, hâkim anlatıcının geniş penceresinden okuyucuya ifşa edilmektedir. Hâkim bakış açısıyla şekillendirilmiş olan üçüncü tekil anlatıcı romanda yapısal unsurların üzerinde bulunan sır perdesini kaldırarak, okuyucuyu metnin kurgusu ile baş başa bırakmaktadır. *Sus Barbatus! 1* romanı, özellikle karakterler ve buna dayalı olarak olaylar açısından oldukça zengin bir tabloya sahiptir. Bu nedenle Kahraman bakış açısında olduğu gibi okuyucuya dar bir alan değil geniş bir düzlem gerekmektedir. Nitekim hâkim bakış açısı ve üçüncü tekil anlatıcının geniş ve sınırsız hâkimiyet alanı sayesinde kurgunun okura geçişi sağlanırken, oluşabilecek kısıtlılıkların da önüne geçilmiştir.

Anlatıcı doğrultusunda varlık gösteren bir diğer unsur ise roman içerisine serpiştirilmiş olan masal, hikâye ve deneme tarzındaki düşüncelerdir. Anlatıcı yer yer, olaylar ile bağlantısı olan konular hakkında okuyucuya hikâye, masal ve efsaneler anlatır ve seyrek de olsa yazarın kendi fikirlerini yansıtan denemeler sunar. Geleneksel anlatı formlarına dönük metinlerin aktarımı esnasında bu tarza uygun bir şekilde hâkim bakış açısı ile oluşturulmuş üçüncü tekil anlatıcı işlevi devam eder. Fakat anlatıcı deneme tarzına yaklaştığında ise üçüncü tekil anlatıcılıktan uzaklaşarak, yine deneme formatına yakın bir üslupla birinci tekil, birinci çoğul ve ikinci tekil ve ikinci çoğul anlatıcılara döner ve anlatıcı “ben”, “biz”, “sen” ve “siz” dillerini kullanarak öznel fikirlerini yansıtır. Üstelik hepsini de aynı dilimde gerçekleştirir. Bu da romanda karma anlatıcının varlığını göstermektedir:

“İşte Sefiller’le Yaban arasında bu anlamda bir yakınlık kuruyorum. Yaban, Anadolu’ya gittiği zaman orada hep ayrık durur. Oralı değildir. Uzaktan gelmiştir, dolayısıyla yabancısıdır ve ne tür bir hastalık taşıdığını bilemezsiniz. Yabanın eti yenmez, ona ikramda bulunulmaz. Tabii bizim meşhur misafirperverliğimiz bunun dışında, bildiğin gibi. Biz misafiri severiz, ona temiz bir bardakta suyumuzdan verimiz ama bir şartla. Çok uzun kalmaması şartıyla. Uzun süre kalan misafir yabana dönüşür ve bizi rahatsız eder” (SB1, s. 245).

Pasajda aynı anda hem birinci tekil ve çoğul hem de ikinci tekil ve çoğul anlatıcı özellikleri görülmektedir. Anlatıcının *Sefiller* ve *Yaban* arasında kurduğu ilişki ve yaptığı değerlendirme özeldir ve en temelde olayların dışındadır. Fakat aynı zamanda olaylar ile doğrudan da ilişkilidir ve anlatıcıya çeşitli ipuçları sunar. *Sefiller* ve *Yaban*’ın kurgu içerisinde görünürlük kazanmasının ardından yazar bu değerlendirmeyi yapmıştır. Kurgu ile bağlantılı olsa da öznel bir değerlendirmedir ve olayların arasına serpiştirilmiş bir denemedir. Üstelik anlatıcı bu esnada bir dış ses olarak değil kurgunun içinden

biriymiş gibi davranarak durumu ilginçleştirir. Olayların aktarımında hâkim bakış açısı ile şekillenmiş üçüncü tekil anlatıcının dışına çıkmıştır.

Romanda kurgusal olayların okuyucuya geçişi hâkim bakış açısı ve üçüncü tekil anlatıcı, fikirlerin geçişi ise bahsi geçen diğer bakış açısı ve anlatıcı özellikleri üzerinden sağlanmaktadır. Dolayısıyla her ne kadar diğer anlatıcı işlevleri kurgusal vakaların dışında kalmış olsa da kullanılan bu çok fonksiyonlu teknik, romanda karma anlatıcının varlık bulmasına sebebiyet vermektedir. Üstelik söz konusu tutum postmodern roman anlayışına ait teknikler ile bağdaştığından dolayı eseri postmodern tarza yaklaştıran özelliklerden biri olarak da görünüm kazanmaktadır.

3.6.1.4. Olay Örgüsü

Sus Barbatus! 1 romanının anlatımı kış mevsimindeki bir orman fırtınasının tasviri ile başlamaktadır. Ormana yakın bir köyün ve o köy ile civar insanının, sıkıyönetimin arka planda olduğu çetin kış şartlarında hayatta kalma mücadelesi romanın vakalarını şekillendirmiştir. Olayların aktarımında baştan sona kadar sürekli olarak karakterler arası geçişler görülür. Bir karakterin yaşadığı olaylar aktarılırken, anlatıcı bir anda başka bir karaktere geçiş yapar. Her bir karakterin başından geçen olaylar silsilesi, araya başka olayların girmesi ile yarım bırakılır ve daha sonradan tekrar devam eder. Olaylarda gerilim unsuru, *Sus Barbatus* yaban domuzunun yanı sıra köy sakinlerinden Kenan ve Zeynep, Kadir Ağa ve ailesi, Mustafa Öğretmen ve ailesi ile askeri karakol personelleri, ormanda askerden saklanan öğrenciler, Doktor Servet ve Aysel üzerinden sağlanmaktadır. Karakter çeşitliliğinin fazla oluşu, vakaların çeşitliliğini de benzer ölçüde arttırmaktadır. Romandaki ana vaka halkalarını roman bölümlerine paralel olarak dört ayrı kısma ayırmak mümkündür.

M1: Karın yolları kapatması ile Ç.'nin ve köylerinin kışa teslim olması:

V1: Kenan ve hamile eşi Zeynep'in doktor kontrolü sonrasında zorlu yürüyüşün ardından evlerine dönmesi,

V2: Zeynep ile Kenan'ın evlerindeki yoksulluk üzerine düşünmeleri,

V3: Kenan'ın Ç. deki avcılar kahvesinde dönen domuz avı muhabbetini anımsaması üzerine para kazanmak amacıyla domuz avına çıkmaya karar vermesi,

V4: *Sus Barbatus*'un geyik avı esnasında geyikten aldığı boynuz darbesi ile bir gözünün kör olması,

V5: Kenan'ın Kadir Ağa'nın oğlu Atalay'dan tüfek alması,

V6: Kenan'ın ava çıkması,

V7: Sus Barbatus'un ormanlık alanda bataklık tarzı karla kaplı bir su çukuruna düşmesi,

V8: Su çukurunda çaresiz kalan Sus Barbatus'u Kenan'ın tüfekle avlayıp öldürmesi.

M2: Karakol komutanı Bekir Yüzbaşı'nın karakola Kadir Ağa'yı çağırması:

V1: Komutanın anarşist öğrencilerden birini yaralı olarak ele geçirdiklerini söyleyip, Kadir Ağa'dan teşhis etmesini istemesi,

V2: İlk başta teşhis edemeyen Kadir Ağa'nın eve dönüş yolunda yaralı gencin, Zeynep'in kardeşi Faruk olduğunu hatırlaması,

V3: Faruk'un tedavisi için komutanın isteği üzerine Kadir Ağa'nın, Doktor Servet'i getirmesi için oğlu Atalay'ı göndermesi,

V4: Zor da olsa gelen doktorun Faruk'u karakoldan alıp komutanın lojmanına taşıması,

V5: Doktor Servet'in, Faruk'u ameliyat etmesi,

V6: Seminere katılmak için yola çıkan Mustafa öğretmenin ormanda saklanan öğrencilerden Murat ile karşılaşip dinlenmek maksadıyla mağaralarına gitmesi,

V7: Mustafa öğretmenin mağarada Kenan'ın da yattığını görmesi (bu esnada Kenan'ın domuzun başında sızdığı ve öğrenciler tarafından kurtarıldığı anlaşılır),

V8: Ölen Sus Barbatus'un bedeninden çıkarak havaya yükselmesi ve sonrasında Faruk'un da bulunduğu Bekir komutanın lojmanına girip burada Aysel'in ağzından içeri girmesi,

V9: Öğrencilerin Kenan'a, domuzu taşıması için el arabası verip domuzun başına geri getirmesi,

V10: Sonradan tutuklandığı anlaşılan Mustafa Öğretmen'in evine askerlerin gelmesi ve eşi Gülşen evdeyken arama yapması

M3: Doktor Servet ile Aysel'in ev içinde birbirleri ile karşılaşmaları:

V1: Ormanda sızan Gülşen'i Kenan'ın bulması ve eve gelmeleri,

V2: Gülşen ile Zeynep'in Gülşen'in evine gelmeleri ve evde Aynur ile karşılaşmaları,

V3: Sosyal Bilimler Ansiklopedilerini çavuşun isteği üzerine Gülşen'in karakola götürmesi (dolaylı işkence),

V4: Mustafa'nın savcılığa götürülmesi ve savcının Mustafa'ya oğlu Orhan'ın Ankara'da tutuklu olduğunu bildirmesi,

V5: Karakoldan köye gelen Doktor Servet'in işkence görmüş Aynur'u muayene etmesi,

V6: Faruk'un uyanıp tekrar bayılması (arada Aysel ile gerçekliği muğlak olan tatlı sohbetlerde bulunması),

V7: Komutan, Kadir Ağa ve Doktor Servet tarafından Faruk Aysel ve doktorun kızakla köyden götürülmesi kararının alınması ve Atalay ile iki askerle birlikte yola çıkmaları,

V8: İçine giren Sus Barbatus'un etkisiyle değişik davranışlar sergileyen Aysel'in, etrafınca bunaldığının düşünülmesi,

V9: Mustafa'nın karakola getirilmesi ve eşi Gülşen ile karşılaşmaları,

V10: Doktor Servet'in yolda kurtla boğuşması sonucu yaralanması,

V11: Atlı kızıağın kaza yapması ve atın kızakla birlikte göle batması ve kızıağın içinde bulunan Aysel ile Faruk'un, Aysel'in içinden çıkan Sus Babatus tarafından gökyüzüne doğru götürülerek belirsizleşmeleri,

M4: Kenan'ın eve getirdiği domuzu alıp satmak için Ç. ye doğru yola çıkması:

V1: Kazadan yaralı olarak kurtulan Doktor Servet ve Atalay'ın gözlerini Kadir Ağa'nın evinde açmaları,

V2: Kenan'ın yolda Cengiz'e rastlayarak kamyonla Ç. ye gelmesi,

V3: Kenan'ın domuzu kestirmeyi düşündüğü kasap Musa'nın öldüğünü öğrenmesi,

V4: Tüfeği almak için Kenan'ın evine gelen Atalay'ın, kapıya kurt gelmesi sonucu içeri girmesi ve içeride Zeynep ile baş başa kalması,

V5: Atalay'ın, Zeynep'e göz koyması ve kardeşi Faruk'un da yaralı olduğunu söylemesi,

V6: Kenan'ın eve geri dönmek için yola çıkması,

V7: Zeynep'in Atalay'dan kurtulmak için onu kandırarak birlikte dışarı çıkmalar ve kurdun onlara saldırması,

V8: Kurdun, Atalay'ı parçalayarak yemesi,

V9: Eve dönen Kenan'ın, Zeynep'i yaralı bulması ve bebeğin düştüğünü öğrenmesi.

3.6.1.5. Zaman

Sus Barbatus! 1 romanında vaka zamanı, 1979 yılının kış mevsimidir. Bu zaman dilimi, romanın izleksel kurgusu açısından da büyük öneme sahiptir. Nitekim dönemin karmaşık olan siyasi, sosyal ve ekonomik atmosferleri roman kurgusunda belirleyici görevler üstlenmiş olan faktörlerdir. Söz konusu zaman dilimi iki askeri darbe arasında kalmış olan bir dönemin sonlarıdır. Ülkede sıkıyönetim ve siyasi baskılar hâkimdir. Romanda da bu kaotik ortamın Anadolu insanı üzerindeki çeşitli yansımaları mevcuttur. Roman, söz konusu tarihe ve tarihsel olarak dönemin yansımalarına dair açık gönderimlerde bulunur:

“Dünya yıkılsa, herkesin başına bir iş gelse, askerler, şu devirde, şu 1979 yılında önlerine geleni götürseler de. Gelip Mustafa Öğretmen'e bir şey yapamazlardı. Başkasına da yapamazlardı gerçi; bütün bu tutuklamalar, çatışmalar, baskılar geçiciydi, bu devirde artık halkın demokratik haklarına karşı, kimse bir şey yapamazdı; ta 60 anayasasından beri, insanlar eskisi gibi miydi artık. Biz bunca emeği niye verdik, işte şimdiki gibi köylü kadınlar, erkekler, gençler artı değeri bilsinler, söz hürriyetini anlasınlar, öyle kolayından sömürülmesinler diye, değil mi” (SB1, s. 166).

Söz konusu dönem; iki darbe arasına sıkışmış, ortası bir muhtırayla —veya yumuşak bir darbeye— işaretlenmiş, dikkat çekici tarihsel olaylara, yurttaşı önceleyen bir anayasaya, kendine özgü kültürel pratiklere, toplumsal hareketlere ve düşünüş-eyleyiş tarzlarına sahip bir dönemdir (Özdemir, 2021, s. 1). Romanın vaka zamanı olan 1979 yılı ise bu dönemin son halkasıdır. Anayasanın yurttaşı önceleyen tavrının yerini dönemsel hareketler ve ideolojik kutuplaşmalar sonucunda baskıcı bir anlayış almıştır. Bu bağlamda özellikle 12 Mart 1971 Muhtırasının olumsuz uzantılarından olan sıkıyönetimin, birtakım fraksiyonlara yönelik işkenceci, sert ve katı tutumları dönemin yapısını karanlıklaştırmaktadır. Roman kahramanları bu durumun geçici olduğunu umuyor olsa da akıbetinde daha sancılı bir süreç olan 12 Eylül Dönemi başlayacaktır.

Mevsim olarak ise kış mevsiminin tercih edilmesi, karmaşık ve karanlık ortamın, kurgusal düzlemdeki kaotik boyutunu arttıran diğer bir faktördür. Roman kahramanları bu kaotik zeminde, bir yandan siyasi ve sosyal gerilimler, diğer taraftan da doğanın sert koşulları ile mücadele içerisinde bırakılır. Dolayısıyla da anlatı bünyesinde zorlu bir siyasi ve toplumsal dönem veya sosyal süreç, yine zorlu ve bir doğal mevsimsel dönem

ile birleştirilmiştir. Neticede ise *Sus Barbatus! 1* romanında oldukça zor koşullarla donatılmış olan bir vaka zamanı kurgulanmıştır.

3.6.1.6. Mekân

3.6.1.6.1. Çevresel Mekânlar

Sus Barbatus! 1 romanında çevresel mekân olarak Kars-Ardahan-Artvin bölgesi kullanılmıştır. Olaylar bu bölgedeki K. şehrine bağlı Ç. ilçesine ait bir köyde ve bu köyün hemen yanı başındaki A. Dağlarında bulunan ormanda geçmektedir. İsimler net olarak verilmemiş olsa da, vaka zamanının geçtiği dönemde Çıldır'ın, Kars ilçesi olması dolayısıyla K. şehrinin Kars, Ç. ilçesinin Çıldır, A. Dağlarının da Allahuekber Dağları olduğu gözlemlenebilir. Öte yandan yine romanda geçen Ç. gölünün de, Çıldır Gölü olduğu düşünülebilir.

Romanda Artvin isminin açıkça kullanılması ile Kars'ın Susuz ilçesinde bulunan ve köy enstitülerinin kapatılmasıyla Anadolu Öğretmen Lisesi'ne çevrilen Cılavuz Köy Enstitüsü'nün belirtimi ve yine bu bölgede yaşamış olan halk ozanları Âşık Şenlik ve Sabri Şimşekoğlu'nun isimleri ve sözlerinin vurgulanması da bölgeye dair söz konusu savı doğrulayan diğer unsurlardır. Kars-Ardahan-Artvin bölgesinin hem coğrafi yapısı hem de çetin kış koşulları, kurgu oluşumundaki temel etkenlerdir. Roman kahramanları bu çevresel mekânın coğrafi özelliklerinden dolayı hem sert bir iklimle, hem de dönemin sosyal ve siyasi özelliklerinden dolayı baskıcı ve zorlayıcı bir düzen ile mücadele etmek durumundadır.

3.6.1.6.2. Algısal Mekânlar

3.6.1.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Sus Barbatus! 1 romanında kapalı-dar ve labirentleşen mekânlar, diğer mekânlara oranla daha yoğunluktadır. Üstelik romandaki her bir kapalı mekânın ayrı bir simgesel değeri bulunur. Nitekim kapalı mekânlar, romanda kişi-yer özdeşikliğinin olumsuz anlamda sağlanması ile birlikte, izleksel kurgu çerçevesinde romanda tema olarak varlık göstermekte olan birtakım unsurların da temel simgelerindendir. Kişinin ruhunu daraltan ve temsil ettiği olgu ile kahramanı zorlu bir mücadeleye sevk eden bu

mekânlardan en belirgin olanları; orman, Kenan ve Zeynep'in evi, köyde bulunan askeri karakoldur.

Romandaki kapalı-dar ve labirentleşen mekânların başında yine birçok Faruk Duman anlatısında olduğu gibi orman gelmektedir. A. Dağları ile çevrili olan orman, bu romanda da doğayı temsil etmeye devam eder. Zora düşmüş insanın temel sığınağı olan doğaya ait bir yaşam alanıdır. Açlık ve sefaletten kurtulmak isteyen Kenan, ormana girerek avlanıp kurtulma gayesindedir. Jandarmadan saklanan aydınlanmacı öğrenciler de yine çareyi ormana sığınmakta bulur. Böylelikle orman/doğa, özgürlük arayışlarının ve açlıktan kaçışın temel dayanak noktası haline gelir. Bu sığınma alanını labirentleştiren etken ise kış mevsimi ve sert iklim koşullarıdır. Nitekim çetin kış şartları, yağın karın her tarafı kapatması ve yaşamı olanaksızlaştırması, ormandaki sığınmayı ters yönde etkilemektedir. Sert iklim koşullarından dolayı bu mekân, yaz ve bahar aylarındaki besleyici özelliklerini yitirmiş ve içinden çıkılmaz bir hale gelmiştir. Bu zorlu orman, Kenan'ı domuz avında iken baygınlaştırmıştır. Gülşen ve Mustafa Öğretmen burada ayrı ayrı mahsur kalmışlardır. Yaralı Faruk, Doktor Servet ve Komutanın sevgilisi Aysel, ormanın içinden çıkılamazlığı dolayısıyla felakete sürüklenmiştir. Saklanan öğrenciler ise ormanın zorlukları karşısında çareyi mağaraya sığınarak bulmuşlardır. Üstelik Sus Barbatus da ormanda kış şartlarından dolayı batmış olduğu çukurdan çıkamayıp, Kenan tarafından vurulmuştur. Bütün bu durumlar en temelde bir sığınma alanı olan ormanı, karakterler nezdinde içinden çıkılamaz bir labirente dönüştürmektedir.

Romandaki kapalı mekânların bir diğeri de Kenan ve Zeynep'in yaşamakta olduğu evleridir. Köyün alt bölümünde olan ve kimsenin üstten göremeyeceği şekilde yapılmış olan bu ev açlık, sefalet ve yoksulluğun temsiliyet alanıdır. Kenan'ın, domuz avı için bu evden çıkıp ormana yönelişi, alt düzlemde açlıktan ve yoksulluktan kaçış ve kurtuluş gayesinin dışavurumudur. Ev, barınma gereklilikleri açısından oldukça yetersizdir. İçerisinde, yoksulluktan kaynaklı olan bir kasvet, karanlık ve bireyin ruhunu daraltan bir hava hâkimdir:

“Rüzgâr çatıyı yalayıp geçti. Kar yeniden atmaya başlamıştı. Kenan ayaklarını açmak için kalktı, pencereye yaklaştı. Kar camın önünde ince ince birikmeye başlamıştı. –Bu kış bitmeden acımızdan öleceğiz, dedi Zeynep. (...) –Öyle deme. Bu soğuktan ölüm yoksa, açlıktan da yok. Açlıktan kim ölmüş. Kadın umutsuzca karnına bakıyor, elini göbeğinin üstünde gezdiriyordu. Sanırsın bebeğini eliyle besleyecek. –Ama sen aç

kaldın mıydı, bebek de aç kalacak demektir. Sen mecalsiz kaldığın zaman. Gider bir şeyler bulur getiririm” (SB1, s. 22)

Evin içi soğuk olduğu gibi besleyici gıdalardan da mahrumdur ve bu nedenle içinde bulunulan bu karamsar mekân, bunaltıcı ve daraltıcı fonksiyonlardadır. Evde romandaki temel izleklerden olan soğuk, yoksulluk ve açlık gibi temalar hâkimdir. Bu nedenle de kasvetli ve hüznü bir atmosfere sahiptir. Kenan çareyi satabileceği bir domuzu avlamakta bulur ve evden uzaklaşarak ormana yönelir. Fakat bu defa evin kasveti daha da artar. Nitekim hamile ve çaresiz bir kadının bu yoksulluk mekânındaki bir başınalığı, evin karamsar ortamına bir de yalnızlık, acizlik ve çaresizlik eklemektedir. Kenan’ın dönüp dönmeyeceğinin belirsiz oluşu, hamile Zeynep’in bu fakir evdeki çaresizliği ve korkuları mekân üzerinden yansıtılmış olan birer trajik tablodur. Nihayetinde bu trajik manzara, evi sefalet, açlık ve fakirliğin mekânı, dolayısıyla da söz konusu temaların simgesel bir ifade biçimi haline getirmektedir.

Romanda köyün üzerinde bulunan askeri karakol da kapalı-dar ve labirentleşen mekânlardan biridir. Askeri karakol bu noktada siyasal şiddetin mekânı olmakla beraber, döneme dair sembolik bir eleştiri nesnesidir. Özellikle 1975 ve 1977 dönemindeki I. Milliyetçi Cephe döneminin uzantısı olan baskıcı politika ve sıkıyönetim, bu askeri karakolu kapalılaştıran temel unsurlardandır. “Sıkıyönetim mekanizmasının işletilmesi konusu ele alındığında önemle üzerinde durulması gereken bir husus bu yönetim biçimin kendine has bir uygulama mevzuatı olmadığıdır. Bu durum, sıkıyönetim ilan edilen ilin yönetiminden sorumlu komutanın belirleyeceği bir keyfi yönetimi biçimi ortaya koymaktadır” (Genç, 2015, s. 230). Karakolun başında bulunan Bekir komutan ve diğer çavuşun sıkıyönetimden aldıkları gücün etkisiyle gerçekleştirdikleri şiddet ve işkence içerikli keyfi davranışlar, belirtilen durumun romandaki izdüşümüdür. Karakol ise bu izdüşümün yansıtıldığı mekândır. Söz konusu yansıtımın en somut biçimi, Faruk’un yaralı iken karakolda tutulduğu odaya gidiş esnada gözlemlenebilir:

“Çelik, demir kokuyordu içerisi. Yağlanıp temizlenmiş silahın kokusu, demir tozu böyle havada asılı kalmış gibiydi. Çaput. Çaput. İslî bir hava vardı içeride. Sobanın da demiri tütüyordu. Sonra başka bir yere girdiler. Karanlık bir ince uzun aralıktan daha geçtiler. Bunun sonunda aşağıya inen basamaklar vardı, loş, çoktan ölüp gitmiş bir ışıkla aydınlanıyordu basamaklar. İnince, demir bir kapı çıktı karşılarına. (...) kapıyı açtı, odanın ışıklarını yaktı. Havasız, leş, leş gibi kokan berbat bir odaydı” (SB1, s. 95).

İçerideki havasızlık ve kaotik ortam, sıkıyönetim dolayısıyla keyfi uygulamalarda ve siyasal şiddette bulunabilen bir yönetim politikasının etkisidir. Bekir komutanın keyfi şiddet uygulamaları, onların mekânı olan karakolun boğuk tasvirine ve algılanışına yol açmıştır. Karakol içinde yaralı bulunan Faruk da bu keyfi siyasal şiddetin son kurbanlarından. Bu algılayış biçimi 1970’lerin ikinci yarısındaki düzensiz ve radikal şiddet uygulamalarının bir sonucudur. Dolayısıyla da bir dönem eleştirisidir.

Türkiye’de 1960’lı yıllarda filizlenen siyasal ve toplumsal muhalefet, 1970’lerin ikinci yarısına gelindiğinde karşıt radikal hareketlerin arttığı ve fiziksel şiddetin düzensiz kullanımının yoğunlaştığı yeni bir dönemece girmiştir. Söz konusu dönemi kaos, anarşi veya terör gibi makro kavramlar vasıtasıyla adlandırmak dönemin siyasal şiddetinin zamansallığını ve mekânsallığını maskeler (Genç, 2015, s. 222). Karakol askerlerinin muhalif öğrencileri anarşist ve terörist olarak nitelendirmesi bu durumun en temel yansıması olmakla birlikte, yönetici kesime dönük bir eleştiri unsurudur. Sıkıyönetimin keyfi uygulanışı ile şekillenen katı askeri yönetim ve şiddet, karakol üzerinden yansıtılarak mekânsal düzleme aktarılmıştır.

Sıkıyönetim politikalarına dayalı olarak gerçekleştirilen keyfi şiddet ve işkence uygulamasının bir diğer yöntemi de Mustafa Öğretmen’in tutuklanması üzerine evi aramaya gelen askerlerin başında bulunan çavuş tarafından; Gülşen’e yine keyfi ve alakasız bir şekilde, evde bulunan Sosyal Bilimler Ansiklopedisi setinin tamamını karakola getirme görevi verilmesidir. Bu zor ve yorucu görevin amacı aslında gizli bir işkence yöntemidir. Dolayısıyla Gülşen’e karakol askeri tarafından uygulanmış olan işkencenin farklı bir versiyonu söz konusudur. Karakol mekânı ise bu işkence yönteminin ana odağı ve son durağıdır. Bu noktada yine karakol labirent bir mekân izlenimi verir ve şiddet olgusunun bir diğer versiyonu aynı mekân üzerinden görünür kılınır. Dolayısıyla karakol, bireyin ruhunu daraltan ve içine hapseden kapalı ve dar mekân olarak vücut bulmuş olur.

3.6.1.6.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar

Sus Barbatus! 1 romanında, kasvet ve zorlu mücadelelerin hâkim olması dolayısıyla açık ve geniş mekânlar azınlıktadır. Açık ve genişliğin yoğun olduğu mekân tasvirlerinin en detaylı anlatımı “mağara” üzerinden sağlanmaktadır. Karşıt görüşlü güçler tarafından anarşist olarak nitelendirilen gençlerin, orman yakınlarında sığınmış

oldukları mağara, hem açık ve geniş bir mekân izlenimi vermekte hem de mitolojik açıdan önem taşıyan birtakım simgesel değerler yansıtmaktadır. Dolayısıyla dikkat çekici bir şekilde kurgulanmış olan bu açık ve geniş mekân, romanın çift işlevli fonksiyona sahip unsurlarından birisidir.

Mağara, Türk kültüründe, mitolojisinde ve söylencelerinde fevkalade bir önem taşımaktadır. Mağara yeniden doğuş alanıdır ve yeniden doğmak için kurbanların sunulduğu yerdir. Zamanla anlatılarda kovuk imgesinin kullanımını da sağlayan mağara, özellikle geleneksel, karanlık ve nemli olması yönleriyle anne rahmiyle özdeşleştirilmiştir (Roux, 2011, s. 95). Mağara motifi, Türk kültür tarihinde imlediği değerler dizgesi ile öznel bir yere sahiptir. İlkel dönemlerden itibaren insanlık için sığınma, korunma, barınma nitelikleri ile bütünlenen mağara, bir mit mekânı olarak dikkati çeker. Mağara, fiziksel boyutu dışında kutsal yönü ile de insanları koruyan, onlara barınak olan, taşıdığı bilinmezliklerle/gizlerle yeni bir yaşama kapı açan nitelikleriyle kültürel bir taşıyıcıdır (Çetindağ, 2007, s. 444). Mağaranın *Sus Barbatus!* 1 romanındaki işlevsel görünümü de bahsi geçen durumlara benzer yöndedir ve çok yönlüdür. Adeta geleneksel anlatılarda olduğu gibi bir ana rahmidir. Barındırıcı, koruyucu, sağaltıcı ve geliştirici işlevlere sahiptir. Ormanda bitap düşen Kenan ve Mustafa Öğretmen bu mağara sayesinde iyileşir ve güçlerini toparlayarak yeniden ormana çıkarlar. Fakat mağaranın asıl önemi, öğrenciler üzerinden daha belirgin olarak gözlemlenebilir. Nitekim onların mücadelesinde hem bir sığınak hem de mücadelenin ormandaki karargâhıdır:

“Mağaranın ağzından, çocukların canları çıkararak oydukları yer altı sığınağının ağzından bir el feneri daha peyda oldu. Sonra biri daha geldi. Murat bu üniversiteli çocukları Mustafa Öğretmen’le tanıştırdı, hepsi gülerek hocanın çevresinde oturdular. Zaten çok alçaktı içerisi, ayakta durmak olacak iş değildi. Sonra, bir başkası daha, elinde üstü açık bir kutu, kutunun içinde birkaç bardak çay, çıkıp geldi. –burası bizim kıyı karakolumuz hocam, dedi Murat” (SB1, s. 175).

Mağaralar yapı itibarıyla mezara benzer. Mağaraya girenler, ancak mağaradaki işaretleri görür ve doğru yorumlayabilirlerse mağara yutan değil doğuran bir mekâna dönüşür. İlk bakışta kapalı, karanlık, bunaltıcı, sıkıcı ve dar bir mekân olarak görülen mağara, zaman içerisinde kahramanın gelişim ve değişim süreci açısından olumlu, geniş ve aydınlık bir mekâna dönüşebilmektedir. Mağara, bu bakımdan kişinin piştiği/pişmesine olanak sağladığı mekândır (Çetindağ, 2007, s. 446). Öncelikle karanlık ve dar yapıda bir

görünüm sağlamasına rağmen derine inildikçe açık ve genişlik boyutu somutlaşır. İçinde bulunan insanlar için bir sıkışıklığa sebep olsa da bu mekân, köylüler içinde hem ormandan, hem kış koşullarından, öğrenci gençler içinse siyasal işkenceden kaçış yeridir. Öğrenci gençlerin mücadelelerini sağlayan yerdir.

Sembolik açıdan mağara, bireyin kendisini tanıma ve tanıtmaya sürecinde ev sahipliği yapan, insandan topluma uzanan çizgide boyut değiştirmeyi sağlayan bir mekândır. İnsanın kendisini yeniden gerçekleştirdiği, kendi ben'ini bulduğu, dönüşüm geçirerek hayata yeniden başladığı mağara, aslında bir doğum noktasıdır. Mağara özdür, çekirdektir. Bireyin bu merkeze, çekirdeğe yaklaşması, kendini tam anlamıyla bulmasını sağlar. Mağaranın içine girebilmek, orada kalabilmek, mağara içinde keşifler yapabilmek, birey için şanstır. Birey, bu şansı doğru kullanırsa olgunlaşma yolunda doğru adımı atmış olur (Çetindağ, 2007, s. 444). Bu anne rahminde saklanan öğrenciler, bahar ayını, yani bir anlamda yeniden doğmayı beklemektedir. Nitekim onlar, kendi benliklerini, vermiş oldukları mücadele ile bulacaklardır. Dolayısıyla mağarada bekleyerek yeniden doğmaya hazırlanmaktadırlar. Hepsinin mağarada bulundukları esnada umutlu oluşu, mağaranın barındırıcı özelliği ile birlikte sağaltıcı yönünü de ortaya koymaktadır. Bütün bu etkenler dolayısıyla mağara, roman kurgusunda açık ve geniş mekânlar düzleminde varlık göstermektedir.

3.6.1.7. Şahıs Kadrosu

Sus Barbatus! üçlemesindeki romanların tümünde oldukça geniş bir karakter kadrosu mevcuttur. Roman serisinde hem insan hem de isimlendirilmiş hayvan karakterlerin birlikte var oluşu önemli bir detay olarak göze çarpar. Dramatik aksiyonun sağlamsında en önemli yapısal unsurlardan biri olan kişiler dünyasına ait karakterler, *Sus Barbatus 1* romanında yoğun simgesel çağrışımlarla yüklüdür.

3.6.1.7.1. Başkarakter

Sus Barbatus! 1 romanının başkarakterini, romana ismini de vermiş olan “Sus Barbatus” olarak değerlendirmek mümkündür. Sus Barbatus karakteri, ismini cinsinden alan sakallı bir yaban domuzudur. Romanın hayvan karakterlerindendir ve büyüğü gerçekçi bir etkiyle bedeni ile ruhu ayrı ayrı yerlere savrulmuştur.

Sus Barbatus, yabani doğanın bir üyesidir. İnsanlar dünyasına katılması Kenan'ın onu avlamasıyla başlar. Kısa bir süre ölü kaldıktan sonra, havanın aydınlandığı bir an yükselmeye başlar ve cansız kocaman bedeninden “domuz suretinde bir bulut” şeklinde ağaçların arasından göğe yükselerek yeni bir yaşama açılır. Ruhu, hareket edebildiğinin bilincindedir. İsteddiği yere gideceğini kavrar. Geyiğin boynuz darbeleriyle gözünü kaybedip avcı (Kenan) tarafından vurulduktan sonra ilk kez acıları son bulur. Bedeninden özgürleşip kendisini yeniden bulacağını düşünür ve Aysel'in bedenine girer. İnsanlara ilk kez bu kadar yaklaşmıştır. Görecekları ise bir insanlık dramıdır (Kılıçeri, 2021). Sus Barbatus'un ruhu, Aysel'in bedenine girerek nüfuz eder ve dolayısıyla insansı özellikler ortaya çıkar. Bu da romanda hem gerçeküstü hem de metamorfoz yaklaşımlı kurguya doğru bir yönelimin açığa çıktığını gösterir.

Metamorfoz kurgusunun amacı değişim sürecini göstermektir. Bu bir karakter kurgusu olduğundan dolayı esrarı temsil eden değişime uğramış kahramanın eylemlerinden çok kendisiyle ilgilenilir. Nitekim değişime uğrayan kişi (metamorf), aynı zaman bu değişim yükünün altında ezilen kişidir (Tobias, 1996, s. 178). Sus Barbatus, Aysel'in bedeninden içeriye girdiği zaman insanlar ile ilk defa karşılaşır ve onları anlamaya, kendini onlar gibi olmaya zorlamaya ve değişim göstermeye başlar. Özellikle diğer ciltlerde bu yükün altında ezilmeye de başlayan Sus Barbatus, eylemlerinden ziyade, insanlar karşısındaki kendiliği, ile ön plana çıkar. Bu durum onun tam anlamıyla bir “metamorf” olmasa da ona yakın bir karakter olduğu izlenimini verir. Dolayısıyla karakterin romandaki varlığı gerçeküstüdür.

Gerçeküstülükler alışılmış mantığı ve ampirik oyun kurgusunun kurallarını geçersiz kılıyor olsa da bunu yaparken bağlamından koparılmış tekil nesnelere saygılı kalırlar. Onların bütün içeriğini, özellikle de insani içeriklerini nesnenin biçimine yaklaşıtırlar. Bazı şeyler kırılıp parçalanır ve yeniden gruplandırılır. Kılık değiştirmiş halde bulunan nesneler, gerçeküstü kurgularda gerçekçi olarak varlık bulur (Adorno, 2018, s. 110). Romanda Sus Barbatus'un ruhunun dolaşp insanların içine girebilmesi kılık veya don değiştirmenin farklı bir versiyonudur. Bu durum romansal gerçeklikler içinde vücut bulmaktadır. Avlanıp öldürölerek kendi bağlamından koparılmış olan Sus Barbatus, ruhuna insani içeriklere sahip özellikler katılarak, girdiği insanların vücudunda nesneleşeceği yeni bir boyuta geçiş yapar:

“O gürültüyle birlikte, çifte de patladı işte. Ama domuzun, çiftinin sesini duyacak, bu sesin korkunçluğunu anlayacak zamanı olmadı. Birden, yine

içinden, kalbinin yakınlarından bir titreme yükseldi, bu kez, bu son titreme ile birlikte hayvan bilincini kaybetti” (SB1, s. 67).

Kaybedilen bilinç ile birlikte yeni bir boyuta geçilmiştir. Bilinci yerine geldiğinde, Sus Barbatus, ölü bedeninden bir bulut gibi gökyüzüne yükselir ve yeni bir insansı bilinç ile farklı bir boyutta varlığını sürdürür. Gerçeküstü kurgularda olduğu gibi önce kırılıp parçalanmış, ardından kazandığı özelliklerle yeniden sahaya çıkmıştır. Sus Barbatus, bu noktadan itibaren hayvan-insan farklılaşmasının silikleştiği yeni bir sınıflandırmanın içerisinde. Bu sınıflandırmada sahip olduğu pozisyon, onun kavrayış biçimlerini ve tematik çağrışımlarını işlevsel hâle getirmektedir. Sus Barbatus, buna dayalı olarak romanda artık birçok tematik unsurun da en temel alegorik yansıtıcısı durumuna evrilmeye başlar.

Başkarakter Sus Barbatus’un romana kattığı işlevsellikler, tematik çağrışımlar ve kurgu içerisinde üstlendiği misyon ise kendisinin normu olan karakterler ile ilişkisi üzerinden daha belirgin ve açık bir şekilde gözlemlenebilir.

3.6.1.7.2. Norm Karakterler

Kenan:

Kenan hem diliyle, davranışlarıyla hem de inancıyla daha “saf” insanı, sanki çağın zehirleriyle kirlenmemiş bir insan modelini resimler. Onun kötüyle, kötülükle işi yoktur. Kenan’ın inancı ve inanma biçimi, düzenin beklediği “inanç” ve “solcu gençlerin” inancı arasındaki gerilimi taşır. Kenan ormanda yabani bir domuz avlayacaktır. Onu satmayı, eşinin ve karnındaki bebeğin iâşesini uzun bir süre bu şekilde çıkarmayı planlamaktadır. Kenan’ın zayıf cüssesi, konuşmaları, akıl yürütme beceresi bu zorlu av için uygun değildir fakat hayvanı gözünden vurmayı başarır (Sert, 2022). Bu noktadan itibaren Kenan ile Sus Barbatus’un ölü bedeni arasında roman boyunca sürecek olan derin ve statik olmayan bir ilişki başlayacaktır. Bu ilişki, beraberinde çeşitli tematik yansıtımlar ve işlevsel hareketlilikleri de görünür kılar.

Kenan ile Sus Barbatus’un ölü bedeni arasındaki ilişki üzerinden yapılabilecek çıkarımların başında, insanın lanetlediği bir hayvana muhtaç kalışı gelmektedir. Hamile eşi Zeynep ile birlikte açlık ve yoksullukla mücadele etmek durumunda kalan Kenan, avcılar kahvehanesinde eski bir avcının domuz avlayarak büyük paralar kazandığını duymasının ardından domuz avlamaya karar verir. Fakat domuz, Kenan’ın dini inancı olan İslâm’da haram kılınmış bir hayvandır. Kenan’ın ise domuzu avlayıp paraya

çevirmekten başka bir seçeneği yoktur. Bir anlamda bu lanetli hayvana muhtaçtır. Kenan Sus Barbatus'u avladıktan sonra başlarda ona karşı mesafeli bir duruş sergiler. Başlarda ona dokunmaktan bile imtina ederken, çaresizliği arttıkça daha da yakınlaşmaya başlar ve onun ölü bedeni ile dertleşecek hale gelir. Böylece aradaki mesafe de silikleşir. Hatta öyle ki onu yemeyi bile bilinçdışı düşünceye hale gelir. Fakat kendisi ile domuz arasındaki mesafenin kalkması, domuzun lanetini de ortadan kaldırmaz. Nitekim Kenan bu defa Ç. ilçesinde haram olduğu için onu kestirebileceği bir kasap bulamaz. Oluşan bu tabloda Kenan, Sus Barbatus üzerinden muhtaç insanın çaresizliğini ve çaresiz bireyin toplumsal değer normları karşısındaki acizliğini; Sus Barbatus ise Kenan üzerinden toplumsal açıdan kabul görmüş bir laneti, bireyin tek başına aşamayacak olmasını yansıtmaktadır.

Sus Barbatus ve Kenan ilişkisi, aklıkla mücadele içinde olan bireyin, doğadan yardım ummasını da ayrı bir düzlemde yansıtır. Kenan, bebeğinin doğması ve soyunun devamlılığını sağlayabilmek için yiyecek veya para bulmak durumundadır. Bu nedenle doğaya açılır. Sus Barbatus'u avlayacak bir potansiyele ve yeteneklere sahip olmamasına rağmen onu avlar. Bu doğanın, bireye olan yardımudur. Fakat doğanın gerçekleştirdiği bu yardımı, toplum Kenan'a yapmaz. Doğa, kendinden istenen domuzu Kenan'a verirken, toplum, kendinden istenen domuzu paraya çevirme isteğini Kenan'a vermez. Böylece doğanın besleyiciliği, toplumun da katı kurallarla çaresizliğe sürükleyişi belirginleşir. En nihayetinde bu durum doğa-kültür karşıtlığının imgesel bir ifadesine dönüşür.

Kenan'ın Sus Barbatus'a muhtaçlığı, ikisi arasındaki bir sevgi bağı ve koruyuculuğu da beraberinde getirmiştir. Bu da insan ve hayvan arasındaki mesafenin daraldığını gösterir. Kenan, gözünden yaralı ve batağa saplanmış Sus Barbatus'u vurarak onu acılarından ve çaresiz çırpınmalarından kurtarmıştır. Bu nedenle Sus Barbatus'un ruhu, Kenan'a karşı kin gütmeyi ve üstelik Kenan'ı doğanın vahşiliğinden de korumaya devam eder:

“-Sen var oldukça domuz efendi, demek ki, sen var oldukça bize korku yok. Nasıl yaptın bunu, söyle bakalım. O koca aç kurdu nasıl oldu da korkudan berbat ettin” (SB1, s. 446).

Kenan ise aynı şekilde Sus Barbatus'u gagalayan zeyra kuşunu engelleyerek domuzu korur. Aralarındaki mesafeli ilişki, doğanın zor ve korkunç şartlarının sayesinde bir yakınlığa dönüşmüştür. Her ikisi de birbirinin koruyucusudur. Tam olarak bu noktada

yine birleşirler. Nitekim her iki karakter de çaresiz, yalnız ve bilgisizdir. Kenan, Sus Barbatus'un avcısı olup, onu çaresizlikten kurtarıp, başka bir boyuta geçişini, insanlar arasına karışmasını ve kavrayış farkındalığının görünür hale gelmesini sağlamıştır. Sus Barbatus ise Kenan için umuttur. Doğanın sunduğu yaşama ve devamlılığı sağlama şansıdır. Kenan'ın mücadelesindeki temel nesnedir. Bu durum, tek derdi yaşamak olan birey, doğa ve toplum üçgeninin çatışma odağıdır.

Kenan'ı norm karakter görevine taşıyan başat işlevleri; ölmenden önce doğaya ait olan Sus Barbatus'un, doğayı ifade eden yansımalarını, ruhun dışında kalan bedeninin kurgudaki işlevini, toplum ile birey arasındaki tabuların çaresiz kişiyi sürüklediği trajik noktayı ve doğa-kültür karşıtlığını ifade eden imgesel görüntüleri okuyucuya yansıtan bir ayna fonksiyonuna sahip olmasıdır.

Aysel:

Aysel, romanda başkarakter Sus Barbatus'un, norm karakterlerinden birisidir. Sus Barbatus'un ruhu, Aysel'in ağzından bedenine girer ve ona nüfuz etmeye başlar. Böylece Sus Barbatus, ilk evvel yukarıdan, yani dış pencereden gözlemlediği insanların arasına Aysel'in bedeni ile katılmış olur. Bu noktada onları tanımaya başlayarak, insanların dünyasına ayak uydurmaya çalışan başka bir varlık görünümü oluşmaktadır. Sus Barbatus'un insanlar dünyasına yeni karışmış bir karakter paradigmasında gözlemleri, edimleri, duygu, fikir ve düşünceleri Aysel üzerinden kurgusal gerçekliğe dâhil olmaktadır. Bu noktada Aysel ve Sus Barbatus'un ortak geçişken bir yapısı açığa çıkar ve çift yönlü bir karakter dağılımı vücut bulur. Dolayısıyla bu bir katışımdır ve bu açıdan Aysel'in sahip olduğu kimlik de oldukça önemli bir etkene dönüşür.

Sus Barbatus'un ölü bedenini bırakarak Aysel'in bedenine geçişi, hayvan/insan ayrımını silikleştirir. Hayvanın ruhu yaşama açılmaktadır ve o yaşam Aysel'in bedenindedir. İnsanın ağzından yaban hayvanının sözü ve hayata bakışını aktaran bu anlamsal "kayma" ve "yer değiştirme" Aysel'i de özgürleştirir. Birkaç geceliğine Bekir Komutan'ın gönlünü yapaya gelip kar ve fırtınaya esir olan Aysel, Sus Barbatus'un ruhuna ev sahipliği etmeye başlaması ile kendinin de anlamlandıramadığı bir cesaret kazanır. Sözü özgürleşir, düşündüklerini inandığını açıkça söyleyip komutanı ırkiltir. Hayvan/insan kategorilerinin birbirine katışımı, verili rolleri sorgulatan bir kaymacaya dönüşür (Kılıçeri, 2021). Sus Barbatus'un etkisiyle Aysel'in cesaret kazanması ve özgürleşmesi Sus Barbatus'un öz karakter özelliklerinden kaynaklıdır.

Sus Barbatus ise Aysel üzerinden, yabancı bir varlığın insanlar arasındaki kavrayış biçimlerini ve uyum sağlama mücadelesini yansıtmaktadır. Dolayısıyla bu anlamsal kaymaca içerisinde bir bütünleşme söz konusudur ve bu bütünleşme içerisinde de her iki karakter bir diğerinin yansıtıcısıdır. İkisinde de birbirlerinin eksik yönlerini kapatan bir tamamlama durumu mevcuttur.

Bütünleştikleri anda, Aysel'in ifade özgürlüğü duyumsayıp komutanı irkiltmesi de her ikisinin düzene karşı vermiş oldukları bir mücadele olduğunu belli eder. Nitekim bozuk düzenin romandaki temsilcilerinden ve koruyucularından olan komutan, bu bütüncül karakterin, ifade özgürlüğünden rahatsız olarak, Aysel'i gönderme kararı alır. Yeri geldiğinde Aysel'den faydalanmaktan sakınca görmeyen komutan, Sus Barbatus etkisi sonrasında onu dışarıya itme karar alır. Bu da onların düzen ve toplum dışına itilmişliğini yansıtır. Böylece Sus Barbatus'un, içine girecek beden olarak Aysel'i seçmesinin özel bir nedeni daha açığa çıkar. Bu noktada en büyük etkenlerden biri, Aysel'in taşıdığı kimliktir. Nitekim Aysel, bir fuhuş kadınıdır. Dolayısıyla toplumun dışına itilmiş bir ötekidir. Bu nokta kendisini Sus Barbatus ile ortak bir paydada buluşturur. Aysel de hafifmeşrep olmasından kaynaklı olarak toplumun dini inanışları çerçevesinde tıpkı domuz gibi haramdır. Oysa her ikisinin içinde de iyilik barınır. Fakat içlerinde barınan bu doğal iyiliğin, toplumsal değer normları karşısında bir anlamı bulunmaz. Topluma dâhil olmak isteyen Aysel'in çabaları da tıpkı Sus Barbatus'un insanların arasına girdiğinde karşılaştığı yabancılık gibi olacak ve kolay kolay kabul görmeyecektir. Bu da doğa-kültür karşıtlığının romana yansımış olan farklı bir sürümüdür.

Faruk:

Sus Barbatus! 1 romanında Aysel ve Sus Barbatus dışındaki karakterlere bilinci kapalı olarak görülen ve sadece bu iki karakterle diyalog kurabilen Faruk, Aysel'in Sus Barbatus'un ruhu ile birleşmiş bedeninden oluşan bütünleşik karakterin normudur. Hem Aysel'in hem de Sus Barbatus'un, insancıl izlenimlerinin okura geçişini sağlar. Üstelik vurulmuş devrimci gençlerden olması, Aysel ve Sus Barbatus'u, romandaki çatışma noktasının diğer odağı olan, bozuk düzen ve yönetimi başkaldıran öğrencilere yaklaştırır ve her iki karakterin de hayata onların gözünden bakmasını sağlar.

Sus Barbatus'un ruhunu, devrimin ruhuna dönüştüren başat etken Faruk'tur. Çünkü bir noktada Faruk, devrimci gençlerin Sus Barbatus'udur. Nitekim her iki

karakterin derin kurguda benzeşen yönleri oldukça fazladır. Faruk’un bilinci kapalı bir şekilde kapalı komada oluşu, başkarakter Sus Barbatus ile benzerlik taşır. Nitekim Faruk da Sus Barbatus gibi ormanda vurulmuştur. Böylelikle her ikisi de en temelde birer av veya kurbandır. Böylelikle Sus Barbatus, Faruk’a baktıkça kendi ölüm bilincini kavramaya başlar:

“–Yani kapıya kadar geldin de kapıyı çalamadın mı? Kendine eşlenecek bir yer bulamadın mı, dedi, Faruk güçlükle ağzını açtı. –Hayır, dedi. Deyince Aysel birden, yalnızca gözleriyle değil tüm bedeniyle ısıldadı sanki. O kadar sevindi ki, çocuğu kendisi gibi biri olmakla sarıp okşayası geldi. –Demek sen o kadar yol dolaştın da kendine bir çalılık bulamadı öyle mi? Bak. Bak. Neredeyse için içinden çıkıyormuş. Benimki çıktı, bir daha giremedim” (SB1, s. 342).

Koma halinde karakola getirilen ve doktorun önerisiyle, tedavi amaçlı, Bekir Komutan ile Aysel’in kaldığı lojmana yerleştirilen Faruk, Aysel ve bedenindeki Sus Barbatus’un ruhunun gözünden izlenir. Bu gözlem Sus Barbatus’un ölüm bilincinin Faruk’un can çekişmesinde yansıma bulması ve ona ölmeden çektiği acıyı anımsatır. Aysel’in Faruk’a acıyarak ve üzülen bakması ise mağarada saklanan gençleri de kapsayabileceğini duyurması açısından, romanın çatışma temelinde kurulmuş olay örgüsüne anlatı içinden getirilen bir yorum gibi de okunabilir (Kılıçeri, 2021). Faruk, Sus Barbatus’un ölüm bilincini kavrayıp, vücut bulduğu yeni boyutu tanımasına olanak sağlarken Aysel’in de insancıl duygularını, merhametini ve sevgi arayışını açığa çıkartır. Üstelik toplumsal değer normlarının etkisi sonucu ötekileştirilmiş ve haram kılınarak lanetlenmiş iki fakat tek karakter olan Aysel ve Sus Barbatus’u, romanda ülkü değer düzleminde yer alan öğrenciler ile bağdaştıran temel unsurdur.

Sus Barbatus ve Aysel’in insana verdiği değer ve taşıdıkları devrimci ruhlar. Faruk üzerinden somutlaştırılır. Faruk, romanın Sus Barbatus’un ardından gelen diğer kurbandır. Onu kendisine benzeten Sus Barbatus için bir bilinç sağaltımıdır. Ölüm olgusunun kavranış nesnesidir. Üstelik bu nesnenin devrimci bir genç oluşu, Sus Barbatus’un ölümden sonraki kavrayışının devrim üzerine yoğunlaştığı ve aslında onun ruhunun devrimin ruhu olduğunu düşündürebilir. Üstelik Faruk’un kendisi de Aysel ve Sus Barbatus gibi, eleştirilen düzen tarafından dışlanmış ve karşıt olarak algılanmaktadır. Sus Barbatus’un domuz, Aysel’in hayat kadını olması gibi Faruk da anarşist olarak görülmüş ve hedef noktasına getirilmiştir. Nitekim roman sonunda Sus

Barbatus'un ruhuna eşlik eden bu iki karakter de Sus Barbatus gibi ölür ve onların da ruhları yukarıya doğru süzülür.

3.6.1.7.3. Kart Karakterler

Zeynep:

Romanda görünürlüğü yoğun olan karakterlerden biridir. Kenan'ın eşi, Faruk'un ablasıdır. Açlık ve yoksulluğun kurguda vücut bulmasını sağlayan karakterlerdendir. Aydınlanmamış Anadolu insanını temsil eder. Hamiledir fakat bebeği, roman sonunda Atalay'dan korunmak için başvurduğu yöntem yüzünden kurt tarafından parçalanır. Onun bebeğini doğurmasına, işbirlikçi ağa oğlunun engel oluşu, aydınlanmamış kuşağın ardından gelecek olan aydınlanmaya açık olan yeni bir neslin doğmasının, karşıt güç odaklarınca engellendiğinin imgesel yansımasıdır. Bu açıdan romandaki en önemli karakterlerden biridir. İkinci ve üçüncü ciltlerde görünürlüğü oldukça azalmıştır.

Kadir Ağa:

Romanda karşıt değer düzleminde yer alır. Bekir Komutanın köy içerisindeki işbirlikçisidir. Köylüyü sömüren ağalar ve üst sınıfa ait zengin kesimin, darbe yapacak olup, sıkıyönetim kurallarını salt çıkarları için kullanan yönetim ile işbirliği içinde olduğunu yansıtır. Feodal bir sistem olan ağalık düzeni, Kadir Ağa üzerinden eleştirilir. Salt çıkarıcı bir kişiliğe sahip olan Kadir Ağa, bireysel menfaatleri uğruna köylüye her türlü haksızlığı yapabilmektedir.

Atalay:

Kadir Ağa'nın oğlu, Kenan'ın arkadaşıdır. Kenan'ın Arkadaşı olmasına rağmen eşi Zeynep'te gözü vardır. Bu nedenle Kenan'ın ölmesini bekler. Beceriksiz ve pasif bir imaja sahiptir. Anlatı içerisinde sürekli boşluk dolayısıyla canı sıkılırken görülür. Hayata dair en ufak bir mücadelesi söz konusu olmaz. Bu durum, yaşama tutunmanın tek koşulunun mücadele olduğunu vurgulayan romanda önem taşır.

Romanda ne olursa olsun, var olma biçimi doğanın ve toplumsal düzeni sağlamak isteyen devletin şiddeti karşısında "hayatta kalmak"tır. Burada üreyebilecek yegâne anlam arayışı mücadeledir. Aralarında en çabasız, en canı sıkılan ve Kenan'ın ölümünü dileyerek Zeynep ve bebeğiyle aile kurmak isteyecek denli ufuksuz ve çaresiz Atalay'ın romanın sonunda aç kurdun pençeleri ve dişleri arasında can vermesi bu açıdan son derece anlamlıdır (Kılıçeri, 2021). Mücadeleci bir kimlikten uzak olup, hedeflerini

başkalarının başarısızlıkları üzerine kuran Atalay'ın kurtlar tarafından parçalanışı, mücadele ediminden uzak olan bireyin üreyemeyip, hayata tutunamayacağını vurgular.

Doktor Servet:

Romanda ülkü değer düzleminde yer alan karakterlerdendir. Serinin ikinci ve üçüncü ciltlerinde görünürlüğü oldukça az olup fon karakter konumuna çekilen Doktor Servet, ilk ciltte roman kurgusu açısından önemli bir noktaya sahiptir. Ç. ilçesinde doktor olup, Faruk'u iyileştirebilmek için, komutanın isteği üzerine K. köyüne getirilir. İçindeki insancıl tutumu ve gizlice barındırdığı devrim arzusuyla devletin aydın memurlarını ve devlet kurumlarının aydınlık yönlerini temsil eder. Askerin yaraladıklarını iyileştirme görevindedir. Fakat komutan bu iyileştirici görevini kendi çıkarları uğruna kullanırken, Doktor Servet, insani bir davranış gereği ve mesleğinin onuru için yapar. Mesleğini kötüye kullanan insanın karşısında mesleğinin kutsallığı gereğince hareket eder. Bekir komutan ile aralarında bu noktada gerilimler oluşur. Oluşan bu gerilimler devlet içi çatışmaları da romana yansıtmaktadır.

Aynur:

Anarşist olarak görülen devrimcilerdendir. Gördüğü işkence esnasında öldü sanılarak تنها bir yere atılmış fakat o hayatta kalmayı başarmıştır. Buz yiyerek iyileşmiş ve adeta yeniden doğmuştur. Devrimci mücadelenin ölmekle bitmeyecek oluşunu temsil eder. Devrimci kadın kimliğini açığa çıkarır. İnatçı bir kişiliğe sahiptir. Kendisine uygulanan işkence, onun devrim mücadelesini daha da arttırmıştır. Güçlü, ilkeli ve prensiplidir. İkinci ve üçüncü ciltlerde görünürlüğü ve olayların gelişim seyrine etkisi oldukça fazlalaşır.

Gülşen:

Aynur'un ablası, Mustafa Öğretmen'in eşi, Orhan'ın annesidir. Hem kız kardeşi hem eşi hem de oğlu iktidar karşıtıdır. Bu nedenle aile bireyleri sıklıkla gözaltına alınıp işkencelerden geçer. Kendisi de farklı yollardan işkencelere maruz bırakılır. Bir taraftan mücadele içinde olan bireylerin ailelerinin çektiği sıkıntıları ve yaşadığı acıları yansıtırken, diğer taraftan da cefakâr fakat aydın Anadolu insanının romandaki temsilcisi olur. Aile bireylerine karşı uygulanan katı yöntemler, kendisini de iktidarın ve yönetici gücün karşısına getirmiştir.

Mustafa Öğretmen:

Köy enstitüsü çıkışlı bir öğretmendir. Olayların yaşandığı bölge içinde yer alan Cılavuz Köy Enstitüsünden yetişmiştir. İşbirlikçi Kadir Ağa'nın kardeşi olmasına rağmen aldığı eğitimin ve köy enstitüsünün etkisiyle onunla hiçbir konuda uyuşmaz. Kendisi aydın ve demokrattır. Eğitim anlayışında oldukça idealist bir tutum sergiler. Sürekli olarak gözaltına alınması, aydın insanların önünün kesilmek istenmesini yansıtır. Edebiyata meraklı olup, sıklıkla edebi yorumlarda bulunur. Devrime olan inancı tamdır. Bu inanç kendisinde ütöpik bir muhayyile yaratmıştır.

Murat:

Mağarada saklanan öğrenci ve devrimci gençlerin başındaki kişidir ve ormandaki ikinci komutanlarıdır. Devrim mücadelesinin aktif oyuncularındandır. Bu nedenle de devrim uğraşı içerisinde olan devrimci üniversite öğrencilerinin temsilcisidir. Aynı zamanda metinlerarasılığı olan bir karakterdir. Nitekim seride sürekli olarak Murat'ın, *Köpekler İçin Gece Müziği* romanındaki Murat olduğu çağrışımları yer alır. Orada masalsi canavara benzer olan grotesk avcı ile çatışma yaşayan Murat, bu defa yine ormanda grotesk bir militarizm ile mücadele içerisinde. Köpekler İçin Gece Müziği'nde yaşadığı olaylar etkisiyle yeniden doğmuş olan Murat, bu romanda gözü pek, korkusuz ve idealist bir kişiliktir.

Bekir Komutan:

K. köyü yakınındaki karakol komutanıdır. 12 Eylül öncesi ve sonrasındaki darbeci askerlerin romana yansıtmış yüzüdür. Bu nedenle Karşıt değer düzleminde yer alır. Salt çıkarıcı ve acımasız bir kişiliktir. Görev bilincinin ilkeleri dışında hareket eder. Sıkıyönetim kurallarını kendi menfaatleri uğruna kullanmaktan çekinmez. Bekir Yüzbaşı üzerinden sıkıyönetim ve darbeci ordu subaylarına yönelik eleştiriler getirilmektedir. Bu eleştirilerin başında, halktan evvel kendi çıkarlarını önceleyen ve sadist uygulamalarda bulunan yönetim anlayışı gelmektedir.

Karagöz:

Aynur'un köpeğidir. Romandaki hayvan karakterlerden biridir. Köpek metaforunun işlevlerini üzerinde taşıyarak sadakat, bekçilik ve koruyuculuğu temsil etmektedir. İkinci ve üçüncü ciltlerde görünümü ve fonksiyonu fazlalaşır.

3.6.1.7.4. Fon Karakterler

Sus Barbatus! 1 romanında kart karakterlerde olduğu gibi fon karakterlerde de çeşitlilik görülmektedir. Aynur'un anne ve babası olan Duman Dede ve Fındık, bu ciltte isim olarak geçen fakat görünürlüğü olmayıp diğer ciltlerde daha çok olayların içinde yer alan Orhan, Gülşen'e ansiklopedi setini karakola getirmesini söyleyip farklı bir işkence yöntemi uygulayan çavuş başlıca fon karakterlerdir. Kadir Ağa'nın eşi Emine ve kızı Ece de daha sonraki ciltlerde kart karakter olarak yer almalarına rağmen bu ciltte daha çok fon karakter işlevine sahiptirler. Mustafa Öğretmen'in arkadaşı Muhittin, Kenan'a yardım eden kamyoncu Cengiz ve kahvehane sahibi, domuzu kesmeyi reddeden kasap ve karakol askerleri de diğer fon karakterler olarak gösterilebilir.

3.6.2. *Sus Barbatus! 2*

3.6.2.1. Romanın Kimliği

Sus Barbatus! 1 'in devam niteliğinde olan *Sus Barbatus! 2* romanı, serinin ikinci cildi olup, Faruk Duman'ın yedinci romanıdır. Serinin ilk cildindeki kış mevsiminin ardından gelen bahar ile birlikte ilk kitaptaki olayların da devamı kurguyu oluşturmaktadır. Üstelik bu defa Yusuf, Elif, Âşık Kerem ve Jilet başta olmak üzere birçok yeni karakter de kurguya dâhil olmuştur. İnsanın; doğayla, insanlar ve devlet güçleriyle mücadelesinin aynen devam ettiği roman, geleneksel anlatım tarzı ile modern romanı birleştiren bir üslup ile okuyucunun karşısındadır. Anlatıda masalsı ve destansı bir atmosfer varlık göstermektedir.

Sınıflandırmalara karşı çıkan *Sus Barbatus! 2*'nin masalsı atmosferi oldukça isabetlidir. Nitekim 1980 darbe döneminde gerçekçi anlatıma sığamayacak kadar grotesk olan bazı gerçeklikler mevcuttur. İşkence ve ıstırapın çeşitli yapıtlarda onlarca kez düz metinler halinde yinelenmesi, yıllar geçtikçe dilsel bir zaaf yaratmış ve olayların dehşetini iletme konusunda zayıf kalmıştır. Hedeflerinden sapmış güçler ve Kadir Ağa gibi işbirlikçilerin, insanlara sırf topluma gözdağı verebilmek ve sadizmlerini doyurmak için uyguladıkları işkenceler, masal canavarlarına yakındır. Aydın olmayışın iktidarılığında, devrimin gerçekleşebileceğine inanan gençler ise ejderhaya meydan okuyan masal kahramanlarını andırır. Yazarın Komünist Manifesto, Horla ve kendi kahramanları arasında ördüğü ilmek, çağrışımlı ve esprili bir yazınsal buluştur

(Atasü, 2021). Bu açıdan roman, dönem gerçekliklerini, masalsı ve destansı bir atmosfer içinde sunan ve başkaldırıları, mücadelelere dönüştüren bir eserdir. İlk ciltte olduğu gibi insan-insan, insan-doğa, halk-iktidar gibi tematik çatışmaların ortak bir payda ve av, açlık, yoksulluk gibi belirli imgelerle bir araya getirilişi, romanın kurgusal zeminini oluşturmaktadır.

İlk baskısı 2020 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından yapılan kitap, 2022 yılında aynı yayınevi tarafından ikinci kez tekrar basılmıştır. Kitabın kapak deseni Selin Saygılı'ya aittir. Ön kapakta yeşil bir sakallı domuz resmi bulunmaktadır. *Sus Barbatus! 1*'in kapağında mevsime uygun olarak kullanılan buz rengi yerine bu defa domuz, yine bahar mevsimine uygun olarak yağmuru anımsatan bir çizim altında yeşil renk ile resmedilmiştir. Romanın hemen başındaki “Pir Sultan ölür Dirilir” epigramı son sayfada Faruk karakteri tarafından söylenmektedir. Toplamda 586 sayfadan oluşan kitap 4 ana bölüm ve sonuç niteliğinde bir küçük bölümden oluşmaktadır.

3.6.2.2. İsimden İçeriğe

Roman, serinin ilk cildi olan *Sus Barbatus!* ile aynı ismi taşımakta olup ikinci cilt olmasından kaynaklı olarak *Sus Barbatus! 2* şeklinde adlandırılmıştır. Bu ciltte, romana ismini veren *Sus Barbatus* karakteri, ilk cilde nazaran daha az bir görünürlük ortaya koymaktadır. Üstelik onu vurup bedenini taşıyan Kenan karakteri de bu seride herhangi bir somut görünüm sağlamaz. Ancak yine de ismini türünden alan *Sus Barbatus* adlı karakterin, anlatıdaki diğer bazı karakterlerin içine girip, onları yönlendirmeye devam ederek önemli noktalarda kilit rol ve işlevlere sahip olduğu görülmektedir. Kendi bedeninden av olması dolayısıyla ayrılan bu karakterin, girdiği bedenler üzerinden beden-kimlik ve bellek gibi temalar da anlatıda görünürlük kazanmaktadır.

3.6.2.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Sus Barbatus! 2 romanında yazar Faruk Duman, karma bakış açısını kullanmıştır. Olayların aktarımı esnasında genel olarak hâkim bakış açılı üçüncü tekil anlatıcıya yazarın sözü emanet edilmiştir. Fakat yer yer kahraman anlatıcı ve ikinci kişili anlatıcı da görünüm kazanmaktadır:

“Sonra köprüye indi, çocuğun düştüğü yeri buldu, suyun akışına yürümeye karar verdi. Bu tarafa, bu tarafa vuracak, diye geçirdi içinden. Ama önce

epey bir sürüklenecek, sürüklendikten sonra da bu tarafa vuracak” (SB2, s. 190).

Pasajda hâkim bakış açılı üçüncü tekil anlatıcının varlığı söz konusudur. Anlatıcı bu noktada kahramanların gerek eylemlerine gerekse içsel düşüncelerine hâkimdir. Üstelik çoğu zaman, kahramanların geçmişleri ve geriye sapımlar sırasında geleceğe dönük gerçekleşecek olaylar hakkında da bilgi sahibidir. Bu durum diğer bakış açıları ve anlatıcılarla pekiştirilmiştir. Bunlardan en dikkat çekenini ise ikinci kişili anlatıcıdır:

“Beddua. Beddua. Ormanın içinden her zaman bir beddua yükselir. Neden dersen, orman durup durup kendi canını işte böyle kırmızı kırmızı yakar da onun için” (SB2, s. 26)

“İstedğin kadar evliya ya da Müslüman ol, mutlaka bir yerlerde bir düşmanın vardır. Hem de senin de düşman olduğun birileri mutlaka vardır” (SB2, s. 59).

Her iki alıntıda da ikinci kişili anlatıcının varlığı görülmektedir. “İkinci kişili anlatıcının en belirgin özelliği olayın, anlatıcı tarafından birine sürekli “sen/siz” diye hitap edilerek onun bakış açısıyla yansıtılmasıdır. Dolayısıyla eserdeki bakış açısı hitap edilen kişinin (sen/siz) bakış açısıdır” (Demiryürek, 2013, s. 125). Anlatıda “sen” ya da “siz” diye konuşan kişinin bir dış ses mi yoksa anlatı kişilerinden biri mi; hitap edilen kişinin anlatı kişinin kendisi ya da bir başka anlatı kişisi mi yoksa doğrudan okuyucu mu olduğu çelişkisi yadırgatıcı olabilmekte ve okuyucuyu düşünmeye sevk etmektedir (Özgün, 2018, s. 183). Pasajlarda “sen” şeklindeki hitap açıkça görülmektedir. Anlatıcı bu noktada hâkim bakış açılı üçüncü tekil anlatıcı kimliğinden uzaklaşarak karşısında onu dinleyen biri varmış gibi davranmaktadır. Dinleyenin kimi olduğu sorusu ise okurun kurgusal gerçeklik ile içi içe geçmiş bir durumu düşünmesini sağlamaktadır. Böylelikle anlatım çok yönlü bir yapı kazanır. Bu anlatım tarzı sınırlı olsa da romandaki bakış açısı ve anlatıcıyı karma hale getirmek için yeterlidir. Görünürlüğü sınırlı olup, bakış açısını karma yapan bir diğer bakış açısı da kahraman bakış açısıdır:

“Burnunu kaldırdığı gibi nehre girdi, suyun üstünden ayakları bile ıslanmadan geçti. Bunu hep anlatırlar, ben de aklıma geldikçe tekrar ederim ki iyice bellensin” (SB2, s. 288).

Pasajda üçüncü tekil anlatıcıdan birinci tekil anlatıcıya geçiş gözlemlenmektedir. Bu noktada “ben” dilinin kullanımı söz konusu olmakla birlikte yine sınırlı da olsa kimi yerlerde ben ve biz dili görülmektedir. Kahraman bakış açısının görünüm kazandığı önemli yerlerden biri de Komünist Manifesto ve Horla ile ilişki kurulan bölümde

Orhan'ın anlatıcı olmasıdır. Faruk Duman bir söyleşisinde bununla ilgili şöyle bir açıklamada bulunur:

“Romanın o bölümünde anlatıcı değişiyor, Orhan, çok önceleri okuduğu o kitabı devrimci bir açıdan yorumlamaya başlıyor. Bu sahnelerin dikkatle okunmasını isterim” (Türk, 2021, s. 8).

Bizatihi yazarın kendisi de değişen anlatıcıdan bahsetmekte ve bunu romanın seyri açısından önemli bulmaktadır. Karma bakış açısı roman için önemli unsurların okura geçişini sağlamak için yazarın kullandığı farklı yöntemlerden biridir. Böylelikle romanda bakış açısı ve anlatıcı zenginleştirilmiş bir tarz ile okuyucuya sunularak çok çeşitli bir yapıya büründürülmüştür. Karma bakış açısı varlığını net olarak hissettirmektedir. Üstelik romanda herhangi bir teknik aksaklığa sebep değildir. Nitekim anlatıcının anlatı içine girdiği dâhil olduğu yerler sınırlı olmakla birlikte, olayların dışında kalmayı sürdürerek, bunu gerçekleştirir. Asli hedef, fikirlerin yansıtımı ve karanlık noktaların okura geçişindeki pürüzleri gidermektir.

3.6.2.4. Olay Örgüsü

Roman kurgusunda vakalar, üç insan grubu üzerinden sürmektedir: Civan Yusuf ve Elif'in çevresindekiler; ormanda saklanan devrimci gençler ve köydeki insanlar. Olay örgüsü bu üç grup arasında yazar tarafından ustaca dokunmuştur (Atasü, 2021). *Sus Barbatus!* 2 romanında da ilk ciltte olduğu gibi olaylar karmaşık bir görünüm sergilemektedir. Karakterler çerçevesinde anlatının sıklıkla yön değiştirerek olaylar arası geçişi sağlaması, vaka zinciri düzleminde geçişken özellikli ve iç içe geçmiş metin halkalarının varlık kazanmasına sebebiyet vermektedir. Romanda olay örgüsünü dört ana metin halkası üzerinden değerlendirmek mümkündür:

M1: Yusuf'un nehir kenarında atıyla (Cennet) dolaşırken evden kaçan Elif'i bulması ve birlikte ilerlemeleri:

V1: Taşkın sudan geçtikleri esnada Yusuf'un Elif'i sudan kurtarması ve bir kartalın suya düşürdüğü yaralı yavru ceylanı (Gökyüzü) bulup sahiplenmeleri sonucu birliktelik sağlanması,

V2: Yusuf'un Elif'i ailesinden istemek için geri dönmek üzere evine bırakması, Elif'in teyzesi Sakine'nin Gökyüzü'nü tedavi etmesi,

V3: Günlerce hasta yattıktan sonra iyileşen Yusuf'un, babası Âşık Kerem'i de alıp Elif'i ailesinden istemeye gitmesi,

V4: Elif'in babası Eyüp'ün kızı vermek için Yusuf ve babasına ağır şartlar sunması (bu şarta göre atı Cennet'i ister ve gerdek gecesi Elif'in gelenek üzerine Şeyh Fehmi Ağa ile kalması gerektiğini buyurur),

V5: Sus Barbatus'un, Köroğlu'nun Kırat'ı ile yoğun benzer özellikler taşıyan Cennet'in ağzından içeri girmesi sonucu Yusuf'un da Köroğlu'na benzer özellikler elde etmesi ve Elif'i alıp kaçması.

M2: İlk ciltte Kenan'ın kaybetmiş olduğu Atalay'ın tüfeğini, ormanda Aynur'un bulması:

V1: Aynur'un yaralı Ferit'i bulup ceset zannetmesi,

V2: Aynur'un cesedi götürebilmek için mağaraya gidip Murat ve diğerlerine haber vermesi,

V3: İlk ciltte görülmeyen ve yalnızca Ankara'da tutuklu olduğundan bahsedilen Orhan'ın evine dönmesi,

V4: Kadir Ağa'nın kızı Ece'nin Aynur'u görmek için evden çıkması,

V5: Aynur ve Murat'ın ceset zannedilen yaralıyı aynı yerde bulamaması,

V6: Ferit'i, Kadir Ağa'nın adamı Jilet'in vurduğunun anlaşılması ve Bekir Komutanın, Kadir Ağa'ya Jilet'in yaralı genci bulması emrini vermesi,

V7: Kadir Ağa'nın Jilet'i dövüp ormana yollaması,

V8: Ferit'i bulan Halil'in, tedavi uyguladıktan sonra Murat'ın olduğu mağaraya getirmesi,

V9: Mağarada öğrenciler tarafından askerle işbirliği yapan Kadir Ağa'yı yargılama kararı alınması,

V10: Orhan'ın K. Şehrine gidip babası Mustafa öğretmeni alması ve eve getirmesi,

V11: Mahkemede Kadir Ağa için infaz kararının çıkması,

V12: Aynur, Ferit ve Ece'nin anlaşmazlık üzerine mağaradan ayrılımları,

V13: Jilet'in ormanda Elif ve Yusuf ile karşılaşp onlara yardım etmesi.

M3: Kadir Ağa'nın infaz kararını öğrenmesi sonucu yeğeni Orhan'ı iki gence aldırıp işkence etmek için ormana götürmesi:

V1: Orhan'ın bu esnada geldiğinden beri aradığı, altında kitap gömülü olan işaretli ağacı bulması,

V2: Aynur, Ferit ve Ece'nin ormanda Halil ile karşılaşmaları ve Halil'in mağarasına gitmeleri,

V3: Sus Barbatus'un atın ağzından geri çıkması,

V4: Kadir Ağa'nı şikâyeti üzerine Bekir Komutan'ın karakoldan ayrılması ve yerine Erol komutanın gelmesi,

V5: Kadir Ağa'nın Erol komutanla tanışması ve Erol komutanın Kadir Ağa'nın ceket astarına Ece tarafından saklanan kitabı bulup ağaya sen de komünistsin demesi,

V6: Aynur ile Ferit'in, Ece'yi Halil'in mağarasında bırakarak oradan ayrılması,

V7: Asıldığı yerden kurtulmayı başaran Orhan'ın gömülü kitap sandığını bulup evine dönmesi,

V8: Eyüp'ün Elif ve Yusuf'u yakalaması,

V9: Jilet'in, yaralı Ferit'in Aynur'la olduğunu tespit etmesi ve Kadir Ağa'nın evine gelmesi,

V10: Ormanda bitkin düşen Jilet'in, Ferit'in Aynur ile olduğunu söyledikten sonra ölmesi,

V11: Kadir Ağa'nın Nasip'i alıp Aynur'un evine gelmesi ve Aynur, Ferit ve Orhan tarafından rehin alınmaları,

V12: Ferit'in Aynur'a âşık olduğunu itiraf etmesi.

M4: Elif ve Yusuf'un Eyüp ve adamları tarafından geri getirilmeleri, bu esnada Faruk'un Sus Barbatus gibi Yusuf'un içine girmesi:

V1: Âşık Kerem'in Elif'in isteği üzerine kaybolan Gökyüzü'nü aramaya çıkması ve bataklığa saplanması,

V2: Orhan'ın Kadir Ağa'yı götürürken yolda askerlere yakalanması ve karkola götürülürken Murat'ın görmesi,

V3: Mağaraya giden Murat'ın, mağaranın yerinin tespit edildiğini ve mağaranın ağzından duman çıktığını görmesi,

V4: Gökyüzü'nün, Elif'e geri dönmesi

V5: Âşık Kerem'in bataklıktan kurtulması ve bir değişim yaşaması,

V6: Âşık Kerem'in yaşadığı değişim üzerine Fehmi Ağa'nın karşısında durması,

V7: Cennet'in Kırat'a benzer yetenekleri sayesinde Yusuf, Elif, Âşık Kerem ve Gökyüzü'nün kaçmaları ve K. Köyüne gelip Mustafa Öğretmenin evinde saklanmaları,

V8: Aysel, Faruk ve Sus Barbatus'un, bu evin üzerinde tekrar bir araya gelmeleri.

3.6.2.5. Zaman

Sus Barbatus! 2 romanının zaman kurgusu kronolojiktir. Belirli karakterlerin yaşamış oldukları olaylar aktarılırken, zaman aynı çerçevede kronolojik ve sıradizimsel olarak işler. Geri dönüşler ve geçmişe dair anlatılar ise daha çok anımsatma, bilgilendirme ve detaylandırma amacıyla kullanılmıştır. Anlatı üzerindeki örtük yapılar sayesinde dramatik aksiyon gerilimi korunarak belirginleştirilir.

Romanın vaka zamanı, ilk ciltteki vaka zamanının kronolojik olarak devamıdır. İlk ciltte vaka zamanı 1979 yılının sonları ve kış mevsimi iken bu ciltte yine sıradizimsel olarak 1980 yılının başları ve bahar mevsimidir. Dolayısıyla yine hem sosyal zamanın ve hem de doğal zamanın kurgudaki etkisi görülür. Bu romanda da mevsimsel temaların varlığı devam eder ve bahar mevsimi ön plana çıkar. Kahramanlar, ilk ciltteki zorlu kış şartlarının ardından bu defa baharın yoğun yağmurları, ormanın çamuru ve bataklığı ile mücadele etmek durumundadır. Romanda bir mikro-kozmos olarak nitelendirilebilecek orman, bu defa baharın güzellikleri ve zorluklarını bir arada barındırmaktadır. Bu durum doğal zamanın romandaki etkisidir. Doğal zamanın yanı sıra sosyal zamanda aynı ölçüde varlık göstermektedir. Nitekim dönem, 12 Eylül darbesinin hemen önceleridir. Karanlık, baskıcı ve yozlaşmış yönetim biçimleri, aydınlık yanlısı öğrenciler, aydınlıktan uzak “aydın” kesim, sınıf ayrımı vb. sosyal etkiler yine roman kurgusuna yön veren diğer unsurlardır. Bu nedenle romanda yine doğal zaman ve sosyal zamanın bir aradalığı oldukça önemlidir.

Romanda zamansal bütünlük açısından bahar gibi sosyal zaman da aydınlık ve karanlığı bir arada barındırmaktadır. Romanın arka kapağında, zamana dair iyimser izlenimler sunulmaktadır:

“Doğanın tahrip edilmediği, ütopyaların diriliğini koruduğu, emeğin ve adaletin saygınlığını yitirmediği, masumiyetin egemen olduğu zamanların romanı *Sus Barbatus!*” (SB2, s. Arka Kapak).

Pasajdaki ifadeleri romanda görünür kılan unsurların başında “umut” ve “mücadele” kavramları gelmektedir. Doğanın tahrip olmayışı sayesinde açlığa, bozuk düzene, adaletsizliğe karşı mücadele edenler doğada/ormanda aynı noktaya ulaşmaktadır. Doğa bu nedenle hayat mücadelesinin alanıdır. Ütopyaların diriliğini koruması ve emek ile adaletin saygınlığını yitirmemesi ise her daim umut kapısını açık tutmaktadır. Zaman, roman kurgusunun kilit yapıtaşlarından olan umut ve mücadeleye uygun bir yapıdadır.

Böylelikle zaman unsuru, romanda yine çok katmanlı ve geniş ölçekte kurgulanmıştır. Romanın anlatısı, bahar başlarında başlayıp, sonlarına doğru sona ermektedir.

3.6.2.6. Mekân

3.6.2.6.1. Çevresel Mekân

Sus Barbatus! 2 romanının çevresel mekânı ilk ciltteki çevresel mekânlar ile aynıdır. Ardahan, Artvin, Kars bölgesi dikkat çekmektedir. K. şehri, Ç. ilçesi ile A. Dağları etrafındaki K. ve H. Köyleri, K nehri, bu romanda da varlık göstermektedir.

Romandaki diğer çevresel mekânlar ise; Elif'in evi, K. şehrindeki okul ve karakol binaları ile pazar yeri, kahvehane önleri, Halk eğitim merkezi, Murat'ın gece dinlenmek için gidip şarap içtiği Hâkim'in evi, Yusuf'un köydeki evi ve Yusuf'un, Elif'in köyünde tutulduğu ahır olarak gösterilebilir.

Romanda Ferit ve Halil'in anımsamaları ile Ankara ve İstanbul, şehirleri de kurguya dâhil edilmiştir. Bu mekânların her biri yine kişi-mekân özdeşliğinin henüz sağlanamadığı, kahraman üzerindeki etkisi sınırlı olan yerlerdir.

3.6.2.6.2. Algısal Mekânlar

3.6.2.6.2.1. Kapalı, Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Sus Barbatus! 2 romanında kapalı, dar ve labirentleşen mekân olarak A. Ormanları, Kadir Ağa'nın kasvetli evi ve Mustafa Öğretmenin tutulduğu hücre, somut görünümler oluşturmaktadır. İlk ciltte olduğu gibi orman, kapalı özelliklerini sürdürmektedir. Yine ilk ciltteki kapalı mekânlardan olan Kenan ve Zeynep'in evi ise bu romanda olmayıp, o evin yerine de Kadir Ağa'nın evi kapalı özellikler ile ön plana çıkmaktadır.

Faruk Duman anlatılarında sıklıkla karşılaşılan orman, *Sus Barbatus! 2* romanında da özel bir yere sahiptir. Romanda ismi A. Ormanları olarak geçen bu alan, karmaşık ve labirentimsi yapısının yanı sıra sahip olduğu mağaralar, ağaç dipleri gibi korunaklı yerlere de sahiptir. Çatışmaların en temel alanıdır. Açlıktan kaçan Kenan gibi askeri güçlerden saklanan öğrenciler ve dolayısıyla karanlıktan aydınlığa ulaşmaya çalışan insanların ilk başvurduğu sığınaktır. İçinde insan, bitki ve hayvanlar yaşamaktadır.

Özellikle insanlar, ormanda döngüsel bir kovalamacanın içerisinde. Dolayısıyla orman, romanda en nihayetinde ise bir mikro-kozmostur.

Sus Barbatus! serisinin fikrine göre orman aslında salt kapalı ve dar bir mekân değil, kötü-zalim ve iyi-merhametli yüzleri olmak üzere ikircikli bir yapıdadır. Mücadele verilmesi gereken yutucu bir kimliğe sahip olmasının yanı sıra besleyici, saklayıcı ve koruyucu işlevlere sahip bir sığınaktır. Nitekim açlığa çare arayan avcı Kenan, karanlıktan aydınlığa çıkmak isteyen öğretmen Mustafa ve düzensizliğe başkaldıran devrimci öğrenciler Murat ve diğerlerinin ormanda bir noktada buluşmaları, ormanın sağaltıcı yapısının en somut gösterimidir. Ormanın, romanda kapalı ve dar olarak algılanmasının başat sebebi ise içinde bulunulan mevsimsel zamandır. İlk serideki kışın getirdiği sert koşullar gitmiş olsa da bu defa bahar ile birlikte gelen zor şartlar söz konusudur. Şiddetli yağış bu noktadaki en aktif faktördür:

“Hava iyice kararmış, göz gözü görmez olmuştu. Ama değişir. Değişir. A. Ormanları kararsız yağmurlarıyla ünlüdür. Bahar başlangıcında ne yapacağını, nerede başlayıp nerede duracağını bilemez. Zamanında, işte bu civarda Murat’ı. Daha küçüktü ya o zamanlar. Buradan alıp sular içinde köye indirdiği olmamış mıydı? Ormanın, sonunda, kendi merhameti vardır, her şeyi kırıp döktükten sonra akıllanır. Şimdi biraz sabır, diye düşünür. Ne yaptım ben, ne olacak ki böyle diye dövünmeye başlar” (SB2, s. 106).

Mevsimsel döngü içerisinde orman, iyi ve kötü yönlerini farklı zamanlarda göstermektedir. İçinde bulunulan vaka zamanı ise ormanda, kapalı ve labirentimsi özelliklerin baskın olduğu andır. Bu nedenle de ormanın, *Sus Barbatus! 2* romanında kapalılık yönlerini sağlayan özellikler baskındır. Baharın sebebiyet verdiği sert yağışların ardından açıklık özelliklerinin geçerli olacağı vurgulanmaktadır. Bu nedenle orman, doğanın ve evrenin bir yansıması olmakla beraber ikircikli ve değişken bir yapıdadır. Kış mevsimindeki karın yerini, bu defa yağmur almıştır. Üstelik kışa nazaran koşullar daha elverişlidir. Dolayısıyla bahar ayında bir yumuşama söz konusudur. Yani orman bir taraftan da kıştan yaza (ölümden-yaşama, uykudan-uyanışa, kaostan-düzene vb.) geçişin yansıtıcısı olmaktadır. Fakat “geçiş” henüz tamamlanamadığından dolayı, kapalılık özelliği de devam etmektedir.

Romanda kapalı, dar ve labirent mekân özelliklerinin yoğun olduğu bir diğer mekân ise Kadir Ağa’nın evidir. Bu ev, Atalay’ın ilk cildin sonundaki ölümünün ardından kasvetli bir hale gelmiştir. Romanda algısal mekân düzleminde varlık gösteren iki tane ev bulunmaktadır. Bu evlerden Kadir Ağa’nın evi kapalı, Mustafa öğretmenin

evi ise açık mekân özellikleri sergilemektedir. Dolayısıyla mekânsal anlamda çift yönlü bir “ev” kullanımı görülmektedir.

Edebiyatta evden söz edildiğinde ev, orijinal olanı ve sonsuz yenileneni hafızasında saklayan bir varlığa dönüşür. Edebiyat metinlerinde ev, yalnızlığı ve çaresizliği barındıran bir kabuk olarak görüldüğü gibi, görkemin ve nobranlığın sembolü olarak da görülebilir. Yine metinlerde ev, aile içindeki ilişkiler ağı ile sevgiyi örerken; mülkiyet denilen sahiplenme duygusunu da besler (Narlı, 2014, s. 62, 63). *Sus Barbatus! 2* romanında kapalı ve dar mekân olan Kadir Ağa’nın evinin işlevi birey için karamsar yöndedir. Evin içi, köy yaşamı standartlarına göre maddi anlamda zenginliklerle dolu olsa da, ölüm olgusu ve aile bireylerinin yitimi, söz konusu mekânı kasvetli boğucu, yası ve iç karartıcı bir zemine sürüklemiştir. Dolayısıyla ölüm karşısındaki çaresizliğin yansıtımı bu mekân üzerinden gözlemlenebilir. Aynı zamanda ev, aile bağlarının sahip olduğu durumun da bir yansıtıcısıdır. Ece’nin kaçıışı ve Atalay’ın ölümü ile aile bireylerinden mahrum kalan ev, kapalılık boyutunu artırır:

“Emine toparlandı, gözünün yaşını sildi. Oda o kadar kasvetli, sessizlik, sobanın patpatı o kadar can sıkıcıydı ki, insan bir derdi olmasa da ağlayabilirdi. Zaten, zaten bundan sonra çocuk kaybolsa ne olacaktı? Hal mi kalırdı bu kadar zaman insanda? Kalktı, kucağındaki örgüyü toparladı aldı, terliklerini ayağına geçirip içeriki odalardan birine geçti” (SB2, s. 125).

Yitip giden evladın ölümü, anne için evi boğuk ve kederli bir mekâna çevirmiştir. Kadir Ağa’da her fırsatta evin dışına çıkar. Ailenin diğer üyesi olan Atalay’ın kız kardeşi Ece ise en nihayetinde bu evden kaçmış ve ormana sığınmıştır. Üstelik Ece, evin kasvetine ek olarak, evdeki işbirlikçi baba imajından da rahatsızdır. Ece’nin de evden kaçıışı üzerine Emine’nin acısı ikiye katlanır. Bu durum aynı zamanda ev içinde aile bağlarının zedelendiği noktadır. Öte yandan romanda Jilet karakteri de yine bu evde, eşinin acınası bakışları arasında ölmüştür. İlk seride daha kaliteli bir yaşam standartlarının hâkim olduğu bu ev, ölümler, kayıplar, kaçışlar ve aile bağlarının deformasyona uğraması ile birlikte acının, hüznün mekânı olmuştur. Kapalılık özelliği ise en somut olarak evin kadını, annesi Emine üzerinden yansıtılmıştır. Bu da romanda oluşturulmuş olan cefakâr ve fedakâr, acılı anne imajının mekân üzerinden farklı bir yansıtımıdır. En nihayetinde bu ev, birçok yansıtım noktasını içeriğinde barındıran çok yönlü, dar ve kapalı bir mekândır.

Romanda diğer bir kapalı, dar ve labirentleşen özelliklere sahip olarak Mustafa Öğretmen’in tutulduğu hücre ve hücre ile sorgu yeri arasındaki koridordan

bahsedilebilir. Söz konusu mekânın görünümü, Mustafa öğretmenin yakın zamana dair bir anımsamasında varlık bulmaktadır. Mustafa öğretmen, tutuklandığı sırada bir hücre ve sorgu yeri arasında götürülüp getirilmiştir. Mustafa öğretmenin o esnadaki ruhsal durumu, söz konusu mekânlar üzerinden yansıtılmaktadır. Her iki mekânda hapishane tarzında ve özgürlük kısıtlayıcı reel mahkûmiyet alanlarıdır:

“Hücreyi hatırladı. (...) Müthiş bir beton kokusu vardı içerde. Soğuk. Soğuk bir çimento kokusu. (...) Burada yalnızca toz bulunur. Rutubet kokusu bile alamadığını anımsıyordu. (...) Çıplaksın. Seni soğuk bir çimento dünyasının içine koymuşlar. Ama kalkıp bir yerlere gitmek zorundasın değil mi? (...) Yukarıda gri gökyüzü, aşağıda sonsuzca önünde, arkanda uzanan bir beton” (SB2, s. 440).

Hücresinin varlığı. Akla ilk olarak özgürlükten yoksunluğu, mahkûmiyeti dolayısıyla da hapishaneyi getirir. Bu noktada hapishane-insan ilişkisi açığa çıkmaktadır. Bu noktada bireyin dünyayı ve dışarıyı içeriden algılaması söz konusudur.

Hapse düşen insanın doğal davranışı, dışarıda bıraktıklarını anımsamaktır. hapis, insanı bütün yapıp ettiklerinden ayıran bir cezadır. Fakat dışarıdan soyutlanmış hayatın, her mahkûm tarafından aynı şekilde algılanmadığı da bir gerçektir. Hapishane bazen, kanunların öngördüğü bir ceza; bazen başa gelen çekilir kabilinden bir sabır mekânı veya kötü kaderin, zorba düzenin kuyusudur” (Narlı, 2014, s. 292). Hapishanenin en sıkıştırıcı alanı birimi olan hücre ve koridorlar, Mustafa Öğretmeni, bir ahtapot gibi sarmaktadır. Yukarıda gördüğü “gri gökyüzü” onun dışarıyı, içeriden algılamasının ifadesidir. Özellikle gri renginin, dışarının beyazı ile içerinin siyahının kesiştiği bir anlamı imgelediği belirtilebilir. Önlü arkalı sürüp giden beton koridorlar, öznenin tasavvurunda adeta bir labirenti anımsatmaktadır. Öznenin çıplak oluşu ve içerinin soğukluğu ise, kişinin çaresizliğini ve korumasızlığını ifade etmektedir. Yine gri renkli olan “çimento” açar sözcüğü de, hayatın betonlaştığını ve hapisliğin farklı bir boyutunu vurgular.

Hücre ve sorgu yeri ile bağlantı olan iç koridorların varlığı özelde mahkûm ve aydınlıkçı bireyin iç dünyasını karartan bir labirenti, genelde ise karanlıkçı politikalar uygulayan iktidarın, aydınlıkçı insanlara karşı gösterdiği sert, katı ve işkenceci durumu ifade etmektedir. Nitekim hücre içerisinde, suçsuz olmasının yanı sıra çıplak tutulan ve işkence uygulanan bir idealist ve aydınlanmacı öğretmenin varlığı söz konusudur. Bu durum, dönem yönetiminin groteskliğini somut olarak ortaya koyar ve o düzene somut

bir eleştiri getirir. En nihayetinde hapishanenin alt birimleri olan bu dar, kapalı ve labirentleşen mekânlar, yine çok yönlü birer eleştiri nesnesine dönüşmektedir.

3.6.2.6.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar

Sus Barbatus! 2 romanında açık ve geniş mekânlar doğrultusunda iki ev ve iki mağaradan söz edilebilir. Mağaralar; ilk ciltte de var olan Murat ve arkadaşlarının kaldığı mağara ve anlatıya bu ciltte dâhil olan Halil'in kalmış olduğu mağaradır. Evler ise Mustafa ve Gülşen'in evi ile Hâkim'in köy dışında kendine yapmış olduğu ve ara sıra Murat'ın uğradığı ev olarak gösterilebilir.

İlk ciltte ana rahmi işlevi gören mağaranın açık ve geniş mekân olarak kullanımı bu ciltte de aynı mağara üzerinden devam etmektedir. Murat ve arkadaşlarının saklanmak amacıyla kullandıkları mağara bu romanda da varlık gösterir. İlk seride Mustafa öğretmen ile Kenan'ı iyileştiren mağarada, bu ciltte de yaralı Ferit dinlenmiş ve iyileşmiştir. Sağaltıcı, saklayıcı ve besleyici yönleriyle hala doğal bir sığınak ve hem varlıkların hem de fikirlerin korunduğu bir mücadele alanıdır. Roman sonunda yeni gelen Erol komutan tarafından tespit edilmesiyle baskına uğrar. O esnada dışarda olan Murat bu durumu görünce bir çöküntü içerisine girer. Nitekim yuvaları, sığınakları, karargâhları, mağara ile birlikte aynı anda yok olmuş ve mağaranın yok oluşu ile mücadeleleri ağır bir darbe almıştır.

Serinin bu cildinde yine açık ve geniş mekân bağlamında farklı bir mağaranın da varlığı görülmektedir. Söz konusu mağara, bu kez serinin yeni karakterlerinden Halil'in kalmakta olduğu mağaradır:

“Gazocağıyla ısınyordu Halil ama zaten korunaklı bir mağaraydı burası, içerisi pek soğuk değildi. Düzenliydi, düzenliydi. Duvarlar kuruydu, nem kokusu almadılar içeri girdikleri zaman, yalnız toz, toprak taş, evet taş kokuyordu, ama her şey için bir çözüm bulmuştu; bir niş kazmış, bunun içine kitaplarını koymuştu üst üste. Nereden bulduysa, kitapları nişi de bir de oyalı dantelle süslemişti. Bir küçük pilli radyosu, kibritleri, sabunları vardı. Bir köşeyi yüklüğe çevirmiş, yün yorganlarıyla yastıklarını buraya yığmış. Bir köşeyi de terek yapmıştı” (SB2, s. 332).

Mağara ilk olarak korunaklı yapısı, sıcaklığı, aydınlatılmış iç kısmı ve nemden uzak havası ile dikkat çekmektedir. İçerisi bir ev gibi dizayn edilmiştir. Toz, toprak ve taş kokusu içerinin doğallığını yansıtırken gazocağı, sabun, kibrit insani ihtiyaçların karşılanmasına müsait olduğunu gösterir. Kitaplar ise aydınlığı vurgular. Nitekim gazocağı ve ateşin karanlık mağarayı aydınlattığı gibi kitaplar da soyut çerçevede bir

aydınlatıcı araçtır. Radyo ise dış dünya ile kurulan bağlantının alegorik aracıdır. Nitekim Halil, bu mağarada dış dünya ile yalıtık değil bağlantılı bir yaşam sürmektedir. Bu noktada radyo ve dış dünya ile bağlantı kişi-yer bağlantısı açısından önem taşır. Nitekim Halil, “Kendi adasında, yaşamını tehlikeye atmadan dünya hakkında, insanlar hakkında son derece iyimser” (SB2, s. 171) hayalperestlere ve küçük burjuvalara karşı bir tutum sergiler. Bu nedenle de dış dünya ve insanlar ile bağlantısını kesmez. Mağara ise bu noktada onun hem dış dünyaya açılabilceği bir yaşam ve mücadele alanına dönüşür. Fakat Halil ve mağara özdeşliğini sağlayan en somut unsur, Halil’in, Köroğlu ve İnce Memed ile benzerlik gösteren yaşantısıdır. Her iki kahramanla da yoğun benzerlikler taşıyan Halil, mücadelesinde onlar gibi mağaraya sığınmıştır. Nitekim Halil, yine Kırat ile benzeşen atı Gümüş ile birlikte mücadele içerisinde ve bu mücadele hem Köroğlu hem de Yaşar Kemal’in İnce Memed’i gibi bozuk düzene karşı verilen bir başkaldırı olmakla birlikte mazlumun korunduğu kutsal bir savaştır. Bu mücadelesi hem destansı hem de modern geleneklerden esintiler taşımaktadır. Kendine ev edindiği mağara, bu iki anlatı formunu birleştiren öğelerden biridir.

Romanda mağaralar dışında açık ve geniş mekân olarak varlık göstere evler de söz konusudur. Bu evlerden en sık görünürlük kazanan Mustafa ve Gülşen’in evidir. Ev özellikle Orhan’ın dönüşü ile birlikte daha net olarak açık ve geniş biçimde tasavvur edilmeye başlanır:

“Gözlerini kapattı, içi geçer gibi oldu. Odanın içindeki küçük sobanın içinden öyle tatlı çıtırtılar geliyordu ki, odunun kızarışını. Sonra kabuklanıp patlayarak açılışını görebiliyordu” (SB2, s. 113).

Orhan, karşıt güçlerin esareti ve işkencesi altından çıktığında eve dönmüştür. Dolayısıyla bu dönüşü bir anlamda onun kendiliğine ve özgürlüğüne kavuşmasıdır. Ev bu nedenle karşıt güçlerin etkisiyle öznenin tasavvurunda daha özel bir konuma gelir. “İnsanoğlu ev denilebilecek ilk özel çevresini kurarken, bir taraftan rakip güçlerin tehditlerinden korunmayı öğrenir; diğer taraftan, başka insan ve varlıkların giremeyeceği bir özel alan oluşturur” (Narlı, 2014, s. 62). Orhan’ın evine dönüşü, söz konusu mekânı yalnızca kendisi için değil ailesi için de açık ve geniş bir algılama biçimine kavuşturur. Nitekim Orhan’ın gelmesi ve babasını da getirmesiyle ev içinde bir neşe ortamı hâkim olur. Bu durum Kadir Ağa’nın evi ile asimetrik bir tabloda gerçekleşir. Nitekim onların evleri aile üyelerinin yitimi ile kapalı hale gelirken, Mustafa ve Gülşen’in evleri, aile üyelerinin gelişi ile birlikte tam genişler. Sobanın

içinden gelen tatlı çatırtılar, bir aile sıcaklığının alegorik anlatım biçimidir. Dolayısıyla aile birlikteliği bu noktada bir önem kazanır. Öte yandan roman sonunda Yusuf, Elif ve Âşık Kerem'in de kaçarken K. köyüne gelip bu eve sığınmaları evin, açık ve geniş olma özelliğini bir kez daha somutlaştırır. Tıpkı orman içindeki mağara gibi bu ev de köy içindeki bir sığınağa dönüşür.

Romanda açık ve geniş mekân kimliği ile öne çıkan bir diğer ev ise Hâkim adlı karakterin evidir. Köylü ile anlaşamayan Hâkim kulübe tarzındaki bu evi, köyün dışında inşa etmiştir. Dolayısıyla ev dışarıya karşı yalıttır ve dış dünyanın sorunlarından da uzak hâldedir. İlginç bir şekilde mekânı açık ve geniş hâle getiren durum da bu özelliğidir:

“Hâkim, köylülerle geçinemediği için, burada, ormanın iyice yukarısında kendine bir yer yapmış, önceleri hafta sonları uğrayıp kovanlarına bakmış, sonunda tümünden kulübesinde yaşamaya başlamıştı. Kulübeyi sarsın diye diktiği lazüzümü bir zaman sonra öyle boy atmış, her yanı sarmıştı ki, her yerden üzüm fişkırmaya başlayınca Hâkim şarap yapmaya başlamış. Böylece zamanla kulübesinin altına bir de şarap mahzeni oymak zorunda kalmıştı” (SB2, s. 424, 425).

Köy halkından yalıttık olan bu ev, bitkilerle sarmalanmış ve dışarı ile arasında bir tabaka oluşmuştur. Bu evin açıklığı en belirgin olarak Murat üzerinden gözlemlenebilir. Nitekim Murat, arada bir buraya gelmekte, dinlenip şarap içmektedir. Böylelikle içe kapanarak, dış dünyadaki sorunlarından bir süreliğine de olsa arınır. Dolayısıyla dinlendirici bir geri çekilme alanıdır. Özellikle şarap kullanımı göze çarpar. Bilincin kapalılaşması ile birlikte somut gerçeklikten uzaklaşıp soyut gerçeğe yönelen zihin, kendini bir rahatlama içerisinde bulur. Bu rahatlama ve dinlenmeyle birlikte daha güçlü olarak dış dünyaya geri dönen özne için bu alan yine sağaltıcı bir özelliğe sahiptir. Mekânın bir diğer işlevi de yalnızlık olgusu üzerinden gözlemlenebilmektedir. Nitekim Murat bu mekândayken, tıpkı mekânın kendisi gibi dış dünya ya karşı izole edilmiştir ve bu izolasyon sürecinden direkt olarak faydalanmaktadır. Böylece bu ev, yalnızlığın alt kümelerinden olan sosyal izolasyonun olumlu yanlarının karşılandığı bir mekân işlevi görmektedir.

Yalnızlığın bir başınlık, tek başınlık, yapayalnızlık, izolasyon gibi dereceleri vardır. Yalnızlık, bir şeyleri birilerine açmanın gereksiz yahut yetersiz olduğunun düşünüldüğü zamanlarda kendisini gösterebildiği gibi farkındalığın gerçekleşebilmesi anlamında olumlu bir imgeye de işaret etmektedir (Ulutaş ve Gökçen, 2019, s. 1821).

Bahsi geçen evin de açık ve geniş çerçevede gösterdiği fonksiyon, yalnızlığın bu olumlu yanıyla ilişkilidir. Murat, bu evde geçirdiği izolasyon süreci esnasında, geçmişe dönük özlemleri ve geleceğe dönük düşleri başta olmak üzere birçok unsura karşı olan farkındalığını gerçekleştirmekte ve genişletmektedir. Bu mekân, en temelde yalnızlığa, sosyal izolasyona ve dertlerinden uzaklaşmaya ihtiyacı olan insan için eşi bulunmaz bir sağaltım alanıdır. Dolayısıyla da mekân, kişi ve yer özdeşliğini olumlu şekilde sağlamaktadır. Bu nedenle de söz konusu ev, açık ve geniş mekân özellikleri sergileyerek anlatı içinde varlık gösterir.

3.6.2.7. Şahıs Kadrosu

3.6.2.7.1. Başkarakter

Sus Barbatus! 2 romanında başkarakter, ilk ciltte olduğu gibi anlatıya ismini vermiş olan Sus Barbatus'tur. Sus Barbatus, bu seride bedeninden uzaklaşmıştır ve sadece ruhu ile görünüm sağlayıp, başka bedenlere girerek nüfuz etmeye başlamaktadır. Sus Barbatus'un ruhuna bu defa ilk ciltte ölen norm karakterleri Aysel ve Faruk'un da ruhları eşlik eder. Erendiz Atasü, insanların içine girip bedenlerine nüfuz eden bu ruhun; "*devrimin ruhu*" (SB3, s. Arka Kapak) olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda karakterin romandaki varlığı, tematik anlamda derin bir boyut daha kazanarak imgelediği temayı da (devrim) romanın hâkim izleği konumuna getirir. Sus Barbatus'un devrimin ruhu oluşu, devrimi bir umut yapar. Dolayısıyla da romanın başkarakteri "*devrim umudu*" olur. Ölü bedeni ile ilk ciltte Kenan ve Zeynep'in umudu olan Sus Babatus, bu defa ölü bedeninden çıkan ruhu ile devrimci gençler, sömürülen halk ve aydın insanların umudu olmaktadır. Bir bakıma Sus Barbatus'un, ruhuyla temsil ettiği devrim, umudun kendisidir.

Sus Barbatus'un ruhunun devrimi temsil edişinin okunabileceği ve metinlerarası bağlantıları olan kurgusal bir yapı daha söz konusudur. Romanda Sus Barbatus karakteri ile metinlerarası bir çerçevede Maupassant'ın "*Horla*" karakteri arasında büyük imgesel bağlantılar kurulmuştur. Romanda devrim ile bağdaştırılan Horla, Sus Barbatus gibi farklı bir beden arayışında olan bir hayalettir. Üstelik romanda Horla'nın da "*devrim*" olduğundan ya da devrime benzetilebileceğinden bahsedilir:

"-Baba dedi Orhan, kendine yeni bir beden arayan hayaletin hikâyesi bu... Mustafa'nın yüzü aydınlandı. Bu arada sandığın içinden çıkan bir kitaba

bakıyordu. Karısına baktı, sonra oğluna. –Devrim gibi desene, dedi, Avrupa’nın üstünde dolaşan hayalet gibi, kendine yeni bir beden arayan hayalet” (SB2, s. 482).

Sus Barbatus! 2’nin başında romanın ruhuna işleyen “Pir Sultan ölür dirilir” şeklindeki epigraf yer alır. Romanın sonunda da rastlanılan bu ifadenin, kitaptaki “Horla” göndermeleriyle birlikte okunduğunda, okura farklı bir kapı araladığını söylenebilir. Horla, yeni bir dünya olasılığıdır. Romanda, Orhan, babasına ondan bahsederken, onun kendine yeni bir beden arayan hayaletin hikâyesi olduğunu söyler. Tıpkı *Sus Barbatus* gibi. Aralarındaki fark, ‘Horla’nın ‘korku hikâyesi’ olarak anılmasıdır. Fakat Duman’ın romanında ‘hayaletler’ kimseyi korkutmak niyetinde olmadığı gibi, onları kucaklayan bir görüntü sergiler (Ertem, 2021, s. 9). Bu açıdan Horla’nın Avrupa üzerinde dolaşan devrimin ruhu olduğu gibi, *Sus Barbatus*’un ruhunun da Anadolu üzerinde dolaşan devrimin ruhu olduğunu söylemek mümkündür. Bu noktada anlatı derin bir yapı haline gelerek, başkişiye imgesel bir işlev kazandırır. Devrimin ruhu olan *Sus Barbatus*, en temelde doğanın bir parçasıdır. Devrimci gençlerin mücadelesini doğaya sığınarak sürdürmesinden de anlaşılabilir. Üzere devrim, doğadan ayrı düşünülemez. *Sus Barbatus* böylece devrim ile doğayı da aynı noktada buluşturan bir unsur olarak göze çarpar.

Sus Barbatus karakterinin romana kattığı anlam ile birlikte olayların içine dâhil oluşu ve buna dayalı olarak diğer karakterler üzerindeki işlevselliği de yine norm karakterler ile olan ilişkileri üzerinden daha net biçimde gözlemlenebilir.

3.6.2.7.2. Norm Karakterler

Civan Yusuf:

Sus Barbatus! 2 romanında Civan Yusuf, birinci norm karakter olarak ön plana çıkmaktadır. Bir önceki ciltte var olan Kenan’ın yerini aldığı düşünülebilir. Genç, saf, masum ve zayıf bir âşık olan Civan Yusuf’u, başkarakter *Sus Barbatus* ile ilişkilendiren temel etkenler, *Sus Barbatus*’un ruhunun, Civan Yusuf’un, Köroğlu’nun atı “Kırat” soyundan gelen atının (Cennet) bedenine girerek, Yusuf bir destan kahramanı özelliklerine kavuşturması üzerinden varlık bulmaktadır. Bu durum aynı zamanda geleneksel anlatı formları ile romanı ilişkilendirir. Geleneksel anlatılarda kahraman, en önemli yardımcılarından olan atı ile birlikteyken daha güçlü ve yenilmez hale

gelmektedir. Sus Barbatus'un, Yusuf yerine atı Cennet'in bedenine girmesi bu durumun bir yansımasıdır.

Atı Cennet'in bedenine girerek Yusuf'u bir destan kahramana dönüştüren Sus Barbatus'un bu edimi, alt kimlik olarak taşıdığı “devrim”in bir eylemidir. Nitekim Yusuf ile Elif'in aşkları; feodal yapı, garip tarikat düzeni, taassup ve kör inanç engeline takılmıştır. Yusuf'un Elif ile evlenebilmesi için Elif, ilk gecesini köyün şeyhi ve ağası Fehmi Ağa ile geçirmek zorundadır. Fakat Sus Barbatus'un, Yusuf'un yanında yer alması ile Yusuf devrimci bir direniş göstermeye başlayarak, karanlığa karşı gelen aydınlığın romandaki yüzü olur. Üstelik bu esnada zayıf ve güçsüz çocuk, Köroğlu gibi yenilmez bir kahramana dönüşmüştür:

“Yusuf, başsız süvariler gibi, hayalet süvariler gibi bir görünüş bir kayboluyordu köyün içinde. Atın başını ayrı, kuyruğunu ayrı yerde görüyorlardı. Kiminde üstündeki Yusuf seçiliyordu, kiminde boş bir at çıkıyordu yalnız. Ama öyle bir cana gelmişti ki, Köroğlu'nun atına kurşun işlemez, diye bağırması geliyordu. Hele bir atın da bakalım. Hele bir görelim nice atıyorsunuz, namussuzlar. Eğilip kızı önüne aldı, ceylanı da Elif'in kucağına verdi. Sonra kır atın boynuna vurdu. Hayvan dizgini aldı yürüdü, ayaklarını basmadan, suya çamura bulaşmadan fırladı gitti” (SB2, s. 91, 92).

Genç âşıklar Yusuf ve Elif, hala sürdüğüne şaşılmalı insafsız ve ilkel bir geleneğin eline düşmüşlerdir. Din adına yürütülen bir Orta Çağ zulmü ve şehveti; bir garip tarikat, düğünden sonra gelinle bir gece geçirme hakkını yürürlüğe koymuş bir şeyh ile karşı karşıyadırlar. Genç köylü âşıklar, bedenlerine nüfuz eden “devrimin ruhu” sayesinde direnebilirler. Civan Yusuf ile Elif'in hikâyesi İnce Memet'le sevdiğininkini de andırır. Kötülükten tamamen uzak bu iki çocuğun sevdası içe dokunur; belki bu iki genç, Civan Yusuf'un babası Âşık Kerem ile birlikte, aydın olamayışın, aydınlanmaya açık kanalını temsil etmektedirler. Nitekim devrimin ruhu Civan Yusuf'u seçmiş ve ona katlanmak zorunda kaldığı maddi ve manevi işkenceye dayanabilme gücü vermiştir (Atasü, 2021). Sus Barbatus ile hareket kazanan devrimin ruhu, Yusuf'u, Köroğlu'na benzetmiş ve kahramanlaştırmıştır. Romanın ilerleyen seyrinde Sus Barbatus'a yakın olmak isteyen devrimci öğrenci Faruk'un da Yusuf'un bedenine girmesi söz konusu durumu iyice perçinler. Bu noktada Yusuf'un kazandığı direniş özellikleri, Sus Barbatus'un ve devrimin karakteristik özelliklerini yansıtan bir ayna görevi üstlenmektedir. Sus Barbatus, bu noktada Yusuf üzerinden, feodal düzene, tarikat yapılarına, kör inançlara ve taassuba karşı çıkmaktadır.

Faruk:

İlk ciltte yaralı ve komada olan ve roman sonunda gölde boğulan Faruk'un ölümü ile birlikte ruhu bedeninden ayrılmıştır. Artık ruhu ile Sus Barbatus'a yoldaşlık, dostluk ve yardımcılık etmektedir. Sağlığında mağarada saklanan devrimci öğrencilerden olmasından kaynaklı olarak onun devrimciliği, Sus Barbatus'un devrimci tarafını yansıtır. Sus Barbatus'un Cennet'in bedenine girdiği gibi Faruk'un ruhu da ilerleyen seyrinde Yusuf'un bedenine girer. Hayvan karakter hayvan kahramanın, insan karakter de insan kahramanın bedenine girmiş olur. Böylece Sus Barbatus'un devrimin ruhu açısından eksik bıraktığı parçayı, onun eksiklerini gideren norm karakteri Faruk tamamlamıştır. Sus Barbatus'un, Cennet'in içinden çıkması ile birlikte güçsüzleşen ve köyün adamlarına yakalanan Yusuf, Faruk'un bedenine girmesiyle yeniden aktifleşir ve kahramanlaşır. Direnişini yeniden başlatır. Yusuf, bu defa babası Âşık Kerem, Elif ve yaralı ceylanları Gökyüzü'nü hep birlikte kaçırmayı başarır. Devrimin ruhu, yarım kalan işini Faruk'un ruhu ile tamamlamış olur.

Sus Barbatus ve Faruk'un ardından kalan diğer parça da Aysel'dir. Toplum tarafından lanetlenmiş olan Faruk (anarşist), Aysel (hayat kadını) ve Sus Barbatus (domuz), bu ciltte artık üç yoldaş, birbirinden ayrılamaz üç parça olarak görünüm sağlamaktadır.

Aysel:

Aysel de Faruk ile birlikte ilk cildin sonunda gölde boğulmuş ve ruhu, Faruk gibi Sus Barbatus'un yanında yer almıştır. Sus Barbatus'un Faruk'tan sonraki diğer yoldaşdır. Faruk Sus Barbatus'un devrim kimliğinin taşıyıcısı iken Aysel'de, insancıl tarafının, merhametin ve toplumsal ötekileşmişliğinin yüzüdür. Aysel, aynı zamanda Faruk ile birlikte Sus Barbatus'un öğreticisi olarak da görülür:

“SUS BARBATUS deyimleri bilmezdi. Faruk'la Aysel'in söylediği çoğu şeyi de anlamazdı. Ama çabuk öğrenirdi. Çabuk öğrenirdi. Belleği güçlü olduğu için” (SB2, s. 32).

Aysel'in Sus Barbatus'un insanları tanımasını sağlayan ve insanlar dünyasını dolaylı olarak öğreten iki yönlendirici ve öğretici karakterden biri olması, kendisini başkarakterin normu haline getirmektedir. Sus Barbatus, ilk ciltte bedenine nüfuz ettiği Aysel'i ikinci ciltte, kendine yoldaş yapmıştır.

3.6.2.7.3. Kart Karakterler

Sus Barbatus! 2 romanı kart karakterler açısından oldukça geniş bir kadroya sahiptir. Söz konusu karakterlerin romana kattıkları anlam ve taşıdıkları simgesel değerler şu şekilde belirtilebilir:

Aynur:

Ağır işkencelerden geçmesinin ardından öldü sanılan Aynur, tez canlı, heyecanlı, delifışek bir karakterdir. Kadir Ağanın devrim mahkemesinde yargılanıp infaz edilmesinden yanadır; ama aynı Aynur son derece sevecen ve şefkatli bir insandır. Orhan ile birlikte devrim sürecinin fikirsel yanını temsil eden Mustafa öğretmen ile silahlı mücadeleyi simgeleyen ormandaki gençler arasında köprü işlevi görürler. Romandaki görünürlüğü en fazla olan karakterlerden biridir. Aynur'un bulunduğu birçok sahne neşe, umut ve aynı zamanda kararlılık içermektedir. Devrimin, kadına yansıyan yüzü ve kararlılıktan doğacak aydınlığın romandaki neşeli ve umutlu temsilcisidir. Aynur, serinin son cildinde ise norm karakter pozisyonunda görünüm sağlayacaktır.

Jilet:

Romanın ormana kökten bağlı, pek çok açıdan hayvana en yakın insanıdır. Su içtiği nehirden fırlayıp çıkan bir alabalık gördüğünde, çocuksu bir coşkuyla nehre girip balığın peşine düşer. Balığı sudan çıkardığında, taze kokusu ve görüntüsüne dayanamayıp karnının ortasından ısırır. Jilet, bu sahnede balığı yakalamak için nehre giren bir ayıdan, karabataktan farksızdır. Doğanın en zor koşullarına alışık olup, bu koşulları arzulayan Jilet, bir hayvan avlayıp yerken de, bir domuzun, kuşun, insanın niyetini sezerken de, kendine engel olamayıp vurduğu adamı kurtarmayı düşünürken de çevresine organik olarak bağlıdır. Çevresine ne kadar sadıksa kendisine de o kadar sadıktır (Ö. Dirlikyapan, 2022, s. 4, 5). Jilet karakteri, insanlar ve hayvanlar arasındaki çizgiyi silikleştirmektedir. Doğa insanını ve çevre ile olan uyumu göstermektedir. Romanın ilerleyen seyrinde Kadir Ağa'ya Ferit'in, Aynur'un yanında olduğunu söyledikten sonra doğanın zor şartlarının etkisiyle ölmüştür.

Jilet, çift yönlü bir karakterdir. İçinde iyiliği ve kötülüğü aynı anda taşır. Dolayısıyla her iki kavramın ortasındadır. Kötücül yönü Ferit'i vurması ve Kadir Ağa'ya hizmet etmesi üzerinden yansıtılırken, iyicil tarafı da Civan Yusuf'u tedavi etmesi ve Elif ile Yusuf yardımcı olması üzerinden belirginleşmektedir. Bu yönü ile de

hem iyicil hem de kötücül fonksiyonları ile romanda yer bulan doğa ile uyumluluk göstermektedir.

Elif:

Civan Yusuf'un sevgilisidir. Civan Yusuf ile birlikte saf aşkı ve masumiyeti temsil eder. Çağdışı ve yozlaşmış bir geleneğin ortasındadır. Yusuf'un direnişindeki başat etkindir. Ailesi, çevresi ve içinde bulunduğu gelenek ile birlikte ele alındığında kötülüklerin içindeki iyilik, kurnazlıkların arasındaki saflık olarak göze çarpar. Bütün bu unsurlara annesiz oluşu ve abisi ile babasının kötücül davranışlarına maruz kalması gibi durumlarda eklemlendiği zaman *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur* romanındaki Ceren karakteri ile benzeştiği görülmektedir.

Orhan:

Mustafa ve Gülşen'in Ankara'da üniversite öğrencisi olan oğullarıdır. Aynur ile birlikte devrimin mücadeleci ve fikirsel kanatları arasındaki bağlantıdır. Devrimin ruhunu açığa çıkaran Horla hikâyesi, Orhan üzerinden görünüm sağlar. Yargılanmasını istediği amcası Kadir Ağa tarafından yoğun bir işkenceye maruz kalsa da kurtulmayı başarır. Mücadeleci ve devrim inançlı bir karakterdir. Okumayı seven bir kişiliğe sahip oluşu ile aydınlığı temsil eden bir alt kimlik kazanmaktadır. Roman sonuna doğru ele geçirdiği Kadir Ağa ve Nasip'i yargılanmaları amacıyla mağaraya götürdüğü esnada askerler tarafından yakalanır.

Âşık Kerem:

Anadolu topraklarında yaşayan halkın en naif ve insancıl damarını simgeleyen bir halk ozanıdır. Genç köylü âşıklar, bedenlerine nüfuz eden “devrimin ruhu” sayesinde direnebilirler; onları kurtaran ve Mustafa öğretmenin şahsında aydınlanma ile buluşturan Âşık Kerem'dir (Atasü, 2021). Civan Yusuf'un babası olan Âşık Kerem, geleneksel anlatı formlarından gelen bir karakterdir. Nitekim Âşık Kerem üzerinden birtakım mitolojik unsurların yansıtıldığı da gözlemlenmektedir. Bu unsurların en önemlisi Türk mitolojisinde önemli bir yere sahip olan “bataklık” motifidir.

Eski Türk destanlarında ve söylencelerinde bataklık, ata olacak çocuğun korunduğu, beslendiği ve geliştiği yerdir. Aynı zamanda yurt kurma anlayışının mitolojik motifinin görüldüğü bir unsurdur (Ögel, 1995, s. 419, 420). Sus Barbatus romanında ise bataklık, Âşık Keremi, geliştiren ve manevi yönden güçlendiren bir motif olarak kullanılmıştır. Gökyüzü'nü aramaya çıktığı esnada ormanda bataklığa saplanan

Âşık Kerem, bataklıktan çıktığında güçlü ve iradeli bir duruş sergilemeye başlar. Fehmi Ağa'nın karşısında durur. Bu onu geleneksel anlatı formlarına yaklaştıran bir durumdur. Ayrıca roman sonunda Mustafa Öğretmen ile arkadaş olduklarının anlaşılması ve bu sayede Mustafa'nın evine saklanarak kurtulmaları, devrimin aydınlık ve ideal yüzü ile olan bağlantısının ifade biçimlerindendir.

Kadir Ağa:

İlk ciltteki işlevini koruyan karşıt değer düzlemindeki karakterdir. İşbirlikçi olmaya devam etmektedir. Mağarada saklanan gençlerin peşine düşen askerlere destek için kendi adamlarını gönderir. Karşıt değer feodal düzenin romandaki başat temsilcisidir. Oğlu Atalay'ın ölümünden dolayı biraz sarsılmış bir görüntü çizer.

Fehmi Ağa:

Elif'in köyündeki Şeyh ve ağadır. Karşıt değer düzleminde. Köyde evlenen gelinlerin ilk gecelerini kendisiyle geçirmelerini zorunlu kılmıştır. Bağnaz ve kirli düzenin yansıtıcısıdır. Ortaçağ zihniyetini, yozlaşmış dini ve toplumsal düzeni, karanlık tarikat yapılarını ve salt çıkarıcı taassubun romandaki temsilcisidir. Yusuf'un direnişindeki başat düşmandır.

Bekir Komutan:

İlk ciltteki işlevi ve temsil değeri bu ciltte de devam eder. Alkole düşkünlüğü artmış ve karakol işlerini hayli boşlamıştır. Kadir Ağa'nın oğlu Atalay'ın ölümünden dolayı Ağa ile araları açılmış ve Ağa'nın şikâyeti üzerine başka yere tayin edilmiş ve romandan çıkmıştır.

Erol Komutan:

Bekir komutanın yerine gelen yeni karakol komutanıdır. Bekir komutana göre daha gözü pek bir duruş sergiler. Bekir komutanın o kadar uğraşa rağmen yakalayamadığı mağaradaki gençleri, Erol komutan yakalamayı başarır. Katı ve sert askeri tutumları ve işkenceci tavrı sıkıyönetimci ordu subaylarına dönük bir eleştiri nesnesi olarak kullanılmaktadır.

Halil:

Halil, sis basmış ormanda, kısırıldığı buz gibi köşede, hareketsizliğe mahkûm ve yalıtılmışken, nihilizme kaymak üzeredir. Toplumsal hareketlilik devrimcilerin beklemediği yönde olursa ne yapacakları ve yeni koşulları kabul mü edip edemeyecekleri üzerine düşünür. Yeryüzündeki duruşu, somut fiziksel koşullar

yüzünden saçma bir hal almıştır ve kendisi de bunun farkındadır (Atasü, 2021). Mağarada saklanan devrimci gençlerin, daha üst mağarada saklanmakta olan birinci komutanlarıdır. Bazı yönleri ise İnce Memed ile benzerliğini ortaya çıkarmaktadır. Güçlü, kararlı ve yönetme kapasitesine sahip devrimci bir kişiliktir.

Ece:

Kadir Ağa'nın kızıdır. Kadir ağanın hanesinden biri olmasına rağmen devrim fikriyle tutuşması, romana farklı bir dinamik katmaktadır. Aynur'dan aldığı "Devrimcinin Kitabı" başlıklı kitapçığı, Kadir Ağa'nın ceketinin içine dikmesi, cesur ve esprili bir örnektir. Fakat Kadir Ağa'nın bu kitapçığı bulduğu ân neler yapabileceği söz konusu olduğunda, cesaretin de esprinin de anlamı kalmaz. Bu noktada 12 Eylül 1980 öncesi atmosfer açıkça çıkmaktadır. Nitekim dönem siyaseti baba-kız dinlemez (Ertem, 2021, s. 11). Bu noktada dönem atmosferinin ve siyasetinin aile birliğini parçalayacak güçte olması ve feodal ailelerde ki katı tutum açığa çıkmaktadır. Aynur'u kendisine rol model edinen Ece, babasının kötücüllüğüne direkt olarak tanık olup, evden ve abasından kurtulmak ister. Kurtuluş için önündeki tek seçenek ise babasının karşısında yer alan devrimcilerdir. Ece acemi devrimci olarak evden kaçıp, onların yanında saf tutmak istese de mağaradaki öğrenciler tarafından kabul görmez. Bu noktada Aynur ve Ferit'in yanında yer alıp, Halil'in yanına getirilir.

Ferit:

Küçük burjuva kökenli bir devrimcidir. Ormanda askerden kaçarken bir yandan korkar, yaralıdır, canı yanar; bir yandan da acemi devrimci Ece'ye göz kulak olur. Bu yaşama oldukça yabancısıdır. Alışık olduğu hayatı özler fakat seçtiği yoldan dönmez (Atasü, 2021). Jilet tarafından vurulmuş olan devrimcidir. Yol arkadaşı ve kurtarıcısı olan Aynur'a karşı aşka dönüşen bir ilgisi söz konusudur.

Mustafa Öğretmen:

İlk ciltte olduğu gibi bu ciltte de devrimin ideal ve aydın yanını temsil etmektedir. Ütopik kavrayışları bu ciltte de devam eder. Yanı başında olup biten trajik olaylara kayıtsız kalıp, edebiyat konuşmaları yapar ve devrim hayalleri kurar. Nitekim devrim ütopyasının ve ardından gelecek nesle bir şeyler öğretebilme tutkusunun içerisinde yer alır. Devrim aşkından dolayı yaşanan acılara karşı kayıtsız kalabilen bir kuşağın temsilcisidir.

Gülşen:

Feodal düzenin yok sayıp ezmeye çalıştığı kadınlardan biridir. Bu durum onun kayınbiraderi olan Kadir Ağa ile çatışmalarında açığa çıkmaktadır. Fakat Gülşen, kararlılığı, bilgisi ve aydın yapısından dolayı bu noktada feodalite karşısında duran kadının romandaki resmidir. Hem asker hem de ağa karşısında olan duruşları nedeniyle aile bireylerine uygulananlardan dolayı yaşadığı acılar, kendisini devrim aşkına birer adım daha yaklaştırır. Romanda güçlü ve aydın Anadolu kadınının feodal düzen karşısındaki sesidir.

Murat:

Bu ciltte Murat yoldaşlarıyla sığındığı mağarada günlerdir kapalı kalmaktan, küf kokusundan, ormanın uğultusundan, belki de her şeyden çok eylemsizlikten öyle bıkip usanmıştır. Eylem için yaratılmış insanın kısıtılmışlığı Murat üzerinden okunabilir. Görev icabı peşlerindeki bir askerın yolunu şaşırp tesadüfen tam da içlerine düştüğünde Murat mağarayı terk ederken, dünyadan habersiz bu masum çocuğu, şaşkın eri, serbest bırakmalarını yoldaşlarına emreder. Yolunu bir kez daha yitirmemesi için delikanlıyı karakola yakın bir yerde serbest bırakmalarını tembihler. Kısıtıldıkları çetin koşullarda dahi, bu kadar ince düşünceli davranabilmesi, yüreğe dokunur. Nihilizme kaymak üzeredir (Atasü, 2021). Sivil hayatını ve eski yaşadığı ortamı özlese de, ormana içten içe bir bağlılık duyar ve devrim ateşini yakma gayretini sürdürür. *Köpekler İçin Gece Müziği* romanının karakteri olan Murat, bu ciltte de yine devrimci gençlerin temsilcisidir. Bazı durumlarda *Köpekler İçin Gece Müziği*'nde kendisine işkence eden kötücül ve grotesk karakter Avcıatmaca'yı anımsar. Bu defa karşısında yine bir grotesk güç mevcuttur ve bu grotesk güç, 12 Eylül öncesi dönemin karanlık yüzüdür.

Eyüp:

Elif'in aile bireylerindendir. Yusuf ve Elif'in peşindedir. Elif'in Yusuf'tan önce ilk gecesini Fehmi Ağa ile geçirmesini ister. Kör inanca kapılmış cehaletin ve aydınlanmamış kapalı bilincin romana yansıyan yüzüdür.

Emine:

Kadir Ağa'nın eşidir. Oğlu Atalay'ın ölümü ile sarsılmıştır. Feodal düzen içinde acıları görmezden gelinen ve yok sayılan kadının temsilcisidir. Eşinin yüksek statüsüne rağmen kasvet içindedir ve eşinin konumunun tamamen dışındadır. Nitekim feodal düzen içerisinde kendinin (kadının) önemli bir yeri yoktur.

Nasip:

Kadir Ağa'nın adamıdır. Askerler ile birlikte mağaradaki gençlerin izini sürer. Halk için mücadele eden gençlerin karşısında duran feodal düzeni benimsemiş insanı temsil eder.

Dursun:

K. köyünün servis şoförüdür. Halk içinden olmakla birlikte Kadir Ağa'ya yakın bir tutum sergiler. Kapalı bilince sahip Anadolu insanının temsilcisidir.

Hayvan Karakterler:

Romanda Sus Barbartus başta olmak üzere karakterleştirilmiş hayvanlar söz konusudur. Bu hayvan karakterler hem sahip olduğu özellikler hem de taşıdıkları imge yüklü anlamlar ile önemli bir yere sahiptir.

Yazarın doğayla olan sıkı ilişkisi, hayvanlara ve bitkilere olan dikkati, insan dışı canlılara özel isimler vermesi, böylece onlara kişilik kazandırması, uzun zamandır ender rastlanılan unsurlardır. İnsanın doğadan ayrı düşünülmemeyeceğini ısrarla vurgulayan, kent yaşamında unuttuğumuz güzellikleri hatırlatan Duman'ı okurken, Yaşar Kemal bu nedenle de akla gelir. Karagöz, Cennet, Gümüş, Gökyüzü, Dilber ve elbette Sus Barbatus. Hepsisi, roman kişileri kadar değerli ve kendilerine has hikâyesi olan canlılardır (Ertem, 2021, s. 8).

Hayvan karakterlerden önemli olanların başında Yusuf'un atı Cennet ve Halil'in atı Gümüş gelmektedir. Her ikisinde de Köroğlu'nun atı olan Kırat'ın özellikleri görülür. Kahramanların en önemli yardımcılarıdır ve bu özellikleri ile Halil ve Yusuf'u hem İnce Memed'e hem Köroğlu'na yaklaşıtırlar. Dolayısıyla modern ile geleneksel olanın romanda buluştukları noktalardan biri daha açığa çıkar.

Elif ve Yusuf'un yaralı ceylanları Gökyüzü de önemli bir karakter olarak göze çarpar. Ceylanın Masumiyetin simgesi olması, Elif ve Yusuf'un aşkıdaki masumiyeti temsil eder. bu yönüyle önemli bir metafor olarak romanda yer alır. Elif ve Yusuf'u birbirine kenetleyen bağlayıcı unsurdur.

Romanda hayvan karakterlerden olup önem arz eden bir diğer kart karakter de ilk ciltte de yer alan Karagöz'dür. Aynur'un köpeği olan Karagöz, sadakat ve bağlılığı simgelemeye devam eder.

Bir diğer önemli hayvan karakter ise Jilet'in kuşu Dilber'dir. K. nehrinde boğularak can vermesi Jilet'in de ölümünü hazırlamıştır. Jilet'in içindeki iyiliği (kötülüğün içindeki iyilik) açığa çıkaran temel unsurlardandır.

3.6.2.7.4. Fon Karakterler

Sus Barbatus! 2 romanında fon karakterleri; Fındık Ana, Mustafa Öğretmen'in diğer kardeşi Sultan, üçüncü ciltte görünürlüğü çoğalarak önemli bir noktada bulunacak olan Toprak, Zürafa, yolunu kaybeden askerler Ali ve Adnan, Murat'ın evine gidip dinlendiği Hâkim ve Jilet'in eşi Zühre olarak gösterilebilir. Bu kişiler olayların dışında olup üstlendikleri geçici görevler ile görünmektedirler. Olayları tamamlamaya yönelik dekoratif unsurlardır.

3.6.3. *Sus Barbatus! 3*

3.6.3.1. Romanın Kimliği

Faruk Duman'ın sekizinci romanı olan *Sus Barbatus! 3*, “*Sus Barbatus! üçlemesi*”nin son serisidir. Kurgusal zemin, bu defa ilk ciltteki kış ve ikinci ciltteki baharın ardından gelen yaz mevsiminin üzerine oturtulmuştur. Bir devam niteliğinde olan bu romanda Dede Sultan, Coco (Kertenkele), Davut (Deve), Çetin, Mehmet, Sunay ve Kemal başta olmak üzere birçok yeni karakterin kurguya dâhil olduğu görülmektedir.

Büyülü gerçekçilik etkisi ve olağanüstülüklerin görünümünün diğer iki cilde nazaran daha yoğun bir şekilde varlık gösterdiği *Sus Barbatus! 3*, doğa ve karanlıkçı düzene karşı mücadelenin devam ettiği, Sosyalist fikirler ışığında özgürlük ve emek gibi kavramların karakterler tarafından öncelendiği, geçmişe dönük eleştirilerin ve dramların dile getirildiği başarılı bir eserdir. Ülküdeğer düzleminde yer alan karakterlerin başlıca tutkusu devrim aşkı ve inancıdır.

Romanda olayların ana odağı, sol fraksiyonu benimsemiş kişilerce düzenlenen ve “gövde gösterisi” olacağı düşünülen Ş. Mitingi'dir. Olaylar daha çok Ş. Mitingi organizasyonu etrafında şekillenir ve mitingin trajik biçimde nihayete ermesinin ardından son bulur. Üstelik mitingin bitmesinin hemen akabinde radyolardan 12 Eylül Askeri Darbesi'nin gerçekleştirildiği haberleri duyulacaktır. Böylelikle üçlemede kış, romanda ise yaz mevsiminin başlaması ile birlikte gelişen olaylar, 12 Eylül ile birlikte sonlanmış olur.

Sus Barbatus! 3, romanı ilk olarak 2021 yılı Ekim ayında Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Ön kapakta yine *Sus Barbatus*'un resmi bulunmaktadır. Alt resimde ise Ş. Mitingine giden insanların çizimi görülür. *Sus Barbatus* bu defa yine

mevsime uygun olarak, sıcak yaz mevsimini anımsatan kıvıll bir renktedir. Arka kapakta ise kitaptan alıntı ve değeriendirme yazıları görülmektedir. Daha alt tarafta kırmızı harflerle yazılmış; Erendiz Atasü, Münir H. Göle ve M. Sadık Aslankara'ın kitap ile ilgili görüşleri yer almaktadır;

““Havada dolaşan ve süzülp genç bedenlere nüfuz eden gerçekte, devrimin ruhudur.” Erendiz Atasü

“Sus Barbatus! büyük bir roman, bir başyapıt, derin bir iç yolculuk” Münir H. Göle

“Sus Barbatus!’un yazınımıza sunulmuş bir armağan olduğunu söylemekten çekinmeyeceğim” M. Sadık Aslankara” (SB3, s. Arka Kapak).

Romanın içinde Sus Barbatus! sergisinde de yayımlanmış olan resimler mevcuttur. Öte yandan romanın son sayfalarında başlıca karakterleri tanıtan bir yazı ve ikiye katlanmış bir harita çizimi bulunmaktadır. Bu haritada romanın önemli mekânlarından Ç. gölü, K. nehri, A. Dağları, Şeytan Kayalıkları, karakol ve K. köyü görülmektedir. Rakamlarla numaralandırılmış dört bölümden oluşan eser, toplamda 600 sayfadır. Romanda bölümlerin arasına serpiştirilmiş olan ve tarihi, dini kişilikler ile çeşitli destan kahramanlarının geçtiği 18 ayrı hikâye bulunmaktadır.

3.6.3.2. İsimden İçeriğe

Sus Barbatus! üçlemesinin son romanı olan kitapta aynı isim kullanılmış ve sıra dizime uygun olarak ismin sonuna 3 rakamı eklenmiştir. Romana ismini veren ve ilk ciltte öldürülen romanın en önemli karakteri Sus Barbatus adlı domuzun ruhu, dolaşıp insanların içine girmeye ve içine girdiği kişiye nüfuz etmeye diğer iki ciltte olduğu gibi bu seride de devam eder. Domuzun ruhu bu defa Aysel ve Faruk’un ruhları ile birlikte, K. şehrine gelmiştir ve dolaylı yollardan da olsa devrimcilerin mücadelesine yardımcı olmaktadır.

Erendiz Atasü, bu durumla alakalı olarak, havada süzülp genç bedenlerin ruhuna girip nüfuz eden bu ruh gerçekte devrimi ruhu olduğu değeriendirmesini yapmıştır (SB2, s. Arka Kapak). Dolayısıyla Sus Barbatus’un ruhu, romanın ana izleklerinden olan devrimin imgesidir. Nitekim domuzun, içine girip nüfuz ettiği her ruh da devrim niteliğinde değişimler görülmekle birlikte aynı kişide mücadelecı ve kararlı bir kimlik ortaya çıkmaktadır. Öte yandan ruhun dolaşması, olağanüstülükler barındırmakta ve büyülu gerçekçiliğın izlerini belirginleştirmektedir. Bu durumdan, devrimin eşsiz ve

insanı mücadelesinde var tutan bir ruh olduğu fakat gerçek olamayacak kadar da büyüğü ve olağandışı olduğu sonucunu çıkarmak mümkündür. En nihayetinde devrim romanının tezine göre bir ütopyadır ve bu ütöpik inanç, isimden içeriğe hareketle *Sus Barbatus*'un imgeleştirilmesi neticesinde romana yansıtılmıştır.

3.6.3.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Sus Barbatus! 3 romanının genelinde kullanılan bakış açısı ve anlatıcı karmadır. Yazar, olayların aktarımında sözünü üçüncü kişili anlatıcıya teslim etmiştir fakat anlatı içerisinde yer yer birinci ve ikinci kişili anlatıcılara geçişler görülmektedir. Bu doğrultuda bakış açısı da aynı ölçüde değişkenlikler gösterir:

“Mehmet önce yukarıya baktı, yıldızları incelemeye koyuldu ama o zaman kusacak gibi oldu. Bunu anlayınca kalktı, evin arkasına dolandı. Bilinci yerine gelir gibi olmuştu ya, çok geçti artık. Konu komşu duymasın diye karanlık bir köşeye, duvarın dibine yaklaşıp eğildi, elinden geldiğince sessiz, kustu” (SB3, s. 195).

Pasajda anlatıcı; olaylar, zamanın akışı ve karakterin içsel düşünceleri ve tepkisel hareketleri başta olmak üzere her bir detaya hâkimdir ve olayların dışındadır. Dolayısıyla bu noktada hâkim bakış açılı üçüncü tekil anlatıcının varlığı söz konusudur. Anlatının genelinde bu tarz bir bakış açısı yaygındır. Fakat ilmek ilmek işlenmiş bir çerçevede, kurgusal hata oluşturmadan diğer bakış açısı ve anlatıcılar yer yer okuyucunun karşısına çıkmaktadır:

“Roman bir saat gibi çalışır. O kadar eşsiz bir ses çıkar ki. Bana kalırsa, Sefiller, Savaş ve Barış, Ölü Canlar gibi büyük romanları elimizden bırakamayışımızın nedeni bu sestir” (SB3, s. 333).

Pasaj, romanın içine serpiştirilmiş olan deneme tarzındaki bölümlerden birinden alınmıştır. Fakat anlatıcı, bu esnada romanın anlatıcısı rolüne de devam etmektedir. Dolayısıyla birinci tekil ve birinci çoğul anlatıcı işlevi, hem kurgusal hatayı engellemekte hem de bakış açısı ve anlatıcıyı karma hâle getiren etkin bir görüntü çizmektedir. Üstelik söz konusu yapı, postmodern anlatıcı ile de uyum içerisinde. Bu noktada hâkim bakış açılı üçüncü tekil anlatıcının, görevini kısa bir süreliğine gözlemci bakış açılı birinci tekil anlatıcıya devrettiği düşünülebilir. Romanda varlık gösteren bir diğer anlatıcı tipi ise ikinci kişili anlatıcıdır.

M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* adlı eserindeki bakış açısı maddesinde ikinci kişili bakış açısından söz ederken, bu tarzda hikâyeye anlatıcı

tarafından anlatıcının sen veya siz ifadesiyle adlandırdığı bir kişiye hitap şeklinde anlatıldığından ve anlatımın bu formu geleneksel kurgunun pasajlarında tesadüfî bir biçimde ortaya çıktığından bahseder. Ek olarak sadece 20. yüzyılın ikinci yarısında güçlü bir biçimde yer buldu, sonra nadiren görüldü, etkisi bir virtüöz performansı yani sıra dışı büyük bir yetenek işi olduğunu belirtir (Demiryürek, 2013, s. 122). İkinci kişili anlatım tarzı, anlatımın kurgusal gerçekliğini sorgulatmakla beraber, bir varsayımı ya da okuyucuya veya dinleyiciye seslenildiğini düşündürerek, okuru bilinçli olarak çeşitli sorularla karşı karşıya bırakır. Böylece bilinçli bir muğlaklık işlevsel hale getirilerek anlatıcı çerçevesinde renkli ve çok katmanlı bir yapı oluşturulur. Bu anlatım tarzı, *Sus Barbatus! 3* romanında ince ince işlenmiş bir detay olarak vücut bulmaktadır:

“Toprak da Ece’yi takmıştı kuyruğuna. Bakma sen, daha yaşı küçüktü ama çok şey bilirdi Kemal. Hem insandan da iyi anlardı. Ne insanlar görmüştü. İnsan dediğin aç gözlü olur” (SB3, s. 361).

Ara ara tekrarlanarak ve varlığını mümkün olduğunca az hissettirerek ortaya çıkan bu anlatım tarzı, “sen” ifadesi ile ikinci kişili anlatıcı işlevine sahiptir. Okur, “sen” ile kastedilenin kendisi olduğu, anlatıcının farklı bir dinleyiciye seslendiği ya da anlatıcının kendi kendine bir varsayımında bulunduğu şeklinde farklı düşünceler kurabilir. Anlatıcının bu üslubunun yanında yer yer gözlemci bakış açısına ve birinci tekil anlatıcıya dönmesi de bu muğlaklığı pekiştirmekle birlikte oluşabilecek bir kurgusal hatayı engellemektedir. Dolayısıyla romanda, en temelde karma bakış açısının görünürlük kazandığından söz etmek mümkündür.

3.6.3.4. Olay Örgüsü

Sus Barbatus! 3 romanında, Coco’nun köye inişi ve Fındık’ın cenazesi ile başlayan olaylar yine diğer iki ciltte olduğu gibi farklı karakterlerin kendilerince yaşadıkları olaylar ve yaşantılarının birbirlerine dokunmaları ile şekillenmektedir.

Dede Sultan’ın devesiyle Antep’teki evliyaya kavuşma çabaları vakalar çerçevesindeki ilk görünen odak noktasıdır. K. şehrindeki demiryolu istasyonunda görevli olan Mehmet ve ailesi etrafında şekillenen vakalar, Halil ve Murat’ın Ş. Mitingi organizasyonunda karşılaştıkları zorluklar, Aynur, Orhan ve Ferit’in cezaevinden kaçışı ve sonrası, Mustafa Öğretmen ve Gülşen’in Ş. Mitingine dair organizasyon çabaları ve Aysel, Faruk ve Sus Barbatus’un dolaşan ruhları, Ece, Toprak ve Çetin’in K. şehrinde yaşadıkları ise olayların diğer ana odak noktalarıdır. Ek olarak kertenkele Coco’nun

yolculuğu eşlik eder. Bütün bu kurgusal edimler romanda birbirleri ile temas eder. Romanın kronolojisine göre ise olaylar roman bölümlerine uygun olarak dört ana metin halkası çerçevesinde şu şekilde değerlendirilebilir:

M1: Coco'nun ormandan çıkıp K. köyüne gelmesi ve Fındık'ın cenazesine giderek Dede Sultan'ın çantasına girmesi:

V1: Dede Sultan'ın boncuklu pınara doğru yola çıkması,

V2: Dede Sultan'ın yolda, ormanın içinde Halil ile karşılaşması ve beraber Halil'in mağarasına gitmeleri,

V3: Ece ile Murat'ın da mağarada olmaları ve birlikte kalmaları,

V4: Coco'nun Dede Sultan'ın çantasından çıkıp Murat'ın cebine girmesi,

V5: Sus Barbatus, Aysel ve Faruk'un ruhlarının, olayların yoğun bir kısmının gerçekleşeceği K. şehrine gitmeleri,

V6: Eşyaların trenle taşınamaması sebebiyle albayın, Mehmet ile tersleşmesi,

V7: Dede Sultan'ın mağaradan ayrılıp Şeytan Kayalıkları'na doğru yol alması,

V8: Sus Barbatus'un, Mehmet'in oğlu Kemal'in içine girmesi,

V9: Dede Sultan'ın boncuklu pınarı bulması.

M2: Aynur, Orhan ve Ferit'in bulunduğu hapishanede olay ve isyanlar çıktığı haberlerinin radyolardan duyulması;

V1: Çetin'in, Toprak'ı kaldığı yerden alarak evine götürmesi ve K. şehrine gelen Murat ile Ece'nin de bu eve gelmesi,

V2: İçine giren Sus Barbatus'un etkisiyle değişik hareketlerde bulunan Kemal'in, Çetin ile karşılaşması,

V3: Mustafa ve Gülşen'in K. köyünden, K. şehrine gelmeleri,

V4: Faruk ve Aysel'in ruhlarının, Sus Barbatus'un dolayısıyla Kemal'in izini sürmeye ve takip etmeye başlamaları,

V5: Murat'ın görev dağılımı yapmasının ardından Ece'yi evde bırakarak, Halil'in yanına dönmek üzere yola çıkması (bu esnada Coco, Murat'ın paltosundan çıkmıştır),

V6: Albayla yaşadığı zıtlasmdan dolayı askerlerin, Mehmet'in evine baskın yapıp aramaya gelmeleri,

V7: Murat'ın mağaraya döndüğünde Halil'i hasta olarak bulması,

V8: Toprak ve Mustafa'nın cezaevine gidip, Aynur'u ziyaret etmeleri,

V9: Çantada cezaevine gelen Coco'nun Aynur'un yanına geçmesi ve Aynur tarafından sahiplenilerek cam kavanoza konulması,

V10: Kemal'in keşfettiği cezaevine yakın tarihi zindandan, cezaevindekileri firar ettirme fikrinin Çetin'e doğması

V11: Murat'ın, Halil'i alıp Hâkim'in evine götürmesi,

V12: Dede Sultan'ın topladığı boncuklarla Davut'a eğer örmesi ve eğeri vermek için geldiğinde Davut'un sahibi Gülali'nin ölmüş olması,

V13: Dede Sultan'ın, kendisine saldıran Gülali'nin oğlu Hulusi'yi öldürerek, Davut'u alıp ormana kaçması.

M3: Çetin, Toprak, Kemal ve Ece'nin gizemli ve tarihi tüneli kazmaya başlayarak firar girişimini başlatması:

V1: Mustafa Öğretmen, Gülşen ve Toprak'ın cezaevine ziyarete gitmeleri,

V2: Aysel'in ruhunun Çetin'e, Faruk'un ruhunun Toprak'a girmesi,

V3: Kemal'in annesi Sunay'ın, koruyucu ruh Barak Bey tarafından Kemal'in içine domuz girdiğini öğrenmesi,

V4: Sunay'ın büyücü kadından aldığı tavsiye üzerine domuzun çıkması için Kemal'i kazanda haşlarken, Çetin'in kurtarması,

V5: Hâkim'in av esnasında yaralanması,

V6: Yaralanan Hâkim'i ormanda Dede Sultan'ın bulup eve getirmesi,

V7: Gülşen'in Ş. Mitingi organizasyonu için gelen yardım isteğini kabul etmesi,

V8: Aynur, Ferit ve Orhan ile birlikte birçok mahkûmun kazılan tünelden firar etmeleri.

M4: Aynur'un, Ferit'i Mehmet'in evinin kömürlüğüne saklayarak, Halil'i aramak için ç. ye doğru yola çıkması;

V1: Dede Sultan'ın, Hâkim'in evinden ayrılarak tekrar ormana dönmesi,

V2: Mehmet'in, albayla yaşadığı tartışma nedeniyle sürgün edilmesi,

V3: Dede Sultan ve Aynur'un ormanda karşılaşmaları,

V4: Toprak ve içine giren Aysel'in ruhunun iyice bütünleşmesi,

V5: Aynur ve Dede Sultan'ın Ş. Ye doğru birlikte gitmelerini kararlaştırmalarının ardından Davut'u da yanlarına alarak miting alanına gelmeleri,

V6: Sus Barbatus'un, Kemal'in içinden çıkıp kendine bir domuz bedeni bulmak üzere A. Dağlarına geri dönmesi,

V7: Mitingde silahlı olayların çıkması ve Aynur ile Davut'un vurulması,

V8: Coco, Davut ve Aynur'un olaylar esnasında ölmeleri,

V9: Radyolardan 12 Eylül askeri darbesinin gerçekleştiği haberlerinin duyulması,

V10: Askeri darbe neticesinde Kadir Ağa'nın zafer sevinciyle havaya, çiftesiyle ateş etmesi.

3.6.3.5. Zaman

Sus Barbatus! 3 romanında zaman kroniktir. Vaka zamanı, 1980 yılının yaz mevsimidir. Soğuk ve yağmurlu geçen Mayıs ayının sonları ile başlayan roman kurgusu, radyolardan 12 Eylül askeri darbesinin gerçekleştiğinin duyurulması ile sonuçlanır. Zamansal çerçevede yaz mevsiminin kullanılması anlatının yapısını kuvvetlendirmektedir. Kurgusal seyrin temel yapıtaşlarından olan Ş. Mitingi, yaz mevsimine uygun bir biçimde organize edilmekte ve olaylar bu yönde gerçekleşmektedir.

Romanda, 12 Eylül darbesi öncesi döneme ait kaotik zeminin geniş yansımaları da görülmektedir. Siyasal çarpışmaların yoğun olduğu bu dönemde karakterler, dönem şartlarına paralel olarak sıkıyönetim ve bozuk düzen politikalarının baskısı altında özgürlük, emek ve dayanışma mücadelesi sergilemektedirler.

Sus Barbatus! serisi, zamansal çerçevede 1979 ve 1980 yılları bandında; ilk ciltte kış ile başlar, İkinci ciltte bahar ile devam eder, son ciltte ise yaz ile beraber sonlanır. Serinin tüm ciltlerinde hem doğal zamanın hem de sosyal zamanın doğurduğu koşullara karşı verilen mücadeleler söz konusudur. Böylelikle hem dönem gerçekliklerine hem de mevsimsel ve doğal şartlara uygun bir kurgu biçimi ortaya çıkmaktadır.

3.6.3.6. Mekân

3.6.3.6.1. Çevresel Mekânlar

Sus Barbatus! 3 romanında çevresel mekânlar diğer iki ciltte de olduğu gibi, Kars-Ardahan-Artvin bölgesidir A. Dağları, K. ve A. şehirleri, Ç. ilçesi, K. ve H. Köyleri, Ç. gölü ve K. nehri görünümelerini son ciltte de korumaktadır. Bu çevresel mekânlara son seride, Ş. Mitinginin gerçekleştirildiği, Ş. İlçesi (Şavşat olduğu düşünülebilir) ve Ç. gölünün üst tarafında bulunan Şeytan Kayalıkları da eklenmiştir.

Romanda yine çevresel açıdan önem arz edecek birçok işyeri ve yerleşim alanının ismi geçmektedir. K. şehrinde bulunan hal binası, pazar yeri, tren istasyonu, Cer atölyesi ve İstasyon mahallesi ve K. köyünün meydanı söz konusu sava örnek olarak gösterilebilir. Romandaki diğer çevresel mekânları ise Halk Eğitim merkezleri, dernekler, Mehmet'in evi ve bahçesi, Toprak ve Çetin'in kaldıkları evler, Murat'ı Ç.ye ulaştıran çocuğun evi, Gülşen ve Mustafa öğretmenin kaldığı ev olarak göstermek mümkündür.

3.6.3.6.2. Algısal Mekânlar

3.6.3.6.2.1. Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Sus Barbatus! 3 romanında kapalı-dar ve labirentleşen mekânlar, yutucu, ürkütücü ve kısıtlayıcı özelliklere sahiplerdir. Çeşitli işlevleri ile içinde bulunan karakterlerin, yıpranıp, işlevsiz hale gelmesine sebep olurlar.

Romanda belirgin olarak kapalılık fonksiyonu sağlayan mekânlar arasında Aynur, Ferit ve Orhan'ın mahkûm olarak bulunduğu hapisane dikkat çekmektedir. Özgürlük kavramının dışarıda bırakılarak yok edildiği bu mekân; yutucu, kısıtlayıcı fakat aynı zamanda direnişin, başkaldırının gerçekleştiği ve inancın korunduğu karşıt mekândır. Dolayısıyla mekân, çift fonksiyonludur. Fakat kişi-yer özdeşliği açısından görünümü ve tasviri kapalı-dar ve labirenttir:

“İçerisi yarı karanlıktı. Mahkûmlar demir parmaklıkların arkasında tanıdıklarını bekliyorlardı ya yine ana baba günüydü içerisi. Basık, basık. Soluk alınmaz olmuş, sıcak, havasızlık, beter bir hâl almıştı. Tuvaletlerin kapısı ardına kadar açık olmalıydı. Arada, esecek olsa bile, rüzgâr berbat bir koku getiriyordu içeriye” (SB3, s. 245).

Hapishane olgusunun algılanışı umut ve umutsuzluğu farklı oranlarda etkilemektedir. Bazı durumlarda hapishanede bir umut, bir direniş yükselirken; bazı durumlarda tam bir duygusal çöküş görülür. Umudu doğurup besleyen duygular, genel olarak dış dünyaya, duyulan özlem, yaşanılmış hatıralar ve inanılan dünya görüşleridir (Narlı, 2014, s. 293). Romandaki bu hapishanede mahkûm olan tutuklu ve hükümlüler sol fraksiyonu benimsemiş olan siyasi suçlulardır. Devrime olan inançları, onları direnişe sevk etmiş ve hapishanede bir isyan başlatılmıştır. Mahkûmlar, bu isyan sayesinde dışarıda bıraktıkları umutlarına yeniden kavuşmayı amaçlamaktadır. Dolayısıyla Mahkûmların

ve ziyaretçilerin mekânı algılayış biçimi, karakterler üzerinden tamamen kapalı-dar mekân perspektifinden yansıtılmıştır.

Romanda kapalılık özelliği taşıyan bir diğer mekân ise hapishaneden kaçılmasını sağlayan tünel işlevine sahip gizemli ve tarihi zindandır. Yeraltında bulunan bu zindan, Kemal'in define aradığı, Çetin ve Toprak'ın devrime hizmet ettiği yer, Aynur, Ferit ve Orhan'ın için ise dış dünyaya açılan kaçış kapısıdır. Fakat karakterlerin kutsallaştırdığı hedefleri için çabaladıkları yer olan bu mekân, zindan olması sebebiyle yine kapalı-dar ve labirent bir algılayış düzlemine sahiptir:

“Zindanın soğuşundan solukları kesilmişti yukarıya çıktıkları zaman. Donup kalmıştı Ece. Duvara asılan mahkûmlar gelmişti gözlerinin önüne. Bağırışları, türlü işkencelerle kanamaları... Bacaklarından sızan kan, irin ve sidik, ciğerlerinin şişmesi sonra, orada öyle asılı kaldıkça üşüten, kızarıp hastalanan bedenlerin çaresizce çırpınması, sonra uyuşukluk, acıya, ağrıya ve ümitsizliğe alışma. (...) aşağıda gördükleri içinden öyle yaman bir buz kılıcı gibi geçmişti ki, dünyadan, yaşamdan soğumuş gibiydi” (SB3, s. 184).

Eskiden beri süregelen yaşam içerisinde dünya, haksızlıklar, işkenceler ve trajedilerle doludur. Söz konusu mekân mahkûmlara karşı uygulanan şiddet ve işkencenin vurgulandığı yerdir. Çağ dışılığın yansıtıcısıdır. Bütün bu duyumsamalar, Ece'yi içinde bulunduğu yaşama karşı öfkelenilmektedir. Nitekim benzer çağdışılıklar ve geçmişteki barbar işkence yöntemlerinin benzerleri yaşanan dönemde de uygulanmakta ve bu da bir düzen eleştirisine dönüşmektedir. Çağ öncesinde bu zindanda uygulanan işkence ve şiddet, bulunulan zaman içinde de aynı yerin üzerinde olan hapishanede uygulanmaktadır. Bu durum en nihayetinde bir dönem eleştirisidir. Söz konusu zindan, kapalı-dar ve labirent özellikleriyle, düzene ve döneme karşı yapılan çağdışılık ve barbarlık eleştirisinin temel eleştiri nesnesi haline gelmektedir.

3.6.3.6.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar

Sus Barbatus! 3 romanında açık ve geniş mekânlar; koruyucu ve coşturucudur. Koruyucu özellikler, diğer iki ciltte mevsim şartları ile paralel bir biçimde kapalı ve dar olarak görünüm sağlayan orman, coşturucu özellikler ise Ş. Mitinginin gerçekleştirildiği miting alanı üzerinden tasarlanmıştır.

Roman kurgusu boyunca, ülkü değer düzleminde yer alan karakterlerin geneli Ş. Mitingi hazırlığındadır. Diğer ülkü değer karakterleri ise dolaylı yollardan da olsa bir şekilde Ş. Mitingi ile temas etmiştir. Ş. Mitingi ise romanın sonunda gerçekleştirilir.

Sonu facia ile bitmiş olsa da miting alanı, sol ideoloji savunucuları için coşku, heyecan, sevinç, umut, inanç ve emek gibi kavramların değer gördüğü bir alandır. Dolayısıyla söz konusu mekân açık ve geniştir:

“Sonra, kalabalığın çevresini sokak satıcıları sarmıştı. Köfteciler, hıyarcılar, yumurta-lavaşçılar. Kalabalıkla birlikte bunlar da öyle neşeli görünüyorlardı ki, bağırışlarıyla miting alanını panayır yerine çevirmişlerdi. Bu kalabalık halay takımlarından oluşuyordu. Yani insanlar buldukları her açıklıkta kol kola girerek halaya ya da horona başladığı için, buna bir anlamda Ş. büyüklüğünde bir arı kovani denebilirdi. Aynur bu halaycıların arasına girip çıkıyor, kiminde canı birden oyuna katılmak istediği için bir zaman oyalanıyor, kiminin yanındaysa kimsenin yüzüne bakmadan geçip gidiyordu” (SB3, s. 573).

Mekân adeta rengârenk bir cümbüş alanıdır. Panayır yerine dönüşmesi açıklığın en belirgin ibarelerindendir. Roman boyunca Ş. Mitingi’ni organize etmeye çalışanların zafer mekânıdır. İnsanlar bu mekân içerisinde umutla, inançla ve neşeyle eğlenilmektedir. İnsanların ışıltısı, mekâna yansıtılmıştır. Bu noktada “arı kovani” vurgusu önem taşımakta ve Karl Marx’tan itibaren işçi sınıfını tanımlamakta olan proletaryayı ifade eden bir imgeye dönüşmektedir. Nitekim arıların üretim ile birlikte işçilik, eşit paylaşım, emek, mücadele ve birliktelik gibi kavramlar ile yaşam sağladıkları düşünüldüğünde, bu durumun sol Marksist ideolojiye dönük toplum sistemi ile benzerlik taşıdığını düşünmek mümkündür. Bu noktada miting alanında kutlama yapan insanlar, arı kovani ile ifade edilmektedir. Mekâna yansıyan bu imge biçimi, mekânın açık ve genişliğini derinleştiren bir boyuttur.

Faruk Duman anlatılarında yoğun olarak yer alan orman, bu romanda da bir algısal mekân olarak kullanılmıştır. *Sus Barbatus!* serisinin ilk iki cildinde orman kış ve bahar mevsimlerinin zorlayıcı şartları dolayısıyla kapalı ve labirent bir görünümdeyken, *Sus Barbatus! 3*’de yaz mevsiminin gelmesi ile daha açık bir yapıya doğru evrilir:

“Ormanın içinde yine ay aydınlığı vardı. Yağmurla, o gece yağmuruyla yıkanmış temizlenmiş gibiydi orman. Kız, bu hali çok severdi. (...) Sonra burada serin, insanın içini açan bir koku, bir temizlik bulunurdu her zaman” (SB3, s. 505).

Kışın karla kapanıp, baharın gelişiyiyle çamura bulanık orman, yaz mevsiminde aydınlık, yeşil ve temiz kokulu bir alandır. Pasajda da belirtildiği üzere insanın içini açmaktadır. İkinci ciltte bahsi geçen ormanın güzel zamanları, yaz ile birlikte artık gelmiştir. Öncesinde insanı yutan ve engelleyen bir mücadele alanı olarak işlenen orman, bu ciltte geçilmesi kolay olan besleyici bir mekândır. Karakterler bu labirent alan içinde düşüp

baygınlıklar geçirirken, bu ciltte tam tersi olarak güç kazanır ve iyileştirmeler görülür. Dede Sultan, orman sayesinde kaçmayı başarır, Yaralı Hâkim ve hasta Halil, orman içindeki evde iyileşmeyi başarır. Aynur, Dede Sultan ile ormanda karşılaşır ve dinlenerek direnç kazanır. Kış ve baharda ormandan kaçılıp mağaraya sığınılırken, yaz mevsiminde ormanın kendisi bir sığınağa dönüşür. Ormanın bu yapısı aynı zamanda roman serisinin ortak kurgularından olan mevsimsel döngünün önemini ve doğanın çift yönlü kimliğini ifade etmektedir.

3.6.3.7. Şahıs Kadrosu

3.6.3.7.1. Başkarakter

Üçlemenin son serisi olan *Sus Barbatus! 3* romanında da başkarakter yine Sus Barbatus'tur. İlk iki ciltte içsel yolculuklara çıkan Sus Barbatus'un ruhu, bu defa içsel olduğu kadar dışsal yolculuklara da çıkarken görülmektedir. Üstelik kendi ruhu ile birlikte devrimin ruhunu da taşımaya devam eder ve devrim mücadelesine eylemsel olarak da katkılarda bulunur.

Karakter, diğer iki cilde oranla bu seride bir gelişim halindedir. Yeni bir boyut kazanmasının ardından durgun ve acemi ruh haline, bu defa yer yer neşeli ve şakacı tavırların karıştığı görülmektedir. A. Ormanları ve A. Dağlarında sıkıldığından dolayı yeni ufuklar, yeni insanlar ve yeni yerler keşfetmek isteyen Sus Barbatus, Faruk ve Aysel'i de ikna ederek, olayların önemli bir kısmının geçeceği K. Şehrine gelir. Burada hem içsel hem de dışsal bir yolculuk belirir. Üstelik K. Şehrinde içine girdiği Kemal üzerinden devrim mücadelesine doğrudan katkıda bulunur. Sus Barbatus'un bu yolculuğu, aynı zamanda Joseph Campbell'ın Kahramanın sonuz yolculuğu tanımlamasındaki “yola çıkış-erginlenme-dönüş” şeması ile de uyum içerisinde gerçekleşmiştir.

Yola çıkış evresi “maceraya çağrı” ile başlar. Bu aşama, kahramanı çağıran ve onun ruhsal ağırlık merkezini toplumun sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye doğru çekmiş olan kaderi belirtir. Bu önemli hazine ve tehlike bölgesi çeşitli biçimlerde sunulabilir. Fakat tuhaf bir biçimde akışkan ve çok biçimli varlıkların, hayal edilemez eziyetlerin, insanüstü görevlerin ve olanaksız zevklerin yeridir (Campbell, 2017, s. 60). Sus Barbatus'un maceraya çağrı aşaması, Ç. Gölünde bir yabancı görmesi ile başlar ve yeni yerler ile insanlar görme isteği duyumsar. Bu onun bilinmeyen bölgeye çekilen

kaderi olarak düşünülebilir. K. şehrine yolculuk yapan Sus Barbatus, Campbell'ın tanıma uygun bir bölgeye giriş yapmış olur. Nitekim K. Şehri, arka planında yer alan “devrim” ile birlikte düşünüldüğünde bu sav daha görünür hâle gelmektedir.

K. Şehri, “hazine ve tehlike bölgesi”dir. Cezaevi yakınlarındaki tünelde hazine arayan Kemal ile devrimcileri tehlike içinde kaçırmaya çalışan Çetin, bu durumu belirginleştirmektedir. “Akışkan ve çok biçimli varlıklar” koruyucu bir ruh olan Barak Bey üzerinden imgelenir. “Hayal edilemez eziyetler” cezaevine giden yer altı tünelineki korkunç işkence betimlemeleri ve çağdışı tasvirlerde görülür. “İnsanüstü görevler” ise devrim mücadelesidir. Nitekim bu zorlu bölgede devrimin gerçekleşmesi için her bir devrimciye insanüstü görevler düşmektedir. “Olanaksız zevkler” ise bir noktada devrimi ve devrim zorluklarını yansıtmaya devam eder. Dolayısıyla Sus Barbatus’un K. şehrine gelişi yola çıkış aşamasıdır.

Kahramanın yolculuğunda ikinci aşama olan erginleşme de K. şehrinde gerçekleşir. Doğandan şehre gelen Sus Barbatus, K. şehrinde belirli görevler üstlenir. Bu görevleri daha çok Kemal’in bedeninde gerçekleştirir. Söz konusu görevler içinde en ilgi çekici olanı ise Kemal’in cezaevindeki devrimcileri kaçırmak için tünel kazmaya yardımcı olmasıdır. Böylece Sus Barbatus devrimcilere direkt olarak yardımda bulunmuş olur. Kemal bunu hazine aramak için yapsa da içindeki Sus Barbatus, devrimin ruhudur ve devrim bu noktada mücadelenin içindedir. Sus Barbatus devrime giden yolda belirli işlev ve fonksiyonların ardından bir olgunlaşma yaşar. Bu olgunlaşma, ona kendisinin buraya yabancı olduğunu ve doğaya dönmesi gerektiği hissiyatını verir. Bu aşama erginleşmenin sonlandığı ve dönüş itkisinin başladığı eşiktir:

“Duyduğu kokunun etkisiyle, bilincini yitirmiş gibi burnu uzayarak tüm bedenini sürükleyince. Hissettiği o derin ilgiyi ve canlılığı anımsadı. O zaman doğrudan, belki acı çekerek duyumsuyordu. Yine, o bir biçim canlılığı özlüyordu. Belki bir domuzun farkı o canlılığı içinde taşımasıdır. Ruhunda taşımasıdır. Olamaz mı? (...) Çıkıp gidecekti. Ormana dönecekti” (SB3, s. 364).

Sus Barbatus için dönüş çağrısı aynı zamanda kendiliğe dönüşün de çağrısıdır. Sıkıntısından dolayı yer değiştiren özne, sıkıldığı unsurları özlemesi neticesinde dönüş itkisi duyumsar. Erginleşmenin de etkisiyle öz bilincine kavuşmuştur. “Olağan yaşamda önemli görünen değer ve ayrımlar, benliğin daha önce sadece ötekilik olan şeyi ürkütücü biçimde özümlemesiyle kaybolur” (Campbell, 2017, s. 199). Bu noktada da Sus Barbatus’un, “öteki” olduğu insan yaşamını özümlemesi söz konusudur. Bu

özümleme, karakterin kendi yaşamına dönüş arzusu duyması ile insana dönük bir eleştiri halini alır. Nitekim Sus Barbatus, insanların dünyasında yalnızca acı ve keder görmüştür. Kendine artık girebileceği bir domuz bedeni bulmak için ormana geri döner. Böylece kendisi adına yola çıkış-erginlenme-dönüş şeması tamamlanmış olur.

Başkarakter Sus Barbatus, devrim ile doğayı buluşturan bir kahramandır. Yazarın devrim ruhu için bir domuzu seçmesi oldukça önemlidir. Nitekim domuz, Müslüman toplumlar tarafından ötekileştirilmiş bir hayvandır. Devrimin ruhunu bir domuzun taşıyor oluşu bir anlamda, ötekileştirmelerin ve ayrıştırmaların hatta eşitsizliklerin devrim ile yok olacağı ve devrimin bu ayırıcı kavramlara karşı geldiği hissiyatını okura sezdirebilir. Dolayısıyla devrim ütopyası, toplumca lanetlenmiş bir hayvan olan domuz ile imgelemektedir.

3.6.3.7.2. Norm Karakterler

Kemal:

Sus Barbatus, eksik yanı olan bedenini bu romanda Kemal ile tamamlar. Dolayısıyla Sus Barbatus'un ruhu bu defa dürüst bir demiryolu işçisi olan Mehmet'in oğlu Kemal'in bedenindedir. Sus Barbatus, Kemal'in bedeni ile devrimci eylemlerin içinde ilk defa bedenlen de yer almış olur. Fakat daha önce Sus Barbatus'un bedenine girdiği karakterlerde hayvan-insan ayırım çizgisi silikleşirken bu durum Kemal'de yarı kapalı bir hal alır. Nitekim bir taraftan ayırım çizgisi silikleşirken diğer taraftan da domuz ruhu ile insan bedeni arasındaki uyumsuzlukların açığa çıkması söz konusudur. İlk defa insanlar ile bu kadar iç içe olan Sus Barbatus'un, bedene ve çevreye karşı hissettiği yabancılık söz konusu durumu görünür kılan en belirgin unsurlardan biridir:

“SUS BARBATUS, ilk kez böyle bir şey hissediyordu. Çocuğun gözüne çıktığı zaman, daha ışıklı, daha aydınlık ve dünyayı o pencerenin, rahatça dışarıya çıkabileceği ve ormana geri dönebileceği bir yer olduğunu düşünmüştü ama bunu yapamayınca. Çünkü göz katıdır. Göz görür ama geçirmez” (SB3, s. 368).

Sus Barbatus bir anlamda Kemal'in bedenine hapsolmuştur. Dışarı çıkmakta zorlanır. Fakat aynı zamanda bu beden Sus Barbatus'u erginleşme eşiğine geçiren bir kapıdır. Dolayısıyla Kemal'in bedeni, Sus Barbatus için “balina karnı”dır. İnsanları dünyasına yabancılığını yakından hisseden Sus Barbatus, orman özlemi duyumsamaya başlar. Üstelik durum yalnızca Sus Barbatus için değil Kemal için de benzerdir.

Kemal, Sus Barbatus içine girdikten sonra değişim göstermeye başlar. İlk olarak Civan Yusuf gibi cesaretli ve gözü pek bir karakteristik yapı kazanır. Fakat daha önemlisi Sus Barbatus'un içinde bulunduğu beden bu defa domuz özellikleri göstermeye başlamıştır. Kemal elleri ve tırnakları ile tünel kazar, toprağı burnu ile koklar hale gelir. Üstelik bu defa Kemal'in içine domuz kaçtığı da çeşitli kişilerce bilinir. Evin koruyucusu Barak Bey bu bilgiyi Kemal'in annesi Sunay'a vermiştir. Bu noktada Kemal'in manik depresif bir bozukluk yaşadığını gösteren “kazan” metaforu ortaya çıkar. Sunay, çocuğunu domuzdan kurtarabilmek için çocuğu kazanda sıcak suyla bekletme tavsiyesini uygular. Bu bir büyüdür. Kazan ise psikolojik çerçevede içsel enerji kaynağının seviyesini anlatan bir metafordur. Böylelikle geleneksel ve modernin birleşim noktalarından biri daha kazan metaforu ile açığa çıkar. Sus Barbatus Kemal'in ruhunda gerilim yaratmıştır. Fakat Kemal'in bedeni ile de devrim mücadelesine tünel kazarak eylemsel katkıda bulunmuştur. Kemal hazine peşindeyken Sus Barbatus devrim peşindedir. Beden ve ruhun farklı amaçlara aynı yöntem ile birlikte hizmet edişi söz konusudur. Bu açıdan Kemal, Sus Barbatus'un eksiklerinin giderildiği kadar açığa da çıkarıldığı bir norm karakterdir.

Aynur:

Aynur karakteri, *Sus Barbatus! 3* romanında norm karakterlerden biri olarak ele alınabilir. İlk iki romanda da görünürlüğü ve önemi yoğun olan Aynur'a norm karakter değeri katan en önemli etken ise Sus Barbatus'un A. Dağlarına çekilerek bıraktığı “devrimin ruhu”nu Aynur'un teslim almış olmasıdır.

Roman başlangıcında cezaevinde bulunan Aynur, açılan tünelden kaçan mahkûmlardandır. Ş. mitingine gitmek için Ş. ye doğru yola çıktığında ormanda Dede Sultan ve devesi Davut ile karşılaşır. Bu sahnelerde devrimci bir silahşör gibi görünen Aynur, Ş.'deki miting alanına geldiğinde devrimin ruhunu tüm içtenliği ile içinde barındıran bir komutan edasındadır:

“Aynur DAVUT'UN hörgücüne çıktı. Bir komutan gibi görünüyordu. Ovaya yayılmış ordusunu izliyordu” (SB3, s. 568).

Bu yönü ile roman sonunda devrimin başındaki simgesel kişilik olarak tasvir edilmiştir. Mting sonunda ise Aynur vurularak ölür. Aynur öldüğünde Sus Barbatus, A. Dağlarına çekilmiş, Aysel ve Faruk'un ruhları da Toprak ve Ece'nin bedeninde uzaklaşmışlardır. Aynur'un ölmesinin ardından, Sus Barbatus vurulduğunda olduğu gibi ruhu ölü bedenini ardında bırakarak yukarıya doğru süzülür. Sus Barbatus, Faruk ve Aysel'in

gidişinin ardından miting alanında can veren Aynur'un ruhu göğe yükselmiştir. Dolayısıyla buradan devrimin ruhu artık Aynur olacağı ve 12 Eylül sonrasında dahi insanların bedenine girerek onlara nüfuz edeceği çıkarımı yapılabilir.

Aynur'un ruhunun yukarıya yükselmesi ile romanın sonlanışı devrim ruhunun 12 Eylül ile bitmeyeceğinin, gelecek nesillere aktarılacağına simgesidir. Sus Barbatus'un kendi yaşamına dönmesinin ardından bıraktığı devrim ruhunun boşluğu, Aynur'un ruhu ile doldurulur.

Faruk ve Aysel:

Faruk ve Aysel ruhlarıyla, bu ciltte de Sus Barbatus'un yoldaşları olarak görülmektedir. Sus Barbatus K. şehrine onları da ikna etmeyi başararak gelmiştir. Kemal'in içine girdiğinde Aysel ve Faruk onun bir koruyucusu gibi Kemal'i gözlemler ve Kemal'in üzerinden ayrılmazlar. Bu sayede de Ece ve Toprak ile karşılaşır. Faruk ve Aysel, Ece ve Toprak'ın bedenlerine girip onları Trabzon'a doğru yönelttiğinde Sus Barbatus, yani devrimin ruhu yine dolaylı yollardan iki âşığı kavuşturmuş olur.

Sus Barbatus! üçlemesi boyunca Aysel ve Faruk her daim Sus Barbatus karakteri için en önemli iki insan olarak görülür. Aralarında sınıksız bir bağ olan bu üç karakter, özellikle Faruk ve Aysel'in ölmesinin ardından hep birlikte birbirlerini tamamlayarak devrimin ruhunu garip, mazlum, saf ve âşıklara taşıyarak onlara karanlık düzenin karşısında yardımcı olur. Sus Barbatus göklerde uçan devrimin ruhu iken, Aysel ve Faruk da devrim ruhunu uçuran kanatlardır.

3.6.3.7.3. Kart Karakterler

Dede Sultan:

Üçlemenin bu serisinde romana dâhil olan karakterlerdendir. Mistik bir tarzı vardır. Şeytan Kayalıkları'ndaki boncuk pınarından topladığı boncuklar ile ördüğü eğeri Davut'a takarak, Antep'te olduğunu düşündüğü evliyaya gitme çabasıdadır. Fakat orman ona bu imkânı tanımaz. Her seferinde farklı bir engel ile karşılaşır. Bu engeller arasında yaralı halde bulup iyileştirdiği insanlarda bulunmaktadır. Yaralı olarak bulduğu Hâkim'i evinde iyileştirir. Yine ormanda tükenmiş şekilde bulduğu Aynur'a direnme ve yağa kalkabilme gücü sağlar. Etrafındakiler onun aklını yitirmiş zavallı bir ihtiyar olduğunu düşünse de hem dervişleri hem de şamanları akla getiren karakteristik bir yapısı söz konusudur. Boncuk pınarını bulmuş olması dolayısıyla romandaki

olağanüstülükler barındıran karakterlerden biridir. Dede Sultan'ın bulmuş olduğu boncuk pınarı devrim ütopyasının imgesi olarak düşünülebilir. Nitekim 12 Eylül öncesi yaz mevsiminde gençler, pınarları kurumuş olan A. Dağlarında Ş. mitingi için hazırlık yapar ve mücadelede bulunurlar. Mücadelenin verildiği mekânda kurumamış olan tek pınar, bir tek Dede Sultan'ın görebildiği “boncuk pınarı”dır.

Anadolu'da pınarlar ve kaynak suları için söylenen sözler, Türk kültür tarihi için ayrı bir değer taşırlar. Eski Türklerde yerler ve sular mukaddestir. Bu nedenle pınarlar için “kutlu pınar” denilir (Ögel, 1995, s. 357). Dede Sultan, pınara doğru yola çıktığında önce Halil ile karşılaşır. Pınardan sonra da ormanda önce Hâkim ve Murat, en sonunda da Aynur ile karşılaşır. Her karşılaşmada devrim mücadelesinin önemli bir karakteri vardır ve Dede Sultan'ın bu karakterlere dolayısıyla da devrime yardımları dokunmuştur. Bu noktada kutlu pınar ile devrimin kutsallığına gönderme yapıldığını düşünmek mümkündür. Üstelik bu pınardan toplanan boncuklar Davut isimli deveye eğer olacaktır.

Deve, eski Türklerde halk ve devlet ile benzeşmiş bir hayvandır (Ögel, 1995, s. 538). Devrimin kutsallığına vurgu yapan pınarın boncuklarının halk ve devlet ile benzeşen deveye verilmesi, kutlu devrimin devlet ve halk ile buluşma arzusunun imgesi olarak düşünülebilir. Dolayısıyla kutsal devrimin, deve ve pınar metaforları üzerinden devlete ve halka yansımalarının örtük bir arzusu söz konusudur. Dede Sultan ise bu noktadaki bağlayıcı karakterdir. Üstelik devrimcilere yardımcı oluşu ve şifa sağlaması, onun devrime dönük yanını güçlendirir.

Mustafa Öğretmen:

İlk iki ciltte olduğu gibi devrimin idealist kanadını, devrim ütopyasını ve devrimci romantik arayışları simgeler. Bu ciltte Ş. mitingi için yoğun çalışmalar içerisinde görülür.

Gülşen:

İlk iki ciltte ailesine yaşatılan trajik olaylar ve kendisine yaşatılan dolaylı işkenceler, Gülşen'in bu ciltte doğrudan devrim içerisinde yer almasını sağlar. Köye askere karşı çıkmaya başlamıştır. Üstelik Gülşen'de Ş. mitinginin organizasyonunda aktif rol üstlenmeyi kabul etmiştir.

Çetin:

Anlatıya son ciltte dâhil olan karakterlerdendir. K. şehrinde yaşar. Toprak'ın okuldan arkadaşıdır. Devrim mücadelesinin içindedir. Murat, Halil ve Ferit'i saklayarak dışarıdaki devrimcilere, tünel kazarak içerideki devrimcilere yardımları dokunur. Devrimci öğrencilerin halk içindeki destekçilerindendir.

Toprak:

İlk iki ciltte görünürlüğü yoğun olmayan Toprak bu ciltte daha görünür bir şekilde okuyucunun karşısındadır. Devrimcileri kaçırma girişimi esnasında Ece ile aşk yaşamaya başlar. Köyde iken hiç yakınlık kurmayan bu ikili devrime yaptıkları yardım esnasında ilişki kurar. Dolayısıyla aklarını devrim başlatmış olur.

Ece:

Kadir Ağa'nın kızı olan Ece, Toprak ile birlikte aşk yaşar. Roman sonunda Faruk'un Toprak'ın bedenine girmesi gibi Aysel'de Ece'nin bedenine girer. Dolayısıyla devrim ruhu ile başlayan bir aşka sahip olur.

Murat:

Saklanan öğrencilerin yakalanmasının ardından önce Halil'e gelmiştir. Ardından Ş. mitingi hazırlıkları için K. şehrine gider. Miting faaliyetlerini sürdürür. Son ana kadar mücadelesinden şaşmaz.

Halil:

Bu ciltte zayıf ve bitkin düşmüştür. Fakat yine de ilk iki ciltte sahip olduğu işlevi kaybetmez. Kararlılıkla mücadelesini sürdürür.

Kadir Ağa:

İlk iki ciltteki işlevini sürdürür. İşbirlikçi tutumu devam eder. 12 Eylül askeri darbesini bir zafer olarak karşılayıp kutlama yapar.

Orhan:

İkinci ciltte görünürlüğü yoğunlaşan Orhan, aynı işlevini devam ettirir. Bu defa mahkûmdur fakat tünel ile birlikte cezaevinden kaçmayı başarır. Roman sonunda Ş. mitingi meydanındadır.

Ferit:

Bir önceki seride sahip olduğu simgeselliği korur. Cezaevinden kaçan Mahkûmlar arasındadır. Birkaç gün Kemal'in evinin bahçesinde saklandıktan sonra miting alanına ulaşmayı başarır.

Barak Bey:

Demiryolu işçisi Mehmet'in evinde bekleyen koruyucu ruhtur. Doğaüstü karakterlerden biridir. Sus Barbatus, Faruk ve Aysel'i görebilir. Kemal'in içinde domuz olduğunu Sunay'a söylemiş olması ruhlar ve bedenler arasında bir bağlantı unsuru olduğunu göstermektedir.

Mehmet:

Kemal'in babasıdır. Dürüst bir demiryolu memurudur. Albay'ın şahsi isteğini yerine getirmediği için sürgün edilir. Militarist yönetim anlayışı altında ezilmiş halkın temsilcisidir.

Sunay:

Kemal'in annesidir. Tipik bir Anadolu kadınıdır. Saklanan öğrencilere sempatisi söz konusudur. Kemal'i domuzdan kurtarabilmek için büyü yolunu tercih eder.

Albay:

Mehmet'i tersleşmesi yüzünden sürgün eden askeri kişiliktir. Sıkıyönetimin keyfi uygulamalarının ve salt çıkarıcı yaklaşımlarının eleştiri nesnesidir.

Piyer ve Nataşa:

Metinlerarasılığı olan karakterlerdir. Tolstoy'un *Savaş ve Barış* romanından kurguya aktarılmaktadırlar. K. sokaklarında dolaşır ve roman karakterleri ile karşılaşır fakat her karşılaşmasında kurguya etki etmeden kahramanları teğet geçerler. K. şehrinin yakın tarihi geçmişini ve kozmopolit yapısını yansıtır.

Hayvan Karakterler:

Romana bu ciltte dâhil olan hayvan karakterler kertenkele; Coco ve Deve; Davut'tur. Coco, bir yandan doğayı simgelerken öte taraftan da yurtsuzluğu ifade eder. Yuvasından ayrılıp K. köyüne gelişinden itibaren K. şehrinden, Ş. mitingine doğru uzanan bir yolculukta kendisini bulur. Fakat bu esnada her daim bir yurtsuzluk probleminin içerisinde. Aynur tarafından sahiplenilen Coco, Ş. mitinginde saklı tutulduğu kavanozun içinde Aynur ile birlikte ölmüştür. Son yolculuğunda Aynur'u yalnız bırakmaz.

Davut ise Dede Sultan'ın, Gülali'nin oğlundan kaçırdığı devedir. Mitolojik fonksiyonlara sahip olan Davut, Aynur'u Ş. mitingine getirmiş ve Coco gibi o da bu mitingde ölmüştür. Peygamber Davut'un ismini taşıması bakımından da ayrıca önem taşır.

3.6.3.7.4. Fon Karakterler

Sus Barbatus! 3 romanında fon karakterler: Sus Barbatus'un Ç. gölünde gördüğü yabancı, Erol Komutan ve askerleri, askerlerin köy meydanında şiddet uyguladığı kaçak gencin annesi, demiryolu işçileri ve Halk Eğitim çalışanları, Gülşen'in arkadaşı Şükriye, Kürt Raşit, Murat'ı Ç. ye getiren arkadaşı, Toprak'a saldıran emekli polis, Hâkim, Saçlı Bibi ve Vural olarak gösterilebilir. Gülali, eşi ve oğlu Hulusi de yine romanda belirgin olan diğer fon karakterlerdir. Öte yandan ilk ciltte görünürlüğü yoğun olup ikinci ciltte değinilmeyen Kenan, eşi Zeynep ve Kenan'ın arkadaşı Mücahit de bu ciltte fon karakter olarak görünüm sağlamaktadır.

3.6.4. İzleksel Kurgu

Sus Barbatus! romanlarında dramatik aksiyonun gerçekleşmesini sağlayan değerlerin görüntü düzlemi ayrı ayrı olarak aşağıdaki gibidir:

Tablo 6. "Sus Barbatus! 1" Kora Şeması

	Tematik Güç/Ülküdeğer	Karşıt Güç/Karşıtdeğer
Kişiler Düzeyinde	Sus Barbatus, Kenan, Zeynep, Mustafa, Gülşen, Aynur, Dr. Servet, Murat, Faruk, Aysel	Bekir Komutan, Kadir Ağa, Atalay, Çavuş
Kavramlar Düzeyinde	Devrim, Emek, Mücadele, Marksizm, Aydınlanma, Eğitim, Bilinç	Sıkıyönetim, Militarizm, Feodal sistemler, Açlık, Yoksulluk, Sınıfsal ayrışma, İşkence
Simgeler Düzeyinde	Köy Enstitüsü, Çifte, Tarhana Çorbası, İnce Memed, Robin Hood	Ağa, Karakol, Kar, Askeri Bot

Tablo 7. "Sus Barbatus! 2" Kora Şeması

	Tematik Güç/Ülküdeğer	Karşıt Güç/Karşıtdeğer
Kişiler Düzeyinde	Sus Barbatus, Faruk Aysel, Yusuf, Elif, Âşık Kerem, Aynur, Orhan, Ferit, Murat, Halil, Ece, Mustafa, Gülşen,	Şeyh Fehmi Ağa, Kadir Ağa, Jilet, Bekir Komutan, Erol Komutan, Eyüp, Nasip, Dursun
Kavramlar Düzeyinde	Devrim, Aşk, Mücadele, Özgürlük, Marksizim, Aydınlanma, Bilinç, Emek	Feodal sistemler, Militarizm, İşbirlikçilik, İşkence, Taassup, Çağdışı Zihniyet, Bozuk gelenek, Sınıf ayrımı, Sömürü, Metalaştırma
Simgeler Düzeyinde	Köroğlu, Horla, Kitap Sandığı, Bataklık, Çifte, , Yağmur, Radyo, Saz	Ağa, Şeyh, Askeri Üniforma, Halat,

Tablo 8. "Sus Barbatus! 3" Kora Şeması

	Tematik Güç/Ülküdeğer	Karşıt Güç/Karşıdeğer
Kişiler Düzeyinde	Sus Barbatus, Aysel, Faruk, Aynur, Orhan, Çetin, Toprak, Ece, Kemal, Mehmet, Mustafa, Gülşen, Dede Sultan, Halil, Murat, Ferit, Hâkim	Kadir Ağa, Erol Komutan, Albay, Hulusi
Kavramlar Düzeyinde	Devrim, Mücadele, Aşk, Emek, Elbirliği, Dayanışma, Özgürlük, Karalılık, Aydınlık	Sıkıyönetim, Baskı, İşkence, Mahkûmiyet, Feodal Sistemler, Katı Askeri Güç, İşkence, Darbe, Sürgün
Simgeler Düzeyinde	Ş. Mitingi, Külüng, Boncuk Pınarı, Boncuklu Eğer,	Cezaevi, Kazan, İskelet, Kavanoz, 12 Eylül, Silah

3.6.4.1. Doğa

Faruk Duman eserlerinde doğa, her daim var olan bağlayıcı bir unsurdur. Doğa, anlatılar içerisinde tematik çatışmalar ve güç dengelerinin ana sahnesi olarak yer alır. İmgelenen temalar, ele alınan bağdaşmalar ve mücadele eksenli çatışmalar sürekli olarak doğa ile içe içe görülür ve hiçbirini doğadan ayrı düşünülemez. Bu durum yazarın anlatılarında çoğu zaman Panteist ve Paganist bir tavır ya da Şamanist bir etki bırakmaya kadar ilerleyebilmektedir. Fakat yazar, kurgu nereye varırsa varsın; ne kahramanlarını ne de çatışma unsurlarını doğadan koparır. “Doğa”, Faruk Duman anlatılarının olmazsa olmazıdır.

Sus Barbatus!’ta yağışın hiç eksik olmadığı, bitkilerin ve hayvanların hızla büyüdüğü ormanın çevresinde yaşayan insanlar ise o büyük ve zorlu doğanın içinde yaşamakla birlikte onu kavrama noktasında, kaçınılmaz bir biçimde merkeze kendilerini koyarlar. Kişiler, Kendi çıkmazlarının, umutlarının, çaresizliklerinin, mutluluklarının yansımaları doğa olaylarında görürler. Anlatıcı doğa unsurlarını, insanın zihin yapısıyla sürekli kişileştirirken, karakterler de doğada, ormanla, karla, çamurla, hayvanlarla karşılaşmalarında ve mücadelelerinde, onların sesine kulak verirler. Domuz, kurt, kırmızı kartal veya ceylan olmayı anlamaya çalışır; ormanın, karın, fırtınanın anlattığı hikâyeye dikkat kesilirler (Dirlikyapan, 2021, s. 3). Bu bağlamda insanın doğa ile ilişkisinin iki farklı perspektif üzerinden belirginleştiği görülmektedir. Bahsi geçen bakış açıları, yazar tarafından doğanın mevsimsel döngüsü ve doğada canlılar arası anlam ve varlık sınırlılıklarının silikleşmesi üzerine oturtulmuştur.

Sus Barbatus! üçlemesinde doğanın ilk görüngü biçimi mevsimler döngüsü üzerinden gözlemlenebilir. Her bir ciltte değişen mevsim, anlatı ilerledikçe doğanın bir alt kimliği olarak kurguya yön veren faktöre dönüşmektedir. Birinci ciltte kış, ikinci ciltte bahar, üçüncü ciltte ise yaz mevsiminin kurguya olan hâkimiyeti söz konusudur. Mevsimler değiştikçe, kurgu bağlamında doğanın da farklı bir yüzü ve kimliği ortaya çıkar. Dolayısıyla mevsimler, kurgu içerisinde doğanın bir çeşit “don değiştirme”si olarak düşünülebilir. Üstelik bu değişim, kronolojik açıdan olmasa da mevsimsel çağrışım özellikleri çerçevesinde mevsimler mitolojisinde doğum-ölüm-diriliş şeması ile de paralellik gösterir. Faruk Duman, Serkan Türk ile yaptığı bir söyleşisinde *Sus Barbatus!*’ta doğa ve mevsimlerle ilgili olarak şöyle bir açıklama yapar:

“Romani iklime, renklere göre ayırdım, burada doğanın ve mevsimin baskın olması, bu anlamda benim açımdan kurgunun önemli bir parçasıdır, eşiğidir. Şimdi Sus Barbatus! 2’deki yağmur bir ritme, bir yükselişe işaret ediyor. Dolayısıyla bendeki simetri merakını da karşılamış oluyor. Doğayla birlikte arka planda tutmaya çalıştığım siyasi atmosfer de yükseliyor ve düşüyor, anlatabiliyor muyum, bir çizgi çiziyoruz. Buradaki her şeyi birlikte düşünüyorum. Ece’nin bu ciltte evden kaçması gerekiyordu, sözgelimi bu durum yağmurun hızlanmasını hoş gösteriyor. Doğa burada bizim için müzik görevi görüyor. Tekrarlanıyor, yükselip alçalıyor” (Türk, 2021, s. 5).

Bu bağlamda doğanın mevsimler ile olan ilişkisi, dramatik aksiyondaki gerilmelerin orijinal bir bakış açısıyla hazırlanmış olan yansıtıcısıdır. Üçlemenin ilk cildi olan *Sus Barbatus! 1*’de kış mevsiminin hâkim olduğu bir doğa bulunmaktadır. Mevsimler mitolojisinde ölümü ve verimsizliği çağrıştıran kış, romanda da benzer yönde hareket eder. Romanda bir mikro-kozmos olarak yer alıp doğayı temsil eden orman, kış nedeniyle yutucu bir labirent mekâna dönüşmüştür. İnsanlar kar yağışının kasveti altında sığınaklarına çekilmiş, yeniden doğacakları zamanı beklemektedir. Kış bu noktada sürekli olarak yok oluşu ve ölümü anımsatmaktadır:

“Gökyüzüne, her yanımızı saran katı ak buz dağlarına bakakaldım. İkimizden de tek bir ses çıkmamıştı. Hatta şaşıp kaldıkları için o ele avuca sığmaz, o yağsız çelik atlardan da bir zaman ses çıkmamakla. Biz yavaşça çıktığımız tepeyi inerken dünya o sırada donmakla kalmayıp tüm canlılığını yitirmişti. Ben o zaman zannediyordum ki bu, dünyanın sonudur. Dünya o dakika itibarıyla bitmiş tükenmiş ve de artık sonu gelmiştir. Hem de İsrail’in görünmesi yakındır” (SB1, s. 114).

Kış, ölümü ve yok oluşu ifade etmektedir. Olayların geçtiği bölgede de yaygın olan kış-kıyamet ilişkilendirmesi İsrail meleşlerinden yapılmaktadır. Bu durumun romana vaka zinciri çerçevesinde ve tematik bağlamda yansması ise, kişiler dünyasındaki eylemsizlik ve bekleyiş edimleridir. Nitekim mağaradaki gençlerde, karakoldaki askerlerde derin bir bekleyiş içerisinde. Bekleyiş içinde olmayanlar ise açlık mücadelesi vermekte olan bireylerdir (Kenan). Kış nedeniyle çevredeki yerleşim alanları ile iletişim kanalları zayıflayan bölgede sıkışmış kahramanlar, dar bir düzlemde yaşama tutunmaya çalışır. Doğa, kış ile birlikte sert koşullar yarattığından yutucu bir kimliğe sahiptir. Fakat buna rağmen mücadele alanı kimliğini de korur. Açlık ile mücadele eden Kenan’a istediği avı verir. Devrim mücadelesi içinde olan öğrencilere sığınak olur ve koruyucu işleve sahip olur. Öte yandan ise açlık mücadelesi verenler de, devrim mücadelesi verenler de aynı zamanda doğa ile de mücadele etmek durumundadır. Doğanın çift yönlülüğü bu noktada önem taşır.

Serinin ikinci cildinde ise kışın bittiği baharın geldiği görülmektedir. Kışın ardından baharın gelişi, beraberinde bir doğumu da getirmektedir. Doğanın yutucu yönleri azalmış, besleyici yönleri baskınlaşmaya başlamıştır. Bu nedenle bekleyiş ve eylemsizlik edimin sonlanmış ve aktif girişken davranışlar boy göstermeye başlamıştır. Bahar ile birlikte doğa, artık yepyeni bir varlık ve mücadele alanıdır:

“Yeni bir dünyaydı bu. Yeni bir dünya. Gerçekten de öyleydi. Toprak çatlıyor, çatlayan toprağın içinden bir dünyanın içini ferahlatacak bir dolu su çıkıyordu. Çıktığı zaman da sanki bu suyun acelesi vardı, bu su, işte binlerce yıldan sonra ilk kez güneş yüzü görüyor. Işık görüyor. Kökünü birer solucan dalgası gibi binlerce yıldır beslediği ağaçları görüyor. Ve bütün bunlara karnı acıkmış çocuklar gibi iştahla saldırıyordu. Sonra, suyun içinden bir cızırtı yükselir. Hareket eden su aynı zamanda canlı bir şeydir, bir candır. Can olduğu için de cızırdamayı bırakmaz. Buharlaşmayı, gerekirse kaynamayı da donmayı da bırakamaz. Ama onun sayesinde dünya yenilenir” (SB2, s. 411).

Baharın canlılığı, su ile imgelenmiştir. Kışın donan su, bahar ile birlikte çözülmüş ve doğaya canlılık vermiştir. Bu sayede de dünya yenilenmiştir. Baharın gelişi ile birlikte doğanın temsilcisi orman da labirentimsi yapısını kaybetmeye başlar. Ormanın açılması aynı zamanda canlıların hareket eylemlerini de açmaya başlar. Bu nedenle vakalar zincirinde eylemsizliğin yerini fiili edimler alır. Doğa bu noktada canlı bir varlık alanına dönüşmeye başlasa da bir yandan da fırtına ve çamur ile aşılması zor yapısını korur. Devrimci gençlerin mağaradan çıkmaya başlaması, doğa ile birlikte gelen devrim canlılığını da ifade ettiğinden bahar bu noktada devrim ile doğayı aynı çizgide birleştiren unsurlardan biri olmaktadır.

Üçlemenin son cildinde ise yaz mevsiminin etkisi görülmektedir. Yaz mevsimi ile birlikte doğa tamamen açık bir vaziyettir. Kış mevsimindeki bu, kar ve tipi ile bahar mevsimindeki çamur, yağmur ve fırtınaların yerini temiz hava almaktadır. Dolayısıyla doğa, devrim mücadelesi için en uygun zemini kahramanlara hazırlamıştır. Nitekim kahramanların en aktif girişimlerde bulunduğu seri bu son cilttir. Yaz mevsimine uygun olarak düzenlenen Ş. mitingi, devrimci eylemlerin tepe noktasıdır. Mevsimler mitolojisindeki yaz mevsimine uygun olan erginlenme zamanı ve diriliş kurguda paralel bir şekilde gerçekleşmiştir.

Yaz, 12 Eylül ile birlikte son bulmaya başlar. Sonbahar ile birlikte askeri darbe gelmiş olur. Bu noktada mevsimsel bir imge ile karşılaşılmaktadır. Mevsimsel döngü tekrar ölüm zamanına dönmek üzeredir. Bu ölüm zamanı ise darbedir. Yazar bu noktada

çok ince bir şekilde darbeyi ve darbe öncesi dönemi mevsimler döngüsü etrafında işlemiştir. Doğanın mevsimden mevsime değişen yüzlerinin devrimi etkilemesi ise devrimin, doğadan ayrı düşünülmemeyeceğini örtük bir anlatım ile ifade etmektedir.

Doğaya ait kurgudaki diğer belirgin perspektif ise doğada, farklı canlı türleri arasındaki sınırlıkların silikleşmesidir. Söz konusu durum, insanlar üzerinden gerçekleştirilir ve insanlar, doğanın bünyesinde iken bir anda insani edimlerinden uzaklaşmaya başlar.

Romandaki kişiler, beklemedikleri bir anda karşısına çıkan, kucaklarına düşen, karınlarında uyuyan, nehirde bir anlığına zıplayarak dışarı fırlayan hayvanlarla çoğu zaman bu sınır deneyimi yaşayarak insanlık halini ihlâl ederler. Bu hayvanların bazıları adlandırılır ve adları roman boyunca büyük harflerle yazılır. Düşsel özelliklerle donatılmışlardır. Bazı durumlarda Hızır gibi yetişerek kişiye doğanın yenileyici, dönüştürücü gücünü aktarırlar (Dirlikyapan, 2021, s. 7). Doğa böylece, bir üst güç konumuna yerleşmektedir. Bu bağlam doğayı ele alışı panteizme kaydıran bir unsurdur. Nitekim doğa hem üstün güçleriyle hem de düşsel özellikleriyle yönlendirici ve var edici bir aktördür. Öte yandan söz konusu noktada insanlar ve hayvanlar arasında bir ortaklaşma da görülmektedir. Doğada bulunan canlılar, doğadaki yaşam gücünün etkisiyle ortak bir hedef ve bilince yönelir. Doğanın hayvanları, insanlara yardımcı olurken, insanlarda doğaya ve yaşama onların gözünden ve açısından bakmaya başlar. Bu durum sosyalist ideoloji ile şekillenmiş bir devrim kurgusunu açığa çıkarır.

İnsanların somut yaşam ve adalet mücadeleleriyle iç içe geçmiş bir “doğa anlatısı”ndan söz etmek gerekir burada. Bu “ortaklık” vurgusu, doğaya-hayvana hükmeden, kendinde onları mülk edinme hakkını gören insanlık hallerinin dışında kalma gayretinin metnin kurgusuna, söylemine sinmesine, romanın en önemli ideolojilerinden biri olarak metne yön vermesine yol açar. Üstelik yaşam hakkı çerçevesinde insanlar yalnızca hayvanlarla değil bitkilerle de eşit tutulur. Bu yüzden de yukarıdan bakılınca çok güzel görünen ormandan, hayvanlar ve bitkiler de değişim ve dönüşüm için mücadele eden insanlar kadar sık yaralanır (Dirlikyapan, 2021, s. 7). Sus Barbatus’un insanların bedenine girip, onları yönlendirebilmesi, canlılar arası bilincin ortaklaşmasının bir yönünü oluştururken, insanların, hayvanları anlamaya çalışması, hayata onarın açısından bakmaya çalışmaları diğer kanadını oluşturur. Doğa, canlıları maruz bıraktığı sınır ihlalleri ile onları devrimci anlayışa yönlendirir.

Doğa ve devrim kurgu içerisinde ayrılmaz bir bütün olarak görülür. Doğa, devrimin var edici başat etkendir. Nitekim devrimin ruhu (Sus Barbatus) da yine doğaya ait bir parçadır. Doğanın bilinçleri ortaklaştırması ve canlılar arasındaki keskin çizgiyi silikleştirmesi, eşitlik ve bütünlük ilkelerinin hedef noktaya konulduğu devrimci bir tutumdur. Dolayısıyla doğa; yeniliğe açıklığı, dönüştürücülüğü, üreticiliği ve ayrımları ortadan kaldırmaya yönelik eşitlikçi yapısıyla adeta romanda yeniden varlık bulmuş devrimci bir karakterdir.

3.6.4.2. Devrim

Sus Barbatus üçlemesindeki hâkim temaların başında “doğa” ile birlikte “devrim” gelmektedir. Gerek doğa ile bir bütün oluşu, gerek başkarakterin aslında devrimin ruhunun simgesi oluşu, devrimi anlatının temel yapıtaşı haline getirmektedir. Üstelik romandaki vaka zamanı da devrim savunucularının sancılı dönemi olan 12 Eylül’ün hemen öncesidir.

Bir toplumun yaşamında önemli işlevi olan kurumların kökten değiştirilmesi ya da yenileştirilmesi anlamına gelen devrim, eskiye bağlılıktan kurtarıp yeniye açık hale getirmeyi amaçlar. Devrimciler ise genel anlamda toplumun devrimlerle yükselebileceği ve çağdaş uygarlıklar düzeyine ulaşabileceği savı üzerinden hareket eder (Püsküllüoğlu, 2002, s. 165). Devrimi hâkim tema edinip, devrimci karakterleri ele alacak olan bir anlatıda olması gereken başat unsur, kurgu içerisinde bir devrim ortamı oluşturulmasıdır. Faruk Duman, bu kurgusal devrim ortamını tarihsel ve sosyolojik gerçekler ışığında kurgulayarak, devrimi direkt olarak anlatının odağına yerleştirmiştir.

Devrim ortamı, yürürlükteki toplumsal düzenin sosyal ve ekonomik bunalımlar içine düştüğünü ve yeni bir toplumsal düzenin ortaya çıkma olanaklarının oluştuğunu gösteren nesnelerin tümüdür (Ozankaya, 1975, s. 33). *Sus Barbatus!* anlatılarında devrim ortamının varlığını geçerli kılacak üç belirgin görüngüden bahsedilebilir. Söz konusu görüngüler, “ekonomik çöküş”, “feodal düzen ve tarikat yapıları” ve “salt çıkarıcı ve keyfi devlet yönetimi” şeklinde sıralanabilir. Ekonomik çöküş; Kenan ve Zeynep, feodal toplum yapısı; Şeyh Fehmi Ağa ve Kadir Ağa, salt çıkarıcı ve keyfi devlet yönetimi; 12 Eylül öncesi karanlık ortam, sıkıyönetim ve katı askeri güçler üzerinden değerlendirilebilir.

Kenan ve Zeynep, açlık ile mücadele içerisinde. Evlerinde bir erzak kıtlığı söz konusudur. Üstelik Zeynep'in hamile oluşu durumun trajikliğini artırır. Devrimin ruhunu taşıyan Sus Barbatus, ilk olarak Kenan'a görünür. Ekonomik eksikli kaynaklı olarak yoksulluk ve sefalet ile mücadele eden Kenan, haram kılınmış lanetli bir hayvan olan domuza muhtaç kalmıştır. Bu durum devrim ışığının ilk belirttiği yerdir. Nitekim Kenan, bu toplumsal tabuyu, kendi düzleminde yıkararak, domuz ile arasındaki mesafeyi ortadan kaldırır. Domuz ile birlikte toplumun içerisine girerek onu kestirebileceği bir kasap arar. İnsanların buna yanaşmamasına rağmen ısrarını ve çabalarını yine de sürdürür. Bu durum düzeni değiştirmeye dönük bir eylemsel çabadır. Devrimin farklı bir yüzüdür. Üstelik alt zeminde yatan ekonomik bozukluk ile de kurgusal seyir içerisinde devrim ortamını hazırlayan etmenlerden birini bünyesinde barındırmaktadır. Sus Barbatus'un, Kenan tarafından öldürülüşünün ardından, devrimin ruhu olup yukarıya süzüldüğü düşünüldüğünde, devrim ruhunun doğduğu yer, açlıkla mücadele ve dolayısıyla ekonomik bozukluk olduğu düşünülebilir.

Devrim ortamını hazırlayan ikinci etken ise romanda varlık gösteren feodal toplum düzeni ve tarikat yapısıdır. Feodal bir sistem olan ağalık (Kadir Ağa) ile tarikatçılığa dönük şeyhlik (Fehmi Ağa) bu görüngünün kaynaklarını oluşturur. Nitekim devrim mücadelesi yalnızca iktidar kanadıyla değil, bu çağdışı sisteme karşı da gösterilir. Özellikle Fehmi Ağa'ya karşı duran Civan Yusuf ve Âşık Kerem bu noktada devrimci bir kimlik kazanırlar:

“Neyse, dedi, atı verin, kızı alın. Bir de... Sakine'ye baktı, kadın o bakınca dışarıya çıkıp kapıyı kapattı. –Bir de bizim burada töremiz vardır dedi Eyüp. Kız evlendiği gece şeyhimize gider, gidince de onun yanında kalır. benim diyeceğim bu kadar” (SB2, s. 81).

Kızın, at karşılığında verilmesi ve ilk geceyi şeyh ile geçirmek zorunda bırakılması, feodal düzen içerisinde kadının metalaştırılmasını vurgulamaktadır. Üstelik Şeyh, kullandığı dinin ve ekonomik gücünün etkisiyle gelinlerin ilk gecelerinde onlarla beraber olmayı kendine hak görür. Karşısında da bu kendi kurduğu çağdışı düzene uyan aydınlanmaktan uzak bir toplum bulunmaktadır. Bu noktada Civan Yusuf, ağanın karşısında durup bu ilkel geleneklere karşı çıkarak devrimci bir mücadele içerisine girmektedir. Yusuf'u harekete geçiren de yine Sus Barbatus, yani devrimin ruhu olur.

12 Eylül öncesi karanlık ortam, sıkıyönetim ve askerin keyfi uygulamaları, devrim ortamının oluşumunun diğer bir parçasıdır. Bu noktada K. köyündeki karakol

askerlerinin keyfi uygulamaları bu durumu belirginleştirir. Üçüncü ciltte K. Şehrindeki albayın, demiryolu memuru Mehmet'i, keyfi biçimde sürgün etmesi de söz konusu görüngünün en belirgin halidir ve savı pekiştirir. Ortada, sıkıyönetimden aldığı güçle keyfi ve çıkarıcı uygulamalarda bulunan militarist bir yapı vardır. Bu yapı, sivil vatandaşa büyük zarar vermekte ve onları keyfiyetçi bir tutumla sömürmektedir. Bu da düzenin değişmesi ihtiyacını doğurur.

Faruk Duman, *Sus Barbatus!* üçlemesinde devrim teması için gerekli olan devrim ortamını görüldüğü gibi net bir şekilde oluşturmuştur. Bu durum devrimi ve devrimci karakterleri, ülkü değer düzlemi içine yerleştirirken, devrim karşıtlarını da karşıt değer düzlemine yönlendirir. Böylelikle kurgunun değer şemasındaki odak noktasının devrim olduğu görülmektedir.

Romanda benimsenmiş olan en belirgin devrim anlayışı, sol fraksiyon tarafından kabul görmüş olan Marksist ve Sosyalist ideolojiler etrafında şekillenmiş devrim gayesidir. Mağarada saklanan devrimci gençler Marksist ideolojiyi benimsemişlerdir. Orhan, Aynur ve Ferit de toplumun diğer genç sınıfından kimseler olup aynı ideolojik fikirler ışığında hareket eder. Mustafa Öğretmen ise bu anlayışın bir “devrim ütopyası” olduğunun yansıtımında varlık bulur. Bütün bu yaşananlar esnasında Karl Marx'ın fikirleri, dolaylı yollardan dile getirilir:

“Aslolan, derdi, bunu bunu gerçekten inanarak söylerdi, aslolan, arkadaşlar, tarihi anlatmak ya da açıklamak değil, Marx'ın da söylediği gibi, onu değiştirmektir” (SB1, s. 152).

Marksist fikirler bu noktada devrimci gençler için aydınlığı oluşturacak olan ışıktır. Söz konusu fikirlerin yanında yine yer yer “Komünist Manifesto”ya göndermeler de yer alır. Devrim ortamını var eden bozuk düzen, devrim ile yıkılmalı ve Marksist ideoloji de olduğu gibi, tüm canlıların eşit olup, sınıfsal ayrılıkların ortadan kalkacağı yeni bir düzen oluşturma gayreti, devrimci karakterlere sirayet etmektedir. Bu durum aynı zamanda devrimi, bir ütopya haline de getirmektedir.

Ütopya, daha iyi bir geleceği, dünyayı, yaşamı bir kişi, etnik, dinsel, kültürel bir grup için değil, insanlık, dünya ve yaşam için düşündürür. Ütopik düşüncenin önemli bir başka özelliği de, şimdinin eleştirisine dayanması ve şimdide yaşanan sorunlara çözümler üretmesidir. Ütopik düşünce aynı zamanda gelecek yaşamın yapısal tasavvurudur (Sakallı, 2021, s. 16). *Sus Barbatus!* üçlemesinde de devrim, gelecekte olabileceği düşünülen insanlık ve dünya için iyi bir ideal toplum ve devlet tasarısının

kaynağı ve giriş kapısıdır. Nitekim devrimcilerin muhayyilesinde; devrimin ardında acıların son bulup eşit ve ideal düzenin var olacağı bir yaşam bulunmaktadır. Devrim itkisi ise bu noktada vaka zamanı doğrultusunda içinde bulunulan “şimdi”nin eleştirisine dönüşür.

Devrimden sonra, Orhan işkence görmeyecek, Aynur “dirilip” geri gelmek zorunda kalmayacak, Mustafa Öğretmen ifadeye çağrılmayacak, Ferit vurulmayacaktır. Hep “az önce ağlamış gibi” görünen Gülşen, belki de hiç ağlamayacaktır. Halk mahkemeleri gizli saklı kurulmayacak, kitaplar sandıklara koyulup gömülmeyecektir (Ertem, 2020, s. 10). Ek olarak Kenan ve Zeynep açlıktan lanetli bir hayvana muhtaç kalmayacak, evlenen gelinler ilk gecelerini Şeyh ile geçirmek zorunda olmayacak, Demiryolu memuru Mehmet’de iş dürüstlüğünden dolayı sürgün edilmeyecektir. Dolayısıyla devrimin ardında düşünmekte olan bir devrim ütopyası mevcuttur.

Kavramlar düzeyinde ülkü değerlerin başında gelmesi, başkarakter Sus Barbatus’un devrimin ruhunu taşıması, doğa ile bütünleşmesi, karanlığı giderecek aydınlığı ardında saklaması, ülkü değer karakterlerinin başat mücadelesi olması vb. gibi yönleriyle “devrim”, anlatının ana odak noktası ve hâkim izleğidir. Devrim, Sus Barbatus! üçlemesinde umut, direniş, varlık bilinci, yaşam gücüdür. Doğanın kendisi olan bir ütopyadır.

3.6.4.3. Bellek ve Bilinç

Sus Barbatus!’un sacayaklarından biri doğa ise diğeri de bellektir. Bu bellek, bir domuzun ruhunda yer bulmuş ve insanoğlunun unutkan olduğunu farkında olması nedeniyle burayı, kendine yurt edinmiştir. Yani bellek de; toprak, su ve doğa gibi bir yurttur (Atasü, Yıldırım, Göle, Çelik, Çetin, 2021, s. 14). *Sus Barbatus!* üçlemesinde bellek, toplumsal ve bireysel ölçeklerde kendilik bilinci sağlayıcılığından hareketle zaman, mekân ve toplum çerçevesinde kültürel kodlamalarla oluşmuş bir üst kimlik yansıtımının kaynağıdır. Dolayısıyla da bir “kültürel bellek” olgusu açığa çıkmaktadır. *Sus Barbatus!* serisinde “kültürel bellek”, hem devrime hizmet eder hem de onun imgesel aktarım nesnelerinden biri olma görevi üstlenir.

Kültürel bellek, hatırlama (ya da geçmiş bağlantısı), kimlik (ya da politik imgeleme) ve kültürel süreklilik (ya da gelenek oluşturma) arasındaki bağlantıdır. Her kültür bağlayıcı yapıdır. Bu yapı hem sosyal boyutta hem de zaman boyutunda

birleştirici ve bağlayıcıdır. Ortak deneyim, beklenti ve eylem mekânlarından bir “sembolik anlam dünyası” oluşturur (Assmann, 2015, s. 25). Bu sembolik anlam dünyası, *Sus Barbatus!*’larda mekânsal düzlemde ve zaman ile dönemin sosyal gerçekliklerine uygun bir paradigma içerisinde varlık göstermektedir. “Bellek” kavramı, roman serisi için; benzer şekilde “hatırlama-kimlik-kültürel süreklilik” üçgeninde incelenebilir.

Belleğin, ilk inceleme ayağından, yani hatırlama (geçmiş bağlantısı) üzerinden hareketle *Sus Barbatus*, Aysel ve Faruk’ta yoğun sezdirimlerin yer aldığı görülür. Bu sezdirimler, yeni bir oluşumun gerekliliğini hissettirmeye dönüktür. Nitekim her üç karakterin ölümü, geçmiş ile bağlantıyı yarı yarıya da olsa kopardığından dolayı hatırlama edimi “hatırlayamama” edimsizliğine dönüşmektedir. Buradan kaynaklı olarak açığa çıkan unutma kaynaklı eski bellek yitimi, anlatı içerisinde her daim süreklilik göstermektedir. Yeni bir beden arayışında olan ruhların ölü bedenleri gibi, unutma edimi ile eski bellekler de öldürülür ve yeni bir arayışa geçilir:

“SUS BARBATUS belleği ile birlikte yön duygusunu da yitirmeye başlamıştı artık. Bütünüyle ölmeden önce, belleğimizi kaybederiz. Neden dersen, bellek de tıpkı bedenimiz gibi taş topraktır da, onun için. Faruk bunu biliyordu. Eski eylemlerimizi yeniden yapmak istiyorsak, bize yeniden beden gerekir” (SB2, s. 37).

Bu noktada iletişimsel belleğin işlevi açığa çıkmaktadır. “İletişimsel bellek, yakın geçmişe ilişkin anıları kapsar. Bunlar kişinin çağdaşları ile paylaştığı anılardır. Bunun en tipik örneği kuşağa özgü bellektir. Bu bellek tarihi olarak grupla bağlantılıdır. Zamanla oluşur ve zamanla yok olur. Daha açık ifade edersek taşıyıcıları ile sınırlıdır” (Assmann, 2015, s. 58). İletişimsel bellek, taşıyıcılarının ölümü ile birlikte yitime uğramaya başlamıştır. Bu nokta kurgu içerisinde belleğin, devrime hizmet ettiğini ve devrim ile paralel seyirde ilerlediğini resmetmektedir. Nitekim pasajdaki; belleğin yitimi ile yeni bir beden arayışına girilmesi, devrime dönük yeni bir düzen arayışıdır. İletişimsel belleğin bağlantılı olduğu tarihi grup ve kuşağa yeni bir beden ve yön duygusunu yeniden hatırlatacak yeni bir düzen gereklidir. Oldukça orijinal bir imgeleme üslubu olan bu yaklaşım bellek kavramının kurgu içerisindeki işlevinin önemini arttırmaktadır. Bellek bir noktada devrimsel imgelerden biri halini almıştır. Bu nedenle devrimin ruhu olan *Sus Barbatus*, Aysel ve Faruk ölümlerinin ardından “unutmaya” başlar ve yeni beden arayışları içerisine girerler. Bu da onların devrime dönük imgesel aktarımlarıdır.

Kültürel bellek görünürlüğünün kurgudaki ikinci ayağı kimliktir. Bellek yitimine uğrayan kişilerde kimlik, yeni kavrayış aramaları ile açığa çıkmaktadır. Üstelik bu yenilikçi aramalar da yine devrimin sacayaklarındandır. “Kimlik bir bilinç sorunu, daha doğrusu kişinin kendi hakkında bilinçsizce oluşan algılayışının bilince çıkmasıdır. Bu hem bireysel hem de toplumsal düzeyde geçerlidir” (Assmann, 2015, s. 139). Hatırlama ediminin yitime uğraması ile kahramanların politik imgelemelerinde oluşan boşluk, yine kahramanlar tarafından yeni bir kimlik edinim çabaları ile ortadan kaldırılmaya çalışılır. Bu durum okura dolaylı yollardan sezdirilmektedir:

“Yanlış anımsamıyorsam, dediğim gibi, ben, ben her şeyi karıştırıyor olabilirim. –Eh, bu çok da kötü bir şey değil, dedi Faruk rahatlatarak. (...) Niye kötü olmasın ki, diye kızdı Aysel, ben her şeyi yavaş yavaş unutuyorum ve karıştırıyorum. Niye kötü olmasın bu, ben de bunu anlamadım. -Unuttuklarının yerine yeni şeyler öğrenirsin de onun için, dedi Faruk” (S.B.2. s. 36).

Eskiye (geçmiş) unutup yeni şeyler öğrenmek, yeni bir kimliğe ulaşmanın yoludur. Eski; 12 Eylül öncesi baskı yönetimi bozuk ekonomi, karanlık düzen vs. gibi nedenlerle devrim ortamıdır. Edinilecek yeni kimlik ise devrimden doğmalıdır. Bu nokta devrim ile belleğin paralellliğini ortaya koyan bir diğer unsurdur. Devrim ruhunun taşıyıcıları, yeni beden arayışında olduğu gibi yeni bir bilincin de arayışı içerisinde. Yeni bir kültürel bellek oluşmalı ve bu oluşum devrimi açığa çıkarmalıdır. Nitekim unutma üzerine yeni öğrenimler yeni bir bilinci, bu bilinç yeni bir kimliği, bu kimlik de yeni bir geleneği oluşturacaktır. Oluşacak kimlik devrimci, gelenek ise devrimdir. Bu noktada da kültürel belleğin üçüncü ayağı olan gelenek oluşturma olgusu görünürlük kazanır.

Romanda kültürel belleğin son uzantısı gelenek oluşturma ise romanda yine devrim ile belirginleşir. Yusuf ve Âşık Kerem’in, Sus Barbatus’un etkisiyle yeni ve ortak bir bilinçle Fehmi Ağa’nın, yani düzenin karşısında durması, yeni bir gelenek oluşumudur. Kenan’ın lanetli hayvan domuz ile toplum içerisine girip açlık ve yoksulluğa karşı çıkması da yeni bir gelenek oluşumudur. Devrimcilerin yine son ciltte Sus Barbatus’un da dahil olduğu ortak bir güç ve bilinçle birlik olup ceza evinden kaçışı ve Ş. mitingi de yine yeni bir gelenek oluşumudur. Kültürel bellek ile bireysel kimliği, toplumsal olana aktararak yeni bir gelenek oluşturma çabası birçok açıdan gerçekleşmiştir. Fakat devrim tarihsel gerçekliğe de uygun olarak gerçekleşmemiştir. Bu da yine kültürel bellek üzerinden yansıtılır:

“O bir an önce ormana dönmek istiyordu. Bana baksana sen, diye düşünüyordu artık. Bu mesele içinde görebileceğim kadar çok gördüm işittim. Bundan fazlası bünyeme zarar verecek. Beni yoracak ve belki de yok edecek. O bakımdan, kendine bilgisiz, boş, dünyayı merak etmeyen bir domuz bulmak istiyordu. Şimdi artık, edindiği bu yararsız bilgilerden bu çöp yığınının, insanlar içindeki bu çirkinlik ve hırstan kurtulma, daha doğrusu bu bildiklerini, olabilirse eğer, yine bir domuz bedenine yuvalanarak unutmaya zamanıydı” (SB3, s. 432).

Devrimin gerçekleşmediği gibi, Marksist devrim çerçevesinde bir gelenek de oluşmamıştır. Bu noktada pasajda devrimin olanaksızlığı söz konusudur. İnsanların çirkinliği karşısında gerçek olamayacak kadar düşsel bir olgudur. Bu nedenle de gerçekleştirilememiştir. Gerçekleşen ise devrim ütopyası değil, 12 Eylül distopyasıdır. Bu yüzden “Sus Barbatus” yeniden bir unutmaya eylemini ve edindiği belleği yok ederek öz bilincine dönmeyi amaçlar. İnsanların dünyası, onun kaldıramayacağı kadar kötülük doludur. Bellek bu noktada bahsi geçen bütün unsurların temel yansıtıcısıdır.

Bellek, üçleme içerisinde en belirgin etkenlerden olan devrimin adeta bir gölgesidir. Devrim ile birlikte gelişim gösterir ve olumlu ya da olumsuz çerçevelerde yine devrimin gerçekleşme düzeyine göre sonlanır. Sus Barbatus ile temsil edilen ve göklerde süzülüp insan bedenlerine nüfuz eden ruh, devrim olduğu gibi aynı zamanda devrimin romandaki gölgesi olan toplumsal ve bireysel bir bellek bilincidir.

3.6.4.4. Düzendeki Yozlaşma

3.6.4.4.1. Baskıcı Düzen

Sus Barbatus üçlemesinde vaka zamanı olarak 1979 yılında başlayan kurgusal seyir, 12 Eylül 1980 darbesi ile son bulmaktadır. Dolayısıyla baskıcı düzeni 12 Eylül üzerinden çözümlemek mümkündür. Nitekim Sus Barbatus üçlemesinde en kilit rollerden birine sahip olan 12 Eylül, Anlatı boyunca hâkim tema ve devrim ütopyasını, bir distopyaya çeviren başat etkidir. Fakat 12 Eylül’ün Sus Barbatus!’taki esas işlevi darbe ile değil, darbeye giden süreç ve 12 Eylül öncesindeki ortam ve sunulan koşullar dolayısıyla da oluşturulan baskıcı düzen ile alakalıdır. Söz konusu baskıcı düzen, anlatıyı masalsı boyuta da yaklaştıran bir grotesklik içermektedir.

Üç ciltlik roman, 12 Eylül’e varacak bir yolculuktur. Roman, 12 Eylül öncesinden ziyade 12 Eylül öncesinin koşulları başta olmak üzere çeşitli şartlar altındaki insan doğasını iyi anlatmayı başarmıştır (Demiralp, 2021, s. 25). 12 Eylül öncesinin sunduğu

ortam; feodal sistemlerin devam ettiği bozuk bir düzen, sıkıyönetim dolayısıyla militarist odakların güçlü olduğu bir yönetim anlayışı, ağa-asker işbirliği altında ezilen halk ve katı tutumlar ile işkencelerin bol olduğu yok edici bir karanlıktır. Roman kahramanları, devrim ateşini de yakan bu kötü ortamın doğurduğu sert koşullar ile de mücadele etmek durumundadır. 12 Eylül öncesi ortamın, anlatıya kattığı en önemli işlevsel değer ise üç ciltte de var olan masalsılığı geçerli kılan en başat faktör olmasıdır.

Tüm büyük eserler gibi sınıflandırmalara direnen *Sus Barbatus!* romanlarında oluşturulan masalsı atmosfer, 12 eylül dolayısıyla oldukça isabetlidir. 1980 darbe öncesi ve sonrası Türkiye gerçekleri öylesine grotesktir ki, gerçekçi anlatıma sığamamaktadır. Resmi güçlerin, Kadir Ağa gibi yordakçılarının suçsuzlara reva gördükleri işkenceleri ancak masal canavarları yapabilir. Aydın olmayışın iktidar olduğu bir düzende devrimin gerçekleşebileceğine inanan gençler ise bir o kadar masal kahramanlarını andırır (Atasü ve Diğerleri, 2021, s. 10). 12 Eylül öncesi ortam, groteskliğiyle ülkü değer kahramanların mücadelesiyle geleneksel ile modern birleştiren hatta yazarın bu geleneği aşmasını sağlayarak, geleneğin ötesine geçiren önemli bir etkidir. Söz konusu grotesk yapı ve masalsı atmosfer içinde sunuluşu ise Aynur'un yeniden dirilmesinden evvel gördüğü işkence üzerinden gözlemlenebilir:

“Kesinlikle, öldü diye bırakmışlardı onu. Öldü. Nabızı atmıyordu mutlaka. İçlerinden biri onun ince, kırıldı kırılacak bileğini tutmuş, bir süre beklemiş, sonra da bu kuru iskeleti aldığı yere bırakmış olmalıydı. Ölmüş bu, demişti sonra da. Gece yarısı bir yerlere bırakın da kurtulun gelin.

Yerdeki buz kırıklarından birini güçlkle alıp ağzına attı. Bu öyle iyi geldi ki, sanki bir parça buz yememiş de yaşamı yeniden içine almıştı. Alınca, yeniden, bir parça daha buz yedi, sonra yine. Yedikçe canlandı, doğruldu” (SB1, s. 228).

12 Eylül öncesinde resmi güçlerin yoğun işkenceleri söz konusudur. Üstelik bu işkenceler ancak ölüm ile sonlanır. Bu durum dönem atmosferinin groteskliğini yansıtır. 12 Eylül öncesi grotesk düzene karşı gelen ve düzenin mağdurlarından olan Aynur ise bu noktada bir masal kahramanını andırır. Buz yiyerek yeniden dirilmesi de bu masalsı atmosferin en belirgin noktasıdır. İkinci ciltteki “Pir Sultan ölür dirilir” epigramı ile de benzeşen bu durum aynı zamanda masalsı atmosferi destansı üslup ile de birleştirmektedir. Dolayısıyla 12 Eylül öncesindeki ortam, masalsı atmosferin ve geleneksel çerçevenin anlatıdaki bağlayıcı unsurudur.

Roman serisi, radyolarda yankılanan 12 Eylül askeri darbesinin yapıldığı haberleri ile sona gelmiştir. Bu haberlerin ardından taban tabana zıt olan iki eylem belirir; Bir tarafta ülkü değer Gülşen'in gözyaşları, diğer tarafta karşıt değer Kadir Ağa'nın zafer kutlamaları. Bu durum aynı zamanda 12 Eylül'ün de devrim ütopyasını yok eden bir distopya olduğunu göstermektedir.

3.6.4.4.2. Feodal Düzen

Sus Barbatus! romanlarında, karşı gelinen düzenin ana çerçevesi feodal bir yapı üzerine oturtulmuştur. Anlatıyı, Yaşar Kemal'in *İnce Memed* serisi ile de bağdaştıran kurgu içerisindeki feodal yapı; birey-toplum ilişkisi, devlet-toplum ilişkisi, iktidar çıkarları ve çıkar çatışmaları, emek ile insanın sömürülüşü ve toplumsal cinsiyet rollerinin çözümlenmesi hususundaki en önemli faktördür.

Merkezi otoritenin işlemez hale gelmesi durumunda kendiliğinden ortaya çıkma eğilimine sahip bir model olan feodalizmin özü, her biri çok sayıda savaşçı ve hizmetçinin desteklediği, soylu sınıfından olan özerk, aristokratlar arasında dağılmış, yaygın ve çekişme hâlindeki iktidardır (Roskin, 2014, s. 415). Söz konusu soylular ve aristokratlar sınıfının, Anadolu coğrafyasındaki baskın temsilcisi ise “ağa”lardır. Özellikle Anadolu köylerini konu edinen toplumcu eserler feodal bir yapı olan ağalık sistemini, “feodalizmin romana yansıyan yüzü” olarak kurgulamışlardır. Ağa, kendi etrafını çevreleyen güç odaklarından aldıkları destekle; egemen güçlerin hem temsilcisi hem de menfi çıkarlarının köy içindeki başat koruyucusudur.

Romanda feodal düzenin temsilcileri olan kişiler; “Kadir Ağa” ve ikinci ciltteki “Şeyh Fehmi Ağa”dır. Karakol ile birlikte hareket edip, iktidar odaklarının işbirlikçiliğini yapan Kadir Ağa, köylünün sorunlarını öteleyip salt çıkarları uğruna kendi menfaatlerinin peşinde olan ve egemen güçlerin köy içindeki çıkarlarının koruyuculuğunu üstlenen “ağa” çerçevesinde komprador benzeri politik bir imgelemdir. Fehmi Ağa ise, saptırılmış dini de arkasına alarak zamanı çağdışılığa sürükleyen, insanı metalaştıran ve salt çıkarları uğruna kullanmaktan çekinmeyen tarikat etkili güç odağının anlatıdaki temsilcisidir. Her ikisi de totalde feodalizmin *Sus Barbatus!*'a yansımış yüzleridir.

Romanın her üç cildinde de var olan Kadir Ağa, tıpkı Avrupa feodalizmindeki aristokrat lordlar gibi, egemen güçler ile işbirliği içerisinde olan ve çok sayıda hizmetçi

ve savaşçısı bulunan bir kişiliktir. Yalnızca kendi çıkarlarının peşinde oluşu, onun devrimin karşısında yer almasına sebep olmuştur. Bu nedenle devrimci gençler ile arasında bir çatışma odağı doğar. Bu çatışma, ikinci ciltte kendisine bağlı bulunan hizmetçi-savaşçıları (Jilet, Nasip) asker ile birlikte, saklanan öğrencilerin üzerine yollar. Nitekim devrimin gerçekleşme durumunda işbirliği içerisinde olduğu egemen güç dağılacak ve kendi çıkarları yok olacaktır. Halkın ve toplumun çıkarlarının öncelendiği bir düzen, Kadir Ağa gibi yiyicileri yok edecektir. Bu nedenle de Kadir Ağa tıpkı egemen güçler gibi katı şiddet uygulayan grotesk bir imgeye dönüşür:

“Ayağından dedi Kadir ağa. Deyince çocuk urganı Orhan’ın kafasından çıkardı, ayaklarına geçirdi. Böylece biri yukarıya çıktı, halatı alıp daha geçirdi, öbürü de Orhan’ı ters çevirerek kaldırdı, yukarıya sağlam bir iki düğüm attıktan sonra çocuğu boşluğa bıraktılar” (SB2, s. 310).

Kendisini yargılamak isteyen öğrencilere karşı katı bir tutum sergileyen Kadir Ağa, öz yeğeni Orhan’a bile aynı işkenceyi uygular. Kendisini iktidarın yetkilerine sahip biri olarak görür. Nitekim iktidar temsilcileri de ona bu iltiması fazlasıyla tanımıştır. Her türlü insani duygundan arınmış olan bu karakter, ağalık kimliğinin verdiği fırsatla, toplum içindeki egemen güç konumuna gelir. Onun bu durumuna kızı Ece bile katlanamayarak evden kaçır. Kızının evden kaçışına karşı Kadir Ağa’da ağa kimliği babalık içgüdüsüne ağır basar. Zaten ne oğluna ne de kızına yeterli değeri veren bir insan değildir. Oğlunun ölümü, kızının kaçışı 12 Eylül’ü kutlamasına engel olmaz. Aileye karşı takınılan bu tavır, ağalığın feodal etkisi gereği insanın metalaştırılmasını yansıtır. Nitekim darbeyi kendi güç odaklarının zaferi olarak gören Kadir Ağa’nın kutlama için havaya ateş etmesiyle anlatı sonlanır. Ailesinin yaşadığı bütün trajik olaylara rağmen, darbeyi kutlayabilmesi bütün insani değerlerden yoksun olup salt çıkarlarına yönelmenin ağalık kimliği üzerinden yansıtılışıdır.

Sus Barbatus!’ta feodalizm yansıtıcısı olan bir diğer karakter de Şeyh Fehmi Ağadır. Fehmi Ağa, toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde kadının metalaştırıldığı, insanların alınıp satıldığı bir noktada kendini, bütün insani değerlerin ötesinde görüp bağnazca yetkilerle donatmış feodal bir karakterdir. Şeyh oluşundan elde ettiği dini yetkiyi, insanların din duygularını sömürmek için kullanırken, ağalığından elde ettiği yetki ile de egemen güçler gibi, emeği ve insanı sömürmek için kullanır. İnsanlığın dışında kalmıştır. Çağdışı ve gerici bir zihniyete sahip karanlık güç odaklarından:

“Fehmi Ağa yanındaki adama el etti. –Kızı getirsinler, yağmur yağacak, dedi çatallı sesiyle. Adam başını eğdi. Emri aldıktan sonra geri çekildi yavaş

adımlarla. Şeyh, Fehmi Ağa, Mısır firavunları gibiydi, ölmüş de mumyalanmış bir hali vardı da, yüzünden ne dediği anlaşılmazdı, gülmeyi de ağlamayı da unutmuştu” (SB2, s. 573).

Elif, düğün gecesini gelenek olduğu üzere damattan evvel Fehmi Ağa ile geçirmek zorundadır. Bu geleneği ise kendisi koymuştur. Kendini tüm inanları üzerinde gören ağa, bütün insani değerleri de kendi çıkarlarınca sömürmektedir. Kendini bütün değer ve geleneklerin üstünde konumlandıran feodal bir kimlik söz konusudur. At karşılığında Yusuf’a gelin olarak verilmesi de feodal düzen içinde kadının metalaştırılmasının ve toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde kadının mal ve para ile bir tutuluşunun izdüşümleridir. Bu nokta feodal düzenin insanlığa aykırı oluşunun da vurgusudur. Nitekim firavuna benzeyen Fehmi Ağa’nın, ağlamak ve gülmek edimlerini unutmuş olan yapısı, ölmüş bir mummya benzemesi en temelde onun insanlıktan çıktığının bir göstergesidir. Tabi bir de bu duruma karşı çıkan yoksul Civan Yusuf (Köroğlu etkisiyle) vardır. Bu durum üçlemeyi, anlatıda ismi de geçen *İnce Memed* ile oldukça bağdaştırmaktadır.

Yaşar Kemal, *İnce Memed*’de 30’lu yılların Çukurova’sından, ekonomik, toplumsal, siyasi bir kesit vererek Türk köylüsünün yaşadığı yoksulluğu ve zulmü; ağalar, beyler ve bürokrasi ittifakının kahredici baskısını, insanın aşağılanmasını gözler önüne sermiştir. Bu insanlık dışı yaşama koşulları içinde, toplumsal çözüm yolları bulunmasının olanaksız olduğu bir dönemde, bir köylünün tek çare olarak “ihkak-ı hak”ka başvurduğunu adaleti kendi silahıyla yerine getirmek zorunda kaldığını gösterir (Naci, 2017, s. 371). Faruk Duman da *Sus Barbatus!*’ta benzer feodal tabloyu 70’li yılların sonunda Kars-Ardahan-Artvin bölgesine uygulamıştır. Yusuf’un Elif’i alarak kaçması ve Ağa’ya karşı gelişi *İnce Memed*’i andırır. Diğer tarafta da devrimci gençler aynı eylemsellik içerisinde kaybettikleri ve ellerinden alınmış olan haklarını düzene karşı gelerek alma gayreti içerisindeyler. Döneme ait siyasi, ekonomik ve toplumsal koşullar arka plana alınmış ve geleneksel anlatı formlarına yakın bir üslupla okuyucuya aktarılmıştır. Yaşar Kemal geleneğini devam ettiren Faruk Duman, aynı zamanda bu geleneği aşarak yeni bir oluşum ortaya koymaktadır. Feodal düzen eleştirisi, bu oluşumun önemli unsurlarındandır.

3.6.4.5. Açlık ve “Yem”e-Yenilme

Buz tutmuş bir köyde insanların nasıl yaşayacağı, hayatın öz suyunu nasıl yürüteceği, hayvanların karnını nasıl doyuracağı düşünüldüğünde yalnızca açlığın donmayacağı görülebilir. Karın doyurma güdüsünün sağladığı hareketle açılan romanda Kenan, ormanda bir domuz avlayıp satmayı, ailesinin iâşesini bu şekilde çıkarmayı planlamaktadır. Fakat Kenan, bu domuzu avlayamayacak kadar zayıftır. Buna rağmen Allah'ın yardımıyla domuzu avlar. Avlanan Sus Barbatus'un bedeni, ilk ciltte okurla olmaya devam eder. Ölü cüssenin ormandan getirilmesi, bahçede saklanması, günler sonra satışa götürülmesi, romanın akışı boyunca altta ilerler. Böylece Sus Barbatus'un bedeni üzerinden romanın merkezine oturan yeme-yenilme meselesi açığa çıkar (Sert, 2022). Anlatının merkezinde yer alan bu durum, doğanın yaşam kaynağını oluşturmakta ve yaşam döngüsünü sağlamaktadır. Üstelik söz konusu düşüncenin şifresi ikinci ciltte alenen verilmiştir:

“Ya da bir domuz düşünelim, bu domuz çamur içinde debelenmeyi de seviyor, ama bir geyiği de isterse parçalayabilir. Sonra o geyik ölür tabii. Ölüncü de. Ama onun boynuzları var. O da boynuzuyla domuzu yaralıyor ve ikisi birlikte ölüp gidiyorlar. Bu bir kaos, bir rastlantı gibi görünebilir. Ama içgüdüleri var ve. Öldükleri zaman da başkaları için. Örneğin böyle bir avı avlayamayacak olanlar için yiyecek oluyorlar. Sonra o ölümün yaşandığı yerden bir yaşam fışkırıyor” (SB2, s. 259).

Orhan'ın, Kenan'ın Sus Barbatus macerasından habersizce yaptığı bu konuşma, yeme-yenilme edimleri üzerinden yaşamsal bir döngüyü ve kaynağı işaret eder. Sus Barbatus, Kenan'a avlanmadan önce, bir geyikle mücadele edip galip gelmiş ve geyiği yemiştir. Fakat bu esnada aldığı boynuz darbesi ile özü kör olmuş ve normal şartlarda kendisini avlayamayacak olan Kenan'a av olmuştur. Bu noktada hem geyiğin hem de Sus Barbatus'un ölümünden bir yaşam fışkırmıştır. Fışkıran yaşam, açlık ile savaşıyan Kenan'ın hayatta kalma mücadelesidir. Üstelik yeme-yenilme durumunun domuz bedeni üzerinden görünür kılınması bir başka problem olan toplumsal normlar ile bireyin karşı karşıya kalışını vurgular. Toplumca haram olan bu hayvan üzerinden Kenan ile sağlanan edinimler, açlık dolayısıyla bireyin ve toplumun ötekileştirdiği bir nesneye muhtaç kalışını vurgular. Söz konusu muhtaçlık ise insanlığın temel gereğinin çalışmak ve düzen sağlamak olduğunu algılatmaktadır. Nitekim insan, açlık ve muhtaçlık arasında ki bu ince çizgi ile temas etmemek için bir düzen kurmalı, çalışmalı ve üretmelidir:

“Açlık, derdi. Dünyanın en önemli meselesi budur. Açlık belası. Açlık olmasaydı, dünyanın üzerinde kurulu bir düzen de olmazdı. Küçük büyüğü dinlemezdi. Kadın erkeği ve erkek de kadını dinlemezdi. Az buçuk evlerimiz, işimiz gücümüz varsa ki var Allah’a şükür. İşte bunların hepsini açlık belasına borçluyuz” (SB1, s. 63).

Bu durum aynı zamanda Marksist ortama zemin hazırlayan bir üretim ve iş gücü olgularını açığa çıkarır. Açlık sayesinde dünyada tembelliğin yeri yoktur. Emek, iş gücü ve üretim anlayışı bu noktada Marksist bir boyut kazanır. Üretmeyen, emek etmeyen tembel insanın her daim “öteki”ne muhtaç kalacağı düşüncesi açlık ve yeme-yenileme üzerinden imgelenmektedir. Nitekim “domuz”a muhtaç kalan Kenan’ın da en büyük sorunu tembelliğidir. Dolayısıyla insanı “öteki”ne muhtaç kılan açlık, aynı zamanda paradoksal bir çerçevede insanı var eden ve dünyanın dengesini sağlayan bir unsur olarak görünürlük kazanmaktadır.

Özellikle ilk cildin kilit noktalarından olan “yem”e-yenilme metaforunun varlık gösterdiği bir diğer görüngü “güçlü olmak için, güçlü yenmeli” düşüncesidir. Bu düşünce aynı zamanda insanın yaşam mücadelesini ve bulunduğu konuma geliş macerasını yanıştan anahtar bir fikirdir:

“Ama açlık da var. İnsan bir şeyler yemeli ki. Güçlü bir şeyler yemeli. Ne kadar güçlü bir şey yersen, o kadar sen de güçlü olursun. (...) Çünkü onu yediğin zaman onun gücü kuvveti sana geçer de ondan. Kim yerse ona geçer. İnsanoğlu bu dünyada bunu öğrenmiştir işte; güçlü olmak için, güçlüyü yiyeceksin” (SB1, s. 14).

Açlık kavramı, yeme-yenilme metaforu üzerinden insan yaşamında taban tabana zıt kutuplu olan iki farklı işleve sahip bir kavram olarak belirlemektedir. Dolayısıyla açlığı, ötesi ve berisi düzleminde değerlendirmek doğru olacaktır. Ötesinde; muhtaçlık vardır. Ötekinin insafına hapsolmak ve insanı “kendi” yapan değerlerin yok oluşu söz konusudur. Berisinde ise; ötedeki karanlıktan kurtulmak için mücadeleye sevk ediş söz konusudur. Açlık güdüsü, insana yaşam gücü verir. İnsan açlıktan korunmak için çalışır, üretir, emek verir ve haklarını muhafaza etmek için uğraşır. Açlık kaygısı insana mücadeleci bir kimlik kazandırır. Bu nedenle insan güçlenir. Üstelik yedikçe de gücüne güç katar ve yaşama sıkı sıkıya bağlanır. Bu noktada açlık insan yaşamı için sınır bir noktadır. Hem çekiciliğe hem de iticiliğe sahip olan bu sınır, ya insanı çekerek kimlik ve kendilik kazandıracak ya da insanı iterek ötekinin önüne atacak olan keskin bir çizgidir.

Yeme-yenilme sistemi üzerinden okumakta ısrarcı olunduğunda güçlünün güçsüzü yeme meselesine, politik yeme teması da bağlanabilir. Devlet güçlü, devrim yapacaklarına inanan gençler güçsüzdür. Bir bölümde gençlerin bilinci üst bir bilince geçer. Donmuş Ç. gölündeki balıklardan açılan bir bahiste “Biz bir gün herkesin balıklarla birlikte yaşamasını sağlayacağız” denir, “O gün geldiğinde balıklar da bizi yiyebilecekler”. Bir gencin dilinden, “Bütün savaşımız balıklar da bizi yiyebilsin diye” cümlesi dökülür. Burada insanın egemeni olduğunu sandığı kendinden gayrı varlıkları hadsiz hudutsuzca kıymasına karşı bir bilinç açığa çıkar. Balıklarla birlikte yaşanın gerçekten başarıldığı bir düzende insanın kıyıcı hükümranlılığı da dizginlenecektir (Sert, 2022). Bu da devrim ütopyasının yansıtıldığı geniş perspektiflerden biridir. Nitekim varlığı başarılmaya çalışılan düzen, ancak devrim ile sağlanabilecek olan bir ütopyadır. Dolayısıyla açlık ve yeme-yenilme metaforu, anlatı içerisinde; devrimi ve devrimin arkasındaki Marksist temelli fikirleri açığa çıkaran, hem ekolojik hem de sosyo-politik fonksiyonları olan bir imgelemdir. Bu imgelem biçimi de kaynağını yine anlatının en temel parçası olan doğadan almaktadır.

3.6.4.6. Aşk

Aşk, insanı ele alan, onu anlamaya ve kavramaya yönelen, hiçbir düşünsel etkinliğin kayıtsız kalamayacağı en temel insani fenomenlerden birisidir. İnsan salt akıl varlığı değil aynı zamanda bir duygu varlığıdır. İnsan kendi varoluşunu olduğu kadar, diğer varlık, nesne ve olayları da aklı ile sorunsallaştırdığı gibi duyguları ile de sorunsallaştırır; varlık, nesne ve olaylara rasyonel anlamlar kadar duygusal ve irrasyonel anlamlar yükler. Kuşkusuz insanın duygusal yönü gündeme geldiğinde bir fenomen olarak en köklü etki, aşk yaşantısında ortaya çıkar (Aydın, 2013, s. 9). *Sus Barbatus!* kahramanlarının da duygusal yönlerinin gündeme getirilişi, benzer şekilde “aşk” kavramı üzerinden sağlanmaktadır. Üstelik karakterlerin duygusal yönlerinin dışavurumunu sağlayan bu geniş ve köklü etki, sosyal çerçevesiyle olduğu kadar yer yer mistik ve folklorik öğelerle de donatılarak okura sunulmuştur.

İnsan ilişkilerinin prototipi kadın erkek ilişkisidir. *Sus Barbatus*’ta kadın erkek ilişkisi ve aşk çerçevesinde oldukça güzel ve içli gönül yakınlıkları ve sevgi bağları görülmektedir. Kenan ile Zeynep, Faruk ile Aysel, Gülşen ile Mustafa, Aynur ile Ferit, Yusuf ile Elif, bu ilişkilerin başlıcalarıdır. Yusuf ile Elif “Cennet” isimli atlarıyla yola

çıkış hazırlığındadır. Bu durum Âdem ile Havva'nın Cennet'e dönüş hazırlığı ile ilişkilendirilebilir (Demiralp, 2021, s. 25). Aşk bu yönüyle Yusuf ve Elif üzerinden hem mistik hem de mitolojik bir kılığa bürünmektedir. Yusuf'un aşkını koruyabilmek için Köroğlu'na benzetilmesi de folklor ile harmanlanması göstermektedir. Karşılarındaki Şeyh Fehmi Ağa ise bu noktada şeytaniliği temsil eden demonist bir alegori olarak düşünülebilir. Aşk izleği bağlamında Yusuf, Elif ve Fehmi Ağa üçgeni, yaratılış mitolojisindeki Âdem, Havva ve Şeytan üçgeni ile benzeşmektedir.

Aşk; Kenan ve Zeynep ilişkisinde Kenan'ı doğanın kucağına iten ve ötekine muhtaç eden duygusal bir etkidir. Faruk ve Aysel'i yakınlaştıran doğaüstü bir güçtür. Hayatın gerçeklerine sırtını dönmüş idealist fakat idealist olduğu kadar da romantik olan devrimci Mustafa'yı Gülşen için çekilir kılan başat faktördür. Aşk, Aynur ve Ferit ilişkisinde de devrim aşkının bizatihi kendisi olarak düşünülebilir. Üçüncü ciltte de aşk ilişkilerine Toprak ve Ece'nin de eklendiği görülmektedir. Devrimin birbirine yaklaştırdığı bu iki karakter de yine aşk üzerinden bütün duygusal yönlerini dışa vurmaktadır.

Aşk yaşantısı tüm olumlu yönlerine rağmen tek düze değil aksine paradoksal ve karmaşık bir yaşantıdır. Söz konusu karmaşıklık ve paradoksallık, aşkın pozitif ve negatif içerimlerinde ortaya çıkar. Aşk yaşantısı; özgürlük, kabul, onaylanma duyguları kadar bağlanma, engellenme, hayal kırıklığı ve içsel sıkıntı gibi varoluşsal sorunlara da yol açar. Yine yaratıcılığı, cömertliği, diğerkâmlığı, kendini aşmayı, güveni desteklediği gibi, bencilliği, güvensizliği, içe kapanıklığı da tetikleyebilir (Aydın, 2013, s. 9). *Sus Barbatus*'ta aşkın, olumsuz taraflarının hissedildiği karakter Atalay'dır. Atalay'ın Zeynep'e duyduğu etik olmayan aşk üzerinden yine demonist bir etki ve olumsuz duygusallıkların açığa çıkmasıyla geçerlilik kazanan mitolojik bir cezalandırma eylemi ortaya çıkmaktadır. Cezalandırılmanın sebebi ise; Atalay'ın etik olmayan aşk üzerinden açığa çıkardığı kibir, bencillik, narsistlik ve bireysel hazlara karşı öznenin yenilgisi gibi unsurlardır:

“Kenan'ın gitmesi iyi. Nasıl olsa yolda ölür. Bu yoldan çıkıpta sağ salim dönmesi olanaksız. Zaten Kenan yaşasa ne olur yaşamasa ne? Keyfi yerine geliyordu bunları düşündükçe. Kenan ölsün ama Zeynep'e bir şey olmasın. Zeynep güzel kız. Hem hazır çocuğu da var. Yani, var sayılır, değil mi? Zavallı kız. Kenan'ın eline düşmüş, yarı yarıya deli bir adamla bu zamana kadar çile çekmiş. Değil mi? Bundan sonra, ben onu her türlü beladan korurum. Onu da korurum, bebeği de. Bakarım onlara. Belki de, ikisini de

alır buralardan götürürüm. İyi kötü bir işimiz olur. Karınları doyar. Benimde bu kadar canım sıkılmaz” (SB1, s. 469).

Atalay’ın yakın arkadaşı Kenan’ın eşine âşık olup göz koyması ve Kenan’ın ölümünü arzulaması, öznenin bireysel haz ve çıkarlar karşısında yenilgisidir. Tamamen etik dışı olan bu davranış demonist bir tavidir. Aynı zamanda Atalay’ın kibri, bağınazlığı, narsistliği gibi duygu durumlarını yansıtır. Üstelik bu noktada Tolstoy’un Anna Karenina ve Flaubert’in Madam Bovary romanlarındakine benzeyen, aşk üzerinden yasağın arzulanması durumu söz konusudur. Fakat Zeynep, her iki karakterden de farklı olarak yasağın, hedonist cazibesine kapılmak yerine Atalay’dan kurtulmayı tercih eder. Çünkü Zeynep, kendi aşkı olan Kenan’a sadıktır. Bu da Zeynep’in duygu durumlarının aşk üzerinden yansıtmıdır. Bahsi geçen sahnenin ardında varlık kazanan Atalay’ın kurt tarafından parçalanması da kendisine verilmiş mitolojik bir cezadır.

Aşk bağlamında Thales’in “kendine hâkim olamamak zararlıdır” düsturu arzuların dengelenmesi gerektiğine işaret eder. Buna göre insanın kendisine belirlenen sınırı aşması, doğasına aykırı olan kibirli bir davranıştır. İnsan kendini çok güçlü sandığında, kibirlendiğinde, yasanın ve adaletin sınırını aşmak ister. Bu anlamda insan tutkunun esiri olup her türlü sınır ve ölçüyü aşar. Söz konusu durum, arzu ve tutkulara karşı verilmesi gereken bir savaşı görünür kılar. Bu savaş sonucunda tutku ve arzularına galip gelen insan özgürleşir. Yenilen ise köleleşir. Köleleşmek, hazların ve tutkuların esiri olmaktır (Aydın, 2013, s. 228). Atalay, Kenan’ın ölümünü isteyip Zeynep’i arzulayarak bu savaşı kaybetmiştir. Kendi kibri, ona Kenan’dan daha üstün biri olduğunu ve Zeynep’i kendisinin hak ettiğini düşündürür. Bu aynı zamanda onun bağınaz ve narsist bir yaklaşımıdır. Atalay bu düşüncelere karşı galip gelememiş ve tutku ile arzularına yenilerek esir düşmüştür. Bu nedenle Zeynep’e saldıran kurdu engellemeye çalışırken aynı kurt tarafından parçalanarak öldürülmüştür. Bu durum mitolojik kökenli bir cezalandırmadır. Zeynep ise sadakatinden ötürü galip gelmiş, aynı ölçüde Atalay’da kurtularak özgürleşmiştir. Fakat o da bebeğini kaybetmiştir. Bu da Zeynep’in Atalay’ı merhamet uğruna da olsa eve alıp, evde baş başa kalmasına karşı ödetilmiş bir diyetir.

Aşk, görüleceği üzere romanda karakterlerin duygu durumlarına, dolayısıyla da eylemlerine yön veren bir etkidir. Bu etkinin, kurguyu yönlendiriciliği, kendisini bir tema ya da izleğe dönüştürmektedir. Etik çerçevede gerçekleştiğinde, ülkü değerlere yaklaştıran, bireyin kavrayış biçimlerini sağlayan ve onu ilkelerine sıkıca bağlayan bu karmaşık ve paradoksal etki, etik dışı bir çerçevede gerçekleştiğinde bireyi köleleştiren,

Ülkü değerlerden uzaklaştıran cezalandırıcı bir kimliğe dönüşür. Üstelik aşk izleği, bütün bu yönlerini gerçekleştirirken folklorik, mistik ve mitolojik öğelerle de donatılmış olan güçlü bir tema şeklinde görünürlük kazanmaktadır.

3.6.4.7. Psikomitoloji: “Bütünleştirici ve Ynelendirici Etki”

Sus Barbatus! romanlarında psikomitolojik dinamikler, hâkim ve yönlendirici unsurların başında gelmektedir. Üstelik bu durum anlatıda da sıklıkla şeffaflık kazanmaktadır. “Psikomitoloji, mitolojiyle psikolojinin hep aynı materyali, farklı yorumlamalarla ele aldığı savından ortaya çıkar. Bir atı kavram olarak, bireysel ve - masal, mit, destan gibi- kolektif metaforik öykülerin, psikodinamik kuram ve yöntemlerle okunması bilimidir“ (Saydam, 2021, s. 40). Dünyanın farklı coğrafyalarında, farklı topluluklara ait benzer özellikli mitik anlatıların görülmesi ve ritüellerin gözlemlenmesi, insanın, daha doğru bir ifadeyle insan psikolojisinin benzer özellikler taşıdığının bir göstergesidir. Bu bağlamda psikomitoloji; insana ait öyküleri, insanı tarihsel süreç içinde tanımak, anlamlandırmak, sınıflandırmak için araştırma yapan bir çatı kavram olarak değerlendirilebilir (Abi, 2019, s. 750, 751). Psikomitolojik unsurlar, lemede; anlatılar ve öykülerin varoluş amaçları üzerinden aktifleşmekle birlikte, kurguda kahramanlara ve olaylara yön veren hem mitik hem de psikolojik bir etkidir. Buna göre insanın sahip olduğu kimlik, anlatılar ve öyküler içerisinde yatan toplumsal kendilik oluşumunda gizlidir. Kahramanların dünyasındaki olayların seyri ile birlikte kimlik ediniminin yansıtıcısı olan psikomitolojik unsurlarla ele alınan anlatıların işlevleri de romanın odak noktalarındandır.

yk/hikâye, neyin nasıl olduğunu, nasıl olacağını, neyle birlikte –ve neden uzak- olacağını anlatır; dünyayı anlamlandırarak haritalayan bir nesneler ve eylemler şematizasyonudur. yksz ve mitsiz insan kaybolur (Saydam, 2018, s. 10, 11). *Sus Barbatus* da dünya anlatılan hikâyeler üstüne döner. Hikâyelerin içinde hikâyeler, kitapların içinde kitaplar vardır. Romanda ağadan kaçarak evine sığınan Elif ve Civan Yusuf’un başından geçenleri dinleyen Mustafa ğretmen, onlara yaşadıklarının hep roman olduğunu söyler ve daha önce roman okuyup okumadıklarını sorar (Vahapoğlu, 2021, s. 39). Benzer durum Faruk’un fikirlerinde de görülür. Faruk, insanlığı var eden ve devamlılığı sağlayacak olan unsurun, kaynağını mitlerden alan anlatılar olduğunu savunur:

“Arkadaşlarla tartışırken, Faruk, insanoğlunun düşsüz, dolayısıyla anlatısız yaşayamayacağını savunurdu. Birbirimize hikâye anlatmak zorundayız, yoksa bu dünyanın sonu bir an önce gelsin yeğdir. Zaten, bu mümkün değildir; insan var oldukça hikâye anlatacak, böyle yaratıkların, örneğin Zümrüdüanka’nın ve orman cinlerinin başından geçenleri birbirine anlatıp duracak” (SB1, s. 336).

Bu noktada anlatılar insanın hatta insanlığın temel dayanak noktasıdır. İnsan, varlığını devamlı kılabilmek için anlatmak zorundadır. Bu nedenle de mitler ve anlatılar, varlığın temel tetikleyicileridir. İnsan var oldukça mitler ve anlatılar da var olacak, insanın dünyayı tanımasında, anlamlandırmasında ve kendiliğini oluşturmada kilit bir rol oynayacaktır.

İnsan, varoluşunun hemen ardından “söylenmeye” başlamıştır. Kendini ve dünyasını anlamlandırmak için öyküler uydurmuş, anlatmaya koyulmuştur. Masallar anlatıp mitler yaratmış ve destanlar söyleyip şüphesizce inanmıştır. Böylece tutkulu ideolojilere kapılarak kuramlar kurup felsefeler yapmıştır (Kızıltan, 2021, s. 9). Bu doğrultuda ortaya çıkan mitler, önce mitolojik anlatılara sonra da mitolojik anlatılardan gelişmiş olan ve içinde toplumsal kimliği barındıran geleneksel ve çağdaş anlatılara dönüşmüştür. Böylelikle anlatıya dönüşen mitler bir toplumsal düzen sağlayıcısına dönüşür. “Mitler toplumsal düzeni kurduğu gibi, bireyleri de bu düzen etrafında örgütler; yani bireyi belirleyen hikâyelerdir. Mitler “toplumsal bilinçdışının bilince taşınmasıdır. Anlatılar ilk oluştukları dönemin ideolojisini yansıtır ve her yeni dönemin ihtiyacına göre yeniden şekillendirir. Hikâyelerin bu değişkenliğine Sus Barbatus! 2’de değinilir” (Vahapoğlu, 2021, s. 40). Her hikâyenin, kökeni ortak mitsel oluşumlar ile farklı psikodinamiklerin bütünleşik yapısından doğan bir kaynağı bulunmaktadır:

“Her şey kitaplarda anlatıldığı gibiydi. Bütün o Üç Silahşorlar, İnce Memed’ler boşuna yazılmamıştı. Unutmamak gerekir ki, iyi bir hikâye uydurma bir şey değildir. Vardır bir kaynağı. İşte bizim hikâyemiz de böyle” (SB2, s. 494).

Anlatıların önemi bu noktada bariz belirgindir. Roman kahramanına göre hiçbir anlatı boşuna oluşmuş değildir. Bu hususta psikomitolojik dinamikler tekrar gündeme gelmektedir. “İnsana ait tüm öyküler, bir tür gerçekliği sunmaktadır. Özellikle dünyanın oluşuna ve tanrılara ait Sokrates öncesi anlatılarda insana ait pek çok unsur görmek mümkündür. Teogoni ve kozmogoniye kurgulayan mitik anlatılarda ve çok tanrılı Yunan inançlarında; tanrılar arasındaki ilişkilerde insanı görmek, insan psikolojisine ait pek çok unsurun tanrılara atfedildiğini söylemek mümkündür” (Abiç, 2019, s. 750). Bu

nokta, bir çatı kavram olan psikomitolojinin, mitler ile psikolojik dinamikleri birbirleriyle buluşturduğu çizgidir. Psikomitolojinin, insana ait olan anlatıları, varlığın başladığı andan itibaren süregelen tarihsel süreç içerisinde ayrıştırma, sınıflandırma, belirleme ve nihayetinde anlamlandırma gibi fonksiyonları göz önüne alındığında “hiçbir hikâye uydurma değildir” düşüncesinin önemi büyüyerek insanın bireysel ve toplumsal çerçevede varoluşsal kimliğini şekillendiren unsurun, varlıktan itibaren oluşturulmaya başlanan öyküler olduğunu düşündürür.

İnsan kendisini (ve dünyasını) öykülendirerek şekillendirir. Psikomitoloji, insana ait bireysel ya da ortak tüm bu öyküleri kapsar; hepsine evrensel gerçeklik atfeder. Tekilin tümeli, bireyin insanlığı temsil ettiği varsayımından ve öznenin nesneyle (görelî) özdeşliği, yani insanın kendi dışındakileri tanımlarken, nesneleriyle ilişki içinde olan- kendisini tanımlamakta olduğu kurgusundan hareket eder. İnsan varoluşunun, doğa(dan) kültür(e) gerilimindeki açılım ve şekillenmesini, bıraktığı metaforik izleri, bireysel ve ortak mitleri irdeleyerek araştırır. Bireysel ya da sosyokültürel tüm kimlikler uydurulan ve aktarılan öykülerle oluşur ve dönüşürler (Saydam, 2021, s. 41). *Sus Barbatus!*, öykülerle oluşum ve dönüşümün izlerini taşıyan bir kurgu yapısına sahiptir. Gerçek yaşamda her hikâyenin mitik ve psikolojik bir kaynağı olduğu gibi Kenan’ın domuz avının hikâyesi ile başlayan roman serisindeki her hikâyenin de varlıksal, mitsel ve psikolojik parametrelerden oluşan bir kaynağı vardır. Bu kaynak ise yaşam kaynağının özüdür. Orhan’ın, geyik ile giriştiği mücadelede yaralanıp zayıf avcıya vurulan domuzun, hikâyenin ardındaki yaşamın doğada fışkırdığı kaynak olması şeklindeki mitsel ve psikolojik değerlendirmesinde olduğu gibi anlatılar, psikomitolojik çerçevede varlık bulmuş bir seyir izler. Bu nedenle roman boyunca vakalar arasına serpiştirilmiş olan hikâyeler sürekli olarak kurguya eşlik eder. Üstelik bu hikâyelerde ya bir peygamber ya da bir destan veya halk kahramanı görülür. Bu nedenle de bu bağlamdışı hikâyeler mitik ve mistik anlatılardır ve psikolojik açıklamalar için de yön göstermektedir. Dolayısıyla *Sus Barbatus!* serisi, psikomitolojik unsurların yoğunluğu ile beslenen bir yapıya sahiptir.

Sus Barbatus!’ta psikomitolojik unsurların önemli yansımalarından biri de, anlatılarda yoğunlukta olan mitolojik motif, göndermeler ve sezdirimler üzerinden gözlemlenebilir. Fazla sayıdaki hikâyelerin birbirlerine eklenmesi ile kurgusal yapısı oluşturulan *Sus Barbatus!*’ta söz konusu hikâyelerde sürekli olarak mitolojik bir figürün

yer aldığı görülür. Türk mitolojisinde önemleri güçlü olan; geyik, at, kurt, kartal ve ağaç gibi canlıların taşıdıkları simgesel değerler bu noktada büyük önem arz ederler. Romanda ilk olarak domuz avına çıkan Kenan’a dolaylı yollardan da olsa bir geyiğin yardım ettiği görülür. “Geyik, Türklerde kutsal bir hayvandır. Türk mitolojisinde ve masallarında yeri büyüktür” (Ögel, 2010, s. 570). Geleneksel anlatılarında ve Türk mitolojisinde kahramanın gizli yardımcılarında olan geyik, burada da Kenan’ın gizli bir yardımcısıdır. Benzer durum at ve kurt motiflerinde de görülür. Her iki hayvanda Türk söylencelerinde kahramanın en önemli yardımcılarıdır. *Sus Barbatus!*’ta da at, özellikle Civan Yusuf ve Halil’in en önemli yardımcısıdır. Zeynep’in kendisine göz koyan Atalay’dan kurtulabilmek için kurttan yardım alması da yine mitolojik bir motife işaretler. Yine mitolojik rolü fazlaca olan kartalın, “zeyra” ifadesiyle anlatıda sıklıkla geçmesi ve Jilet’i ölüme sürükleyen Dilber’in bir kartal olması bu noktada önemlidir. Yusuf ve Elif’in bir kovuğunda saklanması ve dinlenmesi ise yine Türk mitolojisinde Oğuz Han’ın ikinci eşini bir ağaç kovuğunda bulmasını akla getirir. *Sus Barbatus!*’un ruhunun kendi bedeninin ardından diğer bedenlere girmesi de yine mitolojik açıdan önemi olan “don değiştirme” durumuna vurgu yapar. *Sus Barbatus!* romanları adeta mitolojik unsurlarla donatılmış olan bir anlatıdır. Bu noktada öykü ve anlatıların önem ve değerine anlatı içerisinde yapılan atıflar, olaylara etki eden mitolojik faktörler, mitsel ve psikodinamik unsurları birleştiren noktalar, hep birlikte psikomitolojik kaynaklı yönlendirici etkilerin *Sus Barbatus!*’ta ki varlık bütünlüğünü oluşturmaktadır.

3.7. AYAZMA KAHVESİ ÂŞIKLARI

3.7.1. Romanın Kimliği

Ayazma Kahvesi Âşıkları, Faruk Duman’ın dokuzuncu romanıdır. Roman, 2022 yılında Kartal Belediyesi’nin de katkılarıyla Alakarga Yayıncılık tarafından yayımlanmıştır. Eserde aynı zamanda Kartal Kültür Sanat Yayınları etiketi de bulunmaktadır. Eser Yeşilçam emektarlarına adanmıştır. Kitabın Sunu bölümünün sonunda Faruk Duman, romanla ilgili şu ifadeleri kullanır:

“Bu hikâye tümüyle hayal ürünüdür. Ama Yeşilçam’ın içinden çıktığı için, aynı zamanda o dönemin bütün o unutulmaz sanatçılarına ait sayılabilir. Türk sinemasının her biri birer hazine değerinde olan emekçilerine adıyorum. Umarım hikâyemiz küçük, acı ama hoş bir tebessüme vesile olur” (AKÂ, s. 10).

Beyaz renkli kapaktan oluşan kitabın ön tarafında Ayazma Bahçesi'ni zihinlerde canlandırmaya yardımcı olacak karakalem çizimi bir çınar ağacı ve bu çınar ağacının altında mavi ile bordo renkli birer sandalye bulunmaktadır. Arka kapakta ise Kartal Belediye Başkanı Gökhan Yüksel'in kitabın iç kısmında bulunan "Ayazma'nın Serin Esintisi Altında" başlıklı Faruk Duman'a teşekkür yazısından alıntılanmış sözlere ve Ayazma Kahvesi hakkındaki tanıtıcı ifadelerle yer verilmiştir. Ek olarak kitapta sözleri Yusuf Nalkesen'e ait olan "*Ben Her Mevsim O Yere Üzgün Üzgün Giderim*" (AKÂ, s. 7) isimli zeki Müren şarkısından bir kesit, epigram olarak kullanılmıştır. Kitap, her biri numaralandırılmış on dört bölüm olmak üzere iki ayrı bölümden oluşmakta olup toplamda 86 sayfadır.

3.7.2. İsimden İçeriğe

Ayazma Kahvesi Âşıkları ismini, kitaptaki ana mekânlardan olan Ayazma Kahvesi'nden almıştır. İstanbul'un Kartal ilçesine ait Yakacık mahallesinde bulunan bu mekân ile ilgili olarak Faruk Duman yine Sunu yazısında bu ifadeleri kullanır:

"Bir gün, arkadaşım Melih Yıldız'la Yakacık'ta, Ayazma Bahçesine uğradık. Bu serin bahçenin öyküsünü orada dinledim. Haklarında hemen hemen hiçbir şey bilinmeyen iki âşık... O çınar ağacı. Ayazma'nın o serin bahçesi gözümde canlandı, sanki birazdan bir çadır tiyatrosu kurulacak, İsmail Dümbüllü'de gelip burada unutulmaz tiratlarından birini söyleyecekti. Ve bir köşede, bir piknik masasında, kavuşmaları çeşitli nedenlerle olanaksız hale gelmiş âşıklar bulunacaktı" (AKÂ, s. 10).

Romanda da Yusuf Necmi ve Füsün'un birlikte olduğu vakitlerin en güzel ve ferah sahnesi olan Ayazma Kahvesi/Çay Bahçesi üzerinden mekân romanın ana odağına yerleştirilmiş ve bu durum isme de sirayet etmiştir. Ek olarak kitabın yazılış amaçlarından birinin de bu mekânın öneminin günün kuşaklarına bir kez daha vurgulama olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla isim-içerik ilişkisinde, kurgusala aktarılmış bir gerçek mekânın varlığı söz konusudur.

3.7.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Ayazma Kahvesi Âşıkları, hâkim bakış açılı anlatıcı ile kurgulanmıştır. Yazar sözünü üçüncü tekil şahıslı (o) anlatıcıya emanet etmiştir. Anlatıcı kendini olayların dışında tutar ve gözlem ya da yorumlarından ziyade her bir ayrıntısına vakıf olduğu olayları, sebep-sonuç etkisini de kullanarak okuyucuya aktarır. Ek olarak anlatıcının,

kurguyu şekillendiren olaylar bütününe olduğu kadar karakterlerin içsel dünyalarına da kapsamlı sayılabilecek bir derecede hâkim olduğu görülmektedir:

“Dünyası başına yıkıldı. Öleceğini düşündü. Keşke orada, onca karamsarlığın içinde ölüm, onu gelip o ilk kanı gördüğü aynanın başında bulsaydı, ağzını sildi, penceresini açtı, yatağına uzandı ve. Hıçkırığa hıçkırığa ağladı. Annesinin genç kızlık zamanı geliyordu gözünün önüne. Kadın nasıl canla başla çalışıyordu” (AKÂ, s. 75).

Fusun’un vereme yakalandığını fark ettiği bu sahnede anlatıcının, Fusun’un içsel düşüncelerinin tamamına hâkim olduğu net olarak gözlemlenebilmektedir. “Keşke” ifadesi ile başlayan ifadeler ise anlatıcının yorumu değil Fusun’un fikirleridir ve anlatıcının dilinden aktarılmaktadır. Ek olarak anlatıcının, Fusun’un anımsadığı annesi üzerinden karakterlerin ve vakaların geçmişine de hâkim olduğu çıkarımı yapılabilir.

Hâkim bakış açılı üçüncü tekil şahıs (o) anlatıcının kullanımı sayesinde aynı adam (Yusuf Necmi) etrafında birbirlerinden habersizce kurgusal varlıklarını şekillendiren iki kuzen kadın (Şule ve Fusun) okuyucuya her bir ayrıntıları verilerek aktarılır ve objektif bir yansıtım biçimi oluşturulur. Başkarakter Yusuf Necmi’nin zorlu yaşamı, maddi imkânsızlıklar ile dolu geçmişi ve her şeye rağmen asla yitirmediği idealist kişiliği parçaların daha net tamamlanabilmesi için okura sezdirilir. Üst sosyal tabakaya ait bir aileye mensup olmasına rağmen, sosyal tabakalaşma bağlamında hareket etmeyen Şule ve zorlu maddi şartlar altında çalışan hemşire Fusun için de durum Yusuf Necmi ile benzerdir. Böylelikle Yusuf Necmi, Şule ve Fusun üçgeninde gelişen kurguda okura, sempati veya antipati duyacağı karakterleri belirleme hususunda daha serbest bir hareket alanı oluşturulmuştur.

3.7.4. Olay Örgüsü

Ayazma Kahvesi Aşıkları’nda, Yusuf Necmi’nin yaşlılık döneminde Ayazma Bahçesine gitmesi ile başlayan kurgu, Yusuf Necmi’nin 1960’lı yıllara tesadüf eden gençliğine döner. Roman iki bölümden oluşmaktadır. Her iki bölüm de Yusuf Necmi etrafında şekillendirilmiştir. Fakat ilk bölümde Şule, ikinci bölümde ise Fusun, Yusuf Necmi ile birlikte öne çıkan karakterler olarak değişkenlik gösterirler. Bu durumlara paralel olarak olay görüşünün Yusuf Necmi’nin Ayazma Bahçesi’ne gelişi altında kümelenendirilmiş iki ana metin halkası üzerinden değerlendirmek mümkündür.

M1: Yusuf Necmi’nin, altmışlı yılların henüz başında Arnavutköy’de Nermin adlı zengin bir arkadaşının yoğun ısrarı üzerine verdiği davete katılması;

V1: Kendini bu zengin insanların içinde yalnız hissettiği anda Şule ile tanışması,

V2: Şule ile kalabalık ortasında dans ederken, hasta annesinin hatırına gelmesi üzerine kenara çekilmesi ve Şule ile birlikte lüks arabayla partiden ayrılıp eve doğru yola çıkmaları,

V3: Yolda kaza geçirmeleri ve Yusuf'un ormanın ortasında bulduğu bir kulübeye sığınarak geceyi geçirmeleri,

V4: Eve döndüklerinde Yusuf'un Şule'yi araması ve görüşmek üzere çalıştığı hastaneye çağırması,

V5: Yusuf hastaneye geldiğinde Nevzat Bey ile zorunlu görev için Yakacık'ta bulunan sanatoryuma gitmek durumunda kalması,

V6: Şule'nin hastaneye geldiğinde Yusuf'u bulamaması,

V7: Yusuf sanatoryuma geldiğinde orada gönüllü çalışanlardan olan hemşire Füsun ile tanışması,

V8: Yusuf'un hasta annesini birine emanet etmek için kısa süreli izin alıp evine dönmesi ve Şule'ye durumu anlatıp annesini ona emanet etmesi.

M2: Yusuf Necmi'nin sanatoryuma geri dönmesi;

V1: Füsun'un Yusuf Necmi'den etkilenmeye başlaması,

V2: Yusuf Necmi ile Füsun'un birbirlerine daha yakından tanımaya başlaması,

V3: Sanatoryumdaki ortamın verem ve ölüm etkileri ile karamsarlaşması

V4: İnsanların dedikodu çıkarmasını önlemek için Füsun'un Yusuf Necmi ile görüşmeyi sanatoryumda azaltması ve onu Ayazma'ya bir not ile davet etmesi,

V5: Ayazma'da Füsun'un, Yusuf'a duygusal olarak açılması ve o esnada çadır tiyatrolarının ortamı eğlenceli bir yere dönüştürmesi üzerine her on mayısta burada buluşmak için Yusuf Necmi ile Füsun'un anlaşması,

V6: Annesinin ölümü üzerine Füsun'un memleketine gitmesi ve aynı anda vereme yakalandığını fark etmesi,

V7: Füsun sanatoryuma döndüğünde Yusuf'un onunla yakından ilgilenmesi ve Füsun'un hastalığı atlatması,

V8: Sanatoryumun müdiresi Nimet Hanım'ın Füsun'a kafa dağıtması için bir sürelik izin vermesi,

V9: Füsun'un uzun zamandır görüşmediği kuzeninden düğün davetiyesi alması ve düğününe gitmek için yola çıkması,

V10: Yusuf Necmi'nin sanatoryumdaki görevinin bitmesi ve Haydarpaşa'daki görevine dönmesi,

V11: Füsün düğüne geldiğinde, kuzeni Şule ile Yusuf Necmi'nin evlendiğini görmesi ve gözyaşlarına boğularak düğün yerinden ayrılması.

3.7.5. Zaman

Romanda zaman, okuyucu ile yazar arasındaki ilişkiler bütünüünün temel belirleyici faktörlerinden biridir. “Bir romanda zaman kavramını araştırmak, romancının metafizik kavramlarını, psikoloji anlayışını ve ustalığını araştırmak demektir” (Stevick, 2021, s. 224). Bu bağlamda zaman unsuru romanın ve romancının niteliksel yönleri doğrultusunda varlık gösteren bir kurgu şekillendirici olarak düşünülebilir.

Romanın okunuş zamanı ile romandaki vakaların oluş zamanı birbirinden farklı olabilmektedir. O yüzden roman okuyucusu, uzun bir zaman şeridi içinde hareket eder ve romanı okuduğu zaman da, bu zamanın sınırları içine girmiş olur (Stevick, 2021, s. 225). *Ayazma Kahvesi Âşıkları* romanının okuyucusunun gireceği zaman şeridi, iki farklı düzlemde yapılandırılmıştır. Bu bağlamda kurgusal zaman Yusuf Necmi'nin yaşlılık dönemi olan “şimdi” ile gençlik dönemi olan “geçmiş” üzerine oturtulmuştur. Yusuf Necmi'nin yaşlılık dönemi olan öykü zamanının “şimdi”si, Yusuf ve Füsün'un yıllar önce buluşmak için anlaştıkları bir 10 Mayıs günüdür ve romanın yazılış zamanına yakın bir dönem ile örtüşen yapıdadır. Romanın bu anları, artık önemli bir doktor olmuş Yusuf Necmi Bey'in, Ayazma Bahçesi'ndeki bekleyişleri ile geçmektedir. Esas vakaların şekillendiği vaka zamanı ise “geçmiş”tir.

Vaka zamanının esas odağı olan Yusuf Necmi'nin gençliğini kapsayan dönem (geçmiş), 1960'lı yılların başına tesadüf etmektedir. Bu yıllarda bir Pazar günü Nermin'in verdiği bir davet vakaların başlangıcını oluşturmaktadır:

“Altmışlı yılların başında bir Pazar günü, Arnavutköy'de oturan bir arkadaşının verdiği bir davete katılmıştı. Nermin, belki en zengin arkadaşlarından biriydi ama zaten ok az arkadaşı vardı” (AKÂ, s. 15).

1960'lı yılların, kurgu için titizlik ve önemle seçildiğini düşünmek mümkündür. Nitekim bu yılların kullanımı çok yönlü bir anlam alanı oluşturmaktadır. Yeşilçam emektarlarına adanmış olan ve konu itibarıyla Yeşilçam filmlerine yakınlık gösteren roman için 1960'lı yıllar uygun bir zaman dilimidir. Vakaların odağında olan ve izleksel açıdan önem arz eden verem salgını ile sanatoryum açısından 1960'lı yılların başı yine

uygun bir zaman dilimidir. Verem salgını, olayları şekillendirmede olduğu kadar karakterlerin psikolojik durumları üzerinde de etki sahibi olan bir faktördür. Öte yandan Teknolojinin henüz yeterince gelişmediği bu dönem, öykü kişilerinin yeri ve imkânlarını da aynı ölçüde kısıtlamaktadır ve bu kısıtlama sayesinde kurgusal seyre derinlik katan belirsizlikler yine zamansal açıdan önem arz eden hususlardandır. Bu doğrultuda romanda öykü zamanı için doğru bir kullanım yapıldığı görülmekte ve zamanın vakalara sağladığı katkı alanı bu doğru seçim ile genişlemektedir denilebilir.

3.7.6. Mekân

3.7.6.1. Çevresel Mekânlar

Trajik ve komik tiyatro eserlerinin belli bir zamana ait olmayan dünyalarında karakterlerin de belli bir çevreye ait olmamasının aksine, romancının karakterleri kurgusallık da yaşayan insanlardır ve her günkü somut dünyada hareket ederler (Stevick, 2021, s. 276). Belirli bir çevreye ve çağa ait olan roman karakterlerinin içinde bulundukları durumların analizinde söz konusu çevrenin yapısı ve dönemsel koşulları oldukça etkili bir konumdadır. Bu durum da çevresel mekânların ehemmiyet sınırlarını genişletici bir faktördür.

Ayazma Kahvesi Âşıkları'nda çevresel mekân yayılımının geniş sayılabilecek bir derecede olduğu görülmektedir. Yusuf Necmi'nin görev nedeniyle sıklıkla evi ve sanatoryum arasında gidip gelmek durumunda kalması bu genişliğin en temel sebebidir. Olayların çoğunluk kısmının geçtiği 1960'lı yılların İstanbul-Kartal ilçesindeki düşük standartlı koşullar ve mücadele edilen tüberküloz salgını çevresel mekân üzerinden varlığını güçlendiren en önemli etkenlerdendir. Fakat bütün zorluklara karşı bu çevresel mekân doğal güzellikleri ile de kurguyu renklendirir. Yusuf Necmi'nin görevlendirildiği sanatoryumun ve romanın ana mekânı olan Ayazma Bahçesi'nin Kartal'ın Yakacık mahallesinde bulunması nedeniyle 1960'lı yılların Kartal'ı anlatının odağındadır. Burada insanlar, verem salgını ile mücadele etmelerinin yanında gösterişli ve zengin tabakanın İstanbul yaşantısının aksine geçim dertleri ile meşgul olan kesimlerdir. Fakat Karal'ın doğal güzellikleri ile de yaşamlarını canlı tutarlar. Başkarakter Yusuf ise Kartal-Yakacık günlerinde Füsün'la beraber dar mekân olan sanatoryum ile açık mekân olan Ayazma arasında gidip gelir.

Yusuf Necmi'nin evinin Kadıköy'de olması ile çevresel mekânların sınırı genişler. Bu genişlik, Yusuf'un zengin arkadaşlarının Arnavutköy'de oturmaları ile sürdürülür ve zenginler ile yoksullar arasında köprü vazifesi gören Sarıyer'in vahşi tepeleri ile en üst seviyesine ulaştırılır. Dolayısıyla tabakalaşmanın yoğun olduğu ve toplumsal kümelenmelerin gözlemlendiği bir İstanbul söz konusudur. Karakterler çok katmanlı bir yapıda olan bu İstanbul'a aittir ve bu çevrenin getirdiği dönemsel şartlar ile kendi psiko-sosyal yapılarını oluşturmuşlardır.

3.7.6.2. Algısal Mekânlar

3.7.6.2.1. Kapalı, Dar ve Labirent Mekânlar

Mekân ve insan ilişkisi, varoluştan itibaren birbirinin varlığındaki devamlılığı sağlayan bir birlikteliktir. Bu bağlamda insanın kendini bir mekâna konumlandırması ve kendini konumlandığı bu mekân ile ortak fiziki ve psişik durumlara sahip olması da olağandır.

İnsan, kendisinden önce var olan mekânda, mekânın her türlü özelliğini üzerinde toplayarak var olması ile başlayan insan-mekân birlikteliği sonrasında da aynı şekilde devam eder. Yani insan ve mekân birbirinin gerekçesi olan bir bütünün iki farklı görüntüsü olarak değerlendirilebilir. Bu ilişkide biri diğerine baskın gelse de çoğu zaman karşılıklı bir etkilenme söz konusudur. Bu etkilenmenin insan tarafından algılanması ise mekân duygusudur (Göka, 2001, s. 17). Roman karakterleri için de geçerli olan bu durumda mekân duygusunun karaktere içsel ve fiziksel sıkıntı dayattığı, karanlık bir ruh halinin ortasına sürüklediği ve mutsuzlaştırdığı alanlar kapalı, dar ve labirent mekân fonksiyonlarına sahip yerlerdirler. *Ayazma Kahvesi Âşıkları*'nda Yusuf Necmi ve Füsün'un birlikte görev yapmakta olduğu Yakacık'taki sanatoryum, gerek maddi gerekse manevi açılardan karakterin duygu durumlarını karanlığa ve karamsarlığa sürükleyen bir mekân olarak göze çarpmaktadır:

“Günler geçiyor, sanatoryum yeni devasız hastalarla dolup taşıyordu. Ölüm tarlası gibiydi. O kadar insan ölüyordu ki, yalnızca burada çalışanların değil, tüm Aydos eteklerinin ruhuna da bu koku sinmişti” (AKÂ, s. 72).

Verem hastaları ile dolup taşan bu mekân oluşturduğu hissiyatlar ve içinde olup bitenler ile ruhu daraltan bir ölüm tarlasına dönüşmüştür. Bu noktada sanatoryum acı bir şekilde yaşamın faniliğini karakterlerin yüzüne vuran, ölü bedenler ile dolup taşan görüntüsüyle

ölümü hatırlatan, hayatın canlılığının yitirildiği kopuk bir mekândır. İnsan ile mekânın ilişkisi, sanatoryum işlevselliğine bağlı olarak ölüm düşüncesi ile ruhun daraldığı kaotik bir zemine kaydırılmıştır. Sanatoryumun, dar ve kapalı mekân olmasının sağladığı bir fonksiyona daha bulunmaktadır ki bu durum mekânın Faruk Duman kurgusu özelliklerini de taşımaktadır. Söz konusu unsur, sanatoryumun koridorların da dar ve kapalı özellikler ile tasvir edilmesidir. Nitekim resmi binaya ait bir koridorun dar ve kapalı mekân özellikleri sergilemesi *Sus Barbatus!* başta olmak üzere birçok Faruk Duman anlatılarında karşılaşılan bir durumdur:

“Ağır bir koku sarmıştı giriş katını. Koridorda bir kan izi sürüp gidiyordu. Hastaların çoğu hemen öldüğünden, herkesin yüzünde katı bir umutsuzluk okunuyordu” (AKÂ, s. 57).

Tüberküloz hastalarının sağaltımı için kurulan sanatoryum binasında, hasta odalarına giden koridorlar, hastalar için ölüm yolculuğunun sahnesi haline gelmiştir. Dolayısıyla koridorlar bu kez fanilik ile ölüm ortasına kurulmuş bir ana mekân işlevine sahiptir. Ölüme giden bu yolda insanların yüzlerinden okunan umutsuzluk, sürüp giden kan izi gibi bütün koridora yayılmıştır. Girişe yayılan ağır koku, ölüme karşı çaresizlikten kaynaklanan ruhun daralmasının örtük bir ifadesidir.

Mekân insanı yalnızca sosyal ve psikolojik yönden değil, fiziksel yönden de etkiler. Solunan havadan, içilen suya kadar her şey içinde bulunan mekânın insan üzerindeki etkisini hissettirmektedir. İnsan mekânın bütün fiziksel özelliklerini bünyesinde taşıdığına göre, mekânla arasındaki etkileşimi eksik algıladığında bünyesinde rahatsızlıklar baş göstermektedir (Göka, 2001, s. 19, 20). Füsün’un sanatoryumda verem hastalığına yakalanması, mekân-insan ilişkisindeki bu duruma dönük bir alegorik yansıtım biçimi olarak düşünülebilir. Yusuf Necmi’ye karşı duyguları nedeniyle etrafındaki algılama biçimlerini ötelemeye başlayan Füsün, sanatoryumu ölüm tarlasına dönüştüren etkiyi de göz ardı eder ve bu durum hastalığa yakalanması ile sonuçlanır. Füsün bu durumu yine sanatoryumda fark ettiği an mekân onun ruhunu tekrar daraltır ve ölüm ile geçmiş arasında gidip gelen düşüncelere yönelmeye başlar.

3.7.6.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar

Ayazma Kahvesi Âşıkları’nda sanatoryum binasının bulunduğu Yakacık, daraltıcı mekânı içermesinin yanı sıra bünyesinde insanın ruhunu ferahlatan bir mekân daha

bulundurmaktadır. Söz konusu yer, romanın da ana mekânı olan Ayazma Kahvesi'dir. Bu açık ve geniş mekânın romandaki dar ve kapalı mekân olan sanatoryum ile aynı alanda (Yakacık) bulunması önemlidir. Nitekim yaşamın faniliğinin acı gerçekler ile vurgulandığı sanatoryumda ölümün karamsarlığı ile sürekli olarak ruhları dağılan roman kişileri, sanatoryumdan sıyrılıp Ayazma Kahvesi/Bahçesi'ne geldiklerinde yaşamın canlı ve renkli yüzünü görerek ruhlarını ferahlatırlar:

“Şu bahçede yaşadıkları canlı hayat, o yaz akşamlarının renkli kalabalığı, gençlerin ümitli, sevgili coşkuları, o kalabalık aileler, mutlu kadınlar, dürüst babalar, yorulmak bilmez çocuklar, kumpanya sanatçılarının dediği gibi birer hayalden mi ibaretti” (AKÂ, s. 59, 60).

Yaşam burada tüm canlılığı ile varlık göstermektedir. Ölümün soğuk yüzünün görüldüğü sanatoryumun ardından bu mekâna gelen Yusuf Nemi ile Füsün, ölümün gölgesinden kurtularak hayatın renkli ve yaşanması yüzünü tekrar fark ederler. Bu noktada söz konusu mekân, onların yaşama tutunma ihtiyaçlarını ve yaşam arzularını arttırarak bir enerji oluşturmaktadır. Onların içindeki yaşam gücünü arttıran bu enerji dolayısıyla genç çift, ömürlerinin sonuna dek her 10 Mayıs'ta burada buluşma kararı alır. Böylelikle ölümün ve hastalığın yarattığı kaotik etkiden sıyrılarak geleceğe odaklanmayı mekân sayesinde başarmış olurlar. Kişilerini kâbustan çıkarıp düşlere yönelten bu mutlu mekân, varlığı hayata bağlayacak yaşam gücüne sahip olmasının yanı sıra içerdği hayat güzellikleri ile tutkulu bir mekân olarak tasavvur edilmektedir.

Ayazma Kahvesi Âşıkları'nın sunuda da belirtildiği üzere yazılış amaçlarından biri Kartal'ın Yakacık Mahallesinde bulunan sayısız öyküye sahip Ayazma Kahvesi adlı yerleşim yerinin önemini şimdiki kuşaklara bir kez daha hatırlatmaktır (AKÂ, s. 7). Bu açıdan romanda Ayazma Kahvesi ana mekân olarak kullanılmış ve Faruk Duman bizzat buraya gelerek anlatısını oluşturmuştur. Bu durum her ne kadar değerlendirmemiz esnasında dışarıda tutulmuş olsa da, söz konusu mekânın açık ve geniş olarak kurgulanmasına sebebiyet vermesi olağandır.

3.7.7. Şahıs Kadrosu

3.7.7.1. Başkarakter

Ayazma Kahvesi Âşıkları romanında başkarakter, Yusuf Necmi'dir. Vakaların tümü Yusuf Necmi'nin etrafında şekil almaktadır. Başarılı bir doktor olan Yusuf

Necmi'nin romandaki varlığı ise “geçmiş” ve “şimdi” olmak üzere iki paralel düzlemde ilerlemektedir.

Bir karakter, ortaya çıkışı ve bundan sonra takip ettiği gelişme süreci içinde ilgi çekici olur. Bu tıpkı bir merasim alayının gösterisini yavaş yavaş tamamlaması gibidir. Eğer bu olayda her şey aynı anda görülürse, merasim alayı sadece bir kalabalığa dönüşmüş olur (Stevick, 2021, s. 63). Bu doğrultuda Yusuf Necmi'nin romanda takip ettiği gelişim sürecinin ana omurgası “geçmiş” yani gençlik dönemi üzerine oturtulmuştur. Yaşlılık dönemi ise daha statik bir görüntüye sahiptir.

Genç Yusuf Necmi'nin romanda ilk ortaya çıktığı an Nermin adlı zengin bir arkadaşının vermiş olduğu davet ile gerçekleşir. Yusuf Necmi burada ait olmadığı bir sosyal tabakanın arasında kalmıştır ve bu nedenle kalabalıklar arasında yalnızdır. Etrafındaki yaşamın sorunları karşısında umarsızca eğlenen ve dans eden insanların içinde hasta annesini düşünmekte olan genç bir doktordur. Bu sırada yanına gelen Şule ile girdiği diyaloglar üzerinden karakteristik yapısı belirginleşmeye başlar:

“Benim için Anadolu’ya gitmek, bakıma muhtaç yoksul insanlara hizmet etmek sanırım daha iyi olurdu. Hem böylece, ülkemi de daha yakından tanımış olurdum” (AKÂ, s. 21).

Bu ifadelerden Yusuf Necmi'nin idealist bir doktor ve ülkesini tanıma heveslisi bir birey ve milletin sorunlarına karşı duyarlı bir vatandaş olduğu anlaşılmaktadır. “Roman karakterlerinin, romanın öteki unsurlarıyla olan ilişkisi çok önemlidir. Bu unsurlar, olaylar dizisi, tema, karakter ve romanda yaratılan atmosferdir” (Stevick, 2021, s. 168). Bu doğrultuda Yusuf Necmi'nin gelişim seyrinin, bütün bu unsurlar dikkate alındığında başlangıç yönünde ilerlediği görülmektedir. Bir sabah hastaneye geldiğinde kendisine teklif edilen sanatoryumda görev yapma görevini, hasta annesine rağmen kabul eder. Nitekim toplumsal sorunlar karşısında bireysel sorumluluklarında vazgeçebilecek kadar duyarlılık sahibidir. Bununla birlikte geri dönüp hasta annesini Şule’ye emanet etmesi veya Füsün hastalandığında yoğun olarak ilgilenmesi gibi durumlar ile de bireysel sorumluluklarını yerine getirdiğini göstermektedir. Sanatoryumdaki görevi boyunca idealist kişiliğini ve sorumluluktan kaçınmayan ılımlı kimliğini korumuştur. Onun dış unsurlarla olan ilişkiler ağı aynı zamanda dönemsel sıkıntıların da birer yansıtıcılarıdır.

Yaşlılığında ise ünlü bir doktor olarak yaşamını sürdürür fakat yaşlılıktan kaynaklanan birtakım rahatsızlıkları da bünyesinde barındırmaya devam eder. Yaşlılık

sahneleri yalnızca Ayazma Kahvesi'nde beklediği anlardan ibaret olup statiktir. Bu bekleyiş esnasında serçe ve güvercin resimleri çizmekle meşgul olmaktadır. Böylelikle gençliğinde hep yapmak istediği ressamlığa karşı olan ilgisini sürdürdüğü fark edilir. Nitekim Yusuf Necmi aslında ressam ve sanatkâr olma hevesli olmasına rağmen babasının evi terk edişi küçük yaşta bakıma muhtaç annesi ile baş başa kalışı ve ekonomik zorluklar dolayısıyla maddi anlamda daha fazla rahat edeceği doktorluk mesleğini seçmek durumunda kalmıştır. Yaşlılık sahnelerinde kendisinden Yusuf Necmi Bey olarak bahsedilmektedir.

Yaşlı Doktor Yusuf Necmi Bey'in, Ayazma Kahvesine gelişi ile başlayan roman, Genç Yusuf Necmi'nin Şule ile evlenmesi ile sonlanır. Bu son ise önemli bir sürprizdir. Nitekim sanatoryumdaki zor günleri birlikte atlattığı Füsün'u değil, görevinin ardından İstanbul'daki evine dönüp, annesini emanet ettiği Şule'yi tercih etmiştir. Füsün'un duygularına ise karşılık vermemesi ve ona haber bile vermeden evlenmesi gibi durumlar ise karakter özelindeki zorlu görev sürecinde yıpranmışlıkların bir sonucu olarak düşünülebilir. Nitekim kendisi bu edimi ile idealist kişiliği korunsada birtakım karakteristik eksikliklerin ortaya çıktığı bir yaklaşım sergilemiştir.

3.7.7.2. Norm Karakterler

Yazınsal metinlerde dramatik aksiyonun sağlanmasına bağlı olarak başkarakterin yapısal ve tematik görüntüsü, norm karakterler ile olan ilişkisi üzerinden belirlenleştirilir. *Ayazma Kahvesi Âşıkları*'nda Yusuf Necmi'nin görüntü bütünlüğünü belirginleştiren iki karakter göze çarpmaktadır. İki bölüme ayrılmış olan eserin ilk bölümünde Şule, ikinci bölümünde ise Füsün, norm karakter işlevine sahiptir. Romanın sonunda ise kurgu boyunca birbirlerine temas etmeyen bu iki karakterin kuzen olduğu anlaşılmaktadır.

Norm karakterlerin pek çok fonksiyonu vardır. Bunlardan biri roman başkışisi ile toplum arasındaki iletişimi sağlayan bir araç olabilmesidir (Stevick, 2021: 185, 186). Bu noktada görünürlüğü ilk bölümde yoğun olan Şule, ait olduğu zengin tabaka ve yüksek statülü kişiler ile Yusuf Necmi arasında bir iletişim köprüsü olarak varlık gösterir. Yusuf Necmi'nin bu kesim ile kopuk bir ilişkisi bulunmaktadır ve Şule ile tanıştıkları sırada bu kişilerce düzenlenmiş kalabalık partide yalnızlık hissiyatının ortasındadır. Şule'nin gelişi ile birlikte durum değişmeye başlar:

“Bu curcunanın içinde Yusuf kendini iyice yalnız hissetti. Ortalıkta elinde tepsıyla dolaşan garsondan bir şampanya aldı, bir kenara çekildi. (...) Tam o sırada bir kadına sesi duydu. –Merhaba... Dönüp baktı. Sarı saçlı, incecik bir kız. –Merhaba diye karşılık verdi” (AKÂ, s. 17).

Bu noktadan itibaren Şule ile aralarında kuvvetli bir ilişki başlar. Bu ilişki aynı zamanda Yusuf Necmi’nin üst tabaka arasına ilk adım atışı olduğu, roman sonunda Şule ile evlenmesi ve düğün merasiminden anlaşılabacaktır. Şule Yeşilçam filmlerine benzer bir şekilde zengin bir fabrikatörün kızı olup, toplumsal sıkıntılar ile çok da alakadar olmayan bir kişidir. Fakat içinde taşıdığı masumiyeti ve merhameti ile birlikte şımarıklıktan uzak tutumu dolayısıyla Yusuf Necmi’ye üst tabaka insanların tamamının zannedildiği gibi şımarık ve yoz olmadığını göstermektedir. Aralarında duygusal yakınlaşma başlaması ise bu durumun bir sonucudur ve Yusuf Necmi sanatoryuma gitmeden evvel annesini Şule’ye emanet edince aralarındaki güven bağı da kuvvetlenmiş olur. Yusuf Necmi sanatoryuma gittiğinde, Şule’nin görünümü roman sonundaki düğüne dek sonlanır.

Sanatoryum günlerinde ise Yusuf Necmi’nin en önemli yol arkadaşı Füsun’dur ve Füsun, romandaki diğer norm karakterdir. “Norm karakter, başkışının yaşadığı tecrübenin derinliklerine dalmamızı sağlayan bir sıçrama tahtası olabilir” (Stevick, 2021, s. 186). Bu doğrultuda Füsun sayesinde Yusuf Necmi’nin sanatoryum tecrübelerinin trajik boyutu gözler önüne serilir.

“İşte Füsun da bu koyu umutsuzluk ülkesinde canını dişine katarak çalışıyor, çalışıyor, çalışıyordu. Bu yorucu günlerin bir gün geride kalacağını düşünerek teselli ediyordu kendini. Nasıl olsa her kara gecenin sonunda aydınlık yok mudur, her tünelin sonunda bir ışıık? İşte o ışıık artık Yusuf’la gelecek günlerde görüyordu. Salgının biteceği günleri düşünüyordu” (AKÂ, s. 72).

Yusuf Necmi’nin sanatoryum günlerindeki zor koşulların en büyük yansıtıcısı Füsun’dur. Yusuf Necmi’nin aynı zamanda olgunlaşma süreci olan bu dönemdeki gelişim seyrine ve kendisini olgunlaştıran koşullara, okuyucu Füsun üzerinden tanıklık eder. Aynı zamanda Yusuf Necmi de Füsun için geleceğe dönük bir umut ve aşk duyulan kişi haline gelir. Bu noktada Füsun, Yusuf Necmi’nin eksik ve kusurlarının yansıtıcısı olan bir ayna işlevi sağlamaya başlar. “Norm karakter, pek çok şekilde ve özellikle derinliği olan perspektiflerle, roman başkışısının kusurlarını yansıtan bir ayna gibi kullanılabilir. Bazen derinlemesine anladığı gerçekleri yansıtarak, bazen de sağduyunun ve aklı başında gerçeğin sözcüsü olarak roman başkışısının moral

körlüğünü ve hatalarını aydınlığa çıkarabilir” (Stevick, 2021, s. 186). Füsün’un roman sonunda yaşadığı duygusal yıkım, Yusuf Necmi’nin en temel hatasını yansıtıcı bir etken olarak düşünüldüğünde önemli bir durum açığa çıkmaktadır. Nitekim Füsün, kuzeni Şule’nin düğününe gittiğinde gördüğü manzara romanın şaşırtıcı noktasıdır:

“Gelinle damat, davetlilerin tebriklerini kabul ediyorlardı. Füsün gülümsedi, orada öylece sevinçle gülümseyip kuzenin arkasına dönmesini ve kendisini görmesini bekledi. Gelinle damat, Füsün’a doğru döndükleri zaman, Füsün’un elindeki kadeh düştü. Kalbi durmuş gibiydi. Uzun bir zaman hareket edemedi. Herkes ona bakıyordu.

Neden sonra gözyaşlarına boğuldu, fırlayıp çıktı, İstanbul’un ışıkları yeniden kararmış. O sarı ipilti de çekilip gitmişti” (AKÂ, s. 83, 84).

Yusuf Necmi, sanatoryum günlerinde kendisine her türlü duygusunu açan Füsün’a karşılık vermemiştir. Bununla birlikte ne Şule’den ne de bir sevdiği olduğundan bahsetmemiştir. Füsün ise Yusuf Necmi ile ilgili umutlarını büyütmüştür. Fakat Yusuf Necmi’nin seçimi Şule olmuştur. Bu noktada başkişinin Füsün’a karşı eksik, yanlış veya kusurlu bir davranışı açığa çıkmaktadır. Füsün’un yaşadığı yıkımın yegâne sebebi Yusuf Necmi’nin yapmış olduğu hatadan kaynaklanmaktadır. Başkişi bu noktada iletişim ve ilişki kurmada eksikliğe sahip birey olarak göze çarpar. Öte yandan başkişi, mesleğinde tanınmaya başlamaya diğer norm karakter üst sınıf Şule’yi tercih etmesi ile artık üst sosyal tabakanın ait olduğu dünyaya adım atmıştır. Aynı zamanda kuzen olan her iki kadın karakterin, başkişi ile duygusal bağı olan norm karakterler olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir.

3.7.7.3. Kart Karakterler

Kart karakterler, romanda gerçekleştirilmesi gereken bir amaçtır ve onların icra ettiği herhangi bir fonksiyon, bir yan üründür (Stevick, 2021, s. 185). Bu bağlamda Yusuf Necmi’nin hasta ve bakıma muhtaç annesi, Yusuf Necmi’yi sanatoryuma götüren Doktor Nevzat ve sanatoryumun müdiresi Nimet Hanım tek işlevli ve tek bir değerin temsilcisi olan karakterler olarak varlık gösterirler.

Romanın kart karakterlerin içinde en önemlisi olarak Yusuf Necmi’nin annesini ele almak mümkündür. Yıllar önce kocası tarafından terk edilmiş ve tek çocuğunun bakımını tek başına üstlenmiş olan bu kadın gelinen noktada hasta ve bakıma muhtaçtır. Yusuf Necmi’nin gerçekleştirmesi gereken en temel amaçların başında annesinin bakımı gelmektedir. Bu nedenle Şule’ye emanet edinceye kadar aklı daima

annesindedir. Yusuf'un ailesindeki tek birey olmasının yanı sıra annelik olgusunun yüksek değeri de, bu karakter üzerinden bir "yan ürün" çerçevesinde somutlaştırılır.

Doktor Nevzat ise Yusuf Necmi'nin sanatoryum ile olan bağlantısını sağlayan kişidir. Yusuf Necmi'nin sanatoryuma bağlılığı onun sayesinde artar ve Doktor Nevzat gidince Yusuf Necmi de ruhsal bir çöküş içerisine girer. Dolayısıyla bir taraftan da Yusuf Necmi'nin rol model olarak örnek aldığı kişi olduğunu belirtmek mümkündür. Babacan tavırları ile dikkat çeken bir doktordur.

Sanatoryumun müdiresi Nimet Hanım ise zorlu süreçte fedakârlıklarla icra edilen görevin en belirgin temsilcisidir. Görev bilincinin ve insani sorumluluklarının bünyesinde hareket ederken sanatoryum çalışanlarının da bir aile olmasını sağlayarak onlara öncülük eder. Doktor Nevzat'ın Yusuf Necmi ile olan ilişkisi gibi Nimet Hanım'da Füsün ile benzer bir ilişkiye sahiptir.

3.7.7.4. Fon Karakterler

Romanda görünüm sağlayan ve görünüm sağlamayıp kendisi üzerlerinden dönen bahisler ile varlığı şekillenen fon karakterler mevcuttur. Bunların başında ilk olarak Nermin gelir. Nermin, roman başında Yusuf Necmi ile Şule'nin tanıştığı daveti veren ortak arkadaşlarıdır ve romandaki varlığı sadece bahsinden ibarettir. Yusuf Necmi'nin yıllar önce kendilerini terk eden babası da önemli fon karakterlerdendir ve görünüm sağlamaz. Yalnızca anlatıcının tanıtıcı ifadelerinde varlık gösterir. Yusuf'un teyzesi, Şule'nin fabrikatör babası, annesi ve şımarık amcası ile Füsün'un annesi ve eski sevgilisi olup ona ihanet eden Kenan için de durum aynıdır. Her biri ilişkili olduğu karakterlerin yaşamına ışık tutan görünürlüğü az kişilerdir. Ayazma Kahvesi'ndeki Galip Usta ve çırak çocuk ise görünüm sağlayan diğer fon karakterler olarak dikkat çeker. Şule'nin şoförü İhsan ve Ayazma'daki kumpanya sanatçıları da yine varlık gösteren fon karakterlerdir.

3.7.8. İzleksenel Kurgu

Ayazma Kahvesi Âşıkları'nda dramatik aksiyonu sağlayan değerlerin görüntü düzeyi aşağıdaki gibidir:

Tablo 9. "Ayazma Kahvesi Âşıkları" Kora Şeması

	Tematik Güç/Ülküdeğer	Karşıt Güç/Karşıdeğer
Kişiler Düzeyinde	Yusuf Necmi, Şule, Füsün, Yusuf Necmi'nin Annesi	Yusuf Necmi'nin Babası, Şule'nin Amcası
Kavramlar Düzeyine	Aile, Aşk, Dostluk, Sağlık, Sorumluluk, Fedakârlık, Vefa	Ölüm, Hastalık, Verem, Sosyal Ayırışma
Simgeler Düzeyinde	Ayazma, Çay Bahçesi, Kumpanya, Martı, Serçe	Sanatoryum, Kan

3.7.8.1. Aşk

Ayazma Kahvesi Âşıkları'nda "aşk" romandaki vakaların, "salgın" ile birlikte iki ana yönlendirici unsurundan birisidir ve önemli bir izlek olarak okuyucunun karşısındadır. İsim-içerik ilişkisini de şekillendiren ana kavram olan aşk, dramatik aksiyonun sağlanması doğrultusunda karakterlerin etrafında biçimlendirilmiş kilit noktadır. Romana ismini veren Ayazma Kahvesi'nin "âşıkları" ise Yusuf Necmi ve Füsün'dur fakat aşkları karşılıklı değildir. Füsün'un aşkı Yusuf Necmi'ye, Yusuf Necmi'nin aşkı ise Şule'ye yöneliktir. Fakat her halükârda insan varlığını, doğanın sonsuz güzelliğine doğru evrilten ana unsurdur.

Aşkın romandaki temel varlık noktası ise insan varlığındaki temel dürtülerin tetikleyicisi olması ve oluşturduğu tutkulu heyecan durumu doğrultusunda varlığı, yokluğa dönüştüren ölüme karşı hayata tutunma aracı işlevi görmesi gibi etkileridir. "Aşk'ın sebep olduğunu düşündüğümüz heyecansal durum, güzel bir nesneyle birleşmeyi arzulayan ruhlarda meydana gelir" (Kurtoğlu, 2000, s. 179). Romanın üç önemli karakteri olan Yusuf Necmi, Şule ve Füsün da güzel gördükleri bir nesne ile birleşme arzusu duyumsayarak aşk duygusuna sahip olmuş kişilerdir. Özellikle Füsün'un aşka dair görüşleri ile romanda aşkın doğadan gelen bir güzellik ve doğanın emrettiği ölçüde bir varlıksal tamamlanma yolu olduğu anlaşılabılır:

"İnsan her şeye alışıyor. Ölüm, ölüm dışında üstesinden gelemeyeceğimiz şey yok. İnsan, hemen, yeniden beslenen tohumlar gibi, daha parlak, gür, hemen yeniden çıkıveriyor ortaya.

İşte yine, bu tohumla birlikte, insana, aşka olan İnanç da yeniden filizleniyor. Ne yaparsın aşk, insanın öz suyudur, öyle değil mi? Böyle düşünüyordu” (AKÂ, s. 62).

“Öz su” ifadesi ile insan varlığının temel kaynağı olarak nitelenen aşk, “tohum” imgesi üzerinden doğa ile bütünleşik bir yapıda sunulmaktadır. Karşısında konumlandırılan ölüm ile birlikte ele alınması ise aşkı sonsuz-doğa güzelliğine doğru yol açan bir koridora dönüştürmektedir.

Saf aşk, hatırlama olsa da olmasa da yalnızca güzel olanı arar. Fakat bir ölümlünün olabileceği ölçüde ölümsüz olmayı isteyenler de vardır. Bunlar için güzellik ölümsüzlük ve sonsuzlukta aranır. Doğa onlara sonsuzluğa tohum ekmeyi ve güzel olanla yakınlıklarından dolayı güzel olanı oluşturmayı öğretir. Gerçekte sonsuz olan, güzel olanla aynı soydandır. Sonsuz-Doğa güzelliğin ilk biçimlenmesidir ve ondan çıkan her şey de güzeldir (Kurtoğlu, 2000, s. 180). Aşk bu sonsuz güzelliğin ana yoludur. Nitekim kurgu ilerledikçe varlıksal bütünlüğün sonu olan ölümün de tek çaresi olarak tasavvur edilir:

“Ölüm, insan ölüm görmekten sıkıldığı zaman ya âşık olmalıdır. Ya da âşıkları izlemelidir. Ölümün tek çaresi âşktır” (AKÂ, s. 64).

Bu düşünce biçiminin varlık gösterdiği en önemli durum ise Füsun’un, yakalandığı verem hastalığını, Yusuf Necmi’ye karşı duyduğu aşk sayesinde daha hızlı ve güçlü bir şekilde atlatabilmesidir. Sanatoryumda gördüğü ölümlerden bunalan ve kendi de vereme yakalanan Füsun, bu badireyi Yusuf’a âşık olması ile atlatabilmiştir. Fakat Yusuf Necmi’nin aşkı Şule’ye dönüktür ki kendisi hasta olan annesini aşk duygusu beslediği Şule’ye emanet etmiş ve bu sayede görevine dönebilmiştir. Roman sonunda Şule ile Yusuf’un evlenmesi ile yeni bir çöküntüye giren Füsun, birleşmeyi düşündüğü nesneyi kaybetmiştir ve yeni bir varlıksal boşluğa doğru itilmiştir. Bu durum Ayazma Kahvesi Âşıkları olan Yusuf Necmi ve Füsun’un kavuşamamasından mütevellit roman sonunda acı bir gerilim oluşturur. Fakat karakterlerin aşk ile korunabildiği salgın da bitmiştir.

3.7.8.2. Salgın Hastalık (Verem)

Verem (Tüberküloz) edebiyatta sık işlenen hastalıkların başında gelir. 19. Yüzyıldan beri sıklıkla kullanılan metaforlar arasında yer almış fakat günümüzde, yerini daha güncel hastalıklar olan AIDS ve kansere bırakmıştır. 19. yüzyılda çok yaygın bir

hastalık olan ve o yıllarda tedavisi de olmayan verem, genel olarak okur tarafından sempati duyulan bir hastalıktır ve umutsuz âşıkların, yoksulların, yoksun kalanların, hasret çekenlerin de hastalığıdır (Uğurlu, 2020, s. 59). *Ayazma Kahvesi Âşıkları*'nın vaka zamanı da sancılı bir süreç olan 1960'lı yıllarda verem salgının yoğun olarak varlık gösterdiği bir döneme tesadüf etmektedir. Bu doğrultuda dönemsel şartları bünyesine çeken anlatı, bu salgın hastalık etrafında şekillenir. Özellikle romandaki ölüm olgusu açısından verem salgını büyük önem taşır. Nitekim aşk, ölüme karşı bir çare ve varlıksal tutunma aracı olurken, verem de ölümün soğuk yüzünü vurgulayan ve romanın zeminini yazarın çizdiği sınırlar çerçevesinde “ölüm tarlası”na dönüştüren başat unsurdur.

Kanserin yaygınlaşması ve hastalığın ölümcül olmaktan çıkması gibi sebeplerden ötürü romanlarda kullanışı azalan ve çok eski bir hastalık olan vereme Avrupalılar “Beyaz Ölüm, Beyaz Veba, Ölümün Kaptanı” gibi isimler koymuşlardır. Verem yerine Türk halkı “İnce Hastalık”ı da günlük dilde kullanır. Yazarlar bu hastalığı bazen verem bazen de ince hastalık olarak adlandırmışlardır. Veremin tedavisi için aşılar bulunmuş, sanatoryum adı verilen verem hastaneleri kurulmuş ve bu sayede verem günümüzde tıp için sorun olmaktan çıkmıştır (Uğurlu, 2020, s. 68). Söz konusu romanda da ana mekânlardan birinin verem hastalığından dolayı kurulmuş olan sanatoryum olduğu görülmektedir. Yusuf Necmi ile Füsun’u karşılaştıran sanatoryum bir noktada ölümün en soğuk yüzünün görüldüğü daraltıcı bir alandır. Üstelik bu iki karakteri *Ayazma Kahvesi*’ne iten başat güç de yine sanatoryumun boğuk ve bunaltıcı yapısı, yani verem salgınıdır. Nitekim kahramanlar sürekli olarak bu itici alandan uzaklaşma hissiyatına sahiptir. Çünkü veremin varlık gösterdiği bütün anlarda anlatının bünyesi kaotik bir hal almakta ve ortam karanlık bir tabloya dönüşmektedir:

“İşte Füsun’da bu koyu umutsuzluk ülkesinde canını dişine takarak çalışıyor çalışıyor, çalışıyordu. Bu yorucu günlerin bir gün geride kalacağını düşünerek teselli ediyordu kendini” (AKÂ, s. 72).

Verem salgını, romanın atmosferini umutsuzluğun hâkim olduğu karanlık bir ortama dönüştürmüştür. Roman kişileri de bu kez bu zorlu ve karşıt güç ile mücadele hâlinindedir. Verem ile birlikte ölüm de belirginleşmekte ve insan varlığını konumlandırabileceği gayeler arayarak, hayata tutunmaya çalışmaktadır. Bu arayış ise aşk üzerinden sonuçlanır. Dolayısıyla verem, aşkın da temel tetikleyicilerinden biri hâline gelmektedir. Böylelikle verem, aşk ve ölüm noktalarından oluşan bir üçgen açığa

çıkılmaktadır. En uçta ölüm vardır. Verem ölüme açılan, aşk ise ölümden kaçılan kapılardır. Füsün'un vereme yakalanması ve ölüm ile yaşam arasında kalması bu noktada yine belirleyici bir etken olarak ele alınabilir. Verem olan Füsün ölüm ve yaşam arasındadır. İlk olarak ölümü isteyen Füsün, Yusuf Necmi'ye duyduğu aşk ve onun ilgisi sayesinde yaşama daha kolay tutunur ve ölümün tek çaresi olarak gördüğü aşk ile veremi yenmeyi başarır. Ek olarak verem salgını üzerinden yansıtılan Anadolu insanının durumu, sosyo-ekonomik yapı ve kültürel yaşayış biçimleri de yine salgının romandaki anlam alanını genişleten diğer faktörlerdir.

Verem; edebiyatta şiir, roman hikâye gibi birçok edebî türün konu alanına girer. Verem konusu özellikle romanlarda çok başvurulan bir konudur. Tamamı hastalıklarla dolu anlatılarla dolu olan romanlara gerek dünya edebiyatlarında gerekse Türk edebiyatında çok nadir rastlanmaktadır. Birçok romanda ana olayın dışında da bu hastalıkla karşılaşmak mümkündür (Uğurlu, 2020, s. 68). *Ayazma Kahvesi Âşıkları*'nda da ana olaylardan biri olarak varlık gösteren verem, bir salgın hastalık biçiminde ölümü çağrıştıran bir izleksel kurgu olarak yerini almıştır. Verem salgını hem sürükleyici hem de tetikleyici fonksiyonlara sahip bir kurgusal zemin oluşturmaktadır. Bu noktada üç ana karakterden ikisinin verem ile mücadele eden sağlıkçılar olması oldukça önemlidir.

4. BÖLÜM

DİL VE ÜSLUP

4.1. ÖYKÜ VE ROMANLARDA ANLATIM TEKNİKLERİ

Faruk Duman genel anlamda eserlerini; doğa odaklı kurgulamış, bunu yaparken de sanat anlayışı ile estetik ölçütlerini folklorla besleyerek zengin ve kendine has bir dil ve üslup oluşturmuştur. Öykü ve romanlarını ortak bir paydada buluşturarak her iki türde de benzer dil ve üslup kullanımı gerçekleştiren yazar, kullandığı anlatım tekniklerinin çeşitliliği sayesinde elde ettiği imkânlarla, kurgusal karakterlerin iç ve dış dünyalarını zengin ve anlatı sınırlarını genişleten karışık bir malzeme ile işler. Bu işleyiş tarzı, karakterlerin hem sosyal hem de ruhsal durumlarına göre vücut bulmuş bir üslubun ürünüdür. Bu doğrultuda bir şekilde doğa ile temas etmiş kurgu karakterlerinin hem iç hem de dış dünyalarına yönelik bir yaklaşım söz konudur.

Dilsel arayışları, çok anlamlı okumaya yatkın anlatımı ve içe işleyen psikolojik derinlikli yaklaşımlarıyla Faruk Duman, temeli oldukça sağlam bir anlatı evreni oluşturmuştur (Tosun, 2015, s. 341). Dil bilincine yüksek derecede önem veren yazar, oluşturduğu üslup çerçevesinde öykü ve romanlarında dramatik aksiyonun sağlanması ve entrik kurguların oluşumu için olay örgüsünü düzenlerken birçok farklı anlatım tekniğini bazen yalnız bazen de bir arada kullanmaktadır. Bu anlatım teknikleri, çoğu zaman, anlatıcının metindeki konumu, rolü ve pozisyonu ile bağlantılı olarak kurgulara yansımıştır.

4.1.1. İç Monolog

Faruk Duman anlatılarında sık karşılaşılan anlatım tekniklerinden biri iç monolog tekniğidir. “Anlatı kişinin duygu ve düşüncelerini, kendi kendisiyle konuşma şeklinde ortaya çıkaran iç monolog, romanlarda sıklıkla kullanılan bir yöntemdir” (Aytaç, 2022, s. 303). İç monolog tekniğine yazarın metinlerinden örnek olarak *Köpekler İçin Gece Müziği*’nde Murat’ın içinde bulunduğu zorluklar karşısındaki endişelerini ifade eden anlatım biçimini göstermek mümkündür:

“Gök gürleyince, bir an içinde dehşete kapıldı Murat. Burada, burada ben kızarıp pişmeyeyim, diye düşündü. Ben burada kızarıp pişersem köpeklerle hem afiyet olurum hem de babam bir daha benim izimi de bulamaz. Külümü de bulamaz. Benim zavallı babam. Hiç değilse oğlunun külünü bulsun. Zavallı babam. O zaman o Haşim olacak adamın da başına hiç bir şey gelmez” (KİGM, s. 55).

Murat, içinde bulunduğu dehşet verici trajik durumu, endişeleri ile birlikte kendi zihin süzgecinden geçirerek değerlendirmektedir. Bu değerlendirme bir iç monoloğa dönüşerek vücut bulmaktadır. Ürperti, korku, panik gibi duygu durumlarının tedirginlik ve endişeye dönüşmesiyle oluşan kaos karşısında özne bir taraftan da soğuk kanlılığını korumaya çalışmakta ve mantıklı davranmaya yönelmektedir. Bu nedenle durum değerlendirmesi yaparken özne iç monolog gerçekleştirerek düşünceleri, çıkar yolları ve içinde bulunduğu durumu birlikte değerlendirir ve içinden geçirdiği ifadelerle bu değerlendiriliş biçiminin okuyucuya doğru dışavurumu gerçekleştirilir.

Faruk Duman romanlarında olduğu gibi öykülerinde de iç monolog tekniğine sıklıkla başvurmuştur. *Sencer ile Yusufçuk* kitabında yer alan *Burç* öyküsünde iç monolog tekniğinin önemli örneklerinden biri ile karşılaşılır:

“Bir zamanlar, diye düşündü, benim de böyle kınalı bir anam vardı. Aman, bu geyik ona nasıl da benziyor. Ben de onun arkasından böyle yola düşer, o ne yana gitse peşinden ayrılmayarak. Sanki bu peş benim kendi öz yolumdur” (SiY, s. 64).

Ormanda saklanan ve ağanın adamlarından kaçan öykü kişisi bir anda gördüğü geyik ile geçmişine dalar ve annesine dair bir özlem hisseder. Bu geriye dönük duygu durumu aynı zamanda öze dönüş itkisinin de dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Bu dışavurum öykü kişisinde bir iç monolog oluşumuna yol açmış ve içinde bulunulan durum öykü kişisi tarafından yine bir iç monolog kullanımı ile değerlendirilmiştir. Yazarın hâkim bakış açısı ile kurguladığı bu tarz metinlerinde, iç monolog aynı zamanda karakter açısından bir öz değerlendirmeye de dönüşerek okuyucuya aktarılmaktadır.

4.1.2. İç Diyalog

İç diyalog tekniği, anlatı öznesinin karşısında herhangi bir alıcı özne bulunmamasına rağmen varmışçasına davranarak kendi kendisi ile karşılıklı diyalogda bulunması ile oluşturulur. Kişi kendisi ile diyalog halindedir.

Faruk Duman'ın romanlarında iç monolog ile yoğun olarak karşılaşilmektedir. Bu tekniğe dönük en somut örneklerden biri *Ve Bir Pars, Hüzünle kaybolur* romanının üzerinde gösterilebilir. Kentten döndükten sonra evinin yakınlarındaki ormana yönelen ve bu orman ile kendisi arasında güçlü bir bağ kuran özne, hem geçmişini hem de ormana olan yaklaşımını iç diyalog yoluyla somutlaştırır:

“Eskiye göre –kasabada geçirdiğim çocukluk günleri, kente yüksekokul için elimde cılız bir bavulla gidişim, hastalığım, okulu bırakmak zorunda kalışım, sonra o zalim askerlik- daha mı seviyordum ormanı? Buna yanıt vermek zor. İnsan bir şeyi yitirince –evet, orman artık yitirilmiş sayılır benim için- eski zamanlara yanıyor” (VBPHK, s. 11).

Öznenin geçmişine dair bakış açısı ve içinde bulunduğu duruma dönük tasavvur biçimi, kendi kendine gerçekleştirdiği içsel bir diyalog üzerinden okuyucuya aktarılmaktadır. Bu durum sayesinde özne, aynı zamanda kendini de sorgulamaya başlayarak içsel bir hesaplaşmanın içerisine düşmektedir. Geçmişi ve şimdisi ile bir kez daha yüzleşen özne, aynı zamanda yıllar içinde yaşadığı maddi ve manevi değişiklikleri de yeniden gözden geçirme şansına sahip olur.

İç diyalog tekniğini öykülerinde de kullanan Faruk Duman'ın *Nar Kitabı*'nda yer alan *Ayten* adlı öyküsünde de bu tekniğin kullanımı ile karşılaşilmektedir:

“Üç kişiydiler. Hayır. Dördüncü bir taş belirmişti. O da vardı. Belki her akşam gelmiyorlardı, ama iki günde bir burdaydılar mutlak. Sesleri duyuyorlar mıydı, neşeli kalabalığı, mızımız çocukları, bisikletin zilini. Dinliyorlar mıydı. Belki gecenin geç vakitlerinde geliyorlardı duvara” (NK, s. 77)

Dedektif anlatılarına benzer bir kurguya sahip olan öyküde başkışı olan anlatıcı, gözlemlerini ve gözlemleri sayesinde edindiği düşüncelerini iç diyalog yolu ile değerlendirmektedir. Tren yolu duvarı arasında gördüğü kalıntı ve izlerinin sebebini araştıran özne, kalıntıları bırakan kişileri ve sıklıkla tekrarlanan eylemi çözümlemeye çalışmakta ve bu doğrultuda iç diyalog oluşturarak, kendi kendine sorular yöneltip cevaplar bulmaya çalışmaktadır. Bulduğu cevaplar ise ona ipucu vermekle beraber olayın gizemini ve okurun merakını arttırmaktadır. İç diyalog tekniği yazarın birçok öyküsünde kullanılmış olan önemli teknikler arasında yer alır.

4.1.3. Dış Diyalog

Birden fazla kurgusal karakterin kendi aralarında yaptıkları konuşmalar ile şekillendirilmiş anlatı tekniği “dış diyalog” tekniğidir. Çoğu zaman bu teknik sayesinde

kurgu daha akışkan bir hale getirilir ve okuyucu, anlatıcı tarafından metnin içine doğru çekilir. Bu teknik, *Sus Barbatus!* serisi ve *İncir Tarihi* gibi romanlar başta olmak üzere birçok Faruk Duman anlatısında varlık göstermektedir.

Dış diyalog tekniğinin Faruk Duman metnilerindeki en belirgin görünümlerinden birine *Sus Barbatus! 1*'de rastlanmaktadır:

“-Hadi gidelim, hadi gidelim, dedi. Ne duruyoruz bak. Ne durup da yerlere çukurlara düşüyoruz. Kenan güldü. –Ben dedim sana ya, bir şeyin yok. Canım. Canım. Kalkıp silkelendi. –Gitmeyecektik, dedi Zeynep. Tutturdun doktor hemşire, ne işime yarayacak” (SB1, s. 16).

Romanda Kenan ile Zeynep, gariban iki köylü olarak meşakkatli bir hastane yolculuğuna çıkar ve geri dönüş yolunda zorlu ormandan geçmek durumunda kalırlar. Bulunulan anın zorluğu içinde Zeynep'in doktora veya hemşireye gerek duymadığını belirten tavrı ve ikisi arasındaki ilişki ağı, bir noktada köy ve kasaba insanının sınırlı imkânlarına dönük bir yansıtım biçimidir. Dış diyalog tekniği üzerine kurulan ifadeler ise bu yansıtım biçiminin metne yansımış izdüşümleridir. Anlatıcı vakayı bölmeden aktarmak için dış diyalog tekniğine başvurur ve oluşturduğu akışkanlık sayesinde okuyucusuna metnin içine dalma fırsatı verir. Bu akışkanlıktaki karışıklıkları önlemek adına satır başı yapmasa da konuşma çizgileri ile okuyucuya dış diyalog gerçekleştiğini de bariz bir biçimde fark ettirmektedir.

Dış diyalog tekniğini ile Faruk Duman'ın öykülerinde de görmek mümkündür. Bu anlamdaki en dikkat çekici öyküsü olarak Zeytuni adlı öyküsünden bahsedilebilir. Nitekim öykünün ana omurgası ve genel kurgu yapısının neredeyse tamamen dış diyalog tekniği ile oluşturulduğu söylenebilir:

““Abi,” dedim, “sende para var değil mi.”

“Var anasını...” dedi.

“İyi,” dedim, “bende yok da.”

“Sende ne zaman oldu ki,” dedi.

“Abi öyle deme,” dedim, “benden gördüğün manevi desteği nerde bulacaksın.”

“Git lan,” dedi.

“Yok yok,” dedi, “sen de olmasan...”” (NK, s. 93).

Öyküde baştan sona dek birileri ile diyalog halinde olan anlatıcı kahraman, vaka ve durumların neredeyse tamamına yakınına dış diyalog yolu ile okuyucuya aktarmaktadır. Öznenin, etrafı ile olan çok yönlü ilişkisinin görüntü ağı ve başından geçen vakalar

bütünü, dış diyalog yolu ile oluştuğundan dolayı söz konusu teknik öykü boyunca devingen bir tutum sergileyerek sürekli işler durumda tutulur. Öte yandan yazar bu öyküsünde diyalogları tırnak içerisine yerleştirerek, araya serpiştirdiği “dedim”, “dedi” gibi ifadeleri ile de bir ayırıt oluşturur ve kurgunun karakteristik yapısını bozmadan akışkanlık düzeyini arttıracak bir dil kullanımı gerçekleştirir.

4.1.4. Bilinç Akışı

Faruk Duman’ın kurgusal metinlerinde kullanılan tekniklerden biri de bilinç akışı tekniğidir.

Bilinç akışı tekniği, yazarın kurgusal bir metinde anlatıcının ya da karakterin aklından geçenleri herhangi bir mantık ölçüsüne bağlı kalmadan, zihninde anlık yanıp sönen düşünceleri, sayıklama edasıyla kâğıda dökmesidir. Rast gele düşünme ve ifade etme gibi durumlar söz konusudur. Düşünceler bir cümle, bir kelime grubu, sadece bir kelime, hecelemeler veya ses taklitleri şeklinde dile getirilebilir. Bu teknik sayesinde yazar, aynı zamanda hayal dünyasının zenginliğine de ayna tutmuş olur (Karatekin, 2019, s. 217). İç diyalog tekniği ile benzerlik gösteren bilinç akışının farkı; iç diyalog gibi mantıklı ve belirli bir seyir izlemek yerine mantığa aykırı veya rastgele savrulmuş ifadeler bütününden oluşmasıdır.

Faruk Duman’ın *İncir Tarihi* romanında bu tekniğin özgün kullanım tarzlarından biri görülmektedir:

“Ana, baba ansızın, sanırsın birer rüzgâr üflemesidirler, ne vakit peyda oldukları bilmediği gibi, ne vakit kırklara karışacakları da hiç belli olmaz. Hem ki hiç belli olmaz. Biz anamızı da, babamızı da, kardeşlerimizi de hem hayvanlarımızdan ayırmadık hem ağaçlarımızı da onlarla aynı şey bildik” (İT, s. 140).

Söz konusu ifadelerdeki karışıklık, adeta mantıksızca savrulan ifadeler bütünüdür. Mantıklı bir bağdaşıklıktan ziyade söz sahibinin sayıklama tarzındaki anlatım biçimidir. Özne, ifade etmek istediği durumu, bilinçaltında sakladığı öğeleri kullanarak anlatsa da bu öğeleri işlemek yerine birer töz olarak zihin süzgecinden geçirir.

Bilinç akışı tekniği Faruk Duman’ın öykülerinde de görülen bir anlatım tekniğidir. Bu açıdan belirgin örneklerden birine; *Kaptan Kanca’nın Bir Macerası ve Öbür Yeni Öyküler* kitabında yer alan *Son Yemek* adlı öyküde rastlanmaktadır. Öykü her ne kadar izlenilen bir film sahnesini anlatıyor olsa da, anlatım tekniğinin önemli bir kısmı bilinç akışı üzerine kuruludur:

“Bir yerlerden bir parça müzik duyulur. Adamın biri, enstrumanını kanlar içinde çalmaya çalışır. Kaşıklar dişleri kırmaya, çatallar dudakları delmeye başlar. Masa başında erken ölümler olur. Başlar tabaklara patır patır düşmeye başlar. Sağ kalanlar için bu ölümler neye işaret eder? Doygunluğa. Ölüm bir doyunluk halidir. Yemenin hedefidir, başların eninde sonunda tabaklara düşmesi gerekir. Tavuk parçalarıyla kadın dudakları yan yanadır. Köftelerle kanlı erkek burunları da” (KvÖYÖ, s. 152).

Bilinç akışı tekniği iç diyalog yolu ile gelişmiştir. İçsel bir hesaplaşma veya durumu değerlendirmek yerine akla gelen ifadelerin mantık kaygısı ve anlam sırası içermeden ifade edilmesi söz konusudur. Ek olarak araya serpiştirilmiş sayıklama tarzı vurgulamaların da yer alması bilinç akışı tekniğini güçlendirici unsurlar olarak düşünülebilir. Bu bağlamda anlatılan sahne daha çok, asıl olduğundan ziyade anlatıcı öznenin bilinçaltı ile harmanlanmış bir şekilde ifade edilmektedir.

4.1.5. Anlatma, Gösterme, Tasvir

Faruk Duman’ın kurgu metinlerinde belirgin biçimde karşılaşılan tekniklerden biri anlatma tekniğidir. “Anlatmak; bir konu üzerinde açıklamada bulunmak, bilgi vermek, inandırmak, söylemek olarak betimlenir. Burada aktarım yapan kişi, bir konuyu karşısındakine açıklarken açıklamaya çalıştığı ne ise onun özünde birtakım değişiklikler yapabilmektedir” (Özünlü, 2001, s. 183). Dolayısıyla bu teknikte bu unsurların aktarımında anlatıcı, olandan ziyade olayları kendi istediği kadarıyla aktarır. Vaka ya da durumlar ile okuyucunun arasında bir anlatıcı bulunur ve anlatıcı dikkatleri, olaylardan daha fazla üzerinde toplar. *Köpekler İçin Gece Müziği* romanının son bölümünde kulübede sıkışan kişiler arasındaki çok yönlü ilişki bu teknik ile anlatılır:

“Kara Zühre bir tencere çorbayla geri döndü. Ne muhteşem bir kadın diye geçirdi içinden Filiz. Çocuğun başını kaldırdı biraz, çorbayı içirdiler. Murat gülümsedi, gözlerindeki ışık geri gelmiş, korkusu neredeyse bütünüyle yitip gitmişti. ÖLÜP ÖLÜP YENİDEN DOĞUYORUZ. Avcı da rahatlamıştı biraz. Uykuya daldığı anlaşılıyordu; göğsü inip kalkıyor, boğazından düzenli bir hırıltı yükseliyordu” (KİGM, s. 91).

“Yeniden doğuş” diyalektiğinin temel izlek olduğu romanın bu sahnesinde temel karakterlerin tamamı, dışarının korkunçluğu karşısında sığındıkları bu kulübede kişilerarası mesafeleri ortadan kaldırarak birbirleri ile temas etmektedir. Bu noktada açığa çıkan çok yönlü ilişkiler ağının aktarımında yazar anlatma tekniğini kullanarak olay ve durumların okura geçişini sağlamaktadır. Anlatma tekniğini Bekir adlı öykü üzerinde de göstermek mümkündür:

“Bekir’di, akşam üzerleri çıkıp okulun dağılmasını beklediği bir zaman. Sonra da kâh kalabalığa karıştırdı, kâh çocukları uzaktan izleye izleye yürüdü, aheste. Ulan, dediler bu rezil, Hicran’a tutulmuş olmasın. Yok canım daha neler, bacak kadar çocuğa... olur olur, vakt’iyi değil. Ulen, cümle âlemin diline düştün, dediği annesi, ne işin var okulda senin” (NK, s. 61, 62).

Bekir’in toplum ile olan ilişkisi ve toplumun Bekir’e karşı yaklaşım ile tutumları anlatma tekniği ile okuyucuya geçirilmiştir. Anlatıcı, Bekir ve toplum arasındaki ilişki ile okuyucunun arasında bir köprüdür. Okurun dikkati anlatıcının anlattıkları ve anlatacaklarındadır.

“Anlatma tekniği” ile yakınlık gösteren “gösterme tekniği” de yazarın kullandığı anlatım teknikleri arasındadır. Gösterme tekniğinde, anlatıcı okur ve vakalar arasından çekilerek okurun dikkatinin vaka veya durum üzerinde toplanmasını sağlar. *Sus Barbatus! 1*’de bu teknik ile sıklıkla karşılaşmak mümkündür:

“Çalı diplerinden, ağaçların dalları arasından, topraktan hışırtılar yükseliyordu. Ezilen, toprakların karın sesi geliyordu. Kırılan bu kılıçlarının. Sonra uzaktan alınan solukların, Çatırdayan kemiklerin. Böğürtüler duyuluyordu. İnemeler. Ama hiçbir gözle görünmüyordu bunların. Ses gözle görülür mü? Orman buz tutmuş, kaskatı kesilip ak pak donup kalmıştı” (SB1, s. 79).

Anlatıcı, ormanın durumunun okuyucuya aktarımında, duyulan seslerin okuyucuya geçişini gösterme yolu sağlar. Bu sırada okur ile anlatı arasındaki anlatıcı perdesi aradan kalkar. Okurun dikkati anlatıcıdan ziyade anlatılan durum üzerindedir. Bu sayede okuyucu ormanı, duyulan sesler ile birlikte gözünde canlandırır. Bu teknik Cambaz Koşuk öyküsünde de görülmektedir.

Yazarın sık kullandığı teknikler arasında yer alan bir diğer anlatım tarzı ise tasvir (betimleme) tekniği bulunur. “Betimlemek, bir nesnenin kendi özgü belirtilerini tam ve açık bir biçimde söz ya da yazı ile anlatmak olarak açıklanır” (Özünü, 2001, s. 183). Bu tekniğin en önemli kullanımlarından biri ile *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur* romanında karşılaşılır:

“Dönüp aşağıya, yeni yapılan eve doğru yürüdüm. Hafif bir eğim vardı. Sık meyve ağaçları, boy atmış otlar, bodur çalılar arasından iniliyordu” (VBPHK, s. 21).

Anlatıcı kahraman, indiği yolu ve bulunduğu çevreyi betimleme yaparak okuyucuya aktarmaktadır. Bu sayede okuyucu anlatı durumunu mekânsal formlar üzerinden daha aktif bir şekilde değerlendirme şansına sahip olur. Tasvir tekniğini baştan sona doğaya

dönük anlatımlar ile doldurularak oluşturulmuş olan *Doğa Betiği* kitabı ile de örneklemek doğru olacaktır:

“Sabah saatlerinde yaprakların, dalların ve otun. Çiçeğin ve taşların üstü ıslaktır. Yağmur yağmamış da olsa, çiy her şeyi rutubetiyle sırlıslıkla etmiştir” (DB, s. 31).

Yazar doğaya dair bir yansıtım için ele aldığı ormanın aktarımında zamansal bir dilimden hareket etmekte ve bu zamansal dilime denk düşen sabah saatlerinde orman ile ağaçların durumunu tasvir yolu ile sunmaktadır. Bu doğrultuda doğa metne girerken betimleme yoluyla estetik bir şekilde kurguya yerleştirilir.

4.1.6. Geriye Dönüş

Geriye dönüş tekniği öykü ve romanda, vaka veya duruma ışık tutabilmek adına kurgusal zamanın geçmişinde yaşanmış önemli bir anlatma bağlamı ifade etme yoludur. Bu teknikte anlatıcı, bulunulan anın dışına çıkarak geçmişe dönük bir zamansal yolculuğun içerisinde girer ve bir flashback şeklinde yaşanmış olay ya da karşılaşmış durumu okuyucuya iletir.

Geriye Dönüş tekniği ile Faruk Duman'ın birçok farklı anlatısında karşılaşmaktadır. Bunlardan en belirgin olanlarından biri *Ayazma Kahvesi Âşıkları*'dır. İkili bir zamansal seyre sahip olan anlatı, artık çok ünlü fakat yaşlı bir doktor olan Yusuf Necmi'nin Ayazma Kahvesi'ne gelmesi ile başlar ve bu andan itibaren kurguda geriye dönülerek Yusuf Necmi'nin genlik günlerine gidilir. Romanın bundan sonrası sürekli olarak bu gidiş-gelişler üzerine kuruludur.

Geriye dönüş tekniğinin dikkat çekici kullanımlarından birisi de *Piri – Kayıp Denizler Üzerinde Bir Anımsama* romanında görülmektedir. “Romanda Çıplak Kadınlar Adası”nın önünden geçerken Yusuf Paşa eski aşkını anımsar ve onunla yaşadığı cinsellik gözlerinin önüne gelir. Bu anda geriye dönüş tekniği uygulanarak bu sahne izleyiciye cüretkâr bir cinsellik anlatımı ile aktarılır.

Yazarın öykülerinde de birçok defa kullanılmış olan geriye dönüş tekniği özellikle *Kâğıt Gemiler Sayfası* adlı öyküde en başat detayları okuyucuya aktaran bir roledir. Nitekim geçmişinde evinin yanması ile bilinçaltı trajik unsurlarla dolu olan ve psikik gerilimlerin odağında bırakılan başkişi bir anda sahnede şişman kadını görünce evinin yandığı günü anımsar. Geriye dönüş tekniği ile okuyucuya geçişi sağlanan bu sahne

aynı zamanda öznenin bilinçaltına ve geçmişine ışık tutar ve gerilmiş bir psişik durumun detaylarının kapılarını aralar.

Anlatılarında anımsama detaylarına oldukça fazla yer veren Faruk Duman'ın geriye dönüş tekniğini uygulaması bu bağlamda olağan bir durumdur. Bu teknik ile birlikte yazar, karakterleri için zamansal bir kırılma anı yakalar ve bunu okuyucuya estetik bir dille sezdirme imkânı bulur.

4.1.7. Montaj

Montaj tekniği. Bir yazarın, başkasına ait olan anonim, ilahi veya ferdi herhangi bir söz yahut yazıyı, kalıp halinde eserinin terkiibinde, belirli bir maksat doğrultusunda kullanması demektir (Karataş, 2001, s. 291). Kullanılan veya alıntılanan ifade parçanın tümü veya önemli bir kısmı olabileceği gibi, metinde belirli bir anlam veya değeri ifade edebilecek ya da simgeleyecek bir cümle veya söz de olabilir.

Sus Barbatus! roman üçlemesinde Mustafa Öğretmenin, bağlı olduğu sol fraksiyona yönelik fikirlerini somutlaştırmak adına okuduğu Nazım Hikmet, Orhan Veli'nin toplumcu şiirlerini okuması ve bunun kurguya işlenerek şiirlerden parçaların alınması bağlamında montaj tekniği örneklemesi yapmak mümkündür. Nazım Hikmet'in Kerem Gibi adlı şiirinde geçen “*sen yanmasan... ben yanmasam...*” (SB1, s. 405) biçimindeki ifadelerin metne yerleştirilmiş olması söz konusu savın örneklerinden biridir.

Montaj tekniğinin Faruk Duman anlatılarındaki en dikkat çekici örneklerine *Kargasabunu* öykülerinde rastlanabilir. Öykülerin kaynağını anonim halk hikâyeleri ve masallardan alıyor olması bu noktada belirleyici bir husustur. Sözgelimi Eğil Çınarım Eğil öyküsünde ve öykünün dayandığı Ablacığım adlı bir Türkmen masalında “*Eğil çınarım eğil*” ifadesi başta olmak üzere birçok ifadenin aynen alıntılanarak öyküye yerleştirildiği görülür. Yazar bu bağlamda montaj tekniği uygulayarak metnin kaynağının birtakım yapı ve içerik özelliklerini de korumuş olur.

4.1.8. Leitmotiv

Leitmotiv, bir eserde, ana duyguyu, düşünceyi göstermek için kullanılan ana motif şeklinde tanımlanabilir. Bu teknik edebi eserlerde bir kelime, cümle, nesnenin ya da karakterin bir tavrının tekrarı gibi farklı şekillerde kullanılabilmektedir. Bununla birlikte

bir eserde tekrarlanan her unsur için leitmotiv denmesi doğru değildir. Söz konusu tekrarların eserin yapısı içinde bir anlam ve işleve sahip olması da gerekir (Bağcı, 2022, s. 688). Faruk Duman anlatılarında da leitmotiv tekniğinin çeşitli kullanım biçimlerine rastlanmaktadır.

Yeniden doğuş olgusunun ana izlek olduğu *Köpekler İçin Gece Müziği*'nde sürekli olarak ölüp yeniden dirilmeye dair kullanılmış ifade tekrarları önemli bir leitmotiv olarak gösterilebilir. Cinselliğin ana izleklerden olduğu *İncir Tarihi* romanında da Zeyrek'in sürekli olarak cinsel organını ifade ettiği "zeker" ifadesini kullanması da yine cinsellik çerçevesinde kendini gerçekleştirmenin aşamalarını simgelemeyi sağlayan bir leitmotiv olarak değerlendirilebilir.

Sus Barbatus! 2 romanında ise 'leitmotiv' olarak yorumlanabilecek 'koku' hassasiyeti durumu söz konusudur (Ertem, 2021, s. 5). Romanda kokuya karşı duyarlılığın tekrarlarla vurgulanması doğaya dönük çağrışımları güçlendirme bünyesinde bir fonksiyon sağlar. *Kırk* romanında ise anlatının başkişinin düşüncelerinde vücut bulduğunu belirtmeye yönelik bir ifade tekrarı görülmektedir:

"Sonra beyefendinin salondaki büyük beyaz koltuğuna oturarak olup bitenleri düşünmeye başladım" (K, s. 17).

Romanın son sayfasında da yer alan bu iki tekrar arasına anlatının omurgası yerleştirilmiş ve böylece karakterin düşüncelerinde vukuu bularak okuyucuya geçirilen bir anlatım oluşturulmuştur. Bu esnada alkollü olan başkişi geçmişinden şimdisine doğru yaşadıklarını karmaşık ve bilinçaltına itilmiş bir düzlemde aktarmaktadır.

Faruk Duman'ın öykülerinde de varlığı görülen leitmotiv tekniğinin en dikkat çekici örneklerinden biri *Sencer ile Yusufçuk* kitabında yer alan "*Burç*" adlı öyküde görülmektedir. Anlatıcı dokuz bölümden oluşan bu öykünün bütün bölümlerine aynı ifade ile başlamaktadır:

"İstanbul bir zamanlar bir zeytin idi. Sarayburnu'ndan karşıya bakıldıkta ağaçlar değil, zeytinden bu sofraya görülürdü" (SiY, s. 47).

Dokuz bölümlük öyküde dokuz defa tekrarlanan bu ifadeler, anlatıyı hem masalsı bir kalıba yaklaştırmakta hem de zeytin ile imgenilmiş mekânsal bir değişimi vurgulamaktadır. Bu bağlamda leitmotiv tekniği ile mekânsal ve zamansal bir kırılmaya vurgu yapılır. İstanbul'un geçmişi doğa ile iç içe olan geçmişi ile gizemli ve egzotik yapısının kaybedildiğini çağrıştıran ifadeler ile imgesel bir oluşum yakalanmış ve bu oluşum bir "leitmotiv"e dönüştürülmüştür.

4.2. ÖYKÜ VE ROMANLARDA ANLATIM BİÇİMLERİ

4.2.1. Öykülerde Anlatım Biçimleri

Yazarın tamamen doğaya dönük izlenimlerinden meydana gelen Doğa Betiği kitabı dışarıda tutulursa, toplamdaki 87 öyküsünden 20 tanesinde hâkim bakış açısı, 9 tanesinde gözlemci bakış açısı, 1 tanesinde karma bakış açısı, 57 tanesinde ise kahraman bakış açısının kullanıldığı tespit edilmiştir.

Görüleceği üzere yazarın öykülerinin çoğunluk kısmı kahraman bakış açısı ile oluşturulmuştur. Bu anlatılarda ise anlatıcı kahramanların büyük bir kısmı çocuk kahramanlardan seçilmiştir. Bu durumun başat etkeni ise yazarın masalsı ve fantastik dilinin kullanımında saklıdır.

Faruk Duman öykülerinde çocuk bakışı, masal/fantastik dilin gerekçesidir. Çocukluğun o saf bakışıyla rüya, masal ve gerçekler iç içe geçmiştir. Bütün bunlar çocuğun düş dünyasında mı yoksa gerçekte mi olduğu net değildir. Anlatıcı çocuğun saf, masum, nesnel bakışıyla büyüklerin dünyasını ve etrafında olup bitenleri yorumlarken yaşadığı şaşkınlık, okurun iyi ve kötü arasındaki ayrımı daha net bir şekilde algılamasını sağlar. Masalın, fantazyanın dünyası; doğaüstü olaylar, gizem, açıklanamayan durumlar, garip rastlantılar, bilinmezlik, endişe doğurucu durumlar olarak sayıldığında bütün bunların en çok çocuğun dünyasında anlam alanı bulduğu söylenebilir (Tosun, 2015, s. 335). Bu etkenler, yazarın öykülerinde ısrarla kullandığı çocuk kahramana ait olan bakış açısının önemini en üst noktaya taşır. Çocuk kahramanlar dışındaki kahraman anlatıcılarda ise belirsizlik dilinin birey üzerindeki yansımalarının görüngü biçimleri mevcuttur. Genel olarak doğanın zorlu muğlaklıkları ile karşı karşıya bırakılan öykü kahramanlarının içinde bulunduğu muğlaklıklardan kurtulabilme arzuları ve içsel durumları kendi zihin süzgeçlerinden geçirilerek kuyucuya aktarılır.

Yazarın öykülerinde hâkim bakış açısının kullanımı ise anlatıları en temelde masalsı bir atmosfere yaslamaktadır. Nitekim masallar başta olmak üzere geleneksel anlatı formlarına dönük söylencelerin hâkim bakış açılı olmaları dolayısıyla, kaynağını çoğu kez bu anlatılardan alan öyküde anlatıcı yapısına dokunulmaz ve metnin yapısı korunmuş olur. Okuyucu bu bağlamda çoğu kez masal diline uygun bir şekilde bilmesi gereken ayrıntılardan haberdar edilir ve anlatı bu çerçevede ilerlemeye devam eder.

Okuyucunun daha az bilgilendirilmesi gereken durumlarda ise anlatıcı yer yer gözlemci rolüne doğru kaydırılır.

4.2.2. Romanlarda Anlatım Biçimleri

Faruk Duman anlatılarında ağırlıklı olarak kahraman bakış açısı ve hâkim bakış açısının kullanıldığı tespit edilmiştir. *Piri – Kayıp Denizler Üzerinde Bir Anımsama*, *Kırk*, *İncir Tarihi*, *Ve Bir Pars*, *Hüzünle Kaybolur* romanlarında Kahraman bakış açısı; *Köpekler İçin Gece Müziği* ve *Ayazma kahvesi Âşıkları* romanlarında ise hâkim bakış açısı kullanılmıştır. *Sus Barbatus!* üçlemesinde ise karma bakış açısının varlığı yer yer hissedilse de ağırlıklı olarak hâkim bakış açısının kullanıldığı söylenebilir.

Anlatılarını kurgu parçalarını bir araya getirerek bütünleştiren yazar, kurgu ilerledikçe ayrıntılarını büyütür ve verilen her bir ayrıntı kurgunun sonunda önemli bir yapıtaş haline gelir. Bu doğrultuda yer yer anlatıları bölerek anlatıcının kurguya müdahale ettiği görülür. Fakat bu durum kurgunun seyrini bozmaktan ziyade anlatıya estetik bir güç katmaktadır. Sözgelimi *Sus Barbatus!*'larda bölümler arasına serpiştirilmiş olan yazarın deneme tarzındaki fikirleri ile karşılaşılır. Anlatıcının Sefiller hakkındaki görüşleri, romandaki sosyalist görüşe de ışık tutar nitelikte olduğundan mütevellit 12 Eylül, feodalizm ve bunun karşısındaki aydınlıkçı görüş izlekleri belirginleşir. Dolayısıyla Bu fikirler kurgunun içeriği ile ilişkili olduğundan ve anlatıcı tarafından akışı bozmadan roman içindeymiş gibi aktarıldığından dolayı anlatı estetik bir güç kaybetmek yerine daha güçlü ve altyapısı sağlam üst okur isteyen bir kurgu yapısı kazanmış olur.

Yazar *İncir Tarihi*, *Kırk* ve *Piri - Kayıp Denizler Üzerinde Bir Anımsama* adlı romanlarında ise kurgular arasına halk hikâyesi veya masal görünümlü anlatılar yerleştirilerek anlatının bütünsel yapısını bu geleneksel formların içeriği ile de güçlendirir. Sözgelimi *İncir Tarihi*'nde sürekli olarak başka çeşit anlatılar ile karşılaşılır ve bunlar arasında İncir Baba ile panteizme dönük bir içerik oluşturulur. *Kırk* romanında Hz. Süleyman'ın kuşlarla konuşması konu edinilir ve bu anlamda bir hikâye öyküye yerleştirilerek dil-varlık ilişkisi ile anlamanın dönüştürücülüğü temaları güçlü bir yapı kazanır. *Piri – Kayıp Denizler Üzerinde Bir Anımsama* romanı ise tarihi karakterlerden yararlanılarak onların hikâyelerindeki kurgusal değişiklikler ile anlatı bütünselleştirilmiştir.

Romanlarda dikkat çeken bir diğer husus ise yazarın romanlarından herhangi birinin başka bir romanda ismine vurgu yapılması veya bir roman karakterinin başka bir romanda tekrar varlık gösterebilmesidir. Sözgelimi *Sus Barbatus!*'un üç serisinde ve *Köpekler İçin Gece Müziği*'nde Murat karakterinin aynı kişi olduğu düşünülebilir ve buna dayalı olarak güçlü ipuçları oluşturulmuştur veya *Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur* romanındaki parstan bahseden farklı anlatılar söz konusudur. Bu doğrultuda yazarın romanları bir araya getirildiğinde farklı bir pencerenin açılacağı “bir bütün anlatı” durumunun ortaya çıkmakta olduğundan bahsedilebilir.

4.3. ÖYKÜ VE ROMANLARINDA SÖZ DİZİMİ

Anlatmaya dayalı edebi metinlerde dil ve üslup arasındaki ilişki metnin anlamsal ve dilsel yapısını belirlemekle birlikte yazarı bazı noktalar üzerinde yoğunlaşmak durumunda bırakır. “Üslup meselesi üzerinde düşünmek isteyen, sözlü veya yazılı bir metnin üslubu hakkında kanaatlerini belirtmeye çalışan her insan dile ait çeşitli problemlerle karşı karşıya gelir. Üslubu dilden ayrı düşünmek mümkün değildir” (Aktaş, 2014, s. 9). Birbirinden ayıramaz iki parça olan üslup ve dil ilişkisinin temel görüngü alanlarından birisi de dizim durumlarıdır. Bu nedenle yazarın öykü ve romanları tarafımızca sözcük ve cümle dizimi çerçevesinde belirli bir yöntem doğrultusunda seçilen veriler üzerinden incelenmiş ve birtakım tespitlerde bulunulmuştur.

4.3.1. Öykülerde Söz Dizimi

Faruk Duman'ın sekiz öykü kitabının ilk, orta ve son sayfalarından rastgele seçilmiş 100'er kelime alınarak oluşturulan sözcük dizimi tablosunda toplamda 800 sözcük üzerinde inceleme yapılmıştır. Yapılan incelemede %41.63 oranında isim, %38.50 oranında fiil, %4.50 oranında sıfat, %5.38 oranında zamir, %4.28 oranında zarf, %2.38 oranında edat ve %3.25 oranında bağlaç kullanıldığı tarafımızca tespit edilmiştir:

Tablo 10. Öykülerinin Sözcük Türü Bakımından Değerlendirilmesi

Öykü Kitabı	Sayılan Kelime	İsim	Fiil	Sıfat	Zamir	Zarf	Edat	Bağlaç
Seslerde Başka Sesler	100	41	39	4	3	6	3	3
Av Dönüşleri	100	39	37	5	6	5	4	4
Nar Kitabı	100	41	38	3	8	5	3	2
Keder Atlısı	100	44	42	5	5	2	-	2
Sencer ile Yusufçuk	100	45	40	4	4	2	3	2
Baykuş Virane Sever	100	41	36	6	6	7	1	3
Kaptan Kanca'nın Bir Macerası ve Öbür Yeni Öyküler	100	42	39	5	4	4	2	4
Kargasabunu	100	40	36	4	7	4	3	6
Toplam Kelime	800	333	308	36	43	35	19	26
Yüzde	%	41.63	38.50	4.50	5.38	4.28	2.38	3.25

Toplamda 800 kelimenin incelenmesi ile oluşturulan tabloda görüleceği üzere, yazarın “isim” kullanımı %41.63'lük oranla birinci sıradadır. Öykülerini genellikle Çehov tarzı yazan Faruk Duman, karakterlerinin içinde bulundukları durumu anlatırken bulunulan ortamı bütünüyle aktarması isim kullanımını üst düzeye çıkaran önemli bir etken olarak düşünülebilir. Yine aynı sebepten dolayı da isimlerin yanına eklenen fiil kullanımı ikinci sıradadır. Bu doğrultuda yazarın sözcük kullanımının çoğulcu bir kısmı isim-fiil diyalektiği üzerinden şekillenir.

Türkçeyi kullanırken kendine has bir dil yakalamayı başaran Faruk Duman cümlelerini oluştururken uzun cümleler kullanmayı tercih eder ve uzun cümlelerin arasına kesik cümleler ile kısa ifadeler serpiştirir. Bu doğrultuda yazarın dil kullanımındaki hâkimiyeti cümle kullanımı üzerinden de gözlemlenebilir. Yazarın 8

öykü kitabının ilk, orta ve son sayfalarından rastgele seçilmiş 20’şer kelime üzerinden aşağıdaki cümle dizimi tablosu oluşturulmuştur:

Tablo 11. Öykülerinin Cümle Düzeyi Bakımından Değerlendirilmesi

Öykü kitabı	Sayılan Cümle	İsim Cümlesi	Fiil Cümlesi	Olumlu Cümle	Olumsuz Cümle	Soru Cümlesi	Ünlem Cümlesi	Kurallı Cümle	Devrik Cümle	Eksiltili Cümle	Basit Cümle	Bileşik Cümle	Sıralı Cümle	Bağlı Cümle
Seslerde Başka Sesler	20	4	16	19	1	0	0	11	6	0	5	4	10	1
Av Dönüşleri	20	2	14	16	2	1	1	8	6	4	7	4	5	4
Nar Kitabı	20	3	16	19	1	0	0	12	8	1	8	4	6	2
Keder Atlısı	20	2	16	17	2	1	0	12	6	2	9	3	7	1
Sencer ile Yusufçuk	20	1	18	18	1	0	0	16	3	1	10	3	6	1
Baykuş Virane Sever	20	2	17	13	5	2	0	15	4	1	9	4	6	1
Kaptan Kanca’nın Bir Macerası ve Öbür Yeni Öyküler	20	5	14	15	3	2	0	17	2	1	10	5	3	2
Kargasabunu	20	3	16	16	2	1		15	4	1	7	4	8	1
Toplam Kelime	160	22	127	133	17	7	1	106	39	11	65	31	51	13
Yüzde	%	13.75	79.38	83.13	10.06	4.38	0.63	66.25	24.38	6.82	40.63	19.38	31.88	8.13

Toplamda seçilen 160 cümle; yapısına göre %79.38 fiil, %13.75 oranında ise isim cümlesi tespit edilmiştir. Dilin doğası gereği fiil cümlelerinin isim cümlelerine göre oldukça yüksek bir oranda olması olağan bir durumdur. Cümleler anlamlarına göre

incelendiğinde ise %83.13 oranında olumlu cümle, %10.63 oranında olumsuz cümle, %4.38 oranında soru cümlesi, %0.63 oranında ise ünlem cümlesi tespit edildi. Bu durum yazarın öykülerini oluşturan tablo dolayısıyla olmayandan ziyade olan ile anlattığını göstermektedir. Bu nedenle olumlu cümle oranı diğerlerine nazaran oldukça yüksek bir seviyededir. Yüklemin yerine göre cümlelerde ise; %66.25 oranında kurallı cümle, %24.38 oranında devrik cümle, %6.88 oranında da eksilteli cümle şeklinde bir dağılım gözlemlenmektedir. Bu tablo ise yazarın çeşitli bir cümle yapısı kullandığını gösterir. Yüklemin yerini değiştirmeyi seven yazar, kullandığı kesik cümle tarzı ile de birçok kez farklı bir anlatım tarzı oluşturur. Yapılarına göre cümle dağılımında ise birbirlerine yakın bir sıralama söz konusudur. %40.63 basit, %19.38 birleşik, %31.88 sıralı ve %8.13 oranında da bağlı cümle oranları görülmektedir. Yazarın ilk dönem öykülerinde bu oranlar arasındaki sınır daha mesafeli olsa da zaman içinde birbirlerine yaklaştıkları görülür. Yazarın çeşitli ve çok katmanlı olarak kullandığı cümle dizimler, maharetli sanatkârlığının temel göstergelerinden biridir.

4.3.2. Romanlarda Söz Dizimi

Faruk Duman'ın 9 romanının incelenmesi sonucunda her bir romanın ilk, orta ve son sayfalarından rastgele seçilerek alınmış 100'er kelime ile aşağıdaki sözcük dizim tablosu oluşturulmuştur:

Tablo 12. Romanlarının Sözcük Türü Bakımından Değerlendirilmesi

Roman Adı	Sayılan Kelime	İsim	Fiil	Sıfat	Zamir	Zarf	Edat	Bağlaç
Pîrî-Kayıp Denizler Üzerinde Bir Anımsama	100	42	31	11	7	4	2	3
Kırk	100	48	29	6	7	3	3	4
İncir Tarihi	100	43	30	7	5	6	3	6
Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur	100	43	34	10	4	3	4	2
Köpekler İçin Gece Müziği	100	46	32	9	4	4	3	2
Sus Barbatus! 1	100	42	36	6	4	6	2	4
Sus Barbatus! 2	100	49	37	4	5	2	1	2
Sus Barbatus! 3	100	46	34	5	7	3	3	2
Ayazma Kahvesi Âşıkları	100	45	32	10	3	5	3	2
Toplam Kelime	900	404	295	68	46	36	24	27
Yüzde	%	44.89	32.78	7.56	5.11	4.00	2.67	3.00

Toplamda 900 kelime üzerinden yapılan inceleme sonucunda öyküdeki duruma benzer olarak romanlarda da %44.89 oranında isim kullanımının ilk sırada olduğu tespit edildi. Dilin doğası gereğince isim kullanımı ön planda olsa da yine temel etkenlerden biri yazarın anlatımını güçlendirmek adına karakter sentezleyici tutumu olarak gösterilebilir. Bu doğrultuda %32.78 oranında fiil ikinci, %7.56 ile de sıfatlar üçüncü sırada bulunmaktadır. İsmi niteleme ve yaptığı eylemi belirginleştirme adına bu iki sözcük türünün peş peşe sıralanması yazarın dil kullanımındaki tavrını göstermektedir. %5.11 ile dikkat çeken zamirler ise yine yazarın sıklıkla başvurduğu bir yöntem olarak

isim tekrarlamalarının önüne geçer ve berrak bir anlatıya destek olur. Bu oranların yanında %4.00 ile zarf, %3.00 ile bağlaç, %2.67 ile de edatlar dikkat çekmektedir.

Dilin bir dizge olarak kabul edildiği yapısal dilbilimde: dildeki sözcüklerin birbirleriyle hangi ilişkiler içinde bulundukları, nasıl sıralandıkları, bir dilde kurulması olanaklı bütün tümce tiplerinin saptanması başlıca uğraşılardan olmuştur. Dildeki söz örgüsünün aydınlatılması, aynı zamanda dili çevreleyen sırların da büyük ölçüde çözülmesi olarak görülür (Aksan, 2015, s. 30). Bu doğrultuda yazarın dili konusunda bir çözümlemeye ulaşabilmek ve romanlarındaki cümle kullanımını belirginleştirmek adına her romanın ilk, orta ve son sayfalarından rastgele seçilmiş 20'şer kelime ile aşağıdaki cümle dizimi tablosu oluşturulmuştur:



Tablo 13. Romanlarının Cümle Düzeyi Bakımından Değerlendirilmesi

Roman Adı	Sayılan Cümle	İsim Cümlesi	Fiil Cümlesi	Olumlu Cümle	Olumsuz Cümle	Soru Cümlesi	Ünlem Cümlesi	Kurallı Cümle	Devrik Cümle	Eksiltili Cümle	Basit Cümle	Bileşik Cümle	Sıralı Cümle	Bağlı Cümle
Pîrî	20	4	15	17	0	2	1	11	8	1	8	5	4	3
Kırk	20	3	17	18	2	0	0	14	6	0	6	6	6	2
İncir Tarihi	20	3	17	15	3	2	0	18	2	0	7	5	6	2
Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur	20	2	17	189	1	0	0	17	2	1	9	5	4	2
Köpekler İçin Gece Müziği	20	1	17	18	1	1		15	3	2	8	6	5	1
Sus Barbatus! 1	20	7	13	16	1	3		16	4		5	6	5	4
Sus Barbatus! 2	20	2	17	17	3			15	4	1	5	5	7	3
Sus Barbatus! 3	20	2	18	18	1	1		16	4		8	6	5	1
Ayazma Kahvesi Âşıkları	20	4	16	18	1	1		18	2		8	6	5	1
Toplam Kelime	180	28	147	156	13	10	1	140	35	5	64	50	47	19
Yüzde	%	15.56	81.67	86.67	7.22	5.56	0.56	77.78	19.44	2.78	35.56	27.78	26.11	10.56

Yapılan incelemede %81.67 oranında fiil cümlesi, %15.56 oranında da isim cümlesi tespit edilmiştir. Her iki cümle türünden de faydalanmayı başaran yazar, dilin doğası gereği fiil cümlelerini daha fazla kullanmaktadır. Cümleler anlamlarına göre incelendiğinde ise %86.67 olumlu, %7.22 olumsuz, %5.56 soru cümlesi, %0.56 oranında da ünlem cümlesi gözlemlenmektedir. Cümleler yüklemine göre bakıldığında ise %77.78 kurallı, %19.44 devrik, %2.78 ile de eksiltili cümle ile

karşılaşılmaktadır. Yapılarına göre ise yine birbirlerine yakın bir dağılımla %35.56 basit cümle, %27.78 birleşik cümle, %26.11 sıralı cümle, %10.56 bağlı cümle oranları karşımıza çıkmaktadır. Yazarın cümle kullanımı öyküdeki durumu ile benzerdir. Söz konusu oranlar akıcı ve sürükleyici bir anlatım tarzı oluşturarak fiil cümlesi ve olumlu cümleleri ön plana çıkarırken akışkanlığı bozmadan durumu derinleştirmek için de birleşik ve sıralı cümle oranlarını arttırmaktadır. Bu sayede kurgusal seyir durağanlaşmaz ve devingen bir şekilde okuyucuya geçirilir.



SONUÇ

Faruk Duman, eserlerinde doğanın varlığına yansıyan yüzünü belirginleştiren bir sanat anlayışı ortaya koyar. Sözlü ve yerel kültür öğelerinden beslenerek oluşturduğu sanat çizgisinde geleneksel anlatı formlarını, kendine has üslubuyla işleyerek çağdaş anlatı kalıplarına yerleştiren bir tutum benimsemiş olan yazar, 30 yıldan fazla olan yazın hayatına dokuz öykü kitabı, dokuz roman, üç deneme, bir tiyatro ve dört çocuk kitabı sığdırmıştır. Eserlerinde Anadolu'daki kültürel unsurları, sosyolojik yapı ve coğrafi özellikleri çoğu kez ana malzeme olarak kullanan yazarı, Çehov tarzı bir öykücü olarak değerlendirmek mümkündür.

Öykü ve romanlarında ortak bir zeminden hareket eden Faruk Duman, anlatılarında genel anlamda doğayı ana sahne olarak kurgular ve karakterlerini bu büyük ve gizemli sahnedeki muğlaklıklar ile baş başa bırakarak kurgularını biçimlendirir. Kahramanlar, genel olarak doğanın groteskleşen, büyülü ve egzotik dünyasındadır.

Yazarın etkilendiği yerli kaynaklar olarak Dede Korkut ve Köroğlu gibi kadim anlatılar ile Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Bilge Karasu ve Vüs'at O Bener gibi sanatçılar gösterilebilir. Yabancı kaynaklar arasında ise Çehov, Tolstoy, Victor Hugo ve Jorge Luis Borges gibi isimler dikkat çekmektedir.

Faruk Duman bakış açısı ve anlatıcı düzleminde, yerel kültür ve geleneksel formlardan beslenmesinin etkisiyle klasik anlatma geleneğine bağlıdır. Yazarın en sık kullandığı teknikler hâkim ve kahraman bakış açılarıdır. Kurgusal anlatılarında ayrıntılara yönelmeyi ve bu ayrıntıları çoğu kez imgelere dönüştürmeyi tercih eden yazar, hâkim bakış açısından bu çerçevede yararlanarak, anlatım noktasındaki hâkimiyet alanını geniş sınırlara ulaştırır. Öte yandan geleneksel formlardan besleniyor olması nedeniyle geleneksel anlatı formlarındaki anlatıcı rolünün hâkim bakış açısına dayanması da yine bu noktada önem taşır. Masalsı boyuta ulaştırdığı anlatılarını, bu açıdan okuyucuya geçirmesi her iki form arasındaki paralel yapıyı korur. Yazarın sıklıkla tercih ettiği diğer bakış açısı ise kahraman bakış açısıdır. Bu noktada okuyucu, içinde bulunulan durumu bir kahramanın gözlemleri ile yakalayabilme şansına sahip olabilmektedir. İçinde bulunduğu muğlaklıkları aşma zorunluluğu olan anlatıcı kahramanlar öne çıkmaktadır. Bu sayede fantastik üslup ve büyülü gerçekçi etkilere daha güçlü bir şekilde yer verilir. Özellikle öykülerinde çocuk anlatıcıları sıklıkla tercih

etmesi nedeniyle de fantastik ve büyülü gerçekçi yönelimler kurgusal bir rahatlığa kavuşur. Nitekim içinde bulunulan zaman ve mekânın trajikliğinden bunalan kahraman anlatıcının çocuk ya da içinde bulunulan durumun bunalttığı bireylerden seçilmiş olması, bu reel düzlemi kırmaya daha elverişlidir ve okur bir anda çocuğun bilinçaltı ile şekillenmiş hayal dünyasına dalar. Dalınan ya da geçiş yapılan hayal dünyası aracılığı ile de anlatıcı kahramanın içsel dünyası ve dış gerçeklikleri arasında kurgusal bir bütünlüğün meydana gelmesi sağlanır.

Faruk Duman'ın anlatılarında zaman bağlamında doğal zaman ve sosyal zamanı birlikte kullanmanın tercih edildiği bir tutum söz konusudur. Doğayı ele alırken; mevsimler, aylar ve sabah, öğle, akşam ve gece gibi günün belirli zaman dilimlerini, sosyal zamanın sorunları ile bütünleştirerek kurguya dönüştüren yazar, bu sayede belirli bir dönemin zorluğunu yaşayan kahramanın içinde bulunduğu sosyal veya bireysel durumu doğal faktörler üzerinden şekillendirir. Sosyal zamanlar ve doğal zamanlar üzerinden bütüncül bir anlatım yolu tercih eden yazar, doğayı da metne farklı bir perspektiften daha yerleştirmiş olur.

Faruk Duman'ın anlatılarında ana mekân sıklıkla doğadır. Hemen her anlatıda doğayı temsilen kurguya yerleştirilmiş olan bir mikro-kozmos ile karşılaşmak mümkündür. Orman, deniz, dağ veya bir göl kenarı vs. gibi alanların içinde bulunan kahramanlar için bu alanlar metnin içeriğine göre değişken kimlikler ile değişken doğayı temsil eder. Nitekim doğa bu noktada bazen grotesk bir yutucu alan bazen de besleyici bir varlık alanı fonksiyonlarına sahipken görülür. Zaman konusunda doğal ve sosyal zamanı bir arada kullanan yazarın mekân konusundaki tutumu da benzerdir. Bu açıdan birçok sosyal mekân da açık veya kapalı olarak göze çarpmaktadır. Özellikle karakterinin ruhsal yapısını açığa çıkaran mekânsal tasvirler oldukça güçlü bir biçimde kurgulanmıştır. Sözgelimi 12 Eylül Dönemi anlatılırken karakolların boğuk, basık ve kasvetli yapısı en belirgin görüngü biçimlerindendir. Doğa ile birlikte olanakları kısıtlı taşra ve kasabaların da sıklıkla varlık gösterdiği kurgusal mekânlar, genellikle Anadolu'dan seçilir ve bulunduğu yöreye ait toplumların sosyolojik yapısını ortaya koyan nitelikler taşır.

Faruk Duman anlatılarında kahramanlar, çok katmanlı bir çeşitliliğe sahiptir. Nitekim geçmişten günümüze uzanan çizgide Anadolu'ya ait hemen her çeşit sınıftan bir temsilci ile karşılaşılabilir. Kasaba ve taşra üzerinden hareket etmeyi seven yazar

hem iyi eğitimli hem de düşük statülü kişileri aynı anda anlatıya yerleştirir ve sınıf farklılıklarını da ince ince işlemiş olur. Yazarın doğanın muğlaklığının içine attığı kişiler, her kesim ve her sınıfa ait olabilmektedir. Bu sayede bireyin doğa karşısında verdiği tepki çerçevesinde bulunduğu sınıf ile doğa ilişkisini de açığa çıkarır. Çoğu kez trajik bir gerçeğin içinde bulunan öykü başkışileri, büyülü gerçekçilik ve fantastik anlatım dolayısıyla somut gerçeklikleri aşarak farklı ve gizemlerle dolu bir âlemin içine de itilmiş olur.

Faruk Duman'ın anlatılarında hem birey hem de toplum merkezli bir yapı söz konusudur. Bu nedenle izleksel açıdan bireysel ve toplumsal temaları aynı anda görebilmek oldukça mümkündür. Yazar sosyal bir problemi ortaya koyarken hem topluma dönük olarak bir eleştiri biçimi getirir hem de toplumsal bir sorunun bireyin iç dünyasındaki etkisi üzerine eğilir. İzleksel kurguları ortaya koyarken belirli imgeler aracılığı ile edebi açıdan estetik bir tarz da yakalamayı başarmıştır. Bu durum aynı zamanda okuyucu için derin bir altyapı da gerektirmektedir. Yer yer varoluşsal problemleri de odağına alan yazar, doğa ile varlığı bütüncül bir şekilde ortaya koymanın çabasıdadır. Anlatı kahramanları, doğal ve sosyal problemlerin oluşturduğu birer çatı tema altında, içinde bulundukları zorlukları aşmaya çalışır. Bu çabalayış esnasında ele alınan izlek her açıdan anlatıyı sarıp kucaklamayı başarır. Söz konusu edimi, kendine has üslubu ile perçinlemeyi başaran yazar, ortaya koyduğu yapıtlarında yenilikçi bir duruş sergiler.

Faruk Duman hem yapısal hem de izleksel açılardan derin bir sanatçı kimliğine sahip olan üretken bir yazardır. Sözlü kültür, geleneksel anlatılar, mitolojik ayrıntılardan ve folklordan beslenerek oluşturduğu çağdaş sanat çizgisini, postmodern bir çerçeveye taşımıştır. Bireysel ve toplumsal temaları, doğa ile bütünleştirerek ele alan sanatçı, doğa-insan çatışması altında anlatılarını detaylandırır.

KAYNAKÇA

- Abalı, İ. (2021). Folklorun “El Değmemiş” Bölgesi: Halk Türkülerinde Yüceltilmiş Bakirelik Algısı. *Folklor/Edebiyat*, 397 – 417.
- Abiç, T. (2010). *Özker Yaşın Hayatı-Sanatı-Eserleri*. (Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Abiç, T. (2019). Buket Uzuner’in “Uyumsuz Defne Kaman’ın Maceraları: Toprak” Adlı Romanında Psikomitolojik Unsurlar. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 749–757.
- Abiha, B. Ç. (2016). Geleneksel Halk Sanatında Şahmaran Motifleri ve Bu Motiflerin Dili. *Folklor/Edebiyat*, 99-116.
- Adler, A. (2000). *Yaşama Sanatı*. (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Adler, A. (2010). *İnsanı Tanıma Sanatı*. (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Adorno, T. W. (2018). *Edebiyat Yazıları*. (S. Yücesoy ve O. Koçak, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Akar, Y. (2018). Sürgün Romanında Kişiler Dünyası. R. Korkmaz ve V. Şahin (Ed.) İçinde, *Romanda Kişiler Dünyası* (s. 197-215). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akerson, F. E. (2015). *Edebiyat ve Kuramlar*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Akın, E. ve Tunç, A. (2019). Mustafa Ruhi Şirin’in Çocukları Uçuran Masallar Dizisinde Mekân Algısı. *Uluslararası Çocuk Edebiyatı ve Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 30-36.
- Akın, H. (2001). *Ortaçağ Avrupası’nda Cadılar ve Cadı Avı*. Ankara: Dost Kitapevi.
- Akkaya, Ş. (2015). Varoluşsal Bir Çaba Olarak Fotoğraf Yoluyla Kendini Gerçekleştirme: Nan Goldin Örneği. *Moment Dergi*, 8-29.
- Aksan, D. (2015). *Her Yönüyle Dil: Ana Çizgileriyle Dilbilim*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Aktaş, Ş. (2003). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Aktaş, Ş. (2014). *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Akyıldız, H. B. (2016). Çocuk Bakış Açısının Anlatıda Kullanılışı ve İşlevi Üzerine. *Bilig*, 96 – 116.
- Alçıçek, P. (2020). Faruk Duman'ın “Sencer ile Yusufçuk” Adlı Öyküsünde Yenilikçi Arayışlar. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 311-328.
- Altın, M. (2020), İskenderiye Kütüphanesi. Erişim Adresi: <https://iskenderiyekutuphanesi.blogspot.com/2020>.
- Altun, S. Y. (2021). Wilhelm Dilthey Felsefesinde “Anlama” Kavramı ve Dolayimleri. *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, 5-19.
- Alver, A. (2012). 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi ‘Devrimciler’ ile ‘Yüz: 1981’ Romanlarından Hareketle 12 Eylül Döneminde Yaşanan Devlet Güdümlü Baskı ve Şiddet Sorunsalı. *Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 5 – 22.
- Ankay, N. (2020). “İhsan Oktay Anar’ın Efrâsiyab’ın Hikâyeleri Adlı Eserinde Bir Eleştiri Aracı Olarak Grotesk Anlatım”. *Türkbilig*, (40), 205-216.
- Arklan, Ü. ve Kartal, N. Z. (2019). Kurumsal Sosyal Sorumluluk ve Aktivizm: İlişkisel Düzlemde Epistemolojik Bir Yönelim. *Süleyman Demirel Üniversitesi Vizyoner Dergisi*, 10 (23), 25-39. doi: 10.21076/vizyoner.505651
- Arslan, F. (2017). Cengiz Aytmatov’un ‘Dişi Kurdun Rüyalari’nda Mekân-Varlık İlişkisi. R. Korkmaz ve V. Şahin (Ed.) İçinde, *Romanda Mekânın Poetiği*. (s. 245-263). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Arslan, F., ve Güçlü Demir, A. (2022). Kimlik Aynasındaki Kırılma: Faruk Duman Öyküsü..., *Turkish Academic Studies – TURAS*, 53-67.
- Arslan, D. (2016). Din ve Tasavvuf Kültüründe Çilehane Kavramı ve Mekân Özellikleri Açısından Gelibolu Çilehanesi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 175 – 196.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Aşkaroğlu, V. (2015). *Postmodernizm: Sınırsız Özgürlük mü? Özgürlüğün Sınırı mı?*. Ankara: Karadeniz Dergi Yayınları.
- Aşkaroğlu, V. (2016). *Trajik ve Modern: Triolojik Bir Çözümleme: Oğuz Atay-Joseph Conrad-Yusuf Atılgan*. Ankara: Kültür Ajans Yayınları.
- Atasü, E. (2021). Sus Barbatus! 2 Masalda ve Doğada Yankılanan Tarih. Edebiyat Burada. Erişim Adresi: <https://edebiyatburada.com/erendiz-atasu-yazdi-sus-barbatus-2-masalda-ve-dogada-yankılanan-tarih>.
- Atasü, E., Yıldırım, İ., Göle, M., Çelik, B. ve Çetin, İ. (2021). Sus Barbatus! Çerçevesinde. M. Yalçın (Ed.) içinde, *Kitap-lık: Sus Barbatus Özel Sayısı*, 10-14.
- Aydın, H. (2013). *Mitos'tan Logos'a: Eski Yunan Felsefesinde Aşk*. İstanbul: 7 Renk Basım Yayın ve Filmcilik.
- Aytaç, A. (2022). *Muzaffer Buyrukçu'nun öykü ve romanlarında yapı ve izlek*. (Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi, Elazığ.
- Aytekin, H. (2008). Çocuk Edebiyatında Ölüm Teması. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 89 – 102.
- Ayverdi, İ. (2010). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Lugatı.
- Ayyıldız, B. (2017). Carlo Cassola'nın Yalnızlığı ve Il Taglio Del Bosko. *Folklor/Edebiyat*, 167-179.
- Azazi, N. Ç. (2019). *Masal: İki Dünya Arasındaki Aşk*. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık.
- Bachelard, G. (2014). *Mekânın Poetikası*. (A, Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bağcı, M. (2022). Orhan Kemal'in Murtaza Romanında Laytmotif Tekniğinin Kullanılışı. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 687 – 702.
- Bakırcıoğlu, R. (2012). *Ansiklopedik Eğitim ve Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Balkaya, Â. (2015). *Halk Anlatılarında Kahramanın Yardımcıları*. Erzurum: Fenomen Yayıncılık.

- Banarlı, N. S. (2016). *Resimli Türk Edebiyatı Târîhi I*. Ankara: MEB Kültür Yayınları.
- Bauman, Z. (2010). *Sosyolojik Düşünmek*. (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barlas, S. (2021). İnsan ve Kurt İlişkisinin “Beyaz Diş” ve “Dişi Kurdun Rüyalari” Adlı Eserlerde Ekoeleştirel Bağlamda Karşılıklı Olarak İncelenmesi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 980-985.
- Bars, M. E. (2013). Mitlerde Büyülü Gerçekçilik. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 219-230.
- Başboğa, Ö. (2019). “İki Başına Yürümek”: Behçet Necatigil Şiirlerinin Yeniden Doğuş Arketipi Bağlamında İncelenmesi. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 379-390.
- Bayat, F. (2009). Mitolojik Zıtlık Bağlamında Baba - Oğul Mücadelesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 63 – 70.
- Bayrak, Ö. (2016). *Sorularla Yeni Türk Edebiyatı*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Bayrakdarlar, T. (2021). *Türkmen Masalları: Realist ve Sihirli Masallar*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Berbercan, M. T. (2010). Türk Dili ve Kültürü Açısından Baburname’de Avcılık, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 11 – 34.
- Blackmur, R. P. (2017). *Avrupa Romanı Üzerine On Bir Makale*. (M. Günay, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boratav, P. N. (2012). *Türk Mitolojisi*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Buffalo, G., ve Firedancer, S. (2007). *Şamanların Erk Hayvanları*. (B. Uluçer, Çev.). İstanbul: Okyanus Yayıncılık.
- Bulut, I. (1993). *Ruh Hastalığının Aile İşlevlerine Etkisi*. Ankara: Başbakanlık Kadın ve Sosyal Hizmetler Müsteşarlığı Yayınları.
- Bütüner, Ş. (2017). Masallarda Ağaç Kültü. *Akademik Bakış Dergisi*, 491-514.
- Büyükkol, S. (2020). Türk Mitolojisindeki Nar Sembolünün Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 109 – 121.

- Campbell, J. (2017). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (S. Gürses, Çev.). İstanbul: İthâki Yayınları.
- Cansever, E. (2020). *Sonrası Kalır 1 - Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Celayır, N. S. (2022). *Faruk Duman'ın Öykülerinde Doğa Algısı*. (Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi, Elazığ.
- Cevizci, A. (2017). *Felsefeye Giriş*. İstanbul: Say Yayınları.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Ö. Yaren, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Comte-Sponville, A. (2013). *Cinsellik, Aşk ve Ölüm*. (C. Özatalay, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cengiz, H., ve Gunay, A. (2020). Aktivist Kimlik ve Aktivizme Bağlılık Ölçeği: Türkçe'ye Uyarlama, Geçerlik ve Güvenilirlik Çalışması. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 207-214.
- Çakır, G. N. (2019), Faruk Duman: “En büyük hayat tecrübem, okuyup yazmana bak”, Edebiyat Haber. Erişim adresi: <https://www.edebiyathaber.net/faruk-duman-en-buyuk-hayat-tecrubem-okuyup-yazmana-bak>.
- Çelepi, M. S. (2017). *Türk Halk Kültüründe Rüya*. Konya: Kömen Yayınları.
- Çelik, C. (2013). *Geleneksel Şehir Dindarlığından Modern Kent Dindarlığına*. İstanbul: Hikmetevi Yayınları.
- Çoruh, N. (2022). Faruk Duman'ın İncir Tarihi'ni Okuma Notları. Edebiyat Burada. Erişim Adresi: <https://edebiyatburada.com/nesrin-coruh-yazdi-faruk-dumanin-incir-tarihini-okuma-notlari>.
- Cengiz, H., ve Gunay, A. (2020). Aktivist Kimlik ve Aktivizme Bağlılık Ölçeği: Türkçe'ye Uyarlama, Geçerlik ve Güvenilirlik Çalışması. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 207-214.
- Çetindağ, G. (2007). Türk Kültüründe Mağara Motifi. 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, 443-455.
- Çilingir, L. (2021). “Ksenophanes: Tanrı ve Doğa Üzerine”. *Temaşa Felsefe Dergisi*, 137-151.

- Demiralp, O. (2021), Faruk Duman'dan Doğa, Hayvan ve İnsan Romanı. M. Yalçın (Ed.) içinde, *Kitap-lık: Sus Barbatus Özel Sayısı*, 21-26.
- Demiryürek, M. (2013). Kurgusal Metinlerde İkinci Kişili Anlatıcı ve Bakış Açısı. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 119-139.
- Denkel, A. (2020). *İlkçağ'da Doğa Felsefeleri*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Deveci, M. (2018). Karakter Yapıları Açısından Devlet Ana Romanında Kişiler Dünyası. R. Korkmaz ve V. Şahin (Ed.) İçinde, *Romanda Kişiler Dünyası* (s. 301-317). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dilek, İ. (2018). Mitolojilerde ve Türk Destanlarında Köpük. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 67 -90.
- Dirlikyapan, J. Ö. (2022). Sus Barbatus! Romanında Doğanın Mitolojik Kavranışı ve Ekolojik Konumlama. *International Journal of Language Academy*, 1-9.
- Doğan, Ş. (1993). Otobiyografi ve Anı Korelasyonunda Anlatıcı ve Protagonist Özdeşliği Üzerine. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 105–114.
- Doğramacıoğlu, H. (2015). Sımilar Women Characters In Turkish Folk Tales And Novel. *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 941-948
- Dorsay, A. (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız: 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Draaisma, D. (2008). *Sıla Hasreti Fabrikası: Bellek Yaşlılıkta Nasıl İşler*. (D. Tunç Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Duman, F. (2001). *Nar Kitabı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Duman, F. (2004). *Keder Atlısı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Duman, F. (2006). *Kırk*. İstanbul: Can Yayınları.
- Duman, F. (2009). *Sencer İle Yusufçuk*. İstanbul: Can Yayınları.
- Duman, F. (2013). *Baykuş Virane Sever*. İstanbul: Can Yayınları.
- Duman, F. (2017). *Yazmalı Defter*. İstanbul: Alakarga Sanat Yayınları.

- Duman, F. (2018). *Adasız Deniz ve Aperiatifler/Defterden Notlar*. İstanbul: Can Yayınları.
- Duman, F. (2019). *Doğa Betiği*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Duman, F. (2019). *Kaptan Kanca'nın Bir Macerası ve Öbür Yeni Öyküler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Duman, F. (2020). *Köpekler İçin Gece Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Duman F. (2020). *Pîrî – Kayıp Denizler Üzerinde Bir Anımsama*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Duman, F. (2020). *Tom Sawyer'ın Kitap Okuduğu Kulübe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Duman, F. (2021). *İncir Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Duman, F. (2021). *Sus Barbatus! 1*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Duman, F. (2021). *Sus Barbatus! 3*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Duman, F. (2021). *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Duman, F. (2022). *Av Dönüşleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Duman, F. (2022). *Ayazma Kahvesi Âşıkları*. İstanbul: Alakarga Sanat Yayınları.
- Duman, F. (2022). *Seslerde Başka Sesler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Duman, F. (2022). *Sus Barbatus! 2*. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Duman, F. (2023). *Kargasabunu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dumantepe, S. (2018). *Roman ve Öyküde Zaman*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Durukan, Ş. (2017). Sait Faik'in Aynasından Benliğin Yansıması: Plajdaki Ayna. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 1556-1563.
- Düzenli, H. İ. (2009). *İdrak ve İnşa: Turgut Cansever Mimarlığının İki Düzlemi*. İstanbul: Klasik Yayınlar.
- Eagleton, T. (2017). *Edebiyat Kuramı*, (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2019). *Edebiyat Nasıl Okunur*. (E. Ersavcı, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Eliuz, Ü. (2004). *Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek*. (Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi, Elazığ.
- Emir, D., ve Diler, H. E. (2011). Büyülü Gerçekçilik: Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm ve Angela Carter'ın Büyülü Oyuncakçı Dükkânı İsimli Eserlerinin Karşılaştırması. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 51-62.
- Ercan, H. (2011). İlişkisel-Bireyci-Toplulukçu Benlik Ölçeği'nin Psikometrik Özellikleri ve Uyarlama Çalışması. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal Ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 2-37.
- Erdem, H. (1990). *Panteizm ve Vahdet-i Vücûd Mukayesesi*. Ankara: Yorum Matbaası.
- Ergat, E. A. (2008). *Dil, Düşünce ve Varlık İlişkisi: J. Locke ve G. Berkeley Örneği*. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Ergun, M. (1997). *Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ergun, P. (2010). Türk Kültüründe Ruhlar ve Orman Kültü. *Milli Folklor Dergisi*, 113-121.
- Erkan, M., ve Kara, A. (2021). Ramsey Campbell'ın Romanlarında Çocuk İmgesi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25 (2), 717 – 731.
- Ertem, B. (2021). 12 Eylül'e Adım Adım: Sus Barbatus 2. *Gazete Duvar Kitap*, 4-13.
- Fettahlioğlu, Ö., ve Dedeoğlu, A. A. (2021). Yengeç Sepeti Sendromu ve Ölçek Geliştirme Çalışması. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1224-1236.
- Fischer, E. (2020). *Sanatın Gerekliliği*. (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Fromm, E. (1991). *Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları*. (A. Arıtan, Çev.). İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Fromm, E. (2017). *Rüyalar, Masallar, Mitler*. (A. Arıtan, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Garrard, G. (2020). *Ekoeleştirir*. (E. Genç, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Gasset, O. Y. (1995). *İnsan ve "Herkes"*. (N. G. Işık, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Gazanfargızı, A. (2021). Türk Mitolojisinde Bazı Mitolojik Varlıkların Dönüşümü. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 65-77.
- Geçen, S. (2020). *Demir Özlü İnsan ve Eser*. (Doktora Tezi), Ardahan Üniversitesi Ardahan.
- Gedik, S. (2020). İnanç Dünyasında Yılanın Ele Alınışı. *İnsan ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 420 – 430.
- Genç, A. Y. (2015). I. Milliyetçi Cephe Hükümeti: Siyasal Şiddet ve Devlet. *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi*, 221-246.
- Girard, R. (2020). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*. (A. Etensel İldem, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Göka, Ş. (2001). *İnsan ve Mekân*. İstanbul: Pınar Yayınları.
- Gökalp, G. G. (1997). Masaldan Romana Uzanan Çizgi: Masal ile Roman Arasındaki Ortaklıklar Üzerine Kuramsal Bir Deneme. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 119 – 129.
- Gökşen, C., ve Burkay, A. O. (2020). Kilis Halk Anlatılarında Zeytin. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 205-224.
- Graves, R. (2010). *Yunan Mitleri Tanrılar, Kahramanlar, Söylenceler*. (U. Akpur, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Gulcalı, Z. (2021). Budist Uygur Edebiyatında Rüya Motifleri. *Milli Folklor Dergisi*, 75–88.
- Gülveren, Ö. B. (2015). Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Faruk Duman'ın “İncir Tarihi” Adlı Romanı. *Turkish Studies*, 117-136.
- Gümüş, S. (2014). Faruk Duman'ın Özel Anlatı Dünyası. Kitap Radikal. Erişim Adresi: <http://kitap.radikal.com.tr/makale/haber/faruk-dumanin-ozel-anlati-dunyasi-405956>.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2020). *Kör Ayna Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Güven, F. (2020). Bellek Sanatı “Hatırlatma Kültürü” Etrafında Kars Ölü Bayramı ve Yeniden Doğma İdeali. *Karadeniz*, 69–80.
- Güzel, B., ve Ezik. A. (2016). Bambaşka Sesler, Nar Kitabı Her Tane Bir İnsanlık Durumu. *IAN. Edebiyat Aylık Edebiyat ve Sanat Dergisi*, 108 - 109.
- Harvey, D. (2021). *Sosyal Adalet ve Şehir*. (M. Moralı, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- İlker, N. G. (2021). “Dorotea’nın Şarkısı” Romanını Tutku ve Özgür İrade Bağlamında Düşünmek. *Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi*. 19–33.
- İlker, N. G. (2022). La Regenta’da Öz-farkındalık Olarak Aşk ve Cinsellik. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 101–122.
- Jung, C. G. (2021). *Dört Arketip*. (Z. Aksu Yılmaz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kafaoğlu-Büke, A. (2014). Duman'dan Bir Başyapıt. *Kitap Radikal*. Erişim Adresi: <http://kitap.radikal.com.tr/makale/haber/dumandan-bir-basyapit-405938>.
- Kanık, O. V. (2021). *Orhan Veli Bütün Şiirleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karakaş, E. (2018). Modern Türk Romanında Ashab-ı Kehf, *International Journal of Languages Education and Teaching*, 101–112.
- Karakurt, D. (2011). *Türk Söylence Sözlüğü*. Dijital Sürüm.
- Karakuş, G. (2022). Sanat ve Mitoloji Bağlamında Elma İmgesi. *Akademik Sanat Dergisi*, 32–47.
- Karataş, T. (2001). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Perşembe Kitapları.
- Karatekin, T. (2019). Fikrimin İnce Gülü Romanında Bilinç Akışı Tekniği. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 215 – 230.
- Kartopu, S., ve Ünal, A. (2019). Büyü ve Tabiatüstü Güçlere Başvurma Nedenleri Üzerine Bir Saha Araştırması. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (ÇÜİFD)*, 379–399.
- Kefeli, E. (2017). *Batı Edebiyatında Akımlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Ketenci, T. (2007). Chaplin'in Gözlerindeki Şaşkınlık: Postmodern Akıl Eleştirisi Üzerine. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 59–74.
- Kılıçeri, N. Ö. (2021). Karın Işıyla Kamaşan Göz: Sus Barbatus! 1. Sanat Kritik. Erişim Adresi: <https://sanatkritik.com/yazilar/karin-isigiyla-kamasan-goz-sus-barbatus-1/>.
- Kızıltan, H. (2021). Her Şey Hikâye!. M. B. Saydam ve H. Kızıltan (Ed.) İçinde, *Psikomitoloji: İnsanı Öykülerinde Aramak: 2* (s. 47-57). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kiraz, C. (2006). Bir Tefsir Problemi Olarak Bütün Varlıkların Allah'ı Tesbîh Etmesi. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 100-132.
- Korkmaz, R. (1991). *Sabahattin Ali –İnsan ve Eser-*. (Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi, Elazığ.
- Korkmaz, R. (2015a). *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Korkmaz, R. (2015b). Servet-i Fünun Edebiyatı. R. Korkmaz (Ed.) İçinde, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839 – 2000* (s. 131-182). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Korkmaz, R. (2017). Romanda Mekânın Poetiği. R. Korkmaz ve V. Şahin (Ed.) İçinde, *Romanda Mekânın Poetiği* (s. 9-26). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Korkmaz, R. (2018). Sabahattin Ali'nin Romanlarında Karakterler/Kişiler Dünyası. R. Korkmaz ve V. Şahin (Ed.) İçinde, *Romanda Kişiler Dünyası* (s. 9-23). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Koyuncu, İ. (2019). Faruk Duman Maddesi, Ahmet Yesevi Üniversitesi Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. Erişim Adresi: <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/faruk-duman>.
- Köksel, B. (2009). Halk Türkülerinde Avla İlgili Semboller. *ACTA TURCICA*, 464-478.
- Kundakçı, E. (2016). Faruk Duman Öykülerinde Hayvanların Dönüştürücülüğü. T24. Erişim Adresi: <https://t24.com.tr/k24/yazi/faruk-duman,738>.
- Kurt, S., ve Kurt, B. (2015). Türk Devlet Kültüründe Rüya. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 239-246.
- Kurtoğlu, Z. (2000). *Plotinos'un Aşk Kuramı*. Bursa: Asa Kitabevi.

- Kutup, S. S. (2018). Ölümlülüğün Sınırlarında Av ve Avcı: Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur ve Köpekler İçin Gece Müziği. *Metafor*, 101–114.
- Küçük, S. (2016). Türk Romanında Mitolojik Yansımalarından Örnekler. *International Journal Of Eurasia Social Sciences*, 312-331.
- Laing, R. D. (2012). *Bölünmüş Benlik*. (E. A. Akça, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Manka, G. (2019), Zeytin Taneleri Birbirine Çarpıyor. *Bulut Yazar Dergisi – Dosya: Faruk Duman*, (1).
- Memmedli, Ş. (2019). Ardahan Mekân İmgesi Ekseninde Gürcistanlı Âşığın Halk Hikâyesi. *Belgü*, 129-136.
- Moran, B. (2016a). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2016b). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2017). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Murat, M., İşgören, Ö., ve Çataklı, R. (2019). Keloğlan Masallarında Sihir veya Büyü. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 62–81.
- Naci, F. (2017). *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Narlı, M. (2014). *Şiir ve Mekân: Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Türk Şiirinde Şiir-Mekân İlişkisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Narlı, M. (2019). *Roman Ne Anlatır: Cumhuriyet Dönemi (1920-2000) Türk Romanı Üzerine Tematik Bir Tasnif ve Değerlendirme*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Nietzsche, F. W. (2016). *Böyle Buyurdu Zerdüş*. (Kolektif, Çev.). İstanbul: Ema Klasik Yayınları.
- Noyan, S. (2020). Ve Ateş Bizi Tüketiyor Romanında Benlik Bölünmesi ve Bilinçdışı Labirentlerinde Kimlik Arayışı. *Rumeli DE Journal of Language and Literature Studies*, (19), 339-354.
- Oruç, Ş., ve Çağır, S. (2020),-. Masal Anlatıcılarına Göre Masal Anlatıcılarında Olması Gereken Özellikler. *İnsan ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 707-723.

- Ozankaya, Ö. (1975). *Toplumbilim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Öcal, O. (2009). *Edip Cansever'in Şiirleri Üzerine Bir İnceleme*. (Doktora Tezi), Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkale.
- Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ögel, B. (2010). *Türk Mitolojisi I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Öncü, F. ve Diğerleri (2002). Alkol Kültürü-2: İçki Kültürü ve Edebiyatta İçki. *Bağımlılık Dergisi*, 31–36.
- Örnek, S. V. (1971). *Anadolu Folklorunda Ölüm*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Özatalay, G. Z. (2014). Aydın Yöresi Halk Hekimliğinde İncirin Kullanımı. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 151-154.
- Özdemir, M., ve A., Bozyurt, O., (2003). Ankara'da Oraj Türleri ve Yıl İçindeki Dağılımları. *AKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 115–130.
- Özdemir, O., ve Çekici, E. (2013). Üretim İlişkileri Bağlamında La Fontaine Masallarında Değer Sorgulaması. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 113–119.
- Özdemir Ö. (2021). *1960-1980 Döneminin İzleri: Zamansallık, Kuşak ve Bellek*. (Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Özgün, E. (2018). Tarık Dursun K.'nın Öykülerinde İkinci Kişili Anlatıcının Görünümü: "Sen / Siz" Dili. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 181-198.
- Özhan, S. (2021), Kanaviçe Nakışlarında Görülen Geyik Miti. *Milli Kültür Araştırmaları Dergisi (MİKAD)*, 100-116.
- Özsevgeç, Y. (2015). Büyülü Gerçekçi Kurgu Üzerine. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 188-194.
- Öztunç, M. (2013). "Faruk Duman ile Söyleşi". *Türk Dili*, 30-33.

- Öztürk, S., ve İlhan, A. R. (2019). Bir Öykü, Bir Kitap, İki Yorum. Oggito. Erişim Adresi: <https://oggito.com/icerikler/bir-oyku-bir-kitap-iki-yorum/63241>.
- Özünlü, Ü. (2001). *Edebiyatta Dil Kullanımları*. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Pala, İ. (1989). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: İM Yayınları.
- Parla, J. (2020). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Püsküllüoğlu, A. (2002). *Öz Türkçe Sözlük*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Reyhan, E. (2021). Hitit Örneği Üzerinden Eskiçağda Toplumsal Yapı ve Büyü İlişkisi. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 1-52.
- Roskin, M. G. (2014). *Çağdaş Devlet Sistemleri: Siyaset, Coğrafya, Kültür*. (B. Seçilmişoğlu, Çev.). Ankara: Adres Yayınları.
- Roux, J. P. (2005). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. (A. Kazancıgil, Çev.). İstanbul: İşaret Yayınları.
- Roux, J. P. (2011). *Eski Türk Mitolojisi*. (M. S. Yaşar Çev.). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Sağiroğlu, B. (2020). Masaldan Romana Hikâye Anlatıcılığı: Anlatıcı Sesi, Açıklığı ve Güvenilirliği. *AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 15-29.
- Sağlam, H. İ. (2019). *Karakter ve Değer Eğitimi*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Sakallı, C. (2021). Ütopik Düşüncenin Neresindeyiz?. G. Çopur (Ed.) İçinde, *Edebiyatta Ütopya Distopya* (s.14-19). İstanbul: İhlamur Kitap-İdeal Kültür Yayıncılık.
- Sakaoğlu, S. (1980). *Anadolu-Türk Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.
- Samancı, M. (2019). Klasik Türk Şiirinde İzleri Görülen Yılan Efsunu (Arbağ). *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 742-751.
- Sancar, S. (2013). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Saydam, M. B. (2018). Psikomitoloji – Kavramlar/Kuramlar. M. B. Saydam ve H. Kızıltan (Ed.) İçinde, *Psikomitoloji: İnsanı Öykülerinde Aramak 1* (s. 10-47). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Saydam, M. B. (2021). Mitolojinin Tarihi ve Psikomitoloji. M. B. Saydam ve H. Kızıltan (Ed.) İçinde, *Psikomitoloji: İnsanı Öykülerinde Aramak 2* (s. 11-46), İstanbul İthaki Yayınları.
- Schimmel, A. (2011). *Sayıların Gizemi*. (M. Küpüşoğlu, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sen, A. (2006). *Kimlik ve Şiddet: Kader Yanılsaması*. (A. Kardam, Çev.). İstanbul: Türk Henkel Yayıncılık.
- Sert, H. (2022). Kış, Sus Barbatus! ve Toplumsal Ekoloji. Perspektif. Erişim Adresi: <https://www.perspektif.online/kis-sus-barbatus-ve-toplumsal-ekoloji/>.
- Sevindik, B. (2022). Faruk Duman'ın "Av Dönüşleri" hikâyesi üzerine bir tahlil denemesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 465 – 473.
- Sönmezoğlu, F. (1987). *Ansiklopedik Politika Sözlüğü*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Soylu, Ö. (2017). *Son Yirmi Yılın Türk Öyküsünde Mekânın Kuruluşu* Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, (Yüksek Lisans Tezi), Balıkesir Üniversitesi, Balıkesir.
- Soyşekerci, H. (2021). Av Dönüşleri'ndeki Düşsel Dünya. Oggito. Erişim Adresi: <http://oggito.com/icerikler/av-donuslerindeki-dussel-dunya/66474>.
- Stevick, P. (2021). *Roman Teorisi*. (S. Kantarcıoğlu, Çev.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Störiğ, H. J. (2011), *Vedalaradan Tractatus'a Dünya Felsefe Tarihi*. (N. Epçeli, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Şahin, S. (2021). Bilge Karasu'nun Apokaliptik Bir Anlatısı: İncitmebeni. *Folklor/Edebiyat*, 649-660.
- Şahin, V. (2010). *Halide Edip Adivar'ın Romanlarında Yapı ve İzlek*, (Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi, Elazığ.

- Şenocak, E. (2016). Halk Anlatı ve İnanışlarında Mitolojik Bir Meyve: Nar. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 228–251.
- Takış, T. (2014). *Şehir Yazıları I-Doğu Batı Dergisi*, 7-8.
- Tanpınar, A. H. (2016). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. (Haz. Zeynep Kerman). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanyıldızı, E. (2015). Anadolu Masallarında Ormana Terk Edilme Motifinin İncelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 349-359.
- Tekin, F. (2019). Kazan-Tatar Türklerinin Halk Anlatılarında “Öteki Dünya”lar: Yeraltı, Su Altı, Gökyüzü ve Kara Orman. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 320-337.
- Tobias, R. B. (1996). *Roman Yazma Sanatı*. (M. Harmancı, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Topçu, T. (2022). Faruk Duman’ın Orman Tasvirlerinde Ekofobinin İzleri, *Folklor/Edebiyat*, 387–406.
- Torun, D. (2019). *Anlatıma Dayalı Türlerde Anne Arketipi*. (Yüksek Lisans Tezi), Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla.
- Tosun, N. (2015). *Günümüz Öyküsü*. İstanbul: Dedalus Kitap.
- Turhallı, Y. (2014). Faruk Duman'ın Kırk'ı ve Tarih Yazıcılığı. Çerçi Sanat. Erişim Adresi: <http://cercisanat.com/dergi/3/faruk-duman-kirki-ve-tarih-yaziciligi/>.
- Turner, B. S. (2014). *Klasik Sosyoloji*. (İ. Çetin, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Türk, S. (2021). “Barbatusumuzun İçi Sihirle Doludur. M. Yalçın (Ed.) İçinde, *Kitaplık: Sus Barbatus Özel Sayısı* 5-9.
- Türkan, K. (2015). Türk Dünyası Masallarından Yansıyan Şaman Olgusu. *Bilig*, 219–238.
- Türkan, K. (2016). Kıbrıs Türk Masallarında Şamanistik Evren Tasavvuru. *Folklor Edebiyat*, 193-203
- Uğur, V. (2010). Türk Edebiyatında Fantastik Roman, *Türk Dili ve Edebiyat Dergisi*. 133-154.

- Uğurlu, Y. S. (2020). Türk Romanında Verem Üzerine Bir İnceleme. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 57–69.
- Ulutaş, E., ve Gökçen, A. (2019). Toplum Tipleri ve Yalnızlık Halleri. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 1809–1835.
- Vahapoğlu, B. (2021). Sus Barbatus! 2 ve Hikâye Anlaıcılığının İdeolojisi. M. Yalçın (Ed.) içinde, *Kitap-lık: Sus Barbatus Özel Sayısı*, 37-44.
- Vargün, B. (2019). Menstrüasyon ve Tabu. *Antropoloji*, 1-10.
- Watt, I. (2014). *Modern Bireyciliğin Mitleri*. (M. Doğan, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Yakupoğlu, M. M. (2021). *Varoluş, Ahlak ve Ölüm*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Yalçinkaya, Ş. (2018), Klâsik Türk Edebiyatında Gurbet ve Nevres-i Kadîm’in Gurbeti, *Journal of Turkish Language and Literature*, 322-343.
- Yavuz, M. H. (1991). *Azerbaycan Halk Edebiyatı ile Türkiye Halk Edebiyatı Arasındaki Benzerlikler*. Ankara: An Yayınları.
- Yazıcı, D. (2013). Faruk Duman İle Keyifli Sohbet. Eskimeyen Kitaplar. Erişim adresi: <http://www.eskimeyenkitaplar.com/faruk-duman-ile-keyifli-sohbet>.
- Yeşilyurt, T. (2020). Halk Edebiyatındaki At Motifinin Ömer Seyfettin’in AT Adlı Öyküsüne Yansımaları. *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi*, 98–106.
- Yıldız, A. (2019). Toplumsal Bellekten Bireysel Belleğe: İki Örnek Olay Bağlamında Altan Öymen’in Anılarında “Öfkeli Yıllar”. *Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 89–109.
- Yılmaz, D. (2021), *Türk Hikâye ve Romanında Marjinal Söylem, Karşı Kültür ve Yeraltı Edebiyatı*. (Yüksek Lisans Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- Yılmaz, E. Y. (2019). Faruk Duman’la söyleşi: “Benim için öykü hiçbir zaman yerinde duran, tamamlanmış bir şey olmadı”. Parşömen Edebiyat. Erişim adresi: <https://parsomenedebiyat.com/2019/12/16/faruk-dumanla-soylesi-benim-icin-oyku-hicbir-zaman-yerinde-duran-tamamlanmis-bir-sey-olmadi>.

- Yılmaz, R. (2012). Göçmen Bir Yönetmenin Objektifinden Sıla Olgusu: Fatih Akın Sineması Üzerine Bağlamsal Bir İnceleme. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1–11.
- Yourcenar, M. (2008). *Rüya ve Kader*. (.R. Hakmen, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Zileli, I. (2016), Faruk Duman’la Söyleşi. *Remzi Kitap Gazetesi*. Mayıs 2016.



EKLER

EK 1. ORJİNALLİK RAPORU FORMU

 ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA Tarih: 17/07/2023 Tez Başlığı : FARUK DUMAN'IN ÖYKÜ VE ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 624 sayfalık kısmına ilişkin, 21/06/2023 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 5'tir. Uygulanan filtrelemeler: 1- X Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç 2- X Kaynakça hariç 3- X Alıntılar hariç/dâhil 4- X 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nde belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim. 17/07/2023 Adı Soyadı: Bilginç Eyan Öğrenci No: 2003700002 Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı Programı: Yeni Türk Edebiyatı Statüsü: ☐ Yüksek Lisans ☒ Doktora
<u>DANIŞMAN ONAYI</u> UYGUNDUR. _____ Dr. Öğr. Üyesi Taylan ABIÇ

EK 2. ETİK KURUL MUAFİYET İZNİ

 ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU		
ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI BAŞKANLIĞINA		
Tarih: 17/07/2023		
Tez Başlığı: FARUK DUMAN'IN ÖYKÜ VE ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK		
Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:		
1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.		
Tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.		
Gereğini saygılarımla arz ederim.		
17.07.2023		
Adı Soyadı:	Bilginç Eyan	
Öğrenci No:	2003700002	
Anabilim Dalı:	Türk Dili ve Edebiyatı	
Programı:	Yeni Türk Edebiyatı	
Statüsü:	☐ Yüksek Lisans ☒ Doktora	
<u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u>		
Dr. Öğr. Üyesi Taylan ABİÇ		
Detaylı Bilgi: https://www.ardahan.edu.tr/birim.aspx?id=1002003		
Telefon: 0-4782117522	Faks: 0-4782117523	E-posta: sbe@ardahan.edu.tr

EK 3. FARUK DUMAN İLE GERÇEKLEŞTİRDİĞİMİZ MEKTUP SÖYLEŞİ⁵

B.E.⁶: Öncelikle aileniz, çocukluğunuz ve yaşamınızdan bahsedebilir misiniz?

F.D.⁷: Beş kardeşiz. Babam demiryolcuydu. Ankara’da görevli olduğu sırada biz de demiryolu lojmanlarında oturduk. Burada çok güzel, doğa içinde bir çocukluk yaşadım.

B.E.: Sizi doğa yazarı olmaya yöneltten etkenlerde geçmişiniz ve Kars, Ardahan, Ankara illerinin katkıları nelerdir?

F.D.: Evet, annemin Kars Ardahan anıları, köy hikayeleri, Ankara’daki lojmanda yaşadığım doğa içindeki çocukluk. Bunlar etkili olmuştur. Okuduğum ilk kitapların da etkisi vardır: Tom Sawyer, Define Adası, Ateş Yakmak.

B.E.: Sanat anlayışınızı etkileyen yerli ve yabancı kaynaklardan bahsedecek olursak neler söylersiniz?

F.D.: Türk geleneksel sözlü kültürü, Dede Korkut, Köroğlu gibi kadim anlatılar, halk ozanları ve büyük klasik romanlar. Savaş ve Barış, Sefiller, İnce Memed gibi.

B.E.: Roman ve öykü karakterlerinizin genellikle doğanın gizemli muğlaklıkları ile mücadele etmek durumunda kaldıkları görülüyor. Doğa, onlar için kimi zaman kucaklayıcı bir varlık alanı olurken, kimi zaman da grotesk bir labirente dönüşmekte. Bu bağlamda Faruk Duman için “doğa” ne anlam ifade ediyor?

F.D.: Doğa ve insanı ayıran bir dil kullanılıyor, bu belki sınıflama anlamında doğru olabilir. Ama insanın, doğa unsurlarından yalnızca biri olduğunu düşünürsek, yani dünyayı tek bir organizma gibi görürsek, kendimizle de, çevremizle de daha barışık yaşayabileceğiz. Kısaca böyle.

B.E.: Anlatılarınızda taşra ve kasabalar geniş yer kaplamakta. Yeri ve imkânları sınırlı olan taşra insanı üzerinden toplumu anlatmanın avantaj ve dezavantajları nelerdir?

F.D.: Bu seçim tamamen benim anlatmayı ve gözlemlemeyi sevdiğim alanlarla ilgili. Yani köy ya da kasaba olması değil, doğa ve insanın iç içe olmasıdır orada önemli olan. Sonuç olarak, neredeyse tüm yaşamını büyük kentlerde

⁵ Bu söyleşi 30/01/2023 tarihinde yazarın da onayıyla e-posta yolu ile gerçekleştirilmiştir.

⁶ Bilginç Eyan.

⁷ Faruk Duman.

geçirmiş biriyim. Benim mekanlarım, yarattığım dile uygun oldukları için öyle seçilmiştir.

B.E.: *Sus Barbatus!* serisinde gariban bir avcı tarafından vurulan sakallı yaban domuzunun ölü bedeninden ayrılan ruhun, Horla'nın Avrupa üzerinde dolaşması benzetimi eşliğinde Anadolu insanları üzerinde dolaşması ve büyüülü gerçekçi bir etki ile onların bedenine girmesi hakkındaki düşüncelerinizden bahseder misiniz?

F.D.: Bu çok kapsamlı bir soru. Ayrıca benden çok okur ve eleştirmenlerin yanıtlaması gerekir sanıyorum.

B.E.: Anlatılarınızı anlamsal boyutu derin olan güçlü ve yoğun imgelerle donatıyorsunuz. Faruk Duman'ın sanat anlayışında "imge" ne anlam ifade ediyor ve neden bu kadar sık kullanılıyor?

F.D.: Yalnız imgeler, özgün şiirsellikler yaratıyor. Bu yalnız ve özgün imge, bizim halk sanatımıza yaslanıyor. Ama imge kendisinden çok hikayenin bir parçasına dönüştüğü için, benim açımdan asıl yaratıcı kaynak konumuna yükseliyor.

B.E.: Gerek öykülerinizde gerekse romanlarınızda kurguladığınız bir karakter, başka bir anlatıda tekrar okuyucunun karşısına çıkabiliyor. Anlatılarınızdaki bu tarz ilişkilerden ne gibi bir sebep ve sonuç çıkarılmalı?

F.D.: Bir bütün anlatı oluşturunuyorum.

B.E.: Postmodernizm hakkındaki görüşlerinize değinebilir misiniz? Ayrıca postmodern anlatılara mitolojik ve folklorik öğeler ile geleneksel anlatı formları kökenli özellikler yerleştirmenin ne gibi zorlukları var?

F.D.: Postmodernizm ya da başka kuramlar, benim yazarken ilgilendiğim şeyler değil. Bu tür saptamalar da yine eleştirmenlerin konusudur. Bir okur olarak, postmodern romanların kimilerini zevkle okumuşumdur. Ama etkilendiğimi söyleyemem.

B.E.: Faruk Duman anlatılarında mitolojinin işlevi nedir?

F.D.: Mitolojiden etkilenmedim. Beni halk hikayeleri ve hikaye anlatma-dinleme konusu edebiyata çekmiştir.

B.E.: Anlatılarınızda ucu açık bırakılmış olan sonlar ve dil kullanımındaki kırık cümleler, okurlarınız için ne anlam ifade etmeli?

F.D.: Konuşma dilinin özellikleridir bunlar. Bu üslup özelliklerini de yine halkı, çevremi dinleyerek zaman içinde kurdum.

B.E.: Bundan sonraki sanatsal faaliyetlerinizde okuyucularınızı neler ve hangi yenilikler bekliyor?

F.D.: Oluşturduğum dille yazabildiğimce, içimden geldiği kadar yazı yazacağım. Şimdi bazı halk masallarını bir araya getirdiğim yeni bir öykü kitabım basılıyor. Bunun yanında doğa betimlemelerinden oluşan Sis başlıklı küçük bir kitap kaleme alıyorum.

30 Ocak 2023 – İtalya



ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Bilginç Eyan

Doğum Yeri ve Tarihi :

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Kafkas Üniversitesi Fen-Edebiyat
Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yüksek Lisans : Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler
Öğrenimi Enstitüsü

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri : Çeşitli makale ve kitap bölümleri
bulunmaktadır.

İş Deneyimi

Stajlar : -

Projeler : -

Çalıştığı Kurumlar : -

İletişim

E-Posta Adresi :

Tarih : .../.../.....