



T.C.

BARTIN ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MODERNİST KURGU AÇISINDAN FARUK DUMAN'IN

ROMANLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

YAĞMUR ALKIR

DANIŞMAN

PROF. DR. MACİT BALIK

BARTIN-2025



T.C.

BARTIN ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**MODERNİST KURGU AÇISINDAN FARUK DUMAN'IN ROMANLARI
ÜZERİNE BİR İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Yağmur ALKIR

JÜRİ ÜYELERİ

Danışman : Prof. Dr. Macit BALIK

Üye : Prof. Dr. Betül MUTLU

Üye : Doç. Dr. Can ŞEN

BARTIN-2025

KABUL VE ONAY

Yağmur ALKIR tarafından hazırlanan “MODERNİST KURGU AÇISINDAN FARUK DUMAN’IN ROMANLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME” başlıklı bu çalışma, 26.08.2025 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Betül MUTLU

Üye : Prof. Dr. Macit BALIK

Üye : Doç. Dr. Can ŞEN

Bu tezin kabulü Lisansüstü Eğitimi Enstitüsü Yönetim Kurulu’nun/...../20... tarih ve 20...../.....-..... sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Zafer CEYLAN
Enstitü Müdürü

BEYANNAME

Bartın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tez yazım kılavuzuna göre Prof. Dr. Macit Balık danışmanlığında hazırlamış olduğum “MODERNİST KURGU AÇISINDAN FARUK DUMAN’IN ROMANLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME” başlıklı yüksek lisans tezimin bilimsel etik değerlere ve kurallara uygun, özgün bir çalışma olduğunu, aksinin tespit edilmesi halinde her türlü yasal yaptırımını kabul edeceğimi beyan ederim.

26.08.2025

Yağmur ALKIR



ÖN SÖZ

Çalışmamızda roman türündeki eserlerini incelemeye tabi tutacağımız Faruk Duman (d. 1974), 1990'lı yıllarda hikâye türünde verdiği eserlerle yazarlığa başlar. Roman ve hikâyelerinde, ağırlıklı olarak halk kültürüne dayalı sözlü edebiyat unsurlarını malzeme olarak kullanan Duman, bu geleneksel malzemeyi modern edebiyatın imkânlarıyla çağdaş bir formda yeniden kurgular. Bunun yanında doğa unsurları, Doğu kaynaklı eski metinler, masalsı ve fantastik öğeler de yazarın eserlerinde önemli bir yer tutar. Öykü ve romanlarında kaynağını Anadolu'dan alan zengin anlatı unsurlarından etkilenmeler olduğu kadar, çağdaş Türk ve Dünya edebiyatlarından da etkilenmeler açıktır. Kurgusal düzleme taşıdığı bu geniş malzeme yelpazesini, modernist edebiyatın tanıdığı imkânlardan da yararlanarak özgün bir şekilde işler. Bu çalışmada yazarın yedi romanı incelemeye alınarak özellikle modernist anlayışın romanlarının kurgusuna nasıl yansıdığı üzerine kapsamlı sonuçlara varılmıştır. Yazarın tezimize konu olan romanları farklı disiplinlerden de yararlanılarak incelemeye tabi tutulmuştur. Faruk Duman'ın romanları üzerine daha önce yapılan çalışmalar incelendiğinde eserlerinde modernist kurgunun ön plana çıkarılmadığı tespit edilmiştir. Tezimizde Faruk Duman'ın romanlarındaki modernist kurguyu yansıtan unsurlar, romanları üzerine yapılan mevcut çalışmalar da göz önünde bulundurularak tespit edilmiş ve literatürdeki bir boşluk giderilmeye çalışılmıştır.

Tezimize konu olan romanlar Sonuç bölümü hariç üç ana başlık altında incelenmiştir. Yazarın romanlarındaki kurgunun modernist anlayışa yakın durması bakımından Giriş bölümünde edebiyat ve modernizm ilişkisi, modernist estetik ve roman, postmodernist evre ve Türk edebiyatında modernist etkinin boyutları üzerinde durulmuştur. Böylece çalışmamızın yaslandığı teorik zemin oluşturulmuştur.

“Faruk Duman'ın Hayatı, Sanatı ve Eserleri” başlığı altında yazarın öncelikle özgeçmişi hakkında bilgi verilmiş daha sonra sanat anlayışı yazar ile yapılan söyleşiler de dikkate alınarak titizlikle incelenmiştir. Eserleri alt başlığında ise yazarın romanları ve öykülerinin yanı sıra deneme, çocuk edebiyatı, günce ve derleme türünde kaleme aldığı eserlerin içeriklerine yer verilmiştir.

Faruk Duman'ın romanlarındaki modernist izleklerin tespitini oluşturan son bölümde öncelikle fantastik öğelerin yer aldığı romanları incelenmiş, ardından modernizmin edebiyat

eleştirisine sunduğu yeni bir imkân olarak ekoeleştirel söylem, ekofobi ve posthümanist etkiler disiplinlerarası yönetime başvurularak tespit edilmeye çalışılmıştır. Son olarak da modernist edebiyatın ana izleklerinden biri olan yalnızlık ve yabancılaşmayı romanlarına ne ölçüde yansıttığı ele alınmıştır. İzleksel bağlamda mevcut tespitler yapılırken yazarın kurguda yararlandığı sözlü kültüre ait unsurlar da öne çıkarılmış ve romanlarında geleneksel anlatı unsurlarının modernist kurguya katkısı irdelenmiştir. Tezimizin “Sonuç” bölümünde, elde edilen bulgular ışığında Faruk Duman’ın romanlarındaki modernist etkinin konumu izleksel boyutta tespit edilmiştir.

Tez yazma sürecim boyunca hoşgörüsünü ve destekleyici yaklaşımlarını esirgemeyen, kıymetli bilgileriyle çalışmama önemli katkılarda bulunan değerli hocam Prof. Dr. Macit Balık’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca yüksek lisans sürecim boyunca bilgi birikimlerinden yararlandığım değerli hocalarım Doç. Dr. Haluk Öner’e ve Doç. Dr. Can Şen’e teşekkür ederim.

Yağmur ALKIR

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

MODERNİST KURGU AÇISINDAN FARUK DUMAN'IN ROMANLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Yağmur ALKIR

Bartın Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Macit BALIK

Bartın-2025, sayfa: 62

Her çağın yaşama, insana bakışı ve gerçekliği algılama biçimi, söz konusu zaman kesitinin sanat anlayışına doğrudan yansır. Akla ve somut olana yaslanan gerçekliği odağa alan 19. yüzyılda üretilen edebiyat ürünleri başı-sonu belli, kapalı yapıda metinlerdir. Romanın nerede, ne zaman, nasıl ve neden sorularına kesin yanıtlar veren biçim-içerik dokusu çağın gerçeklik anlayışıyla örtüşür. Çağın roman yazarı olayları zaman dizinsel bir akış içinde dün, bugün, yarın sıralamasına bağlı kalarak öyküler. Çağın realist romanı Newton fiziğinin edebiyat estetiğindeki uzantısı görünümündedir. 20. yüzyıl başlarında ivme kazanan yeni bilimsel gelişmeler, son birkaç yüzyıldır gerçeklik anlayışına damgasını vurmuş olan determinizmle birlikte Newton fiziğinin ana ilkelerini de kuşkulu kılar. Bilimin neden-sonuç ilişkisini temel alan kesinlik, değişmezlik üzerine kurulu saptamaları yerini giderek belirsizlik, olasılık, görecelik kavramlarının yönlendirdiği yeni bir doğabilim eğilimine bırakır. Bu yeni gerçeklik anlayışı 20. yüzyıl estetiğinde de yansımaları bulur. 20. yüzyılın ilk yıllarında, bir önceki dönemin gerçeklik anlayışının sınırlarının dışında kalan düşler ya da fallarda çıkan simgeleri çağrıştıran arketipler, insan gerçeğinin en önemli bileşenleri durumuna gelir. Yazar artık, neden-sonuç ilişkisinin dışında grotesk/soyut bir düzlemde, konusal bütünlük içermeyen bellek/bilinç yolculukları kurgular. Böylece dış dünyayı olduğu gibi somut gerçeğe yaslayarak sunan geleneksel estetiğin de sonu gelir.

20. yüzyıl modernist sanatçıları aynı zamanda birer yabancılaştırma sanatçısıdır. Bu yeni edebiyatın geleneksel edebiyattan ayrılan en önemli noktası insanı ve toplumu eğitme, yol gösterme amacı taşımamasıdır. Modernist romanda kişiler, somut coğrafya üzerinde değil, iç dünyanın geçişimli düzleminde yolculuk ederler. İç dünya ile dış dünya arasındaki sınırların silindiği bu yeni kurmaca dünyada ruhsal olana, ruhun esrarengiz âlemlerine, doğaötesine, mitolojiye, hayal ürünlerine eğilim artar. Bireyin özerkliğinin bu denli önemli olduğu yeni dünya düzeninde kolektif bilinç dışlanır, geleneklere, törelere büyük oranda karşı çıkılır. Modernist romanda kendi öznel dünyalarında yaşayan bireyler, ortak değerlere yabancılaşmanın bir uzantısı olarak yalnızlaşırlar.

Tezimizde bu yaklaşımlardan hareketle, öykü ve romanlarında modernist edebiyat anlayışına yakın duran 1990 sonrası yazarlarından Faruk Duman'ın (d. 1974) yedi romanı incelemeye tabi tutulmuştur. Yazın hayatına öykü türünde verdiği eserlerle başlayan Faruk Duman, daha sonra kaleme aldığı romanlarıyla da gündeme gelmiştir. Yazarın eserlerinde doğa unsurları, sözlü gelenek anlatıları, masalsı öğeler ve fantastik atmosfer önemli bir yer tutar. Eserlerinde, kaynağını halk kültüründen alan sözlü anlatı unsurlarına yer verirken modern öykü ve romanın imkânlarından yararlanarak geleneksel olanı çağdaş bir formda yeniden yorumlar. Yazar kendine özgü anlatım biçimleri ve incelikli yalın diliyle, günümüz yazarları arasında özgün bir konuma sahiptir. Tezimizde Faruk Duman'ın modern edebiyat anlayışı alanında dikkate değer, zengin malzeme imkânı sunan yedi romanı metin analizi yöntemi kullanılarak incelenmiştir.

Tezimiz Giriş ve Sonuç bölümleri hariç üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde modernist roman anlayışının Türk ve Dünya edebiyatlarındaki ortaya çıkış süreci, gelişimi ele alınmıştır. İkinci bölümde Faruk Duman'ın hayatı, sanatı, eserleri hakkında bilgi verilmiş, üçüncü bölümde ise ilk iki bölümde ele alınan değerler dikkate alınarak yazarın romanları modernist kurguyu yansıtan izlekler açısından alt başlıklar hâlinde kapsamlı bir şekilde irdelenmiştir. Faruk Duman'ın romanları üzerine daha önce modernist kurgu açısından bir tez çalışması yapılmamış olması, taranan makalelerin tüm romanları kapsamaması ve belirli unsurlar üzerinde yoğunlaşmış olması göz önünde bulundurularak çalışmamızın özgün değeriyle literatüre katkı sağlaması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Faruk Duman, modernizm, modernist kurgu, Türk romanı

ABSTRACT

M. Sc. Thesis

A STUDY ON THE NOVELS OF FARUK DUMAN IN TERMS OF MODERNIST FICTION

Yağmur ALKIR

Bartın University

Graduate School

Department of Turkish Language and Literature

Thesis Advisor: Prof. Dr. Macit BALIK

Bartın-2025, pp: 62

Each era's perspective on life, humanity, and perception of reality directly reflects the artistic understanding of that particular time period. Literary works produced in the 19th century, which focused on reality and relied on reason and the concrete, are closed-structured texts with a definite beginning and end. The novel's form-content structure, providing definitive answers to questions of where, when, how, and why, aligns with the era's understanding of reality. Novelists of the era narrate events in a chronological order, adhering to the order of yesterday, today, and tomorrow. The era's realist novel appears to be an extension of Newtonian physics in literary aesthetics. New scientific developments, gaining momentum in the early 20th century, cast doubt on the fundamental principles of Newtonian physics, along with the determinism that had marked the understanding of reality for the past several centuries. Scientific determinations based on certainty and immutability, based on cause-and-effect relationships, gradually gave way to a new naturalistic trend driven by concepts of uncertainty, probability, and relativity. This new understanding of reality also finds its reflection in 20th-century aesthetics. In the early years of the 20th century, archetypes, evocative of symbols found in dreams or fortune-telling outside the boundaries of the previous era's understanding of reality, became the most important components of human reality. The writer now constructs journeys of memory/consciousness devoid of thematic

unity, on a grotesque/abstract plane, outside of cause-and-effect relationships. Thus, the traditional aesthetics that presented the outside world as it is, grounded in concrete reality, also came to an end.

20th-century modernist artists were also artists of alienation. The most significant point distinguishing this new literature from traditional literature is that it does not aim to educate or guide individuals and society. In the modernist novel, characters journey not on concrete geography but on the interconnected plane of the inner world. In this new fictional world, where the boundaries between the inner and outer worlds are blurred, the tendency towards the spiritual, the mysterious realms of the soul, the metaphysical, mythology, and imaginary products increases. In this new world order, where individual autonomy is so crucial, the collective consciousness is marginalized, and traditions and customs are largely challenged. In the modernist novel, individuals living in their own subjective worlds become isolated as a consequence of their alienation from shared values.

Based on these approaches, our thesis examines seven novels by Faruk Duman (b. 1974), a post-1990 writer whose stories and novels adhere to the modernist literary approach. Faruk Duman, who began his literary career with short stories, later gained recognition with his novels. Natural elements, oral traditions, fairytale elements, and fantastical atmospheres play a significant role in the author's works. While incorporating elements of oral narrative originating from folk culture, he utilizes the possibilities of modern short stories and novels to reinterpret the traditional in a contemporary form. With his unique narrative styles and refined, simple language, the author holds a unique position among contemporary writers. Our thesis examines seven of Faruk Duman's novels, which offer a wealth of noteworthy material within the field of modern literary understanding, using textual analysis.

Our thesis consists of three chapters, excluding the Introduction and Conclusion. The first section examines the emergence and development of the modernist novel in Turkish and world literature. The second section provides information on Faruk Duman's life, art, and works. The third section, taking into account the values discussed in the first two sections, comprehensively examines the author's novels under subheadings in terms of themes reflecting modernist fiction. Given that no previous thesis has been written on Faruk Duman's novels from a modernist fiction perspective, and that the articles reviewed do not

cover all of his novels and focus on specific elements, our study aims to contribute to the literature with its unique value.

Keywords: Faruk Duman, Modernism, Modernist fiction, Turkish novel



İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	ii
BEYANNAME	iii
ÖN SÖZ	iv
ÖZET	vi
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER.....	xi
1.GİRİŞ.....	1
1.1. Modernizmin Tarihsel Altyapısı.....	1
1.2. Edebiyat ve Modernizm İlişkisi	3
1.2.1. Modernist Estetik ve Roman	4
1.2.2. Postmodern Evre	9
1.3.Türk Edebiyatında Modernist Etkinin Boyutları	11
2. FARUK DUMAN’IN HAYATI, SANATI, ESERLERİ	16
2.1. Hayatı.....	17
2.2. Sanat Anlayışı.....	18
2.3.Eserleri	22
2.3.1.Romanları	22
2.3.2.Öyküleri.....	24
2.3.3. Deneme Kitapları	26
2.3.4.Çocuk Kitapları.....	27
2.3.5.Günce.....	28
2.3.6.Derleme	28
3. FARUK DUMAN’IN ROMANLARINDA MODERNİST İZLEKLER	29
3.1. Geleneğin Modernle Uzlaşması: “Fantastik Kurgu”	29
3.2. Doğanın Tahribine Modernist Bir Tepki: “Ekoeleştirir”	37
3.2.1. Ekofobi	41
3.3. İnsanmerkezci Anlayışın Yıkımı: “Posthümanizm”	44
3.4. Modern Bireyin Sıkıntısı: “Yalnızlık ve Yabancılaşma”	49
4. SONUÇ	53
KAYNAKLAR.....	56
ÖZGEÇMİŞ	61

KISALTMALAR

Çev	: Çeviren
DTCF	: Dil, Tarih-Coğrafya Fakültesi
İT	: İncir Tarihi
K	: Kırk
KİGM	: Köpekler İçin Gece Müziği
VBPHK	: Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur
P	: Piri
KP	: Kapak Sayfası
s	: Sayfa
SB1	: Sus Barbatus! 1
SB2	: Sus Barbatus! 2
SB3	: Sus Barbatus! 3

1.GİRİŞ

İçinde bulunduğu tarihsel kesitin toplumsal, psikolojik koşullarını yansıtmaması kaçınılmaz olan sanat yapıtı 19.yüzyıla değin akıl odaklı bir çizgide ilerlerken, yüzyılın ikinci yarısından itibaren yeni gerçeklik anlayışının yansımalarını sunar. Tüm dünya edebiyatları modernizmin yükselişinden etkilenirken Türk edebiyatında da 1970’li yıllarda modernist/postmodernist etkinin izleri Batı’daki gibi kesin bir ayrıma varmadan görülmeye başlanır.

1.1. Modernizmin Tarihsel Altyapısı

“Çağdaş”, “yeni” anlamlarına gelen modern kelimesi Latince “*modernus*”tan gelmektedir. Modernus ise yine Latince “hemen, şimdi” anlamına gelen “*modo*” kelimesinden türetilmiştir (Kızılçelik ve Ertem, 1996). Bu bağlamda modern sözcüğü zamansal olarak yaşanmakta olan anı işaret ettiği gibi geçmişten farklılaşmayı, dolayısıyla da ana ayak uydurmanın gereği olarak devinimi ifade eder. Modern sözcüğünden türeyen modernizm ise 18. yüzyılda Batı’da akıl temeline dayalı, soyut olanı reddedip somut olana yaslanan hümanist karakterli ve sorgulayıcı olan Aydınlanma Dönemi’yle başlayan bir “*entelektüel harekettir*” (Marshall, 1999). Böylece akla dayalı olarak kurulan yeni toplumsal yapı “*Orta Çağ dogmatizmine bir tepki*” (Çetin, 2013: 84) içerir. “Karanlık Dönem” olarak adlandırılan Orta Çağ, Batı Roma İmparatorluğu’nun çöküşüyle başlayan yaklaşık bin yıllık bir süreci kapsar. Roma İmparatorluğu yıkıldığı zaman ayakta kalan tek büyük güç Hristiyan kiliseleridir. Bütün insanlığa kurtuluş sağlama görevi ve barbarların eğitilmesi kilisenin özünde toplanmıştır. Böylece çıkış noktası kilisenin öğretisi olan Orta Çağ felsefesi skolastiktir. *Skolastik (scholasticus)*, Latince *schola (okul)* sözünden gelmekte olup skolastik felsefe de “okul felsefesi” anlamına gelir. Skolastik felsefe, teolojik kaynaklıdır, dini temeller üzerine kurulan bu felsefede tek bir doğru, tek bir bilgi sistemi hâkimdir. Aklın, ilahi nitelikli olmayan tüm önermelerinin karşısındadır (Gökberk, 1999: 157). Bu nedenle skolastik felsefenin kuşkuya ve sorgulamaya açık, akıl merkezli yeni bilimsel gerçeklerle uyuşması mümkün olmamıştır. Nitekim Rönesans ve Hümanizm gibi yeni gelişmelerle skolastik düşünce önemini yitirmiştir. Roma İmparatorluğu’nun yıkılması gibi tarihi sarsıntılarla Antik Çağ’a ait felsefe ve bilim yapıtları da yok olmuş, kurtarılabilen yapıtlar ancak Rönesans ve Hümanizm ile yeniden ortaya koyulabilmiştir. Böylece Orta Çağ

boyunca süren kilise merkezli düşünceden kopularak yeniden insan merkezli süreç önem kazanmıştır. *“Hümanizm, geniş anlamıyla, modern insanın yeni hayat anlayışını ve duygusunu dile getiren bir akımdır. Bu yeni hayat duygusu dinden bağımsız bir kültür kurmak, insan ve dünya ile ilgili bir felsefe yaratmak ve kültür bilimlerinin doğal bir sistemini temellendirmek istiyordu”* (Gökberk, 1999: 188). “Yeniden doğuş” anlamına gelen Rönesans da aynı anlayışla İtalya’da baş göstermiş ve sonrasında diğer Avrupa ülkelerine yayılmıştır.

İnsani ve mantıki temellerin değersizleştirildiği Orta Çağ düşüncesi yıkılmış, insanın özgürleşmesinin ve birey olarak kendini yeniden keşfetmesinin yolu açılmıştır. Özgürleşen birey artık alın yazısına teslim olan, teolojik kaynaklı bilgiyi olduğu gibi kabul eden değil sorgulayan, insanı ve onun aklını önceleyen konumunu kazanmıştır. Böylece Rönesans ve Hümanizm ile modernleşme süreci başlamış; Reform, Aydınlanma, Sanayi Devrimi gibi pek çok yeni bilimsel gelişmenin önü açılmıştır. Rönesans ile temelleri atılıp 18. yüzyılda doruğa ulaşan Aydınlanma hareketi salt akla dayalı bir gelişme izler. Bu doğrultuda bilgi ve felsefe sistemleri üretilmeye başlanır. *“Aydınlanma yüzyılının ideali, bilginin ilerlemesine dayanan entelektüel bir kültürdür. Aklın aydınlattığı doğrular ile beslenecek olan bu kültür sonsuz bir ilerlemeye adaydır. Tarihi oluşturduğu bütün kurumları aklın eleştirisinden geçirir; toplumu, devleti, dini ve eğitimi aklın ilkelerine göre yeni baştan düzenlemeye girişir”* (Gökberk, 1999: 327). Böylece akıl merkezli gelişmeler ekonomi, siyaset, teknoloji gibi çeşitli alanlarda etkili olur, dolayısıyla yeni toplumsal yapı da Rönesans ile temelleri atılıp 18. yüzyılda Aydınlanma Çağı ile doruk noktasına ulaşan modernizm eksenli anlayışa göre şekillenir.

Modern düşünce genel anlamda Descartes’in bilgiye şüphecî yaklaşımıyla başlatılabilir. René Descartes (1596-1650) *“geleneksel olarak gelen tarihî ve kutsal rivayetleri akılla sorgulamaya başladı. Ondan önce rivayet kültürü egemendi. (...) Descartes’ten sonra akıl kültürü egemen olmaya başladı. Bu doğrultuda akla-mantığa dayalı pozitivist bir bilim ve dünya görüşü doğdu”* (Çetin, 2013: 85). 18. yüzyılda Newton (1642-1727), John Locke (1632-1704), Baron de Montesquieu (1689-1755) gibi isimler başta olmak üzere Aydınlanmacı düşüncenin merkezini oluşturur. Tüm bu süreçler neticesinde ortaya çıkan *“yeni bir ekonomik sistem (kapitalizm), ulus devletlerinin ortaya çıkışı (Fransız Devrimi), kentleşme, sanayileşme, bilimsel ve teknolojik gelişmeler”* (Yürek, 2005: 29) modernleşme sonucunda önü alınmaz bir ilerleme kaydeden yeni hayat düzeninin bileşenlerini oluşturur.

Bilimsel ve teknik alanda önemli ilerlemeler sağlanırken salt akıl odaklı olan sistemde bireyin özerkliği zedelenmiş, madde odaklı beklentiler manevi olanın önüne geçmiştir. Modern endüstriyel iş yaşamının gelişmesi insanoğlunu tekdüze bir çalışma yaşamına hapseder. Temelde önceki çağlara nazaran daha barışçıl bir ortam kuracağı düşünülen modern düzen, kendisinden bekleneni teknik ölçüde karşılarken toplumsal açıdan daha gergin ve tehlikeli bir ortam yaratır. Zira “*yirminci yüzyıl savaş yüzyılıdır ve askeri çarpışmalarla doludur*” (Giddens, 1994: 16). Modern dünyanın temelini aynı zamanda güç kapitalizmleri oluşturur. Ortaya çıkan yeni düzen insan gereksinimlerine göre şekillenip hizmet ediyor gibi görünse de kapitalist rekabet insancıl ya da ekolojik bir kaygı içermez. Modern toplumsal yapıda insanın iş gücü metalaşırken doğanın da endüstriyel amaçlı kullanımı söz konusudur. Modernizmin getirilerine bu açıdan bakıldığında onun durmadan tüketen karanlık boyutunun varlığından söz edilebilir.

Aklın emrindeki yirminci yüzyıl, geleneklerin önüne geçerek onları sorgulamaya açar. Modern kurumların akıl odaklı ana dokusu geleneksel olanı mantık süzgecinden geçirir. Giddens’a (1994) göre, modernlik düşüncesinin özünde gelenekle bir karşıtlık vardır. Geleneksel kültürlerde geçmişe, önceki kuşakların deneyimlerini içerdği ve sürdürdüğü için önem verilirken modern kültürlerde artık günlük yaşamın geçmişle hiçbir asli bağlantısı yoktur. Modernliğin başat özelliklerinden biri yeni olana duyulan açlıktır. Modern toplumlarda geleneğin rolü tamamen ortadan kalkmış sayılmaz ancak teknolojik müdahaleyi de içeren bir yaklaşımla kimi ilkel yöntemlere yön verilir (Giddens, 1994: 39-41). Yeniyile uzlaştırılan bilginin “değişmezlik” yasası da böylece sarsılmış olur. Bilginin dönüştürülebilirliği kesinlik kavramını bozuma uğratmış ve mevcut kabulleri sorgulamaya açmıştır. Bu bağlamda modern çağ, kuşku çağı olarak varlık gösterir.

1.2. Edebiyat ve Modernizm İlişkisi

Her sanat yapıtı, içinde olduğu koşullardan izler taşır. Yazarın sanat anlayışı da içinde yaşadığı tarihsel kesitin estetik değer ölçütleri etrafında şekillenir. Orta Çağ’ın teolojik gerçekliği yansıtan anlayışından Aydınlanma Çağı’nın salt akla dayalı, somut gerçekliği yansıtan anlayışına doğru evrilen yeni dünya görüşünün sanat yapıtlarını etkilemesi de

kaçınılmaz olur. Bu doğrultuda her dönemin gerçeklik anlayışı sanat yapıtını biçim ve içerik bağlamında şekillendirir.

Aklın ve bilimin yönlendiriciliği, 18.yüzyıl Aydınlanma Çağı'nın ana ereğini oluşturur. *“Bu yeni gerçeklik anlayışı ışığında gelişen edebiyat da 19.yüzyıl sonlarına kadar giderek artan bir yoğunlukla fizik ve astronomideki yeni bulguların ve bu yeni doğabilim ilkeleriyle bütünleşmiş felsefenin izlerini taşımaktadır”* (Ecevit, 2001: 22). Modernleşme sürecine paralel bir değişim izleyen roman 19. yüzyılda doruk noktasına ulaşan yansıtmacı-gerçekçi anlayışın estetik düzlemdeki temsilciliğini 20. yüzyıl başlarına kadar devam ettirir. Modernleşme sürecinde ortaya çıkan yenilikler 20. yüzyıl başlarına kadar romanı dönemin gerçeklik anlayışıyla uyuşan yansıtmacı çizgide şekillendirirken bu anlayış ciddi bir kırılmaya uğrar ve 20. yüzyılın modernist romanı dönemin hâkim modernizm anlayışına karşı tavır geliştirir.

Modernist roman kimi özellikleriyle genel modernizm anlayışından yararlanırken kimi yönleriyle de bu anlayışın eleştirisini yapar. Modernist romanın içerik özelliğini oluşturan yabancılaşma, genel modernizm anlayışına bir tepki iken teknik özellikleri ise modernleşme sürecinin yansımalarıdır (Yürek, 2005: 32).

1.2.1. Modernist Estetik ve Roman

Aydınlanma dönemiyle birlikte teolojik kaynaklı gerçeklik anlayışı yerini aklın ve bilimsel gelişmelerin odağındaki yeni gerçeklik anlayışına bırakır. Her çağın gerçekliği algılayış biçiminin dönemin sanat anlayışına doğrudan etki ettiği düşünüldüğünde, roman türü 19. yüzyılın sonlarına dek dış gerçekliği birebir yansıtma amacındaki akla dayalı anlayışın ürünü olarak gelişimini sürdürür. Mimetik estetiğin ana erek olduğu 19.yüzyıl realist romanının *“nerede, ne zaman, nasıl ve neden sorularına neredeyse kesin yanıtlar veren biçim-içerik dokusunun, çağın gerçeklik anlayışıyla birebir örtüştüğü söylenebilir”* (Ecevit, 2001: 23). Realist yazarlar, gerçeği aslına sadık kalarak işlemeyi ilke edinirler. Stendhal'ın (2022) *Kırmızı ve Siyah* (1830) adlı yapıtında romanı *“yol boyunca gezdirilen bir ayna”* (s. 91) olarak tanımlaması dönemin gerçeklik anlayışının özeti niteliğindedir. Dış dünyaya tutulan bir ayna niteliğindeki roman, okura içinde yaşadığı, yabancı olduğu bir dünyanın yansımalarını sunar. Olayların neden-sonuç ilişkisine sıkı sıkıya bağlı olduğu 19. yüzyıl

klasik-gerçekçi romanında anlatılan öykünün zamanı dış gerçeklikle çelişmeksizin kronolojik bir sıra izler. Böylece “19. yüzyıl sonuna değin üretilen edebiyat ürünleri başı sonu belli, kapalı yapıda metinlerdir” (Ecevit, 2001: 22). 20. yüzyıl başlarında hız kazanan yeni bilimsel gelişmeler, dönemin gerçeklik anlayışını da derinden sarsar. Hız kesmeden ilerleyen teknolojik ve bilimsel gelişmeler, insan aklının kavrama sınırlarını aşar. Maddenin egemenliği altına giren dünyada birey yabancılaşır, varlığını tehdit eden maddeler dünyasında tedirginlik duyar. “İç dünyasında fırtınalar esen bir insanın tedirginlik duyması, içine kapanması ve çevreye yabancılaşması modernist romanın doğmasının temel etkenlerinden biri olur” (Ulutürk, 2018: 110). Bu bağlamda modernist estetik, modernizmin akli tek ölçüt alan madde odaklı anlayışına karşı tepki geliştirir. Artık somut ve maddi olanın yanında bireyin iç dünyası da önem kazanmaya başlar. Pozitivizmin belirleyiciliğine olan güvenin sarsılmasının yanında Freud’un psikolojiye dair çalışmaları da modernist estetik anlayışının doğuşunda önemli bir rol oynar: “Freud, psikolojide insan davranış ve düşüncelerinde bilinç altına büyük bir belirleyicilik gücü verdi” (Çetin, 2013: 85). Yaşanan bu gelişmeler doğrultusunda sosyolojik olanın etkisini kaybedip psikolojik olanın ön plana çıkmasıyla 20. yüzyıl modernist romanı, 19. yüzyılın klasik-gerçekçi anlayışından büyük bir kopuş yaşar.

Dış gerçeklikten iç gerçekliğe yönelen yeni roman anlayışında, içerik ve biçimde yeni arayışlara gidilir. Ruhsal boyutun önem kazanmaya başladığı modernist romanda bireyin iç dünyasını yansıtmak için bilinç akışı, iç konuşma gibi tekniklere yer verilmiş; yine bireyin iç dünyasındaki karmaşa ve düzensizlik romanın zaman anlayışına sirayet etmiş, klasik-gerçekçi romanın dış dünyayla uyumlu kronolojik zaman algısı kırılarak geriye dönüş, çağrışım gibi tekniklerle şimdiki zamandan sapmalar yaşanmıştır. Bir sinema tekniği olan geriye dönüş, modernist romanın içerikte modernizmin getirilerine tepki geliştirirken teknik olarak ise ondan kısmen yararlandığını gösterir. Adorno (2018) çağdaş romanın geleneksel tekniklerden kopuşunu “resim nasıl geleneksel görevlerinin birçoğunu fotoğrafa bırakmak zorunda kaldıysa, romanın işlevlerini de röportaj ve kültür endüstrisinin araçları (media), özellikle de sinema devralmıştır” (s. 60) şeklinde açıklar. Milan Kundera’nın (1989) “modern romanın kutsal üçlüsü” (s. 34) saydığı Proust, Joyce ve Kafka da metinlerini alışılmış zaman algısının dışında kurgulayarak bilinç yolculuklarını romana taşırlar. “Marcel Proust’ta yakalanamayan geçmiş anı, James Joyce’la şimdiki anı” (Kundera, 1989: 13) sorgulayan modernist romanda kronolojik olay zincirine dayalı anlatım ortadan kalkmış, “grotesk/yabancı bir atmosfer” (Ecevit, 2001: 37) metinlere hâkim olmuştur.

19. yüzyıl klasik-gerçekçi romanın ana ilkesi öykü kurgulamaktır. Neden-sonuç ilişkisine bağlı, okuyucuda heyecan uyandıran bir öykü kurgulamayı önceleyen geleneksel roman aynı zamanda eğlendirirken eğitmeyi de amaçlar. Bu doğrultuda, metinlerde ağırlıklı olarak belli bir ülkünün temsilcisi, yüceltilmiş kişiler yer alır. Yanlışın ve doğrunun kişiler vasıtasıyla okura gösterilmek istendiği roman, yazarının sosyal öğretisini bünyesinde barındırır. Bu metinlerin okuru da yüzyıllarca *“her şeyi bilen güçlü bir anlatıcının ve kendisine geçeceği/doğruyu/yaşamın anlamını gösterdiğinden kuşkusu olmadığı roman yazarlarının güdümünde huzurlu bir okurluk dönemi”* geçirir (Ecevit, 2001: 34). Ancak 20. yüzyılda realist/mimetik estetiğin yerini modernist estetiğin almasıyla *“geleneksel gerçekçi romanların kişileri, yeni roman anlayışı içinde kaybolur, silikleşir ve pasifleşir. Yeni romancı karakter ve tip oluşturmak yerine basitleşmiş kişilere yer verir”* (Balık, 2013: 21). Uzlaşmadığı modern dünyanın gerçekliği karşısında kolektif olandan uzaklaşan birey dış gerçekliğe yabancılaşır ve kendi iç dünyasının sınırlarında dolaşır. Bireyin iç dünyası söz konusu olduğunda dış dünyanın algılanabilir somut düzenine karşılık daha karmaşık ve soyut bir yapı söz konusudur. Böylece yabancılaşma olgusunun estetik düzleme taşındığı 20. yüzyıl modernist roman anlayışında *“ruhun esrarengiz âlemlerine, doğaötesine, mitolojiye, hayal ürünlerine, fantaziye yönelme”* (Çetin, 2013: 86) söz konusu olur.

Geleneksel kurgu anlayışının yıkıldığı modernist romanda sanatsal boyut önem kazanır. Newtoncu gerçekliğe dayalı romanın toplumsal, sosyal fayda gayesi yeni roman anlayışında sanatsal kaygıya taşınır. *“Artık yorumlamayı, anlamlandırmayı ön plana çıkaran teknikler; çağrışımlarla yüklü şiirsel bir dil, kimi zaman da semboller ve mitik öğelerin hâkim olduğu bir edebiyat anlayışı”* (Gümüş, 2010: 19) ortaya çıkar. Anlamın göreceleştirdiği bu metinler öznel yorumlamalara açık hâle gelir. İdeoloji yerine sanat ve tekniğin ön plana çıktığı modernist metinlerde anlam çoğalır, olaylara farklı bakış açılarıyla çok boyutlu bir yaklaşım söz konusudur. Böylece modernist roman yazarları *“hayatın bir bütün olarak kavranabileceğini, her boyutuyla irdelemenin daha faydalı olacağını ileri sürerler”* (Çetin, 2013: 89). Daha çok biçimsel estetik oluşturma amacında olan modernist roman seçkin bir özelliğe sahiptir. Geleneksel romanın anlamı açıkça ortaya koyan sistematik kurgusuna alışkın okur için modernist romanın biçimsel denemeleri içinde anlamı parçalayıp gizleyen yapısına yabancısıdır. Parçalanmış gerçekliğin içindeki anlam parçacıklarını yakalayabilmek pasif okurluktan aktif okurluğa geçişi zorunlu kılar. Gerçeklik artık okura doğrudan yazarın güdümündeki kolay yoldan sunulmaz, sanatsal boyutun farkına varan ve ondan zevk alan

seçkin bir okur kitlesine hitap edilir. Ecevit'e (2001) göre avangardist biçim denemelerinin ayırdına varabilen bu seçkin okur, romanı şiir gibi okumayı öğrenmiş biridir.

Romanın özünde değişime uğramasıyla beraber olayların aktarılmasında en önemli unsur olan dil de değişime uğrar. Olay örgüsüne dayalı bir içerik kurgulamanın önemsizleştiği modernist romanda artık neyin anlatıldığından ziyade nasıl anlatıldığı önem kazanmış, “*edebiyatın aracı olan dil, amaç hâline gelmiştir*” (Çetin, 2013: 99). Modernist roman, metnin anlamının peşinden koşmaz, metin dil aracılığıyla yazarın oyun alanına dönüşür: “*Dil artık karmaşık gerçekliğin ve kaos içindeki bireyin anlatımında bilmecemsi bir tarzda kullanılır*” (Balık, 2013: 22).

20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan modernist estetik James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf ve Robert Musil'in öncülüğünde gelişim gösterir. Bu yazarlar, metinlerinde 19. yüzyıla hâkim kılınan anlayışa, diğer bir deyişle aklın yönlendiriciliğindeki pozitivist-materyalist bakış açılarına karşı tepki geliştirirler. James Joyce, tek bir günü anlattığı romanı *Ulysses*'i (1922) iç monolog tekniği ile kurgulamış, geleneksel romanın olay zincirine bağlı merak uyandıran kurgusunun aksine “*düşüncelerin beyinde akışını olabildiğince yoğunlaştırarak onların iç anlamlarını öne çıkarmış, oradan yüksek düşüncelere ulaşmaya çalışmıştır*” (Balık, 2013: 25). Psikoloji biliminin romana yansıyan önemli özelliklerinden biri, insan beyninin kronolojik olarak işlememesidir. İnsan zihni, yaşanan andan bağımsız bir düşünceler yığınıdır. Alemdar Yalçın (2011), insan zihninin düzensiz yapısının dil ile ilişkisine değinerek bu durumun 20. yüzyıl romanına yansımaları “*beynimiz, konuştuğumuz ve yazdığımız gibi gramer kurallarına bağlı olarak düşünmemektedir. (...) O halde romancının yazarken beynin düşünme tekniğine uygun bir biçimde yazmasına yönelmeliyiz. Bu yüzden bilinç akışının önündeki gramer engellerini kaldırıp düşünceyi olabildiğince yoğunlaştırarak vermek gerekir*” şeklinde açıklar. 20.yüzyıl romanında bunun en etkili örneğini kuşkusuz James Joyce verir. Joyce'un biçimsel bir yenilik olarak uyguladığı iç monolog ve bilinç akışı tekniğini Mourois (1963)'e atfen Yalçın (2011) şöyle açıklar:

Evreni cümlesiz sel gibi akan sözcüklerle bilinçte yansıdığı gibi çizmek istiyor. Bunun en güzel örneği *Ulysses*'de Molly Bloom'un o ünlü son monoloğudur. Moravia'nın da çok yerinde olarak dediği gibi Joyce iç dünyayı keyfi şekilde yeniden kurup ona göre düzenlenecek bir eser yazmayı reddedince, bir biçim altında onu dışardan düzenleme durumuna geçiyor ve bu da Homeros'un şiirdeki biçimidir.

İç monolog ve bilinç akışı tekniği 20. yüzyıl başlarında roman tekniğinde bir yenilik olarak Joyce'dan önce Marcel Proust ve Virginia Woolf tarafından kullanılmıştır. Marcel Proust *Kayıp Zamanın İzinde* (1913-1927) adlı eserinde oluşturduğu anlatım tekniği ile 20. yüzyıl romanına büyük bir yenilik getirir. Yedi ciltten oluşan romanın kurgusunu çaya batırılan bir madlenin damakta bıraktığı tadın geçmiş zamanı anımsatması şekillendirir: “*Geçmişin, psikolojik (tinsel) zaman / iç zaman sayesinde tekrar elde edilebileceğini kanıtlama uğraşı içinde olan yazar bellek, bilinçaltı, rüya ve düş gibi oyunlar aracılığı ile romanın kurgusunu psikolojik zaman gerçeğine göre kurgulamaktadır*” (Günday, 2020: 63). Proust'un peşine düştüğü şimdiki anın içinde saklanan geçmiş zaman, bilinçaltının kıvrımlarından bilinç akışı ve geriye dönüş teknikleriyle gün yüzüne çıkarılır. Bir başka deyişle Proust, “*uzun zaman dilimleriyle birbirinden uzaklaşan karakterleri, mekânları tek bir an içerisinde birbirine bağlayarak roman kronolojisinde yeni bir anlayış ve teknik oluşturmuştur*” (Öner, 2014: 184). Böylece Proust, öncüsü olduğu yeni roman anlayışında dış gerçeklikten bağımsız iç gerçekliği yansıtan soyut zamanı kurgunun merkezine taşır.

Modernist romanda Kafka'nın izlediği yol ise mantık öğelerinden tümüyle sıyrılmış grotesk bir yapıdadır. Onun modern toplumdaki yabancılaşmayı, çürümüş bürokrasiyi, totaliter rejimleri anlattığı yapıtları modern çağın eleştirisini yapan basit olay örgüleri gibi görünse de geleneksel-gerçekçi anlatı yapısından tamamen uzak grotesk / absürt türden anlatılardır. *Dava* (1925) ile *Şato* (1926) bu türde kurgulanmış eserleridir. Söz konusu romanlarında bir serim-düğüm-çözüm sırasına dayalı gerçekçi anlatı yapısı ve anlatının sonuna doğru merak ve gerilim duygusu oluşmaz. Roman bölümleri arasında zamanın geçişi hakkında hiçbir bilgi verilmez. Bir bölümden diğerine bir sıçrama ile geçilir ve yeni bir zaman ve mekânda olayın sürekliliği devam eder (Kızıltuğ, 2002: 73-74). Kafka'nın totaliter rejime bir eleştiri niteliği taşıyan *Dava* romanında, açıklanamayan bir tutuklamaya maruz kalan Josef K.'nin başından geçen olaylar geleneksel romanın, yazarının doktrinlerini içeren didaktik yapısına tamamen yabancı bir şekilde kurgulanmıştır. Kafka, grotesk olaylar ve kişiler vasıtasıyla “*trajediyi gerçekliğin bir parodisi olarak sunar*” (Kızıltuğ, 2002: 74). Milan Kundera'ya (1989) göre, romanda yeni yönelimlerin yolunu asıl açan Franz Kafka'dır. O, Proust ve Joyce'dan farklı olarak “ben”i beklenmedik bir biçimde ele alır. Proust, insanın iç dünyasını okuru şaşırtan bir sonsuzluk olarak ele alırken Kafka, ezici dış belirleyicilerin iç hareket ettiricileri ortadan kaldırdığı bir dünyada insanın elinde kalan olanakları sorgular.

Böylece Kafka, Joyce ve Proust gibi yazarların öncülüğünde uygulama alanı bulan modernist roman geleneksel-gerçekçi romanın kronolojik zaman akışına dayalı, heyecan uyandıran bir olay örgüsünden oluşan iskeletini kırarak, 20.yüzyılda yeni bir roman anlayışını edebiyatın gündemine taşır. Bu yeni roman anlayışı içerik ve biçimde denenmemiş kurgu yöntemlerini yazarın özgür tutumuna müdahale etmeksizin edebiyat sahasına taşıyarak modernist romanın daha ileri bir aşaması olan postmodern romanın da yolunu açar.

1.2.2. Postmodern Evre

“Modern sonrası” anlamına gelen postmodernizm, 20.yüzyılın ikinci yarısından sonra “küresel kapitalizmin yeni bir üslubu” (Narlı, 2009: 123) olarak ortaya çıkar. Harvey (1997), postmodern terimini “bir düzeyde son zamanların geçici hevesi, reklam taktiği ya da içi boş gösterisi gibi görünen şey, Batı toplumlarında ağır ağır belirmekte olan bir kültürel dönüşümün, bir duyarlılık değişiminin parçası” (s. 54) olarak ifade eder. Postmodernizmin ortaya çıkışını Amerikan sermayesinin 1950’lerin sonuyla 1960’ların başına tarihlendirilen yükselişine bağlayan Fredric Jameson (1994) postmodernizmi “bir üslup olarak değil de bir dizi çok farklı ama tabi özelliğin mevcudiyetine ve bir arada yaşamasına olanak tanıyan bir kavramla, kültürel bir başat öge” (s. 62) olarak tanımlar. Mimariden resme, felsefe, ekonomi ve edebiyata kadar pek çok alanda etkili olan postmodernizmin dolayısıyla çeşitli tanımlamaları da bulunmaktadır. Postmodernizm hakkındaki çeşitli tanımların ortak noktası ise “çoğulculuk” fikrinde birleşir. Postmodernizm kuşkusuz çoğulcu bir yapıya sahiptir, “bütün grupların kendi adlarıyla, kendi sesleriyle konuşma ve bu sesi sahici ve meşru kabul ettirme hakkına sahip olduğu fikri, postmodernizmin çoğulcu tavrı açısından temel bir noktadır” (Harvey, 1997: 64). 1950’li yıllarda Amerika’da ortaya çıkan, Avrupa’da kendini göstermesi ise 1970’lere rastlayan postmodernin modernden ayrılan özelliğini Gürsel Aytaç (1999) “modernin elitler (seçkin) tutumuna karşılık postmodernin demokratik bir halkçılığıdır” (s. 203) şeklinde açıklar. Postmodernin bu demokratik tutumu, çeşitliliklere bir arada var olma hakkı tanıyan çoğulcu yapısından ileri gelir.

Postmodernizm, diğer tüm sanatsal/toplumsal alanlarda etkili olduğu gibi edebiyatta da etkisini gösterir. Onun çoğulcu yapısı her şeyin karşıtıyla birlikte metin düzleminde de yer almasına olanak sağlar: “astronomi-astroloji, bilim-büyü/maji, bilimsel tıp-alternatif tıp, teknoloji-çevrecilik vb. bir arada yaşam bulur” (Ecevit, 2001: 58). Böylece gerçek ile gerçek dışı olanı birbirine üstünlük kurmadan eşitleyen postmodern romanda bir “gerçeklik

algısının yitimi” ortaya çıkar. Yazar bu yolla postmodern romanda kurgu oyunlarını ön plana çıkartarak okuyucuya romanın tamamen kurmaca bir eser olduğunu hissettirir. Bunu da üstkurmaca tekniğini kullanarak yapar. Yazar üstkurmaca tekniğini metinlerde üç farklı şekilde oluşturabilir: 1. Metnin yazılma sürecini romanın ana kurgusunu hâline getirerek okuyucuyu da yazma sürecinin tanığı yapar, 2. İkircikli bir anlayışla nesnel gerçeklik ile kurmaca ilişki/çelişkisini belirginleştirir, 3. Anlatıcıyı, kurmaca yapının etkin figürü hâline getirir ya da metnin birden çok anlatıcı tarafından kurulmasına zemin hazırlar (Sazyek, 2002: 495).

Metin düzleminde bir tür oyun kuran postmodern yazarın, Ecevit’in (2001) deyişiyle “*metnin mimetik masumiyetini bozmak*” için başvurduğu yollardan biri de metinlerarasılık tekniğidir. Metinlerarasılık, tamamlıyla postmodernist tarza özgü olmayıp modernist ve yansıtmacı estetik anlayışında da mevcuttur. Aralarındaki ayrım, ögenin kullanım amacının farklılık göstermesinden kaynaklanır. Özünde “*iktibas geleneğine dayandırabileceğimiz bu metin dışılığı*” (Narlı, 2009: 124) nesnel gerçekliği olduğu gibi aktarma amacı taşıyan yansıtmacı metinlerdeki kullanımı daha çok, yazarın referans nitelikli bilgi verme amacına hizmet eder. Dış gerçekliği birebir yansıtma amacı taşımayan modernist romanda ise metinlerarasılık, farklı metinlerin edebi, kurmaca olanlarına yönelmeyi barındırır. Bu farklı metinlerin kullanımının postmodern romandaki işlevine baktığımızda ise artık tamamen bir oyunun parçası durumundadırlar. Dolayısıyla postmodern roman yazarı farklı kaynaklardan aldığı bu malzemenin yapı ve mahiyetini bozarak kurgusal düzlemde onunla oynar. Bunu yaparken de “pastiş”, “parodi” ve “gülünç dönüştürüm” yöntemlerinden birine başvurarak metnini kurgular (Sazyek, 2002: 500).

Nesnel gerçekliği yansıtmayı reddeden modernist roman, dolayısıyla bu tutumu benimseyen geleneksel anlayıştaki edebiyata da karşıt tutum geliştirir. Ancak postmodernist roman, modernist roman kadar keskin sınırlar çizmek yerine çoğulcu yapısı gereği geleneksel olan ile uzlaşmacı bir tavır sergiler. Seçkindeki modernist romanın toplum ile arasına koyduğu mesafe postmodernist romanda eklektik bir yapıya bürünür. Postmodernist yazarlar bu yolla “*bağlı oldukları kitle kültürü ile onun mirasını uzlaştırmayı hedeflediler. Bir başka deyişle, bir yandan genel zevki esas almayı öte yandan romanı -deyiş yerindeyse- bir bilmece karışıklığına sokmayı amaçlayan postmodernist yazarlar çözümü eklektik davranmakta buldular*” (Sazyek, 2002: 504). Postmodernist roman, bu eklektik tavrının bir yansıması olarak geleneksel romanın da kurgusunda sıklıkla yer alan polisiye/gerilim, gizem ve tarihi

ögelere yönelir. Bu geleneksel ögeyi üstkurmaca bir zemine taşıyarak oyunsulaştırır. Postmodern roman yazarı için *“her şey sanatsal düzlemde oynanan bir oyundur. Yazar etik/siyasal ya da tarihsel malzemeyi oyunlaştırır”* (Ecevit, 2001: 72). Yazarın, okurun metinden zevk alması gibi pragmatik bir amacı vardır. Popüler kültür bağlamında ürettiği bu metinlerin *“karma bir zevke hitap ettiğini söylemek mümkündür. Avam ile elit arasındaki sınırın, medyaların oluşturduğu imgelerle yakınlaşmış olması, bu karma durumu besleyen en önemli etkidir”* (Narlı, 2009: 124).

1.3.Türk Edebiyatında Modernist Etkinin Boyutları

Türk edebiyatında roman türünün ilk örneklerinin verilmeye başlandığı Tanzimat devrinde edebiyat da dönemin Batılılaşma hareketlerinin sosyal alandaki gelişimine paralel bir seyir izler. Batılı yaşayış tarzı pek çok alanda Türk halkına tanıtılırken yeni bir aydın sınıf da ortaya çıkar. Edebi faaliyetlerde bulunan bu aydın sınıf, kendine Tanzimat’ın esaslarını gerçekleştirmeyi görev edinerek edebiyat alanında daha çok sosyal bir tutum sergiler. Batılılaşma hareketlerinin prensip hâline geldiği Tanzimat devrinde divan edebiyatı da artık gözden düşmeye başlamış, gerçeklikten uzak olmakla ve halktan kopuk olmakla suçlanmıştır. Kenan Akyüz (2013) Tanzimat devri edebiyatını iki safhaya ayırarak şöyle özetler:

Tanzimat devri edebiyatının ilk safhasında (1860-1876) Avrupailaşma işlemi, zorunlu olarak Divan edebiyatına aralıksız saldırıp, onu gözden düşürme yani Çağdaş bir Türk edebiyatına alan açma, Fransız edebiyatının başlıca türlerini getirme, bu edebiyatın klasik ve romantik okullarının başlıca yazar ve şairlerini tanıtmaya, eski nazım ve nesir dillerinin dışında yeni bir edebi dil yaratma yönlerinde gelişmiştir. Bunlara Fransız edebi türleri hakkındaki ciddi teorik bilgiler de eklenmelidir. İkinci safhada (1876-1896) ise Fransız edebiyatının daha çok estetik ve teknik esasları üzerinde durulmuş, realist ve natüralist romanın kısmen tanıtılması ve yeni bir edebi dil oluşturulması için çalışılmıştır (s. 38).

Bu bağlamda değerlendirildiğinde roman türünün Türk edebiyatındaki ilk örnekleri özgün eserler olmaktan ziyade taklit ve çeviri niteliği taşımaktadır. Sanatsal kaygıdan çok toplumu eğitme işlevinin ağırlık kazandığı devrin roman anlayışında yazınsallık dolayısıyla geri planda kalmıştır. Yetmişli yıllara kadar da Türk romanı sosyal temaların ön planda olduğu, sanatsallığın ikinci plana itildiği belli bir gerçeklik anlayışı çizgisinde ilerler. Özellikle

Meşrutiyet sonrasında Türk sosyal yaşamının meselelerine eğilim romanda ciddi bir yer işgal eder:

Cumhuriyet sonrası romanda da genel hatlarıyla; inkılâpların sosyal hayattaki yansımaları, yeni yaşam şekline uyum ya da uyumsuzluk, eski yaşantıya özlem ya da tenkit, Batılılaşma ve memleket meseleleri gibi konuların yanı sıra Türk edebiyatının özellikle 1940'tan sonrasını işgal edecek olan köy konusu işlenir (Balık, 2022: 123)

Böylece Türk romanı 1970'li yıllara kadar toplumsal/gerçekçi anlayışı sürdürmüş, 1940'tan sonra verilen birkaç eser dışında 70'li yıllara kadar geleneksel anlayıştan önemli sapmalar pek görülmemiştir. Batı'da 20. yüzyılın başında James Joyce'un *Ulysses*'i (1920) ile modernist romanın öncü örnekleri verilirken Türk edebiyatında henüz aynı özellikleri taşıyan bir eserden söz edilemez.

1940'lı yıllarda tam anlamıyla modernist sayılmasa da Ahmet Hamdi Tanpınar ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın kimi romanlarında geleneksel tahkiye unsuruna dayalı anlayışın terk edilip modernist romanın bazı özelliklerine rastlanır. “*Yeni ve modern anlatım tekniği, zaman ve terkip bakımından getirdiği teklifleri, bir uygarlığa özgü değerleri vermesi ve nihayet şiirsel üslubu ile Türk romanında çığır açan*” (Gündüz, 2013: 451) Ahmet Hamdi Tanpınar'ın (1901-1962) *Huzur* (1949) romanında bireyin psikolojik iç gerçekliğine yönelmesi, kullandığı geriye dönüş, iç konuşma gibi tekniklerle kronolojik zaman anlayışını delmesi onu Joyce ve Proust gibi modernist yazarlara yaklaştırır. Orhan Pamuk, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi” başlıklı yazısında Tanpınar'ın *Huzur* romanında bireyin içsel dünyasının “ben”den ziyade “biz” sesini yükselttiğini, Tanpınar'ın anlatıcı yazar olarak kendisini ön plana çıkarttığını ve bu nedenle de modernist sayılamayacağını dile getirir:

Bu ‘biz’ kim? Türkler, Osmanlılar, İstanbul’da yaşayanlar, bu metnin oluşmasını istediği bir millet, bir kültür, bir çevre; bütün bunlar belli... Bu ‘biz’ sesini duydukça, her duyuşumuzda ‘biz’ var olmaya başlıyoruz. Bunu Tanpınar yaratıyor. Bu metin o zaman birdenbire yalnızca iki kişi arasındaki aşkı anlatmaktan çıkıyor, o aşkı dikizleyen, o aşk hakkında kulaklarına bir şeyler söylenen bizi, bir cemaati tarif ediyor. Ahmet Hamdi Tanpınar da bu cemaatin bütün manevi yükünü taşıyor. Bütün sorunları için ıstırap çekiyor. Hepimiz için iyi şeyler düşünüyor ama bütün bu tutumu yüzünden hiç de modernist bir yazar değil; modernist bir metin üretmiyor (Pamuk, 1995: 41).

Jale Parla (2018), Türk edebiyatında başkalaşım açısından yazar figürasyonlarını incelediği yazılarında Tanpınar'ın *Huzur* romanını odağa alarak modernist romanın egemen yazar

figürasyonunu eksik ve mükemmelliye erişememiş olarak tanımlar. Aciz ve eksik yazar figürasyonu *Huzur*'da Mümtaz karakteriyle yansımaları bulurken, eksiklik duygusu Tanpınar'ın tüm yazdıklarında egemendir (s. 110). Yine Parla'nın (2018) tespitlerinde yer alan, Tanpınar'ın eserlerindeki bir başka modernist unsur ise ayna imgesinin kullanımıdır. Yansıma özelliği ile odağa alınan aynaların Tanpınar'da gölgeli ve bulanık olması, hiçbir şeyi yansıtmaması ya da şeyleri bozarak, başkalaşım geçirmek suretiyle yansıması *“modernist sanatın yansıtmacı temsilden olabildiğince uzak durma tercihiyle de bağlantılıdır elbette. Yansıtmacı sanat temsili modernistleri tatmin etmez; onlar ayna eğretilmesinden yararlanırken yansıtmayı değil, yansıtmamayı, bozmayı ve biçimsizleştirmeyi seçmiştir”* (s. 112).

Edebiyatımıza, hatıraları ve geçmiş zaman özlemlerini anlattığı eserleriyle “Boğaziçi medeniyeti” ifadesini yerleştiren yazar olarak bilinen Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanlarında da Proust'tan gelen bilinçaltı akımı etkilidir. Kurmaca bir dünya içinde eskinin güzelliklerini ve hatıralarını edebiyat vasıtasıyla bugüne taşır. Maziye hatıra türünden uzak bir anlatımla edebiyata taşımayı başaran Hisar, Tanpınar'la birlikte Proust'un üslubunu dilimizde kurmuş yazarlardandır (Enginün, 2013: 300). Tanpınar ve Hisar'ın romanlarında olay örgüsünün geri planda kalması, bireyin iç dünyasına eğilim, zamanın kurgulanmasında kronolojik zaman akışının kırılmaları uğraması gibi özellikler göz önünde bulundurulduğunda tam anlamıyla modernist sayılmasalar da modernist anlayışa geçiş görevi görürler.

1950'li yıllara gelindiğinde ise modernist roman çerçevesinde değerlendirilebilecek eserlerde Attila İlhan'ın *Sokaktaki Adam* (1953) romanı ile Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ı (1959) dikkatleri üzerine toplar. Attila İlhan, görselliğin ön planda olduğu ilk romanı *Sokaktaki Adam*'ı *“köy romanının ilgi gördüğü bir dönemde, Tanpınar gibi büyük kent hayatını ve büyük kentin sorunlarıyla yoğrulmuş, kendi kendisiyle kavga eden insanı romanına konu eder. Sinematografik bir yapı sergileyen Sokaktaki Adam, adeta bir sinema senaryosunu anımsatır”* (Gündüz, 2013: 456). Yusuf Atılgan ise ilk romanı *Aylak Adam*'da izlediği modernist çizgiyi yetmişli yıllarda kaleme aldığı *Anayurt Oteli* (1973) ile geliştirerek sürdürür. Geleneksel kurgudan ve anlatım tekniklerinden farklı bir yol izleyen Atılgan'ın romanlarında *“yazıldığı yıllarda ülkemizde pek az romancı tarafından denenilen bilinç akışı, iç konuşma, geriye dönüş, leitmotif gibi zıtlıklardan ve karşıtlıklardan yararlanması, geriye dönüş gibi modern anlatım teknikleriyle okuru ruhsal bakımdan sorunlu kişilerin iç*

dünyasına çekmesi” (Gündüz, 2013: 515) onun eserlerini modernist romanın Türk edebiyatındaki örnekleri açısından önemli bir konuma taşır. Türk romanında önemli yeni açılımların gerçekleştiği 1970’li yıllarda *Anayurt Otel*i ile ön plana çıkan Yusuf Atılgan dışında çağdaş Türk romanı için oldukça önemli olan bir isim de Oğuz Atay’dır. Ecevit’in “Türk modernist romanın duayeni” saydığı Oğuz Atay’ın Joyce’dan izler taşıyan romanı *Tutunamayanlar* (1972) “*zamansal art ardallığın montaj kalıplarıyla delindiği, iç ve dış dünyalar arasındaki sınırların silindiği, farklı ontolojilerdeki gerçekliklerin farklı biçim ve anlatım öğeleri aracılığıyla çok katmanlı bir yapı içinde verildiği bir romandır*” (Ecevit, 2001: 86). Böylece 1970’li yıllarda modernist roman örnekleri Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay dışında biçimciliği ile ön plana çıkan Ferit Edgü gibi sınırlı sayıda yazar etrafında kendini gösterir.

Türk romanının modernist/postmodernist bağlamdaki örnekleri 1980’den itibaren nitelik ve nicelik bakımından önemli gelişmeler kaydederek asıl örneklerini vermeye başlar. Öncelikle belirtmek gerekir ki Türk edebiyatında modernist ve postmodernist kavramlar birlikte ortaya çıkar, “*Batı’da olduğu gibi yüzyılı içine alan bir sürecin aşamaları olarak ortaya çıkmazlar. Yetmişli yıllarda Türk romanı ilk avangardist metinleri üretmeye başladığında, Batı avangardizmi postmodern düzlemde at oynatmaya başlamıştı bile*” (Ecevit, 2001: 85). Bu da Türkiye’de modernleşme sürecinin Batı ile paralel bir seyir izlememesinden kaynaklanır. Rönesans, Reform, Aydınlanma gibi gelişmeler Türk toplumunda Batı ile aynı dönemde yaşanmadığı gibi aynı süreç ve sonuçları da doğurmaz. Dolayısıyla “*modernist Türk romanı, modernist romanı oluşturan koşulların sonucunda şekillenmemiş; Batı edebiyatına yönelmenin etkisiyle ortaya çıkmıştır. Türk romanında bu tarzda verilen örneklerin, ilk modernist roman örneklerinin verildiği 20. yüzyılın ilk yarısına denk gelmemesi; ancak 20. yüzyılın ikinci yarısında görülmesi bu nedenledir*” (Yürek, 2008: 200).

Uzun yıllar toplumsal faydayı estetik kaygının önünde tutan geleneksel-gerçekçi anlayıştaki Türk romanı, pozitivist ilkelere ve toplumcu gereksinimlere bağlı kalmayı Batılılaşmanın bir gereği olarak görmüştür. Bir yapıt ne kadar gerçekçi ise o kadar övülmeye layık görülmüştür. Destan, masal, mit gibi anlatıları barındıran fantastik kurmacaya dayalı eserler, toplumun sorunlarına kayıtsız kalmakla ve gerçekçi olmamakla suçlanır. Bu nedenle modernist/postmodernist açılımların Türk edebiyatında geniş yazar çevresince kabul görmesi pek kolay olmaz. Yetmişli yıllarda Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Ferit Edgü gibi sınırlı sayıda yazar etrafında kümelenen modernist roman 1980’lerin başından itibaren kendine

geniş yazar çevresince uygulama alanı bulur. Aydınlanmacı dünya görüşünün uzun yıllar edebiyatta yaşama alanı vermediği fantastik kurmaca, Latife Tekin'in (d. 1957) *Sevgili Arsız Ölüm*'ü (1983) ile seksen sonrası Türk edebiyatının gündemine taşınır. Sözlü kültürün etkilerini taşıyan bu roman “*o zamana dek yazılan köy romanlarının toplumsal gerçekliği belirginleştirmek üzere yapılan çatışmalı yapısının aksine, masalsı bir dil ve Latin Amerika kökenli büyümlü gerçekçi anlayışla yazılmıştır. Fakat malzemesini kendi kültüründen almıştır*” (Balık, 2013: 46). Yine aynı yıllarda fantastik ögeyi kurgusal düzleme taşıyan yazarlardan biri de Nazlı Eray'dır (d. 1945). “*Edebiyatı bir kurmaca oyun olarak gören yaklaşımı ilke alan Nazlı Eray, düşlerinde sınır tanımaz, farklı gerçeklik düzlemlerinin içinde uçarı bir biçimde dolaşır, geçmişi ve geleceği birbirine dolaştırır, düş gücünün ulaşabileceği her yere ve zamana taşır kurgusunu*” (Ecevit, 2001: 90).

Modernist ve postmodernist unsurları barındıran romanlarıyla seksenlerin en önemli yazarlarından biri de Orhan Pamuk'tur (d. 1952). Geleneksel karakterli olan ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'dan (1982) sonra yayımladığı *Yeni Hayat* (1994) adlı romanı tamamen üstkurmaca bir özelliğe sahip olup simgesel mekânları ile ön plana çıkar. Geleneksel anlatı türlerinden yararlandığı postmodern karakterli romanı olan *Kara Kitap* (1990) ise “*birbirini izleyen bir olaylar dizisinden çok birbirini çağrıştıran benzer öykülerin, kişilerin, olayların, kent haritalarının sergilendiği bir albümü hatırlatır insana*” (Moran, 2021: 103). Geleneksel anlatılar ile modern roman tekniğini sentezleyen Pamuk, Ramazan Korkmaz'ın (2007) tespitine göre *Kara Kitap*'ta “*kişinin kendini arama/bulma çabasını, derin bir varlık etiği olarak irdeleyen yazar; ayrıca; çevre-insan, çevre-dünya sorunsalına da gönderme yaparak insanı evrensel bir bütünlük içinde kavramaya çalışır*” (s. 372). Böylece roman yazmaya klasik anlayış çerçevesinde başlayan Orhan Pamuk, sonraki romanlarını postmodern çizgide sürdürür. Latife Tekin, Nazlı Eray, Orhan Pamuk dışında seksenli yılların başında Ahmet Altan (d. 1950), Mehmet Eroğlu (d. 1948) da modernist/postmodernist anlayıştaki romanlarıyla dikkat çeken isimlerdir. 1990'lardan itibaren Türk edebiyatında modernist/postmodernist anlayışa yönelim daha da yaygınlık kazanır. Ecevit'in (2001) deyişiyle doksanlı yıllar “*bir yandan geleneksel özelliklerin süregeldiği bir ortamda alışılmadık biçim denemeleri içeren romanların pıtrak gibi açtığı bir zaman kesiti olur*” (s. 93). Postmodern romanın doksanların başında en çarpıcı örneklerini, *Taormina* (1990) ve *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* (1991) adlı iki kısa romanını “*daha baştan postmodern romanlar olarak tasarlamış*” (Gümüş, 2010: 109) olan Hilmi Yavuz (d. 1936) verir. İlk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*'ndan (1995) itibaren

postmodern anlayışta eserler kaleme alan İhsan Oktay Anar'ın (d. 1960) “*yazdıkları, postmodern edebiyatın en uç ve parlak örnekleri*” (Gümüş, 2010) olur. İnsanın kimlik arayışını postmodern tekniklerle işleyen Hasan Ali Toptaş (d. 1958), polisiye kurguyu postmodern düzleme taşıyan Pınar Kür (d. 1943), “*gotik türde bir fantastik roman*” (Moran, 2021: 124) olan *Kılavuz*'u (1990) ile Bilge Karasu (1930-1995), modernist/postmodernist anlayışın Türk edebiyatında öne çıkan isimleri olur. Bu liste Adalet Ağaoğlu (1929), Buket Uzuner (1955), Metin Kaçan (1961), Aslı Erdoğan (1957) gibi çağdaş isimlerle günümüze kadar uzar.



2. FARUK DUMAN'IN HAYATI, SANATI, ESERLERİ

Faruk Duman'ın çocukluk ve gençlik anıları ile sanat anlayışı arasında sıkı bir bağ mevcuttur. Yazarın doğa ile iç içe olan yaşantısı, Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde geçen çocukluğu, eğitim hayatı kaleme aldığı yedi romanında da izlerini açıkça hissettirir.

2.1. Hayatı

Asıl adı Faruk Nafiz Duman olan yazar, 1974 yılında Ardahan'ın Çıldır ilçesinin Akkiraz köyünde dünyaya gelmiştir. Yazara Faruk Nafiz adının, Faruk Nafiz Çamlıbel'den etkilenen annesinin öğretmen olan dayısı tarafından verildiği bilinmektedir. Beş kardeş olan yazarın çocukluğu babasının Devlet Demiryollarındaki görevi nedeniyle Ardahan, Kars, Balıkesir, İzmir ve üçüncü sınıftan itibaren de Ankara olmak üzere çeşitli illerde geçmiştir. İlk ve orta öğrenimini Ankara'da tamamlayan yazar üniversite hayatına da burada devam eder. 1998'de Ankara Üniversitesi DTCF Kütüphanecilik bölümünden mezun olur. 2000-2003 yılları arasında Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi Sanat Bölümü'nde çalışır. 2003-2018 yılları arasında da Can Yayınları Türk edebiyatı editörlüğünü yürütür. Can Yayınları'nın ardından Kırmızı Kedi Yayınevi, Hep Yayıncılık, Alakarga Sanat Yayınları'nda da çeşitli görevlerde bulunur. Yazarın kendisi dışında kardeşleri de edebiyat ve sanat faaliyetleri ile meşguldür:

Büyük ağabeyi Tekin Duman DTCF'de tiyatro, İstanbul Üniversitesi'nde hukuk eğitimi alır. Tiyatro yazarlığı, karikatüristlik ve Olacak O Kadar programında yıllarca skeç yazarlığı yapar. Ablası Meryem Duman DTCF mezunu olup edebiyat öğretmenidir. Küçük ağabeyi Murat Duman senaryo yazarlığı ve küçük kardeşi Suat Duman ise polisiye yazarlığı ve yayıncılık ile uğraşırlar (Celayır, 2022: 3).

Hikâye kültürüyle yetiştiğini ifade eden yazarın sanat anlayışının oluşmasında çocukluk yaşantılarının önemli bir yeri vardır. Onun eserlerinde çocukluk anılarından izler bulmak mümkündür. Özellikle Ankara'da Demiryolu lojmanlarında geçirdiği çocukluğunda doğa ile iç içe yaşama fırsatına sahip olması edebiyat anlayışının şekillenmesinde önemli bir role sahiptir. Yazar, edebiyat anlayışının çocukluk anılarıyla bağlantısını şöyle anlatır:

Ardahan'da doğdum ama orada çok fazla yaşamadım. Fakat doğa ortamı, ağaçlar, hayvanlar benim daha çok yetiştiğim, çocukluğumun geçtiği Ankara'daki Demiryolu lojmanlarında çok vardı. Ben biraz oradan hem de bizim çocukluğumuzdaki yaşam tarzından 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 işte o âşık hikayeleri, halk hikâyeleri, masallar onlarla büyüdüğüm için bunlar arasında bir koşutluk kurdum: ağaç, doğa, hayvanlar, masallar ve halk hikâyeleri arasında yettiğim için öyle gelişti. Aslında buna mecbur muydum? Hayır, ama böyle bir edebiyatı daha çok sevdim (Çakır, 2019).

Yazarın hayal gücünün zenginliklerini besleyen bir çocukluk dönemi geçirdiğini söylemek mümkündür. Bugün İstanbul'da yaşayan yazar, edebiyat hayatına devam etmekte olup Atölye Yazı-Yorum Akademi'de farklı yazarlarla öykü ve roman yazma atölyeleri düzenlemek gibi çeşitli edebi faaliyetlerde bulunur.

2.2. Sanat Anlayışı

Faruk Duman'ın sanat anlayışının oluşmasında çocukluk anılarına dair izlenimlerinin etkisi büyüktür. Okuma ve yazmaya olan ilgisi de küçük yaşlarda başlamıştır. Özellikle ilkokul yıllarında tanıştığı *Tom Sawyer'ın Maceraları* (1876), *Define Adası* (1883), *Güiver'in Gezileri* (1726) gibi çocuk kitaplarının okuma tutkusunun oluşmasında önemli bir yeri vardır. Duman'ın ilk yazma deneyimi de yine ilkokul yıllarında günlük tutmasıyla başlar. Yazar o döneme ait anılarını şöyle aktarır:

Bizim mahallenin Joo diye bir köpeği vardı. Onunla geçen günlerimi bir günlük gibi yazdım. Sonra da yazdıklarımı bir parşöme yazar gibi kağıtları birbirine ekleyerek yazmaya devam ettim, aylar sonra böyle upuzun bir şerit oldu. Sonra onu rulo gibi yuvarladım. Bu rulo zamanla kayboldu. Yani yazmaya başlamam okumaya başlar başlamaz oldu. Sonra gerçek edebiyatla tanıştım. Orhan Kemal, Yaşar Kemal... Yavaş yavaş çoğaldı yazılar (Çakır, 2019)

Okuma ve yazma tutkusu küçük yaşlarda başlayan yazarın sanat anlayışının oluşumuna pek çok faktör kaynaklık eder. Bu kaynakların başlıcalarını doğa ile iç içe geçen çocukluk yaşantıları, sözlü kültüre ait anlatılar, çocukluk ve gençlik yıllarında okuduğu yerli ve yabancı kitaplar oluşturur. Tüm bu unsurların etkileri yazarın kaleme aldığı öykü ve romanlarında açıkça görülmektedir.

Yazarın tüm yapıtlarında doğa başat öge olarak varlığını gösterir. Faruk Duman yazınında doğa kurgunun daima merkezindedir. “İnsanın doğa ile arasında bir mesafe yok” (Karabağ, 2017) diyen yazar eserlerinde doğa ile insanı iç içe anlatır. İnsanı doğadan ayrı konumlandırmayan Duman, tabiata dışarıdan bakmaz. Hayvanı, ormanı kendi ağzından anlatmaya çalışır. Kimi zaman olumlu kimi zaman ise olumsuz yanlarıyla eserlerinde yer alan doğa mutlak bir güç unsuru olarak karşımıza çıkar. Bu “*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*” (Eyan, 2023: 14) olarak kurguda kendini gösterir. Yazarın eserlerinde kış atmosferi, özellikle de sis ve yağmur gibi doğa olayları daha baskındır. Kış atmosferi, doğayı çok seven Faruk Duman yazınının ilhamını oluşturur. Duman, sis ve yağmur gibi unsurlara eserlerinde sıklıkla yer vermesinin sebebini kendisiyle yapılan bir röportajda şöyle açıklar:

Belirsizlik yaratması... Hayallere açık olması... Evet, sisin içinde kaybolursunuz ve ben küçükken sisi çok severdim. Hemen dışarı çıkardım, sanki dünya birden değişmiş ve bambaşka bir yer olmuş gibi gelirdi bana. Aslında yağmurun sesinin, yoğun ormanların, kar yağışının ve mağaraların beni etkilemesinin nedeni biraz da atmosfer yaratmaları... Sisteysen ya da yoğun yağmur altındayken yaşadığımız duyguyu iyi yazabileceğimi hissediyorum. (...) Eski zor zamanlarda bütün o halk hikâyeleri nasıl anlatılırdı? İnsanlar köylerde mahsur kaldıkları zaman birbirlerine hikâyeler anlatırlardı. Zaten hikâyenin de kaynağı insanoğlunun mahsur, mecbur kalması idi. Orada kendimi yaratıcı ve güvende hissediyorum. Hoşuma da gidiyor bu atmosfer. Sadece yazar olarak değil insan olarak da derin ormanlarda, dağ başlarında, elektriği kesilmiş köy evlerinde bulunmaktan hep hoşlanmışımdır (Kesim, 2016: 107).

Duman'ın sanatında etkili olan bir başka faktör de çocukluğundan itibaren okuduğu kitaplardır. Gerek Dünya edebiyatından gerekse Türk edebiyatından önemli yapıtlar yazarın sanat anlayışının oluşumunda bir yol gösterici niteliği üstlenirler. Özellikle ilkokul çağlarında okuduğu Mark Twain'in *Tom Sawyer*'ı, Robert L. Stevensan'ın *Define Adası*, Jonathan Swift'in *Güiver'in Gezileri* gibi eserler yazarın macerasever yanını besleyen yapıtlar olmuştur. Yazar çocukluğunda çok severek okuduğu bu eserlerden *Tom Sawyer*'ın *Maceraları*'nın çocuk kahramanı Tom Sawyer'a özenmiş, onun macera düşkünü yanı ve çok okumasıyla kendini özdeşleştirmiştir. Bu etkiyle de 2015 yılında basılan ve kırk beş farklı yazıdan oluşan deneme kitabına *Tom Sawyer'ın Kitap Okuduğu Kulübe* adını vermiştir. Yazarın maceracı yanını besleyen, etkilendiği yazarlardan biri de Jack London'dır. Duman, London'ın *Ateş Yakmak* (1902) kitabının kendisi üzerinde bıraktığı izlenimi “*hem macera*

duygusu hem doğa atmosferi, o yaşlarda okurken heyecanım boğazımda atmıştı. Bir insana böyle bir duygu yaşatmak olağanüstü bir şeydir” (Türk, 2021) şeklinde ifade eder.

Faruk Duman’ın yine çocukluk yıllarında tanıdığı ve etkilendiği yazarlardan biri de Orhan Kemal’dir. *“Bizim ailede Orhan Kemal’in yeri çok ayrıdır, çocukluğumuz sofrada o romanları konuşmakla geçmiştir”* (Karagöl, 2023) diyerek Orhan Kemal etkisinin de yine çocukluk yıllarına dayandığını vurgular. Türk edebiyatının usta kalemlerinden Yaşar Kemal’in gelenek ile modern birleştiren, Anadolu kültüründen beslenen sanat anlayışının etkilerini de Faruk Duman’da görmek mümkündür. Yazarın özellikle üç ciltten oluşan *Sus Barbatus!* adlı nehir romanı İnce Memed’in yazarından el almış izlenimi uyandırır. Zira yazarın kendisi de bu durumu *“İnce Memed olmasa Sus Barbatus! olmazdı. Sus Barbatus! bizim için yenidir. Ama ona eklenir, ondan beslenir”* (Türk, 2021) şeklinde ifade ederek, Türk edebiyatının kült eserlerinden olan *İnce Memed*’in kendi sanatı üzerindeki etkisini açıkça vurgular.

Faruk Duman’ın lise yıllarında keşfettiği *“benim edebiyatımızı doğru dürüst okumaya başlamamın nedeni onlardır”* (Baysal, 2023) diye bahsettiği 50 Kuşak yazarları, edebiyat anlayışının oluşumunda önemli bir aşamadır. 50 Kuşak yazarları, edebiyatın 19. yüzyılın mimetik anlayışından sıyrılıp, yüzünü 20. yüzyılın modernist anlayışına çevirmesinin Türk edebiyatındaki uygulayıcılarındandır. Böylece 50 Kuşak yazarlarıyla Türk öyküsü/romanı da geleneksel-gerçekçi anlayıştan önemli kopuşlar yaşamıştır. 50 Kuşak’ın yazar üzerindeki etkisi onun aynı zamanda modernist yanını oluşturur. Duman’ın geleneksel anlatıları modern anlatım teknikleriyle çağdaş bir formda sunan yapıtlarında, 50 Kuşak’ın Türk edebiyatına kattığı yeniliklerin yakından takipçisi olmasının da etkilerinden bahsedilebilir. Yazar, *Alemdağ’da Var Bir Yılan* (1954) adlı öyküsüyle edebiyatın kalıplaşmış rasyonelliğini yıkan Sait Faik’i de 50 Kuşak vasıtasıyla tanıdığını söyleyerek bu kuşağın kendi yazını üzerindeki etkisini şu cümlelerle ifade eder: *“50 Kuşağını iyi okuduktan sonra onların önerisiyle Sait Faik’i daha ciddi okudum. Yaşar Kemal’i de aynı şekilde. Bu durumda geleneksel hikâyelerle modern birleşmiş oluyor”* (Baysal, 2023).

Faruk Duman’ın sanatını besleyen bir başka kaynak da sözlü kültür geleneğine ait malzemedir. Masal, destan, halk hikâyesi gibi Anadolu’nun zengin kültürel mirasına has anlatılar Duman’ın yapıtlarında modern edebiyatın imkânlarıyla çağdaş bir formda yeniden kurgulanır. Yazarın Kars’ta geçen çocukluğu ve Doğu’nun hikâye anlatma geleneğiyle

yetişmiş olması da Anadolu kültürüne olan ilgisini besler. Yazar bu kültürü edebiyatımızın asıl kaynağı olarak görür:

Çok erken yaşlarda Anadolu kültürünün izine düştüm, masallar, türküler, halk hikâyeleri, mitler, oyunlar, dualar, peygambernameler... Bizim asıl hikâye kaynağımız halk hikayeleri ile fıkralardır. Yani Dede Korkut ve onun başını çektiği gelenekle fıkralar, Nasreddin Hoca. Tabii halk masalları da daha çok Doğu etkisi gösteriyor. Bunları, özellikle bizim Kars'ın dilini ve aile içinde bilinen hikâye etme biçimlerini anlayabilmek için merak ediyordum (Baysal, 2023).

Duman, kurgusal düzleme taşıdığı kültürel malzemeyi modern edebiyatın imkânlarıyla yeniden kurgularken kendi özgün dilini de yapaylığa kaçmadan oluşturur. *“Az konuşma ve süse kaçmadan az sözle çok şey anlatma kültürü de bizim Doğu olgunluğunun bir parçasıdır”* (Öztunç, 2013: 32) diyen yazar dilde özgünlük kadar anlaşılır olmayı da önemser.

Ecevit (2001)'in deyişiyle destanları, mitleri ve masallarıyla bir fantastik kurmaca cenneti olan Anadolu'nun son yüzyılındaki geleneksel/gerçekçi, pozitivist ilkelere dayanan edebiyat anlayışı bu özelliklere uzun süre sırt çevirir. Gerçekçi olmamak adeta suç sayılmıştır (s. 83). Batı'ya nazaran geç de olsa modernist/postmodernist estetikle 1970'li yıllarda tanışan Türk romanı gerçekçi olma gayesinden sıyrılma cesaretini gösterir. Geleneksel-gerçekçi anlayışın yazardan esirgediği “kurguda özgürlük”, modernist edebiyat tarafından yazara kazandırılır. Bu bağlamda Faruk Duman'ın yapıtlarında kullandığı geleneksel malzemeyi kurgulama biçimleri de modernist edebiyatın sağladığı imkânlardan biri olarak yazarın kaleminde uygulama alanı bulur. Zira yazar da *“kişi olarak ne istiyorsam, nasıl istiyorsam onu yazıyorum. Galiba modernist edebiyat buna olanak tanımış son denemeydi”* (Gümüş, 2013) diyerek kurgudaki bireysel özgürlüğünü modernist edebiyatın bir imkânı olarak değerlendirir.

Güngör (2017), Faruk Duman'ın hikâyeciliğini belli bir sanat rejimi odağında değerlendirmek suretiyle kaleme aldığı yazısında onun durduğu noktayı *“modern bir postmodern”* (s. 97) olarak tanımlar. Duman'ın hikâyeleri dışında romanlarında da modern tekniklerin yanı sıra postmodernist unsurlardan yararlandığı görülür. Ancak Duman'ın eserlerinde günümüz postmodern anlayışın aşırılığına rastlanmaz. *“Üstkurmaca (metafiction), metinlerarasılık gibi tekniklerin onda abartılı şekilde kullanımına şahit*

olmayız. Bu açıdan her şey modernizmin makul saydığı ölçüdedir” (Güngör, 2017: 97). Rüya ve masalsı unsurlarla zenginleşen fantastik atmosfer, yapıtlarına yer yer postmodernist bir hava katsa da Duman’ın hikâye anlatmaya verdiği önem onu postmodern kurguya karşı muhalif bir tutuma sokar:

Okura olay örgüsü duygusu uyandıracak bazı görünüm veriyorum evet, çünkü o roman için, o metnin okunabilmesi için bir iskelet gerekiyor benim anlayışıma göre. (...) Bir kahramanın iç dünyasını yirmi sayfa boyunca anlatabilirsiniz, çağrışımlarla beraber, bütün görünümüleriyle beraber anlatabilirsiniz ama somutta ne olduğunu bir yerlerde göstermezseniz, ben bir okur olarak öyle metinlerden yirmi sayfa sonra sıkılmaya başlarım. Bize hikâye gerekir (Zileli, 2016).

Faruk Duman’ın romanlarında siyasi atmosferden, tarihi olay ve kişilerden de bahsetmek mümkündür. Ancak bu onun romanlarını ne tarihi ne de siyasi roman kategorisine koyar. Duman, tarihi anlatırken yine modernist edebiyatın yazara tanıdığı özgürlüğü kullanarak siyasi ve tarihi malzemeyi kendi masalsı dilinin atmosferinde gerçeği yansıtmaya kaygısı taşımadan kurgular.

2.3.Eserleri

Faruk Duman, ilk önce öykü türünde verdiği eserleriyle tanınmış daha sonra roman sahasında kaleme aldığı eserleriyle de adını duyurmayı başarmıştır. Yazar öykü ve roman dışında deneme, günce (günlük), çocuk edebiyatı alanında da eserler kaleme almıştır. Bunların dışında derlemesini üstlendiği kitaplar da bulunmaktadır. Türk edebiyatı sahasına kazandırdığı bu eserler sayesinde çeşitli dallarda ödüllerin de sahibi olmuştur.

2.3.1.Romanları

Piri (2003): Faruk Duman’ın ilk romanıdır. *Kayıp Denizler Üzerine Bir Anımsama* alt başlığıyla yayımlanan eserin ilk baskısı Can Yayınları tarafından yapılmıştır. “Kavis”, “Oğlak,” “Kova” ve “Balık” olmak üzere dört bölümden oluşan romanda, Osmanlı Paşası Yusuf’un komutasındaki gemiyle görevlendirildiği kuşatmaya gitmek üzere çıktığı yolda fantastik bir serüvene evrilen yolculuğu ana kurguyu oluşturur.

Kırk (2006): İlk baskısı Can Sanat Yayınları tarafından yapılan roman “1.Geçiş”, “2.Bir Hüzün Hizmetçisi”, “3.Süleyman’ın Kuşları”, “4.General’in Papağanı” şeklinde adlandırılmış dört bölümden oluşur. Roman, kasabaya trenle gelen “cezalandırıcılar” diye adlandırılan kişiler tarafından götürülen ve daha sonra kırklara karışan Demir’in hikâyesiyle başlar. Romanın zamanda çok fazla sıçramalarla birbirinden kopuk anlatılar şeklinde tasarlanan kurgusu okuyucuyu “*insan bilinci ile varlık ilişkisine doğru sürüklemektedir*” (Eyan, 2023: 391).

İncir Tarihi (2010): Duman’ın metinlerarasılık açısından oldukça zengin bir malzeme ile kurgulanmış olan romanı toplamda elli dokuz bölümden oluşur. “Bazı Bilgilerin Açıklaması” başlığını taşıyan son bölüm ise yine kendi içinde on beş farklı bölüme ayrılır. 2011 yılında Yunus Nadi Roman Ödülü’ne layık görülen eser, başkişisi Zeyrek’in başından geçen serüvenlerin merkez anlatıyı oluşturduğu fantastik bir kurgu etrafında şekillenir.

Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur (2012): Yazar, kitabın başında, bu romanını 1974’te vurulan son Anadolu Parsı’na adadığını belirtir. Anlatıma başlamadan hemen öncesinde Jorge Luis Borges’in *Yolları Çatallanan Bahçe* (1941) adlı eserinden alıntılanmış bir bölüm yer alır. Duman’ın tüm eserlerinde olduğu gibi bu romanında da orman büyüğü atmosferiyle ön plandadır. Üniversite öğrenimini yarıda bırakan genç anlatıcının köyüne dönmesiyle ormanda geçirdiği günlerin merkez anlatıyı oluşturduğu roman, kurmaca ile gerçek ayrımının yer yer silikleştiği masalsı-büyülü bir atmosferde kurgulanmıştır.

Köpekler İçin Gece Müziği (2014): Numaralandırılmış kırk bölümden oluşan roman doğa-insan-hayvan odağında kurgulanmıştır. Tarık ve Filiz’in orman yolunda arabalarıyla mahsur kalmalarıyla başlayan olaylar AVCIATMACA’nın onları kurtarmasıyla yer yer gerilim yaratan bir atmosferde şekillenir. Sis, yağmur ve koygun orman ise yazarın masalsı anlatımıyla şekillenen gerilim atmosferini tamamlayarak anlatının başköşesinde yerini alır. *Köpekler İçin Gece Müziği* romanı 2014’te Dünya Kitap Ödülü ve Necati Cumalı Edebiyat Ödülü’ne layık görülmüştür.

Sus Barbatus! serisi: *Sus Barbatus!* Faruk Duman’ın gerçeküstünün dilini kullanarak siyasal, toplumsal ve tarihsel olanı yansıttığı üç ciltten oluşan nehir romanıdır. Serinin her cildi bir mevsimi temsil eder. Birinci kitapta mevsim kış, ikinci kitapta Bahar, üçüncü ve son cildinde ise mevsim Yaz’a döner. Romanın siyasi atmosferini 12 Eylül Darbesi oluşturur. *Sus*

Barbatus!'ta anlatılanlar kaynağını yazarın tanıdığı gerçek kişilerden ve yaşanmış hikâyelerden alır. Yazar, klasiklerin dış gerçekliğe ayna tutan roman anlayışından yola çıkarak *Sus Barbatus!*'ta kısmen bunu dener ve Türkiye'nin bir dönemine ayna tutar. Bunu yaparken de Artvin ve Ardahan köylerinde tanıdıklarından dinlediği hikâyeleri kurgusuna dahil eder. Böylece kurguyu oluştururken “*klasiklerin yasasına uymuş olacaktım*” (Duman, 2019) diyen yazar klasik roman geleneğini kendi özgün üslubuna uyarladığını ifade eder. Daha genel bir ifadeyle, gelenekselleşmiş olanı modern romanın imkânlarıyla kurgulamış bir “Faruk Duman klasiği” ortaya koymuştur. Diğer tüm yapıtlarında olduğu gibi *Sus Barbatus!* serisinde de sözlü kültüre ait malzeme Faruk Duman'ın yer yer başvurduğu masalsı üslubuyla çağdaş formunu bulur. 2018'de ilk cildi, 2021'de de son cildi yayımlanan *Sus Barbatus!* serisi ile Duman, Orhan Kemal Roman Armağanı ve Cevdet Kudret Roman Ödülü'nü almaya hak kazanmıştır.

2.3.2.Öyküleri

Seslerde Başka Sesler (1997): Faruk Duman'ın ilk öykü kitabıdır. Eser on dört farklı öyküden oluşur. Bu öyküler “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 Kıyısındaki Deve”, “Bir Beyazlığın Ortasında”, “Şarkı Benim İçimde”, “Sevgilimin Kır Atı” ve “Lalenin Gölgesinde” başlıklarını taşır. Masallar ve sözlü kültür ürünleriyle zenginleştirilmiş öyküler yazarın modern üslubuyla yeni bir form kazanır. Olay öyküsünden ziyade durum öyküsüne yakın duran kurguda genel anlamda “*hep bir iç bunaltısı, kasavet, hep bir tedirginlik hâkimdir. Ölümün, yalnızlığın, intiharın, geçmişe duyulan özlemin ve umutsuz aşkların kıyısında geçer öyküler*” (Güzel, 2016: 108).

Av Dönüşleri (1999): 2000 yılında Sait Faik Hikâye Armağanı'na layık görülen eser, içerisinde altı adet öykü barındırır. Bu öyküler “Pancar Vagonları”, “Camların Buğusunun İçinde”, “Sır Saklayanın Öyküsü”, “Atlar Sabırsızı”, “Av Dönüşleri” ve “Yengecin Günlüğü” başlıklarını taşır. Kitapta yer alan altı hikâye kurgu bakımından birbirinden bağımsız özellikler gösterir. Öykülerde “*olaydan ziyade insan zihnindeki dalgalanmaları önemseyen*” (Sevindik, 2022: 446) yazar çoğu yapıtlarında olduğu gibi *Av Dönüşleri*'nde de imgeler ve çağrışımlarla dolu bir dili tercih eder.

Nar Kitabı (2001): Kitaptaki öyküler temelde “Kedi’cin Masallar”, “Zeytin Taneleri Birbirine” ve “Zeytini” olmak üzere üç bölüme ayrılır. Her bölümün kendi içinde barındırdığı hikâyelerle birlikte toplamda on dört öykü vardır. *“İlk bölümde insanlar hayvanlarla bütünleşip yol alırken ikinci kısımda kişiliğiyle var olan karakterler ön plana çıkmaktadır. Üçüncü bölüm ise şiirselliğini daha çok hissettirmesiyle belirgindir”* (Ezık, 2016: 109).

Keder Atlısı (2004): 2004 yılında Haldun Taner Öykü Ödülü’ne layık görülen eser “Göz”, “Tarçın ve Tespih”, “Dere”, “Çok Önemli Bir Gün”, “Kar Altında”, “Ağaç”, “Ormanda Kederle Kayıp”, “Ömre Zarar Kavil”, “Elma”, “Tüfek” ve “Sarmaşık” şeklinde adlandırılmış on bir öyküden oluşur. Kitabın adı içindeki öykülerin barındırdığı genel atmosferi yansıtır niteliktedir. Öykülerde masallara ve halk hikâyelerine özgü olanın modernize edilerek kurgulandığı gerçeküstü anlatım hâkimdir.

Sencer ile Yusufçuk (2009): Eserde, kitaba adını veren dört bölümlük “Sencer ile Yusufçuk” öyküsüyle birlikte “Burç”, “Bağçe”, “Cambaz Koşuk” ve “Ashab-ı Kehf” adlı öyküler yer alır. *Sencer ile Yusufçuk*, Faruk Duman’ın önceki eserlerindeki tutumunu sürdürdüğü fakat bu tutumu daha üst noktalara taşıyıp gerçekliğin sınırlarını zorladığı öyküsüdür. Gümüş (2012), Sencer ile Yusufçuk’u *“metin içinde metin, gerçek içinde düş, geçmiş içinde bugün, masal içinde hayat, eski içinde yeni yaratma biçimiyle anlatılabilir. Kurmaca olmakla yetinmeyip neredeyse tamamıyla hayal ürünü, gerçek hayatta rastlanması olanaksız bir öykü”* (s. 115) olarak tanımlar.

Baykuş Virane Sever (2013): Adını Yunus Emre’nin “Gitti Bu Kış Zulmetti” şiirinde geçen bir dizeden alan eser sekiz farklı öyküden oluşur. Bu öyküler “Kayıp İnci”, “Teyzem O Buhranlı Günleri Nasıl Atlattı?”, “Eriyen Gelin”, “Amcam Nasıl Bambaşka Biri Oldu”, “Emanet”, “Kostümlü Öykü”, “Rüyalı Üç Öykü” ve “Zürafa” başlıklarından oluşur. Bu öykülerin köklerini yazarın diğer öykü kitaplarında bulmak, bağlantı kurmak mümkündür. Zira yazar “Kayıp İnci” başlıklı öyküsünün *Av Dönüşleri* adlı öykü kitabında başladığı demiryolu öykülerinin devamı niteliğinde olduğunu belirtir (Öztunç, 2013: 31). *Baykuş Virane Sever*’de geçen sekiz öykü de bir çocuğun gözünden anlatılır. Böylece çocuk anlatıcı, öykülerde hâkim olan masal atmosferini destekleyici bir unsur görevi görür.

Doğa Betiği (2019): Faruk Duman *Doğa Betiği*’ni “bir ağacın kökünden tomurcuğuna kadar tüm ağaçlara, bir karıncanın su içtiği zerreye kadar tüm doğaya adanarak yazılmış, üstelik bir vaşağa armağan edilmiş bir anlatı” (Çelik, 2020) olarak tanımlar. Bu kısa anlatının mekânını da kahramanlarını da doğanın kendisi oluşturur.

Kaptan Kanca’nın Bir Macerası ve Öbür Yeni Öyküler (2019): “Kaptan Kanca’nın Bir Macerası” ve “Evimizin Çevresinde Çakallar Dolaşıyor” adlı iki bölümden oluşan kitabın birinci bölümünde dört, ikinci bölümünde on dört olmak üzere toplam on sekiz öykü mevcuttur. Öyküler masalsi dili ve gerçekdışı kurgusuyla tipik bir Faruk Duman yazını temsil eder. Bu öyküler aynı zamanda yazarın son romanı olan *Sus Barbatus!* ekseninde okunabilecek paralellikler içerir. Kitabın ilk bölümünü oluşturan “Kaptan Kanca’nın Bir Macerası”, “Horla” ve “Gömü” hikâyeleri *Sus Barbatus!*’un da kahramanı olan çocuk anlatıcı Orhan üzerinden ilerletilir. “Çıvgın” hikâyesi de *Sus Barbatus!*’ta yer alan Ece ile Halil’in tanışmasını anlatan bir öyküdür. Ancak yazarının da belirttiği gibi bu kısa öykü *Sus Barbatus!*’un dallarından biri olarak düşünülebilir (Çelik,2020).

Kargasabunu (2023): On farklı öyküden oluşan *Kargasabunu*’nda yer alan öyküler kaynağını Anadolu coğrafyası ve folklorunun zengin anlatılarından alır. Bir öykü derlemesi olan *Kargasabunu* bilindik halk masalları ve hikâyelerinin Faruk Duman’ın özgün üslubunda ve zengin hayal gücünde modern bir forma kavuşmuş hâlidir. Kitapta yer alan uyarlama on öykü “Meşe Adamları”, “Sarraf”, “Zümrüdüanka”, “Kişneme”, “Eğil Çınarım Eğil”, “Tılsımlı Yorgan”, “Nuh”, “Z”, “Söz Satıcısı” ve “Canlanma” başlıklarını taşır. Yazar, kitabın başında yer alan “Sunu” başlıklı bölümde *Kargasabunu*’ndaki öyküleri oluştururken Ahmet Caferoğlu, Ahmet Bican Ercilasun gibi hocaların halk ağzı derlemelerinden, İhsan Hınçer’in *Türk Folklor Araştırmaları*’ndan kaynak olarak yararlandığını açıklar.

Faruk Duman’ın 2010 yılında yayımlanan *Kedi’Çin Masallar* ve 2019 yılında yayımlanan *Zeytin Taneleri Birbirine Çarpıyor/Toplu Öyküler* adını taşıyan kitapları o tarihe dek yayımlanmış öykülerinin bir araya toplandığı eserlerdir.

2.3.3. Deneme Kitapları

Adasız Deniz (2010): Yazarın sohbet havasında kaleme aldığı denemelerinden oluşan *Adasız Deniz* kitabı 2011’de Mehmet Fuat Deneme Ödülü’ne layık görülmüştür. Adını içerisindeki bir deneme yazısının başlığından alan kitap on sekiz farklı deneme yazısından oluşur.

Tom Sawyer’ın Kitap Okudu Kulübe (2015): İlk baskısı 2015’te Can Yayınları tarafından yapılan kitap kırk beş farklı deneme yazısından oluşur. Yazarın kaleme aldığı denemeler; yazarlar, kitaplar ve edebi tartışmalar hakkındadır. Denemeler, Duman’ın çocukluk anılarından ilk okuma deneyimlerine, masallardan halk hikâyelerine oradan Yaşar Kemal’e, Füzûzan ve Ferit Edgü gibi modern edebiyatın önemli isimlerine dair değerlendirme ve sohbetlerini içerir.

Yazmalı Defter (2017): İlk basımı Alakarga Yayınları tarafından yapılan kitap Faruk Duman’ın yazma eylemi üzerine değerlendirmelerini içeren kırk üç kısa deneme yazısından oluşur.

2.3.4.Çocuk Kitapları

Beydeba’dan Kelile ve Dimne (2013): Faruk Duman, Doğu’nun ünlü masallarından Beydeba’nın *Kelile ve Dimne*’sini çocuklar için yeniden yazar. Adını masallardan birinin kahramanları olan iki çakaldan alan kitapta Kelile dürüstlüğü, Dimne hilebazlığı simgeler. 7 yaş ve üzeri çocuklara hitap eden eserin ilk baskısı 2013’te Can Çocuk Yayınları tarafından yapılmıştır. 2013’teki baskının resimlemesi ise Vaghar Aghaei’ye aittir. 2019’da ise Hep Kitap tarafından yapılan baskının illüstrasyonları Burcu Yılmaz’a aittir. Kitabın içinde yer alan sekiz masalın başlıkları ise şu şekildedir: “Aslan ile Öküz,” “Sıkı Dostlar”, “Karga Ağacı”, “Kekliğe Öykünen Karga”, “Maymun Kalbi”, “Zavallı Samur”, “Aslan ile Çakal”, “İki Güvercin”.

Cüce Prens (2011): İlk basımı Can Çocuk tarafından yapılan *Cüce Prens* destanlar ve masallar dizisinde yayımlanmıştır. Cüce Prens’in serüvenlerinin anlatıldığı on sekiz bölümden oluşan kitabın resimlemesi Sedat Girgin tarafından yapılmıştır. Duman kitabın giriş kısmında yazdıklarını ağaçevinin tepesinde geçen çocukluğunda tanıdığı köpek, kertenkele, kedi ve hindilere adadığını belirtir.

Jüpter'in Eteği (2009): Can Çocuk Yayınları'nın Birlikte Okuyalım dizisinde yayımlanan kitap okul öncesi yaş grubuna hitap eder. Anlatımla birlikte görsellerin de ön planda olduğu kitabın resimlemesi Mustafa Delioğlu'na aittir.

Gagalar, Patiler ve Başka Güzel Şeyler (2009): Can Çocuk tarafından Çocuk Kategorisi Anlatı türünde yayımlanan eser her bir başlığı bir hayvan adını taşıyan on sekiz başlıktan oluşur. Faruk Duman, kitabın giriş kısmında *Cüce Prens*'te olduğu gibi bu kitabını da ağaçevinin tepesinde geçen çocukluğunda tanıdığı köpek, kertenkele, kedi ve hindilere adadığını belirtir. Ayrıca Duman, bu kitabını kızı Elif'e ithaf etmiştir.

Faruk Duman, 1996 yılında Çankaya Belediyesi'nin düzenlediği Öykü-Şiir Yarışması'na katılım gösterdiği öyküleriyle Çocuk Öyküleri dalında ikincilik kazanmıştır. Bu öyküleri daha sonra *Mızıkçı Mızıka* (1997) adıyla yayımlanmıştır.

2.3.5.Günce

Todi Güncesi (2024): Alakarga Sanat Yayınları tarafından yayımlanan kitap Faruk Duman'ın İtalya'nın Todi komününde yazdığı anılarından oluşur. Yazar Todi'nin sokaklarını anlatırken doğayı da ön plana çıkarmayı ihmal etmez.

2.3.6.Derleme

Alkarısı (2023): Faruk Duman'ın derleyiciliğini üstlendiği *Alkarısı* öykü seçkisinde, Türk mitolojisinin korku unsurlarından lohusa kadınlara musallat olmasıyla bilinen Alkarısı kültürünü odağa alan on üç öykü on üç farklı yazar tarafından kaleme alınmıştır. Kitap Temmuz 2023'te Ayrikotu Kitap tarafından yayımlanmıştır.

3. FARUK DUMAN'IN ROMANLARINDA MODERNİST İZLEKLER

Roman ve hikâyelerinde, ağırlıklı olarak halk kültürüne dayalı sözlü edebiyat unsurlarını malzeme olarak kullanan yazar, bu geleneksel malzemeyi modern edebiyatın imkânlarıyla çağdaş bir formda yeniden kurgular. Bunun yanında doğa unsurları, Doğu kaynaklı eski metinler, masalsı ve fantastik öğeler de yazarın eserlerinde önemli bir yer tutar.

3.1. Gelenegin Modernle Uzlaşması: “Fantastik Kurgu”

Mantığın karşısında yer alan fantastiğin kelime olarak kökeni “görünür kılmak”, “gibi görünmek” anlamlarına gelen Yunanca “phantesein” fiiline kadar uzanıp dikkati optik bir yanılsamaya çeker (Steinmetz, 2006: 9). Fantastik kurgu ise günlük hayatın mantık kurallarını altüst ederek olağanüstü olanı başat öğe olarak metinsel düzleme taşır. Ancak olağanüstü öğelerin varlığı o metni fantastik roman kategorisinde ele almak için yeterli değildir. Todorov’a (2004) göre bir metni fantastik kılan özellik okurun gerçek ile düş/yanılsama arasında yaşadığı ikircimdir. Böylece fantastik metin olağanüstü ile gerçek arasındaki çelişki üzerine kurulur.

Fantastik kurgunun modernizm ile olan ilişkisine bakılacak olursa, modernizm öncesinde bireylerin bilinmeyen bir dünya ile kurmak istedikleri bağın neticesi olan “olağanüstü”, günlük hayatla ve inanç sistemiyle doğrudan iç içe bir konumdadır. Modernizm sonrasında ise aklın hizmetindeki bireyin günlük hayattan dışladığı olağanüstü, çatıştığı mantık evreninde bir inanış ürünü olarak kendine yer bulamaz. Kentleşmenin de etkisiyle günlük hayatta yoğun bir yabancılaşma yaşayan modern bireyin realiteden uzaklaşma isteği artık din tarafından değil, fantastik edebiyat vasıtasıyla karşılanır. Fantastik edebiyatın pozitivizme olan karşıtlığı modernist metinlerde fantastik kurguya elverişli bir alan sunarken geleneksel yaşam biçimine ait unsurların da kurguya kaynaklık ettiği görülmektedir. Böylece insanlığın binlerce yıl boyunca inandığı olağanüstüne dair düşünceler fantastik edebiyat ile yeniden hatırlatılır (Uğur, 2001: 136-137).

Faruk Duman’ın *Kayıp Denizler Üzerine Bir Anımsama* alt başlığını taşıyan ilk romanı *Pîrî*’nin (2003) kurgusu, Osmanlı Paşası olan Yusuf’un çıktığı bir kuşatmada başından geçen fantastik serüvenler etrafında şekillenir. Romanın “KAVİS” başlığını taşıyan ilk bölümü “EĞLEN. Bir yoksul eğlencenin yükü sana nedir?” (P, s. 11) şeklinde bir giriş cümlesi ile

başlar. Okura romanın ilk cümlesinden fantastik bir serüvenin başlangıcı haber verilir. Yusuf'un komutasındaki geminin kâfirlerle mücadeleye girmesiyle Yusuf kolundan derin bir kılıç yarası alır. Aldığı kılıç yarasıyla yarı baygın yarı uyanık hâlde sayıklamaya başlayan Yusuf'un bu sayıklama hâli fantastik kurgunun merkezini teşkil eden düş-gerçek çatışması için ideal zemini oluşturur. Böylece Todorov'un (2004) fantastik kurgu için öne sürdüğü üç koşuldan biri olan *"metin öncelikle okuyucunun, öyküdeki kişilerin dünyasını canlı kişilerin yaşadığı bir dünya olarak görmesini ve anlatılan olaylarla ilgili olarak doğal bir açıklama ile doğüstü bir açıklama arasında kararsızlık duymasını sağlamalıdır"* (s. 39) dediği aşama, romanın henüz başında kendini gösterir. Yusuf'un sayıklama hâlleri, yaşadıklarını roman boyunca düş ile gerçek arasındaki bir kararsızlık çizgisinde tutar. Söz konusu kararsızlık hâli okur için de geçerlidir. Roman boyunca Yusuf'un başından geçen efsunlu olayların gerçek mi yoksa sayıklama hâlinde ortaya çıkan bir düş mü olduğu okura bildirilmez.

Romanda gerçeklik algısını bozup kurguyu fantastik boyuta taşıyan bir başka nokta ise Yusuf'un gemisinde esir düşen Seferis'in insan dışı bir varlık olarak tanımlanmasıdır:

Seferis yanıma geldi, onunla oturup bir zaman sohbet ettik.

"Paşam" dedi Seferis, "bir deniz mahlûkuyum ben."

"Güzel laf dedim, "nerelisin?"

"Bilmiyorum" dedi, "nereli olduğumu bilmiyorum. Karaya ayak basmadım hiç."

"Yalan," diye bağırdım, "Rum olduğunu söylemiştin."

Şaşırmıştı.

"Hayır" dedi, "öyle bir şey söylemedim ben" (P, s. 64).

Kavis başlığını taşıyan birinci bölümde Rum olarak tanıtılan esir Seferis'in ikinci bölümde kendini bir deniz mahluku olarak tanıtmaması Yusuf'la birlikte okuru da "Seferis bir yanılsamadan mı ibaretti?" kuşkusuna sürükler. Böylece kurgudaki karakterin düş-gerçek çatışmasına okur da eşlik eder. Todorov'a (2004) göre bu, fantastiğin ilk koşuludur: *"Fantastik, okuyucunun öykü kişilerinin evrenine katılımını zorunlu hâle sokar"* (s. 37).

Romanın kurgusundaki bir başka fantastik unsur Seferis'in metamorfoz olarak tanımlanabilecek değişimleridir. "KOVA" başlığını taşıyan bölümde Seferis, Yusuf'a yolculuk yaptıkları denizle ilgili kendisi gibi muamma olan birbirinden ilginç hikâyeler

anlatır. Seferis'in anlattığı hikâyelerden birinde yer alan ahtapotun kendi görünümünden sıyrılıp çeşitli canlılara dönüşmesi gerçeklik algısının hem okur hem roman kahramanı Yusuf için düğümlendiği noktadır. Seyyid bir kuşatma esnasında göğsüne saplanan elmas bir hançer ile öldürüldükten sonra Yusuf, Seyyid'in katilini bulmak için gemideki herkesi sorguya çeker. Sorgu esnasında Yusuf'un karşısına gelen adamlardan her biri Yusuf'un zihninde bir belirip bir kaybolmaya başlar; madde ile ruh arasındaki sınırın iyice silikleştiği bu noktada puslu bir varlıktan ibaret olan bu kişiler elinde elmas bir hançerle dolaşan sarıklıya, oradan da ahtapot olup denize karışırlar. "Ahtapota Dönüşen Sarıklı" hikâyesini Seferis'ten de dinlemiş olan Yusuf için katilin Seferis olma ihtimali kuvvetlenir. Gemideki tek yabancının Seferis olduğunun bilinmesi ve Seferis'in kendini deniz mahluku olarak tanımlaması, Yusuf'un puslu bir gerçekliğin içinde gördüğü katilin Seferis olma ihtimalini okur için de kuvvetlendirir. Todorov'un (2004) fantastik kurgunun "ben" izleğini oluşturduğunu belirttiği metamorfoz (dönüşüm/değişim) Seferis'te kendini fiziksel bir değişim olarak göstermekle birlikte bu dönüşümün Yusuf'un düş-gerçek arasında yaşadığı sancılı çatışmanın içinde eritilmesi, fantastiğin modernist kurgudaki özel bir yerine işaret eder. Söz konusu metamorfoz durumu modernist metinlerde bir tür yabancılaşma olgusuna karşılık düşünülebilir. Benzer bir durum Franz Kafka'nın metamorfozdaki kahramanı Gregor Samsa'nın yaşadığı fiziksel dönüşümde kendini gösterir, Gregor Samsa'nın yaşadığı bu fiziksel dönüşüm asıl itibarıyla bir yabancılaşmadır. Gregor Samsa, bir sabah huzursuz düşlerinden korkunç bir haşereye dönüşmüş olarak uyanır; *"bu başlangıç okuyucuda bir nevi fantastik bir şok hissi yaratmaktadır. (...) Gregor'un dönüşen vücut tasviri bize hamam böceği şeklini anımsatır. Böceğe dönüşme durumu yabancılaşmanın somutlaşmasına bir gönderme olarak karşımıza çıkmaktadır"* (Öztürk ve Çipe, 2020: 107). Kafka'nın kahramanındaki metamorfoz kendi türüne karşı bir yabancılaşmadır. *Pîrî*'de karşımıza çıkan metamorfoz durumu ise Kafka'nın metninden farklı olarak gerçeklik algısının yitirilip dış gerçekliğe yabancılaşma olarak kendini gösterir. Zira metamorfoza uğrayan Yusuf değil, Seferis'tir; ancak Yusuf'un bilincinde yaşadığı gelgitlerin içinde Seferis'in geçirdiği bu metamorfoz asıl yıkımını Yusuf üzerinde gösterir.

Fantastik anlatının gerekliliklerinden biri olan olağanüstünü romanda destekleyen bir başka dikkate değer unsur da "büyü" ve "efsun" sözcüklerinin sık tekrarlanmasıdır. *"Tabiatüstü gizli güçlerle ilişki kurularak yahut kendilerinde gizli güçler bulunduğuna inanılan bazı tabii nesneler kullanılarak zararlı, faydalı veya koruma gayeli bazı sonuçlar elde etmek için yapılan işler"* (Tanyu, 1992: 501) şeklinde tanımlanan büyü kelimesinin etimolojik kökenine

bakıldığında eski Türkçede “bügü” şeklinde yer aldığı görülmektedir (And, 1985: 14-15). Bügü sözcüğünü Kâşgarlı Mahmud (2018), *Divanü Lügati't-Türk*'te “âlim, akıllı ve bilge kişi” (s. 449) olarak tanımlar. *Pîrî* romanında büyü kelimesine sıklıkla başvurulur. Olağan dışı olayların kaynağı olarak kurguda yer alan Seferis'in büyücü olarak nitelenmesi bu bağlamda önemlidir:

“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?”
Bir zaman sustu, sonra,
“Çin Denizi'nin açıklarında bir bir çizgi vardır,” dedi. “önü aydınlık, arkası karanlıktır. Ama kılavuzsuz girilmez. Meğerki çıkılmaz bir daha!”
Kendimi kaybetmiş,
“Seferis,” demişim, “beni hemen oraya götür!”
Seferis'in gözleri ışıldadı,
“Emir efendimindir” dedi.
Rotamızı Çin Denizi'ne çevirdik böylece (P, s.45).

Büyücü özelliği ile kurguda yer alan Seferis'in karanlık denizlerdeki yolculuk boyunca kılavuzluk yapması ve görüşlerine başvurulması onu geleneksel anlatılardaki “bilge” karakteriyle ortak paydada buluşturur. Seferis, Yusuf Paşa'nın kuşatmada kılıç yarası alan kolunu iyileştirmiş, “kılavuz” özelliği göstermesinin yanında “hekim” vasfıyla da ön plana çıkmıştır. Yusuf Paşa'nın “nasıl yaptın bunu?” sorusuna da “büyü ile” yanıtını vermesi büyüünün iyileştirici/sağaltıcı işlevini ön plana çıkarır. Bilgiç Eyan'ın (2023) bu noktadaki tespitleri değerlidir:

Büyünün romanda şifa verici ve iyileştirici güç, dolayısıyla da bir sağaltım unsuru olarak kullanıldığının açık bir ifadesidir. Büyünün şifa aracı olarak kullanılması ve koruyucu işlevi, İslamiyet'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 (s. 328).

Toplum belleğinde korkutucu bir unsur olarak yer alan büyü, sözlü kültür ortamının ürünlerinden olan halk hikâyelerinde de sıklıkla geçer. Söz konusu anlatılarda büyü'nün işlevine bakıldığında kahramanların yaşamında önemli amaçlara hizmet ettiği görülür: *Hurşit ile Mahumihri*, *Kerem ile Aslı*, *Kirmanşah*, *Tahir ile Zühre* hikâyelerinde büyülü bir nesne olarak sunulan elma sayesinde çocuksuzluk sorunu aşılr. Büyü, halk hikâyelerinde âşıkları birbirinden ayırmada da önemli bir işleve sahiptir. *Yaralı Mahmut* hikâyesinde cadı, yaptığı sihir ile Mahbub'u Mahmut'tan ayırmak ister. *Ferhat ile Şirin* hikâyesinde Cazu, büyü yaparak Şirin'i kaçıır. *Kerem ile Aslı* hikâyesinde Keşiş'in diktiği sihirli gömlek Aslı'ya giydirilerek Kerem'in gömleğin düğmelerini açması engellenir. *Kirmanşah* hikâyesinde Mahperi ilm-i kimya okumuştur, doktor ve sihirbaz olarak geçer (Şifanur, 2024: 99-109). İslamiyet öncesi sözlü kültür ürünlerinde Şaman'ın uğraş alanlarından biri olup yarar sağlama gayesi taşıyan büyü, İslami inanışların yer aldığı metinlerde ise yine olağan dışılığa hizmet ederek Hızır vasıtası ile kendini gösterir. Boratav'a (1931) göre Hızır, Türk destanı mahsullerinde kahramanların hamisi olarak tasavvur olunur ve onlara yol gösterir, felaketleri haber verir, onları tehlikelerden kurtarır (s. 88).

Bu bağlamda Şaman/Kam geleneği ile halk anlatılarında yer alan büyücü, Hızır gibi önemli roller üstlenen kişiler arasında bir bağ vardır. Mevcut bağ bugün halk hikâyesi, destan, masal gibi geleneksel anlatıların yerini tutan roman ve hikâyede kurma görevi fantastik edebiyata düşmüş görünmektedir. Peter Hunt'a (2001) göre “*modern fantazinin alanı mit, efsane, halk hikâyesi ve harikalar masalının uzun bir tarihiyle ilgilidir*” (s. 7). Böylece geleneksel malzeme *Pîrî* romanında fantastik kurgunun içinde eritilerek kendine modern metin düzleminde yeniden yaşam alanı bulmuştur.

Folklorik malzemeye modernist metinlerde yeniden yaşam alanı sunan fantastik kurgu, *İncir Tarihi* romanında da kendini gösterir. Romanda Zeyrek adlı kahraman anlatıcının başından geçen ve yer yer olağanüstülüğe varan maceralar kurgunun merkezini oluşturur. Yazar, fantastik olanı geleneksel anlatı formlarından yararlanarak modernist metin düzleminde sunar. Duman'ın sözlü anlatı formlarını fantastik kurguda görünür kıldığı anlatılardan biri romanın “Aşk Üzerine” başlığını taşıyan bölümüdür. Adı geçen bölümde mızrağın kâr etmediği, okun işlemediği bir kaplan köye girer ve köylüyle dost olup köylünün sevgisini kazanır. Köylüyle ahbap olup onlarla yaşamaya başlayan kaplan köylünün düğün yaptığı bir sırada kalabalığın içinden bir kızı kendine sevgili olarak seçip kaçıır:

Varıp kalabalığın içinden kendine bir kız seçmiş. Kız kaplanın değiştiğini, artık o eski uysal hayvan olmadığını hemen orada anladığından olacak, düşüp bayılmış. Hayvan, sırtındaki çocuğu öyle bir silkip atmış, kızı yüklenip köyden öyle bir uzaklaşmış ki neler olduğunu ancak o çekip gittikten sonra anlayabilmişler. Zira bu öyle alelade bir kaplan olmayıp bir görenin bir daha unutamayacağı cinsten bir şeytanmış. Çok önceden seçtiği kızı alıp gitmiş. Hatta bunu yapabilmek için bir sabır taşı olup aylarca beklemiş, köylüyle dost olmuş, onların güvenini kazanmış, böylece sevgilisine kur yapmış... (İT, s. 73).

Pasajın devamında kaplanın “soyunu devam ettirmek isteyen erkek” ile aynı paydada buluşturulması İslamiyet öncesi Türk destanlarında soyun devamlılığını sağlayan bozkurt motifini hatırlatır. Göktürklerle ait *Bozkurt Destanı*’nda soyun devamı kurt vasıtasıyla sağlanır. Göktürklerin kurttan türediği birinci efsane şöyle nakledilir:

Tamamı öldürülen Göktürkler içinde yalnızca on yaşında bir çocuk sağ kalmıştı. (Lin memleketinin) askerleri, küçücük çocuğa acımış ve onu öldürmemişlerdi. Yalnızca ayaklarını kesip bir bataklığa bırakmışlardı. Bu sırada çocuğun etrafında dişi bir kurt peyda olur ve çocuğu besler. Çocuk büyüdüktan sonra dişi kurtla evlenir, kurt da bu yolla hamile kalır. Hamile kalan kurt Lin memleketinin askerlerinden kaçıp bir mağaraya sığınır ve orada on çocuk doğurur. Zamanla bu on çocuk büyür ve dışarıdan kızlar getirerek onlarla evlenir. Evlendikleri kızlar gebe kalır ve bunların her birinden bir soy türer (Ögel, 2002: 21-28).

Akıl dışı olanın yeniden doğuşunu temsil eden fantastik, bu yeniden doğuşu, sözlü gelenekten aldığı malzemeyi modern metinlerde değişime uğratarak kullanır. *Bozkurt Destanı*’nda Türklerin soyunun devamı kurt vasıtasıyla sağlanırken *İncir Tarihi*’nde insan ile hayvan birlikteliği kaplan üzerinden verilir. Bu birliktelik ise belli bir soyun devamından ziyade türün devamını sağlama amacı taşır. Ayrıca Türk destanında kurda kutsallık atfedilirken romanda kaplan, şeytan olarak tanımlanıp sözlü kültürdeki “kutsallık” bozulmuştur.

Romanda fantastik kurguyu görünür kılan bir başka unsur Zeyrek’in Kavuklu adını verdiği kuklasıdır. Kuklanın canlı bir varlık gibi konuşturulması olağan dışı özelliklerden biridir. Okur için olağan dışı görünen bu durum kahraman için sıradandır:

Kavukluyu kendime eğlence seçmiş uzanıyordum. Keyfi yerinde olduğu zaman hiçbir sözün altında kalmaz, beni gülmekten kırıp geçirirdi. Sekide böyle uzanıp onu karşıma aldıkta sordum:

-Ey Kavuklu, sakalın neden yapılmıştır?

-Sakalım yapılmayıp kendisi vardır. Zira kendisi olmasa yüzümde çıkmaz idi. Çıkmasa ağarmaz idi (İT, s. 93).

Okur için olağan dışı olan kuklanın konuşması gündeliğin içinde eritilerek kahraman için sıradanlaştırılmıştır. Düş ile gerçek arasındaki kesin sınırlar metin düzleminde reddedilmiş görünmektedir. Ayrıca yazar olağan ile olağan dışının birleşimini folklorik bir unsurdan yararlanarak yapmıştır. “*Nitekim kuklanın ismi orta oyununun iki başat karakterinden biri olan Kavuklu’dur. (...) Yazar gerçek ile fantastiği sentezleyerek oluşturduğu kurguya, folklor unsurlarından da bir sentezleme eklemleyerek estetiksel eylemini bir üst boyuta ulaştırmıştır*” (Eyan, 2023: 401).

Modernizm öncesi dönemlerde gündelik hayatın bir parçası olan, inanç sistemiyle iç içe bulunan olağanüstü, modernizm sonrasında kendine fantastik kurgu sayesinde tekrar yaşam alanı bulmuştur. Faruk Duman, *İncir Tarihi*’nde fantastiğin akıl dışılığına malzeme sunan folklorik öğelerden de yararlanarak romanın kurgusunu zenginleştirir. Francis Sinclair (2008) fantezi yazarlarının bu tavrının, okuyucuların tanıdıkları, kendilerini yabancı hissetmeyecekleri bir ortam kurma isteğinden kaynaklandığını ileri sürmektedir (Sinclair, 2008; Uğur, 2011). Her yazar, sanatında kendi kültürel birikimine yaslanır. Türk fantastik edebiyatının da kendi folklorik birikiminden kaynak olarak beslenmesi kaçınılmazdır. Fantastik bu yolla, okurun yabancı olduğu modern dünyada bildiği ve güvendiği geçmişle bağlantısını sağlayan bir köprü vazifesi görmüş olur. Bu da metnin bir akıl/mantık süzgecinden geçirilmesine gerek duyulmadan okur tarafından kabul edilebilirliğini kolaylaştırır.

Romanda fantastik kurguyu kişiler ekseninde belirgin kılan nokta ise kahraman anlatıcının çocuk olmasıdır. Kurgudaki tüm olağanüstü olaylar on altı yaşındaki Zeyrek’in başından geçer. Çocuklar söz konusu olduğunda türlü maceralar ve bilinen dünyanın ardındaki büyü/masalsı olanı keşfetme arzusu daha baskın olur. Bu da çocuk kahramanları fantastik kurgu için ideal bir konuma taşır. “*Batılı fantezi yazarlarının sıkça çocukları merkeze aldığı bilinmektedir. Fantezi edebiyatının başyapıtı olan Yüzüklerin Efendisi’nde macera dolu yolculuklara çıkan ve tüm yaşamı kurtaran çocuklardır*” (Uğur, 2011: 145). Zeyrek’in macera duraklarından birini de arkadaşı Ümmik ile çetin bir gemi yolculuğu sonunda vardıkları ıssız adada yaşadıkları maceralar oluşturur. Adaya düşüp hayatta kalmak için ormanda arayışa çıkarlar ve bu arayışları sırasında tavşan avlayan bir kız çocuğu ile

karşılaşırlar. Kız çocuğunu takibe başlarlar ki kız ormanın derinlikleri içerisinde esrarlı bir şekilde kayıplara karışır. Yine ormanda karınlarını doyurmak için keşfe çıktıkları bir anda Zeyrek'in ayağına zehirli bir diken batar ve Zeyrek zehrin etkisiyle beş ay sürecek bir uykuya dalar. Adadaki bu maceraya dahil olan üçüncü kişinin kız çocuğu olarak verilmesi dikkate değerdir. Romanda yetişkin karakterler de yer almasına rağmen söz konusu maceralar, tüm olağan dışı olaylar Zeyrek ve Ümmik'in etrafında şekillenir. Yetişkin karakterler maceraların dışında tutulur. Zira maceranın merkezlerinden birini oluşturan adaya Zeyrek ve Ümmik dışında ayak basan kişi yine bir çocuktur. Peter Hunt'a (2001) göre fantastik kurgunun merkez alındığı metinlerde çocuk kahramanlara yer verilmesi çocukların bir şekilde bilinmeyene, görünmeyene ve mistik olana daha yakın olmasıdır. Bu yolla çocukları olağanüstü olanı barındıran, halk masalını ortaya çıkaran halka eş değer görür (s. 6).

Fantastik metinlerde kahramanlar, başlarına gelen her türlü olağan dışı durum veya eylemi doğal karşılar ve herhangi bir tedirginlik duymazlar. Okur için sınırları net olan gerçek ve gerçek dışı arasındaki çizgi fantastik metinlerin kahramanları için silikleşmiştir. Olağan dışı durumlar kahraman için bir şaşkınlık yaratmaz. Romanda olağan dışını sıradanlaştıran durumlardan birini Zeyrek'in kopan kolu ile başına musallat olan hançer üzerinden izlemek mümkündür. Kelime Hatun'un konağına yapılan baskın sonucu saldırıya uğrayan Zeyrek'in kolu kopar ve Zeyrek bundan sonra romanın sonuna dek kopan kolunu koynunda saklar. Kurgu sonunda kahramanın başına gelen çeşitli felaketlerin nihayete ermesiyle Zeyrek Kelime Hatun'a kavuşur ve kol yeniden yerine oturur:

Bu kol senin de bildiğin gibi, sevgili efendim, bedbaht bir serseri tarafından koparılınca benim önüme düştü ki Kelime'nin değerli yüzüğünü avucunda tutmuştu. Sonra ben bunu yanımdan ayırmayarak hep koynumda sakladım. Bir ara, gemimiz daha korsanların saldırısına uğramamış idi. O zaman paşamız benden kolumu ve avucumda sakladığım yüzüğü göstermemi istemişti ama parmaklarım açılmıyordu ki bu da ne güzel oldu (İT, s. 277).

Metinde olağanüstü olarak tanımlanan hançer büyü bir nesne olarak karşımıza çıkar. Kerameti Zeyrek'e babası tarafından anlatılan hançer gemiye bindikleri andan itibaren Zeyrek ve arkadaşının peşindedir. Kimi öldürüp kimi öldürmemesi gerektiğini iyi bilen bu hançer gemide kâfirlere karşı çetin bir mücadele verir:

Bu sırada, işte aynı hançer yine havaya gerilmiş bir ok gibi gözlerimin önünden geçerek kalabalığın arasına girdi. Girince ben bunun bizi takip etmeye yeminli hançer olduğunu anladım. Ama, böyle

bir hançer elbette akıl sahibidir ve kendine öğretilen şeyleri biriktirerek zamanla korkunç bir güce sahip olur. Kısacası, bunun bizden daha zeki olacağı muhakkak. Kâfir deryasıdır, dört yanını sarmakla zaten başıma üşüştüler. Üşüşünce de hançer göz açıp kapayıncaya kadar bunlardan ikisini öldürüp. Haydutlar neye uğradıklarını şaşırırlar (İT, s. 179).

Romanda büyülü olarak sunulan ikinci nesne ise Kelime Hatun'un kocasının satın aldığı yüzüktür: “ (...) *O sırada hekimlerden başka büyücüler ve falcılar da gelip ona baktılar; ağız birliği etmişçesine,- Efendi sende bir yüzük var ki ondan hemen kurtul, bu yüzük lanetlidir*” (İT, s. 279). Zeyrek'in başına gelen tüm olaylar roman sonunda bu “lanetli yüzük” ile açıklanır. Büyü ise günlük hayatın içinde yer alan sıradan bir durum olarak karşılanır. Kelime Hatun'un, kocasının da ölümüne sebep olan lanetli yüzüğü ortadan kaldırması için Zeyrek'e vermesi, ardından Zeyrek'in kolunun kopmasıyla yüzüğün parmakları arasında kilitli kalması sonucu lanetli yüzük tüm macera boyunca orada kalır. Nihayet yüzüğün bir tüccara satılmasıyla lanet ortadan kalkar ve türlü belalara sahne olan maceralar son bulur. Böylece Peter Hunt'un (2001) fantastiğin en görünür biçimlerinden saydığı “kılıç ve büyücülük” (s. 2) *İncir Tarihi* romanında hançer ve yüzük üzerinden varlık gösterir.

3.2. Doğanın Tahribine Modernist Bir Tepki: “Ekoeleştirir”

Canlıların hem kendi aralarındaki hem de çevreleriyle olan ilişkilerini tek tek veya birlikte inceleyen bilim dalı olan ekoloji (TDK) sözcüğünü ilk kez 1869'da Alman biyolog Ernst Haeckel ortaya atmıştır. Biyolojinin bir alt dalı olarak gelişen ekolojinin temel kavramı olan ekosistem sözcüğü ise 19. yüzyılın başında, bitkilerin dağılım coğrafyası üzerine çalışmalar yapan Von Humboldt tarafından kullanılmıştır (Kışlalıoğlu, 1985: 32-42). Çevre ve edebiyat arasındaki ilişkiyi ifade eden ekoeleştirir ise edebiyat metinlerini çevreci bakış açısıyla yorumlayan, canlı ile cansızın birbiriyle ve çevreyle ilişkisinin edebi metinlerdeki yansımaları inceleyen tek akımdır. Ekoeleştirin terim olarak ilk kullanımı 1978'de William Rueckert'in “Edebiyat ve Ekoloji” adlı makalesinde görülür. Ekoeleştirin edebiyat çalışmalarında akademik olarak ortaya çıkışı ise 1992 yılında ASLE'nin (Association for the Study of Literature and Environment) [Edebiyat ve Çevre Çalışmaları Derneği] kurulmasıyla olmuştur. Giderek büyüyen küresel çevre krizinin ekolojik farkındalığı artırmasıyla 1990'lı yılların başında İngiliz ve Amerikan edebiyatı alanında çalışan birçok akademisyeni ekoeleştirirye yöneltmiştir (Opperman, 2012: 9-11).

İnsanoğlu maddi çıkarları uğruna doğayı tahakküm altına almış, ekosistemin bir parçası olmakla birlikte onun için büyük bir tehdit unsuru da olmuştur. Modernliğin yükselişiyle ilişkili olan endüstriyalizmin modernlik öncesi konumunu Giddens (1994) şöyle ifade eder:

İnsanoğlunun modernlik koşullarında doğayla olan etkileşimin ana eksenini durumuna gelir. Modernlik öncesi kültürlerin çoğunda insanlar kendilerini doğayla birlikte değerlendirirlerdi. Yaşamları; beslenmeyle ilgili doğal kaynakların elverişliliği, ürün ve hayvanların iyi ya da kötü durumda olması ve doğal yıkımların etkinliği gibi doğanın değişken durumlarına ve kaprislerine bağlıydı” (s. 59).

Modern endüstri, bilim ve teknolojiadaki gelişmeler, insanoğluna doğaya olan muhtaçlığını unutturmuş; doğal dünyayı tanınmayacak şekilde değiştiren insan ile doğa arasında bir çatışma ortaya çıkmıştır. Bu çatışmanın daima galibi olmak isteyen insan, doyumsuz maddi hırslarla tahrip yollarına başvurarak doğaya hükmetmiştir. Doğanın bir parçası olduğunu unutan insanoğlu bunun sonucunda yerküreyi dönüşü olmayan bir iklim krizine sürükler. Smith (2018) iklim krizine dair *“Bu gezegene çok büyük zararlar verebileceğimizi her zaman biliyorduk ama aramızdaki en kibirli olanımız bile onun ritmini ve karakterini temelden değiştirebileceğimizi hayal etmemiştir”* (s. 18) diyerek krizin boyutunun ciddiyetini vurgular. Modernleşmenin getirilerinden olan endüstrileşme, kentleşme gibi durumların olumsuz sonuçlarından biri olarak iklim krizi; modern dünyaya bir tür tepki sunan modernist/postmodernist metin yazarlarının da kaleminde ekoeleştirinin sağladığı imkânlar doğrultusunda kendine yer bulur.

Eserlerinde doğa imgesini yoğun şekilde kullanan Faruk Duman’ın *Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur* (2012) adını taşıyan romanı, doğa ile insan arasındaki çatışmayı öne çıkaran kurgusuyla ekoeleştiril söyleme yakın durur. Yazar, romanını 1974’te Beypazarı’nda vurulan son parsa adadığını başlangıçtan hemen önceki bölümde belirtir. Romanın kurgusu, yükseköğrenimini yarıda bırakıp askerliğini yaptıktan sonra annesinin ölümü üzerine kasabaya dönen anlatıcı genç kahramanın ormandaki gezintileri etrafında şekillenir. Başkahraman, ormandaki bu gezintileri esnasında kasabadaki halk tarafından bir “göz”, canavar olarak nitelenen parsa ve çocukluk aşkı Ceren’e rastlar. Ormanda bir görünüp bir kaybolan parsın peşine düşen kahraman bu vahşi doğa canlısının görkemli görünümünden etkilenir ve ona karşı gizli bir hayranlık duyar. Romanda avcı rolüyle öne çıkan Ceren’in

babası, ağabeyi ve Avcı Kemal ise bu görkemli parsın peşindedir. Parsın düşmanı konumunda olan bu kişiler aynı zamanda zalimlikleriyle de ön plandadırlar. Bu bağlamda “avcı” ve “zalim” imgeleri bir arada sunulmuş olur. Avcılar için sıradan bir eylem olan avlanma, soy tükenmesini ve beraberinde gelecek olan tabiatın yok oluşunu hazırlar. Romanın kurgusunda da zalimliği ile öne çıkan avcı imgesi bir bakıma Cengiz Aytmatov’un *Gün Olur Asra Bedel* (1980) romanıyla literatüre girip bugün bir metafor hâline gelmiş olan “mankurt” kavramıyla özdeşleşmektedir. Aytmatov’un *Gün Olur Asra Bedel*’i başta çevre sorunları olmak üzere makineleşmenin getirdiği sorunlar ve sosyalist/kapitalist sistemlere eleştiri içerir. Romanda mankurt kavramı geçmişini unutmuş, kendi kültürel kodlarına yabancılaşmış, başkalarının acılarını hissetmeyen, manevi değerlerden yoksun bir zihniyeti temsil eder. Mankurt kavramı sosyal ve politik tanımlarının yanında doğadaki canlıların yaşama hakkını gasp eden kişiler üzerinde de kendine bir tanım alanı bulur: “*Ekosistemin insanlar tarafından bozulmasına, saygıların devlet tarafından sistemli bir şekilde öldürülmesine karşı çıkan Abdias’ın karşısında sistem tarafından mankurtlaştırılmış ve bu acımasız hedefi gerçekleştirmek üzere programlanmış Boss Kandalov vardır*” (Gündoğdu, 2024: 463).

Avcı imgesine dönülecek olursa, avcıların ekolojik dengeyi bozan şuursuz avlanma eylemleri, maddi çıkarlar uğruna doğayı tahrip eden acımasız rejimler ile aynı olumsuz sonuçları doğuran ortak eylemlerdir. Bu noktada avcılar, dolaylı yoldan ya da doğrudan, sistem tarafından mankurtlaştırılmış kişilerin bilinçli ya da bilinçsiz temsilcileridirler. *Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur* romanında avcı imgesi, sosyal ve politik yönüyle öne çıkmasa da parsı öldürerek ekolojik yıkımın bir tetikleyicisi oldukları “*zira ölürse, sıradan bir ölüm olmayacaktı onunki. Tam bir yok oluşa yol açacaktı*” (VBPHK, s. 55) ifadesi ile görünür kılınır. Söz konusu “yok oluş” ekosistemin tahribatından ibaret olmamakla birlikte doğanın bir parçası olan insan, kendi eliyle yok oluşunu hızlandırdığı doğal yaşam alanlarından bir cazibe merkezi olarak sunulan modern kent yaşamına sürüklenir. Yalnızlaşmanın ve yabancılaşmanın modern mekânı olan kentleşmenin içerisinde birey kültürel kodlarından ve manevi değerlerinden kopuş yaşar. Böylece doğanın tahribi, Aytmatov’un tanımladığı mankurtlaşmış insan tipinin hazırlayıcı unsurlarından biri olarak karşımıza çıkar. Ayrıca söz konusu mankurt tipinin kendisinden başka canlıların yaşam alanına ve özgürlüğüne saygı duymayan tavırları, romanda bir parsın avlanması üzerinden sunulduğu gibi Ceren’in ağabeyi ve babası tarafından gördüğü işkence üzerinden de kendini gösterir:

Epeyce bağırıştktan sonra birlikte kızı tutup odasına, yani tam gözümün önüne getirdiler. Kız sakın görünüyordu. Yatağa bağlanırken, elbisesi çıkartılırken de öyleydi, ana babası tarafından uykuya hazırlanan bir çocuk gibi görünüyordu. (...) Derken çocuk belinden kemerini çıkardı. Babası da gidip -oysa onun sesini kim duyabilirdi- kızın ağzını bir tülbentle bağladı. Sonra dayak başladı. Kemer inip kalkıyor, indiği yerde iz bırakıyordu (VBPHK, s. 57).

Ceren'in aile bireyleri tarafından maruz bırakıldığı şiddet, avcı imgesi etrafında toplanan zalimliği doğaya verilen zarar ile sınırlı tutmayarak en yakınının dahi özgürlüğünü gasp eden bir acımasızlıkla derecelendirir. Romanda ekoeleştirel söylemin bir başka örneğini de mekanomorfizm ve alomorfizm kavramları üzerinden izlemek mümkündür. Edebiyatta duygusallığı reddedip genellikle eril karakterlerle birlikte var olan mekanomorfizm, hayvanları sadece uyaranın tepkiyle birleşmesinden ibaret gören mekanik bir canlı olarak ele alır; alomorfizm ise hayvanların gizemli ötekiliğini, hayranlık verici tuhaflığını kabul eder ve çoğunlukla kutsal bir dil içeren terimdir (Garrard, 2016: 222-223). *Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur* romanında pars, avcılar için mekanik davranışlardan ibaret edilgen bir konuma sahipken anlatıcı genç tarafından alomorfik bir şekilde karakterize edilir:

Gerçi biz onunla dost olmuştuk, öyle ki beni yuvasına kadar götürmüştü; ama şimdi durum başkaydı. Bir ceylanı avlamış, onu boğazından tutarak yıkmıştı. Doğrulup bakınca beni kuşkusuz bir tehdit olarak gördü. Yine de, içinde bizim eksi dostluğumuzla ilgili izlenimler vardı. Bu nedenle kararsız kaldı, dağılan dikkatini bir türlü toparlayamadı, gitmemi istediği açıktı. Ben de öyle yaptım (VBPHK, s. 49).

Doğanın yasalarına uyup bir ceylanı avlamış olan pars, genç anlatıcının gözünde yalnızca bu mekanik davranışlarıyla yer edinmez. Anlatıcı kahraman ile dost olmuş, duygularıyla öne çıkmıştır. Pars, romanın sonunda Ceren'le kaçan genç anlatıcıyı Ceren'in ağabeyi ve babasına karşı kendini feda ederek korur, sadakat duygusuyla da değer kazanır: "*Derken parsı gördüm. Sisinden çıktı, ağır, güçlü adımlarla, avına değil, düşmanına meydan okudu. Sırtını bize verdi, yüzünü adamlara döndü. Bizi kurtardı, dedim gözlerimden yaşlar boşanarak*" (VBPHK, s. 81). Böylece romanda pars, basit tepkilere sahip edilgen bir canlı olmaktan ziyade kendisine bireysellik atfedilmiş bir canlı olarak karşımıza çıkar.

Ekoeleştirel söylem Faruk Duman'ın *İncir Tarihi* romanında da kendini gösterir. Zeyrek'in macera duraklarının ana merkezi konumunda olan orman, kahramanların sığındığı mekân olmanın yanında soy tükenmesini engellemek adına korunması gereken bir unsur olarak da

varlık gösterir. Ormanda dolandığı sırada küçük bir kızın parçalanmış cesedine rastlayan Zeyrek, kızın yakınları tarafından katil zannedilir ve küçük kızın yakınları Zeyrek'in peşine düşer. Orman bu bağlamda, Zeyrek'in peşindeki insanlardan kaçıp sığındığı, ona yaşam alanı sunan bir mekân olma varlığı gösterir. Zeyrek'in gemi yolculuğunun ardından düştüğü adada incir ağaçları ile dolu bir ormana denk gelmesi tabiatı; insana hayatta kalma, varlığını sürdürme imkânı tanıyan yönü ile kurgu düzleminde ön plana çıkarır. İnsanoğlunun kendisini besleyen, ona bir yaşam alanı sunan tabiatı sömürmesi ise romanda oğlağın avlanmasının ardından soy tükenmesi üzerine bir ekoeleştirel söylemle ifade bulur:

Oğlağın soyu kuruyunca -Allah affetsin- belki domuzları, kurdu kuşu, sonra da ağaçları yemekle bir gün bu ada dımdızlak kalacak. Tepenin üstündeki ateşimiz de sönecek olursa yakaladığımız balıkları çiğ çiğ yiyeceğiz. Böylece bundan başka da bir işimiz olmayacak. Bence şimdiden kendimizi öldürsek yeridir (İT, s. 204).

Adanın “dımdızlak kalması”, bir türün soyu tükendiğinde devamında tabiatın da yok oluşunu temsil eder. Besin zincirinin halkalarından biri bozulduğunda bundan tüm tabiat olumsuz etkilenir. Soy tükenmesi vurgusu bu noktada önemlidir. Garrard'a (2016) göre “soy tükenmesi üzerine yazmak, sadece yokluğu temsil etme sorunu değil, halihazırda devam eden sorunları, seyahatname ve roman gibi bireyselleştirilen formlar dahilinde aktarmanın zorluğunu da içerir” (s. 238). Faruk Duman, insanı anlatma sanatı olan edebiyatın merkezine tabiatı koyarak edebiyatın insan dışı varlıkları kurgunun merkezine taşıma imkânı sunan ekoeleştirel söyleme romanlarında geniş bir yer açmıştır.

3.2.1. Ekofobi

Faruk Duman'ın bir diğer romanı *Köpek İçin Gece Müziği*'nde av ve avcı temaları kurguyu şekillendirir. Özgürlüğü kısıtlanan canlılar, *Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur* romanında olduğu gibi *Köpekler İçin Gece Müziği*'nde de karşımıza çıkar. Ancak *Köpekler İçin Gece Müziği*'nde farklı olarak avcının zalimliği ormanın ürkütücülüğü ile birleşmiş, avcı ve doğa bu kez çatışma içinde değil korkutucu ve karanlık yanlarıyla birlikte sunulur. Bu da bizi, direkt bir ekoeleştirel söylemden ziyade ekoeleştirelinin bir alt dalı olan ve doğaya karşı duyulan korkuyu ifade eden ekofobiye götürür.

Köpekler İçin Gece Müziği romanı, olumsuz bir sis tasviriyle başlar ve sisin yarattığı olumsuz atmosfer ormanın ürperticiliği ile birleşerek devam eder. Tarık'ın hasta annesini ziyaret etmek için yola çıkan Tarık ve eşi Filiz orman yolunda bir kaza geçirirler ve araçları bir uçurumun kenarında asılı kalır. Tarık ve Filiz'i uçurumun kenarından AVCIATMACA kurtarır. Ormanın içinde evi olan ve ormanı çok iyi bilen AVCIATMACA için bile bu orman tekinsizliklerle doludur. Özellikle ürkütücülüğü geceleri daha da artan orman, kurgudaki insan ve insan dışı tüm canlılar için aynı olumsuz etkiye sahiptir. Nitekim orman, insanın karşısında ölümcül bir tehdit olarak varlık gösterir:

Ormanın koyu sessizliği, ağzını kocaman açmış bekliyordu onları. Arada gerinip açılıyor, inleyip duruluyordu. Büyük çok büyük bir hayvanın sayısız, ölçsüz uzvunu andırıyordu. Bir mide gibi. O koygun karanlığının içinde bitimsiz, ince uzun mağaraların da görüldüğü oluyordu. Kapısız, geçitsiz bir duvara benzediği de (KİGM, s. 10).

Kara, koygun ormanın taşıdığı tekinsiz atmosfer kurguda ekofobiye dair özellikleri belirgin kılar. Estok'a (2009) göre *“doğanın bizi yaralayan, engelleyen, tehdit eden veya öldüren bir düşman olarak temsil edilmesi ekofobiktir.”* Ormanın ürkütücü bir varlık olarak sunulduğu romanda olaylar ilerledikçe insanın doğanın gücü karşısındaki çaresizliği belirginleşir. Tarık ve Filiz'i *“av köşkü”* adını verdiği evine götüren ACVIATMACA burada eşi Kara Zühre ve yanından hiç ayırmadığı atı, kartalı ve köpekleri ile yaşar. AVCIATMACA'nın roman boyunca sürdürülen gizemli ve güven vermeyen bir yanı vardır. Ormanın tekinsizliği ile AVCIATMACA'nın tekinsizliği birleşmiş görünmektedir. Ormanın kötücül yanı AVCIATMACA karakteriyle somutlaştırılır:

Avcının sesini duyunca, o perperişan köpekler ortaya çıkmıştı yine. Kimi bir çalının dibinden başını uzatmış kimi bir kayalığın altından çıkıp silkelenmişti. Aksayanlar vardı, yönünü 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).

Romanda kentli iki yabancı olarak yer alan Tarık ve Filiz'in AVCIATMACA ile kurdukları mesafeli ilişki ile ormana ve ormandaki diğer canlılara karşı mesafeli duruşları arasında bir benzerlik söz konusudur. Kentleşmiş yapılarda doğadan kopuk yaşayan modern insan için doğa, yabancı olduğu ve karşısında güçsüz kaldığı tekinsiz bir alandır. Ekofobiyi doğa

korkusuna karşılık gelecek şekilde kullanan Estok (2009), doğal çevre üzerinde ne kadar kontrolümüz var gibi görünse de aslında o kadar az kontrolümüz olduğunu belirtir. İnsan, kontrolü altında olmayan durumlara karşı kendini koruma ihtiyacı hisseder: “*Ekofobi, aynı zamanda insanın kendisini korumak için göstermiş olduğu bir tepki olarak düşünülebilir*” (Topcu, 2022: 392). Tarık ve Filiz’in orman ve AVCIATMACA ile kurdukları mesafeli ilişki, bu korunma güdüsünün doğal bir sonucudur.

Türk kültüründe genellikle aydınlık, ıdıklı ormanlar iyi ruhların yaşadığı yerler olarak kabul edilirken karanlık ormanlar kötü ruhların yaşadığı mekânlar olarak kabul edilir. Karanlık ormanlarda yaşayan kötü ruhların özellikle geceleri ortaya çıktığına ve eğlenceler yaptığına inanılmaktadır. Tekin olmayan yerlerden mümkün olduğunca gece geçilmemesi tembihlenir (Ergun, 2010: 120). *Köpekler İçin Gece Müziği* romanında da ormanın, gece kavramıyla birlikte verilmesi ve AVCIATMA’nın kötücül karakterinin ona eşlik etmesi karanlık ormanların tekinsizliğine olan inancı geleneksel metinlerden modern metinlere taşır. Orman, romanda kurgu boyunca tekinsiz ve korkutucu olma özelliğini korur. Gece çöktükçe karanlığın şiddeti pekişirken, durmaksızın yağın yağmur ise ormanın insanı tehdit eden varlığına eşlik eder:

Yağmur dünyanın iflahını kesmeye devam ediyordu. Azalıp duracak gibi oluyor, kurda kuşa bir dirhem soluk aldırdıktan sonra yeniden, bu defa öncekinden de hızlı yağıyordu. Orman koyu lacivert, zifiri lacivert bir hal almıştı. Yollar kapanmış, küçük tepeler eriyip patikaları kapatmıştı. O güne dek hiç görülmemiş büyüklükte bir çamur deresi peyda olmuştu. Kayalıkların arasından çokrayarak akan, köpüren, kara lekeleriyle tok sesler çıkaran ve gittikçe büyüyen bir dereydi bu (KİGM, s. 72).

Estok’a göre doğanın öngörülemez güçlerine karşı bir korku içeren ekofobi, diğer insan davranışları gibi genlerimize yazılmıştır (Oppermann, 2018: 20). Doğanın öngörülemezliği insanda kendini korumaya alma zaruriyetini doğurur. Romanda Tarık ve Filiz, geçirdikleri kazadan itibaren durmaksızın yağın yağmurdan ve ormanın insan yaşamını tehdit eden ürkütücülüğünden AVCIATMACA’nın ormandaki evine sığınır. Roman boyunca eve sığınmalarına kadar geçen zaman dilimi dışında orman ile yakın bir ilişki kurmazlar. Bu bağlamda ev, Tarık ve Filiz’in doğa ile aralarına çektikleri sınırın somut göstergesidir. Romanın sonunda ise bu korunmaya rağmen ekofobiye haklı kılan doğanın öngörülemez gücü galip gelir ve sele dönen yağmur suları evi teslim alır: “*Yağmur durmamış, yeniden, son darbeyi indirmek istermiş gibi çılğınca yağmaya başlamıştı. Su artık kulübenin her yerinden içeriye akıyordu*” (KİGM, s. 94).

Ekofobiye ait söylemlere *İncir Tarihi* romanında da rastlanır. Romanda doğaya karşı duyulan korku, kurgunun tamamına hâkim olmasa da bir bölümünde varlığını gösterir. *Köpekler İçin Gece Müziği*'nde olduğu gibi *İncir Tarihi*'nde de ekofobi orman üzerinden sunulur ve orman, içinde muğlaklıkları barındıran tekinsiz bir mekândır: “Ormanın, nasıl söyleyeyim, tepelerden tüterek savrulan bir sisi var ki bu sis onun burnundan fışkırarak hem korkunç olup hem de insanı içine çekiyor. Yükselen, kaynaşarak eriyip katılaştan yeni bir bataklık olup. Ucu bucağı da görünmüyor” (İT, s. 177). Ormanın insanı içine çeken korkunç bir varlık olarak tasvir edilmesi *Köpekler İçin Gece Müziği*'ndeki orman tasviri ile benzerlik gösterir. Her iki romanda da orman, insanın gücünün sınırlarını aşan, tekinsizliklerle dolu güçlü bir varlık olarak yer alır. Ancak *Köpekler İçin Gece Müziği* romanından farklı olarak *İncir Tarihi*'nde orman tamamen kötücül bir karakter üstlenmez. Tarık ve Filiz orman ile mesafeli bir ilişki içindeyken Zeyrek ve Ümmik tüm maceralarını ormanın içine karışarak yaşarlar. Ormanın ürkütücülüğü *İncir Tarihi*'nde kendini yer yer belli ederken *Köpekler İçin Gece Müziği*'nde kurgunun tamamına hâkimdir.

3.3. İnsanmerkezci Anlayışın Yıkımı: “Posthümanizm”

21. yüzyılda ivme kazanan teknolojik gelişmeler, insanlık tarihi kadar doğal çevreyi de etkilemiş ve değişime uğratmıştır. Sanayi Devrimi, küresel krizler, dijitalleşen dünya, kültürel ve sosyal gelişmeler gibi pek çok unsur insan ile doğa arasındaki geleneksel bağları da bozuma uğratmış, modern yaşamın hız kesmeyen gelişmeleri çoğulculuk ekseninde birden çok unsurun iç içe geçtiği bir dönemi meydana getirmiştir. Modern öncesi dönemlerde tabiatın tek hâkimi olan insanın gerek kendi hayatı gerek diğer canlıların hayatındaki merkezi rolü gitgide silikleşmeye başlar, “posthümanizm tam da bu çoklu gelişmeler sonucunda doğan, insanlığın yaşam biçimlerini, çevre ve doğa ilişkilerini yeniden düzenlemesi gerektiğini öngören bir paradigma değişikliğidir” (Buran, 2020: 19). Posthümanist edebiyatta insan-insan dışı, insan-doğa, insan-hayvan gibi varlıkların iç içe sunulmasıyla geleneksel edebiyatın insanın insanla olan ilişkisini metnin merkezine alan anlayışı kırılır. Bu kırılma, posthümanist anlayışı modernist/postmodernist edebiyat için daha elverişli kılar. Herbrechter (2013), postmodern edebiyat ve posthümanist anlayış arasındaki ilgiyi şöyle ifade eder: “Her ikisi de entelektüel köklerini modernlik ve

Aydınlanma eleştirisinde bulur. İkisi de herhangi bir tekelliğin tam anlamını elde etmesi için radikal bir anlam çeşitliliğini ön koşul sayar” (s. 29-30).

Geleneksel edebiyatın akli ve ona malik olan insanı merkeze alan anlayışı modernist/postmodernist etki ile sarsılır, maddesel gerçekliği sorgulamaya açarak kimlik parçalanması yaşayan bireyin varoluşsal sancıları kurgunun ana eksenine yerleşir. Posthümanizm ise modernist/postmodernist metinlerin bu parçalanmış kimlik anlayışında kurguya dâhil olma imkânı bulur. İnsanın üstünlüğüne bir tepki sunan posthümanizm, “*insanın hiçbir şeyin merkezinde olmadığını, insanların insan olmayan canlıların bir parçası olduğunu savunarak insanmerkezci yaklaşıma karşı çıkar. Bu anlamda posthümanizm, insan ve insan olmayan her türlü doğa kültürleri kapsar*” (Oppermann, 2012: 324). Yeni bir düşünce sistemi olarak posthümanizm, 20. yüzyılın ikinci çeyreğinde gelişmeye başlar ve pek çok bilim dalından beslenir. Ekoeleştiride de bu bilim dallarından biridir, hatta posthümanizmin ekoeleştiriyi daha ileri bir seviyeye taşıdığı düşünülebilir. Ekoeleştiride genellikle insan ve tabiat karşı karşıya geldiğinde bir çatışma alanı oluştururken posthümanizmde düalist bir yapı söz konusu değildir. İnsan ve insan olmayan doğal çevre iç içe, bir olmuş formda sunulur. Karşıtlıktan ziyade insan, hayvan ve doğa bir bütünün birbirini tamamlayan parçalarını ifade eder.

Romanlarında doğayı daima kurgunun merkezine alan Faruk Duman’ın *Sus Barbatus!* üçlemesinde doğaya ait unsurlar kurgunun ana seyrini oluşturur. Tabiat, olay örgüsü ile iç içe bir konumdadır. Kahramanlar da yine doğadan bağımsız düşünülemez, hatta doğa romanın kahramanlarından biri olma konumuna sahiptir. *Sus Barbatus!*’ta tarihsel bir sürecin hikâyesi anlatılırken bir taraftan da doğanın derin betimlemesi ve yorumlaması yapılır. Yazar, doğayı betimlerken onu büyük oranda kişileştirir: “*Anlatıcı doğa unsurlarını, insanın zihin yapısıyla sürekli kişileştirirken, karakterler de doğada, ormanla, karla, 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, 2022: 3).

Üç ciltten oluşan *Sus Barbatus!* adlı romanda her bir cilt bir mevsime karşılık gelir. Birinci ciltte kış, ikinci ciltte bahar, üçüncü ciltte ise yaz mevsimi kurguya hakimken, mevsimler değiştikçe doğanın farklı görünüşleri de ortaya çıkar. Ç. köyünün zor şartlarında geçen olaylara 12 Eylül’ün siyasi atmosferi eşlik eder. Tabiatın kurguya hakimiyeti bu siyasi

atmosferi geri planda bırakır. Posthümanist etki, *Sus Barbatus! I*'de Kenan'ın karla kaplı doğada açlık ve soğukla mücadele ettiği bir anda babasının sözünü hatırlamasıyla kurgudaki varlığını açıkça gösterir:

Güçlü bir şeyler yemeli. Ne kadar güçlü bir şeyler yersen, o kadar sen de güçlü olursun. Arada bu söylediklerine güldüğü de oluyordu ama o da babasından öğrenmişti bunları. Babasının dediği gibi, güçlü hayvanın, misal mandanın eti makbuldür. Çünkü onu yediğin zaman onun gücü kuvveti sana geçer de ondan (SB1, s. 14).

Kenan'ın babasının, yenilen hayvanın gücünün insana geçeceğini söylemesi insan ile insan dışındaki doğanın bir tür bedenler arası geçişkenliğinin ifadesidir. Alaimo, bedenler arası geçişkenlik kavramının tanımını “*insan bedenselliğinin insan ötesi dünya ile iç içe geçmesi ve insanın maddesinin bu anlamda içinde bulunduğu çevreden ayrılamaz/koparılamaz olduğu şeklinde yapar*” (Alaimo, 2010; Çetin, 2023). Bedenler arası geçişkenliğe örnek oluşturacak benzer bir durum *Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur* romanında da karşımıza çıkar. Romanda soyu tükenmekte olan pars, Ceren'i dizinden ısıtır. Eşini aramakta olduğu bilinen parsın bu ısıtma ile kendi eylemlerini Ceren'e aktardığı düşünülebilir. Zira pars, türünün son örneğini temsil eder ve eşini bulma ihtimali yoktur. Anlatıcı genç ile Ceren arasındaki ilişki göz önüne alındığında parsın eşini bulma eylemini, bir tür bedenler arası geçişlilik ile insanlara aktardığı söylenebilir. Anlatıcı gencin, bu bağlamda “*Kendimi eşini sonunda bulmuş bir pars gibi hissetmeye başlamıştım*” (VBPHK, s. 54) ifadesi dikkate değerdir. Posthümanist anlayışın insanı ve insan dışındaki diğer canlıları bir bütünün parçası olarak ele aldığı düşünüldüğünde insan, parsın eksik bıraktığı görevi üstlenerek tamamlamıştır.

Sus Barbatus! I'de Kenan, çetin kış koşullarında hayatta kalabilmek için büyük bir domuz avlar, bu domuzu satın elde ettiği para ile de geçimini sağlamayı düşünür. Ancak uzun ve zor bir süreçten sonra avladığı bu domuza karşı bir yakınlık hisseder:

Bana kalırsa ben bu hayvanla artık arkadaş oldum. Yoldaş oldum hem de. Ha, elbette haşa etini yemem. Çünkü mundar. Bu hayvanı yemek bize yasak ve de günah edildiğine göre, yapacak bir şey yok. Ama, yemeyeceksin demiş de, uzaktan da bakmayacaksın ve yoldaşlık da etmeyeceksin dememiş ya (SB1, s. 118).

Kenan'ın domuzla yoldaşlık kurması insan ile insan olmayan canlılar arasındaki sınırı ortadan kaldırır. İnsan ile hayvan arasındaki sınırları ortadan kaldıran söz konusu posthüman etkiler eski Türk destanlarında da karşımıza çıkar: “*Milli Türk Destanı olarak da*

adlandırılan Yaratılış Destanı, Bozkurt Destanı, Şu Destanı, Oğuz Kağan Destanı, Alp Er Tunga Destanı, Ergenekon Destanı ve Türeyiş Destanı gibi daha birçok ilk dönem destanlarımızda posthüman imgelemleri görmek mümkündür” (Buran, 2020: 22). Söz konusu destanlarda özellikle kurt motifi önemli bir yere sahiptir. İlk dönem destanlarında kurt önderlik, soyun devamı gibi özellikleriyle ön plana çıkar ve kurda daima bir kutsallık atfedilir. Oğuz Kağan Destanı’nda önder, yoldaş olarak ortaya çıkışı buna örnektir:

Tan ağarınca Oğuz Kağan’ın çadırına güneş gibi bir ışık girdi. O ışıktan gök tüylü ve gök yeleli büyük bir erkek kurt çıktı. Bu kurt Oğuz Kağan’a hitap etti ve: “Ey Oğuz, Sen Urum üzerine yürümek istiyorsun; ey Oğuz, ben senin önünde yürümek istiyorum” dedi (Sakaoğlu ve Duymaz, 2002, s. 214).

Kurda atfedilen liderlik vasfı ile kurt, vahşi doğaya ait basit bir uyaran-tepki ilişkisi içerisinde alınmak yerine insan ile vahşi doğa arasındaki sınırları yıkıma uğratan konumuyla destanın bir kahramanı olarak sunulur. Bu da insan ile insan olmayan canlı arasında bir üstünlük kurmaktan ziyade bu iki canlıyı birbirine eşitler. Faruk Duman’ın gerek *Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur* gerek *Sus Barbatus!*’unda parsa ya da domuza kutsallık ve liderlik atfedilmesi söz konusu değildir; ancak eski Türk destanları ile aralarındaki posthüman benzerlik, insanın insan olmayan canlılarla arasındaki sınırların silikleşip metinlerin insanmerkezci kurgudan sapmasından ibarettir.

İnsan ile insan olmayan tabiat arasındaki sınırları ortadan kaldıran posthümanist anlayış, bunu bedenler arası geçişkenlik ile sağlarken bu geçişkenlik kimi zaman insan ile insan dışı canlılar arasında kimi zaman da tabiata ait insan dışı unsurların arasında gerçekleşir. *Sus Barbatus!* I’de Kenan’ın Barbatus adlı domuzu avladıktan sonra domuzun doğadaki varlığını hâlâ sürdürmesini, insan dışı varlıklar arasındaki bedenler arası geçişliliğin örnekleri olarak okumak mümkündür:

Saklanmak ve toprağın içinde kendi bedenini güvenceye almak. SUS BARBATUS için olağan şeylerdi bunlar. Ama şimdi, bir bakıma, göğün içindeydi artık. Hatta bedeninin geçirgenliği düşünülecek olursa, gökyüzünün bir parçası bile sayılabilirdi. Yine de biraz da olsa, soğuğu, gürültüyü ve birer kaya parçasına dönüşmüş kar topraklarını hissedebiliyordu” (SB1, s. 181).

Sus Barbatus’un bedeninin geçirgenliği ile gökyüzünün bir parçası sayılması, posthüman etkiyi yazar tarafından bilinçli olarak metin düzleminde görünür kılar. Hayvanın avlanıp

öldürülmesi *Sus Barbatus!*'ta ekolojik bir eleştiri olmaktan çıkıp bu kez bir tür metamorfoz yoluyla posthüman etkiyi belirgin kılar. Oppermann'a (2012) göre "*fiziksel maddeyi oluşturan tüm cisimler, diğer maddesel bedenlerle karşılıklı bir etkileşim içindedir. Diğer bir deyişle kök hücrelerden minerallere kadar her beden içten etkimedede bulunmaktadır*" (s. 351). Bu bağlamda Barbatus'un ölümü, bir yok oluştan ziyade tabiata ait diğer varlıklarda tekrar yaşam alanı bularak metamorfoz ile varlığının devamlılığını sağlar. Nitekim biçim değiştirerek tabiatın bedeninde varlığını sürdürüşü soğuğu, gürültüyü, kar topraklarını hissedebilmesini sağlar.

Patricia MacCormack, posthümanizm için "*posthümanizm, insan olmayan varlıklarda canlı yaşam olduğunu ve insanın söylemsel olarak inorganik maddeden ayrı yaşayan organik madde olarak kolayca tanımlanamayacağını kabul eder*" (MacCormack, 2009; Oppermann, 2012) şeklinde bir tanım ileri sürer. Batı rasyonalizminin temelinde yatan insan-doğa, insan-hayvan gibi ikilikler, bedenleri ve kimlikleri yeniden ele alan postmodern yapılarda ortadan kalkar. Böylece insan dışı canlı, cansız tüm varlıklara insana has bir canlılık atfeden posthüman etki modernist/postmodernist metinlerde yadırgamaya yer vermeyen bir tutumla varlık alanı bulur. *Sus Barbatus!* serisinin ikinci cildinde kış bitip bahar gelir ve doğa canlanmaya başlar. İnsan dışı varlıklara atfedilen söz konusu canlılık bahar mevsimi ile somutlaştırılır:

Yeni bir dünyaydı bu. Yeni bir dünya. Gerçekten de öyleydi, toprak çatlıyor, çatlayan toprağın içinden bu 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 ya da donmayı bırakamaz. Ama onun sayesinde dünya yenilenir, yeni bir şey olur (SB2, s. 411).

Sus Barbatus!'ta doğa betimlemeleri kurgunun tamamına hâkim bir konumdadır. 12 Eylül'ün siyasi atmosferi olaylara yön verirken "*insanların somut yaşam ve adalet mücadeleleriyle iç içe geçmiş bir 'doğa anlatısı'ndan söz etmek gerekir burada*" (Dirlikyapan, 2022: 7). Romanda insanın mücadelesi ile doğanın mücadelesi paralel şekilde ilerleyerek bir "ortaklık" arz eder. Bu da insanın doğa karşısındaki üstünlüğünü reddeden, insanı tabiattaki tüm varlıklarla eşitleyen anlayışı kurguya hâkim kılar: "*Bir çalının kaderi*

neyse seninki de o, daha fazlası değil. Diyelim ki, yaşam insana neden çalıdan daha fazla değer versin?” (SB2, s. 133). Devrim mücadelesi veren insanların davranışları ile doğanın dönüşümleri son ciltte de paralel bir şekilde ilerler. Serinin üçüncü cildinde mevsim artık yazdır, “dolayısıyla doğa, devrim mücadelesi için en uygun zemini kahramanlara hazırlamıştır. Nitekim kahramanların en aktif girişimlerde bulunduğu seri bu son cilttir” (Eyan, 2023: 556). Doğa, insanların ve yaşamın üzerinde yönlendirici bir etkiye sahiptir. İnsanların davranışlarını belirlediği gibi insan eylemlerinden doğan her türlü sosyal ve siyasal edimler üzerinde de yönlendirici bir etkiye sahiptir:

Yabanın içinde değişim vardır. Katı görünenin içinde de değişim vardır. Bir taşın kendisi pek çok bakımdan canlıdır, öyle değil mi? Erir, yuvarlanır, yer değiştirir ve felsefe tarihi de, siyasi tarih de bunu anlatır. Toplum bilimleri de bize bu değişimi anlatır. Ama ne koşulla? Yaptığınız işin bilim ya da felsefe olabilmesi için, yabandan yola çıkması gerekir (SB3, s. 382).

Faruk Duman’ın posthümanist etkiyi kurgunun merkezine almasının amacı üzerine düşünüldüğünde, gelenekselin insanmerkezci anlayışına bir tepki içerdiği söylenebilir. İnsanı merkeze alan anlayıştan sapma, romanlarda insan dışı varlıkların kurgunun odak noktasını oluşturmasıyla somutlaştırılmıştır. *Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur* romanında pars, *Sus Barbatus!* serisinde ise domuz, mekanik birer canlı olarak sınırlanmamış; gizemli ötekilikleri ile öne çıkarılmıştır. Böylece Duman’ın romanlarında somut gerçeklikten soyut gerçekliğe yönelen, evrenin ve ona ait varlıkların somut yararı dışında anlamlarını arayan modernist/postmodernist anlayış posthümanist etkilerle kurgudaki hâkimiyetini gösterir.

3.4. Modern Bireyin Sıkıntısı: “Yalnızlık ve Yabancılaşma”

Simmel’e (2000) göre, modern hayatın en derin problemleri bireyin toplumsal güçler karşısında ferdiyetini koruma çabasından kaynaklanır (s. 167). Bireyin bu kendini koruma dürtüsü toplumdan kaçışı ve beraberinde kaçınılmaz olan yalnızlığı getirir. Modernizmin akla dayalı ilkelerine karşı eleştirel bir tavır alan modernist romanda kahramanlar çoğunlukla dış dünyaya yabancılaşmıştır. 20. yüzyılda hızla ilerleyen bilimsel ve teknolojik gelişmeler, bireyi yabancı olduğu bir dünya ile karşı karşıya getirir. Birey, kendi varlığını tehdit eden modern dünya karşısında iç dünyasına çekilir. Böylece “modern dünyaya yenik düşen insanı merkeze alan modernist roman anlayışının başlıca noktasını, bireyin yabancılaşması oluşturur” (Alkır, 2023: 118). Modern bireyin dış dünyaya yabancılaşmasının bir sonucu olan yalnızlık, modernist metinlerde çoğunlukla bireyin kendi benliğine yabancılaşmasının

bir neticesi olarak ele alınırken kimi zaman da özellikle kentli bireyin, kalabalığın kaos yaratan karmaşasından kaçışını temsil eder.

Modernist metinlerde yabancılaşma kavramı dıştan içe doğru bir sıra izler. Bireyin özerkliğini tehdit eden gelenek, kanun, toplumsal değişimler ve yeni sosyal yapılar gibi dış dünyanın somut gerçekliğini yansıtan oluşumlara karşı duyulan yabancılaşma, kişiyi kendi iç dünyasının derinliklerine çeker. Gerçeklik artık dış dünyanın somut verileri değildir, bireyin kendi ruhunun derinliklerinde mütemadiyen aradığı benliğidir. Birey bu benliğe ulaşmada varoluşsal süreçlerin derin sancısı içindedir. Modernist metinlerin kişileri benlik arayışında çoğunlukla başarısızlığa ulaşır; var olanla uzlaşamayan, kimlik arayışının iç kaosunda kendi benliğine yabancılaşmış bireyler olarak kurgunun merkezinde yer alırlar. Modernist edebiyat aynı zamanda roman kişilerinin içinde bulunduğu bu derin psikolojik sıkıntılar etrafında şekillenen bir bunalım edebiyatı olarak da kendine tanım alanı bulur. Zira *“modern çağda gittikçe küçülen, yalnızlaşan, görünene ve bilinene inanmayan, iç çatışmalar içinde kendisinden kaçma yolunu seçen insan aşılmaz bir bunalıma girmiştir”* (Balık, 2011: 10).

Bireyin kolektif bilinçten kopması olarak da değerlendirilebilecek olan yabancılaşma, Cemil Meriç’in (2006) sosyal boşluk olarak tanımladığı “anomi”yi doğurur: *“Sosyal faaliyetlerin farklılaşması sonucu toplum üyelerinin ortak duygularında değişmeler olur, bu da sosyal inançların gevşemesine yol açar, toplum imajının yerini kişi imajı alır. (...) Çağdaş toplum, iş birliği ile rekabet, dayanışma ile çatışma arasında bocalamaktadır”* (s.516). Toplumsal olanın geri planda kalıp bireyin önem kazanmasıyla sosyoloji de etkisini büyük oranda kaybeder ve onun yerine psikoloji önem kazanır. Böylece modernist romanda dışa dönük kitlesel hareketler yerine içe dönük olarak bireyin karmaşık bilinçaltı, psikolojik sorun ve durumları odağa alınır.

Faruk Duman’ın *Kırk* romanındaki kurgunun ana eksenini bireyin yabancılaşması ve yalnızlığı oluşturur. Mevcut temaları başkahraman Hasan üzerinden izlediğimiz romanda, yalnızlık ve yabancılaşma Hasan’da öncelikle kendi benliğine dönük varoluşsal problemler üzerinden varlık gösterir. Kahramanın çocukluk yaşantılarına yer verilen pasajlardan varoluşsal problemin kaynağının çocukluktan geldiği anlaşılmaktadır:

En eski günlerimi, çoktan eskimiş bir çocuk gibi geçirmiştım. Pörsümüş bir sessizlik içinde çıkıyordum evden. Başım öne eğik. Ayaklarımı sürüyerek okula gidiyor, arkadaşlarımin içinde bir gölge gibi dolanarak, varlığını, üstelik isteksizce kanıtlamaya çalışıyordum. Oysa bir varlık olmanın tadını bilmiyordum henüz. Kalabalığın içinde arada bir kıpırıyor, başımı sağa sola çevirerek olup bitenleri izliyordum. Ama varlığını kanıtlayacak sözlerden ya da hareketlerden mahrum olduğum için, arkadaşlarımin gözüne çarpmıyordu bu kıpırtılar (K, s.21).

Hasan, içinde bulunduğı kalabalıkta yalnızca fiziksel bir varlık gösterebilir. Birey olarak özneliğı söz konusu değildir. Çocukluğundan gelen yalnızlığı onu “öteki” konumuna iter, kaynaşmadığı topluluklarda yabancı olarak varlığını sürdürür. Bu yabancılaşma yalnızca dış dünya ile sınırlı değildir. Hasan kendi benliğine karşı da düşmanca bir tavır takınarak çevresi tarafından varlığının değersizleştirilmesini pekiştirir. Bunun romandaki en somut örneğı Hasan’ın kendisi için sık sık tekrarladığı “ebleh (aptal)” vurgusudur: “*Daha o yıllarda, gördüğüm acayip şeylerin şaşkınlığıyla, faltaşı iriliğinde gözlerle dolaşırdım, bir ebleh gibi*” (K, s.26). Hasan’ın kendisine olan tavrı göz önünde tutulduğunda dıştan içe yönelen bir yabancılaşmanın varlığından söz edilebilir.

Romanda modern bireyin yaşadığı yabancılaşma, şehir ve kır yaşamı karşıtlıkları üzerinden de sunulur. Hasan, evden okula gidip geldiğı yol üzerinde ormana girmekten büyük bir keyif alır, orman Hasan için bir oyalanma, kendini bulma alanıdır. Aynı zamanda uzlaşmadığı kalabalıklardan kaçışın mekânını temsil eder:

Her gün böyle bir kır yürüyüşü yapıyordum. Ama bu beni iyice rahatlatıyordu. Yolda kendimi gerçekten onurlu biri zannediyordum. Kır sanki benimle konuşuyor, söylediklerimi anlayarak bana türlü öğütler veriyordu. 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 (K, s. 27).

Kalabalığın mekânı olan okul ve kasaba, Hasan için bir zulümdür. Şehir yaşamını temsil gücüne sahip olan kalabalık, bireyin benliğini tehdit edici bir unsurdur. Zira şehir “*kaotik yapısı, terörize edici ve yalıtıcı çoğunluğuyla korku da verir*” (Oktay, 2002: 24). Birey, toplumsal ilişkiler kurmakta zorlandıkça sosyal yönünü kaybeder ve varlığı çoğunluk içerisinde erir. Dolayısıyla birey, tehdit altındaki varlığını korumak için bir kaçış yolu arar. Bu kaçışın yönü kişiden kişiye farklılık göstermekle birlikte *Kırk* romanının başkişisinde doğaya doğru bir çizgi izler.

Kalabalıklar içinde topluma yabancılaşan modern bireyin doğayı bir kaçış alanı olarak tercih etmesi Faruk Duman'ın *Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur* romanında da kendini gösterir. Doğanın yine kurgunun merkezinde yer aldığı romanda yüksekokulu yarıda bırakıp askerliğini yaptıktan sonra çocukluğunu geçirdiği kasabaya dönen anlatıcı genç, ormanda gezintilere çıkar. Gencin, ormanda çıktığı bu gezintiler basit bir doğa yürüyüşünden ibaret değildir. Orman, burada da *Kırk* romanında olduğu gibi bir arayışı ve kaçışı temsil gücüne sahiptir. Kalabalıktan kaçan bireyin sığınma mekânı olarak okura sunulur: “İnsanlardan da, evlerden de, arabalardan da müthiş sıkıldığımı anladım; yine de ormana dek yürümeye, acele etmeden, ağır ağır yürümeye karar verdim” (VBPHK, s. 42). Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*'de (2006) doğaya duyulan ilgiyi “bizden, bilinçaltımızdaki anılarımızdan bir şeyler mavi denizde ya da yeşil doğada yeniden yaşam bulduğu için severiz onları” (s. 131) şeklinde açıklar. Bachelard (2006), doğaya yönelişin bir başka sebebini de “Duygusal olarak doğa, annenin yansımadır” (s. 131) diyerek ifade eder. Doğanın anne ile özdeşleştirilmesi, güven duygusu bağlamında değerlidir. Zira anne, bireyin ilk güven bağı kurduğu kişidir ve bireyin hayatında “koruyucu” bir role sahiptir. Bu bağlamda düşünüldüğünde Duman'ın roman kahramanlarının kendilerini tehdit eden dış dünyadan doğaya doğru bir kaçış izlemeleri anlamlıdır.

Kırk romanının kahramanı Hasan'ın yanı sıra *Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur*'un anlatıcı gencinin kalabalıklardan kaçış mekânları ormandır. Her iki romanda da şehir yaşamını temsil eden kalabalık ortamlar, kahramanlar için kaotik bir ortamdır. Kalabalık şehir yaşamı modernist metinlerde bireylerin bunalımını tetikleyici rol üstlenir. Hasan ve anlatıcı genç de bu bunalımdan kaçış yolu olarak kendilerine ormanı seçerler. Kalabalığın içinde yaşadıkları yabancılaşma duygusu ormanda varlık göstermez. Dolayısıyla kalabalık içindeki yalnızlıkları yabancılaşmanın bir sonucu iken doğada tek başlarına vakit geçirmeleri tercih edilmiş bir yalnızlık eylemidir. Bu da yalnızlık kavramının modernist metinlerde bireyin benliğini bulması açısından tercih edilen olumlu bir kavram olarak da düşünülmeye olanak sağlar.

4. SONUÇ

1990 sonrasının modernist/postmodernist edebiyat alanında önemli eserler veren Faruk Duman, yazın hayatına öykü türünde verdiği eserlerle başlar. 30 yıldan fazla süren yazın hayatında öykü dışında roman, deneme, çocuk kitabı türlerinde de eserler vermiştir. Yazarın eserlerinin ana malzemesini Anadolu kültürü ve coğrafyası, masal ve destan gibi geleneksel anlatı metinleri, bu anlatılara modernist metinlerde yaşam alanı sunan fantastik kurgu ve özellikle de doğa oluşturur. Yazar kullandığı geleneksel malzemeyi çağdaş edebiyatın sunduğu imkanlarla kurgu içinde eriterek modern ile geleneksel olanı birleştirir.

Faruk Duman'ın incelememize tabi olan yedi romanında fantastik kurgu, ekoeleştirel söylem ve onun bir alt dalı olan ekofobi, posthümanist anlayış ve yabacılaşıma romanlarının temel izleğini oluşturur.

Yazarın *Piri* ve *İncir Tarihi* adlı romanlarında fantastik kurgu ön plana çıkar. Modernizm öncesi dönemlerde, insanların bilinmeyen dünyalarla kurmak istedikleri ilişkinin bir sonucu olan “olağanüstü” günlük hayatın bir parçası olarak yer alır. Ancak, modernizm sonrası dönemlerde akıl dışı olanın günlük hayattan kovulmasıyla, olağanüstü unsurlar günlük hayatın inanış sistemleri içindeki yerini kaybetmiştir. Modernist/postmodernist edebiyat ise fantastik kurgu vasıtasıyla olağanüstüne metin düzleminde imkân tanır. Duman, *Piri* ve *İncir Tarihi* romanlarında fantastik unsurlara yer verirken büyük oranda geleneksel anlatı formlarından yararlanır. Özellikle din ve din dışı en eski metinlerde önemli bir işleve sahip olan “büyü” kavramını her iki romanda da kurguya dahil etmesi geleneksel metinlerle kurduğu bağ açısından değerlidir. Böylece geleneksel olanla, bir diğer ifadeyle okurun tanıdığı olduğu geçmiş ile fantastik kurgu vasıtasıyla bir bağlantı kurar.

20. ve 21.yüzyıl edebiyatları için yeni bir söylem alanı oluşturan ekoeleştiri, romanlarında doğaya özel bir yer veren Faruk Duman'ın *Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur* ve *İncir Tarihi* romanlarında ön plandadır. Her iki romanda da ekoeleştirel söylem kendini soy tükenmesi vurgusu üzerinden gösterir. *Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur*'da, soy tükenmesi ve ardından gelen tabiatın yok oluşu, zalimliği temsil eden avcı imgesi üzerinden eleştiriye tabi tutulur. *İncir Tarihi*'nde ise zalimliği temsil eden bir avcı imgesi yer almamakla birlikte yine

avlanma eylemi üzerinden soy tükenmesinin sebebiyet verdiği doğanın ciddi tahribatına ve insanın aç gözlülüğüne bir eleştiri sunulur.

Yazarın romanlarında doğa genellikle insanı besleyen ve ona barınma alanı sunan yönleriyle ele alınırken *Köpekler İçin Gece Müziği* romanında farklı olarak olumsuz yönleriyle odağa alınır. Orman, Türk kültürüne ait masal, destan gibi geleneksel metinlerde aydınlık ve karanlık ormanlar olmak üzere iki farklı şekilde yer alır. Aydınlık ormanlar, iyi ruhların yaşadığı güven veren mekânlar olma özelliğini korurken karanlık ormanlar, kötü ruhların yaşadığına inanılan ve uzak durulması gereken tekinsiz mekânlardır. *Köpekler İçin Gece Müziği*'nde karanlık ve ürkütücü bir orman tasviri kurguya hâkimdir. Kurgunun başından sonuna kadar ürkütücülüğünü koruyan ormanın gece kavramı ile bu korkutucu yanı pekiştirilir. Koygun ormanın sunduğu tekinsizlik AVCIATMACA karakteri ile birleştirilerek sunulur. Bu bağlamda doğaya karşı duyulan korkuyu ifade eden ekofobi, *Köpekler İçin Gece Müziği* romanında baskındır. Zira, roman kahramanları Tarık ve Filiz, kurgunun başından sonuna dek ormana karşı bir tedirginlik duyarlar ve ormanla mesafeli bir ilişki kurarlar. Ekofobinin izleri İncir *Tarihi* romanında da ormanın tekinsiz bir alan olarak sunulmasıyla varlık gösterir, ancak *Köpekler İçin Gece Müziği*'nde olduğu gibi kurgunun tamamına hâkim değildir.

21.yüzyılda hız kazanan bilimsel ve teknolojik gelişmelerin getirdiği yenilikler, edebiyat alanına da sirayet eder; geleneksel gerçekçi edebiyatın insanı ve onun aklını merkeze alan anlayışı modernist metinlerde yıkıma uğrar ve bu yolla modernist metinler insanmerkezci anlayıştan sapar. İnsanın üstünlüğünü reddedip insan ve insan dışı dünyadaki her türlü varlığı eşit kabul eden posthümanist anlayış bu bağlamda modernist metinlerde kullanım alanı bulur. Faruk Duman'ın romanlarının hemen hepsinde kurgunun merkezinde yer alan tabiat unsurları, insan ile eşit bir konumda sunulur. Yazarın özellikle üç ciltten oluşan *Sus Barbatus!* serisinde doğa anlatının merkezinde yer alır. Doğanın bir betimlemesi üstüne kurgulanan romanda olay örgüsünü oluşturan 12 Eylül'ün tarihsel atmosferi betimlenen doğanın arka planında kalır. Her bir cildi bir mevsimi temsil eden seride, mevsimlerin değişimi ve dönüşümü kahramanların eylemleri üzerinde yöneltici bir etkiye sahiptir. Posthümanizm anlayışı, insanın insan olmayan varlıklarla iç içe sunulması üzerinden verildiği gibi bedenler arası geçişlilik ile de ifade yöntemi bulur. *Sus Barbatus!* romanında avlanan domuzun tabiatın diğer unsurlarında bir tür metamorfoz yoluyla varlığını sürdürmesi romandaki bedenler arası geçişliliğin en somut örneklerinden biridir. Söz konusu

bedenler arası geçişlilik *Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur* romanında da Ceren'in pars tarafından ısırılması üzerinden sunulur. Böylece yazar gerek ekeoeleştirel bir söylem gerek posthümanist yaklaşım ile geleneksel metinlerin insanmerkezci anlayışına metin düzleminde bir tepki sunar.

Modernizmin getirilerine bir tür tepki içeren modernist edebiyatta, roman kahramanları modern yaşamın çoğulcu yapısı içinde tedirgin ve yabancılaşmış bir konumdadır. Uzlaşmadığı toplumsal yapılar, teknolojinin ve bilimin hızı karşısında yetersiz kalışı, bireyi iç dünyasına iter. Özellikle yalnızlığı pekiştiren modern kent yapılarının içinde, varlığı tehdit eden kalabalıklara karşı birey bir kaçış içerisine girer. Böylece 20.yüzyılın edebiyatının ana eksenini yabancılaşan bireyin bunalımı ve yalnızlığı oluşturur. Faruk Duman'ın *Kırk*'ı bu yabancılaşma ve yalnızlığın kurguyu şekillendirdiği romanıdır. Romanın başkahramanı Hasan üzerinden izlenen yabancılaşma kavramı kahramanın hem kendi benliğine hem de topluma karşı bir yabancılaşması olarak sunulur. Hasan'ın kalabalıklardan kaçışı ise romanda ormana doğru bir yönelimde kendini gösterir. Orman, Hasan'ın uzlaşmadığı toplumsal yapıdan kaçışın ve benliğini arayan bireyin mekânı olma özelliği gösterir. Şehir yaşamının kaotik yapısından kaçış *Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur* romanında da anlatıcı genç kahraman üzerinden izlenir. Kahramanın bunaldığı şehir yaşamından kaçışı burada da ormana doğru bir yön izler. Orman, her iki romanda da modern hayata karşı yabancılaşmış bireyin bilinçli olarak tercih ettiği yalnızlığın mekânı olma özelliği gösterir. Sonuç itibarıyla, modernleşmenin edebiyat sahasına getirdiği yenilikler bakımından Faruk Duman'ın romanları modernist edebiyat ruhuna uygun düşer.

KAYNAKLAR

- Adorno, T.W. (2018). *Edebiyat Yazıları*. O. Koçak ve S. Yücesoy (Çev). İstanbul: Metis Yayınları.
- And, M. (2007). *Oyun ve Bügü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Akyüz, K. (2013). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Alkır, Y. (2023). Modernist Bir Roman Çözümlemesi: Kırmızı Pelerinli Kent. *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi E-Dergisi*, 10(2), 116-138.
- Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*. (1.Basım). İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Balık, M. (2011). Edip Cansever'in Tragedyalar'ında Yalnızlık, Bunalım ve Yabancılaşma. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 18 (4), 7-23.
- Balık, M. (2013). *Latife Tekin'in Romancılığı*. (1.Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Balık, M. (2022). "Türk Romanında Modernist Evre". In *Știință, educație, cultură*, 3:123-127.
- Buran, S. (2020). "Edebiyat ve Posthümanizm". In *Edebiyatta Posthümanizm* (pp. 19-36). Transnational Press London.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. A. Derman (Çev). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Boratav, P. N. (1931). *Köroğlu Destanı*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Celayır, N.S. (2022). *Faruk Duman'ın Öykülerinde Doğa Algısı*. Yüksek Lisans Tezi. Elazığ: FÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çetin, N. (2013). *Roman Çözümleme Yöntemi*. (13. Baskı). Ankara: Öncü Kitap.
- Çetin, Ö. (2023). Faruk Duman'ın "Sus Barbatus" Ve "Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur" Romanlarında İnsan Ve İnsan Dışı Dünya Arasındaki İlişkilerin Bedenler Arası Geçişkenlik Açısından İncelenmesi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 63(1), 880-899.
- Çakır, N.G. (2019). Faruk Duman: "En Büyük Hayat Tecrübem, Okuyup Yazmana Bak", edebiyathaber WEB <https://www.edebiyathaber.net/faruk-duman-en-buyuk-hayat-tecrubem-okuyup-yazmana-bak> (15.11.2023).
- Çelik, N. (2020). Faruk Duman: "Önemli olan hikâye anlatmaktır, türler umrumda değil", edebiyathaber WEB <https://www.edebiyathaber.net/faruk-duman-onemli-olan-hikaye-anlatmaktır-turler-umurumda-degil> (06.11.2023).

- Duman, F. (2019). Cevdet Kudret Ödül Töreni-Konuşma Metni, cevdetkudretödülleri WEB <http://www.cevdetkudretodulleri.com/faruk-duman-sus-barbatus> (08.07.2023).
- Duman, F. (2006). *Kırk*. İstanbul: Can Yayınları.
- Duman, F. (2019). *İncir Tarihi*. İstanbul: Hep Yayınları.
- Duman, F. (2020). *Piri: Kayıp Denizler Üzerine Bir Anımsama*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Duman, F. (2021). *Sus Barbatus! 3*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Duman, F. (2022). *Sus Barbatus! 2*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Duman, F. (2022). *Sus Barbatus! 1*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Duman, F. (2022). *Ve Bir Pars Hüzünle Kaybolur*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Duman, F. (2022). *Köpekler İçin Gece Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ecevit, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Enginün, İ. (2013). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. (14. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Estok, S. C. (2009). Theorizing in a space of ambivalent openness: Ecocriticism and ecophobia. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 16(2), 203-225.
- Eyan, B. (2023). *Faruk Duman'ın Öykü ve Romanlarında Yapı ve İzlek*. Doktora Tezi. Ardahan: AÜ. Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Ergun, P. (2010). Türk Kültüründe Ruhlar ve Orman Kültü. *Millî Folklor*, 87, 113-121.
- Ezik, A. (2016). *Nar Kitabı: Her Tane Bir İnsanlık Durumu*, sevalsahin WEB <http://sevalsahin.com/documents/9717448.pdf> (06.05.2023).
- Garrard, G. (2016). *Ekoeleştiri: Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Giddens, A. (1994). *Modernliğin Sonuçları*. E. Kuşdil (Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gökberk, M. (1999). *Felsefe Tarihi*. (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Günday, R. (2020). Marcel Proust'un Romanlarında Zaman Oyunu. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 48: 61-74.

- Gündoğdu, M. A. (2024). Örtük Okur'un İzinde Kurmaca Anlatılarda Kurt/Mankurt Fenomenleri: Kan Davası, Gün Olur Asra Bedel, Cassandra Damgası, Dişi Kurdun Rüyalari, Cesur Yeni Dünya, Ölüm Hükmü. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö14), 452-473.
- Gümüş, S. (2010). *Modernizm ve Postmodernizm*. (1. Basım). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Gümüş, S. (2012). *Öykünün Kedi Gözü*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gümüş, S. (2013). Faruk Duman: "Geveze Yazar Okura Boşluk Bırakmaz", oggito WEB <https://oggito.com/icerikler/faruk-duman-geveze-yazar-okura-bosluk-birakmaz-/5654> (08.07.2023).
- Güngör, B. (2017). Faruk Duman'ın Hikâyeciliği. *HECEÖYKÜ Dergisi*, 81(14): 96-101.
- Güzel, B. (2016). Seslerde Başka Sesler, Bambaşka Sesler, sevalsahin WEB <http://sevalsahin.com/documents/9717448.pdf> (06.05.2023)
- Gündüz, O. (2013). Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı. R. Korkmaz (Ed). *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000 içinde* (399-538). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*. S. Savran (Çev). (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Herbrechter, S. (2013). *Posthumanism: A critical analysis*. A&C Black.
- Hunt, P. (2001). *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*. Londra, New York: Continuum International Publishing.
- Jameson, F. (1994). Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı. N. Zekâ (Ed). *Postmodernizm içinde* (59-116). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Kızılcılık, S. ve Ertem, Y. (1996). *Açıklamalı Sosyoloji Sözlüğü*. İzmir: Saray Kitabevi.
- Kundera, M. (1989). *Roman Sanatı*. İ. Yerguz (Çev). İstanbul: AFA Yayıncılık.
- Kızıltuğ, K. (2002). *İletişim Açısından Modernist Edebiyat: Franz Kafka'nın Yapıtlarında Modernliğin Sunumu*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: MÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kışlalıoğlu, M. (1985). *Ekoloji ve Çevre Bilimleri*. Türkiye Çevre Sorunları Vakfı.
- Karabağ, B. (2017). Faruk Duman: "İnsanın Doğa ile Arasında Bir Mesafe Yok", sanatatax WEB <https://www.sanatatak.com/faruk-duman-insanin-doga-ile-arasinda-bir-mesafe-yok> (10.12.2023).
- Karagöl, M., Baysal, N. ve Ergun U. (2023). Faruk Dumanla Yayıncılık ve Yazarlık Üzerine, mahaledebiyat WEB [https://mahaledebiyat.com/faruk-dumanla-yayincilik-ve-yazarlik-uzerine/\(20.03.2024\)](https://mahaledebiyat.com/faruk-dumanla-yayincilik-ve-yazarlik-uzerine/(20.03.2024)).

- Kesim, H. (2016). Odak Yazar: Faruk Duman. sevalsahin WEB <http://sevalsahin.com/documents/9717448.pdf> (06.05.2023).
- Korkmaz, R. (2007). Kara Kitap'taki Simgesel Dönüş İmgelerinin Postmodernist Açından Yorumu. *Studia Uralo-altaica*, 47: 361-372.
- Kaşgarlı Makmud, (2018). *Dîvânu Lugâti't-Türk*. A. B. Ercilasun ve Z. Akkoyunlu (Haz.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Meriç, C. (2006). *Kırk Ambar II*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2021). *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış 3*. (20. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. O. Akınhay ve D. Kömürcü (Çev). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Narlı, M. (2009). Postmodern Roman ve Modern Gerçekliğin Yitimi. *Türkbilig/Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 10(18):122-132.
- Oktay, A. (2002). *Metropol ve İmgelem*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Oppermann, S. (2012). *Ekoeleştirici: Çevre ve Edebiyat*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Oppermann, S. Estok, Simon C. The Ecophobia Hypothesis. *New York: Routledge*, 2018, 197 pp.
- Öner, H. (2014). Proust'un Zamana Karşı Zaferi: Kayıp Zamanın İzinde. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(1):183-188.
- Ögel, B. (2002). Göktürklerin Kurttan Türeyişi. S. Sakaoğlu ve A. Duymaz (Haz.). *İslamiyet Önceki Türk Destanları içinde* (197). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Öztunç, M. (2013). Faruk Duman ile Söyleşi. *Türk Dili Dergisi*, 738 (Haziran): 30-33.
- Öztürk, S. ve Çipe, B. (2020). Kafka, Metamorfoz ve Emegın Yabancılaşması. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22(1), 105-121.
- Özata Dirlikyapan, J. (2022). Sus Bartaus! Romanında doğanın mitolojik kavranışı ve ekolojik konumlama. *International Journal of Language Academy*, 10 (2), 1-9.
- Pamuk, O. (1995). Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi. *Defter Dergisi*, 23(Bahar):31-45.
- Parla, J. (2018). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. (4. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Samur, Ş. (2004). Türk Halk Hikayelerinde Büyü. *Etüt Dergisi*, 9, 9-109.
- Simmel, G. (2000). *Metropol ve Zihinsel Yaşam*. A. Aydoğan (Haz.). İstanbul: İz Yayıncılık.

- Stendhal, (2022). *Kırmızı ve Siyah*. B. Onaran (Çev). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Steinmetz, J.L. (2006). *Fantastik Edebiyat*. H. F. Nemli (Çev). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Smith, Z. (2018). *Feel Free: Essays*. Penguin.
- Sazyek, H. (2002). Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler. *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı*, 6(65/66): 493-509.
- Sakaoğlu, S., & Duymaz, A. (2002). *İslamiyet Öncesi Türk Destanları*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Sevindik, B. (2022). Faruk Duman'ın "Av Dönüşleri" hikâyesi üzerine bir tahlil denemesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 26: 465-473.
- Türk, S. (2021). Faruk Duman'la Serkan Türk Söyleşti. edebiyatburada WEB <https://edebiyatburada.com/faruk-dumanla-serkan-turk-soylesti> (08.07.2023).
- Türk Dil Kurumu (TDK). Türkçe Sözlük. <https://sozluk.gov.tr/> (17.04.2025).
- Todorov, T. (2004). *Fantastik*. N. Öztokat (Çev). İstanbul: Metis Eleştiri.
- Tanyu, H. (1992). Büyü. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 6: 501-506.
- Topcu, T. (2022). Faruk Duman'ın Orman Tasvirlerinde Ekofobinin İzleri. *Folklor/Edebiyat*, 28(110), 387-406.
- Ulutürk, Y. (2018). Modernist Kurguda Klasik Gerçekçi/Geleneksel Romanın İzleri: Yaseminler Tüter mi Hâlâ?. *Current Research in Social Sciences*, 4(3):108-115.
- Uğur, V. (2011). Türk Edebiyatında Fantastik Roman. *Journal of Turkish Language and Literature*, 42(42), 133-154.
- Yürek, H. (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Modernizmin Yeri*. Yüksek Lisans Tezi. Mersin: MÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yalçın, A. (2011). *Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı 1946-2000*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Zileli, I. (2016). Faruk Duman ile Söyleşi: Olay Metni Ayakta Tutan Bir İskelet. *Remzi Kitap Gazetesi*, sayı 125. <https://www.remzi.com.tr/kitap-gazetesi/olay-metni-ayakta-tutan-bir-iskelet-1> (20.03.2024).

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Yağmur ALKIR

Doğum Yeri ve Tarihi :

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi

Yüksek Lisans Öğrenimi : Bartın Üniversitesi

Bildiği Yabancı Diller :

Bilimsel Faaliyet/Yayınlar : Alkır, Y. & Balık, M. (2023). Aysel Özakin'ın Genç Kız ve Ölüm Romanında Yazar Figürasyonu. *TÜRÜK*, 11(34), 45-57.

Balık, M. & Alkır, Y. (2023). Fantastik Kuram Açısından Faruk Duman'ın Piri Romanı. *Presented at the Başkent 4.Multidisipliner Bilimsel Çalışmalar Kongresi*, Ankara.

Alkır, Y. (2023). Modernist Bir Roman Çözümlemesi: Kırmızı Pelerinli Kent. *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi E-Dergisi*, 10(2), 116-138.

Aldığı Ödüller :

İş Deneyimi

Stajlar : Zonguldak Mehmet Çelikel Anadolu Lisesi

Projeler ve Kurs Belgeleri : General English, American Cultural Language Association (2022)

Çalıştığı Kurumlar : Bartın Sınav İleri Kurs

İletişim

E-Posta Adresi :

Tarih : 26/08/2025 (Tez Savunma Tarihi)



