

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI**

**SAİT FAİK ABASIYANIK'IN ÖYKÜLERİNDE OLMAK,  
BAŞKASIYLA OLMAK VE ÖLMEK**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**ATILLA ERTOK**

**KOCAELİ 2019**

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI**

**SAİT FAİK ABASIYANIK'IN ÖYKÜLERİNDE OLMAK,  
BAŞKASIYLA OLMAK VE ÖLMEK**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**ATILLA ERTOK**

**DANIŞMAN: DR. ÖĞRETİM ÜYESİ PELİN ASLAN AYAR**

**KOCAELİ 2019**

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

SAİT FAİK ABASIYANIK'IN ÖYKÜLERİNDE OLMAK,  
BAŞKASIYLA OLMAK VE ÖLMEK

YÜKSEK LİSANS TEZİ


Tezi Hazırlayan: Atilla ERTOK

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 10.07.2019 / 19

Jüri Başkanı: PROF. DR. HANCI B. SAKMAN 

Jüri Üyesi:

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Pelin Aslan Ayar (Danışman) 

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Nevri Sağlam 

Jüri Üyesi:

## İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	I
ÖZET.....	II
ABSTRACT.....	III
GİRİŞ.....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

1. ÖYKÜLERDE OLMAK VE SAHİP OLMAK KAVRAMLARI AÇISINDAN BİREYİN VAROLUŞU.....	11
1.1. BİREYİN VAROLUŞUNU BELİRLEYİCİ ETKENLER.....	11
1.1.1. Tabiatın ve Tarihin Belirleyiciliğinin Öykülerdeki Yansımaları.....	11
1.1.2. Toplum ve Kendi Kendinin Belirleyiciliğinde Bireyin Bunalımı.....	14
1.2. NESNELERİN BİREYİN VAROLUŞUNA OLAN ETKİLERİ.....	30

### İKİNCİ BÖLÜM

2. ÖLÜMÜN BİREYİN VAROLUŞUNA OLAN ETKİLERİ.....	40
2.1. TOPLUM BİLİMİ VE KAVRAMLARI AÇISINDAN ÖLÜMÜN ÖYKÜLERDEKİ KARŞILIĞI.....	40
2.2. BİREYİN ÖLÜME OLAN BAKIŞ AÇISI.....	53
SONUÇ.....	62
KAYNAKÇA.....	68

## ÖZET

Sait Faik Abasıyanık'ın öykülerinde, bireyin varolma meselesini olmak, başkasıyla olmak ve ölmek başlıkları altında incelediğimizde, her aşamada da bireyin özgürlük talebini görmekteyiz. Öykülerde birey, varlığının oluşumuna etken olan tabiat, tarih, toplum ve hatta kendi kendisi ile karşı karşıya kalır. Varlığının en temel belirleyicisi tabiat, insanlığı daha işin başında kolektif bir çalışmaya zorlar. Bu durum her aşamada insanı ve insanlığı gözetme zorunluluğunun ilk basamağıdır. Bu sebeple Sait Faik için insancılık önemli bir değerdir. O, bu değere karşıt olan her türlü sahip olmaların karşısındadır. Öykülerde, bu bilince sahip olan bireyin hissettiği sorumluluk, onun bunaltı yaşamasına sebep olur. Bu esnada vereceği eylem kararları ile ya kendi kendini var edecek ya da başkalarınca var edilecektir. Fakat farkındalık kazanmış olan birey, özgür olmanın bedelini canı pahasına da olsa ödeyecektir. Ölme dahi anlamını özgür varoluş anlayışında bulacaktır. Bu kapsam çerçevesinde oluşturulmuş olan bu çalışmayla, Sait Faik Abasıyanık'ın öykülerinde varlık meselesi ve varolmanın anlamlandırılması konularına katkı sağlanması amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sait Faik Abasıyanık, olmak, sahip olmak, ölmek.

## ABSTRACT

When we examine the issue of existence under the themes of being, being with somebody else and dying in the narratives of Sait Faik Abasıyanık, in every stage, we see the demand of the individual to be free. In the narratives the individual is confronted with nature, history, society and even with himself that have an impact on his creation of existence. Nature, the basic determinant of his existence, pushes the humanity in to a collective study right at the beginning. This condition, in every stage, is the first step of the obligation to look out for the human and humanity. Because of this reason humanism is a very important value for Sait Faik. He is against all the ownerships that are against this value. In the narratives the sense of responsibility that the individual with this value feels, causes him to feel anxious. With the decisions of action he is to make during this, he will either create himself or will be created by the others. However the individual who gained awareness, will pay the price of being free even if by his death. Even dying will find its meaning in the understanding of free existence. With this study formed within this scope, it is aimed to contribute to the sense-making of the problem of existence and existing in Sait Faik Abasıyanık's narratives.

---

**Key Words:** Sait Faik Abasıyanık, being, having, dying.

## GİRİŞ

Bu tezde; Sait Faik Abasıyanık'ın öykülerinde bireyin varlık olarak oluşumu, oluşumdaki zorunlu ya da zorlayıcı etkenler, bu etkenler karşısında yine bireyin, tasarıları, seçimleri, eylemleri ve bunların temelinde yatan sebepleri incelenmeye çalışılmıştır. Çözümlemeler sonucu ulaşılabilecek olan, bireyin amacının kendi kendinin varoluşunu özgür kılabilme çabası olduğudur. Özgürlük bilinci, bireyin ne olacağına kendi kararlarına bağlı olduğunu bilmesidir. Bu farkındalık bireye sorumluluk da yüklemektedir. İşte bu sorumluluk bireyin tasarısı ve eylemlerini seçme aşamasında bunaltı yaşamasına sebep olacaktır. Bu esnada, toplum baskısından ve kendi çıkarlarından insancılık adına kurtulur vazgeçebilirse “olmak” kavramı içerisinde, kendini var etmede ve toplumu şekillendirebilmekte özgür iradesini kullanabilecektir. Aksi halde bunaltıyı maskeleyerek meseleden kaçmayı tercih edecektir. İnsancılık adına farkındalık kazanamamış olan birey bunaltı da yaşayamayacağından, kendi hırsları ve çıkarları ile ya da başkaları tarafından oluşturulmuş edilgen bir varlık haliyle “sahip olmak” kavramı içerisinde yer alacaktır. Bu çalışmada, Sait Faik'in tüm öykülerinin kısaca özetlenen bu meseleler çerçevesinde sınıflandırılması yerine, çözümlenmek istenen sorunsalı daha iyi açığa çıkarabilecek öykülerine yer vermeye çalışılmıştır.

Eğer zihnimiz kendisi dışında canlı / cansız varlık algısına sahip olabiliyor ise “ben”den bahsediyoruz demektir. Bu varlık ve hiçlik kavramlarının tanımlanabilmesinde birbirlerine duyulan ihtiyaç gibidir. Ben'den başkası, öteki var ise ben vardır. Ben ve ben olmayan için en temel şart algılıyor ya da algılanıyor olmaktır. Böylelikle varlık bir görüngenliğe ihtiyaç duyar. Sartre, varlık kavramını anlatırken olmak ve görünmek düalizmini şöyle ele alır; var olan hem göründüğüdür hem de değildir. Kendine ait bir öze sahiptir. Öz ise görünmelerin arasındaki bağıntıdır, kendisi de bir görünmedir. Varlık algılanmakla doğrudan ilişkilidir. Algılama ise varlık nedeni kendisinden olan “bilinç” tarafından gerçekleşir. Bilen öznenin varlık yasası bilinçli olmaktır ve böylelikle hem kendini hem de kendi olmayanı bilebilir (Sartre, 2014: 23-24). Bu açıklamalardan anlayabiliyoruz ki “varım” ya da “var” diyebilen “bilinçli birey”dir. O halde varlığı tanımlayan bilinç ya da birey bu erginliğe nasıl ulaşır? Bunun cevabı yukarıda bahsettiğimiz Sartre'in olmak ve görünmek terimlerindedir. Bunları varlık ve öz olarak da ifade eden Sartre,

diğer varlıkların aksine insanın varoluşunun özden önce geldiğini söyler. Konuyu açıklık getirebilmek için diğer varlıkların varoluş ve özleri için şu örneği verir:

*“...sözgelişi bir kitabı ya da bir kâğıt keseceğini ele alalım. Bu nesneyi bir kavramdan esinlenen bir zanaatçı yapmıştır. Zanaatçı onu yaparken bir yandan kâğıt keseceği kavramına, öbür yandan da bu kavramla birleşen bir üretim tekniğine, bir yapış reçetesine başvurur. Böylece kâğıt keseceği hem belli bir biçimde yapılmış bir nesne hem de belli bir işe yarayan bir eşya olur. Neye yarayacağını bilmeden kâğıt keseceği yapmaya kalkan bir kimse tasarlanamaz. Bu demektir ki kâğıt keseceğinin özü (yani onu yapmayı ve tanımlamayı sağlayan reçetelerin, tekniklerin, niteliklerin hepsi) onun varlaşmasından önce gelir... Yapış, varoluştan önce gelir, diyebiliriz.”* (Sartre, 2016: 37-38).

Ancak insanın varoluşu için durum farklıdır. Varoluşçuluğun bu görüşünü Ali Şeriatî şu şekilde açıklar: *“İnsan, bir şey olmaksızın ve bir özelliğe sahip bulunmaksızın varlığa gelmiştir; sonra tarihsel süreçte insan olmuş ve kendisi için bir takım nitelikler meydana getirmiştir.”* (Şeriatî, 2013: 32). Varlık kazanmış insan, hiçbir şey değilken her şey olabilme potansiyeli ve özgürlüğüne sahiptir. Varoluştan sonra meydana gelen mahiyetin oluşumundaki bazı temel esaslar ise; özgürlük, sorumluluk, seçme, proje, ahlak vb.dir (2013: 33). İnsanın eylemlerinde özgür olması onun sorumluluğunu da getirir. Yani insan ne olacağından sorumludur. Kendi iradesi ve seçimleri ile ne olacağını tasarlar. Eylemler, bireyin ve toplumun faydacılığı adına özgür irade ile gerçekleşiyor ise ahlakidir (2013: 33-37). Bu esaslar içerisinde özgürlük önem arz eder. Şeriatî, insanın mahiyetinin belirleyiciliğinde özgürlüğü kısıtlayıcı dört önemli unsurdan bahseder. İlki tabiatın belirleyiciliğidir. Dünyanın farklı coğrafyalarında var olabilecek birey, beyaz derili, siyah derili, kızıl derili vb. farklı özelliklere sahip olabilir. Bu aşamada insan doğal ve maddi etkenlerin esiridir. İkincisi tarihin belirleyiciliğidir. İnsan düşünce tarzı, dili, dini vs. ile kendi tarihinin ürünüdür:

*“Sahip olduğumuz inanç veya inançsızlık, bu özellikler, bu tür dertler, arzular, hassasiyetler, ıstıraplar, toplumumuzun tarihsel dönüşümü ile alakalı şeylerdir. Geçmişin mirası bize yüklenmiştir. Onlardan hiçbiri*



*kendi seçimimize ait değildir, kendi seçimimizle olmamıştır. Her birinin kökenini geçmişle keşfettik ve kendi özelliklerimizin her birinin tarihin hareketiyle ilişkisini tarih bilimine dayanarak elde ettik, bilinç kazandık ve kavradık.” (2013: 168).*

Üçüncüsü toplum belirleyiciliğidir. Sahip olunan sosyal düzenin şekli, siyaseti, kültürü, ekonomisi hep toplumca belirlenir. Bireyin bilinci, içinde yaşadığı toplumun farkına varmasına izin verdiği deneyimlerden oluşur (Fromm, 2018: 82). Kısacası insanlar, içini toplumun ya da kültürün doldurduğu boş testilerdir. Son belirleyicilik ise kendi kendinin belirleyiciliğidir. Bencilik, cinsel güdü, güç hırsı, paracılık vs. gibi eylemde özgür seçiciliği kısıtlayan belirleyiciliktir (Şeriatı, 2013: 162-176). Varoluşçuluğun önemle üzerinde durduğu özgürlük ise işte tüm bu belirleyicilere rağmen insancılık adına verilen eylem kararlarıdır. Birey özgür olup olamamakla Eckhart, Marx ve Fromm başta olmak üzere kimi düşünürlerin ileri sürdüğü olmak ve sahip olmak kavramlarından birisine dâhil olur. Davranışları elde etmek, hükmetmek, her şeyi kendine mal etmek, mülkiyeti altına almak isteğinde olan kişi sahip olmak ilkesi içerisindedir. Sahip olmak eğilimi, yemek ve içmek ihtiyacıyla birlikte çocukluktan başlar, yetişkinlikle toplumsal görevlerini yerine getiremeyen tüketici olmaya kadar ulaşır. Birey, tükettiği ve sahip oldukları dışında bir hiçtir. Okumak, bilmek, inanmak, öğrenmek de birer sahip olmadır. Bunlar da keyfi tüketimde olduğu gibi ihtirasın nesnesi olabilirler. Onların özgürlüğümüzü kısıtlar olmalarındaki sebep, bizim yanlış yaklaşımımız, onlara tutunmaya çalışarak kendimizi onlara tutsak etmemizdir. Olmak ise sahip olmanın, bencilliğin ve “ben”e bağlılığın karşıtıdır. Olmak, her şeyin kendi çıkarlarımız açısından değerlendirilmesinden kurtulmaktır (2013: 36-140). Bu anlatımlardan şu çıkarıma varabiliriz ki; olmak tanımındaki birey, sorumluluğunun farkında olarak insancılık adına toplumun ve kendinin belirleyiciliğinden sıyrılarak özgürce kararını verip eylemde bulunabilir. Ancak bu farkındalık kişide bunaltı yaratacaktır. Bu bunaltı için Sartre, kendinin yanında tüm insanlığı seçen bireyin sorumluluk duygusudur, der (2016: 42). Eleştirel düşünceye sahip olarak eylemde bulunmak, olmak ilkesinin ön koşuludur. Çıkarlardan kurtularak kendini geliştirmek insanlığa yönelmektir. Olmak sözcüğü varoluşun gerçekliğini ve doğruluğunu belirtir.

Bu çalışma, şimdiye kadar yaptığımız açıklamalar çerçevesinde şekillenmiştir. Bireyin kendi kendini özgürce ve insancılık adına var etme çabası, konuya daha iyi açıklık getirebilecek öyküler üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır. Birinci bölümün ilk kısmında; tabiat ve tarih belirleyiciliğin öykülerdeki yansıması; “Haritada Bir Nokta”, “Kalorifer ve Bahar”, “Stelyanos Hrisopulos Gemisi” ve “Robenson” adlı öykülerle anlatılmıştır. Sonrasında ise bireyin toplumla ve kendisi ile olan münasebetinde olmak ya da sahip olmak ikilemindeki tercihleri ve bu tercihlerin bireye yaşattığı bunalımlar; “Çelme”, “Beyaz Altın”, “Sarnıç”, “Bir Takım İnsanlar”, “Kriz”, “İzmir’e”, “Plajdaki Ayna”, “Söylendim Durdum”, Korentli Bir Hikâye”, “Kumarbaz Hayri Efendi”, “İp Meselesi”, “Ben Ne Yapayım?”, “Garson”, “Francalamı, Ekmek mi?”, “Süt” ve “İnsan Gibi Bir Şey: Huy” öyküleri ile ele alınmaya çalışılmıştır. Birinci bölümün son kısmını, bireyin nesnelere olan ilişkisi oluşturur. Başkasıyla olurken seçim yapmak zorunda olan birey, nesnelere olurken de aynı çelişkiyi yaşar. Nesnelere kendisinde oluşturduğu sembolik anlamlar gereği birey, bazılarıyla yakınlık kurabilir, duygusal bağ oluşturabilirken, özgürlüğünü kısıtladığını düşündüklerinden ise uzaklaşmayı tercih eder. Bu kısımda bireyin nesne ile nasıl bir bağ oluşturduğu ve seçimlerinin bireysel ve toplumsal faydacılığa nasıl etki ettiği; “Kıskançlık”, “Orman ve Ev”, “Sarnıç”, “Dört Zait”, “Plaj İnsanları”, “Gramofon ve Yazı Makinesi”, “Karidesçinin Evi”, “Semaver”, “Louvre’dan Çaldığım Heykel” ve “Kış Akşamı Maşa ve Sandalye” öyküleri ile anlatılmıştır. İkinci bölümde ise bireyin ölümle olan imtihanı çözümlenmeye çalışılmıştır. İkinci bölümün ilk kısmında, ölümün toplum bilimindeki tanımı, kavramları ve ölme izlekleri açıklanmış, toplumun ve kurumların ölüme bakışı; “Semaver”, “Bir Kıyının Dört Hikâyesi”, “Dülger Balığının Ölümü”, “Stelyanos Hrisopulos Gemisi”, “Lüzumsuz Adam”, “Sinağrit Baba”, “Kim Kime”, “İki Kişiye Bir Hikâye” ve “G...” öyküleriyle anlatılmıştır. Bölümün ikinci ve son kısmını, ölümlü olan bireyin ölümle yüzleşmesi oluşturmaktadır. Bireyin ölümden korkması, alışması, anlamaya çalışması vs. gibi sürecin sonucunda, ölüme karşı oluşturduğu bakış açısının, toplumbiliminin verilerinin aksine ölümden bile varlığı özgür kılıcı özgün yaklaşımlara sebebiyet verebildiği sonucuna; “Semaver”, “Dondurmacının Çırağı”, “Bulamayan”, “Bilmem Neden Böyle Yapıyorum?”, “Sarnıç”, “Bekâr”, “Ormanda Uyku”, “Beyaz Pantolon” ve “Çarşıya İnemem” öyküleri ile ulaşılmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmada, çok geniş anlatım alanına sahip olan varoluş meselesi; olmak, başkasıyla (canlı / cansız) olmak ve ölmek temel kavramları kullanılarak, bireyin her üç aşamada da kendisi ve insanlık adına faydacılık tarafgirliği yapıp yapmaması merkezinde daraltılmıştır. Öykülerinde mevcut olduğunu iddia ettiğimiz bu varoluş kavramlarının, Sait Faik'in hayatıyla da özdeş olabildiklerini görmekteyiz. 16 Mayıs 1950 tarihli, *Yeditepe* gazetesindeki yazısında: “*Elverir ki namuslu olalım: Kalemimizi ne devlete ne patrona, ne de hatta millete (demagoji yapmayı, efkârı umumiye denilen mikrobu kastederek söylüyorum) satalım.*” (Alangu, 1956: 21) sözleriyle Sait Faik'in, ilk dönem öykülerinin toplandığı *Semaver* (1936), *Sarnıç* (1939) ve *Şahmerdan* (1940)'da zenginlere, sömürücülere, züppelere karşı tavır takındığı, emeği, emekçiyi yüceltme anlayışından (Naci, 2003:18) taviz vermediği görülmektedir. Bu öyküleri, özgür düşünce yapısını koruyabilmek adına kimsenin keyfi ve hatırı için yazmamıştır. Henüz gençlik döneminde dilediği gibi yazabilme adına İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ni yarıda bırakması, hayatındaki özgür devinimlerin başlangıcıdır (Miskioğlu, 1991: 19). Devamını ise 1931 yılında gittiği Fransa'nın Grenoble şehrindeki yaşantısı getirir:

“*Dört yıl boyunca, bağımsız ve özgür... ‘İzer nehri şehrin ışıklarını yüklenip çikolata, deri ve kâğıt fabrikalarının dağıldığı çayırıkları aydınlatmaya; kanatları çamurlu ışıklı bir uçak hali ve gürültüsü ile kaçır gider’ iken, o, ‘Çinliler, Japonlar, Ruslar’la; ‘Sırlar, Hırvatlar, Bulgarlar, İsveç-Norveçliler, Yahudiler, Ermeniler’le; kadınlı erkekli her ulustan insanla kaynaşmış olarak, dost olarak yaşadı. Mutlu mutsuz insanları, işçileri, parasız öğrencileri, serüvenci kızları, pos bıyıklı Fransızları, Fransızlaşmış Cezayirli ve vb... tanıdı. Dört yıl boyunca birbirinden ayrımlı her türlü insanla birlikte yaşadı Grenoble’da.*” (Miskioğlu, 1991: 21).

Fransa yaşantısına dair bu anlatım, hatırımıza pek çok farklı milletin insanların tek dünya ülkesinde, ortası soru işaretli bayrak altında, insanlık milleti adında yaşam dilenilen öyküleri getirir. İnsan ve toplum için daha iyi bir dünya özlemiyle yazan Sait Faik bir konuşmasında sanat anlayışını ve toplum görüşünü şöyle açıklar:

*“Bugünün sanatkârı halkın içinden bir seçim yaparak hikâyesini, şiirini, makalesini yazdığı içindir ki birinci سوالin iki yüzü-cephesi vardır. Birincisini öyle sanıyorum ki, bugünkü matbuata bağlanmamış sanatkâr yapıyor. Hem de birçok fedakârlıklar pahasına! Bu sanatkâr, halk denildi mi işçi tabakalarında olan değil olmayanı, haksızlık göreni, işsizi, hakkı yenen kahraman, konu, atmosfer olarak ele alıyor. O bir tarafta hak yiyeni, mağruru, umursamazı, işçi tabakalarındaki umursamazı, başkasının sırtından geçineni hicvettiği içindir ki ancak içinde bir milletin daha iyiye, daha nizamlıya, daha farksıza gitmesi için arzusu bulunan pek az insanı ilgilendiriyor. Böylesi bir sanatkârı bugünün ne matbuatı tutuyor, ne devleti, ne egoisti... böyle sanatkârdan hemen şüphe ediliyor. Ya ‘komünist’ ya da ‘avare’, ‘serseri’ damgasını yapıyorlar. Hâlbuki sanatkârın, hiç olmazsa bugünkü sanatkârın vazifesi kendi yurdunda işsizlikle, dilencilikle, haksızlıkla, istismarcılıkla mücadeledir. Sanatkâr bugün iyi şeylere gözünü kapayabilir, yalnız kötülüğü görür, diyeceksiniz. Evet, zamanımızın sanatkârını en çok tahrik eden budur. Devletin, işi iyi giden her ferdin bu sanatkârı dikkatle takip etmesi lazımdır; elinden gelirse sanatkârı kötü-menfi (!) görüşünden kurtaracak vazifelerini hatırlamalıdır. Sanatkâr belki de yalnız ve yalnız bunlar için aralarına girmiştir.” (Miskioğlu, 1991: 61-62).*

İnsan için güzel ve haklı bir dünya temenni eden Sait Faik, bir sanatçı olarak varlığının anlamını; dünyayı çirkinleştiren, haksızlığa boğanlarla uzlaşmamakta bulur. İnsanın onurunu hiçe indirecek her türlü uzlaşmayı, kendi varlığını inkâr olarak görür (Alangu, 1956: 104-105). Nazım Kemal, Sait Faik için yazdığı bir yazıda: *“Fakat Sait Faik, ‘başka’sının hesabına, kendi kendinden sıyrılmayı asla göze alamayacaktı. Zira kucaklamayı özlediği nokta, sadece beşeri büyüklüktü. O bu gayretle bütün hikâyelerini, kendi bölümlü varlığı ile hudutlayıp üniversal bir hayalin ardından koşuyordu. İradesini ön planda tutarak kısır nesneden uzaklaşmayı ve fizik realiteden maverasına yükselmeyi kolluyordu.”* (Akt. Alangu, 1956: 124), diye yazar. Bir röportajında; *“Bir gün meşhur bir edebiyatçı olacağınızı çocukluğunuzda tahmin eder miydiniz?”* sorusuna; *“çocukluğumda da ilk gençliğimde de bir şey olmaya değil, olmamaya karar vermiştim. Sözümü tuttum*

*gibime geliyor...*” (1956: 82) der. Cevaben verdiği cümleyi, işleyeceğimiz konuya uygun olarak ve anlamından da şaşmayarak; sahip olmaya değil, olmaya karar vermiştim, olarak çevirebiliriz.

Miskioğlu, Sait Faik yapıtlarının bize ayrıca yalnızlık azabını tanıttığını da söyler. Ona göre bu azap, varoluşçuların iç sıkıntısını anımsatan bir duygudur (1991: 167). Bu çalışmada da bahsedeceğimiz iç sıkıntısı yani bunaltı, belki yalnızlık azabıdır ama bir yanıyla da toplum baskısından ve kendi çıkarlarından kurtulmuş bir eylem özgürlüğüne sahip olma bilincidir. Sait Faik’e 1944 yılında siroz hastalığı teşhisi konulmuş olsa da, çalışmasını ve kendine özgü yaşama biçimini sürdürür. 1954 yılında vefat eden Sait Faik, 1953 yılında henüz sağ iken Amerika Birleşik Devletleri’nde bulunan uluslararası Mark Twain derneği onur üyeliğine seçilir ve bu ilgiyi kendisine değil, Türk hikâyeciliğine bağlar. Ancak, özgür düşüncesini öykülerine yansıtan Sait Faik, Tanzimat’tan beri süregelen giriş, gelişme, düğüm noktası ve sonuç çerçeveli öykü yapısını başka bir mecraya taşımıştır. Başı sonu olmayan, acemice yazılmış zannedilen öyküler, Cumhuriyet dönemi klasik öykü geleneğini yıkararak, Türk öykücülük sanatında bir devrim yapmış (1991: 33-68) ve hikâyenin biçimini alışılmış kalıplardan kurtararak, özgür koşuk benzeri özgür hikâye yaratmıştır (Naci, 2003: 92).

İlhan Tarus’un, Sait Faik için yapmış olduğu şu değerlendirme dikkat çekicidir:

*“Sait’te Freud’un stilize bir tipini bulmamak imkânsızdır. Anlaşılmamış ve kötüye yorulmuş hareketlerinde, hikâyelerinde bu izahı bulabilenlerdir ki, Sait’i iyi tanıdıklarını iddia edebilirler. Geniş, engin bir dünyayı ve çok kalabalık insanları eline alıp gösteren, yaşatan, canlı canlı önümüze süren eşsiz hikâyecinin ruhuna doğru uzatabilecek gözler, onun aramızda oynadığı rolü ve başardığı işi daha iyi görebilecekler, bize de daha iyi göstereceklerdir.”* (Akt. Alangu, 1956: 211).

Varoluş meselesi ne kadar geniş ise, Sait Faik’in öykülerinin çözümleme alanları da o kadar geniştir. İlhan Tarus’un temennisine eşdeğer olabilecek çalışmalar da yok değildir. Sait Faik Abasıyanık’ın öykülerine dair pek çok çalışma yapılmıştır. Konu olarak bu çalışmaya yakınlık arz edenlerden bir tanesi; Nefin Huvaj Sevim’in “Sait Faik Abasıyanık Öykülerinde Söylem: *Semaver, Mahalle Kahvesi, Alemdağ’da*

*Var Bir Yılan*” Kitapları Üzerine Foucault’cu Bir Okuma” adlı tezidir. Sevim bu çalışmasında, Foucault’cu söylem perspektifinden öykülerdeki iktidar eleştirisine dair anlatımlar yaptığını belirtmiştir. Bu çıkarımları, ele aldığı eserlerin yayım yıllarındaki siyasal ve toplumsal yapıya değinerek yapmaya çalışmıştır. Sevim’in tezindeki, öykülerdeki iktidar eleştirileri ile bu çalışmada değinilen toplum ya da iktidar tarafından varoluşu etkileme sistemine karşı itaatsizlik okumaları benzerlik arz etse de farklılıklar oldukça fazladır. Örneğin Sevim’in çalışmasında, “Stelyanos Hrisopulos Gemisi” adlı öykü, alt anlamında azınlıkların iktidar tarafından dışlanması olarak okunmuş ve *“Sait Faik’in toplumsal görüşlerine ulaşmaya çalışırken, bu öyküdeki ard anlama bakıldığında; iktidara (söyleme) yönelik eleştiriye -Foucault’cu ifadeyle- toplumun tabanındaki küçük iktidar ilişkilerinin, sınıf tahakkümü ve devlet yapısının işlerliğinin bir göstergesi olması kabulüyle ifade etmek mümkün görünmektedir”* (Sevim, 2018: 62) denmiştir. Bu çalışmada ise öykü, bireyin oluşumunda tarihin belirleyiciliği olan insanlığı ayrıştırıcı millet kavramı üzerinden incelenmiştir. Sevim, Sait Faik’in, öykülerinde edebiyat iktidarına da eleştirel yaklaştığını söyler. “Plajdaki Ayna” adlı öyküde toplumun alt kesiminden yoksulların içinde bulunduğu fırsat eşitsizliğine ve bu eşitsizlik üzerinden iktidar eleştirisine vurgu yapar. Öyküde anlatıcının, yolda tanıştığı bir çocuğun annesiyle, çocuğunda olduğu bir ortamda girdiği cinsel ilişki sonrası plaja gidip, kendi aksini gördüğü aynayı kırmasını ve kendisi kırmamış gibi yoluna devam etmesini; bir iktidar öznelliğiyle rolüne dönmesi olarak yorumlar. Ayrıca, Sait Faik için, edebiyat iktidarını, okurun anlatılardan mutlaka bir mesaj bekliyor olması üzerinden eleştirir, yorumunu yapar (2018: 78-79). Bu çalışmada ise aynı öykü, bireyin eyleminden duyduğu pişmanlık sonucu yaşadığı bunalım olarak ele alınmıştır. Fizyonomi bilimi açısından ayna ve yüz kavramları açıklanmaya çalışılmış ve Sartre’ın bakış meselesi ile aynanın kırılmasının sebepleri üzerinde durulmuştur.

Bir başka çalışma; Seda Şahin’e ait olan “Sait Faik Abasıyanık’ın Sanat Eserlerinin Arketipsel Eleştiri Yöntemi ile Tahlili” isimli tez çalışmasıdır. Şahin’in tezinin yalnızca ilk bölümdeki “Arketipsel Benlik Yapıları” başlığının bir alt başlığı olan; “Kendilik ve Benlik” kısmı bu çalışma ile benzerlik oluşturmaktadır. Tezde, kendilik; bilince ve bilinçdışına ait olanı içeren bir yapı olarak tanımlanır. Ruhsal yapının dengeli bütünlüğüdür ve kendiliğin gerçekleşmesi bireyin hayattaki nihai

amacıdır (Şahin, 2018: 15). Şahin, çalışmasının ana konusunu oluşturan arketipsel benlik yapılarından önce, kendiliğin gerçekleşmesi konusunu birkaç öykü ile ele almıştır. Bahsetmiş olduğu kendilik kavramı, bu çalışmadaki olmak kavramıyla benzeşmektedir. Örneğin Şahin'in çalışmasında ele alınan "Sinağrit Baba" adlı öyküde, Sinağrit Baba yanlış seçim yapmış ve kendilik benlik dengesini kuramamıştır. Ölmek için seçtiği oltanın sahibi de arzularını bastırmış ve hiç sınanmamış olduğu için kendiliğini gerçekleştirmemiş bireydir. Şahin'in anlatımından farklı olarak aynı öykü bu çalışmada, ölümün toplumsal bilimi açısından faillik izleği başlığında incelenmiştir.

Sait Faik Abasıyanık'ın öykülerini varlık kavramı açısından inceleyen bir başka çalışma da, Yakup Çelik'in *Sait Faik ve İnsan* adlı kitabıdır. Çelik bu çalışmasında, Takiyettin Mengüşoğlu'nun *İnsan Felsefesi* adlı kitabında bahsettiği insanın varlık şartlarından yararlanır. Öyküleri değerleri duyan bir varlık, bilen bir varlık, yapıp eden bir varlık, tavır takınan bir varlık ve isteyen bir varlık şartları üzerinden tahlil eder. Bu varlık şartlarına şöyle açıklık getirir; insan yapıp eden varlıktır, bu yapıp etmeleri yöneten bir duyguya ihtiyaç vardır. Bir seçme ile öne alınacak eylemleri tercih eder, yapıp ederken tavır takınır, değerleri duyar ve yapacağı işi belirler, ister, yapacağı işi ideleştirir, kendini ideleştirdiği işe verir, çalışır. Devlet kurması, inanması, sanatla uğraşması bilen ve yapıp eden varlık olmasındandır. Bilmek eylemi insanın öteki eylemlerini canlandırır ve taşır (Çelik, 2002: 5).

Ayrıca Çelik, yapıp etme şartlarını üçe ayırır; bir planın, hedefin, amacın gerçekleştirilmesine dair eylemler, beslenme, barınma, giyinme gibi yaşamaya, sağlığa yardım eden eylemler ve açmak, kapatmak, araç kullanmak vs. gibi otomatikleşen eylemler. Değerleri duyma şartı da üç kısımdır; yüksek değerler (insani duygular), araç değerler (çıkarları gözetten duygular) ve davranış değerleri (moda vs. gibi otomat sosyal davranış biçimlerini yöneten değerler)dir (2002: 6-11). Kavramları nasıl kullandığını göstererek bu tezin mevcut çalışmadan ayrılan noktalarını daha iyi açıklamak adına Çelik'in çalışmasından bir örneğe yakından bakmak yerinde olacaktır. "Louvre'dan Çaldığım Heykel" öyküsünde müzeyi gezmek bir yapıp etmedir. Anlatıcı, balıkçı çocuğun heykelini görene kadar hiçbir eser karşısında tavrını değiştirmez. Heykelin önünde saatlerce kalınca yapıp etmeleri

değişir. Değerleri duyan varlık haline gelir. Yüksek değerlerden yana yaklaşımla heykelle kendince bir dünya kurar. Onun bütün davranış değerleriyle hareket etmesini sağlar. Bu ruh bakımından heykelle bütünleşmek demektir. Değerleri en üst seviyede, bütün benliğiyle duymanın belirtisidir (2002: 58). Yakup Çelik bu çözümlenmede, bireyin yüksek değerler neticesinde heykelle ruh bakımından bir bağ kurduğunu belirtir. Bu çalışmamızda ise aynı öykü, farklı bir yaklaşımla, bireyin nesnelere olan ilişkisi ve patetik yanılgı kavramı üzerinden ele alınmıştır. Ayrıca Çelik, anlatıcı için, heykeli görene kadar hiçbir eser karşısında tavrını değiştirmez dese de, öncesinde anlatıcının Mona Lisa karşısında yine patetik yanılgı temelli etkileşimi vardır. Birey, her iki eser karşısında da toplum belirleyiciliğinin baskısı altında özgür varoluş bunalımı yaşar ve nesnelere birey karşısında sanatsal değerinin ötesinde psikik gösterge değerine ulaşırlar. Yakup Çelik çalışmasında, tüm öyküler üzerinden bireyin hangi değerler nedeniyle hangi yapıp etmelerde bulunduğunu anlatmıştır. Bu çalışmada ise, bireyin kendi kendini özgürce var edebilmesi ve toplumsal faydacılığı gözetmesi; yüksek değerler olarak temellendirilmiştir. Bu durum bireyin kendisiyle, başkasıyla, nesnelere ve de ölümlerle olan ilişkileri çerçevesinde ele alınmıştır.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. ÖYKÜLERDE OLMAK VE SAHİP OLMAK KAVRAMLARI AÇISINDAN BİREYİN VAROLUŞU

#### 1.1. BİREYİN VAROLUŞUNU BELİRLEYİCİ ETKENLER

##### 1.1.1. Tabiatın ve Tarihin Belirleyiciliğinin Öykülerdeki Yansımaları

Sait Faik Abasıyanık'ın öykülerinde bireyi, olmak ile sahip olmak ikileminin bunalımında sıklıkla görürüz. Çoklukla birey, toplumun ve kendi kendinin belirleyiciliği ile karşı karşıyadır. Ancak öykülerde, girişte tanımlamaya çalıştığımız ilk iki belirleyici olan tabiat ve tarihin belirleyiciliğine de değinilmiştir. Şeriati, tabiatın, kendi özelliklerini insana yüklediğini öne sürer ve doğup büyünülen yerin çöl, deniz kıyısı ya da ekvator bölgesi olmasının, insanın ruhsal durumu, düşünce tarzı, güdüleri ve eğilimleri üzerindeki etkisine dikkat çeker. Bu belirleyicilikten kurtulmanın yolu tabiatı tanımaktan geçmektedir. Su bölgesinde su avcılığı, orman bölgesinde kara avcılığı ile uğraşılır. İnsanın bölgesel olarak bir takım fiziksel özelliklere ve kıyafetlere sahip olması, onun tabiat ve iklim şartlarına esir olduğunu gösterir. Bu esareten kurtulma tabiatı tanımakla ve teknikle sağlanır: “Doğal bilimler, fizik, kimya, jeoloji, astronomi, teknoloji bizi bu tabiatın belirleyiciliğinden kurtaran araç ve vesilelerdir.” (Şeriati, 2013: 162-164).

“Haritada Bir Nokta” adlı öyküde Sait Faik tabiatı şöyle anlatır:

*“Tabiat çoğunca dosttur. Düşman gibi gözüktüğü zaman bile insanoğluna kudretini ve kuvvetini tecrübe imkânları veren, yüz vermez bir babadır; fırtınasında kayığı batırdığı zaman yüzmesini, rüzgârında kulübenin damını uçurduğu zaman daha sağlamı, daha hünerliyi bulmayı öğretiyor; canavarıyla karşı karşıya bıraktığı zaman adale kuvvetini sınıyordur. Orada, dört tarafı suyla çevrili yerde insanların büyük, sağlam dostluklar, sağlam adaleler, namuslu günler ve gecelerle birbirlerine sokulmalarını, yardımlaşmalarını buyuran rüzgârlar,*

*fırtınalar, deniz canavarları, kayaları günlerce haftalarca döven dalgalara ancak tabiatın buyurduğu şekilde yaşanabileceğini; sıkı ve sağlam adalelerin çelimsizlere yardım için; keskin aklın daha kör, daha mülayim, daha gürültüsüz ve yavaş akla, hatta akılsıza arkadaşlık için verildiğini; çorbanın çorbasızlarla taksim edilmek için mis gibi koktuğunu öğreten... bir düşünceyle haritalardaki maviliğin ortasında, kocaman kıtaların kenarındaki büyük denizlerin bir tarafına kondurulmuş adalara bakar, kurar dururdum.”* (Abasıyanık, 2015 (d): 66).

Şeriatî'nin açıklamalarına benzer şekilde öyküde de tabiatın zorunluluklarından ve bunlarla baş edebilmenin yollarından bahsedilir. Yaşam tabiatın buyurduğu şekilde olacaktır ve tabiat yardımlaşmayı zorunlu kılmaktadır. Yaşamsal ihtiyaçlar, akıl da dâhil olmak üzere paylaşılmalıdır. İnsanlık olarak ilk engeli aşmak için kolektif bir çalışma gerekmektedir. İnsan ve toplum faydacılığı daha en baştan zaruret halini almıştır.

İlkel insan için dahi farkındalık yaratan tabiat belirleyiciliğinin aksine, bilinçli insanın algılayabileceği belirleyicilik, tarihsel süreçtir. Sahip olunan dil, din, ırk ve duyguların oluşturacağı düşünce tarzı olarak bireye teslim edilen emanet, kültürdür (Şeriatî, 2013: 165). Bu kültürün önemli bir simgesi insana verilen isimlerdir. İsimler, kişinin mahiyetinden evvel tarihsel aidiyetine işaret ederler. Bireyin özgünlüğünü kısıtlayıcı bu belirleyiciliğe dair anlatım “Kalorifer ve Bahar” adlı öyküde mevcuttur: “*İnsan isimleri çoğunca anadan doğar doğmaz takılan manasız isimler değildir. İnsanlar buralarda dal, hıyar, çukur, göbek, lahana gibi sebze ve meyve isimleriyle; katır, barbunya, zargana, kunduz gibi hayvan adlarıyla yahut da yüzünün, karakterinin bir tarafını bildiren, bal dudak, cambaz, kıllı, köse, sulu gibi isimlerle çağırırlar.*” (Abasıyanık, 2014(b): 9). Bir şehrin kenar mahallelerinde insanları çağırmada, öğrenilegelen tarihlerine mal olmuş isimlerden çok kişinin fiziki ya da karakteristik çağırışına uygun adlar kullanılır. En azından insanın kendi varlığının parçasına hitap etmeleri sağlanmış olur. Çoğunca anadan doğar doğmaz takılan isimlerin manasızlığı; dil, din, ırk ayrımına sebebiyet verecek tarihsel süreçte ait isimler olmalarıdır: “*İnsanlar birbirini burada, Ahmet, Mehmet, Apostol, Yorgi, Avram, Şalom diye çağırmadıkları için kimin Müslüman, kimin Hristiyan, kimin*

*Yahudi olduğu da pek belli olmaz.*” (2014(b): 9). Sait Faik bu anlatımları ile her ne pahasına olursa olsun, insanın ve toplumun yararını gözetmek için var olagelmemizin temel nedenine değinmiştir.

Tarihte, insanlığın ortak varlığına savaş kadar zarar vereni, parlak zihinleri altüst edeni olmamıştır. Öyle ki bilimin kendisi bile savaşa katkıda bulunma arayışında olmuştur (Freud, 2018: 5). Modern toplumdaki kamusal düşünce, teknolojik değeri ön plana çıkartarak yapılabilir olanın yapılması gerektiğini söyler: *“Eğer en tahrip edici silahları üretmek teknik olarak mümkün ise tüm insanlığın kökünü kazıma tehlikesi içerdiklerine hiç kulak asılmadan bu silahların üretilmesi gerekir.”* (Fromm, 2018: 50). Bu silahları kullanma iradesi tıpkı bireyde olduğu gibi olmak ya da sahip olmak seçimini yapacak olan otoritededir. Yalnızca hükmetmek düşüncesinde olan otoritenin, *“olabildiğince az bireyselliği bulunan, özgür olduğu ve hiçbir otoriteye tabi olmadığı yanlısaması içindeyken anonim bir otoriteye boyun eğmeye hazır olan insanlara”* (2018: 20) ihtiyacı vardır. Diğerini “öteki” olarak tanımlamış milliyetçi toplumlar savaş kartlarını ellerinde tuttıkları sürece, insancılığın dünyayı ortak ülke görme düşüncesi tehdit altında kalmaya devam edecektir. Fromm, kavimciliğin devamı olan milliyetçiliği insanın kendi kendini yok edeceği çok tehlikeli bir tehdit olarak görür ve *“yeni bir insancılık geliştirmedığımız sürece, tek dünya diye bir şey olmayacaktır”* (2018: 66), der. Sait Faik’in öykülerinde de milliyetçi ve benzeri ayrışmalar, savaşlar, savaş halindeki toplum ve birey işlenmiştir. “Stelyanos Hrisopulos Gemisi” adlı öyküsünde balıkçılık yapan büyükbabası Stelyanos ile birlikte yaşayan on iki yaşındaki Trifon kendisi için gemiler yapmaktadır: *“İçinde açılmak, uzaklaşmak, seyahat arzuları dolu, hür, serazat, vatansız bir insan gemisiydi. İçinde dalgalar, fırtınalar, sakin denizler, acayip balıklar, bambaşka, bize benzemeyen, bize benzeyen insanlar dolu, bir insanın tahayyüllerinin, hatıralarının gemisiydi.”* (Abasıyanık, 2015(e): 12-13). Trifon, insanları sınırlarla ayıran, ayrı yaşamların simgesi olan vatan kavramına karşılık, birbirine benzer benzemez tüm insanlığı içine alabilen gemi hayali kurar. Deniz, fırtına, balık (hayvan), tüm insanlar ve gemi, sanki insanlığı yeniden ve doğru şekilde kurabilmek adına Nuh’un Gemisi’ni çağrıştırmaktadır. Bu istek bir bunalımdan kaynaklanmıştır. Büyükbabasından başka tüm sevdikleri ölmüş ve hepsi toprağın altında yatmaktadırlar. Üzerinde ise koşan, beş on para kazanmak kaygısıyla

dolaşan, ciğerlere çekilen havanın kıymetini, yaşamın zevk ve lezzetini veren denize yabancılaşmış zevksiz mahlûklar vardır. Öyküde, zevksiz mahlûklarca batırılacak bu gemi, Trifon için bir dünyadır. Ortasında soru işareti olan kırmızı bir bayrakla; o, daha önce gerçekleştirilmiş olanı yinelemek istemektedir. Bir arada yaşanabilecek bir dünya tasarlamıştır. Bu öyküde insancılık adına bir farkındalık yaratılmıştır. Farkındalık, insancıl eylemin birinci koşuludur: *“Farkında olmak, hakkında düşünmeksizin hissedilen ya da sezilen ama yine de sanki her zaman bildikmiş gibi bir kanı uyandıran bir şeye gözlerini açmak demektir. Bu canlandırıcı ve enerji verici etkisi olan bir süreçtir, çünkü edilgence dinleme, onaylama ya da karşı çıkma süreci değil, etkin bir içsel süreçtir.”* (Fromm, 2018: 57). Eyleme doğru atılmış önemli bir adım olan farkındalık anlatımının bir benzerine “Robenson” adlı öyküde de rastlarız. Bakışları birbirine benzeyen ve dünyayı alabildiğine doldurmuş insanlar, milliyetlerinin simgesi olan bayraklara sahiptirler. Öyküde, bayrak ve savaşın ortak çağrışım yapacak kadar hafızalarda yer etmiş olabileceğine dair şöyle bir anlatım vardır: *“Bu yeşil, sarı, lacivert bayrak sizin bayrağınız. Komşu kabilenin bayrağı aynı renkte, aynı şekilde fakat üzerinde dokuz yıldız var. Onun için mi boğazlaşıyorsunuz? Kavgadan evvel evlerinde yemek yediğin, başı sana dokunduğu zaman yaşadığını hissettiğin çocuğu bu dokuz yıldız için mi öldürecekisin?”* (Abasıyanık, 2015(e): 101). Bir önceki öyküdeki ayrıştırıcı unsur olan vatan, bu sefer bayrakla da perçinleşir. Öyküden anladığımız kadarıyla aslında farklı ülkelerin, farklı bayraklarına sahip insanların savaşmak adına öne sürecekleri en büyük değer, aynı renk bayraklardaki yıldız sayısının farkı kadar değersizdir. Tarihi hafızanın önemli bir bölümünü oluşturan ayrımcılıklar, anlaşmazlıklar ve savaşlar, özgürleşememiş birey ve toplumları egemenliğinde tutmaya devam edecektir.

### **1.1.2. Toplum ve Kendi Kendinin Belirleyiciliğinde Bireyin Bunalımı**

Bireyin varlığının oluşumunda asıl baskın olan toplumdur. İnsan mecburen içinde bulunduğu toplumun siyasal, sınıfsal, kültürel kalıplarına girer. Düşünce, duygu ve hayallerini toplumdan alır. Birey, kendi inşa etmediği toplumun sosyal, siyasal, ekonomik hatalarının sonuçlarına katlanmak zorunda kalır. Şeriat bu belirleyicilikten kurtulmayı şöyle açıklar:

*“Eğer bir insan toplumu ve yasalarını tanırsa -tabiata müdahale etmesini ve tabiat yasalarını kendi lehine dönüştürebilmesi gibi- toplumun eseri olmasına rağmen sosyoloji vasıtasıyla ve sosyoloji bilimine ve sosyoloji biliminin kendisine verdiği ideallere dayanarak sosyal mücadeleler vesilesiyle, kendisine yüklenen toplumu ve toplumda kendisinin insani özelliklerinin oluşmasında etkili olan faktörleri değiştirebilir; istediği sosyal, siyasal ve hukuksal düzeni, sosyal ilişkiler sistemini, sınıfsal ilişkiler düzenini toplumuna yerleştirebilir. Bu başarıyı elde eden birey, toplumun belirleyiciliğinden kurtulmuş demektir.”* (Şeriati, 2013: 170).

Burada bahsedilen, bireyin vereceği sosyal mücadele ile topluma insani özellikler kazandırabilmesi, onun kendi kendinin belirleyiciliğinden de kurtulmuş olmasını gerektirir. Seçimlerini içgüdüsel arzuları yönünde ya da karşısında yapacak kişi, seçimi kendinden çok insanlık adına da yapacaktır. Bireyin kendisi, başkası ya da tüm insanlıkla karşı karşıya kaldığı meselelerde fikir, seçim ve eylem tarafgirliği özgürlüğünün ya da tutsaklığının göstergesi olacaktır. Kendi kendisini inşa edecek olan birey, insanlığın inşasına da katkı sağlayacaktır. Bu aşamadan itibaren Sait Faik’in öyküleri, bireyin kendisinin ve toplumun inşasındaki seçimleri, bu esnada yaşadığı bunalımları ve özgürlüğü ya da tutsaklığı açısından incelenmeye çalışılacaktır.

Savaş veya savaş sonrası hayat, toplumsal düşünce diyebileceğimiz kamusal oluşum ya da otoritenin bireyi baş başa bıraktığı durumlardır. “Çelme” adlı öyküde böyle bir durumdaki birey, olmak ile sahip olmak çelişkisi içindedir: *“Seferberlikteydik. Kasaba ne müthişti yarabbi! Fırınların önünü bugün hatırlamıyor gibiyim. Ömrüm oldukça da hatırlamamaya çalışacağım. Bununla beraber mesut insanlar yok değildi. İnsan başkalarının aç, perişan olduğu günlerde nasıl mesut olur, dememeli. Öyle bir olur ki. Öyle de bir olmayabilir ki...”* (Abasıyanık, 2014(c): 12). Savaş şartlarında insanların aç ve perişan olduğu durumlar ve buna rağmen mesut oluna bilirlilik, “Beyaz Altın” adlı öyküde oldukça detaylandırılır:

*“Bir yemek yemek ne demektir? Bir yemek neden ibaret olur? Bu her zaman mühim bir meseledir. Ama o zamanlar bir okka karışksız un, bir yirmi yaşındaki köylü çocuğundan daha kıymetliydi. O halde bir yemek yemek ne demektir?... Neden bu yemeklerden bu kadar iştihayla bahsettiğimi harp nedir bilmeyenler, tesadüf edebilecekleri her kırk yaşındaki adama sorabilirler. Bu çok yakın mazide tokları açlar doyurdu ve açlar öldüler. Kimisi vatan, kimisi şeker ve un için ölen bu insanların yaşadığı devirde, bir Eskicizade'nin yazıhanesinde öğle yemeği yemenin ne kadar mühim bir şey olduğunu, bana bu ikramı eden Eskicizade de biliyordu. Ben sessiz açlardandım. İsyân duymuyordum. Kimseye karşı sesimi yükseltecek kudreti kendimde bulamıyordum. Bütün şehir halkı gibi zaman diyor, harp diyordum. Ama toklar adamakıllı tıkınıyordu. Zekâ diyordum ve aptallaşıp oturuyordum. Eskicizade bana yaptığı bu ikramda tamamen diğerbîn kalırdı. O, ya birisini batırmak yahut da kafese koymak için ziyafet çekerdi. Bana ise, yaptığı kurnazlıkların, zekânın hesabını vermek için yemek yedirirdi.” (Abasıyanık, 2014(b): 20-21).*

Bu öyküde, Eskicizade isimli tüccarda “Çelme” öyküsündeki, “başkalarının aç, perişan olduğu durumlarda mesut da olunabilir”in tarifini görürüz. Tüccar spekülâsyon yaparak buğday stokçuluğundan para kazanmaktadır. Bunları düzenlediği yemeklerle anlatıcıya açıklamaktadır. Öyküde isyan duymayıp, sessiz açlardan olduğunu söyleyen anlatıcı, farkındalığın verdiği sorumluluk gereği eylemsizlik eylemi ile yeni bir davete katılmaz. İnsani değerler adına dertlenir: *“...sessiz sokakları, susan halkı, köpekleri seyrediyor, ara sıra geçenlerin ağzından kaptığım Kütelamare, Çanakkale, cephe ve ekme, vesika, şeker kelimeleriyle zamana intikal ediyor, dertleniyordum.” (2014(b): 22).*

Benzer bir bunalım “Sarnıç” öyküsünde de vardır: *“Bu dünya insan için kâfiydi. Bu dünyada insan en güzel, en büyük, en bahtiyar olacak mahlûktu. O halde, niçin sokakta çıplak çocuklar, aç gezenler, işsiz delikanlılar, titreşen köylüler, yalnız namazlarını ve torunlarını seven ihtiyarlar vardı?” (2014(b): 5-6).* Sartre, yalnızca olmak istediği kimseyi değil bir yasa koyucu olarak bütün insanlığı seçen kişinin, o derin ve külli sorumluluk duygusundan kurtulamadığını vurgular. Bu durum, insanın

bunaltısıdır. Bu bunaltıyı maskeleyebilen ve kaçan kişiler de vardır. Onlar muhatap kalacakları “ya herkes de sizin gibi yaparsa” tepkisine, “herkes böyle yapmaz ki” karşılığını verirler (Sartre, 2016: 42-43). Çok çarpıcı bir şekilde bireyin hem bunaltı yaşamasını hem de bunaltısını maskelemeye çalışmasını Sait Faik’in öykülerinde görmekteyiz. Birey insancılık adına olumsuz sorgular ama değiştiremeyeceğine inanarak kendi kaçış noktalarını belirler. “Çelme” adlı öyküde görülen: “*Bırakın beni ey hakikatler! Yürümek istiyorum. Cennetlerin olduğu yere doğru. Ne açıkları, ne açları, ne beni kızına münasip görmeyen zengin tüccarı, hiçbir şeyi düşünmeyeceğim. Dertlerimden kime ne? Bırakın beni harpler... Kadınlar... Çocuklar... Açlar... Deliler. Yürümek. Şoseden ayrılan yoldan bir cennete doğru yürümeye bırakın.*” (Abasıyanık, 2014(c): 10) şeklindeki anlatımda bir kaçış sezeriz. Anlatıcı, insanların maruz kaldıkları zorlukların farkındadır. Fakat bu toplumsal çözüm gerektiren, sırtlanması zor olan ağır bir derttir. Bunun sonucu yaşadığı bunaltıdan kaçarak kurtulmak ister. Ancak Sartre, maskeleyen olayında dahi bunaltının kendisini gösterdiğini söyler. Bu durumu açıklamak için Kierkegaard’ın “İbrahim’in Bunaltısı” diye adlandırdığı hikâyeyi anlatır: “*Bir melek Hz. İbrahim’e oğlu İshak’ı kurban etmesini buyurur. Hani gelip de, ‘Sen İbrahim’sin, oğlunu Tanrı’ya adayacaksın!’ diyen varlığın gerçekten bir melek olduğu bilinse, işler yolunda gidecek, sorulacak bir şey kalmayacak. Öyle olmadığı için insan sorar. ‘Bu sahici bir melek mi acaba? Ben sahiden İbrahim miyim?’*” (Sartre, 2016: 43). Öyküde de savaşımlardan, acıdan kaçış gibi görünen yürümek eylemi; bireyin “olmak” adına kendini aramasıdır, bunaltının ta kendisidir. Burada, “Sarnıç” öyküsünde olduğu gibi, bunaltı bireye kendisini sorgulattır. Yirmi lira maaşlı posta müvezzileri, balıkçılar, dostsuz mütekaaitler, zebun ve sessiz kahvecilerle iskambil oynarken “*Dünya benimdi!*” (Abasıyanık, 2014(b): 5) diyebilen bireyin, bir partinin insanlarının öteki taraftan olanlarını yağlı ipe geçirdiği zamanlarda her iki tarafa da acıdığı, vurulanla vurulduğu, ölenle öldüğü günleri de olur ve İbrahimî bunaltı ile kendisine sorar: “*Kimdim, neydim, kimi seviyordum?*” (2014(b): 5).

Şimdiye kadar toplum belirleyiciliği ile karşılaşan bireyin önce bilinç sayesinde farkındalık kazandığını, bu farkındalık sonucu bunaltı yaşadığını çözümledik. Bunun yanı sıra öykülerde bunaltının, maskeleyenin ötesine geçerek eylem tasarısı olabildiğini de görürüz. “Bir Takım İnsanlar” adlı öyküde, buz gibi bir

kış gecesinde on kişi kadar insanla tramvay bekleyen anlatıcı, uyuma içgüdüğü ile haz seviyesinde arzulanan yatak özlemini şöyle anlatır: *“Yatak şimdi bütün insanlar için, ekmek kadar azizdir. Yatak bir sevgili, yatak hatıra, yatak çocukluk, güzel rüya, yatak bir bahar, bir deniz kenarı, bir egzotik memleket, bu saniyede insana dostlarım yatak ne değildir ki?”* (Abasıyanık, 2015(e): 83-84). Birey bu hazzın doyumunun hayalini kurarken, kendisine benzeyen bir takım adamların oradan geçip geçmediğini soran birisiyle karşılaşır. Anlatıcının şaşkınlığı şu şekildedir: *“Bana benzer adamlar... Bütün insanlar birbirine aşağı yukarı benzemez mi? Bana benzer adamlar ne demektir?”* (2015(e): 84). Nihayetinde bu adamların kış günü palto, şapka, ayakkabı yerine sırtlarında parçalanmış hırkaları, bellerinde ipleri, yazlık keten pantolonları, ayaklarında iplerle bağlı çuvaları olan hamal ve uşaklar olduğunu öğrenir. Bu adamlar, beş on para kazanıp, gecesini beş kuruşa sabahçı kahvesinin bir köşesinde uyumaktadırlar. Ta ki o geceye kadar. Sabahçı kahvelerinde yatmak yasak olduğu için polis hepsini çıkartmıştır. Onlar da dertlerini valiye anlatmak için gece yarısı yola düşmüşlerdir. Bir takım insanlara ait bu bilgiyi edindikten sonra hamalların dertlerini dert edinebilen birey için yatak bir haz simgesi olmaktan çıkar: *“Yatağım, tramvay beklediğim dakikalardaki o munis halini kaybetmişti artık. Ne şu, ne buydu. Bir yataktı. İçinde yatabildiğim için mesut değildim.”* (2015(e): 87). Mahiyeti sonradan olan insanın kendini var etme sürecindeki seçimlerinde özgür olduğunu ve bunun sorumluluk getirdiğini, yalnızca kendinden değil tüm insanlıktan sorumlu olduğunu daha önce dile getirmiştik. Sartre, *“...insan kendini seçerken bütün insanları da seçer... Olmak istediğimiz kimseyi yaratırken herkesin nasıl olması gerektiğini de tasarlarız.”* der (Sartre, 2016: 41). Öyküde de birey, seçimini hamal ve uşaklardan yana yapar. İnsanların derdi ve rahatsızlığı adına kendi çıkarından rahatsızlık duyar. İnsani açıdan eşitlik arar gibidir. Örneğin Fromm, insanlar arasındaki eşitliği birinin diğerine maşa olmasının engellenmesinde görürmüştür. İnsanlar farklılıklarına rağmen insani durumlarda eşittirler (Fromm, 2018: 111). Bu bağlam ihtimalinde, öyküde bireyin eylem tasarısında bulunduğunu görürüz. İnsancılık adına olmayı tercih eden birey; *“insana güvenip, onun gelişimini destekleyen akılcı bir otorite”* (Fromm, 2017: 61) tasavvur eder: *“Sabahçı kahvelerini kapamadan evvel birkaç tane gece barınma evine şiddetle ihtiyacı olan İstanbul şehrinin kışı bazen ne kadar uzun, ne kadar uzun ve bitmez tükenmez bir alettir, bilen bilir.”* (Abasıyanık, 2015(e): 87).



Sait Faik, bunalımı anlatmaya çalışırken, bireyi yalnızca kendisiyle ya da toplumla değil, tüm medeniyetle de karşı karşıya getirerek anlatır. Kişiyi, çarpıcı bir şekilde nesne ile insan arasında seçim yapmaya zorlar. “Kriz” adlı öyküde, Darülfünun öğrencisi olan Necmi ile babası Mütেকait Miralay Rıza Bey bir yemekte İspanya savaşı üzerine konuşurlar. Baba, bu savaşta her halükârda halkın kaybedeceği, kilise, katedral ve tarihi eserlerin tahrip edileceği gerekçesiyle İspanyolları budala bulur. Oysa ki Necmi, yeni bir toplum olma adına onları insanlığın saadeti için ölen kahramanlar olarak görür ve babasına; Neron ayarında deli bir mahlûkun, gözleri hayat dolu bir çocuğu yakalatıp; “ya bunu idam edeceksiniz yahut yarın sabah Süleymaniye Camisi’ni yıkmaya başlayacaksınız!” demesi durumunda ilk kazmayı vurur musun diye sorar. Sait Faik, bir cami ile küçük bir çocuğu yahut medeniyete mal olmuş bir mimari sanat eseri ile insanlığın geleceğini çarpıştırır. Aynı öyküde benzer karşılaştırmayı tekrarlar. Necmi meyhanede arkadaşlarına şöyle bir soru yöneltir:

*“...meclisimizde bu kadar sanatkâr, münekkit, şair ve tarihçi var... Luvr yanmak üzere... Halk kapıları sarmış. Heyecan içindedir. Birden siyah şapkalı ve lavalıyer kravatlı adamlar, ‘Jokundu, Jokundu!’ diye bağrışıyorlar. Bir genç adam alevler içine kendini atıyor. Jokond’un bulunduğu salona giriyor. Fakat tam orada bir küçük zenci çocuğu görüyor... Düşünmeye zaman yoktur. Ya çocuk ya Jokond kurtarılmalıdır. Siz olsanız hangisini kurtarırdınız?”* (Abasıyanık, 2014(a): 93-94).

İki şairden biri Jokond’u veya Musa Heykeli’ni kurtaracağını söyler. Diğer şair ise, Jokond’u kurtarmanın Leonar dö Vinci’yi kurtarmakla aynı olduğu fikirdedir. Münekkit olan: “-Ben insanı kurtarırım.” (2014(a): 94) der. İstikbalde bu çocuğun pek çok Jokond’lar yapabilme ihtimali olduğunu düşünür. Tarihçi ise sadece insan olduğu için çocuğu kurtaracağını söyler. Bu öyküde, sanat eserlerinin tercih edilip edilmemesine dair anlatımda, Fromm’un modern yabancılaşma anlayışı ile putperestlik anlayışını bir gören düşüncesinin izlerini görürüz. Yabancılaşmış insan, kendi eseri önünde diz çöküp, kendi yarattığı koşullara boyun eğmiştir (Fromm, 2018: 104). Yazının, tarihin hafızası olması kadar, sanat eserleri de aynı niteliğe sahip, bilgi birikiminin geleceğe aktarımlarıdır. Kültür ve medeniyetin ortak

ürünleridir. İnsanoğlunun gelişmişliğinin temel taşlarıdır. Ama o ana kadar olanı / olmuşu temsil ederler. Sanat eserleri geçmişin, çocuk ise geleceğin sembolleridir. Bu noktada Freud, her ne kadar güzelliğin şu veya bu şekilde kalıcı olması ve tüm yıkım güçlerinden kurtulabilmesi gerektiğini, doğanın ve sanatın hiçliğinin olanaksızlığını dile getirirse de acı vericiliğine rağmen her şeyin geçiciliğinin tartışılmasında tarafını şöyle belirler:

*“Bugün hayran olduğumuz resim ve heykellerin toza dönüşeceği bir gün gerçekten gelebilir ya da bizi şairlerimizin ve düşünürlerimizin çalışmalarını artık anlamayan bir insan ırkı izleyebilir ya da dünya üzerindeki tüm canlı yaşamın son bulduğu jeolojik bir çağ bile gelebilir; ama bu güzelliğin ve mükemmelliğin değeri yalnızca onun bizim duygusal yaşamlarımızdaki önemiyle belirlendiğinden bizden daha dayanıklı olması gerekmez ve dolayısıyla mutlak dayanıklılıktan bağımsızdır.”* (Freud, 2016: 274).

Buradan da anladığımız gibi sanat eserinin varlığının ve ona atfedilen değerın sebebi yalnızca insandır. Bilinç sahibi olan / olacak olan ve yaşamsal olan insanın ta kendisidir. Yanıtları alan Necmi için, tercihleri ile insanın diri diri yanmasına göz yuman şairler yamyam, münekkit hayalci, tarihçi ise kul köle olunacak kişidir. Çünkü o, insancılık tarafında olmak için tüm geçmiş medeniyetten, bir tarihçi olmasına rağmen tarihin hafızasından vazgeçebilmiştir.

Düşünce ve eylemlere değer katıp katmamakla olmak ya da sahip olmak arasında kalınan bir başka öykü; “İzmir’e” adlı öyküdür. Yitirilmişliklerine atfla kendisini tüm balonlarına iğne batırılmış bir baloncu olarak gören anlatıcı, fakir bir ailenin bir haftalık geçim parası fiyatına bir kilo çileğin satılabildiği bir mayıs gününde bunalımını şöyle anlatır:

*“Ölüye ağlayamayan insanların huzursuzluğu içindeyim. Gülenlere kızyorum. Hâlbuki ben yaşamayı severim, delicesine! Öyle şeyler bana vız gelir ki günler boyunca. Düşmanlıklar, iftiralar, yalanlar, ekmek parama göz dikenler, gidip sevgilime beni yerenler, hepsini hepsini sevdiğim günler, saatler vardır. Bütün kinim yirmi dört saat sonra eski*

*zaman havuzları gibi sakindir. Ama bugün yemişlere, çiçeklere bile düşmanım. Karanfil satan adam gülüyor. Ötede simitçi gülüyor. Benden başka hepsi mesut. Topunuzun Allah belasını versin!” (Abasıyanık, 2015(ç): 78).*

Anlatıcı, öykünün devamında uyuyup yeni bir hayata uyanabilme hayali ile insanoğlunun o tabii halinin bir türlü gelmeyecek olması gerçeği arasındadır. Bu durumu ustura üzerinde ya da sırat köprüsü üzerinde olmaya benzetir ki; kendisi olmak ile sahip olmak arasındaki seçimin bunaltısını yaşamaktadır. Meyhaneye kaçma arzusu, bunalımını maskeleyen isteğindedir:

*“Demek bu hal insanın çok akıllı olduğu an değil. Aptallık, delilik anıdır da diyemiyorum. Bu an usturanın üzerinde durma anıdır. Bir nevi sırat köprüsü.*

*Bu anları yaşayan her insan şifasını da kendi bulur. Kimi duş yapar, kimi sokakları sersem sersem dolaşır. Kimi meyhaneye gider. Kimi meyhaneye koşar. O anı geçirmeye çalışır. En iyisi geçirmemektir... Bırakmalı, o an hükmünü saltanatını sürsün, bir iki tel saçın ağarmasına, üç beş çizgiye mal olsun daha iyi.” (2015(ç): 78-79).*

Anlatıcıya göre yaşanan bunalım geçmezse; ne içki ne afyon kâr edecektir. Bunalımın geçmesi için ise en azından bir fikre ihtiyaç vardır. Fikirle mesut olunamasa dahi; insanoğlunun kudreti damarlarda hissedilebilecektir. Fikirle birlikte her çarenin insanın avuçları içinde, bileklerinde olduğunu söyleyen anlatıcı, Balzac’tan bir alıntı yapar: *“Düşüncelerinde hiçbir kıvılcığa yoksun düşünceliler kendilerini düşüncesizlerden daha ileri sanmasınlar.” (2015(ç): 79).* Burada birey bunalımdan kurtulmanın, hiç olmazsa eylemin ön koşulu olan tasarıya ihtiyaç duyduğunun bilincindedir. Diğer öykülerde olduğu gibi şimdilik eylemi yürümezdür. Tenha tramvay yollarında yürürken yedi çocuğun, ayaklarından biri taşla ezilmiş bir yavru fareyi tramvay rayına koyduklarını görür. Hepsini çekildiğinde, *“ koşup fareyi kurtarmalıydım ” (2015(ç): 83)* diye düşünse de, ister istemez çocuklarla beraber farenin idamında hazır bulunur. Başarısız olan ilk denemeden sonra ikincisini görmek için beklemez, yürür gider. Hastalık bulaştırıcı, zararlı, pis hayvan dediği

fareye acır ve yine de kurtulmuş olabileceği ihtimalini düşünmekle yetinir. Bilince sahip birey olarak tasarısının eyleme dönüşmemesi neticesinde bunalımının devam ettiği şu cümleden anlaşılmaktadır: “Kadından aldığım ümidi tramvay yoluna koymuş, fareler idam ediyorduk.” (2015(ç): 84).

“Plajdaki Ayna” adlı öyküde ise şöyle bir durumla karşılaşırız: Babasının İstiklal Muharebesinde öldüğünü söyleyen bir çocuğun annesiyle, yine çocuğun da olduğu ortamda cinsel ilişkiye giren anlatıcı, bu olaydan sonra gittiği plajdaki aynayı kırar. Öykünün başında ayna üzerine anlatımlarda bulunur:

*“Güzel insanları çirkin gösteriyormuş; ne münasebet efendim. Güzel insanları çirkin gösteren ayna onların derununu tefriş eder... Hayır, ayna aynaydı. Hangi enayi onu hangi zamanda icat etmişse etmiş, saçımızı taramak, suratımızda kara var mı diye bakmak, burnumuzu silerken biraz sümük kalmış mı diye göz atmak yahut da:*

*-Ulan! Benim gözlerim fena değilmiş be! Hele şu ağzımın kenarına inen çizgiye bak! Vay anasını!.. İfade veriyor suratıma! Şu karılar da erkekten anlamıyorlar vesselam...”* (Abasıyanık, 2015(ç): 7-8).

“Batı bireyciliğinin oluşumunda, ayna, yüzün gerçeğe uygun bir görüntüsünü yansıttığı için, benlik duygusunun açığa çıkışı açısından seçkin bir araçtır.” (Le Breton, 2018:42). Ayna bireye, toplumda var olabilmenin en seçkin kimlik belirtisi olan kendi yüzünün keşfini sağlar. David Le Breton, yüzle ilgili olarak; ad ve cinsiyeti içinde barındıran, kişinin kendisi ile özdeşleştiği, varoluşunun anlam kazandığı ana yerdir, der. Yüz, toplumsal ve tarihsel öğelerden biçim almış, kişisel serüvenin karşılığıdır (2018: 12-13). Bu anlatım, öyküdeki ayna tariflerinden; insanın derunu tefriş etmesi kısmıyla eşleşmektedir. Ama anlatıcı, bir ikilem sonucu ayna için yalnızca saç taramak, suratımızda kara var mı diye bakmak vs. tanımını da yapar. Anlatıcının, aynayı kırma sebebini açıklamasında da ikilem vardır: “Bana sen aynada kendini apaçık, bütün vuzuhuyla, çirkinliğiyle, pisliği, adiliğiyle görmüşsün. İşte onun için de... Şiddetle hayır, derim. Siz gülümser, aynada bütün insanlığı, bütün çirkinliğiyle kendi vasıtanla sezer gibi olduğun için, insanların bütün denaetlerini, sefaletlerini... Vallahi de hayır, billahi de hayır” (Abasıyanık, 2015(ç): 17). Plaja temizlenmek, bir şeyden silkinmek ya da hayır, terlemiş olmaktan dolayı

giden birey, aynada kendiyle yüzleştğinde kendi bakışlarının esareti altına girer. Bu durum bireyin başkasına bakması kadar başkasının bakışına yakalanması anlamına da gelir. Konuya açıklık getirebilmek için bakış meselesini açmakta fayda vardır. Çevremizdeki insanlara baksak da bakmasak da onlar bizim için nesne halini almış olabilirler. Görülen, duyulan ama içeriğine ilgi duyulmayan her şey “ben”in arka fonudur. Yaklaşmakta olan kadın, sokaktan geçen adam ya da sesini işitilen dilenci, ben için nesnedirler. Oysaki başkasının bakışı bu nesnellığe girmez. Çünkü bakılan asla nesnel olamayacak olan “ben”dir ve görülmüş olmak yakalanmış olmaktır (Sartre, 2014: 325-350). Sartre, başkasının bakışına maruz kalan aslında hangi anlamda görüldüğünü asla bilemez, ama kendinde var olanların tümüyle görüldüğünü zanneder, der. Bakış aynı zamanda ötekine dokunan bir temastır ve ötekinin kışkırtıcı bakışının kişinin kutsal alanı olan yüzde duruşu tehlike taşır, bütünlüğe yapılan saldırıdır, taşkınlık tehlikesi yaratır (Le Breton, 2018: 160-168). Öyküdeki birey ise aynada kendi bakışına yakalanmıştır. Esir alan da esir alınan da varlığın tümüne hâkimdir. Öyküde anlatılan ayna tarifine uygun şekilde birey, kendi derununa inmiş, çocuğun bakışlarına rağmen içgüdüsel arzusunun doyumunu sağlamanın rahatsızlığını hissetmiştir. Kendi kutsalı olan yüzüne, kendisinin bakışı ile saldırı olanağı sağlayan aynanın kırılmasının sebebi bunlar olabileceği gibi olmaya da bilir. Yüz insanın mahiyetini açığa çıkarabildiği gibi gizleyebilen bir maskedir de. Öyküde ikinci tanımda olduğu gibi ayna, maskemizi taramak, boyamak, en küçük değişikliklerle çok büyük anlam farklılıkları oluşturabildiğimiz yüzde çalışmalar yapmak işine de yarar. Terlediği için plaja giden birey, aynada hiç tanımadığı birini de görmüş olabilir. Le Breton, yüzün, insanın kendisine en yakın öteki olduğunu söyler. Yüz kendi içinde gizlenen, hem yakın hem de ulaşılmaz gizli anlamların yeridir. Dürüstçe aynada kendisine bakan kişi, rahatsızlık duyar ve “kendime benzemiyorum” der. Bu durum herhangi başka yüz yerine bu yüze sahip olmanın yabancılik duygusuna dayanır (2018: 175). Aynanın bu sebeple kırılmış olabileceğini düşünürsek, ilk sebepteki bunalımdan çok da farklı bir bunalıma rastlamayız. Belki daha da ağır bir sebeptir ki; kendi kendinin belirleyiciliğinden kurtulamamanın bunalımını maskeleyebilip, bir de bu maskeyi kendisine gösterebilme öfkesinin tezahürü de olabilir. Tüm bu ihtimallere rağmen birey, öyküde aynayı kırmasının sebebinin bir başka ihtimalini de şöyle anlatır: “*Neden böyle söylüyorsunuz canım? Bir plajın pis aynasını hiçbir şey düşünmeden,*

*şuursuzca eğilip yerden bir taş alarak, hatta o taşı denizin durgun yüzünde dört beş kere sektirmek içinmiş gibi alarak, aynayı isteyerek bile değil, kazara da denemez, şöylece kırılmak... Neden olmasın?”* (Abasıyanık, 2015(ç): 17). Öykünün sonunda birey, bunalımını maskeleyebilmiş halde, mesut bir adam tavrıyla, aynayı kıran o değilmiş gibi plajın önünden ıslık çalarak geçer.

Şu ana kadar incelediğimiz öykülerin dışında, sahip olmak ve olmak kavramlarına ve bireyin yaşadığı bunalıma dair anlatımları içeren bazı öyküler şunlardır:

“Söylendim Durdum” adlı öyküde; alabildiğine pis, kötülüğün, ikiyüzlülüğün kaynaştığı bir şehir anlatılır. Bu şehirde düşünülemez bile. Allah’ı bile özgürce düşünmeyi engelleyen iğrenç mecmualar, pis nefesli şairler, ölü bekleyen imamlar vardır. Fukaraları bile ikiyüzlüdür. Anlatıcı, şehirde insan bulamamanın bunalımındadır. Şehrin düzelmesi için çare düşünür:

*“Ama bu şehir artık şehre benzemeli, ama nasıl? Sen mi çare düşüneceksin? Gülerim. Ama evvela sen! Sen yazıcı! Bırak eşekliği artık! Olmazsa yazma. Çekil, otur oturduğun yerde. Sen mi süsleyeceksin, sen mi temin edeceksin metresini gazete çıkarmanın, sen mi onun şöhretini, kalemini, otomobilini Avrupa’dan getireceksin? Sonra gidip Haşet Kütüphanesi’nin vitrinlerindeki üç yüz elli franklık kitaba hasretle bakacaksın... J.P.S. müthiş adam... Daha bir kitabını bile okumadın... ama alamayacaksın o kitabı...”* (Abasıyanık, 2015(ç): 119).

Anlatıcı eğer o kitabı alırsa, bir kaşık yoğurda bir bardak su ilave eden ve on kuruşa satan namussuzun bu yaptıklarını bile bile içtiği ayranını bir daha içemeyecektir. Mesleğini değiştirmeyi, dayak yemeyi göze alarak ayrancının önünde bardağı iki kuruştan ayran satmayı, kendisinden almasalar da kestane satmayı düşünür: *“Bütün şehirle dost değilsin a! Sen başla bir defa işe. Bir haftaya kalmaz, şapkası delik, gözleri uçuk, rüzgâra karşı içi yünsüz bir adamcağıza çürüklerini, pişmemişlerini dayayacaksın. Bunu yapacaksın. Yapmazsan hayatından, kestaneçilikten hiçbir şey anlamayacaksın. Manav çırağını, bakkal oğlunu, tüccar kâtibini, gazeteci muharririni böyle yetiştiriyor. Bu şehir böyleyken, bu böyle sürüp gidecek.”*

(2015(ç): 120). Anlatıcı, toplumun insancılık adına değişebilmesi için ikiyüzlülüğe karşı dürüst çalışmayı tasarlar. Ancak, toplum belirleyiciliğinin baskısı altında bu olamayacaktır. Birey, kendi olmak yerine, toplumun istediği olacaktır. İnsan kendi çıkarlarından, kendi belirleyiciliğinden kurtulamadıkça da bu süreç devam edecektir.

“Korentli Bir Hikâye” adlı öyküde de; ilk temasta sevimsiz olan, halk arasında gökten inmiş bir acayip mahlûk gibi gezinen, insanları eğitilecek çocuk ya da kâğıt imzalatırken önünü ilikleyip el öpmeye kalkışacak biçare adamcağızlar olarak gören nahiye müdürü ve başöğretmen için genel bir tasvir çizilir. Anlatıcı ilk günlerinde paçası yenmiş pantolonu, dar ceket, düğüm yeri yağlı kravatı, rüzgârda mendil misali titreyen pardösüsü ile nahiyeye yeni gelen nahiye müdüründen hoşlanır. Onunla ahbablık kurup ona bir iki insanla, bir iki hayvanı felaketten kurtarma adına anlatacakları vardır; küme küme gelen kuşları ökseyle tutmayı mevzuata göre yasaklamak, mazlum sokak köpeklerini aşlamak ve zehirli köftelerle öldürülmesini engellemek. Anlatıcı bu fikirlerini nahiye müdürüne anlattığında, boş, büyük lakırdılarla karşılaşır. Bir zaman, nahiyedeki yapı sahiplerinin de çalışmaları ile çok şey ve kişi değişir. Nahiyedeki bu değişime mukavemet eden tabiat, ağaçlar, kiliseler, manastırlar, koylar, yosunlu yollar ve anlatıcı ile birkaç kişidir. Nahiye müdürü ise kolunda altın saati, Avrupa işi kravatı, ağır ağır tiyatro perdeleri gibi açılan, en sert rüzgârda bile güçlkle kimıldayan paltosu ile değişenler arasındadır (Abasıyanık, 2015(d): 105-112). Toplum yararına çalışması gereken otorite, kişi ile kaim sahip olmayı seçer. Anlatıcı, insanların ve hayvanların yararına bir eylemde bulunur ama sonuçsuz kalır. Yalnızca birkaç kişi ile birlikte kendi olmayı seçmekle sessiz bir mukavemette bulunur.

Sahip olma düşüncesinin bireyi toplumsal faydacılıktan uzaklaştırdığına dair bir örneği “Kumarbaz Hayri Efendi” adlı öyküde görürüz. Öyküde hovardalığı olmayan, ödünç verip borç almayan, eli açık Hayri Bey anlatılır. Kendisine kitaplar toplatmak salahiyeti, radyolarda büyük büyük laflar etme harçlığı verilmediği için kumarbaz olmuştur. Hayri Bey’e göre, insanın cemiyete faydalı olabilmesi için düşünmesi, yürümesi, gezmesi kâfidir. Cemiyetin en zararsızları; hilekâr sütçüler, masum simitçi çocuklar, en faydalıları ise; büyük kitaplar yazan, yanlış hesap yapıp bina çökerten mühendislerdir. Hayri de “cemiyete faydalı olmak lazım mıdır?” diye sormaktadır. Dünyadan göçüp gitmeden bir şey yapmalıdır diye düşünür. Eğer Hayri

Bey kumar oynamayıp bir arkadaşı ile eczane açmış olsa, zengin bir kız ile evlense cemiyete faydalı olup olmama meselesini artık düşünmeyecektir. Faydacılığı özel arabada, otelde, gezmede bulacaktır. Tabii bunlar öyküde bir hayal olarak anlatılır. Hayri öyle olabilecek bir adam değildir (Abasıyanık, 2013: 7-16). Öyküde Hayri Bey, topluma faydacılık konusunda kendini sorgulamaktadır ancak, sahip olmak olanaklarına erişebilmeyi hayal ettiğinde aynı sorgulamayı yapmamıştır. Kendi çıkar ve arzuları özgür varoluşunun önüne geçmiştir.

“İp Meselesi” adlı öyküde anlatıcı bu kez dünyaya, şehre ve insanlara hayretle bakan, korkunç surette iyi olamayacak kadar akıllı, aptes dökmeyen, ter bile kokmayan bu kişilerin cüzdanlarına elli liralıkların, beş yüzüklerin nasıl sığıdığına anlam veremeyen bir kişinin, hayat mücadelesi verdiği şehri bırakmamasını anlatır. Onun için hırsızcasına hırsız, namussuzcasına namussuz, alçakçasına alçak biri olmak kolay değildir. Taşımada kullandığı ipi elinden alınan hamalı gördüğünde, nefret, korku ve panikle şehirden gitmeyi, ipsiz bir hamal gibi olabileceği halini bir aynada görmeden evvel uzaklaşmayı düşünür. Ama bunu yapmak yerine mücadelesine geri döner (Abasıyanık, 2015(c): 31-36). Birey, işinin gücünün elinden alınabildiği, bir böcek bile olamayışına keyifle gülündüğü şehirde kalmayı kendi özgür iradesiyle tercih etmekle, insan olma adına mücadeleyi göze alır.

“Ben Ne Yapayım?” adlı öyküde; kim ne derde desin, yazarlık yaparak geçimini sağlamak isteyen genç bir muharrir, öğretmenlik yapamayacağını düşündüğü için babasının tanıdığı bir kişi ile ortak ticarete başlar. Ancak ortağı onu aldatır. Anlatıcı, haftada iki liraya gazetelerde yazı yazmaya devam etse de tüccarlar daha çok sahip olmak adına birilerini aldatmaya devam edeceklerdir. Yazı yazmak, iyi bir kütüphane açmak, kitaplar çıkartmak, yayıncılık yapmak isteyen anlatıcı bunun olamayacağına karar kılıp, yazar olmakla ticaret yapmak arasında kararsız kalır ve sorar: “Söyleyin ben ne yapayım?” (Abasıyanık, 2015(c): 13-16). Bu öykü de, olmak ya da sahip olmak meselesine değinilmiştir. Birey, kendi olabilmek için maddi çıkarları reddedip, insanlığın bilinçlenmesine hizmet edecek mesleği yapıp yapmamayı sorgulamaktadır.

“Garson” adlı öyküde; daha önceleri Belvü Bahçesinde garsonluk yapan Ahmet, sonrasında deniz kıyısında bir köy kahvesini yazları kiralayıp çalıştırmaya



başlar. Fakat bir zaman sonra kahveyi Belvü Bahçesinin garsonluğuna feda eder. Anlatıcı tercihin sebebine dair: *“hep o babadan kalma sahip olmak, bir şeye sahip olmak arzusuyla tuttuğunu anlayı mı verdi, duyu mu verdi; belli değil...”* (Abasıyanık, 2015(e): 75-80) açıklamasını yapar. Şahsi çıkarları için sahip olunan kahve, karışanı edeni olmadığı için Ahmet’e özgürlük sağlar gözükse de o kendi varoluşunu garsonlukta bulmuş, babasının belirleyiciliğinden kurtularak garsonluğa geri dönmüş, kendi olmayı seçmiştir.

“Francala mı, Ekmek mi?” adlı öyküde anlatıcı; tütün ve gazete bayii olan Recai efendinin piyango dükkânına, yalnızca hamal ve lostracı grubunun yerine Arap filmlerine ve Şuayibülgavsî isimli Mısır hanenesine tutkunların da gelmiş olmasını ve Recai efendinin zengin olmasını hayal eder. İşin böyle olmamasına da şükreder. Zengin olsa şuan yaptığı iyilikleri yapamayacaktır (Abasıyanık, 2014(c): 55-56). Sahip olmak insan olmasını engelleyecektir. Bu bağlamda öykü Marx’ın anlayışını yansıtır. Marx’a göre insanın amacı çok şeye “sahip olmak” değil, çok “olmak” olmalıdır (Akt. Fromm, 2017: 36).

Sait Faik öykülerinde bireyin olmak adına seçim yapmak durumunda kaldığı önemli bir öykü de “Süt”tür. Seneler sonra ilk defa süt içmek için sütçü dükkânına giren anlatıcı kendisini kırk sene evvelki beşik hatırasına kadar sürükler. Süt onun için bilinç hali öncesi masumiyet dönemidir: *“İlk çığlım, beşiğim, anamın sütü, aşkım, kinim, kendimi bilişim, şarap, raki, kumar, kadın, şehvet, bir dostla geçirdiğim güzel gün, o süt için ağlayan bilmediğim, hiç bilmeyeceğim çocuk...”* (Abasıyanık, 2015(ç): 61). Anlatıcı kendisi için yepyeni günlerin başlayacağı ümidiyle, alışkanlıklarını kapıda bırakarak, süt kokulu bir dünyaya erişmeyi hayal eder:

*“İşte o zaman mısralardan, beyitlerden, romanlardan ve kitaplardan kurtulmam lazım geldiğini düşündüm. Yeni bir dünyaya başlıyordum. Yepyeni şiirler isterdim. Yeni romanlar okumalı, yeni resimler seyretmeli, yazmak için yeniden bir başka Türkçe öğrenmeliydim. Yeni hisleri, yeni düşünceleri, yeni kitapları arayıp bulmalıyım. Sütçü dükkânından çıkar çıkmaz demir kapıdan girerken kovduklarım yeniden etrafımı mı alacaklardı?”* (2015(ç): 62-63).

Aslında birey, varlığını özgürleştirebilme çabası ile bilinç halinden bilinçdışına dönmek ister gibidir. Çünkü bilinçdışı ile kurulan temas, topyekûn insanla temas kurmak demektir. Böylelikle kişi kendisini, başka herkesi deneyimlediği gibi deneyimleyebilir (Fromm, 2018: 82). Ancak Emil Michel Cioran'a göre; özgürlüğe yeniden kavuşabilme isteği, duyum yükünü atmaya, bütün ilişkilerle bağı koparmaya mâl olur. Kişi için özgür olmayı istemek kendisi olmayı istemektir ama kişi kendisi olmaktan, hakikatler arasında yol almaktan bitkin düşer. Bilgi alanındaki gezintilere elveda derken bile yanılısamanın zincirlerine bağlanmak ister. Kendi kalıntıları onu çektığı için kaygılarını kabullenme onurunu reddedip, tekilliğinden vazgeçer ve yığınla barışır (Cioran, 2016: 14-32). Öyküde de anlatıcının kapıda bıraktığını söyledikleri onu çağırmaktadır:

*“Hadi çabuk ol. Yeter artık. Gel buraya. Bizimle beraber olman lazım. Böyle biteviye sütçü dükkânında kalıp, yeniden doğmuş numarasıyla oturamazsın. Seni bekliyoruz. Alıp götüreceğiz. Her şey, bütün insanlar seni bekliyor. Onların arasında oynadığın oyunu bitirmeye mecbursun. Yeniden doğulmaz. Doğsan bile n'olacak? Seni iki senede, iki senede değil, iki günde aynı insan ederiz. Aynı kendini düşünen, aynı haris, aynı kiskanç, aynı kötü huylu, aynı sarhoş, aynı budala oluverirsin. Seni aynı hastalıkla yıkmak için elimizde her şey var. Hem canım sen nasıl bir dünya istiyorsun? Görülmemiş, işitilmemiş, tadılmamış, yazılmamış, yaşanmamış... Olur mu böyle şey? Hadi gel. Dön her günkü hayatına.”*  
(Abasıyanık, 2015(ç): 63).

Bu öyküde de anlatıcı, diğerlerinde olduğu gibi seçme ikilemindeki bunaltısını gizleme yoluna gider. Sokağa fırlar ve kendini; “defolun” diye bağırdıkları tarafından koluna girilmiş, yakasına yapışılmış olarak bulur.

Bireyin kendisi ile baş başa kaldığı diğer bir örnek de “İnsan Gibi Bir Şey: Huy” adlı öyküdür. Öyküde anlatıcı kendi huyunu dizginlemeye çalışır. Onu günahkâr olmakla itham eder ve ondan tövbe etmesini ister:

*“-Günahkâr tövbe eder, dedim.*

*-Ben günah nedir bilmem ki, dedi.*

-*Sen kötüsün kötü, dedim.*

-*Hah öyle söylersen belki anlaşırsız. Kötülük bunun neresinde? dedi.*"

(Abasıyanık, 2013: 76).

Öyküde ilk önce günah ile kötülük arasında bir ayırım yapılmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu ayırım, kötülüğün kaynağının şeytani mi yoksa beşeri mi olduğu konusuna değinmektedir. Ralph Waldo Emerson'un, "*Şeytan dizginleri almış eline, bizi dilediğince koşturuyor.*" söylemine karşılık, Martin Luther'in, dizginleri şeytanın tutup tutmadığı ve kişiyi dilediğince sürüp sürmediği sorgusuna binaen Fromm: "*Şeytan, Kötülüktü ve Kötülük hâlâ beşeridir. Bugün bizim için sorun, artık şeytanın bizi dilediğince koşturuyor olması değildir. Problemimiz, bizi şeylerin – yaratmış olduğumuz nesnelere, koşulların- koşturuyor olmasıdır... Ancak yeniden dizginleri eline alırsa, modern insanın bir geleceği olur.*" (Fromm, 2018: 29), der. Kötülük, insanın olmak yerine sahip olma arzularına tutsak düşmesi anlamındadır. Bu durum, tamamen bireyin seçimleri ile alakalıdır. Öyküde bu ayırma değinilirken, asıl büyük kötülüğün saklanması için insanın küçük kötülükler icat ettiğinden de bahsedilir. Asıl büyük kötülük ise hak yemektir. Toplum ise bu hak yiyenleri baş tacı etmektedir. Kahvelerde katillere ayağa kalkan başkanlar, muhtarlar, zenginler ve saygınlar vardır (Abasıyanık, 2013: 77). Toplumda böyle bir yaklaşım varken, bireyin çelişkisi tam da bu noktada doğar: Zararsız gördüğü kendi kötülüğünün, hak yiyen katillerin önüne geçmiş olmasıdır. Ama bir iç muhasebesi şeklindeki öyküde birey, en masum isteğinin bile şahsi bir çıkar güdüp gütmediğini irdelemektedir. Kendisiyle ilişkisinde çıkar gözeten topluma, kendi nefsinin ya da huyunu ezdirmeye, olmak adına razı olur.

Genel anlamda Sait Faik Abasıyanık'ın öykülerinde birey, ya sahip olmak isteyen otorite, ya da sahip olmak isteyen öteki veya sahip olmak isteyen kendine karşı "olmak" mücadelesi vermiştir. İşin içinde okuyucunun gözüne sokar nitelikte mesaj veren bir eylem gözükmemekle birlikte, varolmanın, kendinden başka tüm insanlık için de sorumluluk olduğu anlatılmaya çalışılmıştır. Neredeyse tümünde bireyin bilinci, özgürlüğü, tasarısı, seçimi ve eylemi vasıtasıyla insancılık adına varoluş meselesi mevcuttur. Bireyin varoluş meselesi kendisi ve başkasıyla olan münasebetleri ile sınırlı değildir. En az onlar kadar etken olan nesnelere de özgür alan seçimleri olarak bireyin karşısına çıkabilmektedirler.

## 1.2. NESNELERİN BİREYİN VAROLUŞUNA OLAN ETKİLERİ<sup>1</sup>

Şu ana kadar öykülerde bireyin, kendisi ve başkası ile olan münasebetlerindeki varoluş meseleleri üzerinde durmaya çalıştık. Bunlara ek olarak Sait Faik; varoluşsal meselenin ifade dairesinin içine cansız nesnelere de dâhil eder. Bireysel varlığını onlar üzerinden de sorgulayarak, bilinci ölçüsünde bir anlayış edinir ve yine onlarla bağ kurar. Sait Faik'in eşya ile kurmuş olduğu ilişki, ihtiyaç kaynaklı kullanım seviyesinde görüldüğü gibi, Jean Baudrillard, Karl Marx ya da Erich Fromm başta olmak üzere çeşitli düşünürlerin üzerinde durdukları, eşyanın “ekonomi gösterge değeri” bağlamında da görülür. Ancak, bu ilişkilerden bireyin varlığı meselesine dair çıkarımlar elde edebilmek için, onun eşya ile kurduğu ruhsal ilişki daha çok önem arz etmektedir.

Başlangıçta gereksinim terimleri ile açıklanmış nesnelere, gündelik yaşam deneyimi gereği teknik işlemlerle eşya niteliği kazandırılmıştır ve eşyalar işlevsellik açılarından bir “kullanım değeri”ne sahiptirler (Baudrillard, 2009: 1). Bu bağlamda, Sait Faik'in öykülerinde de eşyaların bu manada kullanıldıklarına dair aşağıda da görüleceği üzere pek çok örneğe rastlarız. “Zemberek” adlı öyküde, zaman ölçüm aletlerinden birisi olan saat, tam da bu maksatla kullanılır. Öyküde dersten çıkmak için kalan zamanın “on yedi dakika” olduğunu öğrenmek için gümüş bir saat kullanılmaktadır (Abasıyanık, 2014(c): 83). Taşradan şehir merkezine gidildiğinde ilk kez karşılaşılan, dayandırıldığında ayakları yakan, kül rengine boyanmış demir parmaklıklar, “Kalorifer ve Bahar” adlı öyküde; kalorifer olarak tanımlanır (Abasıyanık, 2014(b): 14). Öykülerde görüş imkânı sağlayan elektrikli fener, lâmba, ısınmada kullanılan gaz sobası, ilim tahsili için kitaplar ve ihtiyacı gereği konu edinilmiş giyim eşyaları, mutfak eşyaları vb. pek çok örnek olduğu gibi, teknik imkânlarla işlevselliği geliştirilmiş nesnelere de bahsedilir. Mesela şahmerdan, iskele yapımı için denize çelikten direk ya da kiriş çakmaya yarayan teknik bir eşyadır. Ağırlığının yukarı kaldırılabilmesi için insan gücü kullanılabilirdiği gibi,

---

<sup>1</sup> Ertok, Atilla (2018). “Sait Faik Abasıyanık'ın Öykülerinde Kullanım Değerinden Psikik Gösterge Değerine Eşya Kavramı”. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 20, 73-84. <http://www.ytearastirmalari.com/DergiTamDetay.aspx?ID=331&Detay=Ozet> makalesi genişletilmiş şekilde bu başlık altında kullanılmıştır.

200,300 hatta 500 kg ağırlığı iki nefeste yukarı kaldırabilen buhar gücü ile çalışanları da mevcuttur (Abasıyanık, 2014(c): 2-3).

Buraya kadar işlevsellik çerçevesinde kullanılan eşyaların, sonrasında ayırt edici göstergelere dönüştürülmesi, estetik ve kalite açısından biçimler verilerek isteğin ön plana çıkartılmasıyla (Baudrillard, 2009: 30) ekonomi gösterge değerine ulaştığı görülür. Sait Faik, eşyanın ekonomik anlamda insanın insana üstünlüğünün göstergesi şeklindeki anlatımında, kullanım değeri tarafgirliğiyle sınıfsal ayrılaşmaya karşı tavır alır. Onun için basit olan, gösterişsiz olan, kullanışlı olan güzeldir, tercih sebebidir. Örneğin; fakir bir kızın köyün muallimine gelin gittiği “Kıskançlık” adlı öyküde, çeyiz olarak yanına aldığı iki bakır mangal, dört tencere, bir sini, iki şilte, beş altı yastık ve yorgan yüzü tam takır eve bereket, şan ve şeref getirir (Abasıyanık, 2015(e): 44). “Orman ve Ev” öyküsünde ise üslupsuz, biçimsiz, mimarisiz tanımlanmış konak karşısında küçük bir kulübe; alakadar olunacak kadar değerlidir (Abasıyanık, 2015(e): 55-56).

Eşyaya sahip olma isteğine, statünün, beğeni kalitesinin ve maddi durumun teşhirine dair bir örneğe “Sarnıç” adlı öyküde rastlarız: “...*kürklü mantom yokmuş. Baloya gitmezmişim. Haftada bir defacık sinemaya da gidemiyormuşum...*” (Abasıyanık, 2014(b): 6) cümlelerinde “kürklü manto” temel ihtiyacın dışında ekonomi gösterge değeri taşır. Akabinde kullanılan “balo” sözcüğüyle yine ihtiyacın dışında özel bir sınıfsal faaliyete atıfta bulunulur. Baudrillard, nesnelere bir statü kazandıran şeyin toplumsal düzenin kendisi olduğunu söyler. Soyluluk, diğerlerine karşı sahip olunan bir lütuftur ve nesnelere arasındaki benzer farkın adı da stildir (2010: 170). Kürklü (stil) manto giymek ya da baloya (soylu) gitmek, bu kavramları oluşturmuş kast sisteminin esaretine girmek demektir. Marx, kapitalist toplumda sahip olma isteğini bir kusur olarak görür. Özel mülkiyet neticesinde, fiziksel ve zihinsel duyuların yerini yabancılaşma hali olan sahip olma duygusu almıştır, der (Akt. Fromm, 2018: 161). Freud ise geliştirdiği “özyapı” kuramında, insanın belli durumlarda beğenilme duygusunu doyumak isteğinden bahseder. Birey bu durumda egemen karakterin alıcısı konumundadır ve başkalarının amaçlarına hizmet eden araçtır (Akt. Fromm 2015(b): 80-82). Ekonomi gösterge değerine sahip eşya da, kullanım değerine yabancılaşmış nesnedir, bir esaret simgesidir.

Özgürleşme çabasında olan birey, eşyanın bu şekilde ekonomik üstünlük olarak kullanılmasının ön yargılar oluşturduğu durumlarla da karşı karşıya kalır. “Dört Zait” isimli öyküde konu oldukça geniş ele alınmıştır. Kendisini sigara yakmak için ateş istenebilecek, yol sorulabilecek kişi olarak tanımlayan kahraman, aynı cesareti kendisinde bulamaz. Soru sorulmasının münasip görülmesi için; elbise mi eskimiştir? Potinler mi boyasızdır? Kravatın düğüm yerinde parlaklık mı vardır? Muhakkak bir şey vardır gibi sözlerle kıyafet üzerinden soru sorulacak ya da ateş istenecek kişi tipi anlatılır. Fakat üstünden başından itina olan, potinleri pırıl pırıl boyalı adama kalabalığın toplanma nedenini sormak cesaret işidir. Eşyayı ekonomik gösterge olarak üzerinde taşıyan kişiler, eksikliğine eksiklik katmaktan çekinirler ve gideceği yolu sormak için ya da sigarasına ateş istemek için; aralarında olmayı arzuladığı üst tabaka kişileri tercih etmezler. Takındıkları gösterişli tavırla da kendilerine soru sorulması ihtimalini ortadan kaldırırlar. Anlatıcı, kişinin soru sorulmak için münasip bulunması kadar münasip bulunmamasının da iyi bir şey olmadığını söyler. Bu ikilemden rahatsızlık duyan anlatıcı, soru sorulan kişi olmak istemediği için, potinlerini boyatır, temiz kravat bağlar ve azametli tavır takınır. Böylelikle yol sorulan / ateş istenen kişi olmaktan kurtulur. Tabii kendisinin soru sormak ihtiyacı hâsıl olduğunda ise kişiler arasında seçim yapmak gibi bir peşin hükümlülüğe de düşmek istemez. Öyküye göre bu durumun çözümü; kibrit sahibi olmaktan ya da yolu iyi bilmekten geçmektedir (Abasıyanık, 2015(ç): 23-28).

Öykülerde eşyanın, kullanım amaçlarına göre sınıfsal ayrımlaşma oluşturmasına karşı, kullanım değerinin tercih edildiğine değinmiştik. “Plaj İnsanları” adlı öyküde, Paris’ten getirilmiş hafif lastik ayakkabılar, tiril tiril gömlek, yıkandıkça beyazlaşan, sağlamlaşan iyi biçimli pantolonlar herkes tarafından arzulanan şeyler olarak tanımlanır. Ancak sandalcı, kömürcü ve emsali “herkes” tanımının dışındadır. Onlar bu gömlek ya da ayakkabıyı giyseler dahi çabucak kirlenmesi, balıkçılışması için ellerinden geleni yapacaklardır. Sait Faik, sözde Avrupa malı giyinen plaj kasabası gençliği karşısında, kıyafeti emeği ile özdeşleşmiş sandalcı ve emsaline değer verir. Çünkü bir gösterişsizlik söz konusudur. Telefon şirketi memuru pipoyu farklı bir haletiruhiyeyle ağzında tutarken, bir balıkçı onu gereksinimi icabı yalnızca tütün içmekte kullanır (Abasıyanık, 2014(b): 99-100). Eşya gereksinimi karşıladığı ölçüde değer olarak üstündür.

Sait Faik öykülerinde, eşyanın ayırt ediciliği üzerine farklı bir çıkarım da elde ederiz. Birey, eşyanın hâkim otoritenin vericisi olduğunu sezindiğinde, bireysel varoluşunu özgür kılabilmek için alıcı konumuna düşmekten kaçınır ve bu, tercih sebebini oluşturur. Aslında burada bir “itaatsizlik eylemi” sezinlenir. Erich Fromm bu eylem tercihinin, bireyin kendi ruhuna sahip olmasından kaynaklandığını söyler (Fromm, 2015(a): 10). Bu özgürlük mücadelesidir ve dayatılan, bireysel istenci alt eden otoriteye karşı verilir (Fromm, 2018: 110). Örnek verecek olursak; “Gramofon ve Yazı Makinesi” öyküsünde radyo ile gramofon kıyaslanır ve benzerlik kurulamaz. Gramofon başlı başına bir fikir olarak görülürken, radyo sevilmaz: “...*yalan gibi gelir bana Paris’teki adamın odamda konuşması... Hem sonra radyo istasyonları kendi canı çektiklerini bana dinletiyorlar. İstemiyorum belki başkasının bana şunu bunu dinletmesini!..*” (Abasıyanık, 2015(ç): 65-66). Öyküye göre; okunacak kitap nasıl kendince seçilecekse, dinlenecek güzel kadın sesi de öyle seçilebilmelidir. Radyo, bu imkânı tanımadığı gibi, bin bir kötülüklerde de kullanılır; casusun biridir, ondan habersiz dünya yüzünde adım atılamaz (2015(ç): 66). Radyo, bir nesneden çok verici görevi olan kitle iletişim aracıdır. Jean Baudrillard, bir radyo programına katılımcı (yarışmacı) olduğunda ezbercilik ve talih konusunda sabır gösterme zorunluluğundan bahseder. Aksi yapıldığında ise, oyun dışı kalınarak yalnızca dinleyici konumunda olduğunu ve bu şekilde işe yarama buyruğuna boyun eğilmediğini, ayrıca programlardaki seçicilikle de kültürel düzey düşüklüğüne meydan okunulduğunu söyler (2009: 44). Tabii bu meydan okuma hiç de Fromm’un bahsettiği itaatsizlikle benzeşmez. Çünkü birey bu haldeyken pasif alıcı olarak yönlendirmeye açık konumdadır. Ancak radyoyu tercih etmeyerek varoluşunu itaatsizlik eylemiyle başlatır ve otoriteye “hayır” deme cesaretine dair ruhsal ve zihinsel gelişimini, bu eylem yeteneğinden alır. Radyoya karşın gramofonu tercih etmekle de yalnızca “hayır” diyebilen nedensiz asi itaatsizliği yerine kendi vicdanı ve ilkelerine riayet edebilen itaatsiz olur (Fromm, 2015(a): 10-25). Birey gramofonda mütevazı bir arkadaş, bir dost yakınlığı hisseder. O, güzel sesleri ebedileştiren, anılara atıfla hayatın hayalde dilenildiği gibi yaşanmasını sağlayan simgedir. Varlığını sınırlandırmak isteyen her anlayış ve oluşuma karşın bu simgelerle bir arada kendine ait bir özgürlük alanı talep eder: “...*Mektepte miyiz canım? Bana hiç olmazsa bu hakkı versinler âlemde odamda olsun!*” (Abasıyanık 2015(ç): 66).

Aynı öyküde mukayesesi yapılmış başka iki nesne daha vardır; yazı makinesi ve matbaa. Yazı makinesi matbaaya karşı düşmanlığını açıkça ilan etmiş, elle yazının dostu, ağabeyi tavrındadır. Matbaa ise yalanların dolanların, şantajların, hırsızlıkların, kötülüklerin, bayağılıkların aletidir. Aşk mektupları, hatıralar, güzel romanlar, basılmayacak şiirler, hikâyeler hep yazı makinesinden çıkar. Onda kötü şeyler de yazılır ama matbaaya gönderilmek üzere. Matbaa her zaman kötülerin bayağıların elinde ve kucağa atılmaya hazır bir histerik kadından başka bir şey değildir (2015(ç): 69). Hemen hemen aynı mantık üzerinden değerlendiresek, matbaa ve radyo yazılı ve sesli kitle iletişim araçları olarak iktidara yeni bir çehre, ekonomik ayrıcalık, kâr sağlayan, politik oyuna bir tür yardım ve yataklık eden göstergelerdir (Baudrillard, 2009: 133). Yazı makinesi (daktilo) ve gramofon ise bireyin özgürlük arayışının nişaneleridir.

Sait Faik Abasıyanık'ın eşya ile olan ilişkisinin çok farklı boyutlara ulaştığına da şahit oluruz. Yazar öykülerinde eşya ile yabancılaşma yaşamak istemediği gibi onu kendine yakın hissettiği durumları da anlatır. “Karidesçinin Evi” adlı öyküde; karidesçinin evinde kiracı olan anlatıcı odadaki eşyayla olan münasebetini şöyle anlatır: *“Mangal kömürü ile karanfil kokan oda eşyasının, sahiplerine benden daha yakın olduklarına hiç şüphem yoksa da, bana da kadehlerin arttığı nisbette sokuluşları; sanki yüzüne bakmadığım yanımdakinin, bu odada bir kış gecesi fakir ve meyus, fakat seven bir halde, beni de iyi bir kiracı diye sevdiklerini söylerlerdi... - insan eşyaya alışmadan rahat edemiyor-”* (Abasıyanık, 2015(b): 42). Anlatıcı kendi varlığını anlamlandırmada nesnelere (eşya) içselleştirme gayretindedir. En azından onlarla ümit ettiği bağı kurmaya çalışır. Kurulan bu ilişkiyi öyküler üzerinden çözümlemede bize yardımcı olacak kavram “patetik yanılgı”dır. İlk kez John Ruskin tarafından dile getirilmiş olan patetik yanılgı; insanın doğa ya da cansız bir nesne karşısında hissettiklerinin, sanki nesnenin özelliğiymiş gibi anlatılmasıdır (Gürbilek, 2013: 53). Tabii ki temel sorun varlık sorunudur. Fromm, insanoğlunun varoluşunu anlamlandırabilmesinin, türdeşleriyle, doğayla, çevresiyle olumlanmış bir his, düşünce, sevgi bağı kurabilmesiyle, onlarla birlik olmasıyla gerçekleştirebileceğini söylemiştir (Fromm, 2015(a): 52). Bu bağlamda baktığımızda; “Semaver” adlı öyküdeki birey-eşya ilişkisi, yukarıda bahsettiğimiz ruhsal ilişkinin henüz başlangıç seviyesindedir. Annesi ile birlikte yaşayan ve fabrikada çalışan Ali tarafından, bir



fabrikaya benzetilen semaver, yine ondan içinde ıstırap, grev, patron ve kaza olmayan niteliklerle ayrıştırılır. Sabahın saadetini hissettiren, evde annesiyle birlikte huzurlu yaşamı temsil eden semaver, annenin ölümü üzerine yitirilmişliklerin yerini aldığı için gözlerin göremeyeceği yere kaldırılır (Abasıyanık, 2015(e): 1-6). Yakup Çelik, Sait Faik'in duygu ve düşünceleri sembolize etmede ki hareket noktasını; insanın "değerleri duyan bir varlık" olması kavramına bağlar. Yukarıda örneklendirdiğimiz "Semaver" öyküsünde birey, değerleri duyan bir varlık olarak vefa ve sevgi gibi anneye ait yüksek değerleri semaver ile özdeşleştirir. Semaverin gözden uzak bir yere kaldırılması ise, yine insanın varlık sebeplerinden biri olan "tavır takınan varlık" kavramı gereğidir. Ayrıca Çelik'e göre bu; verilmiş bir kararın harekete geçirilmesi anlamındaki "açık tavır"dır (Çelik, 2002: 5-13).

Sait Faik eşya ile kurduğu ilişkiyi, hisleriyle oluşan benzetmelerin ötesine geçirir ve ona, kurduğu ruhsal ilişki neticesinde "psikik gösterge değeri"<sup>2</sup> olarak tanımlayabileceğimiz anlam değeri katar. "Louvre'dan Çaldığım Heykel" ve "Kış Akşamı Maşa ve Sandalye" öykülerinde bu duruma ilişkin örnekler mevcuttur. Eşyanın işlevsellik ve kalite dışında estetik seviyeye ulaştığına ve müzede sergilenen sanat eserleri halini aldığına "Louvre'dan Çaldığım Heykel" adlı öyküde rastlarız. Karşımıza ilk çıkan sanatsal nesne "Joconde" (Mona Lisa) dur. "*Joconde'un önünde bir şeyler görmeye çalışarak iki dakika durduk.*" (Abasıyanık, 2015(e): 98) ifadesiyle birey-eşya ilişkisinde bir arayışın başladığı düşünülebilir. Aranılan, önceden dile getirilmiş ve estetik açıdan bir gösterge değerine ulaştırılmış anlam katkısıdır. Daha önce saatlerce bakmasına rağmen ne yüzdeki ilahiliği ne de tebessümün sırrını çözdüğünü söyleyen bireyin o an beyinde bir şimşek çakar ve kapanır: "*Hah, dedim, buldum, sırrı keşfettim.*" (2015(e): 98). Bu cümle ile eserin nesnel yapısının dışında, öncesinde esere sanatsal açıdan biçilmiş bir değer yapısının olduğu çıkarılabilir. Freud, Leonardo'nun resimlerini düşünen birinin dişi öznelerinin dudaklarına kondurduğu daha ilk bakışta büyüleyici ve şaşırtıcı olan bir gülümseme anımsayacağını söyler. Onun stiline bir işareti haline gelmiş, uzun ve kıvrımlı dudaklardaki değişmez gülüşün adı "Leonardesk"tir. Floransalı Mona Lisa del Giocondo'nun yüzündeki gülümseme, bakan herkeste şaşırtıcı ve güçlü bir etki bırakmış ve yorumlama gerektirmiştir. Richard Muther bu gülümseme ile ilgili

<sup>2</sup> Baudrillard'ın kullandığı "ekonomi gösterge değeri"nden çıkarımla tarafimca kullanılmıştır.

şunları söyler: “İzleyeni özellikle büyüleyen şey, bu gülüşteki şeytansı büyüdür. Yüzlerce şair ve yazar bazen bize bu denli baştan çıkarıcı bir biçimde gülümser görünen ve bazen de soğuk ve ruhsuz bir biçimde boşluğa bakan bu kadın hakkında yazmış ama hiç kimse gülüşünün bilmecesini çözememiş, hiç kimse düşüncelerin anlamını okuyamamıştır.” (Akt. Freud, 2016: 186). Tabii bu noktada Freud, şöyle bir soruyu sormadan da edemez; “Ya sanatçı için hiçbir anlam taşımayan ayrıntıları; oldukça keyfi bir biçimde ya da ardında hiçbir gizli niyet bulunmayan salt biçimsel kaygılarla yarattığı ayrıntıları fazlasıyla ciddi ve derin bir biçimde değerlendirmişsek? Ya sanatçının ne bilinçli ne de bilinçsizce niyetlenmemiş olduğu şeyleri oldukça net olarak gördüklerini düşünen çok sayıda yorumcunun yazgısını paylaştıysak? Bilemem.” (2016: 265-266). Belki de buna benzer düşüncelerle öyküde birey, özgür varoluşunu kısıtlayıcı, önceden dile getirilene keşfetme zorunluluğu durumundan sıyrılabilme için eşya ile olan ilişkiyi daha da derinleştirir: “*Fakat Joconde müstehzi tebessümünü bir müddet terkle bana hain hain baktı...Onu ‘zekâ’ denilen şeyi sever gibi sevmiştim.*” (Abasıyanık, 2015(e): 98). Sartre, algılanan şeyin algılandığı ölçüde bir varlığı vardır, der. Varlığı algılamada kurulan bağ; anlayıştır. Bilinç, anlayışta aşkınlık göstererek kendisi olmayan bir varlıkta “taşınarak” doğar (Sartre, 2014: 35). Yani nesnenin mutlak varlığı dışında, bireyin algı aşkınlığının nesneye taşınmasıyla nesne, bireyin görmek istediği hâli alır. Öyküde de birey, nesne ile kurduğu bağ sonucunda, bilincinde olduğunu düşündüğümüz “zekâ” kavramını aşkınlıkla nesneye taşır. Sanat eserine bir insan gibi düşünme, akıl yürütme ve sonuç çıkarma yetisini yükler. Nesnenin sanatsal değerine kattığı bu psişik değerle, kendi zekâsını nesne aracılığıyla yine kendine göstermeyi başarır.

Müzedeki karşılaşılan ikinci eser “Napolili Balıkçı”dır. Yine patetik yanılı ile bireyin hisleri nesnenin özelliğiymiş gibi anlatılır: “...Şu dizlerindeki ağa gülen çocuğu görüyor musun? Çoktan ölmüştür. Ölmeden evvel ihtiyarlamıştır. Bu burun aksırması, sümkürmüştür. Bu taranmadan rüzgârda güzel saçlar, bir gün tarandıktan sonra bile çirkinleşmiştir...” (Abasıyanık, 2015(e): 98). Eğer sanat eserini, sanatçının eserde ebedileşme gayreti olarak görürsek ve bireyin esere bu manada baktığını değerlendirirsek, bir kıskançlık hâli çıkarabiliriz. Ölümlü olan birey, sözde ölümsüz ve güzelliği baki eserle bağ kurduğunda ve mantıksal olarak kendisiyle böyle bir özdeşlik oluşturamadığında, onun da kendisi gibi ölümlü olmasını temenni

edebilir. Bu bağlamda anlatıcı, bireyin (heykelin) en önemli kimlik alanı olan yüze saldırır ve orayı çirkinleştirerek yok etmeye çalışır. Anlatıcı, gençliğinin, güzelliğinin, hayatının baharındaki nesneyle kurduğu ilişki sonucu, onun gibi olmak istediği ya da onun olmasını istemediği veya nesnenin kendinde uyandırdığı ve asla topluma izah edemeyeceği duyguları gereği mecazen koca heykeli sırtlanır. Birey-nesne ilişkisi sonucu oluşan ortak bilinci taşımakta zorlanır. Bu ortak bilincin çevredekilerce görülmemesine de hayret eder. Bu durum Nurdan Gürbilek'in *Mağdurun Dili* adlı kitabında bahsettiği Sartre'ın "bakış meselesi" ikilemidir (2013: 26). Görülmek ister; çünkü varolma çabasındaki birey, özgür bilinç değerinde toplum tarafından anlaşılabilmeyi diler. Diğer yandan görülmek istemez; çünkü toplumca dışlanacak, kabul görmeyecek düşüncelere dahi yasak getirmiş sisteme duygularını belli etmek istemez. Sartre'ın, başkası tarafından görülüyor olan insanın; sırrı ele geçirilmiş, düşman bir dünyanın ortasında savunmasız, incinebilir ve çırılçıplak kalmasından bahsettiği gibi, heykelle bütünleşmiş ruh halinden sıyrılamayan birey de sanki sıtma nöbetine tutulmuş bir bunaltı hali yaşar.

Daha öncesinde Sait Faik'in kendisini eşyaya yakın hissettiğinden, ona yaklaşmak istediğinden bahsetmiştik. Terentius'un; insansal olan hiçbir şeyin bana yabancı olmadığına inanıyorum (Akt. Fromm, 2015(b): 21) demesi gibi, Sait Faik de yabancılaşmayı engellemek için nesnenin insanlaştırılması ya da canlı niteliği kazandırılması yoluna gider. "Kış Akşamı Maşa ve Sandalye" adlı öyküde sandalye ile kurulan bağ önemlidir. Anlatıcı odada bulunan boş bir sandalyenin hemen doluvermesini (bireyin insan beklentisi) temenni etse de, bundan vazgeçer: "*Hiç kimseyi istemiyorum. Ama sandalye... Bir insan bekler gibi duran sandalye? Onu yapan sandalyeci yaman adammış doğrusu. Sandalyeye insan bekletmesini bilmiş.*" (Abasıyanık, 2015(ç): 87). Sandalyeye, "beklemek" gibi canlıya ait bir eylem niteliği kazandırır. İşlevsel görevi oturulmak maksatlı olan sandalye, bekleyen sıfatını alınca; görevini yerine getirememiş, vuslata erememiş hasret çeken gariplik hâline bürünür. Asıl bekleyen olan birey, bu yükü ruhsal ilişki kurarak sandalyeye yükler ve onda bir "psişik gösterge değeri" oluşturur. Sartre bilincin, varolanın her zaman ötesine geçebileceğini ancak, bu geçişin varolanın varlığına değil, varlığın anlamına doğru varolanın ötesine geçebileceğini söyler (Sartre, 2014: 37). Yani bireyin bilinci, sandalyenin mutlak varlığının ötesine değil, insan tarafından oturulabilirlik

anlamında oluşan varlığa doğru aşkın geçiş sağlamıştır. Sandalye karşısında yaşanan bu patetik yanılğı, içselleştirilmiş nesneye aslında olumlu manada değer kazandırır. Böylelikle aynı kullanım amacına sahip nesnelere arasında gösterge değeri açısından sınıfsal ayrımcılığı ortadan kaldırır. Baudrillard, nesne sınıfları arasındaki farkın toplumsal sınıflar arasındaki fark kadar keskin olmadığını söyler. Ona göre; toplumsal basamakların her aşamasında bir masa hep aynı birincil işleve sahiptir (Baudrillard, 2010: 169). Bu bağlamda sıradan bir sandalye karşısında avangart bir koltuk; “Ben daha iyi beklerim” algısını oluşturamayacaksa, işlevsellikte eşitlik sağlanmış olur. Bu ilişkiyi kuran Sait Faik’in temennisi de bu olabilir. Yazara göre, bireyler arasında gösterge değeri üzerinden bir ayrımcılık yerine, onları insanlık seviyesinde eşitlemek gerektir. Öyküde görevini yerine getirebilmek adına insanla buluşmayı arzulayan bir eşya daha vardır: “*Mangalın maşasında da sandalyedeki hal var. Birisi tutsun ucundan onu, bir kor parçasını alsın, -adam üstündeki külü üflesin-cıgarama uzatsın kendini maşa.*” (Abasıyanık, 2015(ç): 88). Eşyanın insan için değeri ya da insanın eşyaya yönelik tercihi tamamen faydacılık temelinde olmalıdır. İnsan beklentisini eşyaya yüklemiş olan birey, onu da kendisini de bu durumdan kurtarır. İnsan bekleyen sandalyeyi masanın altına sürer. Maşayı külden çıkartıp mangalın kenarına yatırır (2015(ç): 90). Fethi Naci, öyküdeki; “*Kapanmalı, yalnız kendi kendimizi düşünen varlığımıza, hayatımıza. Dışarıya burnunu bile uzatmamalı...*” (2015(ç): 89) şeklindeki anlatımı, bireyin umutsuz haline dikkat çekip, sandalyeyi masanın altına sürmesini ve maşayı mangalın kenarına yatırmasını yalnızlığa boyun eğiş olarak açıklar (Naci, 2003: 40).

Sait Faik Abasıyanık, öykülerinde genel anlamda insana yaklaşma çabasındadır. İnsanı, tabiatı, hayatı sevmek ister. Faydacılık payında ortak yaşam diler. Bunu başaramadığını düşündüğü anlarda da, varlığını sürdürebileceği, dilediği iletişimi kurabileceği alanlar arar. Ya da şu ana kadar ifade etmeye çalıştığımız şekilde eşyayla ruhsal ilişki kurar. Duygu ve düşüncelerini onlarla sembolize eder. Bu bölüm boyunca sebepleri ile ifade etmeye çalıştığımız eşya tercihleri, Sait Faik’in varoluşunu özgür kılacak olandan yana açık tavır takınmasındandır. Çünkü özgür varlık düşüncesine bu derecede katkı sağlayan, onu toplumsal ilişkideki rahatsızlıklardan kurtaran nesnelere karşı saygı duyar. Kendi varoluşunu anlamlandırabilmek için eşyayı içselleştirir. Onun için eşya, bir insan gibi kutsanası,

sevilesi, öpülesidir: “*Kalemi yonttum. Yonttuktan sonra tuttum öptüm.*” (Abasıyanık, 2015(d): 73). İnsan bir olanaklar varlığı olması itibari ile değer duygusuna sahiptir. Bu değer duygusunun gelişimi, objelerin anlamlarının değişimine sebep olur. İnsanlar geliştikçe, onların çevrelerindeki objelere olan ilgisi, değer duygusu da gelişir (Mengüşoğlu, 2015: 455). Sait Faik Abasıyanık da, bilincinin gelişmişliği ile sahip olduğu değer duygusunu eşya üzerine aktararak, onu hem sıradan bir nesne olmaktan hem de sınıfsal ayrımcılığa sebebiyet verebilecek ekonomi gösterge değeri olmaktan kurtarmıştır.



## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. ÖLÜMÜN BİREYİN VAROLUŞUNA OLAN ETKİLERİ

#### 2.1. TOPLUM BİLİMİ VE KAVRAMLARI AÇISINDAN ÖLÜMÜN ÖYKÜLERDEKİ KARŞILIĞI

Bireyin seçimleri, şüana kadar anlattığımız kendisi, başkası ya da nesnelere arasında olmakla sınırlı değildir. Bireyin yaşamı kadar ölümü de varoluşu adına seçimler gerektirebilir. Geoffrey Scarre'in dediği gibi ölme, aynı zamanda toplumsal yaşam ve deneyimin tikel bir biçimidir. Toplumsal ilişkilerin, ölmenin yan ögesi olmaktan çok kurucu ögesi olarak ele alınması gerekir (Akt. Kellehear, 2015: 212). Ölüme sebebiyet veren ve ölümden hemen önceki süreç olan ölme, toplumdan bağımsız olamıyorsa ölüm de bu bağdan payını alacaktır. Bireyin ölüme vereceği anlam, toplum belirleyiciliğinden kurtulup kurtulamamasıyla da alakalı olacağından, ölüm de olmak ya da sahip olmak adına seçim içerecektir. Biyolojik açıdan baktığımızda ölüm, hekimler tarafından bireyin kalp-solunum ya da beyin işlevlerinin geri döndürülemez şekilde durması olarak tanımlanmıştır (2015: 91). Siri Kristine Knudsen, insanlarda ölüm tanımının kültürel, dini, felsefi ve etnik görüşlerin yanı sıra teknolojik ve biyomedikal ilerlemelere de bağlı olarak yüzyıllar içinde değişim gösterdiğini belirtir. 1960'lara kadar kalp atışı ve solunum durması "kesin ölüm" iken mekanik solunum cihazları ve ileri kalp masajı teknikleri, kesinliği sorgular hale getirmiş ve 1968 yılında ölüm için yeni bir kıstas belirlenmiştir: "Beyin ölümü" (2015: 50-51). Beyin ölümünün başlamasından itibaren destekleyici tedavi yapılmadığı takdirde, kalp durması ve organ yetmezliği sonucu ölüm oluşur. Ancak, yaşam destek üniteleri ile biyolojik bütünlük sağlanabilmekte ve haftalarca, aylarca hatta yıllarca sürdürülebilmektedir. Beyin ölümü gerçekleşmiş kişinin bilinç etkinliğini kazanabildiğine dair herhangi bir veri bulunmadığı için bu durumun; geri dönüşü mümkün olmayan uç nokta olduğu konusunda mutabakat oluşmuştur. Böylelikle ölüme ilişkin en yaygın tanım biçimini almıştır; bir bütün olarak organizmadaki kritik işlevlerin kalıcı biçimde durması (2015: 54-84). Ölümün

biyolojik açıdan bilimsel tanımının yanında ölme davranışları hakkındaki külliyatı sistemli şekilde inceleyen Allan Kellahar karşılaştığı yedi farklı izlekten bahseder:

- 1- *Faillik izleği; kişisel kontrol olarak ölme,*
- 2- *Doğrusallık izleği; bir yolculuk olarak ölme,*
- 3- *Dalgalanma izleği; bir salınım olarak ölme,*
- 4- *Kopuş izleği; bir çekilme olarak ölme,*
- 5- *Çözülme izleği; bir çöküş olarak ölme,*
- 6- *Belirsizlik izleği; haklardan mahrum kalarak ölme,*
- 7- *Aşkılık izleği; dönüşüm olarak ölme (2015: 17).*

Bu izlekler, biyolojik tanımda olduğu üzere ölümün gösterge biçimleridir. Esasen ölümü değil ölme de denilen ölüm sürecini tanımlamaktadırlar. Ölümün başlamasıyla ölüm anına kadar geçen bu sürecin şekli “iyi ölüm” ve “kötü ölüm” diye de adlandırılır. En basit tanımı ile iyi ölüm, aile ve toplumun da yardımı ile kişiye, ölüme hazırlanma fırsatı sağlamaktır. Hem ölmekte olan kişi hem de etrafındakiler (aile, bakıcı, tıbbi personel vb.) için toplumsal beklentilerin yerine getirilebilmesidir (Kellehear; 2012: 135-142). Ölmekte olan kişi sevdiği ile vedalaşabilmiş, onlara son sözlerini söylemiş, vasiyetini bildirmiş, hukuksal işlerini çözmüş, acısını dindirebilmiş ve dinsel telkinini sağlayabilmiş ise kendisi için iyi bir ölüm gerçekleşmiştir. Kentsel yaşam paralelinde yükselişi gerçekleşmiş olan üç uzmanlık alanı tıp, hukuk ve papazlık (din) iyi yönetilmiş ölüm kavramına katkı sağlamıştır (2012:205-222). İyi ölüm adına oluşturulmuş bu kriterlerin gerçekleştirilememesini ise “kötü ölüm” olarak adlandırılabilir. Yalnız ölme, erken yaşta ölme, ani ölme, can çekişerek ölme, toplumsal inanç ve töresi gereği defnedilememe gibi durumları içerir kötü ölüm. Bazı kötü ölümler utanç faktörünü de içerebilir; erkeğin kadın tarafından öldürülmesi (2012: 149), HIV/AIDS gibi bulaşıcı hastalıktan ölme vs. şeklinde olabilir (Kellehear, 2015: 171). Ölümüne reel açıdan bakan bu bilimsel çalışmaların yanında ölümü anlama, ölüme hazırlanma, ölüme direnme ya da ölü / ölüm korkusu gibi konular da kaçınılmaz karşısındaki ölümlü açısından ele alınmıştır. Geride kalanlarca (toplum) belirlenmiş olan biyolojik ölüm tanımlamasından daha çok hayatın nihayete erdiği ölüm neticesinde ne ile karşılaşılacağına bilinmemesi ve buna dair hiçbir verinin olmaması, durumu zorlaştırmaktadır. Ernest Becker ölümün bizi dehşete düşürdüğünü söyler ve bunun

temelinde yok olma korkusu vardır, der (Akt. Kellehear, 2012: 93). Yok olma belki de Freud'un ölüm tanımında kullandığı "hiçlik"tir (2012: 180). Yok olma ile hiçlik arasındaki bağıntıyı kurabilmek ya da birbirinden ayırabilmek için hiçlik kavramını anlayabilmek gerekir. Sartre, hiçliğin mantıksal olarak varlığı yadsımak üzere varlıktan sonra geldiğini söyler. Dile getirilmiş "hiçlik" ya da "hiçbir şey", düşünülebilen varlığın tümüne isnat etmelidir. Örneğin "Hiçbir şey hatırlamıyorum." cümlesi, sorgulanan olguların tümünü içermektedir. Eğer varlığından haberdar olunamayanları da kapsayan "hiçlik" kullanıyorsak, burada hiçlik ödünç alınmış muhtemel varoluşa sahiptir. Kısacası Sartre'a göre hiçlik varlığını varlıktan alır (Sartre, 2014: 59). Böylelikle şunu söyleyebiliriz ki, kişi için ölümden sonraki hiçlik, kendi yokluğudur. Yani bilinci ile hiçliğe atfen yadsıdığı varlık kendi varlığıdır ve varlığının yok olacağı düşüncesi Becker'in ifadesi ile kişiyi dehşete düşürmektedir. Ölümün dehşet vericiliğinin kaynağını ise Schopenhauer akıl melekesine bağlar ve insanın en büyük korkusunun anlamını bilmediği bir hiçlikten değil, bilgisine erdiği varlıkların kaybindan kaynaklandığını açıklar (Schopenhauer, 2013: 50).

Bu açıklamalar bağlamında, Sait Faik Abasıyanık'ın öykülerinde de ölümün korkutuculuğu ve dehşet vericiliğine rastlarız. İlk kitabın ilk öyküsünde ölüm, okuru bir ürperti olarak karşılar. "Semaver" adlı öyküde annesi ile birlikte yaşayan Ali, bir sabah annesini yemek odasında elleri masaya dayalı uyuklar vaziyette bulur. Onu uyuyor sanmaktadır. Ali annesini omuzlarından tutup, dudaklarını soğumaya başlamış yanaklara sürdüğü zaman ürperir (Abasıyanık, 2015(e): 4). "Bir Kıyımın Dört Hikâyesi" adlı öyküde anlatıcı, daha önceden tanıdığı küçük balıkçıya rastlar. Rengi uçmuş olan balıkçı rıhtımın sonunda bir balıkçı ölüsü olduğunu söyler. Cesedin bulunduğu yere giden anlatıcı ölünün yüzünü şöyle tarif eder:

*"Sağlam dişler dökülen yanak etlerinden fişkırmış, Çene poyrazın köpüklerine gülüyor, oynuyordu. Çene etleri bembeyaz dökülmeye hazır gibiydi. Beş on günlük bir balıkçı sakalı bu beyaz etlerin üzerinde küçük sinekler gibi kaçıyıyor ve tekrar toplanıyorlardı. En korkunç yeri göz çukurlarıydı. Dipleri hâlâ pembemsiydi. Gözün birisi yoktu. Ötekisi, bembeyaz bir iplikle dışarıya uğramış, sallanıyor, hâlâ uzak dalgalara ve zaman zaman derinlere bakıyordu."* (Abasıyanık, 2015(e): 31).



Yüzün bireyin kimliğinin anlam merkezi olduğuna daha önce değinmiştik. Aynı zamanda yüz, bireyin duygu ifadesinde süreklilik sağlar. O, dile getirmeden dile getirendir. Yüz ya da beden ölüm dışında biran bile kıpırdamadan, işaret vermeden durmaz. Yalnızca ölü yüzü, varlığı ve varlığa ait ifadeleri bizden uzaklaştırır. Göstermek yerine görünen olduğu için artık bir yüz gibi değildir (Le Breton, 2018: 112-268). Ancak öyküde tarif edilen yüz, yatağında ölmüş, uyur vaziyetteki birisine ait değildir ve bozulmalar olmuştur. Bozulmanın en korkutucu olan yeri ise gözlerdir. Fiziognomiye göre, alt çene bölgesi, burun-elmacık kemikleri bölgesi ve alın-gözler bölgesi olarak üç bölgeye ayrılan yüzün, ifade merkezi gözlerdir. Bilgi alış verişinin ve etkileşimin başladığı ilk yerdir (2018: 75-78). Öyküde ki ölü yüzüne dönecek olursak, gözün birisi yoktur, diğeri ise beyaz ipliğe bağlıymış gibi sallanmaktadır. Dalganın hareketlendirmesi ile derinlere ya da uzaklara bakar izlenimi verilmiştir. Bu izlenimle, anlamsız olması gereken ölü yüzüne, yine bilinmezlik olan ölümü anlamaya çalışır bir hal verilmiş gibidir. Veya anlayamamanın verdiği şaşkınlık ya da dehşet zannedilen bilinmezlikle yüzleşmenin, ilk temasın ifadesidir. Öyküde, ölünün karşısında korkudan sararmış kişiler arasındaki konuşmalar şöyledir:

*“- Ben artık yemek yiyemem. Müthiş!*

*-Kimdir acaba? Çok korkunç.*

*-Pek ihtiyar da değil. Hakikaten korkunç.*

*...” (Abasıyanık, 2015(e): 30-31).*

Ölüm korkusu terimine rastladığımız bir diğer öyküde “Dülger Balığının Ölümü”dür. Öyküde anlatıcı dülger balığına ait Rum balıkçılardan duyduğu ve eskiden canavar olduğuna inanılan bu balığın, Hz. İsa’nın kulağına bir şeyler fısıldamasıyla ehlileştiğine dair açıklamaya yer verir. Anlatıcı bir gün balıkçı kahvesinin önündeki akasya dalına asılmış bir dülger balığı görür. Vücudunu saran zarın titremesini ölüm dansına ve o anı da ruhunun zar dan çekilip çıkıp gitmesine benzeten anlatıcı aynı zamanda onun tatlı bir ölüm hayalinde olduğunu da düşünür. Ama nihayetinde dülger balığının yüreğini dolduran korkuyu duyduğunu hisseder: *“Bu hepimizin bildiği bir korkuydu: Ölüm korkusu.”* (Abasıyanık, 2015(a): 83-86). Öykülerinde ölü / ölüm korkusuna yer vererek aslında konuya toplumsal zorunluluk gereği öğrenilmiş alışkanlıklarla başlayan Sait Faik, bu korkunun “akıl melekesi” ile

olan bağıntısına da yer verir. “Stelyanos Hrisopulos Gemisi” adlı öyküde ölüm aklın durduğu yerdur: “*Trifon toprağı sevmez ona hürmet ederdi. Çünkü birçok sevdikleri orada, onun altında, aklın durduğu bir yerlerde yaşıyorlardı.*” (Abasıyanık, 2015(e): 14).

Bu örneklere rağmen korku ve dehşetten ziyade Sait Faik’in öykülerinde, ölü ve ölüme yaklaşma, onları anlamaya çalışma gayreti fark edilir. Yazar, ölüm ile hiçliği özdeşleştirir ama varlık anlayışının ağır basması sonucu hiçliği güzel görmeye çalışır. “Yalnızlığın Yarattığı İnsan” adlı öyküde “*Rüyamda hiçbir şeyi gördüm. Hiçbir şeyi. Hiçbir şey gibi güzel bir şey var mı? Hiçbir şey ölüm gibi güzeldir...*” (Abasıyanık, 2015(a): 20), der. Sait Faik’in hiçliği ve ölümü güzellemesini anlayabilmek için ölüm konusunu en baştan ele alıp, ölümün öykülerdeki, geride kalanlarca (toplum) belirlenmiş reel ölüm tasniflemelerinden başlamak gerekir.

Ölüm ile ölme süreci arasındaki farkı daha önce açıklamıştık. Ölümün hızlı, yavaş, rezilce vs. olabildiğine ve yedi farklı ölüm izleğine de değinmiştik. Öykülerde, işte bu izleklerin içerisinden faillik izleği öne çıkar. Faillik izleği, ölmekte olan insanların kaderlerinin kontrolünü ellerine aldıkları, son sahnede etkin rol oynadıkları izlek tipidir (Kellehear, 2015: 17). Ölümcül bir hastalık durumunda, daha önce belirttiğimiz iyi ölüm tanımlamasının gerekliliklerini, toplum beklentilerini yerine getirip, kendisi için de kolay ve acısız bir ölüm imkânı sağlayan ötenazi (2012: 141) ile yaşlılık durumunda olmasa da ölme biçimini ve zamanlamasını belirleyerek hayatına son verme şekli olan intihar (2015: 17) faillik izleği içerisindedir. Sait Faik’in “Lüzumsuz Adam” adlı öyküsünde şekli ve zamanı planlanmış bir intihara rastlarız. Öykünün kahramanı, geçimini sağlayabildiği dükkân kirasını almak için üç ayda bir Kadıköy’e inmek dışında yedi yıldır mahallesinden dışarı çıkmamıştır. Bu durumun sebebi öyküde şöyle anlatılır: “*Yedi senedir bu sokaktan gayri, İstanbul şehrinde bir yere gitmedim. Ürküyorum. Sanki dövceklermiş, linç edeceklermiş, paramı çalacaklarmış –ne bileyim bir şeyler işte-gibime geliyor da şaşırıyorum. Başka yerlerde bana bir gariplik basıyor. Her insandan korkuyorum. Kimdir bu sokakları dolduran adamlar? Bu koca şehir, ne kadar birbirine yabancı insanlarla dolu...*” (Abasıyanık, 2015(c): 9). Fatih Altuğ’a göre “Lüzumsuz Adam”da kahraman fiziksel olarak yer değiştirmeden yaşanan bir göç deneyimine maruz kalmıştır. Yani mekâna nüfuz edemeyen öznellik tamamen

mekânın dışına da çıkamaz. Şehir yaşamının baskılayıcı yanı neticesinde duygusal tepkilerin yerini akılcı tepkiler (zihinsellik) alır. Yani özne, modern yaşamın ağırlığına karşı kendi varoluş özgürlüğünü ve bireyselliğini koruma çabasındadır. Fatih Altuğ, öykü kahramanının zihinsellik etkisi sonucu oluşan öznelliğini şöyle anlatır: *“Bir özne olmaktan çok nesne olmama isteği söz konusudur. –Serserilikten vazgeçmedin gitti- sözlerine karşı içinden söyledikleri bu açıdan anlamlıdır: Senserilikten değil, kendimden vazgeçtim ama dert anlatamıyorum. Hiçbir öznel talep kalmamıştır artık.”* (Altuğ, 2004. 127-146). Makalede de belirtildiği üzere öznel talep talebini yitirmiş kahraman öykünün sonunda bir intihar planlar:

*“Bir ara ne düşündüm bilir misiniz? Şu bizim dükkânla evi satayım. O saklı gazino yok mu hani, söz açtığım? Orada dışarı siparişlerini gören kız vardı ya –hani alını dar olanı- onu metres tutayım. Bir sene sonra da öleyim.*

*Bineyim bir Boğaziçi vapuruna günün birinde. Bebek’le Arnavutköy önlerinde arka taraftaki oturduğum kanepeden kalkayım, etrafıma bakayım; kimseler yoksa, denizin içine bırakıvereyim kendimi.”* (Abasıyanık, 2015(c): 11).

İntihar, ölmenin şeklinin ve zamanının belirlenmesinin dışında, modernleşme, refah, bireycilik ve toplumsal parçalanmışlık, bağımlılık, yabancılaşma gibi toplumsal etkilerle de sıkı biçimde ilişkilidir (Kellehear, 2015: 17). Öyküde kahraman, mahalleye sığınmakla hem korktuğu hem de arzuladığı şehir ikilemi içerisinde direnişinin güçlü olmayacağını, er ya da geç intiharla buluşacağını bilse de şehri tercih eder (Altuğ, 2004. 127-146). Faillik izleğinin bir gereği olarak zaman planlamasını bir yıl sonrasına yapar. Tabii ki ölümün şekli de plâna dâhildir. Bir Boğaziçi vapurunda, Bebek’le Arnavutköy önlerinde, arka tarafta oturduğu kanepeden kalkıp kendini denize bırakıvermek. Kendini bırakıverme eylemine Fatih Altuğ şöyle bir açıklık getirir:

*“Walter Benjamin, intiharın modern zamanın en büyük kahramanlık eylemlerinden biri olduğunu söyler. Fakat öyküdeki intihar etme isteğinde böyle bir kahramanlıktan çok umutsuzluk, baş edememe,*

*yılgınlık ve direnişin tükenmesi söz konusudur. Doğası gereği insanın – toplum ne düşünür?- sorusunu en az dikkate aldığı eylemlerden biri olan intihar, anlatıcının durumunda farklılık gösterir. İntihar edeceğini bildirdiği cümle bir koşullu cümledir; koşul da kimsenin görmemesidir: - kimseler yoksa, denizin içine bırakayım kendimi- Bu cümle, yalnızlığın en çıplak hâlinin bile toplumsal dolayımından kurtulamadığını gösterir.” (2004. 127-146).*

Hem intihara karar verip hem de toplum baskısından kurtulamama olayına açıklık getirebilmek için ölüm kavramını irdelemeye devam etmek gerekir. İntiharın yanında bu öyküde, bir ötenazi ile karşılaşılıyor olmasak da daha önce bahsettiğimiz “iyi ölüm” tanımının izlerine rastlarız. Yunanca “eu thanatos” kelimesinden gelen ve İngilizcede “euthanasia” olarak kullanılan ötenazi “iyi ölüm” anlamındadır (Kellehear, 2012: 141). Şehirleşme ve modernleşme ile anlamını daha çok bulan iyi ölümün tıp, hukuk ve ilahiyat kurumları ile iyi yönetilmiş ölüm tanımına geçiş yaptığımızdan bahsetmiştik. İyi yönetilmiş bir ölümle, ölme sürecinde açığa çıkacak karmaşa kontrol edilebilmekte, adli, tıbbi ve dini işlevler yerine getirilerek toplumun ve bireyin beklentilerine cevap verilebilmektedir (2012: 228). Kontrol ögesini vurgulayan ölme incelemeleri; ölmekte olan kişinin en son anına kadar toplumsal yükümlülüklerine karşılık verdiğini ve ölmeden önce toplumsal ve hukuki işlerini düzene soktuklarını ortaya koyar (Kellehear, 2015: 19). Yani arta kalanı düzene sokarak ölüme hazırlanma isteği vardır. Tabi daha çok yaşlılık ve ölümcül hastalık sonucu ölme sürecindeki kişiler, borç ödeme, mal paylaşımı yapma, dini telkin, cenaze töreni, defin yeri ve şeklinin belirlenmesi, sevdikleri ile vedalaşma vb. gibi ihtiyaçlarını karşılayarak ölümü beklerler. İleride oluşabilecek acılı, feci ölüm ihtimalini engellemek için iyi ölüm adına ötenazi tercih ediliyor olsa da, bu öyküde ki intihar düşüncesinde de garip bir şekilde iyi ölüm emareleri mevcuttur. Kahraman dükkânını ve evini satmakla sanki geride oluşacak hukuki bir kaosu önlemektedir. Kendisine biçtiği bir senelik ömürde, sazlı gazinoda dışarı siparişleri gören kızı kendisine metres tutmak ister. Böylelikle kendisi için iyi bir ölme süreci planlar. Kendini denize bırakıvermekle tamamen toplum meselesi olan geride kalanları ilgilendiren cenaze töreninin, defin yeri ve şeklinin nasıl olacağı gibi sorunları ortadan kaldırır. Öyküde, oldukça tezat bir şekilde iyi yönetilmiş bir intihar

düşüncesi mevcuttur. Bu farklı anlatımın önemli bir noktasına Fatih Altuğ'un makalesinde değinmiştik. İntihar eyleminde "toplum düşüncesi" göz ardı edilirken, öyküde kimsenin görmemesi koşulu mevcuttu. Bu duruma göre öyküde, toplumsal yabancılaşma sonucu sığındığı mahallesinde de çıkmaza girerek, geride kalanları cezalandırmak üzere bir intihar planlanmamış, aksine yabancı ortamda iyi bir ölme süreci hayal edilmiştir. Evin ve dükkânın satılması ve bir yıllık iyi ölüm süreci planı, ölümün toplum bilimcilerinin; "ölmekte olan insanın, hazırlanmak için kalan vakitleri ve maddi eşyaları hakkındaki tasarrufları"na dair pek çok açıklamalarına (Kellehear, 2012: 164) karşılık gelmektedir. Hatta Allan Kellahar'ın "Peki, neden bunu yapsınlar ki? Neden, bazen radyolarda duyduğumuz gibi, toplumsal sorumluluklarından uzaklaşıp son saat, gün ya da haftalarının zevkini çıkarmazlar? Neden, zaman bu kadar değerliken onu hazırlık yaparak, bir tür idari toplumsal transfer ruhu içinde kendimizi meşgul edelim ki?" (2012: 164) sorusunun ve beklentisinin karşılığıdır; gazinodaki dışarı siparişleri gören kızın metres tutulup bir sene sonra da ölme isteği. Bu durum Sait Faik'in ölüm kavramına bakış açısının farklılığına işaret ediyor gibidir. "Lüzumsuz Adam"daki intihar planı, ölümün toplumsal tarihine ait genel verilere göre farklılık arz eder. Ölmekte olan kişilerin davranışları kişisel isteğin saf ve bozulmamış bir ürünü olarak algılanmak yerine kişisel istek ve toplumsal beklentiler arasında bir uzlaşma olarak görülür. Ölme umumi bir kriz olduğundan, insanların üzerinde toplumsal senaryoyu ellerinden geldiğince uygulamak için bir baskı bulunmaktadır (Kellehear, 2012: 170-171). Norman O. Brown'nun ölüme yönelik bakış açısına göre kültür, bireyin isteklerini açıkça dışa vurmasını engellemektedir. Birey üzerindeki bu baskının azaltılması için toplumsal mutabakatla bireysel ihtiyaçlar arasında orta yola ihtiyaç vardır (2012: 92-93). İşte beklenen bu mutabakatı "Lüzumsuz Adam"da görebildiğimizi düşünebiliriz.

Ölümün faillik izleğine "Sinağrit Baba" adlı öyküde de rastlarız. Sembolize edilerek anlatılan öyküde, sinarit balığı bir kahraman bir ilk çağ kralı gibi tasvir edilir: "...Sinağrit Baba döner mi avdan? Pırıl pırıl, eleğimsağma rengi pullarıyla ağır ağır, muhteşem, bir ilkçağ kralı gibi zengin, cömert, asil ve zalim mantosuyla dolaşır mı kim bilir? Altını, zümrütü, incisi, mercanı, sedefi lacivertliğin içinde yanıp yanıp sönen sarayını özlemiş acelemi ediyordur?" (Abasıyanık, 2015(ç): 127). Ömrü boyunca yalnız yaşamış, ömründe hiç konuşmamış, facialara şahit olmuş, oltalar

koparmış olan Sinağrit Baba'nın çetin bir hayatı olmuştur. Ömrünü ölüm kalım mücadelesi içerisinde geçirmiş, hâlâ gücü kuvveti yerinde, avlanabilen bir ilkçağ kahramanıdır. Ancak, Sinağrit Baba bu yorucu ömrü bitirme niyetindedir: *“Bu akşam kimin oltasını seçmeli de artık bitirmeli bu yorucu ömrü. Daha her yeri pırl pırlken, mantosu sırtındayken, daha eti mayoneze gelirken bitirmeli bu ömrü. Sonra hesapta bir gün pis bir ‘vatos’un, bir sırtı renksiz, yapışkan ve parazitli canavarın dişine bir tarafını kaptırmak var...”* (2015(ç): 127-128).

Sinağrit Baba'nın yaşam tasvirinden bir çıkarım yapabilirsek ölüm tercihini ve ölüm şeklini daha iyi anlayabiliriz. “Lüzumsuz Adam”daki yerleşik şehir hayatı betimlemesinin aksine bu öyküde ilk çağ dönemine ait bir yaşam mevcuttur. Kayaların arasında yaşayan, gücü kuvveti ile hayat mücadelesi veren ve avlanan bir avcı-toplayıcıdan bahsedebiliriz. Kendi dönemleri içerisinde avcı-toplayıcılar için hayat zor olmuş ve ölüm çoğunlukla aniden gelmiştir. Ölüm, hayvanlar ya da diğer insanlar tarafından gelen bir saldırıcı sonucu olduğu gibi ölümcül bir avlanma ya da yiyecek ararken meydana gelen kaza sonucu da olabilmıştır. Çoğunlukla ölümlerin ani oluşu; ölme süreci ile ölümün yer değiştirmiş olabilme ihtimalini doğurmuştur. Böylelikle, ölme büyük bir ihtimalle ölümden sonra gerçekleşen bir deneyim halini almıştır (Kellehear, 2012: 37-46). Öyküde de gücü kuvveti ve gösterişi hâlâ yerinde olan, avlanabilen, ölümcül avlardan kurtulabilmiş Sinağrit Baba'nın hayatına son vermek istemesinin nedenleri arasında yukarıda bahsettiğimiz avcı-toplayıcı dönemi ölüm koşulu vardır. Hali hazırda ya da yaşlılık döneminde, pis bir vatosun, bir sırtı renksiz yapışkan ve parazitli bir canavarın dişine bir tarafını kaptırmak ihtimali istenmeyen durumdur. Eski insanlardaki gönüllü intihar geleneğinin temelinde yatan unsurlardan birinin de savaşı bir toplumda zayıflığın aşılanması ve artık kendisini koruyamayanların küçümsenmesi olduğu göz ardı edilmemelidir (2012: 60). Bu bağlamda Sinağrit Baba ileride kendisi için oluşabilecek kötü ölüm ihtimaline karşı dönemin koşul ve beklentileri için iyi ölüm (intihar) planlamıştır. İntiharın unsurlarından olan ölümün şeklinin ve zamanlamasının belirlenmesi öyküye göre; “bu akşam ve bir balıkçı oltasına yakalanmak” şeklindedir. “Lüzumsuz Adam” öyküsünde olduğu gibi burada da intihar koşulludur. Yakalanmak için ömrü boyunca cesur, cömert ve mağrur yaşamış bir balıkçının oltası tercih edilir. Sinağrit Baba açgözlülükten, içten pazarlıklı olmaktan, korkaklık, kıskançlık gibi sıfatlardan

hoşlanmaz. İntiharına aracı olacak failin karakteri onun için önemlidir. Geoffrey Scarre “Ölme ve Felsefe” adlı makalesinde, ölmekte olan kişi bir amaç için yaşadığından, değerli amaçlara eriştiğinden, daha iyi olan lehine farklılık oluşturabildiğinden emin olmak ister, der. Eğer bunda emin olamazsa kendine olan saygısını bedeninden önce yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalır (Akt. Kellehear, 2015: 228). Bu durumu bir ilkçağ avcı-toplayıcısı olan Sinağrit Baba ile ilişkilendirebiliriz. Öyküde Sinağrit Baba, mercan balıklarının kovuklarından çıkarak fenerlere hücum edişlerini ve budalaca yakalanmalarını izler ve onların “*bizi kurtar şu lanetlemelerden*” der gibi bakışlarına maruz kalır (Abasıyanık, 2015(ç): 129). Sinağrit Baba onları kurtarabilecek yöntem bilgisine ve güce sahiptir. Bunu bilmektedir, fakat farkında olduğu bir şey daha vardır:

*“...ister su, ister kara, ister hava, ister boşluk, ister hayvan, ister nebât âleminde olsun bir kişinin aklıyla hiçbir şeyin halledilemeyeceğini bilmesiydi. Ancak bütün balıklar oltaya tutulan hemcinslerini kurtarmanın tek çaresinin koşup o yakamoz yapan ipi koparmak olduğunu akıl ettikleri zaman bu hareketin bir neticesi ve faydası olabilirdi. Yoksa gidip Sinağrit Baba oltayı kesmiş, biraz sonra Sinağrit Baba tutulduğu zaman kim kesecek? Kim akıl edecek yakamozu dişlemeyi?.. ” (2015(ç): 129).*

Akıl melekesinin ve akıl ile durum muhakemesinin önemine atıf yapılan bu bölümde Sinağrit Baba, iyi ve değerli olan amaç lehinde bir farklılık oluşturmak istemiştir, ancak toplum bilincinin yetersizliğine olan inancı, umutsuzluğunun kaynağını oluşturmuştur. İntiharında nitelikli fail seçme çabası, hayatı kadar ölümünün de sahip olduğu değerler lehinde bir amaç taşınması isteğindedir. Aksi halde Scarre’in dediği gibi, kendine olan saygısını bedeninden önce kaybedecektir. Ölümünün anlamına değer katacak olan bu koşullu intiharla Sinağrit Baba, hoşlanmadığı meziyetlere sahip balıkçılar yerine, doğru kişi olduğuna inandığı, daha önce tanımadığı kişinin oltasına yakalanır. Yakalanma ve su üstüne çıkma anını biraz önce açıkladığımız ölüm ve ölme sürecinin yer değiştirmiş olabileceği metaforu olarak değerlendirebiliriz. Öyküde de ilk çağ kahramanı, farkındalığını ölümden önce değil sonra yaşamaktadır. Su üstüne çıktığında sevinçle failine bakar. İyi bir ölüm

süreci olacağını düşünürken hayal kırıklığına uğrar. Sanki mutlu ölüm diye bir şey yoktur ve can çekişmek kaçınılmazdır:

*“Kepçeden sandala düştüğü zaman Sinağrit Baba büyük gözleriyle kendisini yakalayana sevinçle baktı. Sinağrit Baba etrafı kırmızı, içi aydınlık siyah gözleriyle bir daha baktı, bir daha baktı. Birdenbire ürperdi. Hiddetinden ayaklarını yere vuran bir genç kız gibi sandalın döşemesini dövdü. Belki bizim bile bilemediğimiz bir işaret görmüştü kendisini tutan oltanın sahibinde: Bu adam şimdiye kadar hiç imtihan geçirmemişti.”*. (2015(ç): 129-130).

Böylesine hiç rastlamamış olan Sinağrit Baba son nefesini hiçbir insanlık imtihanı geçirmemişin sandalında pişman ve mağlup verir (2015(ç): 128-130). Ölüme dair olmasa da yaşam adına tasavvufi bir çıkarımla şunu söyleyebiliriz ki; hiç kimse sınanmadığı günahın masumu değildir. Yaşam tarzı olarak medeniyet farkı olsa da, bu öyküde de “Lüzumsuz Adam”da olduğu gibi iyi ölüm için intihar planlanmıştır. Bireysel aklın toplum geneline yayılamaması durumunda anlam ifade etmeyeceği ve bir toplum bilinci oluşturulamayacağı düşüncesi, intihar sebebi olsa da toplumsal baskı unsurları da yok değildir. Yaşlılık ve zayıflık döneminde pis bir yaratığa yem olmaksızın, güç-kuvvet yerinde iken çağın beklentilerine uygun cesurca gösterişli bir ölüm tercihi, baskı unsuru sayılabilir.

İlkçağ dönemine ait ölüm çağrışımı yapan başka bir öykü de “Bir Kıyının Dört Hikâyesi”dir. Öyküdeki ejderha marifeti ile gelen ölüm tasviri, Sinağrit Baba öyküsünde olduğu gibi bir ilkçağ ölümüne işaret etmektedir: “Ölü var, dedi. Balıkçı ölüsü. Orada rıhtımın nihayetinde. Git de gör. Ejderhanın marifeti.” (Abasıyanık, 2015(e): 31).

“Kim Kime” öyküsünde ise yine bir faillik izlekli ölüm anlatılır. Ancak çok ilginçtir ki öykünün sonunda intihar eden kadının girdiği çıkmaz, kocasının ölümü üzerine yardım talep ettiklerinin tümünün ölüye yabancılaşmış olmalarındandır. Adanın aşağıdaki evlerinin yaşayanları için “yukarıdaki evin moruğu” olan ihtiyar adam; kışın vapurla karşıya geçip ihtiyaçlarını temin ettikten sonra haftalarca gözükmez. Bir gün, yine aşağıdakilerce “yukarıdaki evin karısı” dedikleri kadın iskele memurunu bulur. Kocasının öldüğünü söyleyerek cenazenin gömülmesi için



yardım ister. Mesuliyeti sebebiyle yerinden ayrılamayacağını belirten memur, kadını hamal kâhyasına gönderir. O da cenazenin yukarıdan indirilebilmesi için paraya ihtiyaç olduğunu söyler. Kadına İstanbul'a gidip para bulabilmesi için on kuruş verir. Kadının aklına belediye doktoru gelir ancak o da yukarı çıkabilmek için eşek talep eder. Eve dönen kadın ölüyü bir çarşafa sarar ve tepeye kadar çıkarır. Biraz ilerideki uçurumdan aşağıya yuvarlayıverir. Üç gün boyunca kar yağar, rüzgâr eser ama ne doktor ne hamal ne de memur ölüyü ve karısını hatırlar (Abasıyanık, 2014(b): 71-76). Toplumun ölüme yabancılaşması, başka bir yabancılaşmayı doğurur ve faillik izleğinin bir örneği olarak kadının intiharını görürüz: *“Vapurun içindeki tek kadındı. Tek biletsizdi. Fakat Kadıköy iskelesine vapurdan ne kadar bilet varsa o kadar adam çıktı. Ne fazla, ne eksik.”* (2014(b): 77).

“İki Kişiyeye Bir Hikâye” adlı öyküde, daha önce belirttiğimiz kurumsallaşma ve iyi ölüme etkilerinin izlerine rastlarız. Balığa çıkmaya hazırlanan Barba ve anlatıcı arasında şöyle bir diyalog geçer:

*“-Neden denizde insana ölüm korkusu gibi bir şey geliyor?”*

*–Ölüm korkusu değil o, dedi, akıl korkusu.*

*–Ne demek o Barba?*

*–Denizde kafa başka türlü, karadakinden başka türlü işler. Karada çare elini uzatsan elindedir. Ama bir sandalın içinde çaresizliğin elindedir. Hastalansan doktor yok. Ölsen papaz yok, imam yok –sanki bir işe yararmış gibi-, kör olsan, elini tutan yok. Delirsen morfin yok...”*  
(Abasıyanık, 2015(a): 51-52).

Konuşmada iyi ölüm için iyi yönetim sağlayan hukuk, tıp ve ilahiyattan ikisine atıf yapıldığını görmekteyiz. Deniz, kurumsal yönetimin sağladığı iyi ölüm şartları için elverişsizdir. Acıyı dindirecek doktor olmadığı gibi, ölme sürecinde ve ölüm sonrası için, ölümün yarattığı korku ve dehşete karşılık dinin huzur ve tesellisine (Kellehear, 2012: 180) ihtiyaç olarak papaz ya da imam da yoktur.

Toplum biliminin ölüme dair incelemelerinden biri de ölmekte olan kişinin zorunlu olarak başkalarına maruz kalması durumudur. Scarre, ölümlerinde sık sık

başkalarıyla yaşamının yollarını öğrenmek zorunda kalırız, der (Akt. Kellehear, 2015: 212). Çünkü ölme, toplumsal yaşamın da bir parçası olduğundan, doktorlar, hastabakıcılar ve aile fertleri ölme sürecinin zorunlu ortak kişileri olabilmektedirler. “G...” adlı öyküde de benzer bir şekilde anlatıcının hastanedeki zorunlu ilişkilerine değinilir. Hastaneye kan ve idrar tahlili vermeye giden anlatıcı, tahliller için makbuz karşılığı ücret alan ve doktorlar gibi sırtına beyaz giymiş belediye memuru ile zorunlu ilişki halindedir:

*“Para vermeyenlere, tahlillerden biraz eksiltme yapanlara pek ses çıkarmıyor ya, yüz de vermiyor kardeşim. Suratından dökülen gülümseme bile bin parça!*

*Arada bir fırsat bulursa doktorlardan gizli:*

*-Bugün ne yapılacak bakalım size? Diye soruyor.*

*Önünde listesi var. Ben ne bileyim ne yapılacak. Elinin körü yapılacak. At sidiği yapıldı işte; kör müsün?*

*...*

*Belediye memuru boruların, imbiklerin ve kan tüplerinin ardında yağın kara baktı.*

*-Pek erken geldi kış, dedi.*

*-Erken gelsin, dedim, vız gelir.*

*-Odun kömürünüz bol tabii, dedi.*

*-Odun kömür de bilmem neremde mi, dedim. Ben şimdi canımla uğraşıyorum...”(Abasıyanık, 2018: 15-17).*

Tabii ki iletişimin en önemli şahısları olan doktorlar için bireyin ölümünden çok hastalığın tedavisi ön plandadır ve bu durum çoğu zaman hastaların doktorlar tarafından görmezden gelinmelerine sebebiyet verir. Çünkü ölümü önlemek için var olan tıbbın teknolojik ve bilimci bakış açısında doktorlara, ölme konusunda pek iş düşmemektedir. Modern çağda tıbbi uğraş, büyük oranda işe yararlılık ve sonuçların tahakkümü altındadır (Kellehear, 2015: 116). Öyküde de anlatıcının doktorlara bakış açısı benzer yöndedir:

*“Doktorlar mı? Boş ver onlara da... Onlar, ne yaparlarsa yapsınlar artık size hoş görünemezler. İsterlerse makbuzdan yarı yarıya kesinti yapsınlar; fayda yok. Onlar artık üstün insanlardır. İnsandan, üstünlerden de insana hayır gelmez. Biliyorlar. Kanınızda ne kadar globülin, ne kadar sedim var, biliyorlar. Biliyorlar laf değil, sidiğinizdeki bilirübini uzaklardan okuyorlar yeşilimsi yeşilimsi. Biliyorlar sidiğinizden asit hippürikin bir saat içinde ne kadar çıktığını. İşin müspetini, menfisini. Şu kaşların, şu gözlerin altındaki gizli, öldürücü hastalığı biliyorlar. Mademki biliyorlar, mademki bu korkunç sırı kanımdan ve sidiğimden miligram miligram, renk ve parlaklık halinde, zaman zaman öğrenmişlerdir. Ellerinden de bugünlük bir şey gelmez. Onlarla da dostluğumuz o kadar işte.” (Abasıyanık, 2018: 15-16).*

Ancak anlatıcının doktorlarla ve görevli memurlarla olan birlikteliğine alışmasının zorunlu sebebi bellidir. Ölüm sürecinin ne kadar olduğunu bilmeyen hasta için teselliye ihtiyaç vardır:

*“Kaç saat var ölüme? Bir sene mi? İki sene mi? Yoksam daha mı az? Beklenir... Ne beklenecek? Mucize! İlimde mucize yoktur. Bilinmez, keşfedilmemiş kanunlar bulunabilir ama... Şimdiye kadar yapılan bütün tahlillede meydana çıkmamış bir şey olabilir. Olmamış olmasına ama, milyonda bir ihtimalle olabilir... Züğürt tesellisi!*  
*Tabiatın şakası yoktur. Ağır ağır öldürmek istedi mi ağır ağır, çabuk çabuğa niyetlendi mi koşar adım...” (Abasıyanık, 2018: 14).*

“G...” adlı öyküde bireyin başkalarıyla olma zorunluluğu, Sait Faik öykülerindeki ölüm temasının toplum bilimi ve kavramları açısından incelenmesinin bir başka örneğidir. Ancak bireyin varlık meselesini çözümleyebilmek için ölüme ölümlü açısından da bakabilmek gerekir. Öykülerin bu yönde incelenmesi, Sait Faik’in ölüme verdiği anlamı çözümleyebilmemize yardımcı olacaktır.

## **2.2. BİREYİN ÖLÜME OLAN BAKIŞ AÇISI**

Sait Faik öykülerini şimdiye kadar geniş şekilde faillik izleği ve iyi / kötü ölüm kavramları üzerinden incelemeye çalıştık. Bu konuların geride kalanlarca reel açıdan

ele alınmış bilimsel çalışmalar olduklarını da daha önceden belirtmiştik. Kendisinin ya da başkasının ölümüyle yüzleşen veya yüzleşecek olan bireyin, kendi varoluşunu anlamlandırmada ölüme atfedeceği mana önem taşımaktadır. Öykülerde de bu bakış açısının olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Yine “Semaver” öyküsü konuya başlamak için uygun bir öyküdür. Öyküde ölümün Ali’nin annesine gelişinin anlatımı, ölme izleklerinden bir başkası olan doğrusallık izleğini çağrıştırmaktadır. Bir yolculuk olarak ölme düşüncesini içeren doğrusallık izleği, Frazer’a göre muhtemelen insanlığın en eski inancıdır. Taş devrine kadar dayanır. İnsanlar ölümden hemen sonra ruhun yakınlarda dolandığına, sonra tepelere gidip diğer ölülerinde bulunduğu tarafa ulaşmak için aradaki uçurumu geçmek zorunda olduğuna inanırlar. Bu geçişin bedeli yaşamı boyunca kendisi tarafından ya da yakınlarınca hazırlanmış olmalıdır. Kişi geçitten düştüğü takdirde pek çok sına ile karşılaşacaktır. Tüm bu inanışlar biyolojik ölümden sonra karşılaşılacak olanlardır ve ölme, anlamını öbür dünyaya yapılan yolculuk sırasında bulacaktır (Kellehear, 2012: 64-69). John Skelton “Batı Edebiyatında Ölme” adlı makalesinde yolculuk metaforunun *Gılgamış Destanı*’ndan, *Odysseia* veya *Çarmih Yolcusu*’na kadar dünya edebiyatının büyük bölümünde işlendiğini söyler (Akt. Kellehear, 2015: 269-270). Ölmenin her zaman çıkış noktası olmasa da hedef olabileceğine değinen Skelton şöyle devam eder: “... edebiyatın ağır basan bir amacı varsa, bu da ‘Yaşam neye benzer?’ sorusunu irdelemek ve dolayısıyla yaşamı açıklıkla görüp görmediğimizi, yaşamın belki de bir rüya olup olmayacağı, hatta yaşamaktansa ölmenin daha anlamlı bulunup bulunmayacağı gibi soruları kurcalamaktır.” (2015: 271). Aynı makalede ölme yolculuğunun tuhaf ve oldukça tedirgin edici bir örneği olan Emily Dickinson’ın şu şiirine yer verilir:

*“Ben ölüme uğrayamadığım için*

*İncelik gösterip O aldı beni*

*Sadece Bizi taşıyordu Araba*

*Birde Ölümsüzlüğü*

*Yavaş yavaş gidiyorduk – Onun acelesi yoktu*

*Ve ben de bırakmıştım bir yana*

*İşimi ve boş vaktimi*

*Bakıp kibarlığına*

...” (2015: 272).

Şiire göre ince ve kibar olan ölüm, bir yol arkadaşı gibi eve uğrar ve alır götürür. “Semaver”de de Ali’nin annesine gelen ölüm benzer metafor içerir. “*Ali’nin annesine ölüm, bir misafır, bir başörtülü, namazında niyazında bir komşu hanım gelir gibi geldi.*” (Abasıyanık, 2015(e): 4). Sait Faik bu metaforla, başlangıçta ölümün korkutuculuğuna dair verdiğimiz örneklerin aksine ölüme olan bakış açısının farklılığını hissettirir. Bireyin ölüme yaklaşımında özgürlük arayışını, zorunluluk basamağından başlatır. Varlıktan bahsederken belirttiğimiz üzere toplum baskısının oluşturduğu zorunluluklarda bireysel özgürlük alanlarına kaçış temasının bir benzerine ölüm algısında da rastlarız. Ölüme ait sınıflandırmalar, tanımlamalar, ölme sonrası metaforlar hep toplum üretimidir. Allan Kellehear’a göre toplumun tarihi aynı zamanda baskının da tarihidir (2012: 92). Ölen ile geride kalan, iyi ölüm ya da iyi yönetilmiş ölüm tanımlamalarında bahsettiğimiz üzere sorumluluklarını yerine getirmelidir. Geride kalanların bir görevi de ölenin yasını tutmak, matemini yaşamaktır. Schopenhauer bu durumu şöyle açıklar:

*“Doğal bilince göre insan başka her şeyden çok ölümden sadece kendisi için korkmaz fakat aynı zamanda dostlarının ve yakınlarının ölümüne de teessürle ağlar. Aslında onun bunu kendi kaybını düşünerek bencillikle değil, fakat onların başına gelen büyük felaketi kendi nefsinde hissederek merhametle yaptığı açıktır. Böyle bir durumda gözyaşı dökmeyen ve teessür göstermeyen kimseleri katı kalpli ve duygusuz diye suçlamanın sebebi de budur.”* (2013: 52).

“Semaver” öyküsünde annesinin ölümü karşısında Ali de toplumsal hafıza gereği yas tutmak, gözyaşı dökmek ister ama bunu başaramaz: “*Bütün arzusuna rağmen o gün ağlayamadı. Gözleri yandı, yandı, bir damla yaş çıkarmadı.*” (Abasıyanık, 2015(e): 4). Günler sonra bile Ali, annesini düşünmesine rağmen ağlayamaz. Öyküden anladığımız kadarıyla Ali, matem konusunda üzerinde bir toplumsal baskı hissetmekte ve bir geride kalan olarak görevini yerine getirememenin sıkıntısını yaşamaktadır: “*Ali birdenbire zayıflamak, birdenbire saçlarını ağarmış görmek,*

*birdenbire belinde müthiş bir ağrıya iki kat oluvermek, hemen yüz yaşına girmiş kadar ihtiyarlamak istiyordu.”* (2015(e): 5). Aslında, yine bireyin özgür varoluşunun, daha önceki konularda da rastladığımız üzere kısıtlandığı bir durumla karşı karşıyayız. Öykünün devamından çıkarımlarla Sait Faik’in hem yine bir özgürlük arayışını hem de ölüme olan özgün bakış açısını çözümleyebiliriz. Ali bu tutum içerisinde iken ölüye tekrar baktığında onun hiç de korkunç olmadığını düşünür. Ölüm onun bildiği yahut ona bildirildiği kadar korkunç değil, yalnızca biraz soğuktur, o kadar. Hatta o, ölüme alışmış gibidir (2015(e): 5). Peki korkunç olan, insanı dehşete düşüren ölüme nasıl alışıla bilinir? Ölüm nasıl korkunç olmaktan çıkarıla bilinir? Schopenhauer, bilgi penceresinden bakıldığında ölümden korkmak için hiçbir sebep olmadığı söylemini Epikuros’un *“biz varken ölüm yok, ölüm varken biz yokuz”* (2013: 58) sözüyle ilişkilendirir ve şöyle devam eder: *“... bilinç bilmeye dayanır; dolayısıyla bilinç için ölüm kötü değildir. Ayrıca ölümden korkan gerçekte benliğimizin bu bilen tarafı değildir, fakat fuga mortis<sup>3</sup> bütünüyle ve münhasıran kör iradede kaynaklanır ki yaşayan her şey onunla doludur.”* (2013: 58). Korkuyu, bilgiden yoksun kör iradeye bağlayan Schopenhauer, varoluşa aldaticı maddi-hissi zevk eğilimiyle ayartıldığımız gibi hayata da bir o kadar aldaticı olan ölüm korkusuyla tutunuruz, der. Safi bir bilinç için zorunlu ölüm kayıtsızlıkla karşılanır, mesele olmaktan çıkar hatta ona hoş gelir. Sözü edilen safi bilgi öznesi zihindir. Ben’in yokluğunda dünyanın var olmaya devam edeceği yolundaki yanılısma olan ölüm korkusu (2013: 108-113), ancak akıl melekesini kullanarak zorunluyu kabullenmekle aşıla bilinir. Ölüme yaklaşmak, onu anlamaya çalışmak ya da az önce bahsettiğimiz gibi onu mesele olmaktan çıkarmanın yolu akıl melekesinden geçmektedir. Varlığı idrak edip anlam katmak kadar hiçliği de akıl melekesi ile anlamak gerekir. Hem Karl Jaspers’in hem de Martin Heidegger’in ölüme hayatın bir sonu olarak değil, hayatın kurucu oluşturucusu olarak baktıklarını söyleyen J. Glenn Gray, buradan çıkarımla; kişi ölümü kendine özgü tarzda hayatına dâhil ederse ölüm davranışlarımızda bir devrim meydana gelir, der ve şöyle devam eder:

*“Esasen Heidegger’in ifadesiyle ölüm aynı zamanda ‘en şahsi, en ayrı, bağımsız ve aşılamaz geçilemez bir saklı imkân’dır. Bir kere ölümün gerçekliğini hayatın en büyük saklı imkânı olarak kavramayı öğrendiğimizde ne sadece edilgin bir şekilde*

---

<sup>3</sup> Ölümden kaçınma

*biyolojik bir türün göçüp gitmesini beklemek, ne onun üzerine kara kara düşünmek, ne de onun gelişini çabuklaştırmayı istemek zorunda kalırız. Ölüm o zaman ne bir dost ne de bir yabancı olarak görülecektir.” (2013: 19).*

Sait Faik’in öykülerinde de yukarıdaki açıklamalara eşdeğer bir ölüm anlayışını görebildiğimizi söyleyebileceğimiz bir öykü “Dondurmacının Çırağı”dır. Dükânda bulunan bir müşterinin dondurmacı çırağına gayri ihtiyari ardı ardınca sıraladığı pek çok sorular arasında şunlar da mevcuttur: “...ölüm nedir bilir misin sen? Bilmezsin ha. Küçük büyük insandan gayri bütün canlılar gibi sen de mi bilmiyorsun ölümü? Oh, ne iyi. Bilme bilme. Bir gün öğrenirsen bile sakın korkma! Bilene ne zaman olsa gelecektir. Bak ben onu bekliyorum. Bu gençlik sana nasıl güzel güzel geldiyse ölüm de sana öylece, güzelce gelecektir.” (Abasıyanık, 2015(d): 124). Bu öyküde de “Semaver” öyküsünde olduğu gibi ölümün korkutucu olmadığına değinilir. Bilinç sahibi birey için ölüm kaçınılmaz olan, varlığını varlıktan alan, hayatını oluşturan bir parça olarak görülebildiğinde, onun bizden ayrılmaz bir parça olduğu da anlaşılır. “Bir Kıyının Dört Hikâyesi” adlı öyküde olduğu gibi: “Hepimiz, sırtımızda ve elbisemizin altında, gözlerimizin içinde bir müstakbel ölü gezdirmiyor muyduk?” (Abasıyanık, 2015(e): 32).

Sait Faik öykülerinde, varlık anlayışında olduğu kadar hiçlik anlayışında da bilincin değer olarak ön planda olduğunu görebiliyoruz. Bilinç muhakemesiyle ölüme bakış açısı değişebiliyor, toplumsal baskılardan sıyrılarak güzel bir anlam atfedilebiliyorsa, gerçek kayıp varlığın yokluğundan değil, bilincin yokluğundan doğacaktır. Sait Faik için de en korkutucu olanı budur. “Bulamayan” adlı öyküde vapurda paketini kaybetmiş bir adamın yüzünü ölü yüzüne benzeten anlatıcı şu açıklamayı yapar: “Ölümden daha korkunç şey olur mu? diyeceksiniz. Olur: Felaketlerin en büyüğü akıldır. Onu yarım yamalak bile olsa, bulduktan sonra kaybetmek ölümlerin içinde en dehşetlisidir.” (Abasıyanık, 2015(d): 12). Ölüm hayatın kurucu üyesi olarak kabul edilirse, esasen varlık sebeplerinden biri olarak da kabul edilebilir. Bu durumda bir varlık sebebinin yokluğa isnat edilmesi zordur. Bu hükmü bize verdirecek olan da bilinç olduğuna göre bizler de Sait Faik gibi akıl yokluğunu felaket olarak görmeliyiz. J. Glenn Gray “Yakın Dönem Batı Felsefesinde Ölüm Fikri” adlı makalesinde aklın önemine atfen şunları yazar:

“Eğer ‘Ara sıra da olsa neden ölüm üzerine düşünmemeliyiz?’ diye Spinoza’ya sormuş olsaydık, hiç kuşkusuz herhalde şöyle cevap verirdi: ‘Çünkü ölümün gerçekliği yok, siz sadece varlığı zorunlu olanlar, başı sonu olmayan şeyler üzerine düşünmelisiniz. Çünkü böyle yaparak ezeli ebedi şeylere benzeyeceksiniz: sakin, dingin, kendine yeterli, mutlu, yok edilmez ve özgür. Her şeyde rehberiniz, yok edilmesi göçüp gitmesi mümkün olmayan akıl olmalıdır. Dolayısıyla ölüm özgür kimse için ehemmiyeti olmayan bir şeydir ve felsefi tefekkür için uygun bir konu değildir!’” (Schopenhauer, 2013: 9-10).

Ezeli ve ebedi olabilmek ya da ona benzemek için ezeli ve ebedi şeyler üzerine düşünülmelidir cümlesinden, mutlak özgürlük tanımına yakın bir ölümsüzlük çıkarımı yapabiliriz. Ölüme galebe çalabilmek, akıl vasıtasıyla öyle düşünmekten geçiyor ise, bunun çok net bir örneğini “Bilmem Neden Böyle Yapıyorum?” adlı öyküde görürüz. Kalabalık bir caddenin kahvehanesinin camından saatlerce gelip geçenleri seyreden anlatıcı kahraman, aklına gelen tüm kötü şeylerin nasıl eğlenceye dönüşebileceğini, bunları halletmenin kolay bir yolunu şöyle izah eder: “İnsanların hepsi kötüdür. Yaşamak boştur. Sevmek aptallıktır. Şudur, budur. Peki, bunlarla nasıl eğlenilir? Düşünün bakın. Her şeyin kolayını bulacaksınız. Ben en zorunu buldum: Ölüme çareyi! Ölmeyecekmiş gibi düşünüyorum, oluyor. Bir tecrübe edin.” (Abasıyanık, 2015(ç): 47). Öyküdeki bu anlatımı Glenn’in makalesindeki ifadeyle açıklamaya çalışacak olursak an, dünyanın bütün zenginliğini ve tecrübenin bütün tasavvurunu içinde barındırır. Gelecek de, takvim veya saat zamanı olarak değil de tecrübe edilmiş zaman dilimi olarak şimdinin bir parçası gibi anlaşılırsa özgürleştirici olabilir (Schopenhauer, 2013: 25). Geleceğin âna dâhil edilmesi hayatın ebedi yaşanmasını sağlayabilir. Böylelikle birey de hatıraların ve rüyaların gerçekliği kadar hayalin de gerçekliğini kurarak kendine özgür alan oluşturabilir.

Şu ana kadar incelediğimiz öykülere göre Sait Faik’in ölüm kavramına bakış açısında bir negatiflik olmadığını söyleyebiliriz. Bilincinde idrak ettiklerinin tümüne olduğu gibi ölüme de sevgi ile yaklaşma, onu anlama gayretindedir diyebiliriz. Ölümün her daim insanın hayatında olduğunu, ölüme ait en önemli simgesel yerler olan mezarlıkların henüz çocuklukta bir oyun alanı olarak hayatımıza girdiğini “Sarnıç” adlı hikâyeden öğreniriz: “... aynı sarışın, esmer, ayakları çıplak çocuklar



hiç büyümeden aynı servi ağaçlarına tırmanmaya çalışıyorlar, aynı ölümlerin taşları arkasında saklambaç oynuyorlardı.” (Abasıyanık, 2014(b): 2). Ya da bir türbe evimizin komşusudur: “Evimizin arkasında bir türbe vardı. İçerde kandil yanar, yeşil sandukaların içinde kocaman, minare boylu ölümler yatardı. Ölümlerin kocaman kavukları vardı. Ve bir kandilli her akşam beyaz sarıklı bir ihtiyar yakardı.” (2014(b): 3). “Kameriyeli Mezar” öyküsünde anlatıldığı üzere mezarın etrafına örülmüş demir çubuklu kafesin üstü oturup rakı içilebilecek fevkalade bir yer bile olabilir: “... Sağımda bir başka mezar. Bu güzel bir kameriyeye benziyor. Her tarafı demir çubuklarla örtülü, demir çubuklu bir çatısı da var. Tam üstünde bir ay yıldız. Hani oturup rakı içmek için fevkalade bir yer.” (Abasıyanık, 2015(c): 93). Belki de ölümün korkutucu olup olmaması hatıralarımızda ki yer edinişine bağlıdır. “Bekâr” adlı öyküdeki gibi ışıkları söndürülmüş bir memlekettir:

*“Oh! Ölüm belki de bir memlekettir. Işıkları söndürülmüş bir Paris kadar güzel, tayyare korkusundan ışıkları söndürülmüş bir Paris’te, bir çift Parisli kadar yalnız âşıkklarını düşünmeye çalışan insanlarla doludur, belki de ölüm şehri. Orada, belki de insan yalnız iskeletiyle güzeldir. Her şey kalbi atmadan, sükûn içinde yapılır. Nehirler vardır ki kocaman ziftli kayıklarla geçilir. Nehrin öteki kıyılarında mor ışıklı asfalt caddelerde çıplak kadınlar dolaşır, ölüm memleketi belki böyledir...”* (Abasıyanık, 2014(c): 116-117).

Sait Faik Abasıyanık’ın ölümü anlamaya çalışma, ölüme yaklaşma, onu güzel görme ve güzel bekleme prensibi; toplum biliminin öne sürdüğü olağan verilerin dışında asıl olan veya olması beklenen bir anlayış tasavvurudur. Öyle ki, öykülerde ölümün haz seviyesinde işlendiğini de görürüz. “Ormanda Uyku” adlı öyküdeki “Her güzellik beni normal zevklerin ötesine çeker, dudaklarım başka dudağa değdiği zaman bir ölümün, bir enerjisizliğin adımlarını duyardım. İnsanlar ölürken böyle mi ölürlerdiler? Son nefes denilen şey ne müthiş bir şeydi öyleyse.” (Abasıyanık, 2014(b): 62) şeklindeki anlatımda, ölümün, libidinal güdülerin doyurulmasına eş tutulmuş bir haz olduğunu görürüz. Aslında burada bir tezatlık hali mevcuttur. Çünkü Freud’un haz ilkesine göre, koşulsuz elde etme isteğinin sınırını çocukluk evresinde acı duymama isteği, yetişkin evrede ise toplumsal zorunluluklar belirler. “Beyaz Pantolon” öyküsündeki gibi; insanlar için pek çok şey ancak küçüklüklerinde

ihtiyaçtır, büyüyünce arzular yutulmuş, yutulmuştur (Abasıyanık, 2014(c): 120). Zorunlu olarak, elde etme arzusunun geciktirilmesi ya da bastırılması, haz ilkesinin yerini alan gerçeklik ilkesini oluşturur. Bu iki ilke arasındaki ilişkiyi Freud şöyle açıklar:

*“Ruhta haz ilkesine yönelik güçlü bir eğilim bulunmaktadır ama bu daha başka güçler ya da ilişkilerle çatışmaktadır ve sonuç her zaman haz ilkesine uygun olmayabilmektedir... Benin kendini koruma dürtülerinin etkisi altında haz ilkesi, haz kazanma amacını elden bırakmadan doyumun ertelenmesi, kimi doyum olanaklarından vazgeçilmesi ve bir süre hoşnutsuzluğa katlanmak gibi uzun ve dolambaçlı yollardan hazı sağlayan ve gücünü gösteren gerçeklik ilkesi ile yer değiştirir.”* (Freud, 2019: 25).

Örneğin, “Çarşıya İnemem” adlı öyküde bireyin hem kendine hem başkasına, başkaları tarafından kendisine, devletin tebaasına, tebaanın devletine vs. koyduğu ve koyacakları yasaklardan dem vurulur. Aşklar, sular, yemişler vs. yasaktır. Canı çekiyor diye güzel çocuk öpülemez, göğüs zayıflığı ve doktor yasağı nedeniyle denize girilemez, karaciğer sorunu sebebiyle canı çekse bile kör kütük oluncaya kadar içilemez vs. (Abasıyanık, 2015(a): 98). Freud, haz nitelikli duyuların bir zorlayıcılığı yoktur, der. Ama buna karşılık hoşnutsuzluk en yüksek derecededir. Hoşnutsuzluğu oluşturan sebep, elde etme zamanının zorunluluklar gereği ertelenmesi ya da bastırılmasıdır. İşte bu durum bireyin arzu edilen karşısında haz ilkesinden gerçeklik ilkesine geçişi durumudur. Ancak bireyin bu durumlarda farklı davranışlar sergilediği de görülür. *“Haz ilkesi zor eğitilebilir olan cinsel dürtülerin işleyiş yöntemi olarak kalmayı uzun süre sürdürür ve gerek cinsel dürtülerden gerekse benin içinden başlayarak, bütün organizmanın zararına yol açarak gerçeklik ilkesini alt etmeyi sıklıkla başarır.”* (Freud, 2019: 25-90). Burada benin kendini koruma güdüsünün, hazın gerisinde de kalabileceğini anlayabiliriz. Örneğin “Lüzumsuz Adam” öyküsünde cinsel dürtüler toplum zorunluluklarının önüne geçmiş ve metresle bir yıllık yaşam hayal edilmiştir. Bu hayalde haz ilkesi, gerçeklik ilkesini alt edebilmiştir. Ancak karşı konulan yalnızca toplumsal tepkidir. Ama *“Son nefes denilen şey ne müthiş bir şeydi öyleyse.”* (Abasıyanık, 2014(b): 62) cümlesinin yer aldığı “Ormanda Uyku” adlı öyküde ölümün bir cinsel dürtü kadar haz verici hal

alması benin kendini koruma ilkesine terstir. *Haz İlkesinin Ötesinde* adlı çalışmasında Freud, ölümseverlik terimini kullanır. Bu çalışmada, ölüm dürtüsünün başlangıçta bireyin kendisine yönelik olduğu, sonradan savunmaya yönelik olarak dışarıya çevrildiği anlatılır. İnsanda tespit edilen bu güçlü ölümsever özellik, haz ilkesinden daha köklü ve gizemli olan eğilim, canlılığın temelinde yer alan cansız maddeye dönme yönelimindedir (Freud, 2019: 10). Yani haz ilkesinin ötesi, ölme eğilimidir. Öyküde ki ölümseverlik ile cansız maddeye dönme yönelimindeki bağıntı ayrıca incelenebilir ancak, Sait Faik'in haz ilkesinin ötesindeki ölüm dürtüsünün altında, daha önce pek çok kez dile getirdiğimiz özgürlük hissi yatar. Sait Faik'e göre, benin kendini koruması için içgüdüsel ya da libidinal güdülerin bastırılmasına gerek yoktur. Ben bir haz olarak yok olacaktır ki, zaten o beklenen güzelliştir. Bu durum "Bekâr" adlı öyküde "hazların hazzı" olarak ifade bulur: "*Hayır, hiçbir şey yoktur. Sükût... Yapılan şeylerin hesabını bile vermek yok. Ne beklemek, ne beklememek, ne öpmek, ne öpülmek. Sükût... Kim der ki bu bütün hazların hazzı değildir? Sükût... Sükûn... Oh!*" (Abasıyanık, 2014(c): 117).

Buraya kadar yapmaya çalıştığımız çözümler sonucunda; Sait Faik, öykülerinde bilinç sahipliğinin her aşamasında tarafını özgürce var olabilmekten yana kullanmıştır, diyebiliriz. Kendini her daim toplumun baskısından ve kendinin dahi çıkarlarından kurtarabilmek için kendisine kaçış alanları oluşturmaya çalışmıştır. Toplumsal kültürün öğrete getirdiği ölümün ürperti, korku ve dehşet vericiliği anlayışının, bakış açısının değiştirebilmesiyle hazların hazzı seviyesine taşınabileceğini göstermiştir.

## SONUÇ

Başlangıçta da belirttiğimiz üzere bu çalışmanın amacı, Sait Faik Abasıyanık'ın öykülerini bireyin özgür varoluş çabaları açısından çözümlenmeye çalışmaktır. Bunu kavramsal olarak üç aşamada incelemeye çalıştık; olmak, başkasıyla (canlı / cansız) olmak ve ölmek. Yazarın öykülerinde birey, bu üç aşamada da, insancılık adına fayda sağlayabilmek ister. Öykülerde varoluşu kısıtlayıcı her kişi, nesne ve oluşum öykü kişinin bunaltı yaşamasına sebep olur. Ancak o, tüm engelleyici belirleyiciliklere rağmen insanlık tarafında olabilmeyi diler. Hatta bunu canı pahasına bile gerçekleştirebilmek ister.

Öykülerde, bireyin varoluşuna etki eden tabiat ve tarih gibi belirleyici unsurlara ve bu kısıtlayıcı unsurlarla baş edebilmenin çarelerine değinilmiştir. İnsanın yeryüzünde bulunmuş olduğu yaşam alanı, av olanakları, iklimsel şartlar vs. onun ruhsal durumunu, düşünce tarzını ve eğilimlerini etkilemektedir. Bunlarla baş edebilmek tabiatı tanımayı, gerekli tekniği geliştirmeyi ve kolektif çalışmayı gerektirir. İnsanın, dil, din, ırk, duygu ve düşünce tarzını kendinden sonrakilere aktardığı kültür; bireyin varoluşunu etkileyen tarihsel süreçten kaynaklanmaktadır. Öykülerde insanları birbirinden ayırarak sınıfsal ve toplumsal ayrımlaşma oluşturan faktörlerden de bahsedilmiştir. Bu kapsamda, doğduklarında verilen adlar, onların milli ve dini kimliklerine işaret etmektedir. Aralarındaki bir yıldız sayısı kadar fark olan bayraklarıyla ve çizilmiş sınırlarıyla birbirinden ayrıştırılmış ülkeler, varlıklarını sürdürmek yerine sonlandırmak adına savaşabilmektedirler. Savaşlara ve savaş sonrası yaşam koşullarına değinilen öykülerde, insanların aç ve sefil durumlarından rahatsızlık duyulması, dertlenilmesi kadar bu durumlardan çıkar sağlanabilindiği de anlatılmıştır. İnsanların dertleriyle dertlenilebilme, insanlık adına üzüntü duyma, toplumsal yaşamda da mevcuttur; birey alıştığı ve haz duyduğu konfordan, böyle bir yaşama ulaşmamış ve belki de ulaşamayacak olanları tanıyınca vazgeçmiştir. Öykülerde, bu çalışmanın temelinde, insanın ve insanlık adına olanın değer olarak anlam kazandığı mesajına ulaşılır. Kültürün ve medeniyetin simgeleri olan mimari ya da sanatsal eserler dahi küçük bir çocuğun hayatı karşısında kesinlikle vazgeçilebilir olmalıdır. İnsanlık, kendi yapıtlarını kendi geleceğine değişmemelidir.

Sait Faik Abasıyanık, öykülerde bireyi genelde insanlık çıkarları adına bir seçimle karşı karşıya bırakmış ve bunalım yaşatmıştır, diyebiliriz. İncelemiş olduğumuz öykülerden hatırlayacağımız gibi birey genellikle bu durumdan kaçmayı denemiştir. Ancak kaçması bile derinleşmiş bir bunalım halidir. Öykülerde bireyin kendi kendisiyle yaşadığı bunalım, sembolleşmiş eşya üzerinden de anlatılabilmektedir. Birey, kendi yararı için kendisini özgür hissettiren, toplum yararı için sınıflaşma düşüncesinden uzak olan eşyaya yakınlaşmış, tercihlerini onlardan yana yapmıştır. Özgürlüğünü tehdit eden eşyadan ve eşyaya ayrılaşma değeri katacak düşünceden uzaklaşmıştır. Sanatsal değere ulaşmış eşyada bile toplumun düşünsel baskısından kurtulmaya çalışmıştır. İnsandan gayrisinin, insanlık faydasına olabilmek gibi tek amacı olmalıdır.

Şimdiye kadar anlatmaya çalıştığımız dışında, insanın varoluşuna dair önemli bir etken de ölümdür. Öykülerde ölüm toplum bilimi açısından işlendiği gibi bireyin psikolojik bakışı açısından da işlenmiştir. Sait Faik, öykülerinde ölümü konu edinirken dahi toplum biliminden uzaklaşıp özgür yaklaşımlar çabasıdadır. Bunu da başarabilmenin akıl melekesini kullanmakla olabileceği düşüncesindedir. Öykülerinde en temel anlamda korkunç ve dehşet verici olarak ele aldığı ölüm kavramını varlığına değer katacak anlamlı bir seviyeye ulaştırmıştır.

Bu çalışmada Sait Faik Abasıyanık'a ait kırk iki öyküden faydalanılmıştır. Bu öyküleri yazarın öykücülük kariyerindeki konumları açısından değerlendirdiğimizde bu tez, Sait Faik öykücülüğü açısından şu yorumlara ulaşılmasını mümkün kılar:

“Tabiatın ve Tarihin Belirleyiciliğinin Öykülerdeki Yansımaları” başlıklı kısımda; “Stelyanos Hrisopulos Gemisi”, “Robenson” (*Semaver*, 1936), “Kalorifer ve Bahar” (*Sarıç*, 1939) ve “Haritada Bir Nokta” (*Son Kuşlar*, 1952) adlı dört öyküye değinilmiştir. İlk üç öykü Fethi Naci'nin, Sait Faik öykülerine dair yaptığı dönemsel çalışmaya göre ilk dönem öyküleridir. Bu dönemin ortak özellikleri; zengin-fakir ayrımından insan sevgisine geçiş, insan sevgisi ve iyilik duygusudur. Naci'ye göre Sait Faik daha ilk öyküsü ile iletmek istediğini bildirmiştir: “*Mesutları çok az bir mahallenin çocukları değil miydiler?*” (Abasıyanık, 2015(e): 1). İlk dönem öykülerinde Sait Faik zenginlere, sömürücülere, züppelere kızacak, emeği, emekçiyi yüceltecektir. Yaşamının zevk ve lezzetini fakir insanların bildiğine inanmaktadır ve

zenginsiz, fakirsiz şehirler, kasabalar düşlemektedir (Naci, 2003: 18-19). Bu çalışma sonucunda elde ettiğimiz veriler doğrultusunda, Sait Faik'in, Fethi Naci'nin; zenginsiz-fakirsiz insanları anlattı dediği ilk dönem öykülerinde sosyoekonomik eşitlikten bahsettiği kadar sosyokültürel ayrışımından da bahsettiğini ve bu duruma olan karşıtlığını dile getirdiğini söyleyebiliriz. Tabiat belirleyiciliğine dair değindiğimiz “Haritada Bir Nokta”, Fethi Naci'nin, *Lüzumsuz Adam* (1948) ile başlatıp *Son Kuşlar* (1952) ile bitirdiği ikinci dönem Sait Faik öykülerindedir. *Son Kuşlar* kitabının on dokuz öyküsünden on altısı adada geçmektedir. “Haritada Bir Nokta” öyküsü balıkçıların birlikte çalışmasını, pay sorunlarını ele alan, toplumsal kaygı taşıyan öyküdür. Naci'nin ifadesiyle, bu öykü ile Sait Faik artık insanlardan uzaklaşma ve tabiata, doğaya çekilme aşamasındadır. Kitaba adını veren “Son Kuşlar” öyküsü doğanın yok edilmesine karşı bir söylem olarak “yeşil” bir öyküdür. İkinci dönem öykülerinin başladığı *Lüzumsuz Adam* ile birlikte Sait Faik, yalın ve karamsar bir hal içerisinde emeğe, emekçiye, sömürüye boşvermiştir. Ama yazar, *Mahalle Kahvesi* öyküleriyle emeği ile çalışan, kimseyi sömürmeyen, namuslu insanlardan yaşama gücünü aldığını ortaya koyar. Yazdıkları artık öyküden çok deneme tarzı metinlerdir (2003: 32-49). Naci'nin açıklamaları bağlamında Sait Faik'in öykülerindeki meseleleri ele alış tarzı farklılaşmış olsa da toplumsal kaygısının devam ettiği görülmektedir. Adaya kaçış metaforunu insanlığın özüne dönüşü olarak da okuyabiliriz. “Haritada Bir Nokta” öyküsünde Sait Faik, hayalindeki ideal için aşılması gereken ilk engeli yeniden ele almıştır.

“Toplum ve Kendi Kendinin Belirleyiciliğinde Bireyin Bunalımı” başlığı altında on altı öyküye değinilmiştir. Bunlardan “Garson”, “Bir Takım İnsanlar” (*Semaver*, 1936), “Sarnıç”, “Beyaz Altın” (*Sarnıç*, 1939), “Çelme”, “Francala mı, Ekmek mi?” (*Şahmerdan*, 1940) Sait Faik'in ilk dönem öykülerindedir. “Ben Ne Yapayım?”, “İp Meselesi” (*Lüzumsuz Adam*, 1948), “İzmir'e”, “Plajdaki Ayna”, “Süt” (*Mahalle Kahvesi*, 1950), “Kriz” (*Kumpanya*, 1951), “Kumarbaz Hayri Efendi”, “İnsan Gibi Bir Şey: Huy” (*Havuz Başı*, 1952), ve “Korentli Bir Hikâye” (*Son Kuşlar*, 1952) ise ikinci dönem öyküleridir. 1936 yılından 1952 yılına kadarki öykülerin tümünde de bireyin insancılık adına fayda sağlamak için bir seçimle karşı karşıya kaldığını ve bir bunalıta yaşadığını söyleyebiliriz. Ancak ilk dönem öykülerinde daha çok seferberlik şartlarının bunalımları vardır, meselelerin

anlatımında da toplumculuk ön plandadır. İkinci dönemle birlikte bireyselliğin öne çıktığını görmekteyiz. Sait Faik *Lüzumsuz Adam* ile birlikte meseleye dair “Ben Ne Yapayım?” diye sorar, “İp Meselesi” ile şehirde kalıp mücadele etmeyi seçer. “İzmir’e”, “Plajdaki Ayna” ve “Süt” öyküleri daha bireysel çözümler içerir. Toplum ya da insanlık adına tercih edeceği eylemi seçebilmek, bireyin önce kendi kendini aşabilmesine bağlıdır. “Kriz” öyküsünde, Sait Faik’in en başından beri savunucusu olduğunu değerlendirdiğimiz insancılığa verdiği önemi devam ettirdiğini görebilmekteyiz. “Kumarbaz Hayri Efendi”de, daha önce “Francalamı, Ekmek mi?” öyküsünde olduğu gibi “sahip olma”lar içinde “olma”nın zorluğu konusunda hala aynı fikirdedir. Fethi Naci’nin Sait Faik’in ilk dönem öykülerine dair söylediği “*fakir insan iyi insandır*” (2003: 20) anlayışı sanki tekrar canlanmıştır. “İnsan Gibi Bir Şey: Huy” öyküsü, olmak adına bireyin kendi kendinin engelini aşabilmedeki son noktası gibidir. “Korentli Bir Hikâye”de birey, sanki meselenin nihai bir kararı olarak, ayakta kalabilmiş tabiat ile birlikte sessiz mukavemette olmayı seçer. Bu aşamaya kadar olmak-sahip olmak meselesinin Sait Faik öykülerindeki süreci tündengelim şeklindedir, diyebiliriz.

“Nesnelerin Bireyin Varoluşuna Olan Etkileri” başlığı altında on öyküden faydalanılmıştır: “Kıskançlık”, “Orman ve Ev”, “Semaver”, “Louvre’dan Çaldığım Heykel” (*Semaver*, 1936), “Sarnıç”, “Plaj İnsanları” (*Sarnıç*, 1939), “Gramofon ve Yazı Makinesi”, “Kış Akşamı Maşa ve Sandalye” (*Mahalle Kahvesi*, 1950), “Kardesçinin Evi” (*Havada Bulut*, 1951) ve “Haritada Bir Nokta” (*Son Kuşlar*, 1952). Sait Faik henüz ilk öykülerinden itibaren eşya ile derin bir ilişki içerisindedir. Eşyayı sosyoekonomik gösterge bağlamında ele alırsak, *Semaver*, *Sarnıç* ve *Mahalle Kahvesi* kitaplarındaki öykülerde eşya basit ve kullanışlı olduğu ölçüde değerlidir. Bu, tabiatla başa çıkmak için duyulan tekniğin maksadında kalma düşüncesi gibidir. İkinci bağlam, Sait Faik öykülerinde eşya ile kurulan ruhsal ilişkidir. “Semaver” ve “Louvre’dan Çaldığım Heykel” öyküleri, eşya üzerinden toplumsal baskıdan kurtulabilme arayışlarının başka bir ifade şeklidir. Konu yine de seçme bunalımı ve olmak ya da sahip olmak tercihidir. En başından beri eşya ile kurulan ruhsal ilişki, “Kardesçinin Evi” öyküsünde eşyanın bir özgürlük alanı olarak içselleştirilmesi aşamasına gelir ve “Haritada Bir Nokta” öyküsünde özgürlük sunabilen eşya ile bir özdeşlik yaşanır.

Bu çalışmanın ikinci bölümü olan “Ölümün Bireyin Varoluşuna Olan Etkileri” başlığı altında on yedi öyküye değinilmiştir. Bu bölümün, ölümün toplum bilimi açısından ele alındığı ilk kısmında; “Semaver”, “Bir Kıyının Dört Hikâyesi”, “Stelyanos Hrisopulos Gemisi” (*Semaver*, 1936), “Kim Kime” (*Sarnıç*, 1939), “Lüzumsuz Adam” (*Lüzumsuz Adam*, 1948), “Sinağrit Baba” (*Mahalle Kahvesi*, 1950), “İki Kişiyeye Bir Hikâye”, “Dülger Balığının Ölümü” (*Alemdağ'da Var Bir Yılan*, 1954) ve “G...” (*Az Şekerli*, 1954) adlı öykülere yer verilmiştir. Ölümün bireysel çözümlenmelerine dair çalışma yapılan ikinci kısımda ise, “Semaver” (*Semaver*, 1936), “Sarnıç”, “Ormanda Uyku” (*Sarnıç*, 1939), “Bekâr” (*Şahmerdan*, 1940), “Kameriyeli Mezar” (*Lüzumsuz Adam*, 1948), “Bilmem Neden Böyle Yapıyorum?” (*Mahalle Kahvesi*, 1950), “Dondurmacının Çırağı” ve “Bulamayan” (*Son Kuşlar*, 1952) öykülerinden faydalanılmıştır. Fethi Naci, Sait Faik’in “ölümü düşünüyorum” dediği ilk öykü “Bilmem Neden Böyle Yapıyorum?” (*Mahalle Kahvesi*, 1950) adlı öyküdür, der (2003: 42). Ancak Sait Faik öykülerinde ölüm konusu, “Semaver” öyküsü itibari ile işlenmeye başlamıştır. İntihar eyleminin işlendiği ilk öykü ise; “Kim Kime”dir. İlk dönem öykülerinin bir özelliği olarak toplumsal bakış açısı ile ele alınan intihar meselesi, “Lüzumsuz Adam” öyküsünde bireysel anlatıma dönüşmüştür. Naci’ye göre, *Lüzumsuz Adam*’la başlayan karamsarlığın nedenini Sait Faik’in siroz hastalığına yakalanmış olmasına bağlamak mümkündür (2003: 32). “Sinağrit Baba” öyküsündeki intihar ise hem toplum baskısına işaret etmekte hem de amaç olarak toplumsal kaygı gütmektedir. Genel olarak ölümün korkutuculuğu konusu daha çok ilk dönem öykülerinde mevcut olsa da, son dönem öykülerinden olan “Dülger Balığının Ölümü” (*Alemdağ'da Var Bir Yılan*, 1954)ndeki: “İçimde dülger balığının yüreğini dolduran korkuyu duydum. Bu hepimizin bildiği bir korkuydu: Ölüm korkusu.” (Abasıyanık, 2015(a): 86) ifadesi, ölümün bilinmezliği ve korkutuculuğu duygusunun, yazarın yüreğinin bir köşesinde hala mevcut olduğunu göstermektedir. Ancak Sait Faik’in ilk öykülerinden son öykülerine kadar ölüme dair farklı yaklaşımları da gözlemlenebilmektedir. “Bilmem Neden Böyle Yapıyorum?” (*Mahalle Kahvesi*, 1950), “Dondurmacının Çırağı” ve “Bulamayan” (*Son Kuşlar*, 1952) öykülerinde ölüm meselesini çözümlenme adına felsefi ve akılcı yaklaşımlar arayışındadır. Hatta “Yalnızlığın Yarattığı İnsan” (*Alemdağ'da Var Bir Yılan*, 1954) öyküsünde Sait Faik, ölüme dair en akılcı çözüme ulaşma çabasında gibidir. Her ne kadar “G...” (*Az Şekerli*, 1954) adlı öyküde tıbben



bir ümit içerisinde olduğunu anlıyor olabilsek de kaçınılmazı bekleyen birey olarak, “Yalnızlığın Yarattığı İnsan”da meseleyi çözmek adına ölüm ile hiçlik özdeşleştirilmektedir.

Bu çalışmada, öyküleri çözümleyebilmek için özgürlük, seçme, bunaltı, sorumluluk vb. gibi bazı varoluşçuluk kavramları kullanılmış olsa da varoluşçuluğun din, ahlak, kötümserlik, bırakılmışlık gibi değinilmemiş daha başka kavramları gereği çalışma, Sait Faik öykücülüğü üzerine tam anlamıyla bir varoluşçu okuma barındırmaz. Ancak öykülerdeki insancılık ideali ve bu ideali gerçekleştirmede bireyin özgürlüğünü kullanma çabası bizi bir varoluşçuluk deyişlerinden olan “varlık özden önce gelir” anlayışına ulaştırmaktadır.

Bu çalışmanın verilerinin sonunda; Sait Faik, öyküleriyle okuyucusunda bir farkındalık oluşturmaya çalışmıştır, diyebiliriz. Çünkü bireyin kendinde ya da toplumda insanlık adına gerçekleşmesi temenni edilen devrimin başlangıç noktası farkındalık olacaktır. Böylelikle birey, varlığının etken ya da edilgen olup olmadığını anlayacak, alışlagelenleri, öğretilenleri sorgulamaya başlayacaktır. Nesnelere topluma faydacılıkta eşit olup, işlevsellikte değer kazanacak, sosyal ayrımlaşmanın simgeleri olmaktan kurtarılmış olacaklardır. Hayatın bir anlam, değer kazanması, ölümün anlamını da etkileyecek, ölüm bir arkadaş, bir dost beklentisiyle eşleşecektir. Her eylemin tek amacı insancılık adına olmalıdır. Sait Faik bilinçli bir birey olarak, insanın ve toplumun tekâmülünü tasarlamış, özgür iradesiyle tasarımı eyleme dönüştürebilmek için yazmayı seçmiştir. Bu onun kendi varoluşunu özgür kılabilme çabasıdır.

## KAYNAKÇA

### I. ÇALIŞMAYA ESAS OLAN ESERLER

Abasıyanık, Sait Faik (2013). *Havuz Başı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Abasıyanık, Sait Faik (2014a). *Kumpanya*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Abasıyanık, Sait Faik (2014b). *Sarnıç*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Abasıyanık, Sait Faik (2014c). *Şahmerdan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Abasıyanık, Sait Faik (2015a). *Alemdağ'da Var Bir Yılan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Abasıyanık, Sait Faik (2015b). *Havada Bulut*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Abasıyanık, Sait Faik (2015c). *Lüzumsuz Adam*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Abasıyanık, Sait Faik (2015ç). *Mahalle Kahvesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Abasıyanık, Sait Faik (2015d). *Son Kuşlar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Abasıyanık, Sait Faik (2015e). *Semaver*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Abasıyanık, Sait Faik (2018). *Az Şekerli*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

### II. YARARLANILAN KAYNAKLAR

#### Kitaplar

Alangu, Tahir (1956). *Sait Faik İçin*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.

Baudrillard, Jean (2009). *Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Baudrillard, Jean (2010). *Nesneler Sistemi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Cioran, Emil Michel (2016). *Var Olma Eğilimi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Çelik, Yakup (2002). *Sait Faik ve İnsan*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Freud, Sigmund (2016). *Sanat ve Edebiyat*. İstanbul: Payel Yayınları.

- Freud, Sigmund (2018). *Savaş ve Ölüm Üzerine*. İstanbul: Oda Yayınları.
- Freud, Sigmund (2019). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Fromm, Erich (2015a). *İtaatsizlik Üzerine*. İstanbul: Say Yayınları.
- Fromm, Erich (2015b). *Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum*. İstanbul: Say Yayınları.
- Fromm, Erich (2017). *Sahip Olmak ya da Olmak*. İstanbul: Say Yayınları.
- Fromm, Erich (2018). *İnsan Olmak Üzerine*. İstanbul: Say Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan (2013). *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kellehear, Allan (2012). *Ölümün Toplumsal Tarihi*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Kellehear, Allan (2015). *Ölme Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Le Breton, David (2018). *Yüz Üzerine Antropolojik Bir Deneme*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Mengüşoğlu, Takiyettin (2015). *İnsan Felsefesi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Miskioğlu, Ahmet (1991). *Sait Faik*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Naci, Fethi (2003). *Sait Faik'in Hikâyeciliği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sartre, Jean Paul (2014). *Varlık ve Hiçlik*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sartre, Jean Paul (2016). *Varoluşçuluk*. İstanbul: Say Yayınları.
- Schopenhauer, Arthur (2013). *Ölümün Anlamı*. İstanbul: Say Yayınları.
- Şeriati, Ali (2013). *Kendisi Olmayan İnsan*. Ankara: Fecr Yayınları.

### **Makaleler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar**

- Altuğ, Fatih (2004). "Lüzumsuz Adam'da Yalnızlığın Toplumsal Dolayımı". Şu Kitapta: Süha Oğuzertem. *Bir İnsanı Sevmek: Sait Faik*. İstanbul: Alkım Yayınevi, 127-146.
- Sevim, Nefin Huvaj (2018). "Sait Faik Abasıyanık Öykülerinde Söylem: *Semaver, Mahalle Kahvesi, Alemdağ'da Var Bir Yılan*" Kitapları Üzerine Foucault'cu Bir Okuma". Yüksek lisans yeterlik tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Şahin, Seda (2018). "Sait Faik Abasıyanık'ın Sanat Eserlerinin Arketipsel Eleştiri Yöntemi ile Tahlili". Yüksek lisans yeterlik tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.