

T.C.
AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
2021-YL-010

SAİT FAİK ABASIYANIK HİKÂYELERİNDE
KÖTÜMSERLİK

HAZIRLAYAN
Rüya AKGÜN

TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi Ferda ZAMBAK

AYDIN-2021

T.C.
AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ
AYDIN

Bu tezde sunulan tüm bilgi ve sonuçların, bilimsel yöntemlerle yürütülen gerçek deney ve gözlemler çerçevesinde tarafımdan elde edildiğini, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce, sonuç ve bilgilere bilimsel etik kuralların gereği olarak eksiksiz şekilde uygun atıf yaptığımı ve kaynak göstererek belirttiğimi beyan ederim.

07/01/2021

Rüya AKGÜN

ÖZET

SAİT FAİK ABASIYANIK HİKÂYELERİNDE KÖTÜMSERLİK

Rüya AKGÜN

Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Ferda ZAMBAK

2021, X + 100 sayfa

Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı'nda, Modern Türk öykücülüğünde özgün tarzıyla ön plana çıkmış ve öyküde yarattığı yeniliklerle, kendisinden sonra gelen edebiyat kuşaklarına da yol göstermiş olan Sait Faik Abasıyanık, kötümserliğin yıkıcı ve yapıcı etkilerine insan ilişkileri ve objeler aracılığıyla öykülerinde yer vermektedir.

Kötümserlik, felsefî derinliği olan bir kavram olduğu için, bu çalışmada detaylı bir şekilde araştırılmıştır. Kötümserlik düşüncesi üzerine önemli eserler yazan Arthur Schopenhauer odağında okumalar yapılarak kötümserlik kavramı aydınlatılmaya çalışılmıştır. Öykülerde kötümserlik düşüncesinin karşıt ya da benzer halkalarını oluşturan nostalji, umut, umutsuzluk, yas, yabancılik, ötekileştirilme, kaygı, merhamet ve sevgi üzerine düşünülmüş ve tüm bunların ışığında Sait Faik Abasıyanık'ın kötümserliği hissettiren öyküleri incelenmiştir. Sait Faik Abasıyanık öyküsünü kötümserlik odağında okuyarak edebiyat araştırmalarına bir yenilik kazandırmak amaçlanmıştır.

ANAHTAR KELİMELEER: Kötümserlik, nostalji, umut, öykü, Sait Faik Abasıyanık

ABSTRACT

PESSIMISM IN SAIT FAİK ABASIYANIK’S STORIES

Rüya AKGÜN

Master Thesis, Department of Turkish Language and Literature

Thesis Advisor: Dr. Öğr. Üyesi Ferda ZAMBAK

2021, X + 100 pages

Sait Faik Abasıyanık, who came to the forefront with his original style in modern Turkish storytelling and guided the literary generations that came after him with the innovations he created in the story, includes the destructive and constructive effects of pessimism in his stories through human relations and objects, in the Turkish Literature of the Republic Period.

Since pessimism is a concept that has philosophical depth, it has been meticulously analyzed in this study. By focusing on Arthur Schopenhauer, who wrote important works on pessimism, and by making intellectual readings, the concept of pessimism has tried to be enlightened. Nostalgia, hope, despair, mourning, strangeness, marginalization, anxiety, compassion and love, which constitute the opposite or similar links of pessimism in the stories, are considered. Sait Faik Abasıyanık's stories which make feel pessimistic are studied. It has intended to bring innovation to literary research by reading the stories of Sait Faik Abasıyanık with the focus of pessimism.

KEY WORDS: Pessimism, nostalgia, hope, story, Sait Faik Abasıyanık

ÖNSÖZ

Bu çalışmada Sait Faik Abasıyanık'ın öykülerinde kötümserlik düşüncesinin nasıl yansıtıldığı incelenmiş ve incelemede kötümserlik düşüncesinin önemli düşünürleri olan Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche ve Terry Eagleton'ın kaynaklarına başvurulmuştur. Çalışma “Giriş” ve “Sonuç” bölümleri dışında üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde öyküler kötümserlik felsefesinin odağında okunduğu için kötümserlik düşüncesinin kökeni, ana hatlarını oluşturan sorgulamalar ve kötümserlik düşüncesinin içerisinde yanılısamaya neden olan kavramların karşıt anlamlı ilişkisi üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde nostalji kavramının etimolojik kökeni, farklı araştırmacılar tarafından yapılan tanımlamaları, nostaljinin doğasındaki karma yapı, nostaljik deneyim ve buna bağlı değişkenler üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde de Sait Faik Abasıyanık öykülerinde kötümserliğin yansımaları, karakterlerin duygu durumları ve objelerle kurdukları bağ üzerinden öykülerinde incelenmiştir. Sonuç bölümünde tezde odak noktası yapılan meseleler genel bir değerlendirme ile verilmiştir.

Bu çalışma boyunca görüşlerini esirgemeyen aynı zamanda ufkumu açan, bilgisiyle her konuda bana yardımcı olan, beni destekleyen ve bu yolu birlikte aştığımız kıymetli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Ferda Zambak'a teşekkürü bir borç bilirim. Yüksek lisans öğrenimim boyunca bana destek olan ve sorduğum her soruda bana yardımcı olmaya çalışan kıymetli hocalarım Prof. Dr. Hanife Yasemin Mumcu'ya, Dr. Öğr. Üyesi Berna Akyüz Sizgen'e ve Doç. Dr. Songül Aslan Karakul'a teşekkür ederim. Her konuda beni koşulsuzca destekleyen, anlayışı ve sevgisiyle varlığını daima yanımda hissettiğim kıymetli arkadaşım Melis Taş'a yazma ve yaratma umuduma inandığı için teşekkür ederim. Yüksek lisans sürecim boyunca ve her zaman beni destekleyen, bilgilendiren kıymetli abim Doç. Dr. Ömer Kürşad Tüfekci'ye ve eşi Doç. Dr. Nezihe Uçar Tüfekci ablama teşekkür ederim. Her zaman bana inanan kıymetli ablam Kadriye Bilge Tüfekci Özkan'a teşekkür ederim. Bugünlere gelmemi sağlayan, beni desteklemekten vazgeçmeyen bana inanan canım annem Zerrin Yakut Akgün'e, her zaman bana vakit ayıran, beni destekleyen kıymetli dayım Hüseyin Yakut ve kıymetli teyzem Aylin Yakut'a, sevgili anneannem Adile Yakut'a, beni hayatta tutan, şarkılarıyla kalbime ve ruhuma can veren canım babam Mehmet Akgün'e teşekkür ederim.

Rüya AKGÜN

İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
KISALTMALAR DİZİNİ.....	x
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM	7
KÖTÜMSERLİK.....	7
1.1. Kötümserlik Kavramına Dair Tanımlamalar	7
1.2. Dünyanın Elemine Dair Kötümserlik	11
1.3. Var Olmanın Faydasızlığına Dair Kötümserlik	17
1.4. Karşıtların Yarattığı Kötümserlik	20
2. BÖLÜM	25
NOSTALJİ	25
2.1. Nostalji Kavramının Kökeni ve Nostaljiye Dair Tanımlamalar	25
2.2. Nostaljinin Karma Doğası	26
2.3. Nostaljik Deneyimin İçeriği.....	27
2.4. Nostaljik Deneyim Düzeyleri	28
2.5. Nostaljik Deneyimi Etkileyen Faktörler	29
3. BÖLÜM	31
SAİT FAİK ABASIYANIK'IN HİKÂYELERİNDE KÖTÜMSERLİK	31
3.1. Sait Faik Abasıyanık'ın Hikâyelerinde Objelerin Yarattığı Kötümserlik.....	31
3.1.1. Yas ve Nostalji Objesi: “Semaver”	31
3.1.2. Yoksulluk ve Yoksunluğun Yarattığı Oyuncak: “Stelyanos Hrisopulos Gemisi”	38
3.1.3. Radyonun Yabancılığı Karşısında Gramofonun Nostaljik Yakınlığının Öyküsü: “Gramofon ve Yazı Makinesi”	50

3.1.4. “Kış Akşamı, Maşa ve Sandalye” Öyküsünde Objelerin Umutsuz Bekleyişi ...	54
3.2 Sait Faik Abasıyanık Hikâyelerinde Duygular ve Kötümserlik	56
3.2.1. Ressam Kızın Hatırasına Vefa Yolculuğu: “Meserret Otel”	56
3.2.2. “Soğan Kayığı” Öyküsünde Ötekileştirilenin Yarattığı Merhamet	63
3.2.3. “Şehri Unutan Adam” Öyküsünde Sevginin Kırılışına Rağmen Sevmek Arzusu	67
3.2.4.“Menekşeli Vadi” Öyküsünde Saf Sevgi ve Koşullu Sevgi Durumları	70
3.2.5.“Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal” Öyküsünde Sevgi ve Merhamet Kavramları	72
3.2.6.“Büyük Hülyalar Kuralım” Öyküsünde Kaçış Arzusunun Yarattığı Hayal.....	74
3.2.7. Güzel Bir Geleceğin Yaşanılmazlığının Kaygısı “Son Kuşlar”	76
3.3. Sait Faik Abasıyanık Öykülerinde Yalnızlık	77
3.3.1. “Yalnızlığın Yarattığı İnsan” Öyküsünde Yalnızlığın Dayanılmazlığı	77
3.3.2. “Kameriyeli Mezar” Öyküsünde Yalnızlıkla Başa Çıkma Çabası.....	78
3.4. Sait Faik Abasıyanık Hikâyelerinde Kötümserlikten Umuda Dönüşümler	79
3.4.1 “Alemdağ’da Var Bir Yılan” Öyküsünde Umudun Bilinmeyen Varlığı: Panco	79
3.4.2. Kötümserlikten Yaratıcı Umuda Dönüşümde “Hişt Hişt” Sesinin Rolü	85
4. TARTIŞMA VE SONUÇ	89
ÜZERİNDE ÇALIŞILAN ESERLER	96
KAYNAKLAR	97
ÖZGEÇMİŞ	100

KISALTMALAR DİZİNİ

Çev.	: Çeviren
TDK	: Türk Dil Kurumu
Vd.	: Ve diğerleri



GİRİŞ

Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı'nda Modern Türk öykücülüğünün önemli isimlerinden olan Sait Faik Abasıyanık, kötümserlik düşüncesine çoğu zaman objeler ve insan ilişkileri üzerinden öykülerinde yer vermektedir. Ancak yazar kötümserliği doğrudan doğruya anlatmaz, anlatıcı karakterin ya da öykü kişilerinin aracılığıyla dolaylı olarak anlatır. Kötümserlik düşüncesinin en iyi anlaşılacağı eserlerin Arthur Schopenhauer ve Friedrich Nietzsche'nin kaleme aldığı söylenilebilir. Bu çalışmada, öykülerde kötümserlik kavramı değerlendirilirken bahsedilen yazarların düşünceleri üzerinden kötümserlik ve anlam bağı kurduğu kavramlar açıklanmıştır.

Kötümserlik başlı başına felsefi bir kavram olduğu için çalışmanın odak noktası olacaktır. Sait Faik Abasıyanık'ın biyografik nitelikleri ve sanat anlayışı dikkate alınmayacak, öyküler temel alınarak çalışmanın asıl konusunu oluşturan kötümserlik düşüncesi ile ilgili sonuçlara varılmaya çalışılacaktır. Aynı zamanda öyküler edebiyat tarihi, bağılı bulunduğu öykücülük anlayışı ya da yazıldıkları dönemin tarihi, sosyolojik, kültürel ve edebi özellikleri bağlamında değil, metin merkezli bir okumayla incelenmiştir.

Bu çalışma yazarın bütün hikâyelerini değil, kötümserlik düşüncesinin farklı anlam belirtilerinin görüldüğü hikâyelerini esas almaktadır. “Semaver”, “Stelyanos Hrisopulos Gemisi”, “Gramofon ve Yazı Makinesi”, “Kış Akşamı, Maşa ve Sandalye”, “Meserret Otel”, “Soğan Kayığı”, “Şehri Unutan Adam”, “Menekşeli Vadi”, “Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal”, “Büyük Hülyalar Kuralım”, “Son Kuşlar”, “Yalnızlığın Yarattığı İnsan”, “Kameriyeli Mezar”, “Alemdağ'da Var Bir Yılan” ve “Hişt Hişt” hikâyelerinde kötümser bakış açısının izlerine rastlanılmaktadır. Çalışmada, yazarın bahsedilen hikâyelerinde kötümserliğin karşıt ya da benzer anlam bağı kurduğu kavramların dışavurum şekilleri de ortaya konulacaktır. Birinci bölümün ilk kısmında; kötümserlik kavramının kelime kökeni ve kötümserlik hakkındaki tanımlamalara yer verilmiştir. Sonrasında kötümserlik kavramının hangi sorgulamalar çerçevesinde şekillendiği, insan varoluşuna ya da insan varoluşunun gelip geçiciliğine dair içerdiği düşünceler ve yazarların kritiklerinden; Arthur Schopenhauer'un, çevirisi Enver Günsel tarafından yapılan *Kötümserlik Üzerine*, yine Schopenhauer'un, çevirisi Ferhat Jak İçöz tarafından yapılan *Dünyanın İstirabı Üzerine*, Terry Eagleton'ın, çevirisi Emine Ayhan tarafından yapılan *İyimser Olmayan Umut* ve Friedrich Nietzsche'nin, çevirisi Mustafa Tüzel tarafından yapılan *İnsanca Pek İnsanca-1: Özgür Tinliler İçin Bir Kitap* eserlerinin doğrultusunda bahsedilmiştir. Birinci bölümün son kısmında, kötümserlik

düşüncesinin karşıt kavramlarından bahsedilmektedir. Kaygı, acı, yıkım, umutsuzluk, umut ve bekleyişin hayatın hem uç hem de karşıt sınırları olduğu düşünülerek, kötümserlik düşüncesini besleyen bu kavramlar ve birbirleriyle oluşturdukları diyalektik bağ da, Eugenio Borgna'nın, çevirisi Meryem Mine Çilingiroğlu tarafından yapılan *Bekleyiş ve Umut* kitabındaki bilgilerinin doğrultusunda detaylı olarak açıklanmış ve umudun kötümserliğe yakınlığı vurgulanmıştır. İkinci bölümde ise yarattığı acı-tatlı hüznün ile kötümserlik düşüncesine çok yakın bir anlam aralığında bulunan nostalji kavramı açıklanmaya çalışılmıştır. Kötümserlik düşüncesi ve nostaljinin anlam aralıklarının aynı yerde durduğu noktalar, nostaljinin kötümserlik düşüncesinde bahsedilen kavramları büyük ölçüde beslemesi, nostaljinin ayrı bir bölüm olarak ele alınıp, kavramsal olarak açıklanmasını gerektirmiştir. Nostalji kavramının kökeni, farklı araştırmacılar tarafından yapılan tanımlamaları, ilk araştırmalarının yapıldığı zamanlarda bir hastalık olarak tanımlanışından, uyandırdığı karmaşık duygular nedeniyle ortaya çıkan karma yapısından, güncel araştırmaların konusu olan; nostaljik deneyimin içeriği, bireylerin yaşantısındaki değişkenlere bağlı düzeyler ve bunları etkileyen faktörler üzerinde durulmuştur. Çalışmanın inceleme alanını oluşturan, Abasıyanık'ın hikâyelerinde de hayal kırıklığı, kaygı, yas, nostalji ve bu durumların kötümser bir bakış açısına evrilen hâllerine rastlanır. Yazarın öykülerindeki anlatıcı karakterler, hayatla hakiki bir ilişki kurma çabasında oldukları için bugünde dünü sorgulayan, hisseden ya da an'da anıyı yaşamak ile geleceğe dönük hareket alanını kısıtlayan ve nostaljik duygulanımları yansıtan karakterlerdir. Üçüncü bölümde yazarın hikayelerindeki kötümserlik; bireyin objelerle kurduğu ilişki, yas ve nostalji duygusunu yaşadığı zaman aralıkları, yoksulluk ve yoksunluk ile mücadelesi, umutsuzluk, bekleyiş, duyguların yarattığı kötümserlik; vefa, merhamet, sevgi, modernitenin yarattığı kaostan kaçış için hayale sığınma arzusu, geleceğin kaybına yönelik kötümserlik, yalnızlık; bireyin yaşadığı yalnızlığın yarattığı acı ve yalnızlıkla başa çıkmaya çalışan bireyin avunma oyunları, kötümserliğin içinde umudun gizli olduğu durumlar ve kötümserliğin yaratıcı umuda evrildiği kesitler ile aydınlatılmaya çalışılmıştır. Üçüncü bölümün ilk kısmında, bireyin objelerle ilişkisinde, bir objenin anısının anlam derinliği ve bu anının yaratacağı duygusal etkiler, “Semaver” hikâyesindeki yas ve nostaljiyi yansıtan durumlar, kavramların öyküdeki kesitlerle bütünlük oluşturan açıklamalarıyla ortaya çıkarılmıştır. Sonrasında bireyin kendi avuntu oyuncağını yaratma serüveni, “Stelyanos Hrisopulos Gemisi” hikâyesi ekseninde Psikanalitik kavramlarla açıklanmaya çalışılmıştır. Bireyin yabancılaştığı objeler ve nostaljik yakınlık duyduğu objeler, “Gramofon ve Yazı Makinesi” hikâyesindeki kesitlerle ortaya çıkarılmıştır. İnsanın bekleyişini ve bu bekleyişin yarattığı umutsuzluğu objelere yükleyerek yansıtan, “Kış

Akşamı, Maşa ve Sandalye” hikâyesi, Borgna’nın kitabındaki “umutsuz bekleyiş” kavramı doğrultusunda incelenmiştir. Üçüncü bölümün ikinci kısmında, yazarın hikâyelerinde duyguların kötümserliği nasıl beslediği üzerinde durulmuştur. Vefa duygusuyla çıkılan bir yolculuğun, geçmişe dönük anımsamalarla kötümserliğe evrildiği “Meserret Otel” hikâyesindeki kesitler, “tekinsiz yabancılık” ve “nostaljik yas” kavramlarıyla değerlendirilmiştir. Toplumun ötekileştirdiği bireye farklı yaklaşan bir başka bireydeki merhamet duygusu, “Soğan Kayığı” hikâyesinde açıklanmaya çalışılmıştır. İnsanların sevme arzusunu yıkışı, bu duygunun yarattığı kaçış ve ne olursa olsun insanı sevmekten vazgeçememe durumu, “Şehri Unutan Adam” hikâyesinde ortaya çıkarılmıştır. Sevgi olarak değerlendirilen her davranışın aslında saf sevgi olmadığı, koşullara bağlı sevgi ile gerçek sevgi arasındaki fark, “Menekşeli Vadi” hikâyesinde Erich Fromm’un *Sevme Sanatı* kitabındaki, kavramlarıyla açıklanarak ortaya çıkarılmıştır. Plastik ve kaotik toplumdan kaçmak için sevgiliyle güzel bir geleceğin düşüne sığınan bireyin hayalleri, “Büyük Hülyalar Kuralım” hikâyesindeki mektup kesitlerinin incelenmesiyle ortaya çıkarılmıştır. İnsanların umursamazlığının ve kötülüğünün gelecekte nasıl kayıplara sebep olabileceğinin farkındalığıyla doğan kötümserlik de, “Son Kuşlar” hikâyesindeki kesitlerin incelenmesi ile ortaya çıkarılmıştır. Sonrasında, yazarın öykülerinde anlatıcı karakter ya da öykü kişileri aracılığıyla yalnızlığın nasıl yansıtıldığı incelenmiştir. “Yalnızlığın Yarattığı İnsan” hikâyesinde, yalnızlığın dayanılmaz acısının derinlikleri üzerinde durulmuştur. “Kameriyeli Mezar” hikâyesinde, kayıp sonrası yas ve yalnızlığını inkâr için kendi avunma oyununu bulan bireyin yaşadığı sancı kaçışları incelenmiştir. Üçüncü bölümün son kısmında, yazarın öykülerindeki kötümserliğin, kimi zaman içerisinde bir umut da sakladığı, “Alemdağ’da Var Bir Yılan” öyküsündeki, “bilinçsiz umutlu” olma durumu ortaya çıkarılarak açıklanmıştır. Kötümserliğin yaşama sevincini ve hayatın tadını hissettiren değişkenlerle yaratıcı umuda dönüşebileceği de “Hişt Hişt” hikâyesindeki kesitlerin aydınlatılması ile ortaya çıkarılmıştır.

Yazar, öykülerinde insan benliğinin zaman-mekân boyutlarını aşan çok yönlü gerçeğini, karamsarlığın yarattığı kabullenışı ya da direnişi doğrudan doğruya yansıtmaktadır. Bu yüzden öykülerinin odak noktasında, doğrudan insanın kendi varlığıyla ya da dolaylı olarak bir hayvan ya da nesne aracılığıyla insanın sahteliği, kötülüğü, yalnızlığı, duyguları ve umudu anlatılmaktadır. Bu çalışmada, Sait Faik Abasıyanık’ın hikâyelerinde, anlatıcının insana ve yaşama dair bakış açısını hangi unsurlar ve hâller üzerinden inşa etmeye çalıştığı tespit edilecektir. Ayrıca anlatıcının karakterlerini insan ve yaşamın gerçekleri karşısında çoğu zaman âdeta kötümser bir sayıklama içerisinde bırakma durumları ele alınacaktır. Bu

bağlamda Sait Faik Abasıyanık'ın öykülerinde kötümserlik düşüncesinin izdüşümlerinin nostalji, yas, umut, umutsuzluk, bekleyiş, kaygı, merhamet, sevgi, düş gibi insanın varoluşuna dair kavramları sorunsallaştırarak ortaya çıkardığı gösterilmeye çalışılacaktır.

Sait Faik Abasıyanık'ın bahsedilen kavramları sorunsallaştırmayı öykücülük macerasının başlangıç evresinde ilk öykü kitaplarından 1936 yılında yayımlanan *Semaver* kitabından itibaren yapmaya başladığı görülmektedir. 1948 yılında yayımlanan *Lüzumsuz Adam* ve sonrasında yayımlanan *Mahalle Kahvesi* (1950), *Havada Bulut* (1951), *Son Kuşlar* (1952), *Alemdağ'da Var Bir Yılan* (1954) kitaplarındaki öykülerinde ise insan ve yaşam karşısındaki kötümser bakışın derinleşerek devam ettiği görülür.

Sait Faik Abasıyanık, edebiyat dünyasına lise yıllarında yazdığı şiir ve öykülerle girmiştir. İlk şiiri *Hamal* 1925 yılında *Mektep* dergisinde yayımlanır ve onun hayatında, hayatı boyunca büyük yer edinen öykü yazarlığının ilk adımları yine bu yıllarda gerçekleşir. Yazarın kaleme aldığı ilk öykü olan *İpekli Mendil*, 15 Nisan 1934 tarihinde *Varlık* dergisinde yayımlanır ve bu şekilde Modern Türk öykücülüğünde bir dönüm noktası olan Sait Faik Abasıyanık'ın ismi de edebiyat çevrelerince duyulmaya başlar. Yazar, ilk öyküsünü yazma sürecini ve sonrasında öykü yazarlığının devam etmesini, “Bursa Lisesi’nde onuncu sınıftaydım. Edebiyat hocamız bir vazife yazmamızı istedi. Ben ‘İpekli Mendil’ isimli bir hikâye yazıp verdim. Ertesi ders hoca bu hikâyemi bütün sınıfa okuttu. Neden okutuyordu bir türlü anlamamıştım. Meğerse hikâyeyi çok beğenmiş, sonra beni yanına çağırıp; eğer böyle yazmakta devam edersen iyi hikâye yazabileceksin sen, demişti. İşte ilk bu şekilde yazmaya başladım. Hocam bana daima cesaret veriyordu. İkinci olarak ‘Zemberek’i yazdım.” (Özdemir, 1998: 11; Uyguner, 1958) ifadeleriyle anlatmaktadır.

Sait Faik Abasıyanık gözlemci ve duyarlı bir yazardır. Yazara göre her insan ya da insan yüzünün, yaşantısının ve duygularının öğrenilmeyi bekleyen bir hikâyesi vardır. Ada, balıkçılar, çocuklar, suçlular ve edebiyat dünyasında “küçük insan” diye adlandırılan karakterler onun öykülerinin başlıca karakterleridir. “Farkında olduğu sorunları düzeltmek için hiçbir şey yapamayan ve buna bağlı olarak sürekli bir huzursuzluk haliyle yaşayan bir aylaktı o. Yaşadığı şehirlerin küçük insanlarını görüyordu. Onların dertleri ile dertleniyordu” (Meşe, 2018: 30) ifadesinden hareketle yazarın, kimi zaman meraklı bir çocuk gibi dünyayı seyrettiği, merak ettiği, kimi zaman da eşitsizliklerin, zulmün, insanın insana, hayvanlara ve tabiata yaptığı kötülüklerinin üzüntüsünü onlardan daha fazla duyumsadığı, bu duyumsamanın bazen bir yalnızlığa bazen de bir bunalıma evrildiği, bunalımdan kaçış için

doğaya sığınarak bir tutamak arayışında olan bireyi, öykülerindeki anlatıcı ve öykü kişileri aracılığıyla yansıttığını söylemek mümkündür. “Bir ‘bunalım’ yalnızlığı değildir, tam tersine ‘bunalımdan kaçış’tır onun fiili. İnsandan kaçtıkça tabiata sarılır. Denize, balıklara, hayvanlara, göğe. Ve yazıya. Belki de alinyazısına. Bir tür ‘tutunma’ çabasıdır bu. Ama ‘tutunma’ya çabalayan herkes gibi, daha çok tutunmaya çalıştıkça daha çok kayacaktır aşağıya.” (Ergülen, 2019: 45). Yazarın bu tutunma çabası, hikâyelerinde karşıtların bir araya gelerek anlam bütünlüğü oluşturmada ortaya çıkmaktadır. “Gerçek bir yazarla biz görünmeyen dünyaların gizlerini bulmaya gideriz: bu dünyalarda olumluyla olumsuzun ve bilinirle bilinmezle ya da kısaca bütün karşıtların bir potada eridiğini görürüz” (Timuçin, 2013, 54) ifadesinden hareketle yazarın dünyaya daha geniş bir pencereden baktığını ve aynı zamanda dünyayla bir hesaplaşma içerisinde olduğunu söylemek mümkündür. “Sait Faik gerçekçi bir öykücüdür, dünyayı bir yanından değil iki yanından ya da daha genel olarak birçok yanından görür. O iyi bir dünya gözlemcisidir: baktığına sağlam bakar, gördüğünü iyi görür. Zengin bir bilincin duygu ve düşünce kaynağından beslenen güçlü öyküleri son derece değişik renklerle ve özgün özelliklerle örülürken dünyayla kıran kırana diyebileceğimiz bir hesaplaşmaya, tam anlamında gerçekçi bir hesaplaşmaya girer” (Timuçin, 2013, 63). Bu durumda, yazarın dünyayı kucakladığı kadar dünyayla bir kavgasının ya da yarasının da olduğu düşünülebilir.

Abasıyanık, Türk öykücülüğünde “lüzumsuz adam”ı, küçük insanı, hor görülenleri, ötekileştirilenleri eserin odak noktası yaparak modern Türk öyküsünü bir sonraki aşamaya taşıyan ilk öykü yazarlarımızdan biridir. Haydar Ergülen, Sait Faik Abasıyanık’ın Türk öykücülüğünde bir dönüm noktası olduğunu ifade etmektedir: “Öykücülüğümüz için hiç kuşkusuz Sait Faik’ten önce / Sait Faik’ten sonra diye bir ayrım yapılabilir” (Ergülen, 2019: 77). Toplumun aykırı, uç insanlarını eserlerinde bir çatı altında toplayarak ölümsüzleştirmiş ve zengin bir öykü külliyatı ortaya çıkarmıştır. Yazarın çevresinde olup bitenleri gözlemleyiş biçimi, alelade olayları, gündelik hayatın en küçük detaylarını bile nasıl incelediği, onların arasındaki gizemli bağı nasıl bulmaya çalıştığı, öykülerindeki anlatıcı karakterin ve öykü kişilerinin yaşantılarında ortaya çıkmaktadır. İçedönük yapısıyla sokağı, geceyi, mahalleyi, şehri özellikle de yoksulları, yoksunları, kıydakileri, düşkünleri ve hayatı elinden kayıp gidenleri anlatmaktadır. Aylaklığıyla var olan yazar, öykülerinin kahramanları olan küçük insanların arasına karışmak için kılıksızlığı tercih etmektedir. İnsanları an’dan alıp geleceğe taşır ve toplumun ruhunu kayıtlara geçirir. Yazarın anlatıcı karakterleri ve öykü kişileri, kötümserlik olarak adlandırılan duygusal farkındalığı ile kederi de, tüm kederlere rağmen

sevinci de yaşamaktadır. Afşar Timuçin, yazarın öykülerindeki belirsizliklerin yarattığı lirik yapının masalsı bir atmosfer yarattığını dile getirmektedir: “Sait Faik’in hemen her öyküsünde lirik bir anlatım içinde insanı alıp götüren masalsı bir hava vardır: zaman zaman daha belirginleşir bu, zaman zaman da örtülü bir görünüm alır. Acıklıya gülünçlünün, umut kırıcı gibi görünenle güven uyandıranın, uyarılıyla uyarsızın uyumudur bu: gerçekçiliğin gerektirdiği dengedir biraz da. İnsana sorular sorduran bilinmezlikler şairce bir anlatımın süzgecinden geçtikten sonra büyülü görünümmler olarak bize ulaşır” (Timuçin, 2013, 52,53). Bu durumda, yazarın öykülerinde düş ile gerçeğin iç içe olduğunu söylemek doğru olacaktır. Haydar Ergülen, yazarın öykülerini ve öykülerinde yansıttığı her şeyi rüya olarak değerlendirmiştir: “Sadık Yalsızuçanlar’ın ‘Rüya Sineması’ dediğı gibi, ‘rüya hikâyeleri’ demek isterim Sait Faik’in yazdıklarına. Rüyaı yazıyla, şiirle birlikte gören ve okuyana da göstermek isteyen bir adam çünkü o. O yüzden Sait Faik’le ilgili her şeye rüyasının içinden bakılmalı ve her şey onun rüyasından görülmeli. Ahmed Arif, ‘Rüya bütün çektiğimiz’ dizesini, sanki biraz da Sait Faik ve onun hizasındaki birkaç yazar ve şair için söylemiş yahut yazmış olmalı. Rüyasının içinde kalmış bir adam Sait Faik, ondan dışarı hiç çıkmamış, çıkamamış, çıkmak istememiş. Hem de niye çıksın? Rüya mekânları belli, rüya zamanları biliniyor ve rüya insanları da kimi adlı adınca adsız adınca kayıtlı bu rüyaya.” (Ergülen, 2019: 69,70). Bu durumda, yazarın öykülerinin farklı anlam aralıklarında incelenecek geniş bir yelpazesi olduğunu söylemek mümkündür.

Literatür taraması yapıldığında Sait Faik Abasıyanık hakkındaki çalışmaların biyografik ya da tasnif eksenli olduğu görülmektedir. Abasıyanık üzerine yapılan çalışmaların daha çok sanatçıya dönük eleştiri yöntemiyle yapıldığı ve metin merkezli eleştiri yöntemiyle yapılan çalışmaların da oldukça az olduğunu belirtmek gerekir.

Çalışma, Sait Faik Abasıyanık’ın öykülerinin kötümserlik düşüncesi odaklı bir okumayla bugüne kadar tam manasıyla incelenmediğı düşünölen kötümserliğin farkındalık ve sorgulama olduğu yönünü ortaya çıkaracaktır. Abasıyanık’ın hikâyelerindeki karakterlerin iyimserliğe körü körüne bağılı olmayan yapısı, öykülerdeki asıl kaynağın kötümserlik düşüncesi olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Bu kötümserlik biçimi ise hayatı tamamen kötü ve karanlık algılamanın aksine yaratıcı, insan bakış açısını genişleten, bireye varoluşu ve toplumu sorgulatan, daha derinde olanı anlayabilen, sezebilen ve hayatın merkezinde bir iç görü olarak insana dair her şeyi çoğaltan bir bakış açısıdır.

1. BÖLÜM

KÖTÜMSERLİK

1.1. Kötümserlik Kavramına Dair Tanımlamalar

“Minervanın baykuşu ancak gün batımında uçmaya başlar.” Wilhelm Friedrich Hegel

Kötümserlik kavramı, kelime kökeni ve anlamı olarak bakıldığında; Latince “pessimus” kelimesinden gelmektedir ve bu kelime de “en kötüsü” anlamına gelen, olumlu bir beklenti ve umut ihtiva etmeyen bir hayat tasavvuru demektir. (Duman, 2019; Pauch, 1997; Wentscher, 1987; Hartmann, 1880). Bu durumda kötümserlik, genel kanıda bilindiği gibi “umutsuzluk” anlamına gelmemektedir, çünkü umutsuzlukta bir bekleyişin yitimi söz konusuyken kötümserlikte doğrudan en kötüsünün farkında olunduğu ve bir bekleyişin olmadığı bir durum vardır.

Kötümserlik kavramına felsefi bir terim olarak bakıldığında; her şeyi en kötü yönünden ele alan, her durumu kötü, karanlık gören ve hep en kötüyü bekleyen dünya görüşü anlamına gelmektedir. Kötümserliğin kişinin olumlu ve umut barındıracak tüm düşüncelerini silecek güce sahip olduğu düşünülür. Eryılmaz (2015: 391)’ın *Sistem Yaklaşımı Açısından Kötümserlik* çalışmasına göre iyimserlik, ruh sağlığının pozitif yanını temsil eden bir faktör olarak değerlendirilirken kötümserlik, patolojik yanı temsil eden bir faktör olarak değerlendirilmiştir. Genel olarak kötümserlik, “gerçekleştirilmiş olumsuz sonuç beklentisi” (Eryılmaz, 2015: 393) olarak tanımlanmaktadır. Bu iç karartıcı olarak nitelendirilen ve bazen de bir teslimiyet durumunu içerdiği düşünülen kötümserlik düşüncesinin köklerine bakıldığında felsefenin temel sorularından olan; “dünyanın kökeni” ve “yaşam sebebi” gibi sorgulamalarla karşılaşılır. Dünyanın kökeninin ne olduğuna dair yanıt aranırken bütün olgular ve bunların birbirleri ile olan bağları da bu kavramın içerisinde yer alır.

Kötümserlik kavramının umut ve iyimserlik ile nasıl bir bağının ya da ayrılan noktalarının olduğu da üzerinde durulması gereken bir başka konudur. Bu durumda, iyimserlik ve kötümserlik arasında umudun nerede durduğundan söz ederken ilk olarak iyimserlik ve kötümserliğin yaklaşım biçimlerinin farklılığından bahsetmek doğru olacaktır. İyimserlik, hedeflediği yere varmak için çabalamadan da her şeyin çok iyiye evrileceğini düşünen bir yaklaşım biçimine sahiptir ve bu yaklaşım biçimi pasif bir bekleyişin

göstergesidir: “İyimserler ise, aksine, düpedüz kozmetik çözümlerle idare etme eğilimindedir. Gerçek umuda en çok, işler olabilecek en vahim halini aldığı anda, yani iyimserliğin genellikle kabul etmeye gönülsüz olduğu uç durumlarda ihtiyaç duyulur. Umut etmek zorunda kalmamak tercih edilebilir; çünkü umutlanma ihtiyacı, nahoş olanın çoktan gerçekleştiğinin işaretidir” (Ayhan, 2015/2017: 18). Kötümser böyle bir durumda içinde bulunduğu durumun farkındadır ve bu farkındalık ile eyleme geçmenin ya da geçmemenin anlamlı ya da anlamsız olacağının bilincindedir: “Kötümser kişi de bir durumu iyileştirmeye yönelik çabalara benzer biçimde kuşkuyla yaklaşır ama bunun sebebi, söz konusu çabaların onu neşelenme imkânından alıkoyacak olması değil, hezimetle sonuçlanacaklarından neredeyse tamamen emin olmasıdır” (Ayhan, 2015/2017: 17).

Kötümserlik, bireyin isteme ve umut mekanizması arasında sorgulamalarını gerçekleştirdiği bir süreçtir. Bu durumda kötümserlik düşüncesinde, yaşanan olaylar geçtikten sonra, olayların doğasını ve önemini sonradan anlamak söz konusudur ve Schopenhauer gibi kötümserlik üzerine sorgulamalar yapan filozoflara göre, değişimin olmazsa olmaz koşulu iyimserliğin reddiyle mümkün olacaktır (Ayhan, 2015/2017). Nietzsche’nin, ‘hiçbir yerde değil acı gerçekler içinde neşeli’ (Ayhan, 2015/2017) olmaktan söz edebilmesinin nedeni budur. “Kuşkusuz, Nietzsche iyimserliği reddederken yadsınamaz gerekçeler öne sürmüştür. *Tragedya’nın Doğuşu*’nda maço bir edayla ‘zayıflara yakışır bir öğreti’ sayarak reddettiği iyimserliği, yaşadığı dönemde ‘köleler sınıfı’nın tehlikeli devrimci iştiyaklarıyla özdeşleştirir” (Ayhan, 2015/2017: 19). Bu durumda, iyimserlik daha çok zayıfların benimsediği bir düşünce şekli, hatta kölelerin silahı gibidir ve reddedilmesi gerekmektedir.

Benjamin Franklin, “kötümserliğe öteden beri hep” ihtiyaç duyulmuştur (Ayhan, 2015/2017: 19) ifadesiyle kötümserlik düşüncesine gereksinim duyulduğunu ve benimsenmesi gerektiğini vurgulamıştır. Kötümserlik düşüncesinin gelişiminde pek çok faktör etkilidir. Bu faktörler de bireyin içinde yaşadığı kültür ve aynı dünyayı paylaştığı insanlarıdır. Elias Canetti’nin, kendi fildişi kulesine kapanmış ve yabancılaşmış bir aydının trajedisini anlattığı, *Körleşme* (Die Blendung) romanındaki, “Günlük yaşam, yalanlardan kurulu yüzeysel bir düzendi. Yanından geçenlerin her biri yalnızca birer yalancıydı” (Cemal, 1935/2018: 16) ifadesine göre, bireyin içinde bulunduğu ortamdaki yalanlar ve bunun sonucunda duyduğu kuşkular kötümserlik düşüncesini ortaya çıkarır. Yazın dünyasının akıbetinden ve özgürlüğün akıbetinden duyulan kuşku ile bunun üç misli olmak üzere sınıflar,

uluslar ve bireyler arasındaki her tür uzlaşmadan duyulan kuşku doğal olarak kötümserliği doğurmaktadır (Ayhan, 2015/2017). Bu ifadelere göre, kötümserlik bireyin olduğu kadar toplumun da kaygılarını taşımaktadır.

Arthur Schopenhauer, kötümserlik olarak bilinen şeyin aslında gerçeğin kendisi olduğunu her fırsatta dile getirmiştir. O, kötü ve mutsuz bir hayatın sebebini, arzularımıza ve sürekli mutlu olmayı istememize bağlar. Kötümserlerin düşüncesine göre şu an yaşanılan dünyadan daha berbat bir dünya olması mümkün değildir. John Kennedy Toole'un *Alıklar Birliği* romanının sadık bir ortaçağ uygarlığı savunucusu olan kahramanı Ignatius Reilly şöyle der: "İyimserlik midemi bulandırıyor. Tam bir sapkınlık. Cennetten düştüğü günden beri insanın evrendeki işi bihakkın ıstırap çekmek olmuştur" (Ayhan, 2015/2017: 20). Dünya gelip geçici ve tamamen acı ile doludur, tüm mutluluklar bir yanılsama, tüm hazlar olumsuzdur. İnsan hayatının acı ve can sıkıntısı arasında gidip gelen bir sarkaç olduğu, kötümserlik düşüncesinin ana hatlarındandır.

Mantıksız ve körü körüne bağlanılan dünyaya dair istekler mutlak güçtür ve varlığın özüdür, akıl da rasyonel olmayan dünya isteklerinin hizmetçisi gibidir. Bu durumda Schopenhauer, arzuların sonu olmadığını, her tatminin bir can sıkıntısına ve her can sıkıntısının yeni bir işkenceye sebep olacağını, bunun bir kısır döngü olarak hayatın sonuna kadar süreceğini anlatmak ister. Schopenhauer'un düşüncelerindeki kötümserlik anlayışının din dışılığı dayanası ve insanın varoluşunun ruhsal güzelliği içinde fiziksel acıyı, isteklere boyun eğmek kaynaklı görmesi bir başına olan insanı değil, toplum içerisinde yaşamak zorunda olan insanı işaret eder. Bu nedenle Schopenhauer, topluluk içindeki insanın durumunu nitelemek için "kölelik" kavramını kullanır ve insanın isteklerinin kölesi olduğunu anlatmaya çalışır. İnsanın istekleri bir türlü son bulmaz, çabalasa da her yerde mücadelenin, kavganın ve çekişmenin olduğu bir dünyada, insanın tüm çabalarının sonucunda elinde kalan yine acıdır (İçöz, 1888/2018: 13-21). Bu durumda, hayatın bu acı gerçekleri ile "ben" in isteme ve umut mekanizması arasında yaşadığı bu cehennem adı kötümserliktir. Schopenhauer iyimser dünya görüşüne karşı çıkarak, öncelikle bu dünyanın mümkün olabilecek diğer dünyaların en kötüsü olduğu tezini ileri sürerken mutluluğun da hayatın varıp dayanacağı son nokta olmasını eleştirir (İçöz, 1888/2018: 22). Benzer bir bakış açısı örneği olarak, Thomas Bernhard'ın, ünlü bir piyanistin yaşamını anlatan, *Bitik Adam* (Der Untergeher) romanındaki ifadesiyle; "Var olmak umutsuzluğa düşmekten başka bir şey değildir (Duru, 1983/2016: 41) denilebilir. Kötümserlerin sıradan dertleri yoktur, sorguladıkça kendi benliklerini yaratırlar.

Kendi kendilerini keşfedebilme güçleriyle farklı olanlardır. Omuzunda sadece kendi yükünü değil, dünyanın yükünü de taşıyabilenler ve önce kendi aynasına bakabilmeyi bilenlerdir. Nietzsche, “Ortalama insan gözünün görme gücü, belli bir sınırın ötesinde inceliyor ufalmış olan kötülüğü göremez. Orada iyiliğin alanının başladığını sanır. Göz ne denli zayıfsa iyiliğin sahası da o denli büyük görünür. Halkın ve çocukların bitmek tükenmez neşesi bundandır, büyük düşünürlerin asık suratlılığı ve ümitsizliği de” (Dündar, 30 Kasım 2009) ifadeleriyle kötümserliğin aslında farkındalık, daha derine bakmayı sağlayabilen bir bakış açısı olduğunun altını çizen Nietzsche’ye göre, birkaç nefesten sonra ölmesi gereken, lüzumsuz akıllı hayvanların yaşadığı dünya, bir fabl/masal uydurulması gibidir. Süregelen masal yeterince tasavvur edilmemiştir; sefil, gölgeli ve fani, amaçsız, keyfi hatta daha da önemlisi insan aklını dışlayıcı niteliktedir. Yalancı, hileci bir çeşit hayvan olan ve bu masalın içinde yaşadığını bilmeyen insan bu dünyada kalıcı olacağını sanarak dünyaya kuvvetli bağlarla bağlanmıştır, fakat Nietzsche için dünya bir anlığına sayısız güneş sistemlerinin ücra bir köşesinde parlayıp sönen yıldızlardan biridir (Duman, 2019: 539). Bu durumda, yaşadığımız dünyadan daha kötü bir dünyanın olamayacağı görüşü, kötümserlik düşüncesinin anahtar kavramlarından.

Dünya başka bakış açılarına göre güzel olsa da çoğunluk için acı ve ıstıraptan başka bir şey ifade etmemektedir ve bu düşünceden yola çıkarak ıstırapın birey üzerindeki olgunlaştırıcı etkisinden bahsetmek mümkündür. Georg Büchner’in *Danton’un Ölümü* oyununun bir karakteri şöyle bir spekülasyonda bulunur: “Bizi sağır eden gürültücü kakofoniye basbayağı bir armoniler akışı olarak duyan kulaklar var. Bunlar bir yana, ıstırap sizi olgunlaştırabilir de. Tanrı, der filozof Richard Swinburne, Hiroşima’nın Belsen Toplama Kampı’nın, Lizbon Depremi’nin veya vebanın olmasına, insanlar çocuk oyuncağı gibi değil, gerçek bir dünyada yaşayabilsinler diye izin vermiştir. Buna göre, oyuncak gibi dünyalar karşımıza yeterince sert meydan okumalar çıkarmadığı için, bize ahlaki kaslarımızı geliştirme fırsatı sunmaz” (Ayhan, 2015/2017: 23). Bu ifadelerde, kötümserlik düşüncesinde elem insanı eğiten bir kavram iken, insanın şarlatan bir mutluluğa, sahte bir neşeye ya da çabasızsız bir iyimserliğe sahip olması da onun erdemsizliğini besleyen bir kavram olarak değerlendirilmektedir. Kötümserlik kavramına dair genel düşünceleri bu şekilde kısaca açıkladıktan sonra, kötümserlik kavramının kendi içerisinde, uzun oylumlu açıklamalar ve farklı kavramlar içeren kötümserlik düşüncesine dair detaylı olarak ele alınması gereken bilgilere de yer vermek doğru olacaktır.

1.2. Dünyanın Elemine Dair Kötümserlik

“ve kederi de yaşamalısın, namusluca, bütün benliğinle” Ataol Behramoğlu

Varoluş sıkıntısı, kötümserlik düşüncesinde çok fazla üzerinde durulan ve insanın varoluşunu anlamlı kıldığı düşünülen bir kavramdır. Schopenhauer, varoluşumuzdaki tek gerçekliğin çektiğimiz ıstıraplar olduğunu dile getirir: “Acı çekmek hayatın doğrudan ve acil hedefi değilse, varlığımız onun amacı konusunda tamamen başarısız olmalıdır” (Günsel, 1888/2019: 7). Bu düşünceye göre, hayatın özündeki çile ve ıstıraplar olmazsa varoluş da anlamsız ve değersiz olacaktır. Schopenhauer, “Negatif olan iyi olandır; diğer bir deyişle, mutluluk ve tatminkârlık her zaman bir arzunun yerine getirildiğini, bir acının sona erdiğini gösterir. Bu da bize genelde zevkin beklediğimiz kadar hoş olmadığını, acının da daha büyük olduğunu düşündüğümüzü açıklar” (Günsel, 1888/2019: 8) ifadesiyle varoluşun tek gerçekliğinin çekilen ıstıraplar olduğunu vurgular. Bir canlı doğaya geldiği ilk günden ölmeye başlar; ölüme kadarki tüm süreci ıstırap ve sıkıntılarla geçecektir. Bu durumda varoluş sıkıntısı, bu dünya koşullarında normaldir ve varoluş sıkıntısı olmadan, insan varoluş amacından sapacaktır diye düşünülebilir.

Doğadaki her canlı, yaşamından ölümüne kadar hiç bitmeyen bir yaşam mücadelesi içindedir ve acımasızlıklara rağmen hayatta kalmak zorundadır. Schopenhauer, insanın başına gelen talihsizlikleri faydalı olarak değerlendirir ve herkesin belirli bir miktarda acı çekmesinin gerekli olduğunu dile getirir: “Fakat talihsizliğin yararları da vardır; çünkü atmosfer basıncı yok olduğunda bedenimizin patlayacağı gibi, insan hayatındaki tüm ihtiyaçlar, zorluklar, sorunlar ortadan kalkarsa, insan her konuda başarılı olursa o kadar kendini beğenir, kibirli olur ki, havalara uçmasa bile aklını kaçırabilir, çıldırabilir. Ve burada şunu söyleyebilirim ki, her insan her zaman belirli bir miktarda acı çekmeli, sorunlar yaşamalıdır. Safrası olmayan bir geminin dengesi ve rotası bozulur” (Günsel, 1888/2019: 9). Bu bağlamda, kötümserlik düşüncesine göre, bir geminin rotasını korumak için denge ağırlığına ihtiyacı olması gibi, insan hayatının da her zaman belli bir miktarda endişeye, kedere ya da çileye ihtiyacı vardır. Tıpkı atmosferin baskısı olmasa vücutlarımızın paramparça olacak şekilde patlayacağı gibi, insan hayatından da çilenin, engellerin, baskının, zahmetin, felaketin etkisinin çekilecek olması insanın küstahlık ve kibrini de dizginlenemez bir budalalığa doğru sürükleyecektir (İçöz, 1888/2018: 11,12). Neredeyse tüm insanların tüm hayatları boyunca payına düşen bir eziyet ya da mutsuzluk vardır. Schopenhauer, “Hiçbir şeyin dayanamadığı, değişim girdabına kapıldığı, her şeyin dengesiz olduğu, ayakta kalmak isteyen insanın hareket etmesi, ip

cambazı gibi ilerlemesi gerektiği bir dünyada mutluluk düşünülemez” (Günsel, 1888/2019: 27) ifadesindeki ip cambazı benzetmesiyle bu durumu özetlemektedir.

Her arzu ortaya çıktığı gibi tatmin olsaydı, insanlar hayatlarını doldurmakta ve geri kalanını sürdürmekte zorlanırlardı. İnsan ırkının, her şeyin kendi kendine yettiği, yiyeceklerinin hazır pişmiş halde bulunduğu, herkesin sevdiğine çabucak kavuşup, hiç zorlanmadan sahip olduğu bir zevk ve keyif diyarında yaşadığı hayal edildiğinde, böyle bir yerde bazı insanlar sıkıntıdan ölecek veya herhangi bir yöntemle intihar eylemini gerçekleştireceklerdir. Bir kısmı da kavga ederek kaotik bir ortam yaratacaktır. Bu şekilde ortamın kendiliğinden sağladığı kolaylığın içerisinde daha çok ıstırapı kendi elleriyle kendileri için yaratmış olacaklardır (İçöz, 1888/2018: 12). Schopenhauer, “Hiç kuşkusuz çalışmak, endişelenmek, sorun yaşamak her insanın hayatının bir parçasıdır. İnsan her istediğini yapar, her sorununu hemen çözerse hayatını nasıl geçirecek, kalan boş zamanlarında ne yapacaktır? Dünya rahat, sorunsuz yaşanan bir cennet olsaydı, herkes her istediğini sorunsuz elde edebilseydi, insanlar can sıkıntısından ölür, ya da savaşlar, katliamlar, cinayetler artardı. O zaman insanlar her zaman olduğundan daha fazla acı çekerdik” (Günsel, 1888/2019: 9) cümleleri ile bu durumu özetler. Thomas Bernhard’ın, *Bitik Adam* (Der Untergeher) eserinde ifade ettiği gibi; “İnsan mutsuzluktur, dedi hep, diye düşündüm, yalnızca budala olan bunun aksini savunur. Doğmak mutsuzluktur, dedi, yaşadığımız sürece de bu mutsuzluğu sürdürürüz, bir tek ölüm kesip atar bunu” (Duru, 1983/2016: 55). Bu düşüncelerden acı ve mutsuzluk kavramlarının haz kavramından daha etkili olduğu anlamı çıkarılabilir ve Schopenhauer’un benzer düşünceleri de acının, sevinçten ve hazdan daha fazla hissedildiğini belirtmektedir: “Bu dünyada zevkin acıdan üstün olduğu, ya da her halükarda, ikisi arasında bir denge olduğu söylenir. Okur kısaca bu ifadenin doğru olup olmadığını görmek isterse, biri diğerini yemekle meşgul olan iki hayvanın o andaki duygularını kıyaslamalı” (Günsel, 1888/2019: 8). Bu durumda, Schopenhauer, dünyayı birbirlerini yok eden canlıların var olduğu bir yer olarak görmekte ve acı, hazdan fazladır demek istemektedir. Yaşamın nikbin tablolar yerine gerçek olduğu unutulmaması gereken düzeni budur ve acı, mutluluktan daha uzun süreli bir kavramdır.

Voltaire, mutluluğun bir rüya olduğunu dile getirerek kısa oluşunun altını çizerek ve bunun karşısında acının da hakikat olduğunu belirtir (Sunar, 1851/2019: 37). Bu ifadeye göre, mutluluk gerçek olmayan, geçici bir durumken acı kalıcı ve gerçekliği olan bir olgudur. Acının olumlu olmasının tam tersine esenlik ve mutluluğun olumsuzluğu nedeniyle, herhangi

bir insanın hayatının mutluluğu da içerdği keyif ve zevklerle değil, olumlu olan şeylerin yokluğuyla ya da acı çekme sürecinin kısıllığıyla ölçülebilir. Bu durumda hayvanların kaderi, insanların kaderinden daha katlanılabilir gözükmektedir. İnsana özgü mutluluğun ya da mutsuzluğun alacağı şekiller ne kadar farklı olsa da temelinde fiziksel haz ya da acı bulunmaktadır. Bu temel sağlıklı olma, beslenme, zor şartlardan korunma, arzuların tatmini ya da bunların eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Bu durumda, insanlara bedensel haz konusunda hayvanlar ile eşit bir pay düşer. Hayvandakinin tek farklı yanı olarak, daha ağır bir sinir sistemi nedeniyle her haz algısını yoğunlaştırması örnek verilebilir (İçöz, 1888/2018: 13). Yine bu durumda, acı algısı da yoğunlaşmış olur. İnsanın ise içinde uyanan duyguları hayvanlarınkinden daha güçlüdür, çünkü insanın ruh dünyası daha derin ve şiddetlidir. Bunun ortaya çıkma nedeni ilk olarak, insanın kendisinde noksan olan şeyler ve geleceğe dair düşüncelerinin yoğunluğudur (İçöz, 1888/2018: 13). Bu yoğunluk da endişe, korku ve umudun köklerini oluşturmaktadır. Bu kökler bir kere harekete geçip insanı uyandırdığında insanda anlık olarak etkili olan hazlar ve acılardan daha güçlü bir etki bırakırlar. Hayvanlar ise düşünebilme yetenekleri olmadığı için anlık haz ve ıstıraplarla kısıtlıdır (İçöz, 1888/2018: 13). İnsanlarda keyifler ve ıstırapların daha uzun süre tutulması ise beklenti ve hafıza kavramlarıyla ilgilidir. Schopenhauer, insanın her türlü acı konusunda daha hassas olduğunu ifade ederken insan ve hayvandaki duygu yoğunluğunu karşılaştırır: “ Ama hayvanla kıyaslandığında insanın içindeki tutkular, şiddet duygusu ve öfke hali çok daha güçlüdür” (Günsel, 1888/2019: 12). Hayvanların kısılanacak derecedeki sakinliği ve endişesizliği buradan gelmektedir: “Tüm bu tutkuların ana kaynağı yokluk ve gelecek düşüncesidir ki bu da insan üzerinde her konuda etkisini gösterir. İnsanın ilgisinin, umutlarının, korkularının gerçek orijini budur; duygular ki, hayvanı etkileyen zevk ve acılı duygulardan çok daha fazla etkiler. İnsan düşünme, hatırlama ve öngörü gücünü kullanarak zevklerini ve acılarını saklayabilir. Ama hayvan yapamaz bunu, acı çekerken eski acılarını unuttur, ilk kez acı hissediyormuş gibi davranır. Duygularını toplama gücü yoktur hayvanda. Bu nedenle daha umursamaz davranabilir ki, bu da kısılanacak bir özelliktir. Ama insan tüm duygularını kullanarak düşünür ve onda ve hayvanda da olan aynı zevk elemanlarını dikkate alır. Mutluluk ve üzüntü konularındaki duyarlılığını öylesine geliştirir ki, bazen büyük mutluluk hissederken, bazen de intihara gidebilen büyük bir mutsuzluk, karamsarlık hissedebilir” (Günsel, 1888/2019: 12,13). İnsanlar, hayvanlar ile bu ortak duyguları paylaşırsa da, acı ve haz duyguları insanlarda evrilerek daha koyu bir hal alır. Bu koyu hal de intihara meyilli bir umutsuzluğa evrilerek kısa süreli kendini kaybetmelere dönüşebilir.

İnsanın kötümserliğini nasıl doğurduğu daha yakından incelendiğinde, insan tatmin edilmesi hayvanlarınkinden daha güç olan ihtiyaçlarını, hazlarının keyfini daha da arttırmanın bilincinde olarak, arttırır. İnsanın; lüks yaşam, lezzetli yiyecekler, keyif veren madde kullanımları, alkollü içecekler, gösterişli kıyafetler gibi ihtiyaçlarının kökeni bu bilince dayanmaktadır. İnsanın bunlar üzerine düşünebilmesine bağlı olarak ıstırap kaynağı da eklenir. Bu ıstırap kaynağı sadece insana özgüdür ve insanı olağanüstü bir şekilde meşgul eder, bunlardan geriye kalan utanç, tutku ve onur hislerinin bir araya gelmesinden bile daha fazla meşgul eder. İnsan diğerlerinin onun hakkında ne düşündüğüne dair düşündükçe zamanla bu düşüncesi tuhaf bir şekilde hayata dair tüm çabalarının amacına dönüşür ve bunun sonunda ruhsal nitelikteki acısı ya da hazzı fiziksel olanın ötesine geçer. Somut olan bir şey yerine soyut, görünmeyen bir şey ile baş edemeyişi ile kendi kötümserliğini doğurmuş olur.

İnsanda kötümserlik; acı çekme, can sıkıntısı, kötülükten nefret, sahte olanı yadırgama ya da tüm bu durumları kabullenip içsel farkındalığa dönüştürme şekillerinde bulunabilir. Acı çekmenin cephesinde, can sıkıntısı da bulunmaktadır. Can sıkıntısı insan için gerçekten müşkül bir durumdur. Schopenhauer, insanın isteklerinin ve can sıkıntısının insan yaşamının iki kutbu olduğunu ifade eder: “Ama bunun yanında, acı çekme gibi can sıkıntısı da vardır. Can sıkıntısı normalde hayvanlarda olmayan bir acı çekme şeklidir, sadece evcil hayvanların en akıllı olanlarında görülebilir, ama insanda çok acı veren bir duygu olabilir. Kafalarını değil, sadece ceplerini doldurmayı düşünenler bu can sıkıntısının acısını da çekerler. Zenginlikleri nedeniyle meşgul olacak, yapacak bir iş bulamazlar, can sıkıntısından kurtulmak için durmadan seyahat ederler ve sonunda ondan da bıkarlar. Nerede daha çok para kazanacaklarını düşünen dilenciler gibi, bir yere gittikleri zaman hemen eğlenceli ortamlar ararlar. Aslında gereksinme ve can sıkıntısı insan yaşamının iki kutbudur” (Günsel, 1888/2019: 14). Can sıkıntısı ve ihtiyaç madalyonun iki yüzüne benzer, insan hayatının ikiz kutuplarıdır. İnsanın bilme ihtiyacı arttıkça acısı da artar. Bilgi tek başına bir acı içermemektedir, bu ifadede dikkat edilmesi gereken acının istence bağlı olmasıdır. Acı, istenci etkiler, istencin bundan etkilenmesine, bu istencin engellenmesine ya da hayal kırıklığına uğramasına dayanır. Bu durumda, istenç bir hüsrana uğradıysa ya da engellendiyse bilginin eşlik etmesi ile acı hissine dönüşür ve insan akıllı ve hissiz olmadığı müddetçe bu durumdan şikâyet etmez. İnsanın hayvan ve bitkiler kadar mutlu olamamasının sebebi de bilmenin ve zekânın sonuçlarından hissettiği acıdır: “Sadece var olma konusunda hayvan insandan daha mutludur, bitkiler de öyledir ve insan ancak çok zeki olmadığı, duygusuz olduğu sürece kendini tatmin olmuş bulur” (Günsel, 1888/ 2019: 15). Bu yüzden fiziksel

acının ön koşulu sinirler ve sinirlerin beyin ile olan bağlantısıdır. Ruhsal acının ön koşulu ise tamamen bilgiye bağlıdır, bilginin derecesi ne kadar artarsa ruhsal acının şiddeti de o kadar artar. Acının şiddetinin bilgi ve düşünce seviyesine bağlı olması bitkilerin de acı hissetme kapasitesine sahip olmadığı anlamına gelmektedir. Hiçbir canlının acı hissetme kapasitesinin insandaki kadar doruk noktasına ulaşmamasının sebebi de, insandaki akıl ve mantığın varlığıdır. Schopenhauer, bilmenin acısının yokluğunu, sergilenecek oyundan haberi olmayıp merakla ve sevinçle tiyatro perdesinin önünde oturan çocuklara benzetir: “İnsan gelecek hayatını düşünürken, tiyatroda heyecanla perdenin açılmasını, oyunun başlamasını bekleyen çocuğa benzer. Sahnede neler göreceğimizi bilmemenin de zevki vardır” (Günsel, 1888/2019: 9). İnsanlar da tıpkı o çocuklar gibi önlerinde uzanan hayatın ne getireceğini bilmeden beklemektedir, ama ne çıkacağını bilen ve bu durumu kabullenen biri için bu çocuklar masum birer suçlu gibi gözükecektir. Ölüm dururken yaşamak sahteliğine mahkûm olmuş, cezalarının henüz ne olduğunu bilmeyen suçlular, yine de yaşlılığa ulaşmaya çalışan insanlardır. Fakat bu insanların ulaşmaya çalıştıkları, “Bugün kötü ve gün geçtikçe daha kötü olacak, ta ki en kötüsü gelene kadar” (İçöz, 1888/2018: 32) diyebilecekleri bir durumdur.

Genel olarak olumlu bir imge olan güneş bile kötümserlik algısında acıyı artıran bir unsura dönüşür. Güneş doğdukça, izlediği yol boyunca her türlü derdin üzerini parlatırken acının ve ıstırabın miktarını da tüm kuvvetiyle çoğaltır (İçöz, 1888/31). Schopenhauer, insanın yaşlandıkça hayatın bir aldatmaca olduğunu daha iyi farkına varacağını ifade eder: “Hayata, var- olmamanın kutsanmış sessizliğini bozan, işe yaramaz bir hikâye olarak bakabilirsin. Ve her halükarda, senin için her şey yolunda gitmiş olsa bile, yaşlandıkça hayatın tam olarak bir hayal kırıklığı, hatta bir aldatmaca olduğunu daha çok hissedeceksin” (Günsel, 1888/2019: 10). Kötümserlik düşüncesine göre hayat, hiçliğin huzur veren sükûnetini boşu boşuna bozan bir dönemdir. Her koşulda, yaşamı tahammül edilebilir, zorluklarına bir şekilde katlanılabilir olarak gören biri bile, yaşadıkça hayatın tamamen bir sukut-ı hayal ya da kandırmaca olduğunu keskin bir şekilde hissedecektir. Bu durumda, dünya cehennemdir ve insanların bir kısmı orada zulme uğrayan ruhlar bir kısmı da mazlum ruhlara acı çektiren zalimlerdir (İçöz, 1888/2018: 23). Bu düşüncenin kaynağı olarak Schopenhauer, Brahma’nın dünyayı bir günah olarak ya da yanlışlıkla yarattığını ve bu yaratma hatasından dolayı kendisini affettirebilmek için dünyada kaldığını düşünür (Günsel, 1888/2019: 17). Dünya ise ahlaki suç ve çöküşlerin bir sonucu olarak günden güne daha da bozulmaktadır ve günümüzdeki içler acısı halini bu şekilde almıştır. Bu düşüncelerin ve yaşananların sonucu olarak da pesimistler, Tanrı’nın bu acı ve sefalet dünyasını umarsızca, zevk için kurduğunu

düşünür, bunun üstüne de her şeyin çok iyi olduğunu söyleyip, kendini alkışlatacak kadar ileri gitmesini sindiremezler: “Ahlaki hataların devam etmesi sonucunda dünya gittikçe kötüleşir ve bugünkü halini alır. Mükemmel! Eski Yunanlılar dünyaya ve tanrılara anlaşılmaz bir gereksinme çalışması olarak baktılar. Mantıklı bir açıklama: daha iyisini bulana kadar bununla mutlu olabiliriz. Ormuzd ve Ahriman sürekli savaşan karşıt güçlerdir. Bu fena değil. Fakat Yehova gibi bir Tanrı bu acılar, kederlerle dolu dünyayı kaprisiyle yaratmış olmalı ve bunu yapmaktan zevk alıp ellerini çırpıtsa ve her şeyin yolunda gittiğini söylediyse, bu asla geçerli olamaz” (Günsel, 1888/2019: 18). Kötümserlik düşüncesine göre; yaratıcı, dünyayı değil dünyayı yaratma ihtimalini (İçöz, 1888/2018:24) yaratmıştır ve bundan dolayı dünyadan daha iyi bir dünya yaratma ihtimali de vardır.

Kötümserlik düşüncesinin filozofları, dünyanın sonsuz güçlü ve çok iyi bir varlığın başarılı bir eseri olduğu yönündeki görüşe şiddetle karşı çıkarlarken dünyayı kaplayan sefalet ve insanın kusurluluğundan doğan çözilemeyen uyumsuzluğu da buna kanıt gösterirler. Schopenhauer, bu durumu çapkın babaların çocuklarına benzetir; insanlar dünyaya önceden taşıdıkları günahıyla gelmektedir, varoluşları da bu suçluluğu telafi etmeleri içindir, bu yüzden insan zavallıdır, sonu da bu yüzden ölümdür. Ayrıca bu dünyanın çok akıllı, çok iyi ve aynı zamanda çok güçlü bir varlığın başarılı çalışması olduğuna inanmayı olanaksız kılan iki şey vardır; birincisi her yerde çok olan dertler, acılar; ikincisi de, olması gerekenin gülünç bir örneği olan en yüksek ürünün, yani insanın açıkça görülen kusurları, ayıpları. Bunlar böyle bir inançla bir araya gelemmez. Tam aksine, bunlar benim söylediğimi destekleyen, dünyayı kötülüklerimizin sonucu gibi görmemizi sağlayan gerçeklerdir (Günsel, 1888/2019: 19). Bu durumda, dünyevi acıların kaynağı, dünyevi suçlardır, insanın varoluşu bir kabahatin sonucu, yasak bir arzunun cezası olmaktan öte bir şey değildir: “Budizm doktrinlerine göre, dünya Nirvana’nın cennetlik sükûnetinin açıklanamaz bir şekilde bozulması sonucu, bunun uzun süren kefareti için yaratıldı. Değişiklik bir tür kaza sonucu meydana geldi” (Günsel, 1888/2019: 17). İnsanın hayatta yönünü bulabilmesi için, dünyaya bedel ödemesi gereken bir yer, suçluların gönderildiği bir çeşit sürgün kolonisi olarak bakmasından güvenli bir pusula yoktur. Bu şekilde bakıldığında insanın, hayattan beklentisi olağan akışa göre şekillenir, hayattaki felaketlere, eziyetlere, acılara ve zorluklara hüsrana, beklenmedik bir olay olarak bakmaz: “Hayatta yolunu bulmak ve kuşkulardan kurtulmak için güvenli bir pusula istiyorsan bu dünyaya bir hapisaneymiş, ya da eski filozofların dediği (Yunanca: ergastērion) gibi bakmaya alışmalısın” (Günsel, 1888/2019: 21). Her insan varoluşunun kefareti için bir ceza sürecinde olduğunu ve herkesin şahsi cezasını çektiğini bildiğinde, elem ve eziyetlere

normal olaylar olarak bakar. Böyle bir bakış açısı, insanların büyük bir kısmının sahip olduğu noksanlıklara, örneğin ahlaki ya da akli yetersizliklerine, bunları yansıttıkları ifade biçimlerine şaşırmadan, kızmadan bakabilmeyi sağlar. Çünkü bu şekilde herkes aynı yerde ve tüm insanlar kendi kusurunun sonucu dünyada bulunmaktadır, her insan, zincirin doğmuş olmanın suçunu yüklenen halkalarından ötesi değildir. Dünyanın ve insanın hiç var olmaması gerektiği inancı aslında tüm insanları birbirine karşı anlayışlı olmaya yöneltir ve bir empati olanağı oluşturur. Çünkü aynı duruma mahkûm olan varlıklar bir süre sonra duygudaşlığı yaratacaktır. Schopenhauer, bu açıdan bakıldığında insanın insana nasıl hitap etmesi gerektiğinin değişeceğini vurgular ve hanım, bey, vs. genel ifadeler yerine bu duruma daha uygun ifadeler olan “acı yoldaşı” veya “eziyet ortağı” gibi ifadeleri önerir (İçöz, 1888/2018: 24). İlk duyulduğunda kulağa garip gelse de durumun doğasını yansıtan ve tam olarak karşılayan ifadelerdir. Böylelikle, insanların birbirlerini doğru ışık altında görmesi sağlanır ve insanların her şeyden öte asıl ihtiyaçları olan; hoşgörü, sabır, müsamaha, dayanma gücü, dayanışma ve empati sağlanmış olur. Her insanın bunlara ihtiyacı vardır ve her insan bunları birbirlerine borçludur (İçöz, 1888/2018: 25). Her şeyin fani olduğu, zamanın ve koşulların etkisiyle var olmanın faydasızlığından söz edilebilecek bu dünyada, tüm bu dile getirilen ihtiyaçlar, haz, acı gibi kavramlardan öte hiçlik kavramından da söz etmek gerekmektedir.

1.3. Var Olmanın Faydasızlığına Dair Kötümserlik

“İnsanı kadın doğurur, günleri sayılı ve sıkıntı doludur. Çiçek gibi açıp solar, gölge gibi gelip geçer.” Eyüp Kitabı (Book of Job)

Var olmanın faydasızlığı, kendini varoluşun her halinde gösterdiği farklı durumlar vardır: Zamanın ve boşluğun sınırsızlığının aksine insanın sonlu yazgısı, gerçekliğin kendini gösterebildiği tek şey olan şimdiki zaman, her şeyin bir rastlantı sonucunda oluşup değişken ve kişiden kişiye farklı olması, varoluşun sürekliliği, tatmin olmaksızın sürekli isteme, hayatın doğasını oluşturan sürekli çabalama halinin yarattığı hayal kırıklığı gibi durumlar bu farklılığı oluşturur. Zaman ve zamanda var olup, zaman kavramına bağlı olan her şeyin faniliği, yaşama istencinin bunun neticesindeki bütün didinmelerinin boşuna oluşunun göstergesidir. Zamanın büyüklüğü karşısında insanın elindeki her şey bir hiçliğe dönüşüp bütün kıymetini yitirmektedir. Schopenhauer’e göre, yaşam bir hiç olarak son bulduğuna göre yaşamın bir değeri yoktur. “Doğa bu arzusun tüm mücadelesini özü kısır ve işe yaramaz olarak açığa vuruyor, ilan ediyor. Onda koşulsuz ve kesin bir şeyler, bir değer olsaydı bir hiç olarak son bulmazdı” (Günsel, 1888/2019: 30). Sayısız milenyum boyunca var olmayan insan,

tuhaf bir şekilde ansızın var olur ve yine sayısız milenyum boyunca aniden yok olmaya devam eder (İçöz, 1888/2018: 27).

İnsan yaşamının her anı, içerisinde bulunduğu şimdiye yalnızca belli bir an aittir, daha sonra sonsuza kadar geçmişe ait olacaktır ve geçmiş olan aslında hatırlanıp, yok olmaması ile değerli olandır: “Var olan bazı şeyler varlığın yitirir, sanki hiç var olmamış gibi çok az hissedilebilir. Ama var olmuş bir şey kaybolduktan sonra, bir zamanlar onun var olduğundan söz etmelisiniz. O halde geçmiş olan çok önemli bir şey, halen ortada duran ve gerçek olan önemsiz bir şeyden daha değerlidir”(Günsel, 1888/2019: 25).

Schopenhauer, hayatın uçuculuğunu vurgulamak için varlığımızın köklerinin her zaman elimizden kaçıp gidecek gibi olan şimdiki zamana dayandığını dile getirir ve böyle bir şey için kesinlikle ciddi bir çaba harcanmaması gerektiğini, insanın varoluşunun, geçip giden anlık zamanların dışında dayanabileceği bir kaynağı olmadığını belirtir (Günsel, 1888/2019: 26). Schopenhauer, bu düşüncelerini Platon’un da düşüncelerine yer vererek açıklar: “Platon’un dediği gibi, sürekli oluşum halinde olan bir yerde nasıl yaşanılabilir? Her şeyden önce, insan asla mutlu değildir ve hayatı boyunca onu mutlu edeceğini sandığı bir şeyin peşinde koşar; amacına nadiren ulaşır ve ulaştığı zaman da hayal kırıklığı yaşar. Sonuçta çoğu zaman gemisi karaya oturur ve limana girdiğinde direkleri yok olmuştur. O zaman mutlu olmakla olmamak arasında bir fark yoktur onun için, çünkü hayatı artık her zaman kaybolan şimdiki zamandan ibarettir ve bitmiştir” (Günsel, 1888/2019: 27). Bu yüzden özünde, sürekli bir devinim mevcuttur ve ısrarla yakalamaya çalıştığı sakinlik ya da dinginlik durumuna ulaşabilmesi mümkün değildir. Schopenhauer, bu durumu dağdan aşağıya doğru koşan bir adamın gidişatına benzetir; adam durmaya çalıştığında düşecektir, ayakta kalabilmesinin tek çaresi koşmayı sürdürebilmesidir. Aynı zamanda insan, parmak ucunda dengesini sağlamaya çalışan çubuğa tutunmayı sonlandırırsa ya da yörüngesinde durdurulamaz bir biçimde ileri atılmayı sürdürmezse güneşinin içine düşebilecek bir gezegene benzemektedir. Bu sebeple devinim ve kargaşa insan varoluşunun temel köklerini oluşturmaktadır. Bu düşünceye göre, herhangi bir şeyin değişime uğramadan, aynı kalabilmesi mümkün değildir. Her şey, huzursuz bir değişim ve karmaşa döngüsünde yer almaktadır, buna bağlı olarak da herhangi bir sabitlik ya da istikrar bulunmamaktadır. İnsanın cambaz ipi üzerinde, sadece sürekli olarak ileriye doğru adımları atabildiğinde tutunabildiği bir dünyada da mutluluk kavramı hayal bile edilemeyecek bir şey olmaktadır. Mutluluk, Platon’un, ifadesiyle; “sürekli oluş ve hiçbir zaman var olmayış” (İçöz, 1888/2019: 29) durumunun hâkim olduğu bir yerde daha fazla

hayatını sürdüremez. Buna bağılı olarak, hiçbir insanın mutlu olma ihtimali söz konusu bile değildir. Sadece bütün yaşamı boyunca, tahmin edebildiğı ama nadiren ulaşmayı başarabildiğı bir mutluluğun peşinden koşar durur: “Varlığımızın özünü oluşturma çabası olan yaşamın gerçek bir pozitif değeri olsaydı, can sıkıntısı diye bir şey olmazdı: Sadece var olmak bizi tatmin ederdi, hiçbir şey istemezdik. Ama bu durumda, bir şey için mücadele etmek dışında var olmaktan zevk almıyoruz ve mesafeler, aşılması gereken zorluklar, amacımıza ulaşmanın bizi tatmin edecekmiş gibi olduğunu gösteriyor, ama ulaştığımız zaman kaybolacak bir hayal, ya da bir entelektüel ilgi alanı bulursak olabilir bu” (Günsel, 1888/2019: 29).

Schopenhauer, hayatta yaşadığımız sahneleri pürüzlü mozaiklerle yapılmış resimlere benzetir; yakından bakıldığında bir işe yaramazlar, o resimlerdeki güzelliğı fark etmek ancak onlara belli bir uzaklıktan bakmak ile mümkündür. Bu nedenle istediğimiz bir şeye ulaşmak demek, onun aslında ne kadar faydasız, beyhude olduğunu keşfetmek demektir. Hayatımızın sahneleri kaba mozaik resimlerine benzer. Yakından bakınca etkileri olmaz. Onlara biraz uzakta bakmazsanız hiçbir güzellik göremezsiniz. Yani, özlediğimiz bir şeyi kazanmak için uğraşır ama sonuçta bunun ne kadar boş olduğunu görürüz. Her zaman daha iyisini bulmayı umarak yaşarken, aynı zamanda geçmişide özleriz (Günsel, 1888/2019: 28). İnsan her ne kadar bütün hayatını daha iyi şeylerin beklentileriyle geçirmiş olsa da, anlamadığı bir şekilde geçmişte kalan şeylere de pişmanlık içinde bir özlem duymaktadır. Şimdiki zaman, onun için sadece hedefine götürmesini sağlayan geçici bir şeydir. İnsan, geriye dönüp kendi hayatına baktığında, bütün zamanlarını boşuna geçirdiğini fark ettiğinde, bu şekilde ihmal edilerek, tadını çıkarmadan geçmesine izin verdiği şeyin kendi hayatı olduğunu yani beklentisi olan şeyin neye dönüşebildiğini idrak ettiğinde, huzursuzluk hissetmesi kaçınılmazdır. İnsanlar için hayatın öncelikli anlamı, geçimini sağlayabilme, kendi hayatını kazanabilme görevidir. Bu görevi gerçekleştirmesinin sonucunda elde ettiği şeyler ise insan için bir yüke dönüşüp, ona ağır gelmektedir ve tüm bunların sonucunda sıkılma halinin ortaya çıkması da kaçınılmaz bir gerçektir. İnsanın tatmin edilmesi gerektiğini düşündüğü ihtiyaçlarının bir bileşimi olmasına bakıldığında, insan hayatının bir hata olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Söz konusu ihtiyaçların tatmini, içerisinde acının yer almadığı bir duruma sebep olmaktadır. Bu acısız hal de sıkıntıya dönüşmektedir (İçel, 1888/2018: 31). Schopenhauer, “İnsan hayatı bir tür hata olmalı. İnsanın tatmin edilmesi oldukça güç olan ihtiyaçlar, gereksinmeler bileşimi olduğu hatırlanırsa bunun gerçeğı yeterince açık olacaktır. Gereksinmeler karşılanırsa, tatmin edilse bile insan sadece acılarını unuttur ve o zaman da ona sadece can sıkıntısı kalır. Var olmanın aslında gerçek bir değer olmadığına doğrudan kanıtıdır bu; can sıkıntısı hayatın boşluğunu

hissetmekten başka bir şey değildir” (Günsel, 1888/2019: 29) ifadeleriyle can sıkıntısının köklerini açıklamaktadır. Bu durumda, insanların yaşadıkları hazların beklentilerini karşılamaması, hissettikleri acı ve sıkıntıların da beklentilerinin yitiminden olması, varoluş sıkıntısını beslemektedir. Antik Yunan şairi Theognis de, “İnsan için hiç doğmamış olmak, güneşin kavurucu ışığını hiç görmemiş olmak en iyisi olurdu, ama eğer doğmuşsa olabildiğince çabuk Hades’in kapılarına koşturmalı ve orada yerin altında huzur bulmalıdır” (Aydoğan, 1888/2007: 7) ifadesiyle hayatın ıstırabının ve can sıkıntısının kaçınılmaz olduğunu vurgulamaktadır.

Yaşama istencinin en ufak parçasına kadar darmadağın olması ve en sonunda yok olması, yaşam istencine dair verilen tüm çabaların ne kadar boş olduğunun doğa tarafından apaçık kanıtlanmasıdır. Eğer yaşamak, kendi içinde bir değere sahip olan, koşulsuz bir şekilde var olabilen bir şey olsaydı, sonunda yok olma durumu gerçekleşmezdi. İnsanın başlangıç evresindeki durumu ile son durumu arasında derin bir mesafe vardır. İnsan, ilk olarak bedensel arzuları ile hayata başlar, bir şekilde hayatını sürdürür, zaman geçtikçe organlarının ayrışıp bozulmasıyla ve ölmesiyle son durumuna ulaşır. Üstelik birinden diğerine giden yol, esenliğe ve hayattan alınan hazza bakıldığında, sürekli olarak inişli çıkışlı bir seyir izler: pembe düşlerin olduğu çocukluk dönemi, neşeli ve uçarı gençlik dönemi, yetişkin olmanın sorumluluklarıyla yüklü yorucu geçen yılları, hasta, aciz, halsiz bir şekilde geçirilen yaşlılık dönemi ve son olarak yaşlılığın eziyeti, ölüm sancıları şeklinde gerçekleşmektedir. İnsan, sürekli arzulama ve asla tatmin olmamanın yarattığı bir mekanizmanın çıkmaz döngüsünde yaşamaktadır. Bu durumda varoluş için gittikçe daha da kötü durumlara dönüşen bir hata denilebilir (İçöz, 1888/2018: 30-32). Schopenhauer, bu durumun tesellisi olarak hayatı bir “desengano” olarak görmeyi önerir. (İçöz, 1888/2018). Yani Schopenhauer, hayatı hayal dünyasından çıkış süreci olarak görmeyi önermektedir.

1.4. Karşıtların Yarattığı Kötümserlik

“Umut, iyi bir kahvaltı; kötü bir akşam yemeğidir.” Francis Bacon

Doğadaki her şey aynı anda hem görüntü hem de özündeki şey yani hem “natura naturata” hem de “natura naturans” şeklinde var olduğu için buna bağlı olarak her şeyin iki kutuplu bir açıklaması vardır (İçöz, 1888/2018: 34). Herhangi bir varlığın varoluşuna, hayatına ve eylemlerine bakılıp bunlar üzerine düşünüldüğünde, akıl ermez bir gizemin olduğu anlaşılmaktadır.

İnsan, doğanın çelişkilerini kavrayamaz. Hayatını içinde sürdürdüğü karanlıktan şikâyet eden insan, genel olarak varoluşun kendine has doğasını da kavrayamamıştır. Özellikle kendisi ve varoluşun geri kalanı arasındaki bağ hakkında hiçbir fikre sahip değildir. Kısa olan insan hayatının bilgisi de buna bağlı olarak sınırlıdır, ne doğumundan öncesini ne de ölümünden sonrasını görme gücüne sahiptir. Bu nedenle insan bilinci, geceyi küçük bir an için aydınlatan bir şimşegin parlak ışığına benzer. Sanki bir şeyler daha öteye dair bilgilerin tüm yollarını bütün kötücül etkisiyle kapatıp, insanın bundan doğan huzursuzluğunun tadını çıkarıyor gibidir (İçel, 1888/2018: 34-38).

Köklerini bilginin kendisinden almış olan şeyler yeniden bilgiye ulaşabilir, açıklanabilir ve her yönüyle anlaşılabilir. Fakat asıl mesele şudur; insanın bilmediği için şikâyet ettiği ne varsa, aslında kimse onu bilmemektedir. Bunlar büyük ihtimalle kolaylıkla bilinebilir, kavranabilir şeyler değildir. Bütün bilginin bulunduğu ve bu nedenle de işaret ettiği fikir alanı, varoluşun sadece görünen yanındır, önceliği yoktur, tamamlayıcı niteliktedir (İçel, 1888/2018: 38). Bu durumda, kavramların derindeki detaylar söz konusu olduğunda, ikircikli bir içerik oluşmakta ve kavramların anlamlandırılmasındaki yanılsamalar ortaya çıkmaktadır. Umutsuzluğun ve kötümserliğin aynı kavramlar olduklarının düşünülmesi; kötümserliğin bir farkındalık, umutsuzluğun da bir sabırsızlık olduğunun ve hastalık olarak bilinen kaygının aslında bir duyarlılığı yansıttığının bilinmemesi, delilik kavramındaki ikilemler ve umudun iyimserlik olduğunun düşünülmesi gibi yanılsamalar, kendi içerisindeki karşıtlıklarla kötümserliği yaratmaktadır. Bu durumda, kavramların yanılsamaları ve ikilemli yapısı hakkındaki açıklamalar önemlidir.

Borgna, delilik kavramının ikilemli yapısını açıklarken deliliğin, çoğunluk tarafından vahşi ve pervasız olarak nitelendirildiğinden, insana yabancı bir kavram olarak kabul edildiğinden, insana zarar verdiğinin düşünüldüğünden, daha çok kırılgan ve hassas kabul edildiğinden bahsettikten sonra deliliğin bilinmeyen başka özelliklerine değinip, savunmasız teslimiyetinden ve sakinliğinden bahsetmektedir (Çilingiroğlu, 2005/2015).

Borgna, Clemens Brentano'nun, delilik hakkında “şiirin bahtsız kız kardeşi”, Maurice Blanchot'nun “folie douce” (tatlı delilik) ifadelerini örnek göstererek bu düşüncelerini destekler ve deliği durağan bir gölün sularına benzetir: “Delilik, hareketsiz bir gölün gidip gelen sularının sessizlik ve şeffaflığına benzer; onda, gündelik hayattaki umursamazlığın ve dalgınlığın yiyip yuttuğu, izi sürülemeyen –hayatın, anlamsızlık ve dünyeviliğin içine dalmış bir parçası olan –geçmişin ve de şimdiki zamanın duygulanımları (zaman zaman genişmiş

ve biçimsizleşmiş, genişlemiş ve köktenleşmiş halde de olsa) seçilip görülür” (Çilingiroğlu, 2005/2015: 27). Borgna, buradaki düşüncelerinde, delilik hakkındaki genel kanıyı yıkmaya kapı aralamakta ve deliliğin insan olma haline yabancı olmadığını vurgulamak istemektedir.

Delilik kavramından sonra, kaygı kavramı hakkında da, kaygının doğasındaki bilinmeyen yanlarını anlatan Borgna, “Kaygı insan halinin bu radikal ve yapısal duygulanımı, her birimizin hayatında baş döndürücü bir hızla inip çıkar: Zaman zaman bizi teğet geçer, zaman zaman da kendinden başka her duygulanımı dışarıda bırakarak, bizi kendine doğru çeker. Varoluşsal kaygı, bir hastalık emaresi değildir; kırılganlık ve hassaslık ifşası olmanın yanı sıra, Georges Bernanos’un o unutulmaz tabiriyle, duyarlılıktır; dile gelmez, görünmez olanın algısıdır” (Çilingiroğlu, 2005/2015: 35). Borgna, burada kaygının daha az bilinen niteliklerinden bahsetmiştir. Yazar, kaygı duygusu hissedildiğinde kişilerin nelerle karşılaşacağını da anlatır: “Kaygıyı hissettiğimizde, hayatımızın ufukları kararır; bilinmedik, nereden kaynaklandığını bilmediğimiz bir şey hayatımıza girer ve hayatımızdaki her türlü emniyeti çekip alır. –ben’in kendisinin ve ben’in yansıdığı dünyanın sürekliliğini ve kimliğini kesintiye uğratar” (Çilingiroğlu, 2005/2015: 36). Alman şiirinin önemli şairlerinden Rainer Maria Rilke de, kaygının insanın içinde yayılış sürecini ve diğer duygulanımları sindirerek, başka kaygıları da doğurmasını kent imgesi ile betimleyerek dile getirmektedir: “Ah! Bin bir el kaygımı inşa etti ve ücra bir kasaba olan kaygım, bir kent, dile gelmez şeylerin gerçekleştiği koca bir kent oldu. Dur durak durmadan büyüdü ve artık meyve vermez hissedişlerimin tüm yeşilini alıp götürdü. Ve Paris çıkageldiğinde, kaygım derhal uçsuz bucaksız oldu. Her gün üstüme inen o kaygılar, daha başka yüzlerce kaygıyı uyandırıyor ve bunlar, bana karşı dikleniyor, aralarında birlik oluşturuyorlardı ve ben onları yenemiyordum” (Çilingiroğlu, 2005/2015: 37; Rilke, 1994: 786). Rilke, burada kaygının kendisi üzerindeki yıkıcı etkilerinden bahsetmiştir, ancak Borgna da, yapıcı yönlerinden bahseder ve kaygının insanın içsel kaynağını bulmasında önemli rol oynadığına kaygı ile ilgili düşüncelerinde yer verir: “Kaygı öyle bir duygulanımdır ki, tıpkı kız kardeşi hüznün gibi, beraberinde dünyada var olma ve başkalarıyla birlikte var olma şekillerinde dönüşümler getirir; ama zaman zaman, aksi takdirde içimizde tutuklu kalacak içsel kaynakların da doğmasını sağlar. Duygulanımsız kalmak, acılı da olsa hüznün ve kaygı gibi duygulanımlar hissedememek, hastalık emaresidir hatta belki de bu duygulara yakalanmaktan ve hatta onlarla kuşatılmış olmaktan da daha keskin bir hastalık göstergesidir. Kaygı dizginlenebilir ve tedavi edilebilir; oysa kaygı eksikliği de dâhil olmak üzere duygulanım eksikliğini ortadan kaldıracak bir ilaç yoktur” (Çilingiroğlu, 2005/2015: 37). Bu durumda kaygı, çoğunluğun benimsediği gibi korkulacak

ve karanlık bir kavram değildir, tam tersine kaygı duymamak ya da kaygının eksikliği asıl sorun kabul edilip, olumsuz durum olarak değerlendirilmektedir.

Umut kavramının iyimserlik ile aynı anlama geldiğinin düşünülmesi de, yanılsamalardan biridir. Umut, daha çok bir bekleyişi ifade etmektedir. “Umudun eski dönemdeki adı elpis, bekleyiş anlamına geliyor” (Tutal, 2019: 8). Bekleyişi ifade ettiği düşünüldüğünde, umudun bir ıstıraba dönüşmesi söz konusudur. Nietzsche, “Aslında kötülüklerin en kötüsüdür umut, çünkü insanın çektiği eziyeti uzatır” (Tüzel, 1878/2015: 57) ifadesiyle bu durumu anlatmak istemiştir. Bu durumda bekleyişin, umut eden varlıktaki, pesimizmi tetiklediği söylenebilir. Nietzsche, “-Bana umudunuzdan söz ediyorsunuz. Umut şüpheli, karanlık bir şey değil mi? Köşelerden göz ucuyla, gizlenerek umutsuzluk geliyor mu diye bakmaz mı? Umut etmek dünyayı olduğu haliyle olumlu olarak kabul etmeyi amaçlamaz, çünkü umut ışıktır, karanlığa, dünyanın yitip gittiğine ve başka bir umut kalmadığına dalıp gitmiş olduğu için parlar. Bu yüzden umut, umut eden özünde varlığı felç eden derin bir pesimizmi çoğaltır” (Tutal, 2019: 7) ifadesiyle umudun, kötümserlik ile olan bağlantısını açıklamaktadır. Umut kavramına yüklenen olumsuz ifadeleri, Pandora miti doğrudan doğruya açıklamaktadır. “Pandora mitinde tanrıçaların özene bezene yarattığı Pandora kutuyu açınca insanların üzüntü verici kaygılara da hazırlanması icap eder. Pandora’nın kutusunda kapalı kalan tek şey umuttur. Pandora kutuyu açtığında o zamana kadar kötülüğü bilmeyen insanlık kötülükle tanışacaktır. Hapishanesinin duvarlarını aşamayacak şekilde kutuda kalan umut, kutudan sadece kötülükler çıktığına göre iyi bir şey olarak görülebilir mi? Umut kesinlikle kötülükten başka bir şey olamaz. Zeus kötülüklerin en saklısını ve yıkıcısını böyle gizlemiş olmalıdır. Hem Pandora’yı hem de umudu ikiye bölünmüş ve samimiyetsiz kılan tanrıların tanrısı Zeus’tur. Umut kötülüklerin en kötüsü, aynı zamanda kendisini en teskin edici şey olarak sunar” (Tutal, 2019: 8). Bu durumda umut kavramı, geleceğin belirsizliğine dair, bir kaygıyı da içinde taşımaktadır ve bu nedenle kendi içerisinde kötümserdir denilebilir. “Yunanca sözcük elpis aynı zamanda endişe, kaygı anlamına geliyor. Umut bu şekliyle haz alamadan, bilemeden ve muktedir olamadan arzu etmeye denk düşüyor” (Tutal, 2019: 8). Bu durumda, kötümserlerin umut etmediğini söylemek de yanlış olacaktır. Umut, her şeyin yolunda gittiği, esenlikli ortamlar ve zamanlarda değil, aksine sıkıntının içinde beslenip, gelişmektedir. Eagleton, “Umut (...) ancak cehennem azabının olası görüldüğü yerde kök salabilir: Umudun, cehennem azabını basbayağı tasavvur edemeyen iyimserlikten ayrıldığı noktalardan biri de budur” (Ayhan, 2015/2017: 102) ifadesiyle bu durumu özetlemekte ve umut ile iyimserliğin ayrıldığı noktayı açıklamaktadır. Emily Dickinson *“Umut” o tüyülü*

şeydir (“Hope” is the thing with feathers) şiirinde, umudu bir kuşa benzetir; bu kuş insanın ruhuna t ner ve hiç durmadan hep  ter, tatlı tatlı duyulan bir sestir. İnsanın içini ısıtan bu küçük kuşun yılması için fırtınanın çok Şiddetli olması gerekmektedir. O kuşun sesi en soğuk ülkede, en yabancı denizde i itilir ve bu kuş ne cefalar çekse de insanın bir kırıntısını bile istememektedir ( zpalabıyıklar, 1890/2006). Dickinson, umudun uçucu ve kırılğan yapısını vurgularken, zor Őartlarda bile insanı terk etmediğini, insandan da bir Şey almadığını dile getirmektedir.

 yimserli in, yalancı umut olduğu düşüncesi, “Esp rance- umut ile espoirs- umutlar arasındaki fenomenolojik ayrımlara” ( ilingiro lu, 2005/2015: 110) değinen Landsberg’in değerlendirmelerinde ortaya çıkmaktadır: “Esp rance, güven ve sabır, hakikat ve özgürlük dolu bir geleceğe yönelir; kökleri insanın, yaratıcılığı ve radikal özerkliği ışığında görülen her bir insanın gizinde yatmaktadır ve bu umut olmaksızın, hiçbir insan bir tek an bile varolamaz. Esports’in kökleri, sabırsızlıkta ve insanın kendini ger ekle tirmesinin dışında yer alan tek tek olaylarla tükenen geleceği öncelemekte yatar; espoirs’in zamanı (geleceği) dünyaya, dünyanın yanılsamalarına ve Şartlara bir diğer deyişle, istenen her Şeyin ger ekle ebilece i yanılsamasına aittir” ( ilingiro lu, 2005/2015: 111; Landsberg, 1951). Umudun, yıkıcı etkileri ve iyimserlik ile olan farkından sonra, yapıcı etkisinin ve umutsuzlukta umudun varlığını açıklayan değerlendirmeler de bulunmaktadır. Friedrich Nietzsche’nin ifadesiyle, “Umut, aceleci ve apansız hayat deresinin üstüne atılmış g kku a ıdır, köpükler onu yüzlerce kez yutar ama o hep yeniden belirir. Dereyi, tam da yabani yabani, tehlikeli tehlikeli g mb rdedi i yerde, o narin ve güzel atılğanlı ıyla sürekli açar” ( ilingiro lu, 2005/2015: 97; Nietzsche, 1965). Bu durumda umut, hiçbir Şekilde t kenmemekte ve sürekli kendini açarak ilerlemektedir. Leopardi’nin, “Umutsuzlu un kendisi de umut barındırmaktadır, bunun tek nedeni ruhta daima bir umut kalması, insanın ruhunda umutsuzlu un nesnesine doğrudan doğruya ya da neredeyse doğrudan doğruya ya da dolayımly olarak karşıt olan bir fikir bulunması değildir; umutsuzlu un bizzat kendisinin, umuttan doğması ve umut duymayarak ve bir Şey istemeyerek daha az acı çekme umuduyla hayatta kalmasıdır...” ( ilingiro lu, 2005/2015: 150; Leopardi, 1973) değerlendirmesi de; bu durumla örtüşmektedir.

2. BÖLÜM

NOSTALJİ

2.1. Nostalji Kavramının Kökeni ve Nostaljiye Dair Tanımlamalar

“Elbette geçmişin hatırası son nefese kadar şimdiki zaman olarak kalır.” Barbara Cassin

Nostalji kavramı, Yunanca kökenli, “anayurda dönüş” anlamına gelen “nostos” ve “acı, ıstırap, keder” anlamlarına gelen “algos” (Holak ve Havlena, 1992; Daniels, 1985; Hofer, 1688) kelimelerinden türetilmiş geri dönüşün acısıdır.

İnsanın uzakta olduğunda çektiği hasreti, ıstırapı ve geriye dönüş için dayanmak zorunda kaldığı sıkıntıları yansıtan Odysseus’un yaşadıklarının, nostalji için en uygun örnek olduğu, bu kavram üzerine yapılan çalışmalarda ortaya çıkmaktadır. Wildschut vd. (2006:3) *Nostalgia: Content, triggers, functions* çalışmasında, “Yaklaşık üç bin yıl önce, Homeros, destansı şiiri *The Odyssey* ile nostaljinin en sürükleyici edebi anlatılarından birini yarattı. Şiir, Troya savaşından zaferle çıkan Oysseus’un maceraları, memleketi Ithaca adasına dönme ve sadık karısı Penelope ile yeniden bir araya gelme arayışı etrafında döner. Bu arayış on yıl sürüyordu ve bunlardan yedisi ülkenin, baştan çıkarıcı deniz perisi, Calypso’nun kollarında geçirildi, Odysseus, Calypso’nun onu özgür bırakması için ona şunları söyledi: ‘Mütevazı Penelope’ın güzelliğinin sizinle kıyaslanamayacağını çok iyi kabul ediyorum çünkü o sadece bir ölümlü ve sen ölümsüz ve yaşlanmayacak olansın. Yine de her gün istediğim ve hasretini çektiğim kişi odur. Bu nedenle evimi ve evime döneceğim günü görmeyi çok istiyorum” ifadeleriyle, Odyseus’un arayışının ve mücadelesinin nostaljiyi yansıttığı kesitlere yer vermektedir.

Nostalji, Johannes Hofer tarafından 1688 yılında kaleme alınan ilk çalışmalardan başlayarak fizyolojik ve psikolojik belirtilerle ilişkilendirilmiştir (Havlena ve Holak, 1992). Johannes Hoffer (1688) tıbbi çalışmasında, “nostalji” kavramından ölümcül bir hastalık olarak bahsetmiştir (Baker ve Kennedy, 1994: 170). Davis’e (1979) göre, nostalji aslında, daha kişisel duyguların ifade edilmesi için kullanılmaya başlandığı 1950’li yıllara kadar, “majör depresyon” için kullanılan yaygın bir tanı idi. Bu durumda nostalji kavramının, ilk zamanlarda “*olağanüstü sıra hasreti (extreme homesickness)*” olarak ifade edilen ve yeme bozukluğu ya da intihar gibi olumsuz sonuçlara sebep olan bir melankoli biçimi, hastalık

tanısı olduğunu söylemek mümkündür (Baker ve Kennedy, 1994: 170). Daniels'e (1985) göre, psikolojik bakış açısından nostalji, tartışmalı bir kavram olarak görülmüştür, çünkü asıl sorun, uyarının sunulduğu bağlamda yorumlanmasıdır (Baker ve Kennedy, 1994: 170). Buna karşılık, sosyolojik bakış açısı nostaljinin günümüz hayatını nasıl etkilediğini belirlemek için dünden bugüne yansımaları inceler (Baker ve Kennedy, 1994: 170,171; Davis, 1979). Nostalji kavramının kökenine ve tıbbi terimlere dayalı olmasıyla ilgili açıklamalara ve sosyolojik bakış açısının inceleme biçimine bakıldığında, psikoloji bireysel düzeyde nostaljiyi incelerken sosyoloji de toplumsal açıdan nostaljiyi incelemekte ve her iki alan da nostaljik hislerin değerini veya nostaljinin doğasındaki yararlı olan kısmı belirlemeye çalışmaktadır (Baker ve Kennedy, 1994: 171). Günümüzdeki nostalji ile ilgili son araştırmalar, ilk tanımlamalardaki “aşırı derece sıla hasreti” anlamına bağlı durumlarla ilgilenmeyi bırakıp, Holak ve Havlena'nın (1992: 380-387) çalışmasına göre, “nostaljinin uyarlanabilir ve toplumsal yönlerine” odaklanmaktadır. Bu durumda da nostalji kavramının, farklı araştırmacılara göre yeni tanımlamaları ve açıklamaları oluşmaktadır.

Holak ve Havlena'nın (1992: 380-387) çalışmasına göre, “nostalji, bir duygu olarak hem hoş hem de hoş olmayan unsurlar içerir. Bu duygunun “acı-tatlı (bittersweet)” niteliği nostaljik durumun ayırt edici bir özelliğidir. Zaman açısından, bir bireyin hayatında, muhtemelen on ila yetmiş yıl arasında değişen daha erken bir dönemi ifade eder ve geçmiş deneyimlerin önyargılı ya da seçici hatırlanmasına neden olur. Nostalji; huzurlu anıları, hoş zamanları ya da gerginlik ve karmaşa zamanlarını hatırlatabilir” ifadeleriyle bu iki araştırmacı nostalji duygusunun çift yönlü olduğuna değinmektedirler. Nostalji hakkında farklı araştırmalar olsa da, özündeki tema aynıdır. Kişi ne zaman nostaljik hissederse, geçmişteki bir anıyla ilgili anlamın acı-tatlı duygusu söz konusudur. Kısacası, deneyimlenen duyguda belirli bir hüznün, aynı zamanda mutluluk da vardır (Baker ve Kennedy, 1994: 172).

2.2. Nostaljinin Karma Doğası

Wilschut v.d, (2006: 7) *Nostalgia: Content, triggers, functions* çalışmasında, “Teorisyenlere göre nostalji, mutlulukla ilgili bir duygudur, ancak aynı zamanda, geçmişten istenilen bazı yönlerinin kaybının farkındalığı nedeniyle üzüntü uyandırdığı da düşünülmektedir. Benzer bir görüş Werman (1977), tarafından da nostaljinin ‘hüzünlü zevk’, ‘üzüntüyle dolu bir neşe’ içerdiği görüşüyle desteklenmektedir” ifadeleriyle nostaljinin, kişinin yaşadığı deneyimlere bağlı olarak, karışık duygular yarattığını vurgulamaktadır. Shakespeare, 30. Sone’de, nostaljinin acı-tatlı karmaşık doğasını başarılı bir şekilde

yansıtmaktadır (Wildschut, vd., 2006). Çevirisini Talât Sait Halman'ın yaptığı 30. Sone'nin dizeleri, nostaljiyi yansıtmaktadır:

“Bazen geçmiş günlerden kalanları anarım

Bir araya gelince hoş, sessiz düşünceler;

Aradığım şeylerin yokluğuna yanarım,

Gönlümü yitenlerle çektiğim yaslar deler.

(...)

Ama, sevgili dostum, seni andım mı yeter:

Bütün yitenler döner, bütün acılar biter.” (Halman, 1609/2009: 84)

Şiirin ilk kısmında, geçmişte yaşananların artık olmayışından duyulan bir elem hissedilirken, şiirin son kısımlarında geçmişteki bir dostun hatırlanmasıyla, bütün acıların dindiğini, kayıpların telafi edildiğini yansıtan bir içsel huzur hissedilmektedir. Bütün bunlar da nostaljinin karma yapısıyla örtüşmektedir. Nostaljinin, acı-tatlı karma bir yapısının oluşunda nostaljik deneyimin içeriği önemli rol oynamaktadır.

2.3. Nostaljik Deneyimin İçeriği

Wildschut vd., *Nostalgia: Content, triggers, functions* (2006:2) çalışmasında belirttiği üzere, “nostalji, olumsuz ruh hali ve kesintili, duygusal yalnızlık durumuna yanıt olarak ortaya çıkar.” Nostalji, insanların hatırladığı, “kendine odaklı süreç” (Routledge vd., 2011: 639) ve yaşadıkları deneyimlerin ördüğü anlam evreni olarak düşünülebilir.

Nostaljik deneyimin içeriğinin detaylarına, içerikle ilgili aranan sorularda değinilmektedir. Wildschut vd. (2006: 5) *Nostalgia: Content, triggers, functions* çalışmasına göre, “Nostaljik deneyimlerin içeriğiyle ilgili dört soruya cevap aranmıştır. Bunlar, nostaljik deneyimlerde benliğin öne çıkması; nesnelerin nostaljisi; olumlu ve olumsuz duygulanım durumlarının nostaljik olarak yan yana gelme biçimi deneyimleri ve nostaljinin imzası” gibi cevap aranan sorulardır. Wildschut vd. (2006: 6) çalışmasına göre, “Nostalji, kişisel olarak deneyimlenen bir geçmişle ilgilidir, fakat tüm geçmiş deneyimleri uyandırmayabilir. Nostalji duygusunda, duygusal açıdan olumlu bir yaşam sahnesi, bu zamanın kaybindan dolayı

hissedilen duyguyla olumsuz bir yaşam sahnesine evrilebilir.” Bu durumda nostaljinin yapıcı ve yıkıcı etkileri, nostaljik deneyimin içeriğinin ne hissettirdiğine göre değişmektedir. Nostaljik içeriği etkileyen unsur da benliktir. “Benlik, nostaljik deneyimde göze çarpan bir kahramandır” (Sedikides vd., 2004; Wildschut vd., 2006: 5). Bu da, kişiden kişiye farklı nostaljik deneyimlerin yaşandığının göstergesidir. Nostaljik deneyimin olumlu ve olumsuz çağrışımlarının olduğundan da yapılan çalışmalarda bahsedilmektedir: “Davis (1979) nostaljiyi, ‘yaşanmış bir geçmişin olumlu tonda çağrışımı’ olarak tanımlamıştır ve ‘nostaljik deneyimin, haz, neşe, memnuniyet, iyilik, mutluluk, aşk... gibi geçmiş güzelliğın ithamlarıyla aşılınmış olduğunu’ belirtir. Diğer teorisyenler, nostaljinin olumsuz yanını vurgulamaktadır. Örneğın; Ortony, Clore ve Collins (1988), nostaljiyi, iyi olma duygularının olumsuz alt kümesinin bir parçası olarak görür. Özellikle nostaljiyi, sıkıntı ve kayıp duyguları altında sınıflandırır. Bu durumda nostalji, geçmişle ilgili üzüntü ya da yas olarak kabul edilebilir. Bunu en iyi ifade eden Best ve Nelson (1985), Hertz (1990) ve Peters (1985) nostaljinin, birinin geçmişinin istenilen yönlerinin telafi edilemez bir şekilde kaybolduğının yaralayıcı farkındalığı olduğunu ifade etmişlerdir” (Wildschut vd., 2006: 7). Nostaljik deneyimin içeriğindeki karşıtlıklardan sonra, nostaljik deneyim düzeylerinin de kendi içerisinde bölünmesinin, yapılan çalışmaların doğrultusunda açıklanması gerekmektedir.

2.4. Nostaljik Deneyim Düzeyleri

Davis (1979)’ın çalışmasına göre, nostalji, insanların yaşam döngüsünde, endişe veya gerginliklere sebep olan, büyük geçişlerin karşısında kişiliklerini korumalarına izin veren bir mekanizmadır (Örneğın; çocukluktan ergenliğe, ergenlikten yetişkinliğe kadar olan kimlik değişimi, bekarlıktan evliliğe, hayat arkadaşlığından ebeveynliğe vb.). Buna bağılı olarak, insanların nostaljik duygularla uğraşması yaşam süresi boyunca karşılaştıkları durumlara ve geçiş süreçlerine göre değişmektedir denilebilir. Barret vd. (2010) araştırmasına göre, kişinin nostaljik hissi yaşaması, bireysel kişilik özelliklerine (dışadönüklük veya nevroitiklik gibi) göre farklılık gösterir. Kişinin nostaljik hissi yaşamasının, şahsi niteliklerine bağılı olması kadar, bu hislerinin hayatının hangi dönemlerinde daha çok ortaya çıktığı da önemlidir: “Nostalji eğilimi”nin bireylerin orta yaşlarında ve emeklilik dönemlerinde zirveye çıktığı varsayılmaktadır. Buna ek olarak, bazı geçmiş deneyimlerin ve önceki çağların nostaljik hisleri uyandırması daha mümkündür, nostalji ergenlik ve erken yetişkinlik dönemlerinde diğer dönemlere göre daha güçlüdür. (Holak ve Havlena, 1992). Davis’e (1979) göre, nostaljik yansımalar, kitaplar, yayınlar ve diğer yayınlar gibi dış kaynaklar yerine kişinin

kendi geçmişinden yararlanmalıdır. Nostaljinin dar tanımından, bireyin yaşamadığı bir dönem veya olay için “gerçek nostalji”yi yaşayamayacağı anlaşılmaktadır.

Nostalji ile ilgili temaları ve konuları inceleyen, yakın zamandaki deneysel çalışmalar, günümüzde nostaljik bir durumu uyandırma ihtimali olan, geçmişte yaşanmış olay ve deneyimlerin türlerine odaklanmaya başlamıştır. Davis’e (1979) göre, nostaljik deneyim düzeyleri arasında ayrımlar bulunmaktadır ve farklı nostaljik deneyim düzeyleri vardır. Buna göre birinci düzey, geçmişte olan şeylerin daha iyi olduğuna kuşkusuzca inanmayı ifade eden “*Basit Nostalji* (Simple Nostalgia)”; ikinci düzey, geçmişi duygusallaştırmak yerine eleştirel bir analizini yapmanın tercih edilmesini ifade eden “*Refleksif Nostalji* (Reflexive Nostalgia)” ve son olarak, bireyin nostaljik deneyimin kendisini analiz etmesini ifade eden “*Yorumlanmış Nostalji* (Interpreted Nostalgia)” olmak üzere üç ayrı nostaljik deneyim düzeyi bulunmaktadır. Nostaljik deneyimi etkileyen faktörlerin neler olduğu da önemlidir.

2.5. Nostaljik Deneyimi Etkileyen Faktörler

Bireyin yaşantısındaki ilişkiler ve zihninde çağrışımı olan görüntü, ses, koku, tat gibi fiziksel faktörler nostalji duygusunu uyandırmada önemli bir rol oynamaktadır. Nostaljinin tetikleyicileri üç kategoride bulunmaktadır: Olumsuz etki, sosyal etkileşim ve müzik, koku gibi duyuşal girdiler (Wildschut v.d., 2006; Barrett v.d., 2010). Holak ve Havlena’nın (1992) araştırmasına göre; Aile ve arkadaşlar, nostaljik deneyimin önemli unsurlarındandır. Yakındaki bir fırında pişen, taze tarçın rulolarının kokusu, bir büyükannenin nostaljik duygularını uyandırabilir. Geçmişte dinlenen bir şarkının çalması, çocukluk anılarını geri getirebilir (Baker ve Kennedy, 1994). Aile yadigârı, sevdiklerinin anılarını ve ailenin yapmış olduğu her şeyin mirasını da korur. Mücevher, antikalar, oyuncaklar, kitaplar ve arabalar gibi objelerin insanları nostaljik hissettirdiği bilinmektedir (Havlena ve Holak 1991; Baker ve Kennedy, 1994). Bir üründe somut ürünün kendisinden daha derin bir anlamı vardır. Ürünler, anıların korunmasına yardımcı olabilir. Örneğin; yolculuklardan getirilen hediye eşyalar sık sık harmanlanır, böylece deneyim yeniden yaşanılıp, başkalarına da yeniden aktarılabilir. Fotoğraflar, “bir bellek bankası oluşturma yatırımı” olarak kullanılabilir (Belk, 1990; Baker ve Kennedy, 1994). Düğünler, tatiller ve okulla ilgili deneyimler gibi etkinlikler, genellikle düğün pastasının üzerindeki şekerden, küçük gelin ve damat figürü ya da özel yılbaşı süsleri gibi objeler tarafından uyandırılabilen bir nostalji hissi ile hatırlanır (Holak ve Havlena, 1992; Baker ve Kennedy, 1994). Örneğin; bazı kadınlar için muhtemelen nostaljiyi en fazla uyandıran zaman, ilk evliliklerini sürdürdükleri zamandır, çünkü büyüyüp, yetişkin

olduklarında kendilerini dair her şeyi hatırlama eğilimindedirler ve bu hatırlama yolu çocukluk eşyaları gibi çağrışım değeri yüksek objelerden geçebilir (Baker ve Kennedy, 1994). Bu durumda, bireylerin nostaljik deneyimini etkileyen faktörlerde objelerin büyük rol oynadığını söylemek mümkündür.



3. BÖLÜM

SAİT FAİK ABASIYANIK'IN HİKÂYELERİNDE KÖTÜMSERLİK

3.1. Sait Faik Abasıyanık'ın Hikâyelerinde Objelerin Yarattığı Kötümserlik

3.1.1. Yas ve Nostalji Objesi: “Semaver”

“Semaver” öyküsü, Ali’yi annesinin sabah ezanından sonra, işe gitmesi için uyandırmasıyla başlar. Öykünün ilk cümlelerinden birinde yer alan; “Ali nihayet iş bulmuştu.” ifadesi öykünün içerisinde yer alan kişinin daha önce de uzun süre işsizlik sorunu yaşadığını okuyucuya sezdirmektedir. Öykünün merkez kişilerinden biri olan Ali, bir haftadır fabrikaya gitmektedir, annesi de Ali’nin bu yeni durumundan memnundur. Ali’nin annesi, namazını kılan, duasını yapan, kendi halinde bir kadındır. Ali ve annesi aracılığıyla öyküde kendi halinde yaşayan küçük insanların hayatından bir kesit aktarılır. Anlatıcı, Ali’nin rüyasında da fabrikadaki makineleri, pilleri, ampulleri gördüğünü, makine yağlarının sürüldüğü dizel motorunun sesini işittiğini ve uyurken dış görünüşünün sanki fabrikada çalışmış gibi terli ve pembe olduğunu ifade ederek, işinin Ali’nin hayatındaki önemini vurguladıktan sonra Ali nihayet her günkü iş hayatından farkı olmayan yorucu uykusundan uyanır ve annesine sarılır. Anlatıcı, burada Ali ve annesinin birbirlerine bağlılıklarını ve yoksul hayatlarında yine de mutlu oluşlarını vurgulamak için onların her sabahki hallerinden bir kesiti okuyucuyla paylaşır: “Ali nihayet uyandı. Anasını kucakladı. Her sabah yaptığı gibi yorganı kafasına büsbütün çekti. Anası yorgandan dışarıda kalan ayaklarını gıdıkladı. Yataktan bir hamlede fırlayan oğluyla beraber tekrar yatağa düştükleri zaman bir genç kız kahkahasıyla gülen kadın mesut sayılabilirdi” (Abasıyanık, 2013c: 1).

Anlatıcı, Ali’nin ve annesinin kendi halinde, huzurlu hayatında, toplumsal hayatın sıkıntılarının bir gölge gibi varlığını, esenlikli insanları az bir mahallede olmaları ifadesiyle anlatır ve Ali’nin annesinden, annesinin de Ali’den başka kimseleri olmadığını da değinir: “Mesutları çok az bir mahallenin çocukları değil miydiler? Anasının çocuğundan, çocuğunun anasından başka gelirleri var mıydı?” (Abasıyanık, 2013c: 1,2). Bu ifade içerisinde dikkati çeken iki durum vardır, biri Ali ve annesinin mutlu insanların zaten çok az olduğu bir mahallede yaşaması, diğeri de ana ve oğulun birbiri için tek sığınak oluşudur. Ali ve annesi, içerisi kızarmış ekmek kokan yemek odasına geçerler ve anlatıcı, odada duran semaverden bahseder: “Semaver, ne güzel kaynardı. Ali, semaveri, içinde ne ıstırap, ne grev, ne de kaza

olan bir fabrikaya benzetirdi. Ondan yalnız koku, buhar ve sabahın saadeti istihsal edilirdi.” (Abasıyanık, 2013c: 2). Burada Ali’nin semaver objesini nasıl anlamlandırdığı önemlidir. Ali, semaver hakkında olumlu bir anlamlandırma yapmakta, fakat semaveri olumlu anlamlandırırken fabrikanın da onun için olumsuz bir anlamlandırmaya sahip olduğunu yansıtmaktadır. Semaverin içinde grev, ıstırap ve kaza olmayan bir fabrikaya benzetilmesi, Ali’nin hayal ettiği, huzurlu fabrika yapısını yansıtmaktadır. Buradan anlaşılan, Ali çalıştığı fabrikadaki ortamı sevmemekte, sadece işe ihtiyacı olduğu için o ortama katlanmaktadır, rüyalarında bile onu yoran bir işi vardır ancak evdeki annesiyle olan yaşantısı ona huzur vermektedir, semaver objesi de bu huzurun göstergesidir ve hissettirdiği huzuru, hayal ettiği çalışma şartları ile özdeşleştirmektedir.

Seslerin Ali’nin hayatında önemli bir yeri vardır: “Sabahleyin Ali’nin bir semaver, bir de fabrikanın önünde bekleyen salep güğümü hoşuna giderdi. Sonra sesler. Halıcıoğlu’ndaki askeri mektebin borazanı, fabrikanın uzun ve bütün Haliç’i çınlatan düdüğü, onda arzular uyandırır, arzular söndürürdü. Demek ki Ali’miz biraz şairceydi.” (Abasıyanık, 2013c: 2). Ali, bir elektrik fabrikası işçisinden beklenmeyecek bir şiirsel duyarlılığa ve dikkate sahiptir. Her sesin onda bir duygu karşılığı vardır.

Anlatıcı Ali’nin, annesinin elini öptükten sonra dudaklarını şekerli bir şey yemiş gibi yalaması rutininden bahseder. Burada dikkati çeken, annenin şeker tadı ile özdeşleştirilmiş olmasıdır. Annenin tatlılık kavramı ile bir bağ oluşturmalarının karşılığı olarak şefkat duygusu düşünülebilir. İnsanların ilk çocukluk döneminden itibaren şefkat kavramını bağdaştırdığı özne her zaman anneleri olmuştur. “Kendi çocukluk deneyimlerimiz, anneyi nesneleştirir. Onu besleyici, sağlayıcı her şeye gücü yeten, dönüştürücü olarak görür.” (Bassin, 1993: 3; Bassin, Honey & Kaplan, 1993). Bu durumda, Ali’nin annesinin de Ali’nin hayatındaki şefkat merkezi ve güçlü bir dönüştürücü güç olduğunu söylemek mümkündür. Çelik, “Çocuğuna karşı gösterdiği şefkat, onu seyrederken aldığı mutluluk her zaman karşılaşılabileceğimiz bir annenin özellikleridir. Namaz kılması, çocuğuna inanma ile ilgili tembihlerden bulunması bildiğimiz anne tipine ait özellikleridir” (Çelik, 2002: 24) ifadesiyle, Ali’nin annesinin şefkat duygusunu yansıtmaları ile herkes tarafından bilinen anne tipi olduğunu dile getirmektedir.

Ali’nin hayatında ses kadar önemli olan bir diğer unsur da kokudur. Bahçelerindeki saksıdan birkaç fesleğen kopararak avuçlarını koklaya koklaya işe gitmesi de koku uyaranının, Ali’nin hayatındaki yerini göstermektedir.

Ali her günkü gibi içinde, zevkle, büyük bir istek ve hırsla çalışır fakat kimseden üstün görünmeyi istemeden mütevazı bir şekilde bunu yapmaktadır. Onun için i lerin dürüst ve g steri siz ilerlemesi önemlidir. Her ak am içten çıktıktan sonra arkadaşlarına yeni bir dost, ustasına da sağlam bir çalışan kazandırdı ına sevinerek evine dönmektedir. Eve gelip annesiyle vakit geçirdikten sonra kahvede arkadaşlarıyla pastra oynar, tavla partisi seyreder, yeniden eve geldiğinde annesi yatsı namazını kılmaktadır. Ali de her zaman yaptığı gibi annesi namaz kılarken, seccadenin üzerinden taklalar atar, dilini çıkarır, annesini güldürmeye çalışır. Annesi de günah olduğunu, böyle yapmamasını belirtti inde Ali, Allah'ın affedece ini dile getirirken bir yandan da Allah'ın hiç gülüp g lmedi ini safça sorgular. Ali'nin bu sorgulaması onun bir  ocuk gibi meraklı ve sorgulayıcı tarafını yansıtmaktadır. Yemekten sonra Ali kitabını okur, annesi ona kazak  rer ve lavanta kokulu  ilteleri serip uyurlar. Sabah annesi yine Ali'yi uyandırır, kızarmış ekmek kokusu ve semaver yine anlatılır.

Öyküdeki rutin devam ederken birden öyküdeki duyguların yönünü de de i tiren bir olay yaşanır ve Ali'nin annesi vefat eder. Saadet duygusu hissedilirken birden gelen ölüm ile öykünün duygu durumunda hüzün daha büyük rol oynamaya ba lar. "Ali'nin annesine ölüm, bir misafir, bir başörtülü, namazında niyazında bir komşu hanım gelir gibi geldi. Sabahları oğlunun çayını, akşamları iki kap yemeğini hazırlaya hazırlaya akşamı ediyordu. Fakat y re inin kenarında bir sızı hissediyor; buru uk ve t lbent kokan vücudunda ak am stleri merdivenleri hızlı hızlı çıktığı zaman bir kesiklik, bir ter, bir yumuşaklık duyuyordu." Ali'nin annesi oğluna yansıtmasa da uzun süredir kalp ağrıları çekmektedir ve sonunda bir sabah bedeni yorgun d   p, ölür. Ali annesinin onu uyandırmadı ını anlayınca, i e geç kaldığını düşünerek birden yataktan fırlar ve yemek odasına gittiğinde, annesini çok sevdiği, annesi ile mutlu günlerini yansıtan, saadetin objesi olan semaverin başında  lm   bulur. Ali, bu durumu önce anlamaz, annesini uzun uzun seyreder, annesinin uyudu unu sanır, yanına gider, omuzlarından tutar; fakat dudaklarını annesinin soğumaya ba lamı  yanaklarına s rd   nde ürperir. Yaşanan bu andan sonra anlatıcı  u sözleri dile getirir: " l m n karşısında, ne yapsak, muvaffak olmuş bir aktörden farkımız olmayacak. O kadar, muvaffak olmuş bir aktör" (Abasıyanık, 2013c: 4). Anlatıcı, bu ifadesiyle insanın ölüm karşısındaki vaziyetini vurgulamaktadır. Ölümün karşısında ne yapılırsa yapılsın bu ancak başarılı olmuş bir oyuncunun haline benzeyecektir. Ali, annesinin    d   n  düşünerek onu yatağa götürür, annesine sarılır, üzerlerine yorganı çeker, onu ısıtmaya çalışır ama bir fayda etmez. Ali çaresizce annesini minderin üzerine bırakır. Ali'nin annesinin ölümünü kabullenmeyi i, onu ısıtmaya çalışması kaybın ink arının göstergesidir. Ali yas durumunu yaşayan her insan gibi

ağlamak istemektedir; fakat o gün bir türlü ağlayamaz. “Bütün arzusuna rağmen o gün ağlayamadı. Gözleri yandı, yandı, bir damla yaş çıkarmadı. Aynaya baktı. En büyük kederin karşısında, bir gece uykusuz kalmış insan çehresinden başka bir çehre almak kabil olmayacak mıydı?” (Abasıyanık, 2013c: 4,5). Ali, böyle büyük bir acının karşısında ağlayamadığı için acısını yaşamamış gibi hissetmektedir ve yüzünde acısının karşılığı olarak sadece uykusuzluğun izlerinden başka bir şey görmemektedir. Ali, bu durumda hem kendi durumunu yadırgayıp hem de toplum tarafından nasıl karşılanacağını, bu duruma gerçekten üzülmemiş gibi algılanacağını kaygısını yaşıyor olabilir. Yüzünde acının belirtilerinin nasıl yansıdığını incelemesi de bunun göstergesi olarak düşünülebilir. Ali, annesinin ölümünden sonra dışa vuramadığı bir hüznü yaşamaktadır.

Anlatıcı, Ali’nin o an hissettiklerini, yaşadıklarını anlatır: “Ali birdenbire zayıflamak, birdenbire saçlarını ağarmış görmek, birdenbire belinde müthiş bir ağrıya iki kat oluvermek, hemen yüz yaşına girmiş kadar ihtiyarlamak istiyordu. Sonra ölüye bir daha baktı. Hiç de korkunç değildi. Bilakis çehre eskisi kadar müşfik, eskisi kadar mülayimdi. Ölünün yarı kapalı gözlerini metin bir elle kapadı. Sokağa fırladı. Komşu ihtiyar hanıma haber verdi. Komşular koşa koşa eve geldiler. O fabrikaya yollandı. Yolda kayıkla giderken, ölüme alışmış gibiydi.” (Abasıyanık, 2013c: 5). Bu ifadelerden Ali’nin kaybın inkârı durumundan kaybı kabullenme durumuna geçiş yaptığı anlaşılmaktadır. Kaybın inkârı durumunda yaşanan korku, acı ve hüznü duyguları, kaybın kabullenilmesi durumunda farkındalık, acı ve hüznü duyguları olarak yaşanılmaktadır. Bu durumda, hem inkârın hem de kabullenmenin içerisinde kötümserlik düşüncesinin baskın olduğunu söylemek mümkündür. İnkâr sürecinde Ali, annesinin yokluğunu hissetmektense, tıpkı annesinin olduğu duruma gelip, yaşlanıp ölmek ister gibi fizyolojik değişimlerinin olmasını, kendisinin bir şekilde erimesini ve yaşlanmasını ister, tüm bunlar ölümü, sevilen birinin yitirilmesinden sonra hissedilecek yalnızlık duygusunu kabullenmediğinin ve kötümserlik düşüncesinin ön planda olduğunun göstergesidir. Ali, daha sonra yavaş yavaş bu durumu kabullenmeye başladığı için cesaretli davranıp annesinin gözlerini kapar ve durumu tamamen kabullenip komşularına haber verir. Ali, yas sürecini yaşamasına izin verilmeden fabrikaya gönderilir. Yolda giderken de Ali artık bu duyguya alışmış hissetmektedir; fakat bu ölüm onu da değiştirmiştir. Ölüm, şefkatin, sıcaklığın kaynağı olan anneyi aldığı gibi Ali’den bu duyguları da almıştır. Çevresine yabancı hissetmektedir. Ölüm sandığı kadar korkunç değilse de onun en çok soğukluğunu hissetmiştir. Ali, ölümü en çok soğukluk ile ilişkilendirir. “Yan yana, kucak kucağa, aynı yorganın içinde yatmışlardı. Ölüm munis, anasına girdiği gibi onun bütün hassasiyetini, şefkatini,

yumuşaklığını almıştı. Yalnız biraz soğuktu. Ölüm bildiğimiz kadar korkunç bir şey değildi. Yalnız biraz soğuktu o kadar...” (Abasıyanık, 2013c: 5).

Ali, yaşadığı bu derin acıdan sonra, günlerce evin boş odalarında gezinip, gece ışık yakmadan oturup sadece geceyi dinlemekte, annesini düşünmekte ve bir türlü ağlayamamaktadır.

Anlatıcının, semaverden bahsederken Ali’nin annesinden bahseder gibi bahsetmesi de semaver objesinin anne ile özdeşleştirilmesinin göstergesi olarak düşünülebilir. “Bir sabah yemek odasında karşı karşıya geldiler. O, yemek masasının muşambası üzerinde sakın ve parlaktı. Güneş sarı pirinç maddenin üzerinde donakalmıştı. Onu kulplarından tutarak gözlerinin göremeyeceği bir yere koydu. Kendisi bir sandalyeye çöktü. Bol bol, sessiz bir yağmur gibi ağladı. Ve o evde o, bir daha kaynamadı.” (Abasıyanık, 2013c: 5). Burada dikkati çeken iki durum vardır. İlki Ali’nin semaveri ortadan kaldırmasıdır. İkincisi de Ali’nin sonunda ağlayabilmesidir.

Bu öyküdeki semaver objesi, öyküdeki kişilerin yaşantılarına, hislerine, geçmişlerine eşlik eden, onları yansıtan işlevlerinin ve somut varlığının ötesinde, çözümlenmesi gereken, kendi içerisinde birbirleriyle bağlantılı derin anlamlar taşımaktadır. Her ne kadar artık Ali’nin annesi yoksa da onun hatırası olarak semaver vardır. Bu durumda semaver, Ali’ye yaşadığı kayıp duygusunu hissettiren bir objeye dönüşmekte, Ali’nin kayıp sonrası yas sürecindeki gelişimini olumsuz etkilemektedir. Semaver, eskiden mutlu olduğu zamanlara yolculuk yaptıran bir zaman makinesi gibidir; fakat uyandırdığı duygu da bunların artık olmaması, hiçbir şekilde geri getirilemezliğinin farkında olması nedeniyle hüznün ve acıdır. Ali de bu objenin varlığından ziyade objenin hissettirdiği acı-tatlı hasret duygusunu yaşamamak ve yeniden hatırlamamak için bu objeyi ortadan kaldırır. Semaver, bu durumda Ali’nin yaşamında onu geçmişten koparamayan, geleceğe uzanışını da engelleyen bir objedir. Batcho vd., (2007) *Nostalgia and the emotional tone and content of song lyrics* çalışmasında, otobiyografik anılara eşlik edebilecek duygusal bir süreci, “nostalji” olarak değerlendirirler. Ali’nin yaşadığı duygusal süreç de doğrudan doğruya bu değerlendirmeye uygundur. Semaverin, nostalji duygusunu hissettiren bir objeye dönüşmesi, Ali’nin deneyimleriyle ilgilidir, bu duyguyu tetikleyen de, kendisi için çok kıymetli ve hayattaki tek şefkat kaynağı olan annesiyle geçirdiği eski, huzurlu günler ve onların yeniden yaşanamayacak olmasıdır. Ali’nin yaşadığı evi, yuva yapan aslında annesidir ve annesini kaybetmesi ile yuvasını kaybetmiştir. Bu durumda Ali, ne evindedir, ne de evinde değildir, arada bir yerde olması ile

yabancı konumundadır, artık var olmayan, bir daha da hiç var olmayacak bir eve hasret duymaktadır. Ali'nin yaşadığı durumu, nostaljinin önemli kavramlarından “kökünden sökülme” olarak değerlendirmek mümkündür. “Kök salma ve kökünden sökülme; nostalji bu iki kavram üzerine kuruludur. Kökünden sökülme eğer geri dönme umudu olmadan gerçekleşirse, buna maruz kalan kişi bir sürgüne dönüşür.” (Kıvrak, 2013/2020: 51). Bu durumda Ali de bir sürgüne dönüşmüştür; fakat kendini de geçmişinden sürgün etmek istemektedir, bu nedenle ona yaşadığı ölüm sonrası kaybın sarsıntısını hatırlatan semaver, gözünün göremeyeceği bir yere kaldırır ve onu bir daha kaynatmaz. Geçmiş zamana olan tutsaklığından bu şekilde kurtulmaya çalışır. Tüm bunlar, Ali'nin nostaljiyi yaşamak ve kabullenmek yerine onu inkâr edip, bu duygunun yıkıcı etkisinden uzaklaşmak istediğinin göstergesidir. Ali, yaşam alanından bu objeyi, yaşam mücadelesini devam ettirebilmek için kaldırmıştır. Semaverin evdeki varlığı sürerken Ali'nin şimdiki zamanı yaşaması mümkün olmamaktadır. “... Yaşam, ortam koşullarına eşittir. Her birimiz kendi ortamımızda birer kazazede olarak yaşarız. Suyun yüzeyinde kalabilmek için ister istemez ortamı kulaçlamak zorundayız” (Argın, 1996: 21-24; Ortega, 1995: 9,10). Ali, annesini kaybettiğinden beri bir türlü ağlayamamasına rağmen objeyle bağını kestikten sonra sonunda ağlayabilmektedir, artık duygularını dışarıya yansıtabilmektedir. Borgna, *Bekleyiş ve Umut* (L'attesa e la speranza) kitabında, gözyaşlarının insan ruhunun derinliklerini yansıttığını ve insan olma hali olduğunu dile getirmektedir: “ O halde gözlerin özü, görüş değil de, gözyaşlarıdır ve insan olma halinin anlam ufkunu en derinden ifade eden ve gerçekleştiren de gözyaşlarıdır. Kanaatimce gözyaşları, ruhun uç denizlerinde iz bırakan huzursuzlukların ve kırık umutların, sessizlik özleminin ve sessizlik sözcüklerinin özleminin yüzmesini sağlar” (Çilingiroğlu, 2005/2015: 136). Gözyaşlarının bir de acının hakikatine ulaştırma işlevi vardır. “Gözyaşlarından dolayı üzerine perde inmiş bakışlar, görmenin ve bilmenin ötesine geçmemizi, her şeyin özüne, hakikate, hiç olmazsa acının ve umudun hakikatine yaklaşmamızı sağlar” (Çilingiroğlu, 2005/2015: 136). Ali, annesini kaybettikten sonra kelimelere dökemediği acısını gözyaşlarıyla ifade etmektedir.

Ali'nin objeyle bağını kesip, hayatını devam ettirmesi yaşadığı yas durumunun patolojik değil, normal yas olduğunu göstermektedir. “Bir nesne kaybı olduğunda; sevilen birini, bizim için değerli bir şeyi, bir ideali vb. kaybettiğimizde ya da bir ayrılık gerçekleştiğinde normal ve patolojik olmak üzere iki yas tepkisi veririz. Normal yas tepkisinde, kaybettiğimiz kişiye ilişkin hatıra, düşünce, duygu ve imgeleri tekrar tekrar gözden geçirir, kaybettiğimiz kişiyi farklı bağlam ve yerlerde tekrar tekrar düşünürüz. Ve her

seferinde o kişinin artık burada, bizimle ve hayatta olmadığı yargısıyla karşılaşır ve kaybettiğimiz nesneden ‘temelli’ vazgeçeriz. Libidinal yatırımımızı ondan çeker, onu terk ederiz. Böylece serbest kalan libidomuz kendini yeni bir nesneye bağlayabilir hale gelir, biz de ölüme karşı hayatı seçmiş oluruz” (Acar Göktepe, 2020: 122,123). Ali’nin objeyle bağı kesmesi, aynı zamanda nostaljik kavramlardan olan kök salmayı değil kök değiştirmeyi seçen yani göçmene dönüşen tavrının göstergesidir: “Geri dönme arzusu olmadığı ya da kalmadığı zamansa (çünkü herkes bilir ki, kader olsun ya da olmasın, dünyanın düzenini değiştirmektense arzularını değiştirmek daha iyidir) kişi başka bir şekilde kök salan –ya da belki kök yerine başka bir şey seçen – bir göçmene dönüşür” (Kıvrak, 2013/2020: 51). Ali, ölüme karşı hayatı seçer ve anlatıcı Ali’nin hayatına semaver yerine yeni bir nesne olarak salep güğümünün girdiğinden bahseder. “Kış Haliç etrafında İstanbul’dakinden daha sert, daha sisli olur. Bozuk kaldırımların üzerinde buz tutmuş çamur parçalarını kırarak erkenden işe gidenler, mektep hocaları, celepler ve kasaplar fabrikanın önünde bir müddet dinlenirler, kocaman bir duvara sırtlarını vererek üstüne zencefil ve tarçın serpilmiş salep içerlerdi” (Abasıyanık, 2013c: 6). Anlatıcının buradaki ifadelerinde, mevsimin kış olmasından bahsetmesi, aynı zamanda Ali’nin içsel iklimini de yansıtmaktadır. Ali de erkenden işe giden insanlardan olduğuna göre, evin içindeki kişisel semaver objesinin yerini, herkesin kullandığı, dışarıdaki salep güğümü almıştır. Bu durumda, her ne kadar semaverin yerini alsa da salep güğümüne, öykünün başındaki semavere atfedilen olumlu ve değerli anlamlar atfedilmemektedir. Anlatıcının, amelelerin kafasına yaptığı “grevli” benzetmesinde de semaverin anlam evreninin değişimi bir kez daha vurgulanır. “Yün eldivenlerin içinde saklı kıymettar elleri salep fincanını kucaklayan, burunları nezleli, kafaları grevli, ıstıraplı pirinç bir semaver gibi tüten sarışın ameleler, mektep hocaları, celepler, kasaplar ve bazen fakir mektep talebeleri kocaman fabrika duvarına sırtlarını verirler; üstüne rüyalarının mabadi serpilmiş salepten yudum yudum içerlerdi” (Abasıyanık, 2013c: 6). İstıraplı pirinç bir semaver gibi ifadesi, semaverin artık tamamen kötümser bir anlamı yansıttığını göstermektedir. Semaverin kötümser bir anlama evrilmesi, umudun tamamen yitirildiğinin göstergesidir. Yine aynı kalabalık bu salepten içmektedir ve anlatıcı bu defa zencefil ve tarçın yerine rüyalarının sonrası anlamına gelen bir ifade kullanır. Zencefil ve tarçının toz şeklinde olduğu düşünüldüğünde, anlatıcının bu ifadeyle anlatmak istediği, insanların rüyalarının sonrasının bir toz gibi, ufalanmış, belli belirsiz oluşu olabilir. Bu da yine belirsizlik ve yok oluşa yakınlık ile karamsar düşüncelerin yansıtmı olarak düşünülebilir.

Öykü esenlikli başlayıp, hüznü, acı, yas, nostalji ve bu duyguların farkındalığı olan kötümserlik ile sonuçlanmıştır. Semaver objesi, öykünün başında bir saadet objesi olarak okuyucunun karşısına çıkarken, daha sonra nostaljik bir objeye dönüşerek imgesel döngüsünü tamamlamış ya da anlamsal değişimini gerçekleştirmiştir.

3.1.2. Yoksulluk ve Yoksunluğun Yarattığı Oyuncak: “Stelyanos Hrisopulos Gemisi”

Sait Faik Abasıyanık'ın 1936 yılının Ocak ayında *Varlık* dergisinde yayımlanan ve aynı yıl içerisinde basılan ilk hikâye kitabı, *Semaver*'de yer alan “Stelyanos Hrisopulos Gemisi”nde bir ada evinde yaşayan on iki yaşındaki deniz tutkunu, kaptanlığa meraklı Trifon ile yoksul bir balıkçı olan dedesi Stelyanos Hrisopulos'un tüm olumsuz şartlara rağmen mutlu ve huzurlu bir şekilde devam eden hayatları anlatılır. Bu öykü Sait Faik'in ilk öykülerinden itibaren insanları isimlerine ve milletlerine göre ayırmadan ele alması ve bunun mücadelesini yansıtmaları açısından da önemlidir. Öykü, adından dolayı *Yücel* mecmuasında yayımlanmaz, bunun üzerine Sait Faik, Yaşar Nabi'ye bir mektup yazar ve: “Rum olmakla Türk olmamaları ve isimleri Hrisopulos olmakla insan yerine konmamaları lazım gelmeyeceğini benden ala takdir edersiniz” (Mert, 2018; Abasıyanık,2003) diyerek sitem eder; öykünün *Varlık* dergisinde yayımlanmasını, bunun bir şeref meselesi olduğunu belirtir.

Öykü, adada geçmektedir. Balık tutma zamanının ve balıkçıların olduğu bir kurguya sahiptir. Öyküde, adadaki yoksul balıkçıların kendi küçük yaşamlarında verdiği mücadele anlatılır. Necati Mert, Tahir Alangu'dan referansla, “Stelyanos Hrisopulos Gemisi”ni Sait Faik'in diğer öykülerinden farklı bir yere koyar. “Öyle ki, Alangu'ya göre; *Stelyanos Hrisopulos Gemisi* Sait Faik'in öykücülüğünde küçük adamların düşlerle karışık küçük mutlulukları anlatmasının, zor hayatlarına rağmen bırakılmayan yaşama sevinçleri ve bu sevinçle ‘direnmeyi güzel ve umutlu’ kılışlarının ilk işaretidir” (Mert,2018 :67).

Stelyanos, yaşamını torununa adanmış, kendisinden çok torununu düşünen, yaşadığı kayıplara rağmen bunları hiç yaşamamış gibi yaşam sevincine sahip olan yaşlı bir balıkçıdır. Burgazada'da balıkçı dedesi Stelyanos ile birlikte yaşayan Trifon ise küçük bir Rum çocuğudur. Okula gitmeden, kendi kendisine çalışmakta ve denize olan tutkusuyla oyuncak gemiler yapmaktadır. Öykü, anlatıcının, Ada'nın sahillerine lodoslarla birlikte gelen kış mevsiminin Ada'da meydana getirdiği dönüşümleri anlatmasıyla başlar:

“Kış, Ada'nın sahillerine lodoslarla beraber gelirdi. Kocayemiş ağaçlarının çamlarla birleştiği adanın lodos tarafında, hiçbir ev yoktur. Orada kocaman vahşi kayalar, tuhaf kuşlar

ve derin uçurumlar vardır. Kalpazanlar Kayası'nın üstünden lodos aştığı zaman, adanın poyraz tarafındaki evlerinde sessiz bir hayat başlardı. Göçler gitmiş olurdu. Banyolar sökülmiş; köşkler küskün ve hayatsız dururdu. Küçük sandallar yer yer karaya çekilmiş bulunurdu. İşte balık zamanı bu zamandı. Kocaman gırgır kayıkları sahile başvurlar, torik ve palamut adanın etrafında bütün gün döner dolaşırdı. Kocaman kayıklar, kocaman bir şehre durmadan balık götürür, adaya para pul, bir iki çuval un, birkaç kilo et getirirlerdi. O sene kış ne kadar fazla olmuşsa balık da o nispette az çıkmıştı. Balığın az, kışın çok olması günah çıkartan papazı bile düşündürürdü" (Abasıyanık, 2013c: 7). Ada'da lodos vardır. Yazın adaya gelen mevsimlik ziyaretçiler çoktan adayı terk etmiştir. Lodos tarafında hiçbir evin olmaması, vahşi kayaların, tuhaf kuşların ve derin uçurumların olmasıyla ıssızlık durumunun ve yalnızlık duygusunun altı çizilir. Kış mevsimi, balık tutmak için en uygun zamandır; fakat o sene kış ne kadar fazla sürdüyse balık da o kadar az çıkmıştır. Üstelik yaz mevsiminde gelen mevsimlik ziyaretçilerin de Stelyanos'a pek faydaları olmamıştır, çünkü önceki senelerdeki kadar çok para harcamamışlar, balıkları da başkalarından almışlardır: "Stelyanos sabahdan beri çaparı hazırlıyordu. Tamir ettiği ağlar çoktan bozulmuş, yazın hazırladığı oltalar kopmuş, kayığın boyaları dökülmüş, evin içi çoktan karmakarışık olmuştu. Bu sene balık yoktu. Bu seneki göçler evvelki senekiler gibi bol keseden para harcamamışlardı. Balığı bile başka balıkçıdan almışlardı. Beş para faydalarını görmemişti" (Abasıyanık, 2013c: 7).

Stelyanos'un gece gündüz demeden balıkların oltasını hazırlamasına rağmen tamir ettiklerinin bozulup kopması, kayıkların boyalarının dökülmesi ve evin içinin karmakarışık olması ifadeleriyle öyküde izbe bir mekân yaratılır. Ev, insanın barınma yeri, aynı zamanda içerisinde yaşayan bireyin iç dünyasının yansımasıdır. İnsanın yaşadığı ortamın bulunduğu durum, yoğunlaştığı nesneler ve ortamın simgesel özellikleri duygu durumunu, bilişsel süreçlerini, ekonomik koşullarını, değer verdiği şeyleri ön plana çıkarır. Bachelard, evimiz bizim dünya köşemizdir; bizim ilk evrenimizdir (Derman, 1957/1996: 32) diyerek evren-mekân ilişkisinde evin önemini vurgular. Tüm bunların ışığında Trifon ve dedesinin yaşadığı evin tasvirlerine baktığımızda evdeki yoksulluğun ve yalnızlığın ilk sezdirimleriyle karşılaşırız. Kayığın boyalarının dökülmesi, eskimişliği bir taraftan ekonomik imkânlarından dolayı yenileme durumlarının olmadığını yansıtırken diğer taraftan Stelyanos'un yaşlılığının simgesi olarak da düşünülebilir. Sait Faik'in bu öyküsünde, başka öykülerinde olmayan bir şekilde kapsamlı ve temel bir yoksulluk durumu söz konusudur. Stelyanos ve Trifon parasızlıkla mücadele ederken kış mevsiminin gelmesiyle Trifon da hastalığa yakalanmıştır. Köyde ilaç pahalıdır ve şehre inip ilaç alabilmek dede ve torunu için büyük meseledir.

Dedesiyle birlikte yaşayan Trifon yokluk içinde büyümektedir. Mektebe gitmeden, evde kendi kendine çalışmaktadır ki buna rağmen kitap, defter bile epey para tutmaktadır. Diğer çocuklar gibi Trifon'un da istekleri ve hayalleri vardır; fakat bütün bunların gerçekleşebilmesi için paraya ihtiyaç vardır. Trifon'un tüm umudu balıkçılıkla uğraşan dedesinin bol balık tutabilmesidir. Adalı bütün balıkçılar gibi umudunu denizden çıkacak olan balığa bağlayan yaşlı Stelyanos, eğer balık çıkarsa öncelikle torunu için bir şeyler almak ister. Ama çoğu zaman onun deyimiyle “deniz bomboştur.” Azla yetinmeyi bilen mütevekkil bir balıkçı olan Stelyanos, kaderine razı olup, bu duruma isyan etmez, ertesi gün balıktan para kazanabilirse Trifon'a alacağı hediyeleri düşünmeye başlar. Dedenin torununa almak istediği hediyelerinin olması onun yaşama sevincinin, umudunun göstergesidir ve torununa çok şey almak isterken kendisine sadece kasket almak istemektedir: “Bir bol balık olsaydı yarın da biraz gazyağı, bir parça şeker, Trifon'a bir pantolon, bir yün yelek, kendisine bir kasket alabilseydi. Evin içini biraz düzeltse, şehirden Trifon'a bir iki küçük hediyecek getirseydi. Bir denizci hikâyesi kitabı satın alsaydı. Bir kocaman gemi resmi bulup Trifon'un yattığı küçük odaya çivileseydi...” (Abasıyanık, 2013c: 8). Dedenin torununa almak istediği hediyein denizci hikâyesi kitabı ya da kocaman bir gemi olması Trifon'un denize, denizciliğe ve gemilere olan sevgisinin boyutunu yansıtmaktadır. Stelyanos'un geç saatlerde balıktan dönmesini beklerken uyuyakalan Trifon rüya görmeye başlar ve onun denize olan tutkusu rüyasında gördüğü gemi ile bir kez daha yansıtılmış olur: “ - Bir kayanın önünde bir gemi vardı. Trifon geminin içinde mi, yoksa kayanın üstünde miydi? Müthiş bir dalga, her an gemiyi o büyük kayaya çarpacak gibi yaklaşıyor, sonra nasıl oluyor bilinmez, dalga gelip gemiye çarpıyordu. Her an o kaya ile gemi arasında bir iki kulaklık mesafe azalacak zannedildiği halde azalmıyordu, artmıyordu da” (Abasıyanık, 2013c: 8).

Rüyanın bütün unsurlarının; rüyanın kahramanı, odak noktası, sembol ve çağrışımlar, hâkim olan duygu gibi hem içerik hem de sıralama açısından rüyayı gören kişiyle bağlantılı olduğu ve bu bağlantıyı kişinin iç dünyasıyla birlikte yaşantılarının belirleyişinin önemli olduğu düşünüldüğünde Trifon'un rüyasını incelemek doğru olacaktır. Trifon'un görmüş olduğu rüya onun karakteristik özellikleri, ruh dünyasındaki dinamikleri ve özellikle savunmaları hakkında birtakım ipuçları taşımaktadır. Jung, rüyayı bir tiyatro olarak değerlendirmiştir. Bu tanımlamanın ışığında Trifon'un rüyasını bir oyuna benzetebiliriz ve bu oyunun kahramanı rüyayı gören kişi, Trifon'dur. Çocuğun rüyası resimsel bir dile sahiptir ve rüyasındaki semboller evrensel değil bireysel niteliktedir. İlk olarak bir kaya görür; kaya, zorlukların, aşılması gereken güçlükleri, kayanın önündeki gemi de, Trifon'un ulaşmak

istediği hayallerini ya da bilinçaltında gizlediği bir duyguyu temsil ediyor olabilir. Trifon'un geminin içinde mi yoksa kayanın üstünde mi olduğunun anlaşılmaması ise müphem bir etki yaratmaktadır. Bu durumda rüyanın odak noktası belirsizliktir diyebiliriz. Rüyadaki sembol ve çağrışımlar başka bir şeyin yerine geçer. Bu nedenle rüya nesnesi ile rüya gören arasındaki bağlantı önemlidir. Trifon'un rüyasındaki gemi nesnesi, onun gemiyle yaşamış olduğu bir deneyimi, hayali veya korkuyu gün yüzüne çıkarır. Bu durumda ilk yapılması gereken geminin Trifon'a yönelik anlamının ve hikâyedeki sezdiriminin ortaya çıkarılmasıdır. Gemi sembolü denizi çağrıştırmaktadır. Deniz, sembolik olarak anneyi temsil eder, çok sevilen ama tehlikeli de olabilen bir mekânı yansıtır. Deniz, anneye dönüş isteğinin bilinç dışı ifadesidir. "Psikanalistlere göre deniz, kadını, anneyi veya Jung'un deyimi ile Anima'yı temsil eder" (Kaplan, 2013: 123). Trifon'un rüya nesnesinin gemi olması kendisini gemi gibi denize ait, yani anneye ait hissetmek istemesiyle bağlantılı olabilir fakat; bu gemiye dalgaların çarpması ile tehlikeli bir durum yansıtılmakta, kaygı ve kayıp duygusu bu şekilde ön plana çıkarılarak bu rüya "endişe rüyası"na dönüşmektedir. Endişe rüyası, "egoyla uyumsuz bilinçaltı isteklerinin bilinç alanına sızması ve bu duruma egonun kaygı duygusuyla karşılık vermesi olarak tanımlanabilir" (Cebeci, 2015: 296). Bu durumda Trifon'un rüyasındaki gemi nesnesi bilinçaltında gizlediği kaybetme korkusunun göstergesi aynı zamanda anne yoksunluğunun da sezdirimidir. Trifon'un rüyası devam ederken Stelyanos'un içeri girmesiyle rüzgârın da odanın içerisine girip, odayı karıştırıp, fotoğrafları düşürüp, dantelleri uçurtması gibi ayrıntıların anlatılması da rüyadaki gergin atmosferin ve denizle olan bağın reel hayata da yansımalarının dramatik göstergeleridir. Trifon'un denize olan hayranlığı gün geçtikçe artmaktadır. Dedesi Stelyanos'un denize dair anıları, Stelyanos'un hayal ile hakikati ayırt edemediği öyküleri Trifon için artık yeterli değildir. Trifon, uçsuz bucaksız denizleri kendi gözleriyle görmek, bilmediği balıkları ve denize dair ne çok şey varsa hepsini keşfetmek ister: "Zaten deniz kadar meçhul bir şey var mıydı? Kim bilir oltaların yetişmediği, ağların serpilmediği denizlerde ne tatlı, güzel balıklar; ne haşin, yırtıcı, hayal edilmez canavarlar vardı" (Abasıyanık, 2013c: 9). Trifon'un bu ifadesinden denizlere ve denizlerin ardındaki bilinmeyen dünyaya karşı keşfetme tutkusunun ne kadar derin olduğu anlaşılmaktadır. Hikâyede deniz tutkusu kadar belirgin olan bir başka şey de Hrisopulos ailesinin tüm yoksulluk ve yoksunluklara rağmen yaşama sevinci ve umuduna sahip olmalarıdır: "Kış ne kadar çok, ne kadar uzun olursa olsun; balık ne kadar az çıkarsa çıksın; yine yaz, bildiği gibi mahrumiyetlerin içinden kafasını kaldıracak ve onu bekleyenlere gelecektir." (Abasıyanık, 2013c: 10). Öyküdeki yaşam mücadelesi yansıtılırken bir yandan da Hrisopulos ailesinin evine dair tasvirler ailedeki geçim durumunu, yaşam tarzını ve yaşadığı kayıplara olan

bağlılığını yansıtmak şeklinde dizilmiştir: “Yukarıki iki odasında göçlerin oturduğu, sarı maden toprağı sıvalı küçük evin sahibi Stelyanos Hrisopulos, aşağıda zeminden üç merdivenle inilen bir odada balık ağlarını örmekle meşguldü. Küçük odanın tavanı insan boyundan yüksek olmasına rağmen, insanı eğilmeye mecbur bırakan bir karanlık; kilise önlerinde, deniz kenarlarında, balık ağlarının arasında, sandalın içinde çıkmış sarı alaminüt fotoğrafları hayal meyal fark ettirirdi. Bu fotoğraflara baktıkça, Hrisopulos ailesinin büyük kızını bir kraliçe tavrıyla sandal çekerken, küçük Trifon’u berrak dişleriyle gülerken görür; bütün çirkinlikleri süpüren alacakaranlığı seviverirdi. Hrisopulos ailesi bütün ölüleri ve iki tek canlıyla güzel bir aileydi” (Abasıyanık, 2013c: 10). Öykünün bu kısmındaki ifadelerle bakıldığında artık Hrisopulos ailesi daha yakından tanıtılmaya başlanmıştır. İlk önce küçük ve kendilerine ait bir evde yaşadıkları öğrenilir, daha sonra Stelyanos Hrisopulos’un balık ağlarını ördüğü yerdeki fotoğraflardaki ayrıntılar dikkati çekmeye başlar. Bu fotoğraflardan birinde Hrisopulos ailesinin büyük kızı ile küçük Trifon gülümserken sandalda yer almaktadır ve Stelyanos, torunu Trifon’un gülüşünü bütün kötülükleri süpüren alacakaranlığa benzetmektedir. Bu ifadelerden Trifon’un Stelyanos için önemli derecede bir hayata bağlılık sebebi olduğu anlaşılırken anlatıcı fotoğrafların olduğu yerdeki objelerin dizilişinden bahsetmeye devam eder:

“Onları ören bir genç gözünü bozacak kadar ince ve sanatkârane dantellerle süslü bir masa örtüsünün üstünde, kırmızı boyaları dökülmüş minyatür bir rakı sürahisinin yanında Trifon’un günlerce çalışarak yaptığı bir gemi duruyordu. Geminin yanında, Stelyanos’un küçük kızı ve Trifon’un anası Yovana’nın ayakta bir resmi vardı. Yovana öleli dört sene olmuştu. Trifon şimdi on iki yaşındaydı. Sekiz yaşındaki Trifon’un resmi masanın üzerindeki gemi ve balık ağlarıyla beraber o sene, anasının öldüğü sene çıkmıştı. Bu resim on yaşındaki bir çocuğun ilişemeyeceği bir yere asılmıştı”(Abasıyanık, 2013c: 10).

Buradaki ifadelerle baktığımızda mekândaki eski objeler dikkati çekmektedir bu da geçmişe bağlılığı yansıtmaktadır. Trifon’un günlerce çalışarak yaptığı gemi ise onun denizlere olan ilgisinin sadece bir tutku olarak kalmadığını aynı zamanda bir çabaya da dönüştüğünü göstermektedir. Geminin yanında annesinin ve Trifon’un fotoğrafları vardır fakat fotoğrafın çocuğun ilişemeyeceği bir mesafede olması dedenin Trifon’a hüznü duygusunu yaşatacak herhangi bir şeyi engellemek istediğinin göstergesi olabilir. Aynı zamanda dedenin, kızının hatıralarını hala masa üzerinde yaşatması da anılara ve yas sürecine bağlı kaldığının göstergesi olabilir. Anlatıcının balıkçıların anatomisini çizer gibi ifadelerle

anlattığı Stelyanos'un fizyolojik özellikleri aynı zamanda onun yaşına rağmen ne kadar dinç olduğunu vurgulamaktadır:

“Stelyanos Hrisopulos'un en şayanı dikkat yeri boynuydu. Hiç kimsenin boynu, bir balıkçının kafasıyla vücudu arasında yükselen bu garip sütun kadar sert, dik, kararmış adeta nasırlı ve sinirli olamaz. Buruşuk derinin üstünde rüzgârın, güneşin yaptığı tesir çok büyüktür. Genç bir balıkçı yüzüne sıhhat, enerji, hayat ve renk ulaştıran bu sütun, yalnız balıkçılarda bu kadar devrilmez bir mahiyette yükselir. Bir balıkçı ne kadar ihtiyar olursa olsun, derisi ne kadar buruşuk bulunursa bulunsun her zaman kafası genç, dinç; boynu sağlam ve diktir” (Abasıyanık, 2013c: 11).

Bu ifadelerde anlatılanlar Stelyanos Hrisopulos'un tüm yaşadıklarına, yoksulluğuna ve yoksunluğuna karşın ne kadar güçlü bir şekilde ayakta durduğunun göstergesidir. Onun boynu daima sağlam ve dik, yüzü genç bir balıkçının yüzü gibi dinç ve sıhhatlidir ve tüm yaşadıklarına rağmen şarkılar söyleyerek balık ağlarını örmektedir:

“Stelyanos Hrisopulos hem balık ağlarını örüyor, hem şarkı söylüyordu. Büyük kızını dokuz sene evvel kaçırmışlardı. Küçük kızı daha uslu, akıllı çıkmış, evlenmiş barklanmıştı. Damadı bir kış kocaman ve geniş sırtına işleyen bir rüzgâra yakalanmış, kayığı batmış, kendisi zorla kurtarılmıştı. Fakat zatürre bu çınar adamı bir on gün içinde, ara sıra evlerine gelen sıska göçlere döndürüvermişti. On altıncı gün sokağa çıkan Stavro yirmi beşinci gün yine aynı hastalıktan ölüvermişti. Küçük kız, bu kocaman kollu, sert başlı delikanlıyı unutmamış verem olmuştu. Büyük oğlunun ise Yunanistan'da ne yaptığı meçhuldü. Dört senedir haber alamıyordu. Küçük kızı da öldükten sonra, Stelyanos'un elinde, avucunda Trifon'dan başka insan kalmamıştı” (Abasıyanık, 2013c: 11).

Metnin bu kısmıyla birlikte Hrisopulos ailesinin yaşadığı kayıplar sırasıyla anlaşılmaya başlanır, Stelyanos Hrisopulos, önce bir kaçırılma olayıyla büyük kızını, daha sonra zatürreden damadı Stavro'yu ve onun acısına dayanamayıp verem olan küçük kızını kaybetmiştir. Bütün bu yoksunlukların içinde tek umut kaynağı torunu Trifon'dur. Trifon'un genetik mirastan gelen fizyolojik özellikleri ve nasıl ruhsal bir mizaca sahip olduğu da anlatılır:

“Trifon, bu sert bakışı, bu çelik boynu, bu perişan ve laubali kıvrıkcık saçları, bu kuvvetli parlak dişleri babasından almıştı. Anasından ona yalnız huylar geçmişti. Birden parlayıveren çok seri neşesi vardı. Gürbüz insanlara has, açılan ve hayrete düşüren bir gülüşle

gülerdi. O uzun, ince, Grek yüz adeta değirmileşir, gözler küçülür, sivri inci ve beyazlığından sarıca dişleri bir kutu, bir acayip kutu gibi açılırdı. Ve keder de ona birden gelirdi. Sebebi başka çocuklar için tekrar yılışık bir gülme veren her söz onu darıltır, ağlatırdı” (Abasıyanık, 2013c: 11,12).

Trifon aniden neşelendiği gibi aniden de kederlenebilmektedir. Başka çocukların şımarık sevinçlerine gülmelerine sebep olan durumlar Trifon’da üzen, küsmesine sebep olan ve onu ağlatan bir etki yaratmaktadır. Bu durumun sebebi de küçük yaşta annesini kaybetmesinden dolayı yaşadığı yoksunluk duygusudur. Trifon, içerisinde bir yoksunluk varken diğer çocuklar gibi en ufak şeylere doya doya sevinememektedir; fakat dedesi için büyük bir yaşam sevinci kaynağıdır:

“Stelyanos hem şarkı söylüyor, hem balık ağlarını tamir ediyor, hem de küçük Trifon’u düşünüyordu. Küçük Trifon’u düşünen büyükbaba gülmez olur mu? Hiçbir hareket bu gülüş kadar belirsiz ve ince değildir. Onun için kimse, üç yavrusunu kaybetmiş bir insan diyemezdi. Bu gülen yüz, en bahtiyar insanların yüzüydü. Belki bir hile düşünen hilekâr da böyle gülerdi. Belki sandalını saati iki meci diyeye kiraya vermiş balıkçılar da böyle içten içe sırıttırlardı: Stelyanos, Trifon’u düşünürken kimse gelip onu rahatsız etmemeliydi. O her zaman Trifon’u düşünürdü ama bilhassa elinde iğ, balık ağlarını örerken onun küçük yaramazlıklarını, tatlı şakalarını hatırlayabilirdi. Başka zamanlar Trifon yelken açmasın, Trifon soğuk almasın, Trifon bu havada denize girmesin, Trifon çamlarda uyumasın, Trifon sokak çocuklarıyla kavga etmesin; bütün bunlar ihtiyarı sokak sokak dolaşmaya mecbur ederdi” (Abasıyanık, 2013c: 12).

Stelyanos için Trifon, yaşadığı yoksunlukları unutturan ve yoksulluğuyla savaşmasında etkili olan önemli bir değerdir. Düşünceleri sürekli torununun üzerine olmakta ve onu, onun tatlı şakalarını, yaramazlıklarını düşünürken kimsenin gelip onu rahatsız etmemesini, bu çocuk ile örülü yaşama sevinci evrenini yıkmamasını istemektedir. Torununun hastalanmasından korkmakta, onun nerelerde olduğuna ve Trifon’un sokak çocuklarıyla olan münakaşalarına çok dikkat etmektedir. Dedenin yoksulluk ve yoksunlukla baş ettiği avunma kaynağı küçük torunu iken Trifon’un da avuntuları, dedesi kadar önem verdiği denizler ve yaptığı oyuncak gemilerdir:

“Trifon evin önündeki çınar ağacının dibinde, üstünde otları kuruyan bir sandalyenin yanındaydı. Bir ikinci gemi yapmakla meşguldü. Bu seferki gemi on iki yaşındaki bir çocuğun

yapacağı gemi değildi. Bu, artık şimdiden kaptan olacağı anlaşılan bir delikanlının gemisiydi. İçinde açılmak, uzaklaşmak, seyahat arzuları dolu, hür, serazat(serbest) vatansız bir insanın gemisiydi. İçinde dalgalar, fırtınalar, sakin denizler, acayip balıklar, bambaşka, bize benzemeyen bize benzeyen insanlar dolu, bir insanın tahayyüllerinin hatıralarının gemisiydi. Bu gemiyle deniz kenarına gidilir, bu geminin arkasındaki bandıra direğine bir ip bağlanır ve bu geminin yelkenleri rüzgârla şişer ve bu geminin sahibi, yelkenleri pupa gidenin arkasından neler, ne başka vatanlar, ne başka sular düşünebilirdi” (Abasıyanık, 2013c: 12,13).

Trifon gemilerine anlam yüklerken kendisini de şimdiden bir kaptan gibi hissetmektedir. Başka denizlere açılmak, uzaklaşmak, hür seyahatler yapmak istekleriyle doludur. Gemiye yüklediği anlamlar onun hayallerini ve düşüncelerini yansıtmaktadır. Trifon’a göre bu gemi vatansız bir insanın gemisidir. Bu ifade, Trifon’un belli bir sınıra, sadece belli bir insan kesimine, ülkeye değil her yere ya da hiçbir yere ait olmak istediğini yani özgürleşme isteğini yansıtmaktadır. Dalgalar, fırtınaların yanında aynı zamanda sakin denizlerin yer alması da Trifon’un duygu durumlarındaki dalgalanmaları sembolleştirerek yansıtmaktadır. Trifon bu gemiye çok fazla anlam yüklerken bir yandan da bu gemi onun bütün hatıralarının, hayallerinin de sembolüdür. Trifon’un bu seferki yaptığı gemi diğerlerine benzemeyen, bambaşka “akıntı gibi koşacak” kocaman bir gemidir. Gemiye annesinin adını vererek onun yarattığı yoksunluk durumuyla baş eden, onun hatıralarını yaşatan bir avuntu nesnesi yaratmak ister; fakat Trifon için avuntu nesnesi olan bu gemi Stelyanos için ona derindeki elemi, kaybettiği kızını hatırlatan bir yas nesnesine dönüşeceği için Trifon gemiye annesinin adını vermekten vazgeçer:

“Çocuk düşünceye dalmıştı. Aklına önce anasının ismi gelmişti. Dudaklarının ucunda, Yovana ismi olduğu halde düşünüyordu. Bu ismi söylese, büyükbabanın gözlerinde yine hayallerinin uçuşmaya başlayacağını, hatıraların dalgalar gibi kabardığını görecekti. İhtiyar, uzun zaman sakin bir deniz gibi bekleyecek susacaktı. Gemiye dedesinin ismini koymaya karar verir: Stelyanos Hrisopulos” (Abasıyanık, 2013c: 13).

Trifon öyküde anne yoksunluğunu yaşayan öznedir. Gemiye onun adını vererek annenin yerine geçen bir “geçiş nesnesi” yaratmak ister. Gemi, anneyi temsil etsin, bir ölçüde onun yerine geçsin ister. Annenin yoksunluğu, anneden ayrılma deneyiminin ortaya çıkmasıyla “sembolik temsil” oluşur. Trifon annesini içselleştirmesini, onu yüceltmesini gemi sembolüyle dış dünyasına yansıtmak ister. İç dünyasındaki sembolik temsil nesnesi dış dünyasında sembolik eşitlik nesnesine dönüşür. “Sembolik eşitlik ise, patolojik yas

durumlarının temelindeki unsurdur, çünkü sembolle yerine geçtiği şey ayrışmamıştır. Bu durumda sevilen bir şeyin kaybı, örneğin bir ölüm, sembolik temsilin getireceği telafiyle giderilemeyecektir. Segal, sembolün birey tarafından yaratıldığını ve serbestçe kullanıldığını söyler. Somut sembol eşitliğinde ise, özne ile nesne, birbirlerinden ayrılamayacak kadar yakın bir yerde bulunmaktadırlar. Segal bu durumu “yansıtımlı özdeşleşme” (projective identification) kavramı aracılığıyla açıklama yoluna gider” (Cebeci, 2004:399). Buna göre, Trifon’un yansıtımlı özdeşleşimi olan gemi, onun içselleştirilmiş anne yoksunluğu gerçekliğinin dış dünyaya yansıtılması yoluyla inkârını ya da yansıtma yapılan nesneye sahip olunmasını sağlayan bir mekanizmadır. Bu durumda sembole yani gemiye duyulan gereksinim ortaya çıkmaktadır. Geminin, anne kaybından kaynaklanan yoksunluğu telafi etmeye yarayacağı düşüncesi vardır. Trifon, annenin yoksunluğunu inkâr etmek için onun ismiyle gemiyi özdeşleştirmek isterken bir yandan dedenin yas durumunu hatırlatmamak için bu ismi kullanmak istemez. Bu durumda anne yoksunluğunun inkâr edilmesi yerine bu durumun üstesinden gelmek için zaten var olan, destek ve güç kaynağı olan dedesi Stelyanos Hrisopulos’un adı gemiye verilerek gemi artık güç ve motivasyon nesnesine dönüşmüş olur. Gemi nesnesi, Trifon’un kendi içindeki iletişimini yansıtan önemli bir semboldür. Geminin adı dedesi Stelyanos Hrisopulos’a da güç vermiştir. Trifon’un dedesinin geminin kendi adı olduğunu duyduktan sonra ismini katıla katıla gülerek tekrarlayıp durması bunun göstergesidir.

Trifon için hayattaki en önemli şey denizdir, denize verdiği değeri ve yüklediği anlamı insanlara, akarsulara, çiçeklere ve arkadaşlarına vermemektedir. Deniz, Trifon için ona yaşamının kıymetini hissettiren önemli bir unsurdur. Yaşamının tadını, keyfini deniz ile anlamaktadır. Deniz dışındaki her şey Trifon için anlamsızdır:

“Trifon için ne yaşayan insanlar, ne çiçekler, ne akarsular ve mavi gözlü arkadaşlar bir mana ifade ederdi. Yalnız bu önüne, gözlerinin içine serilen ve üzerine arka üstü yattığı zaman büyük güverteleri; boş yelkenlileri, güneşin içinde madenleri ve boyaları uçan vapurları düşünebildiği deniz ona, ciğerlerine çektiği havanın kıymetini, açıkçası yaşamının zevkini ve lezzetini verirdi. Ondan ötesi boş, ıssız, manasızdı. Toprak kendisine yelkenlerini yapmak için kereste, çekiç ve keser verdiği için biraz bir şeye benzerdi. Trifon toprağı sevmez, ona hürmet ederdi. Çünkü birçok sevdikleri orada, onun altında aklın durduğu bir yerde yaşıyorlardı. Fakat toprağın üstünde koşan, onun üstünde beş on para kazanmak kaygısıyla dönüp dolaşan insanlar ne tuhaf mahlûklardı ve denize bir dakika durup bakmaya vakitleri

olmadığını söyleyen bu insanlar ne zevksiz mahlûklardı. Bu mektebe giden ufak çocuklar, denizin karşısında mektebi unutup bir gün bir gece düşünceli kalamazdı”(Abasıyanık, 2013c: 14).

Trifon, denizden ötesini anlamsız kabul ederken toprağı da sadece geminin yelkenlerini yapacağı malzemeleri sağladığı için kabul etmekte ve toprağı sevmese de yoksunluğunu yaşadığı sevdiklerinin üzerini örtüp sakladığı için ona hürmet etmektedir. Toprak parçasının üzerinde, denizin bir dakika huzurunu, keyfini hissetmeyen, bunun yerine üç beş kuruş para kazanmak için didinip duran insanların yaşayış şekli Trifon’a garip gelmektedir. Okula giden çocukların okul yüzünden denizi unuttuğunu düşünürken bir yandan da derslerin deniz kadar öğretici olup olamayacağını düşünmeye başlar:

“Dersler deniz kadar güzel, deniz kadar öğretici miydi acaba? Trifon denize girmeyenlerle arkadaşlık bile etmek istemezdi. Trifon denizi görmediği zaman, elinde keser, mütemadiyen küçük yelkenliler, garip kayıklar yapardı. O her gün bir gemi yapar, her gün bir gemiyi söker, bir yenisine başlardı. Adanın sahilinden gelip geçen vapurlara bakar, acaba başka denizlerde bu öne serilen gibi midir diye düşünürdü? Onun bir gemisi olsaydı, kocaman bir gemisi olsaydı, vinçli bir gemisi olsaydı. Hiçbir şehirde üç saatten fazla kalmadan, büyük şehirlerin gece ışıklarını, dört mil mesafeden son hızla geçip giderken seyretmek... Hiçbir şehirde beş saat kalmadan şehirden şehire, denizlerden denizlere, insanlardan insanlara, yurtlardan yurtlara...” (Abasıyanık, 2013c: 14).

Bu ifadelerde Trifon’un denize olan tutkusu en belirgin şekilde ortadadır. Başlangıçta anne yoksunluğundan kaynaklanan deniz sevgisinin giderek nasıl bir tutkuya dönüştüğü, denizin daha iyi bir öğretmen olduğunu kabul etmesiyle açık bir şekilde ortaya çıkar ve denize girmeyen insanlarla arkadaşlık bile etmek istememesi de denizle kurduğu bağın insanlarla kurduğu bağdan daha güçlü olduğunun göstergesidir. Düşlerindeki kocaman gemisiyle hiçbir yerde çok fazla kalmadan her şehre, her denize, tüm insanlara ve tüm yurtlara gitmek istemesi de Trifon’un macera tutkusunun, köksüzlüğünün ve gezginliğinin göstergesidir ve tüm hayallerini yaşatacak, onu avutacak olan gemisinin içine insan almak istemez: “Bu seferki gemi güzel olacaktı. İçine insan almayacaktı ama öteki yaptıklarına hiç benzemeyecekti. Gemi bir gün hazırды. Bu gemi Trifon için bir dünya demektir. Trifon bu gemi için içinde bir şeylerin çarptığını hissediyor, bu gemiye bakarken Trifon, küçük kızların önünden geçtiği zaman duyduğu yumuşaklığı, bir nevi sarsıntıyı, baş dönmesini duyuyordu. Bu gemi Trifon için mavi gözlü bir kızdı. En tuhafı bu mavi gözlü kızı Trifon kendisi yaratmıştı. Bu mavi

gözlü kız da Trifon'u seviyordu. Hiç mavi gözlü sahici kızlar Trifon'u severler miydi?" (Abasıyanık, 2013c: 15).

Trifon'un geminin içine insan almak istememesi de insanlara karşı yabancılaşmasının ve onlara güvenmemesinin göstergesidir. Trifon için bu gemi bir nesne olmaktan ötedir, bu gemi, onun için bir dünya anlamına gelmekte ve gemiyi mavi gözlü bir kıza benzetmektedir. Gerçek dünyada onu sevmeyeceğini düşündüğü mavi gözlü kızlar yerine düş dünyasında, mavi gözlü kızın yerini tutan gemiyi tercih etmektedir. Trifon'un bu düşünceleri insanların sevgisine inanmadığının göstergesidir. Trifon, bir insana verebileceği ya da bir insandan alabileceği gerçek sevgi yerine kendi yarattığı bir nesneye sevgi yüklemesi yapmayı tercih etmektedir. Bu durumda gemi yine avuntu nesnelğini sürdürmektedir; fakat bu defa anne yoksunluğunun değil mavi gözlü bir kızın yerine geçer. Trifon insana yansıtamadığı, yansıtmak istemediği aşkı, sevgiyi objeye yansıtır. Trifon'un düşsel evreninde her şey anlamını deniz ile bulmaktadır. Denizsiz olan her şeye yabancılaşma söz konusudur.

Trifon'un Stelyanos Hrisopulos gemisi, ilk kez bir öğle üzeri vaktinde denize bırakılır. Bu gemi bir metre uzunluğunda, beyaz renklidir. Trifon bu gemiyi çok fazla içselleştirip kendi dünyasında onu yüceleştiren değerler atfettiği için tıpkı büyük yatlarda olduğu gibi baş kısmını yaldızlı bir çiçek simgesiyle süsler. Geminin ismi, "Stelyanos Hrisopulos" da yine yaldızlı boyayla yazılmıştır. Bu şekilde yazılması da yine Trifon'un dedesine verdiği önemi göstermektedir. Geminin yelkenlerinin sakız gibi bembeyaz, tertemiz olması da yine Trifon'un gemiye verdiği önemi göstermektedir. Trifon geminin bembeyaz olabilmesi için günlerce kezzaplarla temizleyerek uğraşır, becerikli bir şekilde her şeyi birbirine sarı iplerle bağlar ve artık geminin yelkenleri çalışır durumdadır. Trifon'un bu gemisinin içinde insan, küçücük minimize tayfaları hayal ederek; deniz maceralarıyla, yolculuklarla dolu öyküleri, romanları okuyor gibi olmaktadır. Gemi ortasında soru işaretli kırmızı bayrağıyla suya bırakılmaya hazırdır. Gemi suya bırakılır bırakılmaz gerçek bir gemi gibi hareket eder ve Trifon günlerce bu oyunu oynar. Trifon, sonunda hayalini gerçekleştirir, yaşadığı tüm yoksunluklarla bu gemi vasıtasıyla baş etmişken köyün bütün çocukları, hatta Japon mağazalarından, oyuncakçı dükkânlarından alınmış motorlu sandallara, yeşil ve beyaz boyalı yelkenlilere sahip olanlar bile Trifon'un küçük düş evrenini, avuntu nesnesini yok etmek istemektedir. Çocuklar derhal toplar, tüfekler ve kocaman taşlarla gemiyi yok edecek tüm materyalleri hazırlarlar. Trifon'un gemisi çocukların hazırladıkları topların tek tek patlamasıyla tamamen yan yatmış bir şekilde gitmeye başlar. Trifon'un gemiyi geri çekip,

kurtarma fırsatı bile olmamıştır ve şaşkındır. Üçüncü topun sesinden sonra Trifon artık geminin sicimini tamamen elinden bırakır ve çocuklar Trifon'un avuntu nesnesini yok ederler:

“Hrisopulos gemisi alabildiğine koşuyordu. Bu sırada on altı çocuk, aralarında motorlu sandallara, altın yaldızlı güvertelerinde yalancı insanlar bulunan kotralara sahip çocuklar da bulunan on altı çocuk, ellerindeki ve ceplerindeki taşlarla beraber fırladılar. Stelyanos Hrisopulos gemisini batırdılar” (Abasıyanık, 2013c: 17).

Trifon, öykü boyunca en büyük çabayı bu gemi için sarf eder. Stelyanos Hrisopulos gemisi sadece bir oyuncak değildir; Trifon, tüm detaylarıyla onu gerçek bir gemi gibi inşa eder. Stelyanos Hrisopulos gemisi, keserlerle, çekiçlerle kerestelerle yapılmış bir gemi değil; on iki yaşındaki bir çocuğun imgelemidir. Geminin yapımındaki anlatımlar, Trifon'un gemiyi hareket ettirebilmek için verdiği emek ve gemiye yüklediği anlam öyküdeki yoksunluk durumunun derinlik derecesini çözmek açısından önemlidir. Anne ve babasını kaybeden Trifon her ne kadar dedesiyle birlikteyse de kendini yalnız ve kimsesiz hissetmektedir: Dedesi, tam olarak anne ve babasının yerini dolduramamaktadır ve bu yoksunluk durumuyla baş etmek için bir maket gemi inşa eder fakat adanın iyilikten uzak, diğer çocuklarının gerçekleştirdiği saldırıyla Trifon, başlangıçtaki yoksunluk duygusu ile yeniden baş başa kalır ve bu sebepsiz saldırının şaşkınlığıyla olan bitene anlam veremeyip gemisini sicimini elinden kaydırıvermesiyle öyküde beklenmedik bir son yaşanır:

“Aslında o çocuklar da bu gemiyi, bir başkasının bütün dünyasını kararttıklarını bilmeden, bir oyun oynarcasına batırmışlardır. Burada, iki farklı çocuk tipinin karşılaştırılması vardır. Birinde annesiz ve babasız bir çocuğun hayalleri ve ümitlerini temsil eden bir oyuncakla duyduğu mutluluk ve dedesinin ismini verdiği bu oyuncakta bulunduğu huzur; diğer tarafta şımarık çocuk grubunun bir anlık zevki bulunmaktadır. Her iki grup da kendi içerisinde yapıp-eden durumundadır. Tabiatın kendilerine verdikleri güce göre tavır takınmışlardır” (Çelik, 2002: 300,301).

Anlatıcı, öykü boyunca devam eden yoksulluğun içindeki nikbinlik ile yoksunlukla mücadele etmeyi insanların kötülüğü olarak açıklanabilecek bir son ile bitirir. “Kendi dünyasına sığınmış yapayalnız insanların kendilerince yaratmaya çalışıp pek de beceremedikleri mutluluklar yaşamın acı gerçeklerinde erir söner ve dağılır.” (Timuçin, 2013:

12). Trifon'un elinden bıraktığı sicim, batırdığı gemi, onun hayallerinin, geleceğe dair umutlarının ve yoksunlukla mücadelesinin yitimidir.

Anlatıcı, bu öyküde küçük bir çocuk olan Trifon'un dünyasında yoğunlaşarak onun üzerinden sorgulayan, çevresinde olup biteni merak eden küçük sevinçlere ve düş dünyasına sığınan, olumsuz şartlara rağmen direnme gücünü yitirmeyen; yoksulluğu kabul edip yoksunlukla mücadele eden bir yaşam anlatısı ortaya koyar. Sait Faik'in bu hikâyesi, anlatıcının insanların haksızlıklarının ve acımasızlıklarının devam ettiğinin farkındalığından duyulan hüznün duygusu ile bitmektedir. Bu durumda, öykünün sonunda kötümserlik düşüncesinin baskın olduğunu söylemek mümkündür.

3.1.3. Radyonun Yabancılığı Karşısında Gramofonun Nostaljik Yakınlığının Öyküsü: “Gramofon ve Yazı Makinesi”

Öykü, anlatıcının “İnsanoğlunun kafasında günlerce düşünülüp bize armut piş ağzıma düş varan, bu iki küçük makineyi pek severim” (Abasıyanık, 2012b: 65) ifadesiyle başlamaktadır. Anlatıcı, insanın hazırcılığına ve kolaycılığına hizmet eden iki makineden bahsettiğini düşündürmektedir. Radyo ile gramofonun birbirine benzemediğinden bahsederek, gramofonu överken, radyoyu yermekte ve kendinden uzak, kendine yabancı kabul etmektedir. “Radyo ile gramofonun hiç ilgisi yoktur. Gramofon, başlı başına bir fikirdir. Benim kendi hesabıma radyoya hiç ihtiyacım olmadı. Gramofona gelince, herkesin pek ihtiyacı yoktur ama, benim vardır diyebilirim” (Abasıyanık, 2012b: 65). Anlatıcı, gramofonun bir düşünce yapısı olduğunu belirtmekte, onu kendine daha yakın bulmakta ve bu yüzden radyoya gereksinim duymayıp, onu ötelemektedir. Anlatıcının bu şekilde düşünmesi de onun kolaycılık ve hazırcılık nitelikleri yerine, düşünce insanı ve eskiye bağlılık nitelikleri olduğunu göstermektedir. Artık rağbet edilmeyen gramofon, onun için daha gerçekçidir. Gramofonun sahiciliğine karşın radyonun sahteliğinden bahseder. “Radyoyu sevmem de. Ayıp ama, 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, 2012b: 65,66). Radyo, ona kendi seçimi olmayan şarkıları dinlemeyi dayatmaktadır ve anlatıcının bu objenin yaptığı bu dayatmayı yadırgaması, buna sitem etmesi onun hür düşünceye sahip olduğunu da göstermektedir. Edilgen değil, kendi seçimlerini yapmakta ısrar eden, kendisinin farkında olan bir anlatıcı karakter ile karşılaşmaktadır. “Okuyacağım kitabı nasıl kendim seçersem, dinleyeceğim güzel sesli kadını da ben seçmeliyim” (Abasıyanık, 2012b: 66). Anlatıcı, kendi iradesiyle

seçim hakkının olması gerektiğini düşünmekte, hiç olmazsa odasında yer vereceği eşyasını kendisi seçerek bunu kanıtlamak istemektedir.

Radyo, anlatıcı için evlerde ekonomik sıkıntıyı ve kargaşayı çoğaltan, sesiyle rahatsız eden, daha çok burjuvazinin gösteriş hevesinin metası, her türlü kötülüğün objesi olan bir yabancıdır:

“Sevmiyorum řu radyoyu, zorla değil a! Ne kadar münasebetsizlikleri vardır, komşuları rahatsız etmekten tutun da... Hele o büyük burjuva olmak hevesine ne buyurulur? Herif kasaptır. Karısı tutturur, bir radyo al diye. Alamaz adamcağız. Bir gün vurur birkaç yüz lira, manda etini dana diye yutturmaktan, tek yeşil gözlü bir radyoyla eve döner. Akřamleyin, aman Allahım! Nerelerden ne sesler. Hanım da böbürlenmekten dinleyemez ki. Bin türlü kötülüklerde de kullanılır. Casusun biridir, edepsiz!” (Abasıyanık, 2012b: 66).

Radyo, her yerde oluşuyla; polis otomobillerinin içi, Amerikalı hırsızların otomobillerinden alıcı vericisinin bile olmasıyla anlatıcıya güven vermemektedir. Casus olarak nitelenen bu obje, anlatıcıya kötü amaçlara, ölkeler arasındaki gizil işlere hizmet ettiğini hissettirmektedir. Radyo, bir yandan da anlatıcının hayallerini alt üst etmekte, hiçbir şeyin kafasında canlandırdığı gibi olmadığını anlatıcıya hissettirerek, hayal kırıklığının objesi olmaktadır:

“Daha, daha, insan muhayyilesini bozar o makine! Mesela ben sanırdım ki, Hindistan’da Hindistan’a göre bir musiki vardır. Yıldızlı Hint geceleri, Ganj Nehri, timsahlar, mabetler, filler, büyük gözlü, büyük memeli, şehvetli kadınlar, paryalar, bin dinin bin bir ilahisi, yılan ıslığı zehir, mücevher, inci, gözünü açmış milyonla okumuş adam, ipekler, lahur şal, hattı üstüva ormanı... Bütün bu karışıklığın, acayıpliğın şiirin memleketinden ince, hasta, mızımız bir musikiyi ilk defa radyoda dinledim. Yazık oldu tahayyüllerime!” (Abasıyanık, 2012b: 66).

Gramofon, anlatıcı için radyodan apayrı niteliklere sahip, samimi bir dost gibidir. Aynı zamanda, anlatıcının gramofonu anlatırken kullandığı ifadeler, nostaljik hisleri çağırıştırmaktadır. “Gramofon, radyodan tamamen ayrıdır. O arkadaştır, dosttur, mütevazıdır. Küçücük evlerinde hâlâ gaz lambası yanan, hiç radyo görmemiş, mezarlıklara bakan bir Edirnekapı mahallesinde hiç işitmediğim acı memleket havalarını bir akşamleyin çayırılara oturup dinlemiştim. Kendi kendime bunları çalan güzel bir kız olmalı, demiştim” (Abasıyanık, 2012b: 67). Gramofon, anlatıcıya yine hayaller kurdurmaktadır ve bu defa

anlatıcının hayalleri yıkılmak yerine karşılık bulmuştur. Sarışın, çilli, mavi gözlü haşarı bir kız, anlatıcıya plakları beğenip beğenmediğini, bir kere daha çalmasını isteyip istemediğini sorar ve anlatıcı bir yandan mahcup olup utanır bir yandan da hayal dünyasındaki ihtimalin karşılığını bulmasına sevinir. “Utanıp yürümüştüm. Bir, çok eski zamandan kalma, kırmızı borulusunu güzel bir Çingene kızının kucağında görmüş, sevinmişim” (Abasıyanık, 2012b: 67). Anlatıcı, gramofonun başka insanlar tarafından sevilmesine sevinmektedir. Gramofon ve plaklar aracılığıyla onları satın alan insanları tanınmasını, onları takip edip yaşantılarını öğrenmesini okuyucuyla paylaşır:

“Deri fabrikası amelesinden yedi kişi bir tane almışlar. Yedikule surlarında çalar, oynarlardı. Köprüde gazete satar, kamburumsu, gençten sakın bir adamcağız vardır. Onun gramofonu ile plakları, görülecek, işitilecek şeylerdi. Pazar sabahları Burgazadası’na elinde bu acayip makineyle gelirdi. Yüzü her zaman gülümserdi. Yapayalnızdı. Koltuğunun altına gramofonu sıkıştırırdı” (Abasıyanık, 2012b: 67).

Anlatıcı, gramofon ve plaklar sayesinde tanıdığı yeni insanları merak eder, onları gözlemler, özellikle yalnız adamın neden yalnız olduğunu, yaşantısını merak eder ve bir gün onu takip etmeye karar verir:

“Bu adamcağız, bu gramofonla yapayalnız nereye gider, diye merak ederdim. Bir gün peşine düştüm. Tenha bir deniz kenarına varır, soyunurdu. (...) Bir taşın üzerine gramofonu kurar. Kahverengi bir plağı evirip çevirip okumaya çalıştıktan sonra yerine itinayla kor, iğnenin ucunu baş ve şahadet parmağıyla temizler, kahverengi plaktan ince sesli, gülünç, eski bir fokstrot çalmaya başlardı. Şimdi kendisi gramofondan uzakça bir kayaya oturmuştur. Dudaklarındaki cıgara sönmüştür. Bembeyaz tek kamburu meydana çıkmıştır. Plak biter, cıgarasını yeniden yakar, plağın tersinden sonu *c’est votre main, madame* diye bir tango başlardı” (Abasıyanık, 2012b: 68).

Anlatıcı, eski zamanlardaki insanlara özlem duymakta, modernitenin getirmiş olduklarını benimsemeyip, onlara yabancılaşmaktadır. Bütün bu plastikliğin içerisinde karşılaştığı, hâlâ gramofondan plak dinleyen insanlar, onu özlediği zamanlara ve insan davranışlarına kavuşturmaktadır. Anlatıcının, geçmişteki samimiyet ve sahiciliğe olan özlemi kadar, takip ettiği adamın da dinlediği şarkıdan çıkarılabilecek, onu yalnızlığa iten bilinmeyen bir hasretinin olduğu sezilmektedir.

Anlatıcı, gramofonu seçen insanların daha medeni olduklarını, gramofonun bir tehlikesinin olmadığını, insanların küçük mutluluklarına hizmet eden bir obje olduğunu dile getirmektedir. “Diyeceğim, gramofon başlı başına, kendi namına bir medeni adamın zevk aletidir. İnsanoğlunun küçücük, temiz arzularına baş eğen, onun zevkini düşünen bir alettir. Kimselere zararı yoktur” (Abasıyanık, 2012b: 68). Gramofonun, tasarımına, borularına, borularındaki kırmızı, mavi, yeşil, turuncu renklerine bayıldığını söyleyen anlatıcı, modernleşmede gramofonun değerini yitirdiğinden, kıymetinin bilinmediğinden bahsettikten sonra, bir de gramofonu konuşturarak, hatta gramofonun haykırışı olarak düşünülebilecek bir monolog ile sitem eder:

“Eskiden kahvelerde bar bar bağırdı zavallıcıklar! Bağarmaya da hakları vardı ama; az şey miydiler? Sonra sonra sustu zavallılar! Bir ara, itiraz bile etmeden, demeden: ‘Biz başka bir şeyiz, insanoğlu! Sen şimdi züppelik ediyorsun ama yarın yine bize döneceksin. Hercaimeşrep insanoğlu! Kıymetimi sonradan anlayacaksın. Kahvelerde bağarmayacağım. Öyle yeşil, kırmızı borularım olmayacak. Sen o zaman beni modernleştirmeye kalkışacaksın. Ama ben girmeyeceğim artık büyük salonlara. Zarar yok! Yerimi bulmuş olacağım. Ben kırların ve fakirlerinim artık. Sen ne halt karıştırırsan karıştır; ben bir bekârın, bir amele kızın, bir kenar mahalle hanımının fonografı olarak kalacağım. Beni oradan ayıramazsın’ Bunları söyleyemedi çekilmişti” (Abasıyanık, 2012b: 68,69).

Gramofonun, radyodan bambaşka bir obje olduğu diğer insanlar tarafından da zamanla anlaşılmıştır ve radyo istasyonları bile gramofon kullanmaya başlamışlardır. Anlatıcı, burada gramofonun ifade ettikleri aracılığıyla, aslında kendisinin modernleşmeden sürgün oluşunu ve eski olana kök saldıgını yansıtmaktadır. Anlatıcının, modern dünyanın insanlarına uyum sağlayamaması ile gramofonun da kenar mahallelerde, oranın dilince ifade edilen fonograf olarak kalmak istemesi, oradan onu hiçbir gücün ayıramayacağını kuvvetli bir şekilde vurgulaması da onların birbirine benzeyen yabancılaşmalarıdır. Gramofonun bakış açısına göre, kenar mahallelerdeki hayatta saf, doğal bir hayat vardır, buna rağmen modernleşmeyi yaşayan insanlar ise gramofonun gözünde bir işler çevirmektedir, gramofon onların arasına karıştığında kendisinin de modernitenin oyuncağı yapılacağından kaygılanmakta ve seçimini, eskiye bağlılığın ve çıkarsız, saf yaşantının hüküm sürdüğü evlerden yana yapmaktadır. Burada, anlatıcı geçmişe olan özlemini, arzuladığı yaşam şeklini, sözünü objeye emanet ederek dile getirmektedir. Bu durumda, bu öyküde gramofon, nostaljik hislerle özdeşleşen bir objedir.

3.1.4. “Kış Akşamı, Maşa ve Sandalye” Öyküsünde Objelerin Umutsuz Bekleyişi

Öykü anlatıcının, “Odanın sessizliği, bir sandalyenin duruşu, duvardaki saatin tik takı sinirime dokunuyor. Dışarıda kar artıyor. Pencereden görünen manzara dondurucu. İçimden bir şeyler yapmak geçiyor. Ama biliyorum ki, hiçbir şey yapmayacağım” (Abasıyanık, 2012b: 87) ifadeleriyle başlamaktadır. Burada okuyucu, objelere karşı duyarlı ve dışarı çıkmak yerine evinde kalıp, hiçbir şey yapmadan oturmak isteyen bir karakterle karşılaşmaktadır. Anlatıcı, evden uzaklaşıp şehirde çeşitli maceralara atılmayı da ister fakat evde durmayı tercih etmektedir.

“Sokağa çıkmalı, bir kahveye girmeli, İstanbul’a inmeli mi, inmemeli mi diye düşünmeli. Bir vapur kaçırmalı. Sonra ortalık kararınca bastona dayana dayana eve dönmeli. Oturmalı, okumalı. Hep aşk hikâyeleri okumalı. İnsanların birbirini sevmeye buradan başladığını sanmalı. Kapanmalı yalnız kendi kendimizi düşünen varlığımıza, hayatımıza. Dışarıya burnunu bile uzatmamalı. Ne mangallıyı, ne mangalsızı, ne kaloriferliyi, ne ateşsizi, ne hastayı, ne aç’ı düşünmeli; salmalı kendini hülyaya, gerine gerine aşk hikâyeleri okumalı” (Abasıyanık, 2012b: 146).

Anlatıcı burada, “oturmalı okumalı”, “kapanmalı yalnız kendi kendimizi düşünen varlığımıza, hayatımıza”, “dışarıya burnunu bile uzatmamalı”, “salmalı kendini hülyaya” ifadeleri ile düşünmek ve okumak üzerine kurulu dış dünyadan kaçıp iç dünyaya sığınan, kendini hayallere bıraktığında huzurlu hisseden bir yaşantıyı sezdirmektedir.

Okumak, okuduğunu düşünerek okumak, düşünmek, düş kurmak, tüm bu olgular arasında güçlü bir bağ vardır, hepsi tek başına da geniş bir anlam derinliğine sahiptir. Özellikle hepsinin ortak derinliği olan düşünmek üzerine Schopenhauer’in düşüncelerinden bahsetmek doğru olacaktır: “Düşünmek, tıpkı bir esintinin bir ateşi alevlendirmesi gibi, alev alıp tutuşması ve nesnesine yönelik bir tür ilgiyle canlı tutulması gereken bir şeydir. Bu ilgi nesnel bir ilgi de olabilir, öznel bir ilgi de. Öznel ilgi ancak bizi kişisel olarak etkileyen şeylerle mümkün olur. Nesnel ilgi ise ancak doğaları gereği düşünen insanlar için mümkündür. Düşünmenin nefes almak kadar doğal olduğu insanlar için. Ve bu insanlar nadirdir” (İçöz, 1888/2018: 91). Bu durumda anlatıcı, düşünmenin nefes almak kadar doğal olduğu nadir insanlar tanımına doğrudan doğruya uyan bir karakterdir.

Anlatıcı, kendi istediği gibi düşünürken, kendi eğilimini de takip etmektedir. Başkalarından öğrendiklerini kendi düşüncesiymiş gibi aktarma, ayarlama olan ‘eğreti

(geçici) düşünme’ yerine kendi aklıyla düşünmektedir. “Salt öğrenilmiş bir gerçek, bize ancak yapay bir uzuv, bir takma diş, balmumundan bir burun veya en iyi ihtimalle nakledilmiş bir cilt kadar tutunabilir. Fakat kendi kendimize düşünerek kazandığımız bir gerçek, doğal bir uzuv gibidir. Tek başına, gerçekten bize aittir. Bir düşünürle salt bir âlim arasındaki farkı yaratan da budur” (İçöz, 1888/2018: 94). Okumak ve düşünmek arasındaki bağ ne kadar birbirine yakın olsa da düşünmenin okumaktan daha derin bir olgu olduğu Schopenhauer’un okumayı sadece ‘düşünmenin vekili’ (İçöz, 1888/2018) olarak görmesinde ortaya çıkmaktadır. “Esasen, hakikati ve hayatı bünyesinde bulunduran, sadece kendi basit düşüncelerimizdir, sadece bunlar sayesinde dört başı mamur, gerçek bir anlayışa kavuşuruz. Okuduğumuz bir başkasının düşünceleri bir başkasının masasındaki kırıntılardır. Tanımadığımız bir misafirin bir kenara atılmış kıyafetleridir” (İçöz, 1888/2018: 92). Bu durumda okurken, bir başkasının düşünceleri yönetmesi söz konusuysa, düşünmek ya da okuduğunu düşünmek için de kendi düşüncesinin otorite merkezi olmak söz konusudur. Düşünmek derinleştikçe ve bir nehir gibi akışını devam ettirdikçe bir sürüklenmeye sebep olabilir ve düşünce dağınıklığında, düşünce halkasını başlatan ilk halkayla birlikte bütün halkalar kaybolabilir. Lou Andreas-Salomé’nin, düşüncenin insanı sürüklemesi hakkında dile getirdiği sözü bu durumu ifade etmektedir: “Düşüncelerimin serbestçe gezinmelerine izin verirsem hiçbirini bulamıyorum” (Akbaş, 1984/2001: 316; Pleiffer, 1976: 308). Anlatıcı, düşüncelerinde sürüklenirken bir yandan da evdeki objelerin de bir insanı beklediğini hissettiği düşüncelerine öyküde yer vermektedir. “Kalktım. İnsan bekleyen sandalyeyi masanın altına sürdüm. Sonra mangalın üstünde el bekleyen talihsiz maşayı külden çıkardım; mangalın kenarına yatırdım” (Abasıyanık, 2012b: 90). Öyküdeki sandalye, ona oturacak bir insanı bekler; maşa, tutabileceği bir eli bekler; kış akşamı da çocukluk anılarının zihinsel yolculuğunu başlatan mevsimsel bir süreçtir ve objeler bekledikleri kavuşmayı yaşayamazlar. Anlatıcı, burada objelerle bağ kurarak ve onların yaşadığı durumlar aracılığıyla, insanların da bekleyişlerinin olumlu sonuçlanamayacağını anlatmak istiyor olabilir. Bu öykü, hayale sığınma, objelerle bağ kurma, içe dönüklük, yalnızlık ve umutsuzluk ve bekleyiş kavramlarını içermektedir. Borgna’nın, bekleyişe dair dile getirdiği, “Günden güne, saatten saate yenilenen ve de asla bitmeyen, anında gerçekleşecek gibi duran bekleyişler de vardır. Yaşamaya devam etmemizi, hayatımızın anlamını yeniden bulmamızı sağlayan bekleyişler de vardır: Dünyevi bekleyişler de vardır, metafizik bekleyişler de vardır. Yaşamaya devam etmemizi, hayatımızın anlamını yeniden bulmamızı sağlayan bekleyişler de vardır, geleceğe, istikbale açık olmayan umutsuz bekleyişler de vardır” (Çilingiroğlu, 2005/2015: 75) düşünceleri bu öyküdeki bekleyişle örtüşmektedir. Eşyalar da, birinin gelmesini beklerken, yaşamına devam

etmektedir, eğer birisi gelse yeniden anlam bulacaktır, ancak onların bekleyişi anlatıcının sandalyeyi masanın altına sürüp, maşayı yatırması ile geleceğe açık olmayan umutsuz bekleyişe dönüşmektedir. Bu durumda, bu öyküde objelerin bekleyişi, kötümser bir bakış açısıyla sonuçlandırılmaktadır.

3.2 Sait Faik Abasıyanık Hikâyelerinde Duygular ve Kötümserlik

3.2.1. Ressam Kızın Hatırasına Vefa Yolculuğu: “Meserret Otel”

Sait Faik’in bu öyküsünde, Anadolu’nun küçük bir kasabasındaki, Meserret Otel’inde geçen bir olay anlatılmaktadır. Öykü, anlatıcının istasyona bir kadın ile iki erkeğin indiğinden bahsetmesiyle başlar. Kadın ve erkekler istasyona indiklerinde şiddetli bir yağmur yağmaktadır ve bir hamal, kadının eşyalarını yüklenir. Hamal, kadının nereye gideceğini sorduktan sonra, kadının Meserret Otel’ne gideceğini öğrenir. Anlatıcı bunu öğrenen hamalın ruh halini şu şekilde aktarmaktadır:

“ – Meserret Otel’ne mi? diye sordu. Bu soruşta, işitmekten değil, bir güzel sözü bir daha tekrarlatmak isteyen acemi bir hâletiruhiye var gibiydi. Kadının sesi, yağmurlu havanın içine daha madeni bir yağmur gibi düşmüştü” (Abasıyanık, 2013c: 19).

Buradaki ifadeden, Meserret Otel’nin kasaba halkında olumlu bir izlenim bıraktığı ve sevilen bir yer olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü hamal, bu yerin ismini duyduğunda, sevdiği bir şeyi, yeniden duymak isteğini hissettiren bir şekilde tekrarlanmasını istemektedir. Kadının sesinin de daha madeni bir yağmur gibi olması, daha sert olduğu anlamına gelebilir ve bu durum, kasabaya gelen ana karakter olan kadının, bu kasabaya ve insanlarına yabancılığını yansıtmaları olarak değerlendirilebilir. Ana kadın karakter bilmediği bir kasabaya gelmiştir ve bir otele gitmek istemektedir, daha sonra hamaldan bir arabacı bulmasını rica eder, ana kadın karakter ve diğer erkek yolcular, eşyalarını da yanlarına alarak hamalın bulduğu arabaya yerleşirler. Kadın, yolculuğunun araba ile devam ettiği sırada hamalın parasını vermeyi unuttuğunu hatırlar; fakat artık çok geçtir. Hamal için de utangaçlığından parayı istemeye çekindiği söylenebilir: “Hamalın kendi yetiştği çevrenin davranış değerlerini taşıdığını, kadınlara karşı utancından dolayı, parayı isteyemediğini, bu yönde kapalı yönde tavır takındığını da söyleyebiliriz” (Çelik, 2002:126). Atlarına homurdanarak arabayı süren, arabacıya kadın karakter seslenmek, bir şeyler sormak ister; fakat cesaret edemez:

“Birkaç defa ona seslenmek istedi. Fakat cesaret edemedi. Bu sırtın ötesinde göreceği iki haydut gözüyle karşılaşmak mümkündü. Bütün bu sırt ve arka manzarasından, gözünün önüne bir kürek mahkûmunun külrengi kafası, gözleri, katil hayatıyeti geleceğine emindi.” (Abasıyanık, 2013c: 20).

Burada, kasabaya yabancı olan kadının, kafasındaki düşünceler ve tahminler aktarılmaktadır. Kadının, arabacının sırtının görüntüsünden gözünün önüne bir suçlu, bir katilin resmini getirdiği anlaşılmaktadır. Kadının böyle tahminlerde bulunması ve seslenmeye cesaret edememesi, aşına olmadığı bir kişinin korkutucu özelliklere sahip olduğunu düşünerek ondan korkması, “kolayca bilinmeyen ve anlaşılmaz bir şey tarafından tehdit edilme hissi” (Jentsch, 1906: 13) ortaya çıkarmaktadır. Bu tehdit edilme hissinin kaynağı da şüphedir. “Şüphe yalnızca kişinin bilincinde belirsiz bir şekilde kendini hissettirir” (Jentsch, 1906: 8). Kadın, bulunduğu yerden bir başka yere gelmiştir ve yeni olan yerdeki insanlara karşı güvensizlik, huzursuzluk hissetmektedir. Bu durumda kadının hissettiği bu duygu için, “değişiklik korkusu”, “yenilik korkusu” anlamlarına gelen “misoeneism” (Jentsch, 1906: 3) denilebilir. Bütün bunlara bakıldığında, yeni bir yer, yabancılık ve korku korelasyonu da, “tekinsiz” kavramını ortaya çıkarmaktadır. Tekinsizlik kavramıyla ilgili ilk önemli makaleyi Ernst Jentsch, 1906 yılında kaleme almıştır. Jentsch (1906) çalışmasına göre, yeni ve bizim için yeterince anlaşılamayan bir durumla karşılaştığımızda, tekinsizliği deneyimlemek kaçınılmazdır. Jentsch, tekinsizlik kelimesinin Almanca karşılığı olan “unheimlich” kelimesinin kökündeki, “ev”, “yurt” ve “ülke” anlamlarına gelen “heim” kelimesini esas alarak, tekinsizliği hisseden “kişinin kendini evinde hissetmediğini”, “evindeki rahatlığında hissetmediğini” dolayısıyla “kendisine yabancı olan bir durumla yüz yüze geldiğini” bu yabancılığın da “yolunu ya da yönünü kaybetmenin bir sonucu” olduğunu ifade eder. (Jentsch, 1906: 3,4). Jentsch’ in ifadelerinden yola çıkarak, insanın kolayca anlayamadığı ve kendisini şüphelendiren her durumun, tekinsiz olduğu düşünülebilir; fakat tekinsiz kavramı sadece bu örneklerle sınırlı kalmamaktadır.

Jentsch’ in ifade ettiklerini doğru bulan fakat bunları yalnızca akıl ve bilinç odaklı oldukları için eleştiren Freud, her yeni ve kuşkulandıran durumun tekinsizlik olamayacağını, korkutucu olan ile tekinsiz olan arasında bir ayrım yaparak ifade eder. Freud’a göre, ‘Almanca *unheimlich* kelimesi açık bir şekilde *heimlich*, *heimisch* (vatana ait), *vertraut* (tanıdık) kelimelerinin zıt anlamlısıdır ve bundan bir şeyin tam da bilindik veya tanıdık olmadığı için korkutucu olduğu sonucunu çıkarırız. Ancak bu yanlıştır, diye devam eder Freud. Tekinsiz

yabancılık, uzun zaman öncesine dayanan, bilindik ve tanıdık özel bir korku çeşididir (Kıvrak, 2013/2020: 32). Freud, tekinsizliği kendine has bir korku türü yapan unsurun, bastırılmışlık olduğunu da ifade eder. “İlk olarak, eğer ruh çözümsel kuram ne tür olursa olsun bir duygusal itkiye ait olan her duygunun bastırılması halinde anksiyeteye dönüştüğünü ileri sürme konusunda haklıysa, korkutucu şeyler arasında korkutucu ögenin bastırılmış yinelenen bir şey olduğunun gösterilebildiği bir sınıf olmalıdır. O zaman bu sınıfa ait korkutucu şeyler tekinsizi oluşturacak ve tekinsiz olanın kendisinin başlangıçta korkutucu mu olduğu yoksa başka bir duygu mu taşıdığı önemsiz olacaktır. İkinci olarak, eğer bu gerçekten tekinsizin gizli doğası ise, lengüistik kullanımın *das Heimliche*’yi neden karşıtı olan *das Unheimliche*’ye genişlettiğini anlayabiliriz; çünkü bu tekinsiz gerçekte yeni ve yabancı bir şey değil ama akıl için bildik ve köklü olan ve yalnızca bastırma süreciyle akla yabancılaştırılmış bir şeydir” (Kapkın ve Tekşen Kapkın, 1997/2016: 347). Bu durumda tekinsiz, yabancılıkla ilgili olduğu kadar insanın kendi içinde bastırdığı, kendisine başlangıçta yabancı olmayan fakat bastırdıkça yabancılaştığı kendisine tanıdık olan bir durumla da ilgilidir. Freud (1919)’un çalışmasına göre, “Heimlich” bir yandan “ev ile ilgili”, “evcil”, “yabancı olmayan”, “yerli”, “tanıdık/bildik”, “rahat/güvenli” gibi anlamları karşılarken diğer yandan da, “gizli”, “mahrem”, “yabancıların gözlerinden uzak tutulan”, “saklı”, “saklanan” anlamlarına gelmektedir. Bu durumda, “tekinsiz” anlamına gelen, “unheimlich” yabancılığı ve güvensizliği ifade ettiği kadar bir yandan da saklı kalması gerekirken açığa çıkan bir durumu ifade etmektedir. Bu durumda öyküdeki kadın, tekinsizliği, tekinsiz yabancılığı duyumsamaktadır, fakat bu tekinsizliğin kaynağının yabancı bir yerde olmakla bağlantılı güvensizlik mi yoksa kadının bir sır sakladığıyla bağlantılı aslında bilindik olan özel bir korku mu olduğu henüz ortaya çıkmamaktadır.

Kadın, bütün bu şüphelerine rağmen birden cesaret ederek, arabacıya seslenir; fakat arabacı yağmurlu ve ıslak kafasını kadına çevirmemektedir. Kadın, ikinci defa seslendiğinde, homurdanır gibi dönen arabacının yüzünü gören kadın, düşündüklerinin, hayalinde yarattıkları ile gerçekte gördüğü yüzün ne kadar farklı olduğuna şaşırır. Karşısında, güzel, köylü ve on üç yaşında bir çocuk yüzü vardır. “Arabacının iki değişik görüntüsü vardır. Birincisi kadının gördüğü sert, normal arabacı tipini temsil eden bir görüntü. Diğeri ise, çalışmak zorunda kalmış on üç- on dört yaşlarında ancak gösteren bir çocuğun sevimli görüntüsü” (Çelik, 2002: 129). Bu durum karşısında kadın, düşündüğü gibi olan arabacı arabadan inmiş de yerine başka bir arabacı geçmiş gibi hissetmektedir. Anlatıcı, kadının bir suçluyu hayal etmeye devam ettiğini dile getirir: “Ve kadın hayaline, tekrar bir haydut çehresi

mıhlıyarak, kasabanın çamurlu, ıslak, ölü çarşılarını seyre daldı” (Abasıyanık, 2013c: 21). Anlatıcının, ifadesindeki mekân betimlemelerinin, karanlık ve hareketsizliği yansıttığı düşünülebilir. Kadın, Meserret Oteli’ne gelmiştir ve oteli gözlemlemektedir, anlatıcı da bu kısmı oteli betimleyerek yansıtır:

“Meserret Oteli, kasabanın en güzel oteliydi. (...) Kadın, küçük salonu gözden geçirmekteydi. İsviçre’de bir aile pansiyonunun şirin köşkünde, iki kış geçirmişti. Basit, kullanılmaya elverişli, çıplak denilecek kadar boş, fakat her şeyi tamam bir salondur” (Abasıyanık, 2013c: 21).

“Meserret” sözcüğü, (TDK) Sözlüğünde “sevinç” ve “şenlik” kelimeleri ile tanımlanmaktadır. Öykünün bu kısmında yer alan betimlemeler de kelimenin doğrudan anlamını karşılamasa da yarattığı olumluluk değeri ile uyumludur. Bu betimlemelere bakıldığında, Meserret Oteli, modern bir tarzda döşenmiştir. Eşyaları az olsa da gerekli olan bütün eşyaları da barındıran bir oteldir. Öyküdeki ifadeye göre de kasabanın en güzel otelidir ve tüm bunlar düşünüldüğünde, “meserret” kelimesi ile bir anlam karşıtlığı yoktur.

Kadın, Anadolu’nun küçük bir kasabasında İsviçre köyündeki bir otelin konforunu yaratan; bu yerin sahibini merak eder, kim olduğunu öğrendikten sonra onunla konuşmaya başlar. Anlatıcı da otelin duvarındaki bir resmin önünde, otelciyle işlerini bitiren erkeklerin portreye bakarak, portrenin onları nasıl etkilediğini ifade ettiklerini okuyucu ile paylaşır:

“Duvarda iki resim levhası vardı. Birisi bir bostan dolabının gölgesini ve şıkırtısını, kovaların akşam ışığıyla dolmuş parıltısını bir fotoğraf hissizliği ve mevsukiyetiyle aksettiriyor. Bir diğeri, acemi fakat çok hassas bir fırçanın, çok çabuk kaçan bir hayali zapt etmek için baş döndürücü bir acele içinde çırpındığı bir genç kız portresiydi” (Abasıyanık, 2013c: 21,22)

Burada, iki resimden bahsedilmektedir ve biri sadece profesyonel bir görüntü olma amacı taşıyan fakat hiçbir duygu uyandırmayan bir resim, diğeri ise amatörce yapılmış fakat şiirsel bir etki yaratan ve insanda birtakım duygular uyandıran, hatta acelece yapıldığını hissettiren bir resimdir. Resmin önünde durup tesirini anlatan erkeklerden biri resim de bir sürat olduğunu vurgular. Otelin sahibi de o sırada o portreye bakmaktadır: “Gülümser gibi gözleri duvarda, resmi görmüyor, fakat o tarafa bakıyordu. Sessiz denilecek kadar hâletiruhiyesizdi. Alışılan, özlenen bir çirkinliği, entelektüel bir yüzü vardı” (Abasıyanık, 2013c: 22). Burada, otel sahibindeki sessizlik ve dalgınlığı anlatan ifadelerden onun hüznü

olduğu anlaşılmaktadır; fakat hüznün nedeninin ne olduğu henüz bilinmemektedir. Otelci, kadının portreyi merak ettiğini düşünerek, kız kardeşinin ölmeden birkaç saat evvelki portresi olduğunu söyler. Bu durumda Meserret Oteli, vefat eden genç bir kızın ve ağabeyinin otelidir. Genç kızın anısı daha yenidir ve onu hâlâ aralarındaymış gibi hissetmelerini sağlayan, vefat eden genç kıza verilen değeri gösteren bir obje olarak, genç kızın duvardaki güzel bir portresi, otelin daha çok genç kızın hatıralarıyla yaşadığının göstergesidir. Bu durumda, bu portrenin de tıpkı semaver objesinde olduğu gibi yas ve nostaljiyi yansıtan bir obje olduğunu söylemek mümkündür.

Kadın, portredeki genç kızın kim olduğunu duyduktan sonra gözlerini portreye çevirerek, bu resmi otelcinin yapıp yapmadığını sorar ve otelci de bu resmi kendisinin yapmadığını, kız kardeşinin yaptığını söyler: “ – Bizzat kendisi yapmış. Bir arkadaşı aynayı tutmuş. O kendi eliyle, işte resimdeki gibi gülümseyerek... Bizzat kendisi yapmış.” (Abasıyanık, 2013c: 22). Kadın, bunu duyduktan sonra oradaki erkeklerden birinden bir sigara rica eder. Kadının, hiçbir şey söylemeden sadece sigara istemesi, aklına üzüleceği bir şeyin geldiğini sezdirmektedir. Otelci odadan çıkıp, birkaç saniye sonra tekrar içeri girer, kadına bir emri olduğunda zile basmasının yeterli olacağını söylerken bir yandan otele gelen diğer müşteriler gibi kadının da portrenin öyküsünü merak ettiğini düşünerek heyecanla anlatmayı beklemektedir. Fakat kadından böyle bir talep gelmez ve otelcinin ikinci defa odadan çıkmasıyla kadın kendi kendine düşünmeye başlar:

“Otelci ikinci defa çıktıktan sonra kadın, yol arkadaşlarına İsviçre’de tanıdığı bu ressam kızın macerasını anlatmak istedi. Sonra bu adi hikâyeyi anlatmış kadar yorgun ve mecalsiz, hatta yarı yolda öte tarafı dinlenilmeyeceğinden korkmuş gibi sustu. Ve ölmüş arkadaşının hatırasıyla uzun müddet gözleri portrede düşündü. Aynayı tutarken söylediklerini şimdi birer birer ses, ışık, rüzgâr ve yağmur arası bir sükûtle yeniden işitiyordu” (Abasıyanık, 2013c: 23).

Ölmeden birkaç saat önce, aynaya bakarak kendi portresini yapan ressam bir genç kızın hikâyesi, önce otelin sahibi olan ağabeyi tarafından anlatılmak istenir, fakat ana kadın karakter bu öyküyü dinlemek istemediğini hissettirmesiyle, önceden bir bilgisinin olduğunun ilk sezdirimini yansıtır. Bunun ardından kadın, arkadaşı olan genç ressam kızın yaşadıklarını, oradaki erkeklere kendisi anlatmak ister; fakat onu dinlemeyeceklerini düşünerek, anlatmaktan vazgeçer. Bu şekilde, okuyucunun karşısına bir türlü anlatılamayan bir öykü çıkar ve merak duygusu daha da dinamik duruma getirilir. Otelde geçen bir olayı anmak için

uzaklardan gelen bir kadının gördüğü resimden çok etkilenmesi öykü kurgusuna yön vermektedir. Otelin duvarındaki genç kız portresinin, otelcinin kız kardeşi olduğunu ve kadının bunu ölmeden önce aynaya bakarak yaptığını söylemesi de öyküde, çarpıcı bir belirmenin gerçekleştiği kesittir. Bu belirme ya da aydınlanma durumu, öyküdeki epifani ânıdır. “Epifani, kurmaca içeriğin başlarında duyuları körelmiş olan figürün, olay örgüsünün bir kesitinde tetikleyici bir nesne ya da olayın yönlendiriciliğinde yaşadığı aydınlanma ânıdır. Kelimenin kökeni ‘görünme’ ya da ‘ortaya çıkma’ anlamındaki Yunanca ‘epiphaneia’ dan gelir” (Sazyek, 2019: 75; Ballard, 2011: 17). Anlatıcı, olayları kurgularken okuyucuyu da düşündürcek, şaşırtacak olaylar ve durumlar yaratmıştır.

Öykü, sezdirimler ve çıkarsamalar yoluyla okuyucunun, anlatı metni hakkında düşünmesini istemektedir. Okuyucunun, ipuçlarını dikkatli seçmesini ve değerlendirmesini, ana kadın karakter ile ressam genç kız arasındaki dostluğu önceden anlayabilmesini istemektedir, otelcinin odadan çıktıktan sonra kadının, ressam arkadaşının hatırasını düşündüğü kesite kadar, okuyucuyu çeşitli ipuçlarıyla sürpriz sona hazırlamaktadır. Öyküdeki şimdiki zamanın içerisine ressam genç kızın ölmeden önce söylediği sözlerin hatırlanmasıyla bir geriye dönüş ânı gerçekleşir:

“- İstasyonda genç bir hamal eşyani alacak. Sana birkaç defa, kadın sesi işitmek için, bir sözü tekrarlayacak. Sen ona parayı vermeyi unutacaksın. Kocaman sırtlı bir arabacı döndüğü zaman, on üç yaşında bir köylü çocuğu yüzüyle karşılaşacaksın, sonra arabacı arabadan inmiş de, bir başkası yerine oturmuş gibi aynı sırt manzarası karşında peyda olacak. Kasabanın ölü çarşılarını seyre daleceksin. Belki hava yağmurlu olacak. Sonra ağabeyim... Gözleri, özlenen ve alışılan çirkinliği, entelektüel siması. Bana söz... Muhakkak gidip bir gece bizim otelde yatacaksın değil mi?” (Abasıyanık, 2013c: 23).

Ressam genç kızın hatırasından bir kesit olan bu kısımda, anlatıcının anlattığı zamandan önceki bir zamana doğru geriye bakış ya da geriye dönüş yaşanmaktadır. Geriye bakış, Genette’in “analeks” adını verdiği anlatısal harekettir (Atakay, 1994/2018). Bu durumda, öykünün bu kesitinde analeks kavramına yer verilmiştir ve analeks kavramının detaylarından da bahsetmek gerekmektedir. “Bize Anlatı Zamanı 1’e (anlatılan zaman; bu, iki saat öncesi de bin yıl öncesi de olabilir) göndermede bulunan bir öykü anlatıldığında, gerek anlatıcı (birinci ya da üçüncü tekil şahıs) gerek kişiler, anlatılan zamandan önce olmuş bir şeye göndermede bulunabilirler” (Atakay, 1994/2018: 47). Öyküdeki geriye dönüş anı ile hangi zaman ânında olduğu anlaşılamamaktadır, buna bağlı olarak bu kısımda yer alan

analeksin, büyüleyici bir etki yarattığı ifade edilebilir. Analeksin bir diğer işlevi de hatırlamalarda yardımcı olmasıdır: “Genette’in dediği gibi, analeks adeta anlatıcının herhangi bir unutkanlığını giderme işlevini görmektedir” (Atakay, 1994/2018: 47). Öykü boyunca okuyucu, kadın ana karakterin yolculuğu ve otelde kaldığı süre içinde yaşadığı olaylarla karşılaşırken birden ressam genç kızın ölmeden önceki söyledikleri de ortaya çıkmaktadır. Bu kesitin analeksin yanında bir de öykünün “tek etki”sinin gerçekleştiği yer olduğunu da söylemek mümkündür. Bu durumda Edgar Allan Poe’nun, “tek etki kuramı” hakkında bilgi vermek doğru olacaktır. “Poe’ya göre bir hikâye okuyucunun zihninde tek bir etki yaratacak şekilde kurgulanmalıdır. Hikâye metninin tamamındaki kişiler, olaylar ve mekânlar bu tek etkiyi oluşturmak için hizmet etmelidirler. Bu tek etki okuyucuyu derinden sarsacak ve uzun bir süre etkisinde kalmasını sağlamalıdır” (Ünlü, 2016: 321; Poe, 1956: 448). Öykünün başından beri, hiçbir şekilde, ölmeden önce kendi portresini, aynaya bakarak yapan ressam bir genç kızın yaşanacakları doğru tahmin etmesi, okuyucu tarafından öngörülemeyecek şekildedir. Çünkü öyküde, buna dair herhangi bir bilgi ya da ipucu yer almamaktadır. Bu nedenle öykünün sonunda okuyucuyu şaşırtan, uzun zaman etkisinde kalacağı, derinden sarsacak bir tek etki vardır ve öykünün başından beri, ana kadın karakter, diğer yolcular, hamal, arabacı, otelci bunu oluşturmak için öyküde yer almaktadır.

Öykünün tek etkisinin ve olay örgüsüne göre yaşanan durumların çoğunluğu, ressam kızın ölmeden önceki sözlerinden oluşmaktadır. Bu nedenle öykünün asıl halkası ressam kızın analeksidir. Alt halkaları da bu hatırayı meydana getiren yolculuk, Meserret Oteli’nde birkaç gün konaklama ve ressam kızın portresidir. Bir zamanlar otelin sahibi olan genç kızın hatırasını anmak amacıyla, oraya konaklamaya geline Meserret Oteli de, bir mekân olmaktan öte öykünün çekirdeğini oluşturmaktadır. Öykünün iskeletini yolculuk, hatırlama ve vefa kavramları oluşturmaktadır. Öyküde yer alan ve konusal bütünlüğü sağlayan yinelemeler, anlamsal ilişkinin kurulmasını sağlamaktadır. Ana kadın karakter, öyküde olayları yaşantı yoluyla gerçekleştirirken, ressam genç kız öykünün sonunda, önceden olabilecekleri okuyucuya yansıtan ve “tek etki”yi yaratan kişidir. Öykü sona erdiğinde, ressam genç kızın yaşadıkları anlatılmamış olarak kalır. Okuyucu, ressam genç kızın bilinmeyen öyküsünün ne olduğunu merak etmeye devam edecektir ve böyle bir sonlandırmaya sahip olmasıyla öykünün, ucu açık bittiğini söylemek mümkündür.

Anlatıcı, bu öyküde yaşamın sadece bir kesitini sunmuştur. Böylece hikâyenin odağını olaya değil, olayın çevresindeki durum ve sezdirimlere yönelterek, kadın karakter üzerinden

sadakat ve vefanın önemini ortaya koymuştur. Öyküdeki ana kadın karakterin, Meserret Otelı’ne gelmesindeki amacı, arkadaşı olan ressam genç kızın ölmeden önce bu kadından istediğı son arzusunu yerine getirmektir. Burada yakın bir arkadaşının, anısına saygı duyan ve onu anlayabilen bir kadın karakter, okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Kadındaki bu duygu da “vefa” kavramıyla örtüşmektedir. TDK Sözlüğüne göre, dilimize Arapçadan geçmiş olan “vefa” kelimesi, isim olarak “sevgiyi sürdürme”, “sevgi” ve “dostluk bağılığı” anlamlarına gelmektedir. Fiil olarak da, “sözünü tutma” ve “borcuna sadık kalma” anlamlarına gelmektedir. Buna göre öyküdeki kadın karakterin, ressam genç kızın hatırasına sevgi ve bağılılık duyması ve sözünü tutup Meserret Otelı’ne gelmesi, bu sevgiyi sürdürmeye o öldükten sonra da devam etmesi vefalı bir dost olduğunu göstermektedir. Öykü, yaşamı geçici ve edilgen bir şey olarak sunmakta ve gizemli bir hüznü duygusunu ortaya çıkarmaktadır. Bu durumda, öykünün ilk kısımlarında yer alan otelin betimlemeleri ile otelin isminin uyumlu olduğu esenlik durumu, öyküdeki nostaljik duygulanımlar ve içinden çıkılmaz yas durumunun kötümserliğe evrildiğı yerler, vefa kavramının çerçevesinde, yas durumu ve hatıralara bağılılık ve geri getirilemezliğinin yıkıcı duygusuna bağılı kederin hissedilmesi ile meserret kelimesiyle bağdaşmamaktadır. Okuyucu, öykünün bütününde kötümser bakış açısıyla karşılaştığı için otelin adı ile anlam karşıtlığı olan bir öyküdür.

3.2.2. “Soğan Kayığı” Öyküsünde Ötekileştirilenin Yarattığı Merhamet

Sait Faik Abasıyanık, 1936 yılında ilk defa *Varlık* dergisinde yayımlanan ve daha sonra *Semaver* kitabında da yer alacak olan, “Bir Kıyının Dört Hikâyesi” öyküsünü kaleme almıştır. Hikâye, aynı kıyıda geçen dört farklı hikâyeden oluşmaktadır. Bu durumda, hikâyenin kendi içinde dört ayrı bölümden oluştuğı söylenebilir. “Sait Faik, Yaşar Nabi’ye yazdığı 6 Kânunuevvel (Aralık) 1935 tarihli mektubunda, bu öykü için “Soğan Kayığı, Kediler, Çocuklar ve Ölü” başlığını önermiştir” (Abasıyanık, 2013c: 25). Fakat öykü “Bir Kıyının Dört Hikâyesi” adıyla yayımlanmıştır.

İlk olarak “Soğan Kayığı” öyküsünde, adaya gelen bir kayıkçının yaşadığı ötekileştirilme, ikinci öykü “Kediler ” de, adanın kedileri, üçüncü öykü “Çocuklar” da, adanın çocukları ve dördüncü öykü “Ve Ölü” de ada kıyılarına vuran bir ceset anlatılmaktadır. Anlatıcı, bu dört öykü ile adadan farklı insan manzaraları ve yaşam kesitleri yansıtarak, bunlar aracılığıyla insan davranışlarına ve ruh hallerine değinir.

“Soğan Kayığı” öyküsü, anlatıcının adaya dair gözlemini yansıtan, “Bir gün adanın sahiline bir soğan yüklü kayık gelip demirledi. Adanın muhtekir ve obur esnafı, bu kocaman kayıktaki bütün malı kaldıramayacaklarına müteessir kayığın demirlediği limanda kocaman adımlarla dolaşıp duruyorlardı” (Abasıyanık, 2013c: 25) ifadesiyle başlamaktadır. Bu ifadede dikkati çeken, adaya gelen bir soğan kayığının varlığıyla birlikte, adadaki esnafın açgözlü tutumlarıdır. Anlatıcının esnafı nitelediği kelimeler, onların sattıklarını ucuza alıp, insanların ekonomik açıdan sıkıntılı zamanlarında yüksek bedellerle sattıklarını ve ada halkını sömüren, fırsatçı tipler olduğunu göstermektedir. “Ulaşım şartlarının kolaylaştığı, ürün çeşitlerinin arttığı modern çağda bile, adalara girmek, dinlenmek için gelen insanlar ihtiyaç duydukları şeyleri şehirdekine kıyasla daha pahalı bir fiyata satın almaktadırlar” (Özdemir, 2006: 249). Bu durumda öykü, adanın esnaflarına bir eleştiri ile başlamaktadır ve bu durum da onlara yabancılaşan, onlar gibi olmayan bir tavrı yansıtmaktadır. Anlatıcı, “Bu esnaftan çok, kayık beni alakadar etmişti. Bilhassa bir kayıkçı” (Abasıyanık, 2013c: 25) diyerek, bir yandan insandan çok eşyaya önem vermesini, onu daha anlamlı bulmasını yansıtırken bir yandan da hikâyenin odağını kayıkçıya doğru yönlendirir. Adaya gelen kayıkçı ise gençlik çağında, gürbüz bir köylü çocuğudur. Anlatıcıya göre bu çocuk, adanın toprağına ayak bastığı anda siması vahşi bir hayvan gibi olmuştur, aç ve çıplak gözleriyle adada dolaşmaktadır. Anlatıcı, “Kadınların önünde şayanı hayret bir buruşukluk kaplayan yüzü, kendi kadar genç adamların beyaz pantolonlarında ve mavi gömleklerinde enerjisini, asabiyetini kaybediyor, gözleri harekette renklerini birden durduruyor, sakın ve mahzun bakıyordu” (Abasıyanık, 2013c: 25) ifadeleriyle, kayıkçıyı fiziksel ve ruhsal olarak resmetmektedir. Bu ifadeye göre, kayıkçı dış görünüşü ve giyimi nedeniyle adadaki kadınlar tarafından hor görülmektedir. Kayıkçı da yabancı olduğu bu yer ve insanların arasında hüznü hissetmektedir. “O kadar şaşırmıştı ki, adeta her sene uzak köylerinden bu adaya soğan getirdiğini unutmuştu. Hafızası o kadar daralmış, bir sene evvelini hatırlamıyor gibiydi” (Abasıyanık, 2013c: 26) ifadesinden, kayıkçının adaya ilk defa gelmemesine rağmen adadaki insanları görünce yaşadığı şaşkınlık nedeniyle oraya hiç gelmemiş gibi, tamamen oranın yabancıymış gibi hissettiği anlaşılmaktadır. Anlatıcı karakter, kayıkçı ile daha önce konuştuğundan, ondan adaya her sene geldiklerini öğrendiğinden bahseder, yeniden karşılaştıklarında da kayıkçı, anlatıcı karakterin yüzüne onu tanıımıymış gibi bakmıştır, ancak anlatıcı karakter onu gözlemlemekten, onu tanımaya çalışmaktan vazgeçmeyecektir. Kayıkçı ise adadaki kadınlara ilgi duymakta ve onların beğenisini kazanmak istemektedir. Anlatıcı karakter, kayıkçının yüzerken yaptığı sportmen hareketlerle kadınları etkilediğinden, kayıkçının kadınlardan

beklediği ilgiyi gördüğünden ve kadınların da kayıkçıdan hoşlandıklarını gösteren davranışlarda bulunduklarından bahseder.

“Tombul beyaz kadınların yıkandığı sahilde bir gün soyunurken gördüm. Suya idmancı gençlerin yaptığı gibi balıklama atlamadı. Küpeşteden bırakılan bir kalas gibi istikametsiz ve biçimsiz düştü. Suyun yüzüne çıktığı zaman gülümsüyordu. Ben de soyunmuştum. Kendisine yetiştim. Kadınları gösterdi. Parmaklarını yaladı. Ve bir küçük kotra hızıyla uzaklaştı. O kadar güzel yüzüyordu ki, dikkati çekmekte gecikmedi. Yanık genç kızlar, tombul beyaz kadınlar aralarında genç bir sportmen yüzücünün gezindiğini, bacaklarının arasından bir yılan gibi süzüldüğünü fark edince fıkırdaştılar. Çılgınlık kopardılar. Hatta birkaçı ona moda bir lisanla laf attılar. O mütemadiyen gülümsüyordu.” (Abasıyanık, 2013c: 26).

Kadınlar, denizdeki sportmene duydukları hayranlığı bu kayıkçı denizden çıktığında hissetmemektedir. Bu durumda, kadınların kayıkçıya olan beğenilerinin belirli koşullara bağlı olarak gerçekleştiği söylenebilir. Anlatıcı, gencin bu durumdan bir şey anlamadığını, kadınların kendisine olan soğuk davranışlarına bir türlü anlam veremediğinden bahseder:

“Sudan çıktıktan sonra aynı kadınların hiç ehemmiyet vermeden önünden geçtiklerini görünce, hatta kendisine bakmadıklarını fark edince; akşam olup elektrikler yandıktan sonra yanlarından denizde yaptığı gibi yılan kıvrımıyla geçtiği zaman yine aynı kadınların bu sefer çatık ve korkunç birer çehreyle kendi anlayabildiği bir lisanla küfrettiklerini işitince şaşırdı. Üç gün bu böyle devam etti. Denizde aynı şaka, aynı cilve oluyor, kadınlar, bu genç sportmene hoş görünmek için her türlü müsamahayı gösteriyorlar, fakat gece olup ışıklar yanınca palasparelerin içindeki çocuğu tanıyamıyorlardı. O çocuk bu sırrı çözmeden günler geçti.” (Abasıyanık, 2013c: 26, 27).

Genç kayıkçı bu sırrı çözememiş, suda yüzerken ve kadınların beğenisiyle mutlu olurken sudan çıkıp gece olduğunda gösterişsiz kıyafetleriyle kadınların dikkatini çekmeyince, kadınların gerçekleştirdiği soğuk davranışlardan, ilgisizliklerden sonra bu sırrı çözmemekle birlikte o da artık bir şey yapmamaya başlamıştır.

“Çocuk usandı. Bir gün kayığın kenarına oturmuş gördüm. Artık banyoya gitmiyordu. Elinde olta, balık tutmakla meşguldü. Hatta gelip geçenlere dönüp boş ve hayret dolu gözlerle bakmıyordu. Onu balıklar o kadar alakadar etmişti ki, yüzü, oltadan kurtulan balıklara

asabiyetle buruşuyordu; sonra oltanın ucunda çırpınan balığa gülümsüyordu.” (Abasıyanık, 2013c: 27).

Bu öyküde kadınların beğenilerinde koşulların değişmesine bağlı olarak dönüşümler yaşanmaktadır. Kadınlar, suyun içinde yılan gibi kıvrılan, güçlü hareketler yapan bu genç kayıkçıyı güçlü buldukları için beğenmektedir fakat genç kayıkçı sudan çıktığında ekonomik koşulları gereği sahip olduğu stildeki kıyafetlerini giymesıyla kadınların ilgi ve arzularında sönüş yaşanmaktadır. “‘Bir Kıyının Dört Hikâyesi’nde insanları dış görünüşe göre değerlendiren, kıyafeti ölçü tutan kadınlar anlatılmaktadır” (Taş, 2018: 75). Kayıkçı gencin denizden çıktıktan sonra giydiği gösterişsiz kıyafetlere kadınların verdiği tepki bunun göstergesidir. Genç kayıkçının da bir süre sonra tamamen insandan uzaklaşıp balık tutmakla ilgilenmeye başlaması, insandan kaçıp doğaya sığındığının göstergesidir. Bu durumda, beğenilme durumu söz konusuken kayıkçı daha iyimser, güçlü hissederken bu durumun işlevini yitirmesiyle birden yabancılaştı ve kötümser bir ruh halini yaşamaya başlamıştır. Kayıkçının, yabancılaştığı bir yerde başkaları tarafından beğenilmesi, kendi içerisinde yaşadığı mutsuzluk ve umutsuzluk karşısında kendisini avutmasını sağlamaktadır. Schopenhauer’un insanın beğenildiğinde ve övüldüğünde yaşadığı mutluluğu kedinin okşanmasına benzetmesi, kayıkçının yaşadığı durumu açıklamaktadır. “Nasıl ki bir kedi okşandığı anda mırlamaya başlıyorsa, kişi de yeteneği olan bir alanda övülmeye başladığında her ne kadar kimi zaman övgüler yalandan da olsa, kişinin içini tatlı bir sevinç kaplar” (Çelik, 1851/2018: 65). Bu durumda, kayıkçının beğenilmek ile yapıcı fakat plastik bir etki hissettiği, bu durumun yerini, başlangıçtaki küçümseme ve ötekileştirmenin almasının da yıkıcı bir etki yarattığı söylenebilir. Kayıkçı, hem okşandığı hem de incitildiği bu yerde insanlardan kaçıp, denizinin balığına sığınır, hatta içerisinde kalan kırgınlıkla, yakalayamadığı balıklara suratını asarken, oltasına takılan, yakalayabildiği balıklara tebessüm eder. Bu da içerisindeki yenilmişlik ve incitilmişliğiyle sığındığı doğadan bir şey beklediğini, doğa bile ona istediğini vermezse ona da bir kırgınlık gösterdiğini, ama insanın veremediği mutluluğu, başarı hissini verdiğinde de teşekkür edercesine yüzünün güldüğünü göstermektedir. Öyküde ön plana çıkan iki karakter, anlatıcı ve kayıkçıdır, kadınlar ise daha çok adadaki insanların kibrini, küçümsemesini yansıtan figüranlar olarak düşünülebilir. “Yalnız bu hikâyedeki kadınların hiçbiri kişi fonksiyonunda değildir, sahili tamamlayan veya cinselliği dile getirmek için kullanılan dekor durumundadırlar” (Çelik, 2002: 293). Bu durumda, öyküdeki dekor ya da figürü temsil eden kadınların şefkat duygusundan yoksun

oldukları, ancak öykünün asıl karakterlerinden biri olan kayıkçının ruhsal iniş ve çıkışlarını etkilediği söylenebilir.

Kayıkçı daha sonra anlatıcı karakter ile ahabap olup, onunla konuşmaya ve görüşmeye başlar, fakat anlatıcı karakterin yanında adadaki başka insanlar olduğunda, kendisiyle görüştükleri için onu da küçümsemesinler düşüncesiyle, anlatıcı karakter ile o zamanlarda konuşmaz ve onu tanıımıyormuş gibi davranır. Adada her şey yoluna girer, açgözlü esnaf birbirleriyle barışır, birlik olup soğanları paylaşırlar. Soğan kayığının artık adadan gitme vakti gelmiştir. Kayıkçı, dost olduğu anlatıcı karakter ile vedalaşmadan adadan ayrılmıştır; fakat anlatıcı karakter onun gidişini uzaktan seyretmiştir. “Köylü çocuğundan bir selam bekledim, vermedi. Ve soğan kayığı ağır ağır uzaklaştı. Ben onun denizin üzerinde bir nokta gibi kalmasını beklemeden uzaklaştım” (Abasıyanık, 2013c: 28). Anlatıcı karakter, kayıkçı dostunun adadan ayrılışıyla hüznü hissetmektedir. Adadaki diğer insanların, kayıkçıyı ötekileştirirken anlatıcı karakterin onu dost bilip benimsemesi, adadaki diğer insanlar da olmayan merhamet kavramına anlatıcının sahip olduğunu göstermektedir. Anlatıcı karakterde kibir duygusuna galip gelen merhamet duygusunun varlığı, Schopenhauer’un sözleriyle açıklanabilir: “Kibir duygusuna, nefrete, insanları küçük görme duygusuna galip gelmenin yolu, insanın üstünkörü mütevazılığından değil, tam tersine, insana doğrudan acıma ve merhamet duygusuyla bakmaktan geçer” (Yıldırım, 1851/2018: 9). Bu durumda anlatıcı karakterin, kayıkçıya olan ilgisinin ve ona dair detaylı gözlemlerinin nedeninin, kayıkçıyı merhamet duygusunun süjesi yapması olduğu düşünülebilir.

3.2.3. “Şehri Unutan Adam” Öyküsünde Sevginin Kırılışına Rağmen Sevmek Arzusu

Öykü, “Çoktan beri şehre inmemiştim. O gün insanları sevebilmek arzusuyla otelin kapısını açtığım zaman karşıma ilk çıkan insan bir küfeci çocuğu oldu” (Abasıyanık, 2013c: 63) ifadesiyle başlamaktadır. Burada, uzun zamandır şehre gelmeyen bir karakterin varlığı ve bunun öykünün adı ile uyumlu olması dikkat çekmektedir. Anlatıcı karakterin, şehri neden unuttuğu, neden uzun zamandır gelmediği, insanlardan uzaklaştığı bir dargınlık olabileceğini düşündürmektedir. Uzun zaman sonra şehre gelmiştir ve insanları sevmek isteğini yoğun bir şekilde hissetmektedir. Karşısına çıkan küfeci çocuğun, kirli ve solgun yüzüne, çıplak ayaklarına diğer insanlar gibi acıyarak değil, sevgiyle bakmaktadır. Anlatıcının, öykünün başında ifade ettiği sevmek arzusu hatırlandığında, küfeci çocuk için sevmek arzusu karşılayan ilk süjedir denilebilir. Anlatıcı, küfeci çocuğa dair hayaller kurmaya başlar. “Zaten otelin kapısından bu niyetle çıkmamış mıydım? Onu kucaklamak, köşedeki kunduracıdan ona

bir lastik ayakkabı, biraz ilerideki Yahudi'den bir beyaz keten pantolon almak arzusuyla durdum” (Abasıyanık, 2013c: 63). Anlatıcı, çocuğu sevendir ve sevilen olan çocuğa onu sevdiğini hissettirmek, içindeki sevmeye isteğini doyumak için düşündüklerini küfeci çocukla paylaşmak ister; fakat küfeci çocuğa daha bunu söylemeden, onun gözlerinde, kendisinin çocuğa bakışının yanlış anlaşıldığını hissettiren kötü bir şey olduğunu belirterek vazgeçtiğini dile getirmektedir: “Fakat gözlerini görünce vazgeçtim. Onlar bir acayip hastalığı benim sevgi dolu gözlerimde yakalamak istiyor gibi dikkatli, yakalamış kadar mustarip ve haindiler” (Abasıyanık, 2013c: 63). Anlatıcının vazgeçmesinin sebebinin yanlış anlaşıldığı için kendini değersiz hissedip, oradan uzaklaşmak olduğu düşünülebilir. Bu durumda, Adler'in ifadeleri anlatıcının yaşadıklarını açıklamaktadır: “Bir insan yanlış anlaşıldığında ya da hareketlerinde engellenmiş hissettiğinde ne olduğunu biliyoruz. O zaman bu insan kendisini değersiz hisseder ve bir kaçış yolu arar” (Yarbaş, 1926/2013: 145). Anlatıcı karakter de, küfeci çocuğa çıkarıp yirmi beş kuruş vererek, oradan uzaklaşarak bu kaçma eylemini yansıtmaktadır. Küfeci çocuk, anlatıcı karakterinden ardından koşup ona parasını iade edince, anlatıcı bir kez daha kırılır. Kırılışını da kırılan cam alegorisiyle ifade eder: “Birden bütün neşemin bir camın kırılışı kadar ses ve şingirtı çıkararak düşüp kırıldığını gördüm” (Abasıyanık, 2013c: 64). Burada, anlatıcının olumlu etkisi olan duyguları hissederken birden istediği gibi bir şey olmadığında, sevilmediğini hissettiğinde, iç dünyasının hemen sarsılabileceği hissedilmektedir ve bu yıkımdan sonra güven duygusunda zedelenme olup bundan sonra daha dikkatli davranma ihtimali oluşmaktadır.

Anlatıcı, “Ayakucuma düşüp kırılan neşemi gözlerimle topladım. Ters yüzüne evime dönüp odama kavuştum” (Abasıyanık, 2013c: 64) ifadesiyle, yine de kendisinde olumlu etki yaratan bir duyguyu tamamen bırakmadığını, dağılan parçalarını toplayıp, insanlardan kaçıp sığınabileceği tek yer olan evine geldiğini anlatır. İnsanların anlatıcıda yarattığı dayanılmaz yıkıcı duygulardan kaçılacak tek sığınak, yine onu şehirden uzaklaştıran evdir. Evi, aynı zamanda onun düşünceleri ve kitaplarıyla hapis olduğu bir yerdir: “Dört duvar, bir pencere, bir valiz içinde birkaç kitap ve bir demir karyola... Hasılı mukaddes bir hapisane olan odamda düşünmeden, hatta okumadan gezindim durdum” (Abasıyanık, 2013c: 64). Anlatıcı düşündükçe eski neşesini de yeniden bulmaya başlamıştır: “Düşünmeye başladığım zaman, nasıl filmlerde bazı kırılan otomobillerin aksamı tekrar birbiriyle süratle buluşup birleşirse, benim de içimde kırılan şey öylece birleşti. Tekrar neşemi bulmuştum. İnsanları sevmek arzusuyla sokağa çıktım” (Abasıyanık, 2013c: 64). Anlatıcı, insanları sevmek arzusunu hissederken, insanları sevmekten vazgeçmesine sebep olan bir durum yaşamasına rağmen,

içindeki sevgi değerinin güçlü olması ile yeniden sevmeye arzusunun hissetmeye başlar. Bu durumda, öyküdeki anlatıcının insanları sevmekten vazgeçemeyen bir karakter olduğu söylenilebilir. “ ‘Ben’, sevmekten yana tavır koymayı arzu ile donatmıştır. Bu bakımdan küfeci çocukta yaşadığı hayal kırıklığı onu yıldırmaz. Çünkü arzu değerlerin önüne geçer, sınırsızlığa kadar gidebilir. Tekrar yüksek değerlerden yana dolaysız tavır alarak insanları sevmeye yönelir” (Çelik, 2002: 41). Anlatıcıdaki bu sevmeye yönelimi, sevmekten vazgeçtiğinin konumlandığı evden dışarıya, sokağa çıkıp, orada insanlarla yeniden kaynaşma çabasıyla bir defa daha kendini göstermektedir. Yalnızca sevmeye arzusunun karşılığını değil, yaşamın da küçük hayallerini, mutluluklarını yakalamaya çalışmaktadır: “Akşam oluyordu. Köşe başındaki tütüncüye uğradım. Güneş, satılmamış edebiyat mecmualarının üstündeydi. Tütüncü dükkânındaki edebiyat mecmualarıyla aynı dükkâna vuran akşam ışığı arasında bir nükte, bir hayal yakalayabilmek için bakmaktaydım” (Abasıyanık, 2013c: 64). Anlatıcı, kendisine tütün almak ister; ama parası yırtık olduğu için hangi tütüncüye gitse parasını kabul etmezler. Cebinde başka parası olmasına rağmen, o ısrarla parasını kabul edecek bir tütüncü bulmak için arar, bulamaz ve cebindeki diğer parayı harcıyıp aldığı sigarayı sonunda içer. İçerken de büyük bir zevk duyar. Sigaranın tadı ile kırılan neşesinin son vidasının yerleştiğini düşünmektedir:

“Mavi duman bir bilek damarı gibi kabartılı ve sıcak dudaklarımdan çıktı. Sevgiğimin parmağını öptüğüm zamanki bulanık bir haletiruhiye içinde cıgaramı emiyor, yeniden kendimi on sekiz yaşına dönmüş sanıyordum. Kırılan neşemin son vidası, bir hayat hızıyla yerine yerleşmişti. Mesuttum. İnsanları sevmek, şehrin yanan elektriklerine karışmış sarı altın kuşlar avlamak, birine merhaba demek, öbürünün tüylü ensesini avuçlamak, biraz ileridekinin güzel parmaklarını avuçlarıma almak...” (Abasıyanık, 2013c: 65, 66).

Anlatıcı, ısrarla sevmeye devam etmektedir, yaşamdaki her şeyi sevgi duygusuyla iç içe yaşamakta ve dışa açılmaktadır. Anlatıcı, sevebileceği bir sevileni henüz bulmasa da arayışı bile ona haz vermektedir. Sevilenin arayışındaki haz, Lawrence’ın ifadeleriyle açıklanabilir: “Üstün veya çıkarıcı olmayan veya ruhsal sevginin etkinliğinin ikinci yarısıdır bu. Sevilenin aranmasında ve bulunmasında, şaşılacak denli büyük bir zevk vardır. Çünkü sevilen nedir? Benim kendimin olmadığı birisidir o. Aramızdaki gediği, kapanamaz aralığı bilmemle, aynı zamanda onun özelliklerinin de farkına varırım” (Esençay, 1922/2013: 60). Bu durumda, anlatıcı karakterin sevmeye arzusunun kökleri, yeni bir insan tanımak, kendinin dışına çıkmak, kendinden farklı olanda bilmediğini öğrenmek gibi istekler olabilir. Küfeci

çocuğun yarattığı yıkımı atlatan anlatıcı, bu kez yolda gördüğü kızları sevme arzusunun faili yapmaya başlar ve neşeli, hareketli bulduğu kızların peşinden gidip, onlarla konuşmaya çalışır, etkileyici mısralarla kendisine karşı bir ilgi uyandırmaya çalışır; fakat anlatıcının tüm çabaları kızlar tarafından terslenmesine sebep olur. Ancak anlatıcının duyguları birazcık da olsa tatmin olmuştur. “Şakrak kızlardı. Her taraflarında bir kenar mahalle kokusu vardı. Lehçeleri derli toplu, aksantonikliydi. İki arkadaşlılar. Güneşten yanmıştılar, dirseklerinin yukarısında sıkılmış yaz kostümlerinin içinde buram buram terli aşk ve güneş fişkırtıyorlardı. Yukarıki, ‘A, herif deli midir, nedir? cümlesini söyleyenin yüzüne, yine gayrişuuri aşkımla gülmüş olacağım ki, kendini tutamadı. Tatlı tatlı sıırıttı. Cesaret aldım, peşlerine düştüm. Hızlı yürüyorlardı. Yetişmek için güçlük çekiyordum. Ara sıra dönüp bakıyorlar, gülüyorlardı.” (Abasıyanık, 2013c: 66). Anlatıcı karakter, kendisinden şikâyet edilse, dalga geçilse bile buna aldırmayıp insanların peşinden gitmektedir. Birkaç defa gidip konuşmaya cesaret edemez, tam cesaret edip yaklaştığında, kızlardan biri onu polise şikâyet etmek ile tehdit eder, oradan kaçarken başka bir adam tarafından dövülür, ama bunların hiçbirisi umurunda değildir, hâlâ neşeli hissetmektedir. “Neşem son haddini bulmuştu. Vidalarım sıkılmış, delk ve temas yerlerim yağlanmış gibiydi. Bir makine homurtusuyla ıslık çalarak uzaklaştım” (Abasıyanık, 2013c: 67). Anlatıcının keyfi yerindedir, insanları görmek, onlardan olumsuz da olsa bir karşılık alarak etkileşime girmek ona yetmiştir. Şehir başlı başına kendisini sarhoş etmekte, insanları onu çekmektedir. Bu durumu da mıknatısın çekimine benzetmektedir. “İnsanlar beni bir mıknatıs hızıyla kendilerine çekiyorlardı. Dünyayı ve şehri riyasız kucaklamak istiyordum” (Abasıyanık, 2013c: 67). Anlatıcının karşılaştığı aksiliklere ve sevgisizliğe rağmen, öyküsünü sevgi sözcüğüyle sürdürüp, onunla bitirdiği görülmektedir, diğer türlü insandan vazgeçmek olacaktır. Anlatıcı bu bitişle yalansız bir dünyada yaşama arzusunun da dile getirmektedir.

3.2.4. “Menekşeli Vadi” Öyküsünde Saf Sevgi ve Koşullu Sevgi Durumları

Öykü, anlatıcı karakterin Arabacı Bayram ile tanışması ve Bayram’ın öyküsünü okuyucuyla paylaştığı bir kurguya sahiptir ve bu kurgunun odak noktası olması ile devam etmektedir. Arabacı Bayram, Seher ile meyhanelerden birinde tanışmış ve daha sonra birlikte yaşamaya başlamışlardır. Anlatıcı da, Bayram’ın dibe batışını, yalnız ve kimseden destek alamadığı bir akşam vakti, kendisinden yardım isteyişini anlatır:

“Çiçekpazarı’nda çiçekleri sattım. On dokuz lira aldım. Hiç içki içmemiştim; içtim. Üç sene evvel evlenmişim, ama boyalı, kokulu kadın hiç koklamamışım; kokladım. Ondan

sonra eve dönmedim. Sağ mı, ölü mü evdekiler? Bilmem. Hiçbirine hiçbir yerde rastlamadım. Bir ihtiyar babam vardı. Bir anam, bir karım, iki çocuğumun biri bir buçuk yaşında, ötekisi dokuz aylıktı. Bildiğin gibi badem sattım. Sonrasını bilirsin” (Abasıyanık, 2013b: 39).

Bayram, yedi yıldır gidemediği evine gitmek için anlatıcıdan yardım istemektedir. Anlatıcı da Bayram ile birlikte aşına olmadığı yerlerden geçerek Bayram’ı Mecidiyeköy’ün aşağılarındaki bir vadinin içindeki evine götürür ve Bayram’ın annesi, babası, karısı ve iki çocuğu, Bayram’ı sanki aradan yedi yıl geçmemiş gibi karşılarlar.

“Sabahleyin uyandığım zaman Bayram’ı pencerenin önünde sigara içer buldum. Sedirde yanına oturdum. Dışarıya baktım. Önümde sis içinde bir bahçe uzanıyordu. Kenarda yarısı cam, yarısı hasır örtülü ‘şer’ gibi bir şey vardı. Pencereyi açtım. Güzel bir menekşe kokusu burnuma doldu. Hava ılık ılıktı. Sonra sis ağır ağır açıldı. Gözümün önüne bir bostan serildi. Lahanalar, çiçekler, maydanozlar, salatalar şaha kalkmıştı” (Abasıyanık, 2013b: 42).

Anlatıcı, Bayram’ın evinde kalmış ve onun yaşantısını öğrenmiştir, bu da anlatıcıdaki saf insan sevgisinin, insanları tanımak bilmek, onlara yardımcı olmak, istemesinin göstergesidir. Bu durumda anlatıcı, sevme yeteneğine gerçekten sahip olduğu için, hiç tanımadığı insanlara bile sevgi ve hoşgörü ile yaklaşmaktadır.

Bayram’ın anlatıcı ile paylaştığı gönül sıkıntısı ile anlatıcının sevme şeklinden başka bir sevme şekline doğru değişimin olacağı kesitlere geçilir. Anlatıcı Bayram’ın Seher’i sevdiğinden ve Bayram’a yapılan bir vefasızlıktan bahseder:

“Onun tanıdığı kızlar içinde bir Seher vardı. Sahiden seher gibi kızdı. Bayram, Seher’le yaşamaya başlamıştı. (...) Seherle beraber yaşayan Bayram çok kavgalar etti Seher yüzünden. Bıçaklar çekti. Cürmü meşhurlardan kaçma kurtula bir gün yakayı ele verdi. Yedi sekiz ay yattı. Bu sırada da olan oldu. Seher zaten pek düşkün olduğu bir üniformalının ardına düştü. Asmalımescit’teki meyhaneye uğramaz oldu” (Abasıyanık, 2013b: 38).

Burada iki farklı sevgi anlayışı görülmektedir. Bayram’ın koşulsuz, canını bile hiçe sayan, ona suç işleyen bir sevgisi vardır; fakat Seher’in sevgisi, daha iyi koşulda olana yönelen koşullu bir sevme şeklidir. Seher, sevgi için ya da sevmeyi öğrenmek için bir çaba harcamadan, sevgi dışındaki unsurları önemsemektedir. Seher’in bu tutumu, Erich Fromm’un sevmenin tıpkı yaşamak gibi bir sanat olduğunu anlatmak için kaleme aldığı, *Sevme Sanatı* (Die Kunst des Liebens) kitabındaki ifadelerini hatırlatmaktadır: “Sevgiye derin bir özlem

duyarken, diğer şeyleri daha fazla önemseriz: Başarı, saygınlık, para ve güç. Sahip olduğumuz tüm enerjiyi bunları elde etmek için kullanır, sevmeyi öğrenmek içinse neredeyse hiç çaba harcamayız” (Karadana, 1956/2004, 16). Bu durumda Seher, sevmeyi gerçek anlamıyla yansıtmadığı gibi, sevmenin gerçek anlamını da bilmemektedir, sevgi onun için yetenek değil, çıkarına uygun alışveriş biçimidir ve bu öyküdeki anlatıcı karakterin saf sevgisi ile karşıtlık durumundadır. Anlatıcı karakter saf sevgisinin karşılığını bulamamakta ve bunun yarattığı yalnızlık duygusu ile öyküdeki kötümserliği belirginleştirmektedir.

3.2.5.“Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal” Öyküsünde Sevgi ve Merhamet Kavramları

Öykü, anlatıcı karakterin, uyuz hastalığı olan çocuğa sinemanın kapısında rastlaması ve çocuğun gözlemlediği fiziksel özelliklerinden bahsetmesiyle başlamaktadır. Çocuğun ayakları çıplaktır ve büyük, sarı ela gözleri de yer yer morarmış bir derinin içinden baharda badem ağacı güzelliğiyle bakmaktadır. Anlatıcı, “Bu çocuğu nereden tanıyorum? Bilmem... Belki de hiçbir yerden... Belki de her yerden... Sokakta böyle çocuklar yüzlerce; bir iki değil...” (Abasıyanık, 2012b: 19) ifadesiyle çocuğun hissettirdiği aşinalığı anlatmak ister gibi görünse de, asıl anlatmak istediği bu çocuğa benzer çocukların her gün, bütün caddelerde, köprülerde, sinemalarda, yemek yerlerinin önlerinde oluşu, fakat insanların her gün onların yanından sadece geçip gitmesidir. Bu çocuklar bir gün kaybolsalar da sonra aniden “bir kale kapısı açılmış gibi yine o güzel bildikleri, bir sinema oyunu oynuyor sandıkları, karlı çamurlu caddeye” (Abasıyanık, 2012b: 19) düşmektedirler. Bu ifade, aynı zamanda çocukların zor ve hastalıklı bir hayat geçirmesine rağmen hayattan keyif almanın yolunu bulduklarını da sezdirmektedir.

Uyuz hastalığı olan çocuk anlatıcıyı süzmektedir, hatta bir ara anlatıcıya göz kırpar ve anlatıcı da çocuğun bu davranışı karşısında suratını asar. Anlatıcı, yüzünü buruşturmasının sebebinin çocuğun sefaleti olduğunu, öyle olmasaydı içindeki çocuk ölmediğinden kendisinin de çocuğa göz kırpağını hatta dil çıkarıp çocukça eğleneceğini dile getirir. Gişede biletler uzatılırken, çocuk elini uzattığında anlatıcı, çocuğun elindeki yaraları ve üzerine sürülmüş çivit mavisini ilaç lekelerini görür. Çocuk, diğer insanlarla temas etmemek için çok dikkat etmektedir, “bir cüzamlı halet-i ruhiyyesiyle çekingen” (Abasıyanık, 2012b: 20) davranmaktadır. Gişedeki diğer insanların umurunda olmayan ve hastalıklı olduğu için kaçındıkları çocuğa anlatıcı, “Ben, cüzamlılar iyi huylu olurlarmış, diye okumuştum. Belki de uyuzlular da öyledir” (Abasıyanık, 2012b: 20) düşüncesiyle yaklaşmaktadır.

Anlatıcı, insanların kalplerinin bütün insanlık için çarpmadığının ve bencilliklerin tükettiği ilişkilerin farkındadır. Yalnızca kendilerini ve yakın çevresini düşünen, insanlığın geri kalanına aldırmaayan insanların varlığı anlatıcıyı sıkırmaktadır. Toplumun bu duyarsızlığı anlatıcının gözünden kaçmamaktadır. Anlatıcının asıl aradığı insanlık, uyuz hastalığı olan çocuktur. Anlatıcının insanı sevmek ile insana öfkelenmek duyguları arasındaki terazisinde, en sonunda hoşgörü galip gelmektedir. İnsanları olduğu gibi severken olacakları gibi de sevebilmektedir.

Bu öyküde, merhamet kavramından bahsetmek doğru olacaktır. “İnsanın kendisinin çektiği acıya dert, başkalarının acısını hissetmesine ise merhamet denir. Eskiden tiyatrolarda sergilenen hayali oyunlarda seyircinin yardıma koşması beklenmez, sadece acı çekmesi beklenir ve ne kadar çok acı çekilirse, hayali oyundaki aktör de o kadar alkışlanır. Bu insanlık dramı ister tarihsel olaya, isterse efsanelere dayanmış olsun, seyircinin acı çekmeyeceği kadar kötü oynanırsa, o zaman insanlar tiyatroyu canları sıkın bir halde eleştirerek terk eder. Ama oynan oyun seyirciye acı vermişse, insanlar mutlu mesut, oyunun sonuna kadar tiyatrodaki kalır ve ağlar” (Dürüşken, 1838/2010: 125). Bu durum acının da bir erdem olduğunun göstergesidir.

Öyküde insan sevgisi de dikkati çekmektedir. Burada anlatıcı tanımadığı, çaresiz, yoksul bir yabancıya karşı sevgi ve merhamet duygularını hissetmektedir. Bu da Erich Fromm’un değerlendirmesine göre gerçek sevgi yeteneğidir: “İnsanın kendi etinden, kendi kanından birini sevmesi özel bir başarı değildir. Hayvanlar da yavrularını sever, onlara bakar. Çaresiz biri de yaşamı ona bağlı olduğundan efendisini sever; çocuk anne ve babasını sever, çünkü onlara ihtiyacı vardır. Bizim için bir amaca hizmet etmeyen insanlara duyduğumuz sevgide, gerçek sevgi ortaya çıkar” (Karadana, 1956/2004: 61). Bu durumda, anlatıcının acıma duygusunun aslında bir sevgiyi ve diğer insanlara eşduyumlu yaklaşmayı ortaya çıkardığı söylenebilir. “İnsanın çaresizlere acımasıyla birlikte, giderek bütün insanlara karşı sevgisi artmaya, başlar; kendisini severken yardıma ihtiyacı olanları, zayıfları güvenlik içinde olmayanları da sever. Acıma duygusu diğer insanları ‘anlama’ ve kendini onlarla özdeşleştirme yeteneğini içerir” (Karadana, 1956/2004: 61, 62). Anlatıcının, ayırım yapmadan her insanı sevdiği anlaşılmaktadır. “İçimde sevme yeteneği gelişmişse eğer, insanları sevmekten başka bir şey yapamam. İnsan sevgisinde tüm insanlarla birleşme, insanca bir dayanışma, insanca bir birlik sağlama deneyimi yaşanır. Anlatıcı, yabancı birine baktığından sadece dış görünüşüyle değerlendirmemekte, onun özüne de inebilmektedir. Bu durum da

Erich Fromm tarafından, “merkezi ilişki” olarak adlandırılmıştır. “Başka bir insanı sadece dıştan bakarak değerlendirsem, bizi birbirimizden ayıran farkların dışında bir şey göremem; ama onun özüne inersen, özdeşliğimizi fark eder, kardeş olduğumuzu anlarım. Dıştan dışa olan bağlılık yerine özden öze olan bu bağlılık ‘merkezi’ (central relatedness) bir bağlılıktır” (Karadana, 1956/2004: 60). Bu durumda öyküdeki anlatıcı karakter, sevgi ve merhamet duygularına sahip oluşuyla, toplumdaki duyarsızlaşmayı yaşamayan, yaşayanlardan da bu duygularıyla ayrılan bir karakterdir.

3.2.6.“Büyük Hülyalar Kuralım” Öyküsünde Kaçış Arzusunun Yarattığı Hayal

Bu öyküdeki anlatıcı aynı zamanda köpekli adam, şairane hayalleri olan, herkese iyilik yapmayı seven ve aynı zamanda toplumdaki huzursuzluklardan da rahatsız olan bir karakter olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Anlatıcı, mektubunda, kendisinden bir başkasıymış gibi bahseden ifadelerle kahveci dükkânı açma hayalinden bahseder:

“Darülfünun’a girdiği zaman bütün hülyası bir hoca, bir âlim olmaktan ziyade, inanmazsınız, bir kahveci dükkânı açmaktı. İstanbul’un تنها bir semtinde, üç kestane ağacının ortasında, bir kahve hatırlıyordu. Güzel, haşarı bir çırak, cıyak cıyak bağıırırdı. Orada imtihanlara hazırlanırlardı. Kestane ağaçları hışırdar, çırak haykırır, bir mütekait esner, bir minare, boylu boyunca omuzlarına yaslanırdı” (Abasıyanık, 2013a: 36).

Anlatıcı, hayal kurmaktadır; fakat bunu engelleyen durumlardan da bahsetmektedir. Hayallerin gerçek olması için insanların da biraz daha iyi kalpli olması gerektiği vurgulanmaktadır: “Bu kurduklarımı hakikat yapmak için insanların biraz daha iyi olması yetmez mi?” (Abasıyanık, 2013a: 33). Bu durumda, anlatıcı iyimser bir tavır içinde değildir, gerçeklerin farkında olarak hayal kurmaktadır.

Anlatıcının hayalleri, sadece kendisiyle ilgili değil, sevdiği kızı da o dünyanın içerisine alan hayallerdir, bu nedenle anlatıcının, sevdiği kıza dair ifadelerine de öyküde yer verilmektedir. Büyük hayaller kurdukça İstanbul’un güzelleştiğinden bahseder. “ – Genç adam, dedi, o hülyaları sen kur. Bak, İstanbul güzelleşiyor” (Abasıyanık, 2013a: 39). Anlatıcı, sevdiği kızın kendisini sevmediğinden, yalnızca parasının hatırı için onu seviyormuş gibi davrandığından ve paranın hatırı için her şeyi yaptığından bahseder:

“İşte şimdi bir kız seviyordu. Günlerdir konuşuyorlardı. Beş on parası vardı. Bu paranın hatırı için kızın ona yapmadığı kalmıyordu. Bazen ‘Seviyorum seni!’ diyor, her taraf

donanıyordu, bazen ‘Senin nereni seveceğim!’ diyordu. Aynaya bakıyor, bir türlü sevillecek bir yerini bulamıyordu. Hadi içindeki şehirde bütün bayraklar iniyor, bir karartmadır, başlıyordu. Bir hafta gelip ‘Nişanlanalım’ diyordu. Haftaya bir bahaneyle onu aldatıyor, ayrılacak gibi olsa kıskançlığını tahrik ediyor, eskisinden bin misli fazla sevmeye başlıyordu... Koparıp koparıp tazelenen, oynayan bir şey, bir yılan kuyruğu, bir ağın içinde çırpınıp duruyordu” (Abasıyanık, 2013a: 37).

Burada, sevginin yarattığı dönüşümler alegorik olarak anlatılmıştır. Sevgi olduğunda, yalandan da olsa seviyorum dediğinde, her tarafın donanması ile umutlu, coşkulu bir ruh hali yansıtılırken, tam tersi gerçekleştiğinde, şehirdeki bütün bayrakların inmesi gibi kapalı, hüznü ve hareketsiz bir ruh hali yansıtılmaktadır.

Anlatıcı, sevdiği kızın onu sevmediğini bildiğinden hayale sığınmaktadır. Hayalin, gerçekten daha doğru olduğunu ifade eder: “Ama yine de hayal hakikatten daha kolay, hakikatten daha doğru olduğu için şaşırıp kalıyordu” (Abasıyanık, 2013a: 37). Hayalciliğinden ama bu hayalciliğin olmayacak değil olacak şeyleri yalnızca kendi huzuru için hayal ettiğinden bahseder: “İşte sevgilim, bu hikâyedeki adamın işi olmadı. Çünkü bu adam iyi, hayalperest bir adamdı, ama yalnız olacak şeyleri, ufak şeyleri, kendi ufacık saadeti için hayal eden bir adamdı” (Abasıyanık, 2013a: 37,38). “Küçük şeyleri hayal etmemeliyiz” (Abasıyanık, 2013a: 38) ifadesiyle hayallerin büyük olması gerektiğinden bahseder.

İnsanın düşleri ve düş dünyası onu çoğu zaman bu dünyada kötümserliğine sebep olacak şeyleri hissettiği durumların ötesine taşıyabilmektedir. Kötümserliği hissettiği, ıstıraplı gerçeklerin dünyası ile yer yer iyimserliğin de yer aldığı hayalperest, düş dünyası arasında uçurumlar vardır, bu uçurumlar kayıplara, hayal kırıklıklarına neden olsa da, anlatıcı yine de büyük hayaller kurmak istemektedir:

“İşte sevgilim, bu hikâyedeki adamın işi olmadı. Çünkü bu adam, iyi, hayalperest bir adamdı, ama yalnız olacak şeyleri, ufak şeyleri, kendi ufacık saadeti için hayal eden bir adamdı. Küçük şeyleri hayal etmemeliyiz. (...) Büyük hayaller kuralım sevgilim! Ben şimdi böyle yapıyorum. Tertemiz bir şehirde, asfalt caddeler üstünde, dibinden metrolar geçen, üstünden kolosal otobüsler uçan, muazzam eğlenceli bir şehirde seninle yaşamak istiyorum. Yazılarım bize yaşamak için lazım olanı getiriyor. Büyük kahvelerde çay içiyor, temiz lokantalarda kolalı peşkirlerle yemek yiyor, latif rayihalı şaraplar içiyor, tertemiz bir yatakta seni kollarımın arasına alıyor, sana: - Bütün mesut şehir uyudu, uyuyalım sevgilim, diyorum.

Sabahleyin bitlerle dolu, kimsenin kimseye hürmet etmediği, kimsenin kimseye hürmete layık bulmadığı, istismar edenin, çalanın zengin ve bahtiyar olduğu, esnafının azgın, zengininin deli, haris, egoist, gaddar, fakirinin kayıtsız, sersem olduğu bir şehirde; işin kötüsü sensiz, oldukça kirli bir yatakta uyanıyorum. Ama sevgilim, olacak, büyük hayaller kuruyorum” (Abasıyanık, 2013a, 37-38).

Burada anlatıcı, hayallerini kurarken yaşamdaki acı gerçeklerin; modernitenin yarattığı huzursuzluğun, mutsuzluğun getirdiği bunalım ve adaletsizliklerin de farkındadır ama yine de büyük hayallerini sürdürmektedir, hayallerinin gerçek olacağına inanmakta ve “toplumu içinde taşıyor” (Rifat, 2020: 96) olmanın en dikkat çekici örneğini, hasret kaldığı, yaşamak istediği ve bir şekilde içinde taşıdığı dünyanın özelliklerini sıralayarak dile getirmektedir. Anlatıcının hayalleri, sevgilisiyle beraber diğer insanların da huzur içinde olduğu temiz bir dünyada yaşamakla ilgilidir. Anlatıcının, “tertemiz bir şehirde” ifadesiyle başlayan, sevgilinin de yer aldığı tüm hayalleri, bulunduğu koşullardan kaçma arzusunun göstergesidir.

3.2.7. Güzel Bir Geleceğin Yaşanılmazlığının Kaygısı “Son Kuşlar”

Sait Faik’in “Son Kuşlar” öyküsündeki Konstantin Efendi, okuyucunun karşısına kötülüğün sembolü olarak çıkmaktadır. Sait Faik’in nadir rastlanan kötü kişilerinden olduğunu söylemek mümkündür; fakat toplum onun doğaya zarar veren, yıkıcı davranışlarına karşı çıkmamaktadır. Çünkü toplumun uygun gördüğü ahlak düşüncesine uymakta, zenginliğiyle toplumun saygı duyduğu bir zahire tüccarı olarak benimsenmekte ve toplum tarafından koşulsuz kabul edilmektedir. Konu komşusu onu sevmektedir, hiçbir şeye, hiçbir dedikoduya karışmayan, zenginliğini göstermeyi de pek sevmeyen bir adamdır. Anlatıcının ifadesiyle, “Sabahleyin işine kısa kısa adımlarla koşarken, akşam filesini doldurmuş, vapurdan çıkarken görseniz; iriliğine, sallapatiliğine, Karamanlı ağzı konuşuşuna, sevimli şakalarına karşı, hakkında kötü bir hüküm de veremezsiniz. Kendi halinde, işi yolunda, hesaplı yaşayan bin bir tanesinden bir tanesiydi” (Abasıyanık, 2012c: 4). Bu adam her ne kadar sıradan, kimseye zararı olmayan biri zannedilse de doğaya, gökyüzünün çocukları olan kuşlara zarar vermektedir.

Her sonbahar mevsiminde kuşların göç vakti geldiğinde, adanın yaramaz çocuklarıyla beraber ökse avı düzenlemektedir. Bu acımasız adam, altın dişleri ile anlatıcının “doğanın bir mucizesi” olarak gördüğü kuşların, sakaların, isketelerin ve floryaların boynunu

koparmaktadır; ama çevresine “iyi bir yurttaş”, “iyi bir baba” görüntüsü sergilediğinden ve bu davranışının ileride yol açacağı tehlikelerin farkında olmadıklarından adamın yaptığı bu kötülük anlatıcıdan başka kimsenin dikkatini çekmemektedir. Toplum bu adama saygı göstermeyi sürdürmektedir. Konstantin Efendi, sadece yiyeceği yemeğin tadını daha fazla çıkarmak için, anlatıcının ifadesiyle, “pilavına lezzet katsın” diye yüzlerce kuşu öldüren, doğa ve hayvan sevgisine yabancılaşmış bir zalimdir. Anlatıcı, bu öyküde, tabiatın önemini anlatmakta ve çevreci duyarlılığını yansıtmaktadır. “‘Son Kuşlar’ da hikâye kahramanları, içinde yaşadıkları dünyanın çirkinlikleri, sahtelikleri, adaletsizlikleri karşısında itirazcı, kafa tutucudurlar” (Özdemir, 1998: 36).

Konstantin Efendi, anlatıcının doğaya zarar veren duyarsız insanların kritiğini yaptığı kurgu kişisidir ve onun şahsı aracılığıyla geleceğin kaybına dair tedirginliklerini de dile getirmektedir: “Zaten kuşlar da pek gelmiyorlar artık. Belki birkaç seneye kadar nesilleri de tükenecek. Her memlekette kaç tane Konstantin Efendi var kim bilir? Kuşlardan sonra şimdi de milletin yeşilliğine musallat oldular. (...) Günün birinde gökyüzünde, güz mevsiminde artık esmer lekeler göremeyeceksiniz. Bizim için değil ama, çocuklar, sizin için kötü olacak. Biz kuşları ve yeşillikleri çok gördük. Sizin için kötü olacak. Benden hikâyesi.” (Abasıyanık, 2012c: 5-7). Burada, anlatıcının geleceğin kaybına yönelik kötümserliği sezilmekte hatta öngörü denilebilecek şekilde toplumun henüz umursamadığı olası felaketleri haber verdiği anlaşılmaktadır.

3.3. Sait Faik Abasıyanık Öykülerinde Yalnızlık

3.3.1. “Yalnızlığın Yarattığı İnsan” Öyküsünde Yalnızlığın Dayanılmazlığı

Öyküdeki anlatıcı karakter kendini her zaman gittiği birahane de yalnız hissetmektedir. Anlatıcının yalnızlıktan ne anladığı, şu ifadelerinde ortaya çıkmaktadır: “O pasajdaki birahaneye yine gitsem. O masaya otursam o masaya. İnsanlar gelse otursa çift çift kadınlı erkekli. Ben tek başıma. Milyonlar içinde tek başıma. Acı gitgide acıyor. Kavun acısı gibi, zehir gibi bir acı. Kaybettikten sonra bulduğumuz şey. Nedir o bil? Nedir o bil?” (Abasıyanık, 2012a: 18). Burada anlatıcının bir muamma gibi bahsettiği şey, yalnızlıktır.

Her zaman gittiği birahane, en çok yalnızlığı hissettiği yerdir; çünkü diğer insanlar yalnız değildir ve bu yalnız olmayan kalabalığın içinde bir tek kendisinin tek başınalığı onun yalnızlığının acısını kuvvetlendirmektedir. Bu acıya da şiirsel bir dil ile “kavun acısı” anlamını atfeder ve tatlı sanılan bir kavunun acı çıkması gibi düşünüldüğünde bu acının soyut

eşleneğinin hayal kırıklığı olduğu düşünülebilir. Yalnızlığın acısının zehir gibi olduğundan bahseder, zehrin etkisinin en başta anlaşılmadığı belli bir süre sonra etki ettiği düşünüldüğünde, yalnızlık da bir süre sonra zehirli duruma gelmeye başlamıştır. Burada, yalnızlıkla başa çıkılamadığında acının daha da derinleşmesi, yalnızlığın yarattığı başka duyguların etkisiyle ilgili olabilir. “Herkes diğer insanlara yakın olmaya çalıştığı halde yalnız kalır ve yalnızlığının üstesinden gelmeyi başaramayınca ortaya çıkan güvensizlik, korku ve suçluluk duygularını derinden yaşar” (Karadana, 1956/2004: 100). Yalnızlığın tesirinden bahsettikten sonra yalnızlığı, “kaybettikten sonra bulduğumuz şey” ifadesi ile objeleştirir. Yalnızlık soyut bir kavram olmasına rağmen somut bir eşya gibi kaybolup bulunmaktadır, bu ve diğer anlam yüklü ifadeler, anlatıcının yalnızlık ile bağının ne kadar kuvvetli olduğunu, hayatında yalnızlığın edindiği yerin büyüklüğünün göstergesidir.

3.3.2. “Kameriyeli Mezar” Öyküsünde Yalnızlıkla Başa Çıkma Çabası

Anlatıcı bu öyküde, Ayşe Hanım’ın eşi Avni Bey’i kaybettikten sonra hissettiği yalnızlık duygusunu ve onunla başa çıkmaya çalışma eylemlerini okuyucuyla paylaşmaktadır. Yalnızlık, insanın üstesinden gelmeye ihtiyaç duyduğu ve onun tutsaklığında yaşamaktan korktuğu bir duygudur. Erich Fromm, “İnsan –her çağda ve her kültürde – hep o tek ve aynı sorunun yanıtını bulmak zorunda hissetmiştir kendini: Yalnızlıktan nasıl kurtulacağı, nasıl bütünleşebileceği, kendi kişisel yaşamının sınırlarını aşıp nasıl bütünlüğe ulaşabileceği. (...) Sorun hep aynıdır, çünkü aynı gerçekten, insanın durumundan, insanın varoluş koşullarından kaynaklanır. Ama sorunun çözüm yolları hep aynı değildir” (Karadana, 1956/2004:19,20) ifadesiyle insanın yalnızlıktan kurtulma arayışını anlatmaktadır.

Anlatıcı da, Hüseyin Avni Bey yaşamını yitirdikten sonra dul kalan Ayşe Hanım’ın, kocasının kaybının yarattığı boşluğun ve yalnızlık duygusunun nasıl üstesinden gelmeye çalıştığını anlatır:

“Bir yere mi gidecek, Ayşe Hanım bir şey mi alacak, evini kiraya mı verecek, resmin önüne geçer: ‘Hüseyin Avni Bey, Hüseyin Avni Bey!’ der, ‘Ben bugün İstanbul’a inmek istiyorum. İneyim mi?’ Geçenlerde dört çile yün almış. O çileyi iki eliyle tutuyor, ben yumak yapıyordum. Birdenbire ayağa kalktı. Elinde çile, resme karşı döndü: ‘Hüseyin Avni Bey! Hüseyin Avni Bey!’ dedi. ‘Sana bir kazak öreyim mi?’” (Abasıyanık, 2013b: 98).

Ayşe Hanım, ne yapması gerektiğini ölmüş kocasına sorarak, hem ona bağlılığını yansıtırken hem de yalnızlık duygusunun yarattığı korkuyla başa çıkmak için kendince böyle

bir avunma oyunu oynuyor olabilir ya da farkında olmadan yapıyorsa yas durumunun ve öznenin kaybının inkârının nedeniyle böyle bir durum yaşıyor olabilir. Bu durumda Erich Fromm'un yalnızlık korkusunun nasıl bir şey olduğundan bahsettiği cümleleri Ayşe Hanım'ın yaşadığı durumu daha anlaşılır kılabilir: “Yalnızlık duygusunun yaşanması korku uyandırır, gerçekten de tüm korkuların kaynağıdır bu. Yalnız olmak, her şeyden kopmak, insana özgü güçleri kullanamamak anlamına gelir. Bu nedenle yalnız olmak, çaresi olmak, dünyayı – insanları ve nesneleri – kendi gücüyle kavrayamamaktır; bu, dünyanın ben karşı koyamadan üzerime saldırması demektir” (Karadana, 1956/2004: 18). Bu durumda, öyküdeki Ayşe Hanım, yalnızlık duygusunun yarattığı korkuyu bilmezden gelmek için Avni Bey yaşıyormuş gibi kendisini avutmaktadır. Anlatıcı, bireyin yalnızlıktan kaçışta kendisince kurduğu avunma oyunuyla, kendi kendini teselli edişini okuyucuyla paylaşmaktadır.

3.4. Saîr Faîk Abasıyanîk Hikâyelerinde Kötümserlikten Umuda Dönüşümler

3.4.1 “Alemdağ'da Var Bir Yılan” Öyküsünde Umudun Bilinmeyen Varlığı: Panko

Öykü, anlatıcı karakterin tiyatroya girerken, karın yağmaya başladığından bahsetmesiyle başlar. Tiyatrodan çıktıktan sonra da, her tarafın bembeyaz olduğundan, boynundan içeri düşen damlanın ürpertmesinden bahseder. Anlatıcı karakter, yalnız olduğunu hissettiren ifadelerle öyküye başlamıştır, ancak birden bire okur, anlatıcı karakterin, kızgın ifadeler kullanarak başka birisiyle konuşmasıyla ve tırnağını yemesin diye birine bağırmasıyla karşılaşır. Anlatıcı karakterin yanından geçen insanların bu sırada onun kim olduğunu merak edip bakmaları, kendi kendine konuşan bir karakterin varlığını düşündürmektedir. Anlatıcı karakter, “Sanki ben her akşam onunlaymışım gibi bir yalnızlık duyuyorum” (Abasıyanîk, 2012a: 23) ifadesiyle, kendisine her akşam yalnızlık hissettiren birinin varlığından bahseder. Daha önce kendi kendine konuştuğunun düşünülüp, insanların dönüp ona bakışı hatırlandığında, bu yalnızlığı hissettirenin hayalde yaratılan bir düş kişisi olduğu sezilmektedir. Aynı zamanda onunlayken yalnızlığının geçmesi yerine yalnız hissetmesi de reel olarak olmayan ama kendi düşünce dünyasında olan birinin varlığını sezdirmektedir. Anlatıcı karakter, bu kişinin Cuma günleri geldiğinden, alçıdan, ağzı pipolu gemicinin onu beklediğinden bahseder. Bu şekilde bahsedilmesiyle okur, gerçek mi yoksa düş kişisi mi olduğunu anlayamadığı bir karakter kurgusuyla karşılaşmaktadır.

Anlatıcı karakter, bu kişinin gelmesini beklerken her defasında uyuyakaldığını belirttiikten sonra, “Kapıyı tırmalar gibi vurduğu zaman nasıl duyardım rüyamın içinde.

Yataktan fırlardım. Kapıyı açardım. Rengi solmuş, nefesi boğazından gelirdi. Masadan bir cıgara alır yakardı” (Abasıyanık, 2012a: 23) cümleleriyle bu kişinin gelişini anlatmaya başlar. Buradaki “rüyamın içinde” ifadesi, anlatıcı karakterin anlattıklarını bir rüyanın içinde mi yaşandığı yoksa gerçek olan bir kişi geldiğinde gerçekten rüyasından uyandığını mı anlattığı konusunda okuyucuyu çelişkili bir düşünceye yöneltmektedir.

Dünyanın ötede olduğundan bahseden anlatıcı, sanki bu dünyada değilmiş gibi olduğu yeri anlatır. “Dünya ötedeydi. Burada bir konsol, bir ayna, bir alçıdan gemici, bir yatak, bir ayna daha, bir telefon, bir koltuk, kitaplar, gazeteler, kibrit çöpleri, cıgara izmaritleri, soba, battaniye vardı. Dünya ötedeydi. Gökyüzünde uçaklar vardı” (Abasıyanık, 2012a: 23). Anlatıcının tarif ettiği yer, objelerine bakıldığında normal bir evin içidir, ancak burada farklı olan dünyadan uzak bir yer olarak tanımlanmasıyla bulunduğu konumun belirsizliğidir. Anlatıcı bu şekilde, yaşadığı yerin dünyaya ait olmayacak kadar bambaşka bir yer olduğunu ya da asıl yaşanılabilir olarak gördüğü hayatı dünya olarak tanımlayıp, onun dışında olacak kadar yanlış ve çirkin bir yerde olduğunu da anlatmak istiyor olabilir. Anlatıcı bulunduğu evin içinden, dünya olarak tanımladığı ne varsa anlatmaya başlar. Gökyüzündeki uçakların içlerindeki yolculardan, trenlerden, bilet alan insanlardan, akşam serinliğinden ve akşam simidinden bahseder. “Odanın içini simitçinin sesi doldurdu. Dünya ötedeydi” (Abasıyanık, 2012a: 24). Simitçinin sesinin, anlatıcının sokağından geçen bir simitçiye ait olduğu düşünülse de, anlattığı yolculuklara dâhil olan, dünyadan uzak bir yerdeki simitçinin sesi olduğu, anlatıcının ifadelerine biletçinin bilet zımbaladığından, orada gazete okuyan bir adamla bir çocuktan bahsederek devam etmesinden anlaşılmaktadır. Anlatıcı, sıksa bir delikanlının yanında yattığından bahsettikten sonra, bir vapurun alt kamerasında olduğunu belirtir. Anlatıcının, vapurda olmayı mı hayal ettiği ya da gerçekten vapurun içinde mi olduğu yine anlaşılamamaktadır.

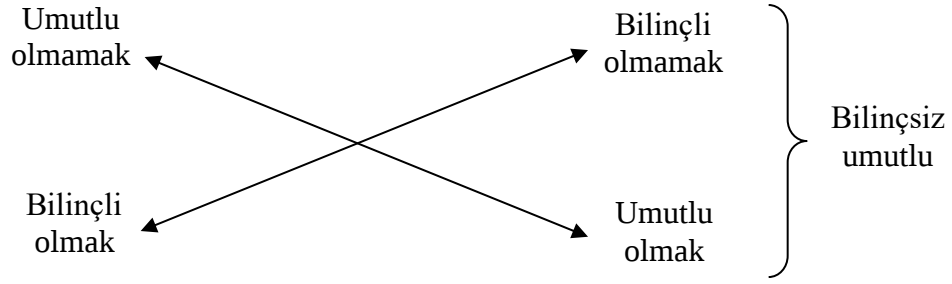
Anlatıcı karakterin, düş mü gerçek mi olduğu anlaşılmayan kesitlerinden sonra birden on yedi yaşını anlatmaya başlamasıyla okur, analeksin yer aldığı bir kesitle karşılaşır: “Günlerden cuma. Mektep tatil. Süleymaniye’de Kirazlı Mescit Sokağı’nda oturuyoruz. Ben on yedi yaşlarındayım. Münir Paşa Konağı’nın çam ağacını hatırlıyorum. Lisenin bahçesindeki büyük çam ağacı bir yangında yanmış olabilir. Münir Paşa Konağı’nın yağlıboya tavanları çoktan duman ve kül olmuştur. Tahtakuruları da yanmıştır. Yatağım, yorganım, gözyaşım yanmıştır. Havuzlar yanmıştır. Yapraklarını kışın dökmeyen ağaçlar yanmıştır. Anılar, anılar yanmıştır. Beni bugüne getiren kitaplar yanmıştır” (Abasıyanık,

2012a: 24). Anlatıcı, on yedi yaşındaki yeri her detayıyla hatırlamaktadır. “Anılar yanmıştır” ifadesi, yazarın birçok öyküsünde belirlenen, nostaljik hislere bağlı kötümserliği, bu öyküsünde de ortaya çıkarmaktadır. Anlatıcı bu şekilde, anılara bağlılığından, o günleri özlediğinden bahsetmek istemektedir. Şimdiki zamanın içinde geçmişe dönmektedir. Geçmişin kaybını ise “yanmak” kavramıyla ilişkilendirerek anlatmaktadır. Hatta kendisinden bir parçasının anılarda kalmış olması, yorganındaki gözyaşından anlaşılmaktadır. Geçmişinden onu şimdiki zamanda olduğu ben’e taşıyan, benliğinde yapıcı etkisi olan kitapları da yanmıştır. Bütün bu ifadeler, yalnızlık, umutsuzluk ve kötümserlik kavramlarını çağrıştırmaktadır.

Anlatıcı karakter, geriye bakışın hemen ardından, İstanbul’u kendi perspektifinden anlatmaya başlar ve kenti yaşanmaz duruma getirenlere de sitem eder: “Günlerden pazartesi. Yine vapurun alt kamarasındayım. Yine hava karlı. Yine İstanbul çirkin. İstanbul mu? İstanbul çirkin şehir. Hele yağmurlu günlerinde. Başka günler güzel mi, değil; güzel değil. Başka günler de köprüsü balgamlıdır. Yan sokakları çamurludur, molozludur. Geceleri kusmukludur. Evler sırtını güneşe çevirmiştir. Sokakları dardır. Esnafı gaddardır. Zengini lakayttır” (Abasıyanık, 2012a: 25). Çirkin şehri, çirkin şehir yapan bütün olumsuz nitelermeler; evlerin yüzünü değil de sırtını güneşe çevirmesi, bahsedilen yerlerin dar, çamurlu, pis oluşu ve orada yaşayan insanların acımasız, umursamaz oluşları yine umutsuzluk, kötümserlik hatta oraya yabancılaşan bir yalnızlığı gösteren ifadelerdir.

Anlatıcı, en sonunda sadece İstanbul’un değil insanların her yerde böyle olduğundan, modernitenin getirdiği ayırık ilişkilerden ve yalnızlıktan bahseder: “İnsanlar her yerde böyle. Yıldızlı karyolalarda çift yatanlar bile tek. Yalnızlık dünyayı doldurmuş. Sevmek, bir insanı sevmekle başlar her şey. Burada her şey bir insanı sevmekle bitiyor” (Abasıyanık, 2012a: 25). Anlatıcı, “Yalnızlık dünyayı doldurmuş. Sevmek, bir insanı sevmekle başlar her şey. Burada her şey bir insanı sevmekle bitiyor” ifadesinde, başlangıçta sevmekten umutlu bir şekilde bahsederken cümlenin sonunda bu durumu umutsuzluğa dönüştürür. Bu dönüşümü, Kierkegaard’ın “bilinçsiz umutlu” olma durumundan bahsettiği “geçici bir şeyin umutsuzluğu” kavramıyla açıklamak doğru olacaktır: “Burada, ne ben’in ve umutsuz olan şeyin ne de içinde bulunulan durumun umutsuz doğasının sonsuz bilinci vardır; burada umutsuz olmak, yalnızca acı çekmektir, edilgen olarak dıştan gelen bir baskıya boyun eğilir, umutsuzluk hiçbir şekilde bir eylem gibi içeriden gelmez” (Yakupoğlu 1849/2019: 62). Bu durumda, kişi umutsuzluk ifadelerinde bulunurken, bu yaşadığı sadece dışsal nedenlerden

olduğu için geçici bir durumdur. “Geçici olanı kaybetme kendi içinde umutsuzluk değildir, buna rağmen sözünü ettiği ve umutsuz olma diye adlandırdığı şey budur. Bir anlamda önermeleri doğrudur ama onun anladığı şekilde değildir; ters yönde sunulduklarından onları tersinden anlamalıyız: Umutsuzluğa düştüğünü söylerken, umutsuzluk olmayan şeyi belirtmektedir ve aslında bu sırada umutsuzluk onun haberi olmadan arkasında oluşmaktadır.” (Yakupoğlu, 1849/2019: 63). Bu durumda, kişinin aslında umudu vardır; fakat kendisini umutsuz kabul etmektedir. “Umutsuz olduğunu söylemekte haksız olmamasına rağmen aslında umutsuz değildir. Ama kendini umutsuz olarak değerlendirir, kendine bir ölüye bakar gibi, kendinin gölgesi gibi bakar. Buna rağmen umutsuz değildir, hatta bu kadavranın içinde hayat olduğunu bile söyleyebiliriz” (Yakupoğlu, 1849/2019: 63,64). Kişinin, umutsuzluk kabul ettiği durum aslında yalnızca elinden bir şey gelmemesi, pasif kalması ya da bir destek olmamasıdır, yani olanaksızlıktır, tam tersi olduğunda kişi de yanıldığını anlayacaktır. “Eğer birden her şey değişirse, tüm bu dış dünya ve tüm isteği gerçekleşirse, o kişinin canlandığını ve doğallığın yeniden duruma egemen olduğunu görürüz ve adamımız yeniden koşmaya başlar. (...) Beklerken zaman geçer. Dışarıdan gelen yardımla umutsuz kişi yaşama yeniden kavuşur, dün olmadığı bir ben haline gelmeden bıraktığı noktadan yeniden başlar ve katıksız bir doğallık içinde yaşamını sürdürür.” (Yakupoğlu, 1849/2019: 64). Bu açıklamaların doğrultusunda hikâyedeki anlatıcının “Bir insanı sevmekle başlar her şey” ifadesi, içerisindeki umutlu olma durumunu yansıtmaktadır. İnsan sevgisinin gerçekleşmesi bile her şeyi başlatmakta, bu da bir umut durumu olduğunu göstermektedir. “Burada her şey bir insanı sevmekle bitiyor” ifadesi ise tam tersi bir sonuçlandırmadır. Genel olarak insan sevgisi bir şeyleri başarabilir, başlatabilir; fakat “burada” diye bahsedilen yerde insan sevgisi her şeyi bitirmektedir. Bu durumda, anlatıcı “burada” sınırlamasıyla aslında geçici bir umutsuzluk olduğunu farkında olmadan dile getirmektedir, çünkü burada umutsuzluğu yaratan olanaksızlıktır. İsteddiği gibi bir olanak olduğunda böyle bir durum söz konusu olmayacaktır. Bu hikâyeye göre istenilen olanaklar, yalnızlığın ortadan kalkması ya da sevmenin bir şeyleri bitirmemesi olabilir. Bu durumda bu olanaklar gerçekleştiğinde anlatıcı, her şeyin sevmekle başladığı inancını yine umutlu bir şekilde sürdürecektir ve bir umutsuzluk hissedilmeyecektir, bu da anlatıcının, bilincinde olmadığı umudun varlığıdır. Gösterilen, umutsuzluk olmasına rağmen anlamın derinine bakıldığında, bunun yalnızca bir edilgenlik ve “bilinçsiz umutlu” olma durumu olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu hikâyede, ‘bilinçsiz umutlu’ anlamına, umutlu olmak ile bilinçli olmak kavramlarının birbiriyle ilişkili bağıntılarından ulaşılmaktadır. Bu kavramların hikâyedeki dönüşümlerini açıklayan, karşıtlıklarla oluşturulan mantıksal-anlamsal yapısı şekildeki gibi gösterilebilir:



Bilinçli olmamak ile umutlu olmak bağlantısından, “bilinçsiz umutlu” kavramı ortaya çıkmaktadır. Öyküdeki anlatıcı gibi kişi, umutludur; fakat bunu bilmemektedir. Öyküde ise kötümserlikten “bilinçsiz umutlu” olma durumuna evrilme vardır. Kötümserlik ise, kişinin umutsuz olduğunu bilmesi durumunda söz konusu olmaktadır. Bu öyküde, ortaya çıkan asıl kavram, “bilinçsiz umutlu” olmak olduğu için şekilde onun üzerinde durulmaktadır, ancak diğer durumlar da şekildeki karşıtlıklarla ilişkilendirildiğinde benzer şekilde açıklanabilir. Kişi umutlu ve umutlu olduğunu da biliyor ise, “bilinçli umutlu”, umutlu olmadığını biliyor ise “bilinçli umutsuz” ya da “kötümser”, umutsuz olduğunu bilmiyor ise “bilinçsiz umutsuz” kavramlarıyla açıklanabilmektedir.

Anlatıcının, Alemdağ’dan bahsederken olumsuz nitelemelerinin değişmesi, umudun varlığını hissettiren ifadelerinin yer alması, yine bilinçsiz umutlu olmayı yansıtan kesitler olarak öyküde yer almaktadır:

“Güzel yer, güzel yer Alemdağ. Şu saatte on beş metrelik ağaçlarıyla, Taşdelen’iyle, yılanıyla... Ama kış günü yılanlar inindedir. Olsun. Hava Alemdağ’da ılıktır. Güneş yaprakları kıpkızıl ağaçların içinde doğmuştur. Gökten parça parça ılık bir şeyler yağmakta, çürümüş yaprakların üstüne birikmektedir. Taşdelen parmak gibi akar. İçimizi şıkır şıkır eden bir maşrapayla önce içimizi, sonra çırılçıplak soyunarak dışımızı yıkıyor. Su içmeye gelen bir tavşan, bir yılan, bir karatavuk, bir keklik Polonezköy’den şerefimize kaçıp gelmiş bir keçiyle alt alta üst üste oynuyoruz” (Abasıyanık, 2012a: 25).

Anlatıcının, İstanbul’dan bahsederken kullandığı çirkin sıfatı, Alemdağ’dan bahsederken güzel sıfatına dönüşmektedir. Kötümserliğini ve umutsuzluğunu yaratan unsurun olanaksızlık olduğu hatırlandığında, Alemdağ için bu olanaksızlığı yok eden bir yer denilebilir; çünkü anlatıcı bu yerde daha nikbin ifadeler kullanmakta ve doğa ile kaynaştığı bir manzara çizmektedir. Alemdağ’da Panko adında birinin varlığından bahsedilmeye başlanır. Anlatıcı, ona seslendiğinde bütün varlıklar, hayvanlar sanki alçıdan yapılmış gibi donmakta ve bembeyaz olmaktadır. Bu durumda, anlatıcının sesi devreye girdiğinde statik

bir durum yaşanmaktadır; fakat anlatıcı bu durumu nasıl çözeceğini bilmektedir ve hayvanların bazı yerlerini keserek, kanın akışıyla hareketi başlattığını düşünmektedir. “Hemen keskin bir bıçak çıkarıp cebimden kiminin kulağını, kiminin kanadının altını kesiyorum. Kan akınca hareket başlıyor. Beni bırakıp Panco’ya koşuyorlar” (Abasıyanık, 2012a: 25). Anlatıcının buradaki ifadelerinden bir yandan Panco’nun öyküdeki dinamikliğin merkezi olduğu anlaşılırken bir yandan da hayvanların kesilmesine rağmen koşup, hayatına devam etmesi, anlatılanların gerçek dışı olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Bu durumda Panco, bir düş kişisidir ve öykünün başında her hafta gelmesi beklenen, geldiğinde anlatıcıyı uyandıran, Panco’dur.

Hayali bir karakter olan Panco, keklikleri gagasından öper, tavşanın bıyıklarını çeker, yılanı bileğine dolar ve top getirmiştir, anlatıcı ile birlikte top oynarlar. Top oynarken yılanın kaleci olması da yine anlatılanlardaki gerçek dışılığı yansıtmaktadır. Anlatıcının, anlattıkları gerçek dışı olsa da, yaşamak istediği dünyayı anlatmak istemektedir. Panco’nun davranışları, insanlardan beklediği sevgi şeklindedir. İnsanların acımasız ya da ilgisiz olmalarını değil, Panco gibi sevgi erdemine sahip olup, bütün varlıklarla barış içinde yaşamasını istediğinden böyle bir düş kişisi yaratmayı seçmiş olabilir. Yaşadığı yerdeki çirkinliklerin sancısından, onu bambaşka güzel olanaklara taşıyan Panco’yu doğurmuştur. Panco, güzelliklerin olduğu Alemdağ’da eyleme geçmektedir. İstanbul ise çamurlu ve kötümserliği yaratan yaşantısını devam ettirmektedir: “Alemdağ güzel, Alemdağ. İstanbul çamur içinde. Taksi şoförleri su birikintilerini inadına insanların üzerine sıçratıyorlar. Kar inadına içimize içimize yağıyor. Kadının biri beşinci kattan bir kediyi sokağa atıyor. Bir kadınla bir yabancı erkek, kedinin başındalar” (Abasıyanık, 2012a: 25,26). Alemdağ’daki kıpkızıl yapraklar, güneşli hava yerini yeniden İstanbul’un karlı, donuk ve soğuk havasına bırakır. Her şeyin yolunda olup, insan ve hayvanın hatta düş ve gerçeğin birlikte oyun oynadığı yerden, zalim yabancıların umursamazlığının, sevginin bitmişliğinin ve yalnızlığın hissedildiği yere geri dönmüştür. Böyle bir yerde Panco’nun varlığı da söz konusu değildir, fakat anlatıcı Panco’nun yanından geçtiğinden bahseder: “Panco ne zaman dönmüş Alemdağ’dan. Birdenbire yanımdan geçiyor. Bir duvarın, ölmüş bir kedinin yanından geçer gibi. Kollarımız birbirine sürünüyor hafifçe. Duvarlar açılıyor. İnsanlar birbirleriyle senelerdir dargınmışlar da birdenbire aynı hisleri duyarak, ‘Yeter artık’ diyerek barışmışlar gibi öpüşüyorlar. Dönüyorum. Panco arkadaşıyla gülüşerek gidiyor hâlâ” (Abasıyanık, 2012a: 26). Panco, çirkin ve durağan şehre de gelmiştir ve anlatıcı onun canlılığının yanında ölmüş bir kedi gibidir. Panco ile temas ettiğinde, şehirdeki duvarlar açılmakta, birden şehirdeki bütün insanlar barışmakta ve birbirlerine sevgi

göstermektedirler. Anlatıcının şaşkınlık sonrasında baktığı yerde, Panco'nun hareket etmeye devam etmesi de tüm bu dönüşümü yaratanın, Panco'nun yapıcı etkisi olduğunu göstermektedir. Anlatıcı, Panco ve arkadaşını takip eder, gittikleri kahvehaneye bakar, Panco'nun oradaki varlığından, pardösüsünün yakasındaki hayvan kürkünü görüp, emin olduktan sonra bir kez daha sevinir ve hayatındaki ona keyif veren, umudu yaratan her şeyi hatırlar: “Kürkü görünce rahatladım. Tavşanı, keklığı, o ılık, harikulade kaygan ve güzel yılanı, karatavuğu, Alemdağ’ı, Taşdelen suyunu, çürümüş yaprakları, yaprakların üstüne yağan pelte pelte güneşi hatırladım” (Abasıyanık, 2012a: 27). Panco şehre geldiğinde tıpkı Alemdağ’daki gibi sevginin, dayanışmanın ve canlılığın zamanı başlamaktadır. Bütün bu güzellikleri yaratan Panco’dur. Panco, öyküdeki umudun, bilinmeyen varlığıdır.

3.4.2. Kötümserlikten Yaratıcı Umuda Dönüşümde “Hişt Hişt” Sesinin Rolü

“Umudu bellekten koparmak da, zamandan koparmak da mümkün değildir.”

Eugenio Borgna

Öykünün başlangıcında anlatıcı karakterin evde canı sıkılmıştır, sinirli hissetmektedir ve dışarı çıkıp etrafı seyrederek yürümeye başlar. Sinirli anında birazcık yürümenin bile iyi geleceğini düşünmektedir. “Yürüyordum. Yürüdükçe de açılıyordum. Evden kızgın çıkmıştım. Belki de tıraş bıçağına sinirlenmişim. Olur, Olur! Mutlak tıraş bıçağına sinirlenmiş olacağım” (Abasıyanık, 2012a: 79). Yürüdükçe içi açılmaktadır. Nereye gittiği de hiç önemli değildir. O gün yaptığı yürüyüşte yalnızca düşünmektedir. Bütün güzelliğiyle karşısında duran doğanın bir başka şekilde olsaydı nasıl olacağını düşünmeye başlar. Masmavi deniz kırmızı olsaydı, otlar yeşil yerine mor olsaydı gibi ihtimalleri düşünmektedir: “Otların yeşil olması, denizin mavi olması, gökyüzünün bulutsuz olması, pekâlâ bir meseledir. Kim demiş mesele değildir, diye? Budalalık! Ya yağmur yağsaydı... Ya otların yeşili mor, ya denizin mavisi kırmızı olsaydı... Olsaydı o zaman mesele olurdu, işte” (Abasıyanık, 2012a: 79). Anlatıcı, böylece düşündüğü gibi olamayacağını, doğanın böyle çok güzel olduğunu ve bu haliyle insana nedensizce bir mutluluk, bir yaşama sevinci verdiğini düşünür. Anlatıcı, bütün bu doğa güzelliklerini düşünerek karşılaştığı çikolata renkli yapraktan, çağla bademi renkli keçiden bahsederek yoluna devam ederken birden bir “hişt hişt” sesi duyar. Arkasından birinin ona seslendiğini düşünerek dönüp bakar ve yolun kenarındaki kayalıkları, onun hemen üzerindeki taze devedikenleri ve karabaşları görür. Erik lezzetiyle bakmaktadırlar. Anlatıcı burada, “erik lezzetinde bana baktılar” (Abasıyanık, 2012a: 79) ifadesiyle, duyular arası aktarım yapmaktadır. Tat alma duyusuna özgü lezzet

kelimesi ile görme duyusuna özgü bakmak kelimesi birleştirilmiştir ve anlatıcının dişlerinin kamaştığından bahsetmesi de bu durumun göstergesidir. Anlatıcının, yapmış olduğu benzetmelerdeki ve kendisine hissettirdiği çağrışımlarda, yaşamı duyumsadığı, her tadının farkında olduğu ve görsel etkileşim ile tat duygusunun da harekete geçtiği ortaya çıkmaktadır. Anlatıcı arkasına baktığında yolda kimse yoktur ve yoluna devam ederken yine “hişt hişt” sesini duyar. Anlatıcı, birinin arkasında saklandığını düşünmeye başlar, arkasına dönüp baktığında yine kimseyi göremez, taşlı yol bomboştur. Gökyüzüne bakar, kuşlar uçmaktadır. Belki de gökten bir kuş “hişt hişt” diye bir ses çıkararak geçti ya da bir yılan, tosağa, kirpi, böcek de “hişt hişt” demiş olabilir diye düşünmektedir. Yürüdükten bir süre sonra yolun kenarındaki bir kaya parçasının üzerine oturur. Az ötede bir eşeğin çıtırdada çıtırdada otları yerken kulaklarının oynadığını görür. Belki de duyduğum ses bu güzel hayvanın otları koparışının sesiydi diye düşündüğü sırada eşeğin ot koparma sesinden çok ayrı bir ses yine “hişt hişt” der. Anlatıcı bu sesin bir tanıdıktan olabileceğinden umutlanmaktadır: “Hani bazı kulağınızın dibinde çok tanıdığınız bir ses isminizi çağırır. Olur değil mi? Pek enderdir” (Abasıyanık, 2012a: 80). Anlatıcı, bir yandan bu sesin kendi kafasının içinden duyduğu bir ses olabileceğini de düşünmektedir: “Belki de kendi kafanızın içinden sizin sevdiğiniz, hatırladığınız bir ses, ses olmadan sizi çağırıştır. Olabilir” (Abasıyanık, 2012a: 80). Anlatıcı, kalkıp tekrar yola koyulur ve bu ses nereden geliyorsa gelsin onu dikkate almamaya karar verir. Belki bir dostudur, ne sesi olursa olsun, isterse kendi kendine “hişt hişt” desin, o sese aldırmandan yürümeye karardır: “Yola indim. İsteddiği kadar hişt desin. İsterse sahici sulu bir dost olsun. İsterse kimseler olmasın, kendi kendime kulağıma hişt hişt diyen bir divane olayım, ben aldırmayacağım” (Abasıyanık, 2012a: 80). Bu ses kuştan, tosağadan, kirpiden, yakındaki denizden seslenen bir balıktan gelse de, anlatıcı artık umursamayacak ve kendi başına “hişt hişt” diye mırıldanacaktır. Mırıldanırken bir erkek ve bir kadınla karşılaşır, ona sordukları yolu tarif eder, onlar uzaklaştıktan sonra çirkin ve aptal birisi olarak gördüğü papazın oğluyla karşılaştığından bahsettikten sonra bir çiçek tarlasına vardığından, orada yine “hişt hişt sesini duyunca, bu sesin mutlaka bir kuştan geldiğine inanmasından bahseder. “Şimdi bir çiçek tarlasındaydım. Bana hişt hişt diyen mutlak bir kuştı. Vardır böyle kuşlar. Cık cık demezler de hişt hişt derler. Kuştı kuş” (Abasıyanık, 2012a: 81). Anlatıcı, yürümeye devam ettiğinde toprak ile uğraşan bir bahçıvan ile karşılaşır, onunla konuşur “hişt hişt” sesinin ondan geldiğini düşünür; fakat bahçıvanın da şaşkınlıkla, kendisinin de bir ses duyduğunu ama nereden geldiğini kendisinin de bilmediğini ifade etmesinden sonra anlatıcı, “Nereden gelirse gelsin; dağlardan, kuşlardan, denizden, insandan, hayvandan, ottan,

böcekten, çiçekten. Gelsin de nereden gelirse gelsin! ... Bir hişt sesi gelmedi mi fena. Geldikten sonra yaşasın çiçekler, böcekler, insanoğulları...

- Hişt, hişt.

- Hişt, hişt.

- Hişt, hişt” (Abasıyanık, 2012a: 82) şeklinde ifade ederek öyküyü sonlandırır.

Bu öyküde, anlatıcı her defasında, yeniden yoluna devam etmiştir. Yoluna devam ederken, rüzgârda sallanan ağaçların sesi, kuş cıvıltıları, denizin uğultusu, böceklerin sesleri ona eşlik etmektedir ve en sonunda yürüyüşü boyunca duyduğu bütün seslerin özellikle nereden geldiğini bilmediği “hişt hişt” sesinin hayatına bir anlam kattığını anlar. Bu ses, anlatıcının öykünün başındaki sinirli ve karamsar halini, yaşama sevincini ve umudu hissedenden bir insana dönüştüren etkili bir ses olarak öyküde yer almaktadır. Bu ses, anlatıcı karakterin umudunu yaratmıştır ve o umut da artık ona güç vermektedir. “Nitekim insan, umudu sayesinde ve umudunun eseri olarak, imkânsız bir şey yapabilir: İçindeki kargaşanın, üzerinden geçen zamanın üstünden yürüyebilir ve bir anlamda yükselip, kendi derinliğinin üstünde tutunabilir” (Çilingiroğlu, 2005/2015: 264). Bu öyküdeki anlatıcı karakterin yaşadığı durum da Borgna’nın ifadeleriyle örtüşmektedir. Anlatıcı karakterin iç dünyasındaki karmaşaya rağmen, bir sesle bile hayata tutunması yaratıcı umut olarak değerlendirilebilir. Borgna, Maria Zambrano’nun ifadelerini aktararak, yaratıcı umut kavramını şu şekilde açıklamaktadır: “Zira hiçbir şey ummayan, kendi kararsızlığından beslenen bir umut vardır: Bu, yaratıcı umuttur, kendi gücünü boşluktan, tersliklerden, karıştıktan alır, ancak bunu yapmak adına, hiçbir savaşa girmez, hiçbir şeye karşı gelmez. Gerçeğin üstünde duran, gerçeği görmezden gelmeden havada duran ve yaratan umuttur, henüz bilinmeyen gerçeği, söylenmemiş sözü ortaya çıkaran: ifşa eden umuttur o” (Çilingiroğlu, 2005/2015: 264). Bu durumda anlatıcı karakterin, öykünün başındaki sinirli ve durgun ruh haline rağmen “hişt hişt” sesi, onun içerisindeki yaratıcı umudunu her şeye rağmen beslemiştir. Borgna, yaratıcı umudun her koşula rağmen büyüdüğünden bahsetmiştir: “Yaratıcı umut; kaygı ve umutsuzluğun, yaşama sancısının ve zahmetinin çölünde de büyür ya da, hiç olmazsa büyüyebilir” (Çilingiroğlu, 2005/2015: 264). Bu durumda, “hişt hişt” sesi, aniden bir bekleyişi doğurup, kötümserlikten umuda geçişte önemli bir rol oynamaktadır. Bu “hişt hişt” sesi, öykünün başındaki ifadelerden ve öykü ben’inin başlangıçtaki ruh haline göre, kötümserlik olarak değerlendirilebilecek statik durumunu, dinamik hale dönüştüren ve

yaşama sevincinin de ta kendisini yansıtan önemli bir unsurdur. Burada önemli olan sesin varlığıdır, bu da kimin seslendiğinin önemli olmamasından anlaşılmaktadır. “Umut, daha doğrusu bir umut kıvılcımı, bir umut damlası insanı asla terk etmez; insanın başından bu umuda en karşıt, en keskin felaket bile geçmiş olsa gene terk etmez” (Çilingiroğlu, 2005/2015: 150). Umudun damlası olan bu ses geldikten sonra da yalnız kendisi değil, doğanın bütün unsurlarının yaşayacağını dile getirerek, bu sesin kendisine, tıpkı çiçeklerin yaşamak ve canlılığını devam ettirmesi için gerekli olan su gibi, canlandırıcı ve dönüştürücü bir gücü hissettirdiğini sezdirmektedir. Bu sestten sonra anlatıcının, üç kere “hişt, hişt” diye tekrarlaması da onun artık coşkulu bir insan ve doğa sevgisiyle hayata sarıldığının ve hikâyenin başındaki durağanlığın tamamen son bulduğunun göstergesidir. Suyun doğayı uyandırdığı gibi “hişt, hişt” sesi de anlatıcının yaşama sevincini uyandırıp, yaratıcı umudunu ortaya çıkarmıştır.

4. TARTIŞMA VE SONUÇ

Bu çalışma kötümserlik düşüncesi üzerinden şekillenmiştir. Kötümserlik ve Sait Faik Abasıyanık öyküleri bu bağlamda çalışmanın odak noktası olmuştur. Sait Faik Abasıyanık öyküsünde kötümserliğin nasıl yansıtıldığı tezin konusunu oluşturmuştur. Kötümserlik, felsefi terimlerden biridir. Her şeyi karanlık gören, en kötü yönünden ele alan ve hep en kötünün bekleyişinde olan dünya görüşü olarak bilinmektedir; fakat bu çalışmada kötümserliğin sorgulama, farkındalık, köklerinin derininde aslında umudu da barındırması, nostalji kavramının karma yapısı ile örtüşmesi ve kötümserliğin aslında bir hakikat olduğu ortaya koyulmuştur.

Kötümserliğin, nostalji, umut, umutsuzluk, merhamet, bekleyiş, yalnızlık ve sevgi ile olan anlamsal bağları rastgele açıklanmamıştır. Schopenhauer, Nietzsche, Eagleton, Borgna ve Augustinus'nun kaleme aldığı eserlerin doğrultusunda bu kavramlar açıklanmıştır. Bu kavramlar adım adım birbirini takip etmektedir. Öykü kişileri ve öykülerdeki anlatıcı kötümserliğin farklı hallerini yansıtan karakterlerdir. Bütün olarak bakıldığında, Sait Faik Abasıyanık'ın öykülerinde kötümserliğin yapıcı ve yıkıcı etkileri görülmüştür. Tezde öyküleri bu perspektiften okuyarak bir literatür çalışması yapılmıştır. Sait Faik Abasıyanık'ın öykülerini yazarın biyografisine odaklanmadan, metne ve metindeki anlatı kurgusuna dayalı olarak okumak çalışmanın temel amacı olmuştur. Çalışmada incelemesi yapılan, Sait Faik Abasıyanık öykülerindeki anlatıcı, insanla empati kurarak, bulunduğu yerden onları anlamaya hatta gözlemleyip keşfetmeye çalışmaktadır. Diğerleri kötüdürler; fakat bu mutlak bir kötülük değildir. Bu nedenle Sait Faik'in öykülerinde kötülüğü tamamen yok etmeye çalışan öykü ben'leri yerine kötülükle karşılaştıklarında ona tükenmez bir güçle direnen öykü ben'leri yer almaktadır. Öykü ben'lerinin bu direnişi de kötümserliğin aşamalı olarak incelenmesini gerektirmiştir. Bireyin objeler aracılığıyla yaşadığı hisler üzerinden ortaya çıkan kötümserliğin, bireyi derinden etkilediği öykü kesitlerinde incelenerek ve kavramsal açıklamalar yapılarak ortaya çıkarılmıştır. Bireyin anlam yüklediği objenin kaybının ya da objenin yarattığı nostaljik hissin, geri getirilemez zamanı hatırlatmasının yarattığı yıkıcı etki doğrudan doğruya kötümserlik kavramı ile ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda, çalışmanın odak noktasını oluşturan kötümserlikten sonra nostalji de ayrı bir bölüm olarak ele alınıp, detaylı olarak incelenmiştir. Yazarın hikâyelerinde nostalji kavramına daha önce değinilmediği ve detaylı olarak öykü kesitlerinin bu açıdan incelenmediği düşünüldüğünde, yapılan çalışmanın edebiyat araştırmalarına yeni bir bakış açısı kazandıracağı düşünülmektedir. Hikayeler

üzerine çalışmada yapılan incelemelerde, nostaljik hislerin özellikle yas durumlarında daha çok ortaya çıktığı ve bireyin kimi zaman kendisini nostaljiden sürgün ederek, kimi zaman da nostaljiye sığınarak hayata tutunma çabasında olduğuna değinilmiştir. Bireyin hayata tutunma çabasında, sadece nostalji değil bir nesneye yüklediği anlam ve nesne üzerinden kurulan hayallerin de etkili olduğuna, diğer insanların umursamazlıklarından ve acımasızlıklarından doğan yıkıcı etkinin, duyguların yönünü yaşama sevincinden kötümserliğe doğru değiştirdiğine değinilmiştir. Modern zamanların objelerine uzaklık hisseden bireyin yabancılaşmasının yarattığı kötümser duygular ile eski zamanlardan kalma objelere duyduğu yakınlık, yine nostaljik kavramlara değinilerek incelenmiştir. İnsanın kötümser duygular yaşamasında, tamamen olumsuz duyguların olması gerekmediği, olumlu değer atfedilen kavramların da aslında kendi içinde sakladığı belirsizlik nedeniyle olumsuz da olabileceği, yazarın öykülerinde bekleyiş umudunun yarattığı umutsuzluk ile açıklanarak ortaya çıkarılmıştır. Vefa duygusu da sevgiyi ve birine verilen değeri yansıtan olumlu bir değer olsa da vefa duygusuyla hatırlanan hatıraların yarattığı elem duygusunun ve nostaljik yasin sonucunda vefa kavramının da kötümserlik ile ilişkilendirilebileceğine değinilmiştir.

Hikâyelerde, insanların ekonomik koşullarına ve giyim kuşam biçimlerine göre ötekileştirildiği, bu ötekileştirmenin de toplumdaki dışlanan bireyde yabancılaşmaya sebep olduğu, bireyin bu ötekileştirme ile baş edebilmesinin çaresi olarak doğaya sığındığına değinilmiştir. Ötekileştirilen bireye karşı diğerlerinden farklı bir tutum, anlayış ve sevgi ile yaklaşmak ise merhamet kavramı ile ilişkilendirilerek açıklanmıştır ve bu şekilde merhametin, kötümser ve yabancılaşın bireyi insan ile iletişim kuran ve umutlu bir bireye dönüştürdüğü ortaya çıkarılmıştır. Merhamet ve sevgi gibi kavramlar çoğu zaman olumlu dönüşümler yaratsa da bazen de yıkıcı etkileri olabilir. İnsanları sevmek arzusuyla ne yapacağını şaşırarak, tanımadığı insanlara bile iyilik yapmak isteyen, onların hikâyelerini merak eden hikâye kişisi, insanlardan hiç ummadığı dönütler alınca birden her şeyden uzaklaşır, kaçıp, kendi dünyasına sığınır. Bir süre sonra bütün hayal kırıklıklarıyla barışarak yeniden insanı sevmeye ve insandan umutlu olmaya devam eder. Hikâye kişinin bu sevgi tutumu, sevginin parçalanmasına rağmen yine de sevme arzusundan vazgeçememe olarak değerlendirilmiştir. Sevmek ve sevilmenin farklı durumları olduğu, her sevginin gerçek sevgi anlamına gelmediği, koşullu sevginin yalnızca iki kişilik bencillik olduğu, asıl sevginin hiç tanımadığı bir insanı bile koşulsuzca sevebilmek olduğu, sevgiyi hissettiren ya da hissedemeyen öykü ben'leri aracılığıyla değerlendirilip ortaya çıkarılmıştır.

Sait Faik Abasıyanık'ın, yapılan çalışmada incelenen her öyküsünde farklı duyguları ve bunlara bağlı durumları yansıtan bir kurgu olduğu sonucuna varılmıştır. Kentin ve modern dünyanın kargaşasından kaçma arzusuyla doğaya ya da hayale sığınan hikâye kişileri, doğanın içinden insanlara ve yeryüzünü dolduran, canlı cansız her varlığa yakından bakma ile yaşamın sırrını çözme çabasında olan bireyler olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadırlar. Bu bağlamda, Sait Faik Abasıyanık'ın hikâyelerindeki dünyanın, gerçek ile düşün helezonik bir bağ kurduğu kırılğan fakat yine de hayattan keyif alan bir dünya olduğu sonucuna varılmıştır. Her şeye rağmen direnme ve hayattan keyif almada kötümserliğin hakikati olan farkındalık kavramının büyük etkisi olduğu ortaya çıkarılmıştır. Çünkü kötümserliğin yarattığı farkındalığa sahip olan birey, iyimser bir birey gibi körü körüne her şeye bağlanmak yerine sorgulayarak, gözlemleyerek hayata tutunma çabasıdadır ve hayal kırıklığı yaşadığında da yeniden tutunmanın bir yolunu bulur. İyimser birey ise abarttığı yanılgısının sonuçlarıyla baş etmede zorlanmaktadır. Sait Faik Abasıyanık, anlatıcı kimliği aracılığıyla kaleme alarak yansıttığı gözlemlerini, öykülerinde okuyucusu ile paylaşarak içindeki heyecanını hafifletmeye bazen de olumsuz duygularından arınmaya çalışır. Daha önce nikbinlik olarak değerlendirilen her şeyin aslında derin bir bedbinliğin yansımaları olduğu sonucuna varılmıştır.

Sait Faik Abasıyanık'ın, öykülerinde insana ve hayata çok yakın bir mesafede bulunan karakterlere, hayatın içerisindeki olumlu ya da olumsuz her haliyle eserlerinde yer verdiğine incelenen hikâyelerde değinilmiştir. Yalnızlığın yarattığı adam olarak, kendi öykü başlığından nitelendirilebilecek bir tanımlama ile Sait Faik insanını odak noktası yaparken, insanı ve hayatı anlamlandırmasına dair bir bakış açısı çeşitliliğine sahiptir. Bunlar içerisinde en çok dikkati çeken de çalışmanın başlangıcından beri ifade edildiği gibi kötümser bakış açısıdır. Hikâyelerde kötümser bakış açısının bu kadar belirgin olması da, dış dünya olayları yerine iç dünya olaylarının duyarlılık haline gelmesinden kaynaklanmaktadır. Buna bağlı olarak da duygu durumları ve anısal çağrışımlar hikâyelerdeki kavramsal bağların oluşturulmasında, kavramların açıklanmasında ve özgün başlıklar ile değerlendirilmesinde büyük rol oynamıştır. Hikâyelerdeki kişiler, bulundukları kültürün psikolojisini, yaşayış tarzını, zihniyetini ve düşünce biçimlerini yansıtmak yerine, kendisi hakkında kolayca her konuda bilgi sahibi olunamayan, hikâyede bulunma işlevleri, kendi yaşam öykülerini derinlemesine paylaşmak yerine yalnızca bir duyguyu, düşünceyi, hayali ve hatırayı temsil etmek olan karakterlerdir. Bu karakterler aracılığıyla yaşam döngüsünün farklı uçları hikâyelerde yer almaktadır.

Sait Faik Abasıyanık öykülerinin anlatıcısı, insanlarla iç içedir. Doğanın, insanın ve yaşamın tüm an'larına, anlamlarına karışıp dolaşa dolaşa onların öykülerini yaratır. İnsanı bütün samimiyetiyle anlatır, davranışlarını da bütün gerçekçiliğiyle yansıtır. Yazarın kalem, insanı bütün gerçekliğiyle yansıtan aynası gibidir; bazen insanı sevmiş, onu kendine yakın bulmuş bazen de özellikle kötü yanlarını görünce ondan nefret etmiş ve bunları dile getirmekten çekinmemiştir. Hikâyelerinde, düşler gerçeklerin düşü, gerçekler de düşlerin gerçekliğidir. Tek bir yeri ve tek bir zamanı tüm renkleriyle yansıttığı, çalışmada incelemesi yapılan öykülerinde görülmüştür. Anlatıcı karakterlerinin ya da öykü kişilerinin yaşadığı yalnızlık, tek aynalı ve tek bir odalı bir yalnızlık gibidir. Yalnızlığı eğlence olsun diye yaşamazlar, gerçekten hakkını vererek, acısını duyumsayarak yaşarlar. Yalnız hatta yapayalnız bir anlatıcının şehre ve insanlara tuttuğu aynadan yansıyanlar; bilge düşünceler, öfke, umutsuzluk, yabancılaşma, derin gözlemler, meraklı arayışlar, merhamet, sevgi, düş kırılmaları ve düş oyunları okuyucu ile paylaşılır. Anlatıcının kavga ettiği ne varsa bir yandan da bir türlü ondan vazgeçemediğidir. Her öyküde ne olursa olsun insan vardır. Zaman zaman yansımaları bulup benimsediği zaman zaman da çatışıp kaçtığı, yabancılaştığı, eleştirdiği ama her durumda sevmekten vazgeçemediği insan vardır. Bütün bunların sonucunda, yazarın incelenen hikâyelerinde, iç dünya ile dış dünya arasındaki çatışmadan karanlık bir kargaşa yerine berrak bir harmoninin oluştuğu ve bunun da yazarın hikâyelerini beslediği sonucuna varılmıştır.

Sait Faik Abasıyanık'ın anlatıcı karakterleri ya da öykü kişileri, yaşama sevincinin güzelliklerini göstermeye çabalarken bir yandan ölüme yaklaşmanın da ıstırabını duyumsarken insanı, insana rağmen insanca bir şekilde anlatmaktadır. Doğadaki her şeyi yalın, öz, içten bir bakış açısıyla işleyen Sait Faik, özellikle insanı ve hayatı işlerken insanın ve hayatın yalnızca dışını değil içindeki derinliğini de görür. Onun gerçekçiliği sığ olanı değil; efsaneyi, şiiri, duyguyu, sevgiyi ve hayali de kapsayan, çirkini ve güzeli, iyiyi ve kötüyü bir arada göstererek insanı ve hayatı diyalektik bir şekilde bütünüyle kucaklamaktadır.

Sait Faik Abasıyanık, konuya ve olaylara önem vermez. Daha çok dramatik zamanları ya da an'ları yakalayarak şiirsel bir dil yaratmayı ve insanın derinliğini keşfedebilmeyi sevmektedir. Renkli tasvirlerle insanları olduğu gibi yansıtmaya çalışır. Sait Faik'in izlenimci ve gerçekçi öyküleri vardır. Birçok kişinin önemsiz olduğunu düşüneceği detayları, incelikleri, çevreyi ve bir karakteri en iyi biçimde yansıtarak düşle gerçeği imgelerle süsleyip, gözlem gücüyle birleştirmiştir. Öykülerinde ilk bakışta çok doğalmış gibi gelen ve hemen

herkesin görüp de önemsemeyen geçtiği durumlar karşısında, şaşırtan bir duyarlılıkla derinlere inmektedir. Bu durumda, Sait Faik Abasıyanık hikâyelerinde, gözlem gücü ve kimi zaman özgün, kimi zaman savruk şiirsel diliyle sıradan insanların portrelerini çizmektedir.

Bu çalışmada Sait Faik Abasıyanık'a ait on beş hikâyeden yararlanılmıştır. Bu hikâyeler, yazarın hikâyeciliğinin gelişmesindeki konumlar olarak değerlendirildiğinde bu tez, Sait Faik Abasıyanık hikâyeciliği hakkında şu değerlendirmelere ulaşılmasını mümkün kılmaktadır:

“Sait Faik Abasıyanık Hikâyelerinde Objelerin Yarattığı Kötümserlik” başlıklı bölümde; “Semaver”, “Stelyanos Hrisopulos Gemisi”, “Gramofon ve Yazı Makinesi” ve “Kış Akşamı, Maşa ve Sandalye” adındaki dört hikâye incelenmiştir. İlk iki hikâye, Sait Faik Abasıyanık'ın ilk dönem hikâyelerindendir. Yazarın bu dönem öykülerinde insan sevgisi, emek ve emekçiyi yüceltme, iyilik kavramları ön plana çıkmaktadır. Bu çalışma sonucunda elde edilen veriler doğrultusunda, yazarın ilk dönem eserlerinde, kötümser bakış açısının da insan sevgisi ve iyilik duygusu ile beraber ele alınması gerektiği söylenilebilir. Objelere yabancılaşma ve objelere nostaljik yakınlığa dair değinilen “Gramofon ve Yazı Makinesi” ve insandaki bekleyiş ve umudun, objeler üzerinden yansıtılarak anlatıldığı “Kış Akşamı, Maşa ve Sandalye” öyküleri de yazarın, yazdıklarının öyküden çok denemeye evrildiği *Mahalle Kahvesi* eserinde yer almaktadır. Buna bağlı olarak, Sait Faik'in yazma biçiminde değişiklikler olsa da kötümserliğin eserlerinde devam ettiği söylenilebilir.

“Sait Faik Abasıyanık Hikâyelerinde Duygular ve Kötümserlik” başlığı altında yedi hikâye incelenmiştir. Bunlar arasında, “Meserret Otel”, “Soğan Kayığı” ve “Şehri Unutan Adam” öyküleri, yazarın ilk dönem öyküleri arasında yer almaktadır. Yapılan çalışmada elde edilen veriler doğrultusunda, öykülerin incelenmesinde değinilen; vefa, merhamet ve sevmeye arzusu gibi kavramların yazarın ilk dönem hikâyelerindeki insan sevgisi ve iyilik kavramlarıyla doğrudan doğruya bağlantılı olduğu, fakat bu kavramların herhangi bir değişkenle kötümserliğe dönüşebileceğinin de göz ardı edilmemesi gerektiği söylenilebilir. Koşullu sevginin yarattığı hayal kırıklığı sonucunda ortaya çıkan kötümserliğe dair değinilen, “Menekşeli Vadi” öyküsü, yazarın *Lüzumsuz Adam* ile başlayıp, *Son Kuşlar* ile sona eren ikinci dönem öykülerindendir. Yazar, bu dönem öykülerinde bireyin yabancılaşmasını, bunalımlarını ve varoluşsal sancılarını ele almıştır. Bu bağlamda, çalışmanın odak noktası olan kötümserlik ile doğrudan doğruya bir anlam bağı kurmaktadır. Sevgiden çok bencilliği hisseden bireyin yaşadığı açmaz, bireyin kötümserliğini beslemektedir.

“Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal” hikâyesi, modern toplumda sevgi ve merhamet kavramlarının insandan uzaklaşmasını odak noktası yaparak incelenmiştir. Bu bağlamda yazarın *Mahalle Kahvesi* eserinde, öyküden çok denemeye evrilen yazılarında kötümser bakış açısının izlerinin sürdüğünü söylemek mümkündür. “Büyük Hülyalar Kuralım” hikâyesi, yazarın aşk ve sevgiyi bir köpekli adamın mektupları aracılığıyla, hikâye içinde hikâye denilebilecek bir kurguyla anlattığı, *Havada Bulut* hikâye kitabında yer almaktadır. Öyküdeki anlatıcı karakterin modernitenin yarattığı plastik dünyadan ve şehrin karmaşasından kaçmak için aşka sığınışı, kurduğu hayaller ile yaşama sevinci olarak düşünülmesi yanılsamasına sebep olabilir, fakat bu sığınışı meydana getiren kötümserlik düşüncesidir. Bu çalışmada, yazarın aşk ve sevgi duygularına yer verdiği için iyimser olduğu düşünülen *Havada Bulut* hikâyelerinin derin yapısındaki kötümserliğin, elde edilen veriler sonucunda ortaya çıkarıldığı söylenilebilir. “Son Kuşlar” öyküsü, doğanın güzel değerlerinin yitirilişini anlatan, toplumsal bir kaygı taşıyan dolayısıyla geleceğin kaybına yönelik bir kötümserlik örneğidir.

“Sait Faik Abasıyanık Öykülerinde Yalnızlık” başlığı altında iki öykü incelenmiştir. “Yalnızlığın Yarattığı İnsan” öyküsü, yazarın son dönem öykülerinden *Alemdağ’da Var Bir Yılan* öykü kitabındaki öykülerinden biridir ve bu çalışmada, yalnızlığın yaratacağı duygular ekseninde incelenmiştir. *Lüzumsuz Adam* eserindeki karamsar bakış açısının yalnızlık kavramıyla beraber yer aldığı “Kameriyeli Mezar Öyküsü”, yalnızlığın avuntu oyunlarını yaratma ekseninde incelenerek kötümser bakış açısının derinliklerine ulaşılmıştır.

“Sait Faik Abasıyanık Hikâyelerinde Kötümserlikten Umuda Dönüşümler” başlığı altında, iki hikâye incelenmiştir. Bu hikâyeler yazarın son dönem öykülerindendir. İnsanlardan kaçıp, düşe ve doğaya sığınmanın izlerinin en belirgin olduğu *Alemdağ’da Var Bir Yılan* kitabı öykülerinden, kitabın adı ile aynı adı taşıyan öyküsü, “Alemdağ’da Var Bir Yılan” kötümserliğin ve yabancılaşmanın içerisinde bilinmeyen bir umudun gizli olduğunu açığa çıkaracak şekilde incelenmiştir. “Hişt Hişt” öyküsü de, kötümserliğin birtakım değişkenlere bağlı olarak yaratıcı umuda dönüşebileceği durumlar olarak incelenmiştir. Çalışmada elde edilen veriler doğrultusunda, kötümserliğin her zaman tamamen kötümserlik olmadığı, içerisinde bir umudu sakladığı ya da her an bir umuda dönüşebileceği sonucuna varılmıştır.

Bu çalışmada, hikayeleri çözümleyebilmek için kötümserlik, yas, nostalji, umut, umutsuzluk, sevgi, merhamet, yalnızlık, düş dünyası, yaratıcı umut gibi insan varoluşuna özgü kavramlara değinilmesi nedeniyle çalışma, Sait Faik hikayeleri üzerine derin bir

düşünsel okumayı barındırmaktadır. Ancak hikâye kurgusundaki anlatısal zaman hareketleri ve okuyucuyu şaşırtan belirimler, düşünsel okuması yapılan kavramlarla birlikte hikâye sanatına dair teorik bilgilerin de açıklanmasını gerektirmiştir ve yapılan diğer çalışmalardan farklı olarak, insanı hayat içerisindeki her duygusuyla yansıtan yazarın, bireyi ve yaşamı hikâyelerinde kötümser bakış açısıyla nasıl anlamlandırdığına dair derinlemesine bir inceleme yapılmış ve özgün başlıklarla adlandırılmıştır.

Bu çalışmanın verilerinin sonucunda; Sait Faik Abasıyanık'ın “kötümser” öykülerindeki öykü ben'lerinin kötülüğe ve yalnızlığa direndiği sonucuna varılmıştır. Bu direnme toplumsal ve yapısal odaklı bir direnme değil, bireysel ve iradeli bir direnmedir. Yazarın öykü ben'lerinin, şarlatan bir mutluluk yerine karamsarlığın aydınlatıcı ve sorgulatan başkaldırışını tercih eden tavrı, hayat-ölüm kutupluluğunun ve insan doğasının bir bütün içerisinde yer aldığını yansıtmaktadır.

ÜZERİNDE ÇALIŞILAN ESERLER

Abasıyanık, S.F. (2012a). *Alemdağ'da Var Bir Yılan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Abasıyanık, S.F. (2012b). *Mahalle Kahvesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Abasıyanık, S.F. (2012c). *Son Kuşlar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Abasıyanık, S.F. (2013a). *Havada Bulut*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Abasıyanık, S.F. (2013b). *Lüzumsuz Adam*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Abasıyanık, S.F. (2013c). *Semaver*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları



KAYNAKLAR

- Acar Göktepe, G. (2020). Erdoğan Özmen’le Melankoli ve Nostalji Üzerine. *Moment Journal*, 7 (1), 120-125.
- Adler, A. (2013). *Yaşam Bilgisi* (Çev. Yarbaş L.). İzmir: İlya Yayınevi (Eserin orijinali 1926’da yayımlandı).
- Argın, Ş. (1996). Nostalji ile Ütopya Arasında. *Birikim* 82 (1), 21-24.
- Augustinus, A. (2010) *İtirafılar*. (Çev. Dürüşken, Ç.). İstanbul: Kabalcı Yayınları (Eserin orijinali 1838’de yayımlandı).
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. (Çev. Derman, A.). İstanbul: Kesit Yayıncılık (Eserin orijinali 1957 yılında yayımlandı).
- Baker, S. M. ve Kennedy, P. F. (1994). Death By Nostalgia: A Diagnosis of Context-Specific Cases. *Advances in Consumer Research*, 21(1), 169-174.
- Barrett, F. S., Grimm, K. J., Robins, R. W., Wildschut, T., Sedikides, C. ve Janata, P. (2010). Music-Evoked Nostalgia: Affect, Memory, and Personality. *Emotion*, 10 (3), 390-403.
- Bassin, D. (1993). Nostalgic objects of our affection: Mourning, memory, and maternal subjectivity. *Psychoanalytic Psychology*, 10(3), 425-439.
- Batcho, K. (2007). Nostalgia and the emotional tone and content of song lyrics. *The American journal of psychology*, 120, 361-381.
- Bernhard, T. (2016). *Bitik Adam*. (Çev. Duru, S.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (Eserin orijinali 1983’te yayımlandı).
- Borgna, E. (2015). *Bekleyiş ve Umut*. (Çev. Çilingiroğlu, M. M.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (Eserin orijinali 2005’te yayımlandı).
- Cassin, B. (2020). *Nostalji: İnsan ne zaman evindedir? Odysseus, Aenas, Arendt*. (Çev. Kıvrak, S.). İstanbul: Kolektif Kitap (Eserin orijinali 2013 yılında yayımlandı).
- Canetti, E. (2018). *Körleşme*. (Çev. Cemal, A.). İstanbul: Payel Yayınları (Eserin orijinali 1935’te yayımlandı).
- Cebeci, O. (2015). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı* (Üçüncü baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Çelik, Y. (2002). *Sait Faik ve Değerleri Duyan Bir Varlık Olarak İnsan*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dickinson, E. (2006). *Seçme Şiirler*. (Çev. Özpallabıyıklar, S.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (Eserin orijinali 1890’da yayımlandı).
- Duman, M. A. (2019). Sait Faik Abasıyanık’ın Alemdağ’ında Olup Bitenler Eşliğinde Nietzsche’nin Metafor Algısı ve “Kötümserlik” Kavramı. *Turkish Studies - Language and Literature*, 14 (2), 529-550.

- Dündar, C. (2009, 30 Kasım). Karamsarlığa övgü. *Milliyet*. Erişim adresi: <https://www.milliyet.com.tr/yazarlar/can-dundar/karamsarliga-ovgu-1167845>
- Eagleton, T. (2017). *İyimser Olmayan Umut*. (Çev. Ayhan, E.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Eserin orijinali 2015'te yayımlandı).
- Eco, U. (2018). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. (Çev. Atakay, K.). İstanbul: Can Yayınları (Eserin orijinali 1994 yılında yayımlandı).
- Ergülen, H. (2019). *Sait ile Sabahattin - Sait Faik Abasıyanık ile Sabahattin Ali Üzerine Yazılar*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Eryılmaz, A. (2015). Sistem Yaklaşımı Açısından Kötümserlik- Pessimisf from the Perspective of Systemic Approach. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar- Current Approaches in Psychiatry*. 7 (4), 391-400.
- Freud, S. (2016). *Sanat ve Edebiyat*. (Çev. Kapkın, E. Ve Tekşen Kapkın, A.). İstanbul: Payel Yayınları (Eserin orijinali 1997 yılında yayımlandı).
- Fromm, E. (2013). *Sevme Sanatı*. (Çev. Karadana, Ö.S.). İzmir: İlya Yayınevi (Eserin orijinali 1956'da yayımlandı).
- Holak, S.L. ve Havlena, W. J. (1992). Nostalgia: An Exploratory Study of Themes and Emotions in the Nostalgic Experience. *Advances in Consumer Research*, 19 (1-2), 380-387.
- Jentsch, E. (1997). On the Psychology of the Uncanny. (Çev. Sellars, R.). *Angelaki*, 2 (1), 7-16. (Orijinal makalenin yayım tarihi, 1906).
- Kaplan, M. (2013). *Şiir Tahlilleri 2 (Cumhuriyet Devri Türk Şiiri)* (Yirmi ikinci baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2019). *Ölümciül Hastalık Umutsuzluk*. (Çev. Yakupoğlu, M.M.). Ankara: Doğu Batı Yayınları (Eserin orijinali 1849'da yayımlandı).
- Lawrence, D.H. (2013). *Ruhsal Çözümleme ve Bilinç Dışının Doğaçlaması*. (Çev. Esençay, E.). İzmir: İlya Yayınevi (Eserin orijinali 1922'de yayımlandı).
- Livingstone, A. (2001). *Salomé Yaşamı ve Yapıtları*. (Çev. Akbaş, S.K.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Eserin orijinali 1984'te yayımlandı).
- Mert, N. (2018). *Sait Faik*. Ankara: Cümle Yayınları.
- Meşe, Y. (2018). *Sait Faik Kitabı*. İstanbul: İzdiham Yayınları.
- Nietzsche, F. (2015). *İnsanca Pek İnsanca-1: Özgür Tinliler İçin Bir Kitap*. (Çev. Tüzel, M.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (Eserin orijinali 1878'de yayımlandı).
- Özdemir, A. (1998). *Sait Faik / Modern Hikâyeciliğimizin Öncüsü*. İstanbul: Toker Yayınları.
- Özdemir, Y. (2006). *Sait Faik Abasıyanık'ın Eserlerinde Mekân Olarak İstanbul*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Rifat, M. (2020). *Sait Faik'i Yorumlayanlar: Eleştirinin Eleştirisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Routledge, C., Arndt, J., Wildschut, T., Sedikides, C., Hart, C. M., Juhl, J., Vingerhoets, A. J. J. M. ve Schlotz, W. (2011). The past makes the present meaningful: nostalgia as an existential resource. *Journal of Personality and Social Psychology*, 101(3), 638-652.
- Schopenhauer, A. (2007). *Hayatın Anlamı*. (Çev. Aydoğan, A.). İstanbul: Say Yayınları (Eserin orijinali 1888'de yayımlandı).
- Schopenhauer, A. (2018). *Dünyanın İstirabı Üzerine*. (Çev. İçöz, F.J.). İstanbul: Kafka Yayınevi (Eserin orijinali 1888'de yayımlandı).
- Schopenhauer, A. (2018). *Hayatın Bilgeliği*. (Çev. Çelik, H.). Ankara: Tutku Yayınevi (Eserin orijinali 1851'de yayımlandı).
- Schopenhauer, A. (2018). *İnsan Doğasını Anlamak*. (Çev. Yıldırım, A.). Ankara: Tutku Yayınevi (Eserin orijinali 1851'de yayımlandı).
- Schopenhauer, A. (2019). *Mutlu Olma Sanatı*. (Çev. Sunar, Ş.). İstanbul: Can Yayınları (Eserin orijinali 1851'de yayımlandı).
- Schopenhauer, A. (2019). *Kötümserlik Üzerine*. (Çev. Günsel, E.). Ankara: Tutku Yayınevi (Eserin orijinali 1888'de yayımlandı).
- Shakespeare, W. (2009). *Soneler*. (Çev. Halman, T.S.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (Eserin orijinali 1609'da yayımlandı).
- Sazyek, E. (2019). Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Epifanik "An"lar. *Hece Dergisi*, 1 (265), 75-92.
- Taş, S. (2018). *Sait Faik'in Hikâyelerinde Başlıca Konular*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Timuçin, A. (2013). *Sait Faik'in Dünyası*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tutal, N. (2019). Geleceğin Kaybını Hissetmek. *Varlık*, 1340 (1), 6-8.
- Ünlü, O. (2016). Edgar Allan Poe'nun "Tek Etki" Kuramı ve Klasik Türk Hikâyesi: Nev-i Zâde Âtâyî Örneği. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 1 (55), 319-343.
- Wildschut, T., Sedikides, C., Arndt, J., ve Routledge, C. (2006). Nostalgia: Content, triggers, functions. *Journals of Personality and Social Psychology*, 91 (5), 975-993.