



Sait Faik Abasıyanık'ın Seçilmiş Üç Öyküsünde Zaman, Mekân ve Ahlak

Time, Space, and Morality in Three Select Stories by Sait Faik Abasıyanık

Kıvılcım UZUN*

 0000-0003-4112-0095

Arda ARIKAN*

 0000-0002-2727-1084

Öz

Cumhuriyet Sonrası Dönemi değişen Türk Edebiyatı'nın en etkili isimlerinden biri olan Sait Faik Abasıyanık, yazdığı yarı gerçek yarı hayal öykülerinde her zaman bir erdem ve güzel ahlak arayışında olmuştur. Ahlaki açıdan didaktik olmayan ve çoğunlukla kesin bir son barındırmayan öykülerinde benimsediği ahlak anlayışı açıkça görünmektedir. Bu çalışma, Sait Faik'in seçilmiş öykülerini zaman ve mekân bağlamında inceleyerek, ortaya konulan ahlaki denklemleri çözümlenmeyi amaçlamaktadır. Bu noktadan hareketle, Abasıyanık'ın rastgele seçilmiş üç öyküsü, yazarın ahlak algısını kavramak açısından incelenmiştir. Bu öykülerinde, Sait Faik'in kültürel, ticari ve toplumsal ahlak anlayışı ile bir hesaplaşma içerisine girdiği ve kurguladığı karakterler çerçevesinde bireylere ve topluma dayatılan ahlak anlayışını eleştirdiği açıkça görülebilir. Bu çalışmanın amacı da Sait Faik'in *İhtiyar Delikanlı*, *Beyaz Altın*, *Öyle Bir Hikâye* isimli üç öyküsünde eleştirilen kültürel, ticari ve toplumsal ahlakın, zaman ve mekân bağlamında bir incelemesini sunmaktır. Çalışmada zaman ve mekânın, özellikle de İstanbul'un, yazarın ahlak anlayışı ile olan ilişkisi irdelenirken zaman ve mekânın yazarın ahlak anlayışına doğrudan etki ettiği savı üzerinden hareket edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, Sait Faik Abasıyanık, Ahlak, Zaman, Mekân

Abstract

One of the most influential Turkish literature authors after the post-republic period, Sait Faik Abasıyanık pursued virtue and morality in his literary work, although literary critics have not underlined this aspect of his work. In his non-didactic and open-ended stories, the perception of morality he adopted is quite evident. Analyzing Sait Faik's selected stories in the context of their temporal and spatial settings, this study aims to resolve the moral equation manifested. In this paper, three randomly selected short stories by Abasıyanık were studied to understand how he perceived morality and how the subject of morality is treated in his select short stories. His short stories *The Old Teenager*, *The White Gold*, and *Just a Story* were studied in terms of how the selected subject, morality, appears in these texts. While analyzing these stories, it is recognized that the author was affected from the space and time in and during which he lived and wrote in Istanbul.

Keywords: Literature, Sait Faik Abasıyanık, Morality, Spatiality, Temporality

*Öğr. Gör., Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi; Doktora Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. ✉ kivilcim.uzun@alanya.edu.tr

*Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Akdeniz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü.

✉ ardaari@gmail.com

1 Giriş

Çağdaş Türk Edebiyatı'nın önde gelen isimlerinden biri olan Sait Faik Abasıyanık, 1906 yılında Sakarya'da dünyaya gelmiştir. Asıl adı Mehmet Sait olmasına rağmen daha sonra babasının adını kendi adına ekleyerek Sait Faik ismini almıştır. Aynı şekilde Sait Faik'in isteği üzerine aslen "Abasızoğulları" olan soyadlarını değiştiren aile, "Abasıyanık" soyadını da sonradan almıştır. Sait Faik, varlıklı bir ailede dünyaya gelmesine rağmen gösteriştense uzak bir hayat sürmüş, hayatını sıradan insanlarla, balıkçılarda ve meyhanelerde geçirmiştir. Gösteriştense uzak durmasına ve oldukça sade bir yaşantısı olmasına rağmen bugüne kadar hakkında çok şey söylenmiş; çok şey yazılıp çizilmiştir. Zaman zaman hakkında birçok dedikodu çıkmış ve hatta ahlaki açıdan da çokça eleştirilmiştir.

Yazarlık yaptığı 1950 yılları, şiirde İkinci Yenici akımının da etkisiyle, Türk Edebiyatı'nda dilin değişmeye başladığı yıllardır aynı zamanda. Sait Faik de öykülerinde bu değişime ayak uydurmuş ve öykülerinin birçoğunu yazım kurallarına dikkat etmeksizin sokakta konuşulan doğal, samimi bir tonla yazmış ve zaman zaman dönemin eleştirmenleri tarafından bu sebeple eleştirilmiştir. Öykülerinde olay örgüsünden çok durumlara odaklanmış, yorumlar ve psikolojik analizler yapmış ve bu yönüyle Çehov tarzı öykücü olarak adlandırılmıştır. Bu tarz öykülerde olduğu gibi, Sait Faik de öykülerinde hayat, insan, doğa gibi kavramları yorumlarken veya ahlaki çıkarımlar yaparken sert, kesin yargılardan kaçınmış, daha özgürlükçü bir tavır takınmıştır. Öykülerini yazarken, Maupassant tarzı olay öykülerde olduğu gibi okuyucuya kıssadan hisse çıkarmak gibi bir kaygı taşımamıştır ve bu nedenle de öykülerinin birçoğuna kesin bir son yazmak yerine uçlarını açık bırakmıştır. Biyografik unsurlara sıkça yer verdiği öykülerinde Sait Faik, insan, hayvan ve doğa sevgisini konu etmiş, sosyal sınıf farklılıklarına vurgu yapmış ve bu yönüyle de birçok eleştirmen tarafından Toplumcu Gerçekçi bir yazar olarak tanınmıştır.

Sait Faik hakkında Türkiye'de ve dünyada başta Türkçe, İngilizce ve Fransızca dilleri olmak üzere çeşitli dillerde yayınlanmış birçok akademik yayın bulunmaktadır. Kendisi zaman zaman Sabahattin Ali ile (Mutluay, 1978, s. 319) karşılaştırılmış ve belki de aynı dönemlerde yaşadıklarından isimleri genellikle yan yana yazılan bu iki yazarın benzerlikleri ve farklılıkları tartışılmıştır. Sait Faik, zaman zaman ise Ömer Seyfettin ile karşılaştırılmıştır ve dönemin iki farklı geleneğiyle, Çehov ve Maupassant tarzı öykü yazarı bu iki ismin arasındaki görüş ve düşünce farklılıkları ortaya konmuştur (İssı ve Seçilir, 2005, s. 38). Çığrı-Yıldırım (2015) ise Sait Faik'i, Türk Edebiyatı'nın bir diğer önemli ismi Oğuz Atay'la karşılaştırarak bu iki usta yazarın hikâye ve romanlarında modernleşmenin birey üstündeki etkilerini nasıl gözler önüne serdiğinden bahsetmiştir (s. 132). Öykülerinin içerdiği temaların yanı sıra Ergüzel ve Kirik (2012), Sait Faik'in öykülerindeki söz varlığı üzerine bir çalışma yapmış ve yazarın on bir kitabında yer alan sözcükleri inceleyerek, eserlerinin oldukça çeşitli Türkçe ve yabancı kelimeler içerdiğini gözler önüne sermişlerdir (s. 66). Sait Faik, öykülerini anlatırken zaman zaman bilinç akışı yöntemi kullanması ve olay örgüsünden çok psikolojik ve durum tahlilleri üzerinde durmasıyla Psikoloji biliminin de ilgisini çekmiştir. Sönmez vd. (2005), *Alemdağ'da Var Bir Yılan* öyküsünü psikodinamik bir açıdan ele alarak deneysel bir çalışma yürütmüş, Sait Faik öyküleri değerlendirilirken birey, toplum ve insan psikolojisinin yanı sıra başka birçok psikolojik dinamiğin de göz önünde bulundurulması gerektiğini sebepleriyle birlikte ortaya koymuşlardır (s. 258). Benzer şekilde Altınok (2018), Sait Faik ve eşya ilişkisini psikik gösterge değeri çerçevesinde ele alarak yazarın eşyayla ruhsal bir ilişki kurduğunu ileri sürer (s. 80).

Yaşarken ismi sık sık çeşitli dedikodularda geçen ve ahlaki açıdan dünyaya bir türlü kendini kabul ettiremeyen ve "Yazmasam deli olacaktım." (Abasıyanık, 2006, s. 771) diyecek kadar yazmayı seven ve bu edimi ruhsal sağaltım aracı olarak gören Sait Faik'in öykülerinin birçoğunda kendi hayatını, deneyimlerini ve gözlemlerini konu ettiği bilinmektedir. Yazarın dünya görüşünü, insana ve doğaya bakış açısını, ahlak anlayışını ve kendisi ve dünyasıyla ilgili daha birçok bilgiyi öykülerinde aramak yanlış olmaz. Her ne kadar öykülerindeki olaylar üzerine kesin yargılarda bulunmaktan, sert ve çizgileri net bir eleştiri sunmaktan kaçınsa da Sait Faik'in birçok öyküsünde insanlar ve olaylar, doğru-yanlış, iyi-kötü, erdem-kusur şeklinde zıt kutupların belirginleştiği bir kurguda

değerlendirilmektedir ki böylesi bir iki kutuplu yazın metinde beliren ahlaki anlayışa, diğer bir deyişle, Sait Faik'in zaman zaman eleştirdiği ve tartışmaya açtığı birey ve toplumun başat aktörler olduğu ahlaki çelişkilere götürür.

Mekân'ın Türk edebiyatında ve özellikle de düzyazımızda öncelenmesi çoğunlukla Batı edebiyatını örnek alan Tanzimat romanı ile başlar ve bir anlamda böylesi bir önceleme edebiyat ve kültürel üretimimize damga vurur. Akdeniz (2012), Tanzimat romanının mekân tasviriyle başlamasından ve mekân tasvirinin romanın ilerleyen kısımlarında rast gelinecek olay örgüsünü anlaşılır hale getireceğinden bahseder ve bundan hareketle halen de bu geleneğin kitle iletişim araçları ve dijital ortamlardaki üretimlerle diri tutulduğunun altını çizer. Yazar, ayrıca, mekân ve anlatı içeriği arasındaki bağı da bu çerçevede ortaya koyar:

Romanların mekân tasviriyle başlaması, bu mekânların bir çeşit fon, çerçeve, geçiş veya bağlantı elemanı gibi kullanılması sadece Tanzimat döneminde değil Cumhuriyet dönemi romanlarının bazısında da rastladığımız bir özelliktir. Türk filmlerinin çeşitli İstanbul manzaralarını içeren görüntülerle başlamasını bu geleneğin sinemadaki bir çeşit devamı olarak düşünmek de mümkündür (s. 10).

Mekân olgusunun Abasıyanık'ın öyküleri bağlamında incelenmesi aynı zamanda birey ve toplum ilişkisinin incelenmesidir ve böylesi bir çaba zaman ve mekânın yazınsal kişilere olan etkileri ele alınmadan gerçekleştirilemez çünkü hikâyelerinin arka planını oluşturan mekân ve öykülerin ele alındığı zaman dilimi de toplumsal açıdan önem teşkil eder. Zaman ve uzam ilişkisinin günlük hayatımızın akışı üzerine yansımaları Lefebvre (1992/2004) de şöyle ifade eder:

(...) Sosyal bilimlerde, zamanı çoğunlukla uzamsal bağlamı dışında çalışarak yaşanan zaman, ölçülen zaman, tarihi zaman, iş zamanı ve boş zaman, günlük zaman vb. olarak bölmeye devam etmekteyiz. Şimdi ise somut zamanın bir ritmi var ya da daha ziyade zamanın kendisi bir ritim – ve tüm ritimler zamanın uzam ile yani yerleşmiş bir zaman veya (...) zamansallaşmış bir uzam ile ilişkisini ima eder. (...) Bu onu bir zaman olmaktan, yani bir hareketin veya bir oluşumun yönü olmaktan alıkoymaz (s. 89).

Alelaide seçilmemiş, karakterlerin duyum ve edimleri ile sıkı sıkıya bağlı ve bu yönüyle de yazınsal kurgunun önemli yapı taşlarıdır bunlar. Öykülerini değerlendirirken zaman ve mekâna özellikle dikkat edilmesi gerekir çünkü Kurdakul'un (1992) deyişimiyle bunlar yalnızca öykülerinin süsü değil aynı zamanda verilmek istenen toplumsal olguyu kafamızda canlandırmamıza yardım eden unsurlardır (s. 60).

Bu çalışmanın amacı, Sait Faik'in *İhtiyar Delikanlı*, *Beyaz Altın*, *Öyle Bir Hikâye* isimli üç öyküsünde eleştirilen kültürel, ticari ve toplumsal ahlakın, zaman ve mekân bağlamında bir incelemesini sunmaktır. Bunu yaparken öncelikle ahlak ve kültür gibi tartışmalı ancak önemli kavramların üzerinde durulacak daha sonra ise seçilmiş öyküler kültürel, toplumsal, sınıfsal ve psikolojik etmenler göz önüne alınarak açıklanacaktır. Çalışmada zaman ve mekânın yazarın ahlak anlayışı ile olan ilişkisi irdelenirken zaman ve mekânın yazarın ahlak anlayışına doğrudan etki ettiği savı üzerinden hareket edilecektir.

2 İnceleme ve Tartışma

Sait Faik'in öykülerinde ortaya konan ahlak anlayışına başlamadan her yönüyle tartışmalı bir kavram olan ahlak kavramının netleştirilmesi önemlidir. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi ahlak sözcüğünü "İnsanın iyi veya kötü olarak vasıflandırılmasına yol açan mânevî nitelikleri, huyları ve bunların etkisiyle ortaya konan iradeli davranışlar bütünü" olarak tanımlar. Ahlak, en geniş anlamıyla, bir bağlam içerisinde doğru ve yanlış hareket etme biçimleri ile veya diğer bir deyişle neyin iyi neyin kötü olduğu sorusuyla ilgilenir.

İnsan, düşünme yeteneğine sahip olduğundan beri ahlak kavramıyla ilgilenmiş ve yaşadığı toplumsal hayatta hangi davranış veya düşüncenin doğru olup olmadığını sorgulamıştır. Her insanın farklı bir yaşama biçimi, hayat algısı ve görüşü olduğuna göre ahlak anlayışı da kişiden kişiye, toplumdan

topluma değişmekte olduğundan, evrensel bir ahlakın var olup olmadığı sorusu birçok düşünürün kafasını meşgul etmiş ve tartışmalara yol açmıştır. Ahlak anlayışı durağan bir kavram değildir; birey ve toplum ilerledikçe ahlak anlayışı da değişmektedir ve bu yönüyle dinamik bir kavramdır. Yaşadığı dönemde hayat tarzı olarak ait olduğu sınıftan farklı yaşamayı, daha yüce bir özgürlük anlayışı benimsemiş olması, içinde yaşadığı toplumda daima yakınlaştığı iyi kalpli sıradan insanların, balıkçıların, köylülerin, çöpçülerin yanı sıra hilekarların, kalpazanların ve türlü türlü dolandırıcının da varlığını gözlemlemesi Sait Faik'in de ahlak anlayışında değişmelere yol açmıştır: “şartlar onu hayatın ve insanın saçmalığına, hedefsiz abesliğine değil, paylaşılmış sevgi ile birleşen yeni bir özgür ahlak anlayışına götürdü” (Alangu, 1968, s. 118).

Öykülerinde olaylardan çok kişilere yönelen Sait Faik her ne kadar kesin ahlaki yargılardan, yasaklayıcı veya kısıtlayıcı eleştirilerden kaçınsa da Çelikkın'ın (2018) deyişiyle: “Sait Faik bir ahlakçı değildir ama öykülerinde; ahlaki erozyona, yozlaşan değerlere ve birtakım değerlerin yitip gitmesine karşı çıkar” (parag.16). Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere Sait Faik daima iyinin, doğrunun, erdemlin arandığı bir yolda kendine “özgür bir ahlak anlayışı” benimseyerek devam etmiş ve bu anlayışın karşısında duran kültürel, ticari ve toplumsal ahlak anlayışlarını öykülerinde eleştirmiştir. Sait Faik öykülerinde gözlemleyebildiğimiz değişen insan ve ahlak kavramı Güngör'e göre (2018), öykülerin yazıldığı dönemin politik çerçevesinde hızla gelişen kapitalizmin insan ve doğa üzerindeki yıkıcı etkisi sonucu, yazarın doğala olan sevgisinin ve onun değişimini engellemek amacıyla koruma çabasının bir sonucudur (s. 25).

2.1 İhtiyar Talebe

Bu bağlamda ele alacağımız ilk öykü olan *İhtiyar Talebe* isimli öyküde Sait Faik'in kendisi olduğunu tahmin ettiğimiz anlatıcının Fransa'da eğitim gördüğü yıllarda çok kültürlü arkadaş grubu içerisinde kimsenin yaşını bilmediği Pavel Stefanoviç isimli Sırp bir felsefe öğrencisinin başından geçenler anlatılır. Sait Faik'in kendisi de 1931-1935 yılları arasında Fransa'nın Grenoble kentinde eğitim görürken yaptığı gözlemler ve farklı kültürlerle dair izlenimlerini birçok öyküsünde olduğu gibi bu öyküde de görmekteyiz.

İhtiyar Talebe isimli öyküde, Sait Faik'in çoğunluğu Batılı milletlerin kültürel değerleri hakkındaki yer yer klişeye düşen fikirlerini öğreniyoruz. Yazarın diğer uluslara ve kültürlerine karşı fikirleri şöyle sıralanabilir: “...kadından ziyade oyuncuğa, oyuncaktan çok kadına benzeyen...” şeklinde tanımladığı Fransız kadınları (Abasıyanık, 2012c, s.106), kendisine Macar diyen ancak anlatıcının Çingene olduğunu ileri sürdüğü ve “Avrupalı çingenenin tadı...bir çikolata tadındadır” (s. 106), dediği Macar sevgilisi, “şehvetsiz, ihtirassız, yine de masum ve çocuk hisleriyle doluydu bu müzik” (s. 109) şeklinde tasvir ettiği İsveçlilere ait vals, nazik ve aceleci olarak tanımlanan Fransızlar, iriyarı olarak tabir edilen Almanlar, temkinli olduğu söylenen Japonlar ve son olarak ihtiyar talebe diye seslenen Pavel ile dalga geçen, hastalanmasına sebep olan alaycı, umursamaz ve kaba oldukları ima edilen Amerikalı iki hemşire ve erkek arkadaşları. Bu ve benzeri betimlemelerin ırkçı ya da alaycı olmadığı, hakaret amacı taşımadığı ve daha da önemlisi müşfik bir kalbin yorumları olduğu ortadadır.

Müşfik kalbine rağmen Abasıyanık'ın kadınları, erkekleri olduğundan daha da sert bir üslupla ve kısmen de acımasızca betimlediğine şahit olabiliriz. Anlatıcı bir gün bir arkadaş toplantısında fazlasıyla içki içtikten sonra ihtiyar talebe diye çağırılan Pavel'in yanında oldukça çirkin bir kadın görür. Bu noktada kadının çirkinliği öyle sıra dışı bir şekilde anlatılır ki okuyucu olarak bu kadının gerçek mi yoksa sarhoşluğun neticesinde görülen bir hayal mi olduğu konusunda tereddüt yaşarız. Daha sonra ihtiyar talebe de aynı kadından bahseder ancak bu kadın çelişkilerle dolu bir kadındır. “Bu kadın çirkin ve güzel değildi. Bu kadın yaşar veya ölü değildi” (Abasıyanık, 2012c, s. 108) der anlatıcı kadın için. Benzer şekilde Pavel, ‘sevgilim’ dediği bu kadından bahsederken birçok çelişkili betimleme yapar: “Bu bazan genç, güzel, bazan insanı ürkütecek, iğrendirecek kadar çirkin kadın” (Abasıyanık, 2012c, s.112), “Yaşı daima yirmi ile kırk beş arası. Nadiren çok ihtiyar. Çirkinlik, güzellik, fakirlik, zenginlik, terbiyelilik, terbiyesizlik bu kadında” (Abasıyanık, 2012c, s.113). Tüm bu çelişkiler, tıpkı öyküdeki karakterlerden bazıları gibi okuyucuyu da kadının gerçekliği veya varlığıyla

ilgili şüpheye düşürür. Tıpkı Pavel'in çok sevdiği Mösyö D. olarak anılan ve Sırpça bilen uzun boylu, kambur Türk genci gibi biz de "Hakikatta böyle bir kadın mevcut değildir. Fakat bunu kestirmeden hayır da diyemiyoruz" (Abasıyanık, 2012c, s.116).

Öykünün ilerleyen kısımlarında ise gizem çözülüyor ve öğreniyoruz ki "birbirine ayırt edilemez derecede benzeyen" ve dolayısıyla ikiz veya kız kardeş olduğunu düşündüğümüz iki Amerikalı hemşire Pavel'in güzel kadınlara karşı olan zaafından yararlanarak onunla alay ediyorlardır. Bir gün güzel olan diğer gün ise yakalandığı cilt hastalığı sebebiyle güzelliği gölgelenmiş olan diğer kız kardeş Pavel ile buluşmaya giderek aklının karışmasına sebep oluyordur. Bu iki kız kardeş üzerinden yaratılan güzel-çirkin, genç-yaşlı, terbiyeli-terbiyesiz zıtlıkları ve Pavel'in güzel kadınlara karşı çaresizliği sonucu ortaya çıkan çelişkileri aslında kendisinin ve aslında yazarın medeniyet algısı üzerindeki çelişkilerini de ortaya koyar. Bu öykü, "evrensel olduğu dayatılan" (Laçiner, 2001, s.179), medeni olarak pazarlanan ancak yakından bakıldığında hiç de öyle olmayan Batı kültürünün ve ahlakının bir eleştirisidir aynı zamanda. Tıpkı "ruh, şekil, fizik ve ahlak değiştiren sevgili" (Abasıyanık, 2012c, s. 116) gibi medeni sayılan ülkeler de değişken yüzleri ve ahlak anlayışlarıyla karşımıza çıkar bu öyküde. İki kız kardeşi tasvir ederken söylenen: "O yalnız yüzünü değil içini boyayan bir kadındı" (Abasıyanık, 2012c, s.121) cümlesinde yazar aynı zamanda, bu ülkelerin kendilerini medeni göstermek adına hem dışarıya hem içeriye yaptıkları gerçek olmayan ve yalnızca olumsuzlukları gizleyen makyajı da eleştirmektedir.

Mösyö D., Pavel'in deli olduğuna ve hayal gördüğüne inanmaz; onun için "Çoğumuz gibi hastadır" (Abasıyanık, 2012c, s. 116) der ve kafasında yarattığı kadının gerçek olmadığını, soyut bir mefhum olduğundan bahseder. Bu imgelem üzerinden yazar, kendi deneyim, gözlem ve izlenimlerinden yola çıkarak ülkemizde sıkça övülen, hatta öykünülen Batı ahlakının gerçekliğini sorgular ve tüm olumlu nitelere karşın medeniyetin yalnızca "mücerret" yani soyut bir hayal ve kavram olduğunun altını çizer. Öyküde, Pavel de tıpkı tüm diğer insanlar gibi medeniyet denilen bu hayali kavram tarafından hasta edilmiş durumdadır.

Medeniyet kavramı üzerinden ahlak eleştirisi, Pavel'in babasının Mösyö D.'nin yanına gelmesiyle iyice görünür kılınır. Pavel, mezun olduktan sonra kendisiyle buluşmak isteyen sözde sevgilisinin bahsettiği buluşma yerinde yağmurun altında beklerken, iki alaycı Amerikalı kızın yanlarında bir erkekle birlikte gülerken yanından geçip gittiği görülür. Yağmurun altında saatlerce bekledikten sonra hastanelik olan Pavel'in babası ziyaretine gelir ve bu buluşmayla Pavel'in geçmişi ve hikâyesi aydınlığa kavuşur. Babasının anlattığına göre, Pavel önce 1. Dünya Savaşı'nda Avusturya'da orduya zabıt olarak katıldıktan sonra savaşın dehşeti yüzünden kötü zamanlar geçirir. O dönemlerden bahsederken babası, dönemin teknolojik gelişmeleri arasında sayılan bazı unsurları şöyle tasvir eder: "Sonra mekanizmalar işlemeye başlar, dişler gıcırdaşmış. Arkada otomobil gürültüleri, inilti, kılıç şakırtısı, gür emirler" (Abasıyanık, 2012c, s.130). Savaşın gürültüsü ve korkusu sonrası Pavel'in tek tesellisi sarışın, mavi gözlü bir İtalyan kızdır ve bu sebeple sarışın, mavi gözlü güzel kızlara karşı bir zaaf geliştirmiştir. Öykü boyunca altı çizilen ve Türkler tarafından sıklıkla yabancı ülkelere, diğer bir deyişle Batı'ya atfedilen "sarışın, mavi gözlü" kadın kavramı ve Pavel'in bu kadınlara zaafı, Batı ahlakına sempati duyan, yücelten ancak sonunda hayal kırıklığına uğrayan insanlar çerçevesinde değerlendirildiğinde ayrıca önem kazanır. Ancak unutulmamalıdır ki anlatıcı her ne kadar sarışın ve mavi gözlü yabancı kızlardan dem vursun, gerçeği çok başkadır: "Fakat ellerim kara kızın ellerinde, sağ dizi sol dizimde, kanı kanımdaydı" (Abasıyanık, 2012c, s. 106). Bu gerçek, yazarın içinde yetiştirdiği coğrafyasının bir ürünü, İstanbul'un kendisine verdiği binlercesi arasında yalnızca biri, ama o anda belki de en önemlisiydi çünkü İstanbul'u sahiplenen, onunla hemhal olan anlatıcı bu öyküde yabancı bir diyarda *öteki* olmuştur.

Pavel'in öyküsünü anlattıktan sonra göz yaşlarını tutamayan babası, "Harbe, sipere, kurşuna, gürültüye...kamyonlara ve gazlara ve otomobillere, bir nevi medeniyete Sırpça ağız dolusu" (s. 130) küfürler eder ve bu satırlarda yazar, kendini medeni sayan, teknolojik gelişmeleri övünen Batı kültürünün, savaşlardan, yıkımdan, huzursuzluktan ibaret olduğunu bir kez daha okuyucuya aktarır. Ona göre, Batı ahlakı tıpkı öyküdeki iki kız kardeş gibi zıtlıklar barındıran, mükemmelliği tamamen

hayalden ibaret olan ve insanları hasta edecek seviyede çelişkiler barındırır. Yazara göre, insanlığa babasının Pavel için dilediğine benzer bir köy lazımdır: "Pavel'e bir köy... Otomobilsiz, sessiz, sakin yollarında dereler akan bir köy ve küçük bir Sırp kıızı (...) bir küçük köylü Sırp kıızı... Uzun saçlı, mavi gözlü, sapsarı" (Abasıyanık, 2012c, s. 131). Bu öyküde Sait Faik, medeniyet kavramı üzerinden Batılı ülkelerin ahlaki çelişkilerini iki Amerikalı hemşire üzerinden eleştirmektedir. Üstelik öykünün sonunda altı çizilen sarı saç, mavi göz betimlemeleri tam da Anadolu'da Batı rüyasını anlatan, Batı'nın siyahilere ve üçüncü dünya ülkelerine karşı ön plana çıkarıp övündüğü ve Batı kültürüyle özdeşleşmiş betimlemelerdir.

2.2 Beyaz Altın

Kültür ve ahlakını eleştirerek Batı rüyasını tersine çevirdiği öyküden sonra, Sait Faik'in eleştiri oklarının bir sonraki hedefi, *Beyaz Altın* isimli öyküde gözler önüne serdiği ve bu kez kendi ülkesindeki dolandırıcıların üzerinden eleştirdiği ticari ahlaksızlıktır. 1939'da basılan *Sarnıç* isimli öykü kitabının en uzun öyküsü olan *Beyaz Altın*, daha çok olay örgüsüne odaklanmasıyla ve doğrudan verdiği mesajıyla yazarın diğer öykülerinden farklıdır. Öyküde, Umumi Harbiye yani 1. Dünya Savaşı yıllarında hile yaparak zengin olan bir tüccarın öyküsü anlatılmaktadır. Zengin bir tüccar olan Eskicizade, hikâyenin baş kahramanı ve onun katipliğini yani bir nevi muhasebeciliğini yapan anlatıcı ise hikâyenin ikinci önemli kişisi olarak karşımıza çıkar. Anlatıcı, yani kâtip, Eskicizade'yle yakın bir ilişki içerisinde; çünkü kendisi dönemin ortalama insanını temsilen isyan etmeyen, sesini çıkaracak gücü kendinde bulamayan (Abasıyanık, 2012b, s. 20) bir karakterdir ve dört çuval un, dört okka şeker bir de ara sıra Eskicizade tarafından ısmarlanan yemekler karşılığında bu ahlaksız adamla ilişkisini sürdürmektedir. Karataş'a göre (2005), kâtipin Eskicizadeyi mezarlık dolayısıyla hatırlaması ve halkın dolandırıldığı, her türlü hile ve yalanın döndüğü, diğer tüccarların iflası üzerine kurulmuş olan Eskicizade'nin yazıhanesinin tam mezarlığın karşısında olması bir tesadüf değildir: "Sait Faik, kahramanını içine yerleştirdiği mekânı, bilerek iki zıt unsurdan kurmuştur: 'Birisini batırmak yahut da kafese koymak' sûretiyle palazlanan bir ticarethane ve hemen karşısında ... bir mezarlık. Mekânın bu derece canlı ve manidar sergilenişi, hayat ve ölüm zıtlığını güçlü bir biçimde hissettirir (s. 229)". Dönem olarak 1. Dünya Savaşı esnasında, vesika ile ekmeklerin dağıtıldığı, açlıkla mücadele eden insanların yaşadığı ve sokaklarında aç köpeklerin gezdiği küçük bir İstanbul kasabası (Abasıyanık, 2012b, s.20) resmedilir. Sıradan vatandaşların sürekli savaştan bahsetmeleri ve zafer nidaları atmaları anlatıcılığı sık sık şaşırtır.

Aç insanların vatan aşkıyla yanmak yerine doyuramadıkları çocuklarından ve akıbeti belli olmayan tarlalarından bahsetmeleri gerektiğini düşünür. Yine bir gün Eskicizade'nin ardiyesinde satılan malların muhasebesini tutarken, bu zengin tüccarın tartıcı Ali ile birlikte kantarda hile yaptıklarını fark eder. Eskicizade, bu durumdan utanmak bir yana dursun, hileyle ortaya çıkan bu artık buğdaya pişkince isim takarak, "ardiye mahsulü" demekte ve onu "ardiyenin doğurduğu evlat" (Abasıyanık, 2012b, s. 26) olarak tanımlamaktadır. Hileyi fark eden kâtip, bir süre suçluluk duygusu ve vicdan azabıyla Eskicizade ile görüşme de sonrasında İstanbul'da karşılaşılır: "Yumuşadı. Biraz sonra ben ondan daha yumuşaktım" (Abasıyanık, 2012b, s. 27). Bu cümle, Eskicizade'nin yaptığı hileyi gördükten sonra kalkıp İstanbul'a gidecek kadar vicdanı sızlayan kâtipin iradesizliği ve güçsüzlüğünü vurgulaması açısından önemlidir (Karataş, 2005, s. 232). Her ne kadar kâtip, belki güçsüzlüğünden belki de pasifliğinden, bu ahlaksız tüccara hak ettiği şekilde davranamasa da insan tarafından önemsenmeyen doğa, yine insana olan üstünlüğünü gösterir ve Eskicizade'nin yaptığı hileye karşı herkesten daha net bir duruş sergiler: "Arabanın içinde bize dişleri gıcırdayan ağaçları, köpekleri, tekerleklerin altındaki kumları küçümseyerek evimize döndük" (Abasıyanık, 2012b, s. 25). Bu esnada İstanbul, anlatıcı tarafından şöyle tasvir edilir: "İstanbul bir alemdi. Burada aç köpekler insanlaşmıştı. Bin bir Eskicizade'nin yanında bin bir şeriki cürüm yaşıyordu" (Abasıyanık, 2012b, s. 26). Bu satırlarla, şehirde bolca bulunan, Eskicizade gibi hilekarların yoksul halkı nasıl da dolandırdıklarından dem vurulmaktadır: "Fırınların önündeki insanlar, otomobildeki toklara, bizim, kasabada Eskicizade'ye baktığımız gibi bakıyorlardı" (Abasıyanık, 2012b, s. 26). Bu satırlarla, anlatıcı vatan aşkını dilinden düşürmeyen yoksul fakat onurlu halka karşın, tek derdi para olan ve bu yolda

tüm erdemlerden sıyrılmış, savaş esnasında ülkesinin, halkının durumuna rağmen gözünü para hırsı bürümüş tüccarların nasıl zengin olduklarını ve ticari ahlakını gözler önüne sermektedir.

Hikâyenin sonlarında ise “ardiye mahsulü” dediği, hile sonucu kazandığı paralarla dişlerine platin taktıran Eskicizade, herkese dişlerini beyaz altından yaptırdığını anlatarak övünür. Yazarın ise bu hilekâr tüccara ve onun nezdindeki halk düşmanlarına biçtiği son ise yapılan haksızlıkların karşılıksız kalmayacağını altını çizmektedir. Öldükten sonra, mezarlıktaki bir kazı esnasında cesedine ulaşamayan Eskicizade’nin durumunu araştıran polisler herhangi bir delil elde edememiş ancak sonrasında bu tüccarın dolandırdığı köylülerin çocuklarından biri durumu açığa kavuşturmuştur. Eskicizade’nin bedeni, dişlerini çalmak için mezarından çıkarılmış ve daha sonra Sakarya sularının dibine atılmıştır: “Ardiye mahsulünün karşılığı olan beyaz altınları, ölünün ağzından sökenler İstanbul’a koştular. Bu parayı meyhanecilere ve kart fahişelere dağıttılar” (Abasıyanık, 2012b, s. 29). Öldükten sonra bile Eskicizade makus talihinden kurtulamamış, kendi halkını dolandırarak zengin olan bu tüccarın sonu, kendine yakışır biçimde onursuzca olmuştur.

Bu hikâyede eleştirilen halk düşmanlığı ve ticari ahlaksızlık, beyaz altın simgesiyle de birkaç kez vurgulanmıştır. Buğdayın, ekmeğin neredeyse hayati önem taşıdığı, altın kadar değerli olduğu savaş zamanlarında öyküye ismini veren beyaz altın öyküde birkaç şeye tekabül etmektedir. Öykünün başlığı, hem Eskicizade’nin hile yaparak kazandığı ve öykü sonunda layığını bulmasına yarayan ardiye mahsulüyle yaptırdığı dişlerine öte taraftan dönemin koşulları içerisinde altın kadar değerli olan buğdaya da bir gönderme yapmaktadır. Öykünün odak noktası her ne kadar halkın gözünden ticari ahlak eleştirisi olsa da öykü de bu durum doğrudan sınıfsal bir eleştiri olarak karşımıza çıkmaz çünkü Kurdakul’un (1992) da altını çizdiği gibi Sait Faik’in amacı doğrudan bir sınıf eleştirisi yapmak değil; “sermayenin değiştirdiği insana ilişkin durumları vermektir” (s.61). Sait Faik, bu öyküsüyle savaş döneminde zor zamanlar geçiren halkın kabaran milliyetçi duygularına karşın, kendi halkını dolandırmaktan geri durmayan, koşulların zorluğunu kendi çıkarları için kullanarak kısa yoldan zengin olan insanların oluşturduğu bir şehri tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermiştir.

2.3 Öyle Bir Hikâye

İlk dönem yazdığı öykülerinde kültürel ve ticari ahlak gibi bütün insanlığı veya toplumu ilgilendiren olayları konu eden Sait Faik, ölümüne oldukça yakın yıllarda yayınladığı son dönem hikâyelerinde ise toplumun geniş kesimini ilgilendiren sorunlardan uzaklaşıp kendi iç dünyasına dönmüştür. 1954’te yayımlanmış *Alemdağ’da Var Bir Yılan* isimli kitabının ilk öyküsü olan *Öyle Bir Hikâye’de*, öykü küçük ve kapalı bir mekândan başlar: Sinema: “Sinemadan çıktığım zaman yağmur yine başlamıştı. Ne yapacağım? Küfrettim. Ana avrat küfrettim. Canım bir yürümek istiyordu ki...” (Abasıyanık, 2012a, s. 1). Bu açılışı takiben İstanbul semtleri ve varlıkları ile dökülür satırlara. Neler yoktur ki? Nerelerden bahsedilmez ki? Atikali, Şişli, Bomonti, İstanbul adaları, Fatih Camii, Taksim, Zeyrek, Vefa, Atatürk Bulvarı, Atatürk Köprüsü, Haliç, Azapkapı, Unkapanı, Fatih Parkı ve Bomonti. İstanbul’la dolu dolu olan bu öyküde, Zeyrek’teki setlerin üzerine oturduktan sonra, zaman içinde geriye döner anlatıcı ve Bursa’yı anımsayarak şöyle yazar: “Ömrümde bir kere esrar çekmişim Bursa’da. Yeşil Cami’nin avlusundaki sedde oturmuş Nilüfer Ovası’na şiir düzerken ne taraftan ineceğimi şaşırılmışım” (s. 7). Yalnızca Zeyrek’teki setlerin anlatıcısı bu denli etkileyerek onu bir başka şehre, Bursa’ya, götürdüğünü söylemek eksik kalır. Anlatıcının ruh hali, esrarın muhtemel tesiri gibi, efsunlayıcı, zamanı, mekânı unutturucudur çünkü yukarıda belirtilen şaşkınlığı takiben anlatıcı Bursa’daki anısını şöyle yazar:

Adamın biri geçerken çağırıp, ne taraftan ineceğim ağabey, diye sorunca adamcağız gözümün içine korkuyla bakmış, sonra gülümseyerek elimden tutup indirmişti. Gözlerini lise kasketinin şemsiperine dikip:

- *Yapma bir daha delikanlı, demişti. İnmesi kolay. Biri gelir indirir. Ama bir de çıkmasını şaşarsan iflah olmazsın, demişti. (s. 7)*

Hem İstanbul ve hem de Bursa'daki zamanı ve mekânı unutturucu, büyüleyici anısını anımsayan ve bunları kâğıda döken bir yazar ile ilgili değildir bu öykü. Öyküde, Sait Faik'in can dostum dediği Panco ile ilk kez karşılaşırız. Bu öykü, içerdiği biyografik unsurlar sonucu, Sait Faik'in kendisi olduğuna emin olduğumuz anlatıcının, Panco'nun evine yaptığı bir yürüyüşü kapsamaktadır. Bu yürüyüş hem eylemin kendisi ve hem de mekân açısından önemlidir çünkü aslında anlatıcının kendi iç dünyasına yaptığı yolculuğu da simgelemektedir ki diğer bir deyişle bu öykü bir kendine dönüş ya da içe bakış öyküsüdür.

Sait Faik'in oldukça gerçekçi olan diğer öykülerinden farklı olarak, bu öyküsünde doğaüstü unsurlara rastlarız. Ana ve geniş mekân olarak İstanbul'da geçen öyküde İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan değişimlerin izlerini de görebiliriz çünkü Huvaj Sevim'in (2018) Cantek'ten (2008) aktardığı gibi İkinci Dünya Savaşının sonrasında İstanbul bir anlamda maddi ve manevi çöküşün, en azından geriye gidişin etkisini yaşamakta ve yaşatmakta olan bir şehirdir:

Hürriyet karikatüristlerinden biri olan Sururi "İkinci Dünya Harbinin Bıraktıkları" başlığını kullanarak altı madde sıralamıştır: Gecekondu, Hacıağa, Kara Borsa, Tramvay Sefası, Hava Parası, Dolmuş. Özetlemek gerekirse; gecekondulaşma köyden kente göçü, Hacıağalık, açlık ve yoksulluğun yaşandığı bir dönemde eğlence yerlerinde sık sık boy göstermesiyle dikkat çeken toprak zenginlerini, Kara Borsa kaynak kıtlığının ve yoksulluğun fırsatçılığa dönüştüğü bir alanı ifade etmektedir. Hava parası ise gecekondulaşma sürecindeki fırsatçılıkları işaret etmekte, Tramvay Sefası ifadesi iç göçle birlikte değişen kentin gündelik yaşamında, en yaygın toplu taşıma aracı olan tramvaylarda özellikle kadınlara yönelik cinsel tacizlerin artışı ifade etmektedir. Kırsal kesimin kente göçüyle artmakta olan kent nüfusunun ulaşım sorununa bir çözüm olarak gelişen Dolmuş sistemi ise, tek kişinin yolculuk ettiği taksiye tercih edilmesiyle ekonomik gerilemeye bir işaret olarak gösterilmektedir (Cantek, 2008, s. 241-250). Bu ve benzeri örnekler dönemin sosyo-kültürel yaşamına ilişkin fikir verici niteliktedir (s. 68).

Genel anlamda yalnız bir insan olarak karşımıza çıkan anlatıcı, Panco'nun evine yaptığı bu yürüyüşte başkalarına rastlamaktadır. İlk tanıştığı kişi sevdiği kadını öldürdüğünü söyleyen Hidayet'tir ve bir noktada anlatıcı bu kişiyi cebinde saklar. Bu gerçeküstü tasvir, hikâyenin ilerleyen zamanlarında önem kazanacaktır. Hidayet'in öyküsünün yarısını dinleyen anlatıcı, geri kalanını dinlemek istemez; ancak Hidayet ondan hikâyesini Panco'ya aktarmasını ister: "Ama anlat beni Panco'ya e mi?" (Abasıyanık, 2012a, s.3). Karşılaştığı diğer insanlar da benzer şekilde öykülerini Panco'ya anlatmasını isterler. O anda okuyucu olarak aklımızda birkaç soru belirir. Anlatıcının sokakta, parkta, köprüde alelade karşılaştığı bu insanlar kimdir ve Panco'yu nereden tanımaktadırlar?

Hikâyenin ilk yarısında Panco'dan üçüncü tekil şahıs gibi bahseden yazar, bir süre sonra şu satırlarla Panco'ya doğrudan seslenmeye başlar: "Fatih Parkı'nın kenarından yürüyorum, Panco." (Abasıyanık, 2012a, s.5). Bu noktada okuyucu Panco'nun yerine konur (Kurt, 2011, 1470) ve anlarız ki öykü aslında Panco için yazılmıştır. Bu yürüyüş ve karşılaştığı her insan, anlatıcı için Panco'ya anlatılacak öykülerden başka bir şey değildir. Yürüyüşü esnasında polislerle karşılaşan anlatıcı onlara yazar olduğunu söylemek istemez ve katiplik yaptığını söyler (Abasıyanık, 2012a, s.5). Polislere söylediği bu yalan, asıl mesleğini saklaması, Gemili (2018) tarafından şöyle izah edilir: "Çünkü hikâye yazarlığı işinin ailesi, çevresi ve yaşadığı dönemin insanları gözünde bir değeri yoktur. Yazar, kendini 'işe yaramaz' ve 'yetersiz' hisseder. Ve muharrir, toplumun onda yaşattığı bu suçluluk duygularının altında ezilir" (s. 196). Gerçekten de hikâye boyunca, kendi ahlaki ve toplumsal ahlak anlayışı arasında sıkışmış anlatıcının bu yalanının altında yatan sebep henüz toplumsal beklentilerle iç hesaplaşmasını tamamlayamamış olmasıdır. Bu yürüyüş, bu içsel yolculuk toplumsal ahlakla hesaplaşmasının belki de başlangıcıdır.

Cebinde, kalem ve kâğıda ek olarak Panco'nun vesikalık fotoğrafını taşıdığını da yine polislerin yaptığı çevirme esnasında öğreniriz. Tüm bunlardan çıkaracağımız tek kesin sonuca göre Panco yazarın hayatındaki en önemli insanlardan biridir. Kendini tanımlarken "Panco'nun arkadaşı! Faik

Bey'in oğlu!" (Abasıyanık, 2012a, s. 7) diyen anlatıcı ahlaki bir ikilem içerisindedir. Bir yandan birçok anlam yüklediği, evine yürümekten kendini alamadığı ancak evinin önünde dahi kendisine seslenemediği Panco'nun temsil ettiği bir ahlak anlayışı, öteki taraftan babası Faik Bey üzerinden temsil edilen toplumsal ahlak anlayışı arasında bocalamakta ve aslında kendini aramaktadır. Öykü ilerlerken anlatıcı Faik Bey'in oğlu olduğunu unuttur ve kendini "...ben Panco'nun arkadaşı, başka hiçbir şey değil..." (Abasıyanık, 2012a, s. 8) şeklinde tanımlar ancak Fethi Naci'ye göre (2008) henüz bunu kimseye söylemeye cesareti yoktur: "Ne de olsa Faik Bey'in oğlu; ancak içinden haykırabiliyor henüz" (s. 63). Yine aynı satırlarda, kendini Panco'nun arkadaşı olarak nitelendirmeyi sonunda başardığı noktada, bir sokak köpeğinin yanına oturur ve hikâyenin belki de en çarpıcı satırlarını yazarak hayalindeki dünyadan ve ahlak anlayışından bahseder:

Günün birinde dostluklardan, insanlardan ve hayvanlardan ve ağaçlardan ve kuşlardan ve çimenlerden yapılmış vazife hissiyle çarpan yüreklerle dolu bir alemde yaşayacağımızı düşleyelim. Bir ahlakımız olacak ki daha hiçbir kitap yazmadı. Bir ahlakımız, bugün yaptıklarımıza, yapacaklarımıza, düşündüklerimize, düşüneceklerimize hayretler içinde bakan bir ahlakımız. O zaman seninle daha uzun dostluklar ederiz patlak göz. O zaman hiç merak etme. Dostum Panco da bana hak verecektir. Kilise ahlakından söz açmayacak. Dostluğun olağanüstü güzelliğini çocuklarına anlatacaktır" (s. 8-9).

Bu hayal aslında, anlatıcının yani Sait Faik'in ütopyasıdır. Bu ütöpik dünya, sevgi ve dostluk üzerine kurulmuş; insanın insana, insanın doğaya ve en önemlisi de insanın kendine yabancılaşmadığı bir dünyayı yansıtmaktadır. Zihninde yarattığı bu ütopyada, anlatıcının kurguladığı ahlak anlayışı ve onu bu ütöpik hayale götüren sebepler dönemin politik gelişmeleriyle doğrudan bağlantılıdır (Güngör, 2018, s. 26). Bu öykünün yazıldığı dönem olan İkinci Dünya Savaşı sonrası dönem birey ve toplum üzerinde yıkıcı etkilere sahiptir ve insanlık kendine olduğu kadar, doğaya ve topluma da yabancılaşmıştır. Böyle bir süreçte, Sait Faik'in hayalini kurduğu ahlak anlayışı "...yeni bir sosyolojik yapının neticesi olarak, yani insan sevgisinin egemenleştiği bir döneme uygun ahlak anlayışı olarak görebiliriz" (Güngör, 2018, s.22). Bu konuşmayı bir sokak köpeğiyle yapan anlatıcının yalnızlığının altı bir kez daha çizilmektedir; anlatıcı hayallerini anlatabileceği herhangi bir eşe, dosta, yoldaşa sahip değildir veya doğadan başka hiçbir şeyin, hiç kimsenin onu anlamayacağından endişe etmektedir.

Öykünün sonunda nihayet varmak istediği yere, Panco'nun evine gelen anlatıcı kalbi kırık bir edayla Panco'nun evinin önüne oturur ve aklında ona anlatmak için tuttuğu tüm öyküleri bir bir anlatır. Ancak Panco uyuyordur ve anlatıcı uğruna onca yolu yürüdüğü dostuna seslenmeyi tercih etmez: "Ama artık benim sana kadar yetiştirecek ne sesim ne halim kalmıştı" (s. 11). Hikâyenin sonunda evine dönmek üzere yola çıkan anlatıcı okuyucuda soru işaretleri bırakır ve bu da bizi hikâyenin en başında sevdiği kadını öldüren Hidayet'in öyküsüne götürür. Bu noktada ileri giderek, Hidayet'in anlatıcının *idini*, yani alt benliğini tasvir ettiğini bile söyleyebiliriz. Tıpkı Hidayet gibi, anlatıcı da sevdiğini bir nevi öldürmüştür. Panco her kimse, anlatıcı Panco'yu küstürmüş, kızdırmış veya bilinçaltının en derinliklerine itmiş olabilir. Nitekim evinin önüne kadar gelip de bir çeşit suçluluk duygusu, korku veya endişeyle seslenememesi bize bunun sinyallerini verir. Daha sonra Hidayet'i cebinde saklaması, yine anlatıcının kendi içinde sakladığı duyguların bir temsili olabilir. Bu noktada, Hidayet'in sevdiği kadına olan şu sözleri önemlidir:

Her laf gider ona dayanırdı. İnsanla bana bir laf söyledi. O ne cevap verebilir diye düşünürdüm. Bir şey alacak olsam o alır mıydı acaba, derdim. Bir şey yesem içime sinmezdi. Biri yol sorsa o gösterir miydi diye kafama sormayınca ve içimde o, yol göstermeyince aptal bakardım. Bir güzel şey görsem ona göstermezsem, gösteremediğim için zevk alamazdım güzel şeyden (Abasıyanık, 2012a, s. 2).

Karakterlerin iç dünyalarına da okuyucuyu götüren böylesi tasvirler, bir yandan da okuyucuya, öykü boyunca karşılaştığı her olayı, her insanı ve hissettiği her şeyi Panco'ya anlatmak isteyen anlatıcıyı da anımsatmaktadır. Cebinde resmini taşıyacak kadar çok sevdiği Panco'nun aslında kim olduğu, yazarın ne kadar yakını olduğu gibi konular üzerine birçok spekülasyon yapılabilir elbette ancak kuşku götürmez bir gerçek vardır ki o da Panco'nun anlatıcı açısından paha biçilemez bir değerdir

olduğudur. Kurt'a göre (2011), "Panco karakteri yazarın son dönem hikâyelerinde hep gelmesi beklenendir, yanında huzur bulunandır, anlatıcısı ayakta tutandır. Çünkü yazar, toplumdaki kopmuştur ve yanında yalnızca Panco kalmıştır" (s. 1470). Burada da belirtildiği üzere belki de Panco, yazarın ütöpik dünyasında kurguladığı dostluğu atfettiği hayali bir kişidir. Yazar, Panco aracılığıyla kurguladığı "yeni ahlak anlayışı" üzerinden aslında bir nevi kendini aramakta, toplumsal ahlak ve beklentiler karşısında kendi içine yolculuk yaparak, bir tür iç hesaplaşma yapmaktadır. Öykünün yazıldığı dönemin politik şartlarında kendinden ve toplumdaki yabancılaşmış olan yazar kendini aramakta, bildiği ahlakla ona dayatılan ahlak arasında gidip gelmekte ve toplum içindeki yerini sorgulamaktadır. Böylesi bir düzlemde de dost sahibi olmak belki de Abasıyanık için en önemli erdemlerden biri olmaktadır.

3 Sonuç

Bu çalışmada Sait Faik'in külliyatından rastgele seçilmiş üç öyküsü olan *İhtiyar Delikanlı*, *Beyaz Altın* ve *Öyle Bir Hikâye*'de kültürel, ticari ve toplumsal ahlakın, zaman ve mekân bağlamında bir incelemesi sunulmuştur. Seçili metinler incelenirken zaman ve mekânın yazarın ahlak anlayışı ile olan ilişkisi sorgulanmış ve yazarın metinleri kurguladığı zaman ve mekânın yazarın bireysel ahlak anlayışı ile doğrudan etkileşim içinde olduğu görülmüştür. Yazarın özellikle değişen ve dönüşen İstanbul'un gerek kendi içindeki çokkültürlü tarihsel bütünlüğü ve gerekse işgal sebebiyle İstanbul'a ayak basan yabancıların da katkıda bulunduğu hareketselliğine koşut olarak karşısına çıkan bu değişime tepkisel olarak bireysel ahlak anlayışını da geliştirdiği ya da daha doğru bir ifadeyle dönüştürdüğü görülmüştür. Böylesi bir değişim ve dönüşüm bir anlamda yazarın topluma olan seslenişidir diyebiliriz çünkü Öztürk'ün (2018) deyişiyle, "Eserinde mevcut düzene karşı çıkan ya da bunun yerine alternatif bir sistem kurgulayan yazar bile mevcut düzene olan eleştirisi ya da sunduğu alternatif ortam aracılığıyla sınırları, olasılıkları, mevcut durumu ve olması arzu edileni, metinden yola çıkarak anlamsal olarak belirleyebilmenin yolunu açmaktadır" (s. 2).

Genel itibarıyla Sait Faik, kesin yargılardan ve köşeli ahlaki çıkarımlardan kaçınmış ve hiçbir zaman bireysel ve toplumsal manada ahlak bekçiliğine soyunmamış olmasına rağmen öykülerinde iyiyi, doğruya, güzele, sevgiye ve erdeme yönelik ahlak anlayışı daima hissedilir olmuştur. Alangu'ya göre (1968) o, "kendine göre olmayan bir dünyada, bir sahte davranışlar ve yaşamalar dünyasında, başka bir dünyanın varlığını sezdi, yasaklar ve karşı koymalar ortasında bu özgür, artistçe güzel, iyi dünyayı kendisi için aradı, parça parça da olsa düşünle gerçek arası bir tasarlama yaptı" (s. 118). Kurduğu bu tasarı dünyası öyküleri okundukça adeta bir bilmece gibi detaylarını ele vermekte ve öykülerinin tamamı okunduğunda Sait Faik ve onun kurguladığı bu dünyadaki ahlak anlayışı da parça parça yerine oturmaktadır.

Sait Faik'in öykülerinde altını çizdiği ve yer yer eleştirdiği ahlak anlayışını incelerken öykülerin geçtiği yer ve zaman ilişkisinin özellikle dikkate alınması önemlidir. Çünkü daha önce de belirttiğimiz gibi ahlak durağan bir kavram değildir. Bireylerin ve toplumun ahlak anlayışı zamana ve mekâna bağlı olarak değişkenlik göstermektedir ve bu nedenle ahlak aslında göreceli bir kavramdır:

(...) Ahlaki doğru ve yanlış, oldukça farklı çeşitte olup, aynı zamanda hiçbirinin de objektif olarak bir diğerinden daha doğru olmadığı o veya bu ahlaki çerçevelere göre görecelidir. Bir ahlaki çerçeveye göre ahlaki doğru ve yanlışın göreceliliği, uzam-zamansal çerçeveye göre hareket ve kütle göreceliliği ve yasal bir sisteme göre yasal haklar ve görevler göreceliliği ile benzerdir. (Harman, 1998, s. 161)

Bu sebeple, farklı dönemlerde ve farklı kitaplarda basılmış olan üç öyküde Sait Faik'in eleştirdiği ahlaki ikilemler, olayların geçtiği dönem, mekân ve atmosfer göz önünde bulundurularak incelenmiştir. Bunun sonucunda, dayatılan toplumsal ve kültürel ahlak anlayışı altında ezilen insan ve toplum eleştirilerinin karşısında, Sait Faik'in her zaman özlemini duyduğu, insanın yabancılaşmadığı, toplumun yozlaşmadığı, her zaman erdeme ve güzel olana dair bir ahlak anlayışı ortaya konmuştur. Buna göre, yazar ülkemizde medeni sayılan, örnek gösterilen, teknolojiyle ve diğer tüm yönleriyle özenilen Batı kültür ve ahlakını yer yer iyi yüzlü olmakla eleştirmiş, Batı

sevdasının doğurduğu hayal kırıklıklarını ve üzüntülerini *İhtiyar Delikanlı* hikâyesinin çokkültürlü atmosferinde iki farklı yüzü olan hemşire kız kardeşler imgesiyle ortaya koymuştur. Benzer şekilde, milliyetçi ruhun kabardığı 1. Dünya Savaşı yıllarında halk düşmanlığı yapan, halka karşı suç işleyen ve öykünün geçtiği İstanbul'un değişen insanını temsil eden Eskicizade'yi ticari ahlakı üzerinden eleştirmiş ve kendince cezasını vermiştir. Yazar bu öyküyle: "her devirde kötülerin olabileceğini, ama yaptıklarının bu dünyada bile cezasız kalmayacağını telkin eden sonucuyla bir ahlak ve insanlık dersi de veriyor" (Karataş, 2005, s. 233).

Yazarın son dönem öykülerinden biri olan *Öyle Bir Hikâye* başlıklı öyküsünde ise yazar, toplumdan uzaklaşıp kendi içine dönerek toplumsal ahlakla bir nevi hesaplaşma içine girdiği bir yürüyüşe çıkar. Öyküde, ben-anlatıcının, yani yazarın kendisinin ahlak anlayışını temsil eden Panco'nun evine olan bu yürüyüş, toplumun dayattığı ahlakla kendi ahlak anlayışı arasında bocalayan yazarın kendi içine yaptığı bir yolculuğu temsil etmesi sebebiyle özellikle önem arz etmektedir. Sait Faik'in bu dönemde içsel bir yolculuğa çıktığı tek öykü elbette bu değildir ve bu durum, öykülerin yazıldığı dönemin sosyo-politik olaylarıyla da yakinen ilişkilendirilmiştir. Kendine ve topluma yabancılaşan yazar gittikçe yalnızlaşmış ve bu yalnızlığın getirdiği buhranlar arasında kendisini bulmak istediği bir yolculuğa çıkmıştır. Böylesi bir kendini bulma sürecinde baskın olan İstanbul imgesinin yerine Bursa'nın hatırlanması, İstanbul'dan önceki başkent olan Bursa'nın esrarlı ve efsunlu ortamının İstanbul'da yaşadıkları aracılığıyla hatırlanması, yazarın bahsettiğimiz kendini arayışında *kendi* tarihine dönmesini imlemesi açısından da ayrıca önemlidir.

Sait Faik'i gerçekten anlamak için birkaç öyküsünü okumanın yeterli olmayacağı aşikardır. Kurguladığı dünyayı yansıtırken biyografik unsurlara ağırlık veren usta kalemin hayatının da bilinmesi onu anlamak açısından ayrıca önem teşkil etmektedir. Yaşarken tek hayali sadece özgür olmak, özgürce, kendi ahlak anlayışı çerçevesinde yaşamak olan Sait Faik dönem dönem hiç de hak etmediği şekilde suçlanmış tam da yakındığı üzere toplumun birçok kesimi tarafından ne yazık ki yeterince anlaşılammış, hatta dışlanmıştı. Öykülerinde de açıkça göreceğimiz üzere yazarın, en azından anlatıcıları aracılığıyla, insanları yargılamadığı, kendine göre şekillendirilen ancak özgür bir ahlakı savunduğu ve aslında sadece kendisi gibi olmak istediği görülmektedir.

Sözün kısası, hayatını ve yazarlığını, özellikle İstanbul çerçevesinde insan ve doğa sevgisi üzerine kurmuş olan yazarın peşinde olduğu ahlak anlayışı toplumsal yargılardan uzak, erdem ve sevginin hâkim olduğu, tamamen kendine özgü bir ahlak anlayışıdır ki ahlak anlayışını geliştirirken yazar, bireysel ahlak anlayışını, savaşların ve toplumsal dönüşümlerin başlıca mekânı olan İstanbul'da yeşertmeye çalışır ki aslında bu da böylesi bir ahlak anlayışının öz olarak İstanbul'un bir ürünü olduğunu da akıllara getirmektedir.

Kaynakça

- Abasıyanık, S. F. (2006). *Öyle Bir Hikâye: Hayattayken Yayımlanmış Hikâye Kitapları*. İstanbul: YKY.
- Abasıyanık, S. F. (2012a). *Alemdağ'da Var Bir Yılan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Abasıyanık, S. F. (2012b). *Sarıncı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Abasıyanık, S. F. (2012c). *Semaver*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akdeniz, S. (2012). İntibâh Romanında Mekân Kullanımı. *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 1(1), 3-21.
- Alangu, T. (1968). *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman: Öncüler*. İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Altınok, A. (2018). Sait Faik Abasıyanık'ın Öykülerinde Kullanım Değerinden Psikik Gösterge Değerine ESYA Kavramı. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 10 (20), 73-85.
- Cantek, L. (2008). *Cumhuriyet'in Buluş Çağı Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar (1945-1950)*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Çelikkan, E. (2018). *Çokkültürlülük Açısından Sait Faik Öykülerinin Çocuk Edebiyatındaki Yeri*. (Sözlü bildiri). Trakya Üniversitesi/1. Uluslararası Balkan Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Kongresi, Edirne.
- Çığrı-Yıldırım, A. (2015). Hikâyenin Modernleşme Yolculuğunda İki İsim: Sait Faik Abasıyanık ve Oğuz Atay. *ASOS Journal*, 3(12), 1-10.
- Ergüzel, M. M. ve Kirik, E. (2012). Sait Faik Abasıyanık'ın Hikâyelerinin Söz Varlığı Üzerine. *Turkish Studies*, 7 (4), 51-68.
- Güngör, B. (2018). Bir Ütopya İtkinin Yansımaları: Sait Faik Abasıyanık'ın Edebi Eserlerinde Ütopya. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ*, 16 (24), 15-27.
- Harman, G. (1998). Précis of Moral Relativism and Moral Objectivity. *Philosophy and Phenomenological Research*, 58 (1), 161-169.
- Huvaj, S. N. (2018). *Sait Faik Abasıyanık Öykülerinde Söylem: "Semaver", "Mahalle Kahvesi", "Alemdağ'da Var Bir Yılan" Kitapları Üzerine Foucault'cu Bir Okuma*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Issı, A. C. ve Seçilir, A. (2005). Ömer Seyfeddin ve Sait Faik Hikâyeciliği. *Türk Edebiyatı Dergisi*, 33 (380), 38-41.
- Karataş, T. (2005). Sait Faik'in "Beyaz Altın" Hikâyesinin İnsan ve Zaman Açısından Tahlili. *Türk Dili*, 645, 228-234.
- Kurdakul, Ş. (1992). *Çağdaş Türk Edebiyatı 4*. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Kurt, M. (2011). Modernizm ve Gerçeküstücülük Bağlamında Sait Faik'in Son Hikâyeleri. *Turkish Studies*, 6(3), 1463-1475.
- Laçiner, Ö. (2001). Çokkültürlülük. (Der. Aksoy, N. ve Ulagay, M.), *Modernleşme ve Çokkültürlülük*. (s. 157-162). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. (S. Elden and G. Moore, Çev.). London: Continuum.
- Mutluay, R. (1973). *100 Soruda Çağdaş Türk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Naci, F. (2008). *Sait Faik'in Hikâyeciliği*. İstanbul: YKY.
- Öztürk, A. (2018). *Hakan Günday Romanlarında Sınır-Aşımı Bir Edebiyat Sosyolojisi Örneği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Sönmez, M., Şahin, A. R. ve Oğan, M. (2005) Alemdağ'da Var Bir Yılan: Bir Sait Faik Öyküsüne Psikodinamik Bakış -Deneysel Bir Çalışma-. *Anadolu Psikiyatri Dergisi*, 6 (205), 251-258.
- Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. *Ahlak*. Erişim: <https://islamansiklopedisi.org.tr/ahlak>

Kaynak Gösterimi

- APA: Uzun, K. & Arıkan, A. (2020). Sait Faik Abasıyanık'ın Seçilmiş Üç Öyküsünde Zaman, Mekân ve Ahlak. *Sosyolojik Bağlam Dergisi*, 1(1), 54-65.
- MLA: Uzun, Kıvılcım ve Arda Arıkan. "Sait Faik Abasıyanık'ın Seçilmiş Üç Öyküsünde Zaman, Mekân ve Ahlak." *Sosyolojik Bağlam Dergisi*, c. 1, s. 1, 2020, ss. 54-65.
- Chicago: Uzun, Kıvılcım ve Arda Arıkan. "Sait Faik Abasıyanık'ın Seçilmiş Üç Öyküsünde Zaman, Mekân ve Ahlak." *Sosyolojik Bağlam Dergisi* 1, s. 1 (2020): 54-65.