



MODERNİZM VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK BAĞLAMINDA SAİT FAİK'İN SON HİKÂYELERİ

*Mustafa KURT**

ÖZET

Sait Faik, hem geleneksel Türk hikâyesini modernist bir çizgiye taşıması hem de kendinden sonraki yazarları etkilemesi açısından Cumhuriyet dönemi Türk hikâyeciliğinin önemli isimlerinden birisidir. Onun 1936 yılında yayımlanan *Semaver* adlı kitabıyla başlayan yazarlık çizgisi, 1954 yılında yayımlanan *“Alemdağ'da Var Bir Yılan”* adlı kitabıyla farklı bir hikâye anlayışına evrilir. Yazarın ölümünden önce yayımlanan bu son kitabı ile ölümünden sonra *“Az Şekerli”*de yayımlanan diğer son hikâyelerinde ortaya koyduğu değişimler Türk edebiyatında önemli bir dönüm noktasını işaret eder. Pek çok araştırmacı ve eleştirmen Sait Faik'in son hikâyelerini dikkate alarak onun bu hikâyeleriyle gerçeküstüçüğe yöneldiğini iddia etmiştir. Bu çalışmada bu metinlerin doğrudan gerçeküstüçülük bağlamında değerlendirilemeyeceği öne sürülmektedir. Hikâyelerde görülen bazı gerçeküstü öğelerin kullanılma nedenleri ile hikâyelerdeki yeniliklerin sonraki kuşaklara etkileri üzerinde durulmaktadır. Sait Faik'in söz konusu metinlerinin gerek temada gerekse dil ve anlatımda modernist bir hikâye anlayışına doğru ilerlediği, bu değişimlerle özellikle 1950 sonrasındaki yazarları derinden etkilediği söylenebilir. Bu makalede Sait Faik'in son dönem hikâyeleri incelenerek, onun son dönem metinlerinde gözlemlenen farklı eğilimler ele alınmakta, bu yönelişlerin modernist edebiyatla olan ilişkisi sorgulanmaktadır. Ayrıca Sait Faik'in son hikâyelerinde görülen ve kendinden sonraki kuşakları etkileyen tematik ve yapısal değişimler tespit edilmeye çalışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sait Faik, modernizm, gerçeküstüçülük, hikâye, *Alemdağ'da Var Bir Yılan*

SAİT FAİK'S LAST STORIES WITHIN THE CONTEXT OF MODERNISM AND SURREALISM

ABSTRACT

Sait Faik is one of the important names of Turkish story of Republican Era in that he raised the traditional Turkish story-writing to a modernist level and affected the writers succeeding him. His authorship, having begun with his book *“Semaver”* published in 1936, took its way to a new understanding of story with his book *“Alemdağ'da Var Bir Yılan”* published in 1954. The changes in this last book of his, which was published before his death, and in his stories in *“Az Şekerli”*, which was posthumously published, point to an important turning point. A number of researchers and critics, with a view to

* Dr., Gazi Üniversitesi TÖMER. El-mek: kurtm@gazi.edu.tr

Sait Faik's last stories, have claimed that he tended towards surrealism through them. This study comes up with the argument that these texts cannot be evaluated directly within the scope of surrealism; it also places the emphasis on the reasons why some surrealist elements are used in these stories and on the effects of innovations in the stories on the succeeding generations. It could be said that he moved towards a modernist understanding of story both in terms of the themes of his stories and their language and narrative and that he deeply affected the post-1950 writers in particular through these changes. In this paper, the stories in Sait Faik's last phase will be analyzed and different tendencies in his last stories will be dealt with with the aim of investigating into the relationship between these tendencies and modernist literature. In addition, this paper is designed to establish the thematic and structural changes that took place in Sait Faik's last stories and affected the succeeding generations.

Key Words: Sait Faik, modernism, surrealism, story, "In Alemdağ is A Snake"

Modernizm, Batı'nın kendine özgü şartlarının sonucunda Aydınlanma fikrine bağlı olarak Kilise'ye ve onun ürettiği düşünce yapısına karşı; modern bilimi, akla dayalı bir uygarlık tasarımını öneren topyekûn bir değişimin genel adıdır. Batıda sanayileşme, şehirleşme, hümanizm ve modern bilimle iç içe gelişen modernizm, özellikle 20. yüzyılın başlarına doğru ciddi biçimde eleştirilmeye başlanmıştır. Genel olarak "modern bilim eleştirisi" (Cevizci 2000, 652) olarak adlandırılan bu tutum, rasyonel bakış tarzının insani olanı geri plana ittiği, "bilgide ilerledikçe, dünyanın bütününü de kendini de gözden kaçırdığı" (Kundera 2002, 15-16) temel tezinden hareketle modern düşünceye köklü eleştiriler getirmiştir. Modernizm, her şeyden önce akla ve gelişmeye dayalı bir dünya tasarımının insanlığı daha iyi bir geleceğe ulaştıracağı varsayımı üzerine kurulmaktaydı ancak yirminci yüzyılda yaşanan iki dünya savaşı ile birlikte başta Avrupa olmak üzere Batı uygarlığı, aklın ürettiği rasyonalist dünya tasarımını ve insan eliyle üretilen uygarlık düzeyini yeniden sorgulamaya başladı. Bu sorgulama sürecinin etkileri yalnızca felsefe veya bilimle sınırlı kalmadı, değişimlerin sanata ve edebiyatta da ciddi yansımaları oldu. İnsanoğlunun, iki dünya savaşı ile birlikte, bilimi ve teknolojiyi yine kendi türünü yok etmek üzere kullanması, bütün unsurlarıyla doğaya ve insanoğluna yönelik yok edici bir şiddet uygulaması karşısında, insani reflekslerin en güçlüsü olan sanat üzerine düşen itirazı yüksek sesle dile getirmiştir. Bu dönemde sanat, insanlığın rasyonalizmle birlikte girdiği, Edmund Husserl'in adlandırmasıyla, "insanlık krizi"ne (Kundera 2002, 15-16) karşı 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan pek çok akım aracılığıyla itirazını dile getirir.

Modernizm Batı'da sosyal hayata, bilime, insanlığın toplumsal örgütlenmesine hâkim olurken, sanat ve edebiyatta ortaya çıkan modernist tavır, modernizmin ürettiği değerlere ve gerçeklik anlayışına tam ters istikamette gelişir. Bu bakımdan sanatta modernizmin, "Avrupa realist geleneğinden estetik bir kopuşu temsil eden bir sanat hareketi" olduğu ve kendine özgü bir anlatım biçimleri ve üslup aradığı görülür (Cevizci 2000, 655). Çoğu "avangard" veya "modernist" olarak nitelendirilen bu akımlar, modern epistemolojinin insanı tek boyutlu ele alan tutumu karşısında, bireye ve onun iç gerçekliğine eğilen bir yöneliş sergileyerek, modernitenin ürettiği gerçekçilik anlayışına ve "yansıtmacı estetiğe" karşı çıkar. Bilinç akışını, sezgileri, soyutlamayı ve dilin bizatihi kendini öne çıkaran bu eğilimler 20. yüzyıl estetiğini bambaşka bir yöne taşırlar. Söz gelimi Ekspresyonizm, sanayi toplumunun insanı ve insan ruhunu dışlayan tutumuna bir karşı çıkıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın ürettiği bunalımın ve dehşetin hemen arkasından ortaya çıkan Egzistansiyalizm (Varoluşçuluk), atomu parçalayan ve milyonları bir anda yok eden insan türünün, dünyada yapayalnız kalan ve kendi varoluşu dışında bütün değerlerini kaybetmiş bir varlık oluşuna ve kendi varoluşuna

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 6/3 Summer 2011

yöneltiği bir dizi sorular bütününe ifade etmektedir (Barrett 2003, 63). Yine Birinci Dünya Savaşı'nın insanda yarattığı inanç bunalımının ve ruhsal çöküntünün ürettiği Dadaizm, aklın sağladığı bütün sistematik bütünlüğü ve düzeni reddeder, “benliğin kurtuluşu”nu amaçlar (Turani 2010, 601). Dadaizm'in bazı ilkelerini benimseyen Sürrealizm ise akla dayalı uygarlık anlayışına karşı çıkışın, gözle görülür olgulardan ziyade iç dünyayı esas alan bir başkaldırının ürünü olarak aynı bunalım atmosferinin sonucunda doğmuştur. Bu akımların temelde insanı ve insanî olanı bütün boyutlarıyla ortaya koymayı, insanın yalnızca bilimsel ve akli değerlendirmelerle ele alınmasına karşı çıkışı ilke edindikleri söylenebilir. Bu bakımdan 20. yüzyılın ilk yarısında yaşanan bu köklü değişimler, var olanın karşısına farklı bir gerçeklik ve insanı ele alma tarzı ortaya koymuştur.

Batı dünyası modernizm ile onun ürettiği hayat tarzı ve değerlerle 20. yüzyılın başlarından itibaren hesaplaşırken, Türk aydını ve edebiyatçısı bu kavramlarla ancak 1940'lardan sonra tanışmaya başladı. Çünkü modernizm ve modernizm karşıtı modernist söylem, her şeyden önce Batı'da büyük şehirde entelektüel ortamlarda ortaya çıkan, tartışılan olgulardı. Türk entelektüeli ise böyle bir hayat tarzıyla, bu algılamının ortaya koyduğu felsefi ve edebî metinlerle ancak 1940 ve 1950'lerin İstanbul'unda karşılaşmaya başladı. Söz gelimi İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından Batı felsefesi ve edebiyatlarında çok etkili olan varoluşçuluk ve sürrealizm ile ilgili temel metinlerin çevrilmesi için 1960'lı yılların gelmesi beklenmektedir. Türk yazarlarının varoluşçuluk ile diğer Batılı akım ve felsefelerle kurduğu ilişkiler Türk edebiyatında önemli yapısal ve tematik değişimlere neden olmuştur. Özellikle “1950 kuşağı” olarak adlandırılan yazarların metinleri ve İkinci Yeni şiiri, edebiyatımızın estetik düzlemdeki değişimin ve “modernist” tutumun en önemli temsilcileridir. Şiir, roman ve hikâyede görülen, genel olarak “geleneksel edebiyat anlayışından kopuş”, “gerçekçi edebiyat anlayışın ilkelerinden uzaklaşma” “dil ve anlatımda yeni anlatım tekniklerine yönelme” olarak nitelendirilebilecek olan bu değişimler, 1950 sonrası Türk edebiyatının gelişim çizgisini derinden etkilemiştir. 1930'larla birlikte Türkiye'de tanınmaya başlanan, özellikle felsefede ve Türk şiirinde bazı etkileri görülen Bergson felsefesi, 1940'larda Garip Hareketi'nin gerçeküstücü metinlerle kurduğu ilişkiler (Cemal Süreya 2000, 415), Peyami Safa'nın eserlerinde ve Tanpınar'ın özellikle “Abdullah Efendi'nin Rüyaları”(1943) adlı kitabında görülen felsefi, psikolojik, spiritüalist açılımlar, edebiyatın başka alanlara açılan yönlerinin birer göstergesidir. Bütün Batılı referanslara ve açılımlara rağmen 1950'lerden sonra ürün vermeye başlayan yeni kuşağı derinden etkileyen, bireyi ve kendini anlatma derdi ile öne çıkan, hikâyelerinde değişen anlatım teknikleri ve üslupla bir dönüm noktası olan yazar, Sait Faik'tir. Yazarın özellikle 1954 yılında yayımlanan *Alemdağ'da Var Bir Yılan* adlı kitabında topladığı son hikâyeleri genel anlamda değişen bir edebî gerçeklik ve edebiyat anlayışının ürünüdür. Nitekim 1950'den sonra ürün vermeye başlayan kuşağın hemen hemen bütün mensupları bu kitaptaki hikâyelerin kendi edebiyat anlayışları açısından çok önemli bir dönüm noktası olduğunu vurgulamaktadırlar. Bu etkilerin ne kadar derin ve köklü olduğunu anlamak için o dönemde eser vermeye başlayan yazarların kitaplarına ve söylediklerine kısaca bakmak yeterli olacaktır.

İlk kitabı *Kaçkınlar*'ı 1959 yılında yayımlayan Ferit Edgü, kendi kuşaklarının “Sait Faik'te, bireyin yok olmadığını, toplumsalın içinde kendi özünü duyuran özelliğini” gördüğünü vurgular (Edgü 1997, 5). Edgü, *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'da yer alacak hikâyelerin daha kitaplaşmadan, dergilerde yayımlanmaya başladığında “yazı sanatımızda birtakım şeylerin değişmekte olduğunu” gördüklerini söyler. Ona göre, geleneksel olandan uzaklaşmak ve yeni bir edebiyat üretmek isteyen bir kuşak sanki bu kitapla aradığını bulmuştur: “Bizler, öngördüğümüz, özlediğimiz, duyumsadığımız ama tam olarak ne mene bir şey olacağını kestiremediğimiz yeniliğin tohumlarını, *Alemdağ*'daki öykülerde buluvermiştik. *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'la birlikte, sanki önümüz açılmıştı. Sait Faik, bu öyküleriyle, o dönemin Türk yazınındaki yalınkat ya da güdümlü gerçekçilik anlayışına sırtını dönüyor ve bizlere yeni bir yol öneriyordu. Etik ve estetik değerler; toplumsal ve bireysel gerçeklik birbirini zedeledikten, tam tersine, birbirinden güç alarak var olabiliyorlardı.” (Edgü 2003). Demir Özlü'nün söyledikleri de bu dönemde kitaba atfedilen değeri açıkça ifade eder: “Sait Faik -bu büyük yetenek,

Turkish Studies

büyük birey, derin duyuşlu bu şair- özellikle ‘*Alemdağ’da Var Bir Yılan*’ adlı kitabıyla önümüzdeki kalıplaşmış rasyoneli yıktı, bize duyuşun, bireyliğin, yaratmanın yollarını açmıştır.” (Özlu 1967, 66-71). Orhan Duru’nun “Sait Faik gerçekte 1950 Kuşaağı’nın önünü açan bir yazar. Hepimiz ondan esinlendik ve onun getirdiklerini, daha ileri götürmeye çalıştık.” (Duru 2004, 34) cümleleri Sait Faik’in bir kuşaağı yeni anlatım imkânları sağladığının göstergesidir. Aynı kuşaktan Erdal Öz ise “*Alemdağ’da Var Bir Yılan*, benim öykücülüğüme yön veren bir kitap olmuştur.” (Öz 2004, 43) diyerek Sait Faik’in bu son kitabının yazarlığı için bir dönüm noktası olduğuna dikkat çeker. Demirtaş Ceyhun ise edebiyatta modernizme bu kitapla açıldıklarının altını çizer: “Unutulmamalıdır ki, tıpkı Dostoyevski’nin, ‘Gogol’un Palto’sundan çıktık biz.’ demesi gibi, bizler de Sait Faik’in *Alemdağ’da Var Bir Yılan* adlı kitabındaki öykülerden çıktık ‘modernizm’ adına... Çünkü modernizmin tılsımlı ilkeleri sürrealizm ve egzistansiyalizmde gizliydi bizler için o günlerde... Bence modernizm de, uygarlıkla teknolojiyle filan değil, bireyin tam anlamıyla özgürleştirilmesiyle ilgili bir kavram olsa gerektir.” (Ceyhun 2004, 39-40). O dönemin içinden gelen bir şair olan Ahmet Oktay ise ‘yeni kuşaağı’nın, kendilerinden önceki yazarlarla ilgili hükümlerini şu cümleyle ifade eder: “Temel tezimiz şuydu: ‘Mevcut edebiyat, Sait Faik dışında tükenmiş, işlevsizleşmiş bir edebiyattır.’” (Oktay 2004, 24). Bütün bir kuşaağı söz birliği etmişçesine Sait Faik’in son hikâyeleri hakkında söylediklerine bakılırsa, Türk edebiyatında pek az kitap kendiden sonra gelen kuşakları bu kadar derinden etkilemiştir.

Sait Faik’in *Alemdağ’da Var Bir Yılan* adlı kitabının gerek temada gerekse yapı ve anlatımda gösterdiği hususiyetler, hem kendi yazarlık çizgisi hem de Türk hikâyeciliğı açısından önemli değışimler ve yenilikler barındırır. Bu yenilik ve değışimleri şu şekilde sıralamak mümkündür: “Hikâyenin merkezine yazarın bir birey olarak kendini ve kendisiyle ilgili sorunları yerleştirerek, anlatıcı-yazar-hikâye kişisi arasındaki mesafenin kaldırılması”, “hikâyede gerçektü olay ve durumlara yer verilmesi”, “olay merkezli hikâyeden uzaklaşarak hikâyenin; duygular ve izlenimler etrafında kurulması”, “toplumsal temalardan uzaklaşarak bireyin varoluşu, yalnızlık, ölüm ve umutsuzluk temalarının ele alınması”, “serbest çağrışımlarla gelişen bir anlatım dilinin oluşturulması”, “hikâyenin anlatımının alegori ve imgelerle örülü bir dille kurulması”, “dil kullanımında yapısal ve anlamsal sapmalara yer verilmesi” ve “farklı hikâyeler arasında ortak motifler aracılığıyla metinlerarası ilişkilerin kurulması”.

Sait Faik’in son dönem hikâyelerinde görülen en belirgin özelliklerden ilki, Sait Faik’in anlattığı hikâyenin merkezinde kendisinin ve temel derdinin “bunalan, yalnız kalan, ölümle yüz yüze olan bireyi anlatmak” olduğunu açıkça ifade etmesidir. İlk dönem hikâyelerinde, -*Semaver* (1936) ve *Sarnıç* (1939)- bir “gözlemci gerçekçiliğı” ile “gördüklerine” odaklanan Sait Faik, yaşama sevinci, insan sevgisi ve sıradan/küçük insanla ilgili gözlemlerini anlatma eğilimi gösterir. Yazar, *Şahmerdan* (1940) ile birlikte yine tanığı olduğu olayları anlatır ancak bu kez gördüklerine bakışta eleştirel bir anlatım tutumu benimser. *Lüzumsuz Adam* (1948) ile başlayan üçüncü dönemde ise Sait Faik, artık gördüklerini samimi bir üslupla anlatan bir “gözlemci-anlatıcı” olmaktan çıkıp kendine ve kendi gerçekliğine odaklanır. Yazarın 1948 yılı başlarında siroz hastalığına yakalanması ile başlayan bu sürecin asıl yansımaları, *Alemdağ’da Var Bir Yılan* (1954) ile ölümünden sonra yayımlanan ve ölmeden önce yazdığı birkaç hikâyeyi içeren *Az Şekerli* (1954)’deki son dönem metinleriyle doruk noktaya ulaşır. Ömrünün son döneminde yazdığı ve toplamı on ikiyi ancak bulan bu hikâyelerde Sait Faik ısrarla, anlattıklarının kahramanının kendisi olduğunu vurgular. “Panço Serisi” (Alangu 1965, 137) olarak adlandırılan bu hikâyelerde anlatıcı da yazar da hikâye kişisi de Sait Faik’in kendisidir. Bu bakımdan onun son dönem hikâyelerinde yazar-anlatıcı ile hikâye kahramanı arasındaki mesafe neredeyse tamamen kaldırılmıştır. Hikâye anlatıcısını/kendini, anlattığı hikâyelerin merkezine yerleştirerek ve anlattıklarıyla kendi derdini, kendi ölüm kalım savaşını anlatarak “kendi hikâyesi”ni kuran Sait Faik, “kendini merkeze almayı” biyografisine atıflar aracılığıyla gerçekleştirir. Pek çok gerçek üstü olayı ve durumu aktaran ve *Alemdağ’da Var Bir Yılan*’ın ilk hikâyesi olan “Öyle Bir Hikâye”de ortalıkta dolaşan hikâye kişisine/anlatıcısına, Fatih Parkı’nda yatan adam, “Faik Bey’in

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 6/3 Summer 2011

oğlu.” diye seslenir. Hikâye kişinin metinde adı hiç anılmasa dahi onun Sait Faik olduğu, doğrudan kendi babasının adı söylenerek hatırlatılır. Sait Faik bu tür hatırlatmaları son dönemde yazdığı diğer hikâyelerde de farklı biçimlerde sürdürür. Kendi hastalığını anlattığı “G...” adlı metinde de ölümle boğuşan kişinin Sait Faik olduğu çok açıktır. Çoğu hikâyede, merkezdeki kişinin mesleğinin “hikâye yazarlığı” olduğunun sıkça hatırlatılması, adada yaşayan hasta annesinin anılması da okura bu metinlerin merkezinde bizzat Sait Faik’in olduğunun hissettirilmesi amacını taşır. “Öyle Bir Hikâye”de İstanbul sokaklarında gezip duran bir hikâye kişisi yine Sait Faik’in kendisidir. Öyle ki bu kendine dönüş; eşyayı ve insanı kendini merkeze alarak tanıma arzusu “Yılan Uykusu” adlı hikâyede “Tanı, tanı, kendini tanı. İşe başla bir kere bu yönden. Sonra onu da anlayacaksın.” (Sait Faik 1957, 88) sözleriyle doruk noktasına ulaşır.

Sait Faik’in son dönem metinlerinde konuşan kişinin/anlatıcının kurduğu hikâye dünyasını anlamak ve onun hikâyeleri ile anlatıcı olarak onun hikâyeye olan mesafesini belirlemede Walter Benjamin’in “flâneur” kavramı etrafında ifade ettikleri yol gösterici olacaktır. W. Benjamin, “Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair” adlı yazısında Baudelaire ile onun her köşesini ayrıntılarıyla resmettiği metropol Paris arasındaki ilişki üzerinde özellikle durur. Büyük şehir mekânını bütün teferruatı ile keşfeden şair/birey arasındaki ilişkiden yeni bir kavram ortaya çıkar: Flâneur. Ali Artun bu kavramı Benjamin’den hareketle şöyle tanımlar: “Flâneur, bir kent gezginidir. En ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünümünü müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasının arşivine kaydeder. Kalabalıklarda barınır, kalabalıklarda nefes alır verir, kalabalıklarda mest olur. Tebdil-i kıyafet gezer. Kimse onu fark etmez; o ise herkesi fark eder. İnsan sarrafıdır. Modern hayatın kahramanlarını o seçer. Kahramanları aynı zamanda yoldaşı olur... Flâneur kılıktan kılığa girerken onlarda erimez, aksine her defasında bireyselliğini yeniden pekiştirir.” (Artun 2004, 33). W. Benjamin adı geçen yazısında çok erken bir dönemde büyük şehir mekânı ile bu mekânda dolaşan yalnız adam karşılaşmasının/çatışmasının modernizm bağlamında önemli olduğunu vurgular (Benjamin 2002, 131). Çünkü Artun’un da belirttiği gibi, bütün kalabalığa rağmen gezgin “kendi bireyselliğini” ve yalnız oluşunu keşfeder. Sait Faik ve metinlerindeki anlatıcılar/kişiler de W. Benjamin’in sınırlarını çizdiği birer *Flâneur*’dür. Sait Faik Rauf Mutluay’la yaptığı söyleşide kendisinin bakış açısına dikkat çeker: “Beyoğlu’nda bir aşağı bir yukarı dolaşmak, arada içmek; hikâye yazmak; velhasıl hiçbir şeye bağlanmadan avare gezmek bütün gün. İşte ben böyle hayattan zevk alırım, buna yaşamak derim.” (Mutluay 1954, 5). Şerif Aktaş, konuyla ilgili bir yazısında, Sait Faik’in son dönem metinlerinde “anlatıcının anlattıklarının dışında olmadığını” vurgular ve metinlerdeki asıl sorunun “modern hayatın getirdikleri karşısında bunalan, sıkılan insanın kendisini sergilemesi...” olarak belirler. Aktaş’a göre, “Yaşanan ve görülen, bireyin iç dünyasını ifade vasıtasıdır. Hikâye kişileriyle hikâyecinin kişiliği iç içe geçmiştir... Bunalım ve yaşama sevinci arasında kalan birey, ya var olandan hareketle dış dünyaya sığınır ya da var olanın izlenimlerini fantastik bir dünyada dile getirir.” (Aktaş 2003, 53-59). Bunun “yeni bir mitoloji yaratma gayreti” olduğunu belirten Aktaş, Sait Faik’in bu tutumuyla modernist bir çerçevede değerlendirilmesi gerektiğini vurgular. “Birey”e ve kendine yönelen bu dikkat, bütün gördüklerinin kendindeki yansımalarını dile getirecek ve bunları yeni bir anlatım tarzıyla edebî düzleme taşıyacaktır. 1950 sonrasında özellikle varoluşçu felsefe ile birlikte yeni bir içerik, biçim kazanan ve “birey”i merkeze alan edebî metinlerde Sait Faik’in son dönem hikâyelerinin önemli bir rolü vardır.

Sait Faik’in *Alemdağ’da Var Bir Yılan*’da bazı gerçek üstü olay ve durumlara yönelmesi pek çok eleştirmen ve araştırmacı tarafından onun gerçeküstüçülüğe yöneldiği şeklinde yorumlanmıştır. Yazar söz konusu hikâyelerinde bazı gerçek üstü olaylara yer vermiştir ancak bu eğilimler onu modern anlamda gerçeküstüçülük çizgisine taşımaz. Çünkü gerçeküstücü metinler, bu akıma özgü gerçeküstücü tekniklerin kullanımıyla öne çıkar. Bu teknikler; dış gerçekliği derin bir humour (alay) duygusu ile algılama, olağanüstü durumlara/olaylara, düşlere odaklanma, alkol veya başka esrime yöntemleriyle çılgınlığın sınırlarını zorlama, akıl hastalıkları, paranoyalar ve sanrıların dünyasına

Turkish Studies

girme, gerçeküstü nesnelere ile düş görüntüleri oluşturma ve anlamda tesadüf oyunlarını esas alma ve bir tür bilinç akışı sağlayan otomatik yazıyı bir edebî üretim biçimi olarak kullanmadır (Hilav 1962, 32-49). Sanatın malzemesi olarak bilinçaltını gören gerçeküstücü sanatçılar; çağrışımlara, rüyalara, düşlere ve ipnotizma seanslarına dayanan ruhi otomatizmi, yani “iç akışı” bir yöntem olarak kullanmıştır. Akımın en önemli temsilcisi olan André Breton: “Gerçeküstücünün dil üzerine yapılmış geniş bir çalışmadan doğduğunu herkes bilir.” (Breton 1962, 13) diyerek söz dizimini bozan, cümleler arasındaki mantıksal ilişkileri reddeden bir tutuma işaret eder. “Her şeyin acınacak boşluğunu ve saçma gerçek-dışı durumunu görmek, kendi faydasızlığını görmekten başka bir şey değildir.” diyen gerçeküstüçüler bütün olay, olgu ve nesnelere “humour” duygusuyla yaklaşmaktadırlar. Bütün bu arayış ve tekniklerle gerçeküstüçülük “Toplumsal önyargı ve sınırlayışa, hayatın çıkar gözetir düzenine, dar bir nesnellik ve akıl anlayışına başkaldırarak bilinçdışının, cinsiyetin, düşün, imgelemin hakkını geri almak ve böylece insansal bütünlüğü gerçekleştirmek ister.” (Hilav 1962, 9). Özetle sürrealizmde “akıl egemenliğine sürüklenen öznenin nesneleşmesiyle sonuçlanan modernist bilincin karşısına tek seçenek olarak akıldışı(nın) çıkarılması” söz konusudur (Kahraman 2005, 140). Oysa Sait Faik’te görülen gerçek üstü olay ve durumlar bir “humour” duygusundan, ruhi otomatizmden veya tesadüflerden ziyade hayatı ciddiye alan, topluma ve büyük şehre yabancılaşan, yalnızlaşan ve içten içe ölüm duygusuyla boğuşan bireyin trajedisini sergilemek gibi bir amaca hizmet eder.

Sait Faik’in söz konusu hikâyelerinde, gerçeküstü durumlara ve olaylara yer vermesinin başka kişisel nedenleri de vardır. Fethi Naci bu yönelişleri, “toplum ahlakının onaylamayacağı” cinsel eğilimlerin örtülü bir ifade biçimiyle dışavurumu olarak değerlendirir (Fethi Naci 1990, 47). Ancak söz konusu yönelişin böyle tek bir nedene indirgenemeyeceği açıktır. Her şeyden önce Sait Faik’in son dönem hikâyeleri yalnızca insan ilişkilerinde değil, bütün olaylara ve nesnelere bakışta yeni bir algılamının ürünüdür. Öyle ki anlatıcının, Sait Faik söz konusu olduğunda yazarın, sanki etrafındaki bütün gerçekliğe bakışı değişmiştir. Bu durumun, yazarın içinde bulunduğu psikolojik durum ve izahı ancak psikiyatrinin imkânları ile anlaşılabilir ayrıntılar içerdiğini düşünmemizde onun yazdığı son metinler bize pek çok ipucu verir. Bu görünümün temelinde toplumdan ve dış dünyadan uzaklaşmayla başlayan derin bir yalnızlık duygusu ve ölüm korkusu vardır. Öyle ki Sait Faik “Yalnızlığın Yarattığı Adam” adlı hikâyesi başta olmak üzere, sürekli olarak ellerinin büyüdüğünden söz eder. Genelde çocukluk dönemiyle ilgili olan ve “depersonalizasyon” olarak adlandırılan bu durumda, “kişi beden parçalarının değiştiğini büyüüp küçüldüğü izlenimini” yaşamaktadır. Bu bakımdan Sait Faik’in “yalnızlığın yarattığı adam”ı anlatırken hikâye kişisini bu tür sanrılarla muhatap kılması, bireyin gerçeklikten ve toplumdan uzaklaşmasıyla açıklanabilir. Çünkü depersonalizasyon, “Kişinin ‘kendisine yabancılaştığı’ yaşantısı içerisinde olduğu ve buna ‘çevresine yabancılaştığı’ (derealizasyon) hissinin eşlik edebildiği durumlarla seyreden bir hastalıktır.” (Burhanoglu 2011, 9). Tıpta bir hastalık olarak tanımlanan bu gibi durumları metinlerinde konu edinmesi ve bu bölümleri anlatırken anlatım tekniği olarak “iç monolog” ve “bilinç akışını” kullanması Sait Faik’in dış dünyadan çok, iç yaşantıya döndüğünün bir işaretidir. Ölüm kaygısı da algılanan ve anlatılan gerçekliğin değişmesinin bir başka nedenidir. Anlatıcı, “G.”de anlattığı ve hastalığının ağırlaştığı dönemde başlayan süreçte sürekli olarak ölüm duygusu ile iç içedir. Sait Faik’in doktor arkadaşı Fikret Ürgüp’ün, yazar ile son dönem metinleri arasında kurduğu ilişki bu açıdan çok manidardır: “Şuurun bütün planlarının maktalar yapılarak yazılan bu hikâyelerde Sait Faik’in realitesini bulmamıza şaşmamak lazım, çünkü Sait Faik’te rüya ile hayat birbirine karışmıştı. Onun yalnız dolaştığı zamanki yüzünü görmüş olanlar bunu kolaylıkla anlarlar. Rüyanın ve realitenin ilhamlarını birlikte kullanarak kendini anlamaya çalışmakla geçirmiştir hayatı.” (Fikret Ürgüp 1956, 112). Vedat Günyol’a göre, Sait Faik gerçeküstüçülüğe, “içe tepilmiş isteklerini düşsel bir dünyada gerçek görme isteğinin verdiği dayanılmaz, ama o ölçüde olağan bir tutkuyla düpedüz kendiliğinden” kayıvermiştir. Alangu ise yazarda gerçeküstüçülüğün değil, kendini ifade etmek için bir tür “örtme”nin hâkim olduğunun altını çizer: “Onda bilinçli seçmeden gelen bir gerçeküstüçülük değil, bir gerçeği örtme, yaşadığı dramı ifade etme bahis konusudur.” (Alangu 1965, 137).

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 6/3 Summer 2011

Sait Faik'te görülen gerçeküstücü eğilimler edebiyattan gelen farklı kaynaklarla kurulan ilişkilere de bağlanabilir. Bugüne kadar karşılaştırmalı bir çalışma yapılmamakla birlikte, Fransız şairi Lautréamont ile yazarın metinleri arasında bazı metinler arası ilişkiler kurduğu düşünülebilir. Ülkemizde 1950'lerden sonra bazı çeviriler yoluyla tanınmaya başlayan Fransız şair Lautréamont, gerçeküstücü ve "kendini araştıran" edebiyat için önemli bir isimdir. Öyle ki gerçeküstücülüğün teorisyeni André Breton, Lautréamont için "Bugünkü şiirin sorumluluğunda en büyük pay bu adama düşer." demektedir (İnce 1999, 5). Sait Faik'in gerçeküstücülerin metinleriyle doğrudan bir ilişki kurduğuna dair, kaynaklarda ve Sait Faik'in yazdıklarında herhangi bir ipucuna rastlanmaz ancak Sait Faik'in geleneksel edebiyat üslubuna çok kökten bir başkaldırı gerçekleştiren Lautréamont'u tanıdığını, hatta üzerine yazılar yazdığı bilinmektedir. Sait Faik, ölümünden sonra arşivinden çıkan ve herhangi bir yerde yayımlanmamış bir yazısında Salah Birsal'e şöyle seslenmektedir: "Bak azizim, sakın Lautréamont'a dokunma. Benim başucumdur. Aklıma estikçe okurum. Ben, onun gibi yazamam ama severim." (Sait Faik 1987, 97-98). Sait Faik ile Salah Birsal arasında Birsal'in *Günlükler*'i vesilesiyle yaşanan bu gizli tartışmanın 1952'den sonraki döneme denk geldiği düşünülürse Sait Faik son hikâyelerini yazdığı sıralarda Lautréamont'un metinlerini okuduğu tahmin edilebilir. Sait Faik'in son dönem hikâyelerinde görülen başkalaşmaların (metamorfoz) Fransız şairin "Maldoror'un Şarkıları"ndan esinlenmiş olması ihtimali de yüksektir. Lautréamont'un adı geçen kitabındaki "şarkılar"da insanların başka varlıklara dönüşmesi, hayvanlara ve doğaya ait imgelere sıkça yer vermesi öne çıkan bir durumdur. Öyle ki Sait Faik'in önceki metinlerinde sergilediği "tabiat karşıtı" tutum *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'de tamamen tersine döner ve yazar; ağaçlarla, doğayla, doğanın parçası olan hayvanlarla içe içe bir yeni dünya kurar. Hatta Sait Faik son kitabının "Alemdağ'da Var Bir Yılan" olması konusunda çok ısrarcı olduğu Yaşar Nabi'nin "Sait Faik İçin Notlar"ında kayıtlıdır (Yaşar Nabi 1956, 191). Kitabın adını oluşturan kelimelerdeki kavramsal çerçeve bir yönüyle doğaya, bir yönüyle de doğanın önemli bir parçası olan hayvanlarla ilgili bir çağrışım alanı açar. Büyük şehir mekânına ve büyük şehir insanına karşı üretilen neredeyse gerçeküstüymüş gibi tasvir edilen bu yeni atmosferde hayvanların ve ağaçların üstlendiği alegorik anlamlar ile Lautréamont'un "Şarkılar"ı arasında anlamlı ilişkiler kurulabilir.

Sait Faik'te görülen gerçeküstü durumların birincisi kendine toplum dışında bir "muhatap üretme" eğilimidir. Sait Faik'in son dönem hikâyelerinin hepsinde görülen Panco karakteri Sait Faik'in gerçek hayatından bir yansıma olsa bile yazar çoğu hikâyesinde onun "hayali bir karakter olduğunu" ima eder: "Etrafımı görmüyordum. Onu da görmüyordum. Havayı görür müyüz?" (Sait Faik 1957, 13). "Kafa ve Şişe" adlı metinde de bu muhayyel kişiden şöyle söz edilir: "Yalnızdım. Yalnızdım ama muhayyel bir arkadaşım vardı karşımda. Bu muhayyel arkadaşı pek severim.(...) Kadın mıdır, erkek midir, zengin midir, fakir midir, okumuş yazmış mıdır, cahil midir, ihtiyar mıdır? Nasıl karar verirsem öyledir (Sait Faik 1957, 69). Okur, Panco ile ilk kez "Öyle Bir hikâye" adlı hikâyede karşılaşır. Alangu, çok iddialı olmasa da Panco'nun gerçek hayattan alınan "boyacı Stranço" olduğunu ileri sürer ancak "Bu Sait Faik'in yalnızlığının 'kavun acısı' yalnızlığının, düşlerinde yarattığı 'gerçeküstü bir varlık' mıdır, içe itilmiş bir kompleksin yücelmesinin hikâyeye yansımış bir sembolü müdür, yoksa bu insan onun hayatına gerçekten karışmış mıdır?" (Alangu 1965, 127) diye de konuyla ilgili tereddütlerini ekler. Panco karakteri yazarın son dönem hikâyelerinde hep gelmesi beklenendir, yanında huzur bulundur; anlatıcısı ayakta tutandır. Çünkü yazar, toplumdan kopmuştur ve yanında yalnızca Panco kalmıştır. Bu yüzden de bütün gerçeklik ancak onunla birlikte algılanmakta ve anlatılmaktadır. Nitekim muhtemelen yazarın ölümünden önce yazdığı son hikâyesi olan "Kalinikhta" hayata ve Panco'ya bir veda anlamı taşır.

Sait Faik son hikâyelerinde akıl ve sıra dışı olanı kurgusal gerçekliğin bir parçası hâline getirir. Yazarın-anlatıcının her şeyden önce Panco gibi hayalî bir muhatap üretmesi onun metinlerindeki "yeni bir gerçeklik" in habercisidir. Bu hayalî muhatap kimi zaman okurun yerine ikame edilirken kimi zaman da Sait Faik'in ikinci bir kimliği gibi görünür. Bu ikinci kimlik, Sait

Turkish Studies

Faik'e yani anlatıcıya kendi durumunu gösteren bir ayna gibidir. "Öyle Bir Hikâye"de dostunu öldüren Hidayet adında biri, kahraman-anlatıcıdan kendisini saklamasını ister ve anlatıcının paltosunun cebine girip kaybolur. Kendi hikâyesini anlatıcının cebinden anlatan Hidayet, yazardan kendi hikâyesini Panco'ya mutlaka anlatmasını ister. Panco bu metinde okurun yerine ikame edilmiş gibidir çünkü yazar, Panco'ya her duyduğu hikâyeyi anlatacağını söyleyip durmaktadır. Nitekim Sait Faik aynı hikâyede şöyle yazar: "Panco hep kabahat sende. Sen ettin bu işi bana. Gece yarısı senin hesabına dolaşıyorum. Sen ettin bu işi." (Sait Faik 1957, 8). "Yalnızlığın Yarattığı İnsan" adlı hikâyeden alınan şu diyalog bu ikinci/ayna kişiliğin en açık kanıtıdır: "Bir yere girelim, dedim. / Girelim, dedi. Girelim ama içmeyelim artık. / İçelim, dedim. / Öleceksin be, dedi. / Öleceğim, dedim. / Elimizdeki bardaklara baktık. Yüzü ne durgun, sessiz, esmerdi. Yine soluktu ama canlıydı. / Senin suratın bitkin, dedi. / Bitkin, dedim. (...) / Çok ihtiyarladın sen, dedi. / İhtiyarladım, dedim. / Saçlarıma baktı. Gözlerime baktı. Güldü. / Boş ver, dedim yahu, bakma!" (Sait Faik 1957, 12). "Yalnızlığın Yarattığı İnsan" adlı hikâyesi, yazarın kendisine hayalî bir muhatap üretmesinin sebebinin açıklar gibidir. Bu duygu metnin adının da işaret ettiği gibi yalnızlık duygusudur. Bu bakımdan Sait Faik'in gerçeküstü olayların görüldüğü hikâyelerinin hemen hepsi yalnızlığa, topluma ve hayata yabancılaşan insanın sorunlarına odaklanmıştır. Yazarın ilerleyen hastalığı ile birlikte kapıldığı "yaşlılık duygusu" da hikâyelerine sinen yalnızlık duygusunu besleyen önemli bir kaynaktır. Bu bakımdan Sait Faik'in son dönem hikâyelerini değerlendirirken kendi kişiliğinde ve ruh dünyasında, eşyayı algılamasına eşlik eden psikolojiyi göz ardı etmek doğru olmayacaktır. Naim Tiralı, bu durumun canlı tanığıdır: "Bilhassa son yıllarda her an kendisini hissettiren bir ölüm korkusuna kapılmıştı. En neşeli kahkahasından en küçük hareketine kadar, bu ölüm korkusundan kurtulamıyordu." (Naim Tiralı 1956, 214).

Sait Faik'in yalnızlık ve ölüm duygusu ile yüzleşmesi son dönem metnlerinin ortak özelliğidir. "Yalnızlığın Yarattığı İnsan" adlı hikâyede anlatıcı "Caddelerde idim. Binlere karşı birdim. On binlere karşı birdim." (Sait Faik, 1957: 16) dedikten sonra bu yalnızlığı daha da derinleştirme gereği duyar: "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?" (s. 16). Bu yalnızlık duygusu ölme isteğini de beraberinde getirir: "Bu benim kafatasımdaki delik. Ona da mı açmalı. Açmalı ya. Yalnızlıktan başka nasıl kurtulunur? Yalnız ölmek mi? Hayır insanların içinde milyonun içinde iki ölü. Üç ölü. Dört ölü, beş ölü. Bırak ölüleri saymayı. Bu beşinci bira." (Sait Faik 1957: 17). Anlatıcı bu yalnızlık duygusu içinde büyük bir boşluğa ve anlamsızlığa da düşer: "Yaz günleri o yanıma uzanınca rahat bir uykuya daldım. Rüyamda hiçbir şeyi görürdüm. Hiçbir şeyi. Hiçbir şey kadar güzel şey var mı? Varsa ver bir lokma. Şu saatte. Hiçbir şey ölüm gibi güzeldir." (s. 18). Yazar kendi hastalığını anlattığı "G" adlı hikâyede ise artık ölümün kapısına dayandığının farkındadır: "Kaç saat var ölüme? Bir sene mi? İki sene mi?" (Sait Faik 1957, 17).

Sait Faik'in son dönem hikâyelerinde görülen gerçeküstü durumların ikincisi "canlı veya cansız varlıkların birbirine dönüşümü" şeklinde karşımıza çıkar. "Öyle Bir Hikâye" adlı metinde, dostunu öldüren Hidayet adında bir kişi yazarın paltosunun cebine girip kaybolur. Hidayet bir ara susam tanesi gibi hissedilir, sonra da susam tanesi pireye dönüşüp dışarı çıkar ve karanlıkta kıvılcım gibi parlamaya başlar. Bu yönüyle metinlerde görülen üçüncü gerçeküstü durum "canlıların boyut değiştirmesi" olarak okur karşısına çıkar. Varlıkların büyüyüp küçülmesi, cansızların kişileştirilerek olaya katılmaları da hikâyelerde görülen gerçek üstü durumlardandır. "İnsan dışı varlıklarla diyalog kurma" yazarın yalnızlığının bir başka yansıması olarak değerlendirilebilir. Anlatıcı bir hikâyesinde bir köpeğin yanına oturup ona "oğlum patlakgöz" diye seslenip ona kendi tabiriyle "konferans çeker" ve onun yalnızlığı ile kendi yalnızlığını bir tutar; bir gün değişecek olan ahlâk anlayışından söz eder (Sait Faik 1957, 8). Yine "Yalnızlığın Yarattığı İnsan" adlı hikâyede anlatıcı bir gemici biblosu ile konuşur. Kahraman-anlatıcının insanlarla değil de, insan dışı varlıklarla diyalog kurması toplumdan uzaklaşmanın bir başka göstergesidir. Yazarın *Alemdağ'da Var Bir Yılan* adlı kitabının son hikâyesi

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 6/3 Summer 2011

olan “Yılan Hikâyesi”nde de canlanan ağaçlar, eve giren bulutlar ve rüzgâr, üşüyüp cebe giren lamba ışıkları, konuşan kuşlar, yazarın insan dışı varlıklara yüklediği imgesel anlamların ve çağrışımların bir işaretidir. “Kalinikhta”da ise canlılar arası duyu aktarımları söz konusudur: “Ağaçlar suları yıkıyordu. Hayvanlar insanları öpüyordu. Köpekler konuşuyor, insanlar havlıyordu.” (Sait Faik 1954, 32).

Sait Faik’in hikâyesinde görülen dünyayı ve gerçekliği algılamadaki tavır değişikliği, temada, anlatımda ve mekânı anlatma biçiminde de kendini gösterir. Yazarın önceki kitaplarında görülen dış dünyaya ve İstanbul’un sokaklarındaki insanlara yönelen “gözlemci-anlatıcı” tavrı, kendine ve kendi yalnızlığına odaklanır. Yazarın önceki hikâyelerinde İstanbul, bir mekân olmanın ötesinde önemli bir figürken son dönem metinlerinde Sait Faik, daha dar mekânlara sıkışır. Hatta İstanbul’dan uzaklaşmayı tercih eder. Bu tavrın en açık örneği *Alemdağ’da Var Bir Yılan* adlı hikâyedir. Yazarın bütün metinlerinde tutkuyla anlattığı İstanbul artık onun nazarında “kötü”dür. Onun karşısına konulan Alemdağ ise yazarın sığındığı doğanın temsilidir. Sait Faik bu iki mekânı şu cümlelerle karşılaştırır: “Yine İstanbul çirkin. İstanbul mu? İstanbul çirkin şehir. Pis şehir. Hele yağmurlu günlerinde. Başka günler güzel mi, değil; güzel değil. Başka günler de Köprüsü balgamlıdır. Yan sokakları çamurludur, molozludur. Geceleri kusmukludur... Yalnızlık dünyayı doldurmuş. Sevmek, bir insanı sevmekle başlar her şey. Burada her şey insanı sevmekle bitiyor. Güzel yer, güzel yer Alemdağı. Şu saatte on beş metrelik ağaçlarıyla, Taşdeleni ile, yılanı ile... Alemdağı güzel, Alemdağı. İstanbul çamur içinde.” (Sait Faik 1957, 22). ‘Alemdağ’, Sait Faik’te ‘yaşamın kaynağı olan doğa’ya bir yöneliş; muhayyilenin, metropolün karşısına koyduğu bir dönüş imgesidir. Yılan ise yazarın yeni ülkesinde “yeniden dönülen doğanın bir parçası” olmasının yanı sıra, mitolojideki ve bütün inanç sistemlerindeki karşılığıyla, sağlığı ve yaşama arzusunu temsil eder (Kurt 2010, 15). Sait Faik, adı geçen metninde İstanbul-Alemdağ karşıtlığı üzerinden, büyük şehrin ve toplumun kendisi üzerindeki olumsuz etkilerini aktarır. Alemdağ ise onun için huzuru ve mutluluğu temsil etmektedir. Bu yönüyle yazarın yalnızlığa, ölüm korkusuna, yabancılaşmaya, toplumsal değerlere karşı ürettiği “doğal kaçış mekânı” olan doğa ve doğaya ait çağrışımlar iyi ve güzel olanı temsil ederken, onun karşısına konulan büyük şehir ise, kalabalıklar ve insanlar, insanı bunaltan, daraltan bir mekânın sembolüdür. Sait Faik’in anlatımı bu ikili karşıtlık üzerine kurulur. “Battaniye” adlı hikâyedeki şu cümleler bu karşıtlık üzerine kurulan anlatımın en güzel örneğidir: “Hepimiz bir belli sona doğru gidiyorduk. Gidiyorduk ama onu mavi denizi kara, yeşil çayırları kara, dağları aşılmaz, yolları geçilmez, çarşıları yalnızlık içinde, yemişleri tatsız, şarapları acı olan bir ülkeye mi sürüklüyordum.” (Sait Faik 1954, 14). Doğaya/doğal olana dönüş eğilimi “İki Kişiye Bir Hikâye” adlı hikâyede de tekrar edilir. Topal martı ile bir balıkçının hikâye edildiği metinde balıkçı insanlara alışamadığını ama deniz kuşuna alıştığını söyler (Sait Faik 1957, 39). Doğaya ve onun unsurlarına dikkat kesilme “Hişt, Hişt...” adlı metne de hâkim unsurdur. Öyle ki burada anlatıcı ben hayatla ve doğayla olan bağını ses üzerinden kurmuştur: “Nereden gelirse gelsin, dağlardan, kuşlardan, denizden, insandan, hayvandan, ottan, böcekten, çiçekten. Gelsin de nereden gelirse gelsin!.. Bir hişt hişt sesi gelmedi mi fena. Geldikten sonra yaşasın çiçekler, böcekler, insanoğulları...” (Sait Faik 1957, 63). Vedat Günyol, bu doğaya kaçışı ve kendi durumunu doğadan seçtiği ayrıntılarla ifade etme arzusunu yalnızlık duygusuna bağlar: “Yalnızlık karşısında Sait Faik’in ikinci bir durumu var: dünyanın sınırlarından kurtulmak için ‘Yapma cennetler’e sığınan Baudelaire gibi, Sait Faik de, ruhuna, ağaçlardan, bulutlardan, kuşlardan, böceklerden bir yankı aramakta, bütün varlığıyla evrenin çağrısına kulak vermektedir.” (Vedat Günyol 1956, 105). Toplumdan, insanlardan, büyük şehirden uzaklaşma ve içe dönmeyle sonuçlanan süreç Sait Faik’te toplumsal değerlere karşı çıkışı da beraberinde getirir. “Çarşıya İnemem” adlı metinde yazar toplumsal olana eleştiriler getirir: “Yasaklarla çevrili bir dünyada yaşamamak yasaksız yaşayamazdık. Hâlbuki hayvanlar, hele ehilileri, yasaksız ne de güzel yaşıyorlar. (...) İnsanoğlu için yasaklı hayvandır da diyebiliriz. Mikroplar bile birer yasak değil mi? Aşklar yasaktır. İnsanlar birbirine yasaktır.” (Sait Faik 1957, 74).

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 6/3 Summer 2011

Sait Faik'in son dönem hikâyelerinde yeni olan ve öne çıkan bir başka husus ise Sait Faik'in bu dönem hikâyelerinin kendi aralarında kurdukları metinler arası ilişkilerdir. Onun bu dönem metinlerinde kimi olay parçalarının bir başka hikâyede devam ettiği, kimi hikâye kişilerinin başka hikâyelere kodlanan ayrıntılarla anlam kazandığı veya bir hikâyede önceki anlatılanlara gönderimde bulunulduğu görülür. Bu ayrıntı ve atıflar o kadar önemlidir ki, söz konusu hikâye ancak bu metinler arası ilişkiler kurulabildiği ölçüde anlamlandırılabilir. Yazarın önceki hikâyelerinde pek öne çıkmayan varlık kadrosu ile ilgili bilgiler ve çağrışımlarıyla kurulan ayrıntılar pek çok metinde tekrar edilerek metinsel bir bütünlük kurulmuştur. Bütün hikâyeleri birleştiren en genel çerçeve ise Panco'dur. Söz konusu hikâyelerin çoğunda söz bir biçimde Panco'ya getirilir. Okur Panco ile ilk olarak "Öyle Bir Hikâye"de karşılaşır. Sonra da sırasıyla "Yalnızlığın Yarattığı İnsan", "Alemdağ'da Var Bir Yılan", "Panco'nun Rüyası", "Kafa ve Şişe", "Yılan Uykusu" ve "Battaniye" adlı hikâyelerde de bazen adı anılarak bazen de "muhayyel bir arkadaş" sıfatıyla ama hep hikâyeleri birleştiren bir leitmotif işleviyle okur karşısına çıkar. Yine adı geçen metinlerde Panco'nun adı anılmasa dahi onun "kürklü yakası olan pardösüsü" aracılığıyla hikâyeler arasındaki anlam birliği sağlanır. "Yalnızlığın Yarattığı İnsan" ile "Alemdağ'da Var Bir Yılan" adlı hikâyeler arasında "Tırnağımı yeme!" uyarısıyla sağlanan bir ilişki kurulur. Bu ve bunun gibi ortak kişi, kelime grubu ve ortak olaylara gönderimler okurda bu hikâyelerin bir bütünü parçaları olduğu izlenimini uyandırır. Bu bütünlük, hikâyelerin konularının değil, hissettirilmek ve sağlanmak istenilen duygu birliğinin bir yansımasıdır.

Sait Faik'te değişen içeriğe paralel olarak anlatım dili, anlatım tutumu, cümle yapısı ve bakış açısı da değişir. Modernist hikâyenin sıkça tercih edeceği "ben anlatıcı" ile birlikte ortaya çıkan bilinç akışı ve iç monolog gibi anlatım teknikleri ile çağrışıma, imgelere açık bir dil ve cümle sentaksının alışmadık biçimde kullanılması Sait Faik'in son dönem hikâyelerinde üst seviyeye çıkar. İç monologun, bilinç akışının ve serbest çağrışımın hâkim olduğu bu metinlerde anlatıcı bu tekniklerle bireye, iç dünyaya döner. "Yalnızlığın Yarattığı İnsan"dan alınan şu bölüm bu anlatım tarzının bir örneğidir: "Kaybetmeden bulamadığımız bilemedin kaldır vur! Pencereden kim baktı. Neden baktı? Kapa gözlerini kapa. Ellerin büyüyor mu? Yok büyümüyor. Büyümüyor, büyümüyor, yaşasın. Ama acıyor, hayır acımıyor, yalan söyleme. Yüreğinin üstünde bir şey varmış gibi değil mi? Yalan. Mutlak bir yerde okudun. Yahut biri anlattı. Yahut aklında böyle kalmış. Yüreğinin üstünde bir şey yok. Yalnızlık. Yalnızlık güzel. Güzel değil. Kavun acısı. Kavun acısı da ne." (Sait Faik 1957, 16). Yazarın kesik, tereddütlü, belirsizlikler ve sorular içeren bu anlatım tarzı, içe kapanan bireyin kendi iç dünyasında yaşadığı sarsılmayı yansıtmaktadır.

Klasik olay hikâyesinde nedensellik yani olay örgüsünü kuran karşılaşma ve çatışmalar arasındaki neden-sonuç ilişkileri önemli bir unsurdur. Bu tarzda anlatılanların tutarlı olması en azından olay halkaları arasındaki mantık ilişkilerinin akli bir temele oturması bir hayli önem taşımaktadır. Sait Faik'in son dönem hikâyeleri ise genelde olay merkezli metinler olmadığı için yazar bu metinlerde neden-sonuç ilişkisini gözetmez. Anlatıcı etrafında gözlediklerini veya kendi içinde yaşadıklarını parçalı bir yapı içinde ifade etmekte ancak bu olay halkaları arasında rasyonel bağlantılar kurmamaktadır. Öyle ki Yunanca karşılığı "İyi Geceler" olan "Kalinikhta" adlı hikâyede neredeyse olay tamamen silikleşir ve "serbest çağrışım" yoluyla bütün eşya ve canlılara ait izlenimler ve dilekler dile getirilir. Son dönem metinlerin pek çoğunda metin parçaları arasında mantıklı geçişler yaşanmaz; nesnelere, insanlar anlatıcının dünyasına birden bire girer. Dolayısıyla bilinç akışı ve çağrışımlar metinlere hâkim olur. Modernist metinlerin önemli özelliklerinden olan, neden-sonuç ilişkilerinin önemsizmeden olayın geri plana alınması, anlatımda kronolojik zamanın takip edilmemesi gibi eğilimler, Sait Faik'in çoğunu *Alemdağ'da Var Bir Yılan'da* bir araya getirdiği hikâyelerin ortak özelliğidir. Anlatılanın niteliğine göre de dil, anlatım ve söz varlığı da yeni değerler kazanmaktadır. Bu metinlerde söz konusu olan İ. Savaşır'ın da belirttiği gibi akli ve mantıki olanın değil, kendini ve bireyselliğini anlamayı tercih etmenin ön planda olmasıdır: "Modernist edebiyatın bir kanadı ise, kasıtlar, amaçlar, hedefler gibi iradi tezahürlere pek itibar etmez gibi görünmektedir. Bunların yerini

Turkish Studies

bilinç akışı gibi yorumlamayı, anlamlandırmayı ön plana çıkaran teknikler, çağrışımlarla yüklü şiirsel bir dil, kimi zaman da semboller ve mitik öğeler almıştır.” (Savaşır 2007, 23-24).

Sait Faik’in hikâyelerinde görülen diğer bir yapısal özellik de *Alemdağ’da Var Bir Yılan*’da öne çıkan, olayla birlikte hikâye kişilerinin de belirsizleşmeye başlamasıdır. Bu belirsizleşme dil ve anlatımın değişimini de beraberinde getirir. Bu durum özellikle kitabın son hikâyesi “Yılan Uykusu”nda zirveye çıkar. Nitekim bu metinde geçen kişilerin birer adı bile yoktur. Hikâyeye mekân olan eve gelen kişiler “o” veya “biri” gibi belirsizlik zamirleriyle ifade edilir. Kişi sayısı azalıp belirsizleştiğçe de nesnelere canlı birer figür hâline dönüşür. Adı geçen hikâyede doğanın bir parçası olan ağaçlar, kuşlar, rüzgâr metnin bir parçası hâline gelir. Işık ve elbise gibi cansız varlıklar canlanır. Anlatım doğa imgeleri aracılığıyla alegorik bir anlatım tarzına kayar. Yine yazarın ölümünden önce yazdığı “Kalinikhta”da olay geriye itilerek anlatım mekânlar arası geçişlerle, imgelerle kurulan şiirsel bir dile teslim edilir. Değişen anlatımla birlikte dilde sapmalar da başlar: “Seni damarımda, bileğimde atıyorum.”, “Bir balık kokusu içiyorum.” “Kahve fincanıma düşen sabah yıldızını kokluyorum.” (Sait Faik 1954, 33). Bu sapmaların insanın duyularıyla ilgili olduğu açıkça görülmektedir. Bu anlamda birey dış dünyayı da kendinden ve hissettiklerinden hareketle anlamaya çalışmaktadır. Nesnelere kişileştirilmesi, olaylardan ziyade duygu hâllerinin öne çıkarılması, bireye ve onun yaşadığı yalnızlığa odaklanma ve hikâyedeki kişilerin yalnızca anlatıcısındaki izlenimleri ile okura sunulması Sait Faik’in hikâyeciliğinin geldiği son noktadır. Bu anlatım tarzının en önemli özelliği, gelenekli metinlerdeki anlamsal çerçevesi sınırlı ve realist anlatım tarzının yerini daha şiirsel ve imgesel bir anlatıma bırakmaya başlamasıdır. Bu yeni eğilimde “anlatıcı-ben” çevresinde olup biteni rasyonel bir bakışla açıklayamamakta, olaylar arasındaki nedensellik ilişkisini geri plana bırakmaya başlamaktadır. Çünkü “yüzümüzü artık ‘şeylerin kendisine’, gerçeklere ve içinde var olduğumuz varoluşa çevirmişizdir.” (Barrett 2003, 63). Dolayısıyla bu yeni gerçekliği anlatmak için de bireysel bir üslup ve anlatım tarzı benimsenmiştir.

Sait Faik’in son dönem hikâyeleri daha dergilerde yayımlanmaya başladığında genç kuşak yazarların ilgisini çekmiştir. Onun yazdıkları, genç kuşakları hem bireyi ve sorunlarını cesurca dile getirmesi hem de anlatımda ve dilde gösterdiği özellikler açısından derinden etkilemiştir. Öyle ki bu dönemde yayımlanan pek çok kitap Sait Faik’e atfedilmiştir. Sait Faik’in son dönem hikâyeleri; gerçek üstü durum ve olaylara yer vermesi, gerçek dünya ile edebî gerçeklik arasındaki mesafenin giderek belirsizleşmesi, anlatıcının bireye ve kendine odaklanması, imgesel ve alegorik bir anlatımın tercih edilmesi gibi özellikleriyle 1950 kuşağı hikâyecilerini derinden etkilemiştir. Bu bakımdan Sait Faik’in ölümünden önce yayımladığı son kitabı *Alemdağ’da Var Bir Yılan*’ın 1950 kuşağının işaret fişegi olduğu söylenebilir. “1950 Kuşağı” hikâyecilerinin Sait Faik’te görülen gerçek üstü eğilimleri realizme karşı bir kavram olarak ele aldıkları görülür.

Modernist edebiyatın önemli çıkış noktalarından olan ve realist gelenekten kopuşu işaret eden “şeylerin göründükleri gibi olmadığı” fikri 1950 sonrası edebiyat için önemli dönüm noktalarından birisidir. Sait Faik fenomenoloji ile doğrudan bir ilişki kurmasa da onun “kendini ve bireyi anlatma derdi” ile kurduğu metinler, 1950 kuşağı yazarlarının bireye odaklanmasını sağlamıştır. Anlatılan birey her ne kadar varoluşçuluğun da etkisiyle, bunalımlı ve yapayalnız resmedilse de “insan”ın bütün yönleriyle ve idealize edilmeden edebiyatın merkezine alınması önemlidir. Edebiyatımıza bireyin girişiyle sonuçlanan bu süreç anlatıcının değişimine kapı aralamıştır. Sait Faik’te yazarla anlatıcının neredeyse aynılaşması, sonraki dönemde bir adım ileriye gidecek ve yerini “anlatıcı-ben”e bırakacaktır. Bu yeni anlatıcının “kahraman-anlatıcı” veya “yazar-anlatıcıdan” temel farkı bütün gerçekliğin, yine o gerçekliği algılayan birey tarafından anlatılmasıdır. Bu durum da yazarların yalnızca kendi öznel gerçekliklerini anlatmasına imkân tanımıştır. Burada artık yazar yoktur, sadece “ben/birey” ve ona yansıyanlar söz konusudur. Öyle ki *Alemdağ’da Var Bir Yılan*’dan sonra yayımlanan pek çok metinde “anlatıcı-ben”in hâkimiyeti görülür. Yusuf Atılgan, Demir Özlü, Orhan

Turkish Studies

Duru, Bilge Karasu, Leyla Erbil, Ferit Edgü, Tahsin Yücel, Özcan Ergüder, Güner Sümer, Adnan Özyalçın, Erdal Öz, Tezer Özlü ve Kamuran Şipal'in çoğu metni "ben ve birey" merkezinde; tedirgin, bunalımlı hâli ile toplumsal değerlerden ve geleneksel anlatım biçimlerinden kopuşa sahne olur. Bu metinlerde bilinç akışı, iç monolog gibi anlatım teknikleri ile düşlere ve imgelere dayalı bir üslubun öne çıktığı görülür. Yalnızlık ve yabancılaşmanın bir sonucu olan, kendine bir muhatap arama/üretme fikri en üst ifadesini Ferit Edgü'nün *O/Hakkâri'de Bir Mevsim* ve *Kimse* adlı romanlarında bulur. Bu romanlarda yalnızlığın ürettiği monologun, iç bende ortaya çıkan "içsel bir varlıkla" diyaloga dönüşmesi söz konusudur. Modern sanatın belirleyici ögesi olan geleneksel üslubu ve anlatım tarzını reddetme tavrı Sait Faik'te açıkça dile getirilmese de onun son hikâyeleri sonraki kuşak yazarlarca "geleneksel edebiyat anlayışından bir kopuş" olarak algılanmıştır. Şehir kültürü içinde biçimlenen edebî modernizm, hem fikri planda hem de hayat tarzı anlamında başlangıçta İstanbul merkezinde gelişir. Baudelaire için Paris, W. Wolf'un M Dalloway'i için Londra ne ise, 1950'lerin büyük şehri İstanbul da Sait Faik ve onu takip eden modernist kuşak için odur. Sait Faik'i izleyen kuşaktan Yusuf Atılgan "Aylak Adam"da, Demir Özlü bütün eserlerinde İstanbul'u ve orada dolaşan bireyi ve onun yalnızlığını anlatırlar. Bu anlamda İstanbul hem roman ve hikâyede hem de şiirde canlı bir figür olarak varlığını sürdürür.

Sait Faik'in "şehirde yapayalnız, ölümü bekleyen ve topluma/şehre yabancılaşan bireyi" eksen alan son hikâyeleri, yalnızca roman ve hikâyeyi değil, İkinci Yeni şairlerini de derinden etkilemiştir. Sait Faik'in *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'da yabancılaşma, ölüm ve yalnızlığa karşı bir direnç noktası olarak ürettiği "doğaya dönüş imgeleri" ile Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistan*'ından *Kayayı Delen İncir*'e uzanan çizgide gelişen uygarlık-doğa çatışmasının çoğu noktada örtüştüğü görülecektir. Yine Cansever'in "Umutsuzlar Parkı" başta olmak üzere pek çok şiiri ile Sait Faik'in metinleri umutsuzluk ve bireyin yalnızlığı etrafında birleşmektedir.

KAYNAKÇA

- AKTAŞ, Şerif, (2005) "Hikâyeciliğimizin Bir Dönüm Noktasında Sait Faik", **Sait Faik'i Anma Günleri-Bildiriler**, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Rektörlüğü Yayınları.
- ALANGU, Tahir (1965), **Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman 1930-1940**, Cilt: 2, İstanbul: İstanbul Matbaası.
- ARTUN, Ali, (2004), "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", **Modern Hayatın Ressamı**, Charles Baudelaire, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BARRETT, William (2003), **İrrasyonel İnsan/Varoluşçuluk Üzerine Bir İnceleme**, Çev.: Salih Özer, Ankara: Hece Yayınları.
- BENJAMİN, Walter, (2002), "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair", **Pasajlar** (Çev.: Ahmet Cemal), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BRETON, André (1962), "Gerçeküstücülükte Dil, Kadın, Doğa", **Gerçeküstücülük (Surrealisme)**, İstanbul: de Yayınevi.
- BURHANOĞLU, Sabri (2011), "Dissosiyatif Bozuklukların Travma ve Ruhsal Gelişimle İlişkisi" http://www.med.gazi.edu.tr/uploadimg/akademik/anabilimdallari/cocuk-ruh-saglik/2007_2009_arasi_seminerler/dissosiyatif.pdf
- CEMAL Süreya, (2000), "Türk Edebiyatında Gerçeküstücülük", **Toplu Yazılar**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- CEVİZCİ, Ahmet (2000), **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: Paradigma Yayınları.

- CEYHUN; Demirtaş (2004), “Edebiyatımızda 1950 Kuşağı”, **Adam Öykü**, Sayı: 53.
- DURU, Orhan (2004), “Edebiyatımızda 1950 Kuşağı”, **Adam Öykü**, Sayı: 53.
- EDGÜ, Ferit, (1997), “Öyküde 1950 Kuşağı”, **Düşler-Öyküler**, Sayı: 3, Ocak 1997.
- EDGÜ, Ferit, (09.05.2003). “Selam Sana Büyük Usta” http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=1942 (Erişilme Tarihi 05.06.2010).
- Fethi Naci, (1990), **Bir Hikâyecisi: Sait Faik/Bir Romancı: Yaşar Kemal**, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- GÜNYOL, Vedat, (1956) “Yalnızlığın Yarattığı Adam”, **Sait Faik İçin**, Hazırlayan: Tahir Alangu, İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- GÜNYOL, Vedat, (1951) “Dış Gerçekten- Üstüne Doğru...”, **Yeni Ufuklar**, C.5, S. 41, Şubat 1951.
- HİLÂV, Selâhattin vd. (1962), **Gerçeküstüçülük (Surrealisme)**, İstanbul: de Yayınevi.
- HİLÂV, Selâhattin vd. (1962), **Gerçeküstüçülük (Örnekler)**, İstanbul: de Yayınevi.
- İNCE, Özdemir, (1999), “Sorusu Sorulmamış Yanıtlar”, **Maldoror’un Şarkıları**, İstanbul: Gendaş Yayınları.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, (2005), **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...** İstanbul: Agora Kitaplığı.
- KUNDERA, Milan, (2002) “Cervantes’in Hor Görülen Mirası”, **Roman Sanatı**, Çeviren: Aysel Bora, İstanbul: Can Yayınları.
- KURT, Mustafa (2010), “Sait Faik’in Alemdağ’ı”, **Kitap-lık**, Sayı: 142, Ekim 2010.
- MUTLUAY, Rauf (1954), “Sait Faik’le Son Röportaj”, **İzlerimiz**. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- OKTAY, Ahmet, (2004), **Hayat, Edebiyat, Siyaset /Ahmet Oktay İle Düünden Bugünden**, (Söyleşi: Metin Cengiz), İstanbul: Everest Yayınları.
- ÖZ, Erdal, (2004), “Edebiyatımızda 1950 Kuşağı”, **Adam Öykü**, Sayı: 53.
- ÖZLÜ, Demir, (1967), “Demir Özlü’nün Yanıtı”, [Özel Sayı: 1950-1960 Kuşağının Ozan ve Hikâyecileri Kendi Kendileriyle Hesaplaşıyorlar] **Yeni Ufuklar**, Sayı: 176, Ocak 1967, s. 66-71.
- Sait Faik (1957), **Alemdağ’da Var Bir Yılan**, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Sait Faik, (1987), “Lautréamont Üzerine”, **Sevgiliye Mektup**, İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- SAVAŞIR, İskender (2007), “Modernizmin Eşiği”, **Modernliğin Vicdanı**, İstanbul: Kanat Yayınları.
- TİRALLİ, Naim, (1956) “Sait’e Dair Notlar”, (Yenilik, Haziran 1954), **Sait Faik İçin**, Hazırlayan: Tahir Alangu, İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- TURANİ, Adnan (2010), **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- UYGUNER, Muzaffer (1991), **Sait Faik**, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- ÜRGÜP, Fikret (1956), “Sait Faik’in Realitesi”, **Sait Faik İçin**, Hazırlayan: Tahir Alangu, İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Yaşar Nabi (1956) “Sait Faik İçin Notlar”, **Sait Faik İçin**, Hazırlayan: Tahir Alangu, İstanbul: Yeditepe Yayınları