



**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI**

**SAİT FAİK ABASIYANIK ÖYKÜLERİNE PSİKANALİTİK
BİR YAKLAŞIM**

Yüksek Lisans Tezi

Yasemin ÖSKEN

Danışman

Doç. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN

SAMSUN
2024

**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI**



**SAİT FAİK ABASIYANIK ÖYKÜLERİNE PSİKANALİTİK
BİR YAKLAŞIM**

Yüksek Lisans Tezi

Yasemin ÖSKEN

Danışman

Doç. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN

SAMSUN
2024

TEZ KABUL VE ONAYI

Yasemin ÖSKEN tarafından, Doç. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN danışmanlığında hazırlanan “SAİT FAİK ABASIYANIK ÖYKÜLERİNE PSİKANALİTİK BİR YAKLAŞIM” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından 10.09.2024 tarihinde yapılan sınav sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı Adı Soyadı Üniversitesi Ana Bilim/Ana Sanat Dalı	Sonuç
Başkan	Prof. Dr. Selçuk ÇIKLA Ondokuz Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı	☒ Kabul ☐ Ret
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Fikret USLUCAN Giresun Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı	☒ Kabul ☐ Ret
Üye	Doç. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN Ondokuz Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı	☒ Kabul ☐ Ret

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından uygun görülmüştür.

Prof. Dr. Ahmet TABAK
Enstitü Müdürü

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Hazırladığım Yüksek Lisans tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin Kaynaklar'da gösterilenlerden oluştuğunu, her unsurun enstitü yazım kılavuzuna uygun yazıldığını ve TÜBİTAK Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Yönetmeliği'nin 3. bölüm 9. maddesinde belirtilen durumlara aykırı davranılmadığını taahhüt ve beyan ederim.

Etik Kurul Gerekli mi ?

Evet ☐ (Gerekli ise ekler kısmına ekleyiniz)

Hayır ☒

21 /06 / 2024
Yasemin ÖSKEN

TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI

Tez Başlığı : SAİT FAİK ABASIYANIK ÖYKÜLERİNE PSİKANALİTİK BİR YAKLAŞIM

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışması için şahsım tarafından 1 Temmuz 2024 tarihinde intihal tespit programından alınmış olan özgünlük raporu sonucunda;

Benzerlik oranı : % 24

Tek kaynak oranı : % 1 çıkmıştır.

01 /07 / 2024
Doç. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN

ÖZET

SAİT FAİK ABASIYANIK ÖYKÜLERİNE PSİKANALİTİK BİR YAKLAŞIM

Yasemin ÖSKEN

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili Ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Programı

Yüksek Lisans, Haziran/2024

Danışman: Doç. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN

Psikanalizin uygulama alanlarından biri; mekâna ve zamana göre şekillenen, ilk çalışmalarının yapıldığı dönemde çok ses getirmiş, günümüzde geçerliliğini tartışmalı olarak sürdüren karakter çözümlemeleridir. Psikanalitik kuram, davranış bozukluklarının, tamamen taşınan genlerle ve organik yapıyla ilgili olmadığını; bozuklukların ve nevrozların, çatışmaların ve çatışmalarla mücadele için geliştirilen savunma mekanizmalarının etkisiyle ortaya çıktığını savunur. Psikanaliz mekânın, zamanın, insanın hatta bazıları için sıradan görünen bir nesnenin insan psikolojisindeki güçlü etkisini ortaya koyar. Mekân, zaman ve insanın etkisiyle yeni bir düşünce olarak doğan psikanalizin edebiyattan bağımsız olduğu düşünülemez. Psikanaliz biliminin kurucusu Freud; çocuk oyunlarının, düşler gibi cinsel isteklerin örtülü bir temsili olduğunu ileri sürer ve “Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri” (1999) başlıklı yazısında yaratıcı yazıların tıpkı bir gündüz düşü gibi çocukluktaki oyunların devamı olduğunu savunur. Yazar bilinçaltını istemli ya da istemsizce haz ilkesinin dürtüsüyle bir çocuk oyunu oynar ya da düş kurar gibi yazıya geçirir.

Sait Faik ABASIYANIK, öykülerine kendini en fazla yansıtan yazarlardandır. Yazar, anlatıcısının ve karakterlerinin duygu durumlarını ve ruh çözümlemelerini bazen açıkça bazen örtülü olarak sunarken, bir analist gibi psikanalizin inceleme alanının içinde yer alan aşk, korku, endişe gibi duygu durumlarını anlatıcı ve karakterlerle kurguya dahil eder. Bu bağlamda yazarın öykülerinin psikanalitik incelemeye uygun olduğu tespit edilmiş, yazarın hayatı incelenmiş ve tüm öyküleri taşıdıkları psikanalitik unsurlar bakımından kapsamlı bir şekilde analiz edilmiştir. Yazarın hayatı, sanatı ve eserleriyle ilgili yapılmış çok sayıda çalışma olduğu ancak öykülerinin tamamı taranarak yapılmış psikanalitik kuramsal bir çalışma olmadığı görülmüştür. Bu çalışma, alandaki eksikliğe katkı sağlamak ve psikanalitik edebiyat eleştirisi çerçevesinde yazarın öykülerine yeni bir bakış açısı kazandırmak amacıyla yapılmıştır. Çalışmada edebiyat ve psikanaliz ilişkisi belirlenmiş, bu çerçevede öykülerdeki anlatıcıların, karakterlerin ruh çözümlemeleri bilinç, bilinç öncesi, bilinçdışı kavramları, savunma mekanizmaları, Jung’ın arketipleri (gölge, anne, süt arketipi), ayna metaforu, narsisizm, anne-oğul ve baba-oğul dolantısı, yalnızlık olgusu, hastalık ve ölüm korkusu bağlamında incelenmiştir. Bulgular yazarın biyografisiyle psikanalitik kuram çerçevesinde ilişkilendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Psikanalitik edebiyat kuramı, Sait Faik Abasıyanık, Öykü, Carl Gustav Jung, Sigmund Freud.

ABSTRACT

A PSYCHOANALYTIC APPROACH TO SAİT FAİK ABASIYANIK STORIES

Yasemin ÖSKEN

Ondokuz Mayıs University

Institute of Graduate Studies

Department of Turkish Language and Literature

New Literature Programme

Master, June/2024

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN

One of the application fields of psychoanalysis is the character analysis which takes form according to time and place that is controversial at the present time, and creating a big influence in the first time of the work. Psychoanalysis exhibits the strong effect of time, place and human even an object which is thought as ordinary by some in the human psychology. Psychoanalysis which has appeared as a new thought with the effect of time, place and human can not be considered independent from literature. While Freud who is the founder of psychoanalysis puts forward that childhood games are hidden representatives of sexual desires like dreams, he supports the idea that creative writings are the continuations of games during childhood like daydreams in his essay “Creative Writers and Day Dreaming”. The narrator writes the subconscious either deliberate or unintentional driven by the pleasure principle as a child plays games or dreams. Sait Faik Abasıyanık is one of those writers most-reflecting himself in his stories. Sait Faik, while presenting his narrator’s and characters’ emotional states and psychoanalysis either overt or covert, he includes such emotional states as love, fear, worry which are part of psychoanalysis into the fiction like an analyst. In this concept, the writer’s stories have been found to be suitable for examination, the writer’s life has been inspected thoroughly and all his stories have been analyzed in depth in terms of the psychoanalytic elements they contain. It has been observed that there are many studies carried related to the writer’s life, art and works; however, there is no psychoanalytical theoretical study conducted by scanning the whole story. This study has been conducted with the aim of making contributions to the deficiency in the field and gain a new perspective to the writer’s stories within the framework of psychoanalytic literary criticism. In the study, the relation of literature and psychoanalysis has been determined and in this frame the psychoanalysis, conscious, preconscious, unconscious concepts have been analyzed in terms of defense mechanisms, Jung’s archetypes (shadow, mother, milk archetype), mirror metaphor, narcissism, mother-son and father-son affairs of the narrators and characters in the stories. The findings have been related with the author’s biography within the framework of psychoanalytic theory.

Keywords: Psychoanalytic literary theory, Sait Faik Abasıyanık, story, Carl Gustav Jung, Sigmund Freud.

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Psikanalitik kuram mekânın, zamanın, insanın ve hatta sıradan görünen bir nesnenin insan psikolojisindeki güçlü etkisini ortaya koyar. Mekân, zaman ve insanın etkisiyle yeni bir düşünce olarak doğan psikanalizin, bu kavramları esas alan edebiyattan bağımsız olduğu düşünülemez. “Sait Faik Abasıyanık Öykülerine Psikanalitik Bir Yaklaşım” adlı bu çalışmayla edebiyat ve psikanalizin birbirlerinden faydalanarak devam ettirdikleri çalışma alanları çerçevesinde Sait Faik Abasıyanık’ın öykülerinde psikanalitik izlere yaklaşmak amaçlanmıştır. Çalışmanın “Giriş” bölümünü izleyen “Psikanaliz Kuramına Genel Bir Bakış”, “Psikanaliz ve Edebiyat” başlıkları altında Freudyen psikanalize ve Carl Gustav Jung’un analitik psikoloji kuramına genel bir bakışla değinilmiş, psikanaliz ve edebiyat ilişkisi üzerinde durulmuştur. Eserin psikanalitik kuram çerçevesinde incelenmesi yolunda önemli veriler sunan Sait Faik’in hayatı, sanatı, eserleri üzerinde inceleme yürütülmüştür. Çalışmalar ışığında Sait Faik’in psikanalitik edebiyat kuramıyla incelemeye uygun olduğu tespit edilmiş, öyküleri “Ayna Metaforu, Narsisizm, Anne Arketipi, Baba-Oğul Dolantısı ve Bilinçdışı İlişkileri”, “Sait Faik Öykülerinde Bir İmgelem: Yalnızlık”, “Yalnızlığın Yarattı Adam, Alternatif Bir ‘Ben’: Panço”, “Yalnızlık Üzerine Diğer Bulgular”, “Yolculuk, Hastalık ve Ölüm Üzerine” başlıkları altında incelenmiş, psikanalitik bulgulara ulaşılmış, yazarın biyografisiyle ilişkili unsurlar belirlenmiştir. Çalışma “Sonuç” ve “Kaynakça” bölümleriyle tamamlanmıştır.

Çalışma sürecimde nezaketiyle ve anlayışıyla bana yol gösteren ve danışmanlığımı üstlenen değerli hocam Doç. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN’a sonsuz saygı ve teşekkürlerimi sunarım. Bu vesileyle bu çalışmamda olduğu gibi hayatımın her anında yanımda olan kıymetli annem Hava CEVİZ’e, kıymetli babam Hacı Ali CEVİZ’e ve sonsuz anlayışı ve desteğiyle yanımda duran eşim Orçun ÖSKEN’e teşekkür ederim.

Haziran 2024, Samsun
Yasemin ÖSKEN

İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL VE ONAYI	i
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI	ii
TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar DİZİNİ	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ	viii
1.GİRİŞ	1
2.PSİKANALİZ KURAMINA GENEL BİR BAKIŞ	7
2.1. Psikanaliz Kuramının ve Bilinçdışı Kavramının Kâşifi: Sigmund Freud	7
2.2. Yapısal Kişilik Kuramı	12
2.3. Psikoseksüel Kuram.....	14
2.4. Psikanalitik Kuramda Savunma Mekanizmaları	21
2.4.1. Savunma Mekanizmaları.....	21
2.5. Carl Gustav Jung ve Analitik Psikoloji.....	26
3.PSİKANALİZ VE EDEBİYAT	30
4.İNSAN RUHUNUN DEHLİZLERİNDE BİR FLANÖR: SAİT FAİK ABASIYANIK	35
4.1. Sait Faik'in Hayatı	35
4.2. Sait Faik'in Sanatı.....	43
4.3. Sait Faik'in Eserleri	46
5.AYNA METAFORU, NARSİZİZM, ANNE ARKETİPİ, BABA-OĞUL DOLANTISI VE BİLİNÇDİŞİ İLİŞKİLERİ	48
6.SAİT FAİK ÖYKÜLERİNDE BİR İMGELEM: YALNIZLIK.....	67
7.YALNIZLIĞIN YARATTIĞI ADAM, ALTERNATİF BİR "BEN": PANÇO	73
7.1. Yalnızlık Üzerine Diğer Bulgular	83
8.YOLCULUK, HASTALIK VE ÖLÜM ÜZERİNE	88
SONUÇ	106
KAYNAKLAR	111
ÖZ GEÇMİŞ.....	116

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 4.1. Sait Faik ABASIYANIK'ın hayatındaki önemli olaylar.....	41
Tablo 4.2. Sait Faik ABASIYANIK'ın Öyküleri.....	44
Tablo 4.3. Türlerine Göre Sınıflandırılmış Sait Faik Abasıyanık Eserleri.....	46
Tablo 4.4. İlk yayım kronolojisine göre Sait Faik ABASIYANIK eserleri.....	47



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 2.1. Carl Gustav Jung’a göre kişiliğin dört ana işlevi.....	28
Şekil 2.2. Ana Arketipi Gelişim Sırası.....	29



1. GİRİŞ

Bastırılmış duygu ve düşünceler, bireyde birtakım ruhsal problemlerin ve davranış bozukluklarının açığa çıkmasına zemin hazırlar. Bu psişik durumlar ve tutumlar psikoloji biliminin inceleme alanına girer. Psikanaliz sözcüğü “psyche” ve “analyze” kelimelerinden gelmektedir. Latin kökenli Psyche (psişe); insan zihninin, bilinç ve bilinçdışının tamamı, “ruh” olarak tanımlanır. Günümüzde ise psişe “zihin” sözcüğünü karşılar. Carl Jung ekolüne göre psişe, oldukça kapalı bir sistem olarak hem birbirine karşıt olan hem de birbirini tamamlayan bilinci ve bilinçdışını içerir ve kişiliğin tümü olarak tanımlanır (Jung, 2006: 32). “Sinir”, “sinirlilik”, “histeri” gibi deyimlerin kapsadığı durumların kaynağı psişiktir yani ruhsaldır (Jung, 2006: 93). Bu bilgiler ışığında psikanalizi ruh bilimi olarak tanımlamak yerinde olacaktır.

Psikanaliz; bireyin anlamlandıramadığı, bastırmak durumunda kaldığı istek, dürtü, rüya, nevroz, gündüz düşleri, dil sürçmeleri gibi durumları nedenleriyle ortaya koymayı amaçlar.

Psikanalizin bir bilim olup olmadığının tartışılması psikanalizin sanata ait bir dal olarak sınıflandırılması, edebiyat ve psikanaliz ilişkisini düşündürür. Edebiyat yapıtı ve yazar ilişkisi, edebiyat yapıtının yaratıcısıyla arasındaki bağ sorunsalı, edebiyat eleştirisi kuramı çerçevesinde tartışılır. Konuşma yoluyla uygulanan tedavi sırasında kullanılan aracın dil olması, psikanalizle benzerliği, ortaklığı en fazla olan sahanın edebiyat olmasını sağlar. Ruhsal ve bilinç dışı bulguların edebî eserler üzerinde uygulanmasına olanak sağlayan psikanalitik kuram, Sigmund Freud’un düşüncelerini temel alır. Freud ve öğrencileri psikanalizde edebiyat ürünlerinden yararlanır, oradaki karakterleri, anlatıcıları birer denek gibi kendi tezlerini savunmak için kullanır. Talat Parman, psikanalizin doğumu sırasında edebiyatla karşılaştığını söyler. Ona göre bu karşılaşmanın nedeni arayıştır. Freud, kendinden önceki psikoloji düşüncelerini reddeder; yazarların bilim insanlarından çok daha ileride olduğunu belirtir (Parman, 2005: 12). Freud’un çalışmalarından yola çıkarak psikanalizin teknik psikolojiden arınmış ilk hâlinin edebiyat olduğu düşünülür. Okunduğunda psikolojinin yanı sıra din, bilim, tarih yazısı okuyormuş hissi uyandıran psikanaliz yazıları en çok da edebî yazıları çağırıştırır (Phillips, 2020: 21).

Psikanalitiğin tarihine bakıldığında, yazılı ve sözlü edebiyatta, yazarların kendi eserlerine iç dünyalarını aktardıkları görülür. Esasen yazarlar, eserlerini yazarken

kendi iç dünyalarını keşfetme imkânı bulurlar. Psikanalitik yöntem ile sanatçının bilinçaltı unsurlarını keşfeden Freud, hem sanatçının eserinin iyi anlaşılmasını sağlamaya hem de sanatçının iç dünyasına ışık tutmaya çalışır (Sarı, 2008: 56).

Edebiyatı başlı başına bir kategori olarak kabul eden Phillips, psikanalizi edebiyatın bir parçası olarak sınıflandırır. Freud’u geç döneme ait romantik bir yazar olarak görür, psikanalizi ise bir şiir olarak betimler. Psikanalizin kendisi bir edebiyat külliyatı gibi sözlü bir gelenektir, aynı zamanda az çok tanımlanabilir bir toplumsal pratik, bir terapidir (Phillips, 2020: 249-250). Psikanaliz ve edebiyat ilişkisini Sigmund Freud, *Yaratıcı Yazarlar* ve *Uyanıkken Görülen Düşler*’de şairi, oyun oynayan bir çocuğa benzeterek betimler. Ona göre çocuğun hazzı -Freud cinsel haz olarak vurgular- karşılamak için kurduğu oyunlar, şairin hazzı yakalamak için kurduğu fantezik şiir dünyasına denk gelir (Freud, 1999). Şairin sanatını üretirken duyduğu haz ile çocuğun oyun hazzı arasındaki benzerlik ilişkisinden söz ederken farkı da belirtmek gerekir: “Yaratıcı yazarı ayırt eden şey- düş gören kişi ve oyun oynayan çocuk gibi- kabul görmeyen arzuları paylaşılabilir bir biçime sokmanın yolunu bulmuş olmasıdır” (Phillips, 2020: 26).

Freud’un öğretileriyle doğan; Freud’un kızı Anna Freud’un yanı sıra Alfred Adler, Carl Gustav Jung ve Otto Rank gibi isimlerin ekolleriyle gelişen psikanalitik kuram, ilk olarak sanatsal yaratımlar üzerinde uygulanır. Bu yolla sanatçının ruh dünyası anlamlandırılmaya çalışılır. Freud, *Sanat ve Edebiyat*’ta Leonardo Da Vinci, Dostoyevski gibi birçok yazarın eserini psikanalitik kuram çerçevesinde inceler ve yorumlar (Freud, 1999). İncelediği eserlerden esinlenerek kuramındaki kavramları adlandırır. Bu bağlamda eserlere yeni bir bakış açısı da kazandırmış olur.

Freud’un öğrencisi Carl Jung’un çalışmaları edebiyat ve psikanalizin iç içe durumuna işaret eder. Onun yaşamı bir anlamda, yazdıklarının özünü oluşturur. Kişiliği ve yazma biçimi bir bütündür. Tüm düşünceleri ve çabaları kendi yansımasıdır. Bu nedenle ona göre özgeçmişi yalnızca küçük bir parçasıdır (Jung 2001: 14). Ayrıca Jung, ortaya attığı görüşlerle edebiyat araştırmalarında önemli açılımlar sağlayan arketipsel eleştirinin önünü açar. İlk olarak arketiplere; mitler, masallar, destanlar ve efsaneler gibi simgesel alanlarda rastlanırken zamanla arketiplerin öykü, roman gibi modern edebî türlere taşındığı görülür (Parlakpınar, 2012: 5).

Günümüzde edebî metinler üzerinde yapılan birçok çalışmada psikanalitik edebiyat kuramından yararlanıldığı görülür. Çalışmalarda yazarın veya şairin, kurmaca kahramanlarının ve anlatıcılarının ruh çözümlemelerini yapmada, metindeki bilinçdışı unsurları farkederek okumada psikanalitik kuram, okuyucuya ve araştırmacıya faydalanılacak zengin ve örnek bir yelpaze sunmaktadır. Psikanaliz edebiyatı içerik yönünden olduğu gibi teknik bakımından da etkiler. Edebî eserlerde görülen bilinç akışı, iç monolog teknikleri kahramanların iç dünyalarını yansıtmak amacıyla öykü, roman gibi anlatma esasına dayalı türlerde kullanılır (Parlakpınar, 2012: 4).

Sait Faik Abasıyanık (1906-1954), kırk sekiz yıllık hayatına sığdırdığı öykü, şiir, roman ve röportaj türünde eserleriyle Türk edebiyatında yeni bir dönem başlatmış ve derin izler bırakmış bir yazardır. İlk dönem öykülerinde yazar; kendisini ikinci plana alarak, insanı, yaşama sevincini hareket noktası alan bir yazı tarzıyla okur karşına çıkar. İkinci dönem öykülerinde ise yazar ‘ben’de ve kahramanlarda Sait Faik’ten bir parça bulmak mümkündür. Yazarın bütün öyküleri biyografisi niteliğindedir, özellikle son dönem öyküleri; yazarın bilinçdışının dışa vurulduğu, özlemlerinin dile getirildiği sürrealist metinlerdir (Ürgüp, 1956: 111-112).

Anlatıcının ve karakterlerin duygu durumlarını ve ruh çözümlemelerini açıkça ya da örtülü olarak sunan yazar, bir psikanalist gibi psikanalizin inceleme alanında yer alan aşk, korku, endişe, kaçış, çatışma gibi duygu durumlarını anlatıcı ve karakterlerle kurguya dahil eder. Yazar, evinin penceresinden dışardaki insanları, hayatın olağan akışında izler gibi onlardan biri “herkes gibi” olma duygusuyla yazar. Yazarken penceresinden kendi yansımasını da görür. Kendi yansıması öykülerine, karakterlerine karışır. Okuyucuya seçilmiş karakterler ve nesnelerle bilinçdışının ve arketiplerin etkisinde kurgulanmış öyküler sunar. Hastasını tedavi eden psikanalistin hastasını kendine özgü bir algıyla anlamlandırması gibi yazar da gözlemlerinden ve hayal gücünden doğan anlatıcı ve karakterlerini kendinden bir şeyler katarak şekillendirir. Yazarın seçilmiş yalnızlığı, avareliği, çatışma psikolojisi, yaşam sevincinin zamanla dönüştüğü melankoli hâli; eserlerinde karakterlerinde ve anlatıcılarında vücut bulmuştur. Freud’un yazarlar ve şairlerin ilk psikanalistler olduğunu iddia eden görüşünü destekler nitelikteki Sait Faik öyküleri; anlatıcının ruh çözümlemelerini, okuyucuya merak, acıma, suçluluk duyguları ile yazarın bilinçdışının etkisinde sunar. Öykülerindeki bilinç akışı, iç ses itirafları ve metaforlar psikolojik çözümlemeler için

ipuçları niteliğindedir. Sait Faik öykülerini; tanık olduğu, gördüğü, duyduğu olaylardan, kişilerden ve kendi yaşadıklarından yararlanarak kurgular.

Türk edebiyatında onun kadar hayat hikayesini eserlerine yansıtan çok az yazar vardır. Onun eserlerinde oluşturduğu kişilerde, Sait Faik'ten bir parça bulmak her zaman mümkündür. Bu kişiler bazen çocukluk yıllarına dair anıları bazen yaşadıkları mekân ve aşkları bazen duygu ve düşünceleri bazen de hayat karşısında aldığı tavrı yansıtmaları itibarıyla Sait Faik'ten izler barındırır (Çakır, 2023: 75).

Muzaffer Uyguner, “Sait Faik’in Hayatı” (1959) adlı eserinde, yazarın hayatı hakkında yazılanların azlığına dikkat çeker ve sitem ederek, yazarın çocukluk dönemini ancak öykülerinden hareketle anlatabilir. Uyguner eserinin “Başlangıç” bölümünde yazarın öykülerinin biyografik yönünü şu şekilde açıklar:

Eserlerinin incelenmesinde, hayatına ait birçok olaylarla bu olayların geçtiği çevrenin gerçek olarak bir çok vesile ile yer aldığı görülmektedir. Adapazarı'nda geçen çocukluğundan sözaçan öykülerinde bir bahçe, bu bahçedeki dut ve kızılılık ağaçları sık sık geçmektedir. Bunun gibi, Bursa, Grenoble, İstanbul şehirlerinde geçen hayatı ile ilgili olay ve çevreler de öykülerinde görülmektedir (Uyguner, 1959: 4)

Onun öykülerinde bir “Sait Faik Paltosu” vardır, bu palto kahramanlarının sırtında gezer. Paltonun sahibi yaşamak heveslisi güçlü bir empattır. Onu bazen bir ceza, en çok da bir lütuf gibi taşır (Atsan, 2023: 221).

Bir edebî eserin yazar, okur ve metin bağlamında kuramsal yönden incelenmesi, metnin farklı yönlerini ve anlamlarını keşfetmeyi sağlar. Psikanalitik edebiyat eleştirisi bu üç unsuru da bünyesinde barındırmakla birlikte metni odak noktası olarak belirler. Psikanalitik edebiyat kuramıyla yapılacak incelemede yazarı tanımak ve anlamak, metindeki psikanalitik unsurları derinleştirir. Esasen psikanalitik kuram, yazarın metni oluştururken içinde bulunduğu ruh hâlini, dürtülerini ve bilinçdışı durumunu aydınlatır ve bunların esere sirayetini belirler.

Sait Faik'in öykülerinde belirlediği anlatıcılar ve karakterler kuramın ölçütleri bağlamında değerlendirilmeye uygun görülür; öykülerdeki yazarın biyografisiyle ilişkili izler, öyküye ve belirlenmiş psikanalitik unsurlara derinlik katar. Sait Faik'in özellikle ikinci dönem öyküleri hastalık, ölüm korkusu, tatmin edemediği isteklerle dolu yalnızlık duygusunu barındırır. Gerçek hayattaki tatminsizliği öykülerinde gündüz düşleri olarak okunur. Öykülerinin genel yapısında, yazarın kendi yaşamından, çocukluğundan, bulunduğu çevreden, hastalığından, yalnızlığından, ölüm korkusundan izler görülür. Bu çalışmayla edebiyat ve psikanalizin birbirlerinden

beslenerek devam ettirdikleri çalışma alanları çerçevesinde Sait Faik Abasıyanık'ın öykülerinde psikanalitik izlere yaklaşmak amaçlanmıştır. Bu bağlamda Sait Faik'in öyküleri, hayatı detaylıca incelenmiş ve tüm öyküleri taşıdıkları psikanalitik nitelikler açısından kapsamlı bir şekilde analiz edilmiştir.

Öncelikle yazarın bütün öyküleri okunarak psikanalitik incelemeye uygun öyküler belirlenmiştir. İlk dönem öyküleri ve hastalık dönemi öyküleri arasındaki farklılık bu okumalar sırasında netleştirilmiştir. Psikanalitik kuramlardan yola çıkılarak öykülerdeki yalnızlık, yabancılaşma, eksiklik duygusu, hastalık ve ölüm anksiyetesi, gündüz düşleri, rüyalar gibi durumlara ait örnekler tespit edilmiş ve yorumlanmıştır.

Daha önce Sait Faik'in hayatı, sanatı ve eserleriyle ilgili çok sayıda çalışma yapılmıştır fakat yazarın bütün öyküleri incelenerek psikanalitik kuramsal bir çalışma yapılmadığı belirlenmiştir. Bu eksikliği gidermek ve psikanalitik edebiyat eleştirisi bağlamında Sait Faik'in öykülerini irdelemek amacıyla yapılan bu çalışma, yazarın öykücülüğüne farklı bir açıdan yaklaşarak, onun öykülerindeki anlam katmanlarına ulaşmayı hedeflemektedir. Çalışmanın önemi edebiyat ve psikanaliz arasında ilişki kurarak psikanalitik kuram aracılığıyla Sait Faik'in öykülerindeki anlatıcıların, kahramanlarının ruh çözümlemelerinin bilinç, bilinç öncesi, bilinç dışı, savunma mekanizmaları, arketipler (gölge, anne, süt arketipi), ayna metaforu, narsisizm, anne-oğul, baba-oğul dolantısı bağlamında incelenmesi ve bunların yazarın hayatıyla ilişkilerinin belirlenmesidir.

Çalışma Sait Faik'in öykülerinin psikanalitik edebiyat eleştirisinin ölçütleri ışığında incelenmesi ile sınırlıdır. Bu çalışmada yazarın öyküleri bilinç, bilinç öncesi kavramları, narsisizm, ayna metaforu, anne, gölge, süt arketipleri, anne-oğul ve baba-oğul dolantısı, savunma mekanizmaları, yalnızlık, hayali kahramanlar, gündüz düşleri, rüyalar, hastalık, melankoli, anksiyete, ölüm korkusu ve bilinçdışı ilişkiler bağlamında değerlendirilmiştir.

Bu çalışma nitel bir araştırmadır, doküman incelemesi yöntemi esas alınarak oluşturulmuştur. Doküman incelemesi yönteminde, araştırılması hedeflenen olgular ile ilgili metinlerin analizi yapılmıştır.

“Sait Faik Abasıyanık Öykülerine Psikanalitik Bir Yaklaşım” adlı bu tez çalışmasının araştırma çerçevesi Psikanalitik Kurama Genel Bir Bakış, Psikanaliz

Kuramı ve Bilinçdışı Kavramının Kaşifi: Sigmund Freud, Yapısal Kişilik Kuramı, Psikoseksüel Kuram ve Evreleri, Narsisizm, Psikanalitik Kuramda Savunma Mekanizmaları, Carl Jung ve Analitik Psikoloji, Psikanaliz ve Edebiyat, İnsan Ruhunun Dehlizlerinde Bir Flanör: Sait Faik'in Hayatı, Sanatı ve Eserleri olarak belirlenmiştir. Sait Faik Abasıyanık'ın bütün öyküleri ilk okuma sürecinden geçtikten sonra öyküler üzerinde psikanalitik kuramın genel çerçevesinde; bilinç öncesi, bilinçdışı, bilinç, içgüdü kavramları, savunma mekanizmaları, narsisizm, yapısal kuram, psikoseksüel kuram(oral dönem, anal dönem, fallik dönem, gizil dönem, genital dönem), analitik kuram(gölge arketipi, persona, pişe, kolektif bilinç) analiz çalışması yapılmıştır. *Alemdağda Var Bir Yılan*, *Az Şekerli*, *Mahalle Kahvesi*, *Havuz Başı*, *Son Kuşlar*, *Havada Bulut*, *Lüzumsuz Adam* adlı öykü kitapları; bilinç, bilinç öncesi, bilinçdışı kavramı, narsisizm, gölge arketipi, personalar, anne arketipi, ayna metaforu, süt arketipi, doğum ve ölüm travması, ana rahmine sığınış, yalnızlık, hastalık, hayali arkadaşlar, gündüz düşleri, rüyalar, melankoli, anksiyete ve imgelem açısından değerlendirilmiştir.

Çalışmanın evrenini Sait Faik Abasıyanık'ın bütün eserleri oluşturmaktadır. Örneklemini ise psikanalitik bulgulara daha fazla rastlanılan "Plajdaki Ayna", "Süt", "Sinağrit Baba", "Öyle Bir Hikaye", "Yalnızlığın Yarattığı İnsan", "Alemdağda Var Bir Yılan", "Panco'nun Rüyası", "Lüzumsuz Adam", "Dülger Balığının Ölümü", "Çarşıya İnemem", "Müthiş Bir Tren", "Gümüş Saat", "G", "Kalinikhta", "Papaz Efendi", "Kafa ve Şişe", "Havada Bulut", "Haritada Bir Nokta", "Yandan Çarklı", "Çatışma", "Hişt, Hişt!", "Sonbahar" adlı öyküler oluşturur.

Çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturmak amacıyla Sait Faik Abasıyanık'la, psikanalitik kuram ve edebiyatla ilgili kitaplar, tezler, makaleler taranmış ve Sait Faik üzerine yapılan çalışmalar incelenmiştir. Kütüphanelerden, kitapevlerinden, sahaflardan ve elektronik kaynaklardan yararlanılmıştır.

Psikanaliz ile ilgili birincil kaynaklar taranarak psikanalitik edebiyat kuramıyla ilgili tezler, kitaplar, makaleler incelenmiştir. İncelemeden sonra psikanaliz kuramının genel çerçevesi ve edebiyat ile ilişkisi sunulmuştur. Ardından Sait Faik Abasıyanık üzerine yapılan çalışmalar incelenerek yazarın hayatı, sanatı ve eserleri üzerine bir çalışma yapılmıştır. Tezin ana kısmını oluşturan bölümde ise Sait Faik'in öykülerinde yer alan psikanalitik unsurlar belirlenerek açıklanmış ve yorumlanmıştır. Çalışmanın sonunda elde edilen sonuçlar ve öneriler sunulmuştur.

2. PSİKANALİZ KURAMINA GENEL BİR BAKIŞ

2.1. Psikanaliz Kuramının ve Bilinçdışı Kavramının Kâşifi: Sigmund Freud

Freud'un geliştirdiği, bireyin uyumlu veya uyumsuz davranışlarının kaynağı sayılan bilinçaltı çatışma ve güdülerini araştırıp bilince çıkararak davranış sorunlarını çözme yöntemi, ruhsal çözümleme (TDK, 1998: 1828).

Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji* adlı eserinde psikanalizi ve psikanalizin gelişim sürecini ele alır. Ona göre, hekimin özellikle de sinir hastalıkları uzmanının amacı hastasını iyileştirmekse psikoloji bilmesi zorunludur; çünkü sinir, sinirlilik ve histeri kavramlarının kapsadığı durumların kaynağı psişiktir, yani ruhsaldır. Psikiyatri ders kitapları, klinik tanımlarla, akıl hastalıklarını sıralayan sistemlerle doluyken, üniversitelerde psikoloji adı altında öğretilen şey felsefe ya da deneysel psikolojidir. Nevrozların psikoterapisine doğru ilk adım, Paris'teki Salpetriere Akıl Hastalıkları Hastanesinden Charcot ekolü tarafından atılır. Pierre Janet, nevroz vakaları psikolojisi üzerine çalışırken; Nancy'deki Bernheim, nevrozun telkin yoluyla tedavisi fikrini işlemeye başlar. Freud, Bernheim'ın kitabını çevirerek değerli bilgiler edinir. Böylece nevroz psikolojisinin temelini atma ayrıcalığı Freud'a ait olur. Freud, nevrozların uygulamalı tedavisinde edindiği deneyimlerle psikanaliz olarak adlandırdığı yeni bir yöntemi ortaya koyar (Jung, 2006: 93-94). Bu yeni yöntem, yirminci yüzyılın başlarında, beynin davranış bozukluklarının tek sebebi olarak kabul edildiği görüşe bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu yöntem, ruhsal hastalıkların sadece organizmayla ilgili olmadığını çevresel faktörlerin ve yaşamda karşılaşılan çatışmaların bu hastalıkları tetikleyen asıl etmenler olduğunu savunur. Olağan sürerlikte engellemeler ve çatışmalar ile karşılaşan kişi durumlara uyum sağlamak ve hayatta kalabilmek için bazı sağlıksız durumlara başvurabilir.

1778 yılında Avusturyalı Doktor Franz Anton Mesmer (1734-1815), hipnozla ilgili kuramını uygulamada başarı sağlayamayınca Viyana'dan Paris'e gidip hastalarına yoğunlaşabileceği bir klinik açar ve histerik kökenli duyu bozukluklarını tedavi edecek yöntemler geliştirir. Bu süreçte dokunarak telkin yöntemini kullanan Mesmer daha sonra hipnoz ile iyileştirme denemeleri yapar. Hipnozun ilk uygulamacılarından olduğu kabul edilen Mesmer o dönemde meslektaşları tarafından dolandırıcılıkla suçlanmış ve Paris'i terk etmesi yönünde zorlanmıştır. On dokuzuncu yüzyılın başlarında psikolojik etmenlerin incelendiği ciddi çalışmaların başlamasıyla Mesmer ile başladığı kabul edilen telkin ve hipnoz tedavi yöntem ve teknikleri gün

yüzüne çıkar. Freud bu dönemde, histeriyi oluşturan nedenlerin organik bir patolojiden kaynaklandığı görüşüne direnir ve histeri belirtilerinin çoğunun nörolojik kökenli olması gerektiği inancını sürdürür. Bir yandan da histerik bayılma nöbetlerinin psikolojik nedenlerden kaynaklandığını kabul eden Parisli doktor Jean-Martin Charcot ve arkadaşlarıyla tanışır (Geçtan, 2020: 17). Freud Charcot'un kliniğindeki gözlemlerinden sonra histeri üzerine çalışmalar yapmak üzere Paris'ten ayrılıp Viyana'ya döner. Freud burada histeri belirtileri gösteren nevrotik davranış bozuklukları olan hastalarıyla özellikle ilgilenir. Viyana'nın seçkin doktorlarından Breuer'ın Freud'a özel bir hastasından bahsetmesiyle başlayan dostlukları 1893'te ilk ürününü vermiş ve iki hekimin birlikte yazdıkları "Ön İletişim" yayımlanmıştır. Bu çalışmayı "Histeri Üzerine İncelemeler" adlı ikinci eser izler. Böylece bilinçdışı kavramı ve kavramın insan davranışları üzerindeki etkisi üzerine ilk kez çalışılmaya başlanır.

Freud histeri üzerinde cinsel etmenlere yoğunlaşınca Breuer ile fikir ayrılıkları yaşar. Bu fikir ayrılığıyla hipnozdan uzaklaşan Freud, yeni bir yöntemle hastalarının içsel durumlarını açmalarını onunla rahatça konuşmalarını sağlar. Bu yeni yönteme "serbest çağrışım" ve bu yöntem aracılığıyla hastaların içsel dünyalarına inerek kendilerini daha iyi tanımlamalarına ve sağlıklı uyum düzeyine ulaşabilmelerine olanak sağlayan ilkelere "psikanaliz" adı verilir. (Geçtan, 2020: 21)

Psikanaliz, Sigmund Freud tarafından ortaya atılan, normal şartlar altında bilinç seviyesine ulaşmayan ama davranışlarımızı etkileyen derin katmanlarda meydana gelen öğretilerin çözümlenme sürecini ifade eder. Freud'un, psikanalitik kuramın temelini oluşturan bilinçdışı kavramını ölümünden sonra 1940'ta yayımlanan kitabında "elektrik kadar bilinemez" olarak tanımlaması, bu kavramın oluşturulduğu dönemde insan organizmasının hormonal ve nörofizyolojik verilerinin kısıtlı ve bilinçdışı kavramının derinliğini vurgular niteliktedir.

Freud ilk büyük eseri *Rüyaların Yorumu*'nu 1900 senesinde yayımlar. Bu eserini birçok yazı ve kitap takip eder. Kendi rüyalarından örneklemelerin de yer aldığı ilk eserinde rüyaları, bilinçdışıyla ilişkilendirir ve bilinçdışında gizlenen isteklerin rüyalarda bilinç düzeyine çıktığını savunur. Bilinçdışı isteklerin, duygu ve düşüncelerin rüyalarla sansürlenmiş olarak ve çoğunlukla imgelerle bilinç düzeyine çıktığını ve bu sansürlemenin bir çeşit savunma mekanizması olduğunu belirtir. Anna Freud sansür eylemini gizil düş içeriğinin açık düş içeriğine tercümesi sırasında direnç

baskısı altında çağrışımların çarpıtılması olarak açıklar. Düşlerin yorumlanması, gizil düş fikirlerini gün ışığına çıkarır; sansürün düş fikirlerine yaptığı etkiden hareketle onun benimsediği önlemleri yeniden kurgulamamızı sağlar (Freud, 2020: 21). Sigmund Freud ve Anna Freud için rüyalar bilinçdışı süreçlerin gözlemi ve savunma mekanizmalarının tespiti için önemli bir inceleme alanıdır. Freud'un "Ego ve İd" adlı makalesi yayımlanmadan önceki en dikkat çeken kuramıdır. Bu kuramın temelini oluşturan bilinç, bilinçöncesi ve bilinçdışı kavramlarını Freud, 1917 yılında *Ruh Çözümlemelerine Giriş Konferansları*'nda benzetme yoluyla şu şekilde açıklamaktadır:

Bilinçdışı sistemini, içinde zihinsel dürtülerin tıpkı başka başka bireylermiş gibi birbirlerini sıkıştırdığı geniş bir hol gibi düşünelim. Bu holün hemen bitişiğinde, ikinci ve daha dar bir odacık daha bulunur. Bu odacığa bilincin de ikamet ettiği bir tür misafir odası denebilir. Ancak bu iki odacığın arasındaki eşikte, türlü zihinsel dürtüleri inceleyen ve onu tatmin etmeyen dürtüleri odaya sokmamak için bir denetçi görevi gören bir bekçi bulunmaktadır... Bilinçdışının holündeki dürtüler, diğer odada bulunan bilincin bakışlarından uzakta, bilinçsiz bir şekilde kalmaktadır. Ancak kendilerini eğiğe doğru ittirip bekçi tarafından reddedilmişse, bilince ulaşmaları imkansızlaşır ki, bundan da biz, bastırılmış dürtüler diye söz ederiz. Hatta bazen bekçinin geçmesine izin verdiği dürtüler dahi bilincin görüş alanına girmedikleri sürece bilinçli olamayabilirler. Bu nedenledir ki, bu ikinci odayı bilinç öncesi şeklinde adlandırmak makuldür.

Bilinç

Bilinç, mantık çerçevesi içinde rasyonel bir biçimde düşünebilen ve hayatı düzenleyen zihinsel bir süreçtir. Bedensel ve dış dünyadan gelen algıları keşfeden zihinsel bölgedir. Bilinç içeriği konuşma ve davranışlarla çevreye iletilir (Geçtan, 2020: 28).

Bilinç Öncesi

Bilinç öncesi, çoğunlukla zihinde gizli kalmış ancak biraz dikkatin zorlanmasıyla su yüzüne çıkan bilinç düzeyindeki yaşantıları ve düşünceleri içerir. Akla hemen gelmeyen ancak bir süre düşünüp çaba harcayınca hatırladığımız bilgiler bilinç öncesinde saklanmış bilgilerdir. Bilinç öncesinde, gerçekliğe ilişkin sorunları çözmeye çalışmak gibi gelişmiş düşünce biçimlerinin yanı sıra düş kurma gibi ilkel süreçler de yer alır (Geçtan, 2020: 28).

Bilinçdışı

Ruhtaki bilinçdışının varlığını kabul etme ve bu kabulün bilimsel çalışmada kullanılması birçok çevrede tartışma konusu olur. Bilinçle sağlanan bilgi, boşluklarla doludur. Sağlıklı ve hasta insanlarda psişik eylemler, sıklıkla bilinç tarafından kaydı

yapılmayan diğer eylemleri yalnızca varsayarak açıklayacak şekilde gerçekleşir. Bunlar sadece sağlıklı insandaki dil sürçmeleri ve rüyaları, psişik belirti ya da zorlanımları içermez, aynı zamanda günlük yaşantımızda karşılaştığımız kaynağı bilinmeyen düşünceleri ve çalışma şekli gizli yürütülen düşünce süreçlerinin sonuçlarını da içerir (Freud, 2022: 103).

Bilinçdışı, Freud'un psikolojiye kazandırdığı, bütün çalışmalarının merkezinde yer alan bilinçaltı olarak da bilinen en kıymetli kavramlardandır. Bilinçli algılamamanın dışında yer alan tüm zihinsel olayları kapsamaktadır. Çeşitli savunma mekanizmalarıyla bilinçdışına atılmış ve sansür mekanizmalarının engellemeleri nedeniyle bilinç düzeyine çıkarılamayan zihinsel süreçlerdir. Kişinin istekleri, dürtüleri baskılanarak bu zihinsel süreçte saklanmaktadır. Öyleyse bilinçdışı ile alakalı bilgi nasıl elde edilir? Elbette yalnızca bilinçli olan şeye dönüştüğünde ya da çevrildiğinde bilebiliriz. Psikanalitik çalışma günbegün böyle bir dönüşümün mümkün olduğunu gösteren kanıtlar sunmaktadır (Freud, 2022: 102). Bu süreçte analiz edilen kişi belirli dirençleri kırmalıdır, bu dirençler materyalin bilinçten uzaklaştırılmasına ve bastırılmasına neden olur.

Derinlere gömülmüş, görünmeyen bir şey, er geç yüzeye çıkar ve başka durumları da tetikleyebilir. Nevrotik arazlar olduğunda dikkat etmek gerekir ancak daha tehlikelisi görünürde normal olanlar, özel bir nevrotik araz göstermeyenlerdir. Kendileri doktor, öğretmen gibi mesleklerden, iyi yetiştirilmiş, özel bir nevrotik araz göstermeyen, normallikleriyle övünen insanlardır. İlgili kişiler bu kimselerde herhangi bir anormallik saptayamaz ancak analitik teknik bilinçdışını harekete geçirdiğinden ve ön plana çıkardığından, bu vakalarda sağlıklı telâfi mekanizması bozulur. Bu noktada bilinçdışı dizginlenmesi olanaksız fanteziler doğurmaya başlar, bu durum baş edilemez bir hal alır. Bu uyur durumdaki psikozlar bilinçdışı analizi sırasında insanları intihara kadar götürebilir (Jung, 2006: 186).

Jung bilinçdışı öğelerin günlük hayattaki kazalara da sebep olabileceğini iddia eder. Tökezlemek, bir yere çarpmak hatta araba kazaları, dağcılık faciaları gibi önemli olayların nedenleri bile psişiktir. Bu kazaların psişik nedenleri haftalar hatta aylar önceden hazırlanmış olabilir. Aynı şekilde bedensel hastalıklar ve kronikleşmiş hastalıklar kötü işleyen bir psişenin eseri olabilir. Çünkü psişe ve beden ayrı ayrı varlıklar değildir. Ancak bilinçdışının sadece olumsuz yönü üzerinde durmak yanlış olur. Bütün normal durumlarda bilinçdışının olumsuz veya tehlikeli olmasının sebebi

onunla bir olunamaması, ona direnilmesidir. Bilinçdışına karşı olumsuz bir davranış ya da bilinçdışından kopuş, içgüdünün kaybı köksüzlük demektir. Doğaüstü bir aşkın kabullenilişyle işleri başarıyla geliştirebilmiş bir birey için uyumsuzluk sona erer ve bilinçdışı tüm cömertliğiyle bütün yardımlarını, teşviklerini sunar (Jung, 2006: 188).

Freud, rüya ve gerçek ilişkisini bilinçdışı kavramı ile açıklar. Freud’a göre rüyalar, isteklerin yerine getirilmesinin gizli ifadesidir. Rüyalarımız yaşadığımız olaylardan ya da yaşamak isteyip yaşayamadığımız, bastırdığımız duygulardan izler taşıyan bilinçaltının eseridir (Freud, 2021). Rüya görürken, uyanık durumda hiç fark etmediğimiz bir kaynağı kullanırız. Bu kaynak, bilinçdışıdır. (Fromm, 2017:18). Bilinçdışı, zaman ve uzay kavramlarının geçersiz olduğu, mantık kurallarına uyma gereğinin duyulmadığı rüyada aralanır. Jung, egonun süzgecinden geçemeyen yaşantıların psişenin içinde yok olmadığını, kişisel bilinçaltında biriktiğini ve bu bastırılmış öğelerin rüyalarla açığa çıkabildiğini belirtir (Geçtan, 2020: 165).

Zihin, genellikle Buzdağı Modeli aracılığıyla anlatılır. Buzdağında olduğu gibi suyun üzerinde “görünen” o çok küçük kısım bilinç iken, zihnin büyük bir kısmını oluşturan bilinç öncesi ve bilinçdışı suyun altında, “görünmeyen” kısımdadır. Bununla birlikte Sigmund Freud’un üç aşamalı bu modeli fizyolojik bir gerçeği yansıtmaz, daha çok zihnin işleyişini araştırmada akademik bir araç olarak kullanılır (Smith, 2021: 77).

İçgüdüler

Freud’a göre organizmanın içinden gelene ve fizyolojik ihtiyaçları içeren uyarılar insan zihninde psikolojik bir etki bırakır. Bu etki ona bağlı organları uyarır ve harekete geçirir. İçgüdüler insanın kullanabileceği ruhsal enerjinin bütünüdür. Freud içgüdülerini iki ana başlık altında toplar: Eros (yaşam içgüdüsü) ve Thanatos (ölüm içgüdüsü).

Yaşam içgüdülerini bireysel yaşamın ve insan ırkının sürekliliğini sağlar. Açlık, susuzluk ve cinsellik bunlar arasında sayılabilir. Yaşam içgüdüsünü çalıştıran enerji türüne libido denir. Freud’un en çok ilgisini çekmiş olan yaşam içgüdüsü cinsellik olmuş ve bundan ötürü psikanalizin ilk günlerinde, bir insanın her yaptığı bu güdüyle açıklanmıştır (Geçtan, 2020: 31).

Ölüm içgüdüsünü ise Freud “Yaşamın amacı ölümdür.” cümlesiyle açıklamıştır. Her insan bilindışında ölüm arzusu ile yaşar. İdin ve süperegoun insan ruhundaki baskın ısrarcılığı egoyu çatışmalara sürükler ve Thanatos’u cazip hale getirir. Bu nedenle ona göre insanda bilinçdışına taşınmış ölüm isteği hep vardır. Saldırganlık

dürtüsünün köklerini ölüm içgüdüsüne dayandıran Freud, sevgi ve nefretin yani yaşam ve ölümün birbirini dengelemesi gerektiğini iddia etmiştir.

2.2. Yapısal Kişilik Kuramı

Freud'un 1923 yılında yayımlanan "Ego ve İd" makalesi ile psikanalitik kuram en belirgin değişimini geçirmiştir. Klinik çalışmalarına devam eden Freud gözlemlerinin bir kısmının topoğrafik kişilik kuramına uymadığını fark etmiştir. Düşüncelerindeki sürekli değişimler ve gelişmeler Freud'un topoğrafik kuramdan uzaklaşıp yapısal kişilik kuramını geliştirmesine zemin hazırlamıştır.

Freud'un yapısal kişilik kuramına göre ruh üç bölümden oluşur: id, ego, süperegö. Freud'un id kavramını Georg Groddeck'in aynı konulu *İd'in Kitabı* adlı eserinin adından aldığı bilinmektedir. İd, Topoğrafik Kuramında altını çizdiği bilinçdışı kavramıyla eş değerdir ve haz ilkesiyle çalışır. Sigmund Freud, 1922'de id'i karakterimizin erişilemeyen, karanlık yanı, bir kaos olarak tanımlar.

İd, içgüdülerimizi savunurken süper ego ahlaki ve vicdanı temsil ederek tam karşısında durur. Süperegö vicdan azabı, utanç, suçluluk duygularının kaynağıdır. İdden gelen istekleri bastırmak, bu istekleri ahlaki toplum kurallarına yöneltmek kişiliğin en son gelişen sistemi olarak kabul görmüş süperegönün en önemli görevidir. Süperegö mükemmeliyetçidir, kusursuz olanı ister.

Freud yeni doğmuş bir bebeğin zaman, mekân kavramlarından bağımsız olarak idden gelen dürtülerle hareket ettiğini ancak yetişkin insanda bu dürtülerin süperegö ile denetlendiğini vurgulamıştır. Bu denetlemeler anne ve babanın ceza ve ödül pekiştirmeleriyle ve toplumda kabul görmüş doğrularla çocuğun kişiliğine vicdanî bir yön verecektir. Freud bu yönüyle süperegöyü toplumun ve ebeveynin mirasçısı olarak tanımlar. Ona göre süperegö ile baskı altına alınan dürtüler, bilinçdışına taşınır ve psikanaliz, hipnoz, serbest çağrışım ve duygu boşalımı olarak da bilinen katarsis gibi yöntemlerle bu dürtülerin su yüzüne çıkarılmasına yardım eder.

İd ile süperegö arasında dengeyi kurmaya çalışan ego ise sağduyuyu ve mantığı temsil eder. Ego gerçeklik ilkesinin hakimiyetindedir. Gerçeklik ilkesi erteleme yoluyla haz ilkesini engeller. Bu İlke kişinin arzularını yatıştırıp onu mantıklı bir temelde insanla uyum içinde yaşamaya yöneltir.

Anksiyete

Anksiyete duygusal bir durumdur ve doyumsuzluk yaşanan birtakım duyguların, onlara uygun gelen boşalmaların bir birleşimidir. Kalıtsal bir iletimle bazı önemli olayların kalıntısını temsil eder (Freud, 2024: 95).

Adler anksiyeteyi insanın tamlik eğilimiyle ve aşağılık duygusuyla ilişkilendirir. Ona göre ruhsal denge sürekli tehlikelerle karşılaşır. İnsan ise tamlik amacına ulaşmak için zayıf imkânlarla sahiptir ve sadece yükselme eğiliminde tatmin edici bir dereceye ulaştığında huzur, mutluluk duygularını yaşayabilir. İnsan, sürekli bir ödünleme isteyen aşağılık duygusuna sahiptir. Hissedilen aşağılık duygusunun fazlalığı ölçüsünde ödünleme artarak kuvvetlenir. Bu duygu ve heyecanlar vücut dengesinde değişikliklere neden olur. Devam ettiği taktirde sinir ve ruh bozuklukları olarak kendini gösterir. Bu ruh hali psikonevrozlar gibi, ilerlemiş bir aşağılık duygusu ile bireyi sorundan kaçmaya sevkeder (Adler, 2024: 46-47).

Freud, insanı uyum sağlayabilen bir organizma olarak tanımlamıştır. Bu düşüncesinde Darwin'in kendi varoluşlarına katkıda bulunan canlıların hayatta kalabilecekleri savunusunun etkisi büyüktür. Freud insan hayatındaki birinci anksiyetenin doğum anı olduğunu iddia eder. Anne karnında çevresini saran sıcak, karanlık, sessiz ve güvenli ortamda yaşayan bebek kendini birden uyum sağlama becerilerinin üzerinde gürültülü, ışıklı ve dokunma uyarılarıyla dolu bir ortamda bulur. Doğum anında çok sayıda uyaranla karşılaşan insan yetişkinlik hayatında yaşanan anksiyete belirtilerine benzer ağlama, soluma ve hızlı kalp atışı gibi tepkiler verir (Freud, 2024: 95-107).

Otto Rank ise doğumun anne ile ilk ayrılık olduğu için önemli olduğunu belirtir. Ona göre sonraki anksiyeteler doğum anındaki ilk ve korkunç deneyim üzerine kalıplaşır. Her gelişme döneminin kendine özgü bir bunalımı vardır. Psişik vazgeçiş tehlikesi, hedefi ya da sevgiyi yitirme tehlikesi, ilk çocukluk dönemi ile; hadım edilme tehlikesi, fallus evresi ile; sonunda özel bir yer tutan benüstü korkusu, gizlilik dönemi ile eşleştirilir (Freud, 2024:102).

Birincil anksiyeteden sonraki anksiyetelere geçiş, insan ruhunun id, ego ve süperegö süreçlerinde olgunlaşmasıyla ilişkilidir. Freud, insan davranışlarının kökeninde hayata uyum sağlama çabasının yattığını savunmuştur. Ancak id, süperegö

ve ego mekanizmalarının etkileşiminde bazı aksaklıklar yaşanabilmektedir. Ego denge sağlamayla ilgili güçlükler yaşar. Bu çatışma durumu ise anksiyeteyi doğurur.

“Ego sürekli olarak üç ayrı tehlike karşısındadır:

Engellemeler ve dış dünyadan gelebilecek saldırılar,

İdin içgüdüsel ve gerçek dışı istemleri,

Süperegonun cezalandırılması” (Geçtan, 2020: 51).

2.3. Psikoseksüel Kuram

Freud hastalarında oluşan nevrozların çocuklukta yaşanan cinsel içerikli çatışmalardan kaynaklandığını fark ederek çalışmalarına yeni bir boyut kazandırır. Freud 1896 yılında babasını kaybeder. Bu ölümün yarattığı yıkım kendi nevrozlarının da farkına varmasını sağlar. Bu dönemde başladığı öz analizinin gelişim kuramına büyük katkıları bulunmaktadır. Kalp ritim bozuklukları ve sıkıntılı ruh hali gibi şikayetlerle kendi çocukluğuna ve travmalarına yönelen Freud, çocukluğundaki cinsel düşlerinin ve ebeveynine ilişkin duygularının farkına varır. Bu çalışmalarla libido enerjisinin etkisiyle insan hayatında belli kritik dönemlerin olduğu ve bu dönemlerin kişiliğin oluşmasında büyük önem taşıdığı sonucuna varır. Kritik dönemleri şu şekilde gruplandırır:

- ✓ Oral Dönem
- ✓ Anal Dönem
- ✓ Fallik Dönem
- ✓ Gizil (Latent) Dönem
- ✓ Genital Dönem
- ✓ Narsisizm

Oral Dönem

Gelişimsel kurama göre ruhsal güçlerin gelişimi libidonun geçtiği evrelere göre şekil almıştır. Oral dönem bebeğin doğumdan bir buçuk yaşına kadarki yaşamını kapsar. Bu dönemde bebek bütün gereksinimlerini ağız yoluyla karşıladığı için dış dünyayı bu yolla tanımaktadır. Freud’a göre bu dönemde süt çocuğunun beslenme tarzı sebebiyle erojen bölge ağızdır yani libido bu bölgededir (Freud, 2024:113). Bebek, açlık duygusu ile dünyayla iletişim kurmaya çalışır. İçsel gerilimini gidermek için

çevresindeki nesneleri ağızına almaya çalışır. Objeleri ağızına almaya çalışması, istekli oluşunun; ağızına aldığı objeyi tutup ona yapışması, azminin; objeyi tükürmesi reddetmesinin ve beğenmemesinin; ağızını kapatması, istemeyişinin prototip ifadesidir. Prototip ifadelerde engellemelerle ya da travmalarla karşılaşması halinde bu davranışlar, ilerideki kişiliğinin bir parçası haline gelebilir (Hall, 2010: 121).

Bu dönemi sağlıklı bir şekilde geçiren, yeterince sevilen ve beslenen bebekte temel güven duygusu gelişmeye başlar. Bu dönemde gereksinimleri karşılanamayan bireylerde diğer dönemlerde bağımlılıkla ilgili sorunlar yaşanabilir. Tırnak ve tırnak eti yeme, parmak emme gibi davranışlar ve madde bağımlılıkları bu dönemle ilişkili sorunların varlığına işaret etmektedir.

Oral dönemde cinsel aktivite henüz besin alımından ayrılmaz. İki eylem arasında fark yoktur. İki eylemde de aynı obje vardır, amaç ise objeyi içine almaktır. Parmak emme ve tırnak yeme buna örnek olarak verilebilir. Böylece cinsel aktivite beslenmeden ayrılır, bebek kendi bedenini yabancı nesneye tercih eder (Freud, 2018: 57).

Anal Dönem

Bu evrede libido dışkılama mekanizmasına yönelir. Bu dönem bir buçuk yaşından üç yaşına kadar devam eder. Freud anal dönemde çocuğun dışkılama yapmaktan veya denetim altında tutmaktan haz duyduğunu savunmaktadır. Bu dönemde bağımlılık duygusu devam ederken bir yandan da bağımsızlaşma ve bireyselleşme duyguları görülür. Anal dönemde çatışmalar yaşayan bireyde ilerleyen dönemlerde temizlik takıntısı, aşırı kuralcılık, tutumluluk ve titizlik ya da tam tersi savurganlık ve aşırı kuralsızlık gibi durumlar görülebilmektedir.

Anal dönemde cinsel yaşamda bulunan karşıtlıklar görülür. Bu karşıtlıklar erkeklik ve dişilik olarak değil etkinlik ve edilgenlik olarak görülür (Freud, 2017: 57).

Freud, anal dönem gelişme süreci için Abraham'ın anüsün dölüt oluşunda ilkel ağızın yerini karşıladığını, sonra bağırsağın ucuna götürüldüğünü kabul etmeyi öğütleyen tezini anımsatır. Bu görüşe göre dışkılar, süt çocuğunun kendisine bakana sevgi göstergesi olarak verdiği ilk armağandır. Bu bağlamdan hareketle çocuk bebeğin dışkı gibi anüsten çıktığına inanır. Böylece çocuk için kaka yapmak bir doğumu temsil eder. Kaka, çocuk, armağan eşdeğer ifadelerdir ve aynı sembolle gösterilirler (Freud,

2024: 114). Bu bağlantıların bilinmesi bilinçdışı tarafından etkilenmiş düşünceleri ve insanların semptomatik dilini anlamayı kolaylaştırır.

Fallik Dönem

Bu dönem yaklaşık olarak üçüncü yaşın sonlarında başlar ve beşinci yaş biterken son bulur. Cinselliğe ilgi duyma, vücut özelliklerinin farkına varma, kadın ve erkek vücudundaki değişikliklerin farkına varma gibi özellikler gözlemlenir. Bu dönemde çocuğun yetişkin dönemindeki cinselliğinin temellerinin atıldığı düşünülmektedir. Bu dönemde anne baba ve çocuğun ilişkileri çok önemlidir. Fallik dönemde yaşanan sıkıntılar bireyin ileri yaşantısında nevrozlar olarak karşısına çıkabilir. Nevroz geçmişte bastırılmış ve bilinçdışına atılmış çatışmaların güncel olarak ve simgesel bir tarzda ortaya çıkması olarak tanımlanmaktadır. Freud'un kuramına göre bu dönemde libidinal dürtüler anne ve babaya yönelir. Günümüzde hâlâ tartışmaları devam eden Freud'un meşhur Oidipus kompleksi bu döneme aittir. Bu meşhur kompleks ismini çok eski zamanlardan beri hafızalarda yer eden, Sophokles'in *Kral Oidipus* adlı eserine gelene kadar dallanıp budaklanan bir efsaneden alır. Sophokles'in *Kral Oidipus* adlı eserinde efsanenin Oidipus'la ilgili olan kısmı eseri Türkçeye çeviren Bedrettin Tuncel tarafından şöyle aktarılır:

Labdakos'un oğlu Laios, Thebai'de kralıdır. Karısı İokaste bir çocuk doğurur. Tanrı Apollon, çocuğun, babasını öldüreceğini habere verir. Laios ile karısı böyle korkunç bir felaketten kurtulmak için ayaklarını bağlayıp çocuğu Kithairon dağına atırırlar. Böylelikle ondan kurtulduklarını sanırlar. Dağda sürülerini otlatmakta olan bir çoban çocuğu kurtarır, Korinthos kralı Polybos ile karısı Merope'ye verir; çocukları olmadığı için onu evlat edinirler. Bağlarının etkisiyle ayakları şiştiğinden çocuğa Oidipus adını verirler. Çocuk Korinthos'ta Polybos'un sarayında büyür. Günün birinde bir tartışma sırasında kendisine "uydurma evlat" diye hakaret edildiğinden içine şüpheler düşer, kalkıp Delphoi'ye Apollon'un kâhinine başvurur. Kâhin ona kimin oğlu olduğunu söylemez, ama babasını öldüreceğini, anasıyla evleneceğini haber verir. O da Polybos ile Merope'nin sarayından kaçır. Asıl felaketleri işte bundan sonra başlar, çünkü Oidipus anası babası bildiği insanlardan kaçmakla kendini tehlikeden uzaklaştırdığını sanmaktadır. Kithairon bölgesinde, bir üç yol ağzında bir arabaya rastlar. Arabada Thebai kralı, Oidipus'un öz babası Laios vardır. Kral da, yanındaki adamlar da yoldan çekilmesi için Oidipus'a bağırlar; öfkelenen Oidipus arabaya saldırır, kendisini de hırpaladıkları için elindeki sopayla arabadaki adamı, yanındakileri yere serer, öldürür. Yoluna devam eder, Thebai kapılarına yaklaşır. Sphinks adlı canavar yol üzerinde oturmuş, gelip geçenlere bilmece sormakta, çözemeyeni parçalamaktadır. Laios'un ölümünden sonra Thebai'yi idare eden kraliçe İokaste'nin kardeşi Kreon, kenti canavardan kurtaracak olana Thebai tahtını vaat etmiştir. Oidipus talihini denemek ister; canavar ona bilmecesini sorar: "Sabahleyin dört, öğleyin iki, akşam üç ayakla yürüten yaratık hangisidir?" Oidipus şöyle cevap verir: "İnsandır; çocukluğunda iki eli, iki ayağıyla yürümeye çalışır; büyüdüğü zaman iki ayağıyla yürür; ihtiyarladığında da bir değneğe dayanır." Yenilen canavar hırsından kendini öldürür. Oidipus böylece Thebai tahtına geçer, bilmeden anası kraliçenin kocası olur. Ondan iki erkek (Eteokles, Polyneikes), iki de kız çocuğu dünyaya gelir (Antigone, İsmene). Hiç farkına

varmadan, Apollon'un bildiği felaketler de gerçekleşmiş olur. Thebai'de çok sevilen, sayılan bir kral hayatı yaşadığını sanır. Çok geçmez, kente veba, kıtlık baş gösterir. Delphoi'deki kâhine danışılır; Laios'u öldürenin Thebai'de yaşadığını, felaketin asıl sebebinin bu olduğunu, onu bulup kentten atmadıkça beladan kurtulamayacaklarını bildirir. Oidipus bu işi kendi üzerine alır, öldüreni araştırmaya başlar. Ne yazık ki, sonunda bütün şüpheler kendi üzerinde toplanır, gerçeği anlar. Duyduğu acının, utancın etkisiyle gözlerini kör eder, yanından ayrılmayan kızı Antigone'nin kılavuzluğunda kentten çıkar, Atina yakınındaki Kolonos kasabasına sığınır. Orada işlediği korkunç günahların kefareti ödeditikten sonra esrarlı bir şekilde dünya yüzünden kaybolur...(Tuncel, 2013: 10-11).

Freud babasını kaybettikten sonra annesi ve babasıyla geriye dönük ilişkilerini sorgularken karşısına Sofokles'in *Kral Oidipus* adlı eseri çıkar. Bu eser annesine karşı duyduğu sevgiyi ve geçmişten beri babasına duyduğu kıskançlığı sorguladığı döneme bir açıklama getirecektir. Geliştirdiği bu komplekse göre oğlan çocuk annesine cinsel arzular duyabilir ve bu durum babasına karşı saldırgan bir tavır geliştirmesine neden olur. Bu dönemde erkek çocuk annesiyle uyumak, annesine dokunmak isteyebilir. Hatta evlenme önerisinde bile bulunabilir. Babasını ve kardeşlerini rakip olarak algılar. Zamanla otorite olarak tanıdığı babası tarafından cezalandırılma (hadımlaştırılma) kaygısına kapılır ve annesinden vazgeçer. Onun yerini sert bir benüstü alır (Freud, 2024: 146). Bu durum ensest yaşağını tanımasıyla gerçekleşir.

Oidipus kompleksinde iki farklı duygu durumu görülebilir. Birinci durumda çocuk kıskandığı ve nefret ettiği babayı ortadan kaldırmayı ve anneye sahip olmayı arzular. Diğer durumda ise kıskanılan ve nefret edilen anneyi ortadan kaldırma, babanın yanında onun yerini alma isteği vardır. Her iki durum derin bir iç çatışma doğurur. Çocuğun karşı cinse duygusu derin bir aşktır. Bu nedenle nefret, kıskançlık, öfke ve korku gibi duygular da yoğun olarak hissedilir (Brenner, 1998: 118).

Fallik dönemdeki bazı erkek çocukları anneden çok babaya ilgi duyabilmektedirler. Bu dönemde babaya karşı duyulan ve giderilmeyen bir özlem ve buna karşılık anneye özdeşleşme biçiminde ortaya çıkan bir karşıt Oedipus kompleksinin sonucunda çocuk, ileriki yaşamında eşcinsel eğilimler geliştirebilir (Geçtan, 2020: 40).

Elektra Kompleksi

Freud'un Oidipus kompleksi, Carl Jung için bir varsayımdır, bazı durumlarda doğrulanabilir ancak genelleştirilemez. Carl Jung, kadınların ve kız çocuklarının durumuyla ilgili olarak Freud'a Elektra kompleksi sözcüğünü önerir (Gürol, 2006: 30). Bu, Yunan mitolojisinden bir başka karakterin ismidir.

Sofokles'in eserine göre Elektra, babasının cinayetinden sorumlu tuttuğu annesi Klütaiimnestra'yı ve annesiyle evlenip babasının koltuğuna oturan Aigisthos'u, kardeşi Orestes'e öldürtür. Ancak Elektra'nın annesinin, babası Agamemnon'u öldürmesinin sebebi babasının daha önce Elektra'nın kız kardeşi Dike'yi öldürmesidir (Sofokles, 2009: 47-87). Jung, Elektra için kız kardeşinin ölümünün babasının ölümünden çok daha değersiz olması bağlamından hareketle kız çocuğunun babasına, otoriteye duyduğu yoğun ilginin altını çizer. Kompleksi bu hikâye ile ilişkilendirir. Ancak Freud öğrencisinin bulduğu bu terimi kabul etmez. Ona göre bu kompleksin çözümlemesinde önemli olan iki cinsiyetten çocuğun da hemcinsi ebeveyniyle özdeşleşebilmesi gerekir. Jung'un Elektra kompleksinde anne ile kız arasında özdeşleşme sağlanmamıştır.

Freud, Oidipus kompleksinin kız çocuklarında da görülebildiğini savunur. Bu komplekste bu sefer de kız çocuk babasına karşı cinsel arzu duyar. Onu bu duygulardan uzaklaştıran ise annesinin sevgisini kaybetme kaygısıdır. Bu durumda kendi cinsel kimliğini kazanmak üzere yasaklanmış nesneden sapıp toplumun kabul ettiği doğrultuda evrilmeyi seçer.

Freud, Oidipus kompleksinin üstben kavramının temellerini attığını bunun özdeşleşme ve kimlik kazanma sürecini başlattığını savunur. Erkek çocuk annesinden, kız çocuk babasından vazgeçip erkek çocuk babayla, kız çocuk anneyle özdeşleşme sürecine girerken üstbenlikleri oluşmaya başlar. Üstben aslında toplumda ideal ve ahlaki olan anne baba modelidir. Dolayısıyla çocuk anne babasının üstbeni ile benzerlik kurmaya çalışır. Bu dönemleri sağlıklı ve eksiksiz tamamlayan kız veya erkek çocuk özdeşleşme ve kimlik kazanma sürecini cinsel kimliğini kazanarak tamamlar.

Gizil Dönem

Oidipus kompleksinin bitiminden buluş çağına kadar süren dönem gizil dönemdir. Cinselliğe ilgi kaybolmuştur. Cinsel dürtülerin durgunluk dönemi olduğu için kız çocuklar kız çocuklarla, erkek çocuklar erkek çocuklarla yakınlaşır. Bu dönemde kız çocuklarının anneleriyle, erkek çocukların babalarıyla özdeşimleri artar ve sosyal roller öğrenilir. Bu dönemde çocuk enerjisini yeni şeyler öğrenme, araştırma, çevresiyle etkileşim kurma, arkadaşlarıyla oyun oynama gibi sosyal becerilere yöneltir. Obsesif kompulsif bozukluk yaşayan bireylerin bu dönemde enerji denetimini tam olarak gerçekleştiremediği ya da başka bir uyarana karşılaştığı düşünülmektedir.

Ayrıca bu dönemde yaşanan sıkıntılar erişkinlik döneminde aşağılık duygusuna kapılma, özgüvenini koruyamama, yalnızlık ve içe dönüklük gibi sorunlara zemin hazırlamaktadır.

Genital Dönem

Genital dönem, buluş çağına girilmesiyle başlar genç yetişkinlik dönemine kadar devam eder. Bu dönemde hormonların etkisiyle cinsel dürtülerin gücü artar. Freud bu durumun tekrar çatışmaların doğmasına sebep olacağını iddia etmiştir. Bu dönemde birey bu çatışmalardan sıyrılır ve sağlıklı bir yetişkin olmak için adım atar. Anne baba bağılılığı yerini sağlıklı bir özerkliğe bırakır. Narsist duygular gerçek kişilere yönelir. Karşı cinse ve hayata ilgi artar. Kişi bu dönemde toplumun kurallarını içselleştirmeye çalışan, doğru ve yanlış ayırt ederek öz denetimini yapabilen ve sağlıklı ilişkiler içine giren bir yetişkin olmaya yönelik adımlar atacaktır. Bu süreç sevmek ve çalışmak eylemleri için kritik süreçtir. Bireyin ihtiyaçlarına ve beklentilerine göre bir eğitim ve çalışma hayatı belirlemesi ve seçimlerini bu yönde yapabilmesi kimlik bunalımına girmesini engeller.

Genital dönem, sosyal ilişkilerle birlikte gelişen eş seçiminin de gerçekleştiği dönemdir. Freud'a göre kadınlar eş seçimini narsis idealine uyarak yapar. Seçtikleri erkek, küçük kızın zamanında olmayı arzuladığı erkeğin benzeridir; yani kadın, Oidipus kompleksinden sağlıklı bir şekilde çıkamamışsa baba tipine uygun birini seçer. Ancak bu durum çoğu zaman uygun olmaz, anlaşmazlıklar ve çarpışmalar ortaya çıkar. Bu durumda düşmanlığın kalıntısı, yeni hedef üzerine taşınır. Önceleri babaya benzeyen eş, giderek anneye benzer. Bu yeni durum; kadının annesine duyduğu isyankar duyguları, kocasına karşı yürüttüğü bir savaşa dönüştürür. Ancak kadın, ilk çocuğunun doğumundan sonra tutumunu değiştirmeye başlar ve evleninceye kadar karşı durduğu annesine benzeme eğilimi gösterir (Freud, 2024: 150).

Zihinsel olarak sağlıklı bireyde id, ego ve süperegö uyum içinde olmalıdır. İd, ego ve süperegö uyum içinde çalışırsa birey; çevresi ile etkili ve tatmin edici ilişkiler içinde olur, temel ihtiyaçlarını ve isteklerini sağlıklı bir şekilde karşılar. Bu üç sistem birlikte uyumlu bir süreç oluşturamazsa birey denge sağlayamaz, kendinden ve dünyadan tatmin olamaz (Hall, 2010: 29). Bu dönemi sağlıklı atlatan bireylerde tutarlı bir kişilik gelişir. Kendinin farkına varan genç olgun ve üretken bir yetişkin olma yolunda emin adımlarla ilerler.

Narsisizm

Narsisizm terimi, Paul Nacke tarafından 1899'da, insanın bir cinsel nesnenin bedenine gösterdiği davranışı kendi bedenine karşı göstermesi, yani kendi bedenine cinsel haz olarak bakması şeklinde klinik olarak tanımlanır. Bu biçimiyle narsisizm kişinin tüm yaşamını soğurmuş, cinsel bir sapkınlık olarak nitelendirilir. Ayrıca psikanaliz gözlemlerinde münferit narsisistik davranış özelliklerinin ruhsal bozukluklara sahip kişilerde görülmesi dikkat çeker (Freud, 2021: 63). Bu nedenle narsisizm, cinsellik ve libido kavramlarıyla ilişkilendirilerek, geniş kapsamda incelenmelidir.

Freud narsisizmi kendine aşık olma, özseverlik olarak açıklamıştır. Ona göre yeni doğan bir bebek kendini koruma içgüdüleriyle narsist olarak doğar ancak fizyolojik ihtiyaçlarını karşılayan annesini fark etmeye başladıkça özsevgisi annesine sonraki dönemlerde de diğer varlıklara ve nesnelere yönelir (Geçtan, 2020: 30).

Freud 1910 yılında narsisizmle ilgili çalışmalara başlamıştır. İnsan hayatındaki bu dönemi adlandırırken yine Yunan mitolojisinden yararlanır. Publius Ovidius Naso *Dönüşümler* adlı eserinde Narcissus efsanesini şöyle anlatır:

16 yaşındaki Narcissus; narin ancak edepsiz ve küstah bir delikanlıdır. Tanrıçayı uzun bir söyleşiyle oyaladığı için cezalandırılan, bu sebeple sadece konuşmanın bitimindeki sesleri yineleyen Echo, Narcissus'a aşık olur. Narcissus Echo'yu hor görür ve reddeder. Echo reddedilmenin acısıyla zayıflar, bedeninin özü havaya karışıp gider, geride sadece sesi kalır. Hor görülen Echo, Narcissus'un kendisine aşık olup, elde edemediği için acı çekmesini diler. Narcissus avdan ve sıcağdan bitkin bir halde su içmek için berrak, pırlıl pırlıl bir pınara yanaşır; içerken gördüğü güzelliğin hayaline kapılır. Suda gördüğü kendi yüzüne hayret eder, hareket etmeden Paros mermerinden yapılmış küçük bir yontu gibi aynı yerde kalır. Ne yemek ne dinlenme kaygısı onu oradan ayırabilir, öylece eriyip gider (2019: 59-84).

Narcissus miti, narsisistik bozukluğun trajedisidir. Narcissus yansımasında sadece mükemmel olan taraflarını görür, diğer kısımlarını saklar. Narcissus güzel bir genç olmanın dışında hiçbir şey olmak ister. Gerçek kendiliğini inkâr eder, yansımasındaki güzel resimle bir olmak ister. Sahte kendiliğine takılan, idealleştirilmiş resmine aşık Narcissus kendinden vazgeçer, ölüme dönüşür (Anlı, 2010: Önsöz).

Yunan efsanesinden hareketle Freud yeni doğmuş bebeğin fizyolojik ihtiyaçlarını karşılayarak ve rahatlamak için bütün enerjisini kendi libidosuna yönelttiğini ve bu durumun özseverlik olarak ortaya çıktığını belirtir. Bu süreç onun ihtiyaçlarını gidermesini sağlayan annesini fark etmesiyle evrilir. Özsever libido anne ve zamanla diğer objelere yönelir (Geçtan, 2020: 32).

2.4. Psikanalitik Kuramda Savunma Mekanizmaları

Savunma mekanizmaları terimi ilk olarak, 1894'te Freud'un "Savunma Psikonevrozları" konulu araştırmasında ortaya atılmış, burada ve bunu izleyen bir dizi çalışmada benin, acı veren ya da katlanılamayan fantezi ve duygulanımlara karşı direnmesi anlamında kullanılmıştır (Freud, 2020: 40). Anna Freud savunma mekanizmalarını tanımlarken "doyum" dürtüsünü vurgular. Ona göre ben ya da kendilerini benle temsil ettiren dış dünyanın güçleri karşı çıkmasalardı, her dürtünün karşılaşacağı bir tek yazgı olurdu: doyum (Freud,2020:41). Doyumu arzulayan ben, dürtü temsilcileri ve dürtü duygulanımlarıyla savaşımalarında savunma mekanizmalarını kullanır. Bu savunma mekanizmaları organizmanın psikolojik bütünlüğünü ve dengesini korumayı sağlar. Bu mekanizmalar zorlanmalı durumlarla baş edebilmek için çok sık kullanılır hale geldiyse ve bireyin uyum sürecini zorlaştırıyorsa sağlıklı bir durum ortaya çıkar ki bu durumda nevrotik savunma mekanizmaları söz konusu olacaktır. Savunma mekanizmalarına sığınmış birey bu kısır döngünün içine hapsolür. Yetersizlik ve eksiklik duygularıyla bu kısır döngüden çıkamayan insan savaşmak yerine kaçınma yoluna gider. Sorunlarını çözme iradesini gösterememiş olmanın suçluluk duygusu, mutsuzluk ve anksiyeteyi beraberinde getirebilir.

2.4.1. Savunma Mekanizmaları

Baskı

Baskı mekanizmasının anlaşılabilmesi için öncelikle bilinçaltı ve bilinçdışı kavramları incelenmelidir. Bilinçaltı; yoğunlaşmayan algıları, otomatik hareketleri, fikir çağrışımlarını, üzerine bilinçli olarak düşünülmediği halde bir anda olgunlaşmış olarak bilinç alanında bulunan düşünceleri ilgilendirir. Bilinçdışı ise toplum tarafından kabul edilmeyen arzuların ve düşüncelerin bastırılması ve tamamen bilincin alanının dışında tutulması ile oluşur. Bu durumda bilinçdışına baskı ya da bastırma mekanizması, toplumsal ben'in ilkel dürtülere karşı kendini koruduğu bir savunma

düzenegi olarak ortaya çıkar (Tura, 2021: 33). Öyleyse baskı, dürtülerin bireyin isteğinin dışında bilinçdışında tutulmasıdır. Uygun olmayan ya da olmadığı düşünülen dürtülerin, duyguların veya kabul edilemeyen yaşantıların bilinçten uzaklaştırılmasına “Bastırma mekanizması” denir. Baskı mekanizması, diğer mekanizmalara oranla daha temel, daha kesin ve daha ilkeldir; beklenmedik anda bir tehlikeyle karşılaşıldığında yaşanan korkuya karşı geliştirilen akut savunma ketlenmesiyle özdeştir (Geçtan, 2020: 77). Baskı ve bastırma mekanizması genellikle diğer savunma mekanizmalarıyla birlikte kullanılır.

Yadsıma (Denial)

Yadsıma, yok sayma mekanizmasıdır. Bastırılan düşüncenin içeriği bilince ulaşır ve bu durumda inkâr ortaya çıkar. İnkâr, bastırılanı kabul etme şeklidir ve bastırmanın kaldırılması anlamına gelir. Ancak bastırılanın kabulü olarak düşünülemez. Burada entelektüel bir işlevin duygusal işlevden farklılaşması görülür. Bastırma süreci sonuçlarından biri (bilince girişine izin verilmeyen düşünsel içeriğin biri) inkâr yardımıyla iptal edilir. Sonuç olarak bastırmanın asıl ögesi yerinde kalırken bastırılan bir şekilde entelektüel olarak tanınır (Freud, 2022: 159).

Yadsıma ideal psişenin sağlanması için gerekli dengeye ulaşmayı hedefler. Sorunlarıyla baş edemeyen birey onları yok sayarak kendince güvenli bir denge oluşturmaya çalışır. Yetişkin insanlarda gerçeklik duygusu gelişmiştir, bu nedenle gerçekler tümüyle yadsınamaz ancak yine de anksiyetenin gerilimini azaltır. Egonun dış dünyayla ilişkisinde gerçekler yadsınamaz durumdaysa kişi düşler yoluyla yadsıma yoluna gider. Düş yoluyla yadsıma hayal gücü aracılığıyla ihtiyaçlarını karşılamalarını sağlar.

Düşünce içeriklerini doğrulamak ya da inkâr etmek entelektüel değerlendirme işlevinin görevidir ve işlevin psikolojik kaynağına uzanır. Yaptığı değerlendirmede bir şeyi yadsımak temel olarak şöyle demektir: “Bu bastırmayı tercih ettiğim bir şeydir.” Onaylamamak bastırmanın entelektüel ikamesiyken, söylenen “hayır” bastırmanın damgasıdır. Bu inkâr sembolü aracılığıyla düşünce, bastırmanın kısıtlamalarından kendini kurtarır ve olmadan işlevini gerçekleştirmediği materyali kendine mal eder (Freud, 2022: 160).

Neden Bulma (Rationalization)

Güçlü bir zorlanmayla karşılaşan kişi, anksiyetenin şiddetini azaltmak için yadsıma mekanizmasıyla birlikte neden bulma mekanizmasını kullanır. Bu mekanizmayla davranışını haklı gösterecek ya da hedeflerine ulaşamadığı için yaşadığı hayal kırıklıklarını azaltacak bir neden bulur ve bu nedene kendini inandırmaya çalışır. “Kedi uzanamadığı ciğere mundar dermiş” atasözü neden bulma savunma mekanizmasını örnekler. Nevrotik özellikler gösteren insanların gerçek benlikleri ile idealleştirilmiş benlikleri birbirinden uzaklaştığı zaman bu mekanizmanın kullanılma alanı çoğalır. Dıştan gelen ve öz eleştirileri kabul edemeyen insan, davranışlarının sonuçlarını haklı görmek ve göstermek için sorumluluklarından kaçarak bu savunma mekanizmasına sığınır. Böylece kendi gözünde değersizleşmekten ve anksiyeteden kaçır.

Yansıtma (Projection)

Bu mekanizma ile kişi kendi yenilgilerinin sorumluluğunu veya suçunu başkasına yükleme yoluyla anksiyeteden kaçır. Suçluluk duyguları yaşamasına sebep olan dürtülerinin başka insanlardan kaynaklandığına kendini inandırır. Oyun oynarken takılıp düşen bir çocuğun takıldığı taşı tekmelemesi ya da dersteki başarısızlığını öğretmenin kendisiyle ilgili bir sıkıntısı olduğuna inanarak durumu açıklayan öğrencinin tavrı yansıtma mekanizması savunmasıdır.

Yansıtma mekanizması; idden ve süperegodan gelen, egonun zorlanacağı içsel bir dürtüyü, egonun daha kolay baş edebileceği dışsal bir dürtü haline getirir (Hall, 2010: 105).

Ödünleme (Compensation)

Temeli insanın gerçek ya da imgesel yoksunluklarından kaynaklanan, yetersizlik duygularına karşı geliştirilen, belirli bir amaca yönelik bilinçli davranışlar biçiminde görülebilen tepkilerdir. Fiziksel görüntüsünü istediği gibi bulmayan genç bir insanın, çevresine sempatik ve çok sıcak davranarak istediği ilgiyi üzerine çekmesi, ya da akademik başarısıyla dikkat toplaması ödünleme mekanizmasını örnekler. Bu mekanizmayla birey yetersiz yönünü gidermek için çabalamak yerine bir başka yönünü geliştirir ve yetersizlik duygusunu bu yönüyle kapatmayı seçer. İnsanın hayatına anlam katmak, mutlu olmak ve toplum tarafından kabul edilmek amacıyla kullandığı ödünleme mekanizması sağlıklı görülmele birlikte mekanizma, nevrotik

düzeyleme çıktığında kökenini anksiyete ve kırgınlıktan alan güç kazanma hırısı, kaybetme ve zayıf düşme korkusu gibi duygulara evrilerek sağlıklı bir hal alabilir.

Yüceltme (Sublimation)

Ödünleme, engellenen ve doyurulamayan istek ve davranışların yarattığı tedirginliği, onların yerine geçebilecek diğer istek ve davranışlarla giderilme biçiminde işlerken yüceltme mekanizmasında ilkel nitelikteki eğilim ve istekler doğal amaçlarından çevrilerek toplumca beğenilen ve onaylanan etkinliklere dönüştürülürler (Geçtan, 2020: 89). Bu mekanizmanın kullanılabilmesi için içgüdüsel dürtülerin baskı mekanizmasıyla bastırılmadan toplumun onayladığı alana yönlendirilmesi gerekir. Engellenmemiş ve psişik enerjiyle beslenen davranışlar yön değiştirecek şekilde saptırılır ve içgüdüsel enerji ve yüceltme mekanizmasıyla toplumun takdir ettiği kabul edilebilir şekline kavuşur.

Özdeşleşme (Identification)

Özdeşleşme, olağan gelişim sürecindeki çocuğun erkekse babasına, kızsı annesine ya da seçtiği diğer bireylere taklit yoluyla benzeme çabası olarak tanımlanır. Yetişkin bireylerde kişinin değerini koruma ve artırma çabasıyla geliştirdiği savunma mekanizmasıdır. Hızlı toplumsal değişimlerin yaşandığı son yıllarda, yaşananların yarattığı şaşkınlık, duyarsızlık, anlamsızlık duyguları insanları bir gruba ait olmaya yöneltir. Bu duygular bireyde zamanla özüne yakın bulduğu topluluklarla kendini özdeşleştirme ve o gruplara dahil olma ve sığınma ihtiyacı doğurur.

Karşı Tepki Oluşturma

Benlikte gelişen, kabul edilmeyen, suçluluk duygusu yaratan dürtü ve duygular yoğun olduğunda bunların baskı altında tutulması güçleşir. Bu güçlükle karşılaşan kişi dürtü ve duygularının tam karşıtı olan bilinçli davranışlar ve duygular geliştirerek kendini savunur. Düşmanca duygular beslenen bir kişiyle karşılaşıldığında abartılı kibar ve sevecen bir tutum takınılması ya da arkadaşının karşı cinsle ilişki kurmasını kıyasıya eleştiren kişinin tutumu karşı tepki mekanizmasına örneklerdir.

Duygusal Soyutlama, Duygusal Yalıtma (Emotional Insulation)

Hayat boyu karşılaşılan düş kırıkları sonucunda kişinin beklentilerini belirli sınırlar içinde tutarak, insan ilişkilerinde duygusalığa yer vermeyerek kendini korumaya alma tepkisidir. İnsanlar bazı hayal kırıklıklarından sonra soyutlanma

mekanizmasını kullansalar da etkin katılım gerektiren durumlarda gerekli riski alabilirler. Aksi hal hayata etkin katılımı engeller ve nevrotik bir tepkiye dönüşür.

Uzun süre cezaevinde kalan kişiler, engellenmiş olmanın acısından korunabilmek için duygusal bir soyutlanma içine girer ve ertesi günü düşünmeden günlük yaşarlar. Umut etme ve düş kurma davranışlarından kendilerini soyutlamaları duygusal soyutlama örneğidir.

Gerileme (Regresyon)

Çok üzücü bir durumla karşılaşan kişi bilinçsizce, daha erken bir gelişim çağına kaçabilir. Çocukluk döneminde çatışmayla karşılaşan birey, bebek gibi konuşmaya ya da yatağını ıslatmaya başlayabilir.

İçleştirme (Introjection)

Yansıtma mekanizmasının tam tersi olan içleştirme mekanizması, kişinin diğer insanın ya da grubun bazı özelliklerini kendi benliğine katarak kişiliğinin parçası haline getirmesidir. Özdeşleşme mekanizmasında kişi özdeşleşeceği kişiyi kendi ideallerine, beğenilerine göre seçer, içleştirme mekanizmasında kişi kendi düşünce ve inançlarına uymayan birini içleştirebilir.

İçleştirme bazı değerlerin benimsenmesini açıklamak için kullanılır. Anne ve babanın değer yargıları, içinde yaşanılan toplumun değer yargıları, siyasal öğretiler içleştirme terimiyle açıklanır.

Yön Değiştirme (Displacement)

Günlük hayatta çok rastlanılan belirli bir uyarana verilen ya da verilemeyen tepkinin o uyarandan bir başkasına ya da bir başka nesneye yöneltilmesi olarak tanımlanır.

Kişinin yönetmekte güçlük çektiği duyguların yoğun olduğu durumlarda kullanılan yön değiştirme mekanizması iki şekilde işler:

- Yönetiminde güçlük çekilen duygu ait olduğu obje ya da durumla ilgisi olmayan bir obje ya da duruma yöneltilir.
- Tehlikeli sayılan duygunun yarattığı tepkinin yerine bir başka tepki gösterilir (Geçtan, 2020: 94).

Bedenselleştirme, Somatizasyon (Somatization)

Bedenselleştirme, kişilerin ruhsal sorunlarını fiziksel hastalık olarak yaşamasıdır. Bu savunma mekanizmasında saldırgan dürtüler kişinin organlarına yöneltir. Üzüntüler, çatışmalar, kabul edilemez dürtüler bastırılır ve bedensel yakınmalar olarak dışarı vurur. Duygusal problemler bedensel semptomlarla ifade edilir. Semptomlar fiziksel hastalıkların bulgularını taklit edebilir. Freud psikanalizin kurucusu olarak bu alanda çalışan diğer araştırmacıları ve yeni görüşler geliştirmelerini destekler. Ancak yeni fikirlerin psikanalizle ilgili kavram kargaşası yaratacağı kaygısıyla yeni düşüncelerin psikanaliz adı altında toplanmasını kabul etmez. Carl Gustav Jung gibi kuramcılarla anlaşamamalarının en güçlü sebebi budur. Freud’la birçok noktada fikir ayrılıkları yaşayan Jung bir süre sonra çalışma ekibinden ayrılır ve kendi kuramlarını ortaya koyar.

2.5. Carl Gustav Jung ve Analitik Psikoloji

Carl Gustav Jung tıp ve psikiyatri temelli bir ruh çözümleyicisidir. Jung’ı bir okul yapan, bütün insan-bilimlerine yansıyan türevleriyle sembol bilim alanındaki çalışmaları, bilinçdışının dinamik ve görüngelerini irdeleyen eserleridir. İnsan, insan olmak hususunda bir anlatıya girdiğinde önce kendisi olur. Kendini anlatma durumu, anlatının hem içeriğinde hem de biçiminde tespit edilir. Onun için her şey “kendi” nin kuramıdır. Öteki, ancak bir ilişki sürecinde, ötekinden kendini bulmak ve oluşturmak içindir (Saydam, 2021: 7).

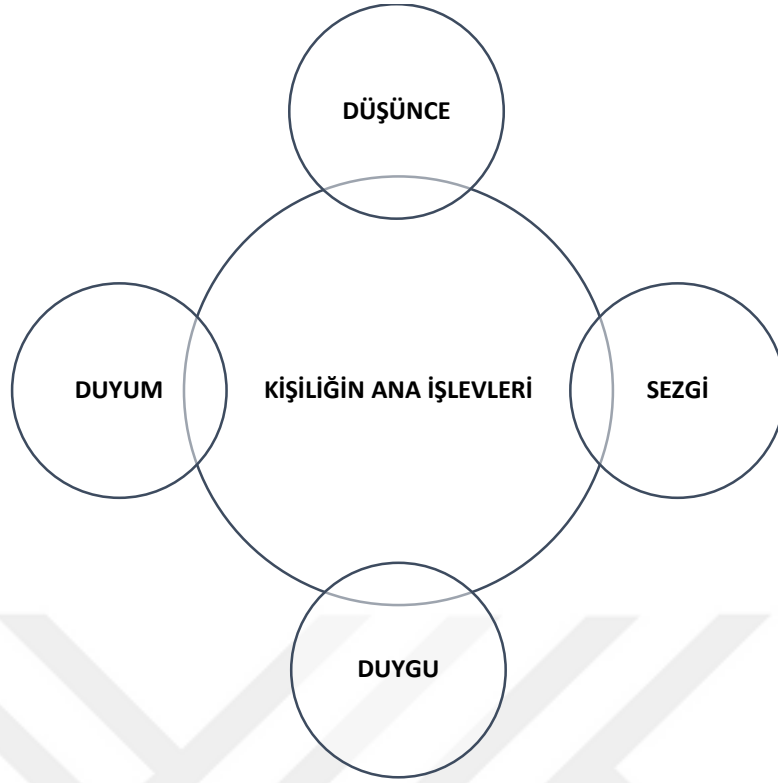
Ekolünde insanın bir bütün olduğunu savunan Jung; bilinçli ve bilinçdışı tüm davranışları, duygu ve düşünceleri “psişe” ile açıklar. Ruh ya da günümüzde zihin olarak karşılık bulan psişe; bilinç, kişisel bilinçdışı ve toplumsal bilinçdışı sistemlerinden oluşur. Bilinç ve bilinçdışı, hem birbirine karşıttır hem de birbirini tamamlar yapıdadır. Bilinç alanı, bilinçdışına göre daha dardır.

Gürol, bilinç ve bilinçdışı kavramlarının ilişkisini bir benzetmeyle açıklar:

Bir ada düşünelim: Adanın suyun yüzünde görülen bölümüne bilinç diyelim, suyun altında kalan bölümü kişisel bilinçdışı, yeryüzüne oturan tabanı ise, ortak bilindışı olsun. Bilincin ortasında BEN oturur, “Bilincin Öznesidir”. Bilinç, ruh içeriğinin BEN ile ilişkisini sürdüren işlev, ya da eylemdir. Dış ve iç dünyamızdaki bütün yaşantılarımız, algılanabilmesi için BEN’den geçmek zorundadırlar. Bilincimiz, aynı anda, birçok şeyi bir arada tutamaz. Kişisel bilinçdışımız bir hazne gibidir, içeriğine her zaman başvurulabilir, gerekirse de bilinç yüzüne çıkartılabilir; kişisel bilinçdışı, aynı zamanda, bastırdığımız, içimize attığımız yaşantıları da kapsar (Gürol, 2006: 33).

Bilinç ve bilinçdışı her ikisi de bireyin yaşantılarının ürünü olarak tanımlanır. Kişisel bilinçdışı daha önce bilinçte var olmuş yaşantıların ürünüdür ve unutulmuş, bastırılmış bilinçdışı tarafından algılanan, duyulan, düşünülen her türlü yaşantıyı kapsar. Jung bu kavramdan daha derin bir olgunun varlığını düşünür ve psişeyle bağlantılı kolektif (ortak) bilinçdışını psikolojiye kazandırır. Kolektif bilinçdışındakiler hiçbir zaman bilinçte yaşanmamış insanlık tarihinin ürünleridir. Jung insanın doğarken bazı düşünceleri, algıları, davranışsal yatkınlıkları beraberinde getirdiğini savunur. Kuşaktan kuşağa aktarılan ırksal imgeleri ve kolektif bilinçdışının içeriğini arketip terimiyle açıklar. Ona göre psişik olarak her şey önceden biçimlenmiştir: Psişe'nin tek tek işlevleri, bilinçdışı eğilimlerinden kaynaklanır.

Jung' a göre kişiliğin dört ana işlevi vardır: Düşünce, sezgi, duyum ve duygu işlevleri. Ruhsal işlevler, durumlar değişse de kuramsal olarak değişmeyen ruhsal etkinlik biçimidir. Algılama, keşfetme, tanıma, inceleme, yargılama, ezberleme, öğrenme, konuşma yoluyla, yarı mantıksal çıkarımlarla kendini dünyaya uydurmaya çalışan işleve düşünme işlevi denir. Düşünme işlevi gibi duygu işlevi de akla dayanır, değerlendirme ve yargılama yapar. Duygu işlevi; dünyayı "hoş ya da hoş olmayan, kabul edilebilirlik veya edilemezlik" duygularına dayanarak algılar. Duyum ve sezgi ise akla dayanmaz, yargılara başvurmaz. Duyum nesneleri olduğu gibi algılarken sezgi, nesneleri kendi iç yapısında varolan gizilgüçlerin bilinçdışı yoluyla algılar (Gürol, 2006: 34).



Şekil 2.1. Carl Gustav Jung’a göre kişiliğin ana işlevleri. Şekil 2.1. Jung’un *Analitik Psikoloji* adlı eserinden faydalanılarak oluşturulmuştur (Gürol, 2006: 34-35).

Akıldışını her zaman varolduğu için, gerekli psikolojik bir işlev gibi görüp, içeriklerini, somut gerçekler gibi değil psişik gerçekler olarak kabul etmek gerekir. İnsanın deneyimlerinin haznesi, aynı zamanda bu yaşantının ön koşulu olarak ortak bilinçdışı, oluşması uzun yıllar alan dünyanın bir imgesidir. Bu imgede, arketipler zaman içinde netleşmişlerdir. Bunlar ruhun deneyim çemberinde sürekli varolan tipik olayların baskın yasaları ve ilkelerin imgeleridir. Arketipler benzer deneyimlerin yığılması ile oluşur ve mecazi olarak fiziksel olayların sezgisel kavramlarıdır (Jung, 2006: 169-170).

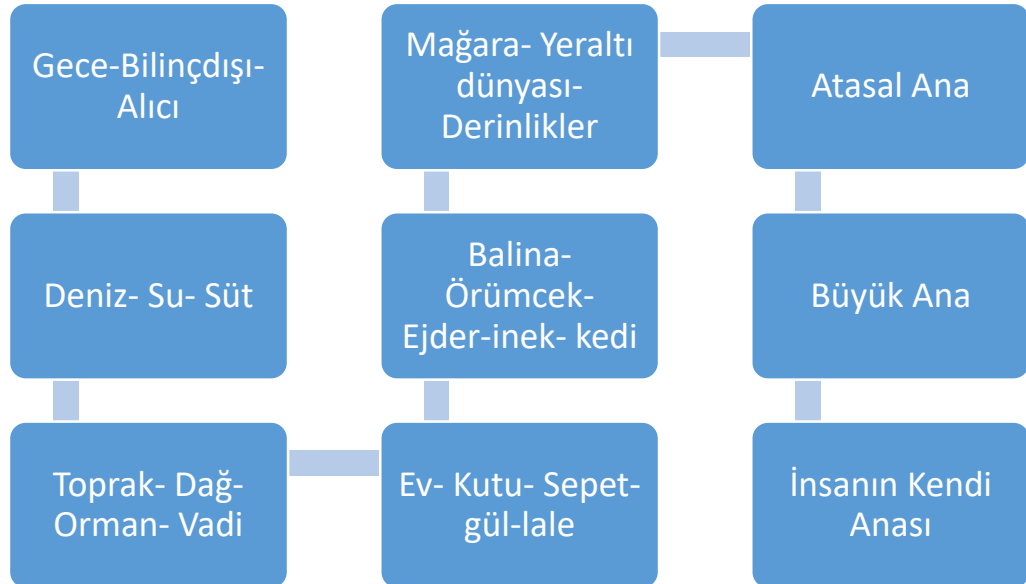
Jung, arketip sözcüğünü, Yunanca “Arketipi” sözcüğünün karşılığı St. Augustin’in “Ana Düşünceler” kavramından esinlenerek kullanmıştır. Gizilgüç durumundaki bir “eksen-düzeni” olan arketipler, insan ruhunun derinliklerinde önceden vardır. Arketipler eksen düzeni çevresinde billûrlaşan, bilinçdışının döl yatağında gittikçe beliren ve zenginleşen imgeleri barındırır. İmgeler ortaya çıkarken, o sırada oluşmazlar. Yansıttığı tipik ve temel yaşantının insanoğlunun ruhsal hazinesine katıldığı andan beri zaten karanlık içinde beklemektedir. Arketip, bilinç

yüzeyine doğru çıkarken, gittikçe daha parlaklaşır ve her ayrıntısıyla görünür olur. Bu aydınlanma hem birey için hem de evren için geçerlidir (Gürol, 2006: 49).

Arketipoloji ve bilinçdışı dinamiklere yoğunlaşan Analitik Psikoloji Okulu, arketiplerin doğası gereği imgeler ve resimlerle çalışır. Bu imgeler ve resimler, türe özgü olmaları nedeniyle ilk imgelerdir ve oluşumları türün ortaya çıkışıyla eş zamanlıdır (Jung, 2021: 20). Öyleyse insana ait tüm arketipler insanın yaradılışına uzanmaktadır.

Arketiplerin etkisi masallarda, destanlarda, efsanelerde simgesel olarak görülürken modern edebiyatta öykü, roman türlerinde ortaya çıkar. Arketipsel eleştiri yöntemi yapıtların simgesel ifadesini çözümleyerek arketipsel yapısını bulmayı ve yapının oluşumunda nasıl bir rol oynadığını incelemeyi amaçlar (Gökeri, 1979: 30). Jung'un imgeleri ve özellikle üzerinde durduğu arketipler, persona, anima, animus, gölge, ben ve anne arketipi, öykülerdeki anlatıcıların ve karakterlerin psikanalitik çözümlemelerinde bilinçdışı öğeler kapsamında tespit edilebilir.

Freud'un psikanalizi ataerkil bir yapı gösterirken, Jung'un analitik psikolojisinin temeli anaerkindir. Anaerkil analitik psikoloji; hem yutup yokedici, hem de koruyucu kadın imge ve arketipleriyle doludur (Gürol, 2006: 14).



Şekil 2.2. Ana Arketipi Gelişim Sırası. Şekil 2.2. Gürol'un “‘Dişi olan’ arketipinin gelişim sırası” çiziminden yararlanılarak oluşturulmuştur (Jung, 2006: 50).

3. PSİKANALİZ VE EDEBİYAT

“Bilim çağında bir trajedi yazarı: Sigmund Freud.”

Pierre Babin, 2015

Edebi metin ile yazar ilişkisi, edebi eserin yaratıcısından bağımsız olup olmama sorunsalı edebiyat eleştiri kuramları çerçevesinde üzerinde durulan tartışmalı bir konudur. Bu noktada edebiyat ile psikolojiyi karşılaştırmak değil, iki disiplin arasında varolduğu kuşku götürmeyen yakın bağlantılar üzerinde durmak doğru olacaktır. Psikoloji, insanoğlunun psişik nedenlerden doğan tüm etkinliklerini ele aldığı gibi sanatı da ele alıp konusu yapabilir. Ancak Carl Jung psikoloji ve edebiyat ilişkisine kesin bir sınırlama gerektirir. Ona göre psikolojinin inceleme alanı sanatın ana niteliğini oluşturan şey değil, sadece yaratılış sürecidir. Yani psikoloji, sanatın özüne zarar getirmeksizin, onun psikolojik incelemeye uygun olabilecek yönünü ele alır. Aklın, duygu denilen şeyin özünü kavrayamaması gibi psikolog da, sanat konusunda ne derse desin, bütün söyleyecekleri, sanatın yaratma süreciyle sınırlı kalır (Jung, 2006: 308-309).

Phillips, psikoloji ve edebiyat disiplinlerinin ilişkisini sorgularken psikanalizin bir bilim olduğunu iddia eder. Bu iddialar yoluyla psikanalizin bir sanat olarak kabul edilmesi edebiyat incelemeleri açısından dikkat çekicidir. Esasen ona göre psikanaliz bir konuşma tedavisidir ve tedavide kullanılan araç çoğunlukla dildir. Bu nedenle de psikanaliz ve edebiyat sanatı arasında bir ortaklık söz konusudur (Phillips, 2020: 1).

Jung’a göre psikoloji, hem bir edebî eserin nasıl yazıldığına ışık tutar hem de kişiyi sanat yönünden yaratıcı yapan unsurları açığa çıkarır (Jung, 2006: 327). Bununla birlikte Jung, sanat yapıtını ve sanatçının psişesini incelemeyi, birbiriyle yakın ilişkili ve birbirine fayda sağlayan iki eylem olarak açıklar. Birinci durumda, olayları kesinleşmiş, somut bir sanat yapıtının psikolojik olarak incelenmesi, ikinci durumda ise yaşayan, yaratıcı insan varlığının kişiliğinin incelenmesi söz konusudur. Sanat yapıtı incelenerek, sanatçı hakkında; sanatçı incelenerek sanatı hakkında birtakım kesin olmayan sonuçlara varılabilir (Jung, 2006: 328).

20. Yüzyılın etkin edebiyat eleştirisi akımı yeni eleştircilik ise Jung’un görüşünün aksine, edebiyat yapıtını yaratıcısından bağımsız bir nesne olarak kabul eder. Oysa yaratıcı kişinin iç dünyasının bilinmesinin yapıtın anlaşılması açısından taşıdığı önem yadsınamaz; nitekim günümüz edebiyat eleştirilerinde yazarın önemini

vurgulayan yaklaşımların ağırlığı artmaktadır (Cebeci, 2004: 11). Yazın bilim, elbette yazarı tanıtmayı amaçlamaz, asıl hedef yapıtın sanatsallığının ortaya çıkarılmasıdır. Ancak yazarı tanımak ve yazarın yapıtla ilişkisini belirlemek metinden farklı ve derin anlamların çıkarılmasına katkı sağlar. Yazarın ruh dünyasına yönelik psikanalitik incelemeler metnin anlam derinliklerini artırır. Hatta Cebeci'ye göre psikanaliz kuramı, sanatçının yaşam öyküsünün hem biyografik verilerden, hem de ürettiği yapıtlardan yola çıkılarak yeniden kurgulanmasını ve yine bu kurgudan yararlanılarak eserlerinin tekrar yorumlanmasını amaçlayan psikobiyoğrafî türünün doğmasına yol açar. Freud'un Leonardo da Vinci (1932) üzerine yaptığı çalışma psikobiyoğrafî alanının ilk örneği kabul edilir (Cebeci, 2004: 12). Özbek ise edebi ürünlerin psikanalizinde yazarın biyografisinden yararlanılmasıyla ilgili görüşlerini şu şekilde ifade eder:

Psikanalizi yazın ürünlerini çözümleme yöntemi olarak seçenler, yazar biyografisinden yararlanma seçeneğini asla dışlayamazlar. Yazarın bilinçaltından da beslenen bir yapıt ancak yazarın biyografisinden yola çıkılarak çözümlenebilir. Freud'a göre bilinçaltından da beslenen hayaller, düşler, fanteziler yazınsal ürünlerin hammaddesini oluşturur. Yazarlar bunları işleyerek eserlerine şekil ve ruh verirler (Özbek, 2007: 8).

Talat Parman psikanalizin doğumu sırasında edebiyatla karşılaştığını söyler. Ona göre bu karşılaşmanın nedeni arayıştır. Freud kendinden önceki psikoloji düşüncelerini reddederken yazarların bilim insanlarından çok daha ileride olduğunu belirtir (Parman, 2005: 12). Hatta Freud, histeri üzerine incelemelerinin daha çok kısa öykülere benzediğini söylerken Sofokles ve Shakespeare'den aldığı esin hakkında Wilhelm Fliess'a yazar. Yazdığı psikanaliz teorisi, ona göre kulağa bazen edebiyat gibi gelen bilimdir. Seçilen biçimse yazdığı mesleğin onay verdiği tür olan bilimsel incelemedir; ancak içeriği şiirsel drama ya da kurmacadan izler taşır (Phillips, 2020: 1). Freud, "Yaratıcı Yazarlar ve Uyanırken Görülen Düşler" başlıklı yazısında psikanaliz ve edebiyat arasındaki ilişkiyi şairi, oyun oynayan bir çocuk olarak betimleyerek açıklar. Çocuğun cinsel hazzı karşılamak için kurduğu oyunlar, şairin hazzı yakalamak için kurduğu fantastik şiir dünyasına denk gelmektedir (Freud, 1999: 126). Bununla birlikte Freud, *Sanat ve Edebiyat Üzerine Yazılar* isimli eserinde Leonardo da Vinci, Dostoyevski gibi birçok yazarın yapıtını psikanalitik kuram çerçevesinde yorumlar ve bu çalışmalardan hareketle kendi kuramındaki kavramları adlandırır (Freud, 2024).

Özbek, psikanalizi açıklarken bilinçaltı kavramını işaret eder. Ona göre bilinçaltı birçok sanatçının beslendiği önemli bir kaynaktır. Sanat yapıtı bir hayal ürünü olduğu gibi, aynı zamanda sanatçının bilinçaltından sızan ruh hallerinin de yansımasıdır (Özbek, 2007: 15). Wellek ve Varren ise sanatçının bilinçdışını hem aklın dışında hem de üstünde bir şey olarak görür. Onlara göre şair bir mecnundur. Öteki insanlara benzemez, onlardan hem eksik hem fazla yönleri vardır. Hatta eski Yunan'da sanatsal dehanın, nevrozdan psikoza varıncaya kadar çeşitli şekillerde yorumlanan delilikle ilişkili olduğu düşünülür (Wellek, Warren, 2001: 62).

Freud'un şairi oyun oynayan bir çocuğa benzetmesinden yola çıkarak (Freud, 1999) yazınsal sanatın ilk evresinden söz edersek, gündüz düşlerine uzanırız. Oyun oynayan bir çocuk kendine bir hayal dünyası kurar ve gündüz düşleriyle dünyasını istediği şekilde yapılandırır. Çocukluk döneminin sonlarında hayal kurma yetisi azalır ve yerini fiziksel gelişime bırakır. Ergenlik hayalleri oyunlardan farklı bir özelliktedir. Arzuları tatmin eden gündüz düşleri bazı bireylerde kısa bir dönem sürerken bazılarını her zaman hayal kuran bir roman kişisine dönüştürür. Gündüz düşleri insanı hayal kırıklıklarından uzaklaştırır, hayal yoluyla arzularına kavuşmasını sağlar. Yazınsal yapıtların birçok noktada gündüz rüyalarıyla yakınlığı vardır (Özbek, 2007: 105).

Oyun oynayan, gündüz düşleriyle kendi dünyasını kurmuş çocukla, yazınsal eserler veren yaratıcı yazarı birbirinden ayırmak gerekir. Yaratıcı yazarı hazzın peşindeki çocuktan ayırt eden şey -düş gören kişi ve oyun oynayan çocuk gibi- kabul görmeyen arzuları paylaşılabılır bir biçime sokmanın yolunu bulmuş olmasıdır (Phillips, 2020: 26). Gündüz rüyaları ile sanat yapıtı arasındaki fark şekildedir. Yazarı hayal kurandan ayıran özellik ise, yazarın şekil yaratma ve kullanma özelliğine sahip olmasıdır (Özbek, 2007: 109).

Freud'un önbilinç, bilinç ve bilinçdışı olarak belirlediği sistemler arası geçişler edebiyat eserlerinde metaforlarla ifade bulur.

Bazı psikanaliz çevrelerinde, genel olarak, bilinçdışındaki unsurların, travma yapılı erken dönem duygularıyla ilgili olduğu, bunların yine bilindışı düzeydeki temsiline 'bilinçdışı fantezi' olgusu çerçevesinde gerçekleştirildiği kabul edilmektedir. Bilinçdışı fantezi, 'temsil bir senaryodur' yapısındadır ve bir şeyin bir başka şeyi ifade ettiği bir 'yerine geçen ilişkisi'ne dayanır. Bu yüzden metaforiktir. ...Bilinçdışı unsurların rüya vs unsurlarla bilinç alanına geçmesi ve bir sonraki aşamada, sanat/edebiyat yapıtları üzerinden ifade edilmesi de yine metafor aracılığıyla olur (Cebeci, 2004: 565).

Carl Jung ise edebiyat ve psikanalizin metaforlarla iç içe geçmiş durumunu şu şekilde açıklar:

“Yaşamım bir anlamda, yazdıklarımın özünü oluşturuyor, yazdıklarım yaşamımın özünü değil. Kişiliğim ve yazma biçimim bir bütün. Tüm düşüncelerim ve çabalarım aynı zamanda ‘ben’im. Bu nedenle özgeçmişim ‘ben’in yalnızca küçük bir parçası” (2001: 14).

Sait Faik kendi yaşamıyla iç içe geçmiş metaforik öyküler yazar. Yalnızlık, hastalık ve ölüm düşüncesi yazarla iç içe anlatıcısını ele geçirir. Anlatıcıların, karakterlerin arkasına saklanmış yazar, kendi iç dünyasını ve beraberinde toplumun iç dünyasını anlatır. Okurunu; rüyalarla, bilinç akışıyla, gündüz düşleriyle kendisinin bir görünüp bir kaybolduğu, bilinç ve bilinçdışının etkisiyle şekillenmiş mekân ve zamanlarda dolaştırır. Özellikle hastalık dönemi öykülerinde üçüncü şahıs yerini ben anlatıcıya bırakır. Vedat Günyol, Sait Faik’in eserlerde sadece kendinden bahsetmeye bağladığı dönemi, yalnız olmasıyla şöyle ilişkilendirir:

“Yalnız adam, konuşsa konuşsa ancak kendisinden konuşabilir. Sait Faik de öyle yapmış. Kendinden söz ediyor, kendi adına konuşuyor. Hikayelerinin gerçek kahramanı “ben” adına düşüncelerinin, ahlakının cesaretini ele almış, öyle konuşuyor” (Abasıyanık, 2000: 208).

Mehmet Rifat, Günyol’un bu yazısını dünya eleştiri tarihinde metinde konuşan ile metni yazan arasına bir ayırım koyan yaklaşıma uymaması yönünde eleştirir (2020: 24). Cafer Şen ise psikanalizdeki gibi bir metinde bilinçli olarak söylenenden bilinçdışı söylenmeyene gitmek istendiğinde psikanalitik kuramla eserin bütünüyle tahlilinin imkânsız olduğunu söyler. Öte yandan yazara ait bir aktarım nesnesi olan edebi metindeki boşlukların, bilinçdışına yönelik bir dışavurum olduğunu da belirtir. Bu nedenle bir eser bütünüyle olmasa da parçalı olarak psikanalitik kurama göre incelenebilir. Bu bağlamda eserlerde özne için doyumun belirtisi olarak görülen semptomlar, kaygı, aşk ve arzu imgeleri psikanalitik kuramla analiz edilir (Şen, 2022: 121).

Cebeci, Kramer’in “Rüya tercümesi” adını verdiği özgün bir rüya yönteminin edebiyatla ilişkisini inceler ve bu yöntemi edebiyatımıza uyarlar. Kramer’in yönteminin en önemli özelliği; rüyanın, rüya görenin serbest çağrışımlarından

bağımsız olarak yorumlanmasıdır. Kramer'in yöntemi edebiyata uyarlanırken edebi metin bir rüya metni gibi düşünülür ve okuyucu ya da eleştirmen, yazardan bağımsız olarak metni yorumlar. Rüya yorumcusu, rüyaya, gören bireyin iç dünyasının metaforik bir açıklaması olarak yaklaşır. Kramer, rüya göreni tanımadan ve rüyanın ortaya çıktığı atmosfer bilinmeden rüyaların tercüme edilebileceğini savunsa da rüya göreni tanımanın rüyalara ilişkin anlayışımızı geliştireceğini kabul eder. Kramer'in görüşleri metafor kavramıyla ilişkili olarak ele alındığında, edebiyat eleştirisi bağlamında önemli sonuçlar ortaya çıkar. Çünkü edebiyat da rüyalar da metaforik yapıdadır ve her ikisi de bilinçdışını işaret eder. Bu yöntem Yeni Eleştiri ekolünün yaklaşımını andırır. Yeni eleştirciler psikanalitik okumalarda edebi analizi metinle sınırlama eğilimindedir (Cebeci, 2004: 352-353).

Psikanalitik edebiyat eleştirisinin ilk yıllarında yazar biyografisi odaklı bir yaklaşım izlenirken zamanla metinle sınırlandırılan psikanalitik incelemelere yönelindiği görülür. Son yıllarda ise psikanalitik edebiyat kuramıyla yapılan çalışmaların metin odaklı olduğu vurgulanırken yazarın tanınmasının, edebi eserin ortaya çıktığı koşulların ve çevrenin bilinmesinin, eserin psikanalitik anlamsal derinliğini artırdığı belirtilir.

4. İNSAN RUHUNUN DEHLİZLERİNDE BİR FLANÖR: SAİT FAİK ABASIYANIK

4.1. Sait Faik'in Hayatı

Sait Faik, Adapazarlı bir aileye mensuptur. Sait Faik'in baba tarafından dedesi Seyyid'in babası Mehmed'in başından geçen bir olay sonucu ailesine halk arasında "Abasızlar" lâkabı verilir. Mehmed, İzmit taraflarından takayla geçerken üzerindeki aba suya düşer, bunun üzerine yanındakiler kendisine "abasız" lâkabını takar.

Mehmed'in iki oğlu olur. Büyük oğluyla ilgili pek bilgi bulunmamakla birlikte ikinci oğlu Seyyid'in Mehmet Faik ve Ahmet Faik adlarında iki oğlu ve Fatma adında bir kızı olduğu bilinir (Kavaz, 2005: 27).

Celep Mehmet'in küçük oğlu Sait(Seyyit) Ağa diye bilinir, eski Adapazarı'nın en işlek çarşısı Uzunçarşı'da kahvecilik yapar. Sait Ağa'nın çağına göre ileri görüşlü bir adam olduğu bilinir (Mert, 2018: 14). Sait Ağa'nın kahvesi, aydın kişilerin toplantı yeridir (Alangu, 1956: 11). Dedesinin kahvesinin aydın kişilerin uğrağı olmasından o yıllarda ailenin hatırlı bir aile olduğu anlaşılır (Uyguner, 1959: 5).

Sait'in üç çocuğu olur. Üç çocuğundan en büyüğü olan Mehmet Faik, Sait Faik'in babasıdır (Kavaz, 2005: 28). Ailenin soyadı aslında "Abasızoğulları"dır soyadı kanunuyla, Sait Faik'in isteğiyle "Abasıyanık"a çevrilir (Alangu, 1956: 11). Sait Faik, Miladî 1906 yılının 23 (1322 Rûmi 9) Kasımında, Ramazan bayramının birinci günü bayram namazı sırasında, (Uyguner, 1959: 5) Adapazarı Semerciler Mahallesinde dedesi Seyyit'in evinde dünyaya gelir (Kavaz, 2005: 32). Babası, kereste ve ceviz kütüğü ticaretiyle uğraşan Mehmet Faik'tir. Annesi kasabanın ileri gelenlerinden Hacı Rıza'nın kızı Makbûle'dir (Uyguner, 1959: 5).

Sait Faik'in babası Mehmet Faik'in tahrirat kâtipliği ve belediye başkanlığı gibi görevler yapmasına dayanarak, belli bir eğitim sürecinden geçmiş olduğu söylenir. 1910'da Sait Faik ilköğrenimine başlamadan, Mehmet Faik tahrirat kâtibi olarak Karamürsel'e tayin olur. Burada üç yılı aşkın bir süre memuriyetine devam eder. 1913'te memuriyeti bırakıp ticarete başlar. Memuriyetten ayrıldıktan kısa bir süre sonra Mehmet Faik ile eşi Makbûle Hanım arasında anlaşmazlıklar başlar. Üç buçuk yıl ayrı yaşarlar. Mehmet Faik ticari hayatta başarı sağlar. İlk işi zahire alım satımıdır. Daha sonra İstanbul'da da devam ettireceği ceviz kütüğü ticaretine yönelir. Yunan ordusu Adapazarı'ndan çekilince Mehmet Faik kasabanın belediye başkanı olur. Aynı

dönemde Müdafaa-i Hukuk Cemiyetinde görev alması nedeniyle kendisine beyaz kokartlı İstiklal Madalyası verilir. İstanbul’da ticarete başladıktan yaklaşık on yıl sonra Osmanbey’de İstanbul’daki ilk gayri menkulü İkbâl Apartmanını satın alır. (Kavaz, 2005: 29) Bundan iki yıl sonra şu an “Sait Faik Abasıyanık Müzesi” olarak kullanılan Burgazada’daki yazlık alınır (Kavaz, 2005: 29-30).

1913-1916 yılları arasında Sait Faik’in anne ve babası ayrı yaşarlar. Annesi Makbûle Hanım, babasının akrabalarından Hacı Numan Bey’in hanımı Mürüvvet Hanım’ın yanında kalır. Sait Faik bu süreyi babasının evinde babaannesi ve dedesi ile geçirir, annesiyle ancak haftada bir gün görüşebilir (Sönmez, 2007: 8). Sait Faik’in çocuk ruhunda bu yalnızlığın izleri daha sonraki senelerde görülecektir. Aile büyüklerinin araya girmesiyle Makbûle Hanım kocasının yanına döner.

“Bundan sonra, anne-oğul arasındaki yakınlığın güçlenerek devam ettiğini görürüz. 1938’de Mehmet Faik Bey’in ölümünden itibaren Sait Faik’le Makbûle Hanım, kışları Osmanbey’deki apartmanda, yazları Burgazada’da beraber otururlar” (Kavaz, 2005: 31).

Muzaffer Uyguner, “Sait Faik’in Hayatı” adlı eserine başlarken Sait Faik’in hayatıyla ilgili yazılanların azlığını fark eder. Fikret Ürgüp’ün *Varlık*’ın 407. sayındaki “Sait Faik’in bütün hikâyeleri yaşanmış, kendi biyografisidir” sözünden yola çıkarak yazarın çocukluk dönemini öykülerinden hareketle anlatır. Aynı eserin “Başlangıç” bölümünde, Sait Faik’in hayatına ait birçok olay ile bu olayların geçtiği çevrenin birçok vesile ile öykülerinde yer aldığını söyler:

“Sözgelimi, Adapazarı’nda geçen çocukluğundan söz açan öykülerinde bir bahçe, bu bahçedeki dut ve kızılıçık ağaçları sık sık geçmektedir. Bunun gibi, Bursa, Grenoble, İstanbul şehirlerinde geçen hayatı ile ilgili olay ve çevreler de öykülerinde görülmektedir” (Uyguner, 1959: 4).

Uyguner, Sait Faik’in *Semaver* adlı eserindeki “Orman ve Ev”, “Aynı Hikâye” ve “Bohça” öykülerinin Sait Faik’in doğduğu evle ilgili ve bu bağlamda ailesinin durumuyla ilgili bilgiler içerdiğine işaret eder.

Doğduğu ev, o zamanın bütün kasaba evleri gibi üslupsuz, biçimsiz bir binadır. Yalnız tertemiz badanalı olduğundan, beyazlığı bir anlam taşır. Pencerelede kafesler bulunmaktadır. Kafeslerin ardında, duvarların içinde geçen hayatı kimse bilemez, “kafesli pencerelerinden ötesini insan tahayyül bile edemez. Halbuki bütün kasaba evleri gibi bir sofa ve beş oda, bir mutfak, bir hamam, bir de arkada iki dönümlük yemiş bahçesinin gölgesine asılmış nişastalar, pestiller ve tarhanalar kuruyan bir balkondan ibarettir.

Evin on dokuz ayak mermer merdivenleri vardır. “Mermer merdivenlerin kenarlığı yeşil çubuklarla örölü; yeşil çubukların sivri uçları bir iki parmak sarı yaldızla kaplı”dır. Kasabada bu gibi evlerin sayısı o yıllarda pek azdı. Sait Faik bunu kendisi de söylemektedir. Evin bu biçimde anlatılmasının yanında evde hizmetçilerin bulunması ve gene kendisinin “haşarı bir burjuva çocuğu” olduğunu söylemesi ailenin o günkü durumunu açıkça göstermektedir” (Uyguner, 1959: 5-6).

Refah ve gelir düzeyi yüksek bir ailenin tek erkek çocuğu olmak Sait Faik’in kendisini “haşarı bir burjuva çocuğu” olarak tanımlamasında etkili olmalıdır. Öte yandan Sait, sert mizaçlı bir baba ile otoriter bir anneyle kurulmuş geçimsizlikle devam eden bir ailenin çocuğudur. Sait Faik ilkokula başladığında anne ve babası ayrılır. Bu süreç onun çocuk ruhunda olumsuz etkiler bırakır. “Yazarın çocukluk dönemindeki bu durum, birbirine tezat teşkil eden iki duygunun bir arada bulunmasının ilk tezâhürleri olarak düşünülebilir” (Kavaz, 2005: 35).

Sait Faik’in çocukluğu Adapazarı’nda geçer. İlköğrenimini orada “Rehber-i Terakki” okulunda tamamlar. Ortaöğrenim için İstanbul’a geçer, onuncu sınıfa kadar İstanbul Erkek Lisesi’nde okur. Arapça Hocası Salih Bey’in minderine iğne koymaktan kırk bir arkadaşıyla birlikte Bursa Erkek Lisesi’ne sürülür. 1925 yılında yatılı olarak girdiği bu liseden 1928 yılında mezun olur (Alangu, 1965: 12). Bütün derslerine karşı alakasızdır ancak edebiyata ilgi duyar ve ilk öykü denemelerine Bursa Lisesi’nde başlar (Kavaz, 2005: 37). Gülen Erdal’ın Sait Faik’le yaptığı yazarın son röportajında (1954) “Hikaye yazmaya ne zaman başladınız, Sait Faik Bey?” sorusuna şu yanıtı verir:

Bursa Lisesi’nde onuncu sınıftaydım, edebiyat hocamız bir vazife yazmamızı istedi. Ben İpekli Mendil isimli bir hikâye yazıp verdim. Ertesi ders hoca bu hikâyemi bütün sınıfa okuttu. Neden okutuyordu bir türlü anlamamıştım. Meğerse hikâyeyi çok beğenmiş, sonra beni yanına çağırıp; eğer böyle yazmakta devam edersen iyi hikâye yazabileceksin sen demişti. İşte ilk bu şekilde yazmaya başladım. Hocam, bana daima cesaret veriyordu. İkinci olarak Zemberek’i yazdım. Sonra İstanbul’a gelip Edebiyat Fakültesine girdim (Erdal, 1999: 153-154).

Röportajın devamında Kenan Hulûsi’nin verdiği cesaretle öykü yazmaya devam ettiğini de ekler (Erdal, 1999: 154).

Yazarın okul hayatında çalışkan bir öğrenci olduğu söylenemez. Bir süre İstanbul Darülfünun Edebiyat Fakültesi’ne devam eder ancak buradaki eğitimden sıkılır, babasının isteğiyle 1931 yılında ekonomi okumak için Venedik üzerinde İsviçre’ye gider. Ekonomiyi de sıkıcı bulan Sait Faik oradan Fransa’ya Grenoble’ye

geçer. Bu şehri çok sever. Orada üç yıl boyunca başıboş, okuyup yazmayı aklına bile getirmeden yaşar. Fransa'ya gidişinden üç yıl sonra işsizliği ve başıboşluğu yeterli görülerek babası tarafından geri çağrılır (Alangu, 1965: 12).

Sait Faik, öğrenimi için gittiği yurt dışından yirmi sekiz yaşında döner. Grenoble'da başlayan flanör (aylak kent gezgini) hayatına İstanbul'da da devam eder. Ancak artık bir iş sahibi olması gerekir. Önce Ermeni Yetim Mektebinde Türkçe dersleri vererek öğretmenliğe başlar. Ancak bu iş ona göre değildir (Kavaz, 2005: 41-42). Bu konuda kendini yetersiz gördüğünü *Mavi* dergisinde Haziran 1954'te yayımlanan Orhan Özmez'in "Sait Faik'le Son Konuşma"sında şu cümlelerle ifade eder:

Bir gün öğretmenleri gelmediği için, dersim olmayan sınıflardan birine yolladılar. Çocuklar hergele mi hergele. Beni bir tiye, bir matrağa aldılar ki sorma. 'Susunuz!' dedim, olmadı. 'Susun!' dedim, gene olmadı. 'Susun ulan eşşoğlular' dedim, büsbütün gemi azıya aldılar...Bu sırada dışarıdan gürültüyü işiten papaz kapıyı açarak, 'Niçin çocukları susturmuursun zo?..' diye bana çıkmaz mı?.. Tepem attı: 'Ulan' dedim, 'Sıkıysa sen sustur.' Bu hadiseden sonra anladım ki, öğretmenlik benim harcım değil... (Özmez, 1999: 162).

Babası hayattayken, bir iş sahibi olsun diye, oğluna bir toptancı zahire dükkanı açar. Sait Faik ise keyfinin istediği saatte işe gelir, aklına esince dükkanı kapatıp savuşur, malları birkaç ay içinde zarara satarak, boş dükkanın anahtarını babasına teslim eder (Alangu, 1956: 13). Bundan sonra, bir yerde uzun süre duramaz, sürekli gezer, öyküler yazar. Her gün başka muhitte bulunur. Aynı dönemde ilk kitabı *Semaver*'i (1936) yayımlar. 29 Ekim 1938'de Sait Faik babasını, ağırbronşitten (Sönmez, 2007: 10) kaybeder. Babasının ölümünden sonra yazar, zamanının çoğunu Burgazada'da geçirmeye başlar. Geceleri hikâye yazar, gündüzleri kırlarda tek başına dolaşır ya da balıkçı dostlarıyla zaman geçirir (Kavaz, 2005: 44). Adada kendine uygun bir arkadaş bulamadığından boş geçen günlerinde sıkıntıdan kurtulmak için zaman zaman balıkçılarla balığa çıkmaya başlar. Bu şekilde başlayan amatör balıkçılık hayatı, balıkçılarla dostluklar kurmasına vesile olur. Böylece balıkçıları yakından tanır, onların hayatını ve sosyal gerçeklerini öykülerinde işler. Adada çok sıkılırsa İstanbul'a birkaç gün için gider. Bazen birkaç günden daha fazla kalır bazen akşama adaya döner. Uzun süren vapur yolculuklarında gözlemlediği insanlara öykülerinde sıkça rastlanır (Uyguner, 1959: 54).

İlk kitabın yayımından sonra yazmaya devam eden Sait Faik'in 1936'dan sonra yazdığı öyküleri *Varlık*'ta çıkar ancak pek yankı uyandırmaz.

Sait Faik'in ikinci kitabı olan *Sarnıç* 1939 yılında Çığır Kitapevinden çıkar. Kapağında Agop Arad'ın bir kompozisyonu bulunan eser 112 sayfadan oluşur. Bir yıl sonra aynı kitapevinden üçüncü kitabı *Şahmerdan*'ı yayınlar. Eser 139 sayfadır. Kitapta, konusunu memleket meselelerinden alan öyküler yer alır (Uyguner, 1959: 35).

Sait Faik'in "Çelme" adlı öyküsü 15 Haziran 1940'da *Varlık*'ta yayımlanır. (Öykü ilk kez 25 Mart 1937'de *Kurun*'da yayımlanmıştır.) Yazar bu öyküsü nedeniyle askeri mahkemeye verilir (Sönmez, 2007: 11). 10 Eylül 1940'ta Ankara Müdde-i Umumiliği'nde yapılan ve kendisini Avukat Fuat Ömer Keskinoglu'nun temsil ettiği duruşmaya bizzat katılır ve beraat eder (Sönmez, 2007: 11).

Sait Faik, 1944 yılında *Medar-ı Maişet Motoru* adındaki romanını kendi parasıyla bastırır (Alangu, 1956: 15). Ancak yazar ikinci defa mahkemeye verilme korkusuyla tedirgindir. Yokuş Kitapevinde yayımlattığı kitap bir ihbar üzerine toplatılır. O günlerde karşılaştığı Ömer Faruk Toprak, "Bir Sait Faik Yaşamıştı" yazısında Sait Faik'in kitaplarının toplatılmasıyla ilgili kızgınlığını şu sözleriyle anlattığını belirtir: "Yazmayacağım artık. Emek veriyorsun yazıyorsun, paranla bastırıyorsun, toplatıp atıyorlar bir kenara. Yazmayacağım" (Kavaz, 2005: 45-46).

Sait Faik'e, 1944 yılında siroz teşhisi konur. Arada sırada gelen sıkıntıları ve tehlikeli krizleri perhizle atlatır ve belli aralıklarla hastanelere gidip muayene olur. Bu sırada içkiyi tamamen bırakır (Alangu, 1956: 31). İç dünyası çelişkilerle dolu olan yazar için hastalık yeni bir sıkıntının kaynağı olur. Hastalık onu yalnızlığa sürükler. Alıştığı Beyoğlu çevresine hastalığı sebebiyle girmemesi önerilir. Günlerini Burgaz Adası'nda geçirir, nadiren İstanbul'a gider. Bu dönemde tamamen kendi dünyasına yönelir, dış dünyayı daha ferdi bir tarzda yorumlamaya başlar. Sağlığı için dikkat etmek zorunda olduğu perhiz onu sıkıntılı bir insan haline getirir (Kavaz, 2005: 47).

Naim Tiralı, 1954'te *Yenilik*'teki "Sait Faik'in Paris'teki Anlaşılmaz Beş Günü" yazısında Sait Faik'in tedavi için gittiği Paris'teki beş gününü anlatır: Yazar, 1951 yılında, tedavi olmak için Paris'e gitmeye karar verir. Sait Faik'in Paris'teki beş günü, kalabalık ve gürültülü büyük bir kentte uyuyamayışın sıkıntısıyla geçer. Paris'te bir gece bile deliksiz bir uyku uyuyamamanın tedirginliği davranışlarına fazlasıyla yansır. Paris'te karaciğerini iyileştirmek için gerekli görülürse birkaç ay kalacaktır. Bu konuda kararlıdır, Prof. Dr. Kâzım İsmail Gürkan'dan ünlü doktor Besançon'a mektup bile getirir. Dr. Zeki ile hastaneye giderler ancak yazar hastaneden hiç hoşlanmaz.

Karaciğerinden parça alınıp incelenmesi gerekli görülür, bu operasyondan korkar ve Paris’e geldiğinin üçüncü günü İstanbul’a dönmekten bahsetmeye başlar. Paris’ten beş gün sonra döner. Dönüşünün üzerinden bir hafta geçmeden, Naim Tiralı’ye yazardan dönüşüyle ilgili pişmanlığını anlatan bir kart gelir:

“Ne halt ettim de hemen döndüm. Annem kızdı. Siz orada yaşıyorsunuz. Ama yaşadığınızın farkında değilsiniz. Boş verin, eğlenmenize bakın. Gözlerinizden öperim.” cümleleriyle yazar pişmanlığını anlatır (Tiralı, 1996: 89).

Yaşar Nabi 1954’te *Varlık*’ta “Büyük Kaybımız” yazısında Sait Faik’in Paris’ten kaçır gibi dönüşünden bahseder. Ona göre, yazar, ölümü istemez. Beş yıl önce tedavi için gittiği Paris’ten ters pers kaçırsı da o yüzdendir. Bir tavsiye mektubu olarak meşhur doktor Besonçon’a gitmiştir. Kendisini muayene eden ünlü hekim, teşhisini tamamlamak için mütehassısı bulunduğu hastanede bir hafta kadar yatması gerektiğini söyler ve onu hastaneye yollar. Eski bir taş binanın kasvetli koğuşuna girer. Burada içine birdenbire orada öleceği, sevgili İstanbul’unu, canım adasını bir daha göremeyeceği hissi gelir, eşyalarımı getireyim diye hastabakıcıların elinden âdeta kaçır, ertesi sabah ilk kalkın uçağa atlar, henüz bir hafta önce kendisini uğurlamış olanları bir hayli şaşırtır. Bu olaydan sonra tekrar Paris’e gitme düşüncesini hiç ağzından düşürmez. Ancak ömrünü uzatmak için gerekli gördüğü Paris seyahatini, yabancı bir ülkede, sevmediği insanlar arasında ölmek korkusu yüzünden bir türlü gerçekleştiremez. Daha uzun, dönüşsüz bir yolculuğun hazırlıklarıyla uğraşır (Nabi, 1996: 113).

Yazar, 1944-1948 yılları arasında bir duraklama devri geçirir. Hastalığı ile yaşamayı öğrenen yazar, hayatına getirilen yasakları, kuralları kabul eder. Perhizini bozmadan yaşamının formülünü bulmuştur ancak hastalığıyla yeni hayatına altı buçuk sene dayanır, perhizini bozar, isyan eder. Sait Faik’i sanat yapmaya zorlayan ondaki bu duygusal boşalma ihtiyacıdır. Yazar, kendini zorlayan, içinde biriken, ruh durumunu dışarı vurarak rahatlamak ister (Ürgüp, 1956: 113).

Sait Faik, 1948 yılında tekrar yazmaya başlar, ölümüne kadar devam eder, on iki kitabının içindeki öyküler bu devrede ortaya çıkar. Ölümünden önce eserleri yabancı dillere çevrilmeye başlar (Alangu, 1956: 15).

1953 Yılında Mark Twain Derneği tarafından modern edebiyata yaptığı hizmetler sebebiyle kendisine şeref üyeliği ödülü verilir (Uyguner, 1959: 86).

Hastalık devam eder, geçirdiği krizler bedenini yormuştur. Sait Faik, çok bağlı bulunduğu hayata, her yerden ve her şeyden hayatın fişkırıldığı bir mevsimde veda eder. 12 Mayıs 1954 Çarşamba günü Şişli Camiide cenaze namazı kılınır.

“Artık o güzel hikâyelerini okuyamayacaktık. Dostlarına kızamayacak, mavi gözlerini dört açamayacaktı artık. Bizim dünyamızdan ayrılmak, bir başka dünya yolculuğuna çıkmak üzereydi. Namazdan çıkanlar bu yağmur altında son vazifeyi de ifa eylediler” (Uyguner, 1959: 71).

Sait Faik’in ölüm haberini başta İstanbul, İzmir ve Ankara’da neşredilenler olmak üzere bütün gazeteler, ilk sayfadan duyurur. İstanbul’da çıkan Fransızca, Ermenice, Rumca gazetelerde de bu habere geniş ölçüde yer verilir. Radyolarda sanatından ve eserlerinden bahsedilir, Atina Radyosu 21 Haziran 1954’te yazarı Yunan halkına tanıtmak için bir gece düzenler. Ölümünü takip eden günlerde adına birçok edebiyat toplantısı yapılır. Sanat dergileri Sait Faik için özel sayılar çıkarır: *Yeditepe*, *Varlık*, *Yenilik*, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*, *Doğu- Batı*, *Yeni Ufuklar*, *Mavi*, *Ontüç*, *Kaynak dergileri*, *Vatan*, *Dünya*, *Akşam*... (Alangu, 1956: 33).

Tablo 4.1. Sait Faik ABASIYANIK’ın hayatındaki önemli olaylar. Tablo 4.1. *A’dan Z’ye Sait Faik* (Sönmez, 2007) ve *Sait Faik İçin* (Alangu, 1956) adlı eserlerden faydalanılarak hazırlanmıştır.

Yıl	Olay(lar)
Kasım 1906	Adapazarı’nda dedesinin evinde Ramazan Bayramının ilk günü dünyaya gelir.
1910	Babası Mehmet Faik Bey, tahrirat kâatibi olarak Karamürsel’e tayin olur.
1910-1913	Babasının işi sebebiyle Karamürsel’de deniz kıyısında bir evde yaşarlar. Denize ilgisinin bu yıllardan geldiği düşünülür.
1913	Aile Adapazarı’na geri döner ve Sait Faik, Rehber-i Terakki’de okula başlar. Babası kereste ticaretine atılır.
1913-1916	Annesi ve babası üç yıl civarı ayrı yaşarlar. Annesi Makbule Hanım, babasının akrabalarından Hacı Numan Bey’in hanımı Mürüvvet Hanım’la beraber kalır. Sait Faik ise babasının evinde babaannesi ve dedesi ile yaşar.
1920-1922	Aile Yunan işgali nedeniyle diğer akrabalarla birlikte önce Düzce’ye, oradan Bolu’ya ve son olarak Hendek’e gider.
1922	Sait Faik, Adapazarı İdadisi’nde öğrenimine devam eder.
1924	Ailece İstanbul’a göç ederler.Şehzadebaşı Bozdoğan Kemeri, Kirazlımescit Caddesi No:7’deki evlerine taşınırlar. Sait Faik İstanbul Erkek Lisesine kaydolar. Yakacık’ta sonra da Burgazada’da yazlık kiralamaya başlarlar.
1925	Arapça öğretmeniyle yaşanan iğne olayı nedeniyle İstanbul Erkek Lisesinden atılır. Bursa Erkek Lisesine devam eder. İlk Öyküsü olan <i>İpekli Mendil</i> ’i, edebiyat dersinin ödevi olarak yazar.
1928	Bursa Erkek Lisesinden mezun olur. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümüne kaydını yaptırır.

9 Aralık 1929	İlk yazısı <i>Uçurtmalar</i> Milliyet gazetesinde yayımlanır.
1930	Yurtdışına ilk çıkış. Amcasıyla birlikte vapurla Venedik'e ardından Lozan'a geçerler.
1931	Grenoble Üniversitesine yazılmadan önce Fransızcasını ilerletmek için Champollien Lisesine devam eder.
1934	Babasının isteğiyle yurtdışındaki avare yaşamını bırakıp, İstanbul'a döner. Ailece, Osmanbey'de yaşarlar. Öyküleri Varlık dergisinde yayımlanmaya başlar.
1935-1936	Babası İkbâl Apartmanını satın alır.(İstanbul'daki ilk gayrimenkulleridir.) Halıcıoğlu Ermeni Yetim Okulunda Türkçe Öğretmenliği yapmaya başlar.
1936	Babası kendi işini kurum parasını kazanması için Sait Faik'e Odunpazarı'nda zahire dükkânı açar. Kendi ortaklarından Ali'yi de oğlunun yanına ortak eder. Ancak Sait Faik bu işte başarılı olamaz ve zarar ederek dükkânın anahtarlarını babasına teslim eder. İlk kitabı <i>Semaver</i> İstanbul'da Remzi Kitapevi tarafından baba parasıyla yayımlanır. Eser 17 öyküden oluşur.
1937	Marsilya'ya gider. Kısa bir süre sonra döner.
1938	Ailesi Burgazada'daki köşkü satın alır. Sait Faik hasta günlerini bu köşkte geçirir. Köşk ve çevresindeki kilise gibi birçok mekân öykülerine konu olur.
29 Ekim 1938	Babası Mehmet Faik Bey vefat eder..
1939	<i>Sarnıç</i> , İstanbul'da Çığır Kitabevi tarafından yayımlanır. Eser on altı öyküden oluşur.
1940	<i>Şahmerdan</i> , İstanbul'da Çığır Kitabevi tarafından yayımlanır. Eser yirmi öyküden oluşur.
15 Haziran 1940	<i>Çelme</i> öyküsü <i>Varlık</i> 'ta yayımlanır. Öykü ilk kez 25 Mart 1937'de <i>Kurun</i> 'da yayımlanmıştır. Yazar bu öykü nedeniyle Askeri Mahkemeye verilir.
10 Eylül 1940	Ankara Müdde-i Umumiliğinde yapılan duruşmada beraat eder. Sait Faik'i Avukat Fuat Ömer Keskinoglu temsil eder.
28 Nisan 1942-31 Mayıs 1942	<i>Haber- Akşam Postası</i> nda muhabir gazetecilik yapar. Röportajlarını yorumlarıyla <i>Mahkemelerde</i> başlığı altında yayımlar.
1944	<i>Medar-ı Maiset Motoru</i> adlı roman türündeki eseri İstanbul'da Yokuş Kitabevi tarafından yayımlanır. Sait Faik kitap maliyetini annesinden aldığı parayla karşılar. Kitap yayımlandıktan birkaç gün sonra, Bakanlar Kurulu'nun kararıyla toplatılır.
1945	Siroz hastalığına yakalanır. İçki yasağı getirilir. Perhize ve günlerinin çoğunu Burgazada'da geçirmeye başlar.
1948	<i>Lüzumsuz Adam</i> İstanbul'da <i>Varlık Yayınları</i> tarafından yayımlanır. Eserde on dört öykü bulunur.
1950	<i>Mahalle Kahvesi</i> , İstanbul'da Varlık yayınları tarafından yayımlanır. Eserde yirmi iki hikaye vardır.
29 Ocak 1951	Doktor Kâzım İsmail Gürkan'ın tavsiyesiyle Doktor Justin Besançon'a muayene olmak için Paris'e gider. Tetkiklerin devamında karaciğerinden parça alınması gerekir. Hastanenin kasvetli havasından etkilenen yazar, İstanbul'dan ve sevdiklerinden ayrı ölmek korkusuyla beş gün sonra İstanbul'a döner.
1951	<i>Havada Bulut</i> Varlık Yayınları tarafından yayımlanır. Eser on üç öyküden oluşur.
1951	<i>Kumpanya</i> Varlık Yayınları tarafından yayımlanır. Eser üç hikayeden oluşur.
1952	<i>Havuz Başı</i> İstanbul'da Varlık Yayınları tarafından yayımlanır. Eser yirmi üç öyküden oluşur.

1952	Son Kuşlar, İstanbul'da Varlık Yayınları tarafından yayımlanır. On dokuz öyküden oluşur.
1952	<i>Medar-ı Maişet Motoru</i> , Varlık Yayınları tarafından ikinci kez basılır. Sait Faik, kitabın adını “Birtakım İnsanlar”, romanda geçen “Medar-ı Maişet” adlı motorun adını da “Ceylan-ı Bahri” olarak değiştirir.
1953	Sanatı hanesinde “yok” yazan ama hiç kullanamadığı pasaportunu alır. Amacı tedavi için bir kez daha yurtdışına çıkmaktır.
1953	Mark Twain Cemiyeti şeref üyeliğine seçilir.
1953	<i>Kayıp Aranıyor</i> , roman türünde bir eser olarak Varlık Yayınları tarafından İstanbul'da yayımlanır.
1953	<i>Şimdi Şevişme Vakti</i> , İstanbul'da Yenilik Yayınları tarafından yayımlanır. Eserler şiir türündedir.
1954	<i>Alemdağda Var Bir Yılan</i> , İstanbul'da Varlık Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Eserin içinde on yedi öykü vardır.
1954	Georges Simenon'dan çevirdiği daha önce <i>Yedigün</i> dergisinde tefrika edilmiş olan Yaşamak Hırsı kitap olarak İstanbul Yayınları tarafından yayımlanır.
5 Mayıs 1954	Şiddetli bir kriz geçirir. Doktor Ahmet Erbelger durumun ciddiyeti nedeniyle Sait Faik'i hemen Marmara Kliniğine yatırır. Yemek borusu kanamasıyla başlayan kan kaybı nedeniyle komaya girer.
11 Mayıs 1954	02.35'te vefat eder.
12 Mayıs 1954	Yazarın naaşı 11.00'de Marmara Kliniğinden alınarak Şişli Camiine götürülür. Zincirlikuyu Mezarlığına defnedilir.
1954	Az Şekerli, İstanbul'da Varlık Yayınları tarafından yayımlanır. Eserde on bir öykü ve altı röportaj bulunur.
8 Kasım 1954	Annesi Makbule Abasıyanık düzenlediği vasiyetname ile Sait Faik'in kitaplarının telif haklarını, Sait Faik'in uzun zaman yaşadığı Kırığı Sokaktaki evi, başka gayrimenkulleri ve Burgazada'daki köşkü Sait Faik Abasıyanık Müzesi haline getirilmesi koşuluyla Darüşşafaka Cemiyetine bağışlar.
1955	Tüneldeki Çocuk, İstanbul'da Varlık Yayınları tarafından yayımlanır. Eserde on üç hikaye ve yedi röportaj yer alır. <i>Sait Faik Hikâye Armağanı</i> ödül parası Varlık Yayınları tarafından karşılanarak verilir.
1959	Annesinin vasiyetine uygun olarak Sait Faik Abasıyanık Müzesi açılır.
21 Ocak 1963	Sait Faik'in annesi Makbule Abasıyanık vefat eder.
1964	Darüşşafaka Cemiyeti tarafından Sait Faik Hikaye Armağanı verilmeye başlar.

A'dan Z'ye Sait Faik (Sönmez, 2007) ve Sait Faik İçin (Alangu, 1956) adlı eserlerden faydalanılarak Sait Faik ABASIYANIK'ın hayatındaki önemli olaylar Tablo 4.1.'de gösterilmiştir.

4.2. Sait Faik'in Sanatı

Edebiyatla uğraşan pek çok sanatçı gibi Sait Faik de ilk eserini şiir türünde kaleme almıştır. Yazar ilk şiirini Adapazarı'ndaki öğrencilik yıllarında yazar. Cavit Yamaç'ın 1954 yılında *Yeditepe*'deki “Dövünme” adlı yazısına göre Sait Faik'in ilk kalem denemesi “Hamal” adlı şiirdir. Yazar, sanat faaliyetlerine şiir ile başlasa da asıl edebi kişiliğini öykü türünde gösterir. Bursa Erkek Lisesinde yazdığı “İpekli Mendil” 1934'te *Varlık* dergisinde ve “Zemberek” adlı öyküsü de 1939 yılında *Vakit* gazetesinin edebi ilâvesinde yayımlanır (Kavaz, 2005: 65-66).

Sait Faik'in ilk üç öykü kitabı, *Semaver* (1936), *Sarnıç* (1939) ve *Şahmerdan* (1940), "Sait Faik'in ilk dönem öyküleri" başlığı altında toplanır. Sait Faik üzerine yapılan çalışmaların büyük bir çoğunluğunda yazarın öykücülüğü hastalığından önce ve sonra olacak şekilde iki bölümde incelenirse de Fethi Naci, *Sait Faik'in Hikâyeciliği* adlı eserinde Sait Faik öykülerini üç dönemde incelemenin gerekliliğini belirtir. Ona göre sadece kitapların tarihi bile bir şey anlatır: İlk üç kitap 1936, 1939, 1940 yıllarında yayımlanır; oysa dördüncü kitabı *Lüzumsuz Adam*'ın yayım tarihi 1948: ilk dönemin son kitabından tam sekiz yıl sonradır. (Bu sekiz yıllık arayı, *Medarı Maişet Motoru* romanının 1944'te toplatılmasına ve "Çelme" ile "Kestaneci Dostum" adlı öyküleri yüzünden yazarın başına gelenlere bağlarlar.) İlk dönemde üç öykü kitabı yayımlanan yazarın ikinci döneminde beş öykü kitabı yayımlanır; ayrıca iki uzun öyküsü, bir romanı, bir de şiir kitabı yayımlanır. 1948'de siroz hastalığı tanısından sonra yazarın daha verimli bir döneme girdiği görülür (Naci, 1998: 15).

Tablo 4.2. Sait Faik Abasıyanık'ın Öyküleri. Tablo 4.2. Fethi Naci'nin *Sait Faik'in Hikâyeciliği* adlı eserinden faydalanılarak hazırlanmıştır (Naci, 1998).

İlk Dönem Öyküleri	İkinci Dönem Öyküleri	Son Dönem Öyküleri	Öyküleri	Romanlar
İlk üç öykü kitabı bu başlık altında toplanır.	Lüzumsuz Adam (1948)	Alemdağda Var Bir Yılan (1954)	Havada Bulut(1951)	Medarı Maişet Motoru (1944)
Semaver (1936)	Mahalle Kahvesi (1950)	Yazarın bu eseri ölümünden yaklaşık iki ay önce yayımlanmıştır.	Kumpanya (1951)	Kayıp Aranıyor (1953)
Sarnıç (1939)	Havuz Başı (1952)			
Şahmerdan (1940)	Son Kuşlar (1952)			

Yazarın ilk dönem öykülerinde cümleler alışlagelmiş yapıdadır. Bu dönemde eserlerinde anlatımda konuşma dilinin canlılığı, renkleri yok denecek kadar azdır. İkinci dönem öykülerinden ilki "Lüzumsuz Adam"da ilk dönem öykülerinden oldukça farklı, konuşma dilinin tüm zenginliklerinden faydalanılmış bir dil fark edilir. Kullanılan bu dil; anlatımı tekdüzelikten, durgunluktan, uyuşukluktan kurtaran yeni bir öykü dili olarak karşımıza çıkar. Son dönem öykülerinde ise (Alemdağda Var Bir Yılan) Sait Faik söylemek istedikleri için yepyeni bir dil kullanır (Naci, 1998).

Sait Faik’e göre “yazıcılık işinde” insanın “pek ahım şahım” olmasına gerek yoktur. Ona göre önemli olan yazı işinde namuslu kalabilmektir. “Kalemimizi ne devlete, ne patrona, ne de hattâ millete satalım” der; hatta okuyucuya bile beğendirmek gayesiyle yazı yazılmamalıdır (Alangu, 1956: 21). Yazar, “ne iş yaparsın” sorusuna göğsünü kabartarak “yazıcıyım” cevabını verse de bu işten yeterince para kazanamamaktan yakınır. Böyle bir şikayetini yazıcılığının yirminci senesinde *Yeditepe* gazetesindeki yazısında (1950) anlatır:

“Bereket *Yeditepe* para vermiyor yazıcısına şimdilik. Şu yazıma en azından beş papeli isterdim. Beş papeli alınca da acaba zavallı Hüsam’ı ne diye kandırdım, bu yazı beş papeli eder miydi? diye içimi yerdim” (Alangu, 1956: 23).

Yazar, para kazanmak niyetiyle yazmaz. Onun için yazmak; balık tutmak, kahvede oturmak, insan tanımak, Beyoğlu’nda bir aşağı bir yukarı dolaşmak, sigara içmek gibidir. Gülen Erdal’ın 1954’teki röportajında sorduğu “Sizce yaşamak nedir?” sorusuna “yazmak” cevabını verir (Erdal, 1996: 55). Sait Faik, yazı yazmayı iş saydığından başka iş yapmamaya karar verir. Toplumun, ailesinin para kazanabileceği bir iş bulması yönündeki tavsiyelerini “Kim ne derse desin... Yalnız yazımla geçinmek kararını kimse sökemez” (Abasıyanık, 2022: 13) cümleleriyle geçirir.

Sait Faik öykülerini bir ideolojiye bağlı olarak yazmaz. İçinden geldiği gibi yazar. Kahramanları, iyi ve güzeli arayan, yoksul olmalarına rağmen maddî hırsları olmayan, hile ve aldatmaca bilmeyen, az şeyle mutlu olabilen “küçük insanlar”dır (Kavaz, 2005: 81) Olay örgüsünün içinde “ben” ve bene ait ruh hallerinin yansımaları görülür. “Yazar kendini dışarda tutamaz. Başka bir ifâdeyle, kendi ‘ben’ini olay örgüsünün dışında tutmaya gerek de görmez” (Kavaz, 2005: 80).

Yazarın öykülerinde, hayatını ve psikolojik durumunu yansıtan bulgulara rastlamak mümkündür. Kendi hayatıyla iç içe geçmiş metinler yazar. Hayatının son döneminde yazdığı *Alemdağ’da Var Bir Yılan* adlı eserinin bütün öykülerinde kendisi yer bulur. Daha öyküye başlarken “İstanbul adalarının birinde hasta anam var” der, “Ne iş yaparsın?” sorusuna “Yazı yazarım” cevabını verir. Parkta yürürken karşılaştığı adam babasının ismiyle “Faik Bey’in oğlu” diye seslenir. Eserdeki on yedi öykünün on beşi 1. Tekil kişi/ben tarafından anlatılır (Gemici, 2023: 29).

4.3. Sait Faik'in Eserleri

Sait Faik Abasıyanık, başta öykü olmak üzere, roman, şiir, röportaj ve eleştiri türlerinde eserler vermiştir. Fakat bunlar içinde en çok öykü türünde eserleri vardır. Zaten Türk edebiyatında da öykücülüğü ile tanınır. Ölümünden önce on öykü kitabı, iki roman ve bir şiir kitabı yayımlanan yazarın ölümünden sonra röportajların da yer aldığı iki kitabı ve 1942'de *Haber-Akşam Postası* adlı gazete için yaptığı mahkeme röportajlarından oluşan bir eseri daha yayımlanır.

Tablo 4.3. Türlerine Göre Sınıflandırılmış Sait Faik Abasıyanık Eserleri. Tablo 4.3. *Sait Faik Abasıyanık* (Kavaz, 2005) adlı eserden faydalanılarak hazırlanmıştır.

1	Öykü Kitapları	Romanları	Röportajları	Şiir Kitapları	Tercümeleri	Diğer Yazılarının Bulunduğu Kitaplar
2	Semaver	Medarı Maişet Motoru	Mahkeme Kapısı	Şimdi Sevişme Vakti	Müthiş Bir Tren	Yaşasın Edebiyat
3	Sarnıç	Kayıp Aranıyor	Tüneldeki Çocuk		Yaşamak Hırsı	Açık Hava Oteli-Konuşmalar-Mektuplar
4	Şahmerdan		Açık Hava Oteli-Konuşmalar-Mektuplar			Sevgiliye Mektup
5	Lüzumsuz Adam					
6	Mahalle Kahvesi					
7	Havada Bulut					
8	Kumpanya					
9	Havuz Başı					
10	Son Kuşlar					
11	Alemdağ-da Var Bir Yılan					
12	Az Şekerli					
13	Tüneldeki Çocuk					
14	Balıkçının Ölümü					
15	Yaşasın Edebiyat					
16	Müthiş Bir Tren					
17	Sevgiliye Mektup					

Sait Faik'in biyografisinin ve psikolojisinin eserlerine yansımalarının doğru tespiti için eserlerin ilk basılış tarihleri önemlidir.

Tablo 4.4. İlk yayım kronolojisine göre Sait Faik ABASIYANIK eserleri. Tablo 4.4. *Sait Faik Bütün Eserleri 6 Havuz Başı Son Kuşlar* eserinin arka kapağından faydalanılarak hazırlanmıştır (Abasıyanık, 2000).

Eser Adı	İlk Basılış Tarihi
Semaver	1936
Sarnıç	1939
Şahmerdan	1940
Lüzumsuz Adam	1948
Mahalle Kahvesi	1950
Havuz Başı	1952
Son Kuşlar	1952
Alemdağda Var Bir Yılan	1954
Az Şekerli	1954
Tünelde Çocuk	1955
Mahkeme Kapısı	1956

5. AYNA METAFORU, NARSİZİZM, ANNE ARKETİPİ, BABA-OĞUL DOLANTISI VE BİLİNÇDİŞİ İLİŞKİLERİ

Freud'a göre doğuş, bunalım halinin bir prototipidir. Bebek doğumda savunmasız olarak birçok uyarana karşılaşıp ve savunmasızlık hali ilk anksiyetesini doğurur. Anne karnında huzur ve güven içindeki yaşam; doğum anında belirsizliğe, savunmasızlığa dönüşür. Anne bedeninden kopuş Freud için ilk kaygı iken Otto Rank için tüm kaygıların kaynağıdır (Freud, 2024: 102-107). Rank *Doğum Travması* yapıtında dölyatağındaki rahat ve huzurlu dönemden sonra çaba isteyen doğum sonrası koşullara geçen bebeğin dehşetini anlatırken sağlıklı insanların bilinçdışında bile bu ilk anksiyetenin izlerinin bulunduğunu belirtir. Bir daha asla dönülemeyecek olan anne karnı, birey için kaybolmuş bir cennet gibidir ve insan çoğu zaman bu cenneti yeniden anımsatacak imgelere yönelir (Cebeci, 2004: 237-238). Alfred Adler, Freud'un bahsettiği ilk dönemlerdeki çocuğun çaresizlik hissini "yoğun eksiklik duygusu" olarak tanımlar. Her insanın yaşamına "yoğun eksiklik duyguları"yla başladığı görüşünü savunur (Adler, 2024:46-47). Ona göre bu duygular evrenseldir, herkeste vardır ve bireyin ölümüne dek varlığını sürdürür (Geçtan, 2020: 125). Bu nedenle edebiyatta birçok imge anne karnına dönüş arzusunu, doğumla gelen travmaları ve ilk narsistlik deneyimi hatırlatır. Carl Gustav Jung ise bu imgeleri ortak (kolektif) bilinçdışı ve arketiplerle açıklar. Jung insanın diğer canlılardan farklı olmadığı, her hayvan gibi onun da önceden biçimlenmiş, türüne ait bir psike'ye sahip olduğu, üstelik, keskin gözlemlerin de ortaya koyduğu üzere, belirgin ailevi özellikler taşıdığı varsayımından yola çıkarak bilinçdışı psişik yapıları imgeler olarak tanımlar (Jung 2021: 20). Jung imgeleri incelerken ilk imgenin üzerinde durur ve prototip kelimesiyle eş anlam taşıyan, kolektif bilinçdışını ifade eden, arketip terimini psikolojiye kazandırır. Jung'a göre arketipler bir insanın geçmiş yaşantılarının ürünü olan bellek imgeleri gibi canlı görüntüler değil evrenseldir. Jung'ın tanımını yaptığı arketipler arasında doğum, yeniden dünyaya geliş, ölüm, güçlülük, kahraman, çocuk, uçağatçı, akıllı ihtiyar, toprak ana, dev gibi imgeler; ağaçlar, güneş, ay, rüzgar, ırmak, ateş ve hayvanlar gibi doğal objeler; yüzük ve silah gibi insan yapımı objeler sayılabilir (Geçtan, 2020: 168).

Jung'un tanımladığı arketiplerden biri olan anne arketipiyle edebi metinlerde sıklıkla karşılaşılır. Her arketip gibi annenin de sayısız görünüşü vardır: anne, üvey anne, kayınvalide, sütanne, dadı, ata, bilge kadın, kurtuluş arzusunun hedefi (cennet),

kilise, üniversite, ülke, toprak, orman, deniz, akarsu, dar anlamda doğum, dölleme yeri olarak bahçe, tarla, mağara, her tür oyuk biçim, fırın, tencere (Jung, 2021: 23). Tüm bu arketipler sanatsal ürünlerde anneye dönüş arzusu, anne rahmindeki huzura özlem ve bunları çağrıştıran bir çok ifadeyle karşımıza çıkar. Psikanalitik inceleme yöntemleriyle okunduğunda Sait Faik Abasıyanık öykülerinde anne arketipi ve onu anımsatacak imgeler dikkat çeker. *Plajdaki Ayna*, *Süt* ve *Gümüş Saat* öykülerinde su, süt ve ayna; anneyi, anne karnını, ölümü ve doğumu anımsatan metaforlar olarak kullanılmıştır.

Freud içgüdüleri bir liste çıkararak iki ana başlıkta sınıflandırır: yaşam içgüdüğü ve ölüm içgüdüğü. İnsan ırkının devamlılığını sağlayan yaşam içgüdüğüne kaynağını libidodan aldığını savunur. Açlık, susuzluk, cinsellik, doğurganlık, annelik içgüdüğü, çalışma ve kazanma dürtüsü yaşam içgüdüğüdür. Freud'un ilgisini en çok cinsellik içgüdüğü çeker. Freud'a göre yeni doğan bir bebek fizyolojik ihtiyaçlarını karşılamak için tüm libidosunu kendine yöneltir. Bu durum insanın özseverliğidir. Bebek özseverlik döneminden sonra onun ihtiyaçlarını birinin karşıladığını fark eder ve libidosunu bu kez ona yöneltir. Yaşamın ilk aylarındaki özsever libido anneyi fark etmesiyle obje sever libidoya dönüşür. Özsever libido ile objeye yönelik libido arasındaki uyumlu denge, bireyin sağlıklı gelişimi ve özellikle kendine olan saygısını sürdürebilmesi için oldukça önemlidir (Geçtan, 2020: 32). Bu süreçte çocuğun narsistik libidosu ile nesneye yöneltilen libidosunun uyum içinde bir denge yakalaması beklenir. Simgesellik döneminden önce çocuk dış dünyayla ikili ilişki kurmaya çalışır. Çocuk bu dönemde bir başkasıyla, yaşıtı bir çocukla, annesinin görsel imgesi ya da aynadaki kendi bütünsel imgesiyle imgesel yoldan özdeşleşerek, parçalanmış olarak yaşantıladığı bedeninin bütünlüğünü kazanmaya çalışır. Çocuk gerek sinestezik duyumlarını gerekse hareketlerini eşgüdümleyemediği için bedenini de bir bütün olarak algılayamaz (Tura, 2021: 121). Narsistik dönemdeki çocuk bütünsel imgeyi kazanma, beden imgesini tamamlama arzusundadır. Doğumla ilk anksiyetesini yaşayan çocuk, o çatışma halinin devamında bütün fizyolojik ihtiyaçlarını karşıladığını fark ettiği annesini tanımaya başlar. Bu evrede annesinin yüzünde, gözlerinde kendini gören çocuk, annesiyle bir bütün olmayı ister. Lacan annenin yüzünün bebek için bir ayna gibi olduğunu savunmuştur (Tura, 2021).

Lacan'a göre bebeklik döneminde karşılaşılan yüzler, insan psikolojisinde, seçimlerinde ve davranışlarında belirleyici imgelerdir. Bu imgeler için kritik dönem

olarak “ayna evresi”ni işaret eder. “Ayna evresi”, çocuğun eksiksizliğe ulaşmak amacıyla annesiyle bütünleşerek, kendi bedensel imgesini kazanma sürecidir. Annesinin yüzünde kendi yansımasını gören bebek için bu ilk narsisizm deneyimidir. Annesiyle birlikte kendini aynada gören birey kendini annesiyle bütünleşmiş olarak düşünür. Ayna görüntüsü öznenin bundan sonra isnat edeceği yer olarak kendi dışında bir düzen içinde konumlandığı anı temsil eder (Rose, 2010: 66).

Sait Faik’in “Plajdaki Ayna”, “Süt” ve “Gümüş Saat” öykülerinin imge dağarcığında Narkissos mitinin su, süt ve ayna imgelerine rastlanır. Ayrıca narsisizmle ilgili olarak anneye bağlılık duygusu, ona dönme isteği ve anneye yüzleşmekten kaçma arzusu öykünün derinliklerinde yer alır.

Sait Faik Abasıyanık’ın eserlerinin özü insandır. Yazar ilk öykülerinden başlayarak sevinci, hüznü, kararsızlıkları, kaçışları ve tüm duygularıyla insanı anlatır. Anne ve babasının onun için seçtiği meslekleri elinin tersiyle iterek eleştirilerinin hedefi olmak pahasına insanı anlamayı ve anlatmayı meslek edinir. Yazı hayatının en üretken dönemi olarak kabul edilen *Lüzumsuz Adam* (1948) ile başlayan evre siroz tanısı aldığı döneme denk gelir ve artık bu dönemde öykülerinin merkezindeki insanlar kendi duyarlılığı, benliği ile şekillenmeye başlar. Bir flanör gibi gezen ve kendine özgü bir üslupla gözlemlerini insanı merkeze alarak kurgulayan yazarın ilk dönem öykülerinde yaşama sevinci ve insan sevgisi ön plandayken; sevdiği kadınlarla mutluluğu yakalayamamış olması, girdiği işlerde başarısız olması ve uzun bir hastalık sürecinin sonunda siroz teşhisi konması, öykülerindeki yaşama sevincinin yerini karamsarlığa, umutsuzluğa ve yalnızlığa bırakmasına sebep olur. Yaşadıklarının etkisiyle yazar kendini arkadaşlarından ve gitmeyi çok sevdiği mekânlardan soyutlar. Bu yalnızlık, içine dönüş hali öykülerinde kendi görünürlüğünü artırır ve Sait Faik öykülerini psikanalitik incelemeye uygun kılar. “Plajdaki Ayna”da, kurguyu başlatan giriş bölümündeki bilinç akışı, iç monologlar; devamında izlenen duyular, algılar, seçilen nesnelerin açılımı ve işaret ettiği arketipler öyküyü ayna ve su imgeleri çerçevesinde psikanalitik edebiyat kuramıyla tahlile uygun kılmıştır. Bachelard bir imgenin tüm ruhu ele geçirmesi için ikili anlamlar kazanması gerektiğini belirtir (Bachelard, 1996). Sait Faik’in “Plajdaki Ayna” öyküsünde ayna hem tüm gerçeği yüze vuran yapıda alabildiğine açık ve yansıtıcı hem de insanı içine hapseden savunma mekanizmalarına çeken dipsiz bir kuyu gibi karanlıktır. “Plajdaki Ayna” çatışma bağlamı üzerine kurulu dramatik bir öyküdür.

“Plajdaki Ayna” öyküsü anlatıcının iç çatışmalarıyla başlar. Anlatıcı içinde bulunduğu vicdani ve ahlaki çatışmalardan bir kaçış yolu aramaktadır. Bütün inkâr ve kaçış çabalarına rağmen itirafçı anlatıcı; aynayı kırmasını, aynayı neden kırdığını ve kırmasıyla ilgili insanların kanısını direkt muhatabı olarak seçtiği okuyucuya iç ses olarak itiraf eder.

Yazar, bir edebi metnin kurgu dünyasının dışında yer alan ‘gerçek yazar ve gerçek okuyucu’nun da dahil olduğu ‘gizli yazar, anlatıcı, muhatap ve gizli okuyucu katılımcılarından muhatabı bu öyküde “okuyucu” olarak belirlemiştir (Demir, 2002: 24). Yazar; anlatıcının psikolojisini, yaşantılarını, hayallerini muhatabı olarak belirlediği okuyucuya bilinç akışı ve iç ses şeklinde itiraf ve kaçışlarla sezdirir. “Anlatıcı’nın dışsal ses olarak varlığı, metni olabileceği kadar yabancılaştıran unsur olarak dikkat çeker. Dışsal ses muhatabını bilgi sınırında dolaştırırken; ‘içses’ bilinç duvarını da aşarak, hikayenin sentetik bir oluşum olarak kavranılmasına, yani feth’in ışıklarına doğru çeker bizi” (Demir, 2004: 87). “Plajdaki Ayna” öyküsünde “O halde aynayı kıran sensin” (Abasıyanık, 2000: 15). sorusunu anlatıcıya yönelten muhatap, anlatıcıdan iç sesi yoluyla bir cevap bekler. Yazar bu cevabı anlatıcının kırdığı aynanın arkasına saklamıştır. Böylece anlatıcının içsesi muhatabı, okuyucuyu merakla sonunu beklediği bir oyunun içine çeker.

Sait Faik anlatıcısını bazen bir mahalle kahvesinden bazen bir balıkçı teknesinden yani ekseriyetle halkın içinden seçer. Kendi hayatında da bütün imkânlarına rağmen halkın içinden biri, herkes gibi olmayı isteyen yazar; insan, mekân ve nesne tasvirleriyle okuyucuda içinizden biriyim duygusunu uyandırır. Onun öykülerinde günlük hayatta karşılaşılan ama anlam kazanmamış nesneler dile gelir. Seçtiği nesneler öykülerinde eğretileme unsuru olarak kullanılır. Onun öykücülüğünde dış dünyadaki nesnelerin tasviri alelade yapılmış tasvirler değildir. Betimlemelerindeki birçok unsurun psikanalitik bir açılımı ve işaret ettiği arketipler vardır. Seçilen nesnelerin betimlemeleriyle anlatıcının ruh çözümlemeleri birbirlerini bütünler ve çağrıştırır yapıdadır. Onun nesne ve insan betimlemeleri önseme tekniğiyle okuyucuyu kurguya, bir oyuna davet eder gibi dâhil eder. “Eserdeki önsemeyi fark ederek adım adım anlama ya da sona ulaşmanın verdiği haz ile işaret kazıklarından ormanın çıkışını bulabilmenin ya da ipuçlarından yararlanarak bir labirentteki çıkışı bulabilmenin verdiği haz aynıdır” (Büyükkavas Kuran, 2021: 33).

Yazar önseme tekniğiyle henüz öykünün başlangıcında, ileride duyumsatacaklarının sinyali verir. Anlatıcının “Sonradan deli olduğuna karar verilen bir adam plajın aynasını kırdı.” cümlesi, öykünün ilk cümlesi olarak “kırık ayna” ve “deli” kelimelerinin izinde iç monologla sürdürülen heyecanlı bir oyuna dahil olma hissi uyandırır. “Kırık ayna” önsemesi psikanalitik bir incelemenin de kapılarını aralar.

“Plajdaki Ayna” öyküsü arkasının sırrı dökülmüş, insanı yeşil gösteren eski ve kırık bir aynanın betimlemesiyle sürer. Ayna hem edebiyat hem de psikanalizde çok güçlü bir metafordur. “Metaforlar, metin içerisinde ‘delik’ler açarlar” (Demir, 2011: 39). Öyküdeki ana metafor ayna, metin içinde bir delik oluşturur ve okuyucuyu bir bulmacanın içine sürükleyerek kurguyu çözmesi için yol gösterir. Aynanın kırılmış olması kurgunun ilerleyişine dair belirgin bir ipucu olarak dikkat çeker.

Öykünün ikinci paragrafında anlatıcının plajdaki aynayı kırdığına dair itirafı görülmektedir. “O halde aynayı kıran da sensin, diyeceksiniz, bize numara yapıyorsun. Pekala! Aynayı kıran benim. Aynayı kırmamın hiçbir sebebi yoktur. Sebepsiz yere kırdım” (Abasıyanık, 2000: 15). Yazar, anlatıcının aynayı kırma nedenini saklayarak hikayedeki merak unsurunu oluşturur. Anlatıcı kırık aynayı görenlerin kendilerince haklı bir sebep arayışlarını ve tahminlerini iç sesiyle okuyucuyla paylaşır. Burada iç monologlara bilinç akışı eşlik eder. “İç monolog, anlatı kapsamında yer alan bir figürün ruh varlığının, doğrudan doğruya, ama onun ağzından söze dökülmeksizin, onun düşünceleri, hatıraları, çağrışımlarıyla kendi kendine konuşmasına tanık olurcasına anlatıma aktarılmasıdır” (Aytaç, 1999: 215-226). Gürsel Aytaç, bilinç akımının; bilincin, bilinçaltının ve bilinç dışının kaynaklarından beslenen bir akış olduğunu belirtirken bilinç akışının iç monolog tekniği ile fakat bölük pörçük düşünce ve duygu imgeleriyle gerçekleştiğini vurgular (Aytaç, 1999: 215). İçsel ses öyküde anlatıcının psikolojisini okumayı kolaylaştırır. “Düşünce aktarımı ilgili karakterin iç dünyasını aracısız bir şekilde ortaya kor” (Yıldız, 2008: 46). Bu bölümde anlatıcı bir psikanaliz seansında gibi Freud’un serbest çağrışım yöntemiyle içsel dünyasını okuyucuya açar.

“Deli olduğuma karar verildi. Ama zararsızmışım, pek zararsızmışım. Öcümü aynalardan alırmışım” (Abasıyanık, 2000: 15). Yazar, anlatıcının insanların kınamalarına ve onu deli diye nitelendirmelerine aslında pek de aldırış etmediğini, asıl meselenin burası olmadığını, insanların eleştirilerini okuyucuyla açıkça paylaşarak hissettirir.

Sait Faik'in "Plajdaki Ayna" adlı öyküsü çatışma bağlamı üzerine kurulu dramatik bir öyküdür. Bu tip öykülerde "iç çatışmanın olgusallığında başkarakterin zihnine odaklanılır; okura başkarakterin iç çatışmaları, sorgulamaları, karar verişleri, kararından dönüşleri ilk elden sunulur" (Yivli, 2019: 19). "Plajdaki Ayna", itirafçı anlatıcının ağzından tam da böyle bir sorgulamayla ve iç çatışmayla başlar. Yazar öykünün kurgusuna ağır bir zorlanma yaşamakta olan anlatıcının yeni duruma uyum sağlayabilmek, karşılaştığı tehditlere karşı gelişen kaygısını yenebilmek için Freud'un "yadsıma" ve "neden bulma" (Freud, 2020: 61-62) olarak adlandırdığı ego savunma mekanizmasının arkasına saklanmışlığını okuyucuya sezdirerek devam eder. Aynanın kırılmasının asıl sebebini savunma mekanizmalarıyla öykünün sonuna saklar.

"Aynayı kırmamın hiçbir sebebi yoktur. Sebepsiz yere kırdım. Canım sıkıldı, eğlenmek için kırdım bile diyemem. Güzel insanları çirkin gösteriyormuş, ne münasebet efendim. Güzel insanları çirkin gösteren ayna, onların derununu tefriş eder" (Abasıyanık, 2000: 15). Son cümle inkâr mekanizmalarının ürettiği cümleler arasında sıkışmış bir itiraftır. Anlatıcı suçluluk duygusunu yadsıma mekanizmasıyla bilinçdışına atarak kendini içinde bulunduğu nevrozdan çıkarmaya çalışmakta ancak suçunu aynalar yüzüne vurmaktadır.

Lacan annenin yüzünün bebek için bir ayna gibi olduğunu iddia eder (Tura, 2021). Lacan'ın "ayna evresi" olarak isimlendirdiği, bebeklikten itibaren karşılaşılan yüzlerin; insanların psikolojisini, seçimlerini ve davranışlarını belirlediği bu süreçte anne, ayna tutucu görevini tam olarak yerine getiremeyebilir. Bu durum bireyin erişkinlik döneminde onaylanma ihtiyacı duyma, öz güven eksikliği, kendiyi yüzleşememe, hatalarını kabullenememe, hatalarından kaçış ve inkâr gibi nevrozlarla kendini göstermektedir. Öyküdeki anlatıcı kişi bu dönemde gelişmesi beklenen benlik bütünlüğünü tamamlayamadığı için aynada kendi hatasıyla yüzleşememekte ve aynayı kırarak suçluluk duygusundan kaçmayı seçmektedir. İçgüdüsel bir dürtüye eşlik eden davranış gerçekleşirse ve bu davranış egonun varlığı için tehlike oluşturuyorsa ego bu davranışın bilinç düzeyinde şekillenmesini önlemek için savunmaya geçer. Baskı savunma mekanizmasıyla bilinçaltına itilen davranış ve düşünceler, kişinin bir miktar rahatlamasına sebep olsa da duygusal enerji kaybolmaz ve yeni savunma mekanizmalarıyla desteklenme ihtiyacını doğurur (Geçtan, 2017: 178).

Sait Faik'in ben anlatıcısı aynayı kırmasının hiçbir sebebi olmadığını yadsıma yöntemi ile savunurken "Güzel insanları çirkin gösteren ayna, onların derununu tefriş

eder” (Abasıyanık, 2000: 15). cümlesiyle de anlatıcının bilinçdışını okuyucuya sezdirir. Yazar, anlatıcının inkârlarını, içsel ses yoluyla, anlatıcı kişinin bilinç altında yatan suçluluk duygusunun nedenini merak ettirerek sürdürür. Bu merak duygusu okuyucuda anlatıcı kişinin içinde bulunduğu psikolojik durumu anlama isteği uyandıracak, empati duygusunu tetikleyecektir

Sait Faik, insanı uzaktan izler; giyim kuşamını, hareketlerini gözlemler ve yorumlayarak öykülerinin merkezinde konumlandırır. Ancak bu öykülerinde anlatıcı hariç, karakter tanıtları gösterme metoduyla, diyaloglar yoluyla yapılır. Anlatıcının zeytin ağacının altında oynayan küçük bir çocuğun yanına yaklaşıp onunla sohbete koyulmasıyla küçük çocuk ve annesi kurguya dâhil edilir. Çocukla anlatıcı kişi arasında geçen daha sonra çocuğun annesinin de katıldığı diyaloglar çocuğun ve kadının psikolojik ve sosyal durumunu okuyucuya yansıtır. Babası olmayan, belki de kendini sahiplenmemiş öz babasını, “Boyacı Ahmet Ağabey” olarak tanıyan bir çocuk ve o çocuğun annesi, anlatıcının da dâhil olduğu konuşma bölümüyle okuyucuya tanıtılır.

“Zeytin ağacının altında bir küçük çocuk oynuyordu. Yanına yaklaştım. Yeşil zeytinleri korku ile bana uzattı.

- Sizin mi bunlar? dedi.
- Benim ya! dedim.
- Ben taş atmadım, dedi, kendi kendilerine düştü bunlar.
- Onlar ne? dedim.
- Acı şeyler, dedi.

Açık mavi gözlerinin kırmızı kirpikleri yanıp yanıp sönüyordu (Abasıyanık, 2000: 16).

...

- Senin baban kim? dedim.
- Benim babam yok, dedi.

Mavi gözlerine, beyazlıktan mavileşmiş bir gözkapağı altın ışıklarıyla indi. Büyük büyük dudaklarını uzata uzata;

- Benim babam ölmüş, dedi (Abasıyanık, 2000: 17).

Çocuğun görünüşü ve konuşmaları başlarda anlatıcıda acıma hissi uyandırır da çocuğun annesinin tavrı bütün dengeleri değiştirir, anlatıcının kendisini bir ego çatışmasının içinde bulmasına zemin hazırlar. Bir yanda vicdani, ahlaki değerler vardır ki az evvel acıyarak konuştuğu çocuk son derece bu türden güçlü duygular hissettirmiştir. Diğer yandan ise içgüdülerinin baş edilemez hezeyanları ruhunu sarar.

Çocuk,

“...yıkık bir mescit duvarının kenarından;

-Al herifi de götürsene mahzene! dedi.

Annesi:

-Utanmaz, hınzır, diyerek çocuğa doğru koştu. Bana da bir göz kırpmayı unutmadı. Büyülenmiş gibi kadını takip ettim” (Abasıyanık, 2000: 22).

Öykü kurgusunda kırılma noktası tam da burasıdır. Anlatıcı seçimini yapar, içgüdülerine yenilir ve çocuğun gözü önünde para karşılığı çocuğun annesiyle birlikte olur. Çocuğun sus payı isteyen bağırımlarını ise para vererek susturacaktır. Anlatıcı burada değerler çatışması, dolayısıyla duygusal çatışma yaşar. Toplum tarafından kabul görmüş değerler toplumsal bilinçaltını işaret eder. Jung “toplumsal bilinçaltı” (kolektif şuuraltı) kavramını kullanırken onu kişisel bilinçaltı olgusundan daha derin bir katman olarak niteler. Freud’un ebeveynlerden ve toplumdan içselleştirilmiş ahlaki standartlar ve idealler olarak tanımladığı süper ego ile id arasında kalan anlatıcı, yüksek değerlerinin önüne geçen haz duygusuna yenilecektir. Çocuk, anne ve babasının onaylamadığı davranışları süperegonun alt sistemlerinden biri kabul edilen vicdanda şekillendirir. Bu şekillendirmeleri birey içselleştirme mekanizmasıyla hayatına geçirir. Öyküdeki gibi çatışma durumlarında vicdan kişiyi suçluluk duygusuyla cezalandırır. Egoda oluşan suçluluk ve utanç duygusu bireyi vicdani anksiyeteye sürükler (Geçtan, 2017: 52).

Doğuştan insanda var olan “id” mekanizması haz ilkesine göre hareket etmektedir. “İd, kişinin istek ve ihtiyaçlarını gidermek için hiçbir kural tanımaz. Ahlaki değerler ve çevresel koşullar “id” için önemli değildir. Onun için tek hedef vardır: o anki ihtiyacın doyurulması” (Freud, 2000).

“Geçici olan bu arzu boyutundaki istek, bir müddet sonra kalıcı olan yüksek değerlerin yerine tercih edildiği için, ‘ben’ de tiksintiye, bunalıma sebep olur. Aynanın

kırılma sebebi de budur” (Çelik, 2002: 69). Anlatıcı; durumuna üzüldüğü, merhamet duygusuyla yaklaştığı çocuğun yanında içgüdülerine yenilmiş, çocuğun annesiyle birlikte olmuştur. *Plajdaki Ayna* öyküsü, kirin, kayıp bir duyguyla bir arada oluşunu ayna metaforuyla verirken öznenin kendi kirliliğini de ima eder. Öykü kahramanı, kendinden ve toplumdan kaçmasının yansıması olarak aynayı kırar (Örgen, 2015: 138). Olaydan hemen sonra anlatıcı, “yikanmamış sefil insan ve abdesthane kok(an)” (Abasıyanık, 2000: 22) mahzenden koşarak uzaklaşır. Bulunduğu izbe yerden koşarak kendini denize atan anlatıcı denize koşma sebebinin temizlenmek olmadığını söyleyerek yine yadsıma savunma mekanizmasının arkasına saklanır. Aynayı kırma sebebini inkâr eden anlatıcı bu sefer de denize temizlenmek için koşma düşüncesini inkâr eder.

Oradan adeta erimiş bir öğle aydınlığına çıktığım zaman, şakaklarımda bir zonklama vardı. Hemen plaja koştum. Plaja temizlenmek, bir şeyden silkinmek, ferahlamak için mi koştum. Hayır, yalnız mahzenden çıkar çıkmaz, kuyudan sığağa çıkarılmış bir testi gibi terlemiştim. En çok kafam terlemişti, parmaklarımı saçlarımdan diplerine sürdüm. Tırnaklarımdan ucu tarafından emilen, yahut bana emilir gibi gelen bir ıslaklık duymuştum. Elime baksam bu ıslaklığın ter olmadığını, tepemden kan sızdığını anlayacakmış gibi oldum (Abasıyanık, 2000: 23).

Acıma duygusuyla yaklaştığı ve mavi gözlerini kendi gözlerine benzeterek özdeşlik kurduğu çocuğun annesiyle birlikte olan anlatıcı kirlilik duygusundan, vicdani anksiyeteden kaçma isteğiyle kendi gibi kirli bulduğu mahzenden dışarı çıkarak denize koşar. Çünkü tüm inkârlarına rağmen deniz ya da su onun için arınmak, temizlenmek ve bütün saflığıyla yeniden doğmaktır.

Carl Gustav Jung, şuurlaltı psişede ortaya çıkan benzer mit ve öğelerini defalarca üreten öğelerden söz etmektedir. Bu mitolojik öğelere yukarıda da değinildiği gibi ilk örnekler ya da arketipler adını vermiştir (Jung, 2021: 17). İlk insanlar bu mitleri bilinç gücünün yansımaları olarak yaşarken, günümüz insanları aslın yansımaları olarak tekrar tekrar hissetmektedir. Jung’a göre anne arketipinin sayısız karşılığı mevcuttur (Jung, 2021: 22). Geniş anlamda ele alındığında denizin ve akarsuyun annenin tezahürlerinden olduğunu belirtir.

Suda arınma, temizlenme duygusu aslında annesinden yeni doğan bir bebek temizliğine kavuşma, o saf hale dönme duygusuyla iç içedir. Psikanalizde deniz ve su, anne arketipinin sembollerindendir. Su ve deniz; temizlenme, yeniden doğma arzusuyla ölümü ve karamsarlığı da ifade eder. Nurdan Gürbilek *Kör Ayna Kayıp Şark* adlı eserinde imgelemde suyla sütün, suyla ana rahminin, suyla aynanın sık sık yer

değiştirdiğinin görüldüğünü belirtirken suyun ölümle, bireyin yeniden doğmak üzere suya geri dönmek istemesiyle de ilgili olduğuna değinmiştir (Gürbilek, 2020: 108). “Hayat boyunca anne tarafından sevilme ve korunma arzusundan daha yoğun ve bir kat daha usdışı olan onunla bir olma, onun rahmine dönme ve sonunda da doğmuş olma gerçeğini ortadan kaldırma yönündeki şiddetli arzudur; böylelikle rahim mezara, yani içine gömülünecek toprak anaya, içinde boğulunacak okyanusa dönüşür” (Fromm, 2021: 51). Bu bağlamda öyküdeki anlatıcı, anne arketipinin tezahürü olan denize; temizlenmek, suçluluktan kurtulmak, günahlarından arınmak için koşarken aslında anne rahmine tekrar dönmek üzere ölmek istemektedir. “İşte o zaman, tepemden kan sızdığını sanarak denize koşmuştum.”

Anlatıcının koşarken kafasından akan teri kan olarak hissetmesi bir imge olarak ölüm düşüncesini destekler niteliktedir. Anlatıcı içinde bulunduğu suçluluk duygusuyla nevrotik davranış özellikleri gösterir. Anlatıcı, hatasıyla yüzleşmekten kaçarak denize koşarken anksiyetenin sonucu vücudundan yoğun ter boşalması yaşar. Teri kan olarak hissetmesi anlatıcının Freud’un *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd* adlı eserinde içgüdülerin temeli olarak iki grupta incelediği yaşam içgüdü (eros) ve ölüm içgüdü (thanatos) arasında hızlı geçişi gösterir.

Bireysel yaşamın ve insan ırkının sürekliliğini sağlayan yaşam içgüdü libido (Geçtan, 2017: 31) ile hareket eden anlatıcı olaydan sonra vicdani anksiyete ve suçluluk duygularıyla ölüm içgüdüne hızlı bir geçiş yapar. Bu hızlı geçiş, fazla terleme ve teri kan olarak tasavvur etme gibi nevrozlara sebep olur. Anlatıcı libidonun hakimiyetinde yaşam içgüdüne uymuş -çocuğun annesiyle birlikte olmuş- daha sonra yaşadığı suçluluk duygusu ve çatışmaların getirdiği vicdani anksiyete sebebiyle ölüm içgüdü ile ölümü istemiş, böylece yaşadıklarından kaçma, olanları yok sayma isteğine sürüklenmiştir. Tepesinden kan sızması ölümün ve ölüm içgüdüünün öyküdeki izdüşümleri olarak okunabilir.

Freud, doğumu insanın ilk anksiyetesi olarak kabul eder. Doğuş, bunalım anının bir prototipidir. Her tehlikeli durumda olduğu gibi psi-şizmde, bir haksızlık gibi duyulur ve ancak bir boşalım ile kurtulunabilecek büyük bir gerilim halidir. Doğum anında organizmanın kapasitesini aşan birçok uyarılarla aynı anda karşılaşması onda sarsıntı meydana getirir (Freud, 2024: 107). Otto Rank’a göre doğum, anne ile ilk ayrılıktır. Bu nedenle insanın ilk anksiyetesi kabul edilebilir (Freud, 2024: 102). Rank’ın *Doğum Travması*’na göre anne rahminde huzur dolu dokuz aydan sonra

oradan ayrılışın yarattığı kaygı, diğer gelişim evrelerinde gereksinimlerini karşılama, kendi varlığını fark etme, kendini dış dünyaya anlatma endişesine dönüşür (Cebeci, 2004: 237-238). Anlatıcının suçundan kaçarak denize koşması özellikle de bu esnada kafasından akan teri kan olarak hissetmesi yaşadığı anksiyetenin, doğum anındaki anksiyeteye benzerlik taşıdığını düşündürür. Her ikisinde de ana rahmi en güvenli limandır, arınma yeridir. Ancak aynadaki yansımasından kaçan anlatıcı birçok edebi eserde ayna işlevi gören suda kendi yansımasını görür. Aynayı kırarak kendisiyle yüzleşmekten kaçarken arınmak için sığındığı deniz, suçunu yansıtan başka bir ayna olacaktır.

“Hâlâ serinliğin, denizin içinde terliyordum. Hâlâ o apteshane kokulu, serin, çok serin bir mahzen havası, gözlerini bize dikmiş mavi gözlü, elleri arpa ekmeği gibi kara ve çatlak çocuk bir duman halinde, ama ne zaman istersem vücut haline getirebileceğim bir ruh haliyle beynimle gözüm arasında bir yerde uçuşuyordu. Durmadan geziniyordu” (Abasıyanık, 2000: 24). Anlatıcının yadsıma mekanizmasıyla acı ve kaygı yaşatan duygularını çarpıtarak, sığındığı deniz bir ayna gibi gerçekleri yüzüne vurur ve yine utanç duygusundan kaçamaz. Denizde temizlenirken gözünün önüne gelen çocuğun gözleri de yüz aynası niteliği taşıyarak anlatıcının çocuğun gözlerinde kendini görmesine ve hatasını en gerçek haliyle hatırlamasına sebep olur.

Anlatıcının panik halinde temizlenmek için suya koşması psikanalitik okumada narsist kişilikle de ilişkilendirilebilen kendine dönük bir davranıştır. Adını Yunan mitolojisinde sudaki aksini görerek kendine aşık olan ve hayatını suda yansımasını izleyerek tüketen Narkissos karakterinden alan narsisizmde kişinin başkalarından gelecek ilgi, beğenilme, takdir ve kabul edilme duygularına bağımlı olduğu gözlemlenir. Süperego ve id arasında kalmış ve bu çatışmadan id’in zaferiyle çıkmış anlatıcı için toplum tarafından ayıplanmak, beğenilmemek ağır bir yıkımdır ve bu yıkımdan kaçarak ilk narsistlik deneyimini yaşadığı anneye dönmeye çalışır. Su ve anne rahmi, narsistler için en iyi sığınaktır. Buradaki anne rahmine dönme isteği, anneye bağımlılıktan farklı olan narsisizm ile özdeşik, ben ve bencillik kavramlarını öne çıkarır. Buradaki mesele sadece anne rahmine dönme isteğiyle anılan anneye bağımlılık problemiyle ilgili değildir.

Mesele, bireysellik ve özgürlükten olma pahasına, tam olarak bireyselleşmeye ulaşmaktan kaçınma ve bunun yerine dünyada mutlak koruma altında, emniyette ve kendini iyi ve güvende hissetme fantezisiyle yaşama çabasıyla nitelenen, “cennetvari

varoluş”a (Fromm, 2021: 54) sığınma isteğidir. Erich Fromm zorlanma durumunda anne rahmine sığınma fantezisini normal biyolojik gelişimin koşulu olarak görür. Annenin kanatları altında olma fikri, zarar görmeme ve eleştirilmemeyi de beraberinde getiren iki unsurdur ki bu ögeler narsisizmle ilişkilendirilir. Eleştirilme, zarar görme, sevilme, takdir edilmeme, toplumla ters düşme ve dışlanma gibi yoğun korkuların temeli narsisizme dayanmaktadır. Anlatıcının yaşadığı olay, toplumun değer yargılarına örf ve âdetlerine uymaz. Özellikle yazarın bu öyküyü yazdığı yıllar (1950) düşünüldüğünde anlatıcı ile kadın arasında geçenler Türk kültüründe, dini ve etik olarak toplum tarafından kabul görmeyecek olaylardır. Bu durumun sarsıcı gerçekliği içinde anlatıcı, denize koşarak süperegodan yani toplum tarafından kabul görmüş değerlerden, ona gelecek eleştirilerden en çok da kendi vicdanından kaçarak kendi cennetine, güvenli alanına, narsisizmin kalesi, anne rahmine sığınır.

Yazarın hayatı incelendiğinde anne unsurunun onun hayatındaki baskın konumu dikkat çeker. Sait Faik’in annesi oğlu üzerinde çok etkilidir. Makbûle Hanım otoriter, sözü geçen bir anne modeli çizer. Yazarın anne ve babası yaklaşık üç buçuk yıl ayrı yaşarlar ve bu süreçte yedi-on yaşlarında olan Sait babasında kalır. Daha sonra aile büyükleri tarafından anne ve babası bir araya getirilse de bu süreç, yazarın annesine daha da düşkün bir hale gelmesine yol açacaktır. Burada Lacan’ın “ayna evresi” olarak adlandırdığı evrenin yazar üzerindeki etkilerini bulmak mümkündür. Bu dönemde anne “ayna tutucu kendilik nesnesi işlevini” yerine getirmekle yükümlüdür. Anne bu evrede herhangi bir nedenle bu görevi tam olarak yerine getirmezse çocuk yetişkin bir birey olduğunda öz saygısını koruyabilmek için çeşitli mekanizmalar geliştirebilir. Genelde de bu eksiklik, öz saygısının tam olarak gelişmemesinden kaynaklanan onaylanma ve destek görme ihtiyacı olarak ortaya çıkar.

Sait Faik’in hem arkadaşı hem de psikiyatristi Dr. Fikret Ürgüp, “Sait Faik’in Psikolojik Yapısı Üzerine Bir Deneme” isimli yazısında yazarı şöyle tanımlar: “ Sait, ancak, ilkel iç-tepkilerini tatmin ettiği, yediği, içtiği, seviştiği zaman kendini gerçekte var olarak hissedirdi. Başkalarıyla duygusal münasebete girdiği zamanlar, kendini kabul ettiği zamanlardı. Bu yüzden başkalarına şiddetli bir şekilde bağlanmak ihtiyacı vardı” (Ürgüp, 1964: 6). Fikret Ürgüp’e göre Sait Faik’te kimlik kazandığı dönemde babasının ilgisizliğini annesinin otoriter tutumuyla tamamladığı için bağımlılık psikolojisi gelişmiştir.

Bu psikolojik durum, anne hakimiyetiyle büyüyen Sait Faik'in yetişkinliğinde sorumluluktan kaçma, annesini her zaman arkasında bir dayanak olarak görme isteği doğurur. Öyküdeki benlik bütünlüğünü tamamlayamamış, hatalarıyla yüzleşmekten kaçan, aynayı kırıp; anne rahmine, arınmaya, doğumu simgeleyen denize koşan anlatıcı ile sorumluluktan kaçan, yaşadığı sıkıntılarda, hayal kırıklıklarında annesinin kanatları altına sığınan Sait Faik arasındaki benzerlik dikkat çeker.

“O halde aynayı kıran da sensin, diyeceksiniz, bize numara yapıyorsunuz. Pekala! Aynayı kıran benim. Deli olduğuma karar verildi. Ama zararsızmışım, pek zararsızmışım. Öcümü aynalardan almışım” (Abasıyanık, 2000: 15).

Anlatıcı, aynayı kırdığını yukardaki cümlelerle itiraf ederken aynanın kırılmasına şaşırın topluluğun onun deli olduğuna karar verdiğini söyler. Bu söylenti anlatıcıyı rahatsız etmez. Zararsız deli olma fikri ona içinde bulunduğu durumdan, yaptıklarının sorumluluğunu almaktan çok daha cazip gelir. Anlatıcının deli olarak görülmesiyle Sait Faik'in ruhsal sıkıntıları nedeniyle yaşadığı gelgitlere çevresinin tepkileri benzerlik gösterir. Sevme ve sevilme isteği hayal kırıklıklarıyla sonuçlanmış yazar, deliliği, melankolik halini kaçış yolu olarak görür. Onun “hayatı ve insanı sevme isteği, çok fazla artan sevilme ihtiyacı bütün renk ve çizgilerde onu arama ve bulamayacağını bildikçe öfkelenme hali, çıkişsızlığıdır” (Örgen, 2010: 91). Bu çıkişsızlık duygusu, melankolik duruş ve boş vermişlik hali “deli”liğini anlamlı kılacaktır.

“Yazar, ruh sağlığının yerinde olmadığına dair bir rapor ile askerlikten muaf tutulmuştur” (Ertuş, 2022: 49). Delilik fikri Sait Faik'i rahatsız etmez aksine boş vermişlik, avarelik hali için bir dayanak oluşturur. “Aziz Nesin, Sait Faik'in *Tan* gazetesinde çalışması için çok çaba sarf ettiğini ancak haber yazılarını yazamadığı için gazete idaresi tarafından işe alınmadığını anlatır. Sait Faik ise çevresindekilere Aziz Nesin'in ayağını kaydırıldığını ve *Tan* gazetesinde çalışmasını istemediğini söyler. Karşılaştıkları bir gün, Aziz Nesin, Sait Faik'e arkasından söylediklerini duyduğunu ve buna çok kırıldığını söylemesiyle Sait Faik, Sen benim söylediğim söze niye alınıyorsun, ben deliyim be...” diyerek üzerinde “paranoyak filan gibi” (Nesin, 2021: 403) bir ruh hastalığı adının olduğu ve bu nedenle askere alınmadığının yazılı olduğu kağıdı uzatır. Buradan hareketle, Sait Faik'in gerçekten bir ruh hastalığının olduğu ya da askere gitmesin diye alınan bu belgeye sığınarak kimi zaman “delice” sözler sarf ettiğı söylenebilir” (Ertuş, 2021: 58). Sait Faik için deli olmak anlatıcı için olduğu

gibi pek de mühim bir olay değildir. Anlatıcının deli olduğuna yönelik eleştirilere gösterdiği kabul etmiş ve önemsemez tavır ile Sait Faik'in özel hayatında çevresi tarafından deli olarak kabul edilmesine sebep olan ruhsal rahatsızlığını önemsemez tavrı benzerlik gösterir.

Fazla otoriter yapıda ebeveyn ile büyüyen çocuklar kendilerini yeterince ifade edememişlerse duygularına karşı güvensizlik duyarlar. Yetişkin olduklarında onaylanma ihtiyacı duyabilir, desteklenmek isterler. Sait Faik'in özellikle çalışma hayatında bir türlü dikiş tutturamaması, çalışma hayatıyla ilgili isteklerinin kabul görmemesi ve yanlış olarak değerlendirilmesi onu derinden etkiler. Annesinin ve özellikle babasının onu düzenli bir çalışma hayatına uydurmak için uğraşmalarının sonuç vermemesi yetersizlik duygusunu ve toplum tarafından kabul görme arzusunu daha da artırmıştır. Yazarın toplumda kabul görme isteği; anlatıcının öyküde "herkes gibi olma" isteğiyle benzer nitelikte kabul görme arzularıdır.

Sait Faik'in "Plajdaki Ayna"da seçtiği anlatıcı, öyküde denizden çıktıktan sonra bir süre kimsenin görmediği bir noktada yatar, bekler ve gazinolardan sesler, kahkahalar, şarkılar gelmeye başlayınca herkes gibi olmanın rahatlığıyla kalabalığa karışır. Gazinolardan gelen sesler, kahkahalar, havanın kararması; hatasının görünürlüğü azaltmış, toplum gözünde kabul edilirliliğini artırmıştır. Ben anlatıcının ıslık çalarak ağzında sigarasıyla plajdan geçişi "herkes gibi" kelimeleriyle vurgulanır. Bu ifade, bağımlılık psikolojisiyle açıklanabilir. Anlatıcının değer çatışması ve bağımlılık durumunun izdüşümü olan toplumda kabul görme arzusu ile Sait Faik'in psikolojik durumu benzerlik gösterir.

Su; Bachelard'ın *Su ve Rüyalar*'ında kuşatıcı, sarıp sarmalayıcı, saf, besleyendir. Ona göre bu özellikleriyle su dışıldır, anadır. *Mekanın Poetikası*'nda da *Su ve Rüyalar*'da da su aynı zamanda gözdür: dünyanın gözü (Bachelard, 1996: 221). Evrenin kendini seyrettiği kadim aynadır su; dünya kendini gölde görmek istemiş gibidir. Duruluğu ve besleyiciliği ile olduğu kadar, aynı anda hem gören(göz) hem de yansıtan (ayna) unsur olmasıyla da şairde bir kozmik narsisizm ortaya çıkarır. Göz, ayna ve su birlikteliği, insana ilk narsistlik deneyimi, kendisini ilk kez annesinin gözünde gören bebeğin ilksel mutluluk imgesini, bakanla aynalayanın ilksel beraberliğini hatırlatır (Gürbilek, 2020 :108).

Su, süt, ayna, ana rahmi, ölüm ve doğum imgelemde sürekli yer değiştiren metaforlardır. Bachelard'ın ilk yatıştırıcı olarak tanımladığı süt de temizliğiyle ana rahmine, güvenli alana dönüşü simgeler. Sait Faik'in "Süt" adlı öyküsünde anlatıcı yıllardır yapmadığı şeyi yapar bir sütçü dükkanına gider ve süt içer. Daha sütçü dükkanına girerken Carl Jung'un persona olarak adlandırdığı maskelerini "Defolun!" diye bağırarak kovar. Bu çatışma tüm personalarından kaçma ve gölgesiyle başbaşa kalabilme telaşıdır. Jung'un persona adını verdiği arketip, tiyatro oyuncularının çeşitli rolleri canlandırırken taktıkları maskelerden adını almıştır. Analitik psikolojiye göre insanın yaşamını sürdürebilmesi için zorunlu olduğu kendisi olmayan bir karakteri yaşaması halidir. Ona göre bir insan birden fazla persona takabilir. İş hayatı için farklı, arkadaşlarıyla ilişkisinde farklı personaya ihtiyaç duyulabilir.

Anlatıcı ben, aslında sütçü dükkânına girerken "Defolun!" sözüyle gölgesinin eylemlerini bastıran, yaratıcılığını, duygusallığını, içgörülerini körletmek zorunda bırakan tüm maskeleri kapının dışında bırakır. Böylece Jung'un en güçlü ve en tehlikeli arketipi olan gölge ortaya çıkar. Gölge insanın temel içgüdülerini içerir, gerçekçi içgörülerin ve yaşamın sürdürülebilmesi için gerekli olan tepkilerin kaynağıdır. (Geçtan, 2020: 172) Yeni doğmuş bir bebeğin yaşamını sürdürmek için verdiği tepkiler benzer şekilde gölgeyle açıklanabilir. Sütçü dükkanı ve süt kırk iki yaşında olduğunu söyleyen anlatıcı için ana rahmine dönüş, yeniden başlama hayalidir. "Sütçü dükkanına yeni doğmuş gibi girdim. İçimden bir nara atmak geçiyordu. Sanki yeni bir hayata başlıyordum. Şimdi böyle bir sabah yeniden doğmuş gibi taze uyanacak, burnumda o sıcak, köpüklü süt damlasının kokusunu, damarlarımda yumuşak, beyaz bir rüya nezlesi gibi dolaştırıp yine burnuma getirecek, hapşıracağım" (Abasıyanık, 2000: 63).

Bachelard'ın ilk yatıştırıcı olarak nitelediği süt, doğum sonrası hayat serüvenine anneden koparak başlayan bebeğin travmasına ilk merhemdir. Bu nedenle süt ve ana rahmi imgelemde birbirinin yerine geçer. Bir daha asla dönülemeyecek olan anne karnı, birey için kaybolmuş bir cennet gibidir ve insan çoğu zaman bu cenneti hatırlatacak imgelere tekrar yönelir. Her kaygı ve korkunun temelinde doğum kaygısının yatması gibi, her haz rahim içindeki ilksel hazzı yeniden oluşturmaya yöneliktir (Rank, 2014: 36).

Anlatıcı sütçüde ilk sütü içerken tüm personalarından, kaçışlarından, günahlarından arınmış yeniden doğmuş gibi hisseder. Ancak ikinci süt aynı tesiri

yapmaz. Yağmurun içindeki her günkü dünya: “Hadi  abuk artık. Yeter artık. Gel buraya. Böyle biteviye sütçü dükkanında kalıp, yeniden doęmuŗ numarasıyla oturamazsın. ... Her Şey, bütün insanlar seni bekliyor. Onların arasında oynadığın oyunu bitirmeye mecbursun. Yeniden doğulmaz” (Abasıyanık, 2000: 65) sözleriyle anlatıcıyı Jung’ın en tehlikeli arketip olarak tanımladığı gölgeden uzaklaŗtırmak ister. Gölge genellikle ısrarcıdır ve personanın baskısına kolayca boyun eğmez. Örneğin, yazar olma eğilimine karŗın devlet memurluğunu sürdüren bir insan günün birinde görevinden çekilip yazı yazmaya baŗlayabilir (Geçtan, 2020: 171). Ego ve gölge iŗbirlięi kiŗinin yaŗam enerjisini artırır. Bu iŗbirlięiyle insanın bilinç dünyası geniŗler, üreticiliği artar. Zihinsel olarak da bedensel olarak da etkinlik ve verim artar.

Ancak iŗbirlięi saęlanamamıŗ, gölgeden yoksun kalmıŗ bir hayat cılız ve ruhsuzdur. Ego ile gölge arasında  atıŗmalar içinde kalmıŗ anlatıcı iŗbirlięini sağlayamaz; personalardan ve baskılarından bıkar, içtiği sütle bir an olsun bastırdığı gölgesine döner.

“Yeni bir dünyaya baŗlıyordum. Yepyeni Őiirler isterdim. Yeni romanlar okumalı, yeni resimler seyretmeli, yazmak için yeniden bir baŗka Türkçe  ğrenmeliydim” (Abasıyanık, 2000: 64).

Kuŗkusuz bu karar ve arzu aniden oluŗmamıŗtır. Gölge birçok kez ortaya  ıkmıŗ ve kabul g rmemiŗtir. Tıpkı Sait Faik’in hayatının merkezine yerleŗmiŗ, birçok öyküsünün  ıkıŗ noktası olmuŗ, kanayan yarası yazarlık ve meslek döngüsünde olduğu gibi. Sait Faik’in yaŗadıęı dönemde yazarlık bir meslek olarak görülmez hatta aylaklık olarak değerlendirilir. Toplum, anne ve baba baskısı düzenli bir iŗ olması gerektiğini savunsa da Sait Faik yazmayı seçer. Anlatıcının gölgeye d n ŗ iŗteęi Sait Faik’in bu baskılardan ka ıŗıyla benzerdir. Sait Faik tıpkı anlatıcı gibi gölgenin eylemlerini bastırır ve onun gücüne karŗı çıkabilecek güçte bir persona geliŗtirir. 1936 yılında Sait Faik’in babası Mehmet Faik Bey ona bir iŗ kurar. Bu sorumluluk Sait Faik’i hiç istemediği bir  atıŗmanın içine sokacaktır. Bir yanı gezmek, görmek ve yazmak ister diğer yanı toplumca kabul g rm ŗ değerleri kabul etmek. Onun için belli bir iŗe bağlı kalmak mümkün değildir. Bu yıllarda Varlık’a hikayeler göndermeye baŗlar. Arkadaŗlarıyla iŗ yerini kapatıp gezmeye gider. Ahmet Muhip Dıranas’la m ŗterilerin yanında sanat ve edebiyat üzerine konuŗmalarının akabinde alıŗveriŗin yoğun olmasına aldırmadan iŗ yerini kapatıp Beyoğlu’na çıkmaları (Ağaoğlu, 1954: 6) bastırılammıŗ

gölgenin hakimiyetiyledir. Gölge ve personalar arasında kalması sebebiyle ortaya çıkan sıkışmışlık duygusu onu kendi içinde çatışmalara sürükler.

“Kalemi yonttum. Yonttuktan sonra tuttum öptüm. Yazmasam deli olacaktım”(Abasıyanık, 2000 :187)

“Haritada Bir Nokta” öyküsünün bu son cümleleri içinde bulunduğu çatışma durumunun ifadesidir. Çünkü hayatı boyunca bir işte çalışmamış, onun için seçilmiş okullarda okumamış, evlenmemiştir. Bu seçimleri, ailesinin ve toplumun baskısına bir başkaldırıdır. “Haritada Bir Nokta” öyküsündeki haksızlığa uğramış kahramana yapılanlar için kendini kahredip tütüncüye koşarak “Yazmasam deli olacaktım” diyen Sait Faik için yazmak hayatla mücadele ediştir.

Yazmak; haksızlıklara, yalnızlığa, baskılara, hastalığa direniştir. Öyküleri hayatın manifestosu niteliğindedir. Elbette bu çatışmanın galibi bellidir. Sait Faik gölgenin ısrarlarıyla personayı bastırmak yerine ego ve gölge işbirliğini sağlamayı seçer. Böyle bir durumda ego, içgüdüsel güçlerin yolunu kapatacağı yerde onları yönlendirir. Bilinç dünyası genişler ve zihinsel işlevler canlılık kazanır (Geçtan, 2020: 171). Bu seçim ona yaşam enerjisi verir. Modernleşme, sanayileşme ve kapitalizmin hüküm süren değerlerine karşı pasif bir direnişle caddelerde dolaşır, kahvelerde meyhanelerde oturur, insanları seyreder ve yazar. Ancak yazarken beklentilerinin burukluğunu duyar ve bu ikilem öykülerine yansır. Kentin sokaklarında, caddelerinde amaçsızca dolaşan, vitrinleri seyreden flanör, aslında bir yandan da karşı olduğu iklime tuhaf bir bağlılık hissetmektedir. Bu iklimin dışına kolay kolay çıkamaz. Arzu ve hakikat arasında kalan, bulunduğu yere ait olmayan fakat bir şekilde oraya bağlılık hisseden, hastalıklı bir ruh hali böylece gelişir (Aslan, 2023: 192). “Süt” öyküsünde içtiği ikinci bardak süttten ilkindeki tesiri alamaması bundandır.

Öyküde “yağmurun içindeki her günlük dünya”; anlatıcı beni şu ifadelerle sütçüden, süttten, sığındığı korunaklı limandan ayırmaya çalışır:

“Hadi çabuk ol. Yeter artık. Gel buraya...Öylesine hayattan hoşnut olacaksın ki, şimdiki gibi elle tutulamayan, gözle görülemeyen, yalnız işte böyle ara sıra sezeceğin ümitlerle yapılmamış ama belli, göze görünür şarapla başlayan yalancı kahramanlıklarla dolu ümitleri bulunca karşında, sabahki halinden utanacaksın” (Abasıyanık 2000: 65).

Dükkanın içindeki köpürmüş süt kokusu, duvardaki rutubet kokusuna döner. Şapkasını başına atar ve sokağa fırlar. “Defolun!” diye bağırarakları sakince yaklaşan ona şifa olmaya gelmiş doktor, hastabakıcı gibi görünürler ve birden anlatıcı kendini her günkü hayatın deli gömleği sırtında düğümlemiş bulur (Abasıyanık, 2000: 66). Buradaki süt arketipi, sığınılmış güvenli liman ile gerçek hayatın acımasız ama kandıran cazibesi arasında kalmış anlatıcı ben’in çatışmasını ortaya çıkaran unsurdur.

Sait Faik’in “Gümüş Saat” öyküsündeki anlatıcı ben; babası ölmüş, analığıyla kalmış hasta, zayıf, kansız bir oğlandır. Analığından başka kimsesi olmayan çocuk, babasının ölümünden sonra hastalanır. Analığının onu köye göndermekten başka çaresi yoktur. Çocuğun -anlatıcı ben’in- babasından kalma gümüş saatinden başka bir şeyi kalmamıştır.

“Bütün tesellim saatimdi. Bu babamdan kalma gümüş saatti. Onu gündüzün kimse bulmasın diye nerelere saklardım! Gece yatağıma girer girmez çıkarır, avucuma alır, kulağıma kor, dinler, sanki bir sevgiliyle, seninleymişim gibi, Zehra dünyalar benim olurdu. Azıcık da sevinçten ağlardım” (Abasıyanık,2000: 124).

“Saatiyle anlatıcı birbiri için ateşe atılmaya hazır, birbirinden ayrılmaz iki arkadaş” (Abasıyanık, 2000: 124) tır. Babasının ölümü ve analığının terkiyle yapayalnız kalan çocuk içine kapanır, kimseyle konuşmaz, hırçınlaşır. Mahallenin çocuklarıyla konuşmaz, onlar tarafından da sevilmez. Tek konuştuğu işte bu saati bir de Zehra isimli bir kız çocuğudur. Zehra’ya saatini gösterirken mahallenin çocukları saati fark ederler ve almak isterler.

“Her şey, her şeyimi alabilirlerdi: İçimden midemi, kalbimi, ciğerlerimi; kafamdan aklımı, ama saatimi asla! ...Ömrümde ilk defa saat için çılgın gibi dövuştüm. Ellerinden kurtulunca soluğu evde aldım. Saatimi çıkardım, artık işlemiyordu. Yatağımda sabaha kadar ağladım” (Abasıyanık 2000: 126).

Anlatıcı en değerli varlığı olan saatini çocuklara vermez ancak çocuklar bu işin peşini bırakmaz. Çocukta çalıntı bir saat olduğu söylentisi her yere yayılır. İftira üzerine uzak akraba, çoluk çocuk saati ararlar. Ertesi gün çocuk, deniz kenarına iner. Saati için güvenli alanına, saklı cennetine, anne rahmini simgeleyen suya koşar.

“Balıkçı Hasan Çavuş’a yalvardım. Biraz gezeyim diye sandalı aldım. Açıldım. Sonra durdum. Bozuk saatimi çıkardım. Kapağını açtım. Kırmızı taşlarının üstüne senin o gün bana verdiğin papatyayı koydum. Sonra suyun üstüne yavaşça saatimi

bıraktım” (Abasıyanık 2000: 126-127). Böylece hem saatini hem de Zehra’sının ona verdiği papatyayı; kaybettiği annesini ve babasını, onlar hayattayken duyduğu huzuru, güveni imgeleyen suya emanet eder.

Su, doğuş anını simgelediği gibi ölümün de simgelerinden olmuştur. Ölüm ve yeniden doğum iç içedir. Burada gençliği, güzelliği ve masumiyetiyle Tanpınar’ı etkilemiş Shakespeare’in Hamlet’inin en derin psişelerinden Ophelia’nın suya yürümesinde olduğu gibi bir vazgeçiş vardır. Hamlet’e aşık kadın Hamletin kararsız tutumunun ve babasının ölümünün üzüntüsüyle cam gibi parıldayan suya gömülür. Suya şarkı söyleyerek girer çünkü anasız büyümüş Ophelia; ana rahmine, kayıp cennetine kavuşmak için yürümektedir. Suyun olduğu her yerde, muhakkak çiçeklerini, yarım kalmış türküsünü, saçlarının dağınık rüyasını bir edebiyete götüren bir Ofhelia vardır. Bu suyun ve aydınlığın ölüm rüyasıdır. Aydınlıkta kabaran her suda bu masal mevcuttur (Tanpınar, 2000: 150).

Çocuk suyun üzerine saatini yavaşça bırakır. Uzun zaman arkasından bakar. Saat döne döne batmaya başlar. Çocuğun gözlerinden yaş boşanır. Şimdi artık saati de yoktur (Abasıyanık, 2000: 127). Bu vazgeçiş ölüm ile yeniden doğumun iç içeliğinin ifadesidir. Çocuk, saatini ve onun hatırlattığı her şeyini kaybetmeyi göze alarak onu kimsenin bulamayacağı bir yere denizin karanlıklarına bırakır. Bu kayıp ya da ölüm; onu, Zehra’yı ve babasını kayıp cennetine kavuşturur.

6. SAİT FAİK ÖYKÜLERİNDE BİR İMGELEM: YALNIZLIK

Yalnızlık ve yabancılaşma modern çağ insanını derinden etkileyen durumlardır. Yabancılaşma; bireyin toplumsal, kültürel ve doğal çevresine uyumunun azalması, çevresi üzerindeki denetimini kaybetmesi ve giderek yalnızlaşması, kendini bir yere, gruba, topluluğa ait hissedememe durumudur (Ofloğlu, Büyükyılmaz, 2008: 114). Yabancılaşmayı ontolojik bir olgu olarak ilk ve sistemli olarak kullanan Hegel, insanın fiziki ve ruhi varlığı arasındaki ayrımın özden uzaklaşmaya neden olduğunu belirtir (Sazyek, 2010: 24).

Yalnızlık, yabancılaşma, ötekileşme gibi iç içe geçmiş kavramlar, 19.yy'dan beri sanat ve edebiyat alanında sıkça ele alınır. Özellikle modernist dönemde bu kavramların daha ziyade politik, ideolojik bir tabana oturtuldukları, a priori olarak girdikleri yazılara örtük bir siyasal bilinç taşıdıkları görülür. Çünkü 20. yüzyılda şairler ve yazarlar politik bunaltıları, siyasal hesaplaşmaları, tarihsel krizleri, ideolojik kaygıları dolayısıyla karamsar bir kültürel iklime doğarlar. Soludukları siyasal atmosferin etkisiyle, modern çağın bunaltısı görünümündeki yalnızlık psikolojisini derinden yaşarlar (Ceylan, 2023: 285).

Sait Faik, içinde bulunduğu çağın politik ve toplumsal çatışmalarına girmez, insana yönelir, makamı, sıfatı önemsemez. İnsanla ve insan olmakla ilgilenir. Ona göre insanı anlamak için siyasal bir konum almak gereksizdir. Siyasal bir duruş belirlemek onu özgürlüğünden uzaklaştıracaktır. Onun öykülerinde insan ve insana ait her türlü duygu bir şekilde yer bulur.

Freud, imgelemsel etkinliğin ilk izlerinin çocukluk döneminde görüldüğünü iddia eder. Ona göre sanatçının çocukluğunun ve yaşam öyküsünün izleriyle, bu izlerle ortaya çıkan eserleri arasındaki ilişkiyi çözmeye yönelik inceleme en çekici konulardan biridir (Freud, 2000: 54). Sait Faik'in çocukluğunun ve yaşam öyküsünün izleri ile eserleri arasındaki ilişki çözümsel incelemeye uygundur. Yazarın anlatılarında yaygın olarak yabancılaşma ve yalnızlık izleklerine rastlanır. Yalnızlık, Sait Faik'in metinlerinin temel zeminidir. Sait Faik'in yalnızlığından söz ederken onun baba-oğul dolantısı, annesinin baskın kişiliği ve onunla kurduğu güvenli ve korunaklı bağ göz önünde bulundurulmalıdır.

Sercan Ceylan, "Sait Faik'in Öykülerinde Modern Çağın Bunaltısı" başlıklı makalesinde "Haritada Bir Nokta" öyküsünde Sait Faik'in otobiyografik gerçeğine

işaret eder. Ona göre “Haritada Bir Nokta” öyküsünde kimi tasvir ve alogeriler bilinçli olarak anne baba benzetmesini temel almıştır (Ceylan, 2023: 286).

“Tabiat; çoğunca dosttur. Düşman gibi gözüktüğü zaman bile insanoğluna kudretini ve kuvvetini tecrübe imkanları veren, yüz vermez bir babadır; fırtınasında kayıgını batırdığı zaman yüzmesini, rüzgârında kulübenin damını uçurduğu zaman daha sağlamı, daha hünerliyi bulmayı öğretiyor, canavarıyla...adale kuvvetini sınıyordur ” (Abasıyanık, 2009: 179).

Freud’un gelişim kuramları kapsamında fallik dönemde ana-baba-çocuk ilişkilerinde yaşanan aksaklıklar çocuğun ileriki yaşamında nevrotik belirtilere temel oluşturur. Babasının yoğun iş hayatı sebebiyle bu süreçte babasıyla yeterince ilişki kuramayan Sait Faik’in yalnızlık hissinde bu süreç etkili olmalıdır. Bu süreci yetişkinlik döneminde işsizliğin, karşı cinsle ilişkilerinde aradığını bulamamanın doğurduğu hayal kırıklıkları izler.

Sait Faik hayatta ondan beklenen başarıyı gösteremediğine inanır. “Ben Ne Yapayım” öyküsünde yaşadığı çatışma duygusunu hissettiren ifadelere rastlanır:

Söyleyin ben ne yapayım? Yazı yazmak, böylece şu harbi atlatıp iyi bir kütüphane açmayı düşünüyor, yalnız kendilerine, zevklerine güvendiğim insanlar vasıtasıyla kitaplar çıkartmak, tâbîlik etmek istiyordum. Hiçbir kötü kitap basmamak şartıyla hayatımı kazanmayı tasarlamıştım. Olmayacak. Böyle giderse, babadan miras birkaç parçayı da tüketeceğim.

Ne yapayım? Bulgur mu alayım, dersiniz? Bizans’tan kalma o İstanbul Balıkpazarı’nın yukasındaki kocaman yapılardan birisine tepeleme doldurayım, içine de bir Kürt bekçi mi dikeyim? Ha, ne dersiniz? (Abasıyanık,2000: 147).

Öyküdekine benzer şekilde babası Mehmet Faik Bey, 1936 senesinde Sait Faik’in sorumluluk alması için ona bir iş kurar. Ancak babasının kurduğu bu iş onun gezilerini ve eğlencelerini kısıtlar. Sait Faik için bir işe bağlı kalmak oldukça zordur. Bu sebeple ticaretten çok, tutkusu olan öykülerle ilgilenir (Karahan, 2023: 18).

Sait Faik’in annesi Makbûle Hanım’ın ise iki önemli vasfı vardır. “Birincisi otoriterdir. Bütün işlerin kendi iradesine uygun yapılmasını ister. İkincisi, olayları tasvir gücüne ve aynı konuyu değişik açılardan değerlendirme kabiliyetine sahiptir” (Kavas, 2005: 31). Otoriter ve kabiliyetli anne, yazar üzerinde güçlü bir hakimiyet kurar. Babası Adapazarı’nın toprak zenginlerinden olan Makbûle Hanım, yazarın hayatı boyunca maddi olarak arkasında durur.

Yazarın büyük tembellik ve âvarelik denizinde balıklar, balıkçılar, kayıkçılar, çocuklar, fırtınalarla yüzebilmesine imkân sağlayan servet sahibi bir ailesi vardır. Babası da annesi de kendi ekmeğini kazanmasını isterler ama bu konuda başarısız olmasına da kızmazlar. Hatta bir zaman gelir, evlatlarının tanınmış bir yazar olmasında kendi isteklerinin gerçekleştiğine inanarak sevinirler. Vefat eden babasından biraz para kalır. Annesi ise Sait Faik ölünceye dek her sabah cebine harçlığını koymayı unutmaz (Ağaoğlu, 1954: 141).

“Papaz Efendi” öyküsündeki toprak imgesinde annesiyle ilişkisinin ipuçlarını yakalamak mümkündür.

Hiç durmadan dağıtarak bize bir bayram gösterir. ...Karşılığı için hiçbir şey istemeden veriyor o. Cömerttir, cömert! Sonra vakti gelince, bize yeter derece kadar bir bayram gösterdikten sonra, yine alır kucağına, çürütür, doğurur. Çürütür, doğurur. Erkekler değil ama kadınlar muhakkak topraktan çıktı. Toprak ana! ...Her mahlukun dışısında bir topraklık var (Abasıyanık, 2022: 80).

Öyküdeki kucaklayan, besleyen, cömert toprak, yazarın annesinin özelliklerini de çağırıştırır.

Sait Faik, “garip huylu bir çocuğu[r]” (Erten, 1955: 11). İş kurarak bir düzen oturtması, sorumluluk alması için uğraşan babasına, otoriter ve güçlü bir kadın olarak hep arkasında duran annesine minnet duysa da çocukluğunda “bir şey olmaya değil olmamaya karar” verir (Abasıyanık, 1999: 149). Kararının yarattığı çatışmalı ikilemden kaçır, öykülerine sarılır. Yazarken insanları tanır, tanıdıkça, insanın insana yaptığı zulmü, haksızlıkları görür. Gördükleri hayatla çatışma duygusunu derinleştirir. Öykülerinde hayatın acımasız gerçekleriyle mücadele halinin sebebi budur. Çocuk imgeleminde duyduğu yalnızlık, kendi seçtiği yalnızlıkla derinleşir.

Sait Faik, ilk öykülerini; iyiliklere duyduğu inançla, insan ve yaşam sevgisiyle, denizi, balıkçıları, kuşları selamlayarak en yalın haliyle yazmaya başlar. Yazarken kenara itilmişlerin, görmezden gelinenlerin, zulüm karşısında susanların, umutsuzların mücadelelerine şahit olur. Yazarın “Bir insanı sevmekle başlıyor her şey” (Abasıyanık, 2000: 31-32) düşüncesi şahit olduğu düş kırıklıklarını, kırılganlıklarını dost meclisinde unutma çabasına dönüşür. Yazarın yalnızlığı da insana duyduğu umutsuzluk için bir çıkış noktasıdır. Öykülerinde seçtiği yalnızlığıyla, yalnızlığını doğuran tüm sebeplere kafa tutar.

“Bakıyoruz, yalnızlığa da, yalnızlığı doğuran şeylerin topuna da kafa tutuyor. Bu, yalnızlığın Sait Faik’te yarattığı ilk tepki oluyor. ‘Son Kuşlar’daki hikayelerinin

çoğunda bir dövüş, bir kavga havası var. Biliyoruz: Sait Faik'in kavgası insanlarla. Daha doğrusu insanların insanlara ettikleriyle" (Günyol, 2000: 211).

Yazara siroz hastalığı tanısı konulduğunda doktorların bir takım yasaklar koyarak hastalığın seyrini kontrol etmek istemeleriyle yazarın seçilmiş yalnızlığı zaruriyete dönüşür.

"Yalnızlık. Yalnızlık güzel. Güzel değil. Kavun acısı" (Abasıyanık, 2000: 25)

"Yalnızlığın Yarattığı İnsan" öyküsünde sıralanan bu cümleler yazarın yalnızlığının tinsel değişimini ortaya koyar. Önce güzel olarak nitelenen yalnızlık zamanla acıya dönüşür.

Karen Horney'in gerilime karşı geliştirildiğini savunduğu çözüm yollarından çekilme Sait Faik'in bu dönemdeki duruşunu açıklar niteliktedir. Çağdaş psikolog ve psikiyatristlerin büyük bir bölümü Honey'i önemli bir kuramcı olarak addeder. Ona göre insan çatışmadan uzak kalabilmek için çekilme çözümüne başvurabilir. Etkin bir yaşamdan, duygulardan ve arzulardan kaçınan birey bu yolla nevrotik gurur sistemini kontrol altında tutabilir. Bu kontrol onu çatışmalardan koruyacaktır ancak bu süreç sonucunda kişi kendi gözlemcisi haline dönüşür. Sait Faik çekilme çözüm yoluyla insanlardan özgürleşme çabası içine girer. Hissettiği özgürlük, süreç uzadıkça onu kendi gözlemcisi haline getirir. Yalnızlık, bunalım, ölüm korkusuyla hastalığından önce rastlanmayan gerçeğe düşün iç içe geçtiği kendine yabancılaştığı bir atmosfere yönelir.

"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" (Günyol, 2000: 212).

İlk dönem öykülerindeki toplumsal kaygı ve çatışmalar, *Lüzumsuz Adam* ile başlayan hastalık dönemi öykülerinde yerini varoluşsal kaygılara, düşe, fantazyaya bırakır. "Yazarın birçok öyküsünde oluşturduğu düşsel atmosfere doğa ve doğanın varlıkları olan hayvanları dâhil etmesi, hayvanlar ve cansız varlıklardan oluşan bir dünya özlemine dile getirmesi yine mutlak yalnızlık duygusuyla alakalıdır" (Bakır, 2023: 207). Öykülerindeki gerçeküstülük, düşsel yapı, yabancılaşma, içe dönük çatışmalar; hayali kahramanlarla, hayvanlarla kurguya dahil edilir. "Yazarın hayal

ettiği, arzuladığı ideal dünyanın gerçekliği, yazarda kaçma isteği uyandıran reel dünya gerçekliğinden çok farklıdır” (Erdoğan, 2023: 297).

Sait Faik, *Alemdağda Var Bir Yılan* adlı eserindeki “Hişt, Hişt!..” öyküsünde yalnızlığını şöyle anlatır:

“Nereden gelirse gelsin; dağlardan, kuşlardan, denizden, insandan, ottan, böcekten, çiçekten. Gelsin de nereden gelirse gelsin!.. Bir “hişt hişt” sesi gelmedi mi fena. Geldikten sonra yaşasın çiçekler, böcekler, insanoğulları...” (Abasıyanık, 2000: 75).

Hişt sesinin kesildiği yerde, zengin bir hayal dünyası kapılarını ardına kadar açar. Burada, eşyaların alışlagelmiş ilişkileri kesilir, sürrealizmin sınırlarına girilir. Her şey aklın, mantığın kontrolünden çıkar. Sait Faik, sürrealizme, içeri tepilmiş isteklerini bir düş âleminde gerçekleştirme isteğinin verdiği dayanılmaz ihtirasla kendiliğinden kayıverir. Bilinçdışındakileri ortaya çıkaran rüya, hayal, şiir dolu bu yepyeni ifade şekli, belki de ona yalnızlığını unutturur, yalnız güzel ve haklı bir dünya yolunda benimsediği bütünlüğünü kazandırır (Günyol, 1956: 105-107).

Hastalığıyla yazarın yalnızlığı derinleşir. Doktorların koyduğu yasaklara tepkisi öykülerine yansır. “Yasakları kabul ettik. İnsanoğlu için yasaklı hayvan diyebiliriz. Mikroplar bile birer yasak değil mi? Aşklar yasaktır. Gün olur, sular, yemişler bile yasaktır. İnsanlar birbirine yasaktır” (Abasıyanık, 2000: 89).

Adler, ruhsal dengenin sürekli tehlike ile karşılaştığını ve insanın tamlik eğiliminde olduğunu savunur. İnsan, sürekli olarak ödünlemeyi isteyen aşağılık duygusuyla yaşar. Tamlik duygusu sağlanamadığında organik fonksiyon sinir ve ruh bozukluğu olarak kendini gösterir. Psikonevrozlarda olduğu gibi bir hayat tarzı ortaya çıkar ve bu hayat tarzı, ilerlemiş bir aşağılık duygusu halinde, bireyi karşılaştığı sorunlardan kaçmaya sevk eder (Adler, 2024: 46-47). Yalnızlık vücut bütünlüğünü sağlayamayan yazar için hayat tarzına dönüşür. Derinleşen yalnızlığıyla, düş ile gerçeğin sınırlarının iç içe geçtiği yeni bir düzlem kurar. Sait Faik’in yarattığı düzlem, iç içe geçmiş, kesişim noktaları olan iki küme olarak tezahür edilebilir. Sait Faik düzleminin düş kümesi, birçok öyküde Alemdağ olarak karşımıza çıkar. Sait Faik, bu düzlemle mantıksal algının, bilindik sözdiziminin dışına çıkar. Bilinç ile bilinçdışı karmaşası içinde gerçeküstü bir âlem inşaat eder. Alemdağ gerçek hayattaki bütün çatışmalardan kaçarak sığındığı, yalnızlığını hissetmediği tavşanlarıyla, keklikleriyle,

yılanlarıyla, keçileriyle, beş metrelik ağaçlarıyla ılık bir diyardır. Panço ise iki kümenin kesişim kümesinde yaşar. Bazen gerçeklik kümesinde, bazen düş kümesinde ortaya çıkar. Gerçek üstü görüntüler, bilinçdışı ve bilinç arasındaki git-geller, yabancılaşma, yalnızlık imge ve simgeleri yazarın son dönem öykülerinde izlenir. Bilinçdışı unsurları açığa vurduğu gündüz düşleriyle içinde bulunduğu çatışmalarını, yalnızlığını unuttur; kendi yalnız, adaletli dünyasında iç huzurunu sağlar. Yalnızlık, hastalık, karamsarlık içinde kendine yeni muhayyel bir dünya kuran yazar yalnız adam mantığıyla kendini anlatmaya başlar. Öykülerinde üçüncü şahıs, bu dönemde yerini “ben”e bırakır (Günyol, 2000: 208).



7. YALNIZLIĞIN YARATTIĞI ADAM, ALTERNATİF BİR “BEN”: PANÇO

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, insan oğulları... hişt, hişt (Abasıyanık, 2000: 75).

Sait Faik, Türk öykücülüğü dendiğinde ilk akla gelen isimlerdendir. Yazar, yazın hayatının ilk döneminde avare gezmeyi, tabiatı ve insanları görmeyi, insanla ve tabiatla olmayı seçer. Gülen Erdal’ın Sait Faik ile yaptığı röportajında (1954) yönelttiği “Sizce yaşamak nedir?” sorusuna, yazar: “Balık tutmak, kahvede oturmak, yanımda çok sevdiğim köpeğim, insan tanımak. Beyoğlu’nda bir aşağı bir yukarı dolaşmak, arada içmek, hikaye yazmak, velhasıl hiçbir şeye bağlanmadan avare gezmek bütün gün. İşte ben böyle hayattan zevk alırım, buna yaşamak derim” (Erdal, 1999: 155) cevabını verir. Ailesi ve toplum için yaşamın tanımı farklıdır. Yazı yazmayı iş saydığı için başka iş yapmama kararı veren (Abasıyanık, 2000: 144) yazar ile toplum çatışması burada başlar. Kendine ait değerler sistemini oluşturan yazar; toplumun belirttiği para kazanmak, geçimini sağlamak gibi araç değerlerle çatışma yaşar. Ailesinin, toplumun uygun gördüğü bir meslek sahibi olması yönündeki baskılarına aldırmaz. Onun için en yüksek değer insandır, yaşamaktır.

Sait Faik’in yazar kimliğinde Carl Gustav Jung’ın gölge olarak adlandırdığı arketip etkilidir. Gölge, arketiplerin en güçlüsü ve en tehlikelisi olarak kabul edilir ve yaratıcı düşünmeyi, içgörüyü, duygusallığı besleyen içgüdüsel arzular olarak tanımlanır. İnsanın toplum içinde var olabilmesi ve grup üyeliğini sürdürebilmesi için gölgesindeki hayvansı eğilimleri evcilleştirmesi gerekir. Bu evcilleştirme süreci, gölgenin eylemleri bastırılarak ve onun gücüne karşı çıkabilecek güçte bir persona geliştirilerek gerçekleşir (Geçtan, 2020). “Haritada Bir Nokta” öyküsündeki “Yazmasam deli olacaktım.” sözü ile yazarlık tavrını belirten yazar için bu içgüdü (gölge), boğazına yapışan tüm personaları yıkan, bedenini ele geçiren oldukça güçlü bir dürtüdür. Bu dürtüye karşı yazarın isteksiz direnci ve değerlerle yaşadığı çatışma durumu ve gölgenin mahzun galibiyeti öykülerinde hissedilir.

“Haritada Bir Nokta” öyküsünde şahit olduğu haksızlık karşısında anlatıcı “ben”, yüksek değerleri ile araçsal değerler arasında kalır ve gölgesine sığınır:

Söz vermiştim kendi kendime: Yazı bile yazmayacaktım. Yazı yazmak da bir hırstan başka ne idi? Burada namuslu insanlar arasında ölümü bekleyecektim. Hırs, hiddet neme gerekti? Yapamadım. Koştum tütüncüye, kalem kağıt aldım. Oturdum. Adanın تنها yollarında gezerken canım sıkılırsa küçük değnekler yontmak için cebimde taşıdığım çakımı çıkardım. Kalemı yonttum. Yonttuktan sonra tuttum öptüm. Yazmasam deli olacaktım (Abasıyanık, 2000: 186-187).

Gölge, yazarın yaratıcılığını ve duygusallığını besler. Yaşama ve yazma dürtüsü, onu gözlemlediklerini kurgulayacağı öykü âlemine iter. Kalemını yontar, yonttuktan sonra öper ve yazmaya koyulur.

Sait Faik, hastalığının belirtileriyle tanışmadan evvel “bir şey olmama” kararını vermiş ve yazar olmayı seçmiştir. Bu seçim hayat telaşı içindeki insanlar için kabul edilebilir bir karar değildir, bu sebeple bu bilinçli seçim ona seçilmiş yalnızlığını getirir. Yazarın çatışmalarından kaçıp saklandığı yalnızlığı, hastalığıyla zaruri yalnızlığa dönüşür. Seçilmiş yalnızlığını izleyen zaruri yalnızlık duygusu, kurgunun verdiği imkânlar ölçüsünde son dönem öykülerine yansır.

Sait Faik öyküleri iki dönem olarak düşünülürse ikinci dönem, içinde Sait Faik’i daha çok hissettiğimiz ilkenden bambaşka bir dönemdir. İkinci dönemin dönüm noktası olarak 1948 yılında teşhis edilen karaciğer hastalığı düşünülebilir ve bu hastalıkla yazarın hayata bakışı, yaşam tarzı ve öyküleri ilk dönemden oldukça farklı bir yapıya bürünür. İlk dönemde toplumsal bir olguyu, düşüncelerini, gözlemlerini çarpıcı bir şekilde durum öyküsü olarak sunan yazar, ikinci döneminde benin varoluşsal sıkıntılarına yönelir. Nesnel gerçeklikten toplumdan kaçtığı gibi uzaklaşır ve düşe, hayal dünyasına sığınır. Bu son dönem öyküleri yazarın bilinçaltının dışa vurulduğu, özlemlerini dile getirdiği, sürrealist metinler olarak tanımlanmaktadır. “Yazar, bu hikayelerinde alışılmış gerçekliği, kronolojik zamanı alt-üst eder” (Karaca, 2023: 122). “Düş dünyası Said’in gerçekçiliğinin üstüne çekilmiş bir cila gibidir” (Kemal, 1956: 57) benzetmesi Sait Faik’in gündüz düşleri ile realitesini açıklar niteliktedir. Onun öykülerinde zaman, mekan, anlatıcı ve kahramanlar mantığın kontrolünden çıkar. Özellikle sürrealist eseri *Alemdağ’da Var Bir Yılan*’da düş ile yaşam birbirine karışır. Bu sürrealist öykülerdeki hal Sait Faik’in realitesidir. Çünkü günlük hayatında da Sait Faik için rüya ile hayal birbirine karışmıştır. Bu nedenle öyküleri tam olarak anlamlandırmak için şiir gibi okunmak gerekir. (Ürgüp, 1956: 112).

Hasta Sait Faik, çok sevdiği arkadaş ortamlarından uzaklaşmak zorunda kalır. İçki yasağıyla İstanbul’daki sevdiği mekânlardan da elini ayağını çeken yazar içine

kapanır. Dönemin şartlarında hastalığın tam olarak iyileşmesi oldukça zordur ancak özenli bir yaşamla ve düzenli kullanılan ilaçlarla seyri kontrol edilebilmektedir. Paris’te tedavi olmayı reddeden Sait Faik’i günden güne ölüm korkusu sarar. Bu gerginlik onu daha çok yazmaya iter. Böylece yalnızlığını, ölüm duygusunu okuyucuyla paylaştığı öyküleriyle verimli ve hüzünlü bir döneme girer. Annesi, sevgili dostu Panço ve köpeği Arap ile paylaştığı bu hüzünlü dönem eserlerinde psikanalitik tahlile uygun yapının ortaya çıkmasına sebep olur.

Sait Faik, bu dönem öykülerinde anlatıcı ben, kahraman kimliğiyle okuyucunun karşısına çıkar. “Öyle Bir Hikaye” ve “Yalnızlığın Yarattığı İnsan” isimli öykülerinde anlatıcı ben ve Panço hasta ve yalnız Sait Faik’in yansımalarıdır. Hastalığı sebebiyle duygusal soyutlanma içine giren yazar, yetersizlik ve çaresizlik duyguları içindedir. Bu durum anksiyetesini tetikler, zorlanma halini yenmek için çabalamaktan vazgeçer, türlü savunma mekanizmalarıyla kaçınma yoluna yönelir. Oysa bu yöneliş onu içinde bulunduğu kısır döngüye sürükleyecektir. Paris’teki tedavi sürecini reddetmesi mücadeleden kaçınmasının bir örneğidir. Kendi doğrularının katılığına farkında değildir. Kendi doğruları daha sonra çaba göstermemenin verdiği suçluluk duygusu, karamsarlık olarak varlığına egemen olacaktır. Yazar bu döngü içinde kısılmış bir halde öykülerine sarılır. “Varoluşsal sıkıntı, yalnızlık, bunalım, yabancılaşma ve ölüm korkusu söz konusu rahatsızlığı öncesinde rastlanmayan bir düşsel atmosfere yöneliminde belirleyici olur” (Bakır, 2023: 205). Hastalığı döneminde yazdığı öykülerinde yazar, düş ile gerçeği bir arada kullanmıştır. Karakterler ve Panço, Sait Faik’in gündüz düşleridir. Yazar bu dönemdeki tüm çıkmazlarını gündüz düşleriyle yok sayar. Gündüz düşleri gerçekten kaçma olanağı sağladığı için çekicidir (Parman, 2000). Sait Faik, özlemini duyduğu hayatı gündüz düşleriyle öykülerinde yaşar, hayallerini orada gerçekleştirir, öykülerinde konuşur, dertleşir. Freud’un gündüz düşü olarak adlandırdığı düş kavramında Sait Faik, Panço’yla hem yalnızlığını paylaştığı bir dostu, hem de hasta ama her şeye rağmen hayata tutunmuş, eski günlerdeki gibi gezebilen, dilediğini yiyip içebilen kendini düşler. Bu düş onu içindeki karamsarlık halinden çıkarır, özgürleştirir.

Panço ve anlatıcılar yazarın bölünmüş benliğini düşündüren hayali kahramanlarıdır. Sanatçının bilinçaltının yansımalarını ve iç dünyasının dehlizlerini yansıttığı bu kahramanlar yazarın hem kendinden kaçıdır hem de kendi gerçeğiyle yüzleşmesidir.

Sait Faik'in benlik sorunu, kendini yetersiz ve uygunsuz görmesiyle belirlenir. Bedenini çirkin, kendini fiziki olarak arzu edilmez bir kişi olarak gören yazar, bedeninin yeterince gelişmediğine ve dağılabileceğine ilişkin kaygılar taşır. Öte yandan narsisizmde tipik olarak rastlanılan bu benlikte kendini beğenen iyi/güzel bir yönde bulunmaktadır (Cebeci, 2004: 406-407). Sait Faik'in içinde Panço geçen öykülerinde bu iyi/güzel yönler Panço'ya yansıtılır. Yazar, Panço'ya yönelik sevgisinde, kendisine ait yetersizlik duygusunu, Panço üzerinden, yine kendine ait dışarıya yansıtılmış iyilik ve güzellik özellikleriyle dengeye sokmaya çalışır.

Hayal kurma tüm insanlar tarafından ve gündelik yaşamın önemli bir kısmında gerçekleştirilen insani bir eylemdir (Poerio ve Smallwood, 2016: 605-618). Freud hayal kurmayı yoksunluk durumlarında ve bilinçaltı çatışmalarında savunma girişimi olarak ele almıştır. Alfred Adler ise hayal kurmayı bireyin kendi iç dünyası ile dış gerçekliği arasında uzlaşma girişimi olarak açıklar (Adler, 2016: 12). “Yalnızlığın Yarattığı Adam” ve “Öyle Bir Hikaye” öykülerinde Sait Faik'in iç dünyası ile kendi gerçekliği arasında bir uzlaşma arayışı içinde olduğu görülür. Freud'un ve Adler'in görüşlerine göre daha güncel olan ilk olarak Eli Somer tarafından 2002'de literatüre kazandırılan uyumsuz hayal kurma kavramı da Freud'un ve Adler'in hayal kurma olarak belirttiklerinin o dönemde adı konulmamış şekli olarak düşünülebilir. Somer ve diğerlerine göre (2017) uyumsuz hayal kurma, klinik açıdan belirgin bir sıkıntıya ya toplumsal işle ilgili alanlarda ya da önemli diğer işlevsellik alanlarında bozulmaya neden olacak şekilde, bireyin içsel bir fantezi dünyasına aşırı derecede daldığı bir bozukluktur. Uyumsuz hayal kurma, insan hayatında belirgin sıkıntılara yol açar, kişinin hayatının farklı alanlarında işlevselliğini bozar (Akyüz, 2022). Adler'in de Freud'un da hayal kurma olarak tanımladıkları, görece daha güncel olarak Eli Somer'in uyumsuz hayal kurma olarak adlandırdığı davranış, çatışma ve zorlanma hallerinde iç huzuru sağlamak gerginlikten ve çatışmalardan kaçmak için geliştirilmiş bir savunma mekanizmasıdır.

Yazarın son dönem öykülerinde anlatıcının yalnızlığını paylaştığı, dış görünüşünü, giyimini ve fiziksel özelliklerini detaylandığı hayali arkadaşı Panço'yla sık sık karşılaşılır. Hastalığı sebebiyle Sait Faik önce bir kabullenme süreci geçirir. Ardından yalnızlık duygusu, ölüm korkusuyla fiziksel ve ruhsal acılar yaşar. Beklentiler, bunalımlar, sıkışmışlık duygusu onu; çatışmalara, savunma mekanizmalarına, nesnel gerçeklikten uzaklaşarak düşler dünyasına sığınmaya

sürükler. Bu hayal dünyası çatışmalardan kaçtığı, olmak istediği kişilere dönüşebildiği, acılarını paylaşabildiği gizemli, kurgusal yapıda bir sığınaktır. Panço ise Sait Faik'in bu sığınaktaki öykülerinin başkahramanıdır.

Sait Faik'in hastalığından kaynaklı olarak ölüm korkusu yaşaması, bunun doğal sonucu olarak nesnel gerçekliğin dayatmaları karşısında bunalmaları, ölüm ve yalnızlık duygularına dış dünyanın, aklın verileriyle yanıtlar bulamaması toplumdan uzaklaşmasına, duyuların alanından çıkarak düşün, fantazyanın alanına yönelmesine, hayali kahramanlar üzerinden iç gerçekliği sorgulamasına yol açar (Bakır, 2023: 205).

Panço ve anlatıcının diyalogları toplumdan kendini soyutlamış yazarın iç gerçekliğine yolculuğu gibidir. Tahir Alangu, Panço ile Sait Faik'in ilişkisini "Panço, Sait Faik'in 'kavun acısı' yalnızlığının düşlerinde yarattığı gerçeküstü bir varlık mıdır, içe itilmiş bir kompleksin yücelmesinin hikayeye yansımış bir sembolü müdür, yoksa bu insan onun hayatına gerçekten karışmış mıdır?" sözleriyle sorgular. Pançonun belirsizliği aslında Sait Faik'in değişken, gerçeklikten uzaklaşan ruh hali, rüya ile hayatın birbirine karışmışlığı olarak okunabilir.

Panço, Sait Faik'in yalnızlığının düşlerinde yarattığı gerçeküstü bir dost olarak kabul edilebilir. Bu dostluk ve seçilen Panço ismi okurlara Donkişot ve onun yoldaşı Sanço Panza'yı hatırlatır. Yeryüzündeki bütün yanlışları düzeltmeye ahdetmiş, romantik, hayalci Donkişot yaşlı, güçsüz, sakar bedeniyle ideallerinin peşinden koşar. Donkişot, yaşlı ve çelimsiz vücudu ile ruhunun ideallerini gerçekleştiremeyince Sait Faik gibi gündüz düşlerine sığınır. Edebi bir arketip olan Donkişot yüreğinin doğruları için haydutlarla savaşır, düşman gibi gördüğü sürüye saldırır, kötü devler olarak düşlediği yel değirmenlerine kafa tutar. Bu yolculuğunda onu hayranlıkla izleyen, onu gerçek dünyaya davet eden, ölüm döşeğinde "Efendim, ne olur beni yanınıza alın!" (Cervantes, 2008) diye iki gözü iki çeşme ağlayan dostu Sanço Panza hep yanındadır. Sait Faik hayatı boyunca önce kendi doğru bildiğini yaşamak için daha sonra da hastalık ve yalnızlıkla savaşmak zorunda kalmış, toplumun genel geçer kalıpları karşısında bir Donkişot gibi mücadele vermiştir. Bu mücadeleleri öykülerine düşsel bir atmosferde yansımış, anlatıcı ben ile onu hiç yalnız bırakmayan Panço'nun dostluğu, Donkişot ve Sanço Panza'nın dostluğu gibi öykülerde tezahür etmiştir. Yazar, yel değirmenlerine kafa tutar gibi, gündüz düşlerinde hastalığıyla ve yalnızlığıyla savaşır. Yazarın bu mücadelede sırt sırta verdiği can dostuna Sanço Panza ismini çağrıştıran Panço ismini koyması tesadüf değildir.

“Yalnızlığın Yarattığı İnsan” öyküsünde anlatıcı ben, pardösüsünün kürklü yakasını kaldırmış, üşüyen, soluk esmer yüzlü Panço’yu betimleyerek yalnızlığını anlatmaya koyulur. Öyküde Panço anlatıcının yanında bir belirir bir kaybolur. Anlatıcı sürekli onu bulmak için çabalar. Hayali arkadaşı Panço yalnızca istediğinde çıkagelen, yalnızlığını paylaştığı sırdaşı değildir, anlatıcının aynadaki yansımasıdır. Panço’yla öykülerinde karanlıkta karşılaşması ya da buluşması ve Panço’nun soluk benizli olması birinci anlatıcının ağzından Sait Faik’in duygu durumunu hissettirir. Karanlık bir sokakta anlatıcının yalnızlığını, ısınabilmek için kürklü pardösüsüne sığınan ama bir türlü ısınamayan soluk benizli hayali arkadaşı paylaşır. Karanlık ve soluk beniz hastalığının ve karamsarlığının öyküdeki izdüşümleridir. Sait Faik de yalnız ve hastadır. “Bu insan kimi zaman kendine bir alter-ego (ikinci ben/diğer ben/alternatif ben) yaratmak ihtiyacı hisseder. Panço aslında yazarın ta kendisidir. Bu bir tür kendisiyle konuşmadır ve bir tür katarsise hizmet etmektedir” (Aslan, 2023: 195).

“Pardösüsünün kürklü yakasını kaldırınca, üşüdü mü, diye baktım. Aslında soluk esmer yüzü balmumu gibi sararmıştı.

‘Üşüdün,’ dedim.

...Yüzünü avuçlarıma alıp ovaladım.

‘Neden böyle oldun?’ dedim” (Abasıyanık, 2000: 20).

Acı çeken kahraman karşılaşmış olduğu engeller ve haksızlıklardan ötürü yenik düştüğü inancı içinde, yetersizliğini görmekten kaçınır; güçlülere karşı yaptığı savaşta gösterdiği yüreklilikten ve çektiği acıdan ötürü diğer insanların kendisine yakınlık ve hayranlık duymasını düşler (Geçtan, 2020: 79). Tam da yazarın istediği gibi anlatıcının gözü sürekli Panço’dadır, üşümemesi için çabalar, yüzünü avuçlayıp ısıtmaya çalışır. Yazar hastalık anksiyesiyle belirginleşen bilinçdışındaki yakınlık ve hayranlık isteğini Panço’ya yansıtır. Böylece hem güçsüz yenik görüntüsünü gizler hem de bilindışındaki yakınlık kurma, ilgi ihtiyacını gidermeye çalışır.

Kişi yenilgileri karşısında anksiyesiyle mücadele edebilmek için en ilkel savunma mekanizmalarından yadsımaya sığınır. Gerçekleri bilir ancak bilmiyormuş gibi davranır. Bu mekanizmayı genelde yansıtma (projection) izler.

Yenilgilerini kendine yakıştıramayan birey içinde bulunduğu durumu ilkel bir savunma mekanizmasıyla başkalarında görür. Anlatıcı benin “Neden böyle oldun?” (Abasıyanık, 2000: 20) sorusu savunma mekanizmasıyla hasta halini Panço’ya

yansıttığını, bu yolla kendi hastalığını sorguladığını gösterir. Yazar gerçeklerden tam olarak kaçamasa da düş yoluyla yadsıma yaparak, Panço'yu hasta ve karamsar olarak düşler. Bu düşlem onu rahatlatacak, içinde bulunduğu kaygı durumundan uzaklaşmasını sağlayacaktır. Anlatıcı; düş dünyasında Panço'yla konuşur, onun sıkıntısıyla ilgilenir, yüzünü avuçlarının içine alır, ovalar böylece hem ihtiyaç duyduğu sevgiyi ona yansıtmış olur hem de gerçeklerden düş ve yadsıma yoluyla kaçır. Bu mekanizmada anlatıcı bellekle büyük bir çatışma içindedir. “Nevrotik hasta, gerçekliğe yüz çevirir çünkü ona tamamıyla ya da kısmen tahammül edilemez gelir” (Freud, 2022: 41). Ancak, yetişkin bir birey gerçekleri tamamen yok sayamaz. Freud’a göre, yetişkin insanda gerçeklik sınanmasının gelişmiş olması gerçeğin tamamen yadsınmasına imkân vermez. Ancak nevrotik bir egonun dış dünyayla ilişkide olan bölümü gerçekleri fark edebilirse, derinlerdeki bölümü bunları yadsıma eğilimi gösterir. Karşılaştıkları gerçekleri bilmelerine karşın bu gerçekler yok gibi davranırlar. Tatsız bir gerçek bazı anlarda kabul edilir, bazı anlarda ise yadsınır ve bu durum, olayın etkisi geçirtilinceye ya da bastırılınca dek sürdürülür. (Geçtan, 2020: 78-79). Anlatıcı benin Panço'yu kaybetmesi ve sürekli onu bulmak, yakalamak için çabalaması işte tam da bu sebeptendir. Gerçeklik sınanması gelişmiş yazar gerçekleri tamamen yok sayamaz, ancak hastalığının etkisiyle düş dünyası ile gerçeklik arasında gidip geldiği dönemlerde saklanabildiği artık çok eskilerde kalmış flanör hayatından da izler taşıyan gerçek üstü bir dünya kurmuştur. Mustafa Kurt’a göre Sait Faik’te görülen bu 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 dramını sergilemek gibi bir amaca hizmet eder (Kurt, 2011: 1468).

Anlatıcı Panço'ya sorduğu “Neden böyle oldun?” sorusuyla yazarın hastalığını, yalnızlığını ve kabullendiği yenilgisini sorgular. Yazarın yadsıma ile kullanılan neden bulma savunma mekanizmasıyla varoluşsal bir sorgulama içine girdiği gözlemlenir. Bu durum nevrotik özellikler izlenen kişilerde sıklıkla gözlemlenir. “Neden bulma mekanizması, gerçekleştirilememiş isteklerin yarattığı düş kırıklıklarını yumuşatma amacıyla kullanılır” (Geçtan, 2020: 80). Anlatıcı ben, “Neden” sorusuyla Panço’da kaygısını hafifletecek bir cevap aramaktadır. Bu arayış, Sait Faik’in hastalığıyla ilgili kaygısını azaltacak bir cevap bulma çabasıyla benzerdir. Bu varoluşsal sorgu yazarın gerçekliği ile düşlemi arasında sıkışmışlığını okuyucuya hissettirmektedir. Psikolojik

tiplerin sınıflandırılmasını yapan Jung'un içe dönüklük kavramları koşullara göre bireyi ya kendi içine kapanmaya ya da başkalarıyla ilişki kurmaya götürür (Aktulum, 2021: 257). “Yazar aklın ve mantığın dayattığı nesnel gerçeklik yerine bilinçaltıyla ilişkili düşsel gerçekliğe yönelir. Varoluşsal sıkıntı, yabancılaşma, mutlak yalnızlık ve ölüm korkusu içe dönük bireyin kendi gerçeğiyle yüzleşmesine zemin hazırlar” (Bakır, 2023: 204). Yazar, eski hayatına, arkadaşlarına ve kendine yabancılaşırken bilinçaltıyla ilişkili düşsel gerçekliğe yönelmiştir. “Neden böyle oldun?” sorusu; yazarın parçalanmış benliğini yansıttığı hayali kahramanlar üzerinden, kendi varoluşunu sorgulamasına hizmet eder.

Pançonun üşümesi ve paltosunun kürklü yakasını kaldırarak kendini paltosuna saklaması hastalığını yadsımasının öyküdeki yansımaları olarak okunabilir. Kürklü palto Panço için güvenli alandır, hastalığının ve yalnızlığının kaygılarından bu metaforla uzaklaşmaktadır.

Panço anlatıcının sorusuna güler. Karanlığa doğru tükürür. Başını iki tarafa şiddetle sallar.

“Olurum bazı bazı böyle!” der (Abasıyanık, 2000: 20).

Anlatıcının sorusuna Panço'nun cevabı ve tavrı, inkâr yoluyla cevaplardan kaçışının, kaygılarının üstünü kapatıp, onları yok sayma isteğinin göstergesidir. Anlatıcı hayal kurma (fantezi) yoluyla gerçekleştiremediği yaşantıyı hayali düzlemde Panço'nun yaşamasını sağlayarak rahatlama yoluna gitmektedir. Panço, yanağında ufacık bir eski çıban izi bulunan, derisinin altından kan akmazmış gibi soluk benizli bir adamdır (Abasıyanık, 2000: 26). Panço her ne kadar sağlıklı bir fiziksel tabloyla betimlense de özgürce gezer, arkadaşlarıyla buluşup dilediği gibi zaman geçirir.

Anlatıcının “Ben de koyun postu taklidi bir kürk bulup pardösüme diktirmeliyim” (Abasıyanık, 2000: 31) söylemi içten içe Panço'ya özenmesinin, aslında hastalıktan önceki hayatına duyduğu özlemin itirafıdır.

Yazar anlatıcının gözünden hayali arkadaşı Panço'yu anlatırken aslında Panço pardösüsü altına gizlenmiş kendi duygu ve düşüncelerini anlatmıştır. Böylece kendi kendine dertleşmiştir. “Yeni düş evreninde merkezi konuma yükselen yazarın kendisidir, hayali karakterler, canlı cansız varlıklar ve doğa kişilik bölünmesinin farklı unsurları olarak dikkatlere sunulur” (Bakır, 2023 :205). Yazarın duygu durumu anlatıcının ve Panço'nun bileşenidir. Yadsıma ve yansıtma savunmalarıyla kaygılarını

baskılamaya çalışan yetişkin bireylerde zaman zaman hayal âleminde çıkıp gerçek düzleme dönme hali görülür. Anlatıcının Panço’yu kaybetmesiyle ortaya çıkan bu gerçeğe dönme anlarında Sait Faik, kendi duygularını ve özlemlerini okuyucuyla sansürsüzce paylaşmaktadır.

“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” (Abasıyanık, 2000: 25).

Anlatıcı “ben”in kaybettiği ve bulduğu, düş evreninde Panço belirmesi ve kaybolması olarak izlenen, özgürce sokaklarda dolaşp, yiyip içebildiği eski günlerine, yalnız kaldığı hastane odasından geçiş anlarıdır. Panço kaybolunca düş evreni sislenir, yalnızlığıyla ve hastalığıyla baş başa kalır.

Sait Faik hastalığının ileri dönemlerinde zaman zaman şuur kayıpları yaşar. Yazar bu anlarda da yazmayı bırakmaz, yüksek ateşin etkisiyle çocukluğundaki anıları sanrılarla iç içe öykülerine yansır.

...yazar kendi çocukluğunda hastalandığında ellerinin büyüdüğünü hatırlar ve yine ellerinin büyük olduğunu zanneder. Yazarın ömrünün son günlerinde yaşadığı hastalık dolayısıyla sık sık çocukluğuna gittiğini ve aldığı ilaçların etkisinin olduğunu da söylemek mümkün olabilir. Birbirinden kopuk durum anlatımlarından bu çıkarımlarda bulunabiliriz. Bu etki ve travmaların dışavurumu da gerçeküstü olarak nitelendirilebilir (Çelik, 2023: 390).

Sait Faik öykülerinde, anlatıcı kişi zaman zaman Panço’yu kaybeder, öykünün bu bölümlerinde Sait Faik’in rahatsızlandığı, ateşinin yükseldiği bu durumun etkisiyle Panço’yu kaybederek gerçeklere döndüğü söylenebilir. Bu yüzleşmeler anlatıcıyla Sait Faik’in birbirine en yakın olduğu bölümler, hastalığının etkisiyle yazarın öyküde kendine döndüğü anlardır. Anlatıcının ateşlenince çocukluğunda olduğu gibi “ellerinin büyümesi” yazarın bu sanrılarının öyküsüne yansımalarıdır.

Çok hasta olduğum zaman, ateşim kırka yaklaştığı zaman ellerim büyür. Dev gibi ellerim olur. Çoğunca çocukluğumda olurdu.

“Ellerim büyüyor” derdim.

Büyükanam, yahut anam; ellerimi, soğumuş elleri içine alırlar “Yok, bir şey yavrum, yok bir şey! Bak benim elimde ellerin.” derlerdi. Sakinlerdim bir iki dakika. Yine büyüdü ellerim (Abasıyanık, 2000: 24-25).

Ruhtaki denge durumu, içsel ihtiyaçların acil istekleriyle aksatıldığında sanrılara sığınırız. Sanrı aracılığıyla doyuma ulaşma çabasının terk edilmiş olmasının sebebi

yalnızca beklenen tatminin başarısızlığa uğraması, yaşanan hayal kırıklığıdır (Freud, 2022: 43). İmgelemsel olguların ve sanrıların ilk izlerini çocukluk döneminde aramak gerekir. Öyküde çocukluğunu hatırlayan anlatıcı ve hastalık halinde sanrılar içinde yazan Sait Faik için anne ilgisi ve şevkati sakinlik veren sığınacak bir limandır. Öyküde sıkça tekrar edilen elin büyümesi durumu çocukluktan kalma rahatsız edici hatıralara işaret eder. Çocukluğa ait bu nevrotik vak’anın yetişkinlikte sürekli tekrar etmesi yalnızlığın büyümesinden kaynaklıdır” (Bakır, 2023: 206). Sait Faik’in bir benlik sorunu olduğu söylenebilir. Beden-kimliğiyle ilgili sorunlarının da olduğu görülmektedir. Kendini çirkin ve fiziki olarak arzu edilemez bir kişi olarak tanımlamasının gerisinde, bu bedenin dağılabileceğine ilişkin kaygıları bulunmaktadır. Bu nedenle “çocuk Sait Faik”, bunalım anlarında, annesi veya büyükannesi, onun ellerini avuçlarına aldığı için “ellerinin kaybolmadığını” (bedeninin dağılmadığını) görerek teselli bulur (Cebeci, 2004: 406-407). Sait Faik öykülerinde anne arketipi kendi yaşantısıyla ilişkili, ayırtmadığı üçlü bir figür ve imge olarak karşımıza çıkar. Ateşinin yükseldiği, şuur kayıpları yaşadığı anlarda Panço’yu kaybeder ve gerçek dünyaya, bilinç akışıyla çocukluğuna annesine ve ellerine döner. Bu dönüş, yazarın vücut benliğinin zayıflığının işaretidir. Gerçeklik ve gündüz düşleri arasındaki gelgitler psişik bir eylem olarak devam eder. “Fikirler artık tatmin sağlananla değil, tatmin sağlanmamış olsa bile gerçek olanla şekillenmiştir” (Freud, 2022: 43). Annesinin elleri Sait Faik için güçlü bir sığınaktır.

Düş evreninden dönen Sait Faik annesinin ellerine sarılır. İyi hissettiği anlarda gerçeklere yüz çeviren ve sığınağından çıkan yazar için; çok sevdiği avare gezgin hale dönmek, hasta haliyle dönemediği için kendi yansımaları olarak anlatıcıyı ve Panço’yu sokaklarda hayal etmek, gerçeklerden kaçmanın en güzel hali olacaktır.

“...Sokağa çıktığım zaman ellerim küçülüyordu. Caddelerdeydim. Binlere karşı birdim. On binlere karşı birdim” (Abasıyanık, 2000: 25).

Bir flanör için caddelerde olma hali en güzel düştür. Anlatıcı “ben” kendini sokaklarda düşler, bu gündüz düşleriyle elleri küçülür, güçlü ve yalnız günlerine döner.

Ellerin büyüyor mu? Yok, büyümüyor. Büyümüyor, büyümüyor, yaşınsın. 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? (Abasıyanık, 2000: 25).

Hastalık sürecinde Sait Faik kendine Burgazada’da küçük, içe dönük bir dünya kurar. Bu zorunlu seçim ona yalnızlıkla birlikte hayal dünyasının kapılarını açar. Hastalığının ilerlemesiyle tek dostu öyküler olmuştur. Yaşadığı kısa süreli şuur kayıplarına rağmen öykü yazmayı bırakmamıştır. Öykülerindeki kahramanların ve anlatıcıların içinde gerçek beni yaşatarak fantezide yadsıma savunmasıyla yaşama tutunmaya çabalar. Ancak fantezilerin getirdiği doyum yetişkin yaşamda zararsız olmaktan çıkar, tuttuğu yer ciddi boyutlara vardığında artık fantezi ve gerçeklik barış içinde yan yana yaşayamaz duruma gelir, “ya o ya bu” ilişkisi içine girer. Gerçekliği yadsıyarak kendini, kaygıdan, dürtülerin kısıtlamasından ve nevrozdan korumayı deneyen, bu mekanizmaya fazla yüklenmiş olur. Ben bu sırada kendini çevreden soyutlar ve çevreden kaynaklanan uyarıları algılamayı tamamen durdurur” (Freud, 2020: 71). İçinde bulunduğu kaygılardan, çatışmalardan kaçarak savunma mekanizmalarına sığınan yazar kendini özgürleştiren gündüz düşlerine hapsolür. Kendini yapabileceklerinden de soyutlar. Bu sadece öykülerinde yaşayabilme hali, öykülerinde yazar, okur ve kahramanların birbirinin yerine geçtiği, gerçeklik ve kurmacanın birbirinden ayırt edilemediği bir dünya kurar. Yaratıcısının yalnızlığından beslenen Panço, bulanık, sanrılı, gerçeküstü, yazarın o döneme ait her halinin yansıdığı bir ayna gibi öykü âleminde yerini alır.

7.1. Yalnızlık Üzerine Diğer Bulgular

“Alemdağ’da Var Bir Yılan” öyküsünün ikinci paragrafında anlatıcı ben, boynundan içeri düşen bir damlayla ürpererek “Çek elini ağzından. Tırnağını yeme!” (Abasıyanık, 2000: 30) diye bağıırır. Anlatıcı, boynundan içeri giren damlayla bir anda çocukluğuna döner. Freud, tırnak yemeyi bağlanma ve bağımlılıkla açıklamıştır. Oral dönemdeki bebek oral gerginliğin yarattığı duruma emme eylemiyle son vermeyi amaçlar. Bu dönemde oral ihtiyaçlar yeterinde karşılanmazsa ya da aşırı oranlarda doyurulursa aşırı bağımlılık, ilgi görmeye aşırı istek, güvensizlik yalnızlık korkusu eğilimleri görülür. İleri yaşlarda karşılaşılan sigara-içki bağımlılığı, tırnak yeme, duygusal yeme bozuklukları bu dönemde yaşanan aksaklıkların yansıması olarak görülür. Anlatıcı içselleştirme savunma mekanizmasıyla “Çek elini ağzından. Tırnağını yeme!” cümleleriyle anne ve babasının doğrularını, uyarılarını kendi ego yapısına mal eder. Bu mekanizma genellikle sevdiğini yitiren ya da sevdikleri tarafından terk edilen kişilerce kullanılır. Okuyucu anlatıcının geçmişe karışık duygularla yolculuğunu hisseder. Öykünün devamında “Yalnızlık dünyayı

doldurmuş” (Abasıyanık, 2000: 31) cümlesi de yolculuğun sebebini açıklar özelliktedir.

Alemdağ'da Var Bir Yılan adlı eserindeki “Kafa ve Şişe” öyküsünde anlatıcı “ben” yalnızlık duygusunu muhayyel bir arkadaşıyla giderir. Vitrinli frijiderin önünde iki kişilik bir masaya oturan anlatıcı yalnızlığını ve muhayyel arkadaşıyla münasebetini şu cümlelerle anlatır:

Yalnızdım. Yalnızdım ama, muhayyel bir arkadaşım vardı karşımda. Bu muhayyel arkadaş pek severim. Öyle ki, bazen konuşurken dudaklarına dalarım, öpüveresim gelir. Ellerini severim, gözünün rengini severim. İçime, ondan durmadan yağmur gibi bir şeyler yağar. Hiçbir laf etmez. Fazla konuşmaz, tükürmez, kaşınmaz; ideal arkadaşır (Abasıyanık,2000: 82).

Bu ideal arkadaş hayal gücü aracılığıyla yazarın amacına ve ihtiyacına göre şekillenir. “Kadın mıdır, erkek midir, zengin midir, fakir midir, okumuş yazmış mıdır, cahil midir, ihtiyar mıdır? Nasıl karar verirsem öyledir” (Abasıyanık, 2000: 82).

Anlatıcı ben zorlanma sonucunda yaşanan sıkıntılı hallerde, her şey yolunda gidiyormuş gibi davranma eğilimi göstererek kendisine ve çevresine üzüntülerini, yalnızlıklarını belli etmez. Bu yadsıma mekanizmasıyla çöküntü duygularını hafifletmeyi amaçlar, ancak bunun bedeli kendine tümünden yabancılaşma olabilmektedir. Sait Faik düşsel arkadaşlıklarıyla diğer insanlardan bağımsızlık kazanarak duygusal ihtiyaçlarının onlar tarafından giderilmesinin önüne geçer.

1951 yılında yayımlanan yazarın eserine de adını verdiği “Havada Bulut” öyküsünde Sait Faik’in yalnızlığını hatırlatan, köpeğinden başka kimsesi olmayan köpekli adamın yalnızlığı dikkat çeker. Köpekli adamın köpeğinden başka dertleşeceği pek kimsesi yoktur. Posta müvezzii onun köpeğiyle konuştuğunu duyar ve ona cigara ikram eden her adama merak ettire ettire köpeğiyle konuşan adamı anlatır. Bilinç akışıyla başlayan öyküdeki anlatıcı köpekli adamın ta kendisidir. Postacının dedikoduya düşkünlüğünü bahane eder bu bahaneyle kendini anlatmaya koyulur.

“Okuyucu bana, ‘sen o adam mısın? Be herif! Herifin içini nereden biliyorsun?’ diye sorabilir. Haklıdır da... Bilmem size yazıya başlarken bu adamla olan müthiş iç akrabalığımı söylemiş miydim?” cümleleriyle öykü Sait Faik’in okuyucusuna kendini anlattığı bir sohbete dönüşür. Yazarın yalnızlığının sebebi, köpeğiyle konuşan adamın köpeğiyle konuşma sebebiyle benzerlik gösterir.

“Bu adamın köpekle konuşması insanları sevdiği halde onlarla konuşmamasından, hatta nasıl diyeyim, insanlarla ruhi alışverişinde onlara çok düşkünlüğünden, insanları merak edip bir türlü öğrenememesinden” (Abasıyanık, 2000: 137).

Havuz Başı adlı eserindeki “Çatışma”, yazarın yalnızlıkla ilgili bulgulara rastlanan öykülerindendir. Öykü, anlatıcı benin on senede bir gördüğünü söylediği rüyasıyla başlar.

Çürümeden çok önce, galiba kokuşmadan da evvel, ölümle dirim arasında geçen kavganın sonundaki boşlukta; birtakım ecza şişelerinin küçüklü büyüklü, sıra sıra dizildikleri, ağızlarını açıp bekleştikleri zamanı, ötekisi ile; sıcacık bir oda ve bir sepet içinde kokmaya, bir kurt yüzünden bozulmaya, delirmeye, canlanmaya hazırlandıkları zaman parçası ile karıştırıyorum. Burnuma yıldızlardan, çamurdan, tohumdan, yosundan, denizden, albümin ve asit parçalarından güzel diyebileceğim bir koku; taze balıkların taze kokusu, daha meme emmemiş, yıkanmamış çocuk kokusu, süt kokusu, bir genç saç kokusu geliyor (Abasıyanık, 2000:24).

İmgeler dili olan bilinçdışı dilinde, arketipler birer simge olarak görülür. Öyküde doğum ve ölüm arketipleri, çamur, tohum,deniz, süt kokusu, yıkanmamış çocuk kokusu ile simgelenir. Anlatıcının rüyasında bilinçdışından bilinç düzeyine çıkan simgeler, onun hasta ve yaşlı hali ile gençliği arasında zamansal geçişler yaşayan ve kendini sorgulayan ruh halini işaret eder. Anlatıcı rüyasında “Babacığım, beni affet!” diye yalvaran on altı yaşlarında bir çocuğu, çocuğun ölmüş annesini ve onları izleyen başka bir adamı görür. Adam, çocuğun annesinin peşine düşer, gülüşerek şehvetle giderler. Çocuk, babasıyla kalır. Babasına tekrar tekrar seslenir, cevap alamayınca bir kayanın arkasına saklanır, silahla ateş etmeye başlar. Çatışma sabaha kadar sürer.

Anlatıcı evlenmemiştir, çocuğu da bildiği kadarıyla yoktur ancak bu rüya ona İstanbul Lisesinde öğrenciyken görüştüğü bir sevgiliyi hatırlatır. Kızla evlenmek üzereyken iki sınıf büyük bir çocuğun araya girmesiyle kızıdan vazgeçmiştir. Genç çocuk, sevgilisinden vazgeçmesi için anlatıcının önünde diz çöküp göz yaşları içinde yalvarır. Anlatıcı ikna olur, sonraki randevuya gitmez, sevgilisinde vazgeçer. Şimdi ise o vazgeçişini sorgulamaktadır. Yalnız, mutsuz ve hastadır. Otuz sene öncesini sorgular, o sevgiliden vazgeçmeyip o randevuya gitse belki şimdi bir oğlu olacaktır. Anlatıcının rüyasındaki çocuk, bilinçdışına taşınmış çatışmayı işaret eder. Rüya da hasta ve yalnız halini telafi etme ve tamamlama isteği bilinçdışı sembollerle açığa çıkar. Rüyadaki çocuğun, anlatıcının sevgilisinden vazgeçtiği on altı yaşlarında olması

ve ateş etmesi, gençliğinde aldığı karar sebebiyle kendi içinde yaşadığı çatışmayı ve kendine duyduğu öfkeyi ifade eder.

Öykünün sonunda otuz yaşlarında ancak elli yaşında gözükten, evkafda tahsildarlık eden, mutsuz, bitkin bir adam hayal eder. Genç adam, anlatıcıya o kadar çok benziyordur ki arkadaşları onun anlatıcı olup olmadığını güçlükle ayırt eder.

Sonra, otuz yaşlarında elli yaşında gözükten, evkafta tahsildarlık eden bir adamcağız görür gibi olurum. Türbede tramway bekliyordur ve sabırsızlanıyordur. Kim görmüştü geçenlerde onu, unuttum. Sana benzeyen bir adam gördük. Elinde yırtık bir evrak çantası vardı. Senin gibi bitkin ve yorgundu. Suratından düşen bin parça oluyordu. Hatta bir aralık, nereye böyle, diyecek olduk. Baktık ki, suratın bozuk, vazgeçtik. Yanımızdan geçerken, “Müsaade buyurun” deyince, adama dikkatli baktık... Sen değilsin. Ama yine de sana benziyordu (Abasıyanık, 2000: 28).

Gündüz ve gece düşlerinin çoğu, ideal üstünlük amacının gösterdiği yolu izler. Hayal gücü, bir tür ödünleme olarak, duyulan bir yetersizliği ortadan kaldırmak amacını güder. Hayat tarzının manasını anlamak isteyen kimse için hayal gücü bir ipucu gibi düşünülür (Adler, 2024: 135-136). Anlatıcı rüyanın etkisini, geçmişini sorgulamasına sebep olan iç çatışmasını, gündüz düşleriyle ödünler. Hayal ettiği çocuk kendi çocuğunun otuz yaşındaki halidir. Kendi durumundan pek de farklı olmayan çocuğunun bitkin, yorgun ve mutsuz halini düşlemek iç çatışmasını baskılar. Çocuğuyla karşılaştığı anı düşlerken oğluna “Mehmet, oğlum?” diye seslenmesi tesadüf değildir. Mehmet, Sait Faik’in babasının adıdır ve anlatıcı ben, hayali oğluna Mehmet adını vermeyi düşler. Benzer şekilde, Mehmet Faik, öyküdeki çocuğun evkafda tahsildar olması gibi yazarın düzenli gelir sağlayabileceği sabit bir işinin olmasını arzulamıştır. Sait Faik’in de kendi isteklerinden vazgeçip babasının arzuları doğrultusunda hayatını yönlendirse tıpkı rüyadaki çocuğun olduğu gibi mutsuz, bitkin bir hayatı olacaktır. Bu bağlamda anlatıcının çocuğuyla çatışması esasen Sait Faik ve babası Mehmet Faik’in çatışması olarak da okunabilir. Bir yandan da anlatıcı ben’in çocuğuna Mehmet ismini vermesi, annesini arzulayan erkek çocuğunun rakip gördüğü babasının yerini alma isteğine iten Oidipus kompleksini düşündürür (Freud, 2024:146). Fallik evresini babasıyla yakın ilişkiler içinde geçirememiş yazarın bu süreci diğer evrelere bilindiği yoluyla taşıdığı düşünülebilir.

Yazarın *Son Kuşlar* kitabında yer alan “Yandan Çarklı” öyküsünde yalnızlıkla ilgili bulgulara rastlanır. Öyküde anlatıcı ben hastalığından bahsederken, yalnız kalma

ve insanlarla bir arada olma isteğiyle ilgili yaşadığı çatışma ve karışık duygu durumunu şöyle anlatır:

“Ölesiye yalnız, ölesiye mesutum. İçim kalabalık çekiyor. İnsanlar çekiyor. Çocuklar istiyorum, haşarı, sarışın, esmer, edepsiz... Seyahatler çekiyor içim” (Abasıyanık, 2000: 207).

Yalnız kalmayı istemek ve insanları sevmek, doğum ve ölüm duygusunun iç içe geçmiş durumu gibi, birbirine zıt gibi görünen ancak birbirini besleyen duygulardır. Anlatıcı “ben” yalnızlığı arzular, yalnızlık ise insana kavuşma, vuslat arzusunu doğurur.



8. YOLCULUK, HASTALIK VE ÖLÜM ÜZERİNE

“Ölmüş Sait
Deniz mavisinden erken
Bunca sevgiden sonra
Ölmüş annesini öperken

...Yıldızlar gitmez, gün doğmaz,
Ölmüş, korkunç uykusu yerde,
Ölmüş hayal meyal
Üşür balıklar hikâyelerde”
Fazıl Hüsnü Dağlarca
Varlık Dergisi, Sanat sayfası
15 Mayıs 1955

“Mübarek ruhuna dembedem
rahmet...”
Fahri Celal
Cumhuriyet Gazetesi, 16 Mayıs 1954

Sait Faik, sıradan bir insan olma arzusu taşır. Küçük insanların büyük öykülerini görür, “lüzumsuz adamları”, yoksul, ezilen, hor görülen insanları geniş dünyasına sığdırır. Küçük insanların hayatlarını içselleştirmesi; gösteriştenden uzak, sade bir hayatı seçmesinde etkili olur. Sadeliği giyimine, vakit geçirdiği mekânlara ve arkadaşlarına yansımıştır. Basit mahalle kahvehaneleri, Burgazada’nın balıkçı meyhaneleri, Beyoğlu kiraathaneleri sevdiği, kendini rahat hissettiği ve bu nedenle sıklıkla tercih ettiği yerlerdir. Bu tür mekânlarda hayatın içinden kesitlere rastlar. Sıradan insanların sıradan hayatlarından ilham alır, üzüntülerine kayıtsız kalamaz, kalemini yontar, yontuktan sonra tutup öper. Yazmaya başlar, yazmasa deli olacaktır (Abasıyanık, 2000: 187).

Sait Faik bir mekân anlatıcısı değildir, mekânı olabildiğince araçsal bir biçimde yüzeysel olarak ele alır, ayrıntıya çok fazla girmeden fakat iyi betimlemelerle, geçişken, sıradan, her an karşılaşılabilecek mekânlarla öykü zeminini oluşturur (Can, 2023: 332). “Müthiş Bir Tren” öyküsünde, kendi hayatında sıklıkla gitmeyi tercih ettiği mekânlardan biri olan kiraathaneyi seçen yazar, öyküye cam kenarına oturup yağmuru izleyen iki kişiden birinin tasviriyle başlar.

“Kıraathanenin camları önüne oturmuşlardı. İki arkadaştı. Nargilelerinin marpuçlarını emerek susuyorlardı. Zayıf olan, lülenin ateşini nargilenin kehribar ağızlığıyla düzeltti. Bir-iki nefes daha çekti... Önündeki çaydan bir yudum daha aldı” (Abasıyanık, 2000: 113).

Kıraathaneyi kurguya geçiş için bir araç olarak kullanan yazar, ilk mekânla pek oyalanmadan ikinci ve asıl mekâna hızlı bir geçiş yapar. İkinci mekân bu öyküye psikanalitik incelemeye uygun imgesel anlamlar kazandırır. Yazarın *Son Kuşlar* adlı kitabındaki “Kendi Kendime” adlı metinde öykü yazma alışkanlığı şekillenirken Arif Dino’nun ona verdiği küçük bir dersi aktarır: “Resim yaparken evvela muhiti çizeceksin. Sonra dahili teferruata geçersiniz” (Abasıyanık, 2000: 148). Arif’in dersinin etkisine bu öyküsünde rastlanır. Rüyanın geçtiği muhit, tinsel çözümlemelere uygun olarak bir resim gibi çizilmiştir. Bu yer Sait Faik’in silik, geçişken mekânlarından farklı, öykünün seyrini belirleyecek yapıdadır.

Küçük bir istasyonda tren bekliyordum. İstasyon Maltepe mi, Kartal mı, Pendik mi hatırlamıyorum. Yağmur durmadan yağıyordu. ...Raylar yağmurdan ve istasyonun sarı ışıklarından keskin keskin parlıyordu. Sağında, yapraklarını dökmüş ağaç iskeletleri; karşımda, rayların ötesinde susmuş, kederli bir şehrin gökyüzüne vurmuş bulanık sarı ışığı, arkamda istasyonun sarı yolcuları, dört tarafımda sessizliğin içine düşen muttarit bir yağmur pırtırtısı (Abasıyanık, 2000: 113).

Mekân tasvirinde sarı renk, yağmur, istasyon ve treni bekleyen sarı yolcular tesadüfî unsurlar değildir. Bu unsurlar merak uyandıran belirsiz bir kurguya yöneltirken hastalık, sıkıntı, gözyaşı gibi imgeleri çağrıştırır. Yağmur imgesi, öykünün geneline hakim karamsar hava ve “muttarit” kelimesi okuyucunun aklına Tevfik Fikret’in “Yağmur” şiirini getirir.

Küçük, muttarit, muhteriz darbeler
Kafeslerde, camlarda pür-ihizâz
Olur dem-be-dem nevha-ger, nağme-sâz
Kafeslerde, camlarda pür-ihizâz
Küçük, muttarit, muhteriz darbeler (Fikret, 2017).

Şair, öyküde olduğu gibi yağmurla ilgi kurarak karamsar bir tablo çizer. Tevfik Fikret’in karamsarlığı ve çatışmaları Sait Faik’in melankolisinden farklıdır. Serveti Fünun şiirinin melankolik, karamsar havası dönemin siyasi baskılarıyla ilişkilendirilir. Yine de siyasetten bağımsız olan Sait Faik’in, karamsarlığı ve iç dünyasındaki çalkantıları şiirlerinde öne çıkmış Tevfik Fikret’ten ve duygu durumundan etkilendiği düşünülebilir.

Sait Faik gibi “hassas bir kalp için dünyanın ve insanın geldiği durum, hemen her dönemde hastalıklı bir bakış oluşturmuştur” (Erdoğan, 2023: 299). Ancak *Alemdağ’da Var Bir Yılan* ile *Az Şekerli* gibi son dönem eserlerindeki hastalık olgusu kendi hastalığıyla paralel, tinsel çözümlemelere uygun, ilk dönem öykülerinden farklı bir derinlik kazanmıştır.

Öykü, tasviri yapılan adamın rüyasını anlatmasıyla şekillenmeye başlar. Aslında öyküde iki farklı gerçeklik düzeyinde anlatıcı çıkar karşımıza bunlardan biri rüyasını anlatan anlatıcı diğeri ise üçüncü kişinin gözünden durumu anlatan anlatıcıdır. Öykünün neredeyse tamamı rüyadan oluştuğu için bu noktada tasviri yapılan adamın bir süreliğine anlatıcı konumuna getirildiği görülmektedir.

Anlatıcı, anlatacaklarının rüya mı gerçek mi olduğuna karar veremediğini belirterek anlatmaya başlar:

“Rüyamda mı gördüm, yoksa bir seyahatte mi başımdan geçti? Böyle şey olur mu, olmaz mı? Oralarını geçelim” (Abasıyanık, 2000: 113).

Bu bilinç akışı okuyucuyu rüya mı gerçek mi belirsizliğinin içine çeker. Bu çelişki Erich Fromm’un şu sözlerini hatırlatır: “Eğer rüya görüyorsak, bu rüya yüzde yüz “gerçektir” ve uyanık halimizin gerçekleri gibi tam olarak geçerlidir. Rüyada “sanki, imiş” gibi durumlar yoktur” (Fromm, 2017: 19). Ona göre rüya gerçek bir yaşayıştır. Bu sorunsal bir Çin şairi şöyle açıklar: “Geçen gece rüyamda kelebek olduğumu gördüm. Ama şimdi, bir kelebek olduğumu düşünen bir insan mı ya da insan olduğumu düşünen bir kelebek mi olduğumu bilemiyorum” (Fromm, 2017: 19).

Anlatıcı rüya ve gerçek arasındaki ikilemini bilinç akışı şeklinde sorgulayarak anlatmaya devam eder:

“Böyle bir vakayı rüyada görsem yine başımdan geçmiş sayılır. Başımdan geçmemiş olsa içimden, rüyamdan, hülyamdan geçer miydi?” (Abasıyanık, 2000: 113).

Rüya ve gerçek ilişkisini Freud bilinçdışı kavramı ile açıklamıştır. Bilinçdışı kavramını psikolojiye kazandıran ve bilinçdışına atılmış öğelerin rüyalarla açığa çıkışını savunan Freud’a göre rüyalar isteklerin yerine getirilmesinin gizli ifadesidir. Rüyalarımız yaşadığımız olaylardan ya da yaşamak isteyip yaşayamadığımız, bastırdığımız duygulardan izler taşıyan bilinçaltının eseridir (Freud, 2024: 16). Rüya görürken, uyanık durumda hiç fark etmediğimiz bir kaynağı kullanırız. Bu kaynak, adına bilinçdışı dediğimiz, geçmiş hatıra ve deneyimlerden oluşan bir depo gibidir. (Fromm, 2017:18). Bu depo zaman ve uzay kavramlarının geçersiz olduğu, mantık kurallarına uyma gereğinin duyulmadığı rüyada aralanır. Jung, egonun süzgecinden geçemeyen yaşantıların psişenin içinde yok olmadığını, kişisel bilinçaltında biriktiğini ve bu bastırılmış öğelerin rüyalarla açığa çıkabildiğini savunur (Geçtan, 2020: 165).

Yazar bu sorgulamayla biliçdışı kavramına gönderme yapar. Anlatıcının bilinçdışındaki duygularıyla rüyalarında yüzleştiğini hissettirir.

Anlatıcı rüyada bir istasyonda tren beklemektedir. Bekleme esnasında onunla birlikte bekleyen insanların sarı ve mahzun yüzlerini fark eder. Anlatıcı, istasyonda gördüğü yapraklarını dökmüş ağaç iskeletini, kederli olarak nitelendirdiği şehrin sarı ışıklarını, çevresindeki insanların sarılığını vurgular. Uzunca bir süre tren beklediklerini en sonunda bir trenin geldiğini ve trene sadece kendisinin bindiğini, sarı ve sessiz olarak nitelendirdiği diğer yolcuların trene binmediğini belirtir. Treni bekleyen yolcuların sarılığı, kederli bir şehrin gökyüzüne vurmuş bulanık sarı ışığı, yapraklarını dökmüş ağaç iskeleti birer metafor olarak kullanılmıştır. Yolcuların sessizce treni beklemeleri hastaların ölümü beklediği kederli hastane odalarını, sarı benizli insanlar hastalığa yakalanmış mahzun insanları, yapraklarını dökmüş ağaç iskeleti insan hayatının kaçınılmaz sonunu simgeler.

“Sanatkârlar yazma eyleminden önce onları yazmaya sevk eden çeşitli ruhi/psikolojik hâllere maruz kalırlar” (Çıkla, 2016: 20). Sait Faik’in ilk dönem öykülerindeki yaşama bağlılığı, heyecanı ve insan sevgisi, hastalığının etkisiyle yerini karamsarlığa, hastalık olgusunun getirdiği yalnızlık ve ölüm korkusuna bırakır. “Dünyayı ve şehri riyasız kucaklamak” isteyen yazar, bir insanı sevmekle başlayan hayatında, “her şey bir insanı sevmekle bitiyor.” noktasındadır (Çakır, 2023: 87). Bu hüznü, psikolojik hâl onun en güzel eserlerini vermesine vesile olacaktır.

Fikirler, rüyalarda görsel simgeler haline dönüşür; gizli düşünceler böylece biçimlenmiş ve renklenmiş olarak belirir (Freud, 2024: 21). Sait Faik’in alegorik bir anlatımla ele aldığı “Muhteşem Bir Tren” öyküsündeki neredeyse bütün betimlemelerde yer alan sarı renk, hastalığı simgelemektedir. Anlatıcının rüyasındaki istasyondaki sessiz sarı yüzlü insanlar, hastanede ölümü bekleyen hastaların öyküdeki imgeleridir. Kendi hastalığı sirozun da ilerleyen evrelerindeki belirtilerinden biri, sarı ten rengidir ve öyküsüne hastalığın simgesi olarak sirayet etmiştir.

Anlatıcı kişi trene biner ve orada tanıdığı ancak bir süre önce kaybettiği insanları görür. Tren ve istasyon savunma mekanizmalarından simgeleştirme mekanizmasıyla görünür içeriğe dönüşür. Freud *Rüyaların Yorumu* adlı eserinde rüyalarda simgeleştirme mekanizmasının kullanıldığını vurgular (Freud, 2024: 13). Ona göre simgeleştirme mekanizması aslında bir tür sansür mekanizmasıdır. Ego sansür

uygulayarak rüya görenin bilinçdışındaki öğelerle direkt karşılaşmasının önüne geçer. Bu sansür ile aile üyeleri, doğum ölüm gibi çeşitli kavramlar rüya içerisinde doğrudan değil simgelerle dolaylı olarak anlatılır. Freud’a göre simgeleştirmenin amacı rüyanın gerçek içeriğini saklamaktır ve böylece rüyayı gören kişinin tedirgin olmasının önüne geçilir.

Görülen rüyaların içeriğinde masallardan, efsanelerden, mitlerden öğrenilen bir takım motifleri andıran durumlarla ve görünümlemlerle karşılaşılır. Rüyaların yorumlanması, motiflerin, ilk anlamları yüzyıllar boyunca değişikliklere uğramış olsa bile, ilkel temellerinin bulunmasına olanak sağlar. Örneğin Abraham’a (1922) göre rüyada örümcek, Ferenczi’ye göre köprü annenin, anne rahminin sembolüdür. Köprü, dünya ile henüz doğmamış olma hali, anne karnı arasında geçit olarak düşünülür. Aynı zamanda ölüm ana rahmine dönüş olarak kabul edilir. Bu durumda köprü ölüme doğru ilerleme olarak da anlamlandırılır (Freud, 2024:28). Bu bağlamda “Müthiş Bir Tren” öyküsündeki tren rüyadaki önemli sembollerden biri olarak düşünülebilir. Tren, bir köprü olarak ölüm ile yaşam arasında geçişi simgeler. Tren ölüme doğru ilerleme anlamı taşır. Hastane ve hastanede ölümü bekleyen hastalar ise, istasyonda treni bekleyen yolcular olarak simgeleştirilir. Tren bekleyen diğer yolcuların sarı ve sükûti olarak betimlenmesi bu simgelemenin sonucudur. Tüm bu simgeler, rüya görenin bilinçdışındaki öğelerle sansürsüzce karşılaşmasını engelleyen egonun ürünüdür.

Öyküde özellikle sarı renk ve sessizlik imgeleri, Sait Faik’in psikolojik durumuyla ilgili ipuçları verir. Sait Faik, ilk dönem öykülerinde gerçek kimliğini bir anlatıcı olarak kullanmaz. “Lüzumsuz Adam”dan itibaren ben anlatıcı olarak eserde kendini hissettirmeye başlar. Olaylar ve diğer insanlar “ben” in objesi durumunda karşımıza çıkarılır. “Ben”, duyduğu değerlerle onlara yön verir (Çelik, 2002). Bu öyküyü yazdığı dönemde Sait Faik hasta bir adamdır. İçki yasağı sebebiyle İstanbul’daki uğrak mekânlarından ve arkadaşlarından kendini soyutlar, içine döner. Yalnızlığını, annesini ve köpeğini bu dönemde yazdığı öykülerinde bu sebeple daha fazla görürüz.

Sosyal duygu yetersizliği yüzünden çözümüne hazır olmadığı bir problemle karşı karşıya gelen bir adam düşünelim. Bu adam hayal gücüne sığınır. Hayat tarzına uyan bir çözüm bulma yolu arar (Adler, 2024: 139). Sait Faik’in yaşadığı içine dönme hali sebebiyle bu dönem öykülerinde rüya, kurgu ve gerçeklik iç içe geçmiş bir hal alır. Yazar bir yandan okuyucusuna öykülerinde küskünlüğünü, yalnızlığını anlatarak

içini döker, diğer yandan kendini onu bekleyen sona hazırlar. Çünkü “Adlercilere göre rüya, gelecekte girişilmesi tasarlanan eylemlerin bir provasıdır. Tasarladığımız bir yaşantıyı düşlemlerimizde önceden canlandırmak, o durumu gerçekten yaşadığımızda duyacağımız gerilimi azaltır” (Geçtan, 2020: 149).

Freud ve Silberer “anagogik” ve “analitik” rüya yorumu olarak ikili bir ayrıma gitseler de şu görüşte birleşirler: Rüyalar kaynakları geçmiş yıllara uzanan arzuları temsil eder ancak rüyalar aynı zamanda geleceğe de yönelmişlerdir ve rüya gören kişinin hedef ve düşüncelerine ışık tutar (Freud, 2024: 264). Jung’a göre rüyalar bize geçmişteki olayları gösterdiği gibi geleceğimizle ilgili oluşturduğumuz bilinci ve bilgimizi de aktarır (Fromm, 2017: 103). Bu bağlamda Sait Faik için bu rüya hem hastalığını kabulleniş hem de ölüm duygusuyla yüzleşme niteliği taşır. Sait Faik, öyküdeki rüya imgeleriyle ölümle ve hissettirdiği duygularla yüzleşir. Fichte “tamamlayıcı rüyalar”dan söz ederken rüyaları, ruhun kendini iyileştirici doğasının gizli nimetlerinden birisi olarak tanımlar (Freud, 2024: 13). Sait Faik, hastalıkla ve ölümle yüzleşirken ruhuna girip gerçekliği sembollerle ifade etmesini sağlayan rüyaların iyileştirici doğasından faydalanmayı umar.

Beklenen trene binmesiyle anlatıcı durumundaki kahraman geçmişinde yer alan insanlarla karşılaşır. “Babası, karısı ve çocuğu Hasan. Babası kendisine, yaptıklarını biliyorum, davranışlarını düzelt şeklinde bir ikaz yapar. Karısı Nadide ve çocuğu Hasan ise oldukça zor durumdadır. ‘Ben’ geçmişini yeniden elde etmek isteyen bir görünümle karşımıza çıkar” (Çelik, 2023: 145). Anlatıcının öykü boyunca geçmişe özlem duyması onun narsist kişilik özelliği gösterdiğini düşündürmektedir. Winnicott’a göre kişinin kaybedilmiş bir nesnenin içsel temsiline kararsız bir şekilde tutunması geçmişe duyulan özlemin yansımasıdır (Winnicott, 1998).

Anlatıcı ilk olarak karısı Nadide’yi, oğlu Hasan’ı görür sonra Çanakkale’de gözünün önünde vurulan arkadaşı Hüsnü’yü ve Hüsnü’nün peşi sıra veremden vefat eden Hüsnü’nün nişanlısını görür. Ölmüş olduklarını hatırladığı bir sürü tanıdıktan sonra yüzüne kabahatliymiş gibi bakan çatık kaşlı babasını görür. Anlatıcı için babası suçluluk, yetersizlik duygusunu çağrıştıırken otoriteyi simgelemektedir. Bu hisler Sait Faik’in babasıyla ilgili bilinçdışı öğeleri destekler niteliktedir. Freud, rüyaları kişinin geçmişteki sorunlara çözüm arama çabası olarak yorumlar (Geçtan, 2020: 149). Sait Faik’in babası onun düzenli bir işte çalışması, sorumluluk sahibi bir insan olarak para kazanması için çaba sarfetmiş, ancak bu çabaları sonuç vermemiştir. Sait Faik’e

göre yazmak başlı başına bir iştir ancak o dönemin şartları bu düşüncüyü desteklemez. Yazarın babası ve annesi belki Sait Faik'i anlarlar, ancak toplumun doğru ve yanlış olarak benimsediği yazılı olmayan kuralların etkisini hayatları boyunca hissederler. Oysa Sait Faik'i Sait Faik yapan, bu yazılı olmayan kurallara uyumsuzluğudur; aylaklığı, okul kaçkını oluşu ve başıboşluğudur. Sonunda kendini olduğu gibi kabul eder. Dünyadaki, toplumdaki hikayeci yerini bilinçle alır. Burgaz çalılıklarından bir kızılık dalı koparır, kalem gibi yontar, ucunu yaşama batırır ve yazmaya koyulur (Taner, 2012: 128).

“Yazmasam deli olacaktım.” diyen bir insanın yazarlığı bir meslek olarak görmeyen toplumla çatışması, babası ve annesiyle ilişkisine yansır. Yazar, bu çatışmanın burukluğunu, anne ve babasına karşı işsiz görünmenin ve para kazanamamanın mahcubiyetini iliklerine kadar hisseder. Kırk yedi yıl, hep alargada, hep tedirgin yaşar. Bir baltaya sap olamamak, bir aile kuramamak, şu şu şu niteliklerle değil de, bu bu bu niteliklerle yaratılmış olmak... onu zaman zaman üzer (Taner, 1996: 216).

Yazarın buradaki üzüntüsüne kendi arzuları ile toplumun doğruları arasında sıkışmışlığı sebep olur. Bu durumu Carl Jung'ın “Gölge” arketipiyle açıklamak mümkündür. Gölge arketipi, insanın gerçekçi, hayatta kalmak için gerekli içgüdülerini temsil eder. İnsanın yeteneklerini ortaya koyma güdüsü olarak değerlendirilen gölge bu yönüyle güçlü ve değerlidir. Sait Faik ego ile gölge arasında kalır. Yazar olma eğilimine karşın düzenli bir iş sahibi olabilmek için uğraşması gölge ile egonun çatışmasını doğurmuştur. Gölge arketipi ısrarcı ve güçlüdür. Sait Faik yazar olma arzusunu yani güçlü gölgesini seçer ancak yaşadığı çatışmaların izleri bilinçdışında varlığını sürdürür.

Öykü kişisi, gördüklerinin heyecanı ile kompartımanlara koşar, birine dalar ve ölmüş olduklarını sonradan hatırladığı bir sürü tanıdık görür. Daha sonra köşede yüzü okuduğu gazeteden gözükmeyen bir adam dikkatini çeker.

“...Babamdı. Rengi soluktu. Göz göze geldik. Yüzüme sanki kabahatliymişim gibi baktı. Bir şey söylemek, acı bir şeyler söylemek istiyormuş gibiydi. Sonra vazgeçti. Kaşlarını ben bir şey söylersem çok kızacakmış gibi çattı. Yine gazetesini yüzüne kapadı” (Abasıyanık, 2000: 117).

Bu karşılaşma yazarın babasıyla yüzleşmesi olarak okunabilir. Öyküde anlatılan baba, öykü kişinin yüzüne bakmaz, kaşlarını çatar, onunla konuşmaz. Yoğun işleri dolayısıyla onunla fazla ilgilenemeyen babasına kendini, toplumun işsizlik olarak değerlendirdiği içindeki güçlü dürtüyü, yazarlığı, anlatmak ister.

“‘Baba’ diyebildim. Yerinde bir sarsıldı. ...Gözlerini, o çok çekindiğim baba gözlerini bir ilanın üstüne dikti. ‘Bir tek laf daha istemem, kafi. Yaptığın terbiyesizliği biliyorum. Bir daha yapmamaya bak ve sus!’ der gibiydi” (Abasıyanık, 2000:116).

Anlatıcının babasıyla yüzleşme isteği toplum baskısıyla “Baba” sözcüğünden başka tek kelimeden soğur.

“Öteki, kendilerini çoktan unuttuğum ölümler, gözlerini, babasına kafa tutmaya çalışan çocuğa, bana dikmişlerdi. Utandım. Kapıyı kapadım çıktım” (Abasıyanık, 2000: 116).

Anlatıcı ve Sait Faik, her ikisi de yazılı olmayan toplum kuralları sebebiyle, babasıyla yüzleşmemiştir.

Trene binip tüm geçmişle, kayıplarıyla yüzleşen anlatıcı başka bir kompartımanda karısını ve oğlunu bulur. Eşine çocuğuna kavuşması için kapıyı açtırması gerekir ve bir memur bulmak üzere trenden iner. Tren hiçbir düdük sesi gelmeden hareket eder, ışıklar ve sessizlik içinde kaybolur. Anlatıcının trene binip inmesi ölümle yaşam arasında gidip gelişlerini simgeler. Arafta kalmış anlatıcının ölümü bekleyişi, kabullenmişliği ve sevdiklerine kavuşma arzusu okuyucuya simgesel öğelerle hissettirilir. Sait Faik yüzleşemediği ölüm duygusuyla anlatıcı ben olarak yüzleşir. Bu savunma mekanizmasıyla yazar kabullenmekte zorlandığı bazı duyguları anlatıcıya mal etmiştir. Böylece hastalık ve ölüm duygularından yansıtılmalı özdeşleştirme yoluyla kurtulmayı hedefler ve duyguları denetim altında tutması yönünde bilinçdışı bir yanılsama yaşar. Anlatıcının ölümü (treni) bekleyişi ve ölümle hayat arasındaki ince çizgide gidiş geliş durumu yazarın kendi hastalığıyla yüzleşme korkusunun öyküye yansımalarıdır.

Bir memur bulurum da kapıyı açtırırım diye, istasyona indim. Biraz yürüyünce lüks tren hiçbir düdük çalmadan hareket etti. Koşmak trene yetişmek istedim. Ama koşamıyordum. Ayaklarım sanki tutmuyordu. Olduğum yerde çivilenmiş gibiydim. Baktım, lüks tren, içinde ışıklar ve sessizlikler taşıyarak, yağmurla birlikte uzaklaşıp gitti (Abasıyanık, 2000: 117).

Freud “Yaşamın amacı ölümdür” der ve her insanda bilinç düzeyinde olmayan bir ölüm isteğinin var olduğuna inanır. Freud’a göre kendini yok etme isteği ve yaşam içgüdüleri birbirini etkisiz kılabilir ya da biri diğerinin yerine geçebilir (Geçtan, 2020: 33). Anlatıcının treni kaçıncı yakalamak için koşmak istemesi her insanda var olan bilincin ötesindeki ölüm arzusunu anlatır.

Sait Faik hastalığını öğrendikten sonra umutsuzluğa kapılır, Paris’e tedavi için gider ancak oradan tedavi olmadan döner.

Gittim, o canım Paris’i göreceğim diye. Titreyen kalbimin tayyareden iner inmez garip bir lâkaydı ile, hatta pişmanlıkla dolduğunu hissettim. Büyük şehri yirmi dört saatte dolaşım. Her taraf bana tatsız geldi. Anladım ki, ne Paris benim bıraktığım şehirdir ne de ben o zamanki Sait Faik’im. Daha fazla duramadım, yine tayyareye atladım ve geldim (Ağaoğlu, 1956: 142).

Paris’i eski günlerdeki gibi olmadığını söyleyerek neden bulma savunma mekanizmasının ardına gizlenen yazarın korkusu farklıdır. Paris’te Dr. Zeki ile birlikte hastaneye giderler. Sait Faik, hastaneden hiç hoşlanmaz. Karaciğerinden incelenmek üzere parça alınması söz konusu olunca düpedüz korkmaya başlar (Tirali, 1996: 87). Bu korku yazarın çok daha iyi tıbbi imkânları reddetmesine sebep olur. Ancak bu reddediş ölüm arzusu değil aksine kaçış savunma mekanizmasıdır. Paris’ten ayrılırken Naim Tirali’ye bıraktığı iki kitaptan biri *Havada Bulut*’un ilk sayfasında Sait Faik’in okunaksız el yazısı ve imzasıyla şu satırlar yer alır: “Yaptığım deliliğe ne zaman ah vah diyeceğimi bir kestirebilsem, o zaman Paris’te beş günün romanına başlardım” (Tirali, 1996: 88). Sait Faik’e göre geliştirdiği yadsıma savunma mekanizmasıyla Paris’ten kaçışı bir “delilik”tir.

Hastalık konusu *Alemdağ’da Var Bir Yılan* kitabının “Çarşıya İnemem” öyküsünde de karşımıza çıkar. “ ‘Çarşıya İnemem’ hikayesinde hastalığı dolayısıyla evde yaşamaya mahkum edilmiş ‘ben’in, insanların dışında kalmaya isyanıyla karşılaşırız” (Çelik, 2023: 151). Anlatıcının bilinç akışıyla başlayan öykü anlatıcının sorduğu sorularla sürdürülür:

“Çarşıya inemememin sebebi bu değil. Bu değil de ne? Mesele midir sizin için benim çarşıya inememem? Hiç sanmam. Size vız gelir” (Abasıyanık, 2000: 88).

Acı çeken kahraman karşılaşmış olduğu engeller ve zorluklardan ötürü yenik düştüğü inancıyla, yetersizliğini görmekten kaçınır; güçsüzlüğe karşı yaptığı savaşta gösterdiği yüreklilikten ve çektiği acıdan ötürü diğer insanların yakınlık ve hayranlık duymasını ister (Geçtan, 2020:79). Anlatıcı bilinçdışında çarşıya inememesinin

insanların dikkatini çekmesini ve onu merak etmelerini arzular. Ancak mutsuzluluğu belli etmez, anksiyete ve yeniklik duygusunu hafifletmek için yadsıma ve neden bulma mekanizmasını kullanır:

“... benim şu yazıya başlayabilmem için çarşıya inemem çok, çok önemlidir” (Abasıyanık, 2000: 88).

Anlatıcı, çarşıya inememesinin sebebi ve sonucu olarak yazıyı yazmasını gösterir. Sait Faik de hastalığı sebebiyle sosyal çevresinden ve çok sevdiği mekânlardan uzaklaşmak zorundadır. Bu süreç, anlatıcının yazılarına neden bulma mekanizmasıyla sığınması gibi yazarın yazın hayatının en verimli dönemi olmuştur.

Öykü; anlatıcı kişinin, sırf canı istiyor diye bazı şeyleri yapamayacağını dile getirmesiyle devam eder. Sırf canı istiyor diye denize giremeyeceğini, canı istiyor diye sarhoş olamayacağını söyler. Doktor yasaklamıştır: “Karaciğer yasağı”. Güzel bir çocuğu sırf canı istiyor diye öpemez. Canı çekiyor diye bir vapura binip Haydarpaşa’ya, oradan tabana kuvvet Van’a kadar gidemez. Bu yasakları kabul eder ama çarşıya gidememek! Anlatıcı, en çok da çarşıya gidememesine içerler.

“Çarşıya inemem. Çarşyı Allah kahretsın” (Abasıyanık, 2000: 89).

Çarşıya çıkar gibi olur, aynanın karşısında bembeyaz yüzünü görünce geri döner. O insanlarla iç içe yaşamak istemektedir. ...Sütçü Pandeli Efendi ve kahveci İskanavi Efendi ile olan bütün konuşmaları ve şakalaşmaları da, çarşıda olan güzel, yüksek değerlerin hâkim olduğu yapıp-etmelerdir. ‘Ben’in asıl özlediği de budur (Çelik, 2002: 132).

Öyküdeki anlatıcıya konulan yasaklar, Sait Faik’in hastalığının teşhisinden sonra yazarın hayatına getirilen kısıtlamalarla benzerlik gösterir. Sait Faik de hastalığı sebebiyle benzer yasakları kabullenmek zorunda kalmıştır.

“Evimde, odamdayım. Çarşıya inemem. Otuz dokuz derece ateşim var. Üşüyor, titriyorum. Bir ara yanıyorum. Anam sirke koyuyor. ‘Okuma artık, yat’ diyor, ışığı söndürüp gidiyor” (Abasıyanık, 2000: 93).

“1954’ün Mayısında vefat eden öykücü, sirozun etkisiyle çok sıkıntılı zamanlar geçirir. Şuur kayıpları yaşar, ateşi yükselir, halsizleşir. Sanrılar yaşarken hâlâ yazıyordur” (Atsan, 2023: 223). Yazarın hastalığının sebep olduğu nöropsikolojik durumlar ve tek dayanağı annesinin ilgili oluşu öyküdeki anlatıcının durumuyla benzerlik gösterir.

O dönem için hastalığına ilk belirtilerinden yola çıkarak tanı koymak zordur. İlk dönem belirtileri birçok hastalığın belirtilerini andırmaktadır. Hastalığın siroz olduğunun şüphesiz hale gelmesi için belirtiler artmalıdır. Bu nedenle hastalık tanısı belirtilerden sonraki yıllarda konulmuştur (Mert, 2020: 134).

Siroz tanısı ile 1948 yılında *Lüzumsuz Adam*'la başlayan dönem, yazarın yazı hayatının en verimli evresidir. Fethi Naci'ye göre yazar sirozun getirdiği gerginlik ve telaş ile daha çok yazma ihtiyacı hisseder (Naci, 1998: 15). Bu dönem eserlerinden *Lüzumsuz Adam*'daki "Papaz Efendi" öyküsünde de hastalığın etkileri görülmektedir. Sait Faik'in Burgazada'daki evinden görünen Aya Yani Kilisesinin papazı olduğu tahmin edilen Papaz Efendi bu öykünün ana karakteridir. Öykünün anlatıcısı evinin karşısındaki, hayat enerjisi dolu, yaşından genç görüldüğünü düşündüğü Papaz Efendiyle; hayatın, doğanın, toprak ananın mükemmelliğiyle ilgili konuşur. Anlatıcı bir süre sonra hayata bakışını, yaşayışını ilgiyle takip ettiği Papaz Efendinin siroz hastalığına yakalandığını öğrenir.

"Papaz efendi geçen yaz öldü. Hem de karaciğer hastalığından. Karnı Hüt dağı gibi şişmişti.

- Hastalığım sirozmuş, dedi. Bu hastalık bana gelmemeliydi. Hastalık diye bir şey yoktur. Bu dert de insanların yaptığından.

- Ne oldu papaz efendi? Bir şeyler duydum ben.

- Aldırma, dedi. Ben aldıldım da gidiyorum. Namussuz köylü, dedi. İftira attı. Yalan olduğuna sen inanmalısın. Ama belki de ölmem. Ben bunu da atlatırım" (Abasıyanık 2022: 83).

İnsanların onunla ilgili düşüncelerine ve ettikleri laflara hiç aldırmadığını söyleyen Papaz Efendi, hastalığına ona atılmış bir iftiranın sebep olduğunu söyler. "O, bu hastalığın kendisine yakışmadığını, kendisine gelmemesi gereken bir hastalık olduğunu düşünür. Ölümün kapıya gelmiş olmasından dolayı insanların, hakkında söyledikleri sözlerin onu sarstığını, yoksa bunlara aldırmadığını söyler" (Çakır, 2023: 81).

" - Sana vız gelirdi hani böyle şeyler papaz efendi?

- Bu sefer koydu, oturdu içime, dedi. Niye İnsanlar birbirleriyle bu kadar uğraşırlar... Hem artık ölüm de kapıyı çalmıştı herhalde ki, insanların hakkımdaki lakırdıları beni bu kadar sarstı. Yoksa aldırır mıyım?” (Abasıyanık, 2000: 212).

Papaz efendi ölüm geldiğinde yapılacak bir şey olmadığını, vakti geldiğinde normalde aldırış etmediği şeylerin ölümüne sebep olabileceğini söylerken hastalığıyla ve ölümle ilgili kabulleniş içinde olduğunu hissettirir. Papazın hastalığı yazarın hastalığıyla aynıdır. Yazar hastalığının tanısını aldığı günlerin peşi sıra yazdığı bu öyküde yansıtılmalı özdeşleşme savunma mekanizmasıyla hastalık kendisinin değilmişçesine onu papaz efendiye mal etmiştir. Böylece istemediği durumla yüzleşmekten yansıtılmalı özdeşleşme yoluyla kurtulur. Bu mekanizmayla istemeyip yansıttığı hastalığını denetim altına alabileceği yönünde bilinçdışı bir yanılsamaya sığınır. Psikolojik anlamda sarsıcı bir dönem yaşayan Sait Faik dış dünyadan kendini soyutlar. Zamanını daha çok Burgazada’daki evinde ve evinin çevresinde geçirir. Günümüzde müze olarak kullanılan bu evin karşısında öyküdekine benzeyen bir kilise bulunmaktadır. Papaz “öyküde anlatıldığı gibi Sait Faik’in evinin bahçesine bakmıştır. Daha ilginç olan ise papaz gerçekten de siroz hastalığından ölmüştür” (İbiş, 2023: 445). Öykü yeri ve papaz efendi öyküdeki kurgu ile gerçekliğin iç içe geçmişliğini gösterir.

“Bu hikayeleri yazdığı dönemde bu hastalıkla mücadele ettiğini göz önünde bulundurursak yazarın anılar sarmıcına daldığını avucuna ölümün hastalığın gelmiş olması hiç şaşırtıcı değildir. Papaz efendinin hastalığından bahsederken ‘hastalığım da sirozmuş bu hastalık bana gelmemeliydi’ sözlerini okuyan okur Sait Faik’in hastalığıyla ve hastalığa bakışıyla yüzleşir” (İbiş, 2023: 445).

Öyküde yazarın hayatı boyunca varoluşsal bir sorgu içinde olmasına sebep olan toplumla ilgili bir eleştiri vardır. İnsanların hadsizlik içinde başka insanların hayatlarına karışma, kendi kusurlarını görmeden başkalarının kusurlarını konuşma merakları, öyküde diyaloglar yoluyla aktarılır. Papaz efendiye göre ona bu hastalığı insanlar getirmişti:

“Çocukluğumda da ilk gençliğimde de bir şey olmaya değil, olmamaya karar vermiştim. Sözümlü tuttum gibime geliyor!” (Abasıyanık, 2001: 180).

Yazar, ‘Bir şey olmamak’ derken gerçekten bir şey olmamayı kastetmiştir. Bundan dolayıdır ki babasından emanet aldığı ticaret işlerinde başarı gösterememiş, kısa süre denediği öğretmenlik mesleğinde kendini yeterli görmemiş, herhangi bir alanda çalışmaya uygun yaradılıştan olmadığına inanmıştır. İnanarak ve kendini

adayaarak yaptığı şey, sadece yazmaktır (Gürel, 2023: 368). Yazarın yazarlık dışında hiçbir işte dikiş tutturamaması, beklenilenin aksine bekar kalması onu sürekli bir toplum baskısına maruz bırakır. Öyküdeki “Niye insanlar birbirleriyle bu kadar uğraşırlar...” sorusu bu baskıyı sorgular niteliktedir. Papaz sirozdan mı ölmüştür, yoksa iftiradan mı? Bu hastalık ona neden gelmiştir? Bu varoluşsal soruna dönüşen düşünceyle yazar hastalığını ve nedenini sorgular, günümüzde tedavisi olan ancak o dönemde tedavisi zor görülen hastalığını kabullenir. Bu kabulleniş fizyolojik olarak da psikolojik olarak da yazarı ve hayatını etkiler. Fizyolojik ve psikolojik anlamda sarsıcı olaylar, hastalıklar, libidonun dış dünyadaki objelerden çekilmesine neden olur. Bu dönemlerde libido dış dünyadan koparak yeniden kişinin kendisine dönebilir. Bu süreçte kişi dış dünyanın gerçeklerine yabancılaşır. Sait Faik hastalığının sarsıcı gerçekliğiyle dış dünyadaki objelerden kendini çeker. Kendini arkadaşlarından soyutlayan yazarın tek tesellisi annesi ve bazen dertleştiği bir günlük ya da anı defterini andıran öyküleridir. Bu bağlamda yazarın yaşamının son dönemindeki kabullenişlerini ve hissiyatını bu öyküden de okumak mümkündür.

Yazarın 1950 yılında yayımlanan ikinci dönem eserlerinden *Mahalle Kahvesi* kitabındaki “Sinağrit Baba”, yazarın hastalığını ve ölümüne bakışını yansıttığı öykülerindendir. Yazarın bu öyküsünde de alegorik bir anlatım hâkimdir. Hayatının sonuna geldiğini düşünen, yaşlı ve yalnız bir balık olan “Sinağrit Baba” yaşamını sonlandırmak için oltasına tutunacağı balıkçıyı seçmeye çalışmaktadır:

“Bu akşam kimin oltasını seçmeli de artık bitirmeli bu yorucu ömrü. Daha her yeri pırıl pırılken, mantosu sırtında iken, daha eti mayoneze gelirken bitirmeli bu ömrü” (Abasıyanık, 2000: 127).

Yazarın siroz hastalığının pençesinde, tedavi sürecindeyken yazmış olduğu bu cümleler onun ölümüne bakış açısını gösterir niteliktedir.

Sinağrit Baba birçok oltayı koklar, hiçbirini beğenmez. “Zira o, kendi hayat felsefesine uygun düşecek bir balıkçı aramaktadır. Sinağrit Baba’nın balıkçılar için belirtmiş olduğu özellikler, Sait Faik’in öykülerinde sıklıkla yer verdiği temalardan oluşmaktadır. Bu temalar; yoksulluk, dürüstlük, iki yüzlülük, kıskançlık, açgözlülük ve çıkarıcılık gibi temalardır” (Nakipoğlu- Aşık, 2021: 279-293).

Mercanları budalaca yakalandıkları için eleştiren yaşlı balık, bilgece doğru balıkçıyı seçmeye çalışır. Sinağrit Baba, sonunda hayatını sonlandıracak oltayı bulur.

Yemi ağzına aldığında bu olta sahibinin tam aradığı balıkçı olduğunu düşünür. Sinağrit Baba sandala düşünce kendini yakalayan adamın hiç de düşündüğü gibi biri olmadığını görür:

“Birden bire ürperdi. Hiddetinden ayaklarını yere vuran bir genç kız gibi sandalın döşemesini dövdü” (Abasıyanık, 2000 : 129).

Öykü, Sinağrit Baba’nın ölürken içinde yaşadığı pişmanlık ve hayal kırıklığıyla tamamlanır. Sinağrit Baba ölümü kabullenmiştir ancak büyük bir yanılgı yaşadığını anlar. Ölüm ona yakışmayacak bir şekilde onu yakalamıştır. Buradaki ifade Sait Faik’in “Papaz Efendi” öyküsündeki “Bu hastalık bana gelmemeliydi” (Abasıyanık, 2022: 83) sözünü hatırlatır. Her ikisinde de ölümü kabulleniş ancak ölümün şeklini kendine yakıştıramama duygusu hissedilmektedir. Sait Faik de siroz hastalığını kendine yakıştıramaz.

Öyküde balıkçı ve olta metaforudur. Balıkçı ve oltası siroz hastalığını simgeler. Kendine bu hastalığı yakıştıramayan yazar, öykünün sonunda hastalığı “...korkakların en korkağı, namussuzların en namussuzu” (Abasıyanık, 2000: 130) olarak nitelendirir. Onun öykülerinde yaşam şekli kadar ölüm şekli de sorgulanmıştır. Ona göre ölüm kaçınılmazdır ancak nasıl olduğu önemlidir. Ölüm, Cahit Sıtkı Tarancı’nın *Otuz Beş Yaş* şiirinde anlatıldığı gibi “uyudun, uyanmadın olacak” kadar sade ve kolay olmalıdır. “Semaver” öyküsünde tasvir edildiği gibi insana “...bir misafir, bir başörtülü, namazında niyazında, bir komşu hanım gelir gibi” (Abasıyanık, 2017) gelmelidir. Esasında bu hastalık ona hiç gelmemelidir. O; mantosu sırtında, “daha eti mayoneze gelirken” (Abasıyanık, 2000: 127) bir sokağın, hayatın içinde dolaşırken ölümü arzular.

Sait Faik’in çok bilinen öykülerinden biri olan “Dülger Balığının Ölümü” 1954 yılının Mart ayında yayımlanan *Alemdağ’da Var Bir Yılan* eserinde yer alır. Öykü; ada ve denize tutkun, balıkçılarla dost yazarın sevdiği bu unsurlarla ördüğü bir ölüm anlatısıdır. “Dülger Balığının Ölümü”, yazarın öykülerinde adına sıkça rastlanan balık türlerinden dülger balığının efsanesiyle başlar. Efsaneye göre Rum balıkçıların Hirisopsaros dedikleri bu balık, korkunç bir deniz canavarıyken Hz. İsa’nın elleriyle sımsıkı kavrayıp kulağına bir şey söylemesiyle huyu pek uysal, pek zavallı bir yaratığa dönüşmüştür. Öykü anlatıcısı; bir gün, balıkçı kahvesinin önünde yarısı kırmızı, yarısı beyaz çiçek açan akasyanın dalına asılmış bir dülger balığı görür. Denizden yeni

çıkarılan dölger balığına ölümün gelişini tüm incelikleriyle anlatır. Önceleri balığın incecik, ipektan bile yumuşak zarlarının titremesi anlatıcıya zevkli bir ürperiş gibi gelir. Bunu bir oyun gibi düşünmek ister.

“Böyle bir oynama hiç görmemiştim. Evet, bu bir oyundu. Bir görünmez iç rüzgarının oyunuydu. Vücutta, görünüşte hiçbir titreme yoktu. Yalnız bu zarlar zevkli bir ürperişle tatlı tatlı titriyorlardı. İlk bakışta insana zevkli, eğlenceli bir şeymiş gibi gelen bu titreme, hakikaten bir ölüm dansıydı” (Abasıyanık, 2000: 78).

1954’ün Mayıs ayında vefat eden yazarın bu öyküsünde de hastalığının kendisinde bıraktığı etki ve ölümü sorgulayışı görülür. Anlatıcının balığın yavaş yavaş ölümünü ölüm dansına benzetmesinde ilkel savunma mekanizmalarından yadsıma ve düşleme etkilidir. “...Balığın ölmek üzere olduğu düşünülürse, bu titremenin anlamı hafifçe acıya yorulabilirdi. Ama insan yine de bu ‘anlam’a almamaya çalışıyordu” (Abasıyanık, 2000: 78). Anlatıcı, balığın ölümünü kabul etmeyerek bu ölüm korkusuyla baş etmeye çalışır. Bu kudretli balığın ölümü belki de yazarın öykülerinin başkarakterlerinden dölger balığıyla vedalaşmasıdır. Nitekim bu öykünün bulunduğu eser, yazarın ölmeden önce yayımlanmış son kitabı olacaktır. Öte yandan yazarın kendisiyle özdeşleştirdiği dölger balığının ölümüne şahit olması bir anlamda kendi ölümünü dışardan seyretmesi olarak da okumaya uygundur.

Anlatıcı ben’in, ölümü, hayalleri yoluyla yadsıma ve inkârı dölger balığının bedenindeki renk değişimiyle kesilir. Artık ölüm yadsınamayacak, hakkında güzellemeler yapılamayacak kadar yakındır.

“Birdenbire dehşetli bir şey gördüm: Balık tuhaf bir şekilde, ağır ağır ağarmaya, rengini atmaya, bembeyaz kesilmeye giden bir hal almıştı. ...Kenarları süsleyen zarların oyunu çabuklaşmaya; balık da, gitgide, saniyeden saniyeye pek belli bir halde beyazlamaya başladı” (Abasıyanık, 2000: 79).

Dölger balığı ölürken bembeyaz olur, üzerindeki renkleri kaybeder. Esasen bu öyküde balığı değil Sait Faik’in kocaman, parlak, açık renkli gözleri, soluk benziyle kendi yüzünü görürüz (Güvemli, 1956: 127). Yazarın da yaklaşan ölümü; onu Burgazada’daki annesinin evine, dört duvar arasına hapsederek dölger balığının ölürken renklerini kaybetmesi gibi hayatın bütün renklerinden mahrum bırakmıştır. Ölümün yaklaşması anlatıcı “ben” için yaşamın renklerini yitirmesidir. Dölger balığının ölüm korkusunu yüreğinin derinliklerinde onunla birlikte hisseder:

“İçimde dölger balığının yüreğini dolduran korkuyu duydum. Bu hepimizin bildiği bir korkuydu: Ölüm korkusu” (Abasıyanık, 2000:79).

Az Şekerli adlı eserdeki “G...”, Sait Faik’in anılarını, gerçeküstü canlılar ve gerçek üstü olaylarla sanrılar şeklinde duyumsayarak yazdığı öyküsüdür.

Burnuma bir at sidiği kokusu geldi. Pencereden dışarıya baktım: Lapa lapa kar yağıyordu. Maimukattar damla damla damlıyordu. Borular, tüpler, renkler, tüplerin üstünde insan isimleri vardı. Sıra sıra tüplere damarlarımızdaki kandan bırakmıştık. Öteki kanların sahipleri ortada yoktu. Ben kendi kanıma dalmıştım. Öteki kanların sahipleri yataklarındaydılar. Ben yüzlerini görmüyordum (Abasıyanık, 2000: 143).

Öykü, anlatıcı “ben”in hastane odasındaki gerçek ile gerçek dışılık arasında geçişleri ile başlar. Anlatıcı bir hastane odasındadır, odada yatan başka hastalar da vardır. Tahliller için kan alırlarken burnuna gelen “at sidiği” kokusuna benzettiği kokuyla kanla ilgili anılarını hatırlar:

“Birden mektepte kan kardeşi olduğum çocuğu hatırladım. Sisli bir Bursa sabahının lise bahçesindeki binaları birbirinden ayırıverdiği o gün, içerisini hiç görmediğim vagonumsu tahtadan bir barakanın kapısında oturmuştuk” (Abasıyanık, 2000: 143).

Anlatıcının serbest çağrışımları, en temel ve ilkel savunma mekanizmalarından baskı mekanizmasını işaret eder. Baskı, beklenmedik bir anda bir tehlikeyle karşılaşıldığında yaşanan korkuya karşı geliştirilen akut bir savunmadır. Zihnin bilinçaltı bölgesinde tutulan baskılanmış duygular ve olaylar yeniden bilinç düzeyine çağrıştırılabilirler (Geçtan, 2020: 76-77). Anlatıcıya kan kokusu geçmişindeki bazı baskılanmış duygu ve olayları çağrıştırır. Bursa’da sisli bir sabah kankardeş olduğu lise arkadaşını, tıraş olduğu berberi Hilmi Efendi’yi hatırlar. Sait Faik, İstanbul Erkek Lisesinde okurken Arapça öğretmeninin minderine iğne koymasına sebebiyle Bursa Lisesine gönderilmiştir. Sisli bir Bursa sabahında lise bahçesinde kan kardeşiyle oturan anlatıcı ile Bursa’da lise öğrenimine devam etmek zorunda kalan yazar arasındaki benzerlik, yazarla öykü anlatıcının iç içe geçmiş halini doğrular niteliktedir.

Anlatıcı “ben” tahliller için kan alınırken Sait Faik’in hastalığıyla ilgili ümitsizliğini ve ölüm hakkındaki düşüncelerini çağrıştıran bilinç akışıyla ölüm ve çare ikileminde sorgular:

“Kaç saat var ölüme? Bir sene mi? İki sene mi? Yoksa daha mı az? Beklenir... Ne beklenecek? Mucize! İlimde mucize yoktur. Bilinmez, keşfedilmemiş kanunlar

bulunabilir ama... Şimdiye kadar yapılmış tüm tahlillerde meydana çıkmamış bir şey olabilir. Olmamış olmasına ama, milyonda bir ihtimalle olabilir... Züğürt tesellisi! (Abasıyanık, 2000: 144). Bu bilinç akışı Paris'te tedaviyi reddedip apar topar Türkiye'ye dönen Sait Faik'in pişmanlığını yansıtır niteliktedir.

Son Kuşlar adlı eserinde yer alan “Yandan Çarklı” başlıklı öyküsündeki anlatıcı ben, yaşama isteği ile ölümü tevekkülle karşılama hali arasında kalır. Bu değişken ruh hali çatışma durumunu doğurur. Bu çatışmada yalnızlığını, güçsüzlüğünü, hastalığını kabullenmiş ölümü bekleyen hal baskın çıkar, ancak aklının kabul ettiği durumu kalbi reddeder, yaşamayı arzular. Anlatıcı ben ölüme yaklaştıkça içindeki insan sevgisini daha kolay dillendirir. İnsan onun için hayat, yaşamak demektir. Kızgınlığını dıştaki bir kişiye yöneltmeyince, içleştirme mekanizması sonucu duygularını dışarı vuramaz, kendine çevirir. Engellenmelerin ve yalnızlığın yarattığı çatışma hali üzüntü ve küskünlük duygularına dönüşür. Yazarın, ölüm korkusunun, hastalığının ve hayat yoksunluğunun getirdiği kızgınlığının bilinçlenmesi ve dışa vurulması süperego tarafından engellendiğinde, bu duyguları kendi içinde yaşar, içleştirir. “Yandan Çarklı” öyküsündeki anlatıcının kendi hayatını bir insana benzetip muhatap alarak hayatıyla konuşması bu mekanizmanın öyküye yansımadır:

Şimdi kaçıyorsun benden, soğuyayım istiyorsun, soğuyup da gebereyim. Yok anam, yok! Yok hayatım, yok! Kafamın içindeki tenhaliği, halimdeki yalnızlığı, karaciğerimdeki hastalığı, canımdaki kudretsizliği, sinirlerimdeki derin derin uyku ihtiyacını bahane edebilir, sana da giderayak lanet şarkıları yazmaya çalışırım. Kim bilir belki de güzel bulanlar olur. Olur, olur ama, gönlüm hala sendedir, sende. Şimdi parklarda uyumuş çocukların, ihtiyarlarınla benim gibisin. Benim gibi. Değil ‘ben’ sen, hiçbir şey seni sevmekten beni alıkoyamaz (Abasıyanık, 2000: 208).

Anlatıcı ben yalnızlığının, ihtiyarlığının, sevimliliğinin, egoizminin ortasında “daha dün şehvetle sarıldığı”, “kokusundan hazzettiği” insana, sevgiliye, hayata sitem eder, onlarla vedalaşır ve “Yandan Çarklı” ismini verdiği hayatı simgeleyen vapurdan iner. Öykü melankolik bir kayıba işaret eder. Söz konusu olan henüz gerçekleşmemiş, ancak gerçekleşmesi kaçınılmaz bir kayıptır. Sait Faik'te için kayıp “yersizlik”tir (Örgen, 2010: 86).

“Yandan Çarklı” adlı öyküsünde olduğu gibi onun öykülerinde kayıp, yersizlik duygusu ve bunların sonucunda oluşan melankoli okunur. “Gümüş Saat” öyküsünde babasını simgeleyen saati kaybetme korkusu, “Dülger Balığının Ölümü”, “Sinağrit Baba” ve “Papaz Efendi” öykülerinde ölümle kaybedişler, “Süt” öyküsünde kendini

kaybetme ve bulma çatışması, Panço'nun geçtiği öykülerinde Panço'nun bir görünüp bir kaybolan halinin yarattığı gerginlik, melankolik kayıplara işaret eder.

Havuz Başı isimli eserinin “Sonbahar” adlı öyküsünde anlatıcı “ben” sonbaharı arkadaşının satırlarından şöyle anlatır:

Çiçekler ve ağaçlar, toprağın derinliğindeki sırrı bize ifşa ederler. Orada da, kokuların ve renklerin bilmediğimiz tecellileri olduğunu lisan-ı hal ile söylerler. Fakat bir şey anlamayız. Bu anlaşılmaz lisanlarını kulağımıza fısıldayan nebahat, anlaşılmadıklarına mahzun sönüp giderlerken, biz de yeni mevsime gireriz. İşte bu mevsim sonbahardır.

Ne yazı, ne de kışı, ne de ilkbaharı seviyorum. İlkbahar, çiçeklerin ve ağaçların, küçük çocukların, kuzular gibi bağırp meleme zamanlarıdır. Ne söyledikleri mechuldür. Şuursuz ve istikametsiz konuşurlar. Yazın ise daha ağırbaşlı, lisanları daha kâvi, fakat bir inactuel filozof ve psikologdurlar. Çiçekler ve ağaçlar ve otlar, yalnız sonbaharda son bir ümitle yapraklarını dökerek; garip, esrarlı bir fani goncalar açarak, insanlara, ümitlerinden ve zaaflarından son defa bahsederler (Abasıyanık, 2000: 95).

Anlatıcı “ben” yönetiminde zorluk çektiği hastalık ve ölüm duygularını yön değiştirme savunma mekanizmasıyla arkadaşına yöneltir. Ona göre sonbahar ölümün habercisidir ancak aslında toprağın derinliklerindeki sırrı, yeniden doğuşu da fısıldar. Anlatıcı ben, sonbaharla ilgili yazısını yazdıktan kısa süre sonra zatüreden öldüğünü duyduğu arkadaşının ifadeleriyle ölümü şöyle anlatır:

“Sonra melul, mahzun, dargın çocuklar gibi, rüyalarına ve yataklarına kavuşur, yeni bir hız alabilmek için uyurlar” (Abasıyanık, 2000:96).

Bu ifadeler Sait Faik'in “ölümle dirim arasında geçen kavga(sı)nın sonundaki boşlukta, birtakım ecza şişelerinin küçüklü büyüklü, sıra sıra dizildikleri, ağızlarını açıp bekleştikleri zaman[ının]” (Abasıyanık, 2000: 24) psikanalitik okumasıdır. Esasen Sait Faik sonbaharı, içine döndüğü ve en güzel öykülerini yazdığı edebiyat anlamında en verimli dönemi olacaktır. Çünkü “Son Kuşlar”da anlattığı gibi sonbahar ona; kocayemişleri, beyaz esmer bulutları, yakmayan güneşi, durgun maviliği, bol yeşili ile hele de kuşlarla beraber olunca şiiri, edebiyatı, resimi, musikiyi, mesut insanlarla dolu, anlaşılmış, sevişmiş, açsız, hırssız bir dünya düşündürür (Abasıyanık, 2000: 129). Hayatının sonbaharındadır, hastadır, yalnızdır ve bitkindir ancak öykülerinde fazlaca geçen anne arketipinin simgelerinden toprak, çiçek, deniz, su, süt ona hep ümit fısıldar. Ona göre ölümü ve doğumu “yeni bir hız alabilmek için”, “toprak” birleştirir.

SONUÇ

Freud, beyin patolojisinin nevrozların tek sebebi olduğunu savunan görüşlere karşı çıkararak; yirminci yüzyılın başlarında davranış bozukluklarının psikolojik nedenlerini savunan psikanaliz okulunu başlatır. Ona göre doğumla başlayan ve günlük hayatın her anında maruz kalınan engellemelere ve çatışmalara uyum sağlanamayan durumlarda sağlıklı yollara başvurulur. Engellemelere , çatışmalara neden olan duygu, düşünce ve dürtüler bilinçdışı kavramıyla bir süre bastırılabilir. Ancak bilinçdışındaki bastırılmış dürtüler, duygular, travmatik durumlar ve düşünceler; simgeleşmiş olarak ve şekil değiştirerek, dil sürçmeleriyle, düşlerle, gündüz düşleriyle ve nevrozlarla geri gelir.

Freud'un psikanaliz okuluna birçok isim katkı sağlamıştır. Bu isimlerden biri Carl Gustav Jung, Freud ile altı yıl süren dostluklarını *Dönüşümün Simgeleri* adlı kitabıyla sonlandırıp önce “Kompleks Psikoloji” sonra da “Analitik Psikoloji” olarak adlandırdığı ekolün kurucusu olur. Freud'dan farklı olara n psişe (ruh), bilinç, ortak bilinç, arketipler üzerine yoğunlaşan Jung, insanı bir bütün olarak ele alır. Ona göre analist, bütünlüğünü kaybeden insanların bunu yeniden kazanmasını sağlar, ruhu güçlendirir, böyle bir dağılmanın tekrarlamaması için önlem alır.

Jung, kolektif bilinçdışını arketiplerle anlamlandırır, arketiplerin doğası gereği, imgelere ve resimlere yoğunlaşır. Onu yazmaya iten güç olarak ortak biliçdışını, arketipleri ve imgeleri işaret eder. Ona göre yazmak içsel bir zorunluluktur, yazarı yazmaya iten bilinçdışı unsurlardır ve bu unsurlar ruhun konuşması şeklinde esere yansır. Freud'a göre ise yaratıcı bir yazı gündüz düşü gibi çocukluktaki oyunların devamıdır ve bunların yerini tutar. Edebiyat ise toplum tarafından kabul görmeyen düşlerin ve arzuların örtülü olarak başarılı bir biçimde yazar tarafından kabul edilir hâle getirilmesidir.

Edebiyatın ve psikanalizin temeli ve ortak noktası insandır. Bu nedenle her iki alan da birbirlerine önemli katkılar sağlar. İnsanın ruhsal durumu sanatın oluşmasında önemli bir etkindir, dolayısıyla edebiyatı insan merkezinde psikanalitik olarak ele almayı mümkün kılar. Psikanaliz, belirlenen bir teknik yardımıyla insana ait duygu durumunu inceler, açıklamaya çalışır. Aynı duygularla edebî metinlerde simgeler, motifler ve arketipler olarak karşılaşılr. Psikanalizin, edebi metinlerde; bu imgeler, motifler ve arketiplerle karakter oluşumunda ve bu karakterlerin aynı unsurlar

çerçevesinde çözümlenmesinde yazara ve okuyucuya katkı sağladığı söylenebilir. Bir analist hastasını tedavi ederken anlatılanları bilinçdışının etkisinde anlamlandırır. Benzer şekilde yazar, eserine bilinçdışından unsurlar yansıtır ve okuyucu da eseri kendi bilinçdışı çağrışımlarıyla anlamlandırır.

Sait Faik'in ilk dönem öyküleri insan sevgisiyle, küçük ve somut ayrıntılara saklanmış yaşama sevinciyle doludur. Öykülerinin merkezinde “insan”; küçük, lüzumsuz, hor görülmüş, dışlanmış, emeği hiçe sayılmış “insan” vardır. Ona göre İnsan edebi eserin temelidir. Hayat, düşünce, toplum, eleştiri, felsefe, yaşama yön veren taşıyıcı unsurlar ancak insanla anlam kazanır. Edebi eserlere de insan bu unsurlar bağlamında yansır. Karşılık beklemeden yazan Sait Faik'in öykülerinde insan, bahsi geçen bu unsurlarla görünür, nefes alır. Bu çalışmayla; insan psikolojisiyle etkileşimi her geçen gün artan günümüz edebiyatında Sait Faik öyküleri, psikanalitik edebiyat eleştirisiyle ele alınmaya çalışılmıştır. Yazarın öyküleri, kurguyu başlatan giriş bölümlerindeki bilinç akışı, iç monologlar; devamında izlenen duyular, nesne imgelemeleri ve gösterdikleri arketipler yönünden psikanalitik edebiyat kuramı çerçevesinde incelenmiştir. Yazarın ilham kaynağı dışardaki unsurlar gibi görünse de asıl kaynak kendi bilinci ve bilinçdışıdır. Bastırılmış duyguları, kırgınlıkları, öfkeleri, travmaları; düşsel bir düzlemde ve düşsel karakterlerde eserin içinde kendine yer bulur. Öte yandan Sait Faik'in öykü anlatıcıları, karakterleri psikanalitik edebiyat kuramıyla incelenirken, öykülerdeki karakterlerin Sait Faik'le ortak izleri de tespit edilmiştir.

Yazarın ilk dönem öykülerinde anlatıcı ve karakterler; hor görülmüş, toplum tarafından dışlanmış, hakkı yenmiş, emeğine değer verilmemiş insanlardır. Anlatıcı, sevmek, korkmak, yaşamak, umut etmek gibi değerleri insan ve toplum üzerinden sorgular. Yüksek değerlerine uygun olmayan durumlar anlatıcı ve karakterleri çatışmalara, kaçışlara ve savunma mekanizmalarına iter.

Psikanalistlere göre, doğum anı, anne rahminde geçen rahat, huzurlu, sessiz dönemden sonra çaba isteyen koşullara aniden geçen bebeğin ilk anksiyetesidir. Bir daha asla dönülmeyecek olan anne rahmi, birey için kaybolmuş bir cennet gibidir. İnsan, hayatı boyunca anne karnındaki cennet ortamını çağrıştıran imgelere bu sebeple yönelir. Doğumdan sonraki çaresizlik hissi “yoğun eksiklik duygusu” doğurur ve insan hayatına “yoğun eksiklik duygusu”yla başlar. Edebi eserlerde birçok imge anne rahmine dönüş isteğini, doğum travmalarını ve anneyle yaşanan ilk narsisistlik

deneyimini işaret eder. Sait Faik'in "Plajdaki Ayna", "Süt" ve "Gümüş Saat" öykülerinde suyun, sütün ve aynanın; anneyi, anne karnını, ölümü, doğumu anımsatan bir metafor olarak kullanımını görürüz. Öykülerinde anne arketipi; süt, ayna, deniz, su, anne rahmi, toprak imgeleriyle izlenir. İlk dönem öykülerinde sıklıkla rastlanan psikanalitik öğeler; anne-çocuk, baba-çocuk dolantısı bağlamında yalnızlıktır. Çatışmalardan yadsıma, neden bulma gibi savunma mekanizmalarıyla kaçan anlatıcı denize koşarak, sütçüye saklanarak saklı cennetine, anne rahmine kavuşmayı arzular. Bu kaçış ona huzurla birlikte seçilmiş yalnızlığını getirir. Su, süt, ayna, ana rahmi, ölüm ve doğum imgelemde sürekli yer değiştiren metaforlardır. Bachelard'ın "ilk yatıştırıcı" olarak tanımladığı süt de temizliğiyle ana rahmine, güvenli alana dönüşü simgeler. Sait Faik'in "Süt" adlı öyküsünde anlatıcı yıllardır yapmadığı şeyi yapar bir sütçü dükkânına gider ve süt içer. Daha sütçü dükkânına girerken Jung'un persona olarak adlandırdığı maskelerini "Defolun!" diye bağırarak kovar. Bu çatışma tüm personalarından kaçma ve gölgesiyle başbaşa kalabilme telaşının yansımasıdır. Jung'un persona adını verdiği arketip, tiyatro oyuncularının çeşitli rolleri canlandırırken taktıkları maskelerden adını almıştır. Analitik psikolojiye göre insanın yaşamını sürdürebilmesi için zorunlu olduğu kendisi olmayan bir karakteri yaşaması hâlidir. Ona göre bir insan birden fazla persona takabilir; iş hayatı için farklı, arkadaşlarıyla ilişkisinde farklı personaya ihtiyaç duyulabilir.

İkinci dönem öykülerinde psikanalitik öğelerden en belirgin olanlar hastalık, yalnızlık, ölüm korkusu ve anksiyetedir. Bu dönem öykülerinde anlatıcı ben olarak Sait Faik'i çok daha fazla hissederiz. Siroz hastalığı tanısıyla arkadaş çevresinden ve sürekli gittiği mekânlardan soyutlanan yazar, yalnızlığıyla ve ölüm korkusuyla öyküleriyle başa çıkmaya çalışır. Bu süreçte kaleme aldığı *Alemdağ'da Var Bir Yılan* ve *Az Şekerli* adlı eserlerinde psikanalitik kuramın temel unsurlarından rüyalar, gündüz düşleri, halüsinasyonlar, nevrozlar izlenir. Gerçeküstü bir yapıya bürünen öykülerinde yazar, ben anlatıcının şahsında öyküde bir belirir bir kaybolur. Mekân ve zaman kavramlarının geçiş unsurları olarak kullanıldığı öykülerde anlatıcının iç sesi, karakterlere karışır. Rüyalar, gündüz düşleri ve gerçeklik iç içe geçmiştir. Bu dönem öykülerinin baş karakteri "Panço" psikanalitik önemli bir unsur olarak dikkat çeker. Yazarın hayatının son döneminde kaleme aldığı öykülerinde karakterler ve Panço, Sait Faik'in gündüz düşleridir. Yazar, bu dönemdeki tüm çıkmazlarını gündüz düşleriyle yok sayar, özlemini duyduğu hayatı gündüz düşleriyle öykülerinde yaşar, hayallerini

orada gerçekleştirir, öykülerinde konuşur, dertleşir. Esasen Sait Faik, Panço'yla hem yalnızlığını paylaştığı bir dostu, hem de hasta ama her şeye rağmen hayata tutunmuş, eski günlerdeki gibi gezebilen, dilediğini yiyip içebilen kendini düşler. Bu düş onu içindeki karamsarlık hâinden çıkarır, özgürleştirir.

Panço ve anlatıcılar yazarın bölünmüş benliğini düşündüren hayali kahramanlarıdır. Sanatçının bilinçaltının yansımalarını ve iç dünyasının dehlizlerini yansıttığı bu kahramanlar yazarın hem kendinden kaçıdır hem de kendi gerçeğiyle yüzleşmesidir. Sait Faik, bu dönem öykülerinde anlatıcı ben, kahraman kimliğiyle okuyucunun karşısına çıkar. “Öyle Bir Hikaye” ve “Yalnızlığın Yarattığı İnsan” isimli öykülerinde anlatıcı ben ve Panço, hasta ve yalnız Sait Faik'in yansımalarıdır. Hastalığı sebebiyle duygusal soyutlanma içine giren yazar, yetersizlik ve çaresizlik duyguları içindedir. Bu durum anksiyetesini tetikler, zorlanma hâlini yenmek için çabalamaktan vazgeçer, türlü savunma mekanizmalarıyla kaçınma yoluna yönelir. Oysa bu yöneliş onu içinde bulunduğu kısırdöngüye sürükleyecektir. Öykülerde bu süreç; Freud'un bilinç, bilinçdışı ve rüyalar üzerine geliştirdiği kuramlardan etkilendiğini düşündüren gerçeküstü unsurlar olarak izlenir.

Sait Faik'in 1954 Mart'ında yayımlanan *Alemdağ'da Var Bir Yılan* adlı eserindeki “Dülger Balığının Ölümü” öyküsünde hastalık, ölüm anksiyetesi izlenir. Anlatıcı, balıkçı kahvesinin önünde akasyanın altına asılmış dülger balığına ölümün gelişini tüm incelikleriyle anlatır. 1954 yılının Mayıs ayında vefat eden yazarın bu öyküde hastalığın kendisinde bıraktığı etkileri ve ölümü sorgulayışı okunur. Anlatıcı ben; balığın incecik, ipekten bile yumuşak zarlarının titremesini bir oyun gibi düşler. Bu ölüm dansı, anlatıcı benin sığındığı ilkel savunma mekanizmalarından yadsımayı ve düşlemeyi işaret eder. Anlatıcı ben bu savunma mekanizmalarıyla ölümü kabul etmeyerek ölüm korkusuyla baş etmeye çalışır. Bu kudretli balığın ölümü belki de öykülerinin başkarakterlerinden balıklarla vedalaşmasıdır. Öte yandan bu ölüm anına şahitlik etmesi kendi ölümünü dışardan izlemesi olarak da okunabilir.

Yazarın *Az Şekerli* adlı eserindeki “Müthiş Bir Tren” öyküsünde; hastalık, ölüm anksiyeteleri, bu korkuların bilinçdışından rüyalarda bilinç yüzeyine çıkışı ve simgesel ifadeleri psikanalitik öğeler olarak belirlenir. Öyküdeki tren rüyadaki önemli sembollerden biri olarak düşünülebilir. Tren, bir köprü olarak ölüm ile yaşam arasında geçiş simgeleri. Tren ölüme doğru ilerleme anlamı taşır. Hastane ve hastanede ölümü bekleyen hastalar, istasyonda treni bekleyen yolcular olarak simgeleştirilir. Tren

bekleyen diğerk yolcuların sarı ve sükûti olarak betimlenmesi bu simgelemenin sonucudur. Tüm bu simgeler, rüya görenin bilinçdışındaki öğelerle sansürsüzce karşılaşmasını engelleyen egonun ürünüdür. Trene binip tüm geçmişiyile, kayıplarıyla yüzleşen anlatıcı çok kısa bir süre için trenden iner. Tren hiçbir düdük sesi gelmeden hareket eder ışıklar ve sessizlik içinde kaybolur. Anlatıcının trene binip inmesi, ölümle yaşam arasında gidip gelişlerini simgeler. Arafta kalmış anlatıcının ölümü bekleyişi, kabullenmişliği ve sevdiklerine kavuşma arzusu okuyucuya simgesel öğelerle hissettirilir. Sait Faik yüzleşemediği ölüm duygusuyla anlatıcı ben olarak yüzleşir. Bu savunma mekanizmasıyla yazar kabullenmekte zorlandığı bazı duyguları anlatıcıya mal etmiştir. Böylece hastalık ve ölüm duygularından yansıtımalı özdeşleştirme yoluyla kurtulmayı hedefler ve duyguları denetim altında tutması yönünde bilinçdışı bir yanılsama yaşar. Anlatıcının ölümü (treni) bekleyişi ve ölümle hayat arasındaki ince çizgide gidiş geliş durumu yazarın kendi hastalığıyla yüzleşme korkusunun öyküye yansımasıdır.

Sonuç olarak, psikanaliz ve edebiyat gibi birbirlerinden faydalanan iki disiplinin olanaklarıyla iz sürmeyi amaçlayan bu çalışmada Sait Faik öykülerindeki karakterler ve anlatıcılar, edebiyatın kurmaca özelliğinden faydalanılarak ortaya konulurken psikanaliz biliminin verilerinden yararlanıldığı görülmüştür. Sait Faik, düşsel ve gerçek yaşam arasında geçişlerle, gerçeküstü bir çok öğeyi kurguya dâhil ederek anlatıcılarının ve karakterlerinin bilişsel ve bilinçdışı dünyasını okuyucusuna sunar. Bu kavramların psikanaliz ile çözümlenmesi yazarın bilinçaltındaki asıl gerçekliğe de ayna tutar. Böylece, Sait Faik'in öyküleri hem usta bir analistin hem de analistiyle terapide bir danışanın öyküleri olarak da okunmaya imkân sunar. Yapılan değerlendirmeler ışığında Sait Faik öykü anlatıcılarının, karakterlerinin ve kurgusunun psikanalitik edebiyat eleştirisiyle incelenebilecek özellikte olduğu görülmüştür.

KAYNAKLAR

- Abasıyanık, S. F. (1999). *Balıkçının ölümü, yaşasın edebiyat*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Abasıyanık, S.F. (1999). *Açık hava oteli, konuşmalar, mektuplar*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Abasıyanık, S. F. (2000). *Havuz başı, son kuşlar, Bütün eserleri 6*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Abasıyanık, S. F. (2000). *Şahmerdan, lüzumsuz adam, Bütün eserleri 2*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Abasıyanık, S. F. (2000). *Mahalle kahvesi, havada bulut, Bütün eserleri 4*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Abasıyanık, S. F. (2000). *Alemdağ'da var bir yılan, az şekerli, Bütün eserleri 7*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Abasıyanık, S. F. (2001). *Açık hava oteli, mektuplar*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Abasıyanık, S. F. (2009). *Bütün eserleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Abasıyanık, S.F. (2017). *Semaver*. İstanbul: İşbankası Kültür Yayınları.
- Abasıyanık, S.F. (2022). *Lüzumsuz adam*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Adler, A. (1964). *Problem of neurosis*. New York: Harper and Row.
- Adler, A. (2024). *İnsan psikolojisi*. Tuğrul Dursun (çev.), İstanbul: Olympia Yayınları.
- Ağaoğlu, S. (1954). Sait Faik, *Sait Faik için*. İstanbul: Yeditepe. 139-146.
- Aktulum, K. (2021). *İmgelemem çözümlemesine giriş*. Konya: Çizgi Kitapevi.
- Akyüz, T. (2022). *Uyumsuz hayal kuranların hayal kurma deneyimlerinin incelenmesi*. İbn Haldun Üniversitesi, Psikoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Alangu, T. (1956). *Sait Faik için*. İstanbul: Yeditepe.
- Anlı, İ. (2010). *Psikanalizde narsisizm*. İstanbul: Nobel Tıp Kitapevi.
- Aslan, B. (2023). Sait Faik'in modernist hikâyeleri hakkında. *Hece Dergisi Sait Faik Özel Sayısı*. 45/313. 192-198.
- Atsan, D. (2023). Öykücü empatlığı ve Sait Faik. *Hece Dergisi Sait Faik Özel Sayısı*. 45/313. 221.
- Aytaç, G. (1999). *Genel edebiyat bilimi*. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Babin, P. (2015) *Sigmund Freud, bilim çağında bir trajedi yazarı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bachelard, G. (1996). *Mekanın poetikası*. Aykut Derman (çev.), İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bakır, S. (2023). Sait Faik öykülerinde şiirsel söylem, görüntü, imge ve imgelem: Alemdağ'da var bir yılan örneği. *Hece Dergisi Sait Faik Özel Sayısı*. 45/313. 199-210.
- Belge, M. (1994). *Türk romanında tip, edebiyat üstüne yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Brenner, C. (1998). *Psikanaliz- Temel kavramlar*. Işık Savaşır, Yusuf Savaşır (çev.), Ankara: HYB Yayınları.
- Brooks, Peter. (2016). *Psikanaliz ve hikâye anlatıcılığı*. Hivren Demir Atay, Hakan Atay (çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Can, B. (2023). Sait Faik Hikayelerinde Mekan Unsuruna Dair Genel Bir Değerlendirme. *Hece Dergisi Sait Faik Özel Sayısı*. 45/313. 332-335.
- Cebeci, O. (2004). *Psikanalitik edebiyat kuramı*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Celal. F. (1956). Sait Faik, *Sait Faik için*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.

- Cervantes, M. (2008). *Don Kişot*. Ali Çankırılı (çev.), İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ceylan, S. (2023). Sait Faik öykülerinde modern çağın bulantısı: yalnızlık. *Hece Dergisi Sait Faik Özel Sayısı*. 45/313. 285.
- Craib, I. (2004). *Psikanaliz Nedir*. Ali Kılıçlıoğlu(çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Çakır, D. (2023). Sait Faik'in hayatından eserlerine yansıyan izler. *Hece Dergisi Sait Faik Özel Sayısı*. 45/313. 75-90.
- Çelik, Kesmegülü, M. (2023).Sürrealizm ve Alemdeğda Var Bir Yılan. *Hece Dergisi Sait Faik Özel Sayısı*. 45/313. 387.
- Çelik, Y. (2002). *Sait Faik ve insan*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çıkla, S. (2016). *Edebiyat ve hastalık*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Çıkla, S. Ve Büyükkavas Kuran, Ş. (Eds.). (2021). *Metin tahlilinde yeni yaklaşımlar 1*. Ankara: Çolpan Kitap.
- Dağlarca, F. H. (1956). Ağıt, *Sait Faik için*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Daniel, S. (2021). *Sigmund Freud gibi düşünmek*. Can Çetin (çev.), İstanbul: İndigo Yayınları.
- Demir, Y. (2011). *Hayat böyledir işte fakat hikâye*. Ankara: Hece Yayınları.
- Erdal, G. (1996). Sait Faik Abasıyanık'la röportaj, *Sait Faik Abasıyanık 90 yaşında*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Erdal, G. (1999). Sait Faik'le son röportaj, *Sait Faik bütün eserleri 10*. Ankara: Bilgi Yayınevi. 153-156.
- Erdoğan, E. (2023). Sait Faik öykülerinde hastalık teması. *Hece Dergisi Sait Faik Özel Sayısı*. 45/313. 297.
- Erten, A. (1955). Sait Faik'in annesiyle birkaç saat. *Varlık Dergisi*. 418/11.
- Ertuş, A. (2023). Anıların gölgesinde ölümsüz Sait Faik, *Hece Dergisi*. 45/313. 49-59.
- Fikret, T. (2017). *Rübâb-ı şikeste*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Freud, A. (2020). *Ben ve savunma mekanizmaları*, Yeşim Er (çev.), İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Freud, S. (1999). Yaratıcı yazarlar ve gündüz düşleri, *Sanat ve Edebiyat*, Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın (çev.), İstanbul: Payel Yayınları.
- Freud, S. (1999). *Sanat ve edebiyat*, Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın (çev.), İstanbul: Payel Yayınları.
- Freud, S. (2000). *Ruh çözümlemelerinin tarihi*. Emre Kapkın (çev.), Ayşen Tekşen Kapkın(çev.), İstanbul: Payel.
- Freud, S. (2017). *Cinsellik üzerine*. Ali Avni Öneş (çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (1018). *Bilinçaltı, cinsellik üzerine üç deneme*. Beyza Nur Doğan (çev.), İstanbul: Gece Kitaplığı Yayınevi.
- Freud, S. (2021). *Rüyaların yorumu*. Dilman Muradoğlu (çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (2021). *Yas ve melankoli*. Leyla Uslu (çev.), İzmir: Cem Yayınları.
- Freud, S. (2022). *Bilinç dışı*. Elif Çalınır (çev.), İstanbul: Olimpos Yayınları.
- Freud, S. (2024). *Rüyaların Yorumu 2*. İstanbul: Olympia Yayınları.
- Freud, S. (2024). *Psikanaliz üzerine*.Ersin Cengiz (çev.), İstanbul: Olympia Yayınları.
- Freud, S. (2024). *Sanat ve edebiyat üzerine yazılar*. Ruhiye Erulaş (çev.), İstanbul: Olimpos Yayınları.

- Fromm, E. (2017). *Rüyalar masallar mitler*. Aydın Arıtan, Kaan H. Ökten (çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Fromm, E. (2021). *Psikanalize yeni bir bakış*. Funda Sezer (çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Geçtan, E. (2020). *Psikanaliz ve sonrası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gemici, M. (2023). *Sait Faik Abasıyanık'ın Alemdağ'da var bir yılan'ı*. İstanbul: Ketebe Yayıncılık.
- Gültekin, Y. (2021). *Psikanaliz kuramı bağlamında Engin Geçtan romanını incelemek: 'Bir günlük yerim kaldı ister misiniz?'*. Yüksek lisans tezi. İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul.
- Günyol, V. (1956). Yalnızlığın yarattığı adam, *Sait Faik için*. İstanbul: Yeditepe Yayınları. 100-107.
- Günyol, V. (2000). Yalnızlığın yarattığı adam, *Sait Faik bütün eserleri 7*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Günyol, V. (2020). Hemen her açıdan Sait Faik, *Sait Faik'i yorumlayanlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Gürbilek, Nurdan. (2020). *Kör ayna, kayıp şark*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürel, S. (2023). Bir şey olmamanın cazibesi ve Sait Faik. *Hece Dergisi Özel Sayısı*. 45/313. 368-375.
- Gürsel, N. (2019). *Yalnızlığın yarattığı yazar Sait Faik*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Gürol, E. (2006). Giriş, *Analitik Psikoloji*. İstanbul: Payel Yayınevi. 9-92.
- Güvenli, Z. (1956). Sait Faik, *Sait Faik için*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Hall, Calvin S. (2010). *Freudyen psikolojiye giriş*. Ersan Devrim (çev.), İstanbul: Kaktüs Yayınları.
- İbiş, H. (2023). Sait Faik'in papaz efendi öyküsü. *Hece Dergisi Sait Faik Özel Sayısı*. 24/313. 445-448.
- Jung, C.G. (2001). *Anılar, düşler, düşünceler*. İris Kandemir (çev.), İstanbul: Can Yayınları.
- Jung, C.G. (2006). *Analitik Psikoloji*. Ender Gürol (çev.), İstanbul: Payel Yayınevi.
- Jung, C.G. (2021). *Dört arketip*. Zehra Aksu Yılmaz (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaplan, M. (1984). *Hikâye Tahlilleri*. Ankara: Dergah Yayınları.
- Karaca, A. (2023). Serazat hikâyeci Sait Faik. *Hece Dergisi Sait Faik Özel Sayısı*. 45/313. 119-123.
- Kavaz, İ. (2005). *Sait Faik Abasıyanık*. İstanbul: Şûle Yayıncılık.
- Kurt, M. (2011). Modernizm ve gerçeküstücülük bağlamında Sait Faik'in son hikayeleri. *Turkish Studies*. 6/3. 1468.
- Mert, N. (2018). *Sait Faik*. Ankara: Cümle Yayınları.
- Moran, B. (2001). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nabi, Y. (1996). Büyük kaybımız, *Sait Faik Abasıyanık 90 yaşında*. Bilgi Yayınevi: Ankara.
- Naci, F. (1998). *Sait Faik'in hikayeciliği*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Nakipoğlu M., Aşık, B. (2021) "Sinağrit baba ve köpek balıkları insan olsaydı" isimli kısa öykülerde sistem ve toplum ilişkisi. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Dergipark*. 19/3. 279-293.

- Naso, P. O. (2019). *Dönüşümler*. Asuman Coşkun Abuagla (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nesin, A. (Ed.). (2021). *Birlikte yaşadıklarım birlikte öldüklerim*. İstanbul: Nesin Yayınevi.
- Ofluoğlu, G., Büyükyılmaz, O. (2008). “Yabancılaşmanın teorik gelişimi ve tarihsel süreç içinde farklı alanlarda görülümü”. *Kamu-İŞ*. 10/1. 113-144.
- Örgen, E. (2010). Sait Faik Abasıyanık’ın öykülerinde melankoli. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 2/4. 79-91.
- Örgen, E. (2015). *Öykümüzün izinde*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Özbek, Y. (2007). *Edebiyat ve psikanaliz*. Konya: Çizgi Kitapevi.
- Özmez, O. T. (1999). Sait Faik’le son konuşma, *Sait Faik bütün eserleri 10*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Parlakpınar, M. (2012). *Aslı Erdaoğan’ın öykü ve romanlarının psikanalitik yöntemle incelenmesi*. Yüksek lisans tezi. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Malatya.
- Parman, T. (2000). *Psikanaliz yazıları, Yüzyıl sonra, düş ve düşlerin yorumu*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Parman, T. (2005). Edebiyat ve psikanaliz. İstanbul: *Varlık Dergisi*. 73/1177. 11-12.
- Phillips, A. (2020). *Hep vaat hep vaat, edebiyat ve psikanaliz üzerine denemeler*. Ferit Burak Aydar (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Poerio, G. L., ve Smallwood, J. (2016). Daydreaming to navigate the social world: What we know, what we don't know, and why it matters. *Social and Personality Psychology Compass*. 10/11. 605-618, <https://doi.org/https://doi.org/10.1111/spc3.12288>
- Rank, O. (2014). *Doğum travması*. Sabir Yücesoy (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Rifat, M. (2020). *Sait Faik’i yorumlayanlar, Eleştirinin eleştirisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rose, J. (2010). *Görme ve Cinsellik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sağlık, Ş. (2014). *Hikâye /anlatı/ yorum*. Ankara: Hece Yayınları.
- Sağlık, Ş. (2023). Sait Faik hikâyelerinde küçük insanların büyük hikayeleri. *Hece Dergisi Sait Faik Özel Sayısı*. 45/313. 174-191.
- Sarı, A. (2008). *Psikanaliz ve edebiyat*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Saydam, M. B. (2021). Nesnel ruh’un şamanı, *Carl Gustav Jung: Dört arketip*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sazyek, H. (2010). Yusuf Atılgan’ın aylak adamı C. *Kitap-lık Edebiyat Dergisi*. S.142. 64-78.
- Seyhan, R. (2017). *Bana hikaye anlatma*. İstanbul: Bilge Yayıncılık.
- Smith, D. (2021). *Sigmund Freud gibi düşünmek*. Can Çetin (çev.), İstanbul: İndigo Yayınları.
- Sofokles. (2009). *Aias ve Elektra*. Furkan Akderin (çev.), İstanbul: TEM Yapım Yayıncılık.
- Sophokles. (2013). *Kral Oidipus*. Bedrettin Tuncel (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sönmez, S. 2007. “A’dan Z’ye Sait Faik”. Murat Yalçın (ed.). Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Şen, C. (2022). “Psikanalitik edebiyat kuramı”. V. Şahin (ed.) *Edebiyat kuramı ve eleştirisi* (s.121-164). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Taner, H. (1996). Ölürse ten ölür canlar ölesi değil, sevimli bir aylak, *Sait Faik Abasıyanık 90 yaşında*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

- Tanpınar, A. H. (2000). İstanbulun mevsimleri ve san'atlarımız, *Yaşadığım gibi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Taş, S. (2018). *Sait Faik'in hikayelerinde başlıca konular*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- TDK. (1998). *Türkçe sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tirali, N. (1996). Sait Faik'in Paris'teki anlaşılmaz beş günü, *Sait Faik Abasıyanık 90 yaşında*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Tuncel, B. (2013). Kral Oidipus, *Kral Oidipus*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tura, S. M. (2021). *Freud'dan Lacan'a psikanaliz*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Uyguner, M. (1959). *Sait Faik'in hayatı*. Ankara: Mars Ticaret S.A.Ş. ve Matbaası.
- Uluköse, G. T. (2024). *Sait Faik*. İstanbul: Ciniuz Yayınları.
- Uslucan, Fikret ve Arslan, Abdurrahman, "Psikanalitik edebiyat eleştirisi açısından Kar ve İnci romanı üzerine bir değerlendirme", *Mavi Atlas*, 11(1), 2023, ss. 208-221.
- Ürgüp, F. (1956). Sait Faik'in realitesi, *Sait Faik için*. İstanbul: Yeditepe Yayınları. 111-115.
- Wellek, R., Varren, A. (2001). *Edebiyat Teorisi*. Ömer Faruk Huyugüzel (çev.), İzmir: Akademi Kitapevi.
- Winnicott, D.W.(1998). *Oyun ve gerçeklik*. Tuncay Birkan(çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Yaşar, K. (1956). Yaşar Kemal, *Sait Faik için*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Yıldız, A. D. (2008). *Hikaye incelemeleri*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Yivli, O. (2019). *Öykü nasıl okunur, modern öykü ve yöntem*. İzmir: Günce Yayınları.

ÖZ GEÇMİŞ

Yasemin ÖSKEN, Samsun Anadolu Lisesini bitirdikten sonra Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi bölümünden 2008 yılında mezun oldu. 2022 yılında Ondokuz Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans programına girdi. Mezuniyetinden bu yana Türkçe öğretmeni olarak görev yapan Yasemin Ösken, orta derecede İngilizce bilmektedir.

Yayınlar:

1. Ösken, Y. ve Kuran, Ş. (2024). Sait Faik Abasıyanık'ın "Plajdaki Ayna" öyküsüne psikanalitik bir bakış. *Turkish Studies Language and Literature*.

Kazanılan Ödüller, Teşvikler ve Burslar:

1. MEB Başarı Belgesi (17.01.2022)
2. MEB Başarı Belgesi (01.06.2022)

