

Sait Faik Abasıyanık'ın Hikâyelerinde Renkler

Erdoğan ERBAY*

ÖZET

Türk kültüründe renk, yalnızca görsel bir unsur olarak değil, aynı zamanda bireysel ve kolektif hafızayı taşıyan sembolik bir anlatım aracıdır. Bu çalışmada, renklerin Türk halk hayatındaki işlevi ile Tanzimat'tan itibaren gelişen edebî metinlerdeki temsilleri karşılaştırmalı bir perspektifle ele alınmıştır. Göçebe yaşam tarzının canlı ve çeşitli renk dünyasından, yerleşik hayatta şekillenen daha sade ve simgesel renklere doğru yaşanan dönüşüm, hem kültürel zihniyetin hem de estetik anlayışın evrimini yansıtmaktadır. Renk, Türk halkı için yalnızca süsleme unsuru değil; vatan, millet, din, namus gibi kutsal değerlerin ifadesi, ölüm ve yaşam arasındaki geçişin sembolü, sadakat ya da vefasızlığın göstergesi hâline gelmiştir.

Tanzimat sonrası Türk nesrinde renkler, bireysel duyarlılığın ve ahlaki dönüşümün anlatımında önemli bir rol üstlenmiştir. Namık Kemal ve Recaizâde Mahmut Ekrem gibi yazarlar, renkleri karakterlerin toplumsal konumlarını ve ruhsal durumlarını betimlemek için bilinçli olarak kullanmışlardır. Servet-i Fünûn neslinde, özellikle Halit Ziya Uşaklıgil'in eserlerinde, renk estetiği psikolojik derinliği yansıtan bir ifade aracına dönüşmüştür. Renklerin anlam katmanları, sadece görsel betimlemeyle sınırlı kalmayıp anlatının duygusal yoğunluğunu da beslemiştir.

Sait Faik Abasıyanık'ın hikâyelerinde ise renkler, gerçek ve mecazî düzlemde birleşerek karakter analizinden sosyal tiplerle, zaman-mekân kurgusundan anlatıcı sesine kadar geniş bir yelpazede kullanılır. Sarı, kırmızı, mavi, beyaz gibi renkler; hikâye kahramanlarının iç dünyalarını, toplumsal aidiyetlerini ve bireysel yalnızlıklarını ironik ve poetik bir dille yansıtır. Abasıyanık'ın renk tasarımı, yalnızca betimleme amacı taşımaz; aynı zamanda kültürel bir belleği, estetik bir duyuşu ve ahlaki bir sezgiyi taşır. Bu bağlamda, renk kullanımı Türk edebiyatında basit bir süsleme ögesi olmanın ötesinde, çok katmanlı bir anlam ve temsil aracı hâline gelmektedir.

Anahtar Sözcükler: Tanzimat, Servet-i Fünûn, Sait Faik, Namık Kemal, Recaizâde Mahmut Ekrem, renkler.

* Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı ABD, Erzurum/Türkiye. E-posta: eerbay@atauni.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5541-0248.
DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0231

ABSTRACT

In Turkish culture, color functions not merely as a visual element but also as a symbolic medium that conveys both individual and collective memory. This study analyzes the use and representation of colors in Turkish folk life and in literary texts from the Tanzimat period onward, employing a comparative and interdisciplinary perspective. The transformation from the vibrant and diverse color palette of nomadic life to the more muted and symbolic tones of sedentary existence reflects the evolution of both cultural consciousness and aesthetic sensibility. For the Turkish people, color is more than decorative; it symbolizes sacred values such as homeland, nation, religion, and honor, and serves as a marker of transitions between life and death, loyalty and betrayal.

In the post-Tanzimat prose tradition, colors take on a more deliberate narrative function, becoming tools for expressing individual sensitivity and moral transformation. Authors like Namık Kemal and Recaizâde Mahmut Ekrem consciously employ color to reflect characters' social status and psychological conditions. In the Servet-i Fünûn period, particularly in the works of Halit Ziya Uşaklıgil, color aesthetics evolve into a medium for articulating inner emotional depth. The layers of meaning attributed to colors go beyond visual description, enhancing the emotional and symbolic density of the narrative.

In the short stories of Sait Faik Abasıyanık, colors merge literal and metaphorical dimensions, contributing to character portrayal, social typology, narrative time-space structure, and narrative tone. Colors such as yellow, red, blue, and white reflect his characters' inner worlds, social affiliations, and existential solitude through an ironic and poetic lens. Abasıyanık's use of color does not serve mere embellishment but rather conveys cultural memory, aesthetic sensibility, and moral intuition. Thus, color emerges in Turkish literature as a multidimensional vehicle of meaning and representation, far beyond its surface visual appeal.

Keywords: Tanzimat, Servet-i Fünûn, Sait Faik, Namık Kemal, Recaizâde Mahmut Ekrem, colors.

Giriş: Modern Türk Edebiyatında Renklerin Serüveni

Türk milleti, tablo hâline getirmemiş olsa da, maddî ve manevî hayatının bütün zenginlik, derinlik ve gerçekliğini, çeşitli renkler aracılığıyla göçebelikte çadırına, yerleşiklikte evinin duvarına işlemiştir. Bununla birlikte vatan, millet, din ve namus gibi mukaddes değerler uğruna can vermek söz konusu olduğunda, fânî varlığından tereddütsüz vaz geçebileceğini ‘gök girip kızıl çıksın’ yeminiyle ortaya koyar. Bu davranış, Türk milletinin her ferdinin mistik ve metafizik âlemle bağının derinliğinin sağlam bir delili iken, renkler arası geçişte dirilikle ölümün ne kadar iç içe geçtiğinin de ispatıdır. Aynı zamanda renkler, bazen ahde vefanın bazen de tam tersine vefasızlığın göstergesi sıfatıyla karşımıza çıkarlar. Halıların ve kilimlerin renkli desenleri, gündelik hayatın içine taşınan her türlü giyeceğin rengi, dünya ve ahiret algısını yansıtan renk tercihi, yapıp etmenin nasıl bir zaman ve mekân şuuruyla tahakkuk ettiğini gösterir. Burada, renk hususunda göçebelikle yerleşikliği birbirinden ayıran temel ve önemli bir ayırımdan bahsetmek gerekir. Canlı ve rengârenk tabiatı mekân kılan Türk insanı, renk kullanımında göçebelikte çok daha çeşitlilik gösterir. Buna karşılık, yerleşik hayatta kalabalıkların tercih ve tesirlerine uyma zorunluluğu, belki ortak şuurun bir gereği olarak, renklerin tek tipleştiği ya da daha pastel renklerin öne çıktığı gözlemlenir.

Türk kültüründe, şiirin ve tahkiyenin geçmişi ne kadar gelenekli ise, resim ve resmin kelimeleri sayılan rengin kullanımı modern zamanlara aittir, o ölçüde de yenidir. Ama unutmamak gerekir ki, kültür tarihimizde iki alanın izlerini geriye doğru takip mümkündür. Zira, her iki sanatın geleneksel uzantıları Karagöz ile hattattır: “Şiir gibi bizde resmin şeceresi uzun değildir. Aktörün bizde babası Karagöz ve ressamınki hattattır” (Ahmet Haşim 1991: 106). Bir de, Mimar Sinan’ın, İstanbul’un silüetini ve akşamın ufuklarını altın yıldızlar gibi süsleyen harikulade yapılarının etrafını kaplayan kimliksiz ve karakersiz nev-zuhur binaların ortaya çıkmasından sonra, mermerin ölümü de gerçekleşmiştir. Mimariye vücut veren asıl malzeme değerini yitirirken renklerin varlığına alan açılmıştır. Bizatihi tabiatın imkânlarını estetik yapıya dönüştüren Türkler, bu kez tabiatın renklerini taklitle zevklerini somut hâle getirmeye itina göstermişlerdir: “Mermerlerin ölümü yanında, bizde renklerin hayatı başlamaktadır” (1991: 106). Doğu geleneğinde renklerin ustaları, kadınlardır. Giyim kuşamlarındaki allı yeşilli işlemler, aşklarının

ve sevdalarının kıvılcımları olarak anında bütün hayatı kor alevlere düşürürken; heybelere ve çuvallara ördükleri kenarlıkların renkleri ile modern hayatın yok ettiği farlılıklarını yansıtır. Resmî olarak, on dokuzuncu yüzyıla başlayan yeni hayat biçimi, kendini ifadeye yeni araçlar ve uygulama alanları icadına da girişmiştir.

Tanzimat Sonrası Nesrinde Renk

Tanzimat, edebiyat ve sanat için de bir kırılmayı işaret eder. Hayatın her alanında ortak duyuş ve düşünüşün yerini, ‘ben’ diyen bireyin tercih ve teklifleri almaya başlar. Yani, bireyin icatları, gündelik hayatı yönlendirdiği gibi, sosyal hayatı da şekillendirir. Çünkü, hayat, farklılıktır. Acılarla kederler, algılarla alışkanlıklar, şuur ortaklığının tablosu olmaktan çıkıp bireyin pratikleriyle yönünü belirleyen filler hâline dönüşürler. İşte bu noktada edebiyat, birey karakterli yapılanma için alan açılmasına aracılık eder. Gelenekli renk algısını bazen aynı şekilde, bazen de asgari şartlarda yeniyi uygun hâle getirerek kullanan Tanzimat aydını, değişimin rehberliğini üstlenmiş olur. Batıda çok daha önceleri başlamış olan bir ortaklık, Türk edebiyatında ancak on dokuzuncu yüz yılın ikinci yarısında karşımıza çıkar. Nesrin hâkimiyet alanını genişletmesi, diğer güzel sanatlarla en azından güzel sanatların bir takım imkânlarının ortaklığı sayesinde mümkün hâle gelmiştir. Tanpınar’ın, “Denebilir ki, yeni devirde edebiyat, resmin peşinde giderek tabiatı fethetmiştir. Deniz, dağ, orman, geniş tabiat manzaraları, hayvanlar, çoğu evvelâ resimde başlar. XIX uncu asırdaki edebî realizmden çok evvel, XVI ve XVII. asırların, hattâ XVI. asrın -bazı İspanyollarda- ‘genre’ tablolarını hatırlamalıdır. XVIII. asırda başlayan resim tenkidinin Fransız nesrinin eşya ve gündelik hayat tasvirleri ile zenginleşmesinde büyük hissesi olmuştur. Tabloyu anlatırken eşyayı, tabiatı, hattâ havayı yani konuşan, gülen, eğlenen, müşterek veya birbirine zıt hareketlerle birleşmiş insanların etrafında ve üzerinde bu hareketin akislerini bulmuştur” (Tanpınar 1995: 63). Başka sebeplerden bahsedilebilir, ancak Tanzimat romanlarının resimli yayınlanmasının esas dayanaklarından biri de, Batıdaki nesir-resim ilişkisinden yansıyan tesirdir. On dokuzuncu yüz yılın ilk roman ve hikâye yazarları, taklit ve adaptasyon sayesinde Batı nesrini tanımaya başladıklarında, Batı nesrine kimlik kazandıran yazar ve şairlerin sahip oldukları resimden hatta müzikten beslenme imkânından mahrum idiler: “Minyatürle büyük resmin, çiçekli veya hendesî çizgili duvar

süsünün, zihnî ve mücerret bir sanat olan ve her sanat için mukadder olan merhalelerden geçmekle beraber, tabiatla hiçbir alâkası olmayan yazının, kabartma, fresk, veya heykelle aralarındaki farkın edebiyatta kendisini göstermesi gayet tabîidir. Eski minyatür, hayatı muayyen âdab ve merasim içinde ve çok küçük bir köşeden görür. Eski edebiyat onun erişebildiği her şeyi içine aldı. Hattâ biraz ileriye gitti. Fakat onun ufkunun dışına çıkamadı” (Tanpınar 1995: 64-65).

Namık Kemal, İntibah romanının daha ilk sayfalarında ilkbaharla birlikte tabiatın canlanışını anlatırken, yeşil renkten söz eder. Gözümüz alıştığı için hakir gördüğümüz renk sıfatıyla yeşil, dünyanın en sevilen, en tatlı rengidir. Tabiidir ki, baharla birlikte her taraf yeşillenir. Namık Kemal, yeşillenme kelimesinden yola çıkarak yeşile çok farklı ahlaki bir anlam yükler: “Hattâ, kendini insan zanneden, ve hakikat aranılırsa nebâttan farkları, bi’l-ihitiyâr tahvîl-i makâma iktidârdan ibâret olan bir takım beylerimiz de ötede beride rast geldikleri hanımlarla yeşillenmeye çalışır” (Namık Kemal 1291: 3). Görselliği bakımından insan ruhunun son derece zevk aldığı yeşil renk, İntibah’ta, acemi ve yeniyetme âşıkların ahlaki zaaflarını ortaya koymada vasıta olarak kullanılır. Romancı, yeşillenmek fiilini hem gerçek hem de mecazî manada cümleye yerleştirir. Tabiiikle sun’iliği yeşil renk üzerinden temellendirir. Bir tarafta, mevsim gereği meydana çıkan yeşillik yer alırken, diğer tarafta, ancak anlatıcının bilebileceği bir isteğin, bir arzusun, bir ilginin esiri taze âşıkların gizli ve ahlaki olmayan duygularına tercümanlık eden yeşillenme ile karşılaşırız. Jean Baudrillard, geleneğin renk anlayışı ve algısından söz ederken, “Geleneksel anlamda renk denilen şeye belli psikolojik ve ahlâki anlamlar yüklenmektedir. Örneğin, insan şu ya da bu rengi sevmektedir. Bazen bir olay, bir tören ya da toplumsal konum münasebetiyle belli bir renk insanlara dayatılmaktadır. Başka zamanlarda ahşap, deri, bez ya da kâğıt malzemenin rengi belirleyici olabilmektedir. Biçimin renk üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olduğu yadsınamaz, çünkü bağımsız bir değere sahip olmayan rengin diğer renkleri çağrıştırmak gibi bir işlevi yoktur. Gelenek renge psikolojik bir anlam yüklemekte ve onu çizgiler arasına hapsedmektedir” der (Baudrillard 2020: 44).

Recaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*’nda, renkle birlikte sosyal statü ve değişimi anlatır. “Kitabın sembolü ve fatalitesi” (Tanpınar 1982: 492) araba, özellikle ısmarlanmış Macar atları ile

hareket etmektedir: “Araba filhakika o senenin moda rengi olan gayet açık tatlı sarıya boyanmış” (Recaizade Mahmut Ekrem 2014: 57-58) olarak okuyucuya tanıtılır. Araba ve etrafında yer alan her şey, bir bütüne şekil vermek adına bulunurlar. Dolayısıyla atlar da, boyları ve renkleri açısından tamamlayıcı unsurlardır: “Gerek boyları gerek renkleri araba ile mütenasip” (2014: 57-58) parçalardır. Mevsim modasına göre, açık ya da koyu elbiseler giyen Bihruz Bey, ‘bal’ rengine eldivenleri, “parlak düğmesi, lacivert setresi, malta rengine açık ve dar pantolonu, diz kapaklarına kadar çıkan uzun konçlarının yukarıdan tersine kıvrılmış tarafı beyaz oradan aşağısı siyah çizmeleri” (2014: 58) şeklindeki tanıtımı, Bihruz Bey’in renklerle alışverişini ortaya koyar. Bihruz Bey, Periveş Hanım’dan ziyade landoya âşıktır. Zira, söz konusu araba “Bu araba güzel bir çift doru beygir koşulu büyücek ve müceddet bir lando idi” (2014: 59) şeklinde tasvir edilirken, Bihruz Bey’in ilgisinin kime ya da neye yöneldiği de ortaya koyulmuş olur. Doğrudan doğruya bizzat rengin kendisini değil, bir şeyayı veya nesneyi ima eder.

Servet-i Fünûn Romanında Renk Algısı

Şair ve yazar ayırımı yapmaksızın Servet-i Fünûn neslini ele aldığımızda, neslin tamamının renklerle ilişkisinin birbirine ne kadar benzediğini görürüz. Tevfik Fikret’in hem şair hem ressam olarak duyguların zenginliğiyle rekabete cesaretli renklerin mücadelesine şahitlik ederiz. Fikret’in şiirde yaptığını nesirde uygulamaya koyan Halit Ziya, mai ve siyah renkler üzerinden bir devri, bir devrin yansımalarını Ahmet Cemil’in ruh hâinden hareketle değerlendirir:

-Ah, neler yazmak istiyorum da tahlil edemiyorum. Bir şey yazmak, o duyguların içinden bir şey çıkarmak istiyorum amma bir kere ne yazmak istediğimi ta’yin edebilsem. Şurada –beynini gösteriyordu- bir şey var, bir şey duyuyorum amma rü’yalarda tutulamayan şekiller gibi parmaklarımın arasından kaçıyor. Bilir misin, nasıl şey? Bak şu semaya, ne görüyorsun, mailiklerden mürekkebe bir derya... Gözlerinle onun içine girmeye çalış; o mailikleri yırtmak için uğraş, ne görüyorsun? Mai... Daima mai... Değil mi? Sonra, bak ayağımızın altındaki toprağa, ne buluyorsun? Donmuş, siyah bir renk... Of!. O siyah tabakaları parçalıyarak içeriye bak; in, in, in, ne kadar inebilmek mümkünse o kadar in; ne buluyorsun? O siyahlar içinde ne buluyorsun? Siyah... Daima siyah değil mi? İşte öyle bir şey yazmak istiyorum ki,

yukarı bakılsa mai ve daima mai; aşağı bakılsa siyah daima siyah... Bir şey ki, mai ve siyah olsun. Hasta mıyım, bilemiyorum; fakat ah! O ne yazmak istediğimi bilsem; onu şöyle karşımda resmi çıkarılmış, tasvir edilmiş görmek mümkün olsa; işte o vakit, zannediyorum ki artık ölebilirim; hayatta nisabını tamamen almış bir adam hükmünde gözlerimi kapayabilirim... (Uşaklıgil 1942: 42-43).

Kendinden önceki nesillere benzemeyen, sonrakilerin de yakalama imkânı bulamayacakları, sadece neslinin hayallerini tasavvura yetiştirebilecek yeni bir dilin kurulması, hayalin hakikate üstünlüğü yanında hakikatin hayale kucak açtığı zamanları kuşatabilecek üslubun kurucu aktörü Ahmet Cemil, iki rengin kaosunda var olmanın kaygısını yaşar. Yukarıda bulunma hâlini mai rengin saadeti, aşağıda kalmayı ise siyah rengin öfkesi ile karşılayan Ahmet Cemil, resmin kelimeleri olan renkleri aracı kılıp tabloya çizilebilecek duygularını somutlaştırır. Mainin şekillendirdiği huzur ve sükûnet, siyahın devreye girmesiyle bir çatışmaya dönüşür:

Tabiata baktığımız zaman, renklerin yanında renkleri çevreleyen ve tabii objeleri birbirinden ayıran formlar, çizgiler, konturlar görüyoruz. Tabiatın böylece çizgi ve renk olarak belirlenmesi, bir *varlık düalitesine (ikiliğine)* işaret eder: varlık, ya var-olan'dır, o zaman bu, var-olan, rasyonel bir bütün, rasyonel bir form'dur; veyahut da varlık dediğimiz şey, yalnızca bir fenomen, görünüşdür ve bu da, empirik ve sensualist bir yolda kavranır (Tunalı 1960: 46-47).

Sait Faik'te Renk

Sait Faik'in hikâyeleri, hayatı bir bütün olarak anlatır. Yani, realist tavrın hüküm sürdüğü hikâyelere, romantizmin müdahalede bulunduğunu gözlemleriz. Romantizmin müdahil tavrı, realist olgunun hafifletilmesine yöneliktir. Zira, O'nun hikâyeleri, hayatın kendisi gibi, samimi, canlı ve renklidir. Olguların daha katlanılır hâle getirilmesi noktasında, hikâye yazarının romantizmin imkânlarına başvurduğu görülür. "Edebiyat 'hayat'ı 'temsil eder.' Hayat ise büyük ölçüde sosyal bir gerçekliktir. Bununla birlikte edebiyatın 'taklit ettiği' şeyler arasında tabiat dünyası ve ferdin iç veya sübjektif hayatı da vardır" (Wellek-Warren 1993: 74). Hayat, edebiyatın yegâne malzemesidir. Gerçek ile kurgunun buluştuğu edebiyat eserleri, büyük ölçüde gerçekliğin varlığına şahitlik ederler. Sosyal gerçeklikle ferdin iç dünyası, edebiyat eserlerinin yoğunlaştığı hususlardır.

Sait Faik, *Stelyanos Hrisopulos Gemisi* adlı hikâyesinde renkleri muhtelif şekillerde kullanır. O, pamukbalığını anlatırken rengin hem gerçek hem de

mecazî manasından yararlanır: “Bembeyaz, hakikaten pamuk gibi beyaz bir mahlûktu” (Abasıyanık 2006: 19). Rengin bizzat taşıdığı değerler, bir varlığın niteliklerini şuuraltına gönderip varlığın ne kadar gerçek olduğuna okuru ikna edip inandırmak ister. Beyaz saydam bir renktir ve belirsizliği imler. Rengin karakterini daha güçlü vurgulayıp kalıcı hâle getirmek için pekiştirirken, şahit olduğu bir hakikati nesnelerin renkleri üzerinden tasvire girişerek merak hissini zirveye taşır.

Yine, *Stelyanos Hrisopulos Gemisi* adlı hikâyede, asıl hususiyeti soyutluk olan gelenekli minyatür sanatı üzerinden kırmızı rengin geçmişle ân arasında kurduğu köprüyü, nesnelerin düzenli terkiibinde mekânın belirleyici noktası hâline dönüştürür. Bir araya gelen unsurlar sayesinde kusursuz bir tablo hâline gelen masa örtüsü, kırmızı sürahi ile haksız yıpranmışlık yaşar: “Onları ören genç gözünü bozacak kadar ince ve sanatkârane dantellerle süslü bir masa örtüsünün üstünde, kırmızı boya ları dökülmüş minyatür bir rakı sürahisinin yanında Trifon’un günlerce çalışarak yaptığı bir gemi duruyordu” (2006: 19). Mekânın tüm parçalarını, kırmızı boyanın rengini belirginleştirmek için hazırlayan Sait Faik, insanın, dolayısıyla mekânda meydana gelen bütün eylemlerle ‘kırmızı boya ları dökülmüş minyatür bir rakı sürahisini’ nin ayrıcalığını öne çıkarır. Renk tasnifinde saldırganlık ve tutku çağrıştırdığı genel kabulünden yola çıkılan kırmızı, O’nun hikâye dilinde hem belirleyici bir unsur hem de samimiyetin göstergesi olarak, mananın sonsuzluğuna kapı aralar.

Aynı hikâyede mavi renk sıkça tekrar edilir. Mavi rengin kesafeti, huzurla birlikte ironiyi de içerir: “Bu gemi Trifon için mavi gözlü bir kızdı. En tuhafı bu mavi gözlü kı zı Trifon kendisi yaratmıştı. Bu mavi gözlü kı z da Trifon’u seviyordu. Hiç mavi gözlü sahici kı zlar Trifon’u severler miydi?” (2006: 23). Çoğunlukla sakinlik hâlini imleyen mavi, gerçek ve meca zî manalarıyla anlatımı derinleştirir. Aynı zamanda sakinliğin neticesi olarak düşünölebilecek romantikliği genişletir. Çünkü, dildeki tekrarlar, büyük ölçüde duygu ve düşöncelerin tesirini artırmak, kalıcılığını sağlamak maksadına yönelik gerçekleştirilen üslup ve dil özelliğidir. Sait Faik’in inşa ettiğ i cümledeki mavinin çağrışım dünyası, mavi rengin varlık alanını da aşan zenginlikle ortaya çıkar. Sait Faik’in renklerle birlikte kullandığı ve çok başarılı örneklerini verdiğ i uygulamalardan birisi de, renklere eşlik eden ironidir. Hayal ile hakikatin mücadelesinde, mavi rengin bizzat kendisini ve çağrışım larını ihmâl etmek istemediğ inde, ironinin imkân larını devreye sokarak, anlatıcıyı okur karşısında emniyetli bir yere konumlandırır. İroni sayesinde renkle sağlanan söylemi daha gerçekçi kılarak güçlendirir.

Sait Faik aynı hikâyede “Kamara delikleri yapılmıştı. Kamara deliklerinin üstleri küçük camlarla örtülmüş ve camların etrafı sarı boya ile bir pirinç madeni rengi ile parlatılmıştı” (2006: 23). diyerek renklerle nesnel gerçeklik arasındaki sıkı bağları dışa vurur. Bir bulunma hâline işaret eden kamara hem dar hem de geniş mekân tasavvuru için hareket noktasıdır. İçeridekinin geniş mekânı temasına imkân sağlayan küçük camlı delikler, dışarıdan bakanın merakını uyandıracak bir özellikte canlanır. Güneş ışıklarıyla doğrudan ilişkilendirilen sarıya eşlik eden pirinç madeni renk, olumlu ve güzel hislerin tercümanlığını yaparken âna şahitlik durumunda bulunan insanın ruhunu canlandırır. Neşenin ve coşkunluğun sembolü olarak düşünülen sarı renk, insanın enerjisini yükselttiği gibi, ruh hâlini de düzene sokar.

Sait Faik, yine *Stelyanos Hrisopulos Gemisi* adlı hikâyesinde “Geminin bayrağı kırmızıydı, bayrağın ortasına bir istifham işareti koymuştu.” (2006: 23) cümlesinde renkle ironiyi yan yana getirir. Bir deniz aracının/nesnesinin öznesi, kırmızı renk olarak dikkat çeker. Kırmızının meydan okumasına refakat eden istifhamın öne çıkarılışı, hakikatle belirsizliğin kurduğu münasebeti sezdirme. Hırslı temsil eden kırmızı renkle hareketi, anlık da olsa durağanlığa göndermede bulunan soru işaretini aynı tabloya yerleştiren Abasıyanık, kırmızı ile istifhamın ortaklığında vukua geleceklerin kaosuna zemin hazırlar.

Hikâyenin devamında Abasıyanık, renkler aracılığıyla sosyal bir tasnife girişir. Mekânın sakinleri sudan karaya doğru maddî bir sahiplikten zihnî olguya geçiş için adım atarlar: “Köyün bütün çocukları, hatta Japon mağazalarından, oyuncakçı dükkânlarından alınmış motorlu sandallara, yeşil ve beyaz boyalı yelkenlilere sahip olanlar bile bir büyük çam ağacının dibindeki konferansta hazır bulundular” (2006: 24). Yeşilin dirilik ve canlılığı ile beyazın saydamlık ve belirlenemez vafına dayanılarak okurun gözünde canlandırılan durum, beklenmeyi fiiliyata geçirebilme iradesidir. Sosyal hayatın olgularını bir ironi malzemesi hâline sokan Abasıyanık, renklerin manalarına tercüman olur. Renklerin dirilik ve saydamlığı aracılığıyla vücuda gelen tablo, okuru ve seyirciyi tablonun içine yerleştirir. Yeşil rengin diriliğinde, beyaz renk somutluğa kavuşur. Renkler, görünme hevesiyle yanıp tutuşan insanın ruh dünyasındaki çalkantıları ortaya dökerken, diğer yandan münzevilik âleminin üstüne sır perdesi olurlar.

Sait Faik, *Sarnıç* hikâyesinin ilk cümlesinde, beyaz rengin imkânından yola çıkarak olağanüstü bir noktaya ulaşır. Coğrafi konumu ve mimari yapısı ile dikkat çeken şehrin tasvirinde, beyaz renkle beyaz rengi çağrıştıran

kelimeler okurun muhayyilesinde aydınlık alana aracılık eden unsurlar olarak sıralanırlar: “Dağın eteğinde beyaz minareleriyle sarılmış bu şehrin lisesi, zaman geçtikçe daha canlı, daha berrak hatıralarla bize döner, bizi tekrardan içine alır” (Abasıyanık 2002: 111). Beyaz rengin saydamlığından özellikle belirlenimsizliğinden istifade ile Sait Faik, ânla geçmiş arasında kurduğu ilişkide, hatıralara sığınan insanların beyaz gibi, varlık iddialarını sürdürdüklerine telmihte bulunur. Hatıralara bağlılıkla avundukları ân arasındaki varlık-yokluk zıtlığını, fevkalade bir sükûnetle anlatır. Zira, zamanın beyaz perdesi, hatıraların karanlığını ortadan kaldırırken, ruhu okşayan taraflarını görünür kılar.

Sait Faik, *Grenoble’de İtalyan Mahallesi* adlı hikâyesinde, gündelik hayatı tamamen realist bir anlatımla ortaya koyar. Gündüz kelimesinin çağrıştırdığı beyaz/aydınlık renge karşılık, gündüz hayatının insanları siyah ya da siyah rengi sezdiren görüntülerle varlıklarını sergilerler. ‘Esmer kısa boylu delikanlılar’ boyun bağlarının renkleri sayesinde görünür hâle gelirler: “Yine gündüzleri esmer kısa boylu, işsiz delikanlıların boyunlarındaki al ve mor fularlarla gezindiği sokaklarda; akşamüstleri bir Kuledibi, yahut bir Kumkapı hali peyda olur; yalnız geceleyin bu tekin olmayan mahallede, bıçaklı âşıklar dolaşır zannedilirdi” (Abasıyanık 2006: 183). Maddi açıdan yoksul olan delikanlılar, fularlarının renklerinin ima ettiği asaletle sokağın sahibidirler. ‘Al ve mor’ renkli fularlar, zenginlik, lüks hayat ve zarafete tekabül eder. Aynı zamanda, romantizmi ve hırsı simgeleyen mor renk, ruhi yönden dinamik bir ruh hâline de göndermedir. Ancak, gün geceye döndüğünde taşıdıkları renkli süslemelerle öne çıkan insanların yerini, bu kez farklı ruh hâline sahip his ve hayalden mahrum karakterler alır. Karakterlerini renklerin belirlediği tiplerden, rengini kaybetmiş basit tiplerle karşılarız.

Abasıyanık, *Şahmerdan* hikâyesinde, renkler üzerinden insan karakterini tahlile çalışır. Renklerle insanlar arasında kurduğu ilişki, bir taraftan gerçekliğin tam kendisi olarak ortaya çıkarken, diğer taraftan hadiselerin işleyiş biçimine ve cereyanına bağlı değişimi simgeler: “Biri çok sarışın, narin bir adamdı. Ötekisi uzun boylu, esmer ve sıksa... Bir tanesi kısa boylu, kalın enseli ve zaman zaman birdenbire kızaracağı yerde sararan bir şişman. Dördüncüsü de her gün tesadüf edilen hamallar gibi alelade, hiç kuvvetli gözükmediği halde yorulmaz birisi” (2006: 191-192). Hikâye karakterleri üzerinden değişen ve dönüşen renklerin hakikatine ilişkin bir okuma yapan yazar, zirvedeki ile sıradanlık arasındaki fevkalade farka da imada bulunur.

Aynı hikâyede; “Sarışın amele kıpkırmızı kesilmişti. Saçları yavaş yavaş kirli elleriyle yağlanıyor” (2006: 192) hükmünü verirken yazar, rengin kendisinden ziyade, hakikatte sarışın bir insanın yaptığı işe bağlı olarak başka bir renge boyanmasına işaret eder. Aynı zamanda, bir insanın kendi elleriyle başka bir renge bürünüyor olmasını, dramatik bir üsluba yedirerek tasvire imkân hazırlar.

Yine, *Şahmerdan*'da, “Şimdi dört amele nefes nefese idiler. Salih'in arkadaşı, sarı yulaf saçlı Abdurrahman, Salih'e dik dik baktı” (2006: 194). Sait Faik, aynı hâli yaşayan çokluktan bir kişiyi ayırmak için, sarı rengin varlığından istifade eder. Söz konusu bir kişi, ‘sarı yulaf saçlı’ olmakla diğerlerinden farklıdır. Zira, sarının belirleyici özelliği, ‘yulaf’ sıfatıyla ironik derinlik de kazanarak dikkat çekici bir zemine oturur.

Sait Faik, *Kaşık Adası* 'nda hikâyesinin Odisya'sını, “Omuzları, yuvarlak kolları, sarı ve haşarı kafası en kötü havalarda denizlere açılan cesareti, insan karşısında birdenbire kırılıverirdi” (2006: 204). derken sarı rengin imtiyazından yola çıkar. Hikâye karakterinin fiziki hususiyetleri olumsuz somutlukla okurun önüne koyulup parlak bir canlılıkla sunulur. Ancak, hikâyenin kahramanı ‘sarı ve haşarı kafası’ sayesinde, tehlikeli durumlarda sorumluluk alma cesaretini kuşanmayı bilen, hikâyedeki gibi hakikatte de kahramanlığa yazgılı birisi olarak tasavvur edilir.

Yine, Sait Faik, *Kaşık Adası* 'nda dikkat çekici ve çok mühim bir meseleyi rengin imkânları çerçevesinde münakaşa eder. Yüzle ahlak arasında kurduğu münasebette, insanın zahiri ile batinını mukayeseden hareketle, ruh tahlili yapar: “Yüzle ahlak arasında herhalde müthiş bir münasebet vardır. Güzel olan muhakkak güzel ahlaklıdır demiyorum. Fena ruhlu güzel yüzün, insanı perişan eden, mahveden sihri de inkâr edilemez. Yalnız şunu demek istiyorum ki ahlakın yüze eklediği mimikler, hatta renkler, tikler yüz ve ahlak her ikisi güzelken de vardır. Hatta bunlar sevimlidirler. Ahlak bozulmazsa, tertemiz, sevimli, hatta dostun onları taklit edeceği gelesi kadar tatlıdır.” (2006: 207). Siması güzel olan herkes güzel ahlak sahibi demek değildir. Fakat, yüzü güzel olup kötü ruh taşıyanların insanı perişan eden hasletleri de görmezden gelinemez. Sait Faik'in iddiası, ahlakın yüze ekleyip görünür kıldığı jest ve mimiklerle birlikte, özellikle renkler, insanın taklide rağbet göstereceği hem güzel yüzün hem de güzel ahlakın temiz ve sevimli hususiyetleridir.

Abasıyanık, *Havada Bulut* hikâyesinde önce sarı ve beyaz, ardından mavi rengin, varlığı belirgin hâle getirişini, çok çarpıcı bir üslupla anlatır: “...Hafif bir rüzgâr, köpeğin sarı tüylerini, adamın sarılı beyazlı sert

saçlarını oynatıyordu. Adamın yüzünde manalı hatlar vardı... Gözlerinin etrafında yedi sekiz çizgi, hayatında çok güldüğünü değil, yüzünü güneşe verip mavi gözlerini kıştığını ifade ediyor dersem, inanmalısınız!” (2006: 455). Doğrudan doğruya köpeği ve insanı anlatmak yerine, gözle görülebilen somutluklarına dinamizm katan renklerin sezindirdiği algıya bağlı tasvirlerle yüzleşiriz. Köpeğin sarı tüyleri ile adamın sarılı beyazlı sert saçları arasında kurulan renk ilişkisi, ironik bir kavrayışla okurun dikkatine sunulur. Hikâye kahramanının yüz hatlarına yüklenen manalar ve hatlarda dikkat çeken değişimler, hayat sıkıntılarının sebebiyet verdiği neticelerdir. Kahramanla ilgili tasvirin daha ilginç ve mizahi hususiyetin üst seviyeye çıktığı nokta, mavi renkle insan arasında kurulan münasebette saklıdır. Gözlerin etrafındaki çizgilerin gülmekten değil, güneşle bakışın çakıştığı anların tezahür olarak daimî bir sıfat hâline gelmesinden ibarettir. Hatta, yazar, güneş ışığının sarı rengi ile mavi gözün karşılaştığı zaman dilimlerinde gerçekleşen olumsuz değişimin, renk curcunası çerçevesinde hayat bulduğuna okuru ısrarla inandırmanın peşindedir.

Sait Faik hikâyelerinde en çok işlenen konulardan biri, sarı tüylü ya da sarı renkli köpek figürüdür. *Havada Bulut* hikâyesinde bu kez hayalî bir köpekle okur kitlesini karşı karşıya getirirken, yazar köpeğin hayalî olduğu hususunda okuru ikna etmek için uğraşır: “Zeki gözlü, buz gibi soğuk burunlu, tüyleri havalanan sarı bir köpek...” (2006: 459). Köpektен yola çıkan Abasıyanık, köpekle sahibi arasındaki bağı kullanarak insanın yalnızlığını vurgular. Anlatımda köpeğin tüy rengine değil, varlık olarak sarılığına dikkat çekilir. Bu yüzden köpek, zekilik ve soğuk burunlu olmak gibi melekeleri sonradan kazanmamıştır. Sarı renk, doğrudan doğruya bir hayvanın oluş sırrına işaretler. Renkle fitrat arasında gerçekleşen bu tasvir ve tasarruf, Sait Faik’in fizikle metafizik dengesini derinden kavradığını ispata kâfidir.

Sonuç

Yazılı değil, sözlü gelenek açısından bakıldığında Türk hikâyeciliğinin tarihi eskilere dayanır. Ancak yirminci yüzyıl Türk hikâyeciliği üzerinde dururken Sait Faik’in yerinin ayrıcalığı tartışılmaz bir gerçektir. Hikâyeye konu olacak meseleyi ilgilendiren tüm incelikleri ve ilgileri, bağlantı ve bağıntıları bilmenin gerekliliğini, hayatın iç döngüsünden öğrenen Abasıyanık; hikâyeyi romantik özelliklerle birlikte, büyük ölçüde gerçeklik üzerine temellendirir. Yaşadığı devir ve içinden çıktığı toplumu gözleme noktasında, hiçbir ayrıntıyı kaçırmaz. Hayatın ayrıntılar aracılığı ile

yakalandığını düşündüğümüzde, Sait Faik'in, dilin insana tanıdığı imkânların tamamını, ânın yükünü ve bizzat renkleri, renklerin kullanım şekillerini hikâyenin diline ustaca işlediğine şahitlik ederiz.

Sait Faik, hikâyenin dilini ve üslubunu kurarken hayatın tüm renklerini kullanır. Renk kullanımında herhangi bir kaideye bağlı kalmadığını söylemek, bir hakikati dillendirmek bakımından önemlidir. Zira, onun hikâyelerinde renkler hem gerçek hem mecazî hem de fitrî varlığa göndermede bulunan yönleriyle dile yerleşirler. Dile yerleşen renkleri yansıtan prizma has ve şeffaftır. Yaşana yaşana sıradanlaşan, göre göre rengi yitirilen tüm varlık ve nesnelerin gerçek kimlik, karakter ve zatlari, Sait Faik'in hikâyelerinde renklerin müşahhas diline eksiksiz ve tastamam giydirilir. Hikâye yazarı, bu anlatım biçimini sevimli kılmak, kalıcı ve yaratıcı hâle getirmek için de, ironik ve sembolik dille renklerin dilini terkibe sokarak, zevk verip kıskandıran zengin bir anlatım ağı kurar. Sait Faik'in hikâyelerinde, edebiyatın dili ile resmin dilini, aynı havzayı bereketlendiren ebedî akışlar olarak tasavvura cesaret etmek, abartı sayılmamalıdır.

KAYNAKLAR

- Abasıyanık, Sait Faik (2002). *Toplu Öyküler 1*, YKY, İstanbul.
- Abasıyanık, Sait Faik (2006). *Öyle Bir Hikâye-Hayattayken Yayınlanmış Hikâye Kitapları*, YKY, İstanbul
- Ahmet Haşim (1991). *Gurabahâne-i Laklakan-Diğer Yazılar*, Haz: İ. Enginün-Z. Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, Jean (2020). *Nesneler Sistemi*, Çev: O. Adanır-A. Favaro, Doğubatı Yayınları, Ankara.
- Namık Kemal (1291: *İntibah*, [Basım yeri yok].
- Recaizade Mahmut Ekrem (2014). *Araba Sevdası*, Haz: F. Altuğ, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1982). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1995). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tunalı, İsmail (1960). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum.

Uşaklıgil, Halit Ziya (1942). *Mai ve Siyah*, Hilmi Kitabevi, İstanbul.

Wellek, Réne-Warren, Austin (1993). *Edebiyat Teorisi*, Çev. Ö. F. Huyugüzel, Akademi Kitabevi, İzmir.