

SILENT RESISTANCE:
FORMS OF BEAUTY AND UGLINESS IN SAİT FAİK'S SHORT STORIES

SİNEM TORUN KARA

BOĞAZIÇI UNIVERSITY

2022

SILENT RESISTANCE:
FORMS OF BEAUTY AND UGLINESS IN SAİT FAİK'S SHORT STORIES

Thesis submitted to the
Institute for Graduate Studies in Social Sciences
in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts
in
Turkish Language and Literature

by
Sinem Torun Kara

Boğaziçi University

2022

SESSİZ DİRENİŞ:
SAİT FAİK ÖYKÜLERİNDE GÜZELLİK VE ÇİRKİNLİK BİÇİMLERİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yüksek Lisans

Sinem Torun Kara

Boğaziçi Üniversitesi

2022

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Sinem Torun Kara, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature.....

Date.....

ABSTRACT

Silent Resistance:

Forms of Beauty and Ugliness in Sait Faik's Short Stories

This thesis examines the ways in which beauty and ugliness are discussed through the portrayal of the body in Sait Faik Abasıyanık's short stories. The first main section focuses on the way Abasıyanık's short stories present the body descriptions. The second main part of the thesis deals with the approach to the bodies of the characters who are outside of the social contract. The last part examines the short stories describing the uncontrollable protrusions and discharges of the human bodies are handled in the stories. Relying on Michel Foucault's conceptualization of power, the thesis argues that Sait Faik Abasıyanık has generated an image aesthetics outside the existing aesthetic perception in Turkey through the creation of complex characters. His short stories portray the characters ambiguously so that they do not materialize in the eye. Characters who are outside the social contract and depicted as examples of ugliness in the stories are presented with a sympathetic perspective. At the same time, his short stories draw attention to the disgusting aspects of the body in the face of pure human defense. This study ultimately argues that Sait Faik Abasıyanık put forward a practice of silent resistance to the established notion of power by generating a new perspective of aesthetics that undermines existing aesthetic uses in arts during the 1940s and 1950s in Turkish.

ÖZET

Sessiz Direniş:

Sait Faik Öykülerinde Güzellik ve Çirkinlik Biçimleri

Bu tez çalışması, Sait Faik Abasıyanık'ın öykülerinde beden tasviri üzerinden güzellik ve çirkinliğin ele alınış biçimlerini incelemektedir. Birinci ana bölüm, Abasıyanık'ın öykülerinin beden tasvirlerini nasıl sunduğuna odaklanmaktadır. Tezin ikinci ana bölümü, toplum sözleşmesinin dışında kalan karakterlerin bedenlerine olan yaklaşımı ele almaktadır. Son bölümde ise bedenin kontrol edilemez çıkıntıları ve salgılarının öykülerde işlenme biçimleri incelenmektedir. Bu plan çerçevesinde tez, Michel Foucault'nun iktidar kavramsallaştırmasına dayanarak, Sait Faik Abasıyanık'ın karmaşık karakterler yaratarak Türkiye'deki mevcut estetik algının dışında bir görüntü estetiği ürettiğini savunur. Yazar, öykülerinde çoğu zaman karakterleri gözde somutlaşmayacak şekilde muğlak olarak çizer. Öykülerde toplum sözleşmesinin dışında kalan ve çirkinlik örnekleri olarak gösterilen karakterler, sempatik bir bakış açısıyla sunulur. Aynı zamanda öykülerinde temiz-pak insan savunusu karşısında bedenin tiksiniç yanlarını öne çıkarır. Bu çalışma sonuç olarak, Sait Faik Abasıyanık'ın 1940'lar ve 1950'ler boyunca Türkçede sanatta mevcut estetik kullanımların altını oyan yeni bir estetik bakış açısı üreterek yerleşik iktidar kavramına karşı kendi sessiz direniş pratiğini ortaya koyduğunu ileri sürmektedir.

TEŞEKKÜR

Her şeyden önce çalışmak istediğim konuya heyecanla yaklaştığı, bu tezden vazgeçmediği ve kritik zamanlarda beni yüreklendirdiği için tez danışmanım Halim Kara'ya; tez savunma jürimde yer almayı kabul edip ayrıntılı yorum ve katkılarını sunan Pelin Aslan Ayar'a; konuma zevkle yaklaşan, öğrencilik hayatımda da tez savunma jürimde sunduğu önerilerde de fikirlerini dayatmadan dile getiren hocam Olcay Akyıldız'a; tez savunma jürimde bulunmamasına rağmen tezimi okuyup değerlendiren, öğrencilik hayatım boyunca kayıtlı olmadığım halde korsan olarak derslerine girdiğim, zihnimde yarım kalmış pek çok şeyi tamam eden, beni daima yüreklendiren sevgili hocam Esra Dicle Başbuğ'a; yüksek lisans sürecinde motivasyonumu kaybettiğimde kapısını çaldığım, beni şefkatli yaklaşımıyla vazgeçmekten döndüren, kendime şefkatle yaklaşmam konusunda farkındalığımı artıran hocam Zeynep Uysal'a; akademisyen olmak için insanın benliğinden vazgeçmeye ihtiyacı olmadığını kendisinden öğrendiğim hocam Veysel Öztürk'e; akademik hayatıma kattıkları ve yüksek lisans sürecindeki titiz rehberliği için hocam Erol Köroğlu'na teşekkür borçluyum.

Hayatımda bambaşka kapılar açan, eğitimimi dört duvarın dışına taşıran, tez konumu bulma konusunda ilham veren lise hocam Ercan Yılmaz'a; nokta atışı tespitleriyle tezimin tıkanık damarlarını açmama yardım eden, bitti sandığım yerde yeni bir bakışla tezi canlandıran arkadaşım Esra Nur Akbulak'a; ne zaman uzatsam elimi tutan, her türlü tükenmişliğimi yumuşacık karşılayan ve beni büyük resme geri döndüren arkadaşım Maide Sena Terzi'ye; kendisi de tez yazma sürecinde olan, yol arkadaşlığıyla beni dinç tutan Zeynep Hazal Sevinç'e; bu süreçte çalıştığım kurum

olan, derslere katılma ve tez yazma konusunda ihtiyacım olan vakti, anlayışı ve desteği benden esirgemeyen Dergâh Yayınları'na; bana inanan, maddi manevi yanımda olan, en büyük kolaylaştırıcım anneme, aileme; kendisinden bebek adımlarıyla ilerlemeyi, her gün yeniden denemeyi, yaşamak iştiağını, hata yapma özgürlüğünü, yardım almayı, ertelememeyi, mükemmellik yanılsamasını bırakmayı, gerçek çabayı ve daha nicesini öğrendiğim kızım Esin'e ve ne denir, en derinden bağlı olduğum eşime, eşime, cânberaberime minnet dolu ve teşekkür borçluyum.

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
1.1 Sait Faik öykücülüğünün karanlık yüzü.....	4
1.2 İktidar neredeyse direniş oradadır.....	6
BÖLÜM 2: ETİKETE İZİN VERMEYEN BEDEN BETİMLEMELER.....	18
2.1 Güzellik sıkıcıdır, çirkinlikse yaratıcı.....	20
2.2 Seyreden-seyredilen arasındaki hiyerarşinin hislerle kırılımı.....	24
2.3 İnsan bedenini tamamlayan doğa.....	45
BÖLÜM 3: DIŞARI ATILAN BEDENLER: SAKATLAR, HASTALAR, HAYVANLAR, ÇOCUKLAR, AYLAKLAR, EVSİZLER, DİLENCİLER.....	50
3.1 Şehrin görüntüsünü bozan bedenler.....	52
3.2 Beden estetiğinin ekonomik/sınıfsal gösterenleri.....	68
BÖLÜM 4: BEDENİN GÖRÜNMEYEN UZUVLARI: CESET, BALGAM, TÜKÜRÜK, SÜMÜK, KUSMUK, SİDİK, TER, KIL, TIRNAK GİBİ KELİMELEİN ÖZGÜR KULLANIMI.....	77
4.1 Temiz-pak insan karşısında bedenın kontrol edilemez salgılar.....	79
4.2 İğrenmenin çizdiği sınırlar ve sınırların ötesine geçmek.....	88
4.3 Bedenin değil, ruhun çirkinliğinden tiksirmek.....	96
BÖLÜM 5: SONUÇ.....	102
EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)	111
KAYNAKÇA.....	114

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Umberto Eco *Çirkinliğin Tarihi*'ne çağ ve coğrafyayla bağlantılı olarak çok fazla değişiklik gösteren estetik algı için görelilik kavramını açıklayarak başlar.

“Kurbağanın tekine sorun, güzellik, gerçek güzellik, *to kalon* nedir diye. Size güzelliğin küçük başından pörtleyen iri yuvarlak gözleri, geniş yassı boğazı, sarı karnı ile kendi dişisi olduğunu söylediği. Bir Gine zencisine sorun: Onun için güzellik, kara ve yağlı cilt, çukur gözler, basık burundur. Şeytana sorun: Size güzelliğin bir çift boynuz, dört pençe, bir kuyruk olduğunu söyleyecektir.” (s. 10) der. Aynı şekilde İsa'nın kanlı gövdesi başka dinden birine dehşet ve tiksinti verebilecekken, bir Hıristiyanda acıma duygusunu uyandırır. Güzellik üzerine düşünmemize alan açan şey Kant'ın da estetik felsefesini kurarken sorunsallaştırdığı bu görelilik durumudur.

Dine, kültüre, toplum sözleşmesine, cinsiyete ve bunun gibi pek çok değişkene bağlı olarak farklılık gösteren, elle tutulamaz, akışkan bu kavram, gerçeklik düzleminde olduğu kadar sanatsal düzlemde de karmaşıktır. Aristo iki bin küsur yıl önce *Poetika*'sında gerçekte çok zor seyredebileceğimiz şeylerin, örneğin en korkunç canavar görüntülerinin ya da kadvraların birebir taklidinden nasıl hoşlandığımızdan söz eder. Gerçeklik düzleminde çirkin gördüğümüz obje, bir sanat eserinin içerisine girdiğinde güzel nitelemesini alır. Jean Paul Sartre *Estetik Üstüne Denemeler*'inde birbirlerinden farklı anlayışlara sahip ressam ve heykeltıraşların eserlerine bakarak bir estetik anlayış ortaya koyar. Bunu çizilen veya yapılan “figür” üzerinden okur. Kitabın sonunda ele aldığı ressam Robert Lapoujade ve heykeltıraş

Beth Carter'in eserlerinden bahsederken meseleyi figürün atölyeden kovulmasına ve hareketsiz heykellere aykırı olarak Carter'in heykellerinin devinim içinde olduğuna getirir. Carter altın ve bronzu bırakmış; adi ve sıradan metallere, atıklarla, hatta fare kapanlarıyla garip düzenlemeler yapmaya başlamıştır. Sartre onun atölyesinde geçirdiği deneyimi anlatırken, “birdenbire hareket etti”, “burnuma dokundu rahatsız oldum”, “irkildim” gibi ifadeler kullanır. Artık Carter'in heykelleri birer “yaratık”tır onun için. Ele aldığı ilk sanatçılarda “gerçeklik etkisi ve bunun yarattığı büyülenme”den bahsederken, bugüne yaklaştıkça irkilten, rahatsızlık veren eserlerden söz açar. Fakat bu yine de sanattır, yine de güzelin alanındadır. (s. 111-128) 19. yüzyıldan sonra değişen, malzemesini daha aşağılara çeken bu güzellik ve sanat algısı, Türk edebiyatında özellikle Garip ve İkinci Yeni şiirinde kendisini gösterir. Sezai Sarioğlu'na (2006) göre Garip'in dördüncü kişisi sayılan Sait Faik ise imge estetiği bakımından 19. yüzyıl sonrası değişen grotesk, sıra dışı, avangart güzellik algısını sessizce yönlendiren bir figür olarak karşımıza çıkar (s. 62). Haydar Ergülen (2019) “Sait Faik ya da ‘Hatamla Sev Beni!’” adlı yazısında Sait Faik'in konumuyla ilgili şunları söyler:

Estetik anlayışında Sait Faik'ten, yani 1950'lerden beri ne çok gelişme ve değişim yaşandı, yaşanıyor. Estetikten murat, güzelliği çoğunlukla. Gündelik dilde de öyle kullanılmıyor mu hâlâ? ‘Şiir gibi’ deyince pek mütenasip bir şeyden söz ediyoruz, ‘çok estetik’ deyince de güzel, yakışmış, uymuş demiş oluyoruz. Artık estetiği yalnızca güzelliğe bağlamıyoruz, ‘estetik bütünlük’ dediğimiz gibi, ‘kusurun estetiği’ dememiz de mümkün görünüyor bana, ‘öznelğin estetiği’ de öyle. (s. 19, 20)

Sait Faik ve devamında 50 kuşağı öykücülerinde görülen bu estetik algı değişimi, bu tezin konusu olduğu üzere güzellik yöneliminin kırılması ve kusurun, çirkinin estetiğinin öne çıkartılmasıyla ortaya konur. Tıpkı Carter'in altın ve bronzu bırakıp adi metallere, atıklarla sanat yapmaya başlaması gibi, sıradan ve adi olanın bir sanat nesnesi olarak güzelin alanına dâhil edilmesidir bu. Bu tez, sanatta 19. yüzyıldan

sonra yaşanan estetik kırılma tartışmaları çerçevesinde Sait Faik'in öykülerindeki çirkinini çağırın estetik algının imkânlarını, bu imkânların okura söylediklerini anlama merakından doğmuştur.

Bu çalışma en temelde Sait Faik'in öykülerinde çirkine kayan, karanlık taraflarını incelemek, bu tercihin muhtemel sebeplerini tartışmak amacındadır. Çalışma, yazarın eserlerindeki karakter seçiminde, onlara yaklaşımında, onları betimlerken seçtiği yollarda alışıl gelmişin dışında bir imge estetiği kurduğu, toplum sözleşmesinin dışında kalan karakterlerden taraf bir tutum sergilediği, beden in tiksiniç yanlarını öne çıkartmayı tercih ettiğini ileri sürmektedir. Beden temsilleri üzerinden Sait Faik'in karakterleri betimlerken, görünenin birebir aktarımı şeklindeki klasik betimlemenin dışında, farklı bir dil tercih ettiği, bir şeyin güzel olduğunu anlatırken çağrışımlı çirkin olan kelimelerle anlattığı, çoğu zaman karakterleri gözde canlanmayacak şekilde muğlak varlıklar olarak betimlediği gözlenir. Bunun dışında, toplum sözleşmesinin dışında kalan ve tez boyunca çirkinin somutlaşmış örnekleri olarak gösterilecek olan eksik ve kusurlu bedenler, okurun sempatisini kazanacak şekilde ele alınırlar, dışarı itilmezler. Çalışmanın üçüncü dayanağında, Sait Faik'in bedenden salgılanan tiksiniç salgıları, kendi olsa da adı geçmeyen, gösterilmeyen kıl, tırnak gibi parçaları karakterlerin tiksiniç mekanizmalarını harekete geçirmeyecek şekilde öne çıkarttığı gösterilir.

Bu tez, yukarıda kısaca değinilen bulgulardan hareketle Sait Faik'in öykülerindeki estetik kullanımları sorgulayan estetik algısı aracılığıyla iktidara karşı kendi sessiz direniş pratiğini ortaya koyduğunu ileri sürmektedir. Çalışma kapsamında bahsedilen iktidar elbette sadece politik bir yerden kurulmamıştır. Modernitenin bireyler üstündeki etkisi ve getirdiği yeni iktidar ilişkileri: Estetik algı iktidarı, emek sömürsü iktidarı, devlet olarak iktidar, halk iktidarı, entelektüel

iktidar gibi kendisini görünmez kılmak için ürettiği küçük iktidarlar bu kavramın sınırları içerisinde. Olmadığını düşündürerek hep orada olması, aynı zamanda yönetimin bir baskı ve şiddet aracı olmaktan çıkması ama şiddeti görünmez şekillerde sürdürmesi eylemleri de bu sınıra dâhildir. Bu tarz bir iktidar resmi çizerken Michel Foucault'nun iktidara ilişkin kavramları tezde yol gösterici olarak kullanılmıştır. Bu doğrultuda biyoiktidar kavramı, kusursuz ve kusurlu bedenlerin iktidarla ilişkisi, bedene bakarken iktidarın ne gördüğü, insanların istatistik bilimiyle rakamlara indirgenmesi, normalizasyon toplumu kurmak, sağlıklı/güçlü/temel insan yaratma arzusu tartışılmıştır. Bunlar karşısında Sait Faik'in öykülerinin sözleşme dışında kalanlarla dolu olması, hep çirkin ama çalışan, çirkin ama masum, çirkin ama madun olanın tarafını tutması, kusurlu bedenleri ucubeye yaklaşan biçimde anlatıp sonra onları emekleri ve karakterlerini öne çıkartarak güzel kategorisine sokma çabası, temiz ve pakın karşısına vücuttan salgılanan –yine insana ait– salgıları öne çıkarması Sait Faik öykücülüğünde hepsine karşı sessiz ve nahif bir direniş olduğu çıkarımında bulunmayı mümkün kılar.

1.1 Sait Faik öykücülüğünün karanlık yüzü

Teorik çerçeveyi kurmaya geçmeden önce bu tezin iletişimde olduğu, Sait Faik'in alışılmışın dışında, karanlık imge estetiğinden bir pencere açarak söz eden iki kaynaktan bahsetmek isterim. Murat Gülsoy'un *Eşik Cini* dergisinde yayımlanan "Sait Faik'in Dünyasının Karanlık Yüzü" yazısı bu tezin sırtını sıvazlayan, ilham kaynaklarından biri olan yazıdır (s. 18-25). Gülsoy bu yazıda "Plajdaki Ayna" öyküsünün, Sait Faik'in her zaman anıldığı o aydınlık, sevimli, sevecen, sıcak dünyadan başka bir yanını göstermek için, bizi öykünün karanlığına, ilkelliğine

çağırarak için bir çözümlemesini yapar. Öykünün başında zeytin tanelerini cebine doluşturan sevimli ve haşarı çocuğun, öykü ilerlediğinde dönüştüğü, annesinin kendisini satması eylemine ortak olması odağında bir kötücüllük okuması yapar. Sait Faik'in bu defa bu öyküde kötüyü gösterdiğini, okuru anne ve çocuğun yaşadığı mahzene götürerek kanıksanmış acıların göstereni olduğunu söyler (s. 25). Yazısını şöyle bitirir Gülsoy: "Sait Faik'in dünyasının karanlık yüzüne temas ettiğimi hissettiren bir öyküdür bu. Başka öykülerinde de zaman zaman ipuçlarını bulduğum bir karanlık. Bunları okudukça, Sait Faik'in dünyasının kolay kolay ehlileştirilemeyecek karanlık gizemler barındırdığına daha çok inanıyorum." (s. 25). Bu tez, bahsi geçen yazıda bahsedilen karanlık dünyaların varlığı varsayımından yola çıkan bir çalışmadır. Gülsoy'un karakterlerin eylemlerine bakarak vardığı kanıya bu tezde karakterlerin nasıl betimlendiği, çirkinin karakterler üzerinde nasıl inşa edildiği odağından bakılmaktadır. "Plajdaki Ayna" öyküsü özelinde çocuğun karakterindeki değişimin bu tezde, seyreden ve seyredilen arasındaki özne ve nesne konumlandırmasındaki hiyerarşik düzende bir yer değiştirme önerisi sunduğu savunulmaktadır.

Buna ek olarak Mustafa Kutlu (1968) da Sait Faik üzerine yaptığı çalışmada Sait Faik'in betimlemeleri ve çirkinine karşı güzelleme yaptığı meselesini kısaca göstermiştir. Hayvanların çirkinliklerine ve pis olmalarına rağmen Sait Faik tarafından kapsandıklarını ileri sürer (s. 22). Kutlu, bu çalışmada çirkinliğe bakışı daha çok Sait Faik'in tabiata, hayvanlara karşı sevgisi, hoşgörüsü ve yakınlığıyla açıklar. Ayrıca çalışmada Sait Faik'in alışılmışın dışında imge estetiğine de işaret edilir. Betimleme yapılırken bu tezde de savunulduğu gibi nesnelere faydalanıldığı ve bu nesnelere kullanım şekline göre neredeyse insanın bir uzvu gibi anlatıldığına altı çizilir (s. 57). Bunlar dışında çalışmada doğrudan bu tezle ilgili bir başlık da

bulunur. Son bölüm “Sanatçının ‘Güzellik’ Anlayışı” başlığını taşır. Bu başlık altında Kutlu, Sait Faik’in öykülerinden çeşitli kısımları referans göstererek “bütün klasik güzel tariflerinin dışında olmaya” savaştığını savunur, hatta “neden çirkinlikler arasında bile güzellikler gördüğünü izah etmeğe” çalışır (s. 68). Fakat buna karşı nasıl bir hüküm verdiğini tam olarak açmaz. Yine de çalışma, çok erken dönemde Sait Faik öyküsünün çirkinini çağıran kısımlarının olduğunu fark edip göstermesi açısından değer taşımaktadır. Bu tez, Kutlu’nun değinip geçtiği, hoşgörü, sevgi şeklinde yorumladığı bu özellikleri derinleştirmeyi ve bunları yazınsal bir direnişin göstereni olarak okumayı amaçlamaktadır. Sait Faik öyküsündeki kötücül, çirkine kayan tarafları öne çıkartmayı hedeflerken yapmak istediğim şey Kutlu’nun da resmini çizdiği Sait Faik’in ılımlı dünyasını reddetmek, yıkmak değildir. Yalnızca eksik bırakıldığını, yazarı yüzeysel bıraktığını düşündüğüm insan, tabiat sevgisi kalıplarının dışında ondaki çirkine, kötüye, muğlak olana, rahatsız edene kayan tarafları göstermek, metinlerin altında akan isyan ve direniş motivasyonunu gün yüzüne çıkartmaktır. Bu amaç doğrultusunda tezin bu kısmında iktidar ve direniş kavramlarını anlamlandırmak için Foucault’nun iktidara ilişkin tartışmalarına değinilecektir.

1.2 İktidar neredeyse direniş oradadır

Foucault’nun (2019a) “İktidar ve Bilgi” adlı söyleşisinde kendisinin de tabir ettiği şekliyle “teorisiz, araçsız, el yordamıyla üretilen” (s. 173) çalışma biçimi dolayısıyla fikirlerini bir araya toparlamak oldukça zordur. Eserleri tek bir meseleyi işleyen derli toplu bir çalışma olmaktan ziyade, her bir eseri, mesele ettiği konuların pek çoğunun dağınık biçimde tartışılması şeklindedir. Bu nedenle fikirlerini daraltarak, daha

ekonomik seviyede, derli toplu sunmak hedeflenmektedir. Bu açıdan sırasıyla Foucault'nun geleneksel iktidar modeli konusunda gördüğü sorunları, yönetimsellik ve biyoiktidar kavramları aracılığıyla tanımladığı yeni iktidar modelini, bu iktidarın beden politikalarını, denetleme ve dışlama pratiklerini, daha sonra da düşünürün direniş hakkındaki fikirlerini tartışmak faydalıdır. Foucault'nun iktidara ilişkin kavramlarından ve direnişle ilgili tartışmasından faydalanacağım nokta Sait Faik'in neye karşı direndiğini göstermek, tez boyunca üzerinde durulacak olan "iktidar" ve "direniş" kelimelerinin sınırlarını, kapsadıklarını ve dışarıda bıraktıklarını belirlemek amacı güder.

Öncelikle Foucault'nun iktidara ilişkin fikirlerini 18. yüzyıl öncesindeki iktidar kavramı hakkındaki eleştirilerine bakarak açmak yerindedir. Bu sorunlara bakmak, iktidarın ne olduğu değil, ne olmadığı üzerine düşünerek, düşünürün iktidarı tanımlama biçimini anlamamız açısından önemlidir. Geleneksel iktidar modeli olan bu model daha çok kurumsallaşmış, yasaları olan, bir yönetim merkeziyle kendisini devam ettiren, devlet aracılığıyla işleyen bir düzendir. Hukuksal-söylemsel iktidar olarak isimlendirdiği bu modelin Foucault'ya göre negatif bir olgu olarak gösterilmesi bir sorundur. Bu bakış, iktidarı baskıcı, tepeden aşağıya bir düzen olarak sunar. Halbuki Foucault için iktidar yalnızca baskı kurup denetleyen bir mekanizma değil, aynı zamanda Utku Özmakas'ın (2018) da çalışmasında bahsettiği şekilde kendisine özne üreten bir sistemdir. Foucault'yu diğer düşünürlerden ayıran en büyük özelliğin de özne ve iktidar arasında iktidarın lehine, iktidarın yukarıda olduğu bir hiyerarşik düzen çerçevesinde bakmaması olduğunu söyler. "Evet, iktidar özneyi kendisine tabi kılmaya çalışır; itaatkâr bedenler yaratmaya çalışmanın amacı budur, ancak aynı zamanda özneyi üretir de." (s. 91) Ayrıca Foucault, Özmakas'ın da vurguladığı gibi özne ve iktidar ilişkisinde büyük oranda yukarıdan aşağıya doğru bir

hareket olsa da bu hareketin mümkün olması için aşağıdan yukarıya şeklinde tersten bir hareketin de var olması gerektiğini savunur. Dolayısıyla yalnızca yukarıdan baskıyla yönetilen bir iktidar modelinin yanılısama olduğunu düşünür (Foucault, 2000, s. 126). İktidar, kurmak istediği tahakkümü yalnızca hukukla, cezalandırarak elde edemeyeceğinin bilincindedir. Bu nedenle tahakkümünü yıkıcı bir yerden değil, yapıcı, onarıcı bir yerden kurmak zorundadır. Elinde kendi yanında bulunacak özneler ihtiyacı vardır, bu öznelerin üretimi için çabalar. Bu modele bir diğer eleştirisi iktidarın bir mekâna bağlı olarak düşünülmesidir. İktidar yalnızca bir hükümet binasından ibaret olarak düşünülmemelidir. Foucault'nun zihnindeki model, belirli bir yere yerleşmiş yönetim biçiminden ziyade, sınırları olmayan, somut bir mekândan ziyade örgütlenmiş ilişkiler ağıyla kendisini var eden bir iktidar modelidir (Foucault, 2000, s. 124). Foucault'nun iktidar sınırı oldukça geniştir, kendisini yalnızca yöneten ve yönetilen arasındaki ilişkide göstermez. İktidar kendisini üreten, her tür ilişkide hazır ve nazır olan bir iletişim dilidir (Foucault, 2019a, s. 175).

Foucault'un iktidar kavramsallaştırmasında hukuksal-söylemsel iktidar fikri yerini, daha sonra yönetimsellik ve biyopolitika kavramlarına bırakır. İktidar artık yargılayan, cezalandıran değil; gözetleyen, denetleyen, elinde tutmaya çalışan bir iktidardır. Bu imkânı kendisine beden politikalarıyla sağlar. Utku Özmakas'ın (2018) da *Biyopolitika: İktidar ve Direniş* adlı çalışmasında belirttiği gibi “Foucault için normların kurulduğu, üzerinde uygulandığı ve şekillendirmeye talip olduğu asli yüzey bedendir; çünkü beden iktidarın asli konusudur.” (s. 49). Beden politikasındaki değişikliklerle birlikte bedenler artık yalnızca üzerinde egemenlik kurulacak değil, aynı zamanda geliştirilebilecek, kullanılabilir bir zemin olarak görülür. Bu haliyle beden bir araca dönüşür. Her şeyden önce beden üretimin sağlayıcısıdır. Bunun yanında eğitmek, çalıştırmak, yatırım yapmak, tören yaptırmak,

slogan attırmak gibi iktidarın pek çok eylemini üzerinde gerçekleştirebileceği bir araçtır. Ölüme terk etme, yaşatma hakkını elinde tutma da bu eylemlerden biridir. İktidar bedeni açık açık öldüren değil, yaşatma hakkını elinde tutandır (Özmkas, 2018, s. 120-123). Hem itaatkâr hem de işe yarayacak olan bir araçtır bu. Bedenler denetlenebilir, düzenlenebilir, sayılabilir, sınıflandırılabilir olmalıdır. Biyoiktidarın nüfusu denetim altında tutma hedefiyle birlikte istatistik kavramı kendisini gösterir ve beden bir veriye, bir sayıya dönüştürülür (s. 124). Beden bir standarda oturtulmalıdır ki nüfus bu standartlara göre sınıflandırılabilsin, bu standardın içine çağrılacak olanlar dönüştürülsün. Bu noktada iktidar yalnızca hükmeden olmaktan çıkıp aynı zamanda üreten rolüne bürünür. Kendisine uygun itaatkâr özneler üretmekle yükümlüdür. Bu araçlar sayesinde herkes belli bir standartta, istatistiksel olarak bir grubun içine girebiliyor olmalıdır ki idaresi, kontrolü yapılabilsin. Herkesin kendi sınırını bilmesini, bu sınırı aşmamasını ister. Buradaki en büyük ayırım işe yarayan ve yaramayan bedenlerdir. Bu standartlara oturtulamayacak bedenlerin ötelenmesi için bu ayırımın işler olması gerekmektedir.

İktidarın itaatkâr bedenler üretmek için elindeki araçlardan biri gözetleme ve denetlemedir. Denetleme motivasyonlarına baktığımızdaysa bunu kurumlar vasıtasıyla yaptığını görürüz. Bir tür denetleme ve düzenleme mekanizması olan bu kurumlar, iktidarın somutlaştığı mekânlardır. Okul, kışla, hapishane, tımarhane, fabrika bu kurumlardan bazılarıdır. Her birinin bina yapısının, çalışma ve düzen biçiminin birbirinin neredeyse aynı olmasıyla kontrol altında tutulmak, denetlenmek normalleştirilir. Özellikle okulla başlayan bu denetim sürecinde beden kontrol altında olmayı, denetlenmeyi içselleştirir. Her biri bireyi dış dünyadan yalıtarak kısa veyahut uzun süreli kapatılma deneyimi yaşatır. Tahakküm altına almanın adı disipline dönüşür.

Somut mekânlarda kendisini gösteren iktidar dışında bu yeni düzende normların belirleyiciliğiyle iktidar aynı zamanda merkezsizdir, mekânsızdır, her yerdedir. “İktidar ilişkileri bir kadın ile bir erkek arasında, bilen ile bilmeyen arasında, ana baba ile çocuklar arasında, ailede vardır. Toplumda binlerce, binlerce iktidar ilişkisi ve sonuç olarak güç ilişkileri, dolayısıyla küçük çatışmalar, bir anlamda mikro-mücadeleler vardır.” (Foucault, 2019a, s. 175). İktidarın devlete indirgenmemesi, mekânsızlaşması, kendisini mikro ilişkilerde göstermesi fikri şunu da beraberinde getirir: artık toplumun her bir bireyi mikro iktidardır. Dolayısıyla iktidar bir çift göz ve ağızdan ibarettir. Gözle bakma, görme, seyretme; ağızla yargılama, cezalandırma, suçlama şeklinde bir tahakküm biçimine dönüşür. Bu tahakküm kurma biçimi, iktidarın aygıtlarından olan moda, medya, tıp gibi araçlarla birlikte “normal” olanın belirlenmesi ve bireyin bu çizgide tutulmaya çalışılmasıyla yargılama değerlerini belirler. Bu normlama pratiği, iktidarın somut aygıtları olan medyayla, modayla, eğitimle, tıpla bireylere işlenir ve bunun dışına çıkanlar böylece yargılanır, dışlanır, dışlama ve kapatmalar başlar.

Bu noktada Foucault’nun dışlama pratiklerinden söz etmek yerinde olacaktır. Onun için dört biçim dışlama pratiği vardır. Birincisi ekonomik üretim karşısında dışlama sistemidir. İkincisi aile karşısında, yani bireyin üretimi karşısında dışlama sistemidir. Üçüncüsü söylem karşısında dışlama sistemidir, yani sözleri dinlenmeyen insanlardır bunlar. Dördüncüsü ise oyun karşısında dışlama sistemidir. Sadece akli gerilik yaşayanın değil, bu dört dışlama sistemine dâhil olan herkesin deli kategorisi içerisinde olduğunu söyler. (Foucault, 2019a, s. 217, 218). Bu dışlama sistemlerinin herhangi birine girenler ötelenecek, dışlanacak, kovulacak, kapatılacak olanlardır. Suçluların, cüzamlıların, kadınların, çocukların, delilerin, eşcinsellerin, evsizlerin, yoksulların yerlerinin belirsiz olması, istatistik bilimi açısından standart bir grubun

içine dâhil edilemiyor oluşları, üretemeyen olmaları bunların nereye yerleştirileceği konusunda düşünmeyi gerektirir. İlla dört duvar arasına kapatılmaları ya da sürgün edilmeleri gerekmez. Tarihte kapatmalar fiziki anlamda görünür duvarlarla başlayıp sonrasında görünmez duvarlarla kapatma şekline dönüşür. 18. yüzyıl öncesi Fransa'daki gözlemevlerine kapatılan akıl hastaları, işsizler, yaşlılar, sakatların serbest bırakılmasıyla somut duvarlardan görünmez duvarlara, esir altına almaktan kontrol altına almaya doğru giden bir yaklaşımdan söz eder. (Foucault, 2019a, s. 213, 214; Özmakas, 2018, s. 35-39). Çalışmayanın, hastanın, sakatın, bekarın, aylağın toplumdaki tecrit edilmesi, onaylanmaması, dışlanması, yük gibi görülmesi; evsizlerin, mültecilerin barınma kamplarına yerleştirilmesi de bir tür kapatmadır. Geleneksel modeldeki anlayışta tahakküm altına alınan bu bedenler, 18. yüzyıl sonrasında denetlenebilir hale getirme fikrine evrilmiştir.

Foucault'nun deli adıyla gruplandığı toplumdaki dışarı itilen bu bedenleri, Julia Kristeva bir manada abjekt [iğrenç] adıyla dile getirir. Bu noktada dışlama pratiklerine bir de Julia Kristeva'nın *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* adlı çalışması üzerinden bakmak, abjektleştirme kavramını açmak gerekir. Kristeva (2018) dışlama pratiğine iğrençlik bağlamında yaklaşır. Ona göre dışlamayı sağlayan, özneye ötekini inşa ettiren ve birbirlerinden uzaklaştıran dürtü iğrenmedir (s. 13). Bu ister yaşayan özne ister ölü bir beden olsun, iğrencin alanına girdiği anda toplumdaki dışarı, yaşayanların topraklarında artık istenmeyen konumuna itilir. Ayrıca Kristeva'nın bakışındaki önemli noktalardan biri, iğrenmenin ve dışlamanın yalnızca öznenin ötekine doğru, yani dışarıdan içeriye doğru gerçekleşmediği; aynı zamanda öznenin kendi üzerinde de kendinden tiksiniyor ve kendini dışarı itme deneyimi yaşadığı vurgusudur (s. 26). İğrenme ve dışlama ilişkisinin çift yönlülüğünü Oedipus bağlamında ortaya koyar. Öldürdüğü ve yerine geçtiği kişinin

babası, evlendiği kişininse annesi olduğunu bilmeyen oğul Oedipus bu gerçeği öğrendiğinde iğrenme gerçekleşir. Ardından dışlama pratiği ilk önce kendisini toplumdaki dışarı itme şeklinde deneyimlenir.

Önce uzamsal dışlama: Oedipus'un *sürgüne gitmesi*, hükümrani olduğu temiz yeri terk etmesi, Thebai'de toplumsal sözleşmenin sınırlarının sürekliliğini koruyabilmesi için murdarlığı oradan uzaklaştırması gerekir. İkinci olarak bakışın dışlanması: Oedipus arzusunun ve cinayetinin nesnelere (karısının, yani annesinin, çocuklarının yüzlerini) görmeye dayanmak zorunda kalmamak için *kör olur*. (...) körlük, utançtan uzaklaştırılan bir duvar örmeye, bu uzaklığı sağlayan sınırı güçlendirmeye yarayan simgesel bir ikamedir. (...) Dolayısıyla bu körlük, bölünme figürü olarak işlev görür: Bizzat bedende temizliğin kirliye dönüşmesini işaretler; ifşa edilmiş olmasına rağmen görünmez bir iğrenmenin yerini tutan yara. Görülmez iğrenme aracılığıyla hem kent hem de bilgi yollarına devam edebilir. (s. 105)

Dışlama iki şekilde gerçekleşir: kendi eyleminden iğrenerek kendi halkını murdarlıktan koruma sorumluluğu hisseden özne kendisini toplumdaki dışarı iter, sürgüne gider; bir diğeri ise tiksiniilen eylemin somut göstereni olarak bedende ortaya çıkan yeni bir yara olarak körlük, tiksincin göstereni ve yeni bir dışlama sebebi olarak ortaya çıkar. Her halükârda iğrenme ve dışlama pratikleri, birbirini takip eden, etkileyen, artzamanlı eylemler olarak gösterilir. Kristeva'nın ortaya koyduğu, benliğini iğrenilen nesne olarak değerlendirip öz denetlemeyle kendi kendini toplumdaki dışarı iten özne figürü, Foucault'nun da, iktidarın ürettiği, kendi kendisinin denetçisi olan öznesidir bir manada.

Tiksinme duygusunun oluşturduğu duvarlar, sınır çizgileri aynı zamanda sınıfların, kültürlerin, kökenlerin, dinlerin de ayırıcısı haline gelmektedir. Sara Ahmed (2019), tiksinieme duygusunu ve bu duygunun iktidar mekanizmasının elinde nasıl işlevsel bir araç olarak kullanıldığını "İğrenmenin Performatifliği" adlı yazısında ortaya koyar. Yazının epigrafından başlayan Darwin'in, yiyeceği ete çıplak bir siyahinin dokunması üzerine o etten iğrenmesi ve yiyememesi anekdotu tartışmanın odağındadır. Darwin, siyahi yerli pis olmadığı halde onun yakınlığından

tiksinmiş, ona elleri kirliymiş muamelesi yapmıştır. Bir sınır nesnesi olarak kir yerli adamın üzerine “yapışmıştır” (s. 114). Sara Ahmed burada yapışkan terimiyle bir alan açmaya çalışır. Yapışkanla imlenen şey bir nesnenin yeteri kadar tekrarlarla bir sıfatla imlenmesi, tekrarlanan imin nesne üzerine etiket olarak yapışması ve artık kendisinin yapışkan bir şey olarak görülmesidir (s. 118). “Yerlinin beyaz adamın yiyeceğine dokunması, yerlinin beyaz adamın bedenine girmesi ve kiriyle beyaz adamı pisletmesi tehlikesinin bir göstergesidir.” (s. 108). Bunu bedeninin hayatta kalma dürtüsü yaptırır. Hayatta kalmak için bedene dışarıdan aldığımız yabancı şeyler bizim için tehdit oluşturmamalıdır. Psikolojik ya da biyolojik olarak beden kendisini bu şekilde korur. Mide kendisine zarar verecek şeyi kabul etmez ve insanı kusturur. Zihin de aynı şekilde çalışır. Yerlinin dokunması demek onun pisinin yemeği yiyecek kişiye karışması, bedenine girmesi, sınırını aşması demek. Buradaki sınır nesnesi Sara Ahmed’e göre kirdir. Tiksinme duygusuyla bu iki insan arasında bir sınır çizilmiş ve hiyerarşiler kendiliğinden kurulmuş olur.

Darwin’in örneğinde olduğu gibi, iktidar, iğrenme duygusunu ideolojik bir aygıt gibi kullanır. “İğrenme ekonomileri bedenlerin şekillendirilmesini de içerir. Başka birinin bedeni bir iğrenme nesnesi olduğunda, o beden yapışkan olur.” (Ahmed, 2019, s. 119). Şöyle der Sara Ahmed (2019): “İğrenme sayesinde, bedenler yakınlıktan, çıplaklık ya da ten yüzeylerine maruz kalma olarak hissedilen bir yakınlıktan ‘çekinir’ler.” (s. 108) ve “kişiden daha aşağı veya ‘alt’, hatta tenezzül etmeyeceği nesnelere” (s. 115) ilgili bedeninin içten bir bilgiye sahip olmasını sağlar iğrenme. İktidarın istediği budur. Cinselliği korumak, sınıfları korumak için bu duygumuzun aktif olmasını ister. Özne, iğrenmeli ve bir fahişeye yaklaşmamalıdır, bir Yahudi kızına yaklaşmamalı, kendi sınıfının sınırlarında kalmalıdır. İğrenme duygusu, ötekinin oluşması, öznenin sınırını içgüdüsel olarak bilmesi ve

yaklaşmaması içindir. Böylece sınır ihlali yapmamış, hiyerarşileri bozmamış, ben ve ötekini yaratmış ve sınır çizgisini netleştirmiş olur.

İktidar kavramının sınırlarını ve dışlama pratiklerini ortaya koyduktan sonra iktidarın olduğu her yerde kendisini zorunlu olarak gösterecek olan direniş mekanizmasına da değinmek gerekir. Foucault (2019a) için iktidarın mevcut oluşu direniş mekanizmasının da işleme koyulmasını beraberinde getirir (s. 176). Utku Özmakas (2018), *Biyopolitika: İktidar ve Direniş* çalışmasında iktidarın mekânsızlaşmasının doğurduğu en önemli sonuçlardan birinin direnişin de mekânsızlaşması olduğundan söz eder. İktidar ilişkilerde kendisini göstererek her yerde varlığını sürdürüyorsa aynı şekilde direniş de her yerdedir (s. 110). Foucault (2019a) bu mikro ölçekli direnişin sınırlarını oldukça geniş tutar:

Öyle ki; benim ortaya çıkarmaya çalıştığım şey, tek tipleştirici bir aygıtın donuk ve istikrarlı tahakkümünden çok, sürekli ve çok biçimli mücadeledir. Her yerde mücadele halindeyiz –ana babasını kızdırmak için yemek masasında parmağını burnuna sokan çocuğun isyanı her an vardır, bu da bir isyandır denebilir– ve her an, isyandan tahakküme, tahakkümden isyana gidilir ve benim ortaya çıkarmak istediğim şey bu sürekli hareketliliğin tümüdür. (s. 176, 177)

Foucault direniş mekanizmasını bir devlet ve tebaa çatışması olmaktan, politik karşıtlıktan, kendi sınıfının değerlerini koruma savaşı olmaktan çıkartır ve gündelik ilişkilerde kendisini gösteren, her an her yerde olan bir direniş anlayışı sunar. Bireyler küçük eylemleriyle bu direnişi gerçekleştirebilirler. Foucault'nun buraya kadar özetlenen iktidar kavramsallaştırması, Sait Faik'in öykülerindeki beden betimlemeleri ve bu betimlerin iktidar kavramı çerçevesindeki imalarını anlamlandırmada işlevseldir. Zira tez boyunca gösterildiği üzere, Sait Faik'in öykülerindeki direniş pratikleri bize doğrudan Foucault'nun tanımladığı iktidar biçimlerini anımsatır. Sait Faik'in öykülerinde gördüğümüz direniş biçimi majör bir direniş değildir. Bağırılmaz, slogan atmaz, sokağa taşmaz, kişiyi herhangi bir gruba

dâhil etmez. Bu direniş, tezde de ortaya konduğu şekliyle gündelik eylemlerde ve ilişkilerde kendisini gösteren, kendi halinde sessiz bir direniştir. Bu direnişi gördüğümüz noktalar tezin tartışma kısmını oluşturan üç ana bölümde, gittikçe alanı daraltılarak tartışılmaktadır. Bu doğrultuda tez “Etikete İzin Vermeyen Beden Betimlemeleri” başlıklı ilk bölümde daha geniş bir yüzeyde betimlenenin kime ait olduğuna bakmadan genel olarak beden betimlemelerini irdeler. “Dışarı Atılan Bedenler: Sakatlar, Hastalar, Hayvanlar, Çocuklar, Aylaklar, Evsizler, Dilenciler” başlığını taşıyan ikinci bölüm alanı daraltarak, spesifik olarak toplum sözleşmesinin dışında kalanların bedenlerine nasıl yaklaşıldığına bakar. Gittikçe daralan “Bedenin Görünmeyen Uzuvarları: Ceset, Balgam, Tükürük, Sümük, Kusmuk, Sidik, Ter, Kıl, Tırnak Gibi Kelimelerin Özgür Kullanımı” başlıklı son bölüm ise beden parçalarına iner ve yazarın bedenden salgılanan salgılara, gösterilmek istenmeyen çirkin uzuvlarına yaklaşımına bakar.

Bu çerçevede “Etikete İzin Vermeyen Beden Betimlemeleri” başlıklı ilk ana bölüm beden betimlemeleri aracılığıyla seyredenden seyredilene doğru yönelen, seyredeni önceleyen, özne haline getiren hiyerarşik yapıdan başka bir yapının mümkün olup olmadığını tartışır. Sait Faik’in öykülerinde karakterleri betimlerken betimleyen kişiden betimlenene, yani seyredenden seyredilene doğru kurulan üstten bakışın, tanımlayan, etiketleyen, bir sınıra dâhil eden bakışın çeşitli şekillerde bozulduğu ve hiyerarşinin kırıldığı gözlemlenir. Bunlardan birincisi nesne konumundaki seyredilen karakterin bedeninin somut bir veri olarak aktarılmasından ziyade, bir his gibi anlatılmasıdır. Yani betimlemelere baktığımızda çoğu zaman gözümüzün önünde somut bir beden çizemeyiz. Anlatıcı karakter veyahut kurgusal yazar, gördüğünü değil, gördüğünün hissettirdiklerini betimler. Böylece beden,

iktidarın sınıflandırmak istediği şekilde bir veri olmaktan çıkartılır ve uçuş uçuş, kendisine has bir varlık olarak ele alınır.

Bu hiyerarşinin kırılmasına hizmet eden bir başka etkinlik de karakterlerin güzelliklerinin çirkin nesnelere anlatılmasıdır. Karakterlerin güzelliklerini anlatmak için zaman zaman çağrışımı çirkin olan nesnelere faydalanır. Veyahut öyle nitelendirmelerde bulunur ki çoğu zaman karakteri hangi estetik bağlamda ele aldığını çözemeyiz. Karakterleri formsuz, muğlak bırakır. Yukarıda iktidarın belirsiz, kontrol edilemez, geliştirilemez şeylerden hoşlanmadığından, istatistik bilimiyle birlikte ayrımların net olmasını istediğinden bahsetmiştik. Sait Faik'in tam olarak yaptığı bu ayrımları yıkmak, sınır çizgilerini silikleştirmektir.

Tezin üçüncü bölümü iktidarın dışarı ittiği karakterlere Sait Faik'in nasıl yaklaştığına ayrılmıştır. Bu bölümde sakatlar, hastalar, çocuklar, hayvanlar, aylaklar, evsizler, dilenciler merkeze alınmıştır. Yazar, bu karakterleri sıklıkla öyküsüne dâhil eder. Bizim bakacağımız kısım burada yine, bu karakterlerin bedenlerine anlatıcı karakterin, kurgusal yazarın ve diğer karakterlerin bakışı nedir, en nihayetinde okur üzerinde nasıl bir etki oluşturulur sorularıdır. Diğer karakterler tarafından çoğu zaman bu kişilerin bedenlerine bakılarak yargılandıklarını ve dışarı itildiklerini görsek de anlatıcı karakterin onu sempatik bir yerden ele aldığını, okurun gözünde selametli bir yere yerleştirdiğini görürüz. Kusurlu bedenleri, eylemleri ve karakterlerine bakarak güzel kategorisine sokma çabası da okurda aynı etkiyi bırakma uğraşlarından biridir. Bu karakterleri genellikle emekleri, çalışkanlıkları ya da güzel huylarıyla öne çıkartarak güzelin alanına çeker. İktidarın dışlama pratikleri karşısında bu kişileri ötekileştirmeme ve kendine dâhil etme çabası vardır. Sait Faik'in karakterlerine aldirttığı bu konumla direnişinin bir başka ayağı teşhir edilir.

Son bölüm artık odağın gittikçe daraldığı, tamamen bedenın kendi alanına, kusurlarına, çirkinliklerine bakılan bölümdür. Sait Faik'in öykülerinde tırnak, kıl, sümük, tükürük gibi rahatsız edici uzuvlarımızın, salgılarımızın kurguya dâhil edilmesi tekrar eden bir izlektir. Öykü içinde dönüştürücü bir etkisi olmasa dahi bu kelimelerin geçtiğini, vurgulandığını görürüz. Burada iki nokta dikkat çekmektedir. Birincisi Sait Faik'in bedenın kontrol edilemez bir şey olduğunun, tahakküm altına alınamaz olduğunun bilincinde olmasıdır. Yukarıda iktidarın görünmez olarak denetimi bir şekilde sürdürdüğünden, bireyleri kendi bedenleri üzerinde tahakküm kuracak şekilde bilinçlerine işlediğinden bahsetmiştik. Sait Faik bedenın kontrolsüzce çıkıntılık yapan çirkin yanlarını öne çıkartarak; bedenın pislik üreten, çürüten, ihtiyarlayan, sarkan, buruşan, kokan bir mekanizma olduğunun altını çizerek pek çok kez insanın kendi bedeni üzerinde denetiminin tam anlamıyla mümkün olmadığını vurgular. Dikkat çeken bir diğer nokta, vurgulanan bu uzuvların ve salgıların insanın tiksınme mekanizmasını harekete geçirmeyecek şekilde işlenmesidir. Tiksınme insanın önce tiksindiği şeyin etkisine kapılıp çekim alanına girdiği, sonra ona çarpan bir hareketle uzaklaştığı bir mekanizmadır. Sait Faik bu deneyimde itme hareketini işletmeyerek çarkı kırar. Dolayısıyla tiksınme aracılığıyla kurulan "öteki" kurulamamış olur. İktidar bu dürtüyü sınıfların sınırlarını netleştirmek için kullanır. Sait Faik ise tiksınme dürtüsünü işleme almayarak kendi sınır ihlalini gerçekleştirir. Bu ihlalin ve direnişin öykülerde nasıl ortaya konduğuna bakmak için ilk bölümde Sait Faik'in beden betimlemeleri yaparken sergilediği duruşa bakılacaktır.

BÖLÜM 2

ETİKETE İZİN VERMEYEN BEDEN BETİMLEMELERİ

Sait Faik öyküsünde devam eden bir izlek olarak gördüğümüz şeylerden biri, genellikle anlatıcı karakterin seyreden pozisyonunda olması ve etrafını en ince ayrıntısına kadar gözlemleyip betimlemesidir. İnsanın yüzü, kıyafeti, bakışı, velhasıl bütün bir bedeniyle söyledikleri önemlidir Sait Faik öyküsü için. Bu nedenle bu betimlemeler de öykü içinde göründüklerinden ziyade göndermeler barındırır. “Dört Zait” öyküsü insanların dış görünüşleri ve bize sağladıkları anlamlar hakkında kurgusal yazarın epey konuştuğu öykülerden biridir. Öykü, dışarıda yol tarifi almadığımız, sigara yakmak için çakmak sorduğumuz, soru sormak istediğimiz insanları dış görünüşlerine göre seçtiğimiz üzerinedir. Bu mesele üzerine uzun uzun düşünür, kendi kendisine konuşur öykü başında. Bu insanları gözümüze nasıl kestiririz. Neye göre hangi soruyu hangi insana soracağımıza karar veririz. İnsan zihni bunu seçmek için birtakım hesaplamalar yapar. Anlatıcı karaktere göre bu fizyolojik hesaplara karar vermek için kullandığımız araç çoğu zaman bazı psikolojik hesaplardır (Abasıyanık, 2019, s. 24). Kendisine soru sorulmaya münasip görülmüşseniz sizde bir hal vardır ona göre:

Yüzümüz iyi bir yüz müdür? Ne münasebet! Başka bahaneler bulmalıyız; elbisemiz mi eskimiştir, potinlerimiz mi boyasızdır? Gözümüzde hafif bir budalalık, halimizde bir tahammül, burnumuzda eğrilik, yanaklarımıza bir bönlük mü oturmuştur? Yoksa, kravatımızın düğüm yerinde bir parlaklık mı vardır? (...) Üstünden başından itina akan bir yolcudan yol sorulabilir mi? Hele potinleri pırıl pırıl boyalı adama sokakta toplanmış kalabalığın niçin toplandığını sormaya cesaret edebilir misiniz? (s. 25)

Bu alıntıda da görüldüğü üzere öyküde, bedenlere bakarak insanın dengi dengini bulduğu, bedenin yalnızca bir görüntüden ibaret olmadığı üzerine düşünülür. İnsan

kusuru, eksigi, çirkinliği üzerinden değerlendirilir. İnsan zihninin kendisine soru sormak için oyalanacak kadar çirkin bir beden aradığını söyler. Aynı şekilde aynı zihin yakınlık kurabilmek için de bir kusur, bir çirkinlik, bir eksiklik arar. Karakter kendisine soru soranları da değerlendirir. Üstü başı muntazam, yani iktidarın temiz-pak insanlarından biri cigara yaktırmak isterse bunu kendisine yapılmış bir hakaret sayar. Halbuki her tarafından saflık akan köylü, fizyonomi cahili olanlar istedikleri kadar soru sorabilirler. Çünkü onların ince hesapları yoktur. Anlatıcı karakterin temiz-pak-güzel insanı sinsice hesaplar yapan ve kendisine yaklaşmasını istemediği yere koyduğunu, köylü, cahil, çirkin insanı ise kendisine istediği kadar yaklaşabilecek bir yerde tuttuğunu görürüz. Öykülerde insan bedeni üzerinde işletilen, durulan bu detaycı dil, Sait Faik öyküsü için betimlemelerin nasıl bir önem taşıdığını net bir şekilde ortaya koyar.

Bu bağlamda bu bölüm, daha geniş bir çerçevede, kime ait olduğuna bakılmaksızın bedenlerin betimlenme biçimleri, bu betimlemeler aracılığıyla karakterlerin nerede konumlandırıldığı gibi meseleleri irdeler. Tartışma üç başlıkta ele alınır. İlk tartışma “Bir Sonbahar Akşamı” ve “Battaniye” öykülerine eğilerek herhangi bir kalıba sığmayan çirkinliğin insana bir netlik sağlamaması noktasından ilerler. Teorik arka planı tartışırken biyoiktidarın bedeni bir veri gibi ele aldığından, dolayısıyla insanları sınıflandırmak, tanımlamak için netlik istediğinden söz etmiştik. Sait Faik öyküsünde dikkat çeken durum ise bedenlerin belirli bir netlik içerisinde değil, kategorileştiremeyeceğimiz şekilde fulü ve gözde canlanmayacak derecede soyut nitelgelerle anlatılmasıdır. Başlık, öykünün bu şekilde konum alarak bedeni bir veri olmaktan çıkarttığı, bu şekilde isyanını ortaya koyduğunu tartışır. İkinci başlık huyları, konumları, davranışları, tavırları değiştikçe dış görünüşleri de farklı betimlenen karakterlere odaklanır. Yine aynı şekilde bir öyle bir böyle görünen, elle

tutulamaz güzellik algısı bedenlerin sınıflandırılması önünde bir engeldir. Bu konuda Sait Faik yks oldukça zengin bir malzeme sunar. “İhtiyar Talebe”, “Bayan Gülseren”, “Papaz Efendi”, “Plajdaki Ayna” ykleri bu başlık altında tartışılan öykülerden bazılarıdır. Son tartışma ise bir güzellik kriteri olarak doğanın insan bedeniyle nasıl bir ilişki içerisinde olduğu üzerinedir. Bu başlık altında, karakterlerin doğadan unsurlarla betimlenmesinin onlar üzerinde bir tahakküm kurmak anlamına gelmediği, öykülerin bu hiyerarşik düzeni daha eşit bir düzleme çektiği “Babamın İkinci Evi” ve “İpekli Mendil” öykülerine eğilerek gösterilir.

2.1 Güzellik sıkıcıdır, irkinlikse yaratıcı

Gretchen E. Henderson *irkinliğin Kültürel Tarihi*'nde “Güzellik kimi açılardan sıkıcıdır. Güzellik mefhumu çağdan çağa değişse de güzel nesnelere her zaman belirli kurallara uymak zorundadır... Çirkinlik tahmin edilebilir değildir ve barındırdığı olasılıkların sonu yoktur. Güzellik ölçülebilir. irkinlikse tanrı gibi, sonsuzdur.” (s. 12) der. Güzelin sınırları oranıyla, bütünlüğüyle, kusursuzluğuyla, uyumuyla belirlenir. Seçilebilir, elenebilir, kontrol edilebilir, gerektiğinde düzeltilebilir. Oysa irkinin elle tutulamaz formsuzluğunun sınırı yoktur. Derecelendirilebilir veyahut tanımlanabilir değildir. Büyük harfle iktidar ise kontrol edilemez, geliştirilemez Şeylerden hoşlanmaz. Sınıflandırmak, işine yarayanı onurlandırmak, yaramayanı dışlamak, toplumdaki elemek ister. Bu bağlamda Foucault (2019a), norm toplumuna geçilmesiyle birlikte başka kontrol ve gözetleme mekanizmalarının devreye sokulduğunu ileri sürer. Bu mekanizmalar az önce söylediğim gibi sınıflandırmak, elemek, dışlamak üzerine kuruludur. Norm, bireyleri norma uyan ve uymayan olarak sınıflandırmanın, bölümlere ayırmanın, kategorileştirmenin sağlayıcısı haline gelir.

Sonu gelmez bir görünürlük içinde olan beden, sürekli sınıflandırılmaya, hiyerarşikleştirilmeye, nitelenmeye maruz bırakılır (s. 80). Foucault aynı zamanda toplum norm toplumuna dönüştüğü anda tıp biliminin, normalin en üstün bilimi olarak bilimlerin en gözdesi haline geleceğini de savunur. Bugün normal kabul edilen beden algısına sahip olmak konusunda tıp biliminin oynadığı rolü düşündüğümüzde Foucault'nun haklılığının kanıtlandığını görebiliriz.

Toplum mekanizmasının iktidarın arzu ettiği şekilde insanları sınıflara ayırma, belli kalıplara sokma, kategorileştirme motivasyonunun karşısında Sait Faik'in kurmaca metinlerinde yaslandığı nitelendirmeler bedenleri hiçbir kategoriye koymamıza izin vermeyecek nitelendirmelerdir. Sıfatların önyargı ve anlam yüklü dünyasından kaçarak isimleri sıfat yerine kullanmaya başladığını görürüz. İnsanları genellikle tanımlayamadığımız nesnelere aracılığıyla betimler. Betimlemenin sonunda dönüp baktığımızda gözümüzde canlandırabileceğimiz somut bir beden çoğu zaman çizemeyiz. Kullandığı nesnelere ise çoğu zaman güzelin alanına giremeyecek nesnelere. Kötü kokan bir şeyi birinin güzel kokusunu anlatmak için kullanır. Mesela “Doğru söyle, kız kardeşin de senin kadar güzel mi? Dişleri nasıl, dişleri? Elleri istiridye istiridye mi kokar?” (Abasıyanık, 2018e, s. 124) der. “Daha dün dudaklarını, tüylü kollarını, ağzını, kirli dirseğini; şeftali, kaşar peyniri, ekme, kavun kokan avucunu, memeni, gözünü öpmüştüm.” (Abasıyanık, 2018e, s. 96) diyerek bir insanın şeftaliye, kaşar peynirine, ekmeğe, kavuna benzer kokusunu özlenen bir güzellik olarak sunar. Aynı şekilde “Başını tüyler gibi, kediler gibi, temiz tülbentler ve mendiller kokan Pakize'nin dizlerine hiç mi hiç koyamayacaktı.” (Abasıyanık, 2018a, s. 4) dediği yerde kadının kokusunu öze yakın, sıcak nesnelere tarif eder. Güzelliği belirleyen nokta, kullanılan nesnelere güzel kokup kokmadıklarından çok nasıl hissettirdikleridir. Benzer şekilde kötü bir sesi birinin

özlediği güzel sesini anlatmak için kullanır. Mesela *Karganı Bağışla*'da sevgilisine yazdığı mektupta kurbağalar öttükçe onun güzel sesini hayal ettiğini söyler. Bu tarz nitelermeler, betimlenen karakterin güzel veya çirkin kategorisine sokulmasının önünde bir kettir. Dolayısıyla okura kategorileştirme yapmak için somut bir veri sağlamaz. Karakter okurun zihninde toplumda görüldüğü şekliyle belli bir sınıfa dâhil edilebilecek bir veri olmaktan ziyade, bir his gibi aktarılır. Sait Faik öyküsünde bu şekilde beden bir veri olmaktan çıkar.

“Bir Sonbahar Akşamı” öyküsünde anlatıcı karakter bildircinla olan ilişkisi aracılığıyla insan bedenini anlamlandırır ve bir kadın kokusunu bildircinin pişmiş etinin kokusuyla, tüylerinin kokusuyla yad eder. Öyküde şehri kendi nahif bakışıyla deneyimleyen bir anlatıcı karakter vardır. Elle tutulur herhangi bir olaya şahit olmadığımız öyküde, anlatıcı karakterin şehre bakışını, onu deneyimleme biçimini, iplere dizilmiş götürülen bildircin kuşunun düşündürdüklerini, bu deneyimin içerisindeyken hatırladığı çocukluğunu okuruz. Bildircini zihninde şiirsel bir yerde konumlandırır ve kadınla eşleştirir.

Küçüklüğümde onun tüylerinin kokusunu çok zaman sevdiğimin saçlarında koklamışım. Onun etinin kokusunda tuhaf, şehvi bir hava buldum. Onun yağlı vücudunda toparlak, esmer, genç, arzudan yanan bir insan vücudu vardı. Sanki bir gün sihirli bir ağız:

— Kuş ol, güzel insan! Yuvarlak, esmer, buğday, kavrulmuş kestane, sütlü, ateşte, suda pişmiş mısır kokulu, yarı kadın, yarı erkek, yalnız şehvet, süt, nişasta, şekerden mamul mahluk! Senin bu topraktan yapılmış çirkinler kafesinde yerin yok! Kuş ol! dedi.

Bildircin böylece kuş oldu. (Abasıyanık, 2018b, s. 30-31)

Estetik kabulde güzel bir koku olarak değerlendirmedığımız bildircin tüylerinin kokusunu bu parçada sevgilinin güzel kokusunu betimlemek için kullanır. Anlatıcı karakter, bildircin etinin kokusunda anlam veremediği şehvi bir koku duyar.

Sevgilinin güzel kokusu genellikle nergis, gül gibi güzel kokulardan faydalanılarak anlatılır fakat anlatıcı karakter bunu bir kuşun etinin, tüyünün kokusuyla, suda, ateşte

pişmiş mısır kokusuyla karşılamaktadır. Sevgili, hiç de romantik olmayan, absürt diyebileceğimiz bir canlıya benzetilerek olumlanır. Bunları yaparak Sait Faik öyküsü estetik kabullerin altını oyar. Yağlı vücudunda şehvi bir insan vücudu gördüğünü söyler ve daha ileri giderek bıldırcının en başta insan olduğunu fakat topraktan yapılan çirkin insanlar arasında olmaya yakıştırılmadığı için sihirli bir ağzın onu bıldırcın kuşuna dönüştürdüğünden söz eder. Dönüştüğü bu mahluk yarı erkek, yarı kadın, süt, nişasta ve şekerden mamul bir mahluk-bedendir. Yarı kadın, yarı erkek diyerek, birkaç parça malzemeden oluşmuş bir hamur algısı oluşturarak aslında biçimsiz ve tanımsız bir bedenden bahsetmektedir. En nihayetinde bu tanımsız mahluku yücelterek kendi konumunu çizer. İnsanlar topraktan yapılmış çirkinler kafilesinden başka bir şey değildir çünkü kötüdürler, avlanırlar, bıldırcınları öldürüp ipe dizerler.

Aynı öyküde bıldırcını güzel yapan şeyin, onun sahip olduğu özgürlük olduğu vurgulanır. “Benim güzel bıldırcınım. Bıldırcın insana ne kadar uzaktır. Vahşidir, hiçbir zaman onu kafeste tutmak mümkün değildir. Dost, düşman tanımaz, haşın, korkaktır.” (Abasıyanık, 2018b, s. 31). Bu alıntıda bıldırcına atfedilen güzellik onun vahşi oluşuyla, kafeste tutulamayışıyla karşılanır. Öykünün sonuna doğru anlatıcı karakter bıldırcını niçin bu kadar sevdiğini anlamlandırmaya çalışır, en nihayetinde sebebini bilmediği için sevdiğinde karar kılar. Bildiği ve okura aktardığı bir şey vardır, çizmeli, kasketli, bıldırcınları ipe dizen topraktan yapılmış insanlar çirkin; korkak, vahşi, özgür bıldırcınlar güzeldir. Öyleyse güzellik burada bir beden estetiği olmaktan çok toplumsal bir mesele olarak kavranır. Bu açıdan bakıldığında bıldırcının sevgilinin güzelliğini anlatmak için kullanılması anlam kazanır. Sevgilinin saçlarında kokladığı şey aslında bıldırcının tüylerinin somut güzel kokusu değil, korkak, vahşi ve özgür hissettirmesidir.

Aynı şekilde “Battaniye” öyküsündeki anlatıcı karakter de arkadaşının güzel kokusunu yosun, deniz kabuklusunun kokusu gibi betimlerle karşılar. İki arkadaşın dostluğunu okuduğumuz öyküde anlatıcı karakterin gözünden tanışma ve arkadaşlık deneyimlerini okuruz. İkisinin de erkek olduğunu tahmin ettiğimiz karakterlerin öyküsünü evini açan karakterin gözünden okuruz. Sıcak, bir soba başında, alevlerin çıtırtısı, mandalina kabuklarının kokusu arasında geçen bir günün hatırası canlıdır. Nasıl karşılaştıkları, çok sevdiği adamın bu eve nasıl geldiği gizli tutulur. Fakat para karşılığı onunla dostluk kurmasını istediğini, gelip sobanın başında onunla oturmasını istediğini anlarız. Anlatıcı karakter bu adamın kendisine verdiği sevinci, huzuru, mutluluğu paylaşırken onu şöyle tanımlar: “O, ömrümde bir daha tutamayacağım, seyrine doyamayacağım bir deniz mahlûku gibi. Yosun ve deniz kabuklusu kokuyor.” (Abasıyanık, 2017a, s. 10). Bunlar bir insanın güzelliğini, bize verdiği güzel duyguları, onun güzelliğini anlatmak için yerleşik güzellik algısı açısından normalde tercih edilmeyecek betimlemelerdir. Önceki öyküde olduğu gibi burada da aslında deniz kabuklusunun ve yosunun kokusu değil, bıraktığı huzur hissi güzelliğin belirleyeni olarak kullanılır. Güzelliği belirleyen kullanılan nesnenin kendi biçimi değil, ulaşılmaz olmasıdır. Sait Faik öyküsü her iki öyküde de görüldüğü üzere güzelliği somut bir şey olarak almayıp bir his gibi ele alarak alışılmışın dışında bir estetik kurar.

2.2 Seyreden-seyredilen arasındaki hiyerarşinin hislerle kırılması

Sait Faik öyküsündeki betimlemelere baktığımızda betimlerin, karakterlerin genellikle gördüklerini anlatmak için somut göze görünenden ziyade, gören kişiye hissettirdikleriyle yapıldığını görürüz. Bir beden betimlendiği zaman genellikle güzel

veya çirkin oluşuyla ilgili yorum yapılır fakat bu yorum, somut, elle tutulur, gözle görülür bir güzellik veya çirkinlikten ziyade bedende görülenlerin hissettirdiklerinin anlatılmasından ibarettir. Dolayısıyla aslında görüneni görüldüğü gibi değil, hissettirdiği gibi anlatır. Hisler, fiziki görünüşün dönüştürücüsü haline gelir. Huyuları, konumları, davranışları, tavırları değişen karakterleri betimlerken betimleyen kişinin de konumu, tavrı, gördüklerini anlatma biçimi değişir. İyi hisler beslediği birinin yüzünü çok güzel görüyorken, karakterinde gördüğü bir bozulmayla bir anda kendisini “ben bu yüzü nasıl beğendim” diye sorgularken buluruz. Bu anlamda betimlemeler güzelle çirkinini ayırt eder görünse de iyiyle kötünün ayırdına vardırma özelliği yüklenirler.

Sait Faik öyküsü için seyretmek, seyrettiğini aktarmak önemli bir yerde durur. Bu nedenle bu başlık altında seyreden ve seyredilen arasındaki ilişkiyi konuşmak gerekir. Bu ilişkiye iki farklı bakış açısından bakılacaktır. Biri John Berger’in *Görme Biçimleri*’nde bahsettiği şekliyle seyreden ve seyredilen arasında bir hiyerarşi kurulduğu; diğeri ise Umberto Eco’nun *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik* çalışmasında bir sentezle vardığı seyreden ve seyredilen arasındaki ilişkinin hiyerarşik düzeninde duyguların araya girmesiyle bir karmaşanın ortaya çıktığını söylediği görüştür. Sait Faik öyküsü için Eco’nun ortaya koyduğu seyreden-seyredilen ilişkisi merceğinden bakmak anlamlıdır.

İlk olarak Sait Faik öyküsündeki seyreden-seyredilen ilişkisinin ne olmadığını ortaya koymak açısından John Berger’in savunduğu hiyerarşi düzenini konuşmak gerekir. Berger (2020) seyreden ve seyredilen arasında cinsiyetler üzerinden bir iktidar kurar. Ona göre kadın doğuştan kendisini denetleyen bir gözle yaratılmıştır. Bünyesinde hem varoluşunu hem de varlığını uzaktan seyreden bir göz olarak bir başka kendilik barındırır. Berger’in ifadesiyle bu varlık dışarıdan “bir koku, bir tütsü,

bir sıcaklık” gibi algılanır. Hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Herhangi bir eylemi yaparken aynı zamanda dışarıdan o eylemi yapan kendisini seyreder pozisyonundadır. Bedenindeki her bir ayrıntı, hareketleri, sesi kendi varlığını ortaya koymak için unsurlardır. Kadın hem kendisi tarafından hem de erkekler tarafından seyredilen pozisyonundadır. Böylece kadın görsel, seyirlik bir nesneye dönüşür (s. 46-47). Eril bir tahakküm tasavvuruyla seyreden-seyredilen, eril ve dişil olanla, özne olabilen ve nesne kalanla eşleştirilmiş, konumları da alt-üst olarak belirlenmiştir. Seyreden ve seyredilen arasındaki özne ve nesne ilişkisi kendi içerisinde bir hiyerarşi barındırır. Seyreden, eyleyen, gözüyle hükmeden, davranışları, biçimleri yöneten özne; seyredilen, pasif durumda kalan ise nesne konumundadır. Dolayısıyla öykülerde betimleme yapılırken kullanılan etken veya edilgen dil, seyredenin seyredilene tanıtmayı tercih ettiği biçim, seyredilene pasif veya aktif kılınışı bize nasıl bir hiyerarşik düzen kurulduğunu, bu düzende kimin tarafının tutulduğunu gösterir.

Umberto Eco (2012) ise estetik görme psikolojisi üzerine düşünürken seyreden-seyredilen arasındaki özne ve nesne ilişkisine bambaşka bir boyut kazandırır. Özne nesne ilişkisinin gözün psikolojisi ve insanın duygularının duyularını etkilemesiyle ortaya çıkan nesnel bakışla aslında düşünüldüğü gibi birebir betimleme ortaya koyulamayacağı, yansıtmanın duyguların süzgecinden geçerek yapılabileceğini ortaya koyar. Güzelin olması gereken formu ve aslında olan arasında Antik Çağ’da Platon’dan başlayarak aslında bilincinde olunan bir ikilemden söz eder. Güzel olanın tek bir biçimde, olması gerektiği şekliyle, potansiyel izleyiciye öznel görsel deneyim yaşatması gereken nesnel bir yaratım, bir göz olması gerekir. Oysa durum bundan farklıdır. Gören göz gördüğünü aktarsa aslında ortaya gerçekten güzel bir şey çıkmayacaktır, onu gözükmesi gerektiği şekliyle

aktardıklarında asıl güzel olan ortaya çıkar (s. 137-144). Oysa güzelin sınırları içerisinde sayılabilecek şey uygun oranlı olmasıdır. Eco, pek çok filozofun fikirlerini ortaya koyarak şu senteze varır: seyreden ve seyredilen arasındaki özne nesne ilişkisi hiyerarşik bir şey olmaktan çıkar ve işin içine sevgi, acıma, şefkat gibi duyguların girmesiyle farklı bir deneyime, daha eşit bir deneyime dönüşür. Eco'nun seyreden ile seyredilene eşitlediği bu deneyim Sait Faik'in görme biçimini anlamamız bakımından önem arz ediyor. Sait Faik'te gören göz ile seyredilen arasındaki ilişkinin hiyerarşik yapısını çok net göremiyoruz. Gördüğümüz şey daha eşitlikçi, bazen seyredeni eylemsiz, seyredilene fail konumuna sokan bir ilişki. Dolayısıyla eril bir iktidar düzeninin dışında, kadının, çocuğun anlatımında güzelin-çirkinin sınırlarının zorlandığı, birbirlerinin alanına girdikleri, güzel olanın çirkin, çirkin olanın güzel görüldüğü ve buna duyguların, karakterin sebep olduğu bir düzlemdeyiz Sait Faik öyküsünün alanına girdiğimizde. Oran, bütünlük, kusursuzluk, uyum gibi güzellik unsurlarının dışarıda bırakıldığı, daha elle tutulamaz, hislerle belirlenen bir güzellik algısının oluşturulduğu, mevcut güzellik algılarının altının oyulduğu bir alandayız.

Sait Faik kurmacasında seyredenle seyredilenin rollerinin değiştiği, bir yerden sonra birbirlerinin yerine geçtikleri, hiyerarşilerin tersine döndüğü görülür. Anlatıcı karakterin zeytin ağaçları arasında gördüğü çocuğu takip edip, evlerine gidip annesiyle birlikte olduktan sonra geri dönüp plajda duran aynayı kırmasının anlatıldığı "Plajdaki Ayna" öyküsünde, öykünün başında adam seyreden, çocuk seyredilen konumundayken öykünün devamında roller çapraşıklaşır ve çocuk gözleyen konumuna geçer. Adamı seyreden bu gözler her aşamada ayrıntısıyla betimlenir. Çocuk bir yerden sonra adam için gözden ibaret bir bedene dönüşür. Zeytinlikte gördüğü bu çocuğun yanına yaklaşır. Onunla sohbet eder. Çocuk, adamı evlerine götürür ve çocuğun annesiyle adam birlikte olurlar. Anlatıcının gözünden bu

haşarı çocuk öyküde gözlerine odaklanılarak betimlenir. Annesiyle birlikte olduğunda çocuk gözlerini dikip onları seyreder. Gözden ibaret olan bütünlüklü vücut betimlenirken çocuğun o anki ruh haline, duygu durumuna göre betimlenir. Duygular gözlerin değiştiricisi olur. Elinde zeytinlikten aldığı zeytinlerle yakalanınca “açık mavi gözlerinin kırmızı kirpikleri yanıp yanıp sön[er]”, daha sonra babası olmadığını söyleyince “mavi gözlerine beyazlıktan mavileşmiş bir gözkapağı altın ışıklarıyla in[er]”. (Abasıyanık, 2019, s. 9). Annesi kollarını boynuna dolayıp dizlerine oturduğunda çocuk yukarıda bir deliğe sıkışmış gözleriyle mavi mavi onlara bakmaktadır. Mavi göz artık dışarıdan gelen bir spot ışığı gibi, dikizleyen bir deniz feneri gibi konum almakta, rahatsız etmektedir. Tek bir göz, anlatıcı karakterin o anki durumuna göre farklı şekillerde anlatılır. Öykünün başında seyredilen konumunda olan çocuk, öykünün sonuna doğru ipleri eline alır ve seyreden konumuna geçer. Murat Gülsoy’un (2006) da işaret ettiğı gibi bu sevecen çocuk gözünün anlatıcı karakterin kafasında bir dikiz aynasına dönüşmesi, onunla gittiğı mahzen, sanki okuru da karanlık dünyalara, kötünün, ayıbın, gizlinin dünyasına çeker. Sait Faik’in öykü evreninin karanlık dünyasını okura gösterir. Çocuğunki o kadar ağır ve ezici bir seyretmektir ki anlatıcı karakter bu gözleri sonsuza kadar kendisine bakacak gibi görür. Çocuğun annesiyle birlikte olduğu mahzenden çıkıp denize koşarken de çocuğun gözlerini sırtında görür. Çocuğı hissettikleri aracılığıyla betimlemeye devam eder ve denize girdiğinde hâlâ gözlerini onlara dikmiş “mavi gözlü, elleri arpa ekmeğı gibi kara ve çatlak çocuk bir duman halinde, ama ne zaman istersem vücut haline [getirebileceğı] bir ruh halinde beyni[y]le [gözü] arasında bir yerde uçuyordu[r]” (s. 17). Çocuğun bedeni bir dumandır onun için, kendi bakışıyla eğip bükebileceğı, zihninde istediğı gibi şekillendirebileceğı bir duman. Aslında öyküde betimlenen çocuğun gözleri değıl, o an çocuğun bakışının hissettirdikleridir.

Ondan ayrıldığında da yine hissettikleri üzerinden bedenini şekillendirmek üzere onu bir duman halinde gözüyle beyni arasında bir yerde taşır. Çocuğun bedeni bir göz şeklinde adamın hemen ense mesafesinde varlığına devam eder. Sait Faik kurgusu betimleme aracılığıyla seyreden, betimleyen, isimlendiren, konumlandırılan konumundaki adama; seyredilen, nesne konumundaki çocuğun yerini değiştirmekle kalmaz, iktidar ilişkisini de tersten işletir. Bu mekanizmayı işletirken de bedenin anlatımı aracılığıyla, karanlık bir betim sunarak okura aktarır.

“Plajdaki Ayna” öyküsünde gördüğümüz, hislere göre görünenin değişmesi ve karakterlerin eğip bükülen, bir öyle bir böyle bir estetik içinde anlatılmasının başka bir örneğini “İhtiyar Talebe” öyküsünde görürüz. Bu öykü Sait Faik karakterlerinin güzel olmak, çirkin olmak, insanı çirkin ve güzel yapan şeyler üzerine uzunca düşündüğü, yazdığı öykülerden biridir. Kendisi kadar karakterlerine ve okura da bu meseleye kafa yordukları kurgular sunar. Bu meseleler üzerine düşünürken karakterler güzel ve çirkin algılarını gördükleriyle değil, seyredilenin karakteriyle, davranışlarıyla belirlerler. Öyküde bir grup öğrenci arkadaşın gece eğlencelerinde kadınlarla, birbirleriyle olan iletişimleri, ilişkileri konu edilir. İhtiyar bir talebenin sürekli şekil ve tavır değiştiren sevgilisi karşısında çektiği sıkıntının ana mesele olduğu öyküde, bu sıkıntı üzerinden kadının güzelliği, çirkinliği, zenginliği, fakirliği gibi meseleler tartışılır. Biri çirkin biri güzel ikiz kardeşler bu ihtiyar talebeyle dalga geçmek için zaman zaman birbirlerinin yerine geçerler. Kardeşlerden birinin yüzü Hindistan’da aldığı bir nevi cilt hastalığı nedeniyle korkunç, kötü, iğrenç bir hal almıştır. Bir buluşmada güzel olan, başka buluşmada çirkin olan gelir ve ihtiyar talebe bu ikisini tek kişi sandığı için kafa karışıklığı yaşar. Güzellik konusundaki bu kafa karışıklığı üzerine arkadaşların aralarında geçen konuşmalar güzellik ve çirkinlik üzerine felsefi, toplumsal, estetik konuların tartışıldığı bir zemine dönüşür.

Burada sıra dışı olan mesele şudur ki, çirkin yüzlü olan kardeş geldiğinde davranışları güzel olduğu için asıl güzel olarak tanımlanan bu çirkin kardeş olur. Dolayısıyla yine fiziksel özelliklere dayalı yerleşik güzellik tanımlarının dışına çıkılır.

Her şeyden önce anlatıcı karakterin meyhanedeki kadınlara olan yaklaşımı dikkate değerdir. “Kadından çok oyunağa, oyuncaktan çok kadına” benzeyen bu varlıklar hakkındaki kanaatleri sanki gerçekten varlıklarından şüphe duyduğu bir esrime hali gibidir. Macar kızlarının “bir bisküvi kadar ktır ktır olduğunu, ağza alınınca bisküvi kadar yumuşak olduklarını”, “Avrupalı çingenenin tadı[nın da] İsviçre dağlarının karışksız sütünden yapılmış, sağlam ve gürbüz kadınların yoğurduğu hamurdan olmuş halis çikolata tadında” olduklarını bu karakterin ağzından duyarız (Abasıyanık, 2018d, s. 106). Kadın güzelliği bir nesne gibi ele alınır. Elle dokunulamayacak, gözle görülemeyecek, yalnızca aynı hissi veren şeyler aracılığıyla hissettirdikleri tarif edilebilecek bir varlık olarak yer bulur öyküde.

Aynı anlatıcı karakter, ihtiyar talebenin yanında bir akşam ikiz kardeşlerden birini görür. İkiz kardeşlerin oyunu o akşam bu kadınla başlar. Anlatıcı karakter gördüğü bu kadını tetkik etmeye çalışırken şunları söyler:

O soyunmalıydı. Memelerini uçlarından takma olmasın diye tutup tutup bırakmalıydım. Eğer derisinde biraz ışık, bir lokma hararet varsa bir parça kesmeli, mikroskopla bakmalıydım. Hücreler harekette miydi? Atomların alacağı ve aksettireceği ışık da bana oyun oynayabilir, inanmamalıydım: Evet bu bir kadındı. Saçları uzamış, kirlenmiş, boyanmış, yıkanmış, tekrar boyanmış, bazan berberde bu saçlarla uzun müddet uğraşmıştı.

Alıntılanan parçada kadın güzelliği yapay, bir laboratuvarında incelenebilecek kadar deneysel bir yerden, hücrelerine, atomlarına varıncaya kadar bakılması gereken, bir meta gözüyle işlenir. Oyun oynayan, kandıran bir güzellik bu. Kirlenen, uzayan, kesilen bir güzellik. Tıpkı Eco’nun yukarıda bahsettiğimiz meselede güzelliğin değişkenliği hakkında söyledikleri gibi uzuvların her açıdan görülmesi,

gerçekliklerine bakılması gerektiği geçer karakterin zihninden. Öykünün devamındaysa bu kadının betimlemesi daha ilginç bir yöne kayar. “Bir midyenin içi, bir sümüklüböceğin derisi de böyle miydi? Onu, lengerlerin kenarında ardında uzun sümüklü bir yol üstünde tuz, büzülüp ölürken mi bir sümüklüböcek bedduası tutmuştu?” (s. 108). Kadın bedeni doğaya kaydırılır. Hiç de güzel çağrışımları olmayan varlıklarla güzellik tanımlaması yapılır. En nihayetinde kadın için “Bu kadın güzel veya çirkin değildi. Bu kadın yaşar veya ölü değildi.” diye bahsedilir. Tanımlanamayan, yalnızca hissettirdikleri betimlenebilen, bunu yapmak için de doğaya ait nesnelere faydalanılan bir güzellik algısıdır bu. Bu öykü özelinde güzellik öykünün bir parçası değil, ana meselesi gibi ele alınır. Aynı karakter doğayı insana özgü, insanı doğaya özgü tanımlarla tanımlamaya devam eder öykü boyunca. “Gece güneşi gibi sarı kızlar” der, bunun karşısında “kumral günler, kumral geceler” (s. 109) der. Yatağına yattığında ise güzellik ve çirkinlik meselesi üzerine düşünmemek için kendisini zorlar: “Çirkinlik hakkında muhakkak düşünmekliğim lazım olduğunu anladığım zamanda, düşünmemek için bütün enerjimi sarf ederek muvaffak oldum. Uyudum.” (s. 110) der. Sait Faik’in bu anlatıcı karakteri bize Sait Faik kurmacasının çirkinlik üzerine nasıl kafa yorduğunun bir kanıtıdır.

Öykünün devamında, ihtiyar talebenin yanındaki kadın hakkındaki düşünceler arkadaş grubu arasında konuşulur. İhtiyar talebe onu “bazan genç, güzel, bazan insanı ürkütecek, iğrendirecek kadar çirkin” bulmaktadır. Önceki akşam gittikleri baloda şık ve güzeldir, fakat bu sabah otomobilini durdurup onu çağırdığında, yanına yaklaşınca korkulacak kadar çirkindir (s. 112). Tam evlilik teklif edeceği sırada en iğrenç, en çirkin kıyafetlerini giyer, kötü, biçimsiz şapkasını kafasına geçirir. Teklif karşısında bir gün müsaade ister. Fakat ertesi gün bir melek güzelliğiyle karşısına gelip oturduğu zaman kendi beyazlamaya yüz tutmuş

saçlarından utanır ve konuşamaz, o da hiç evlilik sözünü açmaz. “Yaşı daima yirmi ile kırk beş arası. Nadiren çok ihtiyar. Çirkinlik, güzellik, fakirlik, zenginlik, terbiyelilik, terbiyesizlik bu kadında.” (s. 113). Kadın biri veya birkaçı değil aslında. Tüm bu zıt sıfatlarla bir bütündür. İnsan güzellik ve çirkinliğiyle bir bütündür. Hepsini haizdir. Bu konuşma en sonunda kadını ne zaman güzel ne zaman çirkin bulduğu tartışmalarına çıkar.

Güzel olduğu zaman, beni küçük kahvelere götürür. Orada masrafı ben yaparım. Halbuki çirkin olduğu zaman, büyük kahvelerdeyizdir. O, beni rezil etmek için, acayip şapkasını giymiş, pis etekliklerini beline bağlamış, yüzünü haddinden ziyade ve beceriksizce boyamıştır ve daima iyi, pahalı içkiler içer. Bu içkilerden kadeh kadeh üzerine yuvarlar. Sonra çantasını öyle bir ihtiyatla -herkesten parayı kendi verdiği saklamak için bin bir ihtiyat göstererek çıkarır. Halbuki garson da dahil olmak üzere, bütün etraf masalar bu garip ve üzüntülü hareketi görmüşlerdir. Ah dostlarım! Bu kadın melek... ifrit... Her şeydir... (s. 114-115)

İhtiyar talebenin kadının güzelliği hakkındaki yorumları bedeninden değil, davranışlarından yola çıkarak yapılan yorumlardır. Küçük kahvelere gitmek, orada masrafı erkeğin görmesi kadını güzel kılar. Çirkin oldukları zaman ise lüks yerlerdedir, hesabı kadın öder. Makyaj yapması, şapka takması, etekliklerini beline bağlaması güzel olmak için, ihtiyar talebe için burada kadını çirkinleştiren, erkeği rezil eden bir şey olarak gösterilir. Eril bakışın baskısını güzellik ve çirkinlik üzerine yapılan yorumlardan çıkarırız. Kadını güzel yapan erkeğin önüne geçmemesi, mütevazı olmasıdır. Dolayısıyla bu güzellik algısı çok da bedenle ilişkili bir şey değildir. Çirkinleşmek daha çok nerede olduklarıyla, ne giydiğiyle, nasıl davrandığıyla ilgilidir. İhtiyar talebe de bu çirkinliğin bir moda neticesinde olduğunu düşünür (s. 121). Yani bir kadın moda uyup kendi özünden uzak davrandığında çirkin olarak değerlendirilir. Halbuki iktidarın güzellik aygıtı olan moda, insanı güzelleştirmek, standardize etmek için değil midir? Belli ki Sait Faik öyküsünde işler ters yönde işliyor. Modaya uyan hali “acayip fistanlı, sümüklüböcek

vücutlu” olarak betimleniyor (s. 120). Basbayağı avangart ve makyajla kendisini çirkinleştiren bir bedenden bahsediliyor öyküde. Fakat Eco’nun vardığı sentezdeki gibi, güzel veya çirkin olan görülerek değil, seyreden öznenin duygu, duygu süzgecinden geçerek belirleniyor. Kadını ona güzel gösteren davranışları ve karakteri oluyor.

İnsanın karakterinin değişmesi karşısında güzellik algısının da değiştiğini gördüğümüz öykülerden biri de “Kaşıkadası’nda” öyküsüdür. Öyküde çocukken sandalla adaya geçip orada hayali oyunlar oynayan beş-altı erkek arkadaşın hikâyesi konu edilir. Anlatıcı karakter bu çocuklardan biri olan Odisya’ya hayranlık besler. Onu öykünün başında saf, duru ve güzel olarak anlatır. Yüzüne bakınca “mavi gözlerinde seri bir ay aydınlığı parl[adığını]” (Abasıyanık, 2017d, s. 19) göreceğimiz duruluktur. “Bir korsan çocuğu kadar vahşi ve güzeldi[r]” (s. 21). Bir gün yine hayali oyunlarından birini oynarlarken adada saklandıkları binanın önünde gece nöbetçisi olarak bırakırlar. Odisya o kadar saf, o kadar kötü düşünce barındırmayan biridir ki bu oyunun gerçekliğine inanır ve gerçekten de uyumaz. Anlatıcı karakter uyuyup uyanıp Odisya’yı gerçekten uyumaz görünce şaşırır. Saflığı karşısında içi ısınır. Odisya başını onun omzuna koyar ve gözlerinden yaş akarak babası daha zengin olsaydı onlar gibi okuyabileceğini söyler. Anlatıcı karakter ona uyumasını, nöbeti kendi tutacağını söyler. Burada kalbi iyice yumuşar. Acıma duygusu yine Sait Faik öyküsünde hayranlık ve güzel görme şeklinde kendisini gösterir. Eğilir, onu yanağından öper. Anlatıcı karakter ve Yakup Odisya’nın bu saf haline hayranlardır ve bu karakterindeki temiz oluş onun bedenini anlatırken öyküye, bedenini güzel betimleme şeklinde yansır. Birbirlerini tamamen kaybettikleri kıştan sonra Odisya büyür. Anlatıcı karakter onu tekrar gördüğünde “Yüzünde karışık, hilekâr manalar” fark eder.

Yine şarkı söylüyordu ama ses, o berrak ve temiz ses değildi. İçimde ılık dünyalar deviren ses, şimdi bana köyün hilekâr, hasis, yalancı dedikoducu yılan insanların şaraplar, uykusuz, hırslı gecelerle eskimiş gırtlaklarının sesi gibi cırtlak geliyordu. Yüz; dostu, arkadaşı, hatta zaman zaman kölesi olmayı kabule hazırlandığım yüz, vehmettiğim manalarını üzerinden lüzumsuz bir gömlek gibi çıkartıp atmıştı. (s. 26)

İnsanın yüzü, sesi karakterinin belirleyicisi olarak gösterilir. Odisya'nın amcasının yüzündeki "bir haftalık ıstakozu satarken", yani insanları kandırırken takındığı ifadenin aynısını Odisya'da görür ve artık bedeni çocukken onda hayranlık ve arzu uyandıran güzellikten çıkartılır. Sesi berrak ve temiz değildir, artık cırtlaktır. Yüzü deri değiştirir gibi güzelliğini atmıştır. Bir zamanlar kendisine ılık bir dünyayı veren bu aynı yüzün ötekisi soğuk ve hakiki dünyayı verince şaşırır ve şunları söyler:

Yüzle ahlâk 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 ahlâk her ikisi güzelken de vardır. (s. 26)

Ahlak yüzün haritasında birtakım değişiklikler yapar, onun biyolojisini değiştirir. Rengini, görüntüsünü etkiler. Odisya değişmiştir, beyaz pantolon ve ipekli gömlek giyer ve yazın mevsimlik gelen kızlarla takılır. Küçükken oynadıkları hayali oyunları bu kişilere gülerek anlatır ve birlikte dalga geçerler. Öykünün devamında anlatıcı karakteri kendisini bu yüzü nasıl sevdiğini, neden öptüğünü sorgularken buluruz. Bu tiksinnmeyi o kadar yoğun yaşar ki şu şekilde ifade eder: "Odisya'yı niçin, nasıl öptüğümü düşünür, dudaklarımın derisini koparır koparır atardım." (s. 29). Ahlak dış görünüşü kökten değiştirmiştir anlatıcı karakterin gözünde. Bu değişiklik onda hayranlığın yerini tiksinnmeye bırakmıştır. Karakterin güzel oluşunu belirleyen şey saf, duru, temiz kalpli olması olarak gösterilir. Bir insanı sevmekle bedenin nasıl güzelleşeceğini "İkinci Mektup" öyküsünde anlatıcı karakterin sevgilisine yazdığı mektupta söyledikleriyle de görürüz.

Sevgilim bizim memleketin çocuklarının ne kadar güzel olduklarını bilir misin? Nasıl bilmeyeyim, deyip gülme; hepsi bana benzemezler. Belki ben bir istisnayım? Hem ben çirkin miyim, sevgilim? Ben de insanoğluyum. Bu, senin beni bir sevmene bakar. Bak o zaman burnum nasıl düzeliyor, gözlerim mahmurlaşıyor, küt parmaklarım incelip sanatkâr parmağı oluyor, dişlerim incileşiyor. (Abasıyanık, 2017b, s. 104)

Fiziken değişmeyecek olanı değiştiren şey duygulardır. Güzelliğin göreceliği, beğenene hitap edip etmemesiyle değil bir insanı sevip sevmemekle alakalı görülür.

Beden ve karakterin algılanma biçiminin birbiriyle ilişki içinde hareket edişini, görme biçiminin sevginin dönüştürücü gücüne uğratılışını “Bayan Gülseren” öyküsünde de görürüz. Bu öykü güzellik ve çirkinlik üzerine epey düşünüldüğünü gördüğümüz öykülerden bir tanesidir. Bayan Gülseren saçlarına özen göstermeyen, bile isteye savruk gezen bir karakterdir ve bir gün kuaföre gidince kurgusal yazar bunun sebebini sorgular. Gitmesinin nedeninin kuaför Jül’e olan ilgisi olduğunu öğrendiğimiz öyküde, önce bayan Gülseren, daha sonra da erkek karakter Jül üzerinden güzellik meselesi tartışmaya açılır. Öncelikle Gülseren’in dağınık saçlarını onu güzel kılan özelliği olarak sunmakla bakımlı olmanın ve güzel olmanın altı oyulur. Savruk, bakımsız ve dağınıklık olması, ihmalkar saçlara sahip olması onu güzel kılan şeyler olarak gösterilir. Gülseren, kuaför Jül’e olan ilgisi dolayısıyla saçlarıyla ilgilenmeye başlar. Gülseren’in Jül için yaptığı yorumlar, tıpkı Gülseren’in dağınık saçlarına güzellik atfedilmesiyle güzellik algısının farklı bir yerden tutulması gibi, okura farklı bir güzellik algısı sunar. Gülseren’in Jül’le ilgili yaptığı yorumlar şu şekildedir:

Evet! Hiç fena değil. Yüz ideal! Yalnız bu bıyıklar ne? Bunları kesmeli. Yahut hayır!.. Böyle ince, kaş gibi bıyık, adamın büyük, haleli mavi gözlerinin ıstırabını biraz bozuyor. Ağız kenarındaki yarım gülüşten olma bu çizgi düşüncesiz bir şey ama, fena değil; düşünmeye başlayınca yahut adam âşık olunca mana gelir oturur. Hayır, hayır, olmaz; bu bıyık fevkalade çirkin, kadınlaştırıyor adeta adamı! Ne tuhaf, bıyık erkeklere mahsus bir şey olduğu halde Jül’de neden insana bu tesiri veriyor. Bol ve sarkık bırakmalı bu bıyıkları. Sarksınlar, kılları ağızına burnuna girsinler. Kaşlarını da almış;

onları da bıraktırmalı. Kalın kaşlıya benziyor. Birkaç gün pek çirkin olur ama sonra da pek yakışır... (Abasıyanık, 2018b, s. 42-43)

Gülseren önce bıyıkların kesilmesi gerektiğini düşünür. Fakat sonra ince bir bıyık olmasının adamın gözlerindeki ıstırabı bozduğu için iyi olacağını, zaten âşık olunca yüzündeki mananın oturacağını düşünür. Fakat sonra tekrar fikir değiştirir ve bıyığı çirkin bulduğunu, adamı kadınlaştırdığını söyler. Burada yerleşik cinsiyet görünümleri epeyce kaypaklaştırılır. Erkeğe ait bir bıyığın erkeği çirkinleştirdiği ve erkeğe ait bir görüntü olmasına rağmen onu kadın gibi gösterdiğini düşünür.

Kurgusal yazar da buradaki tuhaflığın altını çizer. Fakat bunu söylemekten vazgeçmez. Alışılmış cinsiyet görünümleriyle güzellik bağlamında oynandığını görürüz. Daha sonra ona yakışacak bıyığın tabiri caizce daha arabesk ve bakımsız bir bıyık olacağını söyler. Sarkan, ağza giren, bol, sarkık bir bıyık toplumsal kabulde pekâlâ bakımsız ve tiksiniç bir bıyıktır. Fakat bayan Gülseren onu güzel gösterecek şeyin genel kabulde çirkin olan bu bıyık olduğunu düşünür. Aynı şekilde kaşlarının da kalın olmasıyla güzelliğinin ortaya çıkacağını söyler. Yukarıdaki örneklere benzer şekilde bu alıntıda da sanki yapılabilir bir yüzden bahis vardır. Adamın yüzüne zihninde şekil vermeye çalışırken her bir unsurun karakterine ne katacağı üzerine de düşünür. Böylece güzellik yalnızca bedene ait olmaktan çıkar. Bıyığın yüze kattığı manalar üzerine düşünür. Bir bıyık gözlerin ıstırabını bozan, yüze mana katan bir şey olarak değerlendirilir. Yani fiziksel bir güzellik unsuru olmasının dışında sanki hislerini, ruhunu da güzelleştirecek bir şey olarak düşünülür. Bıyık üzerinde daha fazla düşündüğünde kendisini de sorguya çektiğini, doğruladığını görürüz. Bir erkeği kadımsılaştıran bıyıkla Sait Faik kurmacası bizi biçimi bozuk, çirkin fakat çirkinliğine hayran olunan mahlukun alanına çağırır. Jül'ü bu halde görüp sevdiği halde bunu çirkin bulup önerdiği biçim ise hepten artık çirkinini öyküye çağırdığı nokta olur.

Ağzına burnuna giren bıyıklar, kalın kaşlar... Bayan Gülseren öykünün devamında

dönüp bu yüze baktığında “Sahiden güzel adamdı. Sana gösteririm ben. O bıyıklarını pos bıraktıracam.” (s. 45) diyerek bu bıyıklarının kadını gösterdiği, çirkin bulduğunu söylediği yüzü aslında beğendiğini itiraf eder. Aslında kendi perişan saçlarında olduğu gibi, çirkin de olsa el sürülmemiş olanı vurgular. El değmemiş, dokunulmamış, düzeltilmemiş, kendiliğinden, tam da kendi olarak kalmayı seçtiği için güzel olan insanın resmidir bu. Gülseren tarafından yeniden zihinde canlandırılan bu yüz, aslında kuaför Jül’e aynı zamanda yeni bir karakter de kurgulamak anlamına gelir.

Güzelliğin karakter bağlamında belirlendiği bir başka öykü de “Papaz Efendi” öyküsüdür. Başta onu yalnızca kilisenin bir uzantısı olarak gören anlatıcı karakter onu siyah ve kapalı betimlerken, karakterine dair hoşuna giden şeyler oldukça bedenini de aydınlığa ve güzelliğe çıkartan ifadeler kullanır. Başta simsiyah iki gözü, simsiyah sakalı vardır. “Yağlı saçları, çok beyaz geniş alının üstüne haşarı bir çocuğunki gibi dökülmüştü[r]” (Abasıyanık, 2018c, s. 76). “İki sıra, beyaz sadakor gömleği gibi beyaz dişi, siyah sakalının arasında parlayıverince, yüzünden o Bizanslı, Ortodoks mana uçuvermişti. Yemek yiyen bir amele kadar güzeldi şimdi. Bütün kilise havasını bir maske gibi çıkarıp atmıştı sanki.” (s. 76). Güzelliğin belirleyicisi, tanımlayıcısı yemek yiyen bir amele olarak gösterilir. Öykünün devamında papaz efendinin yaşamayı bildiğini, yaşamaktan zevk aldığını gördükçe, anlatıcı karakterin gözünde güzelleştiğini görürüz. Kilisenin katı, kuralcı, dışarı kapalı, yaşamayı kendisine yasaklamış havası sanki çirkinliğin göstereni gibi kurgulanır. Başta simsiyah gözleri, saçları, şapkası öne çıkarılırken gittikçe beyaz dişleri, beyaz alnı, bembeyaz adaleli kolları öne çıkarılmaya başlar. Papaz efendi toprağı, toprakla uğraşmayı seviyordur. Kendisini ne papaz ne de filozof görür. Kendisini yalnızca insan, topraksız, evsiz, dinsiz sapsade bir insan olarak tanıtır.

Bunları duyan ve papazın altmış üç yaşında olduğunu öğrenen anlatıcı karakter ona hayran kalır, artık gözünde iyice güzelleşir. “Bir dirhem kötü eti, kötü yağı yoktu. Ahenkle dimdik duran vücudunda fazla hiçbir şey yoktu.” (s. 77). Sanki bu vücudu tamam eden, ne eksik ne de fazla eden şey onun yalnızca insan olmasında gibidir. Evsiz, barksız, topraksız, dinsiz oluş; bedende fazladan yağ, kötü et barındırmamakla eş tutulur. Güzelliğin yapıcısı, bu tarz bir insan olmakla belirlenir. Papaz efendi yaşamak için yer, bulursa bol şarap içer, sigarayı ağzından düşürmez, yaprak yer, kuş yer, toprak yer. Ama insan eti yemez. Sağlam bir midesi vardır. Midesi insan etini kaldırmaz. Papaz onu bunu yapıyor diyenlere aldırılmaz, işine bakar, keyfince yaşar. “Güzel şeylere [bayılır]. Güzel kızlara, otlara, ağaçlara, çiçeklere, kuşlara... güzel olan her şeye.” Bu tam da Sait Faik’in yalnızca insan olan, insan kalabilen, hak yemeyen, doğayla iyi anlaşılan, kendi işine bakan, zevklerini yaşayabilen insanların toplamıdır. Bu toplam, öyküde beden güzelliği olarak karşımıza çıkar. Papazın hayata bakış açısı bedeninin her bir noktasını etkileyen, güzel veya çirkin gösteren bir şeye dönüşür. Seyredilen beden ve seyredenin güzellik algısı bu öyküde olduğu gibi kişinin karakterine göre şekillenir. Çoğu zaman bedenin betimlendiğini sandığımız yerde aslında karakterlerin birbirleri üzerindeki duygusal etkileri betimlendiğine şahit oluruz. İnsan bedeni ile nesnelere arasında sıkı bir bağ kurduğunu, o insanın sadece bedenini değil karakterini de betimlemek için bu nesnelere imge bavyullarından faydalandığını görürüz. Örneğin “Kumarbaz Hayri Efendi” öyküsünde Hayri’nin aklına düşen mahalle kızlarından biri betimlenirken “mahallenin kaydıracak bakışlı kızı” diye betimlenir. Hayri’nin aklına kız “eteklerini beline sokarak kalın beyaz bacaklarını göstere göstere bahçede halı döve[n]” haliyle gelir. Kızın bu zıppır, şuh görüntüsünü Hayri’nin zihnine getiren anlatıcı, okurun

gözünde bu kızı canlandırmak için kaydırak imgesini kullanır. Kaydırak imgesi bizimle kızın görüntüsünden ziyade karakteri hakkında konuşur.

“Meserret Oteli” öyküsü görüntü ve karakter arasındaki bağlantının birkaç karakter aracılığıyla düşünüldüğü bir öyküdür. Bir kadının, ölmeden önce kendi resmini yapması için ayna tuttuğu arkadaşına verdiği söz üzerine kalmak için gittiği Meserret Oteli’nde arkadaşının portresini görmesinin öyküsü olan nahif öyküde genç kadın, erkek çocuk yüzü taşıyan bir kafaya sahip olarak betimlenir. Burada bir parantez açmak isterim. Sait Faik öyküsünde kadınların çocuk yüzlü olarak betimlenmesi sık rastlanılan bir izlettir. “Gaz Sobası” öyküsünde de Emine’nin evine gittiğinde Recep’e kapıyı açan kadın “İnce çocuk yüzlü bir kadın” şeklinde tarif edilir. “Meserret Oteli”ne devam edecek olursak: otele gitmek için bindikleri arabada arabacı özelinde güzellik-çirkinlik üzerine düşünme gerçekleşir.

Birkaç defa ona seslenmek istedi. Fakat cesaret edemedi. Bu sırtın ötesinde göreceği iki haydut gözüyle karşılaşmak mümkündü. Bütün bu sırt ve arka manzarasından, gözünün önüne bir kürek mahkûmunun kül rengi kafası, gözleri, katil hayatı geleceğine emindi. Fakat birden kafasını ve kalbini dolduran bir cesaret ve tecessüs hamlesiyle:

— Arabacı, dedi.

Rüzgârlı, kalın, geniş sırt ürpermişti. Ürpermişti ama yağmurlu, ıslak kafasını çevirmemişti.

Kadın ikinci defa seslendi. Bir kafa homurdanır gibi döndüğü zaman kadın; hayalde yaratılan şeylerin hakikatteki aykırılığıyla karşılaşmışların ahmaklığıyla mı susmuştu?

Şimdi güzel ve köylü bir çehre, on üç yaşında bir çocuk yüzü ona soruyordu: (Abasıyanık, 2018d, s. 20)

Kadın hayalinde arabacıyı çirkin olarak düşünür fakat gerçekte güzel ve köylü bir çehreyle karşılaşır. İnsanın bedenine ait bir uzvu üzerinden onun çehresi, karakteri, eylemleri hakkında çirkin kanılara varılır. Hayal edilen eylemleriyle ise bir beden tasavvuru yapılır. Kürek mahkûmu olacak işler yaptıysa kafası kül rengidir gibi...

Bir sırt bunları düşündürür. Ayrıca sırt rüzgârlı, kalın, geniş olarak betimlenir.

Kafası ise yağmurlu, ıslaktır. Bedenin uzuvları sanki bir insana ait yaşayan parçalar

gibi değil de kendi kendilerine, biricik ve haysiyetli çizilirler. Rüzgârlı ve yağmurlu ifadeleri bir beden için kullanacağımız şeyler değildir. Bunları hava için söyleriz. Fakat anlatıcı karakter burada yine gördüğü şeyi betimlemektense onun yarattığı hissi somut kelimelerle betimlemeyi seçmiştir. Daha sonra hayalle gerçek arasında bir zıtlık oluşturulur. Bu adam aslında güzel ve köylü bir çehreye sahiptir. Köylü sıfatı da güzeli betimlemek için kullanılmıştır.

Öykünün devamında güzelliği hakkında konuşulan bir diğer karakter de otelin sahibi, tablodaki kadının abisidir. Öncelikle kafası tıraşlı olan bu adamın salonun güzelliği karşısında büyülenen kadın tarafından bu tarz bir salonu yapamayacak çirkinlikte olduğunu anlarız. Daha sonra ise onun hakkında “Alışılan, özlenen bir çirkinliği, entelektüel bir yüzü vardı.” denir (s. 22). Öykünün sonunda tablodaki kadının, arkadaşına abisini bu şekilde tarif ettiğini öğreniriz. “Sonra ağabeyim... Gözleri, özlenen ve alışılan çirkinliği, entelektüel siması.” (s. 23). Çirkinliği özlemek, çirkinliğe alışmak eylemleri alışılmışın dışında ifadelerdir. Otelin salonunda küçük masada, oturmadan reverans eder gibi bükük duruşu; gözlerini duvara dikip sessizce, neredeyse haletiruhiyesiz konuşması çirkin ve aşağıda birinden çok, acılı ve asil birini tarif eder. Bu çirkinliğin, kendisini saygın, entelektüel, özlenen, sevilen biri olmaktan menetmediğini anlarız. Burada da yine bir yüzü betimlemekten çok o yüzün karakterde oluşturduğu his betimlenir.

Sait Faik öyküsünde beden betimlenirken aslında fiziki özellikleri betimlenmediğine, o bedenin kendisinde uyandırdığı duyguların betimlendiğine şahit olduğumuz öykülerden biri de “Gauthar Cambazhanesi”dir. Anlatıcı karakter Fransa’daki ilk gecesinde tanıştığı Georges’u şöyle betimler: “Georges ne beyaz, ne sarışın, ne esmer. Georges sıhhatli ve hasta da değil. Bir bakıma hasta gibi, bir bakıma günlerce uykusuz kalıp düşünebilecek kadar kuvvetli. Sarışın, beyaz, esmer.

Sonra Georges harikulade güzel. Bu güzelliğin neresinde olduğu da meçhul. Georges'un bütün güzelliği serseriliğinde olduğunu sonra serseriliği bıraktıkça anlıyorum.” (Abasıyanık, 2016, s. 105). Anlatıcı karakter Georges'u bir türlü fiziki özellikleriyle tanımlayamaz. Sarışın, beyaz, esmer; ne bunlardan biri ne de hiçbirisidir. Karakterinin bulanıklığı fiziki özelliklerini tanımlamasına izin vermez. Tam da bu sayede bulanık zihni üzerinden bulanık bir beden tasavvuru kurulmasını sağlar. Georges harikulade güzel ama onu güzel yapan şey bedeni değil, serseriliğidir. Yine karşımızda somut bir beden değil de uçuşan bir serseri zihin, elle tutamadığımız bir karakter vardır.

Yukarıdaki öyküde olduğu gibi betimlemenin bedeni değil karakteri hedef aldığını gördüğümüz bir başka izlek Sait Faik öyküsünde yaşlı, orta yaşlı kadın karakterlerin betimlenmesinde kendisini gösterir. Pek çok kadın karakter bedenlerinden çok karakterleri hakkında, karşılarındakine hissettirdikleri hakkında bilgi veren beyaz tülbentleriyle, yumuşaklıklarıyla, beyazlıklarıyla öne çıkarılır. Bu görüntülerinden çok, kişi üzerinde bıraktıkları etkinin betimidir. Bunlar genellikle yaşlı kadınlardır. “Semaver” öyküsünde Ali'nin annesi bu beyaz tülbentli kadınlardan biridir. Öykünün başından itibaren namazını kılan, duasını eden, içinde Cenab-ı Hak'la beraber yaşayan biri olarak gösterilir. Ana-oğul çok iyi anlaşır. Sıcak bir ilişkileri vardır. Oğul annesini kucaklar, annesi oğlunun ayağını gıdıklar, annesini öpünce tatlı yemiş gibi dudaklarını yalar, annesi namaz kılarken küçük bir çocuk gibi seccadede taklalar atar, dil çıkarır. Kanaatkâr bir mutlulukları vardır. Ali'nin annesi öykünün sonunda ölür. Ölüm de yumuşacık anlatılır: “bir misafir, bir başörtülü, namazında niyazında bir komşu hanım” gelir gibi gelmiştir ölüm annesine. Son zamanlarda annesi “yüreğinin kenarında bir sızı hissediyor; buruşuk ve tülbent kokan vücudunda akşamüstleri merdivenleri hızlı hızlı çıktığı zaman bir kesiklik, bir

ter, bir yumuşaklık duyuyordu.” (Abasıyanık, 2018d, s. 4). Yaşlı kadının bedeni buruşuk ve tülbent kokulu şeklinde betimlenir. Bir imgenin, bir hatıranın, bir hissin betimlemesidir bu aslında. Bir hisle kadın bedenini betimleme yoluna gider. Soyut bir hissi somutlaştırarak onun imgesini güzellik işareti olarak kullanır. Bu hisle beraber buruşuk olmak, tülbent gibi kokmak güzellik kriteri haline gelir. Aynı tema “Davut’un Anası” öyküsünün başlığına konu olan annenin betimlemesinde de karşımıza çıkar. “Davut’un güzel bir anası vardı. Yanakları her zaman koşmuş çocukları gibi idi. İnce, gevrek, mor damarlı bir eli vardı. Derisinin üstüne yaz günleri Ali başını koyduğu zaman bir serinlik, bir cami serinliği duyardı.”

(Abasıyanık, 2017C, s. 110) Öykünün devamında da annesinden yine “serin derili, koşmuş çocuk yanaklı kadın” diye bahsedilir. Kadın yüzü çocuk yüzüyle birlikte düşünülerek yumuşatılır. Elin gevrek olarak tanımlanması ise ilginçtir. Bir ele ince deriz, mor damarlı deriz ama gevrek olarak tanımlamayız. Veyahut bir insan derisi cami serinliğini yaşatmaz. Bu, deriden çok o dokunuşun hissettirdikleridir fakat karakter, bedeni hissettirdikleriyle birlikte bir bütün olarak algılar.

Sait Faik kurmacasının süt kokan beyaz kadınlarından birine de “Havuz Başı” öyküsünde rastlıyoruz. Anlatıcı karakter havuz başında sevgilisinin geleceği hayalini kurarken bir karı-kocayla karşılaşır. Ellilerindeki bu karı-kocayla yol tarifleriyle başlayan sohbetleri arasında anlatıcı karakter onları şöyle betimler:

Adam ellisini aşmıştı. Toprak rengi yüzünde alışılmamış çizgiler vardı.
— Bunu getirdim köyden, dedi.

Çarşafı kadını gösterdi: Sütlaç gibi buruşuk, ufacık gözleri ile yanaklarının elmacık kemiklerine rastlayan yerleri pırıl pırıl, dişleri bembeyaz, yüzüne bakınca bir süt kokusu duyar gibi oldum. Bu yüz pembe mi pembe; içinde ne güzel bir kan akıyordu kimbilir... (Abasıyanık, 2018b, s. 4)

Çatlak bir toprak gibi olan bu deri bize kurak ve tatsız değil, tohum ekilmek için çizgi çizgi çapalanmış bir toprağı gözümüzün önüne getirir. İstanbul’un göbeğine ten rengiyle toprağı taşıyan bu adam ve bu kadın belli ki anlatıcı karakterin içini ısıtır.

Kadının buruşukluğu, ihtiyarlığın getirdiği çirkinleşme sütlaç gibi yumuşak bir imgeyle karşılanır. Ayrıca yine ihtiyarlıktan gelen buruşukluk çirkinin alanından çıkarılıp güzel olarak tanımlanır. Gözleri ufacık, yanakları pırıl pırıl. Köyden gelmiş, İstanbul’da yol soran iki yaşlı için fazlaca olumlu imgelerdir bunlar. Sanki böyle bir ihtiyardan değil de beklediği sevgilisinden bahsediyor gibidir. Bedeninde akan kanın bile güzel olduğunu vurgular. Gördüklerini değil, beden hissettirdiklerini betimler.

“Çatışma” öyküsü bir kadın, bir oğul ve baba arasında geçen bir rüyanın öyküsüdür. Anlatıcı karakterin bu rüyadaki kişileri betimleme biçimi bize kadının yine elle tutulamaz güzelliğinin öne çıkartıldığını, elle tutulamaz bir beden tasavvuru oluşturulduğunu gösterir. Bu betimleme de, asıl fonksiyonu olan okurun gözünde canlandırma işlevini yerine getirir cinsten değildir.

Kadın siyahlar giymiş, beyaz yüzünün etleri durmuş, çizgileri durmuş, onun da alnının beyaz mermeri çizgi çizgi durmuş bir zaman parçası her yerinde, elbisesinde bile durmuş. Balık pulundan gözleri var. Avucunun derisi kedi dilinden. Nefes alışında tüy sıcaklığı ile kar soğukluğu, uzun uzun bacaklarındaki büyük ve çıplak ayaklarda çatlak çatlak sarı ve ölü bir ikinci, bir üçüncü deri; ...

Görüyorlar bu üç kişi de o garip, fosfordan, böcekten, kardan ve kıştan, balık pulundan, mermerden ve buzdan, sıcaktan ve soğuktan kadını. (Abasıyanık, 2018b, s. 18)

Kadının betimlemesi bedeni zihnimize canlandırmak için bize çok yardımcı olmaz.

Beden anlatımından bir şey çıkaramayız. Bir hayale uygun olarak uçuş uçuş, gözümüzde cisimleştiremeyeceğimiz şekilde anlatılır. Balık pulundan gözler, kedi dilinden avuç içleri bize somut bir şey söylemekte zorlanır. Durmuş, donuk bir beden, nefesinde sıcaklık ve soğukluk bir arada, büyük ve çıplak ayaklarında katmanlaşmış deri... Daha sonra kadını birtakım imge ve sıfat yığınının altında bırakır. Bu imgeler de bize somut bir şey söylemez. Kadın için elle tutulamaz bir beden oluşturulur.

“Eleni ile Katina” öyküsündeki karakter de yine elle tutulamaz, öngörülemez, uçuş uçuş karakterler olarak karşımızdadır. Öykünün başında Katina’nın bedeninin hissettirdiklerini görürüz. “Katina donuk, sakın, hemen hemen ruhsuz denecek bir haldedir. Anlatıcı karakter, Katina’yla beraberken içime perde perde bir sessizlik, bir baygın tat yapışır” (Abasıyanık, 2017b, s. 82) der. Daha sonra da “Katina’nın arzulu, ufak, çekik gözlerine şehvetli bir sabitlik otururdu. İşte Katina’yı bu bakışı için severdim.” (s. 81) der. İçe yapışan perde perde sessizlik ve baygın bir tat hislerin betimlenmesi içindir fakat bunları yaparken bedenin sabit görüntüsünden bahsederek yapar. Gözlerinin sabitliği, ufaklığı, çekikliği dünyaya karşı lakayt bir hal almak için uygun atmosferi yaratan etken olarak kullanılır.

Esasında karaktere göre Katina güzel değildir. Fakat yine de anlatıcı karakter “Biri çekik kara gözleri, biraz ağır endamı, çok şekerli yemekten çürüyüp de sonra altınla doldurulmuş çok bozuk dişleriyle bile güzeldir.” (s. 81) der onun için. Bu bozuk form, beden anlatıcı karakter için tüm bozukluğuna rağmen güzeldir. Fakat öykünün devamına bakılırsa onun için asıl güzel olan Katina’nın elbiselerinden “insanı çocuk gibi sevindiren bir pasta kokusu”nun eksik olmayışıdır. “Vanilya, çikolata, hatta için için bir badem, hindistancevizi, fıstık, hatta sıcak irmik kokusu duyduğum olurdu.” (s. 82). Asıl güzellik burada da insanın içini gıcıklayan o sıcaklığı bir başkasında görmesiyle meydana çıkar. Yoksa Katina hiç de müesses güzellik kriterlerine uymaz. Katina şişman gözüküyordur ve bu hal ona çok yakışıyordur. Süslenmek istediğinde hiçbir şeyi üstüne yakıştıramayıp yine her zaman giydiği kokulu kıyafetleri giyer. Dişleri çürüyüp dökülmüştür. Ama Katina’nın elleri sıcacık, nemlidir. Dış görünüşten ziyade hissettirdiği sıcaklık onu güzelin alanına dâhil eder.

Anlatıcı karakter bu sıcak hissi kaybettiğinde onu güzel gören bakışı da değişir. Katina kendi cinsiyetinden birine, bir kadına aşıktır. Yanında sevgilisiyle anlatıcı karakteri gördüğünde ona “bir erkek gibi gülümse[r], kuvvetle elini sık[ar]. Gözlerinden koyu, lücutetli şey akıp gi[der].” (s. 83). Bu karşılaşmadan sonra bir anda anlatıcı karaktere güzel görünen şişman hali kaybolur. Üstündeki pasta kokularını duyamaz. İnsanı çocuk gibi sevindiren o kokuyu da yitirmiştir. Dolayısıyla anlatıcı karakter için güzelin alanına giren o sıcaklığı kaybettiği anda görüntüsü de değişir.

Toparlayacak olursak, öykülerdeki betimlemeler karakterlerin görüntülerini tarif etmenin ötesinde bir misyona sahiptir. Güzellik veyahut çirkinlik tanımlaması beden görüntüsüne göre değil, karakterin hissettirdiklerine, huylarına, tavırlarına göre yapılır. Davranışları, tavırları değişen karakterlerin görüntüleri de değişmiş şekilde aktarılır. Dolayısıyla Sait faik öyküsü, biyopolitika kavramı içerisinde düşünülen insanın bedene indirgenmesine koşut olarak, insanı güzel, çirkin şeklinde etiketleyip herhangi bir gruba dahil etmek, sırf bedenden ibaret bir varlık olarak ele almak yerine karakteriyle bir bütün olarak ele alır.

2.3 İnsan bedenini tamamlayan doğa

Sait Faik öyküsünde gördüğümüz bir diğer yaygın izlek özellikle kadınların ve çocukların doğaya ait unsurlarla betimlenmiş olmalarıdır. Doğayı bir güzellik kriteri olarak kullanır. İnsanların uzuvları doğadan nesnelere yardımıyla betimlenir. İnsanı doğanın bir süreği, bir uzvu, devamı gibi anlatır. Mesela “Grenoble’da İtalyan Mahallesi” öyküsünde İtalyanlardan “ananas renkli ve kokulu insanlar” diye bahseder. Aynı öykünün devamında “Delikanlılar hurmalaşmış kızları öperlerdi.”

(Abasıyanık, sarnıç, 115) der. Öykünün sonundaki şarkı sözlerinde ise “Fırından çıkmış mısır ekmeği renkli/Yeni sağılmış keçi sütü kadar mavi ve sıcak kız” (s. 116) ifadeleri yer alır. “Marsilya Limanı” öyküsünde “Bir aylık bir sıpa güzelliği ve sevimliliği taşıyan sahil çocukları” diye bahseder çocuklardan (Abasıyanık, 2017c, s. 117), “Şahmerdan” öyküsündeki amelelerden biri için “sarı yulaf saçlı” deyiverir (Abasıyanık, 2017d, s. 5). “Mürüvvet” öyküsünde “Kalın dudakları bir taze incir rengiyle siyah, ballı...” denir iki çingene kızı için. Kızlardan birinin “siyah saçlarında bir bakır rengi yanıp söne[r], taze kabuklu cevizin ellerde bıraktığı lekeler kadar siyah saçlı[dır]” (Abasıyanık, 2017d, s. 22).

Genel kabulde doğa dışıl olanla eşleştirilen ve genellikle hükmedilen konumundadır. Val Plumwood *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek* çalışmasında efendi konumundaki akıl ile tahakküm altındaki doğa arasında cinsiyetler üzerinden bir analiz yapar. Doğa genellikle dışıl olanla eşleştirilir. Doğaya atfettiğimiz sıfatlar genellikle kadınsı, kadınlara atfettiklerimiz ise doğaya özgüdür. Onun için “doğa’ olarak tanımlanmak demek, edilgen olarak fail-olmayan veya özne-olmayan olarak, aklın ve kültürün kazanımlarının (bu kazanımlar da genelde beyaz, Batılı, erkek uzman veya girişimcinin eseri sayılır) yer aldığı ‘ön plan’ın ‘çevre’si ya da görünmez ‘arka plan’ koşulları olarak tanımlanmak demektir.” (s. 13) Kadına ve doğaya atfedilenlerin hiyerarşik bir düzen oluşturduğunu, eril iktidarın bir kurgusu olduğunu savunur. Dolayısıyla kadınların doğaya özgü nesnelere betimlenmesi onlar üzerinde kurulabilecek tahakkümün, yukarıdan aşağıya doğru hiyerarşik bir iktidar düzeninin göstereni olarak sayılır. Fakat Sait Faik kurmacasındaki seyreden karakterlere baktığımızda doğadan kullandıkları nesnelere karşısında ne doğaya ne de seyredilene karşı yukarıdan bir bakış görmeyiz. Seyredilenin doğaya benzetilmesi üstten bir bakıştan ziyade, hayran olunan, birlikte varlığın tamamlanabildiği bir düzlemdir.

“Babamın İkinci Evi” öyküsünde babasıyla birlikte neden gittiklerini bilmediği eve giden bir çocuğun sıcak hikâyesini okuruz. Öykü boyunca atlarını alan çocuğun ve evdeki yaşlı ninenin iç ısıtan sıcaklıkları ve güzelliklerine şahit oluruz. Güzelliklerinin ve sıcaklıklarının anlatılma biçimiye doğaya ait, insanı kendi içine döndüren nahif bir biçimdir. Eve varır varmaz kapıda atları alan çocukla karşılaşırız.

Dediğim köy evine vardığımız zaman atlarımızı ufak, *oya gibi* bir köy çocuğu aldı. Kasketinin kenarına sokulmuş karanfile baktığımı sandığı için çiçeği bana verdi. Halbuki ben onun, *ıslak saman rengindeki* gözlerine, yüzünün aynı renkteki derisine bakmıştım. (Abasıyanık, 2018d, s. 34) [italik vurgular bana ait]

Çocuğun güzelliği nostaljik bir tonda anlatılır. Şapkasının kenarındaki karanfil ve ıslak saman rengi gözleri ve teniyle sanki işlenmiş bir oya gibi düşünülen bu çocuk anlatıcı karakterin hoşuna giden güzelliktedir. Daha sonra anlatıcı karakter dışarıya bu çocuğun yanına çıktığında çocuğun bir dalı bıçakla kerkittiğini fark eder. Elini kesmiştir.

Bir *kedi dili kadar keskin, sivri, pembe diliyle* parmağını uzun zaman yaladı. Sonra kızılılık rengindeki dudakları arasından:
— Kızılılık, dedi.

Konuşmadık. Bu *taze, su kenarında yaz sıcağı kadar ılık* çocuk, bana gösterdiği ilk aşinalıktan, çoktan pişman olmuşa benzer gibiydi. (s. 36) [italik vurgular bana ait]

Çocuk yine doğaya dair işaretlerle betimlenir. Dili bir insanda olmayacak özelliklerle anlatılır. İnsanların dili kedilerinki gibi keskin değildir. Bunun gerçekliğinden çok bir kedinin verdiği sıcaklığı betimliyor gibidir. Devamında onu su kenarındaki yaz sıcağı kadar ılık olarak betimler. Seyredilenin doğadan unsurlarla betimlenmesi bu iki çocuk arasında bir hiyerarşi kurmaz. Hatta seyreden seyredilenin ilgisini kaybetmekten korktuğu bir noktadadır.

Evin içine girip de namaz kılan yaşlı kadınla karşılaştığımızda yine anlatıcı karakterin içinin ısındığını anlarız. Burada Sait Faik’in beyaz tülbentli kadınlarından biriyle daha karşılaşırız. “Başörtüsünü koklayabilseydim, dedim. Beyaz

tlbenttendi.” (s. 35) yknn sonuna doğru ise bu kadının eli “kuzu, mazlum bir el” olarak betimlenir. Doğa güzelliği tamamlayan özelliğiyle oradadır, doğadan nesnelere isimken bir anda sıfatlaşır. Yani “kuzu” bir isimken “kuzu el” denilerek artık bir Şeyin niteleyicisi, kendi özelliğini içinde barındıran ve bu özellikle başka bir nesneyi kapsayan, boyayan bir Şey olur. Bu kuzu ele karşı yukarıdan bir bakıştan ziyade ulaşılamaz bir güzellik bakışı görürüz.

Doğaya ait nesnelere betimlenen çocuklardan biri de “İpekli Mendil” öyküsünde vardır. İpek fabrikasına ipekli mendil almak için giren bu hırsız on beş yaşlarında “eli ufacık. Gözleri pırıl pırıl” bir çocuktur.

Baktım, yeşil üst kabuğu düşmüş bir ceviz esmerliğiyle esmerdi. Yine bir ceviz beyazlığıyla beyaz ve gevrek dişleri vardı. Ben bilirim, yazın başlangıcından ta ceviz mevsimine kadar Bursa çocuklarının yalnız elleri *erik ve Şeftali*, yalnız çizgili mintanlarının kopmuş düğmelerinden gözüken göğüsleri *findık yaprağı* kokar. (Abasıyanık, 2018d, s. 41) [italik vurgular bana ait]

Çocuğun güzelliği burada da doğaya dair imgelerle betimlenir. Hem de öylesine değil, ayrıntısına inerek, imge iyice inceltilerek kullanılır. Öyküde bu Şekilde betimlenen hırsız çocuğa yukarıdan bir bakış yoktur. Yargılanmaz, eleştirilmez, ezilmez. Anlatıcı karakter oturup onunla muhabbet eder. Doğanın dişil ve aşağıda yer alan konumu, eşit bir yere taşınır. Doğadan, daha dişil olarak görülen nesnelere betimlenen bu çocuğun bedeni üzerinde bir iktidar söz konusu değildir. Oturulup muhabbet edilebilecek yakınlıktadır ve karaktere karşı bir arzu duyulduğunu görürüz.

Toparlayacak olursak, Sait Faik edebiyatında önemli bir yer tutan beden betimlemelerine bakarak yalnızca karakterlerin dış görünüşlerinin nasıl olduklarını değil, aynı zamanda duruşlarıyla, bedene bakıldığında ne görüldüğüyle, görülenlerin aktarıma biçimiyle okura ne sunulmak istediği üzerine düşünmek kıymetlidir. Bu Şekilde düşündüğümüzde anlatıcı karakterlerin bedenleri betimlerken bazı nesnelere faydalandığını, bu nesnelere isim oldukları halde, yüklendikleri his

dolayısıyla onları sıfat olarak kullanarak bedene somut bir görüntü vermekten ziyade his yüklemeye çalıştığını görürüz. Nesnelere kullanırken görüntülerinin, kokularının, seslerinin güzel olmasından ziyade yaşattığı deneyimin güzel olmasına odaklanır. Dolayısıyla çok çirkin bir hayvanı bir insanın güzelliğini anlatmak için kullanabilir. Ayrıca çoğu zaman bir betimlemeyi gözümüzde canlandırmaya çalıştığımızda gözümüzün önüne somut bir beden gelmeyecek derecede uçuşan betimlemelerdir bunlar. Dolayısıyla güzeli güzel yapan oran, bütünlük, kusursuzluk, uyum gibi unsurların dışarıda bırakıldığı; daha elle tutulamaz, hislerle belirlenen bir güzellik algısı oluşturulur. Bu da o bedeni iktidarın tarafını tuttuğu biçimiyle somut şekilde görmemizin, sınıflandırmamızın, güzel veya çirkin etiketi yapıştırmamızın önünde bir engel olarak durur. Seyreden güzel veya çirkin dediği, etiketlediği, sınıflandırdığı bir deneyim değildir. Seyreden ve seyredilen arasındaki üstten bakışa yeni bir değer katarak seyreden seyredileni net tanımlayamadığı, hislerin işin içine girmesiyle aralarındaki hiyerarşide sarsılmaların yaşandığı bir deneyime dönüşür.

BÖLÜM 3

DIŞARI ATILAN BEDENLER:

SAKATLAR, HASTALAR, HAYVANLAR, ÇOCUKLAR, AYLAKLAR,
EVSİZLER, DİLENCİLER

Michel Foucault (2019a) “Delilik ve Toplum” konuşmasında delilik ve toplum arasındaki ilişkileri değil, “mecburen bir tercih, bir dışlama sistemi ve bir unutmaya oyunu şeklini alacak bir akış yönü” izler. Burada delilikten kasıt yalnızca akli yetkinliği olmamak anlamında kullanılmamaktadır. Delilikten kasıt toplum sözleşmesinin dışında kalan insanlardır. Bir şekilde topluma katılamayan insanları kastetmektedir. Foucault toplumu anlamak için kabul görenden değil, bunu değilleyerek kabul görmeyenden bakma taraftarıdır. Dolayısıyla toplumun kendi değerlerini, dışarıda bıraktıklarından yola çıkarak anlamayı kendisine yöntem olarak seçer (s. 212). Dışarıda bırakma konusunda giriş bölümünde ayrıntısıyla bahsettiğimiz dört tip dışlama pratiği devreye sokulur. Bu dışlama sistemlerine dâhil olanlar toplumun genel görüntüsünü bozanlar ve kovulacak olanlardır.

George Simmel’in dile getirdiği üzere “Tahakküm arzusunun amacı tabii kılınan kişinin iç direncini kırmak”sa (2009: 109) kapatma kurumları tam da verimsiz görünenleri iç dirençlerini kırarak bir tür normalliğe davet etmeye, hatta zorla yöneltmeye yarıyordu. Şehirde “çirkin görüntülere” neden olan yoksul ve evsizlerin barındırılması ya da beslenmesi, yani yararsız ötekinin normalleştirilmesi olmaktan çıkmış; aksine toplumsal peyzajı bozan öğelerin kurumlara kapatılarak işgücünün bir parçası haline getirilmesi, bu sayede de peyzajın istenildiği gibi düzenlenmesi olmuştu. (Özmkas, 2018, s. 41)

İktidarın ince kökleri olan toplum parçası her bir birey, istenmeyeni bakışıyla ittirir. Kendine karşıdan bakıp kendini aşağılamasına, küçülmesine, küçülmesine ve en sonunda yok olmasına vardırıran bir bakıştır bu. Bakışın görünmez duvarları arasına kapatılmadır. Simmel’in alıntıda geçen tabiriyle, kişinin iç direncini kırar, özneliğini

emer, ondan geriye sadece nesneliği kalana kadar dışarı iter. Julia Kristeva (2018) bunu iğrençlik üzerinden anlamlandırır. Kişinin üzerine yapışan bu iğrençlik onu bir sınıfa, gruba dâhil eder. Bu dâhil oluş Foucault'da delilik kategorisindekilerle benzerdir. Her ikisi de bu tanımlarla toplumun dışına itilenlerden, en sonunda kendisinin dışına itilenlerden bahseder. Kristeva'nın bakışından iğrenç olan radikal olarak dışlanmış bir nesnedir, özneyi anlamın çöktüğü yere doğru sürükler. “Efendisiyle özdeşleşen bir ‘ben’ [*moi*], yani bir üstben onu açıkça dışarıya defetmiştir. İğrenç dışarıdır, oyun kurallarını kabul etmiyor gibi gözüktüğü bütünü dışında yer alır.” (s. 14). Kristeva için bu dışarı itilme, yukarıda söylediğim gibi sadece toplumdan dışarı değil, insanın kendi içinden de dışarı itilmesiyle sonuçlanır. Bu kişi kendi tiksintilerini araştırmaktan, görmekten, kabul etmekten yanaymış gibi görünmese de onları inkâr da etmez. “Genellikle kendisini tiksintiye dâhil eder, ayrımlarını gerçekleştiren neşteri böylece kendine de vurur.” Kişi kim olduğunu değil, konumunu, nerede olduğunu düşünmeye başlar. Nerede olduğunu sorgulayan bir sürgündür (s. 20).

Dışlama pratiklerini, tartışmanın merkezinde tutan bu bölüm toplumdan dışarı itilen karakterlerin bedenlerinin Sait Faik öyküsünde nasıl ele alındığını iki başlık altında inceler. “Şehrin Görüntüsünü Bozan Bedenler” başlığını taşıyan ilk kısım, sistemin dışarı ittiği karakterlerin bedenlerinin sempatik bir yerden kurularak tekrar sistemin içine dâhil edildiklerini, Sait Faik'in karakterlerinin bu dışlama pratiklerini işletmediklerini, “Kalorifer ve Bahar”, “Birtakım İnsanlar”, “İkinci Mektup”, “Bacakları Olsaydı”, “Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal” gibi öyküler aracılığıyla gösterir. “Beden Estetiğinin Ekonomik/Sınıfsal Gösterenleri” başlıklı ikinci kısım, anlatıcı karakterin görüntüleri ya da eksiklikleri nedeniyle ekonomik olarak toplumdan dışlanan bedenleri kusurlarıyla, çirkinlikleriyle bir güzellemeye uğrattığı,

okuru onların tarafına çekmeye çalıştığı “Karanfiller ve Domates Suyu” öyküsüyle ortaya koyar.

3.1 Şehrin görüntüsünü bozan bedenler

Sait Faik, öykülerinde Foucault’nun deli, Kristeva’nın abject (iğrenç, sefil) kategorisine soktuğu insanları sıklıkla temsil eder. Öyküde toplum tarafından dışarı itilmiş olduklarını görsek de genellikle anlatıcı karakterin onlardan yana olduğuna, onları sempatik bir yerden kurduğuna şahit oluruz. Okurun antipati kazanacağı şekilde anlattığını görmeyiz. “Kalorifer ve Bahar” öyküsünde dışarı itilmiş, “şehrin peyzajını bozdukları” için ötelene ötelene kendi içlerine kapatılmış insanların hikâyesini bu şekilde sempatik bir yerde konumlandırarak yazar. Öykü buldukları mekânın ve insanların uzunca betimlenmesiyle başlar. Şehirden uzakta, çamurlu yüzlü çocukları olan, kalorifersiz, elektriksiz, gömlekleri kokan, perdelerinde sümük izleri olan, tencereleri kalaysız bir kenar mahalledir burası. İnsanları dilenen, çalan, koparan insanlardır. Bu mahalleden şehrin merkezine gitmek, şehir değiştirmekten daha zordur. Şehrin merkezine gitmenin sadece bedenen mekân değiştirmekten ziyade anlamları vardır. İnsanların kendi konumlarını sorguladıkları, Kristeva’nın (2018) bahsettiği şekliyle abjectleştirilen bu bireylerin kimliklerinden çok nerede olduklarını sorguladıkları (s. 20) bir yerde dururlar. Kendiliklerinden çok nerede oldukları üzerine durulur, bu mahallede doğup burada ölmenin de burada ölememenin de yüzeyde görünenden farklı anlamları vardır. Nitekim gidip de dönmeyenler tutunanlar olarak değerlendirilir, takdir edilirler. Sait Faik iktidar tarafından kapatılan, toplum tarafından ötelenen, iteklenen bu insanları bedenleriyle ele alırken onların aralarındaki eşitliğe vurgu yaparak, kimliklerini, farklılıklarını zorbalık olarak kullanmadıklarının altını çizerek, kopmuş kollu, bacaklı dilenecek

çocukları mahallenin kahramanları olarak gösterip onların incelikli duygularına vurgu yaparak onları sempatik bir bakışla kurar.

İnsan isimleri çoğunca, anadan doğar doğmaz takılan manasız isimler değildir. İnsanlar burada dal, hıyar, çukur, göbek, lahana gibi sebze ve meyve isimleriyle; katır, barbunya, zargana, kunduz gibi hayvan adlarıyla yahut da yüzünün, karakterinin bir tarafını bildiren, bal dudak cambaz, kıllı, köse, sulu gibi isimlerle çağırırlar. (...) İnsanlar birbirlerini burada, Ahmet, Mehmet, Apostol, Yorgi, Avram, Şalom diye çağırmadıkları için kimin Müslüman, kimin Hıristiyan, kimin Yahudi olduğu da pek belli olmaz. (Abasıyanık, 2017c, s. 9)

Bahsi geçtiği üzere asıl manasız olan insana ilk doğduğunda verilen isimlerdir, buradakilerin garip isimleri değil. Anlatıcı karakterin asıl garipsenmesini istediği durum farklıdır, odağı onların garipliklerinden başka yere çeker. Bu insanlara isimleriyle hitap edilmediği için dinleri, milletleri hakkında çok bilgileri yoktur ve bir eşitlik söz konusudur. Anlatıcı karakter için önemli ve güzel olan budur, bir insana kıllı gibi bir hitapla seslenmenin çirkinliğini bununla örter, bu onun için çirkin değildir. Başka bir güzellik düzlemi kurar. Bedenin bir uzamı olarak ismin de etiketinden sıyrır insanları ve sadece insan olmanın güzelliğiyle bırakır. Mahalleyi anlattığı kısımda kendi aralarında din farkı gözetmeden kız alıp verdiklerinin, dedikodu yapmadıklarının da altını çizer. Erkekler suç işleyerek ya da başka sebepten dışarı giden ve orada ölen, kadınlar burada kalan ve burada ölen olarak anlatılır. Çocuklar ise hikâyeye bedenleriyle alınır. Çocuklar önemlidir, bedenlerinde bir kusur, bir eksik oluşturulacak ve bu kusur sayesinde işe koşulacak, gelir kaynağı olarak kullanılacaklardır. Dışarı para kazanmaya giden çocuklar geri dönecek midir, dönmeyecek midir, bu merak yeni hikâyeler doğurur.

Bu mahallede çocukların bazan başparmakları yoktu. Bu, çok hususi bir sanata şimdiden alışmaları için mahalle operatörleri tarafından yapılan bir ameliyat neticesiydi. Bazı çocukların ayakları yoktu. Topuğundan, bileğinden, baldırından, dizkapağından ve kasığından itibaren kopmuş ayaklı, mavi gözlü, koşamamaktan doğan kinlerini tekrar tramvay ve otobüslerden alan çocuklar. (Abasıyanık, 2017c, s. 10-11)

Her şeyden önce eksik vücutlu olmak bir kader değil bir tercih gibi gösterilir. Hayatta kalmak için bir tercih. Çocuk ve büyüdüğünde bir yetişkin olarak insan, eksik, sakat vücut olarak şehre gönderilip para kazanması sağlanacaktır. Başka bir eksiğin yerini doldurmak için vücutlarını bile isteye eksik bırakan karakterlerdir bunlar. Ve bu durum ajite edilerek ya da okuru iğreti edecek şekilde anlatılmaz. Biz hâlâ çocukların çocukluklarına, mavi gözlerine, kalorifere olan merak ve hayranlıklarıyla saf duygularına odaklı bırakılırız. Parmak, ayak, topuk, bilek, baldır, dizakapağı, kasık gibi vücut parçaları önümüze atılır. Bir cümlede bazı uzuvlarının olmadığı söylenip geçilebilecekken organlar üst üste, peş peşe sıralanır, o çirkinliği sanatının yoğunlaştırıcısı, güzelleştiricisi olarak kullanır. Bu organların sonuna da bir mavi göz kondurulur. Tüm bu kadavra uzuvlardan sonra bile hâlâ çirkinin alanında değildir. Bu mavi gözlü çocuklar baharın gelmesiyle “uzaktan aydınlığını ve ebedi yangını” –çünkü onların mahallesinde ışık ve kalorifer yoktur– seyrettikleri şehre giderler. Tıpkı “Birtakım İnsanlar” öyküsünde olduğu gibi, “kendilerine benzer insanlar” ararlar (Abasıyanık, 2018d, s. 12), ilk karla birlikte de geri dönerler. Dönmeyenlerin adları sürekli yad edilir. Çalıp çırpan, şehirdekilerden farklı olan bu mahallenin insanları, isimleriyle, toplumsal yapılarıyla, beden betimlemeleriyle ele alınırken, okurda iğrenme, öteleme duygusundan çok sempatik bir iz bırakır.

“Birtakım İnsanlar” öyküsü de tıpkı az önceki öyküde olduğu gibi dışarı itilen, evsiz bırakılan insanların dezavantajlı dış görünüşlerine rağmen itildikleri yerden tekrar insan olan yanımızın içine çekildiği öykülerden biridir. Öykünün başında bir kış günü tramvay bekleyen, yatağının hayalini kuran, kurmaktan öte neredeyse yatağını tramvay durağına taşıyan bir adamla tanışırız. Daha öykünün başında bir yatağa sahip olmaya, ev duygusuna yoğunlaşılacağı belli edilir. Yatağın her şey demek olduğu böyle bir anda anlatıcı karakterin karşısına bir adam dikilir.

“Tatlı, munis bir Anadolu şivesiyle” buradan kendisine benzer birtakım adamların geçip geçmediğini sorar. Anlatıcı karakter bir süre “bana benzer adamlar”ın ne anlama geldiğini düşünür.

Bana benzer adamlar... Bütün insanlar birbirine aşağı yukarı benzemez mi?
Bana benzer adamlar, ne demektir?

Evet, adamın hakkı vardı. Ona benzer adamlar, ötekilerinden kolaylıkla ayrılabilirdi. Kış günü bir şehirde insanlar palto, şapka giyer, ayaklarında fotinleri vardır. Belki paltolarının renkleri, şapkalarının kurdeleleri ve alamerikan yahut alaturka şapkalarıyla birbirlerinden ayrılabilirler, icap ederse.

Bu adamın ne paltosu ne şapkası ne de ayakkabıları vardı. Buna mukabil sırtında mor pamukları yer yer, parça parça dökülen bir hırkası, belinde ipi, ayağında yazlık, tüy gibi bir pantolonu ve ayaklarında da yine iplerle ağlanmış çuvalı... (Abasıyanık, 2018d, s. 84-85)

Öykünün girişinde anlatıcı karakterin yatağı arzulama biçiminden soğğun kuvvetini anladığımız bu günde, bu kıyafetlerle diğer insanlar gibi olmayan, bunun farkında olan, benzerlerini arayan bir adamı görürüz. Bu haliyle bu karakter “şehrin peyzajını bozan” bir görüntüye sahiptir. Bu adamlar, gündüzleri hamallık, uşaklık gibi işlerde çalışıp geceleri sabahçı kahvelerinde uyuyan fakir insanlardır. Bu gece polis gelip sabahçı kahvesinde yatmak yasak deyince hepsi çıkarlar, valiye dertlerini anlatmaya gitmek için yola koyulurlar. Tramvaya binen anlatıcı karakter yolda az önceki adamın bahsettiği birtakım insanları görmüştür. Hemen tramvaydan atlar. Seksen kadar kişi kimseye bakmadan, ama herkesin seyirlik nesnesi olmuş vaziyette yürüyorlardır. Herkesin bir duvar arkasından baktığını, garipsediğini, şehrin görüntüsünü bozan bu insanların yürüyüşünden belki de ürktüklerinin anlatımını görürüz. Çünkü farklı ve ilkel olan ürktür. Sait Faik bu evsiz insanları öyküsüne dış görünüşleri nedeniyle seyirlik olmalarıyla dâhil etmiştir. Fakat Sait Faik’in başta yatağının hayalini kuran anlatıcı karakteri öykünün sonunda değişir. Yatağı artık sıradan bir yataktır, içinde yatabildiği için mesut olduğu bir yatak değildir. Anlatıcı karakter bu birtakım insanların görünüşlerinden ürkecek, tiksinecek konumda değil;

onların yanlarında konum alan bir karakter olarak kurgulanmıştır. En başta da insanların birbirine benzediğini düşünmesinden, karşısındaki adamda bir farklılık görememesinden nerede konum alacağını az çok görürüz.

İktidar mekanizması şehrin görüntüsünü bozacak bu insanları şehrin içinde istemezler. Dışına iterler. Onlara yaşayacak, yatacak, nefes alacak alan bırakmayarak yaparlar bunu. Öyküde iktidar kendisini iktidarın somut bir görünümü olan polisle gösterir. Herkes gibi olmayan, mont, bot giymeyip iplerle kıyafetleri üzerine tutturan bu insanlar kenara iteklenmektedir. Tabii öykü onları buna karşı bir direniş olarak içimize çeker. Belki dışarıda görsek bizim de tiksineceğimiz insanlara bir anda içimiz ısınır. Onların tarafında konum alırız.

“Birtakım İnsanlar” öyküsünde gördüğümüz gibi Sait Faik öyküsünde kıyafet insanın konumunu, sınıfını, ona karşı nasıl tavır alınacağını belirlemede bir kriter değildir. Onun kurmacasında insan bedeni genellikle kıyafetinden, isminden, eksigi ve fazlasından arındırılarak gösterilir. “İkinci Mektup” öyküsünde beden ve kıyafet ayrımını net şekilde çizer. Öyküde anlatıcı karakterin sevgilisine yazdığı mektubu okuruz. Kendisi bir muharrir olan anlatıcı karakter mektubunu memleketteki havadislerle doldurur. Bu havadisler pek çok gerçeğin eleştirisini barındırır. Depremde evsiz kalanlara ev yaptırmaları için verilen yüz elli lira para yardımının absürtlüğü, topal hocanın gün ve saat belirterek tekrar deprem olacağını bildirmesi ve buna inanan kadınlar, evleri yapan müteahhitlere dağıtılan tekerlekleri benzinleri yağlar, tekerleğin çok değerli olması, boynuna gerdan yerine tekerlek asan kadın karikatürleri... öykü sessiz sessiz, acı acı gülen bu haberlerle doludur. Acı bir gülüşe hazır edilen zihnimiz anlatıcı karakterin kendi anılarını da okur. Bu anılar da haberlerin bir devamcısı olarak trajikomiktir. Acı bir gerçeği sessizce haber veren anılardır bunlar. Kıyafet ve beden ayrışması öykünün başından itibaren tartışma

konusudur. Güzel kıyafetin altında güzel insan olmayacağı, “bir dolandırıcının, bir hırsızın, bir beyinsizin, bir muhtekirin” olabileceğini vurgular anlatıcı karakter.

İktidarın dayattığı şekilde güzel, temiz, pak kıyafetler giymenin bir anlama gelmeyeceği vurgusu vardır öykünün başından itibaren.

İşte o Kasım... O da geçen kış veremden ölmüş... O çamurda yüzecek kayık icat ederlerken bırakmadıkları adamı da, benim dokuz yaşındayken sevdiğim kız iyi tanırdı. Çocuk, su başında yüzerdi de, o, sevgilim, çocuğun sarı saçlarına dalar dururdu. Sonra çocuk sudan çıkıp giyinince, “Aman, ne çirkinmiş!” derdi. Halbuki pek güzel bir çocuktur. Yalnız pantolonu yamalı, ayakları kundurasızdı. (Abasıyanık, 2017b, s. 99)

Kıyafetsiz, suda yüzerken, herhangi bir kimliği haiz değilken beğenilen bu çocuk, sudan çıkıp kıyafetlerini giyince pek de çirkin diyerek etiketlenir. Bedeni güzel ama kıyafeti eksik, sorunlu olan bu kişi kızın bakışı tarafından dışarı itilir. Çünkü pantolonu yamalı, ayakları çıplak, ayakkabısızdır. Anlatıcı karakter bunu söyledikten sonra pantolonu yamalı, ayakları çıplak bu çocuğun tarafında durarak “Halbuki pek güzel bir çocuktur” der ve kıyafetlerini bedeninden ayrı olarak değerlendirir. Pek güzel bir çocuktur dedikten sonra, pantolon yaması ve ayakkabısızlığı küçük bir ayrıntı gibi, beğenmemek için bir gerekçe olamayacak kadar önemsiz gibi söyler. Kıyafete bakıp içindekine bakmadan etiketler yapıştıran bir güzellik iktidarının içerisinde anlatıcı karakter, öykü boyunca buna bir direniş olarak bedeni, kıyafetten ayrı değerlendirir, tek başına bir bütün olarak görür.

Aynı izleği gördüğümüz öykülerden biri de “Bir Kıyının Dört Hikâyesi”dir (Abasıyanık, 2018d, s. 25). Bir gün adaya soğan yüklü bir kayık demirler.

Kayıkçılardan biri genç gürbüz bir köylü çocuğudur ve anlatıcı karakterin dikkatini çeker. “Şekilsiz yahut şekilleri bozuk çıplak ayaklarıyla bu zengin adanın toprağına ayak basar basmaz bir vahşi hayvan siması” alan, “aç ve çıplak gözleri”yle oradan oraya dolaşan bu çocuk kadınlara bakarken hayret ve asabiyetle, beyaz pantolonlu, mavi gömleklili adamlara bakarken ise sakin ve mahzun bakar. Öykünün başındaki

betimlemeden karakter hakkında medeni bir adaya ayak basan, ormanda büyümüş Tarzan izlenimi ediniz. Köylü, vahşi, fakir, çirkin, ama yetenekli, iyi yüzüyor, doğayla çırpınmadan anlaşabiliyor. Arkaik bir çirkinlikten bahsediliyor gibidir. Öykünün ilk kısmı onun odağında, kıyafetlerin mesele edileceğine dair ipuçlarıyla ilerler. Çocuk gündüz soyunuk denize girdiğinde kadınların arasından geçerken kadınlar kendisiyle oldukça alakadarken gece olup ışıklar yandığında pespaye kıyafetleri içinde kadınların arasından geçerken kadınlar hiç ehemmiyet vermezler, çatık ve korkunç bir çehreyle küfredeler. Bu durum birkaç kez tekrarlanır, çocuk neden böyle olduğuna anlam veremez. Kıyafetinden dolayı balıkçıların yanındayken konuşmadığı, beyaz pantolonlu, mavi gömleklilik anlatıcı karakterle oturup dertleşir. Anlatıcı karakter de bu kıyafetle aslında onunla konuşmaması gerektiğinin farkındadır. Anlatıcı karakter ikisi arasındaki ilişki için şunları söyler:

Benimle kayıkçılar ve balıkçılar yanımızdayken konuşmuyordu. Bu beyaz pantolonlu, mavi gömleklilik adamla, onların yanında konuşulamayacağını biliyordu. Buna mukabil benim de, beyaz pantolonlu, mavi gömleklilik, spor ayakkabılı insanlarla konuşurken kendisiyle görüşemeyeceğimi kestiremiyordu. (s. 27)

Biri güzel kıyafetleri, diğeri çirkin kıyafetleri yüzünden toplum içinde birbiriyle sohbet edemeyen bu iki karakter oturup neden kadınların çıplakken kendisini sevdiğini, fakat akşam olup giyinince sevmedikleri üzerine konuşurlar. Kadınların davranışlarını aslında içsel olarak kendisi de gösteriyordu. Toplumsal kabuller fark etmeden içine işlemiştir ve ona uygun davranıyordu. Bir şekilde aynı düzeni sürdürürler. Fakat her şeyin farkında olan anlatıcı karakter tüm bu kabullere rağmen çocuğun çıplak şekilsiz ayaklarından tiksintiyle söz etmez, onunla arkadaşlık kurar, kayıkla gidecekleri zaman köylü çocuktan bir selam bekler. Ama beklediği selam gelmez. İçselleşmiş bir davranış olarak kendi sınıfın içinde kalma, sınırı ihlal etmeme davranışı köylü çocukta görülse de anlatıcı karakterde görülmez. Bu adamı çirkin

biçimsiz ayaklara hayran bakan bir pozisyonda tutar. İki kutbu anlatıcı karakter vasıtasıyla birbirine yaklaştırır.

Bedenin eksikliği ve fazlasıyla tek başına bir bütün olarak gösterildiği öykülerden biri de “Bacakları Olsaydı” öyküsüdür. Anlatıcı karakter sanat yüklü Alageyik Sokağı’ndan Yüksekaldırım’a çıkışı anlatmaktadır öykünün başında. Bu deneyim, etraftan gelen şarkılarla, kitapçıların camekanlarında açık duran kitapların sayfalarında gördükleriyle aktarılır. Etraftan “şimdi yâr olmayı istersin ama”, “bir ihtimal daha var” şarkıları ve “Mariya Magdalena” mı yoksa “Olmaz ilaç sine-i sadpâreme” mi olduğunu anlamadığımız bir şarkı daha duyulmaktadır. Camekanda sevgilisine diz çökmüş Edmond Dantes, lepiska sakallı Leonardo da Vinci, “iki adım sonra vücudunun yarısı insan, yarısı balık bir orospu”, gülen “büyük kırmızı ağızlı bir kız”, alçıdan Napolyon heykeli, bronz taklidi bir Wagner (Abasıyanık, 2018c, s. 64)... Anlatıcı bizi böyle bir ortam için hazırlar öykünün başında. Her yanımız sanatla kaplı halde Alageyik Sokağı’ndan Yüksekaldırım’a doğru çıkarız. Böyle bir atmosferle sarılmış haldeyken yokuşun tam ortasında takma bacağını, yanında taşıdığı herhangi bir poşet gibi arkasına koymuş dilenen bir adamla karşılaşırız ve öykünün devamı bu adamın kafasının içini hayal etmekle devam eder. En sonunda ise adamla ilgili gerçeği öğreniriz ve hikâyeye kapanır. Tüm bu karşılaşılan şarkılar, resimler, heykellerin yanında bu adamın da bir sanat nesnesi olmadığını kim iddia edebilir. Çirkin, aksak, kusurlu bir şey öykünün içerisine girdiğinde güzelin, sanatın bir süreği, malzemesi, katığı haline gelir. Tıpkı yarısı insan yarısı balık olan kadının anlatıcı karaktere canavar-insan olarak değil, sanat olarak görünmesi gibi biz de bu bacağı olmayan dilenciye öykünün içerisinde bir sanat nesnesi olarak seyrederek. Ki öykünün içerisinde de konumu pek farklı değildir, öyküde defalarca seyredildiği, seyirlik bir nesne haline geldiğinin altı çizilir.

Sait Faik bu sakat karakterini kurgularken yine dış görünüşüyle ayrıntılı bir şekilde kurar. Onun nasıl görüldüğü, insanlar tarafından nasıl seyredildiği önemlidir.

Anlatıcı karakter sakat adamın görüntüsünü şöyle anlatır:

Bu takma ayağın yün çorabı, iskarpini tamam; eksikleri var elbet; söylenmez. Bayağı levent adamdı. Geniş yuvarlak omuzları, kara bıyıkları, fırlak göğsü... Sinekkaydı tıraş olmuştu. Düz kalın burnunun kenarlara doğru taşkınlığı ile bir hizada kesilmiş kara bıyıkları, yüzünün keskin hatlarını yumuşatıyor. Ona, ayağını bir dost yüzünden kaybetmiş, artık bu kaybedilmiş bacak yüzünden gelmeyecek olan sevgilisini neşeye yakın bir hüznle bekleyen bir Şarlo hali veriyordu. (Abasıyanık, 2018c, s. 64-65)

Alıntıda görüldüğü üzere adamın hissetmeyen bacağına görüntüsünden ödün verilmemiştir. Beden bir bütündür. Takma bacak herhangi bir araç değildir. Bir insan görüntüsünün süreğidir. Adamı da güçsüz, ezik büzük çizmez. Levent ve güçlü bir adam olarak anlatır. Tıraşsız, bakımsız olarak da çizmez. Gayet bakımlı bir adamdır. Tek bir eksikle, bir fazlayla. Olmayan bacağın eksikliği takma bacağın fazladan olduğu gerçeğini örtmez. Dolayısıyla aslında onu seyirlik bir nesne haline getiren bu eksiklik, anlatıcı karakter tarafından onun dışlanması ya da çirkinliğiyle sokağın görüntüsünü bozması şeklinde yorumlanmaz. Sanat yüklü bu sokaktaki sanat eserlerinin bir süreği olarak, zevk veren estetik bir parça şeklinde anlatılır. Nitekim sonunda onu bir sanat nesnesi olarak gördüğünü açıkça belli eden anlatıcının ifadesini görürüz. “Şehrin peyzajını bozan” bir karakter olmaktan ziyade orada Şarlo görüntüsüyle tüm diğer sanat nesnelerinin devamı gibidir. Herkes onu seyretmektedir. O da insanlara gülümsemektedir. Yazar öyküsüne bu sakat bedeni işe yaramaz, dışarı atılan bir beden olarak almak yerine bu şekilde almayı tercih etmiştir. En nihayetinde de anlatıcı karakterin bu adamla ilgili kendi kafasında kurduğu öykünün de öznesi haline getirilmesiyle öykü içinde öykünün misafiri olur.

Anlatıcı karakter, “Bu bacaklılar sanki ne halt karıştırıyorlardı?” diyerek kafasında bacakları olsaydı ne yapacaktı’nın hikâyesini kurar ve tüm dışlama

kalıplarının peş peşe sıralandığını görürüz. Bacağı olduğu anda kahveye oyun oynayanların içine, toplumun somut olarak bir arada olduğu mekâna, gidecek ve onlara kimin bacaksız olduğunu gösterecektir. Böylece ilk dışlanma ölçüsünü görürüz: sosyal olarak dışlanma. Sonra Ahmet Efendi'ye uğrayacak ve “Ahmet Efendi! Bir yol şu bacağa bak, şu bacağa! İş verir misin ona?” diyecektir. İkinci dışlanma ölçüsü olan ekonomik olarak dışlanmayı da bu şekilde görürüz. Ayrıca burada muhatap olarak bacağı sunması, “bana” değil “bacağa” bak demesi, sakat insanın bir yerden sonra kendi olmaktan çıkıp eksik bacağına dönüşüvermesinin güzel bir örneğidir. Olan uzvuna değil, olmayan boşluğa bakılır; olanla değil, olmayan uzuvla değerlendirilir. Sonra kulübede oturan, yüzüne garip garip bakan kıza kendisini göstermeye gidecek, kız pencereye çıkınca arsada top oynayan çocukların ayağından topu alıp sol ayağıyla topu minareleyecektir. Arkasına bile bakmadan uzaklaşacak, kız arkasından koşacak. Böylece üçüncü dışlanma ölçüsü olarak evlilik kurumundan, cinsellikten, erkeklikten dışlanma meselesini görürüz. Elbette bu anlatıcı karakterin kafasındaki tablodur. Fakat sonrasında ayakkabı boyayan adamdan adamla ilgili gerçekleri öğreniriz. Öğleye kadar kazanıp öğleden sonra istirahat ettiği bir hayatı; kaymak gibi beyaz, Yahudi bir karısı; güzelce giyinebilecek kıyafetleri, birlikte sinemaya gidecek vakitleri vardır. Anlatıcı karakterin gözünden bakınca hiç de sandığımız gibi işe yaramaz, kenarda, dışarıda, savruk bir karakter değildir. Fiziksel olarak sakatlar toplumda ötelenen, dışarı itilen, yardım edilmesi gereken, güzel bir kocası/karısı olamayacak kişiler olarak temsil edilir. Foucault'nun tanımlamasında toplumun, evlilik kurumunun, ekonomik çarkın dışında kalan, Eco'nun tarihinde eksik insan olarak tanımlanabilecek bu sakat insan görüntüsü Sait Faik kurmacasında toplumun genel kabulleriyle oluşan kalıplar içerisinde işlenmez.

“Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal” öyküsü de Sait Faik’in aynı şekilde şehrin görüntüsünü bozan fakat anlatıcı karakter tarafından güzellenerek anlatılan dezavantajlı bir insanın işlendiği öykülerden biridir. Öyküde anlatıcı karakter sinemanın önünde gördüğü uyuz hastalığına tutulmuş bir gencin hikâyesini anlatır. Uyuz hastalığıyla beraber gelen beden tahribatı, bozulması, biçimsizleşme insanı çirkinin alanına çeker. Özellikle bu hastalık uyuz gibi, dışarıdan açıkça görünen bir hastalıkta bu insanın da bakışlarla ötelendiğini, itildiğini görürüz. Hastalıkla gelen yara izleri bu kişinin kim olduğuna bakılmaksızın etiketlenmesine ve tiksinişine yol açar. “Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal” öyküsü şöyle açılır: “Uyuzluya bir sinemanın kapısında rastladım. Ayakları çıplaktı. Büyük, sarı ela gözleri, aslında beyaz olduğu halde yer yer morarmış bir derinin içinden baharda badem ağacı güzelliğiyle bakıyordu.” (Abasıyanık, 2019, s. 19). Ayakları çıplak ve hasta görüntüsüyle bu genç kendisini sinemanın önündeki diğer insanlardan ayıran yeterli özelliğe sahiptir: fakir, hasta, muhtemelen evsiz. Bu genç, anlatıcı karakterin gözünden betimlendiğinde okura “baharda badem ağacı güzelliğiyle” sunulur. Derisinin üzerindeki mor lekelerin arasından, normalde beyaz olduğu anlaşılan derisi baharda çiçek açmış bir ağaç gibi betimlenir. Yaralı bir kol için çok güzel ve şiirsel bir betimlemedir bu. Anlatıcı karakter çirkin bir şeyi güzel görür ve güzel bir imgeyle betimler. Aslında anlatıcı karakter de onunla göz göze geldiğinde surat asar, onu sefil bulduğunu, bir türlü kendi zevkinden vazgeçemeyip uyuzluya yardım edemediğini söyler. Betimlerken nahif, tiksinişmeyecek şekilde betimlese de kendisine yüklü olan davranış kalıplarından, kendi sınıfının sınırlarını korumaktan geri duramaz. “Ben bunu yapamazdım. Altmış beş kuruşu çocuğa veremezdim: Bu sinemaya verdiğim paranın, bir insanı muhakkak surette bu iğrenç hastalıktan kurtarmak pahasına beni eğlendireceğini bildiğim halde...” (s. 21) Bu daha çok

dışarıdan gören insanların içlerinde ne olduğunu anlamamız için işleyen bir plan gibidir. Dışlama mekanizmasının nasıl çalıştığını gösteren mini bir sahnedir.

Öykünün devamında uyuzluyu takip eder: “Gişedekilere elini uzatmakta devam etti. Bu, büyük, muhteşem bir eldi. Kendi ince yüzünden iki defa daha büyük bir el... Üstüne yer yer, çivit mavisi bir ilaç sürülmüştü. Bilekleri cılk yara içindeydi.” (Abasıyanık, 2019, s. 19-20). Yüzünden iki kat büyük elleri, vücudunda yaraları, teninin üzerine sürülmüş mavi ilaç kalıntıları, çıplak ayaklarıyla bu genç aslında biçimi bozuk, pürüzlü, hasta bir evsizdir. Anlatıcı karakterin kendisi de uyuzluya yüzünü buruşturmuş olsa da kendi içinde bu evsiz adamı sevmemiz, beğenmemiz için çabaladığını görürüz. “[C]üzamlılar iyi huylu olurlarmış, diye okumuştum. Belki uyuzlular da öyledir.” (s. 20) diyen anlatıcı, bu ucube görüntünün altına çekingen, uysal bir karakter yerleştirme çabasına girer. Bizim için ehlileştirir. Bu çaba öykünün devamında da sürer. Önce uyuz hastalığının müthiş ve sevimli bir hastalık olduğuna (s. 20), sonra da bir zararı olmadığına, tatlı tatlı kaşındırdığına (s. 21) inandırılırız.

Uyuzlu çocuk bir cüzamlı gibi kimseye sürünmemeye ama yine de dilenmek için yaralarını göstermeye çalışmaktadır. Orta yaşlı, şık bir kadın aracılığıyla bakışla nasıl itildiği gösterilir. Bu kadın uyuzluya korku ve dehşetle bakmıştır. Anlatıcı karakter içinden bu kadınla konuşur ve içinden ona karşı uyuz hastalığının savunusunu yapar. Onu, onu kandırabileceği dilden konuşarak, korkmaması gerektiğine, uyuz hastalığı geçirdikten sonra derimizin daha güzelleştiğine, genç kız derisi gibi derileneceğimize (s. 22) inandırmaya çalışır. Aslında dışarıdan kendisi de yüz buruştursa da yine de kadına, kadınla birlikte okura da, bu hasta çocuğu hor görmemeleri için açıklamalar yapma ihtiyacı duyar.

Cüzam, uyuz gibi deri hastalıkları insanın bedenini kaplayan, onu koruyan, dışarıya karşı hem görünür hem de görünmez kılan deri üzerinde gerçekleştiği için, insanın vitrini konumunda olduğu için tiksintinin ilk çekicisidir. Tiksintiyi üzerine toplayan ilk organdır deri, dolayısıyla insanın dışarıya itilmesine en çok sebep olandır. Derideki tahribat, yaralar vücudun bu kılıfına, Kristeva'nın (2018) tabiriyle "bireyselleşmenin en temel ya da ilk sınırı olan deri"ye zarar verir, yani vitrindeki bir kusurdur. Dolayısıyla derideki kusur doğrudan kimliğe karşı bir tehdittir, kişiyi hemen itilenlerin sınıfına kaydeder (s. 126). Oysa öyküde anlatıcı sanki sinemanın önünde durmuş, uyuzluya garip garip bakan insanlara karşı onu koruyan bir metni bağırıyor gibidir. Nedir bu koruma dürtüsünü harekete geçiren? "Kendisi de bir ara uyuzla tutulduğu için bilir"miş. "Elli kuruşluk bir kükürtlü ilacın yarısı; tamam"mış.

Bir insan o akşam sinemaya gitmemeyi düşünse... Matmazele beş kuruşluk veremlilere yardım pulunu yapıştırtmayan şişman adam bilet almayıverse, bu çocuk üç gün içinde pirüpak olurdu; beyaz derisi parlar, siyah tüyleri fişkırır, gözünün solmuş elası lacivertleşir, morluklar uçar, güzel bir kırmızılık, büyük, çalışkan eller...
İyiliğe, dostluğa, sevgiye, marangozluğa, ya demirciliğe koşan bir yüz, sokakta insan yüzlerine bakıp pırıl pırıl parıldardı. (Abasıyanık, 2019, s. 20-21)

Görünen o ki koruma dürtüsünü harekete geçiren şey sınıfsal bir meseledir. Onu çirkin yapan şey uyuz hastalığı değil, ayağında ayakkabı olan sinema burjuvalarının ayakkabısı olmayan bu uyuzluya yardım etmeyişidir. Çirkinliği, evsizliği bireyin kabahati olmaktan çıkartıp topluma mal eder. Bireyi kendi kendisini idare etmesi gereken konumundan çıkartıp kolektif terk edilmişliğinin altını çizer.

Deri güzelleştikten sonra "tekrar sevgilinizin koluna girersiniz" diyen anlatıcının bundan sonra söyledikleri ise Sait Faik kurmacasının çirkinde bulunduğu estetiğin iyi bir örneğidir. "O, derinizi okşadığı zaman, Acem halılarından, Ankara keçilerinin tüyünden alınan... ..Affedersiniz, tuhaf bir teşbih ama... Kayakların buzdan aldığı o hızlı lezzeti alır." (s. 22) Sevgilinin kolunu okşamak gibi estetik bir

eylemin hissettirdikleri, Sait Faik öyküsüne dâhil olduğumuzda yerini yerleşik güzellik anlayışının dışında, çirkin imgelerin estetik bağlamda kullanılmasına bırakır. İpekli kumaşın yerini Acem halısı, kaz tüyünün yerini Ankara keçisi alır. Tıpkı yaralı bir kolun çiçek açmış badem ağacı güzelliğinde olması gibi, bu benzetmeler de çirkinin estetiğini ortaya koyar. Üstelik bunların tuhaf teşbihler olduğunun farkındadır anlatıcı. Böyle söylemeyi bilinçli bir şekilde tercih ettiğinin bir kez daha altını çizer böylece.

Sait Faik'in öykülerinde dışlamalar yalnızca insanlar için değil hayvanlar için de geçerlidir. "Fındık" öyküsünde hayvanların nasıl dışarı itildiğini, yok edildiğini okuruz. Yaz başında köpeklerin salgın mikrop kapmalarıyla birlikte hasta köpeklerin yok edilmesi işi başlar. İktidarın somut aygıtı olan belediye öldürelere köpek başına para verir. Halk köpekleri saklar. Köpek öldürücüler de yollara düşüp köpekleri öldürmeye uğraşırlar. Zehirci denilen bu öldürücü adam oldukça çirkin anlatılır. Fakat kıyafetiyle bir zıtlık oluşturulur. Ruhu, eylemi çirkin insanlara güzel kıyafetler, ruhu güzel insanlara çirkin kıyafetler giydirilmesi Sait Faik kurmacasında genelde karşılaşılan bir durumdur. Bu zehirci adamın "Gözleri patlaktır. Ellerinin parmakları küt, yusyuvurlak, iskarmoz gibidir. Burnu iğridir. Dişleri çürük, ağzı karanlıktır." Bu haliyle neredeyse bir canavar gibi çizilir. Fakat aynı zamanda "Kravatlıdır. Oldukça temiz giyinir. Pantolonu yatakaltı ütüsü olduğu pek belli olmasına rağmen ütülüdür ya! Kravatının sarısıyla yeşili pek cafcıflı olmasına rağmen kravatlıdır ya!" (Abasıyanık, 2017a, s. 74). Bu çirkin, canavar adam, tam da iktidarın temiz, pak insanlarına benzemeye çalışan bir canavar olarak çizilir. Köpek Fındık'ın bir türlü elindeki zehirli ete kanmayıp yememesiyle komik duruma düşürülür.

Öyküde köpeğin nasıl ele alındığı da önemlidir. Köpek hisli hayvandır. Kendini büyük görmeyen herkesle ahbaptır. "Aşk mahsulü olduğu için güzel olması

lazım gelir ama güzel değildir.” (s. 73). Kuyruğu büyük ve kalın, gözleri kahverengi olan köpek insana okşanmak ihtiyacıyla yaklaşır. Anlatıcı karakter için “yanınıza yaklaştığı zaman kafasını okşamazsanız şayan-ı hayret bir adamsınız, demektir.”

Güzel olmayan bu köpek bu karakter için sevmeye layıktır.

Bu kadar sevmek ihtiyacıyla kendine yaklaşan bir hayvanı reddedebilmek için insanın ömründe hiç âşık olmaması, hiç sıkıntı çekmemesi, hiç kalp yumuşaklığı nedir bilmemesi lazım gelir. Böyle insan da olmaz diyebiliriz. Ama Fındık’ın yalnız bir dilim ekmek için değil, şöyle bir okşanmak ihtiyacıyla önüne gelene sokulduğunu, birçok insanoğlunun da onu kovduğunu gözlerimizle gördüğümüze göre, insanlar hakkındaki fikrimizi değiştiremeyiz. (s. 73)

Çirkin bir köpek sevmek ihtiyacıyla insanlara yaklaştığında iteklenir, kovulur.

Hastalıklıysa toplanır, öldürülür. İtme, öteleme, tecrit etme, dışarı atma, öldürme, ölüme mahkûm etme meseleleri Sait Faik öykülerinde bu şekilde tasvir edilir. “Böyle insan olmaz” diyerek öykü kendi tarafını net şekilde çizer. Güzel olmadığını söylediği bu köpek ne olursa olsun sevmeye değerdir. Hayvan üzerinden örneklenen bu durum aslında dışlanan tüm insanlar için geçerlidir. Bu, hayvandan doğru kendini, insanı anlamaya çalışmaktır.

Sait Faik’in hayvandan doğru insana baktığını, ötekine bakarak kendi özneliğini anlama çabasını gördüğümüz öykülerden biri de “Dülger Balığının Ölümü”dür. Dülger balığının ölümü üzerine düşünüp aslında insana dair çıkarımlar yapar. Onun bedeni üzerinden insanın iç ve dış güzelliği-çirkinliği üzerine konuşur. Dülger balığı balıkların en çirkinidir. Öyküde bu çirkinlik öyle abartılarak anlatılır ki, çirkinliğin katmanlaştığını, yağ yağ, et et üzerimize yığıldığını hissederiz. Öncesinde diğer tüm balıkların ne kadar güzel olduğunu okuruz, zıtlıkla çirkinlik iyice pekiştirilir. Diğer balıklar kadın kulaklarına, elbiselerine, göğüslerine takılmaya degecek kadar güzel, parlaklardır. Dülger balığının ise “öyle pırıltılı, yanardöner pulları yoktur.”

Pulu da yoktur ya zavallının. Hafifçe, belirsiz bir yeşil renkte esmerdir. Balıkların en çirkinidir. Kocaman, dişsiz, ak ve şeffaf naylondan bir ağzı vardır: sudan çıkar çıkmaz bir karış açılır. Açılır da bir daha kapanmaz. Vücudu kirlice, esmer renkte demiş miydim? Yamyassıdır demiş miydim? Tam ortalık yerinde, her iki yanda sağlı sollu iki başparmak izi diyebileceğimiz koyu lekeler vardır, demiş miydim?..

...

Birçok yerlerinde çiviye, kesere, eğriye, kerpetene, testereye, eğeye benzer çıkıntıları, kemikle kılçık arası dikenleri vardır. (Abasıyanık, 2018a, s. 83-84)

Alıntıda görüldüğü üzere dülger balığı çirkinliğin somut bir görüntüsüdür. Biçimsiz, uyumsuz, çıkıntılı, ahenksiz vücuduyla balıkların en çirkinidir. Dolayısıyla bu bilinmez, çirkin vücut görenleri ürkütür, korkutur. Halbuki o özünde yumuşak huylu bir yaratıktır. Ama onu bu şekilde yaftalayarak, çirkin diyerek, canavar diyerek dışlayan ve itekleyen insanlar onu gerçek bir canavara dönüştüreceklerdir. Öyküde dülger balığıyla ilgili bir efsane anlatılır. Vaktiyle denizlerin en korkulan hayvanı olan bu balık “keser, biçer, doğrar, mahmuzlar, takar, yırtar, koparır, atar, çeker, parçalamış.” (s. 84). İsa’nın bir gün korkan balıkçılara ne olduğunu sorması ve denize girip bu balığı karnının iki yanından parmaklarıyla tutup kulağına bir şeyler söylemesiyle denizlerin en uysal yaratığı olmuştur. Karnının iki yanındaki siyah lekeler de İsa’nın parmağıyla tuttuğu yerlerden kalmıştır. Bu küskün ve çirkin balığı anlatıcı karakter bir gün bir balıkçıda akasyanın dalında asılı görür. Ölümüne şahit olur. Bu balık aracılığıyla ölüm korkusu, insanın ölümü, ölüm titremesi üzerine düşünür. O kadar uzun süren bir ölümdür ki bu, neredeyse oksijene alışıp bizim dünyamızda yaşayacağını düşünmeye başlar ve bu düş üzerine bizim dünyamızda olsaydı neler olurdu senaryosunu okuruz.

Elimize görünüşü dehşetli, korkunç ama aslında küser huylu, pek sakin, pek korkak, pek hassas, iyi yürekli, tatlı ve korkak bakışlı bir yaratık geçirdiğimizden böbürlenerek onu üzme için elimizden geleni yapacağız. Şaşırarak, önce katlanacak. Onu şair, küskün, anlaşılmayan birisi yapacağız. Bir gün hassaslığımı, ertesi gün sevgisini, üçüncü gün korkaklığımı, sükûnunu kötüleyecek, canından bezdireceğiz. İçinde ne kadar güzel şey varsa hepsini birer birer söküp atacaktır. Acı acı sırtarak İsa’nın tuttuğu belinin ortasındaki

parmak izi yerlerini, mahmuzları, kerpeteni, eğesi, testeresi ve baltasıyla kazıyacak. İlkçağlardaki canavar halini bulacak.
Bir kere suyumza alışmayagörsün onu canavar haline getirmek için hiçbir fırsatı kaçırmayacağız. (s. 87)

Alıntıda görüldüğü üzere, öykü farklı olana, çirkin olana nasıl bir dışlama pratiği uygulandığının altını çizer. Görünüşü dehşetli, korkunç; bize karşı koyamayacak kadar korkak, sakın, küskün, iyi yürekli bir yaratığa ne yaptığımızı göstermeye çalışır. Sait Faik kurmacasının görünüşü çirkin varlıklara genellikle bir mahzunluk, sakinlik, güzel huyluluk kattığını bu öyküde de görebiliriz. Fakat bu güzel huyluluğu insan öyle kullanacaktır, öyle dışlayacaktır, öyle üzerine gidecektir ki onu içimize almayıp dışarıda bırakacaktır. Onu kendi araçlarıyla, kendi elleriyle gerçek bir canavara, gerçek çirkinliğine döndürecektir.

3.2 Beden estetiğinin ekonomik/sınıfsal gösterenleri

Sait Faik kurmacasında öne çıkan şeylerden biri de eksikliği, çirkinliği ya da kusuru nedeniyle ekonomik olarak dışlananların karakter, huy güzellikleriyle öne çıkartılarak güzel olarak nitelenmeleridir. Foucault'un kavramsallaştırmasında işe yaramaz beden olarak tanımlanan ve deli kategorisine dâhil edilenbu bedenler Sait Faik kurmacasında bedenlerinin işe yaramaz oluşundan öteye 17. yüzyıla kadar deli marjinal tip olarak görülmesine rağmen toplumun bir parçası olmaya devam ederken 17. yüzyılda herkese çalışma zorunluluğu getirilmesiyle deli marjinalikten işe yaramaz beden olmaya geçiş yapar ve dışlanacak kişi konumuna geçer. Kapatmaların en büyük nedenlerinden biri çalışma yetersizliğidir (Foucault, 2019a, s. 228-229). Giriş kısmında bahsedilen dört grup dışlamaya dâhil olanlar için kapatmalardan vazgeçilir ve iş gücüne dâhil edilmeye çalışılırlar. Deliliğe yaklaşım akılla değil, beden in işe yarayıp yaramamasıyla değerlendirilir. Böylece aslında işe yarananlar

işgücü çarkına kapatılır, işe yaramayanlar ise kurumlara, ayıplanmaya, istenmemeye kapatılır, şehrin dışına itilirler. İktidar çalışabilecek bedenleri işe koşmaya, çalışamayacakları ise kurumlara kontrol altında tutmaya çalışır, çocukları okullara, hayvanları barınaklara, delileri hastaneye, suçluları hapishaneye kapatır. Kontrol edemeyeceğini düşündüğü her bedeni tehdit olarak görür. Çocukların, hayvanların, delilerin, suçluların öngörülemez, kontrol edilemez, tutarsız davranışları iktidar için tehditir ve onları işe koşamıyorsa hemen bir merkeze yerleştirir.

İktidarın somut olarak varlığını hissettirdiği yerler olan kurumlar Sait Faik öykülerinde de pek çok yerde geçer. Fakat mesela “Son Kuşlar” öyküsünde karakol kuşların öldürülmesi, kaldırım taşlarının, otların sökülmesi şikâyeti karşısında hiçbir şey yapmayan; okul çocukları durup bakmayan, baksa görmeyen, görse gördüğünün önemini anlamayan çocuklar olarak çizilir. Bir şekilde inceliklerden uzak gösterilir. Sessiz bir direnişle eleştirilirler. “Stelyanos Hrisopulos Gemisi” öyküsündeki Trifon karakteri aracılığıyla okul çocuklarının nasıl değerlendirildiğini görürüz.

Stelyanos’un torunu Trifon okula gitmemekte, evde kendisine çalışmaktadır. Trifon’un bedenine dair yapılan vurgular onun nasıl gösterilmek istendiğini belli eder. Trifon sert bakışlı, çelik boyunlu, perişan ve laubali kıvırcık saçlı, kuvvetli parlak dişli bir çocuktur. Bedene dair yapılan bu olumlu atıflar onun güçlü ve güzel gösterilmek istendiğini açık eder. Trifon tüm gün yelken açar, denize girer, çamlarda uyur, balık tutar, gemi maketi yapar. Anne babası hayatta olmadığından dedesiyle birlikte yaşar. Dedesi de balıkçıdır. Sevimli bir ilişkileri vardır. İdealize edilmiş, sevilen bir karakterdir. Sorgulayan, üreten ve yaşamayı seçen bir çocuktur. Trifon için yaşayan insanlar, mavi gözlü arkadaşlar, çiçekler, akarsular bir anlam ifade etmez, denize takıntılı şekilde hayrandır. “Deniz ona, ciğerlerine çektiği havanın

kıymetini, açıkçası yaşamanın zevkini ve lezzetini verir”. Mektebe gitmeyen bu çocuk yaşamanın zevkine, lezzetine varmış çocuktur.

Toprağın üstünde koşan, onun üstünde beş on para kazanmak kaygısıyla dönüp dolaşan insanlar ne tuhaf mahluklardı. Ve denize bir dakika durup bakmaya vakitleri olmadığını söyleyen bu insanlar ne zevksiz mahluklardı. *Bu mektebe giden ufak çocuklar, denizin karşısında mektebi unutup bir gün, bir gece düşünceli kalamazdı. Dersler deniz kadar güzel, deniz kadar öğretici miydi acaba?* (Abasıyanık, 2018d, s. 14) [italik vurgu bana ait]

Bu kısımda kendisine bir öteki kurar ve bu öteki tam da iktidarın işletmeye çalıştığı düzene ayak uyduran insanlardır. Mektep çocukları görmeyen, düşünmeyen bir yerden ele alınır. Anlatıcı karakter bu çocuğu öteki, dışarıda bırakılan konumundan alır ve özne yapar, kendisine diğerlerinden bir öteki kuran ve sessiz direnişini ortaya kuran bir öznedir bu. Öykünün sonunda Trifon’un yaptığı en güzel gemi maketini, mektep çocukları taşıyarak batırırlar. Mektebe gitmemek işe yaramaz bir beden olmak değildir. Asıl üreten mektebe gitmeyendir. Mektebe gidenlerse tahrip eden konumundadır. Mektep çocukları ve mektebe gitmeyen Trifon arasında bir karşıtlık kurulur ve mektebe gidenler kötü gösterilir.

İş gücüne dâhil olabilenlerle ilgili ise Sait Faik kurmacasında tipik olarak görülen durum şudur: özellikle erkek güzelliğinin çoğu zaman emekleriyle değerlendirildiğini görürüz. Bir adam eğer çalışkansa, çalışmak onu çirkinleştirmişse, öykü onu çirkin olarak tanımlamaz. Çalışmanın getirdiği yıpranmışlık ve bu yıpranmışlığın ortaya çıkardığı çirkin görüntü, olumlu sıfatlarla betimlenir, karakter ahbaplaştırılır, candan bir dost olur, nasıl görünürse görünsün ondan güzeli yoktur. Güzelliği bir emek göstergesi olarak kullanır. Yani dışarıdan bakıldığında çirkin görünen, hatta kendisinin de çirkin betimlediği karakterler, çalışmaktan çirkinleştikleri için güzel olarak tanımlanırlar. Bedenin ter, yara, nasır gibi beden kusurları çalışmaktan dolayıysa görünür kılınp güzelleştirilir. “Havuz Başı” öyküsünde bakınca görünen yarayla karşılaşırız. “On beş, on altı yaşlarında güzel bir

erkek çocuk oluyor. Elleri fildişinden... Avuçlarını açıyor; dört nasırı var.”

(Abasıyanık, 2018b, s. 18). Anlatıcı karakter ele bakınca yarayı görür. Güzel bir eldir bu. Çalışmaktan, sonradan karakterin söylediğine göre kürek çekmekten nasır olmuştur. Dolayısıyla saklanılacak, tiksiniyecek bir şey değildir. Bu ellerden daha fazla bahseder. Kıpkırmızı der, tütüyor der. Arkaya atmak yerine öne çıkarır bu yaraları, yaralı elleri. Aynı şekilde ter de çalışma ve emek göstergesi olarak olurlar. “Kürektekiler çalışan, terlemiş insanların harikulade güzelliğini almıştılar.” der “Şahmerdan” öyküsünde (Abasıyanık, 2017d, s. 20). Terlemiş insan güzel olarak tanımlanır burada. Ter, tiksiniyecek bir şey olmaktan çıkarılıp bedeninin görünen bir uzvu olarak öne çıkarılır ve bir gösterene dönüşür: çalışan, güzel insan.

Bunun dışında öykülerde çalışmaktan çirkinleşmiş ama güzel gösterilen insanlar genellikle balıkçılardır. En çok elleriyle, nasırlaşmış, buruşmuş derileriyle alınırlar öyküye. Mesela “Kıraathaneler” öyküsünde “Bir balıkçı oltasının düğümünü atmıyın hiçbir memlekette tahsil edemezsiniz. Ama bir balıkçı kahvesinde kocaman, nasırlı bir balıkçı eli size bunu iki dakikada öğretir.” (Abasıyanık, 2017a, s. 70-71) der. Nasırlı ellerin güzellemesini yapar. “Yaşayacak” öyküsünün sonunda yaşlı bir balıkçının anlatımıyla karşılaşırız.

Çalışanların içinde yaşlı bir İmrozlu Rum vardı, elli yaşlarında kadar. Saçı dökülmüş kafasından, alelade boyu boşundan umulmayan bir ustalıklarla çalışıyordu. Adamı hayranlıkla seyretmemeye imkân yoktu. Çalıştıkça açıldı, gelişti. Çalıştıkça bir kudret heykeli hali aldı. Paltomun içinde üşüyen benliğime, içimden bir tükürüş tükürdüm. Bir ara baktım ki, adam, tanrı Zeus’un bir ölümlü balıkçı kızla macerasından doğma bir yarı tanrıdır. Onda birçok şeyler silinivermişti. Biz ölümlülerin çocukları ihtiyatlar, uyuşur, tembelleşir, sersemleşir, çirkinler, şu olur, bu olurduk. O, birdenbire elli yaşını vücudundan sıyrıp atmıştı. Çalıştıkça yüzü değişti, pazıları şişti. Buz gibi kış gününde terliyordu. Gömleğini çoktan atmış, bir atlet fanilasıyla kalmıştı. Saçı dökülmüş elli yaşındaki insan kafası bu adalenin kudreti, çalışma denilen şeyin sevgisiyle yaş denilen insan uydurması bir anlayışı, bir hamlede silivermişti. Sanki şimdi o, hatta saçı dökülmüş kafası, geniş, çizgili alnı, tıraşı uzamış, rengi az buçuk atmış yüzüyle bile yaş mefhumunu insanlığından ceketini, gömleğini sıyırdığı gibi sıyırmıştı. (Abasıyanık, 2018e, s. 26)

Bu karakter yaşlı, saç dökülmüş, boyu boşu alelade, herhangi ekstra bir güzelliği haiz olmayan bir karakterdir. Ne var ki adamı hayranlıkla seyretmemek imkânsızdır. Çalıştıkça gelişen, güzelleşen bu alelade güzellikteki karaktere hemen sonra bir yücelik atfedilir. Heykel denerek sanatın güzelliği içerisine dâhil edilir, bir tanrının çocuğu olma, yarı tanrılaşma katına çıkarılır, efsaneleştirilir. Oysa biz insanlar tembelleşir, çirkinleşiriz. Onda öyle bir hal vardır ki eskimeyen bir güzelliğe sahiptir. Çalıştıkça güzelleşir. Dökülmüş saçlı, yaşlı görüntüsü siliniverir. Sanki karşımızda çıplak, kaslı, genç, yakışıklı bir tanrı heykeli duruyor gibi anlatılır. Böylece çirkinlik bir gömlek gibi bedeninden çıkartılır ve çalışmanın güzelliğiyle çıplak güzel bir bedenden ibaret kalır.

Bir başka çalışmaktan çirkinleştiği için güzel olarak tanımlanan balıkçı “Stelyanos Hrisopulos Gemisi”nde vardır.

Stelyanos Hrisopulos’un en şayanı dikkat yeri boynuydu. Hiç kimsenin boynu, bir balıkçının kafasıyla vücudu arasında yükselen bu garip sütun kadar sert, dik, kararmış, adeta nasırlı ve sinirli olamaz. Buruşuk derinin üstünde rüzgârın, güneşin yaptığı tesir çok büyüktür. Genç bir balıkçı yüzüne sıhhat, enerji, hayat ve renk ulaştıran bu sütun, yalnız balıkçılarda bu kadar devrilmez mahiyetle yükselir. Bir balıkçı ne kadar ihtiyar olursa olsun, derisi ne kadar buruşuk bulunursa bulunsun, her zaman kafası genç, boynu sağlam ve diktir. (Abasıyanık, 2018d, s. 11)

Doğa karşısında insanın kaçınılmaz değişimi, doğanın insan bedenine yaptığı tesirin biricikliği söz konusudur burada. Doğaya, rüzgâra, güneşe savunmasızca maruz kalan beden sertleşir, kararır, adeta nasırlanır. Bir eşya gibi eskir. Ama bu boyun anlatıcı karakter için ne kadar kararmış, eskimiş, nasırlanmış, buruşmuş olursa olsun; çalışmaktan, emek vermekten dolayı böyle olduğu için olumsuz ve çirkin sıfatlarla değil, olumlu sıfatlarla anılır: genç, sağlam ve dik.

Bedenen kusurlu kişiler öykülerde beden kusurlarıyla değil, yaptıkları işlerle öne çıkarılır ve beden kusurları yine nahif bir yerden ele alınır ve antipati

oluşturmaz. “Karanfiller ve Domates Suyu” öyküsünün başında anlatıcı insanları sevmeyi kitaplardan öğrendiğini, fakat artık insanları kitapların öğrettiği şekilde sevmediğini, dışarıya çıkıp insanları seyrederek kimi sevip sevmeyeceğini anladığını aktarır. Ve henüz başta vapurdan inen adam ve onun uşağına bakarak sınıfsal bir hiyerarşi kurar. Bu hiyerarşi bize öyküde emekçi ve sermaye sahipleri arasındaki ilişkiye dair bir öykü okuyacağımızın ipuçlarını verir. “Şimdi artık kimi sevdiğimi, kime saygı duyduğumu biliyorum” (Abasıyanık, 2019, s. 42) diyen anlatıcı, köydeki Kör Mustafa’dan bahsetmeye başlar. Saygı duyduğu, sevdiği bu karakteri, herkes tarafından çirkin görülen, bedenen kusurlu fakat emeğiyle bir şeyler üreten ve dolayısıyla bu yüzden hiç de çirkin olmayan biri olarak kurgular.

Köyde ona “Kör Mustafa” derlerdi. Bir gözü sola doğru biraz kaymıştı. Sağ tarafının beyazı ile gözkapağı arasına ciğer kırmızısı bir et parçası oturmuştu. Böyle mi doğmuştur? Yoksa çocukken bir şey mi batmıştır?.. Bu *arızalı* göz, öteki gözden *daha parlaktır, daha siyah, daha canlı, daha zekidir*. Bana bir kamburu hatırlatıyor bu göz; tuhaf değil mi? *Bir kambur insan çirkindir ama bütün kamburlar iyi yürekli, sevimli insanlardır. Arkadaş canlısıdırlar, şendirler*. Ne severim kamburları!
İşte Kör Mustafa’nın bu gözü de bir kambur insanın ruh haletini içine sindirmiş, *şıkır şıkır, pırıl pırıl, sevimli, çapkın, canlı bir gözdür*. Öteki doğru dürüst göz, onun yanında *mahcup, sönük, tatsız tuzsuz, pek de kibirlidir*. (s. 42) [italik vurgular bana ait]

Bu alıntıda Kör Mustafa’yı anlatıcının gözünden tanımaya çalışırız. Kör Mustafa’nın bir gözü, onu kusurlu bedenler kategorisine sokar, insanı kendisine bakarken rahatsız edecek şekilde kusurludur. Anlatıcı onu “arızalı” olarak tanımlar. Fakat hemen ardından bu arızalı gözü olumlu sıfatlarla tanımlayarak hiyerarşik olarak onu normal olanın üstüne çıkartır. Bu göz diğer sağlam gözden “daha parlak, daha siyah, daha canlı, daha zekidir.” Ayrıca “şıkır şıkır, pırıl pırıl, sevimli, çapkın, canlı bir gözdür.” Normal göz bir anda “mahcup, sönük, tatsız tuzsuz, kibirli” bir organa dönüştürülür. Normal ve anormal kavramlarının altı oyulur. Üstelik bu sıfatlarla tanımlarken kusuru görmezden geliyor değildir, aksine, onu sakat insanlar sınıfında gördüğünü,

ona bakarken kamburları hatırlamasından anlarız. Fakat bu bir şeyi değiştirmez çünkü kamburlar da çirkindir ama olumlu çağrışımları vardır: “iyi yürekli, sevimli, arkadaş canlısı, şen” olmak gibi karakter özellikleri vücut çıkıntısının üzerini örter.

Peki Kır Mustafa’yı çirkin yapmayan şey nedir? Kır Mustafa’yı beden olarak tanıdığımız bu bölümden hemen sonra eylemlerine dair bilgi ediniriz. “Kır Mustafa bahçelerde çalışır, gündeliğe gider, sarnıç sıvar, dam aktarır, kuyu kazar...” (s. 42) Kır Mustafa çalışkandır. Denize diklemesine inen, önceden taşlık olan çalılığı tırnakları pahasına ayıklamıştır. Bu ayıklama eylemi uzun uzun anlatılır. En sonunda da “Omuzları, tırnakları, ayakları, göğsü, sırtı, bütün kuvvetiyle dayanır, onu yener, yıkardı. Kazma iş görmediği zaman yumruğu, yumruğu yetmediği zaman parmakları, parmakları kalın geldiği zaman tırnaklarıyla toprağı tırmalardı...” (s. 43). “Bendeniz bu mücadeleye şahidim.” der anlatıcı, “Mustafa’nın kır gözü hiddetten ala bulandığı günleri hatırlıyorum. Hey aslan Mustafa, der, uzakta bir çam gölgesinden korkunç kavgayı seyrederdim.” (s. 44) O gayretin altının nasıl kalın çizgilerle çizildiğini bu anlatımda görürüz. Sıradan insanın, hatta sakat, dışarıda bırakılan, köyde hor görülen Mustafa kahramanlaştırılır, efsaneleştirilir. Biri efsane olacaksa bu çalışkan olduğu için olmalıdır, kendisine rağmen başardığı için kahramandır. Sait Faik kurmacası için gerçek değer, gerçek güzel buradadır. Bu mitleştirme, efsaneleştirme arzusunu, öykünün devamında Kır Mustafa’nın hayatla savaşının, Romalı esirin aslanla dövüşmesini hatırlatmasında da görürüz. İkisini birbirinden farklı görmez. Gerçek mit, insanların “nasırları, çirkinlikleri, tek gözleri, tek kollarıyla bir ejderhayla kavga etmek için bekleş”mesidir (s. 44). Mustafa’nın hikâyesini kullanarak sakat yahut çirkin insanların nasıl çabaladıklarının altını çizerek ve onları işe yaramaz bedenler sınıfından çıkartır. Emeği bir güzellik kriteri olarak kullanır.

Küçük hanımlar! Bugünlerde bir gün nişanlınız size koyu al renkli karanfiller gönderecektir. Dikkat edin, belki Mustafa’ninkilerdir. Küçük beyler! Domatesler

göreceksiniz çarşıda. Elmalar, ferikelmaları gibi kokulu, şekerli, tatlıdır. Keserseniz içinde çekirdekleri altın gibi parlar. Belki de lokantada bir gün şişelere doldurulmuş domates suyu içersiniz ve tadını fevkalade bulursunuz. Yunan tanrılarının ölmek için içtiği nektar lezzetini damağınızda hissederseniz emin olun ki Mustafa'nın domateslerinden bir tanesi içtiğiniz suya katılmıştır. (s. 45)

Bu alıntı, sessiz direnişin metni gibidir. Üretim çarkına dâhil ettiği bu sakat, görünmez bedenleri görünür kılmak için, onlarla var olduğumuzu, hayatımızın her alanında olduklarını, onların eline değenin bedenimize girdiğini açık etmek için öykünün sonunda iktidarın ideal insanlarına seslenir.

Başka bir kusurlu bedenle “Gramofon ve Yazı Makinesi” öyküsünde karşılaşırız. Öyküde pazar sabahları elinde gramofonuyla dolaşan kambur bir adamdan söz edilir. Köprüde gazete satan bu adamın gramofonuyla nereye gittiğini merak eden anlatıcı karakter, adamın peşine düşer ve dışarıdan çıkıntısı olan bu bedeni çıplak görebileceği bir yere götürür okuru. Tenha bir deniz kenarına giden kambur soyunur. Omzunun bir tanesi yarım karış ancak vardı[r]. Öbür omzunun kemiği de kırılmış gibi dışarı çıkmıştı[r].” (Abasıyanık, 2019, s. 67). Biçimsizliğinin altını çizer, bu haliyle çirkinliğin somutlaşmış halidir. Anlatıcının hayalinde soyununca Quasimodo'nunki gibi bir vücut görmek vardır. “Kıllar, olmayacak yerlerde birikmiş yağlar, katmerler. (...) Halbuki yüzü güzelce bir maymuna benzeyen adamcağız soyununca eciş bücüş bir vücut meydana çıkardı. Ama bu vücut, pek insanca bir vücuttu. Beyaz, ince, yağsız; kaburga kemikleri gözükken bayağı bir vücutcağız.” (s. 67) Dışarıdan herkes gibi görünmeyen bu çirkin vücudun hayali abartıya yaslanarak kurulur. Yüzü bir maymun gibidir. Vücudunun da öyle olacağı düşünülür ve hayalde iyice çirkinleştirilir. Fakat aslında gerçekte pek insanca bir vücutcağız olduğu anlaşılır. Sona eklenen bu küçültme ekiyle bir sempati kazandırılır, sevimlileştirilir. Çalışan, her zaman gülümseyen, mahzun ve mülayim bir karakter olarak çizilir. Kafamızda kötü bir iz bırakacak şekilde anlatılmaz. İş

yaramaz, zarar veren bir karakter olarak çizilmez. Fakat yapayalnız olduğu söylenir. Dış görünüşü nedeniyle dışlanmış, kendine kapanmış bir karakterdir. Buna rağmen anlatıcı karakter, sahile gidip gramofonuyla yaptığı tören havasındaki ritüele uzaktan gıptayla bakar. Sonrasında da gramofonun medeni adamın zevk aleti olduğu söylenerek bu kamburu yapışkan sıfatlarından kurtarır.

Sonuç olarak; Sait Faik'in öykü evreni sakatlarla, hastalarla, evsizlerle, suçlularla, yani Foucault'nun deli kategorisinde saydığı karakterlerle doludur. Bu karakterler tarih boyunca bir şekilde kapatma, uzaklaştırma, itilmeye maruz kalmışlardır. Başlarda bu kapatmalar dört duvar arasına kapatma şeklindeyken, daha sonra norm toplumuna dönüşülmesiyle birlikte normlar vasıtasıyla görünmez duvarlar içine kapatılma halini almıştır. Öykülerde bu insanların toplum tarafından nasıl ötelendiğine şahit oluruz. Sait Faik bu karakterleri en çok dış görünüşleriyle öne çıkartır. Genellikle beden biçimleri bozuk, kusurlu, kıyafetleri normal olmayan insanlardır bunlar. Fakat Sait Faik bu insanları anlatırken sempatik bir görüntü, izlenim bırakacak şekilde anlatır. Dış görünüşte çirkin, kusurlu olan bedenleri ya güzel huylarıyla ya da çalışmaktan çirkinleşmeleriyle öne çıkartır, güzel sıfatlarla betimler ve okuru onların yanına çeker.

BÖLÜM 4

BEDENİN GÖRÜNMEYEN UZUVLARI:

CESET, BALGAM, TÜKÜRÜK, SÜMÜK, KUSMUK, SİDİK, TER, KIL, TIRNAK

GİBİ KELİMELERİN ÖZGÜR KULLANIMI

Michel Foucault bireyin kendi kendisinin denetçisi olması durumunu benlik teknolojileri kavramıyla açıklar. Birey artık dışarıdan kontrol edilerek yönetilmez. Kendi bedeni üzerinde söz sahibidir. Denetlemeyi ve baskıyı kendi kendisine yapar. Bir tür otokontrol olan bu mekanizma, iktidarın aygıtlarıyla küçük iktidarların gözlerini bireyin bedeni üzerinde sabitlemesi ve bireye sürekli seyredildiği bilgisinin, normale uygun olması gerektiği bilgisinin işlenmesiyle olur. Kendi bedeninin selametinden artık birey kendisi sorumludur. Bedenini sağlıklı, temiz, güçlü, dinç, güzel tutmak zorundadır.

En temelde bireyleşme ve benlik bu siyasal işleyişin içinde üretilir ve böylece üretilen bireyler, bedenlerini ve eylemlerini insan bilimlerinin ürettiği bilgi ölçütleri içinde kavrama ve yaşama vasıtasıyla normalleşirler ve disiplin altına girerler. Beden ve güçlerine, sağlıklarına, arzularına, topluma yararlılıklarına, saplantılarına, üretkenliklerine, insan bilimlerinin disiplinleştirici ve anonimleştirici mühendisliğinde, bilgi-iktidarın normalleştirme tezgahında bir ayar çekilir. Bireyleşme böylece disiplin altına girmenin bir yolu olarak üretilir ve işlev görür. Bireyleşenler, bedenlerini ve eylemlerini disiplinsel tekniklere dayalı olarak benimserken, otomatik olarak işleyen denetime boyun eğerler, denetimin kendiliğinden ortaya çıkmasının araçları, taşıyıcıları olurlar. Öznellik, bu taşıyıcılık konumuna karşılık gelir. Çağdaş toplumlarda hüküm süren biyoiktidar, benliği ve bedeni belirleyen disiplinsel teknikler ve söylemsel pratiklerden oluşur. Böylece, birey olarak devreye sokulan özne, doğruları ve ahlaki yükümlülükleri öğrenir, mutlu olur, tatile çıkar, üretir, başarılı olur, arzular, kısaca topluma normalleşmiş olarak katılır. (Hülür, 2009, s. 448-449)

Alıntıda bedenlerinden ve eylemlerinden sorumlu olan, disiplin altına giren bireylerden bahsedilir. Sorumlu oldukları şey, kendilerini normalin çizgisinde tutmak. Okul, hapisane, hastane, moda gibi iktidarın somutlaştığı alanlar, iktidarın

kendi uyumlu bireylerini yaratmak için işleyen mekanizmalardır. İktidar bu araçları kullanarak kendi tebaasını denetim altında tutar. Bu denetimin kontrolü ise bireyin eline verilmiştir. Bu sayede bireyler özgürdürler fakat özgürlükleri, kendilerini nasıl denetim altında tutacaklarına karar vermeleriyle sınırlıdır. Bu bireyler için sağlıklı olmak, temiz-pak olmak, bedeninin çıkıntılarını törpülemek, nesillerinin sağlıklı-temiz bireyler olmasını sağlamak gibi pek çok sorumluluk vardır. Böylece kendi bedeninin üzerinde hak sahibi olduklarını düşünürken, çocuklarının sağlıklı temiz bireyler olması için uğraşırken, toplum içerisinde burun karıştırılmayacağını, gaz çıkarınca özür dileneceğini öğretirken eylemleriyle ve varlıklarıyla bir şekilde iktidar çarkına dâhil olurlar. Güzelliğin temiz ve pak olmakla, vücudunun istenmeyen bölgelerini örtmekle, yok etmekle alakalı olduğunun dayatıldığı bir dünyada kendi bedeninin yöneticisi olmaya zorlanan bireyler yetişir.

Peki beden gerçek manada kendisini kontrol edebilir mi? Salt temizlik, paklık, pürüzsüzlük mümkün müdür? İktidar insanın kendi kendisini yönetmesini, kendi bedenine sahip çıkmasını beklerken aslında beden bir o kadar insan iradesinden ayıksız hareket eder. Kontrol edemediği salgılar, uykudaki haller, sarhoşluk hali, çıkarttığı sesler, tüm bunlar insanın kendi bedeni üzerinde bir tahakkümü olamayacağını göstergeleridir. Karl Rosenkranz (2018) *Çirkinin Estetiği*'nde:

Sarhoşluk, insanın tüm bilincini kaybedecek dereceye ulaştığında, zorunlu olarak çirkin ortaya çıkar. ... sadece öznel-bireysel bağımsızlığın çöküşü ve insanı hayvana yaklaştıran durum, çirkin olabilir.

...

Geğirme, gaz çıkarma-yellenme, her koşulda çirkin bir şeydir. Ancak insanın özgür iradesine karşın belirli bir istem dışılığı oluşturduklarından, çoğu zaman korktuğu gibi yeri ve zamanı olmayan yerde/zamanda insanın karşısına çıkarlar. ... Biz insanlar, ayrıca yaş, eğitim, maddi durum ve sınıf açısından birbirimizden farklı olsak da, bu istem dışı aşığı-seviyesiz ve küçük düşürücü durumda, kendi doğamızla karşılaşırız. (s. 210-211)

diyerek insanın bedeni üzerindeki kontrolünün sınırlı olduğunu, hiçbir sığfata ve sınıfa bağılı olmayarak kendi salgıları, pürüzleri, çıkıntıları olduğunu, kontrol edilemez doğamızın hiçbir şarta bağılı olmadan bizi bulduğunu açık eder.

Bedenin kontrol altına alınıp alınamayacağı tartışması doğrultusunda bu bölüm Sait Faik'in kurmacasında tikslenme üzerinde durur. Estetik kabulde bedeninin tiksiniç olan kıl, tırnak, sakal gibi uzuvların; sümük, ter gibi salgıların Sait Faik öyküsüne nasıl dâhil oldukları ortaya konur. Tartışma üç başlık altında yürütülür. İlk başlık Sait Faik'in bedeninin kontrol altına alınamayacağı bilinciyle hareket ederek tiksiniç uzuvları saklama çabasında olmayıp, aksine bir şekilde öyküye dâhil etme çabasında olduğunu savunur. "İğrenmenin Çizdiği Sınırlar ve Sınırların Ötesine Geçmek" isimli ikinci kısım iktidarın tikslenme dürtüsünü insanları kendi sınıflarında tutmak için bir araç olarak görmesinin karşısında Sait Faik'in öykülerinde tikslenme mekanizmasını kesintiye uğratarak kendi direnişini ortaya koyduğunu gösterir. Son başlık ise Sait Faik öyküsünde tikslenme mekanizmasının nerelerde kesintiye uğramadığını tespit eder ve insanların karakterleri, kötülükleri karşısında pek çok duygunun arkaya atılarak tikslenme duygusuna vurgu yapıldığını ortaya koyar.

4.1 Temiz-pak insan karşısında bedeninin kontrol edilemez salgıları

Sara Ahmed (2019), "İğrenmenin Performatifliği" yazısında, tiksinen ve tiksiniilen arasındaki ilişkinin bir alt-üst ilişkisi olduğundan bahseder. Tiksinen kişi bedeninin üstüyle, yukarıdan tiksinimiştir. Tiksiniilen ise bedeninin altıyla, çıplaklıkla, müstehcenlikle karşılaşılır ve aşağıdadır (s. 115). Dolayısıyla tikslenme duygusu kişilerin nasıl konum alacaklarını belirleyen bir şeye dönüşür. Üst sınıf insan koşmaz mı, terlemez mi, tırnakları uzamaz mı, çorapları kokmaz mı, burnunu sümürmez mi,

hiç kismamış mıdır? Bu eylemler üst sınıftan üstüne yapışmaz genellikle. Temiz-pak olmak güzel olmakla, üst sınıftan olmakla, ekonomik yeterlilikle bağdaştırılır. Bunun karşısında bedeninin görünmemesi gereken uzuvlarını görünür kılan, salgılarını, seslerini, kokularını kontrol edemeyenler köylülükle, çirkinlikle, bayağılıkla eşleşmiştir.

Çirkinlik aynı zamanda sosyal bir olgudur. “Üst sınıf”lara mensup kişiler her zaman “aşağı sınıf”ların beğenilerini hor görmüş ya da gülünç bulmuşlardır. Elbette, bu ayrımlarda her zaman ekonomik etmenlerin önemli rolü olduğu söylenebilir, çünkü zariflik/şıklık hep çok pahalı kumaş, renk ve mücevherler kullanmakla bağlantılı görülmüştür. (Eco, 2009, s. 394)

Oysa Karl Rosenkranz’ın bakışında, yukarıda da bahsedildiği şekliyle, hiyerarşilerin bir önemi yoktur. Çirkindeki estetik yan ve çirkinden zevk almak üzerine yazdığı *Çirkinin Estetiği* adlı eserle pek çok şeyi ters yüz etmiştir. Sait Faik’in kurmacası da benzer bir yerden konuşur, çirkinini, bayağılığı sanatının aracı haline getirir. Sait Faik kurmacasına baktığımızda, yazarın, iktidarın insanın kendi bedeni üzerinde sağlamasını istediği kontrol karşısında bedenin kontrol edilemez olduğunun bilincinde olduğunu görürüz. Bu tiksiniç salgıları, bedenin saklanan uzuvlarını öyküsüne sıklıkla dâhil eder. Fakat bu salgıları, uzuvları öyküye dâhil ettiği yerlerde tiksiniç mekanizmasının doğası gereği oluşan hiyerarşilerin onun karakterleri arasında çoğu zaman kurulmadığına şahit oluruz. Sait Faik karakterleri için kontrol edemediğimiz bu uzuvlarımızla herkes gibiyizdir. Örneğin “İnsanlar, Türküler, Masallar” öyküsünde anlatıcı karakter köylü işçileri betimlerken “Yalnız sakalları her insanın sakalı gibi uzardı.” (Abasıyanık, 2018b, s. 113) ifadesini kullanır. İnsan için kaçınılmaz olan, kaçamadığı, kendisini hiçbir sınıftan yapmayan yanı, sakalının herkes gibi uzaması, burnunun herkes gibi akmasıdır. İktidarın öne çıkarttığı temiz, sağlıklı, kusursuz bedenler karşısında insanın kontrol edilemez yanlarını, açıklarını

öne çıkarır. İstenen tahakkümün mümkün olmadığı bilincindedir. Buna karşı bir direnme biçimi olarak çirkin, sağlıksız, tiksiniç olanı öyküsüne taşır.

“İp Meselesi” öyküsünde çalışmayan, hayata yalnızca hayal kurmak, gereksiz şeyler üzerine düşünmek üzere gelen adamın hikâyesinin anlatıldığı yerde kendi dışında işe yarar insanlar, kadınları sevmeye hakkı olan insanlardan bahsederken anlatıcı karakter:

Belki de onlar aptes bile dökmüyorlar. Belki de o insanlar ter bile kokmuyorlar. Onlar kokular gibi, onlar yaz akşamları gibi, onlar deniz gibi, balıklar gibi tertemizdir. Ya onlar da ara sıra burunlarını karıştırırlarsa bu kıza layık mıdır? Ya bu kız akşam olunca işinden yorgun dönünce çoraplarını çıkardığı zaman onları kokluyorsa?.. (Abasıyanık, 2018c, s. 34)

deyiverir. İnsanın çirkinliğinin, bedeninin yerli yersiz çıkardığı salgıların, kokuların ifşasıdır bu. Anlatıcı karakter bu soruları işe yarayan, üretim çarkına dâhil olabilen, bir kadını sevmeye hakkı olan insanlar için sorar. Bunların olmamasının asıl absürtlük olacağını, altta veya üstte konum almanın bu çirkinliklere bağlı olmadığını göstermeye çalışır. Alıntıda herkeste olduğu aşikâr olan bu insani şeylerin saklanması sorgulanması durumu Sait Faik öyküsünün genelinde karakterlerin kıl, tırnak gibi uzuvlarını saklamaya çalışmayarak kendisini gösterir. Bunları saklamaz, tam tersine öyküde eksik olduğunda bir şey değişmeyecek olsa da bunları kullanır, özellikle görünür kılmaya çalışır. “Bir Karpuz Sevgisi” öyküsünde karakter, ellerini öpen kişiyi anlatırken “dudaklarımı ellerimin tüylerinden tırnaklarına kadar gezdiriyordu.” der. (Abasıyanık, 2017c, s. 31) Bir sevgi teması içinde elin beyazlığı, kadife gibi oluşu, ince uzun parmakları gibi pek çok özelliği öne çıkarılabilirken Sait Faik’in burada öne çıkardığı estetik unsurlar tüy ve tırnaktır. Aynı şekilde “Büyümüş tırnakları kıvırcık saçlarına takılan adam”ın (Abasıyanık, 2017c, 118) da saçlarının arasında gezen şey kemikli temiz parmakları değil, büyümüş tırnaklarıdır.

İnsanın pislik üreten; çürüyen; ağzı, teri kokan bir bedeninin olduğunun farkındadır. Pek çok çürük dişli, kulağında pislik birikmiş ya da ekşi ekşi ter kokmuş karakteri öyküsüne taşımıştır. Mehmet'in hikâyesinin anlatıldığı “Şeytanminaresi”nde Mehmet, “pos bıyıklarının altındaki çürük dişlerinde balık kırıntılarına konan sineklere küfür ederek uyan”an biri olarak betimlenir (Abasıyanık, 2017d, s. 107). Hem pos bıyıklı hem çürük dişli hem küfreden bu karakter, dişlerini de temizlemiyordur. Öyle temizlemiyordur ki dişlerinin arasındaki balık parçalarına sinekler konar. Tek bir cümlemin içerisinde çirkinini abarttıkça abartır. Abartıyı, absürdü, groteski öyküye çağırır ve insanın çirkinliğinin sınırlarını genişletir.

Tiksinç olanın abarttıkça abartıldığı, tabiri caizse iyice gözlere sıvandığı bir diğer örnek de “Sarmaşıklı Ev” öyküsünde geçer. Köyde Canvermez'in evini arayan karakter boyacı çocuğun rehberliğinde evi bulmaya gider. Yolda giderlerken boyacının ter kokusu meselenin ortasındadır. “Boyacı çocukla yürüdük. Şişman vücudundan çıkan taze ter kokusu etrafımızı sardı.” (Abasıyanık, 2018a, s. 67) Biraz sonra da anlatıcı karakter şöyle der: “Şişman boyacıdan çıkan ter kokusu bir ara eksilir gibi olurken bu sefer de Mihal Usta'dan bir kapanık oda, öksürük, yıkanmamış eski bir mendil kokusu fırladı.” (s. 67). Biraz daha yürüdüklerinde bu kokulara bir de pastırma kokusu eklenir. “Keskin ter kokusu ile ağızda çürümüş bir pastırma kokusu içinde bunalmış bir halde [...]” (s. 67) diyerek bu kokuyu da ekleyiverir öyküye. Güneş yaktıkça yakar. Kokular sıcaklığın etkisiyle daha yoğunlaşır, etkisini arttırır. İnsanın kokusu parmak izi gibidir. Kendisiyle birlikte yürüyen, kendisi hakkında bir şeyler söyleyen bir iz. Böylece öykü boyunca peşimizi bırakmayan insan teri, ağız kokusu, öksürük kokusuyla sarmalanırız.

İnsanın çirkinliğinin ifşa edildiği bir başka yer de “Öyle Bir Hikâye”dir.

Öykü evinden uzakta başıboş dolaşan, karşılaştığı insan ve hayvanlarla kısa ilişkiler kuran bir karakterin kısa karşılaşmalarını okuruz. Islak kaldırım üzerine yayılmış adamla sohbetinde şunları duyarız:

Benim bir karım var hemşerim. Suratını görsen bir aylık yola çıkarısın. Bir kızım var. Allah senin gibisine nasip etsin. Evli misin? Evliysen boşa benim kızını al. Bir gözü kör, öteki Yaradana yan bakar. Bir burnu var. Enfiye mendili dayanmaz. Sümüğü kokar. Mendili kokar, kendisi kokar. Yanından geçemezsin. Buram buram aybaşı kokar. Bir oğlum var. On dokuz yaşında, sidik kokar. Ayak kokar, cıgara kokar. Ev desen evlere şenlik apteshane kokar. Hey büyük Allahım! Şu taşlara bak. Yıkadın pırıl pırıl. Şu yeşile boyanmış demirlere bak! Katı, katı ama mis gibi boya ve yağmur kokuyor. Şu çimenler. Şu bulutlar, şu kara kara, sarı sarı, kırmızı kırmızı, sarışın sarışın, esmer esmer geçen bulutlara bak! Şu gözlerimde büyüüp büyüüp, yıldız yıldız açılıp, ok ok, sivri sivri kapanan fenerlere bak! Şu baştan ayağa yıkanmış daireye bak. Vız gelir. Tertemiz, kokusuz, ışık ve su içinde, bulut içinde kâinatın altına yatıyorum. Başımı demirlere dayamışım. Kıçım sular içinde ne çıkar? Kâinat tepemde akıl ermez oyunlar oynuyor. Su çamurları, pislikleri temizliyor, çimenleri yeşil ediyor, ağaçları ağaç. Ne işim var evde? Otur sen de. Sen de gitme evine. Yatalım burda. Uyuyalım. (Abasıyanık, 2018a, s. 5-6)

Alıntıda görüldüğü gibi koku aracılığıyla insanın kusurları açıkça ortaya koyulur.

İnsanın kokan; ayağı, burnu, sidiği, sümüğü kokan bir varlık olduğu ifşa edilir.

İnsanın nereye kadar kirlenebileceği, sınırının ne olduğuna bakılır. Bu sınır zorlanır.

Bir insanı kendi evinden itip, dışarıdaki ıslak kaldırımı tercih ettirecek bir sınır

zorlamasıdır bu. Bunun karşısında kendi kendisini temizleyebilen, kendisine yeten,

kendi çarkını döndürebilen, kendini büyütebilen, geliştirebilen doğa; insan kokusu

yerine yağmur kokusu özcü bir yerden ele alınır. Doğa yağmurla kendisini temizler.

Ama insan kokar, pislenir. Kiri, çamuru, pisi vardır. Bunu sidik, sümük, ayak kokusu

üzerinden işler. Temiz-pak savunusunun karşısında bunlarla durur.

Öyle ki insanın kendi pisini özlediği öyküler de vardır. “Rıza Milyon-er”

öyküsünde on altı yıl sonra İstanbul’a gelen Rıza Efendi daha trenden iner inmez

pişman olur: “Ne demeye terliğini, hela kokan ılık sofaları bırakmıştı? Karısının hâlâ

pembe yüzünü, oğlunun ikide bir şaplak indirdiği güzel ensesini, kızının kirpiğini bir özleyiş özledi.” (Abasıyanık, 2018a, s. 55) “Duygulu insan” olarak imlediği, Anadolu şehrinden geldiğini anladığımız bu karakterin özlediği şey basbayağı sidik kokulu evidir. Bu hiç tiksiniilen bir şey gibi anlatılmaz, aksine arzulanan, özlenen, bırakıldığı için pişman olunan bir yerde konumlandırılır. Karısını özlediğinde oturup düşünürken, şimdi ne yapıyordur diye iç geçirirken şunları söyler: “Uyumuştur. Horluyordur. Düşünmüyordur. Rüya görmüyordur. Bir ayağını durmadan Rıza Efendi’nin üstüne atmaya savaşıyordur. Ama Rıza Efendi olmayınca ayak soğuk şilteye düşüdüğüveriyor olmalı. Hüsniye Hanım uykusunda tedirgin oluyordur. Kocasının oyluğuna ayağını atmadan rahat edemez ki o.” (Abasıyanık, 2018a, s. 60). Özlediği karısını düşündüğünde horladığını, olmayan kocasını gözü kapalı ayağıyla aradığını hayal eden bir karakterden bahsediyoruz. Komiğin alanına girebilecek derecede çirkin bir karakterdir bu. İnsanın en saf, bilinçsiz, özgürce çirkinleşebildiği hali olan uykudadır. Anlatıcı karakter aracılığıyla yazar, burada da insanın bir açığını yakalar. Bedeni, uykuda kendisini kontrol edemeyen bir varlık olarak sunar okura. Ve bu bedenleri köylü ve cahil olmalarıyla değil; mısır tarlasında ay ışığını seyrettiğinin hayalini kuran romantik karakterleriyle öne çıkarır. Köylü, cahil gibi üzerlerine yapışan yapışkan nesnelere baltalar. Pis, sidik kokulu, cahil, konuşması bile düzgün olmayan, horlayan karısının hayalini kuran bu adam bir anda sevgisine hayran kaldığımız bir yerde konumlanır.

Sait Faik kurmacası sümük gibi salgıları da öykü evreninde sıkça dâhil eder. Sümük, genellikle çocuklarda gördüğümüz bir beden betimlemesidir. Anadolu’dan gelmiş çocukların neredeyse hepsi sümüklüdür. Bir sınıfın belirleyeni olarak kullanılsa da bu sümüklü çocuklar hor görülmezler. Tam tersi genelde şefkat duygusunu uyarırlar, sevimli bulunurlar. “Beyaz Pantolon” öyküsünde insanların

peşine takılıp bir şeyler isteyen çocuklardan bahsederken onları “sivri ve sümüklü burunlu” diye betimler. Bu çocuklar topladıkları şeyleri ne yaparlar? “[K]opmuş bir beyaz don düğmesini siyah ceketlerine dikerler, cıgara paketini kışları sekiz yamalı ve nasılsa arka cebi sökülmemiş pantolonlarının arkasına yerleştirirler, atılmış ve unutulmuş bir mendile gizlice, yanlarında çadır halkından kimse yokken, burunlarını silerlerdi. Kimse yokken, çünkü onların adetinde burunlarını mendille silmek tuhaf kaçar.” (Abasıyanık, 2017d, s. 120). Yazın Ada’ya gelip çadırlarını kuran ve çalışan bu fakir insanların belki de üstlerine başlarına sildikleri sümükleri bu şekilde anlatılır. Bu öyküde yargılandıklarını görmeyiz. Sait Faik öyküsünün bunları bilinçli bir tercihle, çirkin, tiksiniç olanı öne çıkarmak için özellikle kurguya dâhil ettiğini, öykü içinde anlatıcı karakterin kendisini söyledikleri konusunda sorgulamasından anlarız. “Böyle demeseydim olmaz mıydı” gibi cümlelerle kendi eylemini sorunsallaştırır. Bunun en iyi örneğini “Hikâye Peşinde” öyküsünde görürüz. Anlatıcı Kadıköy İskelesi’nde karşılaştığı iki çocuklu aileyi gözlemler. Bu çocukları “Biri kız biri oğlan, dört beş yaşında yeşil sümüklü yavrulardı.” şeklinde tasvir ettikten sonra hemen arkasından kendisini sorgulamaya başlar: “Yeşil sümüklü demesem olmaz mı? Şeffaf, berrak sümüklü de diyebilirdim. Hatta hiç sümükten söz açmasam da olurdu.” (Abasıyanık, 2017a, s. 20). Alıntılanan kısım bize, anlatıcının bu tasvirleri bilinçli bir tercihle kurduğunu gösterir. Hatta “şeffaf, berrak sümüklü de diyebilirdim” ifadelerinden, bu anlatımın çocuklar yeşil sümüklü olduğu için değil, anlatıcı öyle görmek istediği için kurulduğunu anlarız. Burada çocukları öyle görmesinin sebebi Anadolu’dan gelmiş, alt sınıftan ailenin çocuğu prototipi çizme isteği olabilir pekâlâ. Fakat öykünün devamında tiksiniç olanın bilinçli tercihinin kendisi üzerinde de kurulduğunu görüyoruz ve bu ihtimal yerini bir prototip çizmekten ziyade, çirkinliği ve tiksiniç olanı öne çıkarma isteğine bırakıyor. Öykünün

devamında “Kulağıma parmağımı sokup kaşıdım. Bir gazete satıcısı kulağını kaşımadan: — Vapurda da alsan olur amca, dedi. Ben de bu ara kulağımı kaşıyarak gidip Haydarpaşa’ya bir bilet aldım.” (Abasıyanık, 2017a, s. 20-21) ifadelerini görürüz. Bu kısa parça içerisinde üç defa kulak kaşıma eyleminin geçmesi, eylem gerçekleşmediğinde bile “kulağını kaşımadan” şeklinde eylemin altının çizilmesi önemlidir.

Çirkinini öne çıkarmanın, estetik bağlama sokmanın bilinçli bir tercih olduğunun bir başka örneği de “Plajdaki Ayna” öyküsüdür. Bilindiği üzere “ayna” objesi sanatta ve edebiyatta yüklü bir objedir. Pek çok bağlamda, pek çok gönderme için kullanılır. Efsunludur, gizemlidir, şiirseldir. Mitolojide Narkissos mitine, psikolojide Lacan’ın ayna evresine vardırabileceğimiz göndermelerle, anlam yüküyle yüklüdür. En çok da bedene dair bir şeyler söyler bize, insana dair bir gösterendir. Güzelliğine bakmak, içine bakmak, bedenini keşfetmek gibi pek çok alan açar. Bu öyküde ise ayna, bulunduğu yüksek yerden ve anlam dünyasından çıkartıp yeryüzüne, bedenin dışarıdan görülen, başkaları tarafından seyredilecek kusurlarına bakmak için kullanılan, yalnızca bir eşya olan konumuna indirilir. Bunu bilinçli bir şekilde yaptığının da altını kalın çizgilerle çizer. Öyküde plajda eski, sırrı dökülmüş bir ayna vardır. Öykü, sonradan deli olduğuna karar verilen bir adamın bu aynayı kırdığı bilgisiyle başlar. Ağızlarda, kırmasının nedenleri dolaşır. Kimi insanları çirkin gösterdiği için kırdığını, kimi adamın aynada insanların ruhlarının çirkinliğini gördüğü için kırdığını söyler. Anlatıcı ise felsefeden hoşlanmadığını ve kırmasının hiçbir sebebi olmadığını yazar ve şöyle der: “Hayır ayna, aynaydı. Böyle haltlar karıştırmazdı. Hangi enayi onu hangi zamanda icat etmişse etmiş, saçımızı taramak, suratımızda kara var mı diye bakmak, burnumuzu silerken biraz sümük kalmış mı diye göz atmak (...)” (Abasıyanık, 2019, s. 8) içindir. Sait Faik burada estetik

bağlamda defaatle okunup pek çok anlam ve bağlamda kullanılabilen o estetik nesneyi bağlamından kopartır ve özellikle aynayı kırma sebebini –anlatıcının ifadesiyle– “felsefeye, edebiyata, ruhiyata, tıbbı, sinire” yüklemeyi reddetmiştir. Bunu yapabilmek sümük kalıp kalmadığına, kara sürülüp sürülmediğine bakmak için diyerek yine tiksiniç olana, bedenın kusurlarına başvurur.

(2017a) “G...” adlı öyküde insanı başka tiksiniç salgılarıyla, hayatta tutan kanı, kaçınılmaz dışkısı sidiğiyle devletin somut meskenlerinden biri olan hastanedeki deneyimiyle ele alır. Kan veren karakter: “Borular, tüpler, renkler, tüplerin üstünde insan isimleri vardı. Benim de ismim vardı. Sıra sıra tüplere damarımızdaki kandan bırakmıştık.” (s. 13). Devletin somut bir aygıtı olarak hastane, insanların tahlil tüplerine indirildiği bir yer olarak gösterilir. Hem görüntüleri hem dilleriyle doktorlar, hemşireler hastalardan hiyerarşik olarak ayrılmışlardır. Karakter kendi hakkında konuşulanları anlamamaktadır. Hastanedeki belediye memurunun görüntüsü için şöyle der: “o da doktorlar gibi sırtına beyazlar giymiş, saçı mükemmel taranmış (ne tuhaf, biz hastaların içinde şöyle adamakıllı taranmış kimse yok) ...” (s. 15). Görüntü üzerinden sınıf hiyerarşisi kurulduğunu görürüz. Kendilerinden olanı, kanlarını, sidiklerini emanet ettikleri bu insanlarla aynı sınıftan olmadığına bilincindedir karakter. “Onlar artık üstün insanlardır. İnsandan, üstlerinden, insana hayır gelmez. Biliyorlar. Kanınızda ne kadar globülin, ne kadar sedim var, biliyorlar. Biliyorlar, laf değil, sidiğinizdeki bilirübini uzaklardan okuyorlar yeşilimsi yeşilimsi. Biliyorlar sidiğinizden asit hippürikin bir saat içinde ne kadar çıktığını.” (s. 15). Denilebilir ki öykü sidik kelimesini nasıl da pervasızca kullanabildiğini göstermek için yazılmış gibidir. İdrarın kırmızısı, koyu kırmızısı, kiremit kırmızısı rahat rahat anlatılır. “Kanıma aktarılan at sidiğinin ne kadarını atmış olabilirim bir saat içinde. Kanımda hâlâ beş on damla at sidiği olmalı. İdrar kesemdeki asit tramvayda oturmuş

Çin işi Japon işi ara-takata kanımda müspet formal-gel menfi; globülin iki virgül şu kadar. Sedim üç virgül bu kadar... gidiyorum.” (s. 18). Kanındaki sidik oranıyla birlikte tiksiniç bir sürü sıvı taşıyan bu beden gerçektir. Kendi bedeninde olanlardan habersiz, kendi bedeninin selametini, güzelliğini, sağlığını yönetebilecek donanımda olmayan insan bedeni bir kez daha kusurlarıyla çıkar önümüze.

4.2 İğrenmenin çizdiği sınırlar ve sınırların ötesine geçmek

Sara Ahmed (2019) “İğrenmenin Performatifliği” yazısında iğrenme dürtüsünün ne anlama geldiğini; nereden bizi sardığını; bedenler, nesnelere ve ötekiler arasındaki ilişkinin nasıl belirleyicisi olduğunu anlamaya çalışır (s. 107-128). Her şeyden önce iğrenmenin içsel, ruhsal bir durum değil, direkt bedenle ilgili, bedenin üzerinde işleyerek gerçekleşen, temasa dayalı bir duygu olduğunu söyler (s. 110). Yani iğrenmek için iğrenilen nesneye fiziksel anlamda yeterince yakın olunmalı ve nesnenin de fiziksel durumu hakkında yeterince bilgi sahibi olunmalıdır. Beden iğrenç olana rastladığında onun çekim alanına girer. Ne kadar kaçmak istesek de bizi kendisine çeker. Yaklaşır iğreniriz ve geri kaçarız. Nesneye çarpan bir hareket vardır burada. Yere sümküren birini gördüğümüzde önce “iğrenç” deriz sonra ikinci kez dönüp bakma, hatta burnundan çıkıp yere yapışan o sıvıyı görme refleksi gösteririz. İğrenç olana karşı tepkimizi bir performansla ortaya koyarız. Sara Ahmed (2019) bunu iğrenç olanın iğrenenlerin bedenlerini kendi ellerinde olmadan yönlendirmesi şeklinde anlatır. Arzu duyulan nesne bizi kendisine çekerken, iğrenilen şey bizi iter. Bu çekme ve itme insanı diğer bedenlere açık hale getirir ya da onlardan korur (s. 109). Ama bir şekilde ilk refleksimiz iğrenç olana çarpıp sonrasında uzaklaşmaktır.

“Bir Kıyının Dört Hikâyesi”nde (Abasıyanık, 2018d, s. 25-32) Sara Ahmed’in bahsettiği performatifliğin bir örneğini görürüz. Öyküde balıkçı ölüsü etrafında toplanmış konuşan bir grup insan vardır. “[D]ökülen yanak etlerinden fişkırmış” dişler, dökülen beyaz etlerin üzerindeki sakallar, korkunç göz çukurları, olmayan bir göz, dışarıya fırlamış sallanan diğer göz karşısında sararmış bu topluluktan şu sözler yükselir: “Ben artık yemek yiyemem. Müthiş!”, “Kimdir acaba? Çok korkunç.”, “Pek ihtiyar da değil. Hakikaten korkunç.” (s. 31). Bu minik sahnede, biçimi bozulmuş, ruhu çekilmiş, çirkinleşmiş bir beden ve etrafında bedenini tiksiniç olduğunu düşünseler de etki alanından çıkamayan bir kalabalık görürüz. Tiksinç olanın cazibesi kalabalığı çekmiştir, bir nesne olan cesede çarpıp performanslarını sergilerler ve aralarındaki sınır çizgisini çizerler. İktidarın istediği sınır çizgisi çizilir burada. Cesedin yeri artık burası değildir, bu bedeni iteklerler, dışarı atarlar. Dini temsil eden bir adam gelecek, ölüyü dinine uygun şekilde hazırlayıp defnedecektir. İktidarın selameti için din mekanizması devreye girmelidir artık. Bu görünmemesi gereken beden buradan kaldırılmalıdır. Korkunç deriz, yaklaşmayız, orada öylece bırakıveririz bedeni, bir insan bedeni değilmişçesine, bizim gibi bir zamanlar iki gözü, sağlam yanakları, yemek yiyen ağzı yokmuşçasına yabancılaşırız. Artık damarlarında sıcak kan dolaşan bir beden olmadığı için bir mankene, bir korkuluğa benzetiriz. Aynı gözler, aynı sakallar iğrenilmesi gereken boyuta geçmiştir. Yeri mezarlıktır, canlıların sınırlarına girmemelidir.

Buraya kadar iktidarın onayladığı süreç işler ama devamında Sait Faik’in karakterler vasıtasıyla kendi direnişini devreye soktuğunu görürüz. Bir kadın gelir, “ölünün yanına kadar sokulmaya cesaret” eder. Gülümser ve “Dedikleri kadar korkunç bir şey görmüyorum.” (s. 31) deyiverir. Halka burada kırılır. “En sevgili ölülerini gömmüş” kadın şöyle devam eder: “Eğer her yerde hazır ve nazır birisi

varsa o zaman korkunç,” “Ben ona inanmıyorum. O benim elimden neler aldı. O hazır ve nazır.” (s. 32). Anlatıcı karakter, kadının ağzından, tam da tanrı inancı olan insanlarla kaldırılacak bu görünmez uzvu, cesedi, ötekini öylece meydanda bıraktırıverir, hem de din mekanizmasını alaşağı ederek. İğrenmenin performatifliğini gördüğümüz bu sahne sonrasında anlatıcı karakter şunları söyler:

Kadından ayrılmıştım. Ayaklarım beni yine ölüye götürüyordu. Ölünün başı büsbütün kalabalıklaşmıştı. Polisler de halkın arasına karışmış, geziniyorlardı. Bir lahza, ölünün de yanımızda olduğunu düşündüm. Hepimiz, sırtımızda ve elbisemizin altında, gözlerimizin içinde müstakbel ölü gezdirmiyor muyduk? Bir zaman için kendi ölüsünü görebilecek, seyredebilecek bir yaratılıştaysaydı da bu ölü kalkıp ölüsüne baksaydı, herkes gibi biraz sararacak ve etrafındakilere:

— Bugün yemek yiyemeyeceğim, diyecekti. (s. 32)

Tiksinç olanın cazibesi, insanı tekrar kendisine çekmesi, ayaklarınının tekrar ölüye gitmesiyle mesele edilmiştir. Ayrıca iktidar, aygıtı olan polislerle birlikte fiziksel olarak da öyküye çağırılmıştır. Bunların dışında seyretme meselesi de vurgulanmıştır. Seyredilen, yani nesne konumundaki ölünün kendisi de bu kalabalığın içine çağrılarak kendi bedenini seyreden pozisyonuna taşınmıştır. Bir nesne olarak cesedi seyretmeyi bırakıp yanındakiyle diyaloga geçen, bir diyalogun öznesi olabilen karakterle, bu sözleri söyleyenin aynı kişi olması manidardır. Beden üzerine düşünen, büyük anlamda iktidarın küçük tezahürü olarak orada bulunmayı reddedip tikslenme duygusunun çizdiği sınırı geçebilen karakterdir bu.

Yukarıdaki karakterin bir diyalogun öznesi olma sürecini anlamlandırmak için Foucault'nun Bentham imzalı panoptik mimarinin yapısına dair incelemesini burada açmak gerekir. Panoptikon'un ütöpik bir toplumu ve iktidar biçimini yansıttığını ama aynı zamanda da var olan toplumu betimlediğini söyler Foucault (2019a, s. 106). Bir kontrol mekanizması oluşturmak için yaratılmış olan bu yapı istemsiz olarak var olan toplumsal yapının betimleyicisi olmuştur.

Kural şudur: Çevrede halka şeklinde bir bina; ortada bir kule; kulede açılmış olan geniş pencereler halkanın iç cephesine bakmaktadır. Çevre bina hücrelere ayrılmıştır, hücrelerin her biri bina boyunca derinlemesine uzanır. Bu hücrelerin iki penceresi vardır: Biri içeriye doğru açıktır, kulenin pencerelerine denk düşer; diğeri dışarıya bakarak, ışığın bir baştan bir başa hücreyi katetmesini sağlar. Bu durumda merkezi kuleye bir gözlemci yerleştirmek ve her bir hücreye bir deli, bir hasta, bir mahkûm, bir işçi ya da bir öğrenci kapatmak yeterlidir. Önden ışıklandırma sayesinde, karanlıkta kalan kuleden çevre hücrelerdeki esirlerin küçük silüetleri görülebilir. Kısacası zindan kuralı tersine çevrilir; hücrenin apaydınlık hali ve bir gözcünün bakışı, karanlıktan daha iyi yakalar ki karanlık eninde sonunda koruyucudur. (2019a, s. 88)

Panoptikon'un ortasındaki kulede Bentham'a göre kimin olduğu sorusu tartışmalıdır.

Fakat Foucault için bu kesinlikle tek bir birey, tek bir kurum, tek bir ideoloji ya da devletin kendisi değildir. Bu “gören göz”dür. Büyük anlamda, herhangi somut bir gösterene indirgenemeyecek bir karşılığı vardır kuledeki iktidarın. Kendi ifadesiyle “İktidar, doğumundan itibaren iktidara sahip olan ya da onu işleten bir kişiyle artık maddi olarak özdeş değildir; yasal sahibi hiç kimse olan bir makineler bütünü haline gelmiştir.” (Foucault, 2019a, s. 98). Buna büyük harfle İktidar diyebiliriz ve Foucault'yu takip ederek, iktidar eşittir bir şey, demeyi reddedebiliriz. Bu öyküde iktidar insanların gözlerinde kendisine yer bulmuştur.

Panoptikon'da çevre binadaki hücrelere yerleştirilenler kuleden gören göz için nesne konumundadırlar. Kendi öznelliklerini kurabilmeleri eyleyen haline gelebilmeleriyle mümkündür. Ancak bu kişiler görüldüklerinin farkında olan fakat göremeyen, aralarındaki duvarlar nedeniyle yan hücredekiyle iletişime geçemeyen, dolayısıyla organik bir birlikteliğin parçası olamayan kişilerdir. Tam da iktidarın istediği şekliyle bu duvarlar organik birlikteliğe bir sınır oluşturarak, kişilerin nesne konumundan, eyleyen konumuna geçmelerini engelleyerek vazifelerini yerine getirirler. Bu duvarı bir noktada tikslenme duygusu oluşturur ve tikslenme bir denetleme mekanizmasına dönüşür. Bu mekanizma özneyi sağlıklıysa sağlıksız olandan, güzelse çirkin olandan, temizse pis olandan uzak tutar. Anlatıcı karakter ve

ölüden tiksindiğini söyleyen kadın bu duvarı deler, aradan kaldırır, ötesine geçer. Bir gözlemin nesnesiyken, organik bir birlikteliğin öznesi haline gelirler. Büyük meraklı gözleriyle seyreden toplanmış kalabalık “ne olacak” diye iktidarın gelmesini bekler. Herkes tek tek bir şey söyler, herkes birbirine benzer şeyler söyler ama birbirlerine cevap verir nitelikte değildir, diyalog değil birer monologdur hepsi. Çünkü ortalıkta gezen bir tikslenme duygusu vardır ve herkes oyunun içinde kalabilmek için “ben de, ben de” demekten öteye geçemez. Seyredildiklerinin bilincinde olan bu kalabalık içinde kimse gerçek bir diyalog içinde değildir. Panoptik mimarideki gibi, görünmez duvarlar iletişimi engeller. Derken kadının tikslenme duygusunu ortadan kaldırdığı, görünmez duvarı yıktığı bir köşede diyalog, iletişim başlar. Seyredildiğinin farkında olarak seyreden bir nesneyken, bir iletişimin parçası haline gelen iki özne belirir öyküde.

Tikslenme duygusunun oluşturduğu bu duvarlar, Sara Ahmed’in (2009) de “İğrenmenin Performatifliği” adlı çalışmasında bahsettiği şekliyle özneler arasındaki sınır çizgilerini belirginleştiren bir araçtır. İki kişi arasındaki tikslenme duygusuyla hiyerarşiler kendiliğinden kurulmuş olur. İktidar iğrenme duygusunu ideolojik bir aygıt olarak, sınıfları kendi sınırları içerisinde tutmak için kullanır. Sait Faik kurmacasının direnişi burada başlar. Aradaki sınır çizgisini netleştiren bu iğrenme tepkisini ortadan kaldırır ve iğrenç olanın üzerine yürür. İğrenç olanın kaçılmazlığının farkındadır, iğrenme duygusunun yaptığı geri itme hareketini yapmaz, üzerine gider. Tehlikeli olacak kadar yaklaşır ve orada kalır. Sınırı aşar, ötekinin alanına giriş yapar, bedeni iğrenç olana karşı açık hale getirir. Dolayısıyla çoğu zaman iktidarın arzuladığı sınır çizgisiyle hiyerarşilerin kurulmasına müsaade etmez. Sınıfların, kökenlerin, dinlerin sınır çizgilerini silikleştirir. Örneğin “Lüzumsuz Adam” öyküsünde, kirlerinden bahsettiği Yahudi kızından iştahla söz

eder (Abasıyanık, 2018c, s. 4). Onu öteki olarak çizmek yerine, bir arzu nesnesi haline getirir. Temiz ve pis tanımlamalarını sınıfları işaret eden bir yerden kurar ama bu tanımlamalar sonrasında oluşan sınıflar, iktidarın istediği o sınır çizgisini çizmezler ve birbirlerinin içinde var olurlar, kesişirler, üst üste binerler.

“Lüzumsuz Adam” öyküsü Sait Faik’in iktidarın 18. yüzyıldan sonra biçim değiştirerek öldürme hakkını bir kenara bırakıp öldürmeme ama öldürme hakkını elinde tutma veyahut hayattan kopartarak ölüme mahkûm etme mekanizmasının işleme şeklini gördüğümüz, dışarıda bırakılan bir karakterin işlendiği öykülerinden biridir. Temiz ve pis etiketlerinin bu öyküde oldukça vurgulu olduğunu görürüz. Bu sıfatlar, üst ve alt sınıf insan için kullanılan bir im gibidir öyküde. Fakat bunların hepsi iç içedir, sınırlar siliktir. Karakter öyküde en çok kirleriyle öne çıkarılır. Karakterin hangi sınıftan olduğu da portakalın beş kuruştan yirmi beş kuruşa fırlamasıyla ilgilenmeyip, “Beş kuruşa yerdim. Yirmi beşse portakala da veda!” demesiyle açık edilir. Karakter yedi senedir oturduğu mahalleden dışarı çıkmamıştır ve hiçbir dostu nerede oturduğunu bilmiyordur. Açık açık “dışarıda” bir karakter olduğu belirtilir. Mahalledeki “kahve tertemiz”dir (s. 2), işkembeci “temiz adam”dır, “dükkânı öteki pis işkembeci dükkânlarına benzemez” (s. 3), iki numaralı sokak “pis bir sokaktır” (s.4), gazinoya gelen, okumuş diye tanımlanan, küçük, adi kızlara düşkün olan ellisindeki adamın “Üstü başı gayet temizdir. Elleri, saçları, bıyıkları itinalıdır.” (s. 7). Bu adam üst sınıftan biri olarak işaret edilir. Mahalleden çıkıp Unkapanı’ndan Saraçhane’ye çıktığında ise gördüğü “Temiz asfalt, kocaman yollar”dır. Girmeye çekindiği sokakta oturan Yahudi esmerinin “entarisinin göğse açılan yerinde hafifçe kirli esmer bir ayrılıp birleşme” (s. 4) vardır. Karakter bir defacık ömründe bu kızı öpmeyi arzu ettiğini söyler. İştahlıdır ona karşı. Ne sokağın pis olması orayı sevmesine engeldir, ne de göğüs çizgisinin kirli olması. İğrenip

çizgisini belirleme, sınırını aşmama, kendi sınıfı içinde kalma, evlilik dışı ilişkiyi dışarıda tutma mekanizmaları bu göğüs çizgisindeki kirden iğrenmekle işlemez.

Öykünün yönü, mahallesinden temiz asfalta çıktığı yerde değişir. O sırada gördüğü hamama girer ve sınırı aşmış olmanın verdiği rahatlıkla görünmeyen uzvunu, kirlerini, eline gelen deri parçalarıyla okurun önüne atar.

Yedi senedir yıkanmamıştım. Yıkanmak aklıma bile gelmemişti. Beni bir kaşıntı aldı, bir kaşıntı!.. Bitlendim gibime geldi. Bir hamama girdim. Bir yıkandım, bir yıkandım! Fital fitil de kir çıktı. Ama ben de rahat ettim. Aman bir terlemişim, aman bir terlemişim! Ellerimi nereye sürsem elimde deri parçası mı, yağ parçası mı, kir parçası mı, ne bileyim bir şeyler kaldı. Şaşıtm kaldım insanoğlunun bu kadar çeri çöpü olmasına... Bayağı kabuk bağlarmışız. (s. 10-11)

Kirlerinden fazlalık bir uzvundan kurtulur gibi kurtulur. İnsanoğlunun kabuk bağlayan, kirlenen, çeri çöpü olan bir varlık olduğunun altını çizer. Kirden kurtulma ise dışarıya çıkma, diğerlerinin arasına karışma, mahalleden çıkma, görünür olma olarak çizilir. Kirden kurtulmayla beraber çorbasına sarımsak da koydurtmaz ve bir aile kurma fikri gelir arkasından. Kir gerçekten de sınır nesnesine dönüşür burada. Kirden kurtulunca farklı bir evreye geçildiğinin altı çizilir. Ama Sait Faik kurmacasında bu gerçek bir dışarı çıkış değildir. “Dönüşte yedi sene daha mahalleden çıkmamaya karar vereyim” diyen karakter bunu başaramaz. İktidar tarafından öldürülmeyen ama ölüme mahkûm edilen bu karakter, kirin sınır çizmesiyle hapsedildiği o yerden kirlerinden kurtularak çıkıyor gibi yapsa da öykünün sonunda yine görünmez olarak ölme fikrini söyler ve bizi o sınırdan geri döndürür. “Bineyim bir Boğaziçi vapuruna günün birinde. Bebek’le Arnavutköy önlerinde arka taraftaki oturduğum kanepeden kalkayım, etrafıma bakayım; kimseler yoksa, denizin içine bırakıvereyim kendimi.” (s. 11) diye biter öykü. Hiçbir işe yaramayan, beden gücünü üretim çarkına dâhil etmeyen bu adam öldürülmemiştir, ama yaşamak için bir sebebi bırakılmayarak ölüme mahkûm edilmiştir.

“Lüzumsuz Adam” öyküsünün göğüs çizgisinde kir biriken Yahudi kızdan tiksinek yerine ona karşı şehvet duyan ve aradaki hiyerarşiyi yıkan ana karakteri gibi “Kriz” öyküsünün yüzü yaralarla kaplı karakteri de bu hiyerarşilerin kurulmasına izin vermez. Sara Ahmed’in (2019), tiksinen ve tiksiniyen arasındaki ilişkinin bir alt-üst ilişkisi olduğuna dair söylediklerini burada bir kez daha hatırlayalım (s. 115). Kişilerin yerlerini belirleyen bu tavır, Sait Faik kurmacasında farklı bir konumlandırmaya sahiptir. “Kriz” öyküsünün ana karakteri Necmi sakat, kusurlu bir bedeni seyretmektedir. Yüzü kızıl yaralarla kaplı bu adam öyküde seyirlik bir şeydir çünkü yaraların insanı iğrendirmekle birlikte ürkünç bir çekiciliği vardır. Yine tiksineç olanın cazibesinden kaçamadığımızın gösterenidir öykü. “Bu amelenin karşısında yüzünü kızıl yaralar kaplamış bir adam cıgarasını içiyor. Sakin, sessiz, herkesin yüzüne ve yaralarına baktığını bildiği için yapma bir kayıtsızlık içinde. Yüzü zaten bir iç yara gibi kırmızı. Güzel, beyaz elleri var.” (Abasıyanık, 2016, s. 88). Seyredilen, seyredildiğinin farkında olan bu yaralı adam, anlatıcı karakterin anlatımıyla birlikte diğer insanlar karşısında mahcup biri olmak yerine, onları bakışlarıyla mahcup eden birine dönüşür. Yaralı adam, “kendisine fazla ve dikkatle bakanları derhal hissedip çok cevval gözlerini o tarafa çeviriyor. Hafif tebessüm ederek kendisine göz dikene bakıyor. Onu mahcup ettiğine kani olduktan sonra...” (Abasıyanık, 2016, s. 88). Kaçınılmaz olarak seyirlik olduğunun bilincinde olmasıyla kendisini nesnelikten özneliğe taşır. Kendisine bakıp sonra kaçırılan gözlerin ne söylediğinin farkındadır ama altta olmayı kabul etmez ve karşıdakine attığı bir bakış ve tebessümle yukarı çıkar. Bir sınır nesnesi olan yara, Sait Faik öyküsünde iki beden arasındaki hiyerarşinin iktidarın istediği şekilde kurulmasına izin vermez, seyreden-seyredilen pozisyonlarını alt-üst ilişkisi olarak kurmaz.

Aynı öykünün devamında Necmi'nin gördükleri arasında iki de muhacir çocuk vardır. Muhacir olduklarını yine bedenlerinden çıkarır Necmi. "Muhacir olduğu evvela mintanından belliydi. Sonra poturundan. Sonra ne bileyim çillerinden. Süt gibi beyaz bir şeydi. Çirkindi. Sümükleri akıyordu." (Abasıyanık, 2016, s. 89)

Anlatıcı karakter sümüklerinden, çillerinden, giyinişinden bunların muhacir olduklarını anlasa da ilgisini, yakınlığını onlardan uzaklaştırmaz. Hatta karakter, "Hayalinden mendilini çıkarıp muhacir çocuğun burnunu siliyor. Küçük Arap'ın sıcak gibi gözükken buz gibi yanaklarından ve bir kebab kestane kokusu gelen gözlerinden öpüp ayrılıp gidiyor." (Abasıyanık, 2016, s. 92). Yine burada iki taraf arasında bir sınırın çizildiğine, hiyerarşinin kurulduğuna şahit olmayız. Sümükler rahatsız edip kendisinden uzaklaştıracağına, onları silecek kadar çok yakınlaşmak ister. Bedenin tehdit olarak algıladığı ve kaçma hareketi sergilediği bu durum karşısında Sait Faik'in karakteri ona daha çok yaklaşma eğilimindedir.

4.3 Bedenin değil, ruhun çirkinliğinden tiksirmek

Peki Sait Faik kurmacası neye karşı tiksirme tepkisi gösterir? Sait Faik kurmacası bedenlerin kendisinden değil duygulardan, karakterlerden tiksinen bir yerde konum alır. *Çirkinin Estetiği*'nde Karl Rosenkranz (2018) ruhtaki çirkinlikten bahsettiği bölümde:

Bizim ruhun güzelliği olarak tanımladığımız şey iyilikçi ve arı bir iradedir. Böyle bir ruh, sıradan, hatta çirkin bir bedende var olabilir. Kutsallığın ciddiyeti içinde irade, estetik olan unsurun ötesine taşar. Aşkla yüklü samimiyet, görgüsüzlüğü, kıyafetin sefilliğini ve özürsüzlü halini, sürekli yapılan dil hatalarını ve bunun gibi yanlışları affettirebilir. (s. 37)

diyerek insanın kendi iradesiyle asıl güzelliği ortaya koyabileceğinin altını çizer.

Güzelliğin tanımı dış görünüşte değil, insanın iyilikçi ve saf bir iradeye sahip

olmasında görülür. Bu ruh çirkin bir bedende olsa dahi haiz olduğu özellikler onu kutsal bir güzelliğe taşır.

Sait Faik kurmacasında pek çok yerde tiksinti duygusunun insanların davranışları, huyları, karakterleri için kullanıldığını görürüz. Öfke, nefret, utanç gibi duygularla temsil edilebilecekken bu kısımları tiksinti duygusuyla karşılar. Mesela “Karanfiller ve Domates Suyu” öyküsünde anlatıcı karakter “Beyinin vapurdan iner inmez çantasını kapamış uşaktan iğrenmeyi, sabahleyin altı buçukta tabiatla kavga için sokağa fırlayan adamın çalışmadığını kendi kendime öğrendim.” der (Abasıyanık, 2019, s. 41). Bir şey karşısında eğilmek, eşitsizlik iğrendirir onu. “İzmir’e”

öyküsünde tiksindiği şeyleri şöyle sıralar:

Dün kendini beğenmiş sevgilimden, gece bir hiç için beni kıran arkadaşımın, biraz önce evimden, akşamleyin cesareti, nikbinliği, aşkı, sabaha karşı bin türlü olur olmaz fikir, his, saçma, delilik nöbetlerini kanımda uyuşuk uyuşuk döndüren içkiden, evin kapısından çıkar çıkmaz kendimden tiksiniyorum. (Abasıyanık, 2019, s. 77)

Bedenden fişkıran kıllar, kontrolsüzce salgılanan salgılardan ziyade insanın iradesiyle kontrol edebileceği davranışlarından, karakterinden tiksindir. Aynı öykünün devamında karakterin kafasındaki kabarcık patlayıp da kafasından sarı cerahatli su akınca bundan hiç de tiksiniyecek bir şey gibi bahsetmez, öylece söyleyip geçer fakat bu saydıklarını tiksintiyle karşılar.

Tiksinti duygusuyla karşılanan kötü insan davranışlarını gördüğümüz öykülerden biri de “Kumpanya” öyküsüdür. Saffet Ferit bir kahveye girer. Kahvedeki Karadenizlilerle ilgili izlenimlerini, seyrettiklerini aktarır. Baktığında gördüğü şey öncelikle insanların bedenleridir. Eylemleri üzerine yorum yapmadan ya da onlara odaklanmadan önce bedenler üzerine düşünür. Yüzleri, sakalları, kulakları, ağızları, dişleri. Kahvede geçirdiği süre boyunca öyküde adamların kulak ve burun kılları özellikle öne çıkarılır. “Bazılarının kulaklarından simsiyah kıllar fırlıyordu”

(Abasıyanık, 2016, s. 29) deyiverir. Sonra tekrar “O koca vücutlu, kuron dişli, kulaklarının içi kara kıllı adamlardan biri atıldı” diye bahseder. Biraz daha ileride ise “deminki adamdan daha göbekli, daha kıranta, daha kırmızı yanaklı, elleri, göbeği, dişleri daha çok altınlı, kulaklarıyla burnunun içi daha kıllı biri yavaşça yerinden kalktı” (Abasıyanık, 2016, s. 30) diyerek yine insanları bedenleriyle, en çok da çirkin yerlerini ifşa ederek tarif eder. Kulak ve burun kıllarına özellikle işaret edilir. Bu kıllı adamlar Hasan adında bir deliyle uğraşarak kahvede eğlenirler. En sonunda da son bahsedilen kıllı adam gidip Hasan’ın gazetesini yakar. “Hasan’a iki tarafından yakılmış sigara verdiler, dili yandı. Hasan’ın şapkasının deliğine kâğıt geçirip yaktılar. Hasan’ın ensesinden sigara attılar... Hasan: “Namussuzlar!” diye bağırdıkça kocaman kocaman bağırişip güldüler.” (Abasıyanık, 2016, s.) Anlatıcı karakter Saffet Ferit Hasan’a acır. Delik deşik şapkalı Hasan’ın yanında yer alır ve bulunduğu yerden kaçmak ister. Vapurlara binip kendisini anlatabileceği memleketlere gitmek ister. Simsiyah kıllı bu adamların kılları öyküde tiksiniç olandan ziyade korkunç, adaletsiz, zalim olana işaret eder. Kıllar öne çıkarılırken Hasan’la aralarındaki farkı, hiyerarşiyi kurmak için pratik bir imge olarak oradadırlar. Kulak ve burun kılı yapışkan nesnedir. Ama burada önemli olan, anlatıcı karakterin kulak ve burun kıllarını kahvedeki adamlara her baktığında görmesi, ama onlardan uzaklaşma, kendisini mekândan tecrit etme, kaçma refleksi gösterme sebebinin bu kıllar değil, Hasan’a yapılan zulüm olmasıdır. Kulaklarından burunlarından siyah siyah kıllar fişkırان bu insanlar tek tek küçük iktidarlar olarak bu deliyi dışarıya itmişlerdir. Tiksinç olan kıllar değil, kıllı adamların zulmüdür. Konumunu Hasan’ın tarafında sabitleyerek kendi sessiz direnişini gerçekleştirir.

Öykülerde açgözlülük de tiksiniçecek bir şey olarak işlenir. “İki Kişiyi Bir Hikâye” öyküsünde martı ve insan arasında bir karşılaştırmaya gidilir. Öykü,

balıkçının martıyla olan ilişkisi aracılığıyla insanoğlu ve hayvan oğlu arasındaki ilişkiye eğilir. Bembeyaz, tertemizdir bu martı. Balıkçılardan kendi rızkını toplar.

Balıkçı bana:

—At şu kafaları martıya, dedi.

Nasıl yutuyordu martı, görmeye değer. İştahlı insanlar gibi iştahlı martılar da oluyor. İnsanı tiksindiriyor. Ben yemeğini gizlice yiyen insanlardan hoşlanırım. O insanlar bir ağaç altına oturur, paketini açar, ne yediğini bile bilmezsin. Belki ağızlarını şapırdatırlar, belki iştahlar yerler ama, yanlarından biri geçse suçüstü yakalanmış gibi utanırlar. (Abasıyanık, 2018a, s. 49)

Anlatıcı karakterin tiksindiği şey, ağız şapırtısı, yemek yerken ağzın ne kadar açıldığı, ne kadar iştahlı olduğu, elle mi çatalla mı yendiği değildir. Onu tiksindiren şey açgözlülüktür, göstere göstere yemektir. Öykünün devamında da bu mesele işlenmeye devam eder. Gizli gizli yemek yiyen bu insanların kim olduklarını öğreniriz.

Yemek yerken utanan çok köylü gördüm. Ayıpmiş gibi yemek yiyorlardı. Sonra sofrasındaki istakozu ağzını açmadan kibarcasına, martıdan daha çabuk tüketen beyler de gördüm. Kibarlığına kibar yiyorlardı: Ağızlarını şapırdatmadan, yalnız çenelerini oynatarak... Ama o çeneye biraz dikkat etsen korkardın. Ne korkunç şeylerdi. Çene değil makine. Makine değil, değirmen. (Abasıyanık, 2018a, s. 49)

Ağzını şapırdatarak, iştahla ama gizliden yiyen köylüler ile ağzını şapırdatmadan, kibar kibar yiyen ama göstere göstere yiyen beyler arasında tersten işleyen bir hiyerarşi kurulur. Istakozu martıdan daha hızlı yiyen bu beyler martıyla yarıştırlarak yine hiyerarşik olarak alışılğelden farklı bir yerde konumlandırılırlar, tikslenme aşağıdan yukarıya doğru gerçekleşir. Tiksiniilen ve yabancılaşarak anlatılan kişi ağzını şapırdatan köylü değil; temiz, pak, kibar beyler olur. Çeneleri makineye benzetilir. İnsan olmaktan uzak, tüketen, öğüten bir demir yığını gibi betimlenirler.

Tiksinmenin karakteri hedef aldığı bir başka öykü de “Söylendim Durdum” öyküsüdür. Kurguda İstanbul’a olan hıncıyla dolaşan ve söylenen bir karakter görürüz. Öykünün başında karakter tiksiniç bir şeyi tanımlamaya çalışır. Tam anlatamadığı bu şeyi “yeşil yeşil” diye tanımlar. “Şöyle bakıyorum şehre de, yeşil

yeşil bir şey geçiyor içimden. Su mu, çayırılık mı, orman mı? Değil. Yeşil bir şey, zehir yeşili bir şey. Birtakım yeşil renkli zehirlerle zehirlenmiş yeşil bir su.”

(Abasıyanık, 2019, s. 117). Yeşil’e yapışan etiketler iltihap, sümük gibi tiksiniç şeylerdir. Bu anlamda yeşil, yapışkan nesneye dönüşür. Tam tanımlayamadığı bu şeyin ne olduğunu öykünün devamında açık eder. “Köpek leşi gibi kokuyor şehir:

Yok, değil, öyle değil... Köpek leşi, kokusu yönünden iğrenç, yoksa ölmüş bir köpekte kırılmış bir çocuk oyuncağının hüznünden başka, tatsız ne vardır?”

(Abasıyanık, 2019, s. 117) diyerek tanımlama çabasına devam eder. “Koku cihetinden öyle bu şehir. Pis şehir bu. Alabildiğine pis: Bit gezmemiş kanepeler, sümük sürülmemiş, tükürülmemiş, balgam atılmamış yeri yok.” (Abasıyanık, 2019, s. 117)

Yine Sait Faik öyküsünde bu kelimeleri korkusuzca, özgürce kullandığını görürüz.

Ve bu yapışkan nesnelere “laubaliliğin, kötülüğün, ikiyüzlülüğün kaynaştığı” bir şehri anlatmak için kullanır. Bedene ait bu tiksiniç nesnelere işaret ettiği şey bedene dair değil; haksızlığa, kötülüğe, eşitsizliğe dair şeyler söyler. “İyi insanları yok mu? Dolu. Ama nasıl çekilmişler, nasıl ürkmüşler, nasıl kapanmışlar bir yere?

Neredeler?” (Abasıyanık, 2019, s. 117) Öykünün devamında da bu iyi insanların “fukara” olduğunu anlarız. Hatta onların da kim olduğunu açıklama çabasını görürüz.

Yani Sait Faik öyküsünde sümük süren, tüküren, balgam atan kişi –sanıldığı gibi aksine– fukara değildir, bu yapışkan nesnelere imge bavalunda fakir, alt sınıf, pis insan gibi hatırlatmalar yoktur. Onlar bir yere kapanmışlardır, yoklardır. Bu yapışkan nesnelere imge bavalu aldatanlarla, haksızlık edenlerle, ikiyüzlülerle doludur.

İstanbul’un tiksiniç bir şehir olarak anlatıldığı bir diğer öykü de “Alemdağ’da Var Bir Yılan” öyküsüdür. Benzer bir izleği bu öyküde de görürüz. “İstanbul mu? İstanbul çirkin şehir. Pis şehir. Hele yağmurlu günlerinde. Başka günlerde güzel mi, değil; güzel değil. Başka günler de köprüsü balgamlıdır. Yan sokakları çamurludur,

molozludur. Geceleri kusmukludur.” (Abasıyanık, 2018a, s. 24). Bu cümlelerin devamından anladığımız şudur: İstanbul, esnafı gaddar, zengini lakayt, insanı yalnız bir şehir olduğu için pistir, çirkindir. “İstanbul çamur içinde”dir çünkü “Taksi şoförleri su birikintilerini inadına insanın üzerine sıçratıyorlar”dır (Abasıyanık, 2018a, s. 25) bu şehirde. Anlatıcı karakter bunu balgamla, kusmukla anlatmayı tercih eder. Hemen ardından Alemdağ’la karşılaştırır, Alemdağ güzeldir. Akan Taşdelen’iyle, ağacıyla, yılanıyla. “Taşdelen parmak gibi akar. İçimizi şıkır şıkır eden bir maşrapayla önce içimiz, sonra çırılçıplak soyunarak dışımızı yıkıyor.” Doğadan gelen bu şey insanın içini ve dışını yıkayan, onu iyileştiren, her şeyi güzelleştiren bir etmen olarak görülür. İstanbul’un insanı yalnız bırakan balgamlı, kusmuklu, çamurlu, molozlu hali karşısına; Alemdağ’ın insanın içini dışını pak eden hali koyulur.

Sonuç olarak; iktidar tarafından varlığıyla insanı belli sınıflara dâhil ettiğine inandırıldığımız, saklamaya çalıştığımız, öteki’nden sıkı sıkı uzakta tuttuğumuz bedenimizin kontrol edilemez salgıları, uzuvları Sait Faik öyküsünde oldukça fazla kullanılır. Onun sanatında çirkinin, tiksincin estetik bağlama sokulması bilinçli bir tercihtir. Bu eylemleri öne çıkartır, herkes için eşit derecede kullanır. Aşağıda veya yukarıda olan yoktur, gayet doğal olarak bedeninden salgılar çıkan insan vardır. Bu kelimeler yer yer insanın kendi bedenine hükmedemeyen bir varlık olduğunun göstereni, yer yer hiyerarşiler arası çizgilerin aşılması için birer araç, yer yer asıl tiksiniç olanın bunlar değil insanın ruhu olduğunun öne çıkarıcısı olarak kendilerine yer bulurlar öykülerde.

BÖLÜM 5

SONUÇ

Sait Faik'in kısa öykülerinde bedenle nasıl ilişkilendiğine odaklanan bu tez çalışması; yazarın anlatılarını niçin müesses toplumsal anlayışların dışında kalan bedenlerle doldurduğu, bedeni betimlerken niçin alışılmışın dışında çirkin imgeler kullandığı, niçin karakterlerin tiksiniç yanlarını öne çıkarttığı merakından ortaya çıkmıştır. Bu merakın izi sürülürken Sait Faik'in tüm öykülerine bakılmıştır. Öykülerdeki karakterler, bunların dış görünüşleri, diğer karakterlerle ilişkilene biçimleri, diğer karakterler tarafından nasıl görüldükleri, anlatıcı karakter tarafından nasıl betimlendikleri odağında ilerlenilmiştir. Bu doğrultuda karşımıza çıkan tablo Sait Faik öykülerinin büyük oranda toplumsal kabullerin dışında kalan karakterlerle dolu olduğu, karakterler ele alınırken vücutlarının tiksiniç yanlarının öne çıkartıldığı, sıradan bir betimleme içerisinde gözünün, saçının renginin söylenmesinden ziyade ekstra bir çaba olduğudur. Bu çaba kendisini imge kullanımında da göstermektedir. Betimlemeler nesnelere üzerinden ilerler ve bu nesnelere çoğu zaman güzeli çağırmayan nesnelere dir. Bu tablo, Sait Faik'in yapıtlarının kurulu estetik anlayışların dışına çıkan, sanat estetiğini sadece güzelin üzerine kurmayan, çirkinin alanına giren konumunu göstermiştir.

Belirtilen tespitlerden sonra Sait Faik'in öykülerinde insanın çirkinliğini ifşa etme yoluna gitmesine beden özelinde odaklanılarak bunun büyük harfle iktidarın beden politikalarına karşı bir direniş biçimi olduğu ileri sürülmüş, tartışma Foucault'nun beden ve iktidar kavramsallaştırması aracılığıyla yürütülmüştür. Yukarıda genel hatlarıyla verilmeye çalışılan bedene yaklaşım biçimi, bunun

iktidarla ilişkisi ve direnişin ortaya konma biçimi, bu çalışmada üç bölümde irdelenmeye çalışılmıştır.

Daha geniş bir çerçeve olarak beden betimlemelerinin tartışıldığı ikinci bölümde Sait Faik'in karakterlerin bedenlerini nasıl betimlediği üzerinde durulmuştur. Bu bölüm özelinde Sait Faik'in karakterlerini betimlerken alışılmışın dışında, çirkin kayan imgeler kullanmasının, gözde canlandırılmayacak şekilde muğlak bedenler yaratmasının imalarına odaklanılmıştır. Bu tartışma üç aşamada ele alınmıştır. Bunlardan birincisi çirkinliğin sınırlandırılmaz niteliği üzerinedir. Güzellik her çağda farklı şekilde değerlendirilse de hepsi için ortak olan bir şey vardır, belli kurallara uymak durumundadırlar. Oysa çirkinlik formsuzdur, sınırları belli değildir, daha elle tutulamaz bir düzlemedir. İktidar ise kontrol edilemez, geliştirilemez, denetlenemez şeylerden hazzetmez. Bedenleri sınıflandırmak, işine yarayanı elinde tutmak, yaramayanı dışlamak ister. Sait Faik'in öykülerindeki betimlemelere baktığımızda bedenleri belli bir kategoriye sokamayacağımız niteliler kullandığını görürüz. İnsanları genellikle tanımlayamadığımız nesnelere betimler. Betimlemelerde kullandığı nesnelere çoğu zaman güzelin alanında sayabileceğimiz nesnelere değildir. Daha formsuz ve muğlak nesnelere. Kötü kokan bir nesneyi bir şeyin özlenen güzel kokusunu anlatmak için kullanabilir. Aynı şekilde görüntüsü, sesi güzel olmayan nesnelere karakterlerin güzelliklerini anlatma eğilimindedir. Çirkin nesnelere kullanıp güzel der, güzel nesnelere kullanıp çirkin der. Niteliler genellikle bedenleri güzel veya çirkin kategorisine sokamayacağımız şekildedir. İktidarın gördüğü şekliyle veri olan beden, Sait Faik'in öykülerinde veri olamayacak bir muğlaklık kazanır.

Dikkat çeken bir başka mesele ise öykülerde kurgusal yazarın karakterleri betimlerken gördüklerini değil, gördükleri aracılığıyla hissettiklerini

betimlemeleridir. Beden somut bir nesne değil, bir his gibi ele alınır. Bunu yaparak Sait Faik'in seyreden ve seyredilen arasındaki ilişkiyi Berger'in (2020) ortaya koyduğu şekliyle yukarıdan aşağıya doğru bir iktidar kurma bakışı (s. 46-47) olmaktan çıkarttığını, Eco'nun (2012) sentezlediği şekilde seyredenin gördüklerini kendi duygu ve duyu süzgecinden geçirmesi, araya bir süzgeç olarak kendi bakışını koymasıyla birebir aktarımın mümkün olmadığı, seyredenle seyredilen arasında daha eşit bir ilişki deneyiminin yaşandığını görüyoruz (s. 137-144). Üstten bir bakıştan ziyade, gördüğümüz şey daha eşitlikçi, bazen seyredeni eylemsiz bırakan, seyredilene eyleyen konumuna sokan, rollerin değişip dönüştüğü bir ilişki. Oran, bütünlük, kusursuzluk, uyum gibi güzellik unsurlarının dışarıda bırakıldığı, daha elle tutulamaz, hislerle belirlenen bir güzellik algısının oluşturulduğu bir alandayız.

Bu bölüm içerisinde bir de Sait Faik'in öykülerinde kadın ve çocukları doğadan unsurlarla betimleme eğiliminin muhtemel sebepleri tartışılmıştır. Doğa genel kabulde dişil olana yakın, dolayısıyla hükmedilen bir yerde konumlanır. Val Plumwood (2017) doğa olarak tanımlananların özne-olmayan olarak değerlendirildiğini, eylemsiz bırakıldıklarını, daha üstten bir bakışla tanımlandıklarını savunur (s. 13). Sait Faik'in öykülerindeki deneyime baktığımızda ise bu şekilde betimlenen karakterler hayran olunan, karakterin kendisini beğendirmeye çalıştığı bir yerde dururlar. Üstten bir bakıştan ziyade, hayran olunan, birlikte varlığın tamamlanabildiği bir ilişkilene biçimi olduğunu görürüz.

Tezin üçüncü bölümünde çirkinliğin somutlaştığı bedenler olarak sakatların, hastaların, hayvanların, çocukların, aylakların, evsizlerin, dilencilerin Sait Faik öyküsündeki yerine bakılmıştır. Bu bedenlerin konumu sorgulanırken Foucault'nun dışlama pratikleri ve Kristeva'nın abjectleştirme kavramı tartışmanın odağında tutulmuştur. Bu tezde çirkinliğin somut örnekleri olarak ele aldığımız bu bedenler

Foucault'nun tartışmalarında deli kategorisine sokulan bedenlerdir. Foucault (2019a), temelde toplum sözleşmesinin dışında bırakılanlar olarak değerlendirilen bu bedenlerin ekonomik üretim karşısında, söylem karşısında, aile karşısında ve oyun karşısında dışlandıklarını, toplumun genel resmini bozan ve dışarı itilen kişiler olduklarını ileri sürer (s. 217). Sait Faik öykülerinde Foucault'nun deli, Kristeva'nın abject (iğrenç, sefil) kategorisine soktuğu insanları sıkça işler. Fakat Sait Faik öyküsünde toplum tarafından bunları dışarı itekleyen bakışları görsek de öykünün bu eğilimde olmadığını, bu karakterleri antipatik bir sesle dile getirmediğini görürüz. Bu karakterlerden yana olduğunu gördüğümüz en etkin alan bedenlerinin betimlendiği yerlerdir. Kendi bulunduğu konumu, zaman zaman sinema kapısında bekleyen bir uyuzlunun yaralı derisini "baharda çiçek açmış badem ağacı" güzelliğiyle karşılayarak, zaman zaman bir karaktere denizde yüzerken çıplak gördüğü haliyle giyinik sefil halini gördüğündeki tavrını değiştirmeyerek, zaman zaman da bacağı olmayan bir dilenciye neredeyse bir sanat nesnesi gibi, bir biblo gibi betimleyen bakışıyla belli eder. İktidarın bunları denetim altına almak isteyen, kontrol altında tutmak isteyen, dışlayan bakışı karşısında Sait Faik karakterleri bunları sevmeye, görülmeye, duyulmaya değer gören bir bakışa sahiplerdir.

Çirkinliğin somutlaşmış örnekleri olan bedenlere bakılan bu bölümde beden estetiği bir de ekonomik/sınıfsal bir belirleyen olarak ele alınmıştır. Sait Faik öykülerinde Foucault'nun ekonomik dışlama pratiklerini çoğu yerde tersten uygular. İşe yaramaz, çirkin bedenleri emekleri odağında ele alır. Emegi bir güzellik kriteri olarak kullanır. Çalışmaktan nasırlaşmış, çalışmaktan terlemiş, çalışmaktan yaralanmışsa bu bedeni çirkinin alanından güzelin alanına çeker. Hatta bazen bu güzelliği efsaneleştirir, mite dönüştürür. Dışarıdan bakınca çirkin, kusurlu olan

bedenleri karakterlerinin güzel oluşuyla veyahut çalışkanlıklarıyla öne çıkartarak kusurların üzerini örter, okurda sempati uyandırır.

Çalışmanın son ana bölümünde bedenin daha küçük parçalarına odaklanılmıştır. Her bir insanın bedeninde mutlaka var olan fakat yokmuş gibi davrandığımız, görünmez uzuvlarımız olan salgılarımız, çıkıntılarımız odağında ilerlenilmiştir. Bunlara odaklanırken Sara Ahmed'in "İğrenmenin Performatifliği" yazısı ve Foucault'nun temiz-pak, kendi kendisinin denetçisi olan insan tanımlaması tartışmanın yürütücüleri olarak kullanılmıştır. İnsanların kendilerini normal olanın çizgisinde tutmaktan sorumlu olduğu bir sistemde birey artık dışarıdan bir mekanizmayla denetlenmeye ihtiyaç duymaz, çünkü artık kendi bedeninin denetçisi, yürütücüsü, kontrol edicisi olmuştur. Bu sistemde bireyler sağlıklı olmak, temiz-pak olmak, güzel, güçlü, dinç görünmek, aynı zamanda nesillerinin de aynı şekilde sağlıklı, temiz, güzel olmasını sağlamaktan sorumlulardır. Kendilerini ve nesillerini bu düzende tutmaya çalışmakla iktidar çarkına dâhil olurlar. Kendileri ve diğer bireyler üzerinde denetçi gözdürler ve her bir birey minik iktidar halini alır. Bedenin kontrolü bu şekilde kişinin kendisine verilse de beden aslında insandan ayrı hareket eden, kontrol edemeyeceği pek çok yanı olan bir makinadır. Sait Faik, iktidarın istediği uyumlu, çıkıntısız bedenin mümkün olmadığını, insanın kendi bedeni üzerinde kurmasını istediği tahakkümün bir yanılsama olduğunu farkındadır. Temiz, sağlıklı, kusursuz bedenler karşısında bir direnme biçimi olarak çirkini, sağlıksızı, tiksiniç olanı öyküsüne dâhil eder. İnsan hiçbir sınıfa, sığata bağılı olmadan, koşulsuzca bedeninin bu yanlarıyla birlikte vardır. Bedenin pislik üreten, çürüten, ihtiyarlayan, sarkan, buruşan, kokan bir mekanizma olduğunu farkındadır. Karakterlerinin kıl, tırnak gibi uzuvlarını; sümük, sidik, kusmuk gibi salgılarını

saklamaya çalışmaz. Aksine bazen bunlardan bahsedildiğinde hiçbir şey değişmeyecek olsa bile vurgular.

Sait Faik'in öykülerinde bunları öne çıkartarak gösterdiği direnişe "tiksinme" duygusu odağında bakılmıştır. Tiksinme nasıl bir duygudur, hangi pratiklerle bunu deneyimleriz ve Sait Faik bu deneyimde hangi çarkı kırarak bu duyguyu öteleyip yerine başka duyguları koyar soruları tartışmanın odağındadır. Tiksinme duygusunu anlamlandırmamızda Sara Ahmed'in (2019) "İğrenmenin Performatifliği" yazısı yol göstericidir (s. 107-128). İğrenme bir dürtü veya duygu olmaktan ziyade direkt beden üzerinde işlerlik gösteren temasa dayalı bir deneyim olarak ele alınır. İğrenilen nesneye karşı beden bir itme ve çekme hareketinin akışında kalır. İğrenç olanın cazibesi bizi çeker, ona çarparız ve sonra uzaklaşırız. Bu hareket, yani iğrenme, ben ve ötekini kurmakta önemli bir rol oynar. Karşımızdaki nesneye ötekilik konumu atfederiz. İğrenmeli, böylece kendi sınırimızda, sınıfımızda kalmalı, hiyerarşileri bozmamalı, bedeni bu şekilde kontrolde tutmalıyızdır. Sait Faik öyküsünde ise durum bundan farklıdır. Sait Faik karakterleri çoğu zaman iğrenilen nesneye çarptıktan sonra geri itme hareketini sergilemezler. Bedeni ötekine karşı savunmasız bırakırlar, hiyerarşi kurulmasına izin vermezler, sınıfların, kökenlerin, dinlerin sınır çizgilerini silikleştirirler. Bu çizgilerin silikleştirilmesi yine beden betimlemelerinde kendisini gösterir. Müslüman bir karakter Yahudi kızına olan hayranlığını göğüs çizgisindeki kirden söz ederek dile getirebilir (Abasıyanık, 2018c, s. 4). Kir, bir yapışkan nesne olarak burada tiksindirip uzaklaştıran konumunda değildir, aksine ötekini arzu nesnesi haline getirendir. Bunun gibi pek çok örnekte karakterler tiksiniilen nesneden uzaklaşma yaşamazlar, tiksiniç olan aralarında bir alt-üst ilişkisine sebep olmaz.

Sait Faik'in öykülerinde tiksiniç olarak daha çok öne çıkarttığı şey fiziksel çirkinlikten ziyade ruhsal çirkinliktir. Ahmed'in bahsettiği nesnelere arasındaki çekme ve itme tepkisinin Sait Faik öyküsünde pek çok yerde insan karakterinin bayağılığı karşısında deneyimlendiğini görürüz. İnsanın iradesiyle asıl kontrol edebileceği çıkıntılarını karakterindedir. Karakterler bu tarz deneyimleri nefret, öfke gibi duygulardan ziyade tiksiniç duygusuyla karşılarlar. Nefret etmek, kızmak yerine "Beyinin vapurdan iner inmez çantasını kapam uşaktan öğrenmeyi" tercih eder (Abasıyanık, 2019, s. 77). İnsanın elleriyle yemek yemesi, ağzını şapırdatmasındansa ağgözlüce yemek yemesi, midesini tıka basa doldurması "insanı tiksindirir" (Abasıyanık, 2018a, s. 49). İstanbul esnafı gaddar, zengini lakayt, insanı yalnız bir şehir olduğu için tiksiniçtir (Abasıyanık, 2018a, s. 24).

Her bir bölümde üzerinde durulduğu gibi Sait Faik bedenler aracılığıyla çeşitli şekillerde kurulan iktidar ilişkilerini eşitleyen veyahut tersyüz eden bir pozisyon almıştır. Çirkindeki estetik yanın öne çıkarılması, çirkinde zevk almak gibi meseleler onun sanatında önemli bir yerde durur. Tez boyunca bahsedilen öykülerin her birinde görülen, iktidarın bedenler üzerindeki tahakkümünü çirkinin tarafında yer alarak alt etme çabası, Sait Faik'in edebiyatındaki direniş pratiklerini ortaya koymaktadır.

Bu tez çalışmasının sınırları dolayısıyla buraya dâhil edilmeyen, bunlarla bağlantılı olarak yeni bir okumaya da imkân veren bir konudan daha bahsetmek gerekir. Sait Faik öykülerinde pek çok karakterin bedeninin, cinsiyetinin muğlak bırakılması, gözde canlanmayacak şekilde betimlenmesi aynı zamanda cinsiyetleri belirsizleştirme çabası veyahut cinsiyet belirtmekten kaçma biçimi şeklinde okunabilir. Pek çok hikâyede kadın ve erkek karakterlerin cinsiyet normallerinin dışında ele alınması, kendi cinsiyetlerine ait görünümünün onları alışılmışın dışında

güzelin veyahut çirkinin alanına çekmesi bir bakıma kadın ve erkek cinsinden başka bir kategoriye kabul etmeyen sisteme karşı da bir direniştir. Cinsiyet sınırlarını silikleştirir, daha geçişli, çapraşık bir hale sokar. Öykülerde görülen bu durumlar aynı zamanda, özellikle “Bayan Gülseren”, “Kaşıkadası’nda”, “Battaniye”, “Eleni ile Katina” gibi öykülerin toplumsal cinsiyet çalışmalarıyla birlikte de okunmasına imkân tanımaktadır.

Sait Faik Abasıyanık’ın bu tez çalışmasında ortaya koyulan özellikleriyle 50 kuşağı öykücülerine şimdiye kadar ifade edilmemiş bir özelliğiyle daha öncü olduğu söylenebilir. Daha önce pek çok araştırmacının ve 50 kuşağı öykücülerinin kendilerinin de dile getirdiği şekilde Sait Faik Abasıyanık’ın 50 kuşağı öykücülerini üzerinde itici, yol açıcı bir gücü vardır. Jale Özata Dirlikyapan da 1950 kuşağı öykücülüğünün temel konvansiyonlarını ortaya koyduğu *Kabuğunu Kıran Hikâye* adlı çalışmasında Sait Faik’i “kuşağın ilk yenilikçi öykücülerini” arasına alarak üstlendiği rolü kendisine teslim eder. Sait Faik öyküsünün anlatıcısı ile yazar arasındaki keskin ayrımın sınırlarını silikleştirmesi nedeniyle modern öyküden uzaklaştığını öne süren Dirlikyapan, yine de 50 kuşağı yazarlarının varoluşçuluk metinlerini ilk ondan duymaları, gerçeküstücülüğün ilk denemelerini yapması, *Alemdağda Var Bir Yılan*’la birlikte simgesel anlatımı öyküsüne dâhil etmesi, pek çok öyküsünde öykü yazma sürecini öykünün konusu yapması bakımından öncü olduğunu söyler (s. 64-75). Bu tez çalışmasının Sait Faik öyküsüne dair ortaya koyduğu yeni bakış, Sait Faik’in bir başka açıdan da 1950 kuşağını etkilediği konusunda yeni bir kapı açmaktadır. Başka bir çalışmada genişçe konu edilebilecek bu argümandan tezin sınırlarını aşmamak niyetiyle kısaca söz etmek isterim. Her şeyden önce 50 kuşağının varoluşçulukla birlikte insanın kendi bedeninin sınırlarını öğrenme çabası, kendisini hayvandan doğru seyretme ve anlamlandırma çabası Sait

Faik'te ilk örneklerini gördüğümüz pratiklerdir. Bu kuşağın kurmacasında artık, Sait Faik'in de saklamadığı gibi, karakterlerin bedenlerinin görünmez uzuvlarının saklanmadığını, sakal gibi, tırnak gibi, kıl gibi, cinsel organ gibi uzuvların rahatsız ediciliğinden kaçılmayarak karanlık bir estetiğin kurmacaya çağrıldığını görürüz. Veyahut bir hayvanın güzelliği ya da çirkinliğinden yola çıkarak kendi bedenini, karakterini varoluşsal düzeyde anlamlandırma çabası (Altuğ, 2018, s. 75-100; Dayanç, 2021, s. 118-157) yine ilk örneklerini Sait Faik'te gördüğümüz bir çabadır. Örneğin Sait Faik'in anlatıcı karakterinin dülger balığının çirkinliğine bakarak kendisiyle, insanlığıyla girdiği kavga; *Anayurt Oteli* romanında Zebercet'in gittiği horoz dövüşünde kendisiyle girdiği kavganın, insanlığa dair düşündüklerinin veyahut Ferit Edgü'nün varoluşsal huzursuzluğunu evdeki fareyle temsil etmesinin (Dirlikyapan, 2019, s. 121) bir provasıdır. 50 kuşağının artık estetiğin yalnızca güzel olanda olmadığı inancı, karanlık dünyaları öyküye çağırma, bedeni yalnızca güzel ve somut taraflarıyla ele almama gibi özellikleri, bu tezde de ortaya koyulduğu şekliyle Sait Faik'in ilk denemelerini yaptığı özelliklerdir. (See the Appendix for an extended abstract)

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

This study, which concentrates on how Sait Faik relates to body aesthetics, has emerged from the questions of why the author fills his story with bodies that are outside the social contract, why he employs unusual vile images describing the body, and why he highlights the loathsome aspects of the characters. In order to provide answers to these questions, all the stories of Sait Faik were examined. The characters in the stories, their appearances, the way they relate to other characters, how they are perceived by other characters, how they are described by the narrator are the points which were considered while seeking answers. The picture that emerges in this direction is that Sait Faik's stories are mostly loaded with characters who lay outside the social contract, and that they emphasize the hideous sides of their bodies while portraying the characters, as well as presenting an effort beyond the one-to-one transfer of mere physical portraiture in an ordinary description. This effort exhibits itself in the use of images. He provides descriptions through objects, and these objects are often those that do not evoke beauty.

After the stated determinations, it was argued that Sait Faik's manner of exposing the ugliness of human beings was a form of resistance against the body policies of the power, and thus the discussion was conducted through the body and power. Michel Foucault's concepts of power have been a guide in determining the boundaries of the body politics of power. As expressed in general terms above, the examination of the approach to the body, its relationship with power and the way in which resistance is revealed, has been attempted in three parts during this study.

In the first step of the discussion, it was examined how the bodies were depicted regardless of who they belonged to. By gazing at these descriptions, we see that Sait Faik applies descriptions in such a way that it is not possible to position bodies in a certain category or assign them a class. The tools used are formless and ambiguous objects. He tends to use a smelly object to describe the longed-for pleasant smell of a thing. Likewise, the author can express the beauties of the characters through objects that are not beautiful in appearance or sound. He utilizes hideous objects to suggest beautiful, and beautiful objects for the hideous. The qualifications are usually such that we cannot categorize bodies as beautiful or ugly. The body, which the government considers as data, gains such ambiguity in Sait Faik's stories that it cannot become data.

In the next step of the thesis, the method in which bodies that are the embodiments of ugliness; such as the disabled, sick, animals, children, idlers, homeless persons, and beggars are employed in the storytelling of Sait Faik is studied. While questioning the position of these bodies, Michel Foucault's exclusion practices and Julia Kristeva's concept of abjection have been retained in the focus of the discussion. Sait Faik frequently narrates people whom Foucault places in the category of insane and Kristeva in the category of abject. However, in Sait Faik's story; although it seems that the society has a repulsive view towards these people, we see that the story does not have this tendency and does not narrate these characters in an antipathetic voice. The most effective place where we witness this attitude in the stories is the parts where the bodies of the characters are depicted. In the face of the power that wants to take control and excludes them, Sait Faik's narrator characters have a view that deems these characters as worthy of being loved, seen and heard.

The last main section where the discussions are carried out, focuses on the smaller parts of the body. In this section, we have progressed towards the attention on our invisible limbs, our secretions and protrusions, which are necessarily present in the body of every human being but which we pretend not to exist. While focusing on these, Sara Ahmed's "The Performativity of Disgust" and Michel Foucault's definition of a clean-pure, self-controlling human being were used as the drivers of the discussion. Sait Faik is aware that the harmonious body that the power assumes possible is in fact not, and that the domination which people want to establish on their own body is an illusion. As a form of resistance against the idea of a clean, healthy, perfect body, he includes the ugly, the unhealthy and the disgusting in his story. He is aware that the body is a mechanism that produces dirt; a mechanism which decays, ages, sags, crumples, and smells. He does not pose an attempt to hide the hairs, nails or secretions such as snot, urine and vomit of his characters. Most of the time, Sait Faik's story characters do not exhibit the pushing back movement after hitting the disgusted object, which is triggered by the human disgust mechanism. They leave the body vulnerable to the other, do not allow the establishment of hierarchies, and blur the boundaries of class, origin, religions.

As discussed in each chapter, Sait Faik has taken a position that equalizes or reverses the power relations established in various ways over bodies. Issues such as emphasizing the aesthetic aspects of the ugly and enjoying the ugly occupy an important place in his art. The effort to overcome the power's domination over bodies by positioning on the side of the ugly, mentioned throughout the thesis, reveals the resistance practices in Sait Faik's literature.

KAYNAKÇA

- Abasıyanık, S. F. (2016). *Kumpanya*. İstanbul: İş Bankası.
- Abasıyanık, S. F. (2017a). *Az şekerli*. İstanbul: İş Bankası.
- Abasıyanık, S. F. (2017b). *Havada bulut*. İstanbul: İş Bankası.
- Abasıyanık, S. F. (2017c). *Sarnıç*. İstanbul: İş Bankası.
- Abasıyanık, S. F. (2017d). *Şahmerdan*. İstanbul: İş Bankası.
- Abasıyanık, S. F. (2018a). *Alemdağ'da var bir yılan*. İstanbul: İş Bankası.
- Abasıyanık, S. F. (2018b). *Havuz başı*. İstanbul: İş Bankası.
- Abasıyanık, S. F. (2018c). *Lüzumsuz adam*. İstanbul: İş Bankası.
- Abasıyanık, S. F. (2018d). *Semaver*. İstanbul: İş Bankası.
- Abasıyanık, S. F. (2018e). *Son kuşlar*. İstanbul: İş Bankası.
- Abasıyanık, S. F. (2019). *Mahalle kahvesi*. İstanbul: İş Bankası.
- Ahmed, S. (2019). İğrenmenin performatifliği (S. Komut, Çev.). *Duyguların kültürel politikası* içinde (s. 107-128). İstanbul: Sel.
- Altuğ, F. (2018). Anlam pireleri: 1950'lerin modernist öykülerinde hayvan ve varoluş. *Metafor*, 3, 78-100.
- Berger, J. (2020). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis.
- Dayanç, Ş. (2021). Antropomorfizmin anlamı, karşılaşmaların encamı: 1950 kuşağı öykülerinde insan-dışı hayvanlar (animot). *Zemin*, 1, 118-157.
- Dirlikyapan, J. Ö. (2019). *Kabuğunu kıran hikâye: Türk öykücülüğünde 1950 kuşağı*. İstanbul: Metis.
- Eco, U. (2006). *Güzelliğin tarihi* (A. C. Akkoyunlu vd., Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Eco, U. (2012). *Ortaçağ estetiğinde sanat ve güzellik* (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Can.
- Eco, U. (2015). *Çirkinliğin tarihi* (A. U. Ergün vd., Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Ergülen, H. (2019). *Sait ile Sabahattin*. İstanbul: Kırmızı Kedi.

- Foucault, M. (2000). *Entelektüelin siyasi işlevi* (I. Ergüden, O. Akınhay, F. Keskin Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2019a). *İktidarın gözü* (I. Ergüden, O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2019b). *Özne ve iktidar* (I. Ergüden, O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Gülsoy, M. (2006). Sait Faik'in dünyasının karanlık yüzü. *Eşik Cini*, 1/6, 18-25.
- Henderson, G. E. (2018). *Çirkinliğin kültürel tarihi* (A. M. Çavdar, Çev.). İstanbul: Sel.
- Hülür, H. (2009). Faşist olmayan varolma biçimlerinin olanakları üzerine: Michel Foucault'da normalleşme, benlik ve etik. *Ekev Akademi Dergisi*, 40, 447-470.
- Kristeva, J. (2018). *Korkunun güçleri: iğrençlik üzerine deneme* (N. Tatal, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Kutlu, M. (1968). *Sait Faik'in hikâye dünyası*. İstanbul: Hareket.
- Özmkas, U. (2018). Michel Foucault: "Möbius Şeridi"nden "Biyopolitika"ya. *Biyopolitika: İktidar ve direniş-Foucault, Agamben, Hardt-Negri içinde* (s. 27-181). İstanbul: İletişim.
- Plumwood, V. (2017). *Feminizm ve doğaya hükmetmek* (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis.
- Rosenkranz, K. (2018). *Çirkinin estetiği* (M. Özdemir, Çev.). İstanbul: Muhayyel.
- Sarioğlu, S. (2006). Garip'in dördüncü kişisi Sait Faik. *Eşik Cini*, 1/6, 62-69.
- Sartre, J. P. (2000). *Estetik üzerine denemeler* (M. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Doruk.