



**SAİT FAİK ABASIYANIK'IN ÖYKÜLERİNDE
BEDEN İMGESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Dilşat ÖZER

Eskişehir- 2025

SAİT FAİK ABASIYANIK'IN ÖYKÜLERİNDE BEDEN İMGESİ

Dilşat ÖZER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Gökhan TUNÇ

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Haziran 2025

Eskişehir

JÜRI VE ENSTİTÜ ONAYI



ÖZET

SAİT FAİK ABASIYANIK'IN ÖYKÜLERİNDE BEDEN İMGESİ

Dilşat ÖZER

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Haziran 2025

Danışman: Prof. Dr. Gökhan TUNÇ

Modern Türk öykücülüğünün en önemli isimlerinden biri olan Sait Faik Abasıyanık, modern bireyin iç dünyasını ve gündelik yaşamın sıradanlığı içerisinde yer alan, toplumun kenarına itilmiş figürleri odağına alarak Türk edebiyatında köklü ve öncü bir yer edinmiştir. Abasıyanık gerisinde, sınıf, cinsiyet ve kentleşme gibi olgulara dair çok katmanlı okumalara imkân tanıyan zengin bir edebî miras bırakmıştır. Bu çalışma, Sait Faik'in bıraktığı mirası daha iyi kavrayabilmek için öykülerindeki bedensel imgeleri görünür kılmayı ve bu imgeler aracılığıyla yazarın eserlerinde toplumsal yapının birey üzerindeki etkilerini tartışmayı amaçlanmaktadır. Bu tezde öncelikle beden kavramı tarihsel, felsefi, sosyolojik ve edebî boyutlarıyla ele alınmış, farklı kuramsal yaklaşımlar doğrultusunda bedenin toplumsal ve ideolojik olarak nasıl yorumlandığı incelenmiştir. Ardından, Sait Faik'in seçilmiş öyküleri, çok katmanlı yapısını anlamlandırmak ve bağlam içindeki anlamlarını derinlemesine çözümlemek amacıyla metin merkezli bir yöntemle incelenmiş ve öykülerdeki beden imgeleri tespit edilen tematik başlıklar altında değerlendirilmiştir. Bu çalışmanın temel amacı, Sait Faik'in öykülerinde beden imgelerini görünür kılmak ve bu imgeler aracılığıyla öykü karakterlerinin toplumsal yapıyla kurdukları ilişkileri analiz etmektir. Çalışma, edebiyatta beden temsillerine ilişkin literatüre katkı sunarken Sait Faik'in anlatı evreninde bedenin hangi biçimlerde temsil edildiğini ve bireysel bedenin toplumsal olgularla nasıl ilişkilendirildiğini ortaya koymayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Sait Faik Abasıyanık, beden imgesi, edebiyat, toplumsal dışlanma, arzu, norm dışılık.

ABSTRACT

THE BODY IMAGE IN THE SHORT STORIES OF SAİT FAİK ABASIYANIK

Dilşat ÖZER

Department of Turkish Language and Literature

Master's Program in Turkish Language and Literature

Graduate School of Anadolu University, June 2025

Advisor: Prof. Dr. Gökhan TUNÇ

Sait Faik Abasıyanık is one of the most important writers in modern Turkish short story writing. He focuses on the inner world of individuals and on people who are often excluded from society, showing their lives within everyday situations. His stories allow readers to explore social issues such as class, gender, and urban life in a deep and meaningful way.

This study aims to explore how the human body is represented in Sait Faik's stories and to understand how these bodily images reflect the relationship between individuals and society. First, the concept of the body is explained from historical, philosophical, sociological, and literary perspectives. Then, selected stories by Sait Faik are analyzed using a text-based method to better understand the role of the body in his narratives.

The main goal of this thesis is to reveal the body images in his stories and to show how these images help us understand the characters' place within the social structure. This study also contributes to the literature on body representations in literature by showing how Sait Faik presents the body in different ways and connects it to social issues.

Keywords: Sait Faik Abasıyanık, body image, literature, social exclusion, desire, nonconformity.

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans tez çalışmam boyunca akademik bilgisi, sabrı ve yol gösterici tutumuyla bana her daim destek olan, yönlendirmeleriyle çalışmamın ilerlemesini sağlayan, anlayışı ve teşvikiyle üzerimde derin etkiler bırakan değerli danışmanım Prof. Dr. Gökhan TUNÇ'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Kendisinin rehberliği ve özverili anlayışı bu çalışmanın hem bilimsel niteliği hem de içsel anlamı açısından büyük katkı sağlamıştır.

Bu çalışmanın şekillenmesinde değerli katkı ve değerlendirmeleriyle yol gösterici olan saygıdeğer jüri üyeleri Prof. Dr. Beyhan KANTER'e ve Doç. Dr. Hülya BAYRAK AKYILDIZ'a içten teşekkürlerimi sunarım.

Hayatım boyunca her koşulda yanımda olan, beni sevgiyle büyüten, bu günlere gelmemi sağlayan annem Avniye KANDUR ve rahmetli babam Abdullah KANDUR'a en büyük teşekkürümü ediyorum. Babamın bu akademik başarımı görmeyi ne kadar çok istediğini biliyor olmak, bu çalışmayı onun anısına ithaf etmek isteğimi daha da anlamlı kılmaktadır.

Tez süreci boyunca, en zorlu anlarda bile her zaman yanımda olan, sabrı, anlayışı ve desteğiyle beni motive eden, bu süreçte duygusal yükü de benimle taşıyarak üzerimdeki stresi hafifleten en kıymetli desteğim, eşim İbrahim Ethem ÖZER'e gönülden teşekkür ederim.

Eğitim hayatım boyunca desteğini her zaman hissettiren ve bu çalışmada bazı kaynak kitaplarını benimle paylaşarak katkı sağlayan dayım Fikret KARAHAN'a ve akademik yolculuğumda özellikle motivasyon anlamında bana katkıda bulunan, sevgili arkadaşım Asrın SARGIN KAYA'ya da içtenlikle teşekkür ederim.

Bu süreçte, doğrudan ya da dolaylı olarak katkıda bulunan, varlıklarıyla bana güç veren tüm dostlarıma ve yakın çevreme ayrıca teşekkür ederim.

Dilşat ÖZER

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Bu tezin tarafıma ait, özgün bir çalışma olduğunu; hazırlık, veri toplama, analiz ve bulguların sunumu dâhil olmak üzere tüm aşamalarda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun biçimde hareket ettiğimi; çalışmam kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgilere uygun şekilde atıf yaptığımı ve bu kaynaklara kaynakçada eksiksiz biçimde yer verdiğimi beyan ederim.

Ayrıca bu tezin, Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı” ile tarandığını kabul ederim. İlerleyen süreçte, bu beyana aykırı herhangi bir durumun tespit edilmesi hâlinde doğacak tüm akademik, ahlaki ve hukuki sorumlulukları kabul ettiğimi bildiririm.

Dilşat ÖZER

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tezi hazırlarken, ChatGPT başta olmak üzere üretken yapay zekâ uygulamalarından destek aldığımı beyan ederim. Tezin hazırlık sürecinde, özellikle çeviri desteği ve incelenen öykülerin basılı metinlerden dijital ortama aktarılması (sayısallaştırma) aşamalarında, üretken yapay zekâ programlarından yararlanılmıştır.

Üretken yapay zekâ teknolojileri aracılığıyla elde edilen tüm içeriklerin doğruluğunu kontrol ettiğimi ve bu içerikleri bilimsel etik ilke ve kurallar çerçevesinde kullandığımı bildiririm.

İlerleyen süreçte, bu beyana aykırı herhangi bir durumun tespit edilmesi hâlinde doğabilecek tüm akademik, etik ve hukuki sorumlulukları kabul ettiğimi belirtirim.

Dilşat ÖZER

İÇİNDEKİLER

SAİT FAİK ABASIYANIK'IN ÖYKÜLERİNDE BEDEN İMGESİ.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANI	vi
ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	x
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM: BEDEN KAVRAMI	3
1. BEDENİN SOSYOKÜLTÜREL VE PSİKOLOJİK İNŞASI	9
1.1 Sosyolojik Bir Unsur Olarak Beden	9
1.2 Psikolojik Bir Unsur Olarak Beden	14
2. EDEBİYAT VE BEDEN İLİŞKİSİ.....	18
2.1 Batı Edebiyatında Bedenin Temsili	18
2.2 Doğu Edebiyatında Bedenin Temsili	19
İKİNCİ BÖLÜM: SAİT FAİK ABASIYANIK ÖYKÜLERİNDE BEDEN İMGESİ.....	24
3. ARZULAR, SAPMALAR VE AŞIRILIK	24
3.1 Arzulanan Beden	25
3.2 Norm Dışı Beden	35
4. TOPLUMSAL SINIRLAR VE BEDEN: DIŞLANAN BEDENLER.....	48

5. KENT VE BEDEN: BEDENSEL SIKIŞMA.....	76
6. DOĞA, HAYVAN VE BEDEN: TELEPATİK YAKINLIK	80
SONUÇ	84
KAYNAKÇA.....	90



SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

BKZ.	: Bakınız
SBİAK.	: Solugan Beygir ve İhtiyar Av Köpeği
KHY	: Karabaş'ın Hakkını Yediler
S.	: Sayfa
BÖ.	: Bütün Öyküleri

GİRİŞ

Beden, yalnızca etten ve kemikten ibaret bir varlık değil; anlamların, sınırların ve mücadelelerin taşıyıcısıdır. Sınırları çizilmiş, denetlenmiş ve disipline edilmiş bir yüzey olarak beden, zaman zaman aşırılıklar göstererek, normlardan saparak ve başkalaşarak bu sınırları ihlal eder. Tarih boyunca beden, yalnızca bir varlık değil, aynı zamanda toplumsal normların, iktidar ilişkilerinin ve kültürel kodların yeniden üretildiği bir alana dönüşmüştür.

Beden kavramı, insanın dünyayla kurduğu ilişkinin en somut ve en doğrudan ifadesi olarak tarih boyunca düşünsel, sanatsal ve toplumsal alanlarda çok katmanlı biçimlerde gönderimlere sahip bir göstergedir ve sadece biyolojik bir varlık olmanın ötesinde beden, bireyin kimliğini inşa etmesinde, toplumsal roller içinde konumlanmasında ve kültürel normlarla ilişki kurmasında merkezî bir öge olarak karşımıza çıkar (Kanter, 2021, s. 7). Bu çok yönlü yapı, özellikle modern ve postmodern toplumların birey merkezli yapılarında daha da belirginleşmiş; beden imgesi, fizyolojik bir nesne olmanın yanı sıra, aynı zamanda ideolojilerin, normların ve arzuların gölgesinde, sürekli inşa edilen bir temsile dönüşmüştür. Edebiyat ise, insanı merkezine alan yapısıyla, bu temsillerin hem yeniden üretildiği hem de sorgulandığı bir anlatı alanı olarak; bedeni farklı dönemlerde, farklı söylemsel çerçevelerde ele almıştır.

Antik dönemden itibaren idealize edilen kahraman bedenlerden, Orta Çağ'ın günahkâr bedenine; Aydınlanma'nın akılcı bedeninden, modernizmin yabancılaşmış bedenine uzanan anlatıdaki anlam çeşitliliği, beden kavramını, edebiyatın merkez izleği hâline getirmiştir (Özakın, 2017, s. 135). Özellikle 20. yüzyıl edebiyatı, bedenin toplumsal, psikolojik ve politik anlamlarını görünür kılarak, bireyin iç dünyası ile toplumsal yapı arasındaki çatışmayı beden üzerinden temsil etmiştir.

Modern Türk öykücülüğünün en önemli isimlerinden biri olan Sait Faik Abasıyanık, modern bireyin iç dünyasını, gündelik yaşamın sıradanlığı içerisinde yer alan, toplumun kenarına itilmiş figürleri odağına alarak yazdığı eserleriyle edebiyatımızda köklü bir yere sahip, öncü bir yazardır. Mekân olarak İstanbul'un arka sokaklarını, kıyı semtlerini ve adalarını seçerken; karakter olarak da toplumun görmezden geldiği işçiler, balıkçılar, çocuklar, işsizler, sakatlar gibi figürlere ses vermiştir. Bu bağlamda Sait Faik yalnızca bireyin değil, bedenin, arzuların ve toplumsal dışlanışlıkların da anlatıcısı olmuş ve gerisinde sınıf, cinsiyet ve kentleşme gibi

olgulara dair çok katmanlı okumalar yapılabilecek zengin bir edebî miras bırakmıştır. Bu tezde başat unsur olarak Sait Faik Abasıyanık'ın öykülerinde beden imgesinin nasıl temsil edildiği, bu temsillerin hangi sosyokültürel ve psikolojik bağlamlara işaret ettiği incelenecektir.

Bu çalışmanın temel amacı, Sait Faik Abasıyanık öykülerinde beden imgesinin nasıl ortaya çıktığını sorgulamak ve bu beden temsillerinin altında yatan sosyokültürel, psikolojik ve politik anlam katmanlarını analiz etmektir. Sait Faik'in öykü dünyasında beden, yalnızca anlatının içinde fiziksel bir varlık olarak değil; çoğu zaman toplumsal normların, sınıfsal farkların, arzuların ya da dışlanmışlığın simgesel bir taşıyıcısı olarak yer alır. Bu bağlamda ortaya çıkan bu çalışma, "Sait Faik öykülerinde beden imgesi nasıl ortaya çıkmıştır?" sorusunu merkeze alarak, bedenin Sait Faik anlatıları içindeki görünürlüğünü ve taşıdığı mesajları anlamaya yönelik bir çözümleme sunmayı hedeflemektedir.

Çalışmada, anlatılar doğrudan metin merkezli bir okumaya tabi tutulmuş; öykülerdeki beden temsilleri öncelikle niteliksel olarak belirlenmiş ve ardından belirlenen öyküler bu temsiller ışığında, bedenin toplumsal, kültürel ve psikanalitik bağlamlarda iktidar ilişkileri, toplumsal habitus, toplumsal cinsiyet performativitesi ve benlik algısı gibi katmanlı kavramlar çerçevesinde düşünsel bir arka plan ışığında yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu yaklaşım, metin çözümlemesi ile kuramsal yorumu bir araya getirerek beden imgesine dair çok yönlü bir okuma alanı sunmayı amaçlamaktadır. Michel Foucault'nun iktidar ve disiplin ilişkileri, Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatif doğasına dair yaklaşımı, Pierre Bourdieu'nün habitus ve sembolik iktidar kavramlarıyla ve buna benzer belirli kuramlar eşliğinde bu çözümlemelere kuramsal zemin oluşturmaktadır.

Bu çalışmada, öykülerin çok katmanlı yapısını anlamlandırmak ve bağlam içindeki anlamını ortaya koymak amacıyla metin ve okur merkezli bir bakış açısı geliştirilerek tarihsel ve toplumsal etkenlerle desteklenmiş eklektik yöntem benimsenmiştir. Bu yöntem aracılığıyla, incelenen edebi metinlerde bütün ve parça arasındaki ilişki yorumlayıcı bir döngü içinde ele alınmış; metnin anlamına yönelik hem yazıldığı bağlam çerçevesinde hem de okur merkezli bir değerlendirme yapılmıştır.

Tez iki temel bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm, beden kavramının sosyolojik, psikolojik, felsefî ve edebî temsilleri üzerinden kuramsal bir çerçeve sunar.

Bu bölümde bedenin sadece biyolojik değil, aynı zamanda kültürel olarak, ideolojik ve bireysel düzeyde nasıl inşa edildiği çeşitli teorik yaklaşımlar ışığında ele alınmıştır. İkinci bölümde ise oluşan kuramsal zemin üzerine oturan bir metin incelemesi yapılarak, Sait Faik Abasıyanık'ın seçilmiş öyküleri, beden imgesinin toplumsal sınırlar, arzu ve sapma, doğa ve kent, dışlanma gibi temalar etrafında nasıl temsil edildiği bağlamında analiz edilmektedir.

Bu bağlamda çalışma, hem Sait Faik'in öykülerinde bedenin nasıl işlevselleştirildiğini açığa çıkarmayı hem de edebiyatta bedenin çok katmanlı görünürlüğüne dair kuramsal bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM: BEDEN KAVRAMI

Beden, insan varlığının temelini oluşturan unsurlardandır ve bu özelliği ile hem birey için hem de toplumsal olarak anlamlar ifade eder. Biyolojik mekanizmaların bir araya gelmesiyle ortaya çıkan beden aynı zamanda kültürel, sosyal, psikolojik ve hatta politik süreçlerin etkileşimi sonucunda şekillenerek anlam kazanan bir oluşumdur. Bu yönüyle beden, tarihsel süreçte yalnızca tıbbın değil, felsefenin, sosyolojinin ve antropolojinin de konusu haline gelmiştir. Zira bireyin dünyayla ilişkisini mümkün kılan, arzularını, kimliğini, aidiyetini taşıyan bu varlık alanı her dönem farklı şekillerde tanımlanmış ve yorumlanmıştır. Tarih boyunca beden, biyolojik açıdan da kültürel ve toplumsal açıdan da anlam yüklü bir kavram olarak ele alınmış ve beden pratikleri teorisyenler tarafından anlamlandırılmaya çalışılmıştır (Esgin, 2011, s. 2). İnsanın, dünyada her zaman arayış içerisinde olan ve sorgulayan bir varlık olduğunu düşündüğümüzde beden konusundaki biyolojik, psikolojik ve toplumsal anlam arayışı kaçınılmaz bir sürece dönüşmüştür. Bu çerçevede bedenin anlam arayışı; biyolojik yapıdan öte, ideolojilerle, toplumsal normlarla ve iktidar ilişkileriyle örülü bir sürece dönüşmüştür. Bu arayışın temel birkaç nedeni ve sonuçları bu bölümde tartışılacaktır.

Antik Yunan düşüncesinde beden, yalnızca biyolojik bir varlık olarak değil; aynı zamanda ahlaki, estetik ve metafizik anlamlarla yüklü bir form olarak değerlendirilmiştir. Özellikle Platon'un felsefesinde ruh, idealar dünyasına ait yüce ve ölümsüz bir varlık olarak yüceltilirken; beden bu ideaların yalnızca geçici ve kusurlu bir yansıması olarak konumlandırılmıştır. Bu anlayış, ruh-beden ilişkisini hiyerarşik bir yapıya oturtmuş; beden, ruhun gelişimini sınırlayan bir kabuk olarak görülmüştür. Buna

karşın Antik Yunan estetik alanda beden, özellikle heykel sanatında, ideal formun ifadesi olarak merkeze alınmış ve güzellik anlayışının taşıyıcısı hâline gelmiştir. Bu dönemde gelişen “mimesis” kavramı, doğanın ya da ideaların sanatsal temsilini amaçlamış; bu temsilde beden hem duyuşsal hem de sembolik bir düzlemde işlenmiştir (Yıldırım, 2008, s. 3). Ruh idealar dünyasına ait olan yüce varlıkken, beden bu ideaların sadece gölgesini taşıyan geçici ve kusurlu bir araç olarak yansır. Bu anlayış, bedeni bir tür sınav alanı ya da ruhun hapsediğı bir kafes gibi konumlandırır. Ancak Platon’un sanata ve güzelliğe dair görüşleri, bedenin ideal formlar aracılığıyla yüceltilmesine olanak tanır. Güzellik, idealar dünyasına yakın bir kavram olarak ele alınır; bu da bedensel güzelliğin sanatta idealize edilmesinin yolunu açar. Böylece “mimesis” kavramı, yalnızca bir taklit değıl, ideaların kusursuzluğına ulaşma çabası olarak yorumlanır. Aristotelesçi düşünceye göre ise ruh ve beden ayrılmaz bir bütündür. Ruh bedenin aktivitesi olarak karşımıza çıkar (Erkızan, 2003, s. 561–588). Aristoteles’in bu bütüncül yaklaşımı, bedeni yalnızca geçici bir kabuk olmaktan çıkararak, insanın potansiyellerini gerçekleştirmesini sağlayan önemli bir araç olarak konumlandırır. Bu bakışla birlikte, bedeni aşağı gören düalist yaklaşımlardan farklı olarak beden, insan doğasının vazgeçilmez bir parçası olarak kabul edilir. Antik Yunan düşüncesinde felsefi açıdan düşünölen beden anlayışının, heykel ve tiyatro gibi alanlarda da ideal somut örnekleri ortaya konmuş ve fiziksel mükemmellik, ruhsal dengeyle birlikte düşünölmüştür.

Tarih boyunca beden, anlaşılmaya çalışılmış ve anlamı devamlı olarak değışime uğramıştır; farklı medeniyetler, gelişen teknoloji, yapılan bilimsel çalışmalar, felsefi akımlar ve dinî görüşler beden imgesini farklı ve çeşitli yönlerden ele almıştır. Toplumsal normlar, kültürel kodlar ve edebî imgeler aracılığıyla şekillenen beden anlayışı, dışsal etkilerin ötesinde, köklü bir felsefi geçmişe de sahiptir. Ruh ve beden arasındaki ilişki, hakikat arayışında bedenin rolü ve insan olmanın anlamı gibi temel sorular, Antik Çağ’dan itibaren filozofların zihnini meşgul etmiştir. Bu bağlamda, felsefede bedenin nasıl konumlandığını anlamak; düşünsel perspektife daha geniş bir bakış açısı kazandırmanın yanı sıra, beden üzerine yapılan tartışmaların ve çalışmaların kökenini de aydınlatır. Felsefe tarihinin başlangıcından itibaren beden, anlamlandırılmaya çalışılmış ve yaşanan felsefi yaklaşım çeşitliliğı sebebiyle farklı ve yer yer çelişkili anlamlara sahip olmuştur. Kimi zaman insanı aşağıya çeken bir ağırlık, kimi zaman ise varoluşun zorunlu koşulu olarak klasik felsefenin bedene yaklaşımı

çoğunlukla zihin ve bedeni ayıran düalist anlayışa yaslanır ve bu anlayış, Batı düşüncesinde yüzyıllar boyunca etkisini sürdürmüştür. Antik Yunan düşünürlerinden Platon, bedeni ruhun geçici bir hapisanesi olarak görür ve “*Phaidon*” adlı diyalogda Sokrates’in ağzından şu ifadeler yer verir: “tek bir kelimeyle belirtmek gerekirse, ruhun algılarını körelterek gerçeklere ve sağduyuya ulaşmasını engelleyen beden...” (Platon, 2016) görüldüğü üzere Platon’a göre beden, duyguların ve arzuların mekânı konumunda, ruhu kirletir ve hakikate ulaşmak isteyen kişinin ruhun bedensel deneyimlerinden arınması gerekir. Bu nedenle gerçek bilgi (episteme) ancak bedenin ötesine geçen akıl yoluyla edinilebilir. Bu düşünce çizgisi, ruhun ölümsüzlüğünü savunurken bedeni değersiz ya da geçici bir araç olarak konumlandırır.

Platon’un öğrencisi Aristoteles ise hocasından farklı olarak ruhu bedenden tamamen ayrı bir varlık olarak görmez. “*Ruh Üzerine*” (*De Anima*) adlı eserinde beden, canlılığın ve ruhun biçim kazandığı alandır. “Gerekçesine girmeden söyleyecek olursak, ruh bedenin maddi bir kısmı da değildir, beden “hücresinin” tutsağı da değildir, beden “gemisinin” kaptanı da değildir. Ruh bedenin biçimidir, fiilidir” (2019). Bu bakışla beden, yalnızca bir “hapisane” değil, ruhun eylemlerini gerçekleştirdiği bir araç hâline gelir.

Antik Yunan felsefesinden Orta Çağ’a geçiş sürecinde, Yeni Platonculuk gibi felsefi akımlar ruh ve beden anlayışının şekillenmesinde önemli bir köprü işlevi görmüştür. Plotinus vb. filozoflar ruhun yüceliği ve bedenin geçiciliği üzerine düşünceler geliştirmiş, bu perspektif Hristiyan düşünceyle birleşerek Orta Çağ felsefesini biçimlendirmiştir (Altıntop, 2016, s. 59). Özellikle Augustinus, Platoncu mirası Hristiyan teolojiyle sentezleyerek bedenin günah ve kurtuluş bağlamında nasıl anlam kazandığını detaylandırmış ve Orta Çağ’daki beden algısının temel taşlarını oluşturmuştur. Orta Çağ felsefesiyle birlikte beden anlayışı, Hristiyan teolojisi ile birleşerek farklı bir anlam kazanmış ve bu bağlamda Augustinus (1999), bedeni Tanrı’nın yarattığı bir araç olarak görse de aynı zamanda bedenin, insanın dünyaya “düşüşü”nün bir sonucu olarak günahla ilişkilendirilen bir varlık alanı olduğunu düşünür. Cinsellik, haz, açgözlülük gibi bedene ait dürtüler, ruhun Tanrı’ya yönelmesini engelleyen unsurlar olarak beden üzerinden sahnelenir. Bu bağlamda, Orta Çağ’da, dinî inanışlar açısından değerlendirildiğinde, beden imgesi; dünyevi arzuları barındıran, ruhun sınav alanıdır (Yıldırım, 2008, s. 37). Bu anlayış çerçevesinde, bedenin ortak

olduğu her nefsanî haz duygusu, günah ile ilişkilendirilmiş ve bu anlayış, bedenîni aşağılayıcı ve denetim altında tutulması gereken bir varlık olarak görülmesine yol açmıştır. Bu dönemde beden, ahlaki bir disiplinin nesnesi olarak ibadet, oruç ve çile gibi farklı yollarla bastırılmaya çalışılır.

Rönesans ve Aydınlanma dönemlerine gelindiğinde, bedenîni anlamı, insanîni evrendeki yerinin değiştiği bakış açılarıyla birlikte yeniden şekillenmiştir. Bu dönemde yükselişe geçen hümanist düşüncenin etkisiyle insan, evrenin merkezine yerleştirilmiş; beden ise bu merkeziliğin somut ve görsel bir ifadesi olarak ele alınmıştır. Sanatçılar ve bilim insanları, özellikle anatomiye duydukları ilgiyle insan bedenini detaylı biçimde incelemiş, Leonardo da Vinci gibi isimler hem estetik hem de işlevsel yönleriyle bedeni anlamaya çalışmıştır. Bilimin de gelişmesiyle birlikte gözleme dayalı bilgi önem kazanmış ve beden kavramı artık sadece soyut anlamlarla değil, ölçülebilen ve analiz edilebilen bir gerçeklik olarak değerlendirilmeye başlamıştır. Bu dönemin önemli filozoflarından René Descartes, bedeni zihinden ayırarak her ikisini farklı düzlemlerde düşünerek ele almıştır. Descartes'in bu yaklaşımıyla zihin (ya da ruh) ile beden arasında kurduğu düalist yapıda zihni bedenden öncelikli bir konuma yerleştirmiştir (Sayan, 2012, s. 39-41). Bu bağlamda Descartes'e göre zihin düşünen, beden ise yer kaplayan bir varlıktır. Bu ikilik, modern felsefenin temel tartışma alanlarından biri olmuş ve bedenîni hem felsefî hem bilimsel düzlemde yeniden sorgulanmasına sebep olmuştur. Aydınlanma düşüncesi ise bedenîni işleyişini doğa yasaları çerçevesinde kavrama çabasını derinleştirmiş, bireyin fiziksel varlığı artık gözlem, deney ve akıl yoluyla anlaşılmaya çalışılan bir yapı olarak öne çıkmıştır ve sonuç olarak bu dönemlerde beden kavramı hem sanat alanında hem de bilim alanında incelenerek yeni anlamlara büründürülmüştür. Oluşan düşünsel zemin, modernlikle birlikte daha da radikal bir dönüşüm geçiren beden anlayışı, yalnızca ruhun gölgesi ya da doğa yasalarının nesnesi değil; bireyselliğin, kimliğin ve toplumsal düzenin kurucu bir unsuru olarak ele alınmaya başlar. Descartes'in düalist yaklaşımı, modern öznenin doğuşunu hazırlarken; Hobbes, Locke ve sonrasında Rousseau gibi düşünürler, toplumsal sözleşme kavramıyla insanı, dolayısıyla insan varlığının somut delili olan bedeni, toplumsal sözleşmenin ve politik varoluşun merkezine yerleştirir (Akdemir, 2009.). Aynı zamanda bu dönemde tıpta, fizyolojide ve anatomi biliminde gerçekleşen gelişmeler, bedenîni ölçülebilir, denetlenebilir ve yönetilebilir bir varlık olarak yeniden tanımlanmasını sağlamış, böylelikle modernlikle birlikte beden anlayışı, sadece düşünsel değil; siyasal, bilimsel

ve kültürel düzlemlerde çok katmanlı bir kavrayışa konu olur. Ancak modernlik sabit bir bütünlük değildir ve kendi içinde kırılmalar barındıran dinamik bir süreçtir. Yaşanan düşünsel kırılmalar sonucunda beden konusunda, modernliğe geçiş sürecinde, oldukça fazla tartışma alanı doğmuştur. 20. yüzyıla gelindiğinde ise, beden artık yalnızca bilimsel gözlem ya da bireysel mülkiyetin konusu olmaktan çıkarak toplumsal normların, iktidar ilişkilerinin ve kültürel temsillerin şekillendirdiği bir alan olarak karşımıza çıkar.

20. yüzyıl modernleşme döneminde yaşanan köklü dönüşümlerle birlikte yalnızca siyasal ve ekonomik yapı değil, toplumsal ilişkiler ve kültürel kodlar da önemli ölçüde değişime uğramıştır. Sanayileşme, kentleşme ve kitle iletişim araçlarındaki ilerlemeler bireyin toplumsal konumunu, gündelik yaşamını ve benlik algısını yeniden biçimlendirmiştir. Oluşan teknolojik gelişmelerin etkisiyle medya, yalnızca bilgi aktarımı yapan bir araç olmaktan çıkıp siyasal ve toplumsal ideolojilerin hedeflenen kitlelere iletildiği güçlü bir temsil alanına dönüşmüştür. Medyanın ilerlemesi ile daha fazla kitleye ulaşmak amaçlanarak reklamcılık faaliyetleri hız kazanmıştır. Medya, reklamlar aracılığıyla modern tüketim kültürünün oluşmasına yol açmış ve “ideal yaşam tarzı”, “ideal beden” anlayışı medya aracılığıyla pazarlanmaya başlanmıştır (Çakı, 2016, s. 319). Michel Foucault bu noktada bedenin sadece biyolojik bir varlık olmadığını; iktidarın, toplumsal değişimlerin ve toplumsal normların hizmetinde bir araç olduğunu belirterek özellikle disiplin toplumu ve biyopolitika kavramlarıyla, bireyin bedeninin nasıl denetlendiğini, yönlendirildiğini ve toplumsal düzenin sürdürülebilirliği için nasıl işlevselleştirildiğini açıklamıştır (2022, s. 29). Judith Butler ise “*Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*” adlı çalışmasında biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarını beden üzerinden sorgulayarak bedeni toplumsal cinsiyetin performatif olarak üretildiği bir zemin olarak tanımlar. Beden, bu bağlamda sabit bir gerçekliğin yanı sıra kültürel olarak yeniden ve yeniden kurulan bir yapı olarak karşımıza çıkar. Butler’a göre cinsiyet kimliği, yalnızca biyolojik değil aynı zamanda tekrar eden toplumsal pratikler yoluyla şekillenen bir performanstır (2014, s. 214–231). Bu yaklaşımlarla birlikte beden kavramı modern dönem içerisinde giderek daha görünür, ölçülebilir ve müdahale edilebilir bir alana dönüşmüştür. Öyleyse, bugün de değişen dünyanın bir parçası olarak beden; kültürel anlamda yeniden inşa edilen bir yapıda dönüştürülmekte ve anlamlandırılmaktadır.

Modernlik, beden kavramını bilimsel olmanın yanında, disipline edilen bir alan olarak toplumsal iktidarların nesnesi hâline getirirken; postmodernlik ise bu tekil anlamlandırma biçiminin aksine bedenin sabit bir yapı değil, çoğul bir yapı olduğunu öne çıkarır. Terry Eagleton, “*Postmodernizmin Yanılsamaları*” adlı eserinde, postmodernizmin çoğulculuk ve kültürel görecelilik temelinde geliştirdiği beden ve özne anlayışını eleştirerek bu yaklaşımın toplumsal ve tarihsel bağlamı görünmez kıldığını savunur. Ona göre postmodern düşünce, bireyi yalnızca kültürel yapılar tarafından şekillenen bir temsil düzlemine indirgerken bedenin maddi yönünü, emek gücüyle ilişkisini ve sınıfsal tarafını ihmal etmektedir. Bu durum, libidinal ve arzulara dayalı bedenin öne çıkarılmasıyla birlikte çalışan, üreten bedenin geri plana atılmasına yol açar. Modern estetik anlayışın bedeni normatifleştirdiğini ve buna karşın postmodern düşüncenin bu normlara mesafeli durarak bedeni parçalanmış, dağılmış ve temsile indirgenmiş bir yapı olarak ele aldığını belirtir (2011, s. 87-112). Bu bağlamda postmodern beden, yalnızca iktidar tarafından disipline edilen değil; aynı zamanda parçalanan, metalaşan, çoğul temsillere bölünen bir yapıdır. Medya, dijital kültür, moda, biyoteknoloji gibi alanlardaki gelişmeler bedeni, sabit bir kimliğin yanı sıra, geçici ve çok katmanlı kimliklerin taşıyıcısı hâline getirir.

İnsanın kendini ve dünyayı algılamasında ve anlamlandırmasında araç olarak kullanılan beden; bunların ötesinde bireyin toplum içindeki rollerinin ve toplumun kültürel kodlarının taşıyıcısı olarak da görülmektedir. Tarih boyunca farklı medeniyetler ve farklı paradigmlar beden kavramını açıklamaya çalışmış ve sürekli anlamlandırma girişimi içerisinde olmuştur. Felsefeden sanata, edebiyattan bilime kadar birçok farklı disiplin alanı bedeni biyolojik bir kavram olmasının yanında insanın deneyim merkezi, kültürel kodların taşıyıcısı, medyanın temsil nesnesi olarak görmüştür ve bir çalışma alanı olarak ele almıştır. Bu bağlamda beden fizyolojik gerçekliğinin ötesine geçerek sosyal, psikolojik ve kültürel süreçlerle birlikte çok katmanlı bir yapı hâline gelmiştir. Edebiyat bilimi bu çok katmanlı alanı dil aracılığı ile anlamlandırmaya çalışarak ve yeniden inşa ederek sorgulamaya açmış ve üretmiştir. Edebiyat, genel bir tanımla, bireyin tüm kültürel, zihinsel, bedensel deneyimlerini estetik dil aracılığıyla anlatan bir çalışma alanıdır. 20. yüzyıl ve sonrasında modernleşmenin en çok etkilediği insanı konu alan edebiyat; beden kavramını da politik, etik ve estetik problemler bağlamında incelemiş ve konu edinmiştir. Beden imgesi, modern dönemden başlayarak postmodern döneme uzanan süreçte özellikle kimlik inşası, iktidar alanı, normatif cinsiyet ve

direnişin sembolü gibi temalarla işlenmiş ve edebiyat aracılığıyla katmanlı bir anlatı alanına dönüşmüştür.

1. BEDENİN SOSYOKÜLTÜREL VE PSİKOLOJİK İNŞASI

1.1 Sosyolojik Bir Unsur Olarak Beden

Beden kavramı sosyolojik açıdan her dönemde hem Doğulu hem de Batılı teorisyenler arasında araştırma konusu olmuştur. Sosyolojik açıdan bedene yapılan değerlendirmelere bakıldığında; yalnızca bireysel varlık alanı ya da biyolojik bir yapı olarak değil, aynı zamanda toplumsal ilişkilerin şekillenmesinde, normların oluşmasında, değerlerin ve iktidar mekanizmalarının oluşumu çerçevesinde inşa edilen, düzenlenen ve yeniden oluşturulan bir olgu olarak ele alınmaktadır. Bedenin algılanış biçiminin toplumsal olarak nasıl şekillendiği konusu modern sosyoloji içerisinde özellikle 20. yüzyıldan itibaren araştırılmış ve toplumsal cinsiyet, toplumsal sınıf farklılıkları, ırk, iktidar ve tüketim kültürü gibi pek çok farklı parametrelerle tartışılmıştır. Bu bölümde; sosyolojik kuramlar çerçevesinde bedenin nasıl açıklandığı ve anlam kazandığı, nasıl inşa edildiği, hangi mekanizmaların izinde şekillendiği ve teorisyenlerin beden sosyolojisini nasıl yorumladığı ele alınacaktır.

Klasik dönemin önemli isimlerinden Émile Durkheim, doğrudan beden sosyolojisi alanında çalışmalar yapmamış olsa da toplumsal düzen ve kolektif bilinç çerçevesinde bedeni ele almıştır (Işık, 1998, s. 162). Daha açık bir ifadeyle; bedeni doğrudan bir inceleme nesnesi olarak görmemiş toplumsal düzenin ve kolektif bilincin birey ve bireyin bedeni üzerindeki etkisini vurgulamıştır. Durkheim (2006, s. 397–402)’e göre toplum, bireyin düşünce yapısını etkilemenin yanı sıra bireyin bedenini anlamlandırma biçimini de belirlemektedir. Beden toplumsal bir bütünlük içinde anlamlandırılır ve bu anlamlandırma aşamasında toplumsal ritüellerin ve sembollerin rolü büyüktür. Örneğin, bir ölüm sonrası gerçekleştirilen yas ritüellerinde bedenin sergilenme biçimi, ölümün toplumsal anlamının ne olduğunu beden pratikleri üzerinden görünür kılmaktadır.

Gündelik hayatta bireyler arası etkileşim üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan Erving Goffman ise bedenin bir sunum aracı olduğunu, bu şekilde toplumsal

etkileşimde bir araç olarak kullanıldığını söyler. Goffman (2007, s. 107–136)’a göre beden, toplumsal rollerin sergilendiği bir tiyatro sahnesinde (dramaturjik kuram) hem kimliğin hem de statünün ortaya konulduğu bir iletişim aracıdır. Buradan anlaşılabacağı üzere beden dili, kıyafetler, jestler ve mimikler aracılığıyla birey kendini topluma sunar. Böylece bireyin kimliği hem oluşturulur hem de toplumda dışa vurulur. Beden bu dışa vuruma hizmet eden bir araçtır. Goffman’ın bu yaklaşımına göre, değişen toplumsal normlarla birlikte bireyin kendini, toplumsal düzlemde sürekli olarak beden üzerinden yapılandığı fikri ortaya çıkar.

Eleştirel sosyoloji alanına büyük katkıları olan, bireyin toplumsal dünyayla olan etkileşimini beden, habitus ve sermaye kavramları üzerinden açıklayan Pierre Bourdieu; özellikle *habitus* kavramı üzerinden beden düşüncesini geliştirmiştir. Bourdieu’ya göre beden, biyolojik varlık olmanın ötesinde, toplumsal anlamların işlendiği, öğrenilmiş davranışların sergilendiği bir alandır. Habitus ise bireyin doğduğu andan itibaren sosyal çevresinden öğrenerek içselleştirdiği davranışların, düşünme biçimlerinin kalıplaşmış hâlidir. Bourdieu, habitusu şekillendirenin kültürel sermaye olduğunu söyler ve insanın davranışları, düşünce kalıpları bedene yazılan habitusun gerektirdiği üzere ortaya çıkar (1995). Bir bireyin oturuşu, yürüyüşü, yemek yeme biçimi, konuşma tarzı gibi ortaya çıkan beden pratikleri bireyin ait olduğu sınıfın da göstergesi sayılır. Örneğin, toplumda üst sınıfa mensup bir kişinin duruşu, konuşması, yeme içme şekilleri ve davranış pratikleri ile alt sınıfa mensup bir kişinin bu alanlarda bedenini kullanma biçimi aynı değildir zira bu iki bireyin habitusları birbirinden farklıdır. Sonuç olarak, Bourdieu için beden; toplumsal-sınıfsal ayrımların üretildiği ve sembolik iktidarın beden alanındaki ifadesini gösteren alandır. Tüm bu görüşler ışığında bedenin bir sermaye alanı olarak düşünülmesi sonucunda, bireyin sermayesini belli alanlarda (sağlık, güzellik vb.) genişleterek toplumda sembolik değerler elde etmeye çalıştığı ve bu durumun sınıfsal farklılığın devam etmesine hizmet ettiği görüşü ortaya çıkmaktadır.

Beden sosyolojisi denildiği zaman akla gelen en önemli ve en çok atıfta bulunulan teorisyenlerden biri de Michel Foucault’dur. Bedeni iktidar ilişkilerinin merkezine konumlandırarak disipline edilen ve denetlenen toplumsal bir varlık olarak görür. Beden iktidarın uygulandığı alandır. Foucault’ya göre modern iktidar doğrudan emir vererek cezalandırmak yerine bedeni birçok kurum aracılığıyla kendi istediği şekilde eğitir ve gözetim altında tutar. Beden; tıp, hukuk, din, askerlik ve eğitim gibi alanlarda çeşitli

söylemlerle tanımlanır ve şekillendirilir. Örneğin, cinsellik ile ilgili söylemler aracılığıyla, hangi beden tipinin “normal” ya da hangi beden pratiklerinin “sapkınlık” olduğu belirlenir. Bununla birlikte Foucault, modern iktidar tarafından sadece bireylerin değil toplumun sağlığının, doğurganlığının, hastalıkların ve ölüm oranlarının da yönetildiğini savunur. Bu süreci biyopolitika kavramıyla açıklar. Biyopolitika kavramı bireylerin bedenlerinin devlet eliyle düzenlenmesine gönderimde bulunur. *Hapishanenin Doğuşu* adlı eserinde Foucault, modern toplumda bedenin izlenerek nasıl kontrol altına alındığını gösterir. Modern iktidar bireylerin zihinlerini ve düşüncelerini değil doğrudan bedenlerini hedef alır ve bireyleri bedenleri üzerinden denetim altına alır. Hapishane, okul, askerî kışlalar, hastaneler gibi toplumsal kurumlar aracılığıyla beden itaate hazır bir makine hâline getirilir. Bu bağlamda beden, iktidarın mikro düzeydeki uygulama alanına dönüşmektedir (Foucault, 1992).

Bu alanda önemli çalışmalara sahip, beden sosyolojisinin kurucu isimlerinden bir diğeri ise Bryan S. Turner’dır. Turner, klasik sosyolojinin bedeni dolaylı yoldan ihmal ettiğini düşünür ve bedeni doğrudan inceleyerek toplumsal analiz nesnesi hâline getirmiştir. Ona göre beden sürekli olarak toplumla etkileşim içindedir ve bu nedenle sosyolojinin temelinde yer almalıdır. Tıpkı Foucault gibi toplumsal düzenin beden üzerinden sağlandığını, bedenin kurumlar aracılığıyla denetlenip iktidarı işler hâle getirdiğini savunur. Hem biyolojik hem de hem de kültürel bir varlık olarak bedenin kırılganlığına dikkat çeker. Onun düşüncesinde, hastalık, yaşlanma, ölüm gibi biyolojik doğal süreçler sosyokültürel olarak anlamlandırılır ve bu durumun bireyin toplumsal konumunu etkilediği de savunulur. Beden olgusu modern yaşamın içerisinde sürekli olarak devlet eliyle ve kültürel olarak düzenlenmesi, biçimlendirilmesi ve yönetilmesi gereken bir nesneye dönüşmüştür (Turner, 2019, s. 33–56). Bu bağlamda Turner’a göre gündelik yaşam, bedenin sürekli olarak üretilmesi ve yeniden şekillendirilmesi sürecine dayanır; dolayısıyla yaşamın bütünlüklü bir şekilde anlaşılabilmesi, öncelikle bedenin çözümlenmesini gerektirir (Nazlı, 2009).

Foucault’da beden; disiplin ve denetime tabi, iktidarın nesnesi olarak görülürken Mihail Bakhtin ise bedenin taşkın, norm-dışı ve kolektif yönünü vurgular. Bu anlayış, Foucault’nun bedenin disiplin altına alınışı fikrine karşı halkın “karnavalesk” direnişini gösterir. Bakhtin, özellikle “*Rabelais ve Dünyası*” adlı eserinde Orta Çağ karnaval kültürü üzerinden geliştirdiği “grotesk beden” anlayışıyla, bedeni hiyerarşilere ve

otoriter söylemlere karşı bir kırılma alanı ve direnişin sahası olarak konumlandırır (2005). Bakhtin(2005)'e göre karnaval, geçici olarak toplumsal normların, sınıfsal ayrımların ve resmî iktidar biçimlerinin askıya alındığı, tüm bedenlerin eşitlendiği dönüşüm ve taşkınlığın sergilendiği kolektif bir deneyim alanıdır. Bu bağlamda karnavalesk estetik, modern çağın disipline edilmiş, denetim altına alınmış ve bireyselleştirilmiş beden anlayışıyla tezat oluşturur ve bedenin bozulabilirliğine dikkat çeker.

Karnavalda öne çıkan grotesk beden kavramı, normatif güzellik anlayışına ve bedensel düzen ideallerine karşı; abartılı, dağınık, dışkılayan, geğiren, yiyen, doğuran ve bozulan bir bedendir. Bakhtin'in bu bedeni yüceltmesinin nedeni, onun sürekli bir dönüşüm hâlinde oluşu ve bireyi değil, kolektif olanı simgelemesidir. Bu bağlamda beden, toplumsal kontrol mekanizmalarına karşı kolektif bir kahkaha ve direniş aracı olur. Karnaval gülmesi, hiyerarşik düzeni, kutsalı, otoriteyi geçici olarak alaşağı ederek denetim alanlarına karşı alternatif bir zeminde ortaya çıkar. Bu gülme yalnızca eğlenceye değil, aynı zamanda özgürleşmeye de hizmet eder. Normatif iktidar biçimlerine karşı bir özgürlük pratiği olarak bedenin yeniden sergilenmesini temsil eder (2005, s.24).

Beden sosyolojisinin yukarıda anlatılan kuramsal temellerinden sonra bedeni açıklayan bir diğer sosyolojik olgu ise toplumsal cinsiyet ve bedenin cinsiyetlendirilmesi konusudur. Bu konuda “*Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*” adlı kitabında Judith Butler; toplumsal cinsiyetin performatif bir yapı olduğundan bahseder ve bahsedilen bu performansın beden üzerinden kurulduğunu ifade eder (2014, s. 214–231). Ona göre cinsiyet, biyolojik ve doğal bir gerçekliğin aksine sürekli yeniden üretilen bir performanstır. Bu söylemi ile Butler, cinsiyet, kimlik ve beden anlayışlarında radikal bir değişime sebep olmuştur. Butler'ın bahsettiği bedenin sürekli ve yeniden inşası özellikle medyada, dilde ve gündelik yaşam şekillerinde toplumsal beklentilere uygun olarak gerçekleşmektedir. Örneğin kadın bedeninin sürekli olarak estetik açıdan yönlendirilmesi ya da erkek bedenine atfedilen güç imgesi, bedenin toplumsal olarak cinsiyetlendirildiğinin göstergesidir. Feminist felsefe alanında önemli bir yere sahip olan Simone de Beauvoir'in *İkinci Cins* adlı eserinin merkezinde yer alan ünlü savı, “Kadın doğulmaz, kadın olunur” (1993), bedensel deneyimlerin biyolojik değil, toplumsal bir süreçle şekillendiğini vurgular ve

bu düşünce, kendisinden sonraki feminist düşünürler için de önemli bir referans noktası olmuştur. Kadın bedeni bahsettiğimiz toplumsal cinsiyet anlayışıyla tarih boyunca şekillendirilmiş ve edilgenleştirilmiştir.

Bu ötekileştirme durumunun günümüzdeki en görünür olduğu alan ise medyadır. Medya kadın bedenini sıklıkla idealize ederek güzellik standartlarına hapseder (Avcılar, 2022, s.446). Medya, Beauvoir'ın tanımladığı toplumsal açıdan beden inşasının, modern kapitalist toplumda, temsil alanı sayılabilir ve aynı zamanda beden bir tüketim nesnesi hâline gelmiştir. Bu noktada simülasyon ve hipergerçeklik kavramlarıyla tanınan Jean Baudrillard'ın savları oldukça kıymetlidir. Postmodern toplumda bedenin nasıl bir göstergeye dönüştüğünü özgün ve eleştirel bir perspektiften açıklayan Baudrillard için beden, artık biyolojik ve bireysel bir varlık olmaktan çıkmış; medya ve onun en önemli iktidar aracı olan tüketim yönlendiricisi reklam aracılığıyla simülakra, yani gerçekliğin yerini aldığı yapay göstergeye dönüşmüştür (2011, s. 156–167). Güzellik standartları, diyet ve fitness endüstrisiyle, moda ve hatta günümüzde karşımıza sıkça çıkan infulencer kültürü insan bedeninin sürekli olarak yenilenmesi ve dönüştürülmesi gerektiğini ileri sürer. Bu ileri sürülen düşünce sonucunda birey, bedeni üzerinde sürekli olarak bir çalışma hâlinde. Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisindeki “kendini gerçekleştirme” kavramı artık postmodern dönemde içeriğini değiştirerek bireyin, medya ve tüketimle kurduğu ilişkiler çerçevesinde gelişmeye başlamıştır. Bu durum geç kapitalist dönemde bireyin bedeninden memnuniyetsizliğine sebep olarak hem sosyolojik bir dışlanmaya sebep olur hem de bireysel psikolojik sorunlara neden olan toplumsal bir anlayış üretmektedir.

Sonuç olarak, beden kavramı sosyolojik bağlamda incelendiğinde görülüyor ki; yalnızca biyolojik bir yapı değil, normlar, kültürel altyapı, iktidar baskısı ve medyanın etkisi tarafından sürekli yenilenen ve biçimlendirilen çok katmanlı bir temsil alanıdır. Beden imgesi hem bireyin toplumsal konumuna, yani *habitusuna*, hem de dönemin kültürel yapısına göre değişmektedir. Yukarıda bahsedilen tüm bu teorik bağlamlar insanın benlik anlayışını etkileyerek bireyi doğrudan beden kavramının bireysel deneyimi, yani psikolojik boyutuyla, karşı karşıya getirmektedir. Zira modern ve postmodern düşünce biçimleriyle beden çok boyutlu bir anlam alanı hâline gelerek bireyin benlik algısı, kendilik değeri, beden imajı, sosyal onay ihtiyacı gibi psikolojik

süreçlerini derinden etkilemektedir. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde bedenin psikolojik temsilleri incelenecektir.

1.2 Psikolojik Bir Unsur Olarak Beden

Beden, benlik algısının en temel parçalarındandır ve insan; bedenini benliğinin dışavurumu, toplum içindeki temsili ve kimliğinin taşıyıcısı olarak görür. Bireyin bedenini algılayışı, onun bedenine karşı duygularını, düşüncelerini ve değerlendirmelerini içeren öznel deneyimleridir (Bozkurt ve Koyuncu, 2023, s. 275). Bu algı bireyin fiziksel olarak kendini nasıl gördüğünü, bedeniyle ilgili neler hissettiğini, sosyal çevreyle iletişimini doğrudan etkileyen yapıdadır. Bireyin benlik algısı, tecrübeleri ile çocukluktan itibaren gelişen ve çevreyle etkileşim içinde olan dinamik bir yapıdadır. Tüm bu nedenlerle birey için beden önemlidir zira bedeniyle kendini tanımlar, başkalarının gözünden kendisini görür. Toplumda beden insanın kendini ifade ettiği bir sembol hâlinde. O hâlde bireyin zihninde oluşturduğu bedensel temsiller beden imgesi olarak tanımlanmaktadır. İlk kez Paul Ferdinand Schilder tarafından sistemli şekilde üzerine çalışılan beden imgesi kavramı bireyin bedeninin farkında olmasını, estetik algıyı ve bireyin benlik anlayışını ele almaktadır. Schilder (1950)'a göre beden yalnızca biyolojik bir yapı değildir, birey bedenini algılar, hisseder ve anlamlandırır. Bu duruma da beden imgesi adı verilir. Aynı zamanda Schilder, beden imgesinin sabit değil, değişken bir yapıda olduğunu savunur. Bedensel imge zamanla değişen bir yapıya sahiptir ve bu değişimler psikolojik durumları, toplumsal etkileri ve bireyin fiziksel deneyimlerini içerir. Benlik oluşumunda etkisi büyük olan beden; dokunma, hareketler, içsel duyular, duygusal tepkilerle şekillenen bütünsel bir yapıdır. Schilder'in beden imgesi kuramı, bedenin algılanışının nasıl olduğunu açıklarken, bu algılayışın ruhsal açıdan temelleri üzerine de düşünmeyi gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda, bedenin psikanalitik açıdan da okunması bedenin temsilini anlamak açısından gerekmektedir. Psikanaliz alanının kurucusu olan Sigmund Freud, bedenin psikanalitik kuramda temel bir konuma sahip olduğunu savunur. Freud'un beden hakkındaki düşünceleri psikanalitik kuramın temelini oluşturan benlik, dürtü ve bilinçdışı kavramlarıyla iç içe geçmiş durumdadır. Beden yalnızca biyolojik bir yapı olmanın yanı sıra psişik deneyimlerin yaşandığı bir sahnedir. Freud'a göre libido, yani bireyin yaşam enerjisi, farklı zamanlarda bedenin farklı bölgelerine yönelir ve bireyin gelişimsel dönemlerinde bu bölgeleri fark ederek kurduğu ilişki onun

psikoseksüel gelişimini belirler. Oral, anal, fallik latent ve genital dönemlerde bedenin farklı bölgeleri bireyde benlik yapısının gelişmesinde etkili olmaktadır. Bunun yanı sıra bedensel hazlar ve bedensel çatışmalar da bireyin bedenine dair geliştirdiği psikolojik algının temel taşlarındandır. Zira Freud’a göre bireydeki tüm ruhsal yapı onun bedensel dürtüleri üzerinden işlemektedir (Kiye, 2022, s. 370-387).

Benlik, bedenin zihinsel bir algılaması olduğundan birey kendini önce bedeni üzerinden tanır. Bu bağlamda bireyin yaşadığı ruhsal çatışmalar, psikolojik bastırmalar veya travmalar beden üzerinde semptomlara dönüşebilir (Kara, 2022). Bu da bedenin bir tür psikolojik temelli bir ifade alanı olduğuna işaret etmektedir.

Psikanalitik kuramını yeniden yorumlayarak dilbilim ve yapısalcı düşünce ile birleştirmesiyle tanınan, psikanaliz alanında çalışmalar yapmış Fransız düşünür Jacques Lacan, Freud’un mirasını yeniden ele alarak hem psikolojik hem de kültürel yorumlarla açıklamıştır. Lacan, bireyin özneleşme sürecinde bedenin önemli bir rol oynadığını savunur. Ayna evresi kavramına göre 6-18 aylık bir bebek, aynada kendi yansımasını gördüğünde bütünsel açıdan bir beden imgesi oluşturur. Oluşturulan imge bireyin benlik algısının ilk evresi sayılmaktadır ancak bu bir yanılsamadır. Kendini ilk kez bir bütün olarak algılayan çocuk aslında bedensel eksikliklerin içerisinde. Bu bağlamda ayna evresi, öznenin bedenini ilk kez algılayarak bedeniyle özdeşleştiği bir geçiş anıdır. Bedenini ilk kez tanıyan bebek için ayna evresi; benlik gelişiminin temelini oluştururken aynı zamanda onun bedenine yabancılaşma evresinin de başlangıcıdır. (Lacan, 2020, s. 73–86). Postmodern dönemde, medyanın sunduğu (zayıf beden ideali, güzellik anlayışları, gençlik vb.) temsiller bireyin bedenini olması gerekene dönüştüren ve bireyin bedenine yabancılaşmasına sebep olan araçtır. Bu açıdan tıpkı aynada görülen o sahte bütünlük gibidir. Bu bağlamda medya, Baudrillard’ın deyişiyle Lacan’ın “ayna”sının postmodern versiyonudur (Baudrillard 2011, s.127). Ortaya çıkarılan yukarıda bahsedilen yabancılaşma, beden imgelerinin sürekli yeniden inşa edilmesini de zorunlu kılmaktadır.

Psikanalitik kuramlarla birlikte bedenin anlamı yalnızca arzu, yasak ve simgesel düzenle sınırlı kalmayarak; içsel dinamiklerin bireyde bıraktığı etkilerle zamanla yapılandırılmış bilişsel örüntülere dönüşür. Özellikle bireyin bedenine yönelik düşünceleri psikanalitik düzeyde yapıların davranışsal yansımaları olarak değerlendirilebilir. Bu noktada, bireyin bedenine yönelik oluşturduğu tüm düşünce

kalıpları, inançları ve bunların doğurduğu deneyimleri duygu-düşünce-davranış üçgeni içerisinde, bilişsel-davranışçı kuramların temelini oluşturmaktadır.

Bilişsel kuram, bireylerin bedenine ait çıkarımlarını şemalar vasıtasıyla anlamlandırır. Bu bilişsel şemalar deneyimler, toplumsal normlar ve medya etkisi ile şekillenmektedir. Bilişsel kuram bedenin öğrenilmiş anlamlarla şekillendiğini ortaya koymaktadır. Özellikle Aaron Beck'in bilişsel kuramı çerçevesinde, bireyin öğrenilmiş olumsuz düşünceleri bedeni algılayışında aksaklıklara sebep olabilmektedir. Beck'e göre bireyler, çevresel ve toplumsal etkilerle ortaya çıkan otomatik olumsuz düşünceler oluşturmaktadır (2008, s. 54). Bu düşünceler bireyin benlik algısında sorunlara yol açarak özsaygı anlayışını ve duygusal ruh hâlini olumsuz yönde etkilemektedir. Bu otomatik olumsuz düşünceler bireyin beden algısını da etkileyerek beden imgesi sorununa yol açmaktadır. Bireylerin geliştirdiği olumsuz düşünce şemaları onların bedenlerine dair köklü sapmalara yol açabilir. Örneğin; kiloluyum, kusurluyum, şişmanım gibi şemalar bireyin beden imajını etkiler ve sorunlara yol açar. Olumsuz beden imajı algısı bireyde depresif semptomların tetiklenmesine yol açar (Altınok ve Kara, 2017, s. 170-180).

Öğrenilmiş olumsuz düşünceler Albert Bandura'nın sosyal öğrenme kuramı ile ilişkilendirilebilir. Bu noktada Bandura'nın geliştirdiği bu kuram, bedenin yalnızca bireyin içsel süreçleriyle değil aynı zamanda toplumsal etkileşim ve gözlemcilik yoluyla şekillendiğini savunur. Bandura'ya göre insan çevresinde gözlemlediği beden temsillerini model alma yoluyla öğrenir (Cüceloğlu, 2006, s. 426). Özellikle medyanın, ailenin ve akranların bu öğrenme sürecinde etkisi büyüktür. Örneğin, birey sosyal medyada, televizyonda ya da çevresinde gördüğü kişileri gözlemler ve onları model alarak beden görünümelerini taklit edebilir. Gözlem yoluyla öğrenilen farklı bedensel normlar ile bireyin kendi bedenine ait değerlendirmeleri oluşur. Davranışçı yaklaşıma göre beden, öğrenilmiş, model alınmış davranışların, çevresel etkilerin bir ürünü sayılmaktadır.

Bilişsel-davranışçı kuramın savunduğu zihinsel süreçlerin sonucunda, bireyin bedenine dair algısında bozulmalar ortaya çıkabilmektedir. Bu noktada bedenin yalnızca sosyal öğrenme ya da bilişsel öğrenme süreci ile değil aynı zamanda psikopatolojik boyutlarıyla da ele alınması gerekmektedir. Modern ve postmodern dönemde beden, fiziksel bir varlık olmanın yanı sıra bireyin kimliğini, değerini oluşturan yegâne temsil

alanıdır. Özellikle medyanın, hayatımızın merkezinde yer alarak, dayattığı normatif beden imgeleri bu alanda bireyin bedenine yönelik olumsuz düşünceler ve değerlendirmeler geliştirmesine, bedenine yönelik bozuk algılar oluşturmaya sebep olmaktadır. Bunun sonucunda, yapılan çalışmalar; Beden Dismorfik Bozukluğu (BDD), yeme bozuklukları (Anoreksiya Nervoza, Bulimiya Nervoza) ve Kas Dismorfisi (Bigoreksiya) gibi psikopatolojik durumlar yaşayan bireylerin, beden imgeleri konusunda aşırı zihinsel takıntılar geliştirdiklerini ortaya koymaktadır (Sayıl, 2000, s. 355-369). Bu durumda birey beden memnuniyetsizliğinin sonucunda sosyal izolasyon, intihar gibi düşüncelere başvurabilmektedir.

Son yıllarda pozitif psikoloji anlayışı ile bireyin bedenine yönelik olumlu bir tutum geliştirmesine odaklanılmakta ve bu olumsuzlukların önüne geçilmeye çalışılmaktadır. Bedenle dostluk kurma anlayışı ile bireyin beden imgesi oluşturmaya ve bedenini doğru şekilde algılamasına katkı sağlanmaktadır. Bedene karşı olumlu yaklaşım terapileri, bireyin bedenle kurduğu ilişkiyi işlevsel bir temele oturtmayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın buraya kadar olan kısmında görülüyor ki beden, biyolojik bir varlık olduğu gibi aynı zamanda toplumsal ve psikolojik temsillerle şekillenerek anlamlar kazanmış bir yapı olarak ele alınmaktadır. Yukarıda bahsedilen sosyolojik yaklaşımlar bedenin bir disiplin ve iktidar nesnesi olarak kontrol edildiğini, medya ile şekillendiğini ortaya koyarken; psikanalitik kuramlar bireyin benlik inşasında bedenin simgesel düzeydeki temsiline dikkat çekmektedir. Bilişsel ve davranışçı psikolojik yaklaşımlar beden imgesinin algılanışında zihin yoluyla nasıl yorumlandığını ve biçimlendiğini, bu algının olumsuz bozulmalar sonucunda psikopatolojik bazı durumlar ortaya çıkardığını göstermektedir. Sosyoloji ve psikoloji alanında önemli çalışmalarından söz edilen teorisyenlerin de katkılarıyla beden imgesinin hem bireysel hem de toplumsal düzeyde çok katmanlı anlamları bulunduğu bu bölümde ortaya koyulmuştur. Beden, bireyin kendini gerçekleştirme arzusunun merkezinde, çok boyutlu ele alınan bir yapıdır. Çok boyutlu bu yapı yalnızca sosyoloji ve psikoloji alanında değil, üst bir dili esas alan edebiyatta da güçlü temsillerle karşımıza çıkmaktadır. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde, edebiyat metinlerinde bedenin nasıl temsil edildiği ve bu temsillerin toplumsal bağlamla nasıl ilişkili olduğu incelenecektir. Bu kapsamda, beden imgesi üzerine yapılmış kuramsal çalışmalar ışığında, bedenin edebi anlatıdaki ele alınacaktır.

2. EDEBİYAT VE BEDEN İLİŞKİSİ

Beden, edebiyatın en temel aldığı ve çok katmanlı şekilde işlediği temsillerden biridir. Edebiyat metinleri, kurgusallığın yanı sıra aynı zamanda kültürel, toplumsal ve ideolojik sistemleri içerisinde barındıran metinlerdir. Bu bağlamda beden, edebiyatta bireysel kimliğin yanında toplumsal yapının aşikâr edildiği bir temsil alanıdır (Narlı ve Aydın, 2016, s. 563). Edebiyat ve beden ilişkisini anlayabilmek için öncelikle tarihsel gelişimini ve kuramsal çerçevesini incelemek yararlı olacaktır. Bu sebeple, klasik dönemden günümüze kadar uzanan süreçte bedenin edebiyat alanında nasıl konumlandığını ve bu konumlanmanın düşünsel temellerinin ne olduğunun ortaya koyulması gerekmektedir.

2.1 Batı Edebiyatında Bedenin Temsili

Edebiyat ve beden ilişkisinde tarihsel ve kuramsal arka planı oluştururken, ilk olarak bedenin anlamlandırılması konusunda temel alınan Antik Yunan düşüncesini anlamak gerekir. Zira bu dönem, beden imgesinin hem felsefî olarak açıklandığı hem de edebî temsillerin başlangıç noktası sayılmaktadır.

Antik Yunan ve Roma edebiyatında beden, kusursuzluk ve estetik düzenin bir yansıması olarak idealize edilmiştir. Homeros'un *İlyada* ve *Odyseia* anlatısında beden, kahramanlığın, soyun ve gücün temsili olarak taşıyıcısıdır. Beden görünümünün yüceliği tanrısallıkla ilişkilendirilir (Sevindik, 2023, s. 608-636). Aristoteles'in *Poetika* 'sında ise tragedya karakterlerinin bedenleri, ruhsal çatışmaların dışı vurulmuş göstergelerindendir (Çetinkaya, 2015, s. 36). Sofokles'in *Kral Oidipus* 'unda, kahramanın bilmeden babasını öldürüp annesiyle evlenmesi üzerine, gerçeği öğrendiğinde bu korkunç hakikatin ağırlığına dayanamayarak kendini kör etmesi, suç ve kefaretin bedensel dışavurumudur (Yakut ve Buruldağ, 2024, s. 1314-1338). Görüldüğü üzere Antik Yunan ve Roma dönemlerinde bedenin edebî temsili, güzellik, ahlak ve kamusal kimlik gibi kavramlarla iç içe geçmişken bu anlayış Orta Çağ'a gelindiğinde tümüyle büyük bir değişime uğramış, beden imgesi, günah ve arınma gibi temalarla bastırılarak yeniden anlamlandırılmıştır. Felsefî paradigmaların dinî otoritenin yükselişiyle yer değiştirmesi, Orta Çağ'ın beden imgesine bakış açısını değiştirerek bedeni günah, zayıflık ve dünyevi bir varlık olarak ele almasına sebep olmuştur. Hristiyanlığın yükselişi ile beden dünyevi arzuların barındığı, ruhun sınav alanına

dönüşmüştür. Dante'nin *İlahi Komedya*'sında beden, günahların taşıyıcısıdır. İlahi adalet günahları taşıyan beden üzerinde gerçekleşir. Görülüyor ki bu dönemde beden, bastırılması gereken duyguların merkezi ve dışavurum alanıdır. Dolayısıyla disipline edilmesi, bastırılması, günahlardan arındırılması ve ruhun bu günah alanından kurtarılması gerektiğine inanılan bir zeminde yer alır.

Klasik dönemin son zamanlarında Rönesans ve Aydınlanma ile beden, yeniden keşfedilen bir yapı haline gelerek insan merkezli düşünce yapısıyla farklı açıdan yorumlanmıştır. Artık bu dönemde birey ön plandadır ve edebiyatta da bedenin temsili değişmiştir. Aydınlanma düşüncesiyle birlikte her kavramın akla dayandırıldığı döneme geçişin sağlanması, beden imgesinde de karşılık bulmuş, artık beden, akılcı ve mekanik bir yapı olarak görülmeye başlanmıştır. Descartes'in zihin-beden düalizmi bu dönemin düşünce alt yapısını oluşturmuştur. Aynı yaklaşım edebiyat alanında da karşılık bularak, bireyin bedensel arzuları ile çatışması bu dönemin etkisini taşıyan eserlerde sıkça işlenmiştir. 20. yüzyılın başlarında modernleşme hareketleri ile bedenin temsili anlam değiştirerek toplumsal, psikolojik ve varoluşsal açıdan ele alınmaya başlanmıştır. Modernleşme ile insanın yaşadığı yabancılaşma edebiyatta da beden üzerinden temsil edilmiş, psikolojik çözümler beden üzerinden aktarılmıştır. Bu yaklaşım, bireyin hem kendi beden algısını anlamlandırmasını hem de beden üzerinden toplumla çatışmasını öne çıkarmaktadır. Dönemin önemli eserlerinden Franz Kafka'nın *Dönüşüm* eserinde başkarakter Gregor Samsa'nın bir sabah dev bir böceğe dönüşmesi, bedenin yabancılaşması ve toplumdan dışlanması adına önemli bir alegoridir (Taban, 2019, s. 43). Beden bu dönemde bireyin duygularının taşıyıcı olmaktan ziyade hikâyenin ortaya çıktığı alan haline gelmiştir. Postmodern kültürün beden anlayışı ne geleneksel ne de modern dönem beden algısına benzer; artık tüketimin, hazzın ve gösterişin nesnesi olan beden imgesi (Tekin, 2016) edebiyat açısından da bakıldığında, sabit ve durağan anlamdan ayrılarak, metinler, imgeler ve kültürel kodlar ile yeniden ve sürekli inşa edilen bir yapı olarak temsil bulur.

2.2 Doğu Edebiyatında Bedenin Temsili

Klasik, modern ve postmodern dönemlerde Batı edebiyatında bedenin temsiline dair çizilen çerçeve Türk edebiyatına bakıldığında paralel bir gelişim göstermektedir. Bu bağlamda beden imgesinin gelişim ve değişim sürecine Türk edebiyatı üzerinden bakmak gerekir. Türk edebiyatının en eski ve köklü dönemlerinden Klasik Türk

edebiyatı dönemi hem İslam düşüncesini hem de Doğu felsefesiyle kurduğu güçlü bağ nedeniyle başlangıç noktası olarak alınmıştır. Bu dönemde beden, fiziksel bir varlık olarak değil, ruhsal ve manevi anlamlarla şiirde yer bulan sembolik bir yapıda karşımıza çıkar. Tasavvufi öğretilerde beden, ruhun geçici ve dünyevi bir aracı olarak ele alınmıştır ve bu dönemde insan varlığı, maddi ve manevi boyutlarıyla bir bütün olarak görülmüş ancak ruhun önceliği vurgulanmıştır. (Şimşek, 2015, s. 557) Beden, ruhun hapsediğı, nefsin ve dünyevi arzuların mekânı olarak kabul edilirken, gerçek varlık ve hakikat arayışı ruhun dünyevi bağlardan sıyrılmasıyla mümkün olmuştur. Klasik Türk edebiyatında özellikle kadın bedeni bu bağlamda, genellikle ruhsal ve manevi değerler çerçevesinde değerlendirilmiş ve bu değerlendirme, özellikle tasavvufi düşüncenin etkisiyle derinleşmiştir. Ruhun yüceliğı ve ilahi aşka ulaşma arzusu, bedeni dünyevi ve geçici bir kabuk olarak konumlandırırken; kadın bedeni ise bu kabuğun en hassas ve sınırlandırılmış örneğı olarak ortaya çıkar. Kadın bedeni, sadece fiziksel değil; ahlaki ve sembolik bir “öteki” olarak da okunur. Ruhun manevi arayışına engel olabilen nefsin taşıyıcısı olarak beden, kadın bedeni üzerinden ahlaki bir temsile bürünür. (Tunç, 2017, s. 958)

Özellikle aşk ve tasavvuf açısından bakıldığında; gazel, kaside ve mesnevi nazım türlerinde sevgilinin bedeni güzellik ile ilişkilendirilir. Sevgilinin yüzündeki unsurlar estetik bir arzu nesnesi ve ilahi aşkın simgesel karşılığıdır. Tasavvufi metinlere bakıldığında ise beden çoğunlukla nefsin taşıyıcısıdır (Bulut, 2020). Mevlana’nın Mesnevi adlı eserinde beden, ilaha ulaşma yolculuğunda terk edilmesi gereken dünyevi bir alandır. “Canının içinde bir can var, o canı ara! Dağının içinde bir hazine var, o hazineyi ara! Yürüyen dervişı arıyorsan, onu senden dışarıda arama, kendi nefsinde ara!” (Mevlânâ, 1974, s. 11). Mevlana’nın bu şiirinden anlaşılacağı üzere beden dağ ile ilişkilendirilieden ruhun hazinelerinin aranması öncelenir ve beden karşısında ruh yüceltilir. (Altun, 2023, s. 80) Erzurumlu İbrahim Hakkı’nın *Marifetname*’sinde ise beden hem fiziksel bir varlık hem de manevi duyguların, gerçeklerin taşıyıcısı olarak ele alınır ve beden ilmi, ilimlerin en önemlisi olarak addedilmiştir. İbrahim Hakkı, bu eserinde bedenin fizyolojik yapısını incelerken aynı zamanda bu yapının Allah’ın kudretinin bir delili olduğunu savunur.

“İmam Şafî (rahmetullahi aleyh) hazretleri, «İlim ikidir: bedene ait ilimler ve din ilimleridir.» hadîs-i şerîfi üzere, beden ilminin ilimlerin en önemlisi, bilimlerin en lüzumlusu olduğunu duyurmuştur. Demek ki, teşrih ilmi aziz ve leziz bir ilimdir. Hakikate

ermiş âlimlerin hikmetlerinin neticesi, mütahassis doktorların sermayesi, yakın sahiplerinin nefislerinin nimeti, dünya ve dinin vesilesi, Allahu Teâlâ'yı tanıma vasıtasıdır.” (Erzurumlu İbrahim Hakkı, 1999, s. 302)

Klasik Türk edebiyatında bedenin temsili daha çok tasavvufî, dinî sembolik bağlamda ele alınırken Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemiyle birlikte beden temsiliinde belirgin bir değişim yaşanmıştır. Tanzimat döneminde Batı ile artan ilişkiler ve modernleşme hareketleri, toplumdaki dönüşüme paralel olarak edebiyatta beden anlayışının da değişmesine yol açmıştır. Klasik dönemin estetik anlayışından farklı olarak aynı zamanda sosyal rollerin, toplumsal ahlak anlayışının ve toplumsal cinsiyet normlarının taşıyıcısı olarak da işlenen beden, toplumsal gerçeklik içerisinde konumlanan bir temsil hâline gelmiştir (Kanter, 2021, s.12). Aynı şekilde bu dönemde Osmanlı toplumunun Batılılaşma hamleleriyle şekillenen yeni toplumsal yapısı, kadının kamusal alandaki konumunu da dönüştürmüştür. (Çakır, 1994, s. 26) Bu dönüşüm, edebiyata da yansımış; özellikle Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemlerinde kadın karakterler ilk kez kamusal yaşamın bir parçası olarak görünür olmaya başlamıştır. Ancak bu ilk görünürlük çoğunlukla “makbul” ya da “örnek” kadın profilleri üzerinden değil; hafifmeşrep, düşkün ya da Batılılaşmanın yozlaşmış yüzünü temsil eden yabancı kadın karakterler aracılığıyla kurgulanmıştır. Özellikle ilk dönem romanlarda kamusal alanda görünen kadın, toplumsal normlara aykırılığı temsil eden bir figür olarak konumlandırılmış, böylece kadının bedensel görünürlüğü edebî temsillerde bir tehdit unsuru haline getirilmiştir. Bu durum, bedenin kontrol altında tutulması gerekliliğini yeniden üretmiş; klasik dönemden farklı bir bağlamda da olsa, kadının bedeni yine sınırlandırılmış ve belirli kalıplarla şekillendirilmiştir. Bununla birlikte Tanzimat döneminde modernleşmenin toplumsal sonuçları beden üzerinden temsillerle tartışılmış; bu dönemin edebi metinlerinde hem kadın hem erkek bedeni üzerinden çeşitli eleştiriler geliştirilmiştir. Kadın bedeni çoğunlukla kamusal alandaki varlığıyla tehdit unsuru olarak görülürken, erkek bedeni ise Batılılaşmayı yüzeysel biçimde taklit eden “züppe” tipi aracılığıyla hicvedilmiştir (Göle, 2012, s. 61). Giyim kuşamı, jest ve mimikleriyle toplumun değerlerinden uzaklaşmış bu figürler, bedenin yalnızca cinsiyetle değil, sınıfsal ve kültürel aidiyetlerle de ilişkilendirildiğini gösterir.

Servet-i Fünûn dönemine gelindiğinde ise beden daha estetik ve bireysel anlamlar kazanmıştır fakat toplumsal anlamından uzaklaşamamıştır. Halit Ziya Uşaklıgil’in *Aşk-ı Memnu* romanında işlenen kadın bedeni, arzu ve günahın mekânı olarak ele alınırken

Bihter'in roman sonunda kendini öldürmesiyle günahın taşıyıcısı beden cezalandırılmış olur. Bahsedilen dönemlerde beden anlayışı hem batılılaşmanın etkisi hem de Doğu-Batı çatışmasının yansıdığı sembolik bir alandır. Bu sembolik alan üzerinden oluşturulan beden imgesi toplumsal mesajların taşıyıcısı rolünde okuyucuyla buluşur. Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemlerinin ardından I. Dünya Savaşı sonrasında şekillenen ve bağımsızlık mücadelesinin etkisinin görüldüğü bir atmosferde Milli edebiyat anlayışı gelişmeye başlamıştır. Beden imgesi ise kültürel aidiyetin bir parçası olarak edebî alanda yeniden şekillenmiştir. Bu çalkantılı siyasi dönemde yazarlar toplumu bir arada tutacak bir bilinç inşası oluşturmaya başlamıştır. Beden imgesi, güçlü toplum ve milli irade kavramlarıyla özdeşleştirilerek ideolojik bir anlam kazanmıştır. Cumhuriyet dönemi ile özellikle kadın bedeni, modernleşmenin vitrini halini alır ve toplumdaki bazı değişimler, cinsiyet normlarında farklılığa sebep olur. Kadınların kamusal alanda görünürlüğü karşısında gösterilen direnç, geleneksel düşüncenin ve modern cinsiyet anlayışının çatışması (Akyıldız ve Efe, 2018) beden üzerinden imgelenir.

1950'li yıllara gelindiğinde toplumsal değişimler, çok partili siyasal yaşama geçilmesi, köyden kente göçün hızlanması, ekonomik krizle birlikte sosyal yapının dönüşmesiyle birlikte edebiyat alanında da değişimler yaşanmıştır. Birey ve toplum ilişkilerinin sorgulanmasına önem verilen yazın döneminde göç, şehirleşme, yabancılaşıma, kimlik bunalımı gibi konular edebî metinlerin merkezinde yer almıştır. Bu bağlamda beden imgesi toplumun bir nesnesi olmanın yanı sıra bireyin içsel çatışmalarının ve kimlik bunalımının simgesi olarak edebiyata yansımıştır. Beden artık toplumsal baskıların, bireyin yalnızlığının ve yabancılığının gösterge alanıdır. Orhan Kemal, Yaşar Kemal gibi dönemin önemli isimleri metinlerinde işçilerin emeğini, direnişini işlerken Marksizm anlayışının somut örnekleri beden üzerinden bu dönemde daha görünür hâle gelmiştir.

Görülüyor ki hem Batı edebiyatında hem de Türk edebiyatında her dönem, kendi estetik, düşünsel, toplumsal yapısına uygun olarak beden imgesini yeniden üretmiş ve beden üzerinden modernleşme, yabancılaşıma, toplumsal kimlik ve cinsiyet ideolojileri yansıtılmıştır. Edebiyatta bedenin, sadece biyolojik bir gerçeklik olmadığı aynı zamanda yazınsal bir inşa alanı olduğu görülmektedir. Kadın ve erkek bedenine yüklenen toplumsal anlamlar, rollerin iktidar bağlamında yeniden üretimi, gözetim ve arzusuyla bedenin ilişkilendirilmesi gibi temalar, edebiyatta hem karakter inşasında hem de

kurgusal gerçeklik bakımından belirleyici unsurlardır. Bu yönüyle beden imgesi, edebiyatın toplumsal gerçekliğe dair sunduğu imgelerin merkezindedir.

Edebiyat, yalnızca bireyin değil aynı zamanda bireyde ortaya çıkan, toplumun zihinsel, kültürel ve siyasal kodlarının yansıtıldığı alandır. Bu bağlamda beden, edebiyatta bireysel kimliğin yanı sıra sosyal, kültürel, politik yansımaların taşıyıcısıdır. Topluma ait değer yargılarının, normların, kültürel ve politik çatışmaların ve yaşanan dönüşümlerin temsili beden üzerinden yazınsal alanda kullanılır. Edebi metinlerde toplumsal anlamın nasıl ortaya çıktığı farklı kuramsal yaklaşımlar çerçevesinden değerlendirilebilir. Foucault’(1992)’ya göre modern toplum, bireyin bedenini disipline eder ve denetler. Edebiyatta bireyin bedeni, iktidarın disiplin anlayışının bir yansıması olarak ele alınır ve çeşitli kurumlar aracılığıyla denetim altına alınan beden, aynı zamanda bastırılmışlığı ve tahakkümü görünür kılarak eleştiriye sunar. Örneğin George Orwell’in “1984” adlı distopyasında beden, iktidarın doğrudan müdahale alanı olarak anlatılan bir araçtır (Gül ve Soysal, 2020). Benzer şekilde Margaret Atwood’un “*Damızlık Kızın Öyküsü*” adlı romanında kadın bedeni, doğurganlık üzerinden iktidarın itaat ettirdiği politik bir yapıda kurgulanmıştır (Aydın, 2024). Edebiyatta kadın bedeni, eril ve ataerkil normlar üzerinden oldukça sık işlenir. Bu durum Butler’ın kuramıyla özdeşleştirilebilir. Zira Butler (2014)’a göre cinsiyet kavramı, biyolojik anlamının yanı sıra kültürel ve politik olarak yeniden ve birçok kez üretilir. Türk edebiyatında, Halide Edip Adivar’ın “*Ateşten Gömlek*” romanında Ayşe karakterinin beden imgesi toplumsal kimliğin taşıyıcısı olarak karşılık bulur (Sungur, 2024, s.271).

Toplum yalnızca kadın bedenini değil erkek bedenini de disipline eder ve düzenler. Erkek bedeninin güç olgusu ile temsil edilmesi hegemonik erkeklik anlayışının açığa vurulmasıdır. Ancak bu hegemonik, güçlü erkek imajına uymayan veya uymakta zorluk çeken, yabancılaşan erkek karakterlerin, toplum tarafından dışlanması edebiyatta kurgulanmaktadır. Yusuf Atılgan’ın “*Aylak Adam*” romanında Bay C. karakteri, heteronormatif beden politikalarına karşı, arzularının esiri ve varoluş sancıları içerisinde karşımıza çıkar (Tunç, 2003).

Edebiyat alanında sınıfsal farklılıkların beden aracılığıyla karakterler üzerinden temsili Bourdieü’nün *habitus* kavramı ile okunabilir. Örneğin Èmile Zola natüralist romanlarında, yaşadığı toplumun bireylerini bedensel ve toplumbilimsel olarak inceler (Tertemiz ve Atalay, 2020). İşçi sınıfının beden imgesi, emekle yıpranmış, yoksullukla

biçimlenmiş şekilde karşımıza çıkmaktadır. Aynı şekilde Türk edebiyatında, Orhan Kemal'in modern hayatın içerisinde debelenip duran işçi sınıfını anlattığı romanlarda beden imgesi, emek ve yoksullukla ilişkilendirilir (Eliüz, 2020). Beden, Tanzimat'tan itibaren şekillenen modern edebî anlatılarda yalnızca çalışan, yorulan ya da sakatlanan bir varlık olarak değil aynı zamanda modern hayatın dayattığı düzenin yeniden üretiminde aktif bir unsur olarak konumlanır. Bu bağlamda beden, kapitalist üretim ilişkileri, sınıfsal aidiyetler ve toplumsal cinsiyet rolleriyle iç içe geçerek yalnızca biyolojik bir yapı değil, ideolojik bir taşıyıcı hâline gelir. Michel Foucault'nun bedenin disiplin altına alınmasıyla ilgili tezleriyle de örtüşen biçimde, beden imgesi gündelik yaşam pratikleri içinde gözetlenen, kontrol edilen ve işlevselleştirilen alanlara dönüşür. Bu çerçevede beden, yalnızca bir öznenin taşıyıcısı değil, aynı zamanda bir mekân olarak da okunur ve sınırları çizilen, sınırlarına ideolojilerin, normların ve güç ilişkilerinin yerleştiği bir alan olarak düşünülür. Böylece edebi metinlerde beden, yalnızca anlatının içeriği değil, aynı zamanda toplumun yapısal ilişkilerini yansıtan bir zemin hâline gelir. Çocuk, yaşlı ve hasta bedenler, edebiyatta genellikle kırılğan, korunmasız ve iktidarın dışında temsil edilir. Yaşar Kemal'in "*İnce Memed*" romanında köylü çocuklarının bedenleri, habituslarının etkisinde, doğanın sert koşulları ve feodal baskının etkisiyle şekillenmektedir.

Edebi metinler aracılığıyla beden imgeleri, toplumun ideolojisinin, cinsiyet normlarının, sınıfsal farklılıkların ve kültürel etkilerin açığa çıktığı metinlerdir. Beden aynı anda birçok farklı ideolojiyi anlatan bir mekân haline gelir ve ilgili bölümlerde bahsettiğimiz kuramsal yaklaşımlar edebi metinlerdeki beden imgelerinin temsil edilen anlamını açığa çıkarmaktadır. Buradan yola çıkarak söylenebilir ki; beden imgesi, edebi anlatıların nesnesi olmanın yanı sıra toplumsal kodların sorgulandığı ve görünür olduğu bir özneye dönüşmüştür. Bu bağlamda, Modern Türk edebiyatında, modern öykücülüğün öncülerinden, Sait Faik'in öykülerinde bedenin nasıl temsil edildiği; edebiyatın insanı ve toplumu anlama işlevini güçlendirmek için önemlidir.

İKİNCİ BÖLÜM: SAİT FAİK ABASIYANIK ÖYKÜLERİNDE BEDEN İMGESİ

3. ARZULAR, SAPMALAR VE AŞIRILIK

Toplumlar, bedeni denetleme arzusu taşıdığı kadar, onu arzunun nesnesi olarak da biçimlendirme eğilimindedir. Bu noktada arzu, yalnızca erotik ya da cinsel yönüyle

değil, aynı zamanda özne olma, görünürlük kazanma ve kabul edilme isteğiyle de ilgilidir. Michel Foucault'nun "*Cinselliğin Tarihi*"nde belirttiği gibi, modern toplum, arzuyu kontrol etmekle kalmaz; onun söylemini de üretir, yönlendirir ve sınırlara hapseder. Bu sınırların ihlali ise "sapma" olarak adlandırılır ve çoğu zaman toplumsal bir dışlanma mekanizmasını tetikler (2022, s. 34). Judith Butler'ın performatif cinsiyet kuramı ise, arzunun toplumsal ve kültürel normlar içinde nasıl yeniden üretildiğini, sapkınlık ve aşırılık etiketlerinin kimliklerin inşasında nasıl işlev gördüğünü ortaya koyar. Butler (2014, s. 77-90)'a göre, beden ne kadar normatif olana uymuyorsa, o denli sapkınlaşır ama bu sapkınlık aynı zamanda normun kırıldığı, kimliğin yeniden yazıldığı bir eşiğe de işaret eder. Edebî metinlere bakıldığında beden, yalnızca fiziksel özelliklerin taşıyıcısı olarak değil; bireyin arzularının, toplumsal normların, sapkınlık olarak tanımlanan yönelimlerin taşıyıcısı olarak işlenen bir olgudur.

Sait Faik öykülerinde beden imgesi, sıklıkla bastırılan duyguların taşıyıcısı rolündedir. Bu bağlamda beden, hem arzuları açığa çıkaran temsil alanı, hem toplumsal normların dışında kaldığı için dışlanan bir yapı hem de aşırılıkların yansıdığı bir mekân olarak temsil edilir. Bu başlık altında öncelikle Sait Faik öykülerinde arzulanan beden imgesi, anlatıcı ya da karakterler tarafından yöneltilecek erotik, romantik ya da hayranlık dolu bakışların nesnesi hâline gelen bedenler üzerinden ele alınacaktır. Bu bağlamda, söz konusu bedenlerin nasıl betimlendiği ve bu arzu edimlerinin hangi toplumsal ve duygusal çerçevelere yerleştirildiği incelenecektir. Ardından, norm dışı bedenlerin nasıl temsil edildiği ve bu temsilin dışlanma, görünmezlik ile nasıl ilişkili olduğu değerlendirilecektir. Son olarak, bedende beliren aşırılıklar incelenerek bu aşırılıkların toplumsal eleştiriyi nasıl bağlantılandığı üzerinde durulacaktır.

3.1 Arzulanan Beden

Edebî metinlerde beden, yalnızca biyolojik bir varlık olarak değil, kimi zaman toplumsal, kültürel ve ideolojik anlamlarla yüklü bir temsil alanı olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda arzulanan beden kavramı, bedenin fiziksel anlamının yanı sıra hem bireysel hem de kolektif arzuların ve beklentilerin somutlaştığı, cinsellik ve estetik ile iç içe geçen bir alan olarak ortaya çıkar. Arzuların görünürdeki nesnesi hâline gelen beden bireysel kimliğin, toplumsal iktidar ve cinsiyet normlarının kesişim noktasıdır. Psikanalitik kuramdan feminist teoriye kadar, beden ve arzu arasındaki ilişki farklı açılardan ele alınmıştır. Freud'un psikanalitik yaklaşımında beden, arzunun merkezi

olarak dışavurumun sahnesi konumundadır ve arzular beden pratiklerine yansıyarak dile getirilmiş olur (Forrester, 2025, s. 17-27). Arzu, beden üzerinden iktidar ilişkilerini de yansıtır ve böylece Michel Foucault'nun iktidar ve beden teorilerindeki, bedenin disiplin mekanizmalarının uygulandığı bir nesne hâlinde karşımıza çıkar (Foucault, 2025, s. 89).

Sait Faik öykülerinde, arzulanan beden imgesi geleneksel anlamda erotik ya da idealize edilmiş beden algısı taşımasının yanı sıra, insanın özgürlüğü ve doğallığı üzerinden de kurulur. Toplum baskısından arındırılan, bedenin arzulanan yönü, daha insanî perspektiften sunulur. Sait Faik için arzulanan beden, dış görünüşten öte yaşamın içinden, akışla iç içe geçen bir varoluş konumundadır. Bu bakış toplumsal normların dışında kalan bedenlerin de değerli ve anlamlı olabileceğinin göstergesidir. “Yağma”¹ adlı öyküde bedene yönelen arzu, yüzeyde yalnızca çocuğa karşı bir koruma güdüsü ve şefkat gibi görünse de metnin alt katmanlarında daha derin ve varoluşsal bir düzlemde. Öyküde beden, sadece cinsellik ya da fiziksel güzellik nesnesi olarak değil, bir insanın anlam arayışı, yalnızlık, öteki ile bağ kurma ihtiyacı gibi derin varoluşsal anlamlarla işlenir. “Yağma” öyküsü, Pınarbaşı'nda geçen bir yaz ikindisinde başlar. Anlatıcı, geçmişle şimdi arasında gidip gelerek düşen bir uçurtmayı metaforlaştırır ve içsel sarsıntısını bu metafor üzerinden sunar. İpi kesilmiş bir uçurtmanın minareler ve selviler arasındaki titreyişi, anlatıcının kendi ruhsal çalkantısıyla özdeşleştirilir. Öyküde doğrudan bir beden betimlemesi olmasa da uçurtma, beden ile ilişkili olarak düşünüldüğünde, uçurtmanın sahibi (çocuk) ve anlatıcı arasındaki duygusal ve varoluşsal bağın bir simgesi olarak karşımıza çıkar. “Minarelerin ve selvilerin arasında ipi kesilmiş, düşen bir uçurtmanın titreyişi, benim titreyişim gibidir.” (Bütün Öyküleri, s. 27) ifadesiyle anlatıcı içsel duygularının bedensel titreyiş ile özdeşleştirilmesini sağlar. Uçurtmanın ipinin kopmasıyla kendi içsel çözülmesini metaforlaştırır. Lacan (2020, s. 73–86)'ın “ayna evresi”nde özenin kendi bütünlüğünü bir imgeyle kurması gibi, burada da özne uçurtmanın düşüşünde kendi psikolojik çözülmesini görür. Öyküde, sekiz çocuktan oluşan bir grup, çınar ağacını tepesine takılmış “şeytan uçurtmasını” ele geçirmek ister. Anlatıcının uçurtması yağmalanan küçüğe olan yönelimi, bedensel arzusunun ötesinde onunla bağ kurma ve bir anlam inşa

¹ Sait Faik Abasıyanık, Bütün Öyküleri, Everest Yayınları, Editör: Beyza Ertem, Yayına Hazırlayan: Yakup Çelik, 2025, s. 61.

[Bundan sonra bu eserden yapılacak alıntılar (Bütün Öyküleri, s....) şeklinde gösterilecektir.]

etme arzusu olarak karşımıza çıkar. Çocuğun korunmasız ve toplumsal şiddete uğrayan bedeni anlatıcının kendi iç dünyasındaki eksikliklerin temsil alanına dönüşür. Bunun sonucunda çocuğun bedeni, anlatıcının varoluşsal boşluğunu dolduracak bir alan hâline gelir.

“Benim ona gönlümün bir şeytan uçurtması yapmak istediğini anlayıverdi” (Bütün Öyküleri, 2025, s.24) cümlesi burada var olan uçurtma yapma arzusu, çocuğun korunaksızlığına ve toplumun “yağma”sına karşı onun varoluşsal eksikliğini telafi etme arzusu olarak karşımıza çıkar. Yağmaya uğrayan şeytan uçurtmasının sahibi ile anlatıcı arasındaki kırmızı sicim bağı, aslında kendine dair eksik bir parçayı da tamamlama arzusudur. Sartre (2023, s. 381-384)’a göre beden, kendilik bilincinin dışı vurumudur ve bir başka bedene yönelmek aslında kendini dışta yeniden kurma çabasının tezahürüdür. Öyküde yer alan kırmızı sicim sadece uçurtmanın ipi değil aynı zamanda anlatıcının benliğinden ötekinin bedenine uzanan bir köprü görevindedir. O bağ, yağmacı çocuklar tarafından kopartıldığında sadece uçurtmanın sahibi değil anlatıcının da umutları çöker.

Sekiz tane bıçkın, sekiz ayağı fırlarlı Pınarbaşı çocuğuna kim laf dinletebilir ki? Bu saçlarını nisan öğlelerine uçurmuş, bu gözlerini yalnız bir bayram namazında yaşartmış çocuklara ben ne yapabilirim? Yağmacılar, şeytan uçurtmasının sahibi ile benim aramdaki kırmızı sicimi ayrı ayrı pay ettiler. (Bütün Öyküleri, 2025, s.24)

Sicimin paylaşılması, arzunun bölünmesini temsil eder ve toplum tarafından parçalanma anlamına gelir. Böylece öykü, bedenin salt fiziksel varlığıyla değil onun üzerinden inşa edilen anlamlarla arzunun varoluşsal katmanlarını açığa çıkarır. Öyküde mezarlığın setinde oturan uçurtmanın sahibi çocuk hem ölüme yakın anlatılmasıyla hem de toplumun dışladığı bir figür olmasıyla bir dışlamaya uğratılmıştır. Bu noktada bedenin arzulan olmasının, anlatıcının kendi varoluşunu sorgulama ve yeniden kurma ihtiyacından kaynaklandığı söylenebilir.

“Yağma” öyküsünde, bedenin varoluşsal sancılarında görünen arzu, “Düğün Gecesi” (Bütün Öyküleri, s.72) adlı öyküde yerini bu kez daha somut, bedensel olarak yaşanan ve yaşatılan bir gerçekliğe dönüşür. Bu öyküde arzu, beden üzerinden kurulan imgelerle değil, doğrudan bedensel karşılaşmalarla somutluk kazanır. Sait Faik’in “Düğün Gecesi” öyküsü, çocukluktan çıkmaya çalışan Ahmet’in bedenine yapılan toplumsal, cinsel yüklemeleri işler. Ahmet, on altı yaşında olmasına rağmen nüfusa

henüz kaydedilmemiş, harp korkusuyla ailesi tarafından gizlenen bir delikanlıdır. Ahmet'in nihayet nüfusa kaydedilmesinin ardından kendisinden yaşça büyük Gülsüm ile evlendirilmesi icap eder. Öyküde Ahmet'in bedeni ayrıntılı şekilde tasvir edilir. "Zenciye çalan esmer bir rengi, basık yayvan burnu, parlak saçları, yanaklarındaki tüylülük, narin ve atletik vücudu" (Bütün Öyküleri, s.72). Bu detaylar ile genç ve çekici bir bedene sahip olduğu öykünün başında vurgulanır. Ahmet'in bedeninin arzu nesnesi olma potansiyelinin yanı sıra nüfusa kayıtlı olmaması, resmiyette var olmaması onun toplumda "meşru" olmadığını gösterir. Arzulanan ve iyi durumda olan beden aynı zamanda kayıtsızdır. Öyküdeki beden hem arzu edilme potansiyeline sahipken hem de yetersiz ve baskı altında tutulan konumdadır. Ayrıca Ahmet'in ailesinin, tek çocukları olması nedeniyle harbe gitmesinden çekindikleri için onu nüfus sayımı sırasında samanlıkta saklayarak, onun askere gitmesini engellemesi de dikkat çekicidir. Foucault'nun bedenin iktidar tarafından disipline edilmesi fikri burada zihinde yankı bulur. Ahmet'in bedeni, askere alınarak savaşa gitmesi korkusuyla saklanmış ve devletin savaş aygıtı için bir araca dönüşmesi engellenmiştir. Buna rağmen bedensel özgürlük tam olarak sağlanamamış, zorla gerçekleşen evlilik ile Ahmet'in bedeni yeniden işlevselleştirilmiştir. On altı yaşında evlenmek zorunda kalan Ahmet yağmurlu, karanlık bir gecede düğün evine götürülür. Yanında sağdıç Kara Abdi vardır ve düğün gecesi yapması gerekenleri tembihler. Eli fenerli kalabalık arasında eve doğru giden Ahmet tedirgin ve ürkektir. Köylüler sarhoştur ve ona karşı alaylı sözler söylerler. Ahmet ise duygusal bir karmaşanın içindedir. (Bütün Öyküleri, s.72) Ahmet'in bedeni, çevresi tarafından "parlak gözlü, yılan vücutlu, meşe boylu" (Bütün Öyküleri, s. 73) gibi betimlemelerle cinsel bir performans beklentisinin nesnesine dönüştürülür.

Bu durum, toplumun erkek bedenine yüklediği cinsel işlevsellikte performans beklentisi ile ilişkilidir. Sağdıç Kara Abdi'nin "Biz yumruğu vurup da kapı üstünüze kapandı mı, yere serili seccadede iki rekât nafil namazı kılacaksın, anladın mı?..." "...Ötesini bilirsin? dedi, koca delikanlısın be, söyletme beni." (Bütün Öyküleri, s.73) gibi söylemleri toplumun Ahmet'in bedeni üzerinde heteronormatif bir erkeklik ideali kurduğunu, böylece beden pratiklerinin, arzusunun nesnesi hâline getirildiğini gösterir. Bu bağlamda Ahmet'in cinsel deneyimi, Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatif doğası hakkındaki söylemleri ile ilişkilendirilebilir. (2014, s. 138) Ahmet'in bedensel pratikleri, erkekliği kendi isteğiyle gerçekleştirdiği bir durumdan ziyade, yerine getirmesi gereken bir ritüel olarak karşımıza çıkar. Ayrıca yolculuk esnasında Ahmet'in

tedirginlik hâliyle kestane yığınının çarpması sonucu, kestane dikenlerinin ellerini acıtmaması, bedeninin dışsal acılarla ilişkilendirilmesi, bu yeni deneyimin bedensel ve duygusal ağırlığını simgeler. Bu ağırlıklar hem fiziksel hem de psikolojik dağılmanın rahatsızlığıdır.

“Gülsüm’ün evi, bu akşam ne kadar uzaktı. Yağmur büsbütün şiddetlenmişti. Âdeta koşuyorlardı. Evin önüne vardıkları zaman içerideki kadınlar telaş içinde kapıyı açtılar. Damat boydan boya çamur içindeydi, silip süpürdüler.” (Bütün Öyküleri, s.73)

Gülsüm’ün evinin uzak olması, fiziksel bir mesafeden çok duygusal bir mesafeye işaret eder. Ahmet’in bedeni, kendini ait hissetmediği yere doğru âdeta sürüklenir. Eve vardıklarında ise üstü başı çamura bulanmıştır. Damat olan Ahmet’in arzu nesnesi olan bedeni çamurla kirlenmiştir ve çabucak ‘silip süpürme’[leri], arzu nesnesinin kirden arındırılma çabasına işaret eder. Burada kirliliği imleyen çamur, Mary Douglas’ın temizlik ve kir kavramına göre sınır ihlali olarak okunur. Zira Douglas, “...ayırma, temizleme, sınır çizme ve ihlalleri cezalandırmaya ilişkin fikirlerin esas işlevinin, bünyesi gereği düzensiz olan bir deneyime düzen dayatmak olduğunu” savunur. (2005, s. 27) Ahmet’in çamur içindeki bedeni bu bağlamda mekâna ve duruma aykırı bir varlık olarak karşımıza çıkar ve düzenlenerek, olması gereken temsile büründürülür. Kirin temizlenmesi sonucu “Lacivert şayaktan elbisesi, saçlarıyla bir renk almıştı” (Bütün Öyküleri, s.73) ifadesi bedeninin sınırlarının bulanıklaştığı, elbisenin saç ile aynı renk görüldüğü ifade edilmiştir. Bu bağlamda kültürel bir gösterge olan elbise, bedeninin doğal (saç) ile aynı düzlemde aktarılır; bu da Ahmet’in içinde bulunduğu durum sonucunda bireyselliğinin silindiğine işaret eder. “Yanaklarının üzerindeki kara havların ıslak manzarası, bu çirkin çocuğu güzelleştirmişti.” (Bütün Öyküleri, s.73) cümlesiyle birlikte artık Ahmet doğanın temizleyici unsuru yağmur damlaları ile temizlenmiş, bedeni yeniden arzu nesnesi olarak karşımıza çıkar. Devamında: “Yazmasını çıkararak bu, yağmurdan kireç gibi kabaran ıslaklığı sildiği zaman, yüzü silinmiş bir elma cilası ve rengi almıştı” (Bütün Öyküleri, s.73) ifadelerinden anladığımız üzere; bir kadın (Gülsüm ya da başka bir kadın) yazmasını çıkarıp Ahmet’in yüzünü siler. Bu durum iki açıdan incelenebilir. İlk bakışta Ahmet’e karşı yapılan, cinsellikten uzak bir teması anlatır gibi görünen bu davranış Freud’un psikanalitik kuramında arzunun yalnızca cinsel bir dürtü olarak değil, aynı zamanda şefkatli bir yönelim olarak da ortaya çıkabileceği (Freud, 2011, s. 66) fikri üzerine değerlendirilebilir. Ahmet’in bedeni sadece tensel bir yakınlaşma arzusunun mekânı olmanın aksine ilgilenilen, şefkatle

temas edilen, silinen bir varlıktır. Bedene sahiplikten önce onu düzeltmek ön planda yer alır. Burada toplum arzusun nesnesi olarak bedeni görünür kılar ve yeniden şekillendirir. Cümlede dikkati çeken bir diğer olgu ise elma imgesidir. Ahmet'in yüzünün bu şekilde tasvir edilmesi onun arzu nesnesi olarak sunulduğu anlamını güçlendirir. Elma imgesi, Doğu ve Batı edebiyatında, aynı zamanda mitolojide, baştan çıkaran, arzusun ve günahın sembolüdür. İlk insan Âdem ve Havva'nın, Allah tarafından yasaklanan ağaçtan elma yemesiyle ilk günah işlenir, Âdem ve Havva cennetten kovularak cezalandırılır ve elma bu sebeple günahla ilişkilendirilen nesne hâlini alır. (Karakuş, 2022, s. 32) Kovulma sonrasında insan ilk defa çıplak bedenini sergilenmesiyle tanışır ve örtünmesi gereken bir varlık olarak mahremiyet kazanır. Ahmet'in yüzünün "elma cilası" şeklindeki tasviri, onun arzulanan bir figür olduğunun göstergesidir. Tüm bunlar yaşandığı esnada Ahmet olaylara karşı ilgisizdir.

"O etrafına bakmıyor, hâlâ ellerine batan kestane dikenlerini ayıklıyordu, kahveyi Abdi'nin tavsiyesine rağmen, iki yudumda içti. Vücudunun titremesi ona dört sene evvelki sünnet olduğu günü hatırlatıyordu." (Bütün Öyküleri, s. 73).

Ahmet'in yaşadığı bunalım esnasında, sünnet olduğu günü hatırlaması dikkat çekicidir. Freud'a göre sünnet, Oedipal karmaşanın çözümünde önemli bir sembolik kesilmedir. Erkek bireylerde cinsel kimlik, toplumsal düzeyde sünnet aracılığıyla bedene ait parçanın kesilmesi sonucunda gerçekleşir (Yavuz, Demir ve Doğangün, 2012, s. 67). Sünnet, geleneksel anlamda bedene yapılan fiziksel müdahalenin ötesinde, bireyin toplum nezdindeki cinsel kimliğin verilmesidir (Kırımlı, 2009, s. 166). Ahmet'in bedenine yapılan bu müdahaleyi hatırlaması; yaşamak üzere olduğu evlilik gecesiyle ilişkilendirilir. Arzuya hazırlanmış olan beden tam olarak bilinmeyen bir beden hâlinindedir. Zira devamında gerçekleşen olaylarda Ahmet'i bu bilinmezlik içinde görmeye devam ederiz. "Neden sonra onu ayağa kaldırdılar. Kapıdan içeriye sırtına kocaman yumruklar yapıştırarak tıktılar, çekilip gittiler" (Bütün Öyküleri, s. 73) cümlesinden anlaşıldığı üzere Ahmet'in kendi isteği ile harekete geçmediği açıkça görülür. Beden burada itaat eden bir varlık olarak sunulur. Ahmet'in bedeni, toplumsal normlar aracılığıyla hareket ettirilir. "Kapıdan içeriye sırtına kocaman yumruklar yapıştırarak" (Bütün Öyküleri s.73) onu içeriye sokan irade, evlilikle gelen cinsel görevin yerine getirilmesini sağlamaya çalışır. Burada hem fiziksel hem de sembolik bir şiddet söz konusudur. Bireyin bedeni, sosyal yapı içerisinde şekillendirilir ve davranış kalıplarıyla yönlendirilir. İçeri tıkılan bedenden beklenen mahrem olan deneyimlenmeli,

arzunun karşılığı verilerek erkeklik ispat edilmelidir. Odaya tıkanan Ahmet'in, "Seccadeyi dörde katlayarak odanın bir köşesine fırlat"[ması] (Bütün Öyküleri s.74) yaşadığı gerilimin fiziksel olarak dışavurumudur. Seccade dinî ve toplumsal normların temsili iken onu fırlatmak bedeninin var olan düzene karşı direnişini gösterir. Sonrasında "Aynanın önüne giderek kızarmış yüzüne baktı" ... "Gaz lambasının fitilinde uzun müddet bir şeyler arar gibi daldı ve onu kalın ellerinin bir hareketi ile söndürdü." (Bütün Öyküleri s.74) ifadeleri Ahmet'in, bedenini arzu nesnesi olmaktan çıkarmak istemesidir. Aynada kendisine bakan Ahmet kendiliği ile yüzleşir. Yüzleşme olumlu değildir çünkü yüzü kızarıktır, yani utançla yüklüdür. Bunun sonucunda gaz lambasını söndürerek bedeninin görünürliğini ortadan kaldırır.

"Düğün Gecesi" adlı öyküde, toplumun dayattığı erkeklik ritüellerinin rolleriyle şekillenen beden deneyiminde arzu, henüz anlamlandırılmamış, bastırılan ve kaygı yüklü bir biçimde işlenir. "Louvre'dan Çaldığım Heykel" (Bütün Öyküleri, s. 64) öyküsünde ise beden arzusunun yöneldiği merkez konumdadır. Anlatıcının Paris'teki Louvre Müzesi'ndeki Napolili Balıkçı heykeline yönelttiği bakış, onu bir sanat eseri olmasının yanı sıra arzu nesnesi ve fantezinin taşıyıcısı olarak karşımıza çıkarır. Anlatıcı heykelin detaylı beden tasvirinde haz bölgelerinden bahseder. "Şu balık ağını görüyor musun? Baldırların bir kısmını ve çıplak ayağının bir tanesini yarı kapayan balık ağını?" (Bütün Öyküleri, s. 65) betimlemelerinden de anlaşılacağı üzere beden imgesi erotik bir estetik ile birleşirken baldır ve ayak uzuvları, bir haz nesnesi olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda Roland Barthes'ın gözün arzusu kavramı belirginleşir. Barthes, arzu nesnesine dönüşen beden parçalarının bir tür fetişleşmeye sebep olduğunu söyler. (2017, s. 99) Heykel bedeninin, onu izleyen anlatıcının arzu nesnesine dönüşmesi ve âdeta bir tür fetişleşme gerçekleşmesi öyküdeki can alıcı kısımdır. Zira anlatıcı heykel bedenini betimlerken, bedeni oluşturan parçalarda fetişistik bir anlatım sezilir. "Baldırların bir kısmını ve çıplak ayağının bir tanesini yarı kapayan balık ağını", "dizlerindeki ağa gülen çocuğu" ve "taranmadan rüzgârda güzel saçları" (Bütün Öyküleri s. 65) ifadeleri ile arzulanan beden erotik ve estetik biçimde okuyucuya verilir.

Heykeldeki güzellik unsurları öyküde betimlendiği sırada zaman kavramının yıkıcılığı da devreye girer. Anlatıcı bu kez heykelin betimlenmesinde idealize estetik anlayışın yanı sıra gerçek hayatın maruz bıraktığı etkiler ile karşı karşıya getirilir. "Bu burun aksırmış, sümkürmüştür... güzel saçlar, bir gün tarandıktan sonra bile

çirkinleşmiştir.” (Bütün Öyküleri s. 65) ifadeleri, ideal olan bedenin karşısına fanilik alametleri olarak koyulur. Bu bağlamda Georges Bataille’ın, bedenin hem kutsal hem de çürüyen bir yapıda olduğu savı devreye girer. Bataille’a göre beden, arzunun nesnesi olduğu kadar, zamanın yıkıcı etkisi ile çöküşün gözlendiği alandır (Sağlam, 2023). Bu ikilik, bedeni çekici olduğu kadar trajik de kılar. Öyküde anlatıcının okuyucuda uyandırmaya çalıştığı da tam olarak bununla benzer; bir yandan güzellik ideal bir zeminde anlatılıp arzu nesnesi hâlini alırken aynı zamanda bu güzelliğin yitip gidebileceği özellikler de arzuya hizmet eder. Bununla birlikte yukarda bahsedilen fanilik alametleri, Mikhail Bakhtin (2005, s.335)’in “karnaval bedeni” kavramını da çağırıştır. Bakhtin, klasik idealize edilmiş kapalı ve kutsal bedenin karşısına, alt bedensel işlevleriyle doğrudan ilişkilenen açık, devingen ve sıradanlaştırılmış bir beden modeli koyar. Aksırmak, sümkürmek ya da saçın çirkinleşmesi gibi detaylar, estetik yüceltilmişliğin parodisini oluşturur; bu anlamda karnavalesk bedenin gündelik ve kaba olanla yeniden tanımlandığı alan açığa çıkar. Bu bağlamda anlatıda bir yandan idealleştirilmiş güzellik kavramı çözülürken diğer yandan bedenin tarihsel ve kültürel bağlamda hem kutsal hem de bozulabilir bir temsil olduğu vurgulanır.

Öyküde, anlatıcının bedene duyduğu estetik haz duygusu oldukça yüksektir. Öyle ki anlatıcı, heykelin bedenine duyduğu estetik arzu anını sonsuzlaştırma çabası içerisindeyken ayrıca ona dokunan sanatçıya karşı da kıskançlık duygusu besler. Bir Napolili balıkçının baharını yakalayan artisti kıskanıyorum” cümlesi ile bu kıskançlık betimlenir ve aynı zamanda bu kıskançlık duygusu, idealize edilmiş estetik bedene duyulan arzunun ürünüdür.

Öykünün devamında, anlatıcı heykeli sırtına yükler ve müzeden çıkarır. Bu yalnızca fiziksel bir kaçırmanın yanı sıra arzu edilen bu bedenin içselleştirilerek benliğe işlenmesi anlamına da gelir. “Oradan ağır ağır vücuduma, içime, damarlarıma süzüldüğünü ve bir zehir gibi kanıma karıştığını hissettim.” (Bütün Öyküleri s.65) Anlatıcının, heykelin, omuzlarından kanına süzüldüğünü ve karıştığını hissetmesi, bedeni bir temsil olmaktan çıkarıp onun öznel varlığına eklemlenmesi olarak okunabilir. Zira artık beden dışsal görüntüden ibaret olmaktan çıkmış, anlatıcının içinde hissettiği, yaşanan bir imge halini almıştır. Bu bağlamda heykel, psikanalitik açıdan anlatıcının bilinçdışı arzusunu simgeler. Bir yük gibi taşınan ve zamanla bedensel ve psikolojik düzeyde sahiplenilmiş bir yüke dönüşen bu beden; Oğuz Güven’in Sait *Faik'in Hikâye*

ve *Romanlarında Homoerotizm* başlıklı yüksek lisans çalışmasında, anlatıcı karakterin cinsel yöneliminin farkına varmasıyla birlikte yaşadığı yoğun içsel çatışma ve kaygı durumu bağlamında ele alınır. Anlatıcı, eşcinsel yönelimini taşıdığı ağır bir yük olarak hissetmekte ve bu yükün altında ezildiğini dile getirmektedir. Heykel metaforu, bu yükün sembolik karşılığıdır, omuzlarında taşınan heykelin zamanla bedenine süzülerek “zehir gibi kanına karışması”, anlatıcının bu yönelimi bir tehdit olarak algıladığını ve onu içselleştirmenin acı verici bir sürece dönüştüğünü göstermektedir. Bu anlatımda beden, bastırılan arzuların, toplumsal normların ve kimlik çatışmasının bir sahnesi hâline gelirken, yönelimin kabulü ise bireysel bir özgürleşmeden çok, varoluşsal bir kriz ve ruhsal çöküş anı olarak sunulmaktadır. (2010, s. 12)

Freud’un (2000, s. 217) “arzu nesnesi”nin bastırılmış bir geçmişi ve bilinçaltının yansıttığı dürtüler yönündeki görüşüyle heykel, bir tür bilinçaltı projeksiyondur ve anlatıcının arzuladığı, sahip olamadığı, erişemediği bir bedensel ideali simgeler ve ardından gelen: “Etrafıma hayretle bakıyordum. Acaba omuzlarımdaki heykeli kimse görmüyor muydu?” (Bütün Öyküleri s.65) sorusu, yasak olan arzunun, görünmezliğine çekilen dikkati gösterir. Bu noktada, Foucault’nun iktidar ve beden ilişkisine dair geliştirdiği gözetim ve görünürlük kavramları bağlamında değerlendirdiğimizde; Louvre müzesi, aynı zamanda her nesnenin kayıt altına alındığı, izlendiği ve sınıflandırıldığı bir modern gözetim alanı yerine geçer ve bir düzenin parçası olarak karşımıza çıkar. Ancak anlatıcının heykeli çalarak gözetim alanından dışarı taşıması; bu katı düzenin dışına çıkan bir arzunun simgesel yansıması niteliğindedir. Bu sahne, aslında sistemin dışında kalmış bir öznenin sessiz bir başkaldırısıdır. Bu bağlamda Foucault (1992, s. 251)’nin bahsettiği gibi, normlara uymayan bedenlerin sistemin “görme alanı” dışında kalabileceğini düşündürür. Öyküde yer alan “omuzlarım ağrıyordu” cümlesi ise heykelin gerçek ağırlığının yanı sıra; normlardan gizlenen bu arzunun görünmezliğinin, saklanması gerekliliğinin, birey üzerinde oluşturduğu baskının yansımasıdır. Bataille, (2024, s. 133) erotizm ve estetik arzunun, bedenin sınırlarını aşmasına neden olduğundan hazzın taşıyıcısını yordduğundan bahsetmesi bu noktada, anlatıcının yaşadığı durumu açıklar. Anlatıcının yaşadığı ağrı, bedensel sınırların aşılmasıyla birlikte “hızlı yorgunluk” durumunun bir ifadesi olarak okunabilir.

Sait Faik’in “Kaşıkadası’nda” (Bütün Öyküler s. 294) adlı öyküsünde de aynı şekilde yorumlanabilecek, gizli tutulan bir arzuya işaret edilir. İlk bakışta çocuklukla

bezeli sade bir ada gezisini anlatılıyor gibi görünse de satır aralarında çok daha derin, katmanlı bir iç dünyayı yansıtır. Anlatıcının Odisya karakterine duyduğu arzu, onun toplum normlarından nasıl ayrıldığını gösterir. Odisya'nın "çizgili mintanı, çıplak ayakları, ince yüzü" anlatıcının belleğinde sadece fiziksel bir suret olarak değil, aynı zamanda bir hayranlık ve yabancılık duygusuyla ulaşılmaz bir arzu nesnesi olarak yer eder. Başlangıçta çocukların oyunlarına "vahşi" (Bütün Öyküleri s.295) kimliğiyle katılan Odisya, zamanla "kaptan" rolünü üstlenir ve iç dünyasında tanımlanması zor bir çekimin odağına yerleşir. Bu dönüşüm, masumiyetin yavaş yavaş arzusuyla gölgelenmesine sebep olurken, Odisya'ya ait, giydiği beyaz pantolon, ipek gömlek, bahriyeli kasket gibi ayrıntılar; sınıfsal ya da toplumsal olarak başka bir konumda durduğunu ifade eder. Bu farklılık, anlatıcı için Odisya'yı daha da çekici kılan özelliklerden biridir. Ancak öyküde asıl çarpıcı olan şey, Odisya'nın bir erkek çocuk olmasıdır. Bu gerçek, anlatıcının hissettiği arzusunun norm dışı olduğunu fark etmesine ve bu arzuyu bastırmasına neden olur. Anlatıcının Odisya'ya duyduğu çekim, toplumun sınırlarının dışında kalan bir arzu olarak görülür ve bu nedenle dile getirilmez, saklanır, içe atılır. Bu bastırma, zamanla içsel bir çatışmaya, hatta kendine yönelen bir cezaya dönüşür. Odisya'nın uyuduğu sırada anlatıcı onu izler. Anlatıcının Odisya'yı izlerken hissettikleri, Laura Mulvey (1985 s.19)'nin "bakış" kuramıyla da ilişkilendirilebilir. Bakış kuramı özellikle feminist film kuramı bağlamında ortaya çıkan ve görsel temsillerde kimin baktığı, kimin bakıldığı ve bu bakışın hangi iktidar ilişkilerini yeniden ürettiği üzerine yoğunlaşan eleştirel bir yaklaşımdır. Ancak burada klasik anlamda tahakküm kuran bir bakıştan ziyade, hayranlıkla karışık bir ürperti söz konusudur. Anlatıcı gördüğünden yalnızca etkilenmez; gördüğü beden onun içsel dönüşümünü de başlatır. Beden burada, artık sadece bir görüntü değil, arzusunun ortaya çıkışını sağlayan görünümüdür. Anlatıcı arzusunun nesnesi durumundaki bu çocuğu, uykusunda öper. Öykünün sonunda "Ben hep Odisya'yı niçin, nasıl öptüğümü düşünür, dudaklarımın derisini koparır koparır atardım" (Bütün Öyküleri s.301) sözleri yaşadığı içsel çatışmanın en çarpıcı göstergesidir. Odisya'yı öpmek, arzusunun gerçekleştiği bir an olarak değil; tam tersine, toplumsal normlara göre "yanlış" bir eylem olarak hafızaya kazınır ve anlatıcı bunu kendi bedenine yönelttiği bir cezayla telafi etmeye çalışır. Bu durum, Freud'un melankoli tanımıyla örtüşür: Kaybedilen ya da ulaşılamayan bir nesnenin yasını tutmak yerine, bu kaybın suçunu kendi benliğine yönelterek derin bir içsel acı üretmek (Freud, 2014, s. 32) düşüncesiyle anlatıcının dudaklarından parçalar

koparması anlam kazanır. Bu şekilde elde edilemeyen arzu nesnesinin ardından melankolik bir an çizilmiş olur. Bataille'ın "arzu ile ihlal" arasındaki ilişkiyi açıklayan düşüncesi de burada devreye girer: Anlatıcının Odisya'yı öpme arzusu, toplumsal ve cinsel normların dışına çıkma isteğini barındırdığı için, bu arzunun gerçekleştirilmesi bir tür ihlal anlamına gelir (Bataille, 2024, s. 49). Gerçekleşen ihlal sonucunda zihin sahneyi sürekli tekrarlar ve yeniden yargılar. Böylece arzunun kendisi, yalnızca bir çekim olmaktan çıkar, içsel bir huzursuzluk kaynağına dönüşür.

3.2 Norm Dışı Beden

Beden imgesi, toplumlar tarafından yalnızca etten kemikten oluşan bir yapı olarak görülmez. Önceki bölümlerde de bahsettiğimiz üzere beden; biçimlendirilmesi, kontrol altına alınması ve belli kalıplarla şekillendirilmesi gereken bir yapı olarak da ele alınır. Bu bakış açısıyla norm dışı beden, salt fiziksel farklardan ya da sosyal kuralların dışında kalandan ibaret sayılamaz. Aynı zamanda iktidarın, güzel, doğru ve makbul olarak tanımlanan sınırların dışında kalan tüm varoluş pratiklerini de kapsayan bir kavram hâline dönüşür. Belirlenen normlar dışında kalan bedenler; görünümleriyle, davranışlarıyla, cinsi tercihleriyle ya da kültürel kodlarıyla toplumsal yapının içerisinde dışlanır, susturulur ya da ötekileştirilir. Michel Foucault'nun beden politikalarına dair düşünceleri, bu durumu anlamak açısından son derece açıklayıcıdır. Ona göre modern toplumlarda iktidar, sadece bireyin düşüncelerini ya da davranışlarını değil, doğrudan bedenini de şekillendirir ve disiplin altına alır. Bu denetim süreci içinde normdan sapan beden, düzenin huzurunu tehdit eden bir unsur olarak algılanır; bu yüzden de ya bastırılır ya da cezalandırılır (1992). Judith Butler ise toplumsal cinsiyetin doğuştan gelmediğini, performans yoluyla sonradan üretildiğini savunur ve bunların çoğu kez homofobik sonuçlar doğurduğunu söyler (2014, s. 12). Butler'ın bu yaklaşımı, norm dışı beden, yalnızca farklı ya da uygunsuz oldukları için sapkınlık bağlamında değerlendirildiği sonucunu gösterir. Bu noktada Erving Goffman'ın "*Damga-Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*" adlı çalışmasında bireylerin bazı fiziksel, davranışsal ya da kimliksel özellikleri nedeniyle toplum tarafından "norm dışı" ve "kusurlu" olarak işaretlenmesini damga (stigma) kavramıyla açıklar. Goffman'a göre damga, kişinin toplumsal değer sistemine uymayan bir özelliği nedeniyle, kimliğinin aşağılanması ve itibar kaybına uğramasıdır. Damgalama, bireyin yalnızca fiziksel farklılığına değil, aynı zamanda toplumsal rollerle ilişkilendirilen normatif beklentilere

uymamasına da dayanır (2014, s. 30). Bu bağlamda, bedenin görünürlüğü, toplumsal normları ihlal ettiğinde kişiyi “eksik”, “sapmış”, “aşağı” gibi konumlara yerleştirir. Bu süreç yalnızca bireysel değil, aynı zamanda kolektif bir toplumsal dışlama mekanizmasıdır. Sait Faik’in öykülerinde yer alan karakterlerin büyük çoğunluğu, bedensel ya da toplumsal konumları nedeniyle görünmezleşmiş, dışlanmış ya da aşağılanmış bedenlerdir. Bu bağlamda Erving Goffman’ın damga kuramı, söz konusu karakterlerin neden ve nasıl toplumsal normlar tarafından dışlandığını anlamak açısından kuramsal bir zemin sunar.

Engellilik çalışmaları akademisyenleri, Batı biliminde zihinsel ve fiziksel bir idealin inşasının, kendi sınırlarına uymayan tüm insanları “aciz, daha az veya öteki” olarak göstererek ve bazı bedenleri toplumun gözünde ya “acıma” ya da “kahramanlık” gibi dar kalıplarla tanımlayarak sağlamlılığı yeniden ürettiğini savunmaktadır (İnce ve Kalkan, 2023, s. 158). Bu durum, o bedenleri birer özne değil, anlatının edilgen birer nesnesi hâline getirir. Yani beden, kendi deneyimini anlatan değil, başkalarının onun hakkında konuştuğu bir figüre dönüşür. Normdan sapma yalnızca fiziksel ya da cinsel farklarla sınırlı değildir; sınıfsal konum, yaş, etnik kimlik ve kültürel aidiyet gibi birçok başka unsurla da iç içe geçer. Tezin bu başlığında norm dışı beden kavramının, Sait Faik öykülerinde beden üzerinden nasıl temsil edildiği incelenecektir.

Sait Faik’in “Şehri Unutan Adam” (Bütün Öyküleri, s.145) öyküsünde, anlatıcının şehir içinde yaşadığı deneyim, toplumsal norm ile çatışma üzerinden sunulur. “Çoktan beri şehre inmemiş” olan anlatıcı, otelden “insanları sevebilmek arzusuyla” (Bütün Öyküleri s.145) çıkar. Bahsedilen sevebilme arzusu, modern kente olan uzaklığın karşısına anormal bir olgu olarak sunulur. Karşısına ilk çıkan, ayakları çıplak küfeci çocuğuna sevgi ve merhamet ile yaklaşır. Çocuğun modern şehirde yaşamasına rağmen ayaklarının çıplak olarak tasvir edilmesi, onun buraya ait olmadığına işarettir. Şehre ait olmayan bu çocuğa okuyucunun gösterdiği merhamet ve ilgi, toplumsal norma bir başkaldırı niteliğindedir. Öyküdeki asıl norm dışı okuma ise anlatıcı üzerinden gerçekleşir. Anlatıcı, sokakta genç kadınların peşine takılma davranışı sergiler ve bu hareketi delilik veya sataşma olarak yorumlanır.

“Mesuttum. İnsanları sevmek, şehrin yanan elektriklerine karışmış sarı altın kuşlar avlamak, birine merhaba demek, öbürünün tüylü ensesini avuçlamak, biraz ileridekinin güzel parmaklarını avuçlarıma almak...”

— A, herif deli midir nedir, ... diyor.

Şakrak kızlardı. Her taraflarında bir kenar mahalle kokusu vardı. Lehçeleri derli toplu, aksanlı (yüksek sesli) idi. İki arkadaştı. Güneşten yanmıştı, dirseklerinin arasına sıkılmış yaz kostümlerinin içinde buram buram terli aşk ve güneş fişkırtıyorlardı. Yukarıdaki, “A, herif deli midir, nedir” cümlesini söyleyenin yüzüne, yine gayrişuuri aşkla gülmüş olacağım ki kendini tutamadı. Tatlı tatlı sırtıttı. Cesaret aldım; peşlerine düştüm. Hızlı yürüyorlardı.” (Bütün Öyküleri, s.147)

Şehir hayatında toplumunun beden üzerindeki normları bu davranışı dışlar; anlatıcının bedeni ve eylemleri terbiyesiz ve rahatsız edici ilan edilir. Burada beden pratikleri, toplumun beklediği sınırları aşmış; özellikle erkek bedeninin kadınlara karşı olması gerektiği görülen uygun davranış biçimleri kalıbının dışına çıkmıştır. Öykünün ve bu takibin devamında şişman, kravatlı, düzgün giyimli adamın “Kadınlara sataşmaya utanmıyor musunuz?” (Bütün Öyküleri s.148) sorusu ve çevredeki insanların sarhoş etiketlemesi, norm dışı bedenin toplum tarafından nasıl damgalandığını ve dışlandığını gösterir. Bu damgalama, anlatıcının bedensel varoluşuna karşı verilen toplumsal tepkidir. Bu noktada norm dışı davranış pratiği sergileyen ve sarhoş addedilenin karşısına çıkan şişman adam; güzel giyimi ve normal davranışları ile iktidarın bir temsili gibidir ve norm dışı hareketi disipline etmek üzere tepkisini gösterir. Konuyla ilgili asıl dikkati çeken nokta ise sarhoşluktur. Sarhoşluk, beden üzerinde kişinin kontrolünü yitirdiği bir hâl olarak, modern toplumların dayatmış olduğu düzenli ve denetlenebilir beden anlayışının tam zıddı konumunda yer alır. Sarhoşluk, Foucault’nun bedenin sürekli kontrol ve düzen altında tutulması gerektiğini anlattığı kuralların dışına çıkar; bu yüzden sarhoş beden, kontrol edilemeyen ve sınırlarını aşan, özgür ama aynı zamanda toplum tarafından biraz da korkulan bir hâle dönüşür. Bu bağlamda sarhoş beden, toplumsal yapılar içerisinde bir tehdit olarak algılanır. Öyküde, anlatıcının (şehri unutan adam rolünde) kadınlara karşı tavırları, toplumsal normlara uymaz ve “sarhoş” etiketi ile dışlanır. “Şehri Unutan Adam”da anlatıcının bedeni, modern kent toplumunun normlarına uymayan, sosyal sınırları zorlayan, arzu ve davranışlarıyla norm dışı bir bedendir.

Toplum kurallarının dışında kalan karakterlerden bir diğeri ise “Bayan Gülseren” (Bütün Öyküleri, s. 672) dir. Bayan Gülseren’in uyumsuzluğu ise ilk başta onun fiziksel özellikleri ile karşımıza çıkar. Bayan Gülseren öyküsü, modern şehirli bir kadının dış görünüşü ve özellikle saçlarına ilişkin tutumunu derinlemesine inceleyerek, bu tutumun

toplumsal kuralları ve ona olan uyumsuzluğu anlamamızı sağlar. “Bayan Gülseren”in saçlarını ihmal etmesi ne tembelliğinden ne de pasaklılığındandır.” (Bütün Öyküleri s. 672) Bayan Gülseren’in saçlarını ihmal etmesi ile başlayan anlatı, toplumun Gülseren karakterine tembellik ve pasaklılık damgasını yapıştırmasına rağmen, bu yargıların gerçek dışı olduğunu göstererek damgalamanın haksızlığını ortaya koyar. Bu giriş cümlesi ile anlatılmak istenen şudur: Gülseren’in saçlarını ihmal etmesi, sıradan bir tembellik ya da düzensizlik olarak değerlendirilemez; tam tersine, bu durum bilinçli ve seçilmiş bir bedensel duruşun ifadesidir. Toplum normlarının ve modern toplumun özellikle kadın ekseninde beklentilerinin aksine, Gülseren saçlarını her zaman düzenli tutmaktan kaçınır sadece özel günlerde onları şekillendirir. Judith Butler’ın “beden rızası” kavramı, Gülseren’in saçlarını ihmal etmesine ve dağınık bırakmasına anlam kazandırır. Butler, bedenin kendi varoluş koşullarına ve doğallığına rıza gösterilmesinin toplumsal normlara karşı bireysel direniş biçimlerinden biri olduğunu söyler (Demir-Oralgül, 2016). Gülseren’in saçlarını ihmal etmesi ve dağınık bırakması, onun bedeni üzerindeki egemen toplumsal beklentilere uyum sağlamayan bir varoluş biçimini benimsediğini gösterir. Gülseren, normatif güzellik standartlarına uymayan bu bedensel duruşuyla, bedenini sadece fiziksel bir varlık değil, aynı zamanda kimlik ve direniş aracı olarak konumlandırır. Öyküde dikkati çeken bir diğer norm dışı beden ise Gülseren’in kuaförüne aittir. Bu sefer Gülseren, hafif kadınsı özellikleri olan Rıza kuaförün bedeni üzerinden bir dışlama davranışı sergiler. Rıza’nın bedeni, kuaför koltuğunda oturan Gülseren tarafından, aynadaki yansımadan betimlenir.

“Aynanın önüne oturdu. Şimdiye kadar Jül’e pek alıcı gözle bakmamıştı. Bugün baktı ve düşündü:

Evett! 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.”

...

“Hayır, hayır, olmaz; bu bıyık fevkalade çirkin, kadınlaştırıyor adeta adamı! Ne tuhaf, bıyık erkeklere mahsus bir şey olduğu hâlde Jül’de neden insana bu tesiri veriyor. Bol ve sarkık bırakmalı bu bıyıkları. Sarksınlar, kılları ağzına burnuna girsinler. Kaşlarını da almış; onları da bıraktırmalı. Kalın kaşlıya benziyor. Birkaç gün pek çirkin olur ama sonra da pek yakışır...” (Bütün Öyküleri, 673)

Bıyık meselesi, öyküde cinsiyet normlarının beden üzerindeki etkisini net biçimde ortaya koyar. Geleneksel olarak erkek bedenine ait bir özellik olarak kabul edilen

bıyığın, berber Jül tarafından “kadınlaştırılan” bir unsur olarak değerlendirilmesi, toplumsal cinsiyetin beden üzerindeki sembolik kodlarını görünür kılar. Gülseren’in bu normları sorgulaması ve kabul etmeyişi, onun kendi bedeni üzerinden medyan okuyan kimliği kazanmasını sağlasa da cinsiyet açısından normlara karşı koyamadığını ve arzu ettiği Rıza’nın bedenine karşı bir dışlama pratiği göstermesine yol açar. Ayrıca bu bağlamda, Rıza karakterinin gerçek adı olmasına rağmen, kadınlar arasında “Kız Rıza” veya “Bal Rıza” gibi takma adlarla anılması, onun bedensel kimlik ve toplumsal cinsiyet normları çerçevesinde nasıl konumlandığını ortaya koyar. Bu durum, Rıza’nın beden ve kimliğinin, geleneksel erkeklik normlarının sınırlarını aşan ve aynı zamanda arzulanan ama norm dışı kabul edildiğine işaret ettiğini ortaya koyar. Butler’ın toplumsal cinsiyetin performatif yapısı teorisi çerçevesinde değerlendirildiğinde; Rıza’nın bedensel tercihlerinin, toplumsal performans yoluyla eleştirilmesi ve “Kız Rıza” gibi takma adlarla anılmasını açıklar niteliktedir.

“Gece İşi” (Bütün Öyküleri, s.168) öyküsü ise, meyhanede geçen gergin bir sahneyle açılır ve gerginliğin ortasında yer alan kadın karakter üzerinden, şiddetle karşılık verilen norm dışı beden pratiklerine yoğunlaşılır. Ömer karakterinin öykünün başında, kendisine ne söylediğini ve ne yaptığını bilmediğimiz, kadına yönelik saldırısından, erkek bedeninin sınırlarına müdahalenin ne kadar önemli olduğunu anlarız. Ömer’in kadına söylediği “elinin hamuruyla erkek işine karışma” (Bütün Öyküleri s.169) sözü ise, erkeklik normları ve bedensel iktidar ilişkilerinin toplumdaki köklü yerini ortaya koyar. Ömer’in bedeni, burada zor kullanan erkek sembolü olarak karşımıza çıkar; bu beden hareketleri, şiddet aracılığıyla norm dışı davranışların (erkek egemenliğine karşı gelme) nasıl bastırıldığına işaret eder. Öykünün ilerleyen bölümünde, Ömer’in hücumuna karşılık, hücum edilen ve şiddete uğrayan Zehra’nın “...kızarmış yanağını ovalayarak: — Ne oldu ki, Ömer Ağa, dedi. Lafımı yanlış anladın, kötüye çektin.” ifadeleri; onun içselleştirdiği edilgen konumu gösterir. İtiraf etme ve özür dileme mekanizmalarıyla kadının pasifliğe itildiği varsayılabilir. Zehra burada bir suçlu gibi konuşur; oysa şiddete uğrayan kendisidir. Buna karşılık Zehra’nın yerine “...biraz ileride gözleri sevinçli, dişleri çürük, saçları oksijenli, bütün bunlara rağmen hâlâ güzel ve sevimli, hâlâ bir kedi kadar sokulgan, ihtiyar bir Rum kadını cevap ver[mesi]” (2025, s. 169) öyküdeki dikkat çekici yerlerden biridir. Çürük dişleri ile bu yaşlı Rum kadını, bedenin çöküşü ile işlevsiz görülmesine ve dışlanmasına örnektir.

Ancak çürümüş ve yaşlanmış bu beden edilgen bir figür olarak karşımıza çıkmaz; aksine konuşan, karşı gelen konumdadır.

“Gece İşi” öyküsünde norm dışı bir bedene ilişkin bir örnek daha sunulur; normatif beden anlayışının dışında kalan bireyin en belirgin biçimde dışlanmaya maruz kaldığı an da bu noktada belirginleşir. Öykünün ilerleyen bölümünde, Ömer’i yatıştıran kırk beş yaşlarındaki bir adamdan bahsedilir. Bu adamın yanında yirmili yaşlarında bir genç yer alır. “Yüzü pembe, yanakları dolgun, duru beyazdı. Gülümsediği zaman çirkinleşiyor, bir altın diş zaman zaman ağzının çukurunda parlıyordu. Gözleri sönük, mumsuzdu. Saçları yumuşaktı. Omuzları dar, hâli tavrı; külhanbeyliğine rağmen kadıncanaydı.” (Bütün Öyküleri s.170) ifadeleriyle betimlenen gencin, toplumun makbul gördüğü erkek bedenine ve erkeklik anlayışına uymayan, norm dışı bedensel temsil olduğu anlaşılmaktadır. Gencin bedensel özellikleri, onun erkeksi güç ve heybetten yoksun olduğunu ortaya koyarken arzu nesnesi olarak ise mutsuz ve güldüğünde çirkinleşen biri olarak betimlenir. Bu genç, erkek gibi davranmadığı, görünmediği ve bedeniyle toplumun erkeklik ideallerine uymadığı için norm dışı beden olarak algılanır. Genç adamın “kadınsı” olarak betimlenmesi, onu kuir (*queer*) beden kavramı çerçevesinde değerlendirmeyi mümkün kılar. Kuir kavramının temel çerçevesi şu şekilde çizilebilir:

“Tuhaf, acayip vb. karşılıkları olan ve 1980’lerin sonunda eşcinsel erkekleri aşağılamak için kullanılan “queer” ibaresi, 1990’ların başında “cinsiyet normları dâhilinde” olmayanlarca, yani gey, lezbiyen, travesti, transseksüel, biseksüel, interseksüel vb. kişilerce, aşağılayıcı anlamıyla birlikte sahiplenilmiş; heteroseksüel matrisin dayattığı ikili kimlik rejiminde öteki kılınanları ve onların eşit haklar mücadelesini işaret etmeye başlamıştır. Queer hareketle paralel olarak gelişen queer kuram, cinsiyetin tamamen bağlamla şekillendiğine, sabit olmadığına, tanımının tarih boyunca koşullara göre değiştiğine dikkat çekerken, toplumsal yapının bütününe nüfuz etmiş olan heteroseksüel mantığı, yani heteronormatifliği okuma, görünür kılma ve altüst etme yollarını araştırır” (Öztürk, 2011, s.5).

Kuir beden, yalnızca cinsiyet kimliğiyle değil, bedensel görünüm, davranış, ses, jest, giyim gibi faktörlerle de normdan sapar: Bu beden, ideal beden tahayyülüne uymadığı için genellikle dışlanır, ötekileştirilir. Butler’a göre ise toplumsal cinsiyet, tekrarlarla kurulur; bu genç figür, o tekrarların dışında kalan bir varoluş sergiler. Devamında Ömer’in “Şunu sav, bir boka yaramaz, korkak” (Bütün Öyküleri s.170) sözüyle ortaya çıkan durum, toplumsal normlara uyan güçlü erkeğin, norm dışı kalan, zayıf halka olarak görülen genci üstünlükle dışladığının göstergesidir. Bu noktada R. W.

Connell'in hegemonik erkeklik kuramı hatırlanabilir. Connell'e göre hegemonik erkeklik; toplumsal olarak en çok meşrulaştırılan, iktidar sahibi, baskın erkeklik biçimidir ve diğer tüm erkeklik türlerine (örneğin duygusal, edilgen ya da eşcinsel erkekliklere) üstünlük kurar. Bu model, yalnızca kadınları değil, aynı zamanda "erkeklik" tanımına uymayan diğer erkekleri de dışlar, bastırır ya da değersizleştirir (2019, s. 378). Ömer gibi karakterler, erkekliklerini ve iktidarlarını, kendilerinden farklı görünen erkeklik biçimlerini dışlayarak anlamlandırma eğilimindedir. Genç adamın narin bedeni, duruluğu ve kadınsı tavırları, Ömer'in alışık olduğu erkeklik kalıplarına uymadığı için onu rahatsız eder. Bu farklılık, Ömer'in toplum tarafından kabul görmüş ve iktidar tarafından olması gereken olarak kodlanmış kimliğini tehdit altında hissetmesine neden olur; bu tehdit, onu uyumsuz olanı küçümseyerek kendini yeniden güçlü hissetmeye yönlendirir. Sait Faik'in "Birtakım İnsanlar" (Bütün Öyküleri, s. 402) öyküsünde ise; anlatıcı gece yarısı Taksim'de tramvay beklerken karşılaştığı bir adam ve ardından tanıştığı bir grup "birtakım adamlar" üzerinden toplumun normlarına uymayan, görünmez kılınan bedenler işlenir. Anlatıcı gece yarısı metro beklerken "bir adam" önünü keserek "- Ağabey, dedi, buradan bana benzer birtakım adamlar geçti mi?" diye sorar. Anlatıcı bu soru karşısında şaşkınlığını ve düşüncelerini şu ifadelerle anlatır:

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

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 alafranga 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 bağlanmış çuvalı... Yüzü tatlı esmer renkliydi. Sakalı uzamıştı. Yirmi beş, otuz yaşlarında gözüküyordu. Yalnız gözlerinde büyük, korkak, acele bir şeyler vardı." (Bütün Öyküleri, s.403)

Buradan yola çıkarak, şehirde yaşayan "normal" insanların genellikle palto, şapka ve fotin gibi belirgin giysilerle görünür oldukları; bu kıyafetlerin yalnızca üzerlerine giydikleri şeyler değil, aynı zamanda modern şehir hayatına ait olduklarının ve sosyal sınıflarını yansıtan simgeler olduğu söylenebilir. Ancak anlatıcının karşılaştığı bu adamın durumu bambaşkadır. Üzerinde pamukları dökülmüş eski bir hırka vardır, kış mevsimine ve soğuğa karşın yazlık bir pantolon giymektedir ve ayaklarında çuval gibi nesneler vardır. Bu kişi, şehirdeki diğer insanların taşıdığı "şehirli bedenin" temsilcisi

olan kıyafetlerden yoksun biçimde anlatılır. Bu nedenle, kendi tarafından “öteki” konumunda aktarılır. “Benim gibi adamlar gördün mü?” ifadesi, onu kendisinin öteki olduğunun bilincinde yapar. Görünür olmak toplumsal kabulün ilk adımıdır, ancak bu adam görünür olmasına rağmen anlaşılması ve kabul görmesi zor bir konumda yer alır. Onun varlığı, şehir yaşamının düzenli kalıplarına uymayan, görünür ama anlamlandırılmayan bir figür olarak ortaya çıkar.

Sait Faik, bu öyküde, normlara uymayan bedenleri duyarlı, insancıl bir gözle tasvir eder. Öykünün sonunda anlatıcının geliştirdiği empatik bakış açısı, norm dışı bedenlerin görünmezlikten çıkarılması ve insani gerçeklikleriyle kabul edilmesi gerektiği yönünde bir farkındalık yaratır. Bu tutum, ‘öteki’ konumundaki bireylerin seslerinin duyulmasının ve toplumsal varoluşlarının tanınmasının önemine işaret eder. Yazarın, bahsedilen insancıl bakış açısı “Bacakları Olsaydı” adlı öyküsünde devam eder. Bedensel eksiklik ve arzu arasındaki ince bağ öyküde özgün bir şekilde yazar tarafından işlenirken aynı zamanda beden kavramı sadece fiziksel bir bütünlük olarak değil, sosyal işlevselliği ve bireyin kimliğiyle iç içe geçmiş bir varoluş biçimi olarak tartışılır.

Öykü, İstanbul’un Yüksekaldırım semtinde geçer. Anlatıcı, bu yokuşu ve çevresini çok sever, buranın insani ve samimi atmosferinden bahseder. Yüksekaldırım, İstanbul’un kalabalık, karmaşık ama bir o kadar da sıcak ve renkli bir yeri olarak anlatılırken anlatıcının odağı yokuşun ortasında takma bacağı olan bir adama yönelir. Bu adam, bacağı kaybetmiş, ancak hâlâ hayata karşı dimdik duran, çevresindekilere gülümseyen, güçlü biri olarak anlatılır. Öyküdeki takma bacaklı adam, sadece fiziksel bir engelli karakter değil, aynı zamanda toplumsal normların dışına itilen sıradan insanın temsilidir ve farklılığı ile gözlemlenen konumda yer alır. “Yokuşun tam ortasında oturmuştu. Bacağını çıkarıp arkasına koymuştu.” (Bütün Öyküleri s.547) ifadeleri onun toplumsal hayatta hareketsiz, işlevsizleştirilen bir konumda olduğunun göstergesidir. Eksikliğin parçası olan takma bacağı arkasında konumlandırması da geriye itilme düşüncesinin⁹, dışlanmanın beden pratiğine yansımasıdır. Anlatıcı, “birden takma bacaklı adamın gözlerinin bir kadın bacağına takıldığını gör[mesi]” (Bütün Öyküleri s. 548), eksik beden bu adamın, cinsel bir arzusunun yanı sıra toplumda görünür olma, hareket edebilme, sahip olabilme arzusunun simgesidir. Ardından gelen “bacakları olsaydı” hayali ile bir yandan karakterin iç dünyasını, bir yandan da bedensel eksikliğiyle toplumun öteki konumuna koyduğu bireyin bastırılmış arzuları dışa vurulur.

“Evet, bir bacakları olsaydı... Bu bacaklılar sanki ne halt karıştırıyorlardı? Ah, onun bir bacakları olsaydı!.. Ne mi yapacaktı? Koşacaktı. Alabildiğine koşacaktı” (Bütün Öyküleri s.548). Burada dikkati çeken hususlardan biri de takma bacaklı adamın hayallerinin anlatıcı tarafından kurulmasıdır. Hayalde kurulan sahneler, onun görünmez olan eksik bedeninin yeniden inşa edilmesinin çabası olarak okunabilir. Düşlenen dünyada, eksik beden tamamlanır ve bu sayede beden toplum nezdinde kabul edilen, saygı gören, fark edilen ve dikkate alınan bir konuma yerleşir. Eğer bacakları olsaydı, sadece yokuş aşağı koşmakla yetinmeyecekti. O, bir kahveye gidecek, orada herkesi selamlayacak, bir iskemleye dayanarak bacağına yere vurup “Bak hele, tahta bacak mıyım?” (Bütün Öyküleri s.548) diyecekti. Hayal edilen bu sahnede, beden bir varlık iddiası içinde resmedilir. Burada dikkat çeken; yalnızca eksik bedenın tamamlanması arzusu değil, güçlü olma ve iktidarı elinde bulundurma arzusudur.

Öykünün sonunda takma bacaklı adamın aslında bir profesyonel dilenci olduğu, iyi bir hayat sürdüğü, karısıyla sinemaya gittiği, yumuşak lastikten bir takma bacağına sahip olduğu anlaşılır. Adamın görünürdeki bedensel eksikliği, başta bir dışlanmışlık ve yoksunluk göstergesi gibi sunulmuşken, bu son gelişmeyle birlikte sorgulanır hâle gelir. Dışarıdan bakıldığında “öteki” konumundaki adam, aslında kendi bedenini toplumsal bakışın beklentileri doğrultusunda şekillendirmiş, hatta bunu bir geçim aracına dönüştürmüştür. Bu noktada, toplumun görünümüne göre hüküm verme alışkanlığının eleştirildiği düşünülebilir. Zira toplum, bedensel bir eksikliği hemen bir mağduriyet ya da acı hikâyeye ilişkilendirme eğiliminde olan bir varlıktır. Oysa burada adam, engelli bedenini bir performansa dönüştürerek, edilgen ve işlevsiz yapıdan oldukça stratejik bir konuma taşımıştır. Beden, iktidar ilişkilerinin içinde biçimlendirilen bir alandır. Takma bacaklı adam, tam da bu noktada kendi bedenini ve bedensel dezavantajını ekonomik stratejiye dönüştürerek kendini avantajlı bir konuma yerleştirir. Judith Butler’ın ‘bedenin performatifliği’ anlayışına göre, adam ‘engelli’ kimliğini toplumsal alanda performatif eylemleri aracılığıyla sahneler; böylece bu kimlik, toplum içinde bir rol olarak inşa edilir ve sürdürülür. Norm dışı olan sakat bedenlere karşı yazarın insancıl tutumu bir başka öyküde daha karşımıza çıkar. Sait Faik’in “Karanfiller ve Domates Suyu” öyküsünde, köyde yaşayan ve “Kör Mustafa” olarak bilinen bir adamın norm dışı bedeni, yalnızca fiziksel bir farklılık olarak değil; onun yaşam gücü, direnci ve doğayla kurduğu güçlü ilişkiyle birlikte anlam kazanır. Mustafa’nın bir gözü arızalıdır; bu göz diğerinden daha parlak, canlı ve çekicidir. Fiziksel eksikliği, toplumun genellikle

“kusurlu” veya “eksik” olarak gördüğü norm dışı bedenler arasında yer alsa da Sait Faik burada bu durumu tam tersine çevirir. Arızalı gözü, zeki, ışıldayan, adeta hayat dolu bir canlılıkla betimlenir ve bu farklılık, Mustafa’ya özgü bir çekicilik ve kişilik unsuru hâline gelir.

“Şimdi artık kimi sevdiğimi, kime saygı duyduğumu biliyorum. Günlerden beri kafamı bir adam kaplıyor (işgal ediyor dememek için). Köyde ona ‘Kör Mustafa’ derlerdi. Bir gözü sola doğru biraz kaymıştı. Sağ tarafının beyazı ile göz kapağı arasına ciğer kırmızısı bir et parçası oturmuştu. Böyle mi doğmuştur? Yoksa çocukken bir şey mi batmıştır? Bu arızalı göz, öteki gözden daha parlak, 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 canlısıdır, şendirler. Ne severim kamburları!” (Bütün Öyküleri, s.878)

“Şimdi artık kimi sevdiğimi, kime saygı duyduğumu biliyorum.” (Bütün Öyküleri s.877) cümlesi, bir tür uyanışa dikkat çekerken, anlatıcı, bir süredir kafasında yer eden Kör Mustafa üzerinden, norm dışı bedenlerin, toplum içindeki algılanışına insani bir sorgulama ile yaklaşır. Ardından Kör Mustafa’nın gözü betimlenir ve ilginçtir ki bir kambura benzetilir. Bu bağlamda, bedenin kusurlu addedilen yönleri, toplumda anormal karşılanan bedensel özellikler, anlatıcı tarafından güzelleme yapılan bir zeminde aktarılır. Kör Mustafa, norm dışı bedeniyle köyde farklı olsa da yaptığı emekle, doğayla olan mücadelesiyle saygı ve sevgi kazanır. Öykü boyunca bu özellikleri ile yüceltilir ve zaman zaman “normal” insanın karşısında daha iyi bir konumda aktarılır. Bedensel farklılığı, toplumda ötekileşmek yerine anlatıcının bakışıyla ona özgü bir kimlik ve değer biçimi kazanır.

Beden imgesi, insanın varoluşunun, en anlam yüklü mekânıdır. Beden üzerinde, biyolojik kodların yanı sıra toplumsal, kültürel kodlamalar beden üzerine işlenir. Bu kodlamalar ise, toplumun inşa ettiği estetik ve etik olgularıyla belli bir “normal”e göre kurgulanır. Toplamların inşa ettiği bu normlar, bedeni belli sınırların içinde tanımlar ve bu sınırların dışında kalan bedensel imgeler “aşırılık” olarak kodlanır. Bu da demek oluyor ki bedensel aşırılık; salt fiziksel farklılıkların varlığıyla değil, aynı zamanda bu farklılıkların sosyal algıda nasıl yankı bulduğu, hangi düşüncelere karşılık geldiği ve hangi normatif düzene tehdit oluşturduğu fikri üzerinden anlamlandırılmalıdır. Bedensel aşırılık, ölçsüzlük, bedenin taşkın tavırları ya da fazlalık olarak algılanan tüm hâl ve hareketleri kapsayan, geniş çaplı bir inceleme alanı sunar. Bu taşkın ve aşırı tavırlar,

yalnızca fiziksel gerçeklik değil; aynı zamanda anlam yüklenilen simgesel göstergelerdir. Toplumsal düzen, kendi sınırlarını ve varlığını koruyabilmek için, “aşırı” gördüğünü norm dışı kabul eder ve dışlamak, bastırmak ya da görmezden gelmek üzere bazı davranışlar sergiler. Aşırılık, bu nedenle yalnızca fazlalığı bulunan olmanın yanı sıra toplumsal düzeni tehdit eden, kaotik bir yapıdadır ve bastırılması gerektiği düşünülür. Georges Bataille, bedensel aşırılığın daima bir “ihlal” potansiyeli taşıdığını ileri sürer. Aşırı bedenin öteki konumunda bastırılması ya da dışlanma süreci, bireyde hem özsaygı hem de aidiyet düzeyinde kırılmalara neden olur. Bu sebeple edebî karakterler üzerinden hem komik hem trajik hem çekici hem itici biçimlerde sunulmasına neden olur. Sait Faik’in öykü evreninde bedensel aşırılıklar genellikle toplumun kenarda kalmış karakterlerinde belirir. Farklı öykülerde karşımıza çıkan şişman adam, kamburlar ya da grotesk ifadelerle tanımlanan figürler, öykünün dramatik merkezine alınmadan ama onun sınırlarını belirleyecek ölçüde güçlü bir etkiyle yer alırlar. Bedensel aşırılık konusu, yalnızca normların dışında yer almakla kalmayıp, normun sınırlarını taşıran, onu görünür kılarak bozuma uğratan bir potansiyele de sahiptir. Bu nedenle, aşırılık olgusu sadece bir dışlanma meselesi olarak değil, aynı zamanda duygusal, fiziksel ya da simgesel düzeyde taşıp taşıran, rahatsız eden, hatta kimi zaman grotesk boyutlara ulaşan temsillerle ayrı bir alan olarak değerlendirilmiştir. Bu noktada Sait Faik öykülerindeki şişmanlık, kamburluk ya da kontrolsüz kahkaha gibi bedensel durumlar; yalnızca fiziksel bir farklılığa işaret etmekle kalmayıp aynı zamanda toplumsal düzenin, iktidar ilişkilerinin ve estetik normların sınıandığı yerler hâline gelir. Dolayısıyla bu anlatı biçimleri, sadece dışlanmış ya da norm dışı olmakla değil, varoluşun taşkın ve bozucu yönlerini temsil etmeleriyle de öne çıkan unsurlardır. Bu ayırım, hem anlatının sunduğu bedensel imgelerin katmanlı anlamlarını açığa çıkarmak hem de Sait Faik’in, bedeni bir bozulma ve dönüşüm mekânı olarak nasıl kurguladığını daha derinlikli biçimde anlayabilmek için gerekli görülmüştür.

“Hayvanca Gülen Adam” öyküsünde bedensel aşırılık, yalnızca fiziksel biçimlerin garipliğiyle değil, davranışların, jestlerin ve sürekli aynı gülüşün yarattığı tekinsizlikle de karşımıza çıkar. Öyküdeki karakterin bedenine dair imgeler, normatif bedensel sınırlardan taşan, orantısız ve anlatıcı tarafından yadırgatıcı sunulan bir yapıdadır. Karakterin yüzünde sürekli yer eden gülüş, öykü boyunca doğal bir ifadeden saparak grotesk bir hâl alır. “Gülüyordu ama korkunç, hayvani bir gülüştü bu.” (Bütün Öyküleri s.560). Burada gülümseme, yalnızca yüzeysel bir jest olmaktan çıkar ve anlatıcı

tarafından korkutucu şekilde tasvir edilir ve Freud'un "tekinsiz" (*unheimlich*) kavramıyla açıklanabilecek bir bedensel ifadeye dönüşür. Almanca kökenli "unheimlich" kelimesi, tanıdık olmayan, yabancı, ürkütücü olanı ifade eder (2003, s. 2). Ancak Freud'a göre, her yeni ya da bilinmeyen şey doğrudan tekinsiz değildir. Yani yeni olanın her zaman korku yaratacağı söylenemez. Fakat Freud, bazı yeni ya da yabancı şeylerin neden kolaylıkla tekinsiz hâle gelebildiğini sorgular. Bu bağlamda tekinsiz, aslında bir zamanlar tanıdık olanın bastırılması ve sonradan beklenmedik biçimde geri dönmesiyle ortaya çıkan ruhsal bir durumdur. Freud, tekinsizliği bir tür korku ya da dehşet hâli olarak tarif eder ancak onu sıradan korkudan ayıran, bilinçdışı süreçlerle bağlantısı ve bastırılmış olanın geri dönüşüyle ilişkili olmasıdır. (Freud, 2003, s. 2).

Henri Bergson'un "Gülme" adlı eserinde belirttiği gibi, yaşamın doğal akışına aykırı düşen mekanikleşmiş davranışların hem komik hem de rahatsız edici tarafları toplum tarafından gülme eylemi ile düzeltilmeye çalışılır (2014, s. 128). Öyküde ise bu durumun zıttı yaşanır ve uyumsuz olanın "hayvanca" abartılı gülüşü, toplum normuna uygun bireyleri rahatsız eder durumdadır. Bahsedilen örnekte bu bağlamda, gülümseme sadece tedirginlik uyandırmakla kalmaz, aynı zamanda bir tür korku ve yabancılaşıma hissi de yaratır. Öyküde, öksüz ve yetim olan dört kardeşten; ikisi kız ve ikisi erkektir. İki kız ev için para kazanırken erkek kardeşlerden biri kunduracıda kalfadır ve âdeta görünmez biridir. "Sakin, neşesiz, kendi halinde bir adamdır. Köyde o kadar silik yaşar ki, bir yaz bacağı kırılıp da iki ay hastanede yattığı zaman bu yokluğu kimse fark etmedi." (Bütün Öyküleri s.557) şeklinde betimlenir. Diğer kardeş, (hayvanca gülen adam) ondan daha fazla silik bir tip olarak tasvir edilir. "Öteki kardeşi köyde, ondan da silik. Öyle iki ay değil, iki sene gözükme, değil kunduracı, öz kız kardeşleri bile farkında olmayacak sanırım. Bu oğlan, merakımı çeker. Gülen ama aptalca gülen bir yüzü vardır." (Bütün Öyküleri s.557). Burada görüldüğü üzere; adam, köyde o kadar silik bir yaşam sürer ki, varlığı neredeyse fark edilmez. Ancak onun bedeni hem fiziksel görünümü hem de sürekli gülümsemesiyle, bir tür fazlalık hissi yaratır. Görünmezlik ile fazlalık arasındaki bu çelişki, onun varoluşunu hem taşkınlığıyla görünür hem de dışlanmış kılar, Judith Butler'ın tanınma teorisine göre beden, yalnızca belirli normatif çerçeveler içinde anlam kazandığında görünür olabilir. Hayvanca Gülen karakter beden pratikleri ve özellikle yüzündeki hayvani gülüş, normatif çerçevenin dışında kaldığı için bu karakter görünmezliğe ve eylemsizliğe mahkûm edilir. Ancak bu silinmiş bedenin,

karakterin yüzünden hiç gitmeyen ve anlatıcı tarafından “aptalca” olarak nitelendirilen sabit gülümsemesi, bir anlamda normdan taşan bir varlık olarak algılanmasını sağlar. Onun gülümsemesindeki farklılık ve sabit oluşu, anlatıcının bakış açısıyla, karakteri insaniliğinden uzaklaştırır. Karakterin “Sağlam dişlerini meydana çıkaran geniş ağzını kimseye kapamaz” oluşu, göz teması kurmaktan kaçınan ve sürekli dişlerini sergileyen hâli; bedeninin bütünsel değil parçalı şekilde temsil edildiğini gösterir. Mihail Bakhtin’in grotesk beden için; beden kapalı bir bütünlük değil, sürekli açılan, sınırlarını yitirmiş bir varlıktır tanımı bu durumu açıklayıcı niteliktedir. “Grotesk beden” kavramı, bu öykü karakterinin betimlenişiyle örtüşür. Aynı şekilde grotesk beden, Bakhtin’in “*Rabelais ve Dünyası*” adlı çalışmasında, “Groteskte ise hoşnutsuzluk, imgenin gerçekleşmesi mümkün olmayan olanaksız doğasından kaynaklanır” (2005, s. 335) şeklinde ifade edilir; yani grotesk tasvir, gerçek hayatta karşılığı olmayan mantıkla açıklanamayacak bir gariplik hissi doğurur. İşte bu durum, kişide bir tür hoşnutsuzluk yani içsel rahatsızlık ve huzursuzluk yaratır. Çünkü zihnimiz bu tuhaf ve olasılık dışı durumu anlamlandıramaz ve bu da psikolojik bir gerilim yaratır. Anlatıcı karakterdeki bu hayvani gülüş karşısında psikolojik bir gerilim yaşar.

Karakterin yüzündeki “hayvani” sabit gülüş, psikolojik veya duygusal hâlini yansıtmayan; aksine, bedene ait bir maske gibi ifade edilir. Gülüş, iletişim kurmanın, tepkinin ifadesi değil, adamın kimliğinin temsilidir. Karakter öykü boyunca, yalnızca yüzünden eksilmeyen gülüşüyle ve bir eylemsizlik içerisinde anlatılır. Hiçbir işte çalışmadığı gibi, işsizlerin mekânlarında da görülmemesi sosyal jestlerin, günlük yaşamın dışında kaldığı anlamına gelir. Konuşmaya çalıştığında bile Türkçeyi eksik kullanır. Anlatıcının ona verdiği sigarayı, içmeyip ceketinin cebine koyması, bedeninin bir başka eylemsizlik hâlinin göstergesidir. Son olarak, “Uyumak...” (Bütün Öyküleri s.559) demesi, onun en sık yaptığı eylem gibi görünür ancak bu uyku, yorgunluktan değil, edilgenliğin, eylemsizliğin ve sessizliğin öyküdeki uyumu olarak okunabilir. Karakterin, sigarayı cebine koyarken yaptığı hareket ise bedensel detayın grotesk sınırlarını hatırlatan bir andır. “Ceketinin cebine, kalın, sarı, büyük, etlerine doğru kıvrılmış tırnaklı, küt parmaklı bir el” (Bütün Öyküleri s.559) betimlemesi, normalin dışına taşan fiziksel aşırılığı ifade eder.

Bu karakterin bedenindeki belirgin biçimsizlikler, hiçbir şey bilmediğinden kaynaklı eylemsizlikleri, fiziksel özelliklerinin biçimsizliğinden kaynaklanan garip

yürüyüşü ve sürekli aptalca gülüşüyle Kristeva'nın abject bedenine karşılık geldiği düşünülebilir. Kristeva'nın iğreti (abject) kavramı, bedenin kültürel ve psikolojik sınırlarının bozulduğu alanları tanımlar. Birey, kendilik bilincini oluşturabilmek için kendisinden farklı görüneni dışlar ve “ben” ile “öteki” arasındaki sınırı kurar (Duman, 2019, s. 38). Bu bağlamda abject, aynı zamanda tikslenme duygusu ve korkuyla karışık bir biçimde dışladığı “öteki”dir. Gülüşü ile ne tam bir hayvan ne de tam bir insan konumundadır. Gülüşü hayvani ama bedeni insani bir forma sahiptir. “Ağzı kurumuştı. Büyük, şimdi buruşuk dudaklarının kenarı, suyu kaçmış iplik gibi uzayan tükürüklerle kaplıydı. Ağzıyla nefes alamıyor, burun kanatları oynuyor, yanağının bir tarafında, gözünün altı durmadan seğiriyordu” (Bütün Öyküleri s.560) ifadeleriyle, kontrol edilemez hâliyle “iğrenç” beden; anlatıcının sınırlarını ihlal ve tehdit eden unsur olarak tasvir edilir. Fakat bedenin bu iğrenç hâli bir sonraki satırlarda “Baktım... Yüzü uzamıştı. Dudaklarını ıslatmak ister gibiydi. Artık kenarları beyaz değildi. Ağzına tükürük dolmuştu. Siyah buruşuk dudakları açılmış, pembeleşmişti” (Bütün Öyküleri s.560) betimlemesiyle bedenin artık dışlanan bir nesne değil de tekrar insan gibi görülebilen bir hâle dönüşmesini simgelerken, ardından bu adamın ağacın altında yatarlarken bir adam ve kadını gözlediği an, tekrar aynı “hayvani” hâle bürünmesiyle dağılır. Gözleri gene hayvanlaşmıştı” (Bütün Öyküleri s.561) ifadesi, bedenin daha az tiksindirici görüldüğü bir anda bile tam anlamıyla kabul edilmediğini; bireyin gülümsemesindeki parlaklıkla insani yönü öne çıkarken, aynı anda hayvani bir nitelikte tekrar ötekileştirildiğini ortaya koyar.

4. TOPLUMSAL SINIRLAR VE BEDEN: DIŞLANAN BEDENLER

Beden, salt bireysel varoluşun değil, aynı zamanda toplumsal düzenin sınırları içinde veya dışında konumlanan çok katmanlı bir temsil alanıdır. Toplumsal normlar, toplumun yaşayış biçimi ve uğradığı değişimlerin tamamı, beden imgesini belli değerler ve kabul gören kimlik kalıpları çerçevesinde biçimlendirirken; bu kabullenilmiş normların dışında kalan, uyum sağlayamayan ya da uyumsuzluğa direnen bedenleri görmezden gelme ve dışlama eğilimindedir. Dışlanan beden, çoğu zaman toplumun benimsediği görünürlük politikalarının dışında kalır. Foucault (1992) özellikle modern toplumlarda dışlanmanın, normlar, söylemler ve kurumlar üzerinden gerçekleştiğini ifade eder ve ayrıca dışlanma gerçekleşmeden önce beden, norma uymaya zorlanır.

Panoptikon (Foucault, 1992, s. 251) ile bireyin, sürekli gözlemlenmesi tehdidi nedeniyle, bireyin kendini denetlemesi ve norma uygun davranışlar sergilemesi sağlanır. Panoptikon, mimari olarak dairesel bir yapıdadır ve ortasında gözetleme kulesi bulunan bir yapıdır. Bu kulenin çevresinde, hücreler de dairesel olarak dizilir. Her mahkûm kendi hücresinde olduğu için diğer mahkûmları göremeyecek konumdadır. Ortada bulunan gözetleme kulesinde bir gardiyan vardır ancak mahkûmlar gözetlenip gözetlenmediklerini bilemezler. Bu belirsizlik mahkûmlarda, her an izlenebiliyor olacakları düşüncesini uyandırır. Bu sayede kural dışı hareketler denetleme altına alınmış olur. Foucault bahsedilen panoptikon modelini yalnızca hapisane modeli olarak değil aynı zamanda modern iktidarın işleyiş modeli olarak görür. Bahsedilen gözetim mekanizması toplumda farklı algılanabilecek bedenleri tanımlar, sınıflandırır ve dışlanması gerektiğini düşündüğü noktada beden dışlanır ve dışlanma aynı zamanda bir üretim sürecinin de başlangıcıdır. Modern toplum, biyoiktidar anlayışı sayesinde toplumu sınıflandırılır, sınıflandırılan toplumda faydasız ya da tehlikeli olan bedenler dışlanmaya maruz kalır. Biyoiktidar, salt yönetim anlayışının yanı sıra yaşamı yeniden üretmeyi hedefleyen bir anlayışa sahiptir. Bu bağlamda verimli olmayan bedenler toplumda bir sapmaya sebep olur ve dışlanır. İktidarın veya toplumun faydasız gördüğü dışlanan bedenler, toplumsal yapıların sınırlarını ve yaşanan çatışmayı en açık şekilde görünür kılar. Bu bedenler yaşamsal alanların direnişinin temsilleridir.

Bu başlıkta, Sait Faik öykülerinde toplumsal sınırların dışına itilen beden temsilleri ile dışlanan bedenlerin nasıl temsil edildiği, hangi zeminde görünmez oldukları ve dışlanmışlığın edebî tespiti yapılacaktır.

Sait Faik'in "Grenoble'da İtalyan Mahallesi" (Bütün Öyküleri, s.61) adlı öyküsü görünürde, yabancı bir şehrin mahallesine yapılan geziyi anlatır. Öykünün derinine indiğimizde ise bunun yalnızca bir gezi olmadığına aynı zamanda, mekân, beden ve dışlanmışlık kavramlarının ilişkisinin görünürlüğüne rastlarız. Öykü, Grenoble'da akan İzer Nehri'nin betimlemesiyle başlar ve bu nehir öyküde sosyal ayrımın çizgisi gibi işlenir. Nehir kıyısındaki çayırıklar ve şehrin sanayi yapılarıyla çevrili bir doğa manzarası sunar. Nehir kenarına tünemiş sarhoş, işsiz gençler, balık tutan yaşlı Fransızlara içki uzatarak dertleşir. Aralarında geçen diyaloglarda, Verdun muharebesi zamanında, savaşın bıraktığı fiziksel ve duygusal izlerden bahsedilir. "Verdon'de sen yoktun, derlerdi. Ben oradaydım. Ben de aç gezdim. Bu bacağım orada tahtalaştı.

Geber, fakat iş bul!” (Bütün Öyküleri s.61) Burada “Verdon”, I. Dünya Savaşı’nda Fransa’daki Verdun Muharebesi’ne gönderme yapar. Bu savaş hem Fransa hem de Almanya için son derece yıkıcı ve uzun süren bir cephe çatışmasıdır. Konuşan kişinin bir savaş gazisi olduğu ve vatani için büyük bedeller ödediği vurgulanır. “Bacağım tahtalaştı” ifadesi ile geçmişte ödenen bedelin ağır yükü somutlaştırılmış olur. “Geber, fakat iş bul!” serzenişi ise modern toplumun iktidar anlayışının, insanların işlevselleştirilmesi konusundaki tutumuna vurgu yapar. Bu ifade, bireyin yalnızca üretkenliği oranında değer kazandığı neoliberal rasyonaliteyi yansıtırken, bedenin de bu sistem içinde bir araç hâline getirildiğini, yani varlığının yalnızca ekonomik faydaya indirgenerek anlam kazandığını gözler önüne serer.

Öykünün devamında İtalyan Mahallesi, nehrin sağ kıyısında yer alan, sıkışık yapıları ve dar sokaklarıyla dikkat çeken bir semt olarak tasvir edilir. Bu mahallede gündüzler gecelerden, geceler de gündüzlerden farklı olarak anlatılır. Mahalle gündüzleri işsiz gençlerin, akşamları İstanbul’un kenar mahallelerini andıran hareketliliğin, geceleri ise tehlikeli karanlığın mekânıdır. Bu mahalle gündüzleri gözlemlenen güzellikleri ile cazibeli olduğu kadar geceleri de bir o kadar tehditkârdır.

“İtalyan mahallesi saat ondan sonra uzaktan, kitar sesleri gelen vahşi bir ada hâlini aldı. Artık hiçbir talebe bu asma köprüyü geçemez. Artık hiçbir posbıyıklı, babacan Fransız, bu mahallenin vahşi kızlarını kandırmaya gelemmez.” (Bütün Öyküleri s.62) ifadeleri Foucault’nun heterotopya kavramı ile ilişkilendirilebilir. Toplumun normlarını, değerlerini ve kültürel yapısını sürekli yeniden üreten mekanizmalar (örneğin okul, aile, medya gibi) her zaman başarılı olamamış, dolayısıyla bu başarısızlığın yaşandığı yerlerde, farklı halk kültürü formlarının ortaya çıktığı alternatif mekânlar oluşabilir. Bu alternatif mekânlar, egemen toplumsal değerleri yeniden üretme gücünden yoksun oldukları ve çoğu zaman bu değerlere karşı çıkan, onları askıya alan ya da tersine çeviren pratiklerin geliştiği alanlar oldukları için heterotopya olarak tanımlanır. Zira heterotopyalar, gündelik mekânların yanı başında yer alsalar da farklı kuralların işlediği, normların geçici olarak askıya alındığı ya da yeniden yazıldığı çok katmanlı alanlardır (Stavrides, 2016, s. 23). Sait Faik’in anlattığı bu mahalle, heterotopya kavramı açısından okunabilir. Metinde yer alan “asma köprü” salt fiziksel geçişi anlatmaz. Bu köprü aynı zamanda toplumsal normların değiştiği ve ahlaki düzenin kaybolduğu sınırı temsil eder.

“Artık hiçbir posbıyıklı, babacan Fransız, bu mahallenin vahşi kızlarını kandırmaya gelemmez” (Bütün Öyküleri s.62) cümlesinde iki farklı katman vardır. Posbıyıklı, babacan Fransız figürü yaşlı, iyi niyetli olarak okunsa da aynı zamanda kolonyal bir bakışla kadınları kandırma alışkanlığına sahip erkek tipine uygundur. Cümlede dikkat çekici bir diğer olgu ise vahşi kızların bedenlerinin tehditkâr bir yan taşımasıdır. “Gündüzleri meçhul gözleri, muntazam yüzleri, kısa boylarıyla bir başka insan tesirini veren bu, faşistlerin vatanlarından kovduğu ananas, renkli ve kokulu insanları geceleyin görmelidir” (Bütün Öyküleri s.62). Sait Faik’in bu pasajı, gece-gündüz karşıtlığı üzerinden bedenın sosyopolitik bağlamda farklı temsillerinin gerçekleşebileceğini gösterir. Faşist rejimlerden sürülen bireyler, göçmen kimlikleriyle yaşadıkları mahallede, bir varoluş sergiler. Ayrıca “ananas, renkli ve kokulu” (Bütün Öyküleri s.62) gibi tropikal metaforlar erotik, egzotik özellikleriyle hem dışlanmışlıklarını hem de arzulanan olduklarını gösterir. Bu bireyler gündüzleri daha sıradan, daha ulaşılabilir hatta insani ve topluma uygun iken, gece vahşileştikleri bir çerçevede sunulur. Öyküdeki “meçhul gözler” ifadesi kimliksizlik ve gizem duygusunu uyandıran bir betimleme olarak karşımıza çıkar. Bu bedenler görünür ama aynı zamanda tanımsızdır da. İtalyan Mahallesindeki bu bedenler, hukuki ve sosyal haklardan arındırılmış, yalnızca var olmakla yetinen bedenlerdir. Anlatıcı bu bedenlerin geceleyin görülmesinin gerekliliğine dikkati çeker ve bu durum, bedenın zaman ve mekân çerçevesinde dönüşümüne işaret eder. Geceleyin görünmesi gereken bu bedenler aynı zamanda toplumun görmek istemediği bedenlerdir. Bu bağlamda gecenin görünmezliğine dikkati çekmek önemli bir olgudur.

Sait Faik’in öykülerinde, sınıfsal ve etnik farklılıklarla dışlanan bedenlerin yanı sıra sınıfsal farka tabi bedenlerin disipline edilmesi de işlenen konulardandır. Yazarın “Bohça” (Bütün Öyküleri s.83) adlı öyküsü, anlatıcının çocukluk anılarından başlar ve dut ağacının dibinde mahalle çocuklarına yüzme öğrenme deneyimini heyecanla anlatan çocuk tasviri ile açılır. O sırada evlerinin bahçe kapısından bir kız gelir ve onu çağırır. Anlatıcı, bu kızla olan karmaşık ilişkisini ve hissettiklerini anlatmaya başlar. Kız, eskiden Binbaşı Hidayet Bey’in evinde besleme olarak çalışmıştır ve anlatıcı, ona çocukken eziyet etmiştir. Öyküde adı verilemeyen, yalnızca “o” zamiriyle aktarılan kız çocuğu, ev içi hizmet alanında bir besleme olarak karşımıza çıkar. Sahip olduğu konum kızın öznelliğini siler ve bu besleme kızı bir işlevin nesnesi olarak sunulur. Foucault’nun (1992, s. 204) modern iktidar biçimlerinde bedenın itaat altına alınarak

işlevselleştirilmesini ve bu yolla iktidarın sürdürülebilirliğini sağlama amacını vurgulaması, öyküde besleme kızın konumunu anlamak açısından aydınlatıcıdır. Bu kuramsal çerçeve, kızın yalnızca hizmet eden, üretken ve denetim altındaki bir beden olarak konumlandırıldığını gösterir. Burada beden hem fiziksel olarak hem de simgesel olarak kontrol edilen yapıdadır. Kız çocuğu, evin küçük beyi tarafından sistematik şekilde azarlanan, aşağı görülen ve bedeni yer yer fiziksel şiddete maruz kalan bir figürdür. Besleme kızın bedeni, uygulanan şiddet ile denetim altında tutulmaya çalışılır. Çürüklerle kaplı teni, yaralı bilekleri de bu denetimin doğrudan izlerini gösterir. Öyküde geçen “Ben ne hain bir burjuva çocuğu idim, bilmezsiniz...” (Bütün Öyküleri s.84) kilit cümlelerden biridir. Buradan anlaşılacağı üzere, anlatıcı rolündeki karakter sistemin öznesi olarak karşımıza çıkar. Alıntılanan bu cümle, burjuva çocuğunun sınıfsal ayrıcalığın elinde bulunduğunu fark edışıyle, kendini iktidar mekanizmaları içinde konumlandığı bir itiraf gibi okunabilir. Bu yönden, toplumsal hiyerarşinin inşası ile beden üzerinden uygulanan sistematik şiddet ortaya konulur. Evin hizmetçisi olan ve aşağı konumda olduğunu belirten besleme statüsündeki bu kıza yönelik uygulanan fiziksel şiddet; Bourdieu (1995, s. 55)’nın bireylerin algılarını, davranışlarını, benliklerini şekillendirdiğini ve toplumsal hiyerarşilerin yeniden üretimini sağladığını aktardığı “sembolik şiddet” kavramı çerçevesinde, toplumsal olarak meşrulaştırılmış bir iktidar pratiği olarak okunabilir. Burada uygulanan fiziksel şiddet bireysel sadizmin yanı sıra, sınıf farkının bedene yansıyan biçimini ortaya koyar.

Esmer ten, çürükler, mor damarlar, yaralar ve “şekilleri bozulmuş küçük eller” (Bütün Öyküleri s.84) gibi detaylarla çizilen beden, Judith Butler’ın yaralanabilir beden (*precarious body*) (Butler, 2014) kavramı doğrultusunda incelendiğinde, toplumsal düzenin kırılğan ve dışlanan bedenleri nasıl biçimlendirdiği açıklık kazanır. Butler’a göre bedenler sadece biyolojik varlıklar değil; aynı zamanda toplumsal normlar ve güç ilişkileri tarafından şekillendirilen ve bu ilişkilerin etkilerine maruz kalan varlıklardır. Bedenin yaralanabilir olması ise, hem fiziksel saldırılara karşı savunmasız olmasını hem de sosyal dışlanmanın, şiddet ve ihmal gibi farklı biçimlerde ortaya çıkmasını ifade eder. Öyküde, hizmetçi kızın bedeninin, fiziksel olarak ezilen ve istismar edilen bir unsur hâline gelmesi, anlatıcının beden üzerinde tırnak yaraları açması, yalnızca bir çocuğun hiddetli davranışlarının değerlendirilmesi olarak değil; aynı zamanda iktidarın sınıfsal bir birey eliyle kırılğan ve dışlanan beden üzerinde tahakküm kurmasının somut ifadesidir. Bu anlamda beden, sınıf sisteminin alt basamağında yer alan ve

savunmasızlığın görünür olduğu hâliyle, toplumsal ve simgesel olarak cezalandırılan bir nesneye dönüşür.

“Ben ne hain bir burjuva çocuğu idim, bilmezsiniz. Ona ne eziyetler etmedim. Esmer teninde yer yer çürükler peyda oldu; yaralar açıldı. Küçük, şekilleri bozulmuş ellerinin yukarısındaki narin ve mor damarları okunan bileklerine ne tırnak yaraları açmadım. Bütün işkencelerime, eziyetlerime rağmen yine benimle laubali oluyordu. O zaman suratına tükürür, o zaman tokatlardım” (Bütün Öyküleri, s.84)

Burada çarpıcı olan noktalardan bir diğeri ise, hizmetçi kızın, burjuva çocuğun tüm işkencelerine karşın takındığı laubali tavrıdır. Bu davranış biçimi, Stockholm sendromuna benzer ve bu bağlamda bastırılan bedenin mağdur konumunda, tahakküme uğratana yönelmesi olarak da okunabilir. Öyküde dışlanmaya maruz kalan bu beden sadece dövülen, dayak nesnesi değil aynı zamanda bu düzene katlanmayı öğrenmiş bir beden olarak yeniden inşa edilir. Beden üzerinde kurulan disiplin, yalnızca fiziksel değil, dilsel ve duygusal olarak da besleme kızın bedenini kuşatır. Zira “Hıçkırıksız ve sessiz ağılardı.” (s.85) ifadesi, duygularının bile denetim altında olduğunu, sessizliğin hizmetkâr, dışlanan bedene ait olduğunu gösterir. Besleme kızın, acılı anlarında bile, burjuvazinin hâkim olduğu alanda sessiz kalması; anlatıcının iktidar gücünün besleme kız tarafından içselleştirildiğine işaret eder. Öyküde kız çocuğunun bedensel varlığı, yamalı bohçası ile nesneleştirilen bir yapıdadır. “Bohçasının sandık odasının bir köşeciğinde olduğunu evde herkes bilirdi.” (Bütün Öyküleri s.86) Bu bohçanın herkes tarafından bilinen, her zaman aynı, belirlenen özel yerde, durması; besleme kızın ev içindeki konumunun göstergesidir. Hem evin bir parçası hem de oraya ait olamayacak farklılıklara sahip yapısı ile kabul görmeyen konumundadır. “Evde bir şey kaybolduğu zaman, evvela gizlice bu üzeri kırmızı, beyaz, sarı, lacivert yamalı bohça aranırdı.” (Bütün Öyküleri s.86) cümlesiyle bohçanın aranma biçimi, suçlu bir bakışın izini taşır. Eğer evde bir şey kaybolduysa bu kesinlikle buraya ait olmayan, bu suçu işleyebilecek olan besleme kızın bohçasında aranmalıdır. Bu anlayış gizli bir iktidar pratiğinin izini taşır ve yaşadığı eve ait görülmeyen besleme kızın özel alanına yapılan sistematik bir müdahaledir. Burada Foucault’nun panoptikon kavramı hatırlanabilir. Kızın özel eşyaları her an gözetlenebilir konumdadır. Bu şüpheli gözetim onun hem sınıfsal konumu üzerinden hem de cinsiyeti üzerinden dışlanan beden olarak kodlandığını gösterir. Ayrıca bohçanın kırmızı, beyaz, sarı, lacivert yamalı oluşu da: kızın yaşamının ve kimlik parçalanmasının alegorisidir. Öykünün “Aradığım bohçayı sandık odasının

naftalin kokan köşesinde bulamadım.” (Bütün Öyküleri s. 86) şeklindeki son cümlesi, anlatı açısından bir kırılma anını temsil eder. Besleme kız evden gitmiştir ve bunun sonucunda anlatıcı onun bedeni üzerindeki kontrolünü ve denetimini de kaybetmiştir. Bu yalnızca nesnel olarak bir ortadan kaybolma değildir; konuşması, savunması engellenen, ağladığında sesi çıkmayan, tahakküm altındaki besleme kız öykü boyunca toplumsal normlara işaret eden burjuva çocuk tarafından dışlanmışlığa maruz kalır. Nihayetinde ise bohça ile sessizce silinip gider. Artık bu bedene ihtiyaç yoktur.

“Üçüncü Mevki (Kayseri Yolcuları)” (Bütün Öyküleri, s. 135) öyküsünde, aynı vagonda yolculuk eden altı kişinin beden pratikleri ve dış görünüşleri, onların ait oldukları toplumsal sınıfların görünür hâle gelmesini sağlar. Öykü, İstanbul’dan Kayseri’ye doğru ilerleyen bir trenin üçüncü mevki kompartımanında geçer. Altı yolcunun paylaştığı bu dar alanda, yolculuğun sıkıcılığından yakınan bir yolcu, sessizliği bozarak sohbete öncülük eder. Kayseri’ye ilk kez gideceğini söyler. Aynı zamanda yol boyunca içinde bir tedirginlik ve merak taşır. Yanına bir gazete bile almadığı için zaman geçmek bilmez. Kafasında ise Kayseri’yi, dar sokaklardan geçen kervanlarla, pastırma yiyen memurlarla dolu egzotik bir yer, kâinat olarak canlandırır.

Bu ilk girişle birlikte, kompartımandaki diğer yolcuların iç dünyaları da yavaş yavaş görünür olmaya başlar. Kayseri’ye giden adam Kasımpaşa’dan gelmiştir ve bugüne kadar Beyoğlu’na bile adım atmamıştır. Onun için Kayseri’ye gitmek, sıradan bir seyahatten çok daha fazlasıdır; bu yolculuğu neredeyse hayatındaki en büyük olay gibi yaşar. İçten içe küçümsenme korkusu taşıyan karakterin, karşısında oturan şişman adamla kurduğu diyalog, taşralı olma hissiyle büyük kente duyulan yabancılığın ince bir hicivle ortaya konduğu bir sahneye dönüşür. Şişman adamın sadece “vah vah” demesi bile Kasımpaşalı’nın kafasında türlü anlamlara bürünür: Acaba Kayseri’ye gidiyor oluşuna mı üzülüyor, yoksa bugüne kadar Beyoğlu’na bile çıkamamış olmasına mı? Öyküde yer alan karakterlerin hepsinin aynı vagonda, yani üçüncü mevki vagonunda olması tesadüfi değildir. Üçüncü mevki, trenin en sade ve en ekonomik bölümü olarak bilinir; burası genellikle kalabalıktır ve yolcular daha basit koşullarda seyahat eder. Koltuklar rahatlıktan uzaktır, alan dar ve hizmetler sınırlıdır. Genellikle maddi imkânları kısıtlı olanların tercih ettiği bu bölüm, öyküde de toplumsal sınıf farklarının yolculukta kendini gösterdiği bir mekân hâline dönüşür. Özetle; öyküdeki üçüncü mevki vagon, sınıfsal aidiyeti temsil eden mekânsal bir sınır olarak düşünülebilir. Yolculuk boyunca

altı kişiye, dolayısıyla altı farklı *habitus*a ait olan bu bedenler hem fiziken hem de zihnen bir sınırın içindedir. Bu bağlamda Michel de Certeau'nun (2008) mekânın pratiği teorisinde, mekânın sadece nesnel bir yer olmadığına, insanlarca deneyimlenen, anlamlandırılan bir olgu olduğuna dikkati çeker. Üçüncü mevkii vagonu da bu bağlamda hareketli mekân olarak tanımlanabilir. Bourdieu'nün habitus kavramı da bu noktada açıklayıcıdır. Bireylerin toplumsal konumlarına bağlı olarak gerçekleştirdikleri davranışları ve bedensel temsilleri, üçüncü mevkii vagonunda açıkça gözlemlenir. Kayseri'ye giden adamın heyecanlı halleri, meraklı hâli ve karşısındakinden onay alma ihtiyacıyla birlikte gelişen yeterli olamama hissi onun sınıfsal habitusuna ait beden temsilleri olarak karşımıza çıkar. Kasımpaşalı gencin karşısındaki şişman adam ile yaşadığı edilgen bedensel gerilim, ikili arasındaki diyaloglar sayesinde görünür kılınır.

— Demek ki Kayseri'ye, dedi.

Kasımpaşa'da daire müdürü hatırını sormuş ihtiyar ve Kayseri'ye giden memur gibi sevindi. Yanakları sıkılmış ve yanak sıkılma zamanı geçmiş küçük bir kız gibi kızardı.

— Evet, Kayseri'ye efendim. Zatınız da mı? Güzel midir efendim? Kayseri nasıldır?

— Kayseri'ye demek hiç teşrif buyurulmadı?

— İlk uzun seyahatim efendim. Sözün temsili Kasımpaşa'da doğdum, Beyoğlu'nu bilmem efendim.

— Ya, vah vah!

Gazetesinin ilan sayfalarını okumaya dalan şişman adama, Kayseri'ye giden Kasımpaşalı hayretle baktı. Niçin “vah vah” diyordu? Acaba Kayseri'ye gidiyor diye mi üzüleniyor? Yoksa Beyoğlu'na çıkmadığı için mi hüzünleniyordu? Şişman adam kafasındaki düşüncelere de “vah vah” diyebilir, diye düşündü. Ferahladı.” (Bütün Öyküleri, s.136)

Burada şişman adamın bedensel görünümünün yanı sıra, bulunduğu sosyal konumunu da ima eden hareketleri dikkat çekicidir. Öncelikle Kayseri'ye giden adam hakkındaki “cüssesinden hiç umulmayan kalın, kocaman tüylü eller” (Bütün Öyküleri s.136) ifadesi, bu bedene dair beklenmedik bir ayrıntı olarak dikkat çeker. Bu eller, yalnızca fiziksel bir betimleme değil; aynı zamanda gencin emeğe dayalı yaşam tarzının, çalışkanlığının ve taşralı kimliğinden kaynaklanan bedensel gücünün somut bir tezahürüdür. Aynı zamanda bireyin toplumsal habitusunun, taşradan gelen, emek merkezli yaşam pratiğinin, beden üzerindeki yansımasıdır. Karşısında bulunan şişman adam ise ayrı değerlendirilmesi gereken sembol bir bedendir. Bourdieu'nün habitus kavramı üzerinden değerlendirildiğinde, şişman adam burjuva sınıfının veya kentli bireyin temsilcisi olarak öyküde karşımıza çıkar. Şişman bedenin; bolluk, ayrıcalık,

tüketim ve otorite ile ilişkilendirildiğinde, daha önce hiç uzun yolculuk yapmamış Kasımpaşalının karşısında konumlandırılması sınıfsal farkların beden pratikleri üzerinden görünür kılındığı bir sembol hâline dönüşür. Yanına bir gazete bile almayan ve bu yüzden yolculuk boyunca sıkılan Kasımpaşalının karşısındaki şişman adamın elindeki gazete ve gazeteye hâkim olması, onu sosyal ve sembolik sermayeye erişim gücüne sahip bir birey olarak konumlandığını gösterir. Şişman adamın gazetesini kenara aldıktan sonra Kayseri'ye giden adama bakarak ve gülümseyerek “Demek ki Kayseri'ye” ifadesi, hafif alaycı bir tavırla yüklüdür. Gülümseme eylemi burada samimiyet veya sıcaklık manasından çok sınıfsal olarak mesafe kurmanın aracı rolündedir. Şişman adam ve Kayseri'ye giden Kasımpaşalı genç arasında geçen diyaloglara bakıldığında, anlatıcı gözünden şişman adam hem gözlem yapan, yorumlarda bulunan hem de gözlemlenen olarak karşımıza çıkarken; Kasımpaşalı genç ise sadece gözlemleyendir. Şişman adam bu yönüyle iktidarı ve baskıyı elinde tutarken Kasımpaşalı genç iktidarsız konumda olan figürdür. Şişman adam, Kasımpaşalı genç ile doğrudan alay edip onu aşağılamasa da bedensel pratikleri ve konuşma biçimiyle, “vah vah” gibi üstenci ifadeleriyle onun dünyasına müdahalede bulunur ve bu şekilde sosyal sınıf farkını kullanarak karşısındaki üzerinde üstünlük kurar. Şişman adamın geniş ve rahat oluşunun ve Kasımpaşalının olaylar karşısında sıkılması, utancından kızarması arasında bir bedensel gerilim yaşanmaktadır. Butler'ın bedenin toplumsal olarak kurulan bir performans olduğu düşüncesi ile değerlendirdiğimizde, şişman adamın bedeni konforu ve otoriteyi temsil ederken genç adamın bedeni ise bulunduğu sosyal fark içerisinde dışlanmışlığı temsil eder.

“Stelyanos Hrisopulos Gemisi” (Bütün Öyküleri, s.149) öyküsünde, yaşam mücadelesinin insan bedeni üzerindeki etkileriyle birlikte aynı zamanda toplumsal dışlanmışlığın görünür olduğu bir zeminde incelenebilir. Öykü, kış mevsiminin adaya lodos rüzgârlarıyla gelmesiyle başlar. Ancak o yıl kış çok sert geçmekte, balık az çıkmaktadır. Balığın az olması ada halkını, özellikle balıkçıyı düşündürmektedir. Stelyanos, adanın yaşlı balıkçılarından biridir. Kış boyunca ağlarını tamir etmek, oltalarını yenilemekle meşgul olur ve bir yandan da bu yıl balık olmadığı için kendisi ve özellikle küçük torunu Trifon adına endişelenir. Stelyanos, eğer biraz balık olsa, torunu için şeker, kıyafet ve ona hediyeler almayı, boyası dökülen harabe evlerini düzenlemeyi düşlemektedir. Sait Faik öykülerinde seçilen mekânlar salt fiziksel çevre anlayışından değil, aynı zamanda bireyin toplumsal konumunu belirleyen güçlü bir unsur olarak

karşımıza çıkar. Bu bağlamda mekân tek başına belirleyici olmasa da bireyin içinde bulunduğu yoksulluk ve dışlanmışlık hâlinin etkilerini derinleştiren bir rol oynar. Özellikle toplumsal sınıfın alt kademelerinde yer alan bireyler için mekân kavramı değişmeyen bir kader gibi kendini tekrar eden pozisyonudur. Aynı ortamda yaşayan farklı toplumsal grupların birbirini etkilemesi mümkündür. Bu etkileşim çoğu zaman eşitsizlikleri pekiştirici ve ortaya çıkarıcı bir rol üstlenir. “Stelyanos Hrisopulos” öyküsünde de karakterlerin bahsedilen yaşam alanı, onların sınıfsal aidiyetlerini görünür kılar (Doğan, 2019, s. 68).

Stelyanos’un balıkçılık ile yaşamını sürdürmesi, onun bedeninin fiziksel olarak yıpranmış olmasına dikkati çeker. Bu yıpranmış görüntü evlerinin betimlenmesiyle de gözler önüne serilir Ayrıca, Stelyanos’un tamir işleriyle uğraşmasının ardında, bedensel emeğe ve onarılma ihtiyacına dair bir ima da yer alır. Stelyanos’un “Evin içini biraz düzeltse, şehirden Trifon’a bir iki küçük hediyecik getirseydi. Bir denizci hikâyesi kitabı satın alsaydı. Bir kocaman gemi resmi bulup Trifon’un yattığı küçücük odaya çivileseydi...” (Bütün Öyküleri s.150) cümlesinde idealize ettiği “küçücük odaya kocaman bir gemi resmi asma” arzusu sınırları aşan bir umudun temsilini taşır. Stelyanos’un bu hayali, ötekileştirilmiş ve yıpranan bedenin, içinde bulunduğu memnuniyetsiz durumdan çıkıp yeni ufuklara açılma arzusu olarak okunabilir. Foucault’nun iktidar ve beden ilişkisine dair analizlerinden yola çıkarak Stelyanos’un iktidarın ve sosyal yapıların sınırlandırdığı bedeninde bu sınırları aşma potansiyelinin olduğu söylenebilir. Öykünün çalışmamız için asıl önemli yeri Stelyanos’un fiziksel görünümünün betimlendiği yerdir.

“Stelyanos Hrisopulos’un en şayanı dikkat yeri boynu idi. 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 bir mahiyetle yükselir. Bir balıkçı ne kadar ihtiyar olursa olsun, derisi ne kadar buruşuk bulunursa bulunsun, her zaman kafası genç, dinç; boynu sağlam ve diktir.” (Bütün Öyküleri, s.152)

Stelyanos’un boynunun betimlenmesiyle oluşturulan bu pasajda, bedenin dışlanması ve dayanıklılığı arasındaki gerilim açığa çıkarılır. Boyun, “sert, dik, kararmış, adeta nasırlı ve sinirli” bir sütuna benzetilir. Bu benzetme bedenin maruz kaldığı fiziksel zorlukların ve toplumsal baskıların simgesel olarak beden imgesine

yansımasıdır. Foucault'ya göre beden, iktidar ilişkileri tarafından şekillendirilen ve disipline edilen bir yapıya sahiptir ve aynı zamanda direniş alanıdır. Stelyanos'un boynu, denizciliğin zorluklarına ve toplumsal sınırların dayatmalarına karşı dirençli ve kuvvetli hâliyle direnen bir yapıda simgeleştirilir. Burada beden hem toplumsal dışlanmışlıkla biçimlendirilmiş hem de kendi varlığını, gücüyle kanıtlamaya devam eden bir sınırdır. Yaşadığı çevre ve mesleğinin zorlukları doğrultusunda Stelyanos'un bedeni şekillenmiş bir habitus üretir. Bu çelik boyun öyküde, Stelyanos'ta olduğu gibi Trifon'un babasına ve ondan da Trifon'a miras gibi aktarılan bir yapıda sunulur. "Trifon bu sert başı, bu dik boynu, bu parlak ve kuvvetli kıvrıkcıkları, bu kuvvetli parlak dişleri babasından almıştı." (Bütün Öyküleri s.153)

Trifon'a âdeta miras gibi aktarılan bir diğer olgu ise dışlanmışlığın etkileridir. Stelyanos'un küçük torunu Trifon anne babasını kaybetmiş ve dedesi ile denizde yaşamını sürdürmektedir Onun da tıpkı dedesi gibi bir direniş içinde olduğu, yapmak istediği gemi aracılığıyla ortaya konur

"Bu seferki gemi on iki yaşındaki bir çocuğun yapacağı gemi değildi. Bu, artık şimdiden kaptan olacağı anlaşılan bir delikanlının gemisiydi. İçinde açılmak, uzaklaşmak, seyahat arzuları dolu, hür, serazat, vatansız bir insanın gemisiydi. İçinde dalgalar, fırtınalar, sakin denizler, acayip balıklar, bambaşka bize benzemeyen, bize benzeyen insanlar dolu, bir insanın tahayyüllerinin, hatıralarının gemisiydi." (Bütün Öyküleri s.153)

Trifon'un inşa ettiği gemi, onun hayallerini, özgürlük arzusunu ve toplumsal dışlanmaya karşı içsel direnişini simgeleyen güçlü bir metafordur. Bu gemi metaforik olarak Trifon'un kendi kimlik ve varoluş mücadelesinin bir sembolü olarak okunabilir. Edward Said (1998, s. 85) 'in *Oryantalizm* adlı eserindeki düşünceler bu noktada anlam kazanır; dışlanan bireyler, toplum tarafından dayatılan sınırları aşmak ve kendi kimliklerini yaratmak için hayal gücüne ve alternatif kimlik inşalarına yönelirler. Trifon'un gemisi, bu bağlamda, sadece fiziksel bir araç değil, aynı zamanda dışlanmışlığın yarattığı sınırlamalardan kaçışın ve kendi varoluşunu yeniden kurmanın bir simgesi olarak işlev görür. Bu yönüyle öykü, Said'in sözü edilen kavramsal çerçevesini edebi bir biçimde somutlaştırmaktadır. Geminin inşası aynı zamanda Trifon'un yeniden şekillendirmek istediği kimliğinin inşasıdır. Ancak bu direniş öykünün sonunda toplumsal kolektif engellemeye maruz kalır. Trifon'un inşa ettiği Stelyanos Hrisopulos adındaki gemi, köydeki çocuklar tarafından batırılmak istenir. Modern toplumda farklı olanı ehlileştirmek, farklı kabul edilen davranışlarından dolayı

dışlamak ve bastırmak, gözetim, disiplin ve cezalandırma biçimlerinin gelişmesine yol açmıştır. Bu bağlamda Trifon'un farklılaşmak isteği ile inşa ettiği gemisi üzerinden çocukların ona karşı birleşmesi toplumun normal kabul edileni dışlanmaya maruz bıraktığını ve direnişi bastırmaya meyilli olduğunu gözler önüne serer.

“Stelyanos Hrisopulos gemisini batırmak için bütün tertibat hazırды. Çocukların içinde derhal mühendisler peyda olmuş, toplar yapılmış, tüfekler hazırlanmış, kocaman taşlar bir kenara yığılmıştı.” (Bütün Öyküleri s.156) Çocukların bahsedilen kolektif eylemi, toplumun bireyi homojenleştirme ve farklılığı bastırma arzusunun temsilidir.

Sait Faik'in “Bir Kıyının Dört Hikâyesi” (Bütün Öyküleri, s.158) adlı serisinin “Soğan Kayığı” adlı ilk öyküsünde, soğan yüklü bir kayığın adaya yanaşmasıyla başlayan anlatı, bu kayıkla gelen genç bir köylü çocuğunun bakışıyla adadaki insanların dünyasını, ilişkilerini ve görünmeyen toplumsal sınırları hassas bir dille ortaya koyar. Adanın açgözlü esnafı, büyük kayığın taşıdığı soğan yükünü bütünüyle satın alamayacak olmanın huzursuzluğunu yaşarken, anlatıcı için asıl dikkat çekici olan, bu yükte birlikte gelen genç bir köylü delikanlıdır.

“Bilhassa bir kayıkçı: Genç, gülbüz bir köylü çocuğu idi. Şekilsiz yahut şekilleri bozuk çıplak ayakları ile bu zengin adanın toprağına ayak basar basmaz bir vahşi hayvan siması almıştı. Oradan oraya aç ve çıplak gözleri ile dolaştı. Kadınların önünde şayanıhayret bir buruşukluk ve asabiyet kaplayan yüzü, kendi kadar genç adamların beyaz pantolonlarında ve mavi gömleklerinde enerjisini, asabiyetini kaybediyor, gözleri harekette renklerini birden durduruyor, sakın ve mahzun bakıyordu.” (Bütün Öyküleri, s.158)

Çıplak ayaklarıyla adanın topraklarına basan bu genç çocuk, doğallığını ve köy yaşamına olan aidiyetini bedeninde taşır; ancak şehir hayatının getirdiği modern estetik normlar, onun bu bedensel görünümünü “eksik” ve “kusurlu” olarak değerlendirir. Kendi kadar genç adamların beyaz pantolonlarına ve mavi gömleklerine bakarken duyduğu hayret ise onun habitusuna ait olmayan bu şehirli insanlara bakışı; öteki olma konumuna işarettir. Günlük yaşamda beden dili, giyim tarzı, duruş ve jestler, kişinin ait olduğu sınıfsal yapının izlerini taşır. Köylü çocuğun ayaklarının “şekilsiz” olarak betimlenmesi ise onun bedeninin, içinde bulunduğu sosyoekonomik koşulların bir yansıması olduğunu gösterir. Bu detay, onun toplumsal hiyerarşi içinde nasıl konumlandığını ve hangi tür görünmez baskılara maruz kaldığını da sezdirir. Bu tür bedensel anlatımlar, sınıfsal farklılıkların sadece sözle değil, beden üzerinden de nasıl

hissedildiğini ortaya koyar. Michel Foucault (2025, s. 21)’nın heterotopya kavramı, bu öyküdeki kıyı mekânını anlamak için oldukça anlamlı bir çerçeve sunar. Foucault’ya göre heterotopyalar, toplumların kendilerini hem yansıttığı hem de ters yüz ettiği, ötekiliğin deneyimlendiği alanlarıdır. Öyküdeki kıyı, tam da böyle bir mekândır; ait olanla dışarıdan gelenin karşılaştığı ama birbirine yaklaşmadığı ve birbirini anlamlandırmada zorlandığı bir eşiktir. Köylü çocuk, çıplak ayakla kıyıya bastığında, çevresine hem merak hem de tereddütle bakar; kendini oraya ait hissetmez, dışlanmışlığın farkındadır. Çocuğun adaya adım attığında “bir vahşi hayvan siması” (Bütün Öyküleri s.158) alması, bedeninin bir anda ötekileşen ve tehlikeli olduğu var sayılan bir hâle dönüşümünü anlatır. Çocuk, denize girdiği sırada anlatıcı tarafından da gözlemlenen, hareketleriyle ait olmadığı yerde bakışlara maruz kalan bir konumdadır.

“Suyun yüzüne çıktığı zaman gülümsüyordu. Ben de soyunmuştum kendisine yetiştim. Kadınları gösterdi. Parmaklarını yaladı. Ve bir küçük kotra hızıyla uzaklaştı. O kadar güzel yüzüyordu ki, dikkati çekmekte gecikmedi. Yanık genç kızlar, tombul beyaz kadınlar arasında genç bir sportmen yüzünün gezindiğini, bacaklarının arasından bir yılan gibi süzüldüğünü fark edince fıkırdaştılar. Çılgınlık kopardılar. Hatta birkaçı ona moda lisanıyla laf attılar.” (Bütün Öyküleri, 159)

Öykünün devamında anlatıcı, çocuğu sahilde soyunurken görür. Sahilde kadınların yıkanmak için suya girdiği sırada genç çocuk da suya atlar. Çocuk, “Suya idmançı gençlerin yaptığı gibi balıklama” değil; “Küpeşteden bırakılan bir kalas gibi istikametsiz ve biçimsiz” düşer. Çocuğun suya balıklama atlamaması, onun beden pratiklerinin kentli, sportif gençlerin alışılmış ve estetik kabul edilen beden normlarına uymadığını gösterir. Denize küpeşteden bırakılan bir kalas gibi düşmesi ise onun bedenini kentli ve sportif bedenler karşısında yabancı ve uyumsuz konumuna düşürür.

“Ve bir küçük kotra hızıyla uzaklaştı. O kadar güzel yüzüyordu ki, dikkati çekmekte gecikmedi. Yanık genç kızlar, tombul beyaz kadınlar arasında genç bir sportmen yüzünün gezindiğini, bacaklarının arasından bir yılan gibi süzüldüğünü fark edince fıkırdaştılar. Çılgınlık kopardılar. Hatta birkaçı ona moda lisanıyla laf attılar.” (Bütün Öyküleri, 159)

Burada köylü çocuk suyun altındaki vücudu ve yüzmesindeki kusursuzluk sayesinde kadınların takdirini kazanarak arzu nesnesi hâline dönüşür. Böylece, başlangıçta şekilsiz ve biçimsiz olarak tanımlanan beden dikkat çeken, kusursuzca suda süzülen ve hatta laf atılmaya layık bir bedene dönüşür. Bu da başta sınıfsal olan beden imgesinin kamusal alanda nasıl dönüştüğünün olumlu bir yönüdür. Ancak bu olumlu

dönüşüm düşüncesi fazla sürmez. Zira genç çocuk sudan çıkıp, eski püskü kıyafetlerini üzerine geçirdiğinde kendisine bakmazlar ve hatta onu gördüklerinde tanımayıp küfürler savururlar.

“Sudan çıktıktan sonra aynı kadınların hiç ehemmiyet vermeden önünden geçtiklerini görünce, hatta kendisine bakmadıklarını fark edince; akşam olup elektrikler yandıktan sonra yanlarından denizde yaptığı gibi yılan kıvrımı ile geçtiği zaman yine aynı kadınların bu sefer çatık ve korkunç birer çehre ile kendi anlayabildiği bir lisanla küfrettiklerini işitince şaşırdı” (Bütün Öyküleri, 159)

Bu pasajdan anlaşılacağı üzere, toplumsal sınıf farkları bedensel davranışlar üzerinden görünür kılınır ve köylü çocuk bulunduğu yere ait olmadığını belli eden kıyafetleri içerisinde arzulanan bedenden dışlanan bedene dönüşür. Çocuğun şaşkınlık duygusuyla çevresini anlamlandırmakta zorlanması, onun bu dünyaya tam anlamıyla ait olmadığının göstergesidir

“Denizde aynı şaka, aynı cilve oluyor, kadınlar, bu genç sportmene hoş görünmek için her türlü müsamahayı gösteriyorlar, fakat gece olup ışıklar yanınca palasparelerin [eskimiş, değersiz kumaş] içindeki çocuğu tanıyamıyorlardı.” (Bütün Öyküleri, 159) Bu durum günlerce aynı şekilde devam eder. O, habitusuna ait kıyafetleri çıkarıp suya girdiğinde merak edilir, gözlemlenir, hatta zaman zaman hayranlıkla bakılır; ama eskimiş kıyafetleri içerisinde, bu dünyaya ait olmadığı düşünülerek dışlanır, yok sayılır. Bu çelişkili durum, onun bedenini hem bir özne gibi görünür kılar hem de bir nesne hâline getirir.

Soğan kayığının kıyıdan ayrılmasıyla öykü sona erer, bu ayrılık durumu çocuğun yalnızca mekânsal bir yerden gitmesinin yanı sıra, aynı zamanda dışlanmışlığı ve hissedilen bir yabancılığı simgeler. Kayığındaki soğanları satmak için adaya gelen köylü çocuk, adanın beden dili ve davranış kalıplarına yabancıdır; bu yüzden kayık ayrılırken çocuk da fiziksel olarak ait olmadığı yerden geri çekilir “Köylü çocuğundan bir selam bekledim, vermedi. Ve soğan kayığı ağır ağır uzaklaştı. Ben onun denizin üzerinde bir nokta gibi kalmasını beklemeden uzaklaştım.” (Bütün Öyküleri, 160) Burada anlatıcının çocuktan selam beklemesi, farklılıkların kısa da olsa birbirine temas etme arzusunu yansıtır. Fakat o selam gelmez.

“Bir Seyahatin Sonu (Bekâr)” (Bütün Öyküleri, s.365) öyküsü, bedenin toplum içinde sosyal, sınıfsal ve kültürel düzeyde nasıl dışlandığını anlatan öykülerden biridir.

Öyküde şehirli anlatıcı kısa süreliğine köye gider ve gittiği köyde hem gözlemci hem de gözlemlenen konumdadır. Bu yönden toplumsal sınırlar çift yönlüdür. Kendisini, köy halkının beden pratikleri üzerinden değerlendirmenin yanı sıra şehirli bakış açısıyla çevresini anlamlandırmaya çalışır. Ancak bu bakış tarafsız değildir, anlatıcı bu anlamlandırmayı yaparken onları belli kalıplara ve rollere indirger. Köylülerin tavrı ise sorgulayıcı şekilde karşımıza çıkar. Konuşması, yürüyüşü, giyimi ile şehirli olan bu beden kendi konumlarından ayrı bir yere yerleştirilir. Öykünün anlatıcısı İstanbul'dan memleketine yaptığı ziyarette bireysel benliğiyle toplum arasındaki çatışmayı beden üzerinden tecrübe eder. Memleketine dair yaptığı ilk gözlem, ölüleriyle kurduğu bağ ile başlar. “Memleketi ilk defa olarak insanlardan uzak, ölüleriyle yakın olarak görüp sevdi. İnsanlar her yerde aynıydı. Hareketli, hırsız, namuslu, iyi, kötü... Fakat ölüler her gün bambaşka türlüydüler.” (Bütün Öyküleri s.365) Burada yaşayanlar ile kurulamayan bağ ölüler ile kurulur. Julia Kristeva (2014)'nın abject kavramı bu noktada anlam kazanır, yaşayanların hep aynı olması ile anlatıcı onlardan uzaklaşır, bu uzaklaşma aynı zamanda toplumsal normların baskıcılığından da uzaklaşma isteğidir. Ölü bedenler, toplumsal normların dışında kalmasıyla anlatıcının kendini ait hissettiği taraftadır zira anlatıcının bedeni, sosyal aidiyetin dışında kalan bir yabancı olarak algılanır. “O da belki oraya... sırtını topraktan dışarıya şişirerek yatacak, tek hatlı yorgun ve 1882’de yapılmış mahzun trenin sesini her an duyacak.” (Bütün Öyküleri s.365) Buradan anlaşılıyor ki, anlatıcının dışlanmış bedeni için gelecekte olması istenen yer toprağın altıdır. Yani, yaşayanlar arasında kabul görmeyen bedenin, en sonunda ancak ölüler arasında kendine bir yer bulabileceği düşüncesi burada baskın şekilde görülür. Öykünün devamında anlatıcının “başını alıp küçük tepelerin sırtlarını uzaktan sevimli ve beyaz badanalı evlere dayamış köylere gitmesi” ve onu fark eden köpeklerin “...söylenir, konuşur gibi bağırması” dışlanan bedene dair güçlü bir metafor oluşturur.

“-Ne işin var buralarda garip adam! şapkası kocaman adam! kunduraları nazik adam! defol, çabuk git buradan, çabuk...” (Bütün Öyküleri s.366) Köpeklerin yaratılış itibarıyla “yabancı” gördükleri insanlara karşı koruma içgüdüğü düşünülürken, anlatıcının köyde yabancı olarak algılanmakta olduğunu ve öteki konumunda dışlamaya, uzaklaştırmaya maruz kaldığını gösterir. Şehirden gelen anlatıcının bedensel imgelerinin “kocaman şapkalı, nazik kunduralı adam” şeklinde ifade edilmesi onun fiziksel kültürel farklılıklarına ve bu farklılıklar nedeniyle sonradan gittiği mekânda reddedilmesini simgeler. Anlatıcının köpekler aracılığıyla hayal ettiği “defol, çabuk git”

gibi ifadeler, bedenın aidiyet hissettiği sosyal mekândan dışlanmasının ve ötekileştirilmesinin doğrudan sözel yansımalarıdır.

Buradaki dışlanma, sadece fiziksel bir dışlanma değil; aynı zamanda kültürel ve toplumsal farklılıkların yarattığı bir marjinalleşmedir. Anlatıcının beden görünümüne dair detaylar, onun köylülerin normlarından ve alışkanlıklarından farklı bir bedensel ve kültürel kimlik taşıdığını vurgular. Böylece bedenın hem anlatıcının ait hissetmeye başladığı mekânda hem de sembolik düzeyde dışlanan bir konuma itildiği görölmektedir.

Toplumsal sınırların eşiğinde beden yalnızca mekân üzerinden değil kimi zaman da yaşamı boyunca taşıdığını aidiyet arayışı ve görünür olma çabası ile dışlanmaya uğrar. “İhtiyar Talebe” (Bütün Öyküleri, s.113) öyküsünde bu durum karşımıza çıkar. Öykünün tematik kurgusu bir grup arkadaş etrafında gelişen iletişimleri, ilişkileri konu edinir. İhtiyar talebenin öyküdeki konumu ve onun sürekli zıt tavırlar sergileyen sevgilisi karşısında çektiği sıkıntıları işler. On bölümden oluşan bu öyküde bahsedilen bazı beden imgeleri bize hem ihtiyar talebenin toplumsal konumu hakkında hem de sevgilisinin tavırlarındaki değişken ikilik hakkında çağrışımlar sunar. Öykünün ilk bölümünde, kimliği ve bedeni görünür olmayan bir karakter çizilir. İlk olarak öykünün “İhtiyar Talebe” başlığı dikkati çeker ve bir çelişkinin varlığını hissettirir. Talebe kavramı gençlik, enerji, hareketlilik ile özdeşleşen bir konumdayken onun önüne koyulan ihtiyar sıfatı özdeşleştirilen kavramın karşıtı konumundadır. Bu karşıtlık, karakterin bedensel anlamda yaşlılığını simgelerken sosyal anlamda da marjinal bir konumda olduğunu vurgular. Karakterin “Yaşını en mahrem arkadaşına bile söylememiş.” (Bütün Öyküleri s.113) olması salt biyolojik bir gerçeği saklama arzusu değildir. Bu durum insanın kamusal alanda onu görünür kılan özelliklerinin karakter bazında belirsizleştirildiğine işarettir. Toplumda bireyin kimliği ancak toplumsal normlar içerisinde görünürlük kazandığı zaman anlamlıdır ve öyküde yer alan İhtiyar Talebe karakterinin, toplumsal normlar içerisinde yaş, memleket, ulus gibi kurucu unsurlarının belirsizleştirilmesi söz konusudur. İhtiyar talebenin bedeni, kimiksizleştirilerek yalnızca varlığı bilinen bir edilgen özneye dönüşmüştür.

“Kendisi Sırp veya Hırvat’tı. Türk talebelerini her nedense çok severdi.” (Bütün Öyküleri s.113) cümlesi ile onun nereye ait olduğunun tam olarak tanımlanamayışı görölr. Burada bedenın aidiyeti belirlenemez veya tam olarak tanımlanamaz. Bu

bağlamda Edward Said (1998)'in, toplumda “öteki” olarak kabul edilen bireylerin sıklıkla coğrafi ve kültürel aidiyetlerinin belirsizliği nedeniyle kimlik sorunları yaşadığına dair görüşleri akla gelir. Öteki kavramından yola çıkarak, Said'in birbirinden farklı etnik ve dini kimliklerin karşısında bir savunucu rolünde olduğu görülür ve kendi etnik gurubuna ait ötekinin yanında durur. Öyküde Sırp ya da Hırvat gibi kesin olmayan etnik kimliğe sahip İhtiyar Talebe, öykü boyunca doğrudan dışlanan değil, toplumsal normun dışında, sessizce dışarda bırakılan veya tanımlanmayan konumdadır.

“Biz kahveye girince onu sobanın başındaki masada oturmuş bulurduk.” (Bütün Öyküleri s.113) cümlesi ile İhtiyar Talebenin, gündelik hayatın akışında etkisizleştirildiğini görmekteyiz. Onun sobanın başında sabit olarak konumlanması, bedeninin toplumsal bir merkezde değil yalnızca bir masada, bir soba kenarında varlık bulmaya çalıştığının göstergesidir. “Biz selam verirsek alır; vermezsek, selam vermeden yanımıza gelir, otururdu.” İhtiyar talebenin bu davranışı arkadaşları ile olan iletişimindeki eşitsizliğin bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Onun, arkadaşları selam verirse alması, eğer onlar selam vermezse kendisinin selam vermeden yanlarına gitmesi, iletişimde katılım hakkı olmayan bir figür konumunda olduğunun göstergesidir. Bu bağlamda Hannah Ardent (1994)'in, varlığı tanınan ama sosyal anlamda katılımı olmayan, vatandaşlık dışı beden kavramı ilişkilendirilebilir. Zira Ardent'e göre insanlar birlikte yaşarken, yönlendirme ile iletişimi sağlayabilir ve ötekilerin de boyun eğmek zorunda bırakılır. Öteki ile olan iletişim ancak bu şekilde sağlanabilir (Arendt, 1994). İhtiyar talebe yaşadığı toplumsal dışlanmışlıkla sembolik olarak yok hükmündedir. Onun yaşlı ama marjinal bedenindeki zıtlık toplumsal normlara uymaz ve bu sebeple toplumsal dışlanmaya tabi bir özne olarak öyküde yer alır. Yemeğini herkesten evvel yedi” ifadesi, onun bedensel olarak toplumdan ayrılışının ve genç arkadaş grubunun bir parçası olamayışının göstergesidir. Agamben(2013)'in “çıplak hayat” kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde; ihtiyar talebe, yemek paylaşımı gibi gündelik ama sosyalleştirici bir eylemin dışında bırakılarak, yalnızca biyolojik varlığını sürdüren ama toplumsal varlığından menedilen bir beden olarak temsil edilir. Bu dışlanmışlık, onun yaşamına devam eden ama politik/toplumsal topluluğa dahil edilmeyen bir “çıplak hayata” indirgenmesini imler. Ayrıca onun yemek yemeği seçtiği mekânlar da bu bağlamda dikkat çekicidir. “Çirkin kadınların bol bulunduğu her pansiyonda” yemek yemeyi tercih etmesi, toplumsal olarak dışlanmış mekânları kendine daha uygun olduğu

düşüncesini ortaya koyar. Bu mekânlar çirkin addedilen ve görünmez kılınan bedenlerin tanındığı ortak bir alan olarak okunabilir.

Öyküde “Kendisi Sırp veya Hırvat’tı. Türk talebelerini her nedense çok severdi. Bilhassa aramızdaki uzun boylu, adeta uzun boylu olduğu için kambur, Sırpça bilen arkadaşımıza bayılırdı.” dikkati çeken cümledir. Sırpça bilen Türk talebenin, İhtiyar Talebe tarafından özellikle sevilmesi, aynı dili konuşmasındaki ortak yön anlayışı ve aynı dışlanmışlık alanına ait hissedilme duygusu ile ilgilidir. Her iki karakter de bedensel bir “öteki”leştirmeye maruz kalır. Biri yaşlı ve aidiyetsiz, diğeri ise bedensel normların dışında kalan biri. Dikkat edilirse, Türk talebenin boyunun uzunluğundan kaynaklanan bedensel eğriliği onu normatif erkeklikten veya normatif insan görünümünden ayıran özelliğidir. Toplumda uzun boy aslında olumlu bir taraf taşısa da bu karakter üzerinde aşırılık sonucunda bir yük ve külfet simgesine dönüşmüştür. Bununla beraber Türk talebenin Sırpçayı bilmesi onun iki tarafa da ait olmasını anlatan olgudur. Yani dışlanan öznenin karşısında hem bizden olma konumuna sahip hem de “öteki” ile bağlantılı bir konumdadır. Bu yönüyle postkolonyal teoremin vurguladığı sınır birey olma özelliği taşır. Kambur Türk talebe ne tamamen “biz” olmanın sınırı içindedir ne de “öteki” olmanın içinde. Bu arada kalmışlığı ile hem ihtiyar talebeye yakın hem de genç arkadaş grubunun içerisinde. Bu belirsiz sınırlar onun bedensel görünümünde kamburluk olarak tezahür eder. Kambur beden ne ayakta dimdik duran ne de yere tamamen kapanmış bir bedendir. Ayakta olmak ile yere yakın olmanın arasında kalmış bir görünümdür.

“İhtiyar Talebe” öyküsündeki aidiyetsizlik ve kimliksizlik olgusu “Marsilya Limanı” (Bütün Öyküleri, s.164) öyküsünde de karşımıza çıkar. Yabancı liman kentinin panoramasını sunan bu öyküde yer alan beden imgeleri, göz, aidiyet, öteki kavramları üzerine derin bir edebî sorgulama sunar. Foucault’nun heterotopya kavramı, gündelik yaşamın içinde, toplumsal veya kültürel olarak “öteki” konumunda bulunan mekânları tanımlamak için kullanılır (2014, s. 296). Marsilya Limanı da tam olarak böyle bir mekânın yansıması olarak klasik bir heterotopyadır. Farklı hayatların, kültürlerin ve kimliklerin bir araya gelişi, sıradan ve tekdüze yaşama karşı bir alternatif duruşun ifadesi hâline gelir Marsilya, göçmenleri, denizcileri, suçluları, melez kimlikleri buluşturan ve misafir eden eşik mekân konumundadır. “Ruh artık ne bir şehirlinin ne bir köylünün ne bir siyasînin ne de bir katilin ruhudur. Bu ruh, denizci ruhudur. Dış, bir

balık kadar kaygan; iç, bir deniz içi gibi zehirlidir. Marsilya Limanı, bu zehirli hava içinde yaşayanların memleketidir.” (Bütün Öyküleri, s.164)

Marsilya, sadece bir liman değil, hayatın sınırlarında, aidiyetin ve dışlanmanın iç içe geçtiği, insanın karmaşık durumlarını yansıtan özel bir mekân olarak öne çıkar. Buraya gelen insanların çoğu, isimsiz olarak karşımıza çıkar. Bir Rum, bir Ermeni ya da bir Cezayirli olarak anılsalar da bu etnik kimlikler onlara gerçek bir aidiyet sağlamaz. Tam tersine, modern ulus-devletlerin sıkı sınırları ve kimlik politikaları nedeniyle, bu çeşitlilik çoğu zaman onları toplumun dışında bırakan, öteki haline getiren bir dışlama aracı hâline gelir. Tarih boyunca, birçok ulus-devlet, kendi sınırları içindeki farklı kimliklere karşı sert politikalar uygulamış, bu kimlikleri yok saymış ya da marjinalleştirmiştir. Bu nedenle, bu insanlar hem kendilerini ait hissedemedikleri bir yerde var olmaya çalışır, hem de dışlanmanın ağır yükünü taşırlar.

Marsilya Limanı öyküsünde, bedenler yalnızca biyolojik bir varlık olarak karşımıza çıkmaz, aynı zamanda politik, toplumsal ve etik bir mesele olarak öyküde imge olarak kullanılır. “Niçin, Avustralya adaları yerlileriyle temasta bulunan sarı İngilizlerin çocukları bu kadar güzel oluyor? bu İngiliz şilebinde tanıştığım ufak çocuk, Avustralyalı bir yerli kadınıyla sarı bir İngiliz’in piçidir” (Bütün Öyküleri s.165) cümlesi metindeki dışlanmanın örneklerinden biridir. Burada melez bir çocuğun güzelliğine yapılan vurgunun altında bir şaşkınlık söz konusudur. “Niçin bu kadar güzel oluyor?” sorusu başta bir iltifat gibi algılsa da alttan alta melezliğe, farklı olana yönelik mesafeli ve ötekileştirici bir eylemle yüklüdür. Bu durumu Homi Bhabha’nın melezlik (hybridity) kavramıyla daha iyi kavranabilir. Bhabha (2016)’ya göre, melez hem egemen kültürün sınırlarını zorlar hem de bu nedenle egzotikleştirilerek adeta nesne hâline getirilir. Burada çocuk, bir yandan güzel görülürken bir yandan da “piç” gibi küçümseyici bir tanım ile sunulmuştur. Bu çelişki melez bedenin toplum içindeki karmaşık yerini ve konumunu gösterir. Modern ulus devlet anlayışının içerisinde kendine yer bulamayacak olan bu beden, bir yandan güzelliği kabul edilen diğer yandan ise dışlanmışlığa uğrayan bir ifade ile ötekileştirilir. Piç ifadesi öyküde yalnızca bir hakaret ifadesi olarak değil aynı zamanda çocuğun aidiyet ve statü dışında kalmasını sağlayan bir ifadeye dönüşür. Çocuk, konumu itibarıyla ne Avustralya yerlilerinin ne de İngilizlerin kimliğine aittir. Hiçbir soya bağlanmayan, kimliksiz bir konumdadır. Sınırdan kalmış bir beden olarak karşımıza çıkar.

Öyküde dışlanan bedenın sınıfsal, ırksal ve toplumsal boyutlarıyla en yoğun biçimde temsil edildiğı bölümlerden biri de şu şekilde ifade edilir:

“Bu Cezayirliler kahvesinde alkol ne temiz şeydi! Büyümüş tırnakları kıvrıcık saçlarına takılan adam, Fransız bahriyesinden terhis edilirken, Cezayir’i bir daha görebilmek için kendisine verilen parayı üç gün içinde, Marsilya’nın dar, fuhuş kokan sokaklarında eritivermişti.” (Bütün Öyküleri s.165)

Pasajın ilk cümlesi olan “Bu Cezayirliler kahvesinde alkol ne temiz şeydi!” ifadesi, ilk bakışta şaşırtıcı bir övgü gibi görünse de aslında içinde ince bir ironi barındırır. Buradaki temizlik kavramı, gerçek anlamda bir temizliği değil, tam tersine kötüye giden bir düzenin sıradanlaşmış hâlini yansıtır şekilde karşımıza çıkar. Mary Douglas’ın *Saflık ve Tehlike* adlı eserinde belirttiğı gibi, kir her zaman fiziksel bir şey değildir; çoğu zaman, bir şeyin yanlış yerde olmasıyla ilgilidir. (2005, s. 59) Bu çerçevede, kahvede bir araya gelen dışlanmış bedenler için alkol, fiziksel olarak “kirli” bir madde olmanın ötesinde, sosyal normların dışında kalmanın simgesi haline gelmiş, ancak zamanla bu durum olağanlaşarak gündelik yaşamın bir parçası olarak benimsenmiştir. Alkolün temiz olarak algılanması, aslında sosyal dışlanmışlığın ve çaresizliğin normalleştirilmiş hâlini gösterir; zira aslında kirli olan, herkesin içinde yaşadığı düzenin bir parçası olmuştur. Bu nedenle, burada yalnızca alkol değil, o kahvede bir araya gelen insanların aidiyetsizliklerini ve toplumsal dışlanmışlıklarını da yansıtır. Adamın dış görünüşündeki abject kabul edilebilen “büyümüş tırnaklar”, “kıvrıcık saçlara takılan eller” onun sadece yoksulluğunu değil, aynı zamanda bedenine dair duyarlılığını yitirmiş olmasını da anlatır. Bu karakterin “Paris’e gitmek için her şeye razı...” olması, yaşadığı yerden kaçıp kurtulma isteğine ve ulaşamayana dair beslediğı umutlarına işarettir. Paris burada yalnızca bir coğrafi yer değil; kurtuluşun, aidiyetin ve onaylanmanın merkezi olarak kodlanmıştır. Karakterin bu ideali, kendi toplumsal konumunun dışına çıkma arzusunu gösterir. Bu arzu bedelsiz değildir ve karşılığında işlenmesi istenen cinayetin “20.000 frank mukabilinde” kabul edilmesi, bedenın ne kadar ucuza satılabileceğini gözler önüne serer. Bu durum, para karşılığında satılan bir yaşamın, bir özelliğın değil; yalnızca bir güç olarak bedensel işlevin alınıp satılmasıdır. Bu örnekte karakterin bedeni salt işlevsel görülen bir araç konumundadır ve ahlakî ya da toplumsal değerinden arınmıştır.

Öyküde dikkati çeken bir diğer olgu ise, bedenın soyla, sınıfla ve geçmişle olan iç içe geçmiş yapısının vurgulandığı kısımdır. Anne ve babanın bedenine dair “Kara

tırnaklar” ve “kadeh kokan eller” gibi betimlemeler hem fiziki bir gerçekliği (bedensel yıpranma, emek) hem de sınıfsal dışlanmışlığı simgeler. Annenin bedeni, temizlik işine bağlı görüntüyü; babanın elleri ise hem içkiye hem de emekçiliğe dayalı bir alt sınıf kimliğini temsil eder. Pierre Bourdieu’nün habitus kavramı burada tekrar devreye girer ve bireyin doğduğu sınıfsal çevre, bedensel tutumlarından dünya görüşüne kadar birçok şeyi belirler. Ancak karakterin amacı, bu “bedensel geçmişle” bağlarını koparmaktır. Dışlanan bedenlerin karşısına konumlandırılan “Mavi keten elbiseli insanlar”, sınıfsal olarak düzgün görünen ve sistemle bütünleşmiş bireylerin temsili olarak karşımıza çıkar. Bu kişiler, görünüşleriyle bedenin simgesel manasına nasıl dâhil edildiğini gösterir. Karakterin bu insanların arasından geçerek ilerlemesi, bu düzenin içine dahil olma arzusunu ancak ona ait olamayışını da ortaya koyar.

“Bir Define Arayıcısı” (Bütün Öyküleri, s.323) öyküsünde beden bu kez hayal ile gerçek arasında varoluşsal bir eşikte ele alınır. Öykü, İstanbul’un kıyısında, şehrin kalabalığından biraz uzakta kalan bir kenar mahallede geçer. Merkezine ise Fındık Ali adında, hayatı denizin ritmine uydurmuş bir balıkçı yerleştirilmiştir. Bir yaz akşamı, Ali’nin mangalda pişirdiği balıkların kokusu çevreye yayılırken, onun kendine özgü yaşamı da yavaş yavaş gözler önüne serilir. Hayatının önceki dönemlerinde boyacılıktan hamallığa, müvezzilikten hırsızlığa kadar her işi yapmış, sonunda balıkçılıkta karar kılmıştır. Her akşam mutlaka bir bardak şarap içmeden günü sonlandırmayan Fındık Ali aslında geçmişinden kopamayan bir adamdır. Fındık Ali, geçmişte Harbiye Mektebi’nden kovulmuş, İttihatçılarla ilişkilendirilmiş ardından Mütareke döneminde İngilizler tarafından hapsedilmiş, Anadolu’ya adam ve silah kaçırmış bir figürdür. Onun bedeni bu yönüyle bir tür tarihsel travmanın izlerini taşır. Pek çok meslekte çalışmış olması ve hiçbirinde uzun süre başarıyı sağlayamamış olması, kentin içerisinde istikrarsız bir işçiliğin ve sınıf aidiyetsizliğinin de bir sembolüdür. “O zaman Kumkapı’da otururlardı. Fındık Ali İngilizlerin elinden kurtulduktan sonra İstanbul’u kasıp kavurmuştu. Lafına bakılırsa, kısaca boyundan kinaye Fındık Ali, yaman bir külhanbeymiş.” (Bütün Öyküleri s.325) Fındık Ali’nin bedeninde, yaşadığı hayatın izlerini taşıdığı görülür. Onun duruşunda, alışkanlıklarında, konuşmasında ve hatta giyinişinde geçmişin dokusu hissedilir. Her ne kadar kendi yolunu çizmeye, hayatını yeniden kurmaya çalışsa da içine doğduğu sınıfsal çevrenin etkisi kolayca silinmez. Toplumun katı sınırları, onun yükselmesine ya da başka biri olmasına kolay kolay izin vermez.

“Lacivert şayak elbisesini ve sarı potinlerini” giydiğinde bir anlığına bey gibi görünse de bu dışsal değişim uzun sürmez. Üzerine geçirdiği bu yeni kimlik, kısa sürede ortadan kalkar ve Fındık Ali, kendini yine en iyi tanıdığı yerde, kendi gerçeğinin sınırlarında bulur. Fındık Ali’nin içkiyle olan bağı ise bağımlılık ve beden üzerine yansıyan davranış değişiklikleri bağlamında değerlendirilebilir. Zira sarhoş olduğunda Fındık Ali’nin beden pratiklerinde daha cüretkâr ve saldırgan olduğu gözlemlenir. Bu dönüşüm bedenin farklı kimliklere bürünebildiğini açıklar. Ayrıca yaşanan sarhoşluk hâli ile Fındık Ali bir süreliğine toplumsal dışlanmışlığını askıya alan bir figür hâline gelir.

Fındık Ali’nin bir de Sultana adında, güzelliği ve kendine güveni ile tanıştığımız karısı vardır. Ancak bu özellikler Ali’nin karısını sürekli aşağılamasına ve küçümsemesine neden olan özelliklerdir. Burada yaşanan söz konusu durum erkek bedeni ile kadın bedeni arasındaki iktidar savaşı gibidir. Kadın bedeninin üstün olması düşüncesi, Fındık Ali’nin iktidarına meydan okuyan konumdur ve cezalandırılmak istenen, çoğu zaman dayak ile cezalandırılan konumdur. “Kimmiş o be? Kimin karısı be? O sultan vaziyeti ne oluyor?” (Bütün Öyküleri s.324) Fındık Ali’nin bu söylemi, karısının varlığına karşı duyduğu tahammülsüzlüğü gösterir. Kadının beden pratiklerinde kendini beğenmiş tavrı, Fındık Ali tarafından bir tehdit gibi algılanır ve bu tehditkâr beden söylemlerle sınırlandırılmak ister. Kadının bedeni ve onun taşıdığı anlam, erkeğin iktidar alanından bir sapma olarak değerlendirilebilir.

Öyküde geçen mekânlar (Burgazada, balıkçılar kahvesi, sokaklar), Fındık Ali’nin toplumla ilişkisini belirleyen alanlardır. Bu alanlar, onun hem aidiyet duyduğu hem de dışlandığı yerlerdir. Fındık Ali bu mekânlarda benliğini yeniden üretir; bazen kahvede saygı görür, bazen mahallenin alay konusudur. Mekânlar bu anlamda bedenin hem sosyalleştiği hem de sınırlandığı alanlardır.

Bunun yanı sıra kadın karakter öyküde, yer yer sahiplenilen ama aynı zamanda aşağılanan bir varlık gibi karşımıza çıkar.

“Mütarekede polislik yapmıştı. “Bu orospuyu o zaman aldım”, derdi. Nereden aldığını söylemezdi. Kırk yıldır bekar, günahkâr, bir gün tövbe... Karı erkeğe gülmezse edemezdi ki. Akşamcı idi de.... Kalkar oynardı da... Cebimde Napolyon altını şakırdardı arkadaş, laf değil...! Ama eve uğramazdım. Ayda yılda bir. Karıya metelik bırakmadıktan başka geldiğim akşamlar bir de sopa çekerdim. Karı; delikanlı, boylu boslu adam düşkünü idi.” (Bütün Öyküleri, s.325)

“Bu orospuyu o zaman aldım” cümlesiyle başlayan anlatımda kadın bedeni âdetâ bir nesne olarak tanımlanır. Bu anlatı dili, kadın bedeninin sahiplik ve iktidar ilişkileri içinde nasıl konumlandığını gösteren bir dildir. Kadın varlığıyla değer gören bir özne değil, ötekileştirilmiş konumda karşımıza çıkar ve üstelik dayak ile kontrol altında tutulması ise metinde bir onur meselesi hâlinde anlatılır. Özellikle “Hiç kimse de ‘Senin karınla yattım, lafını ardımdan söyleyemez.’” cümlesi dikkati çeker. Bu ifade, erkek onurunun ve toplumsal itibarın kadın bedeni üzerinden nasıl şekillendiğini açıkça ortaya koyar. Bu erkeklik onurunu zedeleyecek olan kadın bedeni pratikleri ise dayakla, cezalandırma ile kontrol altına alınmak istenir. Kadın bedeni üzerine kurulan bu denetim aslında erkek iktidarın bir tezahürüdür. Bu noktada, Fındık Ali karakterinin öyküde hem dışlanan hem de kendi iktidar alanında dışlayan konumunda olduğu dikkati çeker.

“Aytan” (Bütün Öyküleri, s.634) öyküsünde, bu kez kadın bedeninin, toplumun önyargılarının beden üzerinden yansıtılan bir yüzeye dönüştüğü gözlemlenir. Öykünün başkışisi Aytan, dış görünüşüyle dikkat çekmeyen, çelimsiz, solgun ve içine kapanık bir kadındır. İnce bacakları, kalçasız vücudu, dağınık saçları ve boyasız yüzüyle gazinoya gelen diğer kadınlardan farklıdır.

“Omuzların neden yukarıya kalkık bu kadar, bluzunun? Saçlarını niçin böyle fena tarıyor? Neden bu kadar dar, koyu renkli elbiseler giyiyor? Neden böyle sanki dudaklarını ötedeki masalardaki kadınlar gibi boyuyor?”

Arkadan bakılınca ince bacakları, kalçasız, zayıf, hafifçe önüne eğilen vücudu, sonra kullanıla kullanıla ip gibi olmuş, siyah kurdele ile bağlı saçları ile çirkindir. Önünden bakılınca da pek ahım şahım değildir: O sutyensiz düşük göğsü, pek fena boyalı dudakları, hiç gülmeyen ince yüzü; dokunaklı, mahzun, azıcık şehla gözleriyle kimseyi pek fazla sarmıyordu.” (Bütün Öyküleri s.634)

Burada görüldüğü gibi Aytan, bir kadın olarak toplumsal cinsiyet normlarına ve güzellik standartlarına uymayan bir figür olarak tanıtılır. Bu tasvir, onun hem anlatıcı bakış açısıyla hem de toplumun bakışıyla dışlanan bir beden konumunda olduğunu gösterir. Bedenin fiziksel görünümü, giyimi, süslenme biçimi üzerinden gerçekleştirilen bu dışlama, Butler’ın heteronormatif beden ideolojisi anlayışı ile uyumluluk gösterir. Toplumlar, yaşadıkları çevrenin normlarına uygun olarak, cinsiyete göre bireylerin bedenlerini en uygun ve kabul edilebilir olarak şekillendirir. İktidar, yalnızca dışsal bir tahakküm değil, öznenin varlığını mümkün kılan bir işleyiş biçimidir ve Butler,

özellikle heteronormatif düzenin, toplumsal cinsiyeti bir denetim aracı olarak kullanarak kadın ve erkek kimliklerini sabitlediğini belirtir. Ancak onun özne kavrayışı, geleneksel anlamda birey kavramıyla aynı düzlemde değildir. Özne, Butler'ın yaklaşımında sabit bir varlık değil, dilsel yapılar çerçevesinde sürekli oluşan bir süreç olarak değerlendirilir. (Butler vd., 2005) Ayten'in bedeninde tezahür eden, norm dışında veya normlardan sapmış bedenler anormal kabul edilerek değersizleştirilir. Öyküde, bir gazino ortamında, mavna sahiplerinden memurlara, kasabanın halkından partililere kadar türlü türlü insanın var olduğu yerde, Ayten de vardır fakat sessiz ve görünmeyen bir figür gibi varlığını sürdürür. Ayten'in; omuzları anlamlandırılmaya çalışılan derecede fazla yukarı kalkık bluzu, "fena" şekilde taranmış saç, dar ve koyu renkli kıyafetleriyle, anlatıcının bu ayrıntılara yüklediği anlamlarla bedenini norm dışı kılar. Ayrıca tüm bu ayrıntılar, Ayten ile ilgili ahlaki yargılar da taşır. Dudaklarını öte masalardaki "diğer" kadınlar gibi boyaması, bir tür cinselliğini kullanan kadın iması ve aşağılama içerir. Bu durum, Laura Mulvey'nin erkek bakışı (male gaze) kuramıyla da ilişkilendirilebilir. Laura Mulvey, "*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*" adlı makalesinde, (sinema için) görsel düzenin erkek özne etrafında kurulduğunu ve kameranın bakışının bu erkek özneyi temsil ettiğini öne sürer. Bu bakış ile kadını yalnızca görülen, izlenen ve arzunun nesnesi hâline getiren bir işlev üstlenir. Kadın karakter, anlatının öznesi olmaktan ziyade, erkek bakışının yöneldiği ve onun hazzını besleyen bir cinsel obje konumuna indirgenir (1985, s. 18-24). Öyküde de tam olarak durum böyle görünür, Ayten'in bedeni, erkek anlatıcı gözünden nesneleştirilmiş ve üstelik biçimsel olarak yetersiz ilan edilmiştir.

Öykünün devamında bedeni ile dışlanan Ayten'in karşısına güzelliğine dikkat çekilen Sevim çıkarılır. Üsküdarlı Sevim, "bir sinema artisti kadar güzel olarak tanımlanır ve İstanbullu rejisörün tarif edemeyeceği kadar saf bir mahalle kızı" (Bütün Öyküleri s.635) hâliyle betimlenir. Sevim'in aynı anda hem mahalleli kimliği ile masumiyetin hem de güzelliği ile erotizmin taşıyıcısı olarak kurgulanması, patriarkal ikilik olarak adlandırılır. Bu şekilde beden, inşa edilmek istenen eril bir temsil alanı olarak cinsel odağa yerleştirilmiş ve ataerkil iktidarın denetiminde bir nesneye indirgenmiştir. Kadın ya kutsal anne olarak masumiyeti, merhameti ya da *femme fatale* yani gizemli, baştan çıkarıcı olarak temsil edilir; her iki hâliyle de erkek tarafından arzulanan nesne konumundadır. Ayrıca anlatıcının "Marlene Dietrich Hanım'ın yapamayacağı orospuluk", "cigara üfleme", "bacak atma" gibi ifadeleri, Sevim'in

bedeninin erotik bir performans sahası olarak görüldüğünü ima eder. Foucault'nun beden ve iktidar ilişkilerine dayandırarak da okunabilir nitelikte bu satırlar; kadın bedeninin, toplumsal iktidarın hem denetlediği hem de bastırdığı bir alan olduğunu gözler önüne serer. Kadın bedeni hem arzunun nesnesi olarak idealize edilir, ulaşılmaya çalışılan olarak gösterilir hem de aynı nedenle dışlanan pozisyonudadır. Bedene verilen etiket isimler aracılığıyla da aşağılanır ve anlatının ilerleyişinde Sevim karakterinin betimlenmesine geçilerek aslında Ayten karakteri, anlatının olay akışı içerisinde de bir an görünmezliğe ve dışlanmaya maruz bırakılır. “Sevim’den ziyade fıstıkçı kızdan söz açacaktık. Bak biz Sevim’i görünce unuttuk.” (Bütün Öyküleri s.636) cümlesi anlatıcı tarafından, Ayten’e olan bakış Sevim’in görüntüsünde yoğunlaşırken Ayten’in unutulduğunu ifade eder. Sevim’in bedeni, makyajı, kıyafeti ve hareketleriyle kadınlık performansının abartılı ve aynı zamanda arzu edilen taraftaki temsiliyken Ayten Sevim’deki bedensel özellikleri kendisinde bulunduramayan, bulundurma çabalarının nafile kaldığı, dışlanan bir bedenin temsilidir. Öyküde olay akışı sırasında kadın bedenleri arasında odağın değişiyor olması, onların bağımsız ve özgün bireyler olarak değil, erkek bakışının yansımını taşıyan, değiştirilebilir bedenler olarak görüldüğünü gösteren olgulardandır.

Bu anlatının asıl odağındaki karakter Ayten, Anadolu’nun küçük bir kentinden, Kırşehir’den İstanbul’a göç etmiştir. On üç yaşında, kırk beş yaşındaki bir bahçıvana nikâhlanmış, genç yaşta evlendirilmiştir. Bu evlilikten korku, tiksinti ve isteksizlik dışında bir şey yaşamamıştır. On dokuzuna kadar bu adamla kalmış, onu aldatmadan sadece bir Ramazan gecesi her şeyi bırakıp kaçmıştır. İstanbul’da ilk akşamında talihinden gazinoya düşmüştür. Ayten, İstanbul’da zamanla değişmiş; yüzünü daha az boyamış, zarif bir gülüş geliştirmiştir. Özellikle alnındaki üç kırışık ve güzelliğini saklayan siyah saçlarıyla dikkat çekici bir hâl almıştır. En etkileyici yönü ise elleridir. Ellerin sıcaklığı, insanlara değdiğinde onları dönüştürebilecek bir etkisi vardır. Güzelliği yavaş yavaş, fark ettirmeden gelişir. Gazinoda herkesle muhatap olmaz; yalnızca bir gence, sarışın, iri yapılı, kaytan bıyıklı, bopstil giyimli bir delikanlıya ilgisi vardır. Ayten bu gence karşı duygusal olarak açılır. Günden güne, sadece onun için güzelleşir; bedenini ve kadınlığını onun bakışlarıyla şekillendirir.

Ayten’in Kırşehir’den İstanbul’a göç etmesi, toplumsal ve kültürlerin aşılması olarak okunabilir. Ayrıca küçük bir Anadolu kentinden büyük metropole taşınan kadın,

kendi habitusundan tam olarak tanımlayamadığı kentte yabancılaşmış bir konumdadır. Bu yabancılaşma onun bedensel dışlanmaya uğramasına sebebiyet verir. “İstanbul’a yedi yaşında gelmişti. Kocaman kızdı ama yine de hatırlayamıyordu Kırşehir’i.” (Bütün Öyküleri s.636) ifadesi onun kimlik inşasını tam olarak gerçekleştiremediğini, aidiyetini sağlayamadan köklerinden uzaklaştırılmasını anlatır. Yaşadığı göç olgusu onun kimliği üzerinde bir erozyon etkisi göstermiştir. On üç yaşında, kırk beş yaşındaki bir adamla evlendirilmesi, onun için korku ve tiksintiyle örülü travmatik bir deneyim hâline gelmiştir ve bunun sonucunda bir ramazan gecesinde evden kaçıp kurtulması ise toplumsal normlara karşı gösterdiği direniş olarak okunabilir. Bu kaçış kendi bedenini ve kimliğini inşası için atılmış en radikal adımlarından biri olmuştur.

İstanbul’da Ayten’in “yüzünü daha az boyaması” ve “zarif bir gülüş” geliştirmesi onun kendine yeni bir estetik kimlik oluşturduğunun ifadesidir. Bu onun, toplumsal olarak geliştirilen güzellik standartlarına yaklaştığı anlayışını yansıtır. Gazinoda sadece bir gence ilgi duyması ise, Ayten için güven ve yakınlık alanına bağlılığının göstergesidir. Bu genç ile Ayten arasındaki ilişki, gencin onu bir gün aniden terk etmesiyle sonuçlanır. Bunun sonucunda Ayten şüphelenerek kanına baktırır. Buradan, onun cinsel yolla bulaşan bir hastalık kapıldığı (muhtemelen HVP virüsü) düşünülebilir. Öykünün sonunda, anlatıcı ve Ayten karşılaşır.

“Dün bu kıza yolda rastladım. İşinden bir saat izin almıştı. Yüzü boyasız, renksiz, ama yine pek tatlı idi. Elini verdi, sıktım. Yine peri padişahının oğlu oldum sandım.

– Aman! Acele işim var, dedi. Bugün pazartesi, iğneye gitmeliyim.

– Neee? dedim.

– O çocuktan kaptım. Ben ona bakıyordum halbuki. Ayakkabısını bile ben aldım. Her şeye yardım ettim. Haber vermeden sıvışınca merak ettim. Zaten şüphelenmiştim. Kanıma baktırdım... dedi.

Dolmuşu atladı.” (Bütün Öyküleri s.637)

Ayten öykünün başında dışlanan bir bedeni, zamanla dönüştürüp şekillendirerek kabule uygun hâle getirdiğinde, öykünün sonunda bu sefer de bir hasta bedene dönüşür. HPV gibi cinsel yolla bulaşan hastalıklar, özellikle kadınlar için toplumsal alanda büyük bir kirlenme ve suçlanma manası taşır. Bu durum Ayten’in bedenini, onun cinselliğini ve kimliğini yeniden dışlayıcı bir normun nesnesi hâline getirir. Bu durum Goffman (2014)’ın damgalama kuramında olduğu gibi, toplumun belirli özellikleri olumsuz etiketleyip bireyi kimlik olarak dışlamasını yansıtır. Hasta kimliği, bireylerin sosyal kimliklerinin ve toplumsal saygınlıklarının önüne geçerek onları yeni bir kimlik altında

yeniden tanımlar. Sağlıklı beden normlarının dışında kalan bu bireyler, maruz kaldıkları önyargılar ve dışlayıcı tutumlar sebebiyle “normal” kabul edilen gruba dahil olma ve eşit muamele görme imkanını yitirirler. Böylece, kusurlu ya da defolu bir kimlikle yaşamlarını devam ettirmek zorunda kalırlar. (Ataker-Güneş, 2024 s.10)

“Plajdaki Ayna” (Bütün Öyküleri, s.816) öyküsünde dışlanma eylemi delilik üzerinden çarpıcı biçimde sunulur. Foucault’nun *Deliliğin Tarihi*’nde yer alan tespitleri bu öyküyü anlamlandırmada önemli bir kaynaktır. Delilik kavramı modern çağdan evvel bilgelik ile eşdeğer görülürken modern çağın bakış açısıyla kapatılması, soyutlanması ve dışlanması gereken insanlara gönderimde bulunan bir kavrama dönüşmüştür (2006). Toplum, norm dışı davranan, eylemleri anlamlandırılmayan ve açıklanamayan bedenleri ötekileştirerek sistemine dışına iter. “Plajdaki Ayna” öyküsünde de kırılan ayna üzerinden bir delilik sahnesi kurulur.

“Sonradan deli olduğuna karar verilen bir adam, plajın aynasını kırdı. Bu, insanı yemyeşil gösteren, altınsı boyasının dökülmüş, camlaşmış aynanın insanları çirkin göstermesine içerledi, diye tefsir ettiler. “Hayır, ondan değil, evvelce aynacıymış. İtalya’dan ayna ithal edermiş, sonra iflas etmiş, az buçuk oynatmış, ayna görünce kırmamazlık edemezmiş.” diye uydurdular. İşin aslını bir ben biliyorum, bir de ayna. “O halde aynayı kıran da sensin,” diyeceksiniz, “Bize numara yapıyorsunuz.” Pekâlâ! Aynayı kıran benim. Deli olduğuma karar verildi. Ama zararsızmışım, pek zararsızmışım. Öcümü aynalardan almışım. Bunlar doğru değil! Doğrusu şu: Aynayı kırmamın hiçbir sebebi yoktur. Sebepsiz yere kırdım.” (Bütün Öyküleri s.816)

Burada dikkati çeken, aynayı kıran adam hakkında toplumun bu hareketi anlamlandırma çabası ve bu anlamlandırma sırasında akla mantığa uyacak bazı rivayetlerin dolaşmasıdır. Bu, delinin norm dışı olan davranışlarını (aynayı kırmak) bir mantığa oturtma çabasıdır. Öyküdeki kırılma noktası ise anlatıcının aynayı kıranın (deli) kendisi olduğunu söyledikten sonra “sebepsiz yere kırdım” ifadesinde bulunmasıdır. Bu şekilde her şeyin bir mantığı ve anlamı vardır anlayışı eylemi gerçekleştiren anlatıcı tarafından reddedilir. Bu bağlamda uyumsuz ve anlamlandırılmayan davranış karşısında toplum deli damgası ile bir tepki üretir. Ayna ise bu bağlamda yalnızca bir nesne olarak karşımıza çıkmaz. Ayna, aynı zamanda toplumun insanları nasıl gördüğünü, değerlendirdiğini ve yargıladığını yansıtan güçlü bir sembol niteliğindedir. Bu konuda M. Kayahan Özgül’ün “Ayna Ayna, Güzel Ayna” başlıklı yazısında vurguladığı gibi insanın (özellikle kadın bağlamında) aynaya bakışta her şeyden evvel

bir ihtiyaçla kendi varlığını görmek isteme amacı yer alır. Özgül’ n ifadesiyle, “en çirkin kadınların bile aynada güzelliklerini seyretmek istemesi”, aslında yalnızca estetik bir kaygıyı değil, var olma, değerli olma ve sevilme isteğini yansıtır ( zg l, 2018’den aktaran Kanter, 2021, s.14). Bu durum narsisizmle açıklansa da buradaki narsisizm çoğu zaman kibirli bir kendine hayranlık değil; aksine, dış dünyanın yargılarıyla biçimlenmiş kırılgan bir benliğin onaylanma arzusunun yansıtır. İnsan, aynada sadece yansıyan görüntünün güzel olup olmadığına değil; görülme, beğenilme ve kabul edilme ihtimaline de bakar. Toplumun güzellik kalıplarının kısılcacında sıkışan bedenler, ayna karşısında yalnızca kendilerini değil, aynı zamanda başkalarının gözündeki yansımalarını da görmeye çalışırlar. Bu yüzden, bu eylem basit bir alışkanlık değil; oldukça insani, hatta varoluşsal bir ihtiyaç hâline gelir. Ayna, fiziksel g r n m m z  yansıttığı kadar, bu görünümün toplum gözünde neye tekabül ettiğini de bize gösterir. Bu bağlamda, öyküdeki ayna için “İnsanı yemyeşil gösteren, altının sırrı dökülmüş, camlaşmış aynanın insanları çirkin göstermesine içerledi, diye tefsir ettiler.” (Bütün  yk leri s.816) cümlesi, aynanın artık gerçekliği yansıtmak yerine onu bozduğunu, çarpıttığını düşündürür. Toplumun güzellik standartları bu aynada yer bulur ama doğru bir şekilde çalışmaz. Bu nedenle anlatıcının aynayı kırması, yalnızca öfkeyle yapılmış rastgele bir hareket değildir. Bu eylem, toplumun bireye dayattığı yargılara, normlara ve kimlik kalıplarına duyulan bir tepkinin ifadesidir. Foucault’nun panoptikon kavramıyla düşündüğümüzde, ayna burada görünmeyen ama hep hissedilen bir bakışın da simgesi olarak d ş n lebilir. Birey, bu görünmeyen göz tarafından sürekli gözetlenir, değerlendirilir. Aynı zamanda Pierre Ancet (2022)’in “ucube beden” kavramı da bu gözetim düzenine uymayan bedenleri tanımlayarak toplumun dayattığı normatif beden anlayışının dışında kalan, anormal, değişmiş, sakat, farklı bedenleri ifade eder. Toplum, bedeninin nasıl olması gerektiğine dair katı kurallar koyar. Bu kurallardan sapan her beden ya gizlenir ya yok sayılır ya da seyirlik bir nesneye dönüştürülür. Ucube beden, kendi farklılığıyla toplumu rahatsız eden, ama aynı zamanda toplumun kendi sınırlarını da açığa vuran bedendir. Bu bedenler, yalnızca fiziksel olarak değil, kültürel ve toplumsal düzeyde de dışlanır. Dolayısıyla anlatıdaki aynanın kırılışı, normatif beden ideolojisine karşı bir direniş eylemine dönüşür; bedeninin özneleşme çabası ve toplumun homojenleştirici yapısına bir başkaldırı olarak okunabilir. Anlatıcının “Doğrusu şu: Aynayı kırmamın hiçbir sebebi yoktur. Sebepsiz yere kırdım.” demesi, aslında çok şey anlatır; deli olarak nitelendirilen anlatıcı, kırma eylemini ona dayatılan kimliği, değer

ölçütlerini ve dışarıdan biçimlendirilen benlik algısını bozmak amacıyla da gerçekleştirir. Aynayı kıran anlatıcı toplum tarafından deli olarak yaftalanır ve bu durum; bireyin toplumsal normların dışında kalan davranışları nasıl ötekileştirdiğini gösterir. Toplum, düzene uymayanı anlamak yerine etiketlemeyi ve dışarı itmeyi tercih eder. Bu bağlamda öyküdeki delilik, psikolojik bir rahatsızlıktan çok, toplumsal normlara itaatin reddedildiği anda bireyin dışlanmasını simgeleyen sembolik bir durumdur.

5. KENT VE BEDEN: BEDENSEL SIKIŞMA

Dünyada yaşanan modernleşmeyle birlikte kentler, yalnızca yapılarıyla, yollarıyla ve teknolojik donatılarıyla değil; aynı zamanda bedenler, arzular ve toplumsal sınırların da yeniden düzenlendiği mekânlara dönüşmüştür. Kent hayatı, bireyin hem fiziksel hem de toplumsal varoluşunu şekillendiren, bedeni kuşatan ve çoğu zaman onu görünmez sınırlara hapseden karmaşık bir yapıdır. Beden bu yapıyla, mekâna yerleşen ya da yerleşemediği için onunla çatışan, kimi zaman uyumsuz görünen, bu yönüyle mekânsal sıkışmaya uğrayan bir özne olarak karşımıza çıkar. Bedenin kısıtlanarak sıkışmaya maruz bırakılması, yalnızca fiziki hareket alanının daralması anlamına gelmez; aynı zamanda sosyal roller, sınıfsal konumlar, güç ilişkileri bedeni tahakküm altına alır. Bu bağlamda, bedensel sıkışma, kentte yaşayan bireylerin hem fiziksel hem de duygusal anlamda yaşadığı sınırlamaların ve yer yer maruz kaldığı dışlanmaların, psikolojik dağılmanın görünür ifadesi hâline gelir.

Bu bölümde, kentle kurulan ilişkide bedenin nasıl sıkıştığını, hareket özgürlüğünün ne şekilde engellendiğini, toplumsal yapıların bedeni nasıl şekillendirdiğini tartışmak amaçlanmaktadır. Sait Faik'in öykülerindeki karakterler, çoğu zaman bu sıkışmışlığın hem tanığı hem de taşıyıcısıdır. Kentin dar sokaklarında, bozuk yollarında, kalabalık vapurlarında ya da isimsiz meydanlarında dolaşan bu bedenler, sadece mekânın değil, zamanın, iktidarın ve toplumsal beklentilerin de baskısını taşır. Bu öykülerde beden hem bir anlatı nesnesi hem de direnişin, çaresizliğin ve varoluşsal sıkışmanın merkezidir. Henri Lefebvre'in mekânın toplumsal üretimi kuramı, kentin yalnızca fiziksel bir yapı değil, iktidar ilişkileriyle yoğrulmuş toplumsal bir üretim alanı olduğunu ortaya koyar (2017, s. 19). Bu üretim sürecinde beden, kentin ritmine, temposuna, kurallarına ve sınırlamalarına tâbi kılınır. Lefebvre (2017)'ye göre

beden, yaşadığı mekâna yerleşip orada sadece yaşamını sürdüren bir varlık değildir, aksine o mekânı hisseder, onunla yaşar, onu biçimlendirir. Bu bağlamda beden, mekân içinde konumlanan değil, onu deneyimleyen ve biçimlendiren bir yapıdadır.

“Toplumsal olan mekânsal beden önceden var olan bir ‘dünya’nın içine dahil olmaz; üretir ve yeniden üretir, yeniden ürettiği ya da ürettiği şeyi algılar. Bu beden mekânsal özelliklerini ve belirlenimlerini kendi içinde taşır... Mekânın yanlaşmasının koşul ve ilkeleri bedenin içindedir; yine de sağın ve solun, yukarı ve aşağının, (el kol hareketi için, eylem için) tercihe imkân tanıyarak kendilerini belirtebilecek ve belirginleştirebilecek şekilde olabilmesi için bunu gerçekleştirmek gerekmektedir.” (Lefebvre, 2017, s. 214)

Bu alıntı, bedenin sadece mekâna yerleşmediğini; onu dönüştürdüğünü, yeniden kurduğunu ve bu sürecin bireyin eylem potansiyelleriyle doğrudan ilişkili olduğunu vurgular. Bu bağlamda beden kimi zaman mekânın sınırları içinde sıkışan bir özne olarak düşünülmelidir. Bu bölümde, kentle kurulan ilişkide bedenin hareket özgürlüğünün ne şekilde engellendiğini ve şekillendirdiğini tartışmak amaçlanmaktadır. Sait Faik öykülerindeki karakterler, çoğu zaman bu bedensel sıkışmanın hem tanığı hem de taşıyıcısı olarak karşımıza çıkar. Kentin modern gelişiminde yer alamayan veya modernliğin ulaşmadığı mekânlara sıkışan bedenler, yalnızca mekânın değil, iktidarın, zamanın ve beklentilerin de baskısı altında kalır. Bahsedeceğimiz öykülerde beden, varoluşsal sıkışmanın merkezindedir.

Sait Faik’in “Dolapdere” öyküsü, İstanbul’un merkezi, modernleşmiş bölgelerinden çevresine doğru inerken hem fiziksel hem de zihinsel bir düşüşe uğrandığı bir anlatıdır. Anlatıcı Elmadağ’dan aşağıya inerken yalnızca mekânsal değil aynı zamanda sınıfsal ve kültürel bir geçişin içinde kendini bulur. Bu iniş, kent mekânının sınıfsal üretimine ilişkin Henri Lefebvre’in (2014, s.24) ortaya koyduğu “mekânın toplumsal olarak inşa edilmesi” fikriyle birebir örtüşür. İstanbul’un Beyoğlu ilçesinde yer alan Dolapdere semti, tarihsel olarak kent merkezine yakın olmasına rağmen, uzun yıllardır düşük gelir grubuna mensup bireylerin yoğun olarak yaşadığı bir yerleşim alanıdır. Taksim, Pangaltı, Kurtuluş ve Kasımpaşa gibi merkezî ve tarihî semtlerle çevrili olmasına rağmen, Dolapdere, kentsel hizmetlere erişimdeki sınırlılık ve sosyoekonomik eşitsizlik nedeniyle kent içinde bir tür dışlanma bölgesi olarak varlığını sürdürmüştür. Son yıllarda özellikle doğu illerinden gerçekleşen yoğun iç göç, bölgenin demografik yapısını önemli ölçüde dönüştürmüştür; bu durum, mekânsal sıkışmayı

derinleştirirken kültürel çeşitliliği ve toplumsal tabakalaşmayı da belirgin hâle getirmiştir. Öyküde, çocuklar ve kızlar anlatıda çıplaklıkla tasvir edilir.

Dolapdere’de bedensel sıkışma hem somut hem de sembolik olarak görünür. Örneğin çocuklar ve kızlar anlatıda sürekli çıplaklıkla, korumasızlıkla temsil edilir. Modern kent hayatında çıplak beden yalnızca üzerinde kıyafetlerin olmadığını değil aynı zamanda sosyal korumalardan yoksun, görünürlüğü ile denetlenebilir ve müdahale edilebilir hâle gelen beden durumunu da temsil eder. Bu noktada Giorgio Agamben’in, çıplaklık kavramını sosyal/siyasal bir düzleme taşıyan düşünceleri göz önünde bulundurulabilir:

“Artık biyolojik bedenimizi siyasal bedenimizden – başkalarına aktarılamayan ve seslendirilemeyenle, başkalarına aktarılabilen ve seslendirilebilenlerden – ayırma imkânı bir daha verilmemek üzere elimizden alındı. [...] Bizler, sadece canlı varlık olarak hayatları siyasetlerine girmiş hayvanlar değiliz. Aynı zamanda –tersi biçimde– siyasetleri doğal bedenlerine girmiş vatandaşlarız” (Agamben, 2013, s. 222).

Öyküde, fabrikanın Dolapdere’nin merkezine yerleşmiş olması, endüstriyel dönüşümün kentle yerleşen üretim alanlarının, zamanla gündelik yaşam alanlarının içine sızdığının göstergesidir. Anlatıcı bu durumu “Fabrikanın etrafını bu sefil evler, kaldırımsız, eski sahtiyan, amonyak, insan fabrikasının küspesi kokulu sokaklara çevirmiştir” şeklinde ifade eder ve “insan fabrikasının küspesi kokusu” ifadesi; üretim sürecinde sömürülen, tükenmiş, bedensel olarak yıpratılmış insanların bir atığa dönüşmesini çarpıcı şekilde ifade eder. Bu ifade, kentsel mekânın, insanların yorgunluğunu, umutsuzluğunu ve sınıfsal dışlanmışlığını nasıl içine çektiğini gösterir. David Harvey (2015, s. 172)’nin neoliberal kentleşme eleştirisinde belirttiği gibi, kent artık insanı barındırmak için değil, ona değer üretmek için yapılanmıştır. Dolapdere’de bedenler artık yaşamayan, yalnızca üreten ve sonra da tüketilen birer “atık bedene” dönüşür. İfadedeki betimleme için Marx’ın artı değer kavramıyla da bağ kurulabilir. Zira emekçinin üretime katkı sağlayacak gücü alınır ve bu güçle artı değer yaratılır, geriye ise tükenmiş bir beden kalır, işte o beden, burada “insan küspesi²”dir.

² “Küspe” kelimesi, Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük’e göre “yağı veya suyu çıkarılmış her türlü yağlı tohum ve bitki artığı” anlamına gelir (Bkz. TDK, Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 30.04.2025). Öyküde ise kelime, kent yaşamı içinde fabrika düzeninde çalışan insanın “ruhsuz, posası kalmış bir beden”e indirgenmişliğini metaforik olarak vurgulamak amacıyla kullanılmıştır.

Sait Faik'in "Tüneldeki Çocuk" (Bütün Öyküleri, s.434) adlı öyküsünde de kent hayatında görünmeyen küçük bir beden tasviri çizilir. Öykü, İstanbul'un karanlık, soğuk ve yoksul bir gece atmosferinde çarpıcı bir cümle ile başlar: "Şu insanlara hiçbir şey çok değildir" (Bütün Öyküleri s.434) Anlatıcının seçtiği, öykünün giriş ifadesi, kentsel mekânın kenarlarına itilmiş insanların yaşadığı eksik hayatları gözler önüne sermek istercesine bir sitemi ifade eder gibidir. Öykünün devamında, bir nahiye elektrik verilmediği anlar anlatılırken, bu insanların ışıksızlığa nasıl maruz bırakıldıklarına da dikkat çekilir. Anlatıcı, bu durumu "Nahiyede kolej tahsili yapmış; Fransızca, İngilizce lisanlarını ana dili gibi bilen bir Türk hanımına" (Bütün Öyküleri s.434) söylediğinde ise "Şu insanlara karanlık çok bile!" şeklinde dışlayıcı cevapla karşılaşır. Kent hayatına uyumsuz bedenler, ışıksızlığa sıkıştırılan bir çerçevede sunulurken anlatıcının "Posbıyıklı Rum balıkçılar, çıplak bacaklı sıska çocuklar, gırtlakları bir karış dışarıya fırlamış Kürt hamallar, doksanlık Rum kadınları, ben, sen, posta müvezzii, o bakkal çırağı... Hepimiz şu insanlardandık." ifadeleri, dışlanan bu bedenlere karşı duyulan duygusal yakınlığı ifade eder ve bu durum Kristieva'nın abject olana yakın olma isteğiyle kendisini dışarıda bırakma isteğine karşılık gelir (2004, s.20).

Öykünün merkezinde, tünelde rastlanan küçük bir çocuk yer alır ve çocuğun tünele bindiği için yaşadığı sevinci saklama çabası, onun yalnızca fiziksel değil, duygusal ve toplumsal düzeyde de bastırılmış bir beden olarak konumlandığını ortaya koyar. Çocuk, anlatıcı tarafından izlenir ve her detayı ile tasvir edilir. "Ayaklarını oturduğu yerin altına mümkün olduğu kadar çekmişti. Ancak dikkat edilirse ayakkabısız olduğu fark edilebilirdi." (Bütün Öyküleri s.435) Pierre Bourdieu'nun sermaye kavramı çerçevesinde, çocuğun bedeni toplumsal sermayeden yoksun şekilde ifade edilir. Yırtık pantolon, çıplak ayaklar ve kirli eller, sadece yoksulluğun değil, aynı zamanda toplumun görmezden geldiği sınıfsal kodların beden üzerindeki yansımasıdır ve bu beden, kentte var olmakla birlikte tanınmayan, korunmayan ve temsili olmayan bir varlığa dönüşür. "Öteki eli; kirli, siyah, pis, fakat tırnakları derisinin koyu esmerliğinden olacak bembeyaz" (Bütün Öyküleri s.435) ve "hayretle açılmış sulu bir ağız, büyük, koyu kahverengi, insani denemeyecek kadar masum gözler; gözlerin beyazlarında da hayret... Saçları karmakarışık, üstlerinde sigara külü var" (Bütün Öyküleri s.436) betimlemeleri, çocuğun alt sınıfa ait olduğunu gösteren bedensel imlerdir. Bu beden, kentte görünmez olmaya zorlanmış, sessizleştirilmiş, sevincini bile gizlemeye mahkûm edilmiş bedendir ve bu yönüyle, bedenin yaşadığı psikolojik sıkışmaya işaret eder.

Anlatıcının dünyasında, dışlanan bedene karşı duygu yüklü bir yaklaşım ve bununla birlikte toplumsal bir eleştiri, öykünün sonlarında verilir.

“Eğer bugün biz tünel kayışı yapamıyorsak, bunun en büyük sebebi, Tünel’e ilk binen ve sevinen çocuğu sevmememizdendir, demeyeceğim. O zaman hem kendimi methetmiş olurum hem de Tünel kayışı yapabilecek bir iktidarda olduğum zehabı hasıl olur, müracaatlar vaki olur!” (Bütün Öyküleri s.437)

Burada, “tünel kayışı yapmak” ifadesi, modernleşme, teknolojik ilerleme ve kentleşme gibi büyük dönüşümleri sembolize ederken; Sait Faik, toplumun değişime ve yeniliğe, yani kentleşmeye, geçişte, modernliğin getirdiği bedensel dışlama pratiğinin, yanlış olduğuna dikkati çekmek ister ve bencillikle suçlayan bir tavırla eleştirir.

Sonuç olarak “Tüneldeki Çocuk”, kentteki alt sınıf bedenlerin maruz kaldığı mekânsal ve sosyal dışlanmayı, görselliğin ve sessizliğin iç içe geçtiği bir anlatımla sunarken, çocuğun bedeninin kentteki varlığı, yalnızca bir fiziksel mevcudiyet değil, aynı zamanda toplumsal yapıların, bakışların ve ideolojilerin kesişim noktasında biçimlenen bir varoluş halidir. Sait Faik’in bu öyküsü, kentte yaşayan görünmez bedenlerin varlığını sessiz ama derinlikli bir şekilde görünür kılar.

6. DOĞA, HAYVAN VE BEDEN: TELEPATİK YAKINLIK

Doğa, hayvan ve beden arasındaki ilişkiyi anlamak, sadece fiziksel varoluşun ötesinde, insanın kendisiyle ve çevresiyle kurduğu anlamlı bağları keşfetmeyi gerektirir. Başlıkta kullanılan “telepatik yakınlık” kavramı ise bu bağları tanımlamada yeni bir perspektif sunar. Telepati, geleneksel anlamda zihinden zihne doğrudan iletişim olarak tanımlansa da kültürel ve edebî bağlamda bedenler arasında duygusal, sezgisel bir temas imkânı sunar. Doğa, hayvan ve diğer yaratılmış tüm canlılar, insanla etkileşim hâlinde unsurlar olarak bu temasa ortaktır. Dilin sınırlarının aşıldığı, fiziksel sınırların ötesinde gerçekleşen, içsel karşılıklı anlayış biçimidir. Doğa ve hayvan imgeleri ise, edebiyatta beden sınırlarını zorlayan ve insan ile çevresi arasındaki ilişkinin karmaşıklığını ortaya koyan simgeler olarak işlev görür. Donna Haraway (2010), sınırlarda yaşayan, insan ve hayvan arasındaki belirsiz çizgileri sorgulayarak, telepatik yakınlığın epistemolojik bir zeminde anlaşılmasına katkı sağlar. Bu bağlamda telepatik yakınlık, insan bedeninin doğa ve hayvanlarla kurduğu duygusal, sezgisel ve ontolojik ilişkiyi ifade eder. Böyle bir yakınlık, bedensel deneyimin hem bireysel hem de toplumsal

düzeyde yeniden tanımlanmasını mümkün kılar ve anlatının duygusal yoğunluğunu artırırken, bedenın farklı biçimlerde temsiline olanak sağlar. Bu bölümde, telepatik yakınlık kavramı, bedenın doğa ve hayvanla olan kesişim noktaları üzerinden ele alınarak Sait Faik öykülerindeki yansımalarıyla irdelenecektir.

Sait Faik'in öykülerinde telepatik yakınlığın kurulması, yazarın insan ve doğa, hayvan arasındaki sınırları silikleştirerek empati ve duygusal bağ kurma pratiğini edebî düzeyde somutlaştırmasıdır. Bu yakınlık, sadece sözlü veya fiziksel iletişimle sınırlı kalmaz; bedenlerin ve ruhların görünmeyen, sezgisel bir bağla birbirine dokunduğu, telepatik bir düzleme taşınır. Hayvanların ve doğanın bedenleriyle taşıdıkları anlam, insan bedeninin duyarlılıklarıyla iç içe geçer. Bu anlatı evreninde telepatik yakınlık, sadece algısal bir durum değil, aynı zamanda varoluşsal bir deneyim olarak ortaya çıkar. Böylece, insan-hayvan-doğa üçlemesinde bedenler, duygular ve düşünceler arası görünmez ama derin bağlar kurulur. Bu noktada, Merleau-Ponty (2014, s.215)'e göre beden, algının gerçekleştiği ve anlamın oluştuğu temel araçtır ve bedenın dünyayla ilişkisini sadece fiziksel bir varlık olarak değil, algının ve anlamın kaynağı olarak tanımlar; dolayısıyla insan ve hayvan bedenleri arasındaki etkileşim, algısal sınırların bulanıklaşması anlamına gelir. Sait Faik'in öyküleri, özellikle hayvanlarla kurulan sessiz ortaklıklar, bedenın doğayla çözülmesi ve kent yaşamından kaçan bireyin deniz, kuşlar ya da ağaçlarla kurduğu empatik bağlar aracılığıyla posthümanist düşüncenin izini sürmeye olanak tanır. Donna Haraway (2010), "yoldaş türler" (*companion species*) kavramıyla insan-hayvan ilişkilerinde yeni bir etik ve ontolojik düzlem önerir. Haraway, insanın hayvanlarla birlikte evrildiğini ve bu ortak yaşamın, karşılıklı bakım, empati ve türler arası ortaklık üzerinden düşünülmesi gerektiğini savunur. Ona göre posthümanizm, türler arası sınırların geçirgenliğini ve duygusal-etkileşimsel bağların değerini öne çıkarır.

"Karabaş'ın Hakkını Yediler" öyküsü Sait Faik'in doğa, hayvan ve insan ilişkilerini son derece derinlikli ve eleştirel bir dille anlattığı örneklerden biridir. Öyküde köpek olan Karabaş'ın bedeni; kırılmış, ezilmiş, teneke bağlanmış kuyruğuyla tam anlamıyla "yaralanmış, aşağılanmış beden" metaforudur. Davulcu karakteri ile iletişimi sınırlı fakat duygusal bir bağ olarak tasvir edilir ve birlikte deve güreşi izlemek üzere yola çıktıklarındaki sessizlik, Karabaş'ın sessiz bir yoldaş olduğunu gösterir. "Karşısındakinin Efendi ve erkek olduğunu o kadar duymuştu ki havlayamıyordu."

ifadesi; Karabaş'ın hem cinsiyetçi hem de hiyerarşik düzen karşısında nasıl bir itaat ve bastırılma içinde olduğunu çarpıcı biçimde açıklar. “Efendi” ve “erkek” sıfatları, Karabaş'ın bedensel sessizliğinin ardındaki toplumsal kodları açığa çıkaran olgulardandır. Ayrıca Jacques Derrida (2008) hayvanın, insanın logos'una (akıl ve dil kapasitesi) dâhil edilmemesi düşüncesi bu durumu açıklayıcı niteliktedir. Karabaş'ın “havlayamıyor” oluşu bahsedilen yaklaşımla okunduğunda, sadece fiziksel bir eylemsizlik değil, aynı zamanda toplumsal ve ontolojik olarak sesinin tanınmaması, yok sayılmasıdır. “Karabaş; ezilmiş, kopmuş, teneke bağlanmış kuyruğunu, serinlemek için değil, tatlı bir söz bulmak için oynatan bir Japon kızı haliyle oynatarak bakıyordu” (Bütün Öyküleri s. 57). Bu betimlemeyle birlikte, Karabaş'ın maruz kaldığı geçmiş şiddeti ve hâlen içinde bulunduğu değersizlik hâlini vurgular. Kuyruğunun kopmuş olması, travmanın bedensel sembolüken; insanlardan tatlı söz arayışı, kabul edilme arzusunun ifadesi olarak okunabilir. Davulcunun, “Karabaş'ı orada davuluna bekçi bırakarak devecilerin yanına koş” [masıyla], Karabaş'a verilen bekçilik görevinin, onun bedeninin faydacı bir araç olarak konumlandırıldığını gösterir.

Sait Faik'in “Solugan Beygir ve İhtiyar Av Köpeği” (Bütün Öyküleri, s.37) öyküsü ise, ilk bakışta pastoral bir huzur sunuyor gibi görünse de satır aralarında modern bireyin ruhsal ve bedensel yorgunluğuna, toplumsal yabancılaşmasına ve varoluşsal sorgulamalarına dair derin bir anlatı barındırır. “İnsan tipleri bana artık usanç verdi” cümlesiyle açılan öyküde anlatıcı yazar kendini de katarak aynı zamanda bir varoluş yükünden söz eder.

“Güzellikteki bedbahtlık, zavallılık... Çirkinliğin vahşeti... Temizlikteki, dürüstlükteki riya. Off... Hepimiz, en akıllımızdan en aptalımıza, en güzelimizden en çirkinimize kadar, her günkü yaptıklarımızı ekiyor, her günkü düşündüklerimizi biçiyoruz.” (Bütün Öyküleri s.37)

Bu sorgulayıcı yaklaşım yalnızca insanlara değil, hayvanlara yönelen bir dikkatle derinleşir. “SBİAK” öyküsünde, solugan beygir ve kesik kulaklı ihtiyar av köpeği anlatıcıyla konuşmaksızın bir tür “bedensel empati” kurar; bakışlar ve duruşlar aracılığıyla bir telepatik bağ oluşur. Donna Haraway (2010)'ın “kompanjon türler” yaklaşımıyla da örtüşen bu ilişki, insanla hayvanın ortak acıdan doğan bir yakınlık kurabildiğini gösterir. Her iki hayvan da anlatıcının içsel yorgunluğunu, duygusal kırılğanlığını ve sessizce taşıdığı yükleri birer ayna gibi yansıtır ve aynı zamanda hayvanların geçmişe dair iç geçirdikleri söylemiyle, onların da beden belleğine sahip

oldukları düşündürölmek istenir. Böylece hayvan bedeninin, sadece fizyolojik bir varlık değil; hafızası, duygusu ve deneyimi olan bir varlık olarak şekillendiği düşünölebilir.

Tüm bu katmanlar, öykünün sonunda tek bir cümlede toplanır: “Ben köpeğe baktım, köpek solugan beygire... Ne yapalım?..” (Bütün Öyküleri s.39) Bu ifadede yer alan birinci çoğul anlatım, çaresizlik, kabulleniş ve türler arası ortaklık hissinin göstergesidir. İnsan, hayvan ve sistemin parçaları olan diğer varlıklar aynı döngünün içinde, birbirine benzer bir yorgunlukla yaşar. Félix Guattari (2013, s.57)’nin “makinesel düzen” kavramıyla bakıldığında, bu varlıkların her biri bir makinenin parçası gibidir; kendi benliklerini kaybeder, bedensel varlıkları işlevselliğe indirgenir.

Sonuç olarak, “SBİAK” öyküsü ile “KHY” öyküsünde, Sait Faik’in insan merkezli olmayan bir anlatı tarzına yönelerek bedensel empatiyi ön plana çıkardığı; öyküdeki bedenlerin yalnızca acı çeken ya da yorulan varlıklar değil; aynı zamanda düşünen, hatırlayan, sorgulayan ve bağ kuran canlılar olduğuna dikkat çekilir. İnsan, hayvan ve makine arasındaki sınırlar bulanıklaşırken, öykü bizi tüm bu varlıkların ortak bir yorgunluk, sessizlik ve direnç hâli içinde yaşadığı dünyayla yüzleştirir.

SONUÇ

Beden, insan varoluşunun hem biyolojik temelini oluşturan hem de toplumsal ve kültürel anlamlarla zenginleşen çok boyutlu bir yapıdır ve bireyin kimliğini, toplumla olan ilişkisini ve kültürel normlarla kurduğu etkileşimi yansıtan çok katmanlı bir temsil alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Felsefî, sosyolojik, psikolojik ve edebî bağlamlarda şekillenen bu çok boyutlu yapı, sosyal bilimlerin her alanında olduğu gibi modern edebiyatta da özellikle bireyin iç dünyasını, toplumsal normlarla olan çatışmasını ve ötekilik deneyimlerini anlamlandırmak için güçlü bir anlatı unsuru hâline gelmiştir. Beden kavramı, sabit ya da doğal bir gerçeklikten ziyade aynı zamanda tarihsel süreçler ve iktidar ilişkileri içerisinde şekillenen, sınırları sürekli yeniden çizilen bir anlatı alanıdır. Bedenin anlamı, farklı düşünsel gelenekler ve toplumsal dönemler boyunca değişim göstermiş; kimi zaman ruhun taşıyıcısı ya da tutsak edildiği bir alan, kimi zaman ise kimliğin, arzuların ve toplumsal rollerin somut ifadesi olmuştur. İnsan için hem düşünsel temellerin hem de medeniyetin yapı taşlarının atıldığı dönemde Antik Çağ felsefesi, bedenin anlamını sorgulayan ilk düşünsel sistemleri üretmiştir ve Platon'un beden-ruh düalizmi ile başlayan düşünsel ayrım, bedenin geçici, kusurlu ve hakikate ulaşmayı engelleyen bir unsur olarak konumlandırılmasına yol açarken Aristoteles'in bütüncül bakışı, bedenin varoluşsal değerini, ruhla bağ kuran bir yaklaşımı ortaya koymuştur. Bu ikili miras, Orta Çağ'da Hristiyan teolojisiyle birleşerek bedenin günahla, arzuyla ve dünyeviliğin sınav alanı olarak tanımlanmasıyla daha da pekişmesini sağlamıştır. Bu anlayış, Modern Çağ'da Descartes ile akıl-beden ayrımına, daha sonra Foucault'nun disipline edilen beden kuramına ve Judith Butler'ın beden politikalarına kadar uzanan bir çizgide tartışmaların odağına oturmuştur. Buradan anlaşılacağı üzere Orta Çağ, modern beden tahayyülünün karanlık aynası gibidir. Aydınlanma sonrası gelişen modernlik anlayışı, bedeni yalnızca bir biyolojik organizma değil; aynı zamanda düzenlenebilir, denetlenebilir, yönetilebilir bir varlık olarak yeniden şekillendirmiştir. Özellikle René Descartes'in Kartezyen Düalizm anlayışı ile ruh ve bedenin radikal ayrımı gerçekleşmiş ve ruh bilinç, beden ise mekanik bir makine olarak görülmeye başlanmıştır. Beden, bu noktada artık dinsel bir bağlamda değil, bilimsel bir nesne olarak incelenmeye başlanır ve 17. yüzyıldan 20. yüzyıla uzanan bu süreçte beden anlayışı, Kartezyen düalizmin beden-ruh ayrımından, modern disiplin toplumlarında denetim altına alınan normatif bedene, oradan da postyapısalcı ve feminist kuramların etkisiyle toplumsal olarak inşa edilen, çok katmanlı ve politik bir

beden tahayyülüne evrilmiştir. Tezin ilk bölümünde beden kavramı, tarihsel-felsefi gelişimi ve kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde ele alınmış; Platon'dan Descartes'a, Foucault'dan Butler'a kadar uzanan bir çizgide bedenin disiplin altına alınışı, normatif yapılar içinde nasıl yeniden üretildiği ve toplumsal düzenin bir taşıyıcısı hâline getirildiği tartışılmış ve sosyoloji ve psikoloji alanındaki yaklaşımlar bedenin hem öznel deneyim hem de toplumsal söylem olarak nasıl inşa edildiğini göstermiştir. Tezde ele alınan kuramsal yaklaşımlar büyük ölçüde postyapısalcı düşünceye yaslanmakta ve bedenin toplumsal, kültürel, söylemsel ve iktidar ilişkileri içinde inşa edilen çok katmanlı bir varlık olduğunu savunan kuramcılar etrafında şekillenmektedir. Michel Foucault'nun iktidar-beden ilişkisi üzerine geliştirdiği disiplin toplumu ve biyopolitika kavramları, bedenin nasıl denetim altına alındığını ve toplumsal sistemlerin sürekliliği için nasıl işlevselleştirildiğini ortaya koyarken Judith Butler'ın toplumsal cinsiyet performativitesi üzerinden yaptığı çözümlemeler, bedenin cinsiyetle ilişkili olarak nasıl tekrar eden toplumsal pratiklerle inşa edildiğini göstermiştir. Buradan yola çıkarak, modernlikle birlikte beden anlayışının aklın ve ruhun karşısında yer alan maddi bir nesne olarak konumlandırılmasının yanı sıra, disiplin altına alınması gereken bir alan olarak görüldüğü ortaya çıkar. Ancak postyapısalcı ve postmodern düşünceyle birlikte beden, sadece biyolojik değil; toplumsal normlar, kültürel imgeler, cinsiyet rolleri, iktidar ilişkileri ve bireysel deneyimler aracılığıyla inşa edilen çok katmanlı bir yapıya dönüşmüştür. Bu dönüşüm, bedenin sosyokültürel ve psikolojik düzlemlerde nasıl kurgulandığını anlamayı zorunlu kılmıştır. Özellikle modern ve postmodern dönemde medyanın dayattığı beden idealleri, bireylerin bedenlerine yabancılaşmalarına, olumsuz beden algıları ve psikopatolojik sorunlar geliştirmelerine yol açmıştır. Bu bağlamda beden, psikolojik sorunların hem kaynağı hem de dışavurum alanı olarak ele alınmıştır. Bilişsel-davranışçı kuramların beden algısına uzanan perspektiflerinde beden, sadece biyolojik bir varlık olmaktan çıkarak bireyin öznel deneyimleri, ruhsal çatışmaları ve toplumsal normlarla şekillenen dinamik bir yapı halini almıştır.

Sosyolojik açıdan ise beden, iktidar ilişkilerinin, disiplin mekanizmalarının ve toplumsal normların somutlandığı bir sahne olarak karşımıza çıkar. Foucault'nun bedeni disiplin ve denetim aracı olarak kavramsallaştırılması, bedenin yalnızca bireysel değil, toplumsal kontrolün merkezi olduğu anlayışını destekler. Bu çok katmanlı sosyal süreçler, bireyin bedenle kurduğu ilişkiyi karmaşılaştırır ve beden üzerinden yürütülen toplumsal cinsiyet, sınıf ve kimlik mücadelelerine zemin hazırlar. Bedenin sosyokültürel

ve psikolojik inşa süreçlerinin yalnızca felsefî ya da sosyolojik değil, aynı zamanda temsile ve anlatıya açık yapısı, edebiyatın bu tartışmaların özgün bir zemini olmasını sağlamıştır ve edebiyat, bedenın yalnızca bir tema olarak değil, karakterlerin davranışları, arzuları, hastalıkları, dışlanmışlıkları, mekânla ilişkileri ve toplumsal normlarla çatışmaları aracılığıyla nasıl deneyimlendiğini gösteren bir okuma alanı sunar. Edebi metinlerde beden; bastırılan arzu, norm dışı cinsellik, sınıfsal dışlanma, hastalık, yaşlılık, engellilik, ölüm gibi temalarla birlikte, iktidar ilişkilerinin ve toplumsal sınırların somutlaştığı bir anlatı nesnesine dönüşmüştür. Özellikle modern ve sonrasında postmodern edebiyatta, beden artık yalnızca pasif bir varlık değil; anlam üretimine katılan, kültürel kodlarla yüklü, çoğu zaman da bir direniş alanı olarak temsillenir. Bu bağlamda, edebiyat bedenın toplumsal temsilini, bireysel yaşantısını ve normatif çerçevelerle çatışmasını görünür kılma işlevi görür. Bedenin bu anlatı potansiyeli, edebiyatı yalnızca bir temsil alanı değil, aynı zamanda kültürel eleştiri ve toplumsal analiz alanı haline getirir. Türk edebiyatında ise beden, tasavvufî ve manevî anlamların yanı sıra modernleşme, toplumsal dönüşüm, cinsiyet normları ve sınıfsal ayrımların sahnesi olmuştur. Edebiyatta beden, sadece fiziksel gerçekliğin ötesinde ideolojik, kültürel ve politik kodların taşıyıcısı olarak kurgulanır. Bu noktada, modern Türk edebiyatının öncülerinden Sait Faik'in öyküleri, bedeni merkeze alarak görünmeyen toplumsal yapıları, dışlama biçimlerini ve normatif düzenlemeleri görünür kılar. Onun anlatı evreni, bedenın bir temsil aracı olarak nasıl işlediğini gözler önüne sererken, aynı zamanda bedeni toplumun dışladığı, bastırdığı ya da sapkın saydığı biçimleriyle ele alarak normların sorgulanmasına da alan açar. Sait Faik üzerine yapılmış akademik çalışmalar arasında öncü bir yere sahip olan İbrahim Kavaz (1990, s. 97), Sait Faik'in hikâyelerinde olaydan çok izlenim ve duyguya önem verildiğini, karakterlerin çoğunlukla toplumun kıyısında yer alan figürler olduğunu belirtir. Bu karakter evreni, bedensel farklılıklar ve sosyal dışlanma gibi temaların da doğal olarak anlatıya dâhil olmasına imkân tanımaktadır. Sait Faik'in öykülerindeki bedenler çoğu zaman toplumun merkezinde değil, kıyısında konumlanan; sınıf, cinsiyet, arzu ya da aidiyet gibi kategoriler üzerinden dışlanan bedenlerdir. Bu dışlanmışlık hali, yalnızca bireyin fiziksel durumuyla ilgili değil, aynı zamanda onun dil, davranış, mekân ve görünürlük açısından da sınırlandırılmasıyla ilişkilidir. Dolayısıyla beden, bu öykülerde hem bir toplumsal dışlanma nesnesi hem de bir anlatı aracı olarak iki yönlü işlev görür. Sait Faik'in öyküleri, bedenın bu çok boyutlu işlevini kavramak için zengin bir kaynak

olarak öne çıkar. Sait Faik, beden temsilleri aracılığıyla bireyin iç dünyasını, toplumsal sınırlamalarını ve kent yaşamının yabancılaştırıcı etkilerini güçlü ve özgün bir şekilde aktarmaktadır.

Tezin ikinci bölümünde, bahsedilen psikanalitik, bilişsel-davranışçı ve sosyolojik kuramsal temeller Sait Faik'in öykülerinde somutlaştırılmış ve beden imgesinin öykülerdeki temsili "toplumsal sınırlar ve dışlanma", "arzu, sapma ve aşırılık", "doğa, hayvan ve beden", "kent ve beden" gibi tematik başlıklar çerçevesinde çözümlenmiştir. Bu analizlerde öne çıkan temel bulgulardan biri, Sait Faik'in beden imgesine dair yaklaşımının normatif yapıları sorgulayan, dışlanan bireylerin yaşamını görünür kılan, baskılanmış arzuları ve öteki olma hâlini estetik bir duyarlılıkla temsil eden bir çizgide olduğudur. Ayrıca Sait Faik, marjinalleştirilen, yok sayılan ya da normatif olmayan bedenlere duygusal yaklaşımlar sergileyerek, merhametli bir anlatıcı tavrı sergilemiş ve bu yok sayılmış bedenleri güçlü kalem aracılığıyla görünür kılarak okuyucuya sunmuştur. Bunun en büyük sebebinin, Sait Faik'in anlatılarında, çoğu zaman toplumun merkezinde yer almayan, kıyıda kalmış bireylerin görünür hâle getirilme isteği olduğuna kanaat getirilmiş ve Sait Faik'in öykülerinin yok sayılan bedenlerin, görünürlük arzusunun, toplumsal reddedilişin, mahremiyetin ya da bastırılmış duyguların yansıma alanı hâline geldiği anlaşılmıştır. Ayrıca öykülerde arzulanan beden imgelerinin geleneksel anlamda erotizm veya idealize edilmiş cinsel kimliğin yanı sıra, doğallık, özgürlük ve aidiyetsizlik ekseninde de şekillendiği anlaşılmıştır. Bu öykülerde beden hem arzu edilen hem dışlanan hem ötekileştirilen hem de direnişin dili hâline gelen bir figür olarak karşımıza çıkar. Bunun yanı sıra bedensel aşırılıklar, grotesk görünümeler veya toplumun dışına itilmiş fiziksel özellikler yalnızca estetik bir araç değil, toplumsal eleştirinin yansıma alanı olarak kurgulanır ve böylece beden hem anlatının estetik yapısını hem de eleştirel gücünü kuran temel öğelerden biri olarak karşımıza çıkar. Sait Faik'in öykülerinde beden, yalnızca bireysel bir varoluş biçimi değil, aynı zamanda toplumun dışlama, ötekileştirme ve sınır çizme pratiklerinin taşıyıcısı olarak karşımıza çıkar. Analiz edilen örneklerde, ekonomik yoksunluk, sınıfsal aidiyet, fiziksel görünüm ya da cinsel yönelim gibi unsurlar, bireyin bedenine doğrudan yansıyan dışlayıcı söylemlerle iç içe geçmiş şekilde sunulur. Foucault'nun disiplin toplumu ve normatif beden kavramları ile Butler'ın heteronormatif rejimlerde ötekileştirilen beden görüşü çerçevesinde, bu öykülerde bedensel dışlanmışlık bir mahkûmiyet biçimi olarak okunur. Sait Faik'in kenarda kalmış, yoksul, "garip"

karakterleri yalnızca toplumsal sistemin dışında bırakılmış bireyler değil aynı zamanda temsil ettikleri bedenleriyle görmezden gelinen yaşamların somut ifadesidir. Böylece yazar, bedenin sosyoekonomik sınırlar içindeki konumunu görünür kılar. Bu bağlamda beden hem bir anlatı mekânı hem de toplumsal eşitsizliklerin duyusal tanığı olarak Sait Faik öykülerinde karşımıza çıkar. Aynı zamanda beden imgesi, Sait Faik'in öykülerinde arzuların, bastırılmış dürtülerin ve mahrem deneyimlerin taşıyıcısı olarak konumlandırılır. Toplumun normatif sınırları içinde marjinalleşen arzular, sapkınlık ya da “anormal” davranış olarak tanımlanarak beden üzerinden düzenlenir, bastırılır ya da dışlanır. Bu bağlamda özellikle queer kimlikler, cinsel yönelimi açıkça ifade edilemeyen karakterler ya da arzu nesnesi haline gelen bedenler, Michel Foucault'nun “cinselliğin söylemsel üretimi” ve Judith Butler'ın “performatif cinsiyet” kuramları çerçevesinde okunmuştur. Sait Faik'in karakterleri çoğu zaman toplumun heteronormatif düzeniyle örtüşmeyen arzuların yükünü bedenlerinde taşıırken, bu bedenler aynı zamanda sessizliğe mahkûm edilen kimliklerin izini taşır. Yazar, arzu ve beden arasındaki bu çatışmayı açıkça ifade etmek yerine örtük bir mahremiyetle işler ve böylece sapkın olarak yaftalanan bedenin yeniden düşünülmesi söz konusu olur. Sait Faik'in bu temsilleri aynı zamanda cinselliğin yalnızca biyolojik bir dürtü değil; kültürel, toplumsal ve söylemsel bir inşa olduğunu da ortaya koyar. Öykülerde arzuların ve mahremiyetin bedensel düzlemde dile gelişi, bireyin içsel dünyası ile toplumsal normlar arasındaki kırılan sınırları görünür kılar. Modernleşmenin ve kapitalist kentleşmenin etkisiyle kent, yalnızca yapıların değil, aynı zamanda bedenlerin, arzuların ve toplumsal rollerin yeniden inşa edildiği bir düzleme dönüşür. Bu süreçte beden, mekânı deneyimleyen, anlamlandıran ve aynı zamanda o mekânın tahakkümü altında biçimlenen bir özelliğe bürünür. Henri Lefebvre'in mekânın toplumsal üretimi kuramıyla örtüşen biçimde, kent bedeni kuşatarak onu hem fiziki hem de sembolik anlamda sıkıştırır. Sait Faik'in “Dolapdere” ve “Tüneldeki Çocuk” gibi öykülerinde, görünmezleştirilmiş, sınıfsal dışlanmaya uğramış, yoksulluğun ve sefaletin taşıyıcısı hâline gelmiş bedenler; kentsel mekânın dışlayıcı yapısını ve modernliğin üretim merkezli ideolojisini görünür kılar. Bu bedenler, sadece sokaklarda değil, aynı zamanda kentten ve onun kurallarından dışlanmışlıklarıyla öykünün merkezine yerleşir ve mekânsal sıkışmanın ifadesi olarak karşımıza çıkar. Giorgio Agamben'in “çıplak hayat” kavramı ve Bourdieu'nun sermaye türlerine dair düşünceleri, bu bedenlerin hem sosyal hem de siyasal anlamda korunmasız bırakıldığını anlamada işlevsel bir çerçeve

oluşturmuştur. Sait Faik'in duyarlı bakışıyla birleşen öykülerde kentteki bu bedensel sıkışmayı yalnızca betimlemekle kalınmaz, aynı zamanda ona karşı insani ve etik bir tavır geliştirilir. Böylece beden; yalnızca mekânsal değil, varoluşsal, sınıfsal ve ideolojik düzeyde de bir sıkışmanın ve görünmezliğin öznesi olarak ele alınır.

Sait Faik'in öykülerinde insan, hayvan ve doğa arasında kurulan sınırları aşan ilişkiler, bedensel empati yoluyla gelişen sessiz bir ortaklık biçiminde tezahür eder ve bu durum, öykülerde insani bir telepatinin özgün bir yansıması olarak dikkat çeker. Bu anlatılar, türler arası iletişimi dilin sınırlarını aşarak, sezgisel ve duygusal düzlemde kurarak Donna Haraway'in "yoldaş türler" kuramıyla kesişen bir posthümanist etik sunar. "Telepatik yakınlık" kavramı bu bağlamda, sadece bir duyarlılık biçimi değil, aynı zamanda bedenler arası varoluşsal bir köprü işlevi görür. Karabaş'ın sessizliği, Solugan Beygir'in duruşu ya da ihtiyar av köpeğinin bakışı ile insan bedeninin taşıdığı yalnızlığı, travmayı ve yorgunluğu görünmez ama derin bir bağ ile sunulur. Sait Faik'in karakterleri doğada ve hayvanlarla kurdukları bağlar aracılığıyla, kentleşmiş ve mekanikleşmiş yaşamdan uzaklaşırken, insan merkezli düşünceye karşı bir direnç geliştirirler. Merleau-Ponty'nin algısal beden kuramına uygun olarak, hayvan ve doğayla kurulan bu temaslar hem algı hem de anlam üretiminin yeni biçimlerini doğurur. Beden, bu öykülerde yalnızca biyolojik bir varlık değil; hissedilen, empati kuran, hatırlayan ve anlam inşa eden bir özneye dönüşür. Zira Sait Faik'in anlatı dünyasında doğa ve hayvan, insan bedeninin dışsal değil içsel parçaları hâline gelir ve bedenler arası görünmez bağlar, sadece etik bir yakınlık değil, aynı zamanda varoluşsal bir ortaklık biçimini yansıtır.

Sonuç olarak, Sait Faik'in öyküleri, beden imgesinin edebiyatta nasıl çok boyutlu bir söylemle inşa edildiğini ve temsil edildiğini gözler önüne sermektedir. Beden; toplumsal normlara, sınıfsal dışlanmalara, arzuya, doğaya ve mekâna bağlı olarak sürekli yeniden yazılmakta, yer değiştirmekte ve dönüşmektedir. Yapılan bu çalışma kuramsal düzlemde ortaya konan beden tartışmalarının, Sait Faik'in öyküleri aracılığıyla somutlandığı bir analiz alanı sunmuş aynı zamanda Sait Faik'in öykülerinde bedenin görünürlük, mahremiyet, yabancılık ve aidiyet gibi temalar ekseninde nasıl biçimlendiğini detaylı biçimde ortaya koymuştur. Bu bağlamda, çalışmanın edebiyat ve kültürel çalışmalar alanına katkısı, beden kavramının Türk edebiyatındaki temsiline dair hem kuramsal hem de metinsel açıdan tutarlı ve kapsamlı bir bütünlük sunmaktır.

KAYNAKÇA

- Abasıyanık, S. F. (2025). Bütün öyküleri (B. Ertem, Ed.; Y. Çelik, Yay. Haz.). Everest Yayınları. (s. 61)
- Agamben, G. (1999). Auschwitz'den Artakalanlar (A. İ. Başgöl, Çev.). İstanbul: Dipnot Yayınları.
- Agamben, G. (2013). Kutsal insan: Egemen iktidar ve çıplak hayat (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eser 1995 yılında yayımlanmıştır.)
- Alighieri, D. (2004). İlahi Komedi (Cehennem) (R. Teksoy, Çev.). Oğlak Yayıncılık.
- Altınok, A., ve Kara, A. (2017). Beden imajı ile psikolojik belirti düzeyi ve kişilerarası tarz arasındaki ilişkiler: Alternatif modeller. Düşünen Adam: Psikiyatri ve Nörolojik Bilimler Dergisi, 30(2), 170–180
- Altıntop, C. (2016). Plotinus'taki “Bir” kavramının Ortaçağ felsefesi İslam düşünürlerindeki “Sudûr” nazariyesi üzerindeki etkisi. Akademia Disiplinlerarası Bilimsel Araştırmalar Dergisi, 2(1), 56–68.
- Altun, M. (2023). Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin Mesnevî'sindeki mürşid-mürîd ilişkisi ve maneî danışmanlık ve rehberlikteki danışman-danışan arasındaki ilişkiye bakış (Yüksek lisans tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Ancet, P. (2022). Ucube bedenlerin fenomenolojisi (E. Topraktepe, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Ataker-Güneş, B. (2024). Damgalama kuramı bağlamında Türk romanı (1872–1901) / Turkish novel in the context of stigmament theory (1872–1901) (Yayınlanmamış doktora tezi). İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Arendt, H. (1994). İnsanlık durumu (B. Sina Şener, Çev.). İletişim Yayınları. (Orijinal eser 1958'de yayımlandı)
- Aristoteles. (2019). Ruh üzerine (Ö. Aygün ve Y. G. Sev, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Avcılar, E. G. (2022). Sosyal medyada kadın bedeninin idealize edilmesi. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Kadın ve Aile Araştırmaları Dergisi, 2(2), 446.

- Aydın, Ö. (2024). Margaret Atwood'un Damızlık Kızın Öyküsü ve Naomi Alderman'ın Güç eserlerinin sosyolojik analizi (Yüksek lisans tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı).
- Barthes, R. (2017). Görüntünün Retoriği (A. Cengiz ve Ö. Albayrak, Çev.). YKY.
- Bataille, G. (2024). Erotizmin tarihi (H. C. Akyıldız, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Baudrillard, Jean. (2011) Simülakrlar ve Simülasyon. Çev. Oğuz Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011.
- Beauvoir, S. de. (1993). İkinci cins (B. Onaran, Çev.). Payel Yayınları.
- Beck, A. T. (2008). Kişilik bozukluklarının bilişsel terapisi (Ö. Yalçın & E. N. Akçay, Çev.). Litera Yayıncılık.
- Bhabha, H. K. (2016). Kültürel konumlanış (T. Uluç, Çev.). İnsan Yayınları.
- Bourdieu, P. (1995). Pratik nedenler: Eylem kuramı üzerine (H. Tufan, Çev.). Kesit Yayıncılık.
- Bulut, H. (2020). Tasavvufî bir bakış açısıyla nefis [Self from a Sufi perspective]. Mesned İlahiyat Araştırmaları Dergisi / Journal of Mesned Divinity Researches.
- Butler, J., Laclau, E., ve Žižek, S. (2005). Olumsuzluk, hegemonya, evrensellik: Solda güncel diyaloglar (A. Fethi, Çev.). İstanbul: Hil Yayın.
- Butler, J. (2014). Cinsiyet belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi (B. Ertür, Çev.). Metis Yayınları.
- Connell, R. W. (2019). Erkeklikler (N. Konukcu, Çev.). Phoenix Yayınları.
- Çakı, F. (2016). Rab-dışı toplumlarda gençlik ve beden imajı. In K. Canatan (Ed.), Beden sosyolojisi (s. 319). Açılımkitap Yayınları.
- Çetinkaya, B. A. (Ed.). (2015). Doğu'dan Batı'ya düşüncenin serüveni: Antik Çağ Yunan ve Orta Çağ düşüncesi (s. 36). İnsan Yayınları.
- Demir Oralgül, E. (2016). Judith Butler'ın kimlik ve siyaset anlayışı [Judith Butler's conception of identity and politics]. ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar, 9(1), 47–62
- Doğan, E. (2019). Maduniyet çalışmaları ve Sait Faik Abasıyanık öykülerinde madunluk üzerine bir inceleme (Yüksek lisans tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal

- Bilimler Enstitüsü, Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı). Tez Danışmanı: Prof. Dr. Besim Fatih Dellaloğlu.
- Douglas, M. (2005). Sağlık ve tehlike: Kirlilik ve tabu kavramlarının bir çözümlemesi (E. Ayhan, Çev.). Metis Yayınları.
- Duman, Ç. (2019). Kristevan abject iğrençlik kavramı and HIV/AIDS: Jamaica Kincaid's My Brother and Sapphire's Push. JAST (Journal of American Studies of Turkey), 50, 35–61.
- Durkheim, É. (2006). Toplumsal işbölümü (Ö. Ozankaya, Çev.). Cem Yayınları.
- Eagleton, T. (2011). Postmodernizmin yanılsamaları (M. Küçük, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Eliüz, Ü. (2020). Orhan Kemal romanlarında küçük adam'ın yitim görüngüleri. Journal of Academic Language and Literature, 4(3), 2–32.
- Erkızan, H. N. (2003). Aristoteles. In A. Cevizci (Ed.), Felsefe Ansiklopedisi (Cilt 1, ss. 561–588). Etik Yayınları.
- Esgin, A. (2011). Beden sosyolojisi açısından popüler kültür ve kadın. In H. Yalap (Ed.), 4. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın Sempozyumu (s. 2). İnönü Üniversitesi.
- Freud, S. (2000). Metapsikoloji: Haz ilkesinin ötesinde, ego ve id ve başka yapıtlar (A. Yardımlı, Çev. ve not.). İdea.
- Freud, S. (2003). The uncanny (D. McLintock, Trans.). London: Penguin Books. (Original work published 1919)
- Freud, S. (2011). Uygarlığın huzursuzluğu (K. Şahin ve M. Gürsoy Sökmen, Yayına Hazırlayanlar). Metis Yayınları.
- Freud, S. (2014). Yas ve melankoli (A. Emirsoy, Çev.). Telos Yayıncılık.
- Foucault, M. (1992). Hapishanenin doğuşu (M. A. Kılıçbay, Çev.). İmge Kitabevi Yayınları.
- Foucault, M. (2022). Cinselliğin tarihi 4: Tenin itirafları (M. Erşen, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2025). Politika, felsefe, kültür (B. Yıldırım, Çev.). Fol Yayıncılık.

- Forrester, J. (2025). Freud ve psikanaliz: Altı giriş dersi (O. Gürbahçe, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Goffman, E. (2007). Günlük yaşamda benliğin sunumu (B. Cezar, Çev.). İletişim Yayınları.
- Goffman, E. (2014). Damga: Örselenmiş kimliğin idare edilişi üzerine notlar (L. Ünsaldı, Yayına hazırlayan). Heretik Yayınları.
- Göle, N. (2012). Batı dışı modernlik: Kavram üzerine. In M. Gültekingil (Ed.), Modern Türkiye’de siyasi düşünce: Cilt 3 – Modernleşme ve Batıcılık (s. 56–67). İletişim Yayınları.
- Guattari, F. (2013). Kaçış çizgileri: Başka bir olanaklar dünyası için (I. Ergüden, Çev.). Otonom Yayıncılık.
- Gül, F., ve Soysal, B. (2020). İktidar ve ideoloji bağlamında distopyalarda eğitimin fonksiyonu: George Orwell’ın 1984 örneği. Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi, 7(4), 2763–2782.
- Güven, O. (2010). Sait Faik’in hikâye ve romanlarında homoerotizm, erkek imgesi ve kadın temsilleri (Yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü). Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Haraway, D. (2010). Başka yer (G. Pular, Der. ve Çev.). Metis Yayınları.
- Işık, E. (1998). Beden ve toplum kuramı: Öznenin sosyolojisinden beden sosyolojisine. Bağlam Yayınları.
- İnce, E., ve Kalkan, A. (2023). Engellilik çalışmalarına feminist materyalist yaklaşım: Beden imajı ve beden işlevine yeni bir bakış açısı. Akademik Sanat, (20), 154–166.
- Kanter, B. (2021). Kurmaca bedenler: Türk romanında bir söylem biçimi olarak beden (1923–1980). Kesit Yayınları.
- Karakuş, G. (2022). Sanat ve mitoloji bağlamında elma imgesi. Akademik Sanat, (16), 32-47.
- Karal, E. (2022). Çocukluk çağı ruhsal travmaları üzerine kavramsal bir çalışma. Muş Alparslan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 2(1), 82–103.

- Kavaz, İ. (1990). Sait Faik Abasıyanık: Yazar ve eser (Yayınlanmamış doktora tezi). Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- Kırımlı, Y. (2009). Yetişkinliğe İlk Adım: Sünnet. In E. Gürsoy-Naskal & A. Koç (Ed.), *İğdiş, Sünnet, Bedene Şiddet Kitabı* (s. 166). Kitabevi.
- Kiye, S. (2022). Psikanalizde kültür ve birey. *Muş Alparslan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2(2), 370–387.
- Kristeva, J. (2014). Korkunun güçleri: İğrençlik üzerine deneme (N. Tural, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Lacan, J. (2020). Psikanalizin temel ilkeleri (M. İzmir, Çev.). Çolpan Yayınları.
- Lefebvre, H. (2017). Kentsel devrim (S. Sezer, Çev.). Sel Yayıncılık. (Orijinal eser 1970)
- Merleau-Ponty, M. (2014). Algılanan dünya: Sohbetler (Ö. Aygün, Çev.). Metis Yayınları.
- Mulvey, L. (1985). Görsel haz ve anlatı sineması (N. Abisel, Çev.). B. Nichols (Ed.), *Movies and methods II* (ss. 305–315). University of California Press. (İlk çalışma 1975 yılında *Screen* dergisinde yayımlanmıştır.) Nazlı, A. (2009). Sosyolojik bakışın eşiğindeki beden. *Toplumbilim (Beden Özel Sayısı)*, 61–68.
- Narlı, M., ve Aydın, E. (2016). Bedenin kültürel temsilleri. In K. Canatan (Ed.), *Beden sosyolojisi* (s. 319). Açılımkitap Yayınları.
- Öztürk, Ş. (2011). Cinsel yönelimler ve queer kuram. *Cogito: Üç Aylık Düşünce Dergisi*, (65–66).
- Platon. (2016). Sokrates'in savunması: Euthyphron, Apologia, Kriton, Phaidon (A. Çokona, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi)
- Said, E. (1998). Oryantalizm (N. Uzel, Çev.). İrfan Yayınevi. (Orijinal eser 1978)
- Sartre, J.-P. (2023). Varlık ve hiçlik: Fenomenolojik ontoloji denemesi (T. İlğaz ve G. Çankaya, Çev.). İthaki Yayınları.

- Sağlam, Ö. D. (2023). Güneş karşısında gece: Bataille ve Kristeva üzerinden çürüme ve kokuyu sanatla örneklemek. *Felsefelogos*, 81.
- Sayan, E. (2012). Analitik zihin felsefesinin temel problemlerine bir bakış. *Kaygı*, 2012/19, 39-41.
- Schilder, P. (1950). *The image and the appearance of the human body*. International Press.
- Sevindik, A. (2023). "Kral Oidipus": Mit ve Tragedya İlişkisi Düzleminde Bir İnceleme. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 11(35), 608-636.
- Sungur, İ. S. (2024). Halide Edib'in Ateşten Gömlek romanında epik kahraman: Ayşe. *ASBÜ Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(2), 14.
- Stavrides, S. (2016). Kentsel heterotopya: Özgürleşme mekânı olarak eşikler kentine doğru (A. Karatay, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Taban, K. (2019). Franz Kafka'nın Dönüşüm ve Bir Köy Hekimi Öykülerinde Beden (Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Tekin, F. (2016). Geleneksel dönemden post-modern döneme beden anlayışının değişimi. *Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 11(2), 1153–1172.
- Tertemiz, S., ve Atalay, İ. (2020). Oluşumsal yapısalcılığın ilkeleri ve Zola'nın Emek adlı romanı üzerinde çözümleme. *Manas Journal of Social Studies*, 9(2).
- Tunç, G. (2003). Yusuf Atılgan'ın 'Beden'leri. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, 7(76), 144–149.
- Tunç, S. (2017, Mayıs). 15-16. yüzyıl divanlarında kadına dair inanış ve kabuller [Beliefs and acceptance about women in the 15th and 16th century divans]. *Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatında "Kadın" Sempozyumu*, Amasya Üniversitesi, Amasya, s. 958.
- Türk Dil Kurumu. (2025). Güncel Türkçe Sözlük. <https://sozluk.gov.tr/>