Katre Uluslararası İnsan Araştırmaları Dergisi
International Human Studies Journal

ISSN: 2146-8117 e-ISSN: 2148-6220 Sayı/ Volume: 10 Issue: 20 December / Aralık 2025

Yaşar Kemal'in "Sarı Sıcak" Öyküsünde Beden ve İçsel Tahakküm

Body and Internalized Authority in Yaşar Kemal's "Sarı Sıcak"

Abdulhamit Akın
Dr., Yazar, Türkiye.

Makale Bilgisi	Article Information
Makale Türü -Article Type	Research Article/Araştırma Makalesi
Geliş Tarihi – Date Received	11 December/ 11Aralık 2025
Kabul Tarihi – Date Accepted	23 December/ 23 Aralık 2025
Yayın Tarihi – Date Published	30 December / 30 Aralık 2025

***Atıf / Cite as*:** Akın, A. (2025). Yaşar Kemal'in "Sarı Sıcak" öyküsünde beden ve içsel tahakküm. Katre Uluslararası İnsan Araştırmaları Dergisi. 10(20), 116-137. https://doi.org/10.53427/katre.1840683

İntihal / Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism. https://dergipark.org.tr/tr/pub/katre/policy

Published by İstanbul İlim ve Kültür Vakfı / Istanbul Foundation for Science and Culture, İstanbul, Türkiye.

CC BY-NC lisansı altında açık erişimli bir makaledir (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.tr) / This is an open access article under the CC BY-NC license (http:/creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Yaşar Kemal'in "Sarı Sıcak" Öyküsünde Beden ve İçsel Tahakküm

Öz

Bu çalışma Yaşar Kemal'in "Sarı Sıcak" öyküsünü çocuk bedeninin disipline edilişi ve tahakküm mekanizmalarının içselleştirilmesi bağlamında incelemektedir. Yazarın edebiyatında merkezi bir tema olan "başkaldırı" motifinden sapan öykü, direnişin imkânsız hale geldiği bir öznellik biçimini sunar. Çalışma, ana karakter Osman'ın bedenini üç iç içe geçmiş tahakküm mekanizmasının kesişme noktası olarak ele almaktadır: patriarkal aile şiddeti, tarladaki emek sömürüsü ve sınıf içi görünmezlik. Foucault'nun kavramsal setlerinden hareketle, Bourdieu'nün habitus teorisi ve Goffman'ın performans sosyolojisiyle desteklenen analiz, çocuk öznelliğinin 1950'ler Çukurova'sında nasıl parçalandığını gösterir. Yapılan analizde Osman'ın tarlada çalışma tutkusunun aslında evdeki travmadan kaçış ve hayatta kalma stratejisi olduğu ortaya konmaktadır. Tarla ise performans temelli bir gözetim ve disiplin alanı olarak yorumlanmaktadır. Osman'ın fiziksel çöküşüne rağmen çalışmaya devam etme çabası ("Hiç yorulmadım") *habitus* ve *panopticon* aracılığıyla içselleştirilmiş bir gereklilik olarak açıklanmaktadır. Ev, tarla ve ağanın evi arasındaki mekânsal geçişler, çocuk bedeninin disiplin, gözetim ve görünmezlik deneyimleri arasında nasıl parçalandığını göstermektedir. Öykü feodalizmden kapitalizme geçiş sürecinin belirsizliklerini çocuk bedeni üzerinden somutlaştırırken, iktidarın sadece dışsal bir baskı değil, aynı zamanda öznenin kendi içinde yeniden ürettiği bir mekanizma olduğunu ortaya koyar. Yaşar Kemal yazınındaki toplumcu gerçekçi okumaların ötesine geçme amacı taşıyan bu çalışma, öykü karakterlerini sınıfsal alegoriye indirgemeden, tahakkümün mikro düzeydeki işleyişini nasıl görünür kıldığını tartışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yaşar Kemal, Sarı Sıcak, Uysal beden, Habitus, İçsel tahakküm.

Body and Internalized Domination in Yaşar Kemal's "Sarı Sıcak"

Abstract

This study examines Yaşar Kemal's story "Sarı Sıcak" in the context of the disciplining of the child's body and the internalization of domination mechanisms. Departing from the "rebellion" motif central to the author's literature, the story presents a form of subjectivity in which resistance becomes impossible. The study treats the body of the protagonist Osman as the intersection point of three interlocking mechanisms of domination: patriarchal family violence, labor exploitation in the fields, and intra-class invisibility. Drawing on Foucault's conceptual framework and supported by Bourdieu's theory of habitus and Goffman's performance sociology, the analysis demonstrates how child subjectivity is fragmented in 1950s Çukurova. The analysis reveals that Osman's passion for working in the fields is actually a survival strategy and an escape from domestic trauma. The field is interpreted as a performance-based surveillance and disciplinary space. Osman's insistence on continuing to work despite physical collapse ("Hiç Yorulmadım/I'm not tired at all") is explained as an internalized necessity through habitus and the panopticon. Spatial transitions between home, field, and the landlord's house illustrate how the child's body is fragmented among experiences of discipline, surveillance, and invisibility. While the story concretizes the ambiguities of the transition from feudalism to capitalism through the child's body, it reveals that power is not merely external coercion but a mechanism reproduced within the subject itself. Moving beyond socialist realist interpretations of Yaşar Kemal's literary works, this study discusses how the micro-level operations of domination become visible without reducing the characters to class allegory.

Keywords: Yaşar Kemal, Sarı Sıcak, Docile body, Habitus, Internalized domination.

Giriş

Yaşar Kemal ismi telaffuz edildiğinde çoğunlukla iki görüş ön plana çıkmıştır. İlki Anadolu insanının korkuları ve bolluk özlemini yine onların çatışma ve çelişkileriyle birlikte vermiş olmasıdır. İkincisiyse onun sözlü anlatı geleneğine dayanan efsaneleri, halk masallarını destansı bir üslupla anlatmış olmasıdır. Bu iki hattın birleşimiyle kendisine "Homeros" yakıştırması yapılan Yaşar Kemal hayatı boyunca yazdığı elliyi aşkın roman, öykü, tiyatro, folklor derlemeleri ve gazetecilik yazılarıyla edebî kariyerinde çok sayıda esere imza attı. Bu üretkenliğin oluşmasında yazarın hayat hikâyesi belirleyici bir rol oynamıştır. Anadolu'da büyümüş; tarlalarda, fabrikalarda çalışmış ve zor koşullarda eğitim almıştır. Ortaokulu son sınıf öğrencisiyken terk etmesi sonrasında ırgat katipliği, arzuhalcilik, kütüphane memurluğu, traktör sürücülüğü ve çeltik tarlalarında kontrolörlük yaptı. Bahsi geçen muhtelif çalışma alanları onun edebiyatında hem içerik hem de kullandığı dil açısından özgün yapının oluşmasını sağladı. Ancak daha da önemlisi kendi hayat hikâyesinde de anlattığı gibi Van'daki evleri Evdalê Zeynikê gibi hikâye anlatıcılarını (*dengbêj*) ağırlamış, Çukurova'daki köylerineyse Türkmen destanları anlatan destancılar gelmiştir. Sekiz yaşından sonra bu anlatıcılara özenerek köyün çocuklarını toplayarak destanlar söylemiş, dinleyicileri gitgide yaşça büyük insanları da kapsayacak şekilde genişlemiştir (Kemal, 2003, s. 33-47).

1950'ler Türkiye'sine bakıldığında Amerika destekli Marshall Yardımları'nın etkisiyle tarımda makineleşme devri başlamış, kırsaldaki üretim ilişkilerinin çözülmesiyle beraber toplumsal yapı da (göç, yeni sınıflar ve siyasi talepler sonucunda) değişmiştir. Çağlar Keyder bu dönemde nüfusun % 80'inin köylülerden oluştuğunu, tarımda makineleşmenin ortakçılığı düşürmesiyle beraber köylüyü pazara açtığını belirtmiştir. Örneğin 1946'da 1,000 traktör varken bu sayı 1955'te 43,000'e çıkmıştır (s. 160-161). Bu dönemde köylü halen küçük üreticidir, tam anlamıyla feodalizmden kapitalizme geçiş yoktur (s. 148). Dolayısıyla kapitalist eksen etrafında önemli bir sınıf farklılaşması da henüz ortaya çıkmamıştır. Ancak yine de toprak dağılımı eşitsizdir ve köylülerin önemli bir kısmı, tefecilik veya ortakçılık bağlarıyla zengin bir toprak sahibine veya ağaya bağlıdır (s. 163). Ekonomik ve toplumsal

anlamdaki bütün bu dönüşüm 1950'lerde ve sonrasında Yaşar Kemal'in eserlerine yansıdı. *İnce Memed*'de (1955) feodal tiranlık ilk başta Abdi Ağa şahsında vücut bulmuş; *Ortadirek*'te (1960) köylü ürününü satmak üzere Çukurova'ya gittiğinde fiyatı dibe çeken tüccarla karşılaşmış; ve *Yer Demir Gök Bakır*'da (1963) pamukla uğraşan köylülerin Adil Efendi'ye borçlarını ödeyememeleri sonucunda korkuya kapılıp kendilerine bir ermiş yaratmaları anlatılmıştır.

Fethi Naci yazarı bu bağlamda "başkaldırıyı temel ilke yapmış bir romancı" olarak tanımlamaktadır (2004, s. 78). Benzer şekilde Berna Moran da yazarın edebiyatını "başkaldırı, kıtlıktan bolluğa geçiş ve yozlaşma" temalarına göre tasvir etmiş, onun yaşayıp gözlemlediklerini başka türlü bir gerçeklikle ele aldığını ifade etmiştir. Moran'a göre Yaşar Kemal kurmacanın öne çıktığı ve destan havası taşıyan yapıtlarını oluştururken, abartılarak işlenmiş ve böylece simgeleşip arketipleşmiş kişi ve olaylardan faydalanır. Eşraf ile bürokrasi arasında köylünün durumunu, değişen üretim araçlarının doğurduğu sonuçları, aşiretlerin yıkılışını irdelemiştir. Moran devamında Anadolu romanının iki özelliğini ortaya koyar: toplumsal düzene başkaldırı ile halk edebiyatı ve folklordan yararlanmak. Bu iki özelliğin en belirgin biçimde görüldüğü yapıtlar başkaldıran insanın romanını yazmak isteyen ve çok iyi bildiği folklordan ve sözlü edebiyatımızdan yararlanan Yaşar Kemal'in yapıtlarıdır. 1950'li yıllardaki edebî paradigmadaki dönüşüm bu yapıtların oluşmasında etkili olmuştur. Buna göre söz konusu yıllarda Tanzimat ile başlayan Batılılaşma sorunsalının yerini toplumsal yapıdan kaynaklanan haksız düzen sorunsalı almaya başlamıştır (Moran, 101-102). Moran'ın bu görüşleri 1950'ler Türkiye'sinin sosyolojik ve siyasal dönüşümünü Yaşar Kemal bağlamında anlamak için temel teşkil etmektedir.

Yaşar Kemal bu yıllardan önce ilk eserlerini yayımlamaya başlamış, 1947'de *İnce Memed*'i yazmışsa da yayımlamamıştır. Adana'ya bağlı Kadirli ilçesinde yaşadığı esnada, yine 1950 yılında tekrar hapse girmiştir. Hayatının muhtelif dönemlerinde tutuklanması ve hakkında davalar açılması onun doğayı ve insanı gözlemlemeyi esas alan yaşam felsefesinin sonucu olarak yorumlanabilir. Kendi deyişiyle insanın eşitliği, ezilmemesi ve aşağılanmamasının kendisi için kutsal olması da bunda etkilidir: "İnsanların sömürülmesi, açlığı, çalıştıkları halde kazanamamaları beni derinden yaralıyor, insanlığın bu inanılmaz kötü, adaletsiz durumuna baş kaldırıyorum" (s. 108). Sibel Irzık bütün bu konfigürasyonlardan hareketle yazarın hem ulusal hem de uluslararası düzeyde direnişin sesi olarak kanonik bir konuma sahip olduğunu belirterek Moran ve Naci'yle benzer bir görüşü savunur. Irzık'a göre Yaşar Kemal metinleri Türkiye bağlamında edebî temsil ve direniş stratejilerini incelemek için doğal bir uğrak yeri olmuştur. Yazarın yurt dışındaki "temsilci" konumu, eserlerindeki süreklilik ve görünürdeki biçimsel yenilik eksikliği, edebî akımlara mesafeli duruşu ve yazar sesinin Anadolu'nun sözlü kültürüne dayandığı yönünde yaygın bir kabul vardır. Irzık'a göre bu görüş okurların onun yazılarını hem çağdaşı yazarların üretiminden hem de dönemin ulusal ve küresel edebi-siyasal gelişmelerinden büyük ölçüde bağımsızmış gibi değerlendirmesine neden olmuştur (Irzık, 2013, s. 49-50). Bu görüşler bir yönüyle yazarın iç siyasete yönelik söylemlerinin ve uluslararası edebiyat camiasındaki kabulünün, onun edebiyatının okur tarafından alımlanma şeklini belirlemesi anlamına gelmektedir. Bir başka deyişle, Yaşar Kemal'in kanonikleşmesi daha incelikli bir dışlanma dinamiğine ve edebi anlamda onun özerkleşmesine yol açmıştır.

Yazarın inceleyeceğimiz öyküsü "Sarı Sıcak" 1952 yılında farklı öykülerin de yer aldığı *Sarı Sıcak* başlıklı kitapta yayımlandı. Kendini anlattığı kitapta *Sarı Sıcak*'taki hikâyelerin diyaloglarını Çukurova Türkmencesiyle yazdığını, kimse bir şey anlamayınca öteki baskılarda ortak bir yazı dili aramaya başladığını belirtmiştir (Kemal, 2003, s. 96). Büyük bir kısmı Çukurova'da geçen öykülerde sıcağın ortasında hayatta kalmaya çalışan, yokluğun ve sefaletin karşısında çözümler arayan insanlar vardır. Kitaptaki öyküler arasında yer alan "Sarı Sıcak" öyküsü de olanca sıcağa rağmen tarlada çalışma hevesinde olan çocuk yaştaki Osman'ın hikâyesini anlatmaktadır. Osman tarlada çalışmak istediği için ısrarlı bir şekilde annesinden kendisini sabah erkenden uyandırmasını ister. Sabah olur, annesi kıyamadığı için oğlunu uyandıramaz, fakat babasının zoruyla uyandırılarak tarlaya gider. İlk başlarda

canhıraş bir şekilde çalışan çocuk işçi sıcaklık artınca halsiz kalmaya başlar, ayakları titrer, başı döner ve en sonunda bayılır. Bütün ısrarlara karşın "hiç yorulmadım" diyerek çalışmaya devam eder. En sonunda tarlada çalışan herkes ağanın evinde toplaşırlar. Gün boyu yemek yememiş olan Osman orada yemek yiyenlerin dikkatini çekmek için sesler çıkarır ve kimse onu fark etmeyince oyun oynamaya başlar. Fakat onu ilk fark eden Mustafa Ağa'nın karısı olur. Ağadan parasını alan Osman evine gider ve aldığı yirmi beşliği annesine verir.

Literatüre bakıldığında "Sarı Sıcak" öyküsü hakkında kimi çalışmalar yapılmıştır. Meryem Nakiboğlu ve Betül Jale Kılıç yazarın "Beyaz Pantolon" ve "Sarı Sıcak" öykülerini hermenötik açıdan incelemişlerdir. Yazarlara göre Yaşar Kemal zayıf olmasına rağmen mücadeleci çocuk karakterleriyle okuyucuya doğruluğun, çalışkanlığın, emeğin karşılığının alınması gerektiğinin mesajını verir (2023, 156). İlknur Ay ise aynı hikâyenin iç işleyişinde bir gösterge birimi olarak leitmotiv tekniğinin işlevini ortaya koymuştur. Ay'a göre yazar leitmotiv tekniğiyle fizikî yapısı zayıf tanıtılan küçük çocuğun karşısına, bedensel güç gerektiren zor bir iş koymuş, bu ikili karşıtlık sayesinde anlatı ilerlemiştir (2018, 1060). Aşağıda inceleyeceğimiz üzere bu çalışma ise doğrudan Osman karakterine, onun bedeninin fizikî ve performatif özelliklerine odaklanarak bu özelliklerin ne anlama geldiğini tartışmaya açacaktır. Yazının temel iddiası Berna Moran, Fethi Naci ve Sibel Irzık'ın "direniş" temasını merkezileştirmesinden hareketle ortaya çıkmıştır. Buna göre öykü Yaşar Kemal edebiyatının tipik "başkaldıran kahraman" figüründen saparak direnişin imkânsız olduğu bir öznellik biçimini sunar. Bunun ardındaki temel gerekçeyse Osman'ın bedeninin iç içe geçmiş üç tahakküm mekanizmasının kesiştiği alan olmasından kaynaklanmaktadır: ilk olarak patriarkal aile şiddeti, ikincisi bunun yol açtığı emek sömürüsü ve son olarak sınıf içi görünmezlik. Osman bu üç şiddet biçimini içselleştirerek uysal bedene dönüştüğü için açık direniş gösterebilecek bir konumda değildir. Öykü yüzeyde bir imkânsız direniş tablosu çizse de edebî itiraz biçimi bu imkânsızlığı sarsmaya yönelik bir girişim olarak okunabilir. Haksızlığa karşı doğrudan bir başkaldırı yerine yapısal tahakkümün derinlikli bir ifşası sunulmuştur. Bununla beraber karakterin karmaşık ruh hali ve çok katmanlı olay örgüsü, farklı teorisyenlerin bir arada tartışılmasını zorunlu kılmaktadır. Çalışmanın temeli yapısalcılık ile post-yapısalcılık arasında konumlandırılan Foucault'ya dayandırılmış olsa da yapısalcı Marksistler Jameson ve Althusser ile sosyolojik pratik teorisyenleri Bourdieu ve Goffman gibi isimler arasında çapraz okumalarla öykü analiz edilecektir.

1. Otoriteyi Bedende İçselleştirmek

Yaşar Kemal'in "Sarı Sıcak" öyküsü yoksulluk, sömürü ve çaresizlik gibi temalar etrafında şekillense de temelde çocuk bedeninin nasıl disipline edildiği ve bu disiplinin nasıl içselleştirildiği ön plandadır. Öykünün açılış sahnesi çarpıcı bir paradoksla başlar. Osman sabah gün ışımadan annesinden kendisini uyandırmasını isterken, eğer uyanmazsa kendisine dolaylı yoldan şiddet uygulamasını talep eder: "Uyanmazsam iğne sok etime. Saçlarımı çek. Döv beni", "öldür beni," der veya annesinin ağzına biber sürmesini ister (Kemal, 2014, s. 9). Giriş sahnesinde şiddet dozajı kademeli şekilde yükselir, fakat ana karakter en sonunda annesinin "yeterince şiddet uygulamayacağını" öngörerek "öldür beni" der. Osman bir yandan "etime" diyerek bedenini nesneleştirirken bir yandan da üst üste sıraladığı "sok", "çek" ve "döv" gibi emir kipi görünümündeki keskin ve sert ifadelerle ekonomik düzenin disiplinini tekrar eder. Osman'a göre bu talebin ardındaki temel gerekçeyse erkenden uyanarak tarlaya gitmek ve çalışmaktır.

Bu çarpıcı açılış sahnesinden hareketle alt başlığın temel amacı iki boyutlu olacaktır: İlk olarak Osman'ın tarlaya gitme tutkusunun altında yatan gerekçeleri ortaya koymak; ikincisi bu tutkunun gerçekleştirilmesi sürecinde karakterin kendi bedeni üzerinde uyguladığı öz-disiplin ve şiddet pratiklerini çözümlemektir. Söz konusu analiz için ilk aşamada, anne ve baba figürlerinin ekonomik-toplumsal sistem içerisindeki konumları tartışılacaktır. Bununla birlikte, asıl odak noktası, öyküde yer alan belirli diyalog ve kelime seçimlerinden hareketle babanın Osman üzerinde uyguladığı disipline

edici şiddet olacaktır. Foucault'nun kuramsal perspektifinden yola çıkılarak, ailenin disipline edici bir aygıt işlevi görmesi ve bu aygıt içerisinde üretilen denetim mekanizmalarının çocuğun kendi bedeniyle kurduğu ilişkiyi nasıl şekillendirdiği incelenecektir. Bu çerçeve hem Osman'ın öz-disiplin pratiklerini hem de yazıdaki diğer iki bölümü anlamlandırmada kritik bir zemin sunacaktır.

Foucault çeşitli vesilelerle aile konusunu oldukça ayrıntılı bir şekilde ele alır ve onu çoğunlukla disiplin ve egemen olanın iktidarıyla ilişkilendirir. Ailenin egemen bir kurum olduğu ve öyle kalacağına dair görüşlerini şöyle belirtir: "Bana göre aile, egemenliğin bir kalıntısı, bir izi değil, disiplin sisteminin vazgeçilmez ve giderek daha da vazgeçilmez hale gelen bir bileşenidir" (2003/2006, 79). Foucault aileyi tek başına disiplinle ilişkilendirmez, aksine onu egemenliğin kendisi olarak görür ve ailenin işleyişini disiplin gücünün değil tamamen egemenlik gücünün tarafına koyar. Öte yandan ailenin hegemonik gücü, aile üyelerini herhangi bir disiplin kurumuna yerleştirmek için gereklidir. Çocuklarının okula gitmesini, oğullarının askerlik hizmetini yapmasını veya üyelerinin her gün işe gitmesini ister. Çocuklar ve eşler bunları yapmadığında, genellikle onları disiplin kurumlarına teslim eder. "Sarı Sıcak" öyküsünde Osman'ın tarlaya gönderilmesi gibi. Dolayısıyla Foucault bunda denetim mekanizmasına ayrı bir parantez açar: "denetim, ailenin kurucu unsuru değil, tamamlayıcı unsurudur, oysa sürekli denetim, disiplin sistemlerinin kesinlikle kurucu unsurudur" (s. 80). Aile çocuklarını "karşılıklı iyilik" çerçevesinde disiplin kurumlarına teslim ederken bu kurumlar çocukları ve eşleri aileye ve ailenin hedeflerine boyun eğecek bireyler haline getirdikten sonra geri gönderirler.

Foucault'nun sözünü ettiği disiplin kurumlarından birisi öyküdeki tarladır. Osman tarlaya gidecek, orada çalışacak, disipline olacak ve evine geri dönecektir. Akşam uyumadan önce annesine sözlü telkinlerde bulunduktan sonra Osman "ekşi ter kokulu" yatağına geçer. Uyku iyice bastırınca uyumamak için dişini sıkar ve kollarını ısırır. Böylece otoriter iç ses aracılığıyla cezalandırılma ihtimalini iki aşamada düzenlediği anlaşılır: İlkinde anneden bunu istemiş, ikincisinde ise bunu kendisi uygulamaya geçirmiştir. İçselleştirilmiş korku o kadar güçlüdür ki bu durum, disiplin ve şiddetin sadece dışarıdan dayatılmadığını, aynı zamanda bireyin kendi içinde yeniden üretildiğini gösterir. Anne sabah erkenden uyandığında tarlaya göndermek zorunda olmanın duygusuyla uyuyakalmış oğlunun bedenine bakar. Osman'ın bedenine yönelik ilk tasvirler de annenin gözünden verilir: "Kol bir başparmak kalınlığında ancak var. Derisi kemikten dökülecekmiş gibi kırış kırış" (s. 11). Annenin betimleme biçimindeki "derisi kemikten dökülecekmiş gibi" ifadesi yoksulluğun bedeni nasıl aşındırdığını somutlaştırırken, "kırış kırış" ifadesi de ses düzeyinde bedensel bir kırılmayı çağrıştırır. Ancak daha da önemlisi "soluk yüzlü" ve "ince" olan anne, oğlunun bedenini tarlaya gidecek olması sebebiyle daha ayrıntılı bir şekilde gözlemlemiştir. Fiziksel görünüme dair verilen bu detaylar yoksulluğu ve çocuğun tarlaya gitme ihtimalini soyut düzlemden çekerek bedensel zayıflık aracılığıyla gözle görülür hale getirir.

Anne sonunda bir çocuğun çalışmasının neye yarayacağını kendi kendine sorarak oğlunu uyandırmaktan vazgeçer ve "acımızdan öleceksek de ölelim," der (s. 11). Annenin kısa süren bu direnişi otoriter sesin devreye girmesiyle kesintiye uğrar ve kocası bağırarak çocuğu uyandırmasını ister. Buna cevaben anne mırıltı halinde "Daha parmak kadar. Kemikleri kırılacak, öyle ince işte," der. Annenin beden üzerine yaptığı bütün bu gözlem ve monologlar temelde kadın ve kocası arasındaki diyalogları şekillendirir. İkili arasında geçen konuşma 1950'lerin ekonomik düzeninde çocuk rolüne dair takındıkları farklı tutumları göstermesi bakımından önemlidir:

> Koca *huysuz*landı:
> "Bugün mutlak uyanmalı. Uyanmalı diyorum sana! Çalışsın, alışmasın tembel. Çocuklukta pişmeli."
> Kadın, *mırıltı* halinde, *korka korka*: "Kolu öyle ince ki..." dedi.
> Çocuğun başına varıp durdu. Gönlü bu tüy gibi hafif çocuğu uyandırıp, bu çatır çatır sıcakta, işe göndermeye razı olmuyordu.

> Aşağıdaki *huysuz* ses: "Uyandır onu," dedi. "At tokadı. Söz verdik Mustafa Ağalara. Bu gece yarısı nereden çocuk bulurlar sonra?"
> Kadın çocuğun saçlarını okşadı. Usuldan: "Osmanım," dedi, "Osmanım, kalk. Yavru kalk. Gün ışıdı Osmanım." (…) "Uyanmıyor işte, uyanmıyor. Öldürüyüm mü?" (…)
> Erkek *sertçe* merdivenlere atladı. Çardağa çıktı, *hınçla* çocuğun iki kolundan tutup kaldırdı. Çocuk, bir tavşan yavrusu gibi, elinde *asılı* kaldı. Uyku sersemi çırpınıyor, "ana ana" diye bağırıyordu. Adam çocuğu çardaktan aşağı indirip kadının önüne atıverdi. Çocuk avlunun tozları içine serildi. (s. 11-12) (italikler bana ait)

Yukarıdaki diyalog Foucault'nun disiplin ve hegemonik güç üzerinden tartıştığı aile yapısını daha da görünür hale getirmektedir. Aile egemen düzene eklemlenmiş ve bu düzene ait disipline edici işlevleri kendi içinde yeniden üreterek çocuk bedenini ekonomik fayda için hazırlayan bir yapıya dönüşmüştür. Diyalogdaki çatışma da bu çerçevede şekillenmiştir. Onun korumacı dilinin karşısında buyurgan ve düzenle bütünleşik bir baba dili vardır. Babanın eylemleri "sertçe" ve "hınçla" ifadeleriyle tanımlanırken şiddetin iki farklı tonu ortaya çıkar: İlk ifade fiziksel, ikincisi ise psikolojiktir. Anne çocuğunu disipline edici bir mekân olarak tarlaya göndermek istemeyerek kısa süreli direnmeye çalışmakta, baba ise bunun karşısında konumlanarak bu direnci kırmaktadır. Bu nedenle annenin "mırıltı" halinde, "korka korka", "usuldan" veya "yalvarır bir sesle" konuşması kocasının "köpüren" veya "huysuz" olarak nitelenen sesini beslemiştir. Diyaloglardaki bu ikili karşıtlık anne ve babanın zıt karakterlere sahip olduğunu ve çocuklarına yaklaşımındaki farkı göstermektedir. Ayrıca metin boyunca "anne" olarak adlandırılan kadının aksine, baba "kadının kocası", "erkek" veya "adam" şeklinde tasvir edilmiştir. Osman'la arasındaki bağı açıkça gösteren bir "baba" ifadesinin kullanılmaması baba-oğul ilişkisi yerine daha ekonomik işlevle sınırlı bir portre ortaya çıkarmıştır.

Söz konusu diyalog öykünün sonraki sahnelerini açıklamada etkili olmakla beraber ailenin egemen düzene eklemlendiğini de göstermesi açısından Foucault'nun kavramsallaştırmasıyla uyumlu bir görünümdedir. Aile yapısı sadece disiplin kurumlarının bir aşaması değil, aynı zamanda denetim aracılığıyla şekillenen bir disiplin alanı olmuştur. Ancak diyalogun bu şekilde ilerlemesini tek başına aile yapısındaki disipline edici ve denetleyici koşullarla açıklamak yeterli değildir elbette. Zira bu koşullar tek başına oluşmayacağı gibi temel çatışma Osman'ın çocuk yaşta ekonomik düzene katılıp katılmayacağıyla ilgilidir. Bu bağlamda Louis Althusser ailenin kapitalist toplumsal oluşumlarda önemli bir rol aldığını belirtir ve Foucault'nun görüşlerini tamamlayıcı bir yaklaşım benimser. Althusser'e göre ideolojik bir aygıt olan aile üretim ilişkilerinin, yani kapitalist ilişkilerin yeniden üretilmesine katkı sunar (2014, s. 250). Çocuk bu yapıda daha doğmadan ve tasarlanmadan önce bile zaten bir özne olarak, kendisini bekleyen belirli bir aile ideolojisinde aktif olarak rol oynayacak şekilde doğar ve çeşitli cezalandırma yöntemleriyle disipline edilir (s. 246). Böylece ideolojik bir aygıt olarak tanımlanan aile yönetici sınıfın kurallarını uygulayan bir aracı olur. Çocuk ailede öğrendiği kurallar neticesinde "itaat" veya "saygı" gibi kavramları otorite karşısında içselleştirir. Büyüdüğünde ise kapitalist düzenin kural ve gücünü içselleştirerek onlara doğal yapılarmış gibi yaklaşır (s. 192). "Sarı Sıcak" öyküsünde bu ideolojik aygıtın işleyişi 1950'lerin Çukurova'sında baba figürü üzerinden görünür hale gelir. Anne figürüyse kırılgan direnişiyle bu tahakkümün hem farkında olan hem de onu yeniden üreten bir sınır bölgesindedir. Öyküde baba ekonomik denetim mekanizmasını ve disipline edici pratikleri çeşitli söylemlerle aileye uygular. Bu yüzden "söz verdik Mustafa ağalara" ve "şimdiden çalışmaya alışmazsa..." ifadesiyle egemen sınıfın değerlerini; "at tokadı" ve "çocuklukta pişmeli" diyerek ise iktidar disiplinini söylemsel düzeyde ev halkına taşımıştır.

Babanın kaba kuvvet içeren tavrı, yalnızca disipline edici bir işlev taşımaz; aynı zamanda kendi konumunun çelişkilerini de açığa çıkarır. Onun bu tavrı, bir yandan sembolik baba konumundaki ağaya karşı güçsüzlüğünün, diğer yandan sistem disiplinini yeniden üretmesinin yansıması anlamına gelmektedir. "Söz verdik Mustafa ağalara" dediği andan itibaren denetim mekanizması sembolik baba olan Mustafa Ağa'dan biyolojik babaya, oradan da Osman'a geçerek ailedeki denetim mekanizmasını şekillendirmektedir. Osman'ın babası hem ağa karşısında iktidarın nesnesi hem de oğlu karşısında

iktidarın öznesidir. Bu çift konumlu yapı, Foucault'nun vurguladığı üzere, iktidarın sadece baskıcı değil, aynı zamanda üretici bir mekanizma olduğunu göstermektedir. Baba iktidar karşısındaki ezilmişliğini, yani içselleştirilmiş ağa şiddetini oğluna aktararak bu iktidar ilişkisini yeniden üretmiştir. Bu üç katmanlı denetim hiyerarşisinin vardığı nihai nokta Osman'ın bedenidir. Daha açık bir ifade kullanmak gerekirse birinci kademede ağanın ekonomik denetimi, ikinci kademede babanın fiziksel denetimi ve üçüncü kademede Osman'ın bedeni aracılığıyla şekillendirdiği bir öz-denetim vardır. Bu döngü tahakküm biçimlerinin aile gibi özel alanlara nüfuz ettiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Daha önce belirttiğimiz gibi Osman mevcut ekonomik düzen tarafından babaya aktarılan disiplin ve şiddeti iki şekilde bedeninde yeniden üretmiştir. İlk olarak uyanamazsa annesinden dolaylı bir şekilde şiddet uygulamasını istemiş, daha sonra uyumamak için kolunu ısırmış ve dişlerini sıkmıştır. Bu noktada Osman'ın bedeninin ekonomik düzen içinde nasıl konumlandığını anlamak için Foucault'nun "uysal beden" kavramına başvurmak gerekmektedir. Foucault'ya göre uysal beden, boyun eğdirilebilen, kullanılabilen, dönüştürülebilen ve geliştirilebilen bedendir (Foucault, 1995, s. 136). İktidarın disiplini boyun eğen, bu disiplini pratiğe döken uysal bedenler üretir. Disiplin aynı zamanda bedenin güçlerini (ekonomik fayda açısından) artırır ve aynı güçleri (itaat açısından) azaltır. Kısacası gücü şu şekilde bedenden ayırır: bir yandan onu artırmaya çalıştığı bir "yetenek", bir "kapasite" haline getirir; diğer yandan ise enerjinin ve bundan kaynaklanabilecek gücün yönünü tersine çevirerek onu katı bir itaat ilişkisine dönüştürür (Foucault, 1995, s. 138). "Sarı Sıcak"ta asıl dikkat çekici olan, disiplinin Osman'ın bedenini uysallaştırarak nasıl içsel bir forma büründüğü ve çalıştığıdır. Aile feodal veya kapitalizme geçiş sürecindeki düzeni benimseyen ve şiddetin yer aldığı bir yapı içinde olmasına rağmen Osman tarlaya gitmekte oldukça isteklidir.

Görünürde Osman'ın sabah erkenden kalkma isteğinin diğer bir sebebi de annesini şaşırtmaktır: "Nasıl da şaşacak bu işe anası! Yatağın içinde sevinçle hopluyor" (s. 10). Ancak otoriter aile yapısı göz önüne alındığında, bu sevinç yüzeysel kalır; altında bilinçdışı bir korkunun ve kendisini disipline eden aile içi otoriteye karşı bir korunma çabasının yattığı görülür. İçselleştirilmiş bu korku sebebiyle de uyumamak için vücudunu ısırmış ve "öldür beni" gibi ifadelerle şiddet üretimini kendi bedeninde taşımıştır. Bu durum hem disipline edici iktidarın nasıl yeniden üretici olduğunu göstermek hem de çocuk öznelliğinin nasıl şekillendiğini anlamak için kritik bir örnektir. Sonuç olarak Osman'ın öznelliği arzu ile disiplin arasındaki ayrımın veya "korku" ile "gönüllü itaat" arasındaki ayrımın belirsizleştiği bir yerdedir. Sınıfsal sömürü, patriarkal şiddet ve aile içi denetimin iç içe geçtiği bu düzende, çocuk bedeni sadece ezilen değil, aynı zamanda ezmeyi içselleştiren bir özne haline gelir. Yaşar Kemal'in tipik "başkaldıran kahraman"ından farklı olarak Osman, sisteme karşı bir konum alamaz; çünkü sistemin disiplini zaten onun iç sesine dönüşmüştür.

2. Disiplin ve Performans Alanı Olarak Tarla

Öyküde evden sonraki mekân anne ve babanın olmadığı tarladır. Orak makinası ot destelerini sıralamakta ve işçiler kızağa atı koşup desteleri yüklemektedir. Osman'ın göreviyse at koşulu kızağın başında olmak ve kızak dolar dolmaz harmana götürüp getirmektir. Bu bölümde tarla patriarkal şiddetin doğrudan varlığından görece uzak olması nedeniyle Osman için bir rahatlama alanı gibi görünse de aslında disiplinin farklı araçlarla sürdürüldüğü ikinci bir sahne işlevi görür. Bu yönüyle evdeki babanın fiziksel otoritesi hem içselleştirilmiş gözetim mekanizması hem de seyirci-işçilerin kolektif bakışı aracılığıyla burada yeniden üretilir.

Kızağı yükleyenler Osman'a "Yaşa Osman!", "Aslan Osman'ım" dedikçe çocuk daha da şevkle çalışır. Goffman'ın kavramsal yaklaşımıyla yorumlamak gerekirse Osman'ın günlük hayatta oynadığı bu rol etrafındakilerin oynadığı rollere göre biçilir, ancak bu diğer insanlar aynı zamanda seyirciyi de oluşturur (2014, s. 13). Osman bu bölümde seyircilerin (yani etrafındakilerin) onu ve içinde bulunduğu durumu belli bir yönde yargılamaları için çaba göstermiş ve bu yargıyı yaratmayı esas amaç olarak

benimsemiştir. Böylece tarla sadece fiziksel emek alanı değil, aynı zamanda toplumsal onay ve benlik inşasının performatif bir sahnesi haline gelir. Ancak güneş tepeye yükseldikçe Osman da üstlendiği rolün altında ezilmeye başlar: "Sabahki canlılık!.. Şimdi Osman yürürken ayakları biribirine dolaşıyor. Neredeyse düşüp atın ayakları altında kalacak... Osman tutuyor kendisini" (s. 13). Anlatıcı da tarlada çalışan bir seyirciymiş gibi fiziksel çöküşe dikkat çekerek çocuğun performansındaki düşüşü ve "iyi işçi" görüntüsünün sürdürülemeyeceğini görünür kılar. Osman'ın bacakları ağrıdan tutmaz ve gözleri kararır. At sanki o üstünde değilmiş gibi kendi kendine gidip gelir. Öğle paydosunda annesinin kendisini teslim ettiği Zeynep'in tüm ısrarlarına rağmen yemek yemeyişi fiziksel tükenişini daha da derinleştirir:

> Zeynep akıl etti de başına bir kova su döktü. Çocuk ondan sonra artık kendisine gelebildi. İşe kalkarlarken Zeynep: "Osmanım," dedi, "sen git otur gayrı. Atı başkası götürsün."
> Osman: "Olmaz, Zeynep teyze," dedi, "ben götürürüm. Hiç yorulmadım."
> Atı elinden alınca Osman oturup hüngür hüngür ağlamaya, "Ben yorulmadım. Vallahi yorulmadım," demeye başladı.
> Bir kocakarı: "Bindirin ata şunu... Düşsün de atın ayağının altında parçalansın it eniği!" dedi.
> Osman: "'Vallahi düşmem, billahi düşmem. Ben yorulmadım ki!"
> Bindirdiler. Bindirdiler ya, Osman'ın üç dönüşten sonra başı dönmeye başladı. Kendini sıkıyor. (s. 14)

Bu pasaj performatif alanın çöküşünü göstermesi bakımından öykünün belki de en çarpıcı sahnelerinden birini içermektedir. Osman zayıf ve dayanıksız oluşuna rağmen "olmaz", "yorulmadım" ve "düşmem" diyerek oynadığı role uygun kesin bir izlenim oluşturma çabasında ve gerçeği inkâr etme telaşındadır. Verdiği yanıtlar babasının kendisi için şiddetle söylediği "çocuklukta pişmeli" sözüne karşı verilmiş otomatik bir onay gibidir. Çünkü eğer yorulduğunu veya attan düşeceğini sözel olarak kabul ederse babanın sözünün (otoritesinin) dışına çıkacak ve evde cezaya maruz kalacaktır. Foucault'nun vurgusunu tekrarlamak gerekirse iktidarın disiplininden geçen Osman tarladaki çabasıyla gerçek anlamda boyun eğen, bu disiplini pratiğe döken uysal beden formundadır. Disiplin onun bedensel yapısını ekonomik fayda açısından artırırken aynı güç itaat açısından azalır. Bu form bozulup inandırıcılığını kaybettiğini fark ettiği an Osman ağlar ve bastırdığı duygu bedensel bir tepki olarak görünür olur. Israrcı tutumuyla at üzerinde çalışmaya başlar, fakat o haldeyken bile "kendini sıkar". Kendisini sıkması ve dayanmaya çalışması hem inandırıcılık imajı vermek için role bürünme anlamı taşır hem de fiziksel ve duygusal sıkışmayı anlatan bir ifade olur. Kısacası, kendi içinde yarattığı baskı sonucunda Osman'ın verdiği izlenim (dayanıksızlığını bedeninde göstermesi) ile yaydığı izlenim (aksini iddia eden sözel ifadeler) birbirini dışlar. Goffman'ın belirttiği gibi bu türden bir benlik üretiminde sergilenen sahneden dağınık olarak çıkan dramatik bir etki vardır ve "tipik sorun, asıl kaygı, inandırıcı olup olmayacağıdır" (s. 235). Bu çelişki, evdeki disiplinle şekillenen idealize edilmiş çalışma görüntüsü verme çabasının tarladaki performatif kriz anında nasıl çöktüğünü gösterir.

Osman'ın tarlada çalışmak için bu kadar ısrarcı ve bedensel tepkiler vermesi yalnızca bir iş etiğini sürdürme değil babanın disiplini aracılığıyla sınıfsal bir benlik kurulumu olarak okunabilir. Fakat bu okuma biçimi oldukça eksik kalacak ve karakterin iç dünyasının anlaşılmasında yeterli katkıyı sunmayacaktır. Kesin olan şu ki sabah azarlanan, babasının elinde "asılı" kalan ve avlunun tozları içine serilen Osman için tarla, yani bu disiplin alanı eve nazaran göreceli bir güvenlik alanı oluşturmuştur. Ancak yine de evdeki direnememe hali burada da devam etmiş ve Osman "uysal bir bedene" dönüşerek itaat ilişkisi geliştirmiştir. Bedeninin çöküşü bile bilinçli bir sabotajdan ziyade sistemin onu tüketişinin fiziksel bir sonucudur. Bu nedenle Osman'ın sözel ve bedensel anlamda birbirini dışlayan içsel çatışmasının gerekçelerini iki şekilde açıklamak gerekiyor. Bunlardan ilki yapıyı ve sınıfsal tahakküm ilişkilerini göstermesi bakımından Bourdieu'nün "habitus" kavramıdır. İkincisiyse babanın içselleştirilen otoritesinin tarlada devam etkisini yansıtan Foucault'nun gözetim mekanizmasıdır. Bu teorik sentez, Osman'ın içsel çatışmasının sadece bireysel bir psikolojik durum değil, aynı zamanda yapısal tahakkümün özneyi nasıl şekillendirdiğinin somut bir örneği olduğunu gösterecektir.

Althusser'in üretim ilişkileri ve ideolojiyle açıkladığı "aile" kavramına karşılık Pierre Bourdieu aileyi kültürel pratiklerin ve bedensel *habitus*un biçimlendiği alan olarak tanımlar. Bourdieu'ye göre aile hem egemenliğin tüm yapısının yeniden üretildiği başlıca mekân hem de *habitus*un şekillendiği alandır (2002, s. 49). *Habitus* sayesinde hem erkek ve kadın ilkeleri arasındaki ayrım hem de tahakküm biçimleri içselleştirilir ve kalıcı bir dizi eğilim olarak dil ve bedene yazılır (2002, s. 120). Çocukluktan itibaren şekillenen bedensel davranış özellikleri veya gündelik performansları açıklayan *habitus* kavramı bu yönüyle anlamlar, değerler, jestler, duruşlar, fiziksel tavırlar ile birlikte konuşma ve dilden oluşan sosyal bir bedendir (Skeggs, 2004, s. 21). Bu kavramsal çerçeve kapsamında Osman'ın davranışları ve bedensel çizimine bakıldığında ailesinin ekonomik sınıf konumunun sadece maddi koşullarını değil, aynı zamanda bu koşulların üretmiş olduğu disiplin, itaat ve şiddet örgüsünü de taşıdığı görülür. Nitekim tarlada bedensel olarak çökmesine rağmen durmadan çalışma isteğinin temel sebeplerinden birisi tam da bu habitusun çocuğun en temel reflekslerine ve fiziksel tepkilerine kadar işlemiş olmasıdır.

Öykünün bu bölümünde Osman ailesindeki tahakküm biçimlerini ev dışında devam ettirmektedir. Ailesindeki yoksulluk sadece maddi değil, aynı zamanda bedensel pratikler ve toplumsal roller üzerinden yeniden üretilen yapısal bir tahakküm biçimini oluşturmuştur. Bu tahakküm biçimi bedeninde cisimleşmiş ve *habitus*un işaret ettiği gibi, toplumsal yapı onun en içsel jestlerine, duruşuna ve fiziksel tepkilerine kadar işlemiştir. Öykünün giriş bölümünde babanın kullandığı "çocuklukta pişmeli" veya "şimdiden çalışmaya başlamazsa…" ifadeleri toplumsal ekonomik sistem anlayışını oğluna yüklerken Osman da bu ifadeleri tarladayken uygulamış ve dahil olduğu *habitus*un sınırları dahilinde hareket etmiştir. Böyle bir tahakküm ilişkisinde tahakküm edilen (Osman), egemen olanı (baba) yapılandıran koşulları bilinçsizce kabul etmiş veya ona sessizce rıza göstermiştir. Diğer işçiler "güneşin alnına yatıp yorgunluklarını" giderirken kendisini tutan "canını dişine takmış" bir Osman vardır (s. 13). Bourdieu'nun "kendi kaderini sevmek" (amor fati) veya "kendini gerçekleştiren kehanet" olarak kaçınılmaz olandan kaçamamak olarak adlandırdığı bu süreç Osman'ın yapısal koşullarıyla uyum içindedir. Bu sayede "direniş yabancılaştırabilir ve teslimiyet özgürleştirici olabilir. Tâbi olanların paradoksu böyledir ve bundan çıkış yolu yoktur" (Bourdieu'den aktaran Ersözlü, 2024, s.8).

*Habitus*un sınıfsal açıdan etkisini tamamlayan temel husus ise çocuk kahramanın evde içselleştirdiği otoriteyi tarladayken de bedeninde aktif olarak taşımasıdır. Osman çalıştığı esnada sanki tarlada ağa veya baba varmış gibi çalışır ve gücü yetmemesine rağmen "hiç yorulmadım" ya da "düşmem" diyerek zayıflığını inkâr eder. Osman, baba veya ağa gibi otorite temsilcilerinin bakışını içselleştirmiş ve sürekli gözetleyen otorite imgesini zihninde taşımıştır. Söz konusu durum Foucault'nun *panopticon* analizinde tanımladığı sürekli gözetlenebilirlik halinin çocuk bedeninde aldığı biçimi çağrıştırmıştır. *Panopticon*'un etkisi de şundan kaynaklanmaktadır: kişide iktidarın otomatik işleyişini sağlayan bilinçli ve sürekli bir gözetlenebilirlik hali yaratmak. Böylece kişi kendisinin taşıyıcısı olduğu bir iktidar durumuna kapılacaktır. Mevcut sistemde çalışmak için zor kullanmaya gerek kalmaz ve gözlemcilerin sayısı ne kadar fazlaysa o kişinin gözlemlendiğine dair kaygısının artma riski de o kadar artar (Foucault, 1995, 201-202). Osman'ın fiziksel sınırlarını aştığı halde çalışma isteği tam olarak otomatikleşmiş disiplin ve şiddet mekanizmasının ürünüdür. Buradaki esas kritik nokta gözetimin fiziksel varlıktan çıkarak algı düzeyinde şekillenmiş olmasıdır. İçselleştirilmiş baba otoritesi tarlada olmasa bile çocuğun kendi bedenini kontrol etmesini sağlayan görünmez bir iktidar haline gelmiştir. Nitekim Osman'ın "vallahi yorulmadım" yeminiyle sanki görünmez bir yargılayıcıya hesap veriyormuş gibi bir savunma mekanizması oluşturur. Bu noktada *habitus*un belirlediği sınıfsal eğilimlerle Foucault'nun tarif ettiği gözetim mantığı birleşmiş ve Osman'ın bedeni hem ekonomik düzenin hem de ataerkil disiplinin aynı anda işlediği bir "uysal beden"e dönüşür. Dolayısıyla durmaksızın çalışması ve bedensel olarak çöktüğü halde bunu inkâr etmesi bir çalışma etiğinden ziyade tahakkümün erken yaşta

içselleştirilmesinin tezahürü olarak okunmalıdır. Tekrarlamak gerekirse iktidar burada sadece bir baskı unsuru oluşturmamakta, kendisini Osman'ın bedeninde aktif bir şekilde yeniden üretmektedir.

Tarlanın kapanış sahnesinde Osman sonunda bayılır ve Zeynep tekrar onun başına su dökerek bir destenin üstüne yatırır: "Zeynebin koyduğu destenin üstünde, bomboş gözlerle, bir topak olup çalışanlara baktı. Utancından başını yerden kaldıramıyordu" (s. 14). Gözetlenme kaygısına rağmen çöken performansın ardından ortaya çıkan utanma duygusu, Goffman'ın tabiriyle bireyin kendini sunduğu sahnede başarısız olmasının yarattığı derin bir sosyal yaralanmadır. Zira etkileşim halinde olduğu "minyatür toplumsal sistem" de böylece onun zihninde çökmüştür (2014, s. 25). Ancak tarlada çalışma bittikten sonra Zeynep çocuğu alıp arabaya bindirdiği sırada ona "bugün sen çok iyi çalıştın. Mustafa Ağa hakkını fazlasıyla verecek," der. Osman şaşırarak "verir mi ki?" diye sorunca Zeynep tekrar "Sen çok çalıştın" der ve çocuk canlanır gibi olur (s. 15). Zeynep'in sözleriyle çökmüş performans yeniden onarılır ve utanma duygusu telafi edilir. Çocuk emeğinin parasal bir karşılığa dönüşeceği vaadi sembolik bir onay olarak onu canlandırmış ve üretim sistemine yeniden dahil etmiştir. Bu nedenle "hakkını alma" vaadi sadece ekonomik değil, aynı zamanda psikolojik bir işlev görmüştür. Böylece *habitus* ve gözetleyici disiplinin ne kadar derinden içselleştirildiği bir kez daha kanıtlanır. Fiziksel tükeniş ve utanma duygusuna rağmen üretim sürecine dahil oluş Osman için yeniden bir meşruiyet kaynağına dönüşür.

Toparlamak gerekirse Osman'ın tarladaki bedensel çöküşü yalnızca fiziksel sınırların aşınması değil, aynı zamanda ailede içselleştirilen otoritenin, sınıfsal habitusun ve benlik denetiminin kesiştiği bir kırılma anı olarak okunabilir. Başka bir deyişle, "çalışkan işçi" performansının ardındaki temel neden hem baba otoritesi hem de yoksulluğun yeniden ürettiği koşulların zorunlu bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Yazar bu zorunluluğun mekanizmasını açıkça anlatmak yerine okura bedensel detaylar ve diyaloglar aracılığıyla sezgisel olarak kavratmayı tercih etmiştir. Öte yandan bu karakter çizimi Berna Moran'ın ifadesiyle yazarın arketipleşen kişiler yaratmış olmasıyla alakalıdır. Öyküdeki Osman karakteri Moran'ın sözünü ettiği "soylu eşkıya" veya "yapılan haksızlıkları düzelten" (s. 104) kahraman tipolojisinden uzaktır. Onda açık bir direnişten çok, koşullar tarafından biçimlendirilen özgün bir kırılganlık vardır. Bununla ilintili olarak Erol Köroğlu'nun belirttiği üzere Yaşar Kemal'in anlatı evreni düş gücü, insan gizemi ve bunların ilişkisinden doğan umuttan oluşur (Köroğlu, 2015, s. 244). Jale Parla de benzer şekilde okurun Yaşar Kemal edebiyatından öğreneceği iki şey olduğunu savunur. İlki insanın çözdükçe çoğalan gizidir, ikincisiyse insanın haksızlığa, yoksulluğa, acıya ve işkenceye dayanma gücünün bu gizden geldiğidir (Parla 2006, s. 77). "Sarı Sıcak"ta Osman içinde gizem barındırmakla beraber umut veya başkaldırı olgusundan belirgin bir şekilde yoksundur. Bu yoksunluk, karakterin sahip olduğu potansiyelin bastırılmışlığına değil, temel olarak direnişin imkânsızlaştığı bir özne konumuna işaret eder. Dolayısıyla onun ev ve tarladaki eylemlerini yaşadıklarını bir oyun alanı ya da salt sınıfsal bir alegori olarak okumak karakter derinliğini anlamada işlevsel olmayacaktır. Bir sonraki alt başlık öykü karakterine yönelik geliştirilen bu yorumu görülme isteği veya varlık görme arzusuyla birlikte tartışarak karakter çizimini daha da açmayı amaçlamaktadır.

3. Görülme İsteği ve Bir Oyun Alanı

Marksist estetik kuramcısı Lukacs'a göre "bir hikâye kahramanı ancak öz benliği toplumdaki nesnel güçlerce belirlendiği zaman teknik anlamda tipik bir kahramandır." Lukacs bu nedenle yazarın çizdiği tiplerin önemli ve önemsiz yanlarını, trajik ve komik niteliklerini ele alırken, olayların daha sonraki gelişmesinin onun çağını yansıtışını doğrulamasıyla ölümsüzlük kazandığını belirtir (1975, s. 141). Lukacs'ın "tipik" kavramını yetersiz bulan Jameson'a göreyse eserin biçimsel özellikleri, eserin dayandığı toplumsal bir anın diyalektik ilişkisini açığa çıkarır. Edebi bir eserin karakterleri diğerleri gibi hammadde haline gelmeli ve tipik karakter basit bir sınıfsal sembol olmaktan öteye gitmelidir. Jameson bu yönüyle edebiyat incelemelerindeki kaba Marksist indirgemeciliği eleştirerek karakterlerin toplumsal güçlerin basit alegorileri olmamaları gerektiğini savunur (s. 193). Yaşar Kemal'in edebiyatını

değerlendiren Yıldız Ecevit de tipik kavramını toplumcu estetiğin temel ilkelerinden birini tanımladığını vurgular ve yazarın edebi başarısını "toplumsal" özellikleri "bireysel" özelliklerle bütünleştirip, onları 'tipik'leştirmiş olmasıyla açıklar (2014, s. 141-143). Yazar üzerine çok sayıda inceleme yapmış olan Fethi Naci de benzer görüşü benimser. Naci'ye göre Yaşar Kemal köylüyü idealize etmez ve onları olduğu gibi gösterir. Uzaktan bakılınca hep birbirlerine benzer görünen köylüler aslında birbirlerine benzememektedir, hepsinin ayrı bir iç dünyası vardır. Böylece yazar bireysiz olduğu söylenen köy topluluklarında unutulmaz bireysel dramların yaşanabileceğini gösterir (2004, s. 8).

Bu kuramsal çerçeveden hareketle Osman karakterinin tipik özellikler taşımakla birlikte ne sadece sınıfsal bir alegoriye indirgenebilecek ne de haksız düzen eleştirisi yapacak bir konumda olduğu görülür. Yazının birinci ve ikinci bölümünde geliştirilen yorumlar da karakterin karmaşık dünyasını açıklamak açısından destekler niteliktedir. Bununla beraber öykünün son bölümünde Osman'ın bedeni ve eylemleri hiyerarşik olarak toplumsal ve bireysel alanın kesiştiği çok katmanlı bir yapıya bürünerek karakter yapısındaki derinlik daha da anlam kazanmaya başlar. Bu bölümde herkes evin dışında, kapının önünde toplanarak yemek yemektedir. Osman ise tarladan geldiğinden beri dikilmekte ve yemek yiyenleri seyretmektedir. Tüm gün hiç yemek yememiş olan Osman sabırsız bir şekilde çağrılmayı beklerken kimse onun farkında değildir. Bu sahne hem çocuk karakterin sınıf içi görünmezlik deneyimini hem de öykü boyunca bastırmış olduğu çocukluğuna dair önemli detaylar içerir:

> Osman bekliyor. En sonunda sabrı tükenip öksürüyor. Osman dönüyor. Yerden bir çubuk alıp gürültüyle kırıyor. Yemek yiyenler oralı değil. Sonra Osman kırdığı çubukla tozlara daireler, çizgiler çiziyor. Çubuğu olanca gücüyle toprağa sürtüyor. Çubuğun toprağa sertçe sürtülmesinden çıkan sesler... Osman muradına eremiyor. Yemek yiyenler konuşup gülüşüyorlar. Osman sinirleniyor. Ha bire çubuğu toprağa sürtüyor. Yaptığı çizgileri ayaklarıyla geri kapatıyor. Çubuğun ucu toprakta... Osman koşa koşa çubuğun etrafında dönüyor. Sonra yemek yiyenleri unutup kendini salt oyununa kaptırıyor... Çiziyor, çiziyor, kapatıyor. (s. 15)

Tarladayken gözetlenme hissi içinde olan ve buna göre hareket eden Osman iş bittikten sonra bu sefer açıkça görülmek ve fark edilmek ister. Dikkat çekme ve fark edilme çabasının bedensel dışavurumları öksürerek, çubuğu kırarak ve toprağa çizgiler çizerek ortaya çıkar. Anlatıcının bu eylemi sıralama biçimiyse çocuk karakterin artan çaresizliğine vurgu yapar: Önce pasif bir davet çağrısı (bekliyor), ardından sesli bir işaret (öksürüyor), sonra fiziksel gürültü (çubuğu gürültüyle kırıyor) ve en sonunda oyuna dönüşen bir faaliyet vardır. Ne var ki diğer işçiler yemek yerken çocuğu fark etmiş olsa bile görmek istememiş, Goffman'ın tabiriyle performansını aktarabileceği bir "seyirci" bulamamıştır. Diğer işçiler her ne kadar sembolik düzeyde ağanın evinin dışında yemek yiyor olsa bile dönemin ekonomik düzenini içselleştirmede başarılı olmuşlardır. "Yemek yiyenler oralı değil" ve "konuşup gülüşüyorlar" ifadeleri bu nedenle Osman'ın fark edilme isteğine karşılık bilinçli bir dışlanma anlamına gelmektedir. Sonuç itibariyle tarlada "Yaşa Osman!" ve "Sen çok çalıştın" sözleriyle çökmüş performansını yeniden onaran ve ekonomik sisteme dahil olan Osman üretim sona erdiğinde artık görünmez hale gelmiştir. Çocuk işçi ekonomik düzende işlevsel olduğu müddetçe görünürdür.

Osman'ın görülme çabası sanki yalnızca anlatıcı tarafından görülüyormuş gibi anlatılır ve biçimsel özelliklere yansımıştır. Cümle yapıları oldukça kısadır ve bu kısa cümleler hem çocuğun bedensel ritmini hem sıkışmışlığını hem de içinde bulunduğu kısır döngüyü yansıtır. "Çiziyor, çiziyor, kapatıyor" gibi tekrar eden fiiller sıkışmışlığın anlatı düzeyindeki yansıması olur. Bununla paralel olarak metnin genel yapısına hâkim olan şimdiki zaman kullanımı (-yor) da yukarıdaki alıntıda daha yoğun kullanılır ve böylece döngüsellik anlatı tekniği açısından daha da somutlaşır. Tüm yemeğe çağrılma çabasının başarısız olması sonrasında Osman farkında olmadan oyun alanına ve dolayısıyla bastırılmış çocukluğuna geri döner. Öyküdeki ana karakterin çocuk olabildiği tek sahne de burasıdır. Görülme talebinin başarısız olması sonucunda evdeki disiplin ile birlikte tarladaki *panoptic* performansın dışına bedensel oyun aracılığıyla çıkmış olur. Bu nedenle pasajdaki oyun alanını sistem tarafından kuşatılmış

olan bedenin tek mikro-direniş alanı olarak yorumlamak mümkündür. Kısa süreliğine devam eden bu çocuksu oyun alanı, Mustafa Ağa'nın karısının onu aniden fark etmesiyle kesintiye uğrar:

> Birden bir ses... Çubuk elinden düştü. *Donakaldı*. Bırakıp kaçacak, kaçamıyor.
> Mustafa Ağanın karısı hayretle:
> "Aman," dedi, "Osman! Osman bu... Gel Osman!" Yerinden kımıldamıyor.
> "Gel Osmanım, otur da yemek ye!"
> Osman aldırmıyor, *susuyor*.
> "Seni anan mı gönderdi?"
> Osmanın *başı yerde*. Kaldırmıyor (…)
> Kocasına eğilip bir şeyler söyledi. Sofradakiler *gülüştü*.
> Osmanın içinden boyuna kaçmak geçiyor. Geçiyor ya, yerine *mıhlanmış* gibi. (15-16)

İronik bir şekilde kendisini görsünler diye çabaladığı işçiler değil, bir üst sınıf figürü olan ağanın karısı Osman'ı fark eder. Ağanın karısı sahneye girdiği anda çubuk elinden düşer, oyunu bozulur, bedensel akışı kesintiye uğrar ve yine utanma duygusu devreye girer. Artık "eşitler arası izleyici" değil, "hiyerarşik bir izleyici" vardır. Bu nedenle Osman'ın evdeki ve tarladaki bütün bedensel performansı parçalanarak yerini sessizlik ve utangaçlığa bırakır. Pasajda kullanılan "Donakaldı. Bırakıp kaçacak, kaçamıyor", "yerinden kımıldamıyor", "susuyor" ve "başı yerde. Kaldırmıyor" gibi negatif çağrışımlı ifadeler ardı ardına sıralanmış ve Osman'ın bu hiyerarşik karşılaşma biçiminde nasıl pasif kılındığı gösterilmiştir. Onun bedensel ve zihinsel anlamda eşzamanlı olarak tıkanmasının sebebi birinci bölümde tartışıldığı gibi babanın kaba kuvvet içeren, disipline edici ve itaat ettirici otoritesidir. Böylece biyolojik baba aracılığıyla şekillenen disiplin ve uysal beden arasındaki süreklilik sembolik otorite karşısında tekrar canlanmıştır.

Çağrılma biçimi Osman'ı toplumsal düzene dahil eden ve mikro-direniş alanı olan oyundan çeken bir çağırmadır. Althusser'in çağırma (*interpellation*) olarak adlandırdığı bu süreçte kişi seslenildiği an bakar, kendisinin o olduğuna inanır ve bilir. Çağrılmaya tepki vermesiyle beraber ise kişi özne halini alacaktır. Althusser bunu ideolojik bir formasyon olarak tanımlar, çünkü ideolojinin varlığı ve bireylerin özne olarak çağrılması aynı şeydir (s. 191). Ancak ağanın karısının seslendiği Osman'ın tepkisi donmak ve tepkisiz kalmak olur. Böylece mevcut toplumsal ilişkilerin yeniden üretimi çocuğun donuk bedeninde bir kez daha somutlaşır. Çağıran özne onu tekrardan ait olduğu *habitus* alanına gönderdiği için durduğu yer içselleştirilmiş hiyerarşik düzlem ve itaat açısından semboliktir. Osman ne tam özne olabilmiş ne de oyun alanındaki geçici özgürlüğünü koruyabilmiştir. Aksine çağrı onu donduran, sessizleştiren ve disipline edici sistem içine tekrar yerleştiren bir müdahale olmuştur.

Öykünün sonunda ağa, karısının uyarısıyla Osman'a tüm gün çalışmasının karşılığını verir: "kesesini çıkarıp Osmana bir yirmi beşlik uzattı. Osman kaşla göz arası parayı kaptı. Bir 'Allooos...' çekip, fırladı" (s. 16). Koşa koşa eve gider, aldığı yirmi beşliği babasına değil, annesine teslim eder ve öykü sona erer. Metnin bu şekilde kapanması da Osman'ın ruh halindeki döngüselliğin işaretlerinden biridir. Parayı kendisini disipline eden ve şiddet uygulayan babasına değil, annesine verir ve böylece öykünün giriş bölümündeki anne-baba zıtlığına geri dönerek koruyucu figürle kurduğu ilişkiyi sağlamlaştırır. Fakat bu geri dönüş ne anneyi tam iyi ne de babayı tam kötü yapar. Osman sadece en az zarar göreceği figüre yönelmiş veya annesinin gösterdiği kısa sürelik şefkatin borcunu ödemiştir. Bu anlamda paranın anneye verilmesi yapısal tahakkümü dönüştürme etkisi taşımaz.

Bahsi geçen anlatısal ve kuramsal çerçeveden hareketle Osman hem Lukacsçı anlamda tipiktir hem de Jamesoncı anlamda bir hammaddedir. Tipiktir, çünkü 1950'ler Çukurova'sındaki çocuk bir işçinin toplumsal gerçekliğini yansıtır. Ancak daha çok bir hammaddedir, çünkü toplumsal çelişkilerin ve mikro dinamiklerin çatışması bedeninde şekil almıştır. Jameson'ın vurguladığı gibi karakterler sosyal işlevlerinin ötesine geçerler; tarihsel güçlerin kişisel kader olarak yaşandığı bir yoğunlaşmada yer alırlar ve tek başına ideolojiyle indirgenemeyecek şekilde düşünür, acı çeker ve arzularlar (1974, s. 67-69). Osman'ın bedensel çöküşünün ardından görülme arzusu ve oyun alanına geçici çekilişi tahakkümün

hiçbir zaman tam olarak tamamlanamadığına işaret eder. Yazar bu nedenle bir tez sunmak yerine, bedensel detaylar, kısa cümleler, tekrar eden fiiller ve döngüsel zaman kullanımıyla Osman'ın sıkışmışlığını anlatı düzeyinde somutlaştırır. Bu kompleks yapı benzer şekilde diğer karakterlere de yansır ve toplumcu gerçekçi edebiyattaki yaygın kurulumun aksine ne işçiler doğrudan iyi ne de ağa doğrudan kötü bir şekilde sunulur. Dolayısıyla birinci bölümde baba otoritesinden hareketle belirtmek gerekirse şiddet dikey bir baskıdan çok *habitus* aracılığıyla yatay olarak üretilen bir mekanizmaya dönüşmüştür. Öykünün gücü Jameson'dan hareketle ifade etmek gerekirse karakterin doğrudan toplumsal alegoriye indirgenmeyip emek, disiplin, uysal beden ve görünmezlik gibi mekanizmaları iç içe geçirerek işlemesinde yatmıştır. Tam da bu nedenle Yaşar Kemal feodalizmden kapitalizme geçiş sürecinin belirsizliklerini ve çocuk öznelliğinin bu geçiş içinde nasıl parçalandığını somutlaştırmış olur.

Sonuç

"Sarı Sıcak" öyküsü Yaşar Kemal'in edebiyatında merkezi bir konum teşkil eden "başkaldırı" veya "kıtlıktan bolluğa geçiş" temasından önemli bir sapma gösterir. Öykünün çocuk karakteri tarihsel bir geçiş sürecinde belirsizlik ve çelişkilerini kendi bedeninde taşıyan uysal bir özne olarak varlık gösterir. Bu çalışma Osman'ın bedenini iç içe geçmiş üç tahakküm mekanizmasının kesişme noktası olarak ele almıştır: Evdeki patriarkal disiplin, tarladaki ekonomik sömürü ve sınıf içi görünmezlik. Öykü analizi göstermiştir ki evdeki patriarkal otorite sadece doğrudan bir şiddet değil, çocuğun kendi bedeninde yeniden ürettiği ve içselleştirdiği bir disiplin biçimi olarak işlemiştir. Tarla bu disiplinin içselleştirilmiş gözetim mekanizması aracılığıyla performansa dönüştüğü ve aynı zamanda çocuğun şiddetten göreceli olarak uzaklaşabildiği bir alan olmuştur. Öykünün sonunda üretim sona erdiğindeyse Osman sınıf içi görünmezliğe maruz kalır ve çalıştığı ağanın karısı gelene kadar ilk defa çocuk olarak varlık gösterebildiği bir oyun alanı yaratır. Yazının temel tezi de bu üç katmandan hareketle şekillenmiştir: Direnişin imkânsız olduğu koşullarda çocuk öznelliği parçalanır ve beden hem ekonomik sömürünün hem de ataerkil otoritenin hem de sınıfsal *habitus*un aynı anda işlediği bir alan haline gelir.

Öyküdeki direnememe mekanizmasını tam anlamıyla anlamak için diğer karakterlerle kurulan ilişki de dikkate alınmıştır. Baba figürü disiplinin dışsal yüzünü oluştururken, anne figürü kırılgan direnişiyle bu tahakkümü çelişkileriyle beraber üzerinde taşır. Annenin kısa süreli direnişi, tahakkümün işleyişinin farkında olunduğunu gösterse de bu farkındalık içinde bulunduğu döngünün kırılmasına yol açmaz. Tam aksine mevcut düzenin yeniden üretilmesine hizmet eder. Tarladaki seyirci konumundaki diğer işçiler ise bu tahakküm biçiminin görünürlüğünü dolaylı olarak ortaya çıkarmıştır. Evden tarlaya, oradan ağanın evine uzanan bu yolculuk aile-ekonomi-emek üçlemesinin nasıl birbirine eklemlendiğini gösteren bir döngü olarak değerlendirilebilir. Her mekân Osman için farklı bir tahakküm biçimini barındırır, ancak hiçbiri gerçek anlamda bir çıkış ya da özgürleşme imkânı sunmaz.

Yaşar Kemal'in "Sarı Sıcak"ta kurduğu anlatı yüzeyde imkânsız bir direniş tablosu çizse de yazarın asıl başarısı bu imkânsızlığı edebî bir itiraz biçimine dönüştürmüş olmasında yatar. Karakterin karmaşık ruh hali ve öykünün çok katmanlı olay örgüsü, haksızlığa karşı doğrudan bir başkaldırı yerine yapısal tahakkümün derinlikli bir portresini sunar. Bu itiraz biçimi, politik ve estetik direniş koşullarını yeniden tanımlarken, Yaşar Kemal haksızlığın yapısal karakterini göstermek için direnişin mümkün olmadığı koşullara vurgu yapar. Öyküdeki teslimiyet estetiğinin temel işlevi de böylece belirmiş olur ki o da toplumsal eşitsizliğin ve baskı unsurlarının ifşa edilmesidir. Bir başka deyişle, öykü okura direnişin değil, direnişin imkânsızlaştığı koşulların eleştirisini sunar. Bu nedenle metin hem 1950'ler Türkiye'sinin sosyoekonomik dönüşümünün bir belgeseli hem de evrensel düzeyde iktidarın özneyi nasıl şekillendirdiğinin bir analizi olarak okunabilir.

Kaynakça

Althusser, L. (2014). *On the reproduction of capitalism: Ideology and ideological State Apparatuses*. Verso.

Ay, İ. (2018). Yaşar Kemal'in "Sarı Sıcak" Adlı Hikâyesinde Metnin İç İşleyişinde Bir Gösterge Birimi Olarak Leitmotiv Tekniği. *Route Educational and Social Science Journal, 5*(10), 1052–1060.

Bourdieu, P. (2002). *Masculine domination* (çev. Richard Nice). Stanford University Press.

Demirtaş, A. ve Yılmaz, A. (2025). Yaşar Kemal'in "Sarı Sıcak" Öyküsü Üzerine Metinbilimsel Bir Çözümleme Denemesi. In M. Gür (Ed.), *Günce Filoloji Çalışmaları III* (ss. 7–34).

Ecevit, Y. (2013). *Kurmaca bir dünya*. İletişim.

Ersözlü, S. (2024). Pierre Bourdieu'nün Sembolik Şiddet Kuramı Üzerine Eleştirel Bir Değerlendirme. *İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi, 28*, 1-19. https://doi.org/10.26650/iukad.2023.1370762

Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Vintage Books.

Foucault, M. (2003/2006). *Psychiatric power: Lectures at the College de France, 1973–1974*. Palgrave MacMillan.

Goffman, E. (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. Metis.

Irzık, S. (2013). Yaşar Kemal's Island of Resistance. In K. Laachir & S. Talajooy (Eds.), *Resistance in Contemporary Middle Eastern Cultures: Literature, Cinema and Music* (ss. 49–63). Routledge.

Jameson, F. (1974). *Marxism and Form.* Princeton University Press.

Keyder, Ç. (2014). *Türkiye'de devlet ve sınıflar*. İletişim Yayınları.

Kemal, Y. (2003). *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor: Alain Bosquet ile Görüşmeler*. Yapı Kredi Yayınları.

Kemal, Y. (2014). *Sarı Sıcak*. Yapı Kredi Yayınları.

Köroğlu, E. (2014). Yaşar Kemal'in "Bir Ada Hikayesi" Dörtlüsünde Eleştirel Tarih, Kolektif Anlatı ve Toplumsal İmgelem. *Monograf, 3*, 219–247.

Lukacs, G. (1975). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı.* Payel Yayınları.

Moran, B. (2001). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2.* İletişim Yayınları.

Naci, F. (2004). *Yaşar Kemal'in Romancılığı*. YKY.

Nakiboğlu, M. & Kılıç, B. J. (2023). Yaşar Kemal'in "Sarı Sıcak" ve "Beyaz Pantolon" Hikayelerinin Karşılaştırılması. *Journal of Current Debates in Social Sciences, 6*(2), 147–157.

Parla, J. (2006). Yaşar Kemal'in Eksantrikleri. In W. Andrews & Ö. Felek (Eds.), *Victoria R. Holbrook'a Armağan* (ss. 75–107). Kanat Kitap.

Skeggs, B. (2004). Context and Background: Pierre Bourdieu's analysis of class, gender and sexuality. *The Sociological Review, 52*, 19–33. https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2005.00522.x