

## MADDENİN FİZİĞİNDEN RUHUN MUKAVEMETİNE: İPEKLİ MENDİL ÖYKÜSÜNDE NESNE SEMBOLİZMİ VE FİNALİN ESTETİĞİ

From the Physics of Matter to the Resilience of the Soul: Object Symbolism and the Aesthetics of the Finale in the Short Story “The Silk Handkerchief”

Hüsrev AKIN\*

### ÖZ

Bu çalışma, Sait Faik Abasıyanık'ın *İpekli Mendil* hikâyesini nesne sembolizmi, yapısal analiz ve felsefi arketip düzlemlerinde kapsamlı bir tahlile tabi tutmaktadır. Çalışmanın temel tezi, metnin finalinde yer alan halis ipek tarifinin, karakterin yoksulluğa ve toplumsal baskıya karşı eğilmeyen onurunun ontolojik bir göstergesi olduğudur. Hikâye, Gustav Freytag'ın dramatik yapı piramidi eşliğinde incelenerek; serimdeki cambaz motifinden, anlatıcının vicdani bir süzgeç görevi gördüğü doruk noktasına ve ipeğin “su gibi fıskırdığı” trajik çözülme evresine kadar yapısal bir bütünlük içinde ele alınmıştır. Analiz kapsamında çocuk kahraman, Jean-Jacques Rousseau'nun soylu vahşi arketipiyle ilişkilendirilmiş; endüstriyel soğukluğun karşısında doğanın safiyetini temsil eden bitkisel ve hayvansal metaforlarla nasıl inşa edildiği ortaya konmuştur. Ayrıca, klasik Türk şiiri geleneğindeki koza ve tirtil metaforu üzerinden, karakterin toplumsal yoksulluk kozasını yırtarak bir başkalaşım geçirme çabası ve bu sürecin dut ağacında nihayetlenen trajik sonu irdelenmiştir. Sonuç olarak çalışma, ipeğin buruşmazlık özelliği ile karakterin ruhsal mukavemeti arasında kurulan ontolojik paralelliğin, fiziksel bir yok oluşu nasıl estetik bir zafer ve ahlaki bir arınmaya (katarsis) tahvil ettiğini göstermeyi amaçlamaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Sait Faik Abasıyanık, *İpekli Mendil*, nesne sembolizmi, Freytag piramidi, soylu vahşi.

### ABSTRACT

This study provides a comprehensive analysis of Sait Faik Abasıyanık's short story *The Silk Handkerchief* (*İpekli Mendil*) through the lenses of object symbolism, structural analysis, and philosophical archetypes. The central thesis posits that the description of pure silk (halis ipek) in the story's finale serves as an ontological indicator of the protagonist's unyielding honor in the face of poverty and social pressure. The narrative is examined using Gustav Freytag's dramatic structure pyramid, tracing the trajectory from the acrobat motif in the exposition to the moral climax -

\* Doç. Dr., Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzincan/Türkiye. E-posta: husrevakin@gmail.com. ORCID: 0000-0002-9844-1781.

where the narrator acts as a silent witness- and finally to the tragic denouement where the silk “gushes out like water”. Within the scope of this analysis, the child protagonist is associated with Jean-Jacques Rousseau’s noble savage archetype, demonstrating how the character is constructed through botanical and animal metaphors that represent natural purity in contrast to industrial coldness. Furthermore, by utilizing the cocoon and caterpillar metaphor from classical Turkish poetry, the study explores the character’s attempt to tear through the social cocoon of poverty and the tragic metamorphosis that takes place at the mulberry tree. Ultimately, the research aims to reveal how the ontological parallel between the non-wrinkling quality of silk and the character’s spiritual resilience transforms physical destruction into an aesthetic victory and moral purification (catharsis).

**Keywords:** Sait Faik Abasıyanık, *The Silk Handkerchief*, object symbolism, Freytag’s pyramid, the noble savage.

## Giriş

Kurmaca esasına dayanan edebî metinlerde nesnelere çoğu zaman kurgunun sıradan bir dekoru olmaktan ziyade olay örgüsüne katkı sağlayan birer malzeme olarak konumlanır. Bu yönüyle metinlerde nesnelere sadece dış dünyayı taklit eden *mimetik* birer *figüran eşya* olmaktan çıkar ve kurgudaki şahıs, zaman, mekân unsurlarını destekleyen birer varlığa dönüşebilir. Heidegger’in “şey” kavramsallaştırmasında belirttiği üzere bir varlık *sıradan bir nesne* olmanın ötesine geçtiğinde çevresindeki dünyayı kuran, anlamlandıran bir konuma yükselir. Bu bağlamda edebiyat, nesnelere bir nevi ruh üfleyerek onları maddi boyutlarının ötesine geçirir ve anlatı bütünlüğü içinde onlara hayati bir işlevsellik kazandırır (2001: 161-184). Nesnelere eserlerde aynı zamanda toplumsal statülerin veya sosyo-ekonomik farklılıkların sessiz birer göstergesi olarak da konumlanırlar. Eşya, sahip olunan sıradan bir nesne/varlık olmanın ötesine geçerek gerçek hayatta kişilerin, kurmaca dünyada ise karakterlerin arzularını, ruh hallerini, yoksunluklarını, toplumsal statülerini vurgulayan bir göstergeye dönüşür. Bu yönüyle bir nesne bazen sınıf farklılığını ortaya koyan bir statü sembolü olarak anlam kazanırken bazen de sistem tarafından dayatılan sınırlara bir başkaldırı vasıtası olarak karşımıza çıkar. Bu noktada, aslında sıradan bir maddi varlık olan nesne *gösterge* boyutuna geçer ve kurgu metnin akışı içinde haysiyet, safiyet, masumiyet ya da isyan/direnış gibi soyut/etik değerlerin karşılığı haline gelir. Sanatçı böylelikle edebî metinde nesneyi iş gören/hayati kolaylaştıran bir araç olmaktan çıkarıp anlam üreten ve karakterin kurgu metindeki yolculuğuna eşlik eden bir duruma getirir.

Modern Türk edebiyatının en önde gelen hikâyecilerinden birisi olan Sait Faik Abasıyanık, klasik hikâyede yer alan alışlagelmiş olay örgüsü kalıplarının dışına çıkarak bireyin iç dünyasına, ruhi yolculuklarına ve günlük hayatın sıradan anlarına odaklanan, kendine mahsus bir hikâye dünyası ortaya koymuştur (Keflioğlu, 2024: 980). Sait Faik'in hikâyelerinin odak noktası, çoğu zaman toplumda kabul gören beklentilerin dışında kalan, şehir hayatının kıyısında yaşayan, *küçük insan* olarak adlandırabileceğimiz sıradan bireylerdir (Gemili, 2018: 204). Sait Faik hikâyelerinde yer verdiği bu insanları toplum hayatında karşılaşılan sınıf mücadeleleri veya ideolojik kalıplarından soyutlayarak, hümanist bakış açısıyla ve sadece insan olmaları cihetiyle ele alır (Tosun, 2000: 308; Sağlam ve Korkut, 2019: 466). Dolayısıyla onun hikâyelerinde karşımıza çıkan her insan toplumsal statülerinden soyutlanmış olarak bir hikâye değerine sahiptir. Bunun sonucu olarak da Sait Faik'in bu yaklaşımı bireyin iç dünyasında var olan zenginliği keşfetmeye çalışan varoluşsal bir farkındalık taşır (Aktaş, 2001: 187).

Yazarın Bursa Lisesi'nde öğrenci olduğu yıllarda edebiyat öğretmenin teşvikiyle yazdığı *İpekli Mendil* hikâyesi, henüz daha yazarlık hayatının başında olmasına rağmen, insan odaklı ve yenilikçi bakış açısını çok güzel aktarmaktadır (Kavaz, 1990: 53). Bu hikâye, sonraki yıllarda yerini daha da sağlamlaştıracak olan *küçük insan*ın ilk örneklerinden biri olan on beş yaşlarındaki bir çocuğun ipek fabrikasında başından geçen trajik olayı konu edinir. Sait Faik, kendi hayat tecrübelerini kurmaca dünyaya ustalıkla tahvil edebilen, bu sebeple de hikâyelerinde otobiyografik izler yansıtan (Tosun, 2000: 312; Miskioğlu, 1991: 50; Aktaş, 2001: 188) bir sanatkârdır. Dolayısıyla *İpekli Mendil* hikâyesinin yazarın Bursa'da öğrencilik yaptığı dönemde yazılmış olması, hikâyedeki vaka ve mekân kurgusunun yazarın bizzat şahit olduğu gerçekliklerden beslendiğini, metnin güçlü otobiyografik izler taşıdığını hissettirmektedir. Hikâyede on beş yaşlarındaki fakir bir çocuğun âşık olduğu kıza hediye etmek amacıyla bir ipekli mendil çalmak için fabrikaya girmesi, yakalandıktan sonra dayak yiyip tehdit edilmesine rağmen ikinci defa fabrikaya gizlice girerek mendili çalması ve hikâyenin sonunda da dut ağacından düşerek ölmesi anlatılmaktadır.

Sait Faik'in hikâyeleri üzerine yapılan incelemelerin ekseriyeti onun *küçük insana* yönelttiği hümanist yaklaşımı, hikâyelerindeki izlenimci atmosfer ile İstanbul ve çevresinin mekânsal çeşitliliği üzerine yoğunlaşmıştır. *İpekli Mendil* hikâyesi ise başka hikâyeleriyle birlikte yapılan tematik incelemelerde ele alınmış, çoğunlukla da sosyal gerçekçilik ve hırsızlık amacıyla fabrikaya giren çocuk kahramanın trajedisi bağlamında değerlendiril-

miştir. *İpekli Mendil* hikâyesini tek başına incelemeyi amaçlayan Hazal Boz-  
yer'in makalesi (2017: 38-41) ise metni Yeni Eleştiri yöntemiyle ele almış ve  
kendi içinde anlamsal tutarlılığı içinde yorumlamaya çalışmıştır. Araştırma-  
cı bu yaklaşımıyla hikâyenin bütünlüğünü ortaya çıkararak kıymetli bilgiler  
sunmuş olsa da; sıradan bir nesne gibi görünen ipekli mendilin maddi bir  
eşya olmanın ötesine geçen sürecini sorgulamamıştır. Özellikle mendilin  
çalmaya değer bir nesne olmaktan çıkıp bir direniş sembolüne dönüşme  
süreci, bilhassa hikâyenin sonunda mendilin avuçtan su gibi fışkırmasının  
anlam derinliği yeterince ortaya konulamamıştır.

Bu çalışma hikâyedeki nesne-insan özdeşleşmesine odaklanarak Sait  
Faik üzerine yazılmış literatürdeki bu boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır.  
*İpekli Mendil* hikâyesini küçük bir çocuğun yoksulluğu sebebiyle karşılaştığı  
trajik son olmaktan çıkarıp, hikâyenin disiplinlerarası bir bakış açısıyla yeni-  
den okunabileceğini göstermeyi hedeflemektedir. Bu amaçla çalışmada bir  
yandan Gustav Freytag'ın beşli dramatik kurgusunun hikâyede nasıl karşılık  
bulduğu gösterilirken diğer yandan küçük çocuğun doğal davranışı ile Jean-  
Jacques Rousseau'nun "soylu vahşi" arketipiyle ne derece benzerlik sergile-  
diği ortaya konulmuştur. Aynı zamanda makale, nesne ontolojisi üzerinden  
hikâyeyi okumakta, ipekli mendilin sıradan varlığının Heideggerci anlamda  
bir "şey"e dönüşerek ruhi bir mukavemet sembolü olmasını soruşturmakta-  
dır. Bu tahlil aşamalarına klasik Türk edebiyatındaki "koza-tırtıl-kelebek"  
mazmunları da eklemek suretiyle çocuk kahramanın dönüşüm ve gelişimi  
incelenmektedir. Çalışmada bir araya getirilen bu yöntemler *İpekli Mendil*'in  
yapısını ve anlam katmanlarını farklı bakış açılarıyla göstermeyi amaçlayan  
işlevsel birer araç görevi görmektedir. Böylece hırsızlığa konu olan ipekli  
mendilin henüz yazarlık hayatının başında olmasına rağmen, Sait Faik'in  
sanatkâr hassasiyeti ile cansız bir dekor ögesi olmaktan çıkıp, kahramanın  
yabancılaşmaya karşı sergilediği ruhi direncin ve vazgeçilmez aşkının somut  
bir göstergesine dönüştüğünü göstererek literatüre katkı sunmayı hedefle-  
mektedir.

### **1. Fabrika Kozasında Doğal Safiyet: Mekânsal Sıkışmışlık ve Karakter İnşası**

Sait Faik'in hikâye dünyasında mekân, olayların öylece akıp gittiği ses-  
siz bir fon değil; aksine toplumsal düzenin, sınıfsal uçurumların ve bireysel  
trajedilerin adeta nabzının attığı canlı bir varoluş alanıdır. *İpekli Mendil*'in  
geçtiği ipek fabrikası da sanayinin o pırıltılı estetiği ile yoksulluğun karanlık  
sınırları arasındaki keskin tezaadın mekâna yansıyan en somut hali olarak  
belirir. Bu ipek üretim merkezi, hikâyenin on beş yaşlarındaki isimsiz kaha-

manı için sıradan bir mekân olmaktan ziyade, ipek böceğinin kozası gibi, onun ömrünü sarıp sarmalayan, onu dış dünyadan soyutlayan ve gelişimini sınırlayan ontolojik bir *koza* işlevi görür. Aşağıdaki alt başlıklarda, bahsi geçen mekânsal sıkışmışlığın sınıfsal yoksunluk ve dışlanmışlıkla olan bağı tahlil edilecek; sanayi merkezi hâline gelmiş kentin suniliğine karşı doğanın safiyetini temsil eden bitkisel ve hayvansal metaforlarla bir karakterin nasıl inşa edildiği ortaya konulacaktır.

### 1.1. Küçük İnsanı Dışlayan Parıltı: Fabrika ve Sınıfsal Sınır

*İpekli Mendil* hikâyesinde ipek fabrikası, salt bir üretim mekânı olmakla kalmaz, bunun ötesine geçerek sınıfsal asimetrinin ve toplumsal dışlanmışlık/yoksunluğun mimari bir yansıması olarak kurgulanır. Hikâyenin ilk cümlesiyle fabrikanın “geniş cephesi”nin ayla ışıldadığının vurgulanması, endüstriyel gücün ve temsil ettiği burjuva estetiğinin bir dışavurumu olarak sunulmuştur. Bu parıltı aynı zamanda aşılması zor bir sınır hattını hissettirir ki bu sınırın *küçük insanlar* tarafından aşılması ancak bir *cürüm* ile mümkün olabilir. Bu mekânsal dışlanma, yazarın başka hikâyelerindeki şehir/mekân kurgusuyla da örtüşür. Zira şehir ve şehrin temsil ettiği yenilikler, bir taraftan *küçük insanı* cezbedip ona farklı imkânlar sunarken diğer taraftan şehrin kenar mahallelerindeki yoksul insanları dışlayan ve ezen bir yapıya sahiptir. Nitekim hikâyede de bu döngü, on beş yaşlarındaki yoksul çocuk için, içerisine girip ürününe erişemediği bir yabancılaşma alanıdır.

Sınıfsal bir dışlanma/yabancılaşma alanı olarak algılanan bu yapıyı aşmanın tek çaresi, sistem tarafından *hırsızlık* olarak kabul edilen eylemdir. Çocuk kahramanın ipekli mendili elde etmeye çalışması maddi bir ihtiyaçtan değil; onun içinde bulunduğu yoksulluk kozasını delerek âşık olduğu kıza verdiği sözü tutma, böylece de onurunu muhafaza etme arzusundan kaynaklanır. Ancak fabrikanın bekçiliğini de yapan kapıcı ve giyabında temsil edilen patron figürü, bu sınıfsal sınırı muhafaza eden unsurlar olarak karşımıza çıkar. Kapıcının çocuğun “çıplak tabanlarını ince bir söğüt dalıyla epey haşlaması” ve arkasından da çocuğu patronun giyabında empatiden yoksun bir dille “hapisanede yatsın da akıllansın” diyerek korkutmaya çalışması, manevi bir koza mahiyetine bürünen bu mekânın yoksul sınıflar için nasıl merhametsiz bir tahakküm alanına dönüştüğünü ortaya koyar. Netice olarak fabrika, ipeğin yumuşak doğasına zıt bir hüviyet kazanır ve *küçük insanın* masumiyetini ve umutlarını ezerek onu maddi ve sosyal bir mahrumiyete mahkûm eder.

## 1.2. Doğa ile Özdeşleşen “Doğal İnsan”: Estetik Betimlemeden Soylu Vahşi Arketipine

Sait Faik’in hikâye dünyasında *küçük insan*, toplumsal sınıf mücadeleleriyle karşımıza çıkmak yerine tabiatın doğal bir unsuru olarak varoluşsal bir değerle kendisini gösterir. *İpekli Mendil* hikâyesinde on beş yaşındaki yoksul çocuğu anlatıcı, endüstriyel üretim merkezi olan fabrikanın soğukluğuna tezat oluşturacak şekilde, Bursa’nın yeşil tabiatından ödünç alınmış yoğun metaforik imgelerle tasvir eder. Çocuğun tenini “yeşil üst kabuğu düşmüş bir ceviz esmerliği”, dişlerini ise “taze ceviz beyazlığı” ile tanımlayan anlatıcı, sanki dışarıdaki sert yoksulluk kabuğunun altında *yatan* o halis ve saf ruhi öze işaret eder gibidir. Bursa çocuklarının göğüslerinin “fındık yaprağı”, ellerinin ise “erik ve şeftali” koktuğunun vurgulanmasıyla pekiştirilen bu safiyet duysal bir boyuta taşınır, böylece çocuğun fitri bir arınmışlık içinde olduğu tescillenir.

Hikâyedeki çocuğun kendisine uygulanan baskı ve şiddet karşısında sergilediği metaneti, fabrikaya ait donuk/cansız tasvirlerin yanında “azat edilmiş bir kırlangıç” benzetmesiyle hissettirilen hareketli/canlı bir tabiat imgesiyle de desteklenir. “Ay ışığını ve mısır tarlasını keskin bir kanat gibi sıyrarak” kaçan çocuk, mülkiyetin simgesi mahiyetindeki fabrikanın duvarları arasına hapsedilemeyen özgür bir ruhun sembolü gibidir. Cevizin beyazlığını, şeftali ve erik kokusu ile kırlangıcın hızını çocuk karakterin bedeninde bir araya getirmek suretiyle Sait Faik, endüstriyel dünyanın kısılcacındaki çocuk masumiyetini doğanın kalıcı güzellikleriyle kutsayan bir tavır sergilemektedir. Hazal Bozyer’in yoksulluk kozası içinde “kelebek olamadan ölen bir tırtıl”a (2017: 40) benzeterek tarif ettiği bu çocuk gördüğü fiziksel ve psikolojik şiddete rağmen asil duruşundan hiçbir şekilde taviz vermez. Kapıcının tüm “buruşturma” çabaları karşısında kaybetmediği bu tabii safiyeti ve onuru ile estetik bir zafer kazanır ve endüstriyel medeniyetin yozlaştırıcı etkisinden azade bir birey olarak varlığını sürdürür. Hikâyedeki çocuk kahraman, felsefi ve edebî literatürde kökleri Montaigne’e kadar uzanan ve Rousseau’ya atfedilen *soylu vahşi* (*noble savage*) veya *doğal insan* (*l’homme naturel*) tanımıyla son derece benzerlik gösterir. Literatürde *soylu vahşi* tabiri; medeniyetin yozlaştırıcı etkisine maruz kalmamış, tabiatla uyum içinde yaşayan ve fitraten üstün ahlaka sahip kurgusal karakteri (Dore, 2016: 62; Smith, 2004: 96) tarif etmek için kullanılır. Hikâyenin çocuk kahramanı *soylu vahşi* arketipi doğrultusunda farklı açılardan tahlil edilebilir.

Rousseau’nun *vahşi soylu* olarak tarif ettiği doğal insan, tabiatla/ormanlarda başıboş dolaşır, hayati ihtiyaçlarını anlık olarak karşılar, do-

ğayla çatışmaya girmek yerine onun bir parçası olarak hareket eder (Akan, 2015: 8; Geçit, 2021: 315). Hikâyede Bursa'nın tabiatına ait imgelerle tasvir edilen çocuk aynı zamanda fabrikanın endüstriyel soğukluğuyla da bir tezat oluşturur. Çocuğun teni “yeşil üst kabuğu düşmüş bir ceviz esmerliği”, dişleri ise “taze ceviz beyazlığı” ile tarif edilmek suretiyle medeniyetin yapaylığından uzaklaştırılır ve doğrudan tabiatın bir parçası olarak konumlandırılır. Bu betimlemelere ilave olarak yazarın, Bursa'daki bütün çocuklar gibi bu çocuğun da göğsünün “fındık yaprağı”, ellerinin ise “erik ve şeftali” koktuğunu belirtmesi; çocuk karakterin medeniyetin kirine rağmen, Rousseau'nun vurguladığı o saf tabiatıyla öne çıkarıldığını kanıtlar (Dore, 2016: 73). Rousseau'ya göre mülkiyetin doğuşu insanlar arasında adaletsizliğin ortaya çıkmasına ve ahlaki çöküşe sebep olmuştur (Baygül, 2021: 342; Geçit, 2021: 319). Bu yüzden Rousseau'nun *soylu vahşisi senin ve benim (meum et tuum)* ayrımının olmadığı masumiyet çağının temsilcisidir (White, 1976: 125). Hikâyedeki çocuk da ipekli mendili maddi değeri sayesinde bir gelir elde etme maksadıyla değil, tamamen *halis* bir niyetle, sevdalı olduğu kıza hediye etmek amacıyla çalmaya kalkışır. Çocuğun bu eylemi, niyeti göz ardı edip fiilin kendisine odaklanan modern toplumun mülkiyet yasalarına göre bir cürüm olarak değerlendirilse de *soylu vahşi* perspektifinden değerlendirildiğinde toplumsal normların getirdiği kuralları tanımayan doğal bir hak arayışı olarak kabul edilir.

Rousseau'nun “soylu vahşi” anlayışına göre, insanın içgüdülerini aşabilmesini sağlayan özgür iradesi ve yetkinleşebilme kabiliyeti, insanı diğer canlılardan ayıran en temel özelliğidir (Akan, 2015: 29; Yothasorn, 2015: 731). Çocuğun, kapıcıya yakalandıktan sonra tabanlarının ince söğüt dalıyla dövülmesi suretiyle maruz kaldığı fiziksel şiddet karşısında “dudaklarında ufacak bir titreme” belirmeden ve “kaşları kararlı sabit hallerini hiç” bozmadan metanet göstermesi soylu vahşinin sarsılmaz iradesini temsil eder. Yani çocuğun bu metin duruşu, soylu vahşinin medeniyetin boyunduruğu altına girmeyi kabul etmeyen, “en fırtınalı özgürlüğü sakın bir kulluğa yeğ tutan” mağrur tavrıyla birebir örtüşmektedir (Geçit, 2021: 318; Ellingson, 2001: 11). Soylu vahşi mitine göre insanın medeniyetle teması onun masumiyetinin/soyluluğunun bozulmasına sebep olur. Bu yüzden vahşinin soyluluğu ancak trajik bir son olan ölümle devam edebilecektir (Barnett, 1975: 37). Kapıcıdan yediği dayaktan sonra serbest bırakılan çocuk “azat edilmiş kır-langıç gibi” fırlayıp “ay işliğini ve mısır tarlasını, keskin bir kanat gibi sıyırarak” kaçıp gitmekle bir nevi hapsedilemez ve evcilleştirilemez olan doğal özgürlüğüne koşmaktadır. Ancak çocuk fabrikaya ikinci defa gelir ve mendili

alıp mülkiyet sınırlarını temsil eden fabrikadan kaçarken ağaçtan düşerek ölür. Bu durum çocuk için medeni toplumun çarkları arasında, fitri iyilikle bağımsız bir yaşam alanı bulamadığının trajik bir göstergesidir (Akan, 2015: 42; Geçit, 2021: 331).

### 1.3. Kozanın İçindeki Tırtıl: Klasik Gelenekten Moderne Trajik Başkalaşım

Sait Faik, *İpekli Mendil* hikâyesinde, ipeğin çağrışımlarını kullanmak suretiyle on beş yaşındaki isimsiz kahramanın hayatını çevreleyen *koza* imgesiyle, en temel ve sarsıcı metaforlardan birisini inşa etmiştir. Bu imge ile yazar dolaylı şekilde, çocuk kahramanın içinde bulunduğu ve dışına çıkmadığı toplumsal yoksulluğu ve sanayileşmiş şehrin sert kabuklarını sadece fiziksel bir engel olarak değil, aynı zamanda çocuğun iç dünyasını çevreleyen ontolojik bir hapishane olarak hissettirir. Hikâyede ipek fabrikası, lüks bir tüketim eşyası olan ipeğin üretim merkezi olmanın ötesine geçerek çocuğun on beş yıllık kısa ömrünü sessizce sarmalar ve sessizce onu dış dünyadan tecrit eder. Böylece fabrika, çocuğu bir tırtıl sessizliğine/ölümüne mahkûm eden *fabrika kozası* işlevi görür.

İlhamını endüstriden alan bu modern *koza* imgesi, klasik divan şiiri geleneğindeki ipek böceği metaforuyla da sıkı bir semantik bağlantı taşıdığı gibi aynı zamanda trajik bir tezat da barındırır. Divan şiiri geleneğinde ipek böceği ve onun oluşturduğu *koza*, âşığının yaşadığı ontolojik dönüşümü ve manevi tekâmül sürecini simgeleyen güçlü birer mazmun olarak karşımıza çıkar. Klasik şiir geleneğinde *koza* âşığının dünyevi bağlardan/hırlardan uzaklaşmasını/kopmasını simgeleyen bir *sığınak/hapishane* olarak anlaşıldığı gibi, fani varlığın sonuna işaret eden bir *kefen* olarak da kabul edilir. Bu mazmun çerçevesinde tırtılın ipeğe dönüşme evreleri ile âşığının katlanmak zorunda olduğu sabır, çile ve nefis terbiyesinden oluşan manevi tekâmül seferi, yani *seyr-i sülûku* birbirleriyle benzer şekilde tasavvur edilir. İpek böceğinin yaşadığı biyolojik başkalaşım, âşığının manevi gelişimine dönüştürülerek sürecin sonunda böceğin ulaştığı *kelebek olma hâli*, âşığının kavuştuğu mutlak özgürlük ve ilahi vuslatın nişanesi olarak gösterilir (Karga, 2015: 183).

Sait Faik'in çocuk kahramanı da toplumsal yoksulluğun ördüğü derin bir şekilde hissedildiği halde görünmeyip aşılamayan *kozanın* içinde, adeta bu manevi çileyi çeken figür gibidir. İpek böceği tırtılları gelişimlerini tamamlayıp belirli olgunluğa eriştiklerinde kelebek olabilmek için kendilerini incecik ipekten bir kozaya hapsederler, ancak bu durum çoğunlukla onların ölümler-

riyle sonuçlanır. Hazal Bozyer'in bu hikâyeyi Yeni Eleştiri ilkeleri doğrultusunda yaptığı tahlile göre hikâyedeki çocuk da toplumsal/sınıfsal barikatların içinde "kelebek olamadan ölen tırtılı" çağrıştırmaktadır (2017: 40). On beş yaşlarındaki bu çocuğun mahrumiyeti, ipeği var eden ama onun zarafetine ve mülkiyetine asla ortak olamayan yoksul bir sınıfın makûs talihiyle birleşir. Karakterin bu mahrumiyeti, dış görünüşündeki "çıplak ayak", "çizgili mintanının kopmuş düğmeleri" gibi somut detaylarla vurgulanırken; bu yoksulluk kozası karakterin en insani ve *halis* arzularının önünde aşılması güç bir engel olarak durur. Çocuğun sevdiği kıza ipekli bir mendil hediye edebilmek amacıyla gerçekleştirmeye çalıştığı *hırsızlık* eylemi, esasen on beş yaşın getirdiği on beş yıllık dar ve karanlık kozayı trajik biçimde yırtma çabasıdır. Dolayısıyla çocuğun bu eylemi, yoksulluğun dayattığı *tırtıl* formundan kurtulup, aşkın ve onurun simgesi kabul edilebilecek *kelebeğe dönüşme (metamorphosis)* arzusunu temsil eder. Klasik şiir geleneğinde bu sürecin sonunda ulaşılan *kelebek olma* hâli âşğın mutlak özgürlük ve ilahi vuslata ulaşması demektir. Ancak hikâyede çocuk üzerinden anlatılan bu *dönüşüm/metamorphosis* süreci, ipek üretiminin en hayati parçası olan dut ağacında trajik bir kırılmaya uğrar. İpek böceği tırtılı için yaşam kaynağı ve ipeğin var oluş sebebi olan dut ağacı, ne acıdır ki çocuk için bir ölüm mekânına dönüşür; ipeğin varlığı ile çocuğun yokluğu, aynı ağacın kırılan dalında trajik bir biçimde birleşir.

Hikâyenin sonunda, ağaçtan düşerek ölmek üzere olan çocuğun sımşık kapalı avucundan su gibi fışkıran ipekli mendil, çocuğun etrafında farkında olmadan örülmüş olan bu on beş yıllık kozanın nihayet parçalandığının ve ruhun özgürleştiğinin estetik göstergesidir. Klasik gelenekteki âşğın seyr-i sülûkunu tamamlayıp vuslata kavuşması gibi, bu ipek mendilin su gibi fışkırama anı da çocuk ruhunun tüm dünyevi yüklerden ve suçlamalardan arınarak ulaştığı nihai bir özgürleşmeyi ve vuslatı simgelemektedir. Toplumun ve yoksulluğun bir avuç içinde *sıkıp buruşturmaya* çalıştığı bu kısacık hayat, ölüm anında tıpkı *halis ipek* gibi eski pürüzsüz ve saf formuna dönerek fışkırir. Böylece çocuk, ağaçtan düşerek ölmüş olur fakat avucundan taşan mendil aracılığıyla temsil edilen onuruyla, yoksulluk kozasının tüm buruşturma çabalarına karşı ahlaki bir zafer kazanmış olur.

## 2. Dramatik Kurgu ve Ahlaki Tanıklık: Mukavemetin Safhaları

Sait Faik'in hikâyelerinde karşımıza çıkan *küçük insan*, çoğu zaman dış dünyanın mekanik, çoğu zaman acımasız ve katı kuralları ile kendi safi fitratı arasındaki derin gerilimde nefes alır. Onun hikâye kahramanları, toplumsal sınıf mücadelelerinin veya ideolojik kalıpların ötesinde, doğrudan doğruya

*insan* olmalarından kaynaklanan sarsılmaz bir onur ve mukavemet alanı inşa ederler. *İpekli Mendil* hikâyesinde bu alan, mülkiyetin yüceltiildiği ve yoksulluğun peşinen mahkûm edildiği endüstriyel bir düzene karşı, on beş yaşındaki bir çocuğun *halis* sevdası ve eğilmeyen iradesiyle savunulur. *İpekli Mendil*'de otorite temsilcisi olan kapıcının ve bunun nezdinde toplumun bu saf iradeyi bir avuç içinde *sıkıp buruşturma* çabası, sadece münferit bir şiddet vakası değil; insanın özünde var olan, çoğu zaman da tam olarak adlandırılmadığımız o safiyetin maddeyle karşı karşıya geldiği varoluşsal bir sınavdır. Bu noktada mukavemet, sadece fiziksel bir dirençten ibaret kalmaz; bireyin kendi hakikatini ve içsel onurunu, tıpkı *halis* bir ipek gibi, her türlü baskıya/şiddete rağmen pürüzsüz ve lekesiz bir biçimde muhafaza etme estetiğine dönüşür. Bu fikrî zemin, okura hikâyedeki şiddet sarmalını ve ardından gelen trajik çözülmeyi, bir yenilgiden ziyade ruhun madde üzerindeki estetik zaferi olarak okuma imkânı sağlar.

## 2.1. Cambaz ve Denge Ironisi: Yapay Gösteri ile Yaşamın Trajik Dengesi Arasındaki Sembolik Tezat

Hikâyenin kurgusunda olay örgüsünün başlangıcı ile bitişi arasında kurulan sembolik paralellik, Gustav Freytag'ın dramatik yapı piramidindeki terimler<sup>1</sup> doğrultusunda ele alındığında trajik bir anlam ve derinlik kazanır. Piramidin *serim* (*exposition*) bölümünü oluşturan hikâyenin girişinde kapıcı “Herkes gidiyor. Bursa’ya daha böylesi gelmemiş.” (Abasıyanık, 1980: 49) cümleleriyle cambaz gösterisini okura duyurur. Cambazlık vurgusu, arka planda okuyucuya suni bir eğlenceyi ve teknik bir ustalığa dayalı denge oyununu hissettirir. Hikâyenin bu yapısal kurgusu, bir yandan okuru hikâyenin ilerleyen safhalarında gerçekleşecek olan trajediye hazırlarken diğer yandan toplumsal düzenin sunduğu yapay denge ile bireyin kendi onuru adına giriştiği bıçak sırtı varoluş mücadelesi arasındaki uçurumu belirginleştirmiş olur. Bunun neticesinde metnin sembolik zemini ustalıkla tamamlanır. Cambazlık güvenli bir mesafeden izlenen seyirlik bir hayret nesnesiy-

<sup>1</sup> Freytag Piramidi, 19. yüzyılda Alman yazar Gustav Freytag tarafından klasik dramatik yapıyı çözümlenmek amacıyla geliştirilmiş, anlatı döngüsünü dev bir çan eğrisine benzeten görsel bir analiz aracıdır. Temelleri Aristoteles’in anlatı birliği görüşlerine ve Horace’ın beş perdelik yapı savına dayanan bu model; *giriş* (*exposition*), *yükselen eylem* (*rising action*), *doruk noktası* (*climax*), *düşen eylem* (*falling action*) ve *sonuç* (*catastrophe/denouement*) olmak üzere beş temel bölümden oluşur. Piramit yapısı içerisinde bölümleri birbirine bağlayan ve eylemin yönünü tayin eden *kışkırtıcı etki* (*inciting force*), *trajik etki* (*tragic force*) ve *belirsizlik etkisi* (*moment of final suspense*) adında üç kritik kriz anı mevcuttur. Bu yapısal bölümlenme, anlatının duygusal ve dramatik yoğunluğunun nasıl yönetileceğini belirleyen bir yol haritası işlevi görür (Karabulut, 2015: 39-49).

ken; hikâyenin finalinde on beş yaşındaki yoksul çocuğun dut ağacındaki denge mücadelesi, yaşamla ölüm arasındaki ince çizgiye ulaştırır.

Cambazlık, gösteri sanatları arasında denge isteyen teknik bir iştir ve bu öge metnin başında bir motif olarak sunulur. Bu motif metnin sonunda çocuğun dut ağacından düşmesiyle trajik bir bütünlük oluşturur (Bozyer, 2017: 40). Çocuğun sevdalisına verdiği sözü tutmak uğruna ağaca tırmanarak mendile ulaşmaya çalışması, onu bir nevi hayatın cambazı konumuna getirir; fakat hikâyede çocuk seyircileri eğlendirmek için teknik bir gösteri gerçekleştirmez. Dolayısıyla ağaçta sergilenen cambazlık sonucunda ortaya çıkan denge kaybı estetik bir kusur değil, hayati bir yıkımdır. Cambazın ip üzerindeki ustalığıyla tezat teşkil edecek şekilde, çocuğun bastığı dut dalının bir çitirtiyi kırılması ve yere düşerek ölmesi, yoksulluğun ve sevdanın dayattığı ağır yükün bu kırılğan hayat dengesini taşıyamamasının sembolik bir yansımaya işaret eder. Bu noktada denge, Sait Faik'in sanatçı gözlemiyle yoksulluk ve sevdâ gibi hayatın gerçek ve sert dengeleri ile endüstriyel dünyanın suni dengeleri arasındaki uçurumu gözler önüne serer. Cambazlık yapay bir eğlence iken, çocuğun dut ağacındaki cambazlığı bir onur ve sadakat mücadelesidir. Sonuç olarak, hikâyenin başındaki yapay denge gösterisi ile sonundaki gerçek ve trajik denge kaybı arasındaki bu sembolik tezat, küçük insanın dünyasının ne denli hassas ve bıçak sırtında bir varlık-yokluk mücadelesi olduğunu sarsıcı bir biçimde özetler.

## 2.2. Şiddet Karşısında Ruhsal Mukavemet: Bir "İçsel Kale" Olarak Onur

Sait Faik'in hikâyelerinde birey, toplumsal mekanizmaların ve otorite temsilcilerinin baskısı altında ezilse dahi, ruhsal bütünlüğünü bu tahakküme teslim etmeyen dirençli bir özne olarak belirir. Dramatik yapının *yükselen eylem (rising action)* safhasına karşılık gelen hikâyenin bu bölümünde direnç, on beş yaşlarındaki yoksul bir çocuğun fabrikada maruz kaldığı fiziksel şiddet ve tehdide karşı gösterdiği metanetle somutlaşır. Bu aşamada gerilim hızla tırmanır ve hikâyeye salt bir yoksulluk dramından çıkıp karakterin onurunu sınavan bir *buruşmazlık* testine dönüşür. Böylece çatışma fiziksel boyuttan ahlaki bir boyuta taşınır ve anlatının duygusal yoğunluğu artar. Hikâyede anlatıcının kulaklarını çekmek, kapıcının da dövmek ve tehdit etmek suretiyle çocuğu bir avuç içinde *sıkıp buruşturma* çabası, sadece bedensel bir cezalandırma değil; aynı zamanda küçük insanın onurunu ve iradesini kırma girişimi olarak okunur.

Sistemin *cezalandırıcı eli* rolünü üstlenen kapıcı, çocuğu yakaladığında mülkiyet düzeninin acımasızlığını doğrudan bedensel bir işkenceye dönüş-

türür. Çocuğun çıplak tabanlarını ince bir söğüt dalıyla epey haşlaması, otoritenin yoksul bedeni üzerindeki mutlak tahakküm arzusunun en yalın ve vahşi tezahürüdür. Bu fiziksel şiddete, patronun gıyabında dile getirilen “Bu yaşta bir çocuk hırsız! Efendim, hapisanede yatsın da akıllansın.” (Abasıyanık, 1980: 51) şeklindeki empatiden yoksun ve yargılayıcı dil eşlik eder. Bu yargılayıcı dil, on beş yaşındaki çocuğu, şefkatle korunması gereken bir *in-san* olmaktan çıkarıp, sistemin dışına itilerek etkisiz hale getirilmesi gereken bir *suçlu* olarak damgalamaktadır.

Ancak Sait Faik, bu kuşatılmışlık içinde karakterine yıkılamaz bir *içsel kale* inşa eder. Çocuğun maruz kaldığı yoğun şiddet ve hapis tehdidine rağmen sergilediği tutum, hikâyenin finalindeki *halis ipek* metaforunun fikrî ön hazırlığı mahiyetindedir. Anlatıcının ifadesiyle çocuğun sergilediği “Çok korkuttuk ağlamadı. Gözleri ağlamaya hazır çocukların gözlerine döndü ama, dudaklarında ufacık bir titreme gözükmedi ve kaşları sabit, kararlı hallerini hiç bozmadılar.” (Abasıyanık, 1980: 51) ifadeleriyle dile getirilen bu meta-net, fiziksel acının ve korkunun ulaşamadığı bir mukavemet alanını hissettirir. Çocuğun gözlerinde “Gözleri ağlamaya hazır çocukların gözlerine döndü.” ifadesiyle vurgulanan çocuksu kırılma ile “Dudaklarında ufacık bir titreme görülmedi ve kaşları sabit, kararlı hallerini hiç bozmadılar. Yalnız biraz rüzgârlıydılar.” (Abasıyanık, 1980: 51) şeklinde tarif edilen yüzündeki çelikten irade arasındaki tezat; yoksulluğun ve baskının bedeni hırpalayabileceğini ancak özdeki *halis* cevheri buruşturamayacağını gösterir. Bu titremeyen dudaklar, sistemin tüm *sıkıp buruşturma* çabalarına rağmen formunu kaybetmeyen bir ruhun onur mührü gibidir. Sonuç olarak, şiddeti uygulayanın ezici gücüne karşılık, maruz kalan çocuğun bu sessiz ve kararlı mukavemeti, *İpekli Mendil* hikâyesini basit bir yoksulluk dramı olmaktan çıkarıp insanlık onurunun estetik bir zafer anlatısına dönüştürür.

### 2.3. Anlatıcının “Suç Ortaklığı” ve Ahlaki Konumu: Safiyetin Sessiz Tanıklığı

*İpekli Mendil* hikâyesinde *kahraman anlatıcı* olayları dışarıdan izleyen ve aktaran mesafeli ve sıradan bir gözlemci konumunda değildir. Tam tersine anlatıcı hem sistemin çarkları arasında vicdani bir süzgeç vazifesi görür hem de mülkiyet yasaları ile insan haysiyeti arasındaki çatışmanın merkezinde yer alan vicdanın temsilcisi bir tanık olarak okurun karşısına çıkar. Esasen anlatıcı, fabrikada çalışan bir işçi olarak üretim sisteminin bir parçası konumundadır. Ancak onun vicdani/ahlaki değer yargıları, sistem tarafından dışlanan *küçük insan* figürüne doğru dönüktür. Söz konusu tanıklık süreci, anlatıcının sadece olayları dışarıdan izlemesi değil, sistemin *suç* olarak

kodladığı eylemin içindeki insani değeri keşfetmesidir. Bu yaklaşım, profesyonel kimliği/işçi konumunu riske atma pahasına yapılan bilinçli bir ahlaki seçimin tezahürüdür.

Anlatıcı ile hırsız/çocuk arasında gerçekleşen ilk temas, mülkiyetin merkezi durumundaki fabrikanın soğuk dünyasına karşı insani bir yakınlığın inşa edildiği simgesel aşamadır. “Çıplak ayak”lı çocuğu ilk hırsızlık girişimi sırasında yakalayan anlatıcı otoriteyi tesis etmeye kalkışmaz. Tam tersine *gardiyana-suçlu* ikiliğini ortadan kaldıran bir tutum sergiler. Anlatıcının kendi yarasına çocuğun kaçak tütününü bastırıp mendiliyle sardırması ve daha önemlisi kalan tütünle iki kalın sigara sarıp sohbet etmeye başlamaları karakterler arasında toplumsal statüleri ortadan kaldırmaktadır. Bu noktada anlatıcı, çocuğun üzerindeki *hırsız* etiketini bir kenara iterek onunla *ahbaplık* zemininde buluşur. Fakat ikisinin arasında kuruluveren bu insani bağ, çocuğun fabrikadan çıkarken kapıcıya yakalanmasıyla trajik bir gerilime dönüşür. Anlatıcı bu sefer çocuğun kulaklarını çekerek bir otorite maskesi takınır ve kapıcının çocuğu dövmesine engel olamaz. Böylece karakterin sistem içindeki zorunlu ve karmaşık konumu daha belirgin hale gelir.

*Kahraman anlatıcının* hikâyedeki asıl vicdani/ahlaki olgunluğu, çocuğun eylemini hırsızlık bağlamından koparıp sembolik bir haysiyet bağlamına taşımasıyla tamamen görünür hâle gelir. Çocuğun çalmak istediği bir adet ipekli mendilin fabrikaya/sahibine göre maddi değeri yok denecek kadar az olmasına rağmen anlatıcı aynı mendilin çocuk için hayatını ortaya koyabileceği kadar derin bir anlam taşıdığı farkındadır. Bu noktada anlatıcı nesnenin maddi değeri ile manevi değeri/gerekliliği arasında kesin bir ayırım yapar. Eğer küçük çocuk fabrikadan bir top ipekli kumaş çalıp bundan bir ekonomik kazanç elde etmeye kalkışsaydı, bu eylem anlatıcının/okurun vicdanında bir hırsızlık vakası olarak kodlanabilecekti. Ancak çalınmak istenen mendilin değer/sizliği/i ile o mendile yüklenen sevgi ve sadakat duygusunun büyüklüğü/değerliliği arasındaki tezat, anlatıcıyı çocuğun suç ortağı değil, onur ortağı hâline getirir.

Anlatıcı ile çocuk arasında gelişen duygusal bağ, “Onu, ipekli mendili vermeden gönderdiğime müteessir düşünürken...” (Abasıyanık, 1980: 51) cümlesiyle bariz bir şekilde okuyucuya aktarılır. Bu cümleye göre anlatıcı artık sadece işlenen suçu görmezden gelen pasif bir tanık değildir. Tam tersine anlatıcının, çocuğun sevdalisine verdiği sözü tutmasını gönülden arzuladığını gösterir. Anlatıcının bu *müteessir* hâli, onun mülkiyet yasalarını ve fabrika çalışanı olarak taşıdığı sorumluluğu vicdani olarak tamamen görmezden geldiğinin ve çocuğun *halis* arzusuna bizzat ortak olduğunun işare-

tidir. Hikâyedeki kurgusal düzlemde hikâyenin dramatik iskeletini ayakta tutan temel dayanak noktası anlatıcının çocuğu fabrikadan çıkarken “ipekli mendili vermeden” gönderme hâlidir. Eğer anlatıcı çocuğu mendili verip göndermiş olsaydı hikâye daha serim bölümünde iken sönümlenecekti. Dolayısıyla da ne çocuğun hapis tehdidi ve şiddete rağmen fabrikaya geri dönmesindeki o sarsılmaz irade (mukavemet) ne de ipeğin *buruşmazlık* testiyle özdeşleşen ruhsal zaferi görünür olabilecekti. Anlatıcının çok ince düşünemediği için gerçekleşen bu mendili vermeme hâli, çocuğun *halis* ipekli mendile ancak kendi hayatını ortaya koyarak, yani trajik bir kahramana dönüşerek ulaşmasına imkân sağlar. Böylelikle mendil, anlatıcı tarafından verilen bir bağış olmaktan çıkar; çocuğun kendi onuruyla yoksulluk kozasını yırtarak kazandığı ve ölüm anında avucundan “su gibi fıskıran” estetik bir zafer nişanesine dönüşür.

Çocuğun gece vakti fabrikaya ikinci kez girdiği ve anlatıcının bu durum karşısında bilinçli bir eylemsizlik sergilediği sahnede ahlaki kırılma yaşanır. Bu kırılma noktası, hikâyenin Freytag piramidindeki *doruk noktasına* (*climax*) karşılık gelir. Hikâyenin bu *doruk noktası*, kurgusal olarak eylemin fiziksel bir hırsızlık vakasından trajik bir onur mücadelesine evrildiği geri dönüşüme eşittir. Yani anlatıcının vicdani seçimi, hikâyenin etik sonucunu belirler ve okuru bir katarsise doğru hazırlar. Anlatıcı uykudan uyanmasına rağmen uyuyor gibi davranır ve çocuğun dolapları karıştırıp “istifleri uzun müddet alan taran et”mesine “gık” demez. Bu tavriyle da mülkiyetin kutsallığına dayalı hukuku askıya alıp, vicdani bir sessizliği tercih etmiş olur. Esasen bu sessizlik sıradan bir görev ihmali olmaktan öte ertesi gün patron tarafından kovulmayı ve fiziksel bir yaptırımla karşı karşıya kalmayı peşinen kabul eden güçlü bir ruhsal mukavemettir. Anlatıcı, mülkiyeti korumak yerine insan ruhunun o *halis* tarafını korumayı seçmek suretiyle hikâyeyi basit bir *hırsızlık/suç* vakasından trajik bir kahramanlık destanına dönüştürür. Sonuç olarak, anlatıcının bu sessiz ve vakur tanıklığı, ipekli mendille temsil edilen *saf/halis* değerlerin maddeten yok olmalarının ötesine geçerek estetik ve ahlaki bir zafer kazanmasının en önemli vicdani dayananı oluşturur.

### 3. Trajik Çözülme ve Ontolojik Özdeşlik: Finalin Estetiği

*İpekli Mendil* hikâyesinin final sahnesi çocuk kahramanın ölümü ile ruhsal zaferinin sarsıcı bir biçimde girift hâle geldiği estetik bir zirveyi oluşturur. Bu aşamada, bir yandan çocuk bir yandan mülkiyet kanunlarının katılığı karşısında fiziksel olarak kırılırken/yok olurken, diğer yandan üzerindeki dünyevi yüklerden ve sınıfsal yaftalardan arınarak nihai özgürlüğüne kavuşarak bir nevi *başkalaşım* geçirir. Sonuç bölümü, anlatı yapısı bakımından

Freytag piramidindeki *düşen eylem* ve *çözülme/felaket* safhalarını kapsamaktadır. Bu süreçte ipek böceği için yaşam kaynağı olan dut ağacı çocuk için trajik bir ölüm mekânına dönüşür. Böylece kaderin ironisi ile birlikte kur-gudaki organik bütünlük en üst seviyeye taşınmış olur.

Final sahnesinin estetik gücünü, *halis ipek* ile çocuk karakterin *halis sevdası* arasında yazarın kurduğu sarsılmaz ontolojik bağlantı oluşturur. “Ya... İyi, halis ipekli mendiller hep böyledir. Avucunun içinde istediğin kadar sıkar, buruşturursun; sonra avuç açıldı mı, insanın elinden su gibi fışkırır.” (Abasıyanık, 1980: 53) cümleleriyle ipeğin ne kadar sıkılırsa sıkılsın eski pür-rüzsüz formuna dönmesini sağlayan *buruşmazlık* özelliği ön plana çıkarılır. Ancak bu özellik gerçekte çocuğun maruz kaldığı şiddet, tehdit ve yoksulluk baskısına karşı boyun eğmeyen ruhî mukavemetinin maddi izdüşümü mahiyetindedir. Küçük kahramanın o sımsıkı yumruğu açıldığında, içinden ipekli mendilin adeta bir “su gibi fışkır”ması sıradan bir betimleme değildir; bu, trajik bir sonun ruhsal bir *arınmaya* (*katarsis*) evrildiği andır. Bu sahneyle birlikte masumiyet, her türlü zorba baskıya karşı sarsılmaz bir zafer kazana-rak simgesel ve ebedi bir özgürlüğe kavuşur.

### 3.1. Ölümün Beyazlığında Arınma: Trajik Final ve Ruhun Özgürleşmesi

Sait Faik’in *İpekli Mendil* hikâyesi, kahramanın fiziksel yok oluşu ile ruhsal zaferinin iç içe geçtiği, Türk hikâyeciliğinin en sarsıcı final sahnelerinden birine ev sahipliği yapar. Hikâye boyunca yoksulluk ve toplumsal baskı ile örülü bir “koza” içinde devinen on beş yaşındaki çocuğun ölümü, basit bir trajedi olmanın ötesinde; karakterin üzerindeki tüm dünyevi yüklerden, suç-lamalardan ve sınıfsal engellerden arınarak nihai özgürlüğüne kavuştuğu estetik bir *başkalaşım* anıdır. Çocuğun mendili alıp dışarı kaçması ve ardından dut ağacına tırmanması, anlatının Freytag piramidindeki *düşen eylem* (*falling action*) sürecini başlatır. Bu aşama, yükselen gerilimin trajik bir sona doğru kaçınılmaz ivmesini yönetirken; ipek böceği için yaşam kaynağı olan dut ağacı ile ipeğin kendisini yaşam ve ölümün kesiştiği sembolik bir düzleme yerleştirerek kaderin ironisini vurgular. İpek böceği için yegâne varlık kaynağı olan bu ağacın, ipekli mendil uğruna canını veren çocuk için bir ölüm mekânına dönüşmesi, anlatıdaki organik bütünlüğün en hüznü teza-hürüdür.

Freytag piramidinin *çözülme ve felaket* (*catastrophe/denouement*) aşamasını simgeleyen finalde, çocuğun sımsıkı kapalı yumruğunun açılmasıyla ipeğin “su gibi fışkırması”, karakterin on beş yıllık mahrumiyet kozasını nihayet yırtıp çıktığının estetik göstergesidir. Fiziksel bir yok oluşu ahlaki bir

arınmaya (katarsis) tahvil eden bu eylem, toplumsal yoksulluğun ve *hırsızlık* yaftasının çocuk üzerinde yarattığı tüm lekeleri silerek onu saf aşkı ve onuruyla baş başa bırakan simgesel bir özgürleşmedir. Bu sonuç, hikâyedeki tüm çatışmaları estetik bir sentezde birleştirerek; masumiyetin her türlü baskıya ve mülkiyet yasalarının katılığına karşı kazandığı nihai ve ebedi zaferi tescil eder.

Trajedinin mekânsal odağını teşkil eden dut ağacı, hikâyedeki organik bütünlüğün en hüznümlü tezahürüdür; zira ipek böceği için yegâne yaşam kaynağı olan bu ağaç, ipekli mendil uğruna canını veren çocuk için bir ölüm mekânına dönüşmüştür. Ancak bu ölüm, anlatıcının perspektifinde bir son değil, bir arınma (katarsis) süreci olarak kurgulanır. Çocuğun cansız bedeni yerdeyken, kapıcının onun sım sıkı kapalı yumruğunu açmasıyla birlikte avucundan ipekli mendilin “su gibi fışkırması”, karakterin on beş yıllık mahrumiyet kozasını nihayet yırtıp çıktığının kanıtıdır. Bu fışkırma eylemi, toplumsal yoksulluğun ve hırsızlık yaftasının çocuk üzerinde yarattığı tüm lekeleri silen, onu saf aşkı ve onuruyla baş başa bırakan simgesel bir özgürleşmedir. “Su gibi fışkırmak” ifadesi, ipeğin teknik bir niteliği olmasının ötesinde, suyun temizleyici ve can verici gücünü karakterin ruhsal durumuna aktarır. Toplumun ve otoritenin bir avuç içinde sıkıp buruşturmaya çalıştığı bu hayat, ölüm anında açılan avuçla birlikte tıpkı kozasından çıkan bir kelebek gibi serbest kalır. Anlatıcının bu trajik anda çocuğun acısına değil de ipeğin pürüzsüzlüğüne ve akışkanlığına odaklanması, araya estetik bir mesafe koyarak okuru suçun yargılanmasından uzaklaştırıp onurun kutsanmasına davet eder.

Sonuç olarak, İpekli Mendil’in finali, maddenin (ipek) ruha (saf aşk) tahvil edildiği bir arınma sahnesidir. Çocuğun ölümü, mülkiyet yasalarının katılığına karşı insan ruhunun fitri saflığının kazandığı bir zaferdir. Avuçtan taşan mendilin beyazlığı ve akışkanlığı, yoksullukla kirlenmeyen bir onurun dünyadaki son ve en parlak nişanesi olarak baki kalır. Sait Faik, bu trajik çözümlüme ile okura; fiziksel olarak yok edilen masumiyetin, estetik bir imgeye dönüşerek ebedi bir özgürlüğe nasıl kavuşabileceğini gösterir.

### **3.2. Halis İpek/Halis Aşk Özdeşliği: Buruşmayan Madde, Kırılmayan İrade**

*İpekli Mendil* hikâyesi, maddi bir niteliğin ruhsal bir hakikate evrildiği, nesne ile karakterin kaderinin tek bir imgede birleştiği müstesna bir anlatıdır. Metnin bütününe yayılan *halis* kavramı, hem tekstil literatüründeki saf ipeği hem de karakterin motivasyonunu besleyen lekesiz aşkı niteleyen çift

katmanlı bir gösterge olarak işlev görür. Bu bağlamda, ipeğin fiziksel doğası ile on beş yaşındaki kahramanın iradesi arasında kurulan ontolojik paralellik, hikâyenin finalinde çarpıcı bir estetik senteze ulaşır. Sait Faik'in keskin sanatçı gözlemi, tam da bu noktada maddenin fiziği ile ruhun kimyası arasında kurulan sarsılmaz köprüde gizlidir. Sait Faik'in anlatısında dış dünya ve tabiat, anlatıcının kendi iç gerçekliğine tuttuğu bir ayna işlevi görür. Hayrettin Orhanoğlu'nun *bakışimli algı* olarak kavramsallaştırdığı bu yöntemde tabiat, öznenin iç dünyasının yansıtıldığı bir 'ayna-tabiat' düzlemi olarak belirir (2019: 52). Bu bağlamda, *İpekli Mendil* hikâyesinde ipeğin fiziksel doğası ile on beş yaşındaki kahramanın iradesi arasında kurulan ontolojik paralellik, söz konusu ayna-tabiat ilişkisinin en rafine örneklerinden biridir. Orhanoğlu'nun da belirttiği üzere, Sait Faik'in hikâyelerinde nesnel anlatıcının bakışimlilik nesnesidir ve bu durum, dış dünyaya ait bir unsurun (ipek) içsel bir hakikatin (onur ve aşk) yansımalarına dönüşmesini sağlar (2019: 52).

Hikâyenin can alıcı noktasını teşkil eden *halis* niteliği, karakterin hırsızlık eyleminin ardındaki ahlaki zemini belirler. Karakter, bu tehlikeli teşebbüse maddi bir kazanç hırsıyla değil, "sevdaşısı komşu kızı"na verdiği sözü tutabilmek adına girmiştir. Çocuğun çarşıdan bu mendili alacak maddi gücünün olmayışı ve bu yoksunluğu canı pahasına bir *cürüm* ile aşmaya çalışması, niyetindeki saflığın ve sadakatin bir kanıtıdır. Buradaki aşk, toplumsal normların ve mülkiyet yasalarının kirletemediği, tıpkı ipek gibi fitri bir safiyete sahiptir. Hikâyede çocuğun maruz kaldığı süreç, ipeğin maruz kaldığı *buruş-turulma* testiyle birebir örtüşür. İlk teşebbüsünde yakalanan çocuk, kapıcı tarafından bir söğüt dalıyla haşlanmış, tabanları dövülmüş ve patronun gıyabındaki "hapishanede yatsın" tehditleriyle korkutulmuştur. Bu şiddet sarmalı, karakterin iradesini kırmaya ve onu eyleminden vazgeçirmeye yönelik bir baskı unsuru olarak okunabilir. Nitekim Umberto Eco'nun *ampirik okur* (Eco, 1996: 15) olarak tanımladığı, metnin yüzeyindeki olay örgüsüne odaklanan okur, finalde anlatıcının aniden ipeğin teknik özelliklerinden bahsetmesini metinden kopuk veya alakasız bir *ek bilgi* olarak algılama riskiyle karşı karşıyadır. Oysa dikkatli bir okuma, çocuğun gördüğü tüm bu eziyetlere rağmen sabaha karşı fabrikaya gizlice ikinci kez girmesini, ipeğin "avuç içinde ne kadar sıkılırsa sıkılsın, açılınca su gibi fışkırması" özelliğiyle anlamlandıracaktır. Bu noktada çocuğun sevdasından vazgeçmeyip canı pahasına geri dönüşü, ipeğin buruşmaya izin vermeyen *halis* doğasının insan iradesindeki karşılığıdır. Toplum ve otorite, çocuğu fiziksel ve sınıfsal olarak bir avuç içinde *buruşturmaya* çalışmış; ancak çocuk, hapis tehdidinde ve fiziksel acıya rağmen amacına kilitlenerek fabrikaya geri dönmüştür. Bu

geri dönüş, ipeğin buruşmaya izin vermeyen doğası gibi, karakterin de onunun ve iradesinin dış baskılarla deforme edilemeyeceğinin ve aşkından vaz geçirilemeyeceğinin göstergesidir.

Sait Faik, bu estetik finalle hikâyeyi mükemmel bir metaforla özetler: Karakter fiziksel olarak kırılrsa da temsil ettiği onur ve *halis* sevdada asla buruşmamış; aksine ölüm anında avucun açılmasıyla “su gibi fışkırarak” ebedi bir özgürlüğe kavuşmuştur. “Su gibi fışkırmak” eylemi, sadece ipeğin fiziksel bir özelliği değil, aynı zamanda çocuğun niyetinin lekesizliğini ve aşkının tüm suçlamalardan arınışını simgeler. Böylelikle nesnenin fiziği, küçük insanın trajik ama muzaffer ruhsal mukavemetinin en rafine anlatıcısına dönüşür.

### Sonuç

Sait Faik Abasıyanık'ın *İpekli Mendil* hikâyesi üzerine gerçekleştirilen bu çalışma, metnin teknik bir hırsızlık vakasından ziyade, insan onurunun ve *halis* bir sevdanın ontolojik mücadelesi olduğunu ortaya koymuştur. Hikâyenin kurgusu, Gustav Freytag'ın dramatik yapı piramidi doğrultusunda analiz edildiğinde; serim aşamasındaki cambaz motifinin temsil ettiği yapay denge ile finaldeki trajik ama gerçek denge kaybı arasındaki sembolik uçurum, metnin tematik iskeletini oluşturmaktadır. Bu yapısal süreçte on beş yaşındaki isimsiz kahraman, Rousseau'nun *soylu vahşi* arketipiyle özdeşleşerek endüstriyel soğukluğun karşısında doğanın safiyetini ve medeniyet tarafından yozlaştırılmayan fitri ahlaki temsil eden bir figür olarak belirlemektedir.

Hikâye boyunca karakteri kuşatan fabrika kozası ve bu kozanın içinde *kelebek olamadan ölen bir tırtıl* metaforu, toplumsal yoksulluğun ve sınıfsal dışlanışlığın yarattığı ontolojik mahrumiyeti kristalize etmektedir. Bu mahrumiyet içinde ipeğin varlık kaynağı olan dut ağacı, çocuk için hem vuslatın hem de trajik ölümün mekânına dönüşerek anlatıdaki kader ironisini vurgulamaktadır. Anlatıcının mülkiyet yasalarını vicdanı adına askıya aldığı *doruk noktası (climax)* ise hikâyeyi sıradan bir asayiş olayından çıkarıp tanelikliğin etik bir eyleme dönüştüğü ahlaki bir zirveye taşımaktadır. Anlatıcının mendili en başta kendi eliyle vermeyerek çocuğun iradesini sınavan trajik sürece alan açması ve ardından duyduğu *teessür*, bu ahlaki suç ortaklığının en samimi nişanesi olarak değerlendirilmektedir.

Final sahnesinde, kapıcının açtığı sım sıkı avuçtan ipeğin “su gibi fışkırması”, fiziksel bir yok oluşun ahlaki bir *arınmaya (katarsis)* ve estetik bir zafer anına dönüştüğü noktadır. İpeğin avuç içinde ne kadar sıkılırsa sıkılsın eski pürüzsüz formuna dönme özelliği olan *buruşmazlık*, karakterin maruz

kaldığı şiddete ve yoksulluğun baskısına karşı eğilmeyen ruhsal mukavemenin maddi bir izdüşümüdür. Sonuç olarak *İpekli Mendil*, maddenin fiziği ile ruhun kimyası arasında kurulan bu sarsılmaz köprü sayesinde, masumiyetin her türlü otoriteye ve mülkiyet barikatına karşı kazandığı ebedi özgürleşmeyi tescil etmektedir.

### **Kaynakça**

- Abasıyanık, Sait Faik (1980). *Bütün Eserleri 1 Semaver Sarnıç*. Bilgi Yayınevi.
- Akan, Adnan (2015). *Jean Jacques Rousseau'da İnsan ve Toplum Sorunu*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi.
- Aktaş, Şerif (Şubat 2001). "Sait Faik Abasıyanık". *Türk Dili*, 187-199.
- Barnett, Louise K. (1975). *The Ignoble Savage: American Literary Racism, 1790-1890*. Greenwood Press.
- Baygül, Sefa (2021). "Rousseau'da Modern Devlet Kuramının Kökenine, Doğa Durumu, Toplum Sözleşmesi ve Genel İrade Bağlamında Kısa Bir Bakış". *USBAD Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi* 3(5): 336-353.
- Bozyer, Hazal (Ağustos-Eylül 2017). "İpekli Mendil Öyküsüne Yeniden Bakmak". *Hece Öykü*, 82: 38-41.
- Dore, Fatma (2016). "Doğal İnsan Üzerine Montaigne ve Rousseau". *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 22: 61-82.
- Eco, Umberto (1996). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. Çev. Kemal Atakay. Can Yayınları.
- Ellingson, Ter (2001). *The Myth of the Noble Savage*. University of California Press.
- Geçit, Bekir (2021). "Rousseau'da Doğa Durumundan Uygar Topluma Geçişin Yol Açtığı Sorunlar: Eşitsizliğin Kaynağı ve Özgürlük". *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 38: 310-336.
- Gemili, Volkan (2018). "Sait Faik'in Yalnızlığı ve 'Küçük İnsanlar'ı". *Turkish Studies*, 13(12): 177-214.
- Heidegger, Martin (2001). *Poetry, Language, Thought*. Çev. Albert Hofstadter. Harper Perennial Modern Classics.
- Karabulut, Tufan (2015). "Dramatik Yapının Analizinde Freytag Tekniğinin Kullanımı". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 39: 37-55.
- Karga, Bilge (2015). "Nâbî'nin 'Olur' Redifli Gazeline Ontolojik Bir Bakış". *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 24(2): 175-188.

- Kavaz, İbrahim (1990). *Sait Faik Abasıyanık Yazar ve Eser*. Doktora Tezi. Fırat Üniversitesi.
- Keflioğlu, Engin (2024). “Bahar, Melankoli ve Sait Faik”. *Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 7(4): 979-989.
- Miskioğlu, Ahmet (1991). *Sait Faik*. Altın Kitaplar.
- Orhanoğlu, Hayrettin (Mart 2019). “Sait Faik’in Hikâyelerinde Bakışlılığın Bir Yöntem Olarak Okunması”. *Türk Dili*, 807: 40-53.
- Sağlam, M. Halil ve Korkut, Sevnur (2019). “Sait Faik’in Hikâyelerinde Karakter Dönüşümü”. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14: 461-484.
- Smith, Vanessa (2004). “The Myth of the Noble Savage (Review)”. *Journal of World History*, 15(1): 96-99.
- Tosun, Necip (2000). “Hayata, Yalnızlığa, Cinselliğe Övgü: Sait Faik Öykücülüğü”. *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 46-47: 308-314.
- White, Hayden (1976). “The Noble Savage: Theme as Fetish”. *First Images of America: The Impact of the New World on the Old*. Ed. Fredi Chiappelli. University of California Press, 121-135.
- Yothasorn, Phanomkorn (2015). “The Power and the Empowerment of Man: A Study of Human Nature in J.J. Rousseau’s Political Thought”. *The Asian Conference on Arts & Humanities 2015: Official Conference Proceedings*. The International Academic Forum (IAFOR), 729-738.

“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

**Etik Kurul Belgesi:** Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

**Çıkar Çatışması Beyanı:** Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

*The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:*

**Ethics Committee Approval:** *Ethics committee approval is not required for this study.*

**Declaration of Conflicting Interests:** *The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship, or publication of this article.*