

“Karşılaştırmalı İmgebilim” Perspektifinde Sait Faik Abasıyanık ve Panait Istrati’de Ötekilik Algısının Karşılaştırılması

Kubilay AKTULUM*

ÖZET

En yalın biçimde ifade edersek, *Karşılaştırmalı İmgebilim* yabancı ya da öteki konusunda anlatılarda yer alan temsillerin karşılaştırılmasına dayanan bir çözümleme modelidir. Bu modelle amaçlanan şey iki ayrı kültür arasındaki benzerlikleri ya da ayrımları ortaya koymaktır. Özellikle Fransa’da İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra yaygınlaşan söz konusu araştırma yönteminin temsilcileri arasında Daniel Henri-Pageaux, Claude Pichois, Jean-Marc Moura gibi araştırmacıları sayabiliriz. Karşılaştırmalı İmgebilim, ulusal imgelerin incelenmesine dayandığından bu yöntem ile başka bir ülkenin ya da ülke yurttaşlarının değişik zamanlarda farklı yazarlar tarafından yaratılmış benzer veya yinelenen aynı, basmakalıplaşmış temsilleri üzerinde durulmaktadır. Bu imgeler yinelenerek basmakalıplaşırlar. Ulusal imgeler yazarlara, dönemlere göre değişiklik gösterebilir. Her yazar onları kendi bağlamında kendince değerlendirir. Ötekiliğin ana unsur olduğu anlatılarda “*el-imgeler*” yani öteki, başkası konusundaki imgelerin karşısında “*öz-imgeler*”, yani bir toplumun kendi konusunda yarattığı imgeler yer alır (Panait Istrati ve Sait Faik’in anlatılarında el-imgeler ile öz-imgeler iç içe geçmiştir; hatta el-imgelerin öz-imgeleştikleri bile söylenebilir). Bunlar artık birbirine bağlıdır, aralarında parçanın bütünü, bütünün parçayı temsil ettiği ve bir nicelik değil de bir nitelik içeren bir tür “*kapsamlayış*” (fr. synecdoque) ilişkisi kurulur. El-imgeler, öz-imgeler kadar önemli bir duruma gelir, öteki berikini belirleyen, onun gerçek kimliğini (yönelimini) anlamaya yarayan bir unsur işlevi görür. Farklılıklar sorgulanırken *karşılaştırmalı imgebilim* kimi ölçütler öne sürer. Anlatılarda karşımıza çıkan alışkanlıklar, gelenekler, yaşam biçimleri, mitler, efsaneler, insan tipleri vd. bir ulusu temsil eden unsurlar olarak kullanılırlar. Her imgeyi bir imgelem çözümlemesi bağlamında konumlandırmak ve değerlendirmek, ötekilik konusunda bir sözce değil bir gönderici, bir alıcı, bir zaman

* Prof. Dr. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Ankara/Türkiye
E-posta: aktulum@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9929-937X.
DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0227

ve uzam unsuru içeren sözceleme perspektifinden sorgulama yapmak, böylelikle öznel bir değeri kavramak gerekir. Karşılaştırmada genel çıkarımlar yapmak yerine öznel çıkarımlar yapılır. Öyleyse anlatılarda “*yaratıcı imgelem*” üzerinde durulur. Çünkü yazarlarca gerçeklik sözcüklerle dönüştürülür, bir “*üst-dil*” (bir üst-imge) yaratılır. İmgelem, gerçekliğe biçim, içerik ve anlatım kazandıran şeydir. Toplumsal imgelemden başka şiirsel bir perspektifte “*imgelem çalışmaları imgebilimin daha çok dışsallığa yönelik eğilimlerini içsellığe çevirir.*” Jean-Pierre Richard’ın *Onze études sur la poésie moderne*’de söylediği gibi “*küçük özel kozmogonileri*” keşfetmeye yönelir. Öyleyse bu perspektifte toplumsal bir imgelem yerine en az iki yazarın anlatılarında ötekinin öznel algısını karşılaştırmak, biçimsel olduğu kadar anlamsal dönüşümleri gözlemlemek gerekir. İstrati’nin ve Sait Faik’in anlatılarında ötekilik konusunda yapılacak bir sorgulamada öteki ile ilgili imgelerin genel toplumsal imgelem yerine bir sözceleme unsuru olarak öznel değerlerinin üzerinde durmak ve bu perspektifte karşılaştırma yapmak, karşılaştırma yapılırken karşılaştırılabilirlik ölçütünü göz önünde bulundurmak gerekir. Bu yazıda Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Edebiyat Üzerine Makaleler*’indeki bir saptamasından yola çıkarak Sait Faik Abasıyanık ve Panait İstrati arasında ötekilik olgusunu imgebilimin verileriyle karşılaştıracamız.

Anahtar Kelimeler: Sait Faik Abasıyanık, Panait İstrati, Karşılaştırmalı İmgebilim, Ötekilik, Yabancı erkek ve kadın algısı.

Comparison of Perception of Otherness in Sait Faik Abasıyanık and Panait Istrati Within the Perspective of A “Comparative Imagol”

ABSTRACT

In its simplest form, Comparative Imagology is an analysis model based on the comparison of representations in narratives about the foreign or the other. The aim of this model is to reveal the similarities or differences between two different cultures. Among the representatives of this research method, which became widespread especially in France after the Second World War, we can count researchers such as Daniel Henri Pageaux, Claude Pichois, and Jean Marc Moura. Since Comparative Imagology is based on the examination of national images, this method focuses on similar or repeated, stereotyped representations of another country or its citizens used by different authors at different times. These images become stereotyped by being repeated. National images may vary according to authors and periods. Each author evaluates them in their own context. In narratives where otherness is the main element, ‘hetero-images’, i.e. images of the other, the other, are opposed to ‘homo-images’, i.e. images created by a society about itself (in the narratives of Panait Istrati and Sait Faik, hetero-images and homo-images are intertwined; it can even be said that hetero-images become homo-images). They are now interconnected, a kind of ‘containment’ (fr. synecdoque) relationship is established between them, in which the part represents the whole and the whole represents the part, and which is not a quantification but a qualification. The hetero-images become as important as the homo-images, the one determining the other, functioning as an element that helps to understand its true identity. Comparative imagology puts forward some criteria when questioning differences. Habits, traditions, lifestyles, myths, legends, human types, etc. that we encounter in narratives are used as elements representing a nation. It is necessary to position and evaluate each image in the context of an analysis of imagination. It is necessary to question otherness from the perspective of an enunciation that includes a sender, a receiver, a time and space element, not an utterance, and thus to grasp a subjective value. Instead of making general inferences in comparison, subjective inferences are made. So, in narratives, the emphasis is on “creative imagination”. Because reality is transformed with words by writers, a “meta-language” (a meta-image) is created. Imagination is what gives form, content and expression to reality. In a poetic perspective other than social imagination, “imagination studies transform the tendencies of imagology, which are more towards externality, to internality.” As

Jean-Pierre Richard says in *Onze études sur la poésie moderne*, it tends to discover “small private cosmogonies.” So, in this perspective, instead of a social imagination, it is necessary to compare the subjective perception of the other in the narratives of at least two writers and to observe both formal and semantic transformations. In an inquiry into otherness in the narratives of İstrati and Sait Faik, it is necessary to focus on the subjective values of images related to the other as an element of enunciation rather than general social imagination, and to make comparisons from this perspective, and to take into account the criterion of comparability while making comparisons. In this article, we will compare the phenomenon of otherness between Sait Faik Abasıyanık and Panait İstrati with the data of imagology, based on a determination in Ahmet Hamdi Tanpınar’s *Essays on Literature*.

Keywords: Sait Faik Abasıyanık, Panait İstrati, Comparative Imagology, Otherness, Perception of other men and women.

Yabancı, öteki konusunda üretilen temsillerin bir incelemesi olarak tanımlanan *karşılaştırmalı imgebilim*, Daniel Henri Pageaux’nun söylediği gibi (Pageaux 1994:59), yazınsal yapıtlarda ötekilik algısını sorgularken iki ayrı kültürün hangi bakımlardan karşılaştığını (ya da buluştuğunu), her kültürün öteki karşısındaki konumunu, bir kültürün temsilcilerinin öteki kültüre ve temsilcilerine bakış açısını belirlemeye yönelik bir çözümleme modelidir. Bir karşılaştırmalı araştırma yöntemi olarak *ötekinin imgesi* konusundaki çalışmalar Fransa’da İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra yaygınlaşır. Jean-Marie Carré’nin *Les écrivains français et le mirage allemand* başlıklı kitabı 1947 yılında yayımlandığında yabancı imgesinin çözümlenmesine yönelik yeni bir karşılaştırmalı yöntem uygulamaya sokulur. Ardından D.H. Pageaux, C. Pichois, J.M. Moura gibi başka karşılaştırmacılar farklı ülkelerin edebiyatlarında yabancı (öteki) ve ulus imgesini çözümlerler. Alman karşılaştırmacılar “*yabancı imgesi*” yerine “*imgebilim*” terimini kullanmayı yeğlerler.

Karşılaştırmalı imgebilim, ulusal imgelerin incelenmesine dayandığından bu yöntem ile başka bir ülkenin ya da ülke yurttaşlarının değişik zamanlarda farklı yazarlar tarafından kullanılmış benzer veya yinelenen aynı, basmakalıplaşmış temsilleri üzerinde durulmaktadır. Bu imgeler yinelenerek basmakalıplaşır ve ontolojik bir işlevle toplumsal imgelemenin bir parçası durumuna gelirler (örneğin misafirperver Türkler, zarif Fransızlar, cimri İskoçyalı vb.). Bir topluluğun karakteristik özellikleri, özellikle halk bilgeliğince doğası gereği değişmez ve hatta aşkın olarak kabul edilir. Ulusal imgeleri tek bir imgeye indirgemek pek olası değildir. Unutulmamalıdır ki tekilik, özgüllük tek bir özellik değil, baskın bir özellik anlamına gelir. Yani birinin üstün olduğu bir özellikler toplamıdır. Ulusal imgeler yazarlara, dönemlere göre değişiklik gösterir. Her yazar onları kendi bağlamında kendince değerlendirir. “*Ötekilik*” çoğu zaman “*kimlikle*” birlikte tanımlanır. Kimlik, paranın ön ve arka yüzüne benzer biçimde söylersek, ötekiliğin önü ya da arka yüzüdür. İnsanlığın kimi tarihsel dönemlerinde kimliğe ilişkin söylemler öne çıkmıştır. Edebiyat alanında ötekine bağlı yaşamak zorunda kalan kimi halkların özgürlük arayışlarından sıklıkla söz edildiği olur. (Örneğin, Friedrich Hölderlin’in *Hyperion* adlı romanı XVIII. yüzyıl sonlarında Yunanistan’daki Osmanlı egemenliğini ortadan kaldırma girişimini anlatır). Bu türden anlatılarda “*el-imgeler*” yani öteki, başkası konusundaki imgelerin karşısında “*öz-imgeler*” yani bir toplumun kendi konusunda yarattığı imgeler yer alır (Panait Istrati ve Sait Faik’in anlatılarında *el-imgeler* ile *öz-imgeler* iç içe geçmiştir; hatta *el-imgelerin öz-*

imgeleştikleri bile söylenebilir). Bunlar artık birbirine bağlıdır. Paranın önü ve arkası ya da bir bütünün parçaları gibidirler, aralarında parçanın bütünü, bütünün parçayı temsil ettiği ve bir nicelik değil de (örneğin İstanbul’da şu kadar Rum yaşıyor) bir nitelik (örneğin Türkler Rumlara karşı hoşgörülüdür) içeren bir tür “*kapsamlayış*” (fr. *synecdoque*) ilişkisi kurulur. El-imgeler, öz-*imgeler* kadar önemli bir duruma gelir, öteki berikini belirleyen, onun gerçek kimliğini anlamaya yarayan bir unsur işlevi görür (burada Jacques Lacan’ın “ayna” süreciyle yakınlaşırız). Dolayısıyla mentalite tarihi konusunda çalışma yapanlar bir “*genelleme*” özelliği katarak ötekilik kavramını tanımlarlar. Öteki mentaliteyi kavrama yolu ise “*farklılıkları*” göz önünde bulundurmaktır. Farklılıklar sorgulanırken *karşılaştırmalı imgebilim* kimi ölçütler öne sürer (bkz: Viorica Rujan 2002):

Ölçütlerden biri “*yazarların öznelliğine*” ilişkin olandır. Örneğin, iki yazar Türkiye konusunda iki farklı imge (olumlu ya da olumsuz) üretebilirler. Pierre Loti’nin İstanbul’u ile Chateaubriand’ın İstanbul’u birbirine tümüyle karşıttır. Biri hayranlığını bildirir öteki nefretini.

Bir diğer ölçüt “*zamansal perspektife*” bağlı olandır. Yani bir ulus, toplum konusundaki imgeler zamanla değişebilir. Toplamlar geliştikçe imgeler yavaş da olsa değişebilir.

“*Uzamsal perspektif*” coğrafi koşulların etkisini belirlemeye yöneliktir. Yani “*fenotip*” ya da “*dışyapı*” çevresel etkenlere bağlı olarak kişinin fiziksel özelliklerini etkiler. Aynı zamanda ahlaki, toplumsal, ekonomik bakımdan farklılıkların ortaya çıkmasına neden olur. Örneğin, Güney ve Kuzey arasında sıklıkla yapılan ayrımlar, diyelim ki kişilik özellikleri bakımından sıcak/soğuk, ekonomik bakımdan zengin/yoksul, iklim bakımından güneşli/yağmurlu, mizaç bakımından cana yakın/cana yakın olmayan, toplumsal bakımdan çalışkan/tembel vb. karşıtlıkların ortaya çıkmasına neden olur.

“*Uzaklık*”, ulusal imgeleri etkileyen bir diğer etken olabilir. Bir ülke ne kadar uzaksa o kadar çekicidir. Yabancıllık (egzotizm) etkisiyle uzak ülke bir mit görünümüne sokulabilir.

“*Doğal çevre*” ulusal kimliğin yaratılmasında bir diğer önemli etkidir. Örneğin, Hollanda laleler ülkesi olarak zihinlerde yer etmiştir.

İmgelemin bir parçası yapılan *geçmiş* bir başka ölçüttür. Bir ülke tarihinin önemli anları, önemli olayları burada gündeme gelir. Örneğin Fransa, 1789 Devrimi ile, Almanya, İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazilerin Yahudi katliamıyla özdeşleştirilir.

Bir diğer ölçüt “*tinsel yaratılar*”dır. Bir ülkenin kültürel mirası yazarları, yapıları, düşün akımları, sanatı ile temsil edilerek ülke ile ilgili bir imge yaratılır. Örneğin, Fransa denilince akla Balzac, Flaubert, Voltaire, Victor Hugo, Louvre Müzesi, Versailles Sarayı, Eyfel Kulesi gelir.

“*Siyasal perspektif*” bir başka ölçüttür. Bir ülkenin imgesi ile siyasal olaylar arasında bağlar kurulabilir. Örneğin, sosyalist ülkelerde komünist propaganda yapan siyasetçiler bir “*eldorado*” imgesi yaratırlar. Batı ise tüm kötülüklerin ve eşitsizliklerin kaynağı gibi görülür.

İmge yaratımında bir *ülke sakinlerinin rolü* bir başka ölçüt olarak karşımıza çıkar. Boy, ten rengi, göz rengi, saçlar, fiziksel görünüş, davranışlar, ahlaki özellikleri, giyinme biçimleri ile bir fenotip, bir toplumun ya da etnik grubun ayırtıcı özellikleri olarak karşımıza çıkar. Kişilerin fizyonomisini ve karakter özelliklerini belirleyen şey çevresel, tarihsel, siyasal ortamdır. Gezi anlatılarında olduğu kadar yine Istrati ve Sait Faik’in anlatılarında farklı etnik gruplardan bu perspektifte söz edilir.

Kimi toplumsal özellikler kişilerin “*yaşam biçimleri*” ile kendini gösterir. Örneğin, “*İngilizler gerçek birer centilmendir*”, “*Fransız erkekleri çok zariftir*”, “*Güneyliler çok konuşkandır*” vb. imgeler yinelenir. Bir toplumun yediği *yemekler*, içtiği *içecekler* bir diğer belirleyici unsurdur. Örneğin, İtalyanlar makarnayla, Fransızlar peynir ve şarapla, Almanlar birayla özdeşleştirilmiştir.

Yazınsal metinlerde karşımıza çıkan alışkanlıklar, gelenekler, yaşam biçimleri, mitler, efsaneler, insan tipleri vd. bir ulusu temsil eden unsurlar olarak kullanılırlar. Ancak şu ayrıntıyı da unutmamak gerekir: Gerçek ve kurgu iki ayrı şeydir. Dolayısıyla her imgeyi bir imgelem çözümlemesi bağlamında konumlandırmak ve değerlendirmek gerekir. Amaçlanan şey bir yapıtta imgelerin nesini değil nasılını (nasıl temsil edildiklerini) sorgulamaktır. Öyleyse bir sözce değil bir gönderici, bir alıcı, bir zaman ve uzam unsuru içeren sözceleme perspektifinden sorgulama yapmak gerekir. Toplumsal bir ideolojiyi değil, öznel bir değeri kavramak gerekir. Karşılaştırmada genel çıkarımlar yapmak yerine öznel çıkarımlar yapılır, örneğin en az iki yazarın ortak yanları konusunda çıkarımlar yapılır. Anlatılarda “*yaratıcı imgelem*” üzerinde durulur. Çünkü yazarlarca gerçeklik sözcüklerle dönüştürülür, bir “*üst-dil*” (bir üst-imge) yaratılır. D. H. Pageaux’ya bakılırsa yazınsal alanda gerçeklikle tümüyle örtüşen bir gerçeklik yoktur; orada sözcüklerle yaratılan bir dünyayla uğraşırız. İmgelem, gerçekliğe biçim, içerik ve anlatım kazandıran şeydir. Toplumsal imgelemden başka şiirsel bir perspektifte

“imgelem çalışmaları imgebilimin daha çok dışsallığa yönelik eğilimlerini içsellığe çevirir.” (Aktulum 2021:277). Jean-Pierre Richard’ın *Onze études sur la poésie moderne*’de söylediği gibi “küçük özel kozmogonileri” (Richard 1964:8) keşfetmeye yönelir. Kişisel fantasmalar anlaşılmaya çalışılır. Öyleyse bu perspektifte toplumsal bir imgelem yerine en az iki yazarın anlatılarında ötekinin öznel algısını karşılaştırmak, biçimsel olduğu kadar anlamsal dönüşümleri gözlemlemek gerekir.

Panait Istrati’nin *Kira Kiralina*’sında İstanbul’da Nazım Efendi’nin gemisinden kaçan ve “ilk hürriyet günü” Kira’yı aramaya çıkan anlatıcı, Boğaz’dan söz ederken gerçekliği aktarmaz, onu şiirsel hatta yüceyle yakınlaşan bir etki ile zihinsel olarak imgeleminde yeniden yaratır: “Yıldız Köşkü ile Dolmabahçe’ye doğru yola koyulduk. Bu saraylar gözlerimi kamaştırdı ve zihnimi fantastik bir masal âlemi içinde yüzdürdü. Uzun ve tatlı saatler, yavaş giden atın sallanışıyla ve yarı kapalı gözlerimin önünden geçit yapan harikuladeliyle okşanarak, vücudum, ruhum ve hakikî benliğim artık bu dünyanın malı olmaktan çıkmıştı. Bütün mazim yok olmuştu. Kim olduğumu unutuyordum.” (Istrati 1959: 101).

Théophile Gautier ise *İstanbul*’da aynı sarayları betimlerken onları tavuk kümeslerine benzetir: “*Saray*” kelimesinin en tembel hayal gücünde çağrıştırdığı *Binbir Gece Masalları*’nın ihtişamından çok uzakta ve Gürcistan, Çerkesya ve Yunanistan’ın güzelliklerini, Muhammed’in tanrısı padişah olan cennetinin hurilerini çevreleyen bu sıkıca bağlanmış ahşap kutuların tavuk kafeslerine çok benzediğini söylemek gerekir.” (Gautier 1991:72).

Öyleyse Istrati’nin ve Sait Faik’in anlatılarında ötekilik konusunda yapılacak bir sorgulamada öteki ile ilgili imgelerin genel toplumsal imgelem yerine bir sözceleme unsuru olarak öznel değerlerinin üzerinde durmak ve bu perspektifte karşılaştırma yapmak, karşılaştırma yapılırken karşılaştırılabilirlik ölçütünü göz önünde bulundurmak gerekir. Karşılaştırılabilir olan “gibi, yanı sıra, benzer, ile aynı, benzer biçimde vb.” formüllere uyar. Bir ayırım bildirilirken “- den daha fazla ya da – den daha az” gibi formüller bu kategoride yer alır. Retorikte tanımlandığı biçimiyle karşılaştırmada iki unsur (bir karşılaştıran ile bir karşılaştırılan) arasında yaklaştırma yapılarak bir benzerlik ilişkisi kurulur. Amaç, bir gerçeklik (burada öteki) konusunda bir imge yaratmaktır. Karşılaştırma, anlatılarda dili kullanma biçimine bağlı olarak yaratılan etki üzerinden de yapılabilir. Istrati ve Sait Faik’in anlatıları yarattıkları etki bakımından da yakınlaşırlar. Somut yaklaşma yanında dilsel bir yaklaşma söz konusudur.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*’de iki yazar arasında somut bir yakınlaşmadan söz eder: “*Sait Faik galiba yalnız tabiatın çocuğuydu. Tabiatı parça parça keşfettikçe mesut oluyordu. En trajik hikâyesinde bile bu yüzden bir aşk nağmesi edası vardır. Bu muharririn yukarıda saydıklarımızla beraber Panait İstrati ile olan münasebeti, üzerinde durulacak noktalardan biridir.*” (Tanpınar 1998:66). (Sait Faik ve İstrati arasında yakınlaşmadan başkaları da söz eder). En azından İstrati’nin romanlarındaki “*öyküleme biçimi*” yarattığı etkiyle Sait Faik’i çağrıştırır. Buna içerik eklenir. İstrati İstanbul’a gelir, Türkçe öğrenir, romanlarında Türkiye’yi (daha çok İstanbul’u) bir dekor olarak kullanır, Türk imgelerini anlatılarında sıklıkla yineler. Öyleyse İstrati ve Sait Faik arasında bir dizi yaklaştırma yapmanın gerekçesi kendiliğinden belirmiş olur.

Burada iki yazar arasında derinlemesine bir karşılaştırma yapmadan, ötekilik sorunsalına bağlı olarak daha çok “Rum/Yunan” imgesi üzerinde duracağız. Önce iki yazar arasında birkaç yaklaştırma yapacağız.

Şunu anımsatalım: İstrati’nin kendisi bir “*öteki*”dir. Hem Romanyalı hem Fransız’dır. Annesi bir Rumen, babası ise çok az tanıdığı Yunanlı bir kaçakçıdır. 1920’de Fransa’ya göç eder. On iki yaşında evden ayrılır, her türden işte çalışır. Suriye, Lübnan, Mısır, İtalya, Yunanistan ve Türkiye gibi ülkelere gider. Kendisini intiharın eşğine getiren zor yaşam koşullarına karşın durmadan Rus ve Batılı yazarların yapıtlarını okur...

Sait Faik, İstrati’ye göre daha şanslıdır; onun gibi zor koşullarda yaşamaz. O da Fransa’ya gider, göç etmez ama biraz ötekidir. İstrati gibi Fransızca öğrenir. Onun gibi Rum/Yunan kültürüne aşinadır. Onun gibi Rus ve Batılı yazarları (özellikle Fransızları) okur. İstanbul’un kozmopolit yapısı her ikisinin de fazlasıyla ilgisini çeker.

Sait Faik ve Panait İstrati arasındaki yakınlığı içerik olduğu kadar yazı düzleminde de arayabiliriz. Her ikisi de ötekiye ötekiliğin arayışına çıkarak onu bazen idealize ederler. Birinci Dünya Savaşına gelinceye değin Osmanlı İmparatorluğu’nda; İstrati’nin çocukluk yıllarında Romanya’da var olan çokkültürlü yapı anlatılarına fazlasıyla yansır. Her iki yazarın roman ve öykülerindeki kişiler kimi zaman farklı etnik, dinsel ve dilsel toplulukların temsilcileridir: Türkler, Rumlar, Ermeniler, Romenler, Yahudiler, Çingeneler. Bilinen basmakalıp düşünceler yinelenirse de yazarların kaleminde bu grupların her biri figürleştirilir. Örneğin, *Kodin*’de şunları okuruz: “*Böylece kentimizin en ilgi çekici mahallelerini “oulitzi”ları tanımış oldum: Rus, Yahudi, Yunan ve Çingene mahalleleri. Ve her mahallede yeni töre ve alışkanlıklarla*

karşılaştım. Ama yüzü gülmeyen anacığım, bin türlüünü gördüğü için, her taşınma şölenini haber verirken bana: “Her ulus Tanrı’ya başka türlü yakarıyor, ama onunla alay edişleri birbirinin aynı” derdi.” (İstrati 1969:20-21) Sait Faik’in “Bir Vapur” adlı öyküsünde şunları okuruz: “*Ben bu vapurda cömert Yahudilere, dost Ermenilere, laubali şen İngilizlere, ciddi Fransızlara rastladım.*” (Sait Faik 2009:104). Her iki durumda yazarlardan biri doğduğu mahallenin, diğeri mahalleye koşut biçimde bir mikrokosmos olarak bindiği vapurdaki çokkültürlü yapıyı olumlayarak betimler. Ötekilik çoğu zaman bir kişi aracılığıyla betimlemenin nesnesi olur. Kişi farklı kültürleri birleştiren bir harç gibidir: “*Grivitza sokağında yaşayanlar için, Kir Nikola kimi zaman Türk, kimi zaman Yunanlı, kimi zaman da Arnavut’tu, çünkü hem bu üç ulusun dilini de konuşurdu, hem de her birinden dostları vardı.*” (İstrati 1969:104). Kir Nikola, “*sakin*” ve “*bilge*” bir ötekidir. Kimi zaman Türk, kimi zaman Yunan, kimi zaman Arnavut’tur. Ayrıca İstrati’nin öykü benzeri romanlarında aynı kişiler farklı öykülerde karşımıza çıkarlar. Bu yapıya Sait Faik’te de rastlarız.

Etnik kişi betimlemelerinde Sait Faik benzer bir yola başvurur. Önce *Mahalle Kahvesi*’nde daha sonra *Alemdağ’da Var Bir Yılan*’da aynı kişi iki farklı biçimde betimlenir: İlkinde Varbet, önce Ermeni bir balıkçıdır:

1. “*Ne zaman balığa çıksam sandalı şıp deyi tanır; peşime düşer. Bir de uğurlu kuştur; hiç sorma.*

— *Neden topal diyorsun Varbet?*

— *Topaldır da ondan.*

— *Ne olmuş bacağına?”* (“Ermeni Balıkçı ile Topal Martı”, Mahalle Kahvesi, s. 98)

Aynı sahnede bu kez balıkçı bir Yunandır:

2. “*Balıkçı o zaman bana döndü:*

— *Ne zaman çıksam, sandalı tanır, peşime düşer. Bir de uğurlu kuştur, sorma.*

— *Neden topal diyorsun ona Barba?*

— *Topaldır da ondan. İyi bak, bir bacağı yoktur.*

— *Ne olmuş bacağına?”* (“İki Kişiyi Bir Hikâye”, Alemdağ’da Var Bir Yılan, s. 43)

Ötekilik, çoğu zaman kullanılan dil ile bildirilir. Öykülerini Fransızca yazan Istrati, Rumence yanında Yunanca ve Türkçe sözcüklere yazısında çokça yer verir. “Présentation des haïdoucs”, Türkçe sözcüklerle, temalarla ve Türk tipleriyle doludur. Örneğin: “*Sadrazam babama, onun Babiali’nin handji’si olduğunu ve borcunu ödeyemeyen herhangi bir moucheteri’nin (35) mezat’ına (33) calabalâc’ına (34) el koyma ve satma hakkı olduğunu ilan eden bir ferman verdi.*” (Panait 2014:37). Yazar, dipnot biçiminde Türkçe sözcüklerin Fransızca karşılıklarını belirtir. Benzer bir yöntemle başvuran Sait Faik, tümceler arasında kimi zaman Yunanca sözcükler karıştırır: “*Hay yaşayasın pedimu! İşte karada böyle düşünülür. Denizde de böyle düşünmelidir.*” (Panait 2014a:37).

Yazarların söylemlerinde ötekilik unsurlarının her zaman hoş karşılanmadığını anımsatalım. Örneğin, Sait Faik’in 1936 yılında Yaşar Nabi’ye yazdığı bir mektupta şunları okuruz: “*Size bu mektubumla beraber bir hikâye de gönderiyorum. Bu hikâyenin macerası biraz garip. İhsan Aygün bey denilen bir zat benden bin rica ile bir hikâye istemişti. Ben de kendisine “Stelyanos Hrisopulos Gemisi” diye bir hikâye vermiştim. Yücel mecmuasına konacaktı. Geçen hafta İhsan Aygün beyden öğrendim ki, mecmua sahipleri yazımı kozmopolit bulmuşlar. Halbuki yazım, siz de takdir edeceksiniz ki, çok humain bir yazıdır. Ve hattâ mahallî renkli bir yazıdır. Bir adanın sakinleri Rum olmakla Türk olmamaları ve isimleri Hrisopulos olmakla insan yerine konmamaları lâzım gelmeyeceğini benden âlâ takdir edersiniz. Hâlâ ilân etmelerine ve yazımı koymamalarına karşın ben de kendilerine bir mektup yazarak bir küçük adanın balıkçıları ve beni rahat bırakmalarını teklif ettim.*”

Istrati ise antisemitist ve ırkçı bakışı Mihail’de Adrien aracılığıyla yerer:

“*Bugün 10 Mayıs! İyi bir Romen olduğunu yürekten göstermelisin!*”

“*Sen bunu Kahrolsun Yahudiler’ diye bağırarak mı gösteriyorsun?*”

“*Tabii ya... Bütün iyi yurttaşlar da böyle yapıyor!*”

“*O halde ben ‘İyi bir yurttaş’ olmak istemiyorum*” diye kestirip attı, Adrien.

Öğrenci: “*Sığıntılar kapı dışarı!*” diye karşılık vererek uzaklaştı.

Sığıntı dediği Adrien’di, çünkü onun babası Yunandı. Ötekinin anasının zavallı bir Bulgar olduğunu ve katıksız ayyaş Rumen babasının, kadıncağızı her zaman dövdüğünü düşünerek gülümsedi.” (Panait 2014b:13)

Sait Faik gibi Panait İstrati sıradan insanlardan yana bir tutum izler. Hatta İstrati daha ileri giderek *Présentation des haïdoucs*'da sıradan insanların yaşamını bir sınıf çatışmasına dönüştürür (bu yapı *Baragan'ın Dikenleri*'nde de karşımıza çıkar). Bu öyküde bir grup “*haydut*” toplumsal adaleti sağlamak amacıyla varlıklı kişilere musallat olurlar. Orada İstrati ideal bir “*haydut*” portresi çizer:

“*Haidouc*” ne demek?

- *Bilmiyor musunuz? Baskıya ve hizmetkarlara dayanamayan, ormanda yaşayan, zalim gospodarlari öldüren ve yoksulları koruyan adamdır.* “ (Panait 2014a:21).

Haydut imgesini Sait Faik de kullanır. Örneğin, “Üçüncü Mevki”de şunları okuruz: “*Geyve boğazının kayalıklarının dibinde birer eşkiya, bazen birer kahraman, hayaletler, insanlar, silahlar ve bombalar, bir çete gizlidir.*” (Sait Faik 2009:71). Kompartımanda “*lisanlarını anlamadığımız*” insanlar vardır. İstrati’nin anlatılarında sıkça karşımıza çıkan, giysileri yamalı, yoksul köylüler burada da karşımıza çıkar. Şişman adamın karşısında pantolonu ve ceketi yamalı, “*kaburga kemikleri çökük*”, “*heybesinde kumlu bir ekmek ve iki domates*” olan bir köylü oturmaktadır. Arkadaş olurlar. Şişman adam köylüye kaşar peyniri verir, köylü ise domatesin birini. Biri entelektüel, öteki köylü. Biri zayıf öteki şişman. Biri varlıklı öteki yoksul. Sait Faik, iki ayrı toplumsal sınıfın farkını örtük olarak bu biçimde dile getirir. İstrati, anlatılarındaki arkadaşlık, paylaşma, “*insanlık*” duygusu ve söz konusu karşıtlıkları birkaç tümcede önümüze koyar. Böylelikle bir karşılaştırmaya zemin hazırlar.

Özellikle arkadaşlık her iki yazar için ortak bir temadır. İstrati, dostluğu bir mit durumuna getirir, evlilik kurumunun bile üzerine çıkarır, hatta onu kutsallaştırır. İstrati gibi Sait Faik hiç evlenmez. Klasik bir evlilik kurumu yerine arkadaşlığı yüceltir. “*Arkadaş*” (Mihail) adlı romanı arkadaşlığa bir övgüdür. Annesinden başka kimsesi olmayan Adrien’in tek arkadaşı Mihail’dir. Sait Faik’in *Yani Usta*’sında “*yalnızca bir anam var*” diyen anlatıcının tek dostu Rum Yani Usta’dır. Yani Usta, Mihail’in sanki bir ikizidir.

İstrati, romanlarında dinin toplum üzerindeki etkilerine sıklıkla vurgu yapar. Örneğin, *Kodin*’de şunları okuruz: “*Her ulus Tanrı’ya başka türlü yakarıyor, ama onunla alay edişleri birbirinin aynı, derdi.*” (Panait 1969:21). *Présentation des haïdoucs*’da dinsel referanslar oldukça fazladır.

“Récit d’Elie le Sage” başlıklı bölümde despot bir baba karşısında çocukları Cosma ve Kyra, “Allah’ın izniyle” babalarının bir an önce ölmelerini beklemektedirler. Anlatıcı, babanın iki yüzlülüğünü hicivli bir dille betimler: “O, Tanrı’ya, tüm tanrılara dindar bir şekilde inanıyordu ve hepsinden korkuyordu. Herkese hoş görünmek için, üç büyük dini temsil eden güzel kadınları haremine aldı: Müslüman, Yahudi ve Hristiyan. Evinde din seçiminde mutlak özgürlük vardı, ancak tüm dinlerin en iyisinin -hiçbir dinin olmamasının- burada temsil edilmediğini unutarak bu seçimi katı bir şekilde dayattı.” (Panait 2014a:36). Sait Faik’in öykülerinde din unsuru pek fazla karşımıza çıkmaz. “Semaver” başlıklı öyküde dinsel içerik ağırlıktadır. Günah ve sevap kavramlarını bilmeyen, namaz kılan annesini güldürmeye çalışan, seccadenin üzerinde taklalar atan Ali, annesine dinle ilgili sorular sorar: “Allah hiç gülmez mi?” (Sait Faik 2009:23).

Bu listeye iki yazarın denize (suya) olan ilgilerini de ekleyebiliriz. Her ikisi de kıyıda yaşayan yazarların anlatılarında deniz, kıyı önemli bir yer tutar. Deniz hem bir dekordur hem de yolculuğa bir çağrıdır. Çocukluk günlerinde İstrati için İstanbul Boğazı ile özdeşleştirdiği Tuna kıyıları, oradaki gemiler yolculuğa çıkma arzusunu kamçılar. *Kıra Kiralina*’da Adrian çekip gitme arzusunu derinden duyumsar (İstrati 1959:11). Sait Faik “Bir Vapur” başlıklı öyküde insan biçimine sokulan vapur (Tadla) anlatıcıyı başka ülkelere düşsel bir gezintiye çıkaran bir “varlık” olarak betimlenir. Tadla, Fas’ın orta bölgesinde yer alan, yarı göçebe-çobanların adıdır.

Sait Faik ve İstrati arasında biçimsel olduğu kadar izleksel bakımdan çok sayıda başka yaklaşımlar yapılabilir. Bu türden karşılaştırmaları imge düzeyinde, özellikle *ötekilik* üzerinden kurmak daha kolaydır. Yazarlar farklı kökenlerden insanlarla bağ kurmayı, onların yaşam biçimlerini gözlemlemeyi, başka dillerden unsurları anlatılarına sokmayı, söyleşimsel bir yapı yaratmayı severler. Yolculuk deneyimi paylaştıkları bir diğer tutkudur. Buna karşın her biri içeriği kendince ele alır. Biri kısa öykü diğeri roman üzerinden ilerler. İstrati, farklı etnik kökenlerden kişilerin sayısını alabildiğine çoğaltır, başka dillerden alıntıları anlatılarında çokça kullanır. Sait Faik ise ötekiliği daha kısa, daha dar bir çerçevede kullanır. Bu türden ayrımlara karşın her iki yazarın sıradan insanların yaşam biçimlerine oldukça duyarlı olduklarını belirtmeliyiz. Yazarlar farklı yollar izleyerek onları incelerler. Biri için yoksullara ve zenginlere karşı çıkan açık bir toplumsal talep vardır, diğesinde ise en mütevazının yaşamının basit bir çağrışımı söz konusudur.

Şimdi Rum/Yunan imgesiyle ilgili birkaç şey söyleyelim: Romanya edebiyatında Rum imgesi çoğunlukla olumsuzdur. XVIII. yüzyılda İstanbul'da Fener'de oturan çok sayıda Rum, Romanya'ya göç eder (İstrati'nin babasının bunlar arasında olduğu söylenir). Fener'den göç eden Rumlar o dönemde “*bozulmuş*”, “*rüşvetçi*” yabancılar olarak görülmektedir. Fenerli Rumlar nitelemesi zamanla “*Balkanlı*” Rumlara dönüşse de olumsuzluk tümünden ortadan kalkmaz. “*Balkanlı*” nitelemesi küçümseyici bir yananlam içermektedir. Doğu kültürünün Romanya kültürüne olumsuz yansımaları olduğu düşünüldüğünden Romen yazarlar bunun modern değerleri Avrupa kültürüyle buluşturmaya engel olduğunu düşünürler. Romenler için Yunan imgesi klasik kültürden, Bizans kültüründen kopuktur. Osmanlı İmparatorluğu'nun etkisi böyle bir imgenin yaratılmasındaki neden olarak görülür. Romantik dönemde ulusal akıl anlayışı Romenlerde bu nedenle gelişir.

Bir Yunan kaçakçının oğlu olan ve babasını anımsamayan İstrati, Avrupa ülkeleri dışında Balkanlara, Yakın Doğu'ya gezilere çıkar. Fransa'da Balkanların yeni Gorki'si olarak görülse de “*Balkanlık*” nitelemesinin Avrupa'daki olumsuz karşılığını bilmektedir. Folklordan çokça beslenen İstrati'nin Doğu tarzı hikayeler yazdığı düşünülür. İstrati, hem *Bin Bir Gece Masallarını* anımsatan hem de pikaresk tarzla örtüşen öyküler yazar. Modern romancıların yaptığı gibi yeni biçimler aramaz. Yazıda otantik olma kaygısında olduğundan biçimine pek özen göstermez. Dilde biçimsel bir arayışı yoktur ancak şiirsel bir etki yaratmayı sever. Panait İstrati, uyumsuzluklarla dolu bir dünyayı anlatır: Serseriler, fahişeler, eşcinseller, lezbiyenler, hırsızlar, suçlular, düşmüş soylular, sokak satıcıları, balıkçılar, işçiler, şehir ve köy yaşamı vb. İstrati, öteki Romenlerin küçümsediği Balkanlıları olumsuzlamaz. Haydutları, serserileri, başka kültürden ya da çokkültürlü, çokdilli olanları sever. Rum/Yunan imgesi hep şu egzotik olan ötekine bağlıdır ancak onda öteki hep “*bir başka ben*” ya da kendiliktir. İstrati'nin kişileri için Yunanca'nın simgesel bir değeri vardır; onlar için Yunanca, kültürün içine girmek ve özgürleşmek demektir. “*Kira Kiralina*” da Barba Yani, hem baba hem koruyucu hem de eğitmen (Stavru'ya Yunanca öğretir) rolüyle karşımıza çıkar, Adrian için şiddeti temsil eden babanın yerini o alır (ilginçtir Sait Faik'in öykülerinden birinin adı ‘Barba Antimos’, bir başka öykünün adı ise ‘Yani Usta’dır. Duvar ustası Barba Antimos, seksen yaşındadır, anlatıcı onu Gorki’ye benzetir. Namusludur. Yaptığı duvar arkasında sanki “*Bir Yunan Tanrısı saklar*”. Tam bir bilgedir, anlatıcı onu Socrates’e benzetir. Homeros ve Diojen ile özdeşleştirir. Bir diğer usta olan

Yani Usta ise anlatıcının tek dostudur.). Yunanca öğrenmek *Présentation des Haïdoucs*’da olduğu gibi bilginin kapısını aralamak, toplumun içerisine girebilmektir. Istrati, Balkan Romantik Edebiyatından esinlenerek bu öyküsünde özgürleştirici kişi portreleri çizer, Yunanca bilen eğitilmiş kişi portreleri yaratır. Yoksul kesimlere reva görülen kölelikten kurtulmanın yolu eğitimidir. Kölelikten kurtulmanın bir diğer yolu başka dilleri ve kültürleri öğrenmektir. Bu nedenle Istrati çokkültürlülüğü önemser. Farklı dillerin, kültürlerin, yaşama biçimlerinin birbirine karıştığı yerleri anlatır. Anlatılarında sıklıkla rastlandığı gibi farklı ülkelerin temsilcileri olan kişilerle söyleşiye dalar. Doğduğu şehir olan Karadeniz kıyısındaki Brâila’yı bir Osmanlı Paşası yönetmektedir, orada çokkültürlü bir yapı, kültürel bir çeşitlilik egemendir. Onun için Yunanlıların Yahudi, Arnavut, Türk ve Rusların yanında özel bir yeri vardır. Çokkültürlülük yazıyı harekete geçiren bir unsurdur.

Istrati, Yunanca, Fransızca, Romence yanında Türkçe bilir. Fransa’da 1920’li yıllarda adını duyuran yazarın romanları 1940’lı yıllarda Remzi ve Varlık yayınları arasında dilimize çevrilir. Üsküp’te doğan ve Türkiye’ye göç eden Yaşar Nabi Nayır, 1922 yılında kurulan *Les Nouvelles littéraires* başlıklı dergide *Kira Kiralina* üzerine yazılan bir makale aracılığıyla Istrati’yi tanır. Büyüleyici bir buluş yapmış gibidir: “*Kitap, üzerimde bir çarpma etkisi bıraktı. İlk defa gerçekten Balkanlı bir ses duyuyordum Fransızca bir kitapta. Rumu, Romeni, Bulgarı, Türkü, Arnavudu, sanki el ele tutuşmuş, davul zurna eşliğinde baş döndürücü bir hora tepiyorlardı. Küfürleriyle, erkekçe davranışlarıyla, yabanlıkları içinde yüksek bir uygarlığın insanca duygularıyla coşkun, sarhoş, çılgın bir yaşama sevgisiyle dolup taşan insanlardı karşıma çıkan.*” (Nayır 1973). Istrati, Romence yapıtlarıyla değil, Fransızca aracılığıyla keşfedilir. Yaşar Nabi, Istrati’yi Fransızca’dan Türkçe’ye çevirir ve Varlık’ta yayımlar. Kitaplar oldukça ilgi görür, pek çok kez yeniden yayımlanır. Kendi de bir göçmen olan Yaşar Nabi’ye göre Istrati, Balkan kökenlerine yeniden döner. Türkiye’de tutulmasının nedeni budur. Makedonyalı bir Türk ile bir Romen’in karşılaşması çokkültürlü ve kozmopolit bir yaşam biçiminin en iyi örneklerinden biridir: “*Onu artık bir yabancı yazar gibi değil de pek uzağımızda olmayan, bir zamanlar kaderimizi paylaşmış bir ülkenin bize hiç de yabancı gelmeyen hayatını anlatan bir Türk yazarı gibi görüyordu okurlarımız. O kadar bizim gibi duyuyor, düşünüyor ve anlatıyordu.*” (Nayır 1973). Çoksesli, karma bir kültürün tanıkları olan Istrati ve okuru (çevirmeni) arasında kurulan özdeşlik diğer okurlarla da kurulmaktadır. Istrati’nin çok okunmasının nedeni budur.

Kişiler Rus, Yunan, Yahudi, Çingene, Türk mahallelerinde otururlar. İstrati sınırları olmayan, ulusların birbirine karıştığı bir dünya tasarlar. Kişiler ise yerlerinde durmayan, sürekli hareket halinde, gezgin kişilerdir. Örneğin Stavro, on iki yıl boyunca Ermenistan’a, Anadolu’ya, Balkanlardaki Türk memleketlerini gezer. Mihail, Mısır’a, Yunanistan’a gider. Baba Yani, Türkiye’ye, Suriye’ye, Lübnan’a yolculuk yapar. Pire, İstanbul, İskenderiye, Port Said, Beyrut gibi şehirlere uğrar. *Kira* bir harem öyküsünü anlatır; İstanbul’da Nazım Paşa’nın haremde tutsak edilir. İki aşık arasında kalan sokak kızı sonunda Boğaz’ın sularında boğulur. Boğaz, İstanbul kişiler için bir düş yeridir. Panait İstrati, *Mes départs* (Gidişlerim) adlı kitabında Tuna Nehri konusunda şöyle yazar: “*Tuna Nehri boyunca gezinirken kendimi Boğaz’ın kıyısında, o çok arzuladığım ve fotoğraflardan ve baskı resimlerden kendi imgemi yarattığım kader cennetini hayal ediyordum.*” (İstrati 1928:257). Kişilerin ulusları, anadilleri tam olarak belli değildir. Braila’ya yerleşen Kir Nicolas, mahallede yaşayanlar için “*bazen Türk, bazen Yunan, bazen Arnavut tur.*” Üç dili de konuşur. Her kesimden kişilerle dostça ilişkiler kurar. Stavro on iki yıl sonra geri döndüğünde neredeyse Romenceyi unutup üç Doğu dili öğrenmiş, Türk nüfusuna geçmiştir. Ana dilini kötü konuşunca yabancı sanılmıştır. “*Ben dünyaya kozmopolit gelmişim*” diye İstrati’nin kişileri çokdillidir. Stavro anadili yanında Ermenice, Yunanca, Türkçe konuşur. Mihail, Rusça, Yunanca, Türkçe bilir. İstrati’nin romanları Türkçe, Yunanca, Romence sözcüklerle doludur. İstrati romanlarını Fransızca yazar ancak öykülerinde egemen olan dekor Doğu’dur, yazısında diğer diller yanında her adımda Türkçe sözcüklere rastlanır. Kısacası İstrati hangi etnik gruba ait olursa olsun bir hoşgörü, çokseslilik, çokkültürlülük yazarıdır.

Aynı biçimde Sait Faik, çokkültürlülüğe duyarlı bir yazardır. Örneğin “Medari Maişet Motoru” başlıklı anlatısında aksiyon büyük ölçüde, ada kültürü ve geleneğinin ulusal duygudan daha güçlü biçimde algılandığı çok-etnikli bir adada geçer. Yazar bu romanda, Ortodoks kilise topluluğunun yüksek rütbeli bir üyesinin oğlu olan Dimitri adlı Yunan bir karakteri ayrıntılı inceler. Roman, her bireyin kültürel kimliğini koruduğu uyumlu bir toplumsal yaşam biçimi uğruna geçmişteki farklılıkları bir kenara bırakma olasılıklarını araştırır. Bu bakımdan Sait Faik ve Panait İstrati dünya görüşü olarak yakınlaşırlar. Sait Faik, öykülerinin çoğunda İstanbul’un kozmopolit semtlerinin renkli ve çağırıştırıcı betimlemelerini yapar, amacı şehrin fiziksel özelliklerini olduğu gibi betimlemek değildir, yaşayanları ve aralarındaki etkileşimleri gözlemleyerek şiirsel bir dille yeniden yaratmaktır (İstrati benzer bir yola başvurur). Şiirsel etkisi en güçlü öykülerden birisi olan

“Kalorifer ve Bahar”da, dinsel, etnik veya aile bağlarından daha güçlü bağlar kuran (kimin hangi milletten olduğunun hiçbir önemi olmayan) Türklerin, Rumların, Ermenilerin ve Yahudiler’in birlikte yaşadığı, yoksul çocukların çokça olduğu bir mahalleden (kanımızca İstrati’nin mahalle betimlemelerine oldukça yakın olan) söz edilir. Sait Faik, bu yoksul çocukların birbirlerinin dillerini öğrenme yeteneklerine ve enerjilerine hayranlık duyar. İnsanlığın erime potasında hayata tutunabilmek için kurnaz, zeki, sevimli olmaları gerektiğini bilirler. Birkaçı İstanbul’un kafelerine ve barlarına sığınır. “Gece İş”inde olduğu gibi, etnik ve kültürel geleneklerin dikkate alınmadığı bir ortamda (meyhane) namuslular, suçlular, katiller vd. ile dolu değişken bir dünyada her birey kendi aklıyla yaşamaya çalışır. Bir başka mahalle öyküsü *Yorgiya’nın Mahallesi*’dir. Yazar bu garip mahalledeki çeşitliliğe dikkat çeker, orada her din ve mezhep, Türk, Rus, Ermeni, Rum, Nasturi, Arap, Çingene, Fransız, Katolik, Levanten, Hırvat, Sırp, Bulgar, Acem, Efganlı, Çinli, Tatar, Yahudi, İtalyan, Maltız daha her türlü milletin birbirine karışmıştır. Bu türden betimlemelerde İstrati’ye koşut biçimde Sait Faik ağırlıklı olarak ötekilere hoşgörüyü yaklaşır, onları olumsuzlamaktan kaçınır. Hatta aynı etnik grubun yaşadığı mahalleleri tekdüze ve can sıkıcı bulur.

Gerçeküstücü bir tarz benimsediği *Alemdağ’da Var Bir Yılan*’da Sait Faik kişisel duygularını daha derinlemesine ve özgürce açıklamaya girişir. Kimi zaman çok-etnikli bir İstanbul mahallesini betimlerken bir şair gibi duyularına çarpan görünümleri, sesleri ve kokuları izler, onların çağrışımlarını not eder.

Sait Faik’in öykülerinde iyi bilinen Yunan karakterlerinin yanı sıra, Ermeni, Yahudi, Kürt, Laz, Balkan ve Kafkasyalı karakterler de dahil olmak üzere diğer azınlıkların sayısız temsilcisi vardır. Bazen sadece arka planda bir dekor olarak kullanılırlar, çoğu zaman yazar onlara önemli roller yükler (örneğin arkadaşlık izleğini onlar aracılığıyla irdeler). En alt sınıftan orta sınıfa kadar değişen sosyal sınıflardan (üst sınıflara pek fazla değinilmez) alınan bu karakterler arasında gencinden yaşlısına toplumun dışına itilmiş kişiler, fabrika işçileri, sokak satıcıları, küçük iş adamları, zanaatkarlar ve balıkçılar yer alır. Sait Faik, etnik karakterlerini basmakalıplaştırmaz, onları aynı özelliklerle yinelemez, ayrı gruplar olarak görmez. Tersine etnik karakterleri kendi dünyasına katar, onlardan farklı olduğunu göstermek yerine ortak yönlerini aydınlatmaya uğraşır. Hikayelerinde çok sayıda etnik karakteri süredizinsel olarak değil gruplar veya tipler halinde ele alır. Her grubun toplumsal yapısından söz eder, betimlemelerinde olumsuz izlenimlere çok az rastlanır.

“Lüzumsuz Adam”da yazar, “*sahibi Frenk’le Yahudi kırması bir hatun*” olan bir kahveye gider, onunla Fransızca, bazen Almanca konuşur, Fransızca dergiler okur. Oturduğu mahallenin yarısı Levanten yarısı yoksul Yahudilerden oluşur. Mahallesinde gezintiye çıkan yazar, Balzac ve Zola gibi, değişik insan manzaralarını gözlemler. Balıkçılar çoğunlukla Yunanlıdır, adları sanları (Kogo, Hristo, İstelyo, Barba Nico vd.) bellidir. Yazar, balıkçıların hem olumlu hem de olumsuz yanlarını betimler. Türklerle birlikte çalışırlar.

Etnik grupların izine şu ya da bu biçimde pek çok hikâyede rastlanır. Bazen yazar etnik azınlık karakterlerini seçip onları bir aile bağlamına yerleştirir. Gitgide yok olan asırlık azınlık toplulukların anlık görüntülerini yakalamaya, aralarındaki bağları, baskıları ve gerginlikleri ortaya çıkarmaya çalışır. Tarihsel açıklamalar yerine belirli bir zamanda yaşanan duygulara yoğunlaşır. Örneğin, “Menekşeli Vadi”de İstanbul’daki yozlaşmış yaşamın zevklerini tüketmiş bir Arnavut olan Bayram, evine dönmeye karar verir. Bu üç kuşaklık evde soğuk ve kasvetli bir hava hakimdir. Bayram geldiğinde pek sıcak karşılanmaz, sessizce yemek yenir. Dışarıdaki bahçe betimlenirken insan için doğanın bereket, bolluk, bir sığınak olduğu imlenir. Sait Faik bu evi bir parça nostaljiyle betimler, Bayram’ın neden bu evden çıkıp gittiğini ve geri döndüğünü sorgulamaz. Ailenin, bir zamanlar gelişen ve artık doğal sonuna yaklaşan bir kültürü temsil ettiği ima eder. “Bir Ev Sahibi”nde ise emlak zengini Ermeni Kirkor’dan söz edilir. Yazar, bu kez emlak işinden zenginleşen Ermenilerle ilgili kimi basmakalıpları kullanır. Basmakalıplar “Köye Gönderilen Eşek” öyküsünde iletişim kurmasını bilmeyen, okuma yazması olmayan, kazandığı üç beş kuruşu bir Rum kadınına kaptıran, güçlü kuvvetli Kürt Ramo için de yinelenir; “*İstanbul’daki bütün hemşerileri Ramo’dan farksızdır.*” Basmakalıplar çingeneler konusunda da karşımıza çıkar. Sait Faik çoğunlukla olumlu yaklaşırsa da etnik grupları kimi zaman eleştirmekten geri durmaz. Örneğin, “Son Kuşlar”da çocukları, adaya gelen kuşları yakalamaya zorlayan, sonra pişiren “*Konstantin isminde bir herifin*” betimlemesini yaparken böyledir: “*Kendi halinde, işi yolunda, hesaplı yaşayan bin bir tanesinden bir tanesiydi. Ama, güz mevsiminde birdenbire böyle canavar kesilirdi. (...) Her memlekette kaç tane Konstantin Efendi var kim bilir? Kuşlardan sonra şimdi de milletin yeşilliğine musallat oldular.*” (Sait Faik 2009:781). Anlatıcı, yolun kenarındaki çimlerin belediye talimatnamesiyle sökülüp deri tüccarı bir Hollandalı’nın evinin bahçesine götürülmesini ißerler.

Ancak yine de Sait Faik, Konstantin örneğinde olduğu gibi, azınlığı temsil eden kişileri sürekli olumsuzlamaz; hayranlık uyandıran azınlık karakterler bile yaratır. Örneğin, “Stelyanos Hristopulos Gemisi”, adalardan birinde korkunç bir yoksulluk içinde yalnız bir hayat yaşayan yaşlı bir adam olan Stelyanos ve torunu Trifon hakkında hüznü bir hikayedir. Bu aileyi mahveden ölümlerden, hastalıklardan söz edilir. Stelyanos’un tek umudu ve dayanağı torunu Trifon’dur. Her şeye karşın gülümsemeye devam eder. Tüm enerjisini ona harcar. Stelyanos, torununu bekleyen güçlükleri ve kaderi değiştiremeyeceğini bilir, ancak yine de sebat eder. Tüm çabalarına rağmen Trifon’u diğer çocukların nedensiz saldırılarından koruyamaz. Stelyanos gibi yaptığı gemiye önce annesinin adını vermeyi isteyen, üzüleceğini düşünerek vazgeçip onun adını veren Trifon’un eşsiz nitelikleri, insancıl yanı yüceltilir; ötekiler ise maddi bakımdan rahat olmalarına karşın insancıl duygularını yitirmişlerdir, kıskançlıkları nedeniyle Trifon’un yaptığı gemiyi taşlarla batırırlar.

Bu türden hikayeler Sait Faik’in hayranlık duyduğu, gelecek nesiller için kayda değer bulduğu kişilere birer övgü olarak yazılmıştır. Bu kişiler arasında Stelyanos yanında bir Yunan papaz, bir Ermeni ayakkabı boyası kutusu üreticisi, bir Yunan ıstakoz avcısı ve bir Yunan inşaatçı yer almaktadır. Görünüşe bakıldığında söz konusu kişiler birbirlerinden çok farklı hayatlar yaşamaktadır. Ortak noktaları hem kişisel hem de mesleki bakımdan dürüstlükleridir. Yazar bu kişileri baştan sona yüceltmez, insani zayıflıklarını sadece tuhafıklar olarak algılar. Örneğin, papazın şarap ve genç kızlara olan düşkünlüğünü, ıstakoz avcısının pis yaşam koşullarını, inşaatçının suskun doğasını vb. eleştirmeden olduğu gibi kabul eder.

“Ağıt”ta, Rum ıstakoz avcısı Apostol Efendi, yaşamının çoğunu ıstakoz ağlarına kötü kokulu keçi eti koyarak av çekmekle geçirdikten sonra yalnız bir şekilde ölür. Yaptığı iş başkalarınca sürekli aşağılansa da o, işini her zaman hem verimli hem de doğayla uyumlu bir şekilde yerine getirir. Anlatıcıya, bir balıkçının kefeninin ağları olması gerektiğini söyler, kendinin de ıstakoz ağlarına sarılı bir şekilde öldüğü söylenir. Ancak anlatıcı, üzülerek doğayla uyumlu yaşayan Barba Apostol’un yakınlarının yaşlı adamın isteklerini görmezden gelerek ağları kaldırıp cenaze töreni için geleneksel düzenlemeler yaptıklarını yazar.

Stelyanos ve Apostol’un bir ikizi de Barba Antimos’tur: “*Barba Antimos, dünya yüzüne düşmüş insanoğlu neslinin, tam seksen yaşına geldiği zaman kendisini bir adada yapayalnız, çoluğundan çocuğundan uzak, duvardaki*

levhalar kadar tarihi ve onlar kadar canlı bulan bir duvarcıdır.” “Onun duvarları, iki bin sene evvel yapılmış mütevazı ama arkasında ve içinde, kaba biçimde bir felsefe yahut da bir aşk efsanesi, belki de bir Yunan tanrısı, her zaman haksızlığa karşı koymuş bir kahraman saklar. Onun elini sürdüğü her duvar birdenbire iki bin sene evveline bir antika gibi gidiverir.” (Sait Faik 2009: 820 ve 822). Kıt kanaat geçinir ancak “*neye elini sürse güzel eyler*”. Onun yaptığı duvarlar yaşamındaki korkunç trajedileri anımsatır. Anlatıcı aynı acıları duyumsar. Öykülerdeki en ideal kişilik ise Papaz Efendidir:

“- *Filozofsunuz galiba, papaz efendi?*

- *Hayır! Ne papazım ne filozofum. İnsanım. Topraksız, evsiz, barksız, hem de dinsiz.”*

Papaz efendi tam bir epiküriendir, hazzı bir yaşam sürer. Papaz efendi, Tanrı'nın insanın hayatını dolu dolu yaşamasını, dünyanın sunduğu her şeyin tadını çıkarmasını istediğine inandığını açıklar. Papaz olmasına rağmen, kumar dışında tüm dünyevi zevkleri tatmaktan geri durmaz. Maddiyata değil toprağa bağlıdır. “*İsa'yı, babasını düşünerek değil, toprağı severek okur ilahilerini.*” Sesinin güzel olduğunu söyler, onun için sesi güzel bir diğer kişi de balıkçı Antimos'tur. Dua ederken “*İsa ve Tanrı*” yerine “*dünya*” kelimesini kullanarak Ortodoks dinini kendi kişisel inançlarıyla uzlaştırdığını açıklar. İnsanların, onun aşırılıkları üzerindeki dedikodularına üzülür, artık tek istediği toprakta çalışmak ve genç kızlarla arkadaşlık yapmak, yaşamından zevk almaktır. Karaciğer sirozuna yakalandığında, Papaz, hastalığının yaşam tarzından kaynaklanmadığını, hayatının yalnızca doğal sonuna ulaştığını belirten felsefi bir inanç dile getirir. Sait Faik, Papaz efendi aracılığıyla kendi yaşam biçiminin bir özetini yapar gibidir.

Erkekler yanında etnik kimliği temsil eden kadınlar Türk kadınlarının karşısında bir tezat olarak kullanılır. Etnik azınlık kadın karakterlerinin çoğu, çoğunlukla fahişe olarak kendi kültürel gruplarının sınırlarında yaşarlar. Onlarla yakınlaşmaya çalışan Türk erkekleri ya geleneksel Türk toplumuna yabancılaşmış ya da şu ya da bu nedenden ötürü ara sıra toplumdan uzaklaşma ihtiyacı duyanlardır. Azınlık kadın tipleri yerli kadın tiplerinden farklı davranış kalıplarına sahiptirler. Kimileri, örneğin “Lohusa”da Boşnak kız, klasik yaşam biçimine alışmış Türk kadını için rahatsızlık yaratır. “Sakarya Balıkçısı”nda Romanca konuşan kadın yüzünden köylü “*köyün namusunu ayak altına aldı, diye sopalarla*” Muharrem'in üzerine yürür, karısı evden kaçtıktan sonra “*Saliha yengenin evine düşer.*” Kim kadınlar ise eşleri yokken ya da eşlerince aldatılırken kendileri de Türk olmayan başka

bir erkek arayışına çıkar. “Bir Define Arayıcısı”nda Ali’nin karısı Sultana, o yokken evine erkekleri aldığını Rumca anlatır. Yazar bu türden karakterlerin Türk toplumunda sosyal olarak kabul edilemezliğini vurgular.

Sait Faik, kadınların bu türden tutumlarının kendi döneminde kabul edilebilir olup olmadığını tartışmaya açmıyor. Türk kadınları dışındaki kadınların yaşam biçimlerinin daha özgür olup olmadığını da tartışmıyor. Ya da amacı kendi döneminde kadının durumunu yansıtmak da değil. Çoğu Yahudi, Çingene, Rum olan (birkaç da Türk vardır) hayat kadınlarından öfke ya da tiksintiyle söz etmez, onlarla ilgili küçümseyici bir tutum benimsemez. Öykülerde fahişeliğe zorlanan ya da fahişelik yapmak zorunda kalan bireylerin kişisel acılarına yönelik bir endişe ve hayranlık karışımı sempati karşımıza çıkar. Bu kadınlar, hayatta kalmak için ellerinden gelen her şeyi yapan ve koşulların birer kurbanı olarak tasvir edilirler. Yazar, onlara dostça ve şefkatle yaklaşır. Cinselliği bir meta olarak gören, müşteri çekmeyi bilen, barlarda ve kafelerde zevk arayan kadınlar, o dönemde kabul görmüş Türk kadınlığı algısının dışındadır. Sait Faik anaerkil, erdemli, hayatın güçlüklerine katlanan kadın tiplerine fazla ilgi göstermez. Fikirlerini açıkça söyleyen, bağımsız, bedenini istediği gibi kullanan kadın tiplerinden yana olduğunu açıkça söylemek (çünkü okurun tepkisinden çekinir) yerine bunu Müslüman olmayan öteki kadın tipleri aracılığıyla dile getirir (dolayısıyla kötü yola düşen, kendini parayla satan Rum kadın imgesi, arzuyu cisimleştirme, kimilerinin söylediği gibi Sait Faik’in bilinçaltında bir kadın düşmanlığı (hatta yazarı pedofili ile suçlarlar) yatmaktadır gibi saptamalar yüzeysel ve dayanaksız saptamalar olmaktan öteye pek geçmez) (bkz: Gürsel 1986). “Eleni ile Katina”da tabu bir konu olan bir lezbiyenlik öyküsü yine ötekiler aracılığıyla anlatılır: “*Katina, bizim üçümüze de değil, bir genç kıza aşıktı.*” Âşık olduğu kız bir fahişe olan Eleni’dir. Katina erkek egemenliğine karşıdır. Eleni onu aldatınca “*onda tuhaf bir değişiklik olur. Dünyayı hissetmez*”. Yirmi yaşında veremden ölür. Katina karakteri ile çoğu hiçbir iz bırakmadan ortadan kaybolan fahişelerin aldırılmaz yaşam tarzları ve trajedileri anlatılır. Katina aynı zamanda yazarın kendi karakterinin kimi yönlerini ifade eder. Katina ve yazarın hayatları, gençlik dönemindeki güzellikleri ve çekicilikleri, geleneksel topluma karşı ilgisizlikleri, eşcinsel (bkz: Naci 2008:56) bir ilişki bağlamında yaşadıkları coşku ve duyguları, ayrıca reddedilmenin neden olduğu yıkıcı etki, çocuklara olan sevgileri, ölümcül bir hastalığın (verem) erken başlangıcı gibi bir dizi ortak özellik karşımıza çıkar. Bu bağlantılar aracılığıyla Sait Faik sanki Katina’yı kendi kişisel trajedisini iletmek için bir araç olarak kullanmaktadır.

Sait Faik, kadın konusunda yerli ve öteki ayırımına ilişkin çok sayıda başka saptama yapar. Ancak her durumda ötekine saygıyı elden bırakmaz. Örneğin, yabancı kadınların yaşamlarının aktifliğine dikkat çeker. Kaşıkadasi 'nda bir Rum kızı olan Eftehia sporcu görünümlüdür, beyaz pantolon giyer, iyi yüzer. Türk kadınlarında olmayan bu özellikler erkekleri cezbeder. Eftehia önce Yakup'u ele geçirir, ardından başkaları adaya gelince "*Yakup'u ustalıkla, gürültüsüz terk eder.*" Eftehia, hiç çekinmeden hayatı kendince yaşayan, zevkini çıkaran, kendi kararlarını alan biridir. Sait Faik, ötekiler aracılığıyla kendi özgür iradesiyle kararlar alan, istediği gibi yaşayan, idealize edilmiş kadın kişiler yaratır. Yasağı ötekileri öne çıkararak çiğner. Bu bakımdan öteki başlığı altında yarattığı kadın kişiler Panait İstrati'nin kadın kişileriyle yakınlaşır. İstrati'de kadın zekidir, cesaretlidir, tutkuludur, güç koşulların üstesinden gelmeyi bilir. Kadınlar yerleşik normların, uzlaşıların dışına çıkarlar. Evlenen ve çocuk doğuran, kocaya bağımlı kişiler değillerdir. Balkan kültürünün yerleşik kadın imgesinin dışına taşarlar; kuralları çiğnediği için kötü gözle bakılan kadın imgesini yıkarlar. İstrati'de kadın özgürdür. Kendisine dayatılan yazgıya boyun eğmez. Erkek yanında kadın da bir "*hayduk*"tur, başkaldırır, bir erkeğe öylesine boyun eğmez. Kadın, adaletsizliğe, baştan çıkarmanın tek suçlusu olarak kendisini gösteren ahlaka karşı başkaldırır. Kendi eylemlerini toplumun geleneklerinin dayattığı eylemler olarak değil doğal eylemler olarak üstlenir. Kocasının dayatmalarını kabullenmez, kendine başka aşıklar aramaktan çekinmez. Toplumun değer yargılarına ve dayatmalarına aldırmaz. *Kira Kiralina*'da kocası tarafından hapsedilen ve dövülen kadın, dayaktan kurtulduğunda aşıklarının yanına gitmekten çekinmez. Yaşamın tadını çıkarmaya bakar: "*Her mutluluğun bir bedeli vardır; yaşamın karşılığını bile ölümle ödüyoruz... İşte bu yüzden, onu yaşamalıyız. Hayatınızı zevkinize göre, son gün gelip çattığında, hiçbir şeyden esef etmeyecek biçimde yaşayın, yavrularım.*" (İstrati 1959:53). *Nerrantsoula*'da (Sokak Kızı) fahişelik bile utanç verici bir edim olmaktan çıkarılır. Erkekler (Marco ve Epaminonda) *Nerrantsoula*'nın genelevdeki yaşamını korkunç bulup ölümün daha iyi olduğunu düşünürlerken kadın (*Nerrantsoula*) onları yeniden gördüğünde duyduğu mutluluğu dile getirir. *Nerrantsoula*, hastanede tanıştığı özürlü Aurell'e yardım için bu yolu seçmiştir. Arkadaşlık hem Sait Faik'in hem de İstrati'nin yücelttiği değerlerdir. "*Yorgia'nın Mahallesi*"nde şunları okuruz: "*Bir akşamüstü, ikimizin de içinde insanlığımızın en temiz hissi belirmişti. Bu, arkadaşlık hissiydi.*" Ya da "*Bir Takım İnsanlar*"da: "*Aramızda en küçük rabıta olmasa dahi sizce bir arkadaşlık, insaniyet vazifesi değil midir?*"

Nerrantsoula yazgısını kendi belirlemiş, kendi kararıyla genelevde çalışmayı istemiştir. Kendini köle yapmaya kalkışan Marco ve Epaminonda yerine Aurell’i seçmiş, evrensel bir değer yaratmıştır. İstrati, dost-kadın ve erkeğe göre daha güçlü, daha mücadeleci, toplumsal haksızlıklara karşı çıkan kadın tipi yaratır. Kardeşlik ve kurtuluş ancak böyle olası olacaktır. Doğu ve Batı arasında sıkışmış olan, yazgısı karanlık bir kadın imgesini yok etmenin yolu budur. İstrati, kendi döneminde kadının koşulunu böylelikle tartışmaya açar.

Şunu da ekleyelim: İstrati, kadının koşulunu kapitalist düzende, sosyalist bir perspektiften de tartışır. Erkeklerle birlikte çalışan, hayatını kazanan, devrimci kadın imgesi ile çalışan kadının özgürleştiği kadın tipleri yaratır. Kadınlar aynı zamanda erkeklerle sınıf mücadelesine tutuşur, erkeklerle el ele vererek düzene karşı mücadele ederler. Kadın hem üretici hem de devrimcidir. İstrati için hiçbir konu tabu değildir, cinsel tercihleri konusunda kendi kararlarını veren kadını yargılamaz. Bunu utanç duyulacak bir eylem olarak sunmaz. Sait Faik’te de devrimci kadın imgesine anıştırma yapılır. “Bir Kadın” başlıklı öyküsünde şunları okuruz: “*Genç kadının, şehir haricinde küçük bir kulübesi vardı. Duvarlar büyük sosyalist simalarıyla kaplıydı. Her an bu bıyıklı ve sakallı adamlar ayağa kalkacaklar ve küçük odanın içinde büyük bir ihtilal yapacaklar gibiydi.*” (Sait Faik 2009:307).

Sonuç olarak. Tanpınar’ın söylediği gibi, Sait Faik’in Panait İstrati ile “*münasebeti*” karşılaştırmalı imgebilimsel bir okumayla kısaca bu biçimde kurulabilir. Yazı biçimi olduğu kadar içerik olarak yakından bakıldığında her iki yazarın bu varsayıma somutluk kazandırdıkları söylenebilir. Kanımızca bu ilişkiyi Lacan’ın “*ayna süreci*” ile de açıklayabiliriz. Öyle ya, berikini belirleyen öteki olduğuna, Emile Benveniste’in söylediği gibi *ben* olmadan *sen* olamayacağına göre ötekilik kavramı üzerinden böyle bir karşılaştırma hem bir benzerliği hem de farklılığı belirlerken ötekinin yazınsal bağlamda ayıricılığını (yani özgünlüğünü) daha iyi kavramaya olanak sağlar. Bir yazarı evrensel kılan özellikleri yapısalcılar gösteren düzleminde sorgular ve onların yazılarının gerisindeki değişmezleri ortaya koymaya çalışırlar. Karşılaştırma bu aşamada işlerlik kazanır. Böyle bir yaklaşım “*bizim yazarın*” “*öteki yazar*” karşısındaki konumunu kavramak yanında, “*bizim yazarın*” ötekiyle birlikte yazınsal bir türe (burada öyküye) evrensel katkısının ne olduğunu anlamaya olanak sağlar. Evrensel bir yazar olabilmenin ölçütlerinden biri budur. Yazarın evrenselliğini kanıtlamanın yolu ise yine evrensel olarak kabul gören çözümleme modellerinden yararlanarak bir sorgulama ve çıkarımlar yapılmasına bağlıdır.

KAYNAKLAR

Abasıyanık, Sait Faik (2009). *Bütün Eserleri*, YKY.

Aktulum, Kubilay (2021). *İmgelem Çözümlemesine Giriş*, Çizgi Yayınevi.

Benveniste, Emile (1966). *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard.

Carré, Jean-Marie Carré (1947). *Les écrivains français et le mirage allemand*, Publisher, Boivin.

Ceban, Tamara (2006). “Eléments orientaux dans l’écriture de Panait Istrati”, *Conférence présentée dans le cadre du Colloque international La Francophonie comme vecteur de la communication*, ULIM, Chişinău.

Cernat-Mihai Ionela (2021). “Female Archetypes in Panait Istrati’s Work”, JDSR, vol. 11, no. 2.

Duclos, Elise (2019). “Circulation turco-balkanique et francophonie post-ottomane: Panait Istrati en Turquie”, *Littératures francophones et mondialisation*, Yves Clavaron et Yvan Daniel (dir.), Les Perséides.

Dumont, Paul (1992). “les Grecs dans les nouvelles de Sait Faik”, *Mélanges offerts à Louis BAZIN par ses disciples et ses amis*, l’Harmattan.

Elena Brandusa, Steiciuc (2013). “Cultures et identités balkano-méditerranéennes dans l’oeuvre de Panaït Istrati”, Loxias, no 40.

Fahmy Hanna (1989). “Perception de l’Orient par Panaït Istrati, la Fuite en Egypte”, édité par Jean-Claude Vatin, CEDEJ - Égypte/Soudan.

Franco, Bernard (2016). *La Littérature Comparée*, Armand Colin.

Gautier, Théophile (1991). *Constantinople*, Christian Bourgois.

Gorzo, Stefania (2022). “La Femme idéalisée et la condition de la femme dans l’oeuvre de Panait Istrati”, DICE Review vol. 19, no 1-2.

Gürsel, Nedim (1986). “La communauté grecque d’Istanbul dans l’oeuvre de Sait Faik”, CEMOTI, no 2-3.

Istrati, Panait (1959), *Kira Kiralina*, çev. Yaşar Nabi, Varlık Yayınevi.

Istrati, Panait (1969), *Kodin*, çev. Bertan Onaran, Yankı Yayınları.

Istrati, Panait (2014a). *Présentations des Haïdoucs*, l’Echappée.

İstrati, Panait (2014b). *Mihail*, çev. Nuriye Yiğitler, Yeryüzü Yayınları.

İstrati, Panait (1928). *Mes Départs*, Gallimard.

Losada, Goya, José Manuel (1994). “L’altérité en tant que prémisse, de la Littérature Comparée”, *Revista Complutense de Estudios Franceses*.

Luffin, Xavier (2018). “Litterature et multiculturalite: une approche comparative de l’oeuvre de Panait Istrati (Roumanie – France) et de Sait Faik (Turquie)”, Éd: Raluca Felicia TOMA Roxana Magdalena BÂRLEA Editura Muzeul Literaturii Române București.

Naci, Fethi (2008). *Sait Faik’in Hikayeciliği*, YKY.

Maura, Jean-Marc (1992). *L’Image du Tiers. Monde dans le roman français contemporain*, PUF.

Nayır, Yaşar Nabi (1973). “Panait Istrati ile kırk yıl”, *Değişen Dünyamız (Balkanlar ve Türklük)*, Varlık.

Pageaux, Daniel-Henri (1981). *Une perspective en littérature comparée: l’image culturelle in Synthesis III* 1981.

Pageaux, Daniel Henri (1994). *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin.

Parvulescu, Anca (2020). “Istanbul, Capital of Comparative Literature”, *MLN*, vol. 135, no 5.

Pichois, Claude (1957). *L’Image de la Belgique dans les lettres françaises de 1830 à 1870, Esquisse méthodologique*, Nizet.

Richard, Jean-Pierre (1964). *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil.

Sawas, Stéphane (2020). “Entre découverte de l’autre et retour de mémoire: la littérature néo-grecque présentée au lecteur turc dans la collection ‘Marenostrum’”, *les Bibliothèques. Entre imaginaires et réalités*, Artois Presses Université.

Schaffner, Alain (2004). “Panait Istrati, ou la conquête de la langue”, *L’Esprit Créateur*, vol. 44, no. 2.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1998). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları.

Volontir-Sevciuc, Eudochia (2019). “Panait Istrati, écrivain français d’origine roumaine”, *Studii de știință și cultură*, vol. XV, no. 1.

Viorica Rujan, Ștefania (2002). “Aperçu sur l’imagologie comparée”, Annales d’Université “Valahia” Târgoviște. Section d’Archéologie et d’Histoire, t. 4-5, 2002.

Whitehouse, Ruth Margaret (2001). *The Representation of Ethnic Minorities in Twentieth Century Turkish Fiction*, SOAS University of London.

Zephir, Frederica (2016). “La Poétique du voyage et de l’ailleurs dans l’oeuvre de Panait Istrati”, Analele Universității București. Limba și literatura română, no 65.