

**T.C**  
**MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**Yüksek Lisans Tezi**

**SABAHATTİN ALİ VE NÛREDİN ZAZA'NIN**  
**ÖYKÜLERİNİN TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK**  
**AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI**

**Mehmet Dinç**

**Tez Danışmanı**

**Yrd. Doç. Dr. Selim Temo Ergül**

**Mardin 2016**

**T.C**  
**MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**Yüksek Lisans Tezi**

**SABAHATTİN ALİ VE NÛREDİN ZAZA'NIN**  
**ÖYKÜLERİNİN TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK**  
**AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI**

**Mehmet Dinç**

**Tez Danışmanı**

**Yrd. Doç. Dr. Selim Temo Ergül**

**Mardin 2016**

# İÇİNDEKİLER

	Sayfa
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>iii</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>v</b>
<b>SUMMARY</b> .....	<b>vi</b>
<b>KISALTMALAR LİSTESİ</b> .....	<b>vii</b>
<b>TABLolar LİSTESİ</b> .....	<b>viii</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>1.BÖLÜM</b> .....	<b>3</b>
1.1. Karşılaştırmalı Edebiyatın Tarihçesi .....	3
1.1.1. Fransız Ekolü .....	5
1.1.2. Amerikan Ekolü .....	7
1.2. Türkiyede Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Çalışmaları .....	12
1.3. Türkiyedeki Karşılaştırmalı Edebiyat Alanındaki Akademik Çalışmalar ..	14
1.4. Edebi Eserlerin Karşılaştırılmasında Dikkat Edilmesi Gereken Ölçütler..	16
1.4.1. Toplumcu Gerçekçilik... ..	19
1.4.2. Türk Edebiyatında Toplumcu Gerçekçilik Akımı .....	22
1.4.3. Sabahattin Ali'nin Öykülerinde Toplumcu Gerçekçi İzlekler .....	24
1.4.4. Nûredîn Zaza'nın Öykülerinde Toplumcu Gerçekçi İzlekler .....	26
<b>2. BÖLÜM</b> .....	<b>27</b>
2.1. Sabahattin Ali'nin Yaşamı ve Eserleri.....	27
2.2. Nûredîn Zaza'nın Yaşamı ve Eserleri.....	29
2.3. Türk ve Kürt Öykücülüğünün Etkileşimi .....	30

2.4. Sabahattin Ali'nin Düzene Başkaldırısı İşleyen Öyküleri .....	34
2.5. Nûredîn Zaza'nın Düzene Başkaldırısı İşleyen Öyküleri.....	40
2.6. İki Yazarın Düzene Başkaldırısı İşleyen Öykülerinin Benzer Yönleri .....	43
2.7. İki Yazarın Düzene Başkaldırısı İşleyen Öykülerinin Farklı Yönleri.....	43
2.8. Sabahattin Ali'nin Düzenin Çarpıklığını İşleyen Öyküleri .....	44
2.8.1 Nûredîn Zaza'nın Düzenin Çarpıklığını İşleyen Öyküleri. ....	48
2.9. İki Yazarın Düzenin Çarpıklığını İşleyen Öykülerinin Benzer Yönleri ....	50
2.10.İki Yazarın Düzenin Çarpıklığını İşleyen Öykülerinin Farklı Yönleri.....	51
<b>3. BÖLÜM .....</b>	<b>52</b>
3.1. Sabahattin Ali'nin Öykülerinde İhanet Olgusu.....	52
3.2. Nûredîn Zaza'nın Öykülerinde İhanet Olgusu.....	57
3.3. İki Yazarın İhaneti İşleyen Öykülerindeki Benzer Yönler .....	62
3.4. İki Yazarın İhaneti İşleyen Öykülerindeki Farklı Yönler .....	62
3.5. Sabahattin Ali'nin Öykülerinde Taşralı Kadın .....	63
3.6. Nûredîn Zaza'nın Öykülerinde Taşralı Kadın .....	72
3.7. İki Yazarın Taşralı Kadınları İşleyen Öykülerinin Benzer Yönleri.....	77
3.8. İki Yazarın Taşralı Kadınları İşleyen Öykülerinin Farklı Yönleri.....	78
3.9. Sabahattin Ali'nin Öykülerinde Hayal Kırıklığı.....	79
3.10. Nûredîn Zaza'nın Öykülerinde Hayal Kırıklığı.....	84
3.11. İki Yazarın Hayal Kırıklığını İşleyen Öykülerinin Benzer Yönleri.....	89
3.12. İki Yazarın Hayal Kırıklığını İşleyen Öykülerinin Farklı Yönleri. ....	89
<b>SONUÇ .....</b>	<b>91</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>94</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>99</b>

## ÖNSÖZ

Günümüzde edebiyatın bir dalı olan karşılaştırmalı edebiyat iki farklı eserin birbiri ile karşılaştırılmasına dayanır. Bu iki eser farklı ulusların, farklı dillerde yazılı eserleri olabildiği gibi, aynı ulus edebiyatının farklı eserleri ya da aynı yazarın farklı dönemlerine ait eserlerini birbiri ile karşılaştırma şeklinde de olabilir. Karşılaştırmalı edebiyat, iki eser arasındaki üstünlükleri ya da eksiklikleri incelemeyi esas almaz. üstelik öyle bir araştırma tanımı da yoktur. Asıl görevi edebiyat eleştirmenlerince “edebi eser” olarak kabul edilen eserlerin birbirine yakın, benzer, ortak ve farklı yönlerini araştırmaktır.

Bu araştırmada biri Türk edebiyatından (Sabahattin Ali) diğeri ise Kürt edebiyatın (Nûredîn Zaza) seçilen iki yazarın öyküleri incelenmiştir. Bu çalışmanın temel amacı, iki yazara ait benzer öyküleri konu bağlamında karşılaştırmaktır. Her iki yazarın öyküleri birbirine yakın dönemlerde yazılmakla birlikte yazıldıkları dönem ve sonrasında işledikleri konular bağlamında ses getiren öykülerdir. Özellikle de yazıldıkları dönem itibari ile dünya ölçeğinde sınıfsal ve ulusal bazı siyasal akımların yükselişe geçmesi ve yazarların da bu akımlar içinde ezilenlerden yana tavır almaları yazdıkları eserlerde vücut bulmuştur. Böylece taşra insanının yaşadığı haksızlıkları yansıtmaları bu araştırmayı önemli kılan bir diğer noktadır.

Bu çalışmanın hazırlanmasında emeği geçen ve çalışmaya katkıda bulunan herkese teşekkürlerimi sunmak isterim. Öncelikle beni bu çalışmayı yapabilecek akademik seviyeye getiren Mardin Artuklu Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü hocalarından Doç. Dr. Beyhan Kanter’e, Yrd. Doç. Dr. Şeyda Başlı’ya, Yrd. Doç. Dr. Adnan Oktay’a, Yrd. Doç. Dr. Serdar Kara’ya, Muş Alpaslan Üniversitesi Kürt Dili ve Edebiyatı Bölümü hocalarından Yrd. Doç. Dr. Ayhan Tek’e, Adıyaman Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü hocalarından Doç. Dr. Mustafa Karabulut’a şükranlarımı sunarım.

Ayrıca severek çalıştığım, böyle bir konuyu tespit etmeme vesile olan, çalışmamın her aşamasında gösterdiği sonsuz sabır ve manevi desteğiyle bana yol

gösteren tez danışmanım ve değerli hocam Sayın Selim Temo Ergül'e teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

Son olarak, tez aşaması boyunca, çalışmalarımın kesintiye uğramaması için bedensel ağrılarını bana hissettirmeyen anneme ve aynı özveriyle bana yaklaşan babama teşekkürlerimi sunarım.

18.03.2016

Mehmet Dinç



## ÖZET

**Yüksek Lisans Tezi**

### **SABAHATTİN ALİ VE NÛREDİN ZAZA'NIN ÖYKÜLERİNİN TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI**

MEHMET DİNÇ

Mardin Artuklu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

2016: vii+99

Bu çalışmanın amacı, Türk Yazar Sabahattin Ali'nin Öyküleri ve Kürt yazar Nûredîn Zaza'nın öykülerini toplumcu gerçekçi bağlamında analitik olarak karşılaştırmaktır. Bu araştırmada, her iki yazarın öykülerinden toplumcu gerçekçi kuramı temaları barındıran öyküleri karşılaştırmalı edebiyat bilimi verileri ışığında mukayese edilecektir. Çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Karşılaştırmalı Edebiyatın tanımı, tarihçesi ve önemi ve Türkiye'deki geldiği nokta irdelenmiştir. Araştırmanın ikinci bölümünde ise yazarların hayatına, eserlerine ve çalışmamıza yön verecek olan toplumcu gerçekçi yönleri üzerinde durulmuş, yazarların benzer tematik öyküleri tasnif edilmiş, bu öyküler ayrıntılı bir şekilde ele alınmış, öykülerin mukayesesi tablolarla desteklenerek karşılatılmalı edebiyat bilimi çerçevesinde öykülerdeki benzer ve farklı öğeler tespit edilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde yine her iki yazarın mukayese edilen öykülerinde ihanet olgusu, taşra ve kadın ve hayal kırıklığı temalarının konu açısından mukayesesi yapılmıştır. Sonuç kısmında ise Türk ve Kürt edebiyatında önemli bir yere sahip olan iki yazarın öykülerinde duygu yüklü benzer konuları ele aldığı ve toplumcu gerçekçilik temasının işlenişi bakımından birbirine yakınlık gösterdiği tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Sabahattin Ali, Nûredîn Zaza, Toplumcu Gerçekçilik, Karşılaştırmalı Edebiyat.

## **SUMMARY**

**Master's Thesis**

**Comparing of Sabahattin Ali And Nûredîn Zaza's Tories  
in Terms of Social Realism**

Mehmet DİNÇ

Mardin Artuklu University

Social Science Institute

Turkish Language and Literature Department

2016: vii+99 Pages

Aim of this study is to compare analitically the stories of Turkish writer Sabahattin Ali and Kurdish writer Nûredîn Zaza in terms of socialist realism. In this reseach from both writers stories which contain socialist realism theory themes are compared in the light of comperative literature science datas. This research consists of three main chapters. At first chapter, Comperative Literature's description, history and importance and the place where it states in Turkey is studied. At the second chapter of research it is dwelled on writers' life, works and socialist realism aspects which will shape our research, and the writers' similar themabic stories; are classified, these stories are handled in detail, and comparison of the stories are supported by visuals and frameworks in this stories different and similar items are tried to be identified in the light of comparative literature science. At the third chapter, in the stories of both writers whose Works are compared, betrayal case, rural, women and frustration themes have been compared in terms of topics. As a result of study, it is found that both writers who have an important place in Turkish and Kurdish literature, handle similar emotionally charged subjects and have similarities in terms of socialist realism themes in their stories.

**Key Words:** Sabahattin Ali, Nûredîn Zaza, Socialist Realism, Comperative Literature.



## KISALTMALAR

Bkz: Bakınız

c : Cilt

Çev: Çeviren

s : Sayfa

ss : Sayfa sayısı



## TABLolar LİSTESİ

Sayfa

Tablo 1. İki Yazarın Düzene Başkaldırımı İşleyen Öykülerinin Benzer Yönleri ....	43
Tablo 2. İki Yazarın Düzene Başkaldırımı İşleyen Öykülerinin Farklı Yönleri .....	43
Tablo 3. İki Yazarın Düzenin Çarpıklığını İşleyen Öykülerinin Benzer Yönleri ...	50
Tablo 4. İki Yazarın Düzenin Çarpıklığını İşleyen Öykülerinin Farklı Yönleri .....	51
Tablo 5. İki Yazarın İhaneti İşleyen Öykülerindeki Benzer Yönler .....	62
Tablo 6. İki Yazarın İhaneti İşleyen Öykülerindeki Farklı Yönler .....	62
Tablo 7. İki Yazarın Taşralı Kadınları İşleyen Öykülerinin Benzer Yönleri.....	77
Tablo 8. İki Yazarın Taşralı Kadınları İşleyen Öykülerinin Farklı Yönleri.....	78
Tablo 9. İki Yazarın Hayal Kırıklığını İşleyen Öykülerinin Benzer Yönleri.....	89
Tablo 10. İki Yazarın Hayal Kırıklığını İşleyen Öykülerinin Farklı Yönleri .....	89

## GİRİŞ

Karşılaştırmalı edebiyat, Türkiye’de yaygın bir bilim dalı olmamakla birlikte son dönemde daha fazla konuşulan ve tartışılan bir alan olarak tarif edilebilir. Söz konusu alanla ilgili çalışmalar için erken dönem metinlerinden söz edilse de dünyadaki serüvenle karşılaştırıldığında bu alanda bir gecikmeden söz edilmesi mümkündür. Nitekim Arak’ın belirttiği gibi “Karşılaştırmalı edebiyat biliminin ulusal edebiyatlardan ayrılarak bağımsız bir disiplin haline gelmesinden ancak 19. yüzyılın ikinci yarısından söz edilebilir” (Arak 2012: 26). Bu dönemde özellikle Avrupa’da karşılaştırmalı edebiyat alanına ilginin arttığına tanıklık edilir. Karşılaştırmalı edebiyat, farklı yazarların farklı dönemlerini, bir ulusun edebiyatının başka bir ulusun edebiyatı ile karşılaştırılması gibi çalışma disiplinine sahip olması nedeniyle hem diğer edebiyatları tanımak hem de farklı okumalar yapmak açısından farklı imkânlar yaratmayı hedefler. Karşılaştırmalı edebiyat, karşılaştırılan eserlerin birbirlerine olan üstünlüklerini ispatlamaya çalışmaz. Bunun yerine farklı eserlerin benzerliklerini, yakınlıklarını ve farklı yönlerini ortaya çıkararak, edebiyatların birbirlerini tanımalarına, birbirine yaklaşmasına imkân verir.

Türkiye’de sözü edilen gecikmenin bir başka boyutu ise, komşu edebiyatlar olan Kürt ve Türk edebiyatları arasındaki ilişkileri ele alan çalışmaların azlığıdır. Bir elin parmaklarını geçmeyen çalışmaların yanında bu çalışmamız, öykü dalındaki ilk çalışmalardan biri niteliği taşımaktadır. Söz konusu iki edebiyatın öykü alanındaki en önemli isimlerinden ikisi seçilmiştir. Nitekim Nûredîn Zaza Kürt öykücülüğünün, Sabahattin Ali ise Türk öykücülüğünün 20. yüzyıldaki temsilcilerinin başında gelir. Abidin Parıltı ve Özlem Galip’in hazırladıkları *Kürt Romanı* adlı çalışmada, Zaza için şu değerlendirme yapılmıştır: “Öykülerinin kısalığı, derdini iyi anlatması, kullandığı dilin basitliği ama çarpıcılığı ve şiirselliği, yazdığı döneme göre çok ilerde öyküler olması Nûredîn Zaza’yı bir öykücü olarak da önemli kılmaktadır” (Parıltı ve Galip 2010: 23). Aynı şekilde Sabahattin Ali için de bir saptama yapılacak olursa, “Ali’nin Türk öykücülüğünün dönüm noktalarından biri olduğunu belirtmektedir” (Günyol 1984: 33). Buradaki örneklem, her iki yazarın aynı zamanda benzer bir

edebiyat anlayışına sahip olmaları nedeniyle karşılaştırmaya uygun özellikler göstermeleri üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Çalışmamız Giriş ve Sonuç'un dışında üç bölümden oluşacaktır. Birinci bölümde; Karşılaştırmalı edebiyatın tarihsel serüveni ile Türkiye'deki seyri üzerinde durulacak ve çalışmamızın da temelini oluşturacak karşılaştırma ölçütleri irdelenecektir. Ardından her iki yazarın edebiyat anlayışlarını büyük ölçüde belirleyen "Toplumcu Gerçekçilik" üzerinde durulacak ve karşılaştırma alanı tespit edilecektir. İkinci bölümde, her iki yazarın yaşamlarına ve eserlerine değinilecek, öykülerinde nesnel konular çerçevesinde toplumcu gerçekçi öğeler barındıran öykülerinin ortak, benzer ve farklı yönleri tablolarla desteklenerek karşılaştırılacaktır. Bu bölümde ayrıca Kürt ve Türk edebiyatı ilişkileri bağlamında her iki edebiyatı birbirine yaklaştırmış çalışmalardan bahsedilecektir. Üçüncü ve aynı zamanda sonuç bölümünde ise eserler arasında çalışma konusu bağlamında saptanan benzerlik, ortaklık ve farklılıklara değinilerek, yapılan karşılaştırma ile ilgili genel bir değerlendirmeye yer verilecektir.

# 1. BÖLÜM

## 1.1. Karşılaştırmalı Edebiyatın Tarihçesi

Karşılaştırmalı edebiyat bilimi, iki farklı yazara ait ya da aynı yazarın iki farklı eserinin dönemsel, imgesel, konu, üslûp ya da kurgu bağlamında karşılaştırmasına dayanan edebiyat bilimidir. Bu bilim temelde yabancı ve ulusal edebiyatların birbirine etkilerini ya da birbirleri ile kıyaslanması esasına dayanır. Karşılaştırma ulusal edebiyat içerisinde yapıldığında, edebiyatın gelişmesine vesile olduğu gibi, farklı ulusların edebiyatlarının karşılaştırılmasında ise kültürlerin birbirine yakınlığını ortaya çıkarma gibi bir amaç da taşımaktadır. Edebiyatların karşılaştırılmasının tarihçesine inerek, ilk etapta karşılaştırma bilimsel yöntemlerden uzak olsa da zaman içerisinde gelişen bu bilim dalı kendini ifade edecek bir tekniğe kavuşmuştur. Karşılaştırılmaması gereken bir diğer konu da, eserler karşılaştırılırken, eserlerden birinin ötekine göre daha iyi olduğu gibi bir saptamaya gidilmemesidir. Karşılaştırmalı edebiyat bilimi eserlerin birbirlerine göre üstünlüklerini araştırmaktan çok birbirleri ile olan benzerliklerini ve farklılıklarını ortaya koyarak iki eseri birbirine yaklaştırmayı amaçlamaktadır: “Başlangıçta farklı iki kültür, iki dil arasında yapılması gerektiği belirtilirken” (Tieghem 1943), sonraları karşılaştırmalı edebiyatın daha geniş alanlara yapılacağını ifade etmeye başlamışlardır” (Tekşan 2011: 21). Böylece karşılaştırmalı edebiyatın sınırları da giderek belirgin bir hale gelmeye, ihtiyaca cevap verecek daha geniş bir tanım aralığı bulma yoluna gidilmiştir. Cemal Sakallı, genişleyen karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarını iki başlık altında tanımlar:

“Karşılaştırma’ yöntemiyle yürütülen çalışmalarda yazınsal görünelere ilişkin iki tür bilgi elde edilmesi hedeflenmiştir. Bunlardan birincisi; yazını devingen kabul eden, yazınlar arasındaki benzerliği ulusal yazınlar arasındaki temas ilişkilerine bağlayan, benzerlik ve farklılıkları temas ilişkileri çerçevesinde araştıran ve ‘gerçek ilişkiler’ sürecindeki dönüşümlülüğü, bireşimliliği belirleyen süreçlere yoğunlaşan yazın tarihi araştırmalarıdır. İkincisi ise; iki veya daha fazla ulusal yazındaki, yapıttaki herhangi bir görüngünün benzerliğini veya farklılığını, yapıtların veya yapıttaki

görüngülerin özgünlüklerini saptamaya yönelik karşılaştırmalı yazın eleştirisidir” (Sakallı 2006: 242).

Karşılaştırmalı edebiyatın anlamına yönelik yapılan birden çok tanımlamaya rağmen, bu bilimin amacı göz önüne alındığında, bu tanımlamaların doğruluğu ile birlikte genel itibari ile aynı anlam bütünlüğünde birleştiği görülür. Kısa ve genel bir tanımlamayla “Karşılaştırmalı edebiyat, benzerlik, tesir ve yakınlık meselelerini inceleyen bir sanattır” (Kefeli 2000: 9). Yine Rousseau ve Pichois’e göre “Karşılaştırmalı edebiyat; analogi, akrabalık ve etkileşim bağlarının araştırılması suretiyle, edebiyatı diğer ifade ve bilgi alanlarına ya da zaman ve mekân içerisinde birbirine uzak veya yakın durumdaki olaylarla edebî metinleri birbirine yaklaştırmayı amaçlayan yöntemsel bir sanattır. Yeter ki bu edebî metinler, birçok dile ya da kültüre ait olsunlar; onları daha iyi tanımlayıp anlamak ve onlardan zevk alabilmek için aynı geleneğe ait bulunsunlar” (Rousseau ve Pichois 1994: 182).

Günümüzde karşılaştırmaların aynı dilin, aynı kültürün eserleri arasında yapılabileceği gibi, aynı devirde, aynı türlerde ve hatta aynı yazara ait farklı eserleri arasında da yapılabileceği ifade edilmektedir: “Karşılaştırma ulusal edebiyatın kendi eserleri üzerinde olduğu gibi farklı ulusların edebiyatları arasında da yapılabilir” (Aytaç 1997: 15). Karşılaştırmalı edebiyat, belli bir ulusal edebiyat içinde farklı iki eserin birbiriyle kıyaslanmasını sağladığı kadar farklı iki kültüre ait eserlerin de birbiri ile kıyaslanmasına da olanak tanımaktadır. Önemli olan durum incelenecek iki eser arasında, incelenmesi gereken kayda değer yönlerin olmasıdır. Karşılaştırılacak yönleri olmayan eserleri karşılaştırmak, bilimsel olarak bir anlam ifade etmeyecektir. Yine karşılaştırmalı edebiyat, sınırları belirlenmiş dar bir alana uygulanan bir teknik olarak ele alınmamalıdır. Aksine daha geniş bir yelpazede edebi ilişkileri gözler önüne serecek, her türlü edebi gelişime ön ayak olacak kadar sınırları geniş bir alan olarak değerlendirilmelidir. Bu tartışmalar beraberinde nasıl bir karşılaştırmalı edebiyat sorusunu da getirmiştir. Karşılaştırmalı edebiyat ekolleri de diyebileceğimiz bu durumlarda baz alınan iki temel ekol karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan birisi karşılaştırmalı edebiyatın çıkış yeri olarak kabul edilen Fransa ekolü, diğeri ise birden çok ulustan oluşan Amerikan ekolüdür.

### 1.1.1 Fransız Ekolü

Karşılaştırmalı edebiyatın sınırları konusunda, ilk dönemde dar bir çerçeve öngörülmüştür. Fransız ve Amerikan ekolü diyebileceğimiz ana yaklaşımlardan ilki olan Fransız ekolü bu konuda daha dar kapsamlıdır. “Karşılaştırmalı edebiyat teriminin 1827 yılında Villemain tarafından Fransa’da kullanılması” (Enginün 2011: 17), bu alanın ilk olarak orada bilimsel bir çerçeve içinde değerlendirildiğini gösterir. Karşılaştırmalı edebiyat terimini benimseyen Van Tieghem, Fransız ekolü ile ilgili şu soruyu sorar: “Mukayeseli edebiyat, çeşitli edebiyatların ürünü eserlerin, tiplerin, sahnelerin birbirine benzer sayfalarını yan yana getirip benzerliklerini ve farklarını görmekten mi ibarettir? Bu sorunun cevabı hayırdır. Ancak bu tespit, bir eseri diğeriyle izah etmek için kaçınılmaz bir hareket noktasıdır” (Enginün 2011: 17).

İlk çalışmalar dar kapsamlı olsa da karşılaştırmalı edebiyat alanına bilimsel olarak üniversitelerde ilk yer açan ülke yine Fransa’dır. Karşılaştırmalı edebiyatın Fransa’daki öncüleri arasında ise Abel François Villeman, Jean Jacques Ampere, Philarete Chasles, Frederic Ozanam, Louis Benloew, A. Delatouche ve Baldensperger gibi isimler ön plana çıkmaktadır. Bu tarihlerden itibaren Fransa’daki karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarıyla beraber, Almanya’da Moriz Carriere, Friedrich Hirt, Ernst Robert Curtius, Max Koch’un isimleri ön plana çıkarken, Macaristan’da Hugo Meltz ile Lownitz, İtalya’da Francesco de Sanctis, Artura Graf ve Artura Farinelli, İsveç’te Marc Monnier, Louis ve Paul Betz; Hollanda’da Georg Brandes ve İngiltere’de de Mathew Arnold bu alanda hatırlanması gereken isimlerdir.

Karşılaştırmalı edebiyatın bir bilim dalı olarak üniversitelerin edebiyat bölümlerine yerleşmesinin başlangıcı olarak 19. yüzyıla kadar gidilebilir. Bu sürecin başlangıcı Avrupa devletleri üzerinden gelişmiştir. Bu bağlamda karşılaştırmalı edebiyatın uluslar düzeyindeki tarihsel sürecine bakıldığında, Fransa yarattığı ilk ve etkin rolüyle bu alanın öncüsü olarak karşımıza çıkmaktadır: “karşılaştırmalı edebiyat terimi Fransa’da ilk defa 19. yüzyılın hemen başlarında Cuvier’in ünlü kitabı *Anatomie Compare* (1800) ve ya Degarando’nun *Histoire Compareedes Systemes de Philosophie* (1804)’sinde açıkça belirttiği gibi, ‘*Litterature*

*comparee*'olarak karşımıza çıkmaktadır" (Aydın 2008: 26). Gürsel Aytaç da karşılaştırmalı edebiyatın Avrupa'da ciddi bir şekilde ele alınıp, akademik çevrelerde de bu konuda çalışmaların yapıldığı öncü ülke olarak Fransa'yı işaret eder: "Fransız akademik komparatistiğinin en önemli öncüsü sayılmıştır" (Aytaç 1997: 42). Fransa'nın karşılaştırmalı edebiyatın öncülerinin arasında olmasının bir nedeni de Fransız edebiyatının dünya çapında dikkate alınıyor olmasıydı. Mesut Tekşan bu konuyu şöyle aktarmaktadır: "karşılaştırmalı edebiyatın başlangıcından itibaren Fransa gerek Avrupa'da gerek kolonisi olmuş ülkelerin edebiyatlarında kendi izini aramış, karşılaştırmalı edebiyat teorisini ona göre kurmuştur" (Tekşan 2011: 89).

Karşılaştırmalı edebiyatın etkisi arttıkça okullarda da bir ders olarak okutulmaya başlandığı görülür. Böylece öğrencilerin farklı metinleri yan yana koyarak daha etkili saptamalar yapmaları sağlanmıştır. Uygulamanın somut bir kanıtı olarak da Abel François Villemain'ın çalışmalarını gösterebiliriz: "Karşılaştırmalı edebiyat terimi, Fransa'da sistematik karşılaştırmalı edebiyatın babası olarak kabul edilen tarafından bazı derslerde kullanılmıştır" (Aydın 2008: 26).

Fransız karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları, 19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde akademik düzeyde de bir ilerleme sağlamıştır. Okullarda edebiyat karşılaştırmaları bağlamında verilen bu derslerin önemi artıkça, karşılaştırmalı edebiyat üzerine seminerler ve kongreler düzenlenmeye başlanmıştır. Nitekim bu gelişme 1835 yılının sonunda Villemain ve Ampere'nin öncülüğünde başlar. Villemain tarafından Sorbonne Üniversitesi'nde verilen Fransız edebiyatı derslerinde uygulanan karşılaştırmalı edebiyat yöntemi, edebiyat alanında yeni bir ufuk açar: "Villemain, Ortaçağ ve 18. yüzyıl edebiyat derslerine başlar. 1829'da 18. yüzyıl Fransız yazarlarının yabancı edebiyatlara ve Avrupa fikir dünyasına tesirlerini inceleyen ilk dersi, ilk mukayeseli edebiyat sayılabilir" (Enginün 2011: 17). Bu dersler, sonradan Philarete Charles ile sürdürülmüştür: "Philarete Charles, *Revue de Paris*'de yayımlanan "Litterature Strangere Comparee" konulu bir ders verir" (Aydın 2008: 27). Fransa'daki karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının ünü giderek ülke dışına taşan bir vaziyet alır. Karşılaştırma konusunda ilk uluslararası kongre de 19. yüzyılın son çeyreğinde yapılır. Böylece karşılaştırma küçük bir çevrenin ilgilendiği bilim



dalı olmaktan çıkarak, daha geniş kitlelere hitap etmeye başlar: “Victor Hugo’nun başkanlık edip Turgenyev’in de söz aldığı 16 Haziran 1878’de Paris’te toplanan Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Kongresi bu alanda yapılan ilk toplantı olarak gösterilebilir” (Aydın 2008: 27).

Fransız edebiyatçılarının, kendi edebiyatlarının yabancı edebiyatlar üzerindeki etkisini araştırma yoluna gitmeleri ya da başka edebiyatların Fransız edebiyatı üzerindeki etkilerini karşılaştırma yoluyla incelemeleri, bu alanın üniversitelere de girmesini hızlandırmıştır. “Bu alana üniversitelerde yer veren ilk ülke olan Fransa’daki” (Tekşan 2011: 30) süreç hızlandı: “Baldensperger’in Lyon’dan Sorbonne Üniversitesine geçişi (1910), orada komparatistikle bir Fransız ekolünün oluşmasına götüren önemli bir adım sayılır. Ardından Strassburg’da da bu Karşılaştırmalı Edebiyat alanının kürsüsü açılır, Paul Hazard (Baldensperger’in öğrencisi) College de France’a geçer. 1921’de ünlü “Revue de Litterature Comparee” yayın hayatına başlar” (Aytaç 1997: 52).

Fransa’da bu gelişmelerin olması, Fransa’nın karşılaştırmalı edebiyat konusunda dünya çapında bir üne kavuşmuştur. İkinci dünya savaşı sonrası, bu bilim dalı iyice kabul edilir hale gelmiş, her öğrencinin farklı eserleri karşılaştırabilmesi için üniversitelerde yaygın hale gelmiştir: “ikinci dünya savaşı sonrası ülkenin her üniversitesine bir komparatistik kürsüsü eklenmiştir” (Aytaç 1997: 52). Böylece karşılaştırmalı edebiyatın çıkış yurdu sayılan Fransa’da, bu alan ile ilgili hatırı sayılı çalışmaların yapıldığı gözlemlenmektedir.

### **1.1.2 Amerikan Ekolü**

Karşılaştırmalı edebiyat alanının en güçlü ikinci ekolü olan Amerikan ekolü, karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarının sınırlarını daha geniş bir açıyla irdelemektedir. Dünyanın birçok yerinde yok olmaya yüz tutmuş pek çok kültürlerin Amerika Birleşik Devletleri’nde kendine yer bulması, Amerikan ekolünün de daha kapsayıcı olmasında hatırı sayılı bir rol oynamaktadır. Böylece Amerikan ekolünde amaçlanan hedef, bir yandan edebiyatın varoluşundan günümüze kadar geçen süre içinde gelişen değerleri korumak, bir yandan da günümüze gelirken edebiyatın

eklektik bir yöntem ile dışarı açılmasını sağlamaktır. Bunun yanında da Fransız ekolünün edebiyat dışılığına açılımına karşı, Amerikan ekolü daha çok edebiyat eserinin estetiği ile ilgilenmesi, edebiyat 'içi'liği açısından daha fazla benimsenen bir norma bürünmüştür. Amerikan ekolüne açıklık getirme adında Rene Wellek önemli bir saptamada bulunur. Rene Wellek Amerikan Karşılaştırmalı Edebiyat ekolünü dört madde ile açıklar:

1. Karşılaştırmalı edebiyat bilimini iki edebiyat arasında ithalat-ihracat incelemesine indirgemek gibi deneme olsa olsa 'yanlış'tır.
2. Eğer eserin, yazarın psikoloji ya da devrinin düşünce yapısına karşı durumunu araştırıyorsak, başka şeylerle uğraşyoruz.
3. Bence tek doğru görüş, sanat eserini çok yönlü bir bütün, anlam ve değeri içinde saklayan göstergeler kurgusu olarak algılayan kararlı 'bütüncül' görüştür.
4. Sanat eserlerinin incelenişine ben '*edebiyat içi*' diyorum, yazarının bilinciyle ilişkisinin incelenmesine ise '*edebiyat dışı*' (Aytaç 1997: 65-66).

Amerikan ekolüne göre karşılaştırmalı edebiyata konu olacak eserler aynı ulusun edebiyatından olabileceği gibi farklı ulusların edebiyatlarından da seçilebilir. Yerli bir eseri yabancı bir eserle karşılaştırmak mümkün olduğu gibi, yerli bir eseri yine yerli ama farklı bir döneme ait başka bir eserle karşılaştırmak da mümkündür. Aynı şekilde aynı döneme veya aynı şaire-yazara ait iki eser de karşılaştırılabilir. Karşılaştırmada önemli olan karşılaştırılması yapılacak eserlerin arasında elverişli bir ilişkinin bulunuyor olması, birbirine yaklaşan ya da farklılaşan yönlerinin bulunuyor olmasıdır: "Karşılaştırma rastgele iki eser üzerinde yapılmaz. Söz konusu eserlerin "karşılaştırılabilir" özellik göstermesi istenir. Bu özellik ise konuda, motifte, anlatım tekniğinde benzerlik, etkilenme v.b. ilişkileri varsa ya da var gibi geliyorsa mevcuttur (...) Karşılaştırmalı edebiyat biliminin ulusal üstü alanda uygulandığı karşılaştırmayı ulusal edebiyat içinde de aynı ölçütlerle yürütebiliriz" (Aytaç 1997: 88).

Tarihî gelişimi açısından bakıldığında, yapılan saptamaların geniş bir yelpazeyi kapsaması ve bu alanı tanımlamada zaman zaman fikir ayrılıklarının oluşması, karşılaştırmalı edebiyatın karmaşık bir sürece sahip olduğunu gösterir. Bu karmaşanın temelinde, ilk örneklerin tam anlamıyla ve bilinçli biçimde

karşılaştırmalı edebiyat disiplini kuralları çerçevesinde hazırlanmamış olmaları yatmaktadır.

Amerikan ekolünün bir başka saptaması olarak da söz konusu toplumun birçok ulustan oluşması sebebiyle, farklı edebiyatların birbiri ile karşılaştırılmasına uygun bir zeminde yükseldiğinden söz edilebilir. “Günümüzde hala karşılaştırmalı edebiyatın geçerliliğinden ve etkinliğinden söz ediliyorsa, bunda en büyük pay, farklı kültür ve etnik unsurları bir arada barındıran, dikkat çekici toplum yapısıyla Amerika Birleşik Devletleri’ne aittir diyebiliriz” (Aydın 2008: 39). Amerikan karşılaştırmalı edebiyat anlayışı, ulusal edebiyatın, yabancı edebiyatlarla karşılaştırılması anlayışını aşarak, ulusal edebiyatın dışında yapılan her türlü çalışmayı da kapsama alanına almıştır: “Mukayeseli edebiyat, ulusal edebiyat dışında yapılan çalışmalar için yerleşik bir terim haline gelmiştir. Bu manası ile Amerika’da çok yaygınlaşmıştır” (Enginün 2011: 22).

ABD’de karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları 19. yüzyılda bireysel bir şekilde başlamıştır. 20. yüzyılın başlarına doğru ise bu yeni disiplinle ilgili çalışmalar dergilerde yayımlanmaya başlanır: “George E. Woodberry 1903 yılında Columbia’da *Journal of Comparative Literature*’i çıkarır” (Aydın 2008: 40). Amerika’daki karşılaştırmalı edebiyat akımı, bu alanda çalışmalarını sürdüren Fransa’dan bilgi alışverişinde bulunmuştur. Bu anlamda şunu söylemek de yerinde olacaktır: Karşılaştırmalı edebiyat, her ne kadar iki ekol şeklinde sunulsa da, Amerikan ekolü, başlangıç noktasını Fransız ekolünden almış diyebiliriz: “Önceleri, Fransız göçmenlerin yardımıyla Amerikan Üniversitelerindeki karşılaştırmalı edebiyat kürsülerine taşınan disiplin doğal olarak başlangıçta Fransız ekolünün etkisinde kalmış ve çalışmalar genellikle Fransız-Amerikan kültür ilişkileri üzerine yoğunlaşmıştır” (Aydın 2008: 41). Yine Amerika’daki üniversitelerde bu alandaki kürsü sayılarının artmasında da en önemli katkı Fransız karşılaştırmacılarından gelmiştir: “Kuzey Carolina (1923), Kuzey California (1925) ve Wisconsin (1927). Bunların kurulmasında en önemli katkı ve destek Baldensperger gibi Avrupalı, özellikle Fransız karşılaştırmacılarından gelmiştir” (Rey 1961: 211). Fransız komparatistlerinin, Amerika’daki bu çalışmaları, geçiş dönemi olarak adlandırılır.

Gürsel Aytacı'a bu durumu şöyle açıklar: "Guerard, Paris'te geliştirilen komparatistik programlarını yalnızca bir geçiş safhası olarak görüyordu" (Aytacı 1997: 54).

Karşılaştırmalı edebiyat, tüm çizgileri ile oturduğu zaman, Amerikan ekolü de bununla eş zamanlı olarak etkisini hissettirmeye başlayacak, böylece Fransız ekolünden bütünüyle ayrılmaya kadar gidecektir: "Asıl hedef 'General Literature' yani tek tek edebiyatlar arasındaki sınırları hepten silecek olan ulusal üstü edebiyat bilimidir" (Aytacı 1997: 54). Amerikan karşılaştırmalı ekolünün, Fransız ekolünden farklı bir çizgide olduğunu en çok savunan Rene Wellek'tir. Wellek bu durumu yorumladığı "The Concept of Comparative Literature" (Karşılaştırmalı Edebiyat Kavramı) yazısındaki ayrışma ile ilgili özeti Aytacı şöyle aktarır: "1. Fransız anlayışına göre, bağımsız, kendi içinde kapalı ulusal edebiyatlar vardır. Bu, bir yanlıdır (...) 2. Carre'nin bu yanlı kavrama dayalı programı bir yandan fazla dar, öte yandan fazla geniş tutulmuştur" (Aytacı 1997: 63).

Amerikan üniversitelerinde ilk karşılaştırmalı edebiyat kürsüsü 1899'da New York'ta kurulmuştur: "Bu kürsü, 1899'da Kolombiya Üniversitesinde tesis edilmiş olan kürsüdür. Aynı üniversite, aynı senede (1912'de) İngiliz ve mukayeseli edebiyat tetkikleri ismini alan- Mukayeseli Edebiyat kütüphanesi unvanlı bir koleksiyon üretmeye başlıyordu" (Tieghe 1943: 27). Amerika'daki karşılaştırmalı edebiyat bilimi kürsüleri I. Dünya Savaşı sırasında belirli bir duraklama döneminden sonra bu alanda çalışmalar yeniden canlanır ve kurulan kürsü sayıları artmaya başlar. Dönemsel olarak ise Amerikan'da karşılaştırmalı çalışmaların yoğunlaşması, II. Dünya Savaşı sonrasına denk gelir: "Bunun başlıca iki nedeninden biri, Amerika'nın kozmopolit kültürel yapısı ise, öteki, savaş sırasında buraya sığınan Fransız, Alman çok sayıda edebiyat bilimcinin etkinliğidir" (Aytacı 1997: 61). Amerika'nın kozmopolitik yapısı ve dünyanın her ülkesinden göç alması, bununla beraber Amerika'ya göç eden çok sayıda edebiyat bilimcinin etkinliği ile çok önemli çalışmaların kökleri atılmaya başlanmıştır: "ABD'de yaklaşık kırk üniversite, çeşitli bölümlerin çok esnek işbirliği sayesinde bugün bir karşılaştırmalı edebiyat programı izlemektedir. Başka yerlerde de, tek tek, bazen oldukça ünlü kürsülerle ya da seminer

araştırmalarıyla yetinilmektedir. Konferans ve tartışma toplantıları giderek çoğalmaktadır” (Tekşan 2011: 35).

Amerika’da belirgin ilkelerini belirleyen karşılaştırmalı edebiyat, aynı zamanda Avrupa’nın karşılaştırmalı edebiyat algılayış ve uygulayış biçimine zaman zaman eleştirel bir tepki olarak algılanan “Atlantik Ötesi Karşılaştırmalı Edebiyat” etkinliğine neden olur. “Atlantik Ötesi Edebiyat girişiminin dayandığı ilkelerin başında, her yabancı kùltüre demokratik bir yakınlık gösteren ve aynı zamanda Batı’daki köklerinin tamamen bilincinde olarak, günümüzde evrene tüm kapılarını açmış bir ulusun entelektüel yaklaşımı gelmektedir” (Rousseau ve Pichois 1994: 44).

Böylece 1920’li yıllara kadar Fransa başı çekerken, yeniden ortaya çıkan kozmopolitanizmin etkisi ile artık karşılaştırmalı edebiyatın her yerde hissedildiği görülür. İlk başlarda Fransa ekseninde gelişen bu alan, giderek başka eksenlere doğru kaymayı sürdürür: “Karşılaştırmalı edebiyat alanında evrimleşme o kadar hızlı olur ki, Amerikan-Fransız karşılaştırmalı ekolünün hemen ardından Alman, İngiliz, İtalyan, Japon, Doğu Avrupa ve Asya ekolleri de bu oluşum içinde yerini alır” (Aydın 2008: 42).

Durumu toparlayacak olursak, karşılaştırmalı edebiyatın tarihçesine bakıldığında karmaşık bir süreçten geçtiği görülüyor. Karşılaştırmalı edebiyat üzerinde belirtilen görüşler belli bir aşamadan sonra kendine bir yol çizmiş, üniversite kürsülerinde bir bilim dalı olarak uygulanma noktasına gelmiştir. Bunun yanında karşılaştırma biliminde bir ekol tartışması da başlamıştır. Amerikan ve Fransız ekolünün de karşılaştırılması yapılmış, sonuçta kökenlerinin Fransa’ya dayanması, buna rağmen Amerika’da daha geniş bir uygulama alanı bulması nedeniyle de Amerikan ekolü üzerinde daha çok uzlaşılan bir ekol olmuştur. Karşılaştırmalı edebiyat biliminin anlayışında ortak bir dünya edebiyat mirası oluşturarak, farklı ulusların edebiyatlarını birbirine yaklaştırmak ve gelecek nesillere edebiyatlar arası bir yol sunmaktır.

## 1.2 Türkiye’de Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Çalışmaları

Osmanlı İmparatorluğu’nun uzun bir süre başka uluslarla ilişki içinde olması, dolayısıyla birçok ulusun edebiyatına da aşina olduğunu söyleyebiliriz. Osmanlı dönemi edebiyat tarihine bakıldığında farklı edebiyatları kabul etmenin de ötesinde, başka dillerde de eserler yazılmıştır: “Dil konusunda bile büyük bir esneklik göstermiş, dönemin edebiyat dili inceliğini sezdiği dilde, mesela Farsça eser yazmakta bir sakınca görmemiştir” (Aytaç 1997: 25).

Tanzimat Fermanı’nın ilanına denk gelen dönem aynı zamanda Fransa’nın bütün dünyanın sanat merkezi olarak ilgi gördüğü bir dönemdir. Dolayısıyla Tanzimat döneminin önünü açtığı olanaklar, dışa açılmak isteyen Türk aydınlarının yönlerini Avrupa, özellikle de o dönemin cazibe merkezi Fransa’ya çevirmesine yol açmıştır. Böylece Osmanlı döneminden beri doğu edebiyatına eğilim gösteren algı büyük ölçüde değişmiş, yeni ufuk batı edebiyatı olmuştur. Karşılaştırmalı edebiyat daha çok uluslar üstü bir alan olarak organize olduğu içi bu dönemdeki çeviri etkinliklerini de bu çerçevede düşünmek gerekir:

Yeni üretim tarzına uygun bir kültürün geliştirilmesi için gerekli koşullar, çeviri yoluyla üretilebiliyor çünkü. Çeviri kültürü bir yandan geçmişin kültür kalıtını değerlendirip aktarırken, öte yandan bu kalıtın özümlemesinde, değişik bir anlayışla ele alınıp yeniden üretilmesinde başlıca rolü oynuyor. Şöyle diyelim, geçiş döneminde bir toplum, nitel bir sıçramanın eşiğindeyse, ancak kendi dışındaki kültürlere gönderme yaparak sıyrılabilir geleneksel ideolojinin etkisinden. Yeni ideolojinin, dolayısıyla da yeni kültürün üretilmesini sağlayacak düşünsel kültürün üretilmesini sağlayacak düşünsel temelin çeviriye gereksinim duyması bundandır. (Gürsel 1983: 321)

Böylece Türkiye’de de batı edebiyatıyla tanışma, ilk aşamada eserlerin çeviri yoluyla Türk edebiyatına kazandırılmasıyla başlamıştır: “Namık Kemal’den başlayarak Halit Ziya, Halide Edip ve pek çok sanatçı batılı eserlerden tercüme yoluyla yararlanmışlardır” (Tekşan 2011: 210). Çeviriler çeviri olarak kalmamış, yeni edebî daire çerçevesinde tarif edilebilecek “benzer” metinler de yazılmaya başlanmıştır: “Tanzimat sanatçıları yeni girdiğimiz Batı dünyasından, okudukları ve beğendikleri eserleri bir yandan tercüme ederlerken diğer yandan benzer eserler yazmaya gayret etmişlerdir. Roman, hikâye, tiyatro gibi bazı edebi türlerin ilk örnekleri de bu yıllarda verilmiştir. Muallim Naci’nin ve Mehmet Nadir’in

Shakespeare'in sonnetlerinin Victor Hugo'nun tercümelerinden dilimize nakledildiği bu dönemde, Lamartine'den, Voltaire'den, Victor Hugo'dan pek çok tercüme yapılmıştır" (Kaplan 1974: 477).

Abdullah Şevki'ye göre Türk edebiyatında çevirilere benzer yapıtların yazılması doğal karşılanmalıdır. Şevki, eserin benzerliğine bakmaktan çok özgün içeriğine bakılması gerektiğini savunur: " Şimdilerde başka edebiyatların çeviri ürünlerini okuyan yazarlar, *metinlerarasılık* bağlamında bu ürünlerden çok yönlü olarak etkilenmektedir. Ancak, bu etkilenmede asıl olan, çalıntı değil *ama özgün içerikli* yeni bir ürünün, romanın, şiirin, öykünün vb. insanlığa kazandırılmasıdır. Yeni global edebiyatın yazma etiği de bu çerçevede oluşacak; yazar, global estetiği ve beğeniyi göz önünde bulundurarak ürün verecektir" (Şevki 2009: 15).

Cumhuriyet döneminde ise, özellikle 1940'larda devlet desteğiyle yapılan çeviriler hatırı sayılı bir niceliğe ulaşır. Batı edebiyatı eserlerinin Türkçeye çeviri yoluyla girmesi, yabancı edebiyatları tanıma fırsatı verdiği kadar, başka kültürlerin de tanınmasına olanak sağlamıştır. En çok etkilenilen ülke edebiyatı Fransız edebiyatı olunca, en çok çeviride oradan yapılmıştır: "Batı edebiyatından yapılan çevirilerin çoğunluğu Fransız edebiyatından yapılmıştır" (Tekşan 2011: 102).

Türk edebiyatında çeviri metinlere genişçe yer verilmesi ve yüzünü modern Avrupa topluluğuna dönmesi, çeşitli tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Bu doğrultuda Servet-i Fünûn edebiyatı döneminde bir yandan çeviriler yapılırken diğer yandan benzeri teori kitapları yazılmakta, çeşitli kalem kavgalarına girilmekteydi: "Eski- yeni, tartışmalarının yanı sıra romantizm ve realizm, sanatkaranelik, didaktiklik ve popülerizm gibi edebi polemikler yaşanmaktadır" (Tekşan 2011: 102).

Bu tartışmanın Cumhuriyet dönemindeki veçhelerinden birini Selahattin Eyuboğlu da görüyoruz. Eyuboğlu dünya edebiyatı ile ilgili şu tespitlerde bulunmaktadır:

Goethe'nin hayatı, kendisinin değil, aldığı tesirin tarihidir derler. Nietzsche psikolojiyi yalnız Dostoyevski'den öğrendiğini söylemekle orijinallikinden hiçbir şey kaybetmiş değildir. Klasikler eserlerin tesiri altında kaldıklarını itiraf edip iddia ediyorlardı. Baudelaire, şairlerin en orijinali Poe'yi korka korka değil, kana kana içmiştir. Gide bugünün en orijinal ruhlarından biri,

bütün tesir kaynaklarını içmiş ve hala susuzluğunu gidermemiştir. Moliere ‘  
Ben malımı nerede bulursam alırım’ demişti. (Akt. Aytaç 1997: 26)

Bununla birlikte batı edebiyatıyla ilgilenmeyi gereksiz gören ve batı edebiyatına yönelen kesimleri eleştiren yazarlardan da söz edilebilir. Örneğin, Cemil Meriç, Tanzimat’tan bu yana sadece Batı’ya yönelmeyi eleştiren yazarlardandır. Meriç, İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Okulu’ndan Fransızca öğretmenliğinden mezun olmasına ve Fransızca’yı da çok iyi bilmesine rağmen bunu söylemiştir. Cemil Meriç Balzac, Viktor Hugo çevirileriyle uğraştıktan sonra Hint edebiyatını incelemeye başlamıştır. Meriç, Hint edebiyatının da yine Fransız yazarlardan keşfeder. “Hint Edebiyatı, ya da Bir Dünya Eşiğinde” (1964) başlığını taşıyan yazısında, Avrupa’nın Hint kültürünü nasıl keşfettiği ile ilgili Victor Hugo’dan aldığı bir epigrafla anlatmaya başlar: “Musa, mihrap için bir heykeltıraş arıyordu. Tanrı, iki heykeltıraş lazım, dedi. Oliab’laBeliseç’li mabede yolladı. Biri ideali yontacaktı. Öteki reel’i” (Aytaç 1997: 33).

Cemil Meriç bu epigraftan sonra Hint edebiyatıyla ilgili şunu söylemektedir: “Hind’i göklere çıkarışımız Batı’yı yermek için değildir. Himalaya’nın keşfi Oлимп’e karşı beslediğimiz sevgiyi azaltmadı. Ama eski Yunan yalnız kitaplarda yaşıyor. Hind’in dehasını dile getiren büyük fikir adamları çağdaşımız. Tebliğleri yaşanmış ve yaşanan bir ders. Bunun için daha sıcak daha canlı. Kafayla gönlü barıştıracak yeni terkip için Hind’in kılavuzluğuna ihtiyaç var” (Akt. Aytaç 1997: 33). Doğu ya da Batı’ya açılma konusunda görüşlerini belirten Cemil Meriç farklı ulusların edebiyatlarıyla Türk edebiyatının karşılaştırılmasına yeni kapılar açmıştır. Görülüyor ki ilk etapta Türk edebiyatının, hangi ulusların edebiyatı ile karşılaştırılacağı üzerine farklı görüşler ortaya çıkmıştır.

### **1.3 Türkiye’deki Karşılaştırmalı Edebiyat Alanındaki Akademik Çalışmalar**

Bütün bu tartışmalara karşın Türkiye’de Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi alanındaki çalışmalar çok geç başlamıştır: “Karşılaştırmalı edebiyat derslerinin ilk kez 1943 ile 1960 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim elemanı Cevdet Perin tarafından verildiğini tespit



ediyoruz” (Tekşan 2011: 57). Türkiye’deki araştırmaların Fransız dili ve edebiyatı alanından başlatılmış olması, karşılaştırmalı edebiyatın kökleşmesini uzun süre engellemiştir denilebilir: “Cevdet Perin’in İstanbul ve Ankara üniversitelerinde bir süre yürüttüğü bu çalışmalar, üniversitedeki görevinden ayrılmasından sonra durmuştur. 1964’ten sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyat Bölümünde yaptırılan doktora tezleri ve Mukayeseli Edebiyat derslerinin lisans programına alınmasıyla bir süre devam etmişse de verimli olmamıştır” (Enginün 2008: 23). Günümüze doğru gelindikçe üniversitelerin Türk Dili ve Edebiyatı bölümlerinin karşılaştırmalı edebiyata verdikleri önem artarak devam etmektedir. İstanbul Bilgi Üniversitesi, Selçuk Üniversitesi, Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi, Mersin Üniversitesi ve Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi gibi birçok üniversitede Karşılaştırmalı Türk ve Dünya Edebiyatı adı altında Lisans ve Yüksek Lisans dersleri okutulmaya başlanmıştır.

Türk Edebiyatı dairesi içinde yerli eserlerin yabancı eserlerle karşılaştırması üzerine yapılan tartışmaların ülke edebiyatına yaptığı katkılar göz ardı edilemez. Bu katkının önemi anlaşıldıkça, karşılaştırmalı edebiyatın üniversitelerde ders şeklinde okutulmaya başlanması ve bu konuda yüksek lisans ve doktora tezlerinin yapılması beraberinde bir akademik açılım da getirmiştir. Karşılaştırmalı edebiyat teorisi, bu bilimin tarihinin ve yöntemlerinin araştırılmasına yönelik ulusal bir ayağın oluşmasının gerekliliğini ortaya çıkarmaya başlamıştır.

Karşılaştırmalı Edebiyat bağlamında akademik düzeyde çalışmalar yapan öncülerden biri de Prof. Dr. Gürsel Aytaç’tır. Aytaç, Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi ile ilgili yaptığı çalışmaları şöyle sıralar: “Tezlerden başka anmak istediğim bir etkinlik, benim lisansüstü düzeyde on yıldır verdiğim ‘Çağdaş nesir’ ve nispeten yeni koyduğum ‘Karşılaştırmalı Edebiyat’ dersleridir. Türkçe olarak yaptığım bu derslere fakültemizin Batı Dilleri ve Edebiyatlarına ait on iki yabancı filoloji branşından ve Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’ndan öğrenciler ve araştırma görevlileri katılmaktadır. Çağdaş Türk Edebiyatından ve Türkçeye çevrilmiş çağdaş Alman, Avusturya ve İsviçre edebiyatından örnekleri inceliyor ve zaman zaman karşılaştırmalar yapıyorum” (Aytaç 1997: 55). Gürsel Aytaç, karşılaştırmalı edebiyat

alanıyla ilgili kaynakların kısıtlı olduğunu da fark ederek *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi* kitabını yazmıştır. Bu çalışma karşılaştırmalı edebiyat sahasının ilk eseri olmamakla birlikte, bu alanın teorisini kurmaya çalışması nedeniyle Türkçede yayınlanmış ilk eserdir diyebiliriz.

Dikkate değer bir başka çalışma da Prof. Dr. Emel Kefeli'ye aittir. Kefeli'nin, 1854-1993 Yılları Arasında Lamartine'den *Türkçeye Yapılan Tercüme Üzerinde Bir Araştırma* (İstanbul-1993, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yayınlanmış doktora tezi) başlıklı bir çalışması mevcuttur. Yine Kefeli'ye ait ikinci bir çalışma olan *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri* adlı kitap, bu alandaki önemli kitapların başında gelmektedir.

Söz konusu alanda dikkat çeken başka bir çalışma da Kamil Aydın'ın *Karşılaştırmalı Edebiyat: Günümüz Post Modern Bağlamda Algılanışı* adlı eseridir. Yine karşılaştırmalı edebiyat alanında çalışmalar yapan bir diğer bilim adamı Prof. Dr. Ali Osman Öztürk'tür; "Öztürk'ün editörlüğünü yaptığı *Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları* adlı çalışmada Karşılaştırmalı Edebiyat bilimini biraz daha ayrıntıları ile incelemiştir" (Tekşan 2011: 64).

#### **1.4 Edebi Eserlerin Karşılaştırılmasında Dikkat Edilecek Ölçütler**

Yukarıda Karşılaştırmalı Edebiyat Biliminin tarihçesi, gelişimi ve Türkiye'de geçirdiği aşamalardan bahsetmiş, söz konusu alanın bir bilim dalı olarak Türkiye üniversitelerindeki gelişimini anlatmıştık. Bu bölümde ise karşılaştırmalı edebiyatın uygulama yöntemlerini inceleyecek, böylece tezimizin karşılaştırma metodolojisine doğru bir adım daha atacağız.

Karşılaştırmalı edebiyat araştırmaları, karşılaştırılacak iki metnin var olması temeline dayanır. Bu asgari şart sağlandıktan sonra, bu eserlerin ortak, benzer ve farklı yönlerinin bulunması gerekmektedir. Öte yandan edebi eserleri birbirleriyle kıyaslayabilmek için karşılaştırma esaslarına dayanan çeşitli yöntemler araştırılmalıdır. Bu araştırmalar, karşılaştırması yapılacak eserlerin şekline bağlı olarak çeşitli yöntemlerle yapılmaktadır. Edebi eser incelemesinin belli yöntemlerin takip edilerek yapılması, elde edilen bulgu ve belgelere dayandırılması çalışmaya

bilimsel bir anlam katacaktır. Çünkü karşılaştırma alanının genişlemesi ve bilimsel bir tanıma kavuşması bağlamında edebiyat tarihi ekolleri ve düşünce tarihi akımları, ortak konuların farklı işlenişindeki belirleyici faktörler olarak karşımıza çıkar. Günümüzde eserin inceleneceği yöneme göre karşılaştırmalı edebiyat araştırmaları pozitif bilimlerin kullandığı bazı bilimleri kullanarak, edebi esere bilimsel yaklaşmanın yollarını arama, elde ettiği bilgiler ışığında bilimsel temelleri kurma, disiplinler arası, uluslararası, ulus-ötesi pek çok alana yönelerek ortak bir standart yakalama çabası içindedir. Bu bakımdan düşünülürse karşılaştırması yapılacak eserlere hem sanatsal hem de bilimsel yönden yaklaşmak en doğru yöntem olacaktır.

Öncelikli olarak, iki eserin karşılaştırılması yapılacaksa ikisi arasında bir bağlantı kurulması gerekmektedir; başka bir deyişle iki eser karşılaştırıldığı zaman, karşılaştırma için bazı nedenler olmalıdır; buradan da şu çıkarılabılır. İki eser arasında ağırlıklı olarak ortak ve benzer yönlerin olması gerekmektedir. Aytaç'a göre "Komparatistik çalışmaları en yaygın şekliyle 'ortak konu' ve 'motif' ağırlıklı yapılıdır" (Aytaç 1997: 74). İki eserin arasında bir karşılaştırmanın olması için konulan bu şartlar aynı zamanda bu bilimin sınırlarını da çizmektedir. Siegbert Salomon Prawer, karşılaştırmalı edebiyat biliminin tanım aralığını şöyle izah eder: "Karşılaştırmalı edebiyat, zıtlık, benzerlik, kaynak veya etki çalışması yoluyla birden fazla dilde edebi kuram ve eleştiriyi de kapsayan edebi metinlerin bir incelemesidir" (Aydın 2008: 68). İki edebiyat eserinin arasında ortak ve benzer yönlerin var olduğu savıyla araştırmaya başlandığında, bu incelemenin bilimsel bir yapıya bürünmesi için eserlerin yanında ikincil kaynaklara da ihtiyaç vardır: "Yöntem ne olursa olsun, izleyicinin belgelere dayanarak sonuçlara ulaşması gerek. Belgeler ise, her şeyden önce incelenen eserin içinde: Ama bunun yanı sıra inceleyiciyi güçlendiren, incelenmesine destek olan ikincil kaynakları da vardır. (...) işte 'yardıma çağrılan' bu ikincil kaynakların türü, edebiyat incelemesinin metodunu belirtiyor" (Aytaç 1997: 83).

Edebiyat eseri ikincil kaynaklardan faydalandığı oranda bilimsel çalışma kapsamına daha fazla girmiş olur. İkincil kaynakların kullanılmasında dikkat edilecek bir diğer husus da incelenecek eserin ruhuna uygun ikincil kaynaklardan

faydalanmasıdır: “Kullanılan yöntemler kadar eser, yazar, çevre, akımlar, üslûplar vb. dış faktörler de eserin daha iyi anlaşılması, edebiyat hadisesinin daha iyi çözülmesi için önemlidir” (Tekşan 2011: 248). İki edebiyat eserinin benzerliği ile söylenmek istenen durum, eserlerin tema benzerliği, tür benzerliği, eserlerde benzeşen motifler ya da eserlerdeki tipler açısından sınırları geniş bir çerçevede bir karşılaştırmanın yapılması gerekir: “Yalnız kişilikleri ve eserleri karşılaştırmak yet[mez]. Edebiyatları bütün öğeleriyle bir bütün olarak, belli bir süre içinde karşılaştırmak gerek[ir]” (Levend 1988: 48).

Karşılaştırmalı edebiyat analizinin bilimsel bir çalışmanın ürünü olarak ortaya bazı verileri koyacağını varsayarsak, edebiyat incelemeleri için kullanılan kuramlardan yararlanması gerektiği ortaya çıkar: “Edebiyat eseri analizi çok yönlü bir faaliyettir. Bu faaliyet anlamlandırma, yorumlama, yazar veya şairin kişiliğini ve yaşadığı dönemin siyasal, toplumsal ve kültürel yapısını belirleme, hatta karşılaştırma gibi esaslara dayanan bir okuma serüvenidir. Sıradan bir okumanın ötesinde bir duruş sergileyen bu okumaların paralelinde, Batıda edebiyat kuramları veya eleştiri yöntemleri olarak da bilinen tahlil metotları geliştirilmiştir” (Canatac 2007:140). Geliştirilen bu edebiyat kuramları ile metinlerin hangi edebiyat sınıfı içinde analiz edileceğini belirlemek, araştırmalarda kolaylık sağlar. Karşılaştırmaları yapılacak metinlerin hangi kuram çerçevesinde inceleneceğini ise metinlerin içinde aramak lazım. Gürsel Aytaç bu edebiyat kuramlarını şöyle sıralamıştır:

1-Pozitivist İnceleme: Edebi eserin, Öncelikli yazarının hayat hikayesine bağlı, hayat hikayesinin ürünü olduğuna inanıp hayat-eser ilişkilerini keşfetmek amacını taşır.

2-Psikoanalitik (Freudcu) İnceleme: Edebi eserin, öncelikle yazarının bilinçaltı psikolojisiyle ilişkili olduğu görüşüyle çalışır. Freud’un öğretisini edebi esere uygular.

3-Marksist İnceleme: Edebi eserin, öncelikle yazarının ait olduğu sınıf ve yaşadığı toplumun üretim ilişkilerine dayandığı, bunu ortaya çıkarmanın eseri daha iyi anlamaya yarayacağı görüşüyle çalışır.

4- Feminist İnceleme: Temelde Marksizme ters düşse de feminist inceleme, Marksist incelemenin bir türevi gibi uygulanır. Burada da bir düşman kamp vardır, ya da en azından hakkı yenen bir grubu gözetmeyi amaç edinir. “Emekçi”lerin yerini “kadınlar”almış gibidir. Feminist inceleme, edebiyat eserinde cinslerin konumlarını öncelikle irdeler. Kadın yazarların, kadın gerçekliğini bilmeyen erkek eleştirmenlerce haksızlığa uğratıldığı görüşündedir.

5- Hesaplaşmacı İnceleme: Edebi eserin öncelikle yazarın başka metinlerle hesaplaşmasının sonucu ortaya çıktığını kabul edip, bu metinler arası ilişkileri aydınlığa kavuşturma amacını taşır.

6-Dilbilimsel İnceleme: Edebiyat eserinin öncelikle, ait olduğu dil sistemine bağıntısı ile açıklanabileceği görüşüne dayanır.

7-Okuyucuya Yönelik İnceleme: Edebi eserin değerini öncelikle hitap ettiği okuyucuyu etkileme gücüyle ölçmeye çalışır. Okuyucu kitlesinin toplumsal, tarihi beklentilerine cevap vermek veya vermemek bu incelemede önemli ölçütler sayılır. Okuyucu psikolojisini ön plana alıp eserin başarısını o psikolojiyle bağlantısına dayandırma da, okuyucuya yönelik incelemenin bir başka türüdür.

8-Felsefeye Dayalı İnceleme: Bir felsefe ekolünü benimseyerek eserde bu görüşlerin yansımaları keşfetmek. Daha çok varoluşçu felsefe, edebiyat incelemelerinde etkili olmuştur. (Aytaç 1997: 83-84)

Yukarıda saydığımız edebiyat kuramlarının akademik çerçevede kendi kategorileri içinde hangi alanlara önem verdiğini açıkladıktan sonra, Marksist kuram içinde değerlendirilen aynı zamanda tezimizin zeminini oluşturacak toplumcu gerçekçi akımını irdelemekte fayda vardır.

### **1.4.1 Toplumcu Gerçekçilik**

Yukarıda anılan edebiyat kuramları içinde, Marksist İnceleme, edebiyata bakış açısı itibariyle Toplumcu Gerçekçilik kuramını içinde barındırır. Toplumcu gerçekçi edebiyat akımı Bolşevik devriminden sonra bir ekol olarak Sovyetler Birliği'nde daha belirgin bir konuma gelmeye başlar. 1934 yılında yapılan 1. Sovyet Yazarlar Kongresi'nde alınan karar gereği Sovyetler Birliği'nin resmi sanat görüşü haline getirilir. İlk etapta Bolşevik iktidarın bir parçası olarak, devrimin daha geniş kitleler tarafından anlaşılabilmesi için toplumcu gerçekçi sanat akımı kullanılmaya başlanır. Bu akımın özü olarak da üst sınıf mensuplarının yaşamları yerine taşra insanı, işçi, emekçi ve köylülerin mücadelesini esas alan konuların işlenmesi beklenir. Parti sekreteri Andrey Shdanow toplumcu gerçekçi edebiyatın işlenmesi gereken konular ile ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir: “Bizim yurdumuzda, edebiyat yapıtlarının başkahramanları, işçiler, işçi kadınlar, kamu için çalışan köylü erkekler ve kadınlar, parti görevlileri, iktisatçılar, mühendisler ve benzerleridir” (Tunalı 1993: 149). Sovyetler'de toplumcu gerçekçi edebiyat akımı, parti manifestosunun, halka ulaşmasını amaçlayan ideal yaşam alanları oluşturma amacı güdüyordu: “Toplumcu Gerçekçiliğin her eseri daha kalemini eline almadan bile mutlu bir sonuca ermek üzere hazırlanmıştır. Sonuç, komünizm için yaptığı savaşta her türlü tehlikelere atılmış olan romanın kahramanı için iyi olmayabilir, ama ulu amaç bakımından mutlu bir sonuçtur” (Siniavski 1967: 30).

Sovyet iktidarının aldığı bu kararlar birlikte Maksim Gorki, toplumcu gerçekçiliğin ilkelerini belirler mahiyette çalışmalara imza atar. Gorki, “yazar, insanı genişletme, üretme hakkına sahiptir, dahası, bu onun görevidir. Yazar, bireyi betimlerken, o bireyin sınıfsal özelliklerini, iyi ve kötü yanlarıyla hamuruna katmayı öğrenmelidir” (Oktay 2000: 107) görüşünü savunur. Gorki için bu düşünceler yayıldıkça ve halk bu düşünceleri benimsedikçe yeni bir geleceğin kurulacağını ve insanı değiştirme amacına daha fazla yaklaşılacağını ileri sürer. Böylece sınıf mücadelesinde ezilen insan için bir kurtarıcının var olduğu imgesini yaratmaya çalışmıştır. Başka bir deyişle, toplumcu gerçekçilik kuramı, insanı toplumsal ilişkileri içinde ele alan, toplumsal gerçekleri devrimci doğrultuda ve Marksist yaklaşımla yansıtmayı amaçlayan edebiyat akımıdır. Marksist estetiğe göre bir edebi metin, içinde bulunduğu yaşam koşullarına göre şekillenir. Bu tarz toplumun sorunlarını dile getiren, sanat toplum içindir düşüncesi doğrultusunda hareket eden bir edebiyat türüdür. Terry Eagleton, sözü edilen konuda değerlendirmelerde bulunur: “Her edebi metnin bir anlamda kendi toplumsal üretim ilişkilerini içselleştirdiği; her metnin bizzat kendi uzlaşımlarıyla nasıl tüketilmesi gerektiğini kendi içinde barındırdığı, nasıl, kim tarafından ve kimin için üretildiğine dair kendi ideolojisini kendi içinde kodladığı da söylenebilir” (Eagleton 2009: 54).

Marksist Eleştiri, edebiyatçıyı, toplumsal bir varlık olarak görür. Edebiyatçının eserleri ise toplumsal birer yansımadır; başka bir deyişle edebiyatçı, doğada ve gündelik yaşamda var olanı yansıtır. Yansıtmacı (mimetic) estetiğe benzeşen yönleriyle beraber, Marksist eleştiri “daha eşit ve adil bir gelecek özlemiyle” sanatı sınıfsal ve ekonomik bağlam içerisinde yorumlamaya girişir. Oysa karıştırılmaması gereken bir durum ise yansıtmacı estetiğin var olanı, gerçeğe yakın bir noktada göstermekten öteye geçmediğidir. Olayların gidişatına müdahale etmez; adaletsizliği, haksızlığı, ezen-ezilen çelişkisi ve sömürü düzenini gösterir. Toplumcu gerçekçi estetik ise hep ezilen, haksızlığa uğrayan, sömürülen, adaletsizliğe uğrayanın yanında durma tavrı içindedir. Edebi değerlendirmede sınıfsal çatışmayı ölçü olarak kabul eden bu yöntem, edebi olma, estetik heyecan, dil ve anlatım zenginliği bakımından da kendi değerlerini oluşturmuştur.

Sovyet iktidarının edebiyatı parti programı çerçevesinde düzenlemeye girişmesi ve toplumcu edebi estetiğin nasıl olması gerektiği hususunda kurallar mahiyetinde bildiriler yayınlaması, bir yandan da sanatı parti güdümünde icra etme algısını beraberinde getirmiştir. Böylece bunun aksini iddia eden, bu görüşe uymayıp sanatın hiçbir oluşumun tekelinde olamayacağını savunan yazarlar da seslerini yükseltmeye başlamışlardır. Nitekim Ernst Fischer, sanatın evrensel olduğunu savunur. Toplumcu gerçekçiliğin ancak 20. kongreden sonra gerçek bir sanat hareketi olabildiğini vurgular. Parti güdümünde, ilkeleri belli, araçsal bir sanat görüşünün olamayacağını, siyasi ve sosyal fikirlerin sanat eserinin içinde harmanlanması gerektiğini belirtir. Fischer'in bu düşüncelerini Georg Lukacs da destekler. Lukacs, toplumsal gerçekçiliği, eleştirel gerçekçiliğin içinde görür. Böyle olunca da Toplumcu Gerçekçilik anlayışının hiçbir partinin güdümünde olamayacağını söyler. Sovyet parti manifestosunun toplumsal gerçekçilik edebiyatı ile ilgili katı kurallarından olan “devrimin kendisinden önceki edebiyatları reddetmesi” ilkesini doğru bulmaz. Bu savında da edebiyatı, öncesi ve sonrası diye kategorilere ayırmanın Marksist felsefenin sınıfsız toplum yaratma teziyle çelişkili bulur. “Devrimci romantizm, birtakım önemli gerçekleri, kendi görüş çizgisinin altında sayıp görmezlikten gelerek (tıpkı doğalcılığın böylesi gerçekleri görüş çizgisinin üstünde sayıp önemsemediği gibi) doğmakta olan sosyalizmin gerçek yüceliğini çarpıtan o aşırı derecede basit şematizme katkıda bulunmuştur” (Lukacs 1975: 153).

Lukacs'ın sanatın evrensel olduğu savı, sanat ve edebiyatın hiçbir ideolojinin ya da partinin güdümünde olamayacağı düşüncesine yaslanır. Ona göre, bir partinin güdümünde olan sanat bir partinin propaganda aracı olmaktan öteye gidemez. Ancak toplumcu gerçekçi sanat anlayışı özünde bütün ezilenlerin yanında olması itibari ile evrensel bir estetik anlayışa sahip olup ideolojinin ötesinde tüm dünyaya, tüm insanlığa hitap eden bir sanat anlayışdır.

Toplumcu gerçekçi edebiyat ister bir partinin güdümünde yapılsın, ister evrensel bir kapsama iddiasına sahip olsun, halka ulaşmak için halkın kullandığı dili kullanır. Yöresel ağızlar ve folklordan beslenir. Yine bu anlayışa göre edebiyat bir

şeylere gönderme yaparken bunu üstü kapalı bir şekilde yapmaz. Halkın doğrudan anlayacağı bir içerik vardır eserlerde; dolayısıyla içerik biçimden daha ön plandadır. Halkın seviyesine inerek, oradan başlayarak halkın bilinç düzeyini yükseltme amacı taşır. Yazarlar ideolojik olarak da donanımlı oldukları için sınıfsal, ekonomik ve sosyal adaletsizlikleri iyi analiz ederler. Yazdıkları eserlerde Marksizm'in hassasiyetlerini dikkate alırlar. Eser, emekçilerin, köylülerin, sömürülenlerin haklarını savunduğu, sınıflı toplum yapısını eleştirdiği oranda ve işçi sınıfın mücadelesini yücelttiği oranda başarılı ve güzel kabul edilir: “Toplumcu gerçekçilik, toplumsal ilişkileri ve olayları ele alırken, eylemlerin altında yatan temel noktaları da tahlil eder. Nedensellik ilkesi ile hareket ederek eylemleri, davranışları neden-sonuç ilişkisi bağlamında değerlendirir” (Suçkov 1992: 152).

#### **1.4.2 Türk Edebiyatında Toplumcu Gerçekçilik Akımı**

Kurmaca sanatlar olarak roman ve öyküye biçim, içerik, zaman, mekân ve olay açısından bakıldığında etkilerinin dönemsel olarak değişen bir yapıya sahip olduğu görülür. Dünyada değişen dengelerle birlikte, ideolojiler ve insana güzel bir yaşamı vaat eden düşünceler, zaman zaman etkilerini vücut buldukları ülkelerdeki edebiyatlarda da hissettirmiştir. Özellikle Sovyet devrimi ile birlikte, Marksist felsefenin öğretileri içinde kendini var eden toplumcu gerçekçilik akımı, dünya ekseninde ezen-ezilen ilişkisi bağlamında pek çok dilin edebiyatı içinde önemli bir etki alanına kavuşmuştur. Toplumcu gerçekçilik edebiyatının en temel özelliği, halkın içine inmek, ezilen, sömürülen ve hakları gasp edilmiş insanlar ve toplulukların sorunlarını dile getirmektir. Bu nedenle toplumcu gerçekçi yazarlar, burjuva ve elitist edebiyatı reddetmiş, halkın sorunlarını dile getiren olayları kurgulayarak edebiyat içinde anlatmışlardır. Berna Moran'ın “toplumsal sanat” (Moran 2003: 64) demeyi yeğlediği toplumcu edebiyat, Türk edebiyatında da geniş bir etki alanına sahip olmuştur.

Türkiye’de yayımlanan edebiyat eserlerinde işlenen toplumcu gerçekçi akımının serüvenine eğilmek için 1940’lı yıllara kadar gitmek gerekir. O günün yansımalarına bakıldığında savaşı konu edinen eserler verilirken, aynı zamanda Türk edebiyatı için bir dönüm noktasına doğru da gidilmekteydi. Türk aydınları dünyadaki



değişimlerden ve benimsedikleri ideolojilerden de etkileneren yeni arayışların içine girmişlerdir. Bu yönelişler kent, taşra ya da zenginlik ve fakirlik üzerinden kutuplaşan bir çizgide devam etmiştir. Buna koşut olarak değişim devam ettikçe, edebiyata yeni anlatım alan ve imkânları da kazandırılır. Taşraya inmek, orada yaşayan insanların sorunlarıyla ilgilenmek gibi hedefler, “köy romanı” gibi yeni “tür”lerin de ortaya çıkmasına yol açmıştır: “Bu yönelişler, varsıllık-yoksulluk kutupluluğuna dayalı bir çizgide, küçük sapsmalarla devam eder. Anadolu’daki köy ve kasabalardaki sosyal hayatı esas alan romanlarda bu kutupluluk ağa-ırgat, yönetici-köylü, mütegalibe- köylü, ezen, ezilen gibi zıtlıklar üzerinde şekillenir” (Gündüz 2012:461).

Türk edebiyatının serüvenine baktığımızda yazarların köy sorunlarına odaklanmalarında köy enstitülerinin önemi büyüktür. Köy enstitülerinden yetişen aydınların, mercek altına aldıkları kırsal yaşamı anlatan eserleri art arda yayımlanmaya başlanır. Bunda okudukları enstitülerdeki ders programının da belirleyici bir etkisinden söz edilmektedir:

Programda edebiyata önem veriliyordu. Sık sık dünya klasikleri okunuyor, özellikle Türk folkloruna ve halk müziğine değiniliyordu. Dil konusunda öğrencilere arı Türkçeyi kullanmaları öğütleniyor, duydukları, konuştukları gibi içtenlikle yazmaları söyleniyordu. Bu çalışmalarını desteklemek için Milli Eğitim Bakanlığı 1945’te Köy Enstitüleri dergisini yayınladı. Bu küçük dergi yeni köy edebiyatının öncüsü oldu. Öğretmenlerle öğrenciler, hikâyelerini, şiirlerini ve gözlemlerini bu dergide yayımladılar. Bütün yazılarda, yaşananla anlatılan arasında doğrudan bir ilgi vardı; düşünceler nesnel, gerçeklere dayanıyordu (Yalçın, 2003: 85).

Böylece toplumcu gerçekçi eserlere doğru bir yönelim daha da güçlenmeye başlar. Köy-kasaba edebiyatı olarak tanımlanan bu akım ile birlikte toprağa bağlı insanların yaşadıkları sıkıntılar roman ve öykülerde işlenmeye ve gündeme getirilmeye başlanır. Bu anlamda Mahmut Makal’ın, bölümler halinde *Varlık* dergisinde çıktıktan sonra kitaplaşan *Bizim Köy* (1949), bu alanın yol açıcı anlatılarının başında gelir. Nitekim Engin Tonguç, Makal’ın öncülüğünü şu cümleyle vurgulamaktadır: “İlk bomba patlamıştır, gerisi gelecektir, bunu kimse durduramaz” (Tonguç 2007: 597).

Köy ve köylü sorununa eğilen yazarlar arasında Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Sabri Ertem, Sabahattin Ali, Samim Kocagöz, Refik Erduran, Muhtar Körükçü, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Talip Apaydın, Fakir Bayburt, Cengiz Tuncer, Orhan Kemal ve Ferit Edgü'yü anmak gerekecektir. Bireysel konulardan, toplumsal konulara geçiş, yavaş yavaş “sanat sanat içindir” anlayışından “sanat toplumsal içindir” anlayışına geçişi sağlar. İlk dönemde teknik ve içerik ile dil ve biçim açısından tam bir uyuma söz konusu değildir. Bu tür eserlerde önceleri, doğalcı ve gerçekçi yöntem görülürken, 1939'dan sonra toplumcu gerçekçilik baskın bir rol almaya başlar. 1940'larda kurulan köy enstitüleriyle birlikte burada yetişen aydınların toplumcu bakış açısıyla eserler verdiklerinin önemini bir kez daha vurgulamak gerekmektedir.

Yukarıda saydığımız isimler içinde Sabahattin Ali'nin, taşraya bakış açısı nedeniyle farklı bir yeri vardır. Sabahattin Ali, çağdaşları içinde, Sait Faik ile birlikte sınırlanmış, kendine has özellikleriyle Türk öykücülüğüne yön vermiş isimlerden biridir: “Öykücülüğümüzün iki büyük adı Sabahattin Ali (1907-1948) ve Sait Faik (1906-1954) kendilerinden sonra gelen öykücülerini de çok etkiledi. Özellikle 1960'lardan sonra pek çok genç öykü yazarı kendi öykü anlayışını bu iki büyük yazara bakarak belirlemeye, ikisinden birine yakın durmaya çalıştı” (Gümüş 2010: 23). Sabahattin Ali edebiyatın içindeki sıkışmışlığı aşarak, yeni bir ufka doğru yol almaya başlamıştır. “Sabahattin Ali'nin Türk öykücülüğünde açtığı çığırın asıl önemi taşra toplumunun gerçeklerine dokunmasıdır (Gültekin, 2011: 4).

### **1.4.3 Sabahattin Ali'nin Öykülerinde Toplumcu Gerçekçi İzlekler**

Sabahattin Ali'nin yaşadığı yıllara bakıldığında ilk öykülerini Cumhuriyet'in ilanına denk gelen yıllarda yayımlamaya başladığı görülür. Cumhuriyetin ilanından sonra o yıllara denk gelecek şekilde dünya ekseninde sınıfsal farklılıkların ortaya çıkması, Türkiye'de de etkisini hissettirmiş böylece taşra ve köylü insanının ikinci plana itilmesi aydınları farklı arayışlara itmiştir. “İlk öncü denemelerine 1930 yıllarından başlayan öncü yazarlar kalabalığı, yayın imkânlarını zorlarcasına ortaya dökülüyor, memleketin geleceğine bağlı sorunları kurcalayan gerçekçi ve yeni bir sanat anlayışını ve çevresini kurmaya çalışıyorlardı. Aslına bakılırsa, bunlar, bir

başka deyimle, o zamana kadar alışılmamış bir ölçüde sanat amaçlarının zaman zaman biraz ötesine de geçiyorlar, dolaylı bir yoldan “toplumcu” bir anlayışı ifade etmeye davranıyorlardı” (Alangu 1965: 7). Bu yazarlardan biri de Sabahattin Ali’dir. Sabahattin Ali’nin ilk öykülerini yayımladığı yıllar, Türk öykücülüğünde var olan kalıpların yıkılıp yerini farklı arayışlara terk ettiği yıllardır. Sait Faik, Memduh Şevket Esendal gibi öykücüler öyküde yenilik arayışlarına girmiş, öyküye yeni düşünme tarzı getirmişlerdir. Yine o yıllara bakıldığında, toplumcu gerçekçi edebiyatın revaçta olduğu görülür. Toplumcu gerçekçilik bir anlamda yazarın, düzene başkaldırı ve onu değiştirme iddiasının ifadesiydi. Nitekim Sabahattin Ali, edebiyatın topluma dönük olması gerektiğini ifade eder: “Sanatçının amacı insanları yükseltmektir. Yükseltmek içinde endividüalizmden mümkün olduğu kadar muhite, hayata dönmek muhitten birçok şeyler almak ve muhite birçok şeyler vererek yaymak...” (Günyol 1984: 33). Sabahattin Ali için edebiyat, insanı bilinçlendirme, bilinçlendirirken de birçok şey öğrenmektir. Onun öykücülüğü “olay öykücülüğü” kapsamında değerlendirilir. “ Sabahattin Ali, Guy de Maupassant’ın öyküleri gibi olay öyküleri yazar. Bilindiği gibi bu hikâyelerde gerçek ya da gerçeğe yakın bir konu serim, düğüm ve çözüm bölümlerinde ele alınır” (Gülşen 2013: 80). Doğa ve insan birbirinden nasıl kopuk değilse, doğanın bir yansıması olan sanat da insandan kopuk değildir.

Sabahattin Ali öykülerinin temel konularından bir diğeri ise ezen-ezilen ilişkisidir. Sabahattin Ali, devletin baskı aygıtlarının yanında, ağa-köylü, işçi-işveren ilişkilerini anlatan öykülerde kaleme almıştır. “Kanal”, “Kağrı” gibi öykü örnekleri, köy yerindeki sınıfsal çatışmaları yansıtırken, “Apartman”, “Isınmak İçin”, “Mehtaplı Bir Gece” gibi öyküleri kent yaşamını ve ezen-ezilen ilişkilerini ele alır. Özellikle taşradaki en küçük rütbeden en büyük rütbeye kadar bazı ordu mensupları (Jandarma), idari amirlikler ve köyün ya da kasabanın ileri gelenlerin arasındaki ilişkiler çarpıcı bir şekilde anlatılır. Sabahattin Ali tüm bu iktidar ilişkilerinin ve dengelerinin arasında ezilen, horlanan, aşağılanan halkın yaşamını, işçi ya da köylü sempatikliğine gönül indirmeden, tüm çıplaklığı ile anlatır: “Sabahattin Ali’nin hikâyelerinde tematik gücü temsil eden kahramanların pek çoğu tutkulu, fedakâr

tiplerdir. İnanıkları değerler, sevdikleri insanlar için her türlü fedakârlığı yaparlar” (Korkmaz 1997: 209).

#### 1.4.4 Nûredîn Zaza'nın Öykülerinde Toplumcu Gerçekçi İzlekler

Nûredîn Zaza öykülerinde düzene başkaldırmış, hakları gasp edilen bir toplumun, taşrada geçen yoksulluğu, sistem tarafından haksızlığa uğraması ve şeyhler, ağalar tarafından sömürülmesini kaleme alır. Nûredîn Zaza da Sabahattin Ali gibi var olan düzene başkaldıran yazarlardandır. Sabahattin Ali'nin, sınıf mücadelesi ışığındaki başkaldırısı, Nûredîn Zaza'da ulusal mücadele alanına döner. Nûredîn Zaza, henüz çocuk yaşta olmasına rağmen, ağabeyi olan Nafiz Bey ile birlikte politik sığınmacı olarak o zamanlar Fransa mandası olan Suriye'ye sığınır. Ondan sonra yaşamının büyük bir kısmı Suriye'de geçer. Gençlik yıllarında itibaren Suriye'deki Kürt dili ve edebiyatı alanında çalışmalar yürüten çevrelerle ilişki içine girer. Söz konusu dönemde Şam'da Kürtçe yayımlanan *Hawar* dergisinin çevresinde Kürt dili ve edebiyatı çalışmaları ivme kazanmıştır. Zaza, bu derginin önemli isimlerinden Celadet Alî Bedir-Xan, Cegerxwîn, Qedrîcan, Osman Sebrî, Reşîdê Kurd gibi şairler ve yazarlardan etkilenir. Böylece politik yaşamının yanında, edebi kişiliği güçlü olan bir yazara dönüşür. Öyküleri *Hawar* ve *Ronahî* dergilerinde yayımlanır. Nûredîn Zaza'nın öyküleri Avesta yayınları tarafından *Kurdên Nejbirkirîve Lîs* yayınları tarafından *Gulê* adıyla yayımlanmıştır.

Zaza, öykülerinde ulus olma bilinci ve bu uğurda verilen mücadeleyi anlatır. Öykü mekânları genelde köy ve kırsal yaşam alanlarıdır. Toplumun duygularını öykülerde yansıtmaya çalışır. Bunun yanında sistemin insanlar üzerindeki baskılarını da öykülerinde yansıtmıştır. Toplumun kadına bakışı, yoksulluk, küçük insanların umutları, heyecanları ve düş kırıkları, Zaza öykücülüğünün önemli vurguları olarak sıralanabilir.

## 2. BÖLÜM

### 2.1 Sabahattin Ali'nin Yaşamı ve Eserleri

Sabahattin Ali, 12 Şubat 1906'da Gümülcine'nin Eğridere köyünde doğmuştur. Babası Cihangirli Ali Selahattin Bey, annesi ise Hüsniye Hanım'dır. Yazar, ilköğrenimini İstanbul, Çanakkale, İzmir ve Edremit'te tamamlamıştır. Ortaöğrenimine Balıkesir Muallim Mektebi'nde başlamış, sonrasında İstanbul'a gelerek öğrenimini burada tamamlamıştır. Bir yıl Yozgat Ortaokulu'nda öğretmenlik yaptıktan sonra Almanya'ya gönderilen Sabahattin Ali, (1928-1930) dönüşte Aydın ve Konya'da öğretmenlik yapar. Konya'dayken devlet büyüklerini hicveden bir şiiri sebebiyle bir yıl hapse mahkûm edilen bundan dolayı Konya ve Sinop cezaevlerinde yatmıştır (1932-1933). Cezaevinden çıktıktan sonra ise Ankara Ortaokulu ve Devlet Konservatuvarı'nda öğretmenlik yapan (1938) yazar, 1944'te İstanbul'a giderek *Marko Paşa* adlı mizah dergisini çıkarır. *Marko Paşa* dergisi bir mizah dergisi olmanın yanında dönemin kötü uygulamalarını eleştirme görevini üstlenmiştir. "Marko Paşa gerek satışının yüksekliği ve gerekse dilbazlığı yüzünden bir cazibe merkezi haline alarak, bir yandan sürekli taklitlerinin çıkmasına sebep olacak, öte yandan da iktidar nezdinde ele geçirilmesi/kontrol edilmesi gereken bir muhalefet odağı olarak görülecektir" (Cantek 2015: 15). O dönemki yönetime karşı muhalif yazılar kaleme almak büyük cesaret gerektiriyordu. Bu nedenle toplumcu gerçekçi yazarlar dediğimiz ve Sabahattin Ali'nin de içinde bulunduğu aydınlar, otorite tarafından birçok cezalara maruz kaldılar. " sanatçılar, politika ve bilim adamlarının yapması gereken işi de üzerlerine alarak toplum sorunlarına ışık tutmaya, ülkenin ve halkın acı gerçeklerini bütün çıplaklığıyla gözler önüne sererek ulusu uyarmaya çalıştılar. Bu yüzden işinden olarak geçim darlığına düşme, hapse atılma, sürülme gibi eylemlerle sık sık karşılaştılar; ne var ki, bu yoldaki yersiz tutumlar da, sanatçıların görgü ve deneyimlerini arttırmada yardımcı oldu" (Kudret 1990: 16). Sabahattin Ali birçok cezayı ve hayati tehlikeyi göze almıştı. Sabahattin Ali'nin eserlerinin toplum nezdinde bir karşılığının olmasının asıl nedeni de eserlerinde yazdıklarının büyük bir kısmını yaşamış ya da hissetmiş olduğunu söyleyebiliriz.

“Toplumsal kavramlar, yapıta dışarıdan uygulanmak yerine, yapıtın kendisinin sıkı bir incelenişinden türetilmelidir. Anlamadığınız şeyin sahibi de olamazsınız (...) yapıtların kendilerinde olmayan, biçimlerinin parçası olmayan hiçbir şey tözlerinin toplumsal açıdan neyi temsil ettiğini belirlemeye yetkili değildir. Kuşkusuz, bunu belirlemek için hem yapıtların içinin hem de dışlarındaki toplumun bilinmesi gerekir” (Adorno 2012: 177). Sabahattin Ali toplumun gerçekliğini bilen ve yaşam riski pahasına bunları kaleme alan bir yazardı. Nitekim *Marko Paşa* dergisinde yayınlanan bir yazısı nedeniyle 3 ay hapse mahkûm edilir. Bir süre nakliyecilik yapar. 2 Nisan 1948’de Bulgaristan sınırında ölü olarak bulunur.

Sabahattin Ali, Anadolu’nun birçok şehir ve kasabasında bulunmuş, böylece kırsal yaşamları daha yakından tanıma imkânına sahip olmuştur. Öykülerinde bu deneyimin izlerine rastlamaktadır:

Sabahattin Ali, kentten çok bir köy ve kasaba öykücüsüdür. “Değirmen”, “Kurtarılamayan Şaheser”, “Viyolonsel”, “Kırlangıçlar”, “Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi” gibi belirli bir yeri ve o yerin insanlarını anlatmadığı ilk öyküleri ile *Kağrı-Ses*’teki, “Apartman”, “Arabalar Beş Kuruşa”, “Düşman” ve son kitabı olan *Sırça Köşk*’teki, “Böbrek”i “Cigara”, “Millet Yutmuyor”, “Çilli”, “Dekolman”, “Hakkımızı Yedirmeyiz” gibi öyküler dışında anlatılan yerler hep köy ya da küçük kasabalardır. Öykücülüğünde büyük yeri olan Yeni Dünya’daki öykülerin bütününde sahne köy ya da kasabalardır” (Doğan 2008: 87).

İlk öykü ve denemeleri, 1925-1926 yılları arasında Balıkesir’de çıkan *Irmak* adlı bir dergide yayımlanmıştır. Ardından, *Yedi Meşale*, *Herşey*, *Yedigün*, *Oluş*, *Tan*, *Yeni Edebiyat*, *Yurt ve Dünya* gibi gazete ve dergilerde yazıları çıkmıştır. Sabahattin Ali’nin toplam beş öykü kitabı yayımlanmıştır: *Değirmen* (1935), *Kağrı* (1936), *Ses* (1937), *Yeni Dünya* (1943) ve *Sırça Köşk* (1947). Sabahattin Ali, Türk öykücülüğünün en önemli yazarlarından biri olduğu gibi, eski ve yeni öykü anlayışı arasında bir köprü olarak da tanımlanabilir: “Yalnızca düşünce ve dünyaya bakış yönünden değil, aynı zamanda öykü tekniği yönünden de iki kuşak arası bir geçiştir Sabahattin Ali. Bir yandan eski öykü tekniği öğelerini büyük bir başarıyla kullanırken, öte yandan gelecek öykücülere ışık tutar” (Doğan 2008: 91).

## 2.2 Nûredîn Zaza'nın Yaşamı ve Eserleri

Asıl adı Yusuf Ziya olan Nûredîn Zaza, 1919 yılında Elazığ'ın Maden ilçesinde doğdu. Çocukluğunun bir kısmı Maden'de geçti. İlkokulu burada bitirdikten sonra 1925 yılında başlayan Şeyh Sait İsyanı'nın ardından yaşanan gelişmelerden de etkilenecek, ortaokulu doktor olan ağabeyi Nafiz Bey'in yanında Diyarbakır'da okudu. Savunduğu fikirlerinden dolayı dönemin baskıcı yönetiminden bunalan ağabeyi ile birlikte 1930 yılında Suriye'ye iltica etmek zorunda kaldı. Öğrenimine Fransız rahipleri tarafından yönetilen Halep'teki Terre Sainte yatılı okulunda devam etti. "Fransız rahiplerince yönetilen ve kentin "en iyi" okulu olarak ün yapmış "Terre Sainte" okuluna yatılı olarak kayd edildim" (Zaza 2000: 71). Lise öğrenimini ise Şam'daki Laik Fransız okulunda tamamladı. Zaza Suriye'ye iltica ettiği andan itibaren orada yaşayan Kürt yazını ve yazarları hakkında bilgi edinmeye başladı. Nûredîn Zaza daha lise öğrencisi iken Şam'da kurulan Hêvî derneğinin kurucuları arasında yer aldı. Kendisi ile aynı dönemde Suriye'de yaşayan Osman Sebrî, Celadet Alî Bedir-Xan, Qedrîcan ve Cegerxwîn gibi Kürt edebiyatçılarından etkilendi: "Dergiler çevresinde de, modern Kürt edebiyatının öncüleri olan ve daha sonra büyük ustalar haline gelen bir yazarlar gurubu oluştu. Celadet Ali Bedirhan, Kamuran Ali Bedirhan, Osman Sebri, Qedri Can, Nureddin Zaza, Cigerxwîn, Ehmed Namî, Kadri Cemil Paşa ve daha birçok yazar, yapıtlarıyla dergilerin sayfalarını süslediler" (Uzun 2006: 80). Zaza, Lozan'da bulunduğu dönemlerde Nâzım Hikmet'in ölüm cezasının kaldırılması için düzenlenen gecede de bir konuşma yapmıştır: "Lozan Üniversitesi'nin, Sosyal Araştırmalar Grubu beni, Türk edebiyatının büyük şairlerinden Nâzım Hikmet ile dayanışma gecesinde bir konuşma yapmakla görevlendirdi. Bu çok sevdiğim şairden söz etmeye, birkaç şiirini okumaya ve Türk diktatörlük rejiminin gerçek yüzünü göstermeye hazırdım" (Zaza 2000: 147). Üniversite öğrenimini de Şam'da tamamlayan Zaza, kültürel ve siyasi etkinlik gösteren derneklere aktif rol aldı.

Üniversiteyi bitirdikten sonra siyasi fikirlerinden dolayı birçok zorluklarla karşılaştı. 1944 yılında Irak sınırını kaçak geçmesinden dolayı Bağdat'ta bir yıl cezaevinde kaldı. 1945 yılında Suriye'den Lübnan'a geçerek Beyrut'ta bulunan

Fransız Üniversitesi Siyaset ve Ekonomik Bilimler Enstitüsü'nde lisans eğitimi aldı. 1947 yılında doktorasını yapmak üzere İsveç'e gitti. İsveç'te aylık yayımlanan *Dengê Kurdistan* adlı gazetenin çıkmasına öncülük etti. 1956 yılında Eğitim Bilimleri alanında doktora tezini tamamladıktan sonra Suriye'ye döndü. Siyasi çalışmalara ara vermeden devam eden Zaza, 1957 yılında kurulan Suriye Kürt Demokrat Partisi'nin kurucuları arasında yer aldı. Bunun üzerine dönemin baskıcı rejimleri tarafından tutuklanarak cezaevine konuldu. Şam'da bir yıl hapis yattı. Dönemin siyasal karmaşalarından kaçmak için bir kez daha Lübnan'a sığındı. Fakat Lübnan'da oturma izni alamadı; Lübnan tarafından Suriye yetkililerine teslim edildi. Kısa bir tutukluluk süresinden sonra, Türkiye'ye kaçtı. Vatandaşlıktan çıkarıldığını anlayınca, bu defa kaçak yollarla Avrupa'ya gitti. 1970 yılında mülteci olarak Almanya'ya sığındı. O günden sonra da Avrupa'da yaşamaya başlayan Zaza, İsveçli Gilberte Favre ile evlenip İsveç'e yerleşti. 7 Ocak 1988'de Lozan'da yaşamını yitirir.

Yazdığı öykü, deneme ve şiirlerde dönemin siyasal olaylarına toplumsal gerçekçilik çerçevesinde bakmış, Kürt halkının egemenler karşısında düştüğü zor durumları cesur bir şekilde kaleme almıştır. Celadet Alî Bedir Xan, Nûredîn Zaza içinolayları öyküleme tarzı nedeniyle, "Kürtlerin Çehov'u" der" (Uzun 2006: 218). Öykülerinde günlük yaşamın içinde geçen bir durumu anlatmıştır. Genç yaşına rağmen Kürt öğrencileri içinde önemli görevler üstlenen Zaza, *Hawar* ve *Ronahî* gibi düşünce ve edebiyat dergilerinde birçok yazı, şiir, öykü ve tiyatro eserleri yayımladı. İsveç'te yaşarken, Ehmedê Xanî'nin, *Mem û Zîn* adlı eserini Fransızcaya çevirdi. Paris Kürt Enstitüsü'nün bünyesinde de çalışmalar yapan Zaza, 1981 yılına geldiğinde Fransızca olarak yayımladığı *Mavie de Kurde* (Bir Kürt Olarak Yaşamım) kitabı, çok büyük ilgi ile karşılaştı. Nûredîn Zaza'nın *Hawar* dergisinde yayımladığı öyküleri Avesta Yayınları tarafından derlenerek *Kurdên Nejbîrkirivê* başlığı altında toplandı. (Zaza 2011:4)

### **2.3 Türk ve Kürt Öykücülüğünün Etkileşimi**

İki komşu edebiyat olarak Türk ve Kürt edebiyatları arasında pek çok geçişim ve etkileşimden söz edilebilir. Bu belirleme, Ortadoğu'daki dört büyük dil için de tekrar edilebilir. Nitekim bu coğrafyada kendi diliyle birlikte geri kalan dillerden en



azından birini bilmeyen pek az isimden söz edilebilir. Bu gerçeklik, yazarların ve özellikle de öykücülerin yazarlık serüveninde de belirleyici olmuştur: “İlk Kürtçe kısa öykü yazarlarının Arapça, Farsça ve Türkçe’ye aşina oldukları gerçeği, bu kişilerin bu diller vasıtasıyla kısa öykü yazma sanatına aşina olduklarına inandırmaktadır” (Ahmedzade 2003: 193).

İstanbul’da yayına başlayan *Rojî Kurd* adlı Türkçe ve Kürtçe eserler yayımlayan dergi, ilk modern Kürtçe öykünün de basıldığı dergidir: “Birçok Kürt edebiyat tarihçisinin ilk öykü örneği olarak gördükleri metin 1913 yılında *Rojî Kurd* dergisinin ilk sayısında Fuat Temo imzasıyla yayınlanan ‘Çîrok’ isimli öyküdür” (Geveri 2010-2011: 63). Yine İzmir’de 1979 yılında yayın hayatına başlayan *Tîrêj* adlı Kürtçe dergide çeviri örneklerine rastlarız. Dergi Kürtçenin Kurmanca ve Kirmanca (Zazaca) lehçeleriyle yayın hayatına başlar ve ilk sayısında Sabahattin Ali’in “Dedenin Öğütleri” adlı öyküsünün çevirisine yer verir<sup>1</sup>.

Son yıllarda ise Kürtçe yazım alanının genişlemesi ve bir nebze de olsa dil üzerindeki baskıların ortadan kalkmasıyla Kürt edebiyatı da kendi kabuğu içinde hatırı sayılı bir yol almaya başlamıştır. Bu yönüyle bakılacak olursa Kürt öykücülüğünün durduğu yeri görme adına da kendine en yakın öteki ulusların edebiyatı ile karşılaştırma yoluna gittiği görülebilir. Bu bağlamda “Kürt ve Türk edebiyatlarının özellikle öykü alanında yoğun bir ilişkisinin söz konusu olduğu gözlemlenmektedir” (Temo-Dinç 2014: 41 [Bkz. Baydar, 2007; Borahioğlu,2004; Çelik, 2007; Erbil, 2007; İplikçi, 2007; Kaygusuz, 2007]). Bununla birlikte belirtmek gerekir ki Kürt ve Türk edebiyatlarının şiir bağlamında karşılaştırılabilmesi için her iki edebiyat arasında ilişkilerin günden güne daha da sıklaştığının göstergesi olarak dikkate alınmalıdır. Ömer Faruk Yekdeş’in, Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümünde çalıştığı yüksek lisans tezi olan *Nazım Hikmet ve Cegerxwîn’de Aşk Şiirinin İdeolojisi* başlıklı çalışmada her iki şairin eserlerini karşılaştırarak, bir bakıma iki edebiyatın birbirini tanımasına katkı sunmuştur. Yine son zamanlarda

---

<sup>1</sup> Bkz *Tîrêj* (1979) 1. Sayı, İzmir. Doğan Basım Evi. Sabahattin Ali’nin öyküsü için Bkz. 39-42.

klasik edebiyat bağlamında Ayhan Tek'in *Varlık Dergisi*'nde yayımlanan "Mem û Zîn ve Hüsn ü Aşk Karşılaştırması Bağlamında Klasik Kürt ve Türk Edebiyatı üzerine Notlar" isimli çalışması da Türk-Kürt edebiyatı alanında yapılmış kayda değer çalışmalardan biridir.

Her iki dilin öykücülüğü arasındaki ilişkinin eskiye uzanan bir tarihi olmakla birlikte ilk dönemlerde ilişkilerinin yoğun olduğunu söylemek güçtür. Başlangıç olarak iki edebiyatın etkileşimi çeviri yoluyla olmuştur. 1900'lü yılların başından itibaren edebi eserler bir dilden ötekine çevrilmiştir. Buna ilk örnek olarak Kahire'de çıkan *Kurdistan* (1898-1899) adlı gazeteyi gösterebiliriz. "Mısır'da basılan *Kurdistan* gazetesinin sayıları, Suriye üzerinden büyük oranda Anadolu'ya ve Avrupa'ya ulaştırıldığı bilinmektedir. Ayrıca dağıtımı Suriye'de dağıtımı olduğu kaynaklarla belirtilmektedir" (Celil 2000: 26). Gazetenin 3. sayısında editör, elinde bulunan Ehmedê Xanî'nin *Mem û Zîn* adlı yapıtının bir kısmının okunmadığından yakınırken aynı zamanda bu eserin bir kısmını Türkçe ve Arapçaya tercüme ettiğini de yazar: "Bu kitap iki yüz yıl önce yazılmış. Fakat bazı sayfaları okunacak halde değil (...) bu kitabın bazı yerlerini Türkçe ve Arapçaya çevirdim" (Akt. Kurdo 2010: 33). Bununla birlikte Türkçeden de Kürtçeye öykü çevirileri de yapılmıştır. "Pîremêrd ilk yabancı kısa öykü olan *Kemançejen* (Kemancı)'i Türkçe'den Kürtçeye çeviren yazardır" (Ahmedzade 2003: 192). Günümüze gelindiğinde ise Türkçe'den Kürtçeye birçok edebi eserin çevrildiğini gözlemlemekteyiz. Son zamanlarda Türkçe'den Kürtçeye çeviri yapan birkaç yazar ismi sayacak olursak, ilk akla gelen isimleri şöyle sıralayabiliriz: Ronî War: *Hemû Çîrok, Kevnedostê min Gumgumok* (Hepsi Hikâye, Eski Dostum Kertenkele), Rûken Bağdu Keskin: *Li Rojhilatê Dilê min* (Kalbimin Doğusu), Davut Özalp: *Kawayê min* (Benim Kawam), Yunus Das: *Madonna ya Mantoyê Kurk Lê* (Kürk Mantolu Madonna), Dilawer Zeraq: *Ejdehayê Sêserî, Mirina Li Madrîdê, Jiyanê Li Îsteyonê Dest Pêkir, Gelacîyên Bajarê Nû* (Üç Başlı Ejderha, Madrid'te Ölmek, İstasyonda Başladı Hayat, Yeni Kent Dedikoduları) ve Lal Laleş: *Efsirî* (Üşüyen). Dana önce de belirtildiği gibi farklı dillerde yazılan eserlerin çevrilmesi, edebiyatların birbirini daha iyi anlaması ve farklı dillerdeki edebî eserlerin karşılaştırılabilmesine olanak tanır: "Bir ulus ya da ülkenin

edebiyatının başka ülke ya da ulus tarafından daha iyi anlaşılabilmesi ve alımlanması ancak çeviriler yardımıyla gerçekleşmektedir” (Ülsever 2007: 82).

Bu kısa tarihçe, söz konusu edebiyatlar arasında sınırlı ilişkinin son zamanlarda biraz daha genişlediğini göstermektedir. Kendi çalışmamıza dönecek olursak her iki dildeki öykücülüğün “kabuk değiştirdiği” 1930-1940’lı yılları esas alacağız. Bu dönüşümde Sabahattin Ali’nin Türk, Nûredîn Zaza’nın da Kürt edebiyatında belirleyici isimler oldukları gözlemlenmektedir. Yukarıda kısaca anlatılan gibi toplumcu gerçekçi sanat anlayışı, her iki yazarın ortak edebî anlayışları olarak tarif edilebilir. Bu aşamada yazarların öykülerinin söz konusu sanat anlayışı dairesinde karşılaştırılmasına geçilecektir. Bunun içinde ise “düzene isyan”, “ihamet”, “kadına bakış”, “yenilginin yarattığı hayal kırıklığı” gibi yazarların birbirlerine yaklaştıkları olgular üzerinde durulacaktır.

Tezimizin metodolojisi içinde her iki yazarın yaşamı, eserleri ve Türk- Kürt edebiyatı ilişkilerine değindikten sonra yapacağımız karşılaştırma türüne değinmekte fayda var. Karşılaştırma ile ilgili belirtilmesi gereken bir nokta da karşılaştırmanın hangi kuram çerçevesinde yapılacağı ile birlikte, her iki eserde incelenecek yönlerinin de tasnifinin önceden yapılmasıdır. Tasnifin yapılması, karşılaştırılacak eserlerin birbirleriyle olan ilişkileri hakkında da araştırmacıya kolaylık sağlayacaktır. Yavuz Bayram’a göre karşılaştırılacak eserleri dokuz ana başlık altında toplamak eserlerin incelenmesini kolaylaştırır:

“a. Konu Açısından Karşılaştırma: 1. Ortaklıklar 2. Benzerlikler 3. Farklılıklar. b. Düşünce Açısından Karşılaştırma: 1. Ortaklıklar 2. Benzerlikler 3. Farklılıklar. c. Biçim Açısından Karşılaştırma: 1. Ortaklıklar 2. Benzerlikler 3. Farklılıklar “ (Bayram 2004: 70).

Söz konusu tasnifler ana başlıklar olarak ele alınıp, edebi incelemelere daha farklı yönlerden de yaklaşmak mümkündür. Biz ise burada ele alacağımız edebi eserlerin karşılaştırılmasını “Konu Açısından Karşılaştırma” yöntemiyle gerçekleştireceğiz. Yine araştırmamızın metin karşılaştırmaları bölümüne başlarken, her iki yazara ait yaptığımız metin okumalarında her iki yazarın da birçok öyküsünde

toplumcu gerçekçi kuramına ait simge ve belirtiler elde ettiğimizi belirtmek gerekir. Üstelik her iki yazarın da öykülerinde konu-tema bağlamında birbirine çok yaklaşan öykülerinin varlığına şahit olduk. Her iki yazarın birbirine yaklaşan, ortak, benzer yönleri ağır basan öykülerini kendi içinde kategorilere ayırarak, alt başlıklar altında incelemeye karşılaştırmaya çalıştık.

#### 2.4. Sabahattin Ali'nin Düzene Başkaldırıcı İşleyen Öyküleri

Sabahattin Ali'nin öykülerinde iktidar ilişkisi ve dengeleri arasında ezilen, horlanan, aşağılanan halkın yaşamı çıkar karşımıza. Ali'nin öykülerinde düzeni yani devleti temsil edenler genelde kasaba ya da köylerde görev yapan devlet memurlarıdır. Bunlar savcı, hâkim, kaymakam, jandarma ve muhtarlardır. Devlet görevlilerinin ağalar ve “işbirlikçi” kesimlerle ilişkileri vardır. Bununla beraber halk diye sınıflandırılan köylüler ve işçiler ise bu kurumlara hep temkinli yaklaşır; bu kurumlara mesafelidirler. Sabahattin Ali'nin öykülerinde hükümet kapılarına düşmek, halkta büyük bir panik ve korkunun oluşmasına neden olur. Devleti temsil eden kişiler görevlerini yerine getirmeyen, halkı hor gören, küçümseyen insanlardır. Bu yüzden sıradan insanlar, haksızlığa uğrasalar bile devlet kapısına gitmekten imtina ederler.

Sabahattin Ali'nin, “Bir Orman Hikâyesi” adlı öyküsü, köy ortamında geçer<sup>2</sup>. Köy, mekânsal olarak orman ile iç içedir. Köyün sakinleri, kuşaklar boyunca orada yaşamış, büyüklerinin anıları ve yaşadıkları zorlukları temellük eden insanlardan oluşur. Öykünün başındaki cümleler, bu olguyu vurgular:

Ormanı evimizden iyi tanırız, her ağaç bizim kahrımızı anamızdan çok çekmiştir. Köyümüz bir ormanın ortasındaydı, etrafını ağaçlar bir duvar gibi sarmıştı. Biz onun dışında da dünyanın olduğunu bilmezdik bile. Çocukken değnekten yaptığımız kağıtlara kuru yaprak doldurur, arabacılık oynardık. Daha sonra babalarımıza özenir, kaybolan deve torumlarını aramak için en sık yerlere daldık. Orada kaybolmamız mümkün değildi. Hiç bilmediğimiz yerlerde bile sıkıntı çekmeden yolumuzu bulurduk. Kırık dallar, devrilmiş kütükler bize yol gösterirdi. Hem insan kendi evinde

---

<sup>2</sup> Tezimiz boyunca öykü karşılaştırmaları için Sabahattin Ali'nin 2001, YKY basımı *Bütün Öyküler I: Değirmen, Kağı, Ses* isimli kitabından alıntı yapılacaktır.

kaybolur mu? Büyüdükçe ormanın, bizim için daha başka şeylerin olduğunu da anladık: sırtımızı o giydiliyor, karnımızı o doyuruyor, evimizin kerestesini o veriyordu. Ormansız yaşamak!..bunu aklımıza getirmiyorduk bile...(Ali 2001: 84).

Orman köylüler için böylesi bir yaşam alanı anlamı taşıyorken, bir gün elinde devlet izni olan bir şirket çıkagelir. Kereste yapımı için şirketin işçileri köyün uzak yerlerinden başlayarak ormandaki ağaçları kesmeye başlarlar. İlk zamanlarda köylüler bu duruma akıl sır erdirmeseler de bu duruma pek müdahilde olmazlar: “Bir gün hükümetin bir şirkete ormanın öbür başında işlemek müsaadesi verdiğini duyunca, ihtimal bunun ne demek olduğunu pek bilmediğimizden, hiç aldırış etmedik...” (2001: 85).

Sabahattin Ali, öykünün gelişme bölümünde kapitalizmin tahrip edici gücünü de vurgular. Şirket, kesime ve seri üretime kadar köylüye karşı sistematik bir şekilde egemen olur. Burada kaybeden köylüler olacaktır. Çünkü köy ile bütünleşmiş ormanın ağaçlarını kesen şirket bir anlamda köylülerin ekmeğini, oksijenini ve yaşam alanını da ellerinden alacak, onları her yönüyle doğal nimetlerinden mahrum bırakacaktır: “Fakat şirket öyle dalavereler, dolaplar çevirdi ki, nihayet odunumuzu satamaz olduk. Kerestemiz elimizde kaldı, yok pahasına gene şirkete verdik. Hatta işsizlikten bazı gençler şirkete baltacı girecek oldular” (2001: 85).

Şirket işleri ilerlettikçe köylülerde endişe daha da büyür. Sabahattin Ali öykünün sonuç bölümünde kapitalizmin yıkıcı iştahını da hissettirir okura. Doymak bilmez şirket, köyden uzak alanlardaki ağaçları bitirdikten sonra, eni sonu köyün sırtlarında bulunan koruluğa dayanır: “Son günlerde onların ağaçlarına kurt düştüğünü, büyük ziyanlar verdiğini duymuştuk. Şirket bunun altından kalkmak isteyecekti. Bir sabah, bizim koruya baltacıların girdiği haberi köyü dolaştı” (2001: 86).

Köy halkının ormandaki ağaçları kesen şirkete ve şirketin sorumlularına gösterdiği müsamaha burada son bulur. Köyün korusu konumundaki ağaçları da pervasızca, kendi malları gibi gören şirket alttan altta köylülerin tepki göstermesine de zemin hazırlamıştır: “Ta ne zamanlardan beri sesimizi çıkarmayıp içimize attığımız şeyler, hep birden uyandı; hepsinin acısını birden duyduk. Bu acı, gençleri,

ihtiyarları, kadınları ve çocukları hep birden bir kurt sürüsü haline koymaya kâfi geldi. Elimizde baltalar, sopalarla ormana daldık” (2001: 87).

Öykünün son bölümleri, şirket ve şirkete bu işi veren hükümet yetkilisi, jandarmalar ve ağaçların kesilmesine isyan edip ormana yürüyen köylülerin kavgasına dönüşür. Köylüler açısından bakıldığında bu isyanın bir organizasyonu ve önderliği yoktur, daha çok sürecin neden olduğu bir toplu bir ayaklanmadan söz edilebilir. Bütün köy halkı ortak acılarının aynı anda dışa vurması gibi ormana doğru yürürler:

O zaman köylü; kadın, erkek, bütün köylü, hiçbir işaret almadan, hiç kavilleşmeden, sanki bir elden idare ediliyormuş gibi, o anda yerlerinden fırladılar. Gözleri kapalı, karşılarında duran hepsine saldırdılar. Odunlar balta sapları inip kalkmaya başladı. Ormanın akşamla koyulaşan alaca karanlığında gölge gibi cisimlerin birbiri üzerine atıldığı görülüyordu. Kapalı ağızlarda hapsedilen kısık ve iniltiye benzeyen seslerden başka bir şey duymak mümkün değildi. Çok sürmeden şirketin işçileri teker teker kayboluverdiler. Geri kalanlar da selameti kaçmakta buldular (2001: 89).

Öykü bu andan sonra bir başkaldırı anlatısına dönüşür. Haksızlığın geldiği nokta, köy halkının tabuları yıkmasına da neden olur. Saldırıların merkezinde dokunulmaz olarak görülen devlet ve devleti temsil eden memur bulunur. Şirket elemanları kaçtığı halde, dokunulmazlığın zırhına büründüğünü sanan memur yerinden kıpırdamaz. Fakat köylülerin dizginlenemez öfkesi ona da yönelir. Memur, köylülerin isyanlarında hiç de mutedil olmadıklarını anladığı anda köyün içine doğru koşmaya başlar. Bir kulübeye sığınır. Ancak sığındığı yer ve köylülerin buraya yaklaşımı da bir başka göndermeleri içinde barındırır. “Hükümetin göbekli memuru” sıfatı devlet içindeki hantal ve hak yiyen kişiliklere bir göndermedir aynı zamanda:

Fakat hükümetin göbekli memuru ancak köye kadar koşabildi, orada köy odasına saklanarak kapıyı arkadan sürükledi (...) sonra duydum ki, delikanlılarla kadınlar onun bulunduğu odayı sabaha kadar durmadan taşlamışlar. Bir şey yapamamaktan, bir şey yapamayacağını bilmekten doğan bir şaşkınlıkla taşlamışlar. Tıpkı şeytan taşlar gibi... İçlerindeki hırsı böylece söndürmeye çabalamışlar... Zavallılar (2001: 88).

Sabahattin Ali'nin öykü kahramanları her zaman çaresizdir. Çünkü haksızlığa karşı başkaldırımı hiçbir zaman bilinçli bir şekilde yapmazlar. Biriken öfkeleri, olaylara tepkisel yaklaşmalarına neden olur. Sonrasında ise kazanan her zaman

otorite, kanunlar ya da güçlüler olur. Nitekim “Bir Orman Hikâyesi”nde de aynı durum ortaya çıkmıştır. Sonunda cezalandırılan, hakları gasp edilen, haksızlığa uğrayan, adaletsizliğe başkaldıran köylüler olur. Sonuç olarak, adaletsizliğe alışmak zorunda kalan, kabullenen ve değişime zorlanan köylüler kaderlerine boyun eğmekten başka yapacakları hiçbir şeyin olmadığı gerçeğine varırlar: “Ertesi gün imdat alıp gelen candarmalar, çocuklar ve kocakarılarından başka, kadın, erkek bütün köy halkını iplerle bağlayarak kasabaya götürdüler ve memuru kurtardılar” (2001: 88). Böylece hak yiyiciler devleti de bir şekilde yanlarına alarak kaldıkları yerden insanı ve doğayı sövmeye devam ederler.

Sabahattin Ali'nin başka bir öyküsü olan “Bir Gemici Hikâyesi” adlı öyküsünde yine insanları sömüren otoriteye bir başkaldırı vardır. Düzen sadece devlet oligarşisi için geçerli değildir Sabahattin Ali'nin öykülerinde. Patronlar, ağalar, zenginler de düzenin bir parçasıdır. Bundan da anlaşılacağı gibi Sabahattin Ali'nin öykülerinde düzen, haksızlıkların, adaletsizliğin kurumsallaştığı bütün yapıların ortak ismidir.

“Bir Gemici Hikâyesi” nde olay denizde geçer. Tayfalar hiç dinlenmeden bir limandan öteki limana yük taşıyan bir gemide yaşamak zorunda kalırlar. Bu öykünün ana teması da emeği sömürülen, deniz emekçilerinin başkaldırısıdır. Öyküde bazen aylarca karaya ayak basmayan gemi çalışanlarının çok çalışmalarına karşın düşük ücretle çalışmaları anlatılır. Öykü kahramanının özel ismi verilmez öyküde. Sabahattin Ali öykü kahramanını “Genç Ateşçi” olarak isimlendirir. Bu isim haksızlığa herkesin uğradığının, sömürü düzeninin herkes için geçerli olduğunun simgesi olarak temsili bir isim olarak okunabilir. Öykü geminin hareket etmesini sağlayan kazan kısmında çalışan bir genç üzerinden işlenir. Bu genç vardiyalı olarak geminin ateş ocağı kısmında çalışır. Okul okumaya pek meyilli olmayan bu genç babasının ölümüyle hepten ortada kalır, yine de babasının ölümünden sonra çalışarak annesi ve kız kardeşi ile geçinme yolunu seçmiştir: “Yalnız bu ölümden sonra sert bir “ekmek kazanmak” devresi başladı. Babasından kalan maaş, anasıyla küçük kız kardeşine bile yetmiyordu. İhtimal, deniz kenarı bir şehirde olmaları, gemilere girmesine sebep oldu” (2001: 77). Genç Ateşçi, gemideki diğer mürettebattan farklı

biridir: “İçki içmediği için, kadınların ona hususi bir teveccühleri vardı. İri vücudu, kuvvetli kolları, siyah, güzel yüzü arkadaşlarını da kendisine bağlamıştı. Ve hiçbirisi okumak yazma bilmeyen bu adamların arasında, dört senelik tahsil ve yatağının başucundaki birkaç kitap, ona başka bir mevki katıyordu” (2001: 78). Yazarın bu anlatımlarından Genç Ateşçi'nin gemideki sayfalar içinde saygın bir yeri olduğu anlaşılır.

Bir isyanın başlaması için orada isyana sebep olan birilerinin ya da adaletsiz bir düzenin olması gerekmektedir. Bu öyküde ise isyanın çıkmasına neden olan kişi geminin kaptanıdır. Geçimsiz, huysuz, kötücül bir kişiliğe sahip biridir: “İş ağır, yemekler fena, kaptan sarhoş ve edepsizdi. Sabahtan akşama kadar içer ve söverdi. İsmi Fıçı Kaptan'dı. Bu isim kendisine verilmişti” (2001:79). Mürettebatına karşı acımasız olan kaptan, geminin asıl sahiplerine ise yaranmak için her türlü yola başvuran biridir. Öykünün ironik havası da bu ana eksen etrafında toplanır.

Gemi ise, her ne kadar ekmek kapısı, çalışılan yer olarak görünse de sonuç olarak karadan bağımsız, deniz yüzeyinde olması nedeni ile insan ruhu üzerinde başlı başına olumsuz etki yaratır. Gemide çalışan işçiler sömürülen emeklerinin yanında çok zor koşullarda ve çok uzun zaman dilimleri boyunca çalışmak zorundadırlar. Bu durum geminin kaptanının tutumu ile de paraleldir: “Elinden gelse yemek bile vermeyerek kumanyayı olduğu gibi geri getirecekti. Zaten verdiği yemek de sade suya bakladan ibaretti. Öğle ve akşam bakla” (2001:79). Buradaki yemek metaforu başlı başına işçilerin emeğinin sömürülmesi bağlamında kullanılmış diyebiliriz. Hal böyle olunca ve bu gemi yaşantısı dayanılmaz bir vaziyet alınca Genç Ateşçi gemideki bu haksızlığı yavaş yavaş sorgulamaya başlar. Burada Genç Ateşçi tiplmesi, toplumun sömürüsüne karşı başkaldıran bir tip olarak işlenmiştir. Söz gelimi gemi içinde sadece okumaya meraklı kişi odur: “hiç birisi okumak yazmak bilmeyen bu adamların arasında dört senelik tahsil ve yatağının başucundaki birkaç kitap” (2001:78). “Kitap okumak”, Genç Ateşçi'nin bir şeylere itiraz edecek algıya sahip olunduğunun işaretidir. Bu işaret yavaş yavaş eyleme de dönüşür. Genç Ateşçi ilk başta bu adaletsiz durumu arkadaşları ile tartışır. Öykünün bu bölümünde her isyanın bir kıvılcımla ortaya çıkma gerçeğine paralel olarak Genç Ateşçi de



tayfaların kaptana karşı isyan bayrağını açmalarında ilk kıvılcımı çakar: “Hadi be, ne duruyorsunuz, kaptana gidip et isteyeceğiz. Vermezse zorla alacağız... kuru bakla ile ateş yakamayız biz!..” (2001: 81). Genç Ateşçi'nin bu söylemi üzerine tayfaların düşüncelerinin derinliklerinde bir kıpırdanma olur. Anlatıcı diğer tayfların bu duruma hazır olduklarını söyler: “O zamana kadar böyle bir şey yapmayı hiçbirisi aklına bile getirmemişti. Fakat sanki her zaman ve her vapurda yaptıkları bir şeymiş gibi bu sözler onlara gayet tabi geldi. Cıgaralarını atıp ökçeleri ile söndürerek arkasından yürüdüler” (2001: 82). O andan sonra tayfalar kaptan kamarasına doğru yürümeye başlarlar. Adaletsizliğe karşı birlik olmanın cesareti ile kaptanın kamarasına dayanırlar. Ardından Genç Ateşçi ve arkadaşları istedikleri yemeği hiçbir mukavemet ile karşılaşmadan hemen alırlar:

Maamafih iş korktukları kadar uzun ve güç olmadı. Kaptan zaten telaşla odasından fırlamış, bunlara doğru geliyordu. Aşağıda kimse olmadığı için, itim düşmüş, vapur yavaşlamış ve gittikçe dönmeye, fırtınaya yanını vermeye başlamıştı. Vaziyet tehlikeliydi. Kaptan aşçıya kilerdeki yarım koyunun derhal bunlara verilmesini söyledi. Tabanca elinde, kaptanı müdafaaya hazırlanan lostromo, onu söylenerek cebine koydu; fakat isyan eden tayfanın lombar direğine çekildiği düşünerek içini çekti (2001:82).

İsyan etmek ve isyan yoluyla taviz koparmak bir şeylerin tamamen düzelmesi için kalıcı bir çözüm anlamına gelmeyebilir. Ezen'den koparılan tavizler, belli bir süre sonra, isyan edenlerin aleyhinde sonuçlanabilir. “Adaletsiz bir sosyal düzen; ölüm, çaresizlik ve sefaletle beslenen bu “yüce gönüllülüğün sürekli kaynağıdır; bu da sahte yüce gönüllülük dağıtıcılarının, bu yüce gönüllüğünün kaynağına en ufak bir tehdit yöneldiğinde niçin paniğe kapıldıklarını açıklar” (Freire 2013:27). Genç Ateşçi ve arkadaşları amaçlarına ulaşsa da, mutlulukları uzun sürmez. Düzen ve düzenin yandaşları, başkaldırıya karşı ilk başlarda sessiz dursalar da zamanı geldiğinde daha büyük kötülükler yapmaya başlarlar. Bir bakıma yapacakları kötülükler için zamanın gelmesini beklerler. Zamanı geldiğinde ise harekete geçip hedeflerine ulaşırlar. Nitekim gemi kaptanı da tayfaların kapsına dayandığı anda sesini çıkarmayıp tayfaların istediklerini verse de aslında zamanını beklemiştir. Denizin üstünde yüzen bir gemide tek başına olduğunu yıllardır yaşadığı deneyimlerinden biliyordur. Tayfaların bilmediği ise bu başkaldırının varacakları ilk liman ile beraber onlara

pahalıya mal olacağıdır. Sabahattin Ali'nin öykülerinde adaletsizliklere karşı isyan olsa da eni sonu kazanan taraf egemenlerdir. “Bir Gemici Hikâyesi” de böyle bir sona dayanır: “Ve kaptan, Genç Ateşçiyi hemen Port-Sait’te, diğerlerini İstanbul’da vapurdan attı” (2001: 82). Dolayısıyla Ali'nin “örgütsüzlük”ü vurguladığı, haklı isyanların örgütsüzlük nedeniyle ancak hüsrarla bitebileceğini vurguladığı ileri sürülebilir.

### 2.5 Nûredîn Zaza'nın Düzene Başkaldırışı İşleyen Öyküleri

Nûredîn Zaza, henüz çocuk sayılacak bir yaşta Suriye'ye mülteci olarak sığınmak zorunda kalmıştır. Ama bu durum özgür bir vatana kavuştuğu anlamına gelmez. Değişik ülkelerdeki cezaevlerinde yatmış, kaçak ve sürgün hayatı yaşamıştır. Yazdığı az sayıdaki romantik öyküde yaşamı boyunca süren adalet arayışlarının etkisi belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Öykülerindeki olay kişileri genellikle Türkiye’de yaşayan insanlardır. Bu öykülerde köylüye haksızlık eden devlet adamları vardır. Askerler, yargı mensupları, polisler, bazı ağalar yoksul halkın yaşamına müdahale etmektedirler. Bununla birlikte Nûredîn Zaza'nın öykü kahramanları bu haksızlığa boyun eğmezler. Onları baskılayan düzene ve düzenin icracısı insanlara başkaldırırlar. Fakat öykülerinin çoğunda halkın bu başkaldırısı başarıya ulaşamaz. “Keskesor”, “Perîşanî”ve “Hevîna Perîxanê” isimli öyküler, bu anlamda akla gelen ilk öykülerdir.

Çarpık düzene isyan, her iki yazarın eserlerinde farklı şekillerde ortaya çıksa da öz itibarıyla aynı tema etrafında toplanır. Nitekim Zaza'nın “Keskesor” öyküsü tema olarak haksızlığa uğrayan bir halkın gerçeğini yansıtır. Anı-öykü şeklinde bir anlatı olarak tanımlayabileceğimiz “Keskesor” öyküsü mekân olarak kırsalda geçer<sup>3</sup>. Öykü ben anlatıcı üzerinden anlatır, dili ise geçmiş zaman kipindedir: “1925 yılındaydı. O sene okula daha yeni gidiyordum” (Zaza 2008: 33). Öyküdeki olayın anlatımı yine geçmiş zaman içinde devam eder ve geçmiş zamanda biter. Öykünün

---

<sup>3</sup> Tezimiz boyunca öykü karşılaştırmaları için Nûreddîn Zaza'nın 2011 Avesta Yayınları basımlı *Kurdên Nejbîrkinê* isimli kitabından alıntı yapılacaktır.

geçiş yeri muhtemelen Güneydoğu Anadolu'nun bir kasabasıdır: “Daha önce birbiri ile rekabet içinde olan kentin büyükleri, birbiri ile barışıyor ve insanlarına silah dağıtıyorlardı” (2011:34). Öyküde nedeni tam olarak anlatılmayan bir başkaldırı vardır. Yine de bu başkaldırı düzene ve düzenin kasabadaki temsilcilerine karşı bir başkaldırıdır: “O günlerde kentte bir karışıklık vardı: Büyükler evlerde heyecanlı bir şekilde konuşuyorlardı, yüzleri mutlu ve güleçti. Kadınlar ise korku ve telaş içindeydiler ve çocuklarla pek ilgilenmiyorlardı. Askerler ise zor kullanarak evlere giriyorlardı” (2011: 33).

Öyküde iç içe geçmiş, birbiri içinde karmaşa yaratıyor görüntüsü veren üç durumdan söz edebiliriz: Büyüklerin keyifli olması, kadınların temkinli olması ve askerlerin zor kullanarak evlere girmesi. Bu durum, başlangıçta bir şeylerin eksik olduğunu hissettirse de sonradan anlamlar yerini bulur. Öykünün gelişim kısmında isyana tam bir hazırlık vardır. Buna uygun olarak da fırtına öncesi sessizlik yaşanır, ortalık yavaş yavaş tenhalaşır. İsyancılar arasında gittikçe artan bir heyecan vardır: “Okul kapanmıştı ve öğretmen saklanmıştı. On, onbeş yaşlarındaki çocuklar hançer ve silah taşıyorlardı. Herkes sabırsızdı” (2011: 34). Öykünün bu kısmından sonra isyancılar yavaş yavaş evlerinden çıkıp sokaklara inerler. Bir devrime doğru yol alır gibi herkes heyecanlıdır: “Kadınlar ve çocuklar damlara çıkıyordu. Bazıları savaş şarkıları söylüyorlardı, bazıları halaya duruyorlardı... Çocuklar silah sıkıyorlardı, at koşturuyorlardı, herkes keyifli, coşkulu ve mest olmuştu” (2011:34).

Öyküde her şey sistematik olarak anlatılır. Kadınlar ve çocukların evlerin damlarına çıkmaları, okuyucuyu yeni bir gelişmenin olacağı beklentisi içine sokar. Öykünün ilerleyen bölümlerinde ise bu beklenti gerçekleşir. Halkın beklediği isyancılar kasabaya girmeye başlarlar: “Bir süre sonra biniciler, takke ve mendillerle, pantolon ve cepkenlerle, şimşek gibi girdiler şehre ve doğrudan saraya gittiler” (2011:34). Böylece otorite oradan kovulmuş, halk inisiyatifi ele geçirmiştir. Kasabanın önemli yer ve devlet daireleri ele geçirilir.

Nûredîn Zaza'nın öykülerinde isyan edenler genellikle kırsal kesimlerde yaşayan insanlardır. İlk bakışta halkın birileri tarafından yönlendirildiği algısı oluşsa da bu durum halkın isyan etme nedeninin yansıması değildir. Bundan ötürü de

politik hiçbir yanları, ittifak edecekleri hiçbir yer yoktur; kendi bireysel kararları ile isyana katılırlar. Aynı kaygıları aynı anda hissederek, aynı anda yürüyüşe geçerler diyebiliriz. Her isyan, başlangıçta başarıya doğru yol alır. “Keskesor” öyküsü için de bu durum geçerlidir. Düzenin adamlarının kasabadan kovulması, isyanı destekleyen halk kitlesinde bir sevincin oluşmasına yol açar: “Halk sarayın çevresinde toplanıyordu. Biz çocuklar da gittik: o renkli şey başımızın üstünde duruyordu. Fakat o gökyüzündeki gökkuşağı değildi. Ben sabırsızdım... Babamı arıyordum. İsyancı askerler saraya girmişlerdi, bir şarkı söylüyorlardı, keskin gözleri güleçti. Ben babamı atın üstünde gördüm” (2011: 34).

Nûredîn Zaza'nın öykü kişileri öykünün geçtiği mekâna ait insanlardır. Aynı mekânda yaşayan insanların birbirileri ile alıp veremedikleri durumlar yüzünden bir noktadan sonra aralarında rekabetin çok çirkin bir hal olmasına tanık olunur. Bu rekabet öyle yıkıcı bir hal alır ki elde edilen kazanımların yok olmasına bile neden olabilir. Nitekim “Keskesor” öyküsünün sonlarına doğru isyancı kişilerin arasındaki husumet, kısa bir sürede yaşanan sevincin yarıda kalmasına ve her şeyin ters yüz olmasına neden olur: “Birkaç ay sonra kasabanın havası değişti. Coşku ve rahatlığın yerini büyük bir korku aldı. Kürtlerin ihanetleri ve bir kısım insanın bilgisizliği yüzünden düşmana yardım etmişlerdi” (2011:35).

Burada dikkatten kaçmayacak bir sosyolojik olgudan da bahsedilebilir. Buna göre bir toplum ya da bir halk kendi içinden birileri tarafından ihanete uğramadıkça hiçbir güç tarafından yenilmez. Aynı zamanda öyküde ihanetin kötücül yönleri üzerine bilgilendirmelerde yapılmaktadır: “Aydın insanlar ihanet ve onursuzluğun yıkıcılığından bahsediyorlardı” (2011: 35). “Keskesor” öyküsünün son kısımlarına doğru, halkın tüm heyecanı, coşkusu ve cesareti yavaş yavaş kırılır. İsyan, dışarıdan getirilen kuvvetler yardımıyla bastırılır. Böylece saf ve temiz duygularla, haksızlığa dayanamayan halkın çıkardığı isyan, ilk başlarda başarıya ulaşırsa da zaman içinde daha sinsî ve daha planlı programlı davranan “düşman” tarafından bastırılır: “Çok sürmedi, düşman aç kurtlar gibi kasabaya girdi... Bazılarını olduğu yerde öldürdüler, çocuk ve hamile kadınları süngülediler, yaşlıları astılar” (2011: 35).“Keskesor” daki isyan şiddetle bastırılır. Öyküde anlatılan isyanın bastırılış şekli aynı zamanda, bir

daha isyan etmek isteyen ya da isteyecek halk için bir “ibret mesajı” da taşır. Halk her şeyini kaybeder ve büyük bir korkuya kapılır. İsyan bastırılırken çok sert yöntemler kullanılır. Böylece bir halkın umudu daha etrafa serpilmeden yok olur. Dolayısıyla karşılaştırılan öykülerde örgütsüzlük ve yeterli hazırlığın olmaması ile isyancıların geleceği öngörememesi ve egemenlerin temkinli şekilde son ana kadar belirli bir plan içinde hareket etmeleri olguları ön plana çıkmış oluyor. Bu anlamda Sabahattin Ali’nin “Bir Orman Hikâyesi” ve “Bir Gemici Hikâyesi” ile Nûredîn Zaza’nın “Keskesor” adlı öyküsündeki ortak yönleri tablo şeklinde gösterirsek, ortaya aşağıdaki panorama çıkacaktır:

**Tablo 1. İki Yazarın Düzene Başkaldırışı İşleyen Öykülerinin Benzer Yönleri**

<b>Yazar Adı</b>	Sabahattin Ali	Sabahattin Ali	Nûredîn Zaza
<b>Öykü Adı</b>	Bir Orman Hikâyesi	Bir Gemici Hikâyesi	Keskesor
<b>Mekân</b>	Taşra (Köy)	Deniz	Taşra (Kasaba)
<b>Vaka</b>	Köylü- Devlet çatışması	Gemi Çalışanları- Kaptan çatışması	Köylü- Devlet Çatışması
<b>Öykünün Kahramanı</b>	Köy Halkı	Genç Ateşçi	Köy Halkı
<b>Öykünün Yan Kahramanları</b>	Zulmü kabul etmeyen köy halkı	Zulmü kabul etmeyen gemi mürettebatı	Zulmü kabul etmeyen köy halkı
<b>Sonuç</b>	İsyan bastırılır	İsyan edenlerden intikam alınır	İsyan bastırılır

**Tablo 2. İki Yazarın Düzene Başkaldırışı İşleyen Öykülerinin Benzer Yönleri**

<b>Öykü Adı</b>	Bir Orman Hikâyesi	Bir Gemici Hikâyesi	Keskesor
<b>Olayın Geçtiği Yer</b>	Orman	Deniz	Kasaba
<b>Olayın Öykü Zamanı</b>	Geçmiş zaman	Şimdiki zaman	Geçmiş zaman
<b>Kötü Karakterler</b>	Özel şirket çalışanları	Gemi kaptanı	Devlet yetkilileri

Her iki yazara ait karşılaştırılan öykülerin ana temasına bakıldığında özünde egemenlere karşı bir isyan vardır. Sabahattin Ali’nin “Bir Orman Hikâyesi” ve “ Bir Gemici Hikâyesi”nde sınıfsal bir biçimde ortaya çıkan isyan olgusu, Nûredîn

Zaza'nın "Keskesor" adlı öyküsünde ulusal bir isyan motifi barındırmaktadır. Öyküler mekânsal olarak taşrada geçmektedir. Öykülerdeki kötü karakterler, otoritenin devamı için yönetimi ellerinde bulunduran insanlardır. Ezilen, hak arayan öykülerin iyi karakterleri ise halktan insanlardır. Öykülerde isyan kısa bir süreliğine başarıya ulaşsa da uzun vadede bastırılır ve isyan edenler otorite tarafından cezalandırılır. Sabahattin Ali'nin öykülerinde isyan edenlere hak mahrumiyeti ve gündelik yaşamı sekteye uğrayacak cezalar verilirken, bu durum Nûredîn Zaza'nın öykülerinde isyan eden kahramanlar için o kadar hafif değildir; isyan eden kahramanlar genellikle bu davranışlarının bedelini canlarıyla öderler. Yine her iki yazarın öykülerinde isyancılar açısından, otoriteye baş kaldırmanın derin bir arka planı yoktur. Ezilen taşra toplumunun bir durumdan rahatsız olmanın verdiği bir duygu ile haksızlığa karşı bir anlık parlayışı vardır. İsyanların erken bastırılmanın altında da bu durum yatmaktadır.

## **2.8 Sabahattin Ali'nin Düzenin Çarpıklığını İşleyen Öyküleri**

Her iki yazarın da düzenin çarpıklığını işleyen öykülerinde ve bu çarpıklığa neden olanlar, gücünü otoritenin kendisinden alan kişilerdir. Bu kişiler, bazen bir asker kılığında, bazen bir ağa kılığında ya da yerelin dinamiklerini arkasına almış insanların kılığında karşımıza çıkarlar. Bu karakter tiplerini daha da çoğaltabiliriz. Her iki yazara ait aşağıda karşılaştıracığımız öyküler de bu durumu anlatan örneklerdir.

Sabahattin Ali'nin öykülerindeki isyan kurgusu, genellikle devletin taşradaki temsilcilerinin görevlerini şahsi menfaatleri uğruna kullanmalarıyla işlemeye başlar. Adaleti sağlamak ve mütegalibenin kötülüklerine karşı sıradan vatandaş korumakla görevli devlet temsilcileri, kendi ihtiraslarına yenilip kötülüğün kaynağı ve müttefiki olurlar. Böylece insanların devlete olan güveni zedelenir ve isyan yavaş yavaş biçimlenmeye başlar.

Sabahattin Ali'nin "Sıcak Su" adlı öyküsü, sıradan vatandaşların güvenliğinden sorumlu jandarmaların bir insana yaptıkları kötülüklerle başlar. Öykünün konusu, kanundan kaçan bir şahsı arama üzerine kuruludur. Jandarmalar,

bir kaçağı aramak için gittikleri köy evinde, kurnaz, bir o kadar da yıkıcı bir yöntemle başvururlar. Öykü, jandarmanın köylü üzerindeki korku ve saygı hissi uyandıran hislerini ele veren bir cümle ile başlar: “İki candarma alaca karanlıkta köyün kenarına varınca atlarından indiler ve dizginleri karşıdan koşup gelen kahveci çırağına vererek, bacalarını gere gere yürümeye başladılar” (Ali 2001: 279).

Jandarmanın, taşrada, köylü üzerindeki egemenliğini özetleyen bu cümle, öykünün geri kalan kısmında da olacakların habercisi gibidir. Jandarmalar bir kanun kaçağını arıyorlardır. Kaçak köyden birisidir. Belirli zaman aralıklarıyla evine gelen kanun kaçağı, her defasında köyden birileri tarafından jandarmaya ihbar edilmektedir. Bu ihbarları değerlendiren jandarmalar ise yoklamaya gittikleri kaçağın evinden elleri hep boş dönerler. Öyküde olayın geçtiği zaman ise jandarmaların yine bir ihbarı değerlendirip köye geldikleri zamandır. Bu defa kanun kaçağını yakalamakta kararlıdır. Baskın yapacakları ev köyün dışında ormana yakın bir yerdedir. Sessizce söz konusu eve yaklaşır:

Tam köyün öbür ucunda, ormanın başladığı yerdeki bir eve yaklaştılar. Ses çıkarmak istemedikleri anlaşılıyordu. Evin etrafını saran çite gelince, ayaklarının ucunda yükselerek evin ışık gören penceresine baktılar. İçeride bir kadın diz çökmüş, çorba içiyordu. Birçok örgütlere ayrılmış saçları arkasına bırakılmıştı. İki de birde pencereden dışarıya da kaçamak bir göz atıyordu (2001: 279).

Kadının bakışlarından, tedirginliğinden şüphelenen jandarmalar, yine de temkini elden bırakmazlar. Her biri farklı bir taraftan evi kuşatıp, kaçak durumdaki adamı evin etrafında aramaya başlarlar. Adamı bulamayınca da ikinci aşama olarak evin kapısını çalmaya başlarlar. Aradıkları şahıs, evde her şeyden habersiz görüntüsü veren Emine'nin kocasıdır. Kapının açılması ile birlikte jandarmalar ve Emine arasında bir diyalog başlar. Yazar, jandarmaların sistematik bir şekilde Emine'ye karşı baskının dozunun artıracaklarını daha öykünün başında okuyucuya hissettirmeye başlar: “Candarma, evvela güzellikle işe başlamak isteyerek kadına sokuldu” (2001 :280). Aranan kişinin adı İsmail'dir. İsmail bir adam vurmuştur. Neden adam vurduğu anlatılmasa da vurduğu kişinin bir ağanın oğlu olması düşünüldüğünde, muhtemelen haksızlığa boyun eğmediği için bu cinayeti işlemiştir.

Sabahattin Ali bu öyküde, devletin halkın gözünde ne kadar kudretli olduğunu da anlatır. Kudretten kasıt ise devletin bir işe kalkışması durumunda, bu işin sonu nereye varırsa varsın peşini bırakmayacağı düşüncesi üzerinde şekillenir. Devletin bir olayın peşini bırakmamak, o olayın faillerini ortaya çıkarmak için her türlü kötülüğü meşrulaştırabileceğini göstermeye çalışır. Nitekim ihbar ile köye gelen jandarmalar İsmail'i bulamayınca Emine'ye yüklenir, ona nasihatte bulunurlar: "İnkârı bırak. Bu oğlandan gayrı sana hayır gelmeyeceğini anladın. Devlet onu sana bırakmaz. Ondan sorulacak hesabı var" (2001:280). Devletin vatandaşına kin tutmasının, vatandaşa karşı eni sonu trajik bir hal aldığına da kanıtı gibi duran bu öyküde, jandarmalar bir anlamda kendilerini devletin yerine koymuş olurlar. Önceleri Emine'yi ikna etmek için çok duygusal, yapıcı konuşmalara girişirler. Sonra da kanunlardan, kanunlara göre olması gerekenden, adaletten bahsederler. Böylece Emine'ye uzun uzun dil dökerler. Fakat ne yaparlarsa yapsınlar Emine, İsmail'in yerini bilmediğini söyler. Emine, İsmail'in yerini bildiğini inkâr ettikçe de jandarmaların dil dökmeleri bir yerden sonra sistematik işkenceye dönüşür. Emine direndikçe, devletin şefkatinden dem vuran jandarmaların ruh hali değişir, şefkat yerini yavaş yavaş eziyete bırakır. Emine'den bir şey elde edemeyeceklerini anladıklarında da evi aramaya başlarlar. Arama daha çok evin altını üstüne getirme şeklindedir. Evdeki eşyalar alt üst edilirken, bu eşyaların tasviri ile birlikte insanların yoksulluğu da gözler önüne serilir: "Candarma, yükü açtı, yatakları devirdi, sonra etrafına bakındı. Ev bu tek odadan, bir de aralıktan ibaretti. Aralıkta bir zeytinyağı testisi ile bir ekmek tahtası ve ne oldukları pek belli olmayan bir takım şeyler daha duruyordu" (2001:280).

Aradıklarını bulamayan Jandarmalar eli boş dönmeye niyetli değildirler. İsmail'in evin bir köşesinde saklanabileceğinin emaresi olarak "gusülhane"yi de arayacaklarını söylerler. Bunun üzerine Emin'e tedirgin olur. Bu durumdan iyice işkillenen jandarmalar bu defa ısrar ile gusülhanenin açılması için Emine'yi sıkıştırırlar. Emine'nin üzerindeki baskı artınca, gusülhanenin kapsını açmaktan başka çaresi kalmaz. Öykünün bu kısmından itibaren jandarmanın nezdinde devletin acımasızlığı yavaş yavaş ortaya çıkar. O andan sonra olanlar ise, kendini adaletin



temsilcisi sayan jandarmanın, vatandaşın can güvenliği için bir tehdit oluşturmaya başlamasına delalet eder. Jandarmalar tarafından Emine'ye uygulanan sistematik işkence, aynı zamanda devlet görevlilerinin eril baskı aracı olarak da kötü bir üne sahip olduğunu gösterir.

Emine'nin kapısını açtığı gusülhanede İsmail'i bulamazlar ama onu çağrıştıracak başka bir şey ile karşılaşılır; gusülhanede sıcak su vardır. İslam kültüründe cinsel birlikteliğinden sonra temizlenmek için gusül abdesti alınması gerekir. Sıcak su, İsmail'in fazla uzakta olmadığını ipuçlarını vermektedir: "içinde isli bir teneke ile küçük bir tahta iskemle görünen gusülhaneye yaklaşıp elini tenekenin içine soktu. Sonra parmakları yanmış gibi hızla geri çekti" (2001: 281). Böylece jandarmalar sağlam bir delil elde ederler. Emine ise ısrarla sıcak su ile İsmail arasında bir bağlantı kurulmasına karşı çıkar. Ancak Emine'nin inkârı bir işe yaramaz. Aksine bu inkâr, gerçeği ortaya çıkarmak için jandarmaları sinsi ve insan onurunu ayaklar altına alan bir plan uygulamaya yöneltir: "İsmail her halde uzakta değildir, bize teslim olmaya gelmezse, karısının ırzını kurtarmaya da gelmez mi ?" (2001:282).

Jandarmalar devlet adına suçluyu arayanların, kanuna, ahlaka, vicdana aykırı davranmalarının en korkunç örneklerinden birini Emine'ye yaşatırlar. Bu eylemi yaparken her ne kadar amaç, karısının çılgınlıklarını duyunca ortaya çıkacak İsmail'i yakalamak ise de masum bir insanın kurban olarak seçilmesi ve kurban edilme biçimi elbette kanun dışı bir eylemdir. Böylece toplum içinde kadının durduğu yer, kadının çaresizliği ve gerektiği yerde kimsesizliği de vurgulanmış olur: "Kadın sapsarı kesilmişti ve titriyordu. Alt dudaklarını kanatacak kadar ısıırıyordu. İki tarafına bakındı. Dört duvardan ve iki candarmadan başka bir şey yoktu" (2001:282). Emine, bağırılmamak ve İsmail'i ele vermemek için direnirken, ruhunda büyük yaralar açan bu cinsel saldırı sonucu bilincini kaybetmeye başlar: "Fakat ne öteki, ne de bu, kadının ağzından bir kelime bile alamadılar... O, her şeye rağmen bir kere bile bağırmadı, yardıma kimseyi çağırmadı" (2001:282). Jandarmaların İsmail'in yerini öğrenmek ve İsmail'in saklandığı yerden çıkmasını sağlamak için Emine'ye tecavüz etmeleri, bir tür düzen eleştirisi olarak okunabilir. Öykünün özeti gibi duran bu

sahneden sonra, jandarmalar evden ayrılırlar. Emine ise yaşadıklarının şokunu atlatamadan, evden çıktığı gibi kayıplara karışır. Yazar öyküyü açık uçlu bitirir: “Kız Emine... Neredesin? Diye bağırdılar. Fakat ne o gün, ne de ondan sonra, hiçbir yerden Emine’ye dair bir haber çıkmadı” (2001: 283).

### 2.8.1. Nûredîn Zaza’nın Düzenin Çarpıklığını İşleyen Öyküleri

Nûredîn Zaza’nın “Perîşanî” adlı öyküsü, düzenin çarpıklığını anlatan, devletin yetkileri ile donatılmış jandarmaların halka karşı ne kadar acımasız davranabildiğini anlatan bir anı-öyküdür. Öykü, gurbette bulunan bir insanın, bir an düşüncelere dalarken, anavatanına dair hatırladığı kötü bir anıyla başlar: “Mülteciler mahallesinde bulunan evimin penceresinden Şam’ın bahçelerini izliyorum” (Zaza 2011: 37). Kısa pasajlar şeklinde kurulmuş olan “Perîşanî”de, sürgün yaşamının sonucu olarak sürekli biçimde vatanının dağlarını taşlarını özleyen bir insan vardır. Bu özlem duyguları düşünce doğduğu topraklara doğru bir gezi yapar. Bu düşsel gezi, güzel anıların yanı sıra trajik anıları da içerir “Perîşanî”nin anlatıcısı yolculuğunun ilk anında kendisini bir dağ başında görür. Dünyadan habersiz bir çobandır, dağlarda kuzularını otlatmaktadır: “Bir kavalın sesi geliyor, başımı kaldırıyorum, bir çoban sürüyü subaşına getiriyor” (2011: 37). Anlatıcı burada gösterge bilimden faydalanır. Eni sonu her şeyi görür, okuyucuya gördüklerini işaret eder.

Öykü Tanrısal anlatıcının (ben-anlatıcı, 1st person narrator) ağzından verilmektedir. Çobandaki huzuru anlatırken, bu huzurun er geç biteceğini de sezdirir. Çünkü kötülük karabulut gibi yaklaşmıştır: “Gözlerimi açtığım an, önümde iki Jandarma görmekteyim” (2011: 37). Bu öyküde de jandarma, kötü karakteri temsil eder. Jandarmanın varlığı, bir şeylerin artık yolunda gitmeyeceğine dair gönderme olarak kurgulanmıştır: “Gözleri kızıldı ve yüzlerinden lanet yağıyordu” (2011: 37).

Jandarmalar çobanla ıssız bir yerde karşılaşmaktan bir hayli memnundurlar. Karşılaşmanın ilk anından itibaren gerilim yükselmeye başlar: “Jandarmalardan biri silahını omzundan indiriyor ve sert, emir verir bir şekilde çobana: zırlama artık ve hemen bize bir kuzu getir diyor” (2011: 37). Bu ana kadar jandarmaların çobana

olan öfkesini pek anlayamayız. Bunun acıklılarından kaynaklı bir tutum olmadığı anlaşılmaktadır. Zira jandarmalar da kamu düzeninin tesisi ve korunmasıyla yükümlüdürler, ancak bu buyurgan tutum, çobanı derin bir yeise iter. Öyküde devletin temsilcileri olan jandarmalar, aslî görevlerinin tersine kanun dışı hareket eden varlıklardır. Çoban ise taşra çaresizliği ve otoriteyle yüz yüze kalınca ortaya çıkan güçsüzlüğü simgeler: “Çoban, jandarmaların ne söylediğini anlamıyor” (2011: 37). Çobanın jandarmaları anlamaması, onların konuştuğu dili bilmemesinden kaynaklanmaktadır. Ne dediklerini anlamayan çoban, başına geleceklerden de habersizdir. Sadece jandarmaların kızgınlığı karşısında ne yapacağını şaşırılmış bir haldedir. Jandarmalar onu pek önemsemeyen yapıların davranışlarındaki norm, kendi keyfilikleri olacaktır. Öykünün söyledikleri dairesinden bakıldığında, denebilir ki, devlet katı kanunlar koyarken, bunu kendisinin uyması için değil, güçsüz olanı bastırmayı hedefler ve böylece bütün gücü elinde toplar. Bu noktada otorite neyi dilerse, herkes ona sorgusuz sualsiz uymak zorundadır. “Perîşanî”de de mutlak hâkim, jandarma simgesiyle gösterilen otoritedir, nitekim sürünün arasına dalıp en iyi kuzuyu seçmeye çalışırlar. Bir kuzusunun gasp edilmek üzere olduğunu gören çoban yine de soğukkanlı davranmaya çalışır. Çoban kendi anadilinde jandarmalara yaptıkları şeyin doğru olmadığını anlatmaya çalışsa da kötülük yapmaya niyetli olan jandarmaları için onun ne söylediğinin bir önemi yoktur. Gözleri kötülük yapmaktan başka bir şeyi görmeyen bu adamlar, çobana zulmetmeye dünden karar vermişler gibi bir ruh haliyle hareket etmektedirler. Çoban, jandarmaların bu hareketine karşı yine de bir şeyler yapma, itiraz hakkını kullanma, bu haksızlığa dur deme çabası içinde bir süre kıvrandıktan sonra, aynı dili konuşmadığı için el kol işaretleri ile durmaları gerektiğini söyler: “Elleriyle işaretler yapıyor ve diyor: Yapma. Bırak! Bırak!” (2011: 37-38). Ancak yaptığı itiraz bir sonuç vermez. Aksine itirazı, jandarmaların daha da sinirlenmelerine yol açar. Küçümsedikleri ve cahil gördükleri biri tarafından engellenmeleri bir adım daha ileri gitmelerine neden olur.

Öykünün sonuna doğru, çobanın jandarmalarla aynı dili konuşmadığını ve çobanın konuştuğu dilin kanunlara göre yasak olduğu ortaya çıkar. Böylece çobana kötülük yapmak için hazır bir bahaneleri de vardır. Çoban, kuzusunun götürülmesine daha fazla itirazda bulununca silahını ona doğrultan jandarma öfke patlaması yaşar: “konuştuğun dilin yasak olduğunu bilmiyor musun? Üstelik kaval ile de bu dille çaldın” (2011: 38). Çobanın kuzularını vermek istememesi, hayati bir tehlike ile karşı karşıya kalmasına neden olur ve olay daha da büyür. Çobanın yaşamı, jandarmanın elindeki silah karşısında tehlikededir artık: “Jandarma silahını ateşler, çoban sessizce yere yığılır, sürü dağılır” (S. 38). Bu aynı zamanda öykünün son cümlesidir. Haksızlığa karşı durmanın, hak savunmanın, kanun koyucular tarafından hoş karşılanmadığını ve kudretlerine itiraz etmenin sonucu olarak çoban öldürülür.

Dolayısıyla karşılaştırılan öykülerde otoritenin koruyucularının otoriteyi kendi amaçları doğrultusunda ve usulsüz şekilde kullandıkları gözlemlenmektedir. Bu noktada, sıradan insanların otoriteyle ilişkilerinde boyun eğme dışında bir tutumlarının olmadığı açığa çıkmaktadır. “Ezilenlerin geleneği bize gösteriyor ki içinde yaşadığımız 'olağanüstü hâl' istisna değil, kuraldır” (Uzun 2006: 125). Her iki yazarın tahlil edilen öykülerinin karşılaştırmasını tablo şeklinde gösterdiğimizde aşağıdaki durum söz konusu olacaktır.

**Tablo 3. İki Yazarın Düzenin Çarpıklığını İşleyen Öykülerinin Benzer Yönleri**

Yazar	Sabahattin Ali	Nûredîn Zaza
Öykü Adı	Sıcak Su	Perîşanî
Mekân	Taşra	Taşra
Vaka	Bir kadının ırzına geçme	Bir çobanın öldürülmesi
Öykünün Kahramanı	Emine	Çoban
İyi Karakter Tipi	Kocasını ele vermek jandarmaya teslim etmek istemeyen kadın.	Jandarmanın sebepsiz yere kuzuyu almalarını engellemeye çalışan çoban.
Kötü karakter	Emine'nin ırzına geçen Jandarmalar	Çobanı öldüren jandarmalar
Sonuç	Jandarmaların ırzına geçtiği Emin'e kayıplara karışır.	Jandarmaların ateş ettiği Çoban ölür.

**Tablo 4. İki Yazarın Düzenin Çarpıklığını İşleyen Öykülerinin Farklı Yönleri**

<b>Öykü Adı</b>	Sıcak Su	Perîşanî
<b>Olayın Geçtiği Yer</b>	Köy yeri	Dağ başı
<b>Olayın Öykü Zamanı</b>	Şimdiki zaman	Geçmiş zaman
<b>Olayın Gerçekleşme Nedeni</b>	Kocasını ele vermek istemeyen kadın.	Resmi dilin dışında farklı bir dil ile konuşan çoban.

Sabahattin Ali'nin "Sıcak Su" ve Nûredîn Zaza'nın "Perîşanî" öykülerinde adaletsizliği yapanlar devletin kolluk kuvvetleridir. Taşrada devletin temsilcileri olarak itibar gören jandarmalar, kendilerini kanunun yerine koyarak halka her türlü kötülüğü yapmaktadırlar. Sabahattin Ali'nin öyküsünde kocasını ele vermek istemeyen Emine ile Nûredîn Zaza'nın öyküsünde koyununu vermek istemeyen çoban jandarmaların isteklerine karşı çıkmışlardır. Bu tutumlarının bedelini de çok ağır ödemişlerdir. Sabahattin Ali'de insan yaşamına kasıt, jandarmaların kocası kaçak olan bir kadına tecavüz etmeleri ile ortaya çıkarken, Nûredîn Zaza'nın öykülerinde ise yine sebepsiz yere jandarmalar tarafından bir koyunu alı koyulmak istenen bir çobanın öldürülmesi ile kendini gösterir. Her iki yazarın öykülerinde de kötü karakteri oynayan jandarmalar bu suçları işlerken çok rahattırlar. Adeta otoritenin kendilerine sunduğu eril imkânlardan faydalanmak istemişlerdir. Mekânsal olarak suçların işlendiği yerlerin taşra olması ve bu suçların başlı başına yargılanmayı gerektirirken, suçu işleyen devleti temsil eden kişilerin elini kolunu sallayarak suç mahallinden hiçbir şey olmamış gibi ayrılmaları, otoritenin taşrada yaşayan insanlara eşit vatandaş gözü ile bakmadığı üzerinden bir okuma yapmamızı da neden olmaktadır.

## 3.BÖLÜM

### 3.1.Sabahattin Ali'nin Öykülerinde İhanet Olgusu

Her iki yazarın öyküleri incelendiğinde ihanet olgusu genellikle kaçak durumda olanların otorite-devlete ihbar edilmeleriyle son bulur. Her iki yazarında öykü kahramanları kanundan kaçan kişilerdir. Bununla birlikte yüz kızartıcı suçları da yoktur bu kahramanların. Kanundan kaçmalarının tek nedeni var olan düzene başkaldırmaları ve bu yüzden de kanunların dışına çıkmalarıdır. Her iki yazarın öyküleri incelendiğinde, ihbar eden-ajan genellikle kanundan kaçanların tanıyıp, güvendikleri kişilerdir.

Sabahattin Ali'nin öykülerinde ihanet edenler, ihaneti bildirdikleri makamın hangi bilgilere muhtaç olduğunu bilirler. Bu öykülerde ihanetin iki nedeni vardır. Bir nedeni otoriteye yaranmak, otoritenin takdirini kazanmak ise diğer nedeni de otoritenin yanında olduğunu, hatta otoritenin kendisi olduğunu ispatlamaktır.

Söz konusu yazarın “Düşman” adlı öyküsünde ihanetin, öykünün asıl konusu ya da kahramanı şeklinde tanımlanacak kadar ağırlığı olduğu gözlemlenmektedir. Kahramanlarının adlarının belirtilmediği öyküde ihanet edene “ev sahibi”, ihanete uğrayana ise “misafir” ismi verilmiştir. Öykünün başında yaşamından memnun bir öykü kişisi ile karşılaşırız. Bu kişi “ev sahibi” dir. Bir gece eğlencesinden dönen öykü kişisi yalnız başına, düşünceli bir şekilde evine doğru yürümektedir. Yazar, ev sahibinin duygu durumunu şu cümle ile aktarır: “Biraz evvel bir arkadaşının evinde oynadığı pokeri aklına getirdi. Otuz lira kazanmıştı” (Ali 2001: 210). Evlerde yapılan poker partilerine katılıyor olması, ev sahibinin sosyo-ekonomik durumunun iyi olduğunu gösteren bir işaret olarak kabul edilebilir.

Ev sahibi, bir “sonradan görme” olarak kurgulanmıştır: “Dalgın dalgın yürüyor ve boş gözlerle ayaklarına, ıslak asfalttan biraz yukarıya doğru kalkıp sonra kolayca ileri uzanan ve yine ıslak asfalta dokunan iskarpinlerine bakıyordu” (2001: 210). Dünyada olup bitenlerle bağlarını koparmış, küçük bir çevrede rahat bir yaşam sürmektedir: “Hayat ne güzel, fakat ne can sıkıcı şeydi!.. Gündüz daire... hafif bir iş,

bol para... Akşamüzerleri güzel bir yemek, bazen sinema... Çay... Poker... Sonra uyku” (agy). Ev sahibini iç sesi ile konuşması ve yaşadığı hayattan memnun olması, düzenin boyunduruğu altında, yapılan tüm haksızlıklara boyun eğen insanların, düzen tarafından ödüllendirilmesine dair göndermeler içerir.

Rahat bir hayat sürmenin huzuruyla yürümeye devam eden ev sahibi, evine yavaş yavaş yaklaşmaktadır. Evin tasviri de ait olduğu yüksek sınıfın yansıması olarak değerlendirilebilir. Ekonomik durumunun çok iyi olması, beraberinde iyi bir muhitte, konforlu bir evde yaşamasını da gerektirir: “Evin önüne gelmişti. Aralık duran bahçe kapısını ayağıyla itti. İki tarafı çiçekli yolda yürümeye başladı. Geceleri eve hep arka taraftaki küçük kapıdan girerdi. Salona ve ön kapıya yakın bir yerde yatan hizmetçiyi uyandırmak istemediği ve yatak odası bu kapıya yakın olduğu için farkına varmadan kendini buna alıştırmıştı” (2001: 211).

Öykünün kurgusu gereği, ev sahibinin sosyo-ekonomik durumu, iyi yaşam koşulları ve yaşamın her türlü riskinden kaçma, düzene sığınma gibi olgular ima edildikten sonra öykünün olay kısmına geçilir. Bu noktada ev sahibi evinin bahçesine girerken, bir adam ile karşılaşır. Karşılaştığı kişi bir kanun kaçağıdır. Yazar, kaçak olan bu adamdan “misafir” olarak bahseder. Karşılaşmanın gece olması, gecenin bir şeyleri örten bir atmosfer yarattığı düşünüldüğünde daha da anlam kazanır. Misafir kısa süreli de olsa sığınabileceği bir yer ararken, bu evin bahçesine sığınmıştır.

Ev sahibi evinin bahçesinde bir yabancı ile karşılaşınca bir panik havası yaşar: “Başı yukarıda yürüyordu. Kapıya yaklaşınca elini cebine götürüp anahtarı çıkardı ve ileriye baktı. Şiddetle ürkererek olduğu yerde kaldı: Bir karartı kapının hafif girintisine büzülmüş, kımıldamadan duruyordu”(2001: 211). İlk karşılaşma anında ev sahibinin paniklemesi ile misafirin sakin davranması, ikisinin birbirinden farklı ve karşıt kişilik yapılarını gösterir. Kanunlara göre bir suçu olmayan ev sahibi panik yaşarken, asıl korkması gereken misafir soğukkanlı davranmaktadır. Ev sahibi burada her türlü adaletsizliğe boyun eğen bir tip olarak çizilirken, misafir adaletsizliğe karşı isyan eden korkusuz biri olarak çizilmiştir.

Yabancı bir insanın bahçesinde ne aradığını sorgulayan ev sahibi, bir yandan bunun nedenleri üzerine düşünürken, bir yandan da misafir ile konuşmaya başladıktan sonra olan biteni anlamaya başlar. Misafirin, sakin ve ölçülü ses tonu, ev sahibine güven duygusu verir: “Evin sahibi geriye dönerek yabancıya baktı. Yüzünü dallar ve yapraklar gölgelediği için pek göremiyordu. Yalnız sesi o kadar emniyet verici idi ki, bütün korkularını ve tereddütlerini silip süpürüyordu” (2001: 212). Ev sahibi, misafirin kendisine zarar vermeyeceği kanısına varınca, aralarında bir konuşma gerçekleşir. Sohbet devam ederken, birbirlerini tanıma ihtimali de yavaş yavaş öne çıkmaya başlar. Hatırlama gerçekleşir ve ortak bir geçmişleri olduğu ortaya çıkar. Gecenin karanlığına alışan gözleriyle ev sahibi, hafızasının derinliklerinde çok eskilere gider, gözü bir yerden misafiri ısıtıyordu: “Siz şey değil misiniz?” (2001: 212). Bu diyalog eskiden kalmış bir tanışmanın ipucunu verir gibidir.

Ev sahibi ve misafir yıllar önce aynı okulda okuyan iki arkadaş çıkarlar. Gerçek ortaya çıkınca, aralarındaki gerilimli hava yerini hal hatır sormaya, geçen yılları sormaya bırakır. Ancak konuşma derinleştikçe aralarında fikri olarak derin çatlakların, büyük ayırımların oluştuğunun farkına varırlar. İki eski dost yılların getirdikleriyle o an itibari ile birbirlerine karşı çok farklı yerlerde duruyorlardır. Böylece aralarındaki sohbet, bir anda kimin düzenin neresinde durduğuna ve buna bağlı olarak da kimin daha çok haklı olabileceğine kadar gider. Tartışma uzadıkça buldukları konumlar itibari ile birbirlerini nükteli sözler ile eleştirmeye başlarlar:

Ev sahibi: “Bırak bu derin lafları canım!” dedi.

O zaman misafirde ayağa kalktı:

“Hiç derin laflar değil” dedi, “Bir kere görebildikten sonra o kadar açık ve elle tutulur şeyler ki... Fakat doğru, bırakalım... Çünkü insanın kafası bir kere bunları düşünmeye başlarsa bu rahat koltuklarda bu kadar rahat oturmak mümkün olmaz sanıyorum.”

Ev sahibi: “Seni böyle düşüncelere götüren sakin bu rahat koltuklara erişemediğinin kızgınlığı olmasın...”

Misafir: “Kafama düşünmeyi, gözlerime görmeyi yasak edebilsem, senin çıktığını zannettiğin yere varmanın bana güç gelmeyeceğini bilirsin...” (2001: 215).

Bu tartışma bir yandan düzenin istediği tarzda yaşama ile düzenden kaynaklı haksızlıklara başkaldırma arasındaki gerilimi gösterir. Ev sahibi düzenin savunucusu



durumunda iken, misafir, düzene başkaldırmış bir asi pozisyonundadır. İki eski arkadaş düşünel konularda anlaşmasa da ev sahibi, misafirin bir gecelik de olsa evinde konuk olmasına göz yumar. Misafirin ruh halinde ev sahibin ikna etme ya da baş koyduğu yola inandırma gibi bir derdi yoktur. Onun tek isteği bir gece kalacağı bir yerin olması ve kolluk kuvvetlerine yakalanmadan bir an önce ortalıktan kaybolmaktır. Ev sahibinden bir şey ummadığı halde, ev sahibinin tartışmak istemesinden dolayı düşüncelerini açıklamaktadır.

Yıllar sonra arkadaşıyla karşılaşan ev sahibi, misafir ile ortak geçmişleri ile onun düşünceleri hakkında konuşup tartıştıktan sonra, tedirginlik duymaya başlar. Düzene itaat eden, boyun eğen ev sahibinin, kanunların takip ettiği, yakalandığı yerde hapsi boylayacağı bir kaçağı evinde saklamanın tedirginliğini yaşamaya başlar. Bir kanun kaçağını evinde saklayan birinin yaşadığı korku ev sahibini sarmışken, bir yandan da bu korkuyu bertaraf etmek için haklı bazı nedenleri olduğunu düşünerek kendini avutmaya çalışır. En büyük avuntusu da misafirin sadece bir gece kalacak olmasıdır. Sabah her şey eski haline dönecektir: “Yüzü uzaklaştırıcı bir hava ile sarılan ve eski günleri hatırlayınca yumuşar gibi olsa bile, bugüne döner dönmez bir kale gibi kapanıveren ve ancak hücum için açılan bu adam bir ‘düşman’dı” (2001:218). Bir kanun kaçağını ele vermenin, onu saklama suçuyla birleştirilmesi, ev sahibinin zihnini meşgul eder ve yeniden korkuya kapılmasına neden olur.

Ev sahibine göre kendisinin düzen ile hiçbir sorunu yoktur. Derin düşüncelere daldığında bir kaçağı evinde saklamayı kendine yediremiyordu: “Evet, kuvvet kendisinde idi ve bütün bir devlet, polisleri, candarmaları, mahkemeleri, hatta bankaları, mektepleri ve gazeteleri ile kendisini koruyordu” (2001: 218).Ev sahibi bunları düşündükçe, eski bir dostu olsa da eni sonu bir kanun kaçağı olan arkadaşını, kendisine her türlü rahatlığı ve kolaylığı sağlayan düzene teslim etmeyi tasarlamaya başlar. Böylece sistemin koruyucusu olan kolluk kuvvetlerine yardımcı olacak, sadakatini kanıtlayacak, belki de ödüllendirilecektir.

Öykünün sonuna doğru ev sahibinin monoloğunu okumaya başlarız. Sadece bir gece için ona sığınmış bulunan arkadaşını ele vermek ile vermemek arasında gidip gelmektedir: “Polis izi üzerinde imiş... Ya benim evimde bulunursa?”

(2001:218).Ev sahibi düşünme yetisi ve soğukkanlılığını kaybetmeye başlar. Misafirin kanun kaçağı olmasından çok, bir kanun kaçağını evinde barındırmaktan dolayı başına gelebilecekleri düşünmeye başlar. Tanrısal anlatıcı, ev sahibinin ruh bunalımlarını şu cümlelerle aktarır: “O zaman gözünün önünde karakollar, hapisaneler, mahkemeler geçiverdi. Etrafına bakındı... Bu sıcak odadan, bu alıştığı eşyalardan ayrılmayı düşündü ve bunun korkusuyla bütün etrafındaki şeylere adeta yapıştı” (2001: 218).Bu düşünsel ve duygusal muhakemeden sonra, düzenden yana tavır koyar ve arkadaşını ele vererek, düzenin bir neferi olma görevini üstlenmek ister. Arkadaşını ihbar etmediği için kanunun gözünde suçlu duruma düşecek olması ve belki de ceza alacak olması, onu içinde bulunduğu birçok dünyevi nimetlerden de mahrum etmiş olacaktır. Misafir düzeni karşısına aldığı için düzenin hedefi haline gelmişse, ev sahibi de düzenden yana tutum takınarak nimetlerinden faydalanmış, daha fazlasını alabileceği duygusuna kapılmış birisidir: “Hayır, fazla duramazdı. Bir eli yavaşça telefona gitti; öbür eliyle de rehberi karıştırıp numarayı bulduktan sonra telefonu açtı. Karşısına çıkan nöbetçi komişere meseleyi anlatıp telefonu kapayınca bir rüyadan uyanır gibi oldu. Elleriyle başını tutarak odada dolaşmaya başladı” (2001: 219). Ev sahibi görevini yapmış, hayat içinde yer aldığı konuma göre davranmıştır. Ancak durum daha gerilimli bir hal almaya başlar.

Bundan sonra ne olacağı ile ilgili bir belirsizlik sürüp gider. Her şeye rağmen misafir oradan kaçabilir, ele geçirilmekten kurtulabilir. Ev sahibi ihbarının asılsız çıkmasının endişesini yaşamaya başlar. Ardından duyguları değişir bu defa polis eve gelmesini sabırsızlıkla beklemeye başlar: “Dışarıda ayak seslerini duyar gibi oldu ve her şeye rağmen kararını verdi, birkaç adım ilerleyerek elini uykudakinin omzuna koydu.” (2001: 219-220). Ancak bu, gelgitli ruh halinin bir yansımasıdır. Zira misafiri uyandırıp kaçmasını sağlamak ister bu kez. Bunu gerçekleştireceği sırada kapı çalar: “Tam bu anda kapıya yavaşça vuruldu. Hemen oraya koşarak kapıyı açtı. Bunlar, iki sivil, iki resmi dört polisti. Sessizce içeri girdiler. Genç adam girenlere, yarı aralık duran oda kapısını gösterdikten sonra, acele adımlarla, gürültü çıkarmadan merdivenlere doğru yürüdü, koşarak yukarı çıktı” (2001: 220). Misafir tutuklanarak götürülür.

### 3.2. Nûredîn Zaza'nın Öykülerinde İhanet Olgusu

Sabahattin Ali'de ihanet farklı dünya görüşlerine sahip iki arkadaş arasında ortaya çıkarken, Nûredîn Zaza'da bir "dava"nın içinde ortaya çıkar. İlkinde tutuklanıp ceza alma söz konusuyken ikincisinde ihanete uğrayanlarda, ihanet eden de ölümle cezalandırılır. Öte yandan ilk yazarda kurgu öne çıkarken, ikinci yazıda tarihsel kişilik ve olaylar öne çıkar. Nitekim Zaza'nın "Cemîlê Seyda" başlıklı öyküsünde Cemîlê Seyda gerçekten de yaşamış bir şahsiyettir ve öyküde anlatılan isyanda rol almış biridir.

"Cemîlê Seyda" öyküsü, biyografik bir anlatıma yakın dursa da yoğun betimlemeler ve karakter tahlilleriyle anı-öykü niteliği kazanan bir öyküdür. Öykünün kahramanı Cemîlê Seyda, önceleri Türkiye'de yaşamaktadır. 1925 yıllarında patlak veren Şeyh Sait isyanında isyancılardan yana tutum almış, isyan bastırılınca da kaçak durumuna düşmüş ve kolluk kuvvetleri tarafından aranılan bir kişi olmuştur. Cemîlê Seyda korkusuz, yiğit bir kişiliğe sahiptir. Kanun koyucular tarafından aranmasına rağmen, çoğu kez saklanma ihtiyacı duymaz. Sürekli olarak peşini bırakmayan kolluk kuvvetleri tarafından tutuklanır, cezaevine gönderilir. Cezaevine girip çıkmaları sıklaştıkça da yaşamının her defasında sekteye uğradığı kanısı ağır basar Cemîlê Seyda'da ve son yakalanışından sonra cezaevinden kaçmaya karar verir.

Öyküde iki tip anlatıcı vardır. Birincisi tanrısal anlatıcı iken, ikinci anlatıcı birinci tekil ağızdan Cemîlê Seyda'dır. Tanrısal anlatıcı sözü bazen birinci tekil anlatıcıya bırakır: "Kıştı ve geceydi. Mangaldaki ateş kül olmuştu, sıcak kül. Külü mendilime koydum ve suibriğinin ardında sakladım ve askeri çağırdım ki beni tuvalete götürsün. Tuvalete yetiştiğimiz anda mendil dolusu külü askerın yüzüne, gözlerine fırlattım. Adam elini yüzüne götürdü ve bağırmağa başladı. 'Gözlerim gitti, kör oldum, imdat!' Ben bağırmağınna kulak asmadım ve kendimi duvardan aşağı bıraktım, tüm hızımla cezaevinden uzaklaşmağa başladım. Hudut yolunu tuttum ki Derbesiyê'ye, oradan da Suriye'ye geçeyim" (Zaza 2011: 66). Böylece firar gerçekleşir. Ancak bu durum, öykü kahramanın sürekli takip edilme ve hapsedilme şeklinde tarif edilen rutinin bozulması anlamına da gelmektedir.

Cemîlê Seyda fiziksel ve ruhsal olarak tipik kahraman özellikleri taşımaz. Aksine kısa boylu ve sıradan özellikleri olan birisidir: “Kırk beş yaşındaydı. Kısa boyluydu, biraz da şişmancaydı. Fakat buna rağmen atik davranan gençler gibiydi. Bir gözünü isyan sırasında kaybetmişti” (2011: 65). Kaçışında da bir olağanüstülük yoktur, yani intikam almaz, kendisi gibi kaçakların yaşadığı Fransız egemenliğindeki Suriye topraklarına geçer.

Cemîlê Seyda'nın kaçış serüveninden sonra öykü başka boyuta evrilir. Öyküye başka bir öykü ya da başka birinin öyküsü katılır. Bu aşamada Huseyîn Sawirlî adlı birini tanırız. O da Cemîl gibi gerçek birisidir. Aynı şekilde o da, çevresine anlattığına göre, kanundan kaçan biri olarak Suriye'ye gelmiş, burada sürgün hayatı yaşamaktadır. Huseyîn Sawirlî, anlatıda güvensizlik duyguları uyandıran bir karakterdir. Tanrısal anlatıcı onun hakkında bilgiler verirken, bu durumu ifşa da eder: “Huseyîn Sawirlî üç-dört seneden beri Şam'da yaşıyor. Yirmi dört-yirmi beş yaşlarında görünüyordu. Bir marangozun yanında çalışıyordu. Mîr Celadet Bedirxan'a ne şekilde ulaştığını bilmiyorum ama kendini, ona temiz kalpli ve her şeyini kaybetmiş biri gibi tanıtmıştı. Mîr'in evine her gidişimizde evin bir hizmetkârı gibi ev işlerine koşardı” (2011: 66). Huseyîn Sawirlî, anlatıda ismi geçen Mîr Celadet Bedirxan gibi saygıdeğer birinin takdirini kazanması ve sürekli olarak çevresinde olması, anlatıcının imalarıyla öyküyü bir gerilim ve şüphe atmosferine taşır.

Nitekim karakter analizi yapılırken şüphe daha da koyulaşır: “Huseyîn Sawirlî'nin söylemine göre, kendisi Türkiye'de askeri okulda okuyormuş. Fakat son zamanlarda bazı fikirlerinden dolayı onu tutuklamak istemişler. O bundan haberdar olunca, Suriye'ye kaçmıştı. Bunları Mîr'e (“Mîr” ile Celadet Alî Bedir-Xan kastediliyor; Arapçadaki “emir” sözcüğünün Kürtçedeki karşılığıdır, M.D.) anlatmıştı. Mîr de ona acımıştı” (2011: 66). Anlatıya yerleştirilen Huseyîn karakterinin özellikleri, mercek altına alınmış gibi geniş şekilde anlatılır: “O yıllarda Şam'da okuyordum. Çoğu kez Kürt mahallelerine gidiyordum. Kürt gençlerinin içinde çok değerli olanları vardı, hepsi iyi arkadaşlardı. Hep birlikte bir kulüp açmıştık. Orada toplanıyorduk, Kürtçe dersler veriyorduk, spor da vardı (...)

bazen Huseyînde bizimle geliyordu. Oradaki gençlerle bilgi alış verişinde bulunuyordu, kendini coşkulu biri olarak gösteriyordu. Fakat yavaş yavaş bazı soruları, söylemleri ve tavırları üzerine, onun saflığı ve dürüstlüğünden şüpheye düşmüştük” (2011: 66-67). Bu şüphe, onun “düşman”la işbirliği içinde biri olduğu kanısını uyandırmaya başlar.

Tanrısal anlatıcının metnin başında Cemîlê Seyda’nın erdemlerinden bahsettikten sonra anlatıyı yarıda kesip Huseyîn Sawurlî’den ve onun şüphe çeken tavırlarından söz etmesi, yazgılarının bir yerde kesişeceğinin işareti olarak okunabilir. Şüpheler dile de getirilir, ancak Sawurlî’ye karşı önlem alınmaz: “Bir gün, Sofî Mihemed, Huseyîn Sawurlî’ye karşı olan şüphelerimizi daha da güçlendirdi. Hatta bu şüphelerini gidip Mîr’e de söyledi. Fakat Mîr, Sofî’ye kızdı, kalktı onu evinden kovdu ve bir daha evine gelmemesini istedi” (2011: 67). Mîr’in, Huseyîn Sawurlî’nin sadakatine olan şüphe götürmez inancı, bir anlamda yaşanacak felaketlerin de habercisi olur. Huseyîn’in, başta Mîr’e olmak üzere çevresine verdiği güven, ondan şüphelenen kişilerin bir şeyler yapmalarını engeller ve onları bu konuda pasivize eder. Bu durum, şüphelenen kişilerde yılgınlık yaratır ve başkalarını uyarmaktan vazgeçerler.

Öykünün ilerleyen bölümlerinde Cemîlê Seyda ve Huseyîn Sawurlî’nin yazgıları çok önemli bir yerde kesişir. Birlikte tehlikeli bir yolculuk yapacaklardır. Bu yolculukta kılavuzluk yapacak kişi ise Huseyîn Sawurlî’dir. Cemîlê Seyda, Huseyîn Sawurlî’nin de içinde olduğu bir topluluk ile birlikte Suriye sınırını kaçak yollarla aşip Türkiye topraklarına geçeceklerdir: “Bu şekilde bir yaz gecesi, Şêx Evdirehîm, Cemîlê Seyda, Huseyîn Sawurlî ve ondört, onbeş yaya daha silahlı oldukları halde sınıra yöneldiler, Türkiye’ye giriş yaptılar ve bir süre yürüdüler. Rehberleri Huseyîn idi” (2011: 67). Bölgeyi tanımadıkları için rehberlik eden Huseyîn’e muhtaçtırlar. Yol bilen görevi, himayesine aldığı insanları sağ salim istenilen yere götürmektir. Böyle düşünüldüğün de ise kafileye rehberlik edecek olan insanın çok sağlam bir karaktere sahip olması gerekmektedir. Bununla birlikte kanundan kaçan insanlar genellikle kalabalık yerleşim alanlarından uzak hareket etmek zorundadırlar. Aksi durumda her an görülebilir, yakalanabilirler.

Cemîlê Seyda ve yol arkadaşları temkini elden bırakmazlar. Rehber olarak tayin ettikleri Huseyîn Sawurlî'nin refakatinde, gece karanlığında dağlık yolları takip ederek bir süre giderler: “Güneş doğmadan önce bir mağaraya varırlar ve günlerini orada tamamlarlar” (2011: 67). Olabildiğince az kişiye görünerek yollarına devam etmek isterler. O sebeple de gündüz gözüyle saklandıkları yerlerden pek dışarı çıkmazlar. Bazı şeylere ihtiyaç duyduklarında en fazla birinin dışarıya çıkmasına izin verirler. Dışarıya çıkmasına müsaade edilen kişi de genelde yol bilen biri olur. Böylece Cemîlê Seyda ve arkadaşları, Huseyîn'nin refakatinde ilk günü mağarada geçirdikten sonra, hava bir kez daha kararınca kadar orada kalırlar. Havanın kararması ile birlikte, yolculuklarına devam ederek varmak istedikleri yerlere doğru yol alırlar. İkinci akşam dinlenmek için yine bir yerde dururlar. Yaklaşık iki gündür de yolda oldukları için acıkmış ve susamışlardır. Huseyîn, su ve yemek bulmak için gruptan ayrılır. Huseyîn Sawurlî, “bir tanıdığım var” der ve evlerden birine doğru yürümeye başlar: “Yanlarından ayrılır ve bir süre gelmez. Yanlarına döndüğü zaman eli boştur. Buna karşın köyün muhtarını tanıdığını ve biraz sonra muhtarın yemek ve içeceklerle beraber yanlarına geleceğini söyler” (2011: 67). Bu noktada öyküye beklenti ögesi eklenir. Öykünün kahramanlarının yemek ve su beklentisi, öykü okuruna felaket beklentisi olarak yansır. Anlatım bu duyguyu sezdirir.

İhanette bulunanlar, bir yandan dostlarını ele verirken, bir yandan da hiçbir şey olmamış gibi sessiz bir hal alırlar. Sessiz bir hal almaları yaşadıkları pişmanlıktan olabileceği gibi ihbar ettikleri kişilerin sağ salim yakalanmalarını sağlamak için de olabilir. İşbirliği içinde oldukları kişiler, kanun kaçaklarını yakalayacakları ana kadar onlardan hiçbir şey olmamış gibi davranmalarını isteyebilirler. Nitekim Huseyîn de son ana kadar, kafiyele bulunanlara hiçbir şey hissettirmez. Oynadığı oyuna kendini kaptırarak, iyice acıkmış ve susamış öteki insanlar gibi muhtarın yolunu gözlemeye başlar. Gruptakiler aç, susuz ve yorgun bir halde yiyecek ve içeceğin gelmesini beklerken çok farklı bir durum ile karşı karşıya kalırlar. İlk andaki şaşkınlıktan sonra gelenin muhtar değil, asker olduğunu anlarlar. Ama artık kurtulmak için çok geçtir. Hazırlıklı gelen askerler, her tarafı sarmıştır.

Öyküye eklendiği andan itibaren ihbarcı olduğu hissettirilen Huseyîn Sawurlî'nin görevi bu şekilde tamamlanmış olur. Fakat başarıya ulaşmış her ihanette olduğu gibi onun ajan olduğu geç anlaşılır. Dolayısıyla yapacak pek fazla bir şey kalmamıştır. Kafilede olanlar son bir hamleyle askerlere karşı direnmeye çalışırlar. Bu anda en büyük hesaplaşma Huseyîn Sawurlî ile yaşanır. Askerlerin gelmesi ile birlikte, askerlerin durduğu yöne doğru koşmaya başlayan Huseyîn'i, Cemîlê Seyda fark eder ve askerlerle çarpışmadan önce ilk kurşunu ona sıkır: “Cemîlê Seyda, Huseyîn'nin ihanetinin farkına varır, kalkar, ardından kafasına ateş eder ve onu yere serer. Fakat kurtuluş yolu kalmamıştır artık. Mağaradakiler direnirler ve çok çetin bir kavga başlar. Birçok asker ölür. Bunun üzerine askerler harman yerindeki hasadı ateşe verirler, böylece kimsenin dışarı çıkmasına izin vermezler. Bu sebeple yurtsever ve can feda savaşçıların bazıları mermilerle, bazıları da yangın nedeni ile Huseyîn Sawurlî'nin ihanetinin kurbanı olurlar” (2011: 67). Bu şekilde öykü tamamlanır. Yukarıda belirtildiği Zaza'nın öyküsündeki kişiler, yaşamış tarihsel kişiliklerdir. Şêx Evdirehîm, Şeyh Sait'in küçük kardeşidir ve Dersim (Tunceli)'deki isyana yardım etmek üzere yola çıkmıştır. Temmuz 1937'deki olayda Bismil ve Batman arasındaki bölgede askerlerle girdikleri çatışmada grubuyla birlikte öldürülür.

Sabahattin Ali'nin “Misafir” ile Nûredîn Zaza'nın “Cemîlê Seyda” öyküsü karşılaştırıldığında edildiğinde, aşağıdaki tablo ile karşılaşılabacaktır:

**Tablo 5. İki Yazarın İhaneti İşleyen Öykülerindeki Benzer Yönler**

<b>Yazar</b>	Sabahattin Ali	Nûredîn Zaza
<b>Öykü Adı</b>	Misafir	Cemîlê Seyda
<b>Mekân</b>	Kent	Taşra
<b>Vaka</b>	Bir insanı polise ihbar etme	Bir kabileyi askere ihbar etme
<b>Öykünün Kahramanı</b>	Misafir	Cemîlê Seyda
<b>İyi karakter tipi</b>	Düzenin acımasızlığına karşı başkaldıran bir aydın	Düzenin acımasızlığına başkaldıran bir kanaat önderi
<b>Kötü karakter</b>	Ev sahibi	Huseyîn Sawurlî
<b>Sonuç</b>	Ev sahibi tarafından ihbar edilen misafir tutuklanır	Huseyîn Sawurlî tarafından jandarmaya ihbar edilen Cemîlê Seyda çatışmada öldürülür

**Tablo 6. İki Yazarın İhaneti İşleyen Öykülerindeki Farklı Yönler**

<b>Öykü Adı</b>	Misafir	Cemîlê Seyda
<b>Olayın Geçtiği Yer</b>	Kent	Bir mağara
<b>Olayın Öykü Zamanı</b>	Şimdiki zaman	Geçmiş zaman
<b>Olayın Oluşumunun Nedeni</b>	Düzenin çarpıklığından dolayı, düzenin kötülüğünü ifşa etmek	Kendi topraklarında yabancı konumunda yaşayan bir adamın, düzen ile girdiği çatışma.

Sabahattin Ali'nin "Misafir" ve Nûredîn Zaza'nın "Cemîlê Seyda" öyküleri sınıfsal-ulusal bilince sahip insanların, tanıdıkları kişiler tarafından devlet yetkililerine ihbar edilmeleri ile son bulur. Her iki öykünün kahramanları da adaletsiz düzene başkaldırmış karakterlerdir. "Misafir" öyküsünün başkahramanı sınıfsal bir bilinç ile hareket ederken, Cemîlê Seyda öyküsündeki başkahraman ulusal bir bilinç ile hareket etmektedir. Her iki öyküde de kahramanlar saklandıkları yerlerde ele geçirilirler. Onları ihbar eden kişiler tanıdıkları kişilerdir. İhbarda bulunan kötü karakterler, bunu kendilerini otoriteye beğendirme ve otorite tarafından ödüllendirilme beklentisi ile yaparlar. "Misafir" adlı öyküde aranılan kişi kolluk



kuvvetleri tarafından sağ ele geçirilirken, Cemîlê Seyda öyküsünün kahramanı teslim olmaz, kolluk kuvvetleri ile çatışmaya girerek yaşamını yitirir. Burada Misafir adlı öykünün mekânsal olarak kentte geçmesi ile Cemîlê Seyda adlı öykünün mekânsal olarak kırsalda geçmesi ihanetin her şartta ve her koşulda gerçekleşen bir olgu olduğu olarak okunabilir. Misafir adlı öyküde ihbar eden ev sahibi kendini koruma altına almayı başarırken, Cemîlê Seyda adlı öyküde ise ihbarda bulunan kişi kolluk kuvvetlerinin tarafına geçmek isterken, isyancılar tarafından fark edilerek vurulur. Her iki öykünün ortak teması olan ihanet, otoriteye karşı gelen, otoriteyi tanımayan, ezilenden yana olan kahramanların, gerekirse yaşamlarını feda edeceği bir anlatım sunar bize.

### **3.5. Sabahattin Ali'nin Öykülerinde Taşralı Kadın**

Erkek egemen kültürün taşrada kadına bakış açısının her zaman için problemlili yanları olmuştur. Sosyal yaşamın içinde bir yer edinmek isteyen kadın, her defasında erkek egemen kültürün baskısı ile karşılaşmıştır. Bu zorluklarla baş edemeyen kadın çoğu kez erkeğin boyunduruğu altında yaşamaya mecbur bırakılmıştır. Kadın tutucu, gelenekçi bir erkek zümresi ile mücadele etmek zorunda kalmışsa, o zümre tarafından adı kötüye çıkartılarak etkisizleştirilir. Taşradaki bir iktidar fenomeni olarak bastırılmış erkeklik, iktidarını kadını mekânsal olarak da kapatma üzerinden inşa eder. Her ne kadar bu baskı belli değerler adına yapılıyor olsa da kadın bir cinsel obje ve arzu nesnesi olmaya devam eder. Bu durumda baskın ahlakın aslında karşı çıkılan ahlaktan çok da farklı olmadığı ortaya çıkar. Sabahattin Ali ve Nûredîn Zaza'nın öykülerinde de böylesi konuların anlatımına tanık olunur. Aşağıda, her iki yazarın birer öyküsü, bu bağlamda ele alınacaktır.

Sabahattin Ali'nin taşrada geçen öykülerinde kadınlar önemli bir yer tutar. Taşradaki değer yargılarının yoğun baskısı altında yaşayan kadınlar, hem kadın kimlikli bir direniş gösterirler hem de kendilerine yapılan kötülüklerle dayanamadıklarından boyun eğmek zorunda kalırlar. Bu ikili durum, gerilimi artırdığı gibi toplumsal işleyişi de gözler önüne serer. Kadınların taşrada yaşamı içinde sorunlarıyla birlikte anlatıldığı öykülerin başında “Komik-i Şehir” öyküsü gelir. Bu öyküde mevcut toplumsal yaşayışın bir kadına sunduğu olanaklar, dışarıyı

ima eden bir imkânın ortaya çıkışıyla nitelik değiştirmeye başlar. Nitekim öykü, “Yeni bir tiyatro kumpanyası gelmiş” (2011: 129) cümlesiyle başlar ve mevcut düzenin içine giren farklı bir öge vurgulanmış olur.

Bu taşrada toplumsal yaşam, sınırları belirlenmiş, sabit, değişmez özellikler taşıyan bir yaşamdır. Durumu koruyan ve değişime en çok karşı çıkanlar ise, aslında mevcut yaşamın mağdur edip teslim aldığı kesimlerdir ki bunların başında kadınlar gelir: “Çınarlı çeşmede su dolduran kadınlar, testilerin üzerine oturarak, biri gitmeden biri gelen bu tiyatrolara beddua ettiler. Müddeiumumi, mugayiri ar ve hayâ danslara, oyunlara karşı ne gibi tedbirler alınacağı düşündü...” (2001: 129). Onlar için kasabaya gelen kumpanya, kocalarını baştan çıkaracak bir tür olaylar dizisinin meydana geleceğine işaretler. Kadın bedeni üzerinden her türlü kötü düşünceyi pratiğe dönüştürebilecek kocalarının gece yarısına kadar eve gelmeyeceklerini düşünürler. Taşra yaşamında değişiklik ve etki yaratabilecek olan kumpanya, buradaki eşitsizliği daha da pekiştiren, kadınları gerçeklikle yeniden yüzleştiren bir ögeye dönüşür. Kumpanya, tutucu değerlere sahip erkekler için bir “imkân”a dönüşür. Bu imkân da elbette kumpanyadaki kadınlardır. Kendi koşulları içinde baskın olan erkek kimlikleri, bu modern kadınlığa karşı “zaaf”lı bir erkeklik şeklinde açığa çıkar. Bir anlamda buradaki mağduru, iktidarını kaybeden erkek kimlikleri olduğu ileri sürülebilir.

Kasabanın erkekleri açısından olaya bakıldığında ise durum tam da kadınların düşündüğü gibidir; erkekler gelecek tiyatrolarda oynayan kadınların düşlerini kurmaktadırlar. Onlar için tiyatronun sanatsal yönünün hiçbir önemi yoktur; tiyatro kafesindeki kadınları arzularlar sadece: “Kopuklar, kör Veysel’in meyhanesinde kafa kafaya vererek daha yüzlerini görmedikleri kızların güzellikleri hakkında iddialar yaptılar” (2001: 129). Bu şekilde mevcut toplumsal denge yavaş yavaş bozulma sinyalleri verir. Küçükten büyüğe herkes kumpanyanın bir an önce sahne alması için sabırsızlıkla beklemeye başlar; özellikle kasabanın erkekleri yer kapma yarışına girerler. Nüfuza ve devlet kurumlarındaki hiyerarşiye göre herkesin tiyatro salonunda oturacağı yerler önceden parsellenmiştir. “Memleket Büyükleri” tiyatroyu

özel localarından seyretmektedirler. Bunların arasında kaymakam, jandarma kumandanı, müddeiumumî, muhasebe müdürleri ve genç zabitler vardır.

“Komik-i Şehir” adlı öyküde devleti temsil edenlerin kendileri için tahsis ettirdikleri localara yerleşmeleri ve buna karşılık sıradan insanların oturdukları koltuklar arasında bir bağlantı kurulursa, devletin yetkili kişilerinin halktan ne kadar kopuk yaşadıklarına dair, öykünün de ruhunu oluşturan bir metin okuması yapılmış olunur. Halk açısından düşünüldüğünde ise bu durum pek üzerinde durulacak öneme sahip değildir, zira bu durum kanıksanmıştır. Anlatıcı kasabada yaşayan insanların ruh halleri ve aralarındaki ilişki ağını verdikten sonra kumpanyada çalışan insanları anlatmaya başlar.

Öykünün ana kahramanı kumpanyanın aktörlerinden olan Viktor’dur. Viktor, İzmirli zengin bir Yahudi’nin kızıdır. Babasının alacak verecek meselesi yüzünden öldürülmesi ile birlikte, varlıklı yaşantısı da bir anda sona erer. Artık kendi yaşamını kendi imkânları ile kazanmak zorunda kalmıştır. Birkaç iş denemesinden sonra soluğu tiyatrolarda oynamada alır. Böylece Viktor’un seyyar tiyatrolar serüveni başlamış olur: “Garbi Anadolu’yu senelerce dolaşmıştı” (2001: 133). Viktor, ilk bakışta insanların ilgisini üzerinde toplayacak bir güzelliğe, tutum ve davranışlara sahiptir: “Kızıl saçlı, yeşil gözlü, güzel ve birazda delişmen” (2001: 133). Yaşamını idame ettirmek, bir anlamda sosyal yaşamda kendini var etmek isteyen Viktor, tiyatronun gözdesi olması nedeniyle kasaba eşrafı ile arasına mesafe koymak zorundadır da.

Bir diğer öykü kişisi ise Rahmi’dir. Anadolu kasabalarının erkek egemen kültürünü çok iyi tanıyan Rahmi, aynı zamanda tiyatro gurubunun organizatörüdür. Viktor’u tiyatroya katmasının bir nedeni, ona âşık olmasıdır. Nitekim Viktor ve Rahmi bir ilişki yaşıyorlardır. Rahmi, taşraya çıkıldığında Viktor’u söz konusu kültürden koruma görevini de üstlenir. Hatta Viktor’un tiyatro ekibiyle bile fazla içli dışlı olmasına izin vermez; bir an olsun onu yanından ayırmaz. Rahmi bu davranışlarıyla kötü bir geleceği görür gibidir. Çünkü Victor sahneye her çıktığında, izleyiciler daha önceki performansları hiç izlememişler gibi sadece Victor’un kıvrak danslarına odaklanırlar. Günler geçtikçe bu durum o kadar belirginleşir ki bazı

izleyiciler sadece Victor'u seyretmek için gelmeye başlarlar. Viktor'un sanatçı kişiliği ile değil, onun bedeniyle ilgilidirler: "Viktor boyalı aktrislerin yanında çok göze çarpıyordu. Hatta birkaç akşam evvel birisi altın saatini: 'Var ol be!..' diye bağırarak dramın en heyecanlı yerinde sahneye fırlatmıştı..." (2001: 133). Yeni yerde de benzer şeyler, hatta daha fazlası gerçekleşecektir.

Sabahattin Ali'nin kasaba öykülerinde, kasabada yaşayan ve hükümet görevlilerinin bile başa çıkamadığı külhanbeyleri, ağa çocukları ya da bir kolu merkezi hükümete uzanan varlıklı aileler vardır. Resmi otorite ile bu kesimler arasında zımni bir anlaşma vardır; kurulu düzen sürdürdüğü sürece karşı karşıya gelmezler. Bir anlamda aralarında danışıklı dövüş vardır. Herkes yasaları çiğner, haksızlık yapar, çıkarları doğrultusunda yasa dışı işlerle uğraşır, ama düzen devam eder. "Komik-i Şehir" öyküsünde de aynı durum söz konusudur. Bütün gözler Viktor'dadır. Viktor hem kasabanın seçkinleri, külhanbeyleri ve nüfuzlu erkeklerinin arzu nesnesidir hem de iktidarlarını ona sahip olmakla gösterecekleri bir hedeftir. Böylece tiyatro kumpanyasının kasabaya gelmesinin üzerinden çok zaman geçmedenolaylar cereyan etmeye başlar. Tiyatronun organizatörü, bir anlamda patronu konumundaki Rahmi kötü şeylerin olacağını farkındadır, ekibe etrafı kollamalarını söyler; bununla beraber de kendisi de aşırıya kaçan izleyicileri takibe alır:

-Biliyor musun Rahmi? Birkaç akşamdan beri ön tarafa oturup mariz çıkarın, külhan beyler yok mu?

-Bu akşam yoklar değil mi? Ben görmedim...

-Tabii göremezsin... İki üç tanesi dışarıda dolaşıyor, ötekiler de içeride köşelerde kuytu köşelere sinmişler... Bir gidip gelmeler falan var ama... Hani biraz tetikte olsak fena olmaz..." (2001: 134).

Rahmi'yi tedirgin bir hal alır. Viktor'un başına kötü bir şey geleceğini sezmiştir. Anlatıcı burada tiyatro oyuncularının sanatsal yönden değeri ispatlanmış bir oyunu sunarken, izleyicilerin çoğunun sanatsal değeri büyük olan bu oyunu anlayacak seviyede olmadığını da ima yoluyla belirtmek ister: "Piyas Namık Kemal'in Zavallı Çocuk'uydu" (2001: 134). Oyunun oynandığı son gece sahne arkasında gerilim had safhadadır. Dikkatler oyundan çok biraz sonra bir kargaşanın çıkabilme ihtimali üzerine yoğunlaşır. Özellikle de Rahmi'nin tedirgin halleri gözden

kaçmaz. Nitekim korkulan olur. Külhanbeyleri kafalarına koydukları eylemi uygulamaya başlarlar:

Birden ortalık karıştı... Birbiri ardına tabancalar patladı... Salondaki ve sahnedeki lüks lambaları söndü. Korkanlar, üzerine lambaların sıcak gazları dökülenler bağırıyorlardı... Rahmi paltosunun cebinde elektrik fenerini ararken bir tabanca kabzası yedi. Aklı başına geldiği zaman sahne, polisler, candarmalarla dolmuştu... Ayağa kalkar kalkmaz bağırıldı. Viktor... Nerede Viktor (2001: 134).

Viktor kaçırılırken devlet görevlileri olan biteni gördükleri halde, hiçbir şey olmamış gibi davranmaktadırlar. Kaçırma eylemini gerçekleştirenlerin kasabanın nüfuzlu ailelerinin fertleri oldukları ve devlet görevlilerinin müdahale etmemeleri üzerinde düşünüldüğünde, otoritenin çalışan kadına bakışı yorumlanabilir. Bu, toplumsal yaşam içinde kadına biçilen rolün, kamusal alana çıkmaması olduğunu imleyen bir gösterge olarak okunabilir. Bu noktada Rahmi'nin Viktor'u kurtarmak için devlet daireleri arasında mekik dokumasının sonuçsuz kalmasını da bir bakıma bu durumu açıklar. Bu aşamada devlet kurumlarının hantallığı, iş görmezliği ve vurdumduymazlığı da göz önüne serilmiş olur.

Rahmi'nin, Viktor'un bulunması için ilk şikâyete gittiği yer jandarma kumandanlığı olur. Fakat umduğunu bulamaz; bir kadının kaçırılmış olduğu şikâyetine karşın aynı zamanda bir devlet dairesi olan jandarma komutanlığı herhangi bir işlem yapmaz. Otoriteyle karşılaşan Rahmi'nin devlet kurumlarının toplumsal hiyerarşinin emrinde olduğunu görmeye başlar:

Rahmi sabahı zor yaptı... Şafakla beraber jandarma kumandanının dairesine gitti... Ortalığı süpüren neferden başka kimse yoktu... Dışarıda kar altında dolaştı... Kahvelere girdi çıktı... Vakit geçmiyordu. Meydan yerindeki saat dokuzu vurdu... Rahmi topuklarına kadar kara gömülerek dolaştı... Saat buçuğu çaldı... Saat onu çaldı... Candarma kumandanı gocuğuna bürünmüş, çizmelerini çekmiş, elinde dikenli bastonuyla göründü (2001: 135).

Jandarma komutanının hiçbir şey olmamış gibi rahat vaziyeti kadına verilen değeri de gösterir. Mesai saatinin sekizde başladığı düşünüldüğünde halkı korumaya yönelik bir kurumun başındaki insanın mesaiye sadık olmayıp vaktinde görevi başına gelme gibi bir sorumluluk içinde olmaması Anadolu'daki durumu gözleri önüne

sermiş olur. Victor'un kaçırılma olayında devlet yetkilisi konumundaki komutan çok normal bir olaymış gibi davranır. Rahmi olayı anlata dursun, komutan çok rahat bir vaziyet içinde onu dinler:

Rahmi Candarma komutanına sordu:

-Yalnız... Bir takip falan çıkmadı mı daha?

Yürüye yürüye odaya gelmişlerdi. Dik dik baktı:

-Ne takibi?.. Bu havada mı?..

Şaşırdı:

-Nasıl... Onları bırakacak mısınız?

-Getirirler

-Ne zaman?.. İstediklerini yaptıktan sonra, değil mi?... Neye yarar?..”

(2001: 135).

Yukarıdaki diyalog, Sabahattin Ali'nin öykülerinde devletin kadına bakış açısını ortaya koyan bir diyalog olarak tanımlanabilir. Özellikle komutanın Rahmi'ye dönüp, “Nasıl olsa getiriler” demesi, erkek egemen kültürün otorite tarafından da paylaşıldığını gösterir. Buna rağmen Rahmi, işin peşini bırakmaz. Rahmi, haksızlığa uğradığında devletin aslî görevini yapmayarak mağdur ettiği, bütün çabaları sonuçsuz kalan tipik bir Sabahattin Ali'nin öykü kurgusundaki kahramanlarından biridir. Jandarma komutanıyla girdiği tartışma, asker zoruyla dışarı atılmasına kadar varır. Jandarma komutanından bir netice alamayınca soluğu bir üst merci olan kaymakamın yanında alır. Rahmi'nin kaymakamın makamına çıkarken içinden geçen düşünceler, düzenin çarpıklığının bir işareti gibidir: “Hükümet yok mu?.. Başlarında kendilerinin hür, namuslarının emniyette olduğunu söyleyen bir hükümet yok muydu?” (2001: 136). Rahmi'nin kendi kendine düşünüp sesli bir şekilde tekrarladığı bu cümlelerde, otoriteyle karşı karşıya gelen birinin isyanı da gizlidir. Kaymakamın huzuruna çıktığında aynı tutumla karşılaşır. Kaymakam, kasabanın en büyük mülkî amiri olmasına rağmen olayı önemsemez ve ilgisiz davranır. Kaymakam ile Rahmi arasında geçen konuşmalar, jandarma komutanının Rahmi'ye söylediklerinin daha yumuşak halinden başka bir şey değildir. Kaymakam, Viktor'un kaçırıldığı gece olanlara şahit olduğu halde, müdahil olmaz.

Öyküye göre devletin temsilcileri ile nüfuzlu yerel iktidarlar arasında bir işbirliği söz konusudur. Bu işbirliği, bazı suçların örtbas edilmesine de sebep olur. Genellikle hafif suçlar daha kolay ört bas edilir; bu durumda Viktor'un kasabanın

eşraf çocukları tarafından dağa kaldırılması, bedeninin sömürülüyor olması, üstünde durulmayacak kadar küçük bir vakadır. Kaymakam bu denge durumunu da dikkate alarak, her şeyin farkında olmasına rağmen, hiçbir şey olmamış gibi olanları görmezlikten gelir. Rahmi ise kaymakamın huzuruna çıktığı zaman her şeye rağmen, işlenen suçun büyük olduğunu vurgular: “Beyim akşam siz de vardınız... Kadınlarımızdan birini kaçırdılar... Bir takip çıkarsanız” (2001: 136). Bulunduğu görev icabı, hele de bizzat şahit olduğu bir suçun takibi için şikâyete gerek kalmadan olayın takipçisi olması gereken kaymakam, insan, daha da önemlisi kadın kaçırma olayına karşı tepkisiz kalmıştır, şikâyet üzerine tutum almaya başlar: “Hay, Hay... Şimdi candarma kumandanına yazarım” (2001: 136). Bu sözden cesaret alan Rahmi, jandarma komutanı ile yaşadıklarını kaymakama aktarır: “Efendim ben ona gittim: Beni dışarı attı. Bu havada takip olmaz, dedi. Yalvardım... Bağırdım... Dinlemedi...” (2001: 136). Rahmi bey, düzeni koruması gereken birini bir üst amirine şikâyet etmekle ortaya daha güçlü bir tutumun çıkmasını umut ederken, jandarma komutanı hakkında söylediği sözler, kaymakamı düşündürmeye, jandarma komutanına yazacağı arama emri konusunda geri adım atmaya sevk eder. Kaymakam, jandarma komutanının, işin takibinde isteksiz olmasının altında bir mesaj arar; böylece jandarma komutanının davrandığı gibi davranmaya karar verir: “Siz gidin, ben bir çaresine bakarım” (2001: 137). Rahmi, kaymakamın bu sözleri üzerine dışarı çıkıp bir süre ortalıkta dolaşır, sonra tekrar kaymakamın kapısına dayanır:

Öğleden sonra hükümete uğradı. Kaymakamın yanına girdi:

-Beyim... takip çıktı mı?

-Ha bak unutmuştum!

-Oh... Beyim nasıl olur ya ?..

-Hem biliyor musun? Boşuna külfet... Nasıl olsa birkaç güne kadar getirirler (2001: 137).

Kaymakamın Viktor hakkında söyledikleri taşrada kadına bakış açısının en somut delilidir. Bu aynı zamanda sitemin kadına bakış açısını da ortaya koymaktadır. Bu bakış açısına göre kadın eğlenilecek, bedeni istismar edilecek bir canlıdır. Bu bakış açısına göre kadının duyguları yoktur; isyanı, öfkesi, itirazları ve özgür iradesi yoktur; kadın kendi bedeni üzerinde bile hak sahibi değildir. Kadın sosyal yaşamda

varlığını sürdürmek istemişse bu bütünüyle erkek egemen kültürün kirli emellerini kadına dayatabileceği hakkını doğurur. Kaymakamın diyalogun bir yerinde kullandığı söz ise kadına dönük erkek bakış açısının özeti gibidir. “Boş şeyler mi konuşuyoruz?.. Biliyor musun ne dediğini?.. Bir orospu için başımıza iş mi açacaksın?” (2001: 137). Âşık olduğu iş arkadaşı hakkında bu sözleri duyan Rahmi'nin tüm ısrarlarına karşın Viktor'u kaçırana yaranmak isteyen, onlarla karşı karşıya gelmek istemeyen kaymakam, takip çıkarmaktan vazgeçer. Bu durumu da bir kılıf bulmaya çalışır: “Havalar açılın da o zamana kadar gelmezse karakollara sordururuz” (2001: 137). Kaymakamın erkekçi bakış açısı, yerel dengelere bağlı olarak kalır. Kendi konumunu kaybetmektense var olan suçu gizlemek ister: “İyi ki candarma kumandanına sordum... Çömlekçizadelerle uğraşip dertsiz başıma dert mi açacaktım?” (2001: 138). Dolayısıyla asıl sorun ortaya çıkar; buna göre kurulu düzen esastır ve devlet gücü buna meşruiyet kazandırır ve devamlılığını sağlar.

Rahmi karakteri burada düzene karşı mücadele eden bir kişiliğe bürünmüştür. Viktor'un kaçırılmasını şikâyet ettiği merciler sorumsuz davransa da o pes etmez. Kasabalı için sıradan bir olaya dönüşen kaçırılma olayı, Rahmi için ölüm kalım meselesine döner. Böylece Viktor'u kurtarmanın farklı yollarını düşünmeye başlar. Viktor'aâşık olması bu kararlılığında önemli etkenlerden biridir. Devlet kurumlarından, onun kurumlarından ve temsilcilerinden umduğunu bulamadıkça, kendi yöntemleri ile Viktor'u aramaya karar verir. Devletten hiç destek almadan, ücretinin yarısını ödediği kiralık at ile karlı bir kış günü yola çıkar. Gittiği her yerden, bulduğu her insandan Viktor'u sorar. Üç gün köylerde, yollarda konakladıktan sonra beklediği an gelir: “Üçüncü gündü. Öğleye doğru büyük bir çam ormanından eli tabancasında, kurt sesleri dinleyerek geçerken, uzaklarda at nallarının seslerini duydu” (2001: 139). Böylece Rahmi büyük zahmetlerden sonra Viktor'un izini bulur. O an kaymakamın daha önce Çömlekçizadeler ile ilgili söylediği şey olur. Viktor'a yapabilecekleri her türlü kötülüğü yapmış, sonunda da, kaymakamın deyişiyle “heveslerini aldıktan” sonra onu gerisin geriye kasabaya getirmeye karar vermişlerdir. Rahmi ile karşılaşıncı Viktor'u orada bırakmak onlara daha cazip gelir: “Yaklaşıncı kendi aralarında müzakere oldu. Sonra birisi inerek Rahmi'nin üstünden



silahlarını aldı, tekrar atına atladı. Kucağında baygın duran kadını karların üstüne bırakarak gerisingeriye dörtlale uzaklaştılar...” (2001: 139).

Viktor’un çekdikleri burada bitmez. Viktor’un kasabaya geldiğini duyan kaymakam, başına gelenlerin tahkikatı için onu makamına çağırır: “İki gün sonraydı; öğle üzeri Rahmi yol tedarikleri için çarşıya gitmişti. Bir candarma geldi: ‘Viktor Hanım’ı kaymakam bey istiyor, bazı şeyler soracaktım,’ dedi (2001: 140). Böylece Viktor’un trajedisi devam eder. Viktor için takip çıkarmakta aciz duruma düşen kaymakamın, bir anda Viktor’un başına gelenlerden dolayı yumuşaması pek inandırıcı gelmez Rahmi’ye. Ona göre kasabadan birkaç insanın Viktor’a yaptıklarını meşru gören bir kaymakamın bir anda iyilik hamisi kesilmesi şüpheli bir durumdur. Yine de Viktor’u son kez de olsa kaymakamın yanına göndermeye karar verir. Fakat tereddütleri tam da yerindedir Rahmi beyin. Çünkü kaymakamın Viktor’u yanına çağırması, kötü emmelerine alet etmek istemesinden kaynaklıdır.

Meşru otoritenin temsilcisi konumundaki kaymakam, temsil ettiği güce dayanarak Viktor’u elde etme girişiminde bulunur. Burada aslında otoritenin cinsiyeti de açığa çıkar; otorite erildir ve erillğe hizmet eder: “Koltuğundan kalkarak kızın yanındaki iskemleye oturdu. Elleri iradesini dinlemeyerek, onun aşağıya doğru mecalsizlikle sallanan uzun kollarını yakalamak istiyordu” (2001: 141). Kadın, maruz kaldığı olayda mağdur değil, herkesin ona aynı şeyi yapabileceği biri haline getirilmiş olur. Herkes cezalandırılmayan suçlu işleme “hakkı” kazanır. Nitekim kaymakam da Viktor’un ona itiraz edemeyeceğini düşünür: “Nihayet kaynayan bir çaydanlık gibi taşıtı... Viktor’un kollarını sınıksız yakaladı (...) genç azaların kuvvetiyle onu kucakladı... Bazen solan, bazen de kırmızılaşan titrek dudaklarını kadının gerdanına yapıştırdı...” (2001: 141). Kaymakam, kadının karşısında kontrolden çıkan erkek ruh haliyle kendinden geçmesine Viktor’a sahip olmaya çalışır. Onun için kadının duygularının bir önemi yoktur. Mutlak suretle kadın ona itaat etmeli, isteklerine boyun eğmelidir.

Viktorbu yeni saldırıya da karşı koyar. Can havliyle kaymakama bir tokat atar: “Viktor serbest kalan bir eliyle onun başını itmeye çalışıyor (...) odanın öteki başındaki kanepeye götürmek için kucakladığı esnada kadın silkindi... Kollarını

kurtardı, o zaman kaymakamın aklına bile getirmediği bir şey oldu: beyaz zayıf bir kol kalktı... Kaymakamın suratına şiddetle indi” (2001: 141-142). Yaptığı şeyin meşruiyetine inanmış olan kaymakam, kendine tokat atıldığına inanmak istemez. Böylece daha da saldırganlaşır. Anlatıcı olayı keserek şunları aktarır: “Öyle adamlar vardır ki, haysiyet, şeref gibi kayıtlara aşına olmadıkları halde, gurur ve nahvetlerine dokunulur, acizleri yüzlerine çarpılırsa kendilerini kaybedecek kadar hiddetlenirler” (2001: 142). Viktor, kaymakamın arzusunu yerine getirmemiş, şiddet kullanarak bu isteğe karşı çıkmıştır. Burada erkeklik gibi otorite de kırılmıştır, ancak geri adım atmak ya da kendiyle yüzleşmek yerine bir erkek ittifakı kurulur: “Kapının önündeki hademeye karakol kumandanını acele çağırmasını söyledi, o gelince kâğıdı uzatarak: “Bu kadını al...” dedi. “Fahişelik yapıyormuş; Çömlekçizadelerle dağa falan kaçmış, evvela hükümet doktoruna, sonra da umumhaneye götürürsünüz...” (2001: 142). Bu noktada kadın, vatandaşı koruyan mekanizmalarını kullanmayan devletin gözetiminde olan başka bir kuruma, geneleve götürülmek istenir. Böylece otorite yeniden kurulmuş ve devlet-erk-eril zihniyet yeniden baskın hale gelir.

### **3.6. Nûredîn Zaza'nın Öykülerinde Taşrah Kadın**

Nûredîn Zaza'nın öykülerindeki kadına bakış açısı erkek egemen kültür içinde kadının sosyal alanda yer edinmesinin zorlukları üzerine kuruludur. Sabahattin Ali gibi Zaza'nın öykülerinde de taşra tutucu olarak kodlanır. Bu kodlamanın ise kadının konumu ve maruz kaldığı zorluklar üzerinden verildiği gözlemlenmektedir. Kadın, toplum içinde güçlü durup üretim süreçlerine katılsa da, sürekli biçimde erkek egemen toplumun saldırılarına uğrar. Saldırıların nedeni, çoğu zaman varsayılan “ahlaktır”. Bu ahlakın bizzat kurucu ve koruyucularınca çiğnenmesi, gerçekliği değiştirmez. Bu anlamda Nûredîn Zaza'nın “Gulê” adlı öyküsü, önemli veriler sunar. Bu öyküde taşradaki kadın olmanın zorlukları, kocasından ayrılmış bir kadın üzerinden verilir.

Öykü bir çatışma ortamında geçer. Yazar, savaş atmosferini öykünün hemen başında verir: “Köylüler Reşogilin misafirhanesinde oturmuş, konuşuyorlardı. Düşman bir durak ötedeydi, Şadiyan köyü, ataların toprakları, yakın bir zamanda düşecekti” (2011: 29). Köylüler, “düşman”ın gücü karşısında, zayıf kalmaktadırlar.

Yine de bir evde toplanıp kendi aralarında neler yapılabileceği üzerine konuşmaktadırlar. Onlara cansiperane savaşacak bir akıl babası, bir komutan lazımdır. O da yıllarca dağlarda eşkıyalık yapan Qoçoÿê Pola'dır. Düşman saldırılarından önce herkesin çekindiği, mümkünse uzak durduğu Pola, köylülerin zor zamanlarında en çok aradıkları, yardım diledikleri kişi haline gelir. Pola'da düşmanın giderek yaklaştığını ve köylülerin kara kara düşündüğünü haber almıştır. Yine böylesi günlerin birinde köylülerin bu durumu tartıştığı bir anda köy odasının kapısından içeri girer: "O anda kapı şiddetle açıldı; dağların kralı Qoçoÿê Pola, sekiz adamıyla birlikte içeri girdi. Elbiseleri ıslaktı; tüfeklerinden aşağı su damlıyordu. Bütün köylüler arasında bir bağrıışmanın oluşmasına neden oldu: Dağların vakar duruşlu insanı buyurun!" (2001: 29). Qoçoÿê Pola'nın adamları ile birlikte köyün misafirhanesine gelmesi köylülerde bir heyecan, düşmanı yeneceklerine dair bir umut ışığının doğmasına neden olur.

Fazla bir zamanları kalmamıştır. Düşman giderek ilerlemekte ve buldukları yere çok az bir mesafede bulunmaktadır. Vaziyetin kötü olması hepsinde büyük korkuların oluşmasına neden olmaktadır, hem canlarından, hem de mallarından olmaları an meselesidir. O sebeple bugüne kadar lanetledikleri Qoçoÿê Pola'nın insafına kalmışlardır. Namı kötü biri, yaptığı kötülüklerle herkesin korkulu rüyası olan bu adamın düşmana karşı, köylülerle birlikte savaşmak istemesi bir nebze de olsa hepsinin yüreğine su serpmektedir. Köylüler bu durumdan gayet memnundurlar. Qoçoÿê Pola da onlarla birlikte düşmana karşı savaşacağından memnuniyet duymakta, iyi niyetini ortaya koyarak adeta günah çıkarırcasına bir konuşma da yapar: "Ahali, bu onbeş yıldır ki günah işliyorum. Kötülük yapıyorum. Hakkımda söylenen şarkılar şu gün görmemiş koruluklarda söylenir. Fakat bundan sonra şarkılarım kimsenin ağzından çıkmaz. Belki de hepimiz için bu gece yeryüzündeki son gecemizdir. Günahlarımdan arınmak için düşmanları vatandan çıkarmaya yemin etmişim" (2001: 30). Qoçoÿê Pola konuşma yaparken bile her an bir saldırı olacakmışçasına herkes tedirgindir.

Öykünün akışıyla beraber erkek egemen toplumun kodlarını bozacak bir eylem gerçekleşir; öykünün adını taşıyan Gulê misafirhanenin kapısından içeri girer.

Savaşmayı planlayan erkeklerin arasına giren Gulê, bu kavgada kendisinin de yer alacağını söyler:“O anda bir anda kapı açıldı, narin, şirin ve ince bir kadın, rüzgârın önünde sallanan söğüt yaprağı gibi içeri girdi ve şöyle dedi: Bende seninleyim, ben de yiğit Pola” (2011: 30). Anlatıcı Gulê’yi olumlu bir kahraman olarak işlese de, köylüler aynı görüşte değillerdir. Gulê, erkek egemen kültürle dizayn edilmiş köyde başkaldırmış, birçok tabuyu yıkmış, özgür yaşam uğruna birçok hakarete ve aşağılanmayı göze almış bir kadın tipidir. Nitekim Gulê’yi gören köylüler, onu damgalamakta gecikmezler: “Köylülerin hepsi bir anda sert bir şekilde: kahpe Gulê, namusuz Gulê, dediler” (2001: 30). Bu sözler, öyküdeki erkeklerin ait oldukları değer yargılarının yansıması gibidir. Buna rağmen Gulê istifini hiç bozmadı. O köy odasında yalnız başına bir kadın olması da ona geri adım attırmadı. Ancak topluluk hayatta kalma gibi temel bir güdü içindeyken bile kadına karşı erkek egemen zihniyetin reflekslerini göstermekten geri durmadı.

Anlatıcı Gulê ve köyün erkekleri arasında başlayan gerilimi bırakıp onun geçmişiyile ilgili bilgiler vermeye başlar. Böylece erkek egemen bakış açısının, itaat etmeyen kadına karşı neden bu kadar öfkeli olduğuna dair bilgilerde edinmiş oluruz. Gulê, erkek egemen sistemin kodlarını bozmuş, özgür bir kadın olarak şekillenmeye başlar. Söz gelimi, zorla ya da rızası olmadan evlendirilmeye karşı çıkmıştır.

Gulê bu köydendi. Bundan birkaç yıl önce babası onu zorla birisi ile evlendirmişti. Gulê kocasını öldürmüştü ve ondan sonra dağlara çıkarak Qoço’nun peşinden dağları dolaşmıştı. Köylüler ona “iyi gözle” bakıyorlardı. Her defasında ona sövüyorlardı, kapılarını ona kapatıyorlardı. Köylüler Qoço’nun korkusundan olmasaydı eğer belki de onu öldüreceklerdi. Ne köylülerin bu davranışları ne de Qoço’nun hakaretleri Gulê’yi yolundan vazgeçirmiyordu (2001: 30).

Bu şekilde Gulê’nin yerleşik itaat kültürüne boyun eğmediği anlaşılıyor. Gulê, asırlardır alışıla gelen bir duruma başkaldırmış, bu uğurda ölümü göze almış kadın tipidir. Özgürlük uğruna dağlara çıkmış, mağaralarda yatmayı göze almıştır. Gulê’nin bulunduğu yörede yalnız başına mücadele eden bir kadın olduğuna bakılırsa, orada yaşayan hiçbir kadın onun kadar cesaretli değildir. Bir diğer husus ise Gulê’nin, Qoço’yê Pola gibi halkın yüreğine korku salan bir eşkıyanın koruması altında olmasıdır. Bu durumda, Gulê reddine karşın bir erkeğin himayesine ihtiyaç duymuştur. Dolayısıyla kadın özgürlüğünün sınırları kalın bir şekilde çizilmiş olur.

Himayesine girdiği erkek de düzene başkaldırmıştır. Gulê hakkındaki yakıştırmalara ilk başlarda üzülse de zamanla aldırış etmemeyi öğrenmeye başlar. Artık kimin onun için ne dediğinin bir önemi yoktur. Bir anlamda toplumsal söylem önemsizleştirilir. Zira bu durum, onun için bir şanstır: “Dağlarda Qoço ile gezme, mağaralarda uyuma, karda üşüme, onun için büyük bir şanstı” (2011: 30). Gulê'nin sosyal yaşamda kendini var etmesi, insanların çekindiği Qoço sayesinde gerçekleşmiştir.

Düşman kuşatması altında olan köylüler, çıkış yolu ararken, bir kadının da bu savaşta kendilerine yardımcı olabileceğini ve belki de düşmanı yenilgiye uğratabileceğini düşünmezler bile. Bu düşüncenin altında ataerkil bir zihin dünyasının, kadını küçümseyici bakışını da görebiliriz. Erkeğin, toplumsal konularda kadının kendisinden daha cesaretli olduğunu kabul etmemesiyle açıklanabilir bu durum. Fakat Gulê, düşmanın köye yaklaşması ve ortalığı yakıp yıkması ihtimali karşısında en az onlar kadar tedirgindir. Kendince neler yapabileceğinin yollarının aramaya çalışmaktadır:

Gözlerine uyku girmiyordu. Düşman yurdunu işgal edecekti... Onlar için coşkulu günler kalmayacaktı. Her şey hayal olacaktı. Düşmanın top sesleri çok yakından duyuluyordu... Qoço'nun özgürce gezdiği dağlar bir bir düşmanın eline geçiyordu... Köyün en kötü kadını bu hal üzerine derin düşünüyordu. Kurtuluşun çaresini arıyordu. Köyünü, vatanını, dağlarını ve sevgilisi Qoço'yê Pola'nın özgürlüğünü savunmak için bir şeyler yapması gerekiyordu (2011: 30).

Gulê bu düşüncelerle, yaşamı var etme adına olaya cinsiyetçi olmaktan çok insani yaklaşmaktadır. Tek gayesi düşmanın topraklarını ele geçirmemesi ve herkesin, her şeyin eskiden olduğu gibi kendi doğallığında sürüp gitmesidir. Köylünün gözündeki kötü kadın damgası yese de o yine de bütün kaygılardan uzak, bir şeyler yapacaktır. “Sapı ince bir hançeri eline aldı. Mağaradan çıktı. Düşman tarafındaki yola düştü ve kayboldu”(2011: 30). Savaşın “erkek işi” görüldüğü bir toplumda Gulê, herkesten habersiz düşmanın bulunduğu tarafa doğru yönelir ve gözden kaybolur. Bununla beraber, sevgilisi Qoço'yê Pola ve köylüler ise savunma pozisyonunda düşmanı beklemektedirler. Bu durum uzun sürmez; eller tetikte bir kıpırtı beklerken, düşman yönünden onlara doğru gelen bir karartı belirir. Karartı tehdit edici olmayan bir hızla onlara yaklaşırken, gelenin Gulê olduğu anlaşılır. O

anda herkeste aynı düşünce belirir. Erkek egemen zihniyetiyle olaya bakan insanlar, birçok kötü yakıştırma yaptıkları Gulê'nin düşman ile işbirliği yaptığına kanaat getirirler. Köylüler, Gulê'ye tam anlamıyla cephe açarlar artık. Gulê'nin son yaptıkları bardağı taşırmıştır. Önceleri Qoço'dan çekindikleri için Gulê'ye hakaret edemeyenler, bu olaydan sonra ortalık yerde hakaretlerde bulunmaya başlarlar: “Bu gelen kahpe Gulê'dir. Bir köylü söze karıştı: kahpe bizi tuzağa koydu. Onu vur Pola! O düşmana rehberlik yapıyor” (2011: 31). Köyün erkeklerinin gözünde Gulê'den her şey beklenebilir. Köylünün gözünde kötü kadın damgası yemiştir çünkü düşman bile olsa, onunla bile işbirliğine girebilecek bir karaktere sahiptir.

Erkek egemen zihniyetin, kendi içinde bakış açıları çok farklı olsa da eni sonu kadınlar konusunda fikir birliğine varırlar. Qoço'yê Pola, yıllardır yanında gezen, onun sıkıntılarını katlanan, uyguladığı fizikî şiddete rağmen bir an olsun kendisini terk etmeyi düşünmeyen Gulê hakkında çevresindeki erkekler gibi düşünmeye başlar. Gulê'nin, düşmanın bulunduğu yönden gelmesi Qoço için bunun en büyük kanıtıdır. Gulê'ye nereden ve niçin geldiğini sorma ihtiyacı da hissetmez; hiç tereddüt etmeden Gulê'yi öldürür:“Qoço, kızıl ayın aydınlığı altında tüfeğini Gulê'ye doğrulttu ve dedi ki: Alsana Gulê! Düşmandan önce ilk kurşun sana gelsin” (2011: 31). Böylece Gulê, Qoço'nun ateşlediği tüfekten çıkan kurşunlarla ölür.Öykünün bundan sonrası tam bir trajedidir Qoço için. Qoço, köylülerin, Gulê hakkında beyan ettikleri “kötü kadın” imajı ve belki de ön yargılarının kurbanı olmuştur. Qoço, Gulê'yi öldürdükten sonra yerinde duramaz. Çevresinde bulunan insanlara emrederek, düşman hattına hücum etmelerini salık verir. Düşmanın bulunduğu yere vardıklarında orada kimseyi göremezler. Düşman onlar gelmeden çok önce buldukları yerleri terk etmiştir. Düşmanın ortada olmaması Qoço ve köylüler için tuhaf bir durumdur. Düşmanın terk ettikleri evleri dolaşırlar. Dolaştıkları evlerden birinin odasında çok ilginç bir manzara ile karşılaşır. Qoço, Gulê'ye hediye ettiği hançeri orada görür: “Düşman kuvvetlerinin komutanının başı gövdesinden ayrılmıştı. Ve yatağın üzerinde kanlı bir hançer parlıyordu” (2011: 31).İhanet ettiği sanılan bir kadının aslında bir kahraman olduğunun işaretidir o hançer. Qoço hançeri

tanımaktan güçlük çekmez. O hançer, Gulê'nin zor günlerde kullanması için Qoço tarafından kendisine hediye edilmiştir.

Zaza'nın söz konusu öyküsünde kadın, özgürlüğünü toplumsal ilişkiler ağı içinde ancak suç işleyerek, daha da önemlisi bir suçlunun himayesinde suç işlemeye devam ederek sağlayabilmektedir. Bununla birlikte topluma karşı bir görev duygusu hissettiğinde, onu dışlayan toplumun sürekliliği için ölümü göze alabilmektedir. Sabahattin Ali'nin kahramanı Viktor'un tersine etkindir ve kaderine müdahale eder.

Sabahattin Ali'nin "Komik-i Şehir" öyküsü ile Nûredîn Zaza'nın "Gulê" öyküsü karşılaştırıldığında aşağıdaki tablolar ortaya çıkacaktır.

**Tablo 7. Her İki Yazarın Taşralı Kadınlar Öykülerinin Benzer Yönleri**

Yazar	Sabahattin Ali	Nûredîn Zaza
Öykü Adı	Komik-i Şehir	Gulê
Mekân	Taşra	Taşra
Vaka	Kasaba erkeklerinin tiyatro sanatçısı bir kadına kötü gözle bakması	Bir köyde, bir eşkıyayla ilişki yaşayan kadına erkeklerin kötü gözle bakması
Öykünün Kahramanı	Rahmi bey, Viktor	Qoçoşyê Pola, Gulê
İyi Karakter Tipi	Rahmi bey: Kadına özgürlükçü bir bakış açısına sahip olması. Viktor: Sosyal yaşamın içinde kendini var etmek isteyen tiyatro sanatçısı	Qoçoşyê Pola: Bir eşkıya olsa da kadına bakış açısı, ataerkil, baskıcı tutumdan uzaktır. Kadına özgürlükçü yaklaşır. Gulê: Köy yerinde olmasına rağmen, sosyal yaşamda olmak istemesinden dolayı, tek başına dağlarda dolaşan bir kadındır
Kötü karakter	Kaymakam, jandarma komutanı, Çömlekçizadeler	Köyün erkekleri, düşman kuvvetlerin komutanı
Sonuç	Viktor, toplumsal yaşamda var olma mücadelesi verirken, gittiği kasabada bedeni sömürülür, buna daha fazla dayanamayınca da bir iftira ile cezaevine konulur.	Gulê, düşman kuvvetlerinin komutanını tuzağa çekip onu öldürmesine rağmen, ajanlık yapıyormuş gibi bir iftiraya uğrar ve sevgilisi tarafından öldürülür.

**Tablo 8. Her İki Yazarın Taşralı Kadınlar Öykülerinin Farklı Yönleri**

Öykü Adı	Komik-i Şehir	Gulê
Olayın Geçtiği Yer	Mekânsal olarak bir kasabada geçer	Mekânsal olarak bir köyde geçer
Olayın Öykü Zamanı	Şimdiki zaman	Geniş zaman
Olayın Oluşumunun Nedeni	Erkek egemen bakış açısının kadına cinsiyetçi yaklaşması ve bedenini sömürmek istemesi	Erkek egemen bakış açısının kadına cinsiyetçi yaklaşması ve özgürlükçü davranmak isteyen kadına kötü gözle bakması

Sabahattin Ali'nin "Komik-i Şehir" ve Nûredîn Zaza'nın "Gulê" adlı öyküleri taşrada kadının zor şartlar altındaki durumunu anlatır. Erkek egemen kültürün hâkim olduğu taşra, erkeğin bu hâkimiyeti ile birlikte eril zihniyetin oluşmasını da beraberinde getirmektedir. Her iki öyküde çizilen portreye bakıldığında, taşra gibi köy ya da kasabalarda kadınlar için sosyal yaşam pek mümkün olmamaktadır. Eril zihniyet, sosyal yaşamın içinde var olmak isteyen kadına bir yandan cinsiyetçi yaklaşırken bir yandan da "kötü kadın, hafif meşrep, şuh" yakıştırması yapmaktan çekinmemektedir. Türk edebiyatında taşrada eril zihniyetin "kötü kadın" tiplmesi iki türdür. İlki dışarıdan gelen, giyimiyle, oturuşuyla, çevresiyle etkileşimiyle rahat olan kadın tiplmesi iken, ikinci tiplme ise genelde taşrada doğup büyümüş, kötü yola sürüklenmiş kadın tiplmesidir. Kürt edebiyatında ise taşra söz konusu olduğunda genelde ikinci durum daha gerçekçidir; eril zihniyetin hedefi olan kadın, kendi rızasının dışında kötü yola sürüklenmiş kadın tiplmesidir. Böylece sosyal yaşamda var olmak isteyen kadınlar ya cinsel şiddete maruz kalarak cezalandırılırlar ya da sözlü ve fiziki şiddete maruz kalarak cezalandırılırlar. Bir kumpanyada solist olan Viktor ve zorla evlendirildiği eşinden boşanarak dağlarda yaşayan bir eşkıyaya sığınan Gulê, sosyal yaşamın parçası olmak istedikleri için erkek egemen zihniyetin hedefindedirler. İkisine de "fahişe" yakıştırması yapılır. Her iki öyküde de kadının varlığı, buldukları toplumda dikkate alınmaz. Viktor bütünüyle bir cinsel obje olarak görülür. Otoriteyi temsil eden kaymakamı ve jandarma komutanının gözleri önünde kaçırılır. Cinsel şiddete maruz kalır. Viktor'dan "heveslerini" alan kasabanın nüfuslu kişileri onu serbest bırakırlar. Bu defa kaymakam tarafından taciz edilir.



Buna itiraz edince de otorite tarafından bir kez daha cezalandırılır. Viktor'un koruyuculuğunu yapan Rahmi yaşanan bunca olay karşısında çaresiz kalmıştı.

Nûredîn Zaza'nın öykü kahramanı Gûle erkek egemen dünyaya meydan okuyan bir karakterdir. Köy yerinde ataerkil toplumun istediği gibi yaşamak istememiştir. Görücü usulü-zorla evlilik yapmış, buna dayanamamış eşinden ayrılmıştır. Bu olayın sarsıntılı baskılarına dayanamamış eşkıya Qoçoÿê Pola'ya sığınmıştır. Pola'ya sığınmasıyla birlikte hepten “kötü kadın” damgasını yemiştir. Köyün adamları eşlerini ondan uzak tutarlar. Dağ başında bir eşkıya ile gezen kadına “fahişe” damgası vururlar. Onlar için Gûlê'nin, kadının cinsel nesne olmanın dışında insani hiçbir hakkı yoktur. Gûle'nin buna itirazı vardır. Erkek egemen zihniyetin, kadına özgürlük sınırları çizmesine itiraz eder. Nitekim birlikte yaşadığı, tüm köylülerin korkusu Qoçoÿê Pola'ya da birçok kez itiraz etmiş, bunun karşılığı olarak da fiziksel şiddete maruz kalmıştır. Taşra yaşamının genel hatları ile düşünüldüğü zaman Gûle erkek egemen zihniyet karşısında bir kurban kadar çaresizdir. Kadını cinsel obje dışına çıkarmak, erkek cinsiyetinin ötesinde bir cesarete sahip olduğunu ispatlayarak, adeta eril zihniyeti mahkûm etmek ister. Böylece bir gece düşman saflarına gider. Düşmana komutanlık eden adamı hançerleyerek öldürür. Bunu yaparken, kadınlık cazibesini kullanır. Yine de ölmekten kurtulamaz. Onu, düşman ile işbirliği içinde sanan köyün erkekleri, eşkıya Qoçoÿê Pola'ya baskı yaparlar. Qoço'da baskılara daha fazla dayanamaz ve Gûle'yi ajanlık-kötü kadın suçlaması ile öldürür. Çok sonra gerçek ortaya çıkar.

Sabahattin Ali ve Nûredîn Zaza'nın öyküleri kadının taşrada hem devlet otoritesi hem de yerel otorite tarafından, sosyal yaşamın dışına itilmeye çalışıldığını anlatmaktadır. Sosyal yaşamın dışına çıkmak istemeyen kadının başına her türlü fiziki/psikolojik/sosyolojik kötülük getirilir.

### **3.9.Sabahattin Ali'nin Öykülerinde Hayal Kırıklığı**

Umut, kişinin dış doğayla kurduğu iyi niyetli bir ilişki olarak tanımlanabilir. Kişi yaşamdaki olay ve durumların olumlu sonuçlar çıkaracağına inanır. Beklentilerinin büyüklüğü ve küçüklüğüne, kültürün karakteristik özelliklerine göre

neyin umut edildiği değişse de mevcut tablodaki belirtileri beklentileri lehine kullanma güdüsünü de öne çıkarır. Özellikle taşrada beklenti de umut da sınırlıdır, çoğu kez geleceğe dair uzun vadeli bir öngörüden yoksundur. Gerçeklik bir mucize olmaması durumunda hükmünü icra edince de kişi beklenti öncesindeki hayatına dönerek bir önceki yaşamına göre biraz eksik kalsa da yeniden bir düzen kurmaya çalışır.

Sabahattin Ali'nin umutlu insanları, genellikle taşrada yaşarlar. Umutları da kendi yaşamları gibi mütevazı sayılabilir. Gündelik yaşamı felç eden gerçekliğin değişmesi, kurulu düzenin sınırlarını zorlamaz. Bu anlamda “Ses” adlı öykü, küçük umutların ve aynı ölçüdeki yıkımların öyküsü olarak okunabilir. Söz konusu öykü, güzel bağlama çalan Ali adlı bir yol amelesinin öyküsüdür. Ali, insanın içine işleyen güzel bir sese de sahiptir. Ancak kendi kurulu düzeni içinde yaşayan Ali, sesinin ona güzel kapılar açacağından habersiz yaşamını idame etmek için amele olarak yol yapımında çalışmaktadır. Öykü yoksulluğu imleyen bir cümle ile başlar: “Bizi Beyşehir'den Konya'ya götüren kamyon, Barsak deresi dedikleri bir boğazda sakatlandı. Şoför ve muavin motör kapaklarını açtılar. Oturdıkları minderi kaldırıp onun altından bir sürü alet ve edevatı ortaya döktüler” (Ali 2001: 257). Öykü yolculuk vesilesiyle ve tesadüfen bir arada bulunan insanlar üzerine kuruludur. Bu durum, birbirinden farklı toplumsal gruplardan gelen insanları bir araya toplar ve öykü bir tür orkestraya dönüşür.

Kamyon arıza verince yolcular kamyonun inerleri ve içinde buldukları sıkıntılı durumu gidermek için biraz da olsa oradan uzaklaşırlar. Böylece yolcular daha önce geçip gittikleri bir doğa parçasını insanları ve doğasıyla birlikte daha yakından görme imkânı bulurlar. Rutinin parçalanması, keşif güdüsünü harekete geçirerek yolcuları olgunlaştıracak, yeni bir deneyim edinmelerini sağlayacaktır. Çevreyi gözlemlerken, orada çalışan yol amelelerinin akşam dinlenmek için kurdukları çadırla karşılaşılır: “Kamyonun durduğu yerin biraz ilerisinde, yolun kenarında iki çadır ve bunların etrafında birkaç kazma kürek ile bir el arabası vardı. Daha uzakta ise taş kırmakla ve kum taşımakla meşgul bir miktar yol amelesi görünüyordu” (2001: 257). Burada ıssız bir coğrafyada gündüzleri yol yapımında

çalışıp, geceleri çadırlarda uyuyan işçiler, yoksulluk ve yoksunluğu temsil etmektedirler. İşçiler ve kamyon yolcularının karşılaşma zamanına bakılırsa, kamyonunuzun bir süre onarılamadığı anlaşılır. Bu şekilde yol işçileriyle karşılaşma ve daha uzun zaman geçirme imkânı doğar.

Anlatıcı ve arkadaşı arızanın giderilmesi beklerken, kamyonun olduğu taraftan uzaklaşıp yol amelelerinin çadırlarının bulunduğu yere yaklaşır. Anlatıcının arkadaşı, bir müzik okulunda çalışmaktadır. Onlar, çadırlara yaklaşırken, yol ameleleri de işlerini bitirmiş, karanlığın çökmesi ile birlikte çadırlarının bulunduğu yere gelmişlerdir. Dinlenmeye çekilen yol amelelerinin en büyük eğlencesi biraz türkü dinlemektir. Bu isteklerini yerine getirecek olan kişi Ali'dir. Anlatıcı ve arkadaşı, söz konusu topluluk ve Ali ile müzik aracılığıyla karşılaşmış olurlar: “Tam bu sırada, kekik kokuları ve ince çıtırtılarla dolu havayı hafiften gelen bir saz sesi titretti. Müzikle uğraşan ve bir müzik mektebinde vazifesi olan arkadaşım doğruldu. Kaşlarını çatarak dinlemeye başladı” (2001: 258-259). Ali'nin sesi eğitilmemiş olsa da etkileyicidir.

Kamyonun bozulması, yolcuların inip çevreye dağılması ve bunlardan birinin müzik sektöründen olması, Ali'nin yaşamını değiştirecek bir umudun belirmesine olanak tanır. Müzik okulunda çalışan adam Ali'nin sesini beğenir: “Harikulade bir ses azizim, yıllarca arasak bulamayız. Ben bu oğlanın arkasını bırakmam” (2001: 261). Ali'yle konuşur ve adresini ister. Ancak onun belli bir adresi yoktur. “Çocuk evvela şaşırды. Verecek bir adresi yoktu. Bugün burada, yarın orda amelelik yapıyordu (...) Nihayet Konya'da gelip geçtikçe uğradığı bir hanın ismini söyledi” (2001: 261). Geçimini sağlamak için yerini yurdunu terk eden Ali, kamyonun arızası giderildiği sırada onu uzun süreli beklenti içine sokacak öneriyi alır: “Seni arattırıp bulursam hemen gel. Sana paralı bir iş bulurum, daha usta âşıkların yanında çalışır, sazını ilerletirsin, olmaz mı?”(2001: 261). Müzik mektebinde çalışan adam, Ali için şöhret ve daha iyi yaşam şartları yolunda bir umut olur.

Yazar öykünün kurgusunu toplumda var olan bir algı üzerine kurmuştur: Fakir, fakat yetenekli bir genç ve ona yardım elini uzatan iyi niyetli bir insan. Müzik okulunda çalışan adam Ankara'da yaşamaktadır. Ankara gibi büyük bir kentte

yaşıyor olması, Ali için ikinci bir şanstır. Ankara olanaklarıyla birlikte Ali'ye yeteneğini kullanacağı bir umut kapısı olacaktır. Sözüne bağlı kalan adam, Ali için kapıları aşındırmaya başlar. Büyük uğraşlardan sonra Ali'yi Ankara'ya çağırmak için bir fırsat bulur: “Nihayet istediğini yaptırdı. Birçok yere başvurarak Sivas'lı Ali'nin Ankara'ya getirilmesini temin etti. Bu işlerle uğraşan makamlar, zaten yeni istidatlar aramakta idiler. Sık sık imtihanlar yapılıyor ve opera mugannisi yetiştirmek için talebe seçiliyordu” (2001: 263). Ali, Konya'dan Ankara'ya gelecek, usta müzisyenlerin huzurunda sazını ve sesini test edecek, bunu sonucunda da hayatını kurtarabilecektir.

Ali, hep taşrada yaşamış, modern yaşamı deneyimlememiş bir kişiliktir. Mektepli denilen zümrenin içinde sıkılan bir karaktere sahiptir. Sabahattin Ali, bu öykü ile modernizm ve gelenek çelişkisini de vurgular. Bu karşılaştırmayı yaparken geleneksel olanın, modern olan karşısındaki durumunu dramatize eder. Öyküde bunun en belirgin göstergesi, Ali'nin katılacağı ses yarışmasının seçici kurulundaki insanların modern sanat algısına sahip olmalarıdır. Bu kurul, Ali'nin doğuştan yeteneğinin dışında müzik teorisi ile ilgili hiçbir şey bilmediğini tespit edip istahla vurgular. Bu durum ise, Ali'nin eksikliği ve dezavantajıdır. Notaya göre ses çıkarmasını bilmeyen Ali, bu kurulun karşısında bir hayli zorlanacaktır. Ali, bu yarışmaya gelirken seçici kurulda yer alanların büyük insanlar, daha doğrusu devlet adamları olduğunu düşünür. Ankara'ya gelirken sıkı bir yarışmaya katılacağını tahmin etmemektedir: “Buraya kim bilir neler düşünerek gelmişti? Herhalde dostunun kafasından geçen opera muganniliği ve fraklı Avrupa konserleri, ona yabancı idi. Olsa olsa Ankara'da 'büyüklerden' birkaç kişinin kendisini dinleyeceğini, belki beş on kuruş vereceğini düşünmüş olabilirdi” (2001: 263). Yarışmanın seçici kurulu ise Ali'nin bu düşüncelerinden bağımsız, işinin erbabı, duygusal davranmaktan uzak insanlardır. Onlar için önemli olan tek şey müzik bilgileri dâhilinde iyi olanı seçmektir. Üstelik bu seçici kurul daha çok batı tarzı bir müzik anlayışına sahiptirler, kendileri de Avrupalıdır ya da Avrupa dilleri konuşurlar: “Mektebin muhalif milletlere mensup müzisyenlerinin Türkçe, Almanca,

Fransızca konuşmaları ortalığı doldururken” (2001: 264). Bu şekilde iki ayrı dünyanın en uç kesimleri karşı karşıya gelmiş olur.

Ali başka bir dünyanın insanıdır. Gördüğü şeyleri tanımak, anlamlandırmak istese de daha önce deneyimlemediği bir yaşamla karşı karşıyadır. Salonda bulunan, daha önce görmediği müzik aletlerine şaşkınlıkla ve tanıma ve dokunma isteğiyle bakar: “Genç bir Alman kadını piyanoya geçip tuşlara dokundu. Sivaslı Ali ömründe görmediği bu alete hayret dolu bir gözle attı, sonra ihtimal acemilik göstermemek için, lakayt bir hal almaya çalıştı” (2001: 264). Ali’nin müzik anlayışı ve seçici kurulun Batı tarzı müzik anlayışı arasında derin bir çelişki vardır. Yazar burada kendi kültürüne yabancılaşmış, başka kültürlerle hayranlık duyan insanlara eleştiri mahiyetinde ince bir gönderme de yapar. Her şeyden uzak Anadolu’da mahalli bir kültürün içinde büyümüş Ali’nin böylesi bir seçici kurulun nasıl bir şeyi beğeneceğini bilmesi mümkün değildir. Nitekim sıra sesini sınav etmeye geldiğinde Ali büyük bir sıkıntı içine girer: “Ali gözleriyle odanın bir hastane ameliyathanesine benzeyen beyaz, çıplak duvarlarını, büyük, perdesiz pencerelerini seyrediyor ve odayı sesleriyle dolduran bu bir sürü adama, ameliyat masasına yatacak bir hastanın doktorlara bakışına benzeyen ürkek nazarlar fırlatıyordu” (2001: 264). Bir tür kültürel şok yaşamakta olan Ali yerli olanı, kurul ise yabancı olanı temsil eder. Gerilim ve çelişki, kuruldaki çoğul ile Ali’deki tekillik üzerinden verilir. Kurul nihayetinde iş gücü sahibi, belli bir adresi olan seçkin insanlardan oluşmuştur. Ancak yerli ve toprağına ait Ali, bunların tamamından yoksundur.

Öyküde Ali ile birlikte ses yarışmasına katılan başka bir genç daha vardır. Ali ne kadar Anadolu’lu görünümlü ise bu genç de o kadar Batılı görünümlüdür: “Orta mektep mezunu olduğunu ve sesini hocalarının beğendiğini söyleyen bu çocuk; sarışın, şişman, dalgalı saçlı, cesur bakışlı bir delikanlı idi” (2001: 264). Ali’nin sıkılganlığı, bulunduğu ortama yabancılığı ile rakibi olarak yarışan gencin seçici kurula aşına gelen özellikleri, bir çelişki olarak kaydedilmelidir. Müzik eğitimi almamış olan Ali ile müzik eğitimi almış sarışın genç arasındaki yarışmayı sarışın çocuk kazanır: “Ali sazıyla kenara çekilir çekilmez onu derhal unuttular. Sarışın çocuk yine plaklardan öğrenme bir tango söyledi. Muhakkak ki güzel bir sesi vardı.

Artık imtihan kâfi görülerek bu çocuğun ne yolda yetiştirilmesi lazım geldiğine dair münakaşalara girildi” (2001: 267). Böylece Ali yarışmayı kaybeder; bununla birlikte umut için çıktığı bu yolda bir şeyleri başaramamanın verdiği moralsizlikle bir an önce oradan ayrılmak ve yine eski kurulu düzenine, rutin yaşamına dönmek ister: “Genç adam bütün yeisi, bütün inkisarı, bütün kırılan ümitleri bu ufak ayak hareketlerinde kendini gösteriyordu. Vücudunun her tarafına hâkim olan, yüzünün en ufak bir ürpermesiyle bile içindekileri dışarı vurmayan gözleri sonsuz bir derinlik ve sükûnet içinde yumuşak bir ışıkla parlayan bu adam, farkında olmadan kendini sağ ayağının bu minimini ve sinirli kıvılcığıyla boşaltıyordu” (2001: 267). Dolayısıyla şikâyet edilen yaşamdan kurtulma yolunda ortaya çıkan bir umut, gerçeklikle çarpışır ve Ali hayal kırıklığı yaşar. “Ertesi sabah, aramızda topladığımız birkaç lirayı kendisine vermek ve onu Konya otobüslerine bindirip selametlemek için Haymana Hanı’na giden arkadaşım hancı, Sivas’lı Ali’nin, sazını iki liraya satıp yol parası yaptığını ve şafakla kalkan bir kamyonu binip Konya yolunu tuttuğunu söylemiş” (2001: 268). Eski rutine dönme de mümkün değildir artık, zira eski rutinin en önemli öğelerinden olan saz da kaybedilmiştir. Bir anlamda umut yaratan nesne, hayal kırıklığına neden olmuş ve satılma simgesiyle yol açtığı umudun kendisi de cezalandırılmıştır. Umudu bir olasılık olarak ortaya çıkan sazın satılarak elde edilen parası, Ali’nin eski yaşamına dönmesine vesile olur.

### **3.10. Nûredîn Zaza’nın Öykülerinde Hayal Kırıklığı**

Nûredîn Zaza’nın öykülerinde umut ve hayal kırıklığı, özellikle “Xurşîd” adlı öyküde baba ve oğul ilişkisi üzerinden işlenir. Öykü adını öykünün kahramanı Xurşîd’ten alır. Xurşîd kendi halinde yaşayan, dış çevrede olan bitenle ilgilenen bir insan değildir. Bununla birlikte yaşamıyla ve çevresiyle barışıktır. Varlıklısıdır ve fiziksel avantajları vardır: “Xurşîd köyün varlıklılarından. Boylu, poslu, atik ve seri kanlı bir gençti” (Zaza 2011: 25). Xurşîd’in yaşamdan büyük bir beklentisi yoktur. Tek isteği doğacak çocuklarına kol kanat germek ve onların da gelecekte huzurlu bir yaşam içinde olmalarını sağlamaktır. Xurşîd’in bu huzurlu hali bir oğlan çocuğunun dünyaya gelmesi ile iyice perçinleşir. O andan itibaren bütün ilgisini oğluna verir. Xurşîd, oğluna en güzel ismi vermek için köyün imamına gider: “Bir oğlum oldu.

Senden onun için çok güzel bir isim bulmanı istiyorum” (2011: 25). İmam, Xurşîd’in başkalarından farklı ama aynı zamanda varlığını hissettirecek, bir isim istediğini anlar: “Onun adı Cemşîd olsun. Şimdi git; Allah’ın yardımıyla oğlun senin için ve halk için iyi bir insan olacak” (2011: 25). İmam, Xurşîd’in oğlundan beklentisini böylece özetlemiş olur. Xurşîd, hem kendisine hem de topluma faydalı olacak bir çocuk yetiştirmek ister.

Durum öyküsü olan “Xurşîd” deki öykü zamanı geniş bir aralığa yayılır. Öyküye yeni kahramanlar katılmaz. Zaman geçer, pek çok şey değişir, ancak Xurşîd’in dünyası değişmez. Öykünün bütün kurgusu Xurşîd ve imamın diyalogları üzerine kurulmuş olsa da öykünün ana fikri Cemşîd ve Cemşîd’e bağlanan umutların hüsrana ile sonuçlanmasıdır. Öykü zamanına dönecek olursak; öyküde Xurşîd ile imam arasında geçen ilk diyalogdan sonra, ikinci diyalog on altı yıl sonra gerçekleşir. Okur olarak on altı yıl boyunca gerek Xurşîd, gerekse imam ve gerekse de Cemşîd’in neler yaşadığını bilmeyiz. Hakkında bir bilgi edinemeyiz. Bu durum, öykünün bir durum öyküsü olduğunun kanıtıdır aynı zamanda: “On altı yıl sonra, bir gün Xurşîd, yine imamın yanında gitti. Eskisi gibi güçlü ve yakışıklıydı” (2011: 25). Anlatıcının bu ifadesinden Xurşîd’in bu on altı yıllık süre zarfında imamın yanına hiç gitmediğini anlarız. Olay öykülerinde daha çok neler olacağı dikkate alınır. Bu sebeple Xurşîd’in on altı yıl sonra imamın yanına gitmesinin vurgulu bir şekilde verilmesi, ilk gidişten sonra bir olayın devam edeceğini de gösterir. Nitekim öyle de olur; Xurşîd’in bu defa da imamın yanında gitmesinin nedeni yine oğlu Cemşîd’tir. Zaman Cemşîd içinde akmıştır. On altı yıl sonra Cemşîd delikanlılık çağlarına gelmiştir: “Bu yıl oğlum Cemşîd okulu tamamladı. Arkadaşları içinde de birinci çıktı. Bugün, onun için bir mevlit okutacağım. Umuyorum ki bu gün evimize gelebilirsin ve o güzel sesinle mevlidi okursun” (2011: 26). Bu talep, Xurşîd’in, oğluna bağladığı umudun göstergesidir aynı zamanda.

Öykünün zamanı hızla akar. Zaman ve öykünün akışı Cemşîd’in yaşamına göre şekillenir. Cemşîd’in yaşamındaki gelişmeler, babası ve imamın bir araya gelmesini sağlar: “Sekiz yıl daha geçti” (2011: 26). Öykü zamanına göre Cemşîd, artık yirmi dört yaşındadır. Cemşîd’in babası yine onun vesilesiyle imamla görüşür:

“Xurşîd, yine bir gün, birkaç insan ile birlikte, imamın yanında görüldü” (2011: 26). Xurşîd, her zamanki gibi imamın methiyelerine mazhar olur. Yıllar onu değiştirmiyordur sanki. Her defasında bir önceki görüntüsünden daha zinde bir görüntü çizmektedir: “Her gün gençleşiyorsun. Yüzünde yaşamın ve gençliğin alametleri gözükiyor adeta. Nasıl olur bu?” (2011: 26). Xurşîd, yaşamındaki tek umudu haline getirdiği oğlu için imamın kapısını çalmıştır yine:“Oğluma, onurlu bir babanın kızını istedim. Varlıklı biridir, çok para istedi. Fakat oğlum bir tanedir ve gönlümde çok pahalıdır. Lütfen nikâhlarımı kıy” (2011: 26). Xurşîd’in tek sevinci, oğlunun mutluluğuna yardımcı olmaktır. Bu yüzden tüm mal varlığını ona feda etmeye hazırdır.

İslami geleneklere göre, birbirine yabancı bir kadın ve erkeğin aynı ortamda yan yana bulunmasının olmazsa olmaz şartı imam nikâhıdır. İmam nikâhı aynı zamanda ikisinin birbirlerine eş kılındıkları anlamı da taşıdığı için, nikâh düğün öncesi kıyılır ki, daha rahat bir araya gelinebilsin, birlikte kararlar alınabilsin. İmamın kıydığı nikâhtan sonra Xurşîd ve oğlu Cemşîd, düğün hazırlıklarına başlarlar. Şehirden düğün ve yeni ev için gereken eşyaları alacaklardır. Yol pek düzgün değildir. Kasabaya gitmek için gölden geçmeleri gerekir. Girişi, gelişimi ve sonucu olan bu klasik durum öyküsünde, öykünün olayı bundan sonra kırılma anı yaşar. Giriş ve gelişme bölümünde bir mutluluk tablosu sergileyen Xurşîd, oğlu ile birlikte alışverişe giderken, gölü geçmek için bindikleri sandal batar. Bu olayda Xurşîd, oğlunu kaybeder. Öykü boyunca yan karakter olarak duran, hiçbir diyalogda konuşmayan, Xurşîd’in imam ile diyaloglarından tanıdığımız Cemşîd gölde boğularak can verir: “bir anda kayığın küreği suya düştü. Cemşîd erken davrandı ve elini suya düşen küreğe uzattı. O anda öteki eli tutunduğu yerden kaydı ve kendini tutamadı, suya düştü. Fakat Cemşîd yüzme bilmiyordu. Bir anda suda kayboldu” (2011: 26). Böylece Xurşîd’in bütün beklenti ve umudunu bağladığı duygu nesnesi yok olur.

Öykü, Xurşîd’in üzerine kuruludur. Oğlunun boğulma sahnesi anlatıldıktan sonra yine ona dönülür. Oğlunun ölümünü bir türlü kabullenmez. Saatlerce göl suyuna bakar ve oğlunun hiçbir şey olmamış gibi su yüzüne çıkmasını bekler:



“Xurşîd, gözlerine inanamıyordu. Oğlunun bir an önce çıkmasını bekliyordu. Fakat birkaç hava kabarcığından başka bir şey görünmüyordu” (2011: 27). Xurşîd ağır bir depresyon yaşamaktadır. Bu duruma, kötü bir gerçeği kabullenememe hali de denilebilir. Günler geçtikten sonra, göl, boğduğu Cemşîd’in cenazesini su yüzüne çıkarır: “Xurşîd üç gün ve üç gece o yerde kaldı. Üçüncü gün oğlunun şişmiş na’sını sırtına yükledi ve eve götürdü. Sonraki sabah onu gömdü” (2011: 27). Bu andan itibaren Xurşîd’in Kurulu düzeni alt üst olur, yaşama sevincini yitirir. Oğlunu kaybeden Xurşîd’in gözünde dünya malının, dünya zevklerinin hiçbir değeri kalmaz. Oğlunun anısına sahip çıkmak, onun istediği bir dünya özlemiyle hareket etmek ister. O sebeple mal varlığını da oğlunun anısına sahip olmak adına hayırlı işlerde kullanır.

Öykünün zamanı yine geniş bir aralıkta devam eder. Yine diyaloglar Xurşîd ve imam arasında geçer. Oğlunun ölümünün üzerinden geçen bir yıllık zaman zarfında, öykü donar. Bir sonraki diyaloga kadar da bir gelişme olmaz: “Bir sene sonra imamın kapısı çalındı. Kapı açıldı. İmam, karşısında yaşlı, beyaz saçlı ve kambur bir insan gördü. Önce onu tanıyamadı. Sonra imam bu adamı tanımak için uzun uzun baktı,” (2011: 27). Xurşîd, oğlunun ölümünden sonra çökmüştür. Yaşam kaynağı gibi gördüğü oğlu ölünce tüm umudunu kaybettiği gibi fiziksel anlamda da büyük bir çöküntü içine girmiştir. Yine de oğlunun anısı için bir yaşam kıvılcımı bulur. Xurşîd, oğlunun hep yapmak istediği şeyleri, başkalarının yapabilmesi için tüm imkânlarını seferber eder. İmamın kapısını da çalmasının nedeni budur: “Oğlumun adına sana bir şey vermeye geldim, dedi. Köydeki yoksul çocukların eğitimi için cebinden çıkardığı bir kese altını imama verdi” (2011: 27).

Böylece Xurşîd için oğlunun hayallerini gerçekleştirmekten başka anlamlı bir şey kalmamış olur. Fakat Xurşîd’in ruh hali de iyice bozulmuştur artık. İmam, Xurşîd’i teskin etmek için başından geçen bir olayı anlatır: “Cemşîd iyi bir çocuktur. Allah rahmetini ondan esirgemesin. Fakat bakıyorum da onu çok düşünüyorsun. Aynı şey benim de başıma geldi. Gel sevgimizi köyün çocuklarına aşılalım ve onlardan okuyan, güçlü ve değerli kişiler yaratalım” (2011: 27). Yazgılarının ortak olması ikisinin, yani imam ve Xurşîd’in yakın dostlar olmalarını sağlar. Xurşîd’in, oğlunun anısını sahiplenmesi onda da bazı duyguların pekişmesine neden olur. Yıllar

önce buna benzer bir olay ile karşılaşması, imamın da geçmişe dönmesine sebep olur. İmamın, köyün çocukları için hayırlı işler yapma önerisi, Xurşîd'in içine girdiği bunalımlı durumundan az da olsa çıkmasına olanak sağlar. Hep oğlunu düşünüp onun anısı için bir şey yapmaya çalışan ve bunun dışında başka bir şeyi düşünmeyen Xurşîd, imamın bu önerisi karşısında ruhunda başka kapıların açıldığını hisseder. İmamın bu teklifine sıcak bakar: “Xurşîd, imamın bu sözleri üzerine birazcık düşündü. Sonra başını kaldırıp imama baktı. Gözlerinde kararlı bir aydınlık vardı. Xurşîd, yüreğini köyün çocuklarına vermişti” (2011: 27). Xurşîd'in bu teklifi kabul etmesi ve bundan dolayı eyleme geçmesi en azından aynı zamanda gerçekleşen durumlar değildir. Öykü bu diyalogdan ardından sonra doğru yaklaşır. Xurşîd ve imamın çalışmaları anlatılmaz. Öykünün zamanı on altı yıl daha ileri atlar: “Xurşîd malını, imam bilgisini millete vermişti. On altı yıl sonra köyde kırk tane değerli gencin düğünü yapıldı. Xurşîd, düğün günü halayın başını çekiyordu” (2011: 27-28). Dolayısıyla hayal kırıklığını nesnesi değişen bir umut üzerinden gidermeye çalıştığını anlarız.

Bu öyküde, insansın en büyük mutluluklarının, umutlarının insanın elinden uçup gittiği zaman içine düşülen olumsuz ruh halini anlatılmıştır. Bütün geleceği oğlunun üzerine kurmuş bir babanın, oğlunu hiç ummadığı bir anda kaybettiğinde içine girdiği güvensizliği anlatır. Sabahattin Ali'nin “Ses”i ile Nûredîn Zaza'nın “Xurşîd”i karşılaştırıldığında şöyle tablolarda şöyle bir sonuç ortaya çıkar.

**Tablo 9. İki Yazarın Hayal Kırıklığını İşleyen Öykülerinde Benzer Yönler**

<b>Yazar</b>	Sabahattin Ali	Nûredîn Zaza
<b>Öykü Adı</b>	Ses	Xurşîd
<b>Mekân</b>	Taşra	Taşra
<b>Vaka</b>	Ses sanatçısı olmak isteyen bir genç	Oğluna güzel bir gelecek hazırlamak isteyen bir baba.
<b>Öykünün Kahramanı</b>	Ali	Xurşîd
<b>İyi Karakter Tipi</b>	Yol yapım çalışmalarında amele olarak çalışan, kendi halinde bir genç	Köyde kendi halinde yaşayan ve oğluna güzel bir gelecek hazırlamaya çalışan bir baba.
<b>Kötü karakter</b>	Rakip yarışmacı	Göl
<b>Sonuç</b>	Ses sanatçısı olmak için yarışmaya giren Ali, yarışmayı kazanamaz. Umudunu kaybeder. Sazını satar, memleketine döner	Bütün umudunu oğluna bağlayan Xurşîd oğlunu kaybeder. Ondan sonra bütün mal varlığını hibe eder.

**Tablo 10. Her İki Yazarın Hayal Kırıklığı Öykülerinde Benzer Yönler**

<b>Öykü Adı</b>	Ses	Xurşîd
<b>Olayın Geçtiği Yer</b>	Kasaba	Köy
<b>Olayın Öykü Zamanı</b>	Şimdiki zaman	Geniş zaman
<b>Olayın Oluşumunun Nedeni</b>	Müzik mektebinde çalışan bir adamın, sesi güzel olan Ali ile karşılaşması	Kasabaya giderken, Cemşîd'in sal ile gölün üzerinden geçerken, salın devrilmesi ve Cemşîd'in hayatını kaybetmesi

Sabahattin Ali'nin "Ses" ve Nûredîn Zaza'nın "Xurşîd" adlı öyküleri, taşranın otoritesinden ve baskıcı yerel dinamiklerden bağımsız romantik öykülerdir. "Ses" öyküsünün kahramanı Ali bir yol amelesidir. Kırsalda çadırlarda yatıp kalkmaktadır. Güzel sesi vardır, iyi saz çalıyor. Bir gün müzik eğitimi alan iki kentlinin yolu bir şekilde Ali ve arkadaşlarının kaldıkları çadırlara düşer. Ali saz çalıyor. Sesini

beğenirler, onun için bir şeyler yapmak isterler. Saz burada Ali için umut metaforuna dönüşür. Ali için kentte sesinin deneneceği ve belki de umut ettiği yaşam kapısının aralanacağı gün gelir. Ses yarışmasının yapılacağı salona ve seçici kurula pek ısınmaz Ali. Kendi küçük, huzurlu dünyasını düşünür, o dünyaya ait özlem duyguları kabırır. Yinede yarışmayı kaybedince kendine olan güveni sarsılır. Umud'u olan sazını satarak yol parası yapar, tekrar yol ameleliğine, arkadaşlarının yanında döner.

Nûredîn Zaza'nın "Xurşîd"adlı öyküsünün kahramanı aynı zamanda öyküye ismini de veren Xurşîd'tir. Köy yerinde yaşayan Xurşîd, kendi halinde küçük dünyasında yaşayan bir insandır. Tek umudu ise oğlu Cemşîd'tir. Geleceğe dair bütün planları oğlu üzerine kurar. Onu kendi istediği tarzda bir insan olması için yetiştirir. Cemşîd'in evlilik yaşı geldiğinde, Xurşîd evin eşyalarını dizmek için hazırlıklara başlar. Yaşamdaki tek umudu oğlu ile birlikte kasabaya ev eşyası almaya gidecekleri bir günde, sallarını gölde alabora olur ve batar. Cemşîd ölür. Yaşamdaki umut kaynağı oğlu ölünce Xurşîd belli bir süre dengesini kaybeder. Ardından tüm mal varlığını satarak elde ettiği paraları köyün çocuklarının eğitiminde kullanır. Her iki öyküde de küçük dünyalarında yaşayan umutlarını kaybetmiş insanlar toplumcu gerçekçi temalar ışığında anlatılmıştır. Umutları kaybolduktan sonra Ali'de, Xurşîd'te umutlarının gerçekleşeceği yolda sakladıkları mallarını elden çıkarırlar. Bu durum umutlarının kaybolduğu üzerinden okunması karşılaştırılmalarına zemin hazırlamıştır.

## SONUÇ

Modern dönem Kürt ve Türk öykücülüğünün iki önemli ismi olan Nûredîn Zaza ve Sabahattin Ali'nin toplumcu gerçekçi özler taşıyan öykülerini karşılaştırdığımız bu çalışmada, her iki yazarın öykülerindeki ortak, benzer ve farklı yönleri belirlemeye çalıştık. Bu anlamda her ikisinde de toplumcu gerçekçiliği aşan, insanı gerçek şartları içinde çok boyutlu şekilde yansıtan öyküler yazdıklarını gözlemledik.

Öykü teknikleri bakımından her ne kadar Sabahattin Ali'nin Guy de Maupassant (olay öykücülüğü), Nûredîn Zaza'nın öykücülüğü de Anton Çehov'un (durum öykücülüğü) tekniğine yakın eserler yazdıkları varsayılsa da, her iki yazar da bu teknikler ışığında toplumcu gerçekçi öyküler kaleme alarak birbirine yakın konular işlemişlerdir. Her iki yazar da toplum için sanat anlayışını benimsemiş, bu doğrultuda eserler vermişlerdir. Sabahattin Ali'nin romantik öyküler kaleme aldığı ilk dönem öykücülüğünü bir yana bırakırsak, ikinci dönem diye nitelendirilen ve sınıf bilincinin ön planda olduğu, toplumsal konuları işlediği öykü estetiği onun edebiyatta durduğu yeri de belirlemiştir. Buna karşın Nûredîn Zaza'nın çok küçük yaşlardan itibaren ulusal bir bilince sahip olması ve o bilincin toplumsal çatışmalarının içinde yaşamış olması, eserlerinde salt romantizme kapılmadan toplumcu gerçekçi öyküler yazmasına neden olmuştur. Zaza ve Ali'nin karşılaştırdığımız taşrada geçen öykülerinde isyan, hayal kırıklığı, ihanet, taşrada kadın ve boyun eğme gibi olguların ana olgular olduğu, denizden dağlara kadarki öykü coğrafyasında otoritenin kendini hemen her zaman yeniden organize ettiği gözlemlenmektedir. Ancak Zaza'da ulusal bir bilinç ve karşı çıkış varken, Ali'de sınıfsal bir bilinç ve karşı çıkıştan söz edilebilir. Bununla birlikte öykü kişilerinin, ulusal ya da sınıfsal bilinci tam olarak taşıdıkları, içerdiklerini söylemek güçtür. Her iki yazarın öykülerinde de isyan-başkaldırı kısa süreli bir zafer kazandırsa da sonunda isyan bastırılır, başkaldıranlar cezalandırılır. Sabahattin Ali'nin toplumsal adaletsizliğe itiraz eden kahramanları yaşamlarının sekteye uğraması üzerinden cezalandırılırken, bu durum Nûredîn Zaza'nın öykülerinde daha ezici, dolayısıyla

trajik bir hal alır; Zaza'nın asi kahramanları genelde başkaldırının bedelini çoğu kez yaşamlarıyla öderler. Bu döngüde karşılaştırmalarını yaptığımız eserlerde hayal kırıklığı, yenilgi ve boyun eğmenin nedeni daha çok bilinç yoksunluğu ya da eksikliği olarak okunabilir.

Sabahattin Ali ve Nûredîn Zaza'nın öykülerinde, sınıfsal-ulusal bilincin benzer temalar barındırmasının yanında, taşra ve kadın ilişkisi de çarpıcı bir şekilde ele alınmıştır. Her iki yazarda da taşrada eril zihniyet, kadını cinsel obje yerine koymaktadır. Sosyal yaşamda var olmaya çalışan kadın ise taşrada bu amacına ulaşmak için bir erkeğin koruyuculuğuna ihtiyaç duyar. Her iki yazarın öykülerinde de kötü karakteri temsil eden erkekler, öykülerdeki kadın kahramanlara “fahişe” yakıştırması yapmaktadırlar. Oysa her iki yazarın kadın tipleri, sosyal yaşamda birlikte oldukları erkeklere sadık insanlardır. Sabahattin Ali'nin taşra kadını tiplemesinde birlikte yaşadığı erkeğe sadık olan kadın, kendisine yapılan kötülöklere isyan etmek ile yetinirken, Nûredîn Zaza'nın kadın tiplemesinde bu durum biraz daha farklıdır. Nûredîn Zaza'nın öykülerinde erkekler tarafından kötü yakıştırmalara maruz kalan kadın, kendisine kötölüğü yakıştıran erkeklerden daha cesur olduğunu ispatlamak suretiyle bir anlamda hem onları utandırır, hem de kadının toplumdaki rolünü eşit bir seviyeye çıkarmaya çalışır. Nûredîn Zaza'nın öykücölüğünde kadın, karakter olarak daha cesaretli bir duruş sergiler. Her iki yazar da eserlerinde, kadının kendi sorunlarının üstesinden çıkmanın yanında toplumun da bu sorunsal üzerine düşünmesini sağlamıştır.

Her iki yazarın Kürtçe ve Türkçe gibi iki ayrı dilde yazılmış öykülerini karşılaştırırken, bir anlamda Türk ve Kürt edebiyatının tema, motif ya da konu olarak birbirlerine yakınlık ve uzaklığını da incelenmeye çalıştık. Çalışmamız ağırlıklı olarak toplumcu gerçekçi temalardan yola çıkarak, her iki yazarın öykülerinin konu bakımından birbirine yakınlığının araştırılması üzerine yapıldı. Her iki yazarın da sol-politik görüşe sahip olmaları, dönemin çalkantıları içinde yazmaları ve bizatihi kendilerinin de bu ortamdan olumsuz etkilenmeleri ezen-ezilen çerçevesinde öyküler yazmalarında en önemli ortak yanlarını oluşturduğunu söyleyebiliriz. Nitekim Sabahattin Ali dönemin baskıcı rejiminden kaçmak için Türkiye'yi terk etmek

isterken Bulgaristan sınırında vurularak öldürölür, Nûredîn Zaza ise lise çağındayken aynı baskıcı rejimden kaçarak ağabeyi ile birlikte Suriye'ye sığınır.

Her iki yazarın sade bir dil ile kaleme aldıkları öykülerinde otoriteye başkaldırı, düzenin çarpıklığı, ihanet, taşrada kadına bakış, umut ve hayal kırıklığı gibi öykülerini birbirine yaklaştıran öğelerin ezen-ezilen ilişkisi dairesinde görülmesi mümkündür. Sabahattin Ali'nin öykülerinde kötü karakterleri kaymakam, jandarma, komutan, mülki amir, işbirlikçi ağa, nüfuzlu kişi, ajan, tüccar diye sıralamak mümkündür. Nûredîn Zaza'nın öykülerinde ise taşra insanı ile bürokrasi, devlet ve ağalar arasında ulusal-sınıfsal bir çatışma görülür. Zaza'nın öyküleri ulusal çelişkiler üzerinden okunabildiği gibi bürokrasi ve taşra insanı arasında ezen-ezilenin mücadelesi olarak da okunabilir.

## KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2012), *Edebiyat Yazıları*, Çev. Sabir Yücesoy-Orhan Koçak, İstanbul, Metis Yayınları.
- Ahmedzade, H. (2003), *Ulus ve Roman, Fars ve Kürt Anlatısal Söylemi Üzerine Bir Çalışma*, Çev. Azad Zana Gündoğan, İstanbul, Pêrî Yayınları.
- Ali, Sabahattin (2001), *Bütün Öyküleri I: Değirmen, Kağı, Ses*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Alangu, Tahir. (1965), *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman II (1930-1940)*, İstanbul, İstanbul Matbaası.
- Aydın, Kamil. (2008), *Karşılaştırmalı Edebiyat, Günümüzde Postmodern Bağlamda Algılanışı*, İstanbul, Birey Yayınları.
- Aytaç, Gürsel.(1997), *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Ankara, Gündoğan Yayınları.
- Arak, Hüseyin. (2012), *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi, Komperatistin El Kitabı*, Ankara, Hacettepe Yayınları.
- Bayram, Yavuz. (2004), *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi ve Bir uygulama*, Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi, s 738-749.Sayı 16. Konya.
- Canatak, A.Mecit. (2007), *Modern eleştiri kuramları ve Mehmet Kaplan'ın Şiir Tahlil Metodu*, A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi Sayı 34, ss 139-155, Erzurum.
- Cantek, Levent. (2015) *Marko Paşa, Bir Mizah ve Muhalefet Dergisi*, İstanbul. İletişim Yayınları.



- Celil, Celilê. (2000) *Kürt Aydınlanması*, çev. Arif Karabağ, İstanbul, Avesta Yayınları.
- Doğan, Mehmet H. (2008), Öykücü Sabahattin Ali, Türk Dili Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, 2. Baskı, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Eagleton, Terry. (2009), *Eleştiri ve İdeoloji: Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine Bir Çalışma*, Çev. Savaş Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Enginün, İnci. (2011), *Mukayeseli Edebiyat*, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Freire, Paulo. (2013), *Ezilenlerin Pedagojisi*, Çev. Dilek Hattatoğlu-Erol Özbek, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Geveri, Ayhan. (2010-2011), Kürt Öykücülüğü, Hece Öykü Dergisi, ss 62-64. Sayı 42, Ankara, Hece Yayınları.
- Gültekin, Mehmet Nuri. (2011), *Orhan Kemal'in Romanlarında Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat*, İstanbul, Everest Yayınları.
- Gülşen, Hacer. (2013), Değirmen Motifi Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme, A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı 50, ss 73-84, Erzurum.
- Gürsel, Nedim. (1983), *Uygarlık ve Çeviri, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 2, ss 320-323, İstanbul, İletişim yayınları.
- Gündüz, Osman. (2012). *Yeni Türk Edebiyatı*, Ankara, Grafiker Yayınları.
- Gümüş, Semih. (2010), *Öykünün Kedi Gözü*, İstanbul, Can Yayınları.
- Günyol, Vedat. (1984), *Dile Gelseler*, İstanbul, Cem Yayınları.
- Kaplan, Mehmet, İnci Enginün ve Birol Emil. (1974). *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi* I: 1839.- 1885, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

- Kefeli, Emel. (2000), *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri*, Kitapevi Yayınları, İstanbul.
- Korkmaz, Ramazan. (1997),*Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Kudret, Cevdet. (1990),*Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman III Cumhuriyet Dönemi (1923-1959)*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi.
- Kurdo, Qanatê.(2010),*Tarîxa Edebiyata Kurdî*, İstanbul, Lis Yayınları.
- Levend, Agâh Sırrı. (1988), *Türk Edebiyatı Tarihî*, C.1, Ankara, TTK Yayınları
- Lukacs, George.(1975), *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı*, Çev. Cevat Çapan, İstanbul, Payel Yayınları.
- M.Andre Rousseau ve Claude Pichois. (1994), *Karşılaştırmalı Edebiyat*, Çev. Mehmet Yazgan, İstanbul, MEB Yayınları.
- Moran, Berna (2003), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Oktay, Ahmet. (2000),*Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, İstanbul, Tüm Zamanlar Yayıncılık.
- Parıltı, Abidin ve Galip, Özlem. (2010),*Kürt Romanı Okuma Klavuzu*, İstanbul, Sel Yayıncılık.
- Ülsever, R.Ş.(2007), *Karşılaştırmalı Edebiyat ve Edebi Çeviri*, Eskişehir, Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi Yayınları,
- Sakallı, Cemal (2006), *Karşılaştırmalı Yazınbilim ve Yazınlararasılık/Sanatlararasılık Üzerine*, Ankara, Seçkin Yayınları.
- Siniavski, Andre. (1967),*Sosyalist Realizm*, Çev. S. Türker, İstanbul, Habora Kitabevi.

- Suçkov, Boris. (1992), *Gerçekçiliğin Tarihi*, Çev. Aziz Çalışlar, İstanbul, Adam Yayınları.
- Şevki, Abdullah. (2009), *Edebiyat ve Yorum*, Ankara, H@vuz Yayınları.
- Tekşan, Mesut. (2011), *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, İstanbul, Kriter Yayınları.
- Tek, Ayhan. (2011), Mem û Zîn ve Hüsn ü Aşk Karşılaştırması Bağlamında Klasik Kürt ve Türk Edebiyatı üzerine Notlar, Varlık Dergisi, ss 10-14, Eylül Sayısı, İstanbul, Varlık Yayınları
- Temo, Selim-Dinç, Mehmet. (2014), Sabahattin Ali ve Nûredîn Zaza'nın Öykülerinde Otorite ve İsyan, Mukaddime Dergisi, ss 39-52, cilt 5, sayı:2, Mardin, Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınları,
- Tonguç, Engin. (2007), *Bir Eğitim Devrimcisi: İsmail Hakkı Tonguç*, İzmir, Yeni Kuşak Köy Enstitülüler Derneği Yayınları.
- Tunalı, İsmail. (1993), *Marksist Estetik*, İstanbul, Altın Kitaplar Basımevi.
- Uzun, Mehmed. (2006), Kader Kuyusu, Çev. Muhsin Kızılkaya, İstanbul, İthaki Yayınları.
- \_\_\_\_\_. (2006), *Kürt Edebiyatına Giriş*, İstanbul. İthaki Yayınları.
- \_\_\_\_\_. (2006), *Sen*, Çev. Selim Temo, İstanbul, İthaki Yayınları.
- Vardar, Berke. (1998), *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, ABC Kitabevi.
- Yalçın, Alemdar. (2003), *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı 1946-2000*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Zaza, Nûredîn. (2000), *Bir Kürt Olarak Yaşamım, Dr. Nureddin Zaza*, İstanbul, Perî Yayınları.

Zaza, Nûredîn. (2011), *Kurdên Nejbîrkirîve*, İstanbul, AvestaYayınları.



## ÖZGEÇMİŞ

1976 yılında Mardin-Merkez’de doğdu. İlk ve orta öğrenimini Mardin’de tamamladı. 1999 yılında Fırat Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Elektrik Öğretmenliği Bölümü’nden Lisans derecesi aldı. 2009 ve 2010 yıllarında Dünya Öykü Günü etkinliğini Mardin’de organize eden komisyonda yer aldı. Öyküleri *Notos Öykü*, *Güney Dergisi*, *Kurkmo*, *Mardin Life* gibi dergilerde ve Yüksekova Haber, Evrensel gibi internet sitelerinde yayımlandı. Arapça, Kürtçe ve Türkçe bilmektedir.