

Akşit Göktürk

Sözün Ötesi

BÜTÜN YAPITLARI

DENEME



YAPI KREDİ YAYINLARI

SÖZÜN ÖTESİ

Akşit Göktürk, (27 Aralık 1934, Van–26 Şubat 1988, İstanbul), edebiyat eleştirmeni, yazar ve dilbilimci.

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi (1960). 1961'de aynı fakülteye asistan olarak girdi. 1965'te doktorasını verdi; 1972'de doçent, 1978'de profesör oldu. İngiltere'de Nottingham Üniversitesi'nde (1964-65) ve Almanya'da Konstanz Üniversitesi'nde (1970, 1974-76) araştırmacı olarak çalıştı. Uppsala (İsveç) ve Batı Berlin üniversitelerinde çeviri kuramları ve yöntemleri konulu seminerler yönetti. *Robinson Crusoe*'nun Türkçedeki ilk tam çevirisiyle 1969 TDK Çeviri Ödülü'nü kazandı. 1975-83 arasında TDK Yönetim Kurulu üyeliğinde bulundu.

1958'den sonra *Varlık*, *Yeni Dergi*, *Türk Dili*, *Yeni Ufuklar*, *Çağdaş Eleştiri* gibi dergilerde inceleme yazıları ve çeviriler yayımlayan Göktürk, eleştirilerinde dil çözümlemelerine ve üslup sorunlarına ağırlık verdi.

D. H. Lawrence, E. Kästner, F. Dürrenmatt, Bertrand Russell, T. S. Eliot gibi yazarlardan yaptığı çevirilerle tanınan Göktürk'ün başlıca yapıtları *Edebiyatta Ada* (1973), *Okuma Uğraşı* (1979) ve *Çeviri: Dillerin Dili*'dir (1986).

*Akşit Göktürk'ün
YKY'deki kitapları:*

Çeviri: Dillerin Dili (1994)

Okuma Uğraşı (1997)

Ada - İngiliz Yazınında Ada Kavramı (1997)
Sözün Ötesi (1998)

AKŞİT GÖKTÜRK

Sözün Ötesi

Deneme

Yapı Kredi Yayıncılı - 0975
Edebiyat - 248

Sözün Ötesi / Akşit Göktürk

Kapak tasarımlı: Nahide Dikel

Baskı: A4 Ofset Matbaacılık San. ve Tic. A.Ş
Otosanayı Sitesi Yeşilce Mah. Donanma Sok.
No: 16 Seyrantepe - Kağıthane / İstanbul
Telefon: (0 212) 281 64 48
Sertifika No: 12168

1. baskı: İnkılâp Kitabevi, 1989
YKY'de 1. baskı: İstanbul, Şubat 1998
6. baskı: İstanbul, Mart 2019
ISBN 978-975-363-816-7

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2006
Sertifika No: 12334

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayınçının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0212) 252 47 00 Faks: (0212) 293 07 23
<http://www.ykykultur.com.tr>
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: <http://alisveris.yapikredi.com.tr>

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ • 7

ÖNSÖZ • 9

I. BÖLÜM: YAZIN

Yazın Okuru Aranıyor (1982) • 15

Yazınsal İletişim (1979) • 20

Roman Ingarden'e Göre Okuma Edimi (1977) • 31

Sanatta Güzel (1978) • 40

Yazarın Amacı (1982) • 43

Okumasız Okuryazarlar (1982) • 45

Us Egemenliğinden Duygu Egemenliğine (1980) • 50

Narcissus'un Ölüm Seferi (1982) • 60

Mrs. Dalloway'de Karmaşık Anlam Örgüsü (1982) • 77

Yorum ile Yazın (1983) • 94

Okumak-Yorumlamak (1984) • 98

Günümüzde Okumak (1985) • 110

II. BÖLÜM: ÇEVİRİ SORUNLARI

Bir Yorum Süreci Olarak Yazınsal Çeviri (1979) • 121

Yazınsal Çevrilebilirlik Sorunu (1979) • 127

- Yazınsal Çeviride Metin Ötesi Anlam İlişkileri (1978) • 139
Dilbilimsel Çeviri Kuramı (1980) • 148
Bir İletişim Edimi Olarak Çeviri (1980) • 154
Çeviri Üstüne Bir Konuşma (1982) • 162

III. BÖLÜM: DİL-KÜLTÜR

- Çağdaş Uygarlığın Türkçesi (1981) • 173
Kültür Kavramı Nedir - Ne Değildir? (1981) • 180
Atatürk'ün Kültür Tanımına Bir Yaklaşım (1981) • 184
Aydın Kavramı Üstüne (1980) • 188
Çağdaş Bilginin Edinilmesinde Yabancı Dil (1983) • 194
Türkçenin Hacivatçası (1984) • 199
Türkçenin Gelecekte Yaşama Gücü (1984) • 204
Yenilikçi Sanattan Öğreneceğimiz (1986) • 208

Sunuş

“Başlangıçta söz vardı.” Ancak, insandı sözü söz eden. Sözü düşüncenin, bilginin, yaratıcılığın etkili aracı olarak kullanan. Kendiliğinden düşünmez, bulgulamaz, yaratmaz söz. İnsanoğlu, hem devinir söyle, sürekli kendini, çevresini bulgular, adlandırır, hem de bütün bir varlık serüvenindevardığı aşamalar sözde kalsın istemez; eriştiği her yeni noktada, bir kez daha fırlatır kendini, sözün ötesine. İnsan sözü, söz insanı kurar bu sonsuz sürekte. Değişmenin büyük irmağında.

Çoğu son yıllarda değişik yerlerde çıkmış bu yazılar, belli konular çevresinde, söyle böyle bir arama bulgulama çabasının ürünleri olarak görülebilir. Yer yer göze çarpan yinelemeler, belli sorunlarla ilgili olarak, sözü bir daha, bir daha açma zorunluluğundan doğmuştur belki: Sözün ötesinde,vardığı yerde, buluşma özlemiyle. Öyle ya, boşuna dememiş atalar:

“Sözü söyle alana, kulağında kalana.”

İstanbul 1986
A. G.

Önsöz

Akşit Göktürk, son yapıtına, yaşamının şöyle böyle son on yılinda yazdığı denemeleri bir araya getiren son kitabına *Söziün Ötesi* adını vermiş, kısacık “Sunuş” yazısında öncelikle bu ilginç adı seçmesinin nedenini açıklamış: insanoğlu kendini ve çevresini sözle bulgulayıp adlandırır, söz aracılığıyla düşünür, bilgiye de, yaratıcılığa da söz aracılığıyla ulaşır ama; gerçekleştirdiklerinin “sözde kalmaması” için, eriştiği her yeni aşamada “sözün ötesine” doğru atılır, yani onu aşmaya çalışır, benzerleriyle gerçek iletişimini de sözün *îçinde* değil, *ötesinde* kurar. Öyleyse sözü kendi başına bir değer olarak görmemek gereklidir: söz varılacak yer değildir, geçilecek yoldur yalnızca.

Okuma Uğraşı'nın, Çeviri: Dillerin Dili'nin yazarının elinden çıkışınca, böyle bir “Sunuş” ilk bakışta bizi şaşırtabilir, “Akşit Göktürk bu kitabında bizi alıştırdığına karşıt bir yol mu izleyecek?” diyebiliriz. Sonra, kitabı oluşturan denemelerin onun her zamanki konuları, “yazın”, “çeviri” ve “dil” üzerinde yoğunlaştığını, yazarımızın hemen ilk yazısında, “tembel kafalara birebir gelen bilincsiz görsel sürükleyiciliği” öne çikaran kitle iletişim araçlarının tanımı gereği söze dayalı bir etkinlik olan “okumanın kazandırdığını kazandırmaktan uzak” olduğunu kesinlediğiini görünce, şaşkınlığımız daha da artabilir, “Sunuş”la gerisi arasında bir çelişkinin varlığından kuşkulananızıza. Ama, Akşit Göktürk’ün denemelerini okudukça, birbirleriyle çelişmek söyle dursun, “Sunuş”un kitabı, kitabın “Sunuş”u doğruladığını, Akşit Göktürk’ün bu kitabında da önceki kitaplarında tanık olduğunu

ğumuz tutumunu sürdürdüğüne görürüz. Bu tutumsa her şeyden önce Akşit Göktürk’ün yazın olgusuna bakışıyla temellenir.

Gerçekten de Akşit Göktürk, bu konuda geliştirilmiş en çağdaş görüşleri paylaşarak, yazın yapıtının gerçek dünyayla karıştırılmaması gereken “ikincil bir dünya” olduğunu, bu dünyanın, gerçek dünyadan bağımsız bir biçimde, “kendine özgü bir devingenlikle” işlediğini, biçiminin ve içeriğinin “sunduğu dünya dışında varolmadığını” kesinlerken, yazınsal söylem üzerinde oyalanmanın sözün berisinde kalmak olmadığını esinler bize. Öte yandan, bu saptamanın gereği olarak, “bu dünyayla ilgili bilgilerimizin taşıyıcısı doğal dilin tanımıımız gereçleri üstünde temellenmekle birlikte”, yazınsal söylem, öğelerinin birbirileşirelle kurduğu özgül ilişkiler sonucu, başka türden bir söylemdir. Bu başka türden, bu değişik söylemin özelliğiye, “gerçekte söylediklerinin ötesine yönelik” olmasıdır. Öyleyse, hiç değilse en iyi örneklerinde, yazınsal söylem varlığının temelini oluşturan sözü aşma yolunda bir çaba olarak tanımlanabileceğine göre, Akşit Göktürk’ün “Sunuş”unda dile getirdiği amacın yazının da amacı olduğu söylenebilir. Belki de sözün ötesine ulaşmanın, sözün ötesinde buluşmanın en etkin yollarını yazınsal söylemin işleyişinde bulabiliriz.

Ancak, hemen belirtmek gerekir ki, yazınsal söylemi her şeyin bir çırpıda, kendiliğinden çözümlendiği bir alan olarak tanımlamak yanlış olur, çünkü yazınsal söylemin “kendine özgü bir devingenlikle” işleyen dünyası, sözsel bir veri olarak, kendi kendine yeten bir dünya değildir, varlık ve bütünlük kazanması için yazılmış olması yetmez, ancak okunduğu zaman ve gereğince okunduğu ölçüde bir varlığa, bir bütünlüğe kavuşur. Kısacası, okuduğumuz yazın yapıtının “gözlemlenen dural bir nesne” olmaktan çıkararak “konuşan bir özne” olabilmesi için okurun araya girmesi gereklidir. Ama yazın yapıtının okura gereksinimi, yalnızca okunmadığı sürece gerçek varlığa kavuşamamasından değil, aynı zamanda “bitmemiş” niteliğinden kaynaklanır. Daha önce de belirtildiği gibi, adına yaraşır her yazın yapıtının kendine özgü bir dünya oluşturduğu doğrudur, ama bu dünyayı tümüyle “dile dökülmüş” olarak değil, kesintili bir biçimde, belirli öğeleriyle verir, örneğin çok ayrıntılı kişi ya da nesne betimle-

melerinde belirtilmemiş özellikler belirtilmiş özelliklerden daha fazladır genellikle, belirtilenlerin de örneğin fazlasıyla berisinde kaldığı bilinir. Ancak, hem dilin, hem yazınsal söylemin işleyişinin sonucu olarak, verilmiş öğeler gibi verilmemiş öğeler de bir ölçüde yazın yapının oluşturucu öğeleri arasında sayılabilir. Şu var ki, verilmemiş, yani söylenmemiş öğelerin varlığı nedeniyle, yazınsal söylemin öznesinin, yani yazarın; tüm sözü, dolayısıyla son sözü söylemediği düşünülebilir. Söylemez de. Yansıtmak istediği gerçeği olduğu gibi, tümüyle yansıtabilseydi, söyleminin eksiksiz öznesi olurdu, ama söz konusu gerçeğin kimi yönlerini belirtirken, kimi yönleri konusunda yalnızca birtakım "ipuçları" vermekle yetinir, yetinmek zorunda kalır. Böylece, ister istemez, yansıtılmak istenen dünyanın belirginleşmesinde okurun usuna ve "düşgücüne büyük bir pay bırakır. Okur ancak bu etkin düşgücü ile metnin *yazılmamış kesimini* bilincinde bütünüler, görünür kılanının ardındanki "o bir anlık gerçek" parıltısını da kafasında canlandırabilir. Bu noktada önemli olan yalnız yazarın anlattığı ile gösterdiği değil, okur düşgününün bu anlatılanla gösterilenden çıkardığıdır." Daha açık ve daha güçlü bir deyişle, okur, söylenenden söylenmeyeni de çıkararak, yapının gerçekten neden sözettiğini, neye ve nereye yöneldiğini, "kendi kafasında yazmak zorundadır." Bunun sonucu olarak, yazın yapının okuru, onun "ortak yazarı" niteliğini kazanırken, yazın yapının dünyası da kendisini okuyanın, Göktürk'ün bağılandığı kuramın özgül deyişimle, kendisini "alımlayanın dünyası ile bütünlenir."

Ancak bütünleşme okurun imgelemesinin çabasıyla bitmez. Örneğin bir başka toplumun ya da bir başka dönemin ürünü söz konusu olduğu zaman, bütünleşme işlemi yapının içinde doğduğu toplumsal koşullar ve bu koşulların yapıyla bağlantıları konusunda belirli bilgilerle donanmayı da zorunlu kılar. Ama harcanmaya değen çabalardır bunlar. Çünkü, okur olarak, okudugumuz ürünü bütünlemekle kalmayız, aynı zamanda kendi kendimizi de bütünleriz: okuma kendi "ben"imizin dışına taşmamızı, yani başkasına yönelmemizi, başkasını anlamamızı, dünyaya kaynaşmamızı sağlar, "özgürleştirici bir işlev" gerçekleştirir.

Okuma etkinliğinin günümüzde başlı başına bir araştırma alanı durumuna gelmiş olması bir ölçüde bundan kaynaklan-

maktadır kuşkusuz. Bilindiği gibi, *Okuma Uğraşı*'ndan bu yana Akşit Göktürk'ün başlıca çalışmaları da bu araştırma alanı içinde gelişmiştir: *Okuma Uğraşı* bu yolda kapsamlı bir başlangıç, *Ceviri: Dillerin Dili* ise, büyük ölçüde, çeviri olgusunun okuma, yorum, algılama kuramı doğrultusunda sorgulanıp yorumlanmasıdır. *Sözün Ötesi* de aynı araştırma alanının, aynı kuramın sorunları çevresinde döner. Bu nedenle, Akşit Göktürk burada yazinsal söylemin kendisinden önce “yazinsal iletim” üzerinde durur genellikle, “tek tek sözcüklerin ötesinde” gerçekleşen bu “iletim”i, yapıtla okurun bu anlamlı “iletişim”ini gözler önüne sermeye çalışır.

Ama, Akşit Göktürk’ü okurken, yapıtla okur arasında kuran iletişim kavramanın aynı zamanda yapıtı da kavramak olduğunu görürüz.

Tahsin YÜCEL

I. BÖLÜM
YAZIN

Yazın Okuru Aranıyor

Genel anlamda, bir sayfaya bakarak iletişime girebilen kimseye okur diyorsak da, kurmaca metin yazarı ile okuru arasındaki iletişim, oldukça karmaşık, yerine göre dolaşık, açıklanması güç bir süreçtir. Doğrudan doğruya somut bilgi veren metinlerde okurun tepkisi, çoğunlukla tekdüze, düşünsel bir tepkidir. Oysa bir romanı, şiiri, oyunu okuyan kimsenin tepkisi yalnız dışardan, edilgin bir kavrayış değil, içli dışlı bir yaştan, varoluşsal bir deneyimdir. Yazarda yaratıcı olanın, okurun yaratıcılığıyla karşılaşmasıdır. Bir roman yerine göre güldürür, ağlatır, öfkелendirir, sevindirir bizi. Sevdigimiz sevmediğimiz kişileri, yöreleri, durumları animsatır. Bir yeri özletir, bir kimseyi aratır. Duygumuzu davranışımızı, konuşmamızı yazmamızı, bütün edimlerimizi etkileyebilir. Yaşamımızın varoluşsal odağından her şeyimize yansıtılır bu derin etki. Bir kurmaca metnin anlamı, okurun kafasında, duyarlığında, işinde gücünde sùrer, dalbudakalar, büyür, yaşamla yeniden yazılır. Evet, yazın metninin ortak yazarıdır okur. Bu ortaklık, bu işbirliği, yazın tarihinin kimi dönemlerinde, çok somut bir biçimde, yazarın bireysel yazma eylemine bile yansımıstır. Sözgelişi, Charles Dickens (1812-70), kendi gününün yaygın yöntemiyle, romanlarını aylık bölümler olarak yayımlarken, okur tepkisini sürekli izler, okurundan anlatının sonrası için öneriler, eleştiriler alır. Nittekim *Antikacı Dükkâni* (The Old Curiosity Shop) romanı sonuna yaklaşırken, Little Nell'in öleceği iyice belli olunca, yüzlerce okuru yalvarmaya, Little Nell'i öldürmesin diye Dickens'ı zorla-

maya başlarlar. Dickens ise, Victoria çağının okurunun öykülerdeki çocuk ölümleri karşısındaki duygusallığının düzmece niteliğini bildiği için, dinlemez, öldürür Little Nell'i. Öte yandan, *Büyük Umutlar*'da (Great Expectations), okur baskısına dayanamaz, romanını daha mutlu bir sonla bitirir.

Her yazın yapıtının ortağıdır okur. Bir yazın yapımı da okurda yaşar ancak. Artık yazmayan bir yazarı da yalnız okurdu yaşıtan. Sayfalarına okur gözünün değişmediği bir yapıt, kâğıttan, mürekkepten, kartondan başka bir şey değildir. Yazın yapıtlarının kendi başlarına birer yaşamları yoktur. Ancak, okurca yaşadıklarında, okurların belleğinde, kafasında yaşam kazanırlar.

Bununla birlikte, yazın okurluğunun coşkusu, her bireysel okurun, yazara yeni bir ortak olmasında değildir. Çocuk okurların durumu, ilginç bir örnek oluşturur bu noktada. Çocuk için, okuduğu öykünün yazarı yoktur. Öykü vardır yalnızca. Dondurma gibi, çikolata şeker gibi yutulurcasına tutkuyla tüketilen öykü. Yetişkin okur ise kendi bireysel bilgi donanımı, kendinden önceki kuşakların biriken deneyimi, çağının bakışı, duygusu, beğenisi ile yaklaşır her yazın ürününe. Sözgelişi, çocuk için kendini öykü kahramanlarıyla özdeşleştirerek onların eylemiyle sürüklenecek en olağan yöntemken, bu anlamda bir özdeşleşme yetişkinlerin okumasında göze çarpan karmaşık alımlama sürecinin ancak bir yönü olabilir. Oyuna doğallıkla daha yatkın bir yaşıta olan çocuk, kurmaca kişilerin yerine daha kolay koyar kendini, Robinson Crusoe olur, Gulliver olur, kaptırır kendini öyküye, ötesi onu pek ilgilendirmez. Ancak bu tutkulu sürükleniş bile bütünüyle kişisel, gelişigüzel bir şey değildir. Yazılınsal anlatının en önemli öğesi olan öykü kavramını, sürükleycilikteki nedensellik zincirini, bilinçsizce de olsa, çocukluğun daki bu okumalarla tanır kişi. Yetişkinlik yıllarındaki yazın deneyimi açısından önemli bir tanışıklıktır bu. Gene Dickens, çocukluğundaki bu tür okumalardan çok şey öğrendiğini, Defoe, Fielding, Smolett gibi on sekizinci yüzyıl romancılarını çocukken böyle yutarcasına okuduğunu söyler, bütün bir hafta boyunca Tom Jones olduğunu, haftalarca da Roderick Random yaşıdığını yazar bir yerde.

Gerçekten de okuyan bir çocuğun, bir öykünün sayfalarında, gözü başka hiçbir şeyi görmemecesine yitip gitmesi, sözgelişi zavallı Robinson'u adadan kurtarmak için günlerce kafa yorması, kurmaca yazının doğası yönünden ilginç bir durumdur. Bir romana dalıp gitmiş bir yetişkinin, odaya başka birinin girmesiyle birden ırkılmesi, gerçek dünyaya ancak birkaç saniye durakladıkten sonra uyum kazanabilmesi de tipki buna benzer. Romanın kurmaca dünyası, deneysel gerçeklikler düzleminden çekip uzaklaştırmıştır okuru. Bütün eylemi ile olayları duyularla değil düşgüçüyle izlenebilecek bu kurmaca dünyada yitip gitmiştir okur.

Yazın okuru için, okuma ediminin vazgeçilmez coşkusu, bu bile bile sürüklendiş, gönüllü yitiştir. Bu sürüklendiş gerçekte bir iç kıvanç, dıştan benliğe gelen birarmağanın alınması, okuma ediminin bir aşama sonraki bilinçli evresinde artık usla da açıklaşabilecek, her türlü bencilliğin ötesinde insanca bir duygunun boy sürmesidir. Okurda, bir oluş, büyümeye, özgürleşme, kendi beninin dışına taşma sürecinin uyandırılmasıdır. Okumayla gelen bilginin hem yeni bir bilme deneyi olarak özümlenmesi, hem de okurda öteden beri süregelen bilgi birikiminin, uyuklamaya geçmiş ya da katılmış kesimleriyle birlikte yeni bir devingenliğe itilmesidir. Her bireysel benlikteki insanca mayayı böylece etkin kılmak, bizleri saplantılardan, katılığın, sınırlılığın, bilgiçiliğin yoz çemberinden kurtarak olumlu bir değişmenin özgürlüğüne yöneltmek, okumanın kutsal işlevidir.

Çağdaş büyük toplumlarda, bu anlamda coşkuyla okuyan, kendini gündelik yaşamın kolay tutkularına ya da televizyon dizilerinin tembel kafalara birebir gelen bilinçsiz görsel sürükleyciliğine kaptırmayan kimselerin sayısı hızla azalıyor. Oysa kitle iletişim araçları kişiye okumanın kazandırdığını kazandırmaktan uzaktır. Gerçek okur, kendi gelişmesi içinde, bilgi birikimine göre sürekli olarak, bir yazarı, sonra bir başkasını kendi istemiyle secer. Yazın alanında yeni yayınları ilgiyle izler. Sevdığı bir yazarın bir yeni romanının, şiirinin, oyununun yayılmasına, olaydır yaşamında onun. Kendi okuma deneyleriyle, beğendiği, önem verdiği kitapları dergileri alır; ilgiyle okur. Bir televizyon izleyicisi ise ne bulursa ona bakar, bugün ünlü bir roma-

nın, yarın bir Shakespeare oyununun dizi filmini izler. Kafasında, kendi bilgi birikiminde, yaşantisinda bunlardan hangi biri ni nereye koyacağını bilmeden, salt görsel bir tutkuyla bakar da bakar. Bir an için, bugün Charles Dickens'in *Antikacı Dükkanı*'nı salt televizyon izlencelerinde yer aldı diye izleyenleri getirin gözünüzün önüne. Bir de romanın aylık bölümler olarak yayımlanlığı 1841 yılında, her ay, yeni gelen gemiden son bölüm hemen kapabilmek için Boston limanında kuyruklar oluşturan yüzlerce binlerce okurun o bekleyişini, coşkusunu, sürüklenisini düşünün.

Okuma yazma bilmeyenlerin resmî kaynaklara göre yüzde kırk gibi hiç de küçümsemeyecek bir oran oluşturduğu Türkiye'de, bu anlamda bir coşkuyla sürüklenen gönüllü okurların sayısı umut kırıcı ölçüde düşüktür. Okumayı öğrenmiş, bu ülkedeki yayınlardan yeterince haberli, okumanın bir toplumdaki evrimini, bireysel yaştanı olarak özgürleştirici işlevini düşünen okuryazar pek seyrek rastlanan bir kimsedir. İlköğretimde, ortaöğretimde, yükseköğretimde, öğrenciler yazın yapıtlarını gönüllü değil, zorunlu olarak okurlar. Bugün *Dede Korkut*, yarın *Faust*, öbürgün *Fuzulî*. Ders kitabındaki bu yazarlarla ilgili birkaç özet bilgiyi iyi ezberlerlerse, yapıtları hiç okumasalar bile olur. Yazın derslerinde en alışılmış yarıyıl ödevlerinden biri, "okuduğunuz bir romanı özetleyin"dir. Okumak da ne söz? Özel kitapları ne güne duruyor? Dünya yazınının, Türk yazınının en önemli örneklerinin özetleri aktarılıverir. Yazın öğretmeni bilir böyle olduğunu, ama yıllar yılı okullarımızda süren bir danışıklı dövüştür bu. Yükseköğretimde yazın böülümlerinde bile, sözde dil ile yazını öğrenim alanı olarak seçmiş öğrencilerin, özgün yapıtları okumamakta direndikleri, özet ya da ezber yöntemiyle sınavlar geçtikleri, böülümlerini başarıyla bitirdikleri sık görülen bir durumdur.

Zorunluluğun, bu tür yasak savma çabalarının karşıtı olarak gönüllü yazın okulu gerçekte belli bir özveriyi, sorumluluğu, sabrı, sürekliliği gerektirir. Yalnız okullarda istenen şeyleri değil, kendi istediğini okuyup istemediğini okumama özgürlüğü, ancak gönüllü okurlarda gelişir. Bu tür bir okuma çabası, hem bütün bir yaşam boyu, hem de her yapıtin okunuşun-

da, baştan sona degen akan sürekli, coşkulu, yoğun, çıkar gözetmez bir ilgiyi gerektirir. Ayrıca, her yapıta yaklaşımında düşmanlıktan, aşağılamadan, çarpık yargılardan, gözükapalı hayranlık- tan uzak bir hoşgörüyü, alçakgönüllülüğü, ölçülülüğü gerektirir. Deneylerle bilenmiş bir yazinsal anlama yetisi, ak kâğıt üstündeki dizi dizi dilsel göstergelerden yola çıkarak bir metnin estetik nesnesini, sonra da anlam göndergesini kurabilme alışkanlığı da böyle edinilir. "Shakespeare karın doyurmaz", "çok okuyandan korkulur", "oku oku budur sonu", "bunca şeyi okuyağına sokakta limon satsan zengin olmuşsun şimdi" türünden yargilar yürüten açıkgoz işadamının, uyanık güvenlik görevlisinin, bilgiç yöneticinin, küskün düzmece aydının sözlerine gülüp geçerek.

Evet, gönüllü yazın okuru aranıyor!

1982

Yazınsal İletişim

Yazın etkinliği, insanoğlunun yaşama çevresiyle ilgili birtakım gerçekleri bulgulayıp dile getirme yollarından biridir. Temelde, bir bilgi alışverişi olarak görülebilir bu etkinlik. Her türden bilgi alışverisinin, başka deyimle, her iletişim olgusunun gerçekleşmesi için gerekli koşullar, yazınsal iletişimde de zorunludur. İletişimi genel anlamda alarak, bu koşulların neler olduğuna bir göz atalım önce.

İlk koşul, hiç kuşkusuz, bir düşünceyi, duyguyu, iletiyi dile getirecek kişi ya da aygittır. Bir göndericinin bulunması koşulu. Yazınsal iletişimde, bir şiirin, bir romanın, bir oyunun yazarını böyle bir gönderici olarak düşünebiliriz. İkinci koşul, iletinin, gönderici ile alıcının paylaştığı bir simgeler dizgesine, sözgelişi, dile, yazıya dürümlenmesidir. Yazı da bilindiği gibi, işitsel bir iletiyi görsel bir iletiye dönüştüren böyle bir simgeler dizgesidir. Üçüncü koşul, dürümlenmiş bu iletinin herhangi bir iletişim olduğundan, sözgelişi ses, ışık dalgaları aracılığıyla alıcıya akması, yayılmasıdır. Yazınsal iletişimde bu oluk, metni içeren kitap, dergi, elyazması benzeri araçlardır. İletişim olgusunun bütünlenesmesi için, iletinin yerini bulması, algılanması gereklidir. Bu da dördüncü koşul olarak iletiyi alacak bir aygit ya da kişinin, bir alıcının varolmasını zorunlu kılar. Bir plak dirlendiği, bir kitap da okunduğu zaman, iletisi yerini bulur; iletişim gerçekleşir. Yazınsal iletişimin alıcısı, okurdur.

Bir iletişimin enikonu gerçekleşmesi, gönderici ile alıcının iletişime istekli olmalarına dayanır. Bu, en önemli önkoşuldur. Bütün varlıkların her türlü iletişiminde değişimyeni bir koşul. Bir öykü, şiir, oyun yazan kişi, yazma edimiyle iletişime istekliliğini göstermiştir. Bir sözü vardır söyleyecek. Şu ya da bu metni açıp okumaya başlayan kimse ise, aynı istekliliği, iletişimin öbür ucundan, alıcı uçtan göstermiş olur. Kimi durumlarda, iki ucun bu istekliliğine karşın gerçekleşmez iletişim, ya da eksik gerçekleşir. Bunun nedeni çoğulkla, iletişim oluguna, bildirim kuramındaki deyimiyle, bir gürültünün karışmasıdır. Bir telefon görüşmesinde, ya da radyo dinlerken araya karışiveren çizirtilar, uğultular, televizyondaki görüntünün dalgalanması, sesin gitmesi, bütün o alışık olduğumuz "teknik arıza"lar, bu tür gürültülerdir. Bir yazınsal iletişim bilgi yitimine ugratacak gürültülerin başında ise sıkidenetim gelir. Ayrıca, geçmiş çağlardan bir elyazmasının zamanla silikleşmesine, yırtmasına, küflenmesi- ne yol açan nedenlerden, her metinde karşımıza çıkabilecek dizi- gi yanlışlarına degen birçok durum, yazınsal iletişimini etkileyen gürültüler olarak nitelenebilir.

Göründüğü gibi yazınsal iletişim, bellibaşlı yönleriyle, genel anlamdaki iletişim tanımının temel çizgilerine uyar. Ancak, yazınsal iletişimim, bu genel tanıma uymayan, kendine özgü bir yönü de vardır. Gündelik konuşmalarımızda, dili kullanırken, genellikle sözcüklerin yerlesik, herkesçe paylaşılan somut anlamlarından yararlanırız. Söylediklerimiz, gerçek deneyler dünyasındaki nesneler, varlıklar, ilişkilerle doğrudan doğruya ilgilidir. Şöyle bir konuşma düşünelim:

"Peki nerde rastladın Ahmet'e?"

"Bir metro istasyonunda, kalabalıkta yüzüze geliverdik." Böyle bir konuşmadaki her sözcük, bu iki tümce içinde, doğal dil kullanımında alışlagelmiş anlambilimsel işlevini sürdürür. Anlamda bir belirsizlik, yorumlanmayı gerektiren bir durum söz konusu değildir. Ama bir de Ezra Pound'un şu kısa şiirine göz atalım:

IN A STATION OF THE METRO

*The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.*

Sözdizimini çok zorlamadan kabataslak söyle söyleyebiliriz
Türkçede bu dizeleri:

BİR METRO İSTASYONUNDA

*Görünüüvermesi bu yüzlerin kalabalıkta;
Taçyaprakları ıslak kara bir dalda.*

Almancaya da sözdizimi korunarak çevrilebilmiş:¹

IN EINER STATION DER METRO

*Das Erscheinen dieser Gesichter in der Menge:
Blütenblaetter auf einem nassen, schwarzen Ast.*

Başa dillere sözcüğü sözcüğüne kolayca aktarılabilmesinden de anladığımız gibi, yüzeysel dil yapısı yönünden çok büyük karmaşıklıklar göstermiyor Pound'un şiri. Sözcük düzeyinde, belirsizlik doğuracak birtakım yazınsal deyiş sanatları falan kullanılmamış. Az önce örnek verdigimiz gündelik konuşmadaki gibi, her sözcük kendi alışılmış anlamıyla var burda. Ama tek tek sözcüklerden kalkıp, bu yüzeysel dilbilimsel anlamla bu şiirin bütün iletisini kavrayabilir miyiz? Henry Miller'in, sözcüklerin yazınsal işlevi konusundaki şu sözleri burada geçerli: "Sözcükler, ne denli usta bir kimse öرülümlü olurlarsa olsunlar, inanmam: Ben dile inanırıım, sözcüklerin ötesinde olana, sözcüklerin ancak yetersiz bir yanılısama olarak verebilecekleri şeye. Sözcükler, bilginlerin, kökenbilimcilerin, filologların kafası dışında hiçbir zaman kendi başlarına varolmazlar."² Sözcüklerin bilinen an-

1 Eva Hesse çevirisi. *Museum der modernen Poesie*, Hrsg. H.M. Enzensberger, Frankfurt, 1960, s. 76.

2 Henry Miller, "Reflections on Writing", *The Creative Process*, ed. Brewster Ghiselin, New York, 1958, s. 180.

lamlarıyla gelen şey, yetersiz bir yanılsamadır ancak; yazınsal iletti, tek tek sözcüklerin ötesinde olandır. Gerçekte Pound'un şiirinin iki dizesini de, başlıkla birlikte, bildik kullanım kalıpları ötesinde bir iletiyi oluşturacak birimler olarak gördüğümüz an, iş değişir. Tek başlarına bildik anlamlı olan sözcükler ya da sözcük kümeleri, yazınsal birer gösterge olarak birbirleriyle bir ilişkiye sokuldukları an, ilk anda yadırgayacağımız türden, yeni bir anlam gücüllüğü doğar. Şiirin iki dizesinden her biri, tek başlarına birer betim sözcesi. Görünüşte ayrı şeyleri belirleyen bu iki sözce, metnin yazınsal gereklerince birbirile özdeşleşiveriyor. Başka bir deyimle, birbiri ardından görünüveren yüzlerin kalabalıkla ilişkisi, taçyapraklarının ıslak bir kara dalla ilişkisiyle özdeşleşiyor. Gündelik yaşamdaki gerçek deneylerimizde, doğal dil kullanımında rastlanır bir şey değil bu özdeşlik. Ne ilgisi var yüzlerin taçyapraklarıyla? Neye dayanıyor bu özdeşlik? İşte bu soruları sorduğumuz an, kalabalık, taçyaprakları, dal sözcüklerinin bu metin içinde, daha önce hiç alışmadığımız bir biçimde, somut anamları ötesine de uzanan bir ilişkiler ağı ördüklerini görüyoruz. Şiirdeki iki betim sözcesi, aynı doğrultudaki tek bir iletiyi oluşturmak üzere birbirini açan, aydınlatan, büyütlen anlambilimsel öğeler olur. Ama bilindiği gibi, buradaki özdeşliğin anlambilimsel boyutları şiirde açıkça belirtilmiyor. İki sözeden kuru bir yazınsal denklem karşısındayız. Bu denklemi düşgündümüzün katkısıyla çözduğumuz an, sözcelerde örtük bir güçlük olarak süren sözcük ötesi anlam olanakları bize açılacaktır. Henry Miller'in belirttiği gibi, sözcüklerin somut anlamı yetmiyor bu örtük olanı alımlamamıza.

Neden? "Onunla bir metro istasyonunda, kalabalıkta yüzeye geliverdik" sözcesindeki metro istasyonu, gerçek bir nesneyi belirtirken, Pound'un şiirindeki metro istasyonu, gerçek bir nesnenin göstergesi olarak görülemez de ondan. Üzerinde yüzlerin taçyaprakları gibi ıṣıdı̄ğı bir ıslak kara dal: Ne biçim metro istasyonu böyle? Deneysel gerçekler dünyamızda benzeri olmayan, gerçek dışı bir durum. Ama öte yandan da, büsbütün gerçek dışı değil. Bildiğimiz sözsel gereçlerden, kavramlardan oluşmuş. Somut anlamını tanımadığımız, rahatlıkla kullanamayacağımız tek bir sözcük, tek bir dilbilimsel yapı yok bu şiirde. Ama bu tanışıklığımızın, şiirin iletisini kavramamıza yetmeyeceğini

de belirttiğim. Bu iletisi alımlama çabamızda, tanık ile tanıma-dık, gerçek ile gerçek dışı, deneysel ile kurmaca, somut ile soyut arasında yalpalıyoruz. İşte bu yalpalama, yazınsal iletinin temel özelliğiyle karşı karşıya getiriyor bizi.

Roman Jakobson'un deyimiyle yazınsal işlev, yazarın geniş bir dilsel alandan seçtiği öğeleri bileştirmesi, anlamsal eşdeğerlilik ilkesini "seçme ekseninden bileşirme eksenine yansıtması" ile doğar.³ Pound'un metninde seçilen öğeleri tek tek tanıyoruz, bildiğimiz deneysel anlam alanlarından hepsi. Ama bunları bir yazınsal bağlamda bir araya getiren bileştirici ilke açıkça ve riliyor mu bize? Hayır. Önce de belirttiğim gibi, bildik gereçler üzerine kurulmakla birlikte, bildik deneyelerimiz çerçevesinde bir anlam göndergesine yönelik değil burda oluşan ilet. İşte bu noktada yazınsal metin, iletisindeki bileşirme ilkesini bulup çıkarmamız için düşgümüzü bir çağrı çıkarıyor. Ancak düşgümüzle bulup göz önünde canlandırabiliyoruz, bileşik, yeni, alışılmış dışı anlAMI. Demek ki, seçilmiş öğeler, iletinin dilsel gereçleri, bildiğimiz dünyadan, ama bu öğelerin bileşmesiyle yönelik anlam göndergesi, düşgümüzün etkinlik alanında, kurmaca bir dünyada oluşuyor.

Buradan yola çıkarak, bir yazınsal iletinin; deneysel dünyanın, bu dünyayla ilgili bilgilerimizin taşıyıcısı doğal dilin tanıdığımız gereçleri üstüne temellenmekle birlikte, doğal dilin mantık kurallarıyla her zaman açıklanamayacak bir kurmaca dünyayı dile getirdiğini ileri sürebiliriz. İşte bu nitelikte bir ilet karşısında, biz okurların da, belli kuralları olan bir iletişim konumuna girmesi gereklidir. Başka bir örnekle düşünelim:

*Şıpitik terliklerini çıkarınca gördüm
Amma küçükmüş ayakları şu nisan yağmurunun⁴*

dizelerindeki anlamı, doğal dilin gündelik mantığıyla nerde ara-yabilirsınız? Böyle bir metin de ancak, ozanın bir dilsel seçmeyle kurduğu alışılmış dışı anlam ilişkilerine yönelikmemizle, kurma-

3 Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics", *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok, Cambridge Mass., 1964, s. 358.

4 Can Yücel, "Çin işi" şiirinin ilk iki dizesi, *Birikim* 39, (Mayıs 1978), s. 41.

ca oyununun kurallarını benimsememizle okunup kavranabilir. Burada bu iki dizenin yapmak istediği şey, belli bir anlamı tabak gibi sunmak değil, bizi metnin bütünündeki iletinin kavranaşı yönünde bir algısal davranışa sokmaktadır. "Nisan yağmuru nun da ayağı mı olurmuş?" gibi sorulara yer vermeyecek bir algısal davranışa. Bu şiirin iletisi, hiçbir zaman tüketici bir kesinlikle kavranamayacaktır belki, ama belli bir kurmaca anlam eksemi çevresinde bu ilet, düşgümüzü hep zorlayacak, her birimizin varlığında, kendi şiirsel birikimimizle, duyarlık eğitimi mizle orantılı olarak, yeni bir dilsel yaştıya kapilar aralaya caktır. Bizim, iletinin alıcısı olarak, etkin katkımızla gerçekle şekektir bu sonuç. Sartre'ın belirttiği gibi "okuma, kılavuzlu bir yaratış"⁵ olmak zorundadır burda. Yoksa bu dizeleri, sözgeliş, "şıpitik terliklerini çıkarınca gördüm, amma küçükmüş ayakları şu Hatice'nin" diyen sözceymişçesine katı bir mantıkla, edilgin bir algıyla okursak, ozanın kurduğu dilsel oyunun kurallarına uymamış oluruz. Metin üstüne yürütülecek, şu anlam tutarlı, şu söz tutarsız, şunu söylemek daha iyi olurdu, türünden yargılarla alımlanmaya gelmez yazinsal ilet. Oysa gündelik dildeki her sözcük, her tümce, doğru, yanlış, yerinde, saçma gibi yargılarla irdelenebilir. Bu yargılar da o tümcelerle sözcüklerin, gerçek ya şımdaki kullanmalık değerine dayandırılabilir.

Böylece, yazinsal iletinin belirleyici özelliği, gerçek yaşam dünyasından birtakım somut bilgileri doğrudan doğruya aktarmaya yönelik olması, bildik gerçek verilerden yararlanarak, bir kurmaca dünya aracılığıyla işlev göremesidir. Yazinsal iletisimin bu ikili niteliğinden dolayı, yazın ürünleri karşısında çarpık tutumlara girildiği sık sık görülen bir şeydir. Gerçek yaşama doğrudan doğruya uygulanacak kullanmalık bilgiler içermediği için bir şiirin, romanın, oyunun, öykünün bir çırpıda yadsındığı hiç de az rastlanır bir durum değildir. Adı çok işitilen bir politikacının, kendisinin ne büyük bir gerçekçi olduğunu göstermek için övünçle, "Ben öyle roman moman okumam" dediğini gazetelerde okumuşuzdur, sözgelişti. Aynı politikacı bir süre önce de gazetecilere, iki bin yılını anlatan bir kitabı "tetkik etmekle meş gul olduğunu" söyledi. Okumakla değil, "tetkik etmekle". Oysa,

5 Jean Paul Sartre, *Edebiyat Nedir*, çev. Bertan Onaran, İstanbul, 1967, s. 44.

kim bilir, iki bin yılıyla ilgili hangi utopik öyküyü, hangi bilim-kurmacayı gerçek bir kalkınma planı gibi inceliyordu bu ünlü kişi! Kısacası, yazinsal bir metin, doğrudan doğruya yararlanılabilecek bilgiler sunan kullanmalık metinler gibi görülemez. Yazinsal metin karşısında her okurun, bir kurmaca dünya karşısında olduğunu bilmesi, ona göre bir iletişim konumuna girme-si gerekir. Shakespeare'in tarihsel oyunlarını, Walter Scott'un romanlarını, gerçek İngiltere tarihi gibi okuyamayız sözgelişi, romançı Kemal Tahir de bir tarihçi gibi okunmaya gelmez.

Peki, yazinsal metin iletisi, deneylerimizden tanıdığımız bir anlam nesnesine bağlanamıyorsa, nasıl kavranabilir? Burada, her yazinsal metnin, kendi iletisinin göndergesini, en küçüğünden en büyüğüne dek bütün dilsel öğelerinin, ortak metiniçi işlevleriyle oluşturduğunu bir kez daha belirtmek zorundayız. Bir şiir metnini düşünelim. Böyle bir metinde, seslerin, sözcüklerin, koşuğun, uyağın, ses ya da anlam yinelemelerinin, dizerlerin, dörtlüklerin, bütün bölümlemenin, gerek anlamsal gereksse dizimsel etkileri, ortak bir işlevle, bizi amaçlanan estetik göndergeye doğru gütmez mi? Yazinsal nitelikteki düzyazı metinler için de bu durum hiç kuşkusuz aynıdır. Okur metinci düzeylerin bu işlevlerini izleyerek anlam göndergesini adım adım kurma çabasında büsbütün yalnız ya da başboş değildir. Gene Sartre'in dediği gibi "hic kuşkusuz yazar ona yol gösterir, (yazarın) koyduğu işaret kazıklarının arası boştur, bu boşlukları doldurmak gereklidir, onların ötesine geçmek gereklidir."⁶

Demek ki yazinsal metinde bulunan birtakım anlam boşluklarını okurun doldurması, söylenenlerden söylenmeyeni de çıkarması gereklidir. Bu boşlukların temel nedeni, yazinsal metnin kurmaca dünyası ile okurun deneyleriyle tanıdığı gerçek yaşam dünyası arasındaki karşılık, benzeşmezlidir. Bu karşılığın dengelenmesi, anlambilimsel boşluğun doldurulması için, metin okura birtakım ipuçları sunar. Sartre'in sözünü ettiği "İşaret kazıkları" bunlardır. Bir metnin gereçlerinden olan, tarihsel-toplumsal-kültürel dizgeler bu ipuçlarının en bellibaşlılarını sağlar. Sözgelişi, bir Köroğlu ya da Pîr Sultan Abdal şiirini okurken, iletisiyi kavramamız, anlam göndergesini oluşturabilmemiz

6 A.y., s. 44.

büyük ölçüde, bu şiirlerin nasıl bir tarihsel bağlamda, hangi toplumsal güçler karmaşasında, hangi sorulara yanıt olarak, hangi dilsel gelenekte söylemiş olduğunu bilmemize bağlıdır. Bu kültürel bağlamın metindeki göstergeleri, bu metinlerin açık söylemediği, ya da araya giren zaman dolayısıyla bizim için çıkarılması güç olan anımları üretmemizi sağlar.

Yazinsal iletişimde önemli güçlüklerden biri, yazar ile okurun, gönderici ile alıcının, çoğunlukla, gerek zaman gereksiz uzam yönünden, birbirlerinden çok uzak olmalarıdır. Bu yönyle yazinsal iletişim, yüzyüze bir iletişim konumunun bütün kesitme kolaylıklarından yoksundur: Geçmiş bir dönemin ya da başka bir ülkenin yazarı ile bir söyleşiye girmemizi gerektirir sık sık. Araya giren yüzyıllar ya da coğrafi uzaklık yüzünden bize yabancı görünen birçok öğeyi, metni kavramak için aydınlığa kavuşturmak zorunda kalırız ilkin. Bunu yaparken en önemli şey, nasıl gündelik konuşmada kullandığımız her sözcük, her tümcce, ancak belli bir ilişkiler, davranışlar bağlamında anlam kazanıyorsa, yazinsal metnin de içinde olduğu toplumsal-kültürel ilişkiler bağlamında görülebilmesidir. Dolayısıyla, bir yazarın, hangi koşullar altında, hangi geleneklerin ucunda, hangi soruya yanıt olarak yazdığını düşünmek, onun yapıtına, doğru bir yaklaşımın temelidir. Her yazarın kafasında bir okurlar topluluğu vardır çünkü; o okurlar topluluğunun belli yönde beklentilerini, beğenisini, sorularını yanıtlamak çabasındadır yazar. Bildiğimiz yazın tarihlerinde, şu akım bu akım, falanca dönem filanca dönem diye yapılan bölümlemelerin bu toplumbilimsel kökenli beklenti-yanıt yapısıyla yakından ilişkisi vardır. Anadilinde kendi çağdaşı bir yazarı okuyan kimsenin beklentisinin, yazarın yanıt ile örtüşebilmesi, buluşabilmesi olasılığı, eski çağların ya da yabancı dillerin metinlerinin okunuşundakinden daha yüksektir. Okur ile yazar bu durumda, aynı güncel bağlamı paylaşmaktadır. Böyle durumlarda metinde okuru yadırgatacak, onun düşgünde dengelenmeyi gerektirecek pek az karşılık vardır, ya da yoktur. Bugün sözgelişi, Türkçede roman yazarlığının nerde olduğu, roman okurunun şu içinde bulunduğu toplumsal-kültürel sorunlar karmaşasında nelerden etkileneceği, yazinsal beklentisi, aşağı yukarı bellidir. Roman yazarı da bi-

lincindedir bunun. Yazar vardır, bu güncel olarak koşullanmış bekleniyi alabildiğine karşılamaktan başka çaba gütmeyen, "best-seller"lar ya da benzeri düzeydeki yapıtlar döktür. Yazar da vardır, çabalıyla bu bekleniyi gerekli gördüğü yerde aşmaya, bekleninin temelindeki değerleri değiştirmeye, yerleşik anlatım şemalarında bir düzeltiye yöneldiği için, yapıtlarıyla satış listelerinin başında yer alamaz, anlaşılması da gelecek yıllara, kuşaklara kalabilir. Gustave Flaubert'in, *Madame Bovary*'sının gündündeki okur çoğunluğunun beklediği bir töreciliği dile getirmediği, romanın sonunda Emma Bovary'yi günahlarından dolayı cezalandırmadığı için tepki görmesi, mahkemelerde yargılanması, buna örnektir.

Bilindiği gibi, yaşam ile yakından ilgili, ondan hem etkilenen hem de onu etkileyen bir olgudur yazınsal iletişim. Uyandırıcı, gözleri açıcı, ilerletici bir işlevi vardır, bireylerin, toplumların yaşamında. Yaşamla bu ilişkisi içinde ele alınması da zorundadır. Başlangıçta doğduğumuz ikili doğası yüzünden, birtakım bireyler, sözgelişi, roman okumamakla övünen temiz aile kızları, sözde gerçekçi politikacılar, öte-dünyacı din adamları, yazın palavradır diyen çok ciddi bilim adamları, yazınsal iletişimi kendi yaşamları dışında bırakmaya yeltenebilirler. Ama yazın onları dışında bırakmaz. Her biri, bu gülünç çabaları içinde, çağdaş insanlık durumunun birer ayrıntısı olarak, şiirlerde, romanlarda, oyunlarda saptanır; gelecek kuşaklara nasıl olunmaması gerektiğini göstermek gibi onurlu bir işlev kazanırlar.

Günümüzde yazınsal iletişimin yarışmak zorunda olduğu başlıca iletişim biçimini televizyon yayınlarıdır. Görsel işitsel iletişimin, hem uygarlık duygumuzu hem de gizli tembelliğimizi okşayan kolaylığı dururken, eski moda bir iletişim aracı olan kitabın sözü mü olur? Sonra efendim, o kerpiç gibi şeyleri okumaya bugünün insanının zamanı mı var televizyonda filmini görmek varken? Ne yazık ki böyle düşünenler, üstelik de bu davranışlarına bir modernlik, ilerilik süsü verenler az değil. Evet, yazınsal öykülerden yapılmış televizyon filmlerini görmek de hiç yoktan iyidir belki. Ancak, bir film öyküsü, metindeki iletinin niteliğini değiştirir, satır satır okumamız sırasında yaşadığımız bilinç dönüşümlerine olanak bırakmaz. Ayrıca da, bir yazın duygusu,

bir dil duygusu tanımayanlarımız, yazınsal iletişimim yalnız öyküler dinlemek değil, metin içindeki birtakım işlevleri izleyebilmek, yazarın dile getirmeden geçiklerini okuma edimi sırasında bilinc süreçleriyle bulgulamak olduğunu, anlamlar üretmek olduğunu deneyleriyle bilmeyenlerimiz, bir romanın filmini de yeterince anlayamazlar. Televizyondaki kısa reklamları bile bilinçle anlayan kaç kişi vardır? Böyleleri *Savaş ve Barış*'nın filmini nasıl anlayacak? İzlerler belki, bir futbol oyununu, ip cambazını izler gibi, bir yandan leblebi çekirdek yiyecek, ama o metnin iletişiminin alımlanabilmesi için gerekli bilinc süreçlerine girebilirler mi? Hayır, çünkü ancak okuma deneyleriyle kazanılabilecek bir yetidir bu.

Yazınsal iletişim, okur bilincinin iki yönde işlemesini zorunlu kılar. Bunlardan birincisi, dilsel bir dizge olan metnin içindeki tüm anlamların, anlam öbeklerinin, sesbirimlerden bütüne degen bütün öğelerin nasıl belli ilkelerle birbirine eklemene-rek dilsel yapıyı oluşturduğunun bulgulanmasıdır. İkincisi de metiniçi yapıdan, o metnin gereçleri olan bütün dilsel dizgeye, toplumsal-kültürel bağlama, yazınsal geleneklere, başka deyimle metindişi alanlara uzanan anlam ilişkilerinin bulgulanması, özdeşlenmesidir. Yazınsal iletişim'in alıcısı için, bu iki yönlü bilinc etkinliğini göstermek bir zorunluluktur. Evet, başlangıcta kendi gönüyle seçmiştir şu ya da bu yazarla ya da metinle iletişim'e girmeyi. Ama okumaya başladığı an, bu bilinc oyununun kendine özgü kurallarını benimsemek, bir zorunluluk olur onun için. Yazınsal iletişim, her iki uçtan etkin bir çabadır, edilgin değil. Etkin bir alışveriştir okumak. On sekizinci yüzyıl Alman düşünürlerinden Georg Christoph Lichtenberg'in çok yerinde bir sorusu ile söylesek: "Bir kitapla bir kafanın çarşyasından boş bir ses çıkarsa, her zaman kitapta midir suç?"⁷

Yazınsal iletişim'in özelliklerini, anaçızgilerde toplamaya çalısalım simdi. Yazınsal iletişim temel yapısı yönünden, öbür iletişim türlerine benzerlikler taşır. Ancak, yazın ürünleri, yalnız gerçek dünyamızla değil, kurmaca bir dünyayla ilgili bilgiler, yaştılar sunar. Bunlar, gerçek deneylerimiz çerçevesinde eşdeğeri olmayan bilgilerdir. Bu bilgilerin çoğu, metinde açıkça değil,

7 Georg Christoph Lichtenberg, *Vermächtnisse*, Reinbek, 1972, s. 66.

örtük olarak verilir. Okur, metiniçi dilsel işlevlerin, bir de metindisi toplumsal-kültürel bağlama ilişkin göstergelerin güdümü ile, yazınsal iletiyi adım adım oluşturur, kavrar. Bir bakıma, okurun düşgücü katkısıyla, onun bilincinde bütünülenir iletişim. Bu anlamda etkin bir okur katkısı, yazınsal iletişim temelidir.

1979

Roman Ingarden'e Göre Okuma Edimi

Yazın yapıtını, değişik anlam düzeylerinden oluşan karmaşık bir dilsel yapı olarak görüyor Roman Ingarden. Edmund Husserl'in, insan bilinci ile algılarının karmaşık işlevlerini irdeleyen araştırmalarını Ingarden de sanat yapının kuruluşu ile kavranışına uyguluyor. Ingarden'in, sanat yapının kendine özgü yapısal nitelikleri konusunda, sanat yapının değişik duyu, algı, bilinç deneyleri aracılığıyla aşama aşama kavranışı konusunda söyledikleri, Husserl'in, insanın bilme süreçleriyle ilgili araştırmalarından geliştirilme görüşler. İnsan bilincinin işleyişinde, Husserl'de iki önemli kavram olarak karşımıza çıkan bilme-nesnesi (Erkennnisobjekt) ile bilme-yaşantısı (Erkentniserlebnis), Ingarden'in yazın yapıyla ilgili açıklamalarının temelinde iki önemli uç oluşturuyor: Böylece, sanat yapımı, başka deyimle bir yazarın yaratısı olarak karşımıza çıkan metin, bilinecek nesne oluyor bir bakıma; yapının okurca kavranışı da, okurda değişik algılama süreçlerini gerektiren bir bilme-yaşantısı oluyor.¹

Ingarden, yazın yapının kendisinde de, hem sanat metinin kendi yapısını hem de kavranışındaki okur yaşantısını izlememize temel olacak dört ana düzey saplıyor: Dilsel sesler düzeyi (sözcükleri oluşturan sesbirimler, tümceleri, deyişi ilgilen-

1 Bu yönüyle Roman Ingarden'in kuramı, sanat yapıtlarına yaklaşım konusunda günümüzde özellikle Almanya'da geliştirilen alımlama estetiğinin (Rezeptionsästhetik) temel noktalarından biri olarak sık sık karşımıza çıkıyor. Bkz. Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte – Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanzer Universitätsreden 28), s. 14.

diren bütün ses akışı), anlambilimler düzeyi (tümce anımları, bütün dilsel ses dizilerinin anımları), birbirine örülu görüşler düzeyi (yapitta dile getirilen dünyayı bize görünürlük kılan bütün göstergeler, yönlendirmeler), yapitin dile getirdiği dünya düzeyi (tümcelerin içeriğiyle gözümüz önüne serilen nesnelerin tümü). Sesbirimler sözcüklere bağ sözcükleri, sözcükler tümceleri, tümceler anlam kümelerini oluşturuyor. Bütün bu öğelerin sözlü ya da yazılı bir metinde düzeniyle işlevleri, Saussure'den bu yana dilbilim alanındaki çalışmalarında ince ayrıntılarla açıklanmış durumda.² Roman Ingarden doğal dildeki sözcüklere başlıca iki işlev yükliyor: gerçek nesnelerin belirlenmesi, düşünsel nesnelerin belirlenmesi. Gerçek nesneler varlıklarının her yönüyle saptanmış olduklarından, kuşatıcı bir biçimde belirlenip kavranabilirler. Düşünsel nesneler ise, kendilerine özgü soyut varlık biçimleriyle ancak düşünsel olarak kurulabilir, tasaranabilirler. Nesnelere özgü niteliksel, biçimsel, varoluşsal içerikle ilgili birçok durum, düşüncede kurularak kavranabilecek anımlardır.

Kavrayışımıza konu olacak sanat yapımı bu iki tür nesneden hangisinin kapsamına girer? Belli bir zaman noktasında ortaya çıkması, tarih boyunca kendine özgü bir varoluşu sürdürmesi, maddesel yapısına gerek yaratıcısı gereksiz başkalarınca uygulanabilecek değişiklıklere açık oluşu ile bir sanat yapımı kimi yönlemeyle nesnel bir varlık belki. Ama öte yandan, birtakım göstergelerin belli bir ölçüde yanyana gelmesinden oluşan bir yaratı olarak, varlığını maddenin ötesinde kazanacak bir düşünsel nesne dir de sanat yapımı. Ancak, kendine özgü bir durumu var. Gerçek

2 Ingarden'in kuramında, sanat yapının en küçük dilsel öğelerinden başlayarak tümcelerin, paragrafların, bölümlerin sözde zamansal bir eksen üzerinde art arda sıralanışı, günümüzde sık sık kullanılan, Saussure'cü dilbilimden gelme bir terimle, dizimsel ekseni; çatısı birbirine örülu görüşlerden oluşan sanat yapının bütünü içinde çok olanaklı anlam öğelerinin düzey düzey sıralanışı da çağrışımsal ekseni karşılık nitelikte bir bakıma. Ingarden'in sanat yapıtında ayırdığı düzeyler de dilbilimsel metin incelemesinde söz konusu edilen sesbilgisel, sesbilimsel, sözdizimsel, anlambilimsel çözümlemelerin konu aldığı kesimler. Ingarden, sanat yapının alımlanışı sürecindeki aşamaları yaratıcı-okur ilişkisi içinde ayrıntılı olarak irdeleme çabasında, sanat yapıtını temelde bir iletişim düzeni, çözülmesi, anlamlandırılması gereken bir dizge olarak görmekle, göstergibilimsel bir yaklaşma birçok yönden yakın düşüyor. Ancak, bu ilişkinin ruhbilimsel süreçlerine Ingarden daha çok ağırlık tanıyor.

nesneler için de, düşünsel nesneler için de, her yönüyle belirli kuşatıcı bir kavrayış olanaksız değilken, sanat yapitının tüketici bir kesinlikle kavranması hiçbir zaman söz konusu olamaz. Çünkü sanat yapiti alistiğimiz nesne türleri üzerine kurulmakla birlikte, onların ötesinde bir nesnellik, bir düzen, bu düzenin bizi yönetecegi bir amaçlanmiş anlam sunar. Yazın yapitının tek tek tümceleri ile öbür dilsel öğeleri, kendi aralarında taşıdıkları uyum aracılığıyla, bizi yazarın sunmak isteği ayrı türden bir nesnelliğe yöneltir. Bu yönlendirme sanat yapitının tümcelerinde dile gelen birbirine örtülü görüşlerle olur.³

Gerçek ya da düşünsel nesnelerle durumları belirlemeye yönelik anlatımlar, bu arada bilimsel yazılı yapıtlar, birtakım gerçek yargıları dile getirirler. Oysa, sanat yapiti gerçeğin ancak bir yansısı, gerçek dünya verileri ile yaştılarının düşsel düzeyde, kurmaca düzeyinde yoğruluşyla ortaya çıkan ikincil bir dünyyanın göstergesi olduğundan, dile getirdiği yargilar "sözde yargilar"dir. Gerçek nesnelerle durumları yansıtımış görüşü, sanat yapitındaki her yargının, her anlam öbeğinin en doğal özelliğidir.

Sanat yapitında sunulan ikincil dünya örneğinin taşıyıcısı tek tek tümceler, yalnız sözde kalmaz, gerçekte dediklerinin ötesinde bir anlama da katkıda bulunurlar. Sanatçının yapitını yazarken amaçladığı bir anlam, değişik bağamlar içinde akıp gelen tek tek tümce anımlarının yapitin bütünü ölçüsünde bir uyumuyla oluşur ancak. Üstelik sanat yapitında bu tek tek tümceler gerçek olguları dile getirmelerinin yanısına, Aristoteles'in daha ilkçağda belirttiği gibi olasıyı da, olabileceği de yansıtabilirler. Olasının sınırları ise bizim kavrayışımız için hiçbir zaman gerçeğin sınırları gibi belirli değildir. Sanat yapitının sunmayı amaçladığı dünya, bilinen nesnel koşullardan bu belirlenmemişlikle ayrıılır.

Yazın yapitının sunması amaçlanan dünya, bildik nesneler dünyasının niteliklerinin yanısına, olası, uyduru, kesin bilinmeyen öğeleri de içerir. Sanat yapitının dünyasının taşıyıcısı olan dilsel yapı, birbirine uyumlu düzeyleriyle okura, ilkin anlatılan-

3 Ingarden, "schematisierte Ansichten" adını veriyor bunlara. Bkz. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1972, s. 278.

ları hem nesnel hem de düşünsel yönden kavrama, sunulan durumları gerek soyut gerekse somut niteliklerle donatma olanağını sağlar. Okur, nesnelerle durumları adlandırma görevi yüklenmiş bütün dilsel göstergelerin taşıdıkları tek tek anlamları, yapıtın sesbirimleri ile sözcükleri düzeyinde kavrar. Yapıta çizilen bu nesnelerle durumlar arasındaki yalnız varoluşsal ilişkileri de anlambirimleri düzeyinde kurmaya tasarlamaya başlar. Tümcelerin bütün metnin bağlamı içindeki karşılıklı ilişkisinde beliren birbirine örülu görüşler ise, yapıta tümce aşamasına degen hazır olarak sunulanlar ötesindeki anlamlara, amaçlara yöneltir okuru. Bu görüşlerden her biri, sunulan konu ya da nesnenin ancak bir yönünü belirlerken, belli bir saptama olağanını kullanıp tüketir. Ama türlü olanaklardan yalnız birinin tüketilmesi, aynı zamanda yazınsal bir konunun hiçbir zaman her yönyle kesin bir belirlilik kazanamayacağının da kanıtıdır.⁴

Birbirine örülu bu tek tek görüşler, yapıtın bütününe anlamlanırılması sürecinde bir iskelet oluştururlar. Tek tek anlamlar değil, her düzeydeki anlam ilişkileri ağır basmaya başlar böylece. Ancak bu ilişkilerin büyük kesimi, öbür uçtaki yaratıcıının düşgündüyle, bilinç yordamıyla varlık kazanmış olduğundan, algılama ucundaki okur için büyük belirsizlikler taşırlar. Bu görüşlerin kesişmesi, örtüşmesi, karşılanması, anlatılanlara okurun bir boyut ya da boyutlar katmasını zorunlu kılar. Sanatçının doğrudan doğruya söylemediği, yapıtının yeni, kurmaca, olası içeriğinden dolayı kesin belirlemeden bir ucu açık bir gücüllük (Potentialitaet) olarak bıraktığı kesimleri, uygun anlamlarla doldurmak burada okura düşer. Belirlenmemiş kesimler, sözgelişi, çizilen kişiliklerin gelişmesinde hiç anılmadan geçilen evreler; kişilerin bedensel ya da ruhsal özellikleriyle ilgili ayrıntılar; bir olayın ya da durumun geçtiği ortamla ilgili yerel ayrıntılar olabilir. Ingarden, bu belirlenmemiş alanları, sunulan nesne ya da durumun metinde bize bütünüyle verilmeyen yönleri, noktaları diye tanımlıyor.⁵ Belirlenmemiş yerlerin varlığı, bir yazınsal yapıtın kendine özgü niteliği olabileceği gibi, yazınsal türlerin ev-

4 Bkz. Iser, *Appellstruktur*, ss. 14-16

5 Bkz. Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerk*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1968, s. 49.

rimiyle de ilgili olabilir (şair türünde belirsizlik alanlarının daha sık rastlanır bir durum oluşу buna örnektir).

Boş anlam alanlarını doldurma etkinliğinde okur, yardımsız ya da gelişigüzel bir davranış içinde değildir. Sözünü ettığımız iskeletin işlevi, ilk düzeylerde beliren anlamlar ışığında okurun bu etkinliğini yönlendirmektir. Bu iskelet, yapının alımlanışının değişik süreçleri boyunca, gitgide değişmez bir yapı niteliği kazanacaktır. Okurun görevi, yapının değişik düzeylerinden kaynaklanan sezdirimlere, birbirine örtülü görüşlerin yönlendirmesine uyarak, yapıta dile getirilen olaylarla durumların, kişilerin belirlenmemiş kesimlerini kendi düşgündüyle, bütüne uyacak bir biçimde doldurmaktır.

Bu aşamada bir sanat yapınının değişik yollarda alımlanması gibi bir durum ortaya çıkabilir. Bir romanın ayrı okunuşları, bir oyunun sahnedeği oynanışı ile seyirci açısından izlenisi ya da okunuşu hep birbirinden ayrı algılayımlardır. Bu değişik sonuçların, aynı yapının değişik biçimlerde alımlanmasının başlıca nedeni, sanat yapının sunduğu ikincil dünyanın, bu dünyayı oluşturan yeni nesnelliğler düzeyinin, kendisinde bulunan belirlenmemişliktir. Gerçek yaşamda özellikleri sonsuz bir çok yonlülük taşıyan bir nesneyi, kişi ya da durumu, sanat yapınının sayıca sınırlı tümceleriyle tüketici bir kesinlikle saptamak olanaksızdır. Üstelik her sanat yapınının düzenlenişinde, dile getirilmesi amaçlanan nesne, kişi ya da durumun belli yerlerine daha çok ağırlık verilmiştir. Nelere daha çok ağırlık verileceği konusundaki seçmeyi, yapıtında amaçlanmış en anlamlı öğeleri öne çikarmak için yaratıcı uçtaki yazar yapar. Yapının bütünlüğü içinde, birtakım ayrıntılarla anlamlar, ilk dilsel düzeylerin ötesine taşıklarından, yazılı metin dışında, karanlıkta bırakılır. İşte okur, bunlardan kimisini, yerine göre, belirlenmiş kesimlerdeki anlam ilişkilerinin mantıksal ipuçlarından; yerine göre de kendi yaşıntılarıyla sanat yapıtında yansıtılan nesne ya da durumun gerçeklik biçimini arasındaki genel benzeşimlerden yola çıkararak kesebilir. Üçüncü bir olanak ise, okurun sanat yapıtında dile gelen nesne ya da durumu, kendi yaşıntılarından biriyle özdeşleştiremeceği anlarda, düşgündü devreye sokarak birtakım özeliliklerle donatması; her şeyi belirlenmişcesine kafasında canlan-

dürməsidi. Bu süreç sonunda, Ingarden'ın yazın yapıtında sap-tadığı dört ana düzeyin dilsel gereçleri ile ortak biçimini aracılı-ğıyla, bütün yapıt bir iç tutarlılık kazanacaktır. Nesnel, düşünsel, amaçlanmış anımlarıyla, belirlenmiş belirlenmemiş kesimleri-yile, örülü görüşleriyle, sanat yapıtının sunmaya yöneldiği ikincil dünya, yeni bir nesne olarak okurun kafasında aşama aşama can-lanacaktır. Roman Ingarden, okurun bu kendine özgü etkinliğine somutlama (Konkretisation) adını veriyor.⁶

Somutlama işleminin çok yönlülüğü, bireysel okurun öte-sinde birtakım metindiş etkilere de bağlıdır. Yapıtın somutlanışı ile, somutlamanın içinde yer aldığı çağın kültür ortamı arasın-daki ilişkiyi Ingarden gözden kaçırıyor. Bir yapıtın anlaşılması konusunda, yerleşmiş belli yazılıçi gelenekler olabilir. Okur da daha ilk adımda bu geleneklerin oluşturduğu yazınsal ortamın koşulları uyarınca davranışını olabilir. Kültürel ortamın bu tür-den yerleşik ya da çoğunlukla katılmış gelenekleri, ancak ya-şam koşullarındaki köklü bir değişme, sözgelisi, bütün değerleri altüst eden toplumsal-siyasal bir devrim sonucunda ya da olağa-nüstü yetideki bir bireyin, gerek yarattığı yeni yapıtlarla gerekse varolan yapıtların yeni yorumlarıyla büyük etki kazanması so-nucu, bir sarsılmanın sınırlına itilebilirler.

Böyle değişik etkenlere bağlı somutlama işlemi, genel ilkele-ri sunulmuş olan sanat metninin amaçladığı nesneler düzeyin-de oluşan ikincil dünya örneğinin, okurca şu ya da bu kurallar-la canlandırılması işlemi değildir. Ancak, her somutlama işle-mi okurda bir dürtüyle başlar. Yapıtın okunması sırasında, okur-un coşkuyla karşıladığı bir anlam özelliği, bir uyum, bir görüş, bir kişilik, bir durum, bir davranış, bu ilk dürtü olabilir.⁷ Bu ilk coşku, yazın yapıtının birtakım niteliklerinden bu ilk etkilenme, okurda uyandırdığı daha çok bilme isteğiyle, somutlama işlemi-nin başlangıcı olur. Bu noktada, okurun başlangıçtan beri süre-gelen edilgin alımlama durumu, etkin bir estetik yaştı süreci-

6 Bkz. a.y., s. 55.

7 Bkz. a.y., ss. 196, 202. Ingarden, "Ursprungsemotion" sözcüğünü kullanıyor bu ilk coşku için. İlk görüşte tutulma, sevgiyle çarpılma gibi bir şey bu. Bu ilk dürtü, daha sonraki algı aşamalarında yapıtın estetik varlığının kurulabilmesi için önkoşul.

ne dönüşmeye başlar artık. İlk coşkunun en önemli işlevi, okuru gerçek dünyaya özgü doğal bir anlama etkinliğinden, yapıta ilk anda coşkuyla karşıladığı yaratıcı nitelikleri kavramaya, irdelemeye, böylece yapının estetik varlığını araştırmaya yöneltmeyidir.

Bu yaratıcı nitelikler üstüne düşünmeye başlayan okur, bunları ilk bulduğu yerdeki, başka deyimle yapının dile getirdiği dünya düzeyindeki nesnel bağlamlarından ayırarak, kendi araslarında yeni bir bağlam içinde görür. Böylece estetik yaşıtantının daha sonraki evrelerinde, yeni bir nesnelliğin, sanat yapının estetik varlığının kurulması için bu yaratıcı nitelikler bir odak oluşturur. Bu aşamada okurun çabası bir yandan etkin anlar, bir yandan da edilgin, derin düşünme anları içerir. Okur, kendisini çarparcasına etkileyen o ilk niteliklere özlemle bir daha bir daha döner, onları doyasıya görmek, özümleyip tüketmek ister. Onu böyle gitgide daha çok etkileyen yaratıcı nitelikler birer yaratma değeri⁸ oluşturmaya başlar.

Bu değerler yeni bir bilme, anlama isteği uyandırır okurda. Estetik aşamada yeni birtakım ayrıntıların araştırılması, kavranması süreci başlar. İşte bu noktada, sanat yapının nesnel varlığıyla okur düşgünün karlıaklı etkileşmesinden, yapının estetik varlığı ortaya çıkacaktır. Başlangıçtan beri yapının bütün düzeylerinde, alımlamanın bütün aşamalarında saptanmış tek tek niteliklerle değerler bir uyum kazanmıştır artık. Estetik bir nesnedir okurun karşısındaki simdi. Bu nesnenin varlığında saptanan her yeni nitelik, her yeni değer, daha öncekilerle uyuma katılır, böylece yapının tümünü kapsayan bir niteliksel bütün oluşur.

Ancak, burada okur açısından olumsuz bir tepki de işe katırsabilir. Sanat yapımı ilk coşkunun temelindeki yaratıcı niteliklerin okurda uyandırıldığı bekleniyi, daha sonraki algı aşamalarında karşılamakta yetersiz kalabilir. Karşılıdığı durumlarda, ilk izlenimlerin anlam yönünden daha ayrıntılı değerlerle donatılması başlar: Okur, sanatçının dile getirdiği ikincil dünyanın nesnel nitelikleri ile bu estetik nitelikler arasındaki ilişkiyi daha geniş kavramak ister. İlk coşkuda saptanmış niteliklerin, gerçekleş-

8 Bkz. Roman Ingarden, *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1969, ss. 19-27. Ingarden, "Künstlerische Werte" deyimini kullanıyor.

tirilen yeni uyum aşamasında daha bir açıklık kazanması, yeni bir arayışın temeli olur. Okur açısından yürütülecek sürekli bir arayıcı yetinmezlik bu estetik yaştanı sürecinin en belirgin özelliğidir.

Estetik varlığın bütünüyle, apayı bir nesneyemişçesine⁹ kurulmasını, okurun estetik nesne karşısında düşünmesi, dalması, ona tüketme özlemiyle bakması izler. Ancak, artık bu noktada, duygusal kökenli bir coşkudan daha çok, yapitta belirlilikle kavranmış, yer yer özdeşlenmiş bütün bir nitelikler uyumunun, değerlerin yön verdiği bilinçli bir duyum söz konusudur. Sanat yapıtının değeri üstüne verilecek yargılar da ancak bu noktadan sonra bir geçerlilik kazanacaktır.¹⁰ Değer yargısı verecek okur, kendini estetik nesnenin de etkisinden soyutlayarak yapar bu işi. Estetik yaştanının son aşamasında verilecek bu değer yargıları olumlu ya da olumsuz bir nitelik taşıyabilir. Yapıtın bütün öğeleri beklenen ortak bir uyumu paylaşmış da, uyumlu bir estetik nesne kurulabilmişse, olumlu değer yargıları birbirini izleyecektir. Yapıtın öğeleri, aşama aşama saptanan nitelikleri, bir uyumda birleşecek yerde bir düğümde çökreklenivermişse, verilecek estetik değer yargıları da olumsuz nitelikte olacaktır. Yalnız, bir kez daha belirtelim: Burada artık yazın yapıtının kendi dilsel düzeylerinin sunduğu ikincil dünyanın, algının son aşamasında saptanmış estetik varlığının tek tek öğeleri, değer nitelikleri arasında yerel uyumlar değil; bütün veriler arasındaki çok yönlü bir uyum (polyphone Harmonie) söz konusudur.¹¹

Yalnız, sanat yapıtının dilinin ses düzeyinden başlayıp anlam öbekleri düzeyinde, dolayısıyla daha sonraki düzeylerinde de süren çokanlılıklar; sanatçının dile getirdiği bireysel dünyanın bildik deney dünyamıza oranla ikincil niteliği dolayısıyla kesin belirlenemezliği, okuru algılama sürecinde çok yönlü açık boş anlam alanlarıyla karşı karşıya bıraktığından, bir sanat yapıtının tüketici bir kesinlikle anlamlandırılması, değerlendiril-

9 Bkz. Ingarden, *Erkennen*, s. 181. "Der ästhetische Gegenstand" diyor buna Ingarden.

10 Bkz. a.y., s. 217. "Das Werturteil" adını veriyor bu yargılarla Ingarden. Bu yargıların verilişini de her şeyden önce düşünsel bir edim olarak tanımlıyor.

11 Bkz. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, s. 395.

mesi olanaksızdır. Yazılı metnin boş bıraktığı birçok şeyi okuma süreci boyunca okur kendi düşgündüyle yazarak yapıtın anlamına ekler. Ancak, hiçbir birey, kendi içinde bulunduğu alımlama durumunu ya da düşgündünün işleyişini adım adım gözlemleyemeyeceğinden, bir sanat yapıtının anlamlandırılması konusunda kesin kurallar konamaz. Gerçek sanat yapıtının kalıcılığı da çok yönlü yorum olanakları sunması, her çağın, her okurun karşısına yeni baştan kavranacak bir yaratı olarak çıkmasındadır.

1977

Sanatta Güzel

Sanatta güzelden ya da güzellik öğesinden kendi başına varolabilen bir kavrammış gibi söz etmek, eleştirinin sık sık düştüğü yanlışlardan biridir. Oysa hiçbir sanat yapitının güzellik boyutu, o yapımı oluşturan gereçlerin karşılıklı ilişkilerinden ayrı görülemez. Özellikle, bir yazınsal yapitin güzelliğini, sözcüklerinin taşıdığı anlamdan, dolayısıyla da tarihsel anlamından soyutlamak olanaksızdır. "Estetik beğeni", "estetik haz" gibi terimler bir yazınsal metnin salt biçimsel yönüne, kuruluşuna ya da deyiş ustalığına ilişkin yargılar vermekte kullanılır. Bir ucu Kant'a dayanan özel algı-estetiğinin uzantısıdır bu tutum. Oysa bir sanat yapitının, amaçladığı anlamı "nasıl dile getirdiği"ne, başka bir deyimle biçimsel özelliklerine bakarken, "dile getirilen"in görmezden gelinemeyeceği, biçim ile anların birbirinden ayrılamazlığı apaçaktır.

Bir yazınsal metnin okunmasından duyulan tat, her şeyden önce, metnin biçiminde ilettilen anların okurca kavranmasından doğar. Metnin ses, sözcük, tümce düzeyindeki en küçük biçimsel öğelerinin bile bütün yapı içindeki belirleyici özelliği, anlambilimsel işlevdir. Sanatsal biçimin, o biçim aracılığıyla söylenenen ayrılmazı, sanat yapılarıyla ilgili gerçek deneylerimize aykırı bir soyutlamadır. Gerçekte sanat yapitının okur, dinleyici ya da seyirci yönünden alınması deneyi ikili bir özellik gösterir: Her biçimsel öğe anlamını, her gösterge de gösterilenini birlikte getirir. Bir sanat biçiminin oluşmasında ya da onun güzellikle ilgili yargımızda işe karışan düşünce ile gerçek, duyu-

ile algısal-beğeni birbirinden ayrılamaz. Türkçeyi anlamayan bir kimse, Yunus'un ya da Dağlarca'nın bir şiirini dinledikten sonra, o şirin güzelliği konusunda bir yargı verebilir mi? Sanat, iletisi- ni taşıyan dilden ayrı varolamaz.

İçerik-biçim ayrımı, sanat yapıtına öznel açıdan yaklaşımın doğurduğu yanılıqlardan biridir. Gerçekte sanat hiçbir zaman, karşısına geçilip gözlemlenecek bir soyut nesne değildir. Bir sanat yapıtının güzelliği ne içerikte ne biçimdedir. Dile getirilen-dedir. Simgelere, göstergelere yüklenmiş bir dünyadır dile getirilen. Kendine özgü bir devingenlikle işler bu dünya. Bir şiir, bir roman, bize görünen tek tek dilbilimsel ya da somut anlamsal öğelerinin ötesinde, deneylerimizin dünyasına oranla ikincil nitelikteki bu dünya aracılığıyla etki kazanır. Sanat yapımı konuşan bir özne olur karşımızda, gözlemlenen dural bir nesne olmaktan çıkar. Bu sese kulak vermeden, sözümona biçimin güzelliğini aramaya kalkışan okur, yapının güzelliğinden uzaklaşır. Başka bir deyimle, bir sanat yapısını güzel bulmamız, bizde, o yapıtın sunduğu dünyanın varlığımıza kattığı yeni anlam boyutları eşliğinde beliren bir duygudur.

Nedir sanat yapısını sanat kıلان? Gerçekte, ne soyut anlamda bir biçim ustalığı, ne de biçimini oluşturduğu sanılan gereçlerin uyumudur. Sanat yapımı, bir kurmaca dünyayı nesnelleştire-rek sunduğu için sanattır. Evet, bir biçim aracılığıyla yapar bu işi, ama salt biçimcilerin ileri sürdüğü anlamda değil. Bir sanat yapıtının biçimsel örgüsüyle iletilen kurmaca dünya, kendisini oluşturan gereçlerin (yazınsal metinde sözcüklerin) kavramsal ilişkilerinden dolayı "düşünce"den ayrılamaz. "Güzel'i de "çirkin'i de birlikte getirir sanat. Yoksa biçim, kendisinden önce varolan bir düşüncenin güzel bir kalıpta dile getirilişi olarak görülemez. Sanat yapıtının biçimini de anlamı da sunduğu dünya dışında varolamaz.

Sanat, salt duyu algılarının aracılığıyla bilmenin değil, anlama yetimizin konusudur. Büyük bir sanat yapımı karşısında kişi, dünyaya bakış çevresinin genişlediğini, hem dünyayı hem de kendi özbenliğini kavrayışının derinlik kazandığını görür. Yeni bir ışık altında bakar her şeye, birçok şeyi ilk kez görür, ama hep olgunlaşarak bakar. Sanat yapıtının dünyası, dil, kültür, tarih

gibi toplumsal ortak temellerden dolayı kişinin dünyasından soyut değildir. Her yapıtın dünyası, bir bakıma, onu alımlayanın dünyası ile bütünlendir, iki dünyanın karşılıklı alışverişinden, yapımı anlama çabasında bile kendi benliğinin aydınlandığını gözler kişi. Bu karşılaşma, yabancı bir evrende, zaman ile tarihin dışında yaşanan bir olgu değildir çünkü.

Bir okurun güzeli anlama çabası, onun tüm yetisinden ayrı görülemez. Dolayısıyla sanat yapımının alınmasında, güzellikin ardına düşmek, çirkini geride bırakmak söz konusu olamaz. Bir sanat yapısını anlamaya varyyla yoğunla gelir kişi, bütün birikimiyle. Yapıtın dünyasını anlayıp, onu bütünüyle kendi dünyamızla kaynaştırmak, kendi benliğimize yönelik anlayışımızın yeni bir dengeye oturmasıdır. Sanat, dıştan bakan bir yorumcunun sürekli sorularla yaklaştığı, salt duyusal nitelikli uyumlarından kurulu bir nesne değildir artık. Tam tersine, sanat yapısının kendisidir bir soru ortaya koyan. Kendi varlık temelini oluşturan sorudur bu. Sanat, Heidegger'in dediği varlığı koyar ortaya, gerçekin örtüsünü aralayarak, olguların akışını gösterir. Her sanat yapımı bize sunduğu kurmaca dünya aracılığıyla yapar bunu.

Sanatçının sunduğu yapıt, onun öznelliğinin, özel duyguları ile düşüncelerinin "biçim"e dönüşmesi değildir. Sunulan, insanlık durumunun bir sanat iletisi bütünlüğünde öرülümiş gerceği ya da gerçekleridir. Sanatın varlık temeli, güzellik duygumuzu okşamaktan önce, bu yönüdür. Keats'in "Beauty is truth" sözü, günümüzde değişik bir bağlamda da olsa, geçerliliğini koruyor. Ancak bu gerçeğin sunulmuş yönteminin, bilimin gerçekleri açıklamakta uyguladığı yöntemden başka türlü işlediğini unutmamak gereklidir.

Yazarın Amacı

Yazmak, öteden beri çok değişik yollarda tanımlanmış bir etkinlidir. Ancak, bütün değişik tanımlarda hep ortak kalan tek yön, yazmanın bir iletişim etkinliği olmasıdır. Bu açıdan bakılınca yazar da, başkalarına, okurlara iletilecek bir sözü olan kişidir. Yazar, bir acayı bir sevinci uyandıracak biçimlerle görüntülerini bulup, şiirinde, romanında, oyununda aktarırken, okuryla bir gerçeği paylaşmak ister. Ancak, bu gerçek ne tarihçinin, ne top-lumbilimcinin ne de doğabilimcinin dile getirmeyi amaçladığı gerektir. Politikacının, tüccarın, din adamının gerçeği ise hiç değildir. Peki bütün bu alanlarda olup bitenlerin dışında mıdır yazar, hiçbiryle ilgili değil midir? Toplumsal olaylara, bilime, politikaya, ekonomiye, dine hiç karışmaması mı gereklidir? Kuşkusuz hayır. Her sanatçı gibi yazar da dünyaya belli bir tarihsel noktadan, kendi toplumunda bu alanlardaki etkinlikler karmaşası içinden bakar. Ancak, onun amacı bu alanların doğularını savunmak ya da kanıtlamak değildir, olmamalıdır. Yaratıcı yazar, ders vermek için yazmaz. İnsan olduğu için, insanca bir titreşimi iletmek için, gündelik yaşamının kurallaştırdığı katılıkları, çırkinlikleri, haksızlıklarını dengeleyecek bir umut kivilcimi tutışturmak için yazar o. Özellikle, Albert Camus'nün deyimiyle bir korku çağının yüzyılımızda, budur gerçek sanatçının amacı.

Ne yararı olacak böyle bir çabanın insanlara? Sanatın işlevinde güç anlaşılan yön burdan kaynaklıyor işte. Sanatın yararı, çoğu kimsenin sandığı gibi doğrudan doğruya sağlanabilecek bir nesnel yarar değildir. Bir roman, bir şiir, bir öykü hiçbir

zaman bize mutlu bir yaşamın hemen uygulamaya konacak reçetesini sunamaz. Sunmaya yeltenirse, sanat niteliğinden uzaklaşır. Doğruluğun, güzellikin, barışın, her türlü çirkinliğin yerine geçmesini, sanat tek başına sağlayamaz kuşkusuz. Ama sanat olmayınca da bu güzel umudu gerçekleştirecek duyarlıkta kafalarla yürekler de oluşamaz.

Çağımızda yazarın işi özellikle güçlenmiş durumda. Her şeyi bilimsel doğruların kesinliğiyle ölçme özentisindeki sözde modern kişisinin, ikide bir yaratıcı yazarın etkinliğine dudak bükkerek baktığına tanık oluyoruz. Böyle haksız bir karşılaşmanın olumsuz sonuçlarını da göğüslemek durumundadır günümüz yazarı. Oysa, sanatın dile getirmeyi amaçladığı gerçek, hiç de bilimsel doğrunun ölçütleriyle değerlendirilemez. Bilim, deneyselerle, kesin hesaplarla kanıtlayarak sunar yasalarını. Bir roman ya da şiir ise, birtakım olaylarla durumları, çoğunlukla sezdirme yoluyla, duyarlığımıza seslenerek verir. Sözlüğü, bilimadamı çok uzak bir gezegene ya da okyanusun dibine yapılacak bir gezinin bütün hazırlığını enince elektronik hesaplarla gerçekleştirirken, o gezinin büyüsünü, kıvancını, coşkusunu, ürperliğini dile getirmek, yazarın yaratıcılık alanına girer. Öte yan dan insanlarla bütün öbür canlıları bir anda yeryüzünden siliverecek "temiz bomba", bilimadamının büyük buluşlarından biri diye görülebiliyorsa, bu sözde büyük buluşun gelecekteki sonuçlarından duyulan korku ile yılghılı dile getirmek de yaratıcı yazarın başarısı olacaktır.

Yazar yalnız görüneni, deneyseli, hesaplanabilir değil, bilinmezi, geleceği, olabileceği de vermeyi amaçlar. Şimdiin ötekerine uzanan bir sezgisi, dili, kavrayışı vardır yazarın. Bu yaratıcı sezgiyle o, katlığa, hoşgörüsüzlüğe, kaba güç gösterilerine karşı, bir duyarlık eğitimi sağlar okurlarına. Uygarca bir kültür de bu duyarlık eğitiminden geçmiş kimselerle gerçekleşir. Çağdaş toplumlarda yazar, kültüre bu anlamda bir katkıyı amaçlamalıdır.

1982

Okumasız Okuryazarlar

Okuma, gündelik Türkçede çok değişik anamlarda karşımıza çıkabilen bir sözcük. "Onun okuması yoktur." "Çok okuyan çok bilir." "Bizim çocuk iyi okuyor." "Oku da adam ol!" Bu tümcelerdeki değişik anamların yanısıra, bir şeyi ezberden söylemek, okumak üflemek gibi edimleri de belirleyebiliyor okuma. "Canına okumak" dizisinden eğitilemeli kullanımlarda ise daha başka doğrultuda anamlar kazanıyor. Sözcüğün, yazılı basılı metinlerden anlam çıkarmaya değin gündelik kullanımlarını birazcık düşünmek, çağdaş yaşamın bu önemli edimi konusundaki tutumumuzun olumlu olumsuz, belirli belirsiz yönlerini bir ölçüde açıklamaya yeter. Sözgelişi, "Onun okuması yoktur" tümcesinde okuma, okuryazarlık anlamına geliyor. "Çok okuyan çok bilir" tümcesinde, bireyin sürekli bir şeyler okuma alışkanlığını belirtiyor. "Bizim çocuk iyi okuyor" tümcesinde okuma, öğrenim görmek anlamına geliyor. "Oku da adam ol!" ise yerine göre ya da söyleyenin öfkесine göre bu üç anlamdan herhangi birini belirtebiliyor.

Okuryazarlığı ele alalım önce. Nedir en yalın anlamıyla okuryazar olmak? Bireyin, kâğıt üzerindeki birtakım imleri birbirine çatarak sesbirimler, sözcükler, sözcük dizileri, anamlar çıkarabilme, kendi demek istediklerini de o imler aracılığıyla kâğıt üstüne dökebilme becerisi. Okullardaki öğrenimin, geniş bilgiye açılmanın ilk basamağı olarak kazanılması gereken beceridir bu. Ülke yönetimlerinin, toplumun bütün bireylerine kazandırmayı amaçladığı, adına okuma yazma seferberlik-

leri düzenlediği beceri. Okuryazar sayısının toplumun bütününe oranı da, bir toplumun gelişmişlik düzeyi yönünden önemli bir göstergesi sayılır. Okuryazar olmamanın çağrıştırdığı anamlar ise genellikle bilgisizlik, öğrenimsizlik, görgüsüzlük türünden niteliklerdir. Gerçekten de okumasız yazmasız kimse, kendi gündelik yaşamıyla ilgili en yalın yazılı bilgilerle gözlemlere bile ulaşamaz, varsa kendi bildiklerini de derlitoplus anlatamaz. Toplum yaşamındaki en küçük yeniliklere bile, izleyemediği için uyum sağlayamaz. Bir bakıma yazı öncesi, yazın öncesi çağların edilginliğini, kafa tembelliğini kendi bireysel varlığında sürdürür. Dolayısıyla okuryazarlık, özellikle bizim yüzyılımızda bir toplumsal çağdaşlaşma sorunu sayılmış, sözgelişi UNESCO'nun öteden beri en çok üzerinde darduğu konu olmuştur. Gündelik toplum yaşamının en yalın gerekliliklerine, hızlı değişikliklerine ayak uydurmak şöyle dursun, gazete başlıklarını sökemeyen, iki satırı bir araya getirip bir dilekçe, bir mektup yazamayan, "elifi mertek sanan" yurttaşlarla hangi çağdaş ülke övünebilir? Başka deyimle, okuryazarlık her şeyden önce, okuması yazması olmayanlara kapali kolaylıklara, bilgi alanlarına götürür bireyi. Özellikle okuma becerisinin payı yazmanın kinden daha büyük olur burada. Nedeni de, televizyon, radyo gibi kitle iletişim araçlarının gitgide büyüyen etkisine karşın, çağdaş toplumlardaki değer dizgelerinin her şeyden önce basılı söze dayanmasıdır.

Bu noktada, okumanın ikinci örnek tümcedeki anlamı, sürekli okuma alışkanlığı işe karışmaya başlıyor. Okuryazar olan her bireyin okuduğunu, bu temel insanlık becerisini sürekli değerlendirdiğini varsayılmamız. Neden? Bu anlamda okuma, genç olsun yaşlı olsun her bireyde, temel okuma yazma becerisinin ötesinde birçok koşulun yerine getirilmesini, belli anlamda bir olgunluğu gerektiren bir etkinliktir de ondan. Nitekim bir okuma sanatından sık sık söz edilmesi boşuna değildir. Okuma yazma becerisini kazanan kişi, kendi dilinin yazısını, imlerden sesler, sesbirimlerden sözcükler çıkarmayı öğrenmiştir gerçi, ama bu temel beceri ancak sürekli işletildiği, geliştirildiği zaman bir değer taşır. Yoksa uygar bir dünyanın gündelik olaylarını, kültürel, politik, ekonomik gelişmelerini izlemeye yetmez. Okuma yazma becerisi üstüne, bir okuma alışkanlığının kurulabilmesi

İçin en önemli koşul ise temeli sağlam bir anadil öğrenimidir. Böyle bir öğrenimden geçmemiş kimse, yaşı ne olursa olsun, gerçek bir okur etkinliği kazanamayacaktır. Okuma yazma becerisini edinmiş olsa bile, eninde sonunda, Batı dillerinde harf tanımaz diye adlandırılan (Fr. illétré, İng. illiterate) okumasızlarla aynı duruma düşecektir. Yazılı dilin iletişim olanaklarını, anlambilimsel dokusunu, incelikleriyle tanımayan böyle bir kimse, hecelerini söktüğü herhangi bir metnin iletisini kolay kolay ne anlayabilir ne de anlatabilir. Oysa gerçek okuryazarlık yetisi, okuduğunu kendi sözleriyle anlatabilmeyi de kapsar. Bu anlamda okuyan kimse, başkalarına bağımlı olmadan kendi okuma deneyeriyle, kendisi için bilgi edinmeye başlar, dünyaya, olaylara, insanlara bakışını, içgörüsünü gitgide derinleştirir.

Uygar toplumlarda bireyin kendi uğraş alanında ilerlemesi, önemli görevlere yetkilere yükselmesi, gelişmiş bir okuma yetisi aracılığıyla kazandığı bilgi birikiminin sonucudur. Herhangi bir bilgi alanında okumayı bir alışkanlık, kendi gündelik yaşamının bir parçası yapmamış kimse, basılı sözcüklerin taşıdığı bilgiyi hiçbir zaman olduğu gibi benimsemez, okuduğuna kimi yönden katılır, kimi yönden katılmaz; kitaplarda, dergilerde karşılaştığı her yeni görüşle bir kez hesaplaşır, böylece kendi özgün, bağımsız düşüncesini oluşturur. Kulaktan dolma bilgiyle yetinmez. Bu tür bilginin de geçerliliğini geçersizliğini, yazılı kaynakların tanıklığına başvurarak ölçer.

Üçüncü örnek tümcede dile gelen, öğrenim görme anlamında okumanın başlıca amacı, bireylere kuru bir okuryazarlık becerisi kazandırmak değil, belli alanlarda araştıracı, bilgilendirici, düşünceyi duyarlığı geliştirici bir okuma alışkanlığı vermek olmalıdır. İlköğretimden yükseköğretime, bütün izlencelerin bu amaca yöneltilmesi, bilgi alanı ne olursa olsun, eleştiriçi irdeleyici bir okuma alışkanlığının, anadilin bütün iletişim esneklikleriyle donatılarak bilinçlere yerleştirilmesi gereklidir. Yoksa toplumun her kesiminde olduğu gibi, önemli görev çevrelerinde de okumayan sözde aydınlardan, politikacılarından, askerlerden, yargıcılarından, öğretmenlerden, sözde bilimadamlarından geçilmez olur. Sözgelişi, Türkiye'de öğrenimin bütün aşamalarında, bireyleri eleştiriçi bir okuma alışkanlığından kaçırmak için bütün ne-

denler hazırlıdır. Gerek anadilin gerekse değişik bilgi alanlarının öğretiminde öğrencinin yararlanması sunulan ders kitapları, kapağı, kâğıdı, çamur gibi baskısı, çirkin resimleri, yalnız ezberle kavranacak içeriği ile okumaya özendirmekten çok uzaktır. Nitelikim her öğrenim yılı sonunda sınavı geçer geçmez sevinçten kitabı parçalayan, yakan ya da elden çıkaran öğrenciler bugün bile eksik değildir. Türkiye'de kamu görevleri ile yönetimin her kesiminde, okumayan okuryazarların çok sayıda olmasında bu durumun büyük payı vardır.

Oysa, sürekli okuma alışkanlığı edinmemiş okuryazar, gerçekte okumasız yazmasızlardan pek ayrı değildir. Genel anlamda, okumanın iki işlevi, bir yandan okura bilgi kazandırması, bir yandan da okurda yaşam deneyleriyle birikmiş bireysel bilgiyi etkin kılmasıdır. Okumayan okuryazarın yaşamındaki tek bilgi kaynağı ise, yazının bulunuşundan önceki toplumlardaki gibi sözlü aktarım, tek öğrenme yolu da ezberdir. Böyleleri, kulaktan dolma bilgilerle yetinir. Gerçi uygarlığın, eğitimin, yazının ulaşamadığı kimi yörelerde insanlar ister istemez böyledir. Böyle kalmış olmalarının ayıbı da her zaman kendilerinin değildir. Okumayan okuryazar ise, böyle olmayı bile bile, işine geldiği için seçer. Uzun boylu okumaya, kendi sınırlı bilgisini yeni açılardan ırdelemeye sabrı yoktur. En kestirme yoldan kendi çakarına varmak ister. Politikacı ya da devlet adamıysa, basmakalıp büyük sözlerle, söylevlerle, kendi dededen kalma dar çizgisi dışında her görüşü, her yenilik önerisini, her devrimci atılımı ülke çıkarlarına aykırı sayarak yürütür işini. Kendisi okumaz, ama okuyanları yazanları suçlandırır, cezalandırır. "Ustamın dediği" der, başka bir şey demez. Bilimadamiysa, ezberindeki küflü birkaç yöntemle kuramı geveler durur, ülkedeki toplumsal esintilere göre bugün doğru dediğinin yarın tam tersini savunur. Din adamiysa, ezberlediği dogmadan başka bir şey tanımaz, Tanrı kitabından başka okunacak bir şey olmadığını ileri sürer, onu da anlamını bilmeden okur. Sanatçısı, döner döner aynı şeyi yazar çizer. Böyle okumaz okuryazarların kulaktan dolma bilgisi, yalnız bellek gücüne, gündelik çıkarlara dayanan son derece edilgin, öznel bir birikimdir. Böyleleri, sürekli okuma yoluya edinilen yeni bilgilerin insan kafasına kazandıracağı nesnel

yantutmazlığı, hoşgörüyü, düşünce saygısını tanımadalar. Yıllar önce ezberledikleri bölükporçük birkaç ilke ile gazete başlıklarından kapma siğ bilgileri, yaşamlarındaki bütün okumalarıdır. Ancak, bir noktada çok tutarlıdırlar: Bu sınırlı bilgilerini gevış getirircesine, döner döner gene okur, döner döner yeniden ortaya koyarlar. Hep bildiklerini okumaları, okumaları gereken ne çok şey olduğunu, kendi doğru belledikleri dışında ne doğrular olduğunu yadsımalarından dolayıdır. Dolayısıyla, yaptıkları ettiğleri hiçbir şey, söyledikleri hiçbir söz, yeni görüşlerin, olayların, buluşların, yaratıların dürtüklediği bir etkin usun ürünü değildir. Sözü us ile düşürmeye bilmezler. Okumaya bilenmemiş kafaları, özeleştiridiye bir şey tanımadığından, bir alay durgusal söyle südürürler tutuculuklarını. İşin kötüsü, toplumdaki okumasız yazmasız, eğitimsiz öğrenimsiz kitlenin de, böyleleri gerçek okuryazar sanması, birçok konuda görüş oluşturmak için bunların ağzına bakmasıdır.

“Oku da adam ol!..” tümcesini, gerçek okumasız yazmasızlara mı yoksa okumayan okuryazarlara mı yönetmenin daha doğru olacağını, bu bağlamda bir durup düşünmek gerek.

1982

Us Egemenliğinden Duygu Egemenliğine

“Klasik”, “romantik” türünden kavramların en yaygın, en kolay kullanımı, bunların belli yazın dönemlerine ad olarak verildiği durumlardır. Ulusal yazınların belli dönemlerinin bu kavramlardan biri ya da ötekiyle adlandırılışına sık sık tanık olmuşlardır. İngiliz yazının da genellikle, on yedinci yüzyılın ikinci yarısı ile on sekizinci yüzyılın ilk yarısını kapsayan, yazın tarihçilerinin kısaca John Dryden'dan (1631-1700) Alexander Pope'a (1688-1744) diye belirledikleri dönem, klasik ya da yeni-klasik dönem diye anılır. On dokuzuncu yüzyılın ilk otuz yılina ise romantik yazın dönemi adı verilir.

Yazın tarihçileri zaman zaman, klasik romantik kavramlarını, adlandırdıkları dönemlerdeki yazın etkinliğinin niteliğini belirleyici ilkeler içeren geniş kapsamlı kavramlar olarak tanımlarlar. Dönemlerin ayrııcı özelliklerini anaçızgileriyle belirtiverecek böyle anahtar kavramlar, hiç kuşkusuz yazın tarihçilerine büyük kolaylıklar sağlar. Ama yazın, gerçektekî akışıyla anahtar kavramların eksenî çevresinde oluşan bir etkinlik değildir. Üstelik, kavramların çok değişik tanımlarından her biri, ya yazın alanının alabildiğine değişken ürünlerini bütünüyle kapayamama, ya da anlamca belirsizlikten dolayı yetersiz kalma tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Bu nedenlerden dolayı, sakıncası az bir yaklaşım, belli dönemlerdeki yazarların yazışını, dünyaya bakışını, tarihsel toplumsal konumunu belirleyen ortak ilkeleri, gelenekleri, okur beklentisini betimlemeye çalışmak; bir çağın sanatçısını başka

çağlarındankinden ayıran bu tür özelliklerden yola çıkmaktır. Büylece, John Dryden, Alexander Pope, Joseph Addison (1672-1719), Jonathan Swift (1667-1745), Samuel Johnson (1709-1784), Oliver Goldsmith (1730-1774) gibi yeni-klasik diye nitelenen yazarların paylaştığı dünya görüşü ile yazınsal tutum, bu yazarlardan her birinin yapıtına yaklaşmamızı yönlendiren ilk etken olabilir. Böyle bir yaklaşımın ikinci adımı da hiç kuşkusuz, ortak tutumun, her yazarın bireysel yapıtında hangi özel niteliklerle yanındaki araştırılması olmak zorundadır. Biz burada, adı geçen yazarların paylaştığı ortak tutumun yönlerini betimlemekle yetineceğiz.

İngiliz yazınında yeni-klasik diye adlandırılan dönemin en belirgin yönlerinden biri; usun, dengenin, ölçünün çağı oluşturdur. On sekizinci yüzyılın ilk yarısındaki dünya görüşü ile insan anlayışı, büyük ölçüde, John Locke'un (1632-1704) düşünsünden etkilenir. Locke'un özellikleri ise, usu insan yaşamında başlıca kılavuz olarak görmesi, Hıristiyanlığın bile usa uygunluğunu göstererek Shaftsbury ile birlikte doğaldine, başka deyimle yaradıcılığa yol açmış olması; hem usa hem de doğaya uygun bir eğitim ilkesini savunmuş olması; insan-merkezli, deneyci bir bilgi kuramına ağırlık tanımıştır. Öte yandan Isaac Newton'un (1642-1727) doğal yasalarla ilgili açıklamaları da, on sekizinci yüzyıl başında, bütün evrenin us kurallarına koşut bir tutarlılıkla işlediği yolundaki görüşlerde yankılanır. Her şeyi olduğu gibi doğayı da aydınlatan, doğanın gizli yasalarına ışık tutan etken, insan unsurudur. Nitekim çağın ünlü ozanı Alexander Pope, Newton'un Westminster Abbey'deki mezar taşına şu dize-leri yazar:

*Nature and Nature's Laws lay hid in Night:
God said, Let Newton be! and all was light.*

(*Doğa ile doğanın yasaları gecenin karanlığında gömülüydi:
Tanrı, Newton olsun! dedi, her şey ışığa büründü.*)

Göründüğü gibi, on sekizinci yüzyıl başında İngiliz yazarı, genel yasalarla işlediği düşünülen bir evrende, öte yandan, töreleri-

le gelenekleri yerleşik bir monarşik toplumda, yüksek tabakalı bir incelik beğenisinin yaratıcılık edimine yön verdiği bir ortamda yazıyordu. Okurları gibi o da, evrene, topluma, insana, doğaya öteden beri böyle değişmez yasaların yön verdiğine inanıyordu. Geleneğin, yerleşik yasaların, hem toplumsal hem de evrensel düzeyde benimsenmesi dinsel bir zorunluluktu neredeyse.

Böyle bir kavrayış ortamında, sanat alanının da benimse-necek değişmez yasaları olacaktı kuşkusuz. Klasik ilkçağ yazarlarının, özellikle de Roma yazarlarının yetkesine dayandırılıyordu bu yasalar. Homeros'un yapıtı, doğanın ta kendisi sayılıyordu bir bakıma: doğa gibi kalıcı, sürekli; işleviyle, yasalarıyla uyumlu bir bütün. Yazın etkinliğinin temel yasaları, kalıcılığı kanıtlanmış böyle ölümsüz yapıtlardan çıkarılmalıdır. Böylece, ilkçağ kökenli klasik yazınsal türler, on sekizinci yüzyıl İngiliz yazarınca olduğu gibi benimsendi. Özellikle de, İmparator Augustus (İÖ. 27 - İS. 14) yönetimi sırasında Vergilius, Horatius, Ovidius, Tibullus gibi ustalarla altın bir çağ sürdürmüş olan Roma yazını örnek alınıyordu. Bu nedenle, İngiliz yazınının on sekizinci yüzyılı, "Augustan Age" diye anılır. Kalıcı olmak için ilkçağın klasik ustaları gibi yazmak gerekiyordu. On sekizinci yüzyıl yazınının hem kuram hem de uygulama yönünden önemli ustası Pope, Horatius'un *Ars Poetica*'sında ilkeleri sözcüğü sözcüğüne benimsemiş, savunmuştur. Çağın önemli yazarlarında, klasik ilkçağın koşuk biçimleri, deyiş ilkeleri örnek alınıyordu. Sözgelişi, her konunun, her ürün kendine özgü bir deyiş gerektireceği ilkesi, klasik üç birlik ilkesi tartışmasız benimsenmiş durumdaydı. Gerçi sanat gene de doğuştan yeteneğ isteyen bir uğraş olarak görülmüyordu, ama bunun yanısıra, okurda belli etkiler uyandırmak için denenmiş eski yolların da uzmanca incelenmesi, özümlenmesi, uygulanması zorunlu sayılıyordu.

Geçmişin büyük ustalarının, insan yaşamının sanata konu olabilecek her yönünü işlemiş, bellibaşlı konuları nerdeyse tüketmiş olduklarına inanan on sekizinci yüzyıl yazarı, kendine kalan işin ancak, söylemiş şeyleri titiz, yetkin, ince biçimsel yeniciliklerle bir daha dile getirmek olduğunu düşünür: Pope'un:

*True wit is nature to advantage dressed,
What oft was thought but ne'er so well expressed.*

(*Gerçek yaratıcı-buluş doğadır özenle donatılan,
Hep düşünüile gelmiş, ama böylesine dile getirilmemiş olan.*)

dizeleri, bu düşüncenin en somut biçimde anlatılışıdır.

On sekizinci yüzyıl İngiltere'sinde, gelenekleri ile kurulu düzene ni hiçbir zaman değiştmeyecek sanılan bir toplumun parçası olarak insan, sanatın başlıca konusudur. Yazın alanında söz de, insanın eylemini yansıtma çabasındadır. Onu hem eğlendirir hem de eğitir. Gerçekte, gene Locke'un, insanın en iyi bilebileceği şeyin kendisi olduğu yolundaki görüşü, bu noktada da yazına yön verir:

*Know then thyself; presume not God to scan:
The proper study of mankind is man.*

(*Öyleyse kendini bil; Tanrı'yi irdelemeye yeltenme:
İnsanoğlunun gerçek inceleme konusu insandır.*)

dizelerinde de Pope, bu düşünceyi bir özdeyiş kesinliğiyle ilkeleştirir. İnsanın genel doğası, sanatın temel kaynağıdır. Yazarlar, konuların seçilişinde olduğu gibi, okurda uyandırılacak etki açısından da, insanın genelgeçer yaştaları, düşünceleri, beğenileri düzleminde kalmaya özen gösterirler. Bu düzlemdeki birtakım genel doğruların, kuyumcu titizliğiyle işlenmiş dizelerde kalıcılık kazanması amaçlanır.

Ancak, gene Locke'un dediği gibi, insan kendini iyi bilebilmekle birlikte, nesneleri, dış dünyayı aynı kesinlikle bilemez. İnsanın dışıyla ilgili bilgi ancak, onun dış dünyaya ilişkin tek tek tasarımları arasında bir tutarlılık varsa değerlidir. Ama bu tutarlılık için de insan, kendi benliğinin engellerini her zaman aşamaz: Gururludur sözgelişi, evrendeki yerini kendince abartır. Bu engellerin bir ölçülükle dengelenmesi, insanın kendi sınırlarını bilmesi de zorunludur. Yaşamdaki bu zorunluluk sanata da

yansır: Ölçü, genel düzen, denge, bakışıklık kurallarının, aşırı yenilik çabalarıyla, tikel uygulamalarla, beklenmedik buluşlarla sarsılmaması, yerleşik kalıpların kırılmaması ilkesi gözetilir. Sözgelişi, on sekizinci yüzyıl şiirinde, bezayaklı ölçünün (iambic pentameter) nerdeyse değişmez anlatım birimi olması, çağın usta ozanlarının bu koşuk biçimini benimsemiş olması, bir de-ğışmezlik, tek örneklik özeninin sonucudur.

Çağın ussal eğilimi, yazın alanına koşuk-deneme, taşlama, düz yazı-deneme gibi yeni yazış biçimleriyle yansır. Gerçekte ozanın gönlü klasik tragedyanın, epiğin yükseliğindedir; ama o türlerde verilmiş klasik ilkçağ örneklerinin aşılabileceğine inan-çı yoktur. Böylece, her türlü duygunun taşkınlığın dizginlenme-sinden, us denetimi altında tutulmasından yana olan bu dönem, bir düz yazı çağı olarak kalır. Koşuk biçimlerinin kullanıldığı ya-pitlar bile, felsefe, tarih gibi alanların genel gerçeklerini dile geti-rirken ya da bir toplumsal taşlama sergilerken, düz yazısız bir iş-lev taşırlar. Genel kuralların, usun, kalıp yasaların bu denli ege-men olduğu yerde, bireysel yaratıcılığa, yaratıcı özgün düşgü-cüne pek iş kalmaz. Nitekim, yaratıcılık görevini gene, eski Yu-nan Roma söylenceleri, ilkçağ ozanları yürütür. Yeni-klasik dö-nem yazarı ise, yepyeni bir şeýler yazacak, dünyayı değiþen yü-züyle de gözlemleyecek yerde, klasik imgelere, deyiş biçimleri-ne öykünmekle kalır. Sözgelişi, “ayışığında bir bahçeyi bülbüller-riyle betimleyeceği zaman, Diana’nın tatlı etkisinin, Philomel’in yakınmalarını sessizce dinleyen su perilerini barındıran korula-ra vurduğunu” söyler.¹ Büylesine bir kurallılık, yaratıcı düşgü-cünün temelindeki özgürlük ilkesiyle uzun süre bağdaşamazdı. Nitekim, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında klasik kalıplar-dan bir kopma başlar, yeni bir yazın anlayışının oluşması yönün-de ilk belirtiler baş gösterir.

1798’de William Wordsworth (1770-1850) ile Samuel Taylor Coleridge’in (1772-1834) şiirlerini içeren *Lyrical Ballads*’ın yayım-lanışı, genellikle İngiliz yazının romatik dönemin başlangıcı sayılır. Bu yapıtin ikinci basımına yazdığı önsözde Wordsworth, amacının “gündelik yaşamı... insanların gerçekten kullandığı dilden bir seçmeyle” anlatmak olduğunu belirtiyordu. Gündelik

1 Gilbert Highet, *The Classical Tradition*, Oxford, 1959, ss. 356-7.

yaşam, sanatın konusu, gündelik dil de aracı oluyordu böylece. Yalın kır insanları şaire konu oluyor, ozanın yüce konularla uğraşması, özellikle tragedyanın yüce, soylu kimseleri konu edinmesi, sanat yapıtının yüce bir dili olması yolundaki klasik geleneksel kurallar bozuluyordu. Şiir yalnız ussal bir düzenleme olmaktan çıkmıyor, doğaüstü düzeyde yaşınlara, bireysel coşkulara, özlemlere, anılar da yer veriyordu artık. Wordsworth, on sekizinci yüzyılın belli amaçlara yönelik biçimsel bir söz kumyumuğu olarak gördüğü şiri, aynı önsözde “güçlü duyguların kendiliğinden bir taşması” diye tanımlıyordu. Bu, duygunun dizginlenişinin, ince biçim işçiliğinin, deyişte bakışıklığın, bütünlüğün, yetkinlik özeninin yerini, doğaçtan söyleyişin, doğal bir akıcılığın, güçlü coşkuların almasıdır. Görünüşte bir bütünlük ilkesi, dışsal bir bütünlük, romantik dönem yazارının pek alındığı bir şey değildir. Bunun en somut kanıtı da, Coleridge'in "Christabel", "Kubla Khan", Byron'ın "Childe Harold" gibi bu dönemin en önemli ürünleri arasında yer alan şiirlerinin, bitmeden yayımlanmış olmasıdır.

Bu yeni şaire, yapay kurallarla uzlaşmalar değil, doğa egeomendir. Dış doğa, simgesel işlevlerle, büyük ölçüde yer alır şirde; Wordsworth, Coleridge, daha sonra da John Keats (1795-1821), Percy Bysshe Shelley (1792-1822) şirlerinde çoğunlukla bir doğa görünümünden yola çıkarak söze başlar, aynı görünüm'e dönerek sözü bitirirler. Sözlendi, Wordsworth'ün, tatlı bir rüzgârda göl kıyısındaki ağaçlar altında salınan, kımıldayan, dans eden binlerce sarı nergis görüntüyle başlayan ünlü "Daffodils" şiri, doğanın edilgin gözlemeşinin, ozanın imgelemesinde etkin bir yaratıcı gücüllüğe dönüşmesini dile getiren şu dizelerle biter:

*For oft, when on my couch I lie
In vacant or in pensive mood,
They flash upon that inward eye
Which is the bliss of solitude;
And then my heart with pleasure fills,
And dances with the daffodils.*

*(Çoğunlukla uzanırken koltuğumda
Düşünmeden ya da düşünceli bir kafayla
Çakar parıltıları o içimdeki gözde
Yalnızlığım mutluluğu olan;
Sonra yüreğim kıvançla dolar
Dans eder sari nergislerle.)*

İngiliz yeni-klasik dönem şairi, ozanın kendi dışındaki insanlarla, giderek bütün insanlıkla ilgili genel doğrulara yöneliktir. Romantik dönem şairi ise ozanın kendisi, kendi yaşıntıları, iç-gözlemi üzerine kuruludur. Romantik dönem yazarı, geleneksel, kendileyle yetinen, yerleşik düzenli bir toplumun parçası değil, büyük bir yalnız, bir ayaklısı, toplumla kolay kolay uzlaşmaz bir bireydir. Rousseau'dan, Fransız Devrimi'nden köklü etkiler taşırlı duyarlığında. Kralcı bir düzenden çok, cumhuriyetçilik ülküsü coşturur onu. Öteden beri kurulu düzene başkaldırmış olan kahramanlara hayrandır sözgelişi: Prometheus'a, Kabil'e, Şeytan'a. Onları konu alır yapıtlarına, onları yükseltir. İnsanı, bilgisi sınırlı, evrendeki yeriley işlevi kesinlikle saptanmış bir yaratık olarak değil, sonsuz güçlüğüleri, yaratıcılığı olan bir varlık olarak görür. İnsan gücünün olanaklarının, bilinen tanınan ölçülerle sınırların ötesine taşacak girişimlerle doğrulanabileceğine inanır. İşte bu tutum, alabildiğine özgür bir imgelemi, hem yaşamın hem de sanat yaratıcılığının devingen odağı yapar.

Romantik duyarlığın bir özelliği, imgelemenin sonsuz serüvenlere açılabileceği ortaçağ dünyasına da ilgi duyması, o dünyanın bin bir renkli doğaüstü masallarına bir özlemi sürdürmesidir.²

2 Gerçekte romantik kavramı, günümüzdeki kullanımında da ikili bir anlam sürdürür. Bunlardan birincisi, ortaçağ romanslarıyla, ikincisi de on dokuzuncu yüzyıldaki romantik akımla ilgilidir. İngilizede sıfat olarak "romantik", ilkin on yedinci yüzyılda *romance*'tan türetilmiştir. *Romance* ise, ortaçağda Latince'in türü olan ulusal dillerde *roman*, *romaunt*, *roman*, *romaunt* vb. biçimlerinde görülür; saraylı öyküsü, koşukla söylemiş serüven, şövalyelik ya da sevi öyküsü anlamına gelir. On altinci yüzyılda İspanya'da, bugünkü roman türünün öncüsü olan bir düzeyde *romance* biçimini, yazinsal tür olarak yayılır. On dokuzuncu yüzyılda yazinsal bir tutumu, bir dünya görüşünü belirleyen *romantic* kavramı ise özellikle *romance*'ların iki niteliğini yansıtır: 1. duyguda sınır tanımazlık. 2. özgür düşgücü. Bu niteliğiyle de uslu klasik yazın anlayışının karşıtı olarak anlam kazanır.

Çağın ünlü tarihsel romancısı Walter Scott (1771-1832), romanlarına doğrudan doğruya ortaçağı konu alır. Öbür yazarlarda ortaçağa ilgi böylesine apaçık değilse de, onlar da ortaçağ geleneklerini sürdürmüş geçmiş dönem yazarlarına, yeni-klasik yazarlara duyduklarından daha büyük bir yakınlık duyarlar. Özellikle, ikinci kuşak romantikler diye anılan Keats, Shelley, George Gordon Byron (1788-1824) şövalyelik törelerinin ozanı Edmund Spenser'i, engin düşgücüyle Milton'ı kendi ustaları olarak benimserler. Gene de, yeni-klasik döneme tepki olarak gelişmiş diye romantik akımı, klasik Yunan Latin geleneklerinden bir kopma gibi görmek pek doğru olmaz. Shelley'nin "Prometheus Unbound"u, Keats'in "Ode on a Grecian Urn"ü türünden şiirleri, böyle bir kopmadan söz edilemeyeceğinin kanıdır. Gerçekte, 1765-1825 yılları arasında birçok Avrupalı yazar, kendilerinden bir önceki kuşaktan daha iyi bilir klasik geleneği. Sözgeleşi, Shelley Pope'dan, Goethe de Klop-stock'tan daha iyi Yunanca bilir. Avrupa'nın Leopardi, Hölderlin gibi ünlü romantikleri birer klasik çağ bilginidirler. Romantik dönemde klasikler unutulmaz, yeniden, daha derin bir içgüreyle, düşgücü zenginliyile okunup alımlanır.

Romantik yazarların tepkisi gerçekte klasik geleneklerden daha çok, toplumda süregelen derebeylik kurumlarına, ayrıcalıklara, soylu tabakaların katı değer dizgelerine, düşgücü yoksulluğuna yönelikir. İnsanın yaşama alanını, etkinlik alanını alabildiğine özgürlüğyle kavrayıp dile getirebilmek için, halk şiri geleneğinden, sevgi ülküsünden, doğadan, ortaçağ serüvenciliğinden olduğu gibi, politik devrim düşüncesinden de esinleniyordu bu dönemin yazarı. On sekizinci yüzyıl, "parlak, pütürlü yüzeyinde gergin bir gücün dıştan sezildiği piril piril bir inci, romantik dönem ise bu incinin patlamasıydı."³

Romantik dönemin İngiliz yazısında, hem yaratıcılığı yönünden hem de sanat konusundaki kuramlarıyla en ilginç kafa kuşkusuz S.T. Coleridge'dir. Bir estetikçi, bir düşünür olarak görüşleri, yirminci yüzyıl başında gelişen yenilikçi akımın birçok uygulamasında yankılanan Coleridge'in sanat anlayışında en belirgin özellik, imgelemenin anlaktan, çözümleyici us etkinliğinin

3 Hight, a.g.y., s. 359.

den daha önemli sayılmasıdır. İkinci önemli özelliği, yirminci yüzyıl sanatının çıkış noktalarından biri olmuş bir ilkedir: sanat yapıtının, şiirin, karşıt ya da uyuşmaz niteliklerin dengelenmesi, bağıdaştırılması olduğu ilkesi. Üçüncü özelliği ise, on sekizinci yüzyıl kökenli düzeneksel biçim anlayışı karşısına, organik biçim düşüncesiyle, sanat yapıtında bir iç tutarlılığın da zorunlu olduğunu söyleyerek karşı çıkmasıdır. Coleridge'in bu görüşlerini dile getirdiği yapıtı *Biographia Literaria* (1817), yüz yila yakın bir süre bir soyut kuramlar kitabı olarak görülmüş, içerdeği ilkelерin yenilikçi damarı, yirminci yüzyıl başında, yenilikçi akımın T.E. Hulme, I.A. Richards, T.S. Eliot, F.R. Leavis gibi kuramcılara bulgulanıp övülmüştür. *Biographia Literaria* "yenilikçi akımın nerdeyse Kutsal Kitabı" diye bile adlandırılmıştır.⁴

Gerçekte bu ilkeleri büyük bir coşkuyla benimseyip, yenilikçilerden çok daha önce uygulayan sanatçı Edgar Allan Poe (1809-1849) olmuştur. "Kuzgun" şiiryle ilgili olarak Poe, "Amaçım şiirin hiçbir yerinin rastlantıdan ya da esinden doğmadığını, dize dize, matematik bir denklemin kesinliği, mantığı ile kurulduğunu göstermektir"⁵ derken, Coleridge'in, karşıtların dengeleme, bağıdaştırılması ilkesini kendi söylemine uygulamaktadır. Bu bir anlamda, geleneksel *poeta-vates* (gören ozan) kavramının yadsınması, *poeta-faber* (kuran ozan) kavramının getirilmesidir. Coleridge de, insan imgelemi doğalı yaratıcı ilkeye koşut bir kurucu yapıçı güç olarak göründü. Bu anlayış Poe'nun aracılığıyla Baudelaire'e ulaşır. Gerçekte Baudelaire, Coleridge'i Poe'nun çevirilerinden sınırlı da olsa tanımak olanağı bulur. Baudelaire de Coleridge gibi, duyu etkinliği ile kafa etkinliğini, duyusal ile tinsel dünyayı karşılıklı ilişkileriyle, benzer algı süreçleriyle tanımlar. Ozan, değişik yaştı düzeylerinde simgesel anımlar yakalayan, bunları kendi imgelerine yükleyen kişi olur. Bu etkinliği gösteren imgelem, Coleridge'in insan algısının yaşımsal gücü ile aracı diye tanımladığı, doğalı yaratıcı ilkeye koşut saydığını, yapıçı etkendir.

Coleridge'in kendi ülkesinin yazısına etkisi, garip bir biçimde, Fransız şiri aracılığıyla olur böylece. T.S. Eliot, Fransız şiri

4 S.E. Hyman, *The Armed Vision*, New York, 1948, s. 11.

5 E.A. Poe, "The Philosophy of Composition", *The Works VI*, New York, 1963, ss. 31-46.

ile Baudelaire'den bu etkiyi ilk alanlardan biri olarak sonradan, "Kendi sesimi kullanmayı bana öğretecek türden şiir, İngilizcede hiç yoktu; yalnız Fransızcada vardı" diyecektir.⁶ Bu bakımından, yirminci yüzyıl başındaki yenilikçi atılım, yüzeyde romantik ilkelere bir tepki olmakla birlikte, romantik akımın ikinci dalgası diye de nitelenmiştir. "Yaşam için nasıl yengi ile çatışma gerekliyse, güzellik için de gereklidir"⁷ diyen Coleridge'in karşıtların dengelenmesi, "aynılığın ayrırlıkla, genelin somutla, düşününceının imgeyle" bağdaştırılması ilkesi⁸ hem Fransız yazınının simgeci, hem de Anglo-Amerikan yazınının imgeci şiirinin temelinde yer alır. İmge ile simge, şiir dilinin hem örtük güçüllükler taşıyan, hem de dural anlam birimleri olarak günümüzde de yازınsal söylemin en önemli öğeleridir.

1980

6 T.S. Eliot, *On Poetry and Poets*, London, 1957.

7 S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. John Shawcross, Oxford, 1907, II, s. 262

8 A.y., II, s. 12.

Narcissus'un Ölüm Seferi

Joseph Conrad (1857-1924), Türkçeye *Ölüm Seferi* başlığıyla çevrilen *The Nigger of the 'Narcissus'* adlı uzun öyküsüne yazdığı önsözde sanatsal amacını okurlarına şöyle betimliyor: "...yazılı söz-cüklerin gücünden yararlanarak senin işitmeyi, duyumsamanı sağlamak... her şeyden önce de *görmeli* sağlamak."¹ Gerçekten de oldukça ağır basan bir görsel nitelik, bir Conrad anlatısında söz-cüklerin seçimini yönlendiren ana ilkedir. Birçok Conrad okuru ile Conrad'ın ilk eleştirmenleri, anlatı dilinin bu görsel niteliğini Conrad metinlerinin doğru okunmasında tek yol gösterici diye adlandırmışlardır.

Gerçekte dilin gerek görsel gerekse geniş anlamda duyusal etkilerinin Conrad'ın anlatı yöntemindeki işlevi küçümsenecek gibi değildir. Ancak, yazar Conrad için, anlatımında bu duyusallık kendi başına yeterli bir amaç değildir. Ünlü önsözünde, okurunun *görmesini* sağlamakayı sanatta başlıca amacı olarak betimlese de, Conrad'ın bu sözü, onun öyküsünde betimlenen eylem, nesne ya da durumun görsel algılanmasıyla, anlatının bütün güdüllüğünün tüketilebileceği anlamında alınmamalı. Anlatı yönteminin sorunlarını çok yakından tanıyan, yazın metinlerinde tek kavranış doğrultusunda özetlenemeyecek bir çoğul anlamlılığın kaçınılmazlığını bilen bir yazardır Conrad.

Değindiğimiz önsözünde, sanatçının gerçeği arayışı ile bilim adamının ya da düşünürün gerçeği arayışı, anlatışı arasında-

1 *Ölüm Seferi*, Çev. Haluk Şahin, İstanbul, Adam, 1982, s. 9. Öbür alıntılar da *The Nigger of the Narcissus*'un bu çevirisinden yapılmıştır.

ki ayrılmak konusunda sözleri de bu bilincin bir kanıtıdır.² Dolayısıyla, Conrad anlatısının betimlediği öğelerin duyusal kavranışı, "yazılı sözcüklerin" gücü aracılığıyla varılacak daha geniş kapsamlı bir düşünsel kavrayış sürecinin ilk aşamasıdır.

Bir yazar, insan eylemi ile konumunu zengin bir görsel imgelem aracılığıyla dile getirmeyi kendine amaç bilmisse, okurda bu parıltılı somut yüzey altında yatan anlamı deşme görevi düşer. Gerçekte Conrad, okuruna bu yönde gerekli ipuçlarını da verir. Okurun görmesini sağlamak amacıyla başarılı olursa, okur da kendi gönlündeki çölün niteliğine göre, bir şeyler bulacaktır burda. "... cesaret, avunu, korku, büyü –tüm istediklerini..."³ Belki de gerçeğin, istemeyi unuttuğu o bir anlık görünümünü de bulacaktır. *Ölüüm Seferi*'nin somut metni, önsözdeki bu görüşlerin doğrudan doğruya bir savunusu ya da sergilenişi olmadığından, yazar, metnin bütün anlamının kavranışında okurun düşgündüne büyük bir pay bırakır. Okur ancak bu etkin düşgündü ile metnin yazılmamış kesimini bilincinde bütünlər, görünür kılınanın ardından "o bir anlık gerçek" parıltısını da kafasında canlandırabilir. Bu noktada, önemli olan yalnız yazarın anlatıldığı ile gösterdiği değil, okur düşgündünün bu anlatılanla gösterilenden çıkardığıdır.

Conrad, roman konusunda, "Gerçekte her romancı kendine bir dünya yaratmakla işe başlar, büyük ya da küçük, ama dürüstçe inanabileceği bir dünya. Bu dünya onun kendi tasarlayaabileceğinden başka türlü olamaz: bireysel, biraz da gizemli kalmak bu dünyanın yazgısıdır. Ama bu dünya okurların da yaşantısına, düşüncelerine, duyularına yabancı olmayan bir şeye benzemez zorundadır" diye yazmıştır bir ara.⁴ İşte bu bireysel nitelikli, gizemli, kurmaca dünya, bildik dünya art-alanıyla anlam kazanır. Buradaki benzerlik, okur kafasında ilkin iki dünya arasında bir karşılaştırmaya, sonra da gerçek ile kurmaca arasında bir karşılaştırmaya yol açar. Bildik dünya ile kurmaca yeni dünya arasındaki bu karşılıklık, metnin temel anımlarının, gündelik deneyler ortamında "istenmesi unutulan gerçeğin", duyusal algı

2 A.y., s. 7.

3 A.y., s. 9.

4 Joseph Conrad, *Notes on Life and Letters*, London, Dent, 1949, s. 6.

ötesindeki düşünsel tadın aranması yönünde bir çabanın başlangıç noktasıdır.

Okurun bildik dünyası, onun toplumsal, kişisel yaşıntılarının toplamından oluşur. Okuma ediminde okurun özellikle bel- li yazınsal türlerle ilgili bilgisi, toplumsal gerçek duygusu, ger- çek yaşam dünyasını yöneten toplumsal değer ölçüleri konusun- daki tepkileri işe karışır. Okur, bu bilgi donanımını, karşısında- ki yeni metinle bir karşılaştırmaya ya da karşılık ilişkisine sokar.

Ölüm Seferi'ni ilk yayımlandığı 1897 yılında okuyan İngiliz okurunun ön bilgi donanımında en önemli etkenlerden biri İngiliz dilindeki uzun bir deniz öyküleri geleneğidir. Özellikle Victoria çağında denizcilik serüvenleri, denizci yaşamının gerçek betimleri, en çok aranan öyküler arasındadır. Conrad'ın da bu öykü için düşündüğü ilk başlık "The Forecastle: A Tale of Ship and Men"dir (Baş Kasara: Gemilerle İnsanların Öyküsü). Gene öykünün 1897'de yapılmış bir Amerikan basımı için de Conrad, "The Children of the Sea" (Denizin Çocukları) başlığını kullanmıştır. Ayrıca Conrad öyküyü yayımcı dostu Edward Garnett'e "deniz arkadaşlarının bu öyküsü" diye adamıştır.⁵ Bütün bun- lar, *Ölüm Seferi*'nin, deniz serüvenleri geleneğindeki birçok öyküye benzerlikler taşıdığını kanitıdır. Nitekim öykü ilk yayıl- lanışında, kimi tanıtma yazarlarında "bir gemideki yaşamın ola- ğanüstü canlılıkta bir betimi", "yaşayan bir yazarca yazılmış en güzel deniz öyküsü", "betimleyici yazarlığın olağanüstü bir ör- neği" diye coşkuyla yüceltilmiş, Conrad da denizle, gemilerle, denizcilerle ilgili her şeyi bilen bir yazar olarak övülmüştür. Bu- nunla birlikte, *Ölüm Seferi* gerek sanatsal amacı, gerekse insan doğasını derinden kavramaya yöneliki ile bildik gelenekte yer alan deniz öykülerinin büyük çoğunluğundan ayrı nitelikte bir öyküdür. Bu nedenle bir deniz öyküsünden beklenileri, Frederick Marryat'ın (1792-1848) o günlerde çok okunan ucuz serüven romanlarıyla koşullanmış kimi tanıtma yazarları da Conrad'ın öyküsünün amaçlarına ayak uyduramamış, öyküyü "hicbir okul çocuğunu gemilerle kaçmaya ayartamayacak nitelikte", "aci ya- şantıların bir dökümü", "öyküye benzer tek yanı yok" türünden

5 Nitekim öykünün İngilizce basımlarının hepsinde, başlık sayfasının hemen ar- dından "To Edward Garnett, this tale about my friends of the sea" sözleri yer alır.

yargılarla eleştirmiş, yazarı da anlaşılmaz yöntemler uygulamakla suçlandırmışlardır.

Gerçekte Conrad, yalnız bir deniz öyküleri yazarı olarak görürmekten pek hoşlanmaz. Nitekim yazın tarihçileri de onu R.L. Stevenson ile Henry James'ın yazarlık deneyimlerini birleştirmiş bir romancı olarak nitelemişlerdir.

Conrad'ın ilk önemli anlatısı olan *Ölüm Seferi*'ni basacak bir yayımcının bulunmasında da Henry James'in büyük yardımları olduğunu biliyoruz. Conrad'ın burada yerleşik bir anlatı geleneğini kullanması, tipki biçiminde duyusal etkiler yaratmaya yönelikmesi gibi,inandığı dünyayı, ya da önsözdeki kendi deyimiyle "yalın yüreklerin" gerçeğini sunabilmek içindir: yazılı metinde bildik öğelerle, hemen özdeşlenebilecek anıtları, ötedeki sansatsal amacın kavranışına bir köprüdür ancak.

Yazarın amaçladığı anlam göndergesi, ne doğrudan doğruya metnin somut yapısındadır, ne de kolay bir akla kara töreciliğiyle sunulmuştur. Anlatı boyunca, bildik ya da duyusal nitelikli birçok değişik görüş, okurun düşgünü bütününe anlamına doğru güder. Bu görüşlerden her biri ilk anda kesin, nesnel durumu yansıtıyor, ya da gelecek olayları belirliyor izlenimi uryandırır. Öte yandan, bu değişik, yer yer de birbirine karşıt görüşler arasındaki bağlar, yazılı metinde verilmez. Okur düşgücü, metnin sürekliliğini, anlam göndergesini bu bağları ararken kurar.

Bu bakımdan *Ölüm Seferi*'nde metnin içeriği görüşlerin karmaşıklığı, okur açısından özel bir çabayı gerektirir. "Ne bir başlığı ne de öykü vardır" bu metinde, "... yapının bütününe düpedüz görülen nesnelerle anlatılan bir yurda dönüş yolculuğu ile geminin tüm yaşamı oluşturur," diyen eleştirmen de öykünün yalnız uzlaşimsal, özdeşlenebilir yönlerini gözöne alır.⁶ Daha başka eleştirmenler, bu öykünün bir eksenden, bir konudan yoksun olduğunu ileri sürerler. Oysa bu eleştirmenlerin aradığı birleştirici eksen öyküde hazır sunulmaz, anlatı yapısının sezdirimleriyle okurca kurulur. Bu da metin ile okur düşgücü arasında bir etkileşimi gerektirir. Dolayısıyla *Ölüm Seferi*'ni düpedüz "bir

6 M.C. Bradbrook, *Joseph Conrad*, Cambridge, 1941, ss. 15-16. Öykünün eksinden, konudan yoksun olduğu görüşü için bkz. James E. Miller, "The Nigger of the 'Narcissus': A Re-Examination", *PMLA*, 66, 1951, ss. 911-8.

yurda dönüş yolculuğu ile geminin tüm yaşamı" diye betimlemek yetersizdir. Conrad'ın amacı, altı aylık yolculuk sırasında Narcissus gemisinde bütün olup bitenleri anlatmak değildir.

Narcissus küçük bir dünyadır gerçekte: bireyleri değişik törende, davranışta, değişik ulusalardan gelme bir gemiciler topluluğu vardır üzerinde. Öykünün ağırlık noktasında da bu topluluk yer alır. Değişik ülkelerden gemicileri, üzerinde de "bütün ankaraların tozu" ile Narcissus, Victoria çağının dünyayı bir gemiye benzetme geleneğini de çağrıstırır. Öte yandan bir gemi, Conrad'ın insan yaşamıyla ilgili evrensel bir gerçeği yansıtmasında, en çetin sınavlardan geçen insanlık durumunun büyüteç altına alınmışcasına dar bir alanda izlenebilmesini de sağlayan bir ortam olur. *Ölüüm Seferi* ile geleneksel deniz serüveni öyküleri arasındaki ayrim da bu noktada başlar.

Narcissus'un gemicileri, serüvenli bir değişim sürecinden geçerler. Bu süreç, hem anlatının dalgalanan yapısını oluşturur, hem de gemicilerin yeni bir yaşam deneyiyle insan doğasını daha derinden kavramalarını sağlar. Yalnız, bu değişim sürecinin anlamını gemiciler de okur da ilk çırpıda kavrayamaz. Yazar ise, herhangi bir açık yorumla okuru bu değişim sürecinin tek tek olayları konusunda belli bir görüşe koşullamaz. Öykünün her bölümü, bu değişim sürecinin aşağı yukarı bir büyük evresiyle örtüşür; böylece her bölümde okurda öykünün sonraki izleksel gelişmesiyle ilgili belli bekleneler uyandıran belli bir görüş ağır basar. Ancak bu beklenelerin bir sonraki metinsel evrede gerçekleştiği pek az görülür. Gerçekleşmeyen bekleneler üstüste yıkıldıka, okur anlatiya daha bir sarılır, anlam arama çabasını daha ilgiyle sürdürür.

Anlatı yapısının etki devingenliği, bu değişik karşit görüşlerin kesişmesiyle sağlanır. Narcissus'un gemicileri, değişim süreci boyunca bilgelik ile bilgisizlik, kahramanlık ile ödleklilik, düzen ile başbozukluk, doğruluk ile yanlışlık, dayanışma ile parçalanma arasında bocalarlar; anlatı açısı da bu dalgalandırma uyarınca sürekli değişir. Metinde uygulanan bu karmaşık güdüm kurgusu, kuru bir ustalık gösterisi değil, yazara kendi yaratıcılığının bütün olanaklarını bulgulamayı sağlayan, işlevsel bir süreçtir. Bu süreç boyunca, gemiciler çarpıcı bir yaşam deneyimi

kazanırken, okur da adım adım yazarın amaçladığı son gerçeğe yaklaşır.

Öykü, ikinci kaptanın bütün gemicileri çağırarak yoklama yapması ile başlar.

“İnsan seslerinden bir uğultu duyuluyordu orada; sancak ve iskelede, aydınlık kapı ağızlarında, gelip geçenlerin siluetleri görünüp kayboluyordu; teneke levhalardan oyulmuşçasına kabartmasız, kapkara bir görünüşleri vardır. Gemi denize açılma-ya hazırı.”⁷

Geminin adamları bir gölge oyununun, derinlik boyutundan yoksun kişileri gibi çizilir burda. Denize açılmaya hazır bir gemi, serüvenli yolculuğun metindeki ilk göstergelerinden biridir. Nasıl bir serüven bekliyor bu adamları? Bu tenekeden oyulma karaltı kişiler nasıl bir derinlik boyutu kazanacaklar? Bunnlar okurun arayıcı düşgünüdürten ilk sorular olur. Anlatıcı, geminin güvertesini usta bir gemicinin ayrıntıları kaçırmayan gözlemiyle betimler. Adamlar gemici ağızıyla söyleşir birbiriyle; söverler, ikide bir homurdanırlar; yaşı deniz kurdu Sin-gleton ise bütün bu gürültüye kulaklarını tıkamış, kendini unuturcasına, Bulwer Lytton’ın *Pelham* öyküsünü hecleyerek okumaya çalışır. Bir yandan homurdanan, söven gemiciler, öte yandan süslü, geleneksel Bulwer Lytton öyküsü, okurda ilkin, bildiği türden bir deniz serüveni bekłentisi uyandırır. Ama çok geçmeden okur, Conrad metninin, kendi bildiği geleneksel serüven öykülerine karşılığını görür. Koca Singleton, örneğin, Narcissus’ın en yaşı gemicisi, geleneksel öykülerin vurup kiran, gözükara deniz kurtlarından ayrıdır. Esmer yüzünün altında eli bir kitap tutar. “Gözlükleri ve saygı uyandıran ak sakıyla bilgin ve yabanıl bir ataerke”⁸ benzer. Dünya kargaşasına karşı “barbar bilgelik”tir⁹ o. Koca Singleton’ın kişiliği, görev duygusu, gemi törelerine saygısı bize böylece sunulduktan hemen sonra Donkin belirir, “karabaşanlar dünyasından” ürkütücü bir konuk:

“Hepsi tanıyordu onu. Yalancılıkla yüzszülüğün ne kadar dayanıklı olduğuna tanıklık eden böyle bir adamın tanınmadığı

7 *Ölüm Seferi*, s. 13.

8 A.y., s. 15.

9 A.y., s. 16.

bir karış yer var mıdır dünyada?.. Hepsi tanıyordu onu! Dümen kullanmasını bilmeyen, halat bağlayamayan, karanlık gecelerde işten sıvışan adamdı o; direklere tırmadığında kollarıyla bacaklılarıyla halatlara siksiksarılan, rüzgâra, sulu kara, karanlığa sövüp sayan adamdı; başkaları çalışırken, denize küfreden adamdı. İşbaşı yapıldığında en son gelen, paydos dendiginde ilk ayrılan adamdı. Nice şeyleri yapmak elinden gelmeyen, elinden gelenleriyse kendisi yapmayan adamdı. ... Denize kulluk etmenin güçlüklerini horgören, nefret eden, sefil mahallelerin soysuz özgürlüğünün başıboş dölü.”¹⁰

Anlatıcının bu sözleri, Donkin'in gemiye yaraşmayacak nitelikte bir adam olduğunu sezdirir. Ama öbür gemiciler gerçekten tanıyorlar mıdır Donkin'i? Okur, kafasında bu soruya, Donkin'i daha yakından öğrenmek ister. Öykü ilerledikçe, gemicilerin başlangıçta Donkin'i hiç de yeterince tanımadıklarını, Donkin'in ise onları, toy içgüdülerini kendi çıkarınca kullanıp acıma duygularını sömürecek ölçüde iyi tanadığını anlar. Donkin kişiliğini gerçek olumsuz etkileriyle öğrenmek ise, Narcissus'un gemicilereinin geçireceği değişim sürecinin bir yönüdür.

Okur, metindeki sezdirimlerle, yazarca amaçlanan sonal anlamın oluşturulmasında Donkin'e belli bir işlev tanır. Örneğin, bütün gemicilerin, paçavralar içinde olduğunu söyleyerek sizlanan Donkin'e kendi giyeceklerini, eşyalarını vermektede nerdeyse yarışa girdikleri sıradı, koca Singleton'ın, kitabından başını bile kaldırılmaması, okurun birtakım anlamsal çikarsamalar yapması yönünde bir sezdirimdir. Umursamaz Singleton; çünkü bütün haklarını çok iyi bilen ama yiğitlikle ilgisi olmayan¹¹ Donkin'in bu aşağılık bilgisi, yaşılı deniz kurdu nun “barbar bilgeliğinin” tam karşıtı türdendir. Donkin ile Singleton'da yazar bize bir gemideki yaşam töresinin iki karşıt yönünü sunar; böylece bu eksen çevresinde sonal anlamı adım adım kurabileceğimizi umarız. Ama bunu düşünmeye kalmanın “Wait!” diye bağırrı boğuk, çınlayan bir ses, “... ben de bu gemidenim.”¹²

10 A.y., ss. 19-20.

11 A.y., s. 20.

12 A.y., ss. 25-26.

Bencil, kendini beğenmiş zenci James Wait, gemicilerin duygularını kendi çıkarı için sömürmeyi bilen ikinci kişidir. Donkin yiyecek, giyecek, tütün gibi şeyleri dilenir, aşırır, bulamayınca söver sayar; Wait'in ise yöntemi başkadır: gemicilere ilk sözü "Şu benim eşyanın bir ucundan tutar misiniz arkadaşlar? Bir sandığımıla bir çantam var" olur. Yüksek, buyurgan, dalgalanmaz bir sesle sorulan bu soru karşısında, istenileni yapmamak, ötekiler için olanaksızdır. Donkin gibi kendi çıkarına düşkündür, öteki-lerin kendisine yaptığı her iyiliği en doğal hakkıymış gibi görür. Gemiye varışında, ilk işlerinden biri de aşçıbaşını, "İyi akşamlar doktor!"¹³ diye seslemek olur, hem de bütün tavaları tingirdatan bir sesle. Çalıp çırpmayacak ölçüde gururludur. Ama okur, buyurgan bencilliği, ustaca kendine acılandırmaları ile onun, bir sonraki bölümde, geminin miçosu küçük Belfast'a, mutfaktan kapitanların çöreğini çaldırtarak tıkınacak ölçüde pisboğaz olduğunu da görür. Gemide karşılıklı güveni sarsan ilk olay bu hırsızlık olur.

Birinci bölümün sonunda okur düşgücü, olayların sonraki gelişmesi konusunda yeterince ipucu almış durumdadır. Bir olasılık, Donkin'in "Eğer bu gemide işler böyle yürüyorsa yanık, değiştireceğiz, yolu yok... siz bana bırakın... yakında ben onlara"¹⁴ diye atıp tutmalarıyla gemicileri bir çılgınlığa kıskırtmasıdır. Başka bir olasılık da zenci Wait'in anlaşılmaz, bencil, buyurgan davranışının, onları şimdiden kestirilemez bir biçimde etkilememesidir. Neyin nesidir bu zenci? Neden öksürür boyuna, göğüsü hırıldar? Neden başkaları böylesine hiçtir gözünde? Ne arar Narcissus'ta? Ne demek ister "Nasıl bir gemidir bu? İyi midir ha?"¹⁵ sorusuyla? Koca Singleton'ın zenciye davranışı ise gene yeterince açiktır: "Gemi mi!.. Gemilerin ne kusuru olacak. Asıl iş içindeki insanlarda!"¹⁶ Böylece bir olasılık da, Donkin ile Wait'in herhangi bir bozguncu etkisinde, denizcilik töreleri-ne bağlı Singleton'ın umursamaz tutumunun gemicilere egemen

13 A.y., s. 27. Eskiden İngiliz ticaret gemilerinde, gemiciler aşçıbaşına "doktor" derlerdi.

14 A.y., s. 23.

15 A.y., s. 31.

16 A.y., s. 31.

olmasıdır. Bu olasılıklardan birinin ya da ötekinin doğrultusunda bekleneler oluşturan okur, anlatının gelecek aşamalarında bu bekleneleri sürekli değişikliğe uğratır. Birinci bölümün sonlarında anlaticının koca Singleton'ı "Zaman Baba kadar yaşlı"¹⁷ diye nitelemesine bakarak Singleton davranışının ağır basacağı beklenesine koşullanır. Bu görüş bir sonraki bölümde biraz sürer, ama çok geçmeden okur bu beklenesinin tam tersine tanık olur.

İkinci bölüm ilerledikçe, Wait'in uğursuz etkisi bütün gemiyi sarmaya başlar.

"Ortaya çıkıştı güneşin batışını hızlandırı gibiydi. Batan güneş, zencimizden korkmuş gibi çabucak suya dalıp kayboldu. Kara bir pus, karanlık, üzünlü bir etki yayıyordu sanki çevresine; ondan yayılan bu kederli ve soğuk şey bütün yüzleri kara bir yas peçesi gibi örtüyordu."¹⁸

Bu uğursuz etki, topluluğun bütün üyelerini yoğun bir tedirginliğe iter, ama nedenini hiçbirini doğru düzgün anlayamaz. Wait, ölmekte olduğunu söyler, bir böbürlenme payı çıkarır bundan kendine, "... bu adam ölüyormuş, umurunuzda bile değil" diye paylar ötekileri. Ölüm onun kişiliğinde, sürekli bir baş kakıcıdır ötekiler için. Daha ölmeden, ölmüşcesine ezer onları Wait, böbürlenir durur bütün gün. Ölüm yıldızı böylece işlerini güçlerini, eğlenmelerini, dinlenmelerini engelleyen bir karabasan olur. Korkarlar, için için kızarlar zenciye, ama öfkelerini gizler, "Jimmy" diye yaltaklanırlar ona. Neden böyle bir gösteriye girer James Wait? Gerçekten ölüyor mudur? Ölür gibi yaparak ötekileri koruya ezmek midir amacı? Bütün bu patırtıyı, gerçekten yaklaşan ölümünü, kendinden gizlemek için mi çıkarıyor yoksa? Öteki gemiciler neden kuzu gibi olurlar onun karşısında? Ölümle yüzüze gelmekten korktukları için mi? Zenci Wait, Donkin'in alaylarını, aşağısamalarını neden ötekilerin tedirgin duygunal yoldaşlığına yeğler? Metinde beliren bütün bu sorular, yalnız gemicilerin şaşkınlık içinde değil, okurun arayan kafasında da yanıtını bekler. Daha çok bilmek ister okur, gemicilerin zenciye davranışının nedenleri konusunda. Bu sorular yanıtlandııkça, metnin sonal anlam göndergesi de daha bir belirlilikle ortaya çıkacaktır.

17 A.y., s. 31.

18 A.y., s. 41.

İnsan duygusallığından uzak yaşayan Singleton'ın zenci Wait'e karşı tutumu açıkta. Singleton, öbür gemicilerin acımasızlığını, öfkelerini, suçluluk duygusunu paylaşmaz. "Ölüyor musun?" diye sorar Wait'e, "ölüyorsan ölmene bak... boş yere yaygara koparıp durma. Sana hiçbir yardımımız dokunmaz."¹⁹ Genç İskandinalardan biri, şaşkın bir bocalama içinde Singleton'a zencinin sonunun ne olacağını sorunca "elbette ölecek!"²⁰ yanıtını alır. Bu söz üzerine gemicilerin içi rahatlar; Wait gerçekten ölecektir; acıma duygularını yöneltebilecekleri gerçek bir odak bulmuşlardır. Ancak Donkin, gerçekten herkesin, hepsinin öleceğini söyleyerek, Singleton'ın gelecekle ilgili önbilisini geçersiz kılar. Öfkelenirler Singleton'a bu kez: "Bizimle eğlendiği için ondan nefret etmeye başladık."²¹ Singleton'ın ilkel bilgeliği ile Donkin'in yıkıcı bilgisizliği gerilim yaratır iki uç olarak böylece sürerken, Wait'in uğursuz etkisi ikinci bölüm boyunca geminin bütününe kara bir gölge gibi çöker. Anlatının en karmaşık etkisi olan bu uğursuzluğu, özdeşlemek, adlandırmak, bir anlam göndergesine bağlamak okur için çetin bir sınav olur. Buradaki anlam belirsizliği, öykünün izlekSEL yapısının bir yönü olarak kalacaktır, çünkü bu belirsizlik, sonunda zencinin kişiliğinde gizemli bir çok anamlılık bırakır yazarın amacının da gereğidir.

Üçüncü bölümdeki korkunç fırtına sırasında gemiciler büyük bir dayanışma, ölüm kalım savaşında candan bir arkadaşlık gösterirler. Tembel Donkin dolaşır ortalıkta, ama hiç kimseyi kötü etkisine alamaz. Fırtınanın en azgın olduğu sırada Jimmy de unutulur. İki kötü etki de silinir böylece bir süre. Sonra gemiciler birden Jimmy'yi anımsar, kapana kısılmışcasına sıkıştıgı kamarasından, sular içinden bin bir güçlükle çeker çıkarırlar onu. Fırtınaya yiğitçe karşı koymuş bu adamlar Jimmy'yi kurtarmakla bir kez daha acıma, kuşku, nefret, korku duygularıyla bozguna uğrarlar:

"... nefret ediyorduk James Wait'ten. Kafamızda dolaşan o korkunç kuşkuyu kovamıydık: ola ki bu akıl almaz kara derili adam aslında hasta olmadığı halde numara yapıyordu; sıkıntı-

19 A.y., ss. 47-48.

20 A.y., s. 48.

21 A.y., s. 48.

larımızın, nefretimizin, sabrımızın, –ve şimdi de ona bağlılığımızın– karşısında, insafsızca numara yapıyordu... içimizi kemiren, yüreğimizi buran kuşku yüzünden nefret ediyor, tiksiniyorduk ondan. Açık açık aşağısayamıyordu, çünkü güvenimiz yoktu; acıyamıyordu, çünkü onurumuz karşımıza dikiliyordu. Onun için nefret ediyor ve elden ele aktarıyorduk. ... sırça camdan yapılmış gibi bir özen ve sevecenlikle taşıyorduk onu...”²²

Anlatıcının bu sözlerinden sonra, anlamlandırmada ağır basan görüş bir kez daha değişir; okur, Wait'in uğursuz etkisinin yeni sonuçlarını beklemeye başlar. Fırtınanın başlangıcında kısaca adı geçen koca Singleton da, en çetin güçlük anlarında gözden irak kalmıştır. Ancak metnin öncesine bir geri dönüşle okur bunun salt görünürde bir yokluk olduğunu, Singleton'ın bütün bu süre boyunca görev başında olduğunu anımsayacaktır; “Singleton dümene yapışmıştı. Saçları uçuşuyordu rüzgârda...”²³ Gemiciler de onun dümende olduğunu bilirler. Singleton'ın yokluğu, Wait'inki gibi etkisiz bir siliniş değildir. Narcissus'un yazgısının dümeni başındadır o. Fırtınada yan yatan geminin, gemicilerin kahramanca çaballarıyla doğrultulması, okurun bilincinde, ilk bölümün sonunda anlatıcının düşüncesinden geçen o eski yiğit denizci kuşaklarının kahramanlığı, görev töresi ile özdeşleşir. Singleton etkisi ağır basmıştır. Narcissus'un gemicileri geçmişin o güçlü, dilsiz denizcileriyle özdeşlenmeye değer oluklarını kanıtlamışlardır:

“Kuşku ve umut nedir bilmeyen herkes gibi güclüydü onlar. Sabırsız ve dayanıklı, tedirgin ve inançlı, isyankâr ve sadıktralar... Ama aslında, alıntıları dökmeyi, sıkıntı çekmeyi, can yakmayı, yanılmayı çok iyi bilen, buna karşılık, korkuyu, kin gütmeyi bilmeyen insanlardı.”²⁴

Singleton azığın fırtına sırasında dümen başında verdiği otuz saatlik sınavdan sonra ortaya çıkışıyla, gemicilerin hayranlığını toplar. Bu sessiz, kahramanca dönüş, Wait'in patırtılı dönüşüyle, bin bir sıkıntı çekilerek kurtarılışıyla karşılaşılınca, daha da

22 A.y., ss. 75-76.

23 A.y., s. 64.

24 A.y., s. 32.

büyük bir anlam kazanır. "Özenle kullanıyordu dümeni"²⁵ koca Singleton.

Dördüncü bölümün ilk tümceleri, denizin ölümsüzlüğünü, denizcilerin yazgısı konusunda uzun bir yaştıyla ilgili düşüncelesi yansitr. Bu başlangıç, okurda Singleton töresinin Narcissus'ta etkisini sürdüreceği bekentisini uyandırır, ama çok geçmeden, yeni sorunlar uç vermeye başlar. Başedilmesi gereken başka güçlükler vardır daha. Ortaklaşa bir çabanın, başarının gerçekleşmesine katlanamayan Donkin, kötүcүl içgüdüsünü izleyerek böülüçük tohumları saçmaya başlar. Kullandığı yöntem, iki yanı keskin kılıç gibidir. Gemicileri, geminin kaptanlarına başkaldırma-ya kışkırtır, ama bunu kendilerinin gücünü, yiğitliğini, yeteneğini överecek, onların bocalayan öz güvenini kurnazca okşayarak yapar:

"İyi insanlar olduğumuzu söylüyordu bize: 'kara yazgılı bir avuç insan.' Aferin diyen bir kul muvardı bize? Hakkımızı arayan var mıydı? Ayda iki pound on şilin için köpeklerle yaraşır bir hayat sürmüyor muyduk? Aldığımız gülünç aylıklar, hayatını tehlikeye atmamızı, giysilerimizi yitirmemizi karşılayabilir miydi' yanı? 'Her şeyimizi yitirdik' diye bağıriyordu."²⁶

Donkin'in, haklarının sözcüsü olarak böyle atıp tutması sonucu gemiciler, kendi güçleriyle, beceriklilikleriyle böbürlenmeye başlarlar. Donkin'e uyar, üslerinden nefret ederler. Donkin, dümen nöbetini tutmaz, Jimmy'yi yalancıktan hasta olmakla suçlayarak iyice bocalatır. Jimmy'yi altüst eden bir olay da, geminin sofu aşısı Podmore'un, cançekişen bir adam diye görerek, onun ruhunu kurtarmaya kalkışması, Jimmy'ye ölümden, öte dünyadan, cehennem ateşinden söz etmesidir. Aşçının bu sözde iyiliksever uyarılarından ödü kopan Jimmy, ölmek üzere olmadığını hem kendine hem de bütün öbür gemicilere kanıtlamak için görev başına dönmek ister. Kaptan Allistoun, o durumuyla Jimmy'nin ötekiler arasına karışmasını sakıncalı gördüğünden, ona hasta yatağından çıkışmasını yasaklar. Bu olay, Donkin'in bütün gemicileri bir ayaklanma eşidine getirmesiyle sonuçlanır: "Derisi kara da olsa, o da insan... Jimmy' mizi isteriz!"²⁷

25 A.y., s. 89.

26 A.y., s. 99.

27 A.y., s. 117.

Donkin'in ilkel kurnazlığı ile bozguncu etkisi böylece metnin izleksel akışında ağır basan görüş olur. Sonunda kaptan Allisto-un bütün gemicilerin önünde Donkin'i iyice bir patakla. Gemiciler şaşkınlıkla sessizlikle izlerler; Donkin küçülüverir gözlerinde. Jimmy hasta kamarasına kapatılıp, Donkin'in de burnu sürtülmüş, okur Narcissus'taki iki bozguncu etkinin böylece ortadan kalktığını düşünür. Yalnız, gemicilerin bunalmış bilinç serüveni daha sona ermiş değildir. Okur ise, metnin bu aşamasında bulduğu ipucu göstergelerle birtakım anlam belirsizliklerini daha kolay giderebilecek durumdadır. Sözlüğü, Jimmy'nin uğursuz gizemli etkisini, Donkin ile Jimmy arasındaki üstü örtülü anlaşmayı, Singleton'ın ikisini de umursamazlığını daha kolay anlamlandırmıştır.

Beşinci bölüm bir yas havasında, "Ağır, bunaltıcı bir sessizlik gemide egemenliğini kurmuştu" sözcesiyle başlar. Kara görünürlük, önbili gerçekleşir, Jimmy ölüür. Ölümünden hemen önce Donkin, yatağıının başucuna oturur, hasta zenciyi iyice çileden çıkaracak sözler söyleyerek, "sabırlı ve ne yaptığıni bilerek"²⁸ bekler. Jimmy'nin parasına konmaktr bütün amacı. "Leşsin sen, leş!"²⁹ diyerek, bir akbaba gibi iner ölü zencinin tepesine. Donkin'in kötü etkisi bir kez daha pekişerek yürürlüktedir burada. Öte yandan, öyküde ölüm dökşeli, dokunaklı bir doruk bekleyen toy okurun bu beklentisi de altüst olmuştur.

Jimmy'nin ölümü, gemicilerin geçirdiği değişim sürecinin bilinçli evresini başlatan dönüm noktası olur. Ancak Jimmy'nin ölümünden sonra hepsi, hastalıklı zencije yönelik tutumlarının usdışılığını görür, Donkin'i gerçek yüzüyle tanır, Singleton'ı da daha iyi anlar:

"Bütün olup bitenlerden sonra Jimmy'nin ölümü büyük bir şaşkınlık yarattı. Onun boş hayallerine ne kadar inanmış olduğumuzu ancak şimdi anlayabiliyorduk. Kendi değerlendirmesi ne göre yaşama şansının öyle yüksek olduğunu sanıyordu ki, ölümü, eski bir inancın ölümü gibi, topluluğumuzu ta kökünden sarsti. Ortak bir bağ yok olmuştu; duygusal bir yalanın kurduğu, güclü, etkili, saygıdeğer bir bağ."³⁰

28 A.y., s. 146.

29 A.y., s. 29.

30 A.y., s. 30.

Koca Singleton ise hiç şaşırmasın. "Öldü ha? Elbette" der. Jimmy'nin denize gömülüşünden hemen sonra yelkenler tattı bir esintiyle dolar, koca Singleton'ın sözü bir kez daha doğru çıkar, Jimmy'nin ağırlığı üzerinden kalkar kalkmaz Narcissus hızla yol almaya başlar. Gemicilerin ölüm karşısındaki tutumları da değişir, yiğitlik geri döner yüreklerine. Çok geç de olsa, Jimmy'den de yiğitliktir bekledikleri. Küçük Belfast haykırır Jimmy'nin ölüsü denize indirilirken: "Jimmy, mert ol! ... Git Jimmy! Jimmy, git! Git!"

Narcissus'un limana dönüşünden sonra, gemicilerin, Donkin'in kendilerine birer içki ısmarlama önerisine yanaşmamaları, geçirdikleri bilinç değişiminin göstergesidir. İçkilerin, Jimmy'den çalınan parayla ısmarlanacağını bilirler. Donkin'e içgüdüleriyle kapılmayacak ölçüde olgunlaşmışlar, bir yaşam deneyiminden geçmişlerdir artık. Donkin'e davranışlarında Singleton töresini, koca deniz kurdunun aldırmazlığını bennimsemişlerdir. Anlatıcı onları uzaktan günüşiği altında süren klenen "koyu renkli bir... düğüm"³¹ olarak betimler. Yolculuğun başında Narcissus'un baş kasarasını dolduran bu dağınık, uyumsuz denizciler topluluğu, yolculuğun bitiminde kardeşliğin, dayanışmanın simgesi olan bir düğüm oluştururlar. Dağınıkluktan, çekişmelerden dayanışmaya bu değişim, yaşamaları pahasına, hem yüreklerindeki hem de dışlarındaki iki azılı firtınayla dişe diş boğuşarak elde ettikleri bir deneyimdir. Anlatının son tümceleri onların yiğitliğine sunulan bir anıt niteliğindedir:

"Giden geri gelmez bir daha, gemi yoldaşları da öyle. Sonradan onlara hiç rastlamadım. Ama bazen, bir anı seli, Unutuş Irmağı'nı kabartır. İşte o zaman, bu ırmağın sessiz akıntısında bir gemi belirir; hayaletlerin tayfalık ettiği bir düş gemisi. Dumanlar arasından geçip giderken tanıyor el ederler. Öyle ya, ölümsüz deniz üzerinde, canımızı dişimizle takarak günahkâr hayatlarımıza bir anlam koparmamış mıydık onlarla? Güle güle kardeşler! İyi bir toplulukturuz. Koca trinketa yelkeninin çırپınişıyla çığlık çığlığa boğuşurken ya da gecede yitip gitmiş gemicide, direklerin üzerinde sallanarak batı firtinalarının haykırışla-

31 A.y., s. 163.

rını kendi haykırışlarınızla yanıtırken, kimseden aşağı kalır yediniz yoktu.”³²

Anlatıcının Narcissus’taki yiğit yoldaşlarını sevgiyle animsadığı bu son tümceler, okur açısından metnin bütününe bir geridönümün, toplam bir anlambilimsel değerlendirme sürecinin başlangıcıdır. Öte yandan, bu son tümceler birinci bölümün sonundaki, geçmişin yiğit denizcileriyle ilgili düşünceler artalanında daha yoğun bir anlam kazanır. Hayalet gemicilerle dolu bir düş gemi ise, gene anlatının ilk sayfasındaki, “Aydınlık kapı ağızlarında, gelip geçenlerin siluetleri görünüp kayboluyordu; teneke levhalardan oyulmuşçasına bir görüşüşleri vardi”³³ sözcelerini çağrıstırır. Okur, bu teneke biçimlerin bütün bir değişim süreci boyunca kazandıkları boyutları gözden geçirerek, onları anlatıda sıra ile ağır basan ayrı görüşlerle kavrayış açları bağlamında bir değerlendirmeye sokar; okuma süreci boyunca gerçekleşen gerçekleştirmeyen beklenelerini bir bir irdeleyerek, gemicilerin “günahkâr” yaşamlarına söke söke kazandırdıkları “anlamı” kavramaya çalışır. Okur bilincinin bu evrede metinde görmeye başladığı anlambilimsel eklemeniş ile tutarlılık, metindeki birbirine örlülü değişik görüşlerin bileşkesindeki anlam geçerliliğinin yanısıra, metinde adilların kullanımında da anmanın bütününe yönlendiren bir özelliği ortaya koyar. Sözelisi, anlatının başından sonuna deðin, birinci çoğul kişi adılınnan kullanıldığı anlar, bu adılın belirlediği gemiciler topluluğunun bir böbürlenmeye, yapmacık bir duygusal birliği havasına kapıldığı durumlardır. Bu durumlar, tembel bozguncu Donkin’ye ya da cançekisen zencyiye bencil bir acıma duyukları, düzmece duygudaşlık anlarıdır. Civik duygusallıktan uzak bir üçüncü çoğul kişi adılınnın nesnel kullanımı ise gerçek bir deniz kardeşliğinin, dayanışmanın, Singleton töresinin ağır bastığı durumları belirler. İki çoğul adıl, bu kullanımla, bir yanda düzmece bir duygudaşlığın, bir yanda da gerçek bir dayanışma birliğinin göstergesi işlevini kazanırlar. Bu dilbilimsel kökenli kutuplaşma saptandığı an, öykünün izlegindeki nedensellik, bütün eylemle birlikte okurca daha derinden kavranır. İki davranış ucu arasındaki karşıtlıklar-

32 A.y., s. 164.

33 A.y., s. 13.

la ayrımları görüp, metnin bütün dilbilimsel, anlambilimsel ve rilerini buna göre örgütleyince, okurun kavrayış çevreni, yazarın amaçladığı anlam çevreni ile bir buluşmada kaynaşır. Metnin boş anlam alanlarının somutlanması gerçekleşmiştir artık. Narcissus gemicilerinin değişim yaştısı, okurun okuma yaştısı-na dönüşmüştür bir bakıma.

Metin, okurun bireysel yaşamının bir parçasıdır şimdi. Okur, kendi bireysel yaştı yapısına göre bir anlam geçerliliği üretecek, Conrad'ın deyimiyle, metni kendi gönlünün bozkırlarına göre, kendince tüketecektir. En sonunda varacağı sonal gerçek de bir noktada bildik bir yaştı olacaktır okur için; çünkü bu gerçeği kendi okuma deneyimi ile adım adım kurmuştur. Öte yandan, bu gerçek okur için yabancı bir gerçektir de; çünkü iletişimimin öbür ucundaki yazar, okuru belli bir metinsel güdüm kurgusuyla, kendi gerçek anlayışına yöneltmeyi amaçlamıştır.

Başka bir deyişle, metnin estetik alımlanması, okurun ürettiği gücül anlam ile yazarnın amaçladığı "gerçek parıltısı"nın bir dengelenmesidir. *Ölüm Seferi*'nin okunuşunda bu "gerçek", okur bilincinde somut bir karşılığa sığdırılmaz, belki de okurun "istemeyi unuttuğu" gerçek olarak kalır. Bu metin ötesi gerçeğin kavranması çabasında, okur bir yandan kendine özgü bireysel yaştıının –son okuduğu metin yaştısının bile– bütün ayrıntılarını arasında bırakır, bir yandan da çelişik bir biçimde, metne bir daha bir daha dönerek yazarnın yarattığı kurmaca dünyayı kavrayışıyla kuşatmaya çalışır. Bu bakımdan, onun hem metindeki kurmaca dünyaya hem de gerçek insan dünyasına bakışı, bir anlamda okuduğu metnin temel anlam öğeleriyle koşullanmıştır. *Ölüm Seferi*'nde bu öğeler, daha önce değindiğimiz gibi iki karşıt ucta öbeklenir. Bir ucta gemiciler topluluğunun yapmacık bir acıya yeltenmektedeki gizli bencilliği, ölüm karşısındaki ödlekliği, kötüluğun ayartmaları karşısındaki güçsüzlüğü; öbür ucta da bir ölüm kalım savaşındaki yiğitçe kahramanlığı sunulur. Metinde bu kutuplaşma eksemi çevresinde göze çarpan bütün değişik görüşlerin dengelenip bir uyuma sokulmasından metin ötesinde okurun kurabileceği anlam göndergesi, kişinin yaşam ile ölüm arasında eşit ölçüde dürüst olmasının, ölümü de yaşam gibi yiğitçe benimsemesinin canalıcı bir önem taşıdığı yolunda-

dir. Kuşkusuz bu, yazarın amaçladığı, yazılmamış anlamın tüketici tek yorumu değildir. *Ölüm Seferi*'nin estetik tadı, bu metinde sunulan insanlık durumunun, okurca üretilen bütün anımlarıyla, insan yaşamı açısından evrensel bir geçerlilik kazanacağı düzeye yükseltmesiyle gerçekleşir. Conrad metninin gücüllüğü buna elverecek zenginliktedir.

Bu evrede okur bilinci, anımları somutlaşmış metin ile metinde doğrudan dile getirilmemiş güçül anlam arasında bir sarraig gibi gider gelir, bu uçlardan her birine çarpışta biraz daha içgörü kazanır yaşam gerçeğine. Bu eytisimsel ilişki, adım adım bir bilinc zenginleşmesiyle, okura "belki de istemeyi unuttuğu gerceği" açabilecek tek yoldur.

1982

Mrs. Dalloway'de Karmaşık Anlam Örgüsü

Virginia Woolf (1882-1941) ile Arnold Bennett'in (1867-1931) roman konusunda ünlü tartışması sürerken, Bennett *Mrs. Dalloway*'le ilgili olarak, büyük bir öfkeyle şunları yazıyordu: "Bitiremedim bu romanı, gerçekte neden söz ettiğini, nereye yöneldiğini, Mrs. Woolf'un bununla neyi göstermek istedığını bir türlü anlayamadım."¹ Bununla da kalmayarak, bu romanın töresel temelini kavrayamadığını, Mrs. Dalloway'in tutarlı bir betimi ile romanda eylemin doruguña doğru gelişen düzenli bir akışı boşuna arayıp durduğunu ekliyordu sözlerine. Bennett'in sıraladığı bütün bu özellikler, açık seçik bir konu, bir töresel temel, roman kişisinin tutarlı bir betimi, belli doğrultuda gelişen düzenli bir eylem, kendi yazdığı anlamda romanın kaçınılmaz gereklilikleriyydi. Buna karşılık Virginia Woolf da, Bennett ile çağdaşı öbür romancıların yazdığı türden romanı kıyasiya yeren eleştirmeler yayımlamıştı. H.G. Wells (1866-1946), Arnold Bennett, John Galsworthy (1867-1933) gibi Edward çağının² romancılarına "özdekkiler" adını takarken Virginia Woolf, "Önemsiz şeylerden söz ediyorlar hep; havadan sudan, geçici şeyleri gerçek ya da kalıcı

1 Arnold Bennett, "Another Criticism of the New School", *Evening Standard*, 1926, 5; *Virginia Woolf. The Critical Heritage*, ed. Robin Majumdar, Allan Mc Laurin, London, 1975, s. 189.

2 Edward çağının (Edwardian Age), İngiltere'de VII. Edward sultanlığı (1901-10) ile onu izleyen yıllara verilen ad. Bu dönemin özelliği, Victoria çağının din, töre, yazın alanındaki tutucu ilkelerini sarsmış olmasıdır.

göstermek için sonsuz bir ustalık, bir çaba harcıyorlar” diyordu.³

Virginia Woolf'a göre bu romancılar, romanlarında sundukları kişilerin iç dünyasında olup bitene en küçük bir ilgi duymamışlar,⁴ özdekcilerini için tının derinliklerini hiçbir zaman görememişlerdi. İnsan yaşamının bu kesimini görecek göz yoktur onlarda. Oysa çağ değişmiş, insanın dünyası değişmiş, bu romancılar çağın akışına karşı ayak diremekteydiler.⁵ Yeni insan kafasının algıladığı dünyayı sunacak yeni bir kurmaça biçimini zorunluydu. Birinci büyük savaşın getirdiği toplumsal değişikliklerin yanısıra, yirminci yüzyılın ilk yarım yılında, insan düşüncesindeki değişikliklerden en önemlileri, insanın iç dünyasıyla ilgili ruhbilimsel araştırmalar, bir de çağın düşünürlerinin zaman ile uzam konusundaki yeni kuramlarıydı.⁶ Bu gelişmeler, yalnız insan yaşamı ile algı nesnesinin o güne dekin karanlıkta kalan yönlerine ışık tutmakla kalmamış, bireysel algı yetisinin işleyişini de değişikliğe uğratmıştı. Gerçekin doğası ile dile getirilişi, bireyin kendine bakışı değişmiş, sanatçının amacı ile okurun bekłentisi de ister istemez değişikliğe uğramıştı. Dolayısıyla Virginia Woolf bir yazısında, çağdaş yazarın ilgisinin “büyük bir olasılıkla, ruhbilimin kuytularına”⁷ yöneldiğini belirtiyor, sanatçı bakışının değişik olması zorunluluğuna parmak basıyordu. “Yaşam, karşılıklı sıralanmış bir dizi sokak lambası değildir; ışıklı bir ayla, bilinci bir uçtan bir uca saran yarı-saydam bir örtüdür.”⁸ Geleneksel dural gerçeklik anlayışı, yeni, garip bir gerçeklik anlayışıyla sarsılmıştı. Bunun sonucu olarak da insan bilincinin işleyışı, yarı-saydam gerçekliği algayı, birandan sanatsal anlatımın en ağır basan ilkesi olurken bir yanandan da okurun bir sanat yapıtını anlamlandırmamasına yön verecekti. Dolayısıyla Virginia Woolf kendi romanlarında, geleneksel anlatı örgülerine dayalı, düpedüz öyküler sunmakla yetinmez.

3 “Modern Fiction”, *The Common Reader I; Collected Essays*, London, Hogarth, 1966, s. 105.

4 “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, *The Captain's Death Bed; Collected Essays I*, ss. 320-21.

5 A.y., s. 335.

6 Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. Harvena Richter, *Virginia Woolf, The Inward Voyage*, Princeton u.p., 1970, ss. 3-14.

7 “Modern Fiction”, s. 108.

8 A.y., s. 106.

Bu romanlar belli bir toplum anlayışı ile dural insan doğasını anlatmaya yöneliklerinden, yerleşik bir hazır anlam dünyasını dile getirmezler. Örnek bir töresel eylemi anlatmak da değildir amaçları. Bu tür romanın okunmasında, Arnold Bennett'in, geleneksel okurlara özgü yaklaşımıyla *Mrs. Dalloway*'de görememekten yakındığı bütün anlatı öğelerini, okurun kendi çabalarıyla bulması beklenir: romanın "neden söz ettiğini", "nereye yöneldiğini", yazarın bu romanla "neyi göstermek istedigini", okur, metindeki sezdirimler aracılıyla, kendi kafasında yazmak zorundadır. Evet, bu tür romanın anlamlandırılmasında önemli olan, yalnız yazarın üretmiş olduğu somut metin değil, okurun bu metne tepkisindeki bilinc süreçlerinin niteliğidir. Bir bilinc akışı romanında sunulan gereçler ise, hiç kuşkusuz on sekizinci ya da on dokuzuncu yüzyıl romanındakiilerden çok daha belirsiz bir görünüşte olacaktır. Böyle bir metindeki anlam tutarlılığı, okuru olumlamalarla yadsımlarla güdecek bir olaylar örgüsüünün neden-sonuç etkilerinden değil, insan gerçekliğinin şimdideyde deigin anlatılmamış kesimlerinin yazar-okur işbirliğiyle bulgulanmasından doğar. Bir Virginia Woolf romanının çok yonlü anlam gücüluğu altında yatan temel etken, tipki Proust ile Joyce'un romanlarında olduğu gibi, dile getirilen yaştanının az tanınan özelliğidir. Gerçekten de insanın iç yaşamı, yaşamın bütününe düşsal biçimlerine oranla, sonsuz belirsizlikler gösterir.

"İçinize, sonra yaşama bakın... Usumuz sayısız izlenim alırsanız, düşsel, uçuk, ya da çelik keskinliğinde oyulmuş."⁹ İşte bu sayısız izlenimi hem kendisi hem de bizler için bulgulayıp saptamak, Virginia Woolf'un, romanlarındaki başlıca amacıdır. Dolayısıyla, *Jacob's Room*'dan başlayarak bütün olgunluk romanlarının ana eylemi, sundukları düşsal dünyada değil, kurmaca kişilerin kafaları içindedir. Tek tek nesnelerin algılanması yaştısı, o nesnelerin somut özelliklerinden daha ağır basmaya başlamıştır. Bununla birlikte, kişilerin kafasından geçen algılama sürecinin dile getirilmesi, yazar için somut nesnelerle durumların anlatılmasından daha çetin bir görevdir. Bu görevin, birlikte getirdiği birtakım yöntem sorunları vardır. İnsan bilincinin kesintisiz akışına bir sınır çekebilmek olanaksızdır. Bu bilincin yaştı-

9 A.y., s. 106.

larını romanın sanatsal amaçlarına uyarlamak da belli bir ustalığı gerektirir. Saate bağlı zaman, bir anlamda bilincin bütün anlık yaşıntılarını kuşatan etken olduğundan, başvurulabilecek yöntemlerden biri, anlatılan eylemi kısa bir zaman kesimiyle sınırlamaktır. Nitekim, *Mrs. Dalloway*'in zamandızinsel çerçevesi de, tipki Joyce'un *Ulysses*'indeki gibi tek bir gündür. Burada bilincin akışı, sürekli bir uzamsal örgü olarak da işlev görür, çünkü kişilerin kafasındaki zaman, yalnız şimdiyi değil, uzamsal bir yayılmaya geçmişin anılarını, gelecekle ilgili tasarıları da kapsar. *Mrs. Dalloway*'de de gerçekte anlatılan zaman, öykünün her kesiminde, otuz iki yıllık bir geçmişle bağını hep sürdürür. Bu geriye dönük zaman boyutu ile dağınık eylemler uzamı daha romanın ilk sayfalarında sezdirilir bize.

Roman, Clarissa Dalloway'in Londra sokaklarında dolaşmasını anlatan tümcelerle başlar. Kafasında şimdiyi yansitan düşünceler, geçmişin anılarıyla içice sunulur. "O zamanlar on sekiz yaşında bir kız için"¹⁰, "elli yaşını aştığı halde"¹¹, "hastalığından sonra epey solgun", "Westminster'de oturunca –kaç yıl oldu? yirmi kusur"¹² gibi sözcülerle yazar okura, burada anlatılan şimdinin belli bir geçmiş süreyle ilişkili olduğu konusunda ilk ipuçlarını verir. Geçmişten şimdiye akan bu zaman çizgisi, Clarissa Dalloway'in Peter Walsh, Sally Seton, Richard Dalloway, Hugh Whitbread gibi, yakın çevresinden kişilerle paylaştığı bir sürekliliktir. Clarissa Dalloway'in geçmişi, anlatının hiçbir yerinde okura, bir edilgin bilgiler art-alanı olarak verilmez. Kişilerden her biri ortak geçmişi başka türlü anımsar. Bellek ile gözlem aracılıyla, her kişi bu önemli güne başka bir gerçeklik açısından bakar, böylece geçmiş, şimdiki bilincin aydınlanmasında devingen bir işlev yüklenmiş olur. Okur alımlaması, anlatının konusu olan günün yirmi saat boyunca sürekli olarak ya "bir bireyin bilincindeki zaman içinde özgürce kımıldar" ya da "belli bir anda bir kişiden ötekine atlar."¹³ Yazarın, anlatıda değiş-

10 *Mrs. Dalloway*, Çev. Tomris Uyar, Birikim y., İstanbul, 1982, s. 9 (Alıntılar bu Türkçe metinden).

11 A.y., s. 10.

12 A.y., s. 10.

13 David Daiches, *Virginia Woolf*, N.Y., 1963, s. 65.

nilen geçmişi belli bir süreyle sınırlaması, romanın sonunda da bu geçmişi paylaşan kişilerin hepsini bir toplantıda bir araya getirmesi, ona, kullandığı dağınık anlatı gereçini bir eksene bağlayarak daha iyi denetleyebilme olanağını verir. Okur alımlaması yönünden işe bu uygulama, etkili bir güdüm-kurgusu sağlar.

1923 Ağustos'unda Virginia Woolf, güncesine şunları yazıyor:

"*The Hours*'la¹⁴ ilgili bulgularım konusunda çok şey söylemem gerekir: kişilerimin ardına ne güzel mağaralar kazdığını. Sanırım tam istediğimi sağlıyor bu bana: insanlık, alaycı hoşgörü, derinlik. Düşüncem, bu mağaraların birbirine bağlı olması, her birinin şimdiki anda günüşigine çıkması."¹⁵ Buradaki "güzel mağaralar" her şeyden önce, yazarın "koğuklar oyma süreci" dediği şeyi, "geçmiş parçalar parçalar" anlatmayı¹⁶ belirtiyorsa; *Mrs. Dalloway*'de ortak geçmiş zamanın belli bir dönem ile yere bağlanması, anlatının değişik öğelerinden bir tutarlılık kurabilmesi için okura sağlanmış bir kolaylıktır. Bu birbirine bağlı bireysel mağaraların işlevi, bir anlamda uzamsal düzende sunulan bilinclerin şimdisine bir ortak anlam göndergesi kazandırmaktır. Bu gönderge, okur imgelememinin etkin katkısıyla somutlanacaktır. Kişilerin birbiriyle her karşılaşma anı, içlerinden birinin bilincinde bir akışa dürtü olur, böylece geçmişin birtakım yeni yönleri açığa çıkar. Kişilerin arasındaki doğrudan doğruya bir etkin iletişim, mağaraların deşilmesinde pek az işlevi olacağından, bu tür iletişimde çok az yer verilmiş, mağaraları birleştirme işi, büyük ölçüde, okura bırakılmıştır. Okur, kişilerin görürmeyen yönlerine, kendi koğuklarını oyarak ulaşacak, bireysel mağaralar arasında bulunan görünmez bağlantıları, kuracağı anlam göndergesinde somutlayacaktır. Başka bir deyişle bu, metnin yazılmamış kesimini imgelemle yazmak, nesnel anlamın temel/orgüleri ile örtük anlam gücüllükleri arasında bir tutarlılık kurmaktadır.

Clarissa Dalloway'in yakın çevresinden olmayan kişiliklerin sunulmasında, yazar ya mağaralar kazma işlemini bilinçli olarak

14 *The Hours*, yazarın *Mrs. Dalloway* için düşündüğü ilk başlığıdır.

15 A Writer's Diary, ed. Leonard Woolf, London, Hogarth, 1959, s. 60.

16 A.y., s. 61.

uygulamaz, ya da oyma işlemi başka yollardan sağlanır. Sözge-lişî, Septimus Warren Smith'in yakın çevresindeki kişilerin birçok yönü, değişik kişilerin mağara bilincinden daha çok, doğrudan doğruya sunulan nesnel bilgilerden yansır bize. Doktor Holmes ile Sir William Bradshaw'un kişilikleri arasında, onları "insanlık, alaycı hoşgörü, derinlik" ile donatacak anlamda derin mağaralar yoktur, çünkü bu iki ruh doktorunun, yaşamın bütünü konusunda çok dar açılı bir görüşü yansımaları tasarlanmıştır. Dolayısıyla bu kişilerin sunuluşunda, okurun kavrama-yanılsama-yeniden kavrama etkinliğini öngörecek boş anlam alanları bırakılmamıştır. Kötülüüğü, nerdeyse alegorik bir kesinlikle yansıtır bu kişiler. Doris Kilman, Millicent Bruton, giderek Hugh Whitbread gibi kişiler için de aynı şey söylenebilir. Septimus Warren Smith'in ardından mağara ise, onun dışsal gerçekliklere yenik düşmüş, bocalayan bilincinin betimlenmesiyle sağlanır. Septimus'un kişiliğinin kimi yönleri, güzel genç karısı Lucrezia'nın bilinç akışıyla açıklanır bize, ama en önemli yönleri, kendisinin sanrlı iç-konuşmalarıyla (zaman zaman yazarın açtığı ayraçlar eşliğinde) sunulur: "İnsanlar ağaçları kesmemeli. Bir Tanrı var. (Bu çeşit aydınlanmaları zarfların arkasına not ederdi.) Dünyayı değiştirin. Hiç kimse nefretten öldürmez birini. Duyurun (yazdı)."¹⁷ Septimus'un kişiliği ardından mağara, birinci büyük savaşın bütün korkunç sonuçlarını gizler. Savaş yılları, öykünün öbür kişileriyle dolaylı olarak paylaştığı tek geçmiş dönem olmakla birlikte, ötekilerden hiçbiri onun gibi acı çekmez. Septimus'un sayıl duygusallığı, Londra yüksek tabakasının savaş sonrası yozlaşmışlığı ile karşılaşınca daha derin bir anlam kazanır. Bu yozlaşma, Clarissa Dalloway'in iç-konuşmaları aracılığıyla sezdirilir bize: "Savaş bitmişti, elçilikteki Mrs. Foxcroft gibiler için değilse bile; zavallı geçen gece nasıl üzülüyordu, o güzelim delikanlı ölmüş, malikâne şimdi yeğenlerden birine kalyormuş diye; ya Lady Bexborough! Bir sergi açmış, elinde gözbebeği John'un olduğunu bildiren bir telgraf; yine de bitmişti çok şükür."¹⁸

Çağdaş duyarlı bireyin topluma uyum sorunu, *Mrs. Dalloway*'de izleğin önemli yönüdür. Çağdaş toplumlarda, yazar-okur

17 *Mrs. Dalloway*, s. 28.

18 A.y., s. 10.

iletişiminde ortak bir düzgü olarak işlev görecek bir yerleşik töreler dizgesinin varlığından söz etmek hayli güçleştiğinden, Virginia Woolf, iletisini bu sorunun ruhbilimsel karmaşıklıklarının betimine yükler. Yüzey anlamıyla *Mrs. Dalloway*, akşam evinde yapılacak bir toplantıya hazırlanan orta yaşlı bir kadının bir gününün, kimi tanıdıklarıyla karşılaşmasının öyküsüdür. Ancak, romanda amaçlanan anlam bu yüzeysel somut anlamın ötesindedir. Clarissa Dalloway, bir yandan yüksek orta tabakanın siğ davranış törelerini sürdürürken, bir yandan da iç dünyasını karartan bir yalnızlık, ayıksılık, duygululuk gösterir. Ün, rahatlık, yükseklik gururu onu etkileyen şeylerdir. Bu eğiliminden dolayı Hugh Whitbread gibi, giderek kocası Richard Dalloway gibi, züppelere bile katlanabilen bir züppedir gerçekte. Akşam evindeki toplantıya, günün başbakanının da çağrılmamasından gurur duyar, eski sevgilisi Peter Walsh'ın da gözlemlendiği gibi, gelen konukların her birini basmakalıp boş sözcüklerle karşılayarak mutlu kılmaya çalışır: "Geldiğinize çok sevindim! dedi Clarissa. Her önüne çıkana, geldiğinize çok sevindim! diyordu."¹⁹ Ancak, kişiliğinin yüzeyindeki bu kabuk tutmuş nitelik, arında bir ikilemi gizler, çünkü yazarın buradaki amacı, bu tür bir insanlar topluluğunun nasıl yaşadığını betimlemek değil, böyle bir ortamda Clarissa Dalloway olmanın, çağdaş, duygulu bir birey, bir ayıksi olmanın anlamını iletmektir. Bu da büyük ölçüde, Clarissa'nın bilinç akışının, yaşamın derin anlamını kavrama yönünde bütün duygularının katıldığı bir özdeşlik kurma çabasının sunulması ile sağlanır: "Ancak Tanrı bilebilir neden böylesine sevdigimizi, nasıl böyle değerlendirdigimizi, usul usul kurduğumuzu, çevremizde büyütüğümüzü, yıktığımızı sonra, her an yeniden yarattığımızı."²⁰ Yaşamın ta kendisidir burada söz konusu olan. Clarissa Dalloway'in iç dünyasında, görüldüğü gibi, sürekli akan yaşamın zengin bir şıirsel düş, dış dünyanın sınırları ötesine taşan bir düş olarak kavranışı ağır basar.²¹ Bununla birlikte, böyle bir düş, sonunda yüzeysel gerçeklik ile, bu gerçeklik-

19 A.y., s. 151.

20 A.y., s. 10.

21 Bkz. Blanche H. Gelfant, "Love and Conversion in Mrs. Dalloway", *Criticism* VII., ss. 242-43.

ğin basmakalıp, yerleşik düzgüsüyle çatışır, çünkü böyle bir düşün temelindeki ilke, alabildiğine özgürlüktür.²² Dıştan karışmalar ile kesinlemeler, böyle bir düşün bağdaşamayacağı niteliklerdir. Bu çatışma, sözgelişi, Clarissa'nın Peter Walsh'tan gelen bir evlenme önerisini, Peter'in her şeye sahibolma tutkusundan dolayı, geri çevirmesine, Richard Dalloway'le evlenmesine yol açmıştır: "Çünkü evlilikte birazcık özgürlük, birazcık bağımsızlık gereklidir her gün her gece aynı evde yaşayan insanların arasında: Richard bu hakları tanımlıtı kendisine, kendisi de kocasına. (Sözgelimi bu sabah nerdeydi Richard? Bir toplantıda; ne olduğunu sormamıştı bile.) Ama Peter ile her şeyi paylaşmak, her şeyin derinine inmek zorundaydı. Dayanılır şey değildi bu."²³ Ancak, bu tür özgürlük yalnızlaştırır Clarissa Dalloway'i, kendini dünyadan el etek çekmiş bir rahibe, ya da bir kulede dolanan çocuk gibi duymaya başlar.²⁴ Bununla birlikte, kendi istençlerini başkalarına zorla egemen kılmaya çalışan Doris Kilman ya da William Bradshaw gibi kimseler, Peter Walsh'tan çok daha büyük zorbaları. Lady Bruton da, gençleri Kanada'ya göç etmeye özendirmek gibi budalaca tasarılarla dünyayı değiştirmeye yeltenmiş bir başka tür zorbadır. Bir ölçüde Peter Walsh dışında bütün bu kişiler, Clarissa Dalloway'in trajik yaşam düşünün karşısını oluşturabilecek biçimde, çok kesin karikatür çizgileriyle sunulmuştur. Bu karşılığın, okur imgelerini dürtmesiyle, Clarissa Dalloway'in kendine bir özdeşlik, bir iletişim olanağı arayışı, daha bir ilgiyle izlenmeye başlar. Bir yandan toplumda, bireyin iç özgürlüğüne karşı duyulan bilincaltı düşmanın tepki gösterir, bir yandan da içinde olduğu yapaylıklar dünyasına bağımlı duyar kendini Clarissa Dalloway. Çevresindekilerin sıradan sözlerinin daha derinine inmek, bütün o bölük pörçük yarılardan uzaklaşmak, "yaşam denen şeyin" anlamını bulgulamak ister. Düzenlediği toplantılar bu uğurda birer çabadan başka bir şey değildir. Bu topluluklarda, karşıtlıklardan yola çıkarak da olsa, kendi iç düşünü adlandırmamasına yardımcı olabilecek birkaç anlam dayanağı bulmak ister. Başkalarında görerek

22 A.y., s. 243.

23 *Mrs. Dalloway*, s. 13.

24 A.y., s. 34.

tiksindiği kabalık, acımasızlık, güç tutkusu, sığlık, duygusuzluk, bir bakıma, yaşamın bütünüyle sevdiği büyük akışına özgü şeylerdir. Clarissa Dalloway'ın bu yaşama tutumunun karşıtı bir tutum, karşıt bir yaşam düşü, Peter Walsh'ta görülür. Clarissa Dalloway'ın geçmişiyle ilgili bilgilerin çoğu da, Peter Walsh'ın iç-konuşmaları aracılığıyla yansır okura. Peter Walsh'ın, çevresindeki aynı toplum karşısında tutumu, salt karşıtlıktır. Bu yaşama biçiminden kaçmış bir adamdır o, bu yaşama biçiminin her şeyinden tiksir, budalaca törelerini eleştirir. Büyük romantiktir, "ruhun ölümüne ağlayan yalnız gezgin"dir Peter Walsh; ama "İnsanlar karnıbaharlardan kat kat üstündür"²⁵ gibisinden yarlıgılara yeltenmekle birlikte, insanlık gerçeğinin derinlerini kavrayacak içgörüden yoksundur. Belli bir yere degen haklı görülebilse de Peter Walsh'ın tepkisi, genelleyici bir aşağılama, karşılık uğruna karşılık, Clarissa Dalloway'ın yaşam uğruna çabalarından apayrı nitelikte bir tutumdur. Peter Walsh, Clarissa Dalloway'le ilgili yargılarında da pek haklı değildir, çünkü burada da yüzeyin ardındaki daha derin anlamı kaçırmır.²⁶ Başkalarını boyuna yargilanayan züppe aydındır o, ama kendini hiç yargılamaz: "Esirgeyen bağışlayan Tanrı bağışlayabilirdi. Ama Peter, hayır!"²⁷ Peter Walsh'ın ardi kesilmez sevgi serüvenleri, bu konuda da kararsızlığı, Clarissa Dalloway'ın sürekli yaşama sevgisini öne çıkarır bir karşılıktır.

Yaşamın evrensel bir sevgiye dayalı şiirsel düşü ile edimler dünyasının acımasız gerçekliği arasındaki karşılık, Clarissa Dalloway'ın anlatıldığı koşutu Septimus Warren Smith aracılığıyla daha bir pekiştirilmiş olarak sunulur. Sürekli bunalımları, sanrıları içinde acı çeken bu savaş eziği genç adam, başlangıçta yazarca Clarissa Dalloway için tasarlanmış olan kendini öldürme eylemini gerçekleştirmek üzere konmuştur romana.²⁸ Septimus Warren Smith'in günü de, Clarissa'ninkine koşut olarak parça parça dile getirilir. İkisi öykü boyunca hiç karşılaşmazlar, ama aralarındaki benzerlik okura sürekli olarak dolaylı yolu-

25 A.y., s. 9.

26 Bkz. Brewster Ghiselin, "Virginia Woolf's Party", *Sewanee Review*, 80, 1, s. 48.

27 Mrs. Dalloway, s. 156.

28 Mrs. Dalloway'in Modern Library basımı, N.Y. 1928. Yazarın giriş yazısı, s. IV.

dan sezdirilir. Clarissa Dalloway, toplantıya gelen konuklardan bir genç adamın kendi canına kıydığını öğrenince, ansızın kendini özdeşleştirir onunla. Öykü boyunca ikisinin de habersiz oldukça benzerlik durumu, metinde okura sürekli olarak, özellikle de Shakespeare'in "Fear no more the heat o'the sun" (Korkma artık güneşin sıcakından) dizesinin, yoğun yalnızlık anlарında Clarissa'nın bilincinde beliriverdiği durumlarda sezdirilir. Aynı dize, çok mutsuz bir anında, bir kez de Septimus'un bilincinden geçer.²⁹ Ölüm ile yalnızlık izleklerinin metin boyunca değişik yollardan uyandırılması işlevini yüklenmiş bu dize, Clarissa Dalloway'in sabah gezintisi sırasında bir vitrinde açık duran Shakespeare kitabından gözüne ilişir.³⁰ Clarissa Dalloway'in yaşamın büyük akışının her anını sevmesi gibi, Septimus Warren Smith de sonuna deðin yaşamın kendisinin iyi olduğuna inanır: "Ama son dakikaya kadar bekleyecekti. Ölmek istemiyordu. Hayat iyiydi. Güneş sıcaktı. Ama ya insanlar?"³¹ Septimus Warren Smith, ruh hekimleri William Bradshaw ile Doktor Holmes'un, durumunu hiç anlamaya çalışmadan, kendisiyle ilgili olarak zorbaca kararlar vermelerine, görüşler ileri sürmeyeceğine içerler, bu iki hekimin bencilliği ile düzmeceğine katlanamaz. Doktor Holmes, Septimus'un karısı Rezia'ya kocasının hiçbir önemli rahatsızlığı olmadığını söyler. "Bir müzikhole giderlerdi, sonra kriket. Tam kocasına göre bir oyundu, temiz bir açık hava oyunu."³² Genç kadına, kocasına yulaf lapasının iyi geleceğini bile anlatır.³³ Öte yandan Sir William Bradshaw da "Hiç kimse yalnız kendisi için yaşamaz"³⁴ der, yaşam konusundaki en büyük ilkesini Septimus'a benimsetmeye çalışır: "Ölçülülük, tanrısal ölçülülük."³⁵

"Sir William'ın hastanelere koşarak, alabalık yakalayarak,

29 Mrs. Dalloway, s. 126.

30 A.y., ss. 15, 33, 42, 126, 167, vb. Ne yazık ki Türkçe çeviride bu bilinc anlarının aktarımında, Shakespeare'in dizesine olan gönderme her zaman korunamamış. Bu dizenin burada metin güdüm-kurgusu açısından işlevi konusunda bkz. A. Göktürk, *Okuma Ugraşı*, İstanbul, 1980, ss. 136-39 (YKY, 1997, ss. 109-111).

31 A.y., s. 135.

32 A.y., s. 29.

33 A.y., s. 85.

34 A.y., s. 91.

35 A.y., s. 92.

Harley Sokağı'nda oturan ve kendisi de alabalık yakalayan ve profesyonellerinkinden güç ayırdedilir fotoğraflar çeken Lady Bradshaw'dan bir oğul peydahlayarak uğruna kurbanlar adadığı Tanrıça Ölçü'ye taparken, yalnız benliği rahata kavuşturmakla kalmıyor, İngiltere'yi de rahata kavuşturuyordu; ülkenin delillerini kapatıyor, doğumu yasaklıyor, umutsuzluğu cezalandırıyor, hastaların kendi kişisel görüşlerini sürdürmelerine olanak vermiyordu ta ki onlar da – erkekler kendisinin, kadınlar Lady Bradshaw'un (eşi iş işler, örgü örter, yedi geceden dördünü evde oğlunun yanısında geçirirdi) ölçme yetisini benimsesinler; bundan ötürü sayıyordu onu meslektaşları, astları ondan çekiniyor, bu arada hastaların dostları ve akrabaları, dünyyanın sonu ve Tanrı'nın doğusu hakkında kehanetlerde bulunan dişi ve erkek İsları yataktaki süt içmeye zorladığı için ona büyük bağlılık duyuyorlardı; bu tür olaylardaki otuz yıllık deneyiyle, yanılmaz içgüdüsüyle koca Sir William; şu akla yakın, bu değil; hep kendi kişisel ölçüleri.”³⁶

Bu betimde, Clarissa ile Septimus'un, insan yaratılışında tiksintiyle karşıladıkları her şey vardır. Böyle çizilen Sir William, yalnız bireysel özgürlüğün baş düşmanı olmakla kalmaz, dolaylı bir yoldan, kendisi gibi bir adamı, şövalyelik vererek, “Bilimin Kralı” diye adlandırarak göklere çıkarılan bir dalkavuk top lumda, Septimus Warren Smith ile Clarissa Dalloway'in ne büyük yalnızlık çekebileceğini, bir kez daha okura düşündürür. Aci çeken Septimus Warren Smith, başkaldırır boşuna: “... meliymiş, ... maliymiş, neden? Bradshaw'ın ne hakkı vardı ki üstüne? Bradshaw bana ne hakla ... melisin der?”³⁷ Zaman zaman boğulan bir denizciyle, geçmişin büyük acı çekmiş kişileriyle, İsa ile Prometheus'la özdeşleştirir kendini. Clarissa Dalloway'in ancak düşünsel düzlemde karşı çıktıığı zorba kötülük tutkusu, Septimus'un acısının nesnel kaynağı olur. Birey yaşamını kuşatan bu acımasız kör tutku, bu anlaşılmazlık duygusu, boğuntu ya sürüklüyor onu: “İletişim sağlık getirir; iletişim mutluluk getirir. İletişim”³⁸ diye mirıldanır. Umarsızlığı içinde, çılgın şiirsel dü-

36 A.y., s. 92.

37 A.y., s. 132.

38 A.y., s. 87.

şünün yalnız dünyasına sığınır, gerçek dış dünyada bulamadığı iletişimini, savaşta yanlarında ölmüş arkadaşı Evans'la kurmaya çalışır. Akşamki toplantıda Sir William Bradshaw bir genç adamın kendini öldürdüğüne söyleyince, Clarissa Dalloway ölümü bütün varlığında duyarak düşünür:

“Bradshaw’lar partisinde ne hakla ölümden konuşmuşlardı? Genç bir adam kendini öldürmüşt. Onlar da kalkmış bunu anlatıyorlar – Bradshaw’lar bir ölüm olayı anlatıyorlar. Kendini öldürmüşt – nasıl öldürmüşt acaba? Bir kaza anlatılırken ansızın gövdesinde bir titreme olurdu; olayı yaşırdı, elbisesi ateş alır, gövdesi yanmaya başlırdı. Kendini pencereden aşağı atmış. Toprak yüzüne doğru yükseltmiş, gövdesine iğri büğrü, paslı çubuklar girmişi; orada, beyninde bir güm güm sesiyle yatmıştı bir süre, sonra boğucu bir karanlık. Clarissa’ya göre tipatıp böyle olmuştu. Ama neden atmıştı kendini? Bradshaw’lar partisinde kalkmış bunu anlatıyorlar!.. o genç bütün hayatını kaldırıp atıyordu. Onlar yaşamalarını sürdürdürürsünler (partiye dönmesi gerekiyordu, odalar kalabalıkta hâlâ, gelenler oluyordu). Onlar (bütün gün Bourton'u, Peter'i, Sally'yi düşünmüştü), onlar ihiyarlayacaklardı. Oysa önemli bir şey vardı; kendi günlük hayatında gevezeliğe bogulan, yalan, düzen içinde bozulan silinen, gün geçtikçe soysuzlaşan, bir şey. İşte o genç bu önemli şeyi korumuştu. Ölüm, bir direnmeydi. Ölüm, iletişim kurma çabasıydı – insanlar gizemli bir şekilde ellerinden kaçan öze ulaşamayaçıklarını anlıyorlar, yakınlık uzaklaşıyordu, tat yokoluyordu. Bir kucaklaşma vardı ölümde.

“Şu kendini öldürten genç – düşerken hazinesini elinde mi tutuyordu acaba? Bir zamanlar beyaz elbisesiyle yemeğe inerken, ‘Şu anda ölmek, en büyük mutluluk olurdu’ demişti.”³⁹

Clarissa Dalloway’ın bu anda William Bradshaw’la ilgili düşüncesi, bu gibi adamların, yaşamı “çekilmez hale sokuyor”⁴⁰ olmalarıdır. Gerçekte, bu doğrultuda bir anlam, metnin daha önceinden sürekli olarak, Septimus'un dış baskı altında ezilen bilinciñ akışıyla da sezdirilmiştir. “Kısapası insan yaradılışı – burun delikleri kan kırmızı o canavar bırakmıyordu peşini... Bir tökez-

39 A.y., ss. 165-66.

40 A.y., s. 166.

leyecek ol, diye yazdı Septimus bir kartın arkasına, bir tökezleyecek ol, insan yaradılışı peşini bırakmaz artık.”⁴¹ Birey yaşamında sınırsız özgürlük, böylece metinde geliştirilen önemli izleklerden biri olur. Bu düşünce, yazarın da üyesi olduğu Bloomsbury çevresinden kaynaklanmıştır.⁴² Ancak, Virginia Woolf, bu izleği bütün ruhbilimsel derinliğiyle sunabilmek için, Dostoyevski, Joyce, Proust gibi ustalardan çok şey öğrenmiştir. Septimus ile Clarissa’nın özlediği bireysel iç özgürlük, Peter Walsh’inki gibi romantik bir kavram olmaktan uzak, çağdaş insanın bilincindeki bütün trajik karmaşıklıklarıyla sunulur burada.

Çağdaş insanın iletişimsızlığı ise, *Mrs. Dalloway*’de ana izlek olarak görülebilir. Clarissa Dalloway’ın bütün öykü boyunca özlediği iletişim, akşamki toplantıda kendini ilkin Septimus’la, sonra da penceresinden gördüğü yaşlı, yalnız kadınla özdeşleşirmesiyle gerçekleşir. Metnin daha önceki evrelerinde de yaşlı kadının yalnızlığı düşündürmüştür Clarissa Dalloway’ı: “... burada bir oda vardı, karşısında başka bir oda. Din çözümleyebiliyor muydu bunu? Aşk çözümleyebiliyor muydu?”⁴³ Hayır. Ayri odaların, iletişimsızlık duvarlarının ortadan kalkması, ne yazık ki, ölümle gerçekleşmiştir ancak. Kişilerin ardından mağaraları birlestiren de ölümdür burada. Yoksa, ne Miss Kilman’ın gözüdönmuş din tutkusunu, ne Peter Walsh’ın bencil sevgisinin, ne de Sally Seton’ın sapık, uçarı yaşama sevincinin, çağdaş yalnız bireyin sorununa çözüm olabileceği, metinde daha önce sezdirilmiş durumdadır. Ayriksi bireysel duyarlık ile aşırı duygusuz toplumun, tek ile sürünen, delilik ile sözde sağlıklılığın, çok yüzlü tek an ile büyük zaman akışının arasındaki karşılık, okumanın bu noktasında apaçık bir belirlilik kazanır. Clarissa Dalloway’ın bilinci, özdeşleşme aracılığıyla Septimus Warren Smith’in bilinciyle kaynaşırken, gerçekliğin çağrıştırılan birçok yeni anlamı, okurun metindeki gizil anımları kavrayışına katkıda bulunur. Çetin bir görev başlamıştır okur için.

41 A.y., s. 86.

42 Frank Baldanza, “Clarissa Dalloway’s Party Consciousness”, *Modern Fiction Studies* II, 1, ss. 24-30.

43 *Mrs. Dalloway*, s. 117.

Romanın kişileri iç-konuşmalarla sunuldukları için, anlamın dural değil devingen bir niteliği vardır. Değişik bilinçlerin, çarpıtarak ya da bölüm pörçük yansittıkları gerçekte de bu nitelik sürer. Yazarın, kişilerin bilincine girme yöntemi, ilk anda okura, metnin sonal amacına yönelik bilgiyi birinci elden alıormuş izlenimini verir, ama bu izlenimin bir yanılısama olduğu çok geçmeden ortaya çıkar; çünkü hiçbir bilinç kesiti ayna durulduğunda değildir. Ayrıca her bilinç arasındaki bireysel ben, kendi ilgileriyile eğilimleri açısından kavrar werdeceği. Bu noktada, yazarın kendi amaçladığı anlamlar doğrultusundaki seçmeleri ile sezdirimleri, okurun dağınık bilinçlerden oluşan anlatı gerecini bir tutarlılık içinde görebilmesine yardımcı olur. Yazarın metini seçme ek seninde, kişilerle, durumlarla, olaylarla ilgili benzerliklerin, karışılıkların öne çıkarılması başlıca işlemdir. Bununla birlikte, T.S. Eliot'in belirtmiş olduğu gibi, bir Virginia Woolf romanında, her zaman "*bilerek dışarda bırakılmış*"⁴⁴ bir şey vardır. Bu dışta bırakılanı, okur hiçbir zaman tüketici bir biçimde adlandıramayacaktır. Sözgelişi, Septimus'un kendini öldürmesiyle, Clarissa ile ara larında gerçekleşen iletişimi kesin sözcüklerle tanımlamak çok güçtür. Clarissa Dalloway'in bu noktadaki yaşıntısı, onun geçmişte sevdiği adama dönmesiyle sonuçlanan, "katharsis" niteliğinde bir yaştı olarak görülebilir mi? Bu konuda E.M. Forster, "O da mı genç adam gibi kendini öldürüyor? Romanı ilk okuduğumda böyle sanmıştım ben. İkinci okumamda böyle düşünmedim. Gerçekte somut eylem de değildir önemli olan. Çünkü Clarissa hiç kuşkusuz, kendini öldürmenin ne olduğu konusunda bir bilgiyle –iç bilgiyle– dolar" diye yazar.⁴⁵ Forster'in, metni ilk okuyasta çıkardığı anlam, bir yanılısama olmakla birlikte, belki onun ikinci okumasına yol açan başlıca etkendir. Yanılısamanın ardından yeni bir tutarlılık örgüsüne, daha derin bir anlam düzeyine varılır böylece. Ancak, nedir Clarissa'nın edindiği bilginin niteliği? Nedir onu, "Bir kucaklaşmavardı ölümde... Kendi-

44 T.S. Eliot, "Le Roman Anglais Contemporain", *Nouvelle Revue Française*, Mayıs 1927, c. 28, ss. 672-74; *Virginia Woolf. The Critical Heritage*, s. 192.

45 E.M. Forster, "The Novels of Virginia Woolf", *New Criterion*, 1926. ss. 277-86; *Virginia Woolf. The Critical Heritage*, s. 175.

si kaçmıştı. Ama bu genç adam kendini öldürmüştü”⁴⁶ diye düşünmeye iten? Bu sorulara herhangi bir kesin yanıt, değişik kişilerin bilinçlerinden yansıyan sayısız izlenimin sezdirdiği çok yönlü anlama aykırı düşecektir. Gerçekte bu belirsizliğin yoğun anlambilimsel gücüllüğüyle, burada anlatılan yaşıntı, yaşamın kendisine bir benzerlik, kendine özgü bir devingenlik kazanır. Yaşama benzerlik, okuru kendi deneyler birikiminde de buradakine eşdeğer durumlar aramaya yöneltir. Metne bir daha dönüşte, o da Forster gibi, yeni yeni anlamlar verir bu yaşıntıya. Her yeni anlam, gerçeğin başka yüzlerini dışlayan bir yanılısama olabilir. Yanılsamadan yanılsamaya, okur metinde bir çıkış noktası, sonal anlaman oluşturulmasına yeni bir başlangıç arar. Sunulan gerçekliğin hiçbir kaba siğmayan akişkanlığı ötesinde, *Mrs. Dalloway*'de bu çıkış noktası, toplumun birey özgürlüğü konusundaki tutumunun, metinde yansıtılan olumsuz niteliğidir. Bu tutum ile metindeki kişilerin bireysel özgürlüğü arasındaki karşılık, okura, çağdaş ölüm, yalnızlık, özgürlük kavramlarının değişik yönlerini adlandırabilmesi için sayısız ipucu verir.

Bu bağlamda, okurun metinde geridönümlerle birbirine eklemleyerek somutladığı görüşlerden bir dizisi okuma yazma anlamı çevresindedir. Yan izleklerin işlevine örnek olarak bu dizinin, metnin güdüm-kurgusundaki yerine bir göz atabiliriz. Clariissa Dalloway'in Septimus Warren Smith'le paylaştığı düşün şîirsel niteliği ile ikisinin iç-konuşmalarındaki yazinsal göndermeler, metnin okuru, *Mrs. Dalloway*'de çizilen toplumun duygusuz, okumasız, sanatkörü özelliğini sezdiren anları yeniden düşündüğü zaman daha derin bir anlam kazanır. İlk okumada bu anları, gelişigüzel geçmiş olabilir okur. Ama ancak baştan sona bir tutarlılık kurarak metnin estetik nesnesini bütünlendiği an, bunların anlaman bütünü açısından işlevini görür. Sözgelişi, Richard Dalloway “kimseye aldırmadan arka ayaklarının üstüne kalkıyor, kendini bilen, Shakespeare'in sonelerini okumaz diyor-du; kapı aralığından dinlemek gibi bir şeymiş bu (üstelik bu çeşit ilişkileri hoş görememiş)”.⁴⁷ Sir William Bradshaw “okuma-

46 *Mrs. Dalloway*, s. 166.

47 A.y., s. 71.

ya yeterince zaman ayıramaz.”⁴⁸ Hugh Whitbread ise, gümüş kalemleyle “*The Times*’a mektup yazmayı sanat haline getirmiştir.”⁴⁹ Lady Bruton’un “Ağzından İngiltere sözü çıkmazdı, hep bu kahramanlar beldesi derdi, bu aziz vatan, yüregi bu vatan için atıyordu (Shakespeare’i okumadığı halde).”⁵⁰ Peter Walsh bütün yaşamı boyunca hiçbir şeyde dikiş tutturamamış, “yaşlanınca kendini kitap yazmaya verecektir”⁵¹ sözde. Bu ayrıntıları bir kez daha gözden geçiren okur, Clarissa’nın şırsel bilincinin düşleriyle Septimus’un bunalım şiirlerinin böyle bir toplumda pek anlayış bulamayacağı sonucunu daha pekiştirilmiş bir biçimde alımlayacaktır. Duyarlı kimi okurlar, bu durumla çağdaş toplumdaki kendi deneyimleri arasında koşutluklar bulacaklardır. Ancak, Septimus Warren Smith’ın durumunda, toplumun anlayışsızlığı sözde kalmaz, kiyasiya bir işkenceye de dönüşür: Rezia, temizlikçi kızı, Septimus’un yazdığı kâğıtlardan birini “kahkahalar atarak okurken”⁵² yakalayınca, Septimus haykırır acısından. Oysa okur, Septimus’un, “Shakespeare’in İngiltere’sini kurtarmak için”⁵³ ilk gönüllü yazınlardan biri olduğunu animsayacaktır bu noktada. Bu tür yeni anlam boşluklarıyla, okurun arayışı sürecektir. Özellikle bir bilinç akışı romanının okunmasında, bu arayış sürecinin sonu yoktur. Típki bunun gibi, sevgi, din, politika, davranış töreleri gibi konularda metnin her aşamasında beliren yeni bakış açılarıyla, okurca kurulmuş olan metinini anımlar örgüsü sürekli değişikliğe uğrayacak, genişleyecek, boyutlanacaktır. Ayırıcı çağdaş birey ile acımasız toplum arasındaki çok yönlü çatışmanın metinde aşama aşama sezdirilen değişik yönlerine daldıkça, Clarissa’nın Septimus’la özdeleşmesini önceleyen ruhbilimsel insanlık gerçeğine daha bir içgörüyle bakılabilecektir.

Metinde sunulan değişik yaşıntıları özdeşledikçe okur, başlangıçta kendisi için bildik olmayan, hiç değilse bu zengin anlam örgüsüyle tanımadığı bir insanlık durumunu, sanat met-

48 A.y., s. 90.

49 A.y., s. 101.

50 A.y., s. 162.

51 A.y., s. 142.

52 A.y., s. 127.

53 A.y., s. 160.

ninin incelikleriyle görmeye başlar. Bu yeni anlamlar örgüsü, 1926'da Arnold Bennett'in öfkesini çekmekle birlikte, günümüz okuru için insan dünyasına yeni bir bakış biçimini niteliğindedir. *Mrs. Dalloway*'in okunuşundaki estetik tat, büyük ölçüde, bu dönüşümüdedir. Bennett'i rahatsız eden anlam bulanıklığı, *Mrs. Dalloway*'de sunulan türden gerçekliğin doğasında olduğundan, hiçbir okur bu metinde kendi kurduğu bekleni ile metnin gücünl anlamı arasında yüzde yüz bir eşdeğerlilik bulamayacaktır. Somut metnin dışına taşın anlamın dibini bulmak olanaksızdır. Bununla birlikte, Clarissa Dalloway'in gençliğinde inandığı bir kuram, *Mrs. Dalloway*'in sunduğu gerçekliğin en yanılmaz göstergesi olarak okurun anlamlandırma çabasında da geçerli kalabilir:

“... gözle görülür varlığımız, yani görünüşümüz, geniş bir çevreye yayılan öbür görülemeyen varlığımıza kıyasla çok geçici olduğu için, görülmeyen varlığımız ölümden sonra da herhangi bir biçimde şu ya da bu kişiye bitişerek yaşamını sürürebilir, bazı yerlere dadanabilirdi. Belki de –belki.”⁵⁴

1982

54 A.y., s. 138.

Yorum ile Yazın

Gündelik yaşamımızın her yönüne, işimize gücümüze karışmış bir etkinliktir yorum etkinliği. Bilimadami elde ettiği ve rileri yorumlayarak bir sonuca varmak ister. Sanatçı, yapıtında evreni bir göstergeler dizgesiyle simgesel olarak yorumlar. Eleştirmen, bir yapımı inceleme işini yorum diye adlandırır çoğulukla. Çevirmen, kaynak dildeki iletiyi bir yorumla aktarır amaç dile. Radyo ya da televizyondaki konuşmacı, haber yorumları sunar. Bir yakınımızın sözünü, bir mektubu, sokakta bir yön göstergesini yorumlarız. "Yanlış yorumlamışım!" deriz kimi durumlarda. Gerçekte sabah uyandığımız andan akşam uyuyuncaya değin yorumdur bütün yaptığımız. Uyur düş görür, onu da yorumlarız, iyiye yorarız ya da kötüye yorarız gördüğümüz düşü. Günümüz, karşılaştığımız kimselerin sözünü, davranışını, dünkü olayları, yarın yapacaklarını yorumlamakla geçer. İnsan düşüncesinin temel edimidir yorum. Gerçekte varoluşun kendisi de aralıksız bir yorum sürecinden başka bir şey değildir.

Canlılar evreninde yorumun, dilden daha kapsamlı, daha kuşatıcı bir kavram olduğu bile söylenebilir. Dilsel iletişim olmadığı yerde de vardır yorum çunkü. Her canlı, yaşamını sürdürmekte için birtakım göstergeleri yorumlar, doğadaki yeri ile işlevini böylece duyar. Kuşlar göç aylarının geldiğini doğadaki birtakım değişimlerden anlarlar; arılar bol çiçekli tarlaların yönünü bir esintiden çıkarabilirler; yırtıcı bir hayvan, avının izini sürerek bulur onu; kükreyen aslanın sesini işten orman yara-

tıkları, korunmak için kaçar saklanırlar. Her canlı, kendi gereksinmeleri ile yaşıtlarına göre yorumlar dünyasını.

İnsan yaşamının karmaşık örgüsünde, birçok dildiği düzeyde de aralıksız süren bir yorum etkinliği göze çarpar. İnsan yaşamı dilsiz bir ortam olarak düşünülebilir nerdeyse, ama kişinin kişiyi anlamasından yoksun, yorumsuz bir ortam olarak düşünülemez. Bununla birlikte, tanımızın biçimimle insan varoluşu her zaman dille içe bir olgudur. Dolayısıyla, yorum konusuna yönelik her kuram, dille ilgilenmek zorundadır. İnsanoğlunun kullandığı bütün simgesel iletişim yollarından hiçbir, iletişim gücü ile esnekliği yönünden dili aşacak önemde değildir.¹ Dil, insanın bakışı ile düşüncesini, hem kendini hem de evreni kavrayışını biçimlendirir: bu ikisi birbirinden pek ayrı değildir gerçekte. Edward Sapir, Benjamin Whorf gibi dil bilginlerinin, günümüzde ünlü Sovyet göstergebilimcisi Yuri Lotman'ın belirttiği üzere, kişinin gerçege bakışı dille biçimlenmiştir. Yaşamının çok değişik kesimlerinde, sanıldığından daha da çok, dil içinde yüzer insan: tapınırken, sevişirken, toplumsal ilişkilerini sürdürürken, soyut düşüncelere dalarken. Coşkuları, tutkuları, duyguları, en soyut tepkileri bile dile uyarlanmış biçimler alır. Konunun biraz daha derinine dalsak, Martin Heidegger ile izleyicisi Hans-Georg Gadamer'in dediği gibi, dilin, içinde yaşadığımız, içinde kımıldadığımız, içinde varlık kazandığımız "araç" olduğu² apaçık ortaya çıkar.

Dil ile bu ilişkisi gözönünde tutulursa, yorum dediğimiz etkinlik, karmaşık, kapsamı geniş bir olgudur. Gerçekte, anlama dediğimiz en önemli insan ediminin ilk aşamasıdır yorum. İnsan yaşamında yorumun niteliği ile anlama ediminin anlamı, değişik boyutlar gösterir. Sözgelişi, bir "nesne"nin yorumlanması ile bir "yapıt"ın yorumlanması, anlaşılması, ayrı ayrı şeylerdir. Bir yapitin belirleyici özelliği, insan elinden çıkmış olmasıdır. Bir insanın -kimileyin de Tanrı'nın- yapitinden söz ederiz çoğunlukla. İnsan varlığının tarihsel niteliğinden dolayı, insanın yapitinin irdelenip yorumlanması, anlaşılması da karmaşık bir tarihsel süreçtir. Bir nesne ise, yapıt olabildiği gibi, doğal bir nesne de

1 Bkz. Ernst Cassirer, *İnsan Üstüne Deneme*, Çev. N. Arat, İstanbul, 1980, ss. 107-132.

2 Martin Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*, New Haven, 1959, s. 139.

olabilir. Nesne sözcüğünü bir yapıttan, bir resimden, yontudan, romandan söz ederken kullanmak, önemli bir ayrimı ortadan silerek konuyu bulandırır; çünkü bizler, yapımı nesne olarak değil, yapıt olarak görmek isteriz. Yazın eleştirisini, bir yapıtin, bir metnin üzerindeki insan damgasını, "anlam"ı, irdeleyip açıklamaya yönelik kuramlar ya da yöntemler benimsemek zorundadır. Anlamin bu açıklanıp irdelenmesi süreci, bir yapıtin anlamını "anlamak" edimi, yorumbilgisinin ana sorunudur. Yorumbilgiyi anlamanın, özellikle de metinleri anlamanın bilgisidir. Doğabilimlerinin doğal nesneleri anlamak için kullandıkları yöntemler vardır. "Yapıt"lar ise bir yorumbilgisini, yapıtları yapıt olarak anlamaya yarayacak bir anlama bilimini gerektirirler. Hiç kuşkusuz, bilimsel çözümleme yöntemleri de yapıtlara uygulanabilir, uygulanmalıdır da. Ancak bu yöntemler uygulanırken, yapıtlar sessiz, edilgin, doğal nesneler gibi işlem görmemelidir. Bir şiirin biçimsel çözümlenişinde elde edilen bütün sesbilgisel, anlambilimsel, sözdizimsel, koşuksal sayı verileri, bu tür bir çözümlemenin çerçevesine girer. Ancak şiir, bir yapıt, bir insan yaratısı olduğu için, bu verilerin saptanması ötesinde daha incelikli, daha kapsamlı kavrama süreçlerini, tarihsel toplumsal kültür donanımına dayalı bir anlama edimini zorunlu kılar. Yorumbilgiyi, anlamanın özellikle tarihsel insansal nitelikli bu süreçlerini betimleme çabalarından doğmuş bir alandır.

Yazın incelemesiyle ilişkisinde yorumbilgisi, metin açıklamalarına yönelik işlemlerle yöntemlerin bütünü ötesinde, anlama sorununu yorum ediminin genel çerçevesi içinde görmeye çalışır. Böylece, yorumbilgisi iki noktada yoğunlaştırır çabalarını. Bunlardan birincisi, anlama yorumlama edimlerinin ne olduğunu sorusuna kuşatıcı bir yanıt aramak, ikincisi de bir metni anlamanın ilkelerini saptamaktır. Bir yazın metni yalnız kavramlarla tanımlanabilecek, ya da salt çözümlemelerle anlaşılacak bir nesne değildir. Bir sestir o, işitilmeyi gerektiren, ancak işitildiği zaman anlamını veren. Yalnız görsel bir kavrayış yetmez onu anlamaya, çünkü onun anlaşılması hem insansal bir olgu, hem de bilgi kuramıyla ilgili bir süreçtir. Yazın yapıtlarının anlaşılması, evrendeki varoluşumuzla ilgili daha köklü, daha kapsamlı anlama süreçleri üstüne temellendirilmelidir. Dolayısıyla, yazın ya-

pitinin anlaşılması, varoluş dünyasından bir kavramlar dünyasına, sayısal veriler dünyasına kayan soyut bilimsel bir anlama değildir. Yaşadığımız evrende, varoluş yaştısının etkin olarak işe karıştığı bir tarihsel karşılaşmadır. Varolan insan ile, bir varlık konumunu simgesel olarak dile getiren yapının karşılaşması.

Bu tür bir anlamanın bilgisidir yorumbilgisi. Anlama kuramının iki ayrı alanını birlikte içerir bu bilgi: metni anlama editminde neyin olup bittiği, bir de temel “varoluşsal” anlamda, anlamanın kendisinin ne olduğu. Yorumbilgisi, on dokuzuncu yüzyıl bitiminde Wilhelm Dilthey’le başlamış bir Alman düşüncesi olduğundan, Alman göründübilimcileriyle varoluşçu düşüncülerinden büyük ölçüde etkilenmiştir. Edmund Husserl, Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer bu bilgi alanının başlıca kuramcılarıdır.

İnsan bilimleri adı altında anılan bütün bilgi dalları, nesnel metin yorumunun ötesine uzanan kapsamlı bir gücün anlam geçerliliği kazanır yorumbilgisiyle. İnsan yapıtlarının anlaşılması diye tanımlanan yorumbilgisi, dilbilimsel biçimlerle sınırlı salt düzeneksel yorum türlerini aşar. Getirdiği yorum ilkeleri, yalnız yazılı yapıtlara değil bütün sanat yapıtlarına uygulanabilir niteliktedir. Yorumbilgisi kuramının incelenmesiyle, insan bilimleri hem kendilerini hem de yükledikleri görevin niteliğini daha iyi kavrama olanağı bulurlar.

Yazın araştırması, doğabilimsel nitelikli bir araştırma olmaya öykünemez. Ünlü Fransız göründübilimci Maurice Merleau-Ponty'nin dediği gibi: "Bilim birtakım şeýlerin işleyişini açıklar, onlardaki yaşama kulak asmaz."³ Yorumbilgisel yaklaşım ise, olgucu yaklaşımın tersine, insan yaratısında, sanat yapıtlarında, yaşamın sesini bulmaya, insan sesini yakalayıp irdelemeye yöneliktir.

3 Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind", *The Primacy of Perception and Other Essays*, ed. James M. Edie, Evanston, 1964, s. 159.

Okumak-Yorumlamak

Konuya girmeden önce, bu söyleşide “okuma” ile “yorum” kavramlarının hangi anlamda kullanılacağını belirtmek istiyorum. Burada söz konusu edeceğimiz okuma edimi, yazın metinlerinin, şiir, roman, öykü, oyun türünden yaratıların okunmasına yöneliktir. Bu anlamda okumanın özelliği, okur yönünden belli türden bir bilinç etkinliğini, bir yaratıcı katkıyı gerektirmesidir. Dolayısıyla, başlıca çabamız bu etkinliğin, bu katkının işlevini, temel öğelerini adlandırmak, çözümlemek olacak.

Okuma sürecinin canalıcı sorunu yorumdur. Ancak, bu denli önemli bir işlev taşıdığını ileri sürdüğümüz yorum kavramını da hangi kapsamda kullandığımızı önceden biraz açıklamamız gerekecek. Nedir, yazın metinlerinin okunmasında yorum? Türkçede yorum, çoğunlukla Osmanlıcadaki Arapça kökenli “tefsir” sözcüğüyle eşanlamda kullanılır: örtülü ya da kapalı bir şeyi ortaya çıkarmak, açıklamak. “Tefsir”, yedinci yüzyılda Arapçada *Kuran* metninin açıklanma yöntemi olarak başlamış, bu yöntem yüzyıllarca medreselerde “hadis” öğretiminin önemli bir bölümünü oluşturmuştur. Ayrıca tüze metinlerinde, yasama ya da yargıyla ilgili kuralların gerçek anımlarının araştırılarak belirlenmesi de “kanun tefsiri” diye adlandırılmıştır. Ancak, bu iki uygulamada da “tefsir” yöntemi çoğunlukla, tek tek sözcüklerin ya da tümcelerin açıklamasından öteye geçmemiştir. Başka bir deyimle, sözcük ya da sözdizimi düzeyinde, çizgisel bir etkinlik olarak kalmıştır. Yo-

rum sözcüğünün bizde bugünkü kullanımını, geleneksel uygulamanın bu özellikleri belirler. Gerek din, gerek tüze, gerek İslam felsefesi, gerekse İslam yazını metinlerinin, "şerh", "tahlil", "tefsir" gibi anlamda terimlerle adlandırılan yorumu, hep bu çizgiden süregelmiştir. Nitekim, günümüzde de ilk, orta, yükseköğretim kurumlarında Türkçe metinlerin, özellikle de geçmiş dönem Türk yazınının öğretilmesinde en çok önem verilen şey, sözcüklerin, deyimlerin, bileşik sözlerin tek tek açıklanması, ezberlenmesidir.

Yorumun başka dillerde de, başlangıçta kutsal metinlerin, tüze metinlerinin açıklanmasından doğma bir etkinlik olduğunu görüyoruz. Batı dillerinde bu anlamda yorum, ilkçağda başlar, yeniden doğuş ile aydınlanma dönemlerinde gelişerek sürer. Almanya'da on dokuzuncu yüzyıl başında Friedrich Schleiermacher (1768-1834) kendi gününe degein süren geleneksel yorumbilgisini (Hermeneutik) genel bir anlama sanatı olarak geliştirir, dizgeleştirir. Schleiermacher için yorum her şeyden önce bir anlama uğraşıdır. Onun tanımına göre iki yönü vardır anlamanın: dilbilgisel, ruhbilimsel. İzleyicisi Wilhelm Dilthey ise (1833-1911) yorumbilgisini, insanbilimlerinin temel araştırma yöntemi durumuna yükseltirken, hem metnin hem de onu anlayan öznenin, içinde yer aldığı tarihsel-toplumsal bağlama ağırlık tanır. Metinlerin anlamı, típkı tarih gibi, bir ucu açık, değişkenliklerle akan bir olgudur Dilthey'e göre. Doğanın açıklanması için, doğabilimlerinde deneysel yasalar, sayısal kesinlikler vardır; insanın tinsel yaşamı ise ancak yorumbilgisinin kurallarıyla anlaşılabilir. Dilthey bu görüşünü, "doğayı açıklarız, tinsel yaşamı ise anlarız"¹ ilkesiyile dile getirir. Burada sözü edilen anlama, sayısal kesinlikte, salt ussal nitelikte, dilbilgisel bir anlama değildir. Tinin, başka bir insan tinini bütünüyle kavrama çabasıdır... Tek tek ayrıntıların, sözcüklerin, dilbilgisel birimlerin ötesine varan, bir metindeki her parçayı bütünsel bağla içinde anlayan bir çaba. Bizim yüzyılımızda Martin Heidegger (1889-1976) ile Hans-Georg Gadamer'in (1900) geliştirdiği anlama kuramının temelinde bu düşünce yer alır. Bu düşünce, günümüzde Wolfgang Iser, Hans

1 Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften V*, Stuttgart, 1957, s. 143.

Robert Jauss gibi kuramcıların alımlama estetiği (Rezeptionsästhetik) adlı yazın araştırmasının çıkış noktasıdır.

Biz de yorum sözcüğünü, bir yazın metnini, insanın yaşam deneyleri bağlamında, tarihsel bir noktadan, durduğumuz yerden, anlama çabamızı adlandırmak için kullanıyoruz. Metinlerin yalnız öznel açıdan yapılmış, izlenimci ya da katı yetkeci açıklamaları değil bu anlamda yorum. Yüzeydeki dilsel yapının, tek tek sözcüklerle tümcelerin kavranışının ötesinde kuşatıcı bir yorum süreci ilgilendiriyor bizi daha çok.

Neden tek tek sözcüklerle tümcelerin ötesinde? Bir sanat metnindeki sözcüklerle tümceler, gerçekte söylediklerinin ötesine yönelikler de ondan. Sanat metninin dünyası, tümcelerin birbiriyle bir iç etkileşmesinden oluşur. Sanatçının yaratıcı bilinci, böyle yönlendirmiştir başlangıcta her sözü, her tümceyi. Bir romanda, bir şiirde tek tek tümcelerin görevi, gündelik dilde çoğunlukla alışık olduğumuz gibi, somut bir bilgiyi adım adım açıklamakla sona ermez. Bu tümceler kendi aralarındaki o iç etkileşimle, okurda belli bir algı konumunu, metnin daha sonrasında dönük beklenileri sürekli oluştururlar. Husserl'in deyimiyle birer ön-yönelimdir (pre-Intention)² bu bekleniler. Ancak, okur bilincine ilk dürtüyü veren bu bekleniler, okuma süreci boyunca hep aynı kalma, yeni varsayımlarla boyuna değişikliğe uğrar. Okuma edimini bizim için ilginç kılan şey de bu sürekli değişiklik, olayları, konumları kavrayışımızdaki bu çok yönlülüğüdür.

Bu sürekli değişiklik nerden kaynaklanır? Bir öyküyü, şiiri, romanı okurken, dilsel kavrayışımızın toplumsal niteliğinden dolayı ilk anda, nesneler ile olgular konusunda, alışılmış bir algı tutumuyla yaklaşıriz metnin diline. Gündelik dil bilincimiz ile algımız, ister istemez birtakım toplumsal kalıplarla koşullanmıştır. Oysa şiirin, öykünün, romanın sunduğu kurmaca dünya, bizim yeni bir algı durumuna girmemizi gerektirir. Gerçekte, okuma sırasında bir bekleniden ötekine, bir varsayımdan ötekine geçerek sürdürdüğümüz bilinç etkinliği, bu yeni algı konumunun aranışından başka bir şey değildir.

2 Bkz. Edmund Husserl, "Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins", *Gesammelte Werke*, The Hague, 1966, ss. 10-52.

Haşim'in şiirindeki karanfil, Kafka'nın öyküsündeki böcek, Orwell'in düşsel ülkesindeki kent, bizim gündelik deneylerimizden tanımığımız karanfil, böcek, kent sözcüklerinin, alıştığımız dilde gösterdiği nesneler olmaktan uzaktır. Dolayısıyla, yerleşik algı alışkanlıklarımıza karşı bir süreçtir yazın metninin kavranışı. Böyle olması da amaçlanmıştır. Nitekim, sanat yapımı, varoluş gerçeğinin gündelik dil-algı düzeni içinde gözden kaçan, kör kalınan yönlerini, çarpıcı bir bakış yoğunluğuyla dile getirir. Sözcükleri, alışılmış anlam nesneleri dışında, yeni gösterge-gösterilen ilişkilerine sokar, dili kalıplasmış algılarımızın tekdüzeligidinden kurtararak ona yeni bir kan sağlar. Biçimci Rus eleştirmenlerinden Viktor Şklovski, bin dokuz yüz yirmilerde, sanat yapıtının bilinç alışkanlıklarımıza karşı düşen bu dilsel özelliğini, "yabancılaştırma" diye adlandırır, bu özelliği sanatın belirleyici ilkesi sayar.³ Sanatçının, okuma edimi yönünden önemi büyük olan bu uygulamasını, örneklemeye çalışalım. Bin dokuz yüz onlarda, İngiliz yazısında yenilikçi akımın önemli sözcülerinden biri olan T.E. Hulme'un (1883-1917) "Above the Dock" başlıklı dört dizelik şiirine, özellikle sanat yapıtının bu yabancılştırıcı yadırgatıcı etkisini çözümlemek üzere degeneceğiz.

ABOVE THE DOCK

*Above the quiet dock in midnight,
Tangled in the tall mast's corded height,
Hangs the moon, what seemed so far away
Is but a child's balloon, forgotten after play.*⁴

3 Viktor Şklovski, "Die Kunst als Verfahren", *Russischer Formalismus*, ed. J. Strieder, München, 1971, ss. 3-36. Şklovski'nin Rusça "ostranenie" diye adlandırdığı "yabancılaştırma" kavramı Almanca "Verfremdung", İngilizce "estrangement" ya da "defamiliarization" sözcükleriyle karşılanmıştır.

4 T.E. Hulme, *Speculations, Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, ed. Herbert Read, London, 1960, s. 266. (Gerek bu metnin gerekse Rilke ile Pickard'ın şiirlerinin çevirileri, özgün metindeki sözdizimi ile yüzey anlamı elden geldiğince korunarak, nesnel bir biçimde yapılmaya çalışılmış, böylece okur algısının öznel bir çeviri yorumuyla koşullandırılmasından kaçınılmıştır.)

RIHTIMIN ÜZERİNDE

*Sessiz rihtimin üzerinde geceyarısı,
Takılmış uzun seren direğinin ipli tepesine,
Sallanır ay, öylesine uzak görünen bir zaman
Bir çocuk balonu ancak, oyundan sonra unutulmuş.*

Yirminci yüzyıl başında, romantik dönemin hemen ardından, "Rihtimin Üzerinde" başlıklı, "gece", "sessizlik", "ay" türünden sözcükler içeren bir şiirin, okuru ne tür basmakalıp, duygusal beklenilere sokacağini düşünün. Ancak, dörtlük dikkatle okunduğunda, bu tür beklenilerin yanılışma olduğu, aldanma olduğu bir bir ortaya çıkıyor. Ne "gece", ne "sessizlik", ne "ay", ne de "gemi" kalıplaşmış romantik duyarlıktaki anlam nesnelerine yönelik dilsel göstergelerdir burada. Üstelik ay, unutulmuş bir çocuk balonundan başka bir şey değildir, seren direğinin tepesine asılı. Uzak bir nesne olarak algılamaya alışageldiğimiz ay, balon gibi yakınımızdadır. Sözcüklerin bu yadırgatıcı kullanımını bağlamında, nesneleri alışageldiği çizgileriyle kavramaktan alikonan okur bilinci, yeni algı nesneleri ile, sözgelişi ay-balon, ya da balon-ay ile, yeni bir kavrayış konumuna itiliyor. Belki de tam bu noktada, okur algısının bu silkelenişiyile başlıyor şiirin anlaşılması, yorumu.

Bu rihtım çevresinde kısa bir süre önce çocukların oynamış olabileceği çağrımasını alan okur imgelemi, anlamanın nesnel metinde yazılı olmayan kesimini üretmeye başlıyor. Böylece metnin kurmaca dünyası ile bizim bildik dünyamız arasındaki karşılık, okur bilincinin yazarca öngörülen algı konumuna geçişinde sıçrama tahtası oluyor. T.E. Hulme, kendi yazılarından birinde, "Sanatçının görevi, nesneyi kavrama konusundaki gündelik alışkanlıklarımız ile gerçeğin kendisi arasına bir perde gibi giren örtüyü ötesinden berisinden delmektir"⁵ diyor. Kendisinin ele aldığımız dörtlüğü de, böyle bir çabanın açık katını olarak görülebilir. Sanat yapıtında örtüsü böyle yırtılarak bize sunulan gerçeğin bireysel, kendine özgü, başka niteliği, biz okurlarda nesnel gerçeklere doğrudan doğruya bağlı olmayan bir düşgücü etkinliğini açığa çıkarır. Böylece bir şiirin, romanın

5 A.y., s. 145.

ya da öykünün sunduğu dünya, okura, önceden tanımadığı, bütünüyle de gerçekleşmemiş bir algı olanağı sağlamakla, ona nesneler dünyasıyla ilgili yaştısını yeniden kurdurur.

Temelde, yaşamın kendi gerçeği, boyuna akan sonsuz bir süreç, sanat metninin dünyası ise, gerçeği sonsuz değişkenliği ile sunan bir bilinc deneyidir. Hem sanatçı için, hem de bizler için. Çünkü yaşam kesin çizgilere indirgenemeyecek ölçüde çok yönlü, dil de sonsuz sayıda anlatım olanağına sahiptir. Bu bakımından, Hulme'un dörtlüüğünde göstermeye çalıştığımız gibi, sanat yapıtında dile getirilen şey, ne yalnız nesnel gerçek, ne de bütünüyle nesneler dışı gerçektir. Ne tek tek sözcüklerin oluşturduğu somut görüntü, ne de okurun dürtülerle işleyen imgelemi, tüketici bir biçimde kuşatabilir metnin gerçeğini. Nesnel yaşam gerçeği ile nesne ötesi gerçek arasında bir sarkaç gibi salınan okur algısıyla, bilinc yeni bakış olanakları kazanır, bulunduğu tarihsel noktadan, kendi bireysel konumundan, çağının yaştı dağarcığından, metnin iletisini alımlar. Bu aşamada metnin anlamı, bizim yaştılarımıza kattığı boyutla bizden bir parça olur.

Gerçek sanat metinin bize her zaman alışılmadık bir yaşam deneyi sunduğunu, bu yönüyle de gerçeklik konusunda bizde daha önce varolan varsayımları, yerlesik bekentileri bir yanılısamaya dönüştürdüğünü söyledik. Sözgelişi, Rainer Maria Rilke'nin (1875-1926) "Schlußstück" başlıklı altı dizelik şiri de ilk anda alıştığımız bir gerçeği, bekentimize uygun bir biçimde söyler gibi görünüürken, sonra birdenbire kalıplılmış varsayımlarımızla karşılaşılıyor:

SCHLUßSTÜCK

*Der Tod ist groß
Wir sind die Seinen
Lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
Wagt er zu weinen
Mitten in uns.⁶*

6 Rainer Maria Rilke, *Werke in drei Bänden* I, Frankfurt, 1966, s. 233.

SON

*Ölüm büyük
Biz onunuz
Gülen ağızlarımıza.
Yaşamın tam içinde sanırken kendimizi
Ağlamaya kalkışır
İçimizde.*

“Der Tod ist groß” diyor ilk dize. Ancak, ikinci üçüncü dizelerde, “ölüm” kavramının şiirdeki anlambilimsel kontrastının “yaşam” değil de “biz” olduğunu gördüğümüz an, çarpıcı bir etkile ırkılıyoruz. “Neden?” diye soruyoruz. “Ölüm-biz” kontrasti kavrayarak yeni anlam ilişkisini dengelemeye çalışan okur bilinci, hemen ardından, ölümle ilgili alışılmış çağrımların tersine, ağlamakta değil de gülmekte olduğumuzu gözlediği an, bir daha silkeliyor. İnsanlar umursamaz bir sevinç içinde çiziliyor, ağlamak ise ölümün kendisine düşüyor. “Neden?” diyoruz gene, çünkü bu da gündelik yaşam deneyimimize, dil kullanımıza aykırı bir durum. Gündelik dil içindeki anlambilimsel düzenekte, ölümün karşıtı yaşam, ölüm karşısındaki bilinc tepkisi de korku ile üzüntüdür. Tipki Yunus'un:

*“Hiç bilmezem kezik kimin
Aramızda gezer ölüm
Halkı bostan edinmiştir
Dilediğin üzerer ölüm”*

dizelerinde dile getirildiği gibi. Evet, Yunus'un dörtlüüğünde de “ölüm” etkin, ağır basan, içimizde, ortamızda olan güçtür. Burada da insanlar Rilke'nin şiirindeki gibi edilgin, dışsal, umarsız çizilmişdir. Ancak Yunus'un dizelerinde ölüm ağlamaz, insanlar da gülmez. Rilke'nin şiirinde algı alışkanlıklarımıza aykırı düşen şirsel dünyayı, okumanın her aşamasında, hemen hemen her dizede bir kez daha sarsılarak kurmaya, somutlamaya çalışan okur bilinci, gündelik yaşam deneyi ile şirsel dünya arasındaki kontrasti dengeleme çabasında, metnin yaz-

madığını bulgular. Okumanın değişik noktalarında beliriveren “neden?” sorusundan yola çıkarak. Gerçekte metnin okur bilincinde bu soruyu uyandıran noktaları, Roman Ingarden (1893-1970) ile Wolfgang Iser gibi yazın kuramcılarının sanat metninde boş alan (Leerstelle) diye adlandırdıkları belirsizlik kesimleridir. Okur imgelemesinin boş alanları metnin güdümüyle doldurması sonucu, Rilke şiirinin yönelmiş olduğu anlama erişilir: ölüm büyük, biz küçüğüz. Hiç kuşkusuz, Rilke'nin şiirinin, okuru eriştireceği tek anlam bu değildir. Olsa olsa, şiirin taşıdığı yabancılama etkisinin yarattığı çok anlamlılıkta, birçok alımlama yolundan biridir bu. Ancak, her bireysel alımlama da, metnin bütünüyle bir uyum içinde olduğu ölçüde geçerlidir. Gerçekte, bu şiirde de gözlemediğimiz gibi, sanat metinlerinden birçoğunun kalıcılığı, tek yorumla tüketilemeyecek bir anlam gücüllüğü taşımışındadır.

Görünüşte çok yalın sözcüklerle yazılmış bir metnin okunuşunda bile anlam belirsizlikleri baş gösterebilir. Günümüzün genç İngiliz ozanı Tom Pickard'in "Snowflake" şiiri böyle bir örnek:

SNOWFLAKE

*snowflake
my kisses fall
on your warm
neck
in a storm.⁷*

KAR TANESİ

*kar tanesi
öpüçüklerim yağar
senin sıcak
boynuna
fırtınayla.*

7 Tom Pickard, *Hero Dust*, London, 1977, s. 64.

İlk bakışta şiirde, İngilizceyi yeni öğrenmeye başlamış bir okurun bile tanımayacağı tek sözcük yok. Ancak, çağrımsal anlam düzeyinde, şiirin başlığının ilk anda uyandırdığı okur beklenisi, şiirin bütünüyle birden karşılaşılıyor. Alışilmiş bir kar tanesi ya da kar betimi değil karşımızdaki. Başlığıyla başlığın bir yinelemesi olan ilk dizeyi okumasanız, karla hiç ilgisi olmayanambaşka bir metin niteliği bile kazanıyor. Değişik anlam doğrultularını içinde taşıyor metin. Nedir burada sunulan görüntü? Birisi tipide, sevgilisinin boynunu mu öpüyor durmadan? Öpüçükler sevgilinin boynunda kar taneleri gibi eriyor mu tipide? Birisi sevgilisinin sıcak boynuna tipide savrulan kar taneleri gibi öpüçükler mi yağdırıyor? Kadın mı erkeği, erkek mi kadını öpüyor? Yüzeyde çok yalın bir dilbilisel düzende birbirine eklemlenen sözcükler, böylesine değişik soruların eşliğine getiriyor bizi. Olasılıklar, sorular alabildiğine çoğaltılabılır daha. Sözgelişi, "Snowflake" sevgilisinin adı, ilk dize de ona bir sesleniş olabilir mi? Yoksa "kar tanesi" sevgili için kullanılan bir eğreteleme midir? "In a storm", "tipide" mi, "tipi gibi" mi demek? Kısaçık metnin okunuşunda, buna benzer bir dizi soruyu sürekli sorar metne okur. Gerçekte burada da okuma edimi sürekli varyimlar, yanılsamalarla gelişir. Okurun çabası anlam belirsizliğini gidermek, aza indirgemek olacaktır. Bunu da metnin gündem kurgusu çerçevesinde, bütünle bağdaşacak bir yolda yapmasıdır önemli olan. Her metinde olduğu gibi, bu metnin algılanmasında da, hiç kuşkusuz, okurun kendi bireysel konumu, kişiliği, beğenisi, okuma deneyi bir rol oynar. Sözgelişi, kadın ya da erkek her okur kendini bu şiirdeki kişilerden biriyle özdeşleştirerek, yorum sürecine kendi özel yansısı açısından dalacaktır. Metinde dile getirilen insan yansısı, okur bilincinde bu bağlamda soymuşlaşıırken, okuyan bireyin yaşamında bir anlam geçerliliği kazanacaktır.

Ele aldığımız üç kısa metinde biz de zaman zaman sözcüklerin, tümcelerin anlam özellikleri üzerinde durduk. Ancak, anlamın yalnız bu etkenlerden kaynaklanmadığı gerçekini de sürekli gözönünde tuttuk. Dolayısıyla sanat metinlerinde tümce ötesi anlamı, üçörnekte, yabancılama, anlam boşlukları, çok yönlü yorum olasılığı açısından biraz belirlemeye çalıştık. Dilbilim-

sel düzeyde ayrıntıya çok girmedik. Gerçekte okumanın ilk aşamasında, metnin somut anlam göndergesi kurulurken, birçok dilbilimsel etkenin payından söz edilebilir. Bunların en önemlilerinden biri, sesbilimsel olanıdır. Sözleli, Rilke'nin şiirinin ilk dizesindeki "o" ünlülerinin ağırlık, yücelik, büyülüçük çağrıştıran törensi etkisi, "Snowflake"te bir fırtına çağrışımını pekiştiren "s" yinelemeleri, metnin bütününde araştırılacak ses özelliklerinin birer örneği olarak anılabılır. Bu yön kendi başına ayrıntılı bir çözümlemeyi gerektirdiği için, kısaca değinerek geçiyoruz. Ancak, metinlerin kavranışında ilkin, Roman Ingarden'in tabakalar kuramındaki sırayı izleyerek, ses, sözcük, tümce, tümce ötesi birimler bir-biri ardından algılarımıza yönlendirir. Somut dilbilimsel yapıdaki anlam boşluklarının, belirsizliklerin doldurulmasıyla, yazarın yöneldiği amaca, sunduğu kurmaca dünya aracılığıyla ulaşırız. Metnin içindeki değişik bakış açıları, "birbirine öرülü görüşler"⁸, bir kübist resimde çok yalın örneğini gördüğümüz gibi, gerçegin değişik yüzlerini bir arada yansıtır. Sesle, sözcüklerle, tümcelerle gelen tek tek ayrıntıları ya da bakış açılarından her birini salt kendi başına kavrayarak anlamlandırmak yerine, parçacıkların oluşturduğu anlam bütününe yönelik, yapının alımlanmasını bu düzeyde gerçekleştirmek gereklidir. İşte tam bu noktada, yorumbilgisi kuramlarının "yorumbilgisel çember" dediği süreç, işlevini gösterir. Metnin değişik tabakalarından gelme ayrıntılar bütünü, bütün bağlamda yeniden tek tek ayrıntıları aydınlatır. Parça bütünlle, bütün parçayla anlam kazanır. Ancak, bu kapsamda bir anlamın koşulu da, okurun sürekli etkin katkısıdır.

Bir metne yaklaşan okur, belli bir okuma birikimi, bir top-lumsal kültürel bakış, bir inançlar bekleneler yumağı ile yaklaşır. Bu birikimden kaynaklanan bir ön anlamayı da birlikte getirir. Gerçekte her okurun bir metni anlaması, kendi dünya yaştırinının, bilinc deneyinin boyutlarıyla, özellikle de dil yetisiyle doğru orantılıdır. Böylece, her yorumlama edimi biraz da kendi benliğimizin yorumlanışıdır. İşte bu anlamda okumak yorumlamak, dilbilgisel, çizgisel, salt parçalara yönelik bir etkinlik değil, metnin önü ardi, yüzeyi derini, içerdeği değişik bakış açıları, değişik anlam tabakaları kapsamında bir gezi, bir çabalama, bir uğraştır.

8 Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, 1972, ss. 270-303.

Bu anlama çabasının örneklerle saptamaya çalıştığımız de-ğişik yönlerini, şimdi de bir düzyazı anlatı metninin okunuşunda toparlamaya çalışalım. Yorumbilgisel yöntemde, yazınsal anlama okurun metinle bir söyleşisinden gelir. Tıpkı her sanat yapıtının, sanatçının dünya ile bir söyleşisinden doğması gibi. Sait Faik'in ele alacağımız "Hişt, Hişt!" öyküsü, daha başlığıyla bu söyleşiyeye çağrıyor okuru.⁹ "Hişt, hişt!" diyor metin bize. Bu çağırıya yöneldiğimiz an, hemen ilk tümcelerde öykü kişisinin, bakışını, algı yeteneğini etkileyebilecek bir ruhsal durum, bir sinirlenme içinde olduğunu görüyoruz. Otların yeşil, denizin mavi, gökyüzünün bulutsuz olması bir sorun olarak görülebilir diyor içinden öykü kişişi. "Budalalık!" diye kestirip atıyor bu düşüncesi derken. Yağmur yağsa, otlar mor, deniz kırmızı olsa, o zaman sorun olur işte, diye düşünüyor bu kez. Sanatın yabancılataştırma ilkesi, sinirli öykü kişisinin bu düşünceleri aracılığıyla, çarpıcı bir biçimde anımsatılıyor okura sanki. Otların, denizin, gökyüzünün algılarımızın aldığı güzellik kalıpları içinde sunulmayaçağı sezdiriliyor böylece. Gerçek sorun, alışmadığımız bir algı konumıyla karşı karşıya olduğumuz an çıkar ortaya. Bu ilk sezdirimden sonra yoğunlaşıyor, alışkanlığımıza aykırı algı verileri: "çukulata rengi bir yaprak, çığla bademi renkli bir keçi." Ardından gene "hişt!" çağrısı. Erik tadında bakan devedikenleriyle karabaşlar, böyük pörçük görüntüler, dam, uçan bir iki kuş, yapraklar arasında deniz. Sonra bir kez daha yinelenen "hişt!" Bu dağınık, alışılmış dışı bilinç yaşantısı öykünün sonuna dek yansıtılıyor bize. Beş duyunun, doğrudan doğruya ya da dolaylı izlenimleriyle gelen parça parça algı kesitleriyle. Güneşi kaplayan sarı bir sisle gerçek nesneler dünyasına dönülüyor: "Bir kirli el, çığla bademi eşeğin sırtından bir kuması çekip aldı. Her zaman kül rengi, yer yer havı dökülmüş eski mantosunu giydirdi eşeğe." Birden beliriveren adamlı kadın, ardından papazın oğluyla, sonra da yer belleyen adamlı karşılaşma, yavaş yavaş duyuların kargasasından gerçek nesneler dünyasına çekip getiriyor öykü kişisini. Bahçıvanla öykü kişişi arasında gündelik dünya işlerine ilişkin bir konuşma geçiyor. Bahçıvana da şaşırtıyor "hişt!" çağrısı. Sonra metin bu çağrıının üç kez yinelenişyle sona eriyor.

9 Sait Faik, *Bütün Eserleri* VII, Ankara, 1970, ss. 72-75.

"Hişt!" diyen kim? Okurken, biz de öykü kişisiyle, sonra bahçivanla birlikte arıyoruz. Bu konuda metnin doğrudan doğruya ilettiği varsayımları izliyoruz. Arkadan seslenen biri mi? Devedikenleri, karabaşlar, yapraklar mı? Kuş mu, yılan mı, tosbağa mı, kirpi mi? Çalışlar arasında saklanan biri mi? Eşeğin otları yeren çikardığı ses mi "hişt"? Öykü kişisinin düştüğü zihinsel bir yanılsama mı? Balık mı canavar mı? Öykü kişi kendi kendine mi "hişt!" diyor boyuna? Bahçivan mı? Papazın oğlu mu? Okumamız boyunca metnin sözcükleriyle bilincimizde uyandırılan bu soruların yanıtı hep açık kalıyor. Öykü kişi için de öyle. Bir ara kendi kendine "hişt!" demeye karar vermesi daha da karmaşıklaştırıyor durumu bizim için. Öyküdeki kişi sanki vazgeçiyor "hişt!" diyeni aramaktan. Bahçivanla söyleşirken bir an işi şakaya vuruyor bu konuda. Metinde dile getirilen bir dizi varsayımdan bir çıkarsama yapma işi okura kalıyor. Her yeni varsayım bir yanılsamaya dönüşürken, arada hep işitiliyor "hişt!" sesi. Varsayımların çok yönlülüği ilgiyle okutuyor bize metni. Bunca varsayımin aracılığıyla iletilen yazar amacını, yaratıcının ön yöneliminikestirmeye, parçalardan, bölüm pörçük olasılıklardan bütünü kurmaya başladığımız an gene alışkanlıklarımızın tersine, kimin seslendiğinin hiç de önemli olmadığını kavrıyoruz. Son tümcelerde de dayanak buluyor bu gözlemimiz. Bu aşamada, metnin nesnel varlığı ötesinde bütün anlamı kuşatmaya çabaladığımız an, metin bize üç kez daha art arda "hişt, hişt!" diyor. Okuma deneyimizin bu aşamasından sonra, bu metindeki yaşıntının bizim kendi yaşıntı dünyamıza yansıtılmasına sıra geliyor. "Kim diyorsa diyor, ama neden 'hişt!' diyor?" sorusunun yanıtını aramamızla da son aşamasına geliyor anlamı kuşama çabamız. Metnin bütününde doğadan, bütün canlı çevreden nasıl esrik bir sevgiyle söz edildiğini anımsarsak, "hişt!" yaşıma sevincinin ta kendisidir diyebiliyoruz sözgelişi. Metinle, doyayısıyla da yazarla bir şeyi paylaşıyoruz. Biz de iştiyoruz "hişt!" çağrısını. Metin, yeni bir deney eklemiş oluyor yaşamımıza. Metnin, daha ilk anda seslenerek okuru içine çekiverdiği soru yanıt zinciri bu anlamla noktalıyor.

Günlümüzde Okumak

Dünya yazınının ünlü ustalarından Jonathan Swift, 1704'te yayımladığı *Tale of a Tub* adlı kitabının girişinde şöyle diyordu: "Çağımızda, okuyup düşünmek sıkıntısına katlanmadan bilgin ya da aydın geçinmenin daha kestirme, daha uyanıkça bir yöntemi bulduk. Bugünlerde kitapları kullanmanın çok ustaca iki yolu var: birincisi, kitapların yükseklerdeki soylu kimselere hizmette olduğu gibi, adlarını sanlarını öğrenmek, sonra da onları tanıyor olmakla böbürlenmek. Daha üstün, daha derin, daha da incelikli olan ikinci yol ise, kitabı sonundaki dizini iyice bir gözden geçirmek, sonra da kuyruğundan tutulup kolayca tava da döndürülen balıklar gibi, onu gönlünüzün dileğince evirip çevirmektir. Oysa, bilginin sarayına ana kapıdan girmek, uzun bir süre gerektirir, birçok kuralın yerine getirilmesini gerektirir. Dolayısıyla, çok ivecen, kurallara da pek kulak asmayan iş bitirici kimseler, arka kapıdan girmekle yetinirler. Uçarcasına ilerleyen bilimlerin, geriden saldırıyla daha kolay engellenebileceği ni sanırlar." Aşağı yukarı üç yüz yıl önce söylemiş olan bu sözler, bir bakıma günümüz dünyası için de geçerliliğini sürdürüyor. Bugün birçok toplumda, kitaplara her istediğimizi yapmaka ta yöntemden daha da ilerletilmiş olduğunu görüyoruz. Sonundaki dizine bile bakılmadan, yerli yersiz suçlandırılıyor, yanlış bulunuyor, tatsak ediliyor, yok ediliyor kitaplar. Kuyruğundan değilse bile kulağından tutulduğu gibi eğitim kurumlarından kovulabiliyor, ateşe atılabiliyor. Fabrikalarda hamur ediliip kara ya zıları siliniyor, sözde zararsız bomboş kâğıtlara dönüştürülebili

yorlar. Ancak bu tür olayların sürüp gittiği toplumlarda bile, kitapları gözü kapalı suçlandıran yöneticiler, bir yandan da kendilerini halka beğendirmek için, okuma yazma seferberliklerinden, artan okuryazar sayısından söz etmek zorunluluğunu duyuyorlar. Kolay kolay yadsınamayacak bir önemi var okumanın demek toplumda. Hiçbir çağda değişimemiştir bu gerçek. Günümüzde de kim ne derse desin, insanoğlunun bilgilenmesinde en etkili, en özgürce, en gelişmiş yol, okumaktır. Kitapların hamur olduğu, kesekâğıdı yapıldığı, çürümeye bırakıldığı karanlık dönenler, okumanın önemini pekiştirmekle kalır ancak.

Büyük İskender'in yastığının altından hiç eksik etmediği iki silah varmış derler: kılıcı, bir de *İlyada*. Bilge Aristoteles'in bu ünlü öğrencisi, o kılıçla çok kesmiş biçmiş ama, o kitabı kılıca kırdırmamış hiçbir zaman. Günümüzde ise, "neler okursunuz?" türünden bir soruyu, adı okumaza çekmasın diye yasak savmak için yanıtlayan birçok kimse arasında, *Pekos Bill*, *Red Kit* benzeri şeyleri okumaya bayıldılarını söyleyen yöneticiler, yüksek görevliler bile var. *İlyada* nere, *Red Kit* nere diyeceksiniz, ama gene de aradaki yüzyıllar boş geçmiş sayılmaz. Kitapları üstünkörü suçlandıran, okuyana için öfke duyan yetkililerin bile, "ben okumam" demeyi kendilerine yedirememeleri ilginçtir. Swift'in dediği gibi arka kapıdan da olsa, okumaya bir yerden bulaşmış olmanın onuru, böylelerine yeter de artar. Gönüllerindeki çoraklık içler acısıdır. Onlara baktıkça bir gerçeği daha iyi kavrarız: okumanın tükenmez kaynağından, herkes kendi kafasının çapı oranında pay alır. Çağlar boyunca insanoğlu hep kitaplarla düşünegelmiş, kitaplara koymuştur düşüncesini. Dolayısıyla günümüzün gerçek anlamda çağdaş insanı, düşünen insanı, okuyan insanıdır.

Her okuryazar, okuyan kişi sayılabilir mi? Üzerinde durulması gereken bir nokta da budur. Günümüzde okuryazarlık dediğimiz şey, çok çok her bireyin kazanması gereken bir beceridir ancak. Ama bu beceri, kazanılıp rafa kaldırılmak için değil, yaratıcı, araştırcı, eleştiriçi düşünçeye varmak içindir. Bunun da yolu kitaplardan geçer. Çağımızın büyük yazarlarından Jorge Luis Borges en güzel denemelerinden birinde, insan düşüncesinin evriminde kitapların yerini şöyle belirtiyor: "İnsanın türlü araçla-

rı arasında en şaşırtıcı olanı, hiç kuşkusuz kitaptır. Mikroskop ile teleskop, görme yetimizin uzantısıdır; telefon, sesin uzantısıdır; saban ile kılıç insan kolumnun uzantısıdır. Kitap ise bambaşka bir şeydir: insan belleği ile düşgünün uzantısıdır.”

Gerçi, gömülüdüğü koltuğunda gazetesinden yeni zamla-rı okuyan emekli, dedikodu haberlerini ya da yıldız falını oku-yan ev kadını, fotoroman okuyan sulugöz okullu kız, borsa ha-berlerini okuyan tüccar, enflasyonu okuyan iş bitirir politikacı, büsbütün okumasız sayılmaz. Ancak, gazete haberini, günde-lik haber türünden bilgileri çoğunlukla unutmak için okuruz. Sürekli değişikliğe uğrar bu tür bilgi. Bugünkü gazetelerin en çarpıcı haberi yarın eskiyiverir. Her türlü iletişim çok hızlan-dığı çağımızda, özellikle budur durum. Borges'in, insan belleği ile düşgünün uzantısı diye nitelediği kitapların içindeki bilgi ise, unutulmak için değil, bellekte tutulmak için okunur. Kişili-ğimizin, dünyaya bakışımızın, kavrayışımızın, ayrılmaz bir par-çası olur. Bundan dolayı, geliştirici, aydınlatıcı, ilerletici nitelik-teki okuma türü, kitap okurluğudur. Günümüzde kitle iletişim araçlarıyla, bilgi edinme yolları büyük değişikliğe uğramış olsa da, kalıcı bilginin kaynağı olarak kitap, önemini gene de sürdürür. Çağdaş toplumlarda okumasız okuryazarların sayıca git-gide artması, bu gerçeği sarsamaz.

Bugün aydın geçinen birçok kimsenin, okumayı modası geçmiş bir bilgenleme yolu saylığına da tanık oluyoruz sık sık. Ne gereği var öyle uzun uzun okumanın, televizyondaki dizile-ri, açık oturumları, konuşmaları, maçları, eğlence saatlerini iz-lemek varken! Dünyayı ayağınza getiren büyülü kutu ne güne duruyor odanızın baş köşesinde? Az değil böyle düşünenlerin sayısı. Kitle iletişimimin bu yöndeki son gelişmelerine baktıkça, okumaya nerdeyse karşı bir çağda, daha da büyüyor okumanın önemi. Neden mi? Bir ünlü romanı tek başına okuduğunuzu düşünün. Bu durumda, bilincinizin geçirdiği bütün dönüşüm-ler, derin bir dalınç içinde kazandığınız duyarlık eğitimi, sizin içinizdeki dalgalanmaların, etkin benliğinizin bir başarısıdır. Oysa aynı romanın televizyondaki dizi filmine binlerce kişiyle birlikte bakarken, ondan birilerinin sizler için çektiği belli yo-rumu, kendi bilincinizin pek katkısı olmadan, edilgince izlersi-

niz. Ertesi gün eşinizle dostunuzla birkaç satır konuşursunuz o film konusunda, sonra unutursunuz. Akşama başka bir film göz kirpar size kutudan. İzlersiniz, sonra onu da unutursunuz. Oysa bir kitabı okurken, sevdiğiniz bölmelerine bir daha bir daha dönmek, düşünen insanın büyük mutluluklarındandır. Sevdığınız kitapları belli aralarla yeniden okumak. Unutmak için değil; unutamazsınız. Güzellik, anlam, dil yakalamıştır sizi bir kez, bilincinizde yer etmiştir. Kuşaklar boyu nice okurun olduğu gibi sizin de benliğinizin bir parçasıdır artık. Bu nedenle, Bernard Shaw'un *Caesar and Cleopatra* adlı oyununda, ilkçağın ünlü İskenderiye kitaplığı, insanlığın belleği diye anılır.

Okumaya nerdeyse karşı bir çağda okumak zorundayız dedim. Günümüzde kitle iletişim araçlarının, özellikle de televizyonun insanın okuma, yazma, düşünme alışkanlıklarını üzerindeki olumsuz etkisini, 1984 yılının son ayında, küçük bir Amerikan kasabasında yaşanan ilginç bir olayla örneklemeye çalışacağım. Söz konusu kasaba, New York'un yüz elli mil kuzeydoğusunda, on yedi bin nüfuslu Farmington kasabasıdır. Bu kasabada, bir ay için herkes televizyonunu kapatmıştır. Nasıl? Farmington halk kitaplığının, çocuk kitapları bölümü başkanı Nancy De Salvo adlı bir bayanın öncülüğüyle.

Bugün ABD'de kişi başına televizyon kullanımı günde ortalamada yedi saatı aşar. Otuz altı kanaldan yirmi dört saat boyunca sürekli yayın yapılır. Okul yaşı altındaki çocukların haftada otuz altı saat bakarlar televizyona. Emeklilik yaşına gelmiş her Amerikan yurttaşı, yaşamının toplam on bir yılını kutuya bakmakla tüketmiş olur. Küçük Farmington kasabası da kutudan payını aldığı için, evlerin kocaman bahçeleri, okulların oyun alanları, yüzme havuzları bomboştur. Çocuklarla gençlerde, son yıllarda göze çarpar ölçüde davranış değişiklikleri belirmiştir. Nancy De Salvo, kitaplığında altı yedi yaşında çocukların bir topluluğu Kızılderili masalları okurken, çocukların üç yaşındaymış gibi davranışlarına tanık olur. Kimisi gözlerini bir noktaya dikmiş heykel gibi durur, kimisi bir dakikadan fazla dinleyemez, kimisi itişir kakışır. Eskiden içlerinden biri ağlayacak olsa hepsinin gözleri doluveren çocuklar, boncé bir alırdırmazlık, katılık içindedirler. Hepsinin kafasında olağanüstü güçte "Süpermen" türünden

kahramanlar. Hepsinde tek yönlü, kaba, duygudan yoksun bir kişilik oluşumu. On altı yıldır kitaplıkta görev yapan Nancy De Salvo, üzüntüyle gözlemler çocuklardaki bu değişimi.

Kitapluktaki üç yüz bin kitabın yanısıra oyuncaklar, kukla tiyatrosu, büyüklere küçüklere düzenlenen masal akşamları hiç ilgi görmez. Herkes evindeki kutunun karşısına çakılmış durumdadır. Gençlerde, özellikle video filmlerinin etkisiyle, sadomasoçoistik eğilimler, büyük bir dikkat eksikliği, tembellilik, saldırganlık gitgide artmaktadır. Farmington halk kitaplığının kapısını kimse çalmaz olur zamanla. Gün olur, raflardaki üç yüz bin kitaptan hiçbirinin kapağı bile aralanmaz. Kitaplık görevlisi Nancy De Salvo düşer yollara, ev ev dolaşır; okullara, iş yerlerine gider; okul yöneticileriyle, anne babalarla konuşur. Sonunda yediden yetmişe bütün Farmington'lulara televizyonu bir ay için kapatmak önerisini benimsetir. Her çocuktan tek tek söz alınır, imzalar alınır. Kimileri hiç bakmamaya, kimileri de çok az bakmaya söz verirler. Öğrenciler arasında ödüllü bir yazı yarışması açılır. Bir aylık süredeki izlenimlerini yazmaları için. Halk kitaplığında ise, elisi, masal uydurma, okuma, oyuncak yapma kursları düzenlenir. Sonuçta, yılda belki bir kez, o da Noel akşamı hindi yemek için bir araya gelen aileler, bir ay boyunca hemen hemen her akşam, çoluk çocuk bir araya gelirler. Anneler, baba-lar, çocuklar daha bir yaklaşırlar birbirlerine; güler, söyler, oynarlar birlikte. Farmington kitaplığı birden işlemeye başlar. Bir aylık yasaktan en çok yakınan da babalar olur. Maç izlemeden geçen pazar günlerinde, yarımadam gibi duyarlar kendilerini. Dokuz yaşında bir çocuk ise, yarışma için hazırladığı yazısında, şöyle anlatır izlenimlerini: "Babam bize çok güzel şeyler okuyor. Annem de okuyor bize. Eskisi gibi boyuna telefonla konuşmuyor. Artık, şu dizi bu dizi diye kardeşlerimle kavga da etmiyoruz. Ama biraz canım sıkılıyor doğrusu. Bildiğim oyunların hepsi bitti. Başka oyun bilmiyorum."

Bu sözlerden anlaşılacağı üzere, Benjamin Spock yöntemle-riyle büyütülmüş, her şeyi hazır bulmaya alışık çocukların, kendi kendilerini oyalamaları pek kolay olmaz ilkin. Hep kutuya özlerler için için. Başkalarınca eğlendirilmek isterler. Hızlı değişiklikler, art arda olaylar ararlar. Derken sonunda her biri bir ki-

tabın başında bulur kendini. Bir aylık süre bitiminde, okullarda başarı oranı yükseler, spor alanları, yüzme havuzları dolup taşmaya başlar. Bütün bu olup bitenleri yerinde saptamak için Sydney'den, Londra'dan, Wiesbaden'den televizyon çekimcileri gelir Farmington'a. On üç yaşında bir çocuk, televizyon kameralarından biri önüne, değme sunucuları aratacak bir rahatlıkla dikkilerek: "Gerçekten çok iyi oldu bu iş. Her ödevde 'Süpermen'den söz etmek zorunda değilim artık, dünyada çok daha başka şeyler de varmış," diye konuşur. Televizyonun uyuşturduğu bütün bir kasaba, yeni deneyimiyle, yepyeni türden bilgilere, bir yaşama kıvancına varır. Televizyon konuşmaclarını izlemek yerine, büyük küçük bütün Farmington'lular, kendileri düşünüyor, konuşuyor, görüş bildiriyor şimdi.

Bu örnekte görüldüğü gibi, insanlar ancak kafalarını bağımsızca kullanabildikleri oranda kendileri olabilirler. Günümüzde, kitle iletişim, bağımsız düşünebilme yetisinin en büyük engecli durumuna gelebilmektedir. Değişik ülkelerde yapılan araştırmalar, televizyon izleyicilerinden çögünün, baktıklarını gerekte göremediği, pek az kişinin anlayarak baktığı sonucunu ortaya çıkarmıştır. Günün haberlerini bile gerçekte çok az kimse anlamaktadır. Haberin politik, ekonomik, kültürel art-alanını, toplumda kurumlar arası ilişkilerin nitelğini, belli bakış açılarına uydurularak aktarılan en canalıcı konuların içyüzünü, izleyicilerin çoğu bilemez. Coğunluk, belli açıdan aktarılan görüşlerin, değişmez tek doğru olmadığını, karşit seçeneklerin de bulunabileceğini, kutudan gözlerini bir an ayırip düşünmez. En kolay anlaşılır yayınlar, canlı yayınlardır belki. Ama torunlarıyla maç izleyen bir ninenin, her şeyi bırakıp "şu çimenin güzelliğine bak yavrum!" dediği, oyunculara da cambaza bakar gibi baktığı, rastlanmayacak olay değildir.

Okuyan kişi, kitaplarda bulduğu bilgiyi, düşüne taşına, ölçetarta, kendi özgür bilinci açısından maleder benliğine. Gönlünün istediği kavramlarla, sözcüklerle, imgelerle. Hiç kimse onu, "şu görüş yanlış, bu kavram yasak, düşünme, kutuya bak!" diye güdemez. Okuyacağınız her kitabı, kafaniza, eğilimlerinize, gönüüzdeki susuzluğa göre sezersiniz. Üstelik bilirsiniz, hiçbir kitap, kapınızı çalsalar içeri almayacağınız sevimsiz yüzleri, oda-

nızın içine taşımaz. Gerek bilim gerekse sanat alanında yaratıcı düşüncenin sürekliliği, ancak okumakla sağlanabilir. Okumakla kendini yenilemekten uzak bilimadamı, dönüp dönüp aynı şeyleri söylemek zorunda kalır, saplantılardan, hoşgörüsüzlükten kurtulamaz. Okumayan sanatçı, bildiği tanıldığı birkaç büyük ustaya öykünmenin ötesine geçemez. Yalnız bilimadamlarıyla sanatçılara değil, toplumda değişik alanlardan kişilere de bilginin sınırsızlığını, insanın baş erdemi hoşgörüyü, okumak öğretir ancak. Kişi okurken kendi dışındaki inançlara, bakış biçimlerine, duygulara, düşüncelere saygılı davranışının önemini gitgide daha çok kavrar. Düşüncesi, duyguları yeni bilgilerle sürekli değişir, parıltı kazanır. Evet, okumak değiştirir bizi. Değişmek ise yaratıcı kılار.

İnsan kültürünün en büyük kaynağı, günümüze degen bilim, sanat, teknoloji alanında aşama aşama gerçekleştirilmiş başarılardır. Bu bakımdan, insanlığın belleği diyoruz kitaplara. Ancak çağdaş kültür, yalnız günümüze degen olan başarıların toplamı diye de tanımlanamaz. Hele çağlar öncesi birtakım değerlere sıkı sıkıya sarılmak hiç değildir kültür. Geçmişe, insanlığın belleğinde süren her değere gereken önem verilmelidir. Ama insan, varoluş serüvenindeki sürekli atılım çabasında, geçmiş değerlerle bir hesaplaşmayı da gerçekleştirmeli. Böyle ileriye dönük bir hesaplaşma sonucu kültür, yalnız geçmişin anımsanması olmaktan çıkar, güzel bir geleceğin yaratılması için gerekli birikimi de içine alır: değişimeyi, hoşgörüyü, yaratıcı düşgünü, yenileyici düşünceyi. İşte kültürün bu boyutu, yalnız eskiyi ezerlemekle değil, bugünü de okumakla kazanılır. Yeniye, aykırıya, değişik olana, aşırıyla, hoşgörüyle.

Daha genel anlamda ise yararları iyice somuta indirgenebilcek bir etkinlidir okuma. Kişilerin yaşamında okumak, okuyabilmek, çok yalın işlevlerle yürütür etkisini. Apaçık yararlarından birincisi, değişen gündelik yaşam gerçeğine uyum kazanabilmemizi sağlamasıdır. Yalnız uygulamalı nesnel bilgi kitapları değil, sanat nitelikli yapıtlar da sağlar yaşamla aramızdaki bu köprüyü. Okumakla, yaşamın her türden olgusuna ilişkin deneyimlerimiz, kavrayışımızla duyarlığımız, kendimizi sürekli aşarcasına, büyür, yenilenir, incelir. Okumanın daha yaygın tanınan ikinci işlevi ise, eğlendirici işlevidir. Bu, gerçek yaşamda

bulamadığımız şeyi kitapların düşsel dünyasında buluruz anlamına gelmez. Ancak okuma, bilincimizdeki soyut çıkarımlar aracılığıyla, kendi yaşamımızda karşılaşmadığımız deneyimlerle de tanıştırır bizi. Yaşamın bize yabancı, aykırı gerçekleriyle başeder-bilmemiz için gerekli gücü bilgiyi verir. Böylece okumanın eğlendirici yönü, çok önemli bir yarar da sağlar hepimize. Üçüncü bir yön de, okumanın toplumsal ilişkilere yararıdır. Evde, okulda, arkadaş çevresinde, işimizde gücümüzde, politik topluluklar da. Kimi konulara ortak bir ilgi, gündelik havadan sudan konuların ötesinde, kökleri daha derinde bir iletişimim temeli olabilir. Birreylerin konuşmaları, davranışları, daha duyarlı bir düzey kazanabilir. Üstelik, rafımızda sıra sıra yer alan okunmuş kitaplar, bir güven, tükenmez bir kıvanç verir kişiye. İnsanlara, dünyaya, yaşamın bütününe barışık bir duyguya, hoşgörüyle yaklaşmayı öğreniriz. Okumanın kısaca dejindigimiz bu üç yalın katkısı, yediden yetmişe, sokaktaki adamdan devlet yöneticilerine degen, hepimizin yaşamı için geçerlidir.

Bir toplumun esenliğinde en belirleyici etken, okuryazarlık oranının da ötesinde, okuyan yurttaş sayısıdır. İnsanoğlunun en etkili özgürlleşme yoludur okumak. Elimizin altındaki, değerini pek azımızın bildiği, mutluluk olanaklarından biridir. Her yüz yılda olduğu gibi bugün de, aydınlanma yolunda, okumanın yerini tutacak bir seçenek daha yoktur. Gutenberg çağlığı bütün görkemiyle sürüyor daha.

Okuyanlarla sürüyor.

1985

II. BÖLÜM
ÇEVİRİ SORUNLARI

Bir Yorum Süreci Olarak Yazınsal Çeviri

Mitologyanın, ayağı kanatlı tanrısi Hermes'in baş görevi tanrıların buyruklarını insanlara taşımaktır: tanrıların dünyası ile insanların dünyası arasında bir iletişim köprüsü kurmak; tanrı sözünü, anlayabilecekleri bir biçimde insanlara ulaştırmak. İnsanlığın, anımları adlandırarak başkalarına aktarmakta kulanıldığı iki temel araç olan dil ile yazıyı da ayağı kanatlı tanrıının bulduğunu düşünür eski Yunanlılar.

Yunancada yorumlamak karşılığı kullanılan "hermeneuein" eylemi ile yorum anlamına gelen "hermeneia" adı da genellikle Hermes'le ilgili görülür. Hermes'in adından türeme sözcüklerdir bunlar; ya da Hermes'in adı bunlardan türemiştir belki. Felsefenin, Türkçede yorumbilim diyeboleceğimiz (Alm. Hermeneutik) yöntemi de aynı kökenlidir. Yüzyılımızın ünlü kafası Martin Heidegger bütün bir dünya görüşünü yorum ilkesi üstüne kurar. İnsan varlığının bütün doluluğu ile kavranıp anlaşılması Heidegger'in yorumbilimsel felsefesinin amacıdır. Katı kesinlemelerle dolu bir anlama değil, tarihsel bir biçimde oluşmuş, insan bilincinin olgularla karşı karşıya gelmesiyle, olguları yaşamıyla biriken veriler üstüne temellenmiş bir anlama.

Gördüğü gibi "hermeneuein" sözcüğünün çakışımı arasında, "bir iletiyi taşımak – Hermes gibi", "bir olguyu anlamak, anlatmak" türünden anımlar var.¹ Bu anımlarda or-

1 Gerhard Ebeling, "Hermeneutik", *Die Religion in Geschichte und Gegenwart* 3. basım, III, s. 242.

tak olan yön, yabancı, bilinmedik, zamanı-uzamı yaştı niteliği ayrı bir şeyi, bildik, tanındık, anlaşılır bir çerçeveye siğdırılmak, bildik bir iletişim dizgesinin biçimleri aracılığıyla başkalarınınca da anlaşılır kilmak çabasıdır. Çeviri etkinliğinin kendisi de temelde bu tür bir anlama-anlatma, anlaşılanı başkalarının anlayabileceği biçimde yorumlama sürecidir. Bu bakımdan gerek Martin Heidegger, gerekse ünlü izleyicisi Hans-Georg Gadamer, bir dilden bir dile çevirinin yorumbilimsel bir iş olduğunu, gerçekte en geniş anlamıyla “anlama” olgusunun da bir çeviri etkinliğine büyük benzerlikler taşıdığını ileri sürerler. “Her çeviri, bir yorumlamadır, evet, denilebilir ki çevirmenin, karşısındaki söze yönelttiği bir yorumun bütünlenesmesidir.”²

Yazın sanatında, her yapıtta birtakım dünyaların, anlam dizgelerinin okurlarca anlaşılması, alımlanması amaçlanır. Ama bir yazınsal metin, konusu, zamanı, yeri, dili yönünden bize uzak olabilir. Yazılı metin ile anlama yetimiz arasına daha başka engeller de girebilir. Bu durumda, yazınsal yorumun görevi, yabancı, uzak, karanlık anlamlı bir iletiyi gerçek, yakın, kavranır kılmaktır. Bu anlamda yorumun hem okuma etkinliği açısından, hem de yazın öğretimi açısından canalıcı bir önemi vardır. Yorum, böyle bir amaca yönelik değilse, ne Fuzulî'nın “mecaz”larını kılık kırarak çözümlemek, ne de onun şiirini bütünüyle bugünün Türkçesindeki eşdeğer anlamda sözcükleré aktarmak bir yarar sağlar.

Çeviri, bir şeyi *anlaşılır kılma* yolundaki temel yorum sürecinin özel bir biçimidir. Çevirmen, yabancı, anlaşılmaz olanı, amaç dilin iletişim dizgelerine aktarır. Tipki tanrı Hermes gibi, o da bir dünya ile öteki arasında ileticidir: kaynak dilin dünyası ile amaç dilin dünyası arasında. Çeviri eylemi, kuru kuruya, anlam eşdeğerliliklerinin aranması değildir. Yalnız sözcükler, tümceler, sesbirimler değil bütün bir dilsel yapıdır önemli olan. Bir şiir, öykü ya da roman çevrilirken her şeyden önce göndericisi (yazar), alıcısı (okur), içindeoluğu bağlamı ile bir iletişimsel yapı olarak görülebilir. Yoksa “atomistik” dedikleri türden, tek tek dilbilimsel birimler üzerinde titizlenen, bunların her birine eşdeğerler bulmaya çalışan bir çeviri yöntemi yarı yolda kalacaktır.

2 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1975, s. 362.

Bütün olarak görüldüklerinde, kimi metinlerin yapısında belli dilbilimsel düzeylerle özelliklere, kimisininkinde de başkalarına önem verildiği hemen göze çarpar. Bir metinde sesbilimsel, sözdizimsel ya da anlambilimsel düzeylerden biri belirgin bir biçimde önem kazanabilir,³ ama bu öne çıkma olgusunu, metnin bütünüünün iletişim işlevi içindeki yeriley değerlendirmek gereklidir. Çeviri bize gerçekte sözün, hem bir dünyayı kavrayışımızı, hem de o dünyaya yönelik algılarımızı biçimlendiren bir etken olduğunu en açık yoldan gösterir. Bir dil hiç kuşkusuz, belki özellikle bir kültürel yaştanın birikimidir. Bizler de bu birikim içinde varolur, bu birikimin aralığından görürüz her şeyi. Her yazar için olduğu gibi, her yazinsal metnin alınmasında da durum aynıdır. Her şeyden önce bir okur olan çevirmen de, böyle bir dilsel kültürel yaştan birikiminin gözüyle kaynak metni içeren kavrayan, sonra da amaç dilin birikimi ile kültürel yaştanının dizgelerinde özümleyen kişidir.

Yazın çevirmenliğinin, dil okullarındaki çeviri derslerinde kazanılmış dilbilimsel çözümleyici becerilerin ötesinde bir yeti olduğunu biliyoruz. Ancak, gerek dilbilim gereksé yazınbilim öğretmenlerinin dilbilimsel çözümlemeden çok, iletişimsel yorumlamaya dayanan bir çeviri türünün uzmanı olmalarında birçok yönden yarar vardır. Kendi anadilinin yazınıyla dilbilimiini öğretenler için bile söz konusudur bu. Gerek tarihsel gereksé ulusal yönden bizden ayrı olan, uzak olan, yabancı, belirsiz anımların iletişimini, dilimizi konuşur biçimde aktarmak, yalnız çevirmenlerin değil, Chaucer'ı, Yunus Emre'yi, Rabelais'yi öğreteninceleyen yazınbilimcilerin de yükümlülüğüdür. Burada çevirmenin yazın öğretmeninden kesinlikle ayrılan yönü, amaç dilde ürettiği çeviri metne biçimsel bir anlamda bağımlı olmalıdır.

Soy yazinsal çeviri için gerekli olan birçok bilgi, kaynak metnin didik didik bir dilbilimsel çözümlemesiyle elde edilmeyecek türden bilgilerdir. Sö zgeli si, *Odyssaea*'nın çevirisile Homeros'un dünyasını iletecek çevirmen, bu dünyada bütün doğal nesnelerin canlı sayıldığını, koca evrenin göz alabildiğine kara ile su dan oluştuguunu, her doğal sürecin doğaüstü bir varlığın isten cinden doğduğunu, tanrıların bütün insan güçsüzlüklerini taşı-

3 Bkz. Anne Cluysenaar, *Introduction to Literary Stylistics*, London, 1976, s. 42.

makla birlikte insanın üstünde varlıklar olduğunu, çok yüce bir düzeyde de olsa, onuruna düşkün destan kahramanının kine benzer birtakım davranışlarda bulunduklarını görmek zorundadır ilkin. Her okur gibi çevirmen de, ancak bu dünyaya girdikten sonra, o sonsuz tuzaklardan geçen, hiç duraksamadan ölümün kucağına giden, nerdeyse koruyucu tanrıçası Athena'nın bile gözünü boyayacak masallar düzen, serüvene bilgiye doymak bilmez kurnaz kahraman Odysseus'u anlamaya başlar. O günlerin gemilerini, atlarını, sabanlarını, kargalarını, baltalarını, şarap saqraklarını resimli kitapları ile müzelerden tanıyan bugünün kentli okuru, bütün bu nesneleri Homeros dünyasının canlı bağlamındaki işlevleriyle gözünün önüne getirebildiği an, metnin anlaşılması kolaylaşır. Erich Auerbach'ın *Odysseia*'yla ilgili çözümlemelerinin başarısı,⁴ bütün öykünün anlatım düzene, iletişim dizgelerine, dilbilimsel özelliklerine duyarlı olduğu gibi, metindeki yüzeysel ayrıntılar altında yatan gerçeklik duygusunu da kavramasındadır. Bu gerçeklik duygusu, başka bir deyişle, yazınsal metnin çizdiği dünya içine girme duygusu, her başarılı yorumun, dolayısıyla da çevirinin odağı olmalıdır. Bu odaktan, metnin bütün göstergelibilimsel eylemi, insan varlığıyla ilgili bir anlam çerçevesine yerleştirilerek kavranabilir. Çeviri de bu noktadan sonra, Gadamer'in sözünü ettiği bütünlennmeye yönelik bir yorumdur artık.⁵

Çeviri edimi, kendi anlama dünyamız ile kaynak yapının dünyası arasındaki karşılığın bilincine sokar bizi. Çevirmen ile kaynak metnin dili arasındaki uzaklık, değişik ölçülerde olmakla birlikte,其实 her iletişim konumunun, karşılıklı konuşmanın bile bir özelliğidir. Aynı bölgeden gelmiş, aynı dili konuşan iki kişinin anlaşmasındaki engeller bunun en yalınörneğidir sözgelişi. İngiliz yazısında, her yüzyıllık süre, dilde önemli değişimeleri, dönüşümleri içerir. Dolayısıyla T.S. Eliot'ı, Coleridge'ı, Pope'u, Milton'ı, Shakespeare'ı ya da Chaucer'ı yorumlamak için her okurun ya da çevirmenin, gerek tarihsel gerekse dilsel yön den kendisininkine karşıt bir anımlar dünyasıyla buluşabilmesi gereklidir. "Gerçekte bu karşılık okur ile metin ilişkisinin

4 Erich Auerbach, *Mimesis*, Princeton, 1973, ss. 3-24.

5 Gadamer, a.g.y., s. 363.

temelidir.”⁶ Okur ya da çevirmen, bu karşılığın giderilmesi çabasıyla metnin anlamına açılır.

Dante'nin İtalya'sını da gözönünde canlandırıbilmek, o dünya içinde enikonu gezinebilmek, o dünyayı başka bir dilde sunabilmek, yalnız dilbilimsel bir çeviri sorunu değil, aynı zamanda tarihsel bir çeviri sorunudur. Ancak, çağdaş yazarların çevrilmesinde de güçlük daha az değildir. Sözgelişi, romanlarında Almancanın çok değişik anlam alanlarından alabildiğine yararlanarak kendine özgü bir biçim kuran Günter Grass'ın 1977 içerisinde yayımlanan *Der Butt* romanında da tarihsel anlatım biçimleri, bölgesel ağızlar, masal dili, röportaj dili, yemek pişirme betimleri, resmi dairelerin dili, şiir dili, sokak dili içiçe bir örülükle yer alıyor. Yalnız yabancı okurlar için değil Alman okuru için bile özel bir çabayı gerektiriyor romanın anlaşılması. Bu romanın çevirisindeki güçlüklerin çözülebilmesi amacıyla, geçen şubat ayı başında Frankfurt'ta Günter Grass ile İsrail'den, İtalya'dan, Japonya'dan, İskandinav ülkelerinden dokuz Grass çevirmeninin buluşarak bir hafta birlikte çalışmalarını sağladı *Der Butt'*un yayinevi. Çevirmenlerin kaynak metinde karşılaşlıklarını güçlükler, yazarın kendi açıklamalarıyla da aydınlatıldı böylece. Bir yazarın kendi yapıtına her zaman en doğru yorumu getirebileceği söylenemez elbette. Ama, metin ile çevirmen arasındaki yukarıda sözünü ettigimiz karşılık daha kolay giderilebilecekti böylece. Bu kişisel buluşma aracılığıyla, yazarın anımlar dünyası ile çevirmenin anımlar dünyası arasındaki düşünsel buluşmanın engelleri azaltılmış olacaktı. Yapıtın yorumlanması yazar da bir katkıda bulunacaktı.

Gerçekte her çeviride sorun, insan varlığının, başka bir anlama çevreninden kavranabilmesidir. Metnin dilinde örtük bir biçimde yer alan bir dünya görüşünün kavranması ise yazinsal yorumun çetin görevidir. Çağdaş yorumbilik, yorumbilik olgusunun irdelenmesinde, gerek çeviri ediminin kendisinden, gerekse çeviri kavramından geniş ölçüde yararlanır. Nitekim yorumbilik, gelişmesinin erken dönemlerinde de, ya klasik yazın yapıtlarının ya da *Kutsal Kitap'*ın yorumbilimi olarak her zaman çeviriyle ilgilenmiştir. Çeviri olgusu, yorumbilimin temelidir. Bu ol-

6 Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, (UTB 6361) München, 1976, s. 115.

guda kişi, dilbilisel, tarihsel, kültürel araçlarla eski ya da yeni bir metni çözmeye çalışır; bir anlamı parça parça, adım adım kurraken, yorumbilimsel iletişim konumunun gereklerini yerine getirmiş olur bir bakıma.

Çeviren için her zaman iki anamlar dünyası vardır: çevri-lecek metnin dünyası, amaç dilin okurunun dünyası. Hermes'in görevi ise iletiyi bir dünyadan ötekine çevirmektir.

1979

Yazınsal Çevrilebilirlik Sorunu

Çeviri etkinliğinin, değişik amaçlara yönelik değişik biçimlerinden biri olarak yazınsal çeviri, kendine özgü birtakım sorunlar içerir. Her tür çeviride olduğu gibi yazınsal çeviride de bu sorunlar, en başta, çevrilmesi söz konusu olan metin türünün yapısal niteliklerinden doğar. Yazınsal metni ilkin bütün yazınsal ürünleri kapsayan bir üst kavram olarak düşünürsek, nedir bu nitelikler? Nasıl bir iletişim yapısı gösterir temelde yazınsal metin, nasıl bir iletişim konumunu gerektirir?

Yazınsal iletişimim en belirgin yönü, nesnel gerçekler dün-yasıyla doğrudan doğruya ilgili, kullanmalık türden bilgilerin bir alışverisi olmayıdır. Bir romandan, kesin olgusal bilgiler; bir sevgi şiirinden, gündelik gönül işlerinizi istediğiniz yönde kestirme çözümlere götürecek yöntemler; sözgelişi, konusu mutfakta geçen bir öyküden de, akşamda hemen deneyebileceğiniz bir yemek betimi çıkarmanız gerekmek. *Der Prozess*, bir hukuk ya da mantık yapıtının başlığı olarak karşımıza çıksa, Kafka'nın 1910'larda Almancada yayımlanmış –Türkçeye de *Dava* başlığıyla çevrilmiş – romanı önünde gireceğimiz iletişim konumundanambaşka bir konuma girmemiz gereklidir. Çünkü bir hukuk ya da mantık yapıtının ilettiği bilgi ile Kafka'nın romanının iletisi arasında nitelik yönünden bir benzerlik olamaz. Yazınsal metin, bir dilin kullanmalık bilgi alanlarından alabildiğine yararlanır gerçi. Ama bu bilgileri yeni bir dilsel yoğunrumda bireştirirken, bunların ötesinde bir iletî amaçları. İşte bu bireşimim, başka bir deyimle yazınsal metnin bili-

nen kullanmalık bilgiler ötesinde amaçladığı iletinin, gündelik yaşam deneylerimizde doğrudan doğruya karşılığını bulmak olanaksızdır. Demek ki, yazınsal metin, dile getirdiği her anlamı bildiğimiz belli bir nesnel göndergeye, bir anlam nesnesine bağlayabilmek kolaylığını vermiyor bize. Böyle olunca, yazın metninin iletisi, o metindeki dilsel öğelerin belli bir biçimde düzenlenişinden, bu öğelerin alışılmışın dışında anlamsal ilişkilerinden oluşuyor. Metnin anlam göndergesi, metiniçi birtakım dilsel düzeneklerin güdümü ile çıkarıyor ortaya. Metnin diliyle iletisi, kullanmalık metinlerde hemen hemen hiç rastlamadığımız bir ölçüde özdeşleşiyor.¹ Yazınsal metindeki tek tek dilsel öğeler, sesler, sözcükler, tümceler, tümce öbekleri, sözlüklerde, dilbilgisi ya da dilbilim kitaplarında saptanmış kurallar dışına taşabilecek işlevlere, yeni anlamsal ilişkilerre girerken, yazınsal metnin iletisi de, gündelik yaşam deneylerine tümüyle oturtamayacağımız bir yazınsal gerçek olarak belirir. Deneylerimizin dünyasında değil, kurmaca bir dünyada geçerlik kazanır bu gerçek. İşte bu nedenden dolayı, genellikle yazınsal ürünlerin çevrilmesi, bir gazete haberinin, ilaç betiminin, iş mektubunun ya da gezi kılavuzunun çevrilmesinden ayrı nitelikte bir iştir. Çünkü bu tür kullanmalık metinler, herkesçe bilinen bir olgular bağlamında anlam kazanır. Oysa yazınsal yapıt, bize bildik olmayan türden bir yaşam gerçeğini, bir kezliğine, özgün bir dil düzenlemesi ile kurmaca bir bağlamda sunmaya yöneliktir.

Bir yazınsal metnin dilsel öğelerinin metiniçi ilişkileri yön veriyor anlaması, demek. Bu metiniçi ilişkiler, izlegi de, göndergesi de, anlamı da belirliyor. Anlamın nesnesi, göndergesi metnin dışında değil, dilin özel işlevleriyle metnin içinde oluşuyor. Metnin dili ile estetik göndergesi özdeşleşiyor bir bakıma. Yazınsal çevirinin, çoğulukla çetin bir çeviri türü olarak tanımlanmasının nedeni de yazın metinin bu özelliğinden doğar. Herhangi bir doğal dil üstüne temellenmiş, kendine özgü bir dil düzenlemesi olan metin, başka bir dile, o kendine özgüüğünden bir şey yitirmeden, ne ölçüde aktarılabilir? Çevrilebilirlik çevrilemezlik sorunu bu noktada çıkarıyor or-

1 Bkz. Yuri M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München, 1972, s. 39.

taya. Bu sorunun niteliğini birazcık açmak, birtakım yönlerini örnekleme başlıca çabamız olacak burda.

Geleneksel yazın türleri ayrimını gözönünde tutarsak, roman, öykü, deneme gibi düzyazı metinlerin daha kolay, şiirin ise daha güç çevrilirliği yolunda yaygın bir kanı vardır. Düzyazıyla yazılmış oyunun da, koşukla yazılmış olandan daha kolay çevrilebileceği düşünülür. Şiirin çevrilemezliği konusundaki, romantik on dokuzuncu yüzyıl kökenli görüşün ise bugün bile birçok yandaşı olduğu açıktır. Geleneksel türler kuramının, bugün yazın ürünlerini tanımlamakta her zaman yeterli olamayacağını biliyoruz; şiir çevrilir çevrilmez tartışmasının da bizi bir yere götüreceğini biliyoruz. Ancak, yazın türleri için yapılan kolay çevrilir, güç çevrilir ayrimının temelinde şu olguların yattığını da söyleyebiliriz:

1. Bir yazinsal metin, dil düzeni doğal dilin kullanım kalıplarına benzediği ölçüde, kolay çevrilebilir. (Düzyazı türlerinin kolay çevrilebilirliği görüşü de, düzyazının gündelik dil kullanım kalıplarını yansittiği genellemesinden doğar. Bu genelleme özellikle yirminci yüzyılın yazinsal düzyazı metinleri için geçerliğini yitirmiş durumda.)
2. Bir yazinsal metin, gündelik yaşam olgularına bağlanabilecek bilgiler ilettiği ölçüde kolay çevrilebilir.
3. Bir yazinsal metin, iletişimde bilgi yitimi ile sonuçlanacak anlam belirsizlikleri gösteriyorsa güç çevrilebilir. (Şiir ya da benzeri nitelikte metinlerin tam çevrilemezliği, giderek hiç çevrilemezliği yolundaki genellemeler bu olgudan doğar.)

Çevirinin her şeyden önce, kuşatıcı biçimde bir anlama, sonra da anlatma, başka deyimle, bir yorum etkinliği olduğunu biliyoruz. Nitekim, türü ne olursa olsun, bir yazinsal metnin çevrilmesi de, yalnız taşıdığı bilginin değil, kaynak metnin yapısal anlambilimsel işlevlerini de yansıtacak bir eşdeğer dizgenin amaç dile aktarılmasıdır. Evet, şöyle bir dil kullanımını yansitan me-

tinlerin kolay, söylelerinin de güç çevrilebilirliği bir gerçek. Ama buna dayanarak, yazınsal türler arasında genel bir kolay çevrilebilir, güç çevrilebilir ayrimı yapmak bir şey sağlamaz. Her birinin kavranışı,ambaşka önbilgileri, alımlama koşullarını gerektirebilir. Bu koşullar, yalnız metnin yazınsal türüyle değil, başka yönleriyle tanışıklığı gerektirebilir. Çevirmenin, çevirmek istediği bir yapıtı alımlamasında, özellikle önemli olabilir böyle bir tanışıklık. Yapıtin, metin ötesi dizgeleriyle bir tanışıklıktır bu: metnin içinde olduğu toplumsal kültürel bağlam, yazınsal gelenekler, bir de tarihsel konumla tanışıklık, kısacası. Şu ya da bu tür yazınsal metnin çevirmence kavranışında ortaya çıkabilecek bilgi yitiminin ya da anlam belirsizliğinin giderilmesinde, dilsel öğelerin metinci işlevleri, sonunda gelip bu metin ötesi dizgelerden kökenli birtakım anıtlara dayanabilir. Bu bakımından, çevireceği metni, belli bir yazınsal akım ya da dönemde olan ilişkisiyle görebilmek çevirmene kolaylıklar sağlayabilir. Çevrilebilirlik, böyle bir durumda, çevirmenin önbilgisıyla doğru orantılı bir nitelik olur. Sözgelişi, Yunus Emre'yi bir başka dilde söyleyecek çevirmen:

*"Severim ben seni candan içeri
Yolum ütmez bu erkândan içeri"*

dizelerinde ilk anda büyük ölçüde yitmiş olarak alımlayacağı anlamlın boşluklarını doldurmak için, gerek doğal gerekse şiirsel Türkçede seyrek geçen "ütmek" sözcüğünün buradaki özel anlamlı kullanımını; "can" sözcüğünün yanamlamlarını; "erkân" sözcüğünün birtakım dinsel törelerle yöntemleri belirttiğini bilmek zorunluluğunu duyaraktır. Türkçenin, Yunus'ta kullanılan Oğuz lehçesinin özelliklerini bilmesi, işini daha da kolaylaştıracaktır. Bu tür metin ötesi bilgilerin eksikliğinden doğacak anlam boşluğu doldurulmadıkça metnin gerçek anlamda çevrilebilirliği su götürür. Divan yazının bir örneğin başka dile çevrilmesinde ise, son derece karmaşık metinci dilsel ilişkilerin yanı sıra, metnin gereçler donanımında kesinlikle süren yazınsal kuralların, dünya görüşünün, belli bir "mazmun"lar dağarcığının tanınması, çeviride sağlıklı çözümlere dayanak olacaktır. Ayri-

ca, Batı dillerinde Petrarca geleneği diye adlandırılmış bir şiirsel sevgi konumunun, divan şiirinde Doğulu bir yaşam dünyasında büründüğü ruhsal süreçlerle anlamların değişik niteliğini de görecektir çevirmen. Anlaşılacağı üzere, yazın çevirmeni, her şeyden önce iyi bir okur olmak zorundadır. Sorumluluğu en büyük olan okur odur.

Gerçekte bir yazinsal metnin güç ya da kolay çevrilebilir olmasında önemli etkenlerden biri, iletisinin bu tür metin ötesi bilgi alanlarıyla ilişki oranıdır. Bu alanlar, ayrı bir kültürün adamı olan bir çevirmene yabancı gelebilir. Dolayısıyla metnin iletisi, bütünlensemek için bu tür bir toplumsal-kültürel art-alana bağlanmayı ne denli gerektirirse, çevrilebilirlik de o denli sınırlıdır. Ancak, bu tür bir metin ötesi art-alanın büyük ölçüde zorunlu olmadığı kimi durumlarda da, dilsel öğelerin metiniçi ilişkileriyle işlevlerindeki birtakım özelliklerinden dolayı, çevrilebilirlik oranı düşük olabilir. Metnin iletisinin, sözcüklerin düzamlamlarından daha çok yanamlamlarıyla oluştuğu durumdur bu. Metnin göstergelerinin ilk elde gösterdiği anlamların yanısına, yanamlamlarla çağrışimsal bir gösterilenin de olması durumu. Çağrışimsal bir anlamın hem somutlanması, hem de göndergesinin kurularak amaç dile aktarılması karmaşık güçlükler taşıdığınından, bu durumda çevrilebilirlik oranı düşüktür. Bu düşmenin nedeni, çevirmenin toplumsal-kültürel art-alana yabancılığından daha çok, metindeki anlam gücüüğünün bulutsu, örtük niteliğidir. Hem geniş ölçüde bir art-alan bilgisini, hem de çağrışimsal örgülü bir anlam gücüüğünü taşıyan yazinsal metinler ise çevrilmesi belki en güç metinlerdir. Bu nitelikte güç çevrilebilir bir metnin en somut örneği, James Joyce'un *Finnegans Wake*'dır.

Ahmet Haşim'in (1884-1933) "Merdiven" şiirini, çevirisinde toplumsal-kültürel bir art-alana ilişkilerinden daha çok, anlamca belirsizlikler gösteren çağrışimsal yapısı yönünden güçlük çıkarabilecek bir yazın metni olarak görüyoruz. Bir divan şiirinin ya da çoğu zaman bir halk şiirinin gerektireceği metin ötesi birçok önbilgisi bile gerektirmediği söylenebilir "Merdiven"in çevirmen için. Şiiri, elimizdeki bir Almanca çevirisiyle karşılaştırarak, bu tür bir metnin çevirisindeki güçlükleri daha somut bir bi-

çimde saptamaya çalışacağız.² "Merdiven" şiirinin metni; deyiş biçimini yönünden, sözcüklerin çok tutumlu bir kullanımına, iletişimde artık-bildirimin hemen hemen hiçe indirgenmesine bir örnek. Telgraf dili diye tanımlanan³ bir deyişle yazılmış metin. Eksiltili bir deyiş biçimini bu. Söylemin en belirgin özelliği, öğelerinin çağrıımsal çoğul işlevliliği oluyor. Şiirsel etki de bu çoğul işlevlilikle sağlanıyor. Bu bakımdan metin, kendi dilinin bütün okurlarınca da tüketici bir anlamda kavranabilecek türden

2 MERDİVEN

*Ağır ağır çıkışaksın bu merdivenlerden,
Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak
Ve bir zaman bakacaksın semâya ağlayarak.*

*Sular sarardı... yüzün perde perde solmaka,
Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta...*

*Eğilmiş arza, kanar, muttasıl kanar güller,
Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller,
Sular mı yandı, neden tunca benziyor mermere?*

*Bu bir lisân-ı hafîdir ki rûha dolmakta,
Kızıl havâları seyret ki akşam olmakta...*

Ahmet Haşim (1884-1933)

DIE TREPPE

*Langsam, ganz langsam wirst du die Treppe hinaufgehen,
An deinem Saume sonnenfarbige Blätter...
Wirst eine Weile weinend zum Himmel hinaufsehen-
Gelblich die Wasser, bleicher wird dein Gesicht
Abend ist, Abend – schau in das rötliche Licht!*

*Rosen, wie sie verblutend zur Erde sich neigen,
Blutige Nachtigallen wie Flammen auf Zweigen...
Brennen die Wasser? Was ähnelt der Marmor der Bronze?*

*Eine verborgene Sprache im Herzen nun spricht–
Abend ist, Abend – schau in das rötliche Licht!*

(Çeviren: Annemarie Schimmel, *Türkische Gedichte vom 13. Jahrhundert bis in unsere Zeit*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1973, s. 142.)

3 M.D. Kuznez/J.M. Skrebnev, *Stilistik der englischen Sprache*, Leipzig, 1968, ss. 80-81.

bir metin değil. Bu durum, anadili Türkçe olmayan bir çevirmen için de aynı olduğundan, hiç kuşkusuz çevrilebilirliği belli ölçüde etkiler.

“Merdiven”in Almancaya çevirisinde, çevirmen için temel güçlük, metindeki dilbilimsel yapıların, ses, sözcük, sözce, söylem düzeylerinde, Almancadakinden çok değişik olmasıdır. Söz dizimi, vurgulama kalıpları, ad çekimi, eylem çekimi Türkçe ile Almancada çok ayrı özellikler gösterir. Hint-Avrupa kökenli bir dilden ötekine, sözgelişi İngilizceden Almancaya çevrilecek benzer türden bir metinde, bu güçluğun aynı ölçüde olmayacağı açıklıdır. Oysa bu Türkçe metnin Almancaya çevirisi, bütün dilsel düzeylerde, kaynak metnin amaç dilde bambaşka yapılarla dile getirilmesini zorunlu kılar. Yalnız, bu metni başka dile çevirecek kimse, o amaç dilde anlam yönünden buna benzer etkide birtakım örnekleri tanıyorsa, iletinin kavranıp anlatılmasında başka tür bir kolaylık doğmuş olur. Sözgelişi, Rilke'nin, sözcüklerin izlenimci duyu etkileriyle anlamsal işlevler kazanan birtakım düzeyazıları ile şiirlerini tanıyan çevirmen, Ahmet Haşim'in birçok şirini, bu arada “Merdiven”i Almancada daha kolay söylebilki de.

“Merdiven” şìiri ile elimizdeki Almanca çevirisine bakarken, iki metni ilkin çağrıımsal anlam ekseni açısından, sonra da dizimsel açıdan karşılaştırarak, çeviri güçlüğünden doğan anlam daralmaları ile şìiresel etki yitimini saptamaya çalışacağız. Almanca metni şìirin oldukça başarılı bir çevirisini saydığımızı, burada amacımızın yanlış avcılığından daha çok, güçlüklerin, çevrilemezlik anlarının irdelenmesi, açıklanması olduğunu baştan belirtelim.

Türkçe metin bir ikileme ile başlıyor. “Ağır ağır” belirteci, bir eylemin yavaşlığını pekişik bir biçimde dile getirirken, bir yandan da “ağır” sözcüğünün Türkçedeki başka bir çağrıımı, ağırlık niteliği, dizedeki anlamın oluşmasında bir işlev yükleniyor. Yavaş bir tırmanış söz konusu burada. Ağırlıktan, kolay kılmalıdır maktan doğan bir yavaşlık bu aynı zamanda. Almanca metindeki “Langsam, ganz langsam” ise, yavaş anlamıyla sınırlı kılıyor kesinlikle; “ganz” sözcüğü ile sağlanmaya çalışılan pekiştirme ise, “ağır ağır” ikilemesindeki çağrıımlı yoğunluktan,

bir ölçü belirtecinin sınırlarına indiriliyor. Oysa, ozanın kendi-si de burada “yavaş yavaş” demeyi seçebilirdi, şiirde kullanılan aruz kalibine da uyardı bu: mefâilün. Burada çevirmenin, sözün metindeki düzenlamını aktarırken yanalamını yitirdiğini görüyoruz.

Şiirin ikinci dizesindeki “bir yiğin” belgisiz sıfatı, eteklerde-ki güneş rengi yiğinla yaprak görüntüsüyle, yaz sonunu, gözü, yaprak dökümünü kurmaca göndergeler olarak çağrıştırırken, çeviride bu belgisiz sıfat kullanılmadığı için yalnız metiniçi, eteklerinde güneş rengi yapraklar, anlamı kılıyor. Birkaç yap-raprak mı, bir sürü yaprak mı, yiğinla yaprak mı, belli değil. Bir an-lam daralması, ilk dizede olduğu gibi burda da karşımıza çı-kyor. Gerçi, günüşinin eteklerde yansması, duyusal bir algı gö-rüntüsüyle eşdeğerini buluyor çeviride, ama “bir yiğin”la, yap-rak dökümünü, giderek yaşam sonunu çağrıştıran örtük anlam boyutu yitiriliyor.

Şiirin üçüncü dizesindeki “bir zaman” sözü, çıkışın belli bir noktasına varınca, ya da “bir gün” anlamındayken, çeviride bir süre anlamına gelecek “eine Weile” zaman belirteci ile karşılan-mış. Böylece, kaynak metinde süregiden ağlayarak bakma eyle-mi, anlık bir davranışmış gibi aktarılarak gene anlam daralma-sına uğramış.

Dördüncü dizedeki “sular sarardı”, Türkçede bütünlenmiş bir eylem olarak, geçmiş zaman kipinde dile getiriliyor. Alman-ca karşılığı “gelblich die Wasser”da bir bütünlenmiş eylem ke-sinliği yok. Öte yandan “perde perde” ikilemesi de solma eylem-mini gitgide yoğunlaşan bir süreç olarak, sürüp giden bir eylem olarak vurgularken, Almancada “bleicher” karşılaşırma sıfatı, ancak, yüzün daha solduğunu belirtmekle kılıyor. Türkçe söz-cede solma eyleminin kendisi niteleniyor. Nasıl solmakta? Per-de perde. Almancada ise nitelenen, anlamın nesnesi, “yüz” oluy-or. Burada ise, Türkçede eylemin ucu açık bir süreç oluşu ile ka-zanılmış şırsel anlam gücüllüğü, kesin bir nesnel belirlenişe dö-nüşürken daralıyor.

“Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta.” Nasıl dile getirili-yor akşam? Gene ilerleyen, açık bir süreç olarak. Kızıl havaların seyredilmesi öncülünden mantıksal bir çıkarım söz konusu bur-

da. Kızıl havaların seyredilmesi sonucu algılanıyor akşam olgusu. Oysa Almanca çeviride “olmakta” eylemi “ist” ile karşılanırken gene süreklilik yitiyor, “Abend ist, Abend” sözcesinde aşağı yukarı, akşamdır akşam türünden bir kesin saptamaya dönüşüyor. Burada çevirmenin, Haşim'in başka bir şiirinden “Akşam yine akşam” diye başlayan bir dizeyi tanadığını, bu tanışıklığın tuzağına düştüğünü düşünüyoruz ister istemez. Çeviri sürecinde çok yararlı olabilecek bu tür tanışıklıklar, çevirmen üstündeki etkileriyle böyle sakıncalar doğurabilir zaman zaman.

Altıncı dizedeki, yere eğilmiş kanayan güller, kaynak metinde bir eğreteileme ile, birer canlı gibi çiziliyor. Dize içi “kanar... kanar” yinelemesi de gene etkiyi pekiştiriyor. Almanca çeviride ise, kaynak metindeki bu yoğun etki, “wie” sözcüğüyle sağlanmaya çalışılmış. Kanar gibi anlamına gelen bir benzetmeye yüklenmiş, eğretelemenin çarpıcılığı ortadan kalkmış; “muttasıl” sözcüğü ise hiçbir eşdeğer bulmuyor Almanca dizede. Bu belirtecin düşmesiyle de, eylemin, oluşun, kanama durumunun süreklliliği bir kez daha yitiyor.

Kaynak metnin yüzey anlamının çevirmence yanlış somutlandığı tek önemli yer, “Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller” dizesi oluyor. Alev benzetmesi Türkçe metinde dallara yönelikken, çeviri metinde bülbülleri belirliyor. Alev gibi kanlı bülbüller dallarda, anlamına geliyor çeviri dize. Burada çevirmen, Türkçe sözdelerdeki dilbilgisel yapıyı bir yanılma ile çözüyor. Gerçekte kaynak metnin bu dizesinde, anadili Türkçe olan okurda da ilk anda bir duraksama uyandıracak bir belirsizlik var. Söz diziminden doğma bir belirsizlik bu. Nedir alev gibi olan, dallar mı, bülbüller mi? Dizenin başına bir iki kez döndükten sonra anlıyoruz dallar olduğunu. Çevirmen, sözdizimsel ilişkilerin belirsizliğinden doğma bir sorunla karşı karşıya. Göründüğü gibi, doğru çevrilebilirliği etkileyen bir sorun bu.

Şiirin dokuzuncu dizesinde, gene Türkçedeki “bu” gösterme adının, Almancada “eine” tanım sözü ile belirsizleştiğini görüyoruz. Türkçe metinde bir gizli dilin dıştan ruha sürekli dołuşu anlatılırken, Almanca çeviri, gizli bir dil gönülde konuşur şimdi, anlamında bir açımlama oluyor. Şiirin bitimine de rastladığı için önemli bir anlam daralmasına yol açıyor bu durum ce-

virî metinde. Şiirde, dilsel bir birikimin ruhta edilgen bir biçimde oluşması söz konusuyken –tipki Wordsworth'ün “They flash upon that inward eye” dizesinde görüldüğü gibi– çeviri metinde ruhtaki etkin bir konuşma edimi ağır basıyor. Sınırsız bir dolup birikme durumu, somut bir eylem göstergesine yüklenirken, anlamdan yitiriliyor. Çevirmenin Türkçe dizeyi doğru anlamış olduğunu seziyoruz burada, sözcenin yapısı dilbilgisel bir belirsizlik göstermiyor çünkü. Ama yaptığı açımlamanın sınırlarını iyice saptayamadığı için yeterince kavradığı bir anlamı, amaç dilde yeterli bir eşdeğer sözceye aktaramıyor.

Buraya degein, çeviri metni, daha çok kaynak metnin çağrı-şimsal anlam ayrıntılarına yeterli eşdeğerler sunup sunamaması açısından ele aldık. Sözcüğü sözcüğüne bir çeviri çabasının bu tür metinlerde çoğunlukla, belli bir yerden sonra gelip çevrilemezliğin sınırına dayandığı nokta da budur: çağrı-şimsal anlam sorunu. İki dilin anlam alanlarıyla sözcük değerleri yönünden gösterdiği dizgesel ayırmaların, çeviride kullanılan sözlüklerin yeterliliğine degein çok sayıda nedenleri olabilir buradaki güclü-ğün. Görüldüğü gibi, daha çok anlambilimsel bir güçlük bu.

Kaynak metnin dizimsel yapısından doğan, deyişle, bütün söylemle ilgili güçlülere de bir göz atalım. Ama bu iki tür güçlüğün birbirinden çok kesin sınırlarla ayrılmacağını da baştan benimsemek zorundayız. Kaynak metnin deyiş biçiminde yoğun bir eksiltili özellik bulduğunu daha önce belirttik. Çok yalınlaştırarak tanımlarsak, bu özellik, gerek adların gereksiz eylem sözlerinin art arda dizilişinde açıklayıcı, işlev belirleyici dilbilgisi öğelerinden, bağlaçlardan, tanım sözlerinden kaçınılmış olmasıdır. Böylece adlarla eylemlerin her biri, bulutsu bir anlam gücüllüğünde, salt biçimsel bağlarla değil, çağrı-şım bağlarıyla da birbirine ekleneniyor. Adlarla eylemlerin böyle alışılmışın dışında bir sıklıkta kullanılması sonucu, artık-bildirim büyük ölçüde kalkıyor ortadan. Adların eksiltili kullanımına “Eteklerinde güneş rengi bir *yığın yaprak*” –“yığın” da burada addan türeme bir belirteç olarak işlev görüyor–, “Durur alev gibi *dallarda kanlı bülbüller*,” “Sular mı yandı, neden *tunca benziyor mermər*” dizele-rini; eylem sözlerin eksiltili kullanımına ise “*Eğilmiş arza, kanar, muttasıl kanar güller*” dizesini örnek verebiliriz. Kaynak metnin

söyleminde en belirleyici özelliklerden biri olan bu eksiltili deyiş biçimini, çeviri metinde başarılı ölçüde eşdeğerini buluyor. "Gelblich die Wasser, bleicher wird dein Gesicht" dizesi en belirgin örneği bunun. Eylem sözlerinin alışılmışın ötesinde bir sıklıkta kullanılışına çeviri metnin "*Wirst eine weinend zum Himmel hinaufsehen*", adların böyle kullanışını da "*Blutige Nachtigallen wie Flammen auf Zwei-gen*" ile "*Brennen die Wasser? Was ähnelt der Marmor der Bronze?*" dizeleri örnek verilebilir.

Türkçe metnin aruz ölçüsü ile "mefâilün feilâtün mefâilün fa'lün" koşuğunda yazıldığını biliyoruz. Ancak, Türkçenin ses yapısına bile zorlamalarla uyan bu koşuktaki açık kapalı ya da uzun kısa heceler diziminin çeviride korunamayacağı doğaldır. Kaynak metinde böyle bir nitelik, apaçık bir çevrilemezlik örneğidir. Türkçe şiirin uyak düzeni ise, çeviri metnin birinci, ikinci, sekizinci dizeleri dışında korunmakla birlikte, "solmaka / olmakta / dolmakta / olmakta" uyakları, koşuk gereği uzunca söylemeyi gerektirir biçimde sona ererken, çeviride bu özellik korunmadığı için ses düzeyindeki bu değişiklik gene bir anlam daralması ile çağrımsal eksene yansıyor. Kaynak metinde hepsi birer eylem sözü olan bu uyaklar, sonlarındaki uzun ünlü ile bir süreç, süregiden bir durum anlamı çağrıştırırken, Almanca metinde bunların eşdeğeri olacak "Gesicht / Licht / spricht / Licht" uyakları birer ünsüzle kapanan kesinlikleriyle bu sürekli anlam gücüğünü azaltıyor. Buradaki güçlük de, gene temelde Almancanın doğal tümce yapısının Türkçeninkinden bütünüyle ayrı oluşu, çevirmenin eylem sözlerini kolay kolay sonda kullanmayışıdır. Nitekim, Almanca metinde bu dört uyaktan ancak "spricht" eylem, ötekilerse addır.

"Merdiven" şiiri ile Almanca çevirisini karşılaştırmamız sırasındaki gözlemlerimizi toparlamaya çalışalım:

1. Çeviride, çevirmenin üstesinden gelemediği başlıca güçlük, kaynak metindeki sözcüklerin yanamlamlarını yeterince kavrayabilmek olmuştur. Çeviri metin bu yanamlamlara yeterli eşdeğer sunamadığı için şırsel anlamı daraltarak akartmıştır.

2. Çevirmen, eksiltili bir söylem biçimini olarak, kaynak metnin en belirgin dizimsel özelliğini amaç dilde yansıtmayı başarmıştır.
3. Tek tek dizelerde saptadığımız gibi, söylemin bütünü açısından da çeviri metinde yiten en önemli anlam, kaynak metinde çizilen şırsel durumun sürekliliği, süreç niteliğidir.

Şimdi de “Merdiven” şiirinin Almancaya çevrilmesi sürecini olumsuz yönde etkileyen durumlardan, yazinsal metinlerin çevrilebilirliği çevrilemezliği konusunda birkaç ilke edinmeye çalışalım:

1. Çevrilecek metnin dili ile çevirmenin dili ortak kökenli akraba dillerse çevrilebilirlik artar.
2. Çevrilecek metin, anlambilimsel yapısıyla, kendi dilinin okurlarınca da kuşatıcı bir biçimde kavranamayacak örtük gücüllükler içeriyorsa, çevrilebilirlik azalır.
3. Çevirmen, amaç dilde, çevireceği metninkine benzer etkide iletişim örnekleri ya da yazinsal gelenekler tanıyorsa, çevrilebilirlik artar.
4. Kaynak metin, ses düzeyinde birtakım özel işlevlerden etki kazanıyorsa, vurgulama, koşuk düzeni, uyak düzeni benzeri nitelikler amaç dile kolay kolay aktarılamayacağından, çevrilebilirlik azalır.

Yazınsal Çeviride Metin Ötesi Anlam İlişkileri

Çeviri, çoğunlukla iki dili yeter ölçüde bilen kimselerin kolayca yapabileceği bir iş olarak düşünülür. Bu düşüncenin temelinde, herhangi bir metnin, yazıldığı kaynak dilden bir ikinci dile aktarılmasında başlıca sorunun, kaynak metnin diline amaç dilde bir eşdeğer bulmak olduğu kanısı yatar. Çeviri, bütünüyle somut metinle sınırlı bir etkinlidir bu düşünceye göre. Çeviriyi kaynak metne bağlı kalmanın ya da kalmamanın ölçüyle değerlendiren, başka ölçü tanıtmak istemeyen tutum da bu düşündeden kaynaklanır. Oysa, çevrilecek bir metnin somut dilbilimsel yapısı ötesindeki birtakım etkenlerin anlam yönünden önemli gözönüne alınırsa çevirinin sanıldığından çok daha karmaşık, çetin bir uğraş olduğu ortaya çıkar.

Çağdaş çeviri kuramının çıkış noktası, çevirinin, Saussure'ün terimiyle dilin (*langue*) değil sözün (*parole*); başka deyimle dil kullanımının bir aktarımı olduğu görüşüdür. Çevirmen, kaynak dilde düzenlenmiş belli bir iletiyi, amaç dilde bir metinle yeniden üretir.¹ Böylece dil kullanımının çetin bir türüne örnek verir. Burada önemli sorun, alışılmış anlamda metne bağlılıktan çok, metnin iletişim niteliğine bağlı kalmanın gerekliliğidir. Bir metnin iletişimi, sözcüklerin nesnel yüzey anımlarıyla sağla-

1 Bkz. Wolfram Wilss, "Textanalyse und Übersetzen", *Imago Linguae, Beiträge zu Sprache, Deutung und Übersetzen, Festschrift zum 60. Geburtstag von Fritz Paepke*, ed. Karl Heinz Bender, Klaus Berger, Mario Wandruszka, Wilhelm Fink Verlag, München, 1977, ss. 625-53.

nıyor olabilir, çağrıımsal anlamlarıyla sağlanıyor olabilir ya da bu iki yolu birden uygulanışı olabilir. Bir sözcüğün ya da iletinin çağrııstdığı anlam ise, çevirmenin yalnız iki-dilli sözlüklerde değil, metindi baıka bilgi alanlarına da yönelmesini zorunlu kılar. Bu bakımdan, sözcüğü sözcüğüne denilen türden bir çeviri olanaksız görülmektedir. Çünkü kaynak metindeki her sözcüğün amaç dilde bir sözlüksel eşdegerini bulmak, o sözcüğün kaynak dildeki kullanımının çağrııstdığı anlamaya bir eşdeger bulmaktan daha kolaydır.² Yazıısal metinlerin niteliği ise, sözcüğün anlam olanaklarını elden geldiğince çoğaltarak kullanmak, yerine göre simgesel anlamlardan bolca yararlanmak olduğundan, bir yazıısal metni çeviren kimse, sözgeli bir tiaret mektubu çeviriyormuş gibi davranışamaz. Ticaret mektubu

2 Krşlt. E.A. Nida/C.R. Taber, *The Theory and Practice of Translation*, Leiden, 1969, s. 12: "Çeviri, çevrilen dilde, kaynak dilin iletisini en yakın doğal anlam eşdegeriyle vermektir." Nida'nın başlangııta *Kutsal Kitap* çevirisini için geçerli olmak üzere geliştirip sonra kapsamını genişlettiği bu yöntem (*Toward a Science of Translating*, Leiden, 1964) kimi yazıısal metin türlerine uygulanamaz niteliktedir. En önemli ilkesi alabildiğine değişkenlik olan yazıısal dile yalnız bu yöntemle yaklaşabilecegi söylenemez. Öte yandan katı sözlüksel anlamın baılılığın da, iletişim yönünden doğuracağı güçlükleri, çok yalınlaştıracak örneklerimiz. Üç türlü olabilir güçlük:

- a) Deyimsel yönden. Sözgeli İngilizcedeki "to do something against the clock" gibi bir deyimin sözcüğü sözcüğüne aktarıldığında Türkçede çabukluk, ivedilik anlamını veremeyeceği açıklır. Burada iletelen anlamın, iletinin, çeviride Türkçe bir deyim söze yüklenmesi gereklidir.
- b) Sözcüksel yönden. İngilizcede "uncle", Almancada "Onkel" hem dayı hem amca anlamına gelen sözcükler. Almancada "Schwager" hem enişte hem kawayın anlamına, "Schwägerin" hem yenge hem de görümce anlamına gelir. Bir metni çevirirken bu tür sözcüklerle karşılaşan çevirmen, kaynak dildeki anlamı Türkçedeki iki olanaktan hangisiyle karşılaşacağına karar vermek için metindeki birtakım sezdirimleri, göstergeleri değerlendirmek zorunda kalacaktır. Yoksas, "uncle" sözcüğünü hep amca diye çevirmek gibi yaygın bir eğilim yanlış yorumla, iletinin yanlış aktarımına yol açabilir.
- c) İki dilin adıl yapıları yönünden. İngilizcede "he, she, it", Almancada "er, sie, es" adıllarının Türkçede tek karşılığı var: "o". Ama çevirmen bu adılları her zaman bu tek olanakla karşılayamaz, gerekiıı yerde söz konusu kişinin ya da nesnenin adını, kaynak dildeki adıl karşılığında kullanmak zorunda kalır. Adıl yapısıyla ilgili güçlük bununla bitmez, değişik kullanımlarla (gösterme adılları, belgisiz adıllar, soru adılları, adıl tamlamaları, vb.) alabildiğine karmaşıklıklaşırlar. Yalnız, bütün bu güçlükler, metini anlam ilişkilerinden yola çıkııarak çözülebilicek nitelikte olan güçlüklerdir. Yeter ki, iletin doğru kavransın, iletinin amaç dildeki taşıyıcıları doğru saptansın.

çeviren kişi, amaç dilde elindeki metnin her sözcüğünü karşılayacak kalıp sözler, terimler bulabilir. Böyle bir çeviride gözetilen de, sözcüklerin nesnel yüzey anımlarının eşdeğerini vermektedir. Bunun çevirmene açabileceği güçlük çok çok, kaynak ya da amaç dildeki ticaret terimlerini, deyimlerini, kalıp sözlerini yeterince bilmemekten doğar. İyi bir ticaret terimleri sözlüğüne başvurmakla, olmazsa bir uzmana danışmakla bu güçlük çözülebilir. Bir yazınsal metni çeviren kişi ise daha karmaşık güçlülerle karşı karşıyadır. Dolayısıyla, metin türü ile çeviri yöntemi arasındaki ilişki, çeviri kuramı açısından önemli bir sorundur. Sözgelişi, doğabilimleri metinlerinin, yazınsal metinler gibi çevrilemeyeceği de bilinen bir gerektir. "Bilimsel bir doğru, nesnel olmayı amaçlar."³ Bu nedenle, bilimsel bir metinde her sözcüğün kesin, belli nesnel bir anlam karşılığı vardır. Bilimsel metnin dil kullanımı ile bildirisi çakışır. Her sözcük belli bir anlama gelir, ötesi yoktur. Oysa yazınsal dil, anlam olanakları yönünden sınırları tanımayan bir dildir. Bir bilim dalının dili, kendi alanının iletişim dizgesini oluşturan kesin doğrularla koşulludur. Aynı bilim dalında değişik kimselere yazılmış metinler, genellikle karşılıkları aynı, değişmez doğrular olan aynı kavram sözleri gösterge olarak kullanırlar. Yazınsal metin ise, ilk ortaya çıkışında yazın alanında varolan anlatım dizgelerinin hepsinden ayrı nitelik taşıyacak, yeni bir iletişim düzeni amaçlar. Sanatta yaratıcılığın, özgünlüğün, arayıcı düşgünün gereğidir bu. Bu nitelikte bir metnin de, kendine özgü bir biçimde yorumlanıp anlaşılacağı, çevrileceği doğaldır. Başka deyimle, her metin türü ayrı bir çeviri yöntemi gerektirir. Bütün metin türlerinin iletişim yapıları yönünden saptanıp belirlenmesi de, çağdaş çeviri kuramının önem verdiği konulardan biridir.⁴

Yazınsal metin türünün kendine özgü iletişim niteliğine daha yakından bakalım. Birçok metinde görüldüğü gibi, bir yazınsal yapıpta da dilbilimsel ses, sözcük, tümce düzeyinden, metnin bütünü oluşturan tümce dizilerine, paragraflara, bölümlere dek bütün tek tek öğeler, kendi aralarında işlevsel bir ilişkili paylaşırlar. Tek tek öğeleri aşan bu işlevsel ilişkinin bütünü,

3 I.A. Richards/C.K. Ogden, *The Meaning of Meaning*, London, 1972, s. 229.

4 Wilss, a.g.y., s. 629.

metnin iletisini oluşturur. Yazarın dile getirmek istediği dünyadır iletilen. Ancak, yazınsal metinde dile gelen bu dünya, nesnel deneylerimizin alanı olan gerçek dünyadan ayrıdır. Sanat yapımı, bildik gerçek dünyanın yazarca yapılmış bir kişisel yorumudur.⁵ Bu kişisel yorumda yaratıcı düşgünün, kurmacanın payı en az gerçek yaştanın payı oranında önemlidir. Bir okurun karşısındaki yazınsal metin, bu kendine özgü yarı-düşsel dünyanın, bu bireysel yaratının, ortak iletişim aracı olan dilde bir ölçüde nesnelleştirilmesidir. Sanat metninin somut dilbilimsel yapısı ötesindeki bu düşsel niteliğini, iletişimin hem deneylerimizin dünyasını hem de düş dünyasını taşıyan göstergelerden oluştuguunu göremeyen çevirmen, kaynak metinde düzeltmelere (Alm. Hyperkorrektion) kalkışabilir. Yazınsal metnin, bildik verileri bildik kalıplarla dile getirmesini bekleyen böyle bir kimse, yazarı belirsizliğe düşmekle, alışılmış kullanım biçimlerine aykırı deyiş kullanmakla, deneysel bilgilerimize uymayan yanlış şeyler yazmakla bile suçlayabilir. Ancak, yazınsal metnin nesnel bilgi iletmesini bekleyen böyle bir çevirmen de, el attığı yapıtı çok çok kuşa çevirir.⁶

5 Bkz. Jiri Levy, "The Translation of Verbal Art", *Semiotics of Art, Prag School Contributions*, ed. Ladislav Matejka, Irwin R. Titunik, London, ss. 218-27.

6 Ataç'ı kendi diline çeviren bir yabancının, onun devrik tümcelerini kati tedküze dilbilgisel tümceler olarak görmeye çalıştığını düşünün. Böyle bir çevirmen, kaynak metinden sözdizimini düzeltirken, yanlış bir nesnel onarımı yeltenmekle kalmaz, Ataç'ın devrik tümcesinin gerekte bütün bir dizi kalıplılmış yazma düşünme biçimlerine karşılığını, yalnız tümceyi değil, katılığını, bağnazlığı da deviren iletiyi gözden kaçırır. Böyle bilinçsiz bir düzeltme çabasının doğrudan doğruya iletinin kendisine yönelmesi ise daha sakincalıdır. Bertolt Brecht'in "Geschichten vom Herrn Keuner" başlıklı öyküler dizisinden "Das Wiedersehen" adlı çok kısa bir öyküyü Türkçeye çeviren birini düşünelim. Metin şu: "Ein Mann, der Herrn K. lang nicht gesehen hatte, begrüßte ihn mit den Worten: 'Sie haben sich gar nicht verändert.' 'Oh!' sagte Herrn K. und erbleichte." Buradaki "erbleichen" eylemine sözlükte bulunabilecek karşılıklar, sararmak, solmak, kül gibi olmak, benzi atmak gibi sözcükler. Bu eylemlerin duygusal bağlamı da öfke, korku, utanc, vb. olabiliyor. Hangi eylem söz, hangi duygusal bağlam seçilecektir burada? Çevirmen, bu seçmeyi yapmadan önce, metiniçi bağlamdan, Bay K.'nin kimi yererde "der Denkende" diye de adlandırıldığını, metindisi çağrımlardan da düşünen kişinin Brecht, Kafka dünyasında ne anlam geldiğini bir anımsamalıdır belki. Yoks'a "erbleichen" eyleminin kaynak metinde taşıdığı anlam belirsizliğini söylecek "mahcup oldu" yolu bir çeviri, amaç dilde getirdiği anlam kesinliğiyle, Brecht metninin iletişim niteliğini zedeler. Çünkü, kaynak metindeki belirsizlik, Brecht'in çizdiği insanlık durumunun ilettilmesinde, işlevsel bir etki yüklenmiştir.

Bu bakımından, iyi çeviri, çevirmenin hem kaynak hem de amaç dildeki dil yetisiyle doğru orantılıdır. Sözün yüzey anlamının yanısıra çağrıstdığı anlamı, metnin satır aralarını kavrayabilecek bir dil yetisi. Alabildiğine zengin bir sözcük dağarcığı dural kaldığı sürece yararsızdır. Yazınsal metnin gerçek kavranışı, sözcüklerin anlam alanlarının birbirine taşan, birbiriyle örtüsen devingen kesimlerini sezebilen bir kafanın işidir. Gerçekte yazınsal çevirinin de ilk aşaması, hem metiniçi dilbilimsel ilişkilerin, hem de bu devingen anlam kesimleriyle çağrıştırılan metindişi bağlamın ilkin çevirmence kavranmasıdır.⁷

Her yazar, belli bir çağda, toplumda, kültür ortamında yaratır yaplığını. En başta da kendisiyle aynı dili paylaşan okurlar için yazar. Bir metni kendi anadillerinde okuyanlar, onun metin ötesi anlam boyutlarını aydınlatacak birçok bilgiyi, ya yazarla aynı kültürü paylaştıkları için bilinçlerinde taşırlar, ya da ilk elden edinebilirler. Yazarın deyişini, dünyasını belirleyen birçok tarihsel, toplumsal, yazınsal durum ya da gelenek, aynı zamanda dilinin okurlarını da etkilemiş, onların yazınsal bekentilerini de koşulandırmıştır. Çevirmen ise, o yazarın metnine yabancı bir toplumsal, tarihsel, kültürel ortamdan gelen kişidir. Metindişi bağlamın ne de olsa yabancısı olduğundan, anadilinde bir konuşma sürdürmenin doğallığıyla dalamaz metne.⁸

Kaynak dildeki metin, anlamaya aşamasında çevirmene iki önemli görev yükler: Yapının temelindeki metindişi dünyyanın niteliklerini çözümlemek, sonra da bu dünyayı metiniçi yapıdaki dilbilimsel niteliklerle bireştirmek. Metnin dilbilimsel birimleri, metindişi dünyyanın bütünleyici alt öğeleridir. Bu metindişi dün-

7 "Sedirde al yeşil, dal dal Bursa ipekligi,
duvarda mavi bir bahçe gibi Kütahyalı çiniler,
gümüş ibriklerde şarap,
bakır lengerlerde kızarmış kuzular nar idi."

dizelerini, anadili Türkçe olan bir kimsenin okuyusunu düşünelim, bir de bunları kendi diline çevirecek bir yabancının okuyusunu. Yabancı Bursa ipekligi için kullanılan dal dal nitelemesinin buradaki anlamını hiçbir söylekte bulamayacaktır. Mavi bir bahçe ile çinilerin, çinilerle Kütahya'nın ilişkisini, ibriklerle lengerleri, kuzu ile narın ne bakımından özdeşleştiğini, ancak bir kültürün biçimlerini, törelerini, ürünlerini bildiği ölçüde anlamlıracaktır, metindişi bağlamla.

8 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1975, s. 362.

yanın kazandığı anlamlar da bağlamsal bir metin kavramının alt öğeleridir.⁹ Metnin içinde yaratıldığı kültür bağlamı anlaşılmadan, dile getirmeyi amaçladığı yaratı dünya da anlaşılamaz.¹⁰ Enikonusa bir anlama ise, metnin amaç dile çevrilmesinde en başta yerine getirilmesi gereken koşuldur. Çevirmen, metin ötesi bağlamla ilgili bilgilerle anlamları, metinle bir soru-yanıt ilişkisine girerek çıkarır.¹¹ Metne yönelik sorular da başlangıçta üç obekte toplanabilir.¹²

1. *Metnin işlevi*: Neyi amaçlıyor metin? Bir durumu mu çiziyor, yorum mu yapıyor, öğretiyor mu, göz mü boyuyor? Abartmalı, iğneli, alaylı deyişlerle bir eleştiri mi yapıyor? Açıkça mı, dolaylı mı yapıyor bunu? Benzeri yazınsal türün örneklerinden ayrılıyor mu? Dilsel bir eyleme mi yoksa dildışı bir eyleme mi yönlendirmek istiyor okuru? Metinde “ben” diyen kişi yazar-konuşucu mu, yoksa yazar, iletilen bütün seslerin ardından düzenleyici durumunda mı?
2. *Metnin izleği* (tema): Hangi izleği işliyor metin? Bu izleğin kökeni? Hangi olaydan, durumdan, yazınsal gelenekten geliştiği? İletişim düzeni? Gönderici (yazar) belli bir izleği tek çizgiden mi geliştiriyor, yoksa bir dizi küçük izlekler bir üst-izleği mi oluşturuyor? İzlek yönünden bir tutarlılık nasıl sağlanıyor? İzleğin anlatılışı en önemli noktalarda yoğunlaştırılarak mı sunuluyor, yoksa seyreltik, sözü uzatan, köpürten, dağınık bir özellik mi gösteriyor?

9 P. Hartmann, "Textlinguistische Tendenzen in der Sprachwissenschaft", *Folia Linguistica* VIII (1975), ss. 1-49.

10 Sözgelişi, Wordsworth'ün şiirlerini çevirecek kimse, onun İngiltere'sini, endüstriyelme sürecine girmekle birlikte, temelde kırsal özelliklerini koruyan bir ülke, bir toplum olarak kafasında canlandırmayı当たる。Wordsworth'ün sözcük seçiminin, deyişinin ilkelerini anlayabilmek, "The world is too much with us" gibi tek bir dizesini bütün anlam gücüllüğü ile kavrayabilmek için büyük önemi vardır bu metindışı bağlamsal bilginin. Tipki bunun gibi, *Divina Commedia*'nın çevirisi Dante'nin İtalya'sını, *Don Quijote*'nın çevirisi ise bütün bir ortaçağ dünya görüşünü, şövalyelik düzeninin törelerini, kavramlarını bilmeyi gerektirir。

11 Gadamer, a.g.y., s. 366.

12 Wilss, a.g.y., s. 635.

3. *Metnin alıcısı* (okur): Gönderici bu metinle kime sesleniyor? Belli bir okur mu söz konusu, yoksa bir okurlar kitlesi mi? Gönderici ile alıcı arasındaki bağın niteliği? İletişimin gerçekleşmesi için hangi koşulların gerekliliğini sezdirmeye ya-zar? Bu koşullara ilişkin önbilgiye okurun sahip olduğunu mu varsayıyor, yoksa bir yanda tanımlamalarla kendisi mi veriyor bu bilgiyi? Okurun dilsel anlamaya gücünü ne düzeyde görüyor? Terimlere mi boğuyor iletisini? Soyut bir düzeye de mi kuruyor iletismini, yoksa somut kalmayı mı yeğliyor? Somut bir durum doğrudan doğruya mı yansıtılıyor okura, yoksa değişik açılardan yapılan saptamalarla yetiniliyor, amaçlanan anlamı okurun mu bireştirmesi bekleniyor? Yazar, iletisinin okur üstündeki etkisini önceden kestiriyor mu? Okurun iletisiyi belli bir biçimde alımlamasını metin boyunca birtakım yönlendirici göstergelerle mi saptıyor?

Bu sorulardan yola çıkarak çevirmen, metinle söyleşe söyleşse, onun yaratıldığı kültür ortamı içindeki yerini, yazınsal türlerin evrimi içinde gösterdiği biçimsel nitelikleri, bildik yazınsal geleneklere uyan uymayan yönlerini, neden uyup neden uymadığını,¹³ gerçek yaşam dünyasıyla ilgili yönlerini, metnin sunduğu dünyanın gerçek dünya ile ilişkisinin anlamsal niteliğini bulgulamaya çalışır. Bu araştırmaya daha çok metindeki çağrışımsal göstergeler yön verir.

Gerçekte bir metni kendi dilinde okuyan okur da, anadil râhatlığına karşın, metnin derin anımlarını çoğu kez ancak bu tür sorularla bulgulayabilecektir. Böyle bir okur ile çevirmen arasındaki temel ayırım ise, çevirmenin kavradığını amaç dil aracılığıyla aktarmasıdır. O, okurdan ayrı olarak, okuduğu metnin, hem doğal hem de çağrıımsal bütün anlam değerlerini, amaç dilde,

13 Brecht'in Keuner öyküleri (*Geschichten vom Herrn Keuner*) arasında, Kafka'nın kısa yazıları arasında "fable" benzeri örnekler var. İlk okunuşa yüzey anımlarıyla klasik hayvan masallarını andıran kısa öyküler. Ancak, bu özelliklerine bakıp bunların bir Aisopos ya da bir La Fontaine masalı gibi çevrileceğini ileri süremeyiz. Üstelik, sonrasında iletilerini özetleyen öğütler, dersler de yoktur. Kendilerine özgü iletileri, ancak yirminci yüzyıl insanının varoluşsal açmazları çerçevesinde aydınlanır. Çevirileri, bu iletişim bağlamına uymak zorundadır.

dilbilimsel bir düzeye nesnelleştirecektir.¹⁴ İki önemli etkinliği yüklenmiştir: kaynak dildeki metnin okuru, amaç dilde olusacak metnin de yazarıdır. Yaratıcı yazarın yapıtında dile gelen dünyanın niteliğini, anlamını, iletişim biçimini kavramış, bu dünyayı, amaç dilin, büyük bir olasılıkla anadilinin okuruna aktaracak metni yazacaktır. Gerçi, yapacağı çevirisini ne ölçüde başarılı olduğunu, başka bir deyimle, kaynak dildeki iletiyi amaç dile gerek dilbilimsel örgüye ilişkin somut, gerekse bu örgü ötesine taşan soyut yönleriyle ne ölçüde aktarabildiğini söylemek güçtür. Bu konuda uygulanabilecek ölçütleri bulmak çağdaş çeviri kuramının amaçlarından biridir. Kesin olan bir şey varsa o da, her çeviri sürecinin kaynak dille olan ilişkisinin çözümleyici, araştırıcı, irdeleyici; amaç dille olan ilişkisinin de bulgulanan bütün dilbilimsel, anlambilimsel, kullanımsal öğeleri bireştirmeye bir nitelik taşıdığınıdır. Çok genel kavramlarla söylesek, kaynak dildeki etkinlik, anlamların aranması yönünde bir etkinlikse, amaç dildeki etkinlik, varılan anlamların adlandırılmasında yönünde bir etkinliktir. Kaynak metnin kendine özgü iletişim dizgesinde payı olan bütün anlam boyutlarının amaç dilde özleşmesi demektir bu.

Çevirinin bütün bu degindigimiz yönlerini gözönünde tutarak, çağdaş çeviri kuramının görevini, yazinsal metni yalnız dilbilimsel açıdan değil, iletişim açısından, göstergelbilim açısından temellendirmek; dillerarası bir çeviride bildirinin her boyutuya aktarılabilmesi için gözetilecek etkenleri, ölçütleri bulgulamak diye özetleyebiliriz. Yazinsal metni yalnız dilbilimsel yapıyı tanımlayamayacağımız için, kaynak metindeki dilbilimsel anlamın eşdeğerlerini aramak, bugün alışılmış, yetersizliği anlaşılmış bir yöntemdir. Metni iletişim işleviyle görüp kavrayabilmek, çevirmenin yalnız iki dili yeterli ölçüde bilmesini değil, iki kültürün birçok yönünden haberli olmasını, bir kurmaca dünyayı gözünde canlandırmabilecek ölçüde devingen bir düşgücü sahibi olmasını gerektirir. Yazinsal çevirinin, yabancı dil okullarının sınıflarında kazanılacak türden bir beceri olmayışının başlıca nedeni de budur. Bir metnin dilbilimsel yapısının çözümlenmesi, nesnel anlamının aktarılması okullarda öğrenilebilir. Me-

14 Levy, a.g.y., s. 223.

tindişi bağlamın çeviride önemli bir etken olduğu da öğrenilebilir. Ama metni hem nesnel hem çağrıııısal, hem açık hem kapalı, hem belirli hem belirsiz anlam boyutlarıyla başka bir dilde yeniden yazabilmek, bütün bu öğrenilenlerin ötesinde başlar: Çevirmenin, karşısındaki yazııısal metinle söyleşmeye başladığı yerde.

1978

Dilbilimsel Çeviri Kuramı

Genel anlamda çeviri süreci, değişik nitelikte birçok koşul ile etkenin belirlediği bir süreçtir. Bu koşullarla etkenler çoğunlukla içindedir çeviri ediminde. Ana etkenlerden olan kaynak metin (çevrilen), belli bir kültürel iletişim art-alanı ile koşulludur: ar- dında belli bir dilsel toplum, belli nitelikte bir metin alıcısı var- dir. Amaç metin (çeviri) de, bir başka kültürel iletişim art-alanı ile koşulludur: başka bir dilsel toplumla, başka yapıda bir me- tin alıcısıyla ilişkilidir. Üçüncü önemli etken olan çevirmen ise, kaynak dil metnini amaç dile birtakım eşdeğerlilikler aracılığı- la aktaran kişidir.

Her dilde, sonsuz sayıda değişik kuruluşlu metin vardır. Dildeki her yazılı ya da sözlü metin, o dilin olanaklarını belli bir yönde kullanır. Coğunlukla her metin bireysel bir dil kullanımı sürecindeoluştugu için, yalnız dilin genel anlamdaki sözlüksel dilbilgisel kalıp öğeleri üstüne temellenmekle kalmaz, bireysel biçim uygulamalarını da yansıtır. Kimi metinde genel ni- telikli kurallı öğeler, kimi metinlerde de kural dışı uygulamalara degein uzanabilecek bireysel biçim ağır basabilir. Bunlardan birinin ya da ötekinin ağır basması da bir çeviri sürecini belirleyen en önemli koşulu yaratır.

Bin dokuz yüz ellilerle altmışlarda, insan bilimlerinde yal- nız yorumcu yöntemlerin değil, nesnellik, kurallılık, dizgeli- lik gibi ilkeler gözeten bilimsel yöntemlerin uygulanması eğili- mi belirince, çeviribilimde de öznellikten kurtulma çabaları ağır basmaya başladı. Bu çaba sonucunda, bireysel biçimin belirgin

olarak yansındığı metin türlerini, kimi kuramcılar çeviribilimin ilgi alanı dışında saydilar. Çünkü genel nitelikli kalıp dil öğeleriyle kurallarının oluşturduğu metinler, bilimsellik savındaki bir araştırma dalı için daha elverişli gereçlerdi belki. Bu kuramcılar çıkış noktası, çevirinin temelde bir *dilsel değiştirim* olgusu niteliği taşımıasydı: diliçi ya da dillerarası bütün değişimeler, bin dokuz yüz altmışlarda kendini bağımsız bir bilim dalı olarak benimseten dilbilimin alanına giriyyordu. Öyleyse, dilbilimin görevi yedi çeviri sürecini incelemek.

Çevirinin bütünüyle dilbilimsel bir olgu sayılara nesnelleştirilmesi çabası, hem bilgisayar çevirisini kuramı hem de bu kuramın uygulanışı ile yakından ilişkilidir. Daha doğrusu, dilbileme dayanan bir çeviribilim, bilgisayar çevirisinin yardımcı bir dalı olarak bile görülmüştür. Böyle bir çeviribilimin başlıca görevi de, bilgisayarın, kaynak dil metninin öğelerini çözümleyebilmesine, amaç dil metninin öğelerini de bireştirmesine yarayacak ölçütleri, ilkeleri, kalıpları saptamaktır. Burada çeviribilimin bilim olma niteliği de, geleneksel anlamdaki bilimsellikten ayrıdır. Artık bilim, benzer türden doğal ya da insansal olgularla ilgilenen uzmanlık alanlarına verilen ad değil, belli bir araştırma yöntemini, bilimsel yöntemi kullanan her bilgi dalıdır. Bu bakımdan, bilgisayar çevirisini kuramcılar, katı deneysel yöntemlerle bağdaşmazlığına bakarak yazınbilimi, kendi bilimsellik anlayışları dışında saymaktan bile geri durmamışlardır.¹ Ancak, böylesine katı bir bilimsellik savı güden çeviri yaklaşımında, metnin çevirisinde karşılaşabilecek anlambilimsel güçlükler; iki ayrı dildeki iki sözcenin nasıl aynı anlama geleceği; böyle bir kaynak dil-amaç dil anlam özdesliğinin hangi ölçütlerle saptanabileceği; anlam özdesliğinin ya da ayrı dillerdeki iki sözcenin birbirile kesin eşdeğerliliğinin deneysel olarak nasıl kanıtlanabileceği üzerinde pek durulmamakta, bu türden birçok soru yanıtsız kalmaktadır. İlk denemesi 1946'da yapılmış olan bilgisayar çevirisinde, bin dokuz yüz altmışlarda ABD ile SSCB arasında süren hızlı yarışa karşın, bu noktalardan çoğu günümüzde bile tam aydınlığa kavuşmuş değil. Bilgisayar çevirisine başlan-

1 Bkz. R. Stachowitz, *Voraussetzungen für maschinelle Übersetzung: Probleme, Lösungen, Aussichten*, Frankfurt (Athenaeum Skripten Linguistik, 8), 1973, s. 1.

göcta bağlanan sınırsız iyimser umutlar da önemli ölçüde sönümsü durumda.

Günümüzde bilgisayar çevirisini kuramına katkısı büyük olan Leipzig Çeviribilim Okulu da, çeviribilimi dilbilimin bir yan dalı olarak görür. Bu okulun O. Kade, A. Neubert, G. Jae-ger gibi araştırmacıları, bir çeviridilbiliminden bile söz ederler. Bu araştırmacılara göre çeviridilbilimin konusu, çeviri sürecini dilsel bir süreç olarak irdelemek, bu sürecin temelinde yatan dilsel düzenekleri çözümlemektir. Bu yaklaşımada ana kavramlar, bildirişim kuramı ile haber yayın tekniğinden alınma düzgüleme (kodlama), düzgü-çözme (kod-çözme) gibi kavamlardır. Bu alanlarda taşıdığı anlamıyla düzgün, herhangi bir bildirim oluguna akan göstergeler toplamı ile bu göstergeleri birbirine eklemleyen kurallar düzeneğidir. Bu anlamdaki düzgün kavramı dilbilime aktarılınca, dilin sözcükleri bir göstergeler dağarcığı, sözdizimi ise bu göstergeleri birbirine eklemleyen birleştirici düzene olur. Dilsel iletişimde, göndericinin göndereceği içerik bir düzgüye dürümlenir; alıcı da bu düzgün aracılığıyla iletiyi kavrar. Burada başlıca zorunluluk, gönderici ile alıcının aynı düzüyü paylaşmasıdır. İletişim, gönderici ile alıcı için aynı kalacak bir ortak göstergeler kurallar bağlamında gerçekleşebilir.

Ancak, çeviri ediminin kendine özgü bir yanı vardır. Çeviride, gönderici ile alıcı arasına çevirmen girer, kaynak dil düzgününü o çözer ilkin. Bunun nedeni, iletişimın zorunluluğu olan bir koşulun eksikliğidir: çeviri metnin alıcısı, özgün metin alıcısıyla aynı düzüyü paylaşmaz. İşte çevirmen, bu koşul eksikliğini giderme çabasındadır. Çevirinin görevi de, bir metnin bilgi içeriğini, değişen düzgüye karşın *değişmez* tutabilmek, değişikliğe uğratmadan aktarabilmektir. Başka deyimle, kaynak dil ile amaç dilin genel dizgeleri arasında, *dil²* düzeyinde bir anlambilimsel işlev, göstergeler, kurallar başlığı, benzemezliği söz konusu ise de, çevirmenin düzüyü değiştirmesi, söz düzeyinde bir özdeşlik arama çabasıdır. Bu çaba, kaynak dil öğeleri ile amaç dil öğeleri arasında 1=1 anlamında bir içeriksel eşdeğerlilik kurmayı yönelir.

2 Dil ile söz kavramlarının birbirinden ayrılığı konusunda bkz. Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri I*, çev. B. Vardar, Ankara, TDK, 1976, ss. 34-39.

Dilbilimci çeviribilimin amacı, genel dizgeler düzeyinde dillerin işleyiş düzenini karşıtlamalı yoldan betimlemektir. Çünkü her tek metin, genellikle, bir dilin bütünündeki dizgesel güdüllüklerin bireysel söz eyleminde somutlanmasıdır. Bu bireysel kullanım düzeyinde, içeriksel bir 1=1 eşdeğerliliğinin kurulabilmesi, iki dilin genel dizgelerinin bilinmesiyle olur. Dilbilimsel *genel* çeviri kuramı dilin söz düzeyinde gerçekleşebilecek gücül eşdeğerlilik türlerini incelerken, kimi durumlarda 1=1 eşdeğerliliğinin bulunabileceğini, kiminde bir ögenin eşdeğeri için birçok seçenekin olabileceğini, kiminde hiç hazır seçenekin bulunmadığını, kimi durumda da, ancak sınırlı ölçüde (böülümsel) bir eşdeğerlilik bulunabileceğini belirtir. Çeviri işleminin güçlüğü, 1=1 ilişkisinin dışındaki durumlarda da, metin düzeyinde, bilgi içeriğini değiştirmeden aktarabilme zorunluluğudur.

Dilbilimsel özel çeviribilim ise, belli dil çiftleri arasındaki gücül eşdeğerlilik ilişkilerini hem sözlüksel hem de sözdizimsel düzeyde saptar. Bu çabanın amacı, bir çeviri dilbilgisi yaratmaktadır. Çeviri dilbilgisi, belli iki dil arasındaki eşdeğerlilik ilişkilerini hem sözlüksel hem de sözdizimsel düzeyde saptar. Bunu da içeriksel eşdeğerliliği gözönünde tutarak yapar. İçerigin değişmezliğidir temel ilke. Her dilsel biçimin içerikle koşullu olduğu benimsenmiştir. Bu nedenle yazinsal çeviri, dilbilimci çevribilimin ilgi alanı dışında görülmüştür; çünkü yazinsal çeviride eşdeğeri bulunması gereken, yalnız bilgi içeriği değil, bütün bir estetik yapı, biçimsel yügrumdur. Bu tür çeviride, çeviri dilindeki yeni metnin oluşturulmasında bir "sanat yeteneği, bir yazarlık gücü olmayan kimse başarı sağlayamaz. Yalnız şiir çevirisini için değil, duzyazı çevirisini için de söz konusudur bu. Yazinsal yaratı alanında, en kuru türden bir duzyazı bile, bir sanat yeteneği olmadan, söz gerekini yaratıcı sezgiyle kullanmadan çevrilemez."³ Dilbilimsel çevirinin yetkili kuramcılardan O. Kade'nin bu sözlerinden de çıkarılabileceği üzere, kesin anlamda bilimsel bir çeviri kuramı, olsa olsa yalnız kullanmalık⁴ türden metinler için

3 O. Kade, *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung* (Beihefte zur Zeitschrift Fremdsprachen, 1) Leipzig, 1968, s. 47.

4 Kullanmalık metin, kurmaca metin ayrimı için bkz. A. Göktürk, *Okuma Uğraşı*, III. bası, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1988, ss. 56-59; (YKY, 1997, ss.59-62).

işler. Ancak bu tür metinlerde kaynak dil amaç dil arasında söz düzeyinde nesnel bir eşdeğerlilik ilişkisi bulunabilir. Çünkü bu tür eşdeğerliliğin, gerçek deneyler dünyasındaki olgulara dayalı ortak göndergeleri vardır. Sonuç olarak, dilbilimsel doğrultuda bir çeviribilim de, öbür çeviri kuramlarından çoğu gibi, bir metin türleri ayriminden yola çıkar. Kullanmalık metinlerde dilsel biçim, bütünüyle nesnel bir içeriğin gündümünde olduğundan, bu tür metinler, bilimsel nesnellik savındaki dilbilimsel çeviri kuramının benimsediği gereçlerdir. Yazınsal metinlerde ise, dilsel biçim ile ileti, karşılıklı bir etişimsel ilişki içindedir. Bu karmaşık ilişkinin oluşturduğu estetik gönderge de, her zaman söz düzeyinde nesnelleştirilemez. Bu bakımdan, dilbilimci yaklaşımada, kullanmalık metinler çevirisine dilbilimin, yazınsal metinler çevirisine de yazınbilim ile dilbilimin, ayrıca yorumbilimin yol göstereceği ileri sürüller. Burada söz konusu olan iki ana metin türünün özellikleri şöyle gösterilebilir belki:

Kurmaca metin → kurmaca göndergeli → yazınsal → estetik yapıya öncelik tanır.

Nesnel metin → nesnel olgu göndergeli → kullanmalık → bilgi içeriğine öncelik tanır.

Ancak, bu ayrimda, nesnelin her zaman kullanmalık, kurmacanın da her zaman yazınsal olamayacağı gözden kaçırılmalıdır. Biçimsel özen yansitan kimi metinler kurmaca olmayıabılır: reklam sözleri, kısa taşlamalar, belgesel yazın gibi. Öte yan dan, bir biçimsel özen yansıtmayan, nesnel bilgi içeriğine yönelik görünmekte birlikte kurmaca olan metinler de vardır: utopik yazın, düşsel öyküler, eğlencelik yazın gibi.

Leipzig Okulu çizgisinde bir çeviribilim, ayımsal dilbilime giren dil çiftlerinin incelenmesiyle, çeviri araştırmasının günümüzde en önemli alanlarından biridir. Bu alandaki çalışmalar iki obekte özetlenebilir:

1. Somut metinlerden yola çıkarak, dil çiftleri arasında dilbilgisi düzeyinde, sözcük düzeyinde düzenli eşdeğerlilikler aramak, bulmak, betimlemek.
2. Bu bulgularla, çevirmenin doğrudan doğruya yararlanabi-

leceği çeviri sözlükleri hazırlamak. (Böyle sözlüklerin birer çeviri elkitabı olması amaçlanmıştır.)

Böyle amaçlara yönelik bir dilbilimsel çeviri kuramı hiç kuşkusuz çeviri sorunlarına büyük çözümler getirecektir. Bilgisayar çevirisini bilimselliğin ölçüsü olarak gören dilbilimci yaklaşım ise, hiç değilse bugün için birçok yönden yetersizlikler göstermektedir.

1980

Bir İletişim Edimi Olarak Çeviri

Dilbilimsel çeviri kuramının bilimsellik savı, bu kuramın bütünlüğe dilbilime dayanmasından kaynaklanır. Ancak, bu bilimsellik savı uğruna, dilbilimsel çeviri kuramı yalnız nesnel türden metinlerin çevirisini incelemekle sınırlar kendini. Çeviride payı olan birtakım dilbilim dışı etkenleri hiç gözönünde tutmaz. Sözleli, çevirinin bir iletişim örgüsü içindeki yeri, çevirmenin metni yorumlama süreci, çeviriyi temelde bir dilsel değiştirim, salt bir düzgü değişimi olarak gören dilbilim kökenli çeviribilimin ilgi alanı dışındadır. Dolayısıyla, dilbilimsel çeviri kuramının koşutu olarak, çeviriyi iletişimbilimin alanı içinde gören bir yaklaşım da vardır. İletişimsel açıdan çeviri yaklaşımında, çeviri yalnız bir dilsel değiştirim, bir düzgü değişimi olarak değil, bir iletişim edimi olarak ele alınır; iletişimsel yöne ağırlık tanınır daha çok. Düzgü değişimi, çok yönlü bir iletişim edimindeki karmaşık etkenlerden ancak biri sayılır.

Çeviriyi bu anlamda dilbilimsel-iletişimbilimsel bir sorun olarak gören yaklaşımın önemli öncülerinden biri, *Toward a Science of Translating* adlı yapıtı ile Eugene A. Nida'dır. Bu yapıtında Nida, çeviri incelemesinin ilk adımı olarak anlambilimsel sorunlara ağırlık tanır. Çağdaş dilbilimin, anlam sorunlarını araştırmaya yöntemi, anlamın çözümlenmesinde verdiği sonuçlar, çeviri açısından Nida'yı öncelikle ilgilendiren noktalardır. Ancak, anlam sorunu, bütünlüğe kuru dilbilimsel düzeneklerle sınırlı bir sorun değildir Nida için. B.L. Whorf'un dil-kültür konusundaki görüşleri, antropoloji açısından dilbilim, B. Russell'ın, L.

Wittgenstein'in mantıksal dil çözümlemeleri, dilruhbilimi, metinleri kültür bağlamlarının ürünü olarak gören geleneksel filoloji, Nida'nın düşündüğü iletişim açısından anlamanın temelinde yer alır. Büylesine geniş bir insanbilimler temeli üstünde dilin kendisi, genel insan davranışının bir parçası olarak görülebilir ancak. Nitekim, Nida çeviri sürecine de bu açıdan yaklaşır. Dolayısıyla onun anlam sorunlarını ele alışı, I.A. Richards'ın yaklaşımında olduğu gibi, anlamanın anlamının¹ dilbilgisel, mantıksal, ruhbilosel, toplumbilosel yönlerinin de gözönünde tutularak araştırılmasıdır. "Çeviri ilkeleri ile işlemlerinin tartışmasında temel olan şey" de "anlamanın dilde ne yoldan bir iletişim düzgüsü olarak dile getirildiğini iyice bilmektir."² Bu da, anlam olgusuna değişik diliçi, dildışı yönlerden bakmayı gerektirir. Böyle bir düşünce, bu alanda süregelen çalışmalarında kendine dayanaklar bulabilir. Anlamanın önemli etkenini dilsel göstergenin kendisi sayarsak, anlambilim, gösterge ile göndergesi arasındaki ilişkiyi; sözdizimi, göstergenin göstergeyle ilişkisini; kullanımbilim ise gösterge ile insan davranışının arasındaki ilişkiyi inceler. Her dilsel göstergenin, bir dilsel kullanım durumunda, nesne, durum, olay ya da kişi olan bir göndergeye yönelik olduğunu biliyoruz. İngilizcedeki *blackbird*, *black bird* öğeleri arasındaki anlam ayımı da iki göstergenin sözdizimsel ilişkisinden doğar: Tıpkı aynı örneğin Türkçeye uyarlanışındaki *karatavuk*, *kara tavuk* birimlerinde gördüğü gibi. Öte yandan, değişik göstergeler alıcı üzerinde çağrışım yüklü etkiler uyandırarak onu değişik tepkilere yöneltebilir. Sözgelişi, *ölüm*, *sevişmek*, *korku* en azından değişik yaştan kimselerde değişik duygular, davranışlar uyandırabilir. Bu bakımından, herhangi bir sözcenin anlamı, o sözcenin içinde yer aldığı iletişim konumundan ayrı görülemez. Dolayısıyla Nida, iletişim sürecinin gönderici, iletici, alıcı etkenlerine özel bir önem verir. Çeviri üstüne çalışması da, dilin hem iletişimbilim hem de bildirişim kuramı açısından incelenişine bir giriş niteliğindedir.

Nida, dilsel göstergenin ayırıcı özelliklerini aşağı yukarı söyle sıralar:

1 I.A. Richards / C.K. Ogden, *Meaning of Meaning*, London, 1923.

2 E.A. Nida, *Toward a Science of Translating*, Leiden, 1964, s. 30.

1. *Dilsel gösterge nedensizdir.* Her dilsel göstergenin seçiliği başlangıçta nedensizdir. Gösterge ile gönderge, gösterge öbekleri ile gönderge öbekleri, gösterge öbekleri ile gösterge arasındaki ilişkiler,其实te ancak toplumsal uzlaşmalar sonucu kesinlik görüntüsünü kazanmış ilişkilerdir.
2. *Dilsel gösterge, gönderge öbeklerini de belirleyebilir.* Nitekim, doğal dilde kullanılan çoğu sözcük, bütün bir nesneler sınıfını belirler. Ağaç, at, masa gibi. Kullanım akışı içinde bir göstergenin kapsamını kesin olarak sınırlamakta güçlükler çıkarabilir. Hiçbir sözcük, sözce, tümce, her konuşma durumunda aynı anlamı iletmez. Göstergelerin kapsamı, birçok benzer nesneyi kapsar biçimde geniş olabilir ya da bir nesneye sınırlı olabilir. Yalnız özel adlar bu durumun dışındadır, göndergeleri hep aynı kesinlikte kalır.
3. *Gösterge bağımsızdır.* Göstergenin geçerlilik alanı daralır, genişler. Her zaman değişikliklere açıktır. Anlambilimin altına giren anlam daralmaları, genişlemeleri göstergenin bu niteliğini doğrular.
4. *Deneysel dünyası dilsel göstergeyle irdelenir.* Her dil, göstergeleyle, dünyayı kendine özgü bir yoldan kurar, betimler, kuşatır.
5. *Dil belli bir toplumsal bağlam içinde işlev görür.* Gönderici ile alıcı arasındaki iletişim süreci, toplumsal törenler, uzlaşmalar, davranış biçimleri örgüsü içinde ele alınmalıdır.
6. *Dil iki düzlemede işler.* Ya kendi dışındaki nesneler dünyasını betimler ya da kendi kendini betimler. Birinci amaç için kullanıldığından nesne-dil, ikinci amaç için kullanıldığından da üst-dil düzleminde işler.

Dilin doğal kullanımında, hiçbir zaman, iki ayrı birey aynı deneyseleri, aynı gündelik yaşıtları bütünüyle aynı göstergelerle, aynı anlamda dile getirmez. Kişiilerin birbirleriyle anlaşmasının

da ortak dilsel etkenlerin yanısıra, dilsel olmayan değişik bireysel toplumsal etkenler de vardır. Bu etkenler diliçi iletişimde olduğu gibi, dillerarası iletişimde de yürürlüktedir. Dildışı etkenlerin büyük ölçüde değişkenliğine, bireysel kullanım olanaklarının sayıca sonsuzluğuna karşın, insanın insanla gene de anlaşabilmesini sağlayan nedenleri şöyle sıralıyor Nida:

1. Bütün insanlarda tinsel süreçlerin benzerliği;
2. Bedensel tepkilerin benzerliği;
3. Kültürel deney birikiminin evrensel yaygınlığı; (“İnsanlığı bir kültürel tür olarak birleştiren benzerlikler, ayıran benzeşmezliklerden çok daha büyük sayıdır.”³)
4. İnsanın kendini başkalarının davranış biçimine göre ayarlayabilme yetisi.

Bu örgü içinde görüldüğü zaman, *anlaşılabilirlik* ile *çevrilebilirlik* aşağı yukarı aynı etkenlere bağlıdır. Dolayısıyla, birlikte ele alınmaları da zorunludur. Özellikle iletişimsel açıdan bir çeviri yaklaşımında, anlaşılabilirlik kavramı çevrilebilirlik ile özdeşleşir. Bunun sonucu olarak, diliçi iletişimim ilkeleri, dillerarası iletişimim de ilkeleri sayılır. “Çeviride söz konusu olan dillerarası iletişimim, kimi yönlerden diliçi iletişimden temel ayrılıklar gösterdiğini ileri sürmek, dil kullanımının doğasını önemli ölçüde yanlış anlamaktır” Nida’ya göre.⁴

Anlaşılabilirliği böylesine önemli sayan iletişimsel çeviribilm, genellikle amaç dilde, sanki o dilde yazılmışçasına doğallıkla anlaşılabilecek türden çeviriyi savunur. Nida’nın, çevirmenin kaynak dil öğeleri ile amaç dil öğeleri arasında arayıp bulacağı eşdeğerlilikler konusunda yaptığı ikili ayrimda da bu eğilim yansır. Nida’nın saptadığı iki eşdeğerlilik türünden biri, doğallıkla anlaşılabilecek çeviri doğrultusundadır: devingen eşde-

3 A.y., s. 55.

4 E.A. Nida, “Translating as Communication”, *Proceedings of the Fourth International Congress of Applied Linguistics*, Vol II, ed. G. Nickel, Stuttgart, 1976, s. 65.

ğerlilik. Öteki eşdeğerlilik türü ise biçimsel eşdeğerliliktir. Bu iki kavram, günümüzde genel çeviri tartışmasında sık sık kullanılır. Kısaca betimlersek:

Büçimsel eşdeğerlilik, bir dilsel iletinin hem içeriğini, hem de biçimini olduğu gibi aktarma amacına yönelik çeviride göze çarpar. Katı bir sözcüğü sözcüğün çeviride olduğu gibi.

Devingen eşdeğerlilik, amaç dil bağlamında en doğal, en doyalsız anlaşılmayı benimseyen; alicida uyanacak dilsel etkinin özgün metnin alicisindakiyle aynı olmasına yönelik çeviride göze çarpar.

İki dilin öğeleri arasında karşılıklı eşdeğerliliklerin aranışında çevirmen birtakım sorunlarla karşılaşabilir. Çevirinin güclüğü de, çevirmenin bu tür sorunların üstesinden gelme zorunluğundandır. Bu sorunların bellibaşlıları:

1. Amaç dil kültüründe, kaynak dil kültüründeki bir ögenin karşılığı varolmayabilir. Batı dillerinden Türkçeye çevirirken sık sık rastlanan bir durumdur bu. Sözleli, Hıristiyanlığın törenleriyle ilgili birçok kavram (İng. *epiphany* gibi) ya da Türkçeden Batı dillerine çevirirken tekke geleneğinin kavramları, öte yandan halk dilindeki *kaçgöç*, *tandır* benzeri sözcükler bu nitelikte öğelerdir.
2. Kaynak dil ile amaç dilde birbirinin karşılığı olarak görünen öğeler, diliçi kullanımlarında zorunlu ya da nedensiz birtakım anlam ayırmaları gösterebilirler. Sözleli, İsveççede baba yanından dede *farfar*, anne yanından dede *morfar* diye ayrı sözcüklerle adlandırılırken bu ayrimı İsviççeden İngilizce ya da Almancaya yapılacak bir çeviride karşılaşabilme olanağı yoktur. Aynı durum, Türkçedeki *görümce*, *elti*, *yenge* ya da *dayı*, *amca* öğelerinin çoğu Batı dilinde tek sözcüklerle karşılaşma zorunluluğunda göze çarpar.
3. Düzgünün çözülebilirlik derecesi, kaynak dil ile amaç dilde ayrı olabilir. Belli bağlamlara ilişkin belli göstergeler, kaynak dilde yaygın, amaç dilde hiç tanınmıyor olabilir. Uzay araştırmaları ya da bilgisayarlar konusunda bir İngilizce

metnin Türkçeye çevrilişinde, çevirmen kaynak dilde günlük çevrime girmiş birtakım kavramları bile karşılamakta, bu tür bir güçlüğü saplanabilir, bunlardan oluşan düzgüyü kolayca çözemez.

Eşdeğerliliklerin aranmasında böyle sorunları gözönünde tutan bir çeviri etkinliği, alıcıya yönelik bir etkinlidir. Nitekim, iletişimsel çeviri tartışmalarında hep kullanılan amaç dil (Ing. target language) yerine, özellikle alıcı dili (receptor language) kavramını kullanırken, bu noktayı vurgulamak ister. Alıcıya yönelik bir çevirinin de öncelikle devingen eşdeğerliliklerle yapılabileceği açıklır. Dilsel göstergenin alıcı ile ilişkisi öne çıkar burada, böylece bu tür çeviri kullanım sal bir çeviri diye bile adlandırılabilir. Nida, sonraları bunu, toplumbilimsel çeviri kuramı⁵ diye de adlandırır.

Anaçızgileri bu olan bir çeviri kuramında, bir metnin tek doğru çevirisinin ya da ölçüt sayılabilecek bir örnek çevirisinin bulunduğu görüşüne karşı çıkarılır. Çok değişik yapıda alıcı toplulukları olduğu gibi, bu değişik alıcılarla yönelik değişik çeviriler de olmalıdır: "Değişik öğrenim düzeyleri, değişik meslekler, ilgiler, insanların bir iletiyi anlayabilme yetisini önemli ölçüde etkiler. Dolayısıyla, bir metnin, üniversite öğrencileri, ilkokul bitirmişler, yeni okumaya başlamış yetişkinler, yabancı dilde okuyan okul çocukları, geri zekâlılar gibi değişik topluluklar için birbirinden apayrı çevirilerinin yapılması gerekebilir. Nitekim son zamanlarda *Kutsal Kitap* dernekleri, salt böyle değişik alıcı türleri için, *Kutsal Kitap*'ın değişik çevirilerini yapmaktadır."⁶

Bir metnin bu anlayışla yapılmış çevirisisi, genellikle özgünlünden daha uzundur. Bu her zaman kaynak dil ile amaç dil arasındaki yapısal ayrılığın bir sonucu değildir. Çevirmen, metni amaç dil okuru için anlaşılır kılma çabasıyla, birtakım açıklayıcı bilgiler katar araya. Kaynak dilde bir metin, her zaman değilse de genellikle, alıcısının anlamasılığını pek zorlamayacak biçimde oluşturulur. Çevirmen ise amaç dil okurunun anlamaya yeterliliğine göre oluşturmak zorundadır metnini. İleti, alıcının

5 A.y., s. 68.

6 A.y., s. 68.

İletişim oluguna hiç sorun doğurmadan uyacak bir dilsel biçimde aktarılmalıdır. Oysa amaç dilde, kaynak metnin uzunluğu olduğu gibi korunursa, çeviri alıcısının anlama siğası zorlanabilir. Açıklayıcı bilgilerin eklenmesiyle, çeviri metnin uzunlığunda bir artma, güçlük derecesinde ise bir azalma olur. İletişimsel bir çeviri kuramı bu ayrimı doğal karşılar.

Çeviriyi karmaşık bir iletişim edimi olarak gören bu yaklaşımın hem dillerarası hem de diliçi iletişimi belirleyen etkenlerin saptanmasına, adlandırılmasına önemli katkıları vardır. Ancak, bu etkenlerin somut dilsel etkilerinin çözümlenip açıklanması, örneklendirilmesi, şimdilik yeterli bir düzeye varmış değildir. İletişimsel kuram bugünkü olanaklarıyla, tek tek durumlarda çevirmen uygulamalarını, belli çeviri ilkelerini açıklayabilir. Belli metin türlerinin çevirisini ölçüler, kalıp kurallar da koyabilir, çeviri etkinliğini bu kurallara oranlayarak değerlendirebilir. Ancak, anlamı biçimsel özellikleriyle içe olan metinlerin, sözgelişi yazinsal metinlerin çevirisini için tüketici çözümler getiremez. Ayrıca, bütünüyle iletişimsel bir çeviri yöntemi, son derece değişken bir etken olan alıcıya yönelik olduğu için, bu yöntemi öneren bir çeviri kuramı, dil çiftleri arasındaki eşdeğerlilik ilişkilerinin dizgesel bir dökümüne elverişli değildir. İletişimsel çeviri yönteminde, çeviri kavramının yerini açımlama, çeviri sorunlarının yerini de anlama sorunları alır. Dilden dile aktarımında karşılıklı ilişkiler, olası anlam güdüllükleri düzleminde, Nida'nın kendi deyimiyle gücül eşdeğerlilikler çerçevesinde aranır. Ancak, amaç dil ortamını belirleyen etkenlerin çok yönlü, çok daha ayrisık olmasından dolayı, dil çiftleri arasında kurallı eşdeğerlilik ilişkileri saptamak oldukça güçleşir. Değişik alıcı topluluklarını, dildeki bütün aktarım olasılıklarını, çeviri sürecinin belirleyici etkenleri sayarak, hiçbir dizimin karşılığı önceden söylenemez olur. Salt dilbilimsel kökenli çeviribilimcilerin, iletişimsel kurama yöneltikleri temel eleştiri de budur.⁷ Çünkü dilbilimsel çeviribilimin en yoğun çabalarından biri, dil çiftleri arasında eşdeğerlilikleri, sözcük, dizim, tümce düzeyinde kurallı olarak saptayacak çeviri sözcükleri hazırlamaya yöneliktir.

7 W. Wilss, *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*, Stuttgart, 1977, s. 76.

Öte yandan, kurmaca metinler ile insan bilimleri metinleninin çevirisi, kendini bilgisayar işlemlerine uyarlayan salt dilbilim kökenli bir çeviri anlayışıyla da gerçekleştirilemez. Bu tür yazınsal metinlerin çevirisi, iletişimsel kuramın, kendisine en yakın düşen yorumbilimsel çeviri anlayışıyla işbirliğinden birtakım ilkeler kazanacaktır. Sözgelişi 1940'ta ölen ünlü Alman kuramacı Walter Benjamin'in, günümüz dil kültür düşünürü George Steiner'in yorumbilimsel çeviri yaklaşımından, iletişimci kuramın eksiklerini giderecek birçok temel bilgi edinilebilir. Çünkü temelde yorumbilimsel yaklaşım da, iletişimsel yaklaşım gibi, çeviriyi salt dilbilimsel değil, ruhdilbilimsel, toplumbilimsel, kısaca kültürel bir süreç olarak görür. Bu tutum da, dilbilimsel çeviri kuramının taslağı anlamda nesnellikten, katı bir bilimsellik savından uzaktır.

Gerçekte, alicı açısından çok karmaşık alımlama örgütleriyle, ayrıca toplumsal kültürel bekleni biçimleriyle koşullu yazınsal, dinsel, düşünsel metinlerin çevirisi, yalnız dilbilimsel betimlerle açıklanamaz. Dilbilimsel biçim çözümlemelerinin günümüzde varmış olduğu nokta buna şimdilik elvermiyor. Bu tür metinlerin çevirisi için önerilebilecek dizgeli çözüm yolları ancak, iletişimsel-yorumbilimsel çeviri araştırmalarından gelecektir.

1980

Çeviri Üstiüne Bir Konuşma

Soru – *Sayın Akşit Göktürk, ülkemizde çeviribilim alanında öğretim çalışmalarına başlayan ilk bilimadamlarımızdanınız. Bu çalışmalarınızla, öğrencilerinize neler vermeyi amaçladığınızı açıklar mısınız?*

Yanıt – Çağımız, bir çeviri çağы olarak adlandırılmıştır. Ünlü çeviri kuramcısı E.A. Nida daha bin dokuz yüz altmışlarda, ana yapıtlarından birinin giriş tümcelerinde, çağımızın bu niteliğine degenirken, dünya tarihinin hiçbir döneminde çeviri uğraşına bunca zaman ayrılmadığını, bunca emek verilmediğini belirtiyordu. Bir iletişim yolu çeviri, biliyoruz. Değişik toplumlar, ulusların, bilim, teknik, kültür sanat alanındaki çabalarının ürünlerini birbirleriyle paylaşabilmeleri için bir yol. İnsanoğlunun bu alanlardaki etkinliğiyle ulaşılan bilgiler çok değişik dillerde üretiliyor. Bugün yeryüzünde konuşulan dillerin sayısının da 2 500-3 000 dolayında kestirildiğini düşünürsek, çeviri etkinliğinin evrensel boyutları kendiliğinden çıkıyor ortaya. Aşağı yukarı on yıl önce, Kutsal Kitap Birliği (United Bible Society) *Kutsal Kitap*'ın bin dört yüz yetmiş üç dile çevrildiğini, beş yüz dile çevrilmesi hazırlıklarının da süրdüğünü belirtiyordu. Dünyada ayrı dillerin kullanılmasından doğan iletişim engelini her alan da aşabilmenin, ne çok dile (ya da dilden) çeviri yapmayı gerektirdiğini bu sayılar biraz gösterir belki. Evrensel bir bilgi alışverişini çeviri aracılığıyla sağlamamanın ne ağır bir görev olduğunu da görüyoruz burada. Dolayısıyla, çağdaş uygar ülkelerde çeviri etkinliğinin incelenmesine, bu etkinliğin gerek dilsel gerekse iletişimsel bir süreç olarak çözümlemesine, çevirmenlik dilmaç-

lik öğretimine büyük önem veriliyor. Başlı başına bir uğraş, bir geçim yolu olarak çevirmenlik birtakım güvencelere bağlıyor.

Bizde ise, çevirmenliğin güvenceli bir geçim yolu, niteliği yasalarla belirlenmiş bir meslek, çevirinin ise dilbilimsel yönlerle enikonusa irdelenmiş bir alan olduğu söylenenemez. Yurdumuzda çevirmenliği meslek olarak öğreten bir kurum da yok. Oysa bugünkü dünyada Türkçenin değişik alanlarda en ileri çağdaş bilgiyi üreten birkaç yaygın dilden biri olmadığını biliyoruz. UNESCO'nun saptamalarına göre, son yıllarda dünyanın belli başlı dillerinde doğa bilimleri ile teknik alanlarda yapılan yayınların yarısından çoğu dil engeli yüzünden, birçok ulusun bilimadamlarınca anlaşlamamakta, ancak sınırlı bir yarar sağlamakta-dır. Bilgisayar çevirisinin öncülerinden Victor H. Yngve, bugün dünyada topu topu elli ulusun üretip paylaştığı bulgularla bilgilerden, en az iki yüz ulusun daha kolaylıkla yararlanabileceğini söylemiştir. Başka deyimle, elli kaynak dilden iki yüz amaç dile çeviriler yapılması beklenmektedir; Türkçeyi de bu iki yüz dilden biri sayabiliriz. Bilim, teknik, yaratıcılık alanlarında çağın son gelişmelerine ayak uydurabilmemiz ancak çeviriyle olanaklıdır. Durum böyleyken, çevirinin ne olduğu, ne olması gereği, nasıl değerlendirileceği konusundaki bilgimiz hem yetersiz hem de gelişigüzel. Çeviri konusunda görüş bildirmekten çögümüz geri kalmuyoruz; "çeviri sadık olmalıdır," "çeviri kadına benzer" türünden basmakalıp yargları sıralayıp işi değiştiriyoruz. Çeviri çağına gözümüzü kapamış, bıkmadan usanmadan *Kuran*'ın Türkçe okunup okunmayacağı, "ibadet"in Türkçeye çevrilip çevrilemeyeceğini tartışıyoruz. Gerçi çeviri yetisi, soyut bir biçimde, bir yabancı dil bilmenin ölçüsü, yükseköğrenim kurumlarında meslekte ilerlemenin koşulu sayılıyor. Ancak, bu da temelde yanlış, basmakalıp bir biçimcilik. Bu uygulamanın nesnel dayanaktan yoksunluğuna, hiç kimseye bir yararı olmadığına sık sık tanık oluyoruz. Devlet kurumlarının, üniversite öğretim üyelerinin yabancı dil sınavlarında, yıllar yılı yönetmeliklerde bir çeviri ölçüdü olarak yer almış "mealen" neyin nesi bir kavramdır sözgelişi? Nasıl bir nesnel değerlendirmenin parçasıdır? Anlayan beri gelsin.

Öte yandan, Türkiye'de bir yasa maddesinde yer almış tek çevirmenlik biçimi olan "yeminli tercumanlık" ise, bugüne de-

ğin görülen uygulamaya bakılırsa, belirli bir niteliği, bir dilsel öğrenimi gerektirmemektedir. Oysa bugün gelişmiş toplumlar- da çevirmenlik, işlevi kimi alanlar için kesin çizgilerle belirlenmiş bir meslek durumuna gelmiştir. Çevirmenlerin ulusal ya da uluslararası örgütleri vardır. İş yasalarında çevirmenlik ile dil- maçlığın açık seçik tanımları yer almaktadır. Çevirmenlerle dil- maçların iş yetenekleriyle niteliklerinin derecelendirilmesinde ise, hangi bilgi alanında çeviri yaptıkları, anadile mi anadilden mi çevirdikleri, kaç dilden ya da kaç dile çevirebildikleri gözö- nünde tutulmaktadır.

Bizde ise çevirinin kendi başına, bağımsız bir beceri ola- rak öğretilmesinde uygulanacak yöntemler gelişmemiştir. Çeviri, okullarımızda çoğunlukla yabancı dil öğretimi izlencelerinde bir tür alıştırma, dil öğretiminin bir desteği olarak yer almaktadır. Çeviri ediminin türleri, dilbilimsel evreleri, gerektirdiği bilgi donanımı üzerine pek düşünce üretmemiştir. Sözlü, yazılı metinlerin çevirmenliği ile sözlü metinlerin çevirmenliği, baş- ka deyimle, çevirmenlik ile dilmaçlık arasındaki ayrim bile dil- bilimsel, iletişimsel yönleriyle irdelenmemiştir. Yazılı çevirmen-liğin bizde en tanınan biçimi yazın çevirmenliğidir. Oysa bu- nun yanısıra, bilimsel metinlerin, değişik alanlardan kullanma- lik metinlerin, dinsel metinlerin çevirmenliği, iyi düşünülmüş bir çeviribilim izlencesinde, ayrı uzmanlık türleri, ayrı beceriler- le bilgileri gerektiren etkinlikler olarak yer alabilir. Dilmaçlığın bizde yaygın olan basmakalıp biçimi ise "turist rehberliği"dir. Oysa dilmaçlık da karşılıklı konuşmaların aktarımı, konuşma- nin yanında aktarımı, söylenen her tümcenin ya da bölümün ar- dından aktarımı gibi üç ayrı tür dilsel beceriyi kapsar. Bilgi alan- larına göre bu üç becerinin öğretimi daha da ayrıntıya döküle- bilir.

1978-79 öğrenim yılından başlayarak, İngiliz dili-yazını öğ- encileriyle sürdürdüğüm haftada iki saatlik, çeviribilim doğrul- tulu öğretim, gerçekte belli türden bir çeviri becerisi kazandır- maktan daha çok, çeviriyi az önce değindiğimiz tüm yönleriyle bir dilbilimsel iletişimsel etkinlik olarak tanıtmaya, irdelemeye yönelikti. Bundan amaç, öğrencilere çok genç bir bilim dalının kavramlarını, yöntemlerini, uygulamalarını göstermek, onların

çeviri konusunda daha nesnel, çözümleyici ya da betimleyici bir yolda düşünmelerine, konuşmalarına yardımcı olmaktı. Çeviri konusunda genellikle futbol takımlarından söz edercesine kolay konuştuğumuz, birtakım ucuz değer yargılarından kurtulmadığımız, çeviri eleştirisini denince de sözlüğü elimize alıp yanlış avcılığından öteye geçemediğimiz için duymuştum bu gereksinmeyi. Herhangi bir alanda bilimsel bir düzeye doğru ilk adım, o alanın çok değişik süreçlerini adlandıracak, inceden inceye irdeleyecek kavramların tanınması, özümsenmesi, yoksa düşünülp üretilmesidir. Metin türlerinden yola çıkan bir yaklaşımla, böyle bir donanım sağlamak istedim öğrencilere.

Soru – Yazın çeviriinin öğretilebilirliği konusunda ne düşünüyorsunuz? Bu alanda çeviriye başlamayı içtenlikle isteyenler için, kendi deneyimlerinize dayanarak yapabileceğiniz öneriler nelerdir?

Yanıt – Yazın çevirmenliğinin bütünüyle öğrenimle kazanılabilcek bir beceri olduğuna inanıyorum. Ozanlık ya da romancılık ne denli öğretilebilirse, gerçek yazın çevirmenliği de o denli öğretilebilir. Herhangi bir bilgi alanında çevirmenliğin, o bilgi alanının bütünü ile bir tanışıklığı, kaynak dil ile amaç dili yeterli düzeyde bilmeyi gerektirdiğini anımsarsak; yazın çevirmenliğinde de yazın alanının örneklerini, iletişim kurallarını tanımanın, yalnız kaynak dili değil amaç dili de iyi bilmenin önemi ortaya çıkar. Öğrenim, çevirmene bu temel birikimi, bu bilgi donanımını sağlar belki. Ötesi, yazın çevirmeninin bireysel yaratıcılığına bağlıdır.

Çeviri edimi, genellikle iki evreli bir süreç olarak görülür: çözümleme, bireştirme. Birinci evre, çevirmenin kaynak metni ses, sözcük, tümce, bütün yönünden çözümlemesi, metiniçi metindişi anlamları somutlamasıdır. İkinci evre ise, çevirmenin amaç dil okuru için bir çeviri metin oluşturmasıdır. Görüldüğü gibi, çevirmenin kendisi, her şeyden önce titiz bir okur olmak zorundadır. İyi okur olmak da, büyük ölçüde, bireysel bir niteliktir. Okullar, ancak birtakım temel bilgiler, ilkeler, bakış biçimleri sunarlar. Okulda edinilecek bu tür bilgilerden çevirmen çok çok birinci evredeki çabasında, çözümleme etkinliğinde yararlanabilir. Bireştirme ise eğitilmiş bir kavrayış, içgörü, duyarlık, yaratı-

cılık da gerektirir. Özellikle yazın çevirmenliği için böyledir bu. Bilimsel ya da kullanmalık metinlerin ayırcı niteliği, açık seçik, belirli bir anlam iletmeleridir. Yerleşik bilimsel terimlerin işlevi de bu açıklığı sağlamaktır. Anlamca seçiklik göstermeyen bilimsel metin kendi türünün başarılı bir örneği sayılmaz. Yazın metinleri ise tam tersine, işlevlerini büyük ölçüde, örtük anlam güdüllüklerinden kazanırlar. Örtük anlam alanlarının yorumu da, okurun dünya görüşüne, tarihsel konumuna, anlam koşullarına göre, her dönemde değişikliğe uğrar. Newton yasalarının temel tanımı ile açıklaması, anlatım yöntemi değişikliklere uğrasa bile, yüz yıl önce neyse bugün de aşağı yukarı odur. Öte yandan, bir Yunus Emre şiirinin Türkiye'de tekkelerin kapatılmasından önceki alımlanışı ile bugünkü alımlanışı arasında büyük ayırım vardır. Bu bakımdan, yazın metinlerinin yorumlanması, bilimsel ya da kullanmalık metinlerinkinden bambaşka bir anlamda *tarihseldir*. Yazın metninin ayırcı özelliği de *tek anlamda yorumlanamazlığıdır*.

Bir yazınsal metnin anlaşılması ile yorumu, metnin kendindeki anam amaci ile okurun tarihsel alımlama koşulları arasındaki etkileşmede, etyişimde gerçekleşir. Tarihsel alımlama koşulları içindeki bir alıcı olarak çevirmen de yaptığı çevirinin dilsel-bağımsel yoğunrumunda, tarihsel bir noktada birçok olası somutlama seçenekinden yalnız birini sunar. Güç olan sorun, yapılacak bireysel yorumlardan hangisinin özgün metnin amaçladığı iletiye uygun düşüğünü, hangisinin özgün metni yaraladığını saptayabilmektir. Çünkü bireysel somutlamalar, gerek eşzamanlı gerekse artzamanlı bir düzende birbirinden çok ayrı nitelikte olabileceğinden, tek bir kaynak metin için sayısız çeviri olanağı vardır. Yazın çevirmeni, bu gerçeği gözönünde tutmak, etkinliğini kuşatan bütün bu sorunlar örgüsünün bilincinde olmak zorundadır. Bu da yalnız okulda öğrenmekle değil, bu sorunlarla uzun süre birlikte yaşamakla gerçekleşir.

Kaynak dildeki metin, kaynak dil okurunun yazınsal beklenitlerini karşılamaya yönelikir. Çevirmen ise, yazdığı amaç metni, amaç dil okurunun beklenitlerine uyarlar. Kimi metin, özellikle yenilikçi metinler, yerleşik okur beklenisini karşılamaya değil, karşılamamaya yönelikir. Bu tür metinlerin çeviri-

lip amaç dile uyarlanması, çevirmen açısından büyük bir dilsel-biçimsel çaba gerektirir. İşte çevirmenlik de bu noktada bir yaratıcılık olur. İnsan, çevirinin sorunları ya da bir dilden bir dile çeviride karşılıklı anlam eşdeğerliliklerinin nasıl aranıp buluna-cağı gibi konularda birçok bilgiyi öğrenimle edinebilir. Ancak, sözgelişi Joyce'u, Kafka'yı, Lawrence'ı çevirmek, bütün bu öğrenenler üstüne kurulmakla birlikte, öğrenmelik bilgiler ötesinde, özgün bir çabadır.

Yazın çevirmenliği her şeyden önce, kaynak dil ile amaç dilin iyi bilinmesini gerektirdiğine göre, öğrenim, Türkçeye ya da Türkçeden çeviri yapacaklara bu temeli sağlayabilir. Bizde eğitimin her düzeyinde anadil öğretiminin yetersizliği, düzensizliği hepimizin bildiği bir gerçek. Benim vurgulamak isteyeceğim nokta, yabancı dillerden çeviri yapacakların Türkçeye gereken özeni göstermeleri zorunluluğudur. Özellikle, savruk bir dil kullanımının Türkçede biçimsel bir tutum olarak savunulduğu bugünlerde, bu nokta büyük önem taşıyor. Sözgelişi, yeni dilin sözcüklerinin çağrışımından, kültürel derinlikten, tarihsel anlam zenginliğinden yoksun olduğu ileri sürülmüyör. Oysa hiçbir sözcük, tek başına anlam zenginliği ya da yoksulluğu göstermez. Biçimsel bir kullanım bağlamında zengin ya da yoksul olur. Türkçenin bugünkü düzeniyle, özellikle Dil Devrimi çizgisindeki son elli yıllık gelişmesiyle büyük bir anlatım gücü kazandığını inanıyorum. Bugün Türkçeye çeviri yapanların görevi, bu gücü konuşturabilmektir.

Soru – Çeviri yayınlarının devlet eliyle desteklenmesi konusunda ne düşünüyorsunuz?

Yanıt – Devlet desteğinden ne anlıyoruz? Devletin çeviriler yayımlamasını mı? Yoksa, çeviri yaylayan özel kuruluşlara ya da kamu kuruluşlarına birtakım kolaylıklar sağlaması mı? Bu iki durumdan her birinde tutulacak yol, sağlanacak destek ne nitelikte olmalıdır? Şu anda bu sorulara verilebilecek düşünülmüş taşınmış bir yanıt yok. Yalnız, her tür destegin, bir denetimi de birlikte getireceği, sugötürmez bir gerçek.

Devletin çeviriye sağlayacağı destek, gerçekte genel kültür politikasının, eğitim izlencelerinin ancak bir bölümü ola-

rák görülebilir. Şu anda bu politikayı tanımlayabiliyor muyuz? Öte yandan, bugünkü Türk okurunun, çeviri yayımlar gereksinmesi, hem nitelik hem de nicelik yönünden, bin dokuz yüz kırklarinkine benzer bir devlet çeviri izlencesiyle karşılaşamayacak genişliktedir. Çeviri yayımlayan yayınevlerine devletçe birtakım kolaylıklar sağlanmasına gelince, böyle bir desteği kaç yayınevinin hakettiğini, çeviri okurları söylesin! Yıllar yılı Türkiye'de dünya yazınının başyapıtları, boyalı naylon kapaklar, şömisler, jaketler, bilmem neler içinde, çamur gibi baskılarla, içi dışı hep birbirine benzeyen birer "hizmetçi romanı" kılığında okura sunulmuştur. Uzman çevirmenlerle kiyasiya pazarlık eden yayımcılar, kimileyin bir ünlü romanı beş altı niteliksiz çeviriciye birkaç gecede çevirtip, böylece oluşan en yoz metinleri yıldızlı kuşaklarla satışa sürmüşlerdir. Bütün bu sıkıntılara da, Türk okuruna hizmet için katlandıklarını, yeri geldikçe yinelemişlerdir! Bu tür bir hizmetin desteklenmemesi gereklidir. Bir olsak varsa, yetenekli genç çevirmenler korunsun, desteklensin, yüreklen dirilsin!

Soru – Yazko Çeviri dergisine ilişkin olumlu ve olumsuz eleştirelinizle, önerilerinizi açıklar musınız?

Yanıt – *Yazko Çeviri*'yi ilk sayısından beri ilgiyle izliyorum. Güzel çeviri örnekleri yayıldı bu dergide. Yalnız bu tek tek örnekler, kimi sayıarda tür, nitelik, konu yönünden birleştirici bir ilkeden, eksenden yoksundu. Bir dağınıklık ağır basıyordu. Gelecek sayıarda bu bakımdan sürekli bir düzenlilik sağlanacağını umuyorum.

Çevirinin dilbilimsel iletişimsel sorunlarına, çeviri kuramına dergide belli bir izlence çerçevesinde sürekli yer verilmesi hem ilginç hem yararlı olur. Ayrıca, çeviri metinleri dilsel biçimsel işlevleriyle çözümleyen çeviri eleştirileri de yayımlamak gereklidir. Türkçede çeviri etkinliği, değişik dönemlere, yazarlara, yapıtlara yönelik kaynakça çalışmalarıyla gerek eşzamanlı gerekse artzamanlı bağamlarda irdelenebilir.

Yurdumuzda yazın çevirmeninin durumunu, yayınevleriyle ilişkilerini, çevirmenliğin bir geçim yolu olarak yeterliğini yetersizliğini ele alan incelemeler de yayımlamalı *Yazko Çeviri*. Söz-

gelişi, çevirmenlik hakkının ödenmesinde, en saygıdeğer geçinen yayinevlerinin bile vazgeçemediği “forma hesabı” kandırmacasının sayısal verilerle bir dökümü, çevirmenlik uğraşının içyüzünü, iyi çevirilerin neden bunca az sayıda olduğunu gözler önüne serebilir.

1982

III. BÖLÜM
DİL-KÜLTÜR

Çağdaş Uygarlığın Türkçesi

Dil varlığın evidir.

Heidegger

Çağdaş uygarlık kavramı ile Türkçeyi yanyana anarken dilin şu temel işlevinden yola çıkıyoruz: Dil insanın, içinde varolduğu dünyayı bulgulama, anlama, betimleme aracıdır. Bu dünya, tarihin akışıyla sürekli değişir. İnsan varlığının tarihsel niteliği sonucu olarak da, dil ile tarih arasında karşılıklı bir bağ vardır. Ama öte yandan, bir yönyle dil, tarihten bağımsız bir nitelik de taşırlar. Dolayısıyla günümüz dilbiliminde, dillerin değişmez yapısal bağlantılarının eşzamanlı bir düzende, tarih içinde değişegelen yönlerinin ise artzamanlı bir düzende ele alındığıını izliyoruz.¹ Birinci düzende dil, değişmez bir üst kavram, bütün öğeleriyle bireyler üstü bir sürekli mantıksal dizge, ikinci de ise tarihin akışı içinde değişiklik sürecinden geçip gelen bir insan etkinliğidir. Dillerin bilimsel incelenişinde en önemli ilke de, dilde değişimyen ile değişeni, eşzamanlı bakış açısı ile artzmanlı bakış açısını gerektirinde birbirinden ayrı tutabilmektir. Yalnız dilbilimin değil, bütün insanbilimlerinin kuralı olmuştur bu artık.

Bu iki ayrı bakış açısından görülünce, toplumun ortak bilinçinde herkes için aynı olan ses, sözcük, biçimbirim öğeleri topla-

1 Bkz. Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri I*, Çev. Berke Vardar, TDK, 1976, s. 75.

mı, Saussure'ün "dil" dediği dizgedir. Bu öğeleri tek tek kuşakların, bireylerin kullanmasıyla değişikliğe uğrayarak bir evrim geçiregelen şey ise, temelde Saussure'ün "söz" dediği etkinluktur. Dildeki bu durallık ile, değişikliklerin kaynağı olan bireysel kullanım etkinliği, birbirinin bütünleyicisidir. Dolayısıyla, bir dili yalnız dural, değişimemesi gereken bir dizge olarak görme eğiliği, yanlış sonuçlara saplanmaktan kurtulamaz.²

Dil ile söz kavramlarının önemli ortak yönlerinden biri, iki-sinin de toplum ile bireyden soyutlanarak, tek başına, yaşayan ya da yaşamayan diye nitelenemezliğidir. Dil kendi başına yaşamaz, bireyin ya da bireylerin kullanımı ile gerçekleşir, insan yaşamındaki bir edimin yapımın eşliğinde yaşar. Belli bir tarihsel noktadaki insanın dünyaya ilgisi, amaçları doğrultusunda kullanılırken yaşar dil. Bu bakımından, toplumun bireylerinin dili kullanımı konusunda niceł saptamalara dayanmayan bir yaşayan dil savı, hiçbir bilimsel geçerlilik taşımaz. Nitekim böyle bir sayısal saptama, günümüz Türk toplumunda bireylerle yaşayan dilin, birtakım dil bilginlerinin yaşayan Türkçe dedikleri soyut genellemeden çok daha başka nitelikte olduğunu göstermeye yetecektir. Okullardaki, yükseköğrenim kurumlarındaki, çağdaş genç kafaların anlayamadığından yakınılan³ bir yaşayan dilden söz etmek, yalnız mantıksal değil tarihsel bir celişkidir. Dil, tarihsel değişimeye direnen, duran kafalarda yaşamaz. Son elli yılda Türkiye'de belli bir başarı düzeyi tutturmuş bilim, sanat yapıtlarının diline bakılınca çağdaş düşüncenin, araştırmancın, yaratıcılığın gereksinmelerini karşılama çabasında bir dilin nereden nereye varlığı açıkça görülür. Düşünen, araştıran, yaratılan bireylerin kullanımıyla devingenlik kazanmamış her dilsel öğe, yaşamak şöyle dursun, boş bir kabuktur ancak.

Öte yandan, dilin özellikle ses etkileriyle sözcüklerin, büyüler gerçekleştirebilecek güçte kendiliğinden yaşayan şeyler oldukları inancı, ilkel insanı uygar insandan ayıran önemli noktalardan

2 Bu konuda açıklama için bkz. Tahsin Yücel, *Dil Devrimi*, İstanbul, Varlık, 1968, ss. 5-22.

3 Bkz. Sulhi Dönmezler'in sözleri: "Öğrencilerin bildiği dili kullanmak mecburiyetinde kalıyoruz. Biz onların dilini konuşsunca onlar da Türkçeyi öğrenemiyorlar." (*Tercüman*, 27 Aralık 1980).

biridir. İlkel insan, içinde yaşadığı doğal çevreyle başa çıkamadığı, gerçeğin sınırlarıyla buluşamadığı her durumda, yinelediği birtakım büyülü sözcüklerin soyut büyülü etkisine siğınır. Onun kafasındaki bu sözcükler, doğanın akışında kendisine ters gelen her gücü, onda korku uyandıran her gelişmeyi durdurabilecek nitelikte, kendiliğinden yaşayan birer ögedir.⁴ Oysa uygar insan, tek tek sözcüklere bir büyü taşıyorlarmışçasına dört elle yapışmaz. Dural birer gücüllük olan sözcüklerin, ancak arayan soran, yanıtlayan düşünceyle birleşikleri an, insanın varlık çevresini bulgulamasına, adlandırmamasına, betimlemesine canlı bir katkıda bulunabileceklerini bilir. Dil içinde, söz düzeyinde hiçbir şey büyülü bir soluk, vazgeçilmez bir Tanrı buyruğu kesinliği taşımaz onun gözünde, çünkü dilin değişik kuşaklarda değişik bireylerce kullanılmış saltık bir dizgeye değil, değişken varoluş koşullarına bağlıdır. Bu koşullar tarihsel akış içinde bir evrimle değişikçe, insanın dili, sözcükleri kullanımı da değişikliğe uğrar. Wittgenstein'in "Dilinin sınırları, dünyamın sınırları demektir"⁵ sözünü anımsarsak, insan, tarihte değişen dünyayı, ancak dilini değişikliklerle gelişterek kuşatıcı bir biçimde tanımlayabilir.

Bir dili konuşan toplumun tarihi, kapalı bir kültür dizgesinin egemen olduğu, uzun bir tanribilimsel evre geçirmiş olabilir. Ama o dilin tanribilimsel dünyadaki kullanılılışı, bugün kimi kafalarda çağrıştırdığı dinsel büyü dolayısıyla, değişmez yasa gibi savunulamaz. Sözeligi, Osmanlıca geçmişte böyle bir kapalı kültür evresinin yönetici seçkinleri çevresinde kullanılan, halk kitlesiine yabancılardır. Ancak, Türkçenin tarihsel gelişmesinde bir evre sayılıp sayılamayacağı bile sugötürür nitelikteki bu dilin, Türkçenin genel yapısına, ses sözcük düzenine, sözdizimine aykırı uzantlarını, bugün Tanrı buyruğu gibi savunanlar, gerçekten çağdaş varlık koşullarının değiştigini kavrayamayanlardır. Böyleleri, bilincaltılarında at koştururan bir "ümmet" duygusunu, çağdaş Türk toplumunun vazgeçilmez kültür varlığı sayarlar. Üstelik de bu çarpıtmayı, tarihsellik adına, bilimsellik adına, halka dönüş adına yaparlar.

4 Bkz. Ernest Cassirer, *İnsan Üstüne Bir Deneme*, Çev. Necla Arat, İstanbul, Remzi, 1980, ss. 108-9; (YKY, 1997).

5 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* 5.6.

Bütün bunlara, tarihselliğin yanlış bir tanımı ya da tanımlanmasına bile gerek duyulmayan bir büyülü kavram gibi sürekli yinelenmesi yol açıyor. Evet, her toplumun geçmişsi, şimdisi etkiler, bir bakıma şimdisinde sürer; ama bu hiçbir zaman geçmişin olduğu gibi şimdije aktarımı demek değildir. Geçmişe özgü her şeyin, geçmişteki bütün başarıların, bütün başarısızlıkların, bütün kurumların, şimdi durduğumuz yerden, bugünün bilimsel kavrayışıyla donanmış bir dille irdelenmesi, çağdaş bakış noktasından değerlendirilmesi gereklidir. İnsanca bir varoluşun başlıca koşulu budur. Batırının yeniçağ tarihinde "Rönesans", "Hümanizma", "Reformasyon", geçmişle bu anlamda birer hesaplaşma aşaması, aydınlanmanın da başlangıcıdır.⁶ Atatürk devrimleri, bu aşamalardan geçmemiş olmanın Türk toplumunun düşüncesinde, dünya görüşünde, dünyayı tanımlayışında doğurduğu büyük eksiği gidermeye yöneliktir. Cumhuriyet döneminde Türk toplumunun çağdaşlaşması, böylece yeni bir tarih bilinciyle başlatılmıştır. Yeni bir bilinç ise, yeni bir dilde yansır. Dünden kalma her şeyin, küflü bir antikacılık tutkusuya benimsenip göklere çıkarılması, büyülüymüşcesine kuşaktan kuşağa gözü kapalı aktarılmaya çalışılması, gerçekte tarihsellik değil, tarihsizliktir.⁷ Bu anlamda bir antika tarihçiliğinin ya da tarihsizliğin somut bir sonucu, hiçbir çağdaş gereklilik yokken, Türkiye'de 16 Haziran 1950'de Arapça ezana dönüştür. Oysa geçmişten yararlanmak, çağın gerisinde bir yerlere çakılıp kalmak değildir. Çağdaş insanın içinde bulunduğu konum ile, varlık koşulları ile dünün varlık koşulları arasında çok ayırım var. Dolayısıyla, geçmişten benimsenecek şeyler, bugünü kavrayışımıza bir aydınlık, devingenlik katacak nitelikte olanlardır. Sözsel büyüsüne inanılan Arapça ezan, ne katmıştır bugünü kavrayışımıza? Bir tarihsizlik, Türk diline bir inançsızlık örneği olarak kalmıştır ancak. Bugün aynı şey tek tek sözcükler için yapılmak isteniyor. Evet, tarihsellik, anlatımını insanın dili kullanışında bulan dil-

6 Bu konuların yetkiyle ele alınıp incelendiği bir kaynak: Macit Gökberk, *Değişen Dünya Değişen Dil*, İstanbul, Çağdaş, 1980. Özellikle bkz. ss. 7-32, 139-160 (YKY, 1997; ss. 7-30, 122-150).

7 Bu anlamda tarihsellik-tarihsizlik kavramı için bkz. Takiyeddin Mengüşoğlu, "Tarihiçilik ve Tarihsizlik", *Felsefe Arkivi* 16, ss. 115-130.

sel bir süreçtir. Ama bugün tarihsellik, geçmişi irdelerken, öze-leştiriyi de kapsayan bir hesaplaşmadır. Yoksa bugün “Türkçe dünyanın en büyük dillerinden biridir” diye kuru kuru böbürlenmek ne Türkçeyi yükseltir, ne de bizi. Hele bu sav, dünyanın büyük dillerinden hiçbirini yeterince tanımayan kimselerce ileri sürülüyorsa, hiç inandırıcılık taşımaz. Günümüzde Türkçeyi yüceltecek şey, onu çağdaş bilim ile tekniğin, çağdaş insan yaratıcılığının bütün verilerini özümleyebilecek bir düşünce aracı durumuna getirmektir. Bu da geçmiş bir çağın, kökü halkta olmayan dilinden artakalan derme çatma sözcüklerinden bir büyü ummakla olmaz. Cumhuriyet dönemiyle Türk insanı, yeni bir özdeşlik, yeni bir dünya kuruyordu kendine. Tarihini bile yeni bir değerlendirmeyle, Atatürk'le yeniden kuruyordu. Bu gelişmenin yeni bir dil gerektirmesi doğaldı. Ayrıca, bilim ile tekniğin, dünya insanlık tarihinin hiçbir döneminde son elli yıldaki hızla gelişmemiş olduğu da gözönünde tutulursa, yeni bir dil, yeni bir düşünce zorunluluğu iki kat artıyor bugün bizim için.

Türk Dil Kurumu'nun elli yıldır türetmiş olduğu binlerce sözcük, bilimsel terim, böyle bir tarihsel zorunluluğun yerine getirilmesine bir katkıdır. Ayrıca, Türkçenin bilimsel yöntemlerle incelenen ulusal bir dil niteliğine kavuşması, gene bu kurumun çabalarıyla gerçekleşmiş bir gelişmedir. Ancak, dil bilginliğinde sözcük sınırının ötesine geçemeyenler, gözleri hiçbir şeyi görmeksizin, dönüp dönüp yeni sözcüklerin bilimsel dayanağı olmadığını yineliyorlar. Oysa dilde yeni sözcüklerin yapımı, her dünya dilinin evriminde, tarihsel, toplumsal, kültürel değişmenin yoğunlaştığı dönemlerde ortaya çıkan bir dilbilimsel olgu, bir dilin sözcük dağarcığının değişmesi gereği zamanlarda, en etkili dilbilimsel yoldur. Yeni sözcüklere karşı olanlar, tarihsel kavrayışlarındaki az önce degindigimiz çarpıklıktan dolayı, değişmenin zorunluluğunu göremeyenlerdir. Kavrayamadıkları bir ikinci şey de, bu yeni kavramların Türkçenin sözlüksel dizesine gelişgüzél birer yama gibi eklenmediği, hem anlam, hem biçim, hem de sesbilim yönünden dilin bütün yapısına uydurulduğudur. Gerçekte, bilimsel dayanaktan yoksun davranış, Arapça, Farsça kökenli birtakım kavramları, dilin yapısına yamama-ya, sonra da bunu “ilmî müdahale” diye savunmaya kalkışmak-

tir. Buna karşılık, Türk Dil Kurumu'nun önerdiği bütün yeni sözcüklerle kavramları, dayanaklarını örnekseme dediğimiz dilbilimsel olguda bulurlar.

Dil, dural yönyle toplumsal bir ortak dizge, kullanım yönüyle de bireysel bir etkinliktir dedik. Dolayısıyla bireyler, kendi gereksinmelerine göre, istedikleri amaçla, istedikleri gibi kullanırlar dili. Kimileri Osmanlıca ile konuşur yazar, kimileri de çağdaş Türkçeye. Ancak, hiçbir güç, bireylerin dili kullanımını tarihsel gelişmenin mantığına aykırı bir yöne zorlayamaz. Kullanılan yeni dilsel öğelerden toplumca benimsenenler, dilin değişkenlik ekseninden değişmez süreklilik dizgesine yansır. Dillerin böyle geliştiği, zenginleştiği de bilimsel bir gerektir. Bu gerceği "ilmî müdahale" ile "inzibat" altına alma özlemi ise, dilin de, insanın da, tarihin de doğasına aykırıdır, çünkü bilim buyrukçı kararak iş görmez.

Yenileşme, her dilde sonsuz bir süreçtir. Ancak kimi dönemlerde insanın varlık dünyasının yükselen değişme hızı dolayısıyla, bu süreç yoğunlaşır. Cumhuriyet dönemi Türkçesinde de böyle olmuştur. Başlangıçta Dil Devrimi'ne kökten karşı olanlar, şimdi dilde değişmenin başarısı ile çağdaşlaşmaya katkısı yadsınamayacak duruma gelince, yenileşme artık yetti, burda durmalıdır, dahası zarardır demeye getiriyorlar. Yeni bir pazarlığı deniyorlar sözüm ona. Türkçenin özleşmesiyle bir türlü bağdaşamıyorlar. Oysa gerçekte, tarihin akışıyla, çağdaş uygarlıkla başları hoş değil: Duralım, ama çağdaş olalım, çağdaş olalım, ama çağdaş bilgiyi eski kavramlarla anlatalım çelişkisi içindeler. Yanlışlığı kesinlikle ortaya çıkmış Ziya Gökalp uzlaşmacılığının yankısı bu. Oysa tarih yürüyor. Dilin tarihsel evriminin de bir noktada buyruklarla kesilemeyeceği, sugötürmez bir gerçek. Nitekim, dilin görevi yalnız geçmişi simdiye bağlamak, şimdiki dünyamızı açıklamak da değildir. Bir toplumun, kültür, düşünce varlığının sürebilmesi için, geleceğe de köprü olabilmesi gerekir dilin. Tarihin hızlı akışı içinde çağdaş uygarlığın Türkçesi, bu sorumluluğu da yerine getirmek zorundadır.

Elli yıl önceki Türkiye'de özellikle doğal bilim dallarında (sözgelişi fizikte, kimyada, matematikte, tipti), Türkçenin çağdaş bilgiler için ne ölçüde yeterli bir iletişim aracı olabildiğini

bir anımsayalım. Bir de bugün bu konularda, en son gelişmeleri bile Türkçe anlatabilen özgün araştırmalara, çevrilere göz atalım. Arada görebileceğimiz ayrim, Türk Dil Devrimi'nin başarısı ile yararını kanıtlamaya yetecektir. Bundan bir elli yıl sonra, insanlığın evrensel bilgi birikimine daha birçok yenilikler ekleneceğinden Türkçenin gelişmesini durdurmak, düşünülebilecek bir şey değildir. Birtakım kafalar dursa da gelişme durmaz. Tarihin gereğidir bu.

1981

Kültür Kavramı Nedir - Ne Değildir?

Türkçede bulanıklıktan, belirsizlikten kurtulamamış kavramlardan biri, hiç kuşkusuz “kültür”dür. Tanzimattan beri, tarihsel değişmenin zorlanmasıyla, zaman zaman bu kavramı bir tânia oturtma zorunluluğu duyulmuşsa da anlamındaki bulanıklık bugün bile, düşünce yaşamımızdaki olumsuz sonuçlarıyla alabildiğine sürer.

Gerçekte kültür kavramı, başka dillerde de anlamı sayısız dalgalanmalardan geçmiş bir kavramdır. Sözcüğün Fransızca, İngilizce, Almanca gibi Batı dillerinde on beşinci yüzyıldan bu yana kullanımı anlam yönünden karmaşık bir tarihsel evrim geçirmiştir. Başlangıçta bu dillerde kültür sözcüğü, Latince kökenindeki bir dizi anlamı sürdürür: oturmak, yetiştirmek, korumak, yüceltmek, tapmak gibi. Sözcüğün bugün Türkçedeki eşdeğeri “ekin”de de göze çarpan ekmek, göğertmek, yetişmesini gözetmek çağrımları, on dördüncü, on beşinci yüzyıllarda kültür kavramında özellikle ağır basar.

Kültür kavramının düşün alanında kullanımı ise, eğitilemeli bir kullanım olarak başlamıştır. On altinci, on yedinci, on sekizinci yüzyıllarda kültür, sözgelişi İngilizcede Thomas More'un, Francis Bacon'ın, Thomas Hobbes'un, Dr. Johnson'ın kullanımında, düşüncenin, kafanın bakımı, yetiştirilmesi, gözetiği anlamını taşıır. Bu evrede kazandığı bir anlam da, bir insanın eğitimini, incelğini, görgü derecesini belirlemeye yönelikdir. On sekizinci yüzyılda, Avrupa dillerinde “uygarlık” kavramının sıvırılmasıyle, kültür kavramı ile uygarlık sık sık örtüşme-

ye, eşanlama gelmeye başlar. Aydınlanma çağının tarihçileriyle Alman düşünürü Herder'in etkisi sonucunda kültür, insan gelişmesinin süreçlerini, aşamalarını belirleyen bir kavram olur. Böylece, on dokuzuncu yüzyılda, sözcüğün İngilizcede, Almancada, Fransızcada kullanımı "uygarlık" ile "gelişme" anlamları üstüne temellenir. Ulusal ya da geleneksel kültürlerden, işte bu tarihsel aşamada söz edilmeye başlanır.

Kültür kavramı bugünkü Batı dillerinde, evrimindeki değişindirimiz birçok anlamın uzantısını sürdürür. Doğal bir yetişme, yetiştirmeye, üretme sürecini somut olarak belirleyebilir sözgelişi: şeker kamişi kültürü, bakteri kültürü gibi. Soyut düzlemede ise bu kavram, bir yandan on sekizinci yüzyıldaki kullanımların uzantısıyla, düşünsel, tinsel, estetik gelişmeyi; öte yandan da on dokuzuncu yüzyıldan beri süregelen bir anlamla, bir ulusun, dönemin, toplumun kendine özgü yaşama biçimini belirler. Özellikle yüzyılımızda belirmiş bir anlam boyutu da, düşün ya da sanat alanlarındaki yazın, tiyatro, müzik, resim, yontu, mimarlık, film gibi etkinlikleri betimlemeye yönelikdir. Günümüzde kültür bakanlıklarının görev alanı, aşağı yukarı bu anlam boyutu ile belirlenir. Kimi uygulamalarda bu görev alanı, tarihi, felsefeyi, bilimsel araştırmayı da içerebilir.

Kültür kavramının uygar toplumlardaki bütün bu değişik kullanımlarında başlangıçtan beri süregelen ortak yön, dural bir olguya ya da birikimi değil, tarih içinde gelişen, geleceğe doğru akan bir süreci belirlemesidir. Tarımdaki, doğabilimlerindeki nesnel kullanımında bile, Latince kökendeki yetiştirmek, gelişmesini gözetmek çağrımları apaçıkta.

Türkçede ise kültür kavramı, ilk olarak Atatürk'ün tanımları ile çağdaş çizgide bir belirliliğe, aydınlığa yönelir. "Kültür dediğimiz zaman, bir insan topluluğunun, devlet yaşamında, düşün yaşamında, ekonomik yaşamında yapabilecekleri şeylerin bileşkesini anlatmak istiyoruz ki, uygarlık da bundan başka bir şey değildir" derken Atatürk, kavramı birkaç anlam boyutıyla Türkçeye aktarır. Bu tanımın hemen göze çarpan özeliliklerinden biri, uygarlık-kültür ilişkisini benimsemiş olması, öteki de kültürü, toplum üyelerinin yalnız geçmişte yaptığına değil, yapabileceklerinin bir bileşkesi olarak, geleceğe yören-

nelik biçimde betimlemesidir. Geleceğe akan yaratıcı süreklilikir kültür. "Kültür; okumak, anlamak, görebilmek, görebildiğinden anlam çıkarmak, bilinçlenmek, düşünmek, zekâyı eğitmektir" derken de Atatürk, kavramın düşünsel, tinsel, estetik gelişme anlamını vurgular. Bu tanımlardan birincisine göre, çağdaş Türk kültürü, günümüzde bilim, sanat, düşünce alanlarında geleceğe dönük yapabilirliğin, yaratıcılığın toplamıdır. Geçmişte yapılanların kuru bir dizini, bağınaz bir gelenek bekçiliği değildir. Böyle bir çağdaş kültürün üretilmesinde hiç kuşkusuz, uluslararası ölçülerle donanmış gerçek bilimadamlarının, sanatçıların, eğitimcilerin payı olacaktır. "Türk ulusçuluğunun ilerleme ve gelişme yolunda ve uluslararası ilişkilerde, bütün çağdaş uluslarla aynı çizgide, onlarla uyum içinde" yürümesini öngören Atatürk, dışımızdaki çağdaş gelişmelere ilgisiz kalamayacağımızı sık sık belirtir. Gerçekten de Türkiye'de, ancak Cumhuriyet döneminde, Atatürk'ü evrensel görüşle yetişmiş devlet, sanat, bilim, eğitim adamları elinde bir ulusal kültür oluşturabilmiş, ümmetten ulusa, Osmanlılıktan Türkliğe, sultanattan halk egemenliğine geçilebilmiştir. Oysa, başka ulusların kültürüne, uygarlığına, diline, tarihine, bütün çağdaş değerlere, kuru bir böbürlenmeyle tepeden bakmayı "milliyetçilik" sanan kimi çevreler, geleceğe gözlerini yumarak, yalnız geçmiş çağların "envanter"lerini çıkarmakla Türk kültürüne hizmet edilebileceği, bilimin, sanatın böyle yapılabileceği saptantisında. "Milliyet", "maneviyat" türünden kavramları, sonu gelmez bir övüngenlikle, Atatürk'ün "bizim ulusçuluğumuz herhalde bencil ve aşırı gururlu bir ulusçuluk değildir" ilkesiyle gelişircesine yineleyenler, kendilerini Türk kültürünün ayrıcalıklı sözcüleri sanadursun; yazarı, çizeri, ressami, müzisyeni ile Cumhuriyet dönemi Türk sanatçıları, uluslararası düzlemdede gerçek çağdaş Türk kültürünü kanıtıyor. Bugün, yükseköğrenim kurumlarında, gelenek bekçiliğine çakılıp kalmış birkaç küçük bölüm dışında, çağdaş bilimadamları, doğabilimlerinde, insan bilimlerinde, uygulamalı bilimlerde, yarına yönelik Türk düşüncesini, dilini, görüşünü, yaşama biçimini inançla kuryyorlar. Takılmış bir plak gibi, dönüp dönüp aynı kavramları yineleyenler ise, "millî kültür"ün hıncı deyicileri oluyorlar ancak.

Geleceğe köprü bir ulusal kültür varsa bugün, bu hiç kuşkusuz onların dışında oluşuyor.

Kültürü eskiye tapınmak sananlar,其实 bu kavramın or- taçağ bitiminde taşıdığı tapınma anlamının ötesine geçememiş acınesi kafalardır. Oysa kültür kavramını bu anlamda son kul- lananlardan biri, ta 1483 yılında İngiliz William Caxton olmuş, sözcüğün bu anlamına Batı dillerinde, bir daha pek dönülmemiştir. Ulusal böbürlenme, büyüklenme, yüksekte atma anla- mında kültürün yakın geçmişteki örneklerini ise, bin dokuz yüz otuzların Almanya'sında, savaşlarının İtalya'sında görüyo- ruz. Korkunç sonuçlarından, her aydın kafanın gereklidir çi- karabileceği örneklerdir bunlar. Çağdaş Türkiye'de de gerçek ay- dınlar, ulusal kültürü hiç kuşkusuz böyle değil, Atatürk gibi an- layacaklardır.

1981

Atatürk'ün Kültür Tanımına Bir Yaklaşım

Kültürü, edilgin bir soyut kavram olarak değil, insanın kendisinden kaynaklanan devingen bir çağdaş güç olarak tanımlamak, ilerici düşüncenin temel gerekliliklerinden biridir. Atatürk'ün kültür tanımlarından birçoğunun ağırlık noktasını, bu ileriye dönük devingenliğin oluşturduğunu görüyoruz. Kültür, edilgin bir değerler yiğini değildir onun için. Gerek bireyin gerekse toplumun geçmişini, şimdisini, geleceğini belirleyen bir etkinlikler, değişimeler ırmağıdır. Böyle bir bilinçle Atatürk, kültürü, çağdaş uygar çizgiden, geleceğe uzanan bir tarih boyutundan hiçbir zaman ayrı görmez. Ziya Gökalp'in "hars medeniyet"¹ ayrimindaki yanılıgına düşmez. Kültürü, çağdaş uygarlık doğrultusunda bir değişmeden ayrı düşünmez.

Atatürk'ün, kültür anlayışındaki bu devingen özelliği, birkaç yönden başarıyla örnekleyen tanımlardan biri: "Kültür; okumak, anlamak, görebilmek, görebildiğinden anlam çıkarmak, bilinçlenmek, düşünmek, zekâyî eğitmektir" sözüdür.² Göründüğü gibi bu söz, kültürü, odağı insan bilinci olan bir etkinlikler dizisi olarak tanımlamaktadır. Bunlardan birincisi okumaktır. Okumak, çağımız insanının bilgi edinmesinde en önemli yoldur. Özellikle, bilginin üretilmesinde, yayılmasında, yüzyıllardır edilgin bir ezbercilikten, bireysel ya da kurumsal medrese aktarımcılığından başka yol tanımadı bir toplumda, çağdaşlaş-

1 Bkz. Ziya Gökalp, *Türkleşmek, İslâmlaşmak, Muasırlaşmak*, Ankara, 1976, ss. 29-43.

2 Afet İnan, *Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler*, Ankara, 1959, s. 261. (Günümüz Türkçesine uyarlanarak alınmıştır.)

manın ilk koşullarından biridir. Bilimin, teknığın, sanatın bilgisi, çoğunlukla, okuma aracılığıyla ulaşır insanlara. Değişik bilgi alanlarının enikonu bulgulanması okuma ile gerçekleşir. Cumhuriyet döneminde okuma yetisinin bütün yurt yüzeyine yayılması çabaları, en önemli kültür atılımı olmuştur. Okumak, insanın, dünyası ile toplumsal çevresini anlama yoludur. Nitekim, ele aldığımız kültür tanımında anlamak, okumayı izleyen ikinci önemli edimdir.

Anlama, gerçekte, bilimadamının, doğa ya da toplum olgularını çözümleme çabasıdır. Bir sanat eleştirmeninin, yazın araştırmacısının, ele aldığı yapıtları yorumlama çabası da anlamadır. Bütün insan düşüncesinin temel edimidir anlama. İnsanın varoluşunun kendisi, akıp giden bir anlama süreci olarak görülebilir. Sözgelişi, insan yaşamının dilsiz sürebileceği düşünülebilir, ama anlama ediminden, insanın insanı ya da doğal çevreyi yorumlama çabasından yoksun bir yaşam düşünülemez. İçinde varolduğumuz dünya, olgularını ancak, anlamaya hazır kafalara açar bir bir. İnsan varlığının tarihsel, toplumsal, doğal çevrenini anlama belirler.

Bu bakımdan, Türk insanının yaşamında bir dünya değişimi gerçekleştiren önder olarak Atatürk, kültür tanımında, anlamaya özel bir yer verir. Türk bireyi, çağdaş uygar dünyanın kültürünü önce büyük bir açıklıkla anlayacak, sonra o evrensel bağlamda kendi kültür özdeşliğini kurabilecektir. İnsanın anlayışı, tarih içinde yoğunluğundan, çağdaş Türk bireyinin anaması da bugünün, geçmişin dünya görüşüyle bir irdelenişi olamazdı. Gerçek bir anlama, şimdiki tarihsel noktada, şimdinin tarihsel bakışıyla olanaklıdır.

İnsanın anlama edimi, dil içinde gerçekleşir, dil aracılığıyla etki kazanır. Tarih içinde değişen öznenin, hem kendini hem de değişen nesneler dünyasını anlama aracı olarak dil de bir noktaya çakılıp kalamaz. İnsanın varlık dünyasının sınırları, tarihsel değişmeyle nereye varmışsa, dil de oraya varmak zorundadır. Yoksa insan, belli bir tarihsel noktadan ötesini göremez, seçemez olur. Oysa gerçek anlama, her zaman, görülebilir, özdeşleyebilmek, adlandırıbmaktır. Adem'in, çevresindeki canlıları tek tek adlandırmasından beri böyledir bu. Göre-

bilmek ise, şimdiye, geleceğe, sırtını değil, yüzünü dönmekle olur ancak.

Görmekle de iş bitmez. Görebildiğinden anlam çıkarmaktır önemli olan. Anlama ediminde, parça bütün arasında görülen karşılıklı etkileşme sonucunda, ortaya anlam çıkar. Tek tek anlama nesnelerinin, tek tek olayların her biri, bir bütüne göre anlam kazanır. Sözgelişi, "1919 yılı Mayıs'ının 19'uncu günü Samsun'a çıktıktı" tümcesini bugün, hem bu sözün belirttiği bireysel edimi önceleyen tarihsel olaylar zincirini, hem de 19 Mayıs 1919'dan bu yana bütün bir tarihsel akışı düşünerek, belli bir bağlam içinde anlamlandırıyoruz. Anlam ile anlamlılık, bir bağlamla koşuludur öyleyse; bir gerçek durumun, bir konumun parçasıdır. Nićtekim bu söz, *Söylev'*in ilk tümcesi olarak değil de, bir gemicinin seyir defterinde karımıza çıksa, çok daha sıradan bir anlam kazanır. Gerçek bağlamında görüldüğü an, Türk tarihindeki bir dönüm noktası niteliğinin de kavranmasını zorunlu kılar. Bu örnekte görüldüğü üzere, anlam her zaman tarihseldir. Tarihte değişir; tarihin akışıyla da yeni boyutlar, geçerlilikler kazanır.

Tarih içinde anlama, bir bilgi birikimiyle sürekli olarak do-nanmaktadır. Anlayan birey, bu bilgi birikimi ile her şeyi daha bir bilinçle, daha bir kuşatıcı biçimde kavrar. Böyle bir bilinç, belli bir olgunluk düzeyinde, anlamayı insanca varoluşun koşulu sa-yar. Evrene, insana, doğaya uyanık bir göz gibi yönelen bu bilinçle, anlama insanca yaşamın en büyük erdem olur. Bu tür etkin bir anlama ediminin gerçekleştirilebilmesi ise, kafaların bel-li bir eğitimi kazanmış olmasını gerektirir. Anlama, düşünebilen devingen kafalara vergi bir yetidir.

Düşünmek, varolan bilgilerin, değişik alanlarda daha önceki varlıkların, edilgin bir yinelenmesi değil, anlaşılmayı, adlandırmayı, deşilmeyi gerektiren bilinmezlerin, örtüklüklerin açılmasıdır. Bilincin, bir tarihsel olguya, bir doğa olgusuna, bir yazılı metne, herhangi bir insan yaratısına sürekli sorular yöneltmesi, "neden?" sorusunu yöneltmesi; bir soru-yanıt zinciri içinde, görüşünü kavrayışını büyüterek, şimdinin dünyasını, bilim, yaratıcılık, uygulayım açılarından kuşatabilmesidir. "Neden?" sorusunu sormayan, olguları, nesneleri devingen bir soru-yanıt zincirinin halkaları olarak göremeyen kafa, çakılı olduğu nok-

tada, tarihdışı kalmaya yazgılıdır. Nitekim, insan düşüncesinde aydınlanma çağının, doğa olguları karşısında bu sorunun sorulması ile başlamıştır. Her bireysel düşünce, ortacağdaki gibi ezbere bir aktarım değil de, insanın şimdiki çağdaş dünyaya bir yönelikliği, bir tepkisi olduğu ölçüde ileridir, üretecidir.

Türkiye'de, Cumhuriyet döneminin, özellikle ilk yirmi yılında, yetişen yeni kuşaklara bu anlamda bir düşünme yetisi kazandırmak, ulusal eğitimde başlıca ilke olarak benimsenmiş; geçmişten süregelen bütün ortacağ artığı, tutucu öğeler, tarihîsel bir hesaplaşmayla her alanda etkisiz bırakılmıştır. Cumhuriyet aydınlarının, çağdaş uygarlık doğrultusunda ilk atılımı kesin ilkelî bir atılımdir. Nerdeyse sıfır çizgisinden başlamış bir atılımdır bu, çünkü Türkiye'deki biçimle geçmiş çağlar birikiminin, ilerletici değil, engelleyici, aydınlatıcı değil karartıcı bir etkiyle bu atılıma karşı nasıl direndiğinin en somut belgesi *Söylev*'dir.

Günümüz Türk aydını da, Cumhuriyet döneminin ilk aydınlarının kararlılığıyla, geriliğe, bağnazlığa, bilimdisi, usdışı direnmelere hiç ödün vermeden, gerilikle hiçbir uzlaşmaya yanaşmadan, kendine bir çağdaş dünya kurmak zorundadır. Atatürk'ün tanımladığı anlamda etkin bir çağdaş kültürün başlıca dayanağı, böyle bir aydın davranışını olacaktır.

1981

Aydın Kavramı Üstüne

Aydının kim olduğunu, aydınların toplumdaki işlevini düşünürken, aydın kavramının değişik dillerdeki evrimine bir göz atmak bize ilginç ipuçları sağlayabilir. Türkçede aydın sözcüğünü, Batı dillerindeki "Alm. Intellektuelle, Fr. intellectuel, Ing. intellectual" karşılığı kullanıyoruz. Sözcüğün kökeni, Latincede kavrama, algılama, anlama edimini sağlayan zihinsel yeti anlamındaki, insanın düşünce varlığı anlamındaki, "Intellekt"tir. Anlık, anlayış, anlayışlı kavramlarının Almancadaki karşılıkları "Intellekt, Intelligenz, intelligent" sözcükleri, Fransızca ile İngilizcedeki karşılıkları "intellect, intelligence, intelligent" sözcükleri hep bu Latince kökenin anlam alanı içindedir. Bu durum on dokuzuncu yüzyıla degen sürer. Yalnız "intelligence" sözcüğü, anlambilimsel bir evrimle "bilgi" ya da "gizli bilgi" karşılığı bir kullanım da kazanır. İngiliz gizli haber alma örgütü "Intelligence Service" adında görüldüğü gibi.

On dokuzuncu yüzyıl başlarında, bir önceki yüzyılın ussal ölçütlerine, katı usçuluğa gösterilen duygusal tepki dalgası içinde İngiltere'de "intellectual, intellectualism" gibi kavramların olumsuz çağrımlar kazandığını görürüz. Romantik on dokuzuncu yüzyılın, kendine özgü coşkunluğudur bunun nedeni. Usa, us kurallarına, insanın ussal yetilerine bağlanmanın, bir anlamda gerçek yaşama sırt çeviren soyut bir kuramcılık olduğunu görüşündedir romantik çağ. Lord Byron'ın 1813 yılında söylediği "I wish I may be well enough to listen to these intellectuals" sözünde, bu olumsuz, aşağılayıcı çağrılmış açıkça sürer. On

dokuzuncu yüzyıl sonlarından bu yana, "intellectuals" kavramı çoğul bir küme adı olarak önem kazanır. Değindiğimiz bütün öbür kullanımlar, bu arada "intellectual" sözcüğünün sıfat olarak kullanımı hemen hemen aynı kalırken, "intellectuals" değişik toplumsal tarihsel durumlarda, değişik çağrımlar yüklenen bir sözcük olur. Toplumda belli bir tutumu, etkinliği yüklenmiş bir kümenin adı olarak bu kavramın ilk somut kullanımlarından biri Fransa'da Dreyfus olayı üzerine 1894'te ortaya çıkar, onu izleyen yıllarda da yerleşir. Yazarlar, gazeteciler, bilgiler, kamuoyu önünde, Dreyfus olayıyla ilgili mahkeme kararına karşı çıkarlar. Bu kullanımda "intellectuels" çoğul adı, bu mesleklerden olup da, tutucu görüşte olan kimseleri dışında bırakır. Bu durum, kavramın daha sonra yüzyılımızda da kazanacağı anlam yönünde önemli bir adımdır. Burada, aydınların vurgulanan özelliği, belli bir kavrama, anlama, öğrenim düzeyinde olmalarının yanısıra, belli nitelikte bir bakış, eleştiri duygusunu paylaşmalarıdır.

Yirminci yüzyıl başlarında Rusçadan Batı dillerine "intelligentsia" kavramı geçer, yerleşir. Bugün birçok dilde aydınlar karşılığı kullanılan bir kavramdır bu. Kavramın özelliği, on dokuzuncu yüzyıl ortalarında Rusya'da bilinçli belli bir topluluğa verilen ad olması, aydının toplumla ilişkisini de içermesidir.

Bugün birçok dilde olduğu gibi İngilizcede de "intellectuals" bilgi, araştırma, yaratı alanlarında kafa işi gören kimseleleri de niteleyen bir ad durumunda. Bu bağlamda kimi zaman bir "intellectual-specialist" ya da "intellectual-professional" karşılığından bile söz edildiğine rastlanır. Bu anlamıyla "intellectual", belli konuda uzmanlaşmış, belli bir mesleğin sınırlarında kalmış, bunun dışında her şeye kendini kapatmış kimselerin karşıtı olan davranıştaki kişidir. Sözgelişi, çağdaş Amerikan araştırma öğretim kurumlarında "intellectual" yoğunlukla, geniş alanlı, geniş açılı bilimsel yaklaşımı belirleyen bir niteliktir.

Günümüzde, aydının toplumdaki yeri konulu tartışmalarда, kavramın evrimindeki bütün bu olumlu olumsuz anlam çağrımlarının etkisini, uzantlarını izliyoruz. Sözgelişi, bir seckinler topluluğunu, seckinciliği eleştiren görüşler, daha çok on dokuzuncu yüzyıl kökenli romantik kullanımın uzantısıdır. "Anti-

intellectualism” de öyle. Öte yandan, aydınların, bilgi, bilmenin olanaklarını arayan, bulgulayan, genişleten, örgütleyen bir toplumsal güç olduğunu benimseyen görüş ise, kavramın yirminci yüzyıl başında taşıdığı anlamanı uzantısıdır.

Şimdi de “aydın” sözcüğünün Türkçedeki kullanımına bir göz atalım. *Türkçe Sözlük* “öğrenimi, bilgisi ve görgüsü olan kimse, münevver” diyor, aydın karşısında. Olumlu niteliklerle tanımıyor aydını. Gündelik kullanımda, sözcüğün olumsuz herhangi bir çarşışımıza rastlamıyoruz. Sözgelişi, kayırma ya da yantutma anlamında bir “aydıcılık”tan söz edildiğini işitmıyoruz pek. Ancak, öğrenim, bilgi, görgü gibi edilgin olarak da görülebilecek niteliklerin, aydın olmayı seçik bir biçimde belirleyebileceği de kuşkuludur. Aydın olmak, temelde, kavramın Batı dillerindeki kökeninde görüldüğü üzere, zihinsel bir edim gerektirdiğinden, öğrenimle doğrudan doğruya ölçülemez. Sözgelişi, bir kimse üç beş yüksekögrenim kurumunu bitirmiş olabilir, ama düşünmeyi öğrenmediği için aydın olamaz. Bilgi görgüye gelince, bunlar aydınının en belirleyici nitelikleridir, ancak burda söz konusu olan, yiğmaca bir bilgi değil, üretici, devingen, soran, araştıran bilgidir. Belli alanlarda birtakım kalıp kuramların, katı savların, yöntemlerin ezbere bellenmesi aydın davranışını değildir. Bir bakıma, aydın kafanın temel özelliği kuşkudur. Büttün geçmiş bilgilerin bir neden-sonuç ilişkisi içinde, sınanarak özümlenmesi, hangi yanıtların hangi soruları izlediğinin görülmesi, sonra da bu deneyle yeni bilginin üretilmesidir. Bir düşünme etkinliğidir aydını aydın yapan. Türkçede, aydın kavramının öğrenimle ya da edilgin bilgiyle ilişkili görülmesi burada birtakım sorunlar çıkarır. Bizde genellikle yüksek meslek sahibi kimse aydın sayılır. Doktorlar, yargıçlar, öğretmenler, subaylar, mühendisler gibi. Ama, sözgelişi her mühendis aydın mıdır? Deneylerle bulgulamak gereklidir, soruyu derinleştirerek.

Demek ki, edilgin bir bilgi birikiminden, diplomalardan, dünyayı görmüşlükten başka bir özelliği önemli oluyor aydının. Bu özelliği taşıyan aydını, toplumsal gelişmeyi, dünyanın gelişmesini, gerek bilimsel çözümlemelerle, gerek açıklayıcı değerlendirmeler, gerekse sanatsal iletişimle bir bütün olarak kavramaya çalışan kimse diye tanımlayabiliriz. Böyle bir kimse, insanı, top-

lumu, gelişmeyi, kendi benimsediği ya da türettiği değerlerle ölçer, bulgular. Bu noktada aydının etkinliği, az önce deindiğimiz kuşku üstüne kurulmuş bir eleştiri etkinliğidir. Doğası gereği eleştirir aydın. Toplumdaki bunalım öğelerine özellikle duyarlıdır bu eleştiri. Bir kültürün öteden beri süregelen değerleri ile toplumsal gerçek arasındaki tartışmalar, karşılaşmalar doğurur bu bunalım öğelerini. Bu öğeler, çağdaş gelişmenin ayakbağı olacak nitelikte, belli birtakım gerilik etkilerinden doğuyorsa, aydının eleştirel kafası, oluşmaktadır bir toplumsal değişim sürecinin motoru olur. Ancak toplumsal gerçek ile eleştirel kafanın değerleri arasında salt bir karşılık, yüzde yüz uyuşmazlık varsa, çalışma etkenleri ile öğeleri izlenemiyorsa, aydın çatışmasız bir düzenin özlemi içine, bir utopya özlemine düşebilir. Bu utopya özlemi içinde, eleştirisinin temelindeki kendi değer ölçülerinden dönmekle de suçlanabilir. Bu suçlama, aydın toplumun hoşlanmadığı bir görünüşe sokabilir. Bu durumda, yeni bir birikim, araştırma, bulgulama sürecine girmek zorunda kalır aydın. Kendi değer dizgelerini daha ayrıntılı, kapsamlı kılmak, derleyip toplamak, yapacağı başlıca iş olur. Her şeyden önce kendine karşı sorumludur çünkü aydın. Büyük kuramlarla, sorunlarla, öğreticilerle hesaplaşmak sonra gelir.

Uygulamada aydının toplumdaki işlevi, genellikle dolayısız yarar açısından alınır. Aydın, toplumdaki büyük kitlelere bir şeyler vermeli, onu ilerletmeli, kalkındırmalıdır denir sözgelişi. Evet, uzun sürede, gerçek aydınının doğası bunu gerektirir. Ancak, toplumdaki çalışma öğeleri, bu konuda doğrudan doğruya bir yararı, reçete çözümleri olanaksız kilacak ölçüde karmaşık olabilir. Böyle bir noktada aydının, yanlışlıara, ucuz kestirme yollara düşmeden, ileriye dönük olumlu değişimlerin birikimi olacak bilgiyi üretmesi gereklidir. Bu birikim üstüne kurulacak değer ölçüler de toplumdaki birtakım kültürel geleneklerden, güçlerden, karşılıklardan, ağır ağır olacak olacaktır. Yoksa, topluma yararlı olmak diye, uluorta çıkarlarla beğenileri okşamak, böylece toplumdaki öğeler çalışmada geri olana, ilkel olana öykünmek, toplumu kendi geriliğiyle, ilkelliğiyle sözde beslemeye çalışmak, doğru aydın davranışını değildir. Sözgelişi, topluma şirin görüneyim diye köylü ağızıyla ya da mahalle bakkalı ağızıyla ko-

nuşan politikacı bu açıdan neyse, köylü ağızına öykünerek kentlerde saz çalıp çalım atan sözde sanatçı da odur. Aydının topluma yararı, bu tür geçici yaranmalardan daha çok, toplumda bir düşünce, bilgi, beğeni yükselmesine katkıda bulunmaktadır. Bu da bir düşünme, bir tutum işi olduğundan, kişide ya olur ya olmaz. Bu bakımdan bireyleri aydın ya da aydın olmayan diye ayırbiliriz. Yarı/aydın türünden bir çarpık kavram, başka hiçbir dilde yoktur sanırıam. Yarı-düşünen gibi bir şey demek oluyor bu: Batı dillerinde de “semi intellectual” ya da “half intellectual” diye bir şeyden söz edildiğine rastlanmaz. Ama “pseudo intellectual”, düzmece aydın, göstermelik aydın anlamında kullanılabilir. Türkçede yarı/aydın gibi bir deyimin bulunması bile, aydın kavramının daha bir hayli irdelenmesi, aydınlanması gerekiğini gösteriyor.

“Intellectuals” ya da “intelligentsia” kavramıyla belirlenen kimseler, Batı’da kimi dönemlerde, soyut, toplum gerçekinden uzak, kuramcı olmakla suçlanmıştır dedik. Gerçekte aydın sözcüğü, belli bir sorumlulukla kullanılırsa, hiç de böyle bir suçlama sakincasıyla karşı karşıya değil. Çünkü düşsel bir soyutluğu düşmemek, yaşam gerçekinden kopmamak, kökü insan yaşamında olmayan kuramlara saplanmamak, aydın bir tutumun, davranışın özellikleri sayılır. Açıkça görüldüğü gibi, ışığı, aydınlığı, doğal koşullar altında her zaman olumlu sayılabilcek nitelikleri çağrıştırıyor aydın sözcüğü. Oysa Batılı kavramın kökeni “intellekt” belli bir kafa yetisini çağrıştırıyordu. Ancak, bu yetisi de Türkçe “aydın” kavramının kapsamına enikonu sindirmek zorundayız. Böyle olunca, doğrudan doğruya yarar ya da kitlelere şirin görünmek gibi kaygular gütmeden, düşünmek, tartışmak, öğretmek aydının bir sorumluluğu olarak ortaya çıkar. Resmi bir görev olmamalı bu sorumluluk. Toplumda, kestirme sonuçlar, kısa süreli çözümler beklemeden, bir bakıma gönüllü düşünen, araştıran, öğreten aydınlar, engellenmeden, özgürlik içinde, insan yetilerinin olanaklarını sonuna değin bulgulamak, gerçekleştirmek üzere her an iş başında olmalıdır. Aydınları böyle bir sorumluluğu yüklenmemiş toplumlar, ortaçağ artığı köşteklerden bugün bile bütünüyle kurtulmuş değildir. Bilim, düşünce, sanat alanlarında bugün belli bir düzeyde olan ülkelerin

ise rönesanstan bu yana her çağda, bu sorumlulukta aydınları olmustur. Bir ülkede aydınının tanımı ile sorumluluğu bu olmadıkça, ilkokullar, ortaokullar, liseler, yüksekokullar ne yapsalar özenlenen bilgileri, aydınlığı veremezler; bireyleri iyiye, doğruya, güzele, toplumun kendi değerlerine uyandıramazlar.

İnsanoğlunun yaratmış olduğu büyük kurumları, dizgeleleri, yöntemleri, kuramları, güzellikleri, bugün yeryüzünün değişik ülkelerinde, değişik toplumlarda, dillerde görüyoruz. Ancak, birer aydın olarak yapılacak iş, bu büyük sonuçların hemen benimsenebileceğini, bizlerin istersek çok daha iyisini yapabileceğimizi söyleyerek avunmak yerine, onların ardındaki emeği, istemi, birikimi görmeye çalışmaktadır. Önemli olan yansılama ya da temelsiz büyüklenmelerle böbürlenmek değil, düşünerek, bulgulayarak, birtakım sonuçları yeni tarihsel koşullarda sınayarak, bir yaratıcılık sürecinden geçmektir. Bir bilinç serüvenidir bu. Aydının, toplumsal gelişmeye en önemli katkısı da, bu geçisi sağlayacak, sonra da yaratıcılığa dönüşecek bir düşünce birikimidir.

1980

Çağdaş Bilginin Edinilmesinde Yabancı Dil

Niçin Yabancı Dil Öğretimi

Ülkemizde, okullarda yabancı dil öğretimi, ilkin on dokuzuncu yüzyıllarında ortaöğretim düzeyinde başlar. Cumhuriyet dönemine degen, genellikle yabancı özel okullarda sürer. Cumhuriyet döneminde ise, önce ulusal ortaöğretim kurumlarında, sonra da yükseköğretimde yerini alır. Geçmişe böyle kısaca bir göz atmak, Türkiye'de yabancı dil öğretiminin amacını tanımlama çabamıza yardımcı olacak önemli bir ipucu veriyor: Ülkemizde yabancı dil öğretimi çağdaşlaşma, uygarlaşma atılımlarının vazgeçilmez bir zorunluluğu olarak ortaya çıkmış, gelişmiştir. Türk düşüncesini, bilimini, sanatını, yapıcılığını çağdaş uygarlık düzeyine çıkarabilmek, bu alanlarda dünya dillerindeki en son ürünlerin kaynaklarından izlenebilmesiyle olur ancak. Çağdaş bir Türk kültürü de böyle kurulabilir. Gerek ortaöğretimde gerekse yükseköğretimde yabancı dilin amacı bu olmalıdır. Ne yazık ki, kuru biçimcilik yüzünden, günümüzde yabancı dil öğretimi bu amacı gözardı etmiş gibidir. İnsanlarımız, yabancı dili, çağdaş bilginin kaynaklarına açılmamıza yarayacak bir araç gibi değil de kendi başına bir amaç gibi görürler nedense. Yabancı dil bilmek, yakaya takılacak bir çiçek, politikacıların yaşamoykusü özetlerini renklendirecek bir süs gibi görülmüyor. Sokaktaki adamdan ünlü büyüklerimize varincaya degen herkesin dilinde "bir lisan bir insan" tekerlemesi. Nedenini pek azımız düşünüyoruz. Onlarındaki çocuklarımız, yabancı dile öğretim yapan

bir özel okula sokabilmek için ne işkencelere attığımızı bir düşünmek bile yeter. Çocuğum bundan ne kazanacak, neler yitirecek diye soran yok. Bütün çabalar, salt onun x ya da y dilini bilen bir kimse olmasına yönelikse, kendimize bir çekidüzen vermek, bu içler acısı yanılıgımızı düzeltmek zorundayız.

Başarısızlığın Temel Nedeni

Bu konudaki bilinçsizlik, ülkemizde her düzeydeki yabancı dil öğretimini iki temel yönden etkiliyor. Ortaöğretimden yüksekokretimin sonuna degen, öğrenci, yabancı dili neden öğrendidğini bilmemiği için, haklı olarak pek kulak asmıyor bu işe. Başlıca derdi, gece bir notla paçayı kurtarmak oluyor. Öte yandan, eğitim kurumları da, başlangıçtaki gerçekçi amaç yitirilmiş olduğu için, yabancı dil öğretimini verimli bir biçimde düzenleyemiyorlar. Dersler, çağdaş dil öğretim yöntemlerinin olanaklarından, araç gereçlerinden yoksun bir biçimde yürütülüyor. Yasak savmak için sanki. Böyle bir düzende, çağdaş bilginin kazanılmasında yararlanılabilecek anlamda bir yabancı dil öğrenilemediği gibi, bilgili yabancı dil öğretmenlerinin yetiştirilebilmesi de olanaksızlaşıyor. Bir eksiklik ötekini doğuruyor; olumsuz etkiler zincirleme sürüp gidiyor böylece. Ortaöğretimden başarısızlığı, yetersiz nitelikli öğretmenlerle ya da öğretmensizlik sorunuyla birleşince, yüksekokretim kurumlarının yabancı dil sınıflarında içler acısı bir görünüm çıkıyor ortaya. Nitelikli yabancı dil öğretmenlerini devlet öğretim kurumlarının sunduğu geçim koşullarıyla çalıştırılmak de, burada ayrıntısına giremeyeceğimiz çok önemli bir sorun. Son yıllarda yaygınlaşan, yabancı dile eğitim yapan özel Anadolu liseleri örneği de soruna bir çözüm olmaktan çok uzak görünüyor. Nitelikli öğretmen sıkıntısı bu kurumlarda da etkisini gösterirken, buralarda olanaklar elverdiği ölçüde öğrenilen yabancı dilin, yüksekokretim kurumlarının büyük yoğunluğundaki ilgisizlik yüzünden, öğrencilerce sonradan unutulmaya bırakılması, bir başka sorun. Yabancı dil öğretimi, her düzeyden eğitim kurumunda bunca sorunun çözümünü beklerken, öğrettiğimiz yabancı dillerde bü-

yük bir uzmanlığa varmışız gibi, şimdi de orta ya da yükseköğretimde Arapça, Farsça gibi dillerin de birer yabancı dil olarak okutulmasından sık sık söz edilir oldu. Böyle bir şey okullarımızdaki yabancı dil öğretimi konusunda yönemsizlik, amaçsızlık karmaşasını daha da artırmaktan başka bir şeye yaramayacaktır. Üstelik, bu dillerin öğrenilmesi ile geçmişe dönük ya da günümüzde birtakım geçici maddesel kazançlara yönelik bilgiler bir ölçüde kazanılabilicektir belki, ama Arapça ile Farsçanın çağdaş bilim ile uygarlığın taşıyıcısı birer dil olmadıkları, ögrenilmeleri ile ileriye dönük Türk yaratıcılığı ile buluş gücüne bir şey katmayacakları da apaçıkta.

Yükseköğretim Kurumlarında Yabancı Dil

Ortaöğretimde süregelen yabancı dil yetersizliği, öğrencinin yükseköğrenimine de olduğu gibi yansıyor. Ama biz her soruna tepeden inme biçimsel çözümler bulabileceğimizi sandığımız için, bu sorunu da, işe ortaöğretimden başlamak yerine, yabancı dille öğretim yapan ayrıcalıklı üniversiteler oluşturmakla çözmeyi denemişiz. Bu deneyin sonucu, Türk bilimi ile yapıcılığı adına bir kazanç olamamış. Bu kurumlar, yabancı dili bir bilim dalının kendine özgü kavramlarıyla belli ölçüde bilen, kendi bilim dallarında yabancı kaynaklar okuyabilen kimseler yetiştirmiştir. Ancak, bu tür aydınının yetişmesinde kalan iki büyük eksiklik, özlenen sonuca varılmasını engellemiştir. Bu eksikliklerden birincisi, yalnız bir bilim dalının "jargon'u olarak öğrenilen yabancı dilin bütünü ile kurulması gereken tanışıklıktır. O yabancı dilde, belli bir sözcük dağarcığıyla sınırlı gündelik konuşmaları da yürütebiliyor olmak, bu eksikliğin bulunmadığını kanıtlamaz. İkinci eksiklik de, yabancı dilin yükseköğretimde bilgiye ulaşmak için tek araç olarak kullanılması sonucu, yitirilen analitik bilincidir. Bu bilinç olmadan, herhangi bir bilim dalında, yüzeysel bir yabancı dil bilgisi aracılığıyla kazanılmış bilgiler, ülke kültürüne özümlenmemektedir. Ülkemizde kimi yükseköğretim kurumlarında uygulanan, birinci yılda hazırlık niteliğinde bir yabancı dil öğretimi ise, yabancı dildeki bilgi kaynakları, öğ-

retim ile araştırmada sürekli dejinilen yararlanılan kaynaklar olmadığı için anlamsız kalmakta, hazırlık yılında biraz öğrenilen yabancı dil, dört beş yıllık fakülte öğreniminde gitgide unutulmaktadır. Bizde yükseköğretimde gerekli olan, Türkçe bilincini unutturmayacak, yabancı diller aracılığıyla kazanılan bilgilerin Türkçeye dönüşümünü de olanaklı kıracak bir yabancı dil öğretimidir. Bu dönüşüm, üniversite öğretim üyelerinin, kendi bilim dallarında yararlandıkları yabancı bilgi kaynaklarını, hem derslerinde hem de araştırmalarında sık sık açıklamalarıyla, öğrencileri bilginin kaynağına gitmeye özendirmeleriyle olur. Bu gereksinmeye yöneltilmemiş, Türkçede çağdaş bilginin, uluslararası kaynakların tanınmasıyla üretilebileceğini örnekleriyle görmemiş öğrenci, neden yabancı dil ögrensin? Nitekim, yüksekokşretimdeki yabancı dil sınıflarında öğretmenlerin en sık iştirakları soru "ne yararı var bize yabancı dilin?" sorusudur. Bu yararı açıklamak, hiç kuşkusuz yabancı dil öğretmeninin görevi değildir. Yabancı dil öğretmenini, istenmeyen bir malı didiçe di- dişe satmaya çalışan bir kişi durumuna sokmaya kimsenin hakkı yoktur. Öğrenci, yabancı dilin yararını, yüksekokşrenim süresi boyunca, kendi bilim dalında gördüğü derslerle araştırmalarda, uluslararası bilgi kaynaklarının, göstermelik değil gerçek bir ilgiyle incelendiğine tanık olursa kavrar. Yoksa sorun, şimdije deejin denendiği gibi, ne yabancı dilde yükseköğretimle, ne yüksekokşrenim öncesi hazırlık sınıflarıyla, ne de bütün sorumluluğu haftada birkaç saatle dil öğretmeye çalışan yabancı dil okullarına yíkmakla çözülebilir. Bu bakımından, sağlıklı bir yabancı dil öğretimi, üniversitelerin belli bilim dallarında öğretim yapan kurumlarıyla yabancı dil öğretimi arasında kurulacak bir eşyadır, bir amaç birliğini, bilgi alışverişini, karşılıklı anlayışını gerektirir. Oysa, açık konuşmak gerekirse, yüksekokşretim kurumlarımızın çoğunda yabancı dil, meslek derslerinin yedeginde, varlığı ile yokluğu pek bir şey değiştirmeyecek bir konu sayılmaktan kurtulamamıştır.

YÖK ile gelen yeni düzenlemede yabancı dilin yükseköğretim süresi boyunca zorunlu ders olarak okutulması öngörlmektedir. 1983-84 öğrenim yılında başlayacak bu yeni uygulama birtakım büyük sorunları da birlikte getirecektir. Yabancı di-

lin, bilginin üretiminde bir araç olduğu bilinci, yükseköğretimim bütün öğretim araştırma birimlerinde yerleşmiş olmaktan uzaktır. Oysa sağlıklı yabancı dil öğretimi izlenceleri, ancak değişik bilim alanlarındaki öğretim araştırma birimleri ile yabancı dil öğretim birimleri arasında kurulacak bir eşgüdümle, bir işbirliğiyle gerçekleşebilir. Birçok yükseköğretim kurumunda böyle bir işbirliğinin gerekliliği bile daha kavranmış değildir. Aynı derecede önemli bir sorun, bu kurumlarda yabancı dil öğretici sayısının yetersizliğidir. Yükseköğretim kurumlarında bu sayının, zorunlu yabancı dil öğrenimi uygulamasının gereksinimlerini karşılayacak oranda artırılmış, atamaların çoktan yapılmış olması gerekiirdi. Öte yandan, yabancı dil öğretmenlerine yükseköğretim kurumlarında sağlanan olanaklar, hiçbir zaman nitelikli öğretmenleri çekecek düzeyde olmamış, yeni düzenleme de bu konuda hiçbir değişiklik getirmemiştir.

Yükseköğretimde, öğrenim süresi boyunca zorunlu ders olarak yabancı dil uygulamasından olumlu sonuçlar alınabilmesi için:

1. Öğretici, derslik, öğrenci sayılarının, yabancı dilin uygarca koşullarda öğretilebileceği biçimde, gerçekçi bir açıdan saptanması;
2. Öğretim için kullanılacak araç gerecin sağlanması, üretilmesi;
3. Bütün yükseköğretim kurumlarında bu öğretimin özel ya da bilimsel amaçlı yabancı dil öğretimi olarak yönlendirilmesi gerekip.

Yoksa, öğrenim süresi boyunca haftalık izlencelere konacak bir ya da iki üç saat dersle bir sonuç almak olanaksızdır. Önlemler alınmazsa, dersler gene ancak izlencelerde kalacak; dersliklerde öğrenci sayısı elliden aşağı düşmediği gibi kimi durumlarda yüzleri bulacak; yabancı dil, çağdaş bilginin edinilmesinde hepimizce yararlanılan bir araç niteliğine erişemeyecektir.

Türkçenin Hacivatçası

Son yıllarda, Dil Devrimi konusunda çok yazıldı konuşuldu. Türk Dil Kurumu'nun yarım yüzyıllık çabası, Türkçenin arılaşması özleşmesi süreci, değişik açılardan, olumlu ya da olumsuz bir gelişme olarak yorumlandı. Ulusal kültürü tutucu bir açıdan tanımlayanlar, yöneltmedik suçlama bırakmadılar Türk Dil Devrimi'ne. Cumhuriyet dönemindeki çağdaşlaşma süreci içinde, bütün devrimlerin kaçınılmaz bir parçası olduğuna inanınlar ise, sürekli savundular dil devrimini. Sina Akşin'in 15 Mayıs 1984 günü *Yeni Gündem* dergisinde çıkan "Öz Türkçe değil Özgür Türkçe" başlıklı yazısı da, Dil Devrimi'ni öven sözlerle başlıyor. Toplumun demokratikleşmesi yönünde, alkışlanması bir gelişmemiş Dil Devrimi. Halkla aydınlar, halkla yöneticiler arasındaki uçurumu kapatmış.

Ancak, yazarın Dil Devrimi'ni ikircikli duygularla alkışladığını anlamanız çok sürmüyor. "Ne var ki..." demesiyle birlikte, bu tür yazınlarda hep görülen mantık yapısıyla, o gönülsüz övgüden sonra, öz Türkçecilere olur olmaz veriştirmeye başlıyor. "Mesela, cevap, imkân, tatil, kitap" gibi bilinen sözcükler yerine "örneğin, yanıt, olanak, dinlence, betik" gibi sözcükler kullanarak bir "süper-Türkçe" getirmek istiyorlarmiş. Çok da kurnazlarmiş: yeni sözcükleri birer ikişer sürüyorlarmiş ortaya, biri tutunca ötekini uyduruyorlarmiş hemen. Kimileri de "akılçi şeffaf" bir dil kurmak için istiyorlarmiş öz Türkçeyi. Özellikle Almanca bilenlerde rastlanılmış bu görüşe. Oysa "cahil bir adamın *mef-hum* yerine *kavram* deyince, bunun anlamını hayal-meyal sezin-

lemesinin yararlı sayılabileceğini kabul edelim. Ne kadar yararlı (bu)? Ortalığı karıştırdığımıza delegecek kadar mı?" diye soruyor ardından. Sonra, yeni sözcükler yanlış kullanılmış olmuş. Yanlış kullanımlar yayılmıştır. Örneğin "çözümleme" sözcüğünü yerine göre "halletmek" yerine göre de "tahlil etmek" diye anlamınız gerekiyormuş.

"Süper-Türkçe" deyimini, dilbilime parlak bir katkı olarak, kendine yaraşır bir köşeye koyalım şimdilik. Kurnazlık suçlamasına gelince: Yeni Türkçe sözcükler öteden beri, bu dilin usta yazarlarının yapıtlarıyla, bir de Türk halkın benimsemesiyle yerleşmiştir. Bu yazarların aralarında sözleşerek, haydi önce şu sözcükleri kullanalım, bunlar yerleşince de şunu şunu kullanırız diye izlenceler saptadıkları nasıl düşünülebilir? Hangi dilin gelişmesi böyle buyruklarla, izlencelerle yönlendirilebilir? Böyle bir şey ileri sürebilen kişinin, 1984 romanındaki yöntemleri yaya bırakacak düşgücüne parmak ısrırla yeridir. Oldu olacak, öz Türkçecilerin uydurdukları her yeni sözcük için belli yerlerden para aldılarını da söyleseydi. "Şeffaf" Türkçe konusuna gelelim. Türkçe, bitişken bir dildir. Başka deyimle, yapım çekim ekleleri, köklerin sonuna hep benzer kurallarla takıldığından, dilbilgisel öğeler yönünden bir saydamlık, Türkçenin temel özelliğidir. Büyünlü bir dil olan Arapçada ise, her değişik sözcük, ayrı yapı kuralıyla türetilir. Türkçe ile Arapçanın yapısal bağdaşmazlığı da buradan doğar. Anlamca bir saydamlık, Türkçenin bu yapısal özelliğinin doğal bir sonucu, başlıca erdemlerinden de biridir. Bu saydamlığın Almancaya öykünmekle ilgisi yoktur. Öte yandan, "kavram"ın kavramaktan geldiğini görebilmek, bu dilde düşünmek isteyenler için önemli bir şeydir. Demokratik ilke-içten savunan bir kimsenin de, bilginin bütün bir halka maletilmesi yönündeki çabalar konusunda "ortalığı karıştırdığımıza değer mi?" diyecek ölçüde çelişkiye düşmemesi beklenir.

Gökalp'in "Türkçeleşmiş Türkçedir" ilkesi daha önce de çok savunulmuştur. Ancak, dilin, sözcüklerin, bir yaşama biçiminin, dünya görüşünün, yönetim düzeninin kurumsal geleneklerini yansittiği sugötürmez bir gerçekdir. Osmanlıca da böyledir. Bu bakımdan Dil Devrimi, kimilerinin sandığı gibi, kuru bir sözcükler savaşı degildir. Sözlüğü, "ilim" sözcüğünün Osmanlı

kafasındaki kurumsal çağrışmaları, bugün “bilim” sözcüğünün bizde uyandırdığı çağrışmlardan çok ayrıdır. En azından, medreseyle ilişkisinden dolayı, çağdaş deneysel bilimleri, günümüzün bilim kurumlarını çağrıştırmaz. Ayrıca, “ilim, âlim, malûm, talîm, muâllim...” gibi sözcüklerin birbirleriyle bağlı, aynı kökten geldikleri bilinmeden bunlarla nasıl açık seçik düşünülür? Peki diyelim, gençler binlerce on binlerce bu tür sözcüğü ayrı ayrı ezipberlesinler. Ne yararı olur bunun? Oysa, bitişken özelliğinden dolayı Türkçede öğrenilecek iki üç bin kök sözcükten on binlerce saydam sözcük, deyim, kavram türetilebilir.

Adı geçen yazında yer alan, 1850’den bu yana halka Osmanlıca öğretileseydi, Arap yazısı yaygın olarak okutulsaydı, türünden varsayımlara mantıklı bir dayanak bulmak da olanaksız. Ne olurdu bu varsayımlar gerçekleşseydi? Çağdaş Türk toplumunun uygarlık düzeyi, çok çok Arap ülkelerininkiyle aynı olurdu. O da Türk ulusuna yeterdi, denecekse başka!

Yanlış kullanılan sözcükler yeni “galat-ı meşhurlar” getiriyormuş dile. Sanki yanlış kullanım yalnız öz Türkçe sözcüklerde çıkıyor karşımıza! Sanki Tanrı’nın günü “teşrif, talebe, inkılâp” türünden bir alay Osmanlıca sözcüğün yanlış kullanıldığına tanık olmuyoruz! Her dilde yanlış kullanımılar vardır. Sözgeliş, Akşin’in yazısının ilk iki tümcesinde geçen “hizmet” ile “mahîyet” sözcükleri de dile yerleşmiş yanlışlardır. Birincisinin Arapçası “hidmet”tir, ikincisi de Arapça kalıba uydurulmuş bir Farsça sözcüktür. Ancak bu durum, günümüzde de her yanlış kullanımın dile yerleşeceğini kanıtlamaz. Dil, bireysel kullanıcılar üstü bir dizge olarak, kendi kendini boyuna denetler, çok aykırı kullanıcıları safra gibi atar. Nitekim, adı geçen yazındaki, “hizmette bulunmak”, “*Nutuk*’un aşağı yukarı dili”, “dil devrimi uygulaması”, “mevcut olan”, “selefleri denli”, “meydan (ve canına) okuyan” gibi özgün! kullanıcıların birer “galat-ı meşhur” olmasını bekleyemeyiz.

Özleştirmeye akımı, geçmiş kültür zenginliklerimizden koparılmış bizi. Oysa, Shakespeare’İN oyunları Anglosakson ülkelerde bugün bile on altinci yüzyılda yazıldıkları dilde okunmakta oynamaktaymış. *Kutsal Kitap*’IN on yedinci yüzyılda İngilizceye yapılmış çevirisi, bugün kiliselerde kullanılmıştır. Sha-

kespeare döneminde İngilizcede türetilen yeni sözcük sayısı 12 000 dolayındadır. Shakespeare ise, kendi gününde yeni sözcükleri en çok kullanan, türeten, üstelik oyunlarında bilgiçlige, Latince cambazlıklarına karşı çıkan, ağdali deyimlerle alay eden bir yazardır. Shakespeare'in Osmanlı çağdaşı Bakî:

*Giryân o Leyli-veş n'ola sahraya salsa Bâkî'yi
Mecnûn'un âb-ı çeşmine hâk-ı beyâbân teşnedir*

diye çok güzel yazıyor da bugün anlaşılmıyorsa, *Kuran*'ın bütün camilerde sürekli kullanılabilecek bir Türkçe çevirisi, on yedinci yüzyıl söyle dursun bugün bile gerçekleştirilememişse, bunun da mı suçu Dil Devrimi'nde, günümüzün öz Türkçecilerindedir?

"*Nutuk*'u aslından az çok anlayarak okuyabilmek, bir Türk insanının aydın olup olmadığına ölçütü olmalıdır" diyor Akşin. Günüümüz Türkçesine yapılan çevirilere karşı çıkarak, bu gidişle N. Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*, Ülkemden Kişioğlu Görüşleri, S. Faik'in *Lüzumsuz Adam*'ı da *Gereksiz Erkek* olacak yakında, türünden *Hacivat*'ı bile çatlatacak şirinlikler yapıyor. Sankı buna benzer bir durum varmış. *Nutuk*'un günümüz Türkçesine çevirileri, Atatürk'ün "az çok" değil, iyice anlaşılması amacıyla yapılmıştır olsa olsa. Nitelik Türk Dil Kurumu'nun, Hıfzı Veldet Velidedeoğlu'nun *Söylev*, Kültür Bakanlığı'nın *Nutuk* başlıklı çevirilerinin bu yönde katkısı büyük olmuştur. Üstelik *Nutuk* yakın tarihimizle bir hesaplaşma niteliğinde, belge değeri olan bir yapittır. Önemli yönü, içeriği ile tarihsel bakış açısındandır. Bu bakımından, anlamı biçimsel özelliklerinden doğan bir sanat metniyle, bir romanla, şiirle karıştırılmamalıdır.

Nutuk, okullarda Osmanlı düzyazısına bir giriş olarak okutulmalıymış. Liselerde de divan şiirinden çok Osmanlı düzyazısı öğretilmeliymiş. Tartışılması uzun sürecek bir öneri bu, ama Atatürk'e Osmanlıcanın başöğretmenliği görevini yükleyen, *Nutuk*'u da Osmanlıcanın elifbası yapan bu buluş, doğrusu devrimlere öteden beri saldiranların elini böğründe bırakacak ustalıkta!

Öz Türkçecilerin yazılarındaki "tutarlılık" kaygusu da çok gereksiz bir şeymiş. Bir kimse yazısında, sıkıcı olmasın diye hem

“yazı, yazar, yazın” hem de “makale, muharrir, edebiyat” sözcüklerini kullanabilmeliyim. Sanki özleştirmeciler engel olmuş buna. “Benim tutumumsa şu,” diyor Akşin: “Öz Türkçe değil, özgür Türkçe taraftarıyım. Meramımı en iyi anlatacak sözcükleri serbestçe seçebilmeliyim.” Paşa gönlü nasıl isterse öyle seçsin, kime ne? “Meramı”, yazlarını “arabesk” süslere boğmaksa, yerden göye haklıdır. Ancak, bir yazda süs değil de içerik önem taşıyorsa, dile getirilen düşüncelerde, dünya görüşünde, tarihsel yorumda bir bütünlük gözetiliyorsa, dil tutarlılığı da kaçınılmazdır. Arı Türkçe üzerine kurulması zorunlu değildir bu tutarlılığın, Osmanlıca ile de olabilir. Ama ikisinin karışımı bir assureyi “özgür Türkçe” diye savunmak, üstelik bunu demokratik hoşgörü adına yapmak, bir başka büyük çelişkidir.

“Bezm-i irfânın şem-i safâsı” Hacivat Çelebi de, dilbilgisi, mantık, töre, müzik, eğitim konularındaki engin bilgisini, sözlerini Arapça Farsça incilerle süsleyerek dile getirir. Sıkıcı olmasın diye, o da meramını öyle anlatmayı seçer. Sıkıcı olmaz, bayağı eğlendirir üstelik. Ancak onun da meramı, üzüm yemek midir bağcayı dövmek midir, bir türlü belli olmaz.

1984

Türkçenin Gelecekte Yaşama Gücü

Dilin en önemli yönü, toplum içindeki ilişkileri düzenleyici işlevidir. Özellikle çağımızın ilerlemiş toplumlarında, gerek bireylerle kamu kuruluşlarının kendi aralarındaki, gerekse ülke yönetimi ile yurttaşlar arasındaki ilişkilerin özgür demokratik bir biçimde sürdürülebilmesi, dilin bu yönyle yakından ilgilidir. Bu açıdan, Türk Dil Devrimi'nin de, cumhuriyetin kuruluşuya Türkiye'de yerleşen yeni devlet anlayışının, halkçı bir yönetimde yurttaşlara sunulan aydınlatıcı eğitim düzenlemelerinin bir parçası olarak görülmeli gerekir. Günümüzde, demokrasinin temeli olan özgür kamuoyunun bir hoşgörü ortamında etkisiini gösterebilmesi açısından büyük önem taşır bu. Yillardır çağdaş Türkçe konusunda görüş belirtmiş sayısız yazarın, araştırmacının, düşünürün, Türk Dil Devrimi'ni ülkemizde, cumhuriyetin, uluslararası bir dönük bir yönetimin vazgeçilmez temeli olarak tanımlayagelmesi, üzerinde önemle düşünülmesi gereken bir noktadır.

Osmanlılarda ülke yönetiminin dili, Arapça-Farsça-Türkçe karışımı yapay bir seçkinler dilidir. Bu dilin en belirgin yönü, halkın çoğunluğunda anlaşlamaz nitelikte olmasıdır. Bu nedenle Osmanlıca, yakın tarihimizde halkın ülke yönetiminde söz sahibi olmaya başlamasından bu yana önemini gitgide artan bir hızla yitirmiştir. Yüzyıllardır süregelen Osmanlı İmparatorluğu'nda Türkçenin ilk olarak Birinci Meşrutiyet'le, 1876 Anayasası'nın 18. maddesiyle resmi dil kabul edilmesi, bu bakımdan ilginç bir gelişmedir. Ancak, ünlü tarihçi Enver Ziya Karal'ın "Osman-

lı Tarihi’nde Türk Dil Sorunu”¹ konulu incelemesinde belirttiğine göre, bu ilk Osmanlı meclisine ülkenin değişik bölgelerinden gelen milletvekillerinin oturumlarda konuşukları Türkçeyi tutanaklara geçirebilmekte bile büyük güçlüle karşılaşmıştır. Meclisin Osmanlıca eğitimli yazmanları, milletvekil-lerinin konuştuğu dili anlamamışlardır. Öylesine bir uçurum vardır, devletin dili ile halkın dili arasında. Ahmet Mithat Efendi, tutanakları yazmakla, bu arada üyelerin konuştuğu Türkçeyi de Osmanlıca yazı diline çevirmekle görevlendirilmiştir. Bu çetin görevin ağırlığı altında bir gün mecliste düşüp bayılmıştır.

İşte bu ortamda, Birinci Meşrutiyet’i izleyen dönemde Türkçe-Osmanlıca tartışması hızlanır. Gerçekte sorun yeni değil, Osmanlı İmparatorluğu’nda on dokuzuncu yüzyıl başlarından beri, çağdaşlaşma girişimlerine koşut olarak süregelen bir sorundur. Bu dönemde dil konusundaki tartışmalarda Türkçecilerin savları, resmi yazışma dilinin yalınlaştırılması, abecenin (alfabeden) düzenlenmesi, Türkçenin Arapça ile Farsçadan arındırılarak bağımsızlaştırılması, çağdaş bilgiyi kendi olanaklarıyla dile getirebilecek düzeye ulaştırılması gibi noktalarda yoğunlaşır. Osmanlıcacıların savları ise, Türkçenin bağımsız bir dil olamayacağı, Arapçanın bizim bilim ile yazı dilimiz olduğu yolundadır. Bir önemli sav da, Arapçanın bütün İslam toplumlarında dinin dili olduğunu savdır. Nitekim, İlkinci Abdülhamit de: “Arapça güzel lisandır, keşke eskiden resmi dil Arapça kabul olunsa idi. Hayreddin Paşa’nın sadrazamlığı zamanında, Arapçanın resmi dil olmasını ben teklif ettim. O zaman Sait Paşa başkâtip idi, diyeendi. Sonra Türkük kalmaz dedi. O da boş laf idi. Neden kalmasın? Aksine Araplarla daha sıkı bağımımız olurdu”² der bu konuda. Yönetiminin temeli din, eğitim düzeni de medrese olan bir devletin “Halife-i ruy-i zemin” sanını taşıyan padişahının, kendi durumu ile çıkarları açısından böyle düşünmesi doğal sayılabilir. Ancak, padişahın yanısıra bütün Osmanlıcacılar, Arapçaya bu denli yaslanırken, yeryüzünde Arapça bilmeyen Müslüman toplumların da bulunduğu, öte yandan Arapçanın çağdaş bil-

1 *Bilim Kültür ve Öğretim Dili olarak Türkçe*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1978, ss. 7-97.

2 A.y., s. 62.

gi ile uygarlığın taşıyıcısı bir dil olma niteliğini çoktan yitirmiş olduğunu görmezden geliyorlardı.

Sonuçta doğal olarak Türkçe ağır bastı; 1908'de İkinci Meşruiyet'le halka doğru büyük bir adım daha atıldı; ilköğretimin zorunlu dili Türkçe oldu. Yalnız eğitim açısından değil, toplum ile devlet ilişkisinin dille yeniden düzenleniği açısından da önemli bir adımdır bu. Ancak, Arapça öğretim yapmakta sürekli direnen medresede, Türkçe, coğrafya, tarih gibi konuların okutulabilmesi için bile 1910 yılına deðin beklemek gerekti.

Cumhuriyet döneminde, 1924'te Öğretim Birliği Yasası, 1928'de yeni Türk abecesiyle ilgili yasa, 1932'de de Türk Dil Kurumu'nun oluşturulması; ulusal bilincin yaratılması, ülke yönetimi ile yurttAŞlar arasındaki ilişkilerin uygarlaştırılması doğrultusunda, birbirinden ayrı görülemeyecek büyük atılımlardır. Yeni Türk toplumunun özgür inançlı bireyleri ile laik Cumhuriyet yönetimi arasındaki ilişki, devletin yurttAŞla, yurttAŞın devletle iletişim, uygar bir töreye bağlıydı böylece.

Temeli laiklik olan Türkiye Cumhuriyeti'nde her yurttAŞ, ülkenin koyu Osmanlıca ya da Arapçanın dinsel kökenli töresi ya da yetkeci kuralları ile yönetilemeyeceğinin bilincindedir. Eğitimde medrese yöntemlerine dönülemeyeceğinin de. Cumhuriyetle yönetilen bir toplumun yurttAŞı olmak, padişahın kulu olmaktan çok daha başka bir anlam taşır.

Eski dilin sözcüklerine aşırı bir tutkuyla sarılmak, aydınlarla halk arasında, devlet ile yurttAŞlar arasında yeni duvarlar yaratmaktan başka hiçbir işe yaramaz. Her türlü özentiden uzak olan "bilim" sözcüğüne kızdığımız için medresenin "ilm"ini bağırmıza bastık diyelim. Bunun ardından, yakın bir süre içinde öğretim kurumlarımızda aynı kökün "ilmî", "ilmiyye", "ilmihal", "ilmiyyat", "ulûm", "ulema", "âlim", "âlimane", "allame" gibi türevlerine dönme olañağı var mıdır? Kim kullanır bunları, kökü halk bilincinde bütün canlılığıyla yaşayan "bilmek", "bilim", "bilimsel", "bilgin", "bilgili", "bilimadami" gibi açık seçenek anlaşıılır sözcükler dururken? 1952'de *Anayasa, Teşkilat-ı Eşasiye Kanunu*'na çevrilirken diriltmesine çalışılan "tecelli", "temerküz", "bizzat", "marifetyle" "iltihak", "itimat", "maznun", "inhilal", "taalluk", "vekâlet", "ekseriyet", "selahiyet", "riyaset",

"Erkân-ı Harbiye" türünden sayısız sözcükten hangisi bugünkü *Anayasa*'da yer almıştır? Kamu kurumları ile kuruluşlarının yazışmalarında hangisi kullanılıyor? Neden? Kökleri halkın doğal dilinde, Türkçede olmadığı için. Bu sözcüklere yeni bir dönüsü denemenin kime ne yararı olacaktır?

Türkçeci eğilim aşırılıkla suçlanırken, bugün "doğrultu" varken "istikamet", "yazım" varken "îmlâ", "sözcük" varken "kelime", "bilim" varken "îlim", "dil" varken "lisan" diyen geriye dönük aşırılık hangi gerekçeyle açıklanabilir? Ya o efendi-kul ilişkisini çağrıştıran "arzeturmek", söylemesi yediden yetmişe herkesin dilini burkan "inkılâp" türünden sözcükler?

Doğal bir dil olmayan Osmanlıcanın sözcükleri, türeme gücünden yoksundurlar. Kökü halkta olmayan bu kaskatı sözcükleri zorla diriltme çabasının boşça olduğunu 1952'deki *Teşkilat-ı Esasiye Kanunu* deneyi açık göstermiştir. Diriltmesine çalışan sözcüklerden çoğunu bugün toplumdaki bireyler anlamıyor. Nitekim, eski dile özlem duyanlar, anlaşlamamak korkusundan dolayı, koyu Osmanlıca sözcükleri yeni Türkçe sözcüklerle yanyana, içiçe kullanarak "ilke ve inkılâp" türünden incilerle bir assure dil yaratıyorlar. Böylece öfkelerine bir hoşgörü süsü verdiklerini de sanıyorlar. Oysa bütün bu çaba, bu zorlama, aşırılığın böylesi, kafaları karıştırmaktan başka hiçbir işe yaramıyor.

Doğal bir dilde kurallara uygun biçimde türetilebilecek bilimlerin, sözcüklerle tümcelerin, sayıca sınırsız olduğu, çağdaş dilbilimde tartışmasız benimsenen bir gerçektir. Hiçbir bireyin yaşamı, bunların hepsini kullanmaya, iştitmeye, okumaya yetmez. Dilin bu özelliği, gelecek çağlardaki gelişmesinin de başlıca kaynağıdır. Osmanlıca yapay bir dil olduğundan, bu özellikle, gelecekte yaşama gücünden yoksundur. Yapay solunumla bile uzay çağına ayak uyduramaz artık. Bu ülkede en güzel şiriller, çağımıza yaraşır bilimsel başarılar, uygur düşünce ile yaratıcı davranış, geriye değil ileriye dönük bir aşırılıktan, kökleri ulusal bilinçte olan arı Türkçeden boy verecektir. Veriyor.

Yenilikçi Sanattan Öğreneceğimiz

M.Ş. İpşiroğlu, *toplumsal gelişme ile sanat, sanat ile düşünince arasındaki etkileşime özel bir ilgi duyar. Öğretmenliğinde de, araştırmacılığında da sanatı bir donmuş kalıplar dizisi değil, devingen bir oluşum süreci olarak görür.* Bu yazında, onun uzmanlık konularından biri olan yirminci yüzyıl sanatının, çağdaş yaşamın akışı içinde böyle bir süreç olarak irdelemesi amaçlanıyor. Bu süreçten, "yaratma özgürlüğüne sınırlar tanımayan yapıcı insan olmanın bilinci"ni¹ kurma yolunda, o düşünme ustasıyla söyleşircesine, toplumla, eğitimle ilgili olarak varılabilecek çıkarımlar araştırılıyor.

Bilimadamı gibi, sanatçı da hep bilinmezin sınırlarında dolaşır, araştırmalarıyla insanoğlunun doğa ile yaşamı kavrayışına yeni boyutlar katmayı amaçlar. Bilimadamı her yeni buluşunu, yasaların, usun, nesnel deneyin yardımıyla kanıtlar; genelgeçer kesinliklerden söz eder. Sanatçı ise, bilinmezin sınırlarından içeri her dalaşta, yeni bir simge, bir yaşam düşü, kurmaca bir iç dünyanın dışa vurmuş imgesi ile döner geri. Salt usla mantığın ölçüleriyle kavranabilecek şeyler değildir bunlar çoğulukla.

Bilimsel bulguların, gündelik insan yaşamına uygulanan sayısız sonucuya varılmış kolaylıklardan dolayı, sıradan bireyin kafasında, bilimin gerekliliği, tartışma bile götürmez bir gerçektitir. Sanatın, sanatçının gerekliliği ise Platon'dan beri hep tartışı-

1 M.Ş. İpşiroğlu, "Üniversite Bunalımından Çıkış Yolu" İstanbul Üniversitesi Bülteni, 2, (Temmuz 1976), ss. 4-7.

ma konusu edilmiştir. Sözgelişi, Einstein'in Görecelik Yasası'nın doğruluğunu yanlışlığını, yararını yararsızlığını tartısmak, hemen hemen herkesçe uzmanlık gerektiren bir iş olarak görülürken, Picasso'nun ya da Miró'nun bir soyut resmi üzerine, anlayan anlamayan, yargı yürütme hakkını görür kendinde: "Böyle de resim mi olur?" "Bunu çocuk da yapar!" "Ben de yaparım!" "Babam da yapar!" Her öğrenim düzeyinden yüzlerce binlerce kişi, gözünü bile kırmadan, sıralar bu önyargıları. Öte yandan, "Atomu babam da parçalar!" demeyi göze alan kimse, nedense pek çıkmaz.

İşin ilginç yanı, bir sanat ürününe yönelik önyargının her zaman onun değeriyle ilgili olması, küçümseyici bir anlam taşımasıdır. Atomun parçalanması işleminin ya da görecelik yasasının yeni bir şey olmadığını, *Kuran*'da çoktan yazılı olduğunu ile ri süren kimse, bütün bağınazlığına karşın,其实 bu yenilikleri hiç de küçümsemez. Anlamasa da önemini sezdiği bu buluşlara, sözde kestirme yoldan sahip çıkıvermek ister.

Bilimde varılan en son yasalarla yeniliklerin sokaktaki adama ulaşması, onun gündelik konuşmalarına girmesi, içinde bulunduğunuz hızlı iletişim çağında bile uzak bir olasılıktır. Oysa, dün sergilenen bir resim, yeni bir yapı, bir yontu, herkesin gözü önüne düşerdir, ortadadır. Uzun boylu düşünmeyi bile gerektirmeden, duyular yoluyla, gazeteler, dergiler, televizyon aracılığıyla, okuryazar olan olmayan herkese ulaşır. "Bu ne bu, sanat mı?" sorusunu sorma hakkı doğmuştur artık. Kendi kafasındaki donmuş kalıplara, eski kurallara, töresel değer ölçülerine uymayan bu boy hedefine atıp tutmakta herkes özgür duyar kendini.

Oysa, yenilikçi, sürekli devrimci, aykırı, sarsıcı olmak, sanatın önüne düşerdir. Gerçek sanat hiçbir çağda, kitlelerin öteden beri süregelen karışık duygularını, yerleşik değer ölçülerini, ulusalçı gevelemeleri, kulaktan dolma bilgileri, doğrudan doğruya yansıtma yönelmez. İşbitiren politikacılık, sıradan gazeteciye, kapıkulu çığırtkana, yanaşma bilimadamina, softa din adamina bırakır bu işi. Sanatçı, bir bakıma bunların tam tersine, aşınmış, yerleşik basmakalıp değerlerden oluşan kurulu düzeni altüst eder, ister istemez kötü kişi sayılmayı göze alır. Bundan dolayı, sanatın en büyük düşmanı, yaygın kitle önyargısı olagelmiştir. Gerçek

yeni sanatı, kendi çıkışçı düzenlerine yönelik bir gözdağı gibi gören zorba yönetimler, sanatçıyı ezmek için, kitlelerin bu önyargısından güç alırlar. Bunun, bizim yüzyılımızdaki unutulmaz örneklerinden biri, II. Dünya Savaşı öncesinde Nazilerin, yiğinla kimseyi kolayca, aralarında çağın en büyük ustaları bulunan Bauhaus sanatçularına karşı kıskırtabilmiş olmasıdır.

Ünlü İspanyol düşünürü Ortega y Gasset'in belirttiği gibi:

Yenilikçi sanat, yiğinları her zaman karşısında bulacaktır... Bir kimsenin, bir sanat yapıtını sevmemesi, anlayamamasından doğuyorsa, belirsiz bir aşağılanma duyar o kimse; sanatın kutsallığını görme yetisinden yoksun, salt güzelliğe kör-sağır, sıradan bir yurttaş olduğu gerçeğini ansızın kavrayıverir.²

Bu gerçeği kavramanın, sıradan kimsenin bilincinde çarpık tepkiler, önyargılar doğuracağına kuşku yoktur. Zorbalık yönetimlerinin, her şeyin en iyisiyle en doğrusunu bildiklerini sanan Hitlercikleri ise, böyle bir bilgisizliği hiç üzerlerine kondurmayacaklar, sanata yönelik baskıcı ters önlemlere, sıkidenetime yelteneciklerdir.

Özgün sanat yaratıcılığı ile tutucu kitle önyargısı arasındaki karşılık, çelişik bir biçimde, her dönemde olduğu gibi yüzyılımızda da yenilikçi sanatın temel çıkış noktası, ona bütün gücүyle devingenliğini kazandıran başlıca etken olur. Nedir yeni sanatta, sıradan kafaları böylesine rahatsız eden şey? Paul Klee'nin 1924 yılında Jena'da bir sergi açılışında yaptığı konuşmadan aktaracağımız sözler, bu konuda yeterince ipucu sağlayacak niteliktir:

Bir benzetmeye başlayacağım söze izninizle. Sanatçı, diyebilirsiniz ki bir ağaca benzer...

Sanatçı –ağacın gövdesi– kendi içinden, gözlerinden geçerek akan özsuyu, kökten alır.

Bu güclü akışın basıncıyla, gördüğü şeyi yapıtına aktarır.

2 Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art*, New York, Doubleday Anchor, 1956, ss. 5-6.

Öyleyse sanatçının yapımı, bir ağacın tepesi gibidir, zaman ile uzay içinde, herkesin görebilmesi için açılan.

Hiç kimse, o ağacın tepesinin, kökleriyle aynı biçimde olmasını bekleyemez.

Sanatçı ancak, bir ağaç gövdesi olarak, aşağıdan geleni toplar, iletir. Ne efendi ne de uşaktır o, bir ileticidir yalnız.

Konumu, gerçekten de alçakgönüllü bir konumdur: ağacın tepesi-nin güzelliği, sanatçının kendisi değil, ondan geçmiş bir şeydir ancak... Sanatçı böyle, bütün biçimleri, her birini tam olması gereken yere, ama komşularından da ayırmadan yerleştirek, onların birbirine elden geldiğince seçik mantıklı bir orgüide nasıl bağlanabileceği sorumuna dalmış uğraşırken, dışarıdan bakan ilgisiz biri, şu gözlemle onu çileden çıkarabilir: "Ama bu amca'ya hiç benzemiyor!" Sinirleri sağlamasa ressam, içinden: "Batsın senin amcan! Ben yapıp kurmak zorundayım burada... Şimdi eklediğim şu kütle biraz ağır kaçı, her şeyi fazlaca sola çekiyor; sağa da benzer türden bir ağırlık koyarak, dengeyi sağlamalıyım" diyecektir.³

Sanatçının varlığında o özsü ile dolaşan binlerce izlenimin kaynağı, ağacın doğa ile insan yaşamının olgularından örümme köküdür. Bu kökten gövdeye süren özsü, hiç kuşkusuz sanatçının yapımı-tında değişikliğe uğrayacak, yepeni imgelere dönüsecektir. Resimde amcasını görmek isteyen kişinin, görsel gerçekle ilgili yer-leşik algı kalıplarını yansıtmayan, kendi içinde özgün bir yapma kurma olan yeni resmi anlamaması, bu bakımdan doğaldır. Bu kişinin, ruhbilimsel temeli oldukça karmaşık bu ilk tepkisi, bir iki kıskırtmaya düşmanca boyutlar bile kazanabilir.

Bununla birlikte, az önce de dejindiğimiz gibi, yirminci yüzyıl yenilikçi sanatının bütün akışıyla gelişmesini bu aykırılık belirlemiştir. Kandinski'nin resimlerinde uçuşan biçimlerle çizgiler, Klee'nin çizgilere keman Caldırması, Miró'nun renk çizgi karmaşası soytarları, Mondrian ile Maleviç'in geometrik bi-çim düzenlemeleri, Chagall'ın düşsel bir gökte uçusan siğırları, de Chirico'nun, Ernst'in, Dalí'nin mantığa kafa tutan düş yaratıkları, yirminci yüzyıl sanatçısının bu aykırılıktan yola çıkarak,

3 Paul Klee, "Statements and Documents", Gyorgy Kepes (ed.), *The Visual Arts Today*, Middletown, Wesleyan University Press, 1966, ss. 85-87.

alışılmışın ötesindeki gerçeği değişik açılardan kuşatma, sanatsal imgeye dönüştürme çabasının ürünleridir. Doğayla, bilinen doğal gerçekle bir yarısı sürdüren bu sanatçılar, her türlü kalıplaşmayı aşan, Tanrı'ca özgür bir yaratıcılığı, son sınırlarına de-ğin zorlarken, aykırı davranışlarının da bilincindedirler. Herbert Read'in dediği gibi, bu durumda:

...toplum kafası, yerçekimi; etkisiyle her zaman en aşağı düzeye inmeye çalışan su gibidir: sanatçı daha yüksek bir bireysel duyarlık ile algı düzeyini aramak için, çırpınarak bu bataklıktan çıkmayı başarır. Geri göndereceği iletiler, çoğunlukla kalabalığın anlayamayacağı niteliktedir, sonra düşüñürlerle eleştirmenler gelir, yorumlar bu iletisi.⁴

Gerçegin aranısında, öncü görevini yürütür böylece sanatçı. Kahramanca bir edimdir gerçekleştirdiği. Ama bu edimi, gele-neksel kahramanlık kavramlarıyla bağdaştırmak da güçtür. Ne savaş kazanmış bir komutan, ne yeni bir anakara açınlayan büyük denizci, ne ünlü bir devlet adamı, ne ay fatihi, ne televizyon yıldızı, ne de en pahalı satılan futbolcudur o. Klee'nin de belirttiği gibi, çok alçakgönüllü bir konumu vardır; gürültüsüz patırtı-sız yapar işini. Uygarlığa katkısı ise, adı göklere çıkarılan hiçbir kahramaninkinden geri kalmaz. Gerçi bu katkı, hemen paranın ya da maddesel değerlerin ölçüsüne vurulmaya, nesnel sınavlardan geçirilmeye elverişli değildir. Ama sanatın gereksizliği-ne bir kanıt olmaktan da çok uzaktır bu durum. İnsan varlığı ile evrenin, açıklanmadık sayısız gizi dururken daha, sanatın kendi simgesel yöntemleriyle, bu gizlerin örtüsünü kaldırma çabaları, neden gereksiz olsun? Göstermelik bir gerçek tutumun sık sık yapmaya yeltendiği gibi, sanat bilimin düşman kardeşi olarak da görülemez. Bilim de günümüzdeki bütün görkemli gelişme-sine karşın, çözmemiştir insanla doğanın bütün gizlerini. Üste-lik, günümüzde de sık sık tanık olduğumuz bir gerçek, yeni buluşlarıyla bilimin, gözü dönmüş politikacılarla askerlerin buyru-ğuna sokulursa, insanlığı büyük yıkımlara sürükleyebileceğidir. Dolayısıyla, sözde bilim adına sanatı gözden çıkarmak, çok ilkel-ce bir yanılığıdır. Gerçek sanat ile gerçek bilimin bulguları, çağ-

4 Herbert Read, "Art and Society", *The Arts and Man*, Paris, Unesco, 1969, ss.27-45.

daş bilincin kurulması yolunda, birbirinin bütünleyicisidir olsa olsa. Yeter ki bağımsız, özgür olsun ikisi de.

Sanat ile düşünce arasındaki etkileşim, uygarlıkların gelişmesinde önemli bir etkendir. Sanatçının yapıtındaki imgesel biçim, zamanla birçok araştırcı sorunun, bilimsel varsayımin kaynağı da olabilir. "Bir sanat yapımı ne denli canlıysa, uyandıracağı düşünceler de o denli güçlü olur."⁵ Gerçek sanat yapımı her zaman taşır bu canlılığı. Buna karşılık, birtakım aşınmış geleneksel düşüncelerle tepeden inme ülkülerin sanatı ya da sanatçıyı yönlendirme girişimleri, bir toplumda uğursuz sonuçlar doğurabilir. Duyarlık eğitiminden bir damla payı olmayan yetkililerin, ulusal inanç, ülkü, geleneksel töre, toplum yararı(!) adına, özgür sanat yaratıcılığını denetlemeye yeltenmesi, barbarlığın batağında sona erecek bir serüvendir.

Bir sanat eğitiminin sınırlı olduğu toplumlarda, yeni sanat karşısındaki tepki çoğulukla "sanat eskidendi, bu da sanat mı?" diye de dile getirilir. Sanat eskidendi savını kanıtlamak için verilen örneklerin de, kendi günlerinde bir çırpıda benimsenmemiş olduğu unutulur bu arada. Oysa bir Van Gogh'un yaşamöyküsüyle sanat serüveni bile, yeterince aydınlatıcıdır bu konuda. İnsanoğlunun tarihsel, toplumsal, kültürel konumu sürekli değiştiği için, düşüncelerinin, duygularının, imgelerinin de değişeceği apaçıkta. Her yönüyle değişen bir çağda, sanatçının değişimmemesi, hep eski örnekleri yinelemesi nasıl beklenebilir? Tarihsel değişme içinde o, yeni bakış açıları yakalamış, vardıği uç noktada yeni bir gerçekliği iletecek aykırı dili bulgulamıştır bile. Klee'nin "perspektif esnetiyor beni!"; Kandinski'nin Nietzsche'yi yankılandıran "gökler bomboş!", "Tanrı öldü!", Jackson Pollock'un "ben resmimin içindeyim" sözleri, Willem de Kooning'in: "Bilimin -fizikçinin- uzayından doğrusu biktim artık... kollarımı, hemen durduğum yerde uzatarak, parmaklarımın nerede olduğunu şaşkınlıkla sorsam kendime, bana ressam olarak gerekli bütün uzay budur"⁶ deyişi, çağdaş sanatçının kendine özgü konumu ile bakış noktasını yansıtır niteliktedir. Geleneksel bakış noktalarının yansılanması, eski örneklerin sürgit yinelenmesi, artık anlamını yitirdiğine

5 Read, a.y., s. 37.

6 Kepes, a.g.y., s. 11.

göre, sanatçının yepeni bir şey ortaya koyması doğaldır. Gerçek sanatta yinelemenin yeri yoktur çünkü. Bu durumda sanatçı, kahiplaşmış algı verilerini, kendi aralarında yepeni ilişkilere sarak, yeni bir varoluş bilincinin biçimsel özdesini kuracaktır. Anlamını, dışındaki nesnelerde değil, kendi içinde bulan bir biçim. Tıpkı çağdaş benliğin de anlamını kendi ruhbilosel ormanın dolambaçlarında sürdürmesi gibi. Kandinski'nin "Ak Boynuz" başlıklı şiiri, böyle bir biçimin oluşturulma sürecini, yaratıcı bilincin odağından yansıtır niteliktedir:

*Bir çember her zaman bir şeydir
Kimileyin daha da çok bir şey
Kimileyin –seyrek de olsa– çok fazla
Bir suaygırının çok fazla oluşu gibi
Kimileyin –çember– oturur tortop
mor. Çember ak çember.
Sonra küçüller tartışmasız gitgide.
Daha da küçüller.
Suaygırı eğer başını boynuzunu.
Korkutur.
Tortop mor öfkeyle bakar.
Ak çember küçülmüştür–
Kiüçüük bir nokta bir karınca gözü.
Kirpişir.
Ama çok siürmez. Gene büyür–
Kiüçüük nokta (karınca gözü)
Büyüürken büyür.
Büyüürken kiüçüük nokta (karınca gözü) büyür.
Ak bir çember olur.
Bir ürperir – yalnız bir kez
Her şey ak.
Peki nereye gitti tortop mor şimdi?
Peki ya karınca?
Peki ya suaygırı?*⁷

7 H.R. Kedward, "Modern Man in Search of his Art", Jean Creedy (ed.), *The Social Context of Art*, London, Tawistock Publications, 1970, (s. 185'ten alıntı).

Birbirinin sınırlına taşan algı izlenimlerinin bir kaynaşmasıdır bu: "Her şey ak." Her şeyin böyle silinircesine yok oluşu, Maleviç'in ak bir alan üstündeki kara dörtgen resmi için söylediğι, "yaptığım dörtgen boş bir dörtgen değildi – nesnelerin yokluğunun bir duyumsanmasıydı"⁸ sözlerini de, boşluğun bile ilgeleştirilebilmesi açısından, ne güzel açıklıyor. Nesneye bağlı olsun olmasın, duyunun her türlüşünü, boşluk duyumunu bile, imgeye, görsel biçimde aktarabilen türden bir yaratıcılıktır karşımızdaki.

Görsel biçimim böylesi, yaratılmış imgenin en yüce türü, duylarımıza, duygularımıza, kafalarımıza aynı anda gönderilmiş, anlamlı bir iletidir. Bu nitelikte yeni bir çabaya ayak uyduramıyor, alışkanlıklarımıza karşı yeni iletinin anlamını çözemiyorsak, sanatı ya da sanatçıyı değil, kendimizi düzeltmemiz gerekecektir belki. Gerçek sanatta hiçbir yenilik, salt yenilik olsun diye yapılmaz, bir zorunluluktan doğar. Tarihin her döneminde insan, kendisini dünyada yönlendirecek, dünyayı açıklayacak, dünya içinde kendi yerini gösterecek imgeler araştırmıştır hep. İnsan varlığının önemli dürtüsüdür bu arayış. İşte sanatsal imgé, varlığın derinlerinden süren bir iç dürtü ile dış dünyayı bir iletişime sokar; dış çevreyi, iç dünyadan kaynaklanan resimlerle yeniden betimler. İnsan yüreğinin duygudaşlık, sevinç, acı, korku, umut, umutsuzluk, özlem, başkaldırma gibi sayısız eğilimi biçimlendirir bu resimleri. En önemlisi, sanat yapımı, bir duyular evreninin bilinmez düzenini, düşlemlerle kavramamızı sağlar. Kavrayışımızın büyütector, düşüncelerin duygularını temeline, yaşıntıların özüne tutar. Bugün yadırganan sanatsal biçim, üç, beş, on yıl sonra, gündelik yaşam çevremizin alışılmış bir ögesi olur. Yirminci yüzyıl resmi ile yontusunun, çağdaş mimarlık ile kent düzenlemesine yansımış sayısız sonucu, bu gelişmenin katıdır. "Sanatsal imgenin olmadığı yerde ise... uygarlığın yavaş yavaş ölmesi kaçınılmazdır."⁹

Bu bakımdan, sanatın düşünmeye ya da bilime karşı olduğunu önyargısını kafalardan silmek, çağdaş eğitime düşen önemli bir görevdir. Sanat, bilim ile yaratıcı düşüncenin değil, olsa olsa

8 Kedward, a.y., s. 182.

9 Read, a.g.y., s. 37.

kimi çağdaş toplumlarda ortaya çıkan, kalıplasmış tekdüze yaşıma biçiminin karşısıdır. Günümüzde sanata önyargısız yaklaşmanın yolu da, sanat eğitimiminin ya da H. Read'ın deyişiyle "sanat yoluyla eğitimim," her türlü öğrenim kurumunda, çağ'a yaraşır izlencelerle düzenlenmesidir. Sanatın geçmişiyle bugünün öğretilmesinde, sanatçıların doğum, ölüm yıllarını, belli akımların adlarını, kavramların tanımını, yapıtların kendisini ezberletmek, gençlere bir sanat yapıtıyla yüzyüze geldikleri zaman, ondaki sanat niteliğini tanıma yetisi kazandırmaz. Gerçekte böyle bir eğitim her şeyden önce bir göz eğitimi olmak zorundadır. O. Kokoschka bu zorunluluğu güzel dile getirir: "Günümüzde gençler her yerde, çoktan unutulmuş olan, yaşamı kendi gözle riyle görme sanatını öğrenmek zorundadırlar."¹⁰ Bu da göz ile duyusal imge arasına giren, basmakalıp mekanik davranış perdesinin kaldırılmasıyla olanaklıdır.

Bu nedenle, eğitimim amacı, her alanda olduğu gibi sanat alanında da bireysel yeteneğin, her boyutıyla enikonu gelişmesine destek sağlamak olmalıdır, kafaları bizdeki gibi tek örnek kalıplara sokmak ya da bütün gözlere at gözlüğü takmak değil. Özellikle bizim gibi toplumlarda, eğitimin bütünü içinde sanat eğitimime de tepeden tırnağa bir çekidüzen vermek, gelecek açısından canalıcı önem taşır. Bu doğrultuda bir çabada gözönünde tutulabilecek birkaç nokta ise şöyle sıralanabilir:

1. Sanat eğitimiminin amacı, yaratıcı yetenek taşıyan kimselere, bu yeteneklerini geliştirme olanağı verecek, onları sorular sormaya, özgün buluşlara, yaratıcı bir davranışa yönlendirerek bir bilinc oluşturmaktır. Her alanda olduğu gibi, sanat alanında da, bir kapıkulu bilincine sokularak köretilmiş kafalardan yenilik, yaratıcılık beklenemez. Hele geçmişteki birkaç başarılı örneğe bakarak "en büyük sanat bizde, başka sanat yok!" böbürlenmeleri içinde kendini yitirmek, kimseye bir şey kazandırmaz. Bu nedenle sanat eğitimi, yalnız sanatın meslek olarak öğretildiği kurumlarda değil, ilkten yükseğe öğrenimin her aşamasında, önemle ele alınmayı gerektirir. Sanatla ilgili öğretimin, haftalık ders izlencelerinde

10 Kepes, a.g.y., s. 122.

göstermelik birkaç saat durumundan çıkarılması, yaşamın çağdaş akışından kaynaklanan bir kurama, yönteme dayanırmaması zorunludur. Ancak böyle bir eğitimden geçen kafalar, çağdaş yaşamın yalnız para, kazanç, teknoloji, güç politikası demek olmadığını kavrayabilirler.

2. Sanatın toplumla ilişkisi, çağdaş bakış açısıyla yeniden tanımlanıp açıklanmalıdır. Bu konuda ulusalçı, dinci, tutucu saplantıların aşılması, başlangıcından bugüne bütün toplumlardan gereklidir. Bunda da en büyük görev, üniversitelerin, hem değişik sanatları meslek olarak öğreten, hem de felsefe, sanat tarihi, estetik öğretimi yapan birimlerine düşer.
3. Sanatın toplum ile çevreye ilişkisinin araştırılması, yeni bir gerçek duygusunu da birlikte getirir. Bu yeni gerçek duygusunun bilinçlere yerleştirilebilmesi, kitlelerin algı alışkanlıklarını tersyüz etmiş yirminci yüzyıl sanatının tanınmasıyla olur. Gerçek, artık ne nesnelerin değişik görüşümleri, ne de o nesnelerin kendisidir. Ünlü ressam Pierre Soulages'ın dediği gibi, "insanın nesnel dünyaya ilişkisi, duyarlığı, söylemleri, düşünceleri, çatıştığı toplumsal yapılar; bunlardır işte gerçek."¹¹ Sanatçı, kendi söylemindeki renklerin, biçimlerin, yapılarının, ritimlerin birbirleriyle ilişkisini araştırırken, dünyaya yeni bir tepkiyi oluşturmuş; insan ile dünya arasındaki yeni gerçeğin kavranışı yaşantisını, bir eğretileme ile yapıtında imgeleştirmiştir. Sonuçta ortaya çıkan resim, yontu ya da biçim, ilk bakışta dünyadan soyutlanmış gibi görünse de, gene onun içinde, onunla kazanır anlamını: bir karşılıkla. Gerçekte, yüzeysel görüntülerin ardından değişmez, kalıcıyı, evrenseli yakalamaya çalışmış, dile getirmiş sanatçı. Kandinski'nin yeni sanatın evrensel iletişime elverişliliğini sık sık vurgulaması, Klee'nin sanatın amacını, nesnelerin son temeline varmak diye betimlemesi bundan dolayıdır. Sanat, yalnız somut yaşanan gerçekten oluşmaz. "Ya-

¹¹ Kepes, a.y., s. 99.

şanan gerçeğin yanısıra düşsel olanın da, aynı zamanda evrenselin kavranışı olan biçimsel imgelere dökülmesi,¹² sözünü ettiğimiz yeni gerçek duygusunun, Klee'nin ağızından dile gelmiştir.

4. Böylece, günümüzde duyuların da yeni baştan eğitimi ge-reklidir. Yanlış eğitim düzeninin, tepeden inme düzenleme-lerin, kitle iletişiminin, özellikle de televizyonun etkisiyle, edilgin bir alıcı, bir bakarkör durumuna indirgenmiş bireyin, görmeyi yeniden öğrenmesi, bütün öbür duyu algıları-nın da bu doğrultuda yeniden düzene sokulması, toplumun duyu, düşünce sağlığının geleceği açısından önem taşır.

Genellikle “bakmak” dediğimiz eylem, doğal bir görme yetisi, “görmek” ise ancak eğitimle kazanılabilen bir beceridir. Böyle bir eğitim hem bireyin hem de toplumun gelişmesindeki öne-minin kimse küfürmese mesin. Yirminci yüzyıl sanatının, başlangı-cından günümüze serüveni, bu konuda bize çok şey öğretecek zenginliktedir.

1986

12 Kedward, a.g.y., s. 184.

YAPI KREDİ YAYINLARI / YENİLERDEN SEÇMELER

Halit Ziya Uşaklıgil

Aşk-ı Memnu

Mai ve Siyah

Philip Roth

Pastoral Amerika

Demir Özlü

Güvercinler ve Matmazeller - Düş Öyküleri

Thomas Bernhard

Sarsıntı

Ömer F. Oyal

Zaman Lekeleri

Gecelerin En Güzelİ

Andrea Camilleri

Unvansız Maktul

Ali Teoman

Horasan Elyazması

Rachel Cusk

Geçiş

Orçun Türkay

Tunc Bey

Kate Atkinson

Mahvolmuş Bir Tannı

Javier Marias

Açı Bir Başlangıç Bu

Dag Solstag

Mahcubiyet ve Haysiyet

İlhan Durusel

Defterdar

Ian McEwan

Amsterdam'da Düello

Kefaret

Italo Calvino

Zor Sevdalar

Şiir Erkök Yılmaz

Aile İçi Muhabet

Amin Maalouf

29 Numaralı Koltuğün Hikâyesi -

Fransa Tarihinin Dört Yüzyılı

Andrew Gibson

Samuel Beckett

Hilmi Yavuz

Lirik Defterler

Julia Kristeva - Philippe Sollers

Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Evlilik

Will Gompertz

Sanatçı Gibi Düşün -

... ve Daha Yaratıcı, Daha Verimli Bir Hayata Kavuş

John Berger - Selçuk Demirel

Saat Kaç?

Edip Cansever

Çağrılmayan Yakup

Ronit Matalon

Ayak Seslerimiz

Gürsel Korat

Ay Şarkısı

Anne Enright

Yeşil Yol

Margit Schreiner

İnsan Dengesi

Oğuz Demiralp

Ay ile Yıldız Ayrı Düşünce -

Juan Rulfo Edebiyatı Üstüne Bir Okuma

Giorgio Bassani

Kuru Otların Kokusu

Surların İçinde - Beş Ferrara Öyküsü

Behçet Necatigil - Kâmurân Şîpal

Dar Bir Çember İçinde

Kâmurân Şîpal

Dua Çeçegi

Erlend Loe

Bildiğimiz Dünyanın Sonu

Eugenio Borgna

Şu Bizim Kırılganlığımız

Darryl Cunningham

Büyük Çöküş

Bülent Gözkân

Kant'ın Şemsiyesi

Romain Rolland

Jean-Christophe - I

Jean-Christophe - II

YAPI KREDİ YAYINLARI / YENİLERDEN SEÇMELER

Bülent Eczacıbaşı
İşim Gücküm Budur Benim

Betül Tarman
Rıza Bıykı

Richard Yates
Mutluluk Fotoğrafi

Ügür Nazlıcan
Bir Dükkanı Beklemek

Ayfer Yavı
Bir Dünya Börek - Böreğin Tarihsel Yolculuğu

Priscilla Mary İşin
Avcılıktan Gurmeliğe - Yemeğin Kültürel Tarihi

Sabahattin Kudret Aksal
Yazilar, Yanıtlar

Hazırlayanlar: Ernesto Ferrero - Luca Baranelli
Calvino Albümü

Tarık Dursun K.
Bağısla Onları

Frederic Jameson
Antikler ve Postmodernler - Formların Tarihselligi Üzerine

Isabelle Mons
Ruhun Kadınları - Psikanalizin Öncü Kadınları

Hazırlayan: Talat Parman
Psikanaliz Defterleri 1 - Çocuk ve Ergen Çalışmaları /
Çocuk ve Ergenle Çalışmak

Sébastien Dupont
Psikanaliz Hareketinin Kendini İmhası

John S. Allen
Obur Zihin - Yiyeceklerle İlişkimizin Evrimi

Christopher Bollas
Güneş Patладığında - Şizofreninin Gizemi

Anil Ananthaswamy
Ya Ben Yoksam? - Benliğin Labirentinde Bir Gezinti

Juan Enriquez - Steve Gullans
Kendi Evrimimizi Yönetmek - Yapay seçim ve
rastlantsal olmayan mutasyon yeryüzündeki
yaşamı nasıl değiştiriyor?

Thomas Lepeltier
Evrenin Saklı Yüzü - Evrenbilimin Bir Başka Tarihi

**Hazırlayanlar: Erden Akbulut - Handan Durgut -
Mehmet Ulusel - Yeşim Bilge**
Nâzım'ın Cep Defterlerinde - Kavga, Aşk ve Şiir Notları
(1937-1942)

Engin Kılıç-Nüket Esen
Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası

Jale Parla
Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret

Ece Ayhan
İyi Bir Güneş
Kınar Hanımın Denizleri
Orthodoksluklar 50 Yaşında (Numaralı Özel Bası)

Francis Russell
Türkiye'de Görülecek 123 Yer

Claudio Magris
Davanın Reddine

Hannah Kent
İrmagın Cinleri

Marcel Proust
"Kalan Son Güzel Köğidim"
Yüksel Pazarkaya
Çevirinin Estetiği ve Çeviri Serüveni

Hazırlayan: Mustafa Demirtaş
İkinci Bir Yaşam - Sevim Burak'ın Edebiyat Dünyası

Marc Augé
Evsiz Bir Adamın Güncesi

Turgut Uyar
Elele Okuyalım - Yazilar ve Söylesiler 1978-1984

Gültekin Emre
Sere Serpe

Faruk Nafız Çamlıbel
Şarkın Sultanları

Robert Dumezil
Mit ve Destan III - Roma Tarihleri

Philippe Mengue
Yürümek, Koşmak, Yüzmek / Kaçak Beden

Hüseyin Kiran
Yaşamak - Bir Çaba

Nikolay Semyonoviç Leskov
Çelik Pire

YAPI KREDİ YAYINLARI / YENİLERDEN SEÇMELER

Mehmet Rıfat

Ruhların İletişimi - Proust ve Müzik

Theodor W. Adorno

Müzik Yazları - Bir Seçki

Bedirhan Toprak

Duino Buluşması

Mehmet Müfit

Akıllı Aşk, Aptal Aşk ve Amerika

Derleyen: Erman Gören

Homerosu İlahiler'den Pindaros'a -

Arkaik Yunan Şiiri Antolojisi

Paul Valéry

Degas Dans Desen

José Ortega y Gasset

Quijote Üzerine Düşünceler

Füruzan

Kış Gelmeden ~ Sevda Dolu Bir Yaz

Onat Kutlar

Sinema... Sinema

Alberto Manguel

Yabancı Bir Ülkeden Haber Geldi

Elmore Leonard

Rom Kokteylî

Nikolay Vasilyevîç Gogol

Üç Hikâye

Oktay Rıfat

Yunan Antolojisi

Latin Ozanlarından Çeviriler

Mehmet Can Doğan

Modern Türk Şiiri - Olgular, Eğilimler, Akımlar

Kazuo Ishiguro

Yirminci Yüzyıl Filmini İzlediğim Akşam ve

Başka Küçük Keşifler - Nobel Konuşması

Carlo Cassola

Bube'nin Sevgilisi

Hazırlayanlar: Aytaç Demirci - Sabri Sayarı

Mustafa Abdülhalik Renda - Hatırat

İpek Çalışlar

Mustafa Kemal Atatürk - Mücadelesi ve Özel Hayatı

Sue Gerhardt

Sevgi Neden Önemlidir? -

Şefkat Bir Bebeğin Beynini Nasıl Biçimlendirir?

Jean-Louis Fournier

Otopsim

Son Siyah Saçım ve İhtiyaç Delikanlılarına Bazı Öğütler

David Wootton

Bilimin İcadi - Bilim Devrimi'nin Yeni Bir Tarihi

Ferdi Çetin

Evinizi Böyle Yaklaşın

Roger Ford

Cennetten Mahşere - Ortadoğu'da Birinci Dünya Savaşı

Marina Warner

Bir Zamanlar, Bir Ülkede...

Maksim Gorki

Tolstoy'dan Anılar

Nazan İpsiroğlu - Zehra İpsiroğlu

Bugünden Dün Dünden Bugüne

Hazırlayanlar: Claude Quétel - Jean-Christophe

Brisard

Diktatörlerin Çocukları

Fazıl Hüsnü Dağlarcı

Karşılıkunce - Vatan Gazetesi Yazları 1961-1962

M. Kayahan Özgül

Osmalı'nın Hazânlarda Gazel Dökümü -

Modern Türk Şirini Ararken

Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle -

Modern Türk Şirine Doğru

Aytaç Demirci - Yusuf Rıza Düvencî

Bir Mücadele Gazetesi! Demokrat İzmir

Wilson Amos Farnsworth

Kapadokya'daki Amerikalı Misyonerlerin Bilinmeyen

Tarihi (1853-1903)

Orlando Figes

Nataşa'nın Dansı - Rusya'nın Kültürel Tarihi

Simon Sebag Montefiore

Romanovlar 1613 - 1918

Mehmet Kalpaklı - Walter G. Andrews

Sevgililer Çağı - Erken Modern Osmanlı-Avrupa Kültürü

ve Toplumunda Aşk ve Sevgili

