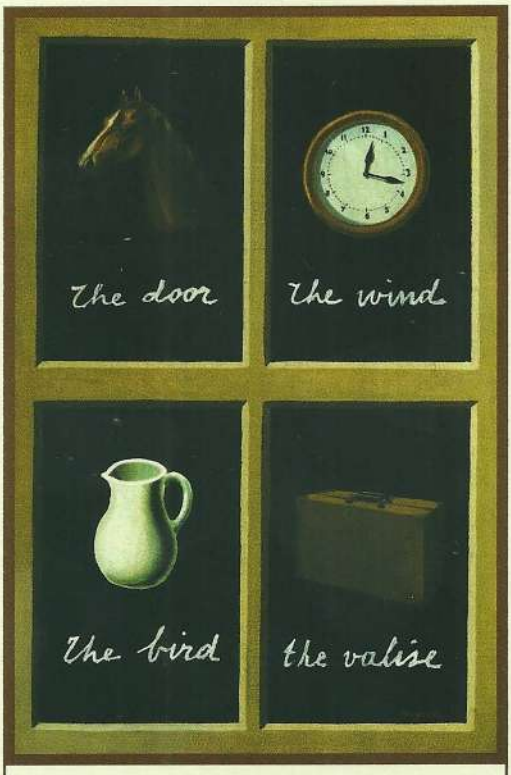
DOĞU BATI

DÜŞÜNCE DERGİSİ | YIL: 22 | SAYI: 88 | ŞUBAT, MART, NİSAN 2019 | ISSN: 1303-7242



ÇEVİRİ - II

DOĞUBATI

DOĞU BATI

DOĞUBATI

DOĞUBATI

DÜŞÜNCE DERGİSİ

ÇEVİRİ - II

88

DOĞUBATI
ÜÇ AYLIK DÜŞÜNCE DERGİSİ
Yerel süreli hakemli yayın.
ISSN:1303-7242
Sayı: 88
Doğu Batı Yayınları
adına sahibi
ve
Genel Yayın Yönetmeni: Taşkın Takış
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: Bilal Akın
Dış İlişkiler Sorumlusu: Harun Ak
Ankara Temsilcisi: Fatih Yavuz Bakır

Onur Kurucuları: Halil İnalcık, Şerif Mardin

Yayın Kurulu
Oğuz Adanır, Ali Akay, Simten Coşar, Özcan Doğan, Kurtuluş Kayalı,
Ahmet Özcan, Armağan Öztürk, Özgür Taburoğlu, Ali Utku, Aytaç Yıldız

Doğu Batı, yılda dört sayı olmak üzere Kasım, Şubat, Mayıs ve Ağustos
aylarında yayımlanır.
Doğu Batı ve yazarın ismi kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz.
Dergiye gönderilen yazıların yayımlanıp yayımlanmaması
yayın kurulunun kararına bağlıdır.

Reklam kabul edilmez.

Doğu Batı Yayınları
Ankara Merkez
Kültür Mah. Becerikli Sok.
20/5 Kızılay/Ankara
Tel: 0 (312) 425 68 64 / 425 68 65
İstanbul Şube
Narlıbahçe Sokağı, Özhekim Han,
No: 1/8 Cağaloğlu/İstanbul
Tel: 0 (212) 243 47 11
e-mail: dogubati@dogubati.com
www.dogubati.com

Kapak Tasarımı
Harun Ak

Baskı:
Tarcan Matbaacılık
1. Baskı: 2000 adet
15 Ağustos 2019

Sertifika No: 15036

Ön Kapak Resmi: René Magritte, *Düşlerin Anahtarı*, 1935.
Arka Kapak Resmi: René Magritte.

İÇİNDEKİLER

ÇEVİRİ - II

Ayşe Banu Karadağ 9
Türk Edebiyat ve Kültür Dizgesinin Konukseverliğinde Çeviri Roman Deneyimi

Arzu Özyön 27
Çeviri Etkinliğinin Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi İçindeki Yeri ve Önemi

Özlem Bay Gülveren 41
Yazın Çevirisi ve 19. Yüzyıl Roman Çevirilerinin Türk Yazınına Etkisi

Osman Fırat Baş 65
Çevirmen ve *Kunduracılar*

Serhan Dindar 87
Yeniden Yazan ve Yenidenyaratan Bir Yazar-Çevirmen: Vladimir Nabokov

Leyla Şener 99
Rusya'da Eğitim Romanı Çevirilerine Kısa Bir Bakış (Mihail Bahtin'in Eğitim Romanı Kuramı Işığında)

Hakan Soydaş 117
Türkçeye Çevrilen İlk Fabl Antolojisi *Choix De Fables Traduite En Turk/Emsâl-i Güzîde*

ÇEVİRİ VE MİMARİ

Esra Akcan 150
Çeviri Teorisi ve Öz-yönetimin İç İçe Geçmiş Tarihleri

KENZ

Tim Dant 181
Fetişizm ve Nesnelerin Toplumsal Değeri



İbn Sinâ *El-Kanun fi't-Tıb* (Canon Medicinae) adlı kitabının Gérard de Crémone tarafından yapılan Latince çevirisini iki öğrencisine okuturken.

Bibliothèque Nationale de France, 1320.

Çeviri - II



Yusuf Kâmil Paşa'nın Fénelon'dan yaptığı *Les adventures de Télémaque* adlı eser.
Kitap, *Tercüme-i Telemak* adıyla çevrilmiş ve ilk basımı 1862'de yapılmıştır.

Türk Edebiyat ve Kültür Dizgesinin Konukseverliğinde Çeviri Roman Deneyimi

Ayşe Banu Karadağ*

Milletlerin tarihine bakıldığında siyasal, toplumsal, tarihsel ve kültürel anlamda dönüm noktaları oluşturan birtakım olaylar gözlemlenir. Bilindiği üzere, 19. yüzyılın sonlarına doğru, Osmanlı İmparatorluğu'nun özellikle kaybedilen savaşlar çerçevesinde yaşadığı askerî yenilgiler ve toprak kayıpları, bir gerileyiş olarak "reformlar" şeklinde nitelendirilebilecek dizgeli bir "yeniden düzenleme" hareketini gündeme getirmiştir. Başka bir deyişle, Batı'yla sürdürülen ilişki biçiminin, yaşanan olumsuzluklar dikkate alınarak Osmanlı tarafından gözden geçirilmesi zorunluluk haline gelmiş ve bu zorunluluk, asimetrik güç ilişkileri bağlamında Osmanlı ile Batı arasında yeniden değerlendirilmesi gereken, farklı bir münasebetle şekillenecek bir yenilenme hareketinin altını çizmiştir.

Askerî alandan başlayıp ekonomik, hukuki ve sosyal alanlara yayılan bu yenilenme hareketi çerçevesinde, dil ve grameriyle birlikte bir bütün olarak yeni bir deneyim dünyası kurgulanmaya çalışılırken, başka bir deyişle yeni bir çeviri metin oluşturulurken, yenile(n)me eyleyicilerinin ikiye

* Prof. Dr. Ayşe Banu Karadağ, Yıldız Teknik Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Mütercim-Tercümanlık (Fransızca) Anabilim Dalı.

bölünmüşlüğü elbette göz ardı edilemez. Bu noktada, çevirinin de belli bir zamanda, belli bir kültürde, belli bir dilde yaratılan bir metin olduğuna; içinde hayat bulduğu sosyo-kültürel metinselliğin kimi zaman dışına çıkarak gerek kendinden önce yazılmış gerekse kendinden sonra yazılacak metinler tarafından şekillendiğine/şekilleneceğine dikkat çekmek gerekir. Diller, kültürler, metinler arası bir deneyim örneği olarak çevirinin bu özelliği, çeviriyi ve çeviri söylemlerinin incelenme ihtiyacını beraberinde getirir.

Tarihimizde Tanzimat'ın ilânı, Meşrutiyet'in ilânı, Cumhuriyet'in ilânı, Dil Devrimi ve bunlara benzer önemli olayların Türk kültür ve edebiyat dizgesinde birer dönüm noktası olduğu bilinmektedir. Her dönemin kendine özgü özelliklerinin bulunduğu, her tarihsel olayın kendine özgü yenilikler getirdiği yadsınamaz. Örneğin Türk kültür ve edebiyat dizgesinin Batı ile farklı bir ilişki şeklinin resmen başladığını simgeleyen Tanzimat'ın ilânı birçok yeniliği beraberinde getirmiştir. Batılı anlamda tiyatro, hikâye, eleştiri, makale gibi türlerin yanısıra, roman da bu dönemde Türk toplumuna ilk kez arz edilen yeniliklerdendir. Batı edebiyatına özgü olan roman türü Türk kültür ve edebiyat dizgesine önce dillerarası çeviri yoluyla girmiş, ardından telif Türkçe romanlar üretilmiş, Dil Devrimi'yle birlikte ise çeviriyazıyı da içeren diliçi çevirilerle okurun beğenisine sunulmuştur. Roman türünde yaşanan bu süreç, çeviri tarihimiz açısından ciddi bir çeviri zenginliğine işaret etmektedir.

Romanın "Samimiyetini İspat Edememiş Bir Yabancı" ve "Eğreti Bir Misafir" Olarak Türk Edebiyat ve Kültür Dizgesindeki Konumlanışının Sorgulanması

Batılılaşmanın etkisiyle Türk toplumunda ilk örneklerinin verilmeye başlandığı edebî yeniliklerden biri olan romanın, edebiyat dizgemize nasıl girdiğini ve zamanla ne tür bir yer edindiğini saptamanın hem edebiyat hem de çeviri tarihimiz açısından büyük önem taşıdığı düşünülmektedir. *Roman ve Hayat* adlı eserinde Fatih Andı, roman türünün Türk toplumu tarafından nasıl karşılandığını ve çeviriden telife nasıl geçildiğini şöyle açıklar:

> Gerçekten de 1862'deki *Telemak* çevirisinden sonraki yıllarda, gelenekten gelen 'hikmet' ve 'ders-i ahlâk' endişesinin eşliğinde ürkek ve acemice atılan adımlardan, yani *Hikâye-i Mağdûrîn* (*Sefiller*), *Hikâye-i Felsefiyye-i Mikromega*, *Hikâye-i Robenson* vb. tercümelerden sonra 1872'de Şemseddin Sâmi'nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ı ile ilk telif örneğini veren bu tür, bu tarihten itibaren Servet-i Fünûn devresine kadar hep samimiyetini ispat edememiş bir yabancı, henüz yerini ısıtamamış

> eğreti bir misafir kimliğiyle kendisine el yordamıyla bir yer arama tereddüdü içerisinde görünür (Andı 1999: 19).

Bu alıntıdan, Andı'nın bir çeviri tür olarak romanı Servet-i Fünûn Dönemi'ne kadar "samimiyetini ispat edememiş bir yabancı", "henüz yerini ısıtamamış eğreti bir misafir kimliğiyle kendisine el yordamıyla bir yer arama tereddüdü içerisinde" gördüğü anlaşılmaktadır. Özellikle bu iki nokta, yani romanın bir çeviri tür olarak "yabancı" kabul edilmesi ve "eğreti bir misafir" olarak kendisine el yordamıyla yer arama tereddüdü göstermesi, çeviribilim açısından irdelenmesi gereken önemli saptamalar olarak bu yazının temel çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Andı'nın romanın edebiyat ve kültür dizgemizdeki "yabancı" ve "eğreti" konumuna ilişkin saptaması, Fransız çeviri kuramcısı Antoine Berman'ın (1942-1991) görüşlerini anımsatır. Berman, çeviriyi "deneyim" olarak ele alır ve çevirmenin ikiye bölünmüşlüğüne dikkat çeker. Berman'a göre çeviri yaparken çevirmen her iki tarafı da zorlamak ister: "kendi dilini yabancı ögeleri kabullenmeye zorlamak ve öteki dili kendi anadiline yükünü boşaltmaya zorlamak" (Ricœur'den Berman, çev. Öztürk Kasar, 2008: 149).

Berman iki tarafın da zorlandığı bu durumu "yabancının sınanması" açısından ele alır. Paul Ricœur'e göre Berman'ın kitabına (*L'Épreuve de l'Étranger* [*Yabancının Sınanması*]) adını veren bu sına(n)ma eyleminde iki paydaş birbiriyle bağlantılı hale gelir: "yabancı" ve "okur". Eserin kendisi, dili ve yazarı "yabancı"ya; çevrilen eserin alıcısı da "okur"a göndermede bulunur (Krş. Ricœur'den Berman, 2008:10). Roman çevirisinin bizdeki tarihsel serüveninde, yalnızca eserin kendisinin, yazarının ve dilinin yabancılığından değil, romanın edebî bir tür olarak "yabancılığı"ndan da söz etmek gerekir. Berman'ın sunduğu çerçevede kendi dilini yabancı ögeleri kabullenmeye ve öteki dili kendi anadiline yükünü boşaltmaya zorlayan çevirmenin, bir başka zorlukla daha karşılaştığı bir durumdur bu. Berman tarafından "eğreti aracılık" durumu olarak nitelendirilen sına(n)ma eyleminde çevirmene âdeta üçüncü bir direniş alanı açılmıştır: hem "katlanılan zahmet" hem de "kendini deneme ve kanıtlama" boyutuyla sınanan yabancı bir edebî tür olarak roman alanı.

"Deneyim"in ön plana çıkmasının nedeni, Berman'ın bu kavrama atfettiği önemden kaynaklanmaktadır. "Deneyim" önemlidir; çünkü "deneyim kendi kendini kavramaktır ve tam anlamıyla deneyim haline gelmek için kendi üstüne döndüğünde düşünme" durumuna gelir. Berman'a göre "düşünme" ve "deneyim", felsefenin üstünde sürekli olarak düşünce ürettiği kategorilerdir. "Çevirme eyleminin kendi deneyim özelliğinden hareket ederek kendi üstüne düşünce üretme" (Berman, çev. Mehmet Rifat, 2008:

18) iddiasından hareketle, Tanzimat'tan Dil Devrimi'ne kadar çevrilen bin iki yüz otuz üç romana edebiyat ve kültür dizgemizin ne tür bir ev sahipliği yaptığının ve çeviri tarihimiz açısından bu kapsamlı çeviri etkinliğinin nasıl yerli bir deneyim dünyası oluşturduğunun çeviribilim bağlamında açıklanması[1] gerektiği kanısındayım. Bu açıklamanın "yabancı"nın edebiyat ve kültür dizgemizde nasıl sınandığına ışık tutacağı düşüncesiyle, yazıda öncelikle roman türü ve romancılık algısının ilgili dönemde yayımlanan çeviri romanlar üzerinden irdelenmesi; ardından da çeviri romanın Türk edebiyat ve kültürünün konukseverliğinde Doğu ve Batı, çevirmenlik ve yazarlık, çeviri ve telif boyutlarıyla nasıl bir deneyim yaşadığının çeviribilim araştırmalarında temel alınan kavramsal yapılar üzerinden incelenmesi hedeflenmektedir.

TARİHİMİZDEKİ ÇEVİRİ ROMANLAR ÜZERİNDEN "ROMAN" VE "ROMANCILIK" ALGISI

Bilindiği üzere roman, hem yazar hem çevirmen hem de okur tarafından çok sevilen bir tür olmuş ve Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e kadar Batı edebiyatından yaklaşık beş yüz yirmi,[2] II. Meşrutiyet'ten Dil Devrimi'ne kadar ise yedi yüz on üç[3] roman çevirisi yapılmıştır. İlgili dönemde roman hakkındaki en ayrıntılı bilgiye Fransız yazar Eugène Sue'nün Mihalaki tarafından çevrilen *Şikemperverî - Oburluk* (1299 [1881]) adlı romanına yazılan önsözde rastlanmaktadır. Başlığı "Roman" olan bu önsözde Fransa'da bir piskoposun –Pierre Daniel Huet'nin– Avrupa dillerinde roman olarak adlandırılan eserlerin kökenine ilişkin *Traité de l'Origine des Romans* (1670) adlı bir kitap kaleme aldığından söz edilmektedir. Roman bir tür olarak, anılan eserde yazar tarafından "kâriînin tenşît-i kulûb ve istifadesi için sanatlı ve mensur ve ahvâl-i aşka dair maceralara mahsur hikâye-i masnûa ve muhayyiledir" şeklinde tanımlanmıştır. Ayrıca Avrupalıların onuncu asırdan itibaren roman yazmaya başladığı ve bu türü Belçikalıların "roman", İtalyanların "romanço", İspanyolların "romançero", İngilizlerin ise "romans" olarak adlandırdığı bilgisi verilmiştir (1299 [1881]: 1-2).

Çevirmenlerin romanın işlevi hakkındaki görüşlerinin ise genelde türün eğitici/öğretici ve eğlendirici yönleri üzerinde yoğunlaştığı gözlemlenir. Nitekim dönemin "Hace-i evvel"i Ahmed Midhat Efendi, edebî bir tür olarak romanla ilgili gündeme gelen tartışmaların tanım, yazılma şekli ve işlevsellik üzerinde yoğunlaştığını belirtmiştir. Romanın işlevselliğinde

[1] Tanzimat Dönemi ve sonrasındaki çevirilere ilişkin çeviribilim alanında yapılmış öncü çalışmalar için bkz. Paker 1986 ve 1987; Bengi 1990.
[2] Bkz. Karadağ 2014b.
[3] Bkz. Bozkurt 2014.

vurgulanan temel noktalar[4] ise "faydacılık" ve "eğlendiricilik"tir. Ahmed Midhat Efendi[5], Émile Augier'nin *L'Aventurière* adlı eserinden yaptığı *Nedâmet mi? Heyhât!* çevirisine yazdığı önsözde, bu noktaların tekrarının "ma'lûm-ı i'lân ve hâsıl-ı tahsîl derecesinde beyhude" olduğunu retorik bir soruyla şöyle vurgulamıştır:

> Romancılık sanatının mahiyetinden kaç defalar bahsolunmuştur! Biz bile Allah bilir ama on defadan ziyade bahsetmişizdir. Bu bahislerin zamanını teşkil eden maddenin ise "Roman nedir? Nasıl tasvir ve tahrir olunur ise okuyanları hem eğlendirir hem müstefîd eyler?" suretinden ibaret bulunduğunu mebâhis-i mezkûreyi okuyan kâri'ler dahi anlamışlardır.
>
> Artık bin defa bahsedilmiş olan bir şeyi tekrar şu hasbihâlimizde der-miyân eylersek ma'lûm-ı i'lân ve hâsıl-ı tahsîl derecesinde beyhude bir sa'yda mı bulunmuş oluruz? (Ahmed Midhat 1306 [1888]: 1).

O dönemki romanların istifade edilecek başlıca yönü ise ahlâka hizmet etmeleridir. Örneğin Ahmed Subhi Xavier de Montépin'den yaptığı *Esrâr-ı Saray-ı Krali* (1293 [1876]) (*La Perle du Palais-Royal*) çevirisine yazdığı önsözde Batı edebiyatının bir kısmının da ahlâka hizmet eden ve roman olarak tabir edilen hikâye kitapları olduğunu söyler (1293 [1876]:1).

Ahlâka hizmet ederek eğlendirecek ve yararlanılacak diğer bir tür ise fennî romandır. Anılan dönemde en çok çeviri yapan çevirmenler arasında yer alan ve "Jules Verne mütercimi" (Sevük 1941:243) olarak tanınan Ahmed İhsan'ın, bilimkurgunun ilk örnekleri sayılan fennî romanların çevirilerine yazdığı önsözlerde vurguladığı ahlâk-bilim birlikteliği dikkat çekicidir. "Fikir ve hayali bulandırarak yüz kızartacak, insana nefret verecek ağlamaklı manzaralardan uzak" (Ahmed İhsan 1308 [1890]:1), ahlâki değerlerin bozulmasını engelleyeceğini düşündüğü fennî romanları çeviren[6] ve bu tür romanların çevrilmesini destekleyen çevirmenin, yaptığı çevirilerle ahlâki değerlerle çelişmeyen bilim odaklı bir "kültür repertuarı"nın (Even-Zohar 2002:166-174) oluşturulmasına hizmet ettiği iddia edilebilir. Anılan dönemde, çeviri fennî romanların erek edebiyat ve kültür dizgesindeki nicelik ve nitelik açısından merkezî konumu, "bir grup ve bu grubun bireysel üyeleri tarafından yaşamın düzenlenişinde kullanılan seçeneklerin

[4] Bu vurguyla çevrilen başka roman örnekleri için bkz. Karadağ 2014c: 109-110 ve Bozkurt 2014: 16-18.

[5] Ahmed Midhat Efendi'nin çevirilerini çeviribilim bağlamında inceleyen ilk kapsamlı çeviri tarihi çalışması için bkz. Bengi 1990.

[6] Fennî roman ve çevirileri üzerine örnek olarak bkz. Andı 1993 ve 2000; Mignon 2006; Karadağ 2012; Uyanık 2013.

tümü ya da bu seçeneklerin kabul görmüş bütünü"[7] (Even-Zohar 2002:168) şeklinde tanımlanan bir "kültür repertuarı"nın[8] "bilinçli" bir şekilde fen odaklı olarak oluşturulmak istendiğinin kanıtı olarak görülebilir.

Bu repertuarın gelişmesine katkıda bulunan diğer bir çevirmen ise Ali Muzaffer'dir. Çevirmen, II. Meşrutiyet'in ilânından sonra, 1911 yılında, Camille Flammarion'dan *Dünyanın Sonu* (*La Fin du Monde*) (1327 [1911]) adlı romanı çevirmesinin temel nedeninin bilim yolunda halkı aydınlatmak olduğunu vurgulamıştır. Türk toplumunun bilim alanında henüz istenilen seviyeye ulaşamadığını söyleyen çevirmen, Avrupa'da popüler olan fen ile edebiyatı bir araya getiren bu tür romanları çevirmenin, zihinleri aydınlatmaya yarayacağına dikkat çekmiştir. Bu rehber kitaplarla halkı bilim yolunda ilerlemeye teşvik edeceklerine inandıklarını, geçmişte yayımlanan ve Türk okurları tarafından büyük bir ilgi gören Jules Verne çevirilerinin bunun bir göstergesi olduğunu şu sözlerle dile getirmiştir:

> Edebiyatı fünûn ile mezcederek efkâr-ı avâmı tenvir maksadıyla Avrupalıların (popülarizasyon) dedikleri tarzda tedvîn-i âsâr eden esâtizeden olduğu teslîm-gerde-i enâmdır. (...)
>
> Avrupa'da tenvîr-i efkâr için bazı hükemânın tevessül ettikleri (popü[la]rizasyon), yani fünûnu halkın hoşlanacağı mebâhis ve menakıp arasında tatbik ile ta'mîm usulü pek ziyade fâide-bahş olmuştur. Halk bu yolda yazılmış eserlerden fevkalade istifade eder. Gerçi biz henüz mesâ'il-i 'âliye-i fenniyeye müteallik neşriyata âmâde bir seviye-i 'irfânda değil isek de bu misilli âsârın tercüme ve neşri hiç olmazsa tenvîr-i ezhâna ve terakkîye doğru tehzîr-i hissiyâta rehber olabilir itikadındayız. İşte (*Dünyanın Sonu*) bu fikre teba'an tercüme ve neşrolunmuştur. Evvelce (Jül Vern)in âsârına halkımızca gösterilen rağbet bu fikrimizi teyit eder (Ali Muzaffer 1327 [1911]:1-2).[9]

Yukarıda değinilen bilgilere dayanarak eğiticilik-öğreticilik, eğlendiricilik, ahlâk ve fen odaklı roman çevirilerinden oluşan edebiyatın "çevrilmiş eserlerin toplamı gibi uzun bir ifadenin kısaltılmış biçimi olarak değil de, yapısı ve işleviyle bir dizge olan metinler topluluğu" şeklinde tanımlanabileceği bu dönemde, çeviribilimci Itamar Even-Zohar'ın sözünü ettiği üç temel durumun da geçerli olduğu iddia edilebilir: "çoğuldizge henüz oluşmamışken ya da başka bir deyişle, edebiyat henüz 'genç' ve yerleşme sürecinde iken"; "edebiyat ya 'çevresel' ya 'güçsüz' ya da her iki durumda iken";

[7] Çevirmen adı belirtilmediği takdirde çeviriler tarafımdan yapılmıştır.
[8] Tanzimat Dönemi edebî kültür repertuarına ilişkin bkz. Uslu ve Altuğ 2014.
[9] Çeviriyazılar için bkz. Bozkurt 2014: 100 ve 247.

"edebiyatta dönüm noktaları, bunalımlar ve yazınsal boşluklar yaşanırken" (Even-Zohar (Çev. Paker) 2008: 128).

Üç temel durumun geçerli olduğu bu dönemde, kurumsal bir yapı olarak çevirinin, unut(tur)ma ve hatırla(t)ma diyalektiği arasında, ulusal edebiyat ve kültür dizgemizin inşasında ve şekillen(diril)mesinde merkezî bir rol üstlendiği söylenebilir. Eğiticilik-öğreticilik, eğlendiricilik, ahlâk ve fen odaklılık kapsamında, unutulması ve/veya hatırlanması gerekenlerin neler olduğu ve bunların seçkisinin nasıl yapıldığı, neyin nasıl unutturulacağına ve/veya hatırlatılacağına nasıl karar verileceği konusunda söz sahibi olan o dönemdeki çevirmenlerin, editörlerin, yayınevlerinin yani çeviri kurumu eyleyicilerinin rolü yadsınamaz. Saliha Paker, ülkemizde yapılan çeviri tarihi araştırmalarını hafıza, unutuşa karşı hatırlayış ile ilişkilendirmiş ve "çeviri tarihi olarak kavramsallaştırılan araştırma alanının geleneksel, resmî ya da milliyetçi parametreleri aştığı ölçüde dil, edebiyat ve kültür hafızasını tetikleyebileceğine" dikkat çekmiştir (Paker 2004:277). Paker'e göre, 1970'lerin sonundan itibaren çeviribilim alanında yapılan analitik nitelikli betimleyici-açıklayıcı-yorumlayıcı çeviri tarihi araştırmalarının çıkış noktasını şu sorular oluşturmaktadır: "Hangi metin, ne zaman, kim tarafından, kimin 'himayesi'nde, hangi kültürel/toplumsal bağlamda neden ve nasıl erek dile çevrilmiş?" (Paker 2004:278). Bu noktada, çeviribilimci André Lefevere'in (2014:227-229) kullandığı şekliyle, "ideoloji, ekonomi ve statü" bileşenleriyle tanımlanan "ayrımlaştırılmış" veya "ayrımlaştırılmamış" ("differentiated" veya "undifferentiated") "himaye" ("patronage") kavramı çerçevesinde, tarihimizdeki ilk roman çevirisinin, Osmanlı İmparatorluğu'nda padişah adına devlet işlerini yöneten en yüksek derecedeki devlet adamı, sadrazam Yusuf Kâmil Paşa'nın Fransız yazar François de Salignac de la Mothe-Fénelon'dan çevirdiği *Tercüme-i Telemak*[10] (*Les Aventures de Télémaque*) olduğunun ve 1862 yılında yayımlanan bu eserin çok kısa sayılabilecek bir zaman içerisinde –yaklaşık altı ay sonra– ikinci baskısının yapıldığının altı çizilmelidir.

Ayrıca, Lefevere'in çeviriyi özgün metne karşı bir metin olarak değil de, "poetika", "ideoloji", "dil" ve "söylem evreni" (Lefevere 2014:215-243) dizgelerinin etkisinde yeniden yazılmış bir metin olarak ele almasından hareketle, 1821 yılında devlet eliyle kurulan Babıâli Tercüme Odası'na ve bu odada deneyimlenen roman çevirilerine değinmek gerekir. Tercüme Odası 1856 yılında yeni bir düzenlemeye giderek başlıca hizmetini "elsine-i ecnebiye ve hususiyle Fransız lisanı üzerine yazılmış şeyleri Fransızcaya nakletmek ve alelhusus Fransızca tahriratı kaleme almak" şeklinde tanımlamıştır. Söz konusu tanım çerçevesinde, kurumda okutulacak dersler

[10] *Tercüme-i Telemak* üzerine bir tez çalışması için bkz. Topraktepe 2005.

arasında romanların Türkçeye çevrilmesinin de yer aldığı unutulmamalıdır (Krş. Karaarslan 1999:33-41). Bu bağlamda, 4. sınıflar için öngörülen derste İngilizce kaleme alınmış bir romanın ara dil Fransızcadan Türkçeye çevrilmesinin uygun bulunması ("Fransızcadan Türkçeye tercüme olunmak üzere *Robenson* nam kitap"), vurgulanması gereken diğer bir noktadır (Karadağ 2008a:50-51).

Çeviri Roman Tarihimizde Doğu ve Batı, Çevirmenlik ve Yazarlık, Çeviri ve Telif İlişkisi

Edebiyat dizgemize girdikten sonra belli bir süre kendini kabul ettirme çabasında olan roman türünde, Andı tarafından da yukarıdaki ifadelerle belirtildiği üzere, zamanla önemli telif eserler veren ve Batı'nın seviyesini yakalayan yazarlar olmuştur. Andı, roman türünün Türk edebiyatına girişi ile Türk toplumunun Batılılaşması arasında bir benzerlik kurar. "Fantezi olarak da değerlendirilebileceğini" (Andı 1999:19) söylediği bu benzerlik hakkında Andı'nın yorumundaki vurgu noktası ise "Doğulu ilgisi ve idraki ile Batılıyı tanıma"dır:

> Romanın Türk edebiyatına girişinde izlediği seyir, toplumumuzun Batılılaşma serüveniyle paralellik içerisindedir. Önce bir Doğulu ilgisi ve idrakiyle bu Batılıyı tanıma... Arkasından tercüme ve adaptasyon devresi... Ama el yordamıyla... Sonra taklit... Ve nihayet onun gibi olunduğu iddiası [...] (Andı 1999:19).

Andı tarafından "romanın Türk edebiyatına girişinde izlediği seyir" ile "toplumumuzun Batılılaşma serüveni" arasında görülen koşutluk akla bir "metin" olarak Batı'nın çevrilmesini getirmektedir (Karadağ 2014a:492-498).

Batı'nın çevrilme serüvenini "Doğulu ilgisi ve idraki ile Batılıyı tanıma" olgusu çerçevesinde ele alan Andı'nın yaklaşımı, Tanzimat Dönemi'ne Şinasi'nin ve Namık Kemal'in "evlilik" eğretilemesiyle yaklaşan Nurdan Gürbilek'in "cinsiyet" odaklı çözümlemesini hatırlatır. "Doğu'nun Cinsiyeti: Kudretli Erkek, İhtiyar Âşık, Mistik Anne" (2010) başlıklı makalesinde Gürbilek, Şinasi'nin "Asya'nın akl-ı pirânesi ile Avrupa'nın bikr-i fikrini izdivaç ettirmek"ten; Namık Kemal'in ise "Şark ve Garb'ın fikr-i kemâl ve bikr-i hayâli arasında yapılacak evlilik"ten söz ettiklerini hatırlatarak "Tanzimat romanında kendini hissettiren bütün yetimlik duygusuna rağmen, kısılamamış bir eril ses"in (Gürbilek 2010:77) varlığına değinir. Araştırmacının buradaki saptaması oldukça çarpıcıdır: "bozgunda fetih rüyası". Gürbilek bu rüyada "mazisiyle mağrur", "yabancı kültüre nüfuz etme arzusundaki" Osmanlı yazarının, "kudretini kaybeden bir impa-

ratorluğun yazarı olmasına, Avrupa'yla evliliğe elverişsiz koşullarda talip olmasına rağmen erilliği hâlâ kendine, Asya'ya yakıştırabildiğine" dikkat çeker (2010:77-78).

Nitekim bir çeviri tür alanı şeklinde ortaya çıkan roman türünün başlıca eyleyicileri olarak çevirmenler, Tanzimat Dönemi'nden itibaren dilimize kazandırdıkları çevirilere yazdıkları yan metinlerde roman türünün önemini güç ilişkileri bağlamında bulundukları yorumlarla vurgulamışlardır. Örneğin Halil Edib ve Ali Rıza, Fransız yazar Xavier de Montépin'in *Le Fiacre no 13* (1884) adlı eserini Türkçeye *13 Numaralı Araba* (1307 [1889]) adıyla çevirmiş ve bu roman çevirisine "İfademiz" başlıklı bir önsöz yazmışlardır. Bu önsözde çevirmenler, romanın "ibret dolu hayatın renkli bir sahifesi"; insanlık adına yapılacak en büyük hizmetin ise "insanlar arasında cereyan eden hadiseleri hikâye şeklinde okura aktarmak" olduğunu ifade etmişlerdir. Çevirmenler tarafından önsözde güç ilişkileri açısından dikkat çekilen, hattâ kendi sözleriyle söylenecek olursa "itiraf edilen" önemli bir diğer nokta ise, Avrupalı yazarların roman türündeki "ileri" konumudur: "Bu meslekte Avrupa hikâye-nüvisanının haiz oldukları kemâl ve iktidarı bir hiss-i kadr-şinâsâne ile teslime mecburuz [...] Avrupa hikâye-nüvisanının bu meslekte haiz-i kemâl ve iktidar olduklarını itiraf etmiştik" (Halil Edib ve Ali Rıza 1307 [1889]:1).

Andı ve Gürbilek'in yukarıda verilen saptamalarından yola çıkarak, asimetrik güç ilişkileriyle nitelendirilen bu çeviri sürecinde, çevirmenlerin "roman"ı bir edebî tür olarak Türk edebiyat ve kültür dizgesine yerleştirme çabalarındaki hassasiyetlerinin altı çizilmelidir. Örneğin yukarıda değinilen fennî roman türünde, Jules Verne'den yapılan bir çeviride –*Yer Altında Seyahat* (1308 [1890])– çevirmen Ahmed İhsan "İslâm ahlâkını ihlal edecek veya örf âdetlerimize ters düşecek, yani bize tamamen yabancı görünecek zeminler üzerine kurulmuş değişik Frenk romanları"nın olumsuzluklarından söz eder. Bu tür romanların "sakıncalı bulunduğunu, faydasız sonuçlar verebileceği endişesiyle de fennî romanlara göre pek tercih edilmediğini" vurgular (Ahmed İhsan 1308 [1890]:1).

Sakıncalı bulunmayarak çevrilen romanlarda da, "olduğu gibi" değil, "gerektiği gibi" çevirme yöntemlerinin benimsendiği görülür. Örneğin Varna Rüşdiyesi Müdürü Osman Nuri tarafından Daniel Defoe'dan yapılan *Robenson*[11] (*The Life and Adventures of Robinson Crusoe*) çevirisinde "aynen tercümeye uğraşılmadığı, hattâ bazı yerlerin tayy, bazı yerlerin de kendi âdâtımıza göre ta'dîl edildiği" açıkça belirtilmiştir (Osman Nuri 1925:1). Kitabın çeviri için nasıl seçildiğine ilişkin çevirmen tarafından

[11] Osmanlıcadaki *Robenson* çevirileri üzerine bkz. Karadağ 2008b.

getirilen açıklamada ise, kaynak metnin erek okur kitlesinin beklentilerine yanıt verebileceği düşünülen ögeleri vurgulanmıştır:

> Bu hikâyeyi tercüme etmekten maksadımız: *Robenson*, çocuklara fikr-i teşebbüs verir. Meşakkatleri iktihâm etmeye, acılara çekîlere dayanmaya alıştırır. Dindarlığı telkin eder ve nihayet ana ve baba sözü dinlemeyenlerin pek çok tehlikelere uğrayacağını gösterir ahlâkî bir hikâye olmasıdır (Osman Nuri 1925:1).

Bu vurgunun önemi, ön kapakta kitap, çevirmen ve basım yerinin yanında "Millette husûsiyle gençlerimizde ve mekteblilerimizde mütâlaa hevesi uyandırmak maksadıyla tercüme edilmiştir" bilgisinin yer almasından da anlaşılmaktadır. Osman Nuri tarafından benimsenen bu amacın, dönemin diğer *Robenson* çevirmenleri tarafından da benimsendiği görülür. Bu noktada, anılan dönemde yayımlanan çoğu çevirinin, ana dil İngilizceden değil de ara dil Fransızcadan yapıldığı belirtilmelidir (İngilizceden "kısaltılmadan" çevrilen ilk *Robenson Kuruzoe* (1923) çevirisi (iki cilt) ise Şükrü Kaya'ya aittir). Batılılaşma sürecinde öykünülen Fransız kültürünün etkisiyle, Fransızca çevirmenler için dönemin âdeta *lingua franca*sı haline gelmiştir. Örneğin bir başka *Robenson* çevirmeni olarak Şemseddin Sami, çevirisine yazdığı önsözde bir dipnot verir ve kendisininkinden önce bir *Robenson* çevirisinin –*Hikâye-i Robenson* (1864)– daha yapıldığını bildiğini, ancak "bu çevirinin Batı dillerinin dışında bir dilden –Arapçadan– yapıldığı ve Fransız okullarında okutulan *Robenson*'dan farklı olduğu" için bir yeniden çeviriye imza attığını açıklar (Şemseddin Sami 1886:4). Burada altı çizilmesi gereken diğer bir nokta ise, dönemin en etkin entelektüelleri arasında yer alan Şemseddin Sami'nin İngiliz yazar Daniel Defoe'dan ya da İngilizce özgün metinden söz etmemesidir (Krş. Karadağ 2008b:118).

Görüldüğü üzere çevirmenler, kültürlerarası iletişim uzmanı kimlikleriyle Batı romanını konuk ederken hatırla(t)ma ya da unut(tur)ma konusunda kendi dizgelerinin normlarına göre davranmaktan çekinmemişlerdir. Bunun sonucu olarak, erek dizgede çeviri ile telif arasındaki sınırların bulanıklaştığı, benzerliklerin ise arttığı söylenebilir. Çeviri ile telif arasında benzerliklerin görülmesi, Even-Zohar'ın çoğuldizge kuramında çeviri edebiyatın çoğuldizgede egemen olduğu durum çerçevesinde irdelenir (Even-Zohar, çev. Paker, 2008:128). Kuramcının bu görüşü temel alınarak roman türünün çeviri yoluyla Türk edebiyat ve kültür dizgesine girişi, ardından da ilk telif örneklerinin ortaya çıkışı değerlendirilecek olduğunda, çeviri odağında sunduğu zenginliklerle gündeme gelen bir eserden söz et-

mek gerekir: *Mai ve Siyah*[12] (1896). Andı'ya göre, "[a]ncak Halid Ziya'yladır ki Türk romanı Batılı romanın seviyesine yaklaşabilmiş, Batı edebiyatlarındaki örnekleri 'gibi' olabilmiştir" (Andı 1999:19). Andı'nın Türk romanının Halid Ziya Uşaklıgil'in eseriyle Batılı roman seviyesine yaklaşarak Batı edebiyatlarındaki örnekleri "gibi" olabildiğine ilişkin saptamasını, *Mai ve Siyah*'ın roman kahramanı Ahmet Cemil'i odak noktası alarak yazarlık-çevirmenlik boyutuna taşımak mümkündür. Servet-i Fünûn romancılarından Halid Ziya'nın Batılı anlamda ilk Türk romanı olarak görülen *Mai ve Siyah* adlı bu romanında baş kahraman "asıl" yazar olmak isteyen, Batı hayranı çevirmen ve gazeteci Ahmet Cemil'dir. Ahmet Cemil şiir, tefrika roman ve haber çevirileri yaparak hayatını kazanır ve yaptığı çeviriler yazarlık mesleğine yönelik edinilen deneyimler şeklinde görece olumsuz olarak şöyle yorumlanır: "Şimdi tercüme işi artık bir maişet bedeli olmak acılığını kaybederek senelerden beri tek emeli olan muharrirlik mesleğine tatlı bir mukaddime hükmünü almıştı."; "Cemil! Artık işi mütercimliğe döküyorsun, şairlik sıfırı tüketti mi?" (Uşaklıgil 2012:76, 177). Halid Ziya kendi yaşamında da, aynı *Mai ve Siyah*'ta yarattığı kahraman gibi, önce çeviriler yapmış, sonrasında da telif eserler üretmiştir. İlk olarak Jean-Baptiste Racine'in *La Thébaïde ou les Frères Ennemis* (1664) adlı trajedisini "nesir" olarak Türkçeye çevirir (Krş. Önertoy 1965:2). Farklı bir dilde ve türde yazılmış bir eseri farklı bir dile ve türe taşıyarak yalnızca dillerarası değil, "türlerarası" bir çeviriye de ("intergenre translation") (Perteghella 2013:196) imza atmış olur. *Mai ve Siyah* romanı 1896-1897 tarihleri arasında önce tefrika halinde yayımlanmış, daha sonra kitaplaştırılmıştır. Batılılaşma yolunda bir dönüm noktası olan Dil Devrimi sonrasında *Mai ve Siyah* "çeviriyazı" ("transcription") aracılığıyla yeni alfabeye taşınır ve sadeleştirilir. 1938 yılında bizzat yazarın kendisi tarafından yapılan diliçi çeviri sonrasında birçok diliçi çeviri, edebiyat ve kültür dizgemizde yerini alır. İlginç olan nokta, doğası gereği "yeniden çeviri" ("retraduction/ retranslation") (Berman 1990:1) olarak ele alınabilecek söz konusu diliçi çevirilerin, Osmanlıca kaleme alınmış ana özgün metinden değil de, ara metin olarak adlandırılabilecek bu diliçi-öz çeviriden yapılmasıdır. Ne var ki gerçekte çevirinin çevirisi şeklinde tanımlanabilecek bu diliçi çeviriler, "dolaylı çeviri" ("indirect translation") (Gambier 2003:57) olarak değil de, doğrudan özgün metnin çevirisi olarak okura sunulmuştur.

Bu noktada, Türk edebiyatının benzer bir süreçten geçen klasikleşmiş romanlarından biri olarak *Çalıkuşu*'ndan söz etmek de yerinde olacaktır. *Çalıkuşu,* Reşat Nuri Güntekin tarafından ilk olarak *İstanbul Kızı* baş-

[12] *Mai ve Siyah* üzerine dil içi çeviri odaklı çalışmalar için bkz. Berk 2005, 2012, 2015; Doğan ve Memic 2016; Memic 2015; Tepeli 1999.

lıklı bir piyes şeklinde kaleme alınmıştır. Ancak yazar bu piyesi, içinde geçen köy sahneleri nedeniyle Dârülbedâyi'de oynanmaya uygun bulunmaması üzerine *Çalıkuşu*'na "çevir[miştir]" (*Edebiyatçılarımız Konuşuyor* 1953:37). Bu anlamda, *Çalıkuşu*'nun aslında bir "türlerarası çeviri" olduğu ifade edilmektedir (Baydere ve Karadağ 2019). Eserin çeviri serüveninin[13] ise bununla sınırlı olmadığı görülmektedir. İlk olarak 1921 yılında *Vakit* gazetesinde eski harflerle tefrika edilen roman daha sonra kitaplaştırılmış ve eserin birinci baskısı Orhaniye Matbaası tarafından yapılmıştır. Dört baskı yapmasının ardından Reşat Nuri tarafından yeni harflerle "yeniden yazı[larak]" önce *Yedigün*'de tefrika edilmiş, daha sonra ise kitap halinde yayımlanmıştır (Abir 2012:VI, 11). Burada dikkat çeken noktalardan biri, eserin salt yeni harflere aktarımdan çok daha ötesini içeriyor olmasıdır[14]. Bu anlamda, hem bir "türlerarası çeviri" hem de bir "diliçi çeviri" sürecinden geçtiği görülen günümüzdeki *Çalıkuşu*'nun aslında bir "sözde-özgün" ("pseudo-original") (Pym 1998:60) niteliği taşıdığı; Reşat Nuri'nin de *Çalıkuşu*'nun hem yazarı hem de çevirmeni olduğu söylenebilir (Baydere ve Karadağ 2019). Reşat Nuri de, aynı Halid Ziya gibi, kendi metninin otoritesini elinde bulunduran bir yazar kimliğiyle öngördüğü değişikliklerle romanını yeniden kaleme almış, bir "yeniden yazım"[15] ("re-writing") (Lefevere 2014) süreci gerçekleştirmiştir. Bu şekilde kendi kendilerini aynı dilde çevirmeleri ise hem Reşat Nuri'yi hem de Halid Ziya'yı aynı zamanda bir "diliçi öz-çevirmen" ("intr-auto translator") (Canlı 2016, 2018a:294, 2018b:59) kılmaktadır.

Çalıkuşu'nun günümüzdeki baskılarında da, söz konusu "diliçi öz-çeviri"nin temel alındığı görülmektedir (Krş. Güntekin 2018). Bu çerçeveden bakıldığında, Dil Devrimi ile birlikte Türk romanında ikili karşıtlıklardaki sınırların aşıldığı çeviri deneyimlerinin yaşandığını söylemek mümkündür. Ayrıca, Osmanlıca kaleme alınmış özgün metinler unut(tur)ulduğundan, dolaylı çevirilere kaynaklık eden ara metinlerin "sözde-özgün" niteliği taşıdığının altı çizilmelidir.

---

[13] *Çalıkuşu*'nun çeviri serüvenini çeviribilim bağlamında ele alan tez çalışması için bkz. Baydere 2019.

[14] *Çalıkuşu*'nun "değiştirilerek okuyucuya tekrar sunulma" sürecini Türk dili ve edebiyatı bağlamında ele alan tez çalışması için bkz. Abir 2012.

[15] Son dönemde çeviribilim alanında yapılan çeşitli araştırmalarda Dil Devrimi sonrasında yaşanan ve çeviriyazının da aralarında bulunduğu diliçi çeviri süreçlerinin çeviri tarihimizde işaret ettiği zenginliğe "yeniden yazım" ve "patronaj" vurgularıyla odaklanıldığı görülmektedir. Örneğin Refik Halid Karay'ın eserlerinin geçirdiği diliçi çeviri serüvenini, *Guguklu Saat* adlı roman özelinde ele alan Hilal Öztürk Baydere (2019), eserin 1940, 2005 ve 2009 yıllarında yayımlanmış diliçi çevirilerinin dizgede birer özgün metin konumu edindiklerine ve diliçi çevirilerin de tıpkı dillerarası çeviriler gibi birer yeniden yazım olarak "patronaj"ın etkisi altında gerçekleştiğine dikkat çekmiştir (Öztürk Baydere 2019:239).

Çalıkuşu'nu edebiyat ve çeviri tarihimiz açısından ilginç kılan bir diğer nokta ise "özgün" bir "Türk romanı" olup olmadığına ilişkin değerlendirmelerdir (Baydere 2019). Reşat Nuri'nin *Çalıkuşu*'nu yazarken Fransız yazar Guy Chantepleure'ün *La Passagère* (1911) adlı kitabından esinlenip esinlenmediği edebiyat ve çeviribilim alanlarında tartışılmaktadır. Türk dili ve edebiyatı bağlamında Nihan Abir *Çalıkuşu*'nu "yerli ve orijinal" (Abir 2012:345) bir roman olarak tanımlarken Nihayet Arslan romana ilişkin "kopya" iddialarını reddederek "en çoğu, belli bir konu, kişi ve olaylardan esinlenerek yeniden yazılmış [...] bir Türk romanı" (Arslan 2009:70) değerlendirmesinde bulunmuştur. Çeviribilim bağlamında sürdürdüğü çalışmasında ise Muhammed Baydere (2019) *Çalıkuşu*'nu çeviri tarihimizde "yirminci yüzyılın ikinci yarısına kadar yaygın kal[dığı]" (Paker 2014:71) belirtilen "terceme yollu sahiplenme"/"te'lîf" (Paker 2014:56-57) geleneği[16] çerçevesinde irdelenebileceğini ifade etmektedir. Romanın söz konusu çeviri serüveni dâhilinde değinilen "esinlenme" ve "yerlilik" vurgularını, kendisinin de bir çeşit "çeviri" serüveninden geçtiği söylenebilecek olan ve "yerli" ve "yabancı" arasında hareket eden Feride karakteri ile ilişkilendirmek mümkündür. Nitekim Feride, Fransız Okulu Notre Dame de Sion'da Batılı tarzda eğitim görmüş, Batı kültürünü yakından tanımış, bu yabancı kültürden faydalanmış ancak asla "Batı hayranlığına kapılmamış, bir Türk olarak Batı medeniyeti karşısında kendisini ezilmiş hissetmemiş" (Abir 2012:314) bir karakter olarak tanımlanmıştır. Bu şekilde karakterin kendi geçmişini unutmayarak kendi kültürüne yabancılaşmaması ve yabancı kültürü *benim*sememesi olumlu bir şekilde vurgulanmıştır.

Sonuç yerine

Yazı boyunca irdelenmeye çalışılan tüm çeviri roman örneklerinden de anlaşılacağı üzere, ancak hatırlananların unutulabileceği ve yine ancak unutulanların hatırlanabileceği gerçeğini göz önünde bulundurarak edebiyat ve kültür dizgemizdeki çeviri roman deneyimi incelenirken Doğu ya da Batı'dan, çevirmenlik ya da yazarlıktan, çeviri ya da teliften değil de; hem Doğu hem de Batı'dan, hem çevirmenlik hem de yazarlıktan, hem çeviri hem de teliften söz etmek gerektiği iddia edilebilir.

"Terceme yollu sahiplenme"/"te'lîf" (Paker 2014:56-57) geleneğine sahip edebiyat ve kültür dizgemizde çeviri romanın nasıl bir konukseverlikle karşılaştığı belki de Jacques Derrida'nın (2000) bir dil oyunuyla gündeme getirdiği "konuksever(mez)lik" ("hostipitality") kavramıyla açıklanabilir. Derrida'nın "konukseverlik" ("hospitality") ve "düşmanlık" ("hostility")

[16] 19. yüzyıl sonu Osmanlı edebiyatı geleneği dâhilinde "terceme" ve bununla ilişkili diğer metin üretme yöntemlerini ele alan tez çalışması için bkz. Demircioğlu 2005.

sözcükleriyle oynayarak dikkat çektiği nokta, konukseverliğin içindeki bastırılmış konuksevmezlik durumudur. Nitekim Saliha Paker de, "şiddet" içerebilecek bir eylem olarak çevirinin "en ilginç örnekleri"ne, "Osmanlı *terceme* pratiğinde" rastlanabileceğini (2014:42) belirtir.

Sonuç olarak, çeviri romanın Türk edebiyat ve kültür dizgesinin konuksever(mez)liğindeki deneyiminin, çeviriye ilişkin eylemlere yönelik kavramsallaştırmaların sınırlarının aşıldığı bir dönüşüm sürecine işaret ettiği ileri sürülebilir. Bu süreçte yalnızca "yabancı"nın sınanmadığının, "kendi"nden olanın da sınanıp değiştiğinin altı çizilmelidir.

KAYNAKÇA

Abir, Nihan. 2012. *Çalıkuşu'nun Hikâyesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Andı, Fatih. 1993. "Fenni Roman". *Dergâh*. 37. 11-18.

— 1999. *Roman ve Hayat*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

— 2000. "Türk Edebiyatında Jules Verne Tercümeleri-I". *Edebiyat Araştırmaları 1*. İstanbul: Kitabevi Yayınları. 129-144.

Arslan, Nihayet. 2009. "İki Roman: *Çalıkuşu* ve *Çalıkuşu Gibi*". *Journal of Turkish Studies*. 33: 1. 65-73.

Augier, Émile. 1306 [1888]. *Nedâmet mi? Heyhât!*. Müt. Ahmed Midhat Efendi. İstanbul: Tercümân-ı Hakîkat Matbaası.

Baydere, Muhammed. 2019 (devam etmekte). *Çalıkuşu'nun Çeviri Serüveni*. Doktora Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.

Baydere, Muhammed ve Ayşe Banu Karadağ. 2019. "*Çalıkuşu*'nun Diliçi Çeviri Serüveni Üzerine Betimleyici Bir Çalışma". II. Uluslararası Rumeli [Dil, Edebiyat, Çeviri] Sempozyumu, 12-13 Nisan. Kırklareli.

Bengi, Işın. 1990. *A Re-evaluation of the Concept of Equivalence in the Literary Translations of Ahmed Midhat Efendi*. Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Berk, Özlem. 2005. "Diliçi Çeviriler ve *Mai ve Siyah*". *İstanbul Üniversitesi Dilbilim Dergisi*. 14. 139-149.

— 2012. "Intralingual Translation as 'Modernisation' of the Language: The Turkish Case". *Perspectives: Studies in Translatology*. 21: 2. 257-271.

— 2015. "The Turkish Language Reform and Intralingual Translation". *Tradition, Tension and Translation in Turkey* (Ed. Şehnaz Tahir Gürçağlar, Saliha Paker ve John Milton). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. 165-180.

Berman, Antoine. 1984. *L'Épreuve de l'Étranger*. Paris: Gallimard.

— 1990. "La Retraduction comme Espace de la Traduction". *Palimpsestes*. 4. 1-8.

— 2008. "Çeviri ve Çeviri Üstüne Söylemler". Çev. Mehmet Rifat. *Çeviri Seçkisi II – Çeviri(bilim) Nedir?* (Ed. Mehmet Rifat). İstanbul: Sel Yayıncılık. 13-23.

Bozkurt, Eshabil. 2014. *1908-1928 Yılları Arasında Batı Dillerinden Osmanlı Türkçesine Çevrilen Romanlarda Mukaddime Geleneği*. Doktora Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.

Canlı, Gülsüm. 2016 (devam etmekte). *William Faulkner'ın Sanctuary Adlı Romanının Kaynak ve Erek Dizgedeki Çeviri Serüveni: Diliçi Çeviri, Öz-Çeviri, Yeniden Çeviri ve Dolaylı Çeviri Kavramları Işığında Bir İnceleme*. Doktora Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.

— 2018a. "Kavram Tanımlarının Ötesinde Bir Çeviri Eylemi: William Faulkner'ın *Sanctuary* Adlı Romanının Türk Erek Dizgesindeki Serüveni". *Çeviribilimde Güncel Tartışmalardan Kavramsal Sorgulamalara* (Ed. Seda Taş). İstanbul: Hiperlink Yayınları. 283-314.

— 2018b. "Relocating Self-Translation from the Interlingual to Intralingual: Faulkner as a Self-Translauthor". *transLogos – A Translation Studies Journal*. 1:1. 41-63.

Defoe, Daniel. 1864. *Hikâye-i Robenson*. Müt. Ahmed Lütfü. İstanbul: Takvimhane-i Amire Matbaası.

— 1876. *Robinson dans son île ou Abrégé des Aventures de Robinson*. Çev. Ambroise Rendu. Paris: Hachette.

— 1886. *Robenson*. Müt. Şemseddin Sami. İstanbul: Mahran Matbaası.

— 1923. *Robenson Kuruzoe*. Müt. Şükrü Kaya. İstanbul: Tanin Matbaası.

— 1925. *Robenson*. Müt. Osman Nuri. Varna: İleri Matbaa ve Kütübhânesi.

Demircioğlu, Cemal. 2005. *From Discourse to Practice: Rethinking "Translation" (Terceme) and Related Practices of Text Production in the Late Ottoman Literary Tradition*. Doktora Tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Derrida, Jacques. 2000. "Hostipitality". Çev. Barry Stocker ve Forbes Morlock. *Angelaki – Journal of the Theoretical Humanities*. 5:3. 3-18.

Doğan, Enfel ve Eldina Memic. 2016. "Halid Ziya Uşaklıgil'in Ş. Kutlu Tarafından Sadeleştirilmiş *Mai ve Siyah*'ı Üzerine Bazı Tespitler". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*. 2. 720-739.

Edebiyatçılarımız Konuşuyor. 1953. Ankara: Varlık Yayınevi.

Even-Zohar, Itamar. 2002. "The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer". *Translations: (Re)shaping of Literature and Culture* (Ed. Saliha Paker). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları. 166-174.

— 2008 (1987). "Yazınsal Çoğuldizge İçinde Çeviri Yazının Durumu". Çev. Saliha Paker. *Çeviri Seçkisi II – Çeviri(bilim) Nedir?* (Ed. Mehmet Rifat). İstanbul: Sel Yayıncılık. 125-131.

Flammarion, Camille. 1327 [1911]. *Dünyanın Sonu*. Müt. Ali Muzaffer. İstanbul: Necm-i İstikbâl Matbaası.

Gambier, Yves. 2003. "Working with Relay: An Old Story and a New Challenge". *Speaking in Tongues: Language Across Contexts and Users* (Ed. Luis Pérez Gonzalez). Valencia: Universitat de Valencia. 44-66.

Güntekin, Reşat Nuri. 1338 [1922]. *Çalıkuşu*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.

— 1939. *Çalıkuşu*. İstanbul: İkbal Kitabevi.

— 2018. *Çalıkuşu*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Gürbilek, Nurdan. 2010. "Doğu'nun Cinsiyeti: Kudretli Erkek, İhtiyar Âşık, Mistik Anne". *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları. 75-96.

Karaarslan, Uğurhan. 1999. *Osmanlı Dış Politikasında Değişim ve Babıâli Tercüme Odası*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Karadağ, Ayşe Banu. 2008a. *Çevirmenin Tanıklığında 'Medeniyet'in Dönüşümü*. İstanbul: Diye Yayınları.

— 2008b. *Osmanlıcada Robenson*. İstanbul: Diye Yayınları.

— 2012. "Çeviri Tarihimizde Fennî Romanlarla Bir Kültür Repertuarı Oluşturmak". *İstanbul Üniversitesi Çeviribilim Dergisi*. 2:6. 45-73.

— 2014a. "'Batı'nın Çevrilmesini 'Medeniyet' Odağıyla Yeniden Okumak: Tanzimat Dönemi/Sonrası Çeviriler ve 'Çekinceli' Cesur Çevirmenler". *Tanzimat ve Edebiyat – Osmanlı İstanbulu'nda Modern Edebî Kültür* (Ed. Mehmet Fatih Uslu ve Fatih Altuğ). İstanbul: İş Bankası Yayınları. 483-504.

— 2014b. *Çevirmenin Tanıklığında Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Çeviri Tarihini Yeniden Okumak*. C. 1-2. İstanbul: Diye Yayınları.

— 2014c. "Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Çeviri Roman Hâllerine Önsöz/Son Söz Tanıklıkları". *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları – IX Metnin Hâlleri: Osmanlı'da Telif, Tercüme ve Şerh* (Ed. Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, Selim S. Kuru, Ali Emre Özyıldırım). İstanbul: Klasik Yayınları. 98-145.

Lefevere, André. 2014 (1985). "Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm". *The Manipulation of Literature* (Ed. Theo Hermans). Londra: Croom Helm. 215-243.

Memic, Eldina. 2015. *Halid Ziya Uşaklıgil'in Ş. Kutlu Tarafından Sadeleştirilmiş Mai ve Siyah'ı Üzerine Bazı Tespitler*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Mignon, Laurent. 2006. "Entre Quête Scientifique et Quête Identitaire: La Littérature d'Anticipation Turco-Ottomane". *Cycnos – La Science-Fiction dans l'Histoire, l'Histoire dans la Science-Fiction*. 22:2. (http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=591).

Montépin, Xavier de. 1293 [1876]. *Esrâr-ı Sarây-ı Krali*. Müt. Ahmed Subhi. İstanbul: Tasvîr-i Efkâr Matbaası.

— 1307 [1889]. *13 Numaralı Araba*. Müt. Halil Edib ve Ali Rıza. İstanbul: Mahmud Bey Matbaası.

Önertoy, Olcay. 1965. *Halid Ziya Uşaklıgil (Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.

Öztürk Baydere, Hilal. 2019. "Türk Edebiyatını Diliçi Çevirilerden Okumak: Osmanlıcada ve Günümüz Türkçesinde Refik Halid'in *Guguklu Saat*'i". *Çeviri Üzerine Gözlemler* (Ed. Seda Taş). İstanbul: Hiperlink Yayınları. 225-241.

Paker, Saliha. 1986. "Translated European Literature in the Late Ottoman Literary Polysystem". *New Comparison*. 1. 67-79.

— 1987. "Tanzimat Döneminde Avrupa Edebiyatından Çeviriler, Çoğuldizge Kuramı Açısından Bir Değerlendirme". Çev. Ali Tükel. *Metis Çeviri*. 1. 31-43.

— 2004. "Türkiye Odaklı Çeviri Tarihi Araştırmaları, Kültürel Hafıza, Unutuş ve Hatırlayış İlişkileri". *Journal of Turkish Studies* (Der. Şinasi Tekin ve Gönül Alpay Tekin; Ed. Zehra Toska). 28:3. Harvard University: Department of Near Eastern Languages and Civilizations. 275-284.

— 2014. "Terceme, Te'lîf ve Özgünlük Meselesi". *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları – IX Metnin Hâlleri: Osmanlı'da Telif, Tercüme ve Şerh* (Ed. Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, Selim S. Kuru, Ali Emre Özyıldırım). İstanbul: Klasik Yayınları. 36-71.

Perteghella, Manuela. 2013. "Translation as Creative Writing". *A Companion to Creative Writing*. 195-212.

Pym, Anthony. 1998. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome.

Racine, Jean Baptiste. 1664. *La Thébaïde ou les Frères Ennemis*. Paris: Barbin.

Ricœur, Paul. 2008. *Çeviri Üzerine*. Çev. Sündüz Öztürk Kasar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sevük, İsmail Habib. 1941. *Avrupa Edebiyatı ve Biz: Garpten Tercümeler*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sue, Eugène. 1299 [1881]. *Şikemperverî – Oburluk*. Müt. Mihalaki. İstanbul: Matbaa-i Ebüzziya.

Tepeli, Yusuf. 1999. *Halid Ziya'nın Mai ve Siyah'ta Yaptığı Sadeleştirme Üzerine Bir İnceleme*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Topraktepe, Ersel. 2005. *Edebiyatımızda İlk Çeviri Roman: Fénelon'un Les Aventures de Télémaque Adlı Yapıtı. Yapıtın Çeviri Tarihimizdeki Yeri ve Önemi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.

Uslu, Mehmet Fatih ve Fatih Altuğ. 2014. *Tanzimat ve Edebiyat – Osmanlı İstanbulu'nda Modern Edebî Kültür*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Uşaklıgil, Halid Ziya. 1313 [1897]. *Mai ve Siyah*. İstanbul: Âlem Matbaası.

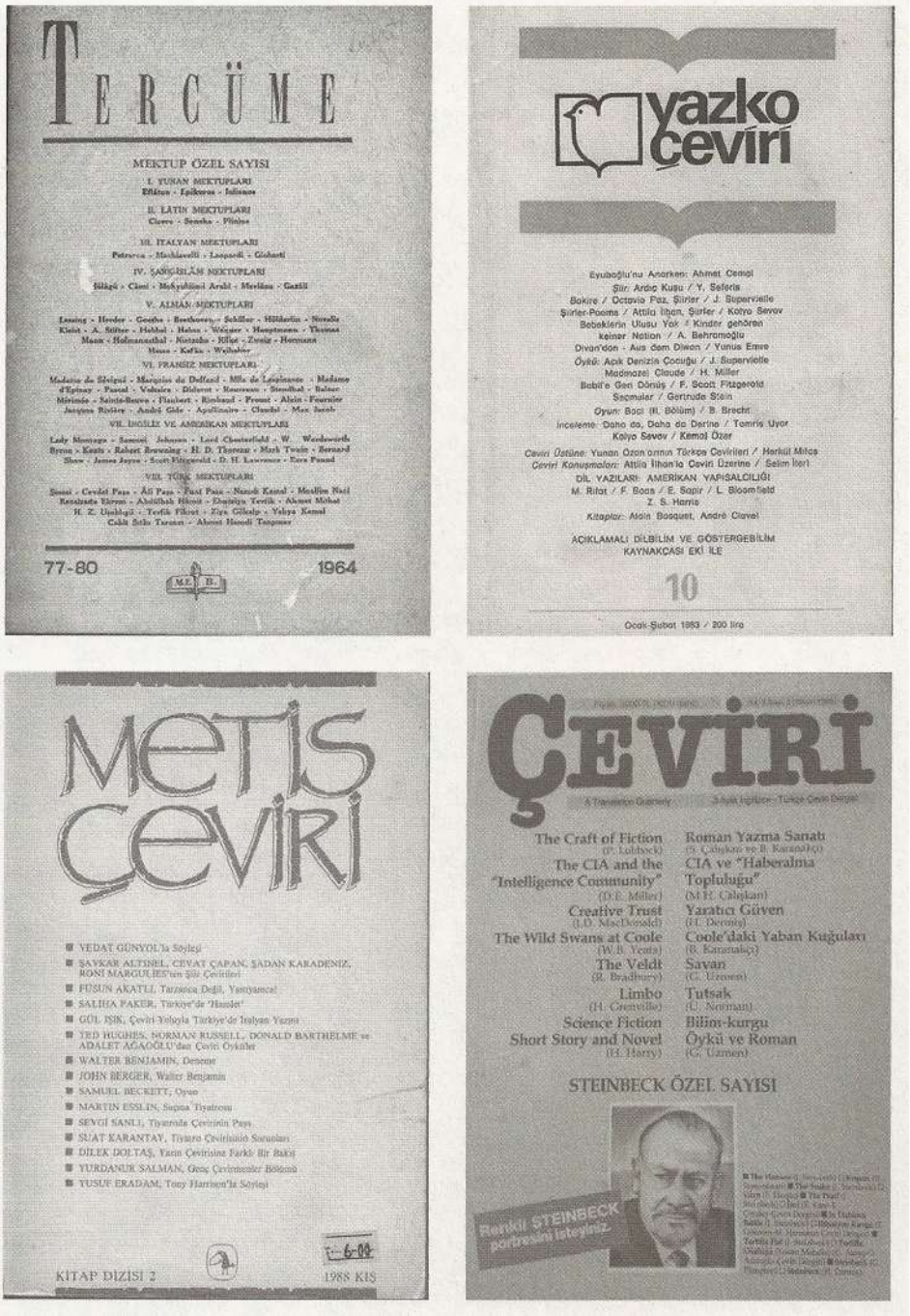
— 1938. *Mai ve Siyah* (Halid Ziya tarafından sadeleştirilmiş baskı). İstanbul: Hilmi Kitabevi.

— 2012. *Mai ve Siyah*. Haz. Enfel Doğan. İstanbul: Özgür Yayınları.

Uyanık, Seda. 2013. *Osmanlı Bilim Kurgusu: Fennî Edebiyat*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Verne, Jules. 1307 [1889]. *Deniz Altında 20000 Fersah Seyahat*. Müt. Ahmed İhsan. İstanbul: Artin Asaduryan Şirket-i Mürettibiye Matbaası.

— 1308 [1890]. *Yer Altında Seyahat*. Müt. Ahmed İhsan. İstanbul: Âlem Matbaası – Ahmed İhsan ve Şürekâsı.



Türkiye'de çeviri dergileri:
Tercüme dergisi, Çeviri dergisi, Yazko Çeviri, Metis Çeviri.

Çeviri Etkinliğinin Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi İçindeki Yeri ve Önemi

Arzu Özyön*

Çalışmada temel olarak çeviri etkinliğinin Türkiye'de Karşılaştırmalı Edebiyat tarihi içindeki yeri ve önemi üzerinde durulacaktır. Batı'da Karşılaştırmalı Edebiyat tarihi çok daha eskilere 1800'lü yıllara kadar uzanırken, Türkiye'de her ne kadar, Osmanlı İmparatorluğu'nun Tanzimat Dönemi'ndeki (1839-1876) Fransız edebiyatı etkisinin varlığı inkâr edilemezse de, bilinçli olarak yapılan Karşılaştırmalı Edebiyat çalışmaları oldukça yenidir. Özellikle Cumhuriyet Dönemi'nde bir anlamda devlet politikası olarak görülen ve Tanzimat dönemindeki Batılılaşma hareketinin devamı sayılabilecek edebî çeviri etkinliklerine de bağlı olarak ilk kez 1943-1960 yılları arasında İstanbul Üniversitesi bünyesinde Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyesi Doç. Dr. Cevdet Perin tarafından verilir. Fakat bilimsel olarak ilk Karşılaştırmalı Edebiyat çalışmaları 1970'li yılların ortalarından itibaren Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin filoloji bölümlerinde ve özellikle de Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Gürsel Aytaç tarafından yürütülür (bkz. Tekşan, 2011: 57). Türkiye'de Karşılaştırmalı Edebiyat alanında yapılan çalışmalarda bu dönemde de şüphesiz Batı edebiyatı ve özellikle Batı edebiyatından yapılan çevirilerin etkisi büyüktür. Böylece efsaneye göre ilk olarak Babil Kulesi'nde başladığına inanılan kargaşa ve karışıklık aslında çeviri çalışmalarının başlaması ile sonlanmış; farklı ulusların insanları arasında yabancı dil bilmeme sorunundan kaynaklanan kopukluk ve iletişimsizlik, çeviriler sayesinde çözüme kavuşmuş; dahası edebî çeviriler sayesinde ulusların ve kültürlerin

* Dr. Arzu Özyön, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi.

birbirleri ile Karşılaştırmalı Edebiyat kavşağında karşılaşması sağlanmış ve birbirlerini tanıması için ilk adımlar atılmıştır.

Ancak ülkemizde Karşılaştırmalı Edebiyat ve çeviri çalışmaları üzerine yoğunlaşmadan önce Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi'nin gerek uluslararası ve gerekse de ulusalüstü niteliği, çeviri etkinliğinin dünya tarihi ve edebiyatı içindeki yerine ve gelişimine burada kısaca da olsa değinmeyi gerekli kılmaktadır.

BATI'DA ÇEVİRİ ETKİNLİĞİ

Çeviri çalışmaları yüzyıllardır farklı ulusların birbirlerini ve birbirlerinin kültürlerini öğrenip tanımalarına yardımcı olmuş; düşünsel, kültürel, toplumsal ve siyasal birçok alandaki gelişmelere katkıda bulunmuştur. Gürsel Aytaç Avrupa tarihinde ilk edebî çevirmenin Romalılara esir düşmüş Livius Andronicus adında bir Yunanlı olduğunu ifade eder. Andronicus, Livius adında bir Romalı'nın evinde çocuklarına Yunanca öğretmiş, daha sonra hizmetlerinden dolayı azat edilerek evin efendisi Livius'un adını almıştır. Edebî anlamda en büyük başarısı ise *Odysseia* destanını Latinceye çevirmesi olur (bkz. 2009:42). Böylece Romalılar ilk kez Yunan edebiyatı ile tanışırken Avrupa tarihinde ilk Karşılaştırmalı Edebiyat örneği de çeviri yoluyla verilmiş olur. Romalıların çeviri etkinlikleri daha sonra artarak devam etmiş ve Yunan edebiyatının önemli eserleri Latinceye çevrilmeye devam etmiştir. Cemal Sakallı da Karşılaştırmalı edebiyatçı Zoran Konstantinoviç'ten alıntılayarak tarihte bilinen ilk edebî çevirinin, edebiyatlar arası gelişmelere ve sentezlere neden olduğuna işaret ederek MÖ 240 yılında Yunan dramının Latince olarak sahnelenmesi ve daha sonra yapılan çeviriler yoluyla Yunan edebiyatının Romalılar tarafından alımlandığı ve Yunan vezin ölçüsünün Latinceye uyarlandığı gibi ayrıntılara yer verir (bkz. 2012:199). Hüseyin Arak ise Batı'nın eski Yunan ve Roma İmparatorluklarının kültürel mirasına sahip çıktığını vurgulayarak çeviri alanındaki ilk sistematik çalışmanın Roma'da yapıldığı fikrini doğrular ve Romalıların neredeyse bütün Yunan edebiyatını kendi dillerine çevirdiklerini ifade eder (bkz. 2012:39). Bu arada Latin edebiyatının Yunancaya çevrilmesi de edebî çeviri açısından diğer önemli bir gelişmedir (bkz. Gürsel Aytaç, 2009:42).

Her iki yazar da çeviri etkinliğinin Avrupa tarihindeki en büyük rolünün, Rönesans ve Reform hareketlerinin özünü oluşturan Hümanizmin doğuşuna katkı sağlamak olduğu konusunda hemfikirdir. Avrupa ya da Batı anlamında düşünüldüğünde Rönesans diğer adıyla yeniden canlanma/doğuş ve Reform döneminde Eski Yunan-Roma edebiyatı ve kültürüne dönülerek düşünsel, kültürel ve toplumsal anlamda yeniliklere ve çeşitli gelişmelere imza atılmıştır. Anılan dönemde İtalya'da eski Yunan ve Roma

kaynaklarının hümanistler tarafından çevirileri yapılmış, bu çeviri etkinliği Avrupa'nın diğer ülkelerine de sıçramıştır. Örneğin Aytaç, Hümanizmin kültürel temellerinin Niklas von Wyle'ın *Translatzen* (1478) adlı eseriyle çeviri yoluyla Alman edebiyatçılara tanıtıldığına değinir (bkz. 2009:43).

Oryantalizmin ya da diğer adıyla Şarkiyatçılığın doğuşunda da gene edebî çeviri etkinliğinin önemli bir rol oynadığı gözlenir. Aytaç Alman edebiyatında Romantizm döneminde Doğu'ya, Asya'ya bir yöneliş olduğunu ve Viyanalı Şarkiyatçı Joseph von Hammer Purgstall'ın Almancaya çevirdiği Hafız'ın şiirlerini okuyan Goethe'nin bu şiirlerden ilham alarak *Doğu-Batı Divanı*'nı yazmaya karar verdiğini dile getirir (bkz. 2009:43). Bu bağlamda edebî çevirinin doğu ve batı edebiyatı ve dolayısıyla kültürleri arasında bir köprü işlevi üstlenerek farklı kültürleri birleştirdiği ve bu özelliği ile Karşılaştırmalı Edebiyat'a kaynak sağlayan bir etkinlik olduğu izlenmektedir. Aytaç'a göre,

> Edebî çevirinin farklı edebiyat dünyalarını birleştiren bir köprü oluşunun en somut örneğini Friedrich Rückert (1788-1866) vermiştir. Kuran'ı Almancaya çevirmiştir. İranlı Nizami'nin (?-1209) *İskendername* adlı destanını, keza Arap edebiyatının ünlü yazarı Hariri'nin (?-1122) *Makameler*'ini, Abu Tammam'ın (?-846) bini aşkın eski Arap şiirinden oluşturduğu *Hamasa* adlı antolojiyi, Almancaya kazandırmıştır (1846). Rückert, çeviri yaparak daldığı Şark şiir dünyasından bizzat etkilenerek gazel vb. nazım formlarını benimsemiş ve çevirdiği şairlerin tarzında şiirler yazarak çeviriden yaratıcılığa giden yolu somutlaştırmıştır (2009:43-44).

Rückert örneği bir ulusun yazarının başka bir ulusun yazarlarının eserlerinden nasıl etkilendiği, onları nasıl alımlayıp değiştirdiği ve dönüştürdüğü ve bunun sonucunda yeni bir ürün elde ettiğine iyi bir örnek oluşturmakla birlikte yabancı dil bilgisi olan bir yazarın aynı zamanda gerektiği durumlarda bir çevirmen olarak da rol üstlenebileceğinin bir kanıtıdır. Ana dili dışında ikinci bir dil bilmek konusunda Rückert kadar şanslı olmayan yazarlar da azımsanmayacak kadar fazladır. Mesut Tekşan edebiyatçı ve sanatçıların bir ya da daha fazla yabancı dil öğrenmesinin günümüz şartlarında bile imkân dâhilinde olmayışına realist bir yaklaşımla açıklama getirir:

> Yabancıyı tanımak ve yabancıdan etkilenmek, yabancı etkilere açık olmak öncelikle sanatçının o edebiyatı yazıldığı dilde okuyabilecek kadar iyi bir dil bilmesine bağlıdır. Aynı köken içerisinde yer alan dilleri bile öğrenmek çoğu zaman mümkün olmazken farklı kökenlerden gelen dilleri öğrenmenin güçlüğü ortadadır. Ortaya farklı kültür unsurlarının girmesiyle öğrenilen dillerin tadına varmak da zorlaşır. Araştırmacı ya da sanatçı yabancı dillerden bir ya da sanatçı yabancı dillerden bir ya

> da ikisini hakkıyla bilebilecektir. Bilmediği dillerin edebî eserlerini 'çeviri' yoluyla öğrenebilecek, değerlendirmesini tercüme eser üzerinden yapacaktır. Yabancı dil bilmeyen sanatçı veya araştırmacının yabancı kaynaklara ve eserlere ulaşabilmesi için o eserin, sanatçı ve araştırmacının anadiline çevrilmesinin gereği açıktır. Bu nedenle karşılaştırmalı edebiyat araştırmaları için *edebî çeviri* yabancı edebiyatları tanımada vazgeçilmez bir yoldur (2011:199).

Diğer bir deyişle, bir yazar ya da araştırmacının yabancı dil bilgisinin olmadığı ya da okumak istediği veya üzerinde çalışmayı düşündüğü bir eserin orijinal dilini bilmediği durumlarda çeviri eserler imdada yetişmektedir. Hüseyin Arak'ın da konuya Karşılaştırmalı edebiyatçılar açısından yaklaşarak, edebiyatçıların yabancı dil bilmesi konusunda Mesut Tekşan ile benzer bir tutum içinde olduğu gözlenir:

> [K]arşılaştırmalı edebiyat incelemesine konu edilen farklı uluslara ait eserlerin incelenmesi için [araştırmacının] çok-dilli olması beklenir. Ancak bir karşılaştırmacı kaç dil bilebilir? Eleştirel karşılaştırmalı inceleme yapan karşılaştırmacıların yabancı dil sorununu ortadan kaldıran alan ise öteden beri karşılaştırmalı edebiyatla iç içe çalışan çeviri bilimidir. Edebî çeviriler karşılaştırmalı edebiyat bilimine büyük ölçüde malzeme sağlayan bilim dalıdır (2012:43-44).

Arak bir yandan karşılaştırmacının yabancı dil eksikliğinin çeviri etkinliği ile giderilmesi konusuna değinirken, diğer yandan edebî çevirilerin Karşılaştırmalı Edebiyat incelemelerine konu olabilecek kaynakları zenginleştirdiğini vurgular.

Nitekim Servet-i Fünun edebiyatçılarından Mehmet Rauf'un, örneğin *Eylül* adlı psikolojik romanı ayrıntılı olarak analiz edildiğinde –yazarın kendisinin de kabul ettiği üzere– romanda yoğun bir Goethe ve Flaubert etkisi olduğu görülmektedir. Oysa Mehmet Rauf Fransızcayı eğitim hayatı sırasında öğrenmesine ve Fransız edebiyatı klasiklerini aslından okumasına rağmen, hayatına dair kaynaklardan yazarın Almanca bilmediği ve Goethe'nin, örneğin *Genç Werther'in Acıları* adlı eserini Türkçe çevirisinden okuduğu ve esin kaynağı olarak kullandığı öğrenilir (bkz. Arzu Özyön, 2013:24, 36). Bu örnek de yabancı dil bilmenin yanısıra çeviri eserlerin de edebiyatçılara fazladan katkı ve kaynak sağladığının bir göstergesidir.

Kadriye Öztürk edebiyatlar arası etkileşim sürecinden söz ederken bu sürecin gerçekleşmesine temel hazırlayan unsurlar arasında yabancı dil bilgisinin yokluğu halinde bu açığı kapatabilecek bir başka unsura, çeviri eserlere de yer verir:

> Her ulusun her yazarı yabancı dil bilgisine sahip olmayabilir. Bu durumda edebiyatlar arası etkileşim bir yazarın yabancı edebiyatı, çeviri eserler yoluyla tanıması niteliğinde gerçekleşebilir. Okuma eylemi ve alımlama esnasında yazar, okuduğu metin hakkında yargıya varırken onu kendine örnek alabilir [...] (1998:13).

Öztürk ayrıca yabancı dil bilgisi olmayan bir yazarın, herhangi bir edebî eserin birinci elden çevirisine ulaşamadığı durumlarda ikinci hattâ üçüncü el çevirisini okuyabileceğine ve böyle bir durumda da gene iki ulus edebiyatı ve kültürü arasında etkileşimin gerçekleşebileceğine işaret eder:"[H]atta yazarın orijinal kaynağı ikinci veya üçüncü el çeviriden okuması mümkündür. Bu durumda dolaylı etkiden söz edilebilir" (1998:13). Öyle ki günümüzde İngilizce, Almanca, Rusça gibi yabancı dillerden Türkçeye doğrudan yapılan çeviriler kabul görürken, geçmişte özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayarak 20. yüzyılın başlarında da devam eden çeviri uygulaması, Türkçeye İngilizce, Almanca gibi Batı dillerinden yapılan birçok çevirinin ikinci bir dil –ki bu ikinci dil o dönemde Türk edebiyatçıları tarafından iyi bilinen ve yoğun olarak kullanılan Fransızcadır– üzerinden gerçekleştirilmesi şeklinde olur. "Batılı yapıtların Arapça aracılığıyla çevrildiği bile görülmüştür. Sözgelişi, Robinson Crusoe'nun Osmanlıcaya ilk çevirisi 1864'te Vakanüvis Ahmet Lütfi Efendi'nin, Arapçadan Hikâye-i Robenson başlığıyla yaptığı çeviridir. Daha sonraki çevirileri ise Fransızcadan yapılmıştır" (Göktürk, 2013:52). Buradan da zaten çeviri olan bir eserin ikinci kez ancak bu defa orijinal dili olan İngilizceden değil, Arapçadan Osmanlıcaya çevirisinin yapıldığı ve aslında her yazar, sanatçı ve çevirmenin kendi sahip olduğu yabancı dil bilgisinden faydalanarak ve bu doğrultuda çeviri yaptığı sonucuna varılmaktadır.

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA ÇEVİRİ ETKİNLİĞİ

Batı kültüründe yukarıda da vurgulandığı gibi edebî çeviriler aracılığıyla doğu kültürü ile karşılaşma ve doğu kültüründen etkilenme gözlenirken, Türk kültürü ekseninde ele alındığında ilk olarak İslâmiyet'in kabulünden sonra Arap ve Fars edebiyatından etkilenmeler yaşanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk çeviri etkinliklerinin Lâle Devri'nde (1718-1730) İbrahim Paşa tarafından tarih ve bilim alanında gerçekleştirildiği bilinse de, aslında Türk edebiyatında çeviri çalışmalarının kaynağının 11. yüzyıla dayandığı –*Divan-ı Lügat-it Türk* adlı eserin varlığı ile de– kanıtlanmaktadır (bkz. Tekşan, 2011:208). Zira, adı geçen eser Araplara Türkçe öğretmek amacıyla hazırlanmış ilk Türkçe sözlük olma özelliğini taşımaktadır. Özellikle onuncu yüzyılda İslâmiyet'in Türkler tarafından kitleler halinde kabulünün ardından Doğu'ya bir yöneliş söz konusu olmuş; yoğun olarak

Arap ve Fars edebiyatından etkilenmeler görülmüştür. Süer Eker *Kutadgu Bilig'de Türkçe İslâmi Terimlerin Kaynakları Üzerine* adlı eserinde bu dönemde Arapça ve Farsçadan yapılan çeviriler, uyarlamalar ve özgün eserlerin Türk dili araştırmaları için önemli kaynaklar olduğunun altını çizerek "Kur'an ve hadislerden beslenen İslâmi dönemin bilinen ilk eseri Kutadgu Bilig de dinî terminoloji alanında zengin malzemeye sahiptir. Kutadgu Bilig, inanç sistemi ile ilgili İslâmi terimlerin önemli bir bölümünü, ilk Kur'an tercümeleri gibi, Türkçenin öz kaynaklarıyla karşılar" (Eker, 2006 akt. Tekşan, 2011:208-209) der. Böylece din değişikliği ile kültürel anlamda bir dönüşüm yaşanmış ve bunun sonucu olarak da Arapça ve Farsçadan ödünç alınan sözcükler Türk dilinin söz varlığı içinde yerini almıştır.

Aynı dönemde sadece edebî eserler değil, özellikle fıkıh, kelam, hadis kitapları da dâhil olmak üzere daha birçok eser Türkçeye çevrilmiştir. Arap ve Fars edebiyatları ile yaşanan etkileşim süreci sonunda bu edebiyatların şiir geleneğini tam olarak öğrenen Türk şairleri üç ayrı dilde şiir yazmaya başlamışlardır. Bu durum da gene çeviri eserlerin çok erken dönemden itibaren, henüz onuncu ve on birinci yüzyıllarda bile edebiyatlar arası etkileşimde ne kadar etkili olduğunu örneklemektedir.

Lâle Devri'nden başlayarak ve özellikle Tanzimat Fermanı'nın ilân edilmesinin ardından ise Osmanlı İmparatorluğu yüzünü Batı'ya dönmüş gerek edebî ve düşünsel anlamda gerekse kültürel ve toplumsal yaşam tarzı, siyasal ve ekonomik gelişmeler bağlamında bir Batı'yı örnek alma dönemi başlamıştır. Tekşan Bilge Ercilasun'dan alıntılayarak Türk toplumunda Batı etkisinin temel olarak sosyal hayat, eğitim, tercümeler ve edebî türler olmak üzere dört alanda görüldüğünün altını çizer (bkz. 2011:77). Ancak yazımızın kapsamı ve sınırlılıkları gereği, burada özellikle üzerinde durulacak olan etkileşim alanları kısaca değinilecek de olsa edebî türler, fakat özellikle de tercümelerdir.

Gürsel Aytaç Lâle Devri'nden itibaren çeviri etkinliğinin, Osmanlı İmparatorluğu'nun bilinçli bir şekilde dışa açılma ve kültür politikasının bir parçası olarak devam ettiğine dikkat çeker (bkz. 2009:44). Diğer bir deyişle, çeviri etkinlikleri Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma hareketlerinin bir hazırlayıcısı rolünü üstlenmiştir. Mine Yazıcı'nın ifadesiyle, "[İbrahim Paşa] Müteferrika döneminde Batı dillerinden (dönemin gözde dili çoğunlukla Fransızcadan) yapılan çevirilerin çoğu bilgi aktarma niteliğindedir. Bu dönemde, sırasıyla en çok askerlik, ardından fen, tıp ve doğa bilimleri alanında çeviri yapılmıştır" (2004:92). Daha önce de vurgulandığı üzere Lâle Devri edebî çeviri etkinliğinin henüz ön plana çıkmadığı bir dönemdir. Bunda Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasal ve askerî anlamda gücünü korumaya çalışması ve bu nedenle de askerî alandaki ve fen ve

tıp alanlarındaki yenilik ve gelişmeleri takip etmek amacıyla bu alandaki çeviri etkinliklerine ağırlık vermesi etkili olmuştur.

Edebî anlamda Batı dillerinden ve özellikle de o dönemde popüler olan Fransızcadan çevirilerin yapılması ise ancak Tanzimat Fermanı'nın (1839) ilân edilmesinden sonra gerçekleşmiştir. Yazıcı, Baysal'ın araştırmasında kullandığı tablolara işaret ederek kendisinin, özellikle 1840 ve 1868 dönemine "İlk Edebî Batı Çevirileri" şeklinde başlık atmasının, çevirinin toplumsal anlamda varlığının ancak 1840'tan sonra ve edebî eserler aracılığıyla kabul edildiğini kanıtlaması açısından önemli olduğunu vurgular (bkz. Baysal, 1968:65-74 akt. Yazıcı, 2004:133). Tanzimat dönemi edebiyatçıları bu dönemde hem okur ve çevirmen rollerini yüklenmişler hem de yazmaya devam etmişlerdir. Bunlar arasında en çok anılanlardan ikisi Ahmet Mithat Efendi (1844-1912) ve Şemsettin Sami (1850-1904)'dir (Arak, 2012:41). Gürsel Aytaç ise Şinasi (1826-1871), Ahmet Vefik Paşa (1823-1891) ve Kâmil Paşa'nın ilk çevirmenlerimiz, Şemsettin Sami (1850-1904), Recaizade Ekrem (1847-1914) ve Namık Kemal (1840-1888)'in ise hem ilk roman yazarlarımız hem de edebî anlamda ilk çevirmenlerimiz olduğunu vurgular (bkz. 2009:44). Adı geçen yazarların da aralarında bulunduğu dönemin yazarları, Batı edebiyatından okudukları eserleri bir yandan kendi dillerine çevirip edebiyata kazandırırken, diğer yandan okuduklarına benzer eserler vermeye çalışmışlardır. Örneğin Fénelon'un *Aventures de Télémaque* adlı eseri 1859 yılında Yusuf Kâmil Paşa tarafından çevrilmiş ve 1862 yılında *Tercüme-i Telemak* adıyla yayınlanarak edebiyatımıza kazandırılmış o dönemdeki bilinen ilk edebî çeviri eserdir (bkz. Göktürk, 2013:54; Tekşan, 2011:211). Batılı roman örneklerine benzer şekilde yazılmış ilk eserler arasında Ahmet Mithat Efendi'nin, Alexandre Dumas'nın *Kamelyalı Kadın*'ına benzeterek yazdığı *Denizci Hasan* (Hasan Mellah) romanı vardır. Bu aşamada da gene edebiyatları karşılaştırmalı olarak analiz etme ve yeni eserler verme süreci içinde edebî çevirinin etkisinin ne derece büyük olduğu bir kez daha görülmüştür.

Benzer eserler verme çabası, başta roman, hikâye ve tiyatro olmak üzere yeni edebî türlerin edebiyatçılarımız tarafından alımlanması ve dolayısıyla edebiyatımıza girmesi gibi bir gelişmeyi de beraberinde getirmiştir. Baysal'ın çalışmasında 1869-1875 arasındaki dönemi "Tiyatro ve Roman Devri" olarak adlandırması da bir yandan yeni edebî türlerin 1869'dan itibaren benimsendiğine dikkat çekerken diğer yandan bunların topluma ve edebiyata kazandırılmasında çevirinin önemine işaret etmektedir (bkz. Baysal, 1968:65-74 akt. Yazıcı, 2004:134). Başka bir deyişle edebî çeviriler yoluyla o güne kadar bilinenlerden son derece farklı ve yeni ifade biçimleri de edebiyatımıza girmiş ve bu gelişmeler edebî değişimlerin yanı

sıra kültürel dönüşümlerin de tetikleyicisi olmuştur. Cemal Sakallı'nın ifadesiyle, "Metinlerarasılığın gerçekleştiği ilk alan olan çeviriler, ulusal kültürler ve yazınlararası ilişkileri sağladığı gibi, etkileşimlerle dolaylı olarak ulusal kültürlerde, ulusal yazında, dilde, biçemde ve yazınsal yönelimlerde yeni gelişmelerin, değişimlerin, bireşimlerin gerçekleşmesinde etkin rol oynarlar" (2012:199). Böylece çeviri etkinliğinin basit bir şekilde sadece edebî eserlerin başka dillere aktarımı olarak görülmemesi gerektiğini ve tek işlevinin bu olmadığını; özellikle edebî çevirinin farklı ulusları karşı karşıya getirerek birbirlerini tanımalarını sağladığını ve söz konusu uluslaın edebiyatları ve kültürleri arasında bir etkileşim süreci başlatarak yeni ve bazen de sentez ürünler verilmesinin önünü açtığını söylemek mümkündür.

Servet-i Fünun Dönemi'nde (1896-1901) de edebî çeviri etkinliklerinin devam ettiği gözlenmektedir. Mesut Tekşan, Halide Edip Adıvar'ın İngiliz edebiyatından ama özellikle de Shakespeare'den yaptığı çevirilerin bu dönem içinde önemli yer tuttuğuna dikkat çeker. Adıvar daha sonra Shakespeare çevirilerine Vahit Turan ve Mîna Urgan ile devam etmiş ve *Shakespeare Külliyatı* adıyla yayınlayacak kadar çok çeviri yapmıştır. Bu oyunlar arasında *Hamlet*, *Nasıl Hoşunuza Giderse*, *Criolanus*, *Antonius ve Cleopatra* adlı oyunlar da yer almaktadır (bkz. Enginün, 1991:124 akt. Tekşan, 2011:212). Ayrıca gene bu dönemde Balzac, Goncourt Kardeşler gibi Fransız realistlerden ve Fransız natüralist Emile Zola'dan da çok sayıda çevirinin yapıldığı görülmektedir.

Tanzimat Dönemi'nde verilen eserler ile karşılaştırma yapıldığında, bu dönemde yazılan tiyatro, roman gibi eserlerin Batı'daki benzerlerini örnek almakla birlikte bütünüyle bir taklitçilikten ya da Batı'ya öykünmekten biraz daha uzak olduğu izlenmektedir. Örneğin bu dönemde Halit Ziya Uşaklıgil'in Fransız realistleri örnek alarak yazdığı *Mai ve Siyah*'ı ve özellikle de *Aşk-ı Memnu* adlı romanı gerek orijinalliği gerekse dil ve üslup yapısı ve betimlemeleri anlamında Türk edebiyatının yüzünü güldürmüş ve bugün de okunan Türk klasikleri arasına girmiştir. Diğer bir Servet-i Fünun yazarı ise ilk romanı *Eylül* ile büyük başarı yakalayan Mehmet Rauf'tur. *Eylül* ayrıntılı betimlemeleri ve derinlikli ruh tahlilleri ile Türk edebiyatının ilk psikolojik romanı olarak kabul edilir. Anılan edebiyat eserlerimiz son derece özgün olmakla birlikte, yaratım sürecinin halkaları geriye doğru takip edildiğinde en başında çeviri eserlere ve edebî çeviriye ulaşılmaktadır.

Cumhuriyet Dönemi'nde Çeviri Etkinliği

1940'lı yıllardan başlayarak Türkiye kültürel ve toplumsal anlamda bir dönüşüm devri yaşar. Bu dönem özellikle edebî çeviri çalışmalarının yoğunlaştığı ve en verimli olduğu dönemdir (bkz. Sakallı, 2012:201). Osmanlı

İmparatorluğu'nun Tanzimat Dönemi'nde başlayan Batılılaşma hareketinin bir devamı olarak görülebilecek edebî çeviri çalışmaları bu dönemde de devlet eliyle yürütülmüş ancak bu defa Türkçeye çevrilen eserler Tanzimat Dönemi'ndeki rastgele çevrilmiş eserlerin aksine bilinçli olarak, eğitime de katkısı olacağı düşüncesiyle seçilmiştir. Nitekim bu dönemde Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel'in denetiminde yürütülen (Batı klasiklerinden) çeviri çalışmaları Türkiye'de edebiyat ve düşünce anlamında Rönesans'ın ve aydınlanmanın, bir tür uyanışın başlangıcı olur. Köy enstitülerinin de kurulduğu 1940'lı ve sonrasında 1950'li yıllarda edebî çeviri en parlak dönemini yaşar. Edebî çevirinin öncülük ettiği tarihsel-toplumsal ve düşünsel gelişmeler (Fransız Devrimi'nin özgürlük, eşitlik gibi temel kavramları) 1968 öğrenci hareketlerinin (bkz. Sakallı, 2012:201) Türkiye'de de etkili olmasında önemli bir rol oynar. Siyasal anlamdaki bu uyanışın, 1961 Anayasası'nın özgürlük ortamında edebî çevirinin yerini siyasal içerikli çevirilere bırakmasının bir sonucu olduğuna dikkat çekenler de bulunmaktadır (bkz. Arak, 2012:42). Ancak sonuç olarak edebî çevirinin bir dinamo görevi görerek siyasal çevirilere ve özgürlük hareketlerine, siyasal, toplumsal ve düşünsel değişimlere zemin hazırladığı da yadsınamaz bir gerçektir. Bu anlamda edebî çeviri Türkiye'de düşünsel, siyasal, toplumsal ve kültürel devrimin başlangıcı olması açısından hayati önem taşımaktadır.

Gürsel Aytaç bu dönemde Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel'in, çeviri çalışmaları konusunda Sabahattin Eyüboğlu ve Nurullah Ataç'ı görevlendirdiğini ve Tercüme Bürosu'nun yoğun bir şekilde çalışarak kitapların "Dünya Edebiyatından Tercümeler" adı altında yayımlandığını ve halk arasında "beyaz kitaplar" diye adlandırıldığını dile getirir (bkz. 2009:45). Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel'in en büyük başarıları arasında yer alan Tercüme Bürosu ve Tercüme dergisi "1-5 Mayıs 1939 yılında toplanan I. Türk Neşriyat Kongresinde alınan kararla kurul[ur]" (Sakallı, 2012:202) ve köy enstitüleri ile birlikte Türkiye'de aydınlanma sürecinin yapıtaşlarını oluşturur. Adı geçen kongrede Türkçeye çevrilecek yapıtların seçiminin yapılması yanında yapılacak çeviri etkinliğinin amacı da netlik kazanır. Buna göre amaç yapılan çeviriler aracılığıyla tıpkı Rönesans döneminde Batı'da olduğu gibi kültürel bağlamda hümanizmin geliştirilmesidir. Aynı dönemde çeviri çalışmalarına destek veren zamanın başbakanı İsmet İnönü'nün "Dünya Edebiyatından Tercümeler" serisine yazdığı önsözde de yapılan çeviri çalışmaların amacı açık olarak ortaya konmaktadır:

> Eski Yunanlılardan beri milletlerin sanat ve fikir hayatında meydana getirdikleri şaheserleri dilimize çevirmek, Türk milletinin kültüründe yer tutmak ve hizmet etmek isteyenlere en kıymetli vasıtayı hazırlamaktır. Edebiyatımızda, sanatlarımızda ve fikirlerimizde istediğimiz yüksekli-

> ği ve genişliği bol yardımcı vasıtalar içinde yetişmiş olanlardan beklemek, tâbi yoldur. Bu sebeple tercüme külliyatının kültürümüze büyük hizmetler yapacağına inanıyoruz (İsmet İnönü, 1-8 1941 akt. Tekşan, 2011:2013).

İsmet İnönü'nün sözlerinden Batı edebiyatından çevirisi yapılan klasiklerin Türk toplumunda kültürel ve düşünsel anlamda bir aydınlanma sağlaması beklenmektedir. Nitekim, daha önce de vurgulandığı gibi uzun vadede 1961 Anayasası'nın yarattığı özgürlük ortamının da etkisiyle gerek kültürel gerekse düşünsel ve siyasal anlamda bir devrimin yaşandığına tanık olunur.

Bu dönemde Tercüme Bürosu tarafından yapılan çeviri çalışmaları sayısal anlamda değerlendirildiğinde;

> 1941 yılında 13, 1942'de 27, 1943'de 69 yapıt Türkçeye çevrilmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın tüm olumsuzluklarına rağmen, tercüme bürosu etkinliklerinde hiçbir gerileme olmaz ve çeviri yapıtların sayısı 1944'de 104, 1945'de 129 ve 1946'da 154'ye ulaşır. Hasan Âli Yücel ekibi altı yıl içinde 496 yapıt çevirmiştir. Bu sayı 1950'de 750'ye ulaşır (Yılancıoğlu, 2005:292).

Tercüme Bürosu tarafından yayımlanan *Tercüme* (1940-1966) dergisi dışında, sonraki yıllarda "Yaşar Nabi Nayır'ın yayımladığı *Cep Dergisi* (Dünyaya Açılan Pencere) (1966-1969), yayın yönetmenliğini Ahmet Cemal'in yaptığı *Yazko Çeviri* (1981-1984), daha sonra *Metis Çeviri* (1987-1992), TÖMER Bursa şubesinin çıkardığı *Edebiyat Çeviri Dergisi* (1994-) v.d. Türkiye'nin yayın ve kültür hayatında önemli başarılar elde etmiştir" (Sakallı, 2012:202). Bu bağlamda Yaşar Nabi Nayır'ın yayımladığı çeviri dergisi için kullanılan "Dünyaya Açılan Pencere" adı da oldukça anlamlıdır. Gerçekten de edebî çeviriler, Türk edebiyatının neredeyse her döneminde başka uluslarla karşılaşmanın, yabancı olanı tanımanın, 'öteki'nden etkilenerek değişmenin ve yeni sentezler oluşturmanın bir yolu, dünyaya açılan bir pencere olmuştur.

Tiyatro alanından bir örnek vermek gerekirse, 1950'li yıllarda Haldun Taner'in yurtdışı seyahatlerinden birinde Brecht'in oyunlarını izlediği ve bu oyunlardan etkilendiği; daha sonra Taner'in ricasıyla Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı* oyununu Almancasından okumuş olan Adalet Cimcoz'un oyunu Almancadan Türkçeye çevirdiği izlenir. Bu dönemdeki çeviri etkinliği ise Brecht'in Epik Tiyatrosu'nun Türk tiyatrosu ve tiyatro yazarları tarafından benimsenmesi ile sonuçlanır. Tıpkı Tanzimat Dönemi'nde olduğu gibi ilk olarak Brecht'in oyunlarına öykünen yazarlarımız daha sonra özgün Epik Tiyatro örnekleri kaleme alırlar. Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* ile öncülük ettiği Epik Tiyatro örnekleri, Sermet Çağan oyunları ve Vasıf Ön-

gören'in *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Almanya Defteri*, *Oyun Nasıl Oynanmalı* adlı başarılı tiyatro oyunları ile devam eder. Sonraki kuşakta ise Oktay Arayıcı'nın *Nafile Dünya,* Başar Sabuncu'nun *Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmamış Hayat Hikâyesi* adlı oyunları Epik Tiyatro örnekleri arasında yer alır (bkz. Çelenk, 2003:88-89).

Genel olarak bakıldığında ülkemiz, tarihinin farklı evrelerinde edebî çeviriler yoluyla sadece diğer ulusların edebiyatları ile değil, aynı zamanda kültürleri, düşünsel ve siyasal yaşamları ile de karşılaşma imkânı bulur. Bu karşılaşma ise özellikle Cumhuriyet yıllarında yapılan siyasal içerikli çeviriler ile birlikte edebî, kültürel, düşünsel ve siyasal değişim ve dönüşümleri beraberinde getirir. Ve bir kez daha, bu defa Cumhuriyet döneminde olmak üzere edebî çevirinin, ulusların karşılaşıp birbirini tanıması; birbirinden etkilenerek değişip dönüşmesi; edebiyatlarının buluşması ve Karşılaştırmalı Edebiyat çalışmalarına ortam hazırlamasındaki vazgeçilmez rolü gözler önüne serilir.

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT VE ÇEVİRİ ETKİNLİĞİ

Her araştırmacı Karşılaştırmalı Edebiyat ve çeviri etkinliği ya da ayrı bir bilim dalı olarak gördükleri çeviri bilim arasındaki ilişkiyi kendi ilgi ve çalışma alanları doğrultusunda farklı bakış açılarından tanımlamaktadır. Sözgelimi metinlerarasılık, yazınlararasılık ve sanatlararasılık gibi kavramlar üzerine yoğunlaşmış olan Cemal Sakallı'ya göre;

> Bir metin türü olarak çeviriler, dilbiliminin, ulusal yazınbiliminin, genel ve karşılaştırmalı yazınbiliminin temel araştırma alanlarından birini oluşturmakta ve bu yönüyle, anılan bilim dallarını da dolaysız olarak birbirine bağlamaktadır. O nedenle, çeviri biliminin bağımsız ya da dilbilim ağırlıklı bir bilim dalı olarak tanımlanması yerine, disiplinlerarası bir bilim dalı olarak kabul edilmesi ve anılan bilim alanlarının verilerinden yararlanması, o alanlara veri sağlaması, çevirilerin genel yazın ve kültür hayatı ve insanlık tarihi açısından işlevsel yönünün belirginleştirilmesine katkı sunabilir (2012:206).

Burada bir yandan çeviri biliminin tek başına bir bilim dalı değil de disiplinlerarası bir bilim dalı olarak kabul edilmesinin gerekliliği üzerinde durulurken, diğer yandan genel, ulusal ve elbette ki Karşılaştırmalı Edebiyat'a veri sağlayan ve bir araştırma alanı olarak bu edebiyatları birbirine bağlayan bir çalışma alanı olduğu vurgulanmaktadır.

Hüseyin Arak ise çeviri etkinliğinin özellikle edebî yönüne vurgu yaparak, edebî çeviri etkinliğinin Karşılaştırmalı Edebiyat'ın hazırlayıcılarından biri olduğuna değinir. Ona göre;

> [e]debiyatta dış dünyaya pencere olma özelliği taşıyan çevirilerin komparatistikte önemli bir yeri vardır. Çeviriler hem okurları hem de yazarları yeni dünyalarla tanıştırarak onlara yeni ufuklar açar. Başka ulusların kültür dünyalarının biçimlenmesinde önemli katkısı olan edebiyat ustalarının yapıtlarını tanımanın en etkin yolu çeviriden geçer (2012:42).

Hüseyin Arak ise çeviri etkinliğine ulusların ve edebiyatların aynı düzlemde karşılaşması, farklı ve yeni olan ile tanışma bağlamında yaklaşmaktadır. Böylece çeviri etkinliği sayesinde ufuklar genişler; kültürel anlamda bir zenginleşme yaşanır; kültürlerin birbirlerinden etkilenmesi sonucu yeni biçimler ve sentezler ortaya çıkar. Kısacası farklı, yabancı ve yeni olanın tanınması kültürümüzü besler, biçimlendirir. Bu ise çeviri etkinliğinin bir sonucu ve kültürümüze katkısıdır.

Çalışmalarında çeviri etkinliği ve Karşılaştırmalı Edebiyat ve edebî çeviri ilişkisine eğilen akademisyen Şeyda Ülsever'in ifadesiyle: "Karşılaştırmalı edebiyat 'uluslarüstü' bir çalışına alanı olarak kabul edildiği için, çevirinin önemi ve işlevi de kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Bir ulus ya da ülkenin edebiyatının başka bir ulus ya da ülke tarafından daha iyi anlaşılabilmesi ve alımlanması ancak çeviriler yardımıyla gerçekleşmektedir" (2007:82). Ülsever'in ifadesinden hareketle yabancı bir ulusun edebiyatı üzerinde çalışan araştırmacı ve yazarların –aslında konumuz gereği karşılaştırmacıların– yabancı dil bilgisinin bulunmadığı durumlarda edebî çevirinin bu açığı kapattığı ve bu sebeple de Karşılaştırmalı Edebiyat alanı ve bu alanda yapılan çalışmalar için vazgeçilmez bir unsur olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Çalışmada Karşılaştırmalı Edebiyat ve çeviri etkinliği arasındaki ilişkiye yapılan vurgu, çeviri bilimin, Karşılaştırmalı Edebiyat alanına hizmet etmek için var olan bir alan olduğu şeklinde yorumlanmamalıdır. Aksine her iki alanın ayrı ayrı varoluşu, disiplinler arası bir anlayışla yaklaşıldığında, iki alanın da birbirine katkıda bulunmasını ve her ikisinin de varlığını sürdürmesini sağlamaktadır.

Geçmişte zaman zaman çeviri etkinliğinin arka plana atıldığı ya da edebiyat karşısında ikincil bir konuma yerleştirildiği örnekler görülmektedir. Sözgelimi, 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar çevirinin edebiyattan bağımsız olarak düşünülmediği bir dönem olmuş çeviri, "köle-efendi", "evlilik-sadakat", "kadın-sadakat" gibi metaforlarla tanımlanmıştır. Başka bir ifadeyle çevirinin, bir kölenin efendisine ya da bir kadının eşine sadık olduğu gibi özgün metne sadık olması gerektiği fikri benimsenmiştir. Örneklemek gerekirse, köle ticaretinin yoğun olarak devam ettiği 17. yüzyılda d'Ablancourt, *Annals of Tacitus* adlı eserin önsözünde kendisini kastederek, "Tacitus'u adım adım izleyerek, bir arkadaştan çok bir köle gibi çeviri yaptığını" ifade eder. İngiliz edebiyatçı John Dryden ise çevirmenleri "hepimiz köle-

yiz; başka bir adamın çiftliğinde çalışan köleleriz. Üzüm bağını biz işleriz, ama şarap bağın sahibinindir" şeklinde gene köle benzetmesi ile tanımlar (bkz. Bassnett, 1993:146-147). Özetle tarih boyunca çeviri, edebiyat ile karşılaştırılmış ve bu karşılaştırmada daima edebiyatın birkaç adım gerisinde konumlandırılmıştır. Şeyda Ülsever'in de vurguladığı üzere, çeviri eserlerin "uyarlama" ya da "taklit" olarak adlandırılması; çeviri alanında ise "özgün eser", "doğru çeviri", "sadık çeviri" gibi ifadelerin kullanılması, çevirinin bahsi geçtiği üzere edebiyat karşısında arka plana itilmesine işaret etmektedir. Çeviri edimi ise gene olumsuz bir biçimde "imkânsızın sanatı", "anlamın indirgenmesi", "anlamın kaybı", "ikincil", "mekanik" gibi sözcüklerle nitelenmektedir (2007:86). Kullanılan bu olumsuz ifadelerden, çeviri ediminin ne yapılırsa yapılsın kaynak metni tam olarak karşılayamayacağının; kaynak metin ile karşılaştırıldığında yetersiz kaldığının; daha da kötüsü, çeviri ediminin basit bir şekilde sadece sözcük aktarımı olduğunun ima edildiği sezilir.

Oysa çalışmanın en başından bu yana söz edildiği gibi çeviri etkinliği sadece Batı'da değil, ülkemizde de gerek Osmanlı İmparatorluğu döneminde gerekse Cumhuriyet döneminde, başta edebî gelişmeler ve yenilikler olmak üzere düşünsel, kültürel, toplumsal ve siyasal devinimlerin tetikleyicisi; bu alanlardaki değişim ve dönüşümlerin hazırlayıcısı görevini üstlenmiştir. Dolayısıyla çevirinin edebiyat ile karşılaştırılması, ya da Karşılaştırmalı Edebiyat'ın bir çalışma alanı mı yoksa bağımsız bir bilim dalı mı olduğu gibi konulara odaklanmak yerine genel edebiyat tarihi ve Karşılaştırmalı Edebiyat tarihi içindeki rolü, yeri ve önemi vurgulanmalıdır. Nitekim çeviri etkinliği, özellikle araştırmacıların yabancı dil bilgisinin sınırlı olduğu durumlarda, farklı ulusların kendi dillerinde yazılmış yabancı eserlerin çok daha fazla sayıda okuyucuya ulaşmasını sağlayarak çeşitli ulusal edebiyatlar, kültürler ve dolayısıyla uluslar arasında bir bağ oluşturur ve bir köprü görevi üstlenir. Böylece çeviri eserler, Karşılaştırmalı Edebiyat alanında yapılan uluslararası, kültürlerarası, edebiyatlar arası ve hattâ disiplinlerarası çalışmalara kaynaklık eder.

Sonuç yerine

Küreselleşmenin giderek hız kazandığı günümüzde farklı ulusların edebiyat ve kültür kavşağında buluşmalarını sağlayan Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi de gün geçtikçe önem kazanmaktadır. Bir karşılaştırmacının yabancı dil bilmesi, dahası bu dilin tüm inceliklerine hâkim olması başka bir ulusun dilini, edebiyatını ve kültürünü anlamasında kendisine büyük avantaj sağlamaktadır. Ancak gerçekçi olmak gerekirse, bir karşılaştırmacının dilbilgisi, ayrıntıları ve incelikleriyle her noktasına hâkim olabileceği yabancı

dil sayısı sınırlıdır. Dolayısıyla, bu alanda çalışmalar yapan akademisyen, araştırmacı ve yazarların yabancı dil bilgisinin yeterli olmadığı durumlarda çeviri çalışmaları ve özellikle de edebî çeviri devreye girmektedir. Çeviri etkinliğinin, yukarıda söz edilen Batı'da ve özellikle ülkemizde, edebiyat tarihi içindeki yeri de göz önüne alındığında, ulusların edebiyatları, kültürel, toplumsal ve hattâ siyasal yaşamları arasındaki etkileşimde ve dolaylı olarak bu tür etkileşimleri konu edinen Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi içinde yaşamsal bir rolünün olduğu görülmektedir. Diğer bir deyişle, çeviri çalışmaları Karşılaştırmalı Edebiyat'ın başlıca çalışma alanları arasında yer alarak Karşılaştırmalı Edebiyat'ın devamlılığına katkı sağlamaktadır. Öte yandan, Karşılaştırmalı Edebiyat'ın varlığı ise çeviri çalışmalarının devam etmesini gerekli kılmaktadır.

KAYNAKÇA

Arak, Hüseyin. *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi (Komparatistin El Kitabı).* Ankara: Hacettepe Yayıncılık & Kitapçılık, 2012.

Aytaç, Gürsel. *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi.* Ankara: Say Yayınları, 2009.

Bassnett, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction.* (çev.Arzu Özyön), Oxford UK &Cambridge USA: Blackwell Publishers, 1993.

Çelenk, Semih. *Kalemden Sahneye (1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler).* 3. Cilt. İstanbul: YGS Yayınları, 2003.

Göktürk, Akşit. *Çeviri: Dillerin Dili.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.

Öztürk, Kadriye. "Edebiyatlar Arası Etkileşim" *Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları* içinde, (ed.) Ali Osman Öztürk. Konya: Selçuk Üniversitesi Vakfı Yayınları, 1998.

Özyön, Arzu. "Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları* ve Mehmet Rauf'un *Eylül* Romanlarında Umutsuz Aşk İzleği" *International Journal of Language Academy.* Vol. 1/1 Winter, 2013, ss. 23-38.

Sakallı, Cemal. *Karşılaştırmalı Yazınbilim* (ve Yazınlararasılık/Sanatlararasılık Üzerine). Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2012.

Tekşan, Mesut. *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi.* İstanbul: Kriter Yayınevi, 2011.

Ülsever, Şeyda. *Karşılaştırmalı Edebiyat ve Edebî Çeviri.* Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Basımevi, 2007.

Yazıcı, Mine. *Çeviribilim-Çeviri Etkinliği.* İstanbul: Multilingual, 2004.

Yılancıoğlu, Seza. "Türk Romanının Oluşumunda Çevirinin Ekinsel Etkileri", IV. Dil, Yazın ve Deyişbilim Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Çanakkale, 2005, ss. 287-296.

YAZIN ÇEVİRİSİ VE 19. YÜZYIL ROMAN ÇEVİRİLERİNİN TÜRK YAZININA ETKİSİ

Özlem Bay Gülveren*

YAZIN ÇEVİRİSİ

Yazın metinleri dışında kalan, bilgi aktarımının öncelikli olduğu metinlerin çevirilerinde, kesin ve bilimsel ölçütler kullanılabiliyor ve çeviri sürecinin "kavrama" ve "aktarma" aşamaları sorunsuzca işletilebiliyorken, söz konusu yazın metinleri olduğunda, ölçütler de süreç de farlılık gösterebilmektedir.

Bu durumun en önemli sebebi, yazın metinlerinin estetik ve yaratıcı nitelikleridir. Bilgilendirici metinlerde amaç bilgiyi aktarmak olduğundan ve bu tür metinlerdeki bilgiler her çağ ve toplum için genel geçer bir nitelik taşıdığından, kaynak dilde de erek dilde de "gösterilen" aynıdır. Yani eşdeğerlik vardır. Ancak yazın metinleri esnek ve değişken ögelerden oluşmuştur ve tarihi-kültürel kodlarla donanmıştır. Üstelik yan anlamlar da devrede olduğu için "gösteren" gibi "gösterilen" de çok anlamlı olabilmektedir. Dolayısıyla çevirmenin geleneksel ve alışılagelmiş çeviri ölçüt ve yöntemleriyle bu tarz metinleri erek dile lâyıkıyla aktarması oldukça zordur.

* Dr. Özlem Bay Gülveren, Başkent Üniversitesi, Eğitim Fakültesi.

Yazın çevirilerinde anlama ve yorumlama, çevirmenin kişiliğine, yaratıcılık ve yeteneklerine, bilgisine, görüş ve eğilimlerine göre değişecek ve sürecin sonunda ortaya çıkacak olan çeviri metin "özgün" bir ürün olacaktır. Ortega y Gasset "Çeviri özgün metnin tıpkısı değildir. Aynı yapıtın başka bir sözcük dağarcığıyla oluşması değildir (...) çeviri, kendine özgü ölçütleriyle, amaçlarıyla apayrı, bütün öbür yazın türlerinden başka, özel bir yazın türüdür" (Akt. Göktürk, 2016:45) diyerek çeviri yazını, ulusal yazın açısından oldukça önemli ve değerli bir konuma yerleştirmiştir.

Yazın çevirisinde çevirmenin görevi, kaynak metindeki dilbilimsel, edebî ve kültürel yapıları olabildiğince korumaktır (Holmes 1978). Her edebî metin belirli bir dile, kültüre, çağa ve edebî geleneğe bağlı bulunduğundan, seçilecek çeviri yöntemleri de bunları yansıtacak yöntemler olmalıdır. Çeviri yöntemleri ile ilgili bugüne dek birçok görüş ortaya atılmış, geçerliliği ve işlevselliği tartışmalı birçok yöntem ve ölçüt önerilmiştir. Yöntemler çeşitli olabilir ancak "Önemli olan nokta çevirinin şöyle ya da böyle olmasından çok, neye göre şöyle, neye göre böyle olması gerektiğidir." (Göktürk, 2016:51)

Ulusal Yazın-Çeviri İlişkisi

Ulusal yazınların yapı taşlarından biri olarak düşünüldüğünde, çevirilerin, ulusal yazının değişimi, gelişimi ve zenginleşmesinde nasıl bir rol oynadıklarını gözler önüne sermek açısından çeviri çözümlemeleri büyük önem taşımaktadır. Bugüne dek ulusal yazın ile çeviri eserler arasındaki etkileşim yapılan birçok çalışma ile ortaya konmuştur. Jirí Levý her ulusun yazın geleneğinin yanında bir de çeviri geleneği olduğuna işaret eder. Özellikle de çevirmen kendi yazınının bir üreticisi konumunda ise (yazar-şair), yaptığı çeviriler, iki ulus ve iki dönem yazını arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları tespit edip değerlendirebilmek adına verimli birer malzeme niteliği kazanabilmektedir.

Çeviriler üzerine yapılan çalışmalar, başlangıcından bugüne kadar, oldukça farklı bakış açıları kazanmıştır. Ancak çeviri ürünlerinin "üretilen nesne" konumundan "üreten nesne" konumuna gelmesinde, çeviri yazının erek kültürde yarattığı etkilerin araştırılıp değerlendirildiği son dönem incelemelerin payı büyüktür.

Ulusal yazın ve çeviri yazın arasındaki ilişki oldukça açıktır. Çevirilerin dil ve kültürler üzerindeki etkisi düşünüldüğünde ulusal yazınların değerlendirilmesi, çeviri yazınlardan soyutlanarak yapılamaz. Çevirinin genel tarihine bakıldığında bunun örneklerine rastlamak mümkündür. Öyle ki bütün yeni kültür evrelerinin çeviri ile başladığını ileri sürenler bile bulunmaktadır (Prochazka 1964). Akşit Göktürk çeviri tarihindeki bu etkiyi

ilk çağdan itibaren örneklendirmektedir. Luther'in kutsal kitap çevirisinin Almancanın gelişimine olan etkisinden, Hintçeden çevrilen Budist metinlerinin Çin dili ve düşüncesinde hâlâ gözlemlenebilen etkisine, Abbasiler döneminde Yunancadan yapılan çevirilerin İslâm dünyasına kattığı bilimsel ve kültürel güçten, eski Yunan-Latin metinlerinin İtalyancaya çevrilmesiyle yeniçağ insanının doğuşuna hizmet etmesine, Avrupa dillerinden yapılan çevirilerin İngiliz düşüncesinin özellikle bilim sanat ve eğitim alanlarında atılımlar yapmasına vesile olmasından, 19. yüzyılda Türk yazınındaki çeviri faaliyetlerinin yeni bir yazın türünün (roman) öğrenilmesine katkıda bulunmuş olmasına kadar bu örnekler çoğaltılabilmektedir (Göktürk, 2016:55).

Çevirilerin özgün birer metin olarak değerlendirilmesinin nedenlerden biri de, onların taşıdıkları yabancı unsurlar sebebiyle "yenilikçi" bir yapıya sahip olmalarıdır. Erek kültüre "yabancı" olan yeni unsurların ulusal yazına girmesini hattâ yeni şekil ve türlerle tanışmayı sağlaması bakımından da önemli etkilere sahiptir. Ulusal yazının değişim ve gelişimine hem sayı hem de özellik olarak yadsınamaz bir yarar sağlayan bu ürünler üzerine yapılan çözümlemeler, çevirmenlerin eser seçimlerini etkileyen ölçütleri ve benimsedikleri çeviri yöntemlerini belirleyerek, ulusun ve dönemin yazın anlayışını değerlendirebilmek adına da oldukça doğru bilgiler verebilmektedirler.

Öyleyse, 19. yüzyıl Türk yazınına bakıldığında, çoğu araştırmacının da ortak olarak ifade ettiği gibi, bu dönemin bir "çeviri yazını" dönemi olduğunu söylemek mümkündür. Hem siyasi hem de sosyal zeminlerde bir "yenileşme" hareketinin başlatıldığı Tanzimat dönemi, sanat ve özellikle yazın aracılığıyla, Batı'ya ait kültürel unsurların toplumsal yapıya hızlıca nüfuz etmesini sağlamış ve ulusal yazın anlayışının değişimini ve türlerin çeşitlenmesini sağlamıştır.

Çevirilerin Türk ulusunun yazınına etkisi genel anlamda olumlu olmuştur. Birçok kurum aracılığıyla ya da dönemin gerekleri nedeniyle kendi kendine yabancı dil öğrenen aydınlar, özellikle Fransız yazınından çeviriler yapmaya başlamışlardır.

Sadece roman türü ile sınırlı kalarak değerlendirecek olunursa, bu dönemde (1860-1900) Fransız yazınından Türk yazınına aktarılan roman sayısı 260'ı bulmaktadır. Peki, bu çeviriler kimler tarafından, hangi anlayışla ve yöntemlerle yapılmıştır? Yazarların çeviri yapma sıklığı nedir? Bu çevirilerin nitelikleri nedir ve ulusal yazına etkileri nasıl olmuştur? Tüm bu soruların cevabını verebilmek için yıllarca birçok çeviri çözümleme çalışması yapılmıştır. Ancak anahtar hep "kaynak eser seçimi" olmuştur.

Çevirisi yapılacak eserin seçiminde kullanılan ölçüt, "klasikleşmiş", "çok satan" ve "tipik" eserlerin tercih edilmesi olarak özetlenebilir.

19. YÜZYIL ÇEVİRİ FAALİYETLERİ VE ÇEVİRMENLER

19. yüzyıl Türk yazınında hangi isimlerin çeviri yaptığı konusuna değinmek gerekirse, hemen tüm yazar ve şairlerin çeviri işine bir şekilde dâhil olduğu söylenebilir. Dönemin yazarlarından kiminin kendi imkânlarıyla kiminin ise devlet tarafından desteklenerek yabancı dil öğrenmesi, dahası yabancı ülkelere gidip farklı kültürleri yakından tanıma fırsatı bulması, bu dönemdeki çevirmen sayısının fazlalığını açıklamaktadır.

Dönemin genç kadrosunun 18. yüzyıl Avrupa yazarlarının (özellikle de Fransız yazarları) eserlerini asıllarından okuduğu bilinmektedir. Yabancı yazının dışında gazete ve dergileri de yakından takip ediyor olmalarının, onların dönemin siyasi ve sosyal olaylarına farklı bir bakış açısıyla yaklaşmalarını ve yaşanan gelişmeleri başka bir gözle değerlendirmelerini sağladığı söylenebilir (Tanpınar, 2001:143).

Yenileşme hareketine uygun olarak açılan eğitim kurumlarından sonra, zihniyet değişiminin bir başka etkeni olarak, dönemin aydınlarının toplandığı bazı devlet daireleri ve Tercüme Odası[1] görülmektedir. Buralarda yetişen aydın nesil, Fransızca öğrenip, Fransız kültürünü yakından tanıma fırsatını bulduğundan, Batı kültürüyle etkileşim daha çok bu kanalla gerçekleşmiştir (Akyüz, 1995:17). Peki, kimdir bu çevirmenler ve çeviri eylemine bakış açıları nedir? Dönemin roman türünde çeviri yapan isimleri çeşitli kaynaklardan tespit edildiği kadarıyla aşağıdaki gibi listelenebilir:

A. Hulisi	Andon Alik	Halit Fahri	Mahmud Şevket
A. Tahir	Asaf Şerafeddin	Hamdi Kenan	Mehmed Ata
Ahmed Ata	Atamyan	Hami	Mehmed Emin
Ahmed Faik	Avanzade Süleyman	Hamid	Mehmed Esat
Ahmed İhsan	Azize	Hasan Bedreddin	Mehmed Fahri
Ahmed Münif	Beykozlu Necib	Hayreddin	Mehmed Fehmi
Ahmed Münir	Bogos	Hüseyin Agâh	Mehmed Halid
Ahmed Nuri	Bulandırzade Veli	Hüseyin Rahmi	Mehmed Hilmi

[1] Tercüme Odası'nın Tanzimat dönemi çeviri faaliyetlerindeki rolü ve katkısı hakkında daha ayrıntılı bilgi edinmek için, Sezai Balcı'nın, 2006 yılında Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırladığı ve *Osmanlı Devleti'nde Tercümanlık ve Bab-ı Âli Tercüme Odası*, başlığını taşıyan doktora tezine bakılabilir.

Ahmed Nüzhet	Çilingiryan	İbrahim Hikmet	Mehmed İhsan
Ahmed S.	D. M. Tevfik	İbrahim Nuri	Mehmed Münci
Ahmed Mithat	Diran Kelekyan	İskender Freri	Mehmed Nuri Şeyda
Ahmed Muhlis	Emin Sıddık	İsmail Hakkı	Mehmed Reşad
Ahmed Rasim	Emin Şeref	İstepan	Mehmed Rifat
Ahmed Vefa	Fahreddin	Kadri	Mehmed Rüştü
Ali	Fazlı Necip	Karabet Panosyan	Mehmed Suphi
Ali Bey	Gümüşçiyan	Leskovikli Hayreddin	Mehmed Talat
Ali Kemal	H. Nazım	M. Saffet	Menduh
Ali Nihad	H. Said	M. Şakir	Mihâlâki
Ali Nusret	H. S. Tevfik	M. Celal	Muallim Naci
Ali Rıza	Halid Ziya	M. Tevfik	Mustafa Fazıl
Ali Selahaddin	Halil Edib	Mahmud Sadık	Mustafa Refik
Nolayan	Nureddin Ferruh	Muzaffer Gıyaseddin	Osman Senai
Raif	Ohanes Gokasyan	Recaizade M. Ekrem	Selanikli Tevfik
Süleyman	Süleyman Nazif	Sezai Ahmed Hikmet	Süleyman Vehbi
Ş. Mazhar	Şemseddin Sami	Yusuf Kamil Paşa	Teodor Kasap
Tevfik	Tevfik Amir	Vasilâki	Vefik Paşa
Yusuf Neyir	Yanyalı Şükrü	Yusuf Besim	Ziyaz Zeynel

Yukarıda verilen çevirmen listesi, sadece roman çevirileri dikkate alınarak tespit edilmiştir. Çeviri eserler dikkate alınarak listelenen isimler ve takma adlardan oluşturulan bu tabloda toplam 108 çevirmen bulunmaktadır.[2] Bunlardan bazıları *Ahmet Vefik Paşa*, *Ahmet Mithat Efendi*, *Recaizade Mahmut Efendi*, *Muallim Naci*, *Şemseddin Sami, Ahmed İhsan, Halid Ziya* gibi yazın tarihi kaynaklarında isimleri çokça geçen yazarlardır. Bazılarının ise farklı meslek gruplarına dâhil oldukları (Osman Senai'nin Asker

[2] Bu çevirmenler listesi, Cevdet Perin'in *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*, İsmail Habib Sevük'ün *Avrupa Edebiyatı ve Biz*, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* ve Mustafa Nihat Özön'ün *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserleri kaynak alınarak oluşturulmuştur.

olması gibi) ve sadece yabancı dil bildikleri için yazın çevirisi yaptıkları bilinmektedir.

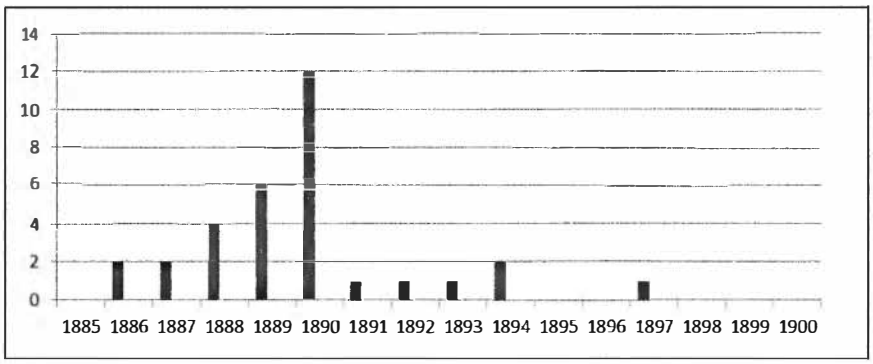
Tanzimat döneminde çeviri faaliyetlerine en büyük katkıyı sağlayan yazarlar arasında 32 roman çevirisiyle *Ahmet İhsan* ve 14 roman çevirisiyle *Ahmet Mithat Efendi*'yi saymak gerekir. Yapılan çeviri sayısına göre yazarların sıralaması şöyledir: *Ahmed İhsan*: 32, *A. Mithat*: 14, *Halid Ziya* ve *Selânikli Tevfik* 8, *Halil Edip* ve *Mustafa Refik* 7, *Ali Nihad:* 4.

Yazar/Yıl	1886	1887	1888	1889	1890	1891	1892	1893	1894	1897
Eugène Sue	2									
A. Dumas Fils					1					
X. de Montepin			1							
P. de Kock				1						
Jules Verne			2	2	8	1		1		
O. Feuillet					1					
Paul Bourget					1					1
E. Richebourg			1							
George Ohnet		2		1						
F. Coppée				2						
A. Daudet									1	
A. Lapointe					1					
André Theuriet									1	

Tablo 1: Ahmet İhsan Çevirilerinin Yıllara ve Yazarlara Göre Dağılımı

Yukarıdaki tabloya bakıldığında, Ahmet İhsan'ın çeviri yönünden en verimli olduğu yılın 1890 olduğu ve bu yıl içerisinde 8'i *Jules Verne*'den olmak üzere, toplam 12 roman çevirdiği görülmektedir. Aynı zamanda, yazarın en çok Jules Verne'den yani macera romanlarından çeviri yaptığı dikkat çekmektedir. Bunun nedeni, popüler aşk ve macera romanlarının daha kolay ve hızlı tüketilebileceği düşüncesidir. Unutmamak gerekir ki, Tanzimat'ın ilk yıllarında, toplumun okur-yazarlık düzeyindeki artışta, önce çevirileri yapılan aşk ve macera romanlarının, daha sonra da onlar örnek alınarak üretilen telif romanların payı büyüktür.

Ahmet İhsan'ın çeviri faaliyetindeki verimliliğinin yıllara göre dağılımı da yandaki grafikte gösterilmiştir.



Şekil 1: Ahmet İhsan'ın Çeviri Faaliyetleri Grafiği

Bu grafikten yola çıkarak Ahmet İhsan'ın çeviri faaliyetiyle ilgili yapılabilecek yorumlardan biri de, 1890 yılından sonraki düşüş ile ilgilidir. 1886-1890 yılları arasındaki süreç, Tanzimat yazınındaki yenileşme hareketinin en güçlü olduğu yıllardır. Bu ilk yıllarda, çevirilerin sayısının daha fazla olmasının bir nedeni de toplumu hızlı bir şekilde Batı ile tanıştırma aracı olarak kullanılmasıdır.

Listenin ikinci en verimli çevirmeni *Ahmet Mithat Efendi*'dir. Fevziye Abdullah Tansel, Tanzimat yıllarında toplumun roman ve hikâye türüne duyduğu ilgiyi Ahmet Mithat Efendi'nin Fransızcadan çevirdiği bu türden eserlere bağlamaktadır (Tansel, 1955:109).

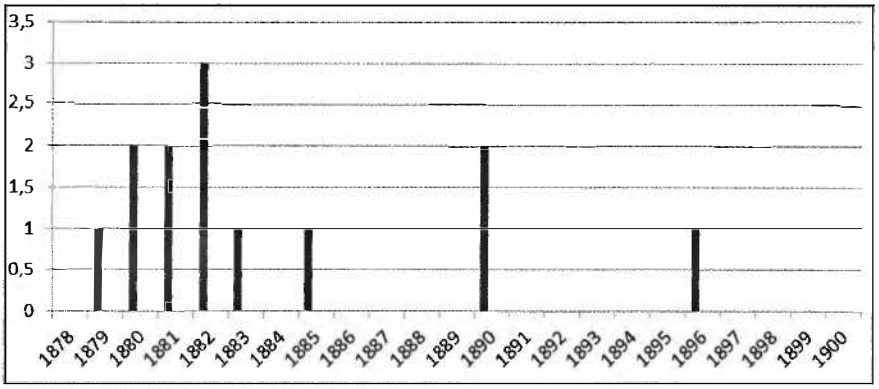
Aşağıdaki tabloda, Ahmet Mithat'ın yaptığı çevirilerin yıllara ve yazarlara göre dağılımı yer almaktadır.

Yazar/Yıl	1877	1879	1880	1881	1882	1883	1885	1890	1896
Paul de Kock	1						1		
Alexandre Dumas Fils		1	1						
Octave Feuillet			1						1
Paul-Henri Foucher				1					
Emile Richebourg				1	1	1			
Charles Merouvel					1				
Emile Gaboriau								1	

Tablo 2: Ahmet Mithat'ın Çevirilerinin Yıllara ve Yazarlara Göre Dağılımı

Yukarıdaki tablodan da anlaşılacağı gibi, Ahmet Mithat, *Richebourg*'tan 3, *Dumas Fils, Octave Feuillet* ve *Paul de Kock*'tan 2 adet olmak üzere, en

popüler (polisiye-macera) romanlardan çeviriler yapmıştır. Tablodaki diğer yazarlar da Fransız yazın tarihi kaynaklarında "popüler" veya "ikinci sınıf" (Seconde Rang) yazarlar olarak anılmaktadır. Burada görünen o ki, Ahmet Mithat Efendi, daha çok popüler eserleri çevirmeyi tercih etmiştir. Bunun nedeni de gene Ahmet İhsan'da olduğu gibi, okur kitlesinin beklentileridir. Bu durumun sonuçlarına bakılacak olunursa, kısa sürede üretilen bu eserlerin çevirileri de kısa sürede yapılabildiği için, çeviri eser sayısının artması ve yeni bir tür olan "roman" için model alınabilecek daha çok örnek bulunmasının da yolu açılmış görünmektedir.



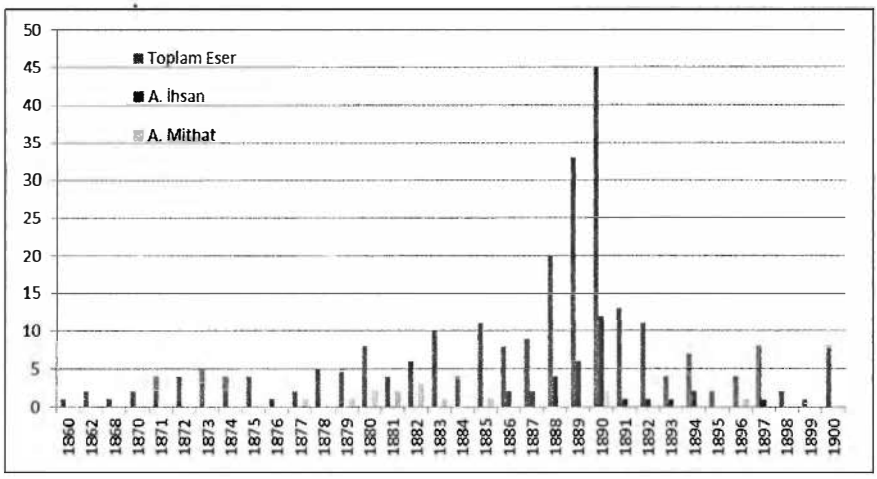
Şekil 2: Ahmet Mithat'ın Çeviri Faaliyetleri Grafiği

Bu grafik, yazarın ortalama olarak hemen her yıl en az bir roman çevirdiği ve verimliliğinde çok büyük iniş çıkışların olmadığı şeklinde yorumlanabilir. Ancak yüzyılın sonuna doğru, çevirmenlerin genelinde olduğu gibi, Ahmet Mithat'ın çeviri faaliyetlerinde de bir azalma olduğu gözlenmektedir. Bu durum yazarların artık telif eser üretme safhasına geçme arzu ve eğilimleriyle açıklanabilir.

Fransızcadan Türkçeye ilk roman çevirisi olan *Télémaque*'tan sonra, içlerinde Ahmet Mithat'ın da bulunduğu bir heyetin *Monte Cristo*'yu çevirdiğini kaydeden Tansel, onun çeviri anlayışıyla ilgili bilgiler de vermektedir.[4] Ahmet Mithat'ın (ve diğer çevirmenlerin) çeviri yaparken göz önünde bulundurduğu unsurların neler olduğuna, ileride ayrıntılı olarak değinilecektir.

[3] Ahmet Mithat'ın çevirileriyle ilgili, Özlem Berk'in 2001 yılında, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisinin 4. Sayısında yer alan "Ulusların ve Ulusal Kimliklerin Oluşturulmasında Çeviri Yöntemlerinin Rol ve İşlevleri" başlıklı makalesine bakılabilir.

[4] Tansel, Fevziye Abdullah, (1955), "Ahmet Mithat Efendi'nin Garp Dillerinden Tercüme Roman ve Küçük Hikâyeleri", *Tercüme Dergisi*, sayı: 60 (Nisan-Haziran), s: 109-121.



Şekil 3: Ahmet İhsan ve Ahmet Mithat'ın 19. Yüzyıl Çeviri Faaliyetlerindeki Payı

Konuya, eserleri Türkçeye çevrilen yazarlar üzerinden bakıldığında, bu dönemde romanları en çok çevrilen yazarın açık ara Xavier de Montepin olduğu söylenebilir. Bu popüler roman yazarından 1972-1897 yılları arasında toplam 32 çeviri yapılmıştır.

Roman ve hikâyeleri en çok çevrilmiş yazarlar sıralanacak olursa: Xavier de Montepin (32), Jules Verne (22), Paul de Kock (18), George Ohnet ve Eugène Sue (11), Victor Hugo ve Alexandre Dumas Fils (10) Octave Feuillet ve Jules Mary (9), Alexandre Dumas Père (8), Emile Richebourg ve Lamartine (7), Emile Gaborieau, Pierre Zaccone ve Lesage (6) bu dönemde romanları en çok çevrilen yazarlardır.

Bu listede yer alan yazarlardan çoğu Fransız yazınının popüler romancılarıdır. Aşağıdaki tabloda, 1860-1900 yılları arasında çevrilen roman ve hikâyelerin, klasik, tipik ve popüler olma durumuna göre dağılımı verilmiştir:

Çevrilen Eserlerin Niteliklerine Göre Çeviri Faaliyetleri

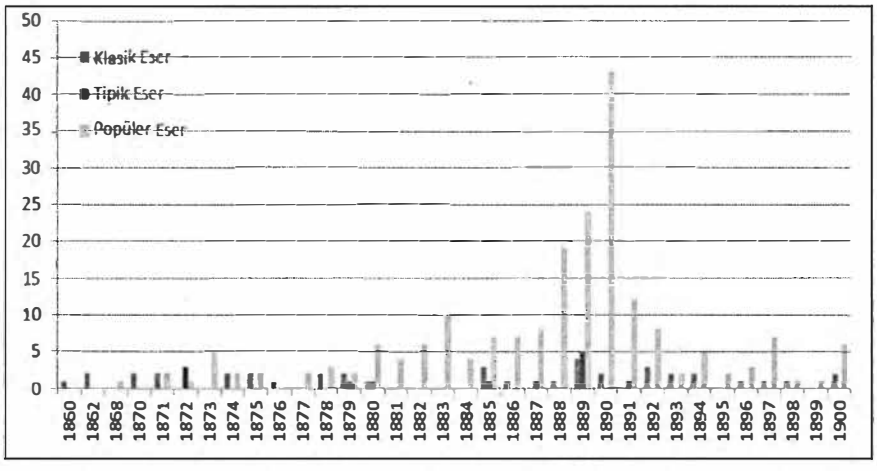
Yıl	Toplam Çeviri	Klasik Eser	Tipik Eser	Popüler Eser
1860	1	1		
1862	2	2		
1868	1			1

[5] Recaizade Mahmut Ekrem'in çevirileriyle ilgili daha ayrıntılı bilgiye, Nejdet Sançar'ın 1956'da kaleme aldığı ve *Türk Kütüphaneciliği Bülteni*'nin 5. cildinin 6. sayısında yer alan "Recaizade Ekrem'in Eserleri ve Eserlerinin Çeşitli Basımları" adlı çalışmasından ulaşılabilir.

1870	2	2		
1871	4	2		2
1872	4		3	1
1873	5			5
1874	4	2		2
1875	4	2		2
1876	1	1		
1877	2			2
1878	5	2		3
1879	5	2	1	2
1880	8	1	1	6
1881	4			4
1882	6			6
1883	10			10
1884	4			4
1885	11	3	1	7
1886	8	1		7
1887	9		1	8
1888	20	1		19
1889	33	4	5	24
1890	45	2		43
1891	13		1	12
1892	11	3		8
1893	4	2		2
1894	8	2		6
1895	2			2
1896	4	1		3
1897	8	1		7
1898	2	1		1
1899	1			1
1900	8	2		6
Toplam	259	40	13	206

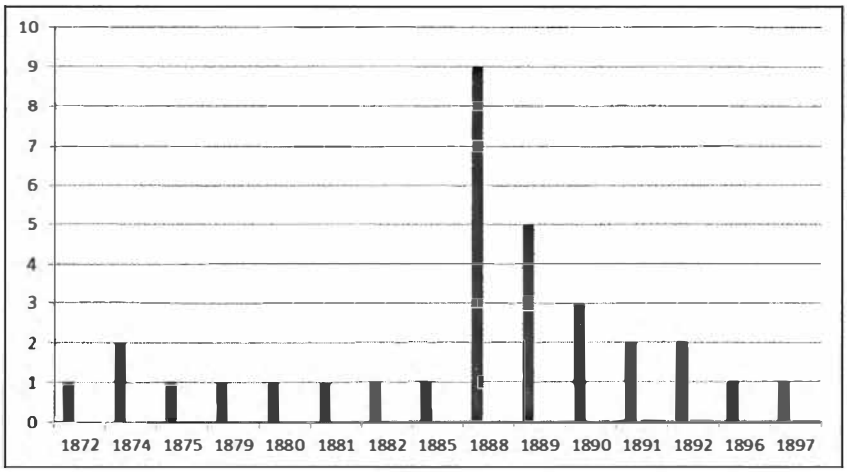
Görüldüğü gibi, toplam *259* çeviriden *205* tanesi popüler romanlardan yapılmış çevirilerdir. Yani bu dönemde çevrilmek üzere seçilen eserlerin yüzde 80'ini popüler romanlar oluşturmaktadır. Onu yüzde 15 oranıyla klasik eserler takip etmektedir. Çevrilen tipik eserlerin oranı ise sadece yüzde 5'tir. Bununla birlikte, çeviri faaliyetlerinin ilk yıllarında, klasik eserlerin daha çok çevrildiği görülmektedir. Ancak sonraki yıllarda hem çeviri sayısı artmış hem de klasik romanlara oranla, daha çok popüler romanlar çevrilmiştir. Bu durumun nedenleri arasında belki de en çok öne çıkan, okur profilinin gelişimi ve değişimidir.

Bilindiği üzere çevirmenlerin ilk yıllarda öncelikli amaçları, "yeni" ve "farklı" olanı tanıtmak ve öğretmekti. Sanat ve yazının genelinde olduğu gibi, edebî çeviride de "faydalı olma" kaygısı güdülmekteydi. Bu aslında dönemin genel sanat anlayışıydı. Bu nedenle de ilk çeviriler daha çok didaktik ve tipik (kaynak kültüre özgü öğeler taşıyan) eserlerden yapılmıştır. Batı yazınından gelen yeni edebî türleri anlayabilmek ve bunları Türk yazınında da uygulayabilmek için, model alınabilecek klasik eserlere ihtiyaç duyulduğu gibi, okuru Batı kültürüyle tanıştırmak için de, onu yansıtan tipik eserlere ihtiyaç vardı. Bu nedenle ilk yıllarda çevrilmek üzere, daha çok bu türden eserler seçilmiştir. Ancak ilerleyen yıllarda, başka bir ihtiyaç daha doğmuş, artan okur-yazar nüfusunun talepleri değişmiştir. Bu durum göz önüne alınarak daha çok çeviri yapılmaya başlanmıştır. Bu da yanında "hızlı edebî yaratımları" doğurmuştur. Bunlar "popüler" eser diye adlandırılan, çabuk üretilip çabuk tüketilen, bu nedenle de edebî nitelik açısından zayıf olan ürünlerdir. Bu durum 19. yüzyılın sonlarına doğru artış gösteren popüler roman çevirilerini açıklamaktadır.



Şekil 4: Çevrilen Klasik-Tipik ve Popüler Eserlerin Yıllara Göre Dağılımı

Dönemin en çok takip edilen yazarı *Xavier de Montepin* gibi görünmektedir. Tanzimat yazınının ikinci yarısında, dönemin yazar ve çevirmenlerinin Xavier de Montepin gibi popüler romancıların eserlerini, yabancı gazeteler ve dergiler yoluyla takip ettiği tahmin edilebilir. Ancak, bu takibin daha kesin bir kanıtını, yapılan çevirilerin tarihleri vermektedir. Örneğin Montepin, *Les Enfers de Paris* adlı eserini 1874'te yazmış, Mehmet Hilmi 5 yıl sonra, 1879'da, *Paris Batakhaneleri* adıyla çevirmiştir. Gene *Les Tragedies de Paris* 1876'da Fransa'da yayımlandıktan 4 yıl sonra Ahmet Münif Paşa tarafından 1880'de *Paris Faciaları* adıyla çevrilmiştir. Kaynak eser ile Türkçe çevirisi arasında sadece 1 yıl olan eser ise *Son Altesse L'Amour* (1881)'dur. Çevirisi Nolayan tarafından 1882'de *Cenab-ı Aşk* adıyla yapılmıştır. Görüldüğü gibi, romanlar Fransa'da yayımlandıktan çok kısa bir süre sonra, hâlâ rağbet görüyorken çevrilmişlerdir. Bu da Tanzimat ve Servet-i Fünûn yazar ve çevirmenlerinin Fransız yazınını yakından takip ettiklerinin bir göstergesidir.



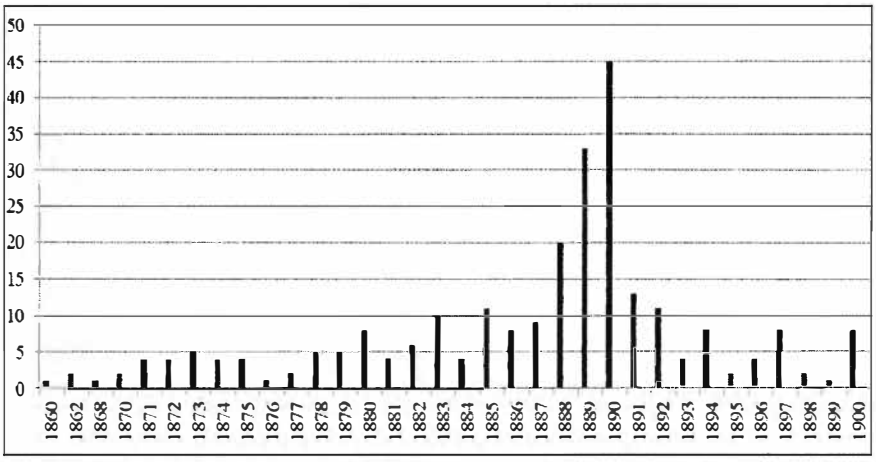
Şekil 5: Xavier de Montepin'den Yapılan Çevirilerin Yıllara Göre Dağılımı

Görüldüğü gibi Montepin'den en çok çeviri yapılan yıl, 9 çeviri ile 1888'dir. Bu eserler; *Simon ve Mari, Çingene Kızı, Kızıl Sihirbaz, Emekçi Kadın, Mecnuneler Tabibi, Gece Kraliçesi, Elmas Tüccarı, Oyunbazın Karısı* ve *Paris Faciaları* gibi, okuru sıkmayacak ve onun ilgisini sürekli canlı tutabilecek macera romanlarıdır.

1860-1900 yılları arasında, çeviri faaliyetleriyle ilgili sayısal verilere bakıldığında, (sadece roman türü göz önüne alınarak) aşağıdaki rakamlarla karşılaşılmaktadır:

– Toplam çeviri eser sayısı (roman-hikâye): 259
– Çevirmen sayısı: 108
– Eserleri çevrilen yazar sayısı: 63
– Eseri bir kez çevrilmiş olan yazar sayısı: 28
– Birden fazla çevirisi olan eser sayısı: 27

Son olarak, genel anlamda, bu dönemin çevirilerinin yıllara göre dağılımını gösteren grafik aşağıdaki gibidir:



Şekil 6: 1860-1900 Yılları Arası Roman ve Hikâye Çevirilerinin Dağılımı

Grafikte de görüldüğü gibi, en çok çeviri yapılan yıllar: (Ermeni harfleriyle yapılan çeviriler de dâhil) 1890'da 45, 1889'da 33, 1888'de 20, 1891'de 13, 1885 ve 1892'de 11, 1992'de 13 ve 1880'de 10 çeviri sıralanmaktadır.

Gene grafikten hareketle, çeviri sayısı açısından en önemli sıçramanın 1880 yılında meydana geldiği ve bu yıldan itibaren çeviri sayısının katlanarak arttığı söylenebilir. Bu yükseliş ile ilgili olarak Mustafa Nihat Özön, söz konusu tarihten itibaren, her cins romanın çevrildiğini belirtmektedir (Özön, 1934: 332). Bu romanlar işledikleri konulara göre *hissi, tarihi, cinai, hayali* gibi adlandırmalarla anılır ve hangi tür rağbet görürse tüm çevirmenler o türe yönelirdi. S. Dilek Yalçın-Çelik, Özön'ün bu tespitinin "*1880 nesli*" diye adlandırılabilecek "*yeni neslin*" çalışmalarıyla bağlantılı olduğunu düşünmektedir. Yalçın-Çelik'e göre, bu yeni nesil, eskisinden farklı olarak, Fransız dilini ve kültürünü öğrenerek yetişmiştir. Bu nedenle de Fransa kanalıyla Batı'daki bilimsel ve sanatsal gelişmeleri daha yakından takip edebilmektedir. Bu durum yazının yön değiştirmesinde büyük rol oynamıştır. Ancak Yalçın-Çelik, 1880'lerden sonra çeviri faaliyetlerinde

görülen artışı yeni neslin varlığına bağlamakla kalmaz ikinci bir neden ileri sürer ki bu da çeviri faaliyetlerinin yoğun olduğu dönemin, Fransız "*halk romanları*"nın yaygınlaşma dönemine denk gelmesidir (Yalçın-Çelik, 1998). Burada "*halk romanı*" kavramıyla, halkın anlayabileceği bir dille yazılmış, ilgi çekici ve merak uyandırıcı konuları işleyen, bu nedenle de kitleler tarafından çabuk tüketilen "*popüler romanlar*" ifade edilmektedir.

Gene yukarıdaki grafikte de görüldüğü gibi, en az çeviri yapılan yıllar: 1860-1868-1876-1899'da 1 eser, 1862-1870-1877-1895-1898'de 2 eser şeklindedir. Bunun yanı sıra, hiç roman çevirisinin yapılmadığı yıllar da bulunmaktadır. Bunlar: 1861-1863-1864-1865-1866-1867 yıllarıdır. Bu durumun elbette ki birçok nedeni olabilir. Örneğin, buradaki grafik sadece roman ve hikâye türünü kapsamaktadır. Oysa 19. yüzyılın başlarında yapılan çevirilerin çoğu fenni ya da felsefi konularda yazılmış eserlerin çevirileridir. Bir başka neden ise, bu yıllarda yapılmış çevirilerin tespit edilememiş ve bu nedenle de kaynak eserlerde yer alan çeviri eser listelerine girmemiş olması ihtimalidir.

Çevrilecek Eser Seçimi ve Çeviri Ölçütleri

Gürsel Aytaç'ın karşılaştırmalı yazın bilimi (komparatistik) ile çeviribilim ilişkisini açıklarken, çevirisi yapılacak olan eserlerin seçiminde üç ölçütten bahsettiği görülmektedir (Aytaç, 2010:124-125). Bunlar aşağıdaki gibidir:

- *Klasiklerin Çevirisi*: Daha çok devletin kültür ve eğitim kurumlarının tercih ettiği, dünya yazını tarihinin kalburüstü yazar ve şairlerinin eserleri ve modern klasikler denen sanatlı çağdaş yazın ürünlerinin çevirisidir.
- *Çok Satanların Çevirisi:* Sürümü ve ticareti hesaba katan yayınevlerinin daha çok tercih ettikleri çevirilerdir. Bunlar daha çok popüler eserlerin çevirileridir.
- *Tipik Eserlerin Çevirisi*: Gürsel Aytaç bu ölçütü, "*kaynak dilin ülkesinin erek dildeki imajına uygun başka deyişle tipik*" (Aytaç, 2010:124) olan diye açıklamaktadır.

Oysa Tanzimat dönemindeki çeviri faaliyetlerinde, ilk ve belki de uzun süre için tek ölçüt, "faydalı" yani "öğretici" eserlerin seçilmesi olmuştur. Münif Paşa'nın, Voltaire, Fénelon ve Fontonelle çevirilerini topladığı *Muheverat-ı Hikemiyye* (1859) adlı eserine yazdığı önsöz, dönemin yazarlarının bir eserden ne beklediğini özetlemesi açısından önemlidir: "Faydalı ve güzel olanı almak, eğlendirerek öğretmek, öğretirken eğlendirmek, bunun yanında Batı yazınından bizce bilinmeyen edebî türleri ve tarzları getirmek" (Daşçıoğlu-Koç, 2009:810).

İlk çevirilerin sistemli yapılmadığı, seçimlerin tesadüfi olduğu ve herhangi bir ölçütün belirlenmediğine dair görüşler (Hilmi Ziya Ülken, Güzin Dino,[6] Ahmet Hamdi Tanpınar[7]) dışında, Cevdet Kudret, Tanzimat dönemi ilk çevirilerinde, eser seçiminde "ahlâk"ın oldukça belirleyici bir ölçüt olduğunu ve bunun Doğulu yazarlar kadar Batılı yazarlar tarafından da önemsendiğini hatırlatmaktadır (Kudret, 1940:16). Dönemin zihniyetince vurgulanan, edebî eserlerin ahlâki değerlere hizmet etmesi gerektiği gerçeği, çevrilecek eserler seçiminde de bu ölçütün aranmasını mantıklı kılmaktadır.

Buraya kadar söylenenlerden yola çıkarak, Tanzimat devrine ait ilk çevirilerin seçiminde, tesadüfilik veya tek ölçülülük aşikârdır denebilir. Ancak, tarihi ve fenni konuların dışında, edebî eserlerin çevirisine gelindiğinde, çevirmenlerin biraz daha bilinçli davrandığı da görülmektedir. Bu kez, Gürsel Aytaç'ın çeviribilim-komparatistik ilişkisini açıklarken bahsettiği ölçütlerden bazılarının izlerine burada rastlamak mümkündür. Bunlardan birincisi olan "klasik eserlerin" çevrilmesi ölçütü çok tercih edilmemişse de, edebî açıdan nitelikli eserlerin çevrilmeye başladığı görülmektedir.[8]

İkinci ölçüt olan "çok satan eserlerin" yani popüler eserlerin çevrilmesi ölçütünün ise daha yoğun uygulandığı görülmektedir. Bu tercihin bilinçli olup olmadığı tartışılabilir ancak şu bir gerçektir ki, büyük yazarların büyük eserlerinin değil de, ikinci sınıf olarak nitelendirilebilecek yazarların popüler aşk ve macera romanlarının çevrilmiş olmasının sebebi, bu romanların okurun ilgisini çekebilecek niteliklere sahip olmasıdır. Çünkü bu romanlar o dönemde Batı'da da oldukça çok rağbet görmektedir. Bu arada, popüler eserlerin çevrilmesinin İstibdat döneminde arttığını da eklemek gerekmektedir. Sevük, macera romanlarıyla ünlü Jules Verne ve komedi

---

[6] "Yenilik getiren ilk Osmanlı yazarlarının Batı kültürüne yönelişleri sistemli bir biçimde olmamıştır; biyografyaları da, çevrilmek için seçilen yapıtları da, düşüncelerinde ve seçtikleri kitaplarda tam bir karmaşıklık ve seçmecilik (eklektizm) içinde olduklarını gösterir." (Dino, 1978:34)

[7] "Bu itibarla bu ilk devirde yapılan tercümelerin tam bir listesi kadar öğretici bir şey olamaz. Bütün teklifler, tesadüfen herhangi bir ecnebi dili öğrenen ve tesadüfen birdenbire inkişaf eden matbaacılığın ve okuma arzusunun beslediği yazı hayatını, memuriyet hayatına tercih eden ve düşüncesinin şöyle böyle tekâmülünü yazı hayatında yapan fertlerden gelir." (Tanpınar, 2001:286)

[8] Sevük, "Tercüme Yazınımızın Bilançosu" başlığı altında, Türk yazınındaki çeviri faaliyetlerini 4 devreye ayırmaktadır. Bunlardan birincisi olan Tanzimat döneminde ilk çeviri eserlerin daha çok felsefe ağırlıklı oluşundan bahseden Sevük, bu dönemde yapılan çeviriler arasında şunları anar: Fénelon'dan *Telemak*, Daniel Defoe'dan *Robenson*, Dumas Pere'den *Monte Kristo*, Bernardin de St. Pierre'den *Pol ve Virjini*, Chteaubriand'dan *Atala* ve *İbn-i Sirac-i Ahir*. Daha sonra Jules Verne ve Paul de Kock'un macera ve polisiye romanlarının çevirildiğini belirten Sevük, ardından tekrar edebî eserlere geçildiğini ve bunların arasında da Lamartine'den *Greziella* ve *Rafael*, Victor Hugo'dan *Sefiller*, Prevost'tan *Manon Lesko* ve Dumas Fils'ten *La Dam o Kamelya*'nın olduğunu ifade eder. Sevük'ün ele aldığı diğer devirler ise, İstibdad Devri, Meşrutiyet Devri ve Son Devir dediği Cumhuriyet devridir. (Sevük, 1941:599-606)

romanlarıyla ünlü Paul de Kock'tan yapılan çevirilerin sayısındaki artışın bu döneme denk geldiğine de dikkat çekmekle birlikte, Abdülhamid'in bu tarz romanlara meraklı olduğunu da kaydetmektedir.

Çeviri eser seçiminden sonraki konu ise, çeviri yöntemidir. Belirli bir ölçüte göre veya tesadüfi olarak seçilen bu eserlere uygulanan çeviri yöntemleri çevirmenin çeviri süresince dikkat etmesi gereken hususlar ile ilgili görüşler oldukça çeşitlidir. Öncelikle bu dönemde, çevirmenlerin kaynak esere çok da bağlı kalmadıkları, çeviri eyleminden sonra meydana gelen eserin kaynak eserden oldukça uzaklaşmış olduğu ve âdeta yeni bir eser haline geldiği göze çarpmaktadır. Bu durumun nedenlerinden biri, dönemin çevirmenlerinin amacının, eseri birebir çevirmek değil, esere öykünerek yeni eserler yaratma çabası olabilir. Yazınımıza ilk defa bu dönemde giren roman ve hikâye gibi türlerin ilk telif örneklerinin tercüme hareketinin başlamasının hemen ardından görünmesi de bu durumu açıklamaktadır. "Öykünmenin" bir çeviri yöntemi olarak benimsendiğine benzer bir yorumu Sergül Vural Kara da dile getirir (Vural-Kara, 2010:97). Kaynak metnin sadece bir "esin" olarak kullanılması, çeviri sürecini bir "yeniden yaratma" sürecine dönüştürmektedir. Çünkü çevirmen, kaynak metin üzerinde istediği gibi değişiklik yapabilmektedir. Bu değişiklikler çoğunlukla "düzeltme" veya "uyarlama" adı altında yapılmakta, yabancı bir kültüre ait kaynak eserin olay örgüsünde yer alan ve erek dilin kültürüne uymayacak bölümler çıkartılabilmekte veya yerine yenileri kurgulanabilmektedir. 19. yüzyıl Türk yazınındaki adaptasyon ve nazirelerin çokluğundan yola çıkarak, dönemin çevirmenlerinin çoğunun da, çeviri yöntemi olarak bu yolu benimsediklerini söylemek mümkündür.

Çeviri diline bakıldığında, bu konunun da benimsenen çeviri yöntemiyle alâkalı olduğu düşünülebilir. Batı yazınından dilimize aktarılan ilk eserlerin çevirisindeki dil kusurları birçok araştırmacının üzerinde durduğu ortak konudur. Sevük, çevirinin yıllarca deneyim kazanmak için kullanıldığını ve lâyıkıyla yapılmadığını düşünür (Sevük, 1941:607). O, çeviri yanlışlarını çevirmenlerin toyluğuna bağlamış ve yayınevlerinin de bu yanlış çevirileri yaydıklarından yakınmıştır. Ancak daha önce de belirtildiği gibi, çevirilerin yanlış veya doğru olduğu konusu, sadece yabancı dili iyi bilmek ile alâkalı bir durum değildir. Çeviri eyleminde benimsenen yöntemin ne olduğunun, yani kaynak eserin erek dile aktarımı sırasında, örneğin özetleme tekniği mi kullanılacak veya yorumlanarak mı çeviri yapılacak? gibi soruların cevabının bulunması gerekmektedir. Çünkü çeviri yöntemini "tanzir" (öykünerek çeviri) olarak benimseyen bir çevirmenin eserinde kaynak eserdeki olayları ve onların aktarılış biçimini (anlatım yöntemlerini ve üslubu) aramak boşunadır. Çevirmen bu yöntemi seçerek, zaten kaynak

eseri birebir çevirmeyeceğini ve eseri kendince belirlediği ve sadık kalacağı birkaç nokta dışında tamamen baştan yazacağını belirtmiş olmaktadır.

O halde, 19. yüzyıl çevirilerinde kullanılan çeviri yöntemlerini teker teker ele almakta ve dönemin çevirmenlerinin bu konudaki görüşlerini belirtmekte fayda vardır. Türk yazınının ilk çeviri eserlerinde uygulanan belli başlı çeviri yöntemleri aşağıdadır:

1- HARFİYEN (AYNEN ÇEVİRİ)

Çoğu çevirmen, bir eserin başka bir dile aynen çevirisinin imkânsızlığını kabul etmektedir. Ancak, bazıları da eserin orijinaline olabildiğince sadık kalma taraftarıdırlar. Bunlardan biri de Victor Hugo'nun *Les Miserables* (1862) adlı romanını *Sefiller* (1879) adıyla çeviren ve birçok eleştiriye maruz kalan Şemseddin Sami Bey'dir.

Zeynep Kerman, Victor Hugo'dan yapılan bu çevirinin daha kitaplaşmadan eleştirilere maruz kaldığını ve en çok da metne sadık kalınmaması sebebiyle oluştuğu ileri sürülen dil ve anlatım hatalarının üzerine tartışıldığını kaydeder. Fransa'da ortaya çıkan yeni fikirleri ve kavramları barındıran eserleri çevirirken dilin yetersiz kaldığını "*Acemâne bir lisan ile... Victor Hugo'nun efkâr-ı âliyesini tercüme etmek mümkün değildir*" (Kerman, 1978:354) sözleriyle belirten Şemseddin Sami de *Sefiller* çevirisinin birtakım kusurlar ve eksiklikler barındırdığını kabul etmektedir.

Kaynak metne bağlı kalarak yapılan çevirilerin, nesir dilinin gramerini zorlaması, birçok yerde Türkçenin kurallarına aykırı düşmesi gibi nedenlerle eleştirildiği görülmektedir (Bilgin, 2007:44)Ahmet Mithat Efendi, *Sefiller* çevirisinin ardından başlayan bu tartışmalarda, Şemseddin Sami'nin tarafında yer aldıysa da, onun mealen tercümeyi tercih ettiği bilinmektedir (Sevük, 1941:608).

2- MEALEN VE TAFSİLEN (MÂNÂYA GÖRE/AÇIKLAMALI ÇEVİRİ)

Yukarıda, harfiyen çeviri yöntemi değerlendirilirken belirtildiği gibi, 19. yüzyıl çevirmenlerinin birçoğu, aynen çeviri yerine "mealen" yani okuduğundan anladıklarını yazarak çeviri yapmaktadırlar. Ahmet Mithat Efendi, çeviri yöntemlerini ikiye ayırmaktadır. Onun için ya kaynak metne tamamen sadık kalınan ya da çevirmenin kaynak metinden anladığını kendi üslubuyla aktardığı mealen çeviri vardır (Demircioğlu, 2005:156).

Paul de Kock'un eserlerini mealen dahi çeviremediğini ifade eden Ahmet Mithat, hikâyenin hükmünü Türkçe yeniden kaleme aldığını belirtmiştir (Özön, 1985:223). Dolayısıyla onun çeviri anlayışının "erek metin odaklı" olduğu söylenebilir. Yani Ahmet Mithat, kaynak metni, çevireceği

dilin kültürüne ve o dili konuşan toplumun değerlerine uyarlayarak yeni bir eser yaratmaktadır. Amaç anlaşılır bir metin üretmektir (Berk, 2001:53).

Erek metin odaklı yaklaşım, beraberinde çeviride "fayda" ve "ahlâk" ölçütlerini de getirmektedir. Çevirmen, çevireceği eserin erek kültüre ters olmamasına dikkat edecek veya ters gelen yanlarını değiştirecektir. Nitekim 19. yüzyıl çevirilerinde de bu yapılmaya çalışılmıştır.

3- TEVSİEN (GENİŞLETEREK ÇEVİRİ)

Bu çeviri yöntemi, aslına sadık kalmayarak, çevirmenin kaynak eseri yorumlaması ve bu nedenle de eserin daha hacimli bir hale gelmesine sebebiyet veren çeviri yöntemidir. Bu yöntemin Tanzimat dönemi çeviri faaliyetlerinde çokça kullanılmasının, özellikle tiyatro eserlerinde, uyarlamaların çevirilere tercih edilmesiyle ilişkili olduğunu aktaran Melahat Uluğtekin, Muallim Naci'nin de yazın çevirilerinde aynen çeviri yerine daha çok "mealen" ya da "tevsien" çeviriyi tercih ettiğini belirtmektedir (Uluğtekin, 2004:26).

4- İKTİBASEN (KISALTARAK ÇEVİRİ)

Bu çeviri yöntemi, aslına sadık kalmayıp, çevirmenin inisiyatif kullanarak, kaynak eserin bazı bölümlerini çıkardığı ve bu nedenle de eserin hacimce küçülmesine sebebiyet verdiği çeviri yöntemidir. Aslında bu yöntemin, içinde hem *hulasâ* (özetleme) hem de *mealen* (anlamca) çeviri yöntemlerini barındırdığı söylenebilir. Çünkü kaynak eseri erek dile aktarırken özetleme yoluna gitmek de mânâya göre çevirmek de hacimce çevirinin kaynak eserden daha küçük olmakla beraber, anlamca da daha sınırlı olmasına neden olacaktır. İktibasen çeviri de zaten "sınırlı" çeviri anlamında kullanılmaktadır.

5- HÜLASA /TELHİS (ÖZETLEYEREK ÇEVİRİ)

Bu çeviri yöntemi, iktibasen (kısaltarak) çeviri yöntemine benzemektedir. Ancak buradaki kısaltma, kaynak eserden bazı bölümler çıkartılmak suretiyle değil, tüm eseri özetlemek suretiyle gerçekleştirilmektedir. Yani harfi harfine çeviri olmadığı gibi, belki de kaynak eserde yer alan tüm bir paragrafı bir cümleyle özetleyerek aktarmaktır.

6- TAHVİLEN (DÖNÜŞTÜREREK ÇEVİRİ)

Bu yöntemde, edebî türler arası geçişten söz edilebilir. Burada orijinal eserin türünün dönüştürülerek çevrilmesi söz konusudur. Buna örnek olarak, Ahmet Mithat'ın *Amiral Bing*'i verilebilir. Eser orijinalinde piyes şeklinde yazılmışken, Ahmet Mithat onu roman şeklinde çevirmiştir. Bunun sebebini açıklarken de, memleketimizde mükemmel bir sahne ve yetenekli

sanatkârlar bulunmadığını bu nedenle dramatik eserleri roman halinde çevirmeyi daha uygun bulduğunu ifade etmiştir (Tansel, 1955:115). Ahmet Mithat Efendi'nin *Fenni Bir Roman* yahut *Amerika Doktorları* adlı çevirisi de tıp alanında kaleme alınmış bir makalenin romanlaştırılmasıyla meydana getirilmiştir.

7- NAZİRE/TANZİR (BENZETEREK, ÖYKÜNEREK ÇEVİRİ)

Tanzimat dönemi yazarlarının belki de en çok kullandıkları çeviri türüdür. Yeni bir yazın için, öncelikle bir modele sahip olmak gerekmektedir. Bu dönem yazar ve şairleri de model olarak Fransız yazınını seçmişlerdir. Yazınımıza yeni türlerin (roman-hikâye), Fransız yazınından yapılan çevirilerle girdiği bilinmektedir. Tanzimat yazarlarının bu yeni türler üzerine yaptıkları denemelerin ilk aşaması ise "nazire"lerdir. Fransız yazınını yakından takip edip, son çıkan roman ve hikâyeleri okuduktan sonra onları genellikle "iktibasen" ve "taznir" yöntemleriyle çeviren dönem yazar ve çevirmenleri daha sonra bu romanlardan esinlenerek telif eserler vermeye başlamışlardır. Örneğin Ahmet Mithat'ın *Hasan Mellah* adlı eseri Alexandre Dumas Père'in *Monte Cristo*'suna, *Haydut Montari*, Xavier de Montepin'in *Simon ve Marie*'sine, *Mesâil-i Muğlaka* ise Emile Zola'nın *Le Ventre de Paris*'ine naziredir.

8- SERBEST ÇEVİRİ

Yine dönemin en çok başvurulan çeviri yöntemlerinden biridir. Ancak belirli ölçütlerinin olmayışı bu konuda tartışmalar yaşanmasına sebep olmuştur. Özellikle kaynak eserin edebî yönlerine zarar verdiği ve onu anlamca da basitleştirdiği düşünülmüştür.

Fuat Pekin, Antoine de Saint-Exupéry'nin Ziya İhsan tarafından çevrilen *Savaş Pilotu* adlı hikâyesi üzerinden, serbest çevirinin kusurlarına değinmiştir. Çevirmen eserin önsözünde "serbest" çeviriyi seçme sebebini (herkes tarafından kolayca anlaşılmak) açıklamış olsa da, Pekin'e göre bu anlayış laubaliliğe dönmüş ve eserin aslındaki mânâ ve üslup kaybolmuştur (Pekin, 1955:122).

Anlaşıldığı üzere, serbest çevirilerde, metnin aslına sadık kalınmamakta, bezen kelime ve hattâ cümleler bile çıkarılmaktadır. Bu şekilde yapılan çeviriler aslında bir "yeniden yazma" eylemi olarak değerlendirilebilir. Burada çevirmen yeni bir eser yaratmaktadır. Tabii ki bu yeni eserin –orijinaline kıyasla– edebî değeri çevirmenin yeteneği ile ilintili olduğundan tartışmaya açık bir konudur.

"Ne anlar isek onu yazarız" (Tansel, 1955:111) diyen Ahmet Mithat Efendi de çevirinin bir "yeniden yazma" eylemi olduğuna dikkat çekmiştir.

Yani burada çevirmenin üslubu da işin içine girmektedir. Bu şartlar altında, çevrilen eser edebî açıdan beğeni kazanacak olursa, bu orijinal eserin yazarının değil, çevirmenin başarısı olacaktır.

Ahmet Mithat'ın "aynen çeviri"nin imkânsız olduğuna dair görüşleri kesindir. O, kelime kelimesine yapılan bir çevirinin, güzel olmayacağını, kaldı ki bu işlem bir edebî eserin üzerinde gerçekleştiriliyorsa, ona edebî açıdan değer kaybettireceğini de savunmaktadır. "Mealen çeviri"lerde ise, kültür unsurlarının anlaşılırlığı bakımından birtakım sorunlar çıkabilmektedir. Ahmet Mithat bir çeviri eserinin önsözünde bu konuyla ilgili şunları söyler: "Çünkü Paul de Kock'un eserinde olan lâtafeti, nükâtı Paris'te yaşamış olanlardan ma'dası bihakkın temyiz edemez" (Tansel, 1955:112). Bu noktada, yapılacak şey, olay ve karakterler konusunda orijinal esere olabildiğince sadık kalarak eseri yeniden kaleme almaktır. Ahmet Mithat Efendi'nin Paul de Kock'tan çevirdiği *Üç Yüzlü Karı* (1877) romanı böyle bir çeviri ürünüdür. *Kamelyalı Kadın* (1879) çevirisinin ise, Osmanlı toplumunun ahlâkına aykırı düşmeyecek şekilde oluşturulmasına özellikle dikkat edildiği kaydedilmektedir (Tansel:1955:115).

Görüldüğü gibi, aslında dönemin şartları da çevirmenlerin tercihlerini etkilemektedir. Kimi zaman sahne ve oyuncuların yetersizliği kimi zaman ahlâki kaygılar kimi zaman ise anlaşılır olma hedefi çevirmenlerin çeviri yöntemlerinde çeşitliliğe gitmelerine sebebiyet vermiştir.

Genel olarak, çeviri ile uğraşan hemen tüm Tanzimat yazarlarında örnekleri görülen yöntemin "nazire/tanzir" olduğu söylenebilir. Ahmet Mithat "biz" diyerek, dönemin çevirmenlerinin yaptığı işi şöyle özetler: "Ressamlar karşılarına bir model alırlar ama, onu aynen kopya etmeyerek, yalnız ona bakıp gene kendi zihinlerinde olan hüsn-i cemâli tersim ve tasvir etmezler mi? İşte biz dahi öyle davrandık" (Tansel, 1955:118). Tanzimat'ın genel olarak Batı'nın model alındığı bir dönem olduğu göz önüne alındığında, bu durum oldukça anlaşılırdır.

Türk yazınının Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar olan dönemini, Batı yazını ile olan ilişkisi bağlamında değerlendiren ve böylece, özellikle çevirilerle ilgili çok kapsamlı ve önemli bir eser (*Batı Yazını ve Biz*) ortaya koyan İsmail Habib Sevük'e göre, bir çevirinin doğru olması (kaynak eser ile aynı) yeterli değildir. Doğruluğun yanında güzellik de olmalıdır. Yani çeviri eserin de tıpkı kaynak alınan eser gibi, edebî bir değere sahip olması gerekir. Bunun için Sevük, aslına "sadık" çeviri yapan Şemseddin Sami'nin çevirilerini doğru bulmakla beraber, edebî zevk vermediği için de eksik bulmaktadır. Ona göre en iyi çevirmenler genelde şairlerdir. Dolayısıyla *Sefiller*'i Namık Kemal çevirmiş olsaydı muhtemelen daha güzel bir çeviri olurdu (Sevük, 1941:608). Bununla birlikte, doğru ve güzel çeviri

için, çevirmenin yetenekli olmasının yanısıra, yazar ile arasında bir mizaç uyumu da bulunmalıdır. Çünkü çeviri süresince çevirmen, yazarın ruhuna bürünen bir sanatkârdır. Tüm bunlardan yola çıkarak, Sevük, çevirinin telif eser vermekten çok daha zor bir iş ve yüksek bir sanat olduğunu vurgulamaktadır. Bu da Kloepher'in "Çeviri yaratarak yazmaktır" (akt. Göktürk, 2016:43) tanımını destekleyen bir görüştür. Çevirmen bu zorlu görevde "yazarlığın yazarlığını" yapmaktadır.

Sonuç

Tanzimat yazınının felsefesine de uygun olarak, amaç fayda sağlamak olunca, çevirmenler de eserlerinde, "açıklama", "uzun uzun betimleme" ya da anlaşılamayacak olanı "uyarlama" ve zaman zaman da erek kültüre yabancı olanı yok sayarak "özetleme" yoluna gitmişlerdir.

19. yüzyıl roman çevirilerinde "aynen çeviri", "özetleyerek çeviri", "açıklamalı çeviri" ve "serbest çeviri" en çok kullanılan yöntemler olmuştur. Hepsine örnek verilecek olursa şunlar söylenebilir:

Aynen çeviri yöntemiyle oluşturulan eserler, Ahmet Vefik Paşa'nın *Telemak Tercümesi*, Kadri'nin *Topal Şeytan*'ı, çevirmeni belirsiz olan *Gil Blas*, M. Nuri Şeyda'nın *Manon Lesko*'su, Osman Senai'nin *Pol ve Virjini*'si, Ahmet Mithat Efendi'nin *La Dam O Kamelya* ve *Antonine* çevirileri, M. S. ile A. L.'nin birlikte çevirdikleri *Rafael*, Müstecabizade İsmet ile İskender Freri'nin birlikte çevirdikleri *Rafael*, Şemseddin Sami ve Hasan Bedreddin'in *Sefiller* çevirisidir. Açıklamalı çeviri yönteminin uygulandığı eserler ise, Yusuf Kâmil Paşa'nın *Tercüme-i Telemak*'ı, A. Tahir'in *İbn-i Sirac-ı Ahir*'i, Yusuf Neyir'in *Graziella*'sı, M. Nuri Şeyda'nın *Rafael*'idir. Özetleyerek çeviri yöntemi kullanılarak kaleme alınan eserler arasında, İstepan'ın *Sergüzeşt-i Jil Blas*'ı, Emin Sıddık'ın *Pol ve Virjini*'si, Manuk Gümüşçiyan ile Süleyman Vehbi'nin birlikte çevirdikleri *Gece Yolcuları* ve *Ruzname-i Ceride-i Havadis*'te yer alan *Sefiller* çevirileri sayılabilir. Serbest çeviri yönteminin uygulandığı (Burada serbest çeviriden anlaşılması gereken, çevirmenlerin kimi zaman özetleme, kimi zaman açıklama yaptığı ve çoğunlukla da, asıl metinde geçen kültürel unsurları dönüştürdükleri ya da yok saydıkları çevirilerdir) eserlere örnek olarak da Ahmet Rasim'in *La Dam O Kamelya*'sı ve İsmail Hakkı'nı *Rafael*'i verilebilir.

Uygulanan çeviri yöntemi ne olursa olsun (aynen çeviri de dâhil olmak üzere), asıl metinde yer alan kültürel unsurlar söz konusu olduğunda, hemen her çeviride bunların dönüştürülmeye çalışıldığı ya da tamamen yok sayılıp çevrilmediği görülmektedir. Zaman zaman eserlerde geçen şiirlerin çevirisinde de çevirmenlerin aynen çeviriden oldukça uzak bir yöntem uyguladıkları ve bazılarında, şiiri yeni baştan yarattıkları görülmüştür.

Sonuç olarak denebilir ki, 19. yüzyıl roman çevirilerinde, özellikle kültürel unsurların erek dile aktarılmasında, dönemin çevirmenlerinin kullandıkları yöntemler yetersiz kalmış, çeviri eserler çoğu zaman "yeniden yaratılmış" birer eser halini almıştır. Bu ilk çevirilere getirilen en büyük eleştiri "eşdeğerlik" ile ilgilidir. Ancak, çevirilerde "eşdeğerlik" zaten tartışmalı bir konudur. "Yeterlilik-uygunluk-aynı değerlilik-örtüşme-uyuşma-anlamsal karşılık-etki eşitliği vb." birçok anlamda kullanılan bu kavramın gerekliliği, erek dilde yaratılan çeviri metinden ne beklendiğine de bağlıdır. Eşdeğer bir metin oluşturabilmenin olanaksızlığından birçok araştırmacı bahsetmektedir. Hattâ eskiden "hata-eksiklik" olarak değerlendirilen sapmaların, belki de çevirmenin yaratıcılığı olarak değerlendirilmesi gerektiği görüşü de söz konusudur. 19. yüzyıl Türk yazınındaki çeviri faaliyetlerine bu açıdan bakıldığında, özellikle mesleği yazarlık ve şairlik olan çevirmenlerin, eşdeğer bir metin ortaya koyamamakla birlikte, erek dilde oldukça estetik ve anlamlı, edebî değeri yüksek eserler meydana getirdikleri de söylenebilir.

Hem yeni yazın türleri ve farklı kültürlerle tanışma fırsatı yaratması hem de dönemin okuma ihtiyacını karşılayıp, telif eser üretimine örnek teşkil etmesi açısından 19. yüzyıl çevirilerinin Türk yazınına etkisi büyüktür. Dolayısıyla bu dönemin ilk çeviri örnekleri, Türk yazınında bir çeviri geleneği oluşturma çabası doğrultusunda atılmış ilk adımlar olarak değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

Akyüz, Kenan, (1995), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul: İnkılap Kitapevi.

Aytaç, Gürsel, (2010), *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Say Yayınları.

Berk, Özlem, (2001), "Ulusların ve Ulusal Kimliklerin Oluşturulmasında, Çeviri Yöntemlerinin Rol ve İşlevi", *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4 (Güz): 49-66.

Bilgin, A. Azmi, (2007), "Şemseddin Sami'nin Edebiyat ile İlgili Eserleri ve Görüşleri", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 22: 39-53.

Balcı, Sezai, (2006) *Osmanlı Devleti'nde Tercümanlık ve Bab-ı Ali Tercüme Odası*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (doktora tezi)

Bay, Özlem (2013), *Fransız Edebiyatından Yapılan İlk Edebî Çeviriler Üzerine Analitik Bir Uygulama*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora Tezi)

Daşçıoğlu, Yılmaz – Okan Koç, (2009), "Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Temalar" *Turkish Studies*, IV, 1-I (Kış), 799-900.

Demircioğlu, Cemal, (2005), *From Discourse to Practice: Rethinking "Translation" (Terceme) and Related Practices of Text Production in the Late Ottoman Literary Tradition*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora Tezi)

Dino, Güzin, (1978), *Türk Romanının Doğuşu*, İstanbul: Cem Yayınları.

Göktürk, Akşit (2016), *Çeviri: Dillerin Dili*, İstanbul: YKY Yayınları

Kerman, Zeynep, (1978), *1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo'dan Türkçeye Yapılan Tercümeler Üzerinde Bir Araştırma*, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Kudret, Cevdet, (1940), *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Özön, Mustafa Nihat, (1934), *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Devlet Matbaası.

Pekin, Fuat, (1955), "Tercümeler Arasından: Savaş Pilotu" *Tercüme Dergisi*, Sayı: 60, s. 122-129.

Perin, Cevdet, (1946), *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*, İstanbul: Pulhan Matbaası.

Sançar, Nejdet, (1956), "Recaizade Mahmut Ekrem'in Eserleri ve Çeşitli Basımları", *Türk Kütüphaneciliği Derneği Bülteni*, V, 2.

Sevük, İsmail Habib, (1941), *Avrupa Edebiyatı ve Biz II*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Stolze, Radegundis, (2013), *Çeviri Kuramları*, (Çev. Emra Durukan), İstanbul: Değişim Yayınları.

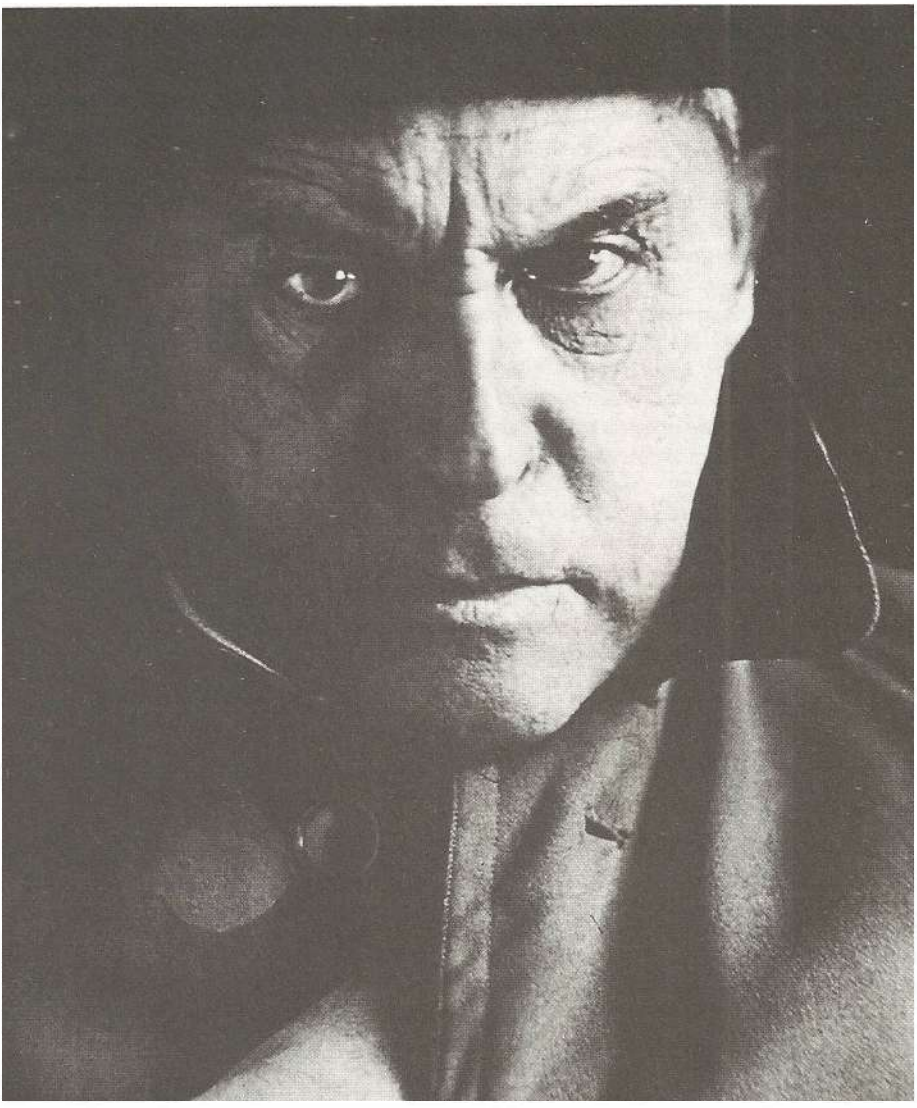
Tanpınar, Ahmet Hamdi, (2001), "Hikâye ve Roman: İlk Tercümeler ve İlk Eserler", *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Basımevi, s. 285-296.

Tansel, F. Abdullah, (1955), "Ahmet Mithat Efendi'nin Garp Dillerinden Tercüme Roman ve Küçük Hikâyeleri", *Tercüme Dergisi*, 60 (Nisan-Haziran 1955), s. 109-121.

Uluğtekin, Melahat Gül, (2004), *Ahmet Vefik Paşa'nın Çevirilerinde Osmanlılaşan Molière*, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi).

Vural-Kara, Sergül, (2010), "Tarihsel Değerlendirmeler Işığında Türkiye'de Çeviri Etkinliği", *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, VI, 1 (Haziran), s. 94-101

Yalçın-Çelik, S. Dilek, (1998), *XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatında Popüler Roman*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora Tezi).



Witkacy. Reprodüksiyon: Marek Skorupski. wroclaw.wyborcza.pl

ÇEVİRMEN VE *KUNDURACILAR*

Osman Fırat Baş*

HERMENEUTİK KONUŞMA

DTCF'de doktora yaptığım yıllarda Profesör Gürsel Aytaç, yaşamlarında ilk kez bir edebî metin üzerine kendilerine ait ciddi bir şeyler yazmanın arifesindeki genç uzman adayları için can simidi niteliğinde bir ders okuturdu: Genel Edebiyat Bilimi.[1] Bugün, bu dersin sırf var olmuş oluşu bile bana içerikle yöntem arasındaki hiyerarşiyi düşündürür. Tin bilimleri alanındaki bir metinde anlatılacak şey kuşkusuz ki önemsiz değildir, ancak yöntemle oluşturduğu hiyerarşide onu yöntemin bir alt basamağında görme eğilimindeyim. Çünkü bana göre içerik, henüz anlamı kapalı bir konunun, onun anlam kapalılığını sorun belleyerek onu anlamaya yönelecek kişi ile tarihin belli bir anında, o kişi belli imkânlar ve imkânsızlıklar içindeyken karşılaşmasından başka bir şey değildir. Konuyla birlikte onu anlamaya yönelen de tarihseldir ve birinin on beş yıl önce anlamış olduğunu sandığı bir şeyi, bugün artık başka türlü anlıyor oluşu ve yaşarsa bir on beş yıl sonra daha da başka türlü anlayabilecek olması bu yüzdendir. Öyleyse ondan

* Doç. Dr. Osman Fırat Baş, Poznań Adam Mickiewicz Üniversitesi (Polonya).

[1] Bu derste okutulan metinler kitaplaştırılmıştır: G. Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, İstanbul 1999.

geriye kalması gereken ve sonraki anlamalar için de bir değeri olabilecek asıl şey, neyi anlattığından daha çok, onu nasıl anladığı olmalıdır. Diğer bir deyişle yöntemidir ve o yöntemi nasıl uygulamış olduğudur.

Sözünü ettiğim bu ders kapsamında kuramcıların bize önerdikleri yöntemler arasından felsefi hermeneutiği seçmiştim ki bu seçimin benim için bugün de geçerli, birden çok ahlâki ve felsefi nedeni vardır. Herhalde en önemlisi, nesnel olanla ilişkimizin kaçınılmaz olarak çok öznel olduğunu[2] ve asıl nesnelliğe bu çok öznel ilişkiyi saklamadan erişilebileceğini düşünmemdi. Felsefi hermeneutiği doktora tezimde[3] uygulamaya ve sonraki metinlerimde de ona –hakemli dergilerin metinlerimin bilimselliğine kuşkuyla yaklaşan hakemlerinin izin verdiği ölçüde[4]– sadık kalmaya çalıştım. En azından, bana sahte görünen bir nesnellik etkisi uyandırabilmek uğruna metinlerimdeki kendimi gizlemedim.[5] Ama tam da metinlerimde kendi sesimin, yazdığım türden metinler için belki yadırganacak kadar çok duyulur

[2] Bunu özellikle edebiyat bağlamında söylüyorum, çünkü "(...) birisi sürüngenleri memelilere ve böceklere nazaran daha çok sevebilir. Fakat belirli bir zoolojik türün tanımı nesnel olacaktır. Bazı hayvanlara duyulan sempati veya antipatiden bağımsız olarak, bu tanımı belli dereceye kadar gerekli şekilde kabule mecbur olacağız. Gergedandan korkabilir ve ondan tiksinebilirim, ama bir zoologun onun yapısını ve organlarının işleyişiyle karşılıklı ilişkilerini tarif ettiği anla birlikte bu tarifi kabul etmeye mecbur olacağım. Bir kompozisyonun parçalarının karşılıklı ilişkisinin hiçbir tanımı ve açıklaması, beni doğrudan doğruya hoşuma gitmeyen bir sanat eserini güzel saymaya zorlayamayacaktır. En fazla muhakeme yoluyla onu bir yapıya sahip sayabilirim, fakat bana estetik bir zevk vermeyecektir (...) genel mânâda kabul etmeliyiz ki (...) sanat eserlerinin nesnel değerlendirmesi mutlak bir imkânsızlıktır, çünkü onlarla olan temel ilişki öznelciliğe dayanmaktadır." (Witkiewicz, 1921:24-25)

[3] Giriş bölümünde uzunca bir yöntem tartışmasının da yapıldığı bu tez sonradan yayımlanmıştır da: *Gombrowicz İnsanı*, Elips Yayınları, Ankara 2006.

[4] Onlara hak vermiyor değilim, çünkü edebiyat üzerine konuşan kuramsal dille edebiyatın dili arasında üstesinden gelinemez gibi görünen bir uzlaşmazlık olduğunun farkındayım. Uwe Japp'ın "Hermeneutik, Filoloji ve Edebiyat" başlıklı yazısında dediği gibi, "edebiyat (...) kuramla her karşılaşmasında kuramı içten içe oyar ve bunu hep de kuramın açıklığını tehlikeye sokarak yapar." (Özlem, 1995:208) Benimkisi bir ütopya; edebiyat incelemelerinde bilimsel vasfını koruyarak sanatsallaşan bir kuram diliyle yazabilmektir. Ve elbette bu benden önce başlatılmış ve benim yalnızca devam ettirmeye çalıştığım bir çabadır. Örneğin Friedrich Schlegel'in ilerlemeci-evrenselci poetiği de bu çabanın bir görünümü. Şöyle yazıyor: Kuram "nazım ve nesri, deha ve eleştiriyi, sanatsal şiir ile doğal şiiri birbirlerine karıştırıp eriterek bir potada kaynaştırmak, şiiri canlı ve toplumsal, yaşam ve toplumu şiirsel kılmak, nükte ve mizahı şiirleştirmek ve humorun kıvrımlarıyla canlandırmak ister; ve zaten onun bunu yapması gerekir." (Özlem, 1995:209) Bir ekleme yaparak Schlegel'in bunu "romantik şiir" bağlamında söylediğini (Schlegel, 2009:60-61), Özlem'in hazırladığı derlemede bu bağlamdan koparılmış olarak kullanıldığını belirteyim, ancak bu bir hata olmuyor, zira Schlegel'in kuramın dilini şiirleştirmek yönünde bir "romantik ideali" yazılarında hayata geçirmeye çalıştığı biliniyor. Bkz. (Orska, 2011:284).

[5] Gadamer'den şöyle bir alıntı yapıyorum ki bu tutumumun arkasındaki düşünce iyice belirginleşsin: "Felsefi hermeneutiğin (...) 'science' olma kaygısı yoktur. Tam tersine felsefi hermeneutik, anlamanın ancak anlayanın özgül tasarımlarını devreye sokmasıyla mümkün olacağı olgusundan hareket eder. Yorumcunun üretken katkısı, önlenemez bir şekilde, bizzat "anlama" denilen şeyin neliğine aittir." Hans-Georg Gadamer'in "Hermeneutik" başlıklı yazısından (Özlem, 1995:23).

olması nedeniyle, kuramsal metinler için olmazsa olmaz kabul edilen –fakat bana sanki okuyucuya kendi öznemi dayatmakmış gibi gelen– bir şeyi yapmakta ve metni kesin, mutlak, buyurucu ve nesnelmiş gibi görünen bir sonuca bağlamakta –gene hakemlerin izin verdiği ölçüde– gönülsüzlük gösteriyordum. Metnim başka öznelerde devam edip giden bir akıl yürütmenin, bir çeşit sohbetin halkası olsun isterim.[6] Bu nedenle şimdi yazmakta olduğum metin de herhalde umulmadık bir anda, kesin bir sonuca ulaşmadan, son söz söylenilmeden, üzerine yeni bir sözün söyleneceği yere kadar sürecek tamamlanmasını okuyucularından talep ederek kesilecektir.

Meslekî etkinliğimin esas gövdesini oluşturan çeviri çalışmalarında ise, kuramsal çalışmalarımdaki tutumumun aksine, sözü hep sonuna kadar söylemeye ve ifadenin erek dilde tam bir karşılığını bulmaya çabaladım. Çeviride bir yorumlayıcı olarak değil, yalnızca aktarımcı olarak gerçekleşildiğine göre, metin üzerinden böyle bir gerçekleşebilme ancak o metnin yaratıcısının kaynak dildeki gerçekleşmesini erek dile tam olarak aktarmakla mümkündür. Belki bu son cümleyi yanlış kurdum, ama dönüp düzeltmeyeceğim de, yalnızca biraz daha açmaya çalışayım: "Yorumlama" edimi çeviri etkinliğimde de elbette daima var oldu, ama bu edim çeviride, çevirdiğim metnin arka planında, "tamlığın" ne olduğuna ilişkin olarak kesintisiz devam edip giderken aynı zamanda da görünmez olan bir yorumlamaydı. Benim için tamlığın ölçütü, erek dildeki bir okuyucunun çevirdiğim bir metni kaynak dildeki okuyucunun okuyabildiği rahatlıkla okuyabilmesidir.[7] Böylece "erek odaklı"[8] ya da "yerelleştirici"[9] çevirmenler kategorisinde gerçekleşmiş oluyorum.[10] Yeri gelmişken, Schleiermac-

[6] Bu bölümün başlığı da bu "hermeneutik sohbet" imgesine gönderme yapmaktadır. Doğan Özlem, "hermeneutiğin doğasında bir son üretmek ya da belli bir sonuca varma düşüncesi" olmamasını, Richard Rorty'nin bir tümcesiyle işaret eder ki şöyledir: "belli bir nesnel doğruluğa ulaşmaksızın sohbeti sürdürmek."

[7] "Anlamak" demiyorum; bir konfordan, dolaysızlıktan, böylece hattâ bir "anlaşılmazlığı" bile "kendi dilindeki bir anlaşılmazlığı anlayamayışı gibi anlayamamasından" bahsediyorum.

[8] Bir çeviribilim uzmanı olan Ayla Akın'ın kullandığı terminolojiden yararlanıyorum. Gene onun metnindeki açıklamalar temelinde ben, "F. Schleiermacher'ın Überdieverschiedenen Methodendes Übersetzens (1813) başlıklı makalesiyle bilimsel tartışmaya açılan ve günümüzde de devam eden yazarı okura, okuru yazara götürme" karşıtlığının (Akın, 2015:8) "yazarı okura götürme" tarafında yer almış bulunuyorum.

[9] "Schleiermacher çevirinin sınırlarını iki yöntemle çizmektedir. Çevirmen ya yazarı okura (yerelleştirici çeviri), ya da okuru yazara doğru hareket ettirecektir (yabancılaştırıcı çeviri)." Schleiermacher'ın "yabancılaştırıcı çeviri"den yana olduğu notunu da düşüyorum. (Akın, 2015:12)

[10] Ki çevirilerime yönelik eleştiriler de bunu işaret ediyor. Örneğin E. Üldes, "Modern Mabedin Teşhiri ve Yıkılışı: Ferdydurke" başlıklı yazısında, çevirime ilişkin şunları yazıyor: "(...) Baş'ın çevirisinde de bazı aşırı uyarlama gayretlerinin kimi okurları yerinden zıplatacağı aşikâr. Polonyalı köylülerin Türk köylüsü ağzıyla konuşmalarının, bazı özel isimlerin Gombrowicz'in bu yöndeki eğiliminden cesaretle Türkçe lakaplara dönüştürülmesinin çevirmenlerce tartışılması

her'ın "yerelleştirme" ve "yabancılaştırma" olarak adlandırdığı yöntemlerin yorumlayıcısı Venuti'ye atfedilen,[11] metni çeviren,

> yerelleştirme ile yabancılaştırma metodu arasında bir seçim yapmalıdır: Kaynak metni ya erek dil kültürünün özelliklerine uygun hale getirir ya da çeviride kaynak dil kültürünün özelliklerini verir. (Kizińska, 2015:12),

şeklindeki çıkarıma, Schleiermacher'ın kesinkes reddedeceği[12] bir ekleme yapmak ve burada kesin bir seçimin değil, daha ziyade yöntemde bir ağırlık merkezinin söz konusu edilmesi gerektiğini belirtmek isterim. Çevirmen, aynı metinde bu iki yaklaşımı, en azından kaynak dil okuyucusu için de yabancı bir tınısı olan bir kavramın yabancılığını erek dilde de korumak zorunda olduğundan, bir arada kullanabilir; böylece çevirisinde ağırlıklı olarak "yabancılaştırmayı" yöntem seçmiş bir çevirmen bile, "yerelleştirmeye" geçiş yapmak zorunda kalır, zira metnin bir ögesinin "yabancılığını" görünür kılabilmek için, onu çevreleyen bütün bir dokunun "yerelleştirilmesi" gereklidir. "Yabancılaştırmak için yerelleştirme" diye tanımlayabileceğim bu yaklaşımın uygulamadaki sonucunu, *Kunduracılar*'ın çevirisinden kısa bir örnekle hemen gösterebilirim. Bana göre, *Kunduracılar*'ın ustabaşı figürü, zanaatkârların köylülükle bağını tam koparamamış olsa da işçi sınıfının bilinç düzeyine bir hayli yaklaşmış temsilcisi Şeyatan (ve onunla birlikte kalfaları da), hangi dilde olursa olsun o dilin kültür geleneğinde kolayca ayırt edilebilecek ve okuyucuya tanıdık gelebilecek bir "halk ağzıyla", örneğin;

> (...) Biz insan de'miyiz acep? Belki'm bi' tek onlardır insan, bizse sade hayvan leşleri, hani şöylesinden, anlıyonuz ya, ey güzelim rabbim, (...)

diye konuşmalıdır ki izleyen cümledeki "yabancılaştırma" mümkün olabilsin: "epifenomenleriyle yani, hani daha da bi' beter çekelim ve onları sevindirik etmek için daha da beter uluyalım diye... Heey, yavrum heey!" (Witkiewicz [3], 2010:4) Burada "halk ağzı" benim için doku (yerelleştirme),[13]

---

gerekir." http://t24.com.tr/k24/yazi/modern-mabedin-teshiri-ve-yikilisi-ferdydurke,243 (Son erişim: 23.10.2018).

[11] Lawrence Venuti'nin 1995'te yayımlanmış *Translator's Invisibility: A History of Translation* başlıklı kitabına gönderme yapılmaktadır.

[12] Çünkü Schleiermacher, bu "iki yöntemin karmasından oluşturulacak olan erek metin düşüncesini (...) kati bir dille reddetmektedir." (Akın, 2015:12)

[13] Ama dikkat: Bu bence karıştırılıyor; burada söz konusu olan şey tam bir "yerelleştirme" değil, ama "yabancılaştırmanın" görünür kılınması için yapılmış bir "yerelleştirme" imasıdır. Ben, geçmişte, bugün ya da yarın Türkçe konuşan bir kunduracının bu aynı durum karşısındaki duygularını aynı şekilde ifade edebileceğini iddia etmediğim gibi, düşünmüyorum da. Dolayısıyla bu ifadelerde hâlâ biraz "yabancılık" kokusu alınmaktadır ve alınmalıdır da. Öte yandan, sırf

"epifenomen"[14] ise bu doku (yerelleştirme) üzerinde hemen seçiliveren bir motif (yabancılaştırma) olmaktadır.

Çevirmenin ifadeyi erek dile tam olarak aktarabilme yolundaki tüm çabasına rağmen, çevirdiği metinle arasında bir mesafe oluşup da geriye dönüp baktığında, ona ifadede yetersiz kaldığını düşündüren, aslında başka türlü çevrilmesi gerekirmiş duygusunu yaşatan, içine sinmeyen bölümler hep kalacaktır. Benim durumumda bu bölümlerin sayısı bana gönderilen çevirilerin zorluk derecelerinin artışıyla artmaya başlamıştı ve son yıllarda bunlar üzerine düşünmeye ve elim değdikçe de bu düşüncelerimi yazmaya çalıştım.[15] Dürüst olmak gerekirse, ki gerekir, bu yazılarda çevirideki stratejimi, bana hâkim olan düşünceyi haklı, seçimlerimi ve belki yetersizliklerimi de mazur göstermeye yönelik bir niyet de gizleniyor olabilir. Ama bunun yanında yabana atılamayacak bir güdüleyicim de, ileride benim çevirilerimden (ya da yeteneğimin gelip dayandığı o son sınırdan) hareketle o metinleri daha mükemmel bir biçime doğru dönüştürebilecek (edebî yetenekleri benimkinden daha parıltılı ya da belki metne benim ayırdığımdan daha fazla mesai ayırmaya zamanı olacak) çevirmenler için, ardımda bazı ipuçları bırakmak arzusuydu.[16] "Çevirmenler" derken, idealize edilmiş birilerini, yani "el kazanıyla aş kaynatmayacak" ve metinlerde köklü dönüşümler gerçekleştirecek kişileri kast ediyorum, yoksa (benim de başıma geldi, iyi biliyorum) çevirilerin birkaç sözcüğünü kendince değiştirip sonra orada burada (hattâ sözde bilimsel metinlerde) kendi çevirileriymiş gibi yayınlayanlara değildir sözüm ve onlara böyle bir "intihal" hakkı da tanımıyorum. Ancak burada değineceğim çeviri metin, dili çok kendine has bir tarzda kullanan Witkiewicz'in bir metninin çevirisi olduğundan, "intihalcilerin" zaten yanına pek yanaşamayacakları düşüncesindeyim. Bununla

---

bir "ima" olarak bile bu, kaynak metindeki üslup özellikleriyle örtüşen bir üslup yaratılmasını mümkün kılar, çünkü Lehçede Şeyatan'ın üslubu böyle bir "halk ağzıyla" dokunmuşken, onun gibi konuşan birinden işitildiğinde yadırganacak türden ("epifemonen" gibi) terimler de sık sık araya sıkıştırılıverir.

[14] Epifenomen: Ana fenomenle birlikte ortaya çıkan, ancak onu etkilemeyen ikincil fenomen.

[15] Ör. bkz. "Ferdydurke'nin Çevirisi Üzerine", t24.com.tr/k24/yazi/ferdydurke,1187 (Son erişim: 28.09.2018). Ya da V. Uluslararası Türkoloji Kongresi'nde (Varşova, 5–7 Eylül 2018) sunduğum "*Tadeusz Bey*'in Çevirisi" başlıklı tebliğim; https://www.academia.edu/37355925/_Tadeuş_Bey_i_Çevirmek_Translating_Sir_Thaddeus_ (Son erişim: 09.10.2018).

[16] Böylece edebî çeviri zihnimde kuşaktan kuşağa kesintisiz sürdürülecek kolektif bir etkinlik olarak beliriyor. Örneğin Yaşar Avunç'un Fransızcadan yapmış olduğu *Ferdydurke* çevirisi (Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1996) benim için bir aşamayı temsil eder ve avantajı çevirisinin doğrudan kaynak dilden yapılması olan benim *Ferdydurke*'nin (Jaguar Kitap İstanbul 2015, II. Basım 2017) o ilk çevirinin temelleri üzerinde yükselmiştir. *Ferdydurke*'nin bundan sonra yapılabilecek her yeni çevirisi –ki buna belki "dil güncellemesi" ya da artık düpedüz "yeniden yorumlama" demek daha uygun olur– yapısında Avunç'un ve benim çevirilerimden ögeler taşıyacaktır. Ve bunu ilk çevirilerden gelen ögeleri ya yok ederek, ya koruyarak ya da dönüştürerek yapacaktır.

beraber, o aynı zamanda bir sahne yapıtı olduğu için, Türkçedeki en keskin halini yalnızca bir çevirmenin (ya da belki çevirmenlerin) değil, ama çok sayıda başka katılımcının[17] da örsünde dövüle dövüle kazanacağını neredeyse bir kesinlik olarak öngörüyorum. Bu yazımda, ileride çevirimi daha da fazla işleme çabasına girişecek olanlara, olur da belki bu yazdıklarım bir yerlerde gözlerine çarpar umuduyla, yazarın niyetlerine uygun olduğunu düşündüğüm bir yön işaret ederek destek vermek çabasındayım. Bunu yaparken, benimsediğim yöntem ve onun gerektirdiği üslup gereği gene buyurucu değil, ama ufuk açıcı olmaya çalışacağım,[18] gerçi bu ufkun kapanması gereken yeri işaret etmekten de geri durmuyorum.

WITKACY[19]

Polonyalı oyun yazarı, ressam, fotoğrafçı, oyun ve roman yazarı, sanat kuramcısı ve filozof Stanislaw Ignacy Witkiewicz, müzik öğretmeni Maria ile döneminin tanınmış yazarı, ressamı ve sanat eleştirmeni, mimariye Zakopane Üslubu'nu kazandırmış Stanislaw Witkiewicz'in oğlu olarak 1885 yılında Varşova'da dünyaya geldi. Aile beş yıl sonra, kendine has bir halk kültürünün yaşandığı ve dönemin bohem sanatçılarının gözdesi Zakopane'ye taşındı. Genç Witkiewicz, çocukluk ve ilk gençliğini aile dostu sanatçıların arasında geçirdi. Babası kurumsallaşmış eğitime inanmadığından, hiç okula gitmedi, evde eğitim aldı ve liseyi Lviv'de dışarıdan bitirdi. 1904-1905 yıllarında Kraków Güzel Sanatlar Akademisi'nde okuyan sanatçı, aynı dönemde Avrupa'yı da bolca gezmişti. Psikanalizci dostu Karol de Beaurain'ın ona "embriyo kompleksi" teşhisi koyması üzerine, kendisini ve sanatını babasının büyük adının gölgesinden çıkarttığının ilânı olarak, yapıtlarını "Witkacy" takma adıyla imzalamaya başlamış ve artık daha çok bu adla bilinir olmuştur. 1914, Witkacy için zor bir yıldır; nişanlısı Jadwiga Janczewska'nın intiharıyla sarsılır. Etnograf ve kültür araştırmacısı bir arkadaşının, sorunlarından biraz uzaklaşıp kendisini toplayabilmesi için getirdiği öneriyi değerlendirip onunla birlikte Yeni Gine'ye bir araştırma gezisine çıkar. Avustralya'dayken I. Dünya Savaşı'nın çıktığı haberi onlara erişir. Witkacy, Almanlara karşı Slavların yanında savaşmak üzere Petersburg'a gider ve Çar'ın ordusuna yazılır. Ukrayna'daki bir çatışmada yaralanır ve hastanede tedavi görür. Rusya'da geçirdiği bu yıllarda Bolşevik

[17] Editörlerden başlayıp yönetmenlere, aktörlere, sahne tasarımcılarına, ışıkçılara, sesçilere vs. varıncaya dek.

[18] Doğal olarak böyle, çünkü burada anlatılanlar yalnızca benim bir metinle olan deneyimimdir; yalnızca benim ondan edindiğim izlenim, yalnızca benim onu kavrayışımdır.

[19] Yazara ilişkin biyografik notları, Janusz R. Kowalczyk'ın 2013 yılında hazırladığı bir yazıdan, https://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-ignacy-witkiewicz-witkacy ve ayrıca 1919-1939 arası için, www.witkacy.hg.pl/kalend/1919_1939/ adresinden derledim. (Son erişim: 25.10.2018)

Devrim'in yakından tanığı olur. Bu deneyimle, izleyen yıllarda yapıtlarına da damgasını vuracak bir felaketçi öngörü geliştirir. Batı uygarlığının yok oluşun eşiğinde olduğunu öngörmektedir. Ona göre;

> (...) eşitlerin, tokların ve otomatikleşmişlerin medeniyeti yalnızca Doğulu,[20] Asyalı, Afrikalı "tesviyecilerin" baskısıyla değil, ama mekanize olmuş medeniyetlerin deliliğe karşı kırılgan ve de meyilli olmakla kalmayıp delilere ve psikopatlara[21] karşı savunmasız oluşuyla da tehdit edilecektir.[22]

Ancak bu kehanetinin gerçekleşmesinden önce, Zakopane'ye dönerek "Biçemci Tiyatro"yu kurup 1925-27 yılları arasında yönetmeye de yetişir. Ayrıca Varşova'da "S. I. Witkiewicz Portrecilik" adlı bir şirket kurar. Uzun yıllar Varşova gazeteleriyle dergilerine sanat ve edebiyat eleştirileri yazar. II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesinin ardından, felaket öngörüsünün gerçekleşmekte olduğu duygusuyla, hayatını paylaştığı Czeslawa Oknińska'yla birlikte doğuya gider.

> 17 Eylül 1939 tarihinde, Kızıl Ordu'nun Polonya'nın doğu sınırını geçtiği haberi üzerine, yüksek dozda Veronal içip damarlarını keserek intihar etti. (Miłosz, 1981:11)[23]

Sığındığı köyün mezarlığına gömülmüştür.[24] 1988'de Zakopane Mezarlığı'nda yazar için sembolik bir cenaze töreni düzenlenmiştir.

Formist

Witkacy, kendi sanat yaklaşımı ve yapıtları üzerine kuramsal yazılar kaleme alan yazarlardandır ki bu yüzden sanat kuramcısı da sayılmıştır. Onun bu yazılarına sırf kuramsal yazılar demek belki de doğru olmaz, çünkü edebî yapıtlarının eleştirmenleriyle, onlar üzerinden gerçekçi ve doğalcı ideolojiyle yürüttüğü polemiklerle iç içe geçmişlerdir.[25] Gene de bunlar, yazarın çağdaşı eleştirmenlere ve okurlara olduğu kadar bugünün okuruna da, daha da önemlisi çevirmenlere ve oyunlarını herhangi bir dilde sahneye taşımayı düşünenlere edebî yapıtlarının anlam kapalılığını anlamada (ve devamında bunu gene kapalılığını koruyarak aktarabilmekte) kılavuzluk

[20] Burada özellikle Sovyet Rusya kastediliyor.
[21] Bunu da özellikle Hitler ve Naziler olarak okuyabiliriz.
[22] Asıl kaynak için bkz. Jan Kott, "Witkiewicz, albo Realizm nieoczekiwany", 1975.
[23] Oknińska da onunla birlikte intiharı dener, ancak kurtarılır.
[24] Bugün nerede yattığı bilinmiyor.
[25] Bu türden yazılarının toplandığı bir kitabının sırf başlığı bile bu çıkarımın doğruluğuna kanıt olabilir: *Tenkit için Felsefenin Ehemmiyeti ve Diğer Polemik Yazıları* (*O znaczeniu filozofii dla sztuki i inne artykuły polemiczne*, Warszawa 1976).

edebilecek ipuçları içerirler, çünkü nedensellik ilkesi gereği, yani edebî yapıtlarında anlam kapalıyken ve (biraz ileride değineceğim nedenlerle) öyle de olmak zorundayken, onlar üzerine yazdıkları olabildiğince açıklayıcı olmak zorundadır.[26]

Witkacy'yi "sanat kuramcısı" diye adlandırdığımızda, bundan anlaşılması gereken, onun "Formizm"in kuramcısı olduğudur. Formizm, Polonya'da 1917-1922 yılları arasında var olmuş avangart bir sanat akımıdır. Başlangıçta dışavurumculuktan yola çıkan bir grup ressam ve edebiyatçı, 1919'da ilham kaynaklarını dışavurumculuk sınırları dışında da aramaya başlayarak kendilerine "Formistler" adını verirler. Sanatları dışavurumculuğun yanısıra kübizm, fütürizm ve halk sanatından beslenir. Burada, yani çeviriyi konu alan bir metinde, işe herhalde "Formizm"e Türkçe bir karşılık bularak başlamak gerekirdi, neyse ki bu işin önceden hakkıyla yapılmış olması[27] bu gerekliliği ortadan kaldırıyor: Formizm, biçimciliktir (formalizmdir) ve tam da biçimcilik (formalizm) olduğu için kendisine biçimcilikten (formalizmden) farklı bir ad (formizmi) türetmiştir. Olasıdır ki Polonyalı biçimciler, hiçbir şeye benzemezliklerini, ama aynı anda da formalizmle birbirine benzememek üzerinden olan benzerliklerini vurgulamak için bu adı almışlardı.[28] Witkacy'nin "çokluk içinde birlik" diye kavramlaştırdığı nesneye bu iyi bir örnek olsa gerektir.[29] Hani tıpkı Leibniz'de hiçbir monadın bir diğerine benzememesi, fakat bir bütünün parçaları olarak birbirlerine benzeyişlerinde olduğu gibi.[30] Leibniz adı öylesine

[26] Bu yazılarında anlaşılır olmaya çabalıyor: "Niyetim yeni bir söz söylemek değil fakat adına Arı Biçim denilen teorinin genel bir eskizini vermek. Bu mevzuda lafı fazla uzatmakla ve muğlâklıkla suçlanmış olduğum için, burada takdim edilen düşünceyi anlamakta hususi bir bilgi sahibi olma gereğine sebep olmayacak bir tarzda meselenin kavranışını azami düzeyde popüler yazı anlaşılırlığında tutarken, aynı anda da azami düzeyde yoğunlaşmak istemekteyim." (Witkiewicz, 1921:3)

[27] Örneğin, Duygu Aktaş Durmuş tarafından 2009 yılında verilmiş tezin 84. ve 85. sayfalarında şu satırları okuyoruz: "Polonya'da 1917-1919 yılları arasında Dışavurumcu yazar ve ressamlardan oluşan bir grup, Alman Dışavurumcularının yayın organı *Der Sturm* (Fırtına) dergisindeki metafizik düşüncelerden etkilenmiş; bunlara kendi dergileri *Zdroj*'da (Kaynak) da yer vermişti. Aynı dönem Kübist ve Fütüristlerden oluşan başka bir sanatçı grubu da "Formizm" (Biçimcilik) adını verdikleri bir akımın öncülüğünü yapıyordu." (Gazi Üniversitesi Açık Arşiv, son erişim: 14.10.2018)

[28] O yüzden aradaki fark belki bu fenomene "Biçemcilik" (Formculuk) denilerek işaret edilebilir. Akıma ilişkin temel bilgileri Magdalena Wróblewska tarafından yazılmış bir yazıdan alıyorum; orada grubun ismini değiştirme kararının bayağı hararetli tartışmalardan sonra alındığı ve nedeninin *"(...) dışavurumculuktan, öncelikle onun Alman gelenek ve kültürüyle ilintisi nedeniyle, kopma gerekliliği"* olduğu da yazıyor. "Formiści (wcześniej Ekspresjoniści Polscy)", https://culture.pl/pl/tworca/formisci-wczesniej-ekspresjonisci-polscy (Son erişim: 24.10.2018).

[29] "Biçim, karmaşık nesne ve fenomenlere bir birlik verendir. (...) Bunu farklı şekilde unsurların çokluğunun bir birliğe bütünlenmesi olarak belirliyorum." (Witkiewicz, 1921:15)

[30] "(...) her monadın başka monaddan farklı olması gerekir. Çünkü tabiatta tamamiyle birbiri gibi olan ve aralarında içten bir fark, yahut özünlü bir ayrılık bulunmayan iki varlık asla yoktur." (Leibniz, 1988:2) Fakat bu "(...) her monadın başka monaddan farklı olan bakım noktasına göre, tek bir evrenin türlü görünüşlerinden başka bir şey değildir." (Leibniz, 1988:12)

anılıp geçilmiş değil; bu metin kapsamında Witkiewicz'in özellikle sanata ve estetiğe ilişkin görüşleri öne çıkartılmaya çalışılacak olsa da, onun aynı zamanda "Leibniz'in bölünmez tözüne bağlanan bir ontolojik sistemin" kurucusu (Miłosz, 1981:11) bir felsefeci olduğunu da hatırda tutmak gerekiyor. Felsefi görüşlerinin kuşkusuz ki estetik anlayışına etkisi vardır ve bu iki alan arasına öyle çok da kesin bir sınır çizgisi çizilemez.

Arı Biçim

Bu bölümde, Witkacy'nin sanata ve estetiğe dair belli başlı görüşlerini, edebiyatta biçimciliği açıklayan başka bir metinle (Berna Moran'ın biçimcilik üzerine yazdıklarıyla) karşılaştırarak, sanatının ne ölçüde biçimcilikle örtüştüğünü, nerelerde ondan farklılaştığını belirlemeye çalışacağım. Bu yapılırken, Witkacy'nin edebî yapıtlarının ardındaki düşünce de belirginlik kazanacak ve onların (metnimin başından beri ima ettiğim) zorluğunun, anlam kapalılığının ya da dolaysız anlamayı imkânsızlaştıran niteliğinin neye dayandığı da (umarım) ortaya çıkacaktır. Bunu izleyen bölümde ise, ortaya çıkartılacak bu bilginin ya da daha doğrusu Witkacy'nin edebî yapıtlarındaki zorluğu, anlam kapalılığını, dolaysız anlamayı imkânsızlaştıran niteliği doğuran temel düşüncelerin çeviride, paradoksal olarak o zorluk, anlam kapalılığı ve dolaysız anlamayı imkânsızlaştıran nitelik erek dilde yeniden üretilirken, gene paradoksal şekilde nasıl faydalı birer araç olarak kullanılabileceği birkaç örnekle gösterilmeye çalışılacaktır.

Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* başlıklı kitabında biçimciliği açıklamaya girişirken,[31] söze *"Biçimcilik ister istemez biçim-içerik ilişkisi sorununa"* dolanmıştır diyerek başlar ki Witkacy'yi de 1921'de yazdığı "Arı Biçim" başlıklı makalesinde işte bu soruna dolanmış buluyoruz:

> Biçim ve içerikten "hiçbirini inkâr edemeyeceğimizden, mesele bu ikisinin münasebetini açıklayan ve sanat fenomeninin tamamında onlara uygun bir yer belirleyecek bir sistem oluşturmaktır." (Witkiewicz, 1921:8)

Moran, Horatius'un edebiyata yönelik bir kavramlaştırmasına atıfla, "(...) fayda ve zevk kavramlarından birine ya da diğerine önem vermekle biçimciliğe yaklaşmış ya da uzaklaşmış oluruz." dediğinde, bu çıkarım Witkacy'de "uzaklaşmanın" nereye doğru olacağı da belirtilerek tamamlanır:

[31] Sözü edilen "Biçim-İçerik Sorunu" başlıklı bölümdür. Ve burada yaptığım tüm alıntılar da kitabın 161. ve 162. sayfalarındandır.

> Estetikte biçim ve içerik ikiliğimiz ve içlerinde bu unsurlardan birinin diğerinden daha çok dikkate alındığı sistemlerimiz, yani gerçekçi ve biçemci sistemlerimiz olacaktır. (Witkiewicz, 1921:8)

Fayda ve zevk kavramları Witkacy'nin de andığı iki kavramdır, ancak bunların arasındaki ikiliği başka bir kavramın içinde bütünlediği ileri sürülebilir, çünkü eğer onun çözümlemesine göre, "Biçim, karmaşık nesne ve fenomenlere bir birlik" veren şey ise ve buna "birliğin kavranışına, üstelik de dolaysız, hiçbir kavramsal kombinasyondan geçirilmemiş kavranışına safi yaşamsal olan diğer keyiflerden farklı olarak, estetik haz", devamında da "kendi kendine işleyip estetik haz" doğurması kaydıyla "bu aynı biçime Arı Biçim" diyorsa (Witkiewicz, 1921:15), öyleyse "fayda" da sanatın içeriğinde yer alabilir. Ki zaten "bu içerikten yoksun bir biçim değil, (...) sadece içinde yaşam bileşenlerinin (ya da hayat muhteviyatının) ikincil unsur oldukları biçimdir" (Witkiewicz, 1921:15). Yaşamdan alınan içerik biçimin ardında, ikincil unsur haline getirildiği içindir ki, Moran'ın belirttiği şekilde, "Eserin biçim yönü sanatı ilgilendiren tek yönü olmaya yüz tutar."

Moran, biçimciliği anlatırken, hep ozanların görüşlerinden yararlanır[32] ve onların şiiri müziğe yakınlaştırma çabalarından söz eder. Örneğin Valéry, tıpkı müzikte olduğu gibi, "sözcüklerden kurulan düzende ses ve anlam ayrılmaz hale gelsin, düzyazıya çevrilemesin" istermiş. "Çevrilemesin (...) çünkü anlam, ses ve imgeler öylesine yoğrularak" biçimlendirilsin ki, "bunların içinden anlam tek başına sıyrılıp" çıkamasın. Witkacy için de Arı Biçim'e, yani "sadece dolaysız işleyen, (...) hissedilen biçime" (Witkiewicz, 1921:16) erişmenin mümkün olduğu ilk alan müziktir,[33] onun peşisıra şiir, resim ve heykel de bunu başarabilir.[34] Romanı ise, yaşamsal içeriklerin biçimle (yaşamda işaret edilen nesne ile onun sanattaki görünümü arasında yalnızca "yönelimsel bir gerilim" kalasıya dek[35]) tamamen soğrulmasına

[32] "E. A. Poe şiiri öylesine arınmış bir hale sokmak istiyordu ki okur üzerindeki etkisi saf bir güzellik duygusu olsun. (...) [simgeci] Mallarmé (...) şiirin her parçası diğer parçaları ile öylesine bağlansın istiyordu ki, sözcüklerle kurulan düzende biçim içerik ikiliği silinsin, şiirin anlamı ile yapısı kaynaşmış olsun."

[33] Çünkü müzikte "yaşam içeriğini" oluşturan duygular "belirsiz bir biçimde" verilmiştir.

[34] Şiirin de müziği andırır bir vokal niteliği olması; resmin ise (örneğin tek bir fırça darbesi gibi) tek bir notayla ifade edilen ses birimlerine karşılık düşen, bütünden koparıldığında anlamını ya da estetik değerini yitirebilecek parçalardan oluşmasından ötürü Arı Biçim'i onlarda mümkün görüyor.

[35] Örneğin bir resimde "yaşamsal içeriği" temsil eden "nesnelere benzeyiştir ki onlara yönelimsel gerilim yükleyen o yönleri açık bir biçimde belirler" (Witkiewicz, 1921:16). Yani "yaşamsal içerik" resme bütünüyle estetize (ya da deforme) edilerek alınırken, gerçek hayatta işaret ettiği nesneye doğru uzanan bir "yönelimsel gerilim" kalır.

elvermemesinden ötürü, Arı Biçim saymaz.[36] İlginç olan şey, temelde (ve genelde) düzyazıya dayanmasına karşın, tiyatroyu da –hem zamanda hem de mekânda gerçekleşen bir sanat olarak– Arı Biçim'in yaratılabileceği ve deneyimlenebileceği bir sanat dalı olarak görmesidir: "Tiyatronun ödevi, diye yazar, seyirciyi Varlığın Gizemi'ni[37] duygusal olarak anlayacağı bir durumun içine sokmaktır" (Witkiewicz [2], 1974:143).[38] Ve bununla ilk kez, Moran'ın biçimcilik için çizdiği çerçevenin dışına çıkmaktadır, çünkü Moran biçimcilikte "eserin sanat dışı amaçlara hizmet etmesi beklenemez" diye yazarken, Witkacy ona bir ödev yüklemektedir, ama bu, ona göre, zaten tiyatronun bir zamanlar hep yerine getirdiği bir ödevdir:

> Yunanlılar zamanında [tiyatroda] dert, herkesin mitlerden biliyor olduğu içerik değildi; bir şeyin sahnede oluyor olmasının kendisi, tıpkı müzikte olduğu gibi, ona bakanların yaşadıkları deneyimlere yeni bir boyut vermekteydi; onları bambaşka, bilumum gerçeklikten uzak bir metafizik yaşantılar dünyasına alıp götürüyordu. (Witkiewicz [2], 1974:249)

O yüzden, biçemci oyun yazarının yaptığı tek şeyin aslında "yönetmenin, aktörlerin ve dekorcunun (...) yaratıcılıkları için bir bahane" sunmak olduğunu söyler: "Asıl oyunu sahnede onlar yaratırlar" (Witkiewicz, 1921: 19). Demek ki henüz tamamlanmamış, tamamlanması ancak sahnede gerçekleşecek bir biçimin bir parçasıyla karşı karşıyayız.[39] Witkacy'nin oyun metinlerinin okunurken zor anlaşılırlıklarının, devamında çeviride doğurdukları güçlüğün temel kaynağı da, okunan/çevrilen metnin bir bütünün henüz yalnızca bütünleşmeye yönelmiş haldeki parçası olmasına dayanmaktadır. Değil mi ki:

> Yapılarının estetik bir izlenim verebilmesi için ses, resim ve anlam bir birlik oluşturmalıdır. (Witkiewicz, 1921:19)

---

[36] Şöyle yazıyor: "arı sanata ait olmayan romanı sistemimde biçimsel şartları yerine getirmekten muaf tuttuğumu belirteyim" (Witkiewicz, 1921:24).

[37] Böylece Arı Biçim, metafizik bir deneyim anlamı kazanıyor.

[38] Bunun ve ardından gelen alıntının asıl kaynağı Witkacy'nin 1974'te yeniden basımı yapılan bir kitabıdır (*Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr.* (1974) Warszawa: PWN) Ama onları Krzysztof Obremski'nin oldukça ilginç bir yazısında buldum. Obremski, Witkacy'nin estetiğe ilişkin görüşlerinin kaynağında (benim yaptığımı yapıp da yalnızca Leibniz ile yetinmeyerek) Aristoteles'in *Poetika*'sından epeyce düşünce buluyor. Witkiewicz'in Aristoteles'ten ayrıldığı nokta, sanatı, onun yaşamsal içerikler dediği, bildiğimiz hayata dair gerçeklerden tamamen arındırmak yönündeki tutkusu. Bkz. Obremski Krzysztof, "Witkacy Arystotelesem "Podszyty". "Mimesis" i Czysta Forma", *Teksty Drugie,* 1999, nr 6, s. 139-147 (Centrum Humanistyki Cyfrowej IBL).

[39] Çünkü teorisinin özü, "vokal unsurlar ve resim imgeleriyle bir birlik oluşturmuş haldeyken, yapılarını şiirdeki Arı Biçim'in oluşturduğu [yeni şiirin Arı Biçim'e ulaştığını varsayıyor] yepyeni, karmaşık unsurlar veriyor oluşlarına dayanmaktadır" (Witkiewicz, 1921:19). Bu yeni niteliğe "şiirsel nitelik" adını veriyor.

Bu düşüncenin Leibniz'in *Monadoloji*'siyle bağını kuracak olursak; yapıtın bütünü, hiçbiri kendi başına bahçenin kendisi olmasa da "her hali gene böyle bir bahçe" olan "bitkilerle dolu bir bahçe (...) halinde düşünülebilir (...)"(Leibniz, 1988:15) Fakat bu bağı bilmek, metni okurken ya da çevirirken o metnin bütünüyle gerçekleştiği andaki hali, yani bahçenin bütünü görülemeyeceği için, hiçbir işe yaramayacaktır. Ancak bir yapıtın bahçeden farklı bir gerçeklik olduğunu, onda rastlantısallığa yer olmadığını, ardında "estetik bir izlenim" yaratmaya yönelmiş bir yapıcı edim bulunduğunu bilmek, yapıtın yeni bir dilde yeniden kurulmasında işe yarayabilir. Böylece metnin belki ilk sayfasında beliren ve tek başına anlamsız görülen bir sözcüğün hemen onu izleyen başka bir sözcükle bir birlik oluşturarak anlam kazandığı, bu anlamın da belki son sayfada ilk işitişte anlamsız görülebilecek başka bir sözcükle bütünlendiği fark edilecektir. Çünkü biçim, yalnızca "karmaşık nesne ve fenomenlere bir birlik veren" (Witkiewicz, 1921:15) olmakla kalmaz, aynı zamanda onları bir dizgi halinde zamana ve mekâna yerleştirmeye de yarar (Witkiewicz, 1921:10).

Kunduracılar

Akın, Schleiermacher'ın bir çelişkisinden; yabancılaştırmaya dayalı bir çeviri modeli geliştirirken, çevirmenlerden yaratıcılık talep ediyor oluşundan bahsediyor (Akın, 2015:13). Sanırım, Witkacy'nin tüm metinleri[40] ama özellikle de *Kunduracılar*, tam da Schleiermacher'ın çeviri modelinin en ideal şekliyle uygulanabileceği, dolayısıyla metottaki bu çelişkinin de aşılabileceği metinler kategorisinde tanımlanabilirler. Başka bazı yazarla-

[40] O, romanlarını istediği kadar Arı Biçim'in dışında saysın, her yapıtın "oluşum sürecine (...) [yaratıcısının] duygu ve düşünceleri girmek zorunda olduğundan, (...) her yapıt bir parçacık da olsa onun dünya görüşünü içerecek (...)" (Witkiewicz, 1921:34) olduğuna göre, romanlarında da belki kendisinin bile sonuna kadar bilincinde olmadığı bir Arı Biçim'e yönelme eğilimi gizleniyordur. O yüzden, Milosz'un kaleminden, romanlarına ilişkin şöyle bir değerlendirme okuyoruz: "1932 yılında Varşova'da tuhaf bir kitap yayımlandı. Doyumsuzluk başlıklı, iki ciltlik bir romandı. Yazarı St. Ign. Witkiewicz'di, bir filozof, ressam ve yazar. Bu kitap, tıpkı bir önceki romanı Sonbahara Veda gibi, çok sayıda okuyucu bulma umudu taşıyabilecek türden bir kitap değildi. Yazarın kullandığı dil zorluydu, Witkiewicz'in kendi yarattığı yeni kelimelerle doluydu, erotik sahnelerinin vahşi anlatımları ile Husserl, Carnap ve diğer çağdaş bilgi kuramcıları üzerine sayfalar dolusu tartışma birbirini izliyordu. Üstelik ciddiyet şaklabanlıktan her zaman ayırt edilemiyor, konu ise tamamen fanteziymiş gibi görünüyordu." (Milosz, 1981:9) Bu yapıtların çevirmenlerinin deneyimleri de aynı şeyi söylüyor: "(...) Witkacy'yi çevirmenin zorluğu bazen, Finnegans Wake'in Joyce çevirmenlerinin karşısına diktiği meydan okumayla karşılaştırılabilir niteliktedir. Veda'nın Alman çevirmeni, kavramlardan ışıl ışıl yanmaktaki bu düzyazı üzerinde çalışmanın onu birçok kereler umutsuzluğun kıyısına getirdiğinden bahseder. (...) Hollandalı çevirmen Karol Lesman da bir seferinde, uzun yıllardan beri süren birlikteliğinin Doyumsuzluk yüzünden bittiğini itiraf etmişti" (Curyłło-Klag, 2012:140).

rın metinlerinin çevirisinde, en zorlarında dahi,[41] belli ölçüde çevirmenin seçimine bırakılmış bu yaratıcılık meselesi, Witkacy'nin metinlerinin çevirisinde artık bir seçim değil, ama bir zorunluluktur. Bu metinler, çevirmenlerinin sadece bir aktarımcı, hattâ yorumcu işlevinde kalmalarına izin vermez, onları düpedüz yaratıcı olmaya zorlar. Yaratılan şey ise, içinde doğduğu dil ve kültür de dâhil, tüm yaşayan ve ölü dillere ve kültürlere yabancı olduğundan, aynı anda da hepsi için "yabancılığı" üzerinden kendiliğinden algılanabilir bir biçimdir. Metinlerinin alışılmadık zorluğuna rağmen, Witkacy'nin "en sıklıkla çevrilen Polonyalı yazarlardan biri", "metinlerine [ise] Avrupa'nın bütün ülkeleri, Birleşik Devletler, Güney Amerika ve Japonya'da 30'un üzerinde dile çevrilmenin nasip olmuş" oluşu ve oyunları "yurtdışını sahnelerinde en sık oynanan Polonyalı yazar" olması (Kowalczyk, 2013) herhalde bununla açıklanabilir.

Bu metinler, onlarca araştırmacının[42] ve çevirmenin "yönelimsel gerilimler" üzerinden anlama doğru (ama her zaman da "kesin budur" denilebilecek, tartışmasız bir sonuca çıkamadan) izlerini sürdüğü yenitüretimlerle[43] yüklüdürler. Bunun niye böyle olduğunu, Witkacy'nin yukarıda özetlenmeye çalışılan estetik anlayışından artık iyi kötü çıkarabiliyoruz: Metne, tıpkı müzik ya da şiirdeki gibi, bir vokal bütünlük kazandırılırken, sözcüklerin yaşamsal içeriğe bağlı anlamları –biraz da aslında metnin bu vokal bütünlüğünü kurabilmek amacıyla– silikleştirilecektir. Örneğin "boca etmek" deyimi,[44] Witkacy'nin kurmayı hedeflediği yapı için, yepyeni bir fiille karşılanabilir: *"Bocuklama,*[45] *bir şeyin üzerine çok kokuk bir şey boca etmek demekten ibaret.*

> Bir isim olaraksa uzlaşmacı insanların –demokratların kokmuş balgamı demekte kullanılıyor, misal: Şu bocuk, bu bocukla, o bocuğun gibi… (Witkiewicz [3], 2010:47)

Yukarıdaki alıntıda uzlaşmacılarla demokratlara yönelmiş bir mizah olduğu açıkça görülüyor, bunun yanısıra bir sanatsal sapma da kendisini gene aynı açıklıkla göstermekte. Ama burada bir deyimin deformasyonu deforme ettiği deyimle yan yana geldiğine göre, deformasyonun "yönelimsel gerilimi" gerçek hayattaki "boca etmeye" yönelik olmasa gerektir, zira ilke olarak Witkacy, yaşamsal içeriği metinlerinde olabildiğince görünmez kıl-

[41] Benim için örneğin Gombrowicz böyle bir yazardır, ama o bile çevirmenine böyle geniş bir yaratıcılık alanı bırakmaz.

[42] Ki onlara "Witkiewiczolog" deniyor.

[43] Neolojizmler.

[44] Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlüğü'nde verilen mecaz anlamıyla: Birden çevirip boşaltmak, dökmek.

[45] "Boca" ve "kokuk"un birleşiminden türetiyorum.

maya uğraşıyor. Benim yorumuma göre, burada yönelimsel gerilim, dilin kolektif olarak oluşturulma ve kesintisiz dönüşüm mekaniğine doğrudur. Şöyle düşünelim: Türkçedeki "boca etmek" deyiminin de aslında mecaz anlamıyla normdan bir "sapma" olarak belirdiği bir an olmuştu; yani o da, hayatın içinde beliren yeni bir eylemi adlandırmak gereği doğduğu anda, tıpkı "bocuklamak" gibi, birileri tarafından dilin o gereğin doğduğu anda geçerli normlarına dayanılarak türetilmiş, bir şeyden bir şeye dönüştürülmüş, sonradan anadil kullanıcıların tamamının onayını alarak bir norm halini almıştı. Fakat artık norm olarak kabul edilen bu yenitüretim, ortaya çıktığı an, boca edilen şeyin niteliğinin de belirtilmesi gibi bir gereklilikle karşılaşmamış olduğundan (ya da ortalıkta henüz "demokrat" diye bir şey bulunmadığından veya varsalar bile, balgamları henüz kokmamış olduğundan) olsa gerek, bugün (bunları da belirtmek gerekliliği doğduğu an) tek başına bütün bu anlamları bize iletemez. İşte o yüzden ondan, kapsamında bu yeni fenomenlerin de adlandırılabileceği bir biçim türetilir.[46] Diğer bir deyişle, *Kunduracılar*'ın kahramanları, adlandırılması gereken yeni fenomenler karşısında dilin kolektif şekilde durmaksızın dönüştürülüşünün, yeniden üretilişinin örneklerini vermektedirler.

Kunduracılar'daki yenitüretimler, yazarın Lehçe sözcükleri bildiği tüm dillerden (Rusça, Ukraynaca, İngilizce, Fransızca, Latince) sözcüklerle kaynaştırarak türettiği, bazen Lehçenin yöresel bir ağzıyla (özellikle Zakopane yöresi ağzıyla) deforme ettiği bohça-sözcüklerdir.[47] Bunların çözümlenip Türkçeye aktarımında, çoğunlukla müzikle kurulan (ve yukarıdaki bilgiler ışığında sanırım artık iyice de gerekçelendirilmiş) bir analojiden yararlandım. Oyun metnini bir senfoniymiş, her bir yeniüretimi de senfoninin bir parçacığını oluşturan bir melodiymiş gibi düşündüm ki bu melodiler de bir metinde karşılıkları "anlam" olan ses birimlerinden oluşmaktaydı. Böylece, Türkçede içinde farklı ses birimlerinin (yani anlamların) işitilir olacağı tek bir ses birleşimi, bir melodi (yani metin için bir anlam) yaratmaya yöneldim. Bunun, Witkacy'nin metnini kaynak dilde kurarken kullandığı yöntemle epeyce örtüşen bir yöntem olduğunu düşünüyorum. Bu yolla ulaştığım sonuçlardan birini göstermeye çalışayım: *Kunduracılar*'ın kahramanlarının hemen hemen hepsi için, onların kişisel özelliklerini de sem-

[46] Ve bunun norma dayanılarak, yani "boca etmenin" bilindik mecaz anlamından yola çıkılarak yapılması hem mantık gereğidir ve hem de yenitüretimin çoğunlukça benimsenebilme şansını arttırır.

[47] Savaş Kılıç'tan ödünç aldığım bir terim, tamamen kendine ait bir kavramlaştırma mıdır, bilemiyorum, ama hem açıklayıcı olduğunu hem de yenitüretim üzerine yazılan bir bölüme yenitüretim bir sözcük haliyle çok uyduğunu düşünüyorum. Savaş bunu Ece Ayhan'ın şiirine ilişkin kullanmış: "Ece Ayhan'ın şiirinde kişisel neolojizm ve bohça-sözcüklerden ("cehennet") (...)" Kılıç, Savaş (2016). "Dilde Üslup Üstüne Notlar 3: "Daha çok ışık var bu akşam, kar yüzünden" "http://postdergi.com/1629-2/, (Son erişim: 4.11.2018).

bolize eden, mizahi ad ve soyadları düşünülmüştür. Ben de, örneğin fettan aristokrat İrena için Türkçeye hem fettanlığını hem de düşesliğini bir arada yansıtabileceğim "Fallik-Follukovna Kodurganska" gibi bir soyadı uygun gördüm ya da kunduracıların ustabaşının soyadını, her ne kadar metinde öyle çok ciddi bir bönlüğüne rast gelmemişsem de, Witkacy'nin Lehçede ona lâyık gördüğü soyadının neredeyse tam bir karşılığı olacak "Denyo" şeklinde Türkçeleştirdim vs. Bu soyadlarından birini, "sermayenin emekle olan toplumsal uyuşmazlıkları yargıtayının savcısı beyi" (Witkiewicz [3], 2010:6) Robert'in soyadını ayrı bir yere yazıyorum:

Scurvy.

Bu İngilizce bir sözcük, ancak telaffuz edildiği anla birlikte Lehçede çok çirkin bir anlam kazanıyor. Witkacy, büyük olasılıkla, iktidar her kimdeyse ona yanaşan ilkesiz kişiliğini ve –daha önemlisi– o kişiliğin nedeni olan sınıfsal aidiyetini (küçük burjuvalığını) aşağılamak için, Robert'e böylesine çirkin bir soyadı uydurmuş. Nazik versiyonuyla anlamı: Orostopol.[48] Ve Polonyalı okuyucu/seyirci, III. perdenin ortalarına kadar her "Scurvy" denilişinde bu tınıyı işitiyor. III. perdede buna yeni bir ses birimi daha eklenerek melodi tamamlanıyor. Yapılan şey aslında okuyucunun/seyircinin Lehçede o âna kadar işittiği/anladığı anlamın yadsınması ve onun yerine sözcüğün İngilizce anlamının geçerli olduğunun belirtilmesi. Diyorlar ki Robert'e:

> (...) iskorbüt demek olan (...) soyadın sembolik bir soyadı. Sen – metanın bolizmasına benzer şekilde – ruhbolizması hastası olan insanlığın iskorbütüydün ve işte öyle de öleceksin. (Witkiewicz [3], 2010:45)

Şimdi; Türkçede Robert'in soyadı için öyle bir tek ses birleşimi (sözcük) yaratmalı ki bu üç ögenin (anlamın) hepsini içersin, ama aynı zamanda da onlardan hiçbiri demek olmasın. Öyleyse bu sözcük 1) İngilizce bir sözcük görünümünde olacak ve bu haliyle Türkçede hiçbir şey ifade etmeyecek, anlamsızlığın ifadesi olacak, 2) diğer yandan söylenişinde orostopolu çağrıştıran bir şey olacak ve 3) iskorbüt anlamını da içerecek, çünkü İngilizcedeki anlamı zaten budur.

Metindeki bütün *Scurvy*'leri siliyorum, yerlerine *Sikorpeach* yazıyorum; aşağıya da bir çevirmen notu düşüyorum:

> Sahnede okunuşu "sikorpiiç" şeklinde olmalıdır.

Buraya kadar yazdıklarımda, üstesinden başarıyla geldiğim ya da bana sanki üstesinden gelmişim gibi görünen güçlüklerin örneklerini verdim. Ama ses benzeşimlerini ayırt ettiğim, yani bazı melodi parçacıklarını seç-

[48] Daha kaba, ama tam anlamı: Orospudan olma, orospudan çıkma.

tiğim halde, Türkçede benzer ses benzeşimleri yaratamadığım için anlam kayıplarından kaçamadığım yerler de oldu. Ki bunların en önemlisi, yapıtının özü bile diyebileceğim "bıt, but ve buk"[49] sesleri ("varlık, ayakkabı ve Tanrı" sözcükleri) arasındaki benzeşimi Türkçeye taşıyamamış olmamdır. Bunun nasıl bir anlam kaybına neden olduğunu şöyle bir örnekte gösterebilirim: Kunduracılar ve onların işbirlikçileri,

> Çak, dik, oy, canına yandığımın kendinde ayakkabısı! (Witkiewicz [3], 2010:32)

diye haykıracak olduklarında, Polonyalı okuyucu/seyirci aynı anda hem "ayakkabıyı" hem de –iyi eğitim almamış, köylü şivelerinden tam kurtulamamış, böyle felsefeye ait terimlerin telaffuzunda rahatlıkla hatalar yapabilecek kişilerin ağzından hafiften hatalı, ama onlar için normal görülebilecek bir telaffuzla, örneğin "varluk" gibi söylenen– "varlık"ı da duymaktadır. Yani Polonyalı okuyucu/seyirci tek bir sözcük üzerinden hem "kendinde ayakkabıyı" ve hem de "kendinde varlık"ı işitir. Türkçede ne yazık ki biz sadece ayakkabıyla yetinmek zorunda kalıyoruz.

Yapıtının çeviride hayli uğraş gerektiren başka bir alanı da, çok yaratıcı küfür ve argo deyişlerle kurulmuş katmanıdır. Kunduracılar, Polonya'da bir zamanlar ağızları en bozuk meslek gruplarından biri olarak bilinirlermiş ki hattâ bu hallerinden, küfürbazlıkta ulaşılan seviyeyi belirtmekte kullanılan (ve bugün de kullanımda olan) bir deyim bile üretilmiş: Kunduracı gibi sövmek. Yalnız *Kunduracılar*'ın ustabaşı Şeyatan, sırf sövmekle yetinmiyor, bir de üstüne sövgüde yaratıcılık arıyor ve bu şarta uymayan kalfalarından birini şöyle paylıyor:

> Küfürde senin de dilin cörtledi ya la, iyisi mi sus. Ben çıkıp da biri bu iş ne ayaktır detayıylan aydınlatsın istiyom, bu çıkmış en ufak bi' mizahı neyin olmayan, Fransız inceliği bulunmayan küfürler ediyor. Boy'un[50] "Sözcükler"ini okuyaydın bari, hiç değilse az biraz milli kültür almış olurdun lan gangıldak tusbağa, cırtlavuk, tirşik, iliksiz kirtil, güdümsüz maslahatayarı... (Witkiewicz [3], 2010:15)

Yukarıdan beri süzerek getirdiğimiz bilgiden, Witkacy'de hiçbir biçimin içerikten yoksun olmadığını, fakat metindeki içeriğin yaşamdaki aslına yalnızca bir "yönelimsel gerilimle" bağlı olduğunu artık biliyoruz. O halde bu katmanda da işimiz böylesi biçimlerle; yani konumuz, Lehçenin sokak dilinde yaygın olarak kullanılan, dillere pelesenk olmuş bazı argo deyişle-

[49] Lehçe "byt, but, Bóg".

[50] Yazar, satirik şiir ozanı, edebiyat ve tiyatro eleştirmeni, sosyal aktivist ve Fransız edebiyatı çevirmeni Tadeusza Zelenski'nin (1874-1941) kullandığı takma ad. 1931'de yayımlanmış *Sözcükler* ise satirik şiirimsilerinin toplandığı kitap.

rin ya da küfürlerin metin içerisinde büründükleri uçuk kaçık, eğlendirici –asıllarını ses benzerliği, sözdizimi ve kullanıldıkları bağlamla hatırlatan– biçimler. Kaynak dil metninde yepyeni biçimler kazanmış bu ifadeler belli aralıklarla, hattâ bazen yeni biçimleri üzerinde de ufak tefek değişiklikler yapılmış halde tekrar ediyor. Onları Türkçeye aktarma formülü ararken, *Kunduracılar*'ın İngilizceye ve Fransızcaya yapılmış çevirilerinin incelenmesi, anlamın çıkartılmasına doğrudan doğruya katkı sağlamıyor olsa bile, bu ifadelerin o dillere has küfür ve argo kullanımı mantığında yeniden üretilmiş olduklarının görülmesi açısından yararlı oldu. Bununla yetinmeyip birçok Polonyalı çevirmenle yazıştım, hattâ Witkiewicz uzmanlarına bile danıştım: Kimse bunları bana tam olarak açıklayamıyordu, çünkü kendileri de bütünüyle anlıyor değillerdi, ancak bu deyiş ya da sözcüklerin "yönelimsel gerilimlerle" bağlı oldukları asıllarını kolayca gösterebiliyorlardı ki bu da oldukça değerli bir bilgidir. Bunları kabaca ve kendimce, "cinsel içerikliler", "birine hakaret olarak söylenenler", "aksi bir işe tepki olarak söylenenler" şeklinde gruplarda topladım ve ardından Türkçe argo ya da küfür dağarcığından[51] bunlara –metinde asla asıllarını kullanmayacağım, yalnızca benzerlerini yaratacağım– karşılıklar[52] bulmaya çalıştım. Türkçe ve Lehçe arasında argo ifadelerin kullanım mantığı açısından bazı farklılıklar bulunduğundan, çevirdiğim cümlelerde –eğer bu ifadeler kullanılacaksa– bazı ek değişiklikler yapma gereği de doğdu. Bu şekilde belirlediğim argo ifadelere ya da sövgü sözlerine yeni biçimler kazandırırken, 1) Witkacy'nin Zakopane yöresel ağzından faydalanmış olduğu varsayımıyla, ben de Türkçenin çeşitli yöresel ağızlarını; 2) jargon kullanmış olduğu varsayımıyla, Türkçenin kunduracılık jargonunu kullandım ve 3) Lehçede söz öbeğini oluşturan sözcükler arasındaki ses benzeşmesini Türkçede taklit etmeye ya da 4) eğer bunu yapamıyorsam, Türkçe sözcükler arasında yeni bir ses benzeşmesi yaratmaya çalıştım. Sonuçta; Türkçe metinde örneğin "Hay babasının şarap çanağına..." anlamının doğduğu yere

"tee bubasının basduh boduşuna"

yazdım ya da bir yerde eğer "Hay içine ediğim..." gibi bir şey denecekse, orada mutlaka

"Hay gözühün cırrığına..."

kullandım vs. Ama, *"forasını dihtiimin talihi"* işte, bu alanda yüzde yüz başarılı olup olmadığımdan da emin olamıyorum. Witkacy, *Kunduracılar*'ı 1927-1931 yılları arasında, epeyce uzun bir zaman dilimi içinde olgun-

[51] Burada elbette çeşitli sözlüklerden de yararlandım.
[52] Genelde en bilindik olanları yeğledim.

laştırarak yazmış; benimse elli sayfalık bu metne ayırdığım süre yalnızca bir yılı buldu. Ayrıca metnin yazıldığı bu dönemi, Witkacy'nin Arı Biçim düşüncesinin de iyice olgunlaştığı bir dönem olarak kabul etmek gerekir.[53] Hattâ Arı Biçim'in yaratılması konusunda o derece yetkinleşmiş ki *Kunduracılar*'ın Lehçeye yepyeni argo deyişler ve küfürler kazandırdığından bahsediliyor. Yukarıda özetlemeye çalıştığım dil operasyonlarıyla, Türkçede kalıplaşmış ve çok sık kullanılan ifadelerin, onları kolayca çağrıştıracak türevlerini oluşturmaya yöneldim. Ulaştığım sonuçlar okuyucuda/seyircide hedeflediğim etkiyi doğurabilecek mi, bilemiyorum; yalnız bu etkinin ne olması gerektiğine dair, çeviriyi teslim ettikten sonra karşılaştığım, hayatın içinden bir örneği burada vermek isterim: Bir televizyon programında bir gence kamera şakası yaptılar; çok şaşırmıştı, en hesapsız ve savunmasız halindeydi ve ağzından "Allah derdini almasın senin!" cümlesi döküldü. İşte bu dilimizde sıkça kullanılan "Allah belanı vermesin!" deyiminin ne güzel, ne yaratıcı (ve benim daha önceden hiç işitmemiş olduğum[54]) bir türevidir[55]. *Kunduracılar*'ın Türkçe metninde peşinde olduğum şey de tam böyle bir şeydi; örneğin hiçbir haliyle küfür olmadığı halde, Türkçede çok bilindik bir küfre hemencecik bağlanıverecek bir sözcük.[56] Dediğim gibi, bu hedefe erişip erişemediğime ilişkin kuşkularım var ve ileride metnin özellikle bu argo yapısı açısından yeniden ele alınmasının iyi olabileceğini düşünüyorum.

Kunduracılar'ın Türkçesi yayıncıya teslim edildi ve sanırım bu makalenin yayınlandığı tarihlerde ya yayınlanmış ya da yayınlanmanın arifesinde olacaktır. Metin henüz son şeklini almış değil, üslubu üzerine yayıncıyla

[53] Çünkü bu metin kapsamında hayli yararlandığım 1921 tarihli yazısında, Arı Biçim'e ulaşmakta bütün çabasına rağmen eksikleri olduğundan yakınıyor: "(...) yanlış anlamalar esas olarak seyircilerin sanatsal olmayan tutumundan ve gene belki oyunlarımın şimdilik hâlâ hayat ve simgesel içerikle çok yüklü olmasından ve erişmek istediğim o biçim soyutluğundan uzak oluşlarından ileri geliyor"(Witkiewicz, 1921:35). Eksiklerinin bilincinde olduğuna göre, sonraki yıllarda yazdığı metinlerde –ki *Kunduracılar* da bunlardan biridir– bu eksiklerini ortadan kaldırmaya yöneldiği varsayılabilir.

[54] Ama bu belki de çok bilindik bir şeydir de, bir tek ben işitmemişimdir.

[55] Mutlaka şakacı aile büyüklerinden birinin uydurduğu, belki ta çocukluğundan taşıyıp getirdiği bir biçimdir.

[56] Lehçe *Kunduracılar*'da kallavi küfürler yok değil, ama birçok örnekte aslında Witkacy küfür kullanmaz; yeni türettiği sözcük hem ses benzerliği hem de kullanıldığı bağlam üzerinden gerçek hayattaki bir küfrü o denli fazla hatırlatır ki sanki küfürmüş gibi algılanır. Bu yüzden şunları yazıyor: "İnanıyorum ki benim oyunlarımın ahlâki düzeyi günümüz tiyatrosunun ortalama düzeyinden hiç de aşağı değildir. Fakat insanların bir kategorisi bana hazır bir önyargıyla geliyor. Bu önyargı, tümüyle masum cümlelerin tamamen tersten anlaşılması, kahramanların asil söylemlerinin ise anlamı bakımından çarpıtılması sonucuna götürüyor. Eğer bunlardan birinin ağzından "Tanrı" sözcüğü dökülürse, gene aynı şekilde peşinen bir küfür olarak kabul ediliyor ki bu da kutsala karşı hiç saygısızlık içermeyen, hattâ bunun karşıtı olan, nispeten en basit düşüncelerin anlaşılmasını imkânsız kılıyor" (Witkiewicz, 1921:33-34).

yapacağımız görüş alışverişi sonucunda bazı değişiklikler olabileceğini öngörüyorum, ayrıca bu metni yazarken de kafamda bazı değişiklikler yapma fikri oluştu. Gene de çok büyük bir yapısal değişiklik yapmaya zamanım olmayacaktır. O yüzden, ileride *Kunduracılar*'ın yeni baştan çevirisine girişecek çevirmenler benim eksik bıraktıklarımın da tamamlandığı bir metin oluşturabilsinler diye, kendi çevirimde gördüğüm yetersizlikleri burada açık yüreklilikle kayda geçtim.

Sonuç

Sonuç yerine, girişte belirttiğim gibi, *Kunduracılar*'ın Türkçe metninin geliştirilebileceği yönü işaret ederek sözümü bağlamak istiyorum. Açıktır ki bu yön, hep daha fazla Arı Biçim'e doğru olmalı, metinde gerçekliğin tamamen alt edilmesine uzanmalıdır. Zira belki Witkacy'nin kendisi bile, bütün çabasına rağmen, metnini hayat yükünden kurtaramamış olabilir[57] ya da onun Lehçede Arı Biçim'e dönüştürmeyi başardığı bir öğeyi bu kez ben, çeviride (imkânsızlığımdan, belki Türkçenin imkânlarını yeterince kullanmayı beceremediğimden) yeniden gerçekliğe döndürmek zorunda kalmışımdır.

Metnin asıl gerçekleşeceği yer olan sahnede ise, yaratıcılık alanı çok daha geniştir. Bu metni hazırlarken incelediğim yazılardan birinde, *Kunduracılar*'ın bir seferinde siyasi içeriğinin ve tarihsel fonunun tamamı güncel olanlarla değiştirilerek ve bunun yapılabilmesi için de oyundan bazı bölümler karakterleriyle birlikte çıkarılarak sahnelendiğini[58] öğreniyorum. (Pawłak, 2017:157) Yönelim hep daha fazla Arı Biçim'e doğru olduğu sürece bu tip yorumlamalar bile yadırganmıyor.

Ancak *Kunduracılar*'ın hem çevirisinde hem de sahnelenmesinde asla yapılmaması gereken bir şey var: Arı Biçim'den geriye dönüş. Herhangi bir dilde sanatsal soyutlamasının yapılması başarılmış hiçbir ögesi, artık bilinçli olarak (anlaşılır olmak kaygısıyla) gerçekliğe döndürülmeye çalışılmamalıdır. Metnin bundan sonraki olası her işlenişi, erişilmek başarılsın ya da başarılamasın, hep daha saf bir sanatsal biçime erişmek yönünde hareket etmelidir. Bu sınır çizgisini çeken Witkacy'nin kendisidir ve onu şöyle belirlemiştir:

> Eserin kendi kendisiyle özdeşliğinin, yorumlamanın aşamayacağı bir aşılmaz sınırı vardır. (...) Münasip olmayan biçimde bir yorumlama yapıldığında, tıpkı iyi bir gerçekçi dram da biçimsel bir anlamsızlığa

[57] Bkz. dipnot 53.

[58] Bu versiyon 12 Aralık 2015 tarihinde Prag'da sahnelenmiştir. Yönetmeni, 2004 yılında yazarın *Doyumsuzluk* romanını da beyaz perdeye uyarlayan ve bu filmiyle ödül de alan Wiktor Grodecki.

dönüştürülebileceği gibi, mükemmel bir biçimsel nesneden de gerçekçi bir saçmalık yaratılabilir. (Witkiewicz, 1921:30-31)

KAYNAKÇA

Akın, Ayla (2015). "Çeviride Yeni Yorumbilimsel Paradigmanın Çeviri Sürecine Bakışı ve Yabancılaştırma Yönteminin Yeniden Yorumlanması", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8, 37: 7-15.

Curyłło-Klag, Izabela (2012). "Witkacy metodą *total immersion*. O tłumaczeniach Daniela Charlesa Geroulda", *Przekładaniec* 26: 135-149.

Durmuş, Aktaş Duygu (2009). *Tarihsel Süreç İçinde Tipografinin Gösterdiği Gelişim ve Grafik Tasarım Eğitiminde Önemi*, Ankara: Gazi Üniversitesi [Yayınlanmamış Doktora Tezi].

Kılıç, Savaş (2016). "Dilde Üslup Üstüne Notlar 3: "Daha çok ışık var bu akşam, kar yüzünden", postdergi.com.

Kizińska, Anna (2015). *Ekwiwalencja w tłumaczeniu tekstów prawnych i prawniczych. Polskie i brytyjskie prawo spadkowe*, Warszawa: C.H. Beck.

Kowalczyk, Janusz R. (2013). "Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy). 24.02.1885-18.09.1939", culture.pl.

Leibniz, Gottfried Wilhelm (1988). *Monadoloji*, Çeviren: Suat Kemal Yetkin, İstanbul: Milli Eğitim, Gençlik ve Spor Bakanlığı Yayınları.

Miłosz, Czesław (1981). *Zniewolony umysł*, Kraków: Instytut Literacki Paryż.

Moran, Berna (1999). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Obremski, Krzysztof (1999). "Witkacy Arystotelesem "Podszyty". "Mimesis" i Czysta Forma", *Teksty Drugie,* 6: 139-147.

Orska, Joanna (2011). "Stanisław Brzozowski – poeta i filozof. Krytyka jako poezja progresywna w Głosach wsród nocy". *Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (131)*: 284-294.

Özlem, Doğan [Derleyen ve Çeviren] (1995). *Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar*, Ankara: Ark Yayınevi.

Pawłak, Przemysław (2017). "Wolump..arki duży przypis do małej literówki w *Szewcach*", *Sztuka Edycji*, 2: 157-161.

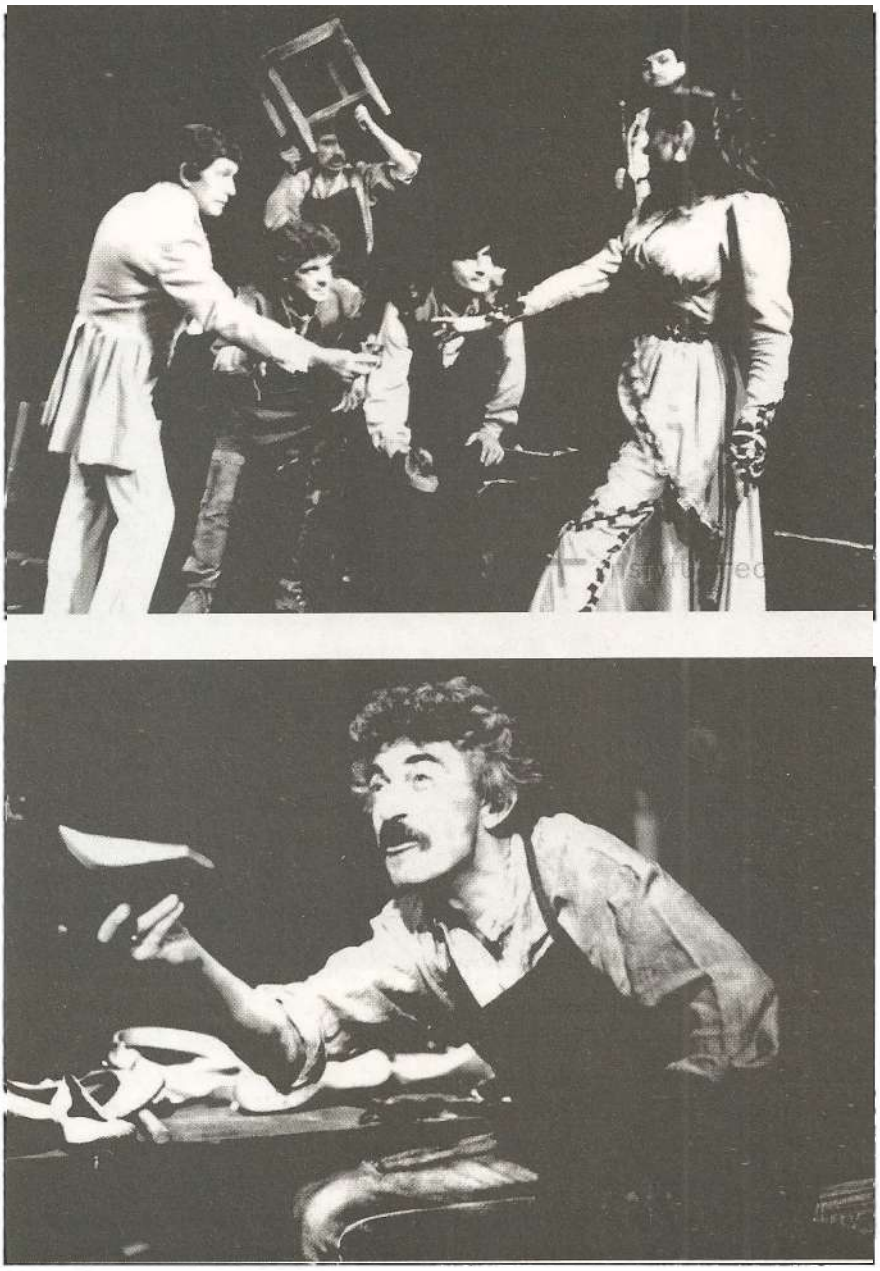
Schlegel, Friedrich (2009). *Fragmenty krytyczne*, Çeviren: C. Bartl, Yayına Hazırlayan ve Önsöz: M.P. Markowski, Kraków: Wydawnictwo UJ.

Üldes, Ersan (2015). "Modern mabedin teşhiri ve yıkılışı: Ferdydurke", *T24*, t24.com.tr.

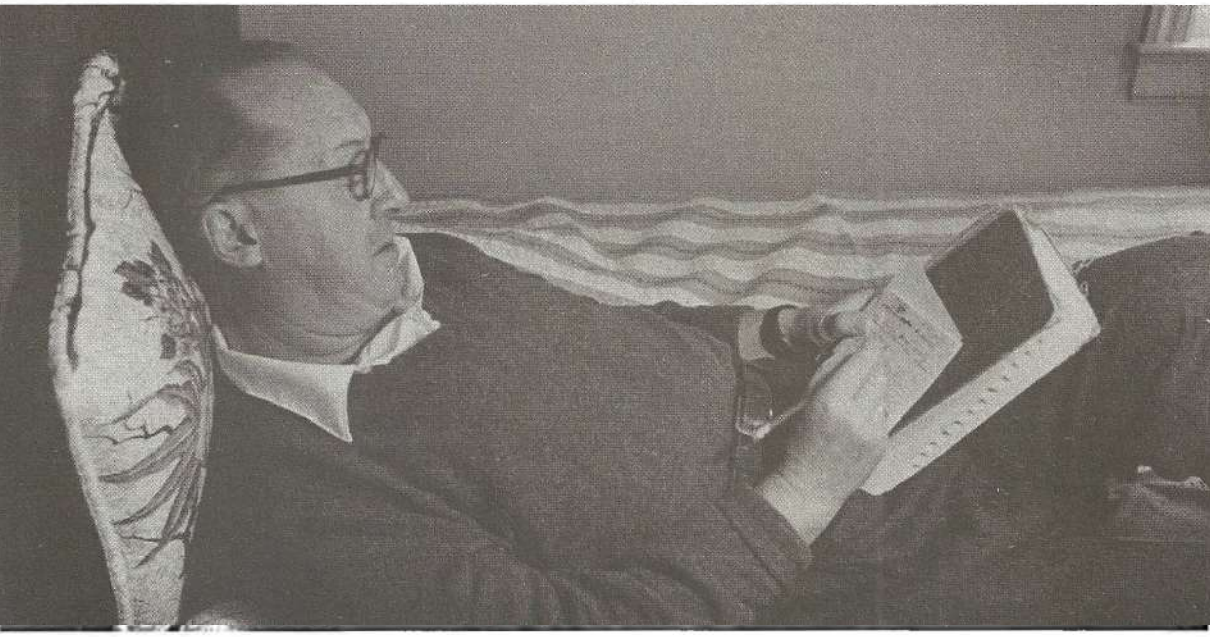
Witkiewicz, Stanisław Ignacy (1921). *O czystej formie*, Bibljoteka Zet [Instytut Filozoficzny UW – H-124705].

Witkiewicz, Stanisław Ignacy [3](2010). *Szewcy*, Fundacja Nowoczesna Polska, wolnelektury.pl.

Wróblewska, Magdalena (2015). "Formiści (wcześniej Ekspresjoniści Polscy)", opr. TS, culture.pl.



Kunduracılar. Radom Jan Kochanowski Devlet Tiyatrosu, 1988.
Fotoğraf: Krzysztof Gajewski. encyklopediateatru.p



Vladimir Nabokov

YENİDEN YAZAN VE YENİDENYARATAN BİR YAZAR-ÇEVİRMEN: VLADIMIR NABOKOV

Serhan Dindar*

Çeviri etkinliği, yüzyıllardır varlığını sürdüren bir aktivite olmakla birlikte, 20. yüzyılda çeviri ile ilgilenen bilim dalı olarak çeviribilim adı altında bilimsel bir platformda ele alınmaya başlanmıştır. Günlük hayatımızın her alanında sıkça karşılaştığımız ya da uyguladığımız çeviri işlemi, bilimsel bir alana dönüştükten sonra çeşitli kuramsal söylemlerle birlikte günümüze kadar gelerek gelişimini sürdürmüştür. Basit anlamda (dillerarası) çevirinin tanımını yapacak olursak, belli bir dil ve kültürde oluşturulan bir metni, başka bir dil ve kültüre aktarma işlemidir diyebiliriz. Bu aktarma işlemi sırasında çeviri sürecini etkileyen birçok etmen veya norm bulunmaktadır. Bu normlar, kaynak ve erek kültür bağlamı, ideoloji, ekonomik durumlar, dilsel yapılar, metin türü, kaynak metnin yazarı gibi durumları kapsar. Bütün bu etmenler arasında başı çeken, önemi ve etkisi bir hayli büyük olan çevirmen, üzerinde durulması gereken bir olgudur. Her ne kadar günümüz popüler kültür çevirilerinde göz ardı edilse de görünürlüğü son zamanlarda

* Dr. Serhan Dindar, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim-Tercümanlık Bölümü, Fransızca Mütercim-Tercümanlık Anabilim Dalı.

çeviribilim çalışmalarıyla birlikte artan çevirmen, çeviri işlemini somut olarak başlatan ve uygulayan öznedir. Bu çalışmada çeviri sürecini birebir yaşayan ve etkileyen çevirmen-özne üzerinde durularak çeviri işlemine bir de çevirmenin gözünden yaklaşılmaya çalışılacaktır. Bunun yanısıra çevirmenin sadece bir dilsel aktarıcı olmadığı, aynı zamanda bir yenidenyazan ve yenidenyaratan olduğu, alandaki kuramsal söylemler ile vurgulanarak bu duruma iyi bir örnek teşkil eden ünlü Rus yazar ve çevirmen Vladimir Nabokov'un çevirmen kimliği ön plana çıkarılacaktır.

YENİDENYAZAN VE YENİDENYARATAN OLARAK ÇEVİRMEN

Çeviri eyleminin baş öznesi olan çevirmen ilk etapta iki dil ve kültürün arasında duran ve bu iki dil ve kültür arasında köprü kuran bir çeşit aracıdır. Aracı olarak kaynak ve erek dili, kültürü elinde tutan çevirmen, anlam geçişini sağlar. Bu anlam geçişini olabildiğince doğru şekilde yapmak durumunda olan çevirmen bir anlamda kaynak metni yıkıp erek kültürde yeniden kurar. Ünlü Fransız çeviri kuramcısı Antoine Berman, çevirmeni, metnin anlamını korumak için yeni dilde güzel biçimler oluşturarak kaynak metni dilsel düzeyde yıkan özne olarak ele alır.[1] Özellikle dillerarası çeviride kaynak metnin biçimsel özelliklerini yıkan ya da parçalayan çevirmen tıpkı bir yapboz gibi erek kültürde çeviri metni yeniden kurar. Yıkıma uğratma evresi, yıkılan metnin katmanlarını aynı dil dizgesi içinde kalmadan başka bir dil dizgesiyle üretmektir.[2] Çevirmenin, bu yıkım ve yeniden üretim aşamasını gerçekleştirirken koruması gereken tek şey kaynak metnin anlamı veya söylemek istediği şeydir. Aynı ya da yakın anlamı-etkiyi erek dil ve kültürde sağlayabilen çevirmen görevini tamamlamış olur, çünkü çevirmenin asıl görevi, hangi dile çeviri yapılacaksa, o dilde amaçlanan etkiyi yani yönelimi bulmaktır.[3] Bu yönelimi bulan çevirmen onu aynı ya da yakın etkiyi verecek şekilde erek kültüre yeni biçimlerle aktarır. Kısacası çevirmenin asıl görevi her ne olursa olsun kaynak metnin anlamını korumak ve kaynak metnin, kaynak kültür üzerinde bıraktığı etkiyi olabildiğince yakın bir şekilde erek metin aracılığı ile erek kültür üzerinde bırakmaktır. Anlam bulutunu ya da verilmek istenen mesajı ve etkiyi koruyan çevirmen, bu durumda biçimsel olarak bir yenidenyazma, anlamsal olarak

[1] Aksi belirtilmedikçe bu çalışmadaki yabancı kuramcılardan yapılan alıntıların Fransızca ve İngilizceden çevirisi tarafıma aittir. Antoine Berman, *La traduction et la Lettre. Ou l'Auberge de lointain*, Paris: Seuil, 1999, s. 52.

[2] Mehmet Rifat, *Yıkmanın ve Yeniden-Yaratmanın Üretici Süreci Olarak Çeviri, Çeviri seçkisi I- Çeviriyi Düşünenler*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2004, s. 112.

[3] Walter Benjamin, *Çevirmenin Görevi, Çeviri Seçkisi II- Çeviri(bilim) nedir?,* haz. Mehmet Rifat, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2004, s. 31.

da bir yenidenyaratma işlemi gerçekleştirir. Kaynak metnin biçimsel yapısını yıkan çevirmen, aynı şekilde yeni bir dilde yeni biçimsel yapıları yeniden yazar. Çevirmenin bu yeni dildeki yeni eşdeğerliklerle tekrar yazmış olduğu erek metin, anlamsal olarak da kaynak metnin vermek istediğini erek kültürde yeniden yaratır. Böylece çevirmen somut düzeyde yenide yazar (biçim), soyut düzeyde de (anlam) yeniden yaratır. Bu durumu daha kuramsal bir zeminle birleştirmek istersek Fransa'da Çeviribilim alanında önemli çalışmalar yapan ve aynı zamanda konferans çevirmenleri olan Danica Seleskovitch ve Marianne Lederer'in Anlam Kuramı'nı (*La Théorie du Sens*) ele alabiliriz.

Meslekî deneyimlerini teorik bir zemine oturtarak çeviride Anlam Kuramı'nın temellerini atan Seleskovitch'ten sonra, öğrencisi olan Lederer doktora tezinde bu kuramı geliştirerek çeviribilim literatüründe yerini alır. Çeviribilim alanında sadece "çeviri" olgusu üzerine yoğunlaşıldığı bir dönemde çeviriye çevirmenin bilişsel süreçleri üzerinden yaklaşarak tanımlayan Lederer bu farklı açıdan yaklaşımı ile önemli bir adım atmıştır diyebiliriz. Konferans çevirmeni olmasını bilimsel platformda avantaja çeviren Lederer ilk başta "anlam"ı (*le sens*) tanımlar. Lederer'e göre bir metnin anlamı ya da mânâsı o metnin dilsel yapısıyla bilişsel süreçlerin birleşmesi sonucu ortaya çıkan durumdur ve en önemli özelliği bilişsel-duyuşsal olmasıdır.[4] Metnin dilsel yapısından hareketle yine metnin bağlam, durum, amaç, tür gibi metin dışı ya da dil dışı edimsel ve bilişsel durumlarıyla ortaya çıkan anlam bulutu, kaynak metinden sökülüp erek metine yerleştirilmelidir. Burada bir diğer önemli durum da çevirmenin bilişsel birikimidir. Çevirmenin bilişsel birikimi (*le bagage cognitif du traducteur*), onun her anlamda bilgisini içerir. Yaşadığı kişisel durumlar, dünya görüşü, ansiklopedik bilgisi, yaşam tarzı, ilgi alanları gibi birçok etmenin birleşimi olabilir ve bu birikim olmazsa ya da çeviri yapmak için yeterli değilse o çeviri salt bir dil (kod) aktarımı olmaktan öteye geçemez.[5] Çevirmen, ancak bilişsel birikimi sayesinde sağlıklı bir şekilde kaynak metnin anlam bulutunu çeviri dil ve kültürüne aktarabilir.

Anlam Kuramı için önemli olan "anlam" ve "bilişsel birikim" kavramlarını tanımlayan Lederer daha sonra bu modelin ana çatısını oluşturan ve çevirmenin çeviri süresi boyunca yaşadığı üç bilişsel aşamayı tanımlar: "metni anlama" (*la compréhension du texte*), "sözcüklerden sıyrılma" (*la déverbalisation*) ve "yeniden sözcüklere dökme" (*la reverbalisation/la réexpression*).

[4] Marianne Lederer, *La traduction aujourd'hui*, Paris: Hachette, 1994, s. 215.
[5] *Age.*, s. 211.

Metni anlama, çevirmenin dilsel yetisiyle ansiklopedik bilgisini bir arada kullandığı bütüncül bir aşamadır.[6] Çevirmen öncelikle amacına uygun ve doğru şekilde kaynak metni anlamalıdır. Bu aşamada okuyucu kimliği ön plana çıkan çevirmen kaynak metni anlamak için dilbilgisel becerilerinin yanı sıra bilişsel birikimini ya da ansiklopedik bilgisini de kullanmalıdır. Sözcüklerden sıyrılma, Anlam Kuramı'nın en önemli ve merkezî aşamasıdır. Bu aşama, çevirmenin kaynak metnin biçimsel yapılarından ya da gösterenlerinden dildışı ve bilişsel yetilerini kullanarak kopmasıdır ve bu aşamanın asıl amacı biçimsel yapıların arkasında saklı kalan anlamları bulmaktır.[7] Kaynak metnin sözcüklerinden kopan çevirmen tamamen soyut bir sürece girer. Bu süreçte havada asılı olan anlam bulutunu korur. Daha sonra son aşama olan yeniden sözcüklere dökme durumuna girer. Yeniden sözcüklere dökmede çevirmen başka bir dilde yeni gösterenler üretir.[8] Yeniden üretme aşaması olan bu son durumda çevirmen korumuş olduğu anlam bulutunu yeniden şekillendirerek erek metni oluşturmaya başlar. Burada önemli olan kaynak metindeki anlamı erek dilde yeni eşdeğerliklerle sağlayabilmektir. Anlam Kuramı aşamalarını tamamlayan çevirmen erek dil ve kültüre sunulmak üzere bir ürün meydana getirir ve orijinal metnin söylemek istediğini veya anlamını, etkisini erek dil aracılığı ile erek kültürde sağlamış olur.

Anlam Kuramı, çevirmeni ve onun bilişsel süreçlerini tanımlaması açısından önemli ve farklı bir yere sahiptir. Çevirmen üzerinden çeviri kavramını tanımlamaya çalışan bu model bize farklı bir yaklaşım sunmaktadır. Bu yaklaşım, aslında çeviri pratiğinden yola çıkarak çeviri etkinliğini kuramsal anlamda tanımlamaktır. Amacına ulaşan Anlam Kuramı çevirmenine biz de yenidenyazma ve yenidenyaratma bağlamında yaklaşarak bir adım öteye taşımaya çalışacağız. Kısaca "yenidenyazma" ve yenidenyaratma" kavramlarını dillerarası çeviri bağlamında tanımlayacak olursak, basit anlamda var olan bir metni, aynı anlamı verecek şekilde farklı biçimde yazmak olarak ifade edebileceğimiz yenidenyazma, yenidenyaratmanın bir çeşit başlangıcıdır. Yenidenyaratma kavramını ise var olan bir metnin anlamını başka bir metinde yenidenyaratmak olarak tanımlayabiliriz. Bu bağlamda yenidenyazma ve yenidenyaratma kavramları "gösteren" ve gösterilen" düzeyde ayrışmaktadır. İsviçreli ünlü dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün tanımına göre gösteren (*signifiant*), sessel ve görsel birimleri ki bunlar, harfler, sözcükler, cümleler yani biçimsel olarak metinler olabilir,

[6] Marianne Lederer, *La traduction aujourd'hui*, Paris: Hachette, 1994, s. 32.
[7] *Age.*, s. 114-213.
[8] Danica Seleskovitch / Marianne Lederer, *Interpreter pour traduire*, Paris: Didier Erudition, 1984, s. 35.

gösterilen (*signifié*) de bu birimlerin ifade ettiği ya da zihinde oluşturduğu kavramlara yani anlamlara işaret eder.[9] Bu durumda, yenidenyazma daha somut ve biçimsel yani gösteren düzeyde, yenidenyaratma ise daha soyut, anlamsal yani gösterilen düzeyde ilerlemektedir. Daha önce de belirtildiği üzere, çevirmenin çeviri sürecini vurgulayan ve çevirmeni odak noktası alan Anlam Kuramı için de bunu belirtmek mümkündür. Metni anlayıp sözcüklerden sıyrılan çevirmen aslında bir çeşit yenidenyazma sürecine girer. Erek metinde yeni eşdeğerlikler bulan çevirmen, bu eşdeğerlikleri yenidenyazarak çeviri metni oluşturur. Çeviri metni oluştururken de aynı zamanda orijinal metnin anlamını erek kültürde yenidenyaratır. Yenidenyazmak ya da yenidenyaratmak bazı durumlarda var olanı aşmak anlamına da gelebilir. Örneğin, kaynak metindeki bir kültürel ifade erek metinde yeni bir eşdeğerlik ile daha iyi ve daha yerinde bir şekilde ifadelenebilir. Böylece erek kültürde tam yerini bularak aslında kaynak dil ve kültürü bir anlamda aşar. Bu aşma durumu çevirmenin kaynak metin yazarını entelektüel ya da bağlamı, konusu, kurgusu gibi açılardan aşması durumu değildir. Sadece anlamsal ve dilsel boyuttadır çünkü ne olursa olsun çevirmen kaynak metni değiştirecek, anlamını saptıracak ya da bozacak bir hamle yapmamalıdır.

Çeviri eylemini dolaylı yoldan da olsa bir anlamda yenidenyazma ve yenidenyaratma ışığında değerlendiren bir başka kuramcı da Inés Oseki-Dépré'dir. Dépré, çevirinin, özellikle de şiir çevirisinin, bir tür yenidenyaratma ve yeniden ifade etme işi olduğunu söyler.[10] Çeviriyi yazınsal metinler bağlamında inceleyen kuramcı özellikle bu tür metinlerde yaratıcı olarak çevirmene büyük bir iş düştüğünü vurgulamaktadır. Çeviri çalışmalarıyla ilgilenen bir diğer isim olan André Lefevere de çeviriyi kaynak metnin bir yeniden yazması olarak tanımlar.[11] Yazınsal metinler bağlamında çeviriyi ele alan Lefevere, çeviri eylemine kültürel normlar, ideoloji ve eşdeğerlikler bağlamında yapılan manipülasyon işlemi çerçevesinde yaklaşır.

Çeviriyi kültürel bağlamda inceleyen ve önemli bir çağdaş çeviri kuramcısı olan Umberto Eco, çevirinin aslında erek dilin bir sorunu olduğunu, bu erek dilin kaynak metindeki anlamsal ve biçemsel eşdeğerlikleri bulmak zorunda olduğunu belirtir.[12] Öte yandan çevirinin sadece iki dil arasında bir geçiş olmadığını, kültürel ögeler arasında da bir geçiş olduğunu

[9] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris: Grande Bibliothèque Payot, 1967, s. 99.

[10] Inés Oséki-Dépré, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris: Armand Colin, 1999, s.11-16.

[11] André Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London: Routhledge, 1992, s. VII.

[12] Umberto Eco, *Dire presque la même chose*, Paris: Le Livre de Poche, 2003, s. 205.

vurgular.[13] Bu tanımlamadan hareketle kültürlerarası çeviri bağlamında da çeviren öznenin durumunu yenidenyazma ve yenidenyaratma kavramları ile ilişkilendirebiliriz. Kültürlerarası bir çeviri yapan ve iki kültür arasında bir geçiş sağlayan çevirmen, kaynak metnin ait olduğu kültürü başka bir kültüre aktarırken, özellikle de kültürel ifadelerin aktarımında, çevirmen biçimsel düzeyde bir yenidenyazma, anlamsal düzeyde de bir yenidenyaratma işlemine girişir. Çünkü öncelikli amaç kaynak metinle hemen hemen aynı şeyi söylemektir.[14]

Buraya kadar değinmiş olduğumuz çeviribilim alanındaki çeşitli kuramcılara ait söylemler de gösteriyor ki, bir kültür aktarımcısı olarak çevirmen aslında bir çeşit yenidenyazan ve yenidenyaratan öznedir. Bir bakıma çevirmenin görevi olarak da nitelendirebileceğimiz bu yenidenyazma ve yenidenyaratma işlemi, çevirmene hem aktarıcı hem de yazar misyonu yüklemektedir. Yazar-çevirmen kavramındaki yazarlık, tamamen yeni ve farklı bir metin oluşturma değil, var olan bir metni yenidenyazmaktır. Başka bir açıdan ele alındığında bir çevirmen aynı zamanda bir yazar da olabilmektedir. Yazınsal metin çevirisi ile ilgilenen, aynı zamanda da kendi özgün yazınsal metinlerini üreten kişiler de yazar-çevirmen olarak adlandırılmaktadır. Bir çevirmenin aynı zamanda yazar olması kuşkusuz kendi yaptığı çevirilerde veya kendi eserlerinin çevirilerini yaptığında ona bir avantaj sağlamaktadır. Çevirisini yaptığı ürüne bir yazar gözüyle yaklaşmak çevirmenin çeviri sorunlarını aşmasında büyük bir rol oynar.

Edebiyat tarihinde hem yazar hem çevirmen kimliğini taşıyan birçok isim bulunmaktadır. Vermiş olduğumuz bütün bilgiler ışında, yenidenyazan ve yenidenyaratan çevirmen kimliğini üstlenen ve duruma uygun bir örnek olan ünlü yazar-çevirmen Vladimir Nabokov'un üzerinde durulacaktır. Kendi söylemlerinden ve onun bu yönü üzerine yapılmış çeşitli söylemlerden yola çıkarak çevirmen Nabokov'a farklı bir açıdan yaklaşılacaktır.

BİR YAZAR-ÇEVİRMEN: VLADIMIR NABOKOV

Rus asıllı Amerikalı yazar Vladimir Vladimiroviç Nabokov 1899 yılında St. Petersburg'da dünyaya gelmiştir. Aristokrat bir ailenin üyesi olarak iyi bir eğitim alır. Aldığı eğitimlerle ve edebiyata olan ilgisiyle ilk eserlerini Rusça olarak kaleme alır. Sırasıyla Rusya, İngiltere, Almanya, Amerika göçleri yapan Nabokov özellikle Amerika'dayken İngilizce eserler de kaleme alır. Bunun yanı sıra Rusça olarak yazdığı eserleri de İngilizceye çevirtir. *Maşenka* (1926), *Lujin Savunması* (1930), *Karanlıkta Kahkaha* (1932) gibi eserleri olan yazarın en çok sükse yapan romanı İngilizce kale-

[13] *Age.*, s. 205.
[14] *Age.*, s. 7.

me aldığı ve sinema adaptasyonu da yapılan *Lolita* (1955)'dır. Eserlerinde değişik kurgular oluşturmasıyla çağdaş edebiyatta önemli bir rol oynayan Nabokov'un bu çalışmada yazar kimliğinden çok çevirmen kimliği üzerinde durulacaktır.

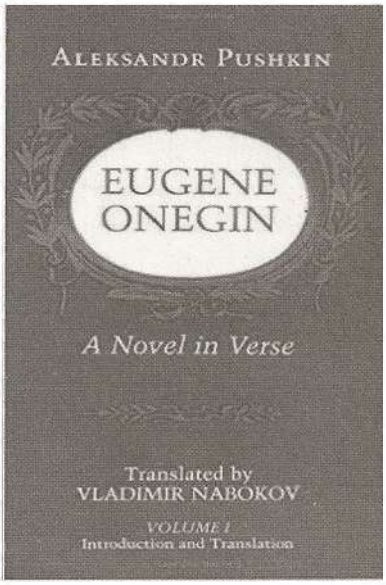
Rusça, İngilizce ve Fransızca dillerini iyi bir şekilde bilmesi öncelikle çevirmen kimliği açısından Nabokov'a bir avantaj sağlar. Bu yüzden de hayatı boyunca farklı amaçlar doğrultusunda bu dillerden çeviriler yapar. Özellikle de 1920'li yıllarda, o dönemki eşi Vera ile birlikte, Berlin'deki diğer göçmenler gibi Rusça öğretmenliği ya da çeviriler yaparak geçimlerini sağlarlar.[15] Bu durum, Nabokov'un çevirmen kimliğinin oluşmasında önemli bir etkendir. Ağırlıklı olarak Rusça-İngilizce dil çifti üzerine çeviriler yapan yazar, 1955 yılında İngilizce yazdığı *Lolita* adlı romanını Rusçaya çevirir.[16] Başka yazarları da çeviren Nabokov böylece kendini de çevirmeye başlamıştır. Almanya'dan Amerika'ya yaptığı göç sonrası 1948-58 yılları arasında Cornell Üniversitesi'nde Rus ve Avrupa Edebiyatı öğretim üyesi olarak çalışmıştır. Bu dönemde öğrencilerine ders notu olarak kullandırmak üzere ve hâlihazırda olan çevirileri de beğenmemesi üzerine farklı yazınsal türlerden gene Rusçadan İngilizceye çeviriler yapmıştır.[17] Bu çevirilerden bazılarını örnek verecek olursak; *Nikolai Gogol* (1944), *A Hero of Our Time* [Zamanımızın Bir Kahramanı] (1958), *The Song of Igor's Campaign: An Epic of the Twelfth Century* [Igor Seferi Destanı: Onikinci Yüzyıldan Bir Destan] (1960) çevirilerini söyleyebiliriz.[18]
Üniversitede öğrencileri için yaptığı ve en çok öne çıkan çevirisi gene Rusçadan İngilizceye yaptığı Alexandr Puşkin'in *Yevgeni Onegin* çevirisidir. 1964 yılında yaptığı çeviri için Nabokov bu çevirinin gerekliliğini şu şekilde açıklar:

> Okurun artık elinde bulunan bu kitabın yazılmasına, 1950 yılında, Ithaca, New York'ta, Cornell [Üniversitesi]'ndeki Rus edebiyatı derslerimde acil ihtiyaç duyduğum halde, İngilizceye yapılmış gerçek bir *Yevgeni Onegin* çevirisinin bulunmaması yol açtı; ama kitap (boş zamanlarımda, başka, daha karmaşık çalışmaların yol açtığı birçok kesintiyle birlikte) sekiz yıl boyunca... gitgide büyüdü.[19]

Görüldüğü gibi Nabokov'un bu eseri çevirmeye karar vermesindeki öncül normlardan biri, ders vermek için duyduğu kaynak ihtiyacı, diğeri ise as-

[15] Sabri Gürses, "Çevirmeni Çevirmek, Nabokov'un *Eugene Onegin* Çevirisi ve Türkçe *Onegin* Çevirileri", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2006, s. 38.
[16] *Age*., s. 38.
[17] *Age*., s. 38.
[18] *Age*., s. 38.
[19] Aktaran: Sabri Gürses, *age.*, s. 39.

lında o döneme kadar yapılan *Onegin* çevirilerini bir yazar-çevirmen olarak beğenmemesidir. On yıllık bir zaman dilimi içerisinde tamamlanan bu şiir biçiminde yazılmış romanın çevirisi çok da kolay olmamıştır. Edebî türler arasında belki de en ustalık isteyen ve zor olan tür şiirdir. Çünkü kaynak metinde belirli bir stilde, belirli bir şiir ölçüsüyle, kurallarla, kafiyelerle veya redifflerle yazılmış bir eseri başka bir dile ve kültüre, içerisindeki anlam oyunlarını da sağlayacak şekilde aktarmak gerekmektedir. Şiir çevirmeni hem anlamı hem de biçemi aynı anda korumakta zorlanır hattâ çoğu zaman birini feda etmek zorunda da kalabilir. Nabokov da bu süreci yaşayan bir çevirmen olarak bu tecrübesi (şiir çevirisi) ile ilgili bazı söylemlerde bulunur:



Nabokov'un Puşkin çevirisinin kapağı.[20]

> Edebî bir başyapıtı bir başka dile aktarmak isteyen kişinin yerine getirmesi gereken tek bir görev vardır, bu da bütün metnin, ama sadece metnin tam bir karşılığını yeniden üretmektir. "Kelimesi kelimesine çeviri" terimi tam bir totolojidir, çünkü gerçekten çeviri olan her şey bir taklit, bir uyarlama ya da parodidir...[21]

[20] https://www.amazon.com/Eugene-Onegin-Novel-Verse-Vol/dp/0691019053 12.11.2018 tarihinde erişildi.

[21] Aktaran: Sabri Gürses, "Nabokov: Çeviren Ben", *Notos Edebiyat Dergisi*, 70 (2018), s. 62.

Çevirmen kimliği üzerinden bir anlamda çevirmenin asıl görevine değinen Nabokov, bu söylemiyle aslında çeviri işlemi sırasında önemli olan tek şeyin kaynak metni erek dil ve kültürde yeniden üretmektir. Burada "yeniden üretmek" eylemi üzerine dikkat çekmek gerekir çünkü bir çevirmen ancak kaynak metnin söylemek istediğini erek dilin yeni eşdeğerlikleri ile ifade ederek o metni yeniden üretir. Yeniden üretme işlemi bu bağlamda biçimsel bir yenidenyazmayı gerektirir. Kaynak dilin dilsel karakterlerinden sıyrılan çevirmen o metni yeni bir dilde yeni ifadelerle yeniden yazar. Bu yenidenyazma işlemini yaparken de çevirmenin, orijinal metnin "anlam"ını (söylenmek istenen şey/verilmek istenen mesaj) koruması gerekir ki, özellikle de yazınsal metin çevirisinde, aynı etkiyi erek kültürde sağlayabilsin. İşte bu noktada da daha önce de belirttiğimiz gibi devreye yenidenyaratma kavramı girer çünkü kaynak metni biçimsel, dilsel ya da gösteren düzeyinde yenidenyazan çevirmen, anlamsal düzeyde yani gösterilen düzeyinde de bir yenidenyaratma işlemi gerçekleştirir. Bu işlem, tam da Nabokov'un belirttiği gibi aslında erek odaklı bir yaklaşımdır ve sözcüğü sözcüğüne çevirinin karşı kutbunda yer alır. Çünkü sözcüğü sözcüğüne çeviri yöntemi, özellikle de yazınsal metinlerde ve şiir çevirisinde bir noktadan sonra ne biçimi, ne de anlamı amacına uygun doğru şekilde sağlayabilir. Nabokov'un da belirttiği gibi ancak erek odaklı yaklaşımla, uyarlamayla ya da taklitle ki bu yaklaşımların hepsi bizim belirtmiş olduğumuz yenidenyazma ve yenidenyaratma süreçleri ile paralel ilerler, çevirmen özne kaynak metnin amacını erek kültürde sağlayabilir.

Öte yandan Nabokov, kendi yapmış olduğu *Yevgeni Onegin* çevirisi için de şu tespitlerde bulunur:

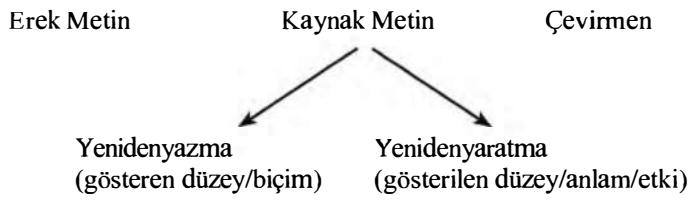
- *Onegin*'i kafiyeyle çevirmek olanaksızdır, çünkü çevirideki kafiye, özgün metindeki kafiyenin etkisini yeniden üretmelidir.
- Bir dizi dipnotla metnin modülasyonları ve kafiyeleriyle birlikte çağrışımlarını ve başka özel niteliklerini betimlemek olasıdır.
- *Onegin*'i kafiyeli kıtalar yerine çeşitli ölçülerdeki kafiyesiz kıtalarla makul bir kesinlikle çevirmek olasıdır.[22]

Nabokov, kaynak metindeki yazarın yapmış olduğu biçemsel değerlerin (kafiye) birebir aktarılamayacağını, bunun yerine orijinal metindeki biçemsel değerleri erek metinde yeniden üretilmesi gerektiğini savunuyor. Ayrıca kaynak metnin söylemek istediği "anlam"ı yani Nabokov'un ifadesiyle çağrışımları, metin içi dilsel modülasyonlara bağlı anlamları ve özel nitelikleri dipnotlar yardımıyla sağlamak mümkündür. Buradan hareketle

[22] Aktaran: Sabri Gürses, "Nabokov: Çeviren Ben", *Notos Edebiyat Dergisi*, 70 (2018), s. 62.

de Nabokov, *Onegin* çevirisinde kaynak metnin kafiyelerine veya biçimsel özelliklerine uymadan erek dilin gerektirdiği ölçüde serbest kafiyeler ile eşdeğerliği sağlamanın mümkün olduğunu vurguluyor. Çevirmenin bu söylemleri bizi, onun aslında serbest kafiye ve dipnotlar ile modülasyonlar yaparak biçimsel düzeyde bir yenidenyazma işlemi yaptığı ve bu yolla da kaynak metnin anlam ve etkisini *Onegin* çevirisinde yenidenyaratarak sağladığı fikrine götürmektedir. Çünkü Nabokov'a göre de asıl olan, kaynak metnin söylemek istediğini aynı ya da yakın etkiyle erek metin ve kültürde sağlamaktır. Bu durumda diyebiliriz ki, eğer bu tarz yazınsal metin türlerini (özellikle de şiir türü) literal ya da sözcüğü sözcüğüne bir şekilde aktarmaya çalışan çevirmen, erek dil ve kültürde anlam ve etkiyi sağlamada, biçimsel olarak da örtüşüm yapmakta bir hayli zorlanır. Birtakım sorunlarla karşılaşır; sonuç olarak da kaynak metnin yeniden üretimi işlemi başarıyla gerçekleşmez.

Bu süreçleri bir tablo ile formüle edecek olursak:



Nabokov aslında bu aşamalarla erek odaklı hareket ederek "hem alıcı kültürün, hem de romanın arka plan bilgisini" göz önünde tutar.[23] Çünkü her ne olursa olsun erek odaklılık da, kaynak odaklılığın zıt kutbunda olsa da, kaynak metinden hareket etmeyi gerektirir; burada asıl olan kaynak metnin anlamını korumaktır. Başka bir deyişle, biçimsel açıdan erek odaklı, anlamsal açıdan kaynak odaklı olmak gerekir. Nabokov'un çevirmen kimliğinde elbette ki birden fazla yabancı dil bilmesi ve farklı kültürlere hâkim olması, başka bir deyişle çok kültürlü olmasının etkisi büyüktür. Öte yandan, aynı zamanda bir yazar olması, edebiyat olgusuna hâkim olması ve buna bağlı olarak da çok okuyarak bilişsel birikimini dolu tutması da çevirmen olarak ona büyük bir avantaj sağlamıştır. Bu yanıyla, aynı zamanda da kültürlerarası çeviride bir özne olan Nabokov, Rus ve Amerika kültürleri arasında bir çeşit köprü kuran aracı rolünü de oynamıştır diyebiliriz.

[23] Anna Dargatcheva, "Emergence of Meaning and Cross-Cultural Translation in Vladimir Nabokov's Translation and Commentary of Alexander Pushkin's Eugene Onegin", s. 5. http://www.miamioh.edu/cas/_files/documents/havighurst/2002/dergatcheva.pdf 13.11.2018 tarihinde erişildi.

Sonuçta, bu çalışmada öncelikle çeviribilim alanında yer etmiş çeşitli söylemlerin aslında pratikte de işlediğini görmüş olduk. Öte yandan, yazınsal metin çevirisinin ve özellikle de şiir türü çevirisinin, çevirmeni oldukça zorlayan bir süreç olduğunu söylemek mümkündür. Bu zorlu sürecin üstesinden sözcüğü sözcüğüne bir çeviri yaklaşımıyla gelemeyen çevirmen, anlamsal ve biçimsel olarak özel yapıları içerisinde barındıran yazınsal metinlerin bir çeşit kültürel metin olması sebebiyle kültürlerarası bir geçiş sağlama görevini üstlenir. Bu bağlamda, çevirmen tarafından çeviri eylemine yaklaşıldığında, bir çeşit yenidenyazma ve yenidenyaratma işlemi olan çeviri sürecinin gerçekleştiricisi olan çevirmen özne de, aslında bir yenidenyazan ve yenidenyaratan olmaktadır. Bunun için de erek kültür normları doğrultusunda hareket etmesi gerekir. Erek odaklı bir yaklaşım belirleyen çevirmenin birtakım bilişsel birikimlere sahip olması gerekmektedir ki bu birikimler sayesinde yenidenyazan ve yenidenyaratan olabilsin. Çevirmenin yenidenyazan ve yenidenyaratan olması bağlamında vurgulanan bütün bu kuramsal söylemlere iyi bir örnek teşkil eden Vladimir Nabokov'un hayatının büyük kısmı çeviri çevresinde geçmiş, geçimini çeviriden kazanmış, çeviriyi romanlarına konu etmiş, kendi eserlerinin de çevirisini yapmıştır.[24] Aynı zamanda yazar olmasının faydasını, bilişsel birikimi oldukça zengin olan bir çevirmen olarak yapmış olduğu *Yevgeni Onegin* çevirisinde görmüş olduğunu da belirtmekte fayda var. Nabokov'un, bu eserin çeviri süreci için belirtmiş olduğu söylemlere bakılırsa, bir yazar-çevirmen olarak Puşkin'in *Yevgeni Onegin* adlı eserini çevirirken erek odaklı bir yaklaşım sergilediğini, anlam ve etkiyi erek metin ve kültürde vermeye özen gösterdiğini ve bu bağlamda da aslında bir çeşit biçimsel yenidenyazma-anlamsal yenidenyaratma işlemi gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. Öte yandan Nabokov'un bu çeviri deneyiminden yola çıkarak belirtmiş olduğu söylemlerden de anlaşılacağı gibi bir çevirmen olarak yenidenyazma ve yenidenyaratma süreçleriyle bağlantılı olan Anlam Kuramı'nın aşamalarını (metni anlama –sözcüklerden sıyrılma– yeniden sözcüklere dökme) bilişsel birikimi ile tecrübe ettiği söylenebilir. Bu yaklaşımıyla erek kitleyi ön planda tutan, kaynak metni yenidenyazan ve yenidenyaratan bir çevirmen olarak Nabokov, kültürlerarası geçiş sağlamaya çalışarak, bir anlamda çevirmenin görevi ve rolünü vurgulamış, çeviriye, somut bir şekilde çevirmenin gözünden bakılmasını sağlamıştır.

[24] Sabri Gürses, "Nabokov: Çeviren Ben", *Notos Edebiyat Dergisi*, 70 (2018), s. 67.

KAYNAKÇA

Aksoy, Berrin. *Geçmişten Günümüze Yazın Çevirisi.* Ankara: İmge Kitabevi, 2002.

Arı, Sevinç. *Çeviri Sosyolojisi.* İstanbul: Aylak Adam Yayınları, 2014.

Benjamin, Walter. *Çevirmenin Görevi, Çeviri Seçkisi II- Çeviri(bilim) nedir?.* haz. Mehmet Rifat. çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2004.

Berman, Antoine. *La traduction et la Lettre. Ou l'Auberge de lointain.* Paris: Seuil, 1999.

Dargatcheva, Anna. "Emergence of Meaning and Cross-Cultural Translation in Vladimir Nabokov's Translation and Commentary of Alexander Pushkin's Eugene Onegin", erişim 13 Kasım, 2018, http://www.miamioh.edu/cas/_files/documents/havighurst/2002/dergatcheva.pdf.

Dindar, Serhan. "Le processus de réécriture et de recréation dans la traduction: exemple du discours vulgaire". Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2017.

Ece, Ayşe. *Edebiyat Çevirisinin ve Çevirmenin İzinde.* İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010.

Eco, Umberto. *Dire presque la même chose.* Paris: Le Livre de Poche, 2003.

Eruz, Sakine. *Çeviriden Çeviribilime.* İstanbul: Multilingual Yayınları, 2003.

"Eugene Onegin", Amazon Book, erişim 12 Kasım, 2018, https://www.amazon.com/Eugene-Onegin-Novel-Verse-Vol/dp/0691019053.

Göktürk, Akşit. *Çeviri: Dillerin Dili.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.

Göktürk, Akşit. *Sözün Ötesi.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Gürses, Sabri."Çevirmeni Çevirmek, Nabokov'un *Eugene Onegin* Çevirisi ve Türkçe *Onegin* Çevirileri", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2006.

Gürses, Sabri. "Nabokov: Çeviren Ben", *Notos Edebiyat Dergisi*, 70 (2018), s. 58-67.

Grossman, Edith. *Çeviri Neden Önemlidir?.* Çev. Ayşe Ece. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Lederer, Marianne. *La traduction aujourd'hui.* Paris: Hachette, 1994.

Lefevere, André. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame.* London: Routledge, 1992.

Oséki-Dépré, Inés. *Théories et pratiques de la traduction littéraire.* Paris: Armand Colin, 1999.

Rifat, Mehmet. *Yıkmanın ve Yeniden-Yaratmanın Üretici Süreci Olarak Çeviri, Çeviri seçkisi I-Çeviriyi Düşünenler.* İstanbul: Sel Yayıncılık, 2004.

Seleskovitch, Danica ve Lederer, Marianne. *Interpreter pour traduire.* Paris: Didier Erudition, 1984.

Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale.* Paris: Grande Bibliothèque Payot, 1967.

Tahir-Gürçağlar, Şehnaz. *Çevirinin ABC'si.* İstanbul: Say Yayınları, 2011.

"VladimirNabokov", Google Görseller, erişim 12 Kasım, 2018, https://www.google.com.tr/search?q=vladimir+nabokov&hl=tr&source=lnms&tbm=isch&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwif6vr9l73eAhUJpIMKHVTsD8Q_AUIDigB&biw=1920&bih=938#imgrc=aei4vQ-7KAl7cwM.

Yazıcı, Mine. *Çeviribilimin Temel Kavram ve Kuramları.* İstanbul: Multilingual Yayınları, 2005.

Rusya'da Eğitim Romanı Çevirilerine Kısa Bir Bakış (Mihail Bahtin'in Eğitim Romanı Kuramı Işığında)

Leyla Şener

Giriş

Eğitim romanı terimini ilk olarak 1920'lerde estetik tarihi profesörü Karl Morgenstern kullanmıştır. O günden bu yana birçok edebiyat kuramcısı eğitim romanı üzerine fikirler geliştirmiştr. Bunların arasında ünlü Rus sanat kuramcısı Mihail Mihayloviç Bahtin'in (1895-1975) eğitim ya da oluşum romanı hakkında ileri sürdüğü fikirler öne çıkmaktadır.

Mihail Bahtin'in eğitim romanı tanımında, kişi oluşumu ögesi belirgin bir biçimde öne çıkmaktadır. Kuramcı, eğitim ya da oluşum romanını (*роман становления человека*) kahramanın kişiliğinin oluşması ya da değişmesinin önemli bir yere sahip olduğu romanlar olarak tanımlamaktadır. Bahtin eğitim romanını kendi içinde belli başlı beş türe ayırmakta ve her türe dâhil romanların ayırt edici özelliklerini ortaya koymaktadır.

> Eğitim romanının ilk türünde çocukluktan başlayarak, ergenlik, gençlik, olgunluk ve yaşlılık çağları ve kahramanın bu yolda geçirdiği değişiklikler idil bir tarzda işlenerek ve zaman içerisinde bir dizi teşkil ederek gösterilmektedir. Bahtin eğitim romanlarının birinci türü olarak ayırt ettiği bu romanlara örnek Hippel'in ve Jean Paul'ün romanlarını göstermektedir.

Kuramcının ayırt ettiği ikinci eğitim romanı türünde, kişinin gençlik idealizmi ve hayalperestliğinden, aklıselimin ağır bastığı olgunluk dönemine geldiği yol çizilmektedir. Bu tür eğitim romanlarında hayat, herkesin derslerinden ibret aldığı bir okul olarak tasvir edilmektedir. 18. yüzyılın ikinci yarısına ait romanlar, mesela Wieland ve Wezel'in romanları bu tür eğitim romanlarına örnektir. G. Keller'in *Yeşil Heinrich* romanı da bu ikinci tür içinde yer almaktadır.

Bahtin'e göre eğitim romanının üçüncü türü biyografik (ve otobiyografik) roman türüdür (Бахтин, 1979: 202). Bu tür romanlarda kahramanın kişi olarak oluşumu biyografik zaman içinde gerçekleşmektedir. Bahtin, Dickens'in *David Copperfield*, Fielding'in *Tom Jones* romanlarını bu türe örnek olarak göstermektedir.

Kuramcıya göre didaktik ve pedagojik romanlar eğitim romanının dördüncü türünü teşkil etmektedir. Bu romanların temelinde belli bir pedagojik ide yatmaktadır ve kahramanın eğitim süreci işlenmektedir. Ksenophon'un *Cyropaedia*, Fénelon'un *Telemakhos'un Serüvenleri*, Rousseau'nun "Emile" romanlarını buna örnek olarak göstermektedir.

Kuramcı, incelediği ilk dört eğitim roman türünü şu sözlerle niteler:

"Bundan önceki dört (oluşum) roman türünde kişi oluşumu dünyanın sağlam, hareketsiz, değişmez, hazır fonu üzerinde gerçekleşmekteydi. Söz konusu bu dünyada değişimler olsa bile, bunlar onun temelini sarsmayacak, kıyıda, periferide gerçekleşen değişimlerdi. Kişi tek bir çağın sınırları içerisinde gelişir, değişir, oluşurdu. Sağlam, durağan, daimi, değişmez bir şekilde mevcut bu dünya, kişinin kendisine alışmasını, kendini bu dünyaya uygun hale getirmesini, mevcut kurallarını tanımasını ve bunlara boyun eğmesini talep etmekteydi. Kişi oluşurken, dünya aksine, gelişen, değişen kişi için durağan bir yön göstericiydi. Kişinin oluşumu, deyim yerindeyse, sadece kendisini ilgilendiren bir meseleydi ve bu değişimin meyveleri de sadece kişiyi ilgilendiren türdendi; dünyada ise her şey eski yerinde kalıyordu. (...)".

Bu sözlerle "geleneksel eğitim roman anlayışını" dile getiren Mihail Bahtin, eğitim romanının farklı ve "en önemli" diye tabir ettiği, "kişinin oluşumu –zorunluluğu, doluluğu, geleceği içerisinde– reel tarihi zamanda gerçekleştiği" bu beşinci türü şu şekilde tanımlar:

Ancak *Wilhelm Meister, Gargantua ve Pantagruel* ve *Simplicissimus* gibi romanlarda, kişinin oluşumu artık farklı bir niteliktedir. Kişinin oluşumu artık sadece kişiyi ilgilendiren bir mesele değildir. Kişi, içinde yaşadığı dünya ile birlikte oluşmaktadır; kişi, dünyanın tarihî oluşumunu kendi içinde yansıtmaktadır. O artık çağın içinde değil, iki ayrı çağın sınırları arasında, bir çağdan başka bir çağa geçiş noktasın-

> da yaşar. Bu geçiş kişinin kendisinde de gerçekleşmektedir; kişi çağın oluşmasına bir araçtır. Kişi önceden var olmayan yeni bir insan tipi olmak zorunda kalır. (...) dünyanın temelleri değişmektedir ve kişi de bunlarla birlikte değişmek durumundadır. Elbette eğitim romanının bu türünde yaratıcılık, gerçeklik ile olasılık, özgürlük ile zorunluluk problemleri boy göstermektedir (Бахтин, 1979:203; Şener, 2016:191-192).

Çalışmamızda Mihail Bahtin'in ayırt ettiği beş türünü temsil eden eğitim romanların Rusya'daki çevirilerine odaklandık. Sırasıyla Jean-Paul Richter'in *Titan*, Theodor Gottlieb von Hippel'in *Otobiyografi*, Christoph Martin Wieland'ın *Agathon*, Gottfried Keller'in *Yeşil Heinrich*, Johann Karl Wezel'in *Tobias Knauth*, Henry Fielding'in *Tom Jones*, Charles Dickens'ın *David Copperfield*, François Fénelon'un *Telemakhos'un Serüvenleri*", Xenophon'un *Cyropaedia*, Jean-Jacques Roussseau'nun *Emile*, Johann Wolfgang Goethe'nin *Wilhelm Meister*, François Rabelais'nin *Gargantua ve Pantagruel*, Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen'un *Simplicissimus* romanlarının Rusça çevirilerini araştırdık. Söz konusu romanların ilk çevirilerini tespit etmeye çalıştık. Bunun yanısıra romanların günümüze kadar yapılan belli başlı çevirileri ve çevirmenlerine de değindik.

EĞİTİM ROMANININ BİRİNCİ TÜRÜNE DÂHİL ESERLERİN RUSÇA ÇEVİRİSİ

JEAN-PAUL RICHTER'İN *TİTAN* ROMANI

Jean-Paul Richter (1763-1825) Leipzig Üniversitesi'nde okumuş, ev öğretmenliğinin yanısıra ilkokul öğretmenliği de yapmış bir eğitimci ve yazardır. Eğitim konusu, romanlarının belli başlı konuları arasında yer almaktadır. Jean Paul'ün 1800-1803 yılları arasında kaleme aldığı *Titan* (Rusça: *Туман*) romanı "prensler için ayna", başka bir deyişle hükümdara yönelik tavsiyeler içeren türde bir eserdir. Yazar, özellikle gelecekteki hükümdarın manevi gelişimine vurgu yapar.

Jean-Paul Richter 19. yüzyılın ortalarından itibaren Rusya'da ismi bilinen ve çok okunan bir yazardır. Bunda yazarın eserlerini Rusçaya çeviren ve fikirlerini tanıtan yazar ve yayımcı İvan Egoroviç Betskiy'in (1818-1890) payı büyüktür. Rihter'den ilk çeviriler 1838 (№ 12) ve 1841 (№ 22) yıllarında *Çağdaş* (*Современник*) dergisinde yer almıştır. Özellikle 19. yüzyılın ilk yarısında çıkan: *Mnemosyne* (*Мнемозина,* 1824, т. I), *Moskova Telgrafı* (*Московский телеграф*, 1827, №№ 10, 11), *Moskova Gazetesi*, (*Московский вестник*, 1827, тт. I, II, III: 1830, т. IV), *Çağdaş* (*Современник*, 1838, т. XII; 1841, т. XXII) dergilerinde Rihter'den çok

sayıda çeviri yayımlanmıştır. Ayrıca yazarın *Siebenkäs* ve *Estetik Okulu* gibi önemli eserleri de Rusçaya çevrilmiştir.[1]

Jean-Paul Richter'in Rusçaya yapılan son çevirisi iki ciltlik otobiyografik *Flegeljahre* (Rusça: *Грубиянские годы: Биография*) romanıdır. Eser 2017 yılında Almanca, Fransızca ve İtalyancadan çeviri yapan filolog Tatyana Baskakova'nın çevirisiyle yayımlanmıştır.

THEODOR GOTTLIEB VON HIPPEL'İN *OTOBİYOGRAFİ* ROMANI

Bahtin'in eğitim romanının birinci türüne dâhil ettği romanlardan biri de hukukçu, devlet adamı Theodor Gottlieb von Hippel'in (1741-1796) 1778-1781 yılları arasında dört cilt olarak kaleme aldığı *Otobiyografi* romanıdır. Hippel 1760-1761 yılları arasında Rusya'da, St. Petersburg'da yaşamış ve cemiyet hayatının içinde yer almıştır. Rusya, Hippel'in hayatında ve söz konusu eserinde önemli bir yer işgal etmesine rağmen (Конен, 2013: 310-327) *Otobiyografi* romanı Rusçaya çevrilmemiştir.

EĞİTİM ROMANININ İKİNCİ TÜRÜNE DÂHİL ESERLERİN RUSÇA ÇEVİRİSİ

CHRISTOPH MARTIN WIELAND'IN *AGATHON* ROMANI

Alman Aydınlanma Döneminin ünlü şair ve yazarı Christoph Martin Wieland'ın (1733-1813) *Agathon* romanı 1766-1767 yılları arasında yayımlanmıştır. 1773 ile 1798 yıllarında romanın yeni redaksiyonları yapılmıştır. Henry Fielding'in *Tom Jones* romanı etkisi altında yazılan bir eğitim romanıdır. Antik Yunan'da geçen romanda, Agathon isimli bir gencin kusurlarından ve boş hayallerinden kurtularak iyi bir vatandaş ve mutlu bir insan oluşu konu edilir.

Agathon (*Агатон, или Картина философских нравов и обычаев греческих*) romanı ilk olarak Rusçaya 1783-1784 yılları arasında çevrilmiştir. Çevirmeni Fedor İsayeviç Sapojnikov'tur (1749-1789)[2]. İlgili incelemelerde aslına sadık kalmayı amaçlayan F. İ. Sapojnikov'un yazara özgü

[1] "Антология из Ж.-П. Рихтера" (СПб., 1844); "Зибенкэз", Л., 1937; "Приготовительная школа эстетики"/ Вступ. статья, сост., пер. и коммент. Ал. В.Михайлова. М.: Искусство, 1981 (История эстетики в памятниках и документах); "Мертвый Христос говорит с вершины мироздания о том, что Бога нет " (пер. К. Блохина)// Логос. 1994. № 6; "Сон о поле боя" // Волшебная гора. № 12. 2006. С.532-539 (пер. И. А. Болдырева); "Письмо о философии" // Историко-философский альманах. Вып. 2. М.: Современные тетради, 2007. С. 322—330. (пер. И. А. Болдырева).

[2] Агатон, или Картина философическая нравов и обычаев греческих / Сочинение г. Виланда; Переведено с немецкаго [Федором Сапожниковым] ; Иждивением Н. Новикова и Компании. Ч.1-4. Москва : Унив. тип., у Н. Новикова , 1783-1784.

yazım stilini de verme gayretinde olduğu vurgulanmaktadır (Данилевский, 1970:330). Moskova Üniversitesi'ni altın madalya ile bitiren F. İ. Sapojnikov üniversite bünyesinde yer alan lisede Almanca eğitimi vermiştir. Sapojnikov *Agathon* dışında Wieland'ın iki romanını daha Rusçaya çevrimiştir. Bunlar 1781 yılında çevirdiği *Altın Ayna veya Şeşian Kralları* (Rusça: *Золотое зеркало, или Цари Шешианские*; Almanca: *Der goldene Spiegel, oder die Könige von Scheschian*, 1772) ve 1782 yılında çevirdiği *Don Silvio von Rosalva'nın Maceraları* (Rusça: *Новый Дон Кишот, или Чудные похождения дона Силвио де Розальвы*; Almanca: *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei, oder Die Abenteuer des Don Silvio von Rosalva*) romanlarıdır. Wieland'ın *Agathon* romanının Rusçaya tek çevirisi F. İ. Sapojnikov'a aittir.

GOTTFRIED KELLER'İN *YEŞİL HEINRICH* ROMANI

İsviçre edebiyatının önde gelen temsilcilerinden Gottfried Keller'in (1819-1890) *Yeşil Heinrich* (Rusça: *Зеленый Генрих*; Almanca: *Der grüne Heinrich*) romanının –ilki 1854-1855, ikincisi 1879-1880 tarihli– iki redaksiyonu mevcuttur. Eserde 19. yüzyılda yaşayan İsviçreli genç Heinrich'in çocukluğundan olgunluğa uzanan hayat serüveni konu edilir. "Yeşil" lakabını babasından kalma ceketten dikilen yeşil elbisesinden dolayı almıştır. "Yeşil" renk elbette sembolik bir anlamla yüklüdür ve Heinrich manevi olgunluğa ulaşana dek "yeşil" kalacaktır. Heinrich'in kişiliğini bulma serüveni din ve maneviyat problematiği zemininde geçer. Aşka, sanata ve bilime karşı duyduğu ilginin, gencin iyi bir insan olarak yetişmesindeki yerleri önemlidir. Heinrich nihayet yeryüzünde İsviçre'den daha iyi bir yer olmadığına karar verir ve hayatına mütevazı bir memuriyet görevinde devam eder.

Bahtin'in eğitim romanının ikinci türünü temsil eden bu eser Rusçaya ilk olarak 1958 yılında çevrilmiştir.[3] Her bölüm üzerinde farklı bir çevirmenin çalıştığı dikkat çekmektedir. Birinci Bölümü çeviren dilbilimci Yuriy Nikolayeviç Afonkin (1923-1985); İkinci Bölümü çeviren Galina Yakovlevna Snimşikova (1908-1991); Üçüncü Bölümü çeviren İngilizce, Almanca, Fransızca çevirmeni ve şair Daniel Mihayloviç Gorfinkel (1889-1966); Dördüncü Bölümü çeviren Natalya Butova'dır. Şiirlerin çevirisi ise ünlü Sovyet ve Fransız dilbilimci Efim Grigoryeviç Etkind'e (1918-1999) aittir.

Söz konusu çeviri 1972 yılında tekrar basılmıştır.[4] Yaptığımız araştırmalar neticesinde bu çevirinin Gottfried Keller'in *Yeşil Heinrich* romanının tek çevirisi olduğunu gördük.

[3] Зелёный Генрих. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958.
[4] Зелёный Генрих. М.: Худож. лит., 1972.

JOHANN KARL WEZEL'İN *TOBIAS KNAUTH* ROMANI

Alman Aydınlanma döneminin önemli yazarlarından Johann Karl Wezel'in (1747-1818) eserlerinin Rusça'ya çevrilip çevrilmediği bilgisine ulaşamadık. Yazarın 1773-1776 yılları arasında yazdığı *Tobias Knauth* (Rusça: *Жизнеописание Тобиаса Кнаута-мудреца*; Almanca*: Lebensgeschichte Tobias Knauts des Weisen*) romanının Rusça çevirisi bulunmamaktadır.

EĞİTİM ROMANININ ÜÇÜNCÜ TÜRÜNE DÂHİL ESERLERİN RUSÇA ÇEVİRİSİ

HENRY FIELDING'İN *TOM JONES* ROMANI

18. yüzyıl İngiliz yazarı Henry Fielding'in (1707-1754) *Tom Jones* romanı 1749 yılında yayımlanmıştır. Yazarın en önemli eserlerinden biri olan *Tom Jones* doğumundan yirmi bir yaşını doldurana dek başkahramanı Tom Jones'un hayat hikâyesini anlatır.

Tom Jones romanının ilk Rusça çevrisi 1770 tarihlidir (Rusça: *Повесть о Томасе Йонесе, или Найденыш*; İngilizce: *The History of Tom Jones, a Foundling*, 1749). Çevirmeni Evstigney Saviç Harlamov'dur (1734-1785). Harlamov, Petersburg Kara Harp Okulu mezunlarındandır. Ardından aynı okulda öğretmenlik yapmaya başlamıştır. Bunun yanısıra okul matbaasının müdürlüğünü de üstlenmiştir. Harlamov, *Tom Jones* romanının çevirisini 1770-1771 yılları arası dört cilt halinde yayımlanmıştır. Çeviriye yazdığı *Önsöz*'ünde romanın *ünlü* bir yazar tarafından kaleme alındığını vurgulamış ve ayrıca eserin *iyi insanları tasvir ettiğ*inin de altını çizmiştir. Harlamov eseri La Place'in 1764 tarihli Fransızca çevirisinden (*Histoire de Tom Jones*) yararlanarak Rusçaya kazandırmıştır. Romanın Rusça çevirisini de aynı Fransızca çevirisi gibi bir hayli kısaltmıştır. Çeviri büyük bir başarı kazanmış ve 1787 yılında Moskova'da tekrar basılmıştır (Şener, 2018:140).

Rus okuru romanın aslından çevirisiyle ilk olarak 1848 yılında tanışmıştır. Söz konusu çeviri *Çağdaş* (*Современник*) dergisinin V-XII. sayılarında yayımlanmıştır. Romanın aslından bu çevirisi 1849 yılında iki ciltlik ayrı bir basım olarak Petersburg'da yayımlanmıştır.[5] Çevirmeni özellikle Shakespeare çevirileriyle ün salmış eleştirmen, satranç ustası Andrey İvanoviç Kronenberg'dir (1818-1855).

Romanın Rusçada en çok okunan çevirisi Sovyet döneminde yapılmıştır. 1953 yılında "Academia" yayınevi romanı ünlü çevirmen, poliglot Adrian Antonoviç Frankovski'nin (1888-1942) çevirisi ile yayımlamıştır. Söz konusu çeviri, özellikle 18. yüzyıl İngiliz yazarlarının çevirileriyle uğ-

[5] Том Джонс: Роман Генриха Фильдинга/Перевод А. Кроненберга. СПб. : Типография Э. Праца, 1848.

raşan Frankovski'nin en önemli çeviri çalışmalarından biri olarak kabul edilmektedir.[6] Petersburg Üniversitesi, Tarih ve Filoloji Fakültesi mezunu olan Frankovski, lise ve eğitim fakültelerinde ders verdikten sonra, 1924 yılından itibaren sadece çeviri ile meşgul olur. 17. ve 18. yüzyıl İngiliz yazarlarından Jonathan Swift, Henry Fielding, Laurence Sterne; Fransız edebiyatından Denis Diderot, Romain Rolland, André Gide, Marcel Proust gibi yazarların eserlerini çevirmiştir. Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* (*В поисках утраченного времени*) romanının çevirisi en önemli çalışması olarak kabul edilir. 1942 yılında Leningrad kuşatması sırasında hayatını kaybetmiştir.

CHARLES DICKENS'IN *DAVID COPPERFIELD* ROMANI

Dickens'ın (1812-1870) 1849-1850 yılları arasında kaleme aldığı *David Copperfield* (Rusça: *Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим;* İngilizce: *The Personal History, Adventures, Experience and Observation of David Copperfield the Younger of Blunderstone Rookery*) romanı kahramanın kişiliğinin oluşmasının, çocukluktan olgunluk çağına kadar hayatının işlendiği bir romandır. Yazar birinci tekil şahıstan kaleme aldığı bu eserinde David'in hayat bulmayan hayallerini, gerçekleşmeyen umutlarını, zorlu geçen hüzünlü çocukluk yıllarını anlatır. Bu eser Bahtin'in deyimiyle "biyografik" eğitim romanının klasik örneklerinden biridir. Ancak romanda kahramanın hayat hikâyesi birbiri ardına sıralanan olaylar şeklinde verilmemiştir. Eser, kahramanın anılarını ön plana çıkararak insan hayatındaki önemini vurgular. Dickens bu anıları –kahramanının tecrübe ettiklerini– ahlâki bir analize tâbi tutarak iyi ve kötü kavramlarını irdeler (Камардина, 2015: 142-145).

David Copperfield İngiltere'de yayımlanmasının hemen ardından Rusçaya çevrilmiştir. Söz konusu çeviri 1850 yılında *Yurttan Notlar* (*Отечественные записки*), *Moskovalı* (*Москвитянин)* ve *Çağdaş* (*Современник*) dergilerinde yayımlanmıştır.

19. ve 20. yüzyılda romanın Rusçaya birkaç çevirisi daha yapılmıştır. Bunlardan 1929 yılında edebiyat tarihçisi ve çevirmen İrinarh İvanoviç Vvedenski'nin (1813-1855) yaptığı çeviri öne çıkmaktadır. Araştırmacı Levin, 19. yüzyıl edebî çevirisini konu aldığı kitabında İ. İ. Vvedenski hakkında, gazeteci ve yazar G. E. Blagosvetlov'un şu sözlerine yer vermektedir: "Gelmiş geçmiş bütün çevirmenler arasında İngiliz romanlarının çevirisi konusunda tartışmasız ilk sırada o gelir. Dahi Dickens Rus edebiyatında onun çevirisiyle kabul gördü..." (Левин, 1985). Dickens'ın *Dombey*

[6] Фильдинг Г. История Тома Джонса, найдёныша/Пер. с англ. и коммент. А. А. Франковского. М.: Художественная литература, 1973.

ve Oğlu, *Bay Pickwik'in Maceraları* romanlarını da çeviren İ. İ. Vvedenski, yetenekli bir çevirmen olarak kabul edilir. Vvedenski'nin *David Copperfield* çevirisi beş kez basılmıştır.

Romanın Rusça en çok okunan çevirisi, Aleksandra Vladimirovna Krivtsova (1896-1958) ile eşi Evgeniy Lann'ın (1896-1958) 1955 yılında yaptığı ve yirmiden fazla baskı gören çeviridir.[7]

EĞİTİM ROMANININ DÖRDÜNCÜ TÜRÜNE DÂHİL ESERLERİN RUSÇA ÇEVİRİSİ

FRANÇOIS FÉNELON'UN *TELEMAKHOS'UN SERÜVENLERİ* ROMANI

Fransız, ilahiyatçı ve düşünür François Fénelon'un (1651-1715) (*Aventures de Télémaque*, 1699) *Telemakhos'un Serüvenleri* (*Приключения Телемака*) romanı ülkesinin gelecekteki kralının eğitimi için yazdığı bir romandır.

İdeal bir hükümdarı tasvir eden bu eser 18. yüzyıl Rusyası'nda birkaç kez çevrilmiştir. Eserin 1724 tarihli ilk çevirisi elyazması halinde yaygınlaştırılmıştır (Сазонова, 1982: 123).

Romanın baskı olarak ilk çevirisi ise 1747 tarihlidir. Çeviri iyi derece Almanca ve Fransızca bilen Andrey Fedoroviç Hrusçev'e (1691-1740) aittir. Romanın çevirisi üzerine 1720 yılında çalışmaya başlayan Hrusçev bu çalışmasını 1747 yılında yayımlamıştır. İlgili incelemelerde söz konusu çevirinin birçok eksiği olduğu ileri sürülmektedir (Круглов, 2005: 501-513). Gene de A. F. Hrusçev'in *Telemakhos'un Serüvenleri* çevirisi Rus çeviri tarihi için önemlidir. Rus edebiyat dilinin yeni yeni şekillendiği yıllarda yapılan bu çeviri Rus okurlarının takdirini kazanmıştır.

Eserin Rusçaya ikinci çevirisi 1766 yılında Vasiliy Kirilloviç Tredyakovski (1703-1769) tarafından yapılmıştır.[8] V. K.Tredyakovski yeni Rus edebiyatının kurucularından, Rus şiirine yeni nazım biçimleri arayan yazar ve filologtur. Latince, Fransızca, Almanca ve İtalyancadan çeviri yapan V. K. Tredyakovski, dönemin önde gelen çevirmenlerindendir. Tredyakovski *Telemakhos'un Serüvenleri* romanını 1766 yılında şiir olarak çevirmiştir (Şener, 2016: 1486).

Yüzyılın sonuna kadar eserin birkaç çevirisi daha yayımlanmıştır. İlgili incelemelerde bu çevirilerin sırasıyla 1786 yılında İ. S. Zaharov'un, 1788

[7] А. Кривцова, Е. Ланн (Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим, Дэвид Копперфилд, Жизнь Дэвида Копперфилда), 1955.

[8] Тилемахида или странствование Тилемаха, сына Одиссеева, описанное в составе ироическия пиимы Василием Тредиаковским... с французския нестихословныя речи, сочиненныя Франциском де-Салиньяком де-ла-Мотом Фенелоном, 2 тт., СПБ, 1766; Похождение Телемака, сына Улиссова, СПБ, 1747 (то же, 2 изд., 1767; 3 изд., СПБ, 1782).

yılında P. S. Jeleznikov'un ve 1797-1800 yılları arasında F. P. Lubyanovski'nin yaptığı çeviriler olduğu belirtilmektedir (Левин, 1995).

Telemakhos'un 1786 tarihli çevirisi yazar İvan Sergeyeviç Zaharov'a (1754-1816) aittir.[9] İ. S. Zaharov'un çevirisinde Slavca kelimelerin çokluğu göze çarpmaktadır. 1788 yılında söz konusu çevirinin ikinci baskısı da yapılmıştır.

Eserin 1786 tarihli çevirisini Petersburg Kara Harp Okulu öğrencisi ve ardından öğretmenlerinden olan Pyotr Sergeyeviç Jeleznikov (1770 doğum yılı) yapmıştır. İyi derecede Fransızca, Almanca ve İtalyanca bilen Jeleznikov *Telemakhos*'u 1788 yılında, henüz öğrenciyken çevirmiştir.[10]

Telemakhos'un 18. yüzyıl Rusyası'nda yapılan son çevirisi ise devlet adamı, yazar Fyodor Peteroviç Lyubanovski'nin (1777-1869) 1797-1800 yılları arasında yaptığı çeviridir.[11]

19. yüzyıl Rusyası'nda çevirmen ve okurların F. Fénelon'un *Telemakhos'un Serüvenleri* eserine ilgisi devam eder. 1805 yılında eseri Grigoriy İvanoviç Şipovski (1751-1811) Rusçaya kazandırmıştır. Moskova Üniversitesi'nde öğrenim gören Şipovski, yaptığı çeviriler sayesinde Bilimler Akademisi üyeliğine seçilmiştir. Gr. Şipovski'nin Telemakhos çevirisi 1822 yılında tekrar basılmıştır.[12]

XENOPHON'UN *CYROPAEDIA* ROMANI

Sokrates'in öğrencilerinden Eski Yunanlı tarihçi ve düşünür Xenophon'un (MÖ.430-355) 4. yüzyılda yazdığı *Cyropaedia* (*Куропедия*) eseri Pers hükümdarı II. Cyris'un eğitimini konu alır. Sekiz bölümden oluşan kitap ideal bir hükümdarın nasıl yetiştirilmesi gerektiğini anlatır.

Eser Rusçaya ilk olarak 1759 yılında St. Petersburg'da çevrilip yayımlanmıştır. "Filozof ve Komutan Xenophon'un Yazdığı, İmparatoriçe'nin Bilimler Akademisi Bünyesinde Latinceden Rusçaya Çevrilen Pers Monarşisi Kurucusunun Büyük Cirus'un Şanlı Hikâyesi"[13] şeklindeki başlı-

---

[9] Странствования Телемака, сына Улиссова, пер. Иван Захаров, 2 чч., СПБ, 1786 (то же, 3 изд., 2 чч., СПБ, 1812);

[10] Приключения Телемака, сына Улиссова, пер. Петр Железников, 2 чч., СПБ, 1788.

[11] Фенелон, Ф. Приключения Телемака, сына Улиссова; Сочинение г. Фенелона; Вновь перевел с подлинника Федор Лубяновский; С прибавлением Краткаго описания свойств высокой добродетели и изящных сочинений великаго Фенелона, содержащаго несколько о нем анекдотов, между коими есть и мало еще известные; и с картинкою, представляющею некоторые из них, при изображении достопамятнаго восторга почтения, коим преисполнен был к Фенелону славный Ж.Ж. Руссо: [в 2 ч.]. М.: Тип. Пономарева, 1797-1800. Ч. 2. Владимир: в Тип. Губернскаго правления. 1800.

[12] Фенелон, Франсуа де Салиньяк де ла Мот. Странствия Телемака, сына Улиссова / Пер. с фр. Гр. Шиповский, с прим. Г. Люценко. В 2 ч. Ч.1-2. СПб.: В тип-ии Н. Греча, 1822.

[13] «Ксенофонта философа и полководца славного история о Старшем Кире, основателе Персидской монархии». С латинского на Российский язык переведена при Имп. Ак. наук.

ğından eserin Rusçaya Latinceden çevrildiğini öğreniyoruz. Kitabın künyesinden ayrıca ismi belirtilmemiş çevirmenin Bilimler Akademisi bünyesinde çalıştığını da anlıyoruz. *Cyropaedia* söz konusu yıllarda büyük bir rakam sayılan 1.325 nüsha olarak basılmıştır. Bu da Rus okurunun esere duyduğu ilginin bir göstergesidir. Araştırmacı Boruhoviç 18. yüzyıl Rusyası'nda *Cyropaedia*'ya bu ilginin, Rus okurunun aydınlanmış mutlakiyetin öncülerini Antik Çağ'ın yüce kahramanları arasında aramasıyla izah etmiştir (Борухович, 1975: 268-288). İlgili incelemelerde söz konusu çevirinin aslına sadık olduğunun altı çizilmektedir (Levin, 1995). Söz konusu çeviri 1788 yılında tekrar basılmıştır.

Eser 19. yüzyıl Rusyası'nda iki kere çevrilmiştir. Bunlardan ilki 1837 tarihlidir. St. Petersburg'da yayımlanmıştır. Çevirinin Fransızcadan yapıldığı belirtilmiştir, ancak çevirmen ismi belirtilmemiştir. 19. yüzyılın sonlarına doğru *Cyropaedia*'nın bir çevirisi daha yapılmıştır. 1878 yılında yayımlanan bu çevirinin 1882 yılında ikinci baskısı da yapılmıştır. Çevirmeni Grigoriy Andreyeviç Yançevetski'dir (1846-1903). Döneminin önde gelen eğitimcilerinden biri olan Yançevetski, klasik dilleri iyi bilen bir filologdur. Eseri Yunanca aslından çevirmiştir. İlgili incelemelerde söz konusu çevirinin pek tatmin edici olmadığı belirtilmektedir. Gene de G. A. Yançevetski'nin bu çevirisi 1960 yılına kadar antik edebiyat ve tarih derslerinde kullanılmıştır (Борухович, 1975).

Sovyet dönemi Rusyası'nda eserin çevirisi 1976 yılında tanınmış antik bilimciler olan Vladimir Grigoryeviç Boruhoviç (1920-2007) ve Eduard Davidoviç Frolov (1933) tarafından yapılmıştır.[14]

JEAN-JACQUES ROUSSEAU'NUN *EMILE* ROMANI

Jean-Jacques Rousseau'nun (1712-1778) *Emile* (Rusça: *Эмиль*; Fransızca: *Emile ou de l'éducation*) romanı 1762 yılında yayımlanmıştır. Eserin yayımlanmasının hemen ardından Paris parlamenosu kitabı yasaklamış ve yakılmasına karar verilmiştir. Sebebi ise yazarın eserinde işlediği doğal din ve insanların eşit olması konularıdır.

18. yüzyılda romanın tam Rusça çevirisi yapılmamıştır. Bunda 1763 yılında II. Ekaterina'nın romanın Rusya'da ithal ve satışını yasaklamasının payı büyüktür. 1779 yılında romanın beşinci bölümünün çevirisi yayımlanmıştır.[15] Çevirmeni Pyotr İvanoviç Strahov'dur (1757-1813). Yoksul düşmüş soylu bir aileden gelen çevirmen, Moskova Üniversitesi Lisesi'nde ve

---

Спб. 1759. Изд. 2-е. Спб. 1788.

[14] Ксенофонт. Киропедия. Изд. подг. В. Г. Борухович и Э. Д. Фролов. Отв. ред. С. Л. Утченко. М.: Наука, 1976.

[15] Емиль и София, или Хорошо воспитанные любовники. / Из сочинений г. Руссо. ; [Пер. П. И. Страхов]. Москва : Унив. тип. [у Н.Новикова], 1779.

ardından Moskova Üniversitesi'nde eğitim görmüştür. Felsefe profesörü olan Strahov, Uygulamalı Fizik alanında da çalışmalarada bulunmuş başarılı bir akademisyen ve eğitimcidir.

1799-1800 yılları arasında P. İ. Strahov'un çevirisinin kısaltılmış ve düzenlenmiş bir versiyonu yayımlanır (*Емилий и София, или Благовоспитанные любовники*). Düzenleyen Almanca ve Grekçe çevirmeni İvan İvanoviç Vinogradov'dur (1765-1801).

"Emile" romanının Rusça ilk tam çevirisi 1807 yılında yayımlanmıştır. Çevirmeni Elizaveta Noevna Delstal'a aittir. Hakkında fazla bilgiye sahip değiliz.[16]

1896 yılında romanın bir çevirisi daha yayımlanmıştır. Çevirmeni Pavel Dmitriyeviç Pervov'dur (1860-1929). Grekçe ve Latince öğretmeni olan Pervov yazar kimliğiyle de bilinir. Aralarında Aristoteles ve Blaise Pascal olmak üzere birçok klasik yazarın eserlerinin çevirisini yapmıştır.

Romanın 20. yüzyılda yapılan çevirileri arasında ünlü yazar, sosyolog, çevirmen Mihail Aleksandroviç Engelhardt'ın (1861-1915) 1912 yılında yaptığı çeviri öne çıkmaktadır.[17]

EĞİTİM ROMANININ BEŞİNCİ TÜRÜNE DÂHİL ESERLERİN RUSÇA ÇEVİRİSİ

JOHANN WOLFGANG GOETHE'NİN *WILHELM MEISTER* ROMANI

Büyük Alman yazar ve düşünür Johann Wolfgang Goethe'nin (1749-1832) 1796 yılında kaleme aldığı *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları* (Rusça: *Годы учения Вильгельма Мейстера*; Almanca: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*) ile 1829 yılında yazdığı *Wilhelm Meister'in Seyahat Yılları* (Rusça: *Годы странствий Вильгельма Мейстера*; Almanca: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*) romanları *Wilhelm Meister* adı altında anılmaktadır. Kahramanın ismi "usta, yaratıcı" anlamına gelen "der Meister" kelimesinden gelir. Wilhelm'in kişiliğinin oluşması hayatta yaptığı seçimler aracılığıyla verilerek işlenmiştir. Hikâye boyunca kahramanın iyi huylu olması, insanlarla iletişiminin güçlü olması, dürüstlüğü, sanata karşı ilgisi gibi bazı kişilik özellikleri daim kalsa da, kişiliği bir değişim içindedir. Hayatta yerini arayan zeki bir genç olan Wilhelm, bunu kendine uygun ve insanlara en faydalı olacak mesleği bulmaktan geçtiğine inanır. Sonunda insanları iyi-

[16] Руссо, Жан Жак. Эмиль, или О воспитании / Соч. Жан Жака Руссо. Пер. с фр. [Елизаветою Дельсаль]: [в 4 ч.] М.: в Тип. С. Селивановского, 1807.

[17] Руссо Ж.Ж. Эмиль или О воспитании. Перевод с французскаго М.А.Энгельгардта. Спб.: издательство газеты «Школа и жизнь», 1912.

leştiren biri, bir doktor, bir cerrah olmaya karar veren Wilhelm, yeryüzünde en önemli amaç insanlara hizmet etmenin olduğu neticesine varır.

Rusya'da ilk önce *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları*'nın üçüncü ve dördüncü bölümlerin çevirisi yayımlanmıştır. 1827 yılında *Moskova Gazetesi*'nde (*Московский Вестник*) Moskova Üniversitesi profesörlerinden, edebiyat tarihçisi Stepan Petroviç Şeviyrev'in yayımladığı bölümlerde çevirmen ismi belirtilmemiştir (Бухштаб, 1932). 1852 yılında *Moskvityanin* (*Москвитянин*) dergisi *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları* romanını tam metin olarak yayımlayacağını duyurmuş ancak sadece ilk üç bölümün çevirisine yer vermiştir.[18] Bu çeviri şair ve yazar, eleştirmen Apollon Aleksandroviç Grigoryev (1822-1864) ile şair, yazar, tiyatro yazarı Lev Aleksandroviç Mey'e (1822-1862) aittir.

Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları romanının ilk Rusça tam çevirisi 1870 yılında yayımlanmıştır. Çevirmeni ise yazar Pyotr Nikolayeviç Polevoy'dur (1839-1902) .

Yaptığımız araştırmalara göre romanın 19. yüzyılda yapılan son çevirisi 1897 tarihlidir. Çevirmeni A. G. Saharova'dır. Ancak hakkında bilgi bulamadık[19] (Бухштаб, 1932).

Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları romanının 20. yüzyılda yapılan çevirilerinden Perm Yayınevinin 1959 yılında yayımladığı çeviri öne çıkmaktadır. Romanı Almancadan edebiyat bilimcisi Semyon Grigoriyeviç Zaymovski (1868-1950) çevirmiştir.[20]

Romanın Sovyet döneminde yapılan çevirileri arasında 1976 yılında Goethe'nin on ciltlik toplu eserlerinin 1978 yılında yayımlanan yedinci cildinde yer alan çeviriden söz etmeliyiz.[21] Çevirmeni, Almanca ve Fransızcadan çeviren Natalya Grigoryevna Kasatkina'dır (1902-1986).

Araştırmalarımıza göre *Wilhelm Meister'in Seyahat Yılları* romanının ilk Rusça çevirisi[22] 1935 tarihlidir. Çevirmeni yazar ve düşünür Grigoriy Alekseyeviç Raçinski'dir (1859-1939).

Romanın Sovyet döneminde yapılan çevirisi Goethe'nin on cilt halinde yayımlanan toplu eserlerinin sekizinci cildinde yer almaktadır. 1979 yılın-

---

[18] Вильгельм Мейстер. Годы учения / Пер. А.А. Григорьева и Л.А. Мея // Москвитянин. М., 1852. Т.1, № 1/3, отд. 2. С. 1-36; Т. 6, № 21/23, отд. 2. С. 1-102.

[19] Ученические годы Вильгельма Мейстера: Роман в восьми кн. / Пер. А.Г. Сахаровой. СПб.: Ледерле, 1897.

[20] Гете, И. В. Годы учения Вильгельма Мейстера [пер. с нем. С.Г. Займовского], [послесл. Е. Преображенской]. Пермь : Кн. изд-во, 1959.

[21] Гете, И. В. Собрание сочинений [Текст] : в 10 т. / И.В. Гете; пер. с нем. Б. Пастернака. М. : Худож. лит., 1976. Т. 7 : Годы учения Вильгельма Мейстера / пер. с нем. Н. Касаткиной ; [коммент. Н. Вильмонта]. М. : Худож. лит., 1978.

[22] Гёте И.В. Годы странствования Вильгельма Мейстера. Пер. Г.А. Рачинского. Ред. и прим. М. А. Петровского. М., 1935.

da yayımlanan çeviri, dilbilimci ve çevirmen Sergey Aleksandroviç Oşerov'a (1931-1983) aittir.[23]

FRANÇOIS RABELAIS'NİN *GARGANTUA VE PANTAGRUEL* ROMANI

Büyük Franız hümanist François Rabelais'nin (1494-1553) *Gargantua ve Pantagruel* (Rusça: *Гаргантюа и Пантагрюэль*; Fransızca: *La vie très horrifique du grand Gargantua, père de Pantagruel*) romanı Ortaçağ Avrupası'nın feodal yapısını, çağın yaşam biçimini hicveden bir eserdir.

Roman Rusçaya ilk olarak 1901 yılında çevrilip yayımlanmıştır. Çevirmeni Rusya'da feminist hareketin ilk temsilcilerinden, yazar Anna Nikolayevna Engelhardt'tır (1835-1903). İlgili incelemelerde bu çevirinin pek başarılı olmadığı belirtilmektedir. Eser ayrı bir baskı olarak yayımlanmadan önce 1898-1900 yılları arasında Rus okuruyla *Yeni Yabancı Edebiyat Dergisi*'nin (*Новый журнал иностранной литературы*) eki olarak buluşmuştur. İlgili incelemelerde söz konusu çevirinin başarısız olduğu ileri sürülmektedir. A. Engelhardt çevirisine yazdığı *Önsöz*'de Rabelais'nin "kaba hicvinden" şikâyet ederek, "bu kabalığın Fransız edebiyatını kötü etkilediğini", bu çeviriyi yapmaktan "çok rahatsız olduğunu", ve "uygunsuz yerleri yumuşattığını" belirtmektedir (Брандис, 1957:202-212). *Gargantua ve Pantagruel*'in bu ilk Rusça çevirisinin aslından bir hayli uzak olduğu anlaşılmaktadır.

Romanın Rusçaya yapılan diğer çevirilerini sırasıyla 1929, 1935 ve 1961 yıllarında yapılanlar olarak sıralayabiliriz. Romanın 1929 tarihli çevirisi şair ve yazar, eleştirmen, çevirmen Vladimir Alekseyeviç Pyast'a (1886-1940); 1935 tarihli çevirisi ise şair ve çevirmen Nikolay Alekseyeviç Zabolotski'ye (1903-1968) aittir.

Ancak Rus okurunun Rabelais'nin olağanüstü eseriyle asıl, 1961 yılında Fransızca ve İspanyolca çevirmeni Nikolay Mihayloviç Lyubimov'un (1912-1992) yaptığı çeviriyle tanışma fırsatı elde ettiğini söyleyebiliriz.

HANS JAKOB CHRISTOFFEL VON GRIMMELSHAUSEN'UN *SIMPLICISSIMUS* ROMANI

Alman yazar Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen'in (1622-1676) *Simplicissimus* (Rusça: *Симплициссимус*; Almanca: *Der abenteuerliche Simplicissimus*) romanı 1669 yılında yayımlanmıştır. Yazarın en önemli eseridir.

[23] Том восьмой. Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся, 1979 г. в серии И.В. Гете. Собрание сочинений в десяти томах

Eser Otuz Yıl savaşları sırasında genç bir adamın sıradışı serüvenlerini anlatır. Hayattan kopuk bir şekilde bir dağ kasabasında büyüyen genç, askerlerin baba ocağını talan etmelerine şahit olduktan sonra ormana kaçar. Ona okuma yazmayı, dinî inancı bir keşiş öğretir. Hayattan kopuk olmasından dolayı kendisine Simplicissimus, yani "saf" ismi verilir. Keşişin ölümünden sonra Simplicissimus kendisini sayısız serüvenlerin içinde bulur. Sonunda ıssız bir adaya düşer ve orada kalmaya karar verir.

Simplicissimus romanının Rusçaya ilk çevirisi asıl eserden yapılmamış ve bir hayli kısaltılmıştır.[24] 1925 yılında Evgeniy Lann'ın önsözü ve editörlüğü altında yayımlanan çeviri E. G. Guro'ya aittir. İlgili incelemelerde E. G. Guro'nun şair ve ressam Elena Genrievna Guro'ya mı (1877-1913) yoksa Elena'nın kızkardeşi yazar ve çevirmen Ekateina Genrievna Guro'ya mı (1874-1970/72) ait olduğu konusunda tereddütler olduğunu belirtmeliyiz (Морозов, 1984:475-586).

Roman Rusça olarak ilk kez asıl eserden tam metin halinde 1967 yılında yayımlanmışır. Otuz bin adet olarak basılan bu çeviriyi yapanlar edebiyat ve halk bilimcisi, çevirmen Aleksandr Antonoviç Morozov (1906-1992) ve eşi ünlü halk bilimci Erna Georgievna Borodina-Morozova'dır (1904-1974).[25] Söz konusu çeviri 1976 yılında yaklaşık aynı adet baskıyla yayımlanmıştır.[26] A. A. Morozov romanı çevirmeye 1931 yılında başlamıştır. 1932 yılının sonbaharında "Academia" yayınevi romanın çevisini yayım planına dâhil etmiştir. Ancak A. A. Morozov hastalığı yüzünden çeviriye ara vermek zorunda kalmıştır. Kısa bir süre sonra da yayınevi kapanmıştır. Sonrasında çeviriye Morozov'un eşi de dâhil olmuştur. Böylece Mart 1963 yılında romanın Rusça çevirisi tamamlanmış ve 1967 yılında "Nauka" yayınevi tarafından yayımlanmıştır.

Yaptığımız araştırmalar neticesinde söz konusu çevirinin romanın Rusçaya tek çevirisi olduğunu söyleyebiliriz.

Sonuç

Ünlü Rus sanat kuramcısı Mihail Mihayloviç Bahtin eğitim ya da oluşum romanını belli başlı beş türe ayırmakta ve her türe dâhil romanların ayırt edici özelliklerini ortaya koymaktadır.

---

[24] Г. Я. Х. фон Гриммельсгаузен. Чудаковатый Симплициссимус. Перевод и обработка Е. Г. Гуро. Под ред. и с предисл. Е. Лаина. М. Л.: Земля и Фабрика, 1925.

[25] Гриммельсгаузен Г. Я. К. Симплициссимус=Der abenteuerliche Simplicissimus / Пер. А. А. Морозова, Э. Г. Морозовой; Изд. подг. А. А. Морозов; Отв. А. В. Фёдоров. Л.: «Наука», 1967.

[26] Гриммельсгаузен Г. Я. К. Симплициссимус / Пер. А. А. Морозова, Э. Г. Морозовой; Изд. подг. А. А. Морозов. М.: «Художественная литература», 1976.

Bahtin, Alman yazarlar Jean Paul Richter'in *Titan* ve Theodor Gottlieb von Hippel'in *Otobiyografi* romanlarını eğitim romanının ilk türüne dâhil etmektedir. Eğitim romanının bu ilk türünde "çocukluktan başlayarak, ergenlik, gençlik, olgunluk ve yaşlılık çağları ve kahramanın bu yolda geçirdiği değişiklikler idil bir tarzda işlenerek ve zaman içerisinde bir dizi teşkil ederek gösterilmektedir." (Şener, 2016: 191-192)

Mihail Bahtin, Christoph Martin Wieland'ın *Agathon*, Gottfried Keller'in *Yeşil Heinrich*, Johann Karl Wezel'in *Tobias Knauth* romanlarını eğitim romanlarının ikinci türüne dâhil etmektedir. Eğitim romanının bu türünde, "kişinin gençlik idealizmi ve hayalperestliğinden, aklıselimin ağır bastığı olgunluk dönemine geldiği yol çizilmektedir. Bu tür eğitim romanlarında hayat, herkesin derslerinden ibret aldığı bir okul olarak tasvir edilmektedir" (Şener, 2016:191-192).

Henry Fielding'in *Tom Jones* ve Charles Dickens'ın *David Copperfield* romanlarını Bahtin eğitim romanının üçüncü türüne, yani biyografik (ve otobiyografik) roman türüne dâhil etmektedir. "Bu tür romanlarda kahramanın kişi olarak oluşumu biyografik zaman içinde gerçekleşmektedir." (Şener, 2016: 91-192)

Mihail Bahtin'e göre didaktik ve pedagojik romanlar eğitim romanının dördüncü türünü teşkil etmektedir. Bu romanların temelinde belli bir pedagojik ide yatmaktadır ve kahramanın eğitim süreci işlenmektedir. Ksenophon'un *Cyropaedia*, Fénelon'un *Telemakhos'un Serüvenleri*, Rousseau'nun *Emile* romanlarını buna örnek olarak göstermektedir." (Şener, 2016:191-192)

Bahtin, incelediği ilk dört eğitim roman türünü: "kişi oluşumu dünyanın sağlam, hareketsiz, değişmez, hazır fonu üzerinde gerçekleştiğini" vurgular. "Kişinin oluşumu, deyim yerindeyse, sadece kendisini ilgilendiren bir meseleydi ve bu değişimin meyveleri de sadece kişiyi ilgilendiren türdendi; dünyada ise her şey eski yerinde kalıyordu. (...)." (Бахтин, 1979:203) sözleriyle niteler.

Bu sözlerle "geleneksel eğitim roman anlayışını" dile getiren kuramcı, eğitim romanının farklı ve "en önemli" diye tabir ettiği, beşinci türü şu şekilde tanımlar:

"Kişinin oluşumu artık sadece kişiyi ilgilendiren bir mesele değildir. Kişi, içinde yaşadığı dünya ile birlikte oluşmaktadır; kişi, dünyanın tarihi oluşumunu kendi içinde yansıtmaktadır. O artık çağın içinde değil, iki ayrı çağın sınırları arasında, bir çağdan başka bir çağa geçiş noktasında yaşar. Bu geçiş kişinin kendisinde de gerçekleşmektedir; kişi çağın oluşmasına bir araçtır. Kişi önceden var olmayan yeni bir insan tipi olmak zorunda

kalır. (...) dünyanın temelleri değişmektedir ve kişi de bunlarla birlikte değişmek durumundadır" (Бахтин, 1979: 203; Şener, 2016: 191-192).

Johann Wolfgang Goethe'nin *Wilhelm Meister*, François Rabelais'nin *Gargantua ve Pantagruel* ve Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen'un *Simplicissimus* romanları "(...) yaratıcılık, gerçeklik ile olasılık, özgürlük ile zorunluluk problemleri boy gösterdiği" eğitim romanlarının bu beşinci türüne dâhildir.

Yukarıda sıralanan romanların çoğu Rusçaya çevrilmiştir. Ancak Bahtin'in kuramına göre eğitim romanın birinci türüne dâhil Richter'in *Titan* ve Hippel'in *Otobiyografi* romanlarının Rusçaya henüz çevrilmediğini tespit ettik. Bahtin'in ayırt ettiği eğitim romanlarının birinci türüne dâhil iki eserin de Rusçaya çevirisi yapılmamıştır.

Ele aldığımız kurama göre eğitim romanın ikinci türünü temsil eden üç romandan biri, Wezel'in *Tobias Knauth* romanı da Rusçaya çevrilmediğini gördük. Araştırmalarımız bizi, bu türe dâhil diğer iki romanın ise –Wieland'ın *Agathon* ve Keller'in *Yeşil Heinrich*– birer çevirisi olduğu neticesine götürdü.

Eğitim romanının üçüncü –biyografik (ve otobiyografik) roman– türüne dâhil eserlerin Fielding'in *Tom Jones* ve Dickens'ın *David Copperfield* romanları farklı dönemlerde Rusçaya çevrilmiştir.

Mihail Bahtin'e göre eğitim romanının dördüncü türünü teşkil eden didaktik ve pedagojik romanlar olan Ksenophon'un *Cyropaedia*, Fénelon'un *Telemakhos'un Serüvenleri*, Rousseau'nun *Emile* eserleri de Rusçaya birçok kez çevrilmiştir.

Eğitim romanlarının beşinci, Bahtin'in deyimiyle "en önemli" türüne dâhil Goethe'nin *Wilhelm Meister*, Rabelais'nin *Gargantua ve Pantagruel* romanları da Rusçaya farklı dönemlerde çevrilmiştir. Aynı türe dâhil Grimmelshausen'un *Simplicissimus* romanının ise Rusçaya tek çevirisi olduğunu tespit ettik.

Söz konusu eğitim romanlarının çevirmenleri genel olarak Rus kültür tarihinde önemli yer işgal eden yazar ve edebiyat bilimcileri olduğunu söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

MAKALE:

БОРУХОВИЧ, В. Г. (1976). Место «Киропедии» в истории греческой прозы Литературные памятники. Академия наук СССР. М. : Наука.

БРАНДИС, Е. (1957). Рабле под запретом, Вопросы литературы, №3.

ДАНИЛЕВСКИЙ, Р. Ю. (1970). Виланд в русской литературе. От классицизма к романтизму: Из истории международных связей русской литературы, Отв. ред. академик М.П.Алексеев. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 362-370.

ЗЛАТОПОЛЬСКАЯ, А. А. (2013). Русские переводы Ж. Ж. Руссо и цензура, Ломоносов и словесность его времени. Перевод и подражание в русской литературе XVIII века, Отв. ред. А. О. Демин, А. А. Костин. СПб.: Альянс-Архео. 244-256.

КАМАРДИНА, Ю.С. (2015). Тема воспитания в романе ч. Диккенса «Жизнь и приключения Дэвида Копперфилда», Вестник Челябинского государственного педагогического университета. № 9. 142-145.

КОНЕН, Й. (2003). Россия глазами Гиппеля. Балтийский филологический курьер. Калининград, № 3, 310-327.

КРУГЛОВ, В. М. (2005). Ф. Фенелон: «Похождение Телемака» (к истории создания первого русского перевода) // Tusculum slavicum. Festschrift für Peter Thiergen (Basler Studien zur Kulturgeschichte Osteuropas). Bd. 14. Zürich.

САЗОНОВА, Л. И. (1982). Переводная художественная проза в России 30-х — 60-х годов XVIII в. Русский и западноевропейский классицизм. Проза. М., Наука, 123.

СТЕПИН, В.С. (2001). Новая философская энциклопедия: В 4 тт. М.: Мысль.

СТЕПУРА, С. Н. (2011). Специфика перевода эпохи модернизма в России в 20-30-е годы XX века. Молодой ученый. №10. Т.2.

ŞENER, L. (2016). Bir Eğitim Romanı: Suç ve Ceza/An Educational Novel: Crime and Punishment. Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi (Journal of Research in Education and Teaching), 5(4), 190-194.

ŞENER, L. (2016b). V.K. Tredyakovski'nin Çeviri Faaliyetleri ve Görüşleri, 2. Uluslararası Osmaneli Sosyal Bilimler Kongresi (2nd International Osmaneli Social Sciences Congress), 1482-1488.

Şener, L. (2018). 1760-1785 Yılları Arası Rusya'da İngiliz Hikâye ve Roman Çevirisi. Uluslararası Liber Cogito Multidisipliner Bilimler Kongresi, İstanbul 20-21 Ekim, Tam Metin Bildiriler Kitapçığı, 136-143.

KİTAP:

БАХТИН, М. (1979). Эстетика словесного творчества, М.: Искусство.

БУХШТАБ, Б. (1932). Русские переводы из Гете. Библиографический указатель. ЛН. Т. 4-6. М.

ЛЕВИН, Ю.Д. (1995). История русской переводной художественной литературы: древняя Русь XVIII век, С.Петербург: Дмитрий Буланин.

ЛЕВИН, Ю.Д. (1985). Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. Л.: Наука.

МОРОЗОВ, А.А. (1984). «Симплициссимус» и его автор. Л.: Наука. Лен. Отд.

ДМИТРИЕВА, А. (1985). История немецкой литературы, Москва «Радуга».

TÜRKÇEYE ÇEVRİLEN İLK FABL ANTOLOJİSİ *CHOIX DE FABLES TRADUITE EN TURK/EMSÂL-İ GÜZÎDE*

Hakan Soydaş

GİRİŞ

Sözlü edebiyat devrine kadar uzanan bir geleneğin eseri olan fablların ortaya çıktığı coğrafya olarak Mezopotamya işaret edilmiştir.[1] Fabllar, birçok medeniyet havzasından beslenmiş, farklı kültürlere ait motiflerle zenginlik kazanmış ibretlik mesellerdir. Batı dünyasında edebî bir tür olarak Ezop ile temeyyüz eden fabl, 17. yüzyılda La Fontaine ile seçkin bir mevki kazanır. Latince "fabula"dan Fransızcaya geçmiş olan "fable"; tahkiyeli, mecazi ve mitolojik manzum kısa anlatı anlamına sahiptir.[2] Fablların manzum olarak yazılma alışkanlığı zaman sonra mensur olarak da yazılabileceği şeklinde değişmiştir. Manzum ve mensur kısa hikâyeler olan fabllar eğlenceli bir anlatım ile hayata dair nasihatler verme amacı güder. Konuşan ve insanoğluna mahsus diğer özellikleri haiz hayvan figürlerinin yer aldığı bu alegorik kısa anlatıların sonunda kimi zaman dolaylı kimi zaman ise açıktan, bir ahlâki ilkeye referans verilerek anlatının bir bütün halinde anlaşılması amaçlanır.[3]

---

[1] Niklas Holzberg (2002). *The Ancient Fable: An Introduction.* Bloomington: Indiana University Press, s. 14.

[2] M. A. Mazure (1863). *Dictionnaire Ëtymologique de la Langue Française Usuelle et Littéraire*, Paris: Librairie Classique d'Eugène Belin, s. 403.

[3] Arnold van Gennep (1938). *Manuel de folklore Français Contemporain*, Nantes: Librairie Guimard, s.741.

Fransızca fabllar Türk edebiyatının yenileşme döneminde ilgiyle karşılanmıştır. Dergi ve gazetelerin edebî sütunlarından şiir kitaplarına, hikâye antolojilerine ve müstakil çeviri eserlere kadar bu ilgi görülür. İlk fabl çevirileri için edebiyat tarihlerimizde 1850 sonrası dönem işaret edilmiştir.[4] Kayserili Doktor Rüştü'nün *Nuhbetü'l-Etfâl*'inde[5] ve Şinasi'nin *Terceme-i Manzûme*[6] adlı eserlerinde ilk örneklerle karşılaşılır. Müteakip yıllarda birçok şairin eserlerinde manzum fabllara rastlamak mümkündür. Hikâye antolojileri de bu edebî türe yer ayırmıştır. Manastırlı Mehmed Rifat'ın *Hikâyât-ı Müntahabe*'sinde,[7] yazarı bilinmeyen *Mecmuâ-yı Hikâyât*'ta,[8] Markar Kabrielyan'ın *Gülşen-i Letâif*'inde[9] ve Müdirzâde Ahmed Nuri'nin *Gülünçlü ve İbretâmiz Hikâyeler*'inde[10] fabllar mevcuttur. Mezkûr eserler tamamıyla fabllları ihtiva eden eserler değildir. Bu eserlerde şiir ve hikâyelerle birlikte fabllara da yer verilir.

Osman Rasih'in Ezop'tan çevirdiği *Menâkıb-ı Hayvan Bera-yı Teşhiz-i Ezhan*[11] isimli eserle matbaamız ilk müstakil fabl çevirisine sahip olur. Sonrasında Rıfat'ın La Fontaine'den çevirdiği *Gürk-i Kaza-i İber ü Hikmeti Şamildir*[12] isimli eseri yayımlanır. Hacı Zahid'in yine La Fontaine'den çevirdiği *Güldeste-i Ahlâk*,[13] onu takip eden bir diğer eserdir. Mehmed Ali Ayni'nin *Çocuklarımıza La Fontaine Hikâyeleri*[14] isimli küçük hacimli antolojisi ise farklı çevirmenlerin eserlerini ihtiva eder.

Yapılan çevirilere rağmen, edebî bir tür olarak fabllarn ilk dönem edebiyat tarihlerimizde ve edebiyat bilgisi kitaplarında çok fazla dikkat çekmediği; bu türe dair özel bahisler açılmadığı ve tanımlamalara yer verilmediği

---

[4] Selçuk Çıkla, "Tanzimattan Günümüze Çocuk Edebiyatı ve Bazı Öneriler", *Çocuk Edebiyatı Özel Sayısı*, *Hece*, Ağustos-Eylül 2005, S.104-105, Y. 9, s. 94-97.

[5] Kayserili Mehmed Rüşdü (1858), *Nuhbetü'l-etfâl*, Ressam Necib Efendi'nin Litoğrafya Destgâhı.

[6] Şinasi (1859), *Fransız Lisânından Nazmen Tercüme Eylediğim Bazı Eş'ar/Extrait de Poésies et Prose Traduits en vers du Français en Turc*, İstanbul: La Presse d'Orient.

[7] Manastırlı Mehmed Rifat (1873), *Hikâyât-ı Müntahabe*, İstanbul: Hacopulo Çarşısı 13 Numaralı Matbaa.

[8] *Mecmuâ-yı Hikâyât* (1874), Kahire: Bulak Matbaası.

[9] Markar Kabrielyan (1894), *Gülşen-i Letâif*, İstanbul: Bağdadliyan Matbaası.

[10] Müdirzâde Ahmed Nuri (?) ,*Gülünçlü ve İbretâmiz Hikâyeler*, Lefkoşe: İslâm Matbaası.

[11] Ezop (1877), *Menâkıb-ı Hayvan Bera-yı Teşhiz-i Ezhan*, (çev. Osman Rasih), İstanbul: Bakırcı Başı Mehmed Efendizâde Süleyman Efendi Matbaası.

[12] La Fontaine (1875), *Gürk-i Kaza-i İber ü Hikmeti Şamildir*, (çev. Rıfat), İstanbul: Basiret Matbaası.

[13] La Fontaine (1890), *Güldeste-i Ahlak*, (çev. Hacı Zahid) Bursa: Matbaa-i Emirî.

[14] La Fontaine (1928), *Çocuklarımıza La Fontaine Hikâyeleri*, (çev. Mehmed Ali Ayni), İstanbul: Cihan Matbaası.

görülmektedir. Çeviri edebiyat tarihlerinde ise Ezop[15] ve La Fontaine'in[16] bahsi geçtiği yerlerde "hikâye" kavramı ile fabların karşılık bulduğunu görüyoruz. Diyarbakırlı Çelebizâde Agop Lütfü'nün *Tercüme-i Yezepos*[17] isimli eseri bir fabl yazarı hakkında yazılmış ilk biyografi olsa da bu eser içinde fabllara dikkat çekilmediği görülür. Cumhuriyet öncesi hazırlanan Fransızca Türkçe sözlüklerde Fransızca "fable" kelimesine, halk edebiyatından gelen bir alışkanlıkla farklı karşılıklar verildiği görülmektedir:

Dictionnaire Français-Turc Tome Première[18]	Mesel, emsâl, hurâfet, efsane, hikâyet-ı kâzibe, aslı yoktan hikâye, dasitân, esâtir,
Dictionnaire Française-Arabe-Persan et Turc, Tome Second[19]	Aslı yokdan hikâye, düzme hikâye, misâl
Dictionnaire Français-Turc avec la Prononciation Figurée[20]	Masal
Dictionnaire Abrégé Français-Turc[21]	Mesel, kıssa
Kamûs-ıFransevî. Fransızca'dan Türkçe'ye Lugât[22]	Hikâye, mesel, kıssa, esâtir-i kadime, masal, dasitani aslı olmayan şey, umumun bâis-i hande ve istihzâsı
Nouveau Dictionnaire Français-Turc[23]	Mesel, Masal, esâtire müteallik hikâye, kıssa, efsâne, dasitan.
Gounyet'-ül-Loughat Dictionnaire Français-Turc[24]	Mesel, hikâye, dasitan, kıssa, masali yakan, düzme hikâye, esâtir.

[15] İsmail Hikmet Ertaylan (1928), *Yunan Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Devlet Matbaası, s. 38, 67-69.
[16] Nüzhet (1889), *Elsine-i Garbiyye Edebiyyât ve Üdebâsı*, Konstantiniyye: Matbaa-i Ebuzziya, s. 127-1249.
[17] Diyarbekırlı Çelebizâde Agop Lütfü (1873), *Tercüme-i Yezepos*, İstanbul: Zartaryan Matbaası.
[18] Thomas Xavier Bianchi (1843), *Dictionnaire Français-Turc Tome Première*, Paris: Dondey et Dupré, s .691-692.
[19] Prince Alexandre Handjéri (1841), *Dictionnaire Française-Arabe-Persan et Turc*, Tome Second, Moscou: L'Imprimerie de L'Université Impériale, s. 1.
[20] N. Mallouf (1856). *Dictionnaire Français-Turc Avec La Prononciation Figurée*, Paris: Maisonneuve et Libraires-Éditeurs, s.255
[21] Artin Hindoglu (1831). *Dictionnaire Abrégé Français-Turc*, Vienne: F. Beck, s. 248.
[22] Şemseddin Sami (1882), *Kamûs-ı Fransevî. Fransızca'dan Türkçe'ye Lugât*, İstanbul: Mihran Matbaası, s. 710.
[23] Mehmed Fuad (1892), *Nouveau Dictionnaire Français-Turc*, İstanbul: Artin Sarduryan ve Mahdumları Matbaası, s. 612.
[24] Mehmed Şükrü-Mikael Aşçıyan, *Gounyet-ul-Loughat Dictionnaire Français-Turc*, İstanbul: Aramiyan Matbaası, s. 903.

Fransızca ilk fabl çevirileri için Osmanlı matbaasında durum böyleyken; 1826 yılında Paris'te Louis Victor Letellier tarafından *Choix de Fables Traduites en Turk/Emsâl-i Güzîdenin Mecmuası*[25] isimli antoloji yayımlanır. Bütünüyle fabl çevirilerinden oluşan bu eser Fransızcadan dilimize aktarılmış olan ilk matbu fabl antolojisidir. Eser Fransızca ve Türkçe olarak düzenlenmiştir. Yazarın önsözde bahsettiği üzere eser, İstanbul'dan temin edilmiş olan bir yazma eserden istifade edilerek yayıma hazırlanmıştır. Société Asiatique üyesi olan L. Victor Letellier sanat ve tarih üzerine farklı eserler yayımlamıştır. Bu eserleri arasında *Vocabulaire Oriental* isimli yabancı dil eğitim kitabı ve *Voyage et Itinéraire à Constantinople, chez les Lazzes, en Géorgie dans Une Partie de la Perse et de la Russie* isimli seyahatnamesi onun bir şarkiyatçı dikkati ile kaleme aldığı eserlerdir. Paris'te 1840'ta basılan seyahatnamede, yazarın 1826-1833 yılları arasında yapmış olduğu Doğu seyahatini ele alınır. Kaleme aldığı seyahatnamesinde Türk dili ve dilbilgisi üzerine bilgiler veren Letellier yayıma hazırladığı *Choix de Fables Traduites en Turk*'ü, Avrupa'da Doğu dilleri üzerine eğitim faaliyetlerini yürüten okullara göre hazırlanmış yegâne eser olarak metheder. Dilbilgisi üzerine örnekler verirken kendi kitabından istifade etmişse de *Choix de Fables Traduites en Turk*'ün yayımlanma aşamasına ve sonrasına dair herhangi bir bilgi aktarmaz.[26]

Letellier tarafından Fransızca-Türkçe bir sözlükçe ve dilbilgisi bölümü ilavesiyle yayıma hazırlanan eserdeki fabllar "Bir Osmanlı Efendisi" diyerek isimlendirilen biri tarafından Türkçeye kazandırılmıştır. Batı edebiyatlarından yapılan edebî çeviriler Tanzimat sonrası edebiyatımızın yenileşme serüveninde önemli bir hisseye sahiptir. Bahse konu eser ise ilgili tarihten daha önce yayımlanmış olması ile Tanzimat öncesi edebî çevirilerin tespit ve değerlendirilmesi hususunda dikkat çekicidir. Paris'te La Société Asiatique matbaasından çıkan eser Türk matbuatında olmasa da Türkçeye çevrilmiş ilk fabl antolojisi olması yönüyle öncü bir eserdir. Fransız şarkiyatçılık çalışmalarının öncü kurumlarından olan Société Asiatique'in bu eseri yayımlamış olması bir başka önem arz eder. Société Asiatique'in bilimsel yayın organı olan *Nouveau Journal Asiatique*'te[27] eserin tanıtılmış

[25] Letellier'nin ilgili antolojiyi yayıma hazırlarken istifade ettiği yazma eser *Emsâl-i Güzide*, British Museum yazmalar koleksiyonunda OR 7332 kayıt numarasıyla mevcuttur. Bu eserin yeni harflere aktarılmış yayımı için bkz. Beyhan Kesik, Gönül Delice (2016), *Güzide Masallar*, İstanbul: Gece Kitaplığı. Yeni harflere aktarılan bu çalışmada eserin muhtevası masal olarak değerlendirilmiş ve Letellier'nin araştırmaya konu ettiğimiz çalışmasıyla alâkalı bir dikkat ifade edilmemiştir.

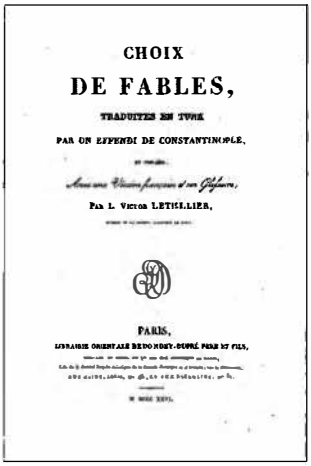
[26] L. Victor Letellier, *Voyage et Itinéraire à Constantinope, chez les Lazzes, en Géorgie dans une partie de la Perse et de la Russie*, Paris, Arthur Bertrand, s. 297.

[27] "Choix de Fables Traduits en Turk", *Nouveau Journal Asiatique*, 1828, *T.I*, s. 86.

ve aynı zamanda *London Literary Gazette*'de[28] yer alan reklâm sayesinde eserin ilgili çevrelerce bilinmesi sağlanmıştır. Letellier bu eseri yayıma hazırlarken Fransızlara Türkçe öğretiminde yararlanılacak sade ve temel bir eser ortaya koymak istemiştir. Zira 1834'te Malta'da basılan *Okumak Kitabıdır*[29] isimli dil öğretim kitabında *Choix de Fables Traduites en Turk*'teki kimi fabllara aynıyla rastlanıyor olması, Letellier'nin maksadının hâsıl olduğunu gösterir.

CHOIX DE FABLES TRADUITES EN TURK'ÜN MUHTEVASI VE FABLLAR

ESERİN MAHİYETİ VE SONRAKİ DÖNEMLERDEKİ ESERLERLE MUKAYESESİ


CHOIX

DE FABLES,

TRADUITES EN TURK

PAR UN EFFENDI DE CONSTANTINOPLE,

Par L. Victor LETELLIER,

PARIS,

Araştırmacı Letellier burada incelenecek eserinin önsözünde şarkiyat araştırmacılarının fabllara olan ilgisini açıklar. Bu hikâyelerin tarihi arka planına dair tespitlerde bulunur. Kitap önsözden sonra dört bölümden oluşur. Kitabın birinci bölümü hikâyelerin Fransızcalarını, dördüncü bölüm ise bu hikâyelerin Osmanlı Türkçesi karşılıklarını ihtiva eder. Eserin ikinci bölümü ise yüz sayfaya yakın Türkçe Fransızca bir sözlüktür. Üçüncü bölüm ise "Notes Analytiques" isimli bir alt başlıktan ibarettir. Bu bölümde fabllarda geçen kimi kelime ve kavramlara dair açıklamalarda bulunulur.

Eserin önsözünde özet olarak şu bilgiler aktarılır: Yunanca ve Latince gibi birçok dillerin incelenmesine dair yayımlanan eserlerin önemi malum iken bu öneme binaen Türkçenin de incelenmesi elzemdir. Uzun yıllardır Türkçe öğrenmek isteyen ve yükümlü tutulan öğrencilerin ellerinde dilbilgisi kurallarını içeren hiçbir eser mevcut değildir. Bu eksiklik insanların önünde aşılması güç bir mesele olarak durmaktadır. Öğrencilerin karşılaştıkları bir başka sorun ise bir sözlüğün olmayışıdır. Bu mahiyette tek eser Méninski tarafından hazırlanan *Thesaurus Linguarum Orientalium* olup, Arapça, Farsça ve Türkçe olarak üç dilli tanzim edilmiştir. Eserin dili ve tanzimi henüz başlangıç seviyesindeki öğrenciler için son derece anlaşılması güçtür. Dört ciltlik bu eser insanların gözünü korkutmaktadır. Bu sebeple kimi şarkiyatçı bilginler Méninski'nin

[28] "Choix de Fables Traduits en Turk", *London Literary Gazette*, 9 Decembre 1826, N. 516, s. 784.
[29] *Okumak Kitabıdır* (1834), Malta.

bu kıymetli eserinden de istifade ederek Türkçeye münhasır bir sözlük tertip etmek gayesindedirler. Biz de Doğu dilleri ile iştigal etmek isteyen insanlara elinizdeki kullanışlı eseri hazırlamak ve eserde geçen her kelimeyi ihtiva eden bir sözlükçe ile hizmet etmeği dilemekteyiz. Yayımlanan fabllar Türkçe değildir ve farklı yazarlardan derlenmiştir. Bu hikâyeler yeni olmamakla beraber Türkçe ile iştigal etmek isteyenler, hemen her dilde bulunan bu fablların Türkçeye hangi ifadelerle aktarıldığını mukayese edebilirler. Türkçe öğretimini yaygınlaştırmadaki yorulma bilmez gayreti ile tanınan İstanbul'un eski préfet apostolique'i M. Viguier, bir şekilde bu kitabın ilk yazarıdır. En azından bu eseri yayımlayarak ben onun bir tasarısını hayata geçirmiş oldum. M. Viguier İstanbul'da temin ettiği yazma eseri klasik bir eser hâline getirmek düşüncesindeydi. Yayımlayamadan ölmesi üzerine eser oryantalist M. Dejean'a intikal eder. Bendeniz de bu eseri M. Dejean'a borçluyum.

Türk ortografi üzerinde Türk dilbilgisi bilginleri henüz müşterek bir tarzda karar kılamamıştır. Cahil bir müstensihin kaleminden çıkan bu eser o haliyle çok kullanışlı değildi. Biz de çalışmamızda Méninski tarafından tatbik edilen ortograf usulünü takip ettik. Bununla birlikte Méninski tarafından uygulanan telaffuza sadık kalmayarak M. Amédée Jaubert, M. Bianchi ve M. Dejean'ın uyguladıkları usulü izledik. Türkçe harflerin Avrupalı harflere aktarılması hususunda ne bir sistem kurmaya ne de uygulamaya niyetlenmedim. Yalnızca Fransızca harfleri çoğaltarak Fransızcada bulunmayan Türkçe ikili vokalleri karşılamaya çalıştım. Böylesi bir tarzı Méninski'ye, düşünceyi M. Amédée Jaubert ve M. Bianchi'e borçluyum. Eserin ilk seksen iki sayfasındaki fabllar M. Viguier tarafından tertip edilen yazma nüshadan alınmıştır. Çalışmayı tekmil edebilmek için Méninski ve Comidas'ın eserlerinde rastlanmayan örnekler ile okuyuculara katkıda bulunmaya çalıştım.[30]

Eserin Fransızca ve Türkçe bölümlerinde mevcut bulunan fabllar karşılıklı olarak aşağıdaki tabloda verilmiştir. Yayıma hazırlandığı esnada eserde kimi tashih ve sıralama hatalarının yapılmış olduğu görülmüş olup, bu hatalar tarafımızca düzeltilmiştir.

Eserdeki Mevcut Fabllar

1. Fable Première	Evvelki Hikâye
2. La Cigale et La Fourmi	Bir Çırtlak ile Karıncanın Hikâyesidir

[30] L. Victor Letellier (1826), *Choix de Fables Traduites en Turk,* Paris: Librairie Orientale de Dondey-Dupré et Fils, s. VIII-XIX.

3. La Grenouille Qui Crève	Karganın Çatladığı Hikâyesidir
4. Le Loup Devenu Berger	Kurdun Çoban Olduğu Hikâyesidir
5. Les Grenouilles Qui Demandent Un Roi	Kargalar Bir Padişah İstedikleri Hikâyesidir
6. Le Villageois et Le Rossignol	Bir Köylünün Bülbül ile Geçen Mâcerasıdır
7. Le Pot de Terre et Le Pot de Fer	Toprak Tencere ile Demir Tencere Vak'asıdır
8. Le Coq et La Perle	Horozun İnci ile Vak'asıdır
9. La Chauve-Souris et La Belette	Yarasa Gelincik Hikâyesidir
10. Le Chat et Les Poules	Kedi ile Tavukların Hikâyesidir
11. Le Lion et Le Rat	Arslan ile Sıçan Vak'asıdır.
12. Le Lièvre et La Perdrix	Keklik ile Bir Tavşanın Vak'asıdır
13. Le Lion Qui Va A La Guerre	Sefere Giden Arslanın Vak'asıdır
14. Le Lion et Le Chasseur	Arslan ile Avcının Vak'asıdır
15. L'Ane Qui Change de Maitres	Eşek ile Sahiplerinin Vak'asıdır
16. L'Ane Coupable	Suçlu Eşeğin Vak'asıdır
17. Le Lion Qui Donne Un Repas Aux Autres Animaux	Sâir Hayvanlara Ziyâfet Eden Arslanın Vak'asıdır
18. Le Serpent, Sa Tête et Sa Queue	Yılanın Kuyruğuyla Başı Hikâyesi
19. Le Vieillard et La Mort	Ölüm ile Olan Âdemin Vak'asıdır
20. Le Bucheron et La Mort	Bir Yaşlı Kocanın Ecel ile Vak'ası
21. Le Chien Qui Rapporte La Viande de La Boucherie	Kasaptan Et Götüren Köpeğin Vak'asıdır
22. L'âne et Le Chien en Voyage	Yola Giden Eşek ile Köpeğin Hikâyesi
23. Le Corbeau et Le Renard	Karganın Bir Tilki ile Vak'ası
24. Le Chien Maigre et Le Loup	Bir Kurt ile Bir Arık Köpeğin Vak'asıdır
25. Le Deux Mulets	İki Katırın Vak'asıdır
26. Le Renard et Le Loup	Bir Tilkinin Vak'asıdır
27. Le Loup et L'Agneau	Kuzu ile Kurdun Vak'asıdır
28. Le Chien Gras et Le Loup	Bir Kurt ile Semiz Köpeğin Hikâyesi
29. L'Hirondelle et Les Oiseaux	Kuşcağızlara Nasihat Veren Kırlangıcın Hikâyesi

30. Le Chêne et Le Roseau	Palut Ağacının Kamış ile Vak'asıdır
31. L'Aigle et Le Corbeau	Kartalı Taklit Eden Karga
32. Le Renard et La Chèvre	Keçinin Tilki ile Vak'sıdır
33. Le Lion Qui Va A La Chasse	Ava Giden Arslan
34. Le Loup et Le Cheval	Kurt ile Atın Vak'asıdır
35. L'Ane Qui Veut Imiter Le Chien	Köpeğe Uymak İsteyen Eşeğin Hikâyesidir
36. Le Corbeau Paré Des Plumes Du Paon	Tavusun Kıyafetine Giren Karganın Hikâyesidir
37. Le Serpent et La Lime	Eğe ile Yılanın Vak'ası
38. L'Ane Déguisé En Lion	Arslan Derisine Giren Eşeğin Meselidir
39. L'Oiseau Percé D'une Flèche	Ok ile Vurulan Kuşun Hikâyesi
40. La Paon Qui Se Plaint A Junon	Kanuna Şikâyet Eden Tavusun Vak'asıdır
41. Le Mariage D'Un Méchant	Bir Zalimin Evlenmesi
42. Le Lion Malade	Pîr Olunmuş Arslanın Meselidir
43. Le Lion et Le Moucheron	Arslan ile Sürü Sineğinin Vak'asıdır
44. Le Belette Maigre	Arık Gelinciğin Hikâyesidir
45. L'Alouette et Ses Petits	Çayır Kuşu Yavruları ile
46. Le Cerf Qui Voit Son İmage Dans L'Eau	Suda Sûretini Gören Geyiğin Hikâyedir
47. L'Ane Sauvage et L'Ane Domestique	Yaban Eşeği Ev Eşeği ile
48. Le Chien Qui Lâche Sa Proie	Şikârını Zâyi' Eden Köpeğin Vak'asıdır
49. Le Lion Qui S'associe Avec Quelques Animaux	Arslanın Birkaç Canavar İle Ortaklığı
50. Le Rat de Ville et Le Rat Des Champs	Yaban Sıçanı Ev Sıçanı ile
51. Les Loups Qui Font La Paix Avec Les Moutons	Koyunlar ile Sulh Eden Kurtların Hikâyesidir
52. Les Membres et L'Estomac	Mide ile A'zâlarının Hikâyesidir
53. Le Rossignol et Le Faucon	Bülbülün Şahin ile Vak'asıdır

54. Le Renard Qui A La Queue Coupée	Kuyruğu Kesilmiş Tilkinin Vak'asıdır
55. Le Fleuve et Sa Source	Pınarı ile Irmağın Vak'asıdır
56. Le Soleil et Le Vent	Rüzgâr ile Güneşin Hikâyesidir
57. Le Renard et La Tête	Tilki ve Sûret
58. Le Loup et Les Deux Chiens	Kurdun İki Köpek ile Vak'asıdır
59. La Chèvre et Son Petit	Keçi Yavrusuyla
60. Le Chat et Les Rats	Bir Kedi ile Sıçanların Hikâyesidir
61. La Lionne et La Truie	Domuz ile Arslan Dişisi ile
62. Conseil Tenu Par Les Rats	Sıçanların Müşâveresi
63. Le Poisson Qui Va Vers La Mer	Deryâya Giden Balığın Vak'asıdır
64. Jupiter Assemblant Tous Les Animaux	Hayvanları Cem' Eden Müşteri
65. L'Ane et L'Idole	Eşeğin Put ile Vak'asıdır
66. L'Anier et Ses Deux Anes	İki Eşeğin Vak'asıdır
67. La Dame et Sa Servante	Bir Hatun Câriyesi ile
68. L'Ivrogne et Sa Femme	Bekrî Avratı ile
69. L'Astronome Qui Tombe Dans Un Puits	Kuyuya Düşen Müntecim
70. Le Cordonnier et Le Financier	Bir Pabuççu ile Mâlidâr
71. Le Voyageur et Le Fleuve	Bir Irmak ile Yolcunun Hikâyesidir
72. Le Villageois et La Citrouille	Kabak ile Köylü
73. L'Huitre et Les Deux Voyageurs	İstiridye ile İki Yolcu
74. Le Vieillard Qui Fait Des Plantations	Fidan Diken İhtiyârın Vak'asıdır
75. Le Fou Qui Vend La Sagesse	Bir Divânenin Hikâyesidir
76. Le Meunier, Son Fils et L'Ane	Eşeği ile Diğer Müneccinin Vak'asıdır
77. Le Villageois et Le Serpent	Yılan ile Köylünün Vak'asıdır
78. Le Musicien Fait Prisonnier	Esir Düşen Mehter
79. Le Villageois et Le Lièvre	Köylü Tavşan ile
80. L'Avare et Son Trésor	Hazine ile Adam
81. Le Vieillard et Ses Enfants	Bağcı Oğulları ile
82. L'Anneau D'un Riche et Le Poisson	Devletlûnun Yüzüğü ile Balık

83. Le Milan Malade	Hasta Çaylak Meselidir
84. Les Lièvres Ennuyés de la Vie	Tavşanların Amirlerinden Bezip Ölümü İrtikâb Eylediklerinin Meselidir
85. Le Renard et Jupiter	
86. Le Lion et Le Rat	Arslan ile Sıçan Meselidir
87. L'Homme et Les Arbres La Foret	Balte ile Âdem Meselidir
88. Le Lion et Les Deux Taureaux	Aslan ile Öküzlerin Meselidir
89. Le Buisson	Böğürtlen Dikeni
90. Le Lion et Le Taureau	Arslan ile Öküz Hikâyesidir
91. Les Lièvres et Le Renard	Tavşanlar ile Tilkiler Hikâyesi
92. Le Forgeron et Le Chien	Demirci ile Köpek Meselidir
93. Le Moucheron et Le Taureau	Sürü Sinek ile Öküz Meselidir
94. L'Homme et Le Poulain	İnsan ve Tay
95. Le Lion et Le Renard	Arslan ile Tilki Meselidir
96. La Femme et La Poule	Karı ile Tavuk Meselidir

Eserin ihtiva ettiği fabllara bakıldığında mevcudun büyük ölçüde Ezop ve La Fontaine'in eserlerinden meydana geldiği görülmektedir. Antolojideki fabların elli beşi La Fontaine'e[31] aittir. Ezop'a ait olduğunu tespit ettiğimiz fabların sayısı otuz ikidir. "Le Chat et Les Poules", "La Buisson", "La Femme et La Poule" ve "Le Lion et Les Deux Taureaux" isimli fabllar ise *Fables de Lokmans*[32] külliyatında yer almaktadır. Antolojide aynı zamanda Beydaba,[33] Fénelon ve Phèdre'e[34] ait birer fabl mevcuttur. Bununla birlikte eserde yer alan "Le Poisson qui va vers La Mer", "Le Musicien Fait Prisonnier" ve "Le Villageois et Le Lièvre" isimli fabların kaynağı tespit edilememiştir.

Choix de Fables Traduite En Turk'te bulunan La Fontaine fabllarından yirmi üçü gerek başlık gerekse de muhteva düzeyinde herhangi bir değişime uğramaksızın iktibas edilmiştir. Antolojiyi farklı kılan husus La Fontaine'in manzum eserlerinin mensur olarak iktibas ve tercüme edilmiş ol-

[31] Bu çalışma boyunca La Fontaine külliyatı için atıf yapılacak eser için bkz. A. M. F. Sales (1841), *Fables de la Fontaine avec des Notes Historiques, Mythologique et Grammaticales*, Boston: Jacques Munroe.

[32] J. J. Marcel (1803), *Fables de Loqman Surnommé Le Sage*, Second Edition, Paris: L'Imprimerie de la République.

[33] *Les Fables de Pilpay Philosophe Indien ou La Conduite des Rois* (1698), Paris: Florentin & Pierre Delauine

[34] Léon Herrman (1950), *Phèdre et Ses Fables*, Leiden: E. J. Brill.

masıdır. La Fontaine külliyatından iktibas edilen ilk eser olan "La Cigale et La Fourmi" bu durum için örnektir.

Choix de Fables Traduite En Turk La Fontaine

La Cigale et La Fourmi	Le Serpent et La Lime
Le Loup Devenu Berger	Le Lion et Le Moucheron
Les Grenouilles Qui Demandent Un Roi	Le Rat de Ville et Le Rat Des Champs
Le Pot de Terre et Le Pot de Fer	Les Membres et L'Estomac
Le Coq et La Perle	Conseil Tenu Par Les Rats
Le Lion et Le Rat	L'Ivrogne et Sa Femme
Le Lièvre et La Perdrix	Le Fou Qui Vend La Sagesse
Le Lion et Le Chasseur	Le Meunier, Son Fils et L'Ane
Le Corbeau et Le Renard	Le Villageois et Le Serpent
Le Deux Mulets	Le Vieillard et Ses Enfants
Le Loup et L'Agneau	Le Lion et Le Rat
Le Chêne et Le Roseau	

LA CIGALE ET LA FOURMI[35]

La cigale, ayant chanté
Tout l'été,
Se trouva fort dépourvue
Quand la bise fut venue:
Pas un seul petit morceau
De mouche ou de vermisseau.
Elle alla crier famine
Chez la fourmi sa voisine,
La priant de lui prêter
Quelque grain pour subsister
Jusqu'à la saison nouvelle.
Je vous paîrai, lui dit-elle,
Avant l'oût, foi d'animal,

[35] A. M. F. Sales (1841), *Fables de la Fontaine avec des Notes Historiques, Mythologique et Grammaticales*, "Livre Première", s. 2.

Intéret et principal.
La fourmi n'est pas prêteuse:
C'est là son moindre défaut.
Que faisiez-vous au temps chaud?
Dit-elle à cette emprunteuse.
Nuit et jour à tout venant
Je chantais, ne vous déplaise.
Vous chantiez! J'en suis fort aise:
Eh bien! Dansez maintenant.

La Cigale Et La Fourmi[36]

Une cigale ayant passé tout l'été à chanter, et nes'étant point occupée des provisions de l'hiver, se trouva sans rien lorsque cette saison fut venue. Elle avait pour voisine une fourmi, qui n'ayant point oublié que l'hiver devait venir, avait, à force de travail, transporté et préparé ses provisions. La cigale alla lui demander quelques grains pour subsister, et en fut refusée. La fourmi, prenant la figure de l'avarice, lui dit: Qu'avez-vous fait pendant l'été, ma prudente sœur? que vous avez promptement achevé vos provisions!-Je ne me suis occupée de rien absolument, répondit la cigale, si ce n'est de chanter.- Eh bien! répliqua la fourmi d'un Ion railleur, occupez-vous maintenant à danser. A ces mots, elle lui ferma la porte au visage.

Bir Çırtlak ile Karıncanın Vakasıdır[37]

Bir çırtlak bütün yazı ötmek ile geçirip kışa zahire tedârik etmeyip tedariksiz kaldı. Onun bir karınca komşusu var idi ki yazın kışın geleceğinden gâfil olmayıp zahmet ile kış tedarikini taşıyıp hazırlamış idi. Çırtlak ona birkaç tane yiyecek istemeye vardı ve mahrum çıktı. Çünkü karınca bencillik yüzünü tutup itti. Ey benim akıllı hemşirem yazın işin ne idi zahiren ne tez tükendi, dedi. Çırtlak dedi ki yazın hiçbir işime el vurmadım ancak benim işim ötmek idi. Karınca ona gülerek der ki şimdi ancak senin işin hora tepmek ola, dedi ve yüzüne kapıyı kapadı.

Görüldüğü üzere La Fontaine'in "La Cigale et La Fourmi" fablı öncelikle mensur hâle getirilmiş ve sonra tercüme edilmiştir. Tercüme esnasında ifa-

[36] L. Victor Letellier (1826), "Fables Choisis", *Choix de Fables Traduites en Turk*, s. 2.
[37] L. Victor Letellier (1826), "Güzîde Meseller", *Choix de Fables Traduites en Turk*, s. 6.

deler birebir aktarılmaya çalışılmıştır. Metinde hiçbir cümle eksiltilmemiş ve kullanılan ifadeler aynıyla Türkçeye tercüme edilmiştir. Üslup açısından da tercümenin esas metne sadık kaldığı, aslına yakın bir söyleyişin yakalandığı görülmektedir.

Choix de Fables Traduite En Turk'te yer alan La Fontaine'e ait otuz iki fablın başlıklarında farklı ölçülerde tasarrufta bulunulur. Kimi fabllar için ise esas metindeki başlık yerine eserin muhtevasına uygun yeni bir başlık kullanılır. Bu fabllar üzerindeki tasarruf şu şekildedir:

Choix de Fables Traduite en Turk	**La fontaine**
Fable première	Pouvoir des fables
La grenouille qui crève	La grenouille qui se veut faire aussi grosse que le bœuf
Le lion qui va à la guerre	Le lion s'en allant en guerre
L'âne qui change de maitres	L'âne et ses maitres
L'âne coupable	Les animaux malades de la peste
Le lion qui donne un repas aux autres animaux	La cour de lion
Le serpent, sa tête et sa queue	Serpent (la tête et la queue du)
Le bûcheron et la mort	La mort et bucheron
L'âne et le chien en voyage	L'âne et le chien
Le chien maigre et le loup	Le loup et le chien maigre
Le renard et le loup	Le loup et le renard
Le chien gras et le loup	Le loup et le chien
L'hirondelle et les oiseaux	L'hirondelle et les petits oiseaux
Le loup et le cheval	Le cheval et le loup
Le corbeau paré des plumes du paon	Le geai pare des plumes du paon
L'oiseau percé d'une flèche	L'oiseau blesse d'une flèche
Le paon qui se plaint à Junon	Le paon se plaignant a Junon
La belette maigre	La belette entrée dans un grenier
Le lion malade	Le lion malade et le renard
L'alouette et ses petits	L'alouette et ses petits, avec la maitre d'un champ
Le cerf qui voit son image dans l'eau	Le cerf se voyant dans l'eau

Le chien qui lâche sa proie	Le chien qui lâche sa proie pour l'ombre
Le rossignol et le faucon	Le rossignol et milan
Le renard qui a la queue coupée	Le renard ayant la queue coupée
L'astronome qui tombe dans un puits	L'astrologue qui se laisse tomber dans un puits
Le cordonnier et le financier	Le savetier et le financier
Le voyageur et le fleuve	Le torrent et la rivière
Le villageois et la citrouille	Le gland et la citrouille
L'huitre et les deux voyageurs	L'huitre et les plaideurs
Le vieillard qui fait des plantations	Le vieillard et les trois jeunes hommes
L'avare et son trésor	L'avare qui a perdu son trésor
L'homme et les arbres	Le bucheron

Choix de Fables Traduite En Turk'te Ezop'a ait olduğunu tespit ettiğimiz fabllar ise otuz iki adettir. Ezop fabllarını Fransızca yazmadığından onun eserlerinden iktibas edilenler için, antoloji hazırlanırken farklı kaynaklardan istifade edilmiş olunmalıdır. Bu sebeple ona ait olduğunu ifade ettiğimiz eserler, muhtevaları göz önünde bulundurularak tespit edilmiştir. İnceleme esnasında Ezop külliyatı için referans aldığımız kaynak ise Emile Chambry'nin yazma nüshalar ve kendinden önceki neşirleri de göz önünde tutarak yayıma hazırlamış olduğu *Ésope Fables* [38] isimli eseridir.

Ésope

Jupiter Assemblant Tous Les Animaux	Le Forgeron et Le Chien
L'Aigle et Le Corbeau	Le Moucheron et Le Taureau
L'Ane Déguisé En Lion	La Femme et La Poule
L'Ane Qui Veut Imiter Le Chien	Le Mariage d'Un Méchant
L'Ane Sauvage et L'Ane Domestique	Le Lion et Le Taureau
L'Anier et Ses Deux Anes	L'Ane et L'Idole
La Chauve-souris et La Belette	Le Renard et Jupiter
La Chèvre et Son Petit Le Loup	Le Renard et La Chèvre
Le Fleuve et Sa Source	Les Lièvres Ennuyés de la Vie

[38] Émile Chambry (1927), *Ésope Fables*, Paris: Les Belles Lettres.

Le Lion Qui S'associe Avec Quelques Animaux

Le Lion Qui Va à La Chasse

Le Soleil et Le Vent

Le Vieillard et La Mort

Les Lièvres Ennuyés de la

Les Loups Qui Font La Paix Avec Les Moutons

Le Chat et Les Rats

Le Loup et Les Deux Chiens

Le Lion et Le Renard

Le Renard et La Tête

La Dame et Sa Servante

Les Lièvres et Le Renard

Le Chien Qui Rapporte La Viande de La Boucherie

La lionne et la truie

Choix de Fables Traduite En Turk'te Ezop'a ait olan otuz iki fablın beşinin aynı zamanda La Fontaine'in de külliyatında mevcuttur. "L'Anier et Ses Deux Anes", "La Chèvre et Son Petit Le Loup", "Les Lièvres Ennuyés de la Vie", "Le Renard et La Chèvre" ve "Le Renard et La Tête" isimli eserler La Fontaine külliyatında; "L'Ane chargé d'éponges et l'âne chargé de sel", "La Chèvre et Le Chevreau", "Le lièvre et Les grenouilles", "Renard et Bouc" ve "Le Renard et Le Buste" ismiyle yer alır. Gerek isimlendirmelerdeki farklılar gerekse de Ezop'un eserlerini La Fontaine'den önce yazması ve ona ilham kaynağı olması nedeniyle ilgili eserler Ezop külliyatından alınmış olmalıdır. Benzer bir durum "Le Renard et La Chèvre" için de geçerlidir. Bu fabl da hem Ezop hem de Phèdre'in eserleri arasında yer alır. Gerek ilgili fablın muhtevası gerekse de Fransız sanatkârın, Ezop'un eserlerinden istifade ettiğini ikrar etmiş olması[39] "Le Renard et La Chèvre"in Ezop'tan iktibas edildiğini gösterir.

Ezop'a ait eserler içinde "Le Chien qui rapporte la viande de la Boucherie" ve "La lionne et La Truie" birer uyarlama olmalarıyla farklılık arz ederler. İlkinde eserin çerçevesi yakın olmakla beraber muhtevaya dikkat edildiğinde eserin bir uyarlama olduğu anlaşılıyor. Bu fabl muhtemel ki Ezop'u kendine kaynak alan bir başka kaynağa ait olmalıdır. Ezop'a ait "La Lionne et La Truie"de truie, dişi domuz anlamına gelirken antolojide bu hayvan "renard"a yani tilkiye dönüşmüştür. Bu dönüşümün sebebi asıl kaynakta geçen hayvanın Müslümanlarca dinî gerekçelerle hoş görülmemesi olmalıdır.

Ezop ve La Fontaine dışında *Choix de Fables Traduite En Turk*'te fabllarına tesadüf ettiğimiz diğer isimler Beydaba, Fénelon, Lokman ve

[39] *Les Auteurs Latins* (1909), (Ed. Une Société de Professeurs), Paris, Librarie Hachette, s. 3-4.

Phèdre'dir. Antolojide yer alan "Le Villageois et Le Rossignol", 1698'de Paris'te yayımlanan *Les Fables de Pilpay Philosophe Indien ou La Conduite des Rois*'da "D'un Rossignol et d'en Paysan"[40] ismiyle yer alır. Fénelon'un "Les Aventures d'Aristonous"u, "L'Anneau d'un Riche et Le Poisson" ismiyle uyarlanmış hâlde mevcuttur. "Le Buisson", "L'Homme et Le Poulain" ve "La Femme et La Poule" fablları ise Lokman'ın Fransızcaya "L'homme et La Jument"[41] ve antolojide yer aldığı şekliyle "Le Buisson",[42] "Le Lion et Les Deux Taureaux"[43] ve "La Femme et La Poule"[44] olarak geçen eserleridir. "La Femme et La Poule" ve "Le Lion et Les Deux Taureaux" aynı zamanda Ezop külliyatında yer almakla beraber Lokman'ın Ezop'tan beş yüz yıl kadar daha önce yaşadığı[45] ifade edildiğinden antolojideki eserlerin ilk kaynağı olarak Lokman tercih edilmiştir. "Le Chat et Les Poules" ise Phèdre'in aynı isimli eserinden[46] iktibas edilmiştir.

Fablların İhtiva Ettikleri Ahlâki Dersler	
1. Un simple fable est souvent plus profitable que les discours des hommes les plus éloques.	Bu ona misâldir ki bazı vakit olur ki okumuşların kemâlinden bir misâl fâide olunur.
2. L'homme prudent est moins occupé du présent que l'avenir. Ne donnons pas tous nos soins aux affaires de ce monde, occupons-nous plutôt de faire nos préparatifs pour l'autre.	Bu ona misâldir ki akıllı adam bu dünyâya o kadar mukayyed olmaz. İlla gelecek zamanı ziyâde fikr eder ve bu dünyâ umuruna takayyüd etmeyelim de gelecek âhiret zahîresinin tedariğini görelim.
3. L'envie cause la ruine de beaucoup de gens.	Bu ona misâldir ki bazı kimseler hasedinden helâk olur.

[40] *Les Fables de Pilpay Philosophe Indien ou La Conduite des Rois* (1698), "D'un Rossignol et d'en Paysan", Paris: Florentin & Pierre Delauine, s. 139-141.
[41] J. J. Marcel (1803), *Fables de Loqman Surnommé Le Sage Traduite de l'Arabe et Précédées d'une Notice sur ce Célèbre Fabuliste*, Paris: Imprimerie de la République, s. 78-79.
[42] J. J. Marcel (1803), *Fables de Loqman Surnommé Le Sage Traduite de l'Arabe et Précédées d'une Notice sur ce Célèbre Fabuliste*, s. 88-90.
[43] J. J. Marcel (1803), *Fables de Loqman Surnommé Le Sage Traduite de l'Arabe et Précédées d'une Notice sur ce Célèbre Fabuliste*, s. 39-41.
[44] J. J. Marcel (1803), *Fables de Loqman Surnommé Le Sage Traduite de l'Arabe et Précédées d'une Notice sur ce Célèbre Fabuliste*, s. 66.
[45] J. J. Marcel (1803), *Fables de Loqman Surnommé Le Sage Traduite de l'Arabe et Précédées d'une Notice sur ce Célèbre Fabuliste*, s. 16.
[46] Léon Herrman (1950), Phédre et Ses Fables, Leiden : E. J. Brill, s. 48.

4. L'homme hypocre trouve sa perte dans la ruse; malheur à ces hommes qui, sous l'habit de pasteur, précipitent les autres et se précipitent eux-mêmes dans l'enfer	Bu ona misâldir ki münâfik adam da telebbüs ile elbette belasını bulur. İkinci budur ki vay hâline o çobanlar ki çoban sûretinde kendileri ve gayrıları cehenneme atılır.
5. Sachons nous trouver heureux dans notre état; souvent pour avoir formé des vœux trop ardents, nous parvenons à l'empirer.	Bu ona misâldir ki hâlimize şükredelim. Bazı kere tama' belâsıyla hâlimize kâil olmayıp dahi bir tür zahmete düşeriz.
6. On fait souvent aux autres des reproches que l'on mérite soi-même.	Bu ona misâldir ki bazı kişi bir adama ta'zîr eder kendi dahi müstahaktır.
7. Ne t'associe pas avec plus grand que toi.	Bu ona misâldir ki senden büyük âdem ile ortaklık eyleme.
8. Il ne faut pas pour une légère jouissance du monde, pour une satisfaction passagère, abandonner au bon plaisir du démon notre âme, aussi précieuse qu'une perle.	Bu ona misâldir ki bize fâideli olan şeyi severiz ve tutarız. Fâide olmayan şeyi hiç sevmeyiz. İkinci fâidesi budur ki birazcık zevk için dünyâ cüz'î sefâsı için inci gibi zî-kıymet olan cânımızı şeytanın rızâsına teslim etmeyelim.
9. Beaucoup d'hommes sont dévots avec les dévots, orgueilleux avec les orgueilleux, et, flattant les gouts de chacun, ne montrent aucun caractère afin d'être en repos avec tous.	Bu ona misâldir ki bazı âdem vardır ki türlü türlü kıyafetlere girip tebdill olur. Bu fendiyle muhâtaralı yerden kurtulur. İkinci fâidesi budur ki çok âdem vardır ki sûfu ile sûfî mağrur olur her kişinin gönlünce hareket edip kendi rahatı için belli bir hâlde durmaz.
10. Quelques gens se croient plus prudents que les autres, et ne savent pas qu'aux yeux des hommes d'esprit, nul n'est plus insensé qu'eux.	Bu ona misâldir ki bazı âdem kendi kendini cümlesinden âkıl sanır ama haberi yok ki akıllıların yanında hepsinden ahmaktır.
11. L'homme bienfaisant fait l'aumône aux pauvres pour l'amour de Dieu, et Dieu le comble, en récompense, de mille faveurs.	Bu ona misâldir ki cümleye iyilik ve ihsân eyleye senden alçak olursa da bir gün gelir imdâdı dokunur. İkinci fâidesi budur ki bir mün'im âdem Allah Teâlâ rızası için fukaraya sadaka eylese Allah Teâlâ yerine on bin yüz mükâfât eder.
12. Ne vous raillez pas de l'affliction d'autrui, un malheur semblable est peut-être à vous arriver.	Bu ona misâldir ki kimsenin musibetine gülüp mashara etmemek gerek. Belki evvel belâ sana dahi gelir.
13. Un roi sage sait utiliser jusqu'au dernier de sujets. Rien n'est profit pour l'homme sensé.	Bu ona misâldir ki âkıl olan padişah kullarının en ednâsından bile hüsn-i tedbîr ile bir hizmet vücûda getirir. Âkıl olan adama her şeyden fâide mukarrerdir.

14. Beaucoup de gens paraissent courageux hors du péril, qui s'évanouissent quand il est devant eux.	Bu ona misâldir ki çok âdem uzakta olan korkularına gayret gösterir ama korkulana hâzır olduğunda bayılır.
15. Mécontents de notre état nous désirons de le changer, et, à force de demandes, nous l'empirons encore.	Bu ona misâldir ki kendi hâlimize şükredip kanâat etmeyiz ziyâde talep etmek ile bazı kere hâlimizin dahi beterine düşeriz.
16. Parmi les hommes heureux, si vous êtes heureux vous-même, vous serez exempt de fautes; mais si vous êtes malheureux, ils vous jugeront et vous serrez leur victime.	Bu ona misâldir ki devletlû arasında eğer devletlû isen hiç suçun yoktur. Eğer fakir isen hükmedip seni kurbân ederler.
17. Il ne faut ni trop flatter les grands, ni manquer à l'usage, en mettant trop au jour leurs défauts.	Bu ona misâldir ki bir âdem ölür yanında ne ziyâde mübâlağa edip sakala güle ve ne âdetinden eksik söyleyip devletlûnun ayıbını aşikâra çıkara.
18. Si le peuple, venant à dominer le prince, lui dicte des ordres, l'empire ne peut manquer d'être détruit; si le prince commande, il est juste et convenable que le peuple obéisse, car, en aucun temps, celui qui n'y voit pas ne peut conduire les autres.	Bu ona misâldir ki halk padişaha tasallut edip hükmederse elbette memleket yıkılır. Eğer reis buyurup sâir halk ona mutî olmak haktır ve vâcibtir. Zirâ cemî' zamanda gözsüz olan kulaksız olmaz.
19. Ceux qui sont arrivés au terme le plus long de la vie, la quittent encore avec regret, lorsque l'heure fatale est venue.	Bu ona misâldir ki akıllı olan âdem gaflet edip ölmeden aldanmaz. Âhirete lazım olacağı cümleden evvel hazırlayıp kendi kendine elbette yarın öleceğim mukarrerdir diye haber verir. İkinci, peymânesi dolup ölüme pek yakın olanlar ekseri derdiyle ölür.
20. Personne ne consent à quitter la vie. C'est un dicton connu qu'il vaut mieux souffrir que mourir. Le proverbe dit: mieux vaut rester une heure sur la terre, que mille ans dessous.	Bu ona misâldir ki ölüme hiçbir kimse râzı olmaz. Meşhûr durûb-ı meseldir, bin yıl toprak altında yatmaktan bir sâat toprak üstünde durmak iyidir derler.

21. Les magistrats d'une ville et ceux qui en ont l'inspection, tirant chacun de son côté, sous le nom d'imposition, le bien des sujets et des pauvres, ne se rassasient point et ne laissent à ceux-ci aucun repos; s'il s'en trouve un parmi les premiers, qui ne pouvant souffrir une telle vexation, leur dise: c'est une violence injuste ; les autres alors lui riant au nez, le tournent en ridicule, et celui-ci donnant à son ardeur une autre direction pille avant tous les autres.	Bu ona misâldir ki şehirde olan zabît ve şehri gözetenler reâyâ ve fukarânın malını teklîf nâmıyla her biri kendine çekip ne onlar doyarlar ve ne fukarâya rahat verirler. Biri bunların eziyetine sabretmeyip bu nâ-hak yere zulümdür dese sâirleri ona gelip mashara alır bu gayretle tutup sâirden evvel kapar.
22. Prêtons-nous réciproquement secours.	Bu ona misâldir ki birbirimize imdâd edelim.
23. Ne soyez point fier des louanges d'un flatteur, car celui-ci travaille évidemment à votre perle.	Bu ona misâldir ki her kim sakala gülenin medhîn dinler ona mağrûr olmasın zirâ evvel eşkâra senin zararına çalışır.
24. L'homme qui laisse le certain pour ce qui ne l'est pas sera privé de l'un et de l'autre.	Bu ona misâldir ki bir âdem elinde olan malına kanâat etmeyip gayrı garib malına tama' eyleye ol kimse malından ve ümîdinden mahrûm kalır.
25. Souvent de grandes dignités nous causent de grands malheurs. Le proverbe dit: dans uns grandi tète une grande douleur.	Bu ona misâldir ki büyük mertebe sebebiyle çok kere başımıza büyük belâ gelir. Meşhûr meseldir büyük başın büyük olur ağrısı.
26. Souvent avec l'espoir d'un faible avantage nous sommes ainsi trompés, et nous croyons facilement aux compliments de ceux qui nous flattent.	Bu ona misâldir ki ekseriyâ cüz'î ümîdle bunun gibi aldanırız ve bizim sakalımıza gülenlerin hoş imdâdına inanırız.
27. Lorsqu'un homme cruel veut, sans motif, commettre une injustice sur un malheureux. il trouve bientôt un prétexte et accomplit son criminel projet.	Bu ona misâldir ki bir zâlim bir miskine cevr etmek murâd etse asılsız bir bahâne bulur ve kendi yaramaz murâdına vâsıl olur.
28. La liberté est préférable à tout; sans elle, quelques richesses que l'on possède, on ne peut être heureux.	Bu ona misâldir ki cemî' şeyden azâdlık iyidir ve azâdlık olmadıkça bir âdem bütün âlemi tahsîl etse zevkine nâil olamaz.
29. Malheur à celui qui n'écoute pas les avis des gens prudents, et n'agit que d'après sa tête.	Bu ona misâldir ki ahmaktır şu kimse kim akıllıların nasîhatlarını tutmayıp kendi bildiğini işleye.

30. L'orgueilleux est en butte à des maux que l'homme doux n'a point à redouter. L'homme prudent et habile se conduit selon les circonstances, et sait quand il doit se relever. Le proverbe dit : Si le temps ne se conforme pas à vous, conformez-vous au tems. Mais ce proverbe est un blasphème.	Bu ona misâldir ki mağrur olan âdeme çok belâ gelir ki evvel belâ mazlûma gelmez. İkinci meseldir ki ârif olan âdem zamâna uyar mahallinde eğilir doğrulmasını bilir. Meşhûr meseldir zamân sana uymazsa sen zamana uysan derler. Ama bu söz küfürdür.
31. Celui qui veut égaler plus grand que lui, et s'élever trop haut, est souvent puni. Regardons au-dessous de nous, et soyons contents de notre état	Bu ona misâldir ki kişi elinden gelmeyen işe mübâşeret etmeye. İkinci fâidesi budur ki kişi dünyâ umurunda kendin i'lâya taklîd edip öğünmesin zararını çeker belki kendinden ednâya bakıp hâline şükret.
32. Avant de former une entreprise, il faut toujours songer à la fin.	Bu ona misâldir ki her kişi işin sonunu fikr ede.
33. Ceux qui ont de l'esprit se moquent des sols, remplis, comme l'âne, d'ignorance et de vanité.	Bu ona misâldir ki âkıl olanlar eşek gibi ahmak ve fuzûl olan nâdânları istihzâ ederler.
34. Tenez-vous en à votre état, et n'entreprenez pas celui qui vous est inconnu.	Bu ona misâldir ki her kişi kendi san' âtını kullanıp vukûfu olmadığına tâlib olmasın.
35. Que chacun agisse selon son naturel.	Bu ona misâldir ki her kişi kendi tabîatına göre lâyık olan işi işlemek gerek.
36. Beaucoup de gens sont riches avec le bien d'autrui; niais une fois déchus de leur rang et ruinés, personne ne compatit à leur état et ne leur porte secours.	Bu ona misâldir ki çok kimse gayrıların malı ile zengin ve ma'mûr ama mertebesinden düşüp sıngûn olur hâllerine kimse merhamet ve imdâd etmez.
37. Nous sommes bien souvent victimes du mal que nous avons voulu causer aux autres.	Bu ona misâldir ki gayrılara zarar etmek istemez ama evvel kendi başımıza gelir.
38. Beaucoup de gens dans leur orgueil s'efforcent à paraître grands; mais ils ont beau faire, toujours quelque chose trahit leur sottise.	Bu ona misâldir ki çok âdem büyük görünür ve mağrûrlanır ama kendi ahmaklığından ipliğini meydana çıkar.
39. Le malheur qui nous atteint vient presque toujours de noire faute. Le mal que nous souffrons est bien plus pénible lorsqu'il nous vient d'une personne à qui nous avons fait du bien. Le proverbe dit: La flèche qui a blessé l'aigle est faite avec sa plume.	Bu ona misâldir ki elbette bize gelen kazâ kendi isyanımızdandır. Bir dahi fâidesi kişiye evvel belâ güç gelir ki kendi iyilik ettiği âdemden gele. Meşhûr meseldir ki kartala bir ok dokunmuş yine kendi kanadından derler.

40. Soyons heureux de notre sort, et rendons-en grâces à Dieu; peut-être avec des plaintes parviendrions-nous à l'empirer. Celui qui fuit la pluie rencontre souvent la grêle.	Bu ona misâldir ki lâyık odur ki hâlimize kanâat edip şükredelim şikâyet ile belki hâlimizden betere düşeriz. Meşhûr meseldir yağmurdan kaçan elbette doluya uğrar derler.
41. Le peuple qui applaudit à la puissance et à l'élévation des magistrats cruels qui le gouvernent, applaudit à sa propre perte.	Bu ona misâldir ki şu kavim ki zâlim olan hâkimlerin azametine ve cabbarlığına mesrûr olur ma'nâda zararına mesrûr olur.
42. Le mal que nous voulons faire aux autres biens souvent retombe sur nous. Ne creusez pour votre ennemi qu'un puits de votre taille, car vous même y pouvez tomber.	Bu ona misâldir ki kişi her ne ederse kendine eder. Meşhûr meseldir düşmanına kuyuyu boyunca kaz zirâ kendin içine düşersin derler.
43. Dans beaucoup de circonstances les grands sont vaincus par les petits. Quelques gens se délivrent d'un grand danger, qui périssent pour n'avoir pas su en prévoir un moindre. Nous sommes bien souvent blessés par le caillou que nous n'avions pas aperçu.	Bu ona misâldir ki bazı mahall olur ki büyükler küçüklere basılır İkinci fâidesi odur ki çok olur ki ziyâde korkulandan kurtulursun ve sanmadığın yerden korunamazsın. Halk arasında meşhûr meseldir ki ummadığın taş baş yarar.
44. Quelques gens, après bien des traverses, parviennent à des emplois supérieurs, et amassent beaucoup de biens; mais souventruinés, ils n'en deviennent que plus misérables; le bonheur les à bientôt abandonnés. Ce qui pousse vite périt vite.	Bu ona misâldir ki çok züğürt âdem büyük mertebeye yetişip çok mal cem' eder ama gâhîce sunup çok belâya uğrar ve kazâ da başlarına tez gelir. Meşhûr sözdür tez biten tez yiter.
45. Ne vous fiez point aux autres, ne leur abandonnez pas le soin de vos intérêts, mais comptez seulement sur vous. Autrui ne fait point les affaires d'autrui, il en dépense l'argent.	Bu ona misâldir ki bir kimse kendi işini ele inanıp teslîm etmeye yalnız kendine güvense gerek. Meseldir ki demişler el elin işini görmez akçesini harç eder derler.
46. Nous désirons la grandeur, nous dédaignons ce qui nous serait utile; la grandeur cependant cause bien souvent notre perte	Bu ona misâldir ki büyüklüğü isteriz bize fâideli olanı istemeyiz lakin büyüklükten başımıza belâ gelir.

47. Nous voyons quelques hommes au faîte du pouvoir et des honneurs, leur état nous fait envie, mais nous ne découvrons pas les peines qu'ils souffrent clans leur intérieur.	Bu ona misâldir ki çok âdem büyük saltanatta ve izzette görürüz ve onların hâline çalışırız ama onların derûnlarındaki elemleri görmeyiz.
48. L'homme avare, non content de ce qu'il possède, aspire aux plus grandes richesses et souvent sans les acquérir, il perd son propre bien.	Bu ona misâldir ki tama'kâr olan âdem elinde hazır malın az sanıp dahi ziyâde tahsîline dolaşır kendi malından mahrûm kalır.
49. Il ne faut faire d'affaires ou s'associer qu'avec son égal; celui qui s'adresse à plus grand que lui, éprouve le sort de ces animaux.	Bu ona misâldir ki alışverişi ve muâmeleyi akrânıyla eylemek gerek. Kendinden büyük âdem ile muâmele eden bu canavarlar gibi mahrûm kalır.
50. Le pauvre n'a que peu de bien, mais il vit sans crainte; son sort est préférable à celui du riche qui avec ses trésors a tout à redouter. Que j'aie peu à manger, dit le proverbe, mais que mon esprit soit en repos.	Bu ona misâldir ki fakirin malı ve geçineceği azdır ama korkusuzdur. Onun hâli devletlûdan iyidir ama malı çok olan bir hâl ile emîn değildir. Meşhûr meseldir azıcık aşım kavgasız başım.
51. Il ne faut pas en faisant la paix avec son ennemi, se livrer trop tôt à lui. Un ancien ennemi ne devient pas ami.	Bu ona misâldir ki âdem düşman ile barışınca gerekmez ki birden kendini teslîm ede. Meşhûr meseldir ki eski düşman dost olmaz.
52. Si les sujets d'un roi refusent de lui obéir, l'empire est renversé, sa ruine est inévitable. Le mal que nous projetons de faire à autrui retombe for» souvent sur nous.	Bu ona misâldir ki padişahın kulları mütâbe'attan yüz çevirdiler ise memleket yıkılır harâbe olur. İkinci her kim gayrıya zarar kast eder evvel kendi başına kast eder.
53. L'homme prudent, satisfait du peu de bien qu'il possède, ne s'en dessaisit pas dans l'espérance d'en acquérir un plus grand, car il courrait le risque d'être privé de tout.	Bu ona misâldir ki akil kimse gerekmez ki elinde olan az malına kanâat etmeyip bıraka çok mal talebine gidebile ki ol azından mahrûm kalır.
54. Nous nous attribuons, comme s'il venait de nous, le bien que nous possédons, au lieu de reconnaître que nous le tenons de Dieu ; cependant tous les biens, tous les avantages dont nous jouissons, nous viennent de Dieu; si, nous osons le nier, pour nous punir il nous séchera comme ce fleuve.	Bu ona misâldir ki bizim mâlik olduğumuz malı kendimizin biliriz Allah'tan bilip şükretmeyiz. Lakin malı ve menfaat-i cümlesi Allah'tan gelir biz şük etmeyip verdiği ni'meti ve malı inkâr edersek Allah Teâlâ gazap edip ırmak gibi bizi kurutur.

55. Par la force on ne vient à bout de rien, par la douceur, au contraire, et par des manières polies, on parvient à obtenir tout ce qu'on avait désiré.	Bu ona misâldir ki zor ile bir kimse bir şeyi edemez. Latifeyle hüsn-i hulk ile âdemin yağını çıkarmak mümkündür.
56. Bien des gens nous préviennent par leur extérieur; mais, semblables à cette tête, ils n'ont rien dans le cœur.	Bu ona misâldir ki surette çok güzel vech âdemler vardır ki ama kalbi bî-ruh gibi başı akıldan hâlîdir.
57. Si, pendant que deux hommes se disputent, leur ennemi connu vient à paraitre, tous deux, aussitôt, faisant la paix ensemble, se jettent sur celui-ci. Deux chats viennent à bout d'un lion.	Bu ona misâldir ki kaçan iki adam birbiriyle cenk eder, düşmanları bunlara mukâbil oldukta bunlar birbiriyle sulh edip düşmanlarına varırlar. Meşhûr meseldir iki kedi bir arslanı pest eder.
58. Ne vous moquez pas des conseils de vos parents; ne refusez pas d'obéir à vos supérieurs; vous vous garantirez ainsi de beaucoup de maux. Il ne faut pas s'en rapporter aux apparences, et se fier au ton doucereux et aux prévenances du flatteur, car jamais son cœur n'est d'accord avec sa bouche	Bu ona misâldir ki her kişiye lazımdır ki anasının ve babasının sözüne mutî' olup amirine muhâlefet etmeyeler kazadan kurtulalar. İkinci fâidesi dahi münafığın yüzüne gülmesine ve hoş âmedine inanmamak gerek zirâ kalbi diline uymaz.
59. L'homme prudent n'est point trompé deux fois. Celui-là est aveugle qui tombe une seconde fois dans le même puit	Bu ona misâldir ki akil olan âdem aldanırsa da ancak bir kere aldanır bir dahi aldanmak olmaz. Meşhûr meseldir ki kör odur ki düştüğü kuyuya bir daha düşe.
60. Un artiste habile ne fait dans un jour qu'un seul ouvrage, mais cet ouvrage en vaut mille. Les Arabes ont ce proverbe: Un équivaut à mille.	Bu ona misâldir ki bazı ehl-i san'at günde ancak bir iş çıkarır ama ol birinin binine beraber gelir. Arapça bir misâl vahid-i ke-elf yani bir bin gibidir demek oluyor.
61. Nous formons facilement divers projets; mais ne sachant comment les mettre à exécution, nous sommes contraints de les abandonner. Si la main pouvait faire ce que la bouche peut dire il n'y aurait plus de pauvres, tous deviendraient grands seigneurs.	Bu ona misâldir ki çok şeyi etmeye niyeti kolay ederiz ama sonu güç gelir başa çıkmaz. Meşhûrdur eğer dilden gelen elden geldi kediler kalmaya sultân olaydı.

62. Beaucoup de gens pour en imposer aux autres affectent des airs de hauteur, mais, à côté des grands, on reconnaît ce qu'ils sont. Proverbe : L'éléphant est plus grand que le chameau. Mieux vaut être grand parmi les petits, que petit parmi les grands.	Bu ona misâldir ki bazı mahalde kendi kendimize büyük görünüp mağrûrlanırız ama bizden büyüklerin yanına vardığımızda mikdârımızı biliriz. Meşhûrdur deveden büyük fil var. İkinci misâl büyükler arasında küçük olmaktan küçükler arasında büyük olmak iyidir.
63. Rien de pire qu'un mauvais voisin. Achetez des voisins plutôt qu'une maison, dit le proverbe.	Bu ona misâldir ki yaramaz komşudan kem şey yoktur. Meşhûr meseldir ki bir âdem bir ev satın aldığında dostları ona ev alma komşu al derler.
64. Bien des gens indignes de tous honneurs ne doivent qu'à leurs places ceux qui leur sont rendus.	Bu ona misâldir ki bazı âdem gördüğü riâyete lâyık değillerdir. Kendi mertebelerine şükretsinler.
65. Chaque créature a une manière d'être qui lui est particulière, nulle ne ressemble à l'autre.	Bu ona misâldir ki cümle mahlûk bir hâl üzere geçinip zindegânî edemezler. Elbette cümlenin ahvâli birbirine mugâyirdir.
66. Qui fuit la pluie rencontre souvent la grêle.	Bu ona misâldir ki bazı kere âdem bir zahmetten kurtulmaya çalıştıkça dahi ziyâde zahmete düşer. Meşhûr meseldir yağmurdan kaçan doluya uğrar derler.
67. On ne perd pas facilement de mauvaises habitudes: souvent la crainte et la honte ne peuvent les déraciner.	Bu ona misâldir ki bir kişi kem âdetlerden kolaylıkla dönmez. Onu ne utanmak döndürür ve ne korkmak.
68. Celui-là est un fou qui, ne connaissant pas les choses communes et à sa portée, est avide de comprendre ce qui est caché et loin de lui. Au lieu de nous laisser aller aux vanités de ce monde, nous devrions songer au salut de notre âme; mais, peu occupés de l'avenir, nous recherchons les jouissances, et nous nous précipitons dans l'enfer.	Bu ona misâldir ki her kim hâzır ve bilinmiş şeyleri bilmeyip gaybları bilmeye heves eder ziyâde ahmaktır. İkinci fâidesi bâtıl işlere heves bırakacağımıza cümleden evvel canımızın selâmetine meşgûl olmalı ama onu fevt edip dünyâ safâsına tâlib olup cehenneme düşeriz.
69. Tous les trésors du monde ne valent pas la paix de l'âme.	Bu ona misâldir ki cümle dünyâ malı gönlün pahasına yetişmez.

70. Ne redoutez rien du bavard, craignez tout au cou traire de l'homme taciturne: le premier ne sait rien taire de ce qu'il a dans le cœur, mais l'homme taciturne n'a dans lame que fausseté.	Bu ona misâldir ki farfaradan hiç korkma ama sâkitten sakın. Farfaranın nesi var ise dilinde ama sâkitin fitneliği kalbindedir.
71. Ne nous melons pas d'interpréter les secrets du créateur, il n'a rien fait sans raison.	Bu ona misâldir ki Allah Teâlâ'nın hikmetine karışmak lâyık değildir her işte hikmetini kendi bilir.
72. Les juges savent s'approprier le meilleur des procès; les plaideurs sont les dupes.	Bu ona misâldir ki davanın güzîdesini kâdılar kendileri yutar davacılar bu arada mallarını kaybeder.
73. La mort est pour tous, elle ne connaît ni le jeune ni le vieux: celui-là est vraiment sage qui l'attend à chaque heure, à chaque moment, et se tient toujours disposé à passer dans l'autre vie.	Bu ona misâldir ki ecel cümleyedir gence kocaya bağlı değildir. Cümleden âkıl ol kimsedir ki ecele her sâatte ve her nefeste gözetip hazır ola ve hayâtı bâki için tedârik göre.
74. L'homme sage est celui qui, se tenant à l'écart, se garde d'approcher d'un fou.	Bu ona misâldir ki delilerden sakınıp onlardan uzak olan âdem çok âriftir.
75. Celui-là est un fou qui prétend faire au goût de chacun.	Bu ona misâldir ki ahmaktır ol kimse ki cümlenin murâdınca hareket ede.
76. Faire du bien aux méchants, c'est semer dans le désert.	Bu ona misâldir ki yaramaza iyilik eden iyiliğini yabana atar.
77. Celui qui excite au mal est pire que le méchant même; un pareil homme mérite une punition plus sévère.	Bu ona misâldir ki kemliğe sebep olan kemliği edenden kemdir ve bunun gibi âdem ukûbete ziyâde lâyıktır.
78. Celui-là est fou qui pouvant gouverner lui-même ses affaires, les confie à autrui.	Bu ona misâldir ki kendi maslahatını bitirmeye kadîr ola ve büyük âdemlerden muâvenât isteye ol âdem ahmaktır.
79. Bien fou est celui qui ne vit que pour entasser; l'homme riche avare et le malheureux ne font qu'un.	Bu ona misâldir ki divânedir ol kimse ki cemî' ettiğini kullanmaz. Fakir ile tama'kâr zenginin hâli birdir.
80. L'homme vraiment riche est celui qui travaille et prend de la peine.	Bu ona misâldir ki emek ve zahmet çekmek âdeme bir definedir.
81. Lorsque Dieu aime quelqu'un, il ne reste indifférent à aucune de ses actions.	Bu ona misâldir ki kaçan Allah Teâlâ bir kimseyi sever her maslahatı dahi tedbîr eder.

88. Si les citoyens de deux villes sont tous d'un même avis, d'un même accord, ils triompheront aisément de leurs ennemis; mais si, au contraire, ils ne savent point s'entendre et sont chacun d'un sentiment opposé, leur perte est assurée.	Bu ona misâldir ki iki Medînenin ahâlisi rey-i vâhid üzerine ve müttefik ve müttehid olsalar onların üzerine düşman zafer bulmaya kâdir olmaz ama kaçan ki rey ve tedbîrleri birbirine muhâlif ve mugâyir olsa cümlesi helâk olurlar.
89. Gardez-vous de toute familiarité avec le méchant; plus vous lui rendrez d'honneurs, plus vous lui témoignerez d'égards, et plus il s'efforcera de vous nuire, au lieu de reconnaître les bienfaits dont vous l'aurez comblé.	Bu mesel ona benzer ki bir âdem bir yaramaz kişi ile konuşsa ne kadar ona i'zâz ve ikrâm eylese şirret ve temerrüdü ziyâde olur ve ona ihsân ettikçe ol isâet ziyâde olur.
90. L'homme prudent montre quelque confiance à son ennemi, mais il se garde bien de toute familiarité avec lui.	Bu ona misâldir ki âkıl olan kimseye lâzımdır ki düşmanı tasdîk eyleye ve lakin düşmana enîs ve yâr olmaya.
91. 11 faut s'abstenir de toute dispute avec plus fort que soi.	Bu ona meseldir ki insân kendinden kuvvetli ile cenk ve muhârebe etmek gerektir.
92. Beaucoup de gens choisissent les choses qui ne leur conviennent pas, et négligent tout-à-fait celles qui leur seraient nécessaires, dans cette vie et dans l'autre.	Bu dahi ona benzer ki bazı âdem namaz için ezân okunurken uyur ve işitmez ama savt-ı nâyî verildiğinde sadâsını ve sâir levh u lub'a müteallik olan sazları işitince ardınca gider ve gûş-u cânıyla istimâ' eyler. Bu dahi ona benzer ki bazı âdem kendi sânına yaramayan nesneyi dinler kendi için hem dünyâda hem âhirette lâzım olan nesneden tegâfül eder. Bu ise cümel-i ekber ve sefâhat-i mahzdır.
93. On voit beaucoup de gens qui, bas et méprisables comme ce moucheron, veulent, ainsi que lui, se faire passer pour importants.	Bu mesel ona benzer ki bir kimse zaîf ve hâr-ı hakîr murâd eyleye ki kendini ululukla zikrederler.
94. Soyez bienfaisant envers vos serviteurs et envers ceux qui ont bien mérité de vous, et ne repoussez personne loin de vous.	Bu meselin fâidesi budur ki bir kişi gerektir ki in'âm ve ihsânı ehline ve müstehakına eyleye ve onu tarh ve reddeylemeye.
95. L'homme sage préfère la mort au déshonneur	Bunun misâli âkıl olana hârlık ve noksan arz olmaktan yaramazdır ve beterdir.
96. En désirant trop on perd souvent ce que l'on possède; il faut savoir se contenter de ce qu'on a.	Bu meselden fâide budur ki nice kimse çok fâideye tama' eylemekle asıl malını bitirir. Her hâlde kanaat evveldir.

Fablların insanlar için ibret dolu hikâyeler anlatmayı amaçladığı daha önce ifade edilmişti. Louis Victor Letellier her bir fablın sonunda, çıkarılması gereken dersi özetler. 83-87. fabllar dışında diğer tümünde bu değerlendirmeler görülür. Fabllarda kibirlenmek, kıskançlık, riyakârlık ve tamahkârlık ayıplanan davranışlardır. Bunların aksine alçakgönüllü olmak, çalışkanlık, mertlik, tevekkül etmek ve yardımseverlik övülen özelliklerdir. Çeviri tekniği açısından bu değerlendirme kısımlarında deyim ve atasözlerine yer verilmiş olması da ilgi çekicidir.

Choix de Fables Traduite En Turk ilk fabl çevirilerini ihtiva ettiğinden bu eserden haberdar olan sonraki dönem mütercimlerin, eserlerinin içeriğini tayin ederken bu antolojinin etkisi altında kalmış olmaları muhtemeldir. Sonraki dönemlere ait eserlerden *Mecmûa-i Hikâyât* ve *Gülşen-i Letâi̇f*'le ortak fabllar bulunmazken, *Nuhbetü'l-Etfâl*, *Hikâyât-ı Müntahabe*, *Gürk-i Kaza İber ve Hikmet Şamildir*, *Güldeste-i Ahlâk*, *Gülünçlü ve İbretâmiz Hikâyeler* isimli eserlerde ortak fabllar mevcuttur.

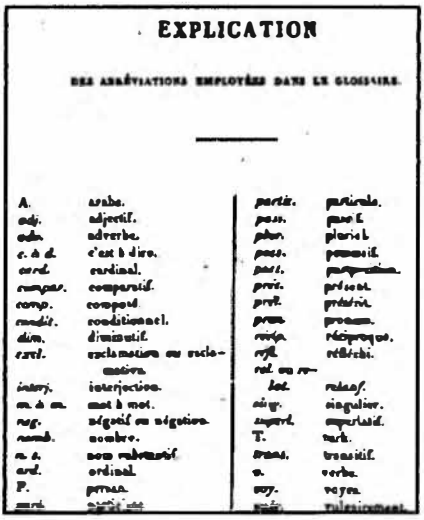
Gülünçlü ve İbretâmiz Hikâyeler, Hikâyât-ı Müntahabe ve *Nuhbetü'l-Etfâl* isimli eserler farklı maksatlarla tanzim edilmiş, fabllara da yer vermiş eserlerdir. *Gülünçlü ve İbretâmiz Hikâyeler*'deki "Arslan Tilki Hikâyesi", "Bülbül ile Şahin" ve "Yılan ile Kuşçunun Hikâyesi"; *Hikâyât-ı Müntahabe*'deki "Bülbül ile Atmaca", "Tilki ile Keçi", "Karga ile Müddehin Tilki", "Köpek Koyun Ağılı Kurt", "Arslan Tilki Kurt" ve "Fare Kedi"; *Nuhbetü'l-Etfâl*'deki "Arslan ile Fare Hikâyesi", "Bağcı ile Evlatlarının Hikâyesi", "Deryaya Giden Balığın Hikâyesi", "İnce Kamış ile Ulu Ağacın Hikâyesi", "Kabak ile Bir Köylünün Hikâyesi", "Karınca ile Ağustos Böceğinin Hikâyesi", "Kedi ile Farelerin Hikâyesi", "Kurd ile Kelb Hikâyesi", "Mide ile Azaların Hikâyesi" ve "Tilki ile Kurt Hikâyesi" isimli eserler *Choix de Fables Traduite En Turk*'ün muhtevası ile müşterek fabllardır.

Başlı başına fablları muhtevi eserler; *Gürk-i Kaza İber ve Hikmet Şamildir, Menâkıb-ı Hayvan Bera-yı Teşhiz-i Ezhan* ve *Güldeste-i Ahlâk*'tır. *Gürk-i Kaza İber ve Hikmet Şamildir*'deki "Kurt ile Kuzu Vak'ası", "Horoz ile İnci Hikâyesi", "Karga ile Tilki", "Meşe Ağacı ile Saz", "Tilki ile Keçi" ve "Ağustos Böceği ile Karınca"; *Menâkıb-ı Hayvan Bera-yı Teşhiz-i Ezhan*'daki "Bir Horoz ile İnci Hikâyesi"; *Güldeste-i Ahlâk*'taki "Kuzu Meler", "Tilki ile Laklak", "Arslan ile Fare" fablları aynı zamanda *Choix de Fables Traduite En Turk*'te mevcuttur.

B. ESERİN SÖZLÜKÇE KISMI

Eserin sözlükçe kısmı "ا" (elif) harfi ile başlayıp "ي" (ye) harfi ile bitmektedir. Bu bölümde önemli olan bir sözlükbilim yönteminin tatbik edilmiş olmasıdır. Sözlükte kullanılan kısaltmaların açıklamaları verilmiş, isim,

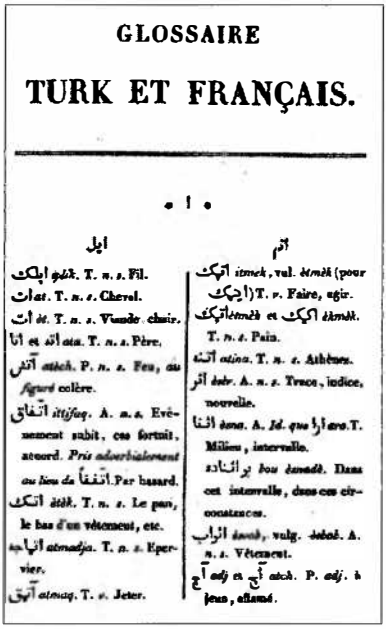
sıfat, zarf gibi kelime türlerine ve kelimelerin hangi dilden geldiğine dair "girdiler" yazılmıştır. Türkçe hazırlanan sözlüklerde bu tarz "girdi"lerin kullanımı çok sonraki yıllara tekabül eder.



EXPLICATION

DES ABRÉVIATIONS EMPLOYÉES DANS LE GLOSSAIRE.

A.	arabe.	*partic.*	participle.
adj.	adjectif.	*pass.*	passif.
adv.	adverbe.	*plur.*	pluriel.
c. à d.	c'est à dire.	*poss.*	possessif.
card.	cardinal.	*part.*	participation.
compar.	comparatif.	*prép.*	préposition.
comp.	composé.	*prét.*	prétérit.
condit.	conditionnel.	*pron.*	pronom.
dim.	diminutif.	*relig.*	religieux.
exel.	exclamation ou exclamatif.	*refl.*	réfléchi.
		rel. ou relat.	relatif.
interj.	interjection.	*sing.*	singulier.
m. à m.	mot à mot.	*superl.*	superlatif.
neg.	négatif ou négation.	T.	turk.
numér.	nombre.	*trans.*	transitif.
n. s.	nom substantif.	*v.*	verbe.
ord.	ordinal.	*voy.*	voyez.
P.	persan.	*vulg.*	vulgairement.



GLOSSAIRE

TURK ET FRANÇAIS.

• I •

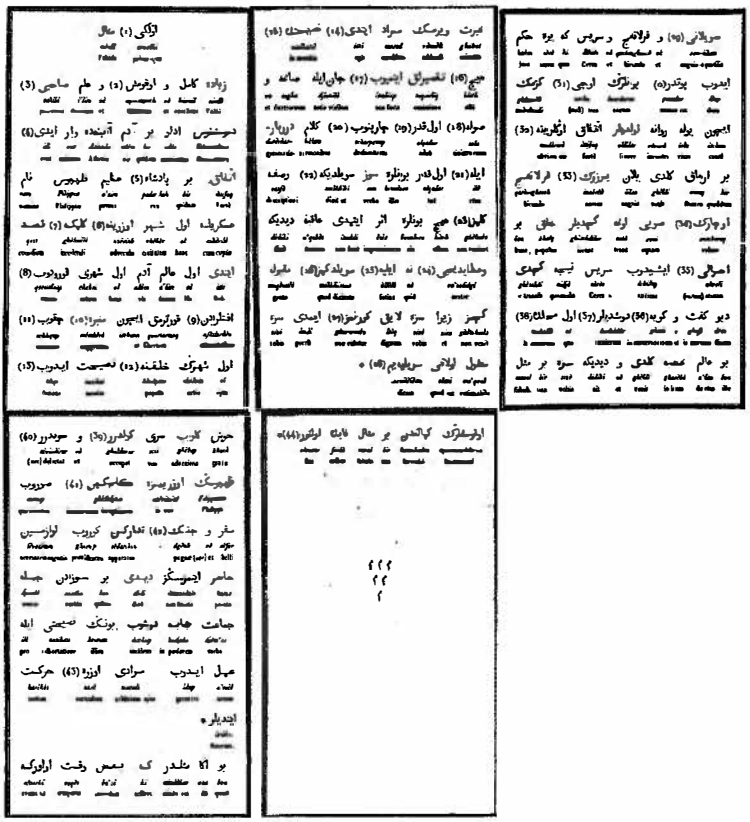
اپل	اتم
اپلك *épék*. T. *n. s.* Fil.	اتمك *étmek*, vul. *émék* (pour ايتمك) T. *v.* Faire, agir.
اتات. T. *n. s.* Cheval.	اتمك *étmek* et ايكك *émék*. T. *n. s.* Pain.
ات *ét*. T. *n. s.* Viande, chair.	اتنه *atina*. T. *n. s.* Athènes.
اتا et ات *ata*. T. *n. s.* Père.	اثر *ésr*. A. *n. s.* Trace, indice, nouvelle.
آتش *atèch*. P. *n. s.* Feu, au figuré colère.	اثنا *éna*. A. *Id. que* ارا *ara*. T. Milieu, intervalle.
اتفاق *ittifaq*. A. *n. s.* Evénement subit, cas fortuit, accord. *Pris adverbialement au lieu de* اتفاقاً. Par hasard.	براثنادا *bou énadè*. Dans cet intervalle, dans ces circonstances.
اتك *étèk*. T. *n. s.* Le pan, le bas d'un vêtement, etc.	اثواب *énab*, vulg. *ébab*. A. *n. s.* Vêtement.
اتماجه *atmadja*. T. *n. s.* Epervier.	آج *adj* et آچ *atch*. P. *adj.* à jeun, affamé.
آتمق *atmaq*. T. *v.* Jeter.	

Doksan sekiz sayfalık Türkçe Fransızca sözlükçede[47] ortalama iki bin kadar kelimeye yer verilmiştir. Kelimelerin türlerinin yanı sıra Türkçeye hangi dilden geçmiş oldukları da sözlükbilim yöntemi ile kelime sonlarında kaydedilmiştir. Sözlükte yer alan kelimeler fabllarda geçen kelimeler olup, maksat eserin bütünlüklü olarak Türkçe öğrenmek isteyenlere hizmet etmesidir.

C. ESERİN *NOTES ANALYTIQUES* BÖLÜMÜ

"Notes Analytiques" bölümünde eserdeki ilk fabl, örnek metin olarak alınmış ve numaralandırılan gramer yapıları üzerinden Türkçe dilbilgisine dair izahatta bulunulmuştur.[48]

[47] L. Victor Letellier (1826), *Choix de Fables Traduites en Turk*, 107-205.
[48] L. Victor Letellier (1826), *Choix de Fables Traduites en Turk*, s. 109-113.



Evveliki[1] Misâl

Ziyâde kâmil ve okumuş[2] ve ilim sâhibi[3] Dèmostènos adlı bir âdem Atina'da var idi.[4] İttifâk bir pâdişah-ı a'zîm[5] Philippus nâm askeriyle ol şehir üzerine[6] gelmeğe[7] kast etti. Ol âlim âdem ol şehri kurutup[8] afetlerden[9] kurtarmak için minbere[10] çıkıp[11] ol şehrin halkına[12] nasihat edip[13] gayret vermek murâd etti.[14] Nasihatte[15] hiç[16] taksirlik etmeyip[17] cânıyla sağa ve sola[18] ol kadar[19] çırpınıp[20] kelâm*[21] ile ol kadar bunlara söz söylediği[22] vasfa gelmez.[23] Hiç bunlara eser etmedi. Âkıbet dediği vaz' edildiği[24] ne eyleye[25] söylediğimiz[26] makbûle geçmez zirâ size lâyık görünmez.[27] İmdi size ma'kûl olanı söyleyeyim.[28] Su yılanı[29] ve kırlangıç ve * ki yere hükm edip *[30] bunların üçü[31] gezmek için yola revâne oldular. İttifak önlerine[32] bir ırmak geldi. Yılan yüzerek[33] kırlangıç uçarak[34] suyu öte geçtiler. Halk bu ahvâli[35] işitip * nice geçti diye guftt u güya*[36] düştüler[37] ol mahalde[38] bu âlim gazaba geldi ve dedi ki size bir mesel hoş gelip sizi güldürür[39] ve sevindirir.[40] Philipe* in üzerimize geleceğin[41] sorup sefer ve cenk[42] tedâri-

kin kurup levâzımın hazır etmezseniz dedi bu sözden cümle cemâat hacaba düşüp bunun nasihati ile a'mel edep murâdı üzere[43] hareket ettiler.

Bu ona meseldir ki ba'zı vakit olur ki okumuşların kemâlinden bir misâl fâide olunur.[44]

م م م
م م
م

Evvelki Mesel-Première Fable üzerinden karşılaştırmalı dilbilgisi incelemesi yapılır. Türkçe kelime ve ifadeler üzerinden Türkçe dilbilgisi kuralları Fransızca kurallarla karşılaştırmalı olarak örneklendirilir. "ىكلوّا, Ewèlki; شمموقوا, Oqoumouch" örneklerinde görüldüğü üzere seçilen kelimeler Osmanlı hattıyla yazılmış ve telaffuzları Latin harfleriyle Türkçe olarak verilmiştir. Toplamda kırk dört Türkçe ifade ve kelime seçilmiştir. Eserin tamamı Fransızca-Türkçe tanzim edilmişken, Osmanlı hattı ile yazılmış olan hikâyedeki kelimelerin alt satırlarına Latin harfleriyle Türkçe telaffuzları ve bir sonraki satırda da kelimelerin Latince karşılıkları verilmiştir.

Yukarıda aktarılan metinde numaralandırılmış kelimelerin terkip ve fiil çekimleri gibi dilbilgisi kurallarına ait açıklamalarla bir dilbilgisi alıştırması olacak şekilde antolojide yer verilmiştir.

Sonuç

Bir edebî tür olarak fabllar, sözlü edebiyat geleneğinden tevarüs eden birikimle Klasik Edebiyata değin sürecek bir hikmet arayışının mahsulüdür. Farklı kültürlere ait motifleri, temasa geçtiği medeniyet havzalarıyla mezceden insanoğlu, teşhis sanatı ile kendi fıtratını temsil edecek misaller terennüm etmiştir. Mısra ile başlayan bu hâl tercümesi, hikâye sanatının imkânları ile daha serbest bir ifade tarzına kavuşur. Fablları muhtevi eserler yazarlarının isimleriyle anılıyor olsalar da bu emsaldeki öz, esas itibarıyla insanoğlunun kendisine aittir. Yazarı farklı kılan onun bu özü latif bir üslup, başarılı bir tahkiye ile muhatabıyla buluşturmasındadır. Gerek Doğulu gerekse de Batılı şair ve yazarların külliyatlarında bir başkalarına ait eserlerin yer alıyor olması bahse konu müşterek duyuşun ifadesi olmalıdır. Bütün bir fabl külliyatı âdeta birbirine nazireler yazan sanatkârların kayıt altına alınmasıdır. Edebiyatın birçok türünde olduğu gibi fabllar, Doğu ve Batının birbirini etkilemiş olmasından ziyade, insan fıtratının mekân ve zaman mefhumlarıyla ihata edilemez bir nitelikte olduğunu gösterir.

İncelemeye konu edilen *Choix de Fables Traduits En Turk* isimli eser bu aşkınlığı ifade edecek zenginliğe sahiptir. Antolojide Doğu'dan Beydaba ve Lokman; Batı'dan Ezop, Phèdre, Fénelon ve La Fontaine gibi sanat-

kârların eserleri mevcuttur. İsmi geçen yazarların kimi eserlerinin ise bir diğerinin külliyatında yer aldığı görülür. Fabllarda verilmek istenen hikemî derslere dikkat edildiğinde benzer erdemlere vurgu yapıldığı, davranışların yerildiği anlaşılır.

Türk edebiyatı için Tanzimat sonrası dönem Batı tesiri altında bir yenileşme devresi olarak değerlendirilir. Bu yenileşme devresi için Batı'dan yapılan çeviri faaliyetleri önemli bir yere sahiptir. Batı edebiyatına münhasır duyuş ve ifade tarzları neticesinde vücut bulan eserler, Türk edebiyatının açıldığı bu yeni mecranın temel özelliğidir. Osmanlı matbaasında ilk edebî çeviriler için 1850 sonrası dönem genel kabul görmüşken bu tarihten önceki çeviri metinlere, bilhassa yazma eserler olarak tesadüf etmek mümkündür. Zira incelemeye konu ettiğimiz eserin ilk mehazı da yine bir yazma eserdir.

Bu çalışmayı farklı kılan; ilgili antolojinin Paris'te, Batı tesiri altında gelişen edebiyatımızın erken döneminde yayıma hazırlanmış olmasıdır. L. Victor Letellier ismindeki şarkiyatçının yayıma hazırladığı *Choix de Fables Traduits En Turk* çoğunluğu Ezop ve La Fontaine'den alınan ilk matbu çeviri eserdir. Bu tespit göstermektedir ki Türk edebiyatının yenileşme dönemi faaliyetlerinin sınırını çizmek yalnızca Osmanlı coğrafyası ve Tanzimat sonrası eserlerle mahdut değildir. Edebiyatımızın bu dönemine ait tespitler farklı coğrafyalarda yapılacak erken döneme ait çalışmalarla daha iyi ihata edilecektir.

KAYNAKÇA

"Choix de Fables Traduits En Turk", *London Literary Gazette*, 9 Decembre 1826, N.516, s. 784.

"Choix de Fables Traduits En Turk", *Nouveau Journal Asiatique,* 1828, *T.I*, s. 86.

A.M. F. Sales (1841), *Fables de la Fontaine avec des Notes Historiques, Mythologique et Grammaticales*, Boston: Jâcques Munroe.

Arnold van Gennep (1938). *Manuel de folklore Français Contemporain*, Nantes: Librairie Guimard.

Artin Hindoglu (1831). *Dictionnaire Abrégé Français-Turc*, Vienne: F. Beck.

Beyhan Kesik, Gönül Delice (2016), *Güzide Masallar*, İstanbul: Gece Kitaplığı.

Diyarbekirli Çelebizâde Agop Lütfi (1873), *Tercüme-i Yezepos*, İstanbul: Zartaryan Matbaası.

Émile Chambry (1927), *Ésope Fables*, Paris: Les Belles Lettres.

Ezop (1877), *Menâkıb-ı Hayvan Bera-yı Teşhiz-i Ezhan*, (çev. Osman Rasih), İstanbul: Bakırcı Başı Mehmed Efendizâde Süleyman Efendi Matbaası.

İsmail Hikmet Ertaylan (1928), *Yunan Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Devlet Matbaası.

J. J. Marcel (1803), *Fables de Loqman Surnommé Le Sage*, Second Edition, Paris: L'Imprimerie De La République.

L. Victor Letellier (1826), *Choix de Fables Traduites en Turk,* Paris.

L. Victor Letellier, *Voyage et İtinéraire à Constantinope, chez les Lazzes, en Géorgie Dans Une Partie de la Perse et de la Russie*, Paris, Arthur Bertrand.

La Fontaine (1875), *Gürk-i Kaza İber ve Hikmet Şamildir*, (çev. Rıfat), İstanbul: Basiret Matbaası.

La Fontaine (1890), *Güldeste-i Ahlak*, (çev. Hacı Zahid) Bursa: Matbaa-i Emirî.

La Fontaine (1928), *Çocuklarımıza La Fontaine Hikâyeleri,* (çev. Mehmed Ali Ayni), İstanbul: Cihan Matbaası.

Léon Herrman (1950), *Phédre et ses Fables*, Leiden: E. J. Brill.

Les Auteurs Latins (1909), (Ed. Une Société de Professeurs), Paris, Librarie Hachette.

Les Fables de Pilpay Philosophe Indien ou la Conduite des Rois (1698), Paris: Florentin & Pierre Delauine.

M. A. Mazure (1863). *Dictionnaire Étymologique de la Langue Française Usuelle et Littéraire*, Paris: Librairie Classique d'Eugène Belin.

Manastırlı Mehmed Rifat (1873), *Hikâyât-ı Müntahabe*, İstanbul: Hacopulo Çarşısı 13 Numaralı Matbaa.

Markar Kabrielyan (1894), *Gülşen-i Letâif*, İstanbul: Bağdadliyan Matbaası.

Mecmuâ-yı Hikâyât (1874), Kahire: Bulak Matbaası.

Mehmed Fuad (1892), *Nouveau Dictionnaire Français-Turc*, İstanbul: Artin Sarduryan ve Mahdumları Matbaası.

Mehmed Şükrü-Mikael Aşçıyan, *Gounyet-ul-Loughat Dictionnaire Français-Turc*, İstanbul: Aramiyan Matbaası.

Müdirzâde Ahmed Nuri (?), *Gülünçlü ve İbretâmiz Hikâyeler*, Lefkoşe: İslam Matbaası.

N. Mallouf (1856). *Dictionnaire Français-Turc avec la Prononciation Figurée*, Paris: Maisonneuve et Libraires-Éditeurs.

Niklas Holzberg (2002). *The Ancient Fable: An Introduction.* Bloomington: Indiana University Press.

Nüzhet (1889), *Elsine-i Garbiyye Edebiyyât ve Üdebâsı*, Konstantiniyye: Matbaa-i Ebuzziya.

Okumak Kitabıdır (1834), Malta.

Prince Alexandre Handjéri (1841), *Dictionnaire Française-Arabe-Persan et Turc, Tome Second*, Moscou: L'Imprimerie de L'Université Impériale.

Selçuk Çıkla, "Tanzimattan Günümüze Çocuk Edebiyatı ve Bazı Öneriler", *Çocuk Edebiyatı Özel Sayısı, Hece,* Ağustos-Eylül 2005, S.104-105, Y. 9, s. 89-107.

Şemseddin Sami (1882), *Kamûs-ı Fransevî. Fransızca'dan Türkçe'ye Lugât*, İstanbul: Mihran Matbaası.

Şinasi (1859), *Fransız Lisânından Nazmen Tercüme Eylediğim Bazı Eş'ar/Extrait de Poésies et Prose Traduits en Vers du Français en Turc*, İstanbul: La Presse d'Orient.

Thomas Xavier Bianchi (1843), *Dictionnaire Français-Turc Tome Première*, Paris: Dondey et Dupré.

Çeviri ve Mimari

Çeviri Teorisi ve Öz-yönetimin İç İçe Geçmiş Tarihleri*

Esra Akcan

Bugün, mimarlık tarihçilerinin bir kısmı için geçmişin küresel olarak kapsayıcı bir anlatısını kurma meselesi asli öneme sahiptir. Birçok akademisyen, beyaz erkek mimarlar arasındaki ardışık pratikleri önceleyen ve modern mimariyi sanki salt Avrupa ve Kuzey Amerika'da icat edilmiş gibi tasvir eden tek sesli ve tekdüzlemli anlatının sınırlarını uzun süredir kabul etmektedir. Öte yandan, "İslâm mimarisi," "Asya mimarisi," ya da "Çin mimarisi" gibi sanat tarihinin 19. yüzyıl alan kategorilerini devam ettirerek küresel mimarlık tarihi yazma eğilimi pek anlamlı değildir. Zira bu model, dünyanın hiyerarşik olan az sayıdaki müstakil coğrafi alanlara ayrıldığını varsayar ve bu nedenle, kanonik anlatıyı üreten aynı jeopolitik çerçeveyi korumaya meyledebilir.

Çeviri teorisi her ikisi de sorunlu olan bu iki konumu eleştirmek için bir model sunar. Yakın dönemde geliştirilmiş olan teoriler, çevirinin "kültürler arasında tarafsız bir köprü" ya da "orijinal"lik mitini imal eden ikinci el bir

---

* Çeviri: Simten Coşar

Bu metinde "translation" terimi için iki ayrı Türkçe karşılık kullanıyorum: Çeviri ve tercüme. Tercüme terimini doğrudan linguistik göndermeyle kullanırken, çeviri terimini ifadeyi sözlü iletişimin ötesine taşıyan, metni kelimelerden ibaret saymayan bir yaklaşımla, görsel, yapılarla bağlantılı ve sayısal hatlarda kurulabilen bir kültürler-arası karşılıklı ve dolayımlı aktarım ve/ya da mübadele olarak ele alıyorum. Çeviriyi kısaca, yabancı bir dünyanın dilini tanıdıklaştırırken, tanıdık olanı da yabancı olanla karma kılan sürece referansla kullanıyorum. (ç.n.)

kopya olarak görüldüğü nosyonları reddetmek için sayısız neden sunarlar. Çeviriyi, insanların, fikirlerin, objelerin, teknolojinin, enformasyonun ve imgelerin bir ya da birden fazla yerden diğer(ler)ine nakledilirken dönüşme süreci olarak tanımladığımızda pasif metaforları ve depolitize açıklamaları dışarıda bırakırız. Bu çeviri tanımı, hem toplumsal-siyasal bağlamı hem çevirinin tüm aktörlerinin failliğini göz önüne almayı gerektirir. Bu çeviri anlayışı, gerçek anlamıyla kozmopolitan etik ve küresel adalet için farklı yönlerden işleyen ve aşağıdan doğru örülen yeni bir çevirilebilirlik kültürüne bağlılığı savunur.[1] Buna bağlı olarak, bu çeviri teorisinden türetilen, "küresel" ya da *iç içe geçmiş tarih* modeli dünyayı çok daha bağlantılı bir şekilde resmedecektir. Yerlerin, birbirinden ayrıkmış gibi görünseler de birbirinden etkilendiklerini, yapıların, geri kalan her şey tamamen türevselmişçesine tek bir merkezden yayılmaktansa karşılıklı olarak çevrildiklerini teslim eden bir geçmiş anlatısı sunacaktır. İster barışçıl olsun ya da şiddet içersin, ister işbirliğine ya da rekabete dayansın, ister iletişimi kabul etsin ya da reddetsin, iç içe geçmiş bir tarih belirli bir zaman ve mekândaki her yeri diğer yerlerle ilişki içerisinde ele alır.

Bu çalışmada yukarıdaki anlamıyla çeviri teorisini zemin alıyorum ve jeopolitik dinamikleri hesaba katan küresel bir mimari tarihine yönelik metodolojik adımları ön plana çıkarıyorum. Bunu yaparken dünya genelinde halkların egemenliğinin inşasında mimarinin yerini görmemizi sağlayan örneklere odaklanıyorum. Öz yönetim her ne kadar coğrafi ve tarihsel olarak özdeş olmasa da, genel olarak egemen erkin, monarşik ya da sömürgeci bir düzenden halka geçişi olarak anlaşılır. Vatandaşlık haklarını, kolektif karar almayı ve yönetenlerin yönetilenlerin denetimine tâbi olmalarını hukuken garanti altına almak halk egemenliğinin temel ilkeleridir. İlerleyen sayfalarda aydınlanma devrimleri, sömürgeleştirme ve de-kolonizasyon süreçlerinde ve ulus-devletlerin inşa sürecinde öz yönetimin belirleyici unsurlarının kurgulanmasını, hiyerarşik olarak dizilmesini ve farklılaşmasını birkaç örnek vasıtasıyla irdeleyerek çevirinin açıklayıcı gücünü göstermeyi umuyorum. Ayrıca moderniteyi uzun tarihi boyunca anlamanın yanısıra bu tarihin, yakın zamanda egemenliğin krizi olarak tanımlanan durumla sonuçlanan çelişkilerini açığa çıkarmayı hedefliyorum.

Örneklere geçmeden önce yerleşik öz yönetim tarihinin halk devrimle-

[1] *Architecture in Translation* adlı kitabımda, hem dilde hem de görsel alanlarda çeviri nosyonuna dayanarak mimarinin küresel seyrini anlamaya yönelik bir yol ve lügatçe önerdim. Bu kitap için yaptığım araştırma, önceden birbirinden ayrı olduğu varsayılan yerler arasındaki çoklu bağlantıları –bu bağlantılar kolay ya da eşitlikçi olmasalar da– ön plâna almakla geçmişi daha örüntülü bir şekilde yeniden yazmak için yeterli dayanağımızın olduğuna beni ikna etti. Esra Akcan, *Architecture in Translation: Germany, Turkey and the Modern House* (Durham: Duke University Press, 2012).

rinin küresel ağını görmezden geldiğini ve bizatihi bu kavramın iç içe geçmiş tarihini kararttığını söylemek yerinde olacaktır. Dünyanın, birbirinden ayrık birkaç medeniyete bölündüğü varsayımı, modernitenin Avrupa'ya ya da Kuzey Amerika'ya münhasır bir icat olduğu ve dünyanın geri kalan kısmına bu coğrafyalardan yayıldığı ve böylelikle, değişmez olarak görülen diğer mimari kültürlerini sildiği ya da akademik araştırma için değersiz kıldığı önermesini gerekçelendirmek için kullanılmıştır.[2] Bu iddianın en kesin anlatılarından biri, halk egemenliği icadının köklerini ve modern sosyopolitik ve hukuki düzenin temellerini Batı'nın aydınlanma devrimlerinde bulur. Birçok tarih anlatısında Fransız ve Amerikan Devrimleri birbirinden ayrı ayrı, insanlık için atılmış büyük adımlar olarak geçerler; ancak gariptir ki, bu tarih anlatıları aynı zamanda gerçekleşen diğer aydınlanma devrimlerinden nadiren bahsederler. Çok azı halk devrimlerinin insanlık tarihinin önemli kronolojik belirleyicileri olduğu savına karşı çıkar. Bu devrimler öz yönetimin ve halk egemenliğinin mihenk taşları olagelmişlerdir. Aydınlanmaya ait özgürlük, eşitlik ve insan/vatandaş hakları değerleri üzerinde temellenen cumhuriyetleri kuran "İnsan [Erkek] ve Yurttaş Hakları Beyannamesi" (1789) ile doruk noktasına ulaşan Fransuz Devrimi ve Haklar Bildirgesiyle (1791) doruk noktasına ulaşan Amerikan Devrimi halk devrimlerinin küresel ağı olarak nadiren birlikte ele alınırlar. Dahası, aynı yıllarda gerçekleşen diğer önemli halk devrimleri bu küresel ağa nadiren dâhil edilirler. Haiti Anayasasının ilanı (1801) bunlardan biridir. (Anayasa küçük değişikliklerle 1805'te yürürlüğe girmiştir.)

Ek olarak, yerleşik tarihler genelde zafer anlatılarını desteklerler; tarih karşısında eleştirel bir tavır alamazlar ve dolayısıyla, bu devrimlerin ikiyüzlülüklerini kayıt altına alamazlar. Örneğin, Fransız Devrimi sürecinde kadınların siyasal hak taleplerinin hep geri planda bırakıldığı gerçeği karşısında sessiz kalırlar. Amerika Devrimi kapsamında kölelik statüsü benzer bir çelişkiyi açığa çıkarır. Devrim, ifade, basın ve inanç özgürlüğü de dâhil olmak üzere birçok sivil hakkı garanti altına alırken kölelik nosyonuna dokunmamıştır.[3] Haiti Devrimi insanlık tarihinde önemli bir dönüm noktasını işaretler; zira hem halk egemenliğini ilan eden hem de köleliği yasaklayan ilk anayasayı üretmiştir. Kısa sürede hegomonik bir düzene dönüşmüş olsa da, Haiti Ana-

[2] Örneğin, Batı Asya ve Kuzey Afrika (ya da Ortadoğu) ülkelerinin 19. ve 20. yüzyıllardaki mimarileri Modern Mimari ve İslâmi Mimari araştırmalarının dışında bırakılır. Bu dışlamanın gerekçesi olarak söz konusu dönemin ve yerin her iki çalışma alanına da ait olmadığı söylenir.

[3] Frederick Douglass'ın açık bir şekilde ifade ettiği gibi: "Onlar için "ufkun sonunda" kölelik ve baskı değil, adalet, özgürlük ve insanlık vardı. Bu 4 Temmuz benim değil, sizin. ... Erkeklerin özgürlüğe hakları olduğunu, kendi bedenleri üzerinde hak sahibi olduklarını savunmamı ister miydiniz? Bunu zaten ilan ettiniz. Köleliğin yanlışlığını tartışmalı mıyım? Frederick Douglass, "4 Temmuz'un Köle için Anlamı Nedir?," 1852, http://teachingamericanhistory.org/library/document/what-to-the-slave-is-the-fourth-of-july/

yasası, özgürlük, eşitlik ve öz yönetim ideallerinin geleceğin vatandaşlarınca benimsendiğinin kanıtıdır. Aydınlanmanın bu değerlerine köleliğin külliyen ve ebediyen kaldırılmasını eklemekle aydınlanmanın en ağır çelişkilerinden birini tasfiye etmiştir. [4] Haiti Devrimiyle ya da genel olarak Karayipler Aydınlanmasıyla, o sırada Avrupa'da gerçekleşmekte olan benzer dönüşümlerin iç içe geçmiş tarihinin yakın zamana kadar akademik araştırma konusu olmaması bu nedenle anlamlıdır. Haiti Devrimi sırasında köleliğin aşağıdan verilen kararla kaldırılmasının aydınlanma düşünürleri üzerindeki olası etkileri de ancak son yıllarda ve az sayıda akademisyen tarafından tartışılmıştır.[5] Bu devrimlerin mimari sembolleri de yerleşik tarih kapsamında benzer bir hiyerarşi içinde yer alırlar. Marc-Antoine Laugier ile Jean-Jacques Rousseau'nun köken teorileri arasında –Laguier'nin mimarinin başlangıcını ilkel kulübede tespit etmesiyle Rousseau'nun insan doğasını vahşi adamın karakterine referansla tanımlayışı itibarıyla– yapılacak bir karşılaştırma, Fransız Devrimi sırasında revaçta olan, insanların doğuştan özgür ve eşit varlıklar oldukları fikrinin ortaya çıkışında iki yazarın önemli rollerini gösterir.[6] Bu anlamda, öz yönetimin mimari simgeleri nedir diye sorduğumuzda, Jacques-German Soufflot'nun St. Geneviève Kilisesi'ni (1757-1791), kilisenin 1791'de mimar Quatremere de Quincy'nin ellerinde Paris Panthéon'una dönüşümünü, Fransız Devrimi'nin seküler anıtı haline gelişini ve halka, ulus olmaya ve vatandaşlığa adanan mabede dönüşmesini düşünebiliriz. Amerikan Devrimi'ni mimarlığa referansla düşündüğümüzde ilk akla gelecek olan, Bağımsızlık Bildirgesinin yazarı ve ABD'nin üçüncü başkanı olan Thomas Jefferson'ın kurduğu Virginia Üniversitesi'dir (1817-1826). Kampüsteki mimari referanslar, Rotunda ve, Dorik, İyonik ve Korint kolon başlıklarının permütasyonuyla tasarlanan Pavilyonlar, kemeraltılar ve alınlıklar, Jefferson'ın özgür Amerika'yı Avrupa Aydınlanmasının halefi, ve dolayısıyla Amerikan mimarisini Avrupa Antikitesinin ve Rönesans'ın varisi

[4] Haiti Anayasası'nın ilk üç maddesi şöyledir: "1. Önceki adı Sr. Domingo olan adada yaşayan insanlar bu anayasayla Haiti imparatorluğu adıyla evrendeki diğer bütün güçlerden bağımsız, özgür bir egemen devlet kurmayı kabul ederler. 2. Kölelik ebediyen yasaklanmıştır. 3. Haiti vatandaşları yurtta kardeştirler; hukuk önünde eşitlik tartışmasız kabul edilir." "1805 Haiti Anayasası," http://faculty.webster.edu/corbetre/haiti/history/earlyhaiti/1805-const.htm

[5] Örneğin Susan Buck-Morss, Hegel'in efendi-köle diyalektiğini Haiti Devrimi perspektifinden yeniden yorumlar. Hegel, hiç şüphesiz, bu devrimden haberdardı. Paul Miller, köleliğin devamının Batı'da yol açtığı çelişkileri ve oportünist ekonomik bolluğu açığa çıkartan Hispanik Karayipli yazarların Avrupalı düşünürleri nasıl gördüklerini inceler. Susan Buck-Morss, *Hegel, Haiti and Universal History* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009); Paul Miller, *Elusive Origins: The Enlightenment in the Modern Caribbean Historical Imagination* (Charlottesville ve Londra: University of Virginia Press, 2010).

[6] Marc-Antoine Laugier, *An Essay on Architecture*, çev. W.A. Hermann (Los Angeles: Hennessey & Ingalls, 1977). Jean-Jacques Rousseau, *Discourse on the Origin of Inequality* (Indianapolis: Hackett Publishing, 1992, orijinal basım: 1755).

olarak kurma niyetini hatırlatır. Öte yandan, Haiti Devrimi'nin mimarisine bakmaya niyetlendiğimizde örnek bulmakta zorlanırız; zira mevcut yapılar mimarlık tarihi disiplininde neredeyse hiç çalışılmaz ya da araştırma konusu olarak kabul edilmez. Henri Christophe'un yönetimi sırasında yapılan Milot'daki Sans-Souci Sarayı, akademik açıdan daha fazla ilgiyi ve Haiti Devrimi'nin aydınlanma ideallerinin entelektüel arka planını hazırladığı kabul edilen Toussiant Louverture gibi düşünürlerle doğrudan ya da dolaylı bağlantısı araştırılmayı bekleyen bu tür bir mimarlık örneğidir –saray bugün yıkıntı halindedir.[7] Kralın danışmanı Baron Valentin de Vastey gibi birçok kişi için Sans-Souci Sarayı Afrika onurunu simgeleyen bir anıttır: "Afrikalıların torunları tarafından, Etiyopya, Mısır, Kartaca ve eski İspanya'yı harikulade eserleriyle kaplamış olan atalarımızın beğenisini ve dehasını göstermek [için] inşa edilmiştir"[8] (Şekil 1). Sarayın konumlandığı tepeyi vurgulayan merdivenler ve piramidel yükselen hacimler, taşların anıtsal görkemi, yapay kaynaklar ve su şebeke sistemi ve binanın kalitesi danışmana antik piramitleri ve tapınakları olduğu kadar "medeniyetin doğuşu"nu da hatırlatmış olmalı.



Şekil 1 Sans-Souci Sarayı, Haiti, Milot, 1810-1813, Public Domain.

[7] Burada Postdam'daki Sans-Souci Sarayıyla karıştırılmaması için not düşmekte fayda var –aslında bu konuda yapılacak araştırmalar iç içe geçmiş tarihin bu konudaki boyutlarını da açığa çıkartabilir. Yanısıra, devrimde etkili olan, fakat Kral Christophe tarafından öldürülen eski köle Sans-Souci'yle de karıştırmamak gerekiyor. Milot'daki anıtsal bina Batılı sömürgecilere bağımsızlık mücadelesinin gücünü göstermek amacıyla büyük ve gösterişli bir yapı olarak inşa edilmiştir. Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History* (Boston: Beacon Press, 1995), 36.

[8] Trouillot, *Silencing the Past*, 36.

Bu nedenle, Fransız, Amerikan ve Haiti Devrimlerinin birlikte ortaya çıkışını gösteren iç içe geçmiş bir mimarlık tarihi ilginç bir jestten ziyade Avrupa merkezci yerleşik tarihin temellerini uzun süre muhafaza etmiş olan sembolik sistemi yıkmak anlamına gelir. İlerleyen sayfalarda karşılaşacağımız ve 20. yüzyıl boyunca mimarinin öz yönetimle ilişkisini belgeleyen örnekler, halk devrimlerinin küresel ağının tanınmamasının arkasında yatan nedenin uzun vadeli etkilerinin de kanıtlarıdır.

UGANDA VE "TAM VATANDAŞLIK İÇİN MEZUNİYET"

İç içe geçmiş tarih anlatısıyla dünyanın sabit kimlik kategorilerine bölünmesi karşısında alternatif bir model oluştururken, aynı zamanda bu çevirilerin hiç de kolay ve eşitlikçi olmadıklarını hatırlatmak ve globalizmin ideolojik olarak tarafsız ya da iyicil hudutsuzluk olarak anlaşılıp gereksiz övgü düzülmesinin de önünü almak gerekiyor. Çatışmaları göz ardı eden "küresel" tarihler söylemi depolitize ederler ve eleştirel bir tarih yazmakta ya da bu mücadelelerin içinden daha iyi uygulamaları tespit etmekte başarısız olurlar. Avrupa'da sanayileşmeyle Afrika ve Asya'da sömürgeleştirmeyi ya da Soğuk Savaşın Batı ve Doğu Bloku'ndaki görünümlerini bir arada okuduğumuzda, çeviriyi ihtilaflı bir etkileşim alanı olarak tanımlamamıza yetecek kadar örnek buluruz. Bu şekildeki okumalar mimari ve kentsel planlamanın iç içe geçmiş tarihlerinde açık ya da örtük emperyal tahayyülün, sembolik şiddetin ve husumetin hiç de az olmadığını gösterir.

Sömürgeleştirme, kölelik kadar büyük bir çelişkiydi; zira sömürgeleştirilmiş toprakların yerel sakinlerinin egemenliği tanınmıyordu. Son dönemde yapılan çalışmalar, Fransız ve İtalyan yönetimi altındaki Kuzey Afrika'nın sömürge şehirlerinin ve Britanya yönetimi altındaki Hindistan'ın sömürge şehirlerinin yapımı sırasındaki kentsel planlama modellerinin ve mimari tasarım stratejilerinin çevirisinde işleyen jeopolitik ve ırksal hiyerarşileri ortaya çıkarmıştır.[9] Öz yönetim tarihini yazarken, sömürge dönemlerine ait bu mimari oluşumları, manda ve bağımsız yönetimlere ait

[9] Özellikle bkz. Janet Abu-Lughod, *Rabat: Urban Apartheid in Morocco* (Princeton: Princeton University Press, 1980); Paul Rabinow, *French Modern* (Cambridge: MIT Press, 1980); Thomas R. Metcalf, *An Imperial Vision. Indian Architecture and Britain's Raj* (Berkeley: University of California Press, 1989); David Prochaska, *Making Algeria French* (Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme and Cambridge University Press, 1990); Gwendolyn Wright, *The Politics of Design in French Colonial Urbanism* (Chicago ve Londra: The University of Chicago Press, 1991); Zeynep Çelik, *Urban Forms and Colonial Confrontations* (Berkeley: University of California Press, 1997); Jean-Louis Cohen, Monique Eleb, *Casablanca: Colonial Myths and Architectural Ventures* (New York: Monacelli Press, 2002); Mark Crinson, *Modern Architecture and the End of Empire* (Burlington: Ashgate, 2003); Brian McLaren, *Architecture and Tourism in Colonial Libya* (Seattle: University of Washington Press, 2006); Mia Fuller, *Moderns Abroad: Architecture, Cities and Italian Imperialism* (New York: Routledge, 2007).

olanlarla kıyaslamak, farklı mimarların coğrafi hiyerarşilerle kurdukları itaatkâr ya da yıkıcı ilişkileri kayda geçmek açısından önemlidir.

Ernst May'ın Britanya mandası altındaki Uganda'daki pratiği bu açıdan açıklayıcı bir örnektir. Raymond Unwin'in öğrencisi ve Silezya ve Frankfurt'taki konut programlarının direktörü olan Ernst May bahçe kent hareketi ve modernist kolektif konut kapsamında önde gelen mimarlardandır. Frankfurt konut programına özgü yerleşkeleri [*Siedlungen*] (*Das Neue Frankfurt. Yeni Frankfurt*), kesintisiz ve yatay yapı blokları, büyük yatay pencereleri, beyaz yüzeyleri, düz çatıları, geniş balkonları ve binalar arasındaki büyük yeşil alanlarıyla modernist sosyal konutlarının en güzel örnekleri arasındadır. Bu program, servetin eşitsiz dağıtımıyla başa çıkmayı amaçlayan, birçok modernist, formel, işlevsel ve sosyo-politik ideallerin yaratıldığı ve uygulandığı en önemli mimari katkılardan biridir.[10] Bu fikirlerin, May'ın Afrika'daki uygulamalarına çevirisi birkaç *alan (scapes)* üzerinde gerçekleşti.[11] İlk olarak, Nairobi'de standartlaştırılmış, hızlı ve verimli bir inşaat sistemi olarak işleyecek olan, sivri tonozlu, ön-üretimli betonarme sistemi olarak kanca-döşeme ("hook-on-slab") (1946) gibi teknolojilerin çevirisi yapıldı. Bu, Frankfurt'taki Praunheim yerleşkesinde (1926-1927) prefabrik yapı elemanlarıyla yaşanan deneyime çok benzer.[12] May, benzer şekilde, Nairobi'nin Delamere Dairelerinde (1938-1951), ilk olarak Frankfurt programı için Margarete Schütte-Lihotzky tarafından tasarlanan Frankfurt Mutfağını (1926) uyarladı.[13]

May'ın fikirlerini Uganda ve Nairobi'nin dinamiklerine göre çevirirken, modernleşmenin insnlığı ileri medeniyete götüren doğrusal bir gelişme ol-

---

[10] Yeni Frankfurt iskân programı hakkında geniş bir literatür vardır. Örneğin bkz. Christoph Mohr ve Michael Müller, *Funktionalität und Moderne: Das Neue Frankfurt (1925 1933)* (Köln: Fricke im Rudolf Müller, 1984); Thomas Elsaesser, Christina Gräwe, Jörg Schilling and Peter Cachola Schmal, der., *Martin Elsaesser und das Neue Frankfurt* (Berlin: Ernst Wasmuth Press, 2009); Martina Heßler, "The Frankfurt Kitchen: The Model of Modernity and the 'Madness' of Traditional Users, 1926 to 1933," *Cold War Kitchen: Americanization, Technology and European Users* içinde. Der. Ruth Oldenziel ve Karin Zachman (Cambridge: MIT Press, 2009), 163-184; Susan Henderson, *Building Culture: Ernst May and the New Frankfurt Initiative, 1926-1931* (New York: Peter Lang Publishing, 2013).

[11] Alanlar terimini Arjun Appadurai'nin *scapes* kavramını karşılamak için kullanıyorum. Appadurai bu kavramı küresel ölçekteki kültürel akış tarzlarını açıklamak için kullanır. Bkz. Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).

[12] Afrika'da May için bkz. Eckhard Herrel, *Ernst May: Architect und Stadtplaner in Afrika 1934-1953* (Frankfurt: DAM, 2001); Claudia Quiring, Wolfgang Voigt, Peter Cachola Schmal ve Eckhard Herrel, der. *Ernst May. 1886-1970* (Munich: Prestel, 2011).

[13] Susan Henderson, *Building Culture*; Martina Heßler, "The Frankfurt Kitchen"; Esra Akcan, "Civilizing Housewives versus Participatory Users: Margarete Schütte Lihotzky in the Employ of the Turkish Nation State," *Cold War Kitchen: Americanization, Technology and European Users* içinde. Der. Ruth Oldenziel ve Karin Zachman (Cambridge: MIT Press, 2009), 185-207.

duğu kanaatini taşıdığı söylenebilir –bu kanaat genelde yanlış bir şekilde iyicil addedilir. Bu kanaat hiçbir projede Kampala Genişleme Planında (1945-1947) olduğu netlikte açığa çıkmaz. Uganda, o dönemde Britanya mandasıydı; belirli ölçüde yerel yönetim yetkisine sahipti. Ancak bu yetki Britanya'nın egemenliği altında verilmişti. 1940'ların sonunda bağımsızlığı hedefleyen isyanları, 1950'lerde bağımsızlığa yönelik hazırlıklar takip etti. 1962'de Uganda bağımsızlığını elde etti. Manda yönetiminin 1945 yılında, May'den Kololo-Naguru alanını geliştirmesini talep etmesi üzerine mimar, yeşil alanlar, trafik, kanalizasyon, yağmur suyu drenajı, elektrik ve su şebekesi için planlarını çizen geniş bir rapor hazırladı. May'in bu planları hazırlarken şehirciliği modernleştirici bir araç olarak kabul ettiği şüphe götürmez.

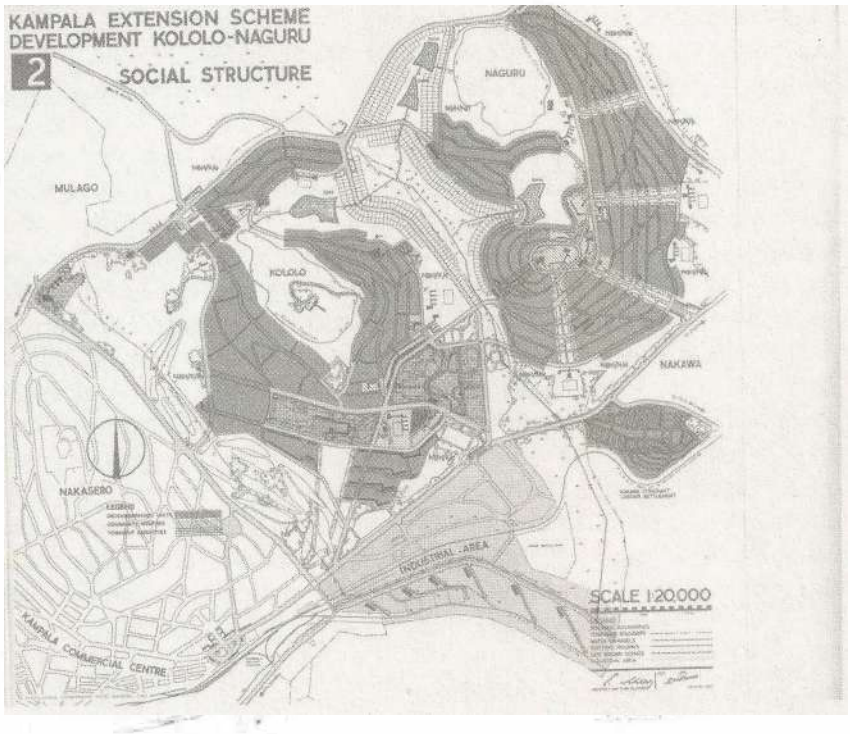
Öte yandan May'ın "toplumsal yapı" için hazırladığı harita en açıklayıcı tasviri içerir. (Şekil 2). May Kampala'nın A. E. Mirams, F.S.I., F.R.S.I. tarafından hazırlanan 1929 tarihli öngörülü plan sayesinde ve "alanın elverişli topografyasına bağlı olarak... güzel bir bahçe kent" olduğunu kabul etse de,[14] "şehir planlaması biliminin büyük adımlarla ilerlediği"ni ve planın modern trafik önlemleriyle ve en önemlisi farklı "ırkları" ayrıştıracak şekilde oluşturulan kent imarıyla ve mimariyle uyarlanması gerektiğini belirtmiştir –ki bu "ırk" tanımı o sırada kendi ülkesindeki Nasyonel Sosyalist yönetimle şiddet içeren anlamları sahiplenmişti. Önceki düzenleme çoğunlukla Avrupalı yerleşke planlarını tanımlarken, May ayrıştırılmış bölgelendirmeyi takip etmiş ve Asyalıların yerleşkelerini, en önemlisi, "Afrikalının vatandaşlık elde edecek düzeye çıkabilmesini sağlayacak örgütlü sivil yaşamı geliştirmeyi" de vurgulamıştır.[15] May, rapor boyunca Afrikalıların tam vatandaşlık düzeyine henüz çıkamadıkları, mimarinin onları bu yönde hazırlayabileceği varsayımıyla ilerler:

> Bu nedenle planlamacı, şehri, topluluğun ilkel üyelerinin şehrin küçük ya da büyük birimlerinin idaresine tedrici bir şekilde katılımlarını sağlayacak şekilde düzenlenmelidir. Böyle bir gelişme kaçınılmaz olarak biraz zaman alır. Önerilen sosyal planın bu zor sorun için nihai bir çözüm sunduğunu iddia etmiyorum. Bu plan, günümüzde Afrikalıyı, milletler topluluğunda eşit haklara sahip bir üye olabilmesi için rehavetinden tedrici bir şekilde uyandıracak ve kendisiyle ilgili meseleleri

[14] Ernst May, *Report on the Kampala Extension Scheme, Kololo-Naguru* (Uganda hükümeti için hazırlanmıştır. Hükümet tarafından Nairobi'de basımı yapılmıştır), 2 Eylül 1947.

[15] "Mirams planı, toplumsal açıdan, ağırlıklı olarak Avrupalıların iskânı için ayrılan alanların planlamasıyla ilgiliydi. May planı Avrupalılar ve Asyalılar için yeni yerleşim alanlarına verilen önemi korur. Öte yandan bu plan, aynı zamanda, Afrikalının tam vatandaşlığı hak edebileceği düzeye gelmesi için gereken örgütlü sivil yaşamı geliştirmeye de gözle görülür vurgu yapar." A.g.y., 2.

yönetmekte sorumluluk üstlenecek düzeye getirmeye yönelik birçok girişime katkı amacıyla oluşturulmuştur. [...] Modern medeniyetlerin kendisine verdiği görevlerden ve faydalardan tam payını almasını engelleyen uçurumu gidermek olarak tanımlanabilecek muazzam işin üstesinden gelmek için Mandacı Hükümetin ve bir arada yaşadığı, daha gelişmiş vatandaşların kendisine sunduğu yardım ve yönlendirmeyi en iyi şekilde kullanmak Afrikalının sorumluluğundadır.[16]



Şekil 2 Ernst May, "Sosyal Yapı" Plan, Kampala, Uganda, 1945-47

Kaynak: Ernst May, *Report on the Kampala Extension Scheme, Kololo-Naguru*, (Uganda hükümeti için hazırlanmıştır. Hükümet tarafından Nairobi'de basımı yapılmıştır), Eylül 1947.

Buna bağlı olarak May, kentin bölgeleme planını hiyerarşik olarak örgütlenmiş idari ve toplumsal gruplar kümesi olarak çizmiştir –Aile Grubu, Mahalle Grubu, Topluluk, Nahiye. Bu tasarıda yerleşim alanları önce yuva, çocukların oyun alanları, sağlık merkezleri gibi daha küçük sosyal tesisleri

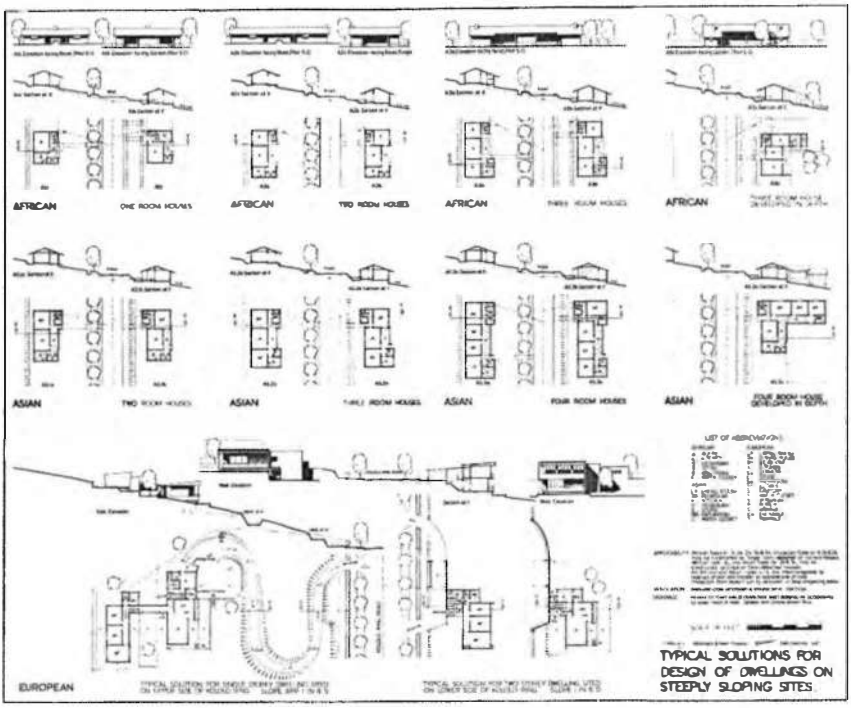
[16] *Age.*, 5-6.

paylaşan yüz aileden oluşan en küçük gruptan başlayarak, alışveriş merkezleri, yükseköğretim birimleri ve idari merkezleri olan daha büyük ve farklı ırkları içeren topluluklara doğru ilerler. Böylelikle Afrikalı nüfus en küçük grup içindeki kararlarda oy kullanmaktan başlayarak tedrici olarak daha yüksekteki idari yapılara doğru ilerlemekle öz yönetimi "öğrenecektir". May, aynı zamanda hükümetin, Avrupalı nesillerin büyümesini güven altına almayı amaçlayan, Avrupalı çocukları Afrikalı ve Asyalı çocuklardan ayrıştırarak eğitme şartını da benimsemişti. Buna bağlı olarak, May'ın raporu Avrupalı çocukların orta öğretim düzeyinde ülke dışına gönderilmesini savunuyordu; zira "iklim" "12 yaşın üzerindeki [Avrupalı] çocukların eğitimi için uygun görünmüyor"du.[17]

May mimariyle ilgili diğer kararlarda Afrikalıların kentsel yönetime rahat geçişi, "Afrikalının geleneksel kendi köy yaşamıyla şehrin yaşamı arasındaki zıtlık karşısında duyması muhtemel paniği azaltmak için"[18] Avrupalıların kılavuzluğuna ihtiyaç duydukları yönündeki kanaatini devam ettirmiştir. Yeşil alanları ve dinlenme alanlarını "Afrikalı emekçiyi daha dengeli kılmak ve çıktığı köye dönüp durmasına son vermeyi sağlama çabaları açısından önemli bir katkı"[19] olarak savunmuştur. May, meskenlerin mimari tasarımı açısından niyetini, "farklı ırklardan oluşan bir şehirde mimari uyuma ulaşmak"[20] olarak tanımlamıştır. Her "ırk" için ayrı konut tipi önermiştir. Önerilerini söz konusu "ırk"ların hangi kıtayla bağlantılı olduklarına bakarak belirlemiştir. Buna göre, en büyük, düz çatılı, badanalı, işlevsel olarak ayrılan odaları olan, modern malzemelerle donatılmış, mutfakları, lavaboları olan, bol balkonlu ve ayrı garajlara sahip evleri Avrupalılar için ayırmıştır. Asyalılar için iki ilâ dört odalı, orta büyüklükteki, eğimli çatısı olan, işlevlerine göre ayrılan odaların ve mutfakların bulunduğu evleri öngörmüştür. Afrikalılar için ise en küçük evleri, geleneksel konutlara benzeyen, bir ilâ üç odalı, odaların işlevlerine göre ayrılmadığı ve verandalı evler olarak tanımlamıştır (Şekil 3).[21] May'ın inşa ettiği sivil

[17] *Age*., 8.
[18] *Age*., 6.
[19] *Age*., 10.
[20] *Age*., 18.
[21] Kai Gutschow'un okumasına göre bu, May'in sömürgeci tahayyülü paternalist bir bükümle benimsediğini gösterir: "May'e göre modern malzemelerle ziyadesiyle geleneksel planlamayı tuhaf bir şekilde birleştiriyor olması Afrikalıların sanayi öncesi göçebeliklerinden üretken modern kent sâkinine doğru evrimlerini üstlenmelerinde yardımcı olacaktı. Planının belirli görgülü davranışların benimsenmesini teşvik edecek, didaktik, bir çeşit öğretmen ya da eğitimci olacağını umuyordu. May'in yerel koşulları terbiye etmek ve 'iyileştirmek' arzusu sömürgeci bakışını ancak ince bir örtüyle gizleyebiliyordu." Kai K. Gutschow, "The 'New Africa'," *Ernst May: 1886-1970* içinde. Der. Claudia Quiring, Wolfgang Voigt, Peter Cachola Schmal ve Eckhard Herrel (Munich: Prestel, 2011), 197-213.

binalar ve kent daireleri, ırk temelli ayrıştırmasıyla tutarlı bir şekilde, stil açısından Almanya'daki Yeni Mimariyle daha uyumlu bir ifadeye sahiptirler. Bu eğilimin en görünür örneklerinden biri Kampala Belediye Binasıdır (1938-1939). Bina yuvarlak köşesi, yatay şerit pencereleri ve badanalı duvarlarıyla Frankfurt'taki Römerstadt konutlarıyla çarpıcı bir benzerlik içindedir (Şekil 4). Sonuç olarak, May'ın Afrika'ya paternalist yaklaşımı ve Avrupa mimarisini medenileştirici bir aygıt olarak görmesi, şehir planından mesken tiplerine ve mimari stile kadar kentsel ve mimariyle ilgili kararlarında tutarlı bir şekilde yol gösterici olmuştur.



Şekil 3 Ernst May, Mesken Tipleri, Kampala, Uganda, 1945-47.

Kaynak: Ernst May, *Report on the Kampala Extension Scheme, Kololo-Naguru*, (Uganda hükümeti için hazırlanmıştır. Hükümet tarafından Nairobi'de basımı yapılmıştır), Eylül 1947.





Şekil 4 Ernst May, vd., Römerstadt Konutları, Yeni Frankfurt Konut Programı, 1927-28 karş. Ernst May, Belediye Binası, Kampala, Uganda, 1938-39

Kaynaklar: A: Fotoğraf: Esra Akcan
B: Fotoğraf: Philipp Sturm, 2011.

TÜRKİYE VE MİMARİ BAĞIMSIZLIK BİLDİRGELERİ

Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında öz yönetimin yerleşmesinde mimarlığın önemini göstermek için sayısız örnek vardır. İmparatorlukların ya da sömürge yönetimlerinin çöküşünü takiben kurulan bağımsız ulus-devletlerin sayısındaki artışla, Ankara, Brasilia, Dakka, Bağdat ve Kuveyt gibi başkentlerde Bruno Taut, Clemens Holzmeister, Le Corbusier, Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Louis Kahn, Walter Gropius ve Jørn Utzon gibi önemli mimarların etkileri görülebilir. Cumhuriyetçi devrimlerin sembollerinin çoğunun inşası yurt dışından davet edilen mimarlarca üstlenilmiştir. Yabancı mimarların bu sürece katılımlarına işaret etmeye devam edeceğim, çünkü bu, sömürgeleştirme dönemleriyle karşılaştırma yapmak açısından verimli bir zemin sunar. Ancak, bu yerli mimarların sürece katkılarını önemsizleştirmek anlamına gelmiyor. Ev sahibi ülkedeki öz yönetim ve yerel egemenliğin ilânı sömürge ve manda dönemlerindeki eşitsizliklere son vermiştir. Ancak bu, sürece dâhil olan uzmanların, sömürgeci ile sömürge, Avrupalı ile Ortadoğulu, Batılı ile Doğulu, medeni ile azgelişmiş, ya da ileri ile geri kalmış arasında olduğu varsayılan hiyerarşik ayırım üzerinden kurulan zihinsel çerçevelerinden vazgeçtikleri anlamına gelmiyordu. Bu bağlamda, halk egemenliğinin inşa sürecine eleştirel bir perspektiften katılırken bu hiyerarşileri bozan mimarları özellikle hesaba katmak gerekiyor. Bruno Taut'un ulus-devlet inşa süreci ve yeni cumhuriyetin başkentinin inşası kapsamında ele alınabilecek olan Türkiye'deki çalışmaları, özellikle inşa edilmemiş olan Millet Meclisi projesi bu açıdan önemli bir örnektir.

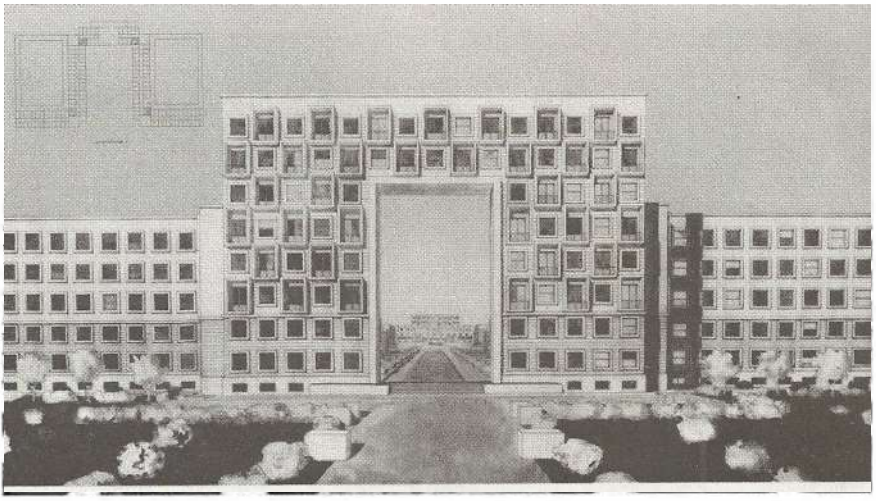
Kemalist yönetim, Birinci Dünya Savaşı'nın ve Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünün ardından 1923'te Türkiye Cumhuriyeti'ni kurduğunda Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinden Cumhuriyete doğru devam eden az sayıdaki yerel Ermeni mimarın yerini almak üzere Almanca-konuşan müttefik ülkelerden mimarları davet etmiştir. Berlin'de yaşayan mimar ve planlamacı Herman Jansen, aralarında yeni başkent Ankara da olmak üzere birçok şehrin imar planını bahçe kent modelini çevirerek hazırlamıştır. Aynı program kapsamında Taut, Ernst Egli, Theodor Jost, Martin Elsaesser, Paul Bonatz, Seyfi Arkan ve Şevki Balmumcu da aralarında olmak üzere birçok yabancı ve Türk mimar yeni modern ulus-devletin mimari sembollerini tasarlamıştır –bunlar arasında hükümet binaları, okullar, üniversiteler, hastaneler, müzeler ve evler vardı. Kemalist kültür politikalarının Avrupalılığın Türkiye'ye rahat bir şekilde çevrilebileceğine dair bir güveni gösterdiği söylenebilir. Ancak egemen bir ulus-devletin inşası, ulusal olduğu iddia edilen köklerin yeniden canlandırılmasını da gerektirir. Dolayısıyla, birçok yabancı ve Türk mimar hem modern hem ulusal mimari arayışında olduklarını sıklıkla vurgulamıştır.

Millet Meclisi binası, on dört katılımcının olduğu uluslararası düzeydeki bir mimarlık yarışması (1937-1938) sonucunda ortaya çıktı. (Taut zaman yetersizliğinden dolayı projesini sunmadı.) Fonksiyonel gerekliliklerin yanısıra yarışmanın tanıtımında "20. yüzyılın ihtiyaçlarını ve Türkiye Cumhuriyetinin mevcudiyetini mükemmellik, saflık ve uyumu simgeleyen bir mimari üslûp ve kompozisyonla temsil edecek ve somutlayacak bir anıtın inşası" şart koşuluyordu.[22] Bina hükümet merkezini oluşturan yapılar arasına yerleştirilecekti; yeri, Jansen'in imar planında halihazırda belirlenmişti ve Avusturyalı mimar Clemens Holzmeister tarafından tasarlanan binaların yanında yer alacaktı. Holzmeister, Ulus'taki hükümet merkezindeki Bakanlık binaları dışında, Çankaya'nın yamacından bu komplekse tepeden bakan Cumhurbaşkanlığı Konutu'nu halihazırda inşa etmişti (1929-1938). Böylelikle kendisini modernleşen ve güçlü bir ulus-devlet olarak temsil etmeyi arzularken, aynı zamanda, Osmanlı İmparatorluğu'na özgü mimari formlarla bağlantıyı reddeden bir ülkeye mimari ifadesini vermişti. Holzmeister, Jansen'in imar planındaki üçgen alan planını muhafaza ederek hükümet merkezi için sekiz U-biçimli ve H-biçimli binanın inşa edilmesini önerdi. Bu binalar, nihai olarak Millet Meclisinin taçlandıracağı anıtların bulunduğu aksın iki yanına simetrik olarak yerleştirileceklerdi. İnşa edilmemiş olan anıtsal kapı, hem Zafer Takı'na referansla devlet otoritesinin açık sembolü hem de uzun mesafe aşan taşıyıcı sistemi ile Türkiye'nin teknolojik ilerlemesinin göstergesi olacaktı (Şekil 5). Hükümet merkezindeki Bakanlık binalarının yanısıra Holzheimer'ın kent genelinde tasarladığı diğer kurumsal binalar da, düz çatıların kullanımı, kemerlerin, kubbelerin ve süslerin olmaması ve en önemlisi küplerden mürekkep kompozisyonlar oluşturan kütle tasarımlarının yinelenmesiyle birbirleriyle uyumlu bir haldedir. Bu binaların, özellikle önceki döneme özgü Osmanlı yeniden doğuşçuluğuyla karşılaştırıldığında yeni bir dönemin başlangıcını temsil ettiklerini düşünen çağdaş mimarlar ve eleştirmenler, acilen yeni bir terim olarak "Viyana kübik mimarisi" terimini buldular.[23] Bu binalar, düz çatılarına ve süssüz ön cephelerine rağmen düzeni, istikrarı ve otoriteyi temsil etmek için simetri, ağır bloklar, yükseltilmiş ve merkezî olarak yerleştirilmiş girişler, kemeraltılar ve hiyerarşik olarak düzenlenmiş mekânlar gibi zi-

[22] "Kamutay musabakası program hulasası," *Arkitekt*, 4 (1938): 99–129. Alıntı: s. 99.

[23] Örneğin Sedad Eldem ve *Arkitekt*'in editörü Zeki Sayar, Atatürk'ün Bakanlıklara ek olarak kendi başkanlık konutunun mimarı olarak Holzmeister'ı seçmiş olmasını bir dönemin kapanışı olarak tasvir ederler. Avusturya'nın Türkiye Büyükelçisi Norbert von Bischoff da aynı fikri paylaşır. Sedad Eldem, *50 Yıllık Meslek Jübilesi* (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 1983), 49; Norbert von Bischoff, *Ankara. Eine Deutung des Neuen Werdens in der Türkei* (Vienna: A. Holzhausnes 1935), 101-102; İlhan Tekeli ve Selim İlkin, der., *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları* (Ankara: Tarih Vakfı 1997).

yadesiyle geleneksel biçimlerden oluşurlar. Binaların ön cepheleri, büyük şeffaf yüzeylerdense geleneksel oranlı dikey pencerelerle bölünmüştür; zemin planları açık ya da serbest plan anlayışından ziyade geçirimsiz, iç duvarlarla ayrılmış geleneksel kapalı odalardan oluşur. 20. yüzyıl boyunca yeni egemen ulus-devletler için çalışan mimarlar Lewis Mumford'un ünlü –"anıtsa modern olmaz; modernse anıt olmaz"– mottosunu yanlışlayacak şekilde modern anıtsallığın farklı ifadelerini bulmuşlardır.[24]



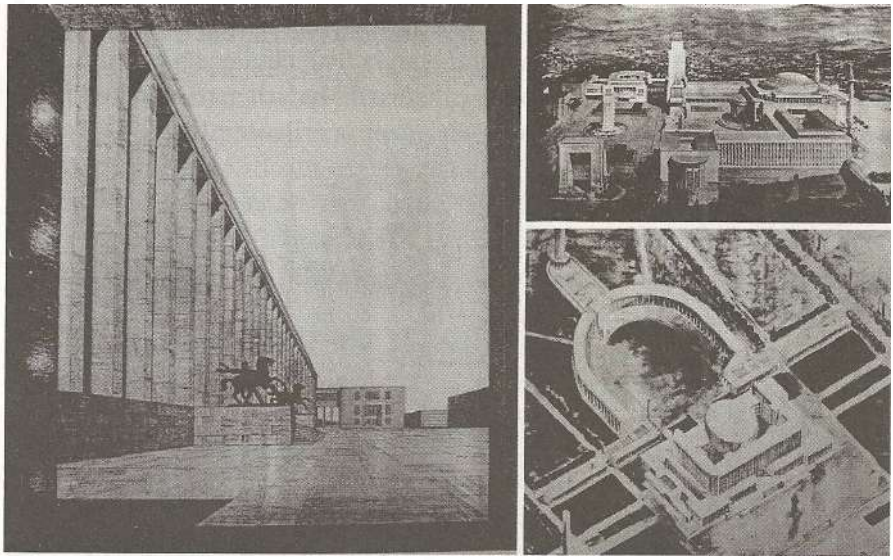
Şekil 5 Clemens Holzmeister, Kapı Binası Çizimi (Gümrük ve Tekel Bakanlığı), Ankara, 1934.

Kaynak: Clemens Holzmeister, Bauten, Entwürfe (Salzburg, 1937).

Millet Meclisi yarışması için oluşturulan mimarlar jürisi en iyi üç projeyi önerecek ve Türkiye Cumhuriyeti hükümeti nihai tercihi yapacaktı. Yarışma süreci Türkiye'deki mimarlık çevrelerinin eleştirilerinden muaf kalmadı. Başat meslek dergisi, *Arkitekt*'in editörleri mimari yarışmanın açık çağrı temelli olmak yerine davet edilen katılımcılar arasında geçmesini, adayların ve sürecin kamuyla paylaşılmamasını ve Türk mimarların yarışmaya girmelerinin başlangıçta engellenmesini ve ancak dilekçeler gönderildiğinde katılmalarına izin verilmesini ve bu durumun Türk mimarların hazırlanma sürecini yarı yarıya azaltmasını eleştirdiler.[25] Bu süreçte, jüri üyeleri, finansal sınırlar içerisinde kalan iki projenin mimari değerleri iti-

[24] Lewis Mumford, *The Culture of Cities* (New York: Harcourt Brace and Co, 1938), 438.
[25] "Kamutay musabakası program hulasası", *Arkitekt*, 4 (1938): 99-129. Alıntı: s. 100.

barıyla yetersiz oldukları kararına vardı ve finansal kısıtlamaları hesaba katmadan en iyi üç öneriyi seçtiler. Değerlendirmelerinde her bir projenin bina planı ve organizasyonu, mimari üslûbu, finansal tedbirleri ve alanda konumlandırılmasıyla ilgili artıları ve eksileri listelediler.



Şekil 6 Millet Meclisi Binası için düzenlenen yarışmaya katılan projeler, Ankara, Türkiye, 1937.
Solda: Alois Mezara Üstte: Jozef Vago Allta: Seyfi Arkan.
Kaynak: Clemens Holzmeister, Bauten, Entwürfe (Salzburg, 1937).

Bu yarışmayla görünürlük kazanan çok sayıda öneri, Avrupa'nın doğusunda ve Asya'nın batısında yer alan bağımsızlığını yeni kazanmış bir ulus-devlette halkın egemenliğinin nasıl temsil edileceğiyle ilgili uzlaşmanın olmadığını gösterir (Şekil 6). Birincilik ödülünü kazanan ve nihayetinde, hükümet merkezi için yürüttüğü on yıllık çalışmanın zirvesi olarak Millet Meclisi binasını inşa eden Holzmeister gibi, birincilik ödülünü paylaşan diğer mimarlar olarak Albert Laprade ve Alois Mezara da kolon başlıkları ya da süslemesi olmayan karkas kemeraltı, simetrik bir yerleşim planı ve simetrik aksta girişi büyüten figüratif ve zaferi simgeleyen heykeller kullanmışlardır. Bu, Türkiye'de 1940'larda soyutlanmış klasisizmin gittikçe daha kabul gördüğünü gösterir; hem Batılı hem Osmanlı referanslarından yeteri kadar uzaktır hem de Türkiye'nin üzerinde konumlandığı antik Yunan'ın varisi olduğu düşünülen Türk mirasına yeteri kadar yakındır. Bunun aksine, Jozef Vago'nun projesi Şeriat düzeniyle eski Osmanlı yönetimini gereğinden fazla

hatırlatıyordu; zira, simetrik girişin yanlarında yer alan iki minare kulesiyle ve toplantı salonunun üzerindeki kubbesiyle camiden başka bir şeye benzemiyordu. Mimar büyük ihtimalle, din ile devletin ayırımının, seküler anayasayla korunan yeni rejim için öneminin farkında değildi.

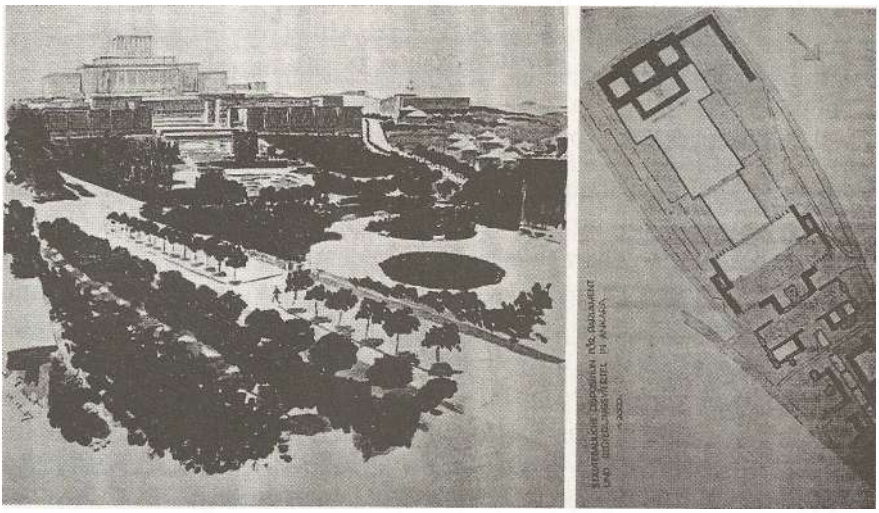
Türkiyeli mimar Seyfi Arkan ve o dönemde Almanya'dan göçmen olarak Türkiye'de bulunan Bruno Taut tarafından hazırlanan iki çalışma mimarlığın halk egemenliğinin kuruluşunda üstlenebileceği rollerle ilgili kayda değer öneriler içerir. Arkan, çalışmasını hazırlaması için kendisine tanınan sürenin kısalığına rağmen en güzel önerilerden birini sunmuştu: Arkan'ın projesinde eliptik bir kütleden oluşan meclis binası, hemen karşısındaki yarı eliptik dış-alan kemeraltıyla sarmalanan bir amfitiyatroyla tamamlanıyordu. Genel kamunun girişi özellikle vurgulanırken, kompleksin dört tarafı da cumhurbaşkanı, bakanlıklar, basın gibi farklı gruplar için giriş cephesi olarak tasarlanmıştı. Amfitiyatronun çevrelediği alanın en yüksek noktasında, vatandaşların hükümet yetkilileriyle bir araya gelecekleri bir toplanma alanı olarak büyük bir kamu alanı tasarlanmıştı. Arkan'ın projesi sadece iktidarın Osmanlı Padişahından Cumhuriyete devrini temsil etmiyor; aynı zamanda, halk egemenliğinin pratiğe dökületeceği alanı da, en azından teorik olarak hazırlıyordu.

Yükseltilmiş bir tepeye yerleştirilmiş olan Taut'un projesi de yeni egemenliğin kuruluşuna ve cumhuriyetçi anayasaya yöneliktir (Şekil 7). Mimarın açıklamasında işaret ettiği noktalar arasında şehir tacı ve iklimi hesaba katan mimarlık kavramları ön plana çıkarlar. Bu kavramlar Taut'un Almanya'da Nazizmin yükselişi nedeniyle sürgün edilişinden sonra yaşadığı Japonya ve Türkiye bağlamına uymuştur.[26] Taut'un Ankara'da bir şehir tacı inşa etme önerisinin ilk bakışta 1919 tarihli kitabı *Die Stadtkrone*'daki fikri yeni bir yerde ve zamanda hiç düşünmeden dayattığı şeklinde anlaşılabilir. Vurgusu artırılmış tepeye doğru çıkan merdivenler ve basamak basamak çıkan hacimlerden oluşmuş piramidal bir kompozisyonu tercih etmesi, merkezî iktidar ve hiyerarşi fikrine çok fazla itaat ettiği yönünde okunabilir. Aslında Taut'un Türkiye'deki çalışmaları azımsanmayacak bir hayal kırıklığı yaratmıştır. Berlin konut programından meslektaşı olan ve aynı dönemde Türkiye'de olan Martin Wagner, Walter Gropius'a bir mektubunda şöyle yakınıyordu: "Taut Rönesans ilkelerine takılı kalmış; Yeni olana doğru bir yol bulamıyor. Büyük hayal kırıklığı içindeyim... Böyle bir yenilikçi mimar için ne kadar üzücü bir durum!"[27] Ama Taut'un projesi

[26] Bruno Taut'a atfedilir, "Mimar Bruno Taut (Kamutay musabakası program hulasası)", *Arkitekt*, 4 (1938): 130-132.

[27] (Çeviri yazara aittir) Martin Wagner, Walter Gropius'a mektup. 29 Ağustos 1937, Manfred Speidel, "Bruno Taut: Wiren und Wirkung," *Atatürk için Düşünmek: İki Eser: Katafalk ve Anıtkabir:*

yazdıkları bağlamında ele alındığında, May'ın Uganda'daki tutumuna benzer bir şekilde Türkiye'de paternalist ve didaktik bir tutumu benimsemiş olan Wagner gibi meslektaşlarına kıyasla alternatif bir rota çizme niyetinin bir uzantısı olarak görülebilir. Wagner, May'e hemen hemen aynı zamanlarda yazdığı bir mektupta şunları söyler: "Şark benim için çok yetersiz ... Türkler (ve muhtemelen bütün Asyalılar) makinelerin ve sermayenin karşısında tehlikeli bir çakmakla oynayan çocuklar gibiler."[28]



Şekil 7 Bruno Taut, Millet Meclisi Binası yarışması için sunulan öneri, Ankara, Türkiye, 1937.

Kaynak: "Mimar Bruno Taut (Kamutay musabakası program hulasası)," *Arkitekt*, Sayı 4 (1938): 130–132.

Taut'un günlüğü mimarın Millet Meclisi binasının tasarımıyla 1937 yılının son aylarında ve 1938 yılının başlarında ilgilendiğini; bu süreçte Sedad [Eldem'le] ve Seyfi [Arkan'la], görüştüğünü ve bakana mektup yazdığını teyit eder. Bu, söz konusu görevlendirmeyi almayı gerçekten istediğini gösterir.[29] Taut 1938 yılının Ocak ve Şubat aylarında, Edirne'ye yolculuğuyla ilgili izlenimlerini ve saygın sanat tarihçisi Celal Esad [Arseven'le] Mimar Sinan'ın Selimiye Camii hakkında yaptıkları konuşmayı günlüğü-

Iki Mimar: Bruno Taut ve Emin Onat (Istanbul: Milli Reasürans T.A.Ş., 1997), 54-62 içinde alıntılanmıştır.

[28] Martin Wagner, Ernst May'e mektup, 1 Mayıs 1937, İstanbul. Martin Wagner Papers, Letters 26, Akademie der Künste, Berlin.

[29] Bruno Taut, İstanbul Journal (El yazması). *Akademie der Künste*, Nachlaß Taut, Mappe III, 18.

ne not düşer. Hem Taut hem Arseven camiyi bir şehir tacına benzetirler. Bu, Taut'un Ankara'da bir şehir tacı inşa etme önerisinin, salt Almanya bağlamından çıkan fikirlerini Türkiye bağlamına çevirmeden Türkiye'ye dayatması olmasından ziyade, en azından kendi bakışına göre, yerel bağlamdaki gözlemleriyle esinlendiğini gösterir. Dahası Taut Millet Meclisini, Türkiye'nin yeni anayasasının mimari bir ifadesi olarak bir tepede şehir tacı gibi yükseltmeyi önermiştir. Taut, Millet Meclisinin konumunu Cumhurbaşkanlığı Konutuna nispetle belirlerken şunları söyler:

> Cumhurbaşkanlığı Konutu, mimari olarak Millet Meclisinden daha az etkileyici mi görünmelidir? Ya da Millet Meclisi mi daha az etkileyici görünmelidir? Bana Türkiye'nin anayasasına göre her ikisinin eşit temsil edilmesi gerektiği söylendi.[30]

Cumhurbaşkanlığı Konutu Holzmeister tarafından, hükümet merkezinin özellikle yerinden edilmiş bir kısmıymışçasına, Çankaya'nın yamaçlarına, bakanlık binalarına yukardan bakacak şekilde inşa edilmişti. Bu alıntı, Taut'un Millet Meclisi'ni, güçler ayırımını ve dolayısıyla monarşinin sonunu sembolize edecek şekilde ikinci bir şehir tacı gibi inşa etmeyi önerdiğini gösterir. Bu, öz yönetime, diğer bir ifadeyle tek bir hükümdarın değil anayasal hukukun yönettiği yeni bir ülkeye fizikî görünüm sunmaktan başka bir şey değildir. Taut'un projesi bugünün Türkiyesi'nde ayrıca yeni bir önem kazanıyor: Gittikçe daha da otoriterleşen Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) hükümeti 2017 yılında anayasal değişiklikle yönetme erkini bir devlet başkanının altında birleştirmiştir.

Taut'un Millet Meclisini bir dizi avlu etrafında tasarlama önerisi iklimi hesaba katan bir mimariyi teorileştirme açısından kararlılığını gösterir. Taut'un iklim nosyonunu, tereddütlü iyimserliğine ve etno-merkezcilik risklerine rağmen farklı kılan, bu nosyonu evrenselliği yakalamak adına bir kategori olarak görmesidir.[31] Taut'un Japonya'da ve Türkiye'de yazdığı sayısız makaleyi ve kitaplarını bu projeyi anlamamız açısından kılavuz olarak aldığımızda, mimarın yapıp ettiklerini Avrupa modernizminin küresel geçerlilik iddiasına karşı çıkan kozmopolitan bir etiğe yönelik girişimler olarak okumak mümkündür. Taut, mimarlık dersleri verdiği ve mimarlık programının direktörü olarak çalıştığı İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki sergisinin açılış konuşmasında kendi entelektüel gelişimini Imma-

[30] Bruno Taut'a atfedilmiştir, "Mimar Bruno Taut (Kamutay musabakası program hulasası)," *Arkitekt*, 4 (1938): 130.

[31] Taut'un evrenselciliği şu sözlerinde görülebilir: "Mimari formlar iklime, ışık ve hava durumuna uygun oldukları ölçüde evrenseldirler." Taut, "Japans Kunst: Mit europäischen Augen gesehen," 92. Daha fazla tartışma için bkz. Akcan, *Architecture in Translation*, 5. Bölüm.

nuel Kant'ın hümanizmasıyla ilişkilendirir..[32] "Ebedi Barış" (1795) başlıklı çalışmasında Kant, ebedi barışı, düşman tarafların ellerindeki kaynaklar bir süreliğine tükendiği ya da düşmanlığı geçici olarak askıya aldıkları için elde edilen değil, gelecekte herhangi bir savaş ihtimalini ortadan kaldıran bir barış olarak adlandırır. Bu barışın yasal zeminini kozmopolitan hukuk ve ahlâki zeminini konukseverlik etiği olarak tanımlar.[33] Bu kozmopolitanizm, aydınlanmacı aklın barış görevini yerine getirebileceği güveni üzerine tesis edilir. Buna göre, insan rasyonalitesi evrenseldir ve her insan evrensel maksimlerle bağlantılı bir şekilde eyleyebilecek yeteneğe sahiptir. [34]

Taut Japonya ve Türkiye'de yazdığı kitaplarda bir yandan bu ülkeler hakkındaki Batılı Oryantalist algıyı, diğer yandan bu ülkelerde benimsenen mevcut modernleşme süreçlerini eleştirir.

> Batı salt anladığını gördü ve [Doğu'yu] egzotik, etkileyici bir tuhaflık olarak göründüğü ölçüde beğendi.[35] [Kitapta yapmaya çalıştığım] yabancı ve alışılmadık yolların çok doğal ve basit nedenleri olduğunu göstermektir. Bu yolların egzotik olduğunu düşünen herkes hayvanat bahçesindeki camdan kafesin önünde şaşkın şaşkın duran bir çocuk gibi davranır. Ama alışılmadık olana bu tür duygusal ve romantik bir yaklaşım makul olmadığı gibi adil de değildir. Zira dünya genelinde insanlar eşit miktarda akla sahiptir.[36]

Taut, Japonya'da ve Türkiye'de yaşadığı dönemde Oryantalizm'in taşıdığı risklerin farkına varır. Dahası, Avrupalı olmayan ülkelerde gördüğü temel sorunlar üzerine de değerlendirmelerde bulunur. Örneğin "Melancholie," başlıklı çalışmasında Batılı olmayan sanat sahnesinde bir çeşit "depresyona" ve "teslimiyete" yol açan temel bir ikiliğe (*Zwiespalt*) bağlı olarak

---

[32] Bruno Taut, "Ansprache zur Eröffnung der Taut – Ausstellung in Istanbul am 4.6.1938," 260. Rosemarie Bletter de, Kant'ın özellikle "Ebedi Barış"ta geliştirdiği hümanizmasının genç Taut'un üzerindeki etkisinin büyük olduğunu ileri sürer. Rosemarie Bletter, "Bruno Taut and Paul Scheerbart's Vision: Utopian Aspects of German Expressionist Architecture," (Doktora Tezi, Columbia University, 1973).

[33] Immanuel Kant, "Perpetual Peace: A Philosophical Sketch", *Political Writings* içinde. H. Reiss (der.); H. B. Nisbet (çev.), (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 93-130. İlk basım 1795. Ayrıca bkz. James Bohman ve Matthias Lutz-Bachmann (der.), *Perpetual Peace: Essays on Kant's Cosmopolitan Ideal* (Cambridge: MIT Press, 1997); Allen W. Wood, "Kant's Project for Perpetual Peace," *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation* içinde. B. Robbins ve P. Cheah (der.) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 59-76.

[34] Diğer iki formül şunlardı: "İnsanlığı, İster kendi şahsında ya ister bir başkasının şahsında insanlıkla ilişkini hiçbir zaman bir araç olarak değil, hep bir amaç olarak kuracak şekilde davran. [...] Her insana amaçlar evreninin bir üyesi olarak davranacak şekilde hareket et", *Age.*, 429. "Her rasyonel varlığın iradesinin evrensel hukuka yönelen bir irade olduğu fikriyle hareket et", *Age.*, 431.

[35] *Age.*, 175.

[36] *Age.*, 75.

depresif bir halin hâkim olduğunu ileri sürer.[37] Taut'a göre bu ikiliğin son dönem belirtileri büyük ölçüde Doğu'yla Avrupa arasında görülen uçurum, Doğuya ait geleneklerin salt "egzotik müze parçaları" olarak düşüşü ve geleneksel yaşam tarzları ile Avrupa modernizmi arasında görülen karşıtlıktır.[38] Taut, Avrupalı olmayan meslektaşlarının güvensizlik hissiyle huzursuz olduklarını; dolayısıyla, kendi ifadesiyle "yabancı biçemlerin birebir taklidi"yle "yavan yerlicilik"[39] arasında ikileme düştüklerini düşünür.

Taut bu koşullara bir karşılık olarak başat eseri olan *Mimari Bilgisi*'ni yazdı. İstanbul'da yazılan ve Türkçe yayımlanan *Mimari Bilgisi*'nde –evrenselliğe erişmek için akla duyulan Kantçı güvene çok benzer bir şekilde– teknikle, yapıyla, işlevle ve oranla rasyonel iştigal etmek mimarinin evrensel ilkeleri olarak belirlenir, ama coğrafi farklılıklara iklimi hesaba katan binalarla yanıt verilmesi önerilir.[40] Taut, yerli normların yabancı etkisiyle yenilenmesine karşı çıkanları eleştirir.[41] Aksine, "sahte bir Enternasyonalizm, dünyanın tektipleştirilmesi (*Weltuniformierung*), yerkürenin yavanlaştırılması (*Langweiligmachen*) şeklinde değil", aksine, "her iki tarafı daha da zenginleştirecek" bir melezleştirme olacak yabancılaştırıcı çevirileri savunur.[42] *Mimari Bilgisi*'nde, küresel aynılık iddiası olarak tanımlanabilecek *Allerweltsarchitektur* olarak adlandırdığı durumu doğrudan yadsır.[43] Bunun yerine *kozmopolitan* kelimesi yabancı olana açıklığı garanti altına almanın ötesinde "Doğu"yla "Batı" arasına yerleştirilen Oryantalist ayırım çizgilerine de meydan okur.

> Doğu ile Batı'nın birlikte var olabileceklerine olan inanç güçlendikçe birinin kendi doğasındaki yabancılığı tanıma enerjisi de güçlenir. Bu enerjinin büyümesiyle melankoli hak ettiği mezara gömülecektir.[44]

Taut'un, kozmopolitan mimari olarak adlandırdığım teorik müdahalesi, mimarinin çok daha sık görülen sömürgeleştirme ya da "medenileştirme" aracı olarak kullanılmasına önemli bir alternatif sunar.

---

[37] Taut, "Japans Kunst: Mit europäischen Augen gesehen".
[38] *Age.*, 12-13.
[39] *Age.*, 265.
[40] Taut iklim nosyonunu evrenselliğe erişmekte yardımcı olacak bir kategori olarak görür. Kendi ifadesiyle, "mimari formlar, bulundukları yerin iklimi, ışığı ve havası açısından uygunlukları ölçüsünde evrenseldirler." *Age.*, 92.
[41] Taut, "Japans Kunst" başlıklı çalışmasında Japonya'da verimli bir modern mimarinin Avrupa etkisiyle sentezlenen bir üretimin sonucunda ortaya çıkacağını ileri sürer. Taut, *Japans Kunst*, 206.
[42] *Age.*, 206.
[43] Taut, *Mimari Bilgisi*, 46.
[44] Taut, "Japans Kunst: Mit Europäischen Augen Gesehen," 24.

KUVEYT VE KİMLİĞİN DEĞİŞEN İŞARETLERİ

Taut'un kozmopolitan etik çağrısı, özcü kimlik ve çevrilemezlik iddialarının 20. yüzyıl boyunca yeni biçimlere büründükleri Türkiye'nin yükselen milliyetçilik bağlamında istisnai ve ihtiyati bir uyarı olarak kaldı. Yerleşik tarih ve günümüz eleştirisi kapsamında yerel olanla yabancı olan genelde birbirlerinin panzehiri olarak görülür. Birçok anlatıda bir tarafın eleştirilmesinde diğer tarafa dayanılır; bu durum çelişkili uygulamaların göz ardı edilmesini, adalet okunu öngörülemez yönlere evrilten çoklu mikrosiyasal güçlerin kayda alınmamasını beraberinde getirir. Bunun yerine çevirinin tarihsel akışı, her bir örneğin, salt küresel ya da salt yerel bir mimariye indirgenebileceğini –sanki bu mümkünmüşçesine– varsayan açıklamalara kıyasla çok daha incelikli olduğunu gösterir. Ya münhasıran Batı-temelli ya da özcü bir şekilde ulus/topluluk/din-temelli açıklamaların altını çökertmenin verimli bir yolu, ("Batı'dan geriye kalanlara doğru") sorunsuz, tekyanlı tercümenin mümkün olduğu yönündeki kanaat kadar çevirinin imkânsızlığı yönündeki kanaate de eşit mesafede durmaktır. Hiyerarşik bir bağlamdaki eşitsizlikleri açığa çıkartmak ve eleştirel uygulamaları vurgulamak ile kimlik iddialarının tarihselliğini göstermek jeopolitik bilince sahip küresel tarihyazımının iki hamlesini oluşturur. Aslında özcülüğün büyüsünü bozmanın en yapıcı yolu tarih boyunca evrilen kimlik işaretlerini açığa çıkartmaktır.[45] Kuveyt'te 1970'lerdeki hükümet merkezini Türkiye'de 1930'lardaki hükümet merkeziyle karşılaştırarak değerlendirmek bu tartışmayı somutlar.

Kuveyt'in 1961'de bağımsızlığını kazandıktan sonra Basra Körfezi'nde uluslararası bir güç olarak yükselişi 1970'lerdeki inşaat patlamasına da zemin hazırladı. Çokuluslu bir danışma kurulunun önerileri üzerine alışılmadık kadar çok sayıda uluslararası tanınırlığa sahip mimarlık ofisi kentsel simge oluşturacak binaları tasarlamaya davet edildi. Davet edilenler arasında, ikamet mahalleri için Fransa'dan Candilis/Josic/Woods, Ulusal Havaalanı için Japonya'dan Kenzo Tange ve Sief Sarayı'nın genişletilmesi için Finlandiya'dan Reima Pietilä, Devlet Camiinin tasarımı için Irak'tan Mohamed S. Makiya, ikonik Kuveyt Kuleleri için İsveç'ten Malene Björn, Merkez Bankasının tasarımı için Danimarka'dan Arne Jacobsen, konut ve iş yerleri için Andrzej Bohdanowicz, Wojciech Jarzqbek ve Edward Lach gibi birçok Polonyalı mimar vardı.[46] Aynı yıllarda Körfez genelinde inşaat

[45] Ayrıca bkz. Esra Akcan, "Translations of Architecture in West Asia During the Twentieth Century", *The Companion to Islamic Art and Architecture: Blackwell Companions to Art History Series* içinde. Gülru Necipoğlu ve Barry Flood (der.) (Blackwell, yayımlanacak).

[46] Örneğin bkz. Stephen Gardiner, *Kuwait: The Making of a City* (Essex: Longman, 1983). Yasser Mahgoub, "Kuwait: Learning from a Globalized City", *The Evolving Arab City: Tradition,*

sektöründe İngiltere'nin hâkimiyeti göz önüne alındığında Kuveyt'in birden fazla ülkeden mimarı ve/ya da mimarlık şirketini yeniden yapılanma için davet etmiş olması anlamlıdır.

Kuveyt'te 20. yüzyılın ortalarına ve/ya da sonlarına ait modernist yapılar arasında Jørn Utzon'un Ulusal Meclisi (1972-1983) öz yönetimin inşasında mimarinin yerini gösteren bir örnektir.[47] Bina, Utzon'un o sıralarda Londra'da bulunan ve çizimleri hazırlamış olan, çalışanı Türk mimar Oktay Nayman'la uzun mesafe iletişim içinde, Utzon Hawaii'deyken katıldığı uluslararası bir mimarlık yarışması sonrasında ısmarlandı.[48] Dalgalı çatıların sayısında değişiklik yapılmasına ve projeye bir camii eklenmesine rağmen yarışma ve inşa edilmiş versiyon arasındaki tasarım anlayışı büyük ölçüde aynı kaldı. (Şekil 8).

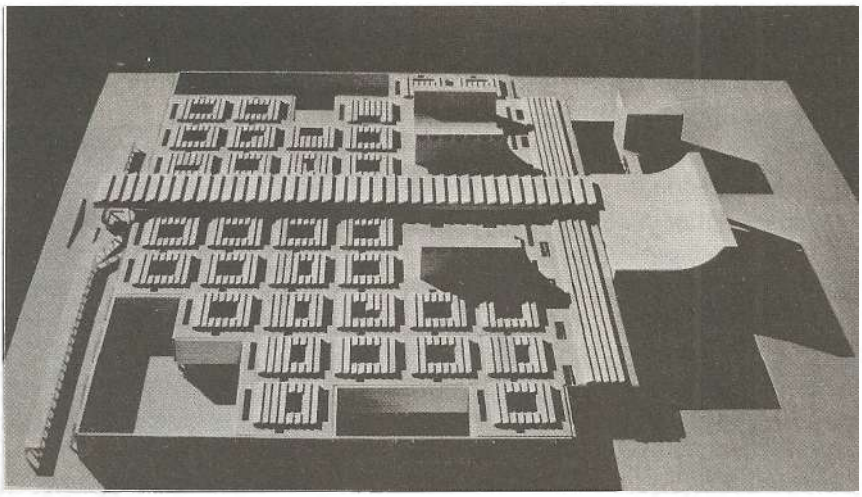
Utzon'un Ulusal Meclisi minyatür bir kent ya da kıyı boyunca uzanan, saf beyaz yüzeyleriyle suyun mavisini öne çıkartan modern bir kapalıçarşı gibidir. Kare düzenlemesi iç sokakların ve avlular etrafında kurulan iki katlı modüllerin arasından fışkıran ileri teknoloji ile inşa edilmiş çadıra benzer iki yapıdan oluşur.[49] O dönemde "ilave ederek büyüyen mimari" fikrine yönelmiş olan Utzon, Kuveyt Ulusal Meclisi'nde, hem ilaveli hem tektip tasarım özelliklerini birleştirir. Bunu, gerektiğinde yeni modül eklenmesi için sahne hazırlarken, genelinde anıtsal olan bileşenlere sahip bütüncül bir kompozisyon kurarak yapar (Şekil 9). Utzon 1970'de yazdığı, "İlave Mimari" başlıklı yazısında ilave ederek büyüyen yapıları zaman geçtikçe değişen program gereklerini karşılarken sergiledikleri çeşitlilik ve esneklik nedeniyle önerdi.

Modernity and Urban Development içinde. Yassr Elsheshtawyn (der.) (Londra ve New York: Routledge, 2008), 152-183; Lukasz Stanek, "Mobilities of Architecture in the Global Cold War: From Socialist Poland to Kuwait and Back," *International Journal of Islamic Architecture*, 4, 2, (2015): 365-398; Nasser Golzari, *Architecture and Globalisation in the Persian Gulf Region.* (Farnham, UK: Routledge, 2016).

[47] Utzon'la ilgili daha fazla bilgi için özellikle bkz. Sigfried Giedion, "Jorn Utzon and the Third Generation," *Space Time and Architecture*, 5. basım (Cambridge: Harvard University Press, 1995, ya da 1941 5. basım, 1967), 668-695; Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture* (Cambridge: MIT Press, 1996), 296; Francois Fromonot, *Jorn Utzon: Architect of the Sydney Opera House* (Milan: Electa, 2000); Richard Weston, *Utzon: Inspiration, Vision, Architecture* (Hellerup, Danimarka: Edition Bløndal, 2002); Khaled al-Sultany, *Architectural Intertextuality: Architecture as Acceptance of the 'Other'* (Kopenhag: Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Architecture Publishers, 2012).

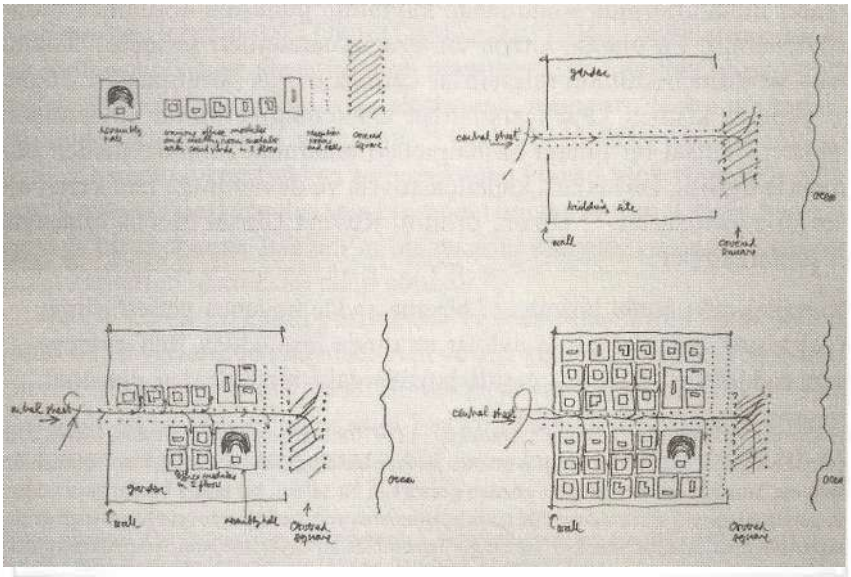
[48] Weston, *Utzon.*

[49] Toplantı salonunun ve kamu meydanının kapladıkları geniş alanları ve yükseklikleri söz konusu çadır benzeri yapılar altında, boru şeklinde sütunlar ve (her biri 500 ton ağırlığında olan) prefabrik katener kavisli kirişler kullanarak karşılamaya dönük teknolojik hırs, yeni Kuveyt'in ilerlemesinin bir kanıtı olarak görülüyordu.



Şekil 8 Jørn Utzon, Ulusal Meclis Binası Yarışması için hazırlanan çalışma, Kuveyt (Başkent) 1972.

Kaynak: "Mimar Bruno Taut (Kamutay musabakası program hulasası)," Utzon Architects Associates.



Şekil 9 Jørn Utzon, Ulusal Meclis Binası Diyagramları, Kuveyt (Başkent), 1972-83.

Kaynak: Utzon Architects Associates.

İlave ilkesiyle çalıştığınızda düz biçimler ve yüzey biçimleriyle ilgili bütün taleplere ve genişletme ve değişikliklerle ilgili taleplerin tümüne saygı göstermekte ve bu talepleri karşılamakta zorluk çekmezsiniz. [T]ekil bileşenlerin var olma hakkını rencide etmenin önünü alabilirsiniz.[50]

Parlamento binasındaki ana omurga kentle deniz arasında uzanan üstü örtülü bir iç caddedir. Caddenin bir tarafında hükümet birimlerine giriş sağlayan modüller yer alır; diğer yanında toplantı salonuna giriş veren modül vardır. Öte yandan caddenin bir ucu Körfez boyunca uzanan yarı açık kamusal alana açılır. Bu anıtsal büyük alan (40 m × 82.5 m) sudan gelen esintiyi alır; toplantı salonunun çatısına benzeyen dalgalı bir gölgelikle örtülür (Şekil 10). Utzon bu alana referansla monarşik "Arap kültürü"yle ilgili iklim temelli tespitlerini oluşturmuştur:

> Kuveyt'teki tehlikeli ölçüde güçlü güneş ışığı nedeniyle kendinizi gölgede korumak zorunda kalırsınız –gölge var oluşunuz için hayati öneme sahiptir. Kamuya açık toplantılar için gölge sağlayan bu alan, hükümdarın halkını koruduğunun simgesi olarak görülebilir. Bir Arap deyişine göre, "Bir sultan öldüğünde gölgesi kaybolur."[51]

Öyleyse, tasarımın arkasında yatan ve kompleksin içe dönük niteliğinde, tekrarlayan avlularda, üstü örtülü iç caddelerde, dalgalı gölgeliğin hatırlattığı çadır metaforlarında somutlanan kavramın güneşten korunmak olduğu söylenebilir. Ek olarak, Utzon'un tasarım stratejileri genelde, "İslâmi mimari"ye bilinçli kültürel referanslar vermek olarak görülmüştür. Utzon, ilave yapının kısmen kapalıçarşılardan esinlendiğini bizzat söylemiştir. "Araplar... anıtsal bir binayı başlangıçtaki anlamına zarar vermeden büyütmek(le ilgili)... zorlukları, kapalıçarşılarla ve devamlılığa izin veren alçak evlerle aşmıştırlar."[52] Utzon, bizatihi Kuveyt Ulusal Meclis binasıyla ilgili şunları söyler:

> Kompleksteki bütün birimler... bir ana cadde boyunca yerleştirilirler [ve] küçük taraçalar ya da avlular etrafında inşa edilen, ana caddeye yan caddelerle bağlanan, çeşitli boyutlardaki modüllerden oluşurlar.

---

[50] Jørn Utzon, "Additive Architecture", *Arkitektur*, 1 (1970). İngilizce çeviri: Weston, *Utzon*, 276.

[51] Utzon, Frampton, s. 296'dan alıntılanmıştır. Benzer bir alıntı Weston, s. 327'de bulunabilir: "İnşaata başlamadan son kez projeyi gözden geçirirken bu salonu bir tarafa bırakmanın nedeni olarak paradan tasarruf etme arzusu dile getirilmiştir. Ama yeni parlamento için hazırlanan projenin başlatıcısı olan "Meclis Sözcüsü"yle bir görüşmemizde bu büyük salonun, Arap ülkelerindeki liderlerle halklar arasındaki ilişkinin bir simgesi olarak tasarlandığını söyledim. Gölge korumaydı. Bir lider öldüğünde 'gölgesinin düştüğü'nün söylendiğini duymuştum. Çölde gölgesiz yaşayamazsınız. "

[52] Orijinal kaynak, Utzon'un Danimarka gazetesine verdiği mülâkattır: *Politiken*, October 1978. Alıntı yapılan kaynak: Francois Fromonot, *Jorn Utzon: Architect of the Sydney Opera House* (Milano: Electa, 2000), 199.

> Her birim, istenildiğinde modül eklenerek genişletilebilir. ... Sistemin serbestçe esneyen bu dış hatları, geleneksel İslâmi kapalıçarşı mimarisiyle yakından bağlantılıdır. [53]



Şekil 10 10Jørn Utzon, Ulusal Meclis Binası, Kuveyt (Başkent), 1972–83 (Fotoğraf:EA)

Kaynak: Esra Akcan.

Utzon'un inşa ettiği diğer binalarda –söz gelimi Skane'deki Düşük Maliyetli Konutlar (İsveç, 1954), Kingo Evleri ve Fredensborg Evleri (Danimarka, 1957, 1965), Tahran'daki Melli Bankası (İran, 1958), Farum Şehir Merkezi ve Herning'deki Okul (Danimarka, 1966)–, avluların eşlik ettiği tek katlı dokudan ve alçak kubbeli hücreler ve bacalardan oluşan örüntülerden haz ettiğini gören birçok eleştirmen, mimarın "İslâm mimarisi"nin etkisinde olduğunu ileri sürmüştür.[54] Utzon'la birlikte, Melli Bankası'yla ilgili çalışmaktayken İsfahan'ı ziyaret eden Hans Munk Hansen'e göre bu kent Kuveyt Ulusal Meclisi için bir model oluşturmuştur. Utzon, Nayman'a yazdığı bir mektupta İsfahan'ın bir resmini eklemiş ve ondan "böylesine güzel kemerler" çizmesini talep etmiştir.[55]

Ancak Utzon'un kendi yazılarında ve meslektaşlarının anılarında dünyanın farklı yerlerinden kaynaklanan ve çok geniş bir yelpazeye yayılan etkileri taşıdığı açığa çıkar. Bu farklı mekânlar arasında, mimarlık birikimine başladığı erken döneminde gittiği Fas ve Meksika'nın yanısıra, kitaplarla ve danışmanları vasıtasıyla tanıştığı Çin ve Japonya da vardır.[56] Utzon'un,

---

[53] Jørn Utzon: "The Importance of Architects," *Architecture in an Age of Skepticism* içinde. Lasdin, D. (der.) (Londra: Heinemann, 1984), 214-233, alıntı: 222.

[54] Özellikle bkz. Weston, *Utzon*; al-Sultany, *Architectural Intertextuality*.

[55] Weston, *Utzon*, 305.

[56] Özellikle bkz., Weston, *Utzon*; Chen-Yu Chiu, "Jorn Utzon's Radical Internationalism: Nordic Grounding and the Emulation of China," *Nationalism and Architecture* içinde. Raymond Quek, Darren Deane ve Sarah Butler (der.) (Burlington: Ashgate, 2012), 185-197.

aralarında Sidney Opera Binası da olan kanonik kamu binalarının birçoğu için tasarım konsepti işlevi gören sabit platform ve uçan çatının izleri Çin'de yaptığı yerel mimari eskizlerine kadar sürülebilir.[57] Utzon,"Platforms and Plateaus" (Platformlar ve Platolar) başlıklı metinde Yucatán ve Maya mimarisinin ve Hindistan ve Ortadoğu platformlarının çalışmalarında güçlü bir etkiye sahip olduğunu belirtir.[58]

Petrol sonrası kentleşme pratiklerinin yarattığı hayal kırıklığından sonra kültürel referanslara dönüşün başladığı 1970'lerin ve 1980'lerin Kuveyt'inde, Utzon'un kozmopolitan paletinin yerine "İslâmi mimari"nin geçmesi için elverişli bir bağlam oluşmuştu. Bir örnek vermek gerekirse, çağdaş mimarlık eleştirmeni Stephen Gardiner, kentin yeni su iletim sisteminin bir parçası olarak inşa edilen ikonik Kuveyt Kulelerini (mimar: Malene Björn, 1969-76), "uzay çağının İslâmi simgesi " olarak tanıtıyordu.[59] Hükümet yabancı mimarlara projelerini muğlâk bir nosyon olarak tanımlanan "İslâmi mimari"yle ilişkilendirmeleri şartını koymuştu.[60] İklime özel mimarlık modern dönem mimarlarının çalışma kapsamı dışına zaten nadiren çıkmıştı. Bu, özellikle Güney Amerika, Hindistan, Irak, Lübnan ve Türkiye'de çalışan orta-yüzyıl mimarları açısından böyleydi. İki savaş arası ve savaş sonrası dönemlerde yere özel mimari bileşenleri açıklamak için kullanılan kimlik işareti, ya ulus-devletti ya da belirli bir ülkeye özgü iklim koşullarıydı. Ancak, ilerleyen yıllarda "İslâmi" kelimesinin "ulusal" kelimesinin yerini aldığını görmek önemlidir. "İslâmi mimari" terimi 1970'lerin sonundan itibaren birçok ülkede, farklı pratikleri adlandırmak ya da kendi adını koymak için toplayıcı bir terim haline geldi –ki bu postmodern mimari biçemlerinin dünya genelindeki yükselişi ve tarihsel binalarla referans verme yarışıyla da uyumluydu.[61]

Dahası Utzon'a göre, binasında Körfez boyunca uzanan, büyük kapalı kent meydanı Arap demokrasisinin gerçekleşeceği asıl yerdi.

> Ve devasa çatı, parlamentoda çok önemli olan faaliyetleri, diğer bir ifadeyle Emirle halkın buluşmasını koruyacak şekilde yerleştirilmelidir... Şöyle ki, Emir dışarı çıkar ve kalabalığa hitap eder. Ama aynı zamanda

[57] Chiu, "Jorn Utzon's Radical Internationalism".

[58] Jørn Utzon, "Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect," *Zodiac*, 10 (1962): 112.

[59] Gardiner, 124.

[60] Nezar Al-Sayyad, "Introduction", *Modernism and the Middle East: Architecture and Politics in the Twentieth Century* içinde. Sandy Isenstadt ve Kishwar Rizvi (der.) (Seattle ve Londra: University of Washington Press); Stanek, "Mobilities of Architecture."

[61] Daha ayrıntılı bir tartışma için bkz. Esra Akcan, "Global Conflict and Global Glitter: Architecture of West Asia", *A Critical History of Contemporary Architecture (1960–2010)* içinde. Elie Haddad ve David Rifkind (der.) (Londra: Ashgate, 2014), 311-337; Esra Akcan, "Translations of Architecture in West Asia during the Twentieth Century."

> kalabalık devasa, koruyucu çatının altında toplanır. Burada, hoparlör sistemleri vasıtasıyla Emirle konuşmaları mümkün olacaktır; Emir de halkla konuşabilecektir. Halk, Emiri devasa bir ekrandan izleyebilecektir; Emirin sesine mütekabil büyük bir görüntüsü olacaktır. Humeyni ve etrafında toplanan bu coşkulu kalabalığı muhtemelen televizyonda izlemişsinizdir. Öyleyse, Emirle Arap cemaatinin teker teker her bir üyesi arasında dolaysız bir bağ vardır. Biz bunu buralarda gerçekten bilmiyoruz. Aziz Erhard Jacobsen şöyle demişti: "Bana oy verin yeter; gerisini bana bırakın!" Bizim demokrasimiz böyle.[62]

Utzon'un inşa ettiği yapının, "bizim [Batı] demokrasimiz"den daha dolaysız katılımcı addettiği "İslâmi demokrasi"nin tesisi için sunduğu olanakla ilgili romantik fikirlerini muhtemelen en net gösteren metni budur. Bu metin yazıldığı sırada, Utzon'un Kuveyt Parlamentosu'nda neler olacağıyla ilgili beklentilerinde yanılgıya düştüğü kesinleşmişti: 1962'deki ilk seçimlerden sonra parlamentoda temsil Emir tarafından sürekli olarak tasfiye edildi, ve Emir egemen güç olmaya devam etti. Kuveyt nüfusunun (yaklaşık yüzde 10'luk) küçük bir kısmına oy kullanma hakkı tanındı. Kadınların oy hakkı ise 2005 yılına kadar tanınmadı. Demokrasi meydanının dalgalı çatısı ise bugün yetkililerin arabalarını boşaltmak için yapılan araç yolunu gölgeliyor.

Türkiye ve Kuveyt'te kozmopolitan etik ve demokrasi fırsatlarının kaçırılmasıyla ilgili bu karşılaştırmalı analiz, kimlik işaretlerinin, çevirinin imkânsızlığı kanaati dışında bir dayanağı olmayan saf etnisist varsayımlar için araçsallaştığını gösterir. Söz konusu tercüme hamleleri esnasında çevirinin imkânsız olduğuyla ilgili iddialar hiç eksik olmadı, ki bu iddiaları farklı vatandaşlık kimliklerine sahip mimarlar sahiplendiler. Burada, çevirinin imkânsız olduğu kanaatini benimsemek, yapısalcılık sonrası yaklaşımlarda hümanist çeviri ideallerinin altının çökertilmesi anlamına gelmiyor; daha ziyade, aslî kültürel değerlerin diğer kültürel değerlere çevrilemeyeceğini ve dolayısıyla, diğerleriyle melezlenemeyeceği iddiasını benimsemek anlamına geliyor. Örneğin, Türkiye'de yabancı mimarların "Türklüğü" anlayamadıklarından yakınmak yaygındı. Birçok eleştirmen ve mimar bu iddia ekseninde meslek dergilerinde yazılar yazdılar ve hattâ siyasal nitelikte bir yürüyüş düzenlediler. [63] Çoğunlukla Ziya Gökalp'e örtük referansla, bir ulusun çevrilebilen ve çevrilemeyen özellikleri olarak görülen "kültür" ve "medeniyet" ayırımı, o dönemde ülkede bulunan hem Türkiyeli hem Al-

[62] Jørn Utzon, Århus'taki öğrencilere Mayorka'dan yazıp, kasete kaydettiği mektubu, 6.5.1988. Yeniden basım: Weston, *Utzon*, 413.

[63] Bu yürüyüşün bir fotoğrafı *Mimarlık* dergisinin kapağı olarak kullanılmıştır: "Türkiye'nin Sosyal Ekonomisi ve Mimarlık", *Mimarlık*, 1-2 (1974).

man mimarlarının bir kısmının savundukları, yaygın bir diğer anlatıydı.[64] Saleh Al-Mutawa, Kuveyt'te "yurt dışından gelen... mimarların... Kuveyt halkının kültürel ihtiyaçları üzerine mesai harcamadıkları"na işaret eder ve alternatif olarak Kuveyt geleneksel mimarisinin özsel değerlerini aramayı önerir.[65] Türkiye'de 2000'lerin ilk yirmi yılında gittikçe daha da otoriterleşen hükümet için "İslâmi mimari" kimlik işareti olarak eşit derecede saflık iddiasıyla "ulusal mimari"nin yerini almıştır. Bu kısımda açıkladığım kaymalar, bir yandan Avrupamerkezci ve Oryantalist pratikler karşısında diğer yandan otoriter yerel hükümetler ya da saf-etnisist cemaatler karşısında eleştirel duruşu sahiplenen, kutupsal olmayan bir tarih okumasının acil bir ihtiyaç olduğunu göstermektedir.

Bu bölümde sunulan iç içe geçmiş bir mimari tarihinin çeşitli örnekleri, teorinin alanının çevirinin kabulüyle bitmediğini, aksine başladığını, ve bir terminoloji oluştururken küresel ağlar, küresel eşitsizlikler, seyahat peyzajları, uygunlaştırıcı ve yabancılaştırıcı çeviriler, kozmopolitan etik, çevrilebilirlik ve çevrilemezlik iddiaları ve kimliğin değişen işaretleri gibi farklı kavramları ön plana çıkarmanın gerektiğini gösterir. Amerikan, Fransız ve Haiti Devrimleri arasındaki bağlantıları göstermek, Aydınlanmanın ve mirasçısı olan modernitenin salt Batılı bir icat olduğu yönündeki kanonik miti devam ettirmektense, aydınlanma değerlerinin küresel inşasını açığa çıkarır. Alman ve Danimarkalı mimarların, Ernst May, Bruno Taut ve Jørn Utzon'un Uganda'da, Türkiye'de ve Kuveyt'teki çevirilerini tartışmak, mekânlar arası küresel eşitsizliğe mimarların teslimiyetçi ya da bozucu katılımınını açığa çıkarır. Ayrıca bu mekânlarda halk egemenliğinin oluşturulmasını gösterir. Birçok çeviri hamlesi boyunca kimlik işaretlerindeki kaymayı gözlemlemek tarihteki saf-etnisist iddiaları altüst eder ve çevirilerin mekânları sürekli olarak nasıl melezleştirdiğini teyit eder. Bu örneklerin hepsi, öz yönetimin mimari tasarımında çevirinin önemini göstermenin ötesinde öz yönetimde "kendi" kavramının paradoksunu ve dolayısıyla modern egemenliğin krizini de gösterir. Modern halk egemenliğinin ilk deklarasyonundan bu yana doğal haklarla medeni hakların, "erkek"-le* "vatandaşın", doğumla ulus olma halinin temellendirilmeden birbirine bağlanması, ulus olma halinin ve vatandaşlık haklarının tanımında etkili

[64] Akcan, *Architecture in Translation*, 4. bölüm.

[65] Saleh, Al-Mutawa, *History of Architecture in Old Kuwait City* (Kuveyt: Al-Khat, Saleh). Yasser Mahgoub, "Kuwait: Learning from a Globalized City," *The Evolving Arab City: Tradition, Modernity and Urban Development* içinde. Yassr Elsheshtawy (der.) (Londra, NY: Routledge, 2008), 152-183, alıntı: s. 158.

* Burada metnin İngilizce orijinal versiyonunda, genelde insan anlamında kullanılan "man" terimini, döneme, ilgili disiplinlere, mimarlık pratiğine ve ulus-devlet kurulumuna, dolayısıyla, vatandaşlık haklarının evrilmesine içkin patriyarkaya referansla "erkek" olarak tercüme etmeyi tercih ediyorum. (ç.n.)

olmaya devam etmiştir. Yakın geçmişte, bu egemenlik kavramının sınırları bir dizi perspektiften sorgulanmaya başlamıştır. Söz gelimi, mülteci krizi mevcut insan hakları rejiminin vatandaş olmayanları insan haklarından mahrum kıldığını göstermiştir. Öte yandan küresel kapitalizm döneminde, önceki güçlerden çok daha hükmedici olan ve dolayısıyla öz yönetim karşısında hiç olmadığı kadar büyük bir engel teşkil eden yeni bir egemen gücü yaratan çokuluslu şirketler imparatorluğunun açığa çıkardığı sınırlardan bahsedilebilir.[66] Tam da bu nedenle mimarinin öz yönetimle ilişkisinin iç içe geçmiş tarihi aynı zamanda küresel düzeyde yönetimsellikle örülüdür.[67]

[66] Örneğin bkz. Giorgio Agamben, "Beyond Human Rights," *Open*, 15 (2008): 90-95. (İngilizce versiyon: *Means Without End: Notes on Politics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000) içinde, 15-28; Michael Hardt ve Antonio Negri, *Empire* (Cambridge: Harvard University Press, 2000); Wendy Brown, *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution* (New York: Zone Books, 2015); Étienne Balibar, *Citizenship*, çev. Thomas Scott-Railton (Cambridge: Polity Press, 2015).

[67] Yönetimsellik için bkz. Michel Foucault, *The Government of Self and Others: Lectures at the Collège de France 1982-1983*. Arnold I. Davidson (der.); çev. Graham Burchell (New York: Palgrave Macmillan, 2010).

KENZ

FETİŞİZM VE NESNELERİN TOPLUMSAL DEĞERİ*

Tim Dant

GİRİŞ

Sosyal bilimler genel olarak insanın çevresindeki maddi nesnelerle olan ilişkilerindeki ilgisizliği göstermiştir. Merkezde olan ise, hem toplumsal etkileşimi hem de toplumsal yapıyı oluşturan, bireyler veya insanlar arasındaki ilişkilerdir. Marx ve Freud'un düşünceleri, yükselen beşeri bilimlere muazzam etki yapan ana faktörlerdi. Her ikisinin de asıl odağı, insan kimliğinin şekli, önceliği ve insanlar arasındaki ilişkilerdir. Ancak her ikisi de "fetişizm" terimini, maddi nesnelerle insan ilişkilerini tanımlamaya başlamak için kullandı: Sahte ilişkilerin kurulduğu insan dışı şeyler...

Marx için meta gerçeği, değerini elde ettiği gizli emeğin temsilidir. Gerçek dışı veya fetişleştirilmiş formunda meta, maddi karakterinden türetilen kendine özgü bir değere sahip gibi görünmektedir. Fetişleştirilen meta, Marx'ın "meta fetişizmi" olarak adlandırdığı kapitalist üretimi destekleyen fikirlerin sistemi olan, değerin kökenlerine dair yanlış bir anlayışı temsil

---

Çev. Türker Körük

* Bu makalenin ilk versiyonu 28-31 Mart 1994 tarihlerinde yapılan "Toplumsal Bağlamda Cinsellikler" konulu BSA Konferansı'na sunulmuştur. *Fetishism and the social value of objects"* Sociological Review, 1996, cilt 44 (3): 495-516 – ISSN 0038-0261). Yazarın özel izniyle Türkçeye çevrilmiştir.

eder. Freud için, ayakkabıların veya iç çamaşırlarının gerçekliği, normal kıyafetlerin birer parçası olan ürünler olmalarıdır. Ancak ayakkabının veya iç çamaşırının gerçek dışı veya fetiş şekli, fetişist için cinsel uyarılma faktörüdür. Freud'un çalışmasında, fetişi harekete geçiren gerçek dışı nesne bir sapkınlığa işaret eder. Sapkınlığın kökenleri, kadın cinsel organındaki eksikliğe dair yanlış algılara dayanır.

Marx ve Freud'un çalışmalarında 'fetişizm', yalnızca insanlara atfedilebilecekken nesnelere atfedilen özellikleri, bir yanlış anlaşılmayı tanımlamak için kullanılır. Terimin kullanımı, bu yanlış anlamaları, maddi nesneler içinde yer alan ruhların, dünya ontolojik düzeninin önemli bir parçası olarak değerlendirildiği, hümanizm öncesi bir şemaya bağlamalarını sağlar. 'Fetiş' ve 'fetişizm' terimlerinin kullanımları, kökenleri çevreleyen dinî pratikler üzerine yorumlarla kültürel bir eleştiri geleneğine de kapı açar. Bir fetişi tanımlamak, nesnenin gerçek, maddi, niteliklerine işaret ederek ve onun başka bir yerde ('gerçek' tanrıda; insan emeğinde; karşı cinsten biri tarafından uyarılmada) var olduğu varsayılan kapasitelerini belirleyerek onu geri çevirebileceklerine inandıkları için onu geri çevirenlerin yetersiz inançlarını açığa çıkarmaktır.

Fetişleri 'gerçek dışı' olarak kabul etmek, toplumsal değerin bir aracısı olarak nesnenin önemini gözden kaçırmaktır. Marx bazı metaların neden diğerlerinden daha fazla fetişleştirildiğini açımlamaz. Freud cinsel fetişlerin simgesel kökenleri üzerinde düşünür, ancak fetişlerin anlamını rüya yorumlarında olduğu gibi sistemleştirmez. Bu metinde araştırmak istediğim, bir dizi cahil inanç veya sapkın algıyı eleştirmek veya küçümsemek değil, fetiş teriminin, analitik olarak nasıl kullanılabileceği, aynı zamanda maddi nesnelerin kültürel bağlamda nasıl değerlendirildiğini araştırmaktır.

"Fetişizm" teriminin kökenleri ve nasıl tanımlanabileceğinden bahsettikten sonra, Marx ve psikanalitik geleneğin bu terimi eleştirel bir yaşam perspektifini veya yaşam biçimini baltalamak için nasıl kullandıklarına bakacağım. Marx nesnelere duyulan ihtiyacın kısmen kültürel olarak belirlendiğini, Freud ise fetişizmin her zaman sapkın olmadığını, nesnelere karşı 'normal' cinsel ilgi olarak tanımlanabileceğini belirtmiştir.

Fetişizmi toplumsal değerin bir işareti olarak görmeye başlayan Baudrillard için fetiş nesnesi, sahibinin toplumsal statüsünü gösterir. Burada fetiş, sahip olmadığı özelliklere sahip olduğuna inanılan gerçek olmayan bir nesne değil, maddi kültür yoluyla toplumsal değere aracılık etmenin bir yoludur. Baudrillard'ın fetişizm terimini kullanmasının, bazı nesnelerin toplumsal değer seviyesinde belirlendiğini gözlemek için genişletilebileceğini öne süreceğim.

FETİŞ YARATMAK

Her ne kadar Latince kelime 'factitius' (yapay) ile ilgili olsa da, çağdaş bir İngiliz sözcüğü olan fetiş, Ortaçağdaki tılsımlar için kullanılan, genellikle yasadışı ya da sapkın anlamına gelen bir isim olan Portekizce 'feitiço' (çekicilik, büyücülük) kelimesinden türemiştir (Pietz 1985:6). Portekizce kelime büyücülüğü ifade etmek için kullanılıyordu ve 15. yüzyılda Portekiz'den Batı Afrika'nın Gine sahiline giden denizcilerin dilinin bir parçasıydı (Pietz 1987:24). Fetiş ve fetişizmin modern anlamının, 1760 yılında, tapınılan nesnelerin dinî uygulamalarını tanımlamak için kullanan Charles de Brosses'in çalışmasından kaynaklandığı genel olarak kabul edilmiştir (Pietz 1993:134; Simpson 1982:127). De Brosses, gezginler tarafından Batı Afrika'da gözlenen bir uygulama olan ve cansız nesnelere ibadet etmek için kullanılan terimleri kullanır. Marx'ın De Brosses'i okuduğu açıktır ve 1842'de bunu 'duyuların dini' olarak tanımlaması türetilmiş olan proto-antropolojik analizinden kaynaklanmaktadır:

> Fetiş ibadetçisinin doğal cisimlerle ilgili arzuya dayanan yanılsaması kavramı, fiziksel olayların kesin olmayan rastgeleliği konusundaki körlüğü, De Brosses'in orijnal kuramında fetichismenin aydınlanmasının saf koşulu olarak bir unsurdu. (Pietz 1993:136)

'Fetişizm' kelimesinin kökenleri, 'antropolojik' anlamı ve Marx'ın kullanımı arasındaki bağlantılar açık ve belgelenmiştir. Fakat bu bağlantı, psikanalizde bir nesnede cinsel tespiti ifade etmek çok açık değildir. Robert Nye'ye göre, 1882 tarihli bir makalede Charcot ve Magnan, klasik cinsel fetişizm (giysiler-ayakkabılar için erotik saplantılar) olarak bildiklerimize atıfta bulunurlar ancak bu terimi kullanmazlar. 1887'de Charcot'nun öğrencisi Alfred Binet, bu sapkınlıkları dinî fetişizm bağlamında tartıştığı bir bildiride kullanmıştır (Nye 1993:21; Gamman ve Makinen 1994:17). 1886'da Krafft Ebing fetişizmi kadın çamaşırlarını, mendillerini ve ayakkabılarını çalmaya bağlı patolojik bir eğilim olarak görmüştür. Kriminolojik yönü vurgularken, aynı zamanda meseleyi cinselliğe de bağlar (Gamman ve Makinen 1994:39). Cinsel fetişizmin, De Brosses'in tanımladığı dinsel fetişizmle nasıl bir bağlantısı olduğu henüz belli değil. Bununla birlikte fetişizm terimi, 19. yüzyılın ortalarına kadar geniş kültürel anlamları ele almış gibi görünmektedir, 1837'den itibaren "mantıksız olarak saygı duyulan bir "şey"e dayanan figüratif bir tanım olarak sunulabilmektedir.

Sonrasında fetişizm terimini kullandığımız üç alan vardır; proto-antropoloji, meta formunun analizi ve cinsel sapkınlığın analizi. Terim, bu alanların ilkinden kaynaklanıyor gibi görünmektedir ve daha sonra ikinci-

sinde de benzer şekilde kullanılmaktadır. Gamman ve Makinen üç alanda da terimin kullanımlarını şöyle özetler:

> Fetişizmin, tanım gereği, anlamsızlaştırma süreciyle, arzunun nesnesinin başka bir şeyin üzerine kaymasıyla, sinekdoş (synecdoche)* yoluyla bir anlam yer değiştirmesi olduğunu iddia ediyoruz. (Gamman ve Makinen 1994:45)

Bir nesnenin, kendisine saygı duyulan, tapınma veya hayranlık ile gösterilen özel bir toplumsal değer kazanması, arzusunun yerinden edilmesiyle gerçekleşir. Bu arzu, nesnede biriken dinî, ekonomik veya erotik değer (fetişizmin tanımlandığı üç alan) için olabilir. Gamman ve Makinen'in tanımını yaptığı şey, gerçekçi bir fetişizm açıklamasını bir hata veya nesnelerin gerçek doğası hakkında yanlış anlama yerine anlamın bir yer değiştirmesi olarak askıya almaktır.

Bir kapasitenin varlığından bağımsız olarak, güç veya kapasite atfedilen bir nesnenin sunumu veya tapınımı yoluyla bir fetiş yaratılır. Bununla birlikte, atfetme süreci boyunca nesne gerçekten de bu güçleri meydana getirebilir; nesnenin işlenme özelliği onu özel kılar. Örneğin fetiş nesnesi, bazı eylemlerini belirleyerek ve inançlarını değiştirerek, tapan kimselerin hayatlarını etkileyecektir. Bu süreçte nesne, kendisine tapınanlar tarafından devredilen yetkilere aracılık etmektedir. Tüm düşüncelerde olduğu gibi fetiş, tapınanların fikir ve inançlarını sadece geri yansıtmakla kalmaz, onları dönüştürür ya da aktör-ağ teorisi** dilinde onları 'çevirir' (Callon 1991). Fetişin gücü bir kelimenin anlamının maddi temsile indirgenebileceğinden daha fazla maddi biçime indirgenemez. Fetişin simgesel gücü, tapanın tanıyabileceği bir süreklilik temeli olması şartıyla tekrarlanabilir veya çoğaltılabilir. Put-imge kopyalanabilir, türün her örneğinde hayvanın şekli tekrarlanır, ayakkabılar bir meta olarak sonsuz bir şekilde takas edilebilir ve bir koleksiyonda sayısız olan diğerlerine eklenebilir.

Özel nesnenin anlamı sadece bir dizi objede görülür. Tapılması gereken şey, çöp ya da sadece mutfak eşyaları olarak değerlendirilecek olanlardan ayırt edilir. Bu tür farklılıklar, kültür içindeki uygulama kümelerinde ortaya çıkan kültürel kodların içine yerleştirilmiştir. İşte bu tam olarak fetiş nesnesinin kültürlerarası bir şekilde gerçekçi bir bakış açısıyla çözülememesidir. Bir kültürel kodda 'gerçek' olan şey diğerinde 'gerçek dışı'dır. 'Fetiş' kavramını gerçekçi bir biçimde kullanmak ve kültürel eleştiriye katılmak; bir

* Kapsamlama. Dar anlamlı bir sözcüğün geniş anlamda kullanılması. (ç.n.)

** John Law'ın tanımına göre, "toplumsal ve doğal dünyalardaki her şeyi dâhil oldukları ilişkiler ağında ele alan maddi-semiyotik araçlar, duyarlılıklar ve analiz yöntemleri bütünüdür. (ç.n.) Bkz. John Law, (2009) "Actor Network Theory and Material Semiotics", ed. B. S. Turner, *The New Blackwell Companion to Social Theory* içinde, Wiley-Blackwell: London, s. 141.

başkasının gerçekliğini bir yanılsama, bir gerçeksizlik olarak tanımlamaktır. Hem Marx hem de Freud'un fetişizm terimini bu gerçekçi kipte kültürel eleştiri biçimleriyle bağlamak için kullandığını iddia etmek isterim. Fakat her ikisinin de teorik konumlarında, fetişizm meselesinde daha reflektif* bir konumun ortaya çıkmasına izin veren zayıf noktalar vardır.

Meta fetişizmi

Ekonomik ve Felsefi Elyazmaları'nda Marx, para ve ticaret sisteminin destekleyicilerini ve özel mülkiyete nasıl baktıklarını açıklamak için 'fetiş ibadetçileri' terimini kullanır. Engels'in ardından merkantilistlerin[1] fetişizmini Luther'in putperestlik eleştirisi ve Katolikliğin dış dindarlığı ile ortaya koyduğu şeyle karşılaştırır. Özel mülkiyetin nesneleri gerçek insan ilişkilerini temsil eder ve kendi güçlerine sahip gibi görünürlerken, siyasal iktisatçıların eleştirisi, insan emeğinin özel mülkiyetin özü olduğunu göstermektedir. Tabii ki Marx, politik iktisatçıları, özel mülkiyetin çelişkili özünü tespit etmediği için yabancılaşmış emeğin ürünü olarak eleştirmeye devam eder.

Proto-antropolojide 'fetiş' terimi, kültürel anlamlara ve belirli nesnelerin kullanımlarına atıfta bulunurken, Marx'ın gözüyle bu terim, kapitalist kültür hakkında daha genel inançları eleştirmek için kullanılır. Genel olarak 'özel mülk'ten daha belirgin hiçbir şey, fetiş nesne olarak tanımlanmamıştır (daha sonraları Marx *Elyazmaları*'nda metal parayı bir fetiş olarak belirtmektedir, bu da "duyusal parıltısı"nın göz kamaştırıcılığına atıfta bulunmaktadır) (Marx 1975:364).

Daha sonra, Marx ünlü *Kapital*'inde çok benzer bir çizgiyi takip eder, ancak burada analiz özel mülkiyet yerine meta formundadır. Bir malın 'gerçek' değeri, üretime giren emek miktarının belirlediği toplumsal bir ilişki olarak analiz edilir –malın maddi formuyla hiçbir ilgisi yoktur (Marx 1976:165). Metaların değişim değeri, nesneler olarak kendilerine özgü bir 'şey' ve bir 'şey olarak ilişkileri' gibi görünmektedir. Ancak bu değişimlerin şekli aldatıcıdır, çünkü fetişleşmiş değişim, insanlar arasındaki gerçek ilişkiyi gizleyen şeyler arasında fantastik bir ilişki kurar –emeği başkaları için değerli şeyler üreten işçiler.[2] Bunları gerçeğe karıştıran bu

---

* Kendini gözlem ve analiz konusu olarak alan öznenin tutumu. (ç. n.)

[1] Merkantilizm: Ülkenin refahını sahip olduğu altın, gümüş vb. değerli madenlere bağlayan, ülkedeki değerli maden yataklarının işletilmesine önem veren ve ihracatı artırıp ithalatı azaltmaya çalışan iktisat öğretisi.

[2] Himmelweit ve Mohun'un (1981) belirttiği gibi, burada değer kavramı üretimden ziyade değişim sürecine bağlıdır. Nesneler, yalnızca pazara girdiklerinde bir takas değeriyle ilişkilendirilir ve diğer ürünlerin miktarları veya para cinsinden fiyatlandırılır. Somut emek, nesneyi üretirken,

tür 'fantezileri' içeren kültürel formlar, Marx tarafından *Kapital*'deki meta fetişizmi analizinde eleştirilir.

Marx, nesnelerin kullanım değerini (insan emeğine sahip olmaları) takas değerlerinden (meta olarak sahip oldukları fetişleştirilmiş, fantastik değer biçimi) ayırt eder. Kullanım değerleri, nesnelerin kalitesiyle ilgilidir ve yalnızca kullanımda veya tüketimde gerçekleştirilirken, değişim değerleri diğer ürünler açısından ölçülebilir (Marx 1976:126-128). Baudrillard'ın işaret ettiği gibi (1981:130-4) Marx meta fetişizmi analizini değişim-değeriyle sınırlandırırken, kullanım-değeri toplumsal olarak belirlenmiş değerin, eşitliğin ve niceliğin ekonomik ilişkilerinin dışında ve öncesinde bir soyutlama tortusu olarak kalır.

Marx'ın analizindeki zorluk, tüketim süreçlerini ve kullanım değeri ile değişim değeri arasındaki bağlantıları gizlemesidir. Değişim, tüketimin ve benzer malların görece kalitesine ilişkin kararları içerir (amaca uygunlukları, ikame edilebilirlikleri), bu da ekonomik değerin belirlenmesini etkileyen mallar üzerinde bir toplumsal değere yol açar. Bu düşünceler, ihtiyaçların karşılanması için malların görece yararlılıkları ve kapasitelerine ilişkin işaretlerin değişiminden kaynaklanmaktadır. Belli bir nesnenin arzusu olarak gerçekleşirler fakat değişim için yeterli kapasiteye sahip olma istekliliği ile ifade edilirler. İnsan emeğindeki ekonomik değerin temelini vurgulamak için nesnelerin karmaşık bir toplumsal değer biçimine (güzellik, işlevsellik, uzun ömürlülük) sahip olabileceği Marx tarafından göz ardı edilmektedir.

Marx özellikle de *Kapital*'in ilk bölümlerinde, bütün toplumlarda niteliksel kullanım değeri aynı olan malları, biyolojik ve doğal ihtiyaçlar gibi ele alıyor görünüyor (Sahlins 1976:148-161).[3] Ancak Sahlins, Marx'ın *Grundrisse*'de tüketimin, nesnelerin kullanım değerinin ortaya çıktığı sürecin bir parçası olduğunu gösterdiğini belirtir:

> ... nesne genel olarak bir nesne değil, üretimin aracılık etmesi için belirli bir şekilde tüketilmesi gereken belirli bir nesnedir. Açlık açlıktır, fakat bir bıçak ve çatalla yenen pişirilmiş etin giderdiği açlık, el, tırnak ve diş yardımı ile çiğ eti yiyenlerinkinden farklı bir açlıktır. Böylece üretim sadece nesneyi değil aynı zamanda tüketim tarzını da üretir. Sadece nesnel değil, aynı zamanda öznel olarak. (Marx 1973:92)

Marx, doğal olarak verilen nesnelerin kullanım-değeri için gerçek bir temeli burada 'açlığın' biyolojik ihtiyacı olarak açıklıyor. Ancak gerçeklik,

---

piyasada toplumsal olarak gerekli emek zamanı olarak değerlendirilir (Himmelweit ve Mohun 1981:233).

[3] Örneğin Marx'ın fetişleştirilmemiş şeyleri, kullanım değeri olan ancak takas değeri olmayan şeyleri açıklaması (1976:131).

fetişleşmiş formların ayırt edilebileceği sabit, istikrarlı bir durum olarak sunulmamaktadır. Nesnenin niteliği değişmektedir ve böylece diyalektik bir üretim ve tüketim sürecinde kullanım değeri de değişmelidir. Sahlins bir anlam teorisinin olmayışının, Marx'ın maddi nesnelerin toplumsal ilişkileriyle yeterince ilgilenememesinin nedeni olduğunu öne sürer; bu toplumsal olarak yorumlanmış anlamlarıyla, farklı tüketim tarzlarına göre değişen belirli kullanım değerlerine sahip oldukları anlamına gelir (1976:151).

Cinsel fetişizm

Freud, cinsel sapmalar tartışmalarında, Binet tarafından 1888'den itibaren kullanılan fetişizm terimine sadıktır. Fetişist sapkınlıklar, "son derece yoz bir toplumda ahlâki zayıflamanın yıkıcı sonuçları" olarak kabul edildi (Charcot ve Magnan, Nye 1993:21'den alıntı) ama ruhsal acziyeti vücudun bir parçasına olan cinsel saplantı ya da çöken ve kuşatılmış bir kültürle paralel giden cansız nesneler olarak dışavuran Binet'ti. Fransız yazarların cinsel sapma ve çarpıklık konusundaki eleştirisi (Matlock, kendilerini psikiyatristler olarak adlandırdıklarını söylüyor, 1993:32) Robert Nye'ın da öne sürdüğü özellikle 19. yüzyılın sonlarında nüfusun sağlığı ve büyüklüğü ile ilgili olan Fransızların kaygısına bağlıdır.

Freud, fetişizmi, açlığın giderilmesine benzer bir memnuniyet, cinsel gerilimin serbest kalmasına yol açan, "normal" cinsel amaçtan bir sapma olarak görür (Freud 1977a:61). Bu, normal cinsel amaç için uygun olmayan bir nesnenin, cinsel olarak aşırı değerlenmesini[4] içerir. Fetiş nesneler vücudun bazı kısımlarını (ayak, saç) ve yerine geçtikleri kişiye bağlı olan nesneleri (giysiler veya iç çamaşırlar) kapsar. Freud fetişizmin cinsel amaçlı diğer sapmalarla birlikte başlı başına nevroz veya zihinsel hastalık göstergesi olmadığında oldukça nettir. Sadece utanç, iğrenme, korku ya da acıya karşı direncin üstesinden gelmek için aşırı uçlara gelindiğinde (dışkı yalama ya da ölü bedenlerle ilişki örnekleri verir) bu tür sapmalar patolojik hale gelir. Freud'un önerdiği şudur: Normal cinsel amaç için eklemeler veya genişletmeler yapmak normaldir, 'gerçek' şey yerine nesneler kullanılır.

> Belli bir fetişizm derecesi, normal sevgide, özellikle normal cinsel amacın ulaşılamaz göründüğü veya gerçekleşmesinin engellendiği aşamalarda alışılmış bir şekilde mevcuttur. (Freud 1977a:66)

[4] 'Aşırı değerleme' ile Freud, cinsel hedefin cinsel organların ötesinde tüm vücuda ve gerçekten de seks nesnesinin zihnine uzanma eğilimine atıfta bulunuyor –bu sapmanın gerçekleşmemesinin nadir olduğunu ileri sürüyor (Freud 1977a:62-63).

Fetişizmle ilgili tek sorun, nesneler tamamen gerçek şeyin yerine geçtiğinde, cinsiyet dürtüsünü gerçek şeye yönlendiren bu cinsel nesnelerin çeşitliliğinin, "aşırı değer verilen" tek bir seks nesnesine indirgenmesidir.

Cinsel fetiş daha sonra normal cinsel nesne ile benzer veya metonimik bir ilişkiye sahip olan simgesel bir yedektir (örneğin fetiş olarak kürk, bir kadının kasık kılı için simgesel bir ikamedir – Freud 1977a:68). 1927 yılında Fetişizm konulu makalesinde Freud, fetişin küçük çocuğun annesindeki penis eksikliğinin bir alternatifi olduğunu öne sürer. Çocuk, annesinin hadım edildiği düşüncesinin keşfini, kendisinin de buna maruz kalabileceğini düşünerek reddeder. Ancak reddetme etkili bir inkâr değildir; erkek çocuk, kadınların bir penisi olduğu yönündeki inancını korumuştur; fakat sessiz kalmıştır (Freud 1977b:353). Çelişki, kadına bir penis eklenmesiyle çözülür ancak bu penis çocuğun kendisininkiyle aynı değildir; bir 'şey' onun yerine atanır: O da fetiştir.

Freud, belirli bir fetişin birleştirici kökenlerini, ilk ortaya çıkışının arkasında yatması muhtemel olsa da, kesin bir şekilde çözmenin mümkün olmadığını belirtir. Annenin penissiz olduğunu anlamadan önce görülen son şey, orada olmayan penis için simgesel bir vekil olur (ayakkabılar, kürk, kadife, iç çamaşırları) (Freud 1977b:354-355).

Fetiş, sadece erkekler için bir seks nesnesi olarak mevcut gibi gözüküyor, ancak Jann Matlock giydir(il)menin ve giyim fetişlerinin arasındaki bağlantıya işaret eder (1993). Elizabeth Grosz, Freud'un önerdiği çizgiyi takip eder ve narsisistik kadının yaptığının tüm vücuda bir fallus gibi muamele etmek ve böylece onu fetişleştirmek olduğunu öne sürer (Grosz 1993 – Baudrillard 1993:107-110'da benzer bir noktaya değinmiştir). Annenin hadımını reddeden erkek çocuk gibi lezbiyen dişi de annesi yerine kendi hadımını reddediyor. Ve ayrıca, fetişist gibi lezbiyen de kendi vücudunun dışında bir nesne, sevgilisinin vücudu olarak fallusun yerine geçer. Gamman ve Makinen (1994), fetişizmin geleneksel psikanalitik ifadesinin androsentrik[5] olarak arzunun penisin ve eksikliğinin tanımına odaklandığını iddia etmektedir. Melanie Klein'ın teorisiyle değiştirilmiş bir cinsel fetişizm düşüncesini kullanarak, sözlü ve diğer tür tatminleri de içeren daha az cinsiyetli bir fetişizm tanımı önerirler. Bu, fetişizm teriminin kullanımını, patolojik ve patolojik olmayan ilişkileri, kimlik konusunda belirsizliği ifade eden kıyafetler ve yiyecekleri de içerecek şekilde genişletmelerini sağlar (1994:111). Farklı cinsiyetten sapkınlık mekanizmalarının dengeli bir şekilde tanımlanması, cinsel fetişizmin erkeklerde yaygın olarak (ama yalnızca erkeklerde değil) nasıl meydana geldiğini, yeme saplantılarının

[5] Erkekmerkezcilik.

ve obsesif tarz tüketiminin yaygın olarak (ama yalnızca kadınlarda değil) kadınlarda nasıl ortaya çıktığını açıklamaktadır.

Fallus merkezciliğinden yoksun fetişizmin psikanalitik anlatımı, nesnelerin ya da bir kişinin yerine geçen insan arzusunun dinamikleri üzerine odaklanmaktadır. Freud ve ondan önce Binet, her ikisi de nesnelere olan arzunun insan varlığının normal bir parçası olduğunu kabul eder. Fetişizm, normal arzunun hayal kırıklığı veya kafa karışıklığından, cinsel ihtiyaçların yüceltilmesinden veya yeniden yönlendirilmesinden doğmuş olabilir, ancak bu neredeyse bütün insanlık durumunun özelliğidir. Ne patolojiktir ne de kendi başına insanın toplumsal varlığını tahrip eder.[6]

Semiyotik fetişizm

Jean Baudrillard'ın çalışmasında tekrar eden tema, toplumsal özne ile nesne arasındaki ilişkidir. İlk olarak nesne maddidir ve özneden farklıdır ama teorisi geliştikçe nesne-beden üzerinde bir kayıt, özne konumlarını ve maddi formun yanısıra fikirleri de içeren bir toplumsal nesne olarak açılabilir hale gelir. Bu teorik gelişme, Marx'ın insan-öznenin önceliğini belirleyen özne ve nesne arasındaki açık ayırıma aykırıdır. Baudrillard'a göre fetiş, özne ve nesnenin birleşme veya karmaşasının alanıdır ve özellikle sonraki çalışmalarında nesne birincil gözükmektedir.

Baudrillard ilk çalışmasında, Marx'ın meta fetişizmi analizini eleştirir, kullanım değerinin, değişim değeri kadar fetişleşmiş bir toplumsal ilişki olduğunu savunur (1981:131). Bir meta olan, değiş-tokuş yapılabilen nesne, hem insan deneklerini hem de maddi nesneleri davet eden bir işlevsellik koduna göre değerlendirilmelidir (1981:130-4). Kullanım değeri, doğuştan gelen ihtiyaç ve isteklerimizin işlevselliğini yansıtan, nesnenin doğal bir özelliği değildir. Baudrillard'a göre nesne, "birbiriyle bütünleşen, birbiriyle çelişen ve etrafında dönen farklı ilişki türlerinden ve anlamlardan başka bir şey değildir" (1981:63). Tüketim nesnesi, saf, doğal, asosyal ve insani ihtiyaçlarla ilgili olarak mevcut değildir, ancak diğer nesnelerle olan farklılıklar ilişkisinde bir simge olarak üretilir. Baudrillard tüketim sürecini nesnel ihtiyaçların ya da ekonomik değişimin gerçekleşmesi olarak değil, işaretlerin ve değerlerin toplumsal değiş-tokuşu olarak anlar (1981:75).

Baudrillard nesneleri işlevselliğin iki ifadesi ve gösterişin arasında manipüle edilebilir, belirleyici değer kodundaki işaretler olarak tanımlar. Her iki ifade de aynı nesnenin bir parçası olabilir. İşe yaramaz şeyler, "işlevsellik örtüsü altında saf memnuniyet, pratiklik örtüsü altında saf israf"ı bir-

[6] Anlaşılan o ki Freud "... insanlığın yarısı kıyafet fetişistleri arasında sınıflandırılmalıdır. Yani bütün kadınlar kıyafet fetişistleridir" demektedir. Rose 1988:156'ya bakınız.

leştirir (Baudrillard 1981:32). Nesnenin derecesi, nesneyi fetiş hale getiren sahibin payına düşen bir değer işareti olan "gösteriş"i açıklar.

Bozuk olan, ancak hiç kimsenin televizyon alamadığı bir kültürde prestij değerini koruyan televizyon "saf fetiş" örneğidir (1981:55). Ancak batı kültüründe, nesneyi çevreleyen ritüeldir, izlemenin rutinleri ve uygulamaları televizyona onun fetiş karakterini verir (1981:56). Televizyon iletişime aracılık eden bir makine olarak işlev görür, ancak aynı zamanda kendi içinde tüketilen, topluluk üyeliğini bir "tanınma, bütünleşme, toplumsal meşruiyet göstergesi" olarak belirten bir nesnedir (1981:54). Televizyonun "tapınımı", "sistematik, seçici olmayan bir bakış" ve "emek dolu bir sabrı" gizleyen "uzun süreli izlemenin görünüşteki pasifliği" ile gerçekleşir (1981:55). Televizyon evlerimizde bir yer edinir, içinde yaşayan diğer nesnelerin yeniden düzenlenmesini ve sahip olduğu asgari toplumsal statü seviyesine karşılık olarak belirli bir bağlılığı talep eder. Televizyon gibi nesneler, işlevsel kapasitelerinin üzerinde olan bir işaret değerine sahiptir. Her nesne, "diğer nesnelerle arasındaki hiyerarşik kod farkına göre anlamını kazanır" (Baudrillard 1981:64). Bu, Baudrillard'ın, üretkenlikle yan yana getirdiği kapitalist bir toplumun dinamiği olan "consummative" (1981:83) olarak adlandırdığı işaret değerleri ve değişimleri olarak nesnelerin sistemidir. *Consummative*, bireysel tüketicilere dayatılan nesneler için tercih gereksinimlerini de içeren ihtiyaçlar sistemidir. İhtiyaçlar özlem, zevk veya hattâ bazı temel ihtiyaçlar tarafından yönlendirilen özgür, geleneğe dayalı, toplumsal bireyin hümanist bir eğiliminden elde edilemez. Tüketici ihtiyaçları, genelleştirilmiş işaretler değişimi yoluyla elde edilen toplumsal sistemin ideolojik bir etkisi olan "arzu stratejisi" (1981:85) ile harekete geçirilir. Bu, nesnelerin niteliğinin veya kullanım-değerinin ayırt edilmesini sağlayan yayılmanın işaretler yoluyla yapılmasıdır.

Baudrillard tüketimde yer alan ideolojik emek analizinden kaçınmak için fetişizm metaforunu kullanan Marx'ı ele alır.[7] Fetişizmin psikanalitik kullanımını cinsiyet farklılıklarının reddedilmesi olarak kabul etmenin, "belki de tüm arzuların altında yatan sapık bir yapı" (1981:90) olduğunu dile getiren Baudrillard, fetiş nesnesinin, kod tutkusu olan belirleyicinin fetişizminden kaynaklandığını belirtir. Metaların nesne olarak fetişizmi, farklılıklar sistemine olan hayranlık ve tapınma, nesnenin veya faydanın temsil ettiği işaretlerin kodudur. Nesne sistemi, işaretler olarak vurguyu bir terimden diğerine sürekli kaydırmaktadır, böylece cinsel fetişistin sapkın arzusunun aksine, meta fetişistinin sapkın arzusu sürekli yönlendirilmek-

[7] Kellner, Baudrillard'ın Marx'ı sınırlı okuduğunu düşünür (1989:36-39). Marx'ın birçok yerde ihtiyaçlar ve ihtiyaçların tüketimdeki yeri hakkında daha sosyo-tarihsel bir açıklama sunduğunu belirtir.

tedir. Vücudun güzelliğinin nasıl fetişleştirildiğini anlatan Baudrillard bir güzellik modelinin inşa edildiğini belirtir.

> Güzelliğin işareti, büyüleyen işaret (makyaj, simetri veya hesaplanmış asimetri vb.) arzunun nesnesi olan eserdir. (Baudrillard 1981:94).

Erotik vücudun 'güzelliği', süsleme, takılar, parfüm veya belirli bölümlerin (tırnaklar, saçlar, göğüsler, kalçalar vb.) 'kesilmesi' ile 'işaretleme' sürecidir. Bu çalışma bedeni bir dizi işaret olarak üretir, onu belirleyici değere sahip bir nesne olarak yaratır.

Baudrillard'a göre simgesel değer değiş-tokuşundan simge değeri değiş-tokuşuna geçiş, modernitenin bir özelliğidir ve "uygun bir şekilde ideolojik süreci oluşturur" (1981:98). Aztek ve Mısır kültürlerinde, simgesel nesnenin, kararsız olması durumunda kişiyle doğrudan bir ilişkisi vardı. Güneş hayatı veren ısı ve ışığı sağladı ancak ona tapıldı çünkü aynı zamanda hayatı geri de alabilirdi. Modern kültürlerde, bir işaret olarak nesne, fetişleştirilebilecekleri bir ideolojik sistemde (sağlıklı vücut) diğer işaretlerle (tatil güneşi, güneş lambası, spor salonu) bir dizi olarak değiştirilebilir. Bu işaret değerleri alışverişinde, fetişizm, hem bireyler hem de kültür tarafından pozitif değer verilen işaretlerle bir bütün olarak hissedilen "cazibe"dir.

Modern kültürde fetişizm özneyi, nesne dünyasında ve nesneler aracılığıyla okunan ve değiştirilen işaretler olarak açıklar. Bu, nesnelerin gücüne boyun eğdiren, ritüel, tapınma ve yaşamda hissedilen simgesel değiş-tokuşun fetişizmi değildir. Modern kültürlerde özne ve nesnenin birleşmesi, bedenin yüzeyinde, anlamını dönüştüren ve sonuçta özne-nesneyi işaretlerin dolaşımına sokan, görünür işaretlerle yazılmış olduğu için gerçekleşir.

"Fetishism and Ideology: The Semiological Reduction" ([1972] 1981) tarihli makalede gündeme getirilen sorunların çoğu, "The Body: The Mass Grave of Signs"de ([1976] 1993) yeniden tartışılır. Baudrillard bedenin işaretlemesinin özne ve nesneyi birleştirmeyi nasıl başardığına tekrar bakar fakat bunu fetişizm yoluyla yapar, çünkü "eksikliğin simgesel bir eklemlenmesi" vardır (1993: 101). Vücudun yüzey şeklini belirten bir dizi nesneyi listeler: "striptiz çamaşırları, bilezikler, kolyeler, yüzükler, kayışlar, mücevherler ve zincirler" (1993: 101). Daha önceki makalede fetişleşme araçlarının listesi örtüşürken (1981:94), buradaki nesneler Lacan'ın ardından, vücudun yüzeyini bölen ve işaretleyiciyi gösterge alanından göstergebilimsel olarak ayıran, vücut veya vücut kısmını eksik olanın bir işareti olarak (fallus) gösteren 'parmaklıklar' olarak kuramlaştırılır. Vücudun yüzeyini kaplayan malzeme bile, örneğin ruj,[8] bedeni bir fallik (cinsel) düzen

[8] Baudrillard'ın metaların fetişizmine ve makyajın fetişist etkisine olan ilgisinin çoğunun, Baudelaire'den geldiği açıktır (1981: 95), *Modern Hayatın Ressamı*'nda "Makyaja Övgü" bölümünden

işaretleri değiş-tokuşuna sokma etkisine sahiptir. Modern toplumda, işaretler onlara yüklenen özne kimlikleriyle ilişkili olarak okunur:

> Özne artık kurguladığı değişimle saf dışı bırakılmıyor. Özne, vahşi değil, fetişizmle doludur; vücudunun yatırımıyla [faire-valoir], değer yasasıyla fetişleştirilen özne budur. (Baudrillard 1993: 107).

Vücudun makyaj ve süsleme yoluyla fetişleştirilmesi, gerçek cinsellik temelli olmayan baştan çıkarıcı bir cinsellik yaratır. Bu, bir işaret veya simülakrumdan başka bir şey değildir; öznenin işaret nesneleri tarafından fetişleştirilmiş bir nesneye dönüştürüldüğü bir anlam dolaşımıdır. Kellner'in Baudrillard'ın kendisini bir "işaret fetişisti" olarak nitelendirmesine yol açan, "politik ekonominin, cinsellik ve sonunda tüm maddi ve toplumsal gerçekliğin bir işaret oyununa indirgenmesi" saplantısıdır (Kellner 1989: 100; 199).

Vücudun fetişleştirilmiş bir meta olarak kabul edilmesi, tekel kapitalizminin sadece bedenin üretkenliğini emek gücü olarak nasıl kullandığını, emeğin metalaştırılması yoluyla nasıl yabancılaştırdığını değil, aynı zamanda bedenin 'tüketimini' sömürerek cinselliğini maddeleştirerek onu yeniden nasıl kullandığını gösterir. Bununla birlikte Baudrillard, emek gücü olarak fetiş beden ve yaratı güzelliği olarak fetiş beden arasındaki cinsiyet ayırımını yorumlamaz (en azından kısmen). Baudrillard, Marx'ın politik ekonomik analizinden uzaklaştığında, Mauss ve Bataille'ın antropolojik yazılarına, özne ile nesne arasındaki modern öncesi simgesel değiş-tokuş biçiminde cevap verirken, dövme gibi cihazları bedenin sahip olunabildiği veya kamulaştırılabildiği simgesel bir değiş-tokuşa sokar. Onaylamaz göründüğü şey gerçek bedenin çiğnenmesi ve modernitede cinselliğinin maddi işaretler olmasıdır; Baudrillard'ın eleştirisi simgesel değişime dayalı maddi bir kültürün geri çevrilemezliğine dayanır.

Ancak Baudrillard nesnenin kendisine yatırım yaptığı daha sonraki çalışmalarda, nesnenin kendisi ile özne-nesne arasındaki kesinliği tersine çevirme kapasitesi arasında yer değiştirir. *Baştan Çıkarma Üzerine* (1990a) ve *Çaresiz Stratejiler*'de (1990b) Caillois ve Canetti etkisinde, toplumsalın belirleyici etkisini azaltmak ve özneyi belirsiz bir şans dünyasına ve akışkan bedene yönlendirmek için nesnenin özneyi "baştan çıkarma" kapasitesini araştırır. Belirlenim, nedensellik süreci, maddi dünyada bile bir sorunun içine çekilir:

---

alıntılar (1990a: 93) ve tekrar bu kısmı işaret eder (1990b: 116).

> Şeylerin yeni durumlarına verilen tepki, eski değerleri bir terk ediş değil, daha ziyade bir üstbelirlenim, yani ima, fonksiyon, kesinlik ve nedensellik değerlerinin alevlenmesi olmuştur (Baudrillard 1990b: 11).

Üretim nesnenin tersine çevrilemez, modern egemenlik süreci olmasına rağmen, nesneyle özne arasında tersine dönüşen, baştan çıkarıcı bir postmodern ilişki biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Sonuç yeni bir şeyin ortaya çıkması değil, eski değerlerin aşılmasıdır; belirsizlik karşısında, "üstbelirleme" (*overdetermination*) "aşırı belirleme"ye (*hyperdetermination*) evrilir (Baudrillard 1990b:12). Baudrillard için fetiş, özneyi belirleyen, nedenselliğ yönünü tersine çeviren nesnenin gücünün bir temsilcisi olur (Baudrillard 1990b:114).

Fetişin esas odağı, bilinçli ve kasıtlı olarak nesnenin öznel kapasitesine yatırım yapan biri tarafından üretilen bir "nesne" olarak sanat eseridir. Bu, Baudelaire'i takip eden Baudrillard için fonksiyonun ötesinde ve değişim veya kullanım değerine indirgenemeyecek 'mutlak meta'dır. Üretimine yabancılaşır ve üretiminden bağımsızdır, belirlemenin ötesindedir ama "başka bir yerden gelen gerçek bir baştan çıkarma" (1990b:118) ile denekleri belirlemektedir.

Baudrillard'ın nesnelerle ve özellikle de fetişlerle olan toplumsal ilişkileri analizinin dört sorunu var. İlk olarak, nesnelerin sadece toplumsal iki boyutu var gibi görünüyor; işlev ve gösteriş. Aşağıda önereceğim gibi fetişleşmeye yol açabilecek nesnelerle birtakım toplumsal ilişki biçimleri vardır. İkincisi, Baudrillard nesnelerin tsüketimini, işaret değeri ile pratik kullanım değeri arasındaki ilişkiyi incelemeden işaretlerin değişimi açısından ele alır. Üçüncüsü, analizinde bütün metaların ne derece fetiş olduğu ve eğer öyleyse aynı fetiş kalitesine sahip olup olmadıkları açık değildir. 1972'den sonra ayrıntılı bir şekilde tartıştığı tek fetiş, fetişleştirilmiş kadın bedenidir. Dördüncü olarak –bu 1972'den sonraki çalışmalarının da özelliğidir– işaret değerinin kaynağı, aşırı belirlemeye dönüşene kadar toplumsal pratiklerden aşamalı olarak kesilir. Bu noktada artık günlük yaşamın sıradan uygulamalarında maddi nesnelerin fetişleşmesiyle ilgilenmez.

Fetişizm ve Nesnelerin Tüketimi

Marx ve Freud, fetiş objelerini tanımladıkları zaman, yabancı kültürlerin ve dinlerin eleştirisinin yerini alan modernist bir otokültürel eleştiri biçimine tutunurlar. Gerçek insan ilişkilerinin 19. yüzyılın seküler kültüründeki gerçek dışı nesnelerle yer değiştirmesini yabancılaşma ve fetişizm yoluyla keşfederler. Eleştirileri, fetişizmin tersyüz edilmesi olmadan insan hayatının nasıl olabileceğini göstererek, bazılarının özgür bazılarınınsa bastırılmış olduğu insan doğasının, içerdiği kültür bağlarından kurtarılmasını he-

deflemektedir. Marx'a göre üretim, tüketim ve değişim süreçlerinin altında yatan maddi nesnelere biyolojik bir "ihtiyaç" vardır. Freud için altta yatan normal cinsel amaç, açlığın farklı bir şeklidir, cinsel fetişizmdeki nesnelere yönlendirilebilecek olan arzu olarak tezahür eden biyolojik bir cinsel 'ihtiyaç'tır. Nesneler için yüceltilmiş erotik bir arzu, özel bir toplumsal değer elde etmenin yolu anlamına gelir.

Kapitalizmde günlük yaşam, yaptığımız şeyi yapmamızı sağlayan nesnelerle bir dizi ilişki içerir. Bu, nesnelerin büyük ölçüde açıklanamayan kullanım değeri, ihtiyaçlarımızı karşılama kapasiteleridir. Meta fetişizmi üzerine çağdaş yorumcular (Geras 1976; Godelier 1977; Wells 1981: Jhally 1987) meta fetişizminin nesnelerinin insanlarla ilişkileri olduğunu analiz ederken, bu ilişkilerin "ne" olduğunu analiz etmezler. *Grundrisse* içinde Marx ihtiyaç ve tüketimin üretildiğini kabul eder ve bu Freud'un arzu kavramını bireyler ve nesneler arasındaki ilişkilere dâhil eden Baudrillard tarafından bir kelime oyunuyla geliştirilir.[9] "İhtiyaç", ekonomik seviyeden ziyade ideolojik işaret ve nesnelerin dolaşımının bir ürünüdür. Bu, fetişin nevrozlara yol açmadan[10] günlük yaşamda bir nesne olarak nasıl çalıştığını anlamanın bir yolunu sağlar, ancak nesnelerin tüketildiği ve fetişleştirildiği toplumsal pratikleri araştırmaz.

Fetişin ortaya çıktığı yer özne ile nesne arasındaki bir yerdir;

> ... fetiş hakkında ilginç olan şey... gerçekten bir nesne olup olmadığı ya da benliğin bir parçası olup olmadığının asla netleşmemesidir... Bir fetişin, özne ile nesne arasındaki boş bir alanda var olduğu düşünülebilir. (Levin 1984:42)

Nesnelerin fetiş niteliğini incelemeden önce, tüketimin daha sıradan özelliklerini, insanların maddi nesnelerle olan ilişkilerinin sosyolojik formunu taslak haline getirmek faydalıdır. Tüketim, maddi nesnelerle olan insan ilişkilerinin dört farklı şeklini içerir. Öncelikle şekil, renk, doku, güç, esneklik ve muhtemel hareketlerle ilgili fiziksel bir ilişki (otobüse binmeyi düşünün). Maddi nesneleri diğer kültürel nesnelerden (benzerlik sistemleri, mitler) ayıran da budur. Maddi nesnelerin fiziksel özellikleri, kapasitelerinde (otobüsün en yüksek hızı, otobüse girebilecek kişi sayısı) bir dizi sınırlamaya yol açmakta ve böylece kullanımları öznelere göre ifade edilmektedir. Ancak ikincisi, nesneler kullanımlarını belirleyen ve sınırlayan kültürel pratikler içerisinde kullanılır (otobüsün zaman çizelgeleri, yolcu sayıları ile ilgili düzenlemeler). Üçüncüsü, nesneler zaman ve mekân

[9] Investissement - Hem ekonomik anlamda bir yatırım hem de psikanalitik anlamda bir yatırım (Baudrillard 1981:63).

[10] Grosz'un belirttiği gibi, "fetişist, tüm sapıkların en memnunu ve en tatminkarı olmaya devam ediyor" (1993: 114).

da dâhil olmak üzere kültürel parametreler içinde nesneyi konumlandıran işaretlerdir (1960-70'lerden kalma bir Londra otobüsü olarak). Dördüncü olarak, nesne dilsel veya yarı dilsel metinler için bir yüzey sağlayabilir (otobüslerdeki reklâmlar). Öznelerin, nesnelerin kapasitelerini fark etmeleri bu farklı etkileşim modları aracılığıyla gerçekleşir. Açıkçası, bazı nesneler bir durumdan diğerine göre daha fazla deneyimlenir ve konunun yönü durumu etkiler (otobüsler, yolcular tarafından büyük ölçüde fiziksel durumla deneyimlenir; araç sürücüleri onları daha çok mesajlar için işaretler veya yüzeyler olarak tecrübe eder).

Bu, sadece nesnelerin satın alınması değil aynı zamanda insan-özneler ile maddi nesneler arasında bir ilişki kurulduğunu gösteren, bu nesnelerin kapasitelerinin kullanılmasını ve elden çıkarılmasını ifade eden bir tüketim süreci içindedir (Miller 1987: 190-191). İnsan özne, kapasitesini çeşitli şekillerde artıran maddi nesnelerle etkileşime girdiğinde çeşitli 'kapasitelerin' faydasını elde eder:[11]

1. *İşlev*: Nesne, kullanıcının[12] fiziksel eylemini genişletir veya arttırır; örneğin bir araç olarak otomobil aslında kullanıcısını taşır.
2. *Gösteriş:* Nesne, kullanıcının toplumsal grup üyeliğini belirtir; örneğin bir futbol takımı atkısının kimliği.
3. *Cinsellik:* Nesne, kullanıcısını veya başkalarını veya her ikisini de, cinsel eylemin bir göstereni olarak, kimlik ve merak, bedensel teşhir, şehvet ve ikame yoluyla harekete geçirir; örneğin tayt veya dar kesim pantolon giyilmesi.
4. *Bilgi:* Nesne, basit bilgileri ya da dünyanın bazı yönleriyle ilgili yapay bir anlayışı depolayarak bilgisini kullanıcıya sunar; örneğin kitap ya da diğer karmaşık metinsel nesneler.
5. *Estetik:* Nesnenin güzelliği veya formu, saf değerleri temsil ederek kullanıcıların duygularını doğrudan hareket ettirir, örneğin 'object d'art'.[13]
6. *Arabuluculuk:* Nesne, insanlar arasındaki iletişimi mümkün kılar ya da geliştirir; örneğin konuşmaya yarayan bir dekoratif eşya olarak ya da nesilleri birbirine bağlayan bir ata yadigârı olarak telefon.

Birçok nesne, bu altı kapasite içinde birden fazlasını farklı derecelerde sağlayacaktır. Nesnelerin kapasiteleri, nesnenin maddi biçiminin bir sonucu

[11] Bir nesnenin ele geçirileceği farklı seviyelerin benzer bir açıklaması Eco tarafından farklı amaçlar için önerilmiştir (1977:276).

[12] 'Kullanıcılar', nesneleri kültürlerinde ortak olan çeşitli şekillerde kullanma deneyimlerinin kimliklerini oluşturduğu bir kariyere sahip olan insanlardır. Graeme Gilloch'a kullanıcıların değişken olduğunun belirtilmesi de dâhil çok sayıda faydalı yorum için teşekkür ederim.

[13] Fransızcada sanat nesnesi veya sanat eseri.

değildir, ancak kullanıldığı toplumsal ve maddi ortamda ortaya çıkar –şüphesiz bu liste, deneysel çalışmalar ile rafine edilebilecek ve genişletilebilecektir.

Bir nesnenin fetiş kalitesi, tüketiminin üstünde ve ötesinde kabul edilen, onun kapasitesinden doğan bir büyülenme ya da saygıdır. Bu fetiş kalitesi, nesneyi, bir nesne sınıfını, 'bilinen' bir üreticiden gelen ürünleri hattâ bir ürün yelpazesinin adını göklere çıkaran ya da kutsayan ritüel pratiklerle tasdik edilir. Bu ritüelistik uygulamalar, nesneye yönelik arzuyu ifade etmeyi ve tüketilmeden önce kapasiteleri hakkında hayal kurmayı içerecektir. Nesnenin kendisi, bu düşünülen ve istenen kapasitelerin bir işareti haline gelir, böylece nesnenin kullanımı fantezi ve arzu oyununu yeniden düzenleyebilir. Fantezinin genellikle kişisel olduğu cinsel fetişizmden farklı olarak, tüketim fetişizmi, toplumsal müzakere ve nesnenin değerinin paylaşılmasını içerir. Öyleyse nesneleri fetişleştiren ritüel pratikler nesne ve kapasiteleri ile ilgili söylemsel eylemleri içerecektir. Nesnenin arzusunu, uygunluğunu ve kapasitelerini ifade etmek, nesneyi kutsamak, ayırmak, sergilemek, kapasitelerini geliştirmek ve yükseltmek, övmek ve hevesli bir şekilde kullanmak, nesneleri fetişleştiren uygulama türleridir. Bu uygulamaların çoğaltıcı etkisi, yalnızca tüketilmemesi (değiş-tokuş edilmesi ve kullanılması) için nesnenin toplumsal değerinin önceden üstbelirlenmesine[14] neden olur, ama buna ek olarak nesne veya nesne sınıfı, hayal gücü (fantezi ve arzu) düzeyinde de elde edilebilir.

Toplumsal değerin kesin olarak belirlenmesinin bir yolu, nesnede bir değer işareti dışında kullanılamayan aşırı kapasitenin gösterilmesidir. Havalı bir araba buna örnek olabilir: Gösteriş aslında yolda kullanılamaz ama arabayı sürmek bu gösterişi harekete geçirir. Nesnenin kapasitesindeki aşırılık, ona iyi gelen saygıyı işaretlemenin bir yoludur. Şişirilmiş ya da duvarda mütevazı bir yer ayrılan bir liderin resmi, onun arabuluculuk kapasitesinin aşıldığı, değeri için yüceltildiği bir fetiş haline getirilir. Kapasitenin aşılması, nesnenin insan niteliklerini sunma konusunda gizli bir kapasiteye (aşk, güç, otorite, cinsellik, güvenlik, statü, akıl) sahip olduğunu göstermektedir. İşaret değerinin fazlaca üstbelirlenmesi bu 'insan' kapasitelerine odaklanır, böylece nesne bu niteliklerin insan yaşamındaki yerini alabilir. Diğerlerinin (nesnenin anlamını bir işaret olarak güvence altına alacak kadar geniş ve tutarlı bir grup) fetiş nesnesinin genişletilmiş kapasitelerini tanımaları koşuluyla, bu kapasitelerin kendisiyle ilişkili olanlarla birlikte çoğaldığını da fark etmelerini sağlayacaklardır. Yani güçlü araba, sürücüsünü güçlü kılar, saygı duyulan fotoğraf, ulusal lider üzerinde yetki verir. O zaman fetiş karakterini belirten nesnenin basit kapasitesi değil, toplum-

[14] Değerin birçok kez temsil edilmesi – Bkz. Freud 1976:389.

sal değerin işareti olarak ifade ettiği şeydir. Fetişi tanımlamak, nesnedeki doğru veya gerçek kapasiteleri değerlendirme meselesi değil, onun çekici değerini üstbelirleyen çoklu kaynakların farkına varmaktır. Aşırı kapasiteyi tasvip eden ve önemini yorumlayan bu çoklu kaynakların artan etkisidir.

Reklâm, kritik yorumlar, ürün geliştirme tartışmaları, tüketici test raporları ve kişilerarası değiş-tokuşlardaki nesnelerin değerlendirilmesi sadece metalar için bir pazar oluşturmamış, aynı zamanda tüketim tarzlarını da tanımlamıştır. Bir nesnenin halka açık kullanımı, daha sonra aynı veya benzer nesneleri kullanmak isteyenlere o nesnenin kapasitelerini sergiler. Nesnelerin etkileyici hale gelmesi, "özel bir statü" kazanması ve insan kapasitelerini nasıl geliştirebilecekleri adına saygı gösterilmesi ya da tapılması bu uygulamalarla gerçekleşir. Tüketimin fetişleşmesi süreci, bir sanat eserinde nasılsa bir eğitim tarzı veya bir otomobil için de aynıdır. Bu geniş söylemsel bağlamda nesneler, yalnızca üretici, yorumcu ve eleştirmenlerin savlarıyla onaylanmaz, kapasitelerinin, kullanıcılara olan faydalarının tartışılmasına tâbidirler. Bu, nesneler duyulan arzudan kaynaklanan söylemsel bağlamla ilgilidir. Birinin neyi istediğini bilmek için, ilk olarak istediği şeyin neler yapabileceğine bakmak gerekir.

Sonuç

Baudrillard, Marx'ın meta fetişizmini, kullanım değeri fetişizmini ve tüketimin toplumsal etkisini analiz ederek genişletir; Freud'un, tüketim alanını oluşturan işaretlerin dolaşımında ifade edilen, nesnelerin arzusunu anlamak için erotik değerlerin nesneler üzerinde yer değiştirmesi fikrinden yararlanır. Ancak Baudrillard'ın daha sonraki analizi, hipergerçeğin belirsiz nedenselliğiyle ilgilidir. Bu analiz, 'gerçek' nesne ile fetiş arasındaki bir ayırımı azaltmama avantajına sahiptir. Bu Baudrillard'ı yaşanmış insan ilişkilerinin nesnelerle olan karmaşıklığını analiz etmek ve toplumsal değerlerinin kaynağını tanımlamak için yetersiz bırakır. Baudrillard'ın topluma doğru ama insandan uzak, göstergebilimsele doğru ama gerçek olandan uzaklaşması devam ederken, maddi nesnelerin kullanımı ve kapasitelerinin hayranlık ve saygıya neden olabileceğini keşfetmeye başladım.

Fetişizm terimi, özgün olmayan ama gene de bu özgünlüğün parçası olan bir cisim için göreceli arzu ve cazibe kalitesini ifade edebilir. Kapasiteleri için gösterilen saygı, kültürel bağlamında nasıl değerlendirildiğini göstererek maddi biçimini tamamlar. Parfüm çok düşük üretim değerine sahip, ancak reklâm, paketleme, kişisel onay ve öneri yoluyla nesneye iliştirilmiş bir dizi işaret tarafından oluşturulan, yüksek fetiş değeri olan, değeri ileten klasik bir örnektir. Parfüme olan saygı, bir kişinin kokusunu (işlevini) değiştirmesi, belirli bir toplumsal gruba dâhil olması, cinsel kimliğini

ifade etmesi ve başkalarının cinsel ilgisini uyandırma (cinsellik), yeteneklerini gösterme, kokuların güzelliğini keşfetmek için hangi aromaların hoş olduğunu (bilgi) anladıklarını göstermek (estetik), ve bu kapasitelere biçilen değer başkalarıyla da olsa iletişim kurmak (arabuluculuk) yetkinliğine dayanmaktadır. Bu kapasiteler birçok kez tanımlandığı ve kutsandığı için, parfüm giderek fetişleşir.

Otomobillerin, sanat eserlerinin, cep telefonlarının, gömleklerin ve İtalyan yemeklerinin fetiş kalitesi nesnenin kendine özgü veya istikrarlı bir kalitesi değildir. Kendilerinin de dâhil olduğu, kültürel arabuluculuk yoluyla tahsis edilen bir işaret dolaşımına sokulurlar. Bu dolaşım, saygı arzusu ile ortaya çıkan ve nesnelerin kapasitelerinin coşkulu bir kullanımı olan tüketim ibadetine rağmen gerçekleşir.

Nesnelerin fetişist niteliği zamana, yere ve farklı insan gruplarına göre değişir.[15] Bu, gerçekdışılıklarını temel bir maddi, doğal veya normal gerçeklikten ayırt etmeyen ama tanıyan nesne fetişizmidir, hem maddi hem de göstergebilimsel düzeyde, kültürel bir üretim olarak fetiş, her şey kadar gerçek olan bir insan eseri olabilir.

KAYNAKÇA

Baudrillard, Jean ([1972] 1981) *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, St. Louis: Telos Press.

Baudrillard, Jean ([1976] 1993) *Symbolic Exchange and Death*, London: Sage.

Baudrillard, Jean ([1979] 1990a) *Seduction*, London: Macmillan.

Baudrillard, Jean ([1983] 1990b) *Fatal Strategies*, London: Pluto.

Callon, Michelle (1991) "Techno-economic networks and irreversibility" J. Law (ed.) *A Sociology of Monsters: Essays on Power, Technology and Domination* içinde, London: Routledge.

Eco, Umberto (1977) *A Theory of Semiotics*, London: Macmillan.

Freud, Sigmund (1976 [1900]) *The Interpretation of Dreams*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Freud, Sigmund (1977a [1905]) "Three essays on the Theory of Sexuality" *On Sexuality* içinde, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Freud, Sigmund (1977b [1927]) "Fetishism" *On Sexuality* içinde, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Gamman, Lorraine & MAKINEN, Merja (1994) *Female Fetishism: A new look*, London: Lawrence and Wishart.

Geras, Norman (1976) "Essence and Appearance: Aspects of Fetishism in Marx's Capital", *New Left Review*, 65: 69-85.

[15] Bkz. Kellner'in Baudrillard'ın ilk çalışmalarını eleştirdiği tartışmalar –1989:27-32.

Godelier, Maurice (1977) *Perspectives in Marxist Anthropology*, Cambridge: Cambridge University Press.

Gottdiener, M. (1995) *Postmodern Semiotics: Material Culture and the Forms of Postmodern Life*, London: Blackwell.

Grosz, Elizabeth (1993) "Lesbian Fetishism?", E. Apter and W. Pietz (eds), *Fetishism as Cultural Discourse* içinde, Ithaca: Cornell University Press.

Himmelweit, Susan & MOHUN Simon (1981) "Real abstractions and Anomalous Assumptions" I. Steedman et al. *The Value Controversy* içinde, London: Verso Editions.

Jhally, Sut (1987) *The Codes of Advertising: Fetishism and the Political Economy of Meaning in the Consumer Society*, London: Routledge.

Kellner, Douglas (1989) *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond*, Cambridge: Polity.

Levin, Charles (1984) "Baudrillard, Critical Theory and Psychoanalysis" *Canadian Journal of Political and Social Theory*, cilt 8 (1-2): 35-52.

Marx, Karl (1975) *Early Writings*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Marx, Karl (1976) *Capital: Volume One*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Marx, Karl (1973) *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Matlock, Jann (1993) "Masquerading Women, Pathologised Men: CrossDressing, Fetishism and the Theory of Perversion, 1882-1935" E. Apter and W. Pietz (eds), *Fetishism as Cultural Discourse* içinde, Ithaca: Cornell University Press.

Miller, Daniel (1987) *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford: Blackwell.

Nye, Robert A. (1993) "The Medical Origins of Sexual Fetishism" in E. Apter and W. Pietz (eds), *Fetishism as Cultural Discourse* içinde, Ithaca: Cornell University Press.

Pietz, William (1993) "Fetishism and Materialism", E. Apter and W. Pietz (eds), *Fetishism as Cultural Discourse* içinde, Ithaca: Cornell University Press.

Pietz, William (1985) "The Problem of the Fetish I", *Res, Anthropology and Aesthetics*, 9, ss. 5-17.

Pietz, William (1987) "The Problem of the Fetish II", *Res, Anthropology and Aesthetics*, 13, ss. 23-45.

Pietz, William (1988) "The Problem of the Fetish IIIa", *Res, Anthropology and Aesthetics*, 16, ss. 105-125.

Rose, Louis (ed) (1988) "Freud and Fetishism: Previously unpublished minutes of the Vienna Psychoanalytic Society" *Psychoanalytic Quarterly*, 57:147-166.

Sahlins, Marshall (1976) *Culture and Practical Reason*, Chicago: University of Chicago Press.

Simpson, David (1982) *Fetishism and Imagination: Dickens, Melville, Conrad*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Wells, David (1981) *Marxism and the Modern State: An Analysis of Fetishism in Capitalist Society*, Brighton, Sussex: The Harvester Press.



ÇEVİRİ - II

Ayşe Banu Karadag
Türk Edebiyat ve Kültür Dizgesinin Konukseverliğinde Çeviri Roman Deneyimi

Dr. Arzu Özyön
Çeviri Etkinliğinin Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi İçindeki Yeri ve Önemi

Özlem Bay Gülveren
Yazın Çevirisi ve 19. Yüzyıl Roman Çevirilerinin Türk Yazınına Etkisi

Osman Fırat Baş
Çevirmen ve *Kunduracılar*

Serhan Dindar
Yeniden Yazan ve Yenidenyaratan Bir Yazar-Çevirmen: Vladimir Nabokov

Leyla Şener
Rusya'da Eğitim Romanı Çevirilerine Kısa Bir Bakış (Mihail Bahtin'in Eğitim Romanı Kuramı Işığında)

Hakan Soydaş
Türkçeye Çevrilen İlk Fabl Antolojisi *Choix De Fables Traduite En Turk/Emsâl-i Güzîde*

ÇEVİRİ VE MİMARİ

Esra Akcan
Çeviri Teorisi ve Öz-Yönetimin İç İçe Geçmiş Tarihleri

KENZ

Tim Dant
Fetişizm ve Nesnelerin Toplumsal Değeri

ISSN 1303-72420-0