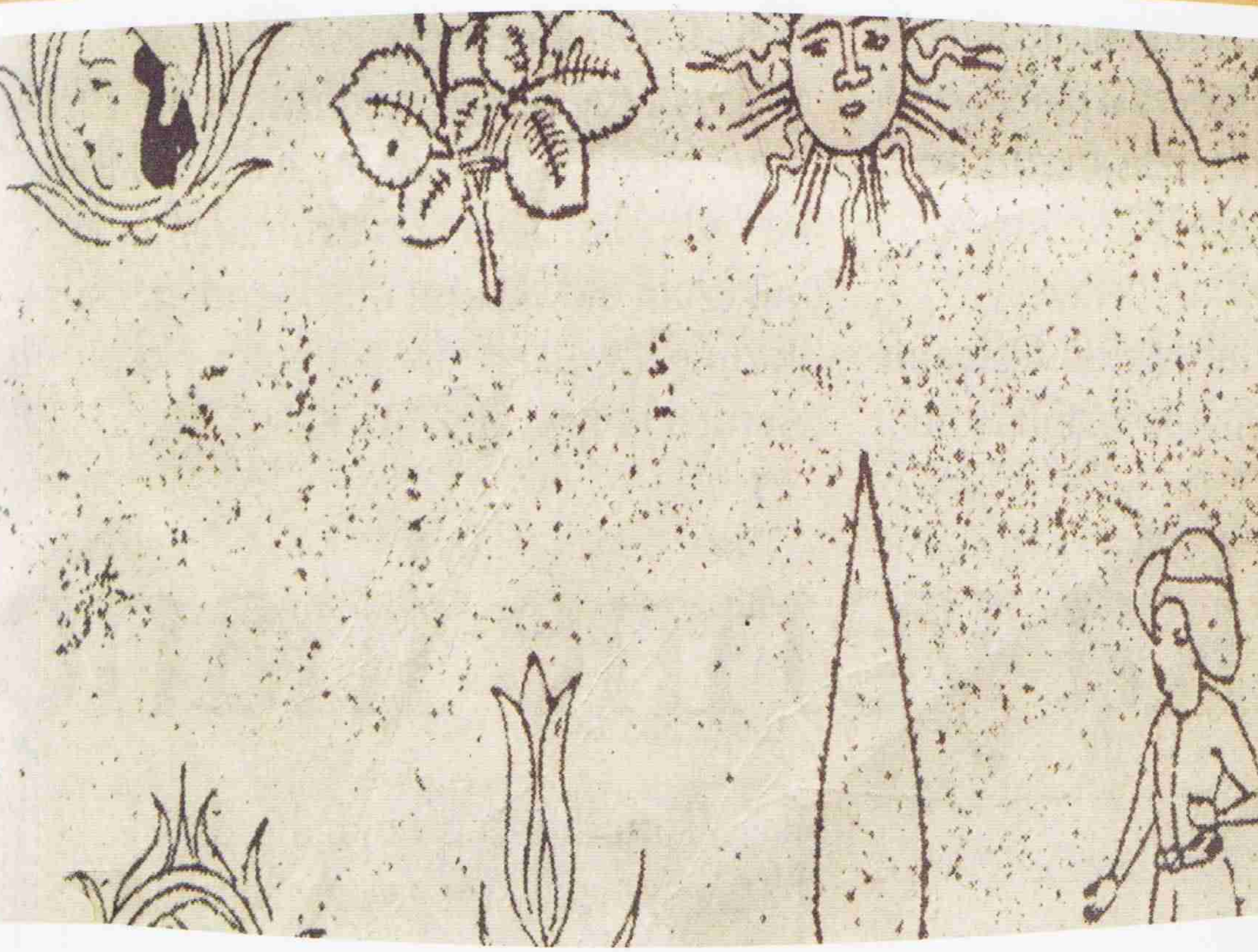
kültürel çalışmalar

homo sermo onis: ifade eden insan

sıdıka yılmaz



agorakitaplığı

homo sermo onis: ifade eden insan

sıdıka yılmaz

agorakitaplığı

297

SIDIKA YILMAZ

İzmir'de doğdu. Orta eğitimini Akhisar'da tamamladı. Ankara Üniversitesi SBF Basın ve Yayın Yüksek Okulunu bitirdikten sonra çeşitli gazetelerin İzmir bürolarında gazetecilik, reklam ajanslarında metin yazarlığı ve müşteri temsilciliği yaptı. Ege Üniversitesi Rektörlüğü basın danışmanı olarak çalıştı. Halen Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmakta; dil ve iletişim, gündelik hayat, meslek ve ahlak ilişkisi üzerine çalışmalarını sürdürmektedir.

Sıdıka Yılmaz

HOMO SERMO ONİS: İFADE EDEN İNSAN

(Oyun-Dil-İletişim)

a
agorakitaplığı

Kültürel Çalışmalar 24

Homo Sermo Onis:
İfade Eden İnsan

Sıdıka Yılmaz

Görsel kavram: Mithat Çınar
Mizanpaj: Sibel Yurt

© 2010, Sıdıka Yılmaz
© 2010; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Ekim 2010
ISBN: 978-605-103-094-4

Baskı ve Cilt: İdil Matbaacılık
Davutpaşa Cad. No: 123, Kat: 1 (Vakıfbank üstü)
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 482 36 01

AGORA KİTAPLIĞI
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

Güneş'e...

İÇİNDEKİLER

Önsöz xi

1) OYUN: İLETİŞİMİN BAŞLANGICINA YOLCULUK 1
Oyunun Doğasını Anlama Çabası: Neden Oyun Oynuyoruz? 8
Bir İletişim Alanı Olarak Oyun 15
Oyun Dil İlişkisi 22
Oyun Kültür İlişkisi 28
Oyun ve Rüyâ İlişkisi 33
Oyuncu ve Seyirci Olmak 36
Tüketim Toplumu Hangi Oyunlara Davet Ediyor? 42

2) SÖZLÜ KÜLTÜR: GERÇEKTEN NE ZAMAN KONUŞMAYA BAŞLADIK? 51
Sözlü Kültürü Anlamak 61
Konuşmanın Dinamikleri 66
Dil-Düşünce İlişkisi ve İçinden Konuşma 82

3) YAZI: İŞARETLER NEYİ SÖYLER, SÜMERLERE ÖVGÜ 87
Yazılı ve Sözlü Kültürü Birlikte Anlamak 96
Okuryazar Olmak 99
Neden Yazarız? 101
Neden Okuruz? 110
Yazı -Okur İlişkisi ve Günümüz 116

4) DİL: BABİL'İ ANLAMAK 119
Ana Dil 129
Dil İçinde Diller 114

Dil'e Yaklaşımlar: Yapısalcılık 146
Dil'e Yaklaşımlar: Post Yapısalcılık 153
Dil'i Anlamak 161

5) SESSİZLİK: ANLAMIN DERİNLEŞTİĞİ YER 165
Kültür ve Sessizlik 176
İletişim ve Sessizlik 183
Sanat ve Sessizlik 190
Modern Toplum, Ses ve Sessizlik 195

6) ŞİİR: DİLİN YARAMAZ ÇOCUĞU 201
Şiiri Anlama Çabası 209
Şiir ve Şiirsellik 218
Şiir Yazmak 223
Şiir ve Dilbilgisi 226
Şiirsel Dil ile Resimsel Dilin Kesişmesi: Somut Şiir 228
Şiir Okumak 234

7) EDEBİYAT: HİKÂYE ANLATMANIN BİN BİR YOLU 241
Edebiyatı Tanımlayabilmek 252
Türler Kuramı 256
Edebî Olan-Olmayan Ayrımı 260
Edebiyat-Okur İlişkisi: Kaç Tür Okumadan Söz Edilebilir? 271
Klâsikleri Okumak 277
Oyun Olarak Edebiyat 280

8) ÇEVİRİ: BU OYUNU OYNAMAYI BİLİYOR MUYUZ? 285
Çeviri Nasıl Başladı? 291
Çeviriye Farklı Yaklaşımlar 293
Birbirimizin Anlatılarını Çevirme Çabası: Çeviri ve iletişim . . . 299
Edebi Metinlerin Çevirisi 305
Şiir ve Çeviri 309

9) MEKTUP: HİKÂYELERİMİZİN GİZLENDİĞİ YER 315
Mektup Çağını Kavramsallaştırmak: Mektup Etkisi,
Mektupsu ve Yazarken Konuşma 321
Mektup ve Mahremiyet 332

Bir Ödev ve Düşündürdükleri 335
Hikâyelerin Sonu Olabilir mi? 339

EKLER 345
Birinci Mektup 347
İkinci Mektup 355
Üçüncü Mektup 362
Dördüncü Mektup 369
Beşinci Mektup 377

Kaynakça 385

ÖNSÖZ

Artık hiç kimse insani duygularını yüksek bir tahayyüle teslim etmek istemiyor ama bütün insanlık tarihi büyük ve renkli bir tahayyülün ürünü. Kitap, bu renkli ve devasa tarihin kimi sokaklarında gezinmeyi deniyor. Yazma bu anlamda yolda olma hali: Bir nevi kaybolmama, yeni yollar arama ve her yolu kendince değerlendirme denemesi, ama aynı zamanda, aslında insanın kendisini ve hayatı anlama çabasının bir ürünü. Bu süreç insanın iletişimsel yanını hem besliyor hem de iletişim alanının ne denli geniş bir zeminde yer aldığının farkına vardırıyor. Bu yanıyla çok yönlü bir iletişimi talep ediyor. Diğer taraftan, her metin diğer metinlerle kurulan ilişki içinden kendisini var edebiliyor, yani bir başka iletişim düzlemiyle karşı karşıya kalıyorsunuz. Daha önce söylen-

mişler sizin söyleyecekleriniz arasına sızıyor. Bazen sızanları kendinizinkilerle karıştırıyorsunuz ve artık o sizin sözünüz oluyor. Bu aslında çok renkli ve biteviye bir oyunun içine çekiyor yazanı.

Başlangıçtan günümüze sesle, sözle, yazıyla, renkle, çizgiyle, mimikle, dansla, giyimle ve daha pek çok araçla insan kendini ifade etmenin bin bir yolunu aradı ve aramaya da devam ediyor. Bulduğu her yol, bir anlamlandırma dizgesinin parçası ve bu parçalar insanın ifadelendirme haritasını oluşturuyor. Harita genişledikçe arama serüveninde de yeni alanlar açılıyor. Her yazı denemesi haritanın bir yerine eklemlenme çabası. Bu metin de özünde insanın ifadelendirme haritasında yer alan bazı alanları iletişimci gözüyle anlama girişimi. İletişim mesajı kodlayan ve açımlayan arasındaki bir ilişki olarak çoğu zaman teknik bir alana hapsediliyor. Oysa iletişim insanın bütün eylem alanlarını kapsıyor. Hayatı yaşarken çok ince bağlarla ve karmaşık bir iletişim ağının içinde dolanıp duruyoruz. Bu ağın içinde görme, konuşma ve yazı çok temel bir göreve sahip. Gördüğümüz her şey ister istemez bir şey söylüyor. Biz hayatı seyrederek/yaşıyoruz. Ancak, görme iletişimi başlatsa da karmaşık iletişim ağının içinde anlamın ortaya çıkabilmesi için kimi zaman yeterli olamıyor. Anlam arayışı sabitleme isteğinin varlığıyla birlikte yazıyı talep ediyor.

İnsanı yazıya götüren şey -aslında ve galiba- etrafında ve zihninde olup bitenlerin farkındalığıyla da alakalı. Hayatın içinde bir şekilde bir şeylerin farkına varıyoruz. Herkes kendi farkındalık alanının dayattığı körlüğe sahip. Ama aynı zamanda her farkındalık yukarıda sözü edilen haritanın neresinde olacağımızın da göstergesi. Gördüklerimiz arasında kimi farkındalıklar bize bir hikâye yaşatıyor, bir yanıyla bir iletişim macerasının içinde ya da ortasında kendimizi buluveriyoruz. Bu macera zihinlerimize hikâye olarak aksediyor. İnsan bu hikâyelerini anlatarak kendisini ve hayatı anlamlı kılıyor; kimisi en yakınına bir mektup şeklinde, kimisi komşuya bir sohbet anında, kimisi edebi metinlerin içinde, kimisi bir müziğin tınısında, kimisiyse sessizliğimize gömülüyor. Aslında hiçbir hikâyenin başı ve sonu yok. Onu bütünlüklü bir hikâye olarak çeviren ve kuran insan zihni. Yani, anlatılarımız

bizler tarafından bir şekilde işlemden geçirilmiş oluyor. Yaşantılanan her şey hikâye olmaya aday değil ama hikâyeleştirmek isteyen, yaşanan şeyle ilgili bir anlam haritasına sahip oluyor ve o anı, durumu, zamanı hikâyelerinin içine katma becerisini gösteriyor. Öyle ya da böyle hayat hikâyeleştikçe anlam kazanıyor.

İnsan bu yüzden temelde anlatan bir varlık. Hikâyelerimiz insanlık tarihi kadar eski: Kil tabletler, mağara resimleri sanatsal bir kaygının ürünleri değil elbette, ancak bir amaca hizmet eden, insanın ifade haritasının ilksel örnekleri. Sözel dünyanın ilk anlatıları, fabllar, destanlar, şiirler hepsi insanın kendisini ve hayatı kaydettiği metinler. O kayıtların varlığı sebebiyledir ki insan geçmişine ait tahayyül kurma şansına sahip oluyor. Anlatı hangi şekilde ve hangi amaçla yaratılmış olursa olsun yaratıcısından ya da anlatıcısından bağımsız anlamlandırma ve yoruma tabi kılınıyor.

Bütün bunları her ne kadar büyük bir ciddiyetle yapıyormuş gibi gözükse de insan aslında oyun oynayan bir varlık; varoluşumuzun oyunsu bir temeli var. Sanki dünya insanlığın oyunlarıyla dönüyor. Modern hayatın içinde ciddiyetin dışındaki eylemleri temsil etse de, aslında, insani üretimlerin her aşamasında oyun ve oyunsu yan hep var oldu. O yüzden, bu metin insanın anlamlandırma haritasının temel öğelerinden biri olan oyun ve insan ilişkisiyle başlıyor.

Anlama ve anlamlandırma dizgemizde *söz* öncelikli yerini her zaman korudu. Her şeyi var eden söz, ifadelendirme haritasının önemli bir öğesi. Yazı ise insanlığın ilk soyutlama aracı, ilk teknolojik gereci. Söz ve yazıyla ifade insanoğlunun olmazsa olmazları. Var olmak konuşmak demek. Yazı ise bu varoluşun tarihselliğini ortaya koyuyor. Yazı öncesi ve sonrası insanın düşünme macerası farklı. Zihinsel üretim yazının hayatımıza girmesiyle birlikte başka bir şeye evriliyor: İnsan unutma zafiyetiyle bir şekilde mücadele etme şansını elde ediyor.

Söylenceye göre aynı dili konuştukları için müthiş bir başarıyla Babil kulesini inşa eden insanları Tanrı cezalandırmasaydı ne farklı diller olacaktı ne de tercüme gerekliği. Oysa her biri kendi hayatlarını en iyi şekilde ifade edebilen binlerce dil var. Her dil

kendi ifadelendirme dizgesini oluştururken, farklı dilleri anlamanın neredeyse imkânsızlığı insanlığın birbirini anlama ve anlamlandırma macerasında karşılaştıkları önemli bir güçlük olarak düşünüldü. Oysa, Babil'le birlikte ifadelendirme haritası müthiş bir zenginlik kazandı. Her dil kendi anlamlandırma dizgesini yarattı ve haritanın bir yerlerine anlaşılmak üzere kendisini kazıdı.

Öte yandan, aynı dilin içinde de her konuşma ve her iletişim aslında bir nevi çeviri girişimini gerekli kılmıyor mu? İnsan, hem kendisi hem de bir diğeriyle kurduğu ilişkide biteviye bir çeviri eylemi içinde. O yüzden, en temel ifadelendirme alanlarından biri olan dil ve dilleri anlama çabası bu metnin başlıkları arasında yer aldı. Birbirimizi anlamanın bin bir yolunu açan ve hazırlayan aslında Babil oldu.

Dil denen mucize insanın belki de ilk ciddi oyuncağı. Bu oyun sayesinde dilsel üretimin ilk farklı ürünü şiir ortaya çıktı. Şiir'le birlikte gündelik konuşmaların dışında başka bir anlatı düzlemi oluşturuldu. O yüzden, ifade dizgesinin önemli unsurlarından biri olarak ve dilin en oyuncu yanını temsil etmesiyle şiir haritanın merkezinde yer alıyor. Diğer yandan konuşma insanın temel anlaşma aracı olarak kabul edilse de insan kendisini ifade edebilmenin bir yolu olarak kimi ve çoğu zaman sessizliği tercih ediyor. Sessizliği bir dil olarak anlama çabası iletişim düzlemlerini etkileyecek bir unsur. Yani, birbirimizi anlama ve anlamlandırma süreçlerinde sessizliğe olan dikkatlerimiz ifade alanlarımızın da genişleyeceği anlamını taşıyor. Biz kimi ve çoğu zaman ancak susarak birbirimizi daha iyi anlayabiliriz. Bu yüzden, post yapısalcı dil analizi de söylenenden çok söylenmeyene odaklanır. Anlam söylenenden çok söylenmeyenin içinde gizlidir. O sebeple anlamlandırma dizgeleri üzerine düşünürken söylenmeyenin ne olabileceğine yönelik bir düşünsel çaba gerekir. Sessizlik bu nedenle ifade haritasının her tarafına sızmış olarak kabul edilebilinir. O her yerde ve her zaman anlaşılmayı bekler. O dil ailesinin sessiz gücünü temsil eder.

Edebiyat şiirle başlayan maceranın genel başlığı. İnsanın dilsel ifade biçimlerinin toplamını anlatıyor; dille kurulan ilişkinin -ifa-

de kültürü olarak adlandırdığımız alanın- önemli bir öğesi. Edebiyat, insanı ve hayatı anlamamızda bütün bilme biçimlerini hem etkileyen hem de etkilenen bir konumda. İnsanı anlamanın önemli bir ayağı edebiyatla kurduğumuz ilişkide beliriyor. İnsanın eylemleri bir iletişim ilişkisi içinde cereyan ediyorsa eğer, edebiyat bu ilişkiler ağı içinde önemli bir işleve sahip. Gündelik hayat hikâyeler içinde kendisini var ediyor ama, edebiyat olarak kabul edilen hikâyeler ancak haritaya eklemlenebilenler oluyor.

Mektup, şiir gibi, bütün anlatı biçimlerinin en eski örneklerinden; mektubu anlamak bir yanıyla da insanı anlamak demek. Günümüzde tarihin derinliklerine gömülmüş gibi dursa da insanlığın ilk anlatısı olarak mektup, başka anlatıların arasında dolanıp duruyor. Bu yüzden bütün insani yaratıların bir taraftan da *mektupsu* bir yanı var. Ümit ederim bu kitap okurlar üzerinde *mektupsu* bir etki bırakır.

Sıdıka Yılmaz
İzmir, 2010

HOMO SERMO ONİS:

İFADE EDEN İNSAN

1. BÖLÜM

OYUN: İLETİŞİMİN BAŞLANGICINA YOLCULUK

"Hayatın bir oyun olduğunu unutmayalım."

(O. Atay)

"Masalın ana fikri karıncanın zaferi değil, Çekirge'nin trajedisidir. (...) eğer zorlu kışlar olmasaydı, Çekirge müstehakını bulmaz, karınca da o haksız zaferini kazanamazdı."

(B. Suits)

"Sanatın 'oyun' envaından olduğunu, birçok ruhiyat âlimlerinin tetkikatına istinat ederek evvelce söylemiştim. Oyun nazariyesi, sanatı şehvaniyete raptetmek için tekâmül felsefesi tarafından öne sürülen esas iken, Doktor Fromm isminde bir âlime nazaran sanatın 'oyun' envaında olması, bilakis, onu şehvani bir menşee irca etmemek için esaslı bir sebep addolunmak lâzım gelir. (...) Asker oyunu oynayan erkek çocuk, bebeğiyle oynayan kız çocuk, top oynayan genç adam, hayat için esaslı meleke lerinin terbiyesini yapmaktadırlar."

(A. Haşim)

Yaşamak her türlü ilişkiler ağının içinde bulmaktır kendimizi. İlişkileri gerçekleştirme zemini ise iletişim olarak kavramsallaştırılıyor. Her an her yerde iletişim süreçleri yaşanıyor. Çalışırken, alışverişte, seyahatlerde, pazaryerlerinde, kuyruklarda, apartman yaşantısında, tarlada, spor yapılan ortamlarda, kır hayatında, metropollerde, hayatın her anında anlatıyoruz, gözlüyoruz, dinliyoruz. Yani, hayatın anlam örüntüleri içinde gezinip duruyoruz. Bir yanıyla anlam üretirken bir yanıyla yeni anlamlandırma dizgeleri oluşturuyoruz. İletişim olarak adlandırdığımız bu durum bir dizi karar verme süreçlerini de beraberinde getiriyor. Bunlar kimi zaman çalışma ortamlarını daha çekilir hale getirmek, ikili ilişkilerin bir türlü anlaşılamayan dinamiklerini düzeltebilmek, maruz kalınan iktidar ilişkileriyle nasıl baş edileceğini düşünmek üzerine olurken, kimi zamanda akşam yemeğinin ne olacağına ilişkin ya da hangi kazağı alacağımıza ilişkin olabiliyor. Bu anlamda aslında iletişim denilen olgu karar verme süreçlerinin içinde işliyor ve bu karar -bir yanıyla da seçim- aşamaları aslında *hayatı daha yaşanır kılmak* için yapılıyor. Çünkü insan daha iyi bir hayatı arzu ediyor. Bu arzu ve çaba ise her zaman ciddi kurallar içinden gerçekleşmiyor. Bazen de *ciddi* olarak algıladığımız hayatın esnetilmesi, yumuşatılması için yapılıyor. Buna en iyi hizmet edenlerin başında, hayatın içindeki bütün kırılganlıkları yokluk ve yoksunlukların unutulmaya çalışıldığı bayram günleri geliyor. O halde insan daha iyi bir hayat için çeşitli kurgulara sahip. Bu süreci anlayabilmek ve anlamlandırabilmek içinse elimizde önemli bir kavram bulunuyor, o da *oyun*.

İnsan biteviye iletişim kuran bir hayata sahipse eğer -ki öyle-, aynı zamanda da bu ilişkilerinin/iletişimlerinin bir kısmında, tercih ederek ya da etmeyerek oyun oynamaktadır. Oyun bu anlamıyla kendiliğinden bir eylem olarak mevcut hayatımızda. Bir strateji, bir başarma isteği motivasyonu, bir kendinden uzaklaşma deneyimi, bir güven duygusu yaşama talebi olarak, hayatla baş etmenin bir yöntemi olarak gündeme gelir. Dolayısıyla, iletişim kavramını oyun kavramından bağımsız düşünemeyiz. Her

türlü ilişki ağı iletişim olarak adlandırıldığında, oyun da bu ilişkiler ağının her yerinde varlığını gösterir.

Johan Huizinga *Homo Ludens – Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme* adlı kitabında yeryüzünde insana ait her şeyin başlangıcının oyun olduğuna işaret eder;* çünkü insanoğlu 'çocukluk dönemi' olarak adlandırılan çağlarda, hayatı oyun oynayarak gerçekleştirmiştir; bir kültür oluşturmadan önce oyun hayatımızda vardı (Huizinga, 1995:16). Moreno'ya göre de önce rol vardı. Rol bir toplumun en küçük işlev birimidir ve kültür ona göre de rolden doğar. Rolü anlamak, insanı anlamakla ve kültürü anlamakla, daha geniş olarak toplumu anlamakla eşdeğerdir (Altınay, 2004: 9). Oyunun incelenmeye değer bir olgu/alan olduğunu düşünmek başlangıçta yadırgayıcı gelebilir; çünkü oyun her daim bildiğimiz bir şeydir. Bu yüzden, üzerinde durup düşünmek için herhangi bir sebebimiz yoktur. Oyunun içinde ya da dışında olmak bizim bileceğimiz bir şeydir, yani, keyfi bir eylemdir. Dolayısıyla böylesine özgür biçimde içinde yer aldığımız, ciddiyet dışı bir eylemi ciddiye almanın bir anlamı var mıdır? Huizinga'nın önemi, bizleri oyun üzerine düşünmeye davet etmiş olması ve oyunu bir şekilde ciddiye almamızı sağlamasıdır.

Öncelikle oyun kavramını iki alanda ele almak gerekiyor: İlki, insan ilişkilerinin iletişim düzlemlerindeki oyunsuluk; diğeriyse, modern hayatla birlikte gündelik rutinin dışında, serbest zamanlarda gerçekleştirilen etkinlikler olarak oyun; bu anlamda ciddi, rasyonel dünyamızın dışında yer alan bir etkinlik olarak şöyle tanımlanabilir: Oyun gündelik hayatın dışında yer alan, oyuncuyu gönüllü olarak içine çeken, özgür bir eylemdir. Her türlü maddi çıkardan ve yarardan uzak, sınırlı, belirlenmiş zaman ve mekan içinde, verili kurallara göre, belli bir düzen içinde yerine getirilir. Bu anlamda gündelik hayatın rutin eylemlerinin dışında, çalışma koşullarından bağımsız, kendisine ait zaman ve mekânda, daha çok keyif almak için gerçekleştirilen bir eylemdir. Bu, modern hayatın içindeki oyunu kavrayışımızdır. Oysa Huizinga, insanın hayatı

*) Kur'an da oyundan söz eden ayetler bulunur. Bu ayetlerde Dünya hayatının oyun ve eğlence olduğu belirtilir: Hadit (57):20, Enam (6):32, Ankebut (29):64, Muhammed (47):36.

oyun oynayarak var ettiğini söyler: Oyun hayatımızın başlangıcına aittir; kolektif hayatın bütün önemli biçimlerinin -ibadet, şiir, müzik, dans, bilim, hukuk, mücadele ve savaşların- ortaya çıkışında son derece etkin bir rol oynamıştır; bu anlamda her eylemin kökeninde yer alır. Bugün sahip olduğumuz bir hayat varsa, buraya oyun sayesinde varabildiğimizi anlamamızı ister (1995:68-180). Huizinga, oyunu insanın temel özelliklerinden biri olarak ortaya koyar. Kültür oyun oynanarak oluşturulmuştur; çünkü insan, oyun oynayan varlıktır; oyun, insanı hayata hazırlar (1995:116).

Oyun oynayarak hayatı var eden insanoğlu, oyun ile gündelik hayat arasında keskin sınırları ne zaman çizmiştir? Ciddi olan/olmayan yaşam alanları nasıl oluşmuştur? Bunun cevabını Huizinga modern hayatın dinamikleriyle veriyor. Modern Çağ ile oyun algısı ve oyun karakteri köklü değişimlere uğrar: Oyun gündelik hayatın dışında *özel zaman ve mekânlarda* gerçekleşmeye başlar (1995: 75), böylelikle, gerçek/gündelik olan hayatın dışında, hayatın ciddi yanlarının karşıtı bir eylem olarak algılanmaya başlanır. Modern yaşamla birlikte hayatı anlamlandırmada daha keskin sınırlar oluşturan insanoğlu, ciddi olan/olmayan ayrımını kurarak, oyunu ciddi olmayan alana hapseder. Bu yüzden oyun irrasyoneldir. Oysa oyunun kendi içinde ciddiyeti vardır; ciddiye alınmazsa oyundan zevk de alınamaz. Modern hayatın içinde oyun oynamak bir tercihtir, zevk alınarak yapılan bir eylemdir. Bir yanıyla da mutlu olmanın, çocuksulaşmanın, rahatlamanın, farklı bir şeyler yapabilmenin alanıdır.

Bu kavrayışta oyun, öncelikle çocukların ve gençlerin ilgi alanlarının içinde yer alır. Çocuklar için, tıpkı insanlığın ilk dönemlerindeki gibi hayatın kendisidir, yetişkinlerin bütün davranışları onlarda oyun etkisi yaratır. Ev işleriyle uğraşan anne onun için oyun oynamaktadır, oyuna katılması istenmediğinde bozulur, üzülür, ağlar. Gençlerse kendi geçimlerini sağlayacak yaşa gelene kadar *ciddi* hayattan muaftırlar. Onların ciddi olarak yapmaları gereken şeyler olsa da oyun, haklarıdır ve en çok onlara ait bir alandır.

Öte yandan, hayvanların dünyasında da oyun ile gündelik hayat iç içe yer alır. Kedi ve köpekleri izlediğimizde, annenin yav-

rusuna bazı davranışları oynayarak öğrettiğine tanık oluruz. İlk bakışta birbirlerini öldürecekmiş gibi dalaşan kedi/köpekler aslında oyun oynamaktadır. Oyunun hayvanların dünyasında yer alması tıpkı çocuklarda olduğu gibi, hayatı kurma ve anlamlandırma pratiği olarak düşünülmelidir. Yetişkinlerdeyse, oyun çocuksulaşmanın bir aracı olarak vardır. Genellikle boş zaman faaliyetlerinin içindedir. Hayatı anlamlandırma pratiklerinde, öğrenme süreçlerinde oyun, en ciddi yaşam pratiklerinin içinde kendini var eden, ama daha çok eğlenme unsurunu çağrıştıran bir kavramdır artık.

Bu yüzden, gündelik hayatın 'ciddi' olarak algıladığımız tarafı oyundan uzaklaştıkça başarıya endekslidir/ahlâkidir. Böylesi ortamlarda *oyun oynama* ifadesi kullanır; ciddi, rasyonel hayat (zihin), oyuna izin vermediği gibi tahammül de etmez. Eğer iyi bireyler olarak, iş ve hayata dair diğer alanlarda başarılı olmak isteniyorsa, hayatı ciddiye alınalıyız. Oyun bu başarıya giden yolları bulamamışların başvurduğu bir alandır; bu sahte, kimi zaman da bir nevi ahlâki olmayan alandan çıkılmalıdır. O yüzden iş ortamlarında, karar verme süreçlerinde, herhangi bir ciddiyetsizlik alanı yaratılamaz/yaratılmamalıdır. Eğer böyle bir durum yaratılırsa, tahammül edilemez bir durum olarak uyarılmayı hak eder. İronik olan ise, bütün insani eylemleri ve iletişim süreçlerinin içinde bir çeşit oyunun gizli olduğudur; tarihsel bir unutuştur bu. Çünkü insanların birbirleriyle iletişim kurmalarının özünde varoluşsal bir oyuncu/oyunsu yan, her zaman mevcut olmuştur. Bu anlamda, farkında olmasak da hayatımızda oyun ile gerçeklik iç içe işlemektedir. Anne ve babalara bir şeyi kabul ettirebilmek, ya da onlardan herhangi bir izni alabilmek için yapılan planları oyunun dışında tutabilir miyiz? Herhangi bir kişiyle yakınlık kurmak istendiğinde ona yaklaşmanın stratejileri oyun alanının dışında mıdır? Siyaset dediğimiz, en ciddi olduğunu düşündüğümüz alanda bile oynanan oyunları hep birlikte seyretmiyor muyuz? Bu nedenle, *oyun* bir davranış ve eylem biçimi olarak hayatımızın içinde önemli bir yer işgal etmektedir.

OYUNUN DOĞASINI ANLAMA ÇABASI: NEDEN OYUN OYNUYORUZ?

"Oyunlar yalnızca ciddi uğraşlarımız arasındaki açıklıkları kapatmak için yararlı oyalanmalar rolüne sürgün edildi. İnsanları gerçekten oyun oynadıklarına inandırmak mümkün olsaydı, bütün hayatlarının -bir salıne oyunundan ya da boş bir rüyadan başka- bir hiç olduğunu hissedeceklerdi."

(B. Suits)

Huizinga oyunun zengin bir işlevi olduğunu vurgular; ona göre hayatın doğrudan gereksinimlerini aşan ve eyleme anlam katan unsur, *oynamaktır* (1995:17). Yani, insan salt oyun oynamak için oynar; bunun sebeplerini açıklamakta zorlanılmasının arka planında bu yatar. Her oyun bir anlam taşır ve dinamiklerini illâ bilmek gerekmez. Oysa oyunu her açıklamaya çalışan, onun yararına, işlevine ilişkin bir açıklamaya odaklanır. Bu açıklama girişimlerinin çoğu, oyunun bizatihi/kendi doğası ve oyuncular için taşıdığı anlam üzerinde ikincil olarak durmaktadır. Bu yüzden de gerçekte oyunun özü tanımlanamamıştır; getirilen her açıklamanın kabul edilebilir bir haklılık payı olsa da, bu açıklamalar yeterli değildir.

Oyun oynamaktan niçin zevk alınır? Bu sorunun cevabı kesin ve net verilememektedir. Oyun oynamayı istemenin yoğunluğu, Huizinga'ya göre, şimdiye dek hiçbir biyolojik çözümleme tarafından açıklanabilmiş değildir; oyunun zevki bütün çözümlemeleri ve mantıksal yorumlamaları reddeder (1995:18-19). O nedenle, oyunun kökeninde yer alan tahrik etme gücü, anlaşılmayı beklemektedir. Her oyun, oynayan için bir anlam taşır ve oyundan zevk almanın sebepleri her kişi ve oyuna göre çok farklıdır; dolayısıyla niçin oynadığımıza ilişkin verilecek cevap, bir formülün içine sığdırılamayacak kadar karmaşıktır.

Ancak, neden oyun oynayıp bundan zevk aldığımıza ilişkin söylenecek sözler vardır elbette: Oyun bizi aynı mekânsal düzlemde farklı zamanları yaşatması bakımından içine çeker. Oyunun içinde istediğimiz zamanı, istediğimiz sürelerle yaşarız. Gerçeklik-

le arasındaki mesafe arttıkça heyecan ve zevk de artar. Çünkü gündelik hayatın bütün sıkıntıları o zaman zarfında geride kalmıştır. Orada -oyun süresince- oyunun dinamikleri işin içine girer. Yenmek ve yenilmek bile bu duygudan sonra gelir. Oyuna dahil olmak, oynamak başlı başına zevktir. Çeşitli duygu durumlarına girilip çıkılır; üzülme, kıskanma gibi duygusal hallere açık olunarak oyunda yer alınır. En önemlisiyse, oyunun geçici olduğunu bilmektir; nasıl olsa oyun birazdan bitecektir. Bilerek ve isteyerek gündelik hayatın dışında, başka bir varolma biçimine geçmek, geçici olarak orada mücadele vermek, eğlenmek her zaman bir çekim alanı yaratır. Her oyun bir anlam taşır ve anlam, oynayanlar tarafından birlikte inşa edilir. Oyunda anlam bulamayan, oyuna devam edemez, oyun dışına itilir ya da kendi tercihi ile çıkar. Yaratılan anlam, oyunla ilişkinin ve alınan ortak zevkin kaynağıdır.

Huizinga, oyunun zevkli yanının bütün mantıksal çözümlemeleri reddetmesinden kaynaklandığına işaret ederken, aslında, oyunun hiçbir rasyonel ilişki üzerinde temellendirilemeyeceğine vurgu yapmaktadır (1995:19). Mesleği, yaşı, statüsü ne olursa olsun kişi, oyunun içinde diğerleriyle eşitlenir. Farklı yaş gruplarından, farklı mesleklerden ve farklı kültürel statülerden insanlar, aynı grubun içinde sadece oyunun birer üyesi olarak var olurlar. Böylelikle gündelik hayatın içindeki her türlü iktidar ilişkisi bir anlamda tarumar edilir. Oyunu zevkli ve heyecanlı kılan pek çok sebepten birisi de bu eşitlenme durumudur.* Birlikteliğin tek sebebi vardır: oynamak. Oyunu bilenler ve bilmeyenler vardır.

---

*) Oyun kapsamında iktidar ilişkilerinin bir anlamda yok olduğunun düşünülmesi tartışmalı bir alan açabilir. Çünkü gündelik hayatın içindeki iktidar ilişkilerinin yok sayılarak oyuna başlanması ve sürdürülmesi söz konusu gibi gözükse de aslında gizil olarak bir başka şekliyle nasıl işlediğini de incelemek bir başka çalışmanın konusu olabilir. Oyunmuş gibi yapmak düzlemine eklenen bir hâl gibi durmaktadır. Ama bilinir ki karşı taraf daha zengindir, daha güzeldir, daha gençtir, daha bilgilidir en önemlisi oyunu herkesten daha iyi biliyordur, vb. Iktidar ilişkileri bağlamında oyun insan ilişkisinde en kışkırtıcı ve yakıcı soruysa, günümüzde birbirinden çok farklı konumdaki insanların birarada oyun oynaması mümkün mü? Mahalle kahvesinde tavla oynayan birisi ile briç kulübü üyesi biraraya gelebilir mi? Dahası kimler kimlerle oynar/oynayabilir. Sınıfsal konumlara gönderme yapan sorulardır bunlar. J.C. Scott'un *Tahakküm ve Direnis Sanatları, Gizli Senaryolar* adlı kitabı insanlık tarihinin iktidar ilişkilerini oyunun kavramlarıyla ele alır: Kitabın kimi başlıkları şunlardır: *Gizli Senaryoların Temeli, Iktidar ve Rol Yapma, Hürmet ve Sahne Arkası Konusma.* Iktidar ve dramaturji ilişkisi için bkz. Scott, 1995: 84.

Hatta bilmenin derecesi de oyuna katılıp katılamamanın sebepleri arasında yer alır. Oyunu eşit şartlarda bilmek belki de en önemli kural olarak durmaktadır.

Kazanma ve kaybetme duygularından bağımsız, oyunda olmanın kendisi bu duyguyu verir. Oyun aynı zamanda yaratıcı bir eylemdir. Bu anlamda gündelik hayatın içinde bir armağan olarak vardır. Yaratıcıdır, çünkü her an, herkes bir oyun kurgulayamaz. Oyun kurmak yaratıcı bir zihin gerektirir. Oyuna konsantre olmak, kuralları benimseyip, zevk almaya çabalamak, rutinin dışında zihinsel bir çaba ister. O yüzden oyun, yaratıcılık isteyen bir eylem olarak karşımıza çıkmaktadır. Oyun, özgür bir eylem ve tercih olarak belirli bir sürede, belli insanlarla yalnızca keyif almak için yapılan bir etkinlik olarak, her koşulda zevk duygusu yaratır. Katılmaktan dolayı pişmanlık duyulan oyunlar da elbette vardır. Ancak bu, kişiyi başka oyunların zevkinden yoksun bırakmaya yeterli değildir.

Oyunun bir başka özelliğiyse, her şeyden önce gönüllü ve özgürce gerçekleştirilen bir eylem olmasıdır. Oyuna girmek, hatta oyundan çıkmak da özgür iradeyle yapılır; kimse kimseyi oyun oynamaya zorlayamaz. Dolayısıyla oyun görev değildir, ihmâl edildiği gibi ertelenebilir de (1995:24). Oyunun belki de en güçlü yanlarından biri, bu esnek yapısı, yani tercih ettiğimiz bir süreçte gerçekleştirebilme, içine girme, orada olabilme bilgisidir. Hayata karşı yedekte tutabildiğimiz bir alan olarak oyun, bu anlamda hep vardır. Huizinga bu yönüyle oyunun gündelik veya asıl hayat olmadığını, aksine gündelik/gerçek hayattan kaçarak, kendine özgü eğilimleri olan geçici bir faaliyet alanına girme bahanesi sunduğunu belirtmektedir. Oyuna girildiği andan itibaren oyunun dinamikleri işin içine girer. Oyun oynayan kendisini oyuna teslim eder. Şöyle bir örnek verir Huizinga: Çocuk, sandalyeleri ardı ardına dizmiş, trencilik oynamaktadır. Kendisi de lokomotiftir. Babası yaklaşır ve çocuğu öper. Çocuk kızarak şöyle der: *Baba lokomotifi öpme, vagonlar bunun yalan olduğunu düşünebilir* (1995:25). Yetişkinler dünyasında durum hiç de farklı değildir. Tavla oynayan kişilerin çevreden, bir anlamda gerçeklikten nasıl koptuklarının tanığı ol-

muşuzdur. Ne bitirmek zorunda oldukları iş, ne ödeyecekleri kira, ne de herhangi bir sorumluluk o an umurlarındadır.

Bu örnekler aynı zamanda her oyunun kendi gerçekliği olduğunu vurgular. Bu haliyle oyun bir yanıyla gündelik hayatın dışına çıkılmasını sağlar, diğer yanıyla gündelik hayatın streslerine katlanmanın yardımcılarından biri olur. Bir süreliğine de olsa onlardan uzaklaşmış olmanın huzuru yaşanır. Bu bağlamda oyunlar vazgeçilmezlik içerir. Gündelik/gerçek hayatın dışında, bütün dış etmenlerden yalıtılmış olarak gerçekleştirilen oyun, tekrarlanabilir olma niteliği ve süreli oluşuyla müthiş haz veren bir eylem haline dönüşür. Bu anlamda oyun, bizzat kendi anlamını yaratır; yani anlam tamamen oyuna özgü bir şeydir.

Bir başka gerçeklikse, oyunun kendini var edebilmesi için gerekli kurallardır. Bunlardan en önemlisi, oyunun *mutlak bir düzen* gerektirmesidir. Oyuna özgürce girilse de kurallarına uymak zorunluluğu vardır (1995:27). Oyunun denetimi kuralların içinden çıkar; dolayısıyla her oyun kendi içinde bir düzen yaratır, kendi kurallarını koyar. Buradaki disiplin hiçbir zaman baskı olarak ortaya çıkmaz. Kurallara uymayan, oyunbozan olarak adlandırılır. Kuralların ihlâli halinde oyundaki anlam arayışı kaybolur. Oyunu ayakta tutan tek şey kurallardır. Oyun, sürekliliği kabul etmez. Sıkıştırılmış bir zaman diliminde kendi kurallarıyla oynar ve biter. Oyuna dahil olmadan önce oyuncular oyunun kuralları konusunda uyarılır; oyun esnasında kurala uymayanlar, oyun dışına atılır. Bu anlamda oyun, aynı zamanda bir gerilim alanıdır. Kazanmak ve kaybetmek üzerine kurulu oyunlarda bu gerilimi, oyunun devamlılığı ve zevki için önemli bir unsurdur. Kazanma ve kaybetmenin verdiği hırs göz önüne alınınca, oyun konusunda bir diğer önemli soru akla gelmektedir: Oyun ne kadar etik soru/sorun taşımaktadır? Huizinga'ya göre oyun, etik alanın dışında yer alır. Gerçek/asıl hayatın dışında cereyan etmesi onu -yani oyunu- etik alanının dışına çıkartır (1995:23).

> Oyun biçimi ile ona akrabaymış gibi görünen diğer hayat biçimleri arasındaki ayrım noktasını ortaya koymaya kalkıştıkça, oyun biçimi de aşırı bağımsızlığını o ölçüde göstermektedir. Ve oyunun bü-

yük kategorik zıtlıklar alanında bu dışlanmasını daha da ileri götürebiliriz. Oyun bilgelik ve aptallık arasındaki bağlantısızlığın dışında yer aldığı kadar, doğru ile yanlış arasındaki zıtlıktan da uzaktır. Aynı şekilde, iyi ile kötü arasındaki zıtlığın da uzağındadır. Bizatihi oyun bir zihin faaliyeti meydana getirse de, ahlaki işlev taşımaz, yani ne erdem ne de günah içerir (1995:23).

Buna göre, gündelik hayatın dışında, akılcı yaklaşımından uzak olduğu için oyuna ahlâki bir sorumluluk yüklenemez. Ancak oyuncular için aynı şey söylenebilir mi? Kimlerle oynanılacağına karar vermek dâhil olmak üzere, oyunun her aşamasında, her oyuncu kendi ahlâki sorumluluğunu taşımaz mı? Diğer yandan, gündelik hayatı yaşama biçimini, oyun içindeki tavrımıza taşımaz mıyız? Yani hırslı bir kişilik oyun içinde başka bir kişiliğe mi bürünür? Oyun ve hırs arasındaki ilişki oyunculara nasıl yansımakta ne gibi ilişkiler yaratmaktadır? Oyunun kurallarına sadık kalmayıp, hileye başvurmayı nasıl açıklarız? Gündelik hayatın dışında da olsak, oyuna bütün hallerimizden vazgeçerek girebilmek mümkün mü? Oyunun en çekici yanlarından birisi olan kazanma duygusu herkeste aynı yoğunlukta olabilir mi? Her kaybeden aynı yoğunlukta tepki verir mi? Bu sorulara ancak bireysel deneyimlerimizden yola çıkarak cevap verebiliriz. Dolayısıyla temel soru, oyunun içinde ve dışında kimliklerin birbirleriyle yakınlık ve uzaklıklarının ne olduğudur. Eğer oyun dışındaki kimlikler oyun içinde de kendini gösteriyorsa, hayatın içindeki genel etik sorular oyunu bağlar mı? Burada bir başka yanıyla oyun arkadaşlığı kavramı gündeme gelir. Oyunu kimlerle oynarız; yani oyun arkadaşı olarak kimleri tercih ederiz? Bunlar *oyunun etik yanı*'nı açığa çıkarması bakımından önemli sorulardır.

Oyun oynarken bizi biz yapan özelliklerin pek çoğunu yanımızda taşısak da, aslında onların bir kısmından kurtulup başka biri olma isteğiyle de oyuna katılırız. Kimliklerden azat olma isteği oyunun en önemli vaatlerindendir; Günümüzde internet (siber-uzam) bu vaatlerin geniş bir biçimde kullanıldığı yeni ortamlar sağlamaktadır. İnternet gerçek hayattaki kimliklerinin hiçbir yönüne referans vermeyen bir kimlik/takma ad ile yine

gerçek hayatta olmayan cemaatlerin üyesi olabilmeyi deneyimleme ortamıdır.

> Özne, bir yapboz oyununun parçasıdır. Kimlikler sabit ve değişmez olmaktan çıkmış, akışkan metinler içinde kurulmaya ve yeniden kurulmaya başlamıştır. Bu yeni merkezsiz iletişim alanı *kendini yaratmanın* mükemmel bir olanağını sunar. Bir kimlik mimarı olan birey kendini yaratmanın ütopik fantezileri içinde dolanır. Cinsiyet, ırk, yaş etnik köken, cinsel tercihler, sınıf eğitim, vb. insanı *gerçek* kılan bütün sabitlemeler çözülür ve dil, kendini konuşan bedenin sınırlandırılmış sabitlemelerinden bir olanaklar alanına ulaşır. Kişi kendisiyle, toplumdaki konumuna ilişkin olgularla, başkalarının gözündeki görünümüyle oynamayı bırakıp, seçilmiş kimlikleriyle birlikte kendisini başkalarına açık kılar (der: Binark-Kılıçbay içinde, Timisi , 2005:97-98).

Nilüfer Timisi "Sanallığın Gerçekliği: İnternetin Kimlik ve Topluluk Alanlarına Giriş" adlı makalesinde internet ortamındaki farklı kimlik inşalarını tartışır ve öncelikle, *gerçek* ve *yalancı* kimlik ayrımına karşı çıkar. Çünkü, sanal ortamın dışındaki kimlikler de zaten tarih ve zaman içinde inşa edilen kimliklerdir. Dolayısıyla modern hayatın içinde oyun ve hayat arasında kurulan karşıtlık, kimlikler üzerinden de gerçekleştirilmektedir: oyunun içindeki ve dışındaki birey. Oysa bu ayrımın kendisi problemlidir; Postmodern özne, her daim kendini yeniden kurar. Oyun oynamak ve orada kendini gerçekleştirmek de öznenin kendi gerçekliğinin bir parçası, yani kendisidir. Bu anlamda oyunun içinde ve dışında farklı bir varoluş biçiminden söz etsek de, bunların hangisinin gerçek ya da sahte olduğu ayrımını yapmak gerçekçi olmaz. Onlardan her biri, bireyin bir başka hâlini -olmak istediği- yansıtmaktadır. O halde, oyun ortamları da pekâlâ etik sorumluluklar taşımayı gerektirir. Oyuncuların oyun içinde *öte-ki*'ne karşı sorumlulukları, bazı yükümlülükleri vardır; bu da etik bir sorumluluktur.

Oyunun doğasına ilişkin bir başka özellik oyunların hemen hepsinin bir başarı beklentisi içermesidir; çünkü oyuna katılmanın kendisi kazanmak duygusuna ulaşmak içindir. Bu duygu ço-

ğu zaman oyunun sınırlarını aşar ve kişiye itibar ve onur kazandırır. Oyun sonucunda elde edilecek ödülün maddi ya da simgesel olması bir şey değiştirmez. Huizinga'ya göre kazanma fikri oyunla çok sıkı bir ilişki içindedir. Kazanılan şey oyundan çok oyun dolayımıyla elde edilen itibar ve onurdur. Bu itibar ve onur kişisel olsa da, daha sonra ait olunan gruba aktarılabilir niteliktedir (1995: 71-72). Her yeni oyun yeni bir başlangıçtır; vazgeçilememesi ve bıkkınlık yaratmamasının arka planında bu olgu vardır. Bir gün kazanma ihtimalinin olmasıysa oyunu her daim cazip kılar.

Oyun gündelik hayatın içinde bir rahatlama, bir meşguliyet olarak gözükmektedir. Hayatı süslemekte, onun boşluklarını doldurmakta, o yüzden de vazgeçilmez olmaktadır. Oyunun bu özelliği aynı zamanda bir *unutma vaadidir*; gündelik/asıl hayatın içindeki bütün soru ve sorunlardan uzaklaşma isteğine en iyi cevaptır (Bartlett, 2003:186-215; Connerton, 1999:48-49). Oyunun dinamikleri, asıl hayattaki soru ve sorunlardan ister istemez uzaklaşmayı sağlar, bu uzaklaşma gerçekleşmediği durumda oyun zevkli olmaktan çıkar, devam etmez. Bu anlamda bakarsak oyun bildik dünyanın dışına çıkma isteğidir; Huizinga'nın değişiyle de *ihlâlidir* (1995:25). Oyun bu anlamda bize aittir ve başkalarının dışarıda ne yapıyor olduğu bizi ilgilendirmez. Oyun insanı kendine kapatır. Olağan dünyanın bütün sıkıntıları, üzüntüleri, sorumlulukları dışarıda kalır. Orada sadece oyuna ve oynadığımız kişilere karşı sorumluyuzdur. Bu da esnek bir sorumluluktur. Çünkü her an kendimizi oyundan azat edebiliriz.

Doğanın kendisi de bizim açımızdan bakıldığında çok çeşitli oyunları içinde barındırır: Şimşek çakar, yıldız kayar, bulutlar her an şekilden şekle girer. Doğayla kurduğumuz ilişkinin bir yanında onunla kurulan bir mücadele vardır, diğer yanındaysa oyunsu bir yan. Herkesin bir yerlere yetişmek için koşuşturduğu bir kent ortamında, herhangi bir nesneye benzeyen bir bulut kümesiyle karşılaşmak, bir yıldızın kayışına tanık olmak, doğanın bir oyunu olarak heyecan verir. Bulutların başka bir şekle dönüşmesini seyretmek, ekilen tohumun yeşermesine tanıklık etmek

hayatla kurulan bağın neşeli kısmını oluşturur. Oyun konusundaki en ihmal edilen alansa, oyunun şiddetle olan ilişkisidir. İnsan aynı zamanda şiddetin de yaratıcısıdır. Oyunun şiddetle ilişkisi düşünmeye/tartışmaya değer bir alandır. Yıldız kayması sevinç yaratırken, deprem son derece trajik durumların sebebi olmaktadır. Eğer yıldız kayması doğanın bir oyunuysa, deprem de bir başka oyunudur. Savaş stratejileri her daim oyunla kavramsallaştırılır. Gündelik hayatın içinde oyun alanına kabul edilmeyen, bir başka deyişle dışlananlar, çevrelerini ne tür bir şiddetin içine çekerler? Yalnızlaşmış, oynamayı unutmuş insan en büyük kötülüğü kendisine mi yapar? İntihar oyundan vazgeçiş midir?

Oyun oynamak, sürekliliğe yönelik bir genel eğilim gösterir. Çok farklı gerekçelerle bir şekilde oyun kişiyi kendisine çağırır/çeker. Hayatımızı kurarken/yaşarken hangi oyunları seçtiğimiz, hangi sürelerle oynadığımız, yeni oyunlara gösterdiğimiz ilgiler, yani oyunla kurulan bütün ilişkiler, aslında bizi biz yapan özelliklerin önemli bir unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda oyunun çağrısından çok, bizim bu çağrıya karşılık verme biçimimiz önem taşımaktadır. Bu bir yanıyla insan karakterini anlamamızda, bir başka boyutuyla da kurduğumuz ilişkileri değerlendirirken önemli ipuçları verecektir: Yani, oyun ve insan ilişkisi birbirimizi anlamaya yönelik çabamızda üzerinde durulması gereken önemli bir alan olarak karşımızda durmaktadır.

BİR İLETİŞİM ALANI OLARAK OYUN

Oyun ve iletişim ilişkisi çok farklı düzlemlerde ele alınabilir. İster psikoloji ister matematiğin alanından bakılsın, sonuçta temel ilgi *insanın hangi durumda nasıl davrandığına* ilişkindir. Psikoloji oyunu tedavinin bir parçası olarak ele alır: İnsanların birbirleriyle kurdukları ilişkilerdeki oyunlar belli kategoriler altında toplanarak, hangi oyun sürecinde kimin nasıl davrandığı, oyunların nasıl bozulduğu, ya da nasıl kurulduğuyla ilgilenir. Eric Berne en doyurucu toplumsal ilişki biçimlerinin oyunlar ve yakın ilişkiler olduğunu belirtir. Ona göre, önemli toplumsal ilişkiler

genellikle oyun biçiminde oluşur, bunların gözlenmesi oyunların insan ilişkisindeki işlevini ortaya çıkartır (Berne: 2004:19). D.W. Winnicott psikoterapinin iki oyun alanında, yani hastanın ve terapistin oyun alanlarının örtüştüğü yerde gerçekleştiğini belirtir. Psikoterapi, birlikte oynayan iki kişiyle ilgilidir; psikoterapistin görevi* ise, oyun oynanmanın mümkün olmadığı yerde oyun oynama yetisini kaybetmiş kişileri oyun oynayabilecek duruma getirmektir (Winnicott, 1998:58).

Oyun matematiğin de ilgi alanında yer alır. Matematikte *Oyun Teorisi*, çeşitli durumlarda kendi hedeflerine ulaşmak için en iyi yolu seçmeye çalışan mükemmel rasyonel aktörlerin düşünce süreçlerini modellemeye çalışır (Fay, 2001:175).

Matematikçi John Nash'a ait bu teori, tarafların karar vermelerini kolaylaştıran bir kural geliştirmek üzerinedir: Buna göre, bütün oyuncuların kendileri için en mükemmel stratejiyi geliştirdikleri bir ortamda, her oyuncunun kendisi için en uygun stratejiyi seçme ihtimali yüksektir. Bu gibi *denge* durumlarında alternatif stratejilerin daha iyi sonuç vermesi beklenemez. 1960'larda Nash'ın katkılarıyla *Oyun Teorisi*'nin gerçek hayata uyum sağladığı ve günlük hayattaki problemleri çözebileceği düşünülür. Ancak, Nash'ın kuralının her zaman ve her durum için geçerli olmadığı, insanın karar verme süreçlerinde kimi zaman rasyonel olmayan davranışlar sergileyebildiği, çeşitli örnekler üzerinde görülmeye başlanır.

Amerikalı teorisyen Nigel Howard'ın 1991 yılında İngiliz oyun teorisyenlerinin Sheffield Hallam Üniversitesi'nde düzenledikleri toplantıda sunduğu örnek bu konu üzerine dikkatleri çeker. Howard'ın örneği, yabancı bir ülkede otellerine dönerken taksi tutan iki İngiliz ekonomistin başından geçenlerle ilgilidir. Taksicinin kendilerinden fazla ücret isteyeceği kaygısına kapılan İngilizler, pazarlık şanslarının daha yüksek olacağı düşüncesiyle

---

*) Winnicott, oyun oynayan çocuklarla ilgili düşüncelerinin aslında yetişkinler için de geçerli olduğuna vurgu yaparak şöyle diyor: "Sadece, hastayla ilgili malzeme daha çok sözel iletişim yoluyla alınmış olduğunda meseleyi tarif etmek daha zordur. Bence çocuklarla yaptığımız çalışmalar kadar yetişkinlerin analizlerinde de oyun oynama unsuruyla karşılaşmayı beklememiz gerekir. Bu örneğin sözcük seçiminde, sesin yükselip alçalmasında ve tabii ki mizah duygusunda açığa çıkar" (1998: 60).

otel kapısına ulaşıncaya kadar pazarlık etmeme kararı alırlar. Ancak bu rasyonel, oyun teorisi kurallarına uygun strateji işe yaramaz. Şoför, Ingilizlerin bu tutumu karşısında aşırı bir öfkeye kapılıp kapıları kilitler ve müşterileri aldığı yere, havaalanına geri götürür. Taksi şoförünün, oyun teorisine ilişkin hiçbir şey bilmemesine karşın, müşterilerin kendisine bir oyun oynadığını sezmesi her şeyi değiştirir. Dolayısıyla şoför, oyun teorisyenlerinin o güne kadar akıl etmedikleri bir şey yapar: Öfkelenir. Ve kendi çıkarlarını hiçe sayarak, ücretini almamayı göze alarak oyunun gidişatını beklenmedik şekilde değiştirir. Böylece insanların mantık dışı tepkilere yol açan duygusal patlamalarına dikkat çekilmiş olur. Bu toplantının sonunda *Tiyatro Teorisi* doğar. Teorinin özünde, oyunların statik olmadığı, oyuncuların duygusal yapısının, oyunun seyrini belirlediği iddiası yatmaktadır. Howard'a göre öfke, korku veya şefkat gibi duyguların dramatik bir boyutu vardır. Bu duygular kişilerin normal, alışılagelmiş davranışlarının dışına çıkmasına, yeni çözümler üretmesine yol açar (Argüden, 2003).

İnsanlardaki duygusal patlamaların karar verme süreçlerine etkisinin anlaşılması; yani bildik oyunların bozulmasına sebep olduğunun anlaşılması, insan ilişkilerinde kimi rasyonel olmayan kararları anlamamıza da yol açmıştır. İnsan her zaman kendi zararına olacağını bilse dahi rasyonel davranmayabilir. O halde karar süreçleri, iletişimin başarısı, bireyin aynı zamanda duygusal bir varoluş sergileyeceğini bilme ve öngörme bilgisini istemektedir.

Jürgen Habermas için de oyun önemli bir kavramdır. O, insan eylemlerinin temelde dört kategoride toplanabileceğini belirtir: *Telelojik Eylem*, *Dramaturjik Eylem*, *Normlara Göre Düzenlenmiş Eylem* ve *İletişimsel Eylem* (Habermas, 2001:110-129). Bu dört eylem tipini açıklarken başvurduğu temel kavramlardan birisi de oyundur. *Teleolojik Eylem* aktörün başarı vaat eden araçları seçerek ve onları uygun biçimde uygulayarak hedefe yöneltmesini ifade eder; bu ifade başarı elde etmek üzere, eylem seçenekleri arasından duruma en uygun kararın verilmesi olarak özetlenebilir. Eyleyenin/aktörün hedefe giden yolda karar alma

süreçleri oyuncu bir nitelik taşır. "Eylemin başarısı, her defasında kendi başarılarına da yönelmiş bulunan ve birbirleriyle ancak kendi benmerkezci yarar hesaplarına uygun düştüğü ölçüde işbirliği içinde davranan öteki aktörlere de bağlıdır" (114). Bu ilişki bir strateji oyunu olarak karşınıza çıkar. Habermas, Höffe'den alıntılayarak strateji oyununun dört unsurunu aktarır: Oyuncular, kurallar, oyunun sonundaki ödemeler/ kazançlar ve strateji-ler* (akt. Habermas, 2001: 114). Buradan hareketle, her türlü başarıyı elde etmek için kurgulanan stratejilerin oyuncu karakteri gösterilmeye çalışılır.

Normlara Göre Düzenlenmiş Eylem kavramıysa, kişisel ilişkileri değil, toplumsal hayatın içinde, o toplumsal grubun ortak değerleri, normlarına uyma halini anlatmaktadır. Burada merkezi kavram olan normlara uymaktan kasıt, genelleştirilmiş bir davranış beklentisinin yerine getirilmesi anlamına gelmektedir (Habermas, 2001:115). Normlara uyma ya da uymama, oyuna katılma ya da katılmamayı sağlar. Normlara uyma, oyunu kurallarına göre oynamaktır. Normlara uymayanlarsa grubun içinde *öteki* olarak konumlanır ya da gruptan dışlanır. Birlikte yaşamanın normu olarak evlilik yapmanın zorunlu olduğu bir toplumda/toplulukta evlenmeden yaşamayı seçmek, önemli bir davet ya da resepsiyona beklenenin dışında bir kıyafetle gitmek, tiyatro izlerken yanındakiyle konuşmak, vb. Örnekler çoğaltılabilir, normlara uyarak yaşamak içinde bulunduğumuz topluluğun onayını alarak huzurlu bir yaşam vaat ederken; normlara uymamak bir iletişim patolojisi olarak karşınıza çıkar. Seçim bireyindir.

---

*) Stratejiler, kapsamlı olası alternatif eylem planları. Hem kurallara uyulması ve onlardan yararlanılmasıyla hem de rakibin muhtemel alternatif yanıtlarının dikkate alınmasıyla kurulur: stratejiler, her muhtemel oyun durumunda, oyun kurallarının izin verdigi adımlar çokluğu içinde bir adımın nasıl seçildigini bastan ve çogu zaman tam global bir biçimde belirleyen bir yönergeler dizgesi olusturur. Sosyal gerçekligin oyun kuramına göre yorumlanmasında belirli stratejiler çogu zaman yarısmanın sadece bir bölümü için elverislidirler; öteki bölümler için yeni stratejilerin gelistirilmesi gerekir; tekil stratejiler kapsamlı bir genel strateji çerçevesinde, bölümsel stratejiler anlamına gelir. Oyun kuramının rasyonellik kıstası tek tek adımların seçilmesine ilişkin değil, stratejilerin seçilmesine ilişkindir. Bir karar düzenleyici ilke biçiminde formüle edildiğinde, temel kalıp şöyledir: Oyun kuralları çerçevesinde ve rakipleri dikkate alarak en elverişli başarıyı vaat eden stratejiyi seç (akt. Habermas, 2001:114).

Dramaturjik Eylem kavramını ilk kez Goffman 1956'da gündelik hayatta kendini sunma üzerine yazdığı incelemede kullanmıştır. *Dramaturji* kavramını Goffman tiyatrodan ödünç alır. Normal çalışma durumlarında bireyin kendisini ve kendi etkinliğini başkalarına nasıl sunduğunu, herkes üzerinde bıraktığı izlenimi hangi araçlarla denetlediğini ve yönlendirdiğini, kendini onların karşısında sunarken, yerini korumak istiyorsa neleri yapabilip neleri yapamayacağını *dramaturji* üzerinden değerlendirerek aktarmaktadır (akt. Habermas, 2001:117). Habermas *Dramaturjik Eylem*'i şöyle yorumlar: Katılanların birbirleri için somut bir izleyici kitlesi oluşturduğu ve birbirlerine karşılıklı olarak bir şeyler sahnelediği -bir karşılaşma olarak- sosyal bir etkileşimdir. Burada *encounter* (karşılaşma)* ve *performance* (gösterim-icraat) anahtar kavramlardır. Bir ekibin, üçüncü kişilerin önünde yaptığı gösteri ne de olsa özel bir durumdur. Bir gösteri, aktörün izleyiciler karşısında kendini belirli bir biçimde temsil etmesine yarar. Aktör kendi öznelliğinden bir şeyleri göstererek, izleyici tarafından belirli bir biçimde görülmek ve kabul edilmek ister (118). Bu perspektif, Huizinga'nın bütün davranışlarımızın ardında oyuncu bir karaktere sahip olduğumuzu belirtmesini haklı çıkarmaktadır. Kişisel, samimi yakın ilişkilerde olsun, iş ilişkilerinde, resmi ortamlarda olsun farklı oyuncu karakterler kendini gösterir. İş görüşmesi yapılacağı sıradaki *ben* ile, annesinden izin almaya çalışan *ben* ve iş ortamında bir başarıyı elde etmiş *ben*, ikincil kişiler ve gruplar arasında bir çeşit aktördür. Seyredenlerinin tepkisiyle de rolünü spontane bir şekilde değiştirme özgürlüğü vardır (Yılmaz, 2005:6).

Ancak Habermas, *Dramaturjik Eylem* kavramında dikkatimizi şuna çeker: Eylem sırasında aktör strateji yönelimli bir şekilde kendini sunsa da, aslında bütün davranışları öznel içtenlik iddiasıyla ortaya konan bir anlatım olarak kavranmalıdır. Bir eylem, izleyici tarafından artık yalnızca başarı kıstaslarına göre değerlen-

---

*) *Encounter*: varoluşçu felsefenin merkez kavramlarından biridir. J.L.Moreno kavramı ilk kez 1914-1915 yıllarında yayımladığı *Einladung zu einer Begegnung-Invitati- on to an Encounter* (Karşılaşmaya Davet) adlı çalışmasında tanımlar. Karşılaşma prensibi psikodrama felsefesi için de çok önemlidir; diğerlerini tanıma yeteneği olarak karşılaşma, diğerleriyle mental olarak rol değiştirebilme kapasitesinin var olması ve farkına varılmasıdır. Ayrıntılı bilgi için bkz. der: Altınay, 2004: 19-56.

dirildiğinde *dramaturjik eylem* tanımına girmez. O zaman, katılanların yine de nesnel dünyayı kavramsal açıdan, içinde yalnızca amaçsal-rasyonel olarak eyleyenleri değil, aynı zamanda anlatımsal ifade yeteneğine sahip rakiplerin de görülebildiği ölçüde genişletmiş bulundukları bir etkileşim durumu söz konusudur (Habermas, 2001:121-122).

Habermas'ın *İletişim Eylem Teorisi*, bütün iletişim biçimlerinin (iletişim, karşılıklı anlaşmayı hedefleyen bir toplumsal etkileşim biçimidir) önkabulleri olan epistemik ve pragmatik koşulları ortaya çıkarmaya çalışır (Fay, 2001: 174). Habermas, *İletişimsel Eylem* kavramına ilişkin olarak ilk etapta şunları söyler:

> Bu kavram dil ve eylem yetisi bulunan (ister sözlü ister sözlü olmayan araçlarla), kişiler arası bir ilişkiye giren en az iki öznenin etkileşimine ilişkindir. Bu aktörler, eylem planlarını ve böylelikle eylemlerini görüş birliği içinde koordine etmek için, eylem durumu üzerinden bir anlaşma arayışındadır. Merkezi kavram olan yorumlama, ilk planda görüş birliğine yatkın durum tanımlamalarının tartışılmasına ilişkindir. Bu eylem modelinde dilin seçkin bir yeri vardır (Habermas, 2001:112).

Yukarıda özetlenmeye çalışılan eylem modellerinde dil, tek taraflı olarak düşünülmüştür. *Teleolojik Eylem Modeli*'nde dil, hedefine ulaşmak isteyen aktörün, bunu elde edebilmesinin yöntemlerinden sadece biri olarak ortaya çıkar; *Normatif Eylem Modeli*'nde dil, kültürel değerleri aktaran, her yeni anlaşma modeliyle kendini yeniden üreten bir görüş birliğini taşıyan bir araç olarak varsayılır. *Dramaturjik Eylem Modeli*'ndeyse, kendini sahnelemenin ortamı olarak var olmaktadır. Sadece *İletişimsel Eylem Modeli*, dili daraltılmamış bir anlaşma modeli olarak varsaymaktadır. Burada konuşan ve dinleyenin ortak durum tanımları hakkında görüşebilmek için, önceden yorumlanmış yaşama evrenlerinin ufkundan, eşzamanlı olarak, nesnel, sosyal ve öznel dünyada bir şeyle ilişki kurmaktadırlar (123). Fay da toplum tanımı yaparken Habermas'ı onaylar gibidir.

> (...)Toplum, kimlikleri ve göreli konumları, kural ve rolleri yorumlama biçimlerine göre sürekli değişen, aktörler arasında kural ve

rol-yönetimli etkileşim örgütlerinin dinamik işleyişinden başka bir şey değildir (Fay, 2001:96).

Dolayısıyla karar verme süreçlerinin -iletişim süreçlerinin- temelinde dikkatler insanın oyuncu yanı üzerine çekilmekle kalmayıp, bu karar sürecindeki davranışların rasyonalitesi tartışılmaya açılmış olur. İnsan, karşılaştığı durumlarda her zaman rasyonel karar vermemekte/verememekte, duygusal olarak da davranabilmektedir. Öfke ve sevinç bu hallerin en önemlileri arasındadır ve kimin ne zaman neye öfkelenip/sevineceğini bilmekte zorlanabiliriz. O halde bütün davranışlarımızı -iletişim süreçlerimizi- oyun kavramı içinde yeniden okumak mümkündür. Bernard Suits *Oyun, Yaşam ve Ütopya* kitabı'nda Çekirge'yi şöyle konuşturur:

> Bunun çılgın bir hayal olduğunu kabul ediyorum, düşüncelerimi size anlatmakta tereddüt ediyorum. Beni inançsız bulmalarına alışığım; siz sözlerimi nereye çekerseniz çekin, ben yine de söyleyeceklerimi söyleyeceğim. Sürekli gördüğüm bir düş var. Bu düşte bana yaşayan herkesin günlük uğraşlarını sürdürdüklerini sanırken, aslında birtakım karmaşık oyunlar oynadıkları açıklanıyor. Ama bunun nasıl açıklandığını anlatamıyorum. Marangozlar yalnızca işlerini yaptıklarına inanırken aslında bir oyun oynamaktadırlar; tıpkı politikacılar, filozoflar, aşıklar, katiller, hırsızlar ve rahipler gibi. Hangi işi ya da etkinliği düşünürseniz düşünün, o aslında bir oyundur. Bu ifşaat elbette şaşırtıcıdır. Sonucu korkunçtur. Düşümde, karşıma çıkan herkesi bana açıklanan büyük gerçeğe inandırmaya çalışıyorum. Her ne kadar onları inandırsam da, ne denli inandırabildiğimi bilmiyorum. Ne var ki bana inandıkları anda -en korkuncu da bu- her biri teker teker yok oluyor. (...) Nihayet uyanıp, bunun sadece bir düş olduğunu, dünyanın hâlâ normal insanlarla dolu olduğunu sevinerek görüyorum. Marangoz ve filozofu eskisi gibi işe giderken görüyorum... Ama her şey, diye soruyorum kendi kendime, hakikaten eskisi gibi mi? Çatıdaki marangoz yalnızca çivi mi çakıyor, yoksa kurallarını unutmuş olduğu eski bir oyun içinde mi deviniyor? Artık soğuk, bacaklarımı dondurmaya başladı. Gittikçe uykum geliyor. Değerli arkadaşlar, haydi hoşça kalın (Suits, 1995:19).

Yıllarca karıncanın kutsanıp, çekirgeye *tembel ve ayartan* olarak bakıldığı hatırlandığında, Bernard Suits *Oyun, Yaşam ve Ütopya*'da

bildiklerimizi yeniden düşünmemizi, yani çekirgeye yaptığımız haksızlıkla yüzleşmemizi ister, bir yanıyla da vicdan azabına çağırır. Hepsinden önemlisi Suits, bütün davranışlarımızın oyun olduğunu hatırlatarak, oyunda kimin yanında olacağımızı bir kez daha düşünmemizi ister. Ona göre de gerçeklik o kadar da aşikâr değildir.

Gündelik hayatın içinde kendimiz ve hayat arasında kurguladığımız bazı oyunlar vardır. Herhangi bir konuda bir beklenti içindeyken, sonucu beklemenin tahammülsüzlüğünü çeşitli oyunlarla alt etmeye çalışırız. Sonucun kendi isteklerimiz doğrultusunda olup olmayacağının merakı vardır. Bu yüzden bazı işaretler bulmaya çalışarak rahatlatmaya çalışırız kendimizi. Bu, kimi zaman geçen arabanın plakasındaki harflerde, kimi zaman bisikletle yanımızdan geçen kişinin tavrında, ya da radyoda çalınacak bir şarkının ezgisinde aranır. Bu ve benzeri küçük oyunlar hayatın içinde hep vardır; saçmalığını bilsek de işlevsel olduğunu inkâr edemeyiz. Mutlu bir günümüzde, seke seke yürüyorsak, yürümek bir oyun halini almış demektir. 'Neden oyun oynarız?' sorusuna verilen cevapların başında kazanma fikri vardır; kazanma güdüsü oyuna girmenin önemli motivasyonlarındandır. Sonuçta çoğu, olması istenen dileklerdir: mahkemeyi kazanma, beklenen burs umudunun bir an önce öğrenilmesi gibi. Kazanmak ve başarı öylesine rasyonel olmayan bir isteğin içinden çıkmaktadır ki, istesek de istemesek de bu tür bir dileğin oyun olduğunu zaten biliriz.

Dolayıyla her iletişim biraz da oyundur. Ne zaman oynayıp ne zaman ciddi olduğumuzun farkına varamadığımız zamanlar olsa dahi.

OYUN-DİL İLİŞKİSİ

"(...) Öyleyse bir sözcüğün kullanımı ve onunla oynadığımız oyun düzenli değildir. Her yanından kurallarla kuşatılmamıştır; fakat tenis oynarken topu ne kadar yükseğe fırlatacağımızı ya da ne kadar kuvvet sarf edeceğimizi gösteren kurallar yoktur artık; ama yine de tenis bir oyundur ve kuralları vardır."

(Wittgenstein)

Habermas, *İletişimsel Eylem Modeli*'nin Ludwig Wittgenstein'ın dil oyunları tasarımı dahil olmak üzere, dilin bütün işlevlerini eşit ölçüde göz önünde bulundurduğuna işaret eder: *İletişimsel Eylem Modeli*, insanın dil aracılığıyla, dünyayla ve bir diğeriyle ilişki kurarak, karşılıklı kabul edilebilir ya da tartışılabilir geçerlilik iddialarında bulunduğu anlaşma süreçleridir (2001:127). İletişim ne kadar oyunla iç içeyse, kullanılan dil de bir o kadar iç içedir. Dil, iletişim sürecinin önemli bir öğesidir ve özellikle gündelik dil, tahmin edilemeyecek kadar oyuncu bir karaktere sahiptir. Wittgenstein'da oyun, dil aracılığıyla kurulan bütün iletişimsel düzlemi adlandırır. Dil öğrenimi ya da herhangi bir soru sorma, cevaplama durumu oyundur. Yani, dil ile dilin örüldüğü eylemlerden oluşan bütüne *dil oyunu* adını verir (Wittgenstein, 2000:15).

Dil oyunlarının çeşitliliği için şu aşağıdaki örnekleri ve diğerlerini inceleyin: Emirler vermek ve onlara uymak, bir nesnenin görünüşünü betimlemek ya da onun ölçülerini vermek, bir betimlemeden bir nesne oluşturmak (bir çizim), bir olayı bildirmek, bir olaya ilişkin spekülasyon yapmak, bir varsayım oluşturmak ve denetlemek, bir deneyin sonucunu tablo ve çizelgelerle göstermek, bir hikâye yaratmak ve onu okumak, oyun oynamak, şarkı söylemek, bilmeceler çözmek, bir şaka yapmak, anlatmak, bir pratik aritmetik problemi çözmek, bir dili bir diğer dile çevirmek, sormak, teşekkür etmek, sövüp saymak, selâmlaşmak, dua etmek (2000:24).

Wittgenstein gündelik hayatın içinden herhangi bir ana göndermne yaparak, her anımızın ne kadar oyuncu bir tarafı olduğuna dikkatleri çeker: Bir matematik problemini çözerkenki ciddi halimiz ile, bir hikâye anlatmak ya da şarkı söylemek gibi ciddi olmayan hallerimizin hepsi bunun içindedir. Wittgenstein bütün bu hallerin nasıl bir oyun tavrı içerdiğini görmemizi ister. Anlaşmaların/iletişimin bu oyunlarla kurulduğunu ve anlamın bu oyunlar içinden çıktığını deşifre etmeye çalışır.

Dil kullanımı bir oyunsu kurgunun varlığını gerektirir. Şu örneği verir Wittgenstein: Örneğin, usta *tuğla* dediğinde -ki dil oyunundaki anlamı- *tuğla getir*'dir (1995:90), çırağın tuğlayı getirmesi,

onun bu seslenişin anlamını kavradığını gösterir. Çırak bu dil oyununu önceden biliyordur ve oyuna bu yüzden katılmıştır. Her dil aslında bu tür oyunlarla bezelidir. Her yaşam biçimi kendi dilinde, kendince oyunlar kurar. Bir dil oyununa katılmak, ortak uzlaşım alanını paylaşmak demektir (183). Dil oyunları dilin esnekliğini anlatır. Oyuna katılabilmenin yoluysa oyunun kurallarını bilmekten geçer (92). Dil oyunları daima üretilir, çoğaltılır. Cümleye gerçekte anlamını veren kullanımdır: Bir yemek pişirme esnasında yanımızdakine, "Biraz önce ayıklayıp doğradığın fasulyeleri bana iletir misin lütfen?" yerine *onları uzat* deriz. Yani, bizler yazı dilinde olduğu gibi dilbilgisi kurallarının içinde konuşmayız. Cümleler anlaşılmazmış gibi duran ama çok iyi anlaşılan bir kurguda kendini var eder. Biz bunu sorgulamayız bile. Kelimeler, kullanılış yeri ve oyunun dinamikleri içinde anlamlarını bulurlar. *Altını kapat biraz dinlensin*, bir mutfak ortamında şu anlamlara gelebilir: 1) Pilav pişti, 2) Sofranın hazırlanması gerekiyor, 3) Artık salata yapılmaya başlanmalı gibi. Sürecin devamına ilişkin o ortamı paylaşanlara haber verilmiştir. *Altını kapat biraz dinlensin* mutfak ortamında oynanan oyunun bir parçasıdır ve oyunu oynayanlar bu cümlenin ne söylediğini bilerek davranırlar: Ya hemen sofra kurulmaya başlanır ya da diğerleri... Aslında gündelik dil bu şekilde işler, anlaşma böylesi bir kurgunun/oyunun içinden doğar.

Wittgenstein dile sabit kuralları olan oyunun bakış açısından bakar. Dil, böyle bir oyunla karşılaştırılır ve ona uygulanır. Böylece şu yapılmış olur: Sözcüğün gerçek kullanımı sabit değil, tersine inişli çıkışlıdır. Başka bir deyişle, sözcük olağan dil kullanımında bir kararlılık göstermez; o bazen öyle, bazen böyle kullanılır. Şimdi biz, bu kararsız kullanımın karşısına sabit bir şey koyarız. Bu da dil bilgisi kurallarıdır. Wittgenstein şöyle diyor:

> Tıpkı bir doğa parçasının sürekli değişen görüntüsünden dingin bir resmin yapılması gibi. Böylece sözcüğün inişli çıkışlı kullanımı karşısında, bu kullanımın karakteristik bir bakış açısını kurallar içine oturtmuş oluruz, tıpkı resimde yapıldığı gibi. Ve biz belli bir doğa manzarası resmine baktığımız zaman, onun ait olduğu doğa par-

> çasının resmi olduğunu anlarız, doğa parçasındaki sürekli değişime rağmen. Çünkü manzaranın karakteristik çizgileri resimde çizilmiştir (1995:100).

İletişim süreçlerimiz de buna benzer. Ortak anlamlandırma dünyası olan insanlar tıpkı manzara örneğinde olduğu gibi, küçük anlatılar eşliğinde birbirlerine diledikleri şeyi anlatabilme şansına sahiptirler. Wittgenstein dil'i öğrenmenin nesnelere ad vermekten ibaret olmadığını belirtir. *Sus! defol! aaa! hayır!* gibi sözcüklerde görüleceği gibi, bunlar herhangi bir nesnenin adı değildir (2000:26). Her birinin anlamı kullanım sırasında ortaya çıkar. Dolayısıyla dili kullanmanın -aynı zamanda öğrenmenin- her aşaması bir oyunun içinden çıkar ve her dil kendi oyunlarını kurar. Anlam, bu oyunların içinde dolanıp duran şeydir. Wittgenstein dilbilgisi kurallarını oyunun kurallarına benzetir. Oyun, kurallara uygun olarak oynanmak zorundadır, sözcüklerin kullanımı da kurallara uygun olmalıdır. Doğru yerde kullanılmayan bir söz, yani dilbilgisinde yerinde olmayan bir söz, yanlıştır (Soykan, 2002:59; Garver, 2002:125-127). Paul Connerton, "Aristoteles tek başına bir kelimenin anlamı olamayacağını söylese de, *yangın!* diye bağıran birinin bir şey söylemediğini ileldia edemeyiz"(Connerton,1999:230) diyor. Dil karşı tarafın anlayacağı şekilde kurulmaya çalışılır. Tek bir kelime, kullanıldığı ortamın anlamlandırma dünyasında iletişimin gerçekleşmesini sağlayacak beceriye sahiptir.

Jacques Derrida, dilin sonsuz bir anlama oyunu olduğunu söyler. Gösterilenin ve dolayısıyla gösterenin bütün işlevinin ancak sonsuz bir anlamlandırma oyunu içinde anlaşılabileceğine değinir (Sarup, 1995:51). Yani, içinde gösterilenlerle oynanan sonsuz bir oyundan söz açar. Bu nedenle anlam, daima hakkında karar verilemez olandır (65). Michel Foucault'daysa, her yerde tek bir oyun vardır, bu da işaret ile benzeri arasındaki oyundur. Çünkü Dünya, şifrelerinin çözülmesi gereken işaretlerle kaplıdır ve benzerlikler ile yakınlıkları açık eden bu işaretler, benzetme biçimlerinden ibarettir. Bu anlamda doğa ve söz arasında okumasını bilenler için sonsuz bir oyun vardır (Foucault, 1994:62-65).

Ortega y Gasset, gündelik dilin içindeki anlaşma hallerine ilişkin Wittgenstein'a yakın şeyler söyler. Ona göre de sözcükler, kişi onları bir başka kişiye yöneltmedikçe sözcük değildir. Anlam kullanım esnasında çıkan şeydir. Kelimeler varlıklarına, öteki insanda anlaşılır olduklarında *sözel gerçekliklerine* kavuşurlar. Sözlüklere bakıldığında bu daha iyi anlaşılacaktır. Tek tek kelimeler bir şey ifade etmezler; sözcükler gidip geldikleri insanlar arasında ifadelendirilirler. Bu ifadelerin anlaşılırlığı her türlü yaşam anında, belli koşullar içinde ya da durumda, o anda ortaya çıkar. *Sözcüğün* gerçeği, söylenen ortamdan ve kişiden ayrılamaz. Gasset, dilin bu yapısını oyun olarak adlandırmasa da Wittgenstein'i doğrulayan şöyle bir örmek verir:

> *Kırmızı* seslemesinden birkaç olası anlam dizisi kaynaklanır, bu nedenle hiçbiri somut gerçek değildir. Ama sözcük bir meyhanede birisi tarafından söylendiğinde, anında sözel olmayan öğelerle, tüm o *taverna* havasıyla bütünleşir ve hiç durmaksızın, sözcük işlevini kusursuz yerine getirir, anlamını dosdoğru iletir ve o anlam işte şudur: *Bu adam kırmızı şarap istiyor*. (...) Dolayısıyla dili oluşturan yalnızca başlı başına söylemekte olduğu şeyi söylemek değil, çevrenin o konuşkan, o anlamlı gizilliğini harekete geçirmektir (Gasset, 1999: 227-228).

Jean François Lyotard da, bilgi karşısında bir dil oyunları yaklaşımını benimser ve çeşitli söylemleri kendi kuralları, yapısı, hamleleri olan dil oyunları olarak kavramamızı önerir. Buna göre, dil oyunları farklı ölçütler ve kurallar tarafından yönetilmektedir ve hiçbirine ayrıcalık tanımamak gerekir. Wittgeinstein'dan ödünç aldığı *dil oyunu* kavramıyla bilimsel dilin ne kadar karşı dursa da dil oyunlarının içinde kendisini var ettiğine dikkatleri çeker. Lyotard'a göre dil oyunları aslında toplumu birarada tutan *toplumsal bağ*dır (Lyotard, 1990; Kellner, 1992:68; Connor, 2001:44-55).

> Dil oyunlarını farklı evrelerde farklı biçimlere bürünebilen (*heteromarphous*) doğasını kabul etmek ilk adımdır... İkinci adım, bir oyunu ve bu oyunun içinde yapılabilecek *hamleleri*'i tanımlayan kurallar üzerinde herhangi bir uzlaşımın yerel olması gerektiği, yani

> söz konusu oyunun mevcut oyuncularının anlaşmasına dayandığı ve sonuçta iptal edilebileceği ilkesidir (Lyotard, 1984: 66'dan akt. Kellner, 1992:68).

Dolayısıyla Lyotard da, dil ile oyun arasında sıkı bir ilişki kurmuştur. Dolaşıma girmiş bulunan bütün felsefi söylemleri reddeder. Toplumsal etkileşimi hamle yapma, bir rol üstlenme ve çeşitli dil oyunlarında yer alma bakımından öncelikle bir oyun içinde düşünür. Böyle olunca da Lyotard'da dil oyunları aslında bir mücadele alanında yer alır. Yani, dil oyunlarına katılmak mücadele ve çatışmayı da içerir. Böyle bakınca her konuşma eylemi çeşitli oyunların içinde oluşur ve bir mücadele alanı içinde gerçekleşir, yani ona göre konuşmak bir anlamıyla da savaşmaktır (1992:69).

Lyotard, Habermas'da olduğu gibi *bir tartışma diyaloğu olarak evrensel bir uzlaşımı* izlemenin mümkün olmadığına işaret eder. Ona göre böyle bir diyaloğun oluşabilmesini hayal etmek bütün konuşmacılar için evrensel geçerli dil oyunlarının kuralları olabileceğinin mümkün olduğunu düşünmek demektir. Bu mümkün olmadığı gibi, diyaloğun hedefi de ona göre uzlaşım değildir (Lyotard:1990:83).

> Dil oyunlarının farklı biçimliliğinin tanınması bu yöndeki ilk durakтır. Bu açıkça, dil oyunlarının eşbiçimli olduğunu varsayan ve öyle yapmak için uğraşan terörün bir reddini göstermektedir. İkinci durak, bir oyunu tanımlayan kurallar üzerindeki herhangi bir uzlaşım ve onun içerisinde gerçekleştirilebilir. 'Hareketler' mevzi olmalı, başka bir deyişle, mevcut oyuncular tarafından üstünde anlaşılmalı ve muhtemel bir ilkeye bağlı kalmalıdır. O zaman yöntemin meta argümanların çoğulluğundan yana olmalıdır. Yönlenimle meta buyurucılara ait tartışmayı kastediyorum ve bu zaman ve mekânla sınırlı olmaktadır (Lyotard:1990:84).

Roland Barthes'a göre de, dil özü bakımından ortaklaşa bir sözleşmedir, kuralları olan özerk bir oyun gibidir (1998:26). Lacan'daysa dil, göstergelerin sonsuz bir oyunu olarak karşımıza çıkar. Bir gösteren her zaman başka bir göstereni gösterdiği için; hiçbir sözcük tek bir anlama kapanmış (eğretilemeden bağımsız) değildir (1995:10-14). Karşılıklı anlaşma, çeşitli oyunlardan ba-

ğımsız gerçekleşemez. Herkesin kendi kurallarını koyduğu bu oyunda birlikte oynamanın zorluğu ysa aşikârdır.

Şükrü Argın "Modern Zamanlarda Sözün Statüsü" makalesinde oyunu postmodernizmin en gözde ımetaforu olarak kabul eder, postmodernist yazarlarıysa iki kutba ayırır: Birinciler Jean Baudrillard gibi sadece oynamak için oynayanlardır, yani, oyunculuğu bir tür uçarılık olarak anlayıp uygulayanlar; diğer tarafta da, Derrida gibi, oyunu ciddiye alanlar vardır (Argın, 1999:34). Argın bu iki taraf arasındaki ayrımı şöyle aktarır:

> Oyunculuğu bir tür uçarılık olarak algılayanlar, bana, en ımasum halleriyle, hayata dokunma imkânını yitirdikleri için, kendi üzerine kapanmış bir dil içinde konuşmayı ve yazmayı seçmek zorunda kalmış gibi görünüyorlar. Onlar bir şey söyleımekten çok, söylemenin hazzıyla yetinmek ister gibidirler. (...) Her yerde artık yazarın öldüğünü söylerler; ancak, kendileri her yerde vardır... Kısacası, onlar, son derece ironik bir konumda konuşur ve yazarlar. Oyunculuğu ciddiye alanlar ise, tam tersine, ironiyi konuştururlar. Çünkü şimdi *bir şey söyleyebilmenin* tek yolu budur artık. Her şeye rağmen *bir şey söyleyebilmek* için dile değilse de dilin belirsizliğine güvenir onlar. Bu nedenle de, diğerleri gibi dille oynamazlar; bunun yerine, dili oyuna getirmeye çalışırlar. Elbette, hayata ve insana dair bir şeyler söyleyebilmek için... Söze yitirmiş olduğu ağırlığını yeniden kazandırmak, sözü hayata dokundurmak için (1999:34).

Argın, *korku* ve *haz* karşıtlığının Derrida'nın *oyuncul* metinlerinin ciddiyetini ortaya koymak için en uygun sözcükler olduğunu belirtir. Onun kimi postmodern yazarlar gibi metinlerin belirsizliğiyle oynama hazzıyla yetinmediğini; oynadığı oyunların sonuçlarına katlanmanın yarattığı *korku*'yu da içinde taşıdığını belirtir. Kısacası, Argın'a göre Derrida oynadığı oyunu ciddiye alan bir düşünürdür (1999:37).

OYUN-KÜLTÜR İLİŞKİSİ

İnsanı şekillendiren, *kendi* yapan en önemli unsurlardan birisi de içine doğduğu kültürdür. Kimi dirençler geliştirmiş olsak da,

farkında olmadan, kendiliğinden bir kültürün dilini öğreniriz. Brian Fay, kültür kavrayışının eleştirisi yapar. Ona göre:

> Kültürler, tutarlı, homojen, tek sesli ya da kendi içlerinde barışık değildir. Bunlar, içkin olarak çok-dilli, çatışık, değişebilir ve açıktırlar. Kültürler, ayrık ve çoğunca karşıtlık barındıran repertuarlarının yeniden-değerlendirildiği, dönüştürüldüğü, ihraç edildiği, sorgulandığı ve yeniden-tanımlandığı, daimi yeniden-yazım ve dönüşüm süreçleri ile birlikte var olurlar (Fay, 2001:90-91).

Bu süreç Fay'a göre kaçınılmazdır; insanlar başkalarından öğrenirler ve bu öğretiler doğrultusunda değişirler (2001:90). Fay'ın tanımından yola çıkıldığında oyun bu mücadele alanının içinde, kendine göre işlevleri ve rolü olan bir konumda yer alır. Kültür farklı karşıt oluşların bir mücadele alanı içinde gerçekleşiyorsa eğer, bu süreçte mücadele alanında oyunun dinamikleri de işin içindedir.

Huizinga'nın oyun konusundaki en temel argümanı, daha önce de belirtildiği gibi oyunun kültürden önce var olduğunu söylemesiydi:

> Kültür başlangıçtan itibaren oynanan bir şeydir. Av gibi doğrudan hayati ihtiyaçların giderilmesini hedefleyen faaliyetler bile, arkaik toplulukta kolaylıkla oyun biçimine bürünmektedir. Topluluk bu oyunlarda, hayatı ve dünyayı yorumlama biçimini ifade etmektedir, demek ki, oyunun kültüre dönüştüğünü değil de, tamamen tersine, kültürün ilk aşamalarından itibaren bir oyunun çizgilerini taşıdığını ve oyun biçimleri altında ve oyun ortamında geliştiğini anlamak gerekir (1995:67-68).

Oyun tarihi üzerine yapılan araştırmalar, ilk çağlardan itibaren -şimdi anladığımız anlamda- oyun çeşitlerinin varlığını gösteren bulgulara ulaşmamızı sağlıyor. Taş ve sopa gibi doğal malzemelerden oluşturulmuş oyun türleri bunlar. Böylece anlıyoruz ki, insan bir taraftan oynayarak hayatı var ederken, yani kültürünü oluştururken; diğer yandan hayatın gündelik uğraşlarının dışına çıkmayı denemiştir. Bu aslında gündelik hayatın oyunu doğallıkla var edişinin öyküsü. Eğlenme ve rekabet doğal hayatın

bir parçası. Tarih içinde çok değişik oyun çeşitleriyle karşılaşıyoruz. Her topluluk kendi kültür ve coğrafyasının özellikleri doğrultusunda oyunlar yaratır; kimisi karmaşık kimisiyse son derece yalın oyunlardır bunlar. Hepsinin temel özelliğiyse bir diğeriyle yarışmak ve kazanmaktır. Yağlı güreş belirli bir coğrafyaya ait iken, sumo güreşi bir başka coğrafyaya aittir. Golf ve cirit farklı kültürlerin yarışmalarıdır. Pek çok oyun da seyircisiyle birlikte vardır, izleyenlerin heyecan, öfke, sevinç duygularını alabildiğine yaşadıkları ortamlardır bunlar.

Oyunların pek çoğu dönemseldir, yani belli bir süre sonra hayatımızdan çekip gidiverirler. Sokaklarda seksek, beş taş, bilye oynayan kaldı mı? *Yağ satarım bal satarım* oynayalım diyen kaç çocuk var artık günümüzde? Deve güreşleri kimleri heyecanlandırıyor? Paşabahçe'nin nostalji için ürettiği bilyeler, hatırlayanlara gülümseme vaadi için satılıyorlar. Bir dönemin oyunlarını hatırlayanlar, ortak yaşanmışlığın tarihine sahip olmanın tadını çıkartırlar. Bilye oynamak bir dönemi anlatıyorsa eğer, Pokemon kartlarıyla oynamak da bir başka dönemi anlatıyor. Anlam dünyaları bu oyun ve oyuncaklar dolayımıyla kurulmakta ve gündelik hayat bu hayal dünyasının içinde dizayn edilmektedir.

Oyun ve oyuncaklar günümüzde bir yanıyla araştırma nesnesi, diğer yandan koleksiyonerlerin ilgi alanında yer alıyor. Oyuncak müzeleri açılıyor, eski oyuncaklar pahalı nesneler olarak meraklılarına satılıyor. Bu oyuncakların seyircisi ve alıcısı ise yetişkin insanlar. Her yetişkinin hayatının bir aşamasında kendine göre bir oyuncağı mutlaka olmuştur. Oyuncak müzeleri de yine çocuklar için değil, daha çok büyüklerin -hatırlama mekânı olarak- tarihlerine dönüp bakma isteğinin/ihtiyacının bir sonucu olarak işlev görüyor.

Oyuncak tarihine bakıldığında ilginç durumlarla karşılaşıyoruz. Oyuncakların ilk işlevinin hayata ilişkin olduğunu görüyoruz. Kimi oyuncaklar oyuncak olma işlevinin öncesinde bazen yakarma için, bazen de büyü için kullanılmışlardır. Örneğin, Avustralya yerlilerinin kitle ruhunu somutlaştırdığına inandıkları ve çurunga olarak adlandırdıkları, günümüzün bebek çıngı-

raklarının atası sayılırlar. Bebeklerin ilk oyuncağı çıngırakların İ.Ö. 1360 yılından kalma örnekleri Eski Mısır'da bulunmuştur. Oyuncak bebeklerse, oyuncak olma durumunun yanı sıra büyüsel ve ritüel işleve de sahiptirler. Orta Asya'da Şaman uygulamalarında, hasta sağaltırken oyuncak bebek kullanıldığı bilinmektedir. Anadolu'daysa, özellikle yağmur yağdırma törenlerinde büyüsel bebeklere rastlanır. İlk piyasa bebekleri ancak 15. yüzyılda soylu çocuklar için üretilen çaput ve tahta bebeklerdir (Emiroğlu, 2001:516-517). Oyuncaklar bu anlamda bir yanıyla hayatın içinde işlevi olan nesnelerdir; bir yanıyla da kültürel özellikler gösterirler. Örneğin uçurtma, aslında İ.Ö. 1200'lerde Çinliler tarafından askeri işaret olarak kullanılan araçlardır. Franklin'in paratoner yapma fikri, uçurtmasına yıldırım çarpınca ortaya çıkar (521). Yo-yo ise, Filipinler'de hayvan avında kullanılan bir av aracıyken 1920'lerde boyu küçültülerek oyuncak haline getirilmiştir. Yo-yo'nun bir önemi de, aynı anda bütün dünyada kitlesel olarak kullanılmasıdır. İlk olarak 1929'da, daha sonra 1948 ve 1950'de, son olarak da 1960'da piyasaya çıkmış ve geniş kitlelerce oynanmıştır. Yunan vazolarında da 5. yüzyılda yo-yo'yla oynayan çocuk resimlerine rastlanır (522-523). Dolayısıyla günlelik hayat, kültür ve oyuncaklar arasında çok sıkı bir ilişki söz konusudur.

Ankara köylerinde çocuklar hangi oyunu çok oynarlarsa, o yıl, o işin çok olacağı inancı yaygındır. Çocuklar kuyu kazarsa bolluk olacağı, ev yaparsa yapının çoğalacağına inanılır. Futbol gibi misket oyunu da yakın zamana kadar günah olarak görülmüştür, çünkü Yezid'in İmam Hüseyin'i öldürdükten sonra kesilen başı, futbol ve misket oyunuyla ilişkilendirilmektedir (Emiroğlu, 2001:513). Bu anlamda oyunlar ile kültürel kodlar arasında sıkı ilişkiler vardır.

Metin And da, bugün çocuk oyunu denen ve onlara özgü olan oyunların, eski çağlarda bütün toplumun ciddi uğraşlarının kalıntısı olduğunu vurgular. Ayrıca, Anadolu'daki oyunların çoğunun hem çocukların hem yetişkinlerin ortak oyunları olduğuna dikkat çeker. Anadolu'da oynanan *dokuztaş* oyununun Kırgız

Kazakları ve Özbekler'de fal için kullanılan bir işlevi vardır. Âşık* oyununun da hemen her kültürde oynanmakla birlikte, farklı anlamlandırma dizgeleri vardır. Örneğin kimi kültürlerde oyunun yanı sıra fal amaçlı kullanılmışlardır (And, 1993:144-147). Bir eski gelenek de, yemek yeme alışkanlıklarındaki oyunlardır. Bunlardan biri pişirilen yemeğin içine yabancı bir maddenin saklanmasıdır. Bu kimi yörelerde para, altın iken, kimi bölgelerde de kuru baklagildir. Yemek yiyenler bu sürprizi bilmezler. Yemeği hazırlayanın mütliş bir hınzırlığıdır bu. Ya da yemek yiyenler bu sürprizi bilerek yemeğe otururlar ve kime çıkacağını beklemenin heyecanını yaşarlar.

Huizinga, aslında bütün bilimsel aktivite ve buluşların arka planında oyun olduğuna dikkatleri çekmişti. İlk çağda bilim ve felsefenin doğuşu bilmece çözmekten, yarışmalarından çıkmıştır. Sanayi Devrimi ve teknolojinin gelişimiyle birlikte ise çalışma ve üretim ideal hale gelir (1993:148-149). Dolayısıyla oyun ve iş alanlarının birbirlerinden keskin ayrılışı bu sürecin ürünüdür. Huizinga gibi Barry Sanders de bilimin gelişmesini oyunla ilişkilendirir. Eski Yunan'da eğitime *mousike*, yani müzik dendiğini, çünkü öğrencilerin matematik, şiir ve hitabet derslerini dans edip el çırparak, şarkı söyleyerek öğrendiklerini belirterek; bilim ve oyun arasındaki ilişkiye vurgu yapar. Ayrıca, Sanders alış-veriş gibi *ciddi* bir eylemin dahi nasıl *oyunsu/tiyatral* karakter taşıdığını şu örnekle aktarır:

> Meksika'da küçük bir köyde bir şey satın almaya kalkarsanız eğer, köylüler alış verişlerini pazarlıkla, birbirlerine sataşarak yaparlar. Bu hem alıcıyı hem de satıcıyı canlandıran, herkesten fazla bağırmalarına, ellerini oradan oraya sallamalarına neden olan bir işlemdir ve adeta kendi içinde bir gösteridir. İyi yapıldığında yavaş yavaş seyirci çekmeye başlar. Herkes izleyeceği şeyin alışverişin kendisinden çok daha heyecanlı olduğunu bilmektedir. Çünkü burada de-

*) *Aşık* kelimesi tuzaklı bir okumaya çağırıyor okuru. Yani, metni okurken kelime *oyuna* aitse *aşık* kelimesi o tarzda okunuyor. Kelime aşk'a dairse o zaman başka. Okur *aşık* kelimesini aşka dair anlar ve cümleye bu anlamıyla okumak üzere başlarsa cümlenin ortasına geldiğinde bir yanlışlık olduğunu kavrıyor ve cümlenin başına dönüp kelimeyi gerçek anlamıyla yani *aşık* olarak okuyor. Kelime iki farklı anlama sahip olduğu için, okura oyun yapıyor.

> ğiş tokuş edilen şey mal ya da para değil, söz ve beceridir. Köydeki herkes çarşının bir güç gösterisine tanık olmasını bekler ve yerli halk, bunu kendine özgü bir tarz geliştirerek yapacak kadar becerikli olanlara özel bir değer verir. (...) Çarşıda pazarlık, öykü anlatımına benzer bir görünüme bürünür; alıcı ve satıcı anlatıdaki rollerini doğaçlama olarak oynar, önceden planlanmış bir karşıtlığın tadını çıkara çıkara istenen sona doğru yol alır, alışverişi gerçekleştirirler. (...) Kimse sinirlenip gitmez, kimse alınmaz, ama her iki taraf da sonuna kadar kızgın numarası yapar. İstenen mal el değiştirene kadar da bütün bunlar devam eder ve olay alkışlarla sonuçlanır (Sanders, 1999:32-33).

Alışveriş ortamlarının oyunsu karakterini, kurban bayramları öncesindeki kurban satışlarında görmek mümkündür. Bu alışverişler karşılıklı söz düelloları içinde, seyircisiyle vardır. Alışveriş gerçekleştiyse, final de yine belli bir törensellik içinde yapılır. Sanders, günümüz toplumlarında alışverişlerin bu oyunsal karakterinin yitirdiğini belirtiyor, (1999:35), çünkü alıcı artık süper marketlerin rafları arasında dolanan yalnız bireydir. Sanders, alışveriş ortamlarında oyunun bittiğini söylese de kanımızca oyun bir başka biçimiyle devam ediyor. Oyun insanlar arasında olmaktan çıkıp, nesneler dünyasında, onlarla kurulan ilişki dolayımıyla sürüyor.

OYUN-RÜYÂ İLİŞKİSİ

Rüyâlar, öncelikle zihnin bize oynadığı oyunlardır. Rüyâlar karşısında acemi oyunculuğumuz ise hep sürecek, çünkü onun şifreleri henüz çözülmedi. Her rüyâ yeni bir oyuna davettir. Her gece ister istemez bu oyuna çağrılırız. Bir öykünün içine girer, hiç görmediğimiz ülkelere, yerlere gider, hiç tanımadığımız insanlarla, hayatta hiç olamayacağımız durumları yaşarız, korkarız, üzülürüz, seviniriz, gideriz, döneriz, yeneriz, yeniliriz. Bir sonraki gün hatırladığımız kadarıyla rüyâlar bizimdir. Her rüyâ sanki bir hikâyesi varmış gibi dursa da, aslında yaşanan sadece bir duygu yoğunluğudur. Yani, rüyâlar temelde duygulanımlardır; kendine ait dili olan ve her defasında bizden tercüme isteyen bir durumdur.

Yabancı bir dil değilmiş gibidir, ama yabancıdır. Rüyâların dili görseldir. Rüyâ olarak anlattığımız şey bir filmin hatırlanan kısmıdır. Dünyanın en güzel manzarasına karşı yüzmüş olmanın yaşattığı duygu ne ise, rüyâ da o demektir. Yani, rüyânın taşıdığı duygu, sabahın atmosferine yayılır. Hikâye sanki yaşanmış gibidir, çok gerçektir. Hatırladığımız rüyânın duygusu bizi sabaha bırakır.

Rüyâlar görene aittirler ve her rüyâ gören için çok değerlidir. Unutmak istenilmeyen rüyâlar olduğu gibi, kâbus dolu rüyâlar da vardır. Gündelik hayatın içindeki korku, sevinç, aşk, nefret duyguları rüyâların da temaları içinde yer alır, ancak etki şekli ve süresi kendi isterleri doğrultusunda işler. O nedenle gündelik olanın dışında bir duygulanımın yaşanması tıpkı oyunda olduğu gibidir. Oyunun sınırları içindeki gerçeklik algısı ile rüyâlardaki yaşanmışlığın gerçeklik algısı bu anlamda benzerdir: Gerçek değil gibidir, ama bir o kadar da gerçektir.

Rüyâların şifreleri görenlerdedir; yani, ne anlama geldiği ancak gören tarafından deşifre edilebilir. O yüzden de hiçbir rüyâ sahibinin yorumlamasından başka yoruma sahip değildir. Yapılacak her yorum, yorum yapana aittir. Çünkü rüyânın gerçek dili duygudur ve bu duygu aktarılamaz. Bu anlamda aktarılmaya, anlatılmaya çalışılan her rüyânın öyküsü dinleyen için sıradan olmaya mahkûmdur. Ama her halükarda rüyâlar anlatılmak içindir.* Anlatılan kişiden mutlak bir karşı yorum beklenir. Bu yorum rüyâ hakkındaki ikinci oyunun başlangıcıdır. İlki rüyâ ve gören arasında oynandıysa, ikinci oyun gören ve anlatılan arasında cereyan eder. Buradaki oyunun tarzı, kişilerin birbirleriyle olan gündelik ilişkileriyle çok ilintilidir. Rüyânın konusu ve kişilerin birbirleri hakkındaki fikirleri rüyâ hakkındaki yorumları belirler. Ancak genel olarak yorumlar 'nesnellik' iddiasındadır. Bu konuda geniş bir literatür vardır ve yorumu yapan kişinin bu literatüre gönderme yaparak değerlendirme yapması, onun nesnelliğinin ifadesi olarak görülür.

---

*) Rüya oyun ve iletişim hakkında daha geniş bir bilgi için bkz. Sıdıka Yılmaz, "Kişiler Arası İletişimin Bir Aracı Olarak Rüya veya Herkesin Kendi Medyasını Oluşturması Anlamında Rüya ve Gerçeklik", Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi, Uluslararası Duygusal Zeka ve İletişim Sempozyumu İkinci kitap, s. 581-592 (7-9 Mayıs 2007).

Rüyâ zihnin bir oyunuysa, onu anlatmak da bir başka oyundur, bir başka iletişim şekliclir. Nedense çoğu insan bu oyuna katılır. Anlatma tercihi rüyânın sıradan olup olmamasıyla âlâkalıdır. Sıradan rüyâlar anlatılmayı hak etmezler. Sıra dışı olan her rüyâ ise sanki gerçek hayatın bir süreciymiş gibi hikâyelendirilerek anlatılır.

Rüyânın kime anlatılacağı da oyunun bir parçasıdır. Sevdiklerimize hangi rüyâları anlatırız, rakiplerimize hangilerini? Anneye, kardeşe, bir dosta gerçekten gördüğümüz rüyâlar anlatılır, alınacak yorum da önemsenir. Onlardan gelecek her yorum sanki görülen rüyâyı daha da anlamlı kılacaktır. Bazen de rüyâlar bir mesaj iletme aracı olarak kullanılır. Mesaj, karşı tarafa rüya aracılığıyla aktarılır. Anlatan da dinleyen de eğer isterse bu anlatı üzerinden iktidar kurma yoluna gider. Böylelikle kimi bilinen imgeler, simgeler, konular üzerinden karşı taraf üzerinde *kanaat*'ler yaratılır. Rüyâ burada saf rüyâ olmaktan çıkarak, karşı tarafın, beklenti ve özlemlerini, isteklerini, umutlarını besleyecek/kimi zaman kıracak şeylere dönüşür. Dolayısıyla rüyâ anlatmak bir oyuna davettir. İyi bir dinleyici bulunmadığında anlatıcının oyunu bozulur; aslında bu karşılıklı oynanan bir oyundur. Anlatan ve dinleyenin birbirlerine akan cümleleri birbirleri hakkındaki görüşlerinin ne olduğunun anlatısını da taşır.

Kendi kendimize de rüyâların anlamlarını bulmak isteriz. Zihnin bize kurduğu oyunu çözme isteği, kendimizi bir başka oyunun içinde bulmaktır. Yirmi yıl önce belki de bir kez gördüğümüz birsinin neden rüyâmıza girdiğini bilmek isteriz. Çocukluğumuzda saçını çektiğimiz kız ya da erkek arkadaşımızı hâlâ aynı günlerdeki görüntüsü ile görmenin şifrelerini çözmek kolay değildir. Rasyonel hiçbir bilgi rüyânın anlam haritasına dokunamaz. O yüzden de her daim bizi bir oyun alanının içinde bırakır: Rüyâ günlelik olanın dışındadır; ama aynı zamanda da gündelliktir, sıradandır ve herkesin hakkında konuştuğu 'şey'dir.

Kimileri içinse rüyâları dokunulmazlık alanlarıdır ve sürekli rüyâları ile yaşarlar. Sanki rüyâ görmek ve anlatmak için varlıklarını sürdürürler. Kendilerini rüyâları aracılığıyla anlatmayı seç-

miş kişilerdir onlar. Belki de rüyâ anlatmak her zaman biraz da kendini anlatmaktır. Her rüyâ aynı zamanda bir yanıyla da kendinizle kurduğunuz ilişkidir. Bu anlamda rüyâ kendinizle ve diğerleriyle kurduğunuz ilişkide önemli bir işleve sahiptir.

Hepimiz kendi öykülerimiz içinde rüyâları anlamlı kılarız. Her rüyâ bir tercüme alanına davetse eğer, biz de gönüllü olarak o alana gireriz. Rüyâlar bu anlamda tıpkı oyun gibi ele geçirilmemiş özgürlük alanlarıdır.

Kimi rüyâlar karşı tarafla sohbetin bir vesilesi olarak anlatılır. Sohbeti başlatan rüyâ olsa da, hiçbir sohbetin ana teması gerçekte rüyâ değildir. O bir başlangıç, bir renk, bir vesiledir. Konuşmanın içinden bir şekilde akıp gider.

OYUNCU VE SEYİRCİ OLMAK

> *"Oyun doğuda gölgeden doğar. Kelimelerini bulur. Hikâyesini çatar. Hünerini gösterir. Kaderin yol ayrımındaki çatalları çoğaltır. Zamana ve bilinmezlere işaret eder, sonra kendi işaretlerini bırakır, çeker gider."*
>
> (M. Mungan)

Oyuncunun seyirciden ayrılması durumu ilk kez site devletlerinde ortaya çıkar. Öncesinde böyle bir ayrım yoktur. Güngören bu kopuşun gerçek anlamda 1920'lerden sonra gerçekleştiğini belirtir.

Bu tarihten itibaren gerçekte oynayan ve seyreden ayrımı netleşir. Oyuncu profesyonelleştikçe, izleyici/seyirci giderek edilginleşir. Güngören'e göre, oynayan ve seyreden ayrımı *insanlık tarihindeki en radikal kopuştur* (Güngören, 2000:162).

Oyun genellikle bir başka kişiyle oynanır. Kimi oyunlar bu anlamda seyircisiz olamaz. Seyirci, bir taraf olarak oyunun gidişatını etkileyebilme yetisine sahiptir; dolayısıyla seyirci oyunun bir parçası olarak vardır. Gündelik dilde oyuncu da seyirci de olumsuz anlamlarda kullanılır; oyunun ciddiyet alanı dışına çıkıldığında itibar görmezler. Gerçek/gündelik hayatın içinde oyuncu hayatın ciddiyetinden nasip alınamış olan *öteki*'dir. Se-

yirci de hayatın ciddiyetinin önemini kavrayamamış, dışarıda durandır; yani yine bir *öteki*. Böyle bakınca oyunun öncmli iki figürü olarak oyuncu ve seyircinin olumsuz anlamlarının oyuna bakış açısıyla ilgili olduğunu görmemiz gerekir. Modern hayatın oyunu gerçek/gündelik hayatın dışında görmesi bu bakış açısının nedenidir. Bir işin yapılışında çeşitli manevraların yapılması, başkalarını tuzağa düşürmek, yapılan işin ciddiye alınmaması, oynamakla suçlanılmasına sebep olur. Hatta sahtekârlıklar da bir ölçüde oyunculukla tanımlanır. Her an her şeyi yapabilir anlamında, *dikkat et oynuyor* denir. Seyirci kalmaksa, bir konuya/olaya dahil olmamak, müdahale etmemek, pasif kalmak anlamında kullanılır: "*Bana oynanan oyuna seyirci kaldın*" demek bütün bunların özetidir aslında.

Oyun ortamına dönüldüğünde, oyunun iki önemli kavramı oyuncular ve seyircilerdir; bir oyun oyuncuları ve çoğu zaman da seyircileriyle vardır. Tarihi boyunca bütün dövüş oyunları seyircileriyle var olmuştur; dans ve tiyatro gösterileri de seyircisiz düşünülemez. Kimi oyunlar saclece seyirci için vardır; kimi oyunlarsa kendini seyirciyle tamamlar.

Yarışma ve ödül içeren oyunların seyircileri bir tarafı temsilen oradadır. Oyuncu taraftarının desteğini hissecler. Oyunun sonucu, taraftarları da içine alan bir sevinç ve hüsranı barındırır. Dolayısıyla kimi oyunlar seyircileriyle paylaşılarak kendilerini var ederler.

Seyirci her ne kadar oyunun sorumluluğunu taşımıyorsa da, o da bütün yoğunluğuyla seyretme eylemi içinde gündelik hayattan kopar. Ama salt seyircidir. Tiyatro seyirciliği Bertolt Brecht'e* ka-

---

*) Bertolt Brecht (1898-1956). Brecht anıldığında akla ilk gelen Epik Tiyatro kavramı ve bu kavramla ilişkili bir takım tanımlamalardır: Özdeşlesime yerine, yabancılaştırma; duygu yerine, akıl; büyüleyen yerine, anlatan bir tiyatro. Epik Tiyatro insanların toplu eylemlerinin -savaş, çıkar kavgaları, tarihsel olaylar, çağdaş sorunlar- örneklendirildiği ve tartışıldığı tiyatro. Bu tiyatro anlayışında *yabancılaştırma* öncelikli koşuldur ve tiyatronun oyunculuk, reji, dekor, müzik, vb. bütün öğelerine nüfuz etmelidir. Brecht yabancılaştırma kavramını ilk kez 1936'da yazdığı "Çin Oyununda Yabancılaştırma Etkileri" adlı yazısında kullanmıştır. Getirdiği tanımlamaysa şöyledir: "Anlaşılması amaçlanan olgunun, alışıldık bildik olandan soyutlanarak, şaşırtıcı, beklenilmedik olana dönüştürülmesi. Böylece seyirci oyunu izlediği bilincini yitirmeden sahnede gösterilenler üzerine düşünme olanağını bulur."

dar bunun en tipik örneğidir. Ancak, Brecht'in geliştirdiği epik tiyatro kuramı, seyirciyi de işin içine katar. Oyunun herhangi bir yerinde sahnedeki oyuncu, seyredenlerden birisiyle konuşmaya başlayabilir; yanınızda oturan kişi bir süre sonra bir bakarsınız ki yerinden kalkıp oyunun bir parçası olmuştur. Epik Tiyatro, sadece seyredilmeyi reddetmiştir. Oynayan aynı zamanda seyircidir, seyirci ise salt seyirci değildir.

Günümüzde pek çok oyun profesyonel kurallar/normlar içinde gerçekleşir. Spor etkinlikleri içinde kazanma ve kaybetmenin yer aldığı pek çok oyun türü -satranç, tavla, futbol- böylesi bir dünyada örgütlenir. Hafta sonlarında gidilen bir piknikte oynanan futbol ya da satranç ile profesyonel istekler doğrultusunda oynanan oyunların etkisi ve var oluş sebebi çok farklıdır. Otantikliğin içinde gerçekleştirdiğimiz kimi oyunlar Huizinga'nın işaret ettiği geleneksel oyunu temsil ederken, diğer örgütlü oyunlar bir meslek olarak gerçekleştirilmektedir: Futbol ve tenis örneklerinde olduğu gibi. Günümüzde otantik/geleneksel olanı profesyonel bir biçimde yürütmek isteyen çabalar yok değildir. Bunun en ilginç örneği geleneksel tiyatroyu yaşatmak isteyen Jerzy Grotowsky'dir. 1999'da hayata veda eden Grotowsky köyde bir çeşit inziva hayatını tercih eder. O, Modern Tiyatro'nun oyuncu ve seyirci kurgusunu altüst eden onu sorunsallaştıran/dert edinen biridir. Onun için oyun, yani tiyatro, bir çeşit insanı keşfe çıkma yolculuğudur. Bu anlamda da oyuncu ona göre *kutsal*'dır, bu kutsal oyuncu karşısında kutsal bir seyirciyi bulmaya çalışır. Grotowsky tiyatro mekânlarını da küçük tapınak örneklerine benzer mekânlar olarak tasarlar. Tiyatroyla yapmak istediği aslında kendisiyle gerçekten yüzleşmek isteyen seyirciye hitap etmektir (Güngör, 2000:163-164).

Grotowsky'nin çabası tiyatroda seyirci ve oyuncu ayrımını yok etmektir. Tiyatro onun için insan olma macerasında bir yolculuktur. Tiyatro dünyasına armağan ettiği 'yoksul tiyatro' kavramıyla sahnede dekor, kostüm ve teknoloji kullanımını dışlamış, yalnızca oyuncuyu merkeze yerleştirmiştir. Oyuncudan ona ait en içsel olanı estetik biçimde dışa yansılaması beklenir. Rol, oyuncunun

kendini sahnede gerçekleştirmesinde yalnızca araçtır. Asıl olan insandır, yani yaşayan, oyuncudur. Oyuncunun yakalaması gereken, erimidir, rol bu erime aracılık eder. Dışa yansılama oyuncunun kendinde keşfettiği gerçek ve net işaretlerle olur. Temas, oyunda çok önemli yer tutar. Temas oyuncunun rol arkadaşını izlemesidir. Oyuncu rol arkadaşına bakmak zorunda değildir; izleme, rol arkadaşını hissetmeyle, algılamayla gerçekleşir.

Oyuncunun rol kişisini yaratırken mimikleriyle sabit bir maske oluşturması gerekir. Bu maske, oyun boyunca oyuncunun yüzünde kalır. Aynı buruşuklukta yüz ile vücut jestleri ile çelişkiler oluşturur. Çelişki, Grotowski'nin oyunculuk temrinlerinin de temel öğelerindendir. Oyun içinde de çelişkilere çoğu kez başvurulur (mesela, ayağın onayladığını kol reddeder). Oyuncu yalnızca tek ses perdesinden konuşmaz, sesi oyun içinde çok kez değişir. Oyuncu için gösteri bir tören, anma ayini, kutsal bir görevdir. Oyuncu, seyirci karşısında kendisiyle yüzleşir. Seyirci de kendisini oyuncu aracılığıyla sorgulama fırsatı yakalar. Bu, o an gerçeklesen tam bir paylaşımdır. Bir oyuncu bu anlamda kesinlikle seyirciye oynamamalıdır, seyirciyle yüzleşme içinde olduğu durumda oynayabilir sadece. Seyirciye oynadığında gerçek dışavurum ortadan kalkacak, kalan yalnızca şov olacaktır.

Sahne ve seyir alanı ayrımı ortadan kaldırıldığı için, her yeni yapımda oyuncular ve seyirciler farklı konumlandırılır. Seyirciye her seferinde oyun içinde farklı edilgen roller verilir. Oyuncular kimi zaman -aynı mekânda karma bulundukları halde- seyirci yokmuş gibi oynar, seyirci kimi zaman da oyun dışı bırakılır; burada seyirci oyunu gizlice seyrediyor(muş) konumundadır; yani gözetleyen. Dolayısıyla da ahlâk kurallarını çiğnemektedirler.

Grotowski, seyirciyle araya büyük mesafe koymanın ruhsal yakınlığı ve özdeşleşmeyi arttırdığını, mesafenin yok olmasıyla ise ruhsal olarak araya uçurumların girdiğini düşünür ve bütün tiyatro kuramını bunun üzerine inşa eder (Tiyatro.ege.edu.tr/ Seminer; www.tiyatrotarihi.com).

Gösteri toplumu (Debord, 1996), Grotowsky'i dışlamasa da ilgilenme gereği duymayacak bir kültürel zemin oluşturur.* Oyuncu/seyirci arasındaki ilişki otantik bir ilişki olmaktan çok uzaktır. Dolayısıyla bir varoluş biçimi olarak oyun ve oyuncu kalmamıştır. Her şey ekonominin istekleri doğrultusunda *oyunun kuralına göre* işlemektedir. Oyundaki karakter aracılığıyla içsel bir yolculuğa çıkmak tiyatronun rutini içinde değildir artık. Bu tarz bir ilişki psikiyatrinin *tiyatro*'dan esinlenerek geliştirdiği tedavi yöntemi olarak kullanılmaktadır. *Psikodrama*'da** da bir çeşit tiyatro oyunu kurulur. Oyuna katılanlar kendi kişiliklerinden sıyrılarak tıpkı tiyatrodaki gibi bir diğer kişiliğe bürünürler. Başka bir kişiyi oynayarak oluşan iletişimde hatalar/zaaflar/problemler bulunmaya çalışılır. Seyredenlerden bir kısmı dilediği takdirde oyundaki karakterlerden birini seçip kendi yorumuyla oynayabilir. Sorunu dile getirense, yani baş oyuncu, seçtiği oyuncuları, babası, kardeşi, iş arkadaşı, çocukluğu yapabilir. Daha sonra katılımcılar arasından diğerleri bu oyunu nasıl oynarlardı diye oyunu kendi cephelerinden bir başka biçimde oynayabilir. Bu yüzden ilk oyun ile daha sonra oynanan oyunlar birbirinden farklılaşır. Aynı sorun karşısında diğerlerinin nasıl tepkiler gösterebileceklerini, hangi pozisyonları alabileceklerine tanık olunur. Kurulan oyunlar kişilerin olaylar ve konular karşısındaki tepki ve yorum farklarını ortaya çıkarır. Sorunu gündeme getirene bu oyunun başka türlü de oynanabileceği gösterilmiş olur. Oyun ile gerçeklik arasındaki sınırın silikleştiği; seyircinin oyuncu, oyuncunun ise her an seyirciye dönüştüğü bir süreçtir bu. Grotowsky'nin oyun kuramı, bir yanıyla psikodramaya yakındır. Onun kuramında da tiyatro salt bir oyun sergileme değil, yaşamı ve kendini anlama sürecidir.

---

*) Debord *Gösteri Toplumu* adlı kitabına Feuerbach'tan şu alıntıyla başlar: "Çağımızın... tasviri nesneye, kopyayı aslına, temsili gerçekliğe, dış görünüşü öze tercih ettiğinden kuşku yoktur... Çağımız için kutsal olan tek şey yanılsama, kutsal olmayan tek şey ise hakikattir. Dahası, hakikat azaldıkça ve yanılsama çoğaldıkça çağımızın gözünde kutsal olanın değeri artar, öyle ki bu çağ açısından yanılsamanın had safhası, kutsal olanın da had safhası'dır. Debord Modern üretim koşullarının hakim olduğu toplumların tüm yaşamını devasa bir gösteri birikimi olarak görür. Dolayısıyla dolaysızca yaşanmış olan her şey yerini bir temsile bırakarak uzaklaşmıştır" (Debord, 1996:13).

**) Psikodrama oyun ilişkisi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. der. Altınay D. (2004), *Psikodramada Sceno Konular*, İstanbul: Aura Kitapları.

Günümüzde tiyatronun etkinliğinin giderek azaldığına ilişkin görüşler yaygınlaşıyor (2000:163-167). Daha doğrusu tiyatro, teknolojiyle barışarak mı yoluna devam edecek, yoksa otantikliğinde ısrarcı mı olacak? Çünkü bilgisayar dünyası kişileri çok çeşitli oyunun içine davet ediyor. İstenen zamanda, istendiği sürelerle oynanılan oyun alanı giderek yerini genişletiyor. Bu anlamda seyircinin yok olduğu oyunların revaçta olduğu bir oyun alanı yaratılmış oluyor.

Huizinga'nın temel argümanı, uygarlığın gelişmesine koşut olarak, insana Tanrı'nın verdiği en önemli özellik olan *oyun oynayarak yaşamak* özelliğinin, oyun için gerekli toplumsal koşulların ortadan kalkması yüzünden eski önemini yitirdiğini söylemesidir (Oskay, 1993:145). Oyuna katılanların tümünün eş yetkiler ve sorumluluklarla karşılıklı etkileşimde bulunabildiği bir hayat pratiği olarak var oluşunun sona ermesi; bunun yerine bir tarafın uymak, diğer tarafınsa kuralları değiştirebilmek, yenilerini koyabilmek yetisine sahip olduğu bir ilişkiler topluluğuna göre işleyen belirli bir yaşam biçimi ortaya çıkar. Huizinga'ya göre, bu durum yeni bir döneme geçmiş olmak demektir. Bu yeni dönemin, ona göre 18. yüzyıldan itibaren günümüze doğru geldikçe yoğunlaşan, keskinleşen özellikleri, çeşitli kültürel etkinlik alanlarına ve türlerine de yansımıştır (1993:146).

Aslında oyuna katılma ve katıl(a)mama; oyun-seyir ilişkisi zamana göre değişen ve yeniden okunması gereken süreçler olarak karşımıza çıkıyor. Örneğin, sanat alanından baktığımızda bütün sanat dallarında seyreden-seyredilen ilişkisinin nasıl değiştiğini görüyoruz. Tıpkı tiyatroda olduğu gibi görsel sanatların pek çoğu artık sadece seyredilerek tüketilmiyor. Modern kültürün müzelere galerilere hapsettiği sanat, artık sokaklarda da yerini alıyor. Alt-üst kültür ayrımı çoktan erimeye başladı. Çünkü artık kültür tanımı bildik tanımların ötesinde kavranmaktadır;* sokağa çıkan,

---

*) Raymond Williams, kendisine kadar gelen kültür tanımını radikal bir şekilde değiştiren düşünürdür. Williams'a kadar kültür, üst sınıflara ait olan bir birikimin adlandırılmasıyken; Williams'da insanın bütün biriktirdikleri'dir. Ona göre, bütün yapıp etmelerimiz kültürümüzü oluşturur. Kültür bir anlamda bir 'hayat tarzı' olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu hayat tarzı bütün toplumsal faaliyet biçimlerinin de dahil olduğu düşünülen kendine ait bir anlamlandırma sistemidir (Williams, 1993:11).

dokunulabilen, gündelik hayatın içinde, gündelik olan-olmayan ayrımındaki sınırları zorlayarak var olmaktadır. Sanat eseri yapımcısının niyetinden bağımsız izleyenin yorumuna terk edilmiş olduğu düşünülmektedir. Sanat eserini izleyen, sadece seyreden değil, aynı zamanda anlam üreten olarak eserle ilişki kurmaktadır. Anlam, dayatılan bir şey olmaktan çıkartılmıştır. Oyun kavrayışı içinden baktığımızda seyirci olmanın pasif anlamı günümüzde yeniden tanımlanmakta ve sorgulanmaktadır. Sonuç olarak oyun, seyircisiyle vardır. Kimi oyunları var eden seyircidir. Oyuncu-seyirci ilişkisi vazgeçilmezlik içerse de, zaman içinde değişmeye mahkûm bir ilişkidir. Seyretmek pasif bir konum olmaktan çıkıp, anlam dayatılan bir şey değil, izleyenin/tüketenin de aktif olarak katıldığı bir süreç haline gelir.

TÜKETİM, TOPLUMU HANGİ OYUNLARA DAVET EDİYOR?

Daha İyi Bir Dünya Arayışı adlı kitabının başında Karl Popper şöyle der: "Tüm canlılar daha iyi bir dünya arayışındadır. İnsanlar, hayvanlar bitkiler hatta tek hücreliler, hepsi her zaman aktiftir. Durumlarını iyileştirmek ya da en azından olası bir kötüleşmeden kaçınmak için çaba harcarlar" (Popper, 2001:7). Robert Bocock, Sovyetler Birliği'nin çöküşünü/dağılışını tüketim toplumunun isterlerine sırt çevirmesine bağlamıştı.*

> Komünist rejimler, kapitalizmin Batı'da yaşayan birçok insana ulaştırabildiği tüketim mal ve hizmetlerini, Sovyetler Birliği ve Doğu Avrupa'ya ulaştırmakta başarısız olmuşlardır. Buna rağmen, bu toplumlarda yaşayan genç insanları gittikçe daha fazlası potansiyel tüketiciler haline gelmişlerdir. Komünizmin, tüketimle ilgili mal ve deneyimleri kitlelere ulaştırmak, hiç değilse görünür gelecekte bu-

*) 2000 yılında, eski Sovyetler Birliği'nde çocukluğunu yaşamış olan bir öğrenci (Ruslan), tüketim toplumu üzerine yaptığımız bir derste söz alıp memleketinde anlatılan bir söylenceden söz etmişti: Kargaların nasıl yaşadıkları merak ediliyor. Siyah, renksiz kuşlardır onlar. Yuvalarını inceliyorlar ve görülüyor ki kargaların yuvasında hep parlak nesneler var. Bundan hareketle de öğrenci/Ruslan Bocock'un tezini doğrularcasına Sovyetler Birliği'nin dağılmasını -tıpkı kargalar gibi- halkın parlak şeyler sevmesine rağmen yöneticilerin bu gerçeği görmeyişlerine bağlamıştı.

> nun olabileceği yönünde bir ümit uyandırmaktaki başarısızlığı yüzünden, Batı'da yaşayan pek çok kişinin sıradan kabul edeceği bir insanlık hali, yani bu genç insanların tüketici olmak için duydukları arzu, dünya tarihini değiştirmiştir (Boccock, 1997:60-61).

Burada temel mesele aslında bir topluluğun/ülkenin tüketim kültürünün isterlerine uymayışının sonuçlarını tartışmak değil; daha çok tüketim kültürünün nasıl bir insanlık haline cevap verdiği, nasıl bir hayat tarzına davet olduğu ve şiddet, güç kullanmadan nasıl bir çekim alanı yarattığını anlama çabasıdır. Çünkü tüketim kültürüne gösterdiğimiz ilgi ve alaka aynı zamanda oyuna davet olarak görülmekte ve gerçekte amaç, davet edilen oyuna mümkün olduğunca kişinin katılımını sağlamaktır.* Bococ tüketim kavramının gelinen durumda anlam değişimini şöyle aktarır:

---

*) Gazete-dergi metinlerinde oyun kavramına çok sık başvurulmaktadır. Bir araştırma olarak değil ama rast geldikçe bir kenara koyduğum *oyun* kavramına gönderme yapan haberlerin pek çoğu, tüketim toplumu ve oyun arasındaki ilişkiyi anlamamızı sağlar niteliktedir. Gösteri dergisinin 1998 yılında 205. sayısında yer alan bir fotoğraf sergisine ilişkin yazı başlığı şöyle: *Bir resmigeçit'in fotoğrafları üzerine*; yazı Levent Öger'in siyah beyaz fotoğraflardan oluşan sergisini anlatıyor. Ceren Can Aydın, sergideki fotoğraflarda yer alan karakterlerin cinsel tercihleri üzerinden sergimin nasıl bir oyunsu yan taşıdığını aktarıyor: "(...) Homo ludens, yani oyun oynayan insandır karşımızdaki. Bir gösteri... Parade... Varoluşun oyunu, oyunun ciddiyeti ve direnişin yüzleri ile karşı karşıyayızdır. ... Direnenlerin kontrol altında olanlardan az olduğu bir resmi geçit töreni sanki bu" (1998:43). Aralık 2003 tarihli *Radikal İki*'nin birinci sayfa manşet yazısı Yıldırım Türker'e ait. Türker metninde magazin olgusu ve imaj ilişkisini tartışıyor. Metnin başlığı *İmaj oyunlarına büyürüm*; 27 Kasım 2005 *Hürriyet* gazetesi Pazar Ekinde Ahmet Altan'ın yazısı *Tehlikeli Oyunlar* başlığını taşıyor. Metnin alt başlığıysa şöyle: "O kısacık zaman diliminde ikimizin de hayatını değiştirecek olan bir tereddüt yaşadım. Sonra yaşayacağım bağımlılıktan korktum. Başımı çevirip uğultulu rüzgarın içine daldım. Ama o küçük siyah kedicik ve bize genellikle bir oyun gibi gözüken o *karar anları* aklıma takıldı. Böyle serazat ve huzurlu yaşayıp giderken kaç karar anından geçiyorduk. Hayatımızı değiştirebilecek anlardan..."; Bir diğer örnek *Bugday* dergisinden. *Ekolojik Yaşam* dergisinin 2004 tarihli 26. sayısının ana teması oyun. Kapakta "ortam arkam sağım solum oyun" başlığıyla saklambaç oynayan bir çocuk yer alıyor. Dergideki makalelerin hemen hepsi oyun ve hayat arasındaki ilişki üzerine. Oyun kavramının kimi zaman tüketim kültürünün emrine amade olduğu kimi zamansa çarpıcı başlık kaygısıyla kullanıldığı haber/yazılar da oldukça fazla: 1 Aralık 2003 tarihli *Radikal* gazetesinin Cumartesi ekinde yer alan İstem Erdener'e ait haberin başlığı şöyle: "Hayatla nasıl oynarız." Alt başlık ise, "Bu soruyu erkek giyim markası Tween podyuma taşıdı. Tasarımlarıyla aslında hayat çok basit. Yürü! Durma! dedi. Hayat felsefesini sadeleştirirken, göz kamaştırıcı bir moda şovu sunarak hem de..." Resim altı metinse şöyle: "Tween in Maskk Verne'deki defilesinin sloganı *Hayatla* Oyna. Marka, asi atak ve oyuncu erkeği temsil ediyor", 24 Mart 2005 tarihli *Radikal* gazetesinde Sultiye Yuva Kireççi ve Hale Tuzun'un hazırladıkları "Sırlardan Trilyonerliğe" dizi yazısının başlığı: "Oyuncakları onları patron yaptı", alt başlık ise: "Üniversite arkadaşlıklarını ortaklığa dönüştüren Hakan Alpay ve Özgür Şenel'in 'oyuncağımız' diye nitelediği ve 2 bin dolarlık sermayeyle kurduğu Boğaziçi Yazılım,

> Tüketim, artık insanların kim oldukları, kim olmak istedikleriyle ilgili duyarlıklarını ve bu duyarlıkları korumalarını sağlayan yöntemleri etkilemekte: Kimlik duygusunun gelişimini çevreleyen olgularla çok iç içe geçmiş bir durumda. Bu nedenle tüketim, ekonomik olduğu kadar, aynı zamanda toplumsal, psikolojik ve kültürel bir olgu olmaya da devam edecektir (1997:10).

Wolfgang Ruppert, "Gündelik Eşyaların Kültür Tarihi" adlı makalesinde nesnelerle kurduğumuz ilişkinin değişimini anlatır. Ona göre bu değişim, 1870'den sonra başlar. 1900'lerde bir nesneyi ömür boyu kullanmak çok doğal bir durumken, artık *kullan at* anlayışının egemen kılındığını bir hayatı yaşıyoruz. Böylelikle sayısız gündelik eşya, demode kalıyor. Ona göre, gözlükler bile kullanım değerinin ötesinde, döneme uygun süs eşyası değerleriyle estetik imler oldular (der. Ruppert, 1996:9). İnsanların nesnelerle kurduğu ilişkinin değişip dönüşmesi süreci, nesnelerin daha çok oyuncaklaşmasını da beraberinde getirdi.

> (...) Günümüzde mal, daha ortaya çıktığında belirli bir çekim gücüne sahip olmalıdır. Doğrudan bir gereksinim duymayan müşterilerin bile o malı edinmeye karar vermeleri ve daha çok, salt hoşlarına gittiği için o mala sahip olmak istemeleri için, güzel yapılmış, hoş düzenlenmiş, etkileyici bir biçimde paketlenmiş olmalıdır (1996:38).

Endüstri mühendisleri, eşya tasarımlarının geçmişte olduğu gibi fonksiyonellik üzerine değil, duygulara yönelik gerçekleştiğini belirtiyorlar. Artık çaydanlıklar salt çaydanlık, şemsiyeler

---

1000 şirkete hizmet veriyor; 27 Kasım 2005 tarihli *Radikal* gazetesinin müzik sayfasındaki haberin başlığı ünlü masal karınca ve çekirgeye gönderme yaparak şöyle: "Çekirge bir sıçrar, iki sıçrar, üçte..." Haber, Santana grubuyla ilgili. Grubun yeni albümü "All that I am"de bildiğini okuduğu ve daha önceki iki albümde kullanılan strateji ile çıkması eleştiriliyor. Bir başka haber aynı gün *Radikal* gazetesinin söyleşi sayfasında yer alıyor. Hızır Tüzel'in Petek Dinçöz'e sorduğu, "Dizide oynuyorsunuz yine olay oluyor, nedir bu? sorusuna cevabı şöyle: "Oyunculuğa yabancı değilim, üç dizide bir de sinema filminde oynadım. Normal hayatta da oynuyor insanlar zaten. Hep bir entrika içinde hayatımız geçiyor o yüzden..." Aynı gün bu kez *Hürriyet* gazetesinin 17. sayfasında politik bir haberin de oyunla ilişkilendirildiğini görüyoruz: "Rumlar Şaşırdı" başlıklı haberin alt başlığı şöyle: "KKTC'nin Ledra Caddesi'ni açmak için barikatı yıkmaya başlaması ve Rumlar'a kuzeydeki mülklerinin iadesini öngören yasa tasarısı hazırlığı Kıbrıslı Rum lideri Tasos Papadopulos, 'Oyun olup olmadığını gelişmeler gösterecek" dedi.

salt şemsiye,* saatlerse salt saat değil. Nesneler işe yararlılıklarının ötesinde farklı anlamlandırma dizgelerinde de yer alıyorlar. Çaydanlık çay yapılan nesne olmanın ötesinde rengi ve şekliyle bir oyuncak sevecenliği taşımakta, dolayısıyla çaydanlıkla kurduğumuz ilişkiyi dönüştürmektedir. O nedenle eşyalarla kurulan bu farklı ilişki birbirimizle kurduğumuz ilişkinin biçimini, içeriğini, sürekliliğini de etkiliyor. Eskiden kırılan bir nesne için üzülürken şimdilerde o çok sevilen eşyayla vedalaşmanın hüznü yaşanıyor. Oyuncağı kırılan çocuğun duygusuna eş bir duygulanım bu.

Jean Baudrillard bu durumu *gadget* kelimesiyle kavramsallaştırır (Baudrillard, 1997:131). Makine endüstriyel toplumun, *gadget* ise endüstri sonrası topluının simgesidir. *Gadget*'in kesin bir tanımı da yoktur:

> (...) eğer tüketim nesnesinin bir tür işlevsel *faydacılık faydasızlıkla* (tüketilen tam olarak 'fayda'dan başka bir şey değildir) belirlemesini kabul edecek olursak, bu durumda *gadget* tüketim toplumundaki nesnenin hakikatidir ve bu nedenle her şey *gadget* haline gelebilir ve potansiyel olarak her şey *gadget*'tir. *Gadget*'i tanımlayacak olan potansiyel yararsızlığı ve bileştirici oyuncul değeridir (1997:131).

Çevremizdeki araç gereçlerin çoğu *oyuncağımsı* olmaya başladı. Baudrillard nesneleri işe yarar/yaramaz olarak ayırmanın hangi nedenle gerçekleştiğini sorar. En marjinal ya da dekoratif şeye bile işe yaramaz diyemeyeceğimizi söyler. Ona göre işe yaramaz nesne yoktur (1997:132). Hayatımıza giren yeni bir otomobil, yeni bir kitap, yeni bir elbise veya bir gadget bizi mutlak bir çocukluğa geri götürür (1997:134).

> *Gadget* aslında ne faydacı ne de simgesel, ama *oyuncul* olan kullanımıyla tanımlanır. Giderek nesnelerle, kişilerle, kültürle, eğlen-

---

*) Buraya aklıma ilk gelen nesneleri yazmayı denedim. Geriye dönüp baktığımda şemsiyeden daha uygun nesneler bulabileceğimi düşünürken, akşam saatlerinde sağanak altında evime doğru gelirken yanımdan geçen genç kızın şemsiyesinin kulakları olduğunu görünce bir kez daha baktım gülümseyerek. Evet şemsiyenin tepesinde iki büyük kulak vardı. Sanırım şemsiye kapanınca bir köpek ya da bir ayıya dönüştüyordu (26 Kasım 2005, Bornova).

ceyle, bazen çalışmayla ve kuşkusuz politikayla ilişkilerimizi düzenleyen işte bu oyunculuktur. Her şey, nesneler, mallar, ilişkiler, hizmetler gündelik alışkanlıklarımızda *gadget* haline gönüştüğü ölçüde gündelik alışkanlıklarımızın hakim rengi haline gelen oyunculuktur. (...) Bu oyunda, ev kullanımına özgü *gadget*'lerimiz parayla çalışan makinelere, tirlipotlara ve kültürel radyo oyunlarına, *drugstore*'ların bilgisayarlarına, otomobilin gösterge tablosuna ve telefondan bilgisayara modern çalışmanın 'ambiyansı'nı oluşturan tüm 'ciddi' teknik donanıma katılır –az ya da çok bilinçli olarak, işlevle, çocuksu keşif ve güdülmemeyle, mekanizmaların 'oyunu', renklerin oyunu, değişkenlerini oyunu için duyduğumuz tanımsız ya da tutkulu merakla büyülenmiş olarak *oynadığımız* her şeye katılır: Bu, oyun tutkusunun ruhunun ta kendisidir, ama genelleştirilmiş ve dağınık olduğu için daha az potansiyele sahip, etkisini kaybetmiş ve acayipliğe düşmüştür; kayıtsızlık ve büyülenme arasında bir yer bulan ve tutkuyla karşıtlık içinde tanımlanabilecek olan bir şeydir. Tutku bir kişinin bütünüyle ya da kişi olarak alınan bir nesneyle somut ilişki olarak anlaşılabilir. Tutku tam bir kuşatmayı içerimler ve yoğun bir simgesel değer kazanır. Oysa oyuncul merak (şiddet bile içerse), sadece parçaların oyununa yönelik ilgidir (134).

Eşyaların oyuncağımsı olmaları ilginç deneyimler yaşatıyor. Bir yanıyla gerçeklik algımızda bir kayma olurken, diğer yandan hep kullandığımız bildik eşyaları sevimli bir oyuncak tasarımıyla görmek eşyayla daha önce kurduğumuz ilişkiyi değiştiriyor: Bir tuvalet kâğıdı takma askısı, sevimli bir canavar olarak size bakıyor, bir mutfak rendesi İspanyol dansçısı bir kadın görünümünde, tabure tavşan, çatal bıçakların hepsi bir çizgi film kahramanı olunca onlarla kurulan ilişki de ister istemez dönüşüyor. Bu, kullanıcılarını, oyuncakların her birine sahip olmak isteyen arsız bir çocuk yapıyor. Aynı zamanda her birine dokunmak istiyorsunuz. Sizi kendinize getirecek tek şeyse o size çok sevimli bakan ve bir an önce sahip olmak istediğiniz şeylerin fahiş fiyatları oluyor. Alabilenler şımarık bir çocuk edasıyla, alamayanlarsa tıpkı annesinin istediği oyuncağı almamış çocuk duygusuyla mağazayı terk ediyorlar. Bir başka deneyim şöyle yaşanıyor: Gözleriniz birden bir vitrine takılı-

yor, enfes rengârenk pasta ve tartlar. İçeri giriyorsunuz, ortama tamamen bir pastane kokusu hakim. Oysa dükkândaki bütün malzemeler sabun. İnanmakta zorlanıp çikolatalı pastaya eğilip kokluyorsunuz, tıpkı bir çikolatalı pasta gibi kokuyor (zaten birkaç dilimi kesilmiş), satıcı yanınıza yaklaşıp içinde yüzde otuz İsviçre çikolatası olduğunu söylüyor. Üzerlerinden üzüm fışkıran kurabiyeler, jöleli pastalar, hepsi sabun. Kendinize gelmeye çalışıp gerçeklik algınızdaki kırılmayla mücadele ederek mağazadan ayrılıyorsunuz. Elinize mağazanın dergisi tutuşturuluyor. Dergiyi incelemeye başladığınızda da bir yemek kitabı okur gibisiniz. Bu arada canınız müthiş pasta kurabiye istiyor. Birkaç dükkân sonra yine bir vitrinle karşı karşıyasınız, içeride pasta ve kurabiyeler var; üstelik bunlar gerçek. Ama diğerlerinin yanında o kadar sönükler ki. Canınız sabun pasta ve kurabiyeleri istiyor. Bu deneyimler bizim Baudrillard'ın *gadget* kavramını anlamamızı kolaylaştırıyor. Bir yanıyla oyuncağımsı malzemeler ve eşyalar, bir yanıyla da gerçeklik algımızın darmadağın edildiği bir alışveriş ortamı.

Bir ayakkabı markası da bu oyunu kuranlardan. Ayakkabıyı ayakkabı olmaktan öte sevimliliği için alıyorsunuz. Çünkü her bir çift önce sizi şaşkınlığa uğratıyor. Ayakkabı algınızın çok dışında bir tasarımla karşı karşıya kalıyorsunuz. Öncelikle *ayakkabı çifti* kavrayışını sonlandırıyor,* her çift diğerinden bağımsız bir tasarımda olabiliyor. Ya da birbirini tamamlayan bir anlatısı olabiliyor. Kullanılan renkler de oyuncağımsı duygusunu yaratıyor. Bir diğerinden farklı olmayı yüksek ücret ödeyerek ayakkabılarınızla yaratabiliyorsunuz.

Oysa Huizinga, çağdaş kültüre maruz kalan insanın oyundan uzaklaştığını, yüzyılla birlikte bu büyünün bozulduğunu belirtiyordu. Dolayısıyla ona göre, daha önceki bütün yüzyılları nitelemiş olan oyun unsurlarının çoğu kaybedilmiştir. Bu değişimin başında spor etkinlikleri yer almaktadır. Günümüzde spor, toplumsal işlev olarak anlamını genişletmiştir; oyun/futbol artık

---

*) Sözü edilen ayakkabı markasının bir süre kullandığı reklâm sloganı, "Bunlar bir çift ayakkabı ama ikiz değil'dir.

profesyonel bir şeydir ve oyun karakterini de yitirmektedir. Ona göre profesyonel tutum artık bir oyun tavrı değildir. Oyun böylece tasasızlığını ve kendiliğindenliğini kaybetmiştir (1995:233). Ama gündelik hayatın sıradanlığını yenmenin yolu oyun ve oyunu olan nesnelerin egemenliğine terk edilmiş gözükmektedir.

Baudrillard bu anlamda insanın nesneyle kurduğu ilişkinin büyüsel bir karakter kazandığını (1997:135) belirterek tüketim ile oyun arasındaki ilişkiyi özetlemeye çalışmakta ve günümüz hayat tarzının nasıl bir oyun alanına dönüştüğünü göstermeye çalışmaktadır.* Öte yandan Baudrillard, postmodern dönemi, parçalarla oynanan bir durum olarak adlandırır. Ona göre modern hayata ilişkin her şey parçalanmıştır: Anlam, topluın her şey. Artık yapılacak iş parçalarla oynamaktır. Postmodernizim, *şeylerin* ironisinde ve oyununda belli bir hazzı yeniden keşfetme girişimidir (akt. Kelner, 1992: 67).

Kahraman, 1960'larda ortaya çıkmış pop sanatını oyun duygusunun uzantısı olarak görmenin mümkün olduğunu belirtir. Amerikan toplumunun oyun ve çocukluğa dayanan bir hayat tarzının da başlatıcısı olduğuna işaret eder: Çizgi romanlardan çiklet çiğnemeye, lâstik pabuç ve şortla dolaşmaya, hayatı basitleştirip sadeleştiren, oyun oynamaya dayalı bir hayat bu. Başlangıçtaki pop sanatının da bu gerçekliğin üzerine oturduğunu belirten

---

*) H. Bülent Kahraman içinde bulunduğumuz hayatın oyuncu yanının genişlediğini aktardığı makalesinde Paris'te Pompidou Kültür Merkezi'nde tanıklık ettiği bir sergiden söz eder: "Sergi *çoklu medya* (multimedya) diyebileceğimiz, farklı üretim araç ve ortamlarının bir arada ele alınmasına olanak veren, 'etkileşimli' (*interactive*) bir yaratım sürecini kullanan ve işleyen yapıtlardan oluşuyor. Bir anlamda bilgisayarın, bilgisayar temelli tasarımların etkin olduğu bir düzenleme bu. Gerçekten de bilgisayar ortamı işin özünü meydana getiriyor. Ancak onunla sınırlı değil. Yanı sıra ses ve görüntü tekniklerinin devreye sokulması söz konusu. Kısacası, sanat etkinlikleri de akla gelebilecek her şeyden yararlanarak çok farklı seyirlikleri ortaya çıkartıyor. Sergideki işlerden biri şöyle: Bir oyun bu. İki kişi karşılıklı oturuyor. Aralarında pinpon masasına benzer bir masa var. Üstünde bir top yer alıyor. Kişiler başlarına bir bant bağlıyor. Bu bant beyin dalgalarını ölçüyor. Oyunculardan rahatlamaları isteniyor. Siz rahatladıkça topu karşıya itiyorsunuz. Bu rakip için de geçerli. Kim daha sakin davranırsa onun topu karşıya doğru daha çok yol alıyor. Bir başka masada ise iki kişi bu defa bilinen biçimde pingpong oynuyor. Ne var ki masa bir su birikintisi niteliğini taşıyor. Top masaya çarptığında su dalgalanıyor, balıklar kaçışıyor. Belki bir şeye yaramayan, ama son derece hoş bir görüntü" (Kahraman, 2003:20).

Kahraman, bu sanatın aynı zamanda insanlar için bir rahatlama olduğuna vurgu yapar. Bugün de buna benzer bir ortamdan geçtiğimizi, oyunun renkli dünyasının ansızın hayatımıza girdiğini ve onun getircliği rahatlamanın içinden dünyaya bakmaya çalıştığımızı belirtiyor (Kahraman, 2003:20). Ancak bunun bir başka yüzünün de olduğunu şöyle açıklıyor:

> O oyunsulluk, hayatın büsbütün Amerikanlaşmasının bir uzantısı. Dünyanın bir 'Amerikan icadı' olarak ve o anlamıyla 'poplaşması' demek bu. O poplaşma da ister istemez kolaycılığı, fakat daha önemlisi ve tedirgin edicisi, sıradanlığı talırik ediyor. İkincisi, modernizmin bugüne kadar oluşturduğu 'soğuk yüz'ün de aşılması bu yoldan sağlanıyor. Artık ciddiyetin ve 'usun' güdümünde, katı, aşılması zor, kıvrılıp bükülmesi neredeyse olanaksız, tartışmacı ve hatta dışlayıcı, küçümseyici bir sanat ve bir hayat bu dünya ve ortamda yeteri kadar yer bulamıyor. Üçüncüsü ise, doğrudan oyun kavramının kendisi. Gerçekten de dünyada herhalde en çok oyun oynanan bir dönemden geçiyoruz. Ortaçağ'ı Ortaçağ yapan şey, hayatın bir oyun olması, oyunun hayatın içinde bulunmasıydı. Bugün kimi düşünürlere göre içinde yaşadığımız çağ yeni bir Ortaçağ. O anlamda veya değil ama bilgisayarlar ve özellikle internet, artık dünyayı bir oyun odası haline getirmiş durumda. (...) Herkesin artık çok oyuncağı var. DVD'ler, CD'ler, bunları kullanmaya olanak veren aygıtlar ve daha sayısız elektronik tabanlı araç gereç insana boş zaman bırakmıyor (2003:20).

Günümüzde önemli bir oyun alanıysa, bilgisayar ortamında gerçekleşiyor. Bilgisayarlarla birlikte hayatın oyuncu yanı daha da arttı: Oyun gerçek hayatın bir parçası haline geldi. Gerçek ile oyun arasındaki ayrım belirsiz bir zemine kayıyor. Her şey kişiyi oyun dünyasının bir parçası yapıyor. Böylelikle oyun artık sadece dışarıdan müdahale edilen bir şey olmaktan çıkarak, simülasyonlar aracılığıyla, parçası olunan bir ortamda oynanıyor. Böylelikle oyun oynamanın insanlar arası boyutu da ortadan kalkıyor; oyun insanın yalnızlığından kurtulmasının bir aracı değil, tam tersine onun daha da çoğaltmasının bir yolu olarak karşımıza çıkıyor (2003:20).

Modern insan, gündelik hayatını, ciddiyet ve oyun alanları arasında kurduğu duvarlarla yaşarken oyun hayatlarında ciddi/gerçek/gündelik olanın karşıtı olarak yer almaktaydı. Dolayısıyla modern insan, oyun ile gerçek arasında sınırlar çizerek, oyunu gerçek hayatın dışında özel bir alanda gerçekleştirilen bir olgu olarak gördü. Günümüz postmodern hayatı içindeyse her şey bir oyun olarak çıkıyor karşımıza, tıpkı insanlığın ilk zamanlarında olduğu gibi: Oyun ve gerçek/gündelik hayat arasındaki çizgi giderek eriyor. "Gerçekten de dünyada herhalde en çok oyun oynanan bir dönemden geçiyoruz" (Kahraman, 2003:20). Hayatlarımız değiştikçe oyunla kurduğumuz ilişki de hiç kuşkusuz değişmeye devam edecek.

2. BÖLÜM

SÖZLÜ KÜLTÜR: GERÇEKTEN NE ZAMAN KONUŞMAYA BAŞLADIK?

"Sokrates gibi bir tek satır bile yazmamak, aslında belki de söze ayrıcalık vermek değildir, önceden yazmak, gıyaben yazmak, bu vazgeçişle Platon'un uygulama alanı olacak yazıya zemin hazırlamak demektir."

(M. Blanchot)

"Sözün olmadığı yerde hiçbir şey yoktur."

(M. Heidegger)

Önce söz vardı demek, söz ile insan arasındaki ilişkinin gücünü ifade eder.

Hayatımızda en çok merak ettiğimiz hususların başında konuşmaya nasıl başladığımız gelir. Bu zor bir sorudur. Kendimizce fikirler yürütürüz. İnsanlığın konuşma öncesi hayatlarını anla-

tan filmler zihinlerimizdeki merakı gidermeye yönelik görüntüler sunar: Taşların üzerinde zıplayarak koşan, tuhaf (kimilerine göre de anlamsız) sesler çıkaran, abartılı bir insanlık resmidir bu. Öte yandan, dilbilimle ilgilenen düşünürlerin temel sorunsalı, insanın dili nasıl oluşturduğuna yöneliktir: İnsan nasıl dillendi? O nedenle insanın konuşma, yani dillenme serüveni her zaman, herkesin ilgi alanında yer almıştır. Sözlü kültüre yönelik söyleyeceğimiz çoğu şey, bir varsayım ve tahayyülün ötesine gidemiyor. Bu anlamda geçmişimize ait önemli bir tarihsel dönemi, biraz da masalsı bir anlatının içinden çıkmak zorunda.

Bu masalsı anlatının gerçeklik arayışı kuşkusuz var. Çünkü insanlık, kendi tarihine dönüp baktığında bulanıklıkları, tül perde arkasında kalan görüntüleri netleştirmeye çalışıyor. Bilim bunun için var. Geçmişi bilmek (hatırlamak) geleceğe yönelik tasarımlarımızın biçimini belirliyor. Anlamaya çalışmak iletişimin önemli bir adımı. Bu metinde, hafızalarınızda yer almış silik bir haritanın içinde bazı yollar bulmaya çalışacağız. Bu, oyuncu bir tavrı gerekli kılıyor; çokça da iletişim becerisini. Eğer geçmişi merak ediyorsak ve elimizde de öyle ya da böyle bir harita varsa, yolculuğa çıkmamak için sebebiniz kalmamış demektir. Sözlü kültürün içine ancak böylesi bir duyguyla girilebilir.

Canetti insanın dilsel macerasını bir bakıma ritim olgusuyla ilişkilendirir: "İnsanın, çevresindeki korktuğu ya da avladığı hayvanlara ilişkin bilgi, sahip olduğu en eski bilgidir. Hayvanları hareketlerinin ritminden tanımayı öğrenmiştir. Okumayı öğrendiği en erken yazı hayvanların bıraktığı izlerdir; bu yazı yumuşak toprak üzerine basılmış bir tür ritmik simge diliydi. Ve insan bu dili okudukça, bunu oluşturanın sesiyle ilişkilendirdi" (Canetti, 2003:32). İnsanın dillenmesi sözü yaratışı bu tür izleri okuyarak ve seslendirerek başladı.

İnsanın konuşmaya nasıl başladığı, yani sözü nasıl oluşturduğu süre giden bir ilgi ve merak konusudur. Tevrat'ta, sözün Tanrı'ya ait olduğu ve ilk kez hayvanları adlandırması için Adem'i görevlendirdiği belirtilir. Yeni Ahit *Önce Söz Vardı* diye başlar. Konuşmaya ilişkin bir diğer ilgi ve merak konusu ise, ilk kez hangi

dilin içinden konuşmaya başlandığıdır. Umberto Eco, *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı* kitabında Herodot Tarihi'nden bir örnek verir. Bir çobana yeni doğmuş iki bebek verilir. Kimse onların yanında tek kelime söylemeyecektir. Konuşma yaşına geldiklerinde ağızlarından çıkacak ilk sözcüğün hangi dilde olacağı merak edilmektedir. Çoban iki yıl çocuklara bu şekilde baktıktan sonra, bir gün kapıyı açıp içeriye girdiğinde, çocuklar ayaklarına atılarak *bekos* derler. Böylece Mısırlılar, Frigyalılar'ın kendilerinden daha eski olduklarını anlarlar, çünkü *bekos*, Frigce ekmek demektir (Eco,1995:13). Söylencelerden bir diğeriyse, her türlü temastan ve özellikle konuşmaktan uzak tutulan bebeklerin daha sonra hangi dilde konuşmaya başlayacaklarına olan merakla ilgilidir. 1664 tarihli bir metinde, bu merakın giderilmesi için gerçekleştirilen bir deneyden söz edilir: Sözden mahrum kalan bebekler bir süre sonra ölürler (1995:13). Böylelikle Eco, dil ile varoluş arasında doğrudan bir ilişkinin varlığına işaret eder.

Umberto Eco, Tekvin'in 2, 6 ve 17. bölümlerinde Tanrı'nın ilk kez Adem'le konuştuğuna ilişkin bilgiler olduğunu ancak, Tanrı'nın Adem'le hangi dilde konuştuğunun bilinmediğini belirtir:

> Ona yeryüzü cennetinin bütün nimetlerini sunarak, iyilik ile kötülük ağacının meyvesinden yememesini emreder. Tanrı'nın Adem'le hangi dilden konuştuğu belli değildir; geleneğin büyük bir bölümü, Kutsal Kitap'ın öteki sayfalarında da olduğu gibi Tanrı'nın kendisini, hava olgularıyla, gök gürültüleri ve yıldırımlarla dile getirdiğini varsayar. Ancak, böyle anlaşılması gerekiyorsa, burada, bilinen dillere çevrilmesi olanaksız olan, ancak gene de özel bir arınağan sayesinde onu duyan kişinin anladığı bir ilk dil olasılığı beliriyor demektir (1995:21).

İnsanın kendisini ifade etme çeşitliliği içinde neredeyse merkezî bir yere sahip olan konuşmanın/dillenmenin başlangıcına yönelik pek çok kuram ortaya atılmıştır. Bunlardan bazıları, başlangıçta seslerin değil, el hareketlerinin önemli olduğuna işaret eder. Bu kuram *orada*, *aşağıda*, *arkada*, *önde*, *ben*, *sen*, *biz* gibi el işaretlerini konuşmanın başlangıcı sayar (Heger, 2004:11). Bazılarıysa, konuşmanın doğadaki seslerin taklidiyle başladığını iddi-

a edecektir. Herder ikinci kuram üzerine odaklanır: O, dilin doğanın seslerine dayanılarak edinildiği konusunda ısrarcıdır. 1772 yılında yazdığı *Dilin Kökeni Hakkında Araştırma* adlı makalesinde Taklitçilik kuramını açıklar. Bu çalışmasıyla Prusya Bilim Akademisi'nden ödül kazanan Herder şöyle der: "İnsan, dilini kendi icat etti! -yaşayan doğanın seslerinden-, onları egemen aklının özelliğine dönüştürerek!" (akt. Heger:2004:12)

Herder varsayımını kanıtlayamasa da, pek çok araştırmaya/kurama yol açar. Bunlardan ilki, hayvan seslerinin taklitlerinden kaynaklanan *vau-vau* ya da *me-me* kuramıdır. Bu kuram, ilk sözcüklerin hayvanların çıkardıklarına benzer seslerin taklit edilmesiyle ortaya çıktığına dayanır. *Guguk* sözcüğünde olduğu gibi. Bir diğeriyse, *la-la* kuramıdır. Burada insanın dilsel yetisinin tetikleyicisi olarak sevgi sesleri ve anne-bebek ilişkisi gösterilmektedir. Diğeriyse *igitt-igitt* kuramıdır. Bu kuram, duyusal sesli dışavurumların sözcük üretimini başlattığını iddia eder. Bir diğeriyse *hadi-hop* kuramıdır. İnsanların işbirliği içinde ritmik tekrarlanan, teşvik çığlıklarıdır. Herder'e göre, bunlardan yavaş yavaş anlamlı sözcükler oluşur (akt. Heger, 2004:17; Sâmi, 1997: 45–48). Dilin oluşumu hakkında sayısız kuram ve spekülasyon bulunmaktadır. İlk başlarda da belirtildiği gibi, sözel kültür ardından insanın dillenme süreci, ancak kimi tahayyüller içinden gerçekleşir.

Dil arkeologları arasında, dilin nasıl oluştuğuna ek olarak ne zaman gerçekleştiği de merak konusudur. Dilin oluşumuna ilişkin doğa bilimlerinin önemli çabaları olmuştur. Biyologlar, nörologlar, davranış bilimcileri ve başka uzmanlık dalları, insan dilinin oluşum sürecinde hangi biyolojik ve düşünsel önkoşulların varlığının gerektiği üzerinde durdular (Heger, 2004:17). Dil ve yazı kullanımıyla, *homo loguens* ve *homo scribens*, yani *konuşan ve yazan insan*, onlara göre usul usul ilerleyen evrime oyun oynadılar. Çünkü insan, konuşma sesini çıkartabilmek için, uygun bir gırtlak yapısına ulaşmak da dahil olmak üzere binlerce yıl beklemiştir. Ancak dil ve yazı vasıtasıyla insan, teknik ve sanatsal beceriler hakkındaki deneyimlerini, geleneklerini, tüm bilgi biriki-

mini koruyabilmiş, dolayısıyla da kültürel evriminin yolunu açmıştır. (2004:18).

İnsanın, en az 20 ve en çok 60 ses birimine (fonem) gereksindiği, bunların birleştirilmesiyle de sonsuz sayıda anlamlı morfem, yani biçimbirim oluşturabildiği belirtilmektedir. İnsan dili bu anlamda, çeşit çeşit yapıların oluşturulabileceği bir lego kutusuna benzer. Bu ilke, bugün konuşulan ve geçmişten aktarılan bütün diller için geçerlidir (Heger, 2004:18).

Barry Sanders'in, bebeğin konuşma sürecine ilişkin Breyne A. Moskowitz'den yaptığı alıntıda, çocukların konuşmaya başlamadan çok önceleri dilsel öğrenimlerinde önemli bir aşamayı kaydettikleri belirtilir. Bu aşamada çocuk heceden daha da ilkel bir düzeyde bulunan sesbirimlerle uğraşmaya başlar. Bu birim, perdenin çok farklı dereceleri olarak tanımlanır. Dönemin sonunda çocuklar tonlamayı, perde ayarlamasını, dilin ses sınırlarını öğrenmiş olur. Bu aşamada çocuk oldukça uzun cümleler söyler gibidir, yetişkinler çocuğun söylediği sözcükleri anlayamadıkları izlenimine kapılabilirler. Aslında anlaşılacak sözcük yoktur, çocuğun ağzından çıkan şey tanınabilir soru ya da cümle tonlamalarıdır. Seslerin bazıları yetişkinlerin kullandığı sözcüklere benzeyebilir. Bu tonlamalar konuşma öncesi dönemden sonraki dönemlere aktarılır (akt. Sanders, 1999:203). Çocuğun bu konuşu-yormuş gibi davrandığı dönem, onun dili öğrenme sürecinin bir parçasıdır. O süreçte çocuk dille oynar.

İnsanın hayat serüveni, hayatı anlamak ve anlamlandırmak üzerine kuruludur. Bunu büyük ölçüde dil vasıtasıyla gerçekleştirir. İnsanın nasıl konuşmaya başladığı ve sözü nasıl yarattığına ilişkin bir merak hep olagelmiş. İnsanın bir dile sahip olduktan sonra konuşmayı becerebilmesi için de yüzyıllar geçecektir. Barry Sanders, insanlığın gerçek konuşmaya başlamasının 19. yüzyılda başladığını söyler (Sanders:1999). 19. yüzyıl ortalarında da dil artık bir araştırma nesnesidir. Ferdinand de Saussure'le birlikte başlayan bu süreçte, dil kendi başına bir inceleme alanıdır artık. Yapısal dilbilim çalışmaları dilde soyut olarak incelenebilecek yapısal ilişkiler oldu-

ğunu göstererek, dili bilimsel inceleme alanına çeker. Dilin anlamlandırma mekanizmasının nasıl oluştuğu ve işlediğine ilişkin çalışmaların önemli isimlerinden birisi de Noam Chomsky'dir.

> Dilin nasıl kullanıldığını ya da edinildiğini eğer bir gün anlayacaksak, bu iş için, ayrı ve bağımsız bir inceleme için bilişsel bir dizge, ilk çocuklukta gelişen ve gözlediğimiz davranışları belirlemek için başka birçok etmenle etkileşimde olan bir dizge oluşturmak gerektiğini, sanıyorum. Artık açıkça anlaşılmıştır; teknik bir terim kullanmak gerekirse, davranışın temelinde bulunan ama davranışta doğrudan ya da basit bir biçimde gerçekleşmeyen dil dizgesini bütün öteki şeylerden ayırarak incelemeliyiz (Chomsky, 2001:20).

Chomsky, Descartes'dan yola çıkarak dilin türe özgü bir insan yetisi olduğunu söyler (2001: 28). Chomsky'nin dil yetisine ilişkin özgün iddiası; insanın dil yetisiyle doğduğunu söylemesidir. Daha önce bir kimsenin dile ilişkin bilgisinin, yukarıdaki örneklerde gördüğümüz gibi sürekli yineleme ve ayrıntılı eğitimle öğrenildiği varsayılmaktaydı. Chomsky'ye göre, insan, dil kullanma yetisiyle doğmaktadır. "Dil, yalnızca olağanüstü yetenekli ve becerikli kimseler için değil, aslında her olağan kişi için düşünce ve kişisel anlatımın aracıdır" (2001:30).

Chomsky'nin insanın dil yetisiyle doğduğuna ilişkin savı yeni birtakım çalışmalarla da doğrulanmaktadır. Nikaragua'da işitme engelli çocukların yıllar içinde (otuz yıl) yeni bir dil yaratmaları dil çalışmalarına önemli bir katkı sağlamıştır. İşaret dili üzerine çalışan Aslı Özyürek'in *Science* dergisinin Eylül 2004 tarihli sayısında yer alan çalışmaları ve bu çalışmaya konu olan öykü şöyledir: 1970'lerde anne babaları hiçbir işaret dili bilmeyen Nikaragualı işitme engelli çocuklar birbirleriyle de iletişime geçirilmedikleri için doğumlarını takip eden sürede hiçbir dil öğrenememişler. Aile içinde bir çeşit pandomim -pantomima- (ses ya da alet kullanmadan tamamen vücut kullanılarak yapılan anlatım biçimi) oluşturan bu çocuklar için hükümet 1980'lerde bir okul açıyor. Bu okulla ilk defa işitme engelli çocuklar biraraya gelerek iletişim kuruyor ve yeni bir dilin temellerini atıyorlar. İlk on yıl çocukların birbirleriyle ilişkisi yine bir çeşit pantomim şeklinde oluyor. Ancak

ikinci ve üçüncü kuşak, birinci kuşaktan öğrendiklerini aşarak, bu sisteme dünyanın diğer dillerinde bulunan özellikleri katıyorlar. Yeni gelen çocukların oluşturdukları bu sistem diğerinden çok farklı oluyor, çünkü bu yeni sistemde bilgi küçük elemanlara ayrılıyor ve sistematik bir şekilde yan yana konuyor. Bu çalışmada Senghas, Kita ve Özyürek, üç farklı kuşaktan oluşan guruplara bir çizgi film gösterip, işaret dillerini kullanarak gördüklerini anlatmalarını istiyorlar. Filmin bir sahnesinde, bir kedi bir topu yutmakta ve yuvarlanarak caddeden aşağı inmektedir. İlk kuşaktan çocuklar hem yuvarlanma, hem de caddeye inmeyi tek bir el hareketiyle ifade ederken; ikinci ve üçüncü kuşaklar yuvarlanma ve aşağı inme için farklı işaretler kullanıyor. Araştırmayı gerçekleştirenler, ikinci ve üçüncü kuşağın tümsel bilgiyi elemanlarına ayırıp, her eleman için ayrı işaret kullanmaları ve daha sonra elemanları birbiri arkasına koyarak cümle haline getirmelerinin doğuştan olduğuna karar veriyorlar. Bu çalışma, bugün kullandığımız dilin temel elemanlarının, çocuklarda doğuştan olduğunu göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Yani, doğduğumuzda tamamen bir dile sahip olmasak, etrafımızda konuşulan dili duymasak da, bilgiyi en basit elemanlarına ayırarak ifade etme yetisine sahibiz.

Nikaragua İşaret Dili (NSL) dünyadaki diğer dillerde olan çoğu özelliği taşıyor. *Nikaragua İşaret Dili*'nin en önemli özelliği, iletilmek istenen bilgiyi küçük birimlere ayırmasıdır. Uzmanlara göre, insanların dili geliştirmedeki anahtar davranışları mimik ve jestleri daha sonra bir dil yaratabilecek şekilde kesip kalıplara ayırmalarıdır (Senghas, A., Kita, S., Özyürek, A: 2004).

Carol Padden'in İsrail'in Negev Çölü El Sayyid köyündeki araştırması, dil ve işaret dili* hakkında yeni şeyler söylemesine neden

---

*) Dünyada bilinen köy işaret dilinin dokuz tanesi saptanmış durumda: 1. Bali'de Bengkala Köyü'nde Kata Kolog dili yüzyıllardan beni kullanılıyor. 2. Gana'da 3 bin 400 köylünün yüzde 15'inin sağır olduğu Adomorobe Köyü'nde Adomorobc dili yaygın. 3. Brezilya'nın küzeyinde 500 kişilik bir kabilede yalnız 7 kişi işitme özürlü olmasına karşın Urubu-Kaapor, işaret dili oluşturulmuş. 4. Kolombiya'da Provencia Adası'nda 3.000 kişilik halk ve 19 işitme özürlü ortak geliştirdikleri işaret dilini kullanıyor. 5. Meksika'da birkaç köy birden Yucatec Mayan işaret dilini kullanıyor. 6. Tayland'ın kuzeyinde kırsal Ban Khor Bölgesi'nde adı olmayan bir köy işaret dili konuşuluyor. 7. Surinam'da halen kullanılan, adı henüz konmamış bir işaret dili var. 8. Nikaragua'da kendiliğinden gelişen bir köy işaret dili bulunuyor. 9. İsrail'deki El-Sayyid Köyü'ndeki işaret dili (*Hürriyet*, Bilim: 30 Ekim 2005).

oldu. Bu yörede tarihi 200 yıl geriye giden bir sağırlık öyküsü var. 3500 nüfuslu köyle 80 kişi sağır. Köy halkı ortak bir işaret dili oluştururlar. 2000 yılından beri dilbilimciler, köye giderek bu dili inceliyor, nasıl nesilden nesile geçtiğini gözlemliyorlar. Gençlerin daha hızlı işaretleştikleri ve cümlelerin içine daha çok sözcük kattıkları gözlemleniyor. İkon haline gelmiş kimi hareketlerden de yararlandıkları anlaşılıyor. Örneğin, 'erkek' sözü bıyık burma şeklinde işaretleştiriliyor: Dudak üzerine yatay şekilde parmağın konumlandırılması erkek anlamına geliyor. 'Kadın' ise alnın üzerine parmakla iki çizgi çizilerek anlatılıyor. Bunun sebebiyse, yörede kadınların alınlarının dövmeli oluşu. Dikkat edilen diğer bir husus da oluşturulan işaret dilinin aynen konuşma dilinde olduğu gibi belli bir düzende gerçekleşmesi. Padden, yaptığı gözlemler sonucunda bir dilin doğması için tam bir gramer yapısına sahip olmanın gerekmediğini açıklıyor (Çağlayan, *Hürriyet*, 2005; Padden, 2003). İşitme özürlülerin birbirleriyle iletişim kurmak için oluşturdukları yerel işaret dilleri eski soruyu yeniden tartışmaya açıyor: Dil gerçekten insanın doğuştan gelen bir özelliği mi?

Yazı öncesi insanın nasıl düşündüğü, dili nasıl kullanmaya başladığı, kültürel birikimini bir nesilden diğerine nasıl aktardığı her zaman merak konusu olmuştur. Bilinen gerçeklik, yazılı kültürün oluşma sürecinin ancak ve ancak 19. yüzyıl sonunda sanayileşmeyle ilintili olarak, zorunlu eğitimin varlığıyla yaygınlık kazanmış olmasıdır. Dünyanın pek çok yöresinde ve pek çok gelişkin ülkede, hâlâ, okuma yazma oranı tahminlerin çok altındadır.

Bilindiği üzere, Eski ve Ortaçağ toplumlarında hâkim iletişim, sözlü iletişimdir. Denis Huizman, bu toplumların temellerini oluşturucu öğelerinin -tarımsal, pastoral ve zanaata yönelik etkinliklerin- ifadelerini sözlü iletişimde bulduklarını söyler (Huisman, 2000:213). Dolayısıyla, günümüz kültürünü anlamanın bir yolu da sözlü döneme ilişkin birikimi anlamaktan geçmektedir. Her ne kadar yazılı kültür içinde bulunsak da, sözlü kültürün dinamikleri hayatımızdan çekilmiş değildir; konuşma etkinliklerinde, anlatı tarzlarımızda sözellikle ilişkimiz sürmektedir. Barry Sanders bunu anlayabilmek için çocuklara masal anlatma deneyimini hatırlamamızı ister, çünkü masal anlatma sürecinde bir ya-

nınızla sözelliğin alanına girmiş oluruz. *Bir varmış bir yokmuş* ya da *Bir zamanlar vadinin öbür ucunda yaşayan bir çocuk varmış*, *Onlar ermiş muradına, biz çıkalım kerevete* örneklerinde olduğu gibi (Sanders, 1999: 19; Ong, 1995: 55). Bu kalıp cümleler masal anlatılarında olduğu gibi medya metinlerinde de öfkeli kalabalıklar olarak karşınıza çıkar. Ong, yazılı edebiyat metinlerinde de sözel kültürün etkisinde kalan örneklere değinir: Winston Churchill'in metinleri buna örnektir: O, metinlerini sahnede oynanacakmış ya da nutuk şeklinde kaleme almıştır (1995:184). Bu anlamda sözlü kültür, tarihin belli bir döneminde yaşanıp bitmiştir diyemeyiz. Salt yazılı kültürün dinamikleriyle yaşadığımızı söyleyemeyiz. Sözlü kültürün bazı özellikleri hayatımızın her alanında kendini gösterir. Sözlü kültür, bu anlamda da anlamayı ve anlaşılmayı beklemektedir.

SÖZLÜ KÜLTÜRÜ ANLAMAK

"İkimiz de öykü anlatıcılarıyız. Sırtüstü uzanmış gece göğüne bakıyoruz. Öykülerin başladığı yerdir burası: Geceleyin dogmaları aşırıp bazen inanç olarak geri veren bu yıldız bolluğunun desteğiyle başlar öyküler. Yıldız kümelerini ilk keşfedip onlara ad verenler öykücülerdi. Bir avuç yıldız arasına düşsel bir çizgi çekince, kimlik ve birer imge kazanıyordu yıldızlar. Çizgiye işlenmiş yıldızlar bir anlatıya işlenmiş olaylar gibiydi. Yıldızların küme oluşturduğunu düşleme kuşkusuz ne yıldızları ne de onları çeviren kara boşluğu değiştirdi. Değiştirdiği şey insanların geceleyin gögü okuma biçimiydi."

(J. Berger)

"İnsanlığı kurtarma isteği duyan herkes günümüzde öncelikle sözü kurtarmalıdır."

(J. Ellul)

Yazı öncesi dönem *sözlü kültür* olarak adlandırılır. Tarihsel perspektif bu süreci insanlığın çocukluk çağları olarak değerlendirir; bir ergen olmayış halidir bu. Bu süreçte insanoğlu öncelikle içinde bulunduğu evreni adlandırmaya başlamıştır. W. J.

Ong'un belirttiği gibi, bu adlandırma ihtiyaçlar çerçevesinde gerçekleşir: Yani dil macerası, başlangıçta, temas ettiği ve ihtiyaç duyduğu, kullandığı şey'leri adlandırmakla başlamıştır. Bu anlamda dilin temelini *ses* yani *söz* oluşturmaktadır (Ong:1995:69).

Yazı öncesi konuşmanın dinamiklerini anlayabilmek için, sözlü kültür olarak adlandırdığımız dönemin hayat tarzına bakmak gerekmektedir. Sanders, okuryazar dünyaya geçildikten sonra artık geriye dönüş olmadığını ve bu bağlamda da sözellik dünyasını ancak hayal meyal seçebileceğimizi belirtmektedir. Çünkü sözel dönem tıpkı düşlerimiz gibidir; hatırlama çabası da sadece bir çaba olarak kalacaktır (Sanders, 1999:14).

Sözlü kültürü anlamaya çalışmak yoğun bir sis perdesinin arkasından bakılan manzarayı tanımlamak gibidir. Neyi hisseder ve görebilirsek ancak o kadarını aktarabiliriz. Aktarılan her bilgi, o dönemi anlama çabasının iyi niyetli ürünleridir. Sanders, sözlü kültürü anlama çabasında öykülerin önemi üzerinde durur. Kabilenin bilge ve yaşlı insanları aynı zamanda öykü anlatıcısıdır. Masalcının anlattığı öyküler sıradan öyküler değildir, bunlar insanların beklediği, duymayı umduğu ve zaten ana hatlarıyla bildiği şeylerdir. Öyküler, insanlara kim olduklarını anlatır; inandıkları şeyleri hatırlatır; topluluk üyelerini birbirine bağlar. Masal hayata dair her şeyi içerir: din, felsefe, ahlâk, sevgi gibi. Masalcı herkes adına konuşmaya, herkesin *sözcüsü* olmaya hak kazanmış kişidir. Onlar bilge insanlardır ve kabilenin gereksindiği her türlü temel bilgi masalcının ağzından anlatı biçiminde akar (Sanders, 1999:14-15). Masalcı anlatısını aktarırken bir çeşit zihinsel gezinti, trans halindedir, sesi ise herkesi hikâyenin içine çekme becerisine sahiptir. Masal genç, yaşlı, çocuk, herkesin anlayacağı bir şekilde anlatılır (Sanders, 1999:17). Öykü anlatısının özü hayatı anlamaya yöneliktir. Hayat, insanı baş edilmesi ve anlaşılması zor durumlarla karşı karşıya bırakmaktadır. Öykülerle birlikte hayata ilişkin ortak kavrayışlar yaratılmış olur; dolayısıyla bu öyküler nasıl yaşayacaklarının cevabını aramak içindir. Öyküler, dinleyenlerin özelliklerine göre değiştirilebilir; amaç hayatı anlamak ve anlamlandırmak olduğu için her yeni durumda öykü başka bir

yöne akabilir. Bu anlamda sözlü kültürün metinleri açık metinlerdir. Anlatıya yeni unsurlar katılıp çıkartılabilir. Aynı öyküyü tekrarlamanın sınırı yoktur (1999: 15). Sözlü kültürde bilgi, bireysel bir deneyim değil, toplumsal bir olgudur; o yüzden kimse bir diğerinden daha akıllı sayılmaz. Kabilede anlatılan söylenceler ve öyküler, çocuklara anlatılan masallar aracılığıyla, herkesin çevresinde ayrı ayrı dokunan ortak bir bilinci oluşturur, bilgiye herkesle birlikte varılır; bilgi herkesindir (22).

Sözlü kültürde bilginin devamlılığı için başka birisine ihtiyaç vardır. Yani, iletişim için soru sorma, diyalog şarttır. Tarihteki ilk konuşmacı Sokrates, bunu hayata geçiren ilk kişi olmuştur. Sokrates sokaklarda dolaşarak esnafla, halktan kişilerle sohbet eder. Soru sorarak karşı tarafı konuşturmaya çabalar. Sokrates'in soru sorduğu kişiler genellikle onu onaylar nitelikte cevap verirler. Sonuçta Sokrates, soru sorduğu kişiye vermek istediği mesajı verir. Bir ayakkabı ustasına iyi bir ayakkabının nasıl olacağını bu tür sorularla anlatır, yani öğretir. Sözlü kültürde bir konu üzerinde uzun boylu düşünmek, iletişime bağlıdır.

Ancak sadece iletişim kurmak da bilginin kalıcılığı için yeterli değildir. Insan öncelikle aklında kalabilecek şeyler düşünerek bunu başarabilir. Bunu gerçekleştirebilmenin yöntemi olarak, kelimelerdeki ünlü-ünsüz uyumları, sıfatlar ve başka kalıpsal ifadeler, atasözleri kullanılır: *Kahraman asker, güzel prenses, ulu hakan gibi* (Sanders,1999: 19; Ong, 1995: 54-55). Homeros'un *Ilyada ve Odysseia* eserinin sözel döneme ait olduğunun anlaşılması üzerine yapılan araştırmalarda bu destanda kullanılan kelimelerin büyük bölümünün kalıplardan oluştuğu anlaşılmıştır. Bu standart, bildik kalıplar sözel dönemin özelliğidir. Metni okuyanlar bu standart kalıplardan rahatsız olmazlar, hatta bunların farkına bile varmayabilirler (Ong, 1995:35-37). Sözlü kültürde hazır kalıplar toplumun ortak malıdır, yani anonimdir. Bu kalıplar yalın olsa da metaforlara sahiptir. *Balina yolu* kalıbı öyle bir deniz anlamına gelir ki, sadece *deniz* kelimesi bunu karşılayamaz. Akıcılık, öykü anlatımının doğasını en iyi anlatan kavramdır. Öykünün unsurları okyanusun dalgalarını andıran bir düzenle ortaya çıkar

ve aynı şekilde kaybolur. Okyanustaki gibi düzenli ve sürekli tekrarlanan dalgalar bir süre sonra tanıdık gelmeye başlar ve aynılık içinde değişim yanılsamasını yaratır. Edebiyat araştırmacıları, öykü anlatımı sırasında ortaya çıkan bu dalgamsı yapıya *kalıplaşmış deyiş* adını verir (1995:50-52). Yani, kullanılan kalıp deyişler, ne kadar tekrarlanırsa tekrarlansın alışkanlık hissi ya da aynılık hissi vermez, tıpkı deniz dalgalarının aynılığını fark etmediğimiz gibi. Bu yüzden, bütün öykülerin içinde kalıplaşmış deyişlere rastlanır. Bu kalıplar bilginin aktarılması ve akılda kalmasını mümkün kılan önemli unsurlardır.

Sözlü kültürün anlatım tarzının önemli bir özelliği *eklemeli anlatım*'dır. Dini metinlere baktığımızda bunu daha iyi anlayabiliriz. Kitabı Mukaddes'ten aşağıdaki alıntıya bakalım:

> Başlangıçta Tanrı gökleri ve yeri yarattı. Ve yer ıssız ve boştu ve enginin yüzü üzerinde karanlık vardı; ve Allah'ın Ruhu suların yüzü üzerinde hareket ediyordu. Ve Allah dedi: Işık olsun. Ve ışık oldu. Ve Allah ışığın iyi olduğunu gördü; ve Allah ışığı karanlıktan ayırdı. Ve Allah ışığa Gündüz, karanlığa Gece dedi; ve akşam oldu ve sabah oldu, bir gün (Ong, 1995:53)

Sözlü kültürde bu anlamda dilbilgisi kuralları yoktur. Dilbilgisi kavrayışı yazıya geçtikten sonra hemen oluşmuş bir şey de değildir; örneğin Osmanlı'daki ilk gazete metinlerinde de hiçbir dilbilgisi kuralı yoktur (Yılmaz, Belgesel metni: Basın Tarihi, 1999).

Sözlü kültürde bir tanımlama gayreti yoktur. Kelimeler anlamlarını sadece ısrarla kullanıldıkları gerçek hayat ortamında kazanır; bu da sözlüklerdeki gibi başka kelimelerle değil, el kol hareketleri, ses tonunun değişmesi, yüz ifadesi ve gerçek sözün söylendiği anı saran bütün insani varoluşsal ortamla belirlenir. Kelimenin anlamı hep şimdiki zamandan çıkar. Anlam sonsuza dek korunan bir şey değildir (Ong, 1995:63). Sözel dönem aynı zamanda yakın ilişkilerin hakim olduğu bir hayattır: Dokundukları, kullandıkları, işlerine yarayan malzemeleri adlandırırlardı. Bu bağlamda bilgi ile hayat arasında mesafe/ayrım yoktur, dolayısıyla da sözlü kültür düzenli -kategorik- bir anlatıdan yoksundur (69).

Sözlü kültürde akılda kalıcılığı yaratmanın bir başka şekli beden dilinden yararlanılmasıdır. Danslar ve çeşitli ritüeller, müzik, akılda kalıcılığa yardımcı unsurlardır.

> Sözün hazza yönelik olmasının nedeni, dinleyenlerin üstünde bir biçimde büyü etkisi yapmasıdır. Ölçü kalıplarına dayalı biçimi, tartısı, ses benzeşimleri, ezgiselliği, beden devinimleri, kimi kez eşliğindeki danslarla sözlü anlatım, halkın, anlatı gerecini oluşturan dramatik eylemlerle duygusal bir bütünleşme sürecini başlatır (Vernant, 1996:196).

Sözlü kültür, insanlık tarihinin belli bir döneminde yaşanmış ve terk edilmiş/bitmiş bir zaman dilimiyle anlatılamaz. İlk toplumlarda tarihin yerini ataların toplu belleği almıştır. Yazılı kayda sahip olmayan kabilelerin, doğal olarak, belleğin gücünü geliştirmeye yönelik son derece geçerli nedenleri vardır. Miras alınan öykü ve soy kütüklerini akıllarında taze ve doğru olarak tutmak, sonra da bunları, gelecek kuşaklara aktarmak kabiledeki en yaşlı üyenin işiydi. Kutsal günlerde en güçlü belleğe sahip kişilerin önderliğinde bir araya gelinir ve ataların efsanelerini anlatan şarkılar hep bir ağızdan söylenirdi. Böylece sözlü tarihin mirasını belleklerine kazırlardı. Günümüzde, Afrika'daki kimi topluluklarda bundan 1300 yıl önceki, hatta daha da eskilere dayanan olayları belleklerinde tutan yaşlıların olduğu bilinmektedir. Goodfield ve Toulmin, sözlü kültürdeki hatırlama, bellekte tutma çabasının bir merak neticesinde oluşmadığını; daha çok insanın doğadaki yerini saptamak için gerçekleştirdiğine dikkatleri çekerler. Bir tek göze gözükmeyen söylemsel güçlerin gölgeli mırıltılarının dolaştığı *düşsel zaman*'dır bu (Goodfield, Toulmin, 1997:155). Sözlü kültürde *bellek* zamana yenilmemek üzere eğitilmekteydi.

Sözlü kültürün alışkanlık ve ritüelleri bir şekilde günümüz kültüründe de devam eder. Walter J. Ong, yalnızca konuşma dilinin hakim olduğu, henüz okuma yazma kültürünün olmadığı tarihsel döneme *birinci sözlü kültür*, radyo ve televizyon gibi elektronik araçların sözlü nitelikleriyle birlikte de *ikinci sözlü kültür* olarak kavramsallaştırır (1995:15). Günlük konuşmalar, televiz-

yon ve radyoda yer alan sohbetler, sözlü kültürden bağımsız değildir. Yazı, gelişmişliği, teknolojik olana işaret etse de, söz olmadan kendini var edemez: Çünkü *önce söz vardı.*

KONUŞMANIN DİNAMİKLERİ

> *"(...) İnsan, alet kullandığı için değil, söz sayesinde insan haline geldi. İnsanı insan yapan ne dik yürümek ne toprağı sopayla eşeleyip yiyecek bulmak ne de dövüşmeyi bilmektir: İnsanı insan yapan konuşmadır."*
>
> (N. Gordiıner)

Konuşma, aslında tıpkı yazı gibi, bir teknoloji olarak uzun bir sürecin sonucunda ortaya çıkar. İnsan iletişiminde, konuşma ve dilin başlangıcı *ikinci çağ* olarak adlandırılır. Bir dile sahip olduktan sonra konuşmayı gerçekleştirebilmek için insanoğlu çok uzun yıllar geçirdi. Dile sahip olmak konuşmak için yeterli koşul değildi. İrfan Erdoğan insanın dillenmeye başlamasının ancak yüz bin yıl kadar önce başlandığını belirtirken, şunları aktarır:

> Hockett ve Aschere göre (1968), *kapalı, kalıba çağırma sisteminden karmaşık ve açık dil sistemine doğru gelişme*, ilk insana benzeyen yaratıkların (proto-hominoids) bazılarının zorunlu olarak ağaçları terk etmeleri, ağaçların azalması ve açık alanların oluşması gibi koşullarla başlamıştır. İnsan-gibiyi insandan ayıran, toplumsal üretim olgusudur. Engels (1867) sosyal üretim temelinden hareket ederek insan gelişiminde iş/emek kuramını geliştirmişti. Sosyal üretimde, örneğin avlanma kolektif bir tarza dönüşmüştür ve bu dönüşümde araç kullanımı gelişmiş ve bu da dil kullanımının gereksinimini artırmıştır. Ortak üretim ve yaşam sürecinde insan, diğeriyle üretim ilişkisinde anlamlandırmayı gittikçe açık bir şekilde yapmaya başlamış ve bu anlatımda sesin kullanımında artan farklılaşmayla sözü inşa etmiştir (Erdoğan, 1999:22–23)

Bilinen ilk konuşmacı Sokrates'tir. Tek başına zeki olunamayacağını, bunun için bir başkasının teşvik edici etkisinin şart olduğunu ilk söyleyen o olmuştur. Sokrates'ten önce her konuşma biçiminin değişmez modeli monologdu: Bilge kişiler (ya da bir

tanrı) konuşur, geri kalanlar dinlerdi. Sokrates'in düşüncesine göre, kararsız iki birey biraraya gelince, ikisinin de tek başına yapamayacağı bir şey mümkün olabilir, iki kişi, gerçeği, kendi gerçeklerini birlikte keşfedebilirlerdi. Sokrates, Atina'nın pazaryerlerinde ve toplanma mekânlarında gezinerek, zanaatkârlara, politikacılara ve her meslekten insana yanaşarak, onlara işleri ve kimi konular hakkında ne düşündüklerini sorardı. Sokrates karşılıklı konuşmanın gerçekleşebilmesinde soru sormanın önemini vurgular. Sokrates'e göre, başkalarının sözlerini tekrarlamak, önceden söylenmiş fikirleri kullanmak yararsızdı. Herkesin kendi düşüncelerini oluşturması şarttı. O yaşamak için konuşmak gerektiğine inanıyordu (Zeldin, 1998:42-43). Ong ise, yazının icadından yüzyıllar sonra dahi, konuşmanın büyüsünden bir nebze bir şey kaybetmediğini söyleyecektir (Ong, 1995:21).

Ortega y Gasset'de konuşma salt sözcüklerden, sesbirimlerinden oluşmaz. Eklemlenmiş seslerin üretilmesi, ona göre konuşmanın yalnızca bir yanıdır, öteki yanı insanın kendini anlattığı sırada tüm bedenindeki kımıldanışlardır. Bu kımıldanış sadece el kol hareketleri değil, vücuttaki bütün kasların kıpırdanmalarını kapsar; göz, yanak hareketleri gibi. Bu konunun dilbilimciler tarafından ciddiyle alınmadığından yakınan Gasset, konuşmanın aslında bedensel bir devinim olduğunu söyler. Batı uygarlığının konuşmadaki bu devinimleri mümkün olduğunca azalttığını, Batı dışı toplumlardaysa bedensel devinimlerin konuşmayı destekleyici önemli bir unsur olarak işlevini sürdürdüğünü belirtir. Ona göre, uygarlıktan uzaklaştıkça konuşma ve devinim artmaktadır. Afrika kabilelerinde hava kardıkça insanların konuşamaz hale gelmeleri bu yüzdendir, çünkü hava kardıkça birbirlerini göremeyen kişiler devinimleri de göremediği için karşı tarafı anlayamamaktadır (Gasset, 1999:241).

Belâgat sanatı, Eski Yunan dünyasının en göz kamaştırıcı becerisi ve eğitimin en önemli parçasıydı. Münazara, bir konuşma/tartışma tekniği olarak yine Eski Yunan'dan günümüze kadar gelir. Münazarada temel olan, konuşma stillerindeki ikna edicilik, yani retoriktir. Küçük çocuklar sevilmeli mi, sevilme-

meli mi? Demokrasi yararlı mı, değil mi? gibi konular tartışma için seçilebilir. Çünkü esas olan, sahip olunan argümanı savunabilme yetisidir. Sonuçta *Demokrasi yararlı değildir* argümanı kazanabilir. Burada önemli olan savunulmakta olunan fikrin gerçeklikle olan ilişkisi değil, savunma tekniğidir, yani belâgat. Onlar söz ustalarıdır.

Kimi insanlar konuşmaktan çok dinlemek konusunda ustalaşmışlardır, onlar dinlemeyi tercih ederler; kimileriyse konuşmadan yaşayamazlar: Her yerde ve her konuda sözleri vardır. Bir konuşmanın sohbete dönüşmesi tarafların isteğine bağlıdır ve genel olarak birbirine yakın insanlar sohbet ortamlarını yaratabilirler. John Austin ve John Searle'nin *Konuşma Eylemi* kuramı şöyledir:

> Konuşma eylemi, birbirine bağımlı üç eylem dizisi içerisinde incelenebilir: a) Söyleme eylemi aşaması; bu aşamada bir şey ifade edilir veya önerilir; b) Güç aşaması; bu aşamanın ifadeyle bir ilgisi yoktur, önemli olan söylerken ne yaptığımızdır; c) Sonuç aşaması; bu aşamada önemli olan, bir şeyi bir tavır içinde ifade ettiğimizde ortaya nasıl bir etkinin çıktığıdır (Ricoeur, 1990a:27-35'den akt. Göka, Topçuoğlu, Aktay, 1999:76-77). Ricoeur söylenenin anlamının ne olduğunu araştırmak için bu kurama başvurur. Söylemi anlamanın ne demek olduğunu aktarabilmek içinse, sözlü ve yazılı anlatım arasındaki farka bakar. Sözlü söylemde, konuşan kimsenin öznel niyeti ile söylemin anlamı öylesine örtüşür ki konuşmacının demek istediğiyle, söylemin ne anlama geldiği arasında mesafe kalkar. Yazılı söylemdeyse, yazarın kastettiği zihinsel niyeti ile kaydedilen metnin anlamı ayrışmıştır. Metnin söylediği yazarın önüne geçmiştir. Sözlü söylemdeyse hep görünür bir dünyaya gönderme yapılır yani betimlemek, anlatmak, temsil edilmek istenen, sınırları belirli bir dünya vardır. Bu, sözlü söylemde diyaloğa katılan muhatapların katıldığı ortak bir konumun bulunması anlamına gelir (1999:77-78). Konuşma (sözlü söylem), yalnızca söylem anında her türlü eyleminin konuşma eylemi gibi bir bildiri içeriği vardır. (...) İnsan eylemi, bildiri içeriği taşımasının yanı sıra konuşma eylemi gibi belirli kurallara göre ifade edilme tarzına da sahiptir (1999:79).

Dolayısıyla karşılıklı konuşmada salt söylenenler değil, ortam, kıyafetler, hava durumu, konuşmacıların sağında solunda yer

alan nesneler, birbirleri hakkındaki dalıa önceden zihinlerinde yer almış kanaatler, ses tonları her şey konuşmanın içindedir. Anlam ertelenebilir bir şey olmaktan çıkar. Çünkü cevaplar o anda verilecektir. Her konuşma hatırlama ve unutmaların içinde kendini var eder. Her konuşmacı bir önceki sözünü aynı berraklıkta tekrarlama şansına sahip olmadığı gibi unutabilir de. Zihin, söyleneceklere odaklıdır.

Ernst Cassirer, ortak bir dil dünyasına katılımda *ben* ile *sen* arasında gerçek bir bağın mevcut olduğuna değinir, yani dünyaya etkin bir katılımda bu ikisi arasında ilişkinin ınevcudiyeti zorunludur. Bu mevcudiyet ise konuşmadır (Cassirer, 2005:83). Konuşma sadece bir bildirme değil, konuşma ve karşı konuşmayı da içerir. Bu çift yönlü süreçte öncelikle düşünce inşa edilir. *Ben* ve *sen*, sadece birbirini anlamak için değil, aynı zamancla bizzat kendilerini anlamak için de ayrılmak zorundadır. Buracla her ikisi aralıksız olarak birbirine geçerler. Birinin düşüncesi ona eşlik eden başka birinin düşüncesiyle alevlenir ve bu karşılıklı etkileşim sayesinde, onların her ikisi, dil ortamında *ortak bir anlam dünyasını* kendileri için inşa ederler (84).

Cassirer dilin sanat, yani diğer *sembolik formlar* gibi kendimize giden bir yol olduğuna dikkatleri çeker. Bu süreç kendi bilincimiz ve özgüvenimizin öncelikle dil vasıtasıyla kurulması anlamına gelir. Platon'nun *tek başına düşünmeyi, ruhun bizzat kendi kendisiyle konuşması* olarak görmesine gönderme yaparak, monoloğun paradoksal olarak parçalanmışlık fonksiyonunun, diyalogda ise tekrar birleşmenin ağır bastığını belirtir. Ruhun konuşanın veya işitenin, soru soranın ve cevap verenin görevini üstlenmesi bu parçalanmışlığı anlatır. Bu durumda ruh, artık tek bir birey değildir (2005:85-86). Konuşma ise birleştirendir.

Konuşma bu birliği sağlaması bakımından ihtiyaçtır. Her konuşma Cassirer'den yola çıkarsak eğer, aslında ve öncelikle kendimizle yaptığımız konuşmadır. Ancak kendimizle konuşmak için dahi bir diğer kişiye ihtiyaç vardır. Gündelik hayatın içinde bir başkasıyla gerçekleştirilen diyaloğa konuşma deriz. Dışa yönelik sese dönüşmüş bir eylemdir bu. Konuşmanın başlaması ve

devamlılığı çok farklı ihtiyaçlar manzumesinin ürünüdür. Her konuşma kendi dinamiklerini yaratır. Ama her konuşma özünde/gerçekte ve genel olarak kendini anlatmaktır. O yüzden de, konuşma esnasında herkes daha çok kendisinin ne söyleyeceği üzerine odaklanır: Karşı tarafı dinlemek aynı zamanda ne söyleyeceğini düşünmektir. Bu yüzden, genel olarak, konuşma süreci sonunda herkes kendi söylediğini daha iyi hatırlar. Dinlemek bir beceri işidir. Kendi düşüncelerimizi kovarak ya da onlarla birlikte karşı tarafı dinlemek önemli bir çaba ister. Karşı taraf kendisinin dinlendiğini sezdiği zaman, konuşmanın ahengi, nezaketi ve zevki artar. Münazaraya dönüşen konuşmalar genel olarak gürültü halini alır. Herkesin kendi düşüncesini dayattığı konuşmalardır bunlar.

Osman Çakmakçı, *Konuşmanın İmkânsızlığı Üzerine Bir Diyalog* adlı kitabında konuşmanın salt sözcüklerle kurulmadığını şöyle aktarır:

> Bir konuşmanın inşa edilebilmesi için sözcüklerin öncelikle bir anlam aktarması gerektiğini ileri sürüyorum. Ama bu anlamı iletmekte sözcüklerin, yetersiz kaldığını söylüyorum. Yani? Yani, şu: Ben sözcüklerle değil, ancak duyarlılıkla, yani sözcüklerin bir öncesinde bulunan dünyada, konuşmanın bir nebze de olsa mümkün olduğuna inanıyorum. Yani, anlamak, sözcüklerle değil, duyarlıkla mümkün diyorum" (Çakmakçı, 2000:17).

Kitabın bir başka yerinde konuşmanın doğasına ilişkin sözlerini şöyle sürdürür:

> Demek ki konuşmak öyle zannedildiği gibi kendiliğinden gerçekleşmiyor. Çaba gerektiriyor. İnsanın konuşmak için kendi varlığının kabuğunu yarması, varlığını zorlaması gerekiyor. Ve bunu da hiçbir karşılık beklemeden, anlaşılmayı beklemeden yapması gerekiyor. Gerekiyor dememe bakmayın: Konuşmanın doğası böyle, öncelikle konuşmaya yeltenen insanı ilgilendiriyor. Zira konuşabilmek ve bunun sonucunda anlaşılmak mümkün değil çünkü. Daima sözlerle, sözlerin öncesinde kendi varlığımıza ve kavrayış gücümüzle, hakikat ve Dünya arasında kapanması imkânsız bir boşluk var, bir *mesafe* var. Dünya ile Varlığımız, Varlığımız ile sözcükler, demek

> Varlığı tanımlama çabamız örtüşemiyor. Hep arada bir boşluk kalıyor (51).

Bu boşluk hiçbir zaman doldurulamaz. Ancak, her şeye rağmen, konuşmayı deniyoruz ve sürdürüyoruz. Çakmakçı, sonuçta imkânsız olanın anlatımı içinde anlatmayı sürdürdüğümüze vurgu yapıyor: Konuşmak imkânsızdır, bu kesin. Ama işte bunun için, yani anlatmak içinde konuşmak gerekir (2000:54). İnsan konuşma arzusundan hiç vazgeçmiyor. Dünya ve hayat hakkında, insanın kendisi de dahil olmak üzere her şey hakkında, hâttâ konuşmanın imkânsız olduğunu bildiğimiz şeyler hakkında dahi, konuşmadan edemiyoruz (Argın, 1999:32).

Jacques Ellul'da konuşma ebedî değildir. Çünkü konuşulan cümle hiçliğe gömülür. Zaman geri getirilemediğine göre konuşma da çağrılamaz. Konuşma iki insanın varlığını gerektirir bu anlamda da bir buluşturur. Söz ona göre bir cevabı gerektirir. Her söz, bir küfür, bir hakaret, bir nida veya kendi kendine söylenme bile, bir diyaloğu başlatır (Ellul, 1998:32-33). Konuşma ona göre bizi ayıran sınırsız boşluğu doldurur. İnsan söyleyecek bir şeyi olduğunda konuşur. Eğer bu baskı yok ise, konuşmaz. Ama her konuşmayı önceleyen bir şey vardır; çünkü konuşma sadece söylenmek üzere orada bulunan şey değildir, o bir beklenmedik şeyler alanıdır (34). Ellul, diyaloğun belli bir mesafe gerektirdiğine vurgu yapar. Birbirimizden farklı olduğumuz ölçüde konuşma imkânlı hale gelecektir:

> Ötekinin mahrum bulunduğu bir şey söylemeliyim; fakat o aynı zamanda benden farklı da olmalıdır. Ancak benzerlik de gereklidir. Adem Havva'yı gördüğünde, konuşmak için can atar. Onun yüzünden ve onun için konuşur. Havva'nın bedeni onun bedeni; Havva'nın kemiği onun kemiğidir; fakat yine de farklılıdırlar: O, bir benzemeyen benzer kişidir" (1998:34).

1600'lerin Batı toplumlarında, konuşma pratiklerinin yapıldığı kulüplerin kurulduğu biliniyor. İnsanların konuşma öğrendikleri mekânlardır buralar. Theodore Zeldin konuşma kulüplerinin fonksiyonlarını şöyle ifade eder:

Böylece fikirlerini başka zihinlerin süzgecinden geçirmeyi, ciddiyetin neşe de içerebileceğini, mantıkta hislere de yer olabileceğini, kibarlığın içtenlikle ele ele yürüyebileceğini gösterdiler. Londra'da bir salon açan ve 1664'te henüz otuz dört yaşındayken ölen Bayan Katherine Philips, kendi salonunu şöyle tarif ediyordu: Kadın ve erkek üyelere açık, sohbet konularını şiir, din ve insan yüreğinin oluşturduğu bir Dostluk Cemiyeti (1998:45).

Konuşma salonları, yetenekli beyinlerin kendi aralarında söz alışverişini alevlendirmekle birlikte, yabancılarla ya da herhangi bir iddiası olmayan kimselerle nasıl konuşulacağına dair bir şey öğretme çabasındaki yerler değildi. 1908'de bir kadın doktor şöyle demekteydi:

> Ayrı sınıflardan iki insan arasında sahici bir konuşmanın mümkün olabileceğinden artık şüphem var. Hastalarım ve yakınlarıyla aralarında geçen tüm konuşmalar had safhada tek taraflı bir nitelik arz ediyor... Kimi zaman ben konuşuyorum, kimi zaman da onlar, ama asla eşit iki taraf gibi değil (Zeldin, 1998:47-48).

Konuşmanın sınıfsal temeline vurgu yapan bu sözler, iletişimin eşit şartlar/koşullar altında gerçekleşeceğinin de altını çiziyor. Gerçek bir konuşmanın varlığı, iki taraf arasında eşitlik talep eder. Zeldin, "Haddizatında konuşmak, eşitlik kurmanın en önemli yollarından biridir" (1998:50) der. Konuşmak bir muhatabı gerektirir, muhatap alınan kişiler genellikle ortak anlam ve kültürel dünyaları olanlardan seçilir. *O benim muhatabım olamaz* dendiğinde konuşmanın zemini kalmamıştır. Bu cümle eşit olmayan koşulların öncül ifadesidir.

Sınıfsal temelin yanı sıra, cinsiyet rolleri ile konuşma arasında da sıkı bir ilişki mevcuttur. Yani kadınlar başka, erkekler başka konuşurlar. Genel kanı kadınların basit bir konuyu dahi detaylı ve dolaylı anlattığı, erkeklerinse özetleyici bir anlatıya sahip olduğu üzerinedir. Jean Noel Kapferer, *Dedikodu ve Söylence* kitabında kadınların söylencelerde aldıkları pozisyonları aktarırken *ilkel antifeminizmin eski basmakalıp laflarını yeniden canlandırmak pahasına da olsa* bu pozisyonda kadınların aldıkları rolün erkeklerden fark-

lı olduğuna vurgu yapar. Ancak tarih içinde bu özelliklerinden ötürü kadınlar çok önemli roller de üstlenmişlerdir. 14. ve 18. yüzyıl arasında Batı'yı sarsan büyük korkularda, söylentinin doğurduğu büyük ayaklanmalarda kadınlar baş rol oynamışlardır. Hububatın pahalılığına ve az bulunmasına, 1750'de Paris'te çocukların kaçırılmasında, vergilerde veya Fransız Devrimi'ne bağlı ayaklanmalarda kadınlar belirleyici bir rol oynar. Jean Noel Kapferer'e göre, "Tehdidi ilk hissedenler, söylentileri toplayanlar ve yayanlar, kaygıyı çevredekilere iletenler ve dolayısıyla aşırı kararlar almaya itenler öncelikle kadınlardır. Çünkü onlar erkeklerden daha önce korkuya kapılırlar. Onlar yiyecek eksikliğinden, çocukları tehdit eden güvensizlikten doğrudan etkilenirler" (Kapferer, 1990:122-124). Dolayısıyla, hayatın içinde alınan roller ve konuşma arasında çok sıkı bir ilişki/bağ bulunmaktadır. İktidar ilişkileri konuşmanın belirleyicisidir. Örneğin çocuklarla konuşmak için onların diline yaklaşmayı deneriz, ama onları dinlemek ya da dinlememek ya da susturmak bizim elimizdedir. Dolayısıyla her türlü iktidar ilişkisi konuşmanın seyrini belirler. Konuşmayı bu ilişkilerinden bağımsız analiz etmek mümkün değildir. Bizler gündelik hayatın içindeki ilişkilerimizde sahip olduğumuz bilgiler/değerler ışığında davranırız. Bu bilgilerin/değerlerin büyük bir kısmı iktidar ilişkilerini kapsar ve en kısa zamanda kiminle konuşup kiminle konuşamayacağımızı öğreniriz. Tıpkı Wittgenstein'ın dil oyunlarında anlattığı gibi. *Tuğla!* diye seslenildiğinde, çırağın tuğlayı otomatik olarak götürmesi örneğinde olduğu gibi; gündelik hayatın içinde kiminle nasıl konuşulacağının da bir şekilde oyunu bilmekten geçtiğini hatırlamak gerekiyor.

Oyunun bir kuralı, konuşma sürecinde bir hamle sonra ne söyleyeceğimizin hesabını yapabilmektir. İkili bir işlem vardır: Aynı anda hem anlatırız hem de ne söyleyeceğimizi düşünürüz. Dil bilgisinden bağımsız konuşuruz. Kimi zaman cümle yarım kalır, kimi zaman yazıya geçirmediğimiz sesleri çıkartırız, *ıı*, *şey*, *hmm* gibi. Konuşma düzenli bir anlatı değildir. Anlatmak istediklerimizi o anki duygu, çağrışım, bilgi birikimimizle aktarmaya çalışırız.

Karşı tarafın dinleme biçimine göre de anlatıyı belirleriz. Herhangi bir konuşmayı kaydedip, deşifre ettiğimizde konuşma ile yazma arasındaki farkı çok açık bir biçimde görebiliriz. Konuşma özgür -düzensiz- bir anlatıdır.

Konuşma esnasında tıpkı sözel dönemde olduğu gibi beden dilini kullanmayı sürdürürüz. Karşı tarafa bir konuyu iyi anlatabilmek/aktarabilmek için bazen gereğinden fazla tekrarlar yaparız. Çevremizde olup bitenler anlatımızı tıpkı sözel dönemde olduğu gibi değiştirebilir. Yine sözel dönemde olduğu gibi, akılda kalıcılığı sağlamanın yöntemi olarak anlatıyı tekrarlarla sürdürebiliriz.

Geleneksel hayatın içinde kahvehaneler erkek dünyasının sohbet yerleridir. Kadınlar bu ihtiyaçlarını farklı platformlarda yerine getirirler: Balkondan balkona, alışveriş esnasında, sabah kahvelerinde. Ancak en bilinen ortamlar sabah kahveleri ve ayda bir, biraraya geldikleri *gün*'lerdir. Çok farklı istek ve ihtiyaçların giderildiği bu *gün*'ler dedikodu* dahil olmak üzere önemli konuşma platformlarıdır. Kapferer, daha çok kadınların yaptığına inanılan dedikodunun aşağılayıcı bir anlam içinde düşünülmesine karşı çıkar. Bu erkeklerin bir tepkisidir ona göre. Oysa sonuçta, kadınlar arasındaki dedikodu, onlar arasında var olan dayanışmanın belirgin bir işaretidir: Konuşmak birlikte konuşmaktır (1999:124-125).

Kahve kültüründe de bu anlamda erkekler dünyası için önemli bir işleve sahiptir.** Kerem Ünivar özellikle 17. yüzyıl sonu ve 18.

---

*) Kapferer *Dedikodu ve Söylenti* kitabında, *söylenti ve dedikodu* kavramlarını bir anlamda Derrida'cı yapı söküme uğratır. Söylenti ve dedikodu ona göre kitle iletişim araçlarının en eskisidir. Bilginin dolaşımında önemli bir araçtır (11). Söylenti ve dedikodunun gerçekliği çarpıttığına ilişkin genel kanıyı yanlışlayan Kapferer, söylentinin gündelik hayat içinde pek çok işlevi olduğuna dikkatleri çeker. Söylenti bir uyarma olarak adlandırılır, böyle olsaydı yüzyıllardır süren söylentilere karşı insanlar gereken tedbiri alırlardı. Oysa söylenti tüm cazibesiyle hayatımızda yer alıyor. Kapferer'e göre söylenti/dedikodu bilginin karaborsasıdır (bkz. 1990:13-30-124).

**) Akademiyle yeni tanıştığım yıllarda, fakültenin birinci katındaki oturma salonunun önünden geçerken duyduğum sesler karşısında şaşkınlık yaşardım. Hocalar bağıra çağıra bir gün önceki tavla partisinin ya da maçın tartışmasını yapıyor olurlardı. Herhangi bir mahalle kahvesinden hiç farkı olmayan bir görüntüydü bu. Yüksek lisansa başladığımda, bir derste bu salonun müdavimlerinden hocamız Nuri Bilgin'e bu şaşkınlığını aktardım. Dersin onlan sonraki bir bölümü kahve kültürü üzerine geçti. Hoca, erkekler dünyasında kahvenin ve oradaki konuşmaların önemini anlattı. Hayatın her zaman muntazamlıklar içinde geçmediğini televizyon örneğiyle verdi: "Bir televizyon düşün ki

yüzyıl başında Avrupa'ya yayılan kahve kültürünün,* aslında saray, saraya ait salonlar, kilise, vb. gibi kurumsallığın, katılaşmış yönüne karşı, burjuva varlığını simgeselleştirme kaygısının bir uzantısı olarak çıktığını belirtir (Ünivar, 1988:198).

Vygotsky'e göre de, konuşmanın birinci derecedeki işlevi iletişimdir. Toplumsal nitelikte bir karşılıklı temastır. İki kişi arasında iletişimin oluşabilmesi için, iki taraf arasında bir anlam ortaklığının olması gerekir (akt. Oskay, 1993: 320). Balkondan balkona konuşabilmek, kent ortamlarının barlarında randevulaşmak bir tercihtir: Ortak anlam dünyalarının inşa edildiği paylaşıldığı mekânlardır.

Çağdaş sanatın temsilcilerinden Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer ve Enzo Cucch, Jean-Christophe Ammann küratörlüğünde biraraya gelerek, *zorunlulukları* hakkında konuşmaya başlarlar. 1985 yılında gerçekleştirilen konuşma seansları hâlâ sanat yapmaya çalışmanın gerekçeleri üzerine günlerce devam eder. Bu performans *Bir Katedral İnşa Etmek* adıyla kitaplaşır (Beuys, Kounellis, Kiefer, Cucchi, 2005). Konuşmaların okunması ilginçtir, çünkü kitap konuşma ve yazı arasındaki derin farkı da yazıyla aktarır. Okurken, bir arkadaş grubunun derinleşmiş sohbetine geç kalındığında ne hissediliyorsa o yaşanır: Süregiden sohbetin, yabancısı olma hâli. Bir diğerinin söylediği yarım kaldığı gibi, sadece oradaki grubun anlayacağı cümleler akmaktadır. Sanat üretimine ilişkin birbirlerinin etik düşüncelerini anlamaya çalıştıkları bölümde Kounellis'un, "Tarih üzerinde belirleyici bir etki yaratmak istiyoruz," demesi üzerine, Beuys şöyle cevap verir:

> Doğru. Ve yeryüzü istasyonları niteliğiyle var olan bu oluşumların kendilerinden metafizik, tinsel karakter taşıyan bir şeyi çıkartmaları çok iyi. Ve insanların böyle yeryüzü istasyonlarıyla kırık dö-

---

sabahtan akşama sanat ve kültür programları yayınlıyor. Sıkılırsın. Hayatın içinde biraz da böylesi gevşemelere, kimi zaman saçmalıklara da ihtiyacımız var. Kahveler, konuşma yerleri ama her zaman muntazam konuşmayız" (Bilgin, 1990, Sosyal Psikoloji dersi).

*) Kahvehanelerin genel olarak ortaya çıkışı 1550'lerden sonradır. Çünkü içecek olarak kahvenin keşfi de aşağı yukarı bu tarihlerdedir. Keşfedildiği coğrafya İslâm dünyası içindedir ve bu yüzden İslâmi toplumlarında tüketim normlarını belirleyen günah, mekruh, caiz olma, vb. ölçütler açısından kahve, sınav vermiştir. Kafein etkisi, uyarıcılık, ilgi yoğunluğu, zindelik, dinçlik yarattığı için zararlı olup olmadığı uzun sürelerce tartışmalara neden olmuşsa da yoğun olarak tüketilen bir içecek olmuştur.

kük bir ilişkileri bulunduğundan, bunu hesaba katmak ve görünebilen oluşumlar aracılığıyla kışkırtmada bulunup tartışmayı kavramlarla sürdürmek zorunluluğu var. Insanlarla söyleşiye girmek, fakat onlara eserleri açıklamaya çalışmamak gerekir. Bu saptamanın doğruluğunun kanıtı ise, şu anda aramızda bizim aynı şeyi yapıyor olmamız. Çünkü şu anda görünür bir biçimde herhangi bir heykel yapmıyoruz, fakat bir söyleşi sürdürüyoruz. Ve işte bunu nasıl kendi aramızda yapıyorsak, aynısını öteki insanlarla da yapmamız gerekiyor. Çünkü onlar da görünebilen bir şeyler üretmekteler, otomobiller, buzdolapları, vb. gibi. Bizler bu insanları gereksinmekteyiz. Çünkü örneğin Kounellis, giysilerini kendisi dikmiyor (2005:141).

Beuys bu cevabın ardından küçük bir köylü grubun sürdürmekte oldukları sohbete katılmalarını hayâl eder. Karşılıklı konuşmayla birbirlerine verecek şeylerin olabilmesini düşler. Kounellis'in bu hayâle cevabıysa şöyle olur:

> Önemli olan yalnızca doğrudan iletişim değil. Sanat, çok daha kapsamlı. Değişken olmayan sağlam biçimlere ulaşmamız gerekiyor (142).

Onlar sohbetlerini yürütürken bir yanıyla da konuşmanın zeminini tartışırlar. Konuşmanın sözelin dışında başka anlatılarla da gerçekleşebileceğini düşünürler, bu onlar için sanatsal üretimdir, çünkü sanat onlar için bir tür konuşmadır.

Dolayısıyla gündelik hayatın içinde kendiliğinden ya da zorunlu olarak gerçekleştirilen *iletişim amaçlı konuşma* ile *sohbet* arasında ayrım yapmak gerekir. *Bir Katedral İnşa Etmek*, ortak bir tema etrafında gerçekleştirilmiş bir sohbettir. Burada, taraflar belli bir konu hakkında konuşacaklarını bilerek, biraraya gelmişlerdir. Bu sohbetin önemi, konuşanlar arasında düşüncelerin dolaşımındaki ritim, akıştır. Aynı konuda zihinlerin farklı üretimlerinin tanıklığıdır; yani, bir başka kişinin o konuyu nasıl yorumladığını izlemek. Farklı düşünme pratiklerine tanıklık ederken, bir konunun başka zihinlerde nasıl şekillendiğini görmek. Ama aynı zamanda, daha önce belirtildiği gibi, insanın kendisiyle de konuşmasına fırsat bulması, içerden konuşarak, kendi birikiminin kendisinin de farkında olmadığı taraflarını yakalamak.

Kimi sohbetlerse, tarafların birbirlerini hiç tanımadıkları karşılaşmalarda gerçekleşir. Burada sohbetin başlangıcı genellikle bir soruya dayanır. Örneğin, "*Kaç gündür buradasınız?*" ile başlar, "*Daha önce de gelmiş miydiniz?*" ile devam eder. Taraflar ortak bir zemin yakaladığı takdirde, bir sohbetin kapıları bu sıradan iki cümleyle açılmış olur, ya da aynı sıradanlığın içinde hiç başlamadan biter.

Ahmet İnam, muhabbeti sözle gerçekleştirilen bir iletişim olarak tanımlar. Ona göre muhabbet bir çeşit dokunma biçimidir ve iletişim kuramlarıyla açıklanamayacak derecede karmaşık bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla muhabbet, herhangi bir iletişim biçimi olamaz; bir temas, bir anlam teması, söz temasıdır (İnam, 1999:154). Karşılıklı konuşma gündelik ilişkilerin doğal, olmazsa olmaz koşuludur; konuşmadan yaşayamayız. Ancak sohbet/muhabbet edebilmek, pek çok dinamiğin biraraya gelmesini gerektirir. Ya da görünürde hiç bir sebep yokken, hayatımızda ilk kez karşılaştığımız birisiyle, unutulmaz bir sohbetin içinde buluveririz kendimizi. Sohbet etmekte temel olan hazdır. Yoksa, hiç tanımadığınız bir kişiyle saatlerce sohbet edebilmenin sebebini nasıl açıklayabilirdik?

Muhabbet, sözlü iletişimin önemli bir mirasıdır. Günümüzde, özellikle televizyonla birlikte, aile içi muhabbet, yerini iletişimsel/zorunlu konuşmalara bıraktı. Küçük cümlelerle birbirimize sesleniyoruz. Konuşmaya ne fırsatımız, ne de zamanımız var. Walter J. Ong'un ikinci sözel kültür olarak adlandırdığı dönem bu: Hızın hakim olduğu, nefes alacak zamanların olmadığı, konuşmaktan ziyade seyretmeyi yeğlediğimiz bir hayat. Bu yüzden günümüz hayat tarzında, muhabbet unutulmaya yüz tutmuş durumda. James Lull yeni iletişim donanımlarının hayatımıza girmesiyle ev içi hayat alanlarındaki ilişkilerin yeniden yorumlandığına dikkatleri çekiyor (Lull, 2001:45-46).

> Elektronik medya, yalnızca global zaman ve uzamı yeniden düzenlemeyi ve organize etmeyi teşvik etmez, aynı zamanda ev içi (domestik) alanların kültürel olarak konumlandırılmasını da etkiler.

> Yani kendi yaşam alanlarımızı nasıl algılamakta, düzenlemekte, kullanmakta olduğunuz ve orada yaşayanlarla nasıl bir ilişki ve etkileşim içinde olduğunuz üzerinde etkide bulunur (Lull: 46).

Bu anlamda televizyon, aile içi ilişkileri değiştirip, dönüştürdü. Başlangıçta evlerin ortak kullanım alanı olan salonlarda, televizyon ailecek izleniyordu. Program seçimlerindeki aile arası uyumsuzluklar, aslında bir iletişim ortamı yaratmaktaydı. Oysa günümüzde televizyon seyretme alışkanlıkları değişti. Aile içinde herkesin kendi televizyonu var artık. Yani ayını evin içinde herkes kendi hücrelerinde yaşıyor. Arkadaşlıklarımız ve bütün ilişki düzlemlerimiz televizyon programlarına endeksli. Belli saatlerdeki belli programları izleyen arkadaş ya da aile bireylerini rahatsız etmemeyi bu süreçte öğrendik. Dolayısıyla onlara ihtiyaç duyduğumuz saatlerde, onları rahatsız etmemeyi yeğliyoruz, çünkü biz de rahatsız edilmek istemiyoruz. Bir gün görüşüp konuşabilmek umuduyla telefonlarımızı kapatıyoruz. Muhabbet ertelenen bir şey olarak hayatlarımızda yer alıyor artık. Bu süreçte konuşmayı çoktan unuttuk. Televizyonlardaki tartışma programları konuşmayı unutuşumuzun tanıklığı aslında. Jacques Ellul ise bu durumu *söz çokluğu* ile anlatıyor, yani söz ifrâtı. Ona göre de o kadar çok söz altındayız ki, bu çokluğun içinde bir değer ve anlam kaybı yaşıyoruz. Çünkü ona göre hiçbir şey söylemeyen konuşma alışkanlıkları sözü yiyip bitiriyor (1998:91-192). Ellul, *Sözün Düşüşü* kitabında anlam yitimini şöyle aktarıyor:

> Konuşma ve gazeteler, artık hiç kimsenin hiçbir önem atfedemeyeceği söz değirmenleri gibiler. Ortalıkta çok sayıda kitap varken, hâlâ kim bir kitabı hayatı için belirleyici ve hayatını değiştirmeye muktedir bir şey olarak görebilir? Ve bir kişinin, milyonlarca insanın söz yığınları altında kalan sözünün artık herhangi bir anlam veya menzili (*outreach*) yoktur. Sözün dinleyici için hiçbir önemi kalmamıştır (1998:159-192-193).

Diğer yandan bildiğimiz bir gerçeklikse, konuşarak her zaman birbirimizi anlamamızın mümkün olmayışıdır. Dil bu imkânı

vermez. Düşündüklerimizi her zaman karşı tarafa aktaramadığımız gibi, çoğu zaman da karşı tarafı yanlış anlarız. Gündelik hayat pratiklerinde anlatma ve anlama problemi bir alanda yer alır. Düşündüklerimizle anlattıklarımız arasındaki gerilimdir bu. Olumsuz(muş) gibi gözükse de aslında bir taraftan da yaratıcılığımızı arttırır. Çünkü hayatımızı ifadeler dizisi içinden yaşarız ve bu ifade etme süreçlerindeki zorlanmalar dil ile kurduğumuz ilişkinin oyuncu yanını ortaya koyar; oyun zorlaştıkça bizim onunla kurduğumuz ilişki zenginleşir, yani yaratıcılığımızı geliştirir. Her konuşma sonu belli olmayan bir oyuna giriş gibidir. Searle buna, *dilegetirebilirlik ilkesi* diyor.

> Sık sık gerçekte söylediğimiz şeyden daha fazlasını anlatmak isteriz. Bana "*Sinemaya gidecek misin?*" diye soracak olursanız, *evet* diye karşılık verebilirim; fakat bağlamdan da anlaşılacağı gibi, böyle bir durumda anlatmak istediğim şey, *Evet sinemaya gideceğimdir.* (...) Var olan dil ya da diller yeterli değilse, anlatmak istediğim şeyin söylenmesi o dilde olanaklı değilse, o dile yeni terimler ya da başka araçlar katarak hiç olmazsa o dili zenginleştirmem ilkece mümkündür. Bir dil bize, anlatmak istediklerimizi söylemek için sınırlı sayıda sözcük ve dizimsel yapı verir; fakat belirli bir dilde ya da her dilde *dilegetirebilirlikle* ilgili bir üst sınırın, yani o belirli bir dilde ya da her dilde dile getirilemez düşüncelerin olması mutlak bir doğru değil, olumsal bir durumdur (Searle, 2000:87)

Umberto Eco da sözel dille her şeyi aktarabilmenin/dile getirmenin/anlaşılır olmanın mümkün olmadığını söyler. Bunu anlayabilmek için sözcüklerle *mine ve biberiye* kokusu arasındaki farkı betimlemeyi denememizi ister. Aslında bunu gerçekleştirebilmek için işaretlerden, jestlerden ve ses tonundaki iniş çıkışlardan nasıl yararlanmak zorunda kaldığımıza işaret eder. Yani, sadece dil aracılığıyla, iki koku arasındaki farkın anlatılamayacağını vurgular. Bununla birlikte, bütün göstergesel sistemler arasında dilin, en kapsamlı ve en doyurucu söylenebilirlik alanı oluşturduğunu söylemeyi de ihmal etmez. Bu yüzden, hemen hemen bütün kusursuz dil projelerinin sözel dil modeline başvurmuş olduklarına dikkatleri çeker (Eco, 1995:36).

Konuşma ve muhabbetin yeni medyası internet kullanıcıları arasında gerçekleştirilen konuşma ortamlarıdır. Aydın Uğur internet sitelerini *yeni agora*'lar olarak tanımlıyor. Buradaki muhabbetlerin genellikle gece gerçekleştiğine dikkatleri çekerek, insanların gündelik sıradan yaşantılarına nazaran farklı davranış kalıpları içine girmelerinin, tıpkı bir karnavalda maske takıp özel kostümlerini kuşandıklarında yaptıkları gibi, kişiliklerinin keşfedilmemiş yönlerini sunmak olarak adlandırıyor (Uğur, 2002:104). Bu yanıyla internet ortamındaki sohbet, oyunsu bir karakter taşır. Sınırsız bir oyun alanıdır bu: İstenen/arzu edilen kimlikle, istenen/arzu edilen cinsiyet ve yaşta ve her defasında başka bir oyun kurularak girilen ortamlardır. Dışarıdakiler tarafından, yani bu ortamlarda bulunmayanlarca anlaşılamayan yan da buradan kaynaklanıyor gibidir: Dilediğin gibi olmak. Üstelik kırılmak, gücenmek bu alanın dışında kalmıştır: Sonsuz özgürlük! Oyunun sınırları genişlemiştir artık. Her seferinde yeni baştan kurulan, her türlü kuralın tarafların inisiyatifiyle gerçekleştirdiği ve her an da vazgeçeceği bir zemindir bu. Sonsuz bir oyuna davet. Konuşma, doğasında var olan oyunsu yanını genişletmiş, çoğaltmış gibi durmaktadır. Oyuna katılamayanlar, dışarda kalanlarsa şaşkın. Chat'te gerçek dışı bir şeyler yaşanmaktadır ve bu kadar gerçek dışı ve bu kadar oyunsu bir ortam nasıl ciddiye alınabilir ki?

Slavoj Zizek, sibermekânların yapıbozumculuğun *merkezsiz özne*'sini günlük deneyimlerimiz içine soktuğunu, elle tutulur bir şey haline getirdiğine işaret eder (Zizek, 2002:169). Zizek, durıma olumsuz bakar. Sibermekân karşısında, Chaplin'in sinemada ses kullanımına karşı takındığı gibi *muhafazakâr* bir tavır takınmak gerektiğini belirtir. Chaplin'in sesin sinema algımıza dışarıdan müdahale eden bir yabancı olarak yaptığı travmatik etkinin farkındalığını hatırlatarak, Chaplinvari bir tavrın bizi beklediğini, sibermekânla ilgili mitlerin baştan çıkarıcı cazibesine direnmenin gerekliliğine işaret eder (164).

Sanal mekânlarda oynamak, *ben*'inin yeni yönlerini, geçici kimliklerin, arkalarında *gerçek* bir kişi olmayan maskelerin getirdiği

zenginliği keşfetmemi ve böylece ideolojik Benlik üretme mekanizmasını, bu üretimin/inşanın yapısındaki şiddet ve keyfiliği deneyimlememi sağlar. (...) Üç düzey mantıksal olarak birbirini takip eder: Önce, *nesnel gerçeklik*'in kendisi içinde *canlı* ve *yapay* kendilikler arasındaki fark ortadan kalkar; sonra 'nesnel gerçeklik' ile onun büründüğü görünüş arasındaki ayrım bulanıklaşır; son olarak da, (ister görünüş olsun ister *nesnel gerçeklik*) bir şeyi algılayan benliğin kimliği/özdeşliği havaya uçar. Bu tedrîci *özneleşme*, tam karşıtı olan *dışsallaşma*'ya, yani öznelliğin sert çekirdeğinin tedrîci *dışsallaşma*sı'na tekabül eder. İki karşıt sürecin böyle paradoksal biçimde örtüşmesinin kökleri, bugün Sanal Gerçeklik ve teknobiyoloji yüzünden, içeriyi dışarıdan ayıran yüzeyin kaybıyla karşı karşıya olmamızda yatar. Bu kayıp *kendi beclenimizi* en temel düzeyde, ortamıyla ilişkisi içinde algılamanızı bile tehlikeye sokar; bir başka kişinin bedeni karşısındaki standart fenomenolojik tavrımızı sakatlar.(...) Doğrudan Sanal Gerçeklik'e gömüldüğümüzde, gerçeklik temasımızı kaybederiz (2002:169-170).

İnternet kullanımıyla gerçekleştirilen sohbet ortamları -genel kanının aksine- asosyalleşme değil, kendine özgü *alternatif* bir sosyal durum olarak da görülmektedir (2002:107). O halde yeni sosyal ortam kendi anlatı tarzını oluştururken, bambaşka yeni ilişkiler ağı sunmaktadır. Yani, kendi gerçekliğinde, kendi dinamikleri içinde yeni bir vaattir bu. Bu anlamda internet ortamlarındaki sohbet siteleri, kimilerine göre çağımızın yalnızlaşan insanının geldiği son durum; kimilerine göreyse, yeni bir iletişim ortamıdır. Bu yeni sohbet ortamı anlamayı ve anlamlandırmayı beklemektedir. Çünkü geçmişte nerede konuşma-muhabbet-sohbet var idiyse orada yazının sınırlarından kaçış vardı. Oysa günümüzde muhabbet çoklu bir ortamda görüntü, ses ve yazının birleşiminden çıkmaktadır. Geçmişte söz, yazıdan farklı olarak bizlere kuralsızlığın çekimli özgürlüğünü yaşatırdı, yazı ise kurallar alanına geçişti. Oysa siber ortamdaki sohbetlerde, yazı da kuralsızlığı denemektedir. Söz ile yazının farklı bir bileşkesi muhabbetin aracıdır artık. Diğer pek çok alanda olduğu gibi sohbet de melez bir yapıya bürünmüştür. Bu anlamda iletişim teknolojilerindeki değişime paralel olarak, yeni iletişim ortamlarının oluşması

söz, konuşma, muhabbet konusunda bildiklerimizi yeni baştan sorgulamamızı gerekli kılıyor.

DİL-DÜŞÜNCE İLİŞKİSİ VE İÇİNDEN KONUŞMA

Noam Chomsky'nin insanın dil yetisiyle doğduğuna ilişkin argümanı, dil ile düşünce arasındaki ilişkinin doğrudanlığını sarsıntıya uğratır. Dil ile düşünce arasında ilişki karmaşık bir ilişkidir. Biz düşünmediğimizi sanclığımızda, aslında zihin çalışmasına devam etmektedir.

> İnsan dilini incelediğimizde, kimilerinin *insanın özü* diyebilceği şeye, zihnin, bugüne kadar bildiğimiz kadarıyla, yalnızca insana özgü olan ve insanın bireysel ya da toplumsal varoluşunun belirleyici yanlarından ayrılmayan ayırıcı niteliklerine yaklaşıyoruz. Bu çalışmanın çekiciliği de yarattığı düş kırıklığı da buradan geliyor. Bu düş kırıklığı, bu kadar gelişmeye karşın, insan diliyle ilgili temel sorunu ele almaktan daha önce olduğu gibi uzak olmamızdan kaynaklanıyor. Bu sorunu gelince ben onu şöyle alıyorum: Bir dilde ustalaşıldığında, insan, daha deneyimleri açısından yeni olan, dilsel deneyimini oluşturan anlatımları dış görünüm açısından birazcık olsun anımsatmadığı gibi hiçbir biçimde benzemeyen sonsuz sayıda anlatımı anlayabilmekte; bu anlatımların yeni olmalarına, görünürde de bir uyaran desteği olmamasına karşın, uygun durumlarda, büyük bir kolaylıkla ya da zorlukla, böyle anlatımlar üretebilmekte; bugün de gizemini koruyan bu yeteneği paylaşan başkaları tarafından anlaşılabilmektedir. Dilin olağan kullanımı, bu anlamda, yaratıcı bir etkinliktir. Olağan dil kullanımının bu yaratıcı yanı, insan dilini, bilinen hayvan iletişim dizgelerinden ayıran temel bir etmendir (Chomsky, 2001:151).

L.S. Vygotsky *Düşünce* ve *Dil* kitabında, Chomsky'yi onaylayan savlar öne sürer. Vygotsky, düşünme ve dil arasındaki ilişkiyi anlayabilmek için şempanzeler ve küçük çocuklar üzerinde yaptığı bir araştırmaya dikkatleri çeker. Bu çalışmadan elde ettiği sonuçları şunlardır:

> 1) Düşünce ve konuşma, öz oluşum bakımından farklı köklere sahiptir. 2) Çocukta konuşmanın gelişmesinde zihin-öncesi bir aşa-

> manın, düşüncenin gelişmesindeyse dil öncesi bir aşamanın varlığı kesinlikle saptanabilir. 3) Bu ikisi, belirli bir ana kadar birbirlerinden bağımsız biçimde farklı doğrultular izler. 4) Belirli bir noktada bu doğrultular kesişir ve bunun üzerine düşünce sözlü, konuşma da ussal hale gelir (Vygotsky, 1998:72).

Vygotsky, yukarıdaki düşüncelerini pekiştirmek için, *içinden konuşma* ile ilgilenir; yani, *içinden konuşma nasıl bir şeydir* sorusuyla meşgul olur. Düşünme ile konuşma arasındaki ilişki tartışmalı olarak dursa da, *içinden konuşma*'nın ne olduğuna bakılması gerektiğine inanır. Bu süreçte, Vygotsky, *içinden konuşma*'nın düşünceden bağımsız bir şey olduğuna karar verir. Ona göre *içinden konuşma* (fısıldama), işitilebilirliğin giderek azalmasıyla mekanik bir yoldan gelişen bir durum değildir (1998:73). Dolayısıyla *içinden konuşma*, sözlü/sesli konuşmadan bağımsız, kendine özgü bir hâldir.

> İçinden konuşmanın, düşünce ve dil süreçlerinin onlarda zorunlu olarak birbirine bağlı olup olmadığı, bu ikisinin eşitlenip eşitlenemeyeceği sorusuna yanıtımız, hayır olmak zorundadır. Şematik olarak düşünce ve konuşmayı kesişen iki daire gibi düşünebiliriz. Bunların arka kesitinde düşünce ve konuşma bir araya gelerek sözlü düşünce denen şeyi üretirler. Ancak sözlü düşünce, hiçbir şekilde, ne düşüncenin ne de konuşmanın biçimlerinin tümünü kapsar. Düşüncenin konuşmayla doğrudan ilişkisi olmayan çok geniş bir alanı vardır. (...) En son yapılan deneyler de, içinden konuşma ile bu konuşmayı yapanın dil ya da gırtlak hareketleri arasında doğrudan bir bağıntı olmadığını ortaya koymaktadır (1998:76-77).

Vygotsky, söylediklerini doğrulamak amacıyla ezberlediğimiz bir şiiri kendi kendimize tekrarlamamızı ister. Bu deneyimde kelimelerin düşünmeden, kendiliğinden akışına tanıklık etmenin şaşkınlığını görmemizi ister (1998:77). *İçinden konuşma*'nın özerk bir konuşma işlevine sahip olduğunu belirterek, bunun ayrı bir sözlü düşünce düzlemi yarattığına dikkatleri çeker. Ona göre, *içinden konuşma*'dan *dışından konuşma*'ya geçiş, bir dilden diğerine yapılan basit bir çeviriden ibaret değildir;

bu, sırf sessiz konuşmanın seslendirilmesiyle gerçekleştirilemez. *İçinden konuşma*'nın yükleımsel ve deyimsel yapısı, sözdizimi bakımından iyice açılmış ve başkaları tarafından anlaşılabilir konuşmaya dönüşmesi, karmaşık ve dinamik bir süreçtir (1998:210). Sonuç olarak Vygotsky *içinden konuşma*'nın tanıımını şöyle yapar:

> *İçinden konuşma, dışından konuşma*'nın içsel yönü olmayıp, kendi başına bir işlevdir. Konuşıma, yani sözcüklerle bağlantılı düşünce olma niteliğini hâlâ korumaktadır. Ama dışından konuşmada düşünce sözcüklerde somutlaşırken, içinden konuşmada sözcükler düşünceyi doğururken ölürler. *İçinden konuşma*, büyük ölçüde anlamlarla düşünmedir. Dinamik, değişken ve kararsızdır, sözlü düşüncenin kararlı, biçimleri kesin bir şekilde belirlenmiş bileşenleri olan sözcük ve düşünce arasında gidip gelir. *İçinden konuşma*'nın gerçek doğası ve konumu, ancak sözlü düşüncenin içinden konuşmadan daha da içsel olan bir sonraki düzlemi incelendikten sonra anlaşılabilir (1998:211).

Vygotsky, bu düzlemin düşüncenin kendisi olduğunu belirtir. Bir düşünceyi sözcük sağanağı yağdıran bir bulıta benzeterek, düşüncenin sözcüklerle otomatik bir karşılığı bulunmadığını ve tam da bu nedenle düşünceden sözcüğe geçişin, anlam aracılığıyla gerçekleştiğine vurgu yapar: "Konuşmamızda her zaman gizlenmiş bir düşünce, bir metin gerisi bulunur. Düşünceden sözcüğe doğrudan bir geçiş olanaksız olduğu için, düşüncenin ifade edilemediği konusundaki hayıflanmalar hep olagelmiştir" (1998:212).

Vygotsky'nin bütün çabası düşünce ile konuşma arasında var olan ilişkiyi çıkarma girişimidir. Bu çabanın ardından şu sonuçları çıkarır: "Düşüncenin ve sözcüğün türeyişsel kökleri arasında, özgül nitelikte herhangi bir karşılıklı bağımlılığın bulunmadığını, aramakta olduğumuz içsel ilişkinin, insan bilincinin tarihsel gelişmesinin önkoşulu olmayıp, ürünü olduğu ortaya çıkmıştır" (1998: 171).

Dolayısıyla, Vygotsky'e göre düşünce ile sözcük arasında en baştan itibaren onları birbirlerine bağlayan bağ yoktur. Bağlantı,

düşünce ve konuşmanın evrim süreci içinde ortaya çıkar, değişime uğrar ve gelişir. Huisman da, düşünce ve dil arasında bire bir ilişkinin olmadığına işaret eden yazarlardandır. Ona göre düşünce ile dilin aynılığı, öznenin kendi kendisiyle iletişimi olan *endophasic* ya da *iç dil* durumu başlangıçtan itibaren hep mevcuttu. Oysa, gerçek anlamıyla iletişim olan kabul ettiğimiz başkalarıyla kurulan iletişim esnasında, düşünce ve dil ilişkisi birbirine karışır (Huisman, 2000:24).

> Yazılı iletişimde bu çok daha farklı olur, yazan her an yazmayı durdurabilir, şu ya da bu kelimeyi veya cümleciği bir başkasıyla değiştirebilir ve okur, okumayı bırakıp gözlerinin önündekinden farklı bir metni hayal edebilir. O zaman düşünce ifade aracı ve iletişim gereci olan dilden ayrılır. Daha da ötesi, özne okurken, en yoğun dikkat anları dışında, 'normal' hiçbir zaman tamamen kaybolmaz; çoğu zaman bir düşünce, yazan ya da okuyan bireyin düşünce-diliyle karışmayan iç dil türleri altında kendi üzerinden açılmaya devam eder (2000:24).

Victor Lektorsky *Özne Nesne Biliş* kitabında bu duruma yakın şeyler söyler. Çoğunlukla konuşmadan düşündüğümüze değinir. İlginç fikirler genellikle bilincin derinliklerinden doğar ve bunların söze dökülmesi çoğu kez yoğun çaba gerektirir. Bu anlamda da kişinin kendi bilincinden oluşan öznel bir dünyası vardır. Bu dünya, öznenin vazgeçilmez bir niteliğidir ve yalnızca gerçek nesneler dünyasından farklı olmakla kalmaz, öznenin dışsal nesneye yönelik olan ve nesnel olarak ifade edilen eylemlerinden de farklıdır (Lektorsky, 1998:186-191).

Arda Denkel *Anlam ve Nedensellik* adlı kitabında dil ile düşünce arasındaki ilişkiyi tartışır. O da ikisi arasında bire bir ilişkinin olmadığını söyler. Ona göre, ilişki olsaydı eğer, yani düşünme dilsel davranışı zorunlu kılsaydı, hem dilin hem de düşünmenin insanla birlikte, birdenbire ortaya çıktığını onaylamamız gerekecekti. Bu anlamda, bu iki üstün niteliğin yalnızca insanın doğasına özgü sayılması gerektiğini belirtir (Denkel, 1996:76-77). Ayrıca Denkel, insan davranışlarının pek çoğunun aynı şekilde amaçlı gerçekleşmediğine dikkatleri çeker:

> Birçok şeyi kendiliğinden yapar, düşünmeyiz bile. Yüzümüze yapışan sineği kovar, kaşınır, uykuda döner, çevreye boş bakışlar atar ya da refleks hareketler yaparken hayvanlardan çok da farklı davranmayız (1996:71).

Öte yandan Roger Chartier, metinlerin sosyolojisiyle ilgilendiği *Yeniden Geçmiş* kitabında bütün metinlerin tarih içinde farklı anlamlandırma pratiklerine maruz kaldıklarına dikkatleri çeker. Bundan hareketle iki sorunun gündeme geldiğini belirtir: Okumak nedir? Metinlerin eskiden nasıl okunduğunu nereden bulabiliriz? Yani, bizden elli yıl önce yazılmış bir metin çağdaşları tarafından nasıl okundu şimdi nasıl okunuyor. Bu soruların cevaplarının henüz verilemediğine değinen Chartier, bununla düşünce tarihçilerinin ilgilenmesi gerektiğine vurgu yapar (Chartier, 1998:54). Örneğin 1950'li yıllarda yazılmış bir görgü kitabını şimdilerde gülmece metni olarak okuyabiliriz. Dolayısıyla insan zihni aynı zamanda toplumsal gerçekliklerden bağımsız çalışmıyor. Önemli olan, insanların nasıl düşündükleri ve bunları nasıl aktardıklarıdır. Yani, *kültür yapısı* ile *toplumsal yapı* arasında yeni bir bağın kurulması gerekiyor (1998:59).

Bütün bunlardan hareketle, düşünmenin sadece bir dil aracılığıyla gerçekleşebileceği görüşünün yetersiz ve sığ kaldığı ortada. Marx'ın belirttiği gibi, *insan kulübede başka, sarayda başka biçimde düşünüyor.*

Sözlü kültür insanlığın bir başka biçimde düşündüğü ve yaşadığı yaşama biçimini anlatır. Sözlü kültüre yönelik bilgilerimiz 'yorum'dan öteye geçemese de bu çaba günümüzü anlamak bakımından önemlidir. Salt konuşmayla var edilen bir hayat biçiminden görselliği ve mekânı da içine alan 'yazı'lı hayata geçmek insanlık hayatında çok radikal bir kopuşu/dönüşümü anlatır. Varoluş maceramızı anlamlandırırken bu sürecin yarattığı değişim ve dönüşümlerin unutulmaması gerekiyor. Bu süreç düşünme biçimlerindeki değişimi anlatıyor, düşünme biçimleri de yaşadığımız hayatı.

3. BÖLÜM

YAZI/THOT: İŞARETLER NEYİ SÖYLER? SÜMERLİLERE ÖVGÜ

"Babamın çarşıda bir dükkânı vardı. Kapısının üzerine asılmış bir kil levhada şöyle yazılı idi: DUBSAR NANNA. Anlamı, 'Yazıcı Nanna'. Dükkânda yalnızca yazı satardı o. Yazı satılır mı diye gülmeyin öyle! Ülkemizde yazı bilen az olduğundan, bir şey yazdırmak isteyenler babama gelirlerdi. Dükkânda çanak çömlek yaptığımız, fakat özel hazırlanmış yumuşak bir kil yığını bulunurdu. Babam yazacağı konuya göre eline bir parça kil alır, ona dikdörtgen şekil verir ve söylenenleri yazardı. (...) Yazıcılıkta bir zorluk da hem Akadca hem Sümerce bilmek gerekmesiydi. Akadca, zaman zaman bizi yönetenlerin dili. Onun için gittikçe yaygınlaşmaya başladı. Şimdi ülkemizde iki dil birden konuşuluyor. Akadlılar kendi aralarında Akadça; Sümerliler ise Sümerce yazışıyorlar. Babam Akadçayı, Sümerce kadar iyi biliyordu; fakat evde hiç Akadca konuşturmazdı; kendi dilimizi unutacağımızdan çok korkuyordu."

(Sümerli Ludingirra'nın Yaşam Öyküsü Tablet 5)

"Hiç dikkat ettiniz mi, Y ne kadar çekici bir harftir? Sayısız anlamları vardır, resim gibidir. Ağaç bir Y'dir, iki yolun çakışması bir Y'dir, iki ırmağın kavuştuğu yer bir Y'dir; bir eşek ya da öküz kafası bir Y'dir, ayağının üzerinde duran bir kadeh Y'dir, sapın ucundaki leylak bir Y'dir; kollarını kaldırıp dua eden bir kul bu Y'dir. Kaldı ki bu gözlem temelden insan yazısını oluşturan her şeye uygulanabilir. Halk diline her şeyi kutsal dil aktarmıştır. Hiyeroglif, harfin zorunlu kökenidir. Bütün harfler önce gösterge olmuş, bütün göstergeler önce resim olmuştur. İnsan toplulukları, dünya, insanın kendisi bütünüyle alfabedir. Duvarcılık, astronomi, felsefe, bütün bu bilimlerin çıkış noktası belirsiz olsa da gerçekçidir, öyle de olmalıdır. Alfabe bir kaynaktır. A damdır, kemeriyle birlikte çatıdır, yaydır; el sıkışan ya da birbirine sarılan iki dostun kucaklaşmasıdır, D sırttır; B, D'nin üzerine binmiş D'dir, yani sırtın üzerindeki sırttır, kamburdur; C hilaldir, aydır; E temeldir, sağ ayaktır, konsoldur, baştabandır, bir tek harfte bütün taban mimarisi toplanmıştır; F darağacıdır, çataldır; G borazandır; H iki kulesiyle birlikte binanın ön yüzüdür; I mermi atan savaş makinesidir; J saban demiridir; bereketttir; K geometrinin anahtarlarından biri olan yansıma açısıyla geliş açısının özdeşliğidir L bacak ve ayaktır; M dağdır, ya da kaptır, birbirleriyle çiftleştirilmiş çadırlardır; N enlemesine çubuğuyla kapalı kapıdır; O güneştir, P sırtında yüküyle ayakta duran hamaldır; Q kuyruğuyla birlikte at sağrısıdır; R dinlenmedir, bastonuna yaslanmış hamaldır; S yılandır; T çekiçtir; U kavanozdur; V vazodur (bu yüzden sık sık vazonun kendisiyle karıştırılır) Y, biraz önce Y'nin ne olduğunu söyledim zaten; X haç şeklinde konulmuş kılıçtır, savaştır; peki kim yenecektir? Orası bilinmez; bu yüzden gizli göstergelere inananlar için kaderi, cebirciler için de bilinmezi temsil eder; Z şimşektir, Tanrıdır. Böylece önce insanın evi, mimarisi, sonra vücudu ve yapısı biçimsizlikleridir. Ve sonra adalet, müzik, kilise, savaş, hasat, geometri; dağ, göçmen hayatı, kapalı hayat; astronomi, iş ve dinlenme; at ve yılan; çekiç ve tersine döndürülen ve birbirleriyle çiftleştirilen ve çan yapılan şişedir. Ağaçlar, ırmaklar, yollar; son olarak da kader ve Tanrı, işte bütün bunlar alfabede vardır."

(V. Hugo)

İnsan harfleri ve yazıyı bularak sonsuz bir oyunun içinde buldu kendisini. Anlama ve anlamlandırma dizgesindeki köklü deği-

şiin, anlatının sınırlarını zenginleştirdi, çoğalttı bir yanıyla da zorlaştırdı. Zihnin soyutlama becerisi olarak yazıyı anlamak, bir yanıyla da insanı anlamak demektir.

Harfler nasıl bir zihin dünyasının ürünüdür? Yazı nasıl ortaya çıktı? Bu soruların cevabını bulmak, uzun bir insanlık tarihini anlamaya yönelik bir çabayı gerekli kılar. Roland Barthes'a göre alfabelerin kökeninde büyü vardır. Harf, başka hiçbir şeye benzemeyen şeydir; varoluşu, sadece ve sadece, her türlü benzerlikten kaçma üzerine kuruludur. Harfin bütün çabası benzerlik-karşıtlığı yolundadır. Ama bu aynı zamanda da ölçüsüz bir önermedir, çünkü her şey sonunda bir şeye benzer (Barthes, 2006:49-50). Bu benzerlik haritasını Hugo'nun yukarıda alıntıladığımız anlatısında buluyoruz. Her harfin hayatın içinde bir başka nesneye benzemesi bir bakıma da yazı ve oyun arasındaki ilişkiyi anlamaya davettir.

Yazı, öncelikle insanın kendisini hayata sabitleme çabasının ürünü olarak algılanır. Kaydetmek, sabitlemek insanın unutma zafiyetine karşı aldığı önlemdir. Yazının varoluşuyla birlikte insanın hafızasıyla kurduğu ilişki de değişip dönüşmeye uğrar. İnsanın hayata ilişkin bildiklerini zihninde tutma yolundaki mücadelesi bir bakıma sonlanmış olur. Yazı unutmanın panzehiridir artık.

Yazı öncesinde insanlar, doğal malzemeleri kullanarak çeşitli alfabeler oluşturmuşlardı. Yazı macerasını önceleyen alıştırmalardı bunlar. İnsan doğadaki nesnelere kimi anlamlar yükleyerek bir tür ifade yöntemi bulmaya çalışmaktaydı. Nesnelere verilen anlamlar açık değildi ve öğrenilerek deşifre ediliyorlardı. Bunlardan biri Peru'da yaygın olarak kullanıldığı bilinen düğümle oluşturulan işaret-yazılardır. Bir çomak üzerine atılan düğümler, renklerine göre okunmaktaydı: Kara düğüm ölümü, beyaz düğüm gümüşü veya barışı, kırmızı düğüm savaşı, sarı düğüm altını, yeşil düğüm ekmeği anlatmaktaydı. Renksiz düğümlerse, sayıları belirtmekteydi: Tek düğümler onları, çift düğümler yüzleri, üçlü düğümlerse binleri temsil etmekteydi. *Kuipa* denen düğümlü alfabeyi okuyabilmek için eğitim almak gerekiyordu. Amerika'daysa kimi yerli kabilelerin deniz kabuklarından oluşturdukları bir çe-

şit alfabe kullandıkları bilinmektedir. Örneğin, *Huron* yerlileri bunlardan biridir. Onlar da renkler üzerinden bir alfabe oluşturmuşlardı (Ediz, 1962:10-12).

Düğüm ve hayvan kabuklarından yazı oluşturmak kadar, bunu deşifre etmek de zor bir uğraştı. Kabileler arası bilgi alışverişinde eşyalar da anlamlandırma pratiklerinde önemli bir yer işgal ediyordu. Örneğin, tütün ve çubuk dostluk ve barış mesajıydı. Eşyalarla oluşturulan bu mektupları okumak belli bir bilgi birikimini gerekli kılıyordu.

> Renkli böcek kabuklarının manâsını anlamak kolay bir iş değildi. Kabile başkanlarının, çuvallar dolusu renkli kabuklardan yapılmış kemerleri vardı. *Irokez* Kabilesi'nin gençleri, yılda iki sefer bir ormanın kuytu bir yerine toplanır, kabilenin tecrübeli ve yaşlı başkanlarından, bu renkli böcekkabuklarının dilini öğrenirdi. Kızılderili bir kabile, bir başka kabileye bir elçi gönderdiği zaman, elçi beraberinde *vampum* adı verilen renkli kemerler de götürürdü. Elçi, gökkuşağının bütün renklerini taşıyan alaca bulmaca kemerini göstererek 'Beni dinleyiniz ve bu kabuklara bakınız, Başkan!' derdi. Sonra da, her kelime için, kemerindeki renkli kabuklardan birini göstererek sözlerine devam ederdi. Ağızla açıklanmadıkça bu *vampum*'ları anlamak çok zordu. Herhangi bir yanlışlığa meydan vermemek için, bu çeşit mektup yazan her Kızılderili, mektubunu kendisi götürmek ve yüksek sesle okumak zorunda idi (Ediz: 1962: 12).

Dolayısıyla insanlar, yazı öncesi birtakım sembollerle kendilerine *akıl defterleri* oluşturmuşlardı. Bunlar, düğüm, deniz kabukları, taş ve killer, ağaç kabukları gibi doğal malzemelerden oluşmaktaydı. Bu süreçte insanların vücutlarının çeşitli bölgelerine yaptıkları dövmeler anlamlandırma dizgesinin bir parçasıydı: Dövmeler kişiler hakkında önemli ipuçları vermekteydi. Katıldığı savaşların sayısı, düşmanlarının olup olmadığı gibi bilgiler dövmelerin renk ve şekillerinden belli olmaktaydı. Dolayısıyla, yazı öncesi dönemi salt *sözel* olarak tanımlamak doğru gözükmemektedir. Her türlü sembol bir okumaya tabi tutuluyorsa eğer, o kültürü sözel olarak adlandıramayız. Sözlü kültürde renkler, işaretler, eşyalar, doğa parçaları üzerinden oluşturulan anlamlandırma pratikleri yazıya geçişin önemli çabalarıdır. Roland Barthes bu anlamda grafizm ile yazı dö-

nemi diye iki farklı dönemden söz eder. Ona göre yazı, İ.Ö. 3. binyılda ortaya çıkmıştır; ama grafizm, yontma taş devrinin sonlarına denk gelir. İlk boyalarla ve süs eşyalarıyla oluşturulan çizikler, desenler gerçekliğin taklidi değil, tıpkı yazıda olduğu gibi soyutlamadır (Barthes, 2006:43). Yazı bu anlamda görüntü ile anlamlandırma dizgesi oluşturmanın bir aracı ve birdenbire oluşan bir şey değildir. İnsan bu süreçte -yazı öncesi- çok çeşitli alıştırmalar yapmıştır. John Berger'ın insanlığın en başından beri anlam arayışındaki temel motivasyonunu şöyle açıklar:

> İnsanın dünya hakkındaki bilgisinin temel kaynağı 'görülebilir'den oluşur. İnsan kendini *görülebilir* aracılığıyla yönlendirir. Öbür duyumlardan gelen algılar bile sık sık görüntü diline çevrilir. (...) Görüntüler *görülebilir*'in sınırsız uzamına aittirler. İnsan içgözü sayesinde kendi imgeleminin ve düşünme yeteneğinin uzamını kavrar. Normalde bu iç uzamın koruyuculuğu içine insan anlam'ı yerleştirir, korur, geliştirir, yıkar veya yeniden kurar (Berger, 1987:50-51).

İnsanın görüntüler üzerinden anlam arayışı sonuçta onu yazıya getirir. Sokrates, yazıyı Thot adına cevap veren, daha önce sayıları ve işlemleri, geometriyi ve astronomiyi, tavlayı ve zarları icat etmiş olan karaleylek başlı Mısır tanrısı tarafından bulunduğunu söyler (akt. Huisman, 2000:21; Sanders, 1999:89; Barthes, 2006:48-49). Jacques Derrida'nın metinlerinde de yazının hakikatine, başlangıcına yönelik kimi *aforizmalar* buluruz. "Platon'un Eczanesi" makalesinde yazı, bir bilim nesnesi değil, anlatılmış bir hikâye, tekrarlanmış masaldır. Bu makalede Derrida, Sokrates'i konuşturur; geometriyi, tavlayı, zarları ve yazıyı bulan Tanrı'nın Theuth olduğunu söyler Sokrates. Aynı çağlarda Mısır'a Thamus hakimdir; Thamus Helenler'in Mısır Tebaisi dedikleri şehirde oturur. Bu şehrin tanrısına Mısırlılar Amon derler. Theuth bir gün Thamus'un yanına varır, bulduğu sanatları ona gösterir, bir bir sayar; liste oldukça uzundur, sıra yazıya gelince, "Ey Kral, dedi Theuth, işte bir bilgi (*to mathema*) ki bunun sayesinde Mısırlılar daha bilgili ve kendi geçmişlerini hatırlamaya daha istidatlı olacaklar (*sophôterous kai mnemonikôterous*): Belleğin de, bilgilenmenin de devâsı (*pharmakon*) bulundu. Ve Kral cevap verdi..." şeklindeki seslenişi Derrida burada

keser ve ımetin boyunca yazının başına gelenleri/yazı hakkındaki düşüncelerini aktarır. Derrida yazının (ya da *pharmakon*'un) krala değerli bir armağan olarak verildiğini, ancak ona asıl değerini verecek olanın kral olduğunu belirtir. Yazının değeri bizzat kendisi değildir, ancak tanrı-kralın onayladığı ölçüde yazanın bir değeri olacaktır. Tanrı-kral yazmayı bilmez, yazmaya ihtiyacı da yoktur. O konuşur, söyler, emreder, çünkü sözü kâfidir. Bu nedenle de sunulanı geri çevirmez, ama değerini alçaltarak yararsız ve tehdit edici olduğuna işaret eder. Yazının sunduğunu kabul etmeyerek bir baba gibi davranır. Pharmakon (yazı) babaya sunulmuş ve onun tarafından geri çevrilmiş, alçaltılmış, yüzüstü bırakılmış, saygınlıktan düşürülmüştür. Dolayısıyla Baba, yazıdan şüphelenir ve onu her zaman gözaltında tutar (Derrida, 1999:63-64). Derrida, ımetninde Thot denen yazı tanrısının bir çok yüzü, birçok çağı ve birçok yurdu olduğuna dikkatleri çeker. Thot, yani yazının öyküsü bu anlamda karmaşık bir biçimde birbirine bağlanan mitolojik masalların ağına takılmıştır (69).

Yazı diyebileceğimiz ilk karalamaların, Mezopotamya'da İsa'dan önce 11.000 yıl öncesine dayandığı söylenir (1999:82). Eski Mısır'daki hiyerogliflerin okunma çabasıysa, ancak 1799 yılında Champolion tarafından gerçekleştirilecektir. Bu çalışmasında Champolion, eski Mısırlılar'ın sadece adları harfle yazdıklarını, öbür kelimeleri türlü işaretlerle gösterdiklerini ortaya çıkarır. Bulmacayı andıran bu yazıda, bazı işaretlerin başlı başına kelimeyi, bazılarının ayrı ayrı heceleri, bazılarının ise yalnız harfleri gösterdiği ortaya çıkar. Resimli yazı, önce hiyeroglife daha sonra da harflere dönüşür. Dolayısıyla yazı, resimlerin giderek daha soyut bir şekle dönüşmesi ile oluşur.

Bilinen en eski yazı Pers, Babil ve Hititler'in kullanmış oldukları çivi yazısıdır. Bunların okunabilmesi, ancak yirminci yüzyılın başlarında mümkün olabildi. Harfleri Mısırlılar, alfâbeyi ise Samiler buldu: Dört bin yıl kadar önce Arabistan'dan gelerek Nil vadisine yerleşen, Sami bir kavim olan Hyksoslular, yüz elli yıl kadar Mısır'ı idare ettiler. Mısır hiyeroglifleri arasından bazılarını seçip (yirmi kadarı olduğu söylenir) bunları basit bir yolla harf

haline getirmişlerdir. Örneğin Hyksoslular öküze alef dedikleri için, A harfi yerine de öküz başı çizdiler. Barry Sanders'in *Öküzün A'sı* kitabı A harfinin bu macerasına olan ithafla başlar. Sanders, Fenike dilinde alef'in öküz anlamına geldiğini ve A harfinin yatık bir öküz başı şeklinde yapıldığını aktarır (1962:33; Sanders, 1999:11). Sonuçta alfabenin öyküsü dört bin yıl öncesinde Hyksoslulara dayanır. Onlar tarihten silinince, akrabaları Fenikeliler bu yazıyı terk etmeyecek ve pek çok alfabenin temelini oluşturacak bir yazı düzeneği oluşturacaklardır.

Sayıların kökeniyse parmak ve el hareketleridir. Zor olan sıfırın bulunması olmuştur. Denir ki sıfırın icadı, buharlı geminin, ya da telefonun icadından daha büyük bir başarıdır (Ediz, 1962:39).

> İlk zamanlar sıfır diye bir şey yoktu. Hesap yapmak için, çizgilerle karelere ayrılmış ve içlerine yuvarlak çizilmiş taş tahtalar kullanılırdı. Mesela 102 ile 23'ü toplamak istedikleri zaman, daireciklerin üzerine sayılar yazılır, ancak sıfırın yeri boş bırakılarak yazılırdı. Bu çeşit hesap tahtalarına ise *abak* denirdi (1962:39-41).

Dört bin yıllık bir serüvenin sonucunda kültürler, topluluklar, ülkeler kendilerine uygun yazı tarzlarını oluşturdular. Yazı, böylesine büyük bir maceranın ürünü olarak ortaya çıktı. W.J. Ong'a göreyse, yazı insanın kendisini hayata sabitleme çabasının ürünüdür. İnsanoğlunun doğayı değiştirip dönüştürme macerasında teknolojik buluşlarının en başında yer almaktadır; aynı zamanda da insan bilincini değiştiren en önemli buluştur. Ona göre kelimeler başlı başına bir olay, bir eylemdir (Ong, 1995:97).

Yazılı şeyin keşfiyle beraber, ileri doğru bir sıçrayış, daha üst bir düzeye geçiş, bir yanıyla da kopuş yaşanmıştır. Şekiller, kitabeler, savaşları ve zaferleri büyük kararların sonsuza dek hafızaya yerleşmesini sağladı. Levebvre'ye göre yazısız kurum olmaz. Ona göre yazılı şey, sözlü geleneğin, kulaktan kulağa iletilen Söz'ün pabucunu dama atmayı hiçbir zaman başaramaz (Levebvre, 1998:154).

Roger Chartier, Nuova'dan (1725) alıntılayarak insanlık tarihini üçlü bir döneme ayırır: *Tanrılar zamanı*, *Kahramanlar zamanı* ve *İnsanlar zamanı*. Tanrılar zamanına ait ilk dil, söylenmeden de anlaşılan dinsel eylemlerden ya da kutsal ayinlerden oluşan tanrısal ve zihinsel bir dildir. Hiyeroglif, nesneleri ya da bunların tasavvurlarını karşılayan, soyutlama kapasitesi olmayan, bu eklemsiz sessiz dili ifade eden karakterlerden oluşur. Kahramanlar zamanına ait dilse, bu dilin yarısı eski zamanların sessiz dilinden yarısı da eklemli dilden oluşur; imgeleri, eğretileme sanatını, karşılaştırmaları kullanır. Soyutlama süreci üçüncü dilde sonuca varır, eklemli sözcüklerle ve bütün sözlerin mal edildiği harflerle tamamlanır. Dolayısıyla, alfabetik yazıya geçilir (Nuova'dan akt: Chartier, 1988:196).

Carl Faulmann'ın *Yazı Kitabı: Tüm Zamanların Yazı Göstergeleri ve Alfabeleri* adlı çalışması (Faulmann, 2005) ilk kez 1878 yılında basılır. Yazı biliminin tarihçesi, insanlığın sözlü iletileri görsel olarak kaydetme çabasının hikâyesidir bu kitap. Faulmann'ın kitabı yazı yolculuğunun serüvenini, insanların bilgi ve hayatı kaydetmedeki inanılmaz çabasını, bu çabayı yerine getirirken kullandıkları göstergelerin çeşitliliğine tanıklık etmek anlamında önemli bir çalışmadır. Kitap, yerküredeki *gelmiş geçmiş bütün* kültürlerin yazı macerasını aktarırken, bizler, yazının zihnin oyuncu yanının bir göstergesi olduğuna bir kez daha tanıklık etmiş oluyoruz.

YAZILI VE SÖZLÜ KÜLTÜRÜ BİRLİKTE ANLAMAK·

"Yazı, kendini söyler, söylemediğini yok eder."

(B. Karasu)

"Yalnız yazılı olan adımı koyarak beni var eder. Böylece, eşzamanlı olarak şeyler, adlandırılarak var ve yok olurlar."

(J. Derrida)

Yazının amacı her şeyi, yazılabilir olan her şeyi söylemektir. Yazı derinliğine kulak verir, ancak bu derinliği saydam ve içine

iyice girilebilmesi koşuluyla kabul eder. O artık derinlikleri yakalamak için kurulmuş bir tuzak değil, bu derinliklerin mekânının kendisidir (Lefebvre, 1998:17). Sözellik ile yazı arasında daima bir gerilim, bir o kadar da uyum vardır. Uyum, çünkü çoğu zaman yazının içinde sözel dil devam eder; konuşuyormuş gibi yazarız, kimi zaman bunun tam tersi olur, konuşurken yazıyı taklit ederiz. Dolayısıyla, yazı ve söz birbirini dışlamayan her iki halde de bir diğerinden esinlenilen ama son tahlilde farklı stilleri olan eylemlerdir.

Sözellik, Walter J. Ong'un deyimiyle şimdiye bağlı, şimdiki gerçek etkinliktir ve doğaldır; yazı ise ölü ve yapaydır. Yazı, insanın dışında ve insana yabancı bilinçli ve yansımacı bir biçimde belirlenmiş bir teknolojik üründür. Yazılı kelimeler sesin (vekâleten) yerini alır; ta ki içten veya dıştan okuma yoluyla tekrar sese dönüştürünceye kadar bir yüzey üzerindeki işaretlerdir (Ong, 1974:166'dan akt. Erdoğan, 1999:36).

Ong, yazı ve matbaanın icadından sonra, yazıyı oluşturan harflerin işaret olarak hemen benimsenmediğine dikkatleri çeker. Avrupa'da Rönesans'ta dahi, okur yazar simyacıların ilâç şişelerini ve kutularını harflerle değil, çeşitli şekillerle işaretlediklerini; dükkân sahiplerininse tabelâlarını isimlerden değil, çeşitli resimlerden oluşturduklarını belirtir.

Örneğin meyhaneyi bir dal sarmaşıkla, berber dükkânını bir değnekle, tefeci dükkânını üç daireyle belirtiyorlardı. Bu işaret veya yaftalar, temsil ettikleri şeyin ismi değildir; *sarmaşık dalı* kelimeleri *meyhane* kelimesi, *değnek* kelimesi *berber* kelimesi değildir. Rönesans Devri'nin sonuna dek isimler, zaman içinde hareket eden kelimelerdi. Bu sessiz, söylenmeyen simgeler ise başka bir şeydi. Kelimelerin olmadığı biçimde, *işaret*lerdi (1995:95).

Yazı hatırlama problemini ortadan kaldırır, zihin rahatlayıp, özgürleşir. Bilgi somut, dokunulan ve görülen şey olmaktan çıkarak, soyut bir alana kayar; yani bilgiyle yaşantı arasına mesafe girmiştir. Benlik, yazıyla inşâ edilir: Birey olarak var oluş, diğerinden farklılıkla tanımlanır. Dolayısıyla, öznel olan olmayan ayrımı başlar. Bütün bir modern edebiyat bu bilginin içinden çıkmıştır.

Yazar olmak kendine ait bir stil yaratmak demektir. Hiç kimse Jean Paul Sartre, Lev Tolstoy, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın cümlelerini birbirine karıştıramaz. Yazı yazmak kendine özgü bir anlatı oluşturmak demektir. Oysa sözel dönemde -hatırlanacağı üzere- söz anonimdi. Kimsenin kendine ait sözü yoktu. Söz, tarihin ve insanlığın ortak alanında yer alıyordu.

Sartre iyi ve kötü yazı kavramının ancak 18. yüzyılda ortaya çıktığını belirtir (Sartre, 1982:137). Yazınsal ürünleri belirleyip, özelliklerine göre ortak adlar altında toplamaksa Aristoteles'ten bu yana süregelir. Yazı ile birlikte dilin/iletişimin alanı genişler, konuşma dışında çeşitli ifade biçimleri -şiir, roman, öykü, vb.- oluşturulur. Bu anlamda yazı, konuşmaya bir ek olmaktan öte, konuşmayı sözlü, işitsel duyudan çıkarıp yeni bir duyu dünyasına, görmeye bağladığı için hem konuşmayı hem de düşünme biçimini dönüştürmüştür (1995:104). Yazı, başta dilbilgisi olmak üzere çeşitli kuralların içinde kendini var eder. Yazı ile, bir mekân duygusu ve görsellik işin içine girmektedir.

Zaman kavrayışı, liste oluşturmak, belgeye önem vermek, sayıların varlığı, hayatın akışını değiştirip dönüştüren yazının getirileri olmuştur. Soyut düşünme ve öğrenme sürecini başlatması bakımından yazı, bu anlamda bilinç yükselten bir eylemdir. Ancak bu süreçte yazı hiçbir zaman sözlü nitelikten bağını koparmaz. Bir yazılı metnin meramını anlatabilmesi için, dolaylı veya dolaysız olarak, dilin doğal ortamı olan ses dünyasıyla bağlantısının devam etmesi gerekir. Yazının varlığı, konuşmanın büyüsünü bozmamıştır.

Gündelik hayatın her alanında yer alışıyla birlikte yazı *ciddi* olanı temsil etmeye başlar; 'söz' *uçup gidecek* olandır. Dolayısıyla, yazıyla birlikte *gerçeklik* ve *doğruluk* algımız değişime uğrar. Bir şeyin doğru/gerçek olduğuna inanabilmenin koşulu, yazılı belgenin varlığına bağlıdır. Yazı bu anlamda söze egemen hale gelir. Yakın ilişkilerde de ahlâki duruşu *söz* belirler. Söz verilmesi karşı tarafın güvenini sağlamada önemli bir unsurdur. *Sözüm söz* denmesi karşı tarafa verilen önemli bir güvencedir: Burada söz benliği, kişiliği temsil eder. Söz'le ben arasında mesafe yoktur, söz demek, ben demektir.

Okuryazarlık, gelişmeci bir zihin yaratır. Jacques Ellul, yazı ile dilin salt kaydedilmiş olana indirgendiğini; yazılı dilin, zihni kapattığını söyler (Ellul, 1998:66). Yazılı metin kapanmış bir metindir. Çoğu zaman geri dönüp değiştirme şansı olmaz: Yazılıp gönderilmiş bir mektup, basılmış bir kitapta olduğu gibi. Buna karşın sözlü metin, açık metindir; her an düzeltme, değiştirme şansı vardır. Tekrarlanma halinde mutlak değişime uğrar. Değişkenlik, sözlü metnin özelliğidir.

Konuşabilmek için bir başka kişiye ihtiyaç varken, yazı yalnızlığı gerektirir. Söz, bu anlamda birleştiren, yazı ise ayırandır.

Yazının önemi düşünceyi kalıcı kılması ve iletişim imkânlarını genişletmesidir. Gazetelerin doğuşu, edebiyatın doğuşu, insanlığa ait bellek oluşturma -tarihin ortaya çıkışı-, bilginin üretimi ve tüketiminin biçim değiştirerek yaygınlaşması, bütün bu birikimlerin salt elit bir kesimin elinden çıkarak geniş kitlelere yayılması, yazının varlığı ile gerçekleşir. Ancak, daha demokratik bir hayatı aralamış gibi gözükse de, yazı aynı zamanda insanlar arası başka bir eşitsizliğin yaratıcısı olmuştur. Yazı ile okuryazarlık gündeme gelir. Okuryazar olup olamama yeni iktidar ilişkileri yaratacaktır. Zira yazılı kültürde, sözlü kültür önemsizleşir; okuryazar olmayan cahildir, cahil olanın akıl yürütme biçimi genellikle dışlanır. Dolayısıyla okuryazarlık, insanlar arası iktidar ilişkilerinin başka bir mecrasını oluşturur. Okuryazarlık gelişmişlik, az gelişmişlik, ilkellik oranlarının saptayıcısıdır.

OKURYAZAR OLMAK

"Okumak, kurtuluştur."

(D. Pennac)

"İnsanlara bir hâl oldu, eşin dostun sözü varken kitaba inanıyorlar."

(Montaigne)

Paulo Freire ve Donaldo Macedo, *Okuryazarlık, Sözcükleri ve Dünyayı Okuma* adlı kitaplarının sunuşunda, okuryazar olmayı-

şın, bir toplumun yalnızca ekonomik düzenini tehdit etmediğini, aynı zamanda çok derin adaletsiz ilişkiler yarattığına değinirler. Bu yüzden, okuryazar olmayanların varlığı, onlara göre demokrasinin dokusunu tehdit eder, haksız ve asimetrik güç ilişkilerini daha da kötüleştirir (Freire ve Macedo, 1998:13). Onlara göre okuma yazmayı öğrenme eylemi, aslında hayatı anlama çabasıyla başlayan bir süreçtir. Yazmaya A! F! N! Y! gibi harflerin adlandırılmasıyla başlanmadı; İnsanoğlu sözcükleri bulmadan önce dünyayı okumaya çalıştı. Bu anlamda da önce dünyayı değiştirdi, ardından dünyayı açıkça ilân etti ve daha sonra sözcükleri yazdılar (1998:20). Yani, okuma yazma yalnızca kazanılacak teknik bir beceri değil; bir kültürel siyasa biçimi olarak görülmelidir.

Freire ve Macedo okuryazarlığı, insanları güçlendiren ama aynı zamanda güçsüzleştiren bir uygulamalar dizisi olarak görüp, sorunsallaştırırlar: Var olan toplumsal biçimlenimleri yeniden mi üretiyor, yoksa demokratik değişimi yükselten bir kültürel uygulamalar dizisi mi? sorularını ortaya atarak, okuryazarlık kültürünü tartışmaya açarlar.

Denis Huisman da benzer görüştedir. Yazı ona göre düşünceyi sabitleme, belirli bir anda ifade edileni saklama tekniğidir. Antik Dönem'den günümüze yazı, söze oranla daha egemen hale gelmiştir. Yazı sadece bir ifade biçimi olmanın ötesinde, bu kültüre sahip olmayanlar üzerinde bir üstünlük aracıdır. Denis Huisman'a göre, sadece sözle ya da sadece sözlü gelenek ve aktarımlarla, yazının hakim olduğu bir toplumla aynı zenginlikte, hâttâ onunkinden daha zengin bir ruhsal hayat geliştirmek mümkündür (Huisman, 2000:25-26).

Dolayısıyla, okuryazarlık bir taraftan bilme biçimlerini değişime uğratırken, insanlık kültürünün çok farklı düzlemlerde değişip dönüşmesine sebep olur. Bu aynı zamanda insanoğlunun zihinsel dünyasının da değişip dönüşmesinin tarihidir. Okuryazarlığa geçmek demek, bir başka düşünme biçimine geçmek demektir. Barry Sanders *Öküzün A'sı* adlı kitabının bir bölümünde bu konuyu tartışmaya açar. Sanders, okuryazar kavramının ABD'de

ilk kez 1881'de kullanılarak yeni bir insan kategorisi oluşturulduğuna işaret eder. *Huckleberry Finn* romanıyla Mark Twain'in Amerikan toplumunda okuryazarlık olgusunu nasıl tartışmaya açtığını aktarır. Roman, on dokuzuncu yüzyıl Amerikası'nda farklı okuryazarlık düzeylerini sergileyerek, okuryazarlığın insan ilişkileri üzerindeki etkileri üzerine odaklanır. Romanın başkahramanı Huck, yarı cahilliği temsil eder. Mark Twain roman boyunca Huck'ın cümlelerini yarı cahil birinin dilinden aktarır, okur, Huck'ın cümlelerini düzeltirken bulur kendisini. Roman, okuryazar olma ile olmama üzerine tartışma açan bir metindir. Yarı cahil roman kahramanı Huck, romanın sonunda okuryazar olmayı reddeder. Onun okuryazarlığın bütün kurallarından bağımsızlaşmasına ise okur, biraz da gıptayla bakar (Sanders, 1999:199-211) Ancak Sanders, roman analizinin bir bölümünde şunları söyler:

> Twain okuryazarlığın öteki, güçlü yüzünü temsil etmektedir. Bu okuryazarlık, kişinin cline bir eleştirel çözümleme ve yargı aracı vererek ona güç sağlar. Amerikan edebiyat tarihinin en iyi kitaplarından birini yazan kişi Huck değil Twain'dir. Okuryazarlık kendi üzerine düşünebilen bireyler yaratır (1999: 211).

Okuryazar olmak ister istemez bir dizi kurallar dizgesi içine sokar insanı, bu mekanik, yani salt kurallara tabi olmanın çok ötesinde bir şeydir; yazıyla birlikte insan artık başka bir biçimde düşünmeye geçer. Bu bağlamda okuryazar olmak, dönüşü olmayan bir yola girmek demektir.

NEDEN YAZARIZ?

"İnsan, içinde bir yabancı barındırır: Yazmak, işte o yabancıya ulaşmaktır. Budur ya da hiçbir şey değildir."

(M. Duras)

"Kalem, bir sismografın iğnesi gibi tutuluyor, Aslında yazan biz değiliz; yazılıyoruz biz. Yazmak, şu demek: kendini okunak."

(M. Frisch)

"Söz vermiştim kendime: Yazı bile yazmayacaktım. Yazı yazmak da, bir hırstan başka ne idi? Burada namuslu insanlar arasında sakin, ölümü bekleyecektim; hırs, hiddet neme gerekti? Yapamadım. Koştum tütüncüye, kalem, kâğıt aldım. Oturdum. Adanın tenha yollarında gezerken canım sıkılırsa küçük değnekler yontmak için cebimde taşıdığım çakımı çıkardım. Kalemi yonttum. Yonttuktan sonra tuttum öptüm. Yazmasam deli olacaktım."

(S. Faik)

Yaşamak, kendini ifade edebilmenin yollarını aramaktır. Bu ifadeler aslında çok çeşitli katmanlarda gerçekleşir: Müzik, resim, heykel, fotoğraf, sinema gibi sanat dalları kamusal alanda paylaşıma giren ifade çeşitleridir. Bu yapılar süre içinde kendi dillerini (ifade kültürlerini) oluşturur. Her anlatı kendi dilsel kodlamalarıyla kendine özgü bir dil oluşturarak kendi dünyasını inşa eder. Yazmak ifade biçimlerinden sadece birisidir. Yazının bir anlatıya dönüşmesiyle birlikte, edebiyatın alanına girilmiş olur. İnsanların neden yazdıkları, yazar olmak isteyişlerindeki güdülenimin ne olduğunu Sartre, *Edebiyat Nedir?* kitabında sorunsallaştırır: Ona göre bir kaçış, bir ele geçirme yolu olarak herkesin kendine göre bir yazma sebebi bulunur.

> Bizler varlığı bulup ortaya çıkaranlar olduğumuzu bildiğimiz kadar, bu varlığın yapımcısı olmadığımızı da biliyoruz. Sırtımızı döndüğümüz zaman, şu görüntü tanıksız kalıp o karanlık sürekliliği içinde yitip gidecektir. Ama yalnız karanlığa gönülecektir: Onun hiçleşip gideceğini sanacak kadar çılgın insan yoktur herhalde. Hiçleşip gidecek olan biziz; sanatsal yaratışın belli başlı dürtülerinden biri, hiç kuşkusuz, dünyaya oranla daha önemli olduğumuzu duyma gereksinimidir (Sartre, 1982:42).

Her insan biriciktir ve hayatı deneyimlemesi de kendine özgü olacaktır; bu serüvende anlatacağı hikâyeler, varlığını hissetmede önemli bir etkiye sahiptir, yazmanın itici gücü biraz da buradan gelir. Kafka, ölümünden önce bütün yazılarını/metinlerini dostu Max Brod'a verir ve ölümünden (Viyana, 1924) sonra bunları yakmasını ister. Oysa Brod, yakmak yerine onların yayınlanması-

na önayak olacaktır. Burada Max Brod'un davranışı sorunsallaştırılabilir: Brod, Kafka'ya verdiği sözü yerine getirmemekle ahlâki bir zaafa yenik mi düşmüştür? Edebiyat tarihçilerini ilgilendiren bu sorunun cevabı bakış açısına göre değişecektir; sonuç olarak Brod, Kafka'ya ihanet etmiştir ama Kafka'yı da edebiyata kazandıran o olmuştur. Bir diğer soru, eğer Kafka eserlerinin kendisinden sonra okunmasını istemiyor idiyse, neden onları kendisi yok etmedi? Sartre'ın açıklamaları bu soruya cevap niteliğinde gibidir:

> Her yazı bir girişimdir. Güzellik bir resimde ilk göze çarpan şeydir, bir kitapta ise saklıdır. Dolayısıyla yazıyı ortaya çıkaran okumadır. İnsanın kendisine yazması diye bir şey yoktur. Sanat ancak başkası için ve onun aracılığı ile vardır. Her yazınsal yapıt bir çağrıdır. Çünkü sanatçı/yazar başladığı işi bitirme işini bir başkasına bırakmak zorundadır: okuyucuya. Sanat yapıtı bir çağrı olduğu için bir değerdir, okuma ise özgür bir düştür (1982:40-48).

Dolayısıyla her yazı okunmak, yani bir başkası için yazılır; okuma eylemi olmadan yazının bir anlamı yoktur. Şükrü Argın "Aşkla Yazmak" adlı makalesinde, şifresi tam olarak çözülemese de yazının mutlaka birine, birilerine gönderildiğine dikkatleri çeker. Yazma kimi zaman da kendine yazmaktır, ancak her yazı dert anlatmak için değil, belki de *anlamak* için yapılan bir eylemdir. Ancak, Argın'a göre kesin olan bir şey vardır, o da yazarın *anlaşılmayı arzulayan* kişi olmasıdır. Bazen yazmak marazi bir iç konuşma hâlini alsa da; yayınlamak, bu iç konuşmayı ister istemez paylaşıma çevirir. İç konuşmalar derinlerde gizlenmiş de olsa mutlaka bir anlaşılma arzusu taşırlar (Argın, 2001: -23; Argın, 2003: -13-15). Jorge Luis Borges'de yazının kaynağı mutsuzluktur. İnsan, mutsuzluk, hayal kırıklığı ve karamsarlık hakkında yazarken daha samimidir; mutluluk ise zaman zaman yazar ile yazı arasına giren uçucu bir histir (akt. Burgin, 1994:140).

Murathan Mungan'ın editörlüğünü yaptığı *Yazıhâne* adlı kitap *Niçin Yazıyoruz*? sorusuna verilen cevaplardan oluşuyor. Kitabın önsözünde Mungan bu sorunun cevabını bilmediğini, ancak başka yazarların konu hakkındaki açıklamalarını her zaman merak ettiğini belirterek şöyle diyor:

(...) sanki yıllardır aradığım yanıtı bu kez bulacakmışım gibi ilgiyle okumaya başlarım. Oysa her seferinde, doyurucu bir yanıttan çok, önceden örneklerini bildiğim, bana hiç yabancı gelmeyen benzer bir 'açıklama sancısıyla' karşılaşırım. Biz yazarları birbirimize akraba kılan bir sancıdaşlıktır bu. (...) Sonuçta tüm açıklamalar, sizi tam olarak ikna etmeye yarayacak güçte yanıtlar üretmeyen eksik sözlerdir hepsi (Mungan, 2003:9-10).

Yazmak bir yaratma eylemidir. Her yaratma eyleminin sebepleri ve gerekçeleri nasıl tam olarak bilinemezse, yazma eyleminin de sebepleri bu anlamda bilinemiyor. Bu aynı zamanda yazmayı bir giz haline getiriyor. Giorgio Mangenelli, niçin yazdığı hakkında en ufak bir fikrinin olmadığını söyleyerek, sorunun kendisinin çok tuhaf ve aynı zamanda altüst edici bulduğunu ifade eder (der. Mungan, Mangenelli, 2003:17). George Orwell ise, kitap yazmanın çok acı çektiren, bir hastalık nöbeti gibi berbat, insanı tüketen bir didişme olduğunu anlatarak; şeytansı bir güç tarafından sürüklenmeyen hiç kimsenin böyle bir şeye girişemeyeceğini söyler (2003:23). Bu iki yazarın sözlerinden, yazma eyleminin bir karar mekanizması sonucu, romantik bir eylem olarak ortaya çıkmadığını seziyoruz. Eugene Ionesco ise, niçin yazıyorum sorusunu şöyle cevaplar:

> Yeryüzünü anlamak istiyorum da, hiç değilse kendi isteğimi yerine getirmiş olabilmek için yeryüzünün ulu karışıklığına biraz düzen getirmeye mi çalışıyorum –yazı yazmak ve sanat çabaları devinim durumunda düşüncenin bir çeşidi olduğuna göre? Yoksa yaratma içgüdüsel, bilinçdışı bir gereksinme mi, imgelemek, türetmek, bulmak, yaratmak solunum gibi doğal mı? Bir çeşit oyun mu? Bu oyun-çaba'nın anlamı nedir? Yazar yapmakta olduğunun bilincine tümüyle varmış mıdır? (...) Tıpkı bir mimarın yaptığı yapının en sonunda mimarlık kurallarını yansıtması ya da bu kurallara özdeksel biçimi vermesi gibi, yazarın tek amacı da belki yazın ya da oyun yapısı kurallarını içine alacak ve yansıtacak bir çeşit yapıyı kurmaktır (der. Mungan; Ionesco, 2003:33-34).

Her yazarın yazma serüvenin kişisel bir hikâyesi var. Niçin yazdıklarına ilişkin cevaplar da bu anlamda birbirinden çok fark-

lı. Bu, tıpkı görmeyenlerin fili tanımlamasına benziyor: Kimi yazarın yazmayla ilişkisi, hatırlamayla âlâkalı bir durumken, kimindeyse unutmayla ilgili. Kimisi içinse, Sait Faik'te olduğu gibi zorunlu bir hâl.

Manes Sperber, günümüzde yazarlığın bir meslek olarak yapılmasından yakınır (der. Mungan; 2003:60). Yani, yazarlık artık profesyonel bir çabadır. Mihail Şolohov da 1956'da kaleme aldığı *Yazarın Sorumluluğu* kitabında yazarların geldiği noktayı şöyle eleştirir:

> Yanlış olan ne? Neden edebiyatımız geri kalıyor? Herkes bilir, Tolstoy Rus köylüsünün ruhunu biz modern yazarların hiçbirimizin bilmediği kadar iyi bilirdi. Gorki, tüm Rusya'yı yaya, Leskov posta arabasıyla dolaşmıştı; Çehov son derece ağır hastalığına rağmen insanlarına olan çok büyük sevgisi ve profesyonel yazarın öğrenme tutkusu ile Sahalin'e gidecek gücü buldu. Ama, bugünün yazarlarının çoğu, özellikle Moskovalılar'ın çoğu bir tür sihirli üçgen içinde yaşıyorlar. (...) Yazarların hangisi herhangi bir fabrikadaki bir sanayi işçisi, bir mühendis, üretim teknisyeni ya da bir parti işçisi ile dostluk kurdu ve onun ailesine karıştı? Çok azı (Şolohov, 1983:77-78).

Şolohov'un yazarlar için hayıflanması Yaşar Kemal'in iyi bir röportaj yazarı için söylediklerini hatırlatıyor. Kemal'e göre bir gazeteci, yazacağı röportaja ilişkin kişilerle bizzat yaşamalıdır; örneğin, balıkçıların sorunları herhangi bir balıkçıyla görüşülerek yazılamaz; gazeteci gerçek bir röportajı gerçekleştirebilmek için onlarla balığa çıkmalı, hayat koşullarını bir süre yaşayabilmelidir (Kemal, 1975:8-9).

> Ne kadar röportaj yapmışsam, onu sonuna kadar yaşadım diyebilirim. Konumu, insanlarımı gerçeğince yaşamamışsam, röportajlarım da olmadı. Uydurma oldu. Ya da ben öyle sandım. Nasıl roman yazmışsam, hangi biçimle, hangi davranışla, öyle de röportaj yaptım (1975:9).

Oysa günümüzde iyi röportaj yapmanın koşulu röportaj yapılacak kişilerle uzun süre yaşamaktan geçmiyor. İyi bir gazeteci

olabilmek için, röportaj yapılacak kişilerle uzun bir süre yaşamak için hiç kimsenin vakti yok. Meslek pratiğinde bunu gerçekleştirmek neredeyse imkânsız. Tıpkı yazarların da yazacakları her konu için o ortamlara gidip yaşamalarının mümkün olamayacağı gibi. Hayat değiştikçe, mesleklerin/hayat tarzlarının yerine getirilme koşulları da değişiyor. Balıkçılarla yaşanarak gerçekleştirilecek gazetecilik ne kadar gerilerde kaldıysa, maden işçilerini yazmak isteyen bir yazarın maden ocaklarında bir süre yaşaması da bir o kadar uzak bir düşünce. Ya da tam tersi? Her yazarın yazma macerası/yolculuğu üzerine sadece uçuşan fikirlerimiz olabilir. Yazarlar niçin yazdıkları üzerine net bir şey söyleyemezken, okur olarak da fikir yürütmek imkânsızlaşıyor. Belli bir aşamadan sonraysa sorunun hükmü kalmıyor. Okur olmanın sorumluluğunu yerine getirmek daha baskın hale geliyor.

Yazmak çoğu yazarda bir zorunluluk olarak çıkıyor karşımıza. Ancak, kimi yazarlar, onlardan beklenenin tam tersini yaparak, bir gün yazmamayı seçebiliyor. Onlar için susmak yazmanın kendisi olur. Jean Louis Joubert, Comte de Lautrémont, Franz Kafka, César Pavase, Friedrich Wilhelm Nietzsche, Fyodor Michailovch Dostoyevski, Arthur Rimbaud, Lev Tolstoy, Oscar Wilde, Bekir Yıldız, Ahmed Arif'te olduğu gibi. Herman Melville'in *Bartleby* adlı kahramanı da yapmamayı, konuşmamayı, gitmemeyi, yememeyi tercih eden bir anti kahramandır (Melville,1991). Bartleby, iletişimin anlamsızlaştığı noktada sivil itaatsizliği seçer: O dünyaya karşı derin bir ret duygusu içindedir. Enrique Vila Matas da, yirmi beş yıl aradan sonra *Bartleby* sayesinde yazmaya geri dönecektir. *Bartleby ve Şürekası*'nı yazma isteği/fikri gündelik hayatın içinde küçük bir an'a tanıklığıyla başlayacaktır. Matas, çalıştığı büroda sekreterin telefon konuşmasına tanık olur. Sekreterin *Bay Bartleby toplantıda* dediğini duyar, oysa şefin soyadı Bartleby değildir, ama o öyle sanmıştır. Bu yanlış duyma/anlama Matas'ın gülerek, toplantı yapan bir Bartleby düşünmesine sebep olur; o her türlü eylemi reddeden, 'yapmamayı tercih eden' Bartleby'i. Yazma eyleminin imkânsızlığına inanan Matas, o andan sonra ret edebiyatının izi-

ni sürmeye karar verir ve gizli labirentlerinde dolaşmaya başlar (2005:12).

Matas, kitabına yirmi beş yıl neden sustuğunu, yazmayı niçin terk ettiğini anlatarak başlar. Kitap sadece Matas'ın değil, edebiyat tarihinde diğer susan yazarların da hikâyesidir. Kendi hikâyesini şöyle özetler: İlk kitabı, yazı serüveni, aşkın imkânsızlığı üzerine bir kitaptır. Bunun gururunu yaşadığı günlerde babasına kitabını armağan eder. Ancak beklemediği bir şey olur ve babası kitapta ilk eşinden söz ediliş biçiminden rahatsızlığını belirtir. Ondan kitabın başına kendi istediği bir ithaf yazısını koymasını talep eder. Daha sonra da bunu dikte ettirerek yazdırır. Bu, Matas'ın yazma serüveninin sonu olur. Matas başına gelen bu şiddeti şöyle aktarır:

> Bu düşünceye elimden geldiğince karşı çıktım. Tıpkı Kafka'da olduğu gibi, edebiyat kesinlikle benim için de, babamdan bağımsızlaşmamı sağlayan tek araçtı. Bana dikte ettirmek istediği ithafı yazmamak için deliler gibi savaştım. Ancak sonunda bunu kabullenmek zorunda kaldım, insanın kendini, bir ithaf diktatörünün emrindeki yazıcı gibi hissetmesi korkunç bir duygu. Bu olay beni o kadar perişan etti ki, yirmi beş yıl boyunca hiçbir şey yazamadım (2005: 14).

Sokrates'te suskunluk, yazmayı reddetmenin simgesidir. Arthur Rimbaud, on dokuz yaşında iki kitap yazıp bitirir ve ömrünün son günlerine dek sürecek bir suskunluk dönemine girer (2005:21). Matas, André Gide'in asla yazamadığı bir kitabı yazmak amacıyla çırpınan *Batak* adlı karakter; *Niteliksiz Adam* kitabıyla da Robert Musil'in verimsiz yazar düşüncesini nasıl yücelttiğini hatırlatır. Valery'nin kahramanı *Mösyö Teste* ise yazmaya veda etmekle kalmaz, üstelik bütün kitaplığını da pencereden fırlatıp atar. Wittgenstein saclece iki kitap yayınlamıştır: *Tractatus Logico-Philosophicus* ile bir *Avusturya Kırsal Sözlüğü/Felsefi Soruşturmalar* (Matas, 2005:23).

Matas yazmayı bırakan yazarların reddediş öykülerinin gerekçelerini bulmaya çalışır. Bunların başında yazarların sanrıları vardır, bu sanrılar onların yazmalarının önünde önemli bir engeldir;

diğer bir sebep, kendilerini bir hiç olarak görmeleri, üçüncüsüyse, neden yazmanın imkânsız bir eylem olduğunu düşünmeleridir. Marguerite Duras ve Pepin Bello kendilerini bir hiç olarak gören yazarlardandır, Duras şöyle der:

> Benim yaşam öyküm yok. Yaşamının merkezi yok. Birinin olduğuna inandırıldığımız yerde geniş boşluklar var. Böyle bir yer yoktur, çünkü orada kimse yoktur (2005:28).

Pepin Bello da kendisine sorulduğunda, Duras gibi *Ben hiç kimseyim* der (28). Triesteli Bobi Bazlen ise, artık kitap yazılamayacağına inananlardandır. Bu yüzden de kitap yazmadığını belirtir. Hemen hemen bütün kitaplar ciltlere dönüşene kadar dipnotlardan başka bir şey değildir ona göre. Bu yüzden, kendisinin sadece dipnotlar yazdığını belirtir (29). Yaman Koray da yirmi yılı aşkın bir süre yazmamayı seçmiş yazarlardan. 1970'lı yıllarda üretken bir yazarken, 1983'de kalemini denize atıyor ve suskunluğu seçiyor, o da yazmakla yazınamak arasında gidip gelen yazarların arasına katılıyor.*

Oscar Wilde, *The Critic as Artist*'de şu açıklamayı yapar: *Kesinlikle hiçbir şey yapmamak, bu dünyanın en zor şeyidir, en zor ve en entelektüel olanı.* Wilde da hayatının son iki yılında yazmamayı seçmiştir (102). Ölümünün ardından Paris'te bir gazete kendi sözlerini aktaracaktır: *Hayatı tanımadan önce yazıyordum; şimdi hayatın anlamını bildiğim için artık yazacak bir şeyim yok* (104). Beckett de sözcüklerin bizi terk ettiğini söyleyerek, bununla her şeyin söylenip bitmiş olduğunu ifade etmişti (159). Metinleri giderek daha sadeleşir. Tek sayfalık oyunlar yazar. Beckett sessizliğin izini sürer.

Maldoror'un Şarkıları'nın yazarı edebiyat tarihine Lautréamont adıyla girdi. Aslında o, edebiyat tarihine geçmemek için direnmişti (Lautrémont, 1994). Isidore Ducasse olarak doğdu, Comte de Lautrémont olarak kitabı yayınlandı. *Maldoror'un Şarkıları* ki-

---

*) Yaman Koray , *Deniz Ağacı* (1962), *Gelin Taşı* (1963), *Sığıracıklar* (1967), *Molaz* (1970), *Büyük Orfoz* (1979) ve 1980'lerin başında da *Badanalı Yüzler*'i yazdı. Yirmi küsur yıl sonra üç romanla birlikte tekrar yazı dünyasına dönüldü: *Ne Cennet Şey Şu Deniz*, *Bir Ömür Yetmez* ve *Annelerin En Güzeli* (Akın, *Radikal Kitap*, 10 Mart 2006).

tabının basımı, yazarın ölümünden (1920) elli yıl sonra gerçekleşebildi. Rainer Maria Rilke ise, *Duineser Elefien*'i yazmak için yaklaşık yirmi beş yıl beklemiştir; 1904'te Lou Andreas Salomé'ye yazdığı bir mektupta, *Duineser Elefien*'i tamamlarken yaşadığına benzer bir ruh halinde olduğunu, şiir yazamadığını, onu tepkisizleştiren, eylemlerini sınırlayan bir umarsızlık, uyuşukluk içinde olduğunu yazar. Yani Rilke, bir eserini tamamlamak için yirmi beş yıl geçirir (Çakmak,2003:193).

Ahmed Arif, *Hasretinden Prangalar Eskittim* adlı şiir kitabından başka bir kitap yazmadı. Hayatı boyunca da neden yazmayı bıraktığına ilişkin sorulara maruz kaldı. O da susmayı, yani yazmamayı tercih etti.

Schopenhauer, okuma eyleminde olduğu gibi, yazma üzerine tartışmasını zaman vurgusuyla başlatır. Zaman kıymetlidir ve sırf sayfa doldurmak için yazılmış yazılarla dolu bir dünyada yaşamaktayız. Böyle yazılmış yazılar okuru aldatmaktadır. Bunun nedeni de kitapların para kazanmak için yazılıyor olmasıdır. Para ihtiyacında olan herkes kitap yazmaktadır ona göre (Schopenhauer, 2005:54-55). Jacques Ellul, *Sözün Düşüşü* adlı kitabında konuşma ve anlam ilişkisini tartışır. Modern hayat sözü bir değirmen gibi öğütmektedir. Ona göre günümüzde, *Hiçbir şey söylemeksizin konuşma alışkanlığı, ölümcül hastalıklar gibi sözü yiyip bitirmiştir* (Ellul, 1998:190). Şükrü Argın da, Ellul'dan yola çıkarak bu saptamanın yazı için büyük ölçüde geçerli olduğunu belirtir. Zira ona göre de ortalıkta hiçbir şey söylenmeyen bir yığın yazı vardır (Argın, 2003:15).

> Şiirden romana, denemeden incelemeye tüm yazın alanında sözün ve yazının değerini düşüren sıkı bir devalüasyon işbaşında. Her zaman olduğundan daha çok konuşuyoruz, her zaman yazdığımızdan daha çok yazıyoruz; ama dinlemeye ve okumaya değer pek bir şey yok ortada (2003:17).

Anlam yitimi çağımızın bir sorunu olarak duruyor. Ama bir yandan da yazılı metinlerin giderek yok olacağına ilişkin kehanetlere inat, nitelikli basılı metinler dolaşıma sokulmaya devam

ediyor. Yazma isteği hiç tükenmiyor. *Yazma eylemi yeryüzünde özel bir duruş* (2003:27). İnsana ve hayata dair meraklar devam ettikçe, deneyimlerin benzersizliğine olan ilgi oldukça, o çok temel ihtiyaç olarak anlatma ve aktarma, yani hikâyelendirme isteği de sürecek gibi gözükmektedir.

NEDEN OKURUZ?

"Eğer okuyabilecek zamanı da satın alabilseydi, kitap satın almak insan için iyi bir şey olurdu."

(Schopenhauer)

"Yaşamak için okuyun."

(Flaubert)

Jacques Derrida, gündelik hayatı, çalışmaları, ailesi, dünyanın çeşitli üniversitelerinde verdiği konferanslarına tanıklık ettiğimiz belgeselde* şöyle bir sahneyle karşılaşırız: Evin asıma katında bulunan kütüphaneye çıkarlar. Duvarlar baştan sona kitapla kaplıdır. Kendisine, "Bunların hepsini okudunuz mu?" diye sorulur. Derrida gülümseyerek şöyle cevap verir: "İçlerinden sadece birini okudum ama tam okudum."

Argın, fazla kitap okumak yerine aynı kitapları tekrar tekrar okumayı tercih eden Borges'ten şu alıntıyı aktarır:

> Orta Çağ'da yaşayan insanların çok şanslı olduğunu düşünürüm hep; çok az kitapları vardı, fakat onların hepsi temel kitaplardı. Bugünlerde, kitaplar hakkında yazılmış o kadar yazı var ki, kitapların kendilerine erişmek bile güç (Burgin, 1994:106'dan akt. Argın, 2003:17).

Okuma hayatın belki de en özgür eylemlerinden birisi; belki de tam tersi bir tutsaklık. Okur, bir kitabı istediği zaman diliminde, istediği yavaşlıkta ve istediği anlamlandırma pratiği içinde okur; bu anlamda özgür bir eylemdir. Kitap okurun elinde yazarından bağımsızlaşmıştır; okurun dünyasında, onun isterleri doğ-

---

*) Yönetmenler: Kirby Dick ve Amy Ziering Kofman, ABD-Fransız ortak yapımı, 2002.

rultusunda okunmaktadır. Bizler hayatı deneyimlerken, okuduğumuz metinlerle kendi öykülerimizi renklendirir, çoğaltırız. Bu süreç aynı zamanda bir okuma tutkusunun içine sokar bizi. Bu bir şekliyle de gönüllü tutsaklıktır: Okumadan kendimizi var edemediğimiz bir hayatın içindeyizdir artık.

Alberto Manguel, dört yaşında okumayı sökmüş, erken yaşlarda kitaplarla tanışmış ve oyundan önce kitapların dünyasının içine girmiş biri olarak, *Okumanın Tarihi* adlı kitabında, insanlığın okuma serüvenini aktarır. Kitaplar sayesinde hiç tanımadığımız insanlarla yaşadığımız aşinalık duygusunu şöyle aktarır:

> Toronto Metrosu'nda karşımda oturan kadın Borges'in *Labirentler*'ini Penguin baskısından okuyor. Benim de aynı inancı paylaşan biri olduğumu göstermek için ona seslenmek, elimi sallamak ya da bir işaret vermek istiyorum. Yüzünü unuttuğum, giysilerine hemen hemen hiç dikkat etmediğim, yaşlı mı genç mi olduğunu söyleyemeyeceğim bu insan yalnızca elinde tuttuğu bir cilt nedeni ile bana her gün gördüğüm birçok insandan daha yakın. ...Kitapların okurları ile olan ilişkisi, kullanıcılar ile nesneler arasındaki diğer ilişkilere hiç benzemez. Gereçler, ev eşyaları, giysilerin hepsinin simgesel işlevleri vardır, ama kitaplar kullanıcıları üstünde başka hiçbir gerecin yaratamadığı boyutta karmaşık bir simgesellik yaratırlar (Manguel, 2002:252).

Hayat tecrübesinin öncelikle kitaplar aracılığıyla kendisine ulaştığını belirten Manguel, *Jöle, hiç görmediğim, ama Enid Blyton'un kitaplarından tanıdığım, gizem dolu bir yiyecekti ve sonunda tattığımda lezzeti, okurken bana verdiği doyumsuz tadın yanından bile geçemedi* diyecektir. Benzer bir deneyimi Sartre da yaşar. Bütün bitki ve hayvanları Larousse Ansiklopedisi'nden öğrendiğini belirten yazar, bir gün hayvanat bahçesinde gerçekleriyle karşılaştığında, hayvanat bahçesindeki maymunları "daha az maymun" olarak adlandıracaktır (2002:21-23).

Okuma serüvenini hayatla karşılaşmak olarak değerlendiren Manguel, erken karşılaşmanın insana bir bakış açısı sağladığını belirterek, ilk dönem okumalarındaki heyecanı Benjamin'in sözleriyle şöyle aktarır:

> İlk kitaplarımın benim için ne anlam taşıdıklarını anımsamak için önce kitaplara ilişkin tüm bildiklerimi unutmam gerekiyor. Bugün için onlar hakkında bildiğim tek şey, kendimi onlara açarken duyduğum hevestir. Şimdi içerik tema ve konu kitap dışı şeyler olmasına rağmen, o gün için tamamen bütünüyle içindeydiler. (...) Kitapları baştan sona okumazdınız; satırlarının arasında yaşardınız ve ara verdikten sonra geri döndüğünüzde nerede durmuş olduğunuz sizi hep şaşırtırdı (2000:24-25).

Manguel okumanın mahremiyeti ve özgürlüğünüyse şu sözlerle aktarır:

> Kocaman koltuklardan birine kıvrılmış, tam kendimi bel soğukluğunun o yok edici etkilerini anlatan bir yazıya kaptırmıştım ki, babam içeri girerek masasına oturdu. Bir an için ne okuduğumu fark edeceğini düşünüp, dehşete kapıldım. Ama gördüm ki hiç kimse, iki adım ötede oturan babam bile, benim okuma alanıma giremez, kitapta bana yüzsüzce anlatılanları okuyamazdı. Benim isteğim dışında kimse bundan haberdar olamazdı (2002:26).

Eugene Ionesco ise, bir yazar olarak niçin okunduğunu sorunsallaştırır. Bu sorunun klişe cevabının "bir şey öğrenmek için" olduğundan emindir. Yazar olarak her sorunun cevabının hazır olamayacağını şu örnekle aktarır:

> Güney Amerikalı bir gazeteci, *yaşam ve ölüm anlayışınız nedir?* diye sormuştu bir keresinde. Çantamı yere bıraktım, alnımın terini sildim, bu soruya bir cevap bulabilmem için bana yirmi yıl kadar bir zaman vermesini söyledim; bu sürenin sonunda bile cevabı bulabileceğime söz veremeyeceğimi de ekledim. "Kendi kendime sorup durduğum soru da bu işte," dedim ona, "bunu kendime sorabilmek için yazıyorum". Evrenin anahtarını herkes cebinde ya da çantasında taşıyamaz. (...) Neden okuduğumu biri bana sorsaydı, yeni sorular bulmak için böyle yaptığımı söylerdim ona; bilgi edinmek için değil (Der. Mungan, Ionesco, 2003:32).

Feridun Andaç *Yazarın Kitabı*'nda, yazarların yazma ve okuma serüvenlerini aktarır (der. Andaç, 2004). Yaşları, dönemleri ne olursa olsun yazarların ortak özellikleri yazma öncesi iyi bir

okuma serüvenine inanmış ve bunu yapma çabasında bulunmuş olmaları. Fakir Baykurt *Yazarın Kitabı*'nda şöyle diyor: "Ben bu yaşamda kitapları seven, severek okuyan biri olmasaydım, yazar da, öğretmen de olamaz, *ayakaltında odun gibi oradan oraya atılan biri olurdum* (der. Andaç; Baykurt, 2004:22). Anne babası okuma yazma bilmeyen, dolayısıyla evlerinde tek bir kitap bile bulunmayan Baykurt'un ilk okuma pratikleri köy odasına gelen gazetelerdir. Bir gün büyükleri onu Burdur'a götürür ve ilk kitapları olacak olan Adem ile Havva, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin'i alırlar. Ağabeyi bu kitaplardan hoşlanmaz ve okuyacaksa *bilgi* kitapları alınmalıydı der (22). Baykurt, daha sonra Amerika'da Kongre Kitaplığı, Moskova'da ise Lenin Kitaplığını görecektir (23).

> Kitap denilen bu küçük sihirli sandıklar nasıl açılıp kapanacak, insan bunu veren bitkileri emercesine birilerinden, örneğin ana babasından, ya da öğretmenlerinden öğrenmelidir. Çocuk önce tat almalı, sayfalar arasında, satırların altında gönülü sihri bulmayı, balıbabalar gibi insana hoşluk kitapları emebilmeyi öğrenmelidir (2004:23).

Arthur Schopenhauer'a göre, kitap okumak, yazarın zihin sürecini takip etmek demektir. Bu anlamda okurken zihnimiz aslında başka birisinin düşüncelerini takip etmektedir. Ona göre okumak yazarın oyun alanında olmak demektir. Bu da zihni felç eden bir durumdur. Ayrıca, okumayla birlikte tıpkı yemek yemekte olduğu gibi okuduklarımızın büyük bir bölümünü dışarı atarız, yani unuturuz (Schopenhauer, 2005:35-36). Yer kabuğunun katmanları içerisinde eski zamanlarda yaşamış olan canlıların kalıntıları nasıl muhafaza ediliyorsa, bir kütüphanenin rafları üzerindeki kitap dizileri de benzer şekilde geçmişin hatalarını ve bunların ne şekilde sergilendiğini biriktirir (38). Schopenhauer, mevcut edebiyatın büyük bir çoğunluğunun kazanç sağlamak için yazılmış niteliksiz yazılar olduğuna vurgu yaparak şöyle der:

> Okumak söz konusu olduğunda geri durabilmek -nerede duracağını bilmek- çok önemli bir şeydir. Geri durulacak yeri kestirmede-

ki maharetin esası, zaman zaman neredeyse salgın halinde yaygın olarak okunan herhangi bir kitabı, sırf bu yüzden okumaktan ısrarla uzak durmaktır denebilir, sözgelimi sebepsiz gürültü şamata koparan, hatta yayın hayatına çıktıklarının ilk ve son gününde birkaç baskıya ulaşabilen, sonrada unutulup giden siyasi ve dini risaleler, romanlar, şiirler ve benzeri böyledir. Ama şunu hatırdan çıkarmayın, ahmaklar için yazanlar her zaman karşılarında geniş bir dinleyici kitlesi bulurlar; okuma zamanını sınırlamaya dikkat edin. (...) Kötü kitaplar zihin için zehir mesabesindedir, aklı harap eder (2005:40).

Schopenhauer diğer taraftan da kitaplara zihnin özü/hülâsası olarak bakar, o yüzden her zaman sohbetten daha değerlidirler. Sıradan insanların yazıları sırf bu *insan zihninin mükemmel örneği* olmalarından ötürü, öğretici, okunmaya değer ve eğlendiricidir. Sıradan insanı anlayabilmenin koşulu ona göre sohbetten değil, yazdıkları yazıları okumaktan geçer (2005:43). Schopenhauer, Lichtenberg'den aşağıdaki alıntıyı aktarır:

> Dünyada kitaplardan daha tuhaf satış metalarına rastlamak galiba imkânsızdır: Anlamayan kimseler tarafından basılır, anlamayan kimseler tarafından satılır, anlamayan kimseler tarafından okunur, hatta tetkik ve tenkit edilir. Şimdilerde ise artık onları anlamayan kimseler kaleme alınmaktadır (47).

Schopenhauer'ın okumaya ve kitaplara ilişkin anlatısı provokatiftir. Edebiyat araştırmacıları ya da edebiyatla yakın olanların yani iyi okurların genellikle elde ettikleri bilgiyle gurur duymaları karşısında aslında bu metinleri oluşturan, önemli ve değerli metin yazarlarının hayatlarının ne kadar çilekeş, yoksul ve zor geçtiğine değinir (2005:49-50).

Manquel'e göre okuma aslında sadece bir yazılı metnin ele alınıp okunması değildir. Bir sayfanın üzerinde yazılı harfleri okumak onun girdiği kılıklardan yalnızca bir tanesidir. Artık var olmayan yıldızların haritasını *okuyan* bir gökbilimci; ormanda hayvanların ayak izlerini *okuyan* zoolog, kazanacak kâğıdı oynamadan önce ortalığın hareketlerini *okuyan* kâğıt oyun-

cusu; koreografın notlarını *okuyan* dansçı ve dansçının sahnedeki hareketlerini *okuyan* izleyici; örülmekte olan bir halının karmaşık desenini *okuyan* dokumacı; bebeğin yüzündeki ifadeleri *okuyan* anne ve baba. Hepsi işaretleri çözümleyebilme ve anlaşılır kılma eylemini kitap okuruyla paylaşıyorlar. Bu eylemlerin hepsinde anlamı ortaya çıkaran okurdur (Manguel, 2002:19). Smith ise şunları söyler:

> Okuma insanların kitapları ve başka yazılı metinleri yorumlama tarzlarından daha ötede bir şeyi ifade eder. Dahası bu kavram, insanların kendi etrafındaki semboller, mitler ve ideolojiler yelpazesini anlamlandırmasını sağlayan etkin süreçleri kavrar. Çoğu zaman kültürün aynı unsurları (örneğin, kitap, televizyon programı) ya da aynı olaylar (siyasal skandal, sporla ilgili çekişme), farklı insanlar tarafından farklı biçimlerde okunacaktır (2005: 155):

Hayatın içinde farklı farklı okumalar yaparız. Bu anlamda *okumak* geniş bir alanı kapsar: Bir film veya bir tabloyu anlamaya çalışmak da *okumaktır*. Yani, hayattaki bütün işaretlerin ifade ettiği şeyi anlamaya çalışmak, yorumlama çabası okuma eyleminin içindedir.* J.B. Pontalis bu duruma *okuma türleri* adını veriyor: "Bir yüzü okumaya çalışırız, boydan boya çözebileceğimiz, hiçbir şey saklamayan bir açık kitap gibi olmasını isteriz. Bir yüzü okumak düşünceleri okumaya çalışmaktır" (Pontalis, 2001: 81). Hayatın içinde bu anlamda çok çeşitli okumalar yaparız: Bir haritayı, röntgen filmini, futbol ve teniste rakibin oyununu, bir tabloyu. Pontalis, bu okumalar arasındaki farkı şöyle aktarıyor:

> Kitap okumak diğer okumaların tam tersidir. Bir kitap okumak, kendini onun tarafından sürüklenmeye bırakmak, bir çifte yabancılaşma -tuhaflaşma- ve sahip çıkma hareketi içinde bilinmeze doğru sürüklenmeye razı olmak, işaretleri çözmeyi, imgeleri yorumlamayı unutmak demektir (2001:81).

Pontalis için okumak, kimi zaman unutmaya (aile, çevre), kimi zaman çılgın maceralara (bilinmeyen ülkeler, aşk gibi) açıl-

---

*) Okuma kavramı R. Barthes ve semiyoloji/göstergebilim dil bahsinde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

maktır (82). Her metin okurunu arar. Her okur da okuduğu metinle birlikte aslında yeni bir metin yazmayı dener. Bu anlamda Maurice Blanchot'a göre okumak, kendi içimizde bir yerlere ulaşmak demektir; bir yerlerden kalkıp başka bir yerlere yanaşmak, değişik uğraşlardan sonra yine kendimize dönmek (Blanchot, 2000:5-6). Ama aynı zamanda okumak tıpkı bir kilidi açmaya benzer. Okumak bir açma, bir açılım, bir açıklamaysa eğer, aynı zamanda da -eğer istersek- çevirip kapama, kapanma, kapalı kalma durumudur (7). Dolayısıyla okumak kimi zaman bir gezinme kimi zaman da bir kapanma halidir; okur bu ikisi arasında özgürce dolaşır.

YAZI-OKUR İLİŞKİSİ VE GÜNÜMÜZ

"Geçmiş yazılmıştır, gelecek okunacaktır, bunu söyle de söyleyebiliriz: Geçmişte yazılmış olan gelecekte okunacak, ama yazı ile okuma arasında hiçbir 'şimdi' -varoluş- ilişkisi kurulamayacaktır"

(M. Blanchot)

Okuma'nın çeşitli aşamalardan geçmiş tarihsel bir serüveni var, değişip dönüşen bir ilişkidir bu. Önceleri kalabalıklar içinde sesli yapılan okuma, daha sonra, kişisel/özel alanda gerçekleşen bir eyleme dönüşür. Bu yüzden ilk metinler (edebi olsun olmasın) konuşma diliyle yazılmışlardır. Yazar okurla konuşur gibidir. Giovanni Boccaccio *Decameron Hikâyeleri*'nin girişinde şöyle seslenir:

> Sizin duygulu, acımalı olduğunuzu düşünüyorum da, girdiği her evden canlar alan korkunç veba salgınının uyandıracağı çağrışımlar nedeniyle bu 'giriş'in üzerinizde bırakacağı bezginlik, sıkıntı gibi olumsuz etkilerden çekiniyorum sevgili bayanlar. Amacım gözlerinizin önünde geçmişin acıklı sahnelerini canlandırarak bu kitabı okumanızı engellemek değildir. Tam tersine bu hüzün verici girişten sonra sergileyeceğim şeyleri bize daha hoş, daha sevimli kılmaktır (Boccaccio, 1984:25).

Okuma eyleminin toplu olarak/sesli yapılması, aslında yazarların yazma eylemleriyle de ilintili bir şeydi. Yazarlar yazılarını bu

sesli okumaya yönelik tasarlamaktaydı. Hâttâ kimi yazarlar kitaplarını yazma sürecini de okurla da paylaşıyorlardı. Dante Alighieri'nin *İlahi Komedya*'yı böyle okuduğu bilinir. Dolayısıyla önceleri okuma eylemi bireysel bir edim olarak çıkmıyor karşımıza. 14. yüzyıldan, geç 19. yüzyıla kadar, bir kitabın çevresinde toplanarak okuma seanslarının sürdüğünü biliyoruz.

Okuma alışkanlığı fiziksel ve maddi bir değişimdir. Başlangıçta anlamın oluşması için metnin sesli okunması gerekiyordu. Sessiz, gözle takip edilen okumaya geçiş ise tarihsel bir serüvendir. Bu değişim bütün Ortaçağ boyunca devam eder. İçinden okumayı 7. ve 9. yüzyıllarda sadece manastırların yazıcıları *(scriptoria)* yapmaktaydı. 12. yüzyılda bu alışkanlık okullara ve üniversitelere girdi ve iki yüzyıl sonra, lâik soylular sınıfı, içinden okuyanlara katıldı. Öte yandan, Antik Yunan'da İ.Ö 6. yüzyılda *içinden okuma* alışkanlığı başlamıştı (Chartiers, 1998:2008).

Yüksek sesli okumadan sessiz okumaya geçiş sanıldığı kadar basit bir dönüşüm değildir. Ancak 16. yüzyıldan itibaren sessiz okuma dönemine geçilebilmiştir. Bu, okuma pratiklerinde köklü bir dönüşümdür. Sessiz/içinden okuma, bireyselliğin öne çıkışı, yalnızlığın değerli kılınışıdır. Okuma uğraşında bir diğer önemli değişim aslında rulo kitaptan kodeks'e geçişte yaşanmıştı. Rulo kitap iki eli işgal eden bir okumaydı; oysa kodeks insan bedenini serbest bırakır. Böylelikle kitap masanın üzerine konarak okunabilmeye başlandı (1998:213).

Toplum önünde yapılan okumalarda amaç, metni halka taşımak olduğu kadar toplumu da yazara taşımaktı. Kimi yazarlar, bu sesli okumalar ertesinde, metinleri üzerinde düzetmeler yapmaktaydılar. Moliere'in oyunlarını hizmetçisine okuduğu; Jean Jacques Rousseau'nun da saatler süren okuma seansları yaptığı biliniyor. Bu seanslar (1768) Paris'in soylu ailelerinin evlerinde gerçekleştirilmekteydi. Metnin trajik yerlerindeyse insanlar gözyaşlarını tutamayıp ağlayabiliyordu. 19. yüzyıl, Avrupa genelinde, yazar dinletilerinin yaygın olduğu bir dönemdir (Manguel, 2002:296-301).

Teknoloji ilerledikçe, metinlerin çoğalmasındaki kolaylık, okuryazarlığın artışı, eğitim alanlarının genişlemesi, okuma merakının artması, kitap ve okuma arasındaki ilişkiyi de değiştirip dönüştürdü. Kimi otobüste, kimi dolmuş beklerken, kimi bir parktaki bankta, kimi bir kütüphanenin sessiz ortamında, kimiyse evinin herhangi bir köşesinde ya da bilgisayarın başında okuyabilmektedir.

Günümüzde görselliğin, dolayısıyla seyretmenin egemenliğindeki bir hayatın içindeyiz. Anlamlandırma haritamızın temelini görsellik oluşturmaya başladı.

> (...) ve yaşam, hızla gitmekte olan bir arabanın içinde geriye doğru bakan bir çocuğun gözünde kayan, her an geçmişe eklenen izlenimler yığını gibi hep geride bıraktığımız şeydir. Bu nedenle yavaş yavaş büyümeyiz. Durduğumuz ve şimdi geride artık durgun duran baktığımız an *büyümüş* olduğumuzu fark ederiz. Bunun içindir ki bizi *büyümüş* kılan aslında yaşamın kendisi değil, imgelerdir ve bu imgeleri okuduklarımızdan ediniriz büyük ölçüde. Yalnızca bazı anılarımızdan değil, bazı kitaplardan ve bazı şiirlerden sonra da eskisi gibi olmamız artık mümkün değildir (Köksal, 2003:25).

Görsel alan yazıyı tehdit etse de her şeye rağmen insan hikâye anlatmaya devam ediyor. Dinleyen-okuyan- olduğu sürece de anlatmaya devam edecek. Anlatma ve dinleme, yazma ve okuma ilişkisi hayatın akışıyla ilintili bir serüven. Hayat değiştikçe, anlatıların içerikleri, okunma biçimleri de değişip dönüşüyor. Belki de emin olabileceğimiz tek şey, hayatı anlatarak yaşamaya devam edeceğimiz.

4. BÖLÜM:

DİL:
BABİL'E ÖVGÜ

"Hiçbir şey lisan kadar bir ağaca müşâbih değildir. Lisanlar -tıpkı ağaçlar gibi- mevsim mevsim rengini kaybeden ölü yapraklarını dökerler ve tazelerini açarlar. Lisanın yaprakları kelimelerdir."

(A. Haşim)

"Su içinde yaşayan balığın ıslak olduğunu bilmemesi gibi, uykudayken bile dili kullanıp belki de farkına gerektiğince varamayan insanoğlunun dil kullanımı dilciler için hep ilginç bir çalışma alanı olmuştur."

(G. Doğan)

"Dil bir iletişim aracı değildir, kendine özgü bir biçimde o da çıplak hale getirir -dışlar-; bu durumu sadece ılımlı hale dönüş-

türebiliriz, yani bu 'dışarının' dolambaçlı oyununu kullanarak, hep eğilim çizgisinde yer alan bu dışarı durumu, oyuna getirilen değil, oyuna götürendir: Bu dil oyununun, 'oyun icabı' ne yönü kalmıştır artık, ne konumu."

(M. Blanchot)

Agustinus'un "Öyleyse zaman nedir? Eğer kimse benden bunu sormasa biliyorum; ama soran kişiye açıklamak istesem bilmiyorum," sözlerini Wittgenstein dile uyarlayarak şöyle der: "Dil nedir peki? Kimse bana sormayınca biliyorum, birine açıklamaya kalkışınca da, bilmiyorum" (Wittgenstein, 1998:66, Uygur, 1984:7). Dil, insanın oynadığı en güzel oyunlardan biri. Bu öylesine bir oyun ki, her daim içindeyiz, çoğu zaman oynadığımızın bile farkında olamayacak kadar, yani '*su içindeki balık*' misâli yaşıyoruz dil ile olan ilişkimizi.

Barry Sanders insanın konuşma ve dil macerasını tartıştığı *Öküzün A'sı* kitabında, Saussure ve Wittgenstein başta olmak üzere dil felsefecilerinin, sonuçta geldikleri noktanın dilin *şaka*'cı yanını anlamak olduğuna dikkatleri çeker. Şaka denen uçucu kültürel eğilimin dil üzerindeki hakimiyeti, *şaka* kavramı üzerinde ciddi şekilde durmayı gerektirir ona göre (Sanders, 1999:86-87).

> Ne olursa olsun, dil sürekli kendi şakalarını yapar ve hem konuşmacıyı hem de okuru aynı biçimde kandırır. İnsanlar her sözün mutlaka gerçek olduğuna inanarak dile sonsuz güven duyarlar. Yani insanlar, yazılı olsun sözlü olsun, cümlelerine öyle büyük bir önem verirler ki, sonunda bu cümlelerin gerçeğin kendisi olduğuna inandırırlar kendilerini. Bir ağacı; ister en şiirsel, en metaforik dille, ister en kesin, en bilimsel ayrıntılarla betimleyelim, bu betimleme aracılığıyla *bildiğimize* inanırız (Sanders, 1999:86).

Dil ve insan arasındaki ilişkiyi umutsuz âşıklara benzeten Sanders, şöyle devam eder:

> Yoksa nasıl olur da koca koca adamlar *Kral Lear*'i okuduktan sonra gözyaşlarını tutamazlar? Hatta oyunu fazlasıyla acılı, bunalımlı ve umutsuz bulan 18. yüzyıl halkı oyunun sonunu yeniden yazmıştı. (...) oyunun dili, kulağa adeta bir şarkı gibi geliyor. Ama Lear gerçekten kral değil, Cordelia ise, yalnızca bir oyun karakteri. Lear

bizi ne kadar etkilerse etkilesin, bu oyun kâğıt üzerinde bir çiziktirmeden başka bir şey değildir. Yine de okurlar dilin muhteşem gücünün bir kanıtı olarak son sahneyi okuduklarında ağlar, üzülür, öfke ya da pişmanlık dolu sözler sarf ederler. Bu sahne aynı zamanda aslında inanması en güç ve herkesi en zayıf noktasından vuran şakayı yapar: Okurların kâğıt üzerindeki o düşsel dünyaya, tıpkı dile daldığı gibi balıklama atlamasını sağlar (1999:87).

Dolayısıyla Saussure, Wittgenstein ve Sanders başta olmak üzere bir grup dilbilim felsefecisi, dilin en alaycı, en keskin şakasını ortaya koyarlar: Dilin sözle dünya arasında çok sağlam ve dolaysız bir köprü kurmuş *gibi* yaptığını ilan ederler. Bu *-mış* gibi yapma halini anladığımız andan itibaren (bu mümkünse eğer?) dille kuracağımız ilişki de başkalaşacaktır. Burada öncelikle, dil ile gerçeklik arasında kurduğumuz ilişkinin problemli bir alan olduğunun altını çizerek dilin doğasını anlamaya çalışmalıyız. Bu anlamda Nietzsche'de şaka yalanla yer değiştirir. Ona göre dil baştanbaşa yalan söyler, biz bu yalanları asla fark etmez ve birbirimizi bu dilin içinde *mucizevî* bir şekilde anlamaya koyuluruz (Nietzsche, 1998:55-66).

> Çeşitli diller yan yana konduklarında gösterirler ki, sözcüklerde söz konusu olan, hiçbir zaman doğruluk, hiçbir zaman yerinde bir dile getiriş değildir; öyle olsaydı, bu kadar çok dil olmazdı. (...) Şöyle bir insan düşünülebilir: Bütünüyle sağırdır ve hiçbir zaman bir ses ve müzik duyumu almamıştır; şimdi, ses dalgalarının kum üzerinde yarattığı izleri görür, bunların nedeninin titreşen teller olduğunu bulur ve artık, insanların *ses* dedikleri şeyi bildiğine yemin eder hâle gelir. Işte, hepimizin dil karşısındaki durumumuz budur. Ağaçlardan, renklerden, kardan ve çiçeklerden söz ettiğimizde, şeylerin kendileriyle ilgili bir şeyler bildiğimize inanırız. Oysa elimizdeki şeyler eğretilemelerden başka bir şey değildir. (...) Dilin ortaya çıkışı hiçbir zaman mantıksal bir yol izlemez (1998:58).

Dil, ister şakacı ister yalancı olsun insanın hayatı anlama ve anlamlandırma çabasının bir ürünüdür. Ortak anlam dünyasının oluşması, simgeler üzerinde ortak bir kavrayışın oluşturulmasıyla gerçekleşir. Her sözcük, ancak ait olduğu dil sistemi içinde anlamlıdır. Dolayısıyla topluluğun bütün üyelerinin anlamlandırma

pratiklerindeki konvansiyonlar, aynı dili konuşabilme becerisini yaratır. Bu anlamda her dilin kendine ait simge düzeni bulunur ve bizler bu düzenin içinde hayatı anlamlı kılarız. Bir dilin içinde(n) düşünmek, bir kavrayış biçimini ifade eder; yani her dil, dünyayı bir başka şekilde bölümler ve anlam dünyalarını ona göre kurar.* Eagleton da gerçek anlaşmanın sadece dille gerçekleşmediğini anlamamızı ister.

---

*) Yeni kelimeler dile önerilir, kullanıma girip girmemesi, yani kabul edilip edilmemesi zamana ve içine doğdukları topluluğun zihniyet dünyasına kalmış bir şeydir. Kimi kelimeler şanslı, kimileriyse değildir. 70'li yıllarda dilin içindeki eski/yabancı kelimelerin ayıklanıp yerlerine yeni Türkçe kelimelerin getirilmesi çabasında bu deneyim çarpıcı bir biçimde yaşandı. Örneğin *edebiyat* kelimesi yerine *yazın* önerildi. *Yazın* kelimesi yaygın bir kullanım alanına giremedi, neden? Çünkü böyle bir kelimeye ihtiyaç yoktu, *edebiyat* görevini yeterince iyi bir şekilde yapmaktaydı. *Çabuk* kelimesi yerine Bülent Ecevit'in önerdiği *ivedi* kelimesi o yılların kültürel/politik ortamında kabul gördüyse de, yavaşça dilimizden çekildi. Doğrusu, kelimelerin yaşaması, onları sevip sevmemekle çok ilgili gibi duruyor. Kelimeleri sevdiğimizde ona sahip çıkıyoruz. Bu sevgi elbette kelimeyle girilen ilişkide ortaya çıkıyor. Derdinizi anlatan bir kelime, tınıları yabancı gelmeyen bir kelime, hayatın içinde bazı-su kadar birbirimize yakın olduğumuz bir kelimeye sahip çıkıyoruz ve seviyoruz. 70'li yılların ikinci çeyreğinde *cevap* yerine *yanıt* daha öztürkçe olduğu gerekçesiyle önerildi. Uzun yıllar her *yanıt* yazışımda, *cevap*'tan özür diler gibiydim. Yıllar içinde dilin içindeki bu eski kelimelerin ayıklanması fikrinin yanlışlığını kavradığımda, *cevap* kelimesini ve diğer kovulmuş kelimeleri hatırlamaya çalıştım. Ama *yanıt*, gündelik hayatımın bir yerlerinde hâlâ duruyor. Kimi zaman yanıtlıyorum, kimi zaman da cevaplıyorum. Her ikisinden de memnunum ve seviyorum. Bir toplumun kelimelerine ihanet etmemesi gerekiyor. Her kelime, hayatımızdan giderken yanında o kadar çok şeyi de alıp götürüyor ki, yoksullaşıyoruz. Kelimeler de bizi, öyle cezalandırıyor. Umberto Eco bir metninde İtalya'dan örnekle bu durumu açıklar. Dilin istediği yere gittiğini yukarıdan hiçbir buyruk almadığına vurgu yaparak faşizm döneminde İtalya'daki gündelik dilde önerilen ve yasaklanan kelimelerin macerasını anlatır: "Biz İtalyanlara *bar* yerine *mescita* ('içki evi'), *cocktail* yerine *coda di gallo* ('horoz kuyruğu'), *goal* yerine *rete* ('ağ'), *taxi* yerine *auto pubblica* ('kamu taşıtı') dedirtmeye çalışıldı ve dil bunu benimsemedi. Sonra, *chauffeur* yerine *autista* ('sürücü') gibi uçube bir sözcük, kabul edilemez bir arkaizm önermiş ve dil bunu kabul etmiştir. Belki de *autista* sözcüğü, İtalyanca'nın yabancı bir sesten kaçınmasını sağlıyordu. Dil taxi sözcüğünü korudu, ama zamanla, hiç olmazsa konuşma dilinde, onu *taksi*'ye dönüştürdü" (Eco, 2006:23). Mustafa Ekmekçi, dilimizde yer alan kimi sözcüklerin vaktiyle kimler tarafından önerildiğini aktardığı yazısında, geometri ve askeri terimlerin bir kısmının Atatürk tarafından dile kazandırıldığını yazmıştı yıllar evvel: Artı (zâit), eksi (nâkıs), çarpı (zarp), bölü (taksim), yatay (ufkî), dikey (amudî), yüzey (satıh), açı (zaviye), dar açı (zaviye-i hadde), üçgen (müselles), teğet (mümas), eşit (müsâvi), türev (müştak), ters orantı (makûsen mütenâsip), pay (süret), payda (mahreç), izdüşüm (mürtesim); askerlik terimleri ise, asteğmen, teğmen, üsteğmen, subay, yarbay, albay, tümen, tuğay, er sözcükleridir. Atatürk aynı zamanda kimi arkadaşlarının soyadlarını veriyor: İnönü, Conker, Peker gibi. İsmet İnönü'nün Türkçe'ye önerdiği sözcük ise gelenek (an'ane)dir; Falih Rıfkı Atay'ın ise, akaryakıt, savunma (müdafaa), aralık, (kânun-u evvel) sözcüklerini dilimize katıyor. Hıfzı Veldet Velidedeoğlu: Medeni Kanun (Yurttaşlık Yasası), üstsoy (usül), altsoy (fürug); Nadir Nadi: Dışalım (ithâlat), dışsatım (ihrâcat); Melih Cevdet Anday: Sözcük (kelime); Nurullah Ataç: Örneğin (mesela), ilginç (enteresan), söyleşi (musahabe); Ali Püsküllüoğlu: Özanlatı (üslup), özyapı (karakter); Aziz Nesin: Umar (çare), gülmece (mizah) sözcüklerini dilimize katıyorlar (Ekmekçi, 21 Nisan 1992, *Cumhuriyet*).

> Eğer bir aslan konuşabilseydi, onu anlayamazdık, yabancı bir dil konuştuğu için değil (her zaman çevirtebilirdik), dili onun yaşam biçimi olarak, bize kesinlikle ulaşamaz olduğu için. Siz de hayatınızı dört ayaküstünde kükreyerek ve çiğ et peşinde koşarak geçirseydiniz, bizim gibi varlıklar için anlaşılır bir biçimde konuşuyor olmazdınız (Eagleton, 1990:50).

İnsanlar sözcüklerin ve deyimlerin yaklaşık anlamları üzerinde uzlaşımışlardır. Tarihsel bir kendiliğindenliktir bu. Kimsenin kimseye müteşekkir olmadığı bu ilişki, dil'e aktarılmış ödünlerin varlığında gizlenir (Şenel, 1991:63). Ernst Cassirer'e göre de dil, bir uzlaşmadan, bireylerin buluşup anlaştığı bir *sözleşme*'den oluşur; resmi ve sivil/toplumsal hayat zaten bir *toplumsal sözleşmeye* dayanır. Bu sözleşme, tıpkı anlam ve önemini sadece hukukun ve devletin anlamlı ve önemli sayıldığı bir ortamda bulunan bir sözleşme gibidir. Dil de tıpkı toplumsal hayattaki diğer sözleşmelerde olduğu gibi uyulması gereken kuralların içinde kendisini var eder (Cassirer, 2005:79).

Dil, insanın varoluş şeklinin ifadesidir. Hayatımızın her ânına refakat ettiği için, insan ve dil arasında çok sıkı bir bağ oluşur. Böylece dil, sadece birbirimizi anlamanın temel araçlarından biriymiş gibi dursa da, aslında, yaşama evrenimizdir. Heidegger'de dil, bu anlamda *varlığın evi*'dir. Dil'e duran Varlık, daima çeşitli konuşma nüanslarına göre değişiklik gösterir. Dilin kullanımı yoluyla, insan hayatını oluşturan fırsatlar hem neşe, hem de hüzün saçar. Dünya temsil edilemez; yalnızca dil vasıtasıyla var olması gerçekleştirilir (Murphy, 2000:39). Dil böylece varlık ve varolanla ilgili birçok sorun için çıkış noktasıdır. Adlandırmak ilginç bir serüvendir. Ad veren, kendisinin sahip olmadığı bir şeyi başkasına verir. İnsana, adından daha yakın bir şey yoktur ama bunu bir başkası ona verir. Verilen ad, bu anlamda kişinin özdeşliğini böler, çünkü bu özdeşliği sağlayan bir başkasıdır. Öbür yandan, yan adı veren kişi açısından ise, ad verme, bir vericilik ve bir sunma olarak, başkasını konuk etme gibidir. Ad veren adı verileni böylece kendisine ait olmadığı ortaya çıkan bir *sözcükle ağırlamaktadır. Dil varlığın evi* (Heidegger) ise, ad veren, adı alanı bu evde konuk etmektedir (Sözer, 1997:262-263). Biz bir dilin içine doğarız, tıp-

kı bir ailenin içine doğduğumuz gibi. Dilin bize verdiği imkânlar, sınırlar içinde anlam dünyamızı var ederiz. Bu bağlamda dil sadece günlük ilişkiler için teknik bir araçtan ibaret değildir. Şemsettin Sâmi de* *Merâmımızı anlatmak için kullandığımız her türlü araca dil denilmesi gerektiğini* söylemişti (Sâmi, 1997:9-11). Babil Söylencesi, insanlığın tek bir dil içinde meramını anlattığı döneme işaret eder. Herkesin herkesi aynı dilin içinden anladığı bir zamandır bu. Ancak bir gün bu büyü bozulur:

> Ve bütün dünyanın dili bir ve sözü birdi. Ve vâki oldu ki, şarka göçtükleri zaman, Şinar diyarında bir ova buldular ve orada oturdular. Ve birbirlerine dediler: Gelin, kerpiç yapalım ve onları iyice pişirelim. Ve onların taş yerine kerpiçleri ve harç yerine ziftleri vardı. Ve dediler: Bütün yeryüzü üzerine dağılmayalım diye, gelin, kendimize bir şehir ve başı göklere erişecek bir kule bina edelim ve kendimize bir nam yapalım. Ve adem oğullarının yapmakta oldukları şehri ve kuleyi görmek için RAB indi. Ve RAB dedi: İşte, bir kavimdirler ve onların bir dili var; ve yapmaya başladıkları şey budur; ve şimdi yapmaya niyet ettiklerinden hiçbir şey onlara men edilmeyecektir. Gelin inelim ve birbirlerinin dilini anlamasınlar diye, onların dilini orda karıştıralım. Ve RAB onları bütün yeryüzü üzerine oradan dağıttı; ve şehri binâ etmeyi bıraktılar. Bundan dolayı onun adına Babil denildi; çünkü RAB bütün dünyanın dilini orada karıştırdı ve RAB onları bütün yeryüzü üzerine oradan dağıttı (Kitab-ı Mukaddes; Porzing, 1986:5).

Tanrı, insanların aynı dili konuşurken yarattığı bu gücü, dilleri ayrıştırarak/farklılaştırarak kırar. Farklı dillerin konuşulması, *bir dilin diğer bir dil içinde anlaşılma çabasını/serüvenini* başlatmış olur: Yani, tercüme. Yeryüzüne farklı dillere sahip olarak dağılan insanlık başka yaşam biçimleri inşâ etmeye başlar. Babil hakkında Baudrillard şu yorumu yapar:

> Neyse ki Tanrı, dilleri ayırarak, insanlar arasında karışıklık tohumları ekerek duruma el koydu. Çünkü dillerin ayrılması, ancak anlam ve iletişim bakımından bir yıkımdır. Dilin kendisi bakımından, dilin zenginliği ve özgüllüğü bakımındansa insanları cezalan-

---

*) "Dil terimi, yalnızca ağız ve dil ile telaffuz olunan sedâlardan oluşan sözlerle sınırlı olmayıp, doğa bilimciler de, çeşitli işaretlerle gerçekleştirilen merâm anlatmaya dil ve lisân-ı taklîdî adını verirler" (Sâmi, 1997:11).

dırmak olan gizli amacına rağmen Tanrı'nın bir lütfudur. Ama kim bilir? Belki de bu, Kadiri Mutlak'ın bir kurnazlığıdır. Dillerin tümü, hiçbiri dışarıda kalmaksızın tümü, güzelliklerini ancak, karşılaştırılamaz, birbirlerine indirgenemez olmalarından alır. Bu ayrım aracılığıyla çekiciliklerini kazanır, bu ötekilik aracılığıyla derin bir şekilde sırdaş bir nitelik alırlar (Baudrillard, 1998:108-109).

Foucault *Kelimeler ve Şeyler*'de dil'in, Tanrı tarafından insanlara verildiği ilk biçimiyle şeylerin mutlak kesin ve şeffaf işareti olduğuna değinir. Adlar, işaret ettikleri şeylerin üzerine konmuşlardır. Bu şeffaflık, insanları cezalandırmak üzere ona göre de Babil'de tahrif edilmiştir. "Diller önce, dilin birinci varlık nedeni olmuş olan bu şeylere benzerliğin silinmesi ölçüsünde ayrıldılar ve birbirlerine uymaz hale geldiler," diyen Foucault, Tanrı'nın verdiği cezayı insanlığın unutmasını istemediğine işaret eder. Çünkü bu dil, Tanrı'nın halkıyla olan eski birliğini anlatmaya yaramaktadır. Tanrı kendini dinleyenlere bu dilden hitap etmiştir (Foucault, 1994:66-67). Yani, Babil Söylencesi, Foucault'da farklı dillerin doğuşu olmaktan çok, dil ile adlandırdığı şeyler arasındaki kopuşa gönderme yapar. Dil, Babil'le birlikte ilk zamanlardaki şeffaflığını yitirmiştir. Bu anlamda tek bir doğa ve pek çok dil vardır artık (66-68).

İnsanlar, Babil sendromunu yenmek için çeşitli girişimlerde bulunurlar: Bunlardan en önemlisi değişik ulusal dillerin yerine, ortak bir dil arayışıdır. Polonyalı araştırmacı L.L. Zamenhof tarafından ortaya atılan *esperanto* en çok bilinenidir. Leibniz'in *ars combinatoria*'sı ise, felsefî ideal dil projeleri içinde en iddialı olanıdır. Diğerleri bilinenlerse *ido, veltparl, volapük, ro, gloro, monlig*'dir. Nermi Uygur bunlara *umut* dilleri adını verir (Uygur, 1984:77; Altınörs, 2003:15-16). *Esperanto* dilinde dergi ve gazete çıkarma çabaları yaygınlık kazanamaz. Ortak dil arayışı serüveninin başarısız kalmasının nedenlerinin başında yaratılan dillerin *sentetik* olması yatar: Ortak bir yaşantı/kültürün içinden çıkmadığı için dil yaşayan bir şey olmaktan çıkıp, teknik bir araç konumundadır. Oysa ortak anlam dünyaları, yaşantıların, yani gündelik paylaşımların içinden çıkar. *Esperanto* ya da diğer ortak dil arayışları bu sebeple yaygınlık kazanamamıştır. Esperanto'yu kullanmaya çalışanların da kendi kültürlerine uyarlama çabaları

olmuştur örneğin, Orta Avrupa Esperantosu ile Asya'da kullanılan Esperanto birbirinden çok farklıdır. Altınörs, 'ortak dil' yaratma serüvenlerine ilişkin şunları aktarır:

> Yapay ya da ideal dil terimleriyle kastedilen, global dil birliği sağlama ülküsüyle icat edilmiş, tarihin ürünü olmayan dillerdir. Bu dillerin icat edilmesindeki motifler değişkendir; Dinî, felsefî, romantik, pragmatik, vs. Örneğin XIII. yüzyılda Ramond Llull, tüm insanların Hristiyanlığa iman etmesini sağlamak amacıyla *ars manga* adını verdiği kusursuz bir dil projesi geliştirmiştir. XV. yüzyılda ise Memet Muhiddin'in Babil Kulesi mitosundan esinlenerek 'Babiliyen' diye adlandırdığı romantik bir yapay dil projesi üzerinde çalıştığı bilinmektedir. Aslında Mors alfabesinden gemici düdüklerine, trafik ışıkları gibi dizgeler de birer *işaret dili* örnekleridir (Altınörs, 2003:16).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Birleşmiş Milletler tarafından yapılan araştırmada yeryüzünde kullanılmış ve kullanılmakta olan 2.796 dil olduğu saptanmıştır. Günümüzde ise bu sayının 5-6 bin bin civarında olduğu sanılıyor. Bu dillerin pek çoğu hızla tükenirken, pek çoğu da küçük gruplar/topluluklar/kabileler tarafından kullanılmakta. Bunlardan biri Pasifik Cumhuriyeti Yanatu Adası'nda, bir veya iki kişi tarafından kullanılan *Aaro*'dır (*Cumhuriyet*, Bilim Teknik, 1996). Türkçe, İspanyolca, Urduca, İbranice, vb. gibi tek tek dillere 'doğal dil' adı veriliyor; Akdeniz kıyılarında konuşulan ve Fransızca, Arapça ile İspanyolca'nın karışımı olan Sabir dili gibi dillereyse 'karma dil' denilmekte. Günümüzde herhangi bir topluluk tarafından kullanılmayan Eski Yunanca, Latince, Hititçe gibi dillereyse 'ölü diller' adı verilmekte (2003:15).

Konfüçyüs, dil ile hayat arasındaki ilişkiyi önemseyen düşünürlerin başında gelir. Ona göre iyi bir yönetim ancak iyi bir dil kullanımıyla gerçekleşir. Çin'de kadınlar, iki bin yıl boyunca kızlarıyla *Nuşu* denen bir gizli dili paylaşıyorlar. Kadınlar ve kızları arasında kullanılan bu dil, ne oğullar ne de eşleri tarafından bilinmiyor; böyle bir dilin konuşulduğunun farkında bile olmuyorlar. *Nuşu* dili giderek işlevini yitiriyor ya da hayat pratiklerinin geldiği evrede deşifre oluyor. Şimdilerdeyse, bu dili yeniden hatırlamaya ve canlandırmaya çalışıyorlar. İkibin yıl süreyle kullanılan bu dil, nasıl bir ihtiyacın ürünüydü acaba? Diğer kültür-

ler/diller için bu olgu anlaşılmaz olarak kalmaya mahkûm. Anlamaya çalışabiliriz, ama hiçbir zaman onu kullanan Çinli kadınların hangi şartlarda ve hangi ihtiyaçlar doğrultusunda bu dili oluşturduklarını ve bu gizliliği nasıl sürdürebildiklerini bilemeyiz. Ortega y Gasset, pek çok toplulukta *Nuşu* örneğinde olduğu gibi erkekler ile kadınların farklı diller oluşturmuş olduklarına dikkat çeker. 3000 yıl öncesinin bilgisine göre, Sümer-Akad kentlerinde iki dil vardır: Erkeklerin kullandığı *Eme-Ku*, kadınların kullandığıysa *Eme-Sal*'dır (Gasset, 1999:222).

Nermi Uygur dili, insanın bütün evrenle karşılaşması olarak görür ve her dil, ona göre belli bir karşılaşmanın olup bittiği ortamdır. Bu yüzden, bu karşılaşma her dilde başkadır. Her dil, evreni kendince dile getirir; evren her dilde, o dilce yansır (Uygur,1984:76). Dil kendimizi var edebildiğimiz yerdir. *Nasıl düşünüyorsak dil odur; dil nasılsa öyle düşünürüz* (Şenel, 1991:64). Dilin sahip olduğu imkânları ya da imkânsızlıkları da dille anlatabiliyoruz. Anlatamadığımız yerlerdeyse, kendimizi *dilsiz* hissediyoruz. Ancak, insan bir şekilde derdini anlatmanın yollarını buluyor. O yüzden dil, her çağ ve koşulda kendi imkân ve imkânsızlıklarının içinden iş görmemizi sağlıyor. Birbirimizi anlama macerasında elimizdeki en güçlü oyuncaklardan biri olarak dil, yüzyıllardır oyun alanında. İnsan var oldukça da hiç bitmeyecek bir oyun bu.

ANADİL

"Her zaman ve son elde anadil olan dil, dilbilgisi kitaplarından ve sözlüklerden değil, insanların söylediklerinden öğrenilir."
(O. y Gasset)

"Doğulan yurt, yaşamın eğretilemelerinden biridir."
(Pontalis)

Ahmet Haşim, *İkdam* gazetesinde yer alan -Eylül 1929- *Dillerin Karanlığı* başlıklı yazısının bir bölümünde şunları aktarır:

> Sırf zevkim için sekiz gün kaldığım güzel İtalya'da, etrafımda tabii, yalnız İtalyanca konuşulduğunu işittim. Bu beni hayli rahatsız

etti. İlk günler bir tek kelimesini anlamadığım bu lisanla konuşanların sesleri, benim için at kişnemesinden veyahut çaylak ıslığından hiç farklı değildi. Muhataplarımın söylediği şeylerde bir mânâ olabileceğine akıl erdiremiyordum. Benimle konuşanlar da, dillerini anlamayan bir adamda akıl ve idrak olabileceğine zerre kadar ihtimal veriyor görünmüyorlardı. Fikirlerimin, hislerimin birçoğunu almış, anlaşabilmek ümidiyle arzularımı en iptidaî bir dereceye kadar indirmiştim. O kadar iptidaîleşmiştim ki, bana bir şey söylemek istenler, bir hayvana dert anlatmak için yapılan sesleri ve işaretleri kullanıyorlardı. Sanki insandan kediye istihâle etmiştim.

Sokakta, mağazaların tabelâları, duvar ilânları da başka bir işkence. Lâtin harfleriyle yazılan bu yazılara insiyakî bir hareketle gidiyor ve tabiî bir anlaşılmaz lehçeye vuruyordum. Sanki ağzıma meyve diye koyduğum şeyleri çiğnemek isterken dişlerim, birden bir çakıl taşının sertliğine çarpıyordu. Anlamamazlıktan gözlerim yanmaya ve beynim acı acı sızlanmaya başlamıştı. Hiçbir şey görmemek, okumamak ve biraz dinlenmek için ilân kâğıtlarının yapıştırılmadığı boş bir yere, havaya, göğe bakıp yürümeğe başlamıştım.

Bundan anladığım: İnsan zekâsı dili icat etmemiş, dil zekâyı parça parça yaratmıştır. Yabancı bir dilin karanlığında insan, bir gün içinde hüviyetini kaybederek, hayvandan fark edilemez bir hâle geliyor (*İkdam*, nu. 11204, 22 Eylül 1929'dan der. Enginün ve Kerman: 2003: 281).

Hepimiz bir dilin içine doğuyoruz. Bir dilin içine doğmak, o dilin kavrayış ve anlam dünyası içinde olmak demektir. Çünkü hayat sadece kelimelerden oluşmuyor. Biz aynı dilin içinde kimi zaman çok az kelimeyle, çok şey ifade ediyoruz. Her kültür bu anlamda kendi ifade biçimlerini oluşturuyor. O nedenle de bir yabancı dilin içinde olmak, sadece farklı bir dille karşılaşmak değil, farklı bir *ifade kültürü*'nün* içinde olmak demektir. Bu ifade biçimleri bütün anlatıları kapsar. Giyim kuşamdan, yemek yeme

*) *İfâde etme*, Ortaçağ ve Rönesans Musevi ve Hıristiyan neo-platonizminin belli türleri için temel bir kavramdır ve Deleuze'a göre, Spinoza ile Leibniz'in felsefelerindeki denetleyici fikirdir. İfade etme bir açıklamadır: İfade edilmiş olanın geliştirilmesi, tek'in varoluşunun görünür halidir. Ama öte yandan, çoğulun ifadesi Tek'i içerir. Tek, onu ifade edenin içinde kalır, onu geliştiren tarafından damgalanır, onu ortaya seren her şeye içrektir; ifade etme, bu anlamda, bir içermedir (Clarac ve Feri, 1954'den akt. Bogue, 1996:117). *İfade kültürü*'nden kastım ise şu: Eğer bütün yapıp etmelerimiz Eagleton'dan yola çıkarak kültür ise, her kültürün kendine has ifadelendirme biçimleri vardır. Bu ifâde biçimlerinin toplamını *ifâde kültürü* olarak adlandırabiliriz.

tarzına, çocuklara olan yaklaşımdan* yazılı kültürle olan ilişkiye, dinsel törenlerden, eğlenme alışkanlıklarına kadar bütün yapıp etmelerimiz, içinde bulunduğumuz *ifâde kültürü* doğrultusunda gerçekleştirilir. Anlaşmak, iletişim kurmak bu anlamda karmaşık ilişkiler yumağının içinden çıkar. Aynı dili paylaşan insanlar arasında anlaşamama, iletişim kuramama nasıl mümkünse; farklı dilleri konuşan kimi insanların, kendi dilleri içinde kalarak, pekâlâ karşı tarafla iletişim kurmaları mümkündür. Anlaşmak bir yanıyla da güçlü bir isteme işiclir, ama sadece o da değildir. Hayat tarzlarının yakınlıkları, anlaşma alanlarının genişlemesine vesile olur: Hayatında ilk kez Vietnam'a giden birisi ile ülkesinden yirmi beş yıl ayrı kaldıktan sonra ilk kez oraya dönen birisi aynı havaalanında karşılaşırsa ne olur? İlk kez gidenin yirmi beş yılın hüznünü paylaşma becerisi varsa ve o duyguya ortaklık edebilecekse, anadilleri ne olursa olsun, bir üçüncü dilin içinden veya değil anlaşma zemini kurulur.** Dolayısıyla anlaş-

---

*) Farklı ülkelerde bulunmak, bir yanıyla da farklılıkları yakalama oyununun içinde bulmaktır kendimizi. İngiltere'de Devon Kasabası'nda (Eylül, 1998) bir sabah gezintisinde, çarşı içindeki bir banka oturup, gelen geçeni seyrederken en çok şaşırdığım şey, küçük çocukları olan ailelerin aynı zamanda da birkaç köpeğe sahip olmalarıydı. Karşıdan gelen arkadaşlarıyla selâmlaşıyorlar, çocuksuz olan eğiliyor, puset içindeki çocuğu seveceğini sandığım sırada, köpeğin başını okşuyor ve çocukla ilgilenmiyordu. Bu ilk aşamada benim için hayli şaşırtıcı bir görüntüydü. Bir hayvansever olsam da... İngilizler çocuklara kötü muamele yapıyor anlamına gelmiyordu elbette. Ancak bizde böyle bir görüntüyle karşılaşmak imkânsız. Hâttâ bebek sahibi olanların köpekleri olamaz. Belki de tamamen bir yanlış anlamanın içindeydim. Köpekle ilgili bir sorun vardı ve öncelikli konu oydu. Dışardan seyretmekle bir kültür ne kadar anlaşılabilir ki? Ancak, öte yandan da sokaklardaki çocuklu ailelerin bana göre dikkat çeken bir yanları daha vardı: Çocuk öncelikli bir davranış sergiliyorlardı. Onlara, yani çocuklara her ne isterlerse istesinler gülerek bakılıyor, duraklamıyor ve güleç bir yüzle konuşuluyordu. Bizde durum biraz daha farklı gerçekleşiyor diye düşündüm; herhangi bir zamanda rastladığım anne, baba çocuk görüntülerini şöyle hatırlıyordum: Çocuk isteyen ve talep eden, ebeveynlerse, "dur bir dakika, daha sonra, şimdi olmaz" diyerek karşı çıkandır. Aktarmak istediğim aslında, yorumlarımızın/anlamalarımızın sadece konuşmalar bağlamında/düzleminde gerçekleşmediği, konuşmaya ek olarak pek çok göstergenin etkin olduğunu bilmek gerekiyor. Seyretmek/gözlemek de anlamın oluşturulmasında yer alıyor. Gündelik hayatın içinde *seyreden*'ler olarak varız ve kimi bilgilerimizi bu seyirler içinden inşâ ediyoruz. Yukarıdaki yorum hakkında itirazlar olması çok mümkün. Gündelik hayat bu tarz anlamalar ve yorumların içinde yaşanıyor. Lefebvre'nin de belirttiği gibi, *gündeliliğin* dışına çıkmak olanaksızdır; onun dışına çıktıklarını iddia edenler bile ona kapılmışlardır (Lefebvre, 1998:16).

**) Thailand, Bangkok Havaalanı'nda, Vietnam'a gidecek uçağı beklerken, yanımdaki kadın ve benden başka çevrede kimseler yoktu. Ben ilk kez gidişin heyecanını yaşıyordum, o ise yirmi beş yıl aradan sonra ülkesine ilk kez dönüyor olduğunu söylemişti. Amerika'da yaşıyordu. Bana geçmişte yaşadıklarını, savaşı, ailesini anlattı. Elimdeki *Practical Vietnamese* sözlüğünü alıp heyecanla karıştırdı. Oradaki pek çok şeyi asla anlayamayacağımı hatırlattı. *Biliyorum* dedim, gülüştük (Ağustos 1997).

mak, salt ortak bir dilin içinde olmakla anlatılamayacak kadar karmaşık bir durumdur. Ancak anadil, yine de çok önemli bir ortak alan oluşturur.

Bir başka dilin içinde bir süre yaşamak durumunda/zorunda kalmanın deneyimi çok kişisel hikâyeleri içinde barındırır. Her dilin kendine özgü bir ses düzeneği var. Dolayısıyla başka bir dil, başka bir ses dünyasının içinde olmak anlamına da geliyor. Hele ki bu sesler anlamlı değilse, yani anlayamıyor isek, bir gürültünün içinde yaşarız. Nermi Uygur* bu anlamdaki bir deneyimini anlatır: Felsefe eğitimi için Almanya'dadır. Türkçe'yle ilişkisi hemen hiç kalmamıştır. Yoğun bir biçimde Almanca öğrenme sürecini yaşamaktadır. Almanca okur, yazar, konuşur. Düşlerinin dilinin bile karıştığı bir yıl geçirmiştir. Almanca'ya gömülmüş, başka bir dili öğrenmenin hazzını yaşadığı günlerde, karnaval günü gelir. Soğuk bir gecedir ve çok eğlenceli bir gece geçirmiştir. Evine dönmek üzere araç bakınırken bir tramvay görür ve içine atlar.

> Atladım. Işıl ışıl içi. Bilet almak için parayı uzatacağım, durdum. Inanamıyorum: Herkes Türkçe konuşuyor. Hem de bağıra bağıra Türkçe konuşuyor herkes. (...) Uzaktayım, kapının hemen yanındayım; ortaya dökülüveriyor Türkçe sözcükler, boşluğa çarpıyor, dağılıyor, şuraya buraya konuyor. Alıştığım tatlı heceler sekiyor yanımda. Konuşan konuşana, gülen gülene. (...) Nicedir unuttuğum bir yumuşaklık, bir kendiliğindenlik buluyorum dilimde. Konuşuyorum, kuşkusuz Türkçe, herkes gibi. (...) Ağzımı açmadan önce, çabucak da olsa, düşünmek sıkıntısından kurtuldum artık. Şöyle tizden bir ü-ü-rü-ü'yle kaplıyorum ortalığı. Öyle ya, benim için (herkes için) Türkçe öter yeryüzünün bütün horozları (Uygur, 1984:7-8).

Anadil'den bir süreliğine de olsa uzak kalmak önemli bir deneyim. Nermi Uygur'un bu örneğine benzer bir deneyim ise şöyle: Jitka adında Çek bir kız arkadaşım olmuştu. Türkçe ve Osmanlıca öğrenmek üzere Türkiye'de bulunuyordu. Bir yıl içinde Türkçe konuşmaya başladı. Döndüğünde Prag Üniversi-

---

*) Yazar, jinekolog Selçuk Erez, jinekoloji ihtisasını New York'ta yapıyor. Türkiye'ye dönme isteğiniyse tek bir şeyle açıklıyor: Türkçe için. Çünkü diyor Erez, *yolda yürürken çok güzel insanlar seyrediyordum ama hiç biri bana cazip gelmiyordu. Tek aradığım şey Türkçe idi. Sırf bu yüzden döndüm* (4 Şubat 2006 CNN Türk'te kendisiyle yapılan söyleşi).

tesi Türkoloji Bölümü'nde hocalığını sürdürecekti. İyi bir dostluk kurulmuştu aramızda. Osmanlıca'yı da öğrendikten sonra, yüklü bir kitaplıkla birlikte Jitka'yı ülkesine gönderdik. Bir yıl sonra (1994) Avrupalı Gazetecilik Öğrencileri'nin (FEJ) toplantısı Prag'da gerçekleşecekti. Bir grup öğrenciyle Çek Cumhuriyeti'nin başkenti Prag'a, dolayısıyla Jitka'nın memleketine gittik. Yoğun bir kongre sürecinden sonra öğrenciler döndü ve ben bir süre daha Prag'da kaldım. Praglılar -sokaklarda ve alışveriş ortamlarında- İngilizce konuşmayı reddediyorlardı.* Çay içmek dahi çile haline gelebiliyordu. Bir gün sokaklarda çok sıkıldığımı fark ettim. Gezmenin, tozmanın, fotoğraf çekmenin hiçbir anlamı kalmamıştı. Kendimi kaldığım yere attım. Jitka'ya telefonda yaşadığım 'sebepsiz' hüznü aktarmaya çalıştım. Bana, "Ben senin ne yaşadığını biliyorum, sakın merak etme. Türkiye'de ilk aylarımda ben de senin gibi olmuştum. Hiç tanımadığım sesler arasında yaşamak beni de çok germişti. Haklısın, ama üzerinde durma, çünkü kısa biri süre sonra kendi diline döneceksin, benim gibi anlamadığın dili de öğrenmek zorunda değilsin," dedi. Galiba Jitka haklıydı. Bir gürültünün içinde bütün gün dolaşıyordum. Anlamadığım seslerin içinde. Her şey mükemmeldi. Gezdiğim, gördüğüm her yerden müthiş keyif almakla birlikte, aşırı yorulmuştum. Hiç konuşmadan günler geçiriyordum. Bir hayalet olarak bilmediğim bir dilin içinde dolanıp duruyordum. Havaalanında uçağa binerken hostes'in *good evening* demesine, *iyi akşamlar* cevabını vermiş ve gazeteleri dağıtmalarını sabırsızlıkla beklemiştim.

Prag'da birkaç gün Jitka'nın arkadaşı Libora'yla mesleki deneyimlerimizi paylaşmak üzere biraraya gelmiştik. Çek Devlet Televizyonu'nda program yapımcısıydı ve Çek medyası hakkında bilgi vermek için birkaç gün onun mesleki ortamını paylaşacaktım. O günlerde devlet televizyonunun yanı sıra özel bir kanal da yayına başlamıştı. Bu yeni kanalın heyecanı yaşanıyordu. Bir gece

---

*) Günümüzde Prag turizm açısından bir çekim merkezi. Ancak 1994'de durum böyle değildi. Sosyalizmden henüz çıkılmıştı; turizm henüz tam anlamıyla başlamamıştı. Sosyalist sürecin etkisi hayatın her yanında kendisini belli ediyordu. Çekoslovakya'dan Çek Cumhuriyeti'ne dönüşüm ilk zamanlarıydı.

yemek sofrasında birden kendisine dönüp, *çay* dedim, o an Türkçe konuştuğumu fark ettim. Bana dönüp *çay* dedi, tıpkı bir Türk'ün söyleyebileceği ses tonuyla. Şaşkın baktım, o zaman yaptığım hatayı anladım, ama *çay* diyebilmesini anlayamamıştım. Çay demeyi nasıl bildiğini sordum. Çekçe'de de çaya, çay diyorlarmış meğer. *Çay* kelimesinin ortaklığında müthiş bir keyif yaşadık. İkimiz arasında sanki büyülü bir şey olmuştu. Ayrılana kadar da çay'a hiçbir zaman *tea* demedik. Belki de Yahya Kemal Beyatlı'nın şiirine kulak vermeli:

Kar Musikileri
Bin yıldan uzun bir gecenin bestesidir bu.
Bin yıl sürecek zannedilen kar sesidir bu.
Bir kuytu manastırda dualar gibi gamlı,
Yüzlerce ağızdan koro hâlinde devamlı.
Bir erganun ahengi yayılmakta derinden...
Duydumsa da zevk almadım İslav kederinden.
Zihnim bu şehirden, bu devirden çok uzakta,
Tanburi Cemil Bey çalıyor eski plakta.
Birdenbire mes'udum işitmek hevesiyle
Gönlüm dolu İstanbul'un en özlü sesiyle.
Sandım ki uzaklaştı yağan kar ve karanlık,
Uykumda bütün bir gece Körfez'deyim artık!
Varşova 1927 (Kendi Gök Kubbemiz).

Bir dilin içinde yaşamak, sorgusuz sualsiz olmak, huzurlu bir mekânda huzurla yaşamanın keyfiyle anlatılabilir belki. Aslında bu keyif bir süreliğine o ortamdan ayrılmakla ancak anlaşılabilecek bir durum. Anadili yaşamak 'kendiliğinden'liğin o anlatılmaz lüksünde olmak demektir. Bu anlamda *kendiliğinden* olanın dışına çıkmanın şiddetini aşağıdaki örnekle biraz anlayabiliriz.

Bilinen adı: Andras Tamas. 2000 yılında gazete ve televizyon haber bültenlerinde "Rusya'da 56 yıl akıl hastanesinde kalan Tamas, ülkesine dönüyor" başlıklı haberle yer aldı. Aslında haber, çok küçük, sıradan günlük haberlerin içinde unutulup gitti. Gazetelerden öğrenebildiğimiz kadarıyla Tamas'nın öyküsü şöyleydi: İkinci Dünya Savaşı'nda tutuklanıp, 56 yıl Rusya'da akıl hastanesinde ka-

lır. 75 yaşında olduğu sanılan Andras Tamas hakkında hiçbir şey bilinmemektedir. Ara sıra etrafına bağırıp çağırsa da neyce konuştuğu bir türlü anlaşılamaz. Bir gün hastaneye gelen bir ziyaretçi doktor, Tamas'nın Macarca konuştuğunu anlar. Slovakyalı doktor, Tamas ile konuşmaya çalışır ve Tamas bu konuşmaya cevap verir. Daha sonra hastaneye Macarca bilen kişiler getirtilir. Tamas, başlangıçta çok zorlanır, yarı dili unutmuşluğu ve yarı deliliğinin içinden konuşmaktadır çünkü. Fakat hızla açılır, geçmişini hatırlamaya başlar. Geçmişini hatırlamak, mekân duygusunu yeniden bulmasına imkân verir. Hızla toparlanır. Çıkmadığı yatağından bahçeye çıkmaya başlar. Daha önceleri hep ayaklarına bakan adam, bahçede çitin üstüne oturup çevreye, ufka bakmaya başlar. Basında haber olunca da Macar hükümeti yetkilileri, Tamas'yı almaya gider.

Biz Tamas'yı, ülkesine götürülürken, havaalanındaki görüntüleriyle birkaç dakikalık bir haberin *öznesi* olarak seyrettik: "56 yıl akıl hastanesinde kalan Tamas, memleketine dönüyor" cümlesine sıkıştırılmış bir 56 yıl vardı. Bu hikâye daha sonra Hasan Bülent Kahraman'ın *Cam Odada Oturmak* adlı kitabında yer aldı.

> Adı sanı bilinmeyen Macar köylüsü benim için bundan böyle anadili bilincinin mitolojik bir kahramanı olacak. Bir insanın anadilinde konuşamamasını nasıl bir sürgün ve acı olduğunu, anadilinde susmanın onun aklını nasıl başından aldığını hangi yazar, şair bundan daha somut biçimde anlatabilirdi? Dilin, bilincin tamamı olduğunu hangi örnek bundan daha iyi gösterebilirdi? Anadilinde yaşanan karanlığın yarattığı tepkinin ve öfkenin sadece küfür etmekle aşılabileceğini kim daha iyi tanımlayabilir? Deliliğin böyle bir mahkûmiyete, esarete dönüşeceğini bu kadar yırtıcı biçimde nasıl öğrenebilirdik? Nihayet, anadiline dönmenin hayata dönmek, yeniden doğmak olduğu başka türlü nasıl kanıtlanabilirdi? *Anadil* sözcüğünün *anadili* olarak değiştirilmesindeki zorunluluk başka türlü nasıl anımsatılabilirdi? Andras Tamas, sadece yeryüzü tanrısı denebilir mi ona? (Kahraman, 2007:98).

Andras Tamas'nın öyküsünün devamını bilmiyoruz. Bildiğimiz tek şey onun anadiline kavuşmuş olması. Bir diğer örnek, yine bir gazete haberi olan Yungen'in hikâyesiyle ilgili. Onun haberinin

başlığı, *Uzaydan mı geldi?* idi. Istanbul Fatih'te, üç buçuk yıldır yaşayan ve perişan halde bulunan Yungen, mahallenin çöplerini toplayan ve Uzakdoğulu olduğu zannedilen bir adamdı. Fiziksel görünümünden Uzakdoğulu olduğu tahmin edilse de, kullandığı dil, hiçbir dil topluluğuna ait değil. Ya da bizlerin bildiği bir dil değil. Söylediği hiçbir şey anlaşılamıyor. Üzerinde taşıdığı herhangi bir kimlik bulunmayan adam, adının Yungen olduğunu bir şekilde anlatabilmiş. Mahalleli, Uzakdoğulu insanları bulup, Yungeni tanıtıyorlar, acaba bir şey öğrenebilirler mi hakkında diye. Ama hiçbir çaba sonuç vermiyor. Yungen'le iletişim kurulamıyor. Kendisine seslenildiğinde kafasını gökyüzüne çevirip, uzaklara bakmaktadır. Mahallelinin bu davranışa yorumuysa isminin gök cisimleriyle alâkalı olduğudur (*Radikal*, 9 Ağustos 2001) Anlaşılmaz bir dil kullandığı için Yungen deli muamelesi görmektedir. Bilinen bir şey var ki, anadilin dışına çıkınca, hayatı yaşamanın neredeyse imkânsızlaşması. Dil ile hayat arasındaki bu ilişki farklı boyutlarda tartışılmayı hak ediyor. Sadece *çay* kelimesinin anlaşılmasındaki mutluluğu hatırlayınca, Tamas ile Yungen'in uğradığı şiddeti anlamak neredeyse imkânsızlaşıyor. Anadil'den uzaklaşmak/kopmak insanın bütün ifade biçimlerinden de uzaklaşması anlamına geliyor. Bu durumu *sudan çıkmış balığa dönmek*'le anlatabilir miyiz?

Bir diğer örnekse yine bir gazete haberi: Ocak 2006'da *Radikal* gazetesi'nin Cumartesi Eki'nde şöyle bir başlıkla yer aldı haber: *Kimanagk ta? Hozaigk*. Açıklaması: Duyuyor musunuz? Buradayız. Haber, Vova ismiyle çıkan yeni bir albümü ve grubu tanıtmaktaydı. Albümdeki şarkılar unutulmaya yüz tutmuş Hemşince söylenmişti. Rize'nin Çamlıhemşin, Çayeli, Pazar, Ardeşen ilçeleri ile Artvin'in Hopa ve Borçka ilçelerinde yaşayan insanların bir bölümü, kendilerini Hemşinli olarak ifade ediyorlar ve yüzlerce yıldır o topraklarda Hemşince konuşuluyor. Ancak Ermenice'nin bir lehçesi olarak kabul edilen bu dil, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya. Albümün adı Vova, yani *kimdir* anlamına geliyor.

Vova'yı yapma fikri nasıl doğdu?

H. A.: "Bu albüm kültürümüzün yok olmasına karşı bir çabanın ürünü. Çocukluğum oralarda geçti. Hâlâ da akrabalarımız orada ya-

şıyor ve oraya gidip geliyoruz. Vova'da yer alan ezgiler, çocukluğumun son demlerinde yakaladığım ezgiler. Artık Hemşin türküleri üretilmiyor."*

Bu çalışmanın Hemşince'nin unutulmamasına bir katkısı olacak mı?

H. A.: "Doğrudan bunu söylemek pek mümkün değil. Ama en azından bu albümden sonra insanlar Hemşince türküler söylemeye başladı. Anne babalarının konuştuğu dilde bir albüm çıkması Hemşinli gençleri etkiliyor."

M: "Türküyü ezberlemek o dilin unutulmaması için yeterli değil. O dilin yaşatılması gerekir" (Çelebi, 14 Ocak 2006, *Radikal*, s. 2).

Kimi kelimeler/kavramlar kullanılmaya kullanılmaya oyun dışı kalırlar. Anlamları onu daha önce kullanmışların zihinlerinde ve sözlüklerde kalır. Eski bir kelimeyi hatırlamanın zevkini yaşamak ile unutulmuş bir kelimenin hüznünü yaşamak da bize aittir.

> Bir sözcük yitip gidebiliyorsa, anlamı şudur: Dil değiliz biz. Dil yetisini edinmişsek eğer, anlamı şudur: Bizi terk edip, gidebilir. Bu ayrılığa maruz kalmamızın anlamıysa, dile ait ne varsa dilimizin ucundan çekilebileceğidir. Bunun anlamı da ahıra ya da çengele ya da çocukluk öncesine ya da ölüme geri dönebileceğimizdir (Quignard, 2005:45).

Pascal Quignard'ın *Aclı Dilimin Ucunda*** kitabı bütünüyle dil ve unutma üzerinedir (Quignard, 2005). Dil, bir yanıyla unutulmaya mahkûmiyettir. Hep hatırlamaya çalıştığımız bir kelime vardır. Ve her hatırlama çabası, bütün bedenin girdiği bir çabadır.

---

*) Ömrünü çalışmaya adamış, buna hafta sonlarını da dahil etmiş bir babam vardı. Onu müzik dinlerken, herhangi bir sanatsal etkinlikle ilgilenirken görmemiştim. Onlara ayıracak zamanı yoktu. TRT'li hayatımızda zaman zaman benim hiç bilmediğim bir türkü ya da gazel babamın dikkatini çeker, televizyonun sesini açtırırdı. Yıllar içinde kendisine saz aldı. Şaşırdık. Nota kitapları aldı, kimi hocalara gitti geldi, daha da şaşırdık. Yaşı altmışın üzerindeydi ve çabası pek de ciddiye alınmıyordu evin diğer üyeleri tarafından. Odasına çekilip saatlerce çok alçak perdeden çalma denemeleri yapıyordu. Bir keresinde bu çabanın sebebini sordum. Bana, "Ben bu yaşıma kadar radyoda orada burada kendi köyümün (Kars, Ardahan, Koyunpınar 'Sazkara') türkülerini hiç duymadım. Onları çok özlüyorum, onun için çalmayı deniyorum," dedi. Sazın farklı fonksiyonları olan çeşitlerinden aldı. Hayatının sonuna kadar o türküleri ve o sesleri aradı. Latife Tekin'in dediği gibi, türkülerini sadece *mırıldandı*.

**) Umberto Eco, *Kralice Loana'nın Gizemli Alevi* kitabına şu cümleyle başlar: "'Adınız ne peki?' 'Bir dakika, dilimin ucunda.' Her şey böyle başladı..." (Eco, 2005:9).

Yüz ve mimikler değişir, derin bir kayboluş yaşanır. Belki de hiçbir zaman hatırlayamayız. O yüzden, dil kaybedişlerle vardır.

> Her söz, bellekten kurtuluveren bir şeye kavuşma çabasıdır. (...) Sözcüğün geri gelmeyişi, o özlem, geri dönmeyenin verdiği o ıstıraptır dil. Söz, belleğe arzuyu getirir, o da düşe aktarır arzusunu ve sökün eden geri dönüşlere değil, unutmanın yaptığı seçime bırakır kendini ve orada edinir kimliğini. Dilin ucundaki ad, dilin kucaklayamadığı şeye duyduğu özlemdir. İlk özlemdir bu, çünkü insanlardaki dil zâfiyeti yaradılıştan gelir (Quignard, 2005:53).

İnsanoğlu anlatmanın çeşitli yollarını bulurken, bir yanıyla da unutmanın girdaplarında kaybolur. Dil kapatılmış sınırları olan bir şey olmadığı için her daim eklemeler yaptığımız bir yapboz gibidir; anla aynı zamanda unutuşun, eksilmelerin zorunlu bir alanı. Bir dilin yok olması aynı zamanda bir kavrayış, bir hayat tarzının da kaybolması anlamına geliyor. Anadil ile hayat arasında bu anlamda çok karmaşık bir ilişki var. Farklı kültürlerin, dillerin içinde hayat kurmak/yaşamak bir biçimiyle sürgünde yaşamaktır. Dolayısıyla, anadilden uzaklaşmak -zorunlu ya da değil- onu kaybetmek, farklı bir hayatın içinde anlam arayışının çok katmanlı alanlarında olmak demektir. Guattari ve Deleuze, Kafka'nın eserlerini değerlendirdikleri *Kafka, Minör Bir Edebiyat* kitabında bu sürgün olma hâlinin bir yazarda yarattığı etkiyi tartışıyorlar (Deleuze-Guattari, 2000:29). Çünkü Kafka birkaç dilin içindedir: Çekçe'yi ender anlayan Yahudi yazarlardan birisidir. Ama aynı zamanda Almanca'yı, hem aracı hem de kültürel bir dil olması bağlamında bilir. İbranice, çok sonra öğrendiği bir dil olur. Yidişçe dışında Kafka, ayrıca Fransızca, İtalyanca ve İngilizce'ye de hakimdir. Dolayısıyla, Kafka'nın metinlerinde tek dillilik değil, çok dillikten yararlandığı bir yapı vardır. Bunu Guattari ve Deleuze "kendi dilinde çokdillilikten yararlanma"(39) olarak adlandırıyorlar.

Dolayısıyla, herkes bir anadil içine doğmuyor. Kendilerinin olmayan bir dilde yaşayan ne kadar insan vardır günümüzde? Kendi dillerini bile bilmeyen ya da henüz bilmeyen ve kullanma-

ya zorlandıkları majör dili de iyi bilmeyen ne kadar insan vardır? (2000:29) Bu soruları soran Deleuze ve Guattari aynı zamanda anadil kavramını sorunsallaştırıyorlar. Almanya'da doğan ikinci, üçüncü kuşak Türk çocukları için hangisi anadil acaba, Almanca mı, Türkçe mi? Hiç kuşkusuz Türkçe demek ne kadar doğrudur. Almanca içine doğan ve kendini o dilin içinde ifade edebilen, Türkçe'yi bir yabancı dil gibi öğrenen bu çocuklar için anadil, genel kavrayış içinde sorunlu bir alandır. Oysa Guattari ve Deleuze bu kavrayışı sorunsallaştırıyorlar ve bu anlamda ikidillilik, hatta çokdillikten söz ediyorlar (2000:35). Diğer yandan da anadil kavramını şöyle açımlıyorlar:

> Kırsal topluluğa ait ya da kır kökenli, yerli yurtlu, yerli dil ya da anadil; devlet ya da dünya çapındaki kentsel aracı dil, topluluk dili, ticari mübâdelenin, bürokratik iletinin, vb. dili, ilk *yersiz yurtsuzlaşmanın* dili; kültürel yeniden *yerliyurtlulaştırma* işlevi gören gönderim dili, anlamın ve kültürün dili; kültürlerin, tinsel ya da dinsel yeniden *yerliyurtlulaştırmanın* ufkundaki söylen dili. Bu dillerin uzamsal-zamansal kategorileri üstünkörü bir farklılık gösterir: Yerli dil (anadil) *burada*; aracı dil, *her yerde*; gönderim dili *orada*; söylen dili *ötededir*. Ama özellikle, bu dillerin dağılımı bir gruptan diğerine ve aynı grup içinde de bir dönemden diğerlerine farklılık gösterir (Latince, Avrupa'da, gönderim dili ve sonra da söylen dili olmadan önce, uzun zaman taşıyıcı dil oldu; İngilizce bugün dünya çapında aracı dildir) (2000:35).

Çokuluslu ticari/ekonomik ilişkiler, yukarıda belirtilen anadil kavrayışını anlamamızı kolaylaştırıyor. Guattari ve Deleuze, anadili bu anlamda daha otantik bir yere koyarken *aracı* dil kavramıyla, uluslararası bir anadil kavrayışından söz etmektedirler. Guattari ve Deleuze bu *bulanaç* durumunu dilbilimcilerin hiç anlamadıklarını, anlamak da istemediklerini belirtiyorlar (2000:36).

Dil, Heidegger'e göre insanın eviydi, o halde bir başka dil başka evlere konuk olmaktır. Bize yaşatılan keyifli bir misafirlik olsa da, sonuçta hepimiz, gerçekte kendi evimizde kendimizi huzurlu hissederiz. Bu duygusal bir yaklaşımdır ama hemen herkes

böyle yaşantılar/deneyimler bu durumu.* Yazarların yazma serüvenlerinde de benzer bir durumla karşılaşılır. Genel olarak beklenen ve umulan, yazarların metinlerini ana dillerinde yazmalarıdır. Bunun dışında davranılması yaygın olarak şaşkınlıkla karşılanan bir durumdur. Anadilde yazıp yazmamak yazarların tercihidir. Samuel Beckett anadili dışında da yazmayı denemiş yazarlardandır. Yaptığı açıklamalardan kendisini başka bir dilin içinden de ifade etmek istediğini anlarız. Beckett kimi metinlerini Fransızca yazmış. Sebebiyse, bu dilin kendisi için yeni olması ve bir yabancılık kokusu/duygusu taşımak istemesidir. Yani, anadili kullanmanın özünde yatan otomatizmden kurtulmak istemiştir (Juliet, 2000:33-35). Beckett, anadilin rahatlığından zaman zaman ayrılarak, başka bir dilin içinden düşünmeyi, dolayısıyla zorlanarak yazmayı yeğliyor.

Bir başka örnek Jean Genet'dir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide, *Fransızca'yı olabildiğince güzel kullanmak istediğini, bunun dışında hiçbir şeyin öneminin olmadığını söylüyor*. En iyi bilidiğiniz dili mi, yoksa "Fransızcayı mı?" kullanmak isterdiniz sorusuna verdiği cevapsa şu: "Kuşkusuz *en iyi bildiğim dili kullanmak isterdim ama ben Fransızca malıkûm edildim. Beni malıkûm eden mahkemeler kararlarını Fransızca verdiler,*" *oluyor*. Söyleşiyi yapan: *Siz de onlara daha üst bir düzeyde karşılık vermek istediniz, öyle mi?* diyor. *Evet*, diyor Genet, *evet, tam da öyle* (Gürbilek, *Defter*, 1996:46).

Enis Batur, Dante ve Petrarca'dan başlayarak pek çok başka yazar ve düşünürün de birden fazla dille yaşadığını belirterek bu olguyu çiftdillilik, çokdillilik kavramlarıyla açıklıyor. Dîvan Edebiyatı'nda da birden fazla şair, aynı anda Farsça, Türkçe, Arapça dîvanlar, dîvançeler yazmıştır. Batur, bir dilin, bir halkın iç tari-

---

*) İsmail Ertürk, *Yuvaya Uzaklık* (Cogito) yazısının bir yerinde kendi deneyimini aktarır: Mobil telefonda, Türkiye'deki liseli arkadaşlarıyla konuşurken patlattığı kahkaha, oğlunu şaşırtır. hiç tanımadığı birine bakar gibi bakar ve şöyle der: 'Senin böyle güldüğünü hiç görmemiştim' Ertürk, *anadilinde gülmenin, küfretmek deli biricik olabileceğini* anlatmaya çalışır oğluna. Yazının bir yerindeyse şöyle der: "Türkiye'ye yuva demem boşuna değil, arkadaşlıklarım, dostlukların kurulduğu, hayattaki daha temel seçimlerin yapıldığı yıllarımı geçirdiğim yer çünkü. Ruhun uçup gitmediği, kopmadığı bir yuva; dönmek için binbir yol aramaya düşmek için bağrından koparılan yuva" (Ertürk, 2003:145).

hini oluşturduğuna ilişkin romantik kuramdan belli ölçülerde uzaklaşıldığı varsayılsa da, yazın yapıtının hâlâ ait olduğu dilin ve kültürün birebir uzantısı olma haline sıkı sıkıya bağlı olmaktan vazgeçilmediğini belirtiyor (Batur, 2004).

Anadil'in gündelik hayatın içindeki *kendiliğindenliği* aslında büyük bir konfordur. Hayat ve kavrayış biçimlerinin ortaklığı olarak belirtebileceğimiz bu konfor *Afiyet olsun*, *Geçmiş olsun*, *Bu zaman zarfında*, *Hadi canım sende* gibi ifadelerde kendini ortaya koyar. Öylesine anlatımlardır ki bunlar, bir başka dile çevrilmeleri imkânsızdır, çevrilmeye çalışıldığında da lezzeti kaçar. Dilin bu oyununu her zaman biliriz, dil burada muzipliğini -şakacılığını- korur. Gasset şöyle der:

> Dil, konuşma, insanların söylediğidir, bir toplulukta yerleşmiş bulunan sözel alışkanlıkların oluşturduğu muazzam dizgedir. Birey/kişi, doğduğundan itibaren o alışkanlıkların oluşturduğu dilsel zorlamayla karşı karşıya kalır. Herhalde bu yüzden, anadil toplumsal olguların en tipik ve saydamıdır. Herkes onunla içimize sızar ve içimize yerleşerek her birimizi *herkesten* biri yapıp çıkar. Anadil, varlığımızın en mahrem yanını toplumsallaştırır ve onun sayesinde her birey, terimin en güçlü anlamıyla, bir topluma ait olur. Birey içinde doğduğu, eğitildiği toplumdan kaçabilir, ama toplum o kaçışında ona kaçınılmaz biçimde eşlik eder, çünkü birey onu içinde taşımaktadır. İnsan toplumsal bir hayvandır önermesinin alabileceği gerçek anlam budur (Gasset, 1999:239).

Anadil salt sözcüklerden oluşmaz, beden dili en güçlü tamamlayıcıdır. Konuşmalarımız esnasında el kol hareketi, mimik yaparız ve bunlar anlatılarımızı pekiştiren bütünün içinde yer alır. Roland Barthes, dilin dışında anlatıya eşlik eden bu hareketleri, *göstergebilimsel dizgeler* olarak adlandırır ve her birinin bir anlatım tözü içerdiğini belirtir; anlam oluşturma dizgemizde dilin dışındaki bu hallerin önemine işaret eder (Barthes, 1997:42). Bu anlamda farklı dillerin farklı beden dilleri oluşur. Bir Uzakdoğulu için Batılı birinin el-kol hareketleri çoğunlukla anlaşılır değildir. Dolayısıyla her kültür kullandığı anadil'i destekler bir beden dili yaratmıştır. Ortega y Gasset'le, dilin ağız içi devinimleri üzerin-

de durur. Ona göre her dilin ayrı bir devinme tarzı vardır. Böylelikle de dilin seslemeden oluşan kökeni gereği, insan devinimleri repertuarına dil de katılmış olur. Bireyin devinim repertuarının büyük bir bölümü kişisel değildir ve el kol hareketleri de dahil olmak üzere beden dili hareketleri topluımsaldır, herkes yapıyor diye yaptığımız hareketlerdir. O yüzden genellikle bir insanın el kol hareketlerini görmek hangi kültür/halktan olduğunu keşfetmemize yeterli göstergelerdir (1999:243-244).

Dil durağan, sabit bir yapı değildir, kelimeler bir şey söyledikleri sürece hayatımızda olmaya devam ederler; ama bir gün bakarız ki bazı kelimeler hayatımızdan çekip gitmişler, bazen farkına bile varmayız bu gidişin. Dolayısıyla dil canlıdır, zamana direnmeye çalışır. Artık mektep değil, okul diyorsak, mektepli hayatımız sonlanmış demektir. Mektep, bir başka hayat tarzını temsil ediyordur artık. *Hissi kavlel vuku*, kolonyalı ve fötr şapkalı hayatların bir anlatısı. Şimdilerde müteessir olmuyoruz, üzülüyoruz. Bu durum yazılı metinlerle kurduğumuz ilişkileri de belirliyor. İçinde bulunduğumuz zaman diliminden kırk, elli yıl öncesinin metinleri anlaşılmazlık taşımaya başlıyor. Anlam bir şekilde sezilse de anlatı biçimi/tarzı farklılaşmış oluyor. Anlam dünyamızdan çekip gitmiş olan sadece kelimeler olmuyor, bir hayat tarzının değişimidir söz konusu olan. Metinler bu anlamda da anlaşılmazlık içine çekiliyor. İskender Savaşır bunu şöyle açıklıyor:

> Kelimeler, kavramlar, anlamlarını tarihsel süreçte değiştirir, *bereket versinden* ne anlıyoruz şimdi? (...) Ben bereket üzerinde düşündüğümde, gözlerimin önüne gelen ancak çok uzak bir dünyanın zar zor seçilen silueti. (...) Bereket şehirlerin dünyasına yabancıdır artık. Bu yüzden dilin, onu kullananların (söyleyenlerin, dinleyenlerin, yazanların, okuyanların, çözenlerin) dışında bir gerçekliği yoktur (Savaşır, 2000:9-11).

Anadil'in zaman içinde değişip dönüşmesi nesiller arası bilgiyi, iletişimi bir çeviri konusu haline getirdi. İskender Savaşır'dan yola çıkarak, dağ köylerinde yürürken karşıdan gelen bir dedenin, *selâm ün aleyküm* demesine karşılık *aleyküm selâm* cevabının gerektiğini kaç kişi biliyor artık? Brian Fay, bir dili öğrenme sü-

recinde, bazı parçaları kabul ederken, bazılarını da reddettiğimizi söyler. *Belli unsurları benimsiyor, ötekileri yeni şekillere sokuyor ve yeni formlar türetiyoruz. Sadece pasif bir biçimde özümsemiyoruz: aynı zamanda da dönüştürüyor, genişletiyor ve yeniden yorumluyoruz* (Fay, 2001: 83) diyor.

Anadil kullanma konusunda bir başka ilginç örnek Derrida'dır. Derrida Cezayirli bir Yahudi ailenin çocuğudur. Özgeçmişiyle ilgili bütün anlatılarında Yahudiliği'nden çok Cezayirliliği'nin altını çizmiş, nostaljisinden söz etmiştir. Derrida, Cezayir'den Paris'e geldiğincle on dokuz yaşındadır. Cezayirlilik, Araplık, Fransızlık, Yahudilik ve Hıristiyanlık, Derrida'nın kimliği bu çeşitli bağlantılar yumağının içinde oluşur. Dünya çapında üne kavuştuktan sonra da yaptığı konuşmalarda kendisini tam bir Fransız olarak hissetmemiş ve kendisini ayrı tutarak onlardan *aslî Fransızlar* olarak söz etmiştir. Ebedi yabancı Derrida, hayatının son dönemlerinde *yabancılık*, *misafirlik* ve *misafirperverlik* açısından dil'le ilişkilerine ve Cezayir tarihine tekrar eğilmiştir. Sözünü ettiği ise mutlak bir misafirperverliğin olmayışıdır (Timur, 205:147-149).

Dil ya da dillerle kurulan ilişki çok ortamlı, çok katmanlı bir ilişki. Bu anlamda anadil kavrayışı da değişime uğruyor. Bir yanıyla anadil kavramının alanı genişliyor, öte yandan da minör diller yaşatılmaya çalışılıyor. Kimi, kaybolmaya yüz tutan dillerin peşine düşerken; kimi anadilini türkülerin içinden arıyor, kimi annesinin yemeklerinde. Ya da anadil, hayatı boyunca Derrida'da olduğu gibi bir *nostalji* olarak kalıyor. Buradaki güçlü -şiddetli- dürtüyse, anadile olan özlem ve unutmamaya yönelik direnç. Son olarak belki de şu söylenebilir: Anadil çok farklı boyutlarda deneyimlenen bir durum. Bu deneyimi herkes *kendince* yaşıyor. Sonradan öğrenilen dil/diller her zaman ikincil bir konumda olmayabiliyor. Ya da anadile ek olarak edinilmiş dillerin ikincillik konumu pekâlâ *büyülü* olabiliyor. Her dil kendi imkânlarıyla var ve her dil kendi kavrayışının zenginliğini yansıtıyor. Anadil bazen bir sıla hasreti, bazen de ana kucağında olmaktır. Bazen bir yük, bazen de hayatımız boyunca el üstünde tutmamız gerektiği bildiğimiz bir aile büyüğü.

Anadillerin, kendi içlerinde farklı kullanım tarzları olabiliyor. Aynı dilin farklı ülkelerde ya da bölgelerde söyleyiş, gramer, sözlük bakımından farklılık gösteren biçimde kullanımı *lehçe* olarak adlandırılıyor. Azerice, Türkmence, Özbekçe ve Türkiye Türkçe'si Türk lehçeleridir. *Şive* ise, bir ülkede geçerli olan genel lehçe içinde, o ülkenin çeşitli bölge ve kentlerindeki konuşma dilinde görülen söyleyiş farklarıdır: Doğu Anadolu, Karadeniz, Ege şiveleri gibi. *Ortak dil* ise, bir ülkede konuşulan lehçe ya da şivelerden birisinin yaygın olarak o ülkenin bütününde kullanılmasıdır. Türkiye'de bu İstanbul Türkçesi'dir. Bir dilin içinde kültür ve yaşama düzeyine ve mesleklere bağlı olarak kullanılan dillere ise *özel diller* deniyor. Ayrıca mesleki olarak da hukuk, tıp, sanat dili ayrımları yapıyoruz. Argo da özel bir dildir, dillerin içinde bir dil olarak kabul edilir.

Raymond Williams, diyalekt sözcüğünün -ağız, lehçe- 16. yüzyılın sonlarında, Fransızca yakınkök *dialect*, o da Yunanca kök sözcük *dialektos*'tan geldiğini belirtiyor. Bir konuşma biçimi iken, bir ülke ya da bölgenin dilini anlatacak biçimde anlam alanı genişliyor. 17. yüzyıldan ve özellikle 18. yüzyıldan itibaren ise günümüzdeki başat anlamını, yani bir bölgenin dili olmanın yanı sıra, yerel sözvarlığı, telaffuz ve deyiş özelliklerinden doğan doğal dil değişkelerinin alt biçimlerinden biri anlamına geliyor (Williams, 2005:126-127).

Hulki Aktunç'un dilleri sınıflandırmasıysa şöyle:

> 1)*Dünya dil varlığı*: Tarihin belirli bir anında, dünyadaki bütün dillerin içerdiği toplam sözcük/deyim/terim dağarı; 2) *Diller, ulusal diller, anadiller*: Belirli bir coğrafya içindeki insanların birbirleriyle 'azami' iletişim kurmalarını sağlayabilen sözcük ve söz dizgeleri; 3) *Argo, genel argo*: Alan argolarındaki sözcük dağarcığının, zaman içinde oluşturduğu toplam sözcük ve deyim dağarcığı ile, bu dağarcığa dayalı konuşma biçimi; 4) *Alan argosu*: Kendi sosyal çevresiyle sınırlı yaşayan ve genel olarak toplumun, özel olarak da içinde bulundukları topluluğun geri kalan kesiminden ayrılmak ve/ya da korunmak isteyen, yaşama ortam ve biçimleri birbirine yakın kişilerce

yaratılıp benimsenmiş sözcükler, deyimler bütünü; bu sözcükler bütününe dayalı konuşma biçimi; 5) *Çevre dil ve diller:* Belirli bir ulusal dile, anadile, gerek coğrafi, gerek iletişim kanalları, gerekse kültür bağları yoluyla yakın olan diğer ulusal dil ve diller; 6) *Neologism:* a) Türetme, birleştirme, aktarma gibi yollarla bir dile yeni giren sözcük. b) Şizofrenlerde görülen, düzensiz düşünceyi yansıtan konuşma, dil bozukluğu türü; 7) *Yarılma, dilsel yarılma:* a) Eski bir dili, kaynağının ulusal dillere parçalanması; bir dilin çeşitlenerek asıl kaynağından uzaklaşması (Almanca ile İngilizce'nin ilişkileri bilinen en ilginç örnektir: Almanya'da hâlâ binlerce yıl öncesinin Eski İngilizce'si konuşulan bir dağ köyü, özel koruma altına alınmıştır). b) Bir dilin genel kullanım ve dolaşımdaki sözcüklerinin kimi topluluklar tarafından biçimsel ve anlamsal açıdan kamunun anlayamadığı kadar başkalaştırılması; argoda örneği görülen bir tür *neologism*; c) Bir dilin sözcük/deyim/terim dağarına çevre dillerden, argodan, alan argolarından sözcükler deyimler girmesi, sızması (Aktunç, Def-ter, 1990:7-8).

Anadil ile azınlık ve çevre diller arası ilişkiler, bir dil ile diğerinin olağan ve muhtemel ilişkileridir. Oysa, argo ve alan argolarının anadille ilişkisi, sürekli olarak çatışma, savaşım düzeyinde gerçekleşir. Argo ve alan argolarının azınlık dilleri ve çevre dillerle ilişkisi, şifreleme bakımından önemli sorunlar çıkmadıkça, barışçıl niteliktedir. Aktunç, argoyu dilin *gizli örgütü* olarak tanımlar (1990:11). Kress ve Hodge ise, argo yerine *karşı-dil* kavramını kullanıyorlar. *Karşı-dil* yeraltı örgütlenmelerinin, mafya topluluklarının, yasaklanmış ya da kovuşturulan mezhep ve cemaatlerin kendi içlerinde geliştirdikleri dilsel dizgedir. Kress ve Hodge'nin *Language as Ideology*'de (1979) kullandıkları *karşı-dil* kavramı, içinde yer aldıkları toplumsal dokunun baskın nitelikleri ve işleyişiyle bir karşıtlık ilişkisi içerisinde bulunan zümrelerin/toplulukların, kendi içlerindeki iletişimi, dışarıdaki topluma kapamak amacıyla geliştirdikleri dilsel bir olgudur (Kress ve Hodge, 1993'den akt. Özbilge, 1995:27).

> Karşı-dil, temel kurallar dizgesini yaygın dilden alınakla, asalak niteliği sergiler; Karşı-dil, konuşulduğu topluluğu sorunlu gerçekliğin doğrudan kavranması zorundalığından kurtarmakla, sağ unmaya

yöneliktir; Karşı-dil, düşünmeyi değil, düşünmekten kaçmayı kolaylaştırır (1995:27-28).

Anlama ve anlamlandırma dizgesi olarak dil, eğip büktüğümüz, değiştirdiğimiz, seçtiğimiz, dışarıda bıraktığımız, kısacası çeşitli oyunlar kurduğumuz bir alan. Oyunlar çeşitli sebeplerle, çeşitli amaçlar için, çok çeşitli düzlemlerde kuruluyor. Dilin eskiyen kimi zaman da ihmal edilen yüzü oyun dışı kalıyor. Argo dilin içinde bir dil olarak zorunlulukların sonucu olarak kendisini var ediyor. Her zaman kendini yeniden kurmak zorunda. Şifreleri çözülmüş bir argo işlevini yitiriyor. Argo, kullanım alanının dışındakiler tarafından *anlaşılamaz* olmak zorundadır. Edebi metinlerde yer alan argo, her zaman tercüme problemi yaratır: Çünkü argo çevrilemez. Gündelik dil, çevriliyormuş gibi yapar ama, argo buna direnir. Dil içinde diller, dilin oyuncu yapısının temel göstergeleri. Bir yanıyla anlama çabasının bir yanıyla da gizleme ve gizlenmenin ürünü.

DİL'E YAKLAŞIMLAR: YAPISALCILIK

"Kim adların masumiyetine inanır? Örneğin Jean Paul Sartre, 'Floransa kent ve çiçek ve kadındır; o aynı anda çiçek-kent, kadın-kent ve çiçek-kızdır' diye yazmaktadır. Öyleyse sahip olmak, öncelikle ad koymaktır"

(Attali)

Saussure öncesinde dil alanında çalışmalar daha çok kelimelerin tarihi, dillerin geçirdiği aşamalar, çeşitli dillerin akrabalığı gibi ampirik çalışmalarla sınırlıdır (Tura, 1989:80). Yapısalcılık, dili bir sistem, incelenecek bir yapı olarak kabul eden Ferdinand de Saussure'le başlayan bir yaklaşımdır. Yapısalcılığın özelliklerini açıklarken Smith, şunlara vurgu yapar:

1)Yapısalcılıkta derinlik dış görünüşü açıklar: Yapısalcıların belli başlı inancı, toplumsal yaşamın sadece yüzeysel olarak kaotik, öngörülemez ve farklı olduğudur. Şaşırtıcı ve benzersiz olaylar düzleminin altında saklı, oluşturucu mekanizmalar bulunur. Dolayısıyla, yüzeyde ne gördüğünü kavramak için, daha derindeki düzleme bak-

mak gerekmektedir/zorundayız. 2) Bu derinlik yapısaldır. Derindeki oluşturucu mekanizmalar sadece hazır ve etkili değil, ayrıca örgütlü ve yapılıdır. Yapısalcılar, bu derin yapıları öğelerin sınırlı bir kümesinden oluşmuş olarak görme eğilimindedir. Bunlar, dış görünüşün farklılığını açıklayan biçimler içinde bir araya gelir. Yapısal dilbilimi çalışmaları, dilin kelimelerden ve hatta seslere benzer mikro-öğelerden meydana gelen bir sistem olarak nasıl anlaşılabileceğine yoğunlaşır. Bunlar arasındaki ilişkiler, dilin, bilgiyi anlama dönüştürme çalışmasını mümkün kılar (Smith, 2005:135-136).

Genel olarak yapısalcılığı dört aşamada ele alabiliriz: Birinci aşama 30'lu ve 40'lı yılları kapsar: Amerika ve Avrupa yapısalcılığının çeşitli okullarında, dil araştırmalarına ilişkin yöntemlerin geliştirildiği dönemdir. Bu araştırmaların ağır basan özelliği, yukarıda belirtildiği gibi dilin bir dizge olarak ele alınmasıdır. Bu süreç Ferdinand de Saussure'ün *Genel Dilbilimin Temel Sorunları/Genel Dilbilim Dersleri* yapıtıyla ilk ürünlerini verir. Saassure'e göre dil, kavramlar -şeyler ya da fikirler- ile bağlantılı akustik bir görüntüden (kelimeler, sesler) oluşur. Bunlar arasındaki ilişki, yalnızca biraraya gelme meselesidir. Saussure, dilin aslında karmaşık bir anlamlandırma süreci içine içerilmiş bir işaretler sistemi olduğunu iddia eder. Dili anlamak için bu işaretler sisteminin yapı ve işleyişini ortaya çıkarmak zorundayızdır (Smith, 2005:137).

İkinci aşama 50'li ve 60'lı yıllardır, özelliğiyse, yapısalcılığın Fransız düşünürlerinin ilgi alanına taşınmasıdır. Claude Lévi Strauss bu aşamanın örnek temsilcisidir. O, antropolojide yeni yöntemleri araştırıp, bunu yapısal dilbilim çalışmalarına uyarlamış, en önde gelen yapısalcı kültür kuramcısıdır. Kültüre yaklaşımı yerbilimci gibidir. Kendisini görünürdeki manzaranın altında yatan derin, nedensel oluşumları açığa çıkaran bilim adamı olarak görür. Birincil kaygısı, ayrıntıyı açıklamak değil, daha ziyade ayrıntıyı kullanarak altta yatan daha büyük ve daha önemli yapıları yeniden kurmaktır (Smith, 2005:140). Onun görüşüne göre akrabalık sistemleri, dile benzer. Öyle ki her ikisi de (sırasıyla kadınların ve kelimelerin) değişimi gerektirir ve her ikisi de insan zihninin en üst düzeyde entelektüel yeteneklerini yansıtan

bir iletişim biçimidir. Yorumcunun işi, bu insan iletişim sistemlerini yöneten soyut kuralları çözümlemektir (2005:143). Yaklaşımının en güçlü yanı, kültürün özerkliğini ortaya koyabilmiş olmasıdır. Kültürel sistemlerin ona göre kendi kuralları ve işleyiş mantığı vardır. Kültürü tamamıyla kavrayabilmemiz için, açık anlamların ve kişisel deneyimin görünürdeki düzeyinin ardına bakmaya ihtiyacımız vardır (2005:147).

Üçüncü aşamaysa 60'lı yılları kapsar. Bu süreç, daha çok kendinden önceki dilbilim çalışmalarının kültürel alanlara, örneğin bilim tarihine (Foucault), yazın araştırmalarına ve kitle kültürüne (Barthes) aktarılmasını üstlenmekte, diğer yandan da başlangıç çalışmalarından uzaklaşan çalışmaların yapıldığı bir süreçtir. Barthes, Strauss gibi hikâyeye yönelik tekil son bir anlamın olmadığını ileri sürer. Ona göre, karmaşık kodlar, işlem sırasında birbiriyle harika ve tahmin edilemez biçimlerde üst üste gelirler. Bir anlam fazlalığı vardır. Kodlar, alternatif yorumlara imkân tanır; dolayısıyla metinleri anlamlandırmada okuyucuya rol düşer. Ona göre bir metni yorumlamak, ona bir anlam vermek değildir; aksine onu oluşturan çoğul şeyin önemini kavramaktır (Smith, 2005:156; Barthes, 1993:11-16). Barthes, göstergebilim kuramını oluştururken, bir yanıyla da göstergebilimle uğraşmanın aslında bir sarhoşluk hali olduğunu söyler. Göstergebilimle yeni yeni dizgeler oyunlar kurduğunu söyleyerek, bilime karşı ilgisiz kalmanın tadını çıkartır. Onun için metin ve göstergeyle uğraşmak bilim değil, zevk meselesidir (1993:14).

Bu sürecin diğer önemli ismiyse Foucault'dur. Söylem, Foucault'da temel motiftir. Söylem, "insanları, şeyleri ve hatta bilgi ve soyut düşünce sistemlerini betimlemenin, tanımlamanın, sınıflandırmanın ve onlar hakkında düşünmenin bir yolu olarak düşünülür. Foucault, söylemlerin hiçbir zaman iktidar ilişkilerinden bağımsız olmadığını ileri sürer" (Foucault, 1991:27-28'den akt. Smith, 2005:170). Üzerinde durduğu bir diğer önemli şey, bilgi ve iktidar ilişkisidir (Sarup, 1995:91-94). Foucault aynı zamanda iktidar kavramı hakkındaki bilgimizi de tersyüz eder. Ona göre iktidar sadece güç sahiplerinin tekelinde değildir. İktidar her

yerdedir diyerek onun akışkan yanına vurgu yapar. Böylelikle mazlumun iktidarından da söz edebilir hale geliriz. Foucault'da hiçbir iktidar sabit ve kalıcı değildir; hayat bir mücadele alanıdır ve iktidar da sürekli el değiştirmektedir. Foucault her ne kadar yapısalcılık içinde düşünme pratiği yapmış olsa da, daha sonra post-yapısalcılığın önemli isimleri arasında yerini alacaktır.

Dördüncü aşama, 60'lı yılların sonu ve 70'li yılları kapsar: Foucault ve Derrida'nın çalışmaları, yapısalcılığın eleştirisi ve özeleştirisiyle, toplumsal hayatın ve kültür tarihinin diğer alanlara girmesiyle nitelendirilecek bir dönemdir; yani post-yapısalcı olarak adlandırılan düşünürlerin dönemi (der. Özügül, 1985:16-17).

Saussure'e kadar dilbilimciler için dil, dil olgularının toplamıydı; bunlar ayrı ayrı bir öze sahipmiş gibi tek tek ele alınırdı: Dilin zaman içerisindeki evrimlerine yönelmek -artzamanlı *(diachronic)*- incelenmesi demektir. Dolayısıyla dil çalışmaları, zaman içerisinde bir dilin geçirdiği değişiklikleri incelemek ve bunların kurallarını bulmak olarak gerçekleştiriliyordu. Saussure ise dili, belli bir zaman noktasında ele alarak eşzamanlı *(synchronic)*, kendi kendine yeterli ve bağımsız bir sistem olarak incelemeyi önerdi (Smith, 2005:138; Jameson, 2002:17-29; Moran, 1991:170). Moran, artzamanlı ve eşzamanlı kavramlarını şu örnekle anlaşılır kılmaya çalışır:

> Tavla bilmeyen biri tavla oynayanları birkaç gün seyretse, yavaş yavaş oyunun sistemini kavramaya başlar. Pullar hangi yönde yürüyor; bir pul hangi koşullar altında vuruyor; hangi koşullar altında yeniden oyuna sokuluyorlar; zarların üstündeki sayılar oyunda nasıl kullanılıyor? vb. Sonunda, tavla oyununun sistemini bu kişi bulur. (...) Bu kişi sistemi anlamak için tavla oyununun tarih içinde nasıl geliştiğini, nasıl değişiklikler geçirdiğini öğrenmek zorunda değildir. Bunu araştırmak artzamanlı bir yaklaşım olurdu. Bundan başka, oyunun sistemi dış gerçeklikten bağımsız, saymaca birtakım kurallardan oluşmuştur ve kendi içinde bir bütün meydana getirir. Ayrıca, oyunu oluşturan öğelerin kendi öz varlıkları önem taşımaz; önemli olan sistem içindeki işlevleri, birbirleriyle olan bağıntılarıdır (Moran, 1991:171).

Saussure'de *dil* ve *söz* ayrımı önemlidir. Ona göre dil, genel olarak sistemin adıdır. Yani Türkçe bir dil'dir. Söz ise, dilin kişisel kul-

lanım boyutudur. Somut ve bireysel olan söz'ün arkasında, onu belirleyen soyut ve toplumsal bir sistem/yapı dil vardır. Dilbilimin amacı bu yapıyı ortaya çıkarmaktır ve bunu yapmak için söz'ü inceler. Moran, tek tek tavla oyunlarının somut söz'e, oyun olarak tavlanın ise dil sistemine tekabül ettiğini belirtmektedir (1991:171). Saussure'un yaklaşımı daha çok *langue* (söz) ile ilgiliydi. O, insanların ne söylediklerinden çok, bir şey söylemelerini mümkün kılan temeldeki dilbilim sistemi ile ilgiliydi (Smith, 2005:138) Yapısalcılığın önemli isimlerinden Roland Barthes şöyle demektedir:

> Dil yalnızca 'konuşan kitle' içinde eksiksiz olarak ortaya çıkar; bir söz ancak dilden alınarak kullanılabilir; ama öte yandan, dil ancak, sözden hareketle olanaklıdır: Tarihsel bakımdan, söz olguları her zaman dil olgularından daha önce ortaya çıkar (dilin evrimini sağlayan sözdür); oluşum bakımından, dil bireyde çevresindeki sözün öğrenilmesiyle belirir (bebeklere dilbilgisi ve sözlük, yani kısaca söylemek gerekirse, dil öğretimi yapılmaz). Sonuç olarak, dil, sözün hem ürünü, hem aracıdır. Demek ki, burada gerçek bir diyalektik söz konusudur. Hiç değilse Saussure için, bir söz dilbilimi olamayacağı ortadadır. Çünkü her söz, bir bildirişimsel oluş biçiminde kavrandığı an dil olmuştur bile: Ancak dilin bilimi olabilir (Barthes, 1997: 27).

Dil/söz ayrımı, dilin doğasına ilişkin düşünme pratiklerinde yol göstermesi açısından önemlidir. Topyekûn bir dilden değil, sözel olan olmayan ayrımı içinden dile bakmamızı sağlaması bakımından önemli bir ayrımdır. Saussure dili bir göstergeler alanı olarak belirler. *Yapısal dil bilimin* dil'i incelerken önemli bir ayrımı da gösteren/gösterilen ilişkisidir. Sözcükler bir şeye işaret ettikleri için *göstergedirler*. Göstergenin iki yönü vardır: Biri ses, diğeriyse kavram. Ağaç dediğimiz zaman, buradaki ses imgesi *gösteren*'dir, işaret ettiği kavramsa *gösterilen* olarak adlandırılır.*

---

*) *Gösteren, gösterilen ve gösterge*: Gösteren ve gösterilen göstergenin oluşturucularıdır. Gösterge, bir gösteren ile bir gösterilenden kuruludur. Gösterenler düzlemi anlatım düzlemini, gösterilenler düzlemiyse, içerik düzlemini oluşturur. Gösterilen, göstergeyi kullananın bundan anladığı şeydir (geniş bilgi için bkz. Barthes, 1997:42-47); Gösterge bir gösteren bir de gösterilenden oluşur. Gösteren bir nesnedir. Gösterilen ise dış dünyadaki bir nesne değil, *kavram*'dır. Demek ki göstergenin her iki öğesi de anlıksaldır. Gösterme ilişkisi, bir işitsel imgeyi (yani göstereni) bir kavrama (yani gösterilen) bağlayan ilişkidir (Tura, 1989:83).

Saussure, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin keyfi olduğunu söyler (Barthes, 1997:48) Yani, her dil kendi içinde anlam dünyasını inşâ etmektedir ve şeylere adını veren bizleriz. Ortak bir uzlaşım üzerinden adlandırdığımız şeyler, bizlerin zihninde kavramsal olarak şekillenir. "Saussure, dilin keyfî doğasını, içsel yapısını ve mantığını vurgulayarak, onun kendi gerçekliğinin saf bir yansıması ya da bir ideoloji olarak makul gösterilemeyecek *sui generis* bir olgu olduğunu göstermiştir. Bu durum, anlamın, bir farklılıkları sistemi aracılığıyla dilbilimsel sistem içinde oluşturulmasından kaynaklandığının da bir göstergesidir" (2005: 138).

Dilsel gösterge yasasızdır, bu durum dilsel göstergenin bir şeyi, belli bir zorunluluk yoluyla değil, uzlaşım ve ortak kullanımla temsil ettiği anlamına gelir. Saussure aynı zamanda her göstere-nin anlamsal değerinin, yalnız ve yalnız dilin yapısı içindeki konumuna bağlı olarak kazandığına vurgu yapmıştır. Böylesi bir gösterge anlayışında gösteren ile gösterilen arasında yeri geldiğinde değişebilecek güvenilmez bir denge ilişkisi vardır (Sarup, 1995:3).

Sözcükler birer gösterge olduklarına göre, yapısalcılıkta dil, bir göstergeler sistemidir. Bu anlamda dış gerçeklikten bağımsız, kendi iç kurallarına göre işler (1995:172). Yapısalcı dilbilime göre dış dünya, kesintisiz bölünmemiş büyük bir yığın, bir bütündür ve dil bu yığını anlaşılır kılmak için böler. Yani, yapısalcılık öncesindeki kavrayışla bizden bağımsız dışarıda bir gerçeklik yoktur. Biz dil aracılığıyla bu gerçekliği kurarız. Biz ağaca ağaç dediğimiz/adlandırdığımız için ağaç vardır ve bizim için bir anlam kazanmıştır. Dolayısıyla, dışarıda, bizden (dil'den) bağımsız bir gerçeklik yoktur. Biz dil ile bu gerçekliği kurmakta/inşâ etmekteyiz. "Dil, şeylere değer katar. Dahası şeyler ancak adlandırıldıklarında, belirtildiklerinde, sistematikleştirildiklerinde bir varoluşa sahip olurlar" (Lefebvre, 1996:121).

Madan Sarup'a göre, taşa anlamını kazandıran onun kaş, taç, baş gibi diğer göstergelerle karışmamasını sağlayan ses başkalığı-

dır. Yani, anlamı üreten dildir. Bu bağlamda da, Saussure'ün belirttiği gibi, gerçeklikle dil arasında doğal değil, keyfi bir bağıntı vardır (1995:173).

İletişim sadece dil aracılığıyla gerçekleşmez. Biz, birbirimizi ve hayatı anlamlandırma pratiklerinde dilin yanı sıra bütün göstergeleri bağlamları içinde okur, anlamlandırırız. Giyim kuşam, dekorasyon, yeme-içme alışkanlıkları, arkadaş seçimleri, tatil alışkanlıkları, kısaca bütün tercihlerimiz bir göstergedir ve okumak isteyenler tarafından da bir anlamı vardır. Saussure'e göre, toplumsal hayatın bir parçası olarak sembollerin rolünü inceleyen bir bilim düşünmek mümkündü, bu da semiyoloji olarak adlandırıldı (Smith, 2005:138). Semiyoloji, simgelerin doğasını ve onları idare eden yasaları araştırarak *okuma* eyleminin alanını genişletti. Okumak artık, yazılı bir metnin okunması değildir. Bunu Barthes şöyle ifade eder:

> Şehir bir söylemdir; bu söylem de gerçekten bir dildir: Şehir, sakinleriyle konuşur; biz, içinde bulunduğumuz kenti konuşuruz; bunu da orada yaşayarak, orada dolaşarak, ona bakarak yaparız. Ama buradaki sorun tamamiyle eğretileme düzleminden kalkarak ortaya 'şehrin dili' gibi bir deyim çıkarmaktır. Tıpkı sinema dili ya da çiçeklerin dili gibi şehrin dilinden eğretilemeli olarak söz etmek son derece kolaydır. Gerçek bilimsel atılım, şehrin dilinden eğretilemesiz olarak söz edilebilirse gerçekleşecektir (Barthes,1997:179-180).

Göstergebilim bu yanıyla dilsel olmayan iletişim biçimlerini kapsar (Guiraud, 1990:14). Saussure bütün gösterge dizgelerini inceleyecek genel bir bilim dalının oluşması yolunda bir öneri getiriyordu. Bu öneri doğrultusunda çalışan kuramcılar Saussure'ün *gösterge* kavramını yalnız dil için değil, bir bildiri ileten her nesne ya da dizge için de geçerli sayılabileceği bir biçimde tanımladılar (Yüksel, 1981:17). Böylelikle bütün metinler okuma alanına çekildi. Bütün göstergelerin bir şeyi/bir şeyleri imlediğinin artık farkında olarak yaşıyoruz. Yanlış okuma ihtimalimizi kullanarak üstelik.

DİL'E YAKLAŞIMLAR: POST-YAPISALCILIK

"Metnin dışında hiçbir şey yoktur."

(Derrida)

"Kelimeler tıpkı Alice Harikalar Diyarında'da olduğu gibi, biz ne anlama gelmelerini istersek o anlama geliyor."

(B. Sonay)

Saussure'ün yapısal dilbilimi daha sonra farklı alanlardaki bilim dallarını etkilemiştir. Yapısalcılığın önemli isimleri Roland Barthes, gösterge bilim alanındaki çalışmalarıyla; Levi Strauss antropolojiye yapısalcılığı uygulamasıyla; Lacan, Freud'un kuramını yapısalcılık içinden yeniden yorumlamasıyla bilinir. Michel Foucault bilgi ve kültür sorununa yapısalcı yöntemle yaklaştı. Jacgues Derrida felsefe tarihini ve felsefi metinleri bu yöntemle inceledi. Ancak Lacan, Derrida ve Foucault'nun yapısalcılığı, daha sonra *yapısalcılık ötesi/post yapısalcılık* olarak adlandırıldı.

Post yapısalcılık, bir metnin her zaman kendi yorumu tarafından *çerçevelendiğini* iddia eder. Bir edebiyat metninin yorumu, nesnesiyle aynı düzlemde yer alır. Post-yapısalcılıkta nesne-metin ile onun dışsal yorumlayıcı okuması arasında klâsik karşıtlığın yerini, her zaman zaten kendi kendisinin okuması olan sonsuz bir okuma/yorum süreci alır. Bu anlamda saf bir metin yoktur, yani her metin temel bir muğlâklığa maruz kalır (Zizek, 2002:167).

Yapısalcılık, doğruluğu metnin arkasında ya da içinde görürken, post-yapısalcılar okur ve metnin karşılıklı etkileşimini ürctkenlik olarak görmektedirler. Post-yapısalcılar, insan öznesinin bütüncül bir bilince sahip olmadığını ve dil yoluyla yapılandığını savundular. Lacan'a göre dünyanın, başkalarının ve benliğin bilgisi dil tarafından belirlenir. Dil, herhangi bir kimsenin ayrı bir varlık olarak kendinin farkına varmasının önkoşuludur. Dil aynı zamanda içerisinde toplum tarafından verili olanın, yani kültürün, yasaların ve yasakların taşındığı bir araçtır. Dilden bağımsız hiçbir özne yoktur. Günlük dilin içine gö-

müldüğümüzü ve bundan asla kurtulamayacağımızı belirtmektedir. Lacancı dil görüşünde, bir gösteren her zaman başka bir göstereni gösterir; hiçbir sözcük eğretilemeden özgür/bağımsız değildir. Bu noktada Lacan, anlamlama zincirindeki göstereninden gösterene doğru gerçekleşen kaymadan söz eder. Her sözcük (gösteren), ancak diğer sözcükler doğrultusunda tanımlanabilir. Dahası, söze dökülen her sözcük, ancak tümce bütünüyle tamamlandığında gerçek anlamını kazanır. Hiçbir anlama edimi ne sonlandırılıp kapatılabilir ne de bir doyuma kavuşturulur (Sarup, 1995:10–14.) Lacan'a göre tek anlamlı hiçbir sözcük yoktur. Hayata bakış açımızla, anlamlandırma dünyamız da değişmektedir. Eğer anlam böylesine kaygan bir zemindeyse, birbirimizi anlamanın mümkün olup olmadığını sorar Lacan. Cevabıysa, karşılıklı tam bir anlaşmanın kısmen de olsa mümkün olmadığıdır; çünkü göstergelerin belirsizliği nedeniyle *söylenilen* ile *demek istenilen* arasında daima bir boşluk vardır (Sarup, 1995:14; Tura, 1989:61).

Derrida'ya göre, gösteren doğrudan doğruya gösterilene bağlı değildir. Gösteren ile gösterilen arasında bire bir karşılıklı ilişki/tekâbüliyet yoktur, oysa Saussure'de her göstergeye bir birlik gözüyle bakılmaktaydı. Derrida'ya göre, göstergenin bir yarısı her zaman orada bulunmaz, diğer yarısı da her zaman 'o değildir'. Derrida özetle herhangi bir göstergeyi okuduğumuzda anlamının bizim için apaçık olmadığını söylemektedir. Çünkü anlam asla tek bir göstergeye bel bağlamaz. Derrida *dili*, gösterenlerin sonsuz bir oyunu olarak tasvir eder (Sarup, 1995:40; Benhabib, 1999:278-279).

Derrida *yapı-bozum* olarak adlandırılan bir metin okuma yöntemi geliştirmiştir. Yapı-bozum *(deconstruction)*, Batı Düşünce Tarihi'nin anlam odaklı yapısına yönelttiği eleştirel bakışla Batı'nın inşâ ettiği bilgi kuramının temel kavramlarını sorgulamakta ve bu tavrıyla da düşünce tarihinde kök salmış alışkanlıkları yıkıma uğratmaktadır. Yapı-bozum, Batı'nın oluşturduğu dil'in bize dayattığı gerçekliği deşifre etmektedir (Yağcıoğlu, 1994:86; Aytaç, 2003:216). Derrida, 1996'da verdiği bir konferansta, ilk

kez yapı-bozum/çözüm kavramını açıklar. John Hopkins Üniversitesi'nde yapısalcılığın tanıtıldığı toplantıda Derrida, yapısalcılığın temelinde yatan ikili karşıtlıklar kavramını eleştirir. Yapısalcılığa göre anlam, ikili karşıtlıklarda, karşıtlığı oluşturan terimlerin arasındaki çelişkiden doğar. Örneğin, iyi/ kötü ikili karşıtlığında anlamı yaratan şey iyi kötü gösterenlerinin sahip oldukları tez değil, iki terim arasındaki karşıtlıktır. Derrida'ya göre Saussure, dili "bir karşıtlıklar ya da değişiklikler dizgesidir" diye tanımlarken; karşıtlıklar arasındaki iktidar ilişkilerini görmezden gelerek Batı Metafizik Düşüncesi'nin temelinde var olan anlam odaklı düşünce alışkanlıklarının tuzağına düşmüştür. Derrida ise, dildeki ikili karşıtlıkları sınıf hegemonyası için gerekli bir taktik olarak görür. Batı/Üçüncü Dünya gibi ikili karşıtlıklar, sosyal gerçekliğin en yalın ifadesidir. Dil-iktidar ilişkilerinin sergilendiği bir yapıdır. Dilde bir kendilik olarak algıladığımız şey, aslında hegemonik ilişkilerin ifadesidir. Yapı bozum, bu maskelenmiş üst-ast ilişkisinde var olan içsel gerilime işaret ederek, Batı düşünce geleneğinde var olan bu dışarıda bırakma, marjinal kılma edimini sergilemekte, bunu yaparken dilde varolan sınırları ortaya çıkarmaktadır (Yağcıoğlu, 1994: 87; Aytaç, 2003:216; Argın, 1999:25). David Hoy'un, Derrida'nın metin okuma yöntemine yorumu şöyledir:

> Metni okumayı mümkün kılmayı amaçlayan yorumcuların tersine, Derrida onu okumayı olanaksız kılmak ister. Metnin mesajını kurmada başarılı olduğunun varsayılması yerine, Derrida'nın stratejisi, metnin bir etkide bulunmadığını göstermektir. Kısacası Derrida, metnin anlamını yeniden-kurmaz; fakat bunun yerine onu çözer *(deconstruct)*. Çözme *(deconstruction)* yalnızca, metnin etkide bulunduğuna dair nasıl bir duygu verdiğini değil, fakat aynı zamanda metnin bu yanılsamayı kasıtlı olarak devam ettiren retoriksel aygıtlara sahip olduğu bulunabildiği sürece, onun kendisine karşı nasıl etkide bulunduğunu da açığa çıkarır (der. Skinner, Hoy, 1991:44-45). Derrida, metafiziksel varsayımlara artık gerçekte inanılmayacağı konusunda yapısalcılarla aynı görüştedir; bu yüzden büyük geleneğe yeniden hayat vermeye çabalamaz. Gerçekte o, konuşma ve yazma, zihin ve beden, iç ve dış, iyi ve kötü, tesadüf (*accident*) ve öz, kimlik

ve farklılık, varlık ve yokluk, mekân ve zaman, lâfzi ve mecâzî, ya da hatta eril ve dişil arasındaki zıtlıklar kadar doğal olarak kalması îcâp eden gizli (*latent*) metafiziksel dizileri göstererek, günümüzdeki metafiziğin ötesine geçme çabalarını çözer (*deconstruct*). Bu ayrımların âşikâr ve değer olarak nötr (*value-neutral*) olduğu farzedildiği halde, bunların hem gelenekte hem de son zamanlardaki bilimlerde kullanımları pratikte bu zıtlıklardaki bir kutbun diğerinin üzerinde imtiyazlı olmasını gerektirir. Derrida'nın bu ayrımları eleştirel olarak çözümlemesi, bunların kullanımlarındaki ikilemlerin nasıl olumsuzlanarak muhafaza edildiğini gösterir.

Derrida'nın *yapı-bozum* tekniği, metinlerin yepyeni bir bakış açısıyla okunmasını amaçlar, önerir. Yani, yapı-bozum bir metin okuma etkinliğidir. Bu tür bir okuma anlam ile yazarın dile getirdikleri arasında bir belirsizlik, bir boşluk olacağının bilincinde olmayı gerektirir. Yazarın etkinliğinden, ne söylediğinden çok, okura önem verir ve okurun metinle ilişkisini önemser. Post-yapısalcı kuramda, okur da tıpkı metin gibi, asla durağan değildir; metinle kuracağı ilişki de bu bağlamda değişir, farklılaşır.

> *Yapıbozum* eylemi, ele aldığı metinlerden, kavramlardan yola koyulur; bu kavramlar arasında ikincil konumda kalanları yerlerinden söker ve onlara yeni konumlar kazandırır. Söz/yazı ikiliğinde yazı'nın, söz'ün eki olduğu savını ortaya atar/çıkarır. Öncelikle, ikili işleyişlerin, karşıtlıkların, tersyüz edilme işlemini ortaya koyar. Hiyerarşiyi bozar, ama hiyerarşiyi bozmak, ters bir hiyerarşiyi gerçekleştirmekten geçmez. Hiyerarşinin içeriğini yeniden sağlayarak, yeni bir hiyerarşiyi meydana getirmez. Yapıbozma ne terimler arasında bir yansızlaştırma eylemi üzerine oturtulabilir, ne de düzensiz bir şekilde karşıt terimleri yansızlaştırabilir. Ancak hiyerarşinin yapısını değiştirebilir. Terimlerin içinde bulunan, felsefe tarihi boyunca saklanmış, bastırılmış olanları gün ışığına çıkartır. Yeni çizgileriyle, yeni kavramlar oluşturur. Yapı-bozma işlemi ancak bastırılmış anlamlar terimler kazanılarak tamamlanabilir. Bu yarı-felsefi kavramlara, alt yapılar adı verilebilir (Gasché, 1995:143'den akt. Akay, 1999:22).

Derrida özetle, bizden belli başlı zihin alışkanlıklarımızı değiştirmemizi ister. Metnin üstümüzdeki otoritesinin kalıcı bir otori-

te olmadığını, tersine geçici bir otorite olduğunu söyler; çünkü her şeyde olduğu gibi, metnin kökeni gerçekte onun sürülmesi gereken izidir. Mantığı yalanlamak için dili kullanmayı ve onu bozmayı aynı anda öğrenmemiz gerekir. Derrida şimdiye kadar koruyup sakladığımız bütün karşıtlıkları önce bozmamızı, sonra feshetmemizi ister. Ona göre bütün metinler açık uçludur. Haklarındaki hiçbir yorum en son ve doğru olamaz. Derrida, bize gösterenden bağımsız hiçbir gösterilen alanı olamayacağını gösterir. Yani, içinde gösterilenlerle oynanan sonsuz bir oyandan söz açar. Bu nedenle, anlam daima hakkında karar verilemez olandır (Sarup, 1995:65; 1991:57).

Derrida *karar verilemezlik kavramını* Nietzsche hakkında yazdığı *Spurs* adlı makalesinde açıklar. Derrida makalesinde Nietzsche'nin el yazmalarının kenarında, hiçbir bağlama oturtulamayan "*şemsiyemi unuttum*" cümlesini gösterir. Derrida için bu, bir karar verilemezlik paradigması durumudur; çünkü sözcükler çevrilebilir ve açıktır; fakat yine de onları yorumlamak imkânsız görünür. Derrida buradan hareketle de Nietzsche külliyâtının tümünün tırnak işareti içinde bulunduğunu ileri sürerek, sorunu genişletir (Hoy, Der, Skiner, 1991:58-59).

Philip Smith'e göre, Jacques Derrida, bir yere yerleştirilmesi zor ve tartışmalı bir figürdür (Smith, 2005:179). Elbette onu anlamak oldukça zordur. Taner Timur, *Felsefi İzlenimler* kitabında Sartre, Althusser, Foucault ve Derrida'yı anlamamıza yarayacak ipuçları verir. Bu ipuçlarından kimisi, öz yaşam öykülerine aittir; kimileriyse, düşüncelerini dile getirdikleri dilin inceliklerine. Timur, Derrida'nın Fransız dilinin bütün inceliklerini kullanarak oluşturduğu metinlerinin geniş kitlelere ulaşamayışının sebepleri üzerinde durur. Derrida, ölümünden birkaç ay önce bu soruna ilişkin düşüncelerini kendisiyle yapılan söyleşilerde dile getirir. Bu söyleşilerde, aslında henüz okunmaya başlandığını ve daha sonra anlaşılacağını belirtmektedir. Öte yandan Derrida, *kendisiyle devamlı savaş halinde* olduğunu ve *herkesin fark ettiğinin ötesinde, kimsenin kestiremeyeceği kadar çelişkili şeyler söylediğini* ifade etmektedir (Timur, 2005: 141-143). Derrida, aslında Klasik Batı

Felsefesi'ni yadsıyordu.* Ancak ironiktir ki kendisi de Avrupalı bir düşünür olarak, bir Avrupa dilinde ve mevcut kavramlar çerçevesinde düşünmekteydi (144). "Derrida'ya göre her okuma zaten özgül bir okumadır ve bunun aksini düşünmek, anlamları dondurmak, onlara aşkın ve mutlak bir statü vermek olur ki bu da Derrida'nın zaten ömrü boyunca *yapısökümü*'ne çalıştığı metafizik düşüncenin kendisidir" (145).

Post-yapısalcı bakış açısında insan öznesi çeşitli ve çoğu zaman birbiriyle çatışan bir kimliğe sahiptir. Bir başka deyişle de kimliğimiz, çoğul bir kimliktir, merkezi bir yapı değildir, çeşitli imgelerin, sağlam bir zemine bağlı olmaksızın oyunudur, hattâ metinlerin oyunuyla belirlenmiştir. Bunun iletişimdeki sonucuysa, anlaşma, bireyler arasında kapatılması imkânsız bir uçurumu örten bir kurmacadan başka bir şey değildir (Aytaç, 2003:218-219). Yapısalcılık sonrası teorisyenler gönderi, temsil, gerçeklik kavramlarını sorunsallaştırmışlardır.

Derrida'dan yola çıkarak şunları söyleyebiliriz: Dil, kuşkusuz en önemli baskı araçlarından birisidir. Dil, ideolojik olarak konumlandığımız yere göre tanımlamalar yapmamızı sağlar; böylelikle içinde bulunulan ideolojinin iktidarı değişmez kılınır. Bu hegemonyayı, tanımlamalar ve metaforlar aracılığıyla kurarız: normal/anormal, doğru/yanlış, güzel/çirkin gibi. Bu ayrımlar tartışılmaz gerçekler gibi algılanmaya başlanır. Tanımlama, normal, doğru ve güzel olarak işaretlediği terimin üstünlüğünü, iktidarını kurarak bir baskı ve giderek terör yaratır. Beyaz egemen ideoloji, ürettiği imgeler aracılığıyla hep sarışın ve mavi gözlü olanı güzel olarak tanımlar. Çirkin sözcüğüyle gösterilen her şey, siyah insanın bedeninde toplanır. Gündelik dilin içinde esmer ya da sarışın olmak arasındaki tercihler bu bilginin içinden çıkar: Ne kadar sarışın isek, o kadar iyi bir şeydir bu. Kentlilik, modernlik, Batılılık gibi şeylere gönderme yapar sarışın olmak.

---

*) Post-yapısalcılar, yapısalcıların ortaya koymuş oldukları felsefeleri, kültürün incelenmesinde bilimsel bir temel bulmaya yönelik girişimler olarak ele alır ve onların bir temel, hakikat, nesnellik ve sistem oluşturma anlamındaki bilimsel tavırların, modern ideallerin bir devamı olarak görüp şiddetle eleştirirler (Küçükalp, 2003:129).

Beyaz egemen dilin içinde esmer olmak 'öteki' konumunu yaratır. Esmerlik ile suçluluk arasında ilişki, dilin ürettiği hegemonik ilişkiyi gösterir. Burada hegemon olan beyazdır. Dil bu anlamda masum değildir. Post-yapısalcı gelenek, dilin ideolojik yapısını deşifre etmekte ve söylenen ile kastedilen arasındaki gerilimin çok farkında olarak, dilde söylenenden çok söylenmeyen üzerine odaklanmaktadır.

Lefebvre dilin bir yandan kendisini değersizleştirirken, diğer yandan da değerleri oluşturduğuna dikkatleri çekerek şunları söyler:

> Dil, aynı zamanda gündelik hayatı oluşturur; hem gündelik hayattır, hem de gündelik hayattan kaçar. Onun üzerindeki örtüyü kaldırmayı reddederek onu maskeler. Gündelik hayatı retorik ve imgesel olan ile süsleyerek örter. Dil ve dilsel ilişkiler böylece, gündelik hayat içinde, gündelikliğin yadsınması haline gelir. (...) 'yaşam alanı' anlatılırken, gündelik hayatın koşulları ve standartları (alt-sistemleri); dilin yetersizliğine karşın, ya da daha ziyade dilin yetersizliği sayesinde, konuşulan dilin içinden fışkırır. Söylem, aynı zamanda hem örter, hem de örtüyü kaldırır, söylemediğini söyler (Lefebvre, 1998:122-123).

Post yapısalcılığın diğer önemli düşünürü Foucault'dur. Söylem daha önce belirtildiği gibi Foucault'nun düşünce yapısında temel motiftir. "Söylem, insanları, şeyleri ve hatta bilgi ve soyut düşünce sistemlerini betimlemenin, tanımlamanın, sınıflandırmanın ve onlar hakkında düşünmenin bir yoludur. Foucault, söylemlerin hiçbir zaman iktidar ilişkilerinden bağımsız olmadığını ileri sürer. Ona göre iktidar ve bilgi doğrudan birbirini içerir" (Smith, 2005:170). Söylem, Foucault'da *ideoloji* kavramını çağrıştırsa da ondan bağımsızdır, daha çok kültüre vurgu yapan bir kavramdır. Ona göre yorumcunun işi, bir söylemin katmanlarını haritalandırmak ve onun iktidar ilişkileri için anlamlarını araştırmaktır (2005:172).

Foucault'nun çabası, belirli fikir ve söylemleri mümkün kılan altta yatan kültürel yapıları ve onların bilgiye yönelik yönelimlerini ortaya çıkarmak olmuştur. Foucault, çeşitli özgül söy-

lemlerin gerisinde olabilen bu derin epistemolojik temellere *epistem* adını verir (2005:171). Epistem bilginin eşanlamlısı değildir, bilim tarafından gerçekleştirilmiş söylemin düzene konuluşundan önce, bağımsız olacak olan bilgilerin tarihsel düzeninin içinde yer alan bir ilkenin ifadesidir. Epistem bilginin özel düzeni, bilginin belirli bir çağda üstlendiği ve ona bilgi olarak bir pozitiflik veren dış görünüş, düzenleniştir. Dolayısıyla Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler*'deki amacı, bilgiler arasındaki eşzamanlı süreklilikleri ve birbirini izleyen süreksizlikleri ortaya çıkarmaktır. Böylelikle, belirli bir dönemdeki bilginin genel görünüşünü ortaya konmuş olur (der. Urhan; Machado, 202:133-134).

> Düşüncemizin içinde bulunan zaman dilimindeki alanını epistemik alan olarak düşünen ve bu alanı bir epistemolojik üçyüzlüyle betimlemeye çalışan Foucault'nun söz konusu epistemik alanla Modern Dönem'in epistemesinin alanını kastettiği düşünülebilir. Sözü edilen üçyüzlünün yüzlerinden birisi, her zaman için apaçık ve doğrulanmış önermeler alanı olan matematik ve fizik bilimlerini; ikincisi geçici olmakla birlikte birbirine benzeyen elemanları birbirleriyle ilişkiye sokmaya çalışan dil, hayat ve zenginliklerin üretimi ve dağıtımına ilişkin bilimler; üçüncüsü de kendinin düşüncesi olarak gelişen felsefi teemmül ve tefekkürle kaplanmıştır (Urhan, 2000:89-90).

Foucault'nun *Bu Bir Pipo Değildir* kitabı, resim sanatının ne söylediğiyle/söylemediğiyle ilgilidir. Saussure'ün göstergenin keyfiliğini, yani imleyen ile imlenen arasındaki bağın rastlantısal, uzlaşımsal ve tarihsel nitelikte bir bağ olduğu görüşünü benimseyen Foucault, sözcükle şey arasındaki bağın keyfiliğinden hareketle, resmedilen şey ile gerçeği arasındaki bağı bozar/sorunsallaştırır. Bu kitaba kadar, resimdeki resmedilen şey ile gerçek hayattaki şey arasında doğrudan bir bağ kurulurdu. Foucault bu kitapta, Magritte'nin bir tablosundan yola çıkarak resim ve gerçeklik ilişkisini sorgular. Dahası, resmedilen ile şey arasında kurduğumuz doğrudan bağın nasıl bir yanılsama olduğunu gösterir. "Klee'den ve Kandinski'den bu yana, modern sanat, bir resmin

kendisinden başka hiçbir şey olmadığını ve benzeyişe dayanan canlandırıcı gerçekliğe gömülü olan dilden özerk olduğunu ileri sürer" (Foucault, 2001:13). Focault burada, resmin dilini çözümlerken, bir taraftan da anlamlandırma pratiklerindeki kayınaları/yanlışlıkları/otomatik kabullenişleri sorgulamamızı sağlar. Bir pipo resimine baktığımızda resmedilen şeyin ne olduğu sorulduğunda *bu bir pipo değildir* demeye çağırır ve bütün gerekçeleriyle resimle, konuşma arasındaki bağı koparır.

Foucault, dünyayı bütün yönleriyle açıklama savında olan her türden küresel kuramsallaştırmaya karşıdır (Sarup, 1995:73). Derrida, Lacan, Foucault bütün bilme biçimlerini sorunsallaştırırlar. Bütün sular bulanıklaşır, şeffaflık ortadan kalkar. Hayata karşı gözlüksüz kalmış ımiyop gibi oluruz; görüntü hiçbir zaman net değildir. Bildiğimizi sanırız, emin olamayız. Post-yapısalcılık emin olmama halidir. Dijital fotoğraf çekmek değil, her daim çeşitli değerleri talep eden, netleştirme isteyen objektifle hayata bakmak demektir. O yüzden, rahatsız edicidir. Çünkü hepimiz baktığımız şeyi net görmeye alışmış modernleriz.

DİL'İ ANLAMAK

Dil üzerine çalışmalar çok katmanlıdır. Dili anlama çabası, aslında ve temelde anlamın nasıl kurulduğu -inşâ edildiği- üzerinedir. Temel olan şey, birbirimizi nasıl *anlıyoruz*'dur. Bu anlama ve anlamlandırma süreçlerinin dinamikleri oldukça karmaşık ve tartışmalı alanlar yaratmıştır. Anlam kendiliğinden olmayan bir şeydir. Yani, anlam Wittgeinstain'da dil oyunları içinden çıkarken; post yapısalcı dil analizleri kapsamında bağlam ön plana çıkmaktadır. Doğan, Cemal Süreya'nın* *Hayat kısa/Kuşlar uçuyor* dizesi

*) Cemal Süreyya, soyadındaki y'lerden birini atmaya karar verir. Yazar Süreyya Evren'de atılan bu y'ye sahip çıktığını *Postmodern Bir Kız Sevdim* kitabının önsözünde açıklar. Kitabın kapağına adını 'Süreyyya' olarak yazar. Süreyyya Evren, dilin oyuncu yanını metinlerinde kullanan bir yazar ve bu oyunu kendi adıyla da sürdürür. Bir yanıyla da dilin içine kendimizi hapsetme maceramızla da dalga geçmektedir. Süreyyya adının sözlükteki karşılığı, anlamı nedir acaba? (Evren, 1993:4). Bir başka bilgi bir başka kaynaktan geliyor: Aslında şairin gerçek adı Cemal Süreya olmayıp, Cemalettin Seber'dir (www.cemalsüreya.net).

üzerinden bu problemi ortaya koyar; anlamın ortaya çıkışını tartışır (Doğan, 2003:82-85). Süreya'nın bu şiirinde anlamların yakalanabilmesi için kullanılan kavramların içinin *gereğince* doldurulması gerektiğini öne sürerek *kısa* ya da *uzun* kavramlarının gündelik hayat içindeki sözlük anlaımları üzerinde durur.

> Hayatın veya bir delikanlının boyunun ne kadar 'kısa' ya da 'uzun' olduğu her şeyden önce bize, yani hayatın yaşandığı bağlama bağlıdır. Aynı çerçevede, Süreya'nın ikinci dizesinde yer alan 'kuşlar' ve 'uçmak' girdileri de çeşitli okumalara, farklı yorumlamalara, değişik şiirsel tepkilere kapı açabilecek niteliktedir. Diğer bir deyişle, bağlam el verdiği zaman 'kuşlar' kuşluktan, 'uçmak' ise sadece kanat çırpmaktan çıkabilmektedir. Böylelikle bildirişim sonucunda ortaya çıkan/çıkarılan 'anlam'a ilişkin olarak şöyle bir saptamada bulunulabilir: İnsanların dile getirdikleri değil, söze dökemedikleri anlam(lar)ı iletmek konusunda gösterdikleri beceri önemsenmeye değer durmaktadır (Doğan, 2003: 83).

Günümüzde anlama ve anlamlandırma sürecine yönelik çalışmalar, anlamın ortaya çıkması sürecinde gönderen/yazarın hegemonik pozisyonu yerine; daha çok alımlayan/okuyanın pozisyonuna önem vermektedir: Böylelikle, yazarın okura ne söylediği değil, okurun 'kendi' bağlamında metni nasıl açımladığı/okuduğu önem kazanır. Goffman, iletişimin temelinde dil, kültür ve toplumun yattığını belirterek bunlar arasındaki ilişkiyi çok yönlü olarak irdeler. Goffman insanların toplumsal deneyimlerini kavramsallaştırarak buna *çerçeveleme* adını verir; birbirleriyle şakalaşmaları, bir konuyu ciddiye alma biçimlerini, sohbetlerini bu kavram üzerinden değerlendirir (Goffman 1974'den akt. Zeyrek, 2003: 36). Goffman böylelikle, kültür ve dil arasındaki ilişkiye vurgu yapar.

> Birey içinde yaşadığı toplumun doğurduğu durumlar ve davranışlarla ilgili beklentiler geliştirmekte ve etkinliklerinde bu bilginin ışığında hareket etmektedir (2003:44).

Dolayısıyla, anlamlandırma dizgelerimiz kültürel habitatlarımızda oluşur. Kültür alışkanlıkları, ilişki düzlemlerini, anlam-

landırma dünyalarını etkilerken; anlamlandırma mekanizmaları da kültürü etkiler. *Yani bağlam bir taraftan kültüre dayalı bilgiyle, diğer taraftan iletişim olaylarını tanımlamaya dayalı bilgiyle, diğer taraftan iletişim olaylarını tanımlamaya yarayan toplumsal durumlarla oluşur* (2003:44). Dil, bu ilişki ağında önemli bir yer kaplar. Hayatı ve birbirimizi anlamlandırma süreçlerindeki dinamikler, salt dil içinden gerçekleşmediği için çok boyutlu; bu bağlamda anlamaya ve anlamlandırmaya yönelik çabalar da kuşkusuz çok boyutlu olarak devam edecektir.

5. BÖLÜM

SESSİZLİK: ANLAMIN DERİNLEŞTİĞİ YER

"Sesi olmayan ses, artık duymadığı, hâlâ duyup duymadığını bilmediği o mırıldanma, kimi zaman öyle ince bir titreşim ki taş tahta üzerindeki tebeşir gıcırdamasının çizilmesiydi, emindi bundan. (...) Sessizlik, ben seni kulaktan dolma tanıyorum."

(M. Blanchot)

"Sessizliğin nerede olduğunu bilmeyiz: Koca dünyada mı, yoksa sınırsız geçmişte mi? Sessizlik, durulan rüzgârdan, yumuşayan yağmurdan daha uzaklardan gelir."

(G. Bachelard)

"Cahil kimsenin yanında kitap gibi sessiz ol."

(Mevlâna)

Post-yapısalcı dil analizi, anlamı ortaya çıkarmak için, metnin içinde söylenmeyene yönelmemiz gerektiğine işaret eder. Bu çağ-

rı anlamlandırma pratiklerinde önemli bir noktaya vurgu yapar: Bu bir yanıyla dilin 'masumiyeti'nin elinden alınışı, bir yanıyla da ideolojik yapısına dikkatlerin çekilmesidir; ama diğer yandan da, belki de hepsinden önemlisi, dilin doğasını anlama çabasında önemli bir aşamadır. Bir şey söylendiğinde aynı zamanda da bir şey söylenmemiş demektir, dil bu anlamda söyleyen olduğu kadar gizleyendir de. Söylenmeyenin ne olduğunu ortaya çıkarmaksa söylenenin anlamını sorunsallaştırır. Bu bağlamda hiçbir metnin görünen, sabit, belirli, tek bir anlamı yoktur. Dolayısıyla, birbirimizi anlamlandırma pratiklerinde zorlanmamız işin doğası gereğidir; çünkü dil sanıldığının aksine şeffaf değildir ve anlamı doğrudan, bire bir aktarılamaz. Bu yüzdendir ki birbirimizi yorumlamalarımızda yanlış anlamalar olur; bir türlü kendimizi anlatamayız ve bir türlü birileri bizi anlayamıyordur. İnsanların düşünceleri bizi ilgilendirir; bizim gibi düşünmüyor olmalarını kimi zaman içimize sindiremeyiz: Keşke öyle düşünmeseydi, keşke öyle anlamasaydı deriz ve hayatımızın önemli bir bölümünde bu cümleler akar. Yanlış anlamaların/anlayamamaların arkasında söylenemeyenlerin etkisi her zaman vardır.

Dolayısıyla, söylenmeyen de bir anlam alanı yaratır: Post-yapısalcı analiz dikkatlerimizi bu söylenmeyene yönlendirir (Sarup, 1995). Aktarılan her bilgi aktarılmayanla birlikte vardır. Anlamlandırma pratiklerinde söylenmeyen üzerinde de durmak, farklı/çoklu anlamlandırmalara gitmek demektir.

Dilin kullanımı bu yanıyla dil dışıyla mevcuttur, yani dillendirmemek -bir şekilde- bir şey söylemektir. Bunu hayatın başka alanlarıyla da anlamaya çalışabiliriz: Hayat boşluklarla vardır. Biz çoklu nesneler arasında yaşarız. Bütün dikkatlerimiz de bu nesneler üzerinedir. Boşlukların, nesneleri kaplayan alanlarının ayrımına varmayız. Hayatı yaşarken boşlukların önemi bir şekilde ıskalanır. Oysa bir kır gezintisindeki mutluluğumuz boş alanların çoğalmasındandır. Bizi boşluklar dinlendirir. Anlamı da aslında bu boşluklarla vardır. Bir nesneye uzaktan bakmak biraz araya mesafe koyarak onu seyretmek bizde yarattığı etkiyi de değiştirir. Araya daha çok boşluk girmiştir. Hayatın içinde birlikte olduğu-

ımuz tüm nesneler boşluklar sayesinde kendini anlaşılır kılar. Bu anlamda boşluk anlamlandırma dizgemizde önemli bir yere sahiptir. Dil de boşlukları, yani sessizlikleriyle var. Nedir bu boşluklar veya sessizlikler? Onlar kimi zaman dilin ekonomik kullanımıyla ilgilidir, kimi zaman imaların içinde gizlenir, kimi zaman sessizlik/sükût hakkının kullanımıyla, kimi zaman da unutmanın içinde. Dolayısıyla dil kullanımında zihnimizin bizden bağımsız kurduğu oyunlar olduğu kadar, bilinçli kurduğumuz oyunlardır bunlar. Aslında gündelik dil çok farklı oyunların içinden çıksa da bunların çoğu kendiliğinden/doğallıkla gelişir. İletişim stratejileri ve becerileri ve beceriksizlikleri bu oyunlarla kurduğumuz bağ/ilişki ile derinden ilgilidir. Bu bölüm, anlamlandırma dizgemizde önemli bir yere sahip olan *sessizlik/sükût* üzerinedir. Ne zaman konuşur, ne zaman susarız? Birbirimizi ve hayatı anlamlandırırken sessizlikle olan ilişkimiz nerede durur? Sessizliği anlamaya çalışmak, iletişim maceramızda ne tür bir farkındalık düzlemi yaratır, ya da böyle bir farkındalık mümkün müdür gerçekten? Bu ve benzeri soruların cevaplarını aramak için yola çıkıldığında, geniş bir coğrafyanın ortasında buluveririz kendimizi. Hiçbir yolu bir diğerine gitmeyen bir coğrafyadır bu. Her seferinde bir diğerinden uzaklaşmış olacağımız yolların arasında dolaşma cesareti isteyen... İletişim alanında çalışanlar/bu alana ilgi gösterenler bu *coğrafyanın* patikalarında dolaşmayı şimdiye kadar pek denemedi. Dolayısıyla elimizde belirgin bir harita da yok. Anlamlandırma pratikleri açısından yeni haritalar oluşturmanın zorlu keyfi bizi bekliyor. Bu bölüm *İletişim ve sessizlik* arasındaki ilişki adına 'kendince' bir çaba olarak görülmelidir.

Saussure'yen yaklaşımla her söz (gösterge) bir şeye (kavrama) işaret eder. Ancak, post yapısalcı analizde (Lacan, Derrida) her gösterge aynı zamanda bir başka göstergeyle ilişkilidir. Dolayısıyla hangi göstergenin, hangi göstergelere göndermе yaptığını kesinlikle bilemeyiz. Anlam bu bağlamda kaygan bir zeminde yer alır; biz, herhangi bir metnin anlamını, kendi deneyimlerimiz ve diğer metinlerle kurduğumuz ilişkiler dolayımıyla kurar/açımlarız. Sessizlik/sükût da farklı medyalarda/ortamlarda farklı insanlarla farklı

anlamlara sahip olacaktır. Bu anlatım sadece bir pozisyonu/durumu haber veriyor. Oysa sessizliğin göstergeleri de tıpkı dilin göstergeleri gibi çok farklı anlamlandırma pratiklerine maruz kalır.

O halde sessizlik bir göstergeler dizgesidir; dilin anlamlandırma pratiğine önemli katkı sağlayan boşluklarıdır. Tıpkı doğadaki, yaşamın içindeki boşlukları fark etmeden, ama onların etkisiyle anlam dünyamızı kurduğumuz gibi, dil kullanımındaki sessizliklerle de aynı şekilde anlama ve anlamlandırma dizgesini oluştururuz. Dolayısıyla biz birbirimizle olan iletişimi salt dilsel göstergeler aracılığıyla yapmıyoruz, dil dışı pek çok gösterge bu süreci etkiliyor.

Bunlardan en önemlilerinden birisi de *sessizlik*, bir başka deyişle *sükût*'tur. Gündelik hayatın her alanında ve her türlü iletişim çabasının içinde yer almasına karşın sessizlik üzerinde pek durulmaz; o zaten doğallıkla hayatımızda vardır; kendiliğinden yaşadığımız bir *hâl*'dir. Çünkü gündelik ilişkilerde her zaman her şey dillendirilmez, ya da söylenmez. Söylenmeyen (söylenemezlik alanı) olarak kalan şey karşı tarafın yorumuna terkedilmiştir. Böylesi durumlardaki yorumlar, ilişkinin düzeyi, karşı tarafa verilen önem derecesinde gerçekleşir. Bu yorumların niteliği ne olursa olsun hayat böyle yaşanır, yani herkes kendi yorumlama düzeneğinde yaşar: *Epeydir keyfi yerinde değil, ne yaşıyor olabilir ki?* Ya da, *Pek sessiz son günlerde bir sıkıntısı mı var acaba*'nın* cevabı bize kalmıştır. Dolayısıyla bir şey söylenmediği zaman, *söylenmeyen* bir sessizlik alanı oluşturur. Karşı tarafı anlayabilmenin yolu onun sessizliğini *söylenmeyen*'i yorumlayabilmekten geçer.

Sessizlik bir anlatım aracı, bir çeşit dil, yani kendimizi ifade şeklidir. Bizler birbirimizin sessizliğini/suskunluğunu anlamlandırma becerimiz oranında iletişim kurarız. Yani, sessizlik/suskunluk bir tür mesaj kodlama aracıdır. Bildiğimiz, deneyimlediğimiz bir şey olarak iletişim düzleminin her safhasında yer alır. Bu anlamda aslında üzerinde düşünmeye gerek yoktur. Sessizlik sessizliktir, herkesin sessizliği kendisinedir; yalındır, basittir, kolaydır,

---

*) Bu yorumlarda, ya da anlama biçiminde, karşı tarafın bir sorunu olduğuna yönelik bir düşünme pratiği sergileniyor. *Ne yapmış olabilirim* sorusu akla gelmiyor. Gündelik hayatımız bu tür doğru ya da yanlış sorular sormakla geçiyor ve ilişkiler bu tür yorumların içinde şekilleniyor. Mutlululuk ve mutsuzluklarımızı da bu yorumların içinde yaşıyoruz.

hakkında düşünmek bile anlamsızdır; hayatımızdaki varlığı kendiliğindendir. Oysa düşünmeye başladığımızda, sessizlik, tıpkı *boşluk/nesne ilişkisinde* olduğu gibi çok katmanlı bir oyunun içine çeker bizi. Her nesnenin anlamı kendisini sarınalayan boşluğun içinde çıkarıyorsa eğer, her iletişim çabasında da, anlam, sessizliklerle birlikte var ediyor kendisini. Sessizliği anlanılandırma pratiği bu anlaında çok katmanlı bir oyunun kapılarını aralıyor. Gündelik ilişkilerde, kendimizle olan ilişkimizde, toplumsal varoluşumuzda, içinde bulunduğumuz kültürle olan ilişkimizde, başka kültürlerle etkileşimimizde, sessizliği anlama çabası pek çok soru ile karşılaşmamıza neden oluyor: Birbirimizin sessizliğini nasıl açımlıyoruz? Sessizlik konuşmalarımızın neresinde? Konuşmayışlarımızda ne gizli? Her konuşma aynı zamanda bir sessizlik midir? Başka dillerle karşılaşmak sessizlik midir? Hangi kültürler daha sessizdir? İnsanların konuşmak yerine susmayı tercih etmelerini nasıl yorumlayacağız? Kent hayatı sesi, kırsal hayat sessizliği mi anlatır? Kendimizle konuşmak sessizlik midir? Mutlak sessizlik olabilir mi? Anlamın olmadığı yer gürültü müdür, sessizlik mi? Sessizlik bir protesto yöntemi midir, yoksa direniş mi? Duymayan insanların sessizliğini nasıl yorumlayacağız? Duyanlar duymayanların ses ve sessizlik kavrayışını anlayabilir mi?

Sessizliği anlama çabası/anlamlandırma pratiği, karşıt iki anlam arasında gidip geliyor; *Susan bir deli ile susan bir bilgini ayırt etmek zordur* özdeyişinde olduğu gibi. Bir suskunluk ânı her zaman bir yoruma çağrıdır. Michel Foucault buna *sessizliğin kesinsizliği* diyor.

> (...) Bir sözün yasası kadar sessizliğin açık enginliğinin de idare ettiği sığınak; çünkü deneyimin biçimine göre sessizlik, bütün ortadaki söylemlerin gelebileceği işitilmez, ilk, ölçüsüz soluktur ya da söz kendisini *sessizliğin kesinsizliğinde* tutabilme gücüne sahip hükümranlıktır. (...) Ama dışarının (dışarısından kasıt, konuşmadır. sy) deneyiminde söz konusu olan bu değildir. Çekiciliğin hareketi, yol arkadaşının geri çekilişi, her dilsizliğin altında her şeyden önce söz olan şeyi bütün çıplaklığıyla ortaya koyar: dilin kesintisiz ışıldaması. Kimse tarafından konuşulmayan dil. Her özne orada yalnızca gramatiksel bir kıvrım çizer. Hiçbir sessizlikte çözülmeyen dil: her

aralık bu dikişsiz örtüde yalnızca beyaz bir leke oluşturur. Hiçbir varoluşun kök salamayacağı tarafsız bir uzam açar; Mallerme'den beri sözcüğün, gösterdiği şeyin varoluşsuzluğunun tezahürü olduğunu biliyoruz; artık dilin varlığı konuşanın görünür silinmesidir: 'Bu sözleri duyuyorum' demek, benim onlarla olan ilişkinin tehlikeli tuhaflığını açıklamak değildir. Sözler konuşmaz, içsel değildirler, tam tersine dışarıda olmalarından dolayı mahremiyetsizdirler (mahremiyet dışıdırlar –sy) (Foucault, 2005:54-55).

İletişim kurulan kişi ile yakınlık derecesi anlamlandırma pratiklerinin/yorumların içeriğini etkiler/belirler. Bir durumu protesto etmek için sessiz kalınabileceği gibi, konu hakkında fikir sahibi olunmadığı için de sessiz kalınabilir. Bazı suskunluklar mutluluktan, bazılarıysa tam karşıtı mutsuzluktandır. Bir insan çok bildiği için konuşma gereği duymayabilir, ya da bilgisizliğinin farkında olarak susabilir; bazı insanlar kendilerine çok güvenli oldukları için bazılarıysa güvensizliklerinden susarlar; kimi zaman da tercih kullanmak adına suskun kalınır ya da tam tersi zor altında olunduğu için. Bazı durumlarda da karşı taraf o kadar iyi anlaşılmıştır ki, konuşmaya gerek yoktur, ya da tam tersi o kadar anlaşılmazdır ki susulur. Gerçek dostlar arasındaki doğal ortamda susma, uzun süre hiç konuşmama, sessizliğe dalma hakkı kendiliğinden kullanılır; ya da yabancılık hissi/durumu nedeniyle konuşmaya gerek olmadığı için susulur. Bu iki karşıt anlamlar arasında kuşkusuz pek çok ara anlam katmanları var. Dolayısıyla, sessizliği anlamlandırma pratiği çoklu bir oyunun içinde bulmaktır kendimizi. Birbirimizi anlama ya da bir şeyleri ifade etme maceramızda bir yanıyla dil'in oyunları içinde buluruz kendimizi; bir yanıyla da ifade edememeyişlerimizi (dil'in içinden) bu oyunun içinde ifadeye dönüştürmeye çalışırız (sessizliklerimizi kullanarak ya da başka ifadelerle). Yani, iletişim çabasında iki aşamalı bir süreç yaşanır; öncelikle kendimizi ifade edebilmenin yolları aranır, bu yapılamazsa eğer, karşı tarafın anlayışına sığınılır. Burada *kendimizi iyi ifade edebilme*nin güvenlik ölçüsüyse ilişkinin boyutuyla sınırlıdır. Anlama ve anlamlandırma süreçleri bu yüzden karşılıklı oynanan bir oyundur, oyundan her vazgeçiş, anlam dünyasının bozguna uğraması demektir.

Ortega y Gasset konuşma ve birbirimizi anlama konusu üzerine düşünürken sessizlikle de ilgilenir; mademki insanoğlu *söyleyendir*, insanın kendisini söylemeye iten şeylerin ne olduğunu sorar. Ancak bununla birlikte, diğer yandan da insanı sessiz kalmaya iten şeylerin neler olduğunu sorgular (Gasset, 1999:233).

> İnsanoğlu, konuşmaya koyulduğunda, bunu yapmasının nedeni düşündüğünü söyleyebileceğine inanmasıdır. Öyle ama bu bir aldatmacadır. Dil o kadarına olanak vermez. Biraz fazla biraz eksik, düşündüğümüzün bir bölümünü dile getirir, kalanının aktarılmasına aşılmaz bir set çeker. (...) *İnsanın konuşa konuşa anlaştığı* yolundaki eski önyargıya uysallıkla boyun eğerek, öylesine büyük bir iyi niyetle söz söyler ve dinleriz (1999:234).

Dil, Gasset'ye göre bazı düşüncelerin anlatılmasına güçlük çıkarmakla kalmaz, aynı sebeple başka düşüncelerin algılanmasını da köstekleyerek, zekânızı belli doğrultularda felce uğratır (1999:235). "Eğer konuşmanın en çok sessizliklerden oluştuğunu fark etmeye başlamazsak dil yetisi denen o harika gerçekliğin kökenine inemeyiz. Nice şeyi söylemekten vazgeçmesini bilmeyen bir insan konuşma yetisinden yoksun kalırdı. Nitekim her dil dışavurumlarla sessizlikler arasında farklı bir denklem kurar. Her halk bir şeyi söyleyebilmek için başka bir şeyi suskunlukla geçiştirir. Çünkü her şeyi söylemenin yolu yoktur" (1999: 235).

Gasset'ye göre söyleneni anlayabilmek için söylenmeyeni de düşünmek gerekir (1999:241). Dolayısıyla, birbirimizi anlama çabasında söylenmeyenin, suskunluğun önemini hatırlamak, iletişim sürecinin önemli bir yanını oluşturur. Murat Baç, sessizliği, anlamın temel koşulu olarak görüyor; ötekine anlamlı bir şey vermek isteyen insanın önce söyleyecek sözü olmalıdır. Ancak söz, rolünün bittiği yerde çekilmeli, anlamın kendisini açacağı sükûta yerini bırakmalıdır (Baç, 2002:157). Baç, Maija Kule'nin "Kültürel Bir Görüngü Olarak Sükût"* makalesini, sükût ile anlam/anlama arasındaki ilişki ve bu ilişkinin görüngübilimsel yansıması olarak değerlendiriyor.

---

*) Kule, M. (1993) "Silence as a Cultural Phenomenon, Reason, Life, Culture (Part I)". Dordrecht: Kluwer (s. 13-21).

Kule'ye göre, insanın dünyası özünde bir sükût dünyasıdır. Kelâm sükûtu doldurur ve sükûtu ifade eder. Sükût daha derin, daha temelde olandır; varlığımızın kökeni ve bizi bekleyen sonu sarmalar. Anlamın yalnızca 'sözel olanda' aranmasında yanıltıcı bir yön bulunmaktadır. (...) Sükût kelamın tümüdür aslında. O noktada artık söz bitmiştir. Biz sükûta mecburuz, o bize değil (akt. Baç, 2002:152).

Baç'a göre kelâm -söz- iki sessizlik durumu arasında bir oluşumdur. Bu açıdan bakıldığında başlangıçta ve sonda sükût vardır. Ona göre kelâm önünde sonunda yerini sükûta bırakır. Kelâm ne kadar büyük bir tez canlılıkla sesleri ardı ardına dizerse dizsin, sükût bir köşede bir bilge sabrı ve dinginliğiyle sırasını bekler: diğerleri bitimlidir, aslolan kendisidir (2002:155).

> Kelâmın sona ermesi bir anlamda varoluşun sona ermesinden farklı değildir. Ama Heideggerci anlamda nasıl ölüm yaşam içinde bir olay değil varoşsal bir belirleme ise, sükût da anlamın dışında ya da ötesinde değil, tam tersine kelâmdaki anlamı bütünleyen ve belirleyen gerçek bir durum veya konumdur. Ölüm nasıl yaşamın tam kalbinde ise, sükût da doğurgan bir olgu olarak kelâmın içine siner, onu kuşatır ve *sessizce* bekler (157).

Bu sessizce bekleyiş anlamın sinsi/hınzır tavrıdır. Sessizlik de en az söze dökülmüş olan kadar yanlış anlama ihtimallerine açıktır. Birbirinin dilsel kotlamalarına yakın olan, yani birbirini anlama potansiyeli yüksek insanlar birbirlerinin sessizliklerini en iyi deşifre edenlerdir. Yaşam alanları yakın olan kişiler, -anne, baba, kardeş, eş, sevgili, arkadaşlar gibi- birbirlerinin sessizliklerini daha iyi/doğru yorumlama şansına sahip olabilecekleri düşünülebilir. Bu her zaman için doğru bir argüman değildir. Çünkü bazen de, kısa an'ları yaşadığımız bazı kimseleri fiziksel, ruhsal ve ailevi yakınlıklarımız olan pek çok insandan daha yakın hissedebiliriz kendimizi. Bir bakış, küçük bir el hareketi, giysideki ufak bir ayrıntı, elde taşınmakta olan bir kitap bu yakınlıkları yaratabilir. Bunlar gibi, gündelik hayatın içinde kimi *an*'ların gözlem ve tanıklıkları, karşı tarafın nasıl okunacağına ilişkin önemli işaretlerdir.

İletişimin nasıl gelişeceği bu işaretlerin içinden çıkar: İletişim -yorumlama düzeneğimiz- bu gözlemlerin içinde sessizce başlamıştır.

'Diğer', yani 'öteki' bizim için her zaman bilinmezlikleriyle vardır. Beraberlikler esnasında sessizlikler ancak birbirlerini anlayan/anlama çabası olanlar arasında rahat yaşanabilir. Sessizliklerin kendiliğinden ve olabildiğince özgür ve huzurla yaşandığı ortamlar birbirlerine sessiz durma hakkını veren, *kendi olma* halini yaşatan anlayışın içinden çıkar. Fatma Barbarosoğlu bu duruma ilişkin şöyle der: "En kolay sevilenin yanında susulur. Dostun yanında konuşmak yabancılığımızı gidermek uğruna katlandığımız meşakkat değil midir?" (Barbarosoğlu, 1998:9). Öte yandan kimi zaman sessiz kalınması ortamı gerer. Tedirginliğin giderilmesi gerekmektedir, bunun için bir an önce konuşmanın kapıları aralanmalıdır. Bu tedirginliklerin sebebiyse ortamda bulunanların içine düştükleri sessizlik hakkında fikirlerinin bulunmayışıdır. Bu birbirlerinin sessizliklerini anlayamama/yorumlayamama ya da yanlış yorumlama durumu ortamın gerilmesine neden olur. Konuşmaya başlanması halinde gerilim azalır, normale dönülür ve her birey ortamı sessizlikle bir daha karşılaştırmamak üzere çaba sarf eder, o 'an' def edilmiştir ve bir daha yaşanmamalıdır. Birlikteliğin ahengi sohbetin içinden çıkmalıdır.

Hayatı nerede, kimlerle, nasıl yaşıyor olursak olalım sessiz kalmak/susmak ihtiyaçtır; hemen hepimiz hayatımızın belli anlarında sessizliği arar/isteriz. Kimi insanlar hayatları boyunca sessizliği tercih ederler; kimi insanlarsa zaman zaman sessizliklerine çekilirler. Bazı meslekler zorunlu olarak sessizlik içinde gerçekleştirilir; zihinsel üretimler sessiz mekânlara ihtiyaç duyar. Bir ifade biçimi olarak sessizlik bütün iletişim/insani ilişkiler düzlemlerinde mevcut. Kendimizle ve bir başkasıyla kurduğumuz ilişkide sessizlik bize çok farklı ifade imkânları tanıyor. Tıpkı Wittgenstein'ın dil oyunlarında sözünü ettiği gibi sessizlik de kendi dil oyunlarını kuruyor. Hayat bize kimin yanında susacağımız ya da kimin yanında konuşabileceğimizi bir şekilde öğretiyor.

KÜLTÜR VE SESSİZLİK

"'Söz gümüş ise sükût altındır' derler. Bu güzel vecizenin sıhhatini İngilizler kadar kimse ispat etmemiştir. Zira bu sükûtî millet, ağzından piposunu çıkarmadan dünyanın bütün servetini kendi bankalarının kasalarında toplamak suretiyle sükûtunu altın yapmağa muvaffak olmuştur. İngiliz sükûtu hakkında büyük bir seyyahın yazdığı şu satırlar şâyân-ı dikkat değil mi? 'London'da davetli olduğum kulübün geniş salonunda, bir köşede oturmuş, duvarlara asılan veyahut eski moroken koltuklara gömülmüş Punch ve Who is Who gazetelerini okuyan muhterem eşhası bakıyordum. Resimleri insanlardan ayırmıyorum. Zira burada insanlar, resimler gibi hareketsiz ve sükûtî idi. Bu sükût içinde hiçbir adi düşünce aklımı ziyaret etmiyordu. Etrafımda her şey, bu sükûtun tesiriyle kibar bir cehre alıyordu. Bana öyle geliyordu ki, bu siyah koltuklara gömülen adamlar, ya birer Encümen-i Dânis azası, ya birer şanlı nâzır veyahut birer müteahhit nâzırdı. Ne girerken, ne de çıkarken bu muhterem clubman'ler arasında gözünü çevirip bana bakan olmadı. Bu adamlar yalnız dil ile değil, gözleriyle de susmasını biliyorlardı. Bu sükût müzik mi? Hayır. Bu, ne ölümün, ne tahayyül ve istiğrakin, ne ibadetin, ne de Fisagorî felsefenin sükûtu değildi.' Bu sükût, cemilmenin cemilmemler arasındaki sükûtundan başka bir şey değildi. 'Lafın ne olduğunu bilenler için âh bu sükût.'"

(A. Hasim)

Konuşma ne kadar kültürel bir ortamın ürünüyse, sessizlik de o kadar kültürel bir fenomendir. Kimlerin yanında susulacağı, kimlerle konuşulacağı hangi ortamlarda neyin söylenip, söylenmeyeceği içinde yaşanan kültürün içinde şekillenir/belirlenir. Dil nerede konuşursa, sessizlik de orada konuşur, yani dil sessizlikleriyle de vardır.

Sessizlik ile kültür arasındaki ilişkiye önem atfeden çalışmalardan biri, Piibi-Kai Kivik'in "What Silence Says: Communicative Style and Identity" adlı makalesidir. Çalışma anlamlandırma pratiklerindeki yeri bağlamında eşsizliği iki farklı kültüre mensup gençler arasında (Estonya ve Kanada) test eder. Sessizliğin gençler arasındaki kullanım tarzına bakılarak, kültürel aidiyetin iletişim

stillerine nasıl yansıdığı anlaşılmaya çalışılır. Bu anlamda çalışma, sessizliğin farklı kültürlerdeki inşa sürecine (hayat tarzları ve kültürler arasındaki ayrım bağlamında) bakmakta ve sessizlik kullanımının, hem iletişim hem de insanın bireysel kimliği için taşıdığı önem üzerinde durulmaktadır (Kivik, 1988:66-90). Alex Wayman'ın *Buddhist Insight* kitabının bir bölümü "Two Traditions of India: Truth and Silence" başlığını taşımaktadır ve bölüm Brahmanizm de sessizliğin değeri üzerinedir (Wayman, 2002:369).

İnsanlığın Mahrem Tarihi kitabında Theodore Zeldin, sessizliğin kültürel boyutuna ilişkin ilginç bir örnek aktarır: Dünyanın en az konuşan ülkesi Finlandiya'nın Hame yöresine ilişkin bir hikâyedir bu: Çiftçinin biri komşusunu ziyarete gider ve tek söz etmeden uzunca bir süre otur. Sonunda ev sahibi ziyaretinin sebebini sorar, çiftçi ancak o zaman evinin yanmakta olduğunu açıklar. Bu örnekten yola çıkara Zeldin, insanların toplu yerleşim alanlarında değil, ayrı çiftlik evlerinde yaşamalarının konuşma gelenklerine yansıdığını belirtir. Çünkü bu hayat tarzı taraflar üzerinde zorunlu bir iletişim alanı yaratmaktan uzaktır. Zeldin Madagaskar yerlilerinin de bilmeden konuşan kişinin topluluk önünde küçük düşüp, itibar kaybedeceğine inandıkları için çok az konuştuklarını belirtir (Zeldin, 1998:40-41).

Nermi Uygur, "Susmaların anlamı, bir bakıma, konuşmalardadır," der. Susma ile konuşma arasındaki ilişkinin çok yönlü, dolambaçlı ve karmaşıklığına işaret eden Uygur, sessizliğin kültürel boyutunu önemser ve mistisizm ile sessizlik ilişkisini şöyle açıklar (Uygur, 1984:113-114).

> Yeryüzü gelmiş geçmiş bütün dillerinde sessizliği öven çağrılar bulunur. Pekin'den Roma'ya, İskoçya'dan Habeşistan'a kadar, yüzyıllardan beri, dilin susmasına 'gönlün bayramı' gözüyle bakılmıştır. Nerede olursa olsun, duaların çoğu sessiz bir içekapanışa yönelir. Atılışını hangi kültür kaynağından alırsa alsın -ister Yahudi tanrısının töresel buyruklarıyla beslensin, isterse İsa'nın yaşama dramını örnek bilsin, ister Platon-Plotinos doğrultusunda gelişsin, isterse de Hint'in Yok'luğuna dalsın- mistisizmin her çeşidi susmayı kutsal bilmiştir. Mistik arayıcının döşeği susmaktır. (...) Mevlâna'ya göre susmak *zenginlik*'tir. Konfüçyüz, mistik bir anında, susmayı özler (1984:118-119).

Dini mekânlar sessizlik ister; bu her kültürde böyledir. İbadet eden kimsenin yanında sessiz olunur. Bu davranış ibadeti yapana ve o ortama saygı gereğidir. Sessizliğin kullanımı aslında, bir yanıyla iktidar ilişkileri bağlamında şekillenir. Erk karşısında susulur. Bunu dinleyen, uyan vardır, uymayan da. Bir konuşma ortamında dinleyen nasıl dinlemektedir, konuşan nasıl konuşmakta? Çoğu zaman bilen (erk) konuşur, oysa dinlemenin erdemini kavramış birinin varlığı, sohbetin lezzetini arttırır. Dolayısıyla, konuşma ya da susma hakkı/isteği bir yanıyla iktidar ilişkileri çerçevesinde şekillenirken, bir yanıyla kültürel bir meseledir. Geleneksel aile ortamlarında sessizlik bir saygı unsurudur, çocuklar büyüklerinin karşısında konuş(a)mazlar; gelinler kayınpeder ve kayınvalideleri karşısında söz sahibi değillerdir. Öğrenciler de hocalarının karşısında sessizliklerini korumalıdır. Modern zamanlarda yaşlılardan susmaları beklenir; yaşlılık biraz da konuşmaktan vazgeçiştir. Yaşlının sözü geçerli değildir; o geçiştirilen, dinleniyormuş gibi yapılardır. Konuşan yaşlı sevimli değildir. O artık eski zamanların 'modası geçmiş' hayat tarzına ve bilgisine sahiptir. Yeniyi kavramakta da zorlanır. O halde onun konuşma alanı kendi yaşıtları arasıdır. İktidar ilişkileri bağlamında çirkinlerin de konuşma hakkı yoktur. Güzel konuşandır, çirkin ise susması gereken: Bu aslında sessizce edinilen bir bilgidir; dillenmeden yaşanan, sessizce öğrenilen. Hayatın pek çok anı bu sessiz bilgilerin içinde algılanır, yaşanır, bilinir, seçilir, gidilir, terk edilir, dönülür... Üzerinde konuşmadığımız ama bildiğimiz ne çok bilgi vardır. Daha çocukken başlarız bu sessiz öğrenme sürecine. Mahremiyet algısı, bilgisi sessizliğin en çok korunduğu alandır; o alanlara girilmeyeceği bir şekilde öğrenilir. Bazı soruların sorulmaması gerektiğini öğrendiğimiz gibi. Bu sessizlik anları tüm iletişim çabamızın içinde sessizce dolanır durur, vardır, hissedilir ama dillendirilmez. Ama bizi biz yapan, tüm karar ve kararsızlık süreçlerimizin içindedir.

Sessiz kalmak kimi yerde dışarıdan dayatılan bir durumken, kimi yerde de seçimdir: Yani anlatmama, söylememe, dillendirmeme tercihi.

Genel olarak kadınlar konuşmalarıyla, erkeklerse sessizlikleriyle hatırlanır/böyle olduğu düşünülür. Kadın daha çok sesi temsil eder, o konuşandır. Ya da bir başka görüş, erkek egemen bir toplumda erkek konuşan, kadın ise susan/konuşamayandır. Bu görüşler geleneksel-modern hayat içinde farklı konumlar ve iktidar ilişkilerinin sonuçlarıdır. Hayata dair kimlerin -hiçbir söz- hakkı yoktur: Onların varlığı kimlerin vicdanını sızlatır? Dolayısıyla kimler konuşur, konuşma hakkı vardır, kimler susar, susturulur; kadınlar mı daha çok konuşandır, erkekler mi? Simone de Beauvoir kadınların konuşma işini ne kadar ustalıklı ve iyi yaptıklarını göstermek için dünyadaki en ünlü röportajcıların kadınlar olduğunu hatırlatır (Barbarosoğlu, 1998:12). Sonuçta, konuşma konusunda erkek ve kadın ayrımı, sezgiyle ve gözlemle elde ettiğimiz bilgiler ışığında yorum düzeyinde kalmak durumundadır.

Sessiz kalma kimi durumlarda da saygısızlıktır. Erk cevap bekler, ister. Sorusuna cevap almadığı zaman, bu saygısızlık göstergesidir. Sorulan bir sorunun cevapsız kalması, düşünülmesi gereken bir durumu ortaya çıkartır. Neden? Sorusu yakıcı bir sorudur. Çünkü sessiz kalan aslında cevabını vermiştir.

Geleneksel komşuluk ilişkilerinde selâm vermenin oldukça önemli bir yeri vardır. Bakkalın, manavın önünden geçerken selâm vermeden geçilmez, hatta duraklayıp, hâl hatır sorulur. Herhangi bir yolculuk esnasında bir kişi yanaşıp, *Selâm-ün Aleyküm, nereye yolculuk?* diyorsa, bu sorunun içerdiği pek çok şeyin cevabını bekliyor demektir. Bu soruda ahbaplık kurma isteği ile konuşma isteği ve soru sorulan kişiyi tanıma isteği hep birlikte vardır. Yine bu soru geleneksel hayat tarzını temsil etmektedir ve kendisine benzer insanlara yönelik sorulabilir ancak. Kulaklığıyla müzik dinleyip kitap okuyan bir kişi için bu sorunun cevabı yoktur. O çoktan kendisini iletişime kapatmıştır. Yani, genel olarak, kentli biri için yolculukta yanına oturan kimsenin konuşma talebi can sıkıcıdır. Hattâ mahremiyet alanının ihlâlidir. Modern hayat insanı, bir yanıyla çok yoğun insan ilişkisi içindedir: İş hayatı, apartman ortamları, kent içi yolculuklar, alışveriş ortamlarında olduğu gibi. Ancak bir yanıyla da 'insanî' ilişkileri en alt düzeye inmiştir. Bu anlamda suskun olmak biraz da modern olmak demektir.

Batı ülkelerine gitmenin kolay olmadığı yıllarda, bir şekilde gidip dönmüş birinin aktardığı ilk deneyim, insanların birbirlerine olan ilgisizliğiydi. Sokakta yerde yatan bir adama bakıp geçilmesi, ya da yıllardır aynı apartmanda oturan insanların birbirleriyle hiç selâmlaşmaması hayret verici durumlar olarak anlatılırdı. Batılı olmak biraz da böyle bir durumdu ve böyle adlandırılırdı. Günümüzdeyse kentli olmak da böyle bir durum. Yani, herhangi bir Dünya kentinde insanın insana ilgisizliği artık bilinen/yaşanan/alışılageldik bir durum. Bu ilgisizliği -yabancılaşmayı- çoğu zaman rasyonel sayılabilecek bir açıklama yaparak kendimizi rahatlatırız: *İçip sızmış, ilgilenmek isterdim, ama geçenlerde gazetede okudum, yardım edenlerin de başına gelmeyen kalmamış*. Dolayısıyla kentlilik bir ciğerine karşı sessizliğimizi rasyonel hâle getiren bir yaşam biçimini sağlıyor.

Geçmişte -ve günümüzde- kimi yaşam ortamlarında bazı sorular çok rahat dillendirilirdi. İlk kez karşılaşılan birisine evli olup olmadığı, kaç çocuğunun olduğu, nerede çalıştığı rahatlıkla sorulan sorulardır. Bu soruların kimi yaşam ortamlarında sorulması cesaret işidir.* Oysa bu soruların cevaplarının çok da bir ehemmiyeti yoktur; gerçekte bir sohbete başlamanın alıştırmalarıdır. Bu tür sorular sohbet etmek isteyişin ilksel çabalarıdır ve eğer cevapları veriliyorsa sohbet başlamış demektir. Ancak, özellikle kentler ve kimi yaşam alanları kısa sürede böyle olunmaması gerektiğini öğretir. Yani, belediye otobüsünde yanındakiyle sohbet etmek isteyenler artık ya çok yaşlılardır, ya kentli olmayı bir türlü başaramamış olanlar. Kırsal kesimde insanlar birbirleriyle hiçbir sebep yokken de konuşurlar. Kente geldiklerinde, belki de ilk öğrenclik-

---

*) Aslında ilginç olan şu ki, köy ortamında/geleneksel yaşam alanlarında, kimi görüntüler sessizliğin tabloları gibidir. Bu duvarın önüne oturmuş bir adam ya da kadın, hiç konuşmadan, saatlerce kımıldamadan -sanki!- durur. Oralarda günlelik hayat belli/bildik cümleler içinde akar gider. Hareketler yavaş, cümleler ise küçüktür. Ama kentlinin pek de bilmediği yanıyla bir teklifsizlik hali vardır: çünkü yaşanılan ortamda herkes herkesin bir şeyidir, birbirleri üzerinde hukukları vardır. Kendi çocuğunu azarladığı gibi, komşu çocuğun üzerinde de yaptırımı vardır, hatta hiç tanımadığı bir çocuğun kendisi için bir şey yapmasını buyurabilir -bakkaldan bir ekmek alıp geliver-, çocuk da bunu hiç sorgusuz sualsiz yapar. Bu davranışın kenti ortamlarındaki tezahürü ise hiç hoş değildir. Tanımadığınız birisi, ya da komşu sizden bir şey yapmanızı isteyeceği zaman rica etmesi gerekir, hatta bu teklifi yapma cesaretini bulamaz. Bulduğunda ise, duvar gibi bir yüzle karşılaşabilir, reflüze olacağı bilgisine sahiptir. O yüzden köylerde selam, sadece tanıdık olana verilmez, selam herkesindir, her çocuğun onların olduğu gibi.

leri şey, herkese selâm verip konuşmamaları gereğidir, yani susmayı öğrenmektir. Bu anlamsız konuşmalara kimsenin tahammülü olmadığı gibi, bu konuşmaların hayatın içinde rasyonel bir karşılığı da yoktur. Dolayısıyla kent, başkasına *samimi* yakınlıkları dışlar; diğeriyle olan ilişkiye mesafe koyar. Devam etmek isteyen kişilerse oldukça can sıkıcıdırlar. Belki de aklî dengeleri yerinde değildir, ya da kısa süreli ilare edilerek tahammül edilecek kişiler olurlar. Onlar kent ortamının oyununu bozmaktadırlar, ama bir gün onların da bu oyunu öğrenecekleri varsayılır.

Örnek olay:

İzmir Bornova'dan Konak'a gitmek üzere metroda kızımla bilet kuyruğundayız. Ben kalabalık yapmamak için giriş bölümüne doğru ilerleyip, orada bekliyorum. Bayram tatili olması nedeniyle etraf oldukça kalabalık. Üç çocuklu bir aile çocuklar için bilet vermeden içeri girmek istiyor. Görevli izin vermiyor. Çok rahatsız edici bir tanıklık başlıyor. Giriş kartım dolum yapmak üzere kızımda olduğu için istediğim müdahaleyi yapamıyorum. Aile bir taraftan bilet alamayacaklarını anlatmaya çalışıyor, bir taraftan da görevlinin engelleme çabasını kırmayı deniyor. Ne yapmalıyım sorusuyla baş etmeye çalışırken, aile ve görevli arasındaki diyalog arasında sıkışıp kalıyorum. Aile çocuklarını çekiştirerek birden hızlanıp, içeri giriyor. Görevli istek-sizliğini ve tepkisini belli etse de içeri girmelerine bir şekilde izin vermiş oluyor. Bir süre sonra biz de içeri giriyoruz. Kompartımanlar oldukça dolu gözüküyor, birisine atlıyoruz. Şanslı olarak boş bir yer bulup oturuyoruz. Suskun, metronun hareketini bekliyoruz. Hizamızdaki bölmede biraz önceki ailenin oturmuş olduğunu görüyorum. İçim çok kırık, kızıma bu tanıklığı aktaramıyorum, o olup bitenlerin farkında değil. Ben kadının yüzündeki hüznü okuyorum. Baba mahcup. Küçük çocuk aralarında dolaşıyor, diğer iki çocuk durumun farkında sessizce oturuyorlar. Kalkışa çok yakın bir zamanda ellerinde torbalarıyla altmışlı yaşlarda bir karı koca telâşla kapıdan giriyor. Yan tarafta üç küçük çocuğuyla oturan genç aile, çocuklarını toparlayıp, yaşlı karı kocaya yer veriyor. Genç çiftin mutsuz görüntü-

sü devam ediyor. Yaşlı teyze ile amca ellerinde tıklım tıkış dolu torbalarıyla verilen yere oturup, memnuniyetlerini genç çifte belirtiyor. Gergin çiftin yüz hatları değişiyor. Yaşlı kadın genç çifte nereye gittiklerini soruyor. Genç kadın eltisine gittiklerini belirtiyor. Ve hep birlikte bir sohbete koyuluyorlar. Çocuklar sevgi ve ilgi görmenin keyfini çıkartıyorlar. Genç çift müthiş saygılı ve mutlu bir biçimde kendilerine sorulan bütün soruları içtenlikle cevaplıyor. Ben aileye olan dikkatimin sebebini bir şekilde kızıma aktarıyorum. Metroya girişteki psikolojileri, kompartımandaki ilk zamanki halleri ve sohbetle başlayan değişimi aktarıyorum detay vermeden. Bir süre sonra, -belki üç durak- yaşlı kadın torbalarından birinden topladığı otların bir kısmını onlara vermek istiyor. Genç kadın, yerimiz yok dese de yaşlı kadın torbalarının içinden bir torbayı diğerine dökerek torba yaratıyor ve otlardan bir kısmını -nasıl pişireceklerini de tarif ederek- onlara hediye ediyor. Yaşlı amca ve teyze ara istasyonlardan birinde iniyorlar. Yan taraftaki genç çiftin Bornova'da ilk bindikleri andaki gergin suratları yok olmuş durumda. Çocuklar konuşma cesareti bulmuş, baba ve anneleriyle konuşuyorlar. Kadının yüzündeki hüzün gitmiş, rahatlamış gözüküyor, Baba bütün duruma hakim ve biraz daha huzurlu. İki ailenin karşılaşmasındaki mucizeyi konuşuyoruz kızımla. Oradaki içtenliği, sıcaklığı, insaniliği, merhameti, unuttuğumuz pek çok şeyi. Eğer hiçbir şeyin farkında olmadan metroya binseydik ve o ailenin yanına otursaydık ne olurdu onu soruyoruz kendimize. İlk aklımıza gelen çocukların mızırtısından, rahatsız olacağımız oluyor, düşünüyoruz... (Mart, 2003 Bornova-Konak yolculuğu)

Bu küçük hikâye/tanıklık zihnimden uzun süre çıkmıyor. Unuttuğum, çok gerilerde kalmış bir iletişim biçimine, hiç olmadık bir yerde -metro- tanık olmak beni farklı boyutlarda düşünmeye itiyor. Sıcak bir sohbetin nelere kadir olduğunu mu hatırlamıştım acaba? Bu olaydan birkaç hafta, sonra Ege Üniversitesi Kampüsü'nde tıklım tıklım dolu bir otobüsün (525 no'lu öğrenci otobüsü) içine atıyorum kendimi. Şoföre yakın bir yerdeyim. Otobüs kalkıyor, ancak karşıdan koşan iki yaşlının el kol hareketleriyle şoför

yavaşlayıp duruyor. Telâşla içeriye atıyorlar kendilerini. Çok iyi tanıyorum onları, ama zihnimin ne tür bir oyun kurduğunu bulamıyorum. Hatta boyunlarına sarılmalıyım, onlar benim çok yakınlarım... Birden, metro, çocuklar, otlar, gözümün önüne geliyor. Soluk alıp verişlerini duyacak kadar yakınımdalar. Çok heyecanlıyım. İkisi de benim kahramanlarım. Yine ot toplamış olduklarını fark ediyorum. Yine güleç güleç bakıyorlar etrafa. Ama beni görmüyorlar. Hiçbir şey söyleyemeyip, susuyorum.

İLETİŞİM VE SESSİZLİK

"Dudaklarım sadece bir tek konuşmayı ve yüzlerce sessizliği öğrendi."

(Emerson, 1847)

Anlam yalnızca sözel olanda kendini bulmaz; biz başkalarının sessizliğini anlamaya çalıştığımız an, iletişim başlamış demektir, anlamasak da. Anlamak için gösterilmiş çaba iletişimin kapılarını aralamaya yeterlidir. Calvin Schrag 'doğurgan sükût' kavramını kullanıyor. Ona göre, sükût içi boş ve/veya iletişimi sekteye uğratan olumsuz bir şey olabileceği gibi, olumlu ve 'gebe' bir durum da olabilir. Örneğin, utancın veya umarsızlığın verdiği sükût anlamlı ancak daha derine inmeyi imkânsız kılabilecek bir türdür. Buna karşın, suçsuz olmasına karşın suçlanan kişinin sessizliği, sevgilinin karşısında yaşanan sessizlik, olağanüstü bir doğa görüntüsü karşısında 'nutku tutulan' birisinin sessizliği doğurgan sükût örnekleridir (akt. Baç, 2002:158). Burada sessizliği anlamlandırma şansı yüksektir ve üzerinde durulmayı hak etmektedir.

Bir şeyi ifade etmek için, çok çeşitli kaynaklardan yararlanırız. Kendimizi ifade etmenin bu çok çeşitli ve katmanlı yapısı, sessizliğin göstergelerini aramada da karşımıza çıkar. Sessizliği anlamlandırma ve değerlendirmede bağlam, tıpkı bir metni/sözü anlamlandırmadaki kadar önemlidir: Sessizliğin yorumlanabilmesi, açımlanabilmesi ve anlaşılabilmesi için bu dikkat şarttır. Meramın sessizce anlatılabilmesi üçlü bir aşamayı gerekli kılar: Birinci aşama karşı tarafın '*farkındalık düzeyi*'dir, -bu olmadan diğer

aşamalara geçilemez-; ikincisi '*anlama isteği*'; üçüncüsüyse, '*anlamlandırma becerisi*'*dir*. Süreç şöyle işler: Öncelikle karşı tarafın sessizliğinin fark edilmesi gerekir. Her sessizlik kendini göstermez, ya da görmezden gelinerek, farkındalık düzleminde kalabilir. *Farkındalık düzeyi* bu anlamda iletişimin sessizce başladığı yerdir. Bu karşı tarafın sessizliğinin görmezlikten de gelinebileceği yerdir. Ama farkındalık *anlama isteği*'ni oluşturabilirse eğer, beraberinde *anlamlandırma becerisi* gelecektir.

İletişim düzlemlerinde kimi zaman da dil çaresiz kalır: Anlatılamazlık alanıdır bu ve susulur. Düşünme ile anlatma arasında her zaman bu anlamda bir gerilim vardır; dilimizin ucundadır ama anlatamayız. Tecrübelerin aktarılmasında, hep bir eksiklik/ tamamlanmamışlık hissi yaşanır. Çünkü yaşananları bire bir anlatmanın imkânı yoktur. Söze dökülemeyen sessizlik alanında kalmaya mahkûmdur. Wittgenstein bunu *söylenemeyen* olarak adlandırıyor. Bunun doğal bir sonucu olarak ona göre etik, estetik, din ve hayat sorunları hakkında hiçbir şey söylenemez/söylenmemelidir (akt. Soykan, 2002:54). Çeviremediğimiz anlamlar yığınıysa, anlama, anlatma süreçlerinin kimi zaman kaotik, kimi zaman da büyülü yanını oluşturur. Kaotiktir anlatılamaz olanı içerir; büyülüdür, bizim dille olan ilişkimizin oyunsu yanını ortaya çıkartır: Dolayısıyla dilin içinde anlatılamaz olan, sessizlikte kalan ve kalacak olan daima mevcuttur. Dil bu sessizlikler alanı içinde zenginleşip, derinleşir. Oyundan sıkılmayışımızın anlamı da burada yatar. Kendini ele vermeyişin büyülü ve oyunsu yanı dille olan ilişkimizin temelidir.

Kimi ortamlarda suskunluk/sessizlik/sükût bir huzur ortamı yaratırken, bazen de bir gerilimin belirtisidir. Suskunluğun sebepleri bir şekilde anlaşılmışsa sorun yoktur. İletişim birbirimizi anlama ve anlamlandırma pratiği olduğuna göre, sessizlik bu pratik içinde önemli bir yere sahiptir. Hangi durumlarda susmak gerektiğini çıkarsamak, hangi sessizlik hâlinin nasıl yorumlanacağı gibi kararlar, iletişim süreçlerinde önemlidir. Gündelik ilişkilerde sessizlikleri yorumlama çabası, birlikteliklerin/dostlukların devamlılığı için önemlidir. Her sessizliği anlama çabası illâ bir cevap bulmak/vermek, bir pozisyon almak için değildir. Burada önemli olan, çabanın kendisidir. Anlamak, kimi zaman cevap

vermeyi gerektirmez. Sessizliğin karşılığı sessizlik olabilir. Bazı şeyler anlatılamayanlar arasında sonsuza kadar kalır/kalmalıdır. Dolayısıyla sessizliğin içinde gömülü kalanların, söylenemeyenlerin, bir şekilde dışa vurulması diye bir şey söz konusu olamaz. O yüzden bir başkasının sessizliğini yorumlamak, yorumu yapanın sorunu ve sorumluluğu olmak durumundadır.

Hayatın içinde, ilişkilerin sürekliliği kimi soru ve cevapları gizler. Sessiz kalma, suskunluk da bu ilişkilerin içinde gizlidir. Her ilişki bir başka ben'i ortaya çıkarabilir, Dolayısıyla her ilişki yeni baştan kendimize soru sormaktır. O yüzden de hiçbir ilişkinin veya iletişimin iyi olması için sabit bir reçete yoktur. Sessizliğin şifrelerini de bu bağlamda düşünmeliyiz. Bu kişisel ve kendi dinamikleri içinde yorumlanabilecek, kişiye özgü bir çabadır. Bataille *İç Deney*'de insanın kendisiyle kurduğu ilişkiyle/iletişimle ilgilenir. Bu ilgi ister istemez sessizlik kavramına götürür onu:

> İçimizde suskun, gizlenmiş, kavranamaz bir parça varlığını sürdürür. Sözcüklerin ve söylemin bölgesinde bu parça bilinmez. Aynı şekilde genel olarak bize uzaktadır. Ancak belirli koşullarda ona ulaşır veya sahip oluruz. Bunlar hiçbir nesneye dayanmayan belirsiz içsel devinimlerdir ve amaçları yoktur. Başka durumlarda göğü, odası olan -ve bu konuda dikkatli kavradığı şeye yönlendiren- dilin, yoksun kalmış olmasına, bir şey söyleyememesine, bu durumları dikkatten gizlemesine rağmen (yoğunlukların azlığından yararlanan dil hemen dikkati başka yöne çekiyor) bir odanın kokusuna, göğüne, ırmağına bağlı olan diğer durumlara benzer bu durumlar tanımlanabilir hiçbir şeyle güdülenmemiştir. (...) Ama zorluk, kolaylıkla tam olarak susmaya ulaşamamaktan gelmektedir (Bataille, 2003:36).

İnsanlar konuşarak birbirleriyle anlaşırlar mı gerçekten? Çünkü konuşmaların büyük bir bölümü sessizliktir. Yusuf Ziya Ortaç *Portreler* adlı kitabında başka bir yazar arkadaşından bahsederken şöyle der: *Beşiktaş'ta, Sarıyer'de Yokuşu'ndaki konak yavrusuna ara sıra giderdim. Boğaz'a bakan, gök ve deniz dolu yazı odasında edebiyat üstüne konuşurduk. Birbirimizi hiç anlamadan!* Oysa Ortaç bir başka yazar arkadaşından söz ederken, *O güldü ben güldüm ve karşılıklı iki kahkaha ile anlaştık* demektedir (akt. Barbarosoğlu, 1998:13). Bazen çok yakınımızdaki insanlara dahi anlatamadığı-

mız şeyler olur. Ama bazen de, çok yeni tanıdığımız birisiyle, küçük bir sohbet esnasında, anlatma ve anlama mucizesi olarak tanımlayabileceğimiz yakınlık kurabiliriz. Ne anlatsak anlayacaktır, ne anlatsa anlayacağımızdan emin olma halidir bu. Birbirimizin hayatları konusunda ne kadar sessiz -bilgisiz- olsak da küçük bir zaman diliminde bir anlam dünyası oluşturulmuştur.

Duymayan insanlar sessizliği nasıl yaşarlar? Onların iletişim düzlemlerinde/anlamlandırma pratiklerinde ses ve sessizliğin yeri nedir? Bunu ancak sessizliğin içinden birisi aktarabilir. Timur Sarısoy üniversite öğrencisi, kendi duymama öyküsünü ilk fark edişi ve sonrasını şu sözlerle aktarıyor:

> (...) Her şey çok sessizdi, insanlar sürekli ağızlarını oynatıyor, gülüyor, ama hiçbir şey duyamıyordum. Hiç konuşamıyordum. Hiç unutmam, bir gün annem koltukta otururken kulağımı onun sırtına dayadım ve inanılmaz bir şey hissettim, annem konuşurken ben onun konuşmalarını hissederek duyabiliyordum. Evet annemin sesi bu. (...) Annem öylece yüzüme bakıyor ağlıyordu sarıldım ona. (...) Okulda birinci dönem bitmişti ama ben hâlâ hiçbir şey öğrenememiştim. 15 tatildeydik, ben dışarıda top oynuyorum, akşam eve girdim, baktım harfler kelimeler. Annem bana okumayı öğretecekti. Annemi elimi onun gırtlağına koyarak anlıyordum. Kısa sürede okumayı öğrendim. Duyamıyordum. En çok annemin sesini merak ederdim. İlkokul dördüncü sınıfa giderken en güzel haberi aldım, işitme cihazı alınacaktı. (...) Cihazın takılacağı gün çok heyecanlandım, kulağıma taktılar. Dünyalar benim oldu. Duyuyordum. Annnemin, babamın, yağmurun kısaca her şeyin sesini duyuyordum. (...) Konuşmam giderek gelişiyordu. Tüm kelimeleri söyleyebiliyordum ama 's' harfi hariç. Bakkaldan süt alınaya gittiğimde 'Abi bana bir litre süt verir misin?' derdim, o bana tız getirirdi. Şimdi üniversite öğrencisiyim. Sessizlik hakkında ne mi düşünüyorum? Sessizlik güzeldir, kendinle baş başa oluyorsun, ruhunla konuşuyorsun. Kendi halimden çok memnunum (Timurhan Sarısoy).

Timur Sarısoy'u, duymayanlarla ilgili bir internet sitesinde kendini anlatan mektubu vasıtasıyla tanıdım. E-posta aracığıyla haberleştik. O sessizlik dünyasından gelmiş bir çığlık gibiydi: Timur'un serüvenlerini paylaşırken, onun yaşadıklarına ne denli yabancı olduğumu fark ettim. O ilginç bir şekilde işaret dilinin duymayanları tembelleştirdiğini iddia ediyordu. Toplumsal yaşamın içinde duy-

malanlarla ne kadar ilgiliydik? İletişimle ilgilenenler olarak *duyma-yanlarla* ilgili ne tür araştırmalarımız vardı? Sorular çoğalıyordu. Timur, bize sahip olduklarımız ya da olmadıklarımızla -ses/sessizlik- ileşitim çabaımızın da nasıl değiştiğini bir kez daha hatırlatıyor: Anneyi duyımak onda bir titreşimdi. Birbirimizi anlamanın yollarının salt konuşmaktan geçmediği, bu konuda inatçı yanın bir şekilde var olduğunu, çarelerin asla tükenmeyeceğini haykırıyordu o.

Ses Sizsiniz başlıklı yazısında Demirci ise şunları aktarmaktaydı:

> İngilizce 'abesiyet' ya da 'anlaımsızlık' anlaımına gelen '*absurdity*' kelimesinin Arapça bir kelimeden ödünç alındığını bilir miydiniz? '*Absurdity*' kelimesinin kökünü oluşturan '*surd*', matematiksel olarak imkânsızlığı anlatan Latince '*surdus*' kelimesinden kaynak alır. Latince'de 'sağır' anlaıına gelen '*surdus*' ise Arapça '*cezrüasâm*' kelimesinin dönüşümünden Latince'ye girmiş. '*Cezrüasâm*' ise 'sağır kök' anlaımına geliyor. Bu küçük etimolojik keşif, işitme ve anlaım arasındaki derin ve sürpriz ilişkinin ilk habercisidir. Gerçekten de sese karşı duyarsızlık, aynı zamanda anlaımaya da duyar-sızlık anlamına geliyor. 'Duymak', 'duyarlı olmak', 'duyumsamak' gibi fiiller ne kadar sesten öte bir duyarlılığı ifade ediyorsa, 'sağır olmak', 'kulak vermemek', 'kulak asmamak' da o ölçüde anlaıma uzaklığını, kavrama ve algılama boşluğunu anlatır. Sağırlık bir ölçüde şuursuzluktur da. İşitmemek, hayatın ve şuurun en temel özünden, yani, sesten ve sözden, dolayısıyla da anlamdan ve anlamadan koparır insanı. Tıpkı 'sağır kök' gibi, toprakta aıma topraktan habersiz, suyun akışına duyarsız, ışıktan ve hayattan kopuk yaşaımayı ifade eder sağırlık. Anlaşamamanın ve anlama yoksunluğunun 'sağırlar diyalogu' deyimiyle anlatılması da bu yüzden olmalı. 'Duyumsaımak' ve 'duyarlı olmak' gibi duygusal derinlik eylemlerinin 'duy-ımak' fiilinden kök alması da anlama ve işitme arasındaki akrabalığı doğruluyor olmalı. Çünkü, bir insana 'kulak vermek' onu bütün olarak anlama isteğini çağrıştırdığı gibi, 'kulak asmamak' onu hiçe sayımayı ifade eder. İşitmenin hayatımıza nüfuz etmiş bu derin aılaımına rağımen, pek çok insan, bir tercih yapmak zorunda kalsa, gözünü kaybetımektense kulaklarını kaybetmeyi tercih eder. Oysa sesin ve sözün yeri, ışığın ve rengin yerinden daha temelli olsa gerek hayatımızda. Sesin yerini doldurmak, ışığın yerini doldurmaktan çok daha zor olmalı. Hem sağır hem kör olan insanlar, işitmeye olan özlemlerini görmeye olan özlemlerinden daha sesli olarak dile getirirler. İşte bir

örnek: "Ne kadar körsem, o kadar da sağırım. Ancak sağırlığın sorunları, körlüğün sorunlarından daha derin ve karmaşıktır. Sağırlık çok daha büyük bir yoksunluk. Çünkü sağırlık en önemli yaşama uyaranını kaybettiriyor; ses bize dili ve konuşmayı getirir, düşünceleri uyanık ve ayakta tutar ve bizi insanların entelektüel yoldaşı eyler. (...) Anlaşılan o ki, sessizlik ve sözsüzlük, görüntüsüzlükten ve renksizlikten daha derin ve geniş bir boşluk. (...) Sanki dinlemek, başka bir ruha kendi ruhunda yer ayırmak gibidir. En çok da dinlendiğinizi gördüğünüzde, size kulak verildiğini hissettiğinizde, kendi varlığınızı hissedersiniz. Çocuklar anne ve babalarının kendilerini dinlemelerini isterler. Çocuk, dinlendiğini fark ettiğinde önemsendiğini kavrar, varoluşunu fark eder. Ve kalbimiz, o ahengin içinde, her daim anlam arıyor. Sesin anlamsızlığına, anlamın sessizliğine razı değiliz. Bu yüzden kalpleri evrenin sesine kapalı, varlığın sözüne karşı mühürlü olanlar, en talihsiz sağırlar olmalı (Demirci, www.senaidemirci.net).

Sessizliği anlaşılması gereken bir çeşit dil olarak kabul ediyorsak eğer, her *dilin* kendi sessizlik dünyası olabileceğini de kabul etmemiz gerekiyor. Hangi dilin içinde düşünüyor, hangi kültürel kodlara sahipsek, sessizliği kullanma, açımlama ve yorumlamamız da ona göre olacaktır. Bu anlamda sessizlik, sahip olunan dilin içinden yorumlanıp açımlanmakta.

Doğayla kurduğumuz iletişimde de ses ve sessizlik önemlidir.

> Dünyanın mırıltısı hiç kesilmese ve sadece saatlerin, günlerin ve mevsimlerin keyfine göre farklı varyasyonlar gösterse de bazı yerler bir sessizlik yaklaşımı duygusu uyandırırlar gene de. Taşlar arasında yol açan bir kaynak, zifiri karanlıkta bir gece kuşu çığlığı, bir gölde zıplayan sazan balığı, karanlık bastırırken çalan kilise çanı, ayaklar altında çıtırdayan kar, güneşin altında çıtırdayan çam kozalağı sessizliğe bir yoğunluk katar. Bu çok ince işaretler yerden gelen huzur duygusunu belirginleştirirler. Bunlar sessizliğin yaratımlarıdır; bir kusur değildir bu, burada dünyayı seyretmek hiçbir parazit, hiçbir gürültüyle bozulmaz (Breton, 2003:43-44).

Doğa bizim için sessizliği temsil etse de bu bir yanılsamadır. Börtü böceğin, ağaçların, suların, göğün sesini ses olarak değil, sessizlik olarak algılarız; pek çoğu da bizim algımızın dışındaki seslerdir. Cırcır böceğinin sesi, akarsuyun şırıltısı sessizliğimize çekildiğimiz anların anlatısıdır. İnsanın evrenle kurduğu ilişkide

ses ve sessizlik önemli bir yer işgal etmekle birlikte, bu sadece insanlar dünyasına ait bir varoluş biçimi değildir. Hayvanlar avlarına ses ve sessizlikle kurdukları ilişkiyle çıkarlar. Doğada 'sessizliğin sesi' vardır. Akustik ekolog Gordon Hempton, doğadaki sessizliğin sesini bulmak için dünyayı dolaşıyor. Teknolojik sesin bulaşmadığı bir doğal alan arayışındaki Hempton Washington'daki Olimpik Milli Park'ta yer alan Hoh Yağmur Ormanı'nda bir inçkare bir alanı şimdiye kadar gözlemlediği en uzun doğal sessizlik süresine sahip yer olarak ilan etti. Hempton sessizliğin tükenmesinden endişeli bir araştırmacı. Bu anlamda da doğadaki doğal sesleri kaydedip satıyor (Kempton, http://treehugger.com).

> Kulağımızın gözümüz gibi kapanıp açılmak üzere tasarlanmış oluşunun bir sırrı da evrende mutlak bir sessizliğin olmayışı olmalı. Tam bir sessizlik kulağa hoş gelmiyor. Ses bir hareketin belirtisidir. Ses bir şeylerin birbirine dokunmasının sonucudur. Sessizlik bir eylemin uzantısıdır. Yaşadığımız evrende ise hareketsizlik, eylemsizlik mümkün değil. Evrende bir şey mutlaka bir başka şeyle buluşuyor, varlığın çarkları sürekli dönüyor, parçalar birbirine dokunuyor. Mutlak bir sessizlik, olsa olsa yokluğu, hayatsızlığı, eylemsizliği gösterir. Ancak her sesten bir anlam bekleriz, her sesin bir ahengi taşımasını umarız. Yoksa işittiklerimiz ancak kocaman bir gürültü olur, rahatsız edici bir uğultu olurdu. Gerçekte, evrenin her hareketi, her kıpırtısı, her hışırtısı, her uğultusu tumturaklı bir söz gibi anlamla, aşkla bestelenmiş bir şarkı gibi ahenkle düşüyor kulağımıza. Ve kalbimiz, o ahengin içinde, her daim anlam arıyor. Sesin anlamsızlığına, anlamın sessizliğine razı değiliz. Bu yüzden kalpleri evrenin sesine kapalı, varlığın sözüne karşı mühürlü olanlar, en talihsiz sağırlar olmalı. (...) Rüzgârların terennümlerini, bulutların naralarını, denizlerin dalgalarının nağmelerini, yağmurun bir indirilen söz olduğunu, kuşun ve ağacın bize konuştuğunu işitir (Demirci:www.senaidemirci.net).

İletişimin kimi düzlemleri konuşarak da sessizliklerin yaşanabileceğini hatırlatır. Bir konuyu birkaç cümleyle anlatma imkânı varken, bunu birbirine benzer cümlelerle uzun tekrarlar eşliğinde anlatmak, yani hamaset, bir sessizlik alanı yaratır. Hamâset bir şey söylemeden bir şey söylüyormuş gibi yapmaktır. Hamâset bir şey söylemek değilse eğer, iletişim açısından bakıldığında bir sessizlik değil midir? Çünkü anlam yoktur. Çok konuşan birini dinleyemez

hale gelince konuşmanın gürültü haline gelmesi -anlamsızlık nedeniyle- sessizlik alanı oluşmaz mı? Anlamın bittiği yer sessizlik alanı mıdır? Akademik alanda birbirinin tekrarı ve bir şey söylemeyen çalışmalar sessizlik alanının içinde mi değerlendirilmeli? Dolayısıyla, sessizlik salt sözün olmayışı değildir. Etkisi ve anlamı olmayan konuşma ve yazılı metinler de bir sessizlik alanı oluştururlar: Anlam yitimidir bu. Ancak kimi ımetinler ve sözler de içeriklerinin derin anlamı nedeniyle o bilgiye sahip olmayanlar için açımlanamayacak 'zorlukta' olabilir. O metinler de onları okuyamayan/anlayamayanlar için sessizlik alanıdır. Şöyle de denebilir: Farklı kültürel yapılar birbirlerine sessizlik alanları yaratırlar. Anlam dünyasında yeri yoksa, ilgi alanında olmayan bir müzik bir sessizlik alanıdır. Öte yandan, karşılaştığımız bütün metinler, film, resim, fotoğraf, haber, roman, şiir -hangisi olursa olsun- aramızda her zaman bir *okunmayan alan* mevcuttur. Onlarla kurduğumuz ilişki kendi alımlama düzeyimizde gerçekleşir. Metinler, sessizlikleriyle anlam dünyalarını yaratırlar, onları bu sessizlikleriyle birlikte tüketiriz. Kimi zaman anlayamadığımız kısımları sessizlikleridir, kimi zamansa anlamları bu sessizlikler içinden çıkartırız.

Bizi biz yapan, kurduğumuz bütün ilişkilerdir. Bu ilişkilerin içinden beslenir, bu ilişkilerin içinde büyür, bu ilişkilerin içinde hayata karşı tavır/pozisyon alırız. Bu tavır alışların bir yerlerinde de sessizlik gizlidir. Oluştuğumuz çevreyle birlikte sessizliğimizi kurar, anlamlandırır ve yaşarız.

SANAT VE SESSİZLİK

"Susmanın, o kadim sessizlik halinin, güzel sanatlardaki yeri iyi kullanıldığında ondan olumlu ve iyi işler çıkarılabilir. Beethoven'in müziklerinde dinleyicilere vurup duran es'ler, İsmet Özel'in ve Behcet Necatigil şiirlerindeki 'hekeme hâl', Exupery'nin Küçük Kralı*'nda anlatılan ve padişaha sunulan kutu, Theo Angelopoulos'un filmlerinde izleyiciye gösterilmeyen 'kara sekanslar' susma halleridir."*

(A. Sarı)

Oğuz Atay *Günlükler* kitabının başına şöyle yazmıştı, "Bir insan neden günlük yazmaya başlar? Bir insan, çevresinde kendi-

sini dinleyecek kimse kalmadığında, en azından istediği gibi dinleyecek kimse kalmadığında günlük tutmaya başlar. Canım insanlar, bana bunu da yaptınız" (Atay, 1987). Koyu bir başkaldırıdır susmak. Kimi sanatçılar, hayatın sessizliğe dönüştüğü yerlerde iç sesin yoğunluğu, hâttâ çığlığıyla eserlerini verirler. Onların sessizliklerine ilişkin söyleyeceklerimiz doğaldır ki yorumdan ibaret olacaktır. Van Gogh yaşadığı sürede hiçbir tablosunu satamamış bir ressamdı. Eserleri, Dünya'nın önemli sanat galerinde yer alsa da, hayatı ve eserleri sessizliğin içinden çıkar. Pavese, Kafka, Oğuz Atay bir bakıma Eclip Cansever için susmak, yazmanın kendisidir. Can Yücel için bunu söyleyebilir miyiz? O bangır bangır bağırır, Picasso'da. Ancak Picasso kimler için anlaşılırdır? Bir yanıyla hâlâ sessizliğini korumuyor mu? Hayata karşı suskun kalıp, kendilerini yaptıkları resimde, müzikte ve kitaplarda var eden çok fazla sanatçı var. Yazmak, renklerle oynamak bir suskunluk biçimidir onlarda. Kendileri olmak için ya yazmışlar, ya da çizmişlerdir.

Hermann Melville'in *Bartleby* romanı (1991) edebiyat tarihine geçmiş en sessiz kahramanla karşılaştırır bizi. Bartleby, çelişkileri çözümlemek için, kendisi dışında kimseye şiddet uygulamayan ve iletişimin anlamsızlaştığı noktada konuşmamayı tercih eden bir kahramandır. Roman boyunca kurcluğu cümleler, *konuşmamayı tercih ederim, yapmamayı tercih ederim, gitmemeyi tercih ederim, yememeyi tercih ederim, yanıtlamamayı tercih ederim, çalışmamayı tercih ederim*'dir. Bartleby, mevcut değerlerin değerini değiştirmeyi deneyen bir kahramandır ve sonuncla *yememeyi* tercih eder, yani ölümü.

Samuel Beckett sessizliği seçmiş bir yazar. Özel hayatında da yazılarında olmaya çalıştığı gibi sessizdir. Metinlerini sadeleştirmesi, tiyatro eserlerini az konuşmalar üzerine oturtması ve hattâ kimisinde hiç söz bulunmamasıyla giderek daha çok sessizliğe yaklaşmayı dener. Charles Juliet, yıllar içinde kendisiyle yaptığı söyleşileri *Beckett ile Görüşmeler* adlı kitapta topladı (Juliet, 2000). Bu söyleşiler için biraraya geldiklerinde Beckett dakikalarca konuşmaz. *Yine sessizlik* der Juliet ve Beckett'in uzun sessizlik-

lerini sabırla bekler. Kitabın bir yerinde Juliet ona, "*Peki, yalnızlık size hiç acı vermiyor mu?*" diye sorar. Beckett'in cevabı *hayır* olur ve uzun uzun coşkuyla sessizlikten söz eder ve en sevdiği ressamın bu anlamda Van Gogh olduğunu belirtir (2000:99-101). *Bütün Kısa Oyunları* kitabındaki oyunlar bir veya birkaç sayfadan oluşur (Beckett, 1993). Beckett daha az sözle neredeyse konuşmamaya varacak bir iletişim düzlemi hâyâl eder. Oyunları/hayatı ise bu çabanın birer ürünüdür. Bekir Yıldız da bir süre sonra yazmamayı seçti ve sustu.

Müziğin ve dansın sessizliği nerelerde gizli? Müziğin dili zaten sessizlikle birlikte var değil midir? Dans, baştan konuşmamayı seçmektir, onun dili bedenidir. Mahler sessizliği, Mozart *sesi* mi temsil eder? Mahler'in sessizliği müziğindeki a-tonalite midir? Dolayısıyla, bir uyumun coşkusuyla dinleyemeyiz onun müziğini. O yüzden müziğin içinde başkaldırmış/farklı ifadeler ve farklı yollar aramış biri olarak seslidir, ama müziğinin anlam haritasını çıkarmak bakımından bizler sessiz bir yerde kalırız. Roland Barthes edebiyatın -yalnızca toplumsal söze dayalı olmayan- her dili tehdit ettiğini söyler. Dilin parçalanması yazının susmasıdır. Ona göre varlığını devrimci olarak sürdüren bir yazın da yoktur. Çünkü yazınsal söylen dilin bir kaçışıysa, dönüp dolaşılan yer yine aynı yerdir. Bu aldatmacadan sadece tam bir susmayla kurtulunabilir (Barthes, 2003:64-65).

> Mallarmé, yazınsal dilin bu ölme anını çok iyi anlatır. Mallarmé'nin dizgisel susuşu seyrekleşmiş sözcükler çevresinde bir boşluk kuşağı yaratmak ister, bu kuşakta söz toplumsal ve suçlu uyumlarından sıyrılmıştır, tınlamaz artık. O zaman sözcük alışılmış kalıplardan, yazarın uygulayımsal tepkelerinden sıyrılmış durumdadır, gerçekleşebilecek bütün bağlamlardan tümüyle sorumsuzdur; donukluğu bir yalnızlığı, dolayısıyla bir suçsuzluğu kesinleyen, kısacık ve tek bir edimle yaklaşır. Bu sanat intiharın yapısındadır: Burada sessizlik sözcüğü iki tabaka arasında sıkıştırıp bir giz yazı parçasından çok. Bir ışık, bir boşluk, bir öldürme, bir özgürlük olarak parçalayan bağdaşık bir şiirsel zamandır. (...) Yazın'sız (edebiyat'sız) bir dünyanın kapılarına getirilmiş yazındır (2003: 65).

"Bir insanın *suskun* olduğunu söylediğimiz zaman onun söyleyecek bir şeyi olmadığını söylemiş olmuyoruz. Aksine böyle bir suskunluk, gerçekte bir çeşit konuşmadır," diyen Hans Georg Gadamer çağdaş sanatı yorumlarken -bir bakış açısı olarak- resimsel imajın suskun dili hakkında konuşmak istediğini belirtir. Ona göre Avrupa resminde susku, natürmort ve manzara resimleriyle başlar (Gadamer, 2001:37-51).

> Günümüzde yaratıcı sanatçı basitçe klasik resim konularını kullanmış olsaydı, bu böylesi bir söyleyiş, yani daha önce işlenmiş bir dilin basit bir tekrarı olurdu. Fakat erken Hollanda burjuva toplumu döneminin tipik bir sanatı olarak natürmort, oldukça farklı bir konudur. Burada adeta etrafımızdaki duyarlı dünya sözcüklere ihtiyaç duymayan bir dilde ifadesini bulur. Kuşkusuz, natürmort öykücü resmin yerini kapmakta başarılı olduğunda ancak kendi başına özel bir tür sayılabilir. Tamamen süslemeli sanatlar bağlamında natürmort resimlerden tanıdık motiflerle karşılaştığımızda, bu gerçek bir natürmort değil, suskun imajdır. (...) Natürmorttaki kompozisyon özgürlüğü çalışma konusunun kendisinde başlar ve bu düzeyde, modern sanatın, hiçbir şekilde taklidin izini bulamadığımız ve toplam suskunluk kurallarının üstün olduğu kompozisyon özgürlüğünü sezinler. Çağdaş resmin suskun sessizliği doğanın ve fiziksel şeylerin natürmortunun sanata konu olmaya değer hale geldiği zamandan gelen uzun bir yoldur. (...) Bununla birlikte, bir suskun dil olarak resmi ilk inşa eden daha önemli şey, bütün bu semboller veya onların açık bir anlaşılması olmasa bile, bütün duyumsal zenginliğinde temsilin konusunun kendisinin kendi geçiciliğini ifade etmesidir (2001:38-39).

Ali Akay, görsel sanatlar ve müzik ve diğer sanat yapıtları arasında hiyerarşik bir ilişki olduğunu, bu ilişkilerin ters yüz edilebilmesininse ancak Derrida'cı bir yapı-bozum eylemiyle mümkün hale geleceğini belirtir (Akay, 1999:20). Derrida'ya göre sanat yapıtlarının sessiz ve suskun kısımları da okumaya tabidir, ancak böyle bir dikkatle onları yorumlayabilir ya da gizil söylemi ortaya çıkartabiliriz. O halde sessiz olan yapıtı her zaman okumak ve konuşkan kılmak bir şekilde mümkündür (Brunett ve Wills, 1994, 13-14'den akt. Akay, 1999:20).

(...) İşte tüm ilişki sessizlik ile konuşma arasındaki ayrımdan, söylem ile söylem dışı arasındaki ilişkiden geçer. Resim ve fotoğrafın daha kapalı bir şekilde yaşadığı ilişkinin, söylem ile hareket arasında gelişen sinemada daha açıklık kazanır. Yapı bozma hem söylem hem de söylem dışı olduğu için görsel ve plâstik sanatlarda hep küçük bir söylem alanı varolacaktır: Sessiz gibi davranarak konuşan bir söylem (Akay, 1999:20).

Latife Tekin, sessizliği yoksullukla ilişkilendirir. Yoksulluğun dayattığı sessizlerden seçer kahramanlarını: Onlar, *mırıldanan insanlar*'dır. Yoksulluk bir çeşit sessizliğe mahkûmiyettir, dilsizliktir ve yoksullar -şartlar gereği- mırıldanırlar. Dolayısıyla, onda mırıltı ve iç konuşma sessizlik anlamına gelir (Gürbilek, 1996:45-61). Tekin, masumiyetin yitimine *kelimelerin gürültüsü* diyor ve *Aşk İşaretleri* kitabı üzerine yapılan bir söyleşide şunları aktarıyor:

(...) Çocukluğumuzda da sesler var tabii ki. Mutlak bir sessizlikten söz etmiyorum. Ama o dönemlerde bence bütün sesler birbirinin içinde eriyor ve bir ahengi, müziği var. Sessizlik derken bir ahengi kastediyorum. Ama daha sonra o uyumun kaybedilmesi, bence insanı sonsuz bir gürültüye sürüklüyor. İnsanın acı çekmesine neden olan şey bu. Ben zaten zihnimdeki gürültüyü ahenge kavuşturmak için yazdığımı düşünüyorum. O gürültüden bir müzik bulup, o gürültüyü olabildiğince sessizleştirmekti benim derdim (Bengi, 1995:10-11).

Pascal Guignard da *Adı Dilimin Ucunda* adlı kitabının bir bölümünde sessizliğe gömülüşünü şöyle anlatır:

> İki kez yuttum dilimi. İlkinde, on sekiz aylıkken, sustum. Kendimden daha iyi hatırladığım, mavi yemek masasında, karanlıkta bir şeyler yiyordum. Katlanabilir bir masaydı. Suskunluk masamdı benim. Bir daha asla bir masanın başına geçip çalışamamış ve çalışamayacak olmamın nedenidir. Şiddet tutumluluk nedir bilmez, aksini hiç düşünmedim. Suskunluğa o tutkuyla bağlanmış o çocuktum ben. Yaşamını, annesinin hatırlamayınca hatırına getirdiği bir adı bulma çabasına bağlayan o çocuktum. Bir sözcüğün yitip gittiği kanalları ve yolları sıkıntı içinde tekrar kat eden annemin düşünme ça-

basıyla özdeşleştirirdim kendimi. (...) Yitirilmiş dille aramızdaki sessiz alışverişe dönüşmüş çocuktum ben. O suskun bekçiydim. O suskunluk oldum, çıkarılamayan ve suskunluğun kılıfına uyan sözcükte 'cezaya kalmış' o çocuk oldum. Çocukluğumdaki bu rahatsızlık Havre'a taşındıktan sonra baş gösterdi, çünkü annem hastalanıp yatağa düşmüşken benimle ilgilenen Muti ('anne' -Alm.) adındaki Alman genç kız yanımda değildi artık. Dilimi yuttum. Anneminkinden daha değerli ve ne talihsizliktir ki bir buyrukla aynı anlama gelen bu adın içine gömülmeyi başardım. Dilimin ucunda değil, beclenimin ucunda duran bir addı ve onun sıcaklığını bir tek bedenimin susskunluğu olanca sahiciliği içinde geri getirebilirdi bana. Arzuyla, alışkanlıkla, istediğim için ya da meslek gereği yazmıyorum. Yaşayabilmek için yazdım. Yazdım, çünkü susarak konuşmanın tek yolu buydu. Dilini yutmuşken konuşmak, dilsizken konuşmak, yitirilen sözcüğü kollamak, okumak, yazmak, aynı şey. (...) Ne diye susuyorum. *Adı Dilimin Ucunda* başlıklı bu masaldadır benim sırrım (Quignard, 2005:47-49).

Sessizliği anlama çabası, sessizliğe davet sanatın ve sanatçının ilgi alanında yer alıyor. Bir anlama çabası ve anlatma aracı/katmanı olarak, sessizlik sanatın içinde dolanıp duruyor...

MODERN TOPLUM, SES VE SESSİZLİK

"Sessizliğin kokusu öyle eski ki... Ah! Kocayıp giden şu yaşamda anımsanacak ne çok sessizlik var!"

(Milosz)

Modern toplum, göstergelerin alabildiğine çoğaldığı bir hayatın içinde bulmaktır kendimizi. Gösterge çokluğu gürültülü bir hayatın habercisi aslında: Sayısız nesne, obje, renk, yazı, şekil, kütle arasında var ecliyoruz kendimizi. Yorucu ve baş etmesi hiç de kolay olmayan bir yaşam bu. Gözümüzün önünde olan olaylara sessiz kalma, baş çevirme, kendi dünyalarımıza çekilme; yani bireyselliğe her zamankinden daha çok önem verme, göstergeler bolluğu olan dünyanın toplumsal düzenin bir parçası. Şöyle bir çevremize baktığımızda insanları da ses ve sessizlik, sükût ve gürültü üzerinden yorumlayabiliriz. İş yerlerinde,

ev ortamlarında, sokakta, alışveriş ortamlarında insanların nasıl davrandıkları onların ses ve sessizliklerini de açığa çıkartıyor. Kimi insanlar sesi, kimileriyse sükûtu temsil ediyor. Küçük bir dikkatle etrafımıza baktığımızda bu ayrımı hemen seçmeye başlayabiliriz. Kendini dayatan, sürekli ben buradayım diyen, bütün sohbetlerin baş kahramanı olmak için elinden geleni yapan, çok makyajlı ve çok renkli giyinen, varlığını bağırarak ortaya koyan insanlar ile görünmezliği seçen, sükut içindeki insanları birbirlerinden kolaylıkla ayırabiliriz. Dolayısıyla, sesle birlikte kimi zaman görüntü ve göstergelerin de gürültü etkisi yaptığını söyleyebiliriz. Gürültü nasıl yoruyor ve anlam dizgesini zora sokuyorsa, gösterge çokluğu da aynı etkiyi yapar. Zerafet sessizliğe çağrıdır.

André Breton, *çevre insanın sadece gördüklerinden değil, işittiklerinden de oluşur* (Breton, 2003:46) diyor. Benzer şekilde, çevre saclece söylenenlerden değil, göstergeler/*şey*lerden oluşuyor.

> Sessizlik bir yerin imzası gibi ses çıkarır, varlığı mekanla iç içe geçmiş olan ve sürekli dikkat çeken, neredeyse dokunulabilir olan bir tözdür. (...) Sessizliği oluşturan seslerin kaybolması değil, dinlemenin niteliği, mekâna can veren hafif yaşamın vuruşlarıdır (2003:44).

Aslında ve genel olarak hayatı kavrayışımız ses üzerine dayalı. Bu anlamda, ses ve sessizlik üzerine bir okuma yapacaksak eğer, yirminci yüzyıl tarihe seslerin yüzyılı olarak geçmeli. Alışveriş ortamlarındaki müzik yayınları, özel otosuna binen her bireyin önce radyo ya da cd çalmaya başlaması, her evde televizyonların seyredilse de seyredilmese de açık tutulması; yalnızlaştıkça teknolojik sese olan ihtiyacın artması, bu geride bıraktığımız ve içinde bulunduğumuz yüzyılın temel özellikleri içinde yer alıyor. Kentler, seslerin çoğaldığı yerler. Sesle olan ilişkimiz köklü bir değişime uğramış gibi gözüküyor. Karşılıklı konuşma yerine telefon görüşmelerinin ağırlık kazandığı, akşamları ailecek birbirimizle muhabbet etme yerine, televizyonun karşısında konumlandığımız bir yaşam biçiminin içinde yer alıyoruz.

Gürültülü kent yaşamına karşı, sessizlik, gürültüsüzlük gibi, teknikten hâlâ korunmuş bir ufuk, modernliğin yutmadığı, yararlanılmayan bir bölge gibi ya da tersine bilinçli bir şekilde biriktirilmiş bir sessizlik gibi kabul ettiği bir yer şeklinde sunar kendini. Dünya sürekli, kullanımı kişisel ya da kolektif yaşama eşlik eden teknik araçlarla çınlar. Modernlik gürültünün egemenliğidir, her zaman, bir yerlerde çalan bir cep telefonu vardır. Toplumlarımızın tanıdığı tek sessizlik geçici arızalardan, makinelerin yokluğundan, ulaşımın durmasından kaynaklanan sessizliktir. Bir içselliğin oraya çıkmasından çok tekniğin durmasıdır... Kimi zaman, sessizliğin ulaşılabilir olması, maddi ve geçici duyulur bir varlığa sahip olabilmesi için sürekli bir gürültünün durması, motorlu su pompasının ya da arabanın durması yeterlidir (2003:45).

Tasnadi de 20. yüzyılı seslerin yüzyılı olarak adlandırıyor:

> Sesler hakimiyeti sürerken sessizliğe ne oldu? Sessiz olan yerler giderek azalıyor, dünyanın ayak basılmayan bozul bölgelerine insan ayakbastı. Hayatın her alanında sese ihtiyaç hissediyoruz. Alışveriş ortamları, televizyonsuz yaşanmayan ev ortamları, minicik barlarda müzisyen elle tutulacak bir mesafede iken mikrofon kullanıyor. Bütün bunlar birbirimizle konuşmayalım diye mi?

Tastani kulaklıklarımıza volkmen takarak sesleri doğrudan kafanıza doldurduğumuza vurgu yaparak şu soruyu soruyor: "Kendi ruh sessizliğimize, iç sükûnetimize ne bizim ne de başkasının saygısı varken hâlimiz ne olacak" (Tasnadi, 2000:123).

Toplumsal sorunlara ilgimiz televizyon haberlerinin süresiyle sınırlı. Televizyonun bize dayattığı gerçekliğin içinden hayatı kavramak eğilimindeyiz. Bize gösterilenler/aktarılanlar gerçeklik alanımızı oluşturuyor. Bu hayata dair mütliş bir sessizliğin içinde olduğumuzu gösteriyor. Her şey hakkında bilgiliy-miş gibiyiz, oysa derinlemesine hiçbir konuda bilgi sahibi değiliz, olma çabamız da yok. Her türlü gürültü içinde sessizliği/sükûneti unutmuş bir hâlimiz var.

Şükrü Argın, sol siyasetin sessizliğe gömülüşünü aktardığı makalesinde politik çöküşü 'dilsizleşme' olarak tanımlar. Şimdi dillenen ise liberalizmdir ona göre:

> Her şeye piyasanın dili egemen oluyor. Sol 80'li yıllar boyunca çok şey yitirmiş, çok acı çekmişti; ama en önemlisi 'hakikat'i dile getirme inancını yitirmesi, en acısı da 'sessizliğe kıstırılma'sı oldu (Argın, 1993:12).

"80'lerin egemen söyleminde *emek, sömürü* kavramları gözden düşmekle kalmadı, tümüyle bir yan anlamdan, bir çağrışımdan, bir ideolojik yükten ibaret kaldı; yok edilmek ya da bir an önce unutulmak istenen bir solculuğu, onunla özdeşleştirilen bir bönlüğü ya da iktidarı simgeler oldu. Bu süreç o kadar hızlı yaşandı ki, kısa bir süre içinde yokluğu, yoksulluğu dile getiren kavramlar bir zamanlar hatırlattıkları durumlardan tümüyle farklı anlamlar kazandı; ilkelliğin, demodeliğin ya da çağdışı olduğu varsayılan bir iktidar talebinin, hemen unutulmak istenen bir deneyimin, bir olumsuzluk olarak 80 öncesinin kodlarından ibaret kaldı. Dahası, hakikat arayışının kendisi bönlükle özdeşleşti" (Gürbilek, 1980:21'den akt. Argın, 1993:13). Argın bu alıntıyı yorumlarken şöyle demektedir: "Bu satırlarda dile getirilen görüşler, 'dilsizleşme' denilen durumun, sadece kavramların yitirilmesinden ibaret olmadığını, çok daha temelde 'hakikat arayışı'nın yetirilmesini, deyim yerindeyse böylesi bir arayışın giderek daha imkânsız bir çaba olarak görülmesini ifade ettiğini gösteriyor" (13).

Bu sessizliğe gömülüşten çıkmanın yolu olarak yeni sahici bir dil yaratmanın gerekliliğine işaret eden Argın, şöyle devam eder: "Anlam artık sözde değil, sessizliktedir. Bu boğucu durumdan kurtulmanın tek yolu, yeni bir ses bulmaktır, şeylerden söz ederken onlara hakikî anlamlarını verebilecek yeni, sahici bir ses; gücünü yeniden ortaya koyabilecek dili bulmaya çalışan bir ses..." (13).

Öyleyse, hayatımızdan ne kadar sorumluysak, kullandığımız dilde, yani dile getirdiklerimizden ve kuşkusuz aynı zamanda dile getirmediklerimizden, başka bir deyişle konuştuğumuz ve sustuğumuz şeylerden de o kadar sorumluyuz (Argın, 1993:10).

Bazı metinler/ konular/olaylar ile karşılaşma sıklığı duyarsızlık alanı oluşturur, dolayısıyla sessizlik alanı. Televizyonda ilk savaş görüntüleri Körfez Savaşı'yla başladı (1989), Amerika'nın Irak'a (2003) ve İsrail'in Lübnan'a (2006) müdahalesiyle de devam etti.

Savaşın televizyon dizileri gibi izlenmesi savaşın şiddetine karşı bir duyarsızlık alanı oluşturdu; herhangi bir filmi seyreder gibi. Hattâ filmler haberlerden daha gerçek, daha heyecanlı görüntüler sunmaktaydı. Bağdat semalarında bomba patlayacak mı merakıyla dakikalarca ekran başında oturuldu. El Cezire televizyonunun alternatif yayınları olmasaydı Körfez Savaşı'ndaki havai fişek gösterisine benzeyen görüntüler, savaş karşısında aldığımız pozisyonun *sessizliği*'ne gömülecektik. El Cezire televizyonu, bizlere insanları gösterdi; savaşın çıplak yüzüne ilişkin görüntüleri aktardı. İçerden bir bakış, bizi o sessizlik alanında tutsak kalmamızı engelledi.

Jacques Ellul, gerçekliğin değil, imajlara dayalı görüşlerin etkisi altında kaldığımıza işaret eder: "Günümüzde, imajların ürettiği referans ve şaşırtmacalar -*diversions*- olmaksızın yaşayamayız. Çünkü hayatlarımızın büyük bölümünü, yalnızca seyirciler olarak yaşıyoruz" (Ellul, 1998:159). Bu seyir hâlinin bizi sadece pasif imaj kaydedicisine dönüştürdüğünü söyleyen Ellul, şimdiye kadar gerçekliği görme yoluyla algılayışımızın bizi eylemde bulunmaya yöneltiğini, oysa şimdi, bu imaj artışının bizi dışına çıkma ümidimiz bulunmayacak tarzda kuşatan hayata mahkûm ettiğini söyler.

> Konuşma ve gazeteler, artık hiç kimsenin hiçbir önem atfetmeyeceği söz değirmenleri gibidirler. Ortada çok sayıda kitap varken, hala kim bir kitabın hayatı için belirleyici ve hayatını değiştirmeye muktedir bir şey olarak görebilir? Ve bir kişinin, milyonlarca insanın söz yığınları altında kalan sözünün artık herhangi bir anlamı ve menzili yoktur. Sözün dinleyici için hiçbir önemi yoktur. Çünkü milyonlarca mil öteye, milyonlarca örnek yayılıyor. Söylemin çoğalması, onun değerini ve içeriğini boşaltır (1998:159).

Çoğalan enformasyonun -anlama ulaşmamızda yolumuzu kesen- bir sessizlik alanı dayattığını söyleyebiliriz. Wittgenstein *Tractatus*'u şu cümleyle bitirir, *üzerine konuşulamayan konusunda susmalı* (Wittgenstein, 2001:171). Biraz susup, düşünmek ve neler olduğunu anlamaya çalışmak, yani sessizlik hakkımızı kullanmak çağımız için yapacağımız en büyük iyilik olacak. Susup kendimizi ve hayatı dinlemeyi denemeliyiz. Suskunluğun tadını çıkarmalıyız. Her okuma biraz da sessizlik istemez mi?

6. BÖLÜM

ŞİİR:
DİLİN YARAMAZ ÇOCUĞU

"Şiir, söylemekten ziyade bir susma işidir."

(A.H. Tanpınar)

"Şiir kalpten geçen bir hâdisenin lisan halinde tecelli edişidir; hissin birdenbire lisan oluşudur."

(Y. Kemal)

"Düzyazı, yürüyüş gibi en az hareketi gerektiren yolu, yani diz hattı izler. (...) Dans gibi, şiir de hiçbir yere gitmez; kendi içinde son bulur."

(J.L.. Joubert)

Şiir hakkında konuşmak ve yazmak, onun ne olup olmadığı üzerine bir şeyler söylemek su yüzeyinde taş kaydırma oyununa

benzer. Hakkında konuşmak keyiflidir, tıpkı taşın suyun yüzeyinde birden fazla sektiğinde yüzümüzde beliren gülümseme gibi. Ama hiçbir taş aynı şekilde sekmez. Bazen hiç sekmez. Hatta bu oyunu neden oynadığımızı da bilemeyiz. Su kenarından geçerken, bir hatırlamayla yerden taşı seçer, oyunu başlatırız. Kimileri hayatları boyunca bu oyunu hiç oynamamıştır, suda taş sektirmenin ne olduğunu bilmezler. Şairler su kenarından geçerken taş sektirmeyi hatırlayanlara benzerler. Çok basitmiş gibi duran bir oyunu oynar gibidirler; taş yerine kelimelerdir sektirdikleri ve hiçbiri aynı yolda ve aynı biçimde sekmez. Hangi sâikle kelimeleri öyle sıraladıklarını bilmeyiz. Şiir taş sektirme oyunuysa, kelimeler de seken taştır. Şair, kelimeleri (taşı) suyun yüzeyinde sektirir, taşın (kelimeler) bir yerden sonra sekmesi durur ve suyun derinliklerine inişe geçer; taşın (kelimelerin) bundan sonraki macerası şair için de, okur için de bilinmezlikler taşır. Şair, taşın (kelimelerin) derinliklerde nereye, hatta nasıl çarptığını hiçbir zaman tam olarak bilemeyecektir. Şiir okumak isteyen herkes, aslında derinliklere dalan kelimelerin gelip çarptığı yeri aramaktadır; yani şiiri. Bu yüzden şaire ve şiire, dolayısıyla kelimelere bağımlıdır. Bu oyunu oynamak isteyenler ve istemeyenler vardır; bir de her su kenarından geçişte bir kez daha bu oyunu hatırlayanlar. Bu bölümde şiir ancak bu minvalde anlatılabilecektir.

Derrida, *Şiir Nedir?* kitabına kendi çizdiği bir kirpi resmiyle başlar. Kirpinin içindeki yazılar 'str', onun 'istrice', yani kirpi olduğunu dillendirir.* Derrida'nın kendi çizimi olan kirpi poetik metnin bir anlamda vizüel uzantısıdır (Derrida, 2003:6). "Şiir nedir?" sorusuna cevap verebilmek için bilgiden vazgeçmesi gerektiğini söyleyerek başlar metnine Derrida. Şiirin niçin kirpi ya da istirice olduğunu anlamak, şiirle ilgilenen herkesin kendi okuma-sına/anlam dünyasına terk edilmesi gereken bir durumdur. Kirpinin her an yollarda seyrüseferde olması, tehlike anlarında içine

*) Derrida'nın *Şiir Nedir?* metnini tercüme eden Ahmet Sarı ve Abdullah Arslan, yazdıkları önsöze şu anlatıyla -motto- başlarlar: "İki kirpi varmış... Mevsimlerden kışmış... Kirpiler üşümüş... Birbirlerine sokulmuşlar, dikenleri birbirlerine batmış... Uzaklaşmışlar üşümüşler... Yaklaşmışlar dikenleri birbirlerine batmış, uzaklaşmışlar üşümüşler, aradıkları mesafeyi (distans) bulamadıklarından donup gitmişler... (2002:7).

kapanarak bir döngüsellik yaşıyor olması ile şiir arasında ilişki kurulur. Kirpi/şiir bir deneyim ve hiçbir söyleme, kendine bile varmayan bir dörtlüktür... Derrida, şiire ilişkin görüşlerini iki maddeyle özetlemeye çalışır. İlki: *Belleğin tutumluluğu*; ikincisiyse, *Yürek. Belleğin tutumluluğu*'ndan kastı, şiir her ne kadar nesnel veya görünüşte uzatılmış olursa olsun şiir kısa, ruhuna ve seslendirilişine göre eksiltili olmalıdır. Şiirsellik yoğunlaştırma, sıklaştırmadır. *Yürek* ise, ne tıpta ne de bir çok edebî ve felsefî dilde anlatılan yürektir. Bu, ezberlemek/yürekten ezberlemenin bir hikâyesi olarak şiirsel bir şekilde sarıp sarınalanan yüreğin hikâyesidir.* Ona göre şiirsellik, senin (yürekten/ezbere) öğrenmeyi arzuladığın şeydir ve bu şey her zaman bilginin önüne geçer (2002:14-16). Derrida'nın kirpisi, aslında bize şiirin ne olmadığını hatırlatır. Acemi bir oval çizimin kirpi olduğunu anlamak da zordur. Bir sayfada kendiliğinden hiçbir düzeltme yapmaksızın oluşturulmuş bir kirpi resmi ve içinde oldukça zor okunan yazılar vardır. Hasan Bülent Kahraman'da da şiir öncelikle -derin- bir susma işidir:** Aslında sözün özel bir hali olarak şiirin bir yanıyla da fala yakınlaştığını söyler. Bu nedenle, şiir ona göre bir yanıyla da gizemlilik durumu ya da aşaması olarak değerlendirilmektedir (Kahraman, 2004:7).

Dilin oyunsu yanını Wittgenstein'dan (1998), şiirinkiniyse Kant'dan bu yana biliyoruz. Kant, şiire ve şiir sanatına, sanatlar hiyerarşisi içinde en yüksek yeri ayırır. Öyle ki, şiir sanatı Kant'la birlikte felsefî düzeye yükselir; çünkü Kant'a göre "şair idelerle serbestçe oynar" ve şiir sanatı, sanatçının bu özgür oyunuyla felsefî bilginin yanı sıra bir başka çeşit bilgi de ortaya koymuş olur (Özlem, 2004:133; Cassirer, 1997:343-350). Huizinga'ya göre de poesis oyunsal bir işleve sahiptir:

> Zihnin oyunsal bir mekânında, zihnin kendine yarattığı özgün bir evrende, şeylerin 'gündelik hayat'takinden farklı bir görünüme büründükleri ve mantık bağlarından farklı bağlarla birbirlerine bağ-

---

*) Fuad, bir ad. Anlamı: kalbin kırıldığı yer. O zaman bir ismin anlamı *kalbin kırıldığı* yer ise, aslında her isim bir şekliyle şiire dokunmuyor mu?

**) Ayrıntılı bilgi için bkz. Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri. Modernizm ve Şiir* (Ago-ra Kitaplığı, 2004).

landıkları bir alanda yer almaktadır. Eğer ciddiyet, sadece aklı başında hayat terimleri içinde ifade edilen şey olarak kavranırsa, şiir bu durumda asla tamamen ciddi olamaz. Ciddiyetin ötesinde; çocuğa, hayvana, vahşiye ve kaçığa özgü olan ilk alanda; düş, coşku, sarhoşluk ve gülme alanında yer almaktadır. Şiiri anlayabilmek için, tıpkı sihirli bir elbise giyer gibi, çocuk ruhuna bürünmek ve çocuksu bilgeliğin yetişkininkinden üstün olduğunu kabul etmek gerekir (Huizinga, 1995:149-150).

Huizinga bu anlamda şiiri masumiyet çağının içinde görür. O bir yanıyla bilgi dışıdır, kendiliğinden olanclır:

> Şiir olan her şey, oyun biçimi altında gelişmektedir: Tanrılara ibadetin kutsal oyunu, kur yapmaya yönelik törensel oyun, kavgalı oyun; böbürlenme, hakaret ve alaym eşlik ettiği rekabet oyunu, beceri ve yetenek oyunu. Serpilmiş ve uzmanlaşmış bir uygarlıkta şiirin oyunsal niteliği, varlığını hangi noktaya kadar sürdürmektedir? Efsane hangi biçim altında aktarılırsa aktarılsın her zaman şiirdir. Gerçekten meydana gelmiş olduğuna inanılan olayları hayal gücünün olanakları içinde dile getirmektedir; en derin ve en dinsel anlamla dolu olabilir; rasyonel olarak tasvir edilmeleri olanaksız bağlantıları bile ifade edebilir. Efsanenin derik düştüğü kültür safhasında sahip olduğu kutsal ve mistik karaktere rağmen efsanenin asla tamamen ciddi olarak nitelenip nitelenemeyeceğini kendimize sorabiliriz. Buna verilebilecek cevap, şiir ne kadar ciddiyse efsanenin de o kadar ciddi olduğudur. Mantıksal akıl yürütmenin sınırlarını aşan her şeyle birlikte şiir ve efsane oyun alanının içinde hareket eder. Bu, aşağı bir alanda oldukları anlamına gelmemektedir. Efsane oynanırken, aklın ulaşamayacağı zirvelere çıktığı da olmaktadır. (...) Efsane, oyun alanının içinde, şiirle birlikte doğmuştur ve vahşinin hayatı gibi inancın da büyük bir bölümü bu alanın içinde yer almaktadır (Huizinga, 1995:160-161).

Bu tanımlar, şiiri anlama çabasında ortaya çıkan oyunsu yan, şiiri bir başka düşünme biçiminin ürünü olarak görmeyi getiriyor: Bu yanıyla şiir, ilk postmodern üründür diyebilir miyiz acaba? Postmoderniteyi bir başka düşünme biçimi olarak kavramak, şiir üzerinde de böyle düşünmemizi sağlıyor. Var olan anlatının dışına çıkma; hayatı ve duyguları onun içinden bir başka dil ku-

rarak anlatma çabası; yeni bir dil kurmak ve her şairin kendi dilini oluşturma isteği ve biteviye ne olduğunu bilme isteğimiz; herhangi bir tanımda buluşamamak; onunla kurduğumuz ilişkinin oyun alanının içinde gerçekleşmesi, şiiri bir postmodern ürün olarak görmemizi sağlayabilir mi acaba? Connor'a göre modernist sanat yapıtının ilkesi, kendi içinde tamamlanmış olmasıdır. Hem nesnellik hem de öznellik, bu türden bir biçimsel bütünlüğe varır. Postmodernist edebiyat teorileriyse, böylesi kendinden yeterli biçim nosyonlarından bir geri çekiliş ya da ötesine geçiştir (Connor, 2001:153). Connor, postmodern edebiyat üzerine tartışırken, modernizmden postmoderne geçişte esnek bir yorumdan söz eder. Bu esnek yorum, modern sanat içinde kavradığımız kimi yazarlar ile *Ilyada*'ya kadar varan bir geri bakışla metinlerin incelenmesini içerir. Orada görürüz ki, bir metnin modern ya da postmodern olarak değerlendirilmesi de postmodern bir kavrayışla *görecelidir*.

> Şiir çeşitleri çok sayıdadır: Vezinli yapılar, kıtalar, ses ve ölçü uyumu, karşılıklı şarkılar ve nakarat; epik, lirik* ve dramatik ifade biçimleri. Biçimler bu kadar çeşitli olsalar da, onlara dünyanın bütün halklarında rastlanmaktadır. Şiir konuları ve genel anlatı geleneği için de aynı durum söz konusudur. Bunlar görünüşte çok sayıdadır, ama her yerde ve her zaman hepsine rastlanır. Bu biçimler ve konular o kadar alışık olduğumuz şeylerdir ki, varlıkları bizim için hiç de şaşırtıcı değildir ve bu yüzden, onların başka bir biçimde değil de böyle belirlenmiş olmalarının genel nedenini, nadiren araştırırız. Şiirsel ifade biçimlerinin, insanlığın bildiğimiz bütün dönemlerinde görülen bu aşırı benzerliğin, özellikle tüm kültürel hayattan daha eski ve daha ilkel bir işlevin varlığına bağlanabilirmiş gibi gelmektedir; biçimleri yaratan bir söz, ifade yeteneği köklerini buradan almaktadır. Bu işlev ise oyundur (Huizinga, 1995: 163–164).

Şiirsel yaratı faaliyetlerinin tümünün, söylenen, terennüm edilen söylevin vezinli veya ritmik olarak bölünmesi, ses veya ölçü uyumundaki etkili vurgu, anlamın gizlenmesi ve cümlenin usta-

---

*) Lirik şiir: Homeros'la büyük tragedya ozanları arasında uzanan dönemde, Yunan dünyasında gelişen ve şiirle müziği, dansı birbirine karan bir tür.

ca kurulmasının oyun alanına ait olduğunu belirten Huizinga, bunun tersini düşünmenin imkânsız olduğunu söyler (1995:164). Ona göre gündelik hayatın dili, her sözün imge yüklü olma niteliğini zayıflatır, şiir ise bu imge yüklü olma niteliğini kasıtlı bir şekilde geliştirmeye devam eder. Şiir dilinin imgeler aracılığıyla gerçekleştirdiği şey, bir oyundur (1995:165).

Huizinga, ilkçağ kültürünün temelinin oyunsal bir çerçevesi olduğunu belirtir. Burada şiirin varlığı, çok kişiyle oynanan oyun biçimi altında ortaya çıkmaktadır. Ona göre uygarlık geliştikçe hayatın bazı alanlarındaki oyunsal yan fark edilmemeye başlanmıştır. Dolayısıyla bütün uygarlık, giderek daha ciddi hale gelmektedir. Bu durum, gündelik hayatın içindeki oyunsal karakterin yitirilmesine neden olmuştur. Ancak bir tek şiir, serpilen ve soylu bir oyun kalesi olarak kalmaya devam etmektedir (1995:166). Huizinga, şiir ile bilmece arasında da çok sıkı bir bağ olduğuna vurgu yapar. Kimi şiir geleneklerinde, aşırı anlaşılır olmak teknik bir hata olarak kabul edilmektedir. Güç ulaşılabilen şeyin alanında yol alan ve anlamını esrarlı bir sözün içinde gizleyen modern lirik akımlar, bu nitelikleriyle sanatlarının özüne sadık kalmaktadırlar (1995:167). Şiir, şair ve okur arasında oynanan oyunun temeli, şiirin kendini hemen ele vermemesi ile başlar ve sürer. Her okuma ayrı bir oyundur. Şifreleri çözüldükçe, bilmece tamamlandıkça metinle/şiirle kurulan ilişki de derinleşir.

Bellek eğitici alet, araç, bilgi aracı, bir heyecan veya bir deneyimi iletmek yolu... Joubert'e göre şiir bunların hepsidir. Ama aynı zamanda bir zevk konusudur. Ona göre de şiir yalnızca zihni değil, aynı zamanda duyarlılığı ve bedeni harekete geçirir (Joubert, 1993:35). Oyun, Huizinga'da da gördüğümüz gibi zevki içerir. Sözcükler, çocuklara verilen ilk oyuncaklardır. Tekerlemeler ve diğer kalıplaşmış sözler (şarkılar, bilmeceler, ninniler, büyüleyici cümleler, vb.) çocukların bütün etkinliklerinde yer alır. Eğer şairler, çocukluğun yakınında yaşıyorlarsa, bunun sebebi onların da sözcüklerle oynamalarıdır. Bazı dilbilimcilere göre, dilin kendisi en eski oyunlardan, tarihin derinliklerinden gelir (1993:36); şiir de bu oyuncu tavrın devamında kendisine yer açar.

ŞİİRİ ANLAMA ÇABASI

"Şiir öncelikle bir dil macerasıdır."

(J.L. Joubert)

"Yazardan önce, ozan. Romandan önce, masal. Yazıdan önce, söz. Dilden önce, şiir, bize sözcüğün bir nesne olduğunu gösterdi."

(Pontalis)

Gündelik dilin dışına taşan ilk anlatı türüdür şiir. Dilin bu tarz kullanım biçimi Joubert tarafından bir nevi gündelik dilin ihlâli olarak görülür. O, gündelik dilin içinde anlatılamayanı anlatma çabasıdır. Bu çaba dille başka bir ilişkinin doğmasını gerektirmiştir ki, o ilişkiden de şiir oluşur. Şiir bu anlamda düzyazının karşıtı olarak çıkar karşımıza. Joubert'e göre, "Şair herkes gibi konuşmayan kişidir; dilin kurallarını çiğneyen; hatalar yapan kişi. Bir metin düzyazı ölçülerinden uzaklaştıkça şiirsel niteliği artar." Bu anlamda Jubert'e göre, şairler *"dili kullanmayı reddeden insanlardır"* (Joubert, 1998:75-79). Onlar dille bir başka ilişkinin kapılarını aralamış olanlardır.

Şiir mutlaka konuşmaktan sonra başlar. Bir duyguyu nesirle her ne kadar güzel ve arı bir şekilde ifade edebilsek de nesir, hâlâ şiir düzeyine gelememiştir. İfade, duyguyu açıklamakta zayıf kaldığı vakit şiir ortaya çıkar.

Bazen sözlerin bizdeki mantıksal, ince bağlarını yitirdiklerini, karmaşıklaşıp parlayarak dağıldıklarını; düşüncenin onları alıp hükmetmekten ve hatta onları yeniden tanımaktan aciz kaldığını hissederiz. Buradaki sözler aklî zinciri ayaklarından çıkarır, sakin, yerinde ve bildik kalıplarından sıyrılır ve beyinden gönüle dökülüverir. Burada biz, ağır ve yalazlı ifade etmeyi hissederiz; ama neyi ve nasıl söyleyeceğimizi bilemeyiz. *Giriş, gelişme, sonuç* şeklinde bilinen bir sistem yerine, söz ve ifadelerde kendilerinden hararet ve kararsızlıkla karışık çok kapalı, sıkıntı ve şevk verici bir vezin çıkarırız.

Sözler, içerde meydana gelen ateş ve duman arasında, şaşkın, inleyen ve haykıran bulutlar arasında, beyin atmosferimizde kaybolur, ortaya çıkar. Biz, sadece onların şaşkın uçuşlarının gölgesinde uzak

> ve belirsiz karaltılarında bir yol hissederiz. Bu şiirdir (Şeriati, 2004:263).

Georges Bataille, şiir ve başkaldırı arasında ilişki kurar. O yüzden de sadece nefretin şiire ulaşabileceğine inanır. Ancak şiir ile nefret arasındaki ilişkiyi iyi açıklayamadığı kanısına vararak, onun yerine 'imkânsız' kavramını koyar. Şiir onun için imkânsızı anlatmaya koyulmaktır. Şiir poetikasını anlattığı kitabının adı da bu anlamda *İmkânsız*'dır.

> İnsan türünün önünde ikili bir perspektif vardır: Bir tarafta, şiddetli zevkin, dehşetli zevkin, dehşetin ve ölümün perspektifi -tam anlamıyla şiirin perspektifi- ve karşıt yönde, bilimin veya faydalılığın gerçek dünyasının perspektifi. Yalnızca faydalı olanın, gerçek olanın ciddi bir özelliği vardır. Bu özellik yerine baştan çıkarmayı tercih etme hakkımız asla yoktur: Hakîkâtin bizim üzerimizde hakları vardı. Hatta üzerimizde tüm haklara sahiptir. Bununla birlikte, Tanrı olmasa da, tüm haklardan daha güçlü olan bir şeye yanıt vermek zorundayız. O imkânsıza ki, ancak tüm bu haklardaki hakikati unutarak, yok olmayı kabul ederek ulaşabiliriz (Bataille, 1999:8).

İç Deney kitabındaysa Bataille şiiri, "*bilineni bilinmez olana götüren*" (Bataille, 2003:166-167) olarak adlandıracaktır.

Şiir'in ilk örnekleri edebi olmaktan çok iletim ve iletişimin bir başka yolu olarak hayatı anlatmaktaydı; örneğin, İsa'dan önce 8. yüzyılda yaşanmış olan Hesiedos, köylü hayatını ve gündelik hayatı anlatırken şiiri seçmiştir. Şair, düşünür, yasa yapıcı, ilk çağların büyük adı Solon (İ.Ö. 640-584) siyasal özdeyişlerini ölçülü ve uyaklı bir biçimde, yani şiir dilini kullanarak aktarmayı seçmiştir. Dolayısıyla düşünce ve duygu biçimlendirmede şiir, ilk seçilen anlatı türüdür. Bu da bütün yazınsal türlerin şiirden geliştiğini göstermektedir (Özdemir, 1983:36-37). Rönesans şaire *alter deus* (ikinci tanrı, diğer tanrı) gözüyle bakar. Bütün edebi sanatlar *narrare* (anlatma) ile sınırlanmışken, şiir sanatı bir *condere* (yeni bir şey inşâ etmek, temellendirmek) yoluyla özgül ve özgün bir gerçekliğin inşâsı olarak görülür. Zaten şiirsel yaratıma, şiir sanatı anlamında poesi (*poetry, poesie*) sözcüğü de ilk kez Rönesans'ta, 16. yüzyılda kullanılmaya başlanır (Özlem, 2004:132-133). Aşağıda İ.Ö 3. yüzyılda

Miletoslu ozan Nikias ile Miletos'ta eğitim gören Frigyalı soylu Dares arasındaki tartışma, dil içinde farklı bir dil yaratma çabası olarak şiirin bu sürecine tanıklık etmemizi sağlıyor.

Nikias, sütunlu bir revağın basamaklarında oturmuştur; arkasındaki sütunlar arasında bir Sokrates yontusu vardır.

NİKİAS: (*dizinin üstündeki papirüs rulosuna bakar; parmağıyla sayarak heceler*) Ken-di-ni-ta-nı-de-miş-se-Tan-rı...

DARES: Günaydın Nikias. Nasılsın bakalım?

NİKİAS: Sağol Dares! İyiyim. Şu yontunun altına yazılacak epigrammna'nın* ölçüsünü tutturamıyorum bir türlü. Onunla uğraşıyorum.

DARES: Siz Yunanlı ozanlar nasıl çalışırsınız, hep merak ederim. Demek böyle hece sayıyorsun parmaklarınla, fasulye sayar gibi.

NİKİAS: Tam değil. Bizim yazınımızda ölçü, harflerin, hecelerin uzunluğu kısalığı üstüne kuruludur. Buna bağlı ölçü kalıplarımız vardır. Onlarla, çeşitli şiir türlerine özgü, ölçülü dizeler kurarız. Örnek istersen, trageclyalar *iambos'lu trimetron*,** destanlar *heksametron*,*** daha küçük boyutlu, düşünsel izlekli kimi şiirler de *elegeion***** ölçüsünde söylenir. Bunların hepsi, farklı tartımlar duyurur kulağımıza. Anlam ruhumuzda yol alırken, bunlar da gönlümüzü kıpırdatır, içimizde bir şeyleri uyumla titreştirir. Şiir denen büyünün ne menem bir şey olduğunu tam olarak anlamış değilim bugüne dek. Ama 'ölçü', bu işin en önemli bileşkelerinden biri olsa gerek

DARES: O zaman istediğin yerde istediğin sözcüğü kullanamıyorsun demektir.

NİKİAS: Bir bakıma öyle; ama bizim dilimiz, kendiliğinden ölçülüdür. Daha doğrusu şiir ölçüleriyle dil arasında görünmez bağlar vardır sanki. Dilin yapısından gelen bağlar. (...) Demek ki belirli bir 'havaya girme', belirli bir söylemin tartımını tutturma sorunudur her şeyden önce şiir söylemek; bir kez girdin mi o havaya, sanki tanrısal bir esinle dizeler, kendiliğinden, o havaya uygun ölçülerde ağzından dökülüverir (Rıfat, 2004:64-65).

---

*) Epigramma (epigram): Sözcüğün ilk ve eski anlamı, 'bir anıta kazınan, koşuk ya da düzyazı yazıt'tır. Daha sonra, çeşitli sebeplerle ve çeşitli konularda yazılan kısa şiirlere verilen ad olmuştur.

**) İambos: Bir kısa, bir uzun heceden oluşan ölçü birimi. İambos'lu trimetron, iki tambos'lu üç kalıptan oluşan dize ölçüsüdür.

***) Heksametron: Sonuncusu eksik, altı kalıptan oluşan bir dize ölçüsüdür. Her kalıpta bir uzun iki kısa hece (daktylos-parmak) ya da iki uzun hece (spondaios) bulunabilir. Homeros Destanları bu ölçüyle yazılmıştır.

****) Elegeion: Altı ve beş kalıplı dizelerden oluşan, iki dizelik bir ölçü.

Yazının bulunuşundan önceki şiirler, toplumun ortak yaratısıdır. Sözel kültürün insanlarının törenlerde coşkulu bir biçiimde yöneldikleri bu büyülü dil, zamanla ayrımlaşmaya uğrar ve bir anlatı türü olarak *şiir*, edebiyatta yerini alır. Yazının bulunuşundan sonra da şiir, ortaklaşa bir yaratım olmaktan çıkarak bireysel bir boyut kazanır.*

Her çağ kendi şiirini yaratır; ancak hangi çağda olursa olsun şiirin dil içinde özel bir dil olduğu gerçeği değişmemiştir. Şiir bu anlamda özel bir düşünme biçimidir (Özdemir, 1983:38-42). O. Paz'a göre şiir, dizelerden örülmüş bir sütundur. Ritiımli sözlü birlikler bir ırmağın akıntısı gibidir, ancak ırmak sadece iki kişi arasında akar ve havada kaybolur (Paz, 1997:129).

Orta Asya Türkleri, uyaklı ölçülü sözlere *koşuk*, şaire ise *ozan* diyor. Eski Yunan'da şiir *poiesis*, Latince'deyse *poesis*'dir; yani her ikisinin de kökeni yaratmaktan gelir. Rusça'daysa, şiirin kökeni his, duygu ve yapma'ya dayanır. Osmanlıca'da da şair, *bilgin (bilen-ârif)* demektir (1983:37). Aristoteles *Poetika*'da, şair ile tarihçiyi karşılaştırırken, bu ikisi arasındaki farkı *tarihçinin gerçekten olan şeyi, şairinse olabilir şeyi ifade ettiğine* vurgu yapar. Ayrıca, insana ve onun toplumsal hayatına ilişkin bir bilim olan tarihin *tek olanı*, şiirinse *genel olanı* tasvir edişi nedeniyle *şiirin tarihe oranla daha felsefî ve daha üstün sayılabileceğini* ileri sürer (Aristoteles, 1963:30). Ona göre şiir, *insan eylemlerinin dizeler biçiminde gösterimi*'dir. Bütün anlatıları *anlatısal* ve *dramatik* olmak üzere ikiye ayıran Aristoteles, bu ayrımlara bağlı olarak şiir türünü dört aşamalı bir tanıma oturtur: Dramatik bir biçimi ve yüksek (soylu) eylemi olan trajedi; anlatısal bir biçimi ve yüksek (soylu) eylemi olan destan; dramatik bir biçimi ve alçak ya da sıradan bir eylemi olan komedi; anlatısal bir biçimi ve alçak (sıradan) bir eylemi olan *parodia* (Aktulum, 2000:117). Aristoteles'e göre, özel olarak edebiyat ve genel olarak sanatı karakterize eden şey, onların belli kurallar doğrultusunda belli türden bir etkinlik yaratmak amacıyla gerçekliği taklit etmeleridir, yani *mimesis* etkinlikleri olmalarıdır. Ona göre sanatsal etkinlik, gerçekliği taklit etme yo-

---

*) Ilkçağ şiirinde kişi yoktur, Dante'yle birlikte 'ben' ortaya çıkar.

luyla gerçekleştirilen *teknik* bir etkinliktir. Oysa öğrencisi Platon'a göre özellikle şairler, yapıtlarını, bir esinle, bir çeşit kendinde olmayış veya kendinden geçiş hali içinde ortaya koyarlar. Dolayısıyla, sanat ve yaratıcılık, özel olarak da şiir, Aristoteles'de taklit yani *mimesis* iken; Platon'da *poiesis* anlamında bir yaratma etkinliğidir (Özlem, 2004:37). Joubert ise, şiirin başlangıçta korunma ve iletme yöntemi olarak yaratılmış olsa da, insanların belleği olarak ortaya çıktığına işaret etmektedir (Joubert, 1993:22). Toplumsal belleğin oluşmasında, bütün destanların bu anlamda önemli katkıları vardır.

Eski Yunan'da şiirin özelliği, hikâye aktarmasıdır. Şiir, tanrıların ya da insanların hayatları üzerine ya da şairin, doğru olmasalar bile, doğru gibi görünen coşkuları üzerine bir şeyler söylemesidir. Destan onlara göre sahte bir tarih, dram ise sahte bir eylemdir. Caudwell'e göre, aşk şiirinde şair "*Chloe'nin uğrunda ölüyorum*" diyebilir. O nedenle eski Yunan'da şiirin özü bilinçli bir yanılsamadır. Şiirin bir yanılsama yaratmak üzere düzenlendiğini düşünmüşlerdir (Caudwell, 1988:60). Dolayısıyla gündelik dilden kopuş, bir başka dizge içinden anlatı kurmak gerçeklikten de kopuş olarak görülür. Şairler de, dil dolayımıyla başka gerçeklik alanları yaratabilen kişilerdir.

Bütün bunlardan hareketle şunu söyleyebiliriz: İnsanoğlu düşünceyi, duyguyu, yaşantıyı, özlem ve düşlerini yazıya dökerken iki ana biçim kullanmaktadır: şiir ve düzyazı.

Şiiri güçlü kılan, onu insana özgü niteliklerden biri durumuna getiren, sözü şiire çeviren nedir? Bu ve benzeri sorular şiir için hep sorulagelmiştir. Bu anlamda da şiirin sakladığı sırları aydınlatmak, edebiyatın önemli çalışma alanlarından birisi olmuştur. Her şeyden önce şiir, dil içinde bir dil olarak kabul edilmektedir. Şiirin aynı sözcükleri kullanan, ama onları değişik görev ve değerlerle, yeni birleşimlerle, yeni anlatım araçları olarak sunan, ayrı dilbilgisi kuralları olmayan bir dili vardır. Aslında yazmadan çok, konuşma dili şiire daha yakındır. Konuşma dili çoğu zaman kuralların dışında gerçekleşir; kısa ve etkili sözcüklerle oluşur.

Konuşmadaki tutumluluk bütün dillerin doğasında vardır. Gündelik dilde *hı hı, elbette, öyle olmasını istemezdim,* dediğimizde anlaşılır şeyler söylemiş oluruz. Bu anlamda şiir, tutumlu olan dili seçmiştir, bu da konuşma diline yakın bir dildir.

Ahmet Haşim, *Piyâle* kitabında şairi ve şiiri şöyle tanımlar:

> (...) Şair ne bir gerçek habercisi, ne bir güzel ve etkileyici konuşan insan, ne de yasa koyucudur. Şairin dili, 'düzyazı' (nesir) gibi anlaşılmak için değil, fakat duyulmak üzere var olmuş, müzik ile söz arasında, sözden çok müziğe yakın ortalama bir dildir. Düzyazıda biçemin (üslûp) oluşması için zorunlu olan öğelerden hiçbiri şiir için söz konusu olamaz. Şiir ile düzyazı, bu bakımdan birbirleriyle yakınlığı ve ilgisi olmayan, ayrı düzenlere bağlı, ayrı alanlarda, ayrı boyutlar ve biçimler üzerinde yükselen, ayrı iki yapıdır. Düzyazının doğurucusu akıl ve mantık; şiirin ise, algılama alanları dışında gizlerin ve bilinmezlerin geceleri içine gömülmüş, yalnız aydınlık suların ışıkları, zaman zaman duyuşlarımızın ufuklarına yansıyan kutsal ve adsız kaynaktır (akt. Doğan, 2002:91).

Caudwell şiirin, insan aklının estetik etkinliklerinin en eskilerinden biri olduğunu söyler. Ona göre şiir, günlük konuşmanın yüceltilmiş biçimidir. Şiir dili yinelemeler, eğretilemeler (metaforlar), karşıtlıklarla bezelidir. Bu biçimsellikleri nedeniyle onları biz şiir sayarız. Caudwell, şiirin tarihsel gelişimini toplumsal gelişme ile birlikte düşünür. Şiir doğanın çocuğudur; tıpkı romanın, doğallığını yitirmiş modern kültürün çocuğu olması gibi (Caudwell, 1988:21). Caudwell şiirin karanlık ve kapalı olduğuna dikkatleri çekerek şu değerlendirmeyi yapar:

> Şiir okurken önce simgelenen gerçekliğe, sonra da o gerçekliğin duygu tonuna gitmek yerine, sözcüklerin duygu tonları üzerinde dikkatlerimizi toplarız. Bu, insan bilincinin daha dilsiz ve içgüdüsel bölümü üzerinde dikkati toplayıştır. İnsanın bilincinin içgüdüsel bakımdan daha ortak kısmına yaklaşmadır. Çevreye uymuş insanda genotipin* gizli, değişmeyen çekirdeğine doğru bir yaklaşımdır. Şiirde fizyolojik içe dönüşün önemi de buradan gelmektedir. Bu geno-

*) Genotip: Ortak bir kalıtsal yapıya sahip organizmalar grubu. Bir organizmanın genetik özellikleri; çok eşli üreyen canlılarda ilgili bir karakterle ilgili (göz rengi, kan grubu, vb.) anneden ve babadan gelen genlerin kombinasyonu.

tip, nispeten değişmez olduğu için farklılaşmamıştır. Romandaki zaman zincirlemesinin önemine karşılık, şiirdeki zamansızlık buradan gelir. Şiir, bütün yaşantının etrafında toplandığı bir ortak *ben* adına zamanın dışında konuşur. Şiirdeki insanın bütün coşkusal yaşantıları içgüdüler etrafında, *ben* etrafında düzenlenmiştir. Şiir, gerçekliğin, bir noktadan alınmış bir tutam içgüdüsel perspektifidir. Bulutlu ve kapalı olduğu için görüş uzaklığı daha ilerilere erişir; ufku, sonsuzluğu karartmak, donuklaştırmak için açılır, genişler ve ileriye uzar gibidir. İçgüdüsel olduğu için dayanıklıdır, kalıcıdır. İçinde içgüdüler bir yüksek haykırışla dile gelir. Her insanın, bir bütün olarak çağdaş yaşamla genel ilişkisinde ortak olan şeyi dile getiren bir haykırıştır bu (1988:236-237).

Caudwell'e göre, şiir bu yüzden içtendir, hikâyeyse dıştan. İçtendir, çünkü şiir, dünyanın bir noktadan, şairin gözünden alınmış *ben* perspektiflerinin bir demetidir. (Oysa hikâye dünyanın çeşitli kısımlarından alınmış bir demet ben *karakter* perspektifidir.) Şiir, hayatın, genç ile yaşlı arasında fazla bir değişiklik olmaksızın akıp durduğu bir kabilenin ürünüdür; roman, insanların başına daima bir şeylerin geldiği ve bu yüzden daima değiştikleri rahatsız bir çabanın ürünüdür. Şiir ise, insanın toplumdaki genel zamansız birliğinde var olan özgürlüğü dile getirir; ortak içgüdüsel eğilimlerin toplamı ve koruyucusu olarak toplumla ilgilidir; ölümden, aşktan, umuttan, yazgıdan ve umutsuzluktan, bütün insanların başına geldiği şekilde söz eder (1988:237-239). Caudwell basit bir kelimenin dahi şiirin içinde çok yoğun çağrışımlar yarattığına vurgu yaparak şöyle der:

> Her sözcük, arkasında, sözcüğün kullanılmış olduğu farklı durumların binlercesi içinden seçilmiş koca bir duygusal çağrışımlar torbası ve yükü sürükler. Şiiri şiir yapan, gizli duygu özünü sağlayan, bu çağrışımlardır. 'Yeşillik' ve 'gençlik' düşüncelerini 'bahar' sözcüğüne bağlayan duygusal bağ, şiirin hammaddesini oluşturur. Şiirin, sözcüklerle oynamak, açık ya da gizli sözcük oyunu yapmak, sözcüklerin dokularında eğlenmek eğilimi buradan gelir. Bu, şiirin dolaysız ve hatta karşıt duygu tonlarını gerçekleştirmek için, sözcükleri grammer kuralları dışında kullanma tekniğinin bir parçasıdır. Şiir, gerçeklik dünyasını duygusal tonlarla renklendirir. Bu duygu-

> sal renkler 'güzelin güzeli değildir', çünkü hâlâ gerçek zorunluluk dünyasıdır; gerçek şiirse, dış zorunluluğun çıplaklığını örtmez, gizlemez, sadece ilgi parıltısı ile parlatır onu (1988:244-250).

Caudwell'e göre, şiirin temel özelliklerinden biri de anlatımındaki ritmidir; bu özelliği şiirin kolektif yapısını güçlendirir. Ritm, şiirin içinde doğduğu toplumsal çevrenin izini taşır. Bu anlamda da tarihseldir. Bir diğer özellik usa aykırı oluştur, Caudwell bunu şöyle açıklar:

> Edebî ve bilimsel metinlerin başka bir dile çevrildiğinde veya kendi dilinde bir okur tarafından Spinoza'nın felsefesi, ya da Tolstoy'un romanı olarak kalırken, peri masalı kim anlatırsa anlatsın aynı peri masalı iken, bir şiirin açıklanması, aslının aynı ifadelerle de yapılmış olsa, artık aynı şiir değildir. Belki şiir de değildir artık. Ussal sözcüğüyle, insanların, çevrelerinde görür görmez kabul ettikleri düzenlerle uygunluğu kastedilmektedir. Bu anlamda bilimsel kanıt ussaldır, şiir değildir (287).

Ona göre, şiirin diğer bir özelliği sözcüklerle kurulmasıdır: Şiirde *cümleler* değil *kelimeler* vardır, biz kelimeler aracılığıyla şiirin anlam dünyasına gireriz. Bunu kavramak için, şiir çevirileri üzerine düşünmemizi ister. Eğer şiir, kelimelerle/sözcüklerle yazılmış olmasaydı bir dilden bir dile çevrilirken sorun yaşanmazdı. Oysa sözcük, uyandırdığı fikirden ayrı birtakım öğeleri de taşımaktadır. Kelimeler bütün yaşanmışlıklarıyla anlam katmanlarını oluştururlar. Dolayısıyla şiir, romandan ayrı bir biçimde sözcüklerle yazılır, her sözcüğün çağrışımsal anlamları şiirin temel öğesidir (1988:152). Şiiri diğer anlatılardan ayıran belki de en temel özelliği, sözcüklerden, yani kelimelerden yaratılmış olmasıdır. Şiir okumak bu anlamda kelimelerle oynadığımız bir oyundur. Şair yazım sürecinde bu oyunu kurar, her okur da kendince bir okumayı gerçekleştirirken oyunun içinde bulur kendini. Eğer şiir oynamamıza izin vermiyorsa, yani kelimeler kendini bize açmıyorsa şiiri, dolayısıyla da oyunu bırakırız. Örneğin, Nâzım Hikmet'in "Kuvâyı Milliye Destânı" şiirini okuduğumuzda Caudwell'in *şiir sözcüklerle yazılır* tezi daha anlaşılır olabilir.

Biz ki İstanbul şehriyiz,
Seferberliği görmüşüz:
Kafkas, Galiçya, Çanakkale, Filistin,
Vagon ticareti, tifüs ve İspanyol nezlesi
Bir de ittihatçılar,
Bir de uzun konçlu Alman çizmesi
914'ten 18'e kadar
yedi bitirdi bizi.
Mücevher gibi uzak ve erişilmezdi şeker
erimiş altın pahasında gazyağı.
Ve namuslu, çalışkan, fakir İstanbullular
Sidiklerini yaktılar 5 numara lambalarında
Yedikleri mısır koçanıydı ve arpa
Ve süpürge tohumu
Ve çöp gibi kaldı çocukların boynu (Hikmet, 2002:23).

Millî Mücâdele'nin ruhunu hissetmeyen, Kurtuluş Savaşı'nın tarihsel bilgisine sahip olmayan, o yılların İstanbul'u hakkında fikir sahibi olmayan bir kişiye bu şiir ne söyleyebilir ki? Şiirdeki her sözcük, tarihsel olguları *duygusuyla* birlikte taşımaktadır: Kelimeler, okurun derinliklerinde bir yerlere çarpıyordur: Çünkü kelimeler sadece bir kavrama/olaya/duruma işaret etmezler, aynı zamanda okuru bir duygu ortamına çağırırlar. O nedenle şiir okuma/anlamlandırma pratiği zorlu bir alanda gerçekleşmektedir.

Caudwell'e göre, şiir simgesel de değildir. Şiirin gerçeklikle ilişkisini koparmak, onu salt simgeler düzeyinde tutmak, bütün dış ilişkilerden dışsallaştırmak olmaz. O zaman şiir sadece anlamsız sese dönüşür (1988:154). Bu görüşün devamı olarak da şiirin somut bir yapısı olduğunu ileri sürer. Ancak, somutluk simgeselliğin otomatik olarak ters anlamı değildir.

> Simgesel bir dil, somutlaştıkça ağırlaşır, hantallaşır. İki insan birinin aynı olmadığına göre kusursuz bir simgesel dilde, olası her insan çifti için farklı simgeler bulmak gerekir. Bilinç alanı, gerçek nesnelerle, onlar karşısındaki öznel tavırlardan ibarettir. Şiir bütün bu öznel tavırları en genelleştirilmiş biçimde sıralarsa ego'ya, bütün öznel gerçekliği kavrayabilen tek simge olan ego'ya varır. Gerçeklik, ego'nun görüşü içinde dolanıp durur. Bu demektir ki şiir, tıpkı bi-

limsel kanıtın somut tikelleştirilmiş oluşu gibi somut ve tikelleştirilmiştir; yani şiirin vatanı öznel tavırlardır. Bilim nasıl çevre kutbuna yakınsa, şiir de içgüdüsel kutba yakındır. Değişmezlik bilimin, güzellikse şiirin erdemidir, hiçbiri hiçbir zaman saf güzellik ya da saf değişmezlik olamaz; fakat onları gelişme yolunda ileri iten de bunu başarmak için verdikleri savaşımdır. Bilim matematiğe, şiirse müziğe özlemdir daima (1988:156-158).

Şiirin bir diğer özelliğiyse, yoğun etkilenmelerle tanımlanmasıdır. Ancak bunlar şiire özgü etkilenmelerdir, yani *estetik etkilenmeler*. Caudwell'e göre, matematiğin bilgisi, bütün insanların algı dünyalarınca ortaktır; bunu en iyi sonsuzluk kavramıyla anlayabiliriz. Şiir'in ben'i -tıpkı matematikteki gibi- birarada yaşayan insanların coşkusal dünyalarında ortak bir ben'dir. Estetik nesneler, bireysel insana değil, birarada yaşayan insanlara özgü coşkular uyandırdıkları sürece estetiktirler. Estetik coşkunun tarafsız, kesin olmayan ve nesnel özelliği de buradan gelmektedir (1988:158), şiirin gücü de. Yarattığı duygu herkesin duygusudur, onunla ilişki kurabilen herkesin. Bütün bunlardan hareketle şiiri bir duygulanım dünyası olarak görmek mümkündür. Şair, bu dünyanın varlığına inanandır. O, kelimelerin/sözün bunu yapabileceğine inanmış kişidir.

ŞİİR VE ŞİİRSELLİK

"En güzel şiirler, anlamlarını okuyucunun ruhundan alan şiirlerdir."

(A. Haşim)

Sözel döneme ait *Aşk Türküsü* adlı Zulu şiiri, "*Yürüyorum bir başıma*" dizesinden ibarettir. Bu şiirden hareketle, şiirsel olan olmayan ayrımının modern zamanlara ait bir soru olduğunu söyleyebiliriz. Aslında, şiiri şiir yapan nedir? *Yürüyorum bir başıma* kendi başına sıradan/gündelik bir cümle olabilir; ancak adı *aşk türküsü* olunca ve tek bir dizeyle bir insanlık hâli özetlenmişse, şiir haline geliyor. Şairi şair yapan da bu ilişkiyi kurmasındadır. "Şiirsellik bir anlamda, tüm estetik deneyim biçimleri ile algıladı-

ğımız dünyanın dilidir; şiir ise, sözcüğün tam anlamıyla, dilin içinde kalır" (Joubert, 1993:91).

John Berger şirketlerin yıllık genel raporları ile şiirin aynı sözcükler kullanılarak yazılmasının çelişkili denebilecek bir duruma yol açtığına dikkatleri çeker. Temel soru, şiirin dili böylesine değiştirme gücünü nereden aldığıdır.

> Bir şiirin, bir şirket raporundaki sözcüklerin aynısını kullanabilmesi, bir deniz feneri ve bir hapishane hücresinin aynı kütleden kesiliniş ve aynı harçla birleştirilmiş taşlardan yapılabileceği gerçeğinden değişik bir şey demek değildir. Her şey, sözcükler arasındaki ilişkiye bağlıdır. Bütün bu ilişkilerden çıkan toplam, yazarın dile, bir sözcük dağarcığı, cümle yapısı ya da bir yapı olarak değil, bir ilke ve varlık olarak nasıl biçim verdiğine bağlıdır (Berger, 1987:24).

Şiirin yalnızca estetik bir işleve sahip olabileceği veya ancak estetik alanda anlaşılır ve açıklanabilir olabileceği kavrayışı, şiire yapılmış en büyük haksızlıklardan biridir. Murat Belge'ye göre Marx'ın *Kapital*'ini şiir olarak da okuyabilirsiniz. (Belge, 1994:148). Çünkü şiir, bütün insanlık hallerinin anlatımıdır. Yoksa *Maldoror'un Şarkıları*'nı nasıl açıklayabilirdik ki? Isidore Ducasse ya da diğer adıyla Comte de Lautréamont'un (kendisine değişik adlar takarak ve hakkında hiçbir bilgi bırakmayarak edebiyat tarihine geçmeyi reddetmiştir) metinleri, şiirsel düzlemde yeni bir okumaya çağırır okuru. *Maldoror'un Şarkıları* kitabının "Dördüncü Şarkı" başlığı şöyledir:

> Bir insan ya da bir taş ya da bir ağaç başlayacak dördüncü şarkıya. Ayağıyla üzerine basıp bir kurbağa ezerse, tiksinti duyumsar insan: Anna eliyle şöyle biraz dokunacak olsa bir insan vücuduna, parmağının derisi pul pul kalkar, çekiç yemiş bir mika kütlesi gibi; ve tıpkı, bir saat önce ölmüş bir köpekbalığının yüreğinin, güvertede, hâlâ direngen bir dirimsellikle çarpması gibi, bu dokunmadan uzun süre sonra bile tepeden tırnağa titrer içimiz. İşte bu denli korku uyandırır kendi benzeşlerinde insan! (Lautréamont, 1989:133).

John Berger "Şiirin Saati" başlıklı metnine aşağıda yer alan şiirle başlar.

Hepimiz biliriz basamakların sayısını,
Arkadaşım, hücreden
O odaya kadar.

Eğer yirmi basamak çıkmışsan,
Helaya götürmüyorlardır seni.
Kırk beş basamak çıkmışsan,
Dışarı çıkarmıyorlardır
Hava almaya

Sekseninci basamağı geçmişsen
Ve başlamışsan
Tökezlemeye merdivenlerde
Gözlerin bağlı
Ah, eğer geçmişsen sekseninci basamağı
Tek yer vardır
Seni götürebilecekleri
Tek bir yer
Tek bir yer
Artık yalnız tek yer var
Seni götürebilecekleri.

Berger, daha sonra şiirin hayat karşısındaki duruşunu şöyle aktarır:

> İnsan yaşantıları arasında belki de en güç tanımlanabilir olanı, insanlara düzenli bir biçimde işkence edilmesidir, diyebiliriz. Bunun nedeni yalnızca çekilen acının yoğunluğundan değil, bu tür işkencenin kaynağının bütün dillerin dayandığı noktaya tümüyle ters düşmesindedir. Diller, insanlar arasındaki ayrımlara rağmen, karşılıklı bir anlaşma ortaya çıkacağını varsayar. İşkence ise, her şeyi parçalar: İşkencenin amacı, dili sesten, sözcükleri gerçeklerden koparınaktır. İşkence edilen kişi bilir: Beni parçalıyorlar. Onun orada gösterdiği direniş, benliğinin parçalanmasını sınırlandırmaya çalışmaktan başka bir şey değildir. Çünkü işkence, insanın benliğini parçalar (Berger, 1988:59-60).

18.ve 19. yüzyıllarda toplumsal haksızlıklara karşı yazılan yazılar düzyazı olarak kaleme alınmıştı. Bunlar mantıklı bir dille konuyu ortaya koyan ve zamanla insanların akıl yoluyla doğruyu

göreceklerine, çünkü tarihin akıldan yana olduğuna inanan yaklaşımlardı. Oysa demektedir Berger, bugün artık her şey o kadar açık seçik değil. Gerçeğin zamanı yaşadığımız an'dır. Giderek de bu gerçeği kavrayan düzyazı değil, şiir olacaktır. Düzyazı şiirden daha çok işi zamana bırakır: Şiir ise, kanayan yaraya seslenir (Berger, 1988:65).

Berger, dilin üstünlüğünün, onun yumuşaklığından kaynaklanmadığına vurgu yapar. Dil neyi içerirse, kesinlikle ve acımasızca içerir. Sevgiyle ilgili bir sözde bile, sözcükler tarafsızdır; o yüzden, asıl anlam bağlamdadır. Olmuş ve olabilecek olan her şey dilin içinde barınır. Sözcüklerle dile getirilemeyecek şeylere bile yer vardır dilde. Bu anlamda, ona göre dil, insanın tek sığınağı, insana karşı olmayan tek barınaktır. Düzyazıda bu barınak, oldukça geniş bir alanı kaplar; bu alanda birçok yollar birbiriyle kesişir, bir anayollar ve ara yollar ağı görülür. Şiirdeyse bu barınak, tek bir merkezde, tek bir seste yoğunlaşır (Berger, 1988:65).

Dilin duygusuzluğuna bültenlerde, resmi yazılarda, açıklamalarda sürekli olarak tanık oluruz. Şiirin dilindeyse, bu duygusuzluğu giderme çabası vardır. Berger, şiirin bunu nasıl gerçekleştirdiğini sorar ve şöyle cevap verir:

> Her özgün şiir, şiir çabasına bir katkıda bulunur. Bu sonu gelmez çabanın işlevi de hayatın ayırdığını ya da işkencenin parçaladığını yeniden bir araya getirmektir. Bedende duyulan acı genellikle belli bir eylemle azaltılabilir ya da sona erdirilebilir. Bunun dışındaki acıların hepsi ise, şu ya da bu şekilde bir ayrılıktan kaynaklanıyordur. İşte burada acıları azaltma işi karmaşıklaşır. Şiir yitirilmiş bir şeyi bize yeniden veremez, ama yitirilen şeyle aramızda oluşan ayrılığa kesinlikle karşı çıkar. Bunu da hayatımızdan kopan şeyleri sürekli olarak bir araya getirmekle yapar. Şiir her şey arasında yakınlık kurarak dilin yaşantıya ilgi duyınasını sağlar. Bu yakınlık şiirin çabasının bir sonucu, şiirin yöneldiği her eylem, ad, olay ve bakış açısını bunlar arasında kurduğu yakınlıkla biraraya getirmesinin bir sonucudur. Çoğu zaman dünyanın acımasızlığına ve umursamazlığına karşı çıkarılabilecek şiirin yaşantıya duyduğu bu ilgiden daha dayanıklı bir şey yoktur (1988:65-67).

Muallim Naci, Tevfik Fikret'in *Balıkçılar* şiirindeki, "*Bugün açız yine evlatlarım, diyordu peder, bu gün açız yine; lâkin yarın, ümit ederim, sular biraz daha sakinleşir...*" dizelerini görünce, "Eyvah şiir öldü!" der. Divan etkisinde bir şair olan Muallim Naci'ye göre şiir, sözcüklerin aruz kalıplarına uydurulması değil, daha başka beceriler isteyen bir sanattır (Kemal, *Cumhuriyet*, 17 Şubat 1992).

Orhan Veli bu anlamda Türk Şiiri'nde en çok tartışılan şair olmuştur. Vezinsiz, kafiyesiz şiir ondan önce şiir olarak kabul edilmez. *Garip* ya da *Birinci Yeni* adıyla anılan bir şiir akımını Oktay Rıfat ve Melih Cevdet Anday'la birlikte başlatan, sonra bu şiirin öncülüğünü tek başına yüklenen Orhan Veli'dir. O. Veli, kendisinden önceki şiir ne değilse onu yazmaya çalışmış, yaşadığı dönemin şiirinin konusunu değiştirmiştir. Daha doğru bir söyleyişle, akla gelebilecek her konuyu işleyerek, konu sınırını kaldırmıştır. Gündelik hayatı, içgüdülere dayalı, küçük şeylerle avunabilen bir yaşama biçimini dile getirmiştir. Şiirin dokunulmazlığını kaldırarak, dört duvar arasından çıkarmış ve sokağın kargaşasına sokmuştur. Her yıkıcı gibi, kural tanımamıştır (Özkırımlı, 1975:4-7). 1975 yılı, şairin ölümünün yirmi beşinci yıldönümüdür. Aynı yıl, daha önce hiçbir yerde yayınlanmamış bir şiiri *Milliyet Sanat* dergisinde yer alır.

ORHAN VELİ

Ben Orhan Veli,
"Yazık oldu, Süleyman Efendiye"
Mısrâ-ı meşhurunun mübdei.
Duydum ki merak ediyormuşsunuz.
Husûsî hayâtımı,
Anlatayım:
Evvela adamım, yani
Sirk hayvanı filan değilim.
Burnum var, kulağım var;
Pek biçimli olmamakla beraber.
Bir evde otururum,
Bir işte çalışırım.
Ne başımda bulut gezdiririm,
Ne sırtımda mühr-ü nübüvvet,

Ne İngiliz kıralı kadar
Mütevaziim,
Ne de Celal Bayar'ın
Sabık ahır uşağı gibi aristokrat.
Ispanağı çok severim.
Puf böreğine hele
Biterim.
Malda mülkte gözüm yoktur.
Vallâhi yoktur.
Oktay Rıfat'la Melih Cevdet'tir
En yakın arkadaşlarım,
Bir de sevgilim vardır pek mûteber;
İsmini söyleyemem,
Edebiyat tarihçisi bulsun,
Ehemmiyetsiz şeylerle de uğraşırım
Meşgûl olmadığım ehemmiyetsiz
Sadece ibdâ arasında.
Ne bileyim,
Belki daha bin bir huyum vardır.
Amma ne lüzûm var hepsini sıralamaya?
Onlar da bunlara benzer (Veli, 1942).

Bazen bir arkadaşımızın *günaydın* telefonu, bazen de bizim için hazırlanmış bir sofra, şiirsel olabilir. O anların şiirselliği, yarattığı duygulanımdan kaynaklanır. Şiirin şiirselliğiyse, tüketenin/okuyanın zihin dünyasıyla kurabildiği ilişkiyle ortaya çıkar. Şiir bize seslenir, cevap verdiğimiz anda da şiirsellik kendini ortaya çıkarmaya başlamış demektir; ancak şiirselliğini ortaya çıkarabildiğimiz şiir okunabilir olur bizim için. Dolayısıyla, okurun oyunu şiirselliği bulmasında yatar.

ŞİİR YAZMAK

"Auschwitz'den sonra şiir yazılamaz"

(Adorno)

Şiirsel etkinlik, boş bir iş olduğu düşünülerek, saygınlıktan yoksun bırakılmıştır. Platon'un şairleri siteden kovduğunu biliyoruz.

Peki kimdir şairler ve niçin yazarlar? Şaire atfedilen ya da yakıştırılan güçlerin kökeninde ne yatmaktadır? Geçmişte uzun bir dönem boyunca buna verilen iki cevabı biliyoruz: Şairler esinli kişilerdir; esin, şairlerin ağzına başka yerlerden gelen tuhaf sözcükler, yabancı bir dil yerleştirir ve onların aracılığıyla konuşur; şiir bu anlamda bir *glossolalie*'dir (insanın daha önceden bilmediği bir dili birdenbire ve kendiliğinden konuşma yeteneği); ya da -karşıt bir sav olarak- şair, dilin eşsiz tuhaflığını titiz ve sabır isteyen bir çalışmayla oluşturur; mesleğini bir dize zanaatçısı gibi sürdürür (Joubert, 1993:40). Esinin, ancak keyfi olduğunda çıkıp geldiğine ilişkin yaygın kanı Platon'a dayanır. Esini bu belirli anda yakalamayan, onu bir daha hiçbir zaman ele geçiremeyebilir. Merhamet gibi esin de, her zaman ona layık olanlara verilir ya da onun peşinden koşmaktan bıkmayanlara (1993:43-47). Şiirin salt esinle yazılamayacağına ilişkin görüşlere çok eski metinlerde de rastlıyoruz:

> Bana şairlerin şair olarak doğduğunu söylemesin kimse, çünkü şairlik, şairleri doğallıkla heyecanlandıran zihinsel canlılıktan ve sevinçten anlaşılır, bu olmazsa bütün öğretiler onlar için eksik ve yararsızdır. (...) İnsanların ellerinden ve ağızlarından etrafa yayılmak isteyen biri, uzun zaman, odasında kalmalıdır: Gelecek kuşakların anısında yaşamak isteyense, kendi kendine acı çeker gibi, defalarca ter döküp titremelidir ve bizim saray şairlerimiz nasıl canları çektiği gibi yiyor, içiyor uyuyorlarsa, onlar da tersine açlık, susuzluk ve uzun zaman uykusuzluk çekmelidirler. Bunlar, insanların yazdıklarının gökyüzüne uçurduğu kanatlardır (Du Bellay, 1549'den akt. Joubert, 1993:47-48).

Erasmus, 1510'da Thomas More'a yazdığı mektupta, şairin görevini şöyle tanımlıyor: "Gündelik hayatın üslûbunu fazlasıyla benimsemiş ve ciddi sorunlarla üstünkörü ilgilenmekten öte bir şey yapmayan çoğunluğun karşısında işi şirretliğe dökmeden, herkesin önüne yaşanacak hayat diye konulan hayat tarzıyla zekîce dalga geçme özgürlüğüdür" (Oskay, 1993:4).

Nurullah Ataç Paris'te karşılaştığı ilginç bir sokak satıcısını anlatır. Satıcı gibi duran adamın önünde hiçbir şey yoktur. Ama çevresindekilere bir şey satıyor gibi bakarak konuşmaktadır. Et-

rafını saran insanlar meraklı gözlerle adamı seyretmektedirler. Adam/satıcı kendini izleyenlere dönerek güneşi sattığını söyleyecektir. Ataç bu gözlemden yola çıkarak şairi güneşi satan adama benzetir: Yani, her gün gördüğümüz ve yaşadığımız şeyleri bize hatırlatma becerisi olan insanlardır onlar (Bezirci: 1983).

Şair neden şiir yazar? Şair derdi olan bir kişidir. Şairin dünyayla, var olan düzenle, insanla uyuşmazlığı ve kendisiyle olan hesaplaşması vardır. Şiir onun için sayısız problemin araştırılmasına sunulmuş bir alan gibidir. Şair başka bir dili konuşan kişidir. Çünkü o bütün dillerdeki *gerçekleşmezliği* görmesinin ve bütün dilleri eskitmesinin bir sonucu olarak bu dili seçendir. Şair, hayat ve dil'i problem etmiş kişidir (Toprak, 1988:32). Dolayısıyla şiir yazmak, salt esin perisine gönderme yapmaz. Şiir yazmak hayata karşı sözü olan kişilerin tercih ettikleri bir yoldur.

Borges, kimi zaman niçin özgür koşuk, kimi zaman da niçin sone yazdığını bilmediğini söyler:

> Sokakta yürürken ya da Ulusal Kitaplığın merdivenlerini inip çıkarken birdenbire bir şeyin olacağı doğar içime. Oturur beklerim. Olacak şeye dikkat kesilmek zorundayımdır. Belki bir öyküdür, belki de bir şiir, özgür koşukta ya da başka bir kalıpta. O anda önemli olan, işe burnunu sokmamaktır. Hırslı değilsek, Kutsal Ruh'un, esin perisi'nin ya da çağdaş mitologyayı yeğlerseniz bilinç altının bizi yönlendirmesine izin vermeliyiz. Sonra zamanı gelince, kendimi kandırmamışsam, bir dize ya da çok uzaklardaki bir şiirin bulanık çizgileri belki canlanır gözümde. Çoğu zaman tam seçemem; derken o bulanık şey, o puslu bulut, belli bir biçim alır ve içinden yükselen sesi duyarım. O ilk sesin ritminden bir şiir yazmanın eşiğinde olup olmadığımı kestiririm –ister sone kalıbında ister özgür koşukla olsun. Bu şiir yazmanın bir yolu. Bence bunun kadar iyi sayılamayacak bir başka yol, önceden bir doku hazır bulundurmaktır. Oysa doku da 'verilmiştir' bana aynı anda. Sözgelimi iki üç gün önce, ansızın bir şiir dokusu düştü aklıma. Ama şu anda onunla uğraşmam için çok erken –süresini o kararlaştıracak, sonra da tamamlanacak. Kendimi iki-üç dizeye adadıktan sonra şiirin genel biçimini, hangi forma yakışacağını sezerim. Bütün bunların özü şu: Şiir, şaire gelir. Bir şairin bilinçle şiir yazmaya oturabileceğini sanmıyorum. Yazarsa, hiçbir şey çıkmaz ortaya. (...) Sık sık, nasıl ciltlerce şiir yazdığıma şaşarım. Ama şiirlerin diretmesi-

ne karşı çıkmam; bazen çok inatçıdırlar, üstüme varırlar, beni baştan çıkarmalarına göz yumarım. Böyle anlarda, yazmayı tercih ederim. Şiir yazılınca, Horace'ın öğüdüne uyup, onu bir hafta ya da on gün dinlendiririm. Bir daha ele aldığımda ne kadar çok göze batan yanlış yaptığımı kavrarım, bir daha üstünden geçerim. Üç dört denemeden sonra daha iyisini beceremeyeceğimi ve daha fazla oynamanın şiiri zedeleyebileceğini kavrarım. İşte o zaman yayınlarım. Neden mi yayınlarım? Meksikalı Şair Alfonso Reyes, bana, *yazdıklarımızı yayınlamak zorundayız, çünkü yayınlamazsak habire değiştirip durur, bütün olası birleşimleri deneriz ve bir adım öteye gidemeyiz demişti de ondan* (akt. Giovanni, Halpern, Macshane, 1998:67-69).

Ali Şeriati'ye göre de şair (sanatçı), doğada olmayanı aktarandır. Sanatın gerçeklik ve *râyiç akıl*'dan uzaklaştıkça güzelleşmesi ve değerlenmesinin sebebi de budur. Çünkü gerçeklik fakirdir, akıl ve düşünce, bu dünyanın fakir vatandaşlarıdır. Sanat, insanın yeryüzünde her zaman kendisini gurbette hissetmesidir. Sanat, bu diyarın hakimi olan aklın otoritesine isyan etmektedir. Bu yüzden aklın yargısına, kendisi için belirli kurallara teslim olmamakta, boynuna mantığın yularını geçirmek isteyenlere isyan ederek esaretin zincirini kırmaktadır (Şeriati, 2004:115).

> Şair, ufukların gerisinden, cesur bir kahraman gibi ansızın çıkarak, hançerini sıyırıp gecenin karanlığının boynunu uçuran ve yarının altın rengini çölün gecesine açan bir sabah düşlemektedir. Doğanın böyle bir sabahı olmadığına göre şair, bunu kendisi yaratacaktır: "Sabah feleğin kınından sıyırdı hançerini!" (Hakanî) (Şeriati, 2004:113).

Şiir yazmak bu anlamda insan hallerinin en derinlerine gidebilme becerisidir. Orada oyun kurmak, bu oyuna davet cesaret istemektedir. Şairlerse bu cesareti olan kişilerdir.

ŞİİR VE DİLBİLGİSİ

> *"Öyküler, şiir, müzik zamanın bir parçasıdır ve onun içinde devinirler."*
>
> (J. Berger)

Bütün yazılı metinler, dilbilgisi ve noktalama kurallarına uymak zorundadır; bu bir roman, bir akademik metin ya da arkada-

şa gönderilen bir mektup olabilir. Cümlenin öğelerini yerli yerinde kullanma ve noktalama işaretlerine özen gösterme zorunluluğu, yazma eylemini yapan yazarın yol haritasıdır. Yazma, bir kurallar toplamı içinde kendini var eder; onlara uymayan metin kendini iyi ifade edemez. Ancak, şiirsel anlatıda olmazsa olmaz bir koşul olarak kabul edilen, anlamın oluşması için mutlak surette kullanılması gereken dilbilgisi kuralları sekteye uğrar. Şiir bu yanıyla da kural bozandır. Anlam bu kuralsızlığın içinde dolanıp durur. Şiir dille kurulan farklı bir oyunsa eğer, bu kuralsızlık şiirin oyuncu yanını bir yanıyla ortaya serer bir yanıyla da o alana girmeyi zorlaştırır. Çünkü insan kural ister, kurallı yerlerde rahattır. Şiirin dili kuralsızlık içinde işlediği için de okuru sersemletir.

Şair Attilâ İlhan, şiirlerinde büyük harf ve noktalama işareti kullanmaz. Salâh Birsel ise, büyük harf kullanır ama noktalama işaretlerine yer vermez şiirinde. Hilmi Yavuz ve Necati Cumalı da noktalama işaretlerini kimi şiirlerinde hiç kullanmazlar. Aragon ve Paul Eluard'ın şiirlerinde de bu tür özellikler vardır.

yağmur kaçağı
elimden tut yoksa düşeceğim
yoksa bir bir yıldızlar düşecek
eğer şairsem beni tanırsan
yağmurdan korktuğumu bilirsin
gözlerim aklına gelirse
elimden tut yoksa düşeceğim
*yağmur beni götürecek yoksa beni** (İlhan, 1983:9).

Tahsin Yücel, yazarların noktalama işaretlerini ihlâli üzerine şunu söylemekteclir: Olsa olsa bir anlaşılırlık yerine başka bir anlaşılırlığın, bir anlam yerine başka bir anlamın yeğlenmesi söz konusu olabilir burada: Yadsınan anlam, noktalamayı zorunlu kılan, düzyazısal anlam kuşkusuz, yeğlenen anlamsa, noktalamaya

---

*) Attilâ İlhan'ın *yağmur kaçağı* kitabından alıntı yaparken satır başlarındaki kelimelerin baş harfini büyük yazdığımı sonradan fark ettim ve geri dönerek her birini küçük harfle değiştirdim. Şiirin ve şairin karşısında düştüğüm durumdan utanchğımı belirtmek isterim. Connerton'un da belirttiği gibi, alışkanlık denen şey hiç de küçümsenecek bir şey değildir (Connerton, 1999:144-145). Şair de bu alışkanlıklarımızla dalga geçerek bize farklı bir oyunun içinde olduğumuzu hatırlatıyor.

gerek göstermeyen, belki de noktalamadan zarar gören, şiirsel anlamdır (Yücel, 1976:95). Şiir bir başkaldırıysa eğer, buna öncelikle yazım kuralarını bozarak koyulur. Şiir okuru olmak bu yüzden biraz da anarşist bir ruhu gerekli kılar.

ŞİİRSEL DİL İLE RESİMSEL DİLİN KESİŞMESİ: SOMUT ŞİİR

Resim ile bir söz sanatı olan şiirin birleştiği/kesiştiği yer, somut şiir olarak adlandırılmaktadır. Şiir her zaman yerleşik kuralları yıkma konusunda diğer yazı türlerine göre daha maharetli ve imkânı olan bir yazı biçimidir. Orhan Veli, yıllanmış kalıpları yıkarken, şiiri doğal dille özdeşleştirmeye çabalamıştı. Behçet Necatigil'in şiirdeki arayışları, şiire yeni kurallar getirme konusunda bir çaba olarak görülebilir. Bu çabanın ürünü olan şiirler, eski biçimlere karşıtlıklarıyla birer öte-şiir sayılabilirler, ama düzyazıya karşıtlıkları daha da kesindir çünkü, düzyazıda düşünülmesi bile olanaksız olan, birtakım şiirsel kuralları içerirler. Necatigil'in *Kareler Aklar* kitabındaki çoğul şiirindeki ilk üç dörtlük şöyledir:

Ler siz *olmuyor*
Siz *tek* *tek*
Kimse siz *tek*
Siz *le* *beraber*

Kendi başına hiçbir anlamı olmayan 'ler' ile başlar şiir. Alışık olduğumuz okuma biçiminden farklı bir okumaya çağrıdır; bir bakıma da başka bir oyuna davettir. Bu şiir farklı bir okumayı gerektirdiği gibi, çok anlamlı okumalara da açıktır. Okuma biçimlerinden birisi aşağıdaki gibidir:

1 *2* *3*
4 *5* *6*
7 *8* *9*
10 *11* *12*

Daha sonra şöyle okuyabiliriz: 1, 4, 7, 10, 2, 5, 8, 11, 3, 6, 9, 12. Ler/siz/kimse/siz/siz/tek/siz/le/olmuyor/tek/tek /beraber. Bir

başka okumaysa şöyle olabilir: 10, 7, 4, 1, 11, 8, 5, 2, 12, 9, 6, 3. Siz/kimse/siz/ler/le/siz/tek/siz/beraber/tek/tek/ olmuyor. Daha pek çok okuma türetilebilir bu şiirde (Yücel, 1976:100-101). Dolayısıyla şiir, okuru bir başka oyuna davet etmektedir; üstelik çoklu bir anlamlandırma oyunudur bu.

Bir başka örnek olarak Metin Altıok'un "hesap işi şiirler"ini verebiliriz:

Gü hoşçakal
mü cık
şe bir şa
banılmış mı
indi yüreğime

Düş Kış
kö sö
pü kü
ğü ve ğü
ka
de
hi
unutma
ölüm öncesi

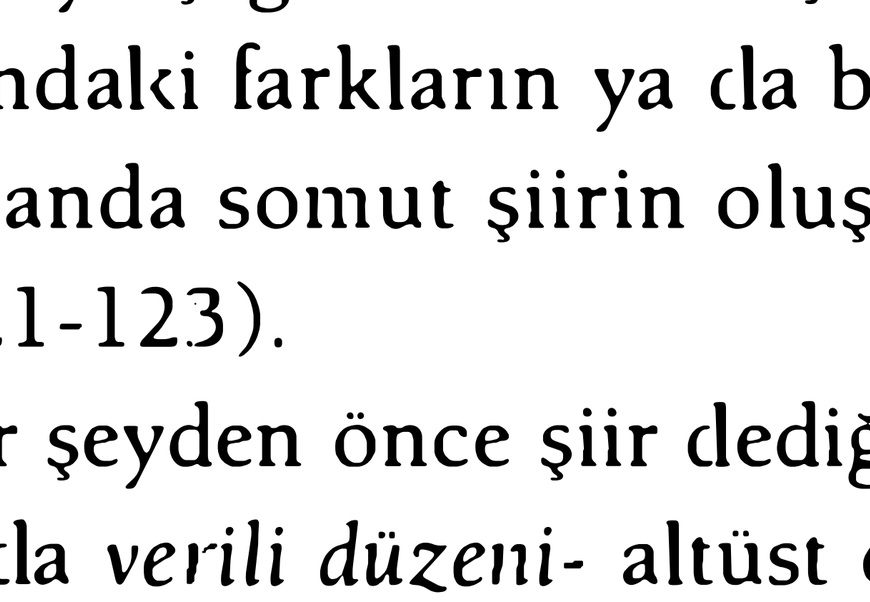
NEDEN
hep
boş
bir
bardağa
yüksünmeden
boyun eğer
sürahi? (Altıok, 1993, Varlık: 8).

H. Bülent Kahraman *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri* kitabının bir bölümünde *somut şiir*'i anlatır (1995:117-135). Yukarıda verdiğimiz şiir örneklerinde, anlam bir biçimde sözcüklerde gizlidir. Okuru oyuna davet eden, bir başka okumaya çağıran, alışılmış şiir kalıplarının dışında yer almaktadırlar. Somut şiir ise, "görsel dille yazınsal dil arasındaki bire bir karşılıklığın (tekâbüliyetin) ortadan kaldırıldığı, iki dil arasındaki sınırların da yok

edilerek yeniden kurulduğu bir arayış ve bir yönelimdir" (1995:120). Böylece şiirin kelimelerle kurulmasına/oluşmasına ek olarak, görsellik işin içine girmiş olur. Şiir aynı zamanda seyredilmeye çağrıdır.

Akımın kurucularından Augusto de Campos'a göre "somut şiir kendi içinde de, kendi başına da bir 'nesne'dir; dışsal nesnelerin ya da özel duyguların bir yorumu ve onların bir yorumcusu değildir. Malzemesi; sözcüklerdir. Sorunu; bu malzemenin işlevinden-ilişkisinden doğar..." (1995:120-121). Somut şiir, resimle şiir arasındaki boşluğu doldurma çabasıdır. İki kavramı üst üste bindirme, birleştirme, bütünleştirme arayışıdır. Bu bağlamda şiir, okunabildiği kadar da seyredilebilen bir şeydir artık. Bir yanıyla da görsel hafızaya hitap etmektedir. Şiirin anlam haritasına gemi gibi durmak, martı gibi uçmak ya da kuş olmak eklenmiştir. Bu yanıyla şiirsel algılama ile resimsel algılamayı birleştiren somut şiir, okuma serüvenini başkalaştırırken yeni bir okumaya çağırmaktadır. "Şiirsel algılamayla, resimsel algılama arasındaki farkların ya da beraberliklerin kesişme noktaları aynı zamanda somut şiirin oluşmasını olanaklı kılan zemindir" (1995:121-123).

Bu her şeyden önce şiir dediğimiz olguyu var eden *kurulu düzeni* -ya da *verili düzeni*- altüst eden, bu tersyüz oluştan ise onu yeniden türetmeyi amaçlayan bir tür oyundur. Kahraman, Eugen Gomringer'in *wind* (rüzgar) şiirini örnekliyor (1995:123):



Bu ve benzeri görsellik de taşıyan şiirler, okuma serüvenini tarumar ediyor. Okuru farklı okumalara çağırırken, şiirle kurduğu ilişkiyle özgür olduğunu bir kez daha ve daha güçlü bir vurguyla hatırlatıyor: Okuma artık kelimelerle kurulan bir ilişki olmaktan çıkarak çoklu okumalara davettir artık. Bir metnin okunması, ay-

nı zamanda da seyredilmesi ve bu seyrin içinde yeni okumalar yaratması anlamına gelince, okurun metin karşısındaki pozisyonu da değişmiş oluyor.

Bu durumda somut şiir sözel olana ek olarak, tıpkı resimde olduğu gibi kendisini görselliğin olanaklılığı içine taşınmış oluyor. Çünkü bir noktadan sonra, somut şiir, telâffuz edilemeyen, sessel bir anlamsallığa kavuşturulmayan şiirdir. Sözcüklerin ses boyutunda kişiye gönderdikleri anlam katları değil, görselliklerinin çağrıştırdığı *nesnel karşılıklar* şiiri belirlemektedir. Somut şiir yalnızca sözcüğün sessel boyutunu ortadan kaldırmakla kalmamış, aynı zamanda sözcüğü de ortadan kaldırarak, *şiir* denen olgunun varlıkbilimsel tüm öğelerini yok etmiştir (1995:124-126). Böylelikle şiir denen kavram ya da olgu, artık, kendisinden başka bir gerçekliğe dayanmamaktadır. Somut şiiri oluşturan göstereenlerin, kendi başlarına bir anlamı yoktur. Kuşkusuz onlar da, gösterilenleriyle birlikte düşünüldüğünde varlıkbilimsel gerçekliklerine kavuşmaktadırlar. Ne var ki şiirin bütünü, gösteren-gösterilen arasındaki tekil ve tek gövdeli bir anlam düzeyi olmaktan çıkmıştır (1995:132). Gösteren-gösterilen arasındaki ilişkinin bu kaygan zemini şiirin oyun yanıyla bağdaşıktır ve oyun alanının genişlemesi anlamını ta taşır.

Somut şiir, edebiyat ve resmin anlatım imkânlarının kesiştiği noktada yer alan, birden çok alana soru sormasıyla da kapsamlı ve çok boyutlu bir gerçekliktir (1995:134). Bunu, şiirin kendi sınırlarını zorladığı yer olarak da tanımlayabiliriz.

Bir başka örneği Enver Ercan'ın *Geçtiği Her Şeyi Öpüyor Zaman* kitabından verebiliriz.

Sözcükler de dağınık kaldı

bak

dikkatim gibi

a s n

k o

ş s

u z

a

e

d

k

r

b t e

l (23. Şiir) (Ercan, 1997:68).

Dolayısıyla somut şiirin varlığı, şiirin sözel boyutunu genişleterek -bir yanıyla da kırarak- başka anlatım öğelerini de içine çekiyor: görsellik. Şiir seyretmek ve okumak arasındaki denge şiiri belirliyor. Okuma alışkanlıklarının kırılması da şiirle kurduğumuz ilişkiyi kökünden değiştiriyor. Bir yanıyla şiirin postmodernle kurduğu ilişkinin altı daha net çizilirken; şair, şiir ve okur arasındaki ilişkide, yeni bir oyun alanı daha açılmış oluyor.

Şiir ve görsellik arasındaki ilişki yeni değil aslında. Buharalı Abdullah imzasıyla padişaha sunulmuş bilmece şiir de sadece çizimden oluşuyor: yani, resim şiir. İlk dize soldan sağa bir el ve peşi sıra bir güneş, gül ve aynada kadın görüntüsü ile son buluyor. İkinci dize bir kadın, selvi ağacı, lale ve yine ayna içinde bir kadın görüntüsüyle bitiyor. Şiir şöyle okunuyor: "*Pençe-i afitab-gül ü ruhsar/Dimberi servikad-i lale izar.*" Yeni Türkçesi: Pençesi güneşin gül yanaklı/Dilberi servi boylu lale yanaklı (Koloğlu, 1995). Bu şiir sadece görüntüden oluşuyor. Kelimeler görüntüde gizli. Şiir öncelikle seyredilirken aynı zamanda da okumaya davet ediyor.

Mimari tasarım ve deneyimleme olarak bir başka kavramsallaştırma ve uygulama ise *elektronik şiir*.* Tıpkı Buharalı Abdullah'ın resim şiirinde olduğu gibi, bu kez gerçek resimler belli bir

---

*) Le Corbusier ve Yunan besteci, mimar ve inşaat mühendisi Iannis Xenakis'in ortak eserlerinden biri, 1958'deki Expo Dünya Fuarı için inşa edilen Philips Pavyonu'dur. Fuardan sonra yıkılan yapının modern mimarlık tarihindeki özel konumu, eğrisel sürekli biçim dilinin yanı sıra -belki bundan da fazla- içeride birçok kaynaktan çıkan sesin dolaştırılmasından ve böylelikle mekânın ses görüngüsünden ayrılmazlığının gösterildiği erken örneklerden biri olmasından kaynaklanmaktadır. Le Corbusier bu yapının içinde gösterilmek üzere "Poème Électronique" (Elektronik Şiir) projeksiyonunu hazırlamıştır. (...) Çalışma kapsamında, filmden alınan görüntüler bölümlere göre sıralanmış, kimi kere kültürel, kimi kere cinsel biçimde duyurulan evrenselci anlatı resmedilmeye çalışılmıştır. *Elektronik Şiir*, 45 saniye kadar süren bir jenerikle başlar. Ekranda şu açıklama okunur: "Philips, mekâna yansıtılan ışık, renk, resim, konuşma ve müziğin bir sentezi aracılığıyla sınırsız olanaklara sahip yeni bir sanatı başlatan otomatik bir aygıt yarattı." Le Corbusier, yardımcısı Yean Xenakis ve besteci Edgar Varèse'in ürettiği "Elektronik Şiir" giderek mekanikleşen uygarlığımızın gelecekte nasıl yeni bir uyuma yöneldiğini göstermeyi amaçlıyor. Ayrıntılı bilgi için bkz. http://www.boyutpedia.com, erilkent.blgspot.com.

dizge içinde kurgulanıyor ve müzik eşliğinde izleyenlere sunuluyor. Bir mimari tasarının parçası olarak gerçekleştirilen *elektronik şiir*, şiir ve insan ilişkisinin geldiği belki de son nokta.

Bütün bunları sezmiş gibi "*Şairler dili kullanmayı reddeden insanlardır*" diyor Sartre da (Sartre, 1988).

> Şair dilin dışındadır, sözcükleri tersinden görür, sanki insanlık durumuna dahilmiş de, insanlara doğru yaklaşırken ilk önce, bir engel olarak sözcüklerle karşılaşıyormuş gibi. Öncelikle nesneleri isimleriyle tanımak yerine, sanki önce onlarla sessiz bir temas kurar, sonra da kendisi için başka cins bir nesne olan sözcüklere başvurarak, onlara dokunarak, eliyle yordamlayarak, yoklayarak onlarda küçük özel bir ışık, toprakla, gökyüzüyle ve suyla ve yaratılmış her şeyle özel benzerlikler keşfeder. Sözcükleri dünyanın bir görünümünün göstergesi olarak kullanmayı bilmediğinden, sözcükte bu görünümlerden birinin imgesini görür. Söğüt ya da dişbudakla benzerliğinden dolayı seçtiği sözlü imge, bizim bu nesneleri işaret etmek için kullandığımız sözcük olmayabilir (Sartre, 1988:75).

Octavio Paz, *Öteki Ses* kitabında şiirin görsellik ve sesle olan yakınlığını anlatır. Başlangıçta şiirin söze dayandığına olan inanışın, giderek genişlediğine dikkatleri çeker. Çin Japon, Arap ve Farsî kaligrafilerin şiirdeki yerlerine gönderme yapar. Öte yandan Paz, Mallermé'nin şiirindeki tipografi ve şiir arasındaki oyuna dikkatleri çeker. Dolayısıyla, şiirin genişleyen evrenini göstermeye çalışır:

> Şiirin tüm yazılı biçimlerinde, grafik işaretler, sözlü işaretin bir işleviymiş gibi hareket eder. Bir Çin şiirinin kaligrafisi ne kadar anlamlı ve arıtılmış olursa olsun okur, onun zarif ve enerjik karakterinin ardında, metnin sözcüklerini ve onun sözlü müziğini zihinsel olarak duyar. Hat sanatı, fırça darbelerinin, seslerin ve anlamların bir dokusudur. (...) Öteki hiçbir yazınsal türde, sesin duyu ile birliği şiirdeki kadar yakın değildir. (...) Geleceğin şiirinde, duyulan ve okunan, görülen ve dinlenen iki birleşiktir. Kutlama ve tefekkür: Ekranın canlandırılmış sayfasında, tipografik işaretlerin, vuruşların, renk ve hareket sahip imgelerin fışkıran fıskiyesi olacaktır; sesler, sırayla, yankıların ve yansımaların geometrisini, seslerin, anlamların ve havanın birlikte dokunmuş bir kumaşını çizecektir (Paz, 1997:130-132).

Öte yandan Paz, şiir ve diğer sanatsal yaratılar arasında bir karşılaştırma yapar. Diğer tüm sanatlar alınıp satılan metalardır ona göre. Özellikle resim ve heykel biçim olarak şey'dir. Şiir de bir şeydir ama hiçbir şey etmeyen bir şey. Sözcüklerden yapılmıştır, uzayda yer kaplamayan bir hava kabarcığıdır. Şiir aynı zamanda da hem şekil ve düşünce, hem de sesler ve sessizliktir (1997:144).

ŞİİR OKUMAK

"Çıplak doğan kalbimin
İlk kundağı nimilerdi.
Ardından kendi kendine
Şiir giydi giysi diye.
Bir gömlek gibi
Taşıdım sırtımda
Okuduğum şiirleri.
Yarım yüzyıl yaşadım böyle
Karşılaşana dek o sözsüzlükle"

(J. Berger)

"İnsanlar şiiri unuturlarsa, kendilerini unutacaklardır. Ve ilk kaosa geri döneceklerdir."

(O. Paz)

"Bir metni okumak onu çözmektir, onun varsayılan anlamlarını söküp sözcüklerin gizlediğine ulaşmaktır," diyor Octavio Paz. Her şiir kendini hemen ele vermeyecektir. Her ele verme de 'kendince' bir yoruma mahkûmdur. Bu anlamda her okuma, aslında bir serüvendir; dolayısıyla da doğru ve yanlış okumadan ziyade 'kendine özgü' okumadan/serüvenden söz edebiliriz. Böyle baktığımızda da, her okumanın biraz da yanlış okuma olduğu dü-
şünülebilir. Her şiir, her seferinde bir başka okunur: Kelimelerin gündelik akışıyla derinliklerimize yerleşme öykülerinin buluşmasıdır bu. Her buluşma gizil bir sevinç yaşatır, şifrelerin çözülmesi, şiirin okuru kendine kabul edişidir. Bu kabul, şiirle kurulan ilişkiyi belirler: Kapılar açıldıkça, şiirle kurulan bağ artar. Ancak

açılan kapıların ardında ulaşılan yerden okur her zaman emin olmayabilir. Bu emin olmayış şiirle kurulan ilişkinin bir diğer büyülü yanıdır. Şifreleri tam anlamışla çözülmemiş şiirler her zaman bir daha okumaya çağıracaktır. Gerçek okur şiirin bu çağrısına her zaman cevap verendir.

Her şiir, dolayısıyla her şair okunmak ister. Her okuma yeni acemilikleriyle vardır, tıpkı yeni öğrendiğimiz bir oyuna başlanmada olduğu gibi: Kuralları henüz ezberlenmemiş, oynama isteği yaratan, ama bir yanıyla da acemiliğin tedirginliğinin yaşandığı bir yerdir. Şiir okuma şevkle girdiğiniz bir uğraştır, tutkusuz oyuna başlayamayız. Neden o şiiri/şairi okuduğumuzu, sevdiğimizi ancak biz biliriz. Şiir, şair, okur üçlüsü arasında karmaşık bir ilişki vardır. Bu ilişkinin şifrelerini çözmek her zaman mümkün olmasa da nasıl bir oyunun içinde yer aldığını kimi örneklerle anlamaya çalışabiliriz.

Birinci örnek: Kadın konulu, akademik bir toplantıya katılmak üzere bir grup yüksek lisans öğrencisiyle İzmir Basmane Garı'ndan Ankara trenine biniyoruz (Aralık 2002). Bavullarımızı yerleştirdikten sonra, trenin restoranında buluşuyoruz. Benim için yolculuğun heyecanlı bir boyutu daha var: Yaklaşık iki saat sonra tren, Akhisar'dan geçecek. Tren yolunun çok yakınındaki çocukluk evimin penceresinde bekleyen annemle, birbirimize el sallayacağız. Bu oyun için, annemle günler öncesinden sözleşmiş durumdayız. Mevsim kış. İzmir'den ayrılışımızı anneme haber veriyorum. Aynı masaya denk düşen öğrencilere, annemle aramızdaki anlaşmayı aktarıyorum. Heyecan masadaki herkese sirâyet ediyor. Sanırım diğer masalara göre daha keyifliyiz. Bir süre sonra yan masadan bir kadın bizim masamıza katılıyor. Yeterince kalabalık olduğumuz için kimse kimseyi tanıştırmıyor. Akhisar'a kadar daha vaktimiz var. Konu Akhisar olunca, onlara geçtiğimiz yaz hayatımda ilk kez nasıl zeytin topladığımı aktarıyorum. Ailecek geçirdiğimiz günün güzelliğinden söz ediyorum. Bir yetişkin olarak evime dönüşümde topladığım zeytinlerle kurduğum ilişkiyi, onları başarıyla lezzetlendirişimi ve bunun ne kadar heyecanlı bir şey olduğunu "*hayatımda ilk kez zeytin topladım*" başlı-

ğıyla aktarıyorum. Yan masadan bize katılan kadın, bunun çok önemli bir deneyim olduğunu söylüyor. İzin isteyerek aramızdan uzaklaşıyor, geri döndüğünde elime bir kitap tutuşturuyor. (O sırada Can Yücel'in eşi Güler Hanım'la karşı karşıya olduğumu anlıyorum). Bir şey bulmam gerektiğinin bilincinde kitabı evirip çeviriyoruın. Yazdığı ilk şiir kitabı olduğunu işitiyorum. Kendi resimlerinin de yer aldığı sımsıcak bir kitap. Güler Hanım sürprizi için daha fazla beklemek istemiyor, elimden kitabı alarak bir şiirini okumaya başlıyor:

Zemheri Zeytini
Hava zeytuni, duman kokusu yayılmış köye
Zemheri ise vakit, kırk dala konar hava...
Kah günlük güneşlik ağacın bi dalına, ardından da
Fırtınaya...
İlk kez gidiyorum zeytin toplamaya.

En ucuna yarınaclanın
Bana göre Dünyanın da...

Goca dağının eteklerinde, sarp kayaların arasında
Uzanan vadinin ardında deniz masmavi...

Bir zeytinliğe daldım.
Hurması var, yabanı var.
Her ağacın dibinde
Kadınlar ve çocuklar
Taştan topraktan ayıklayarak topluyorlar zeytini.
Mavi naylon sırtlarında...

Uzun değnekleriyle
Erkekler çırpıyorlar dalları
Kıra kıra
Ayakta...

Zeytin çuvalını sarmaladığı gibi
Vurmuşlar kadınlar sırtlarına...

Neſes neſese kan ter içinde
Yuvarlana, yuvarlana...
Yokuştan aşağıya...

Erkekler se peşisıra
Deynekleriyle
Yine dimdik ayakta...
Güneş kavuşuyor uşukda
Mor bi ayaz, bi ayaz bastırıyor ovaya...
Kırk ağacın dalına konar zemheride hava

Bi bana,
Bazen de sana... (Yücel, 2003: 58).

Masadakiler Akhisar'a girdiğimizi haykırıyorlar, heyecanla pencereye yığılıyoruz. Annem bize el sallıyor. Lokantada çığlıklar, kahkahalar yükseliyor. Yaşanan mı şiir yoksa okunan mı, şaşırıyorum. Bir hafta sonra evime döndüğümde Güler Hanım'ın hediye ettiği şiiri bir başıma okurken, şiirin sondan üçüncü mısraının benim için bir başka oyunu nasıl sakladığını görüyorum. "Kırk ağacın dalına konar zemheride hava" dizesinde donup kalıyorum. Benim zeytin topladığım anneenin kasabasının adı: *Kırkağaç*. Güler Hanım da bunu bilmiyor.

İkinci örnek: *Radikal* gazetesinden kestiğim bir Dağlarca şiirini, buzdolabının üzerine iliştiriyorum. Bu şiirin daha önce hiçbir kitabında yayınlanmamış olduğu bilgisiyle. *Ayrılık* şiiri her seferinde bir başka şiir oluyor benim için. Zaman içinde öylesine sararıp eskiyor ki, onu itinâyla bir çekmeceye kaldırıyorum. 2000 yılının Mart ayında İzmir Kitap Fuarı'na gidiyorum. Dağlarca'nın varlığı, fuarın en heyecanlı tarafı. Kalabalığın arasından bir süre onu seyrediyorum. Milliyet Yayınları'ndan çıkan kitaplarının kapakları aynı renk ve düzenlemede. Dağlarca'yla nasıl konuşulur ki? Giderek daha heyecanlanıyorum, daha çocuksulaşıyorum. Sonunda cesaretimi toplayıp kendisine *Ayrılık* şiirinin bu kitaplardan hangisinde olduğunu soruyorum. Durup düşünüyor ve bu şiirin hiçbirinde yer almadığını söylüyor. Şiirle, *Radikal* gazetesinde karşılaştığımı ve sakladığımı aktarıyorum. Tekrar düşünüp, *yok* diyor. Sonra kitaplarından birisini alıp *bunu imzalamamı ister misin?* diyor. *Sevinirim* diyorum. Yanından ayrıldığımda bir süre elim ayağım titriyor. Elimdeki kitapların ağırlığını çekemez olduğumda, fuardan ayrılıyorum. Dolmuşun en arkasına pencere ke-

narına oturduğumda, kitaplarımı birer birer çıkarıp bakıyorum. Dağlarca'nın imzaladığı *Seviştilerken* kitabını elime alıyorum ve ilk şiiri okuyorum:

Ayrılık
Döncrim eve
Dolaşır içerde yok biri
Neler neler dinlerim küçücük görüntülerden
Birdenbire gözlerim kamaşır
Daha da güzelleşir yok biri.

Bu bardağı tutmuş ak
Kaç karanlıkta
Parmaklarının tadıyla duymuştu bu camlar
Kaç sevincini güneşin
Anımsıyor musun yok biri.

Ilkin avuç içine sığar ayrılık
Yerler gökler dolusudur sonra
Hayır benimki böylesi değil
Ben uzaklardayım
buradadır yok biri.

Özel gerçeğini yaşar o
Basılmış
Bitmemiş basılmamış
Yazıların hepsinde ellerime değer
Yok biri.

Giderken bütün yansımalarını götürse ya, götürmez
Iğne ucunda kalan kokusu yaprak açar
Doldurur içini dal budak
Öylesine büyür ki özlem
Bin göz kımıldanır tavanda duvarlarda
Bakışır benimle yok biri (Dağlarca, 1999:11-12).

Şairin şiir yazarken kurduğu oyunla, okurun -şairden bağımsız- şiirle kurduğu oyun bambaşkadır. Her okuma, yeni bir oyuna davettir. Oyun, her zaman büyüleyici ve mutluluk kaynağı değildir. Şiir okumak, her türlü duygulanıma geçebilme yetisini is-

ter. Hazırlıksız yakalanabiliriz. Kimi zaman oyun hiçbir zaman başlamaz. Bunun sebebi ya şiirdedir -şairde de diyebiliriz- ya da okurda... Bilinmez. Yazar, şiiri aslında ve öncelikle kendine anlatır. Öyle olmasaydı şiir olmazdı. Oyun, yazarın okura sunduğu metinle başlar. Bu yüzden şiirin, dille oynanan bir oyun olmasından da öte, bizâtihi kendisi bir oyundur. Dolayısıyla oyun sevmeyen birisi, okur da olamaz. Şiir okumaya soyunmak, bir oyunun içinde olacağımızı en baştan bilmek demektir.

Bachelard'a göre, güzel söylemek/şiir yazmak, güzel yaşamanın bir öğesidir:

> Şiirsel imge bir çıkış, gündelik dilden bir kaçıştır ve sıradan şeyleri ifade eden bu dilin her zaman biraz üstünde yer alır. Dolayısıyla, şiirleri yaşadığımızda, kaçışın sağaltıcı deneyimini edinmiş oluruz. Bunun küçük bir kaçış olduğuna kuşku yok. Ne var ki, bu kaçışlar hep yenilenir; şiir, dili kaçış konumuna sokar. Yaşam, bu kaçışların canlılığı içinde ifadesini bulur. Yarara dönük dil çizgisinin dışına çıkan bu dilsel atılımlar, yaşam coşkusunun minyatürleridir (Bachelard, 1996:18).

Şiir ve oyun arasındaki sınırı bulmak çoğu zaman zordur. Her yeni oyun, bilinmezliğiyle heyecan verir. Yeni bir şiirle karşılaşmak, bu anlamda yeni bir oyunla karşılaşmak gibidir. Şiir okunurken, tıpkı yeni bir oyuna başlamadaki acemilik yaşanır. Şiire sahip olunduğundaysa, usta bir oyuncunun hazzı vardır artık. Oyun oynamak bir arzu işidir, şiir okumak da.

7. BÖLÜM

EDEBİYAT: HİKÂYE ANLATMANIN BİN BİR YOLU

"Bir günlük gazetede bile insanı çok heyecanlandıracak, daha çok da sarsacak, etkileyecek şeyler okuyorsun. Mesela adamın biri işsizlikten çocuklarıyla birlikte trenin altına atlıyor. Sevgili Arsız Ölüm'*de bu kadar çarpıcı, olağanüstü şeyler de yok. Çok daha kısmî, tahammül edilir acılar var orada. Ama yine de ben yaşarken hiçbir hükmü olmamış, benim olan bu acıları anlattığını için ödüllendiriliyorum sanki. İnsanlardaki yazılı metin hırsı, estetize edilmiş biçimler hırsı sarsıcıydı, korkutucu. Dirmit'i çok seviyorlardı ama benim için hayatın her yanı Dirmit'le, yaşayabildiğim, dokunabildiğim Dirmit'lerle doluydu. Oysa bana hayatın içinde hiç karşılaşmadıkları şeylerden söz ediyormuşum gibi davranıyorlardı. Acayip bir yerden gelmiş bir yaratıkmışım gibi bakıyorlardı. Müthiş bir dil kopukluğuydu bu. İlk defa o zaman hissettiklerimi hiçbir zaman aktaramayacağımı düşündüm."*

(L. Tekin)

"Edebiyatı insanın kendisini, kendi hikâyesini anlatması olarak görmek çok yaygın bir yaklaşım. Yazı ile yazarı ayırt etmeden. Sanki anlattığınız hikâye illâ ki kendi hikâyeniz olmalı, ancak o zaman anlaşılır bir şey niçin o konuyu anlatmayı seçtiğiniz. Ama bazen de o konu gelir sizi seçer. Ben hep başkalarını anlatırken kendimi anlattığımı gördüm, kendimi anlatırken de başkalarına ulaştığımı. Edebiyat benim için hudutları aşmak demek. İçine doğduğum cinsel, dinsel, dilsel, kültürel ve sınıfsal hudutların berisinde neler olduğunu keşfetmek. Beni anlatmak değildir Edebiyat, ben olmaktan çıkmaktır."

(E. Şafak)

"Dünya baştan başa, aslı olmayan bir masaldan başka bir şey değildir."

(Firdevsî)

İnsan hikâye anlatan, anlatmayı isteyen ve bunu yapmaktan zevk alan bir zihne sahip. Her anlatı bir yanıyla geçmişte yaşanılanların izini taşır. Fark edilsin ya da edilmesin, geçmiş, şimdinin içinde erir; kimi zaman anlatıcı kimi zaman da dinleyenler bu izleri yakalar. Anlatının zevkli yanı da burada gizlidir: Sessizce şifrelerin çözülmesi hikâyeyi anlatanların da dinleyenlerin de motivasyonunu artırır. *Benliklerin oluşması sürecinde, bizi biz yapan şeylerin başında biriktirdiğimiz bu hikâyeler gelir* (Randall, 1999). Hayatın bin bir yerinde, bin bir formda dillendirilirler: Örülen bir dantel, bir kazak motifi, pişirilen bir yemek de bu anlatıların içinde yer alır. Anlatıların bir kısmını *sanatsal ürünler* kapsamında değerlendirilir: İster renk, iplik, taş, ister kelimeler aracılığı ile olsun insan anlatmak istediklerini -istediği araç gereçlerle- bir şekilde hikâyeye dönüştürür. Edebiyat bu anlatının sadece bir yanını, ama önemli bir yanını oluşturmaktadır.

Maruz kaldığımız hikâye çeşitleri -hem kadınlar hem erkekler tarafından yazılmış- ne kadar çok olursa, ruhumuzu hikâyeleştirmek ve yeniden hikâyeleştirmek için bize açık olan olay örgüsü, çizgisi (karakterizasyonlar ve bakış açıları olarak) çeşitleri de o kadar çok olmaktadır. Dolayısıyla, potansiyel olarak hayatımızda alıp deneyime dönüştürebileceğimiz ne kadar çok olay olursa, bu tür deneyimlerde ne kadar çok nüans fark eder ve değerlendirirsek, ifâde edebi-

> leceğimiz deneyimlerin çeşitliliği de o kadar genişler. Bu, öz yaratım poetikasının incelenmesini, yalnızca daha fazla okuryazarlık için değil, daha fazla *yazınsal* okuryazarlık için de mutlak bir gereklilik haline getirir. (Çünkü) hayâl gücünün genişliği ve çeşitliliğini bize ancak edebiyat verir" (Randall,1999:311).

Gündelik hayat hikâye gibi yaşanmasa da geçmiş bir hikâyeleme sürecinden geçirilerek aktarılır. Çünkü her hatırlama, geçmişte yaşanmış olan anların/anıların yeniden kurulması, inşâsıdır. Zihin geçmişi hatırlarken kimi yerleri süsleyip, kimi yerleriyse ayıklar.* Bu anlamda "*her hatırlama biraz da unutmayı içerir*" (Augé, 1999:4). Edebiyat da anlatma isteğinin bir tezâhürü olarak var hayatımızda.** Gündelik küçük öykülerin hatırlama ve unutma üzerine kurulduğunu düşündüğümüzde, bütün edebiyat tarihinin de aslında bir hatırlamalar ve unutmalar tarihi olduğunu söyleyebiliriz. Bu anlamda Randall, edebiyatı insanın insana ifşâatı olarak değerlendirir (1999:311). İnsan ifşâ etmek istediklerini anlatıp, unutmak istediklerini de belleğinin derinliklerine gömüyor, yani unutuyor/unutmaya çalışıyor: Dolayısıyla, edebiyat unutuşların ve hatırlayışların içinde kendini var ediyor: Bu anlamda edebiyat unutmak istenmeyen hikâyelerin toplamı olarak çıkıyor karşımıza.

Zihnin bize oynadığı bütün oyunlar, edebiyatın içinde saklıdır. Yazar, unutmak istemeyen, bir yanıyla kayıt tutucu, diğer yanıyla da başkalarının unuttuklarını hatırlayan/hatırlatandır. J. B. Pontalis, "Ötekinin sesi benim sesimle işitilecektir," (Pontalis,2001: 55) derken, edebiyatın aynı zamanda bir tanıklık etme alanı olduğuna işaret eder. Dile getirilememiş olanın edebiyat aracılığıyla aktarılması; bu anlamda edebî metinler çoğu zaman

---

*) Milan Kundera'nın *Bilinmemek* romanı, unutma ve hatırlama üzerinedir. Romanın bir yerinde Kundera şöyle der: "Bellek matematik bir yaklaşımla anlaşılamaz. Temel veri, yaşanan hayat zamanı ile bellekte stoklanan hayat zamanı arasındaki sayısal ilişkidir. Bellek, yaşanılanların son derece az bir kısmını saklar. Bu da insanın özüne ait bir şeydir. Eğer biri, yaşadığı her şeyi belleğinde tutabilseydi, herhangi bir anda geçmişinden herhangi bir bölümü hatırlayabilseydi, insanlarla hiçbir ilgisi olmazdı: Ne aşkları, ne dostlukları, ne öfkeleri, ne bağışlama ya da öç alma özellikleri bizimkilere benzemezdi. (...) İnsan ancak geçmişin sefil bir kırıntısını aklında tutabilmektedir" (Kundera, 2002:85).

**) Murdoch, edebiyatı Platoncu terimle 'anımsama' olarak adlandırır, yani bildiğimizi bilmediğimizin belleği. Sanat bu yanıyla hatırlatmalar alanıdır (bkz. Magee, 1979: 422 ve devamı).

resmî tarihin unuttuklarını hatırlatma görevini üstlenir (Huyssen, 1999:71; Jusdanis,1998:231). Edebiyat bu yanıyla hatırlatan konumunda yer alır: Yazılmamış tarihsel gerçekliklerin, kişisel öykülerin hüznüne edebiyat vasıtasıyla ulaşırız. Onlar edebiyat tarafından unutulmamış, kayda geçmiş öykülerdir. Franco Moretti, edebiyatın büyük toplumsal değişimleri takip ettiğini, bu takip edişin çoğunlukla da tarihin koyduğu problemleri çözmek anlamına geldiğini belirtir. Zira her dönüşüm, ona göre, kendi bagajında/ambarında belli etik özürler, algısal belirsizlikler ve ideolojik çelişkiler taşır. Dolayısıyla her dönüşümün, toplumsal birliği istikrarsızlaştıran ve bireysel varoluşu zorlayan sembolik yükleri vardır. Edebiyat bu gerilimi azaltır. Çünkü edebiyatın problem çözücü bir vazifesi vardır; bu da varoluşu daha anlaşılır ve daha kabul edilebilir bir hâle getirmektir (Moretti, 2005:8).

Edebiyat aynı zamanda dilin ve hatırlamanın yalanlarına/çarpıtmalarına bizi ortak eder. "*Kendimizi ifâde ettiğimizi sandığımız dil hakikâtin anlatıcısı olamaz.*" Çünkü, "*Kavram bir nesneyi ötekinden ayıran şeyin unutulmasından oluşur*" (Nietzsche, 1998:57-60). Yani, bir kavramın oluşturmanın şartı unutmak demektir. Neyi adlandırırsak o şey unutulur.* Pontalis şöyle der: "Bu bir kitap,

---

*) Nietzsche'nin "Ahlâkdışı Anlamda Doğruluk ve Yalan Üzerine" başlıklı makâlesi gerçeklik algımızdaki yanılsama üzerinedir. Nietzsche, kavramlarla kurduğumuz ilişkiyi şöyle açıklar: "Her kavram, aynı olmayanların aynılaştırılması yoluyla ortaya çıkar. Bir yaprak nasıl bir başkasının tam olarak aynı değilse, aynı şekilde yaprak kavramı da, tikel farklılıkların bir kenara atılması, ayrılıkların unutulması yoluyla kurulur. Öyle bir tasarım uyandırır ki, sanki doğada yapraklara ek olarak bir de 'yaprak' diye bir şey, öyle bir Temel Biçim varmış da, bütün yapraklar buna göre çizilmiş, örülmüş, biçimlendirilmiş, renklendirilmiş; ama sanki, beceriksiz ellerle. Öyle ki hiçbir örnek, tam ve güvenilir olarak o Temel Biçim'in sadık tasarımı olmaz. Bir insana 'dürüst' deriz; bugün neden böylesine dürüst davrandı? diye sorarız. Yanıtınız genellikle şöyle olur: Dürüstlüğünden dolayı. Dürüstlük! Bu, yeniden, şu demek: Yaprak, yaprakların nedenidir. Aslında, 'dürüstlük' denen nitelikle ilgili hiçbir şey bilmeyiz; bildiğimiz, birçok tikel, dolayısıyla aynı olmayan eylemdir; bunları da, aynı olmayan yanlarını düşürüp bırakarak aynılaştırırız ve dürüst eylemler olarak niteleriz; sonunda da onlardan bir *qualitas occulta* çıkarıp, denklemleştirerek, adını koyarız: 'Dürüstlük'. Bize kavramları sağlayan, tıpkı biçimleri sağlayan gibi; tikel ve gerçek olanı görmezlikten gelmedir. Oysa doğa, ne biçim ne de kavram, yani hiçbir cins tanımaz. Tanıdığı yalnızca, bizim için ulaşılamaz ve tanımlanamaz bir X'dir. Nedir öyleyse hakikat? Hakikâtler, devingen bir eğretileme, yakıştırma, insansallaştırma, kısacası bir insan ilişkileri özeti ki, poetik ve retorik olarak yüceltilerek, çevrilip taşınarak, süslenerek, uzun kullanım sonucu, bir halk için kesin, buyurucu ve bağlayıcı hale gelmiştir. Sanrı oldukları unutulmuş sanrılardır; kullanıla kullanıla güdükleşmiş ve güçsüzleşmiş eğretilemeler; tuğralarını yitirmiş sikkeler ki, artık sikke olarak değil, maden olarak, hesaba katılmaktadırlar" (Nietzsche, 1998: 58-59).

bir kedi ya da masa olsun adlandırdığım an unutuyorum; yani nesneyle gerçeklik arasındaki ilişki kopuyor" (Pontalis, 2001:16). Gerçeklik ve dil arasındaki gerilimin ötesinde edebiyatın *kurmaca* olma iddiası onun gerçeklikle bağını koparmasının görülen/açık sebebidir. Haber, yaygın bilindiği şekliyle, bir olay ya da olgunun kendisi/bire bir anlatılması değil, hikâyelendirilmesidir: Hikâyelendirildiğini sakladığı ölçüde de haber niteliği/değeri taşır; edebî metin de tam tersine gerçeklikle arasına koyduğu ımesafe ölçüsünde edebî metin düzeyine ulaşır.

Gündelik hayat, pek çok hikâyenin dolaşıma girdiği bir alandır; kavgalar, mücadeleler, her türlü duygusal deneyimler, bütün ilişki düzleımleri kişisel hikâyeler arşivinde saklı kalır. Bunların kimileri anlatılarak, sözelliğin sınırlarında ve büyüsünde kalmış, kimileriyse hiçbir zaman dillendirilmemiş zihinlerin derinliklerinde kalımış hikâyelerdir. Edebiyatta metinler/hikâyeler kişisel olmaktan çıkar; hikâyenin anlatıcısı -yazar- ile, dinleyicileri -okur- arasına mesafe girer. Edebiyat bu yanıyla hikâyenin bilinmez kimselere anlatılması/gönderilmesidir. Hikâye bir yakının sıcaklığına değil, sonsuz maceralara, anlamalara gönderilmiştir; anlatıcı ile dinleyen/okur birbirlerinden pek çok anlamda uzaktır artık.

Bu ilişki içinde hikâye, gerçeklikle bağını koparark kendi geçekliği içinde var eder kendini. Dolayısıyla, anlatının *kendi zamanı ve kendi gerçekliği* vardır. Edebiyat, yazar için de okur için de farklı gerçekliklere, belli sürelerle girip çıkmak demektir. Bu eylem, yarattığı özgürlük alanı bakımından gündelik olanın dışındadır, yani oyun alanının içinde var eder kendini. Aslında edebiyat dışı anlatılarda da karşı tarafı cezbetmek ve anlatıyı dinlenir kılmak için hikâye, kimi süslemelere ve deformasyona tâbi tutulur; yani gerçekdışı öğeler hikâyeye girer. Bu anlamda olay ya da olgular hiçbir zaman tanık olunduğu ya da yaşantılandığı gibi aktarılmaz/aktarılamaz. Kimi çarpıtmalar zihnin bir oyunuyken; kimileri de bilinçli tercihlerdir Ama hikâye anlatatıcısı, gerçeklikten kopmadığı konusunda kendini dahî iknâ eder; gerçeklik, anlatının dinlenirliğinin/okunurluğunun vazgeçilmez koşuludur: O, hikâyeyi öyle yaşamıştır ve buna inanılmasını ister/bekler.

Yaşarken hiçbir şey olmaz. Yerler değişir, insanlar gelip gider, hepsi bu. Hiçbir zaman bir başlangıç yoktur. Günler birbirine eklenir, sonsuz tekdüze bir eklenmedir bu... Bir son da yoktur... Yaşamak bu. Oysa hayat hakkında bir şey anlattığınızda her şey değişir; ama bu değişimi kimse fark etmez: Bunun kanıtı insanların sahici hikâyelerden söz etmeleridir. Sanki sahici bir hikâye diye bir şey olabilirmiş gibi; olaylar bir biçimde gerçekleşir, bizse onları bambaşka bir biçimde anlatırız (Randall, 1999:99).

Oysa edebî metinle ilişki kurulurken, anlatının bir yazar tarafından, bir kurgu içinde gerçekleştiği bilinir, gerçeklik sorunsallaştırılmaz; ancak, okunmaya başlandığında her şey gerçektir artık. Umberto Eco "Edebiyatın Bazı İşlevleri Üzerine" adlı makalesinde, edebiyat ve gerçeklik ilişkisini bu bağlamda tartışır. Eco, tarihsel ve bilimsel gerçekliklerin üzerimizdeki inandırıcı etkisinin yeni bulgu ve belgelerle sonlanabildiğini hatırlatır. Bu anlamda 'bilimsel' gerçeklik tartışmalıdır ve kimileri için 'gerçek' olan diğerleri için olmayabilir. Oysa, kitaplar -edebiyat- dünyasında kurulan gerçeklikler, sarsılmaz gerçekliklerdir (Eco, 2006:24-32).

> Sherlock Holmes bekârdı, Kırmızı Başlıklı Kız'ı kurt yutar, ama sonra avcı onu kurtarır, Anna Karenina kendini öldürür, şeklindeki önermeler sonsuza dek doğruluğunu sürdürecek ve bunları hiçbir zaman hiçbir kimse çürütemeyecektir. (...) Edebiyat metinleri, dünyadan farklı olarak, asla doğruluğundan kuşku duyamayacağımız şeyi bize açıkça söylemekle kalmaz; aynı zamanda, üstün bir yetkiye dayanarak, o metinlerde önemli görülmesi gereken yönleri ve özgür yorumlar için çıkış noktası olarak alamayacağımız şeyleri bize gösterir (2006:25).

Eco, edebî metinlerin üzerimizde yarattığı gerçeklik olgusunun, metinlerle kurduğumuz ilişkiyle ilgili olduğunu göstermeye çalışır. Kimi metinler o kadar gerçektir ki üzerlerinde tartışma açmak bile imkânsızlaşır; kimi metinlerdeyse gerçekliğin algılanması okura bırakılır. Eco, Stendhal'ın *Kırmızı ve Siyah* romanından örnek verir: Kitabın 35. Bölümü'nde Julien Sorel, Madame de Renal'ı vurur. İlkinde eli titremiş, ancak ikincisinde vurma olayı gerçekleşmiştir. Stendhal tutkunları bu el titremesi hâdisesini de-

ğişik biçimlerde yorumlayıp 'gerçeğin' hangisi olduğu üzerine tartışır; roman kahramanının eli titrediği için mi, yoksa öldürmekten vazgeçtiği için mi silahı ateşlemediği sorunsallaştırılır. Yani edebî metin üzerinde düşünürken, metin 'gerçeklik' düzlemine çekilmektedir. Metin ne kadar gerçekse, onunla kurulan ilişki de o kadar yoğunluk taşır. Aslında, farklı düzlemlerde oyunların kurulmakta olduğunu söyleyebiliriz: Birinci düzlem yazar ile okur arasında; ikinci düzlem metin ile okur arasında, üçüncü düzlemse okurlar arasında devam eder. Eco bunun farkında olarak edebî metinlerin bizi çok katmanlı bir oyuna davet ettiğini söyler. Ona göre edebiyat, bizi dilin ve hayatın anlam belirsizlikleriyle karşı karşıya getirir. Her kuşak bu anlamda edebî metinleri başka bir biçimde okur, ama yine de bu oyunu sürdürebilmek için 'metnin niyeti' adını verdiği şeye saygıyı kaybetmemek gerektiğine vurgu yapar (2006: 24-25). Edebiyat bir yanıyla da inanmak istediklerimizin alanıdır (Moretti, 2005: 53).

Michel Foucault için de edebiyat dilin söylem düzeneğinden ayrılarak, başka bir anlatma düzeneğine geçişidir. Dil bu anlamda kendinden (gerçeklikten) uzaklaşır ve ne kadar öteye/uzağa giderse edebi olana o kadar yaklaşacaktır. Dolayısıyla edebî olan daha çok dilsel bir 'dışarıya' geçiş olarak adlandırılır.

> Dil, söylemin varlık kipinden -yani temsîlin hanedanlığından- kaçar ve edebî söz, her noktası birbirinden ayrı, en yakınlarından bile uzak ve aynı anda onları barındıran ve ayıran bir uzamda, her noktaya göre yeniden konumlandırıldıkları bir ağ oluşturarak, kendisinden başlayarak gelişir. Edebiyat, yakıcı tezâhür noktasına dek, kendisine yaklaşan dil değildir, kendisini kendisinden en uzağa koyan dildir; ve bu 'kendisinin dışına' koymada kendi varlığını açığa çıkarıyorsa, bu anî açıklık, bir geriye çekilmeden çok bir yarığı, göstergelerin kendilerine dönüşünden çok bir dağılmayı belirtir (Foucault, 2005:12-13).

Akşit Göktürk, *Okuma Uğraşı* kitabında Peter Handke'nin *Publikumsbeschimpfung* adlı oyunundan bir alıntı aktarır ve bu metin üzerinden, gerçeklik ve kurgu arasındaki ilişkiyi sorgular. Handke'nin metninde oyuncular salona şöyle seslenir:

Siz müzelik parçalar, (..) Ey dünya oyuncuları, Ey ülkenin suskunları. Ey Tanrı yalakaları. Ey ölümsüzlük delileri. Ey Tanrı bilmezler. (...) Ey kopya resimler. Ey tiyatro tarihinin kilometre taşları. (...) Ey bunamış soylular. Ey kokuşmuş orta tabakalılar. Ey gün görmüş seçkinler. Ey günümüz insanları. (...) Siz sızlanan yaratıklar. Siz dünyalık öte dünyalık değerlerin taşıyıcıları. Siz tarihsel anlar. Siz yokçular. Siz baş büyükler. Siz girişimciler. Siz sayınlar. Siz zât-ı âlîleri. Siz haşmetmeapları. Siz zât-ı şahaneleri. Siz metelik delileri. Siz evet-hayır deyiciler. Siz hayır deyiciler. Siz geleceğin yapıcıları. Siz daha iyi dünyanın güvenceleri. Siz yeraltı kaçkınları. Siz doymak bilmezler. (...) Siz bayanlar baylar, siz kamu görevlerinin, kültür yaşamının seçkinleri. Siz hazır bulunanlar, siz kardeşler, kız kardeşler, siz arkadaşlar siz, siz sayın dinleyiciler siz, siz insan kardeşler siz (Handke, 1969'dan akt. Göktürk, 2001:65).

Bu seslenişin ardından hiçbir seyirci öfkeyle yerinden kalkmaz, karşı sövgülere girişmediği gibi, bir avukata da başvurmaz. Burada izleyici, kurmaca bir iletişim konumunda olduğunu bilir. Gerek oyuncular, gerekse seyirciler bir şeyin daha farkındadırlar: Gündelik dilin içinden sunulan bu sövgülerin gerçek insan ilişkilerinin bir eleştirisi olduğu. Dolayısıyla kurmaca metnin *ciddiye alınmazlığı* bir oyun niteliği taşır. Oyunun kurallarınıysa, her kurmaca metnin, -kendi özerk gücüyle mantığını yürüten- yapısı belirler (Pontalis, 2001:66). Foucault için ise, *kurmacasal olan, şeylerde ya da insanlarda değil; onların arasındaki şeyin inkârsız gerçeksiliğindedir: Karşılaşmalar, en uzak olanın yakınlığı, bulunduğumuz yerde mutlak ikiyüzlülükle vardır. Demek ki kurmaca, görünmezi göstermek değil de, görünürün görünmezliğinin ne kadar görünmez olduğunu göstermektir* (Foucault, 2005:23). Dolayısıyla onun için gerçekliğin anlatımı bu kadar problemliyken, kurmacasal olanı nasıl ayırt edebiliriz ki?

Yıldız Ecevit sanat ve gerçeklik arasındaki ilişkinin dönemsel/tarihsel bir ilişki olduğuna vurgu yapar. Sanat yapıtı içinde bulunduğu koşulların bir ürünüdür dolayısıyla sanatçı içinde yaşadığı tarihsel kesitin soru ve sorunlarına cevap arar, vereceği cevaplarsa, içinde bulunduğu zamanın 'gerçekliği' içinden çıkacak-

tır. Gotik katedraller, Tanrı'nın yüceliğini göğe yükselen görkemli kulelerle anlatırken, 20. yüzyılda Picasso'nun aynı anda hem profil hem de cephe görüntülü kübik portreleri özde aynı ilkeden yola çıkar. Dolayısıyla 'gerçeklik' herhangi bir zaman dilimine ait olmadığı gibi, belli bir tanıma da sahip değildir. Her çağ/dönem/tarihsel kesit kendi gerçekçiliği içinde soru ve sorunlara cevap aramaktadır. Edebiyatta da bu böyle gerçekleşir: Gerçeklik kesinlikle tanımlanmış bir kuram değildir: Klâsikler gerçekliğin klâsik, romantikler romantik, gerçeküstücüler gerçeküstü olduğunu düşünürler (Ecevit, 2004:18-21).

Öte yandan, kitle iletişim araçları vasıtasıyla, her saniye dünyanın her yerinden insanlık hikâyelerine tanık olmak gibi bir başka 'gerçeklik örüntüsü' yaşanıyor. Medya artık, insanın bilme/öğrenme merakının sonsuzca doyurulduğu bir yer. Edebiyat ise küçük bir komünitenin ilgi alanında. Günümüz insanlarının edebiyatla arasına giren duvarların sebepleri arasında, medyanın hikâye anlatıcılığının cazibesi yadsınamaz. Her gün televizyon ekranlarında çok çeşitli insan hikâyelerinin tanıklığına çağrılırız.* Edebiyat, medyanın anlattığı bu hikâyeler karşısında zor durumda kalınış gibi gözüküyor. Çünkü okuma ile seyretme arasında daha önceleri var olduğunu düşündüğümüz gerilim giderek ortadan kalktı. Bu iki etkinlik birbirlerini tamamlayan olgular olmaktan çoktan çıktı. Her şeyin seyir malzemesi olduğu bir çağdayız artık. Görüntü her şey.

Ucuz kitap yayıncılığı tam da bu sürecin bir olgusu. Kitap yaratıcı emek ürünü olmaktan çıkarak herhangi bir 'mal'a dönüşü-

---

*) Haber programları ve dizi filmler bu alanda yarışıyor gibiler. Haberler dizi filmleri izler gibi rahat ve duyarsız, dizi filmleri ise son derece ciddiye alınarak izleniyor. Savaş ve soykırım görüntüleri birkaç dakika sonra unutulurken, dizi film kahramanları hayatın bir parçası haline geliyor. Gerçeklik algısındaki bu kırılma programların formatları ile de ilgili bir durum. Bir magazin programında eşinden işkence görmüş bir kadın konuk ediliyor. İşkence öncesinde nasıl bir hayatı vardı önce kısaca anlatması isteniyor. Konuk biraz uzatınca program sunucusu, "Aslında sen bize dağda yaşadığın hikâyeyi anlat," diyor (Dobra Dobra, 26 Eylül 2006). Görüyoruz ki medya yaşananları bir 'hikâye' olarak alıyor, izleyenler de bir gerçek olay olmanın ötesinde zevkle seyredeceği bir hikâyenin karşısında. Daha sonra konuk an be an başına gelenleri, işkence sürecini sansürsüz bir biçimde aktarıyor. Bir işkence hikâyesine işkencenin yarattığı fiziksel tahribat eşliğinde tanıklık ediliyor. Böylesi bir gerçeklikten sonra işkenceyi anlatan bir roman, kitap nasıl okunur ki?

yor. Bu süreç, kitabı -edebiyatı- popüler kültür nesneleri arasına sokarak (Gümüş, 2006:39) onlarla kurulan ilişkiyi değiştirip dönüştürmekte. *Okumak güzeldir* diyen, seyretmenin cazibesine direnenlerin, küçük bir azınlığın varlığıysa henüz umut verici. Edebiyatın serüvenini anlamak, bu değişimin de farkındalığını gerektiriyor. Bu metin bir yanıyla da, edebiyatın yol serüvenini anlamaya çalışacaktır. Dille oynanan oyun olarak edebiyat her yerde mi? Eğer her yerdeyse bu hiçbir yerde anlamına gelmiyor mu?

EDEBİYATI TANIMLAYABİLMEK

"Edebiyat, aynı ahlâk kurallarının ihlâl edilmesinde olduğu gibi, tehlikenin ta kendisidir. Edebiyat, inorganik olduğu için hiçbir şeyden sorumlu değildir. Hiçbir şey ona dayanarak oluşmaz. O, her şeyi söyleyebilir."

(G. Bataille)

Latince'de *edebiyat* sözcüğünün kökü, alfabedeki bir harf için kullanılan *littera*'dır. İngilizce'de 14. yüzyılda kullanılmaya başlanmış olsa da, bu süreçte sözcük okuma koşulu, okuyabilme ve okuryazarlık anlamlarını taşır. *Edebî* sözcüğü, *okuma yeteneği ve yaşantısı* anlamını 17. yüzyılda edinmiş ve şimdi kullanılan daha daraltılmış anlamınıysa, ancak 18 yüzyılda kazanmıştır. Bu dönemde edebiyat daha çok üretimden çok bir kullanım ve koşul kategorisi olarak okumayı, basılmış sözcüğü ve özellikle de kitabı anlatmaktadır. Okuryazarlık anlamının ötesinde kazandığı ilk anlam ise *kibar* ve *uygarca* bilgidir. Bunların yanı sıra, belli bir eğitim düzeyini dile getiren genelleştirilmiş toplumsal bir kavram olmasına ek olarak *basılı kitaplar* anlamına da geliyordu (Williams, 1990:40-41).

17. yüzyıl ortalarından itibaren edebiyat, *güzel yazılar* anlamını almaya başlar: yaratıcı ya da imgelemsel yazı. Edebiyat bu anlamda artık, dilin biçimsel ve toplumsal özellikler çerçevesinde bir kompozisyonu olarak görülmeye başlanır. 19. yüzyıla gelindiğinde edebiyat, konuşma ile arasına mesafe koyarak yazma eylemine yönelik bir kavram olur. Yazma ve konuşma arasındaki keskin farkın altı bu dönemde çizilmiş olur (Williams, 2005:226).

Edebiyatın gelişimi yazıyla başlamış olsa da, yazılı edebiyatın başlangıcı sözlü edebiyattır. Başka deyişle yazı, ilk aşamada sözlü birikimin değerlendirilmesine yaramış, dolayısıyla da yazılı edebiyat, çağlar boyu, sözlü edebiyatla beslenmiş ve ondan kopamamıştır. Sözlü edebiyatın zaman dışı kalması bu anlamda süre içinde gerçekleşir. Bu hayat dışı kalış, sözlü edebiyatı araştırılması, incelenmesi gereken bir geçmiş nesnesi durumuna dönüştürür. Folklorun 19. yüzyılda yeni bir bilim olarak ortaya çıkışı da bu gelişmenin ürünüdür (Sartre, 1982:18). Bu anlamda tarihsel serüveni içinde, dille yaratılmış sözlü-yazılı bütün ürünler *edebiyat* kavramıyla açıklanır.

Günümüzdeki kullanımıyla edebiyat kavramının Türkçe'deki geçmişi çok eskilere gitmez. Türediği Arapça *edeb* sözcüğü, ustalıklı söz söylemenin yollarını öğreten bir bilgi dalı sayılır. Bu yaygın kullanımından şimdiki anlamına doğru ilk düşünme pratiğini Şinâsi gerçekleştirir; ancak Şinâsi kavram üzerinde fazla durmaz; sözcüğü gerçek anlamda tanımlayıp, dilimize yerleştiren Namık Kemâl olur.*

Edebiyat bir çeşit söz ustalığı olarak kabul edilmiş ve bu tanım bağlamında gündelik dilin/söylemin diyalojik yapısının dışında bir anlatı olarak ele alınmıştır. Dolayısıyla bu yaklaşıma göre edebiyat, söze dayalı, sözü araç olarak kullanan sanatsal bir eylemdir; sanat ise doğayı dönüştürme çabası. Edebiyatla insan dili, basit bir anlaşma aracı olmaktan çıkartarak, sanatsal bir yapıya dönüştürür (Özkırımlı, 1982:18). Aynı zamanda, edebiyat hayatı anlamlı kılma ve dünyayı değiştirme özleminin ürünüdür. Bu yanıyla köprü kurmak, arkeolojik kazı yapmak gibi diğer üretimlerden ayrılamaz. Edebiyatın konusu insan ve genel olarak hayattır.

---

*) Osmanlı'da ilk edebî metinler 18. yüzyıl sonlarında görülür. Giritli Ali Aziz'in -elçi- yazdığı *Muhayyelât* (*Düşlenenler*) kitabı, Batı hikâyeciliğine yönelmenin ilk işareti olarak görülür. Roman ise ancak Tanzîmat sonundaki çeviri hareketiyle ortaya çıkacaktır. 1860'lardaki bu çaba 1870'lerin ilk Türk romanlarını önceler (İz, 1981:60). Cevdet Kudret ise, edebiyat kavrayışının 19. yüzyılın ortalarında ilân edilen *Tanzîmat* (3 Kasım 1839) ile başladığına işaret eder: Batı kültürünü tanımış olan aydınlar, *Dîvan Edebiyatı* adı verilen edebiyat anlayışını -yeni hayatı anlatmaya elverişsiz olduğu gerekçesiyle- terk ederek, Batı Edebiyatı'nı izleyen yeni bir anlayışın içine girerler. 1860'ta başlayan bu hareket, *Tanzîmat Edebiyatı*, *Edebiyat-ı Cedîde*, *Fecr-i Âti*, *Millî Edebiyat*, *Cumhuriyet Devri Edebiyatı* gibi adlarla anılan evrelerden geçer (Kudret, 1972:1).

İnsanoğlunun yeryüzündeki serüveni, duyguları, düşünceleri, tutkuları, coşkuları, özlemleri edebiyatı konu olarak besler. Edebiyat yapıtı gerçeklikle düşselin bileşimidir; doğal dile yaslanan, ancak doğal olmayan bir dille kurulur (Özdemir: Ders notları: 1977). Bir başka anlatımla da insanda estetik duyguyu heyecana getirecek değerdeki şiir, roman, hikâye, tiyatro, hitâbet gibi nazım ve nesir halindeki sanat eserlerinin tümüne; bu sanat eserlerini inceleyen bilime; bu bilimi konu olarak ele alan kitaba edebiyat denir (Karaalioğlu, 1980:9).

Bu tanımlar dile duyarlı sanatsal yaratışın tümünü, edebiyat biliminin nesnesi olarak görür. Edebiyat, hayatı dil yardımıyla imgeleştirip yansıttığı ve insan söyleminin bütün imkânlarını değerlendirdiği için, tüm öteki sanatları aştığı düşünülür. Başka hiçbir sanat dalının, hayatı böylesine kapsamlı kucaklayamayacağını belirten Pospelov, yazarların kendi ülke ve çağlarının hayatlarını sanatsal olarak yansıtma şansına sahip olduğuna vurgu yapar. Özellikle gerçekçi sanat kapsamında yaratılan eserlerde Sthendhal, Balzac, Dickens örneğinde olduğu gibi, yaşadıkları dönemin toplumsal tarihini bize yansıtırlar (Pospelov, 1984:110-113). Jack London'ın *Demir Ökçe* kitabı da bu anlamda salt bir edebî eser olmanın ötesinde, oligarşinin ne olduğunu anlatması bakımından önemlidir.

Dolayısıyla edebiyat, geleneksel paradigma/yönelimler/bakış açısı içinde söze dayalı, sözü araç olarak kullanan sanatsal bir eylem olarak tanımlanır. Bu çerçevede sanat, doğayı değiştirme ve dönüştürme çabasının bir ürünüdür. Edebiyatın çabası, dil'i değiştirip dönüştürerek yani onunla oyunlar kurarak yeni anlatılar oluşturmaktır. Dil, gündelik dilden uzaklaştıkça edebiyata yaklaşır, bu anlamda da anlatının anlaşılması dikkatli bir okumayı gerekli kılar. Gündelik dilden uzaklaşmak, gündelik rutinden çıkmayı hatırlatır: Tıpkı oyundaki gibi, edebiyatın da yaptığı, gerçek dünyadan çıkmaya çağrıdır: Hayâl dünyasının engin denizlerine yelken açmanın, yeni maceralara girebilmenin alanıdır burası.

Iris Murdoch, edebiyatın oyunsu yanına vurgu yapan yazarlardandır. Farklı iki yazma deneyimini -felsefe ve roman- anlatır-

ken, ciddi olan olmayan ayrımında edebiyatın durduğu yeri belirlemeye çalışır. Bu yanıyla edebiyat bir oyun alanıdır.

> Her ikisi de -felsefe ve edebiyat- dilde ortaya çıkan düşüncenin, kişinin anlatımının, güç olmakla birlikte, özel bir şekilde saflaşmasını gerektirir. Ama edebiyatta yine de, sanatın tüm şaşırtmacaları ve şakacılığı ile varlığını bir arada sürdüren bir öz anlatım söz konusudur. (...) Edebiyatın sürekli bir görevi yoktur yani bir 'iş' değildir. Gerçekten bu hepimizin kendiliğinden içinde yer aldığımız oyuna, geniş ve sorunsuz oyun çeşitliliğine daha yakın gibi görünen bir şeydir. Edebiyat biçimleri bize pek doğal gibi gelir; olağan yaşamımıza ve düşünen varlıklar olarak yaşam tarzımıza pek yakındırlar. Edebiyatın tümü yapıntı değildir, ama büyük kısmı da yapıntıdır ya da yapıntıyı, uydurmayı, maskelemeyi, rol oynamayı, gösterişi, tasarımlamayı öykü anlatmayı gerektirir. Eve dönüp de 'geçirdiğimiz günü anlatırken', malzemeyi sanatsal bir biçimde öykü kalıbına sokmuş oluruz. Böylece kelime kullananlar olarak hepimiz edebiyat atmosferi içinde varlığımızı sürdürürüz, edebiyatla yaşar, onu içimize çekeriz; hepimiz edebiyat sanatçılarıyızdır (akt: Maggee, 1979:411-445).

Murdoch'a göre, edebiyatın ne olduğunu herkes bilmekle birlikte tanımını yapmak oldukça zordur: Edebiyat, ona göre kabaca kelimelerin kullanıldığı bir sanat biçimidir; böyle bakıldığında, gazetecilik ve bilimsel yazılar/metinler de edebiyatın içinde görülebilir (1979:413).

Mikhail Bakhtin'e gelindiğinde, dil-edebiyat ilişkisi metinlerarası oyuna dönüşür; yani edebiyatın karnavallaştırılmasına. Bakhtin'e göre diyalog, tek bir söz ediminde birden fazla bağlamın çarpışmasıdır: Karnaval ise, bu bağlam çarpışmanın adıdır (Bakhtin, 2001:24-25). Kurgu ile gerçek olan arasındaki ayrımın sorunsallaştırılması; bir metnin anlamının yazar öncelikli konumundan, okur öncelikli hale dönüşmesi, dilin ideolojik yapısının deşifre edilmesi; kavram ile gerçeklik arasındaki ilişkinin sorgulanması;*

---

*) Bakhtin sözcüğün iç diyalojizmi'nden bahseder. "Kabul edilmiş anlamının dışında sözcüğün tüm yapısına, anlamsal ve anlatımsal katmanlarına nüfuz eden şeydir diyalojizm. Sözcüğün iç diyalojizmi, anlambilim, sözdizim, ve biçembilimde şimdiye dek dilbilim ve biçembilimin incelemediği alışılmadık bir dizi özellikte anlatımını bulur. Sözcük bir diyalogda, diyaloğun içinde canlı bir yanıt olarak doğar; sözcük zaten nesnede olan yabancı bir sözcükle girdiği diyalojik etkileşimde şekillenir. Bir sözcük kendi nesnesine ilişkin bir kavramı diyalojik yoldan oluşturur" (Bakhtin, 2001:56).

Edebiyat nedir? sorusuna verilecek cevabı bir yanıyla genişletirken bir yanıyla da zorlaştırır.

> Yaşam zamanımızı alır. Yaşam hepimiz için benzeri deneyimlerden oluşur. Yaşamın içindeyken yalnız değilizdir, başkalarıyla birlikte bir şeyler yapmaktayızdır. Ama iki kişi tam tamına aynı şeyi yaparken bile aynı şeyi yaşamaz. Deneyim başkalarıyla birlikte edinilebilir ama paylaşılmaz. Yalnızlık orada başlar. Deneyimi aynısıyla aktaramayışımızda. Aktaramayız, onu başka bir şekle sokarak anlatırız. Üstelik kimse de birbirinin tam ne dediğini dinlemez, kendi çağrışımları aracılığıyla yorumlarını dinler. Yaşamdan geriye yalnızlık ve o yalnızlığın içinde biriken ve paylaşılamayan bir tortu kalır. Edebiyat da o yalnızlıkta, o tortudan açıklanması imkânsız bir denklem aracılığıyla süzülerek başlar ve asla yaşamın kendisini anlatmaz, yaşamı üzerine bir hikâye anlatır (Köksal, 2003:101).

Geleneksel gerçekçi edebiyatın dış dünyayı bire bir yansıtmaya yönelik estetik anlayışı 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan modernist edebiyatla sorunsallaşır. Geleneksel estetiğin odağında yer alan, konu öykülemeye yönelik eğilim, yerini, biçimin önderliğine bırakır. Reel olan artık gerçek edebiyatın başat ögesi değildir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibarense, farklı bir estetik anlayışı belirir: edebiyat dış ya da iç dünyayı yansıtmaktan çok, kendini yansıtmaya yönelir: Postmodern edebiyata geçiştir bu (Ecevit, 1994:97). Yani yazar, okur ve metin arasında daha önce var olan ilişki düzlemlerinden vaz geçmenin zamanıdır artık; aynı zamanda da anlatının, edebiyatın tamamen oyunlaşması.

TÜRLER KURAMI

Edebî metinleri türlere ayırma eğiliminin temelinde bilimsel kaygı yatar. Sınıflandırma, ortak payda altında toplama, farklılıkları tespit etme işlemi doğa bilimlerine öykünmenin bir sonucudur. Oysa bu tarz sınıflama edebiyat metinleri için çok da kolay değildir, çünkü edebî türler, tabiattaki türler gibi, sabit kodlamaya elverişli olmayacak kadar esnektir (Aytaç, 2003:46). Ernst Cassirer sanat eserlerinin türler altında toplanmasını, *Kültür Bi-*

limlerinin Mantığı Üzerine adlı kitabında sorunsallaştırır. Ona göre estetik sentez parçalanmaz bir birliktir ve öyle kalmalıdır (Cassirer, 2005:159).

> Güzelliğin 'kural'ını ortaya koymak için tek tek sanat türlerini belirlemeye ve onların arasındaki farklılığı kullanmaya çalışan girişimler her zaman olmuş; sanat eserlerinin değerini belirlemeye yarayacak bazı genel normlar elde etmeye çalışılmış ve sanatların üstünlüğü kavgası yapılmıştır. (...) Bir mektup bir romandan daha az bir sanat nesnesi değildir. (...) İfade biçiminin bütün farklılıkları yok olmak zorundadır (2005:160).

Edebi metinlerin belli adlar altında toplanması hiyerarşik bir yapı oluşturur, Cassirer'in mektupla roman örneği bunun altını çizer. Yazım biçimlerini edebî pratiğin özgül tarzları olarak gruplamak ve düzenlemek için girişilen çaba, Türler Kuramı'dır; kuramın uzun bir geçmişi vardır: Aristotales, *Poetika*'da farklı şiir anlatılarını, şiir sanatının *türsel* tanımıyla ilişkilendirmişti, dolayısıyla metni, bir sınıflama çabasının ürünüydü. Rönesans ve sonrasının karmaşık entelektüel çalışmaların en önemli sorunuysa Türler Kuramı olmuştu. Williams kapanmış, tamamlanmış bir tür anlayışını eleştirir. Sınıflamalara uymayan yeni yazı türlerinin, yasaları dikkate almayan yeni eserlerin, tür kuramlarını gerilettiğine dikkat çeker (Williams, 1990:143). Ona göre bireysel yaratıcılık, yenilikçiliğe sahip çıkmakta ve eski/denenmiş yazım tekniklerinin dışına çıkmayı sağlamaktadır. Raymond Williams'a göre de edebiyatta türler kavramı bilimsellik adına bir *zorlama*'dır.*

> Bir roman yaratıcı bir imgelemin eseridir ve yaratıcı imgelem de kendine uygun biçimi bulur, ancak gene de bir romanın 'yapabileceği' şeyler ya da 'yapamayacağı' şeyler vardır: Ancak artık bu sınırlama yasalar gereği değildir, 'biçimin' belirlenmiş özelliklerinden kaynaklanır. (Örneğin, roman, dolayımlanmamış düşünceleri içeremez

*) Günümüzde kapanmış, sabit yazı türlerinden söz etmek mümkün değildir. Kimi türler hayatımızdan sessizce çekilmekte, kimi metinler belli bir türün içinde değil, birkaç türün karışımından oluşmaktadır. Örneğin Niyazi Berkes'in *Asya Mektupları*, mektup biçiminde kaleme alınmış bir gezi yazısıdır. Leyla Erbil'in *Mektup Aşkları*, mektup biçiminde yazılmış bir romandır.

çünkü romanın konusu 'bireyler' ve onların ilişkileridir.) Aynı zamanda bu daha genel gruplaşmalar içersinde yeni 'türler' ve 'alt-türlerin' çoğalmasıyla, pratiğin ne kadar çeşitli olduğu fark edilir. Bu yeni 'türler' ve 'alt-türler' epik, lirik ve dramatik gibi biçimsel genellemeler değil -çağdaş bir ansiklopediden alıntılarsak- roman, pikaresk roman, romans, kısa-hikâye, komedi, tragedya, melodram, çocuk edebiyatı, deneme, mizah, gazetecilik, dedektif hikâyeleri, hitâbet, atasözü düzeyindedir. Ancak böyle bir indirgeme en az üç tip sınıflandırmanın -edebî biçim tarafından, konu tarafından ve amaçlanan okur tarafından- birleşimini temsil eden bir amprizmin sonucudur" (1990:144).

Bakhtin de Cassirer gibi edebî dilin türlere ve mesleklere göre katmanlaşmasının masum bir şey olmadığına dikkatleri çeker: Edebî dil, özünde başat bir toplumsal grubun sözlü veya yazılı dili olarak toplumsal bir katmanın içinde kendisini var eder, yani sınıfsaldır (Bakhtin, 2001:67). Romanın mevcudiyetiyle birlikte, bütün öbür türler 'her nasılsa' farklı bir tını kazanmıştır; bu diğer türlerin romanlaşması sürecidir. Bu savaşın seyri karmaşık ve dolambaçlıdır (2001:206). Dolayısıyla edebî metinlerin belli başlıklar altında toplanması bir 'anlaşılırlık' alanı yaratılması anlamında gerekli gibi görülse de, edebiyat denen ifade alanı da ideolojiden, iktidar ilişkilerinden, değerler hiyerarşisinden bağımsız kendini gerçekleştiremez.

Edebi türler edebi yapıtların sınıflandırılmalarına yarayan edilgen kategoriler değil, toplumsal anlamlarla biçimsel kalıpların edebiyatın dili içinde kesişmesinin ürünü olan, bu dilde kurulabilecek olan sözcelerin ufuklarını belirleyerek tek tek yapıtları olanaklı kılan devingen yapılardır. Bütün söz türleri bir yenidan konuşmanın konusuna, betimlediği duruma, dünyaya, bir yandan da dinleyene yönelik bir tutum içerir, bu iki tutum aracılığıyla tanımlanır. Edebi türler de hem yapıtlarda vücut bulabilecek dünya görüşleri, en geniş anlamıyla ideolojiler, hem de yapıtların okurlarına seslenme biçimleri, okurlarında uyandırdıkları beklentiler üzerinde sınırlamalar oluşturur. Aynı zamanda da yapıtların hem çağdaşı olan diğer yapıtlarla hem de bütün bir edebiyat tarihiyle diyalog içinde biçimlenmesini sağlar. (...) Tür edebiyatın belleğidir. Her yapıt, kendini belli bir

> tür içinde konumlandırırken zorunlu olarak geçmişte o tür içinde konumlanmış başka yapıtları ve o türü biçimlendiren toplumsal koşulları 'anımsar' (hatırlar) (Bakhtin 2001'in önsözü: Irzık, 15-16).

Postyapısalcı dil perspektifindeyse, bir metnin edebî olup olmadığı kuramsal olarak bulanıklaşır; aslında ayrımın kendisi reddedilir. Derrida'ya göre günlük dil ile edebî dil arasında bir ayrım söz konusu değildir. Metinler için bir yazınsallık ve felsefîlik tanımlaması söz konusu değildir; her iki yazı da ona göre 'metin'dir (Megil, 1998: 411'den akt. Ayaydın, 2002:35-41; Sarup, 1995; *Toplumbilim*, 1999). Bu kavrayışta Marx'ın *Kapital*'i bilimsel mi, yoksa edebî bir metin midir? Bu sorunun temelinde; edebiyatın özgür-öznel yorumlar olduğu, bilimsel metinlerinse objektif bir bilgi olduğuna ilişkin keskin ayrım yatar. Oysa, postyapısalcı dil kuramı, bilimsel yazıların objektif olarak kabullerini sorunsallaştırmıştır. Artık her bilimsel çalışmanın aynı zamanda öznel yorumlar içerdiğini biliyoruz -en azından bu bilgiyi kabul edenler-, dolayısıyla türler ayrımında objektiflik bilimsel metinlere yakıştırılırken, öznellik edebî metinlerin alanına girer

Bu anlamda postyapısalcı yaklaşım, sabit bir referans noktası olan sınıflamaya -türler kuramına- karşı durur; önceden kavranmış olan birleştirici bir ilkenin, bir türe ait metinlerin yorumlanması, sınıflanması ve değerlendirilmesinde yeterli ilke olarak görülmesi düşüncesine karşı çıkılır. Bütün edebî sınıflamalar bozularak, tür teorisi ve pratiği ilişkisi sorunsallaştırılır. Postyapısalcı analiz için, metnin estetik değeri değil, kendini değer olarak sunması önemlidir. Bu anlamda tür, soyut metinsel özelliklere değil, söyleme yerleştirilmiş olur. Bu perspektif türü ne metnin içinde ne de soyut tanımında arar. Tür, metni teoriye bağlayan söylemde konumlandırılır ve retorik bir inşâ olarak görülür (Yakın, 2000:147). Günümüzde edebiyat incelemeleri de yalnızca geleneksel yazınsal türlerin sınırları içinde kalmaz, her edebiyat metni, hem edebiyat içi hem de edebiyat dışı iletişim dizgelerinin oluşturduğu ortak bir dil tabanı üstünde değerlendirilir (Göktürk, 1999:31-33).

Artık geleneksel edebî türler yerine, metin türleri kavrayışından söz edilmektedir. Metinlerin hangi türe ait olduğuna karar

vermek hem zorlaşmış hem de gereksiz hale gelmiş gibi gözüküyor. Ancak bir yanıyla da edebiyat ürünleri bir yere aidiyetleriyle varlıklarını sürdürmeye devam ediyor: Bir metnin polisiye ya da biyografik bir eser olduğunu bilmek istiyor ve adlandırıyoruz. Ancak melez türlerin varlığını kabul etmek, yeni türlerin oluşabileceğine karşı çıkmamak ve edebiyat dışı gözüken bir metnin de değerli olabileceği bilgisini unutmadan.

EDEBÎ OLAN-OLMAYAN AYRIMI

"Bana öyle bir söz söyle ki melekler bile duymamış ola."
(Y. Emre)

"Hâlâ, şairde, 'güzel söz' ve 'zengin kafiye' arayanlar, zamanın büyük inkılâbı haricindedirler."
(A. Haşim)

"Hangi sokakta oturuyorsunuz sorusunun karşılığı 1275 sokak ise, bir yanıyla normal, gündelik dilin içinden konuşuyoruzdur; Oysa 'Erguvan ağaçlarının gülümsediği sokakta' yanıtı şiirseldir, dolayısıyla edebî/poetik bir yanıttır. Ama hiçbir edebî metin salt poetik bir dilin içinde kendini var etmez. 1275 sokakta oturuyorum cevabı herhangi bir edebî metnin cümlesi de olabilir.
(T. Eagleton)

Edebiyatın tanımı ve kapsamıyla ilgili tartışmalar, estetik kuramının alanına girer. İlk sistemli estetik felsefesinin kurucusu olan Kant'a göre, bir metnin sanat sayılabilmesi için 'çıkar gözetmemesi', başka bir deyişle kendi dışında hiçbir amaç taşımaması gerekiyordu. Böyle bakıldığında edebiyat ile oyun arasındaki ilişki daha bir netleşir: Çünkü edebiyatın da tıpkı oyunda olduğu gibi kendi dışında hiçbir amacı yoktur, yalnız zevk almak için oynanır ve biter. Edebî olmak oyun alanının içinde olmak demektir.

Herhangi bir metni edebî/sanat eseri yapan nedir? sorusu, Roman Jakobson'u edebî olan olmayan ayrımını araştırmaya götürür. 1921 yılında tezini şöyle formüle eder: Edebiyat biliminin

konusu, edebiyat değil, edebîliktir, yani: Önümüzdeki eseri edebiyat eseri yapan şey. Edebî işlevi ise dilin kendine, yani dil malzemesinin biçimsel özelliklerine yöneliş olarak tanımlar. Bu şu demektir: Dilde seçmecilik fonolojik (sessel), sentaks (cümle yapısı) ve semantik (anlam bilimsel) düzlemdeki uyum, edebîliği sağlayan unsurlardır (akt. Aytaç, 2003:26).

Edebîlik yargısı keyfî veya rasgele değildir; edebiyat geleneğine dayanır. Bu gelenekse, edebiyat sosyalizasyonu çerçevesinde oluşur, edebiyat bilgisine, edebiyat amaçlarına ve edebiyat zevklerine, hatta söz konusu duruma göre oluşur. Bir metne edebîlik yargısının verilmiş olmasından sonra, bu yargıyı geçersiz kılmak neredeyse imkânsızdır (2003:26). Edebiyat kuramcıları, öncelikle edebîlik ölçütünün ne olduğu üzerinde dururlar. Rutz Rühling *Edebiyat Biliminin Temel Çizgileri* (1996) adlı yapıtında mevcut tanımların eleştirisini yapar. Rühling öncelikle *kurmacanın* edebîlik ölçütü olamayacağını, matematik problemleri ve felsefi teorilerini örnekleyerek açıklar. Çünkü bu teoriler de kurmacadır, ama edebî metin olarak kabul edilemezler (akt. Aytaç, 2003:26-27). Terry Eagleton *edebiyat nedir?* sorusunu cevaplamaya *gerçek* ile *kurmaca* arasındaki ayrımla başlar ve daha ilk başlarda Rühling gibi bu ayrımın kendisinin problemli olduğuna karar verir (Eagleton, 2004:17). Edebîliğin bir başka adı, estetik oluştur. Ancak aynı soru estetik için de geçerlidir; yani estetik oluşun ölçütleri nedir? Adorno'nun, estetik teorisinde temsil ettiği görüşe bakılırsa, sanat eseri, "henüz herhangi bir akıl kategorisi veya toplumsal zorunlulukla değiştirilmemiş gerçekleri dile getirir, öyle ki başarılı sanat eserlerinin alımlanışında ani bir kurtuluş hissedilir" (Adorno, 1970:30).

Dolayısıyla bir metnin sanat eseri olarak kabul edilmesi ya da sanat dışı tutulması paradigmatiktir. Leopardi bu durumu sosyalizasyon kavramı içinde açıklar. Ona göre insan zihni kendisi için birçok zevk gerekçesi yaratır, çoğunlukla da farklı şeyler arasında bağlantı kurarak yapar bunu. Geçmişle şimdi arasında bir ilinti kurarak, geçmişte beğendiğimizi hiç sorgulamadan şimdi de beğenebiliriz. Bu sanat eserlerinin tüketiminde, sanatçılara bakış

açımızda da böyle gelişir. İnsanî ilişkilerde de, sanat eserlerinde de genel kanı o insan ya da sanat eserinin muhteşemliği, güzelliği, kalitesi üzerine örülmüşse, bu kurulan değer bizim de kanılarımızı oluşturur. Dolayısıyla başkalarının gösterdiği itibar ya da değer nedeniyle, önyargılı düşüncelerle, sanat eserleri üzerinde değerlendirmelerimizi yaparız. Leopardi, hemen hemen bütün zevklerimizin, onları bize getiren şeylerin içsel niteliklerinden çok, bizim düş gücümüzün ürünü olduğunu bilmemizi ister. Aslında bir yanıyla da bunun farkında olduğumuzun altını çizer. Bu gözleminin yazılı metinler ve edebiyat için de geçerli olduğuna değinen Leopardi şunları söyler:

> Bugün içsel değeri açısından *İlyada*'ya eş ya da onclan üstün bir şiir gün ışığına çıkacak olsa, şiirden en iyi anlayan kişi bile bu şiiri büyük bir dikkatle okuduğunda, onu eski şiirclen daha zevkli ve daha az tatmin edici, dolayısıyla çok daha aşağı bulacaktır, çünkü yeni şiirin gerçek erdemleri, *İlyacla*'nın erdemleri gibi, yirmiyedi yüzyıllık ünle, binlerce anıyla ya da binlerce onurla zenginleşmiş olmayacaktır (Leopardi, 2004:114-115).

Böyle olunca edebî metinlerin çağdaş tüketicileri ile tarihin diğer dönemlerindeki okurları arasında da fark vardır ona göre. Mükemmel herhangi bir yapıtın ilk okurları ve yazarın çağdaşları -yapıtın gelecek kuşaklarda ün kazanacağı varsayıldığında-, onu okumaktan başkalarına göre en az zevk alanlardır; Leopardi bu durumu yazarlar için çok talihsiz bir şey olarak yorumlar. Metin aynı metindir ama, ünlenmiş bir metin daha zevkle ve şevkle okunur (2004:115). Bu anlamda bir metni edebiyat statüsüne getiren, süreç içinde bir şekilde tanınır kılınmasıdır. Hakkında yazılan ve söylenen sözler, metnin edebiyat alanındaki kaderini belirler. Bu anlamda herhangi bir sebeple kamusal alana çıkamamış, ya da gerekli ilgi ve tanıtımı yapılmamış kimi değerli edebî metinler olabilir. Leopardi gerçek edebi eserin ne olduğu hakkında karar vermenin çok da kolay olmadığını edebiyat alanının işleyiş mekanizmasını hatırlatarak görmemizi ister.

Edebiyat konusunda bize ulaşan en eski eser Aristotales'in (İ.Ö. 384-322) Poetika'sıdır. Edebiyatın niteliğini sorgulamasıyla

öncü sayılan kitabında Aristotales, taklidi (mimesis) temel ilke olarak görür; 'poetika'nın amacınıysa şöyle belirler:

> Burada edebiyat sanatının kendisinden, edebiyatın türlerinden, bu türlerin farklı etkilerinden, keza edebî eserin güzel olması için hikâyelerin nasıl kurgulanması gerektiğinden söz edeceğiz (Aristotales, 1982:23; Aytaç, 2003:28).

Bir metnin edebî olup olmadığı konusundaki tartışmalar, öncelikle metnin anlatısını daha önce de belirtildiği gibi öncelikle *kurmaca* ya da *gerçeklik* üzerine kurulup kurulmadığıyla ilgilidir. Edebiyat metinler salt *kurmaca* mıdır; ne kadar *gerçeklik* taşırlar? Gerçeklik dozu arttığında edebî olma özelliğini yitirirler mi? Terry Eagleton, 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyıl başında İngiltere'de roman sözcüğünün hem gerçek, hem de kurmaca olaylar için kullanıldığını belirtir. Günümüzde, haber bültenlerinin dahi saf gerçeklere dayanmadığının kabul edildiğini, dolayısıyla ne romanların ne de haber bültenlerinin salt kurmaca ya da salt gerçeklere dayalı olmadığını hatırlatır. Kimi metinler gerçeğe yaslanırlar ama edebiyat içinde kavranırlar; kimi metinlerse kurmacadır, tıpkı Süperman çizgi romanında olduğu gibi, edebiyat olarak kabul görmezler. Dolayısıyla, edebiyat sadece düşsel ve yaratıcı yazı anlamında algılanmamalıdır (Eagleton, 1990:25-26; Eagleton, 2004:17). Ona göre edebiyat dilin kendine özgü biçimde kullanılmasıyla tanımlanmalıdır. Edebiyat günlük dili dönüştürür ve yoğunlaştırır, günlük dilden sistematik olarak sapar.

> Otobüs durağında yanıma yaklaşır bana, 'Ey sessizliğin (sükûnetin) el değmemiş gelini' derseniz, edebî söylem alanında olduğunu hemen fark ederim. Bunu, kelimelerin dokusu, ritmi ve titreşimi sıradan yutlanabilir anlamlarının ötesinde bir anlamı çağrıştırdığı için veya dil bilimcilerin daha teknik olarak açıklayacakları gibi göstergeler ile gösterilenler arasında bir oransızlık olduğu için fark ederim. Kullandığınız dil kendine dikkat çeker ve maddi varlığını öne çıkarır, oysa 'Sürücülerin grevde olduğunu bilmiyor musun' gibi cümleler bunu yapmaz (1990:26-27; 2004:18).

Eagleton'ı takip ederek şöyle söyleyebiliriz: "Hangi sokakta oturuyorsunuz?" sorusunun karşılığı 1275 sokak ise, bir yanıyla normal, gündelik dilin içinden konuşuyoruzdur. Oysa "Erguvan ağaçlarının gülümsediği sokakta" cevabı şiirseldir, dolayısıyla edebî/poetik bir cevaptır. Ama hiçbir edebî metin salt poetik bir dilin içinde kendini var etmez. *1275 sokakta oturuyorum* cevabı herhangi bir edebî metnin cümlesi de olabilir.

Edebiyat kavramına bir başka bakış açısı Rus Biçimcileri'nden gelir (1915-1930). Onlar edebiyat incelemelerinin, diğer tür incelemelerden ayrı, kendine özgü bir yönteme dayandırılarak yapılması gerektiği üzerinde dururlar. Oysa 19. yüzyıl edebiyat incelemeleri ve eleştirilerinde eserden çok sanatçı merkezi bir konumdaydı. Sanatı/edebiyatı açıklamak içinse tarihe, sosyolojiye, politikaya yönelinmesi gerekmekteydi. Rus Biçimcileriyse, her şeyden önce edebiyat eserini diğer eserlerden ayıran biçimsel özelliğin, yani yazınsallığın ne olduğu sorusuna cevap aradılar: Yazınsallık -edebîlik- onlara göre alışkanlığın kırılmasıdır; Yani edebî metin, *alışkanlığı (ostaneni)* kırarak kendini var eder (Moran, 1994:161; Eagleton, 2004:19) Berna Moran, Rus Biçimcileri'nin alışkanlığı kırma yaklaşımlarını şöyle açıklar:

> Biz dış dünyaya, nesnelere, davranış ve düşünüş biçimlerine baka baka bunları kanıksarız. Şiir ise kendine özgü dili sayesinde bu kanıksamayı sarsarak, nesneleri, davranışları, düşünceleri ve duyguları taze bir bakışla yeniden görmemizi, yeniden algılamamızı sağlar. Çünkü bu dil alıştığımız kullanmalık (gündelik) dilden farklıdır. (...) Rus Biçimcileri yazınsallığın (edebî olanın) özünü alışkanlığı kırmakta gördükleri için, üzerinde durdukları sorun, metnin bunu nasıl sağladığı sorusudur. Kullanmalık (gündelik) dil bir şeyi bildirmeye, anlatmaya, betimlemeye yarayan bir araçtır ve biz bu dili kullanırken dilin bilincine varmayız. Bu dil şeffaf bir cam gibidir, onu değil, onun aracılığı ile, işaret ettiği şeyleri algılarız. Şair (Edebiyatçı) ise bu dili bozar, büker, kuralları çiğner, altüst eder ve böylece onu alışmadığımız yeni bir düzene sokar. Bu şaşırtıcı başkalık bizi silkeler, uyandırır ve dile getircliği her ne ise, onu yeni bir gözle görmemizi sağlar (1994:161-165).

Rus biçimcilerine göre yazınsallık, alışılmışı kırmak olduğuna göre, bunu mümkün kılan yollar uzun süre değişmeden kalamaz. Çünkü uzun süre içinde bu yollar da alışkanlık yaratır ve bir zaman gelir ki alışkanlığı kırma gücünü yitirirler. O zaman yeni sanat biçimleri, üslûpları bulmak zorunluluğu doğar ve yazarlar, çoğu kez eski biçimi alaylı bir tarzda kullanarak onun dayandığı kuralları, gelenekleri yıkarak yeni biçimlere yol açarlar. Romanın da serüveni böyledir: Cervantes, *Don Kişot* eserinde romans türünü* alaya alarak roman denecek anlatı türünü başlatmıştır. Lukács da Cervantes'in şövalye romanlarının değersizliğine yöneltiği yaratıcı eleştiriye değinerek, romanın insan hayatındaki değersizleşmeyle/sıradanlıkla ilişkisine dikkat çeker (Lucács, 2003,106-107). Roman, *Don Kişot*'tan sonra insan hayatının destan ya da trajediye sığmayan, şiirsel olmayan, sıradan, parıltısız, çirkin ya da saçma yönlerini de içerebilen bir edebi türdür artık. Adorno da romanın başlangıcında *Don Kişot*'taki büyü bozumuna uğramış dünya deneyiminin bulunduğuna işaret eder (Adorno, 2002:40). Rus Biçimcileri için dış dünyayı algılamamız ikinci derece bir sorundur ve yazınsallık, metnin dış dünya ile ilintisinde değil, dilin kurallarının kırılmasıyla, yani düzenlenişiyle ilgili biçimsel sorunlarda yatar. Dış dünya, duygular, düşünceler edebiyatın malzemesidir. Bundan ötürüdür ki, Rus Biçimcileri edebiyatın yalnız biçimsel nitelikleri üzerinde durmuşlardır, çünkü onlara göre yazınsallığı sağlayan yalnızca bunlardır (Jameson, 2002:47-97).

Rus biçimcileri, romanın edebi olma gücünün, hayatı yansıtmasından değil, onun özel bir biçimde düzenlenişinden kaynaklandığını savunmuşlardır. Romanda olay örgüsü gündelik hayatın içinde olduğundan farklı bir şekilde kurgulanabilir: Bir aşk

---

*) Roman sözcüğü halkın konuştuğu Latince'de, klasik Latince'yle değil de yerel konuşma diliyle yazılmış bir metni belirten *romanice*'den türemiştir ve ilk kez ortaçağ şövalye romanslarını adlandırmak için kullanılmıştır. Bu romanslar, edebiyata epik boyutunu yeniden kazandırmışsa da, türün başlangıçdaki dinsel içeriği bir süre sonra yeniden aşırı duygusallığa bırakmış ve romans da başlangıçdaki ahlâki ciddiyetini yitirmiştir. Dünya edebiyatının ilk büyük romanı sayılan *Don Kişot* (1605) eski romansların yapısına bağlı kalır görünmekle birlikte, aynı zamanda bunların bir eleştirisidir: Şövalyelik çağının çoktan bittiğini, sıradanlık çağının başladığını anlatmaktadır (AnaBritannica, cilt 26: 324).

öyküsüyse anlatılmak istenen, önce kahramanlardan birinin diğerini öldürmesi, ardından öykünün başlangıcına, yani ilk tanışma zamanlarına dönülebilir; böylelikle anlatı istenen kurguda gerçekleştirilebilir. Dolayısıyla yazar, reel hayatın içindeki sırayı bozar, altüst eder ve hayattakine uymayan yapay bir cliziye yerleştirir olayları ve böylece alışılmışı kırmış olur. Yazar, kimi zaman öyküdeki zaman dizisine sadık kalabilir, ama yine de zaman düzeni üzerinde oynayacaktır. Bazı olayları özetleyecek, kısaltacak ya da hiç yazmayacaktır (Moran, 1994:167).

Bir edebî yapıt ne yalnızca dildir, ne yalnızca içeriktir, ne yalnızca biçimdir, ne yalnızca bildiridir, ne yalnızca anlamdır, ne de yalnızca bir iletişim aracıdır; bunlardan yalnızca birine indirgenemez. Edebî yapıt bu özelliklerin -ve varsa başka özelliklerin- tümünü kendinde barındıran bir dilsel yapıdır (İnce, 1993:86).

Terry Eagleton Rus Biçimcileri'nin edebîlik tanımlarının eleştirisini yapar. Eagleton'a göre *biçimcilik* aslında dilbilimin, edebiyat çalışmasına uyarlanmasıdır: Söz konusu dilbilim, kişinin gerçekte söyleyebilecekleriyle değil, dilin yapılarıyla ilgilidir. Bu yapıyla ilgilenmeyse biçimsel bir çabadır. Dolayısıyla, edebî içeriklerin analizini bir yana bırakıp, edebî biçimlerin analizine geçilmiştir. Edebiyatın diline özgü olan, onu diğer söylem biçimlerinden ayıran şeyin, gündelik dili çeşitli yollarla deforme edilmesi görüşü Eagleton için bir çeşit 'alay' konusudur; bunu *dilin çarpıtılması, içi dışına çıkartılması* vurgularında görürüz. Ona göre günlük konuşma alışkanlığında algılarımız ve gerçeğe tepkilerimiz körleşir, eskir veya 'Biçimciler'in değişiyle 'otomatikleşir'. Edebiyat, bizi dramatik bir dil farkındalığına iterek bu alışkanlık haline gelmiş tepkileri canlandırır, nesneleri daha çok 'algılanabilir' hale getirir. Eagleton'a göre, edebî söylem gündelik konuşmayı yabancılaştırır, ancak bunu yaparken çelişkili bir biçimde bizi daha dolu ve daha sıcak bir yaşantıya götürür. Dolayısıyla Eagleton, Biçimciler'in, edebî dili belli bir normdan sapma, bir çeşit dilsel şiddet olarak ele alınalarını eleştirerek, edebiyatın her zaman kullandığımız 'gündelik' dilden farklı 'özel' bir dil olması düşüncesine karşı çıkar. Kentli, eğitimli insanların gündelik dili ile

bir köy pazarında kullanılan gündelik dil arasındaki ayrımı hatırlatarak, edebiyatla değişip dönüşen bir dil varsa bunun hangi dil olduğunu sorar. Oxford filozoflarının kullandığı gündelik dil ile Glaswegian liman işçilerinin gündelik dilleri arasındaki farkı hatırlatır. Her iki toplumsal grubun aşk mektupları ve kilise papazı ile yaptıkları konuşmaların farkına dikkatleri çeker. Toplulukların tek, 'normal' bir dil içinde kendilerini var ettikleri görüşü, sadece bir yanılsamadan ibarettir (1990:27-29; 2004:20). Bahtin de her ulusal dilin çok çeşitli katmanlardan oluştuğuna vurgu yaparak, herhangi bir tarihsel varoluşun sahip olduğu bu katmanlaşmanın romanın, dolayısıyla edebiyatın dil yapılarının orkestrasyonunu yaptığını belirtir. Ona göre dillerin ve biçimlerin bu şekilde bileşerek, daha yüksek bir bütünlük oluşturması, geleneksel biçimbilimine yabancıdır; onlar edebî metnin bu orkestrasyonunu es geçerek, senfonik bir temayı piyanoya uyarlarlamaktadır (Bahtin, 2001, 38-39).

Rus Biçimcileri'ne göre edebî dil, bir söylem türü ile bir diğeri arasındaki *ayırıcı* (differential) ilişkilerin bir işlevidir. Yani biz, edebî olanı söyleminden çıkarsarız. Çünkü o gündelik dilin dışında bir anlatıdır. Eagleton bunun böyle olmadığına ilişkin görüşlerini örneklerle açıklar:

> Bir meyhanede yan masada oturan birisinin, 'Berbat karma karışık bir el yazısı' dediğini duysam, bu edebî bir dil midir değil midir? Bu gerçekten edebî bir dildir, çünkü Knut Hamson'un *Açlık* romanından alınmıştır. Ancak ben bunun edebî olduğunu nasıl anlayabilirim? Bana bu cümlenin edebî olduğunu söyleyen bağlamdır; ancak dilin onu başka söylem çeşitlerinden ayıran hiçbir içsel özelliği ya da niteliği yoktur, pekâlâ edebî ustalığına hayranlık duyulmaksızın, herhangi biri tarafından bir yerlerde söylenebilir. Edebiyatı bu anlamda Biçimciler gibi görmek bütün edebiyatı şiir olarak görmek olurdu (1990:30; 2004:23).

Bu bağlamda Eagleton, kent içindeki uyarı levhalarına göndermeler yaparak, her bir uyarının çağrıştırdığı şeylerin yoruma açık olduğunu söyler, "Edebiyat sadece yazının insanlara ne yaptığı ile ilgili değil, aynı zamanda insanların yazıya ne yaptığı ile ilgili ol-

duğu"nu görmemizi ister (1990: 31). Bir metni edebî kılan, bizim o metni okuma stilimizle/yaklaşımımızla/tarzımızla doğru orantılıdır. Biyoloji kitaplarının ve sütçüye ilettiğimiz notların içeriği dolaysız, pratik bir amaca hizmet ediyor olarak kabul edilse de, eğer istenirse edebî olarak okunabilirler. Bu anlamda Eagleton edebiyatın pragmatik olmayan söylem olduğu saptamasının da her zaman doğru olmayabileceğini belirtir, "Japon çiçekcisi olsam, Robert Burns'un şiirini, kırmızı gülün onsekizinci yüzyılda İngiltere'de yetişip yetişmediğini anlamak için okuyabilirdim," der (1990:32; 2004:24). Dolayısıyla edebî metinlerin aynı zamanda bilgilendirici olabileceklerini hatırlatır. Bazı yazılar tarih ve felsefe yapıtı olarak doğup, sonradan edebiyat kapsamına alınmışlardır. Bazılarıysa, edebiyat yapıtı olarak doğup, sonradan yalnızca bilimsel metinlerin içinde değerlendirilirler. Bazı metinler edebî doğar, bazıları edebîlik özelliğini zamanla kazanır, bazılarınaysa bu özellik sonradan mâl edilir. Bu anlamda edebiyat, içsel bir nitelik veya nitelikler kümesi olmaktan çok, insanların yazıyla *ilişki kurma* biçimleri olarak düşünülebilir. 'Edebiyat' kapsamına giren yazılardan, bazı değişmez içsel özelikleri soyutlamak kolay değildir. Aslında bu, bütün oyunların ortak sahip olduğu ayırt edici tek bir özelliğinin olabileceğinin düşünülmesi kadar imkânsızdır. Her türlü metin (yazı) 'şiirsel' olarak okunabilir. Örneğin, bir tren tarifesine trenin kaçta kalkacağını öğrenmek için değil de, modern hayatın hızı ve karmaşıklığı üzerine genel düşünceler geliştirmek için göz atılırsa, o artık edebiyat olarak alımlanmaya başlanmış demektir (1990:33; 2004:25).

Öte yandan, bir metnin edebî olup olmadığının belirlenmesinde değer yargıları büyük ölçüde etkilidir. (Leopardi, 2004:114; Eagleton,1990:35-37; Eagleton, 2004:27-29).

(...) Ortak iç özellikleri paylaşan, kesinlikli ve değişmez değerler taşıyan bir küme yapıt anlamında edebiyat yoktur. Edebiyatı değer verilen yazı olarak kabul ettiğimizde de şu tür bir akıl yürütme yapabiliriz: Zaman geçtikçe değerlerimiz değişmektedir. İnsanlar yapıtı bir yüzyılda felsefe, sonraki yüzyılda ise Edebiyat (ya da tersi) kabul edebildikleri gibi, aynı şekilde hangi yazıyı değerli buldukları

konusunda da fikir değiştirebilirler. (...) Değer geçici bir terimdir. Gelecekte Shakespeare'den hiçbir şey çıkarmayacak bir toplum oluşturmamız mümkündür. Böyle bir durumda Shakespeare günümüzdeki bir duvar yazısından daha değerli olmayabilir. (...) Bizim Homeros'umuz ile Ortaçağ'ın Homeros'u özdeş değildir, aynı şekilde bizim Shakespeare'imiz ile çağdaşlarının Shakespeare'i de farklıdır; demek ki farklı tarih dönemleri kendi amaçlarına uygun 'farklı' birer Homeros ve Shakespeare oluşturmuşlar ve bu metinlerde, aynıları olmasa da değerli veya değersiz gördükleri öğeleri bulmuşlardır. Başka bir deyişle, bütün edebiyat yapıtları o yapıtı okuyan toplumlarca bilinçsiz olarak yeniden yazılırlar, aslında bir yapıtın aynı zamanda bir yeniden yazım olmayan okunuşu yoktur. Bu süreçte her yapıt ve bir döneme özgü değerlendirmesi ancak pek fark edilmeyen belli bir değişime uğrayarak yeni insan gruplarına mâl edilebilir; Edebiyat olarak geçerli kabul ettiğimiz her şeyin bu denli istikrarsız olmasının nedeni budur (Eagleton,1990:35-37; 2004:27-29).

Eagleton *edebiyat nedir?* sorusuna cevap ararken, tıpkı Leopardi gibi değer yargılarının önemine vurgu yapar; bu yargıların kökleri ona göre çok derinlerde yatan inanç yapılarındadır. Dolayısıyla, edebiyatı kuran değer yargılarının tarihsel olarak değişken olduğunu, bunların da ideolojilerden bağımsız olamayacağını bilmemizi/fark etmemizi ister. Çünkü ona göre değer yargıları özel beğenilere değil, bazı toplumsal grupların diğer gruplar üzerine iktidar sağlamak ve uygulamak için kullandıkları varsayımlara karşılık gelmektedir. İngiliz Edebiyatı üzerinden yaptığı okumasındaysa, 18. yüzyılda belli bir toplumsal sınıfın değerleri ve beğenilerini yansıtan yazıların edebiyat olarak değerlendirildiği, buna karşın bir sokak baladı, popüler aşk romanı, hatta bir tiyatro eserinin ise, edebiyat olarak kabul edilmeyişine değinir. Dolayısıyla, edebiyat mertebesine gelmek bir değer yükleme işidir (Leopardi, 2004:114-115; Eagleton, 2004:34-35).

Özkırımlı, edebiyatı salt söz sanatı saymanın, dilin kullanımıyla ve biçimle sınırlamanın yanıltıcı olduğuna vurgu yapar (Özkırımlı, 1981:19). Edebiyat, içinde bulunulan yaşamın/yüzyılın/tarihin içinden çıkar: Bir ucu mevcut değerlere eklemlenir edebîlik vasfını oradan alır; diğer ucuysa mevcut değerlere kar-

şı çıkışın içinde kendini var eder. 20. yüzyılda Marchel Duchamp'la birlikte özellikle 1950'lerclen sonra herhangi bir şeyin (pisuar) sanat eseri olabileceği görüşü, sanatın diğer dallarına özellikle de edebiyatta izdüşümünü bulur: Her yazının edebiyat sayılabileceği tezidir bu (Aytaç, 2003:31). Dadaizm, resimde bir dönüm noktasıysa, post-yapısalcı dil kuramı da metinlerin okunması, değerlendirilmesi ve adlandırmaları konusunda dönüm noktasıdır.

Post-yapısalcı analiz, edebî olan-olmayan ayrımını radikal bir şekilde ortadan kaldırır. Teorik metinler de onlara göre edebî olarak okunabilir. Postmodern yaklaşımın içinde post-yapısalcı analiz, edebiyat kavramını sorunsallaştırmaktadır. Bu kavrayışta edebî olan olmayan ayrımı sentetik bir ayrımdır. Metni tüketen okurdur ve okur bir metni hangi niyetle tüketiyorsa o bağlamda değerlendirilecektir. Post-yapısalcı yaklaşıma karşı çıkanların başındaysa Zizek gelir. Zizek, post-yapısalcılığın bir metnin her zaman kendi yorumu tarafından çerçevelendiği iddiasına karşıt olarak şunları söyler:

> Bir yorum unsuru, dolaysız anlamayla arasında bir mesafe unsuru içermeyen saf bir edebî nesne yoktur. Post-yapısalcılıkta nesne-metin ile onun dışsal yorumlayıcı okuması arasındaki klasik karşılığın yerini, her zaman zaten kendi kendinin okuması olan (yani kendisiyle arasına mesafe koyan) sonsuz bir edebî metnin sürekliliği alır. İşte bu yüzden kusursuz post-yapısalcı işlem, salt edebî metinlerde kendi işleyişlerine ilişkin bir teori içeren önermeler aramanın da ötesine geçerek, teorik metinlerin kendilerini edebiyat olarak okur; daha doğrusu, bu metinlerin doğruluk iddiasını paranteze alarak 'doğruluk etkisi'ni üreten metinsel mekanizmaları açığa çıkarır (Zizek, 2004:167).

Gelinen durumda *edebiyat nedir?* sorusunun kendisi sorunsallaştırılmıştır. Postmodern bakış açısında ve postyapısalcı analiz perspektifinde, yazardan çok okura önem verilmektedir: Metni belirleyen okurdur. Dolayısıyla bir metnin edebî olup olmadığının kararını da okur verecektir. Dahası böyle bir kararın verilip verilmemesinin artık bir önemi (sanki) kalmamıştır.

EDEBİYAT-OKUR İLİŞKİSİ: KAÇ TÜR OKUMADAN SÖZ EDİLEBİLİR?

"Kitaplığınızda okumadığınız bir kitap bulunur. Bir gün, onu yine de okumuş olduğunuzu fark edersiniz. Üç seçenek vardır: Sihir, onu sindirme yoluyla okumuşsunuzdur; ikincisi, ev değiştirmiş ve kitabı vahşice açmışsınızdır; üçüncüsü ise, zaman içinde o kitabın kökenini oluşturan pek çok başka kitap okumuşsunuzdur. Dolayısıyla ne olduğunu zaten bilirsiniz."

(U. Eco)

Her okur için şu ya da bu kitabı niçin okuduğunun cevabı farklıdır. Bir kitabın niçin okunduğunun cevabını vermek, tıpkı neden oyun oynadığımızın kesin, net bir cevabını veremeyişimizde olduğu gibi zordur. Okuma, diğer insanî eylemler gibi karmaşık ilişkilerin, duyarlıkların, sorumlulukların, merakların, iktidar ilişkilerinin yer aldığı bir alandır. Okuma aynı zamanda kişiye özeldir, dolayısıyla mahremdir. Her metin, her okura, her okuyuşta farklı şeyler söyler. Okurun varlığı edebiyatı var eden şeydir. Eagleton şöyle der:

> Nadiren farkında olsak da her zaman metnin anlamı hakkında hipotezler kurmakla uğraşırız. Okur, örtük bağlantılar kurar, boşlukları doldurur, çıkarımlar yapar, önsezilerini sınar; bütün bunları yapmak, genelde dünya ve özelde edebî uzlaşımlar hakkında zımnî bir bilgiye sahip olmak demektir. Aslında metnin kendisi bir dil parçasından anlam inşâ etmesi için okura sunulan bir davetiyeden, bir dizi 'ipucu'ndan başka bir şey değildir (Eagleton, 2004:103).

Edebî metinler, başka hayatlarla/hikâyelerle karşılaşma alanıdır. Kendi hayatımızda sorunsallaştırdığımız şeylerin, başkaları için de sorun olduğunu hatırlatır; hayatımızda hiç tanık olamayacağımız mekân ve zamanlara girip çıkma şansını verir. Zihnimizin hiç de farkında olmadığımız taraflarını kendimize açar; hayatın içindeki kimliklerimizden sıyrılıp, hikâyelerin içinde dolanıp durma şansı yaratır. Çok durağan bir hayatın içinde yaşarken, birdenbire renkli kişiliklerin arasında buluveririz kendimizi. Her metin bu anlamda çoğaltır, farkında olunsun ya da olunmasın de-

ğiştirip dönüştürür; her okunan roman, şiir, ya da öyküden sonra artık biz başka biriyizdir. Her kitabın ayrı bir okuma serüveni vardır, tıpkı yazma serüveninde olduğu gibi. Bir kitabı okumuş olmanın yarattığı haz, başka hiçbir eylemden elde edilemeyecek deneyimdir. Söze dökülemeyecek türden bir doyumdur bu. Bachelard bu durumu şöyle açıklar:

> Kendini okumanın mutluluğuna vermiş olan bizler yalnızca hoşumuza giden şeyleri büyük bir heyecanla karışık küçük bir gururla okuruz; yeniden ve yeniden. Gururun genellikle her yanımızı saran bir duygu halinde gelişerek ruhsal yaşam üstüne bütünüyle ağırlığını koymasına karşın, bir imgenin sunduğu mutluluğun kabullenilmesiyle doğan o küçük gurur saklı, gizli kalır. O gurur bizim içimizde, basit okurların içindedir ve bizim için, yalnızca bizim için vardır. Odamızın sınırları dışına taşmayan bir gururdur. (...) Ne olursa olsun sevdiği bir yapıtı okuyan bir okur, sevdiği sayfaların kendisini ilgilendirdiğini, kendisi için yazıldığını bilir (Bachelard, 1996:17).

Sartre da yazma ve okuma ilişkisini şöyle açıklar:

> Yazmak için herkesin bir nedeni vardır. Kimi için sanat bir kaçış, kimi içinse bir ele geçirme yolu. Doğaya egemen olmaya çalışan insanoğlu varlığı ortaya çıkarmakta ama onun yaratıcısı olmadığının bilincindedir. Bizim tanıklığımızla dünya varlığını korumakta. Kafamızı çevirdiğimizde görünüm tanıksız kalıp, karanlığa bürünecektir. Anlı yalnız karanlığa gömülecektir. Hiçleşmeyecektir. Hiçleşip gidecek olan bizleriz. Toprak, yeni bir bilinç gelip de kendini uyandırana dek baygın uykusuna devam edecektir. İnsanoğlu gizleri ortaya çıkaran bir varlık olarak bulup, ortaya çıkardığı şeye oranla daha önemsiz kaldığını bilir. İşte sanatsal yaratışların belli başlı dürtülerinden biri hiç kuşkusuz, dünyaya oranla daha önemli olduğumuzu duyma gereksinimidir. Yazınsal nesneyi ortaya çıkarabilmek için okuma edimi gereklidir. Okuma varsa yazınsal nesne de vardır. Sanat (edebiyat) ancak başkası için ve onun aracılığıyla vardır -tıpkı doğanın bizim varlığımızla var olması gibi- Her yazınsal yapıt bir çağrıdır. Sanat yapıtı bir çağrı olduğu için değerlidir (Sartre, 1982:40-41).

İnsan, edebiyat vasıtasıyla kendisiyle bir başka iletişime/ilişkiye geçer. "Zihne, bilince yönelik anlamsal ve imgesel düzlemde

gerçekleştirilen bir iletişimdir bu. Kullandığı araç yazılı dildir; iletişim kanalları ise şiir, roman, öykü gibi türlerdir. Dolayısıyla yazınsal iletişimin gerçekleşebilmesi için alıcının (okur) verici (yazar) tarafından kullanılan ve ileti taşıyan işaretleri tanıması gerekir" (Oktay, 1982:10). Edebiyat bir yanıyla insanın kendisiyle iletişimini sağlarken, diğer yandan başkalarıyla başka düzlemlerde iletişimin aracısı olur. Bir başkasıyla aynı kitabı okumuş olmanın sevincini nasıl açıklayabiliriz? Okunmuş kitaplar dolayımıyla kurulan ortak alanların, paylaşımların değerini kim yadsıyabilir? Bu yüzden, hangi kültür ve ülkede yaşanırsa yaşansın belli yazar ve kitapları okumuş olan insanların birbirleriyle salt bu yüzden iletişim kurabileceklerini biliriz. Farklı ülkelerden iki insanın, salt Geoffrey Chaucer okumuş oldukları için, iletişim çabasına girebileceklerini tahmin edebiliriz.

> Troya savaşı ile Troya söylencelerini bilmeyen, üstelik şiir de sevmeyen biri için Ilyada balta girmemiş bir ormandır; hiçbir yana ilerleyemez. Öyleyse: Edebî iletişim (yazar yazınsal iletişim demekteclir) edebiyatla ilgilenenler arasında mümkündür. Yazar, kendisine benzeyen biriyle iletişim kurabileceğini önceden bilir (Bataille, 1997:10).

Okur önündeki metni alımlarken hem metnin belirtilen içerik düzeylerini, hem de metnin toplumsal, tarihsel, kültürel düzeyle ilişkisini çözümlemek zorundadır. Okurun metinle ilişkisinin gelişebilmesi bu ilişkileri kurma becerisiyle orantılıdır. Edebiyat okur için, okunmak için vardır.

Okuma kavramı Roland Barthes'la farklı bir boyut kazanır. Barthes *Yazının Sıfır Derecesi*'nde edebîyatın, dolayısıyla da romanın, giderek etkinliğini yitireceğini ifade eden bir kuramsal yaklaşım ortaya koyar. Kendini edebiyatçı olarak kabul etmeyen Barthes, metinler için yeni bir okuma biçimi önerir: Ona göre her şey bir metindir ve okumayı gerektirir. Örneğin moda bir anlatıdır, çünkü kadınlara ait olan giysileri oluşturan öğeler, gösterenlerdir. Günümüzde bu anlamda, sinemanın, resmin, kişilerin, hayatın ve her şeyin okunmasından söz ediyoruz. (akt. Huisman, 2000:175-179). Her gösteren bir şeye (şeylere) işaret ettiğine gö-

re giysiler/moda ve bütün gösterenler anlamlandırma alanının içinde yer alır. Punk, bir dünya görüşünü simgeler, bu giyim tarzıyla karşılaşıldığında geleneksel bir insan tipinin dışında bir karakterle karşı karşıya olunduğu anlaşılır.

Barthes'a göre mutluluk sözle anlatılamaz, o halde okumanın verdiği zevk, ifade edilebilir olanla, edilemez olan arasındaki sınırdadır (Barthes, 2003:18). Michel Tournier de *Veda Yemeği* kitabının *Resmin Efendisi* başlıklı öyküsünde çocukluk arkadaşı Pierre'den söz eder. Pierre bilgisayar eğitimi gördükten sonra bir bilgisayar firmasında önemli işler yapmaktadır. Bir gün aniden çıkıp gelir. Tournier'in bütün kitaplarını okumuştur; onları bilgisayara yükleyerek dünyanın her yerinde okunabilecek hale getirmeyi teklif eder. Tournier'e kitaplarının İncil gibi, Kuran gibi yaygın bir okur kitlesine ulaşacağını düşündürür; dolayısıyla arkadaşının projesi onu büyüler (Tournier, 2002:195). Aralarında geçen diyalog şöyledir:

> Pierre: Ben bir iletişim adamıyım, sen ise bir yaratı adamısın. İletişim, ancak iletttiği mesajlarla geçerli sayılır. Sensiz ben bir hiç olurdum.
>
> Tournier: O kadar alçakgönüllü olma. Yaratım parıltıdan vazgeçemez. Şöhrette de servette de gözün yok benim. Ama okunmaya ihtiyacım var. Besteleri çalınmayan bir müzisyenin, oyunları sahnelenmeyen bir oyun yazarının halini düşünebiliyor musunuz? (2002:196).

Edebiyat incelemelerinde okuru hesaba katma ilkesi oldukça yenidir. Okuma eyleminde, deneyimin bireysel ve toplumsal olarak belirleyici etkisi vardır. Kişi, okuduğu edebiyat eserinde öncelikle kendi deneyim ve donanımına aşinâ şeyleri fark eder, olsa olsa bunlarla bağ kurabileceği bir adım ilerisini görebilir. Kendisine tamamıyla yabancı bir dünya sergileyen, tamamıyla yabancı bir dünyanın kapılarını açan bir eserden tat alması için az da olsa kimi âşinalıklar gerekir. Bu bağlamda *deneyim ve beklenti ufku* kavramı *alımlama estetiği* kavramı çerçevesinde ele alınır. Mannheim'ın önerdiği terimi Jauss şöyle tanımlar:

> Bir edebiyat eseri, yeni yayınlanmış da olsa bir bilişim boşluğunda kesin bir yenilik olarak ortaya çıkmaz, okuyucularını uyarmalar-

la,' açık ve gizli işaretlerle, bildik belirtilerle veya örtük (*implizit*) göndermelerle, alımlamanın belli bir tarzı için hazırlar. Daha önce okunmuş şeyleri hatırlatır, okuyucuyu belli bir ruh haline sokar ve daha başlangıcıyla, 'orta ve son' için öyle beklentiler yaratır ki bunlar eser boyunca, türün veya metin tarzının belli oyun kurallarına göre ayakta tutulur veya değiştirilir, başka yana çekilir ya da ironik olarak çözülebilir... Ufuk belirlemesinin devamı, süreci ve ufuk değiştirme süreci de aynı şekilde her bir metnin tür oluşturan metin dizisiyle ilişkisini belirler. Yeni metin, okuyucuda (dinleyicide) daha önceki metinlerden tanıdığı beklenti ve oyun kuralları ufkunu uyandırır ki bunlar sonradan karıştırılır, düzeltilir, değiştirilir ya da sadece kopyalanır. Çeşitleme ve düzelti, oyun alanını belirler, değiştirme ve kopyalama ise tür yapısının sınırlarını (Jauss, 1970: 175'den akt. Aytaç, 2003:149-150).

Hiçbir edebî metin, yarar elde etmek için okunmaz. Yarar estetik alanın dışladığı bir kavramdır, çünkü eserle kurulan ilişki yarar ilişkisi değildir. Estetik tutumda dikkat, sadece eserin kendine yöneliktir ve eser sadece keyif için okunur. Estetik tutumla okunan bir eser iyiyse, bizde uyandıracağı etkiye de *estetik yaşantı* denmektedir. Burada estetik olan ile olmayan ayrımı ortaya çıkar. İnsanın güzel olarak kabul ettiği şey estetikse eğer, bir edebî metin bize güzel geliyor, onu okumaktan zevk alıyorsak, burada estetik bir ilişki söz konusudur.

Alımlama estetiği ya da kuramı 1960'ların sonundan bu yana edebiyat eserlerinin anlamı ve yorumuyla ilgili olarak okurun işlevini inceleyen çeşitli kuramlara verilen genel bir addır. *Duygusal Etki Kuramı* sanatın işlevinin zevk, heyecan ve estetik yaşantı gibi psikolojik etkileri üzerinde dururken, *Alımlama Kuramı* sanatın tanımından çok, anlam sorununa eğilir. Esere anlamı yazar mı, eserdeki sözcükler mi, yoksa okur mu verir gibi soruların peşinden gider (Moran, 1994:219).

Post-yapısalcı yaklaşımla Eagleton'ın *Marxist Edebiyat Kuramı*, bu temelde edebiyat-okur ilişkisiyle ilgilenir. Yani, okuru edilgen bir konumdan etken bir konuma taşırlar: Metni okuyan okurdur; dolayısıyla metnin ne söylediğini yazar değil, okur ortaya çıkarmaktadır. Bu yaklaşımda bağlam ön planda tutulur. Her birey o

güne kadarki bütün okumaları (metinler arası ilişki) bağlamında anlamı ortaya çıkartır. Dolayısıyla, hiçbir anlam, metnin içinde hazır bir şekilde bulunmaz.

Alımlama Estetiği'ne göre anlam, sanıldığı gibi, metinde oluşmuş ve bütünleşmiş bir şekilde bulunmaz, okur tarafından süreç içinde ortaya çıkartılır. Yazınsal eylemin bu anlamda iki kutbu vardır: yazarın yarattığı ile okurun anlamlandırdığı metin. Bunun birincisine artistik, ikincisine estetik uç denmektedir ve bu iki uç olmadan yapıt meydana gelmiş sayılmaz. Başka bir deyişle, yapıta bir nesne olarak değil, bir olay gibi bakılmaktadır. Metinle okur arasındaki alışverişten doğan bir olaydır bu (1994:221).

Metinle okur arasındaki ilişki nasıl kurulur? *Alımlama estetiği*'ne göre yazar, metinde her şeyi söyleyemez ve ister istemez birtakım yerleri boş bırakır. Yazarın bıraktığı bu boş alanları okur doldurmaktadır. Kimi boşlukların doldurulması somut şeylerdir. Yazarın tasvir ettiği haliyle hayal edilir. Bu öylesine bir hayaldir ki, perdelerin desenlerine kadar zihin görüntüleri tamamlayabilir. Oysa bazı boşluklar soyut düzlemde gerçekleşir. Yazar kimi zaman, alışık olunan gerçeklikleri sarsan metinlerle karşılaştırır okuru. Bu gerçeklik ideolojik olabilir, psikolojik olabilir. Bu bağlamda okur, metinle ilişkiye girebilmek ve boşlukları doldurmak için zorlanabilir. Bu zorlanmanın kendisi estetik zevk sağlamanın kökenini oluşturur (1994:222-223). Edebiyat metni hazır bir metin değildir; anlam okurun metinle kurduğu bu ilişki düzlemlerinden doğar. Eagleton'a göre:

> Okudukça varsayımlarımızı bırakır, inançlarımızı yeniden gözden geçirir, gittikçe daha karmaşıklaşan çıkarımlar, sezgiler geliştiririz; her cümle, bir sonraki tarafından doğrulanan, meydan okunan ya da baltalanan bir ufuk açar. Aynı anda hem geriye hem de ileriye doğru, hem hatırlayarak hem de öngörülerde bulunarak, hatta belki de metnin bizim yorumumuzun dikkate almadığı diğer olası yorumlarının farkına vararak okuruz. Üstelik bütün bu karmaşık faaliyet aynı anda birkaç düzeyde sürdürülür, çünkü metnin 'öne çıkardıkları', 'geriye ittikleri', farklı anlatısal bakış açıları, muhtelif anlam katmanları vardır; bunlar arasında sürekli dolanırız (2004: 104).

Edebiyat eserinin sahip olduğu kocllar ile bizim onları yorumlamak için başvurduğumuz kodlar arasında her zaman bir uyuşma beklenemez. Zaten böyle olsaydı okumanın büyüsü kalmazdı. Eaglcton şöyle der:"Eser bizim ona getirdiğimiz zımnî inançları sorgular ve clönüştürür, rutin algılama alışkanlıklarımızın geçersizliğini gösterir. Değerli edebiyat eseri, verili algılamalarımızı pekiştirmek yerine, normatif görme biçimlerini çiğneyerek ya da ihlâl ederek bize yeni anlama kodları öğretir" (2004:106). Gerçek okur, aynı zamanda kitabı yeniden yazma heyecan ve enerjisi olanclır: Kitapla oynayabilme cesaretini toplamış, oyunun kurallarını bir şekilde öğreniniş kişidir o.

KLÂSİKLERİ OKUMAK

Genel tarihi içincle edebiyatı bir sınıflandırma biçimi 'klâsiklik ise eğer, diğer bir sınıflandırma biçimi 'kanoniklik'tir.* Her kültürün kendi içinde ve aynı zamanda genel edebiyat dünyasına mâl olmuş, klâsikleşmiş/kanonik eserleri vardır. Edebiyatla bir ilişki kurulacaksa eğer, öncelikle klâsiklerden başlanması öngörülür. Klâsik eserlerin okunması edebiyata girişin, gerçek bir okur olabilmenin ön şartı gibidir. Calvino okur olarak kendini var eden kişilerin, klâsik edebî eserleri okumamış olmaktan duydukları utancı hatırlatır. Onlar "okumadım" yerine, "yeniden okuyorum" demeyi tercih ederler. Calvino yazısının bir bölümünde şöyle der: "Herodotos'un tümünü ve Thukydides'in tüm kitaplarını okumuş biri varsa parmak kaldırsın!" (akt. Üster, 2001).

Calvino klasik eserler ve okur ilişkisini yorumlarken, büyük bir yapıtın yetişkinlik çağında okumanın daha çok (olağanüstü) keyif verici olduğunu söyler. Dolayısıyla, bir metnin genç yaşlar-

*) Kanon 'olmazsa olmaz' diye bilinen yapıtlardır. Bir kanon aynı zamanda klâsik de olabilir. Fakat her klâsiğin kanon olması gerekmez. Örneğin, Shakespeare'in *IV. Richard*'ı bir klâsiktir ama kanon değildir. Oysa *Hamlet* bir kanon ve klâsiktir (Kahraman, 2004:404). Bakhtin'e göre de kanonlaşma her edebi biçimin kendi, tür yapısını katılaştırma ve mevcut normları değişime direnen bir model haline getirme eğilimidir. Kanonlaşma, *heteroglosia*'yı bulanıklaştıran, yani naif, tek-sesli bir okumayı kolaylaştıran, mümkün kılan süreçtir. Kanonlaşmaya dahil edilmek istenmesine rağmen roman, heteroglot yapısı itibariyle hiçbir kanona sahip değildir (Bahtin, 2001:168).

da okunması ile olgun yaşlarda okunması arasındaki farka vurgu yapar. Ona göre olgunluk çağında birçok ayrıntı, düzey ve anlamın daha çok farkına varılır.

> Klâsikler, öyle kitaplardır ki, onları okumuş ve sevmiş olanlar için alabildiğine değerli bir deneyim oluştururlar; ama, en çok tadını çıkaracakları duruma geldiklerinde okuma fırsatını saklı tutanlar için de aynı ölçüde zengin bir deneyim olarak beklerler. Gençliğimizdeki okumalar, sabırsız olduğumuz, kafamızı toparlayamadığımız, nasıl okunacağını iyi bilmediğimiz ya da hayat deneyiminden yoksun bulunduğumuz için pek bir değer taşımasa da, örnekler, üstesinden gelme yolları, karşılaştırma olanakları, değer basamakları ve güzellik ölçütleri sağlayarak ilerideki deneyimlerimize biçim vermesi açısından geliştirici de olabilir; gençken okuduğumuz kitapla ilgili pek az şey hatırlasak ya da hiçbir şey anımsamasak bile, içimizde işleyeduran şeylerdir bütün bunlar. Aynı kitabı, olgunluk çağında yeniden okuduğumuz zaman, işte o zaman, nereden geldiklerini unutmuş olmamıza karşın artık iç düzeneklerimizin bir bölümünü oluşturan bu değişmez değerleri yeniden keşfederiz. Kendisi unutulabilse de, içimizde tohumunu bırakan yapıtın kendine özgü bir gücü vardır. Dolayısıyla klâşikler imgelemimize unutulmaz bir biçimde yerleşerek, hem de belleğimizin kıvrımları arasına bireysel ya da ortaklaşa bilinçdışı kılığında gizlenerek, belirli bir etki yaratan kitaplardır (akt. Üster, 2001).

Calvinoya göre, insanlar, ilkgençlik yıllarında okumuş olsalar da klâsikleri yeniden keşfetmeye zaman ayırmalıdırlar; çünkü klâsik kitaplar okurlarına söyleyeceklerinin tümünü hiçbir zaman tüketmezler. Klâsikleri kimi zaman üzerlerinde çok konuşulmuş olmasının getirdiği aşinalık nedeniyle - kulaktan dolma bilgilerle- bildiğimizi sanırız, oysa gerçekten okuduğumuzda çok yeni karşılaşmalar yaşarız (Üster, 2001). Öte yandan, klâsikleri okumak, hatta Calvino'nun önerdiği gibi olgun yaşlarda yeniden okumak ne kadar mümkün? Onca yeni kitap yayınlanırken bunu nasıl gerçekleştireceğiz? Günümüzün çığ gibi büyüyen olayları karşısında onca bunalmışken, klâsikleri okuyacak zamanı ve kafa dinçliğini nereden bulabiliriz? Bu ve benzeri soruları Calvino da sorar ve şöyle cevaplar:

Günümüz dünyası sıradan ve sıkıcı olabilir, ama geriye ya da ileriye bakacağımız zaman kendimizi içine yerleştirmek zorunda olduğumuz bağlam her zaman günümüz dünyasıdır. Klâsikleri okuyabilmeniz için, onları 'nerede durarak' okuduğunuzu bilmeniz gerekir; yoksa hem okur, hem de kitap zaman dışı bir bulutun içinde yitip gider. Dolayısıyla klâsikleri okumaktan en büyük 'hasadı kaldıracak' kişinin, klâsikleri okumak ile uygun ölçülerde çağdaşları okumayı ustaca birlikte sürdürebilen kişi olduğunu söyleyebiliriz. Ve bu, ille de, soğukkanlı bir iç dinginliğini gerektirmez; tedirgin bir sabırsızlığın, öfkeli bir hoşnutsuzluğun ürünü de olabilir (2001).

Tahsin Yücel klâsikleri yeniden okumak üzerine düşüncelerini kendi deneyimi üzerinden aktarır. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* romanını hayatı boyunca kerelerce okuduğunu belirten Yücel, kimi yapıtların bir okuyuşta tükendiğini, kimi yapıtlarınsa kolay kolay tükenmediği için hayatımızın çeşitli evrelerinde tekrar okuma isteği yaratabildiklerine işaret eder. Gerçeklik duygusu veren kahramanları hayatı boyunca hissetmenin hazzını anlatır (Yücel, 1995:119-120).

Günümüz edebiyatının içine girmek, çağdaş yazarlarla iletişim kurabilmenin koşulu klâsik yaratıları ihmal etmemiş olmayı gerektirir. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sını okumamış bir avukat, mesleğini eksik yapıyor diyebiliriz. Hayatı her zaman bire bir yaşantılayarak öğrenmiyoruz. Okuduğumuz her roman, yaşadığımız hayata ek olarak başka yaşanmışlıkların tanığı kılarak zenginleşmemizi, çoğalmamızı sağlıyor. Ancak hiçbir gerçek okur, bu sonuca varmak için okur olmayı seçmiyor. Okumak da tıpkı oyun oynamayı seçmek gibi 'sebepsiz' bir hazzın, anlatılamaz olanın içinde var ediyor kendini.

> Romanın önemi, başkasının kaderini belki de öğretici bir biçimde bize sunmasında değildir, O içimizi ısıtır; kendi kaderimizden asla sağlayamayacağımız, bir yabancının kaderini tüketmiş olan alevin verdiği sıcaklıkla. Okuru romana çeken, ürpertilerle dolu hayatını okuduğu bir ölümle ısıtma umududur (Benjamin'den akt. Gürbilek, 1995:23).

Her kitap ve her okuma, hayatımızda bir şeylerin değişmesine sebep olur. Bu süreç her zaman hissedilerek yaşanmaz, kendili-

ğinden bir süreçtir bu. Ömür boyu okuduklarımızın listesini yapamayacağımız gibi, her kitabın ne anlattığını ve bize kattıklarını da hatırlamayız, ama her okuma bizi biz yapan sürecin önemli öğelerinden biridir. Sokakta yürürken hiç tanımadığımız birisine neden selâm verdiğimizi, meslek seçerken şu ya da bu olmayı tercih edişimizdeki güdülenimin ne olduğunu, şu ya da bu kişilerle arkadaş olmayı seçmedeki sebeplerimizi, kısaca hayatı yaşama tarzımızın bir yerlerinde okunmuş bütün metinlerin kimi izlerinin olduğunu hatırlamak gerekiyor.

> Okuduğumuzu değil, okuyuşumuzu hatırlarız. Rousseau'nun annesinden kalan romanları 1719 yazında okuyup bitirmiştir. Rousseau şöyle hatırlar bu serüveni: "Eşya üzerinde henüz hiçbir fikir edinmeden bütün duyguları tanıyordum. Hiçbir şey anlamamış fakat her şeyi duymuştum." Evet, büyüklerin dünyasının kıyısında bir çocuk, bir yandaş dış dünyanın seslerini dinler ve anlamlandırmaya çalışırken, okuduklarının etkisi altındadır bundan böyle. Okumanın başımıza açtığı iştir bu ve bundan sonrasında artık bir kıskaç gibi elinde tutacaktır bizi, hafızayla iç içe geçmiş imgelem. Her şeyi anlamadan duymuş bir çocuk olarak, ne olduğunu hatırlamadığınız kitapların, okunuşlarına ilişkin bellekte kalan izlerin peşinde, kim bilir nerede kurulmuş ve anlatılmış sahnenin arayışındasınızdır artık. Eşya üzerinde olmayan fikrinizle, yaşamı bile eşyadan kurtulmuş olarak, bir duygu olarak hatırlarsınız artık. Yaşanmakta olan şu an bile şimdiden hafızanızın derinlerine itilmiştir ve üzerinizde kalan bir duygunun iziyle yol almaktasınızdır (Köksal, 2003:20).

Hafızalarımızdan silinmiş olsa da okuduğumuz kitapların bütün kahramanları bir şekilde zihnimizin bir yerlerinde gizlenmişlerdir. Adlarını hatırlamasak dahî onlar bizim kişisel hikâyemize çoktan dahil olmuşlardır artık.

OYUN OLARAK EDEBİYAT

Yirminci yüzyıl başlarına kadar okur, kendi dünyasının fiziksel koşullarına benzer bir dünyanın içinden kişilerin somut öyküsünü romanlarda/edebî metinlerde okurdu. Kendisine yabancı

gelen, anlamakta zorlandığı yanlar bulunsa da, genel olarak rahatlıkla izleyebileceği öykülerdi bunlar. Yazar dış dünyayla örtüşen nesnel bir gerçeklik içinden anlatısını kurmaktaydı. Öyküler dün-bugün-yarın zaman dizinselliğine uygun biçimde anlatılmaktaydı. Goethe *Wilhelm Meister* romanının başında okuruna, "Birkaç yılı atlayacağım," der; aynı şekilde Henry Fielding *Tom Jones*'ta, zamanı olduğu gibi yansıtamadığı için okurundan neredeyse özür dilemektedir (Ecevit, 2004:34). Yazar, metinlerini okurun gerçeklik algısını sarsmayacak şekilde kurmaktadır. Okur için önemli olansa, hikâyenin içeriğidir: Anlatılar sebep-sonuç ilişkisine tümüyle sadık, başı-sonu belli kapalı bir yapı içinde aktarılmaktaydı. Dolayısıyla okur, roman kişileriyle yabancısı olmadığı bir dünyayı paylaşır, kimi kahramanlarlaysa kendisini özdeşleştirirdi. Okur, her şeyi bilen güçlü bir anlatıcının -yazarın- kendisine gerçeği/doğruyu/hayatın anlamını gösterdiğinden emin olarak huzurlu bir okur olma dönemi geçirirdi (2004:34). Edebiyat bir yanıyla hikâyelerin 'gerçekçi' olma/gerçekleşemeyecek bir hikâyeyi anlatma zemini olamazdı.

20. yüzyıl sonrası roman estetiği dış dünyayı doğrudan yansıtmamaya başlar. Dış dünyanın gerçek parçacıklarıyla iç dünyayı birbirine harmanlayan yeni bir anlatı tarzıdır bu (2004:36) Dolayısıyla 20. yüzyılın başlarında edebî metin anlatılarında kırılmalar başlar: Anlatıcıların/yazarların öncelikle zaman kavramıyla oynadıkları görülür. Bu yazarların başında Kafka'yı görürüz.

> Kafka'nın yapıtları, romanın yaptığını yapmaya yanaşmaz; başka bir değişle, bireylerin o paylaşılan dünyaya nasıl başkaldırdıklarını keşfetmeye kalkışmaz. Kafka'da, dış dünyanın gerçekleriyle değil, kendi içinde geçerliliği olan bir dünyayla karşılaşırız. Gerçekle uyum sağlamak, bütünleşmek yerine, kendine özgü bir gerçeklik yaratır. Bu kendine özgü gerçeklikte zamana yer yoktur. Böylece, romanın bildik yapısı ve dokusu dağılır, Kafka'nın ondan aldıkları kalır geriye. (...) Kafka'nın dış dünyaya ve bilinen zamana edilgin meydan okuyuşu, okuyanda giderek hiç de edilgin olmayan bir duyarlılık, dahası katlanılmaz gerçek yaşam karşısında bir başkaldırı, nefret uyandırır. Kafka'nın yazdıklarını okuduktan sonra, artık bir dünya daha vardır: Kafka'ya özgü bir dünya, *Kafkaesque* (Üster, 2004:4).

Nükhet Esen roman sanatında tarihin kullanımındaki farklara dikkatleri çeker. Zaman, 'tarihsellik' oyun alanına çekilmiştir: Büyük tarihi kahramanlar yerini sıradan kahramanlara bırakır, çoğu da fiktif karakterlerdir. Postmodern kavramının gündeme gelişiyle, tarih bir oyun gibi kullanılmaya başlanır. Dolayısıyla postmodern romanda kurmaca-gerçek ayrımı flulaşır, hatta bu ayrım ortadan kalkar (Esen, 2006: TRT2). Esen, 2005 yılında İstanbul'da gerçekleştirilen Bianel'deki bir işten söz eder. Bu çalışma Atatürk'ün Yahudi bir kadınla aşk yaşadığına ilişkindir. Bu aşkın kanıtı olarak da mektuplar ve kimi evraklar bulunmaktadır. Oysa böyle bir gerçeklik yoktur. Ancak hemen herkes tarihî kişiliklerde gerçeklik aramaktadır. Bu çalışma/iş'de bu kavrayışı yani tarihle kurduğumuz 'gerçeklik' ilişkisini yıkma çabasıdır. Postmodern edebî metinlerde de tarihin kimi öğeleri kullanıyor olsa da anakronizmalar kurar: Yani 17. yüzyıldan birisiyle günümüzden bir karakter sohbet edebilir. Dolayısıyla, edebi metinler bir kurmaca özgürlüğü içinden kendilerini var eder. Edebî metinler bu anlamda belge değildir 1850'lerin İstanbul'unu elektrikle donatabilir. Resim sanatı gerçeklikle bağını edebiyattan çok önceleri kopardı. Şimdi ise edebî metinler bu süreci yaşıyor. Günümüzde edebiyatı doğrular ve yanlışlar üzerinden değerlendirmiyoruz. Edebiyat, edebiyat olarak var hayatımızda (Esen, 2006:TRT2).

20. yüzyıl edebiyatının amacı, bilgilendirmek, yol göstermek, siyasal ya da düşünsel düzlemde bilinç oluşturmak değildir artık. Edebiyat, sanat düzleminde kurguyla/teknikle/yapıyla oynanan bir oyuna dönüşür. Böylelikle edebiyatın insanı/toplumu eğitme yolunda doğrudan bir araç olarak gören geleneksel bakıştan kopuş başlamıştır (Ecevit, 2004:38). Bu, modernist gelenekten kopuşudur. Rönesans'la birlikte ortaya çıkan, tam olarak 18. yüzyıldaki bilimsel/düşünsel gelişmelerle ivme kazanan, birey ve aklının merkeze alındığı dönem olarak modernite, rasyonalist bilincin dorukta yaşandığı bir zaman kesiti; toplumsal/ekonomik/siyasal içerikli gelişmelere damgasını vurmuş bir dönemdir. Akıl ve bilim; kendi dışındaki bütün eğilimleri, hayat deneyimlerini/görüşlerini dışlayarak kendi ilkelerini, öğretilerini ortaya koymuştu. Batı düşünce tarihinin doruğu olarak da görebileceğimiz mo-

dernite, postmodern yaklaşımla birlikte her alanda sorgulanmaya başlandı. Kafka'nın sebep-sonuç ilişkisiyle kavgası, Picasso'nun perspektifi yok edişi sanatı ve onları tüketenlerin konumlarında önemli değişimleri başlattı (2004:40-42).

20. yüzyılın ilk yarısında modernistlerin sanatta/edebiyatta başlattıkları estetik devrim, yüzyılın ikinci yarısında da sürer. Ancak bu ikinci yarıdaki değişim ve dönüşüm olağanüstü bir hızla gerçekleşmektedir. İletişim teknolojilerindeki gelişme, bu alanda pek çok olanağı yaratırken (istenen zamanda istenen bilgiye ulaşabilme koşulları), aynı zamanda insanın çevresine ve kendisine yabancılaşması sorunlarını da beraberinde getirir. Dolayısıyla postmodern edebiyat bu olağanüstü toplumsal yaşamın edebiyatıdır (2004:57).

Postmodern anlatı öncelikle sanatsal olan/olmayan ayrımını sorunsallaştırır ve ortadan kaldırır. Terry Eagleton edebiyatın ne olduğuna ilişkin temel kavrayışın, okurun atfettiği değerle ortaya çıktığını söylemekteydi (Eagleton, 1990:33). Bu anlamda herkesin kendi biçemini oluşturduğu; yaratıcılığa, her türlü estetik tabunun dışında sınırsız bir olanağın sunulduğu dönemdir postmodern (2004:69). Postmodern anlatının yazarı oyunsu karakteriyle vardır. Geleneksel anlatıcı tanrısal konumunu yitirmiştir. İhsan Oktay Anar, yazarın dönüşümünü kendi deneyimi üzerinden şöyle aktarır:

> Kimliksiz biri olduğumu düşünüyorum. Ressam, mühendis, tarihçi kimliklerine sıkışıp kalmak istemem. Hatta yazar kimliğine de... Sadece yazıyorum o kadar. Resim yapabilir ve pastra da oynayabilirim. Borges'in söylemeye çalıştığı gibi, "Bir insan hem herkes hem de hiçbiridir." Ben bir jokerim. Yani bazı iskambil oyunlarında, her kartın yerine geçen bir kart gibi. Kelimenin diğer anlamıyla da 'joker', yani 'şakacıyım' (*Cumhuriyet*, Pazar eki, 7 Ocak 2001'den akt. Ecevit: 2004:77).

Postmodern yazar, seçkinci değildir; öyküsünü geleneksel-gerçekçi yazarlarda olduğu gibi *ballandırararak* anlatmayı bırakmış olsa da farklı bir estetik pozisyonu vardır. Postmodern anlatıcı, öyküsünü yansıtmacı bir yaklaşımla doğru ve gerçek olduğunu iddia ederek yazmaz; tam tersine, öyküsünün kurmaca karakterinin al-

tını olabildiğince çizer (2004:74). Bu süreç okur ve yazar arasındaki 'eleştirmen'in görevini de sonlandırır (Aytaç, 2003:319).

> Postmodern söylemi (yazıyı) geleneksel söylemden (yazıdan) ayıran en temel özellik onun metinlerarasına yani farklı alanlara açılabilir olma özelliğidir. Postmodern söylem içerisinde birer metinlerarası yöntemi olan yazınsal, yine yazınsal olmayan metin dışı araştırmalara, alıntılara çokça yer verilir. Yazınsal metin farklı metinlerin bir kesişme yeri olur ya da söylemsel parçaların bir 'kolaj'ına dönüşür. Geleneksel romanda olduğu gibi, böyle bir yöntemle dünyanın bir görünümü değil, yazının kendi başına anlam üretebileceği metinsel bir görünüm sunmak söz konusudur. Metinlerarası göstergelere, yani ayrışık sözcelere çok yer verilen postmodern yapıtlar, çeşitli yazınsal türlerin bir kesişme yeri de olurlar; yani aynı söylem içerisinde özyaşamöyküsü, roman yazısı, yazınsal eleştiri; tarihsel, ruhbilimsel, bilimsel vb. söylemlere yer verilir. Öyleyse postmodern metnin çoğul nitelikte bir metin olduğu öne sürülebilir (Aktulum, 2000:9-10).

Postmodern edebiyatın en belirgin özelliği çoğulculuğu ve modern edebiyatın kalıplarının dışına taşma eğilimidir. Postmodern edebiyatın bütünlüklü bir anlatısı yoktur. Randall postmodern edebiyatı şöyle açıklar:

> Dünyanın resimlerini hikâyelerimiz aracılığıyla çizer ve bu dünyanın ortasında nasıl davranacağımıza karar veririz. Aslında dünyamızı hikâyelerimiz aracılığıyla yaratırız: Bizi postmodernizmin göbeğine götüren bir içgörü, kültürel ya da siyasal 'gerçekliği' temsil etme çabalarımızda gerçekle kurmaca arasındaki ince duvarı açıkça kabul etmemizle karakterize edilir. (...) Aslında her şeyin kurmacalaştırılmasıyla, bütün gerçekliği yazınsal bir metne dönüştürmeyle karakterize edilir (Randall, 1999:118).

Bu perspektiften bakıldığında aslında edebiyatın yok olacağını belirtir Randall (118). Marc Augé de, "Başkalarının kurmacaları, hepimizin kurmaca içinde yaşadığımızın bilincine vardığımız anda yeni bir anlam kazanacaktır," (Auge, 1999:112) diyor. Bütün bir hayat öykümüz, hikâyeler gibi bir anlatma, yani kurmaca içinden çıkıyorsa eğer, edebiyatın savunduğu kaleler yıkılmıyor mu? Böyle bakıldığında hepimizin hayatı bir hikâyeden, yani, yazılı olsun olmasın bir metinden ibaret değil mi?

8. BÖLÜM:

ÇEVİRİ:
BU OYUNU OYNAMAYI BİLİYOR MUYUZ?

"Gerçek şu ki, insanın tüm yaptıklarının ütopik olduğuna gün-
den güne daha çok inanmaktayım. Çeviri korkunç güç bir iştir."
(O. y Gasset)

Çeviri, insanoğlunun *Babil'den* sonra mahkûm olduğu hayatın ürünü olarak bilinir. *Babil Söylencesi*, ortak bir dil içinde kendini var eden insanlığın, farklı dillere geçişinin öyküsüdür. Çünkü tanrı aynı dili konuşan insanların müthiş bir kule inşa etmekte olduğunu görür ve onları cezalandırmak ister. Verdiği cezaysa dillerini ayırmak ve onları yeryüzüne dağıtmak olur. O tarihten itibaren insanlar birbirlerini anlayabilmek için tercüme/çeviriye mahkûm kalırlar. Bu tanrının insanlara verdiği beklide en ağır cezadır.

Hans Vermeer Babil Söylencesi'yle, yani Tanrı'nın insanların dilini ayırarak onları cezalandırması kavrayışının da bir 'tercüme' hatasından meydana geldiğini belirtir.

> (...) Oysa Tanrı, kulu çalışkansa kendi kuluna neden kızsın ki? Burada önemli olan bir sözcük vardır, İbranice 'balal,' yani '*confuse*' (aklını karıştırmak) ve '*mix*' (birbirine karıştırmak) anlamlarını karşılayan bir sözcük. Çeviri sürecinde İbranice'deki bu 'balal' sözcüğü dikkate alınmadığında şöyle bir yorum ortaya çıkıyor: Tanrı insanlara kızarak, onların ayrı dilleri konuşarak dünyanın dört bir yanına dağılmalarına neden oluyor, oysa bu kelime dikkate alınacak olursa, başka bir yorum çıkar: Tanrı bu denli çalışkan kullarını görünce, onları dört bir yana dağıtarak her yerde bu tür şehirler inşa etmelerini istiyor (Vermeer, seminer: 16 Aralık 2005 İstanbul Üniversitesi).

Söylencenin çevirisi (yorumu) da böylece meselenin vehametini ortaya koyuyor, bu da Çeviri'nin imkânsızlığı meselesidir. Babil Söylencesi'nin her iki çevirisi/yorumu da yine bir çeviri anlaşmazlığının ürünü olarak çıkıyor karşımıza. Babil'den kovulmuş, ya da farklı yerlerde aynı başarıyı göstermek için dağıtılmış da olsa insanoğlu bir şekilde *çeviriye* mahkûmdur. Vermeer'in yorumuyla bakıldığında bu bir mahkûmiyet değil zenginliktir: Farklı diller farklı hayatları beraberinde getirdiği için başka yaşam tarzları inşa edilmiştir. Bu da zengin bir insanlık kültürü oluşmasına sebep olmuştur.

Akşit Göktürk'e göreyse çeviri, insanoğlunun Prometheus'ça bir başkaldırısıdır: İnsanın kendi yaşamı çevresi dışındaki olgularla düşleri bilme çabasının sonucudur. Değişik toplulukların, ulusların, bilim, sanat, düşünce alanındaki çabalarını birbirleriyle paylaşabilme yoludur (Göktürk, 1994:80). Farklı diller, farklı hayat/yaşam biçimleri inşâ eder: Böylelikle, her dil kendi kavrayış ve gerçeklik alanını yaratır (Searle, 1979:281); bu alanlar arasındaki geçişi sağlayansa çeviri etkinliğidir. Bu anlamda çeviri, teknik bir eylem değil, anlam dünyalarının aktarılma çabası/girişimidir.

Çeviri aslında ortak bir dil oluşturma çabasıdır. Bu anlamda ne orijinal dili, ne de çevrilen dili temsil eder, o 'dillerin dili' olarak

anlaşılmalıdır. Dolayısıyla, çeviri bir ara alanda konumlanır, bu ara alansa üçüncü bir bölgedir: Ne köken dil ne de çevrilen dilin kendisi olmayan bir 'yeni yer' yaratma çabasıdır. Bu anlamda hiçbir çeviri metni orijinal dilin aynısı değildir, böyle bir iddia da taşımaz, o sadece aktarma ve anlama isteğinin ürünüdür. Bu ara alanda olma durumu, çeviriyi oyun kavramına yaklaştırır. D.W Winnicott, Ara Deneyimleme Bölgesi olarak adlandırdığı yerdir burası. İnsanın iç ruhsal gerçekliği ile bu sınırlar dışında kalan, herkes tarafından gözlenebilen dış gerçekliğin dışında Winnicott bu iki gerçeklikten farklı, ancak ikisinin de katkıda bulunduğu bir ara bölge olduğunu ileri sürer ve bunu 'Ara Deneyimleme Bölgesi' olarak adlandırır (Winnicott, 1971). Winnicott, evrensel bir olgu olan bu üçüncü bölgenin bireysel gelişme ve deneyimleme için önemli olduğunu, yetişkinlerin hayatında din ve sanat alanlarında yer aldığını söyler (Moreno, 1995:272).

Çocukluğumuzdaki oyun zamanları da bir ara deneyimleme bölgesidir. Oyun, hiçbir kullanımıyla içeride sayılmaz. Ama dışarıda da değildir. Bireyin dışsal bir şey olarak görmeye karar verdiği, büyüsel denetimin dışında olan reddedilen dünyanın, ben olmayanın bir parçası değildir. Sağlığın göstergesi olan ve evrensel olan şey oyundur; oyun oynama büyümeye, dolayısıyla da sağlığa katkıda bulunur, grup ilişkilerine girmeyi sağlar. Doğal olan oyun oynamadır. Çeviri de tıpkı bu ara deneyimleme bölgesindeki kavrayışla ele alınmalıdır. O ne kaynak dildir ne de çevrilen dil. Her iki dilden bağımsız bir alanda yer alır. Bu alan tıpkı ara deneyimleme bölgesinde olduğu gibi bir oyun alanına işaret eder. Gerçeklikle kurulan ilişki burada esner. Her türlü yanlış anlamaya müsait ve her türlü anlaşılmaktan uzak olmaya hazır zihinler yaratır. Çeviri metni kendine özgü başka bir dildir.

Her dil yabancı bir metni kendi imkânları çerçevesinde kabul eder, bu imkânlar çerçevesinde açımlar ve anlamlandırır. Böylelikle de hiçbir metin kendi orijinal dilinde olduğu gibi aynı anlamlandırma dizgesi içinde bir dile aktarılamaz. Bu anlamda çevirinin doğru ya da yanlışlığından söz etmek mümkün olsa da, da-

ha çok metnin ne tür bir çeviriden geçirileceğinin önemi vardır. Her eser/metin farklı dillere farklı tercüme edileceği gibi, her çevirmen/tercüman da farklı şekilde çevirecektir: Birincisi, dilin imkânlarıyla ilgilidir: Her dil hayatı farklı bölümlediği için bir dilden diğer bir dile anlam aktarımında farklılıklar zorunludur, çünkü anlam sabit bir şey değildir. İkinci olarak çeviriler, çevirmenlerin görüşlerini yansıtır. Bunlar eserin amacına, yazarın siyasal, ideolojik görüşlerine, dili kullanma şekline yansır. Böylece her çeviri asıl yazarın olduğu kadar çevirmenin de eseri haline gelir. Mükemmel bir tercüme bu anlamda mümkün değildir, ama başka kültürleri anlama çabası olarak 'olmazsa olmaz' olarak hayatımızın zorunlulukları arasında yer alır.

Çeviri sürecine bakıldığında, önce bir dilde yazılmış ya da söylenmiş bir sözün/metnin, anlamı değişmeyecek şekilde -mümkün olduğunca- başka bir dilde ifade etme çabasıdır. Burada ilk aşama, orijinal dilde var olan sözün anlamını çıkarmak; ikincisi, bu anlamı başka bir dilde ifade etmektir. Başlangıçtaki amaç böyle olsa da süreç böyle işlemez. Tercüme her türlü çabaya rağmen aslını temsil edemez. Aynı cümle durumuna göre birçok başka anlam taşıyabilir. Kastedilen anlamı çıkarmak için çevirmenin bunlardan birisini seçmesi gerekebilir. Çevirmen bu belirsizlikle oynayandır: Her sözün gerçekte tek bir anlamı yoktur, bir anlam kümesi içinde var eder kendini. Bu da mükemmel bir çevirinin, anlamın başka bir dilde ifade edilmesinin, neden çok zor olduğunu gösterir.

Başka bir dilde aynı anlam kümesini oluşturmak çoğu zaman imkânsızlaşabilir. Bu noktada çeviriye devam etmek için çevirmen bazı çağrışımlara, anlamlara başvurabilir. Bu yanıyla bakıldığında çevirmenin çeviri sürecinde hangi yaklaşımı benimseyeceği önem kazanır: Anlamın çevirisi mi, yoksa moto-mot çeviri mi? Bu tercüme/çeviri metodlarının hangisinin seçileceği çevirmenin tercihi olabileceği gibi metnin kendisi de bu tercihte etkilidir. Bazı metinler anlam çevirisi isterken, kimi metinler moto-mot çevrilmelidir. Edebi metnin çevirisi anlam çevirisini isterken, uluslararası anlaşmaların metinleri elbete anlamın

çevrilmesini içerse de, daha çok mot-mot bir çeviriye uygundur (Yüksel, *Radikal*, 2006).

Genelde yaratıcılıktan uzak, hatta 'taklit' kapsamında düşünülen çeviri aslında her zaman 'orijinal' kitap yazmak kadar yaratıcı bir etkinliktir. Üstelik hiçbir kültürün almaya hazır olmadığı öğeleri başka bir kültürden -kalıcı biçimde- almanın mümkün olmadığı hatırlandığında, çeviri hareketinin anlamı/zorluğu daha da ortaya çıkar. Bu nokta, önemli bir metodolojik hatanın yapılmasını engeller; yani alıcı kültürün kendisinin yaratmış olduğu bilim ve felsefe geleneğinden yalıtılmış bir çeviri hareketinin yapılamayacağı gerçeğidir bu (Gutas, 2004). Böyle olunca çevirinin nasıl bir dilsel, kültürel olgu olduğu; çeviri sürecinde söz, anlam, iletişim açısından hangi etkenlerin yürürlükte olduğu; yazar ile çevirmen, çeviri metin ile okur ilişkisinin ne gibi dinamiklere sahip olduğu gibi sorularla karşı karşıya kalınır (Göktürk, 1994). Hayatın içinde anlama ve anlamlandırma dizgelerinin her anında çeviriyle karşı karşıyayız. Bir dilden başka bir dile çeviri yapmakla birlikte, aynı zamanda her an her iletişim bir çeviri eyleminin, çabasının içinden çıkmaktadır. Annemizi, eşimizi, bakkal amcayı, politikacıların sözlerini, medya metinlerini kendimize çevirerek hayatı anlamaya ve anlamlandırmaya çalışıyoruz. Çeviri hataları denilen şey bu esnada da işliyor. Yanlış anlamaları ve anlamlandırma dizgelerini daha iyi kavrayabilmek için çeviri meselesini daha ciddiye alarak onun oyuncu yanının şifrelerini çözmemiz gerekiyor. Birbirimizin ve hayatın şifrelerini çözebilmek için iyi birer çevirmen olmaya çabalamak gerekiyor.

ÇEVİRİ NASIL BAŞLADI?

Avrupa'da ismi edebiyat tarihine geçen ilk tercüman (mütercim), âzat edilmiş bir köle olan Yunanlı Livius Andronicus'tur. Andronicus İsa'dan 240 yıl önce *Odysseia*'yı manzum olarak Latince'ye çevirir. 8. ve 9. yüzyıllarda Yunanlı yazarlarının eserleri Suriye bilginleri tarafından çevrilmiştir. Bunlar Bağdat'a gelerek

Aristo, Eflâtun, Galien, Hippokrates ve diğerlerinin eserlerini Arapça'ya çevirirler. Bağdat bu süreçte bir biçimde tercüme okulu haline gelir. Savory Bağdat'tan sonraki merkezin İspanya'da Toledo olduğunu belirtir. 12. yüzyılda yapılan bu tercümeler ana metinlerden değil, ikinci ya da üçüncü kaynaklardan gerçekleştirilmişlerdir. Örneğin, Aristo'nun metinleri İspanyolca'ya Yunanca'dan değil, Yunanca'dan Süryanice'ye, Süryanice'den Arapça'ya, Arapça'dan Latince'ye çevrilmiş olan metninden yapılmıştır (Savory, 1994:42-43). 12. yüzyılda yoğunluk dini metinlerde olsa da edebi metinler de tercüme dünyasının malzemesi olur: Montaigne'in *Denemeler*'i John Florio tarafından 1603'te, *Don Quixote 1612'de* ilk kez başka bir dile çevrilen edebi eserlerdir (1994:47).

Lord Woodhouselee *Tercüme Prensipleri Üzerine Deneme* adlı kitabını 1792'de yayınlar. Woodhouselee günümüzde de kabul gören üç temel prensibi şunlardır: Bir tercüme, aslındaki fikirleri, tam ve eksiksiz vermelidir; yazın üslûp ve tarzı aslınınkiyla aynı vasıfta olmalıdır; Bir tercüme, telif kadar, kolay okunabilmelidir (1994:50).

Dimitri Gutas, *Yunanca Düşünce, Arapça Kültür* kitabında Abbasi çeviri hareketininin insanlık tarihi içindeki önemini Perikles Atinası, İtalyan Rönesansı ya da 17. yüzyıl bilimsel devrimi kadar önemli olduğu vurgusuyla aktarır. Çünkü bu çeviri hareketiyle birlikte tarihte ilk defa bilimsel ve felsefi düşüncenin belirli bir dil veya kültürle sınırlı olmadığı, uluslararası bir karakter taşıdığı kanıtlanmıştır. Halife el-Mehdî, Aristoteles'in *Topika*'sının Arapça'ya çevrilinesiini emreder. Nasturi patriği I. Timotheos, İ.S. 782 civarında kitabı Süryanice'den çevirir. Aristoteles'in *Topika*'sı o dönemde Arapça'ya çevrilen Yunanca eserlerden sadece birisidir. Yunanca-Arapça çeviri hareketi Arap Abbasi haneclanının iktidara gelmesi ve ardından Bağdat'ın kuruluşuyla birlikte (İ.S. 762) başlar. İki yüzyılda astroloji, simya, fizik, matematik, tıp ve felsefe gibi çeşitli konuları kapsayan dindışı bilimsel ve felsefi Yunanca eserlerin neredeyse tamamı Arapça'ya çevrilir. İnsanlık tarihinde yeni bir çağ başlatan bir harekekettir bu (Gutas, 2004).

1900'lere gelindiğinde üniversitelerin yaygınlaşması, bilimsel çalışmaların çoğalması, edebiyatın gündelik hayatın bir parçası halini almasıyla bütün Dünya'da yaygın bir tercüme faaliyeti başlar: Bir kültürde yaratılan metinlerin diğer bir kültüre aktarılması bir bakıma zorunluluk halini alır. Çeviri bir taraftan edebiyatın bir türü olarak belirirken, öbür taraftan bir meslek olarak varlık göstermeye başlar.

ÇEVİRİYE FARKLI YAKLAŞIMLAR

Hans Vermeer, çevirinin kendi içinde özerk bir alan olduğunu Skopos kuramıyla ortaya koyar. Ona göre çevirmenler kavramların öyküsünü, tarihsel arkaplanını bilmelidir. Vermeer İsa'nın ölümünden 70 yıl sonra Lucas adlı bir doktorun İsa'nın doğumunu ele alan kitabında İsa için 'çoban' kavramını kullandığına değinerek, buradaki çoban kavramının etimolojik öyküsünü şöyle aktarıyor:

> Lucas bu öyküde Hz. İsa için 'çoban' kavramı kullanılır. Evet, bugün biz 'çoban' dendiğinde ne kastedildiğini anlıyoruz, ancak acaba arka planını da anlıyor muyuz? Zaman içinde ilkin koyun güden kişi anlamını içeren bu kavram, daha sonra develeri ve sekiz yüzyıl sonra da atları gütmek için kullanılıyor. Kavramın arkasında yatan nedir? Almanca'da 'gütmek'le çevirebileceğimiz çobanın söz öbeklerinden olan 'hüten' kavramı 'korumak' anlamında da kullanılır, çoban bir tür öncüdür, yanındakileri korumakla yükümlü bir yol gösterici. O tarihlerde koyunların insanların bütün mal varlığı olduğu düşünülürse bu mesleğin ne denli önemli olduğu belki anlaşılır. Etinden, sütünden yararlanılıyor, yünü eğriliyor, giysiler yapılıyor ve bu hayvanlar insanların hayatta kalmasını sağlıyor. Aynı durum deve çobanı için de geçerlidir, bu çoban da develeri her şeyden ve herkesten korumak durumundadır. Peki, kavram Almanya'da, Saksonca'da neden 800 yıl sonra karşımıza 'at çobanı' olarak çıkıyor? O tarihlerdeki sosyo-ekonomik oluşumları göz önünde bulunduralım, feodal beylikler hakim ve bu beyliklerin kuvveti sahip oldukları binek hayvanlarıyla da ölçülüyor. Bir beylikten diğer beyliğe ulaşmak, ya da bir yerden bir yere gitmek için bu atlara ihtiyaç var, bu durumda atları güden çoban önemli bir kişi, akıllı, kuvvetli ve cesur. Bunun karşılığı kavram olarak '*mari-skalk*' (at bakıcısı). Günümüz di-

line baktığımızda bu kavramın '*Marschall*' (mareşal) olarak karşımıza çıktığını görüyoruz. Sonuçta bu kavraımın tarihle ilgisi yoktur, arka planı fazla düşünülmeden birebir alınmış bir kavramdır, çevirisi dahi yapılmamıştır (Vermeer, seminer, 2005).

Çevirinin kültürler arası bir eylem olduğuna dikkat çeken Vermeer, Türkçe'de ölen birinin ardından söylenen "sizlere ömür" deyişinin Almanca'da karşılığı olmadığına, bu dilde ancak "anneannem öldü" diyebileceğimizi hatırlatır. "Caddede bir sürü kedi vardı" cümlesinin de Almanca'da karşılığının olamayacağını belirtir, çünkü Almanya'da kedilerin sokakta gezmesi doğal bir durum değildir, yine aynı kültürde "ömrüne bereket", "hayırlısı inşallah" deyişlerinin de bir karşılığı olmadığı gibi.

Çevirinin nasıl gerçekleştirileceği tartışmalı bir konudur. Bu tartışmanın nihai geldiği noktaysa çevirinin asla yapılmaması gerektiği üzerinedir. Kimilerine göre sorun eğer bir metnin diğer bir dilde anlaşılmasıysa, çevirmen, esas metni çevirdiği dilde anlaşılır kılacak şekilde çevirmelidir. Bir başka görüşse, böyle bir çeviri orijinal metni bozar, anlam değil, bire bir çeviri yapılmalıdır. Çeviri ilk aşamada bir başka dildeki ürünleri anlama çabasıdır. İlkçağ çevirmenlerinden Hieronymus (İ.Ö. 348-420) gerçekte çeviri sorununa metin türü açısından bakan ilk çevirmen sayılmaktadır. Cicero'nun (İ.Ö.106-43) izinden giderek temelde iki çeviri tutumundan söz eder: *Verbum e verbum*, sözcüğü sözcüğüne çeviri, *sensum exprimere de sensu*, anlamın çevirisi. Cicero kendi çevirilerinin hemen hepsinde anlamın özgürce aktarımını benimsemişken, Hieronymus genel olarak kutsal kitap metni için sözcüğü sözcüğüne bir çevirinin; dindışı metinler içinse anlam çevirisinin uygun düşeceğini savunmuştur.* Çağlar boyu süren

*) Vermeer, Hieronymus'un (St. Geroine) en tanınmış sözü çeviri sözcüğü sözcüğüne değil, anlama göre yapılmalıdır (*non verbum e verbo, sed sensum de senso*) görüşünü eleştirir: "Bu sözden gerçekten de Hieronymus'un anlama göre çeviri yaptığını mı anlamalıyız. Hieronymus zamanında anlama göre yapılan çeviri, kelimelerin diğer dildeki karşılığını seçmek demekti. Kelimesi kelimesine yapılan çeviri ise aslında sesbirimlerin diğer dildeki karşılığı birebir verilerek yapılmaktaydı" (Vermeer, 2005). Dolayısıyla Hieronymus'u anlamak için onun sözlerini de günümüz kavrayışına çevirmemiz; başka bir deyişle onu zamanının koşullarında anlayabilmek için birkaç türlü çevirinin zorunluluğunu görmek gerekiyor. Önce Hieronymus'un sözleri/anlatısı, dilsel olarak çevirisi, ikinci aşamadaysa zihniyet dünyasının zaman içindeki serüveninin çevrilmesidir.

tartışmalarda çevirmenler ya birini, ya da diğerini seçmişlerdir. Tartışma, çeviride aktarılması gerekenin biçim mi, yoksa içerik mi olduğu üzerine sürmektedir (Göktürk, 1994:18).

19. yüzyıl başında Alman düşünürü, -tanrıbilimci- Friedrich Schleiermaher (1768-1834) çeviriye bilimsel bir yaklaşım getirir. Friedrich Schleiermaher 1813'de Berlin Kraliyet Bilimleri Akademisi'nde görüşlerini "Çevirinin Çeşitli Yöntemleri Üzerine" başlığı altında aktarır. Schleiermaher'e göre, "çevirmen, ya yazarı olduğunca rahat bırakır ve okuru ona doğru yaklaştırır. Ya da okuru olduğunca rahat bırakır ve yazarı ona doğru yaklaştırır". Çevirmen tercihini bu iki durum arasından seçmek durumundadır. Schleiermaher bu anlamda metinleri genel olarak iki öbekte görür: Bir yanda sanat metinleriyle bilimsel metinler, diğer yandaysa gündelik iş hayatını ilgilendiren metinlerdir bunlar. İş hayatında, konu ya da nesne öncelik taşıdığı için, anlam her zaman tektir, değişik yorumlara açık değildir. Bilim ile sanat metinlerindeyse yazar, konusunu, nesnesini, özgül dil kullanımıyla, kendisi oluşturur. Bu noktada metin türüne uygun çeviri tutumunu belirlerken şöyle bir ayrıma gider Schleiermaher: "Okurun yazara götürülmesi" ve "yazarın okura götürülmesi". Sanat metinleriyle, bilim metinlerinde tutulacak çeviri yolunun, okurun yazara götürülmesi olduğunu düşünür (Göktürk, 1994:18-19). Yani, metinde anlamın rahatça kendini ele vermediği bir çeviri yöntemidir bu.

Okurun yazara götürülmesi: Burada çevirmen, yaptığı çalışmayla kaynak dili anlamayan okurun bu eksikliğini giderme çabasındadır. Kaynak dili bilen kendisinin yapıttan edindiği izlenimi ve imgeyi okurda da yaratmaya, dolayısıyla okuru yabancısı olduğu bir konuma getirmeye çalışan bir çeviri tekniğidir. Okur, kendi bulunduğu konumda kaldığı, anlama ufkunun sınırlarını genişletmediği sürece yazara götürülmüş olmayacak; çeviri metnin vermek istediği izlenimi ve imgeyi alamayacaktır. Kendi dili ve dünyası yazarı anlamasında yeterli olmayacağından diline ve dünyasına yeni bakışlar katacaktır. Burada okurun, yazarın yabancı bir dünyanın bireyi olduğunu bilerek metni okuması istenir. Okur kendisini zorlayarak, yabancısı olduğu şeyleri alıml-

maya hazır olacak ve çaba gösterecektir (Kurultay, 1985:198-199). *Okurun yazara götürülmesi* çerçevesinde gerçekleştirilen çevirilerde temel argüman, metnin yabancı bir metin olduğunun unutulmaması üzerineclir. Okur, karşılaştığı metnin yabancı bir metin olcluğunu bilmeli ve kendisini metni anlama konusunda zorlayabilmelidir. Bu metinle kurulan bir oyunclur ve okur bu oyuna gönüllü ve bilerek katılır. Yabancı bir metni okumak, metin karşısındaki yabancılık hissinin hiç geçmemesi durumudur. Şifreler okurun 'kendince' çözeceği şeylerdir. Tercüme edilmiş, başka bir zihnin dünyasından geçmiş bir metinle karşı karşıya olduğunu bilen okur, 'tuhaf', üçüncü bir alanın içinde olduğunun kabulü içindedir. Bu kabul kimi zaman zorlu bir alanda olmanın tadını çıkarmak, kimi zaman da bazı şeyleri hiçbir zaman tam olarak bilemeyeceğimiz bilgisine sahip olmaktır.

Yazarın okura götürülmesi: Bu bakış açısında olan bir çevirmen, yabancı yazarı okurların dünyasına sokar ve onlardan biri yapar. Sözgelimi, Romalı bir yazarı bu anlayışla Türkçe'ye çevirmek istiyorsa, onu bir Türk'ün diğer bir Türk'e konuşacağı biçimde konuşturur. Okur, kendi konumunda kalarak, aslında yabancısı olduğu metni zorlanmadan anlayacak/okuyacaktır. Okuduğu yazarın yabancı bir dünyanın bireyi olcluğunu bilmesine, buna göre bir tutum almasına gerek yoktur. Kendi dilinde kaleme alınmış herhangi bir başka yapıtı okurken duyduğu rahatlığı burada da bulacaktır (Kurultay, 1985:198). Dolayısıyla *yazarın okura götürülmesi* anlayışı/yaklaşımı çerçevesinde gerçekleştirilen çevirilerin temel argümanı, yabancı bir metni olabildiğince tanıdık hale getirmektir. Okur, metinle arasındaki mesafeyi hissetmeclen tüketebilmelidir. Zaten çevirinin gerçekte amacı, bir dilin diğer bir clilcle cle anlaşılmasını sağlamak cleğil midir?

Birinci yaklaşımda, yani, *okurun yazara götürülmesi* durumunda çevirmen, çevirmekte olduğu metni okur için anlaşılır kılmak zorunda hissetmez; anlaşılmama pahasına kendisini yazarın orijinal metnine sadık kalmayı yeğler; oysa ikinci çeviri yaklaşımı olan *yazarın okura götürülmesi*'nde, ne yaparsam Ro-

malı yazar Türkleşir diye sorar ve bütün çeviriyi bu sorunun cevabı çerçevesinde gerçekleştirir. Biri yabancı dünyayı, dünya görüşünü, düşünüş tarzını, töreyi kendi dilinde verebilmek için imkânlar ararken; dilin imkânlarını zorlamakta, yeni imkânlar yaratmaya çalışarak dilin doğal, rahat kullanımından uzaklaşmaktadır; diğeriyse, bütün bunların nasıl dönüştürüleceğini, nasıl Türkçe'leştirileceğini tartarak, dilin doğallığından ödün vermemeyi seçer (1985: 199).

Schleiermaher'e göre, çeviri dış ilişkilerden yalıtılmış, kendi başına ele alınacak bir şey değildir. Çeviri kültürel hayatın bir parçasıdır. Ona göre "nasıl bir çeviri?" sorusunun cevabı amaçta gizlidir. Diğer bir deyişle, çeviri yöntemini belirleyen amaçtır (1985:199). Metnin kendisi çevirinin hangi düzlemde gerçekleşmesi gerektiğine karar verilmesini sağlayan unsurdur.

Schleiermaher çeviriyle, ulusun tinsel (düşünsel) gelişimi arasında çok sıkı bir bağ kurmaya çalışır. Çeviri bir ulusun dilinde, tininde ve töresinde o ana kadar olmayan şeyler getirerek, o ulusun zenginleşmesini sağlar. Dolayısıyla ona göre çeviri uluslararası bir ilişki, kültür alışverişidir. Bu anlamda da çeviri bir ihtiyaçtır. Ancak çeviri yöntemlerinden "*okuru yazara götüren*" yaklaşımı benimsemektedir. Çünkü, ona göre ancak bu yöntemle metne yabancılık verilebilir ve okurun ufku böylelikle açılabilir. *Yazarı okura götüren* çeviri, yabancılığı vermekten titizlikle kaçındığından okurun -dolayısıyla ulusun- tinsel gelişimine katkıda bulunmaz (1985: 201) Schleiermaher şöyle demektedir:

> Çeviri okuru ve kaynak metin yazarı iki ayrı dünyanın insanıdır, ayrı dilleri konuşmaktadırlar; okurun yazarı anlayabilmesi, onun dünyasını ve dilini anlamaktan geçer; kendi koşullarını ve yazarın koşullarını yok sayamaz (1985:204).

Okurun çeviri metni, kendi dilindeki gibi hemen anlaması imkânsızdır. Çeviri metin okuması güç bir metindir. Okur bu metne yaklaşabilmek için, kendi diline yabancılaşmak, yani dil karşısındaki doğal tavrını bir yana bırakmak zorundadır. Dolayısıyla 'anlama' basit bir olay değil, bir süreç, bir sanattır Schleiermaher'de

(1985:205). Çeviri metni okurun anlayabilmesi için, özel bir çaba göstermesi gerekmektedir. Ona göre okur, başka bir dilin düşünme biçimi içinde olduğunun farkında olmalıdır. Çünkü, her sözcük ait olduğu dil içerisinde varlık gösterir, kapsamı ve bağlantıları o dile özgüdür. Bir dilin sözcükleri kendi aralarındaki ilişkiyle bir bütün oluştururlar. Her dil, 'kendi içinde kapalı bir kavramlar dizgesi'dir. Dizgelerden birinin tek tek parçaları, bir diğerinin tek tek parçalarına uymaz. Bu özgüllükten 'tanrı' ve 'varolmak'* gibi en genel, en evrensel olduğu düşünülen sözcükler bile kurtulamamışlardır. Bu tür sözcüklere dahi, ait olduğu dil, kendi özgüllüğünden bir ton, bir renk katar. Schleiemaher'e göre, bilim ve sanat alanı söz konusu olduğunda iki dilde eşdeğerli sözcükler bulma şansı iyice ortadan kalkar. Dolayısıyla ona göre *yazarın okura götürülmesi* şeklindeki bir çeviri imkânsızdır. Çevirinin *okuru yazara götürmekten* başka çaresi kalmamıştır (1985:209). Dolayısıyla, Schleiemaher'in çeviri anlayışında anlamın ortaya çıkabilmesi için okurun zorlanması gerekmektedir; dilin doğası gereği bunun böyle olması gerektiğini belirtmektedir.

Ortega y Gasset de çevirinin imkânsızlığı üzerinde durur. Ona göre iyi yazmak demek, yerleşmiş kullanıma, dilin yürürlükteki kurallarına biraz olsun karşı çıkmak demektir. İyi yazmak, topluma karşı sürekli bir başkaldırı eylemini, yani, bir tür devrimi dile getirir. Oysa çevirmen, genellikle ürkek bir insandır ona göre.

> Çevirmen, dilbilgisinin ve genel dil kullanımının dev polis örgütüyle karşı karşıyadır. Elindeki başkaldırı niteliğindeki metinle ne yapacaktır? Çevirmenden de başkaldırmasını beklemek, üstelik bu işi başkası hesabına yapmasını beklemek, aşırı bir istek olmaz mı? Çevirmen dil bilgisi kurallarına karşı çıkacak yerde bunun tam tersini yapar; çevrilen yazarı normal dilin parmaklıkları arkasına kapatır, başka deyişle ona ihanet eder. *Traduttore, traditore:* çevirmene güven olmaz" (akt. Cemal, 1985:128).

Gasset'ye göre çeviri, bir dilde yazılmış bir yapıtın hemencecik başka bir dilde de oluşmasını sağlayan sihirli bir eylem değildir.

---

*) Filipinler'de 'Tanrı' yerine 'yukarıdaki adam' dendiği; 1 ve 2'nin dışında sayı bilmedikleri, diğer rakamları elleriyle gösterdikleri bilinmektedir.

Böyle bir çevirinin yapılması imkânsızdır. Ona göre çeviri, özgün yapıtın tıpkısı değildir. Çünkü çeviri aynı yapıtın başka sözcük dağarcığının yardımıyla oluşturulmaz, böyle olmayı da hiçbir zaman amaçlamamalıdır.

> Çeviri, çevrilen yapıtla aynı yazınsal türü bile paylaşmaz. Vurgulanması gereken, çevirinin kendine özgü kurallar ve erckleriyle ötekilerden başka, özel bir yazınsal tür olduğudur. Çünkü çeviri, yapıtın kendisi değil, yapıta götüren bir yoldur. Çeviri yazınsal yapıt değil, salt yardımcı araçtır; yapıtı yinelemek ya da onun yerine geçmeyi amaçlamaksızın, bizi yapıta götüren bir araçtır. Bir yapıtın çeşitli çevirilerini yapmak mümkündür. Çeviri güzellikten yoksun, yazınsal açıdan güzel olma amacını taşımayan, kolay okunamaması gereken bir metin olmalıdır. Bir çeviriyi ele aldığında okuyacağının yazınsal açıdan güzel bir kitap olmadığını okur baştan bilmelidir (1985:140).

Çevirinin bir başka işlevi 2400 yıl öncesinin metinlerini tıpkı Platon'unkilerde olduğu gibi onların yabancılığını, bizimle olan uzaklıklarını vurgulamak ve onları bu nitelikleriyle bizim için anlaşılır kılmaktır. Başka bir dili anlamaya çalışmak bu anlamda büyülü bir çabayı gerekli kılar, çünkü çeviri imkânsız bir çabayı kabûl etmek demektir: Gerçeklik/anlam bilgisinin ve kavrayışının zenginleşmesine imkân tanıyan bir 'üçüncü yer'in varlığının kabulüdür. Dil ve gerçeklik arasındaki oyunun sınırlarının genişlediğini her daim hatırlatması anlamında bu yer önemsenmelidir.

BİRBİRİMİZİN ANLATILARINI ÇEVİRME ÇABASI: ÇEVİRİ VE İLETİŞİM

Gündelik hayatı yaşarken birbirimizi anlama zemini aslında çok yoğun bir çeviri çabasını gerekli kılıyor. Bu anlamda çeviri sadece birbirinden farklı dillerin çevrilmesi değil, aynı dili konuşan insanların birbirini anlama çabası içinde gerçekleştirdikleri eylem olarak da anlaşılmalıdır. Bu yüzden hayatla kurduğumuz bütün ilişki düzlemleri bir yanıyla çeviri çabasını gerekli kılıyor.

Aslında bütün iletişim biçimleri bir yanıyla da çeviri etkinliği olarak çıkıyor karşımıza. Bir diğerini anlayabilmek için zihinlerimizde sürekli çeviri yapıyoruz. "Anlamadını, ne demek istedin?" cümlesi/sorusu anlama çabasındaki problemli alana işaret eder: Yani, anlam bir şekilde çevrilememiştir, bir başka deyişle çevirinin başarısızlığını anlatır. Konuşma süreçlerinde çevirilerin yani anlamın istenen şekilde deşifre edilmesini sağlamak için, hedefdeki kişinin anlamlandırma dizgesinin 'hangi dili anlayacağı' düşünülür. Böylelikle, eğer bir çocukla konuşuluyorsa kurulan dil kolay çevirebilsin diye onun diline yakın olması tercih edilir. Sözün anlaşılır olabilmesi karşı tarafın nasıl bir çeviri yapacağıyla ilintiliclir. Dolayısıyla dilin kullanımında herkes bir 'öteki' olarak çıkar ve her 'öteki' için ayrı bir dil kodlaması oluşturulur: Karşı tarafın anlayabileceği şekilde konuşmak, karşılıklı konuşmanın çeviri düzlemini rahatlatır. Anlamın ortaya çıkarabilmek için zihnin çeviriye hazır tutulması gerekir. Her anlatı ancak kendimize çevirdiğimiz kadar anlaşılmış olacaktır. Sosyal ve kültürel kodlar çeviri sürecinde önemli ip uçları sağlar. Aynı sosyal ve kültürel kodlara sahip kişiler birbirlerini anlama ve anlamlandırma süreçlerinde daha az çeviri yaparlar. Çünkü öğrenilmiş bir oyun alanında kendilerini var ederler. Bir sonraki cümlenin nasıl akacağı karşı tarafın tahmin edebildiği, kimi zaman konuşulmadan da anlaşılan bir zemindir burası.

> Birbirimizi anlamak, belli kodlara bağlanmış olmak demektir. İçinde yer aldığımız bir dil ve bu dilin de belli bir işleyiş mantığı bulunmaktadır. Dolayısıyla birbirimizi anlamak, kabul edilmiş bir değerler sisteminin içinde yer almak, onun bir parçası olmak demektir. Çeviri başlangıçtan itibaren ortak bir insanlık (dili) yaratma amacını hep güttü. Ama ortak bir insanlığın oluşumunun tam anlamıyla bir çeviri olduğunu yeni yeni anlıyoruz. (...) Doktora, avukata gidiyoruz, ekonomistler televizyona çıkıyor, gençlerle ve çocuklarla konuşuyoruz ve ortak bir dilimiz olmadığını fark ediyoruz. Herkes kendine ait kodlarla konuşuyor. Sokaktaki adamın anlaması gereken dilden söz açıyoruz. Bazı yazarların dilini anlamıyoruz, kimilerinin söylediği bize yabancı. Durmadan etrafımıza bu ne demek diye soruyoruz. Gece uyuyup rüya görüyoruz. Sabah kalkıp uyandı-

> ğımızda birileri bu rüyaları bize anlatıyor, yani bizim dilimize tercüme ediyor. Sonra sabahtan akşama kadar görsel sembollere, genel olarak görüntülere maruz kalıyoruz. Bir de onları anlamak var. Matematiğin dili ise büsbütün yabancımız. Çeviri aslında bütün bunların toplamı (Kahraman, 2003).

Dolayısıyla, birbirimizi anlamanın ve anlamlandırmanın yolu, yani iletişim düzlemlerimiz sürekli bir çeviri eylemini gerekli kılıyor. Aslında kendimizi anlamak da bir bakıma çeviri etkinliğini talep ediyor. O halde insanın bir başkasını ve kendini anlama anlamlandırma süreci çeviriyle mümkün olabiliyor.

Çeviri sonuçta bir aktarım değil, bir dönüşümdür. Derrida'nın deyimiyle, bir dilin bir başka dile dönüştürülmesi. Böyle bakıldığında dil her zaman bir çeviri haliyle var (Dizdar, 2004:5). Bu durumda geleneksel *çevrilebilirlik* tartışmaları geride kalmış gibi gözüküyor. Öte yandan çeviri tanımını gözden geçirmek, ardındaki geleneği gözden geçirmeyi gerekli kılıyor. Bu gelenekten devralınan en önemli öğeyse *aktarım* fikridir. Çeviri bilimin oluştuğu yıllarda, anlamın ya da bir iletinin bir alıcıya aktarıldığı düşüncesi iletişim modellerinden etkilenilerek kullanılmıştır. Çünkü, Shannon ve Weaver'in iletişim modellerinde, bir içeriğin bir noktadan diğerine hasar görmeden taşınabileceği *çizgisel* bir model olarak görülmekteydi (Dizdar, 2004:5-6). Oysa günümüzde iletişimin karmaşık ilişkiler ağı içinde işlediği; kaynak ve alıcı arasında mesajın aktarım sürecinde çok farklı dinamiklerin iş görmekte olduğunu çeşitli çalışmalardan (yapısalcı ve post yapısalcı) ve deneyimlerden biliyoruz.

Bauman'a göre de tercüme/çeviri dar bir uzmanlar çevresine özgü olmanın ötesinde günlük hayatın dokusuna işlemiş ve hepimizin her gün, her saat yaptığı bir şeydir. Bu anlamda da hepimiz hayatın içinde bir biçimde tercümanlar olarak var ediyoruz kendimizi.

> Tercüme bütün yaşam biçimlerindeki ortak özelliktir, çünkü dünyada olmanın 'bilgi toplumu'nun bir parçasıdır. İletişim amaçlı her karşılaşmada, her diyalogda tercüme vardır. Böyle olması da gerekir çünkü varoluş biçimimizden çokselliği çıkarıp atmak müm-

kün değildir. Yani: Harita Dairesi Başkanlığı tarafından çizilen ve resmi bağlayıcılığı olan haritaların yokluğunda, anlam belirleyici sınırlar dağınık, eşgüdümsüz bir biçimde çizilmekteclir. Bakhtin'in 'sözküre' adını verdiği olası anlamlar matrisi içinde, potansiyel permütasyonların çeşitli kullanıcıları arasında ille de bir çakışma beklenemez; aksine, böyle bir çakışmanın hiçbir zaman olmaması çok büyük bir olasılıktır.(...) Diyalog edimi içincle karşılaşılan permütasyonlar arasındaki uyumsuzluklar farklı genellik düzeylerine yerleştirilirler: Bireysel biyografinin nevi şahsına münhasır oluşundan kaynaklanan permütasyonlardan başlayarak, aynı sınıf, cinsiyet ve yöre vs.'de oldukları düşünülen insanlar tarafından paylaşılması muhtemel çeşitli özelliklere, oradan da genelde 'farklı kültürler' diye anılan 'anlam cemaatleri' arasındaki iletişimle bağıntılı oldukları varsayılan farklılıklara kadar. Bunlar da çeşitli genellik derecelerinde tercüme sorunları yaratırlar: Ancak tuhaf, nüfuz edilmez bir anlamı olan bir metinle karşılaşan okur birey, onu anlamamasının ne ölçüde kendi kişisel tarihiyle, ne ölçüde sınıf ya da cinsiyet pratiklerindeki farklılıklarla, ne ölçüde de tercüme teorisyenlerinin etnik, dini ya da dilsel ortamlar arasındaki 'kültürel mesafe' adını verdikleri şeyle ilgili bir mesele olduğunu ayırt edemeyecektir muhtemelen. Tercüme sorunlarının 'çok katmanlı' doğası kavramının kendisi analitik bir türev, bizatihi tercüme çabasının ürünüdür; anlamaına deneyiminin düşünsel olarak özümleme çabasından, profesyonellere -yani tercüme uzmanlarına- özgü uygulamalarla çerçevesi çizilen bir çabadan türemiştir. Dahası da var; uzmanların bir iletişim arızası olarak, bir tercüme başarısızlığı olarak, yanlış tercüme ya da düpedüz anlamama örneği olarak adlandıracakları şey, sıradan insanlar tarafından ille de böyle yaşanmak zorunda değildir. Genelde, günlük karşılaşmaların çoğunda, birlikte olmanın çoğu kipliğinde, anlamanın -Wittgensteinci anlamında 'nasıl hareket edileceğini bilme' anlamında- birbirimizi anlamayı, birbirimizin hareketlerine verilecek doğru, uygun ve idare eder tepkileri sınıflandırma işiyle başa çıkmayı becerebiliyoruz; analizciler bu anlayışı eksik, yarım ya da yanılsamalı bulacak ve bu yanılsamanın nedeninin de anlamların paylaşılması değil, alışkanlık haline gelmiş, karşılıklı olarak hoş görülen uzak durma rutinleri olduğunu söyleyecek olsa bile bu böyledir. (...) Evrenselcilik imkânı, önceden paylaşılan anlamlara ve üzerinde uzlaşılmış bir yoruma başvurmaksızın etkili bir iletişim kurmaya yönelik bu ortak yetenekte yatar (Bauman, 2000:210-211).

Habermas için de anlaşmak karşılıklı çevirinin içinden çıkar. Birbiriyle konuşmak ona göre iki anlama gelir: birbirini anlamak ve verili durumda birbirini anlaşılır kılabilmek. Konuşmadaki eşin rolü, yorumcunun, yani yalnızca bir dilin içinde devinebilmekle kalmayıp, değişik diller arasında bir anlaşmaya da sebep olabilen birinin rolünü de gücül olarak içerir. Karşılıklı anlaşma ortamında çeviri vazgeçilmez bir unsurdur (Habermas, 1998:286).

> Çeviri sadece rakip dil toplulukları arasındaki ufuksal düzlemde değil, kuşaklar ve dönemler arasında da gereklidir. İçinde dillerin geliştiği ortam olarak gelenek, çeviri olarak yani kuşaklar arasındaki mesafelerin aşılması olarak gerçekleşir. Bireyin kendi dili içinde yetiştiği sosyalleşme süreci, gelenek sürecinin en küçük birimidir (1998:287).

Konuşmanın dinamiğinin ortak bir dil içinden gerçekleştiğine değinen Habermas bu *ortak dil* içindeki çeviriye vurgu yapar. Konuşma edimlerinin doğası gereği bir çeviri eylemi içerdiğini belirtir. Ona göre konuşmada anlaşma, tarafların böyle bir şey için hazır olmalarını ve yabancı ve karşıt olanı kendi içinde geçerli kılmaya çalışmalarını içerir. Bu durum karşılıklı olarak gerçekleştiğinde her taraf, aynı zamanda kendi sebeplerine bağlı kalıp, karşı sebepleri de düşünür. Yani her taraf kendi bakış açısına sadık kalarak, karşı sebepleri de düşünür. Sonunda istem dışı da olsa karşılıklı olarak bakış açıları birbirine çevrilir. Biz buna gündelik dilde görüş alış verişi diyoruz. Böylece ortak bir söze ulaşılır (1998:288). Çeviri bu anlamda dilin sürekli kendini gözden geçirmesidir. Çünkü sonuçta dil bir uzlaşma işidir ve bu uzlaşmanın gerçekleşebilmesi farklı düzlemlerde çeviri gerektirir.

Bir başka çeviri eylemi nesiller arasında cereyan eder; değişen zihniyet örüntüleri ister istemez bir çeviri ihtiyacı doğurur. Burada sadece dilsel kodlamaların yenileştirilmesi değildir söz konusu olan, değişen anlam haritalarının anlaşılır kılınma çabasındır. Çeviri salt dilsel değil, aynı zamanda hayat tarzlarının zihniyet

dünyalarının da çevrilmesidir. Dil, içinde bulunulan hayatın bir ürünü, dolayısıyla, Haşim'i anlayabilmek için Osmanlıca sözlüğe başvurmak zorunda olunduğu kadar, Haşim'in yaşadığı zaman diliminden de haberdar olmayı gerekli kılar.

Kimi sözcüklerin, dolayısıyla kavrayış tarzlarının hayatımızdan çıkıp gittiğini, bir gün herhangi bir metni anlamaya çalışırken kavrarız. Yok olup giden her sözcük, her kavramı, aynı zamanda yok olan bir anlayış, kavrayışın da çekip gitmesi demektir. Nâzım Hikmet'in 1930'lu yıllarda eşi Piraye'ye yazdığı mektuplara göz attığımızda şu kelimelerle karşılaşırız: Münasebet(siz), feryat, hadise, muhtaç olmak, mevzu, mamafih, tenkit, bedbaht, âşikâr, hârikulâde, icap ederse, istikbal (Hikmet, 1976); mana, teferruat, asabî, ehemmiyet, hadise, gayret, muhakeme, iskarpin, tahayyül kelimeleri ise Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye* kitabından (Safa, 2005). Henüz hayatımızdan tamamen gitmiş kelimeler değil ama hayatımızın içinde de değiller. Ne varlar ne yoklar.

Stella Ovadis "Çeviri Hayatlar" makalesinde kendi hayatının nasıl bir çeviri içinde gerçekleştiğini şöyle anlatır:

> Hayatımın çeviri yanı üstüne yeni düşünmeye başladım. Aslında söylediklerimin bazen hiç kimse tarafından anlaşılmaması yeni değil ama bu, işin ne denli vahim olduğunu anlamama yetmemişti. Son cümledeki 'bu' örneğin: Fransızca'dan çeviri. Türkçe'de böyle kullanılması doğru mu bilmiyorum. 'Çeviri hayatlar' kavramının oluştuğu gün yeni tanıdığım birinin evindeydim. Kadının acelesi var, çıkacak. Ben de kibarlık olsun diye 'sizi bırakayım' diyorum. 'Arabanız var mı?' diyor kadın. Hayır arabam yok. Sizi bırakayım da hazırlanıp işinize gidin, geç kalmayın demek istedim. Sonradan, sokakta uyanıyorum: 'sizi bırakayım', Fransızca'da *Je vous laisse* yerine söylendiği için anlaşılmamış. Fiilin zamanı Türkçe'ye uydurulmuş ama fiilin kendi yanlış seçilmiş. (...) Tam 400 yıl sürer Yahudice'nin saltanatı, sonra birden kapitülasyonların gündeme ciddi olarak geldiği sırada, Avrupalılar'ın, Osmanlı topraklarında kendi dillerinde okul açma furyasının parçası olarak Fransızca eğitim yapan Yahudi okulları açılınca annemin kuşağı ilkokulu Fransızca okumuş. Sonuç: Geçen gün hatırını sormak için aradığım anne yadigârı yaşlı kadın bana Fransızca bir şiir okuyuverdi telefonda: Canı sıkılınca yazmış... ve

tabii ki okulda öğrendiği kalıplar içinde söylemiş sıkıntısını. Hem biçim çeviri, hem içerik. Kadının kendi ailesi içindeki duyarlıktan, özlemlerden eser yok. Sanırsın ki 19. yüzyılda Fransa'da yetişmiş. Düşüncelerinden duygu sistemine kadar her şeyine sinmiş Haydarpaşa Fransız mahalle mektebinde öğrendiği yapmacık dil. Ortaokuldaki tuttuğum günlüklerdeki dile benziyor; büyümüş de küçülmüş cledikleri tarzda duygular, ölçüleri yanlış bir giysi gibi sırıtan, kasıntı bir dil. Kadın yalnızca kendi için dillendirmeye çalıştığı en içten duygularını kafiye ile söylemiş. Öğrencilerin sınıfta şiir okurken kullanıkları ritmle okuyor: ezberin kesintili ritmi. (...) İfade olanaklarının sınırlılığı insanı duygularına da yabancılaştırıyor: Şimdi ben bunu nasıl söyleyim bildiğim dilde karşılığını bilmiyorsam? Karşılığını öğrendiğim duygularla yetinirim annemin arkadaşı yaşlı kadın gibi ya da ille de duygularım diyorsa insan benim gibi, kullandığı dili eğri büğrü kullanmaya razı olur, duygularına yabancılaşmaktansa dile yabancılığını yüklenir (Ovadis, 1990:17-19).

Ovadis, başka dillerin içinde hayatını sürdürmek zorunda kalmış birisi, başka dillerin içinde olmak bir yanıyla zenginlik (farklı anlama anlamlandırma dizgelerinin içinde olmak), kimi zaman özgürlük (anlamıyorum sizi diyebilme özgürlüğü), kimi zaman yorgunluk (her daim zihnin çeviriye açık tutulması) anlamına geliyor. Ama aynı dilin içinde de benzer süreçler yaşanıyor. Aynı dilin içinde olmak zenginlik (dilin bütün imkânlarının kullanımda olması), kimi zaman özgürlük (dilediğin ifadeler içinde dolaşmak), kimi zaman da yorgunluk (aynı dilin içinde olunmasına rağmen anlatamama/anlayamama) anlamına geliyor. İnsan olmak anlam arayışıysa eğer, anlama ulaşmanın bir koşulu olarak da çeviriye mahkûm olmak demektir.

EDEBİ METİNLERİN ÇEVİRİSİ

Holmes 1950'lerden itibaren süregelen çeviri araştırmalarını *üstünkörü* ve *yüzeysel* olarak niteleyerek, bu araştırmaların sonuçlarının edebi metinlere uygulanamazlığına değinir. Bu bağlamda da edebi çeviri sürecinden yola çıkılarak, yeterli bir yaklaşım biçimi geliştirilmesinin zorunluluğuna işaret eder. Holmes

her edebi metnin ilk bakışta öbür metinler gibi, dilbilimsel öğelerin birbirine zincirleme eklenlenmesinden oluştuğunu, ancak, bu eklenlenme ötesinde, metnin bir de kendine özgü yapısal düzenlenişi olduğuna dikkatleri çeker. Bu bakımdan, edebi metin üç türlü bilgiyi birarada iletir. Bu bilgilerin birinci türü metindeki dilbilimsel yapının haritasından, ikinci türü yazınsal yapının haritasından, üçüncü türüyse kültürel yapının haritasından izlenmeyi gerekli kılar. Böylece, yazın metninin yoğruluşundaki bu üç türlü bilgiden kaynaklanan üç temel özelliğin, çeviri sürecinin, ya da ürünlerinin incelenmesinde çıkış noktası yapılmasını önerir (Holmes, 1972'den akt. Göktürk, 1994:46) Bu öneri, edebi metnin temelindeki üç özelliği şöyle adlandırır:

1) Metinsellik: Dilbilimsel öğelerin eklemlenişiyle bir metnin oluşturulması.
2) Bağlamlılık: Metnin belli bir toplumsal kültürel ortamda varlık kazanmış olması.
3) Metinler arası etkileşim: Metnin dil içindeki metinlerin tümüyle uzaktan ya da yakından ilişkili olması (1994:47).

Her özgün yapıt, bir dile, kültüre, tarihsel ortama, edebiyat geleneğine bağlı olarak varlık gösterir. Bir çeviri yapıt da, çeviri dilinin bütün bir dil-edebiyat geleneği içinde, anlaşılır olmak sorumluluğunu taşımak zorundadır. Başka deyişle, çevirmen hem özgün yapıtı değişik bir dile aktarmak, hem de o değişik dilde bir yazınsal yapıt olarak benimsetmek yükümlülüğündedir. Söz konusu yapıt, bir yandan başka bir kültürün, çağın, yörenin ürünüdür; bir yandan da, çeviri dilinin yazın gelenekleri içindeki benzerleriyle türdeş olabilmek zorundadır. Çevirmen bu oyunun kurallarına göre, çeviri sürecinde uygulayacağı yöntemi/çözümleri kararlaştırır. Çeviri diline yapıtı özgünmüşçesine kazandırırken, bu oyunun kurallarınca bir yanılsamayı, bilerek ya da bilmeyerek gerçekleştirir (Levy, 1967'den akt.Göktürk, 1994:47). Okur çoğu zaman bu oyunun farkında dahi değildir. Çevirmene güvenmeyen okur için metnin gerçek anlamı kalmaz. Okur metnin çevirisine güvendiği taktirde metinle ilişki içine girebilir. Her edebi metin çeviri sürecinde

yeniden yazılır. O yüzden, orijinal metinden uzaklaşır kendine özgü bir metin haline gelir. O artık *çeviri metin*'dir.

Ali Neyzi Türkçe'de Shakespeare ve özellikle Hamlet çevirileri üzerine yazdığı makalesinde Hamlet denince akla ilk gelen "*to be or not to be*" (Perde III, Sahne 4) cümlesinin farklı yıllarda farklı çevirmenlerce çevirilerini örnekler (Neyzi, 2002:79).

> M. Ertuğrul: "Yaşamak mı ölmek mi, işte iş burada"; H. Edip/Turhan: "Var olmak yahut yok olmak, işte iş burada"; O. Burian: "Yaşamak mı, ölmek mi, mesele bu"; S. Eyüboğlu: "Var olmak mı, yok olmak mı, bütün sorun bu"; C. Yücel: "Bir ihtimal daha var, o da ölmek mi dersin?"; B. Bozkurt: "Var olmak, ya da olmamak, mesele bu" olarak çevirirler.

Umberto Eco'ya göre, her okur metne girer ve oraya sadece yorumunu değil, ansiklopedisini de taşır. Metinler hakkında istenen şeylerin söylenemeyeceğini belirten Eco, iç engellere saygılı olunması gerektiğine vurgu yapar. Okumadaki sorun ona göre bir imecenin yanı sıra, metinsel malzemeye gösterilen saygıdan oluşan işbirliği sorunudur. Ona göre okuma bir etkinliktir, edilgenlik değil; yazar ya da okuyucu bu insiyatifi göz önünde bulundurmak zorundadır (Fauconnier, 2004:64). Ancak bu ilişki *yanlış okumaların* habercisidir.

Eco, 1979 yılında yayınladığı *Okuyucunun Rolü* adlı kitabında, metaforlardan söz ederken James Joyce'un çevrilemez başeseri *Finnegan's Wake*'den söz eder. Joyce, kitabın üçüncü bölümünde, Yawn kılığındaki Shaun'u bir sınavdan geçirir. Dört yaşlı adam, Shaun'u soru bombardımanına tutarlar. Sorulardan birisi de Minucius Mandrake üzerinedir. Joyce'un yapıtlarındaki göndermelerin kaynağı üstüne uzman olan James Atherton bu bölümdeki Minucius'un kim olduğunu hemen çözmüştür. Sözü edilen kişi Hıristiyan kilisesinin kurucu üyelerinden Minucius Felix'tir; *Oktavius* adlı kitabın yazarı Minucius Felix. James Joyce'un bu kitabı okuduğu anlaşılmaktadır. Ancak, Atherton, Joyce'un kitabındaki Minucius Mandrake'nin Minucius bölümünün kaynağını bulmuş, ama Mandrake'nin kim olduğunu ve bu kitapta neden adının geçtiğini bulamadığını yazmıştır. Eco ise Mandrake'nin hepimizin bil-

diği sihirbaz Mandrake olduğunu ortaya koyar. Mandrake bir illüzyonisttir, bir sihirbazdır, bir hipnotizma ustasıdır. Minucius Mandrake'nin neden Joyce'un kitabında yer aldığı üzerinde duran Eco, Joyce'un çizgi romanlara duyduğu ilgi üzerinden gider ve Minucius'un tam isminin Minucius Felix olduğunu, Felix'in de bir başka çizgi roman kahramanı, ünlü Felix the Cat olduğunu hatırlatır. Minucius, soyadı Felix olduğu için çizgi roman kedisi Felix'e bağlıdır. Felix ise çizgi roman kedisi olarak, bir başka çizgi roman kahramanı olan Mandrake'ye bağlıdır. İki olguyu birbirine bağlayan bilgi, Kedi Felix isimli çizgi romandır (Baydur, 1994).

Eco, bir okumanın diğerinden daha iyi olacağını söyleyemeyeceğini, ama okumanın kimi zaman yanlış olabileceğini ve metnin yapısını ihlâl edebileceğini söyler. Finnegan Wake örneğine göndermeyaparak, metnin kimi bilgileri vermeyi reddedebileceğini söyler (Eco, 2004:64). Baydur, Eco'nun Joyce'un metnini çözümlerkenki becerisinin kimi metinlerde gerçekleşemediğine dikkatleri çekiyor. Eco'nun Cyrus S. Sulzberger'in İstanbul'da geçen romanı *Diş Tüccarı* kitabının bir bölümünü yorumlarken yaptığı bir okuma yanlışına değiniyor:

> Kitabın kahramanı ve anlatıcısı, Istanbul'da bir genelevde bir kadınla uyumaktadır. Bölüm şöyle sürer: "Derken kapının ardında bir çığlık, onu da merdivenyerde bir gürültü takip etti. Ayyy, Amerikan Donanması diye inledi. İffet ve polis odaya dalarken, kokuşmuş çarşafı başına çekti." Eco, roman hakkında kimi yanlış okumaları yapar (gelenler Amerikan askerleri değil Türk polisidir) ama en önemlilerinden bir tanesi de genelevde çalışan kadının adının 'İffet' olmasındaki ironidir. Eco, bu oyunu ıskalamaktadır. Bir dili ya da kültür bilinmediği için, İffet sadece bir isim olarak algılanır ve yazarın böylesi bir oyunu da görülemez. Eco, İffet'in namus demek olduğunu bilmediği için bir fırsatı kaçırmıştır. Kitabın yazarı Cyrus S. Sulzberger *New York Times*'a yazı yazan bir gazetecidir aynı zamanda ve 1950'lerin sonunda İstanbul'a gelip gitmiş. Bu süreçte de bu romanı kaleme almıştır (Baydur, 1994).

Edebi metinler saklı metinlerdir. İffet ismi karşısında U. Eco dahi çaresiz kalabilir. Anlam çözümlemenin katmanlı yapısı he-

men herkesin çarptığı bir duvar olmak durumunda. Duvarda kapı inşa etmek, delik açmak, tırmanmak ya da yıkmak elimizde. Ya da hiç birini yapamadan yara bere içinde kalmak da çevirinin, anlamanın alanında başımıza gelebilecek şeyler. Bütün bunları bilerek işe (oyuna) koyuluıyoruz ve eğer yarasız beresiz duvar geçilirse seviniyoruz. Ama çoğu zaman anlam daha zorlu bir alanın içinde kendini var ediyor. Yara bere almadan duvarı geçebilmenin imkânı yok gibi. Çeviri, her zaman duvarı (anlamı) aşmak (yakalamak) değil de, duvarın neden orada olduğunu ve aşmak zorunda olup olmadığımızı anlaımak demek. Edebi metinlerin çevirisi daha çok böylesi bir alana davet ediyor bizi.

ŞİİR VE ÇEVİRİ

Artık çeviriye zorunlu bir hayatın içinde olduğumuzu bilerek yaşıyoruz. Anlam dünyasının sabit belirlenmiş alanlarda yer almadığını da. Öte yandan, bilme ve anlama isteğinin dipsiz kuyusunun da farkında olarak çeviri yapma isteğimiz sürüyor. Şiir bu alanların en zorlusu olarak çıkıyor karşımıza. Bekli de en son söylenecek olanı başta belirtmek gerekiyor: Şiir çevirisi imkânsızdır.

Charles Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri* kitabındaki "Albatros" şiirinin değişik çevirmenlerce yapılmış çevirilerine bakıldığında birbirinden farklı şiirlerle karşılaşırız. Okuduğumuz her tercüme şiir bize sadece orijinal metnin varlığını hatırlatır. Yaptığı tek şey belki de bu çaresiz hatırlayıştır.

ALBATROS
Sık sık, eğlenmek için, acımasız tayfalar
Yakalar kanadından bu deniz kuşlarını,
Ürkütücü sularda gemileri izleyen
Yolcuların yıllardır dost arkadaşlarını.

Gökten inen tasasız, bu utangaç krallar
Güvertelerin üstüne kondukları zaman
Geniş kanatlarını sofuca bırakırlar,
Yorgun kürekler gibi, sular üstünde kaygan

Sen ey kanatlı yolcu, bir zaman ne güzeldin!
Bak gagam dürtüyor hoyrat tayfanın biri,
Ya öteki, bilir mi bu hale nasıl geldin,
Topallayıp öykünüyor uçtuğun günleri.

Ozan, ey bulutlardan toprağa sürgün ece,
Oklara göğüs geren, dostu fırtınaların,
Yuhlarlar yer yüzünde, seni de, gündüz gece
Uçmana engel olur, ağır dev kanatların (Erdoğan Alkan, 1984).

ALBATROS
Tayfalar sık sık yakalar, iş olsun diye,
Koca deniz kuşlarını, albatrosları,
Keskin çukurlar üstünden kayan gemiye
Eşlik eden o kaygısız dostları.

Ama bırakıldılar mı güvertelere,
O gök kralları ne sünepe, ne sarsak
Seriverir koca kanatlarını yere,
Yanlarında sürünen kürekler gibi, ak.

Kanatlı yolcu ne miskin, ne sümsüktür!
Ne çirkin, ne gülünçtür o güzel kuş şimdi!
Topallar kimi, uçan sakata öykünür.
Bir pipoyla gagasını dürtükler kimi!

O bulutlar prensine benzer Ozan da,
Fırtınayla senlibenli, yaylara gülen;
Yere sürülmüştür yuhalar arasında,
Yürüyemez devce kanatları yüzünden (Sait Maden, 1997).

Konstantinos Kavafis'in 1910'da yazdığı ve dilimize "Kent", "Aynı Kentte" ve "Şehir" olarak çevrilen şiirinin farklı çevirileriyse şöyledir:

ŞEHİR
"Bir başka ülkeye, bir başka denize giderim," dedin,
"bundan daha iyi bir başka şehir bulunur elbet.
Her çabam kaderin olumsuz bir yargısıyla karşı karşıya;
-bir ceset gibi- gömülü kalbim.
Aklım daha ne kadar kalacak bu çorak yerde?

Yüzümü nereye çevirsem, nereye baksam,
Kara yıkıntılarını görüyorum ömrümün,
Boşuna bunca yıl tükettiğim bu ülkede."

Yeni bir ülke bulamazsın, bir başka deniz bulamazsın.
Bu şehir ardından gelecektir. Sen aynı sokaklarda
Dolaşacaksın gene. Aynı mahallede kocayacaksın;
Aynı evlerde kır düşecek saçlarına.
Dönüp dolaşıp bu şehre geleceksin sonunda. Başka bir şey umma.
Bineceğin gemi yok, çıkacağın yol yok.
Ömrünü nasıl tükettiysen burada, bu köşecikte,
Öyle, tükettin demektir bütün yeryüzünde de (Cevat Çapan).

AYNI KENTTE
Dedin, "Bir başka ülkeye, bir başka denize
Gideceğim.
Bundan daha iyi bir başka kent bulunur elbet.
Yazgıdır yakama yapışır neye kalkışsam;
Ve yüreğim gömülü bir ceset sanki.
Aklım daha nice kalacak bu çorak ülkede.
Nereye çevirsem gözlerimi, nereye baksam
Hayatımın kara yıkıntıları çıkıyor karşıma,
Yıllardır kıydığım boşa harcadığım."

Yeni ülkeler bulamayacaksın, başka denizler
Bulamayacaksın.
Bu kent peşini bırakmayacak. Aynı sokaklarda,
Dolaşacaksın, aynı mahallede yaşlanacaksın;
Aynı evlerde kır düşecek saçlarına.
Bu kenttir gidip gideceğin yer. Bir başkasını
Umma.

Bir gemi yok, bir yol yok sana.
Değil mi ki hayatına kıydın burada
Bu küçük köşede ona kıyılın demektir
Bütün dünyada (Erdal Alova-Barış Pirhasan).

KENT
"Başka diyarlara, başka denizlere giderim, dedin.
Bundan daha iyi bir kent vardır bir yerlerde nasıl olsa.

Sanki bir hükümle yazgılanmış her çabam;
Ve yüreğim sanki bir ceset gibi gömülmüş oraya.
Daha ne kadar çürüyüp yıkılacak böyle aklım?
Nereye çevirsem gözlerimi, nereye baksam burada
Gördüğüm kara yıkıntılarıdır hayatımın yalnızca
Yıllar yılı yıktığım ve heder ettiğim hayatımın."

Yeni ülkeler bulamayacaksın, bulamayacaksın yeni denizler.
Hep peşinde, izleyecek durmadan seni kent. Dolaşacaksın
Aynı sokaklarda. Ve aynı mahallede yaşlanacaksın
Ve burada, bu aynı evde ağaracak aklaşacak saçların.
Hep aynı kente varacaksın. Bir başka kent bekleme sakın,
Ne bir gemi var, ne de bir yol sana.
Nasıl heder ettiysen hayatını bu köşecikte,
Yıktın onu, işte yok ettin onu tüm yeryüzünde
(Herkül Milas-Özdemir İnce).

Çevirmenlerin dünyası, anlamlandırma haritası, metinlerin çevirilerini önemli ölçüde değiştiriyor. Şiir metafor, imge ve simgelerle kurulan bir anlatı türü olarak dilin en özgür ve en oyunsu alanını temsil ediyor. Çeviride konu şiir olunca sadece bir çaba olarak kalıyor.

> Bir dilden başka bir dile en çevrilemez şeylerin, ses ve ses ahengiyle ilgili olguların olması şaşırtıcıdır. Bir dilin ses alanının kendine özgü titreşimleri vardır (Bachelard, 1999:37).

Şiir çevirisinde, özellikle şiirin şiir olarak çevrilmesindeki güçlük üzerine 19. yüzyıl İngiliz şairi Coleridge şunları söylüyor: "Bu yolda (çeviri) her dize, her deyiş çetin sınavlardan geçirilmeli, her aşamada yapılacak seçimler üstünde dikkatle durulmalı. Ancak böylelikle kusur bir üslûba ulaşılabilir; sonucun şaşmaz sağlamasını yapmanın ise tek bir yolu var: şiir eğer aynı dilin sözcükleriyle, anlamı zedelemeksizin, çevrilemiyorsa, başarıya ulaşmış demektir" (Bozkurt, 1982:5-13).

Doğru çeviriyi aramanın bir yanıyla imkânsız, ama aynı zamanda vazgeçilemez olduğunu bilerek yaşamak, insanlığın anlam arayışındaki sınavlarından biri olarak görmek mümkün. Her an-

laın, her zaınan herkes için açık ve net değil. Yapabileceğimiz şey anlaına ulaşmak için çaba göstermek ve mümkün oludğunca çeviri düzleıninde olduğumuzu unutmamak; aynı zamanda da hiçbir zaman net bir çeviri yapamayacağımızı akıldan çıkarmamaktır. Bu anlamda birbirimizi ve kendimizi anlamanın yolu zorlu bir yoldur. Miyop olunduğu halde her daim gözlüksüz dolaştığımızı bilmeliyiz. Bulanıklıktan kurtulma şansımız neredeyse hiç yok.

9. BÖLÜM

MEKTUP: HİKÂYELERİMİZİN GİZLENDİĞİ YER

"bana inanın, eğer bir insanla mektuplaşmamış, sadece konuşmuşsanız, onu tanıyor sayılmazsınız. Birisinin gerçek kişiliğine dokunabilmek için onunla yazışmış da olmanız gerekir."

(K.L. Francis)

"Bir mektup diyeceğini yalnız yazıyla demez. Mektup tıpkı kitap gibi, koklayarak, dokunarak, elleyerek de okunur. (...) Hüner yalnız yazıyı değil, mektubun tümünü okumakta."

(O. Pamuk)

"Tekerleği kullanmayan büyük toplumlar oldu, ama hikâye anlatmayan hiçbir toplum olmadı."

(U. LeGuin)

"incinin bir istiridye için önemi neyse
hikâyenin de insan için önemi odur."

(J. Gold)

İnsan hikâye anlatarak kendisini var ediyor. Williams Randall insanın bu özelliğini incelikli bir biçimde *Bizi Biz Yapan Hikâyeler* kitabında anlatır. Ona göre hikâyelerimizi anlatmak kişisel mitolojimizi biriktirmemizi sağlıyor ve sahip olduğumuz hikâyeler koleksiyonu bir dereceye kadar da bizi biz yapıyor (Randall, 1999:75) Walter Benjamin de *Son Bakışta Aşk* kitabının bir bölümünde insan ve hikâye anlatısı üzerinde duruyor. Benjamin'e göre, hikâyenin gücü kendini tüketmeyişinden kaynaklanmakta; bu yüzden yıllar sonra bile hikâyeler anlamlarını korumaya devam ediyorlar (Benjamin, 2006:82-77-100). Brian Fay ise *Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi* kitabında aynı şekilde hikâye-insan ilişkisini sorguluyor. Ona göre de insan sürekli anlatması gereken hikâyeler içinde yaşamaya devam ediyor. "Hikâyeler yaşanıyor mu yoksa sadece anlatılıyor mu?" sorusunu anlamsız bularak şu cevabı veriyor: "Hikâyeler yaşanıyor; çünkü insani etkinliğin karakteri ve biçimi içkin olarak anlatısaldır. Ve insan anlatarak geçmişte kavrayamadığı hadiseleri kavrayabiliyor. Bunu özetle şöyle ifadelendirebilirim; hayatlarımız öyküleniyor ve öykülerimiz yaşanıyor. O nedenle hepimiz birer tedirgin romancıyız" (Fay 2001:245-272).

İnsan bir diğerinin hikâyesini her zaman merak eder. Ortak yaşanmışlıklar ortak ya da benzer hikâyelere sebep olur. Aynı zaman dilimini yaşamış olmak, benzer hayatların içinden çıkmak insanlara belli hatırlamaların tadını çıkarma şansını tanır. 1960'ların gençliği ile 1950'lerin gençliği farklı hikâyelere sahiptir. Ortak hikâyelere sahip olmak insanların birbirleriyle kurduğu ilişkiyi daha yakın bir zemine çeker. Geçmişin benzer şekilde deneyimlenmesi, ortak hikâyelerin çokluğu anlamına gelir. Ancak insan aynı zamanda farklı hikâyeleri de merak edendir.

Mektup bu anlamda insanın hikâye anlatımının öncül örneklerinden birisidir.* Sümerli Ludingirra, hayat felsefesini ve geleceğe ulaşmasını istediği düşüncelerini bir dizi mektupla aktarıyor (Çığ, 2002). Ludingirra birinci mektupta -tablet- bu yazma öyküsünü şöyle dillendiriyor:

> Ben Sümerli bir öğretmen, şair ve yazarım. Yaşım yetmiş beşi bulduğumdan öğretmenliği bıraktım çoktan; fakat şairlik ve yazarlığım ölünceye kadar sürecek herhalde. Bu yaşamöykümü daha çok gelecek kuşaklar için yazmaya başladım. Bizim ulusumuz, dilimiz, geleneklerimiz, sosyal yaşantımız, sanatımız unutuluyor artık. Bu güzel ve uygar ülkemize her taraftan göz diktiler. Göklere uzanan basamaklı kulelerimizin, görkemli tapınaklarımızın, arı gibi işleyen çarşılarımızın, her tarafa ulaşan kervanlarımızın, dümdüz uzanan yollarımızın, bol ürün veren tarlalarımızın. (...) her türlü bilgiyi veren okullarımızın ünü uzak ülkelere kadar yayıldığından; ilkel olan bu ülkelerin halkı bizi kıskandı. Biz yaptık onlar yıktılar; biz yaptık onlar yıktılar. Tarlalarımız, bahçelerimiz bakımsızlıktan kuruldu; hayvanlarımız bakımsızlıktan öldü. (...) Hep korkuyorum, bir gün gelecek, adımız da uygarlığımız da unutulacak. Bu durum beni yıllardan beri üzüyordu.. (...) Bizim uygarlığımız belki binlerce yıl sonra yaşayan insanlara da geçecek. Bizim attığımız temeller üzerine yenilerini koyacaklardır. Ah! Onlar da bizi hatırlayıp bıraktığımız kültür mirasları için teşekkür edebilseler!..." (Çığ, 2002:12-13).

---

*) Mektubun tarihi yazı öncesine dayanır. Eldeki en eski örnekler, M.Ö. 15. ve 14. yüzyıllara ait Mısır firavun mektupları ile Hitit krallarının Hattuşa -Boğazköy- arşivinde bulunan mektuplarıdır. Mektup, 17. ve 18. yüzyıllarda soylu aristokratlar, yazar ve bilimci gibi seçkinler tarafından kullanılan bir haberleşme aracına dönüştür: Soylu tüccarlar arasında dolaşan *haber mektupları* gazete diyeceğimiz olgunun başlangıcı kabul edilir. Dolayısıyla insanlar arasında ilk haberleşme aracı, mektup'tur. Eski Yunan'daysa mektup, felsefenin yerini tutmaktaydı. Uzun uzadıya yazılan mektuplarda yoğun olarak düşünsel yorumlara yer verilmekteydi. Eski Roma'da mektup, yerginin aracıdır; mektuplarda yoğun toplumsal eleştiriler yapılmaktaydı. Dolayısıyla mektup, toplumsal baskılar karşısında bir alternatif oluşturma isteğinin de bir ürünü olarak çıkar karşımıza. Osmanlı'da da mektup bir sanat olarak kabul edilmiştir: Mektup sayfalarca selâmlama bölümüyle başlardı. Tanzimat yazarları da bu geleneği devam ettirerek abartılı bir dil kullanmışlardır. Eski Yunan'da mektup özel, resmi, yazınsal, felsefi, düzmece, düşsel olmak üzere bir takım türlere ayrılmaktaydı. Yazarların yazdıkları mektuplar yazınsal bir değere sahip olmaları bakımından önemsenmekte ve edebiyatın içinde değerlendirilmekteydiler. 1300'lerin ilk çeyreğinde şehirlerarası posta işini koşucu ulaklar gerçekleştirirdi. Atlı postaların devreye girmesiyse XV. yüzyılda gerçekleşecektir. Pul ise XVI. yüzyılın sonunda henüz bulunmamıştır.

Uzaklardaki imparatora söylenecekler, zengin tüccarların birbirleriyle haberleşme aracı olarak gördüğümüz mektup aslında bir geleneğin içinden çıksa da, daha sonraları gündelik hayatın bir parçası olmuştur. Bu dönüşüm aynı zamanda mektubun salt haberleşme aracı olmaktan çıkışıdır: Kişiler arası mektuplaşmaya dönüş, temelini hikâye anlatmaktan alır. Herkesin anlatacağı bir hikâyesi ve bu hikâyeyi anlatmak isteyeceği bir kişi mutlaka vardır. Latife Tekin *Unutma Bahçesi* romanında kahramanına şunları söyletir: "Susarak olayların hızını kesebileceğim kuşkulu... Gördüklerimi unutmaya uğraşmaktan vazgeçip herkese anlatmalı mıyım acaba? Yaşanacaklar aklımdan çıkıp giderse, tehlike ortadan kalkacak diye bir şey yoktu ki... İkisinin bir hikâyesi olacaksa, bunu kimse engelleyemez." (Tekin, 2005:64) Mektup bu engellenemeyen hikâyelerin kişiler arası dolaşımını sağlayan medyadır. Bu yüzden de mektup, kişiye özeldir ve bu yüzden de mahrem bir alanda yer alır.

Anlatı kurmanın varoluşsal temeli onsuz yaşayamayacağımızın garantisidir. Anlatacak şeylerin birikmesi hayat tecrübesinin içinden çıkar ve çoğalır. Bunların bir şekilde aktarılması ve paylaşılması insanın hayatla kurduğu ilişkinin olmazsa olmazları arasında yer alır. Yaşanmışlık demek, anlatacak bir şeylerin olması demektir. İnsan deneyimlediği şeylerin toplamı olarak hayatın içinde kendisini var ederken, bir diğeriyle kurduğu ilişkiyi de bu deneyimler aracılığıyla gerçekleştirir. Gelenek, bakış açısı, değerler sistemi hayatın içinde farklı hikâyelerin çevresinde yaşanır, bir yanıyla da kurulur. Yani, hayat bir taraftan yaşanırken bir taraftan inşa edilmektedir. Hikâyelerimizse, zamansal olarak geride bıraktıklarımızın anlatısı olarak ortaya çıkar. İnsan sosyal bir varlık olarak da bu yaşanmışlıklarını bir şekilde anlatma isteğini hiç yitirmez. Hayatın daha yavaş aktığı, uzakların gerçekten uzakta olduğu zamanların anlatı türü olarak mektup, uzaklardaki insanlarımıza bu hikâyeleri anlatmak içindi. Oysa gelinen durumda hayatın hızlanan ritmi *mektup çağının* sonlanmasına da sebep oldu. Artık istesek de istemesek de bu hızın içindeyiz ve yavaşlamamıza imkân yok, dolayısıyla mektuplaşma fikri uzaklarda bir nostalji öğesi olarak var artık.

MEKTUP ÇAĞINI KAVRAMSALLAŞTIRMAK: MEKTUP ETKİSİ, MEKTUPSU VE YAZARKEN KONUŞMA

"Küçük bir şiir estetik bakımdan bir destanla, bir sunak resmiyle ya da bir freskle aynı sanatsal değerdedir. Bir mektup, bir romandan daha az bir sanat nesnesi değildir."

(Croce)

Mektup çağının en önemli özelliği uzaklık kavrayışıdır: Bir başka söyleyişle, *mektup çağı* her yerin uzak olarak kavrandığı bir zaman dilimini anlatmaktadır. Komşu kasabadaki kardeşini yıllarca göremeyen, köyünden ya da mahallesinden hemen hiç ayrılmadan bir ömür tüketen insanların var olduğu bir hayatın ürünü olarak mektup, uzakları yakına getiren bir medya görevi üstlenmekteydi. İnsanların bulundukları coğrafyaların dışına taşabilmeleri uzun yıllar seyahat etmekle değil, mektuplarla gerçekleşmiştir: gitmiş gibi olmak, görmüş gibi olmak... İnsanlar tıpkı medyanın günümüzde gördüğü işleve eş olarak mektup sayesinde, sadece görebildikleri yerlerle yetinmek zorunda kalmamış, bütün Dünya'ya açılmıştır. Uzaklar/uzaktakiler mektup aracılığıyla yakına gelebilmiş; hasretliklerin giderilmesi bu sayede gerçekleşmiştir.

Dupon'a göre, mektup varlığıyla mesafeyi dile getirir: Mektup uzaklıktır. Mektubun zaman algısı da farklı işler. Eski Roma'da mektubun zamanı, yazılmasından çok, okunma zamanına refere eder. Bu bakış açısından mektup farklı zamanlarda gerçekleştirilen bir diyalog değildir; okumanın sözelliğine yönelik bir yazıdır. Mektubu mektup yapan şeyse, içeriğinden kaynaklanmaz önemli olan onun varlığıdır (Dupon, 2001:156-157).

Uzaklarda olmak demek sürekli özlem içinde olmak demektir. Uzaklıkların bol, gitmelerin zor olduğu dönemlerde özlenenle kurulan ilişki mektup aracılığıyla sağlanmaktaydı: Mektup bu anlamda insanlar arasındaki duygusal hareketliliği, tahayyül gücünü tahayyül gücünden beslenerek sağlıyordu. Mektubun bu özelliği, onu salt *uzaklardaki özlenene* yazılan şey olmanın ötesine taşır: Yol ne kadar uzaksa, mektubun değeri de o

kaclar artar. Hayatın değişip dönüşmesiyle uzaklar uzak olmaktan çıkınca, öncelikle mesafe kavrayışı değişime uğradı. Artık hiçbir yer *mektup çağındaki* kadar uzak değil ve artık hiçbir insanın uzaklardaki yakınlan aylarca mektup beklemeye sabrı yok. Artık hiç kimse insani duygularını yüksek bir tahayyüle teslim etmek istemiyor. Kendimizi ifade şeklimiz, başkalarıyla kurduğumuz ilişki ve bunları anlatma ve aktarma yöntemleri artık *mektup çağında* olduğu gibi değil.

Her mektup kendi zamanını anlatıyor. *Açıksöz*, 15 Haziran 1919'da Kastamonu'da bir grup genç tarafından çıkartılan bir gazete. Dönemin ünlü yazarlarının da ziyaret ettiği, Millî Mücadele'nin önemli gazetelerinden biri haline gelen gazetenin mesul müdürü Hüsnü bey, 1920 yılında arkadaşı Tahir Karaoğlu'na bir mektup gönderir. Bu mektup aşina olmadığımız bir hayatın içinden günümüze ulaşıyor; gerçek bir hikâye olduğu ve unuttuğumuz o tahayyül gücüne davet ettiği için bir taraftan okuma isteği yaratıyor, diğer taraftan da düşündürüyor:

> Hayatımız basit. Gündüzleri kendi yerimizde yiyoruz, akşamları bazen lokantacla. Bir odacımız var, bazen bize yemek de pişiriyor. Yani kendi hesabımızı oldukça biliyoruz. Fakat kâğıt ve matbaa parası şaşırtıyor. Her taraftan lafta yardım vaadi alıyoruz. Fakat paraya gelince her şey suyunu çekiyor. Gazetecilik cidden tatlı sanat, filvaki bol bol, allah eksik etmesin, düşman kazanılıyor. (...) Abonman bedelinin tahsili meselesi cidden sezai tahammül. Hepsi vakti ami ile gelse biraz da kendimiz eklemekle beraber yine hesabımızı yoluna koyacağız. Fakat olmuyor vesselâm. Bizim memlekette odun satılır, taş satılır, pislik satılır, fakat gazete satmaktan zor bir şey yok. Öyle ya istemezse olmaz, ne yapacaksın? Onun için bize söylemene, bittabi gazete gönderiyoruz. Fakat tahsil meselesi, bizi sulh meselesi gibi bugün yarın. İşte halimiz bundan ibaret (Demircioğlu, 1982:68).

Mektup birkaç cümleyle gazeteciliğin o günlerini inanılması güç bir gerçeklik ve duygu yüküyle aktarıyor. Tarih kitaplarından edinilemeyen bilgiye mektup sayesinde ulaşıyoruz. Savaş döneminde basının içinde bulunduğu güçlüğü bilsek de iki kişi arasın-

da gerçekleşen bu anlatının gücünü hiçbir metinde bulmaya imkân yok. Mektup, tarihsel olanı -uzaklığı- da taşıyarak geçmişin hikâyelerini okunan 'an'a taşıyor.

Ömer Seyfettin'in (1884-1920) Balkan Harbi'nde (1913) Yanya kalesinde Yunanlılara tutsak düştüğünde yazdığı bir mektup ise şöyledir:

> Sevgili Canip'im
>
> Geçen hafta bir hikâye göndermiştim. Bilmem aldın mı? Çünkü şüphelendikleri ağır zarfları göndermiyorlar. Havalar çok sıcak. Rahat rahat yazılmıyor. Ben gene boş durmuyorum. En lâzımlı bir şeyi yazıyorum
>
> Gustave Flaubert'in, "Biz bir çöldeyiz, kimse kimseyi anlamıyor" dediğini hatırlarsın. Asıl bu çöl Fransa değil, Türkiye. Türkiye'de kimse kimseyi anlamıyor. (...) evvelce bizi hiç anlamamışlardı. Niçin? His ve fikir meselesi. Hissî ve aklî mantığın birbirine hücumu... Bütün kafalar hislerle fikirlerin farkına varmıyor; bir mesele karşısında hissimizle mi, yoksa fikrimizle mi netice çıkarıyoruz, bundan kimsenin haberi yok. İşte ben Gustave Le Bon'un mantığa dair yazdığı bahisleri esas edinerek küçük bir kitap yazıyorum: "Psikoloji ve Beş Türlü Mantık!" Bu kitapta açık ve yeni lisanımızla mantığın fen karşısında aldığı şekilleri göstereceğim. Sırasıyla hissî mantığı, esrarî mantığı, müşterek mantığı, aklî mantığı anlatacağım. Bizim memleketin vak'alarından misaller getireceğim. Herhalde bu kitabı çok faydalı görüyorum.
>
> Gönderdiğim hikâyeyi *Halka Doğru*'ya vereceksin. *Para*... Fena şey değil. Fakat ben on sayfalık bir yazı için küçük ve satılmaz bir mecmuadan üç lira almayı, aynı yazı için *Tanin*'den bir lira almaya değişmem. Düşün, bir yazı *Tanin*'de neşrolunursa ne kadar kişi okuyacak? En aşağı on beş bin kişi... Halbuki Türkiye'de beş bin nüsha satacak mecmua yoktur.
>
> Gönderdiğim hikâyeleri ve makaleleri birer liraya Mehmet Ali Tevfik Bey vasıtasıyla *Tanin*'e satarsan çok memnun olurum. (...) (Parlatır, 1997:42-44).

Mektup yapaylıktan uzaktır; gerçek duyguları barındırır. İçtenliği, doğallığı, özel oluşu onları okuma isteğini arttıran unsurlardır. Bir diğer unsursa, bu özel mektupların dönemlerine ve ya-

zarlarına ait önemli ipuçlarını vermeleridir. Salt bu yüzden merak eder okuruz.

Oysa günümüzdeki zaman ve mekân algısındaki radikal değişim ve dönüşüm yol ve uzaklık algısını tarumar etti. Artık şimdiki zaman içinde gerçekleştirilen bir haberleşme ağı içindeyiz. Yol, bir mesafe/uzaklık algısı içinde değil, şimdiki zamanın içinde kavranıp yaşantılanıyor. Yani, mesaj alışverişinde bir yol söz konusu olsa da bu eşzamanlı bir durum. Uzak artık uzak değil. Ya da uzaklık hâlâ bir özlem, bir yanında olmayış hissini yaşatsa da bunun deneyimlenme şekli değişmiş durumda. Tahayyül gücü gerektirmeyen bir uzaklık kavrayışıdır bu.

Mektup ve tahayyül ilişkisini gazetecilik deneyimi üzerinden biraz daha açımlayabiliriz. 1950 ve 1960'lı yılların dergi-gazete röportaj konuları *Uzak* olanın yakına getirilmesi çabası olarak seyahat anlatıları üzerine kuruludur. Röportajın konusu ne olursa olsun mekân anlatının merkezinde yer almaktadır. Türk basın tarihinin 1970'lere kadar önemli röportaj yazarları arasında yer alan kimi isimler Hikmet Feridun Es, Naci Sadullah, Cengiz Tuncer, Fikret Otyam, Yaşar Kemal, Yılmaz Çetiner, Halit Çapın, E.R. Olcayto, Şevket Rado'nun röportajlarının temel öznesi mekân'dır ve tahayyül gücünü güçlü bir şekilde talep etmektedirler. 1959 yılı *Hayat* mecmuası'nda Şevket Rado'nun İsrail seyahati üzerine gerçekleştirdiği röportajda anlatının tasfir üzerine kurulduğunu görüyoruz. Tıpkı mektup örneğinde olduğu gibi, okurdan bir tahayyül gücü isteyen metinlerdir bunlar. Bir başka değişle, geçmişin röportajları biraz da mektup havasında yazılmışlardır.

> İsrail'de Hayat
>
> Tel-Aviv'de oturduğumuz otelde yemek zamanı bize hizmet eden garson Rusya'dan İsrail'e gelmiş bir Musevi idi. Diğer garson Almanya'dan gelmiş. Otel kâtibi Yugoslavya'dan, otelin sahibi İtalya'dan, odaların temizliğine bakan kadınlardan biri Polonya'dan, öteki Portekiz'den hicret edip İsrailli olmuş. Gece bekçisi ise nereden biliyor musunuz? Bizim Hasköy'den! Otelin içinde kaç lisan konuşulduğunu tesbit edemedim. Çünkü bu insanlardan her biri geldikleri memleketin lisanından başka en az iki lisan biliyorlardı. Binaenaleyh

müşterileriyle müşterinin arzu ettiği lisandan, kendi aralarında ise ibranice konuşuyorlardı. (...) Her milletin aşağı yukarı tipleri vardır değil mi? Alman sarışın olur, Ingiliz uzun boylu, beyaz olur. Italyan ekseriye esmerdir. İranlı kalın kara kaşlıdır. İsveçli mavi gözlüdür. Çinli sarıdır. Habeşistanlı siyahtır. İsrail'de ise belli başlı bir tip yok. Burada her türlü insan var. (...) İsrail hükümetinin derdi çoktur. Memlekette 12 parti var. Çoğu muhalefette. Hükümet koalisyon hükümeti. (...) Bunların dışında, Tel-Aviv'den güneye doğru giderken büyük asfalt yol çölün içinden geçmektedir. Biz Beşeba'ya kadar gittik. Çölün her tarafına su sevk etmek için pipe line'lar yapılmıştır. Geniş asfalt yolun iki tarafında üçer sıra ağaç dikilmiştir. Bu ağaçlar şimdiden 6-7 metreyi bulmuştur (Rado, 1959:4-5).

Orhan Tahsin'in (1960) *Hayat* mecmuasında "Yedi Renkli Mahalle" başlıklı röportajına baktığımızdaysa, İstanbul içindeki bir semt uzak bir coğrafya anlatılıyor gibi resmedilmiştir. Taşlıtarla bir kenar semttir, dolayısıyla da yabancı'dır. Röportajın başlığı "Taşlıtarla'da 1.5 Ay Yaşadım". Fotoğraflar Ara Güler'e ait. Röportajdan bir kesit şöyle:

(...) Dört yola iniyoruz. Yolun sağına eski, kırık karyolalar yığılmış. Karyolaların altlarına dört tablo dizilmiş. Toz toprak içindeki bu tablolara çömelip bakıyoruz. Birinci tabloda, Meryem'in Ruhulkudüs'ten gebe kaldıktan sonraki tasviri var. İkinci tablo, Davut peygamberle ilgili... Üçüncüde de Süleyman Peygamberin Belkıs'la ilk görüşmesi görülüyor. Belkıs eteklerini kaldırmış, Süleyman'ın gözleri Belkıs'ın yürüyüşünde. Din kitapları yazar; Belkıs'ı Süleyman'a kötülemişler, "Kızın bacakları yaralı berelidir," diye... Süleyman da bir oyunla Belkıs'ın bacaklarını görmüş, bakmış düzgün... Dördüncü tablo, Musa'nın Firavunlarla cengi... Firavun dedim de aklıma geldi. Taşlıtarlaya gelmeden önce, Eyüp DP ilçe başkanı Muhittin Tırpan'dan duymuştum. Dört yol camiini yaptıran imam Hacı Fahri Kığılı, ibadethanenin iki tarafındaki sinemaların hoperlöründen şikayetçi olmuş. (...) Dar yollardan aşağıya doğru iniyoruz. Çeşme başlarında sıra bekleyen kovalı, testili genç kızlar, evlerinin bahçe çitlerine çamaşır asan yemenili kadınlar, sokakta bilye oynayan çocuklar görüyoruz. Sola sapıyoruz. Suyu çekilmiş bir hendekten atlıyoruz. Evler seyrekleşiyor (Tahsin, 1960:10-11).

Bu röportaj örnekleri *mektup çağının* ürünleridir ve tıpkı mektup metinlerindeki gibi bir anlatıya sahiptir. Sanki geniş bir okur kitlesine değil de amcaoğluna, kardeşe yazılmış bir mektup içtenliğinde. Okurdan aynı zamanda güçlü bir tahayyül talep ediyorlar. Bu metinler görselliğin günümüz dünyasındaki hegemonyasının henüz oluşmadığı yıllarda, uzaklarda olanı anlatmanın aslında bir *tahayyül* gücüne çağrı olduğuna tanıklıktır. Gelinen durumda görselliğin yaygın hegemonyası ve teknolojinin yarattığı ulaşım imkânları bütün anlatı türlerini etkilemiş durumda: Mektup bu süreçten en çok etkilenen medya olarak tarihin derinliklerinde yerini aldı. Bir bakıma büyü bozuldu.*

Aslında mektubun anlam dünyasını belirleyen salt içeriği, taşıdığı hikâyesi değildir. Mektup yazma bir sürecin ürünüdür ve her aşaması mektubun anlam dünyasını zenginleştirir. Mektup bu anlamda bir ritüeller toplamıdır: Öncelikle yazmak istenen kişinin varlığı gerekir. Bu mektup yazmanın ilksel motivasyonunu oluşturur. Ardından mektubun gideceği kişinin tahayyülüne uygun seçimler yapılır: Hangi kalem ve kâğıdın kullanılacağı, ne kadar uzunlukta yazılacağı, içinde fotoğrafın olup olmayacağı, özel bir sürpriz ve estetik kimi eklerin yapılıp yapılmayacağına karar verilir. Bir diğer aşamaysa postalama sürecidir. Postaneye gitmek, kuyrukta beklemek, posta pulu seçmek ve nihayetinde postalama işiyle birlikte ritüelin bir bölümü sonlanmış olur. Bir mektubun postaya verilmiş olması bir yanıyla gönderilen hikâyenin karşı tarafta yaratacağı duyguyu tahmin etme ve merakla bekleme sürecini başlatır. Bir mektubun yazılması ile karşılığının alınması arasında bazen aylarca beklenir. *Mektup Çağı* bu anlamda sabırlı insanların yaşadığı bir hayatın zamanıdır.

---

*) Bir yurt dışı seyahatinde biraz da *mektup çağını* yaşamış birisi olarak, yaşadıklarımı elimden geldiğince belgeleme çabamı sürdürürken bir arkadaşım mail yoluyla içinde bulunduğum kasabaya ait internet görüntüleri göndermiş ve şu notu düşmüştü: "*Sabah ekmek almak için bisikletinle bu yoldan geçtiğini tahmin ediyorum. Su ağacın altında benim için bir süre oturur musun?*" Gerçekten o sokaklardan geçiyordum, üstelik arkadaşımın fotoğraflarını gönderdiği semt ve mahallelerin henüz çoğundan haberim bile yoktu. Yani, arkadaşım içinde bulunduğum kasabayı görsel olarak benden daha detaylı biliyordu! *Mektup çağının* bitmesi aynı zamanda insanın tahayyül gücünün başka bir şeye evrilmesi olmalıydı. Tahayyül gücü kulvar değiştirmişti. Uzakta olmanın anlamını yeniden yorumlamalıydık.

Mektup temelde iki kişilik bir oyuna davettir: Mektubun yazılması süreci, alıcının mektupla karşılaşması, hikâyelerin içeriği, oyunun devamını hem etkiler hem de belirler. Oyun senelerce sürebilir, bir ilişkiyi bitirebilir, ya da tam tersi bir ilişkinin başlangıcına vesile olabilir. Mektup güzel ve heyecanlı hikâyeler de anlatabilir, bir insanı yıkıma da uğratabilir. Kim bilir kaç kişi yazdığı mektubu göndermeden çöpe attı, ya da kim bilir kaç kişi gönderdiği mektubun gittiğini sandı. Kaç kişi günlerce postacı bekledi ya da kaç kişi okuma yazma bilmediği için bir başka kişinin kendisine mektup yazmasını rica etti. Kaç mektup yanlış adrese gitti veya kaç kişi gelen mektup sayesinde mutlu oldu. Belki de tam tersi kaç kişi aldığı mektup sebebiyle hayata küstü, bilemeyiz. Bu oyunun her aşaması mektubun anlam dünyasına bir şeyler katar. Biraz önce belirtildiği gibi, mektubu mektup yapan içerdiği hikâyeden öte oyunun bütünüdür. Mektubun cazibe alanı da bu yüzden geniştir. Ve yine tıpkı oyundan zevk almanın sebepleri ne kadar katmanlıysa mektuptan zevk almanın katmanları da bir o kadar zengindir. Her mektup kendine özgü, o an'a, o zamana ve o kişilere aittir.

Mektup en yakına yazılır. Bu yakınlık kavrayışı mektubun içeriğini içtenlik dozunu belirler ve etkiler. Karşılıklı konuşmayla başarılamayan iletişimsel boyut mektup sayesinde gerçekleşebilir. Çünkü o *en yakın* olarak kabul edilen kişiyle bir türlü konuşulamayan konular mektup aracılığıyla paylaşılabilir. Bu *en uzak* olarak kabul edilen kişi için de geçerlidir. Konuşma zor bir alandır ve iletişimin her an yarıda kesilmesi mümkündür. Taraflardan herhangi biri başını çevirip gittiğinde söz, anlatılacaklar havada asılı kalabilir. Oysa aynı kişiyle aynı mesele mektuplaşma yoluyla gerçekleştiğinde, yazan aktarmak istediklerini sonuna kadar yazabilir ve mektubu alan da ister istemez okur. Bu yüzden mektup diğer iletişim kanallarına oranla daha etkin bir medya görevi üstlenir. Mektuptaki anlatı sözel anlatımın dinamikleri dışında oluşur ve gelişir; anlatı başka bir şekilde akar; konuşma ile yazma arasındaki gerilimi yok eden başka bir dildir: Ne tam konuşma, ne tam yazı. Mektup *yazarken konuşmadır*. Konuşma ile ya-

zının mutlak uyumu sadece ve sadece mektupta vardır. Konuşmanın imkânsız olduğu yerde mektupla anlaşmak bir seçenektir. Bir başka dinamikse, mektubun söylenemeyeni söylenir kılarak karşılıklı kavgayı bir anlamıyla engellemesidir. Araya zamanın girmesi insanların kavga etme şansını elinden alarak daha anlamaya yönelik bir zihinsel dünya yaratmalarını sağlar. Mektup bu anlamda insana en yakın ve yatkın iletişim aracıdır.

Her mektup sakladığı hikâyesi kadar önemlidir. Kimi mektuplar bu anlamda yıllarca korunur; kimi mektuplarsa okunur okunmaz çöpe atılmayı hak ederler. Mektupla birlikte insanlar arasında bir başka iletişim biçimi kurulmuş olur; uzaklardaki bir dostla bir çeşit konuşma böyle gerçekleşir. Dolayısıyla, "Mektup ruhun o anda yanında bulunmayan ruhla konuşmasıdır" (Salinas, 2004:17).

Mektup aynı zamanda kişisel ve aile tarihlerinin kayda geçirilmesidir. Mektuplarda bir hayatın derin çizgileri izlenir. Her mektup ait olduğu tarihsel dönemin duygu, düşünce, anlayış, beğeni, yaratı haritalarını çizer (Binyazar, 2004:4). Dolayısıyla mektup, mektuplaşanlar arasında ortak bir hafıza, bellek, yani tarih oluşturur. Bu anlamda aile içi mektuplar, kişisel mektuplar bir dönemin insanlık hallerini yansıtması bakımından önemlidir. Kimi düşünce görüş ve anılar kişisel unutuşlara maruz kalsa da, yazılan mektupların içinde gizlenme şansları vardır. Mektup yazmak, o anki kendini yazmaktır. Ama insan/zihin unutmaya mahkûmdur. Mektuplar bu anlamda kendimizi unutuşun belgeleridir.

Aslında edebi metinler başta olmak üzere yazılı her türlü metnin okurlarına gönderilen mektuplar olarak görmek mümkün. Ancak yazarının niyetlerinden bağımsız bir gönderi bu. Okur ile metin arasındaki ilişkiyi *mektupsu* hale getiren, okur ile yazı arasında kurulan ilişkide belirir. Kimi metinler yazarı tarafından okura gönderilmiş *mektup etkisi* yaratır. *Mektup etkisi* edebiyatın gizil gücünü de bir bakıma ortaya koyar. Çünkü mektup kişiler arası özel bir yazışma türüdür ve sonuçta bütün edebi metinlerle rekabet edecek yoğunluk ve değer taşır. Bu rekabetin gücü insanların ihtiyaç duyduğu *gerçeklik* duygusunu karşılamasından do-

ğar. Yani, mektubun hikâyesi aynı zamanda gerçekliği taşır. Gerçek olan, gerçekliğin katı anlatısından çıkmış mektubun içinde bir anlatıya dönüşmüştür. Bu güç aynı zamanda da yazanı edebiyatçı olmadan edebiyata bulaştırır. Her mektup metni ister istemez bir edebilik taşır, yazan da bunu bir şekilde kullanır. Mektup yazmak not yazmak değildir, haber göndermek de değildir. Mektup yazmak hikâye anlatmaktır. Bu yüzden diğer edebi metinler bu güçten ister istemez yararlanırlar.* Aslında sözlü kültürden bu yana zihinsel dünyamızı etkileyen mektup, kendi gücünü insan zihninin labirentlerine göndermiştir. Her insani üretim bu yüzden biraz da mektuptur.

---

*) *Mektup Edebiyat İlişkisi:* Batı edebiyatında mektup türünün ilk örneklerini, Yunan edebiyatında görürüz. Mektup, bir edebiyat türü olarak, özellikle Latin edebiyatında gelişip yaygınlaşmıştır. Bu alanda yazanların başında Cicero (M.Ö. 106-43) gelir. Rönesans'tan bu yana Avrupa'da çeşitli ülkelerde bu türün yaygınlaştığı görülür. Mektup türünün Türk edebiyatında epey uzun bir geçmişi vardır. Münşeatlarda (nesir halindeki yazıları bir araya toplanmasından meydana gelen eserlere denir) resmi ve özel mektuplara geniş yer verilirdi. Şinasi'nin öncülüğünde başlayan düz anlatım akımı, mektuplarda da etkisini göstermiştir. Edebi bir tür olarak mektubun çok uzun bir geçmişi vardır. Eski Anadolu'da, M.Ö. 1950 yıllarından kalma Asurlu kadınların mektupları günümüze kadar ulaşır. Eski Yunan'da ve Roma'da ahlâki, felsefi ve edebi konularda manzum veya daha çok mensur, kime hitap ettiği belli olmayan veya hayali kişilere mektuplar yazılmıştır. Bu mektuplarda çeşitli üsluplar denenmiştir. 17., 18. ve 19. yüzyılda Batılı çeşitli fikir ve sanat adamlarının görüş ve düşüncelerini, anlayışlarını mektuplardan öğreniyoruz. Bu haliyle mektup, sahibinin sadece ailevi, sosyal, psikolojik durum ve konularına değil, fikir ve sanat olaylarına da ışık tutmaktadır. Ovidius, Cicero, Diderot, Voltaire, Byron, Chateaubriand, vb. bu türün incelikli örneklerini vermişlerdir (der. İ. Parlatır, 1997: XV, Dupont, 2001:22-23). Emin Özdemir, mektubun dünya yazın haritasında özgün bir bölge oluşturduğunu belirtir (Özdemir, 1983:163). İslâm edebiyatında da mektup çok yaygın olarak kullanılmıştır. Gazalî, Mevlânâ, Muhyiddin-i Arabi için mektup daha çok düşüncelerini anlatmanın yanında bir eğitim, terbiye vasıtası olarak kullanılmıştır. Doğu Türkistan'da bulunan bazı Uygurca metinler içinde Uygurca mektuplara rastlanmıştır. Namık Kemal'in pek çok edebiyat eleştiri yazısı mektup şeklindedir: "İrfan Paşa'ya Mektup", "Mesprisons Muahezenamesi" örneklerinde olduğu gibi. Namık Kemal'in dönemin pek çok edebi, toplumsal, siyasal ve kültürel olaylarına ışık tutan mektupları dört cilt halinde yayınlanmıştır. Bu dönemde ayrıca Muallim Naci'nin Beşir Fuad'la mektuplaşmaları *İntikad* (1886-1887), Ahmet Mithad'la mektuplaşmalarıysa *Muhaberat* ve *Muhaverat* (1895) adıyla yayınlanmıştır. Ayrıca Muallim Naci, muhatapları bilinmeyen, belki de olmayan mektuplarını *Mektuplarım* (1886) başlığıyla yayınlamıştır. Bu mektuplarda dönemin kültür ve edebiyat meseleleri tartışılmıştır. Bu türün önemli örneklerinden birisi de Beşir Fuad ile Fazlı Necib'in karşılıklı mektuplarının toplandığı *Mektubat*'tır (1887). Bir diğeriyse Abdülhak Hâmit'in *Mektuplar*'ıdır (1916). Ziya Gökalp'in ailesine gönderdiği mektuplarsa yazarının özel hayatının yanında çeşitli konulardaki görüşlerini de yansıtmıştır (*Limni ve Malta Mektupları*) (Parlatır, 1997: xvi-xvii). Öte yandan mektup, romanda sık başvurulan bir anlatım aracı olmuştur. En tipik örneklerini Nurullah Ataç'ın *Kezban'a Mektuplar*'ı ve Haldun Taner'in *Devekuşuna Mektupları*'nda görürüz. Dostoyevski'nin yirmi dört yaşında kaleme aldığı ilk romanı *İnsancıklar* mek-

Edebi metinlerin *mektupsulaşması* farklı okur tiplerinin doğmasına sebep olur. Kimi okur edebi metinlerle kurduğu ilişkide metinleri o kadar *mektup* olarak algılar ki, bir başkasının aynı metni keşfetmesine tahammül edemez: Metinleri tıpkı mektupta olduğu gibi gizlilik içinde okur, kimseye göstermez. Bu *kıskanç okur*'dur. *Kıskanç okur* bütün metinleri kendisi için *mektupsulaştırmış* olandır. Sanat ürünleriyle kurulan ilişkileri belirleyen şey de aslında *mektupsu* etkidir. Beğendiğimiz bir tablo sanki sadece bize yapılmıştır. Yani, *mektupsu* etki vardır. Çünkü o resimle aramızda gidip gelen şey, ressamından bağımsız işler. Resmin sadece size söylediği bir şeyler var ise o resim *mektupsulaşmıştır*.

---

tuplaşmalardan oluşur (Dostoyevski, 2004). Stefan Zweig'in bilinmeyen bir kadının mektubu öyküsü okunmamış bir mektup anlatısıdır (Zweig, 1990). Edebiyatın içinde kalan tarihe geçmiş önemli mektuplaşmalar mevcuttur: Flaubert ile Turgenyev 1863'de Paris'te tanışırlar ve on yedi yıl mektuplaşırlar. Flaubert 1880'de ölene dek bu mektuplaşma sürer. On dokuzuncu yüzyıl yazınının bu iki devi birbirlerine mektuplarla içlerini dökerler. Yazdıklarından, düşündüklerinden, hastalıklarından, yaratı sorunlarından müşterek dostluklardan söz ederler mektuplarında. Bu mektuplar, tarihe mal olmuş iki insanın aklının/hayatlarının tanığı yapar bizleri (Baydur, 1998, *Cumhuriyet*). Bu anlamda da mektup, resmi tarihin önemli bir alternatifidir. Hayatın ve insanın incelikleri, derinliklerini bu mektuplar sayesinde öğreniriz. Tuncel'e göre (Tuncel, 1964:IX) mektup türü edebiyat kurallarının baskısından sıyrıldığı için, mektubu yazanın yazdıklarının gizli kalacağını düşünmesi/bilmesi onu yazma konusunda özgür kılar. Bu nedenle Goethe'nin "şiir kurtuluştur, özgürlüğe kavuşmadır" sözünü hatırlatarak mektubu en özgür edebi tür kabul ederek şiirle akrabalığını görmemizi ister. Mektupla roman arasındaki ilişki yeni bir roman türünün doğmasına neden olmuştur. Mektuplu roman (*epistolary novel*) diye adlandırılan bu tür, XVIII. yüzyıldan itibaren ilgi gören bir anlatı biçimidir. Türün ilk dikkat çeken örnekleri S. Richardson'ın *Pamela*, Rousseau'nun *La Nouvelle Heloise*, Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları*'dır. Mektup şeklinde yazılmış romanların, okur ile roman arasındaki ilişkiyi genişletmesi bakımından önemli bir rol üstlendiği düşünülmektedir (Tekin, 2002:225). Mektubun bireysel, mahrem olanı anlatma potansiyeli romanın büyüsünü arttırmış olabileceğini düşünebiliriz. Mektuplu roman bir veya daha fazla karakter tarafından yazılmış mektuplardan oluşur. Birden fazla karakterin devreye sokulmasıyla birlikte farklı bakış açılarına başvurma imkânı sağlanmaktadır. Bu imkândan modern romancılar yaygın bir biçimde istifade etmişlerdir. Modern romanda kullanılan çoğul bakış açısı tekniğinin ortaya çıkmasında mektup tekniğinin göz ardı edilemez katkısı vardır. Mektup tekniği roman kahramanlarının psikolojik derinliklerini aktarabilmenin bir yöntemi olarak kullanılmıştır. Mektup romanda iki şekilde kullanılmıştır: İlki karşılıklı mektupların yazılmasıyla oluşmakta iken, ikincisinde romanın geneli mektup şeklindedir. Birinci uygulamaya örnek olarak H. Edip'in *Handan* (1912), Reşat Nuri'nin *Bir Kadın Düşmanı* (1927) romanlarını gösterebiliriz. İkinci tip uygulamaya örnek olaraksa Ayla Kutlu'nun romanlarını verebiliriz. Mektup, Kutlu'nun romanlarının vazgeçilmez öğesidir. Uygulamanın edebiyatımızdaki ilk örnekleriyse, A. Mithat'ın *Felsefe-i Zenan* (1870) ile Mizancı Murad'ın *Turfanda* (Turfa?-1890) romanlarını sayabiliriz (2002: 227). Tahir Abacı'ya göre birçok edebiyat eserinde mektuplar önemli işlevler üstlenirler. Stendhal'in Ataç'ın *Kızıl ve Kara* adıyla çevirdiği romanında, kitaplardan kesilmiş harfler kullanılarak yazılan mektupları ya da Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ında

Gelinen durumda, Sennett'in (Sennett, 2002) vurguladığı gibi zaman ve mekân kullanımlarındaki köklü değişim insanların karakterlerini de değiştirdi. İnsanlar hayat denen tecrübeyi birbirleriyle girdikleri duygusal bağlar üzerinden yürütmüyorlar artık. Birbirlerinin her türlü anlarına merak ve ilgiyi sürdürecek zamanları da yok. Hayatın hızlanan ritmi insanları kendi işlerine ve özel dünyalarına kapatmış durumda. Geçmişte, mektup çağının insanları her türlü metnin dolaşımda olduğu bir zeminde yaşamaktaydılar. Oysa günümüzde her metin okuyana ait ve mahrem, yani *mektupsu* bir özellik taşıyor. Sennett'e göre karakter, içsel bütünlük, ilişkilerde karşılıklı bağlılık ve uzun vadeli bir hedef için çaba harcamak biçiminde kendini gösterirken, günümüzde durum çok farklıdır. Yeni kapitalizm güvenmeyi, bağlanmayı ve uzun vadeli planlar yapmayı karlı bulmaz, reddeder (2002:20-21). Bu aynı zamanda mektup çağının da sonlanmış olduğunun göstergesidir.

Mektup aynı zamanda bu iddia ve tutum içinde olunmayan bir çağın ürünü olarak edebiyatın içinde saklanmayı tercih etti gibi gözüküyor.

Nurullah Ataç'a göre de her yazı bir mektuptur. Mektup, Arapça'da *yazılmış* anlamına gelir. Her yazı bir mektup olduğu gibi, her resim, her ezgi, her yapı da birer mektuptur (akt. Abacı, *Radikal*, 24 Aralık 2000). Ancak, her mektup her zaman yerine ulaşmaz. Bir mektup yazılırken aslında beklenen bir cevap vardır. Beklenen cevap mektubu yazma isteğinin kaynağıdır. Mektup bir

---

Prens Andrey ile Natasa aşkını başlatan ve bitiren yazışmalardır. Antonio Skarmeta'nın *Postacı* adıyla filme çekilen *Ateşli Sabır* adlı romanıysa, Pablo Neruda'ya mektuplarını taşıyan, karşılığında ondan sevgilisiyle ilişkisinde hayli işe yarayan 'metafor'lar alan postacının hikâyesiydi. Mektuplar, edebiyat eserlerinin konusu olmakla kalmadı, bazen söylemini de onlara ödünç verdi. Pek çok şiir, hikâye, roman ve deneme, mektup biçiminde yazıldı. Özellikle 'mektup-roman' diye ayrı bir kategori oluştu, tıpkı 'anı-roman' ya da 'günlük-roman' kategorilerinde olduğu gibi. Tür edebiyatında Hüseyin Rahmi, Reşat Nuri gibi yazarların zaman zaman denediği, Leyla Erbil'in, Oya Baydar'ın örneklerini verdiği tarzın, dünya edebiyatında da pek çok örneği var. Popüler örneklerinden birisi olan, Alphonse Daudet'nin "Değirmenimden Mektuplar"ı, belli bir kişiye değil, ortaya yazılmış mektup söylemiyle daha çok anı-günlük özellikleri gösterir ve hikâyeler dizisi biçimindedir. Kimi romanlarsa, değişik kişiler arası yazışmalardan oluştukları için, farklı bir bütünlük içerirler. Natalia Ginzburg'un "Sevgili Michele"sinde, yazarın yalın bakış açısı, düşsel kişiliklerin kurmaca yazışmaları içinde erir. Schiller'in *İnsanın Estetik Eğitimi* üzerine yazdığı mektuplarını, Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları* eserini, Flaubert- George Sand mektuplaşmalarını birkaç örnek olarak vermek mümkün.

arzuyla yazılır ve bu arzunun karşılığı beklenir. Beklenen cevap, bir taftan da hissedilen bir cevaptır. Yazan, gelecek mektubun kaderini belirlemek istese de, bazen ve her zaman bu gerçekleşmez. Bu karşılıksızlık mektubun ve insanın trajedisidir.

Sonuç olarak, insanlığın ilksel anlatılarından biri olarak mektup hayatlarımızdan çekip gitmiş gibi gözükse de, bir taraftan da muzır bir biçimde her metnin içinden bize gülümsemeye devam ediyor.

MEKTUP VE MAHREMİYET

"Mektupların yüzü kızarmaz!"

(Cicero)

"Bir kişiye yazılan mektup, bin kişi okuyacakmış gibi yazılmaz"

(B. Tuncel)

"Sevgili Kardeşim!

"Mektubunu okurken bazı ince zekâların beni neden deli zannettiklerini yahut hakkımda niçin timarhanede ölmüş şairasını çıkardıklarını bir kere daha anladım. Sen sanıyor musun ki Stein'in, benim en koyu...

"Wagner ve Schopenhauer taraftarlığı zamanında bile elimden gelmeyecek eserleri; omuzlarıma yüklendiğim muazzam vazife ile aynı ehemmiyette olsun? (Nasıl oluyor da bana onun mektubunu gönderiyorsun, aklım almıyor!) Yoksa onun dostluğuna talip olmamı şanıma layık mı görüyorsun? Bir insanı beni sevebileceğine inanabilmeme gururum manidir. Çünkü bu takdirde o insanın benim kim olduğumu anlayabileceğini kabul etmem lazım. Yine aynı sebepten benim de bir başkasını sevebileceğime inanmıyorum, çünkü bu takdirde de benim günün birinde-mucizeler mucizesi!-kendi ayarımda bir insanla karşılaşacağımı kabul etmek lazım. Unutma ki Richard Wagner ve A. Schopenhauer gibi mahlukları, bazı şahsi sebeplerden dolayı, hem reddediyor, hem de için için zavallı buluyor; hatta Hıristiyanlığın kurucusunu bile bazı bakımlardan sathi görüyorum. İnsanın ne olduğunu ve ne olabileceğini he-

nüz anlamışken bunların hepsini severdim. (...) Sevgili kardeşim, laf aramızda-mektubu okuduktan sonra yakabilirsin-hatta rica ederim yak-aktörlüğümü iyi yapmaya uğraşmasaydım yaşamaya, hiç değilse bu sürü adamları şehrinde yaşamaya bir saat bile dayanamazdım.

"Annemin beni evlendirme tasavvurları da pek gücüme gitti: Nasıl olur da onunla ben aynı kanı taşırız, nice defalar düşünüp durduğum muammalardan biri de bu oldu. Bencileyin insanlar için evlilik yoktur. (...) Böyle bir mektup yazdın diye bana darılma! Böylesi, başka zaman çok defa yaptığım gibi komedi oynamaktan daha nezihtir.

"Bu mektubu anneınden sakla."

"F. Nietzsche'n" (Nietzsche, 2007).

Mektup, özü gereği mahremdir. İki kişi arasında kalması beklenen bir yazışma olarak tüm büyüsünü de bu gizlilikten alır: Mektupta hakim ilke bu anlamda gizliliktir.

Mektubun bireysel düşünce ve duyguların ifade edilişinde yaygın bir tür olarak kullanılması 17. yüzyıla tesadüf eder. Bu durum, bireyselleşmenin tarihiyle paralellik gösterir (Tekin, 2002:224). İki kişi arasında gidip gelen duygu ve düşünce halinin yazıyla tezahürü olarak mektup, gönderen kişinin dışındaki kişilerle, onların rızaları olmadan paylaşılmaz. Bu bağlamda geçmiş dönemlere ait mektuplara bir şekilde ulaşmak ve okumak insanlığın mahrem tarihine yapılan yolculuktur. Her türlü mektuplaşmanın kamusal alana çıkması mahrem hayatların, hikâyelerin, tanıklıkların, insanlık hallerinin deşifresidir. Bu durum, mektupları hemen herkesin ilgi ve alakasına açık hale getirir. Mektubun *gizlilik ilkesi* içerdiği haberden çok *duygusal boyutuyla ilişkilidir*. Bu duygusal boyut sadece ve sadece yazan ile okuyana aittir. Bu yüzden mektup içtendir, kendiliğindendir, edebi metin değilmiş gibidir ama edebidir.

Çağdaş aşk mektuplarının incelenmesi için Zürih Aşk Mektubu Arşivi'nde (ZLA) çalışma yapan Wyss, her mektubun ortak bir yaşam alanı yarattığını, böylece sözel bir sahnelemeyle mesafeleri aşan bir samimiyetin oluştuğunu belirtir. Ona göre, "fantezi

alanları daha ayrıntılı betimlendikleri ve süslendikleri zaman yoğunlaşırlar. Okurken sahnelenen fanteziye insan kendisi de girdiğ için, yazılı metinde gerçek karşılaşmalara benzeyen bir buluşma oluşur" (ZLA, 4297, 1904'den akt. Wyss, 2004:7). Bu, mektubun gerçek gücüdür. Uzaklara iletilen hikâye tahayyül gücünü zorlamak adına görselleştirilmektedir. Okuyan kişi bu canlandırmanın gücüyle hikâyenin içine ister istemez girer. Mektup okumak bu anlamda önemli bir deneyime dönüşür. Bir papazın Eski Ahit'ten bir aşk şarkısına dayanarak yazdığı mektup örneğinde bu sürecin sahnelenme bölümüne tanıklık edebiliriz:

> Sevgili Boncuğum, yaz gerçekten de geldi. Ve çiçek açan tarlalarla gölgeli ormanlarda dolaşman mümkün. Ben sana eşlik ediyorum. Ve yüzünden sinekleri kovalıyorum. Sana berrak çaydan içmen için elma suyu veriyorum. Ve çok hoş kokan mürver ağacının gölgesine yatırıyorum seni. Bir otla burnunu gıdıklıyorum, ta ki hapşırıncaya kadar. Çok yaşa, incim! Hiçbir yerde yabani hindibağ ışıklarının olmaması yazık! Yoksa sana sorardım: 'Gündüz mü gece mi diye" ve gece olduğunda keçi sürüsündeki bütün ışıklarını söndürürdüm. Şimdi ise yalnızca enseni biraz gıdıklıyorum ve gül kıvrımlarına bal damlatıyorum (ZLA, 1750:1981'den akt. Wyss, 2004:7).

Elias Canetti özellikle Kafka'nın Felice'ye mektuplarını okuduktan sonra şöyle demektedir: "Mektupları öylesine derin bir ilgi ve heyecanla okudum ki, yıllardan beri hiçbir edebiyat yapıtında yaşamadım bu duyguları" (akt. Özgeç, 2004:229). Mektup, insanın kendisini bir başkasına sunmasının yollarından birisidir. Bu sunuş sırasında duygu ve düşünceler içtenlikle akar; dolayısıyla bu anlamda mektup insanların mahrem alanlarında yer alır. Gönderilen kişiyle ilişkinin düzeyi, mektupların içeriğini önemli bir şekilde belirler. İç dökmenin, kendini anlatabilmenin yöntemlerinden birisi olan mektup aynı zamanda psikolojik bir metindir. Mektubun bu özelliği anlatıyı güçlü kılan önemli bir unsurdur. İnsanın bir diğerine kendisini sunması aynı zamanda da yoğun bir duygu anlatımını içerir. Bu yüzden mektuplar tıpkı rüyada olduğu gibi duygu aktarımı yoğun bir dili barındırır.

BİR ÖDEV VE DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

Agnes Heller'in (2006) *Bir Ahlak Kuramı* kitabının son bölümü mektuplaşmalardan oluşur. Kitapta *kişilik etiği* kavramının anlatıldığı bölümün başlığı "Ahlaki Estetikle İlgili Mektuplar: Güzellik, Yüce Karakter, Mutluluk ve Sevgi Hakkında"dır (Heller, 2006:741-821). Heller bu bölümde kurgu karakterler üzerinden bir mektuplaşma başlatır. Bayan Sophie Meller emekli bir felsefe hocasıdır, torunu Fifi ise üniversite öğrencisi. Heller, derin etik okumalarını bu mektuplar aracılığıyla sürdürür. Tercih ettiği yazı türü mektuptur. Mektuplar iki nesil arasındaki ahlaki yargıları, aile içi ilişkileri, düşünürlerin farklı nesillerdeki yorumunu, aşkı, hayal kırıklıklarını yansıtır. Metin o kadar mektuptur ki, ağır içeriğine rağmen bir solukta okunur. Fifi'nin erkek arkadaşı Lawrence felsefe öğrencisidir, mektubun felsefi tartışması erkek arkadaş üzerinden yapılır. Bu metinleri okumaya başladığında yüksek lisans ders programında vermekte olduğum İletişim ve Etik dersinin de sonuna gelmiştik. Ders bitmişti ama bu metinleri öğrencilerle paylaşmak istedim. Onlar metinleri okumaya başladıklarında ben de kendilerine final sorusu düşünmekteydim. Sonuçta onlara final ödevi olarak Heller'in mektuplarına katılmalarını önerecektim. Bu düşüncemi kendileriyle paylaştığımda bunun heyecan verici bir final ödevi olacağını söylediler. Onlardan istediğim Heller'in mektuplarını okuduktan sonra *kendileri* olarak mektuplaşmanın içine dahil olmalarıydı. Ancak gelen mektuplar öyle olmadı. Kimi kendisini Heller'in karakterlerinden biri yapmıştı. Kimi doğrudan kendisi olmuştu, kimisiyse bana yazıyordu. Yani, oyunu bozmuşlardı.

Mektupların her biri sanki Heller'in metninin devamı gibiydi. Bir taraftan kuramsal bir arkaplana sahiptiler, ama aynı zamanda tıpkı Heller'in karakterlerinde olduğu gibi içtenlikle kendilerine ait bilgileri duygusal bir tonda aktarmaktaydılar. Yani, Heller'inkiler ne kadar mektupsa, doktora final ödevi olarak hazırlanan metinler de bir o kadar mektuptu.

Mektuplar salt ödev olmaktan çıkmış, amacını aşmıştı; bir ifade aracı olarak okuyanı üzerine düşünmeye itiyordu. Agnes Hel-

ler'in mektupları ne kadar etkileyiciyse öğrencilerin mektupları da onların devamı niteliğindeydi. O halde Heller'in *kişi etiği* kuramını mektuplar dolayımıyla aktarmasında bir sebep vardı. Öte yandan, öğrencilerin bir yüksek lisans final ödevi olarak aktardıkları mektup metinler de salt ödev olmanın dışına taşan bir anlam dünyası taşımaktaydı. Bu anlam dünyasının da analiz edilmesi gerekiyordu. Metinler, bu anlamda gerçekten mektuptular; yani salt ödev olmaktan çıkmışlardı. Bu yüzden, hem malzemenin bir alanda yer alıyor, hem de duygusal yoğunluğu bakımından gerçekçi bir zeminde kalıyorlardı. Bu gerçeklik mektubun doğasıydı ve metinleri çekimli kılan da buydu. Tıpkı çok sevgili bir yakından gelmiş etkisi yaratmaktaydılar. Bu nedenle *mektup metinler* diğer metinlerin yaratamadığı bir anlamlandırma dizgesi oluşturmaktaydı. Öncelikle merak duygusu baştan sona hiç bitmiyordu. Her şeyden öte, yazan kişiyle başka bir yakınlık ve gerçeklik ilişkisi kurulmaktaydı.

Öğrencilerden gelen mektupların çağrısı şuydu: "Beni iyi anla, lütfen anla, yazdıklarım beni temsil ediyor. Onu ben kaleme aldım ve ben böyle düşünüyorum. Aslında beni derinliklerimdeki ben ile tanırsan aramızda farklı bir ilişki doğabilir. Bu metni tüm içtenliğimle yazıyorum." Bu çağrı gerçek bir çağrıydı ve metinlerin okunma düzlemini ödev olmaktan çıkartma konusunda son derece başarılıydı. Dolayısıyla, bu çağrı yazanla okuyan arasında bir başka ilişkinin doğmasına yol açıyordu: Bu ise, karşılıklı anlama düzeyinin artması anlamına geliyordu. Bu metinlerin okunması her bir bireyin kendi içinde büyük bir dünyası olduğunu ve eğer kendilerine bir ortam yaratıldığı takdirde bu dünyaları ve potansiyellerini açabileceklerini göstermekteydi. Mektubun içtenliğe davet eden doğası bu imkânı sonuna kadar vermekteydi.

Öğrencilerin Heller'in mektuplarına dahil olabilme oryantasyonları çok güçlüydü. Sanki büyükanne onların büyükannesi, Lawrance tanıdıkları bir karakter, kendileri de Fifi olabilmişti. Buradaki bu oryantasyon gücünü anlayabilmenin tek şartı mektup üzerine düşünmekten geçmekteydi. Heller'in yarattığı karakterler o kadar gerçek ve öylesine içtenlikle mektuplaşıyorlardı ki,

öğrencilerin bu sürece katılmaları hiç de güç olmamıştı. Onlar, bir hayal dünyası yaratarak, bu hayal dünyasının 'gerçeklik' alanında istedikleri gibi dolaşmışlardı. Rüya dilinin benzersiz atmosferi burada da ortaya çıkıyor ve mektup yazan, kendi oluşturduğu evrenin öznesi olarak tıpkı rüyada olduğu gibi gerçeklik dünyasını kuruyor ve yaşatıyordu.

Bu kurulan evren yine o kadar gerçekti ki, oyuna dahil olmak hiç de güç olmamıştı onlar için. Bu doğal evrenin içinde kendi görüş ve düşüncelerini aktarabilme zeminini de yaratmış oluyorlardı. Orası, yani mektup kendilerini hesapsız kitapsız aktarabilecekleri zemin olmuştu. Karakterlere istediklerini söyletebilirler ve söyleyebilirlerdi. Tıpkı rüyada olduğu gibi bunun gerçeklikle ilişkisi de sorgulanamazdı. Nietzsche'nin sözleri, kimi şairlerin dizeleri, roman kahramanları istedikleri yerde gündeme gelebiliyordu. Dipnot kaygısı olmadan hatta isimlerin yazılışlarında kimi hataların yapılması bile o kadar önemli değildi. Önemli olan, duygu ve düşüncelerin istenen dizgede aktarımıydı. Bu dizgeyse mektubun isterleri doğrultusunda gerçekleşiyordu.

> Hayat anlaşılması güç bir denge profili üzerine kurulu, siyasal ve politik söylemlerin yanı sıra çokta duygusal bir bilince sahiptir. Bu duygusal bilincin dışavurumu ise sözlü ve yazılı işaretler içerir! Mektup duygusal mantığımızı yazılı olarak simgeleyen bir düş hazinesidir! Mektup içinde düşsel bir zenginlik içeren bir ruh, bir kimlik ve şahsiyettir aynı zamanda! Mektuplar sürgün yanımızı yaşadığımız bir kara parçası ve sualtı dünyasındaki antik kayıp kentler gibi bir yitiriliştir. Hep suyun yüzeyine çıkmayı düşleyen bir yürektir mektup! Zamanın dinginliğini ve yitik anıların özlemlerini haykıran asi bir çığlıktır mektup! (Jîr, şiir.edebiyat.org).

Sonuçta görülen o ki, mektup insanların kendilerini ifade edebilmesi için önemli bir medya: Çünkü yazanın duygu ve düşüncelerini özgür bir biçimde ifadelendirebildiği bir alan. Salt bir hikâye anlatmanın ötesinde, insanın kendisini de ortaya koyduğu bir anlatı. Bu yüzden mektupların içtenlik örgüsü çok yüksek.

Mektup anlatısı bu yüzden kendi özgür alanını yaratıyor. Mektupların hikâyesi akademik bir bilgiyi talep etse de, bu bil-

gi 'kişiye özel' bir şekilde akıyor. Bu akış mektubun diğer bir özelliğini ortaya çıkartıyor: Kişi kendi söylemini kuruyor. Kendi söylemini kendi yaşantısından yola çıkarak anlatabilmek anlatıcıya akıl yürütebilme ve zihnini özgürce işletebilme imkânı tanıyor. Bilgiyle olan yabancılaşmasını böyle bir ortamda kırıyor, aşabiliyor. Bilgi uzaktan gelen baskıcı yanını yitirerek kendi gündelik hayatıyla ilişkili hale geliyor. Bilginin iktidarı, tanrısallaşmış yazarlar ve düşünürlerin iktidarı bir şekilde kırılıyor. Mektupta kendi sözü ile düşünürlerin sözünü kaynaştırıyor. Mektup dili sayesinde yazan, entelektüel birikimini özgürce kullanma şansını buluyor.

Mektup özünde insanın kendisini anlattığı bir alan. İnsanlar mektup metinlerde gündelik hayatta baş edemedikleri konu ve sorunları dile getirebiliyorlar. Bu şu açıdan önemli: Kişinin gündelik hayattaki sorunlarla baş edememe durumları kişinin kendisini ezik, yenik, başarısız, güçsüz, eksik ve yalnız hissetmesine neden olabiliyor. Bu hisler kişinin kendisini hayatın herhangi bir yerinde ifade etmesinin önünde önemli bir engel oluşturmakta. Mektup, -eğer yazma şansı varsa- böylesi bir medya, kişinin kendisini ifade edebileceği ender yerlerden biri haline gelebiliyor. Bu, mektubun doğası üzerine düşünmemizi sağlıyor. Çünkü insanın var olabilmesi ve kendini gerçekleştirebilmesi bir şekilde kendisini ifade edebilme şansını bulması ve gündelik hayatındaki sorunları çözebilecek iletişim ve ilişki biçimlerini yaratabilmesiyle alakalı. Mektup belki de bu zemini yaratabilecek önemli bir medya olarak karşımıza çıkıyor.

Öte yandan, mektup karşı tarafı etkilemek için yazılan bir metin. Bütün hikâye bu etki üzerine kuruluyor. Bu yüzden en anlaşılır ve en duygusal dil bir şekilde kuruluyor.

Mektuplara kişisel tarih nüfuz ediyor. Bu unutma ve hatırlamalar mektubu cazip kılan önemli unsurlardan birisi. Yani, mektup hatırlama ve unutma dili yaratıyor. Bu, insanın en çok ihtiyaç duyduğu bir şeye karşılık oluyor. İnsan hem hatırlamak hem de unutmak istiyor. Mektubun bütün doğası bir yanıyla da bundan beslenmektedir.

Kendini anlatabilmek, hikâyenin başarılı aktarımı insanı sağaltan bir süreç. Mektup bu yanıyla da başarılı bir işleve sahip. Hikâyeleri aracılığıyla insan *ben varım* ve *böyle biriyim* demek şansını buluyor. Mektup bir ses çıkarmaclır ve karşılık bekler.

Diğer yandan mektup clerin ve zor bir anlamayı talep ediyor. Malırem, edebi ve psikolojik öğeler okuru yakın bir mesafeye yani duygusal bir ilişkiye çağırıyor. Bu tür mektuplar, bir bakıma - geçici ve o metne içkin olarak- kişiler arası mesafeyi ortadan kaldırır. Bu insanın en temel güdülerinden birinin harekete geçmesiclir o da merak. Zelclin, *İnsanlığın Mahrem Tarihi* kitabında, *merak* duygusunu insanın varoluşu açısından vazgeçilmez olarak görmektedir (Zeldin, 1998:77). İnsan hikâye anlatmayı sevdiği kadar, bir cliğcrine ait hikâyeleri de merak edendir. Mektupların gizil gücü de aslında bir yanıyla bu meraktan kaynaklanmaktadır: başka hayatların/yaşanmışlıkların/özel hayatların/iç dünyalarının tanığı olmak.

Mektup metni aynı zamanda anlaşılmak için yazılıyor. Bu anlamda cla kendini ifade edebilmenin bütün incelikleri kullanılıyor. Bu incelik iki kişi arasınclaki gizil iletişim düzlemlerini bir taraftan inşa ecliyor, bir taraftan deşifre ediyor.

Mektup edebi bir dil kullanıyor, ama edebi olmak gibi bir talebi yok. Bu hiçbir yerde olma durumu mektubun alanını olabildiğince özgürleştiriyor. Yani, mektup bir *ara deneyimleme* bölgesinde yer alıyor, tıpkı oyuncla olduğu gibi. Tıpkı oyunda olduğu gibi her iki taraf a da tanımlanamayan bir haz veriyor. Çünkü yine oyuncla olduğu gibi sadece karşılıklı oynanan bir oyun yani kendine özgü.

HİKÂYELERİN SONU OLABİLİR Mİ?

Bu metin 'Babil'e Övgü' duygusuyla yazılmaya başlandı. Temel sorunsalı insanın ifadelendirme haritasına bir iletişimci gözüyle bakmaktı. Oyun insanın her türlü ifade kültürünü önceleyen, eylem haritasının merkezinde yer alan bir olgu; o yüzden insanın oyunla kurcluğu ilişki, ayni zamanda da hayatla kurduğu ilişki cle-

mek. *Homo Ludens* bu yanıyla, aynı zamanda *homo sermo-onis*, yani *ifade eden insan* olarak hayatını var ediyor. İnsanın bütün eylemlerini kültür olarak kabul ediyorsak eğer, bu süreçte bir *ifade kültürü* de oluşmuş demektir. İnsan var olduğu sürece bu ifadelendirme haritası her daim değişip dönüşecek. Kimi ifade biçimleri, yerini yeni ifadelendirme dizgelerine bırakacak. İnsan modern hayatın içinde ilerleme fikriyle geleceğin daha iyi olacağına inandı. Bu inanç, her yeni ifadelendirme biçiminin bir öncekinden daha anlamlı ve değerli kılınmasına sebep oldu. Artık insanlar destan üretmiyor, mektup da yazmıyorlar. Ama insanlığı anlamanın yolu, eski olarak görülen ifade tarzlarına dönüp bakmamızı zorunlu kılıyor. İfade kültürü bir pazıl, içinden biri kaybolduğunda -ki kimi diller ve kültürlerin yok olması örneklerinde olduğu gibi-* hayatın bir yeri eksik ve karanlık kalıyor.

En eski metinler, ilksel üretimler insanın zihinsel dünyasını çok iyi ele veriyor. Müzelere gidip baktığınızda çamurdan bir çanak, demirden bir bıçak, her türlü gündelik araç gerecin bugünün estetik dünyasıyla hiçbir aykırılığı yok. Aksine, sanat üretimleri hâlâ ilkçağ insanının üretimlerini taklit ediyor. Öte yandan binlerce yıl öncesinin kil tabletlerinde yazılanları okuduğunuzda sanki biraz önce yazılmış etkisini buluyorsunuz. Sümerli Ludingirra'nın mektup şeklinde tuttuğu notlar, insanı anlamak için önemli ipuçları veriyor ve insanın bir yanıyla da hiç değişmediğini gösteriyor. Ludingirra'nın yazma gerekçesi gelecek kuşaklara o günü aktarabilmek. "Bizim ulusumuz, dilimiz, geleneklerimiz, sosyal yaşantımız, sanatımız unutuluyor artık" (akt. Çığ, 2002:12) diyor ve bu unutmayla mücadele etmek için 4000 yıl önce yetmiş yaşında yazmaya koyuluyor. Biz de o metinleri günümüzde okuyoruz. Öte yandan, Ortaçağ İngiliz şiirinin önemli temsilcisi Geoffrey Chauce da *The Canterbury Tales* kitabında gündelik hayatı ve insanları anlatıyor. *Canterbury Hikâyeleri*'ni okurken hem Ortaçağ'da hem günümüzde dolaşıyorsunuz. Zihin bu bağlantıları kuruyor. Çünkü insanın ifadelendirme haritasının zincirleri henüz ve çok şükür kopmadı.

---

*) Kırkızca bunlardan en bilinmi. Kırgızgistan'da Kırkızca konuşan insan bulmakta güçlük çekiliyor.

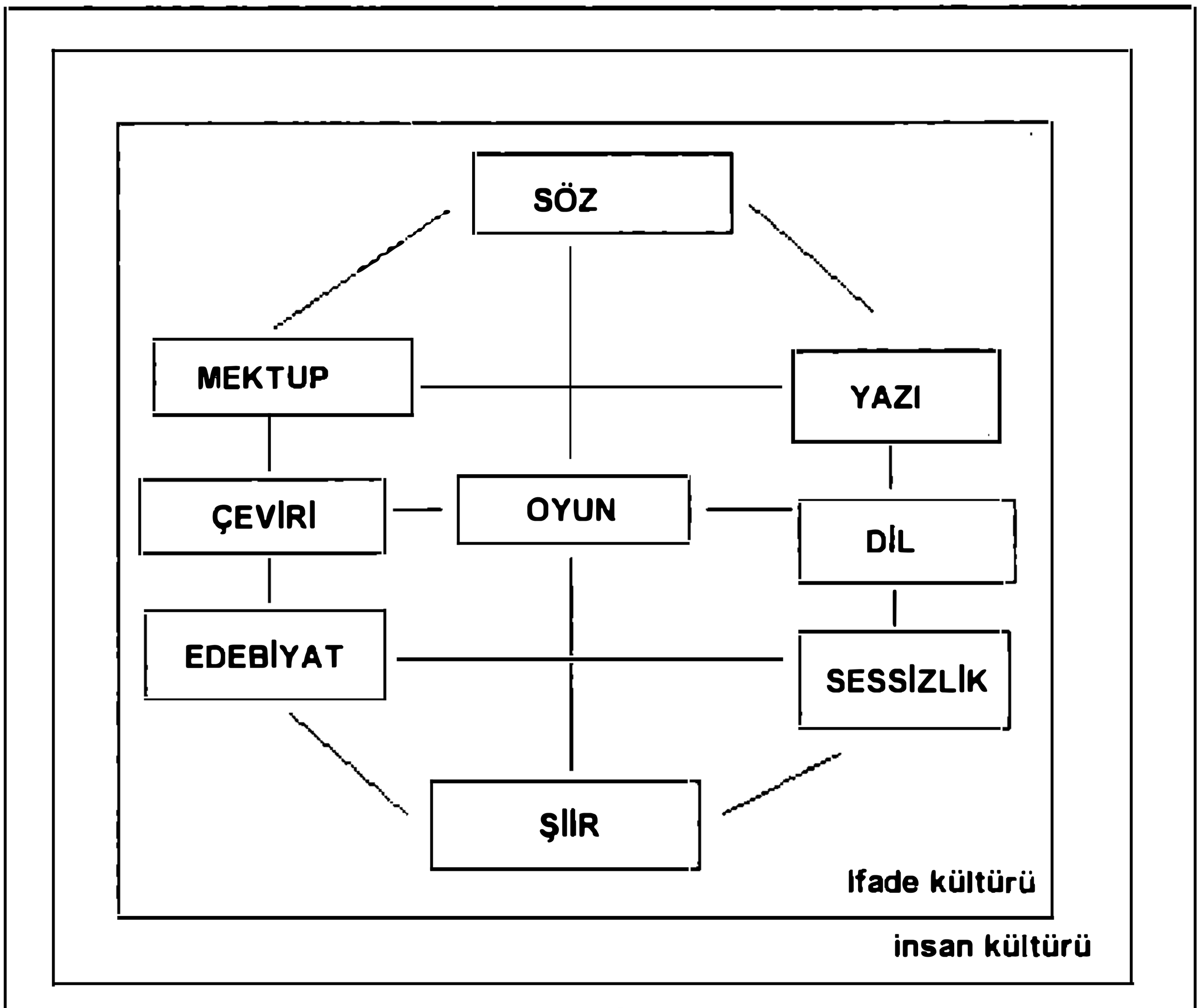
Bu kopmayışın arka alanında iletişim kurma güdüsünün çok güçlü olmasının önemli bir payı olduğunu yadsımamamız gerekiyor. İnsan farklı alanlarda ama mutlaka bir ifadelendirme dizgesi içincle hayatı var ediyor: Sözünü ettiğimiz ifadelendirme haritası hepimizin ve bütün insanlık bu haritanın bir yerinde bir şeyler yapıyor. Abidin Dino, kenclisiyle yapılan bir söyleşide manavların pek çok ressamdan daha yaratıcı olduğunu söylemişti. Çöp toplayan bir kişinin arabasının önüne takılı bir demet çiçeği nasıl yorumlayacağız? Pazaryerlerinde sebzelerinin arasına çiçek yerleştiren pazarcıyı, bütün geleneksel dokuma sanatlarını, oralardaki renk uyumlarını hangi sanatsal bilgiyle açıklayabileceğiz? Altın oran doğacla var ve biz sadece onun ne olduğunu anlamaya çalışmıyor muyuz? Sonuçta insan bir şekilde bir ifade aracı buluyor ve iletişim decliğimiz şey bu alanın içincle gerçekleşiyor. Manav gündelik hayatın kültürünü oluştururken yazar ve çizerler de ifade kültürünün dilsel yanını oluşturuyorlar.

Ursula K. Le Guin yazmanın bir tür iletişim olduğunu söyler. Ona göre yazar yazdığı hikâyeler aracılığıyla iletişim kurar ve sürdürür. İnsanlar onların yazdıkları hikâyeleri uydurduklarını sansalar da her hikâye aslında yazarın yaşantısından ve deneyimlerinden çıkar. (K. Le Guin, 2002:80-81). O halde edebiyat dediğimiz hikâye anlatma gerçeği, çok katmanlı bir iletişim sürecinin içinde gerçekleşir. Yazarın kendisiyle ve hayatla kurduğu ilişki nasıl bir anlatıya dönüşüyorsa, okur denen o geniş nüfusun da bu metinleri okumasında çok farklı yönelimler ve içsel refleksler var. Belki cle en önceliklisi insanın sınırlı bir alanda yaşıyor olması ve ne kadar zorlarsa zorlasın bunun dışına çıkamayacağı gerçeği. Edebi metinler insanı çok farklı zihinsel coğrafyalara taşır ve çok farklı hayat hikâyelerine tanıklık ettirir. İnsanı ruhsal zenginliğe taşıyan bu serüven, bütün iletişim düzleımlerini de etkiler ve belirler. Bir kitabı okumuş olan insan o kitabı okumadan önceki insan değildir artık.

Pospelov, yazarın dilsel ifaadeyle insan ruhunun en gizli kalmış kıpırtılarına kadar girebilme gücünü elde ettiğini yazar. Ona göre bu, dile dayalı üretimin insan ruhunun başka hiçbir sanatın

giremediği alanlarını yansıtabilmesi demektir. Hiçbir sanat dalı bu kadar dolaysız değildir. Yazılı metinler -edebiyat- gerçekliğin somut görüngülerine yönelik dolaysız ve doğrudan bir bakış açısında gösterilirler. Ayrıca edebiyat, insanların, düşünceleriyle etkileşim içinde bulunan duyguları ve niyetlerini de özgürce ve cesurca kucaklar. Çünkü edebiyatın zamansal ve mekânsal özgürlüğü onu diğer sanat dallarından farklı bir konuma getirir. Edebiyat bu yanıyla dil yardımıyla geçekliğin herhangi bir yanını yansıtabilecek durumdadır (Pospelov, 2005:99-105). Edebiyatın insan ruhunun derinliklerine nüfus etme gücü onun iletişim gücünün de göstergesidir. Edebiyat şemsiyesi altında yer alan dilsel her türlü ifade iletişim dünyasının içinde çalışır. Bu oyun söz'le başladı ve devam ediyor.

İfade Eden İnsan: İfade Kültürü Haritası



Grafik tasarımı: K. Şıklar.

O yüzden, insan sanatsal olsun olmasın kendini çeşitli şekillerde ifade ediyor ve kültürel dokuya/insanlık haritasına bir yerinden eklemleniyor. İnsan iç içe üç kültür içinde yaşıyor: İlki doğanın kendine has kültürü: İnsan doğal olarak bu kültürün içine doğuyor. Müdahale etse de edemese de bu kültürün kendine özgü dinamikleri mevcut. İkincisi, insanın oluşturduğu her türlü kültürel etkinliği kapsıyor oluşu. *İfade kültürü* ise bunların en iç çeperindeki, insanın daha çok iletişimsel boyutunu öne çıkaran, dille örüntülenmiş bir alan. Bu alan kitapta *insanın dilsel ifade kültürü* olarak kavramsallaştırıldı.

Yazarken ister istemez dille oynuyorsunuz ve dil sizi bir yerlere sıkıştırdığında can havliyle yeni kavramlar ve sözcükler zihninizin bir yerlerinden çıkıp geliyor. Bu metnin yazılma sürecinde de kimi böyle oyunlar gerçekleşti: Bunlardan ilki *ifade kültürü* idi. Bu kavramla kastedilen yukarıda anlatılmaya çalışıldı. Bir diğeri *mektup çağı* oldu. İnsan zamansal bir dönemi anlatmanın kısa yolu olarak çağ kelimesine başvuruyor. O yüzden *mektup çağı* bir dönemi anlatabilmenin ifadesi olarak imdada yetişti. *Mektupsu* ve *mektupsu etki* edebi metinlerin okunma sürecindeki gizil gücü anlatabilmek için kullanıldı. Hatta, alanı daha da genişletilerek bütün sanatsal etkinliklerin tüketenleri üzerinde yarattığı etkinin nedenlerini açıklama yolu olarak seçildi. Oyundan neden zevk aldığımızı açıklamakta güçlük çekiyoruz. Çünkü, her oyun kendi içinde ve o ana içkin bir anlamlandırma dizgesine sahip. Mektubun da böylesi bir gerçekliği var. Her mektup, tıpkı oyundaki gibi o ana ve o kişilere ait bir anlam dünyası içinde var ediyor kendisini. Bu var ediş mektubun mahrem alanından besleniyor. Sanatsal üretimlerin, hatta bütün insani üretimlerin insanlar üzerindeki cazibesi -çekim gücü- bu *mektupsu etkinin* varlığıyla mümkün olabiliyor. O üretim -ürün- sanki sadece bize yapılmıştır, üreticisiyle gizil bir iletişim gerçekleşmiştir. Bu gizil iletişim *mektupsu etki* olarak kavramsallaştırıldı.

İnsan varoluşundan bu yana hikâye anlatıyor ve bu hikâyelerin toplamı insanın *ifadelendirme kültürünü* oluşturuyor. Biz var oldukça hikâye anlatmayı sürdüreceğiz. Her tekil hikâyenin bir

başı ve bir sonu olabilir ama, insanlığın genel hikâyelendirme sürecine katılınca bitmeyecek bir sürecin parçası haline geliyor. Kendimizi ve hayatı anlamanın, iletişim kurmanın özündeyse bu hikâyelerle kurduğumuz ilişki yatıyor.

Latince'de *sermo onis*'in konuşma, söyleşi, bilgili konuşma, söylem, karşılıklı konuşma, söylenti, şayia, dil, üslûp, gündelik dil, düz yazı anlamları bulunuyor. Bu metin insanın dilsel ifade alanlarına bir iletişimci bakış açısıyla yaklaşmayı denedi. *Sermo onis* bu ifadelendirme şekillerini anlatması bakımından şu adlandırmayı haklı kılıyor: *Homo Sermo Onis*: İfade eden insan.

EKLER

BİRİNCİ MEKTUP

Sevgili Büyükanne,

Bir kez daha bana zaman ayırmana ihtiyacım var. Biliyorum, uzun zamandır yazmadım. Sanırım her şey yolunda gidip kafamda hiçbir bulanıklık olmadığından değil de yaşadıklarımı görmeye cesaretim olmadığından yazamadım. Fakat bir süredir yine karmakarışık bir durumdayım. Aslında sana yazarken bir anlamda kendi kendime konuştuğumu, kendi kendimi dinlediğimi fark ettim. Sen benim kendime ihtiyaç duyduğum zamanlarda gittiğim, sığındığım limansın.

Lawrence'la beş yıllık evliliğimizi sonlandırıyoruz. Evden ayrılıyorum. Benden açıkça böyle bir şey istemedi, ancak bunu yapmam gerektiğini hissediyorum. Evden ayrılmadan önce ya-

nıma alacağım birkaç özel eşyamı toparlarken Lawrence'la ilk tanıştığımız zamanlardaki seninle yazıştığımız mektupları buldum. Onu tanımaya, çözmeye ve anlamaya çalışmanın heyecanıyla seni de ne çok sıkıştırmışım. Çünkü dünyasında var olabilmek için önce onu çözmeliydim. Şu an baktığımda niçin çözememiş olduğum birisinin hayatında var olmak için bunca istek duyduğumu çok da anlamlandıramıyorum. Ama çok sonraları Büchner'den okuduğum şu satırlar hemen Lawrence'ı ilk tanıdığım günleri getirmişti aklıma; "Her insan bir uçurumdur. Başını döndürür kişinin, gidip aşağı bakınca" (Woyzeck). Sanırım Lawrence'ın uçurumuydu başımı döndüren ve onu çözemedikçe daha da başım döndü, daha da dibine sürüklendim o uçurumun.

Şimdi beş yıllık evliliğimizin geldiği duruma baktığımda, 'belki de sorun bu' diyorum. O uçurumun bir yerinde kendime bir yer bulamamış olmam ve sürekli sürüklenmem.

Şu an bunları zihnimden kalemime aktarırken yüzüme çarpanlar beni çok üzdü, sevgili büyükanne. Saplantının, düş kırıklıklarının, hüzünlerin, gücenmenin, Hamlet gibi hor görülmüş aşkın boğucu sıkıntılarıyla dolu bir aşk oldu anlaşılan bizimkisi. Sanırım devam edemeyeceğim. Keşke yanımda olsan...

Tekrar yazıyorum, sevgili büyükanneciğim. Biliyorum, sıkıntılarımla seni yoruyorum, ama lütfen, bir kez daha torunun Fi-fi'ye bu iyiliği yap. Sana anlatmaya ihtiyacım var.

Dün sana yazmayı bıraktıktan sonra uzun ve sessiz bir öğleden sonra geçirdim. Nehir kıyısı boyunca yürüdüm önce. Hava kapalı ve sıkıntılı olduğundan her zaman öğrencilerin sesleriyle cıvıl cıvıl olan nehir kıyısı normal haline göre oldukça ıssızdı. İnsanlar yine yağmur yağmasından korkup evlerine - küçük odalarına - kapanmışlardı. Neden yağmurdan bu kadar korktuklarını anlayamıyorum. Havanın sıkıntısına rağmen yağmur da yağmadı üstelik. Oysa yağmur yağmasına ihtiyacım vardı. Sokaklara yağan yağmur o anda içini açanların içine de yağar ve içini yıkar çünkü. "Sevileni ya da onun aşkını kaybettiğimiz zamanlardaki kadar büyük bir mutsuzluğu ve sıkıntıyı hiçbir zaman hissetmeyiz," di-

yen Freud anlıyorum ki haklıymış. Yağmur yağsın ve bütün mutsuzluğumu, iç sıkıntımı yıkasın istiyorum.

Seninle yaz evinin verandasında nasıl ıslandığımızı hatırlıyor musun? Yaz olmasına rağmen bardaktan boşanırcasına yağmur yağmıştı. Seninle verandanın önüne çıkmış ve yağmur altında dans etmiştik. Gri saçların dağılmış ve yüzüne yapışmıştı ve sıcacık gülümsüyordun bana. Bense o kadar mutluydum ki kahkahalarına engel olamıyordum.

Sonra ikimiz de hasta olmuştuk ama ikimiz de ne şikayet ediyor ne kızıyorduk birbirimize bu yaramazlıktan dolayı. Henüz yalnızca altı yaşında olmamdan dolayı mı, yoksa bu suç ortaklığımızın tadından mı, bilmiyorum ama, o kadar hafif hissetmiştim ki kendimi... Dün yine yağmur yağmasını çok istedim ama yağmadı.

Daha sonra eve geldim ve yarısı boşalmış çalışma odamda biraz daha anılara daldım. Uyandığımda salondaki kanepedeydim ve üzerim örtülmüştü. Lawrence beni odanın kirişinde kıvrılmış uyurken bulmuş. Neden orada uyuduğumu bilemiyorum. Sanırım artık odanın içine mi yoksa dışına mı ait olduğumu kestiremedim.

Uyandığımda saat akşam yemeği vaktini çoktan geçmişti. Lawrence şarap açtı. Peynir ve yeşil zeytinle beyaz şarap içtik. Fonda Bach, bir süre hiç konuşmadık. Oysa bu anın müziği Bach değildir. İlahi bir yanı vardır Bach'ın bestelerinin. Lawrence bunu fark etmedi. Müziği diğer sanatlardan farklı yaşamam sana benzediğimi hatırlatıyor bana. Bach'ın yanlış seçim oluşuna aldırmadan beyaz şarapla iyi geçinmeye çalıştı. Bunu benim için yaptığını fark ettim. Kadehlere koydu çünkü şarapları. Lawrence bunu sevmez. Beyaz şarabı da fazla asortik bulur. Asortik. Bu onun kelimesi değil tabii ki. Kendisi bunu hangi kelimeyle ifade eder di şu anda, bilemiyorum. O kırmızı şarap içer ve kadeh de kullanmaz. Ve yeşil zeytin. Lawrence bu tada bir türlü alışamadı. Aslında Lawrence beni yeşil zeytinle tanıştıran ve alıştıran sınıfımdaki Türk asıllı kız Leila'ya da hiç alışamamıştı. Neyse. Ama -sanıyorum benim için- böyle bir akşam geçirdik.

Beni krişte uyurken bulduğunda benim için endişelendiğini fark ettim. Bunu söylemedi –sadece sezdim. Ve böyle bir akşamla biraz olsun kendimi iyi hissedeceğimi düşünmüş olmalı.

Oysa evliliğimiz boyunca asla böyle bir şey yapmadı. Kendi istemediği veya sevmediği herhangi bir şeye katılmak /katlanmak onun özgürlük anlayışına ters. O zaman özgürlüğünün kısıtlandığını düşünüyor. Benden de asla ona katılmak için bir şeylere katlanmamı beklemedi. Özgürlüğüme saygı duydu yani kendi deyişiyle. Fakat büyükanne, ben çoğu zaman ona kendi rızamla dahil olmak, ortak olmak istedim. O an Lawrence'ın çok keyif aldığı resim üzerine tartışmalara katılmak istemiyor olabilirdim –ben hiç bir zaman resimle çok bulaşık biri olmamış da olabilirdim/olmamıştım. Ama beraber olmaktan dolayı resimle barışabilir/tanışabilirdim pekala. Lawrence bir keresinde çok yorgun olmama rağmen kendisine böyle bir toplantıda eşlik etmekte ısrar etmem fakat orada konuya çok dahil olamamam karşısında bu davranışımı çok acizce bulduğunu ifade etmişti. Kendi özgürlüğüme bile saygı duymadığımı, kendi kendimi onun zevklerinden zevk almak için zorladığımı söylemişti. Ve kendisinin asla böyle bir şey yapmayacağını, özgürlüğünü asla bu şekilde kısıtlamayacağını eklemişti.

Ama dün akşam tam üç tane yeşil zeytin yedi. Ah büyükanne, sanırım seni küçük ayrıntılarla sıkmaya başladım fakat buna engel olamıyorum. Yaşadığım her küçük ayrıntı bende sayfalar dolusu düşünce ve çağrışıma sebep oluyor.

Bir süre hiç konuşmadan şaraplarımızı içtik. Sonra da sana dün yazdığım konuyu konuştuk. "Sanırım buldum Lawrence, aramızdaki problem benim senin uçurumunda kendime bir yer bulamamış olmam," dedim. Tam ters bir noktadan cevap verdi. "Fifi canım, anlamak istemediğin nokta şu; evet, her kişi bir uçurumdur. Fakat her kişinin uçurumu kendisine aittir. Uçurumun başını döndüren kıyısında durmalıydın. O zaman o mayhoş baş dönmesi devam edecekti. Oysa sen bana sahip olmaya, uçurumumu ele geçirmeye çalıştın ve ben buna izin vermedim. Çünkü tıpkı büyükanneyle oynadığınız iyi yüzler kötü yüzler oyununda ta-

nımadığınız insanlara iyi veya kötü yüzler yüklerken yaptığınız gibi, sen de benim uçurumıma bir süre sonra kendine göre anlamlar yüklemek istedin. Üzgün olduğunu biliyorum. Ben de çok üzgünüm, Fifi." Görüyorsun ya büyükanne, aşk bazen Dostoyesvski'deki gibi suçlu bazen de Tolstoy'daki gibi kurtarıcı olabiliyor. Nereden baktığın, nasıl yazdığın önemli.

Oysa sevgili büyükanne, anlaşılan Lawrence da bizi geçen onca zaman içinde tam olarak anlayamamış. Bizim iyi yüzler kötü yüzler oyunumuz bahsettiği gibi bir şey değildi asla. Bu konuşmadan sonra Lawrence'ın uçurumunda sürüklendiğim yolundaki düşüncem daha da kuvvetlendi. Ve sürüklenirken o kadar çok taşa, kayaya çarpmıştım ki... Kayalar o kadar keskin ve sivriydi ki... Bu akşamın da sonunda "içimden bir şeyler koptu dedim – İçimde bir şeyler kırıldı" (Oruç Aruoba).

Bu sohbet üzerine yine sustuk bir süre. Daha sonra yatağımıza gittik ve yattık hiç konuşmadan. Evet, bu sana tuhaf gelebilir ama evliliğimiz süresince en kavgalı ve kırgın dönemlerimizde bile yataklarımızı hiç ayırmadık. Artık hayatından ve evinden ayrılmama yalnızca birkaç gün kalmışken bile aynı yatağımızda uyuyoruz –fakat ayrı uykularımıza/uykusuzluklarıma yatıyoruz. Tek ve büyük fark bu. Bazen her şeyi geri döndürmek istediğimiz olmuyor değil ama sanırım Lewis Carroll bu konuda söylenebilecekleri söylemiş; "Düzeltmek için çok geç dedi Kırmızı Kraliçe: Bir şeyi bir kez söyledin mi; bu onu kalıcı hale getirir; artık, sen de onun sonuçlarına katlanmak zorundasındır" (*Through the looking – Glass*). O kadar çok şey söylendi ki artık...

Sevgili büyükanne, eski mektuplarımızı yeniden okudukça şu anki yaşadıklarımı belki de çok önceden gördüğünü fakat kendi seçimlerimi yaşamamı istediğin için sessiz kaldığını hissediyorum. Ama beni esas şaşırtan, mektuplarda Lawrence'ın da sanki olacakları öngörmesi ve sessiz kalması oldu. "Biz farklıyız ve birbirimizden vazgeçmeliyiz," demişti. Bunu tamamen unutmuştum. Belki de unutmak istedim. Yine de bu sözlerine rağmen Lawrence'ın benimle beş yıllık bir evlilik yaşaması belki de eskiden tartışmış olduğumuz 'sevginin boşa giden emeği'nin boşa ol-

madığını düşündürdü bana. 'Emeğin boşa gitmemesi' sonsuza dek sürmesi vaadi değildi belki de, yaşanan süreç hiçbir şeyi boşa çıkarmaz özünde, diye düşünüyorum. Ve bunun sonucunda da tıpkı mektuplarında bana söylediğin gibi şu an bitiyor olmasına rağmen Lawrence'la yaşadıklarım, sevgimin emeği ve aşkım konusunda hiç de pişman değilim. Sen bir kez daha haklıydın. Haklı olduğun diğer bir konu da acı çekmemin kaçınılmaz oluşu. Yaşadıklarımdan pişman olmadığıma göre bu aşkı yaşamasaydım acı çekecektim. Gel gör ki şu an da acı çekiyorum.

Eski mektuplarımız sanki bugün yaşadıklarımızın şifrelerini, ipuçlarını taşıyor gibi geliyor. Bugünlerde onları tekrar okudukça, şu an yaşadıklarımla ister istemez bağlar kuruyorum. O zaman Lawrence'ın ulvi karakter olduğunu söylemiştin. Bu konuda o zaman da net bir karara varamamıştım, şimdi de emin değilim, fakat ulvi karakter özellikleri taşıyor olsa da güzel karakterden de izler bulundurduğuna inanıyorum. Zira sanırım ona âşık olmamın sebebi buydu. Bana "güzel karakterin estetik bir hayat sürmediğini, ötekileri olduğu gibi seçtiklerini; ötekilerden zevk aldıklarını, hayatın onlar için bir sanat eseri olmadığını fakat sanat eserlerine olan benzerliklerinin katılan ve seven gözlemciye göründüğü"nü yazmıştın. İşte Lawrence da kendisini olduğu gibi seçmiş ve beni de olduğum gibi seçmişti. Ötekilerden aldığı zevk nedeniyle benimle beraber olmayı seçmişti, yoksa ben en başından beri onun 'öteki'siydim aslında. Ve olduğu gibi, kendince sıradan yaşayan bu adam kesinlikle hayatına ve kendisine bir sanat eserine duyulduğu gibi bir hayranlık duyulabileceğini kabul etmedi. Kendisini öyle görmedi fakat onun kendiliğindenliği işte katılan ve seven bir gözlemci olarak bana bir sanat eseri gibi görünüyordu. Molière'in *Yabani*'de tarif ettiği gibi "göklerdeki harikaların bir özeti"ne dönüşmüştü. Ve bu yüzden ona âşık olmuştum. Nietzsche'yle bu kadar anlaşamayan bu adam acaba kendisinin Nietzsche'nin dediklerini bu kadar barındırdığının farkında mı?

Bütün bunlar nereden mi düştü aklıma? Bugün ayrılığın en zor aşamasını yaşadık, kitaplıklarımızı ve kitaplarımızı ayırdık. Bir insanın kütüphanesinin onun hayatının yansıması olduğunu

düşünüyorum, sevgili büyükanneciğim. Kitapları ayırırken aralarında pek çok şeye rastladım. Küçük notlar, önemsenmiş altı çizilmiş pasajlar, karalamalar, çağrışımlar... Kitap aralarında bekleyen sürprizler... Beş yıllık ortak hayatımızda Lawrence buna engel olmak için ne kadar çabalasa da kitaplardan anlaşıldığı kadarıyla epey karışmıştı hayatlarımız birbirine.

Bir insanın kütüphanesine dokunmak ve ortak olmak en mahremine adım atmak gibidir. Çünkü bütün notlarına, sırlarına, derinlerine, satır aralarına da ortak olmuş olursun. Okuduklarına senden önce başka bir el, başka bir göz dokunmuştur. Kitaplarda nereleri benim nereleri onun çizdiğini bile ayırt edemedim çoğu kez. Ama birimiz önemsemiş, dokunmuştuk işte o satırlara. Şimdi ayırmak imkânsız artık.

Kim
bilir
ne ? (rede?)
kim ? (de?)
önemsediklerim
altını çizdiklerim...

Kitaplıkla epey haşır neşir oldum bugün ve Lawrence'a tekrar âşık olmaktan korktum. Lawrence'ın kitaplığı/kitap araları karakterin güzelliğini kendi oluşturduğunun tartışmasız bir örneğidir büyükanne.

Yine de dediğin gibi "güzel karakter uyumlu karakterdir" ve Lawrence asla uyum yanlısı olmadı/değil. Aşkın bir uyum ve ortak bir düzen içerdiğine karşı çıktı. Ama benim kadın olmamdan dolayı böyle bir beklentim olduğunu ve bu yüzden beni yargılamadığını dile getirdi hep. Bu anlaşmazlığı Eric Blondel'in sözleriyle açıklamaya çalıştı: "Aşkın yasalarını belirleyen mutlaka kadınlardır, çünkü doğanın düzenine göre direniş onlara mahsustur ve erkekler ancak özgürlüklerini feda ettikleri takdirde bu direnişi kırabilirler." Sen de biliyorsun ki büyükanne Lawrence özgürlüğü konusunda çok katı ve aynı zamanda hassastır.

Oysa ben Kierkegaard'a daha yakınım sanırım bu konuda, Kierkegaard da "Ya...Ya da" da evlilikte aşkın yararlarından bahse-

derken karşı cinsle uyum içinde yaşama gerekliliğinden bahsetmiyor muydu?..

Lawrence ise çatışmayı seçti hep aşkta. Bu da Nietzcshe'yle bir başka benzerliği mi, sevgili büyükanne? Ne dersin? "Sevmek için yerli yerine oturmuş bir 'ben' gerekir, iki benliğin kendini ortaya koyması... Bunların çarpışması da herkesin kendini diğerinin karşısında silindiği ve yerlere kadar eğilip öncelik tanıdığı bir dizi nezaket gösterisi değil iki gerçek kişilik arasındaki savaştır," diyen Nietzcshe gibi mi düşünüyor Lawrence da acaba, ne dersin büyükanneciğim?

Bir süredir yaşadıklarım ve sana yazarken hissettiklerim beni çok yordu, sevgili büyükanne. Bu mektubuma cevap yazmanı istemeyeceğim senden. Yakında yanına geliyorum. Yazdıklarımı, sorularımı ve dahasını yüz yüze konuşmak için çok zamanımız olacak. Seni çok seviyorum.

kucak dolusu sevgilerimle,
Fifi (Setenay Öztürk)

İKİNCİ MEKTUP

Sevgili Öğretmenim,

Mektubumu size yazmak istedim, çünkü benim mektuplarımı okuyacak bir büyükannem yok. Aslında hep var, belki de yok dediğim için kırıldı bana, evet, dertleşmiyor, konuşmuyor, paylaşmıyorum sanmayın, ama beni ben yapan, var oluşumun, kimliğimin şekillenmesine sebep olan sevgili büyükannem bana cevap veremiyor, çünkü o çok uzaklarda, gitmek istesem de gidemeyeceğim, gelmek istese de gelemeyeceği kadar çok...

Henüz altı yaşını doldurmamıştım ki, kendimi büyükannemin şefkatli kollarına sığınmış bir halde buldum. Aslında bu benim tercihimdi, çünkü ikiz kardeşlerim olmuştu ve ebeveynlerim üçümüze aynı anda yetişemeyeceklerini bana anlatmışlardı.

Her gece yatmadan evvel annemin sesi kulaklarımı okşardı; sevgiyle aşkla, anlattığı masalların hep en güzel prensesi, hep iyilik perisi oydu. Güzeldi, dolayısıyla iyiydi, ahlaklıydı, erdemliydi. O zamanlarda kafamda oluşan güzelliğin salt bir güzellik anlam ifade etmediğini, beraberinde erdem dolu nice sıfatları barındırdığını, hâlbuki anaokulundayken sınıfın en güzel kızının aslında kimsenin sevmediği, mızmız, paylaşmayı sevemeyen, aksi Zeynep olduğunu unutmuştum. Yoksa annem çok mu ahlaklıydı ve ben onu bu yüzden mi dünyanın en güzel kadını olarak görüyorduım?

Annem hayallerimde kahramanı olduğu masalı anlatırken, benim zihnimde yarattığım melek olduğundan habersiz, her gece bıkmadan bu seremoniyi yinelerdi, belki birçok yerinde uyuyakalır, masalı rüyamda tamamlardım, ama prensesim hep oydu... Birinin prensesinden feragat etmesi gerekiyordu ki, o kişi altı yaşında küçük ama kocaman bir abla olmuş ben'im hakkımdı. Ahlaklı olmak da bu değil miydi? Bencillikten ruhunu kurtarmayı başarmış, kendiliğinden gelişen kararla, kardeşlerinin refahını düşünen, ama farkında olmadan duygularının çöküşünü hezeyanla izleyen, özleyen bir abla... Ben kendimi çok rahat hissediyordum. Çünkü olması, yapılması gereken buydu. Ernest Hemingway'in de dediği gibi, "Bir şeyi yaptıktan sonra kendini iyi hissediyorsan o ahlakidir; eğer kendini kötü hissediyorsan o gayri ahlakidir"; buna göre ben ahlaklı bir iş yapmıştım. Gerçi burada da aklıma şu geliyor, küçük köyümüzde her gün kendi ellerimle gofret yedirdiğim eşeğimizin, -sırtında dünyaların benim olduğu, küçük şeylerle mutlu olmayı başarabildiğim belki de en verimli yıllarımda- beni saman yığınlarının üstüne düşürmesi üzerine dedemin bir hışımla eşeğin yularını kavrayıp, "Şimdi sana gösteririm, torunumun canını nasıl yakarsın," dediğinde, yere düşmenin acısını unutmuş-belki de hiç acımamıştı-, Shakspeare'in III. Richard karakteri gibi yapılan kötülükten zevk alan, küçük şeytani bir yaratığa dönüşmüştüm. Kendimi o kadar mutlu hissediyordum ki, bir anda büyükannemin sözleri, duvara çarpmama sebep oldu: "O zavallı eşek, sen de olabilirdin. Evet, her gün ellerinle sana alınan gofretlerden yediriyorsun ve düştüğün durum seni çok sinirlen-

dirmiş olabilir. Ama şunu sakın unutma ki, iyilik karşılıklı yapıldığı müddetçe, ahlaklı olmaktan çıkar ve bütün ahlaksızlıkları önüne serer. Ona gofret yedirirsem bana zarar vermez mantığında olmamalısın. Zaman gelir, ne iyilik yapmak seni mutlu eder, ne de sen iyilik yaptığın için mutlu olursun. Sonuçta ortada bir çıkar vardır ve kimse bu çıkara kendini alet etmek istemez. Eğer birey ahlaklıysa..".

Söylediklerini o zamanlar tam olarak anlayabilmiş miydim, hatırlamıyorum... Ama ahlaksızca bir harekette bulunduğum aşikârdı. Şimdi durup düşündüğümde Hilmi Ziya Ülken'in ümit üzerine kurulan ahlak anlayışının olmayacağı, beklenti ve ümitle hareket edenin ahlaklı olmadığı mantığını, henüz altı yaşındayken kavradığımı görüyorum.

Şimdilerde, Nietzsche'nin ahlakı bireyin içindeki sürü içgüdüsüyle tanımlamasının aslında ne kadar da doğru olduğunu düşünmeye başladım. Neden ahlaki değerler olarak, iyilik, dürüstlük, hakikat, namus gibi kavramlar belirlenmiştir? Kaç kişi bu kavramları kendi içinde sorgulamıştır? Ya da doğar doğmaz içine sokulduğumuz normlara kaç kişi riayet etmeye karşı çıkmıştır? Ahlaklı olmak eğer bu normlardan, önceden belirlenmiş zincirlerden bedeni kurtarmaksa eğer, neden ahlaklı olmaya kalkışanlar toplumda dışlanmıştır? Ahlaklı, özgür bir ruh, neden tutsak edilmiştir kalıpların içerisine? Önceden belirlenmiş normlara tabi olsalar da insanlar, pratikte özgür istence sahip değil midirler? Sırf aforoz edilmeyelim diye bilinçaltında aynı koyunlar ya da kuşlar gibi neden hep birinin, bir şeylerin peşinden gitmişiz? Friedrich Nietzsche'nin ahlak öğretisine göre de doğal bir varlık olan insan için erdem kadar erdemsizlik de o denli normal karşılanmalıysa, dolayısıyla ahlaki ölçüler ve normlar koymak saçma ve gereksizse, biz neden bu normlara uymaya çalışıp, sahte bir ahlaklılık senfonisinin notaları oluyoruz? Şayet konan bu ahlaki normlar kırılmaya çalışıldığında insan ahlaksızlıkla damgalanıyorsa, nasıl özgürlüğüne kavuşabilir?

İnsan sosyal bir varlık olduğuna ve etkileşimsiz-iletişimsiz yaşayamayacağına göre, dışlanmamak adına, içindeki sesin aksine

gereklilikler neyi zorluyorsa onu yapmak durumundadır. Bütün bu kalıpların üzerine özgür iradeden, seçim özgürlüğünden, isteme özgürlüğünden nasıl bahsedilebilir? Üniversite sınavına hazırlandığım yıllarda babam, "Oturduğumuz şehirdeki üniversitelerden birini kazanmaya çalış, seni dışarıya gönderemem," demişti, çünkü kız çocuğunu dışarıya göndermek, deyim yerindeyse gözünün arkada, yüreğinin elinde olacağı günlerin başlaması demekti ve ben kendi şehrimde değil, kendi ülkemde bile olmayan bir okula gittim. Hayır, hayır, bütün tabulara rest çekip kendi özgür irademle başaramadım tabii ki bunu, babamın isteği doğrultusundaydı her şey, daha öncelerde de olduğu gibi... Bu durumda Bayan Miller'ın mektuplarından da kendime pay çıkarttığımda çirkin karakter olmasam da karaktersiz olduğumu anlıyorum. Çünkü ancak ötekinin yönlendirdiği karakter, karaktersiz olabilir.

Görücü usulüyle evlendirilen büyükannemin zamanında, kızlar on beş-on altı yaşını henüz doldurmadan babanın istediği kişiyle, bekâretini koruyarak evlenmek zorundaydı. Toplumsal ahlak anlayışı bunu gerektiriyordu. Kadın ömür boyu mutsuzluğa itiliyordu, zifaf gecesi gördüğü bir erkekle hayatını birleştirerek belki de. Ama ahlaki olan buydu. Yoksa aforoz edilirdi toplumdan. Ve her genç kız bilirdi, hayatının beyaz atlı prensiyle hayatını devam ettiremeyeceğini. O dönemde, yaradılışımızın en kutsal özelliklerinden birisi olan saf sevgiye dayalı bir erkeğe âşık olup, onunla kaçan ve toplumun koyduğu ahlaki zincirlerini kıran bir kız, ne yazıktır ki ahlaksız sayılıyordu. Çünkü sürünün başı, bunu ahlaksızlık olarak çoktan nitelendirmişti...

Elli sene sonrasına baktığımızdaysa ahlaki temel ve doğruların da değişime uğradığını görüyoruz. Sonuçta eğer insan değişken bir varlıksa, insanın değerlerinin de değişmesi kadar doğal ne olabilir ki? Genellenebilen, evrensel doğrular yoktur. Doğru, bireyden bireye, zamandan zamana değişkenlik gösterir. Protagoras'ın da ahlak anlayışında belirttiği gibi, insan her şeyin ölçüsüdür, genel geçerliğe sahip doğrular yoktur. Doğrular ve yanlışlar insandan insana değişir. Bayan Miller iyi diye sunulan yüzler; bize boş, donuk, aptal, neredeyse geri zekâlı gelebilir der. Dolayısıyla iyi-

kötü kavramları da insandan insana farklılık gösterir. Kime göre iyi, kime göre doğru, kime göre ahlaklı veya onurlu? Buraela aklıma hep şu soru geliyor, "Kime göre terörist?" Doğru, hayatını idame ettireceği topraklara sahip olmak için bir topluluğun verdiği mücadele mi, yoksa idame ettireceği toprakların sahibinin bunu önlemek için verdiği mücadele mi? Ahlaklı olan hangisidir?

Büyükannem, *Gazap Üzümleri*'ndeki Joad ailesinin annesi olan MaJoad karakteriyle benzerlikler gösteren bir kadındı. Bayan Miller gibi eğitimli değildi belki, ama MaJoad gibi yaşadığı bütün olumsuzluklara rağmen, yılmadan, ailesini birarada tutmaya çalışırdı. Ne badireler atlatmış, fakat hep ayakta durmayı başarmıştı. O da acı çekmenin insanı olgunlaştırdığına inananlardandı. Napolyon'un da dediği gibi, elmas nasıl yontulmadan kusursuz olmazsa, insan da acı çekmeden kusursuzlaşamazdı.

Yüzünün, ağaç köklerini andıran dağınık fakat tek noktada birleşmiş her kıvrımına baktığımda, gece karanlığında bir yanardağın ağzından çılgınca dışarı çıkmaya çalışan alev toplarının gözlerde bıraktığı kamaşma kalırdı, henüz bakarken dolan gözlerimde... Kalırdı, çünkü bilirdim yüzünde beliren her santimin bir anısı, hatta bir acısı vardı. İnsan yüzü, bir sonucun dışavurumu değil miydi? Belki de ben bildiğim için yorumluyordum yüzünün ne anlamları içinde barındırdığını.

Babaannem güzel bir kadın değildi, belki de çok güzeldi ama, dediğim gibi güzelliğini saklayan çizgileri, ondan geriye kalmayan tek bir resmi ne doğruluyor, ne de yalanlıyordu. Güzel değildi, evet, ama kötü hiç değildi. Hatta dünyadaki en iyi anneydi-kadındı. İnsanların yüzlerine bakarak varsayımlarda bulunmanın ne kadar ahlaki olduğu tartışılır. Her güzel iyi değildir, her çirkin de kötü. Zaten iyiliği içinde barındıran her şey güzel değil midir? Göreceli olan güzellik kavramından bize baki kalan, ruhun-karakterin güzelliği değil midir? Hangimiz otobüste bir yaşlıya yer veren sivilceli kızın kusuruna dikkat ederiz ki? Ya da hangimize, hayatını kimsesiz çocuklara adamış adam çirkin gelebilir?

Ve ayağa kalkardı köy kadınları, ne zaman bir erkek içeri girse. Çünkü erkek yüceydi, uluydu, ulviydi. Hâlbuki ben, büyü-

kannemin geldiğinde ayağa kalkmak isterdim, çünkü ulvi olan cinsiyette değil, insanın özünde yatan bir kavramdı. Babaannem ulvi olmayı seçmişti, ruhunu o yönde eğitmişti, Lawrence'ın da dediği gibi ne uzun ne de mutlu bir hayatı oldu. Sürekli tehlike atlattı, çünkü dürüsttü, hayatı boyunca zorluklarla, acılarla savaştı, hep yüceydi, oturaklıydı ve sevimliydi. Güzel karakter gibi bir perdenin ardına saklanmadı. Aynı, teknolojik silahların olmadığı, bilek ve kılıç gücüne dayalı savaşlarda öncü birlik piyadesi gibiydi.

Prensesimin sesini duymayalı belki de üç ay olmuştu. Rüyalar eski ahengini kaybetmiş, kulaklarım sağır, duygularım rencide olmuştu. Büyükannemden bir masal istedim, ama prensesi olmayan bir masal, çünkü prenses ya hep benimle olmalıydı, ya da hiç karşıma çıkmamalıydı. Artık babaannem de benim prensesim olamazdı. Çünkü her masalın bir prensesi vardır.

Ve bana içinde prenses olmayan bir hikâye anlatmaya başladı. "Günün birinde oğlunun yaramazlıklarından ve yaptığı ahlaksızlıklardan canı çok sıkılan bir baba, oğluna dönmüş ve –Oğlum sen adam olmazsın demiş. Bu lafa çok içerleyen çocuk, azmetmiş, çok çalışmış ve bir ilin valisi olmuş. Makam koltuğuna oturduğu gün, özel makam aracını yollatıp babasını aldırtmış ve makamına getirtmiş. Böbürlenerek, gördün mü baba, adam olmazsın demiştin, ama bak bu ilin valisi oldum demiş. Yaşlı baba oğluna bakıp, binlerce anlamı taşıyan acı bir gülümsemeyle, ben sana vali olamazsın demedim, adam olmazsın dedim ve bunda da ne kadar haklı olduğumu beni ayağına getirterek bir kez daha ispatlamış oldun der." Ve beklediğim ana gelmişti sıra, hayatla ilgili bir altın söz daha zihnimde yer edinmek üzereydi, bekliyordum ve nihayet babaannem, "Yüksek yerlere gelmek için çabalama, ahlaklı bir insan olmak için çabala, ahlaklı bir insan olduktan sonra zaten yüksek yerlere gelirsin, hem de sadece üstlendiğin görevle değil," diyerek bana belki de hayatımın ödülünü verdi ve ben bir kez daha duvara çarpmıştım. İçinde perilerin, prenseslerin, devlerin olduğu pembe bir dünya geride kalmıştı. Adam olmak, meta anlamında zafer kazanmak değildi peki adam olmak neydi?

Adam olmak ahlaklı olmaktı. Dürüst olmaktı... Saygılı olmaktı... Namuslu olmaktı... Hırslarından arınınış olmaktı. Annesiz geçirdiğim kim bilir kaç bininci saati devirmiştim ki, her çocuğun sanki söz birliği yapılmışçasına ağlarken ağzından döktüğü aynı kelimeyi sarf ederek -anne diyerek- eve koşturdum. Aslında sebepsiz ama hazmedemediğim bir olaydan ötürü gözyaşlarıma hâkim olamıyordum. Oyunda kaybetmiştik ve sebebi de bendim... Hemen ertesi gün olmalı ve ben kaybettiğim gücümü geri kazanmalıydım, galip olmalıydım. Kızgınlıktan, kendime duyduğum öfkemden dolayı engel olamadığım sessiz ağlamalarımın boğazımı acıtışı daha dün gibi aklımda. Yükselme, yenme, galip olma hırsı artık beni aşmış, başka bir kalıba bürünmüştü. Benim durumumdan maddesel olarak tamamen farklı da olsa, kumar merakı olan insanlar da aynı duyguyu paylaşıyor olsalar gerek. Nietzsche'nin dediği gibi, "Kişioğlu ağaca benzer, ne denli yükseğe ve ışığa çıkmak isterse, o denli kök salar yere, aşağılara, karanlığa, deliliğe, kötülüğe..." Ve çocukluğuma damgasını vurup, gençliğimi, geleceğimi etkileyen kadın bir kez daha sahnedeydi... "Tek kişiyle oynanan oyunları öğrenmeye başlasan iyi olur yavrucuğum," dedi, neden diye soramadım, bakışlarındaki meraktan anlamış olsa gerek ki sormama fırsat vermeden, "Böyle yapmaya devam edersen, hayatın boyu oyun arkadaşın kendin olacaksın, umarım kendinle de kavga etmezsin, çünkü bu en kötüsü olur," demişti.

Ahlak kavramı üzerinde insanlar dönüp durmakta, ahlaksızlık kavramının ahlak kavramından daha eskilere dayandığının farkına varmamaktalar. Âdem ile Havva yaptıkları ahlaksız davranıştan dolayı Tanrı tarafından aforoz edildiyse...

Mektubumu benimle paylaştığınız ve beni -aslında hatırlamak isteyip istemediğimden hâlâ daha emin değilim ancak- o günlere götürdüğünüz için size çok teşekkür ederim. Kendi yarattığınız ahlakın ömür boyu gölgeniz olması dileklerimle.

Saygılarımla
Meryem F. Bayram

ÜÇÜNCÜ MEKTUP

Sevgili Bayan Meller, Fifi ve Lawrence,

Bu mektubun Çarşamba günü (yani üçünüzün de birarada olduğu gün) elinize geçmesi için elimden geleni yapacağını. Son birkaç zamandır sizin mektuplarınızı okuyorum. Bu bir dersin bitirme ödevinin bir parçası. Benden istenen şey, sizden birine bir mektup yazmak. Ben üçünüzü birden tercih ettim. Çünkü üçünüzün de benim hayatımda küçük de olsa bir yeri oldu artık.

Size aktaracaklarıma geçmeden önce fizik eğitimi almış bir arkadaşımın beni daha önce fazlasıyla etkilemiş sözlerini size aktarmak istiyorum. Arkadaşım demişti ki: "Dünya bu hızda döndüğü için biz nesneleri, renkleri, sesleri bu şekilde algılıyoruz. Eğer dünya milimetrik olarak daha yavaş veya milimetrik

olarak daha hızlı dönseydi her şey şimdikinden çok daha farklı algılanırdı." Belki de doğaya ilk yenilişimiz ya da doğanın bize ilk armağanı budur.. Ama belki... ve diyeceğim her şey bir 'belki' üzerine kuruludur.

Evet, birbirinize göndercliğiniz mektupları okudum. Üçünüzün de çeşitli görüşlerine katılmakla beraber, kabul etmediğim ya da anlam veremediğim düşünceleriniz oldu. Bayan Sophie Meller, her ne kadar birçok şeyi sizin gibi düşünüp paylaşsam da Lawrence'ın düşüncelerinden de etkilenmemek mümkün değil. Onun kendine has üslûbu ve hırçın hali bana biraz *Suç ve Ceza*'nın kahramanını, Raskolnikov'u, hatırlattı. Aynı zamanda bahsedilen 'Ulvi İnsan' karakteri de öyle. Belki de çok yanlış bir benzetme bu, ama Fifi'nin de decliği gibi, "İnsanın ne kastettiğini tam anlamadan ilginç ve yeni şeyler söyleyebileceğini fark ettim"; bu belki de bir sezgi, belki de yaşadığım kısa deneyimlerin bir ürünü.

Hayır, ben size ulvi insan-güzel insan ayrımından bahsetmeyeceğim, zaten böyle bir ayrımın olduğunu da düşünmüyorum. Güzel ve ulvi insan olguları bana göre bir idealdır ve her ideada olduğu gibi mükemmel ve ulaşılamazdırlar. Bu sebeple Platon'un da dediği gibi 'bir ideadan pay alma' kavramı bana daha yakın geliyor. Bana göre her insan, Ulvi insan ideasından bir pay alınıştır ve yine her insan güzellik ideasından da pay alınıştır. Tek bir kişi hem ulvi insan olma şekliyle hem de güzel insan olma şekliyle birbirine benzer; ama bu idealardan pay almadıkları alanda birbirlerine benzemezler. Bu ideaları çoğaltıp özgürlük, uyum, akıl, mantık iyi-kötü, güzel-çirkin, siyah-beyaz gibi kavramlar ekleyebiliriz. Yine aynı şekilde bahsedilen bu ideaların yanına griyi de koyabiliriz. Demem o ki, bir insan tamamen güzel olamayacağı gibi tamamen ulvi de olamaz. Ancak karakterler bu idealardan aldığı payın yoğunluğu ölçüsünde ulvi veya güzel olarak adlandırılabilir. Evet, farkındayım, sizin bahsettiğiniz konunun oldukça dışına çıktım. Ama zaten amacım bu doğrultuda bir şeyler yazmak değil. Galiba benim yapmak istecliğim şey, kendi hayatımdan ve kendimden örnekler vererek sizi düşüncemde pekiştirmek. Tabi bunun yanında farklı boyutlar katabilirsem de sevinirim.

Küçük bir çocukken, belki de okuduğum masalların etkisiyle, mükemmelliğin varlığına inandırmıştım kendimi (itiraf etmek gerekirse hâlâ bazen bunu düşünmüyor değilim); mükemmel bir öğrenci, mükemmel bir arkadaş, mükemmel bir hayat vs.. Bunun yanında sonsuzluk kavramı da pekişmişti bende o dönemlerde. Yapacağım şey(ler) sonucunda sonsuza dek mutlu olabileceğim hissi o kadar yerleşmişti ki zihnimde, o 'şey'i arar olmuştum. O 'şey'e sahip olduğumdaysa değişmeyen bir gerçeklikle mutlu olacaktım. Ve çok iyi hatırlıyorum ki insanlar benim için ya 'iyi'lerdi ya da 'kötü'. Bu durum çok uzun sürmedi tabii, bir zaman sonra 'gri'yle karşılaştım. Bu karşılaşma ve devamında yaşanan onlarca 'gerçek' sonucunda hayata karşı bakış açım, çok fazla değişmese de, başka bir boyut kazandı. Bu boyut çerçevesinde ahlak, iyilik, kötülük, güzellik, çirkinlik, mutluluk,. sevgi, aşk, zaman ve mekân olguları farklı farklı yerlerde ve farklı farklı şekillerde biçimlendi. Fifi'nin son mektubunda bahsettiği gibi 'kişilik etiğim' bende bu şekilde biçimlendi. Ama bu 'kişilik etiği' her durumda aynı tepkileri veren bir robot olmamı sağlamadı elbette, tam aksine karşılaştığım her olayı, her insanı, her canlıyı kendine has özellikleriyle tanımlamaya (aslında tanımlama da bir genellemedir, bu yüzden 'tanımlama' kelimesini burada çok doğru kullandığımı söyleyemem) algılamaya çalıştım. Bunu yaparken de genellemelerden uzaklaşmaya çalıştım. Bu konuda her zaman başarılı olduğumu söyleyemem, hâlâ cümlelerimin başına 'bütün' veya 'her'i koyuyorum ya da 'ben olsaydım' deyip cümleye başlıyorum. Bunun yanında yaşadığım birçok 'aydınlanma'ya* karşın hâlâ bu aydınlığın ışığından kendime yeterince pay alamıyorum. Sahip olduğum maddi veya manevi şeylerin beni sahiplenmesine izin veriyorum. Ama bunun yanında yaşadığım bu çelişkinin 'ahlaki' olmadığını da düşünmüyorum. Çünkü net bir ahlak anlayışı olmadığı gibi zamana, olaylara, ilişkile karşı sabit bir ahlak da

---

*) "Ben aydınlandım." *Fight Club*'ta Edward Norton'un söylediği bir cümle bu. "Yaptığın iş değilsin. Cüzdanındaki para, sırtındaki üniforman ya da sana bugüne kadar değer verilmesini sağlayan diğer özelliklerin... Aslında bunların seninle hiçbir ilgisi yok... Kendini saydam ve her an eriyebilecek bir kar tanesi gibi güzel ve eşsiz mi hissediyorsun? Sen aslında hiçbir şeysin. Çünkü sahip olduğun varlıklar gün gelip sana sahip olmaya başlarlar."

yoktur. Tutarlı olmak gibi bir derdin içine de girmemeye çalışıyorum. Yine bu yüzden kendi ahlak anlayışımı kendim belirliyorum. Kim ne derse desin doğru (veya ahlaklı) bulduğum şeylerin peşinden gidiyorum. Çünkü başkasının belirlediği ahlak kuralları veya doğrular beni 'ben' olmaktan çıkarır fikrindeyim. Eğer başkasının belirlediği kurallara göre hayat oyununu oynarsam, benliğimi kaybetmiş olarak, 'başkasının beni' olmam mı? 'Başkasının beni' olduğum sürece de özgür ve mutlu olamam.

Ben insanların sürekli ahlaklı veya sürekli bir ahlaksızlık davranışı eğilimde olduğuna inanan biri değilim. Bana göre bir insan hem ahlaklı hem ahlaksız olabilir (tabii burada ahlaksızlığın ne olduğu da önemlidir). Aynı zamanda bu, onu ne iyi ne kötü, ne güzel ne de çirkin bir insan yapar. Bana göre insan sadece yaşar. Sırf tutarlı bir ahlak dizgesi içinde olmak adına kendi benliğinden, mutluluğundan veya huzurundan ödünler vermek ne kalben ne de aklen uygundur. İdeolojilerin belki de en büyük pürüzü buradan geçer: tutarlı olmak, tek boyutlu olmak. Oysaki gökkuşağı 7 renkten oluşmuyor. Binlerce ton farklılığına sahip renklerden oluşuyor. Gökkuşağını 7 renk kabul edip onu o şekilde anlamlandırmaya çalışmak ve keskin kurallar koymak, gerçeği tüm çıplaklığıyla görmeyi engeller. Aslına bakılırsa "hayır gökkuşağı 7 renk değil, milyonlarca renktir" diyen bir kişinin de kendi içinde tutarlılığı ve kabul etmişliği yok mudur?

Konudan konuya atlamak gibi olacak ama benim sizlerle paylaşmak istediğim bir başka konu daha var: mutluluk. Bunu siz de son mektuplarınızda irdelemiş, çeşitli mutluluk çeşitlerinden bahsetmiştiniz. Aslına bakarsanız, Profesör Horius'un üç mutluluk anlayışı bir noktaya kadar kabul edilebilir. Ancak benim bakış açım biraz daha farklı bir boyuttan olacak.

Öncelikle mutluluk ve huzur arasındaki ayrıma değinmek istiyorum. Bu ayrım aynı zamanda (ve bana göre) profesörün belirttiği nesnel mutlulukla öznel mutluluk arasındaki farka denk geliyor. Ve yine bana göre güzel insan anlayışımla ulvi insan anlayışım arasındaki ilişkiyi de açıklıyor. Şöyle ki, nesnel mutluluk anlayışı, Bayan Meller'ın güzel insan tarifinde kendini bulur ve

bu kişi mutluluktan daha çok huzurlu bir yapıya sahiptir. Çünkü uyumludur. Hayatı olduğu gibi kabul etmeye çalışır. Evet, onlar huzurludur. Bazen de mutlu. Ben onların bir çeşit mutluluk oyunu oynadıklarını düşünüyorum ve bazen bu yüzden kendilerini kandırdıklarını.

Ulvi karakterse biraz daha farklıdır. O öznel mutluluğa sahiptir. Aman onun öznel mutluluğu da 'genel' olarak bilinen mutluluktan biraz farklıdır. Onun mutluluğu 'farkındalık'tır ve 'bilinmeyenler'. Hayatı çözülmesi gereken bir bulmaca gibi görür ve bulmacanın parçalarını çözmeye çalıştıkça (veya çözdükçe) haz alır, mutlu olur. Onun mutluluğu bir çeşit huzursuzluktur. Dünyaya ve her şeye karşı bir huzursuzluk... Sanki bir şeyler yanlışmış da düzeltilmesi gerekmiş gibi.

Bu söylediklerim başta söylediğim teze biraz aykırı durabilir. Ama tek (aynı) bir insanın bazı konularda mutluluk oyununu oynaması ve aynı zamanda bazı bulmacalara da çözüm araması çok uzak bir fikirmiş gibi gelmiyor. Bütün bu söylediklerim kendime ait düşüncelerim (mektubun başından beri yazdığım ve yazacağım şeyler gibi) ve bunlara bir şeyler daha eklemek istiyorum. Bahsedeceğim şey ulvi karakterle güzel karakter arasındaki ilişkiden daha çok mutluluğun kendisiyle ilgili.

Bu soruyu en çok kendime soruyorum ben: *Mutlu muyum*? Basit anlamdan en karmaşık anlamına kadar düşünüyorum bunu. Kendi kendime cevap veriyorum: *Mutsuz değilim. O halde mutlu olmalıyım. Peki, mutsuz olmadığım zamanlarda mutluysam, kendimi daha iyi hissettiğim zamanlardaki durumum nedir?* Basit bir örnek vereyim: AŞK. *Âşıkken hissettiğim o duygu. O içine sığmazlık. O -deyim yerindeyse- ağzımın kulaklarıma varması. Eğer şimdi mutsuz olmadığım için mutluysam, âşıkken sahip olduğum mutluluk nedir? Burada bir yanlışlık olmalı. Bu yanlışlığın tek açıklaması mutluluğun dereceli ve sayılabilir bir şey olmasıdır. Az mutluyum. Çok mutluyum. Eh işte mutluyum.* Buradan şöyle bir sonuç çıkartıyorum. Mutluluk insanın içindedir ve zamana, mekâna, kişiye göre değişir: *Âşık oldum!! çok mutluyum... Ama daha önce âşık olduğumda kendimi daha mutlu hissediyordum. Bu işi yaptığım için*

çok mutluyum. Ama işyerimin burada olmasından dolayı mutsuzum. İnsanların çevreye karşı duyarsızlıkları beni çileden çıkarıyor. Bunun acilen çözüme kavuşması gerek. Çevre ile ilgili projem kabul edildi, benden mutlusu olamaz" ve sonuç olarak "*Ben hem mutlu hem de mutsuzum*".

Belki çok hayalî bir yaklaşım oldu bu. Belki çok saçma. Ama dünyadaki tek bir kişi bile böyle düşünüyorsa (ki ben böyle düşünüyorum), o halde böyle bir mutluluk anlayışının varlığından da söz edebiliriz.

Ve sevgi... Bana göre (çok fazla kullandım değil mi bu iki sözcüğü) sevgi düşünüldüğü kadar karmaşık bir yapıya sahip değildir. Birdenbire olur, bunun içinde varlık da olabilir bağımlılık da. Sevgi deyince aklıma şu dizeler gelir Cemal Süreya'dan:

Bir başına arsınlıyor bir adam mavi treni
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni

...

İki çay söylemiştik orda, biri açık,
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni

...

Uzaklara bir bakışım vardı kafeteryada
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni

...

Ve konsolun üstünde noksan bir gümüş kutu
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni

...

Baktım yeri toparlıyor ayak izleri
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni

...

İkinci bir pırıltı var senin bakışlarında
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni

...

Kuşlar toplanmışlar göçüyorlar
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni

...

Hiçbir şeyim yok akıp giden sokaktan başka
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni.

Bunlar aslında birbirinin devamı birçok şiirin son mısraları ve yazamadığım birkaç tane daha var. Sevgiyi sürekli olarak bir sebebe bağlasa da hiçbir şeye bağlamıyor aslında. Bence sevmek böyle bir şey, sebepsiz ve kategorisiz... Bazen bahsedildiği gibi varlıktan kaynaklanır, bazen bağımlılıktan, bazen de Lawrence'ın bahsettiği gibi büyük bir acıya yol açmasından... Bazen de kimseye anlatamadığın sadece içinde hissettiğin bir duygudan. Bize öğretilen şey herkesin dengi dengine olacağı. Hatta bununla ilgili bir deyimimiz bile var: davul bile dengi dengine çalar, diye. Peki, bu denklik ne üzerine kurulu, buradan kasıt ulvi insanla güzel insan arasındaki ayrım mı, yoksa iyi ile kötü, fakir ile zengin, aydın ile cahil arasındaki ayrım mı? Sen Büyükanne, uzlaşmaz kişilerin birbirlerini seveemeyeceğini mi düşünüyorsun? Peki, ya sen Lawrence, "Biz farklıyız. Sanırım birbirimizden vazgeçmeliyiz," dediğinde sevginin aşkın gücünü inkâr etmiyor musun? Ve sen Fifi, neden sevginin peşinden gitmek için tavsiye istiyorsun? Sevgi, iki insanın birbirine anlam vermesinden kaynaklanmaz, sevgi yüce bir güçtür, insanların ne olduklarıyla (ulvi veya güzel) ilgilenmez. Sevgi saclece sevgidir. Mutlu ettiği için, uyuşamadığınız için, uyuştuğunuz için, yeşil gözlü olduğu için, iyi bir yazar olduğu için, çok iyi bir büyükanneye sahip olduğu için, hayata karşı soruları olduğu için, iyi bir dinleyici ya da iyi bir söylevci olduğu için ve bunların hepsinin üstünde açıklanamaz bir şey olduğu için... Sevgi sadece sevgidir. Başka bir tanımı olamaz...

Bir mektup yazmam gerekiyordu okuduğum her şey için... yazdım... Bitti. Çok uzaklardan sevgiyle.

Didem Deniz
(sadece ve her anlamda öğrenci)

DÖRDÜNCÜ MEKTUP

Sevgili Sıdıka Hocam,

Bana ve arkadaşlarıma verdiğiniz karşılıklı mektuplaşmalardan oluşan metni okumaya çalıştım. Mektupları salt yazıldığı andaki biçimlerle anlayabildiğimi söylemek zor. Eminim ki söylenen şeylerin birçoğu kastedilen anlamlardan farklı biçimlerde kabul edildi. Belki bu bir miktar yapılan felsefi soyutlamaları kavrayabilecek birikim yoksunluğundan da kaynaklandı. Ama bence daha büyük etken, mektuplaşanların bulunduğu bağlamın veya mekânın uzağında olmaktı. Herkes için bir başka yazı böyle olabilir.

Belki yazılanlara kişisel anlamda nüfuz edemeyişimin bazı sebepleri olabilir? Burada bunlar üzerine duracak gibiyim. Ahlak, etik, estetik, kutsallık veya güzelliğin düşünülmesinde beni içine

alamayan şey ne? Belki de bunu anlatmaya çalışmak veya kendim için anlamaya çalışmak beni bazı sonuçlara götürecek ve aslında sonuçta ulaştığım yer de size bir mektup yazma aracılığıyla kendimle mektuplaşmak olacak. Yaşadığımız dünyanın bu döneminde ahlak, etik veya estetik; üzerinde tartışılan, düşünülen veya arzulanan değerler olarak anlaşılıyor. Bir ahlaksızlık ve estetiksizlik sorunumuz var ki üzerlerinde sıkça yoğun tartışmalar gerçekleştiriyoruz. Etik veya estetik günümüzde (modern zamanlar) nesnelleştirilemiyor veya rasyonalize edilemiyor, dolayısıyla sevgi veya ahlaklılık için gerekli olan temel kaynaklardan yoksunuz. Ahlakın veya estetiğin bir uyum veya iyilik sorunu olarak problemleştirilmesi ise çözümün salt ahlak veya estetik alana içkin olduğu sanrısının doğmasına sebep oluyor. Elbette ki sorunun bu kısmı önemsiz değil, ben de bu noktada ekonomi temelli bir dayanak noktası oluşturacak değilim. Ama öte yandan da felsefenin tarih boyunca deneyimlenmiş de olan kişisel gelişim veya yaşadığımız hayata nasıl daha iyi katlanırızla kendimizi nasıl daha iyi kılabiliriz problemleriyle uğraştığı bir dönemde bulunmuyoruz.

Etik ve estetiğin normlarını doğa bilimlerinde olduğu gibi şaşmaz, değişmez sabitliklere indirgeyemiyoruz. Bu gibi sorunsal alanların modern öncesi dönemde sabitleyebilmek Tanrı düşüncesiyle geçerli olabiliyordu. Tanrı doğanın yasalarını koyduğu gibi erdemliliğin, estetiğin de normlarını belirlemiş olmalıydı. Modern hayat ise dünyanın üzerindeki Tanrısal gizemi kaldırdığında doğa yasalarını (fiziği) keşfetmek mümkün oldu. Mesela, Newton için Tanrı halen vardı ama o sadece doğanın düzenini kuran bir güç konumundaydı. Tanrı büyük bir saat ustasıydı. Evreni sadece kurandı o. Mekanizm düşüncesinin daha ileri boyutları bir tür naturalizme yani doğanın kendini kendince var ettiği inancına sürüklenmemize neden oldu. Peki bu ortam içinde yani sadece olguların gerçekliğinin kanıtlanabildiği bir zihinsel üretimde değerler alanı, ahlak veya estetik nasıl nesnelleşebilirdi. Çünkü, değerler doğada bulunmuyordu. Doğada bulunanlar olgulardı. Üstelik değerler alanın sekülerleşmesi ahlak veya estetiğin insan eylemi ve kabulleriyle geçerlilik kazanan oluşumlar ol-

cluğunu cla açığa çıkarıyordu. O halde etik ve estetik kültüreldi; evrensel, cleğişmez sabitliklerclen oluşmuyordu.

Batı clüşünce geleneği içinse etik veya estetik doğa bilimlerdeki normlaştırmalara benzer konumlarda evrenselleştirilmeliydi. Bu bağlamda, cstetiğin ve etiğin (bilimsel etik, mesleki etik gibi) seküler tarzdaki normları Rönesans ve Aydınlanma dönemlerinden itibaren oluşturulmaya başladı. Ancak bu normlar bilimsel yasalar kaclar hiçbir zaman kesinliğe kavuşmadı. Bilimin dahi toplumsallığından söz eclildiği bir döneımde etik veya estetiğin de evrenselliğine veya değişmezliğine vurgucla bulunmak imkânsızlaşmaya başladı. Şimdi artık mutluluk, sevgi, ahlak veya estetiğin temelleri nereden bulunacaktı. Sanırını sizden alclığımız metindeki mektuplar da bu tartışmalara bir takım çözümler arıyordu. Ancak bu yanıtların artık iyice göreliliğin kabul edilmiş olduğu bir ortamda, yine Batı düşünce sistemi içinde üretildiğini söylemek mümkün. Bu mektuplaşmaları anlamak, etik gibi alanlardaki evrenselliklerin sorgulandığı bir ortamcla (görelilik) geçerli olabilecek ortaklıklar üzerindeki arayışları tespit eclebilmekle gerçekleştirilebilir gibi görünüyor. Ve aslında hiç de teolojiden uzakta cleğiller. Şöyle ki Kant'ın insanın etik eylemine yüklediği anlam eylemin sırf kencline olarak gerçekleştirilmesiyle olasıdır. Yani, eylemi başka bir amaç için yapılmadığı, yapılamayacağı düşüncesini (idesini) taşıyorsa ahlaka yakın bir eylemdir. Bu aslında Tanrısal bir eylemdir, sebepsizclir, en önemlisi cle araçsal değildir. Ahlaki eylemin de kaynağı böyle bir idedir. Kendi içinde sırf anlamını kendi eylemliliğinclen alır ve aslında salt insana aittir yani ona içkindir. İnsanın yapması gereken tek şey bu içkinliği dinlemesidir. Kant'ın ahlaklı eyleme yüklediği doğrudan eylem, kendi amacını kendi içincle taşıyan eylem anlayışı daha sonraları Marksist anlayış ve düşünce biçimleri içinde de yer bulmuştur. Örneğin, Frankfurt Okulu düşünürlerinin araçsal akıl eleştirisi veya daha sonraları ortaya konan pozitif akıl eleştirileri bu kaynaktan beslenmiştir. Amacını kendi içinde taşıyan eylem artık sanatın eylemidir. Bu yüzden, Benjamin savaşın estetikleşmesini eleştirirken, estetiğin ve sanatın politikleştirilmesi gerektiğinden dem vurur.

Kanımca okuduğum metin içinde de böyle bir yönelim bulunuyor. Örneğin Sophie Meller (büyükanne) için katışıksız eylem (kendiliğindenlik) özgürlüğün koşuludur. Özgürlük sadece deneyimlenebilir. Kendiliğindenlik eylemde bulunan kişi tarafından gözlemlenemez. Gözlemlenmeye başlandığı an bir kendiliğindenlik olmaktan çıkar. Gözlemleyebilmek eyleme dışarıdan bakabilmektir ve dolayısıyla onu nesneleştirmektir. Özgürlük ise sadece yaşanan olarak kaldığı sürece özgürlüktür. Onun nesneleştirilmesi, yani gözlenebilir veya anlaşılabilir bir şey olarak insanın önüne konması, özgürlüğün veya özgürce yapıldığı varsayılan eylemin nedenselliklerinin düşünülmesini de beraberinde getirir. Bu durumda o eylemin bağlantıları ortaya çıkarılmış olabilir. O halde, bağlantıları elde edilmiş bir eylem özgür olmayacaktır.

Kuşkusuz ki bu kendiliğindenlik fikrinin temellerini ilk çağ filozoflarına kadar ulaştırmak mümkündür. Antik felsefede atomcu felsefe geleneği bu tarz düşünce sisteminin öncüleridir. Antik filozofların ilk temsilcileri evrenin ilk itici gücü olarak *(arkhe)* belirli temalar ortaya atarlar ve bunların ortak özellikleri teklikleridir. Örneğin, hava veya su böyle bir ilk hayat temelini temsil edebilir (çoktanrılı bir toplumsal yaşantıdaki ilkçi açıklamalar ortaya atmaları ilginçtir, ama seküler bir toplumda yaşıyor olduklarından ötürü de ilk ilkeler somut bileşimlerdir). Demokritos'la başlayan hayatın ilk ilkesinin değişim olduğu düşüncesiyse felsefeye ayrı bir boyut katar. Değişim ve çatışma (değişimi ateş simgeler) hayatın tek gerçeği ve her şeyin açıklamasıdır (bir nehirde iki kez yıkanamazsın). Hayatın ilk ilkesinin soyut bir kavram olarak ele alınması antik felsefe içinde özellikle İtalya'da merkezleşmiş Ela okulu düşünürlerince gerçekleştirilir. Artık bu düşünce sisteminde tektanrılı düşünce sistemlerinde olduğu gibi (ve hatta Platon'un idealar felsefesini de etkilerler) ilk ilke soyut bir varlıktır. Daha sonraları Epikür'le birlikte ortaya çıkan bir düşünce sistemi gözle görülmeyen bir ilk ilke fikri ile somut bir ilk ilke fikrini gözle görünmeyen maddeler olan atomlara indirgeyerek birleştirir. Atomlar arasındaki sürekli değişim ve çatışmalarsa nesneler dünyasını oluşturduğundan, bu

felsefi düşünce içinde değişim ve çatışma fikri de yer almaktadır. İşte bu perspektif, kendiliğindenlik fikri için modern felsefe açısından bir temel teşkil eder.

Amacını kendi içinde taşıyan eylem (amacı kendi olan açıklanması için başka bir nedene dayanmayan eylem) materyalist söylemler içinde de yer bulabilmektedir. Örneğin Marx'ın kendinde sınıf bilinci böyle bir temele dayanır. Proletarya'nın sınıf olarak eylemi ve eyleminin bilinçleri ona dışarıdan dayatılmış değildir. O, çalışma koşullarının imkan ve imkansızlıkları içinde böyle bir bilince kendiliğinden sahiptir. Ayrıca Marksizm içinde toplumsal ve doğal yaşamın çatışma ve değişimle şekillendiğine ilişkin bir düşünce de ağırlığını korumaktadır.

Bu kendiliğindenliğin Kant'taki karşılığı insan aklının kendiliği olmaktadır. Kant'a göre bize bir şekilde verilmiş bulunan soyutlaştırma edimleriyle düşünür ve maddi dünyayı bunun aracılığıyla anlarız. Bu fikir, idealist Kant'ın aslında emprik kökenli çalışmalara yönelttiği bir eleştiriden beslenir. Bizler bilimsel edimlerimizde aslında doğada olan gerçekliği olduğu gibi yansıtmayız. İnsan zihni kendiliğinde taşıdığı öz nitelikleri dış dünyaya dayatır. Nedensellikler, bağlantılar, kavramlar dış dünyaya değil bize aittir.

Benzer bir düşünce sistemini antik filozoflardan Sokrates'te de görmek mümkündür. Sokrates için bilgi erdemdir. Ancak bu bilgi emprik bir bilgi değildir. Sokrates bir köleye bile bir geometri problemi çözdürebileceğini söyler. Onun için bilgi insanın zaten içinde bulunan bir şeydir. Ona içkindir ve kendiliğindendir. Sokrates'te felsefesine "bildiğim tek şey hiçbir şey bilmediğimdir" sözüyle başlar. Ancak bu yerme yapıcı bir yıkımın başlangıç anıdır. Sokrates şimdiye kadar bilmiş olduğumuz bütün bilgilerin yanıltıcı olduğunu, dış dünyadan ve insanlardan edindiğimiz bilgilerin bizleri yanılttığını düşünür. Bunun için bildiğiniz her şeyi ortadan kaldırınamız gerektiğini söyler. Bu yüzden Sokrates, karşılaştığı herkesle diyaloglar kurar ve onların aslında bildiklerinin yanlış olduğunu öğrenmelerini sağlar. Böylece onların doğru bilgiye ulaşmalarını sağlar. Çünkü zaten doğru bilgi her insanda bu-

lunmaktadır ama onlar bunun farkında değildir. Sokrates için bu bilgiye ulaşmak aynı zamanda erdemle mümkün olan bir şeydir. Yani bilgili olmak aynı zamanda erdemli olmayı gerektirir. Bilgili olmanın ilk aşaması hiçbir şey bilmediğini daha en başta kabul etmektir ve bu büyük bir erdemlilik gerektirir.

Kant'ın Aydınlanma çağında antik felsefedeki idealist düşünürlerden (özellikle Sokrates) etkilenerek oluşturduğu aklın kendiliğindenliği fikri temel açıklama biçimlerindeki ve özellikle bilimdeki insan aklını eylemsizleştiren emprik düşünme sistemine idealist bir tepkiydi. Amprizim de insan dış dünyayı incelerken ona kendinden bir şey dayatmaz, dış dünyayı sadece olduğu gibi kavrar ve yansıtırdı. Bu aynı zamanda insanın doğa karşısındaki ediminde onu düzenlemek ve dönüştürmek için toplaması gereken bilginin kaynağı olarak konumlanıyordu. Ama Aydınlanma fikrinin insan temelli düşünce biçimlerinden etkilenmiş bulunan Kant için insan ve insan aklını bu derece edilgenleştirmek mümkün değildi. Neticede onun evreni açıklarken aklın kendiliğinden taşımış olduğu soyutlamaları evrene dayatmış olduğuna yönelik fikirleri pozitivizm eleştirileri için de temel oldu. Bu eleştirilerin günümüzde belli toplumsallık temelleriyle yapıldığını da söylemek mümkündür. Kant'ın aklın soyut yetilerine (*numen*) ilişkin yaptığı betimleme günümüzde (bilime kaynaklık eden) bu soyutlamaların dahi toplumsal yaşantılarımızın koşulları altında biçimlendiği açıklamalarıyla genişletildi. O halde, size mektubumun başında belirttiğim bir sorunun kaynağına şu anda ulaşmış bulunuyorum. Daha önce nasıl bir sorunsala değinmiştim: "Etik ve estetiğin normlarını doğa bilimlerinde olduğu gibi şaşmaz, değişmez sabitliklere indirgeyemiyoruz.", "sadece olguların gerçekliğinin kanıtlanabildiği bir zihinsel üretimde değerler alanı, ahlak veya estetik nasıl nesnelleşebilirdi"? Yani modern hayatın bizlere sordurduğu problemler etiği veya estetiği nesneleştirme, doğru bilginin nesnenin bilgisi olduğu bir ortamda geçerli, değişmez ve evrensel bilginin etik veya estetiğe aktarılıp aktarılamayacağı gibi sorunlardı. Oysa şimdi anlamış bulunuyoruz ki, bilginin evrenselliği, nesnelliği veya değişmezliği konusundaki hususlar belli

bir tarihsel toplumsal ortamın belirleyiciliğiyle şekilleniyor. Özellikle modernizme son yıllarda yöneltilen eleştiriler genellikle bu bağlamlarla şekillendi. Bu eleştiriler bağlamında modernizmin iyi-kötü, güzel-çirkin, pozitif-negatif, evrensel-yerel, objektif-subjektif, doğru-yanlış gibi ikiliklerle anlamlar dünyasını şekillendirdiği dile getirildi. Açıklamaların bu biçimlerinin özellikle evrensel doğrular bağlamında ele alınışlarında bir aşkınlık olduğu vurgulandı. Modernizmle *olan* hakkındaki fikirlerimizin henüz tam olarak betimleyemediğimiz evrenselliklerle açıklanmasına girişildi ve doğru ve yanlış gibi ikilikler neye göre olduğu tam olarak tespit edilemeyen merkezlerde dondurulduğu. Evrensel olan bilgilerin ve değerlerin belli insani durumlara ve tarihsellikklere veya belli yerelliklere özgü olabileceği modernizme yönelik eleştirilerde ortaya konmaya çalışıldı.

Modern sonrası düşüncelerde evrenselliğe ve karşıtlıklar üzerinden kurulu anlam dünyasına ilişkin eleştiriler, etik veya estetik konusundaki açılımlarından yeni kaynaklarını oluşturuyor görünmektedir. Bu sayede modern düşüncenin en ileri ve soyut biçimlerinin dahi (bilim, teknik gibi) belli kabullerin ürünleri olduğu anlaşılınca, etik ve estetik için nesnel koşullar arama veya bu alanlardaki (veya benzer değerler alanındaki) evrensellikler üzerinden arayışlara ve tespitlere girişme çabaları da kendilerinin varlığı için gerekli olan zemini kaybetmiş bulunuyor. Ancak elbette ki böyle bir zeminin ortadan kalkmış olması veya daha doğru bir deyişle bilimsel düşünce dahi tüm mekanistik düşüncenin de objektiflik ve evrensellik konusundaki geçerliliğini yitirmiş olması etiğe ve estetiğe ilişkin temel kaygıların bertaraf edilmesi anlamına gelmiyor. Böyle bir bakış etiğin veya estetiğin mümkünsüzlüğünü değil onların daha farklı biçimlerde ve çeşitliliklerde olabilirliğinin önünü açmış olabilir. Hem bilimsel ve teknik akla ilişkin eleştiriler, etiğe ve estetiğe illa ki nesnel kanıtlar arama zorunluluğunu engelleyerek onlar hakkında fikir üretme ve tartışmanın önünü açabilir hem de bunu yaparken, etik ve estetik hakkındaki gerçek fikirlere sahip olmanın ayrıcalığı da yaşanabilir.

Şimdi siz kendi kendinize bu kız bana bunları neden anlattı diye soruyorsunuz. Bütün bu anlattıklarım bizlerin dünyaya düşüşümüzden beri anlamaya ve anlaşılmaya olan gayretimizden kaynaklanıyor. Anlamlar soyutluklar üzerinden yürümekte. İşte karışıklık tam da bu soyutluklar içinde gerçekleşmektedir. Anlam dünyamız moderniteyle kırılmadan önce biz bütün anlamlarımızı Tanrı'ya yükleyip rahatlıyorduk. Yani, bütün maddi hayatı ve değerler alanını Tanrı dolayımıyla açıklayıp işi kolaylaştırıyorduk. Ne zaman ki bu alanların düzenlenmesi bizim aklımıza ve elimize geçti, karışıklık tam da bu noktada başladı. Aydınlanma'yla birlikte maddi hayatın düzenlenmesi bilim yoluyla sabitlenirken, değerler alanı bireyin kendisine bırakıldı. Tartışmanın odak noktasını teşkil eden yerde burası olarak karşımıza çıkıyor. Bu bağlam da, etik ve estetik konusundaki tartışmanın kaynağını oluşturuyor.

Hocam, bize verdiğiniz okuma metninin düşündürdükleri belki beni farklı konularda düşünmeye sevk etti. Bu düşündüklerimizi sizinle paylaşmak istedim. Belki kafamı kurcalamış olan şeyleri çok açık bir şekilde ifade edemedim. Ancak yine de bu denememle karışıklığımı başarılı bir şekilde yansıttığımı düşünüyorum. Bu karışıklık üretici olacak mı? Bunu tam bilemiyorum ama yine de deneyeceğim. Öneri veya eleştirilerinizi içeren bir cevabı en kısa zamanda sizden bekliyorum. Saygılarımla.

Semiray Batarlar

BEŞİNCİ MEKTUP

Çelişkilerimin içinde ben.

İnsanoğlu var olduğundan beri -ki ne zaman var olduğu tartışma konusu olsa da- hep değişme, dönüşme, ilerleme ve gerileme dönemleri içerisinde gelgitler yaşamıştır. Ama şu bir gerçektir ki her şeye bir anlam verme süreci en başından beri var olagelmiştir. Bunun en büyük kanıtı yine insan zihni ve onun bir yansıması olan dilidir. İnsan zihni bir kurgular bütünüdür. Doğadaki gerçekliği anlamlandırma ve kavramlaştırma üzerine kurulu olan bu zihin, temelde ihtiyaçlarımızın ve güdülerimizin etkisindedir. Zihnimiz doğa gerçekliğine tam tekabül etmeyebilir, onu tam olarak birebir anlamayabilir de, ama bir şekilde ondan çıkarsamalar yoluyla bir anlamlar dünyası yaratıyor.

Mesela, eski çağlarda Mısır'da Nil nehrinin su taşkınlıklarını önlemek ve ekinlerini düzenli bir şekilde sulamak için o dönemin insanları, yapay bir şekilde geometriyi zihinlerinde kurguladılar. Kavramlaştırma ve anlamlandırma insan olma sürecinin temel dinamiğidir. Bunun doğuştan mı yoksa sonradan kazanıldığı meselesiyse metafizik tartışma konusudur. Ama doğuştan geldiğine inananlardanım. Nasıl ki bir örümcek doğuştan ağ örme güdüsüne sahipse insanın da düşünebilme yetisine doğuştan sahip olduğuna inanıyorum. Ama teknik anlamda gelişme ve ilerleme ile zihnin genişlemesi doğuştanlığa gölge düşürmez. İnsanın ne olduğu, nasıl bir varlık olduğu sorusu eski bir soru olmasının yanında, insanlığın tarihsel belleğinde geniş bir yer tutmakta ve aynı zamanda bir türlü cevap alınamayan soyut bir sorudur da. Adeta insan bu soru altında ezilmekte ve aciz kalmaktadır. Ama bütün bunların yanında insanın 'sosyal bir varlık' olduğu herkes tarafından bilinmekte ve kabul edilmektedir. Sosyal bir varlık olma dolayısıyla organizasyonu ve işbirliğini gerektiren bir sonuç doğurur. Toplum halinde yaşama içgüdüsü veya isteği, insanı doğa içinde hayatını idame ettirmesine büyük bir kolaylık sağlamasının yanında, kendi iç organizesine de şekil ve düzen vermesini gerektirir.

İnsanın toplumsal düzen kurma süreci, çeşitli ihtiyaçların baskın gelmesiyle ortaya çıkmıştır. Nüfusun artması, bilim ve teknoğin ilerlemesi, toprağın işletilmesi, hayvanların evcilleştirilmesi, vb. temel faktörleri sayabiliriz. Bütün bu saydıklarım üretimin ve dolayısıyla anlamlandırmanın işleyişinden kaynaklıdır. Fakat kurulan toplumsal düzende toplumsal işleyiş tekdüze bir düzen göstermemiştir. Yerleşik mekânların kurulması, genişlemesi ve bunun sonucunda bir sosyal ilişkiler ağının kurulması, insanların bu ilişkileri sürdürmek için bir dayanak noktası bulmaya veya yaratmaya itmiş olabilir. Bu bir yorumdur. Diğer taraftan insanlık tarihi kadar eski dini metinler üzerinden bakarsak olaya, toplumsal düzenin dayanak noktası tanrı tarafından vahiy yoluyla ve peygamberler aracılığıyla insanlara gönderdiği mesajlardır. Bu mesajların temeli insanın tanrıyı bilmesi gerektiği, yaratıcı olclu-

ğu ve itaatinden oluşur. İnsanın niçin yaratıldığının dini metinlerde betimlendiği insan doğasının ne olduğuna dair de bilgiler geçmektedir. Toplumsal düzenin ne şekilde olacağı, hak, adalet, özgürlüğün ve sorumluluğun ne şekilde kullanılacağı belirtilmektedir. Dinin rutin denen ibadet tarafının yanında çok güçlü ahlaksal görevler buyurduğu gerçeği inkar edilemez.

İnsanlık bir bütündür ve dünya üzerinde toplumlar, kültürler ve medeniyetler farklılıklarıyla birlikte bir bütün olarak yaşamaktadırlar. Dünya üzerindeki her birey hele çağımızda kendini diğer kültürlere ve toplumlara yabancı görmemelidir. Ama her toplumun kendi özgünlüklerinin inkar edilmemesi gerektiği gibi, kendi konumunu da abartmaması gerekir.

Olgularla düşüncelerim arasında tam bağlantı kuramasam da aslında şunu söylemek istiyorum; biz birey ve içinde yaşadığımız toplum olarak kendi kültürel kodlarımızı taşıyoruz, başka birey ve toplumlar da aynı şekilde kendi kodlarını taşıyorlar ama bunun yanında insan olarak o kadar çok ortak kodumuz var ki. Mesele bir şekilde bu farklı biçimlerde yaşama düsturunu benimsemiş toplumların insanlığın ortak paydasında olduklarını unutmaması ve çatışmanın değil kardeşliğin egemen kılınmasının sağlanmasına dönük bir çaba içinde olunmasıdır. O açıdan insanlık bir halkalar bütünüdür. Birey ise bu halkanın başlangıcı ve en küçüğüdür. Unutmayalım ki zincir halkaların bütününden oluşur. Kendinden mutlak anlanıda emin olmak insanı yanılttığı gibi bir medeniyetin de kendini mutlak hissetmesi onu yanıltacağı kesindir. Yani, içinde yaşadığımız çağda o kadar çelişkiler yaşıyoruz ki tam bir kaos durumundayız. Biz kaosu sadece olağanüstü durumlar için tasarlıyoruz aslında öyle değil. Mesela Filistin-İsrail çatışması, Irak'taki iç savaşta da tam bir kaos durumu var ama kaos bunun da ötesinde bir duruma tekabül ediyor. Genel anlamda insanlığın yaşadığı kaos ise daha vahim bir durumdadır. İnsanlar her şeye karşı kendini güvende hissetmiyor ve hiç kimse kimseye güven duymuyor. Savaş-barış durumu, kitlesel hastalık, kuraklık, hayvan ve bitki türlerinin yok oluşu, ekosistemin bozuluşu, vb. bu olumsuz vahametlerin hepsi yaşadığımız buhranların

sonuçlarıdır. Sıkıntı ve sorunlar o kadar fazla ki insanların sadece sorunlar üzerinde mutabakat olması bile imkansız hale gelmiş. Teknoloji yaşamı kolaylaştırırken aynı zamanda bütün sorunları gözümüzün içine de sokmakta da bir o kadar hızlı. Açıkçası yaşadığımız çağı kendi düşüncemde anlamlandırmakta ve bir yere oturtmakta o kadar zorlanıyorum ki beynimdeki düşünceler paramparça olup etrafa dağılıyor. İnsanın her şeyi anlamlandırması düşüncesi de ister istemez çelişkili olarak anlamsız gelmeye başlıyor. Demek ki insanın anlamlandıran bir varlık olması bazen yetmiyor. Anlamlandırma düşüncesi her şeyi anlamlı yapacağımız anlamına gelmediği için o kadar sorun var. Bir nevi kendi doğamıza aykırı hareket ediyoruz. Bu böyle olmak zorunda başka türlü mümkün gözükmüyor.

Binlerce insanlık tarihinin mirasçılarıyız, iyisiyle de kötüsüyle de. O kadar birikim ve tecrübe var ki insanlık belleğinde, biz bugünün insanları bu birikim ve tecrübeleri nereye oturtacağız? En önemlisi, gelecek kuşaklara nasıl bırakacağız? Açıkçası bizden öncekiler de şuanda tartıştığımız konular üzerinde daha derinlemesine tartıştıkları gibi bu tartışmayı başlatanlar da yine kendileridir. Nedir bu tartışma üzerinde bu kadar kafa patlattığımız? Bu tartışma insan olmak neye tekabül ediyor? Ve bizim doğamız nedir? Şunu açıklıkla söyleyeyim, bu sorular adeta beynimi kemiriyor. Sophie Meller bir yerde, insanın bir şeyi bilmesi yetmez, bazen bildiği karşısına çıktığı zaman ne yapacağını bilemez demişti. Ona yakın bir durum içinde olduğumu belirtsem yeridir.

Sanırım duygu dünyası, düşünce dünyasıyla bütünleşemediği zaman insan mutlu olamaz. Metinde geçen "temel varoluş seçiminin ne olduğunu asla bulamayacaksan mutlusun" sözü kısmen doğrudur. Mutlu olmak için bilmek gerekmiyor. Şöyle düşünüyorum; eğer bilgi hakikate ulaşmada araç vazifesini yerine getiremiyorsa o bilgi bir işe yaramadığı gibi insanı mutsuz da eder. Şimdi sorsanız deseniz ki hakikat nedir? Derim ki hakikat, bilgiyle ulaşılan ama bilgi üstü, duyular üstü bir çeşit iman gibi bir şeydir. Öyle bir şey olmak zorunda. Varlığı kendiliğinden zorunlu olma durumu. Hakikat kainattaki saf gerçekliği hissetmek ama

onu anlatamamak halidir. Aslında dil üstü bir duruma da denk gelmektedir. Dilin insanı çok sınırladığını düşünüyorum. Eğer öyle olmasaydı, yani dil hakikate denk gelseydi bu kadar olumsuzluk olmazdı. Dil iletişimin değil iletişimsizliğin aracıdır.

Bir insanın toplumsal yaşamda büyümesi, bir karakter sahibi olması ve bu toplumsal norm ve ahlak kurallarını bünyesinde barındırması bir süreç işidir. Ama toplumda oluşan norm ve değerler bütünlüğü kişinin özgür olmasını kısıtlamıyor mu da? Toplum bireye her şeyi verdiği gibi onu tutsak da ediyor. Ali Şeriati'nin bahsettiği insanın dört zindanı o açıdan bana çok anlamlı gelmişti. Ve hep şunu düşünmüşümdür; neden peygamberler ve filozoflar inzivaya çekilerek toplumdan soyutlanma yoluna gitmişlerdir? Herhalde toplumun verdiği bütün değerlerin muhasebesini yapıyor olmalılar bunun başka açıklaması var mı, bilinmez ama, bu bana en yakın ihtimal gözüküyor. Sanırım bu mektup hadisesi beynimdeki bütün çelişkileri bir kâğıda dökmekten başka bir işe yaramayacak. Ama hiçbir zaman da beynimdeki çelişkileri topluca kendime itiraf etme cesareti de gösteremedim. Büyükanne-torun mektuplaşmasını okurken aklıma her nedense içimdekileri, düşüncelerimi ve kendimce gördüğüm çelişkileri bir şekilde yazmaya zorladı. Zorladı, çünkü yazı yazmak bana hep zor gelmiştir. Bunun birçok bahanesi olmakla birlikte sanırım kendimle ve gerçekliğimle yüzleşmekten hep korktum. Çünkü yazı bir üretimdir ve üretimde bulunmak cesaret işidir.

Kafamdaki çelişkiler bir şekilde insanlığın ortak mirasıyla ilişkilenmek istiyor ve bu açıdan bir arayış içinde. Bütün samimiyetimle şunu söyleyebilirim ki bu ilişkilenme ortak iyiyi inşa etme sürecinin bir isteğidir. Özellikle Doğu-Batı medeniyetleri arasındaki gerilim ve bu gerilimlerdeki sancılar bizi düşünmeye sevk etmeli. Evet, Batı medeniyetleri veya toplumları kendi tarihsel perspektiflerinden veya çizgilerinde bilim ve teknik anlamda önemli gelişmeler kaydetmelerinin yanında, toplumun ruhunu oluşturan özgürlüğe ve insana insan olduğu için değer vermeleri onların gelişmelerinin temelidir. Batı insanının bunun yanında gelişmesinin en önemli sebebi kuşkusuz sorgulama yetisini en

üst seviyede kullanmalarıdır. Kendisiyle hesaplaşabilmektedir Batı insanı. Yani, bir nevi kendisini eksik hissetmektedir. Ve o açıdan hep bir arayışın ve anlamın peşindedir. Mektupta geçiyordu, kendini eksik hissetme hissi ve çürük bir dişe benzetiliyordu, bu his büyükanne tarafından. Eksik hissetme aynı zamanda acı da verir diyordu büyükanne. Tabii ki Batı'yı birkaç cümleyle açıklamak, anlamlandırmak ve sonuç çıkarmak mümkün değildir.

Batı medeniyeti yanı başımızda duruyor ayrıca bizimle de ilişkileniyor da -ilişki tarzı her ne kadar sağlıklı olmasa da- ama söylemek istediğim sadece bu değil. Bir de bunun Doğu tarafı yani belalı tarafı var. Zihnimde Doğu'yu Cehennem, Batı'yıysa Cennet olarak tasvir etsem bile ne Doğu cehenneme tekabül ediyor ne de Batı cennete. Doğu'nun bir gün Cennet'e dönüşme ihtimali var mı bilinmez ama Cehennem olarak kalması için çok neden var ve sağ olalım kendimiz her gün daha çok neden yaratıyoruz. Din ve vicdan özgürlüğü, demokrasi sorunu, insan hakları sorunu, kadın ve çocuk hakları sorunu, ifade özgürlüğü sorunu, barış içinde yaşama sorunu (barış içinde yaşamak bile sorun), eğitim, sağlık, ahlak, yasa, yargı, adalet, siyaset, vb. sonu gelmeyecek sorunlar manzumesi. Peki bu sorunların kaynağı nedir? Yarattığımız kültürde ciddi tıkanıklar yaşıyoruz, bu bir gerçek. Körler ve sağırlar medeniyeti desek kendimize haksızlık etmiş olmayız. Tabii ki bir tek sebep yok sorunların kaynağı olarak ve tek bir çözüm ve çözüm yolu da yok. Ama şu an şiddet şeklinde denenen yolun çözüm olmadığı bir başka gerçek.

Esasında, tarihin çeşitli evrelerinden bu yana Doğu çok gelgitler yaşadı ve çok acılar çekti. İç ve dış şartların yoğun baskısı bizi yok etti. İnsan olarak yine bayan Meller'in dediği kabuğa dönme halini yaşadık ve özümüzü kaybettik. Doğu sorunu özüne dönme sorunudur. Ama modern düşünceyi de içinde eriterek. Beni unutlandıran tek şey açıkçası Doğu'nun eksik olduğunu hissetmeye başlamasıdır. Daha erken bir dönemde olduğumuz kesin ama bir başlangıcın yaşandığı da bir o kadar gerçek.

Bütün toplumların kültürel kodları birbirine yakındır. Ortak insanlık düşüncesinde her biri kendi renginde olmakla beraber so-

nuçta hepsi aynı bahçenin farklı farklı çiçekleridir. Doğu'yu kendine dert edinmemin sebebi içinde yaşamak başta olmak üzere onu diğer bölgelerlerle karşılaştırdığımda ortaya çıkan çelişkileridir, sırf bu da değil, öncelikle içindeki çatışma alanları zaten her şeyi gözler önüne seriyor. Aslında insan hem anlamlandıran hem de üreten yani eyleyen bir varlıktır. Bunu toplumsal mekanizma içinde yaptığı gibi onun dışında da yapabilir. Toplumda değer yargılarının oluşma süreci de uzun zaman alır. Ahlaki yargılar, gelenek, görenek, giyim tarzı, inanış biçimi vs. bunlar hepsi birer parçasıdır. Bizim sorunumuz dış görünüşümüzde değil içerde derinlerde bir yerde aksaklıklar var. Onu dışarı çıkarmanın derdindeyim. En azından kendi payıma eğer benim kültürümde bir yanlışlık varsa bu bana da aksetmiştir. İşe kendimle başlamam gerektiğinin de farkındayım. Zaten sorunumuz biraz da bu değil mi? Kendimizin farkında olma becerisini gösterebilmek değil midir?

Bütün kafamdaki çelişkilere, eksikliklere, bu kültürün içinde bulunduğu durumdan duyduğum üzüntü ve acıya rağmen şunu söyleyebilirim ki biz bir ideal yaratmanın daha doğrusu iyiye ulaşmanın ümidiyle çabalıyoruz. İnsanlık belki bir hayalin belki bir maceranın peşinde koşuyor. Ve geçmiş hayat tecrübeleri bizi umutsuzluğa sürüklemek için yeterince neden sunuyor. Bu inkar edilemez şeylere rağmen Pandora'nın kutusundan çıkan 'Umut' bize hayat mücadelesinde iyiye ulaşmak için direnmeyi de verdi.

Hocam bütün bunları neden anlattım ve mektupla ne bağlantısı var diye sorarsanız inanın ki ben de bilmiyorum. Ama sebeplerin, düşüncelerin ve bir duruma yorum getirmenin olduğu her yerde şunu iyi biliyorum -en azından öyle olduğunu zannediyorum- ki daha iyi ve daha mutlu bir hayat dileği var olduğu gibi bunun gerçekleşmesi de mümkündür. Mektuplarda geçen bütün kavramlar; tin, töz, uyumlu kişilik olma hali, evrensellik, farkındalık, eksik olma hali, ulvi kişilik, mutlu kişilik, ahlaklı olmanın ölçütü, vb. bunlar bize yani insanlığa tekabül ediyor. Bunlar insanlığın ortak mirası olan düşünceler ve duygular. İlkçağda da tartışılıyordu bu kavramlar, şimdi de tartışılıyor ve gelecekte de tartışılacak hiç kuşkusuz. Bu kavramlar üzerinde ortak bir muta-

bakat anlayışına varılır mı bir gün bilinmez, ama bu çabanın bitmeyeceği kesin. Mitolojide insanlık Babil Kulesi'nin yıkılmasıyla temsili anlamda birbirlerini anlayamayacak dillere bölündüler. Belki bütün bu tartışmalar tekrar bir Babil Kulesi yıkılması öncesini yaratma çabasıdır. Bunun kolay olmayacağını geçmişteki ve bugünkü pratikler gösteriyor.

Ama kendinden vazgeçercesine insanlığın ortak iyisini yaratma düşüncesine bir tuğla koymak bir gün belki her şeyi değiştirebilir. Biz farklılıklarımızla da birarada diğer toplumlarla yaşayabileceğimiz gibi kendi içimizdeki özgünlükleri de zenginleştirebiliriz. Onları tüketmeden. İnsanların tüketilmediği yaşanacak güzel günlere...

Burhan Aydoğan

KAYNAKÇA

Kitaplar

Adorno, T.W. (2004), Edebiyat Yazıları, çev. S. Yücesoy-O. Koçak, İstanbul: Metis.

Aktulum, K. (2000), *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki Yayınevi.

Altınörs, A. (2003), *Dil Felsefesine Giriş*, Ankara: İnkılap.

And, M. (1993), *Kültürler Kavşağında Oyun ve Oyun Nesnelerinin Tarihi, Toplumsal Tarihte Çocuk*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Argın, Ş. (2003), *Nostalji ile Ütopya arasında*, İstanbul: Birikim.

Aristoteles (1963), Poetika, çev. İ. Tunalı, Ankara: Remzi Kitabevi.

Atay, O. (1987), *Günlükler*, İstanbul: İletişim.

Attali, J. (1992), *1492*, çev. M.A. Kılıçbay, İstanbul: YKY.

Augé, M. (1999), *Unutma Biçimleri*, çev. M. Sert, İstanbul: Om.

Bachelard, G. (1996), *Mekânın Poetikası*, çev. A. Derman, İstanbul: Kesit Yayıncılık.
Bachelard, G. (1999), *Bir Kandilin Alevi*, çev. F. Arslan, İstanbul: Yedigece-kitapları.
Baç, M. (2002), "Sükut ve Kelam: Geçmişin ve Geleceğin Sessizlikleri için Görüngü-Bilimsel Özsöylemler", der: Doğan Özlem, Hayrettin Ökçesiz, Şükrü Argın, *Felsefe Tartışmaları*, İstanbul, Everest.
Bağlı, M. (2000), *Modern Bilinç ve Mahremiyet*, İstanbul: Perşembe Kitapları.
Bakhtin, M. (2001), *Karnavaldan Romana*, çev. C. Soydemir, İstanbul: Ayrıntı.
Barbarosoğlu, F.K. (1998), *Sözün ve Sükütun Renkleri*, İstanbul: İz-yayıncılık.
Barnard, M. (2002), *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, çev. G. Korkmaz, Ankara, Ütopya.
Barthes, R. (1987), *Yazı Nedir?*, çev. E. Batur, İstanbul: Hil Yayınları.
Barthes, R. (1997), *Göstergebilimsel Serüven*, çev. M. Rifat, S. Rifat, İstanbul: YKY.
Barthes, R. (2003), *Yazının Sıfır Derecesi*, çev. T. Yücel, İstanbul: Metis.
Barthes, R. (2006), *Yazı Üzerine Çeşitlemeler, Metnin Hazzı*, çev. Ş. Demirkol, İstanbul: Metis.
Bartlett, F.C. (2003), *Remembering, A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge, University Press.
Bataille, G. (1997), *Edebiyat ve Kötülük*, çev. A. Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı.
Bataille, G. (1999), *İmkânsız*, çev. M. Yakupoğlu, İstanbul: Kabalcı.
Bataille, G. (2005), *İç Deney*, çev. M. Yakupoğlu, İstanbul: YKY.
Baudrillard, J. (1998), *Kusursuz Cinayet*, çev. N. Sevil, İstanbul: Ayrıntı.
Baudrillard, J. (1997), *Tüketim Toplumu*, çev. H. Deliceçaylı-F. Keskin, İstanbul: Ayrıntı.
Bauman, Z. (2000), *Siyaset Arayışı*, çev. T. Birkan, İstanbul: Metis.
Baykurt, F. (2004), "Yazma Eylemine Geçerken", der. Feridun Andaç, *Yazarın Kitabı*, İstanbul: Varlık.
Belge, M. (1994), *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İstanbul: İletişim.
Benhabib, Ş. (1999), *Modernizm, Evrensellik ve Birey*, çev. M. Küçük, İstanbul: Ayrıntı.
Benjamin, W. (1993), *Son Bakışta Aşk*, yay. Haz. N. Gürbilek, İstanbul: Metis.
Berger, J. (1987), *Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü*, çev. Z. Alacagök, İstanbul: Adam.

Berger, J. (1988), *Şiirin Saati*, çev. G. Çapan, İstanbul: Adam.
Berne, E. (2001), *Hayat Denen Oyun*, çev. S. Sargut, İstanbul: Kariyer.
Beuys, J. Kounellis, Kiefe, J., Cucchi, E. (2005), *Bir Katedral İnşa etmek*, çev. A. Cemal, İstanbul: Sel Yayıncılık.
Blanchot, M. (2000), *Öteye Adım Yok Ötesi*, çev. N. Başer, İstanbul: Ayrıntı.
Blanchot, M; (2005), *Hayalimdeki Michel Foucault*, çev.A. Meral, İstanbul: Kabalcı.
Blanchot, M. (1999), *Sonradan Sonsuz Yineleme*, çev. S.R. Kırkoğlu, İstanbul: Kabalcı.
Boccaccio, G. (1984), *Decameron Hikâyeleri*, çev. Feridun Timur, İstanbul: Sosyal Yayınları.
Bocock, R. (1997), *Tüketim*, çev. İ. Kutluk, Ankara: Dost.
Bozkurt, B.R. (1982), Çeviri ve Sorunları, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
Breton, D.L (2003), *Yürümeye Övgü*, çev. İ. Yerguz, İstunbul: Sel Yayıncılık.
Burgin, R (1994), *Borges ile Söyleşi*, çev. A. Sabanoğlu, İstanbul: Mitos.
Canetti, E., (2003), *Kitle ve İktidar*, çev. G. Aygen, İstanbul: Ayrıntı.
Cassirer, E. (2005), *Kültür Bilimlerinin Mantığı Üzerine*, çev. M. Köktürk, Ankara: Hece.
Caudwell,C. (1988), *Yanılsama ve Gerçeklik*, çev. M. Doğan, İstanbul: Payel.
Cemal, A. (1985) (der.), *Dünden Bugüne Çeviri* (Cilt 1 ve 2), İstanbul: BFS Yayın-ları.
Chartier, R. (1998), *Yeniden Geçmiş, Tarih, Yazılı Kültür, Toplum*, çev. L. Arslan, Ankara: Dost.
Chaucer, G. (1985), *The Canterbury Tales*, Londra: Oxford University Press.
Chaucer, G. (1995), *Canterbury Hikâyeleri*, çev. N. Ağıl, İstanbul: YKY.
Chomsky, N. (2000), *Yeni Dünya Düzeninde Yalanlar ve Gerçekler*, çev. S. Göbelez, İstanbul: Mavi Ada.
Chomsky, N. (2001), *Dil ve Zihin*, çev. A. Kocaman, Ankara: Ayraç.
Chomsky, N. (2002), *Dil ve Sorumluluk*, çev. H. Özasya, Ekin.
Connerton, P. (1999), *Toplumlar Nasıl Anımsar?* çev. A. Şenel, İstanbul: Ayrıntı.
Connor, S. (2001), *Post-Modernist Kültür*, çev. D. Şahiner, İstanbul: YKY.
Çağlar, B. - Yırmibeşin, E. (1967), *Türk Edebiyatı*, İstanbul: Kanaat Yayınları.
Çakmakçı, O. (2000), *Konuşmanın İmkânsızlığı Üzerine Bir Diyalog*, İstanbul: Babil.

Çığ, M. (2002), *Sümerli Ludingirra*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
Dağlarca, F.H. (1999), *Sevistilerken*, İstanbul: Milliyet Yayınları.
Debord, G. (1996), *Gösteri Toplumu*, çev. A. Ekmekçi-O. Taşkent, İstanbul: Ayrıntı.
Deleuze, G. (2002), der. Veli Urhan, *Foucault ve Bilginin Arkeolojisi*, "Yeni Bir Arşivci", çev. V. Urhan, İstanbul: Paradigma.
Demircioğlu, A. (1982), *100 Yıllık Kastamonu Basını*, Kastamonu.
Deniz A. (2004), der. *Psikodramada Seçme Konular*, İstanbul: Aura.
Denkel, A. (1996), *Anlam ve Nedensellik*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
Derrida, J. (2003), *Şiir Nedir*, çev. Ahmet Sarı-Abdullah Arslan, Erzurum: Babil.
Doğan, G. (2003), der. Ahmet Kocaman, *Söylem Üzerine*, "Söylemin Yorumlanması", Ankara: Metu Press.
Doğan, M.H. (2002), *Yüzyılın Türk Şiiri*, Birinci Cilt içinde, Haşim, A., "Şiir Üzerine Bazı Düşünceler", İstanbul: YKY.
Dostoyevski, (2004), *Insancıklar*, çev. E. Eltay, İstanbul: İletişim.
Dupont, F. (2001), *Edebiyatın Yaratılışı*, çev. N Sevil, İstanbul: Ayrıntı.
Eagleton, T. (1990), *Edebiyat Kuramı*, birinci basım, çev. E. Tarım, İstanbul: Ayrıntı.
Eagleton, T. (2004), *Edebiyat Kuramı*, ikinci basım, çev. T. Birkan, İstanbul: Ayrıntı.
Ecevit,Y. (2004), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul: İletişim.
Eco, U. (1995), *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı*, çev. K. Atakay, İstanbul: Afa.
Ediz, H.A. (nakleden) (1962), *Yazının Hikâyesi*, İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.
Ellul, J. (1998), *Sözün Düşüşü*, çev. H. Aslan, İstanbul: Paradigma.
Emiroğlu, K. (2001), *Gündelik Hayatımızın Tarihi*, İstanbul: Dost.
Ergülen, H. (2004), *Zarf*, İstanbul: Dünya.
Evin, Ö. Ahmet (2004), *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. O. Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.
Fallaci, O. (1987), *Tarihle Söyleşiler*, çev. G. Taşkın, İstanbul: Can Yayınları.
Fay, B. (2001), *Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi*, çev. İ. Türkmen, İstanbul: Ayrıntı.
Faulmann, C. (2005), *Yazı Kitabı, Tüm Yerküremin, Tüm Zamanların Yazı Göstergeleri ve Alfabeleri*, çev. İ. Arda, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Foucault, M. (1994) *Kelimeler ve Seyler*, çev. M.A. Kılıçbay, Ankara: Inge.
Foucault, M. (2005), *Maurice Blanchot: Dışarının Düşüncesi*, çev. A. Meral, İstanbul: Kabalcı.
Freire P.-Macedo, D. (1998), *Okuryazarlık, Sözcükleri ve Dünyayı Okuma*, çev. S. Ayhan, Ankara: Inge.
Gasset, O. y (1999), *Insan ve Herkes*, çev. N.G. Işık, İstanbul: Metis.
Giovanni, N.T., Halpern, D., Marcshane, F. (1998), *Borges ve Yazmak Üzerine*, çev. T. Uyar, İstanbul: İletişim.
Goethe, (1940), *Verter*, çev. R.C. Ulunay, İstanbul: Semih Lütfi Kitapevi.
Göka, E. Topçuoğlu, A. Aktay, Y. (1999), *Önce Söz Vardı, Yorumsamacılık Üzerine Bir Deneme*, Ankara: Vadi.
Göktürk, A. (1994), *Çeviri: Dillerin Dili*, İstanbul: YKY.
Göktürk, A. (2001), *Okuma Uğraşı*, Istanbul: YKY.
Guiraud, P. (1990), *Göstergebilim*, çev. M. Yalçın, Sivas: m.y. özel yayım.
Gutas, D. (2004), *Yunanca Düşünce, Arapça Kültür*, çev. L. Şimşek, İstanbul: Kitap Yayınevi.
Güngör, A. (2000), *İnsanın Halleri*, Salı Toplantıları 1988-1999, İstanbul: YKY.
Gürbilek, N. (1995), *Yer Değiştiren Gölge*, Istanbul: Metis.
Habermas, J. (1998), *Sosyal Bilimlerin Mantığı Üzerine*, çev. M. Tüzel, Istanbul: Kabalcı.
Habermas, J. (2001), *İletişimsel Eylem Kuramı*, çev. M. Tüzel, İstanbul: YKY.
Haşim, A. (2004), *Bütün Eserleri (III) Gurabahane-i Laklakan*, der. İ. Enginün-Z. Kerman, Istanbul: Dergâh.
Haşim, A. (2003), *Bütün Eserleri (2) Bize göre Ikdam'daki diğer yazıları*, der. İ. Enginün-Z. Kerman, Istanbul: Dergâh.
Hikmet, N. (1976), der. Fuat, M., *Nazım ve Piraye*, İstanbul: De Yayın-ları.
Huisman, D. (2000), *Bir Medya Felsefesi İçin, Sokrates Internet'te*, çev. K. Eksen, İstanbul: Güncel Yayıncılık.
Huizinga, J. (1995), *Homo Ludens, Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, çev. M.A.Kılıçbay, Istanbul: Ayrıntı.
Huyssen, A. (1999), *Alacakaranlık Anıları, Bellek Yitimi Kültüründe Zaman Belirlemek*, çev. K. Atakay, İstanbul: Metis.
Ilhan, A. (1983), *Yağmur Kaçağı*, Bütün Şiirleri: 3, İstanbul: Bilgi Ya-yınevi.
İnce, Ö. (1993), *Yazınsal Söylem Üzerine*, İstanbul: Can Yayınları.
Jameson, F. (2002), *Dil Hapishanesi*, çev. M.H. Doğan, İstanbul: YKY.
Jean, G. (2002), *Yazı İnsanlığın Belleği*, çev. N. Başer, İstanbul: YKY.

Joubert, J.L. (1993), *Şiir Nedir?*, çev. E. Korkut, Ankara: Öteki Ya-yınevi.
Juliet, C. (2000), *Samuel Beckett ile Görüşmeler*, çev. Sema Rıfat, Istanbul: Ön.
Jusdanis, G. (1998), *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür, Milli Edebiyatın İcat Edilişi*, çev. T. Birkan, Istanbul: Metis.
Kahraman, H.B. (1995), *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, Istanbul: Agora Kitaplığı.
Kahraman, H.B. (2004), *Türk Şiiri Modernizm Şiir*, Istanbul: Agora Kitaplığı.
Kahraman, H.B. (2007), *Cam Odada Oturmak*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
Kapferer, J.N. (1990), *Dedikodu ve Söylenti*, çev. I. Gürbüz, Istanbul: İletişim.
Karaalioğlu, S.K. (1980), *Edebiyat Sanatı*, İstanbul: İnkılap ve Aka.
Kavafis, K. (1990), *Bütün Şiirleri*, Herkül Milaş-Özdemir İnce, çev. İstanbul: Varlık.
Kemal, Y. (1976), *Bu Diyar Baştan Başa*, İstanbul: Cem Yayınevi.
Koçak, O. (2003), Lukács, *Roman Kuramı*, Sunum yazısı, çev. C. Soydemir, Istanbul: Metis.
Koloğlu, O. (2005), *Türkiye Karikatür Tarihi*, Istanbul: Bileşim Ya-yınevi.
Kozanoğlu, C. (1997), *Internet Dolunay Cemaat*, İstanbul: İletişim.
Köksal, S. (2003), *Okumanın Halleri*, İstanbul: Metis.
Kramer, S.N. (1999), *Tarih Sümer'de Başlar*, çev. H. Durukkan, İstanbul: Kabalcı.
Krapçenko, M., Barabaş, Y., Dolgov, K., Avtonomova (1985), der. Oğuz Özügül, *Yapısalcılık Üstüne Eleştirel bir Yaklaşım*, çev. O. Özügül, İstanbul: De Yayınevi.
Kudret, C. (1972), *Batı Edebiyatından Seçme Parçalar*, Ankara: İnkılâp ve Aka.
Kundera, M. (2002), *Roman Sanatı*, İstanbul: Can.
Kundera, M. (2002), *Bilmemek*, çev. A. Bora, İstanbul: Can.
Lautrémont, (1994), *Maldoror'un Şarkıları*, çev. Ö. İnce, Ankara: Gece.
Lefebvre, H. (1996), *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, çev. I. Gürbüz, İstanbul: Metis.
LeGuin, U.K. (2002), *Kadınlar Rüyalar Ejderhalar*, yay. haz. D. Erksan, B. Somay, M.G. Sökmen, İstanbul: Metis.
Lektorsky, V. (1998), *Özne Nesne Biliş*, çev. Ş. Alpagut, İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
Leopardi, G. (2004), *Hisseli Kıssalar*, çev. K. Atakay, YKY: İstanbul.

Lucy, N. (2003), *Postmodern Edebiyat Kuramı*, çev.A. Aksoy, İstanbul: Ayrıntı.

Lukács, G. (2003), *Roman Kuramı*, çev. C. Soydemir, İstanbul, Metis.

Lull, J. (2001), *Medya İletişim Kültür*, çev. Nazife Güngör, Ankara: Vadi.

Lyotard, J.F. (1990), *Postmodern Durum*, çev. A. Çiğdem, İstanbul: Ara Yayıncılık.

Machado, R. (2002), "Arkeoloji ve Epistemoloji", der. V. Urhan, *Foucault ve Bilginin Arkeolojisi*, İstanbul: Paradigma.

Maggee, B. (1979), *Yeni Düşün Adamları* içinde, "Felsefe ve Edebiyat" (Iris Murdoch'la Söyleşi), çev. U. Kocabaşoğlu, MEB: Ankara.

Manguel, A. (2002), *Okumanın Tarihi*, çev. F. Elioğlu, İstanbul: YKY.

Melville, H. (1991), *Bartleby*, çev. M.H. Göle, İstanbul: İletişim.

Moran, B.(1991), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: Cem.

Moran, B. (1994), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: Cem.

Moretti, M. (2005), *Modern Epik*, çev. N. İleri-M. Şahin, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Moretti, M. (2005), *Mucizevi Göstergeler*, çev. Z. Altok, İstanbul: Metis.

Mungan, M. (der.) (2003), *Yazıhane*, İstanbul: Metis.

Mungan, M. (2005), *Elli Parça*, İstanbul: Metis.

Murdoch, I. (1979), "Felsefe ve Edebiyat", çev. Uygur Kocabaşoğlu, der. Maggee B, MEB: Ankara.

Naclir, K. (?), *Ormandan Yapraklar*, 3. baskı, İstanbul, Ankara: İnkılâp Yayınevi.

Nietzsche, F. (1998), *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*, çev. A. İnam, Ankara: Gündoğan.

Nietzsche, F. (2007), *Mektuplar-I*, çev. S. Umran, İstanbul: Birey Yayıncılık.

Oktay, A. (1982), *Yazın İletişim İdeoloji*, İstanbul:Adam Yayınları.

Onega, S., Angel, J., Landa, G. (2002), *Anlatıbilime Giriş*, çev. Y. Salman-D. Hamymez, İstanbul: Adam.

Ong, W.J. (1995), *Sözlü ve Yazılı Kültür, Sözün Teknolojileşmesi*, çev. S. Postacıoğlu, İstanbul: Metis.

Oskay, Ü. (1993), *XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri*, Ankara: Der Yayınları.

Özdemir, E. (1983), *Yazı ve Yazınsal Türler*, İstanbul: Varlık.

Özkırımlı, A. (1994), *Dil ve Anlatım*, Ankara: Ümit.

Parlatır, İ. (1997), der. *Güzel Yazılar-Mektuplar*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Padden, C. (2003), *Understanding Deaf Culture: In Search of Deafhood*, İngiltere: Clevedon.

Paz, O. (1997), *Öteki Ses*, çev. M. Varlı, İstanbul: İnkılâp.
Phaedrus, G.İ. (2007), *Masallar*, çev. G. Varınlıoğlu, İstanbul: YKY.
Pontalis, J.B. (2001), *Pencereler*, çev. T. Parman, Ankara: Bağlam.
Popper, R.K. (2001), *Daha İyi Bir Dünya Arayışı*, çev. İ. Alka, İstanbul: YKY.
Pospelov, G. (2005), *Edebiyat Bilimi*, çev. Y. Onay, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
Propp, V. (1985), *Masalın Biçimbilimi*, çev. M. Rıfat, S. Rıfat, İstanbul: BFS.
Quignard, P. (2005), *Adı Dilimin Ucunda*, çev. E. Özdoğan, İstanbul: Sel Yayıncılık.
Randall, W.L. (1999), *Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler*, çev. Ş.S. Kaya, İstanbul: Ayrıntı.
Ricoeur, P, (1990a), "Anlamlı Eylemi Bir Metin Gibi Görmek, Toplumbilimlerinde Yorumcu Yaklaşım", Rabinov P., Sullivan, W., ed. ve çev. T. Parla, İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
Ruppert, W. Der, (1996), "Gündelik Eşyaların Kültür Tarihi Üzerine", *Bisiklet, Otomobil, Televizyon*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Kabalcı.
Safa, P. (2005), *Fatih-Harbiye*, İstanbul: Alkım.
Sâmi, Ş. (1997), *Lisân*, haz. İsmail Doğan, Ankara: Gündoğan.
Sanders, B. (1999), *Ölüzüm A'sı, Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi*, çev. Ş. Tahir, İstanbul: Ayrıntı.
Sartre, J.P. (1982), *Edebiyat Nedir*, çev. B. Onaran, İstanbul: Payel.
Sarup, M. (1995), *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. B. Güçlü, Ankara: Ark.
Savory, T. (1994), *Tercüme Sanatı*, çev. H. Dereli, İstanbul: MEB Yayın.
Schiller (1965), *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, çev. M. Özgüç, MEB: Ankara.
Schiller (1990), *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, çev. M. Özgüç, MEB: Ankara.
Scott, J.C. (1995), *Tahakküm ve Direniş Sanatları, Gizli Senaryolar*, çev. A. Türker, İstanbul: Ayrıntı.
Searle, J.R. (1979), "Dil Felsefesi", çev. T. Aklan, der. Maggee, B., *Yeni Düşün Adamları*, MEB: Ankara.
Searle, J.R. (2000), *Söz Edimleri - Bir Dil Felsefesi Denemesi*, çev. R.L. Aysever, Ankara: Ayraç.
Skinner, Q. (der.) (1991), *Çağdaş Temel Kuramlar*, çev. A. Demirhan, Ankara, Vadi Yayınları.
Smith, P. (2005), *Kültürel Kuram*, çev. S. Güzelsan, İ. Gündoğdu, İstanbul: Babil.

Soykan, Ö.N. (1995), *Felsefe ve Dil, Wittgenstein Üstine Bir Araştırma*, İstanbul: Kabalcı.
Sperber, M. (2003), "Yazmak Üzerine", der. Mungan M., *Yazıhane*, İstanbul: Metis.
Suits, B. (1995), *Çekirge-Oyun, Yaşam ve Ütopya*, çev. S. Sertabiboğlu, İstanbul: Ayrıntı.
Şeriati, A. (2004), *Sanat*, çev. E. Okumuş, Ş. Öcal, S. Okumuş, Istanbul: Anka Yayınları.
Şimşek, A. (2005), *Yeni Orta Sınıf*, Epokhe: İstanbul.
Tekin, M. (2002), *Roman Sanatı*, Istanbul: Ötüken.
Tekin, L. (2005), *Unutma Bahçesi*, İstanbul: YKY.
Timur, T. (2005), *Felsefi İzlenimler*, İmge: İstanbul.
Tournier, M. (2002), *Veda Yemeği*, 4. basım, çev. M. Balel, İstanbul: Ayrıntı.
Tura., S.M. (1989), *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Ayrıntı.
Urhan, V. (2002) (der.), *Foucault ve Bilginin Arkeolojisi*, Paradigma Yayınları: İstanbul.
Uğur, A. (2002), *Kültür Kıtası Atlası, Kültür, İletişim Demokrasi*, İstanbul: YKY.
Uygur, N. (1984), *Dilin Gücü*, İstanbul: Birim.
Vernant, J.P. (1996), *Eski Yunan'da Söylen ve Toplum*, çev. M.E. Özcan, Ankara: İmge.
Vygotsky, L.S. (1998), *Düşünce ve Dil*, çev. S. Koray, İstanbul: Kuram.
Wayman, A. (2002), *Buddist Insight*, New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.
Williams, R. (1990), *Marksizm ve Edebiyat*, çev. E. Tarım İstanbul: Adam.
Williams, R. (1993), *Kültür*, çev. E. Başer, Istanbul: İletişim.
Williams, R. (2005), *Anahtar Sözcükler*, çev. S. Kılıç, İstanbul: İletişim.
Winnicott, D.W. (1998), *Oyun ve Gerçeklik*, çev. S.M. Tura, İstanbul: Metis.
Wittgenstein, L. (1998), *Felsefi Soruşturmalar*, çev. D. Kanıt, İstanbul: Küreyel.
Wittgenstein, L. (2001), *Tractatus*, çev. O. Aruoba, İstanbul: YKY.
Yücel, T. (1976), *Yazın ve Yaşam*, İstanbul: Çağdaş Yayınları.
Yücel, T. (1995), *Yazın, Gene Yazın*, İstanbul: YKY.
Yücel, G. (2002), *Şiir Miir*, İstanbul: Stil Matbacılık.
Zeldin, T. (1998), *İnsanlığın Mahrem Tarihi*, çev. E. Özsayar, İstanbul: Ayrıntı.
Zeyrek, D. (2003), "Söylem ve Toplum", *Söylem Üzerine*, der. Ahmet Kocaman, Ankara: Metu Press.

Zizek, S. (2002), *Kırılgan Temas*, çev. T. Birkan, İstanbul: Metis.
Zizek, S. (2004), *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. T. Birkan, İstanbul: Metis.
Zweig, S. (1990), *Dünya Edebiyatından Seçmeler, Hikâyeler*, M.E.B: İstanbul.

Dergiler

Akay, A. (1999), "Yapıbozıma ve Plastik Sanatlar", *Toplumbilim*, Sayı: 10, Ağustos.
Altıok, M. (1993), *Varlık*, Sayı: 1024, Ocak.
Andaç, F. (1997), "Roman Tarih Tarihsellik", *Gösteri*, Sayı: 197, Mayıs.
Argın, Ş. (1993), "Yeni Kavramlar Yeni Sorumluluklar", *Birikim*, Sayı: 50.
Argın, Ş. (1999), "Modern Zamanlarda Sözün Statüsü", *Birikim*, Sayı: 124.
Argın, Ş. (2001), "Aşkla Yazmak", *Birikim*, Nisan.
Batur, E. (2004), "Ana Dil, Üvey Dil, Öteki Dil", *Kitaplık*, Sayı: 70.
Bengi, D. (1995), "Kelimelerin Gürültüsü", *Express*, Haziran.
Binyazar, A. (2004), "Mektup Kazıbilimi", *Posta Kutusu*, Yaz Sayısı.
Birkiye, A. (2003), "Aşk Yarasıyla Kanayan Bir Yürek ya da Bilter'in Yazgısı", *E Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi*, Sayı: 57.
Chartier, R. (2003), "Metinlerin Dünyasından Okurunkine", Levent Yılmaz, Söyleşi, *Cogito*, Sayı: 34.
Clarac, P. ve Feri, A. (1954) (der.), *A la recherche du temps perdu, Cilt II*, Paris: Pléiade'den akt. Bogue, R. (1996), "İki Örnek Okuma Proust ve Sacher-Masoch", *Toplumbilim*, Sayı: 5, Kasım.
Çakmak, E.E. (2003), "Göz Önünde Olmak, Gizlenmek: Bir Altın Kural Üzerine", *Cogito*, Sayı: 34.
Derrida, J. (1985) "Des Tours de Babel": Graham, J. (yay. haz.) *Difference in Translation*, Ithaka, Londra: Cornell University Press; akt. Dizdar, D. (2004), "Çeviribilim: Konular, Sorunlar, Arayışlar", *Varlık*, Ocak.
Derrida, J. (1999), "Platon'un Eczanesi", çev. Z. Direk, *Toplumbilim*, Derrida Özel Sayısı, Sayı: 10, Ağustos.
Dizdar, D. (2004), "Çeviribilim: Konular, Sorunlar, Arayışlar", *Varlık*, Ocak.
Eagleton, T. (1990), "Wittgenstein'ın Dostları", çev. T. Birkan, *Birikim*, Kasım, Sayı: 19.
Eco, U. (2006), "Edebiyatın Bazı İşlevleri Üzerine", *Sözcükler*, Eylül-Ekim.
Edgü, F. (2004). *Posta Kutusu*, Kış, Sayı: 2.
Ercan, E. (1997), "Sen Sozcüğün Tekisin," *Gösteri*, Sayı: 200, Eylül.
Erdoğan, İ. (1999), "Eski Çağlar ve İlk İmparatorluklardaki Egemen İletişim Biçimi Üzerine Bir Değerlendirme", *Kültür ve İletişim*, Yaz, 2 (2).

Ertop, K. (1997), "Romancılığımızda Tarihe Yaklaşım," *Gösteri*, Sayı: 197, Mayıs, 1997.
Ertürk, İ. (2003), "Metinlerin Dünyasından Okurlarınkine", *Cogito*, Sayı: 34.
Fauconnier, B. (2004), "Umberto Eco ve Daniel Pennac ile Söyleşi", *Varlık*, Ocak.
Gadamer, H.G. (2001), "Suskun İmge", *The Relevance of the Beautiful and Other Essays* adlı kitabının "Speechless Image" başlıklı yazısı, Almanca'dan çev. N. Walker, Cambridge University Press, 1986, s. 83-91'den çev. Y. Aktay, *Tezkire*, Yıl: 10, Sayı: 21, Haziran-Temmuz.
Garver, N. (2002), "Gramer Olarak Felsefe", *Cogito*, Sayı: 33, Güz.
Gümüş, S. (2006), "Postmodern Zamanlar İçinden Modernizmin Yeniden Doğuşu", *Sözcükler*, Eylül-Ekim.
Gürbilek, N. (1996), "Mırıltıdan Dile", *Defter*, Bahar, Sayı: 27.
Hauser, A. (1986), "Filmler 'Derin' Anlamlı Olabilir mi?", çev. M. Özbek, AÜBYYO Yıllık.
Heger, H. (2004), "Yazma Hevesi - II", *Posta Kutusu*, Kış.
Heger, H. (2004), "Yazma Hevesi - IV", *Posta Kutusu*, Yaz.
Hodge, R (1993), *Language As Ideology*, Routledge: New York'dan akt. Özbilge, Ö. (1995), "Sokrates'ten Modern Aydına Dilin İktidarı ve Boyun Eğinişliği", *Birikim*, Sayı: 76.
Hulki, A. (1990), "Dilin Yarılışı", *Defter*, Sayı: 11.
İnsel, A. (1999), "Söylem Kafesinde Muhabbet Deyen Kuş", *Doğu-Batı*, Yıl: 3, Sayı: 9, Kasım, Aralık Ocak.
İz, F. (1981), *Gösteri*, Yıl: 1, 4 Mart.
Kahraman, H.B. (2003), "Karşılaştırmalı Edebiyatın Kavşakları ve Türkiye Serüveni", *Yasalmeyve*, Yıl: 1, Sayı: 5.
Kahraman, H.B. (2003), Söyleşi: *E Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi*, Sayı: 57.
Kellner, D (1992), "Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm", *Theory, Culture and Society*, C. 5, No: 2-3, Haziran 1988, s. 239-270'den çev. M. Küçük, *Birikim*, Sayı 40.
Kemal, Y. (1975), *Milliyet Sanat*, Sayı: 147, röportaj özel sayısı.
Korat, G. (1997), "Tarihsel Romanda Edebiliğin Ölçütü Gerçekçilik Değildir," *Gösteri*, Sayı: 197, Mayıs.
Kivik, P.K. (1998), "What Silence Says: Communicative Style and Identity, Trames," *A Journal at the Humanities and Social Sciences*, Cilt: 2 (52/47), 1998.
Megil, A. (1998), *Aşırılığın Peygamberleri*, çev. T. Birkan, Ankara: Bilim Sanat Yayınları'ndan akt. Ayaydın, G.Ö. (2002), "Jacques Derrida ile Edebiyat Oyunu", *Varlık*, Ekim.

Naci, F. (1997), "Romancının İşi Tarih Değil Roman Yazmak," *Gösteri*, Sayı: 197, Mayıs 1997.
Neyzi, A. (2002), "Türkçe'de Shakespeare Çevirileri", *Varlık*, Ekim.
Nietzsche, F. (1988), "Ahlakdışı Anlamda Doğruluk ve Yalan Üzerine", *Cogito*, Sayı: 16.
Ong, W.J. (1974), "The History and The Future of Verbal Media", Silverstein, A. (ed.), *Human Communication Theoretical Explorations*, New York: John Wiley and Sons'dan akt. Erdoğan, İ. (1999), "Eski Çağlar ve İlk İmparatorluklardaki Egemen İletişim Biçimleri Üzerine Bir Değerlendirme", *Kültür ve İletişim*, Yaz, 2 (2).
Ovadis, S. (1990), "Çeviri Hayatlar", *Defter*, Sayı: 11.
Özgeç, M.H.(2004), "Saydam Yazışma: Güzin Dino-Abidin Dino Mektupları (1952-1973)", *Posta Kutusu*, Yaz.
Özkırımlı, A. (1981), "Edebiyat Kavramı Üzerine", *Gösteri*, Yıl: 1, Sayı: 8.
Özlem, D. (2004), "Hermeneutik ve Şiir Sanatı", *Cogito*, Sayı: 38.
Pamuk, O. (1997), "Temel Sorun Gerçekçi Ayrıntıya Saygının Sınırları", *Gösteri*, Sayı: 197, Mayıs.
Peter, B. ve W. David (der.) (1994), *Deconstruction and the Visual Arts*, ABD, Cambridge: University Press, akt. Akay, A. (1999), "Yapıbozma ve Plastik Sanatlar", *Toplumbilim*, Sayı: 10, Ağustos.
Pospelov, G. (2995), *Edebiyat Bilimi*, çev. Y. Onay, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
Rifat, S. (2004), "Nikias: Şiir ve Felsefeciler Üstünc Söylcşi", *Cogito*, Sayı: 38.
Rodolphe, G. (1995), *Le Tain du Miroir*, Paris: Galilée'den akt. Akay, A. (1999), "Yapıbozma ve Plastik Sanatlar", *Toplumbilim*, Sayı: 10, Ağustos.
Salinas, P. (2004), "Mektubun Savunusu", çev. H. Boyacıoğlu, *Posta Kutusu*, Yaz.
Senghas, A., Kita, S., Özyürek, A (2004), "Children Creating Core Properties of Languaage: Evidence from an Emerging Sign Language in Nicaraqua", *Science*, 305 (5691), 1779-1782.
Soykan, Ö.N. (2002), "Wittgenstein Felsefesi: Temel Kavram ve Sorunlar", *Cogito*, Sayı: 33, Güz.
Şenel, Ö. (1991), "Dil ve Kütle-Oluş (1)", *Birikim*, Sayı: 31.
Tasnadi, E. (2000), "XX. Yüzyıl: Seslerin Yüzyılı", *Düşünen Siyaset*, Yıl: 2, Sayı: 13, Mart-Nisan.
Toy, E. (1997), "Roman Yazarı Fili Kör Gibi Tarif Etmeyip Bütününü Anlatmalıdır", *Gösteri*, Sayı: 197, Mayıs.

Tuncel, B. (ed.) (1964), *Tercüme*, Mektup Özel Sayısı, Milli Eğitim Basım Evi, Ankara.
Ünal, M. (1985), "Foto Röportaj ve Röportaj Fotoğrafı", *Bilim ve Sanat*, Nisan.
Ünivar, K. (1998), "Osmanlı'da Bir Kamusal Mekân: Kahvehaneler", *Doğu Batı*, Sayı: 5, Yıl: 2, Kasım-Aralık.
Wyss, E.L. (2004), "Aşk Mektupları, Notlar, E-Postalar ve Kısa Mesajlar", *Posta Kutusu*, çev. S. Altınçekiç, Yaz.
Yakın, A. (2000), "Popüler Romanda Stratejiler: Kerime Nadir Romanları", *İletişim*, Sayı: 5, Bahar.
Yavuz, H. (1997), "Tarihi Roman Ancak Belli Bir Tasarımda Yola Çıkılarak Yazılabilir".
Yılmaz. S. (2005), "BirbirimiziYorumlamanın/Anlamanın Bir Yolu Olarak Oyun ve İnsan İlişkisi: Her İletişim Biraz da Oyundur", *Düşünceler*, Yıl: 1, Sayı: 1.
Yurdakul, A. (1997), "Tarihin 'Hayatı' Roman", *Gösteri*, Sayı: 197, Mayıs.

Gazete /Ansiklopedi

Ahmet Altan, *Hürriyet*, 27 Aralık 2005.
AnaBritannica (1993), Cilt 26.
Bayclur, M. (1994), "Okuyucunun Rolü", *Cumhuriyet*, 22 Aralık.
Bayclur, M. (1998). "Mektup Almanın Keyfi Üzerine", *Cumhuriyet*, 6 Aralık.
Başlangıç, C. (1999), "Buralara Sakın Gelme Hipokrat", *Radikal*.
Belge, M. (1999), "Roman Okuma Yöntemleri", *Radikal*, 9 Şubat.
Calvino, I. (2001), "Klâsikleri Neden Okumalı?", çev. C. Üster, *Radikal Kitap Eki*, 24 Ağustos.
Çağlayan, H.B. (2005), "Dilden Önce İşaret Dili Vardı", *Hürriyet*, 30 Ekim.
Düzel N., Başlangıç, C. (2004), "Aksu Kalacaksa Demokrat Olmalı", "31 No'lu Göçmenin Direkt Uçuşu", *Radikal*, 31 Ocak.
Ekmekçi, M. (1992), "Kimler Neler Buldu?", Ankara Notları, *Cumhuriyet*, 21 Nisan.
Erdener, İstem, *Radikal Cumartesi*, 27 Aralık 2003.
Esen, N. (2006), "Edebiyat Mekân Programı", Selim İleri ile Söyleşi, *TRT2*, 23 Ocak.
Gösteri, Sayı: 197, Mayıs 1997.
Hayat, Sayı: 11, 13 Mart 1959.
Hayat, Sayı: 3, 15 Ocak 1960.
Kahraman, H.B. (2003), "Oyun Odasında Yaşıyoruz", *Radikal*, 14 Aralık.

Kahraman, H.B. (1993), "Yeni İnsanlık Çevirisine Dair", *Radikal*, 30 Ekim.
Köksal, S. (2004), "Yanlış Mektuplar", *Radikal Kitap*, 5 Mart.
Öz, Ö. (2005), "Yazarlar Neden Yazarlar?", *Radikal İki*, 23 Ocak.
Özyurt, O. (2006), "Bresson'ın 'Gör' Dediği", *Radikal*, 29 Ocak.
Özyürek, A. (2004), "Çocukların İşaret Dili", *Radikal İki*, 3 Ekim.
Türker, Yıldırım, *Radikal İki*, 7 Aralık.
Tüzel, Hızır, *Radikal*, 27 Kasım 2005,
Üster, Celâl (2004), "Zaman'sız Bir Yazar", *Radikal Kitap*, 4 Haziran.
Üster, Celâl (2006), "Önyargıya Karşı 'Yaratıcı' Çeviri", *Radikal Kitap*, 3 Şubat.
Yuva, Satfiye, Kireççi-Hale Tüzün, *Radikal*, 24 Mart 2005
Yüksel, S. (2006), *Radikal Cumartesi Eki*, 16 Eylül

İnternet

Argüden, Y. (2003), "SenaryoileStrateji", http://members.
Fortunecity.com/bilgistan/Tematik/oy_01.html.
Üster, C. (2002), c.uster@tnn.net.
Demirci, www.senaidemirci.net
Hempton, http://treehugger.com
http://www.boyutpedia.com/erilkent.blogspot.com

"İletişim kavramını oyun kavramından bağımsız düşünemeyiz. Her türlü ilişki ağı iletişim olarak adlandırıldığında, oyun da bu ilişkiler ağının her yerinde varlığını gösterir."

"İnsanoğlu anlatmanın çeşitli yollarını bulurken, bir yanıyla da unutmanın girdaplarında kaybolur. Dil kapatılmış sınırları olan bir şey olmadığı için her daim eklemeler yaptığımız bir yapboz gibidir; ama aynı zamanda unutuşun, eksilmelerin zorunlu bir alanı."

"Oysa düşünmeye başladığımızda, sessizlik, tıpkı boşluk/nesne ilişkisinde olduğu gibi çok katmanlı bir oyunun içine çeker bizi. Her nesnenin anlamı kendisini sarmalayan boşluğun içinde çıkarıyorsa eğer, her iletişim çabasında da, anlam, sessizliklerle birlikte var ediyor kendisini."

sıdıka yılmaz



"Şiir hakkında konuşmak ve yazmak, onun ne olup olmadığı üzerine bir şeyler söylemek su yüzeyinde taş kaydırma oyununa benzer. Hakkında konuşmak keyiflidir, tıpkı taşın suyun yüzeyinde birden fazla sektiğinde yüzümüzde beliren gülümseme gibi. Ama hiçbir taş aynı şekilde sekmez. Bazen hiç sekmez. Hatta bu oyunu neden oynadığımızı da bilemeyiz. (...) Şairler su kenarından geçerken taş sektirmeyi hatırlayanlara benzerler."

"Mektup yazmak not yazmak değildir, haber göndermek de değildir. Mektup yazmak hikâye anlatmaktır. Bu yüzden diğer edebi metinler bu güçten ister istemez yararlanırlar. Aslında sözlü kültürden bu yana zihinsel dünyamızı etkileyen mektup, kendi gücünü insan zihninin labirentlerine göndermiştir. Her insani üretim bu yüzden biraz da mektuptur."

agora kitaplığı • 297
ISBN 978-605-103-094-4
kültürel çalışmalar • 24
www.agorakitapligi.com

Kapak Fotoğrafı: Orhan Koloğlu