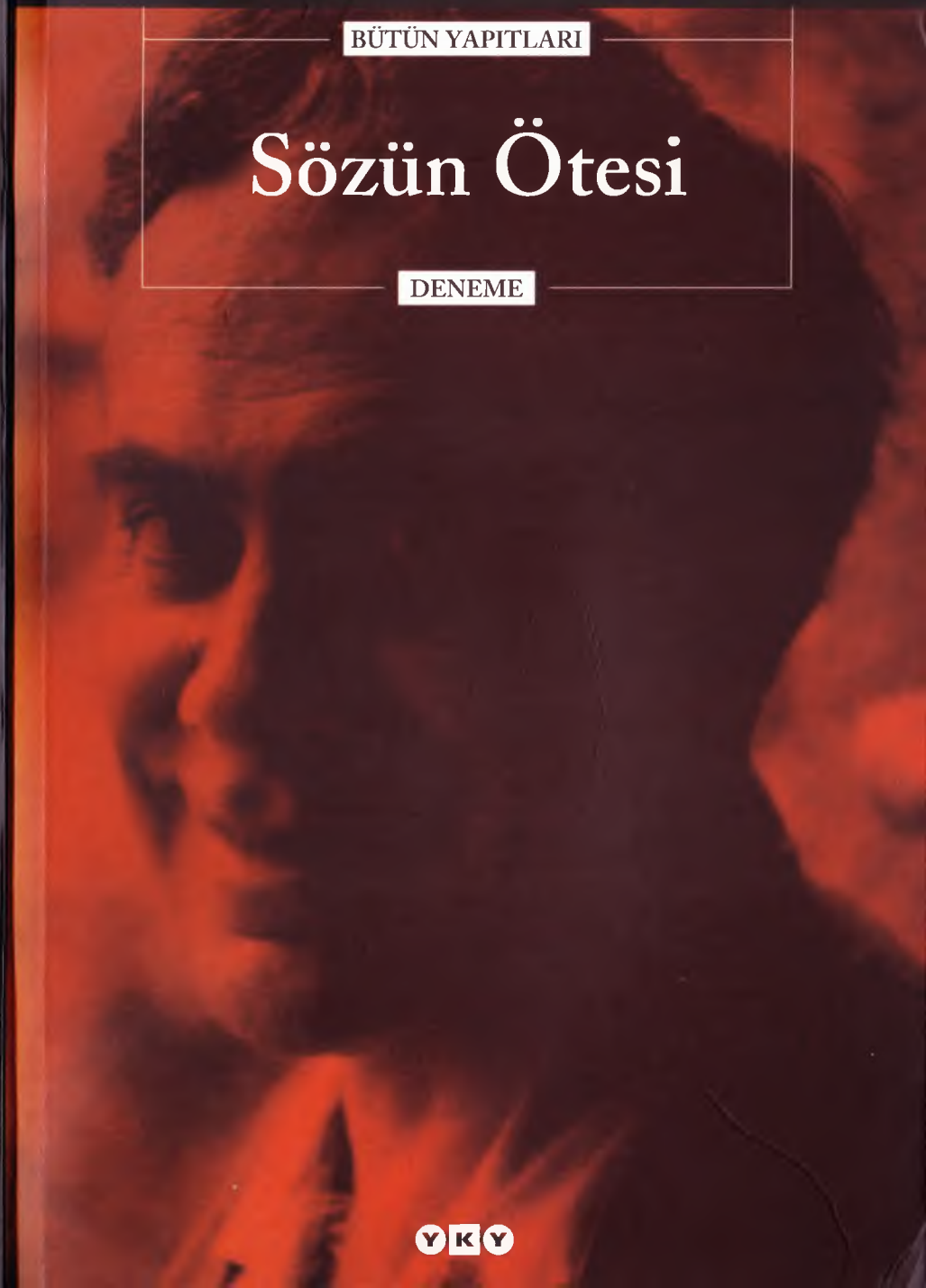
Akşit Göktürk

BÜTÜN YAPITLARI

Sözün Ötesi

DENEME



YKY

AKŞİT GÖKTÜRK • SÖZÜN ÖTESİ

YKY

SÖZÜN ÖTESİ

Akşit Göktürk (27 Aralık 1934, Van – 26 Şubat 1988, İstanbul), edebiyat eleştirmeni, yazar ve dilbilimci.
İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi (1960). 1961'de aym fakülteye asistan olarak girdi. 1965'te doktorasını verdi; 1972'de doçent, 1978'de profesör oldu. İngiltere'de Nottingham Üniversitesi'nde (1964-65) ve Almanya'da Konstanz Üniversitesi'nde (1970, 1974-76) araştırmacı olarak çalıştı. Uppsala (İsveç) ve Batı Berlin üniversitelerinde çeviri kuramları ve yöntemleri konulu seminerler yönetti. *Robinson Crusoe*'nun Türkçedeki ilk tam çevirisiyle 1969 TDK Çeviri Ödülü'nü kazandı. 1975-83 arasında TDK Yönetim Kurulu üyeliğinde bulundu. 1958'den sonra *Varlık, Yeni Dergi, Türk Dili, Yeni Ufuklar, Çağdaş Eleştiri* gibi dergilerde inceleme yazıları ve çeviriler yayımlayan Göktürk, eleştirilerinde dil çözümlemelerine ve üslup sorunlarına ağırlık verdi.
D.H. Lawrence, T.S. Eliot, E. Kästner, F. Dürrenmatt gibi yazarlardan yaptığı çevirilerle tanınan Göktürk'ün başlıca yapıtları *Edebiyatta Ada* (1973; *Ada*, YKY 1997), *Okuma Uğraşı* (1979; YKY 1997) ve *Çeviri: Dillerin Dili*'dir (1986; YKY 1994).

Akşit Göktürk'ün
YKY'deki öteki kitapları:

Çeviri: Dillerin Dili *(1994)*
Ada *(1997)*
Okuma Uğraşı *(1997)*

AKŞİT GÖKTÜRK

Sözün Ötesi

DENEME

Edebiyat - 248
ISBN 975-363-816-7

Sözün Ötesi / Akşit Göktürk

1. baskı: İnkılâp Kitabevi, 1989
YKY'de 1. baskı: 1500 adet, İstanbul, Şubat 1998.

Baskı: Şefik Matbaası

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 1997
Tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın
hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi, No: 285 Beyoğlu 80050 İstanbul
Telefon: (0-212) 293 08 24 Faks: (0-212) 293 07 23

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ • 7

ÖNSÖZ • 9

I. BÖLÜM: YAZIN
Yazın Okuru Aranıyor (1982) • 15
Yazınsal İletişim (1979) • 20
Roman Ingarden'e Göre Okuma Edimi (1977) • 31
Sanatta Güzel (1978) • 40
Yazarın Amacı (1982) • 43
Okumasız Okuryazarlar (1982) • 45
Us Egemenliğinden Duygu Egemenliğine (1980) • 50
Narcissus'un Ölüm Seferi (1982) • 60
Mrs. Dalloway'de Karmaşık Anlam Örgüsü (1982) • 77
Yorum ile Yazın (1983) • 94
Okumak-Yorumlamak (1984) • 99
Günümüzde Okumak (1985) • 112

II. BÖLÜM: ÇEVİRİ SORUNLARI

Bir Yorum Süreci Olarak Yazınsal Çeviri (1979) • 123
Yazınsal Çevrilebilirlik Sorunu (1979) • 129
Yazınsal Çeviride Metin Ötesi Anlam İlişkileri (1978) • 142
Dilbilimsel Çeviri Kuramı (1980) • 151
Bir İletişim Edimi Olarak Çeviri (1980) • 157
Çeviri Üstüne Bir Konuşma (1982) • 165

III. BÖLÜM: DİL-KÜLTÜR

Çağdaş Uygarlığın Türkçesi (1981) • 175
Kültür Kavramı Nedir - Ne Değildir? (1981) • 182
Atatürk'ün Kültür Tanımına Bir Yaklaşım (1981) • 186
Aydın Kavramı Üstüne (1980) • 190
Çağdaş Bilginin Edinilmesinde Yabancı Dil (1983) • 196
Türkçenin Hacivatçası (1984) • 202
Türkçenin Gelecekte Yaşama Gücü (1984) • 207
Yenilikçi Sanattan Öğreneceğimiz (1986) • 212

Sunuş

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

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

"Sözü söyle alana, kulağında kalana."

İstanbul 1986
A. G.

Önsöz

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

Okuma Uğraşı'nın, *Çeviri: Dillerin Dili*'nin yazarının elinden çıkınca, böyle bir "Sunuş" ilk bakışta bizi şaşırtabilir, "Akşit Göktürk bu kitabında bizi alıştırdığına karşıt bir yol mu izleyecek?" diyebiliriz. Sonra, kitabı oluşturan denemelerin onun her zamanki konuları, "yazın", "çeviri" ve "dil" üzerinde yoğunlaştığını, yazarımızın hemen ilk yazısında, "tembel kafalara birebir gelen bilinçsiz görsel sürükleyiciliği" öne çıkaran kitle iletişim araçlarının tanımı gereği söze dayalı bir etkinlik olan "okumanın kazandırdığını kazandırmaktan uzak" olduğunu kesinlediğini görünce, şaşkınlığımız daha da artabilir, "Sunuş"la gerisi arasında bir çelişkinin varlığından kuşkulanabiliriz. Ama, Akşit Göktürk'ün denemelerini okudukça, birbirleriyle çelişmek şöyle dursun, "Sunuş"un kitabı, kitabın "Su-

nuş"u doğruladığını, Akşit Göktürk'ün bu kitabında da önceki kitaplarında tanık olduğumuz tutumunu sürdürdüğünü görürüz. Bu tutumsa her şeyden önce Akşit Göktürk'ün yazın olgusuna bakışıyla temellenir.

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

Ancak, hemen belirtmek gerekir ki, yazınsal söylemi her şeyin bir çırpıda, kendiliğinden çözümlendiği bir alan olarak tanımlamak yanlış olur, çünkü yazınsal söylemin "kendine özgü bir devingenlikle" işleyen dünyası, sözsel bir veri olarak, kendi kendine yeten bir dünya değildir, varlık ve bütünlük kazanması için yazılmış olması yetmez, ancak okunduğu zaman ve gereğince okunduğu ölçüde bir varlığa, bir bütünlüğe kavuşur. Kısacası, okuduğumuz yazın yapıtının "gözlemlenen dural bir nesne" olmaktan çıkarak "konuşan bir özne" olabilmesi için okurun araya girmesi gerekir. Ama yazın yapıtının okura gereksinimi, yalnızca okunmadığı sürece gerçek varlığa kavuşamamasından değil, aynı zamanda "bitmemiş" niteliğinden kaynaklanır. Daha önce de belirtildiği gibi, adına yaraşır her

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

Ancak bütünleşme okurun imgeleminin çabasıyla bitmez. Örneğin bir başka toplumun ya da bir başka dönemin yapıtı söz konusu olduğu zaman, bütünleşme işlemi yapıtın içinde doğduğu toplumsal koşullar ve bu koşulların yapıtla bağıntıları konusunda belirli bilgilerle donanmayı da zorunlu kılar. Ama harcanmaya değen çabalardır bunlar. Çünkü, okur olarak, okuduğumuz yapıtı bütünlemekle kalmayız, aynı zamanda

kendi kendimizi de bütünleriz: okuma kendi "ben"imizin dışına taşmamızı, yani başkasına yönelmemizi, başkasını anlamamızı, dünyayla kaynaşmamızı sağlar, "özgürleştirici bir işlev" gerçekleştirir.

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

Ama, Akşit Göktürk'ü okurken, yapıtla okur arasında kurulan iletişimi kavramanın aynı zamanda yapıtı da kavramak olduğunu görürüz.

Tahsin YÜCEL

I. BÖLÜM:
YAZIN

Yazın Okuru Aranıyor

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

ca, yüzlerce okuru yalvarmaya, Little Nell'i öldürmesin diye Dickens'ı zorlamaya başlarlar. Dickens ise, Victoria çağı okurunun öykülerdeki çocuk ölümleri karşısındaki duygusallığının düzmece niteliğini bildiği için, dinlemez, öldürür Little Nell'i. Öte yandan, *Büyük Umutlar*'da (Great Expectations), okur baskısına dayanamaz, romanını daha mutlu bir sonla bitirir.

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

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

boyunca Tom Jones olduğunu, haftalarca da Roderick Random yaşadığını yazar bir yerde.

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

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

Çağdaş büyük toplumlarda, bu anlamda coşkuyla okuyan, kendini gündelik yaşamın kolay tutkularına ya da televizyon dizilerinin tembel kafalara birebir gelen bilinçsiz görsel sürükleyiciliğine kaptırmayan kimselerin sayısı hızla azalıyor. Oysa kitle iletişim araçları kişiye okumanın kazandırdığını kazandırmaktan uzaktır. Gerçek okur, kendi gelişmesi içinde, bilgi birikimine göre sürekli olarak, bir yazarı, sonra bir başkasını kendi istemiyle seçer. Yazın alanında yeni yayınları ilgiyle izler. Sevdiği bir yazarın bir yeni romanının, şiirinin, oyununun yayım-

lanması, olaydır yaşamında onun. Kendi okuma deneyleriyle, beğendiği, önem verdiği kitapları dergileri alır; ilgiyle okur. Bir televizyon izleyicisi ise ne bulursa ona bakar, bugün ünlü bir romanın, yarın bir Shakespeare oyununun dizi filmini izler. Kafasında, kendi bilgi birikiminde, yaşantısında bunlardan hangi birini nereye koyacağını bilmeden, salt görsel bir tutkuyla bakar da bakar. Bir an için, bugün Charles Dickens'ın *Antikacı Dükkânı*'nı salt televizyon izlencelerinde yer aldı diye izleyenleri getirin gözünüzün önüne. Bir de romanın aylık bölümler olarak yayımlandığı 1841 yılında, her ay, yeni gelen gemiden son bölümü hemen kapabilmek için Boston limanında kuyruklar oluşturan yüzlerce binlerce okurun o bekleyişini, coşkusunu, sürüklenişini düşünün.

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

Zorunluluğun, bu tür yasak savma çabalarının karşıtı olarak gönüllü yazın okurluğu gerçekte belli bir özveriyi, sorum-

luluğu, sabrı, sürekliliği gerektirir. Yalnız okullarda istenen şeyleri değil, kendi istediğini okuyup istemediğini okumama özgürlüğü, ancak gönüllü okurlarda gelişir. Bu tür bir okuma çabası, hem bütün bir yaşam boyu, hem de her yapıtın okunuşunda, baştan sona değin akan sürekli, coşkulu, yoğun, çıkar gözetmez bir ilgiyi gerektirir. Ayrıca, her yapıta yaklaşımda düşmanlıktan, aşağılamadan, çarpık yargılardan, gözükapalı hayranlıktan uzak bir hoşgörüyü, alçakgönüllülüğü, ölçülülüğü gerektirir. Deneylerle bilenmiş bir yazınsal anlama yetisi, ak kâğıt üstündeki dizi dizi dilsel göstergelerden yola çıkarak bir metnin estetik nesnesini, sonra da anlam göndergesini kurabilme alışkanlığı da böyle edinilir. "Shakespeare karın doyurmaz", "çok okuyandan korkulur", "oku oku budur sonu", "bunca şeyi okuyacağına sokakta limon satsan zengin olmuştun şimdi" türünden yargılar yürüten açıkgöz işadamının, uyanık güvenlik görevlisinin, bilgiç yöneticinin, küskün düzmece aydının sözlerine gülüp geçerek.

Evet, gönüllü yazın okuru aranıyor!

1982

Yazınsal İletişim

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

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

Bir iletişimin enikonu gerçekleşmesi, gönderici ile alıcının

iletişime istekli olmalarına dayanır. Bu, en önemli önkoşuldur. Bütün varlıkların her türlü iletişiminde değişmeyen bir koşul. Bir öykü, şiir, oyun yazan kişi, yazma edimiyle iletişime istekliliğini göstermiştir. Bir sözü vardır söyleyecek. Şu ya da bu metni açıp okumaya başlayan kimse ise, aynı istekliliği, iletişimin öbür ucundan, alıcı uçtan göstermiş olur. Kimi durumlarda, iki ucun bu istekliliğine karşın gerçekleşemez iletişim, ya da eksik gerçekleşir. Bunun nedeni çoğunlukla, iletişim oluğuna, bildirim kuramındaki deyimiyle, bir gürültünün karışmasıdır. Bir telefon görüşmesinde, ya da radyo dinlerken araya karışıveren cızırtılar, uğultular, televizyondaki görüntünün dalgalanması, sesin gitmesi, bütün o alışık olduğumuz "teknik arıza"lar, bu tür gürültülerdir. Bir yazınsal iletişimi bilgi yitimine uğratacak gürültülerin başında ise sıkıdenetim gelir. Ayrıca, geçmiş çağlardan bir elyazmasının zamanla silikleşmesine, yırtılmasına, küflenmesine yol açan nedenlerden, her metinde karşımıza çıkabilecek dizgi yanlışlarına değin birçok durum, yazınsal iletişimi etkileyen gürültüler olarak nitelenebilir.

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

"Peki nerde rastladın Ahmet'e?"

"Bir metro istasyonunda, kalabalıkta yüzyüze geliverdik."

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

IN A STATION OF THE METRO

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

Sözdizimini çok zorlamadan kabataslak şöyle söyleyebiliriz Türkçede bu dizeleri:

BİR METRO İSTASYONUNDA

Görünüvermesi bu yüzlerin kalabalıkta;
Taçyaprakları ıslak kara bir dalda.

Almancaya da sözdizimi korunarak çevrilebilmiş:[1]

IN EINER STATION DER METRO

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

Başka dillere sözcüğü sözcüğüne kolayca aktarılabilmesinden de anladığımız gibi, yüzeysel dil yapısı yönünden çok büyük karmaşıklıklar göstermiyor Pound'un şiiri. Sözcük düzeyinde, belirsizlik doğuracak birtakım yazınsal deyiş sanatları falan kullanılmamış. Az önce örnek verdiğimiz gündelik konuşmadaki gibi, her sözcük kendi alışılmış anlamıyla var burda. Ama tek tek sözcüklerden kalkıp, bu yüzeysel dilbilimsel anlamla bu şiirin bütün iletisini kavrayabilir miyiz? Henry Miller'ın, sözcüklerin yazınsal işlevi konusundaki şu sözleri burda da geçerli: "Sözcüklere, ne denli usta bir kimsece örülmüş olurlarsa olsunlar, inanmam: Ben dile inanırım, sözcüklerin ötesinde olana, sözcüklerin ancak yetersiz bir yanılsama olarak verebilecekleri şeye. Sözcükler, bilginlerin, kökenbilimcilerin, filologların kafası dışında hiçbir zaman kendi başlarına varolmazlar."[2] Sözcüklerin bilinen anlamlarıyla gelen şey, yetersiz bir yanılsamadır ancak; yazınsal ileti, tek tek sözcüklerin ötesinde olandır. Gerçekte Pound'un şiirinin iki dizesini de, başlıkla birlikte, bildik kulla-

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

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

somut ile soyut arasında yalpalıyoruz. İşte bu yalpalama, yazınsal iletinin temel özelliğiyle karşı karşıya getiriyor bizi.

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

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

Şıpıtık terliklerini çıkarınca gördüm
Amma küçükmüş ayakları şu nisan yağmurunun[4]

dizelerindeki anlamı, doğal dilin gündelik mantığıyla nerde arayabilirsiniz? Böyle bir metin de ancak, ozanın bir dilsel seçmeyle kurduğu alışılmış dışı anlam ilişkilerine yönelmemizle, kurmaca oyununun kurallarını benimsememizle okunup kavranabilir. Burada bu iki dizenin yapmak istediği şey, belli bir anlamı tabak gibi sunmak değil, bizi metnin bütünündeki iletinin kavranışı yönünde bir algısal davranışa sokmaktır. "Nisan

yağmurunun da ayağı mı olurmuş?" gibi sorulara yer vermeyecek bir algısal davranışa. Bu şiirin iletisi, hiçbir zaman tüketici bir kesinlikle kavranamayacaktır belki, ama belli bir kurmaca anlam ekseni çevresinde bu ileti, düşgücümüzü hep zorlayacak, her birimizin varlığında, kendi şiirsel birikimimizle, duyarlık eğitimimizle orantılı olarak, yeni bir dilsel yaşantıya kapılar aralayacaktır. Bizim, iletinin alıcısı olarak, etkin katkımızla gerçekleşecektir bu sonuç. Sartre'ın belirttiği gibi "okuma, kılavuzlu bir yaratış"[5] olmak zorundadır burda. Yoksa bu dizeleri, sözgelişi, "şıpıtık terliklerini çıkarınca gördüm, amma küçükmüş ayakları şu Hatice'nin" diyen sözceymişçesine katı bir mantıkla, edilgin bir algıyla okursak, ozanın kurduğu dilsel oyunun kurallarına uymamış oluruz. Metin üstüne yürütülecek, şu anlam tutarlı, şu söz tutarsız, şunu söylemek daha iyi olurdu, türünden yargılarla alımlanmaya gelmez yazınsal ileti. Oysa gündelik dildeki her sözcük, her tümce, doğru, yanlış, yerinde, saçma gibi yargılarla irdelenebilir. Bu yargılar da o tümcelerle sözcüklerin, gerçek yaşamdaki kullanmalık değerine dayandırılabilir.

Böylece, yazınsal iletinin belirleyici özelliği, gerçek yaşam dünyasından birtakım somut bilgileri doğrudan doğruya aktarmaya yönelik olması, bildik gerçek verilerden yararlanarak, bir kurmaca dünya aracılığıyla işlev görmesidir. Yazınsal iletişimin bu ikili niteliğinden dolayı, yazın ürünleri karşısında çarpık tutumlara girildiği sık sık görülen bir şeydir. Gerçek yaşama doğrudan doğruya uygulanacak kullanmalık bilgiler içermediği için bir şiirin, romanın, oyunun, öykünün bir çırpıda yadsındığı hiç de az rastlanır bir durum değildir. Adı çok işitilen bir politikacının, kendisinin ne büyük bir gerçekçi olduğunu göstermek için övünçle, "Ben öyle roman moman okumam" dediğini gazetelerde okumuşuzdur, sözgelişi. Aynı politikacı bir süre önce de gazetecilere, iki bin yılını anlatan bir kitabı "tetkik etmekle meşgul olduğunu" söyledi. Okumakla değil, "tetkik etmekle" Oysa, kim bilir, iki bin yılıyla ilgili hangi utopik öyküyü, hangi bilim-kurmacayı gerçek bir kalkınma planı gibi inceliyordu bu ünlü kişi! Kısacası, yazınsal bir metin, doğrudan

doğruya yararlanılabilecek bilgiler sunan kullanmalık metinler gibi görülemez. Yazınsal metin karşısında her okurun, bir kurmaca dünya karşısında olduğunu bilmesi, ona göre bir iletişim konumuna girmesi gerekir. Shakespeare'in tarihsel oyunlarını, Walter Scott'un romanlarını, gerçek İngiltere tarihi gibi okuyamayız sözgelişi, romancı Kemal Tahir de bir tarihçi gibi okunmaya gelmez.

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

Demek ki yazınsal metinde bulunan birtakım anlam boşluklarını okurun doldurması, söylenenlerden söylenmeyeni de çıkarması gerekir. Bu boşlukların temel nedeni, yazınsal metnin kurmaca dünyası ile okurun deneyleriyle tanıdığı gerçek yaşam dünyası arasındaki karşıtlık, benzeşmezliktir. Bu karşıtlığın dengelenmesi, anlambilimsel boşluğun doldurulması için, metin okura birtakım ipuçları sunar. Sartre'ın sözünü ettiği "işaret kazıkları" bunlardır. Bir metnin gereçlerinden olan, tarihsel-toplumsal-kültürel dizgeler bu ipuçlarının en bellibaşlılarını sağlar. Sözgelişi, bir Köroğlu ya da Pîr Sultan Abdal şiirini okurken, iletiyi kavramamız, anlam göndergesini oluşturabilmemiz büyük ölçüde, bu şiirlerin nasıl bir tarihsel bağlamda, hangi toplumsal güçler karmaşasında, hangi sorulara yanıt ola-

rak, hangi dilsel gelenekte söylenmiş olduğunu bilmemize bağlıdır. Bu kültürel bağlamın metindeki göstergeleri, bu metinlerin açık söylemediği, ya da araya giren zaman dolayısıyla bizim için çıkarılması güç olan anlamları üretmemizi sağlar.

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

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

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

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

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

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

Yazınsal iletişimin özelliklerini, anaçizgilerde toplamaya çalışalım şimdi. Yazınsal iletişim temel yapısı yönünden, öbür iletişim türlerine benzerlikler taşır. Ancak, yazın ürünleri, yalnız gerçek dünyamızla değil, kurmaca bir dünyayla ilgili bilgiler, yaşantılar sunar. Bunlar, gerçek deneylerimiz çerçevesinde

eşdeğeri olmayan bilgilerdir. Bu bilgilerin çoğu, metinde açıkça değil, örtük olarak verilir. Okur, metiniçi dilsel işlevlerin, bir de metindışı toplumsal-kültürel bağlama ilişkin göstergelerin güdümü ile, yazınsal iletiyi adım adım oluşturur, kavrar. Bir bakıma, okurun düşgücü katkısıyla, onun bilincinde bütünlenir iletişim. Bu anlamda etkin bir okur katkısı, yazınsal iletişimin temelidir.

1979

NOTLAR

1 Eva Hesse çevirisi. *Museum der modernen Poesie*, Hrsg. H.M. Enzensberger, Frankfurt, 1960, s. 76.
2 Henry Miller, "Reflections on Writing", *The Creative Process*, ed. Brewster Ghiselin, New York, 1958, s. 180.
3 Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics", *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok, Cambridge Mass., 1964, s. 358.
4 Can Yücel, "Çin işi" şiirinin ilk iki dizesi, *Birikim* 39, (Mayıs 1978), s. 41.
5 Jean Paul Sartre, *Edebiyat Nedir*, çev. Bertan Onaran, İstanbul, 1967, s. 44.
6 A.y., s. 44.
7 Georg Christoph Lichtenberg, *Vermächtnisse*, Reinbek, 1972, s. 66.

Roman Ingarden'e Göre Okuma Edimi

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

Ingarden, yazın yapıtının kendisinde de, hem sanat metninin kendi yapısını hem de kavranışındaki okur yaşantısını izlememize temel olacak dört ana düzey saptıyor: Dilsel sesler düzeyi (sözcükleri oluşturan sesbirimler, tümceleri, deyişi ilgilendiren bütün ses akışı), anlambirimler düzeyi (tümce anlamları, bütün dilsel ses dizilerinin anlamları), birbirine örülü görüşler düzeyi (yapıtta dile getirilen dünyayı bize görünür kılan bütün göstergeler, yönlendirmeler), yapıtın dile getirdiği dünya düze-

yi (tümcelerin içeriğiyle gözümüz önüne serilen nesnelerin tümü). Sesbirimler sözcüklere bağ sözcükleri, sözcükler tümceleri, tümceler anlam kümelerini oluşturuyor. Bütün bu öğelerin sözlü ya da yazılı bir metinde düzeniyle işlevleri, Saussure'den bu yana dilbilim alanındaki çalışmalarda ince ayrıntılarla açıklanmış durumda.[2] Roman Ingarden doğal dildeki sözcüklere başlıca iki işlev yüklüyor: gerçek nesnelerin belirlenmesi, düşünsel nesnelerin belirlenmesi. Gerçek nesneler varlıklarının her yönüyle saptanmış olduklarından, kuşatıcı bir biçimde belirlenip kavranabilirler. Düşünsel nesneler ise, kendilerine özgü soyut varlık biçimleriyle ancak düşünsel olarak kurulabilir, tasarlanabilirler. Nesnelere özgü niteliksel, biçimsel, varoluşsal içerikle ilgili birçok durum, düşüncede kurularak kavranabilecek anlamlardır.

Kavrayışımıza konu olacak sanat yapıtı bu iki tür nesneden hangisinin kapsamına girer? Belli bir zaman noktasında ortaya çıkması, tarih boyunca kendine özgü bir varoluşu sürdürmesi, maddesel yapısına gerek yaratıcısı gerekse başkalarınca uygulanabilecek değişikliklere açık oluşu ile bir sanat yapıtı kimi yönleriyle nesnel bir varlık belki. Ama öte yandan, birtakım göstergelerin belli bir örgüde yanyana gelmesinden oluşan bir yaratı olarak, varlığını maddenin ötesinde kazanacak bir düşünsel nesnedir de sanat yapıtı. Ancak, kendine özgü bir durumu var. Gerçek nesneler için de, düşünsel nesneler için de, her yönüyle belirli kuşatıcı bir kavrayış olanaksız değilken, sanat yapıtının tüketici bir kesinlikle kavranması hiçbir zaman söz konusu olamaz. Çünkü sanat yapıtı alıştığımız nesne türleri üzerine kurulmakla birlikte, onların ötesinde bir nesnellik, bir düzen, bu düzenin bizi yönelteceği bir amaçlanmış anlam sunar. Yazın yapıtının tek tek tümceleri ile öbür dilsel öğeleri, kendi aralarında taşıdıkları uyum aracılığıyla, bizi yazarın sunmak isteği ayrı türden bir nesnelliğe yöneltir. Bu yönlendirme sanat yapıtının tümcelerinde dile gelen birbirine örülü görüşlerle olur.[3]

Gerçek ya da düşünsel nesnelerle durumları belirlemeye yönelik anlatımlar, bu arada bilimsel yazılı yapıtlar, birtakım

gerçek yargıları dile getirirler. Oysa, sanat yapıtı gerçeğin ancak bir yansısı, gerçek dünya verileri ile yaşantılarının düşsel düzeyde, kurmaca düzeyinde yoğruluşuyla ortaya çıkan ikincil bir dünyanın göstergesi olduğundan, dile getirdiği yargılar "sözde yargılar"dır. Gerçek nesnelerle durumları yansıtıyormuş görünüşü, sanat yapıtındaki her yargının, her anlam öbeğinin en doğal özelliğidir.

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

Yazın yapıtının sunması amaçlanan dünya, bildik nesneler dünyasının niteliklerinin yanısıra, olası, uyduru, kesin bilinmeyen öğeleri de içerir. Sanat yapıtının dünyasının taşıyıcısı olan dilsel yapı, birbirine uyumlu düzeyleriyle okura, ilkin anlatılanları hem nesnel hem de düşünsel yönden kavrama, sunulan durumları gerek soyut gerekse somut nitelemelerle donatma olanağını sağlar. Okur, nesnelerle durumları adlandırma görevi yüklenmiş bütün dilsel göstergelerin taşıdıkları tek tek anlamları, yapıtın sesbirimleri ile sözcükleri düzeyinde kavrar. Yapıtta çizilen bu nesnelerle durumlar arasındaki yalın varoluşsal ilişkileri de anlambirimleri düzeyinde kurmaya tasarlamaya başlar. Tümcelerin bütün metnin bağlamı içindeki karşılıklı ilişkisinde beliren birbirine örülü görüşler ise, yapıtta tümce aşamasına değin hazır olarak sunulanlar ötesindeki anlamlara, amaçlara yöneltir okuru. Bu görüşlerden her biri, sunulan konu ya da nesnenin ancak bir yönünü belirlerken, belli bir saptama olanağını kullanıp tüketir. Ama türlü olanaklardan yalnız biri-

nin tüketilmesi, aynı zamanda yazınsal bir konunun hiçbir zaman her yönüyle kesin bir belirlilik kazanamayacağının da kanıtıdır.[4]

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

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

Bu aşamada bir sanat yapıtının değişik yollarda alımlanması gibi bir durum ortaya çıkabilir. Bir romanın ayrı okunuş-

ları, bir oyunun sahnedeki oynanışı ile seyirci açısından izlenişi ya da okunuşu hep birbirinden ayrı algılayımlardır. Bu değişik sonuçların, aynı yapıtın değişik biçimlerde alımlanmasının başlıca nedeni, sanat yapıtının sunduğu ikincil dünyanın, bu dünyayı oluşturan yeni nesnellikler düzeyinin, kendisinde bulunan belirlenmemişliktir. Gerçek yaşamda özellikleri sonsuz bir çok yönlülük taşıyan bir nesneyi, kişi ya da durumu, sanat yapıtının sayıca sınırlı tümceleriyle tüketici bir kesinlikle saptamak olanaksızdır. Üstelik her sanat yapıtının düzenlenişinde, dile getirilmesi amaçlanan nesne, kişi ya da durumun belli yerlerine daha çok ağırlık verilmiştir. Nelere daha çok ağırlık verileceği konusundaki seçmeyi, yapıtında amaçlanmış en anlamlı öğeleri öne çıkarmak için yaratıcı uçtaki yazar yapar. Yapıtın bütünlüğü içinde, birtakım ayrıntılarla anlamlar, ilk dilsel düzeylerin ötesine taştıklarından, yazılı metin dışında, karanlıkta bırakılır. İşte okur, bunlardan kimisini, yerine göre, belirlenmiş kesimlerdeki anlam ilişkilerinin mantıksal ipuçlarından; yerine göre de kendi yaşantılarıyla sanat yapıtında yansıtılan nesne ya da durumun gerçeklik biçimi arasındaki genel benzeşimlerden yola çıkarak kestirebilir. Üçüncü bir olanak ise, okurun sanat yapıtında dile gelen nesne ya da durumu, kendi yaşantılarından biriyle özdeşleştiremediği anlarda, düşgücünü devreye sokarak birtakım özelliklerle donatması; her şeyi belirlenmişçesine kafasında canlandırmasıdır. Bu süreç sonunda, Ingarden'in yazın yapıtında saptadığı dört ana düzeyin dilsel gereçleri ile ortak biçimi aracılığıyla, bütün yapıt bir iç tutarlılık kazanacaktır. Nesnel, düşünsel, amaçlanmış anlamlarıyla, belirlenmiş belirlenmemiş kesimleriyle, örülü görüşleriyle, sanat yapıtının sunmaya yöneldiği ikincil dünya, yeni bir nesne olarak okurun kafasında aşama aşama canlanacaktır. Roman Ingarden, okurun bu kendine özgü etkinliğine somutlama (Konkretisation) adını veriyor.[6]

Somutlama işleminin çok yönlülüğü, bireysel okurun ötesinde birtakım metindışı etkilere de bağlıdır. Yapıtın somutlanışı ile, somutlamanın içinde yer aldığı çağın kültür ortamı arasındaki ilişkiyi Ingarden gözden kaçırmıyor. Bir yapıtın anlaşılması konusunda, yerleşmiş belli yazınıçi gelenekler olabilir.

Okur da daha ilk adımda bu geleneklerin oluşturduğu yazınsal ortamın koşulları uyarınca davranıyor olabilir. Kültürel ortamın bu türden yerleşik ya da çoğunlukla katılaşmış gelenekleri, ancak yaşam koşullarındaki köklü bir değişme, sözgelişi, bütün değerleri altüst eden toplumsal-siyasal bir devrim sonucunda ya da olağanüstü yetideki bir bireyin, gerek yarattığı yeni yapıtlarla gerekse varolan yapıtların yeni yorumlarıyla büyük etki kazanması sonucu, bir sarsılmanın sınırına itilebilirler.

Böyle değişik etkenlere bağlı somutlama işlemi, genel ilkeleri sunulmuş olan sanat metninin amaçladığı nesneler düzeyinde oluşan ikincil dünya örneğinin, okurca şu ya da bu kurallarla canlandırılması işlemi değildir. Ancak, her somutlama işlemi okurda bir dürtüyle başlar. Yapıtın okunması sırasında, okurun coşkuyla karşıladığı bir anlam özelliği, bir uyum, bir görüş, bir kişilik, bir durum, bir davranış, bu ilk dürtü olabilir.[7] Bu ilk coşku, yazın yapıtının birtakım niteliklerinden bu ilk etkilenme, okurda uyandırdığı daha çok bilme isteğiyle, somutlama işleminin başlangıcı olur. Bu noktada, okurun başlangıçtan beri süregelen edilgin alımlama durumu, etkin bir estetik yaşantı sürecine dönüşmeye başlar artık. İlk coşkunun en önemli işlevi, okuru gerçek dünyaya özgü doğal bir anlama etkinliğinden, yapıtta ilk anda coşkuyla karşıladığı yaratıcı nitelikleri kavramaya, irdelemeye, böylece yapıtın estetik varlığını araştırmaya yöneltmesidir.

Bu yaratıcı nitelikler üstüne düşünmeye başlayan okur, bunları ilk bulduğu yerdeki, başka deyimle yapıtın dile getirdiği dünya düzeyindeki nesnel bağlamlarından ayırarak, kendi aralarında yeni bir bağlam içinde görür. Böylece estetik yaşantının daha sonraki evrelerinde, yeni bir nesnelliğin, sanat yapıtının estetik varlığının kurulması için bu yaratıcı nitelikler bir odak oluşturur. Bu aşamada okurun çabası bir yandan etkin anlar, bir yandan da edilgin, derin düşünme anları içerir. Okur, kendisini çarparcasına etkileyen o ilk niteliklere özlemle bir daha bir daha döner, onları doyasıya görmek, özümleyip tüketmek ister. Onu böyle gitgide daha çok etkileyen yaratıcı nitelikler birer yaratma değeri[8] oluşturmaya başlar.

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

Ancak, burada okur açısından olumsuz bir tepki de işe karışabilir. Sanat yapıtı ilk coşkunun temelindeki yaratıcı niteliklerin okurda uyandırdığı beklentiyi, daha sonraki algı aşamalarında karşılamakta yetersiz kalabilir. Karşıladığı durumlarda, ilk izlenimlerin anlam yönünden daha ayrıntılı değerlerle donatılması başlar: Okur, sanatçının dile getirdiği ikincil dünyanın nesnel nitelikleri ile bu estetik nitelikler arasındaki ilişkiyi daha geniş kavramak ister. İlk coşkuda saptanmış niteliklerin, gerçekleştirilen yeni uyum aşamasında daha bir açıklık kazanması, yeni bir arayışın temeli olur. Okur açısından yürütülecek sürekli bir arayıcı yetinmezlik bu estetik yaşantı sürecinin en belirgin özelliğidir.

Estetik varlığın bütünüyle, apayrı bir nesneymişçesine[9] kurulmasını, okurun estetik nesne karşısında düşünmesi, dalması, ona tüketme özlemiyle bakması izler. Ancak, artık bu noktada, duygusal kökenli bir coşkudan daha çok, yapıtta belirlilikle kavranmış, yer yer özdeşlenmiş bütün bir nitelikler uyumunun, değerlerin yön verdiği bilinçli bir duyum söz konusudur. Sanat yapıtının değeri üstüne verilecek yargılar da ancak bu noktadan sonra bir geçerlilik kazanacaktır.[10] Değer yargısı verecek okur, kendini estetik nesnenin de etkisinden soyutlayarak yapar bu işi. Estetik yaşantının son aşamasında verilecek bu değer yargıları olumlu ya da olumsuz bir nitelik taşıyabilir. Yapıtın bütün öğeleri beklenen ortak bir uyumu paylaşmış da, uyumlu bir estetik nesne kurulabilmişse, olumlu değer yargıla-

rı birbirini izleyecektir. Yapıtın öğeleri, aşama aşama saptanan nitelikleri, bir uyumda birleşecek yerde bir düğümde çöreklenivermişse, verilecek estetik değer yargıları da olumsuz nitelikte olacaktır. Yalnız, bir kez daha belirtelim: Burada artık yazın yapıtının kendi dilsel düzeylerinin sunduğu ikincil dünyanın, algının son aşamasında saptanmış estetik varlığının tek tek öğeleri, değer nitelikleri arasında yerel uyumlar değil; bütün veriler arasındaki çok yönlü bir uyum (polyphone Harmonie) söz konusudur.[11]

Yalnız, sanat yapıtının dilinin ses düzeyinden başlayıp anlam öbekleri düzeyinde, dolayısıyla daha sonraki düzeylerinde de süren çokanlamlılıklar; sanatçının dile getirdiği bireysel dünyanın bildik deney dünyamıza oranla ikincil niteliği dolayısıyla kesin belirlenemezliği, okuru algılama sürecinde çok yönlü açık boş anlam alanlarıyla karşı karşıya bıraktığından, bir sanat yapıtının tüketici bir kesinlikle anlamlandırılması, değerlendirilmesi olanaksızdır. Yazılı metnin boş bıraktığı birçok şeyi okuma süreci boyunca okur kendi düşgücüyle yazarak yapıtın anlamına ekler. Ancak, hiçbir birey, kendi içinde bulunduğu alımlama durumunu ya da düşgücünün işleyişini adım adım gözlemleyemeyeceğinden, bir sanat yapıtının anlamlandırılması konusunda kesin kurallar konamaz. Gerçek sanat yapıtının kalıcılığı da çok yönlü yorum olanakları sunması, her çağın, her okurun karşısına yeni baştan kavranacak bir yaratı olarak çıkmasındadır.

1977

NOTLAR

1 Bu yönüyle Roman Ingarden'in kuramı, sanat yapıtlarına yaklaşım konusunda günümüzde özellikle Almanya'da geliştirilen alımlama estetiğinin (Rezeptionsästhetik) temel noktalarından biri olarak sık sık karşımıza çıkıyor. Bkz. Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte – Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz, 1974, (Konstanzer Universitätsreden 28), s. 14.

2 Ingarden'in kuramında, sanat yapıtının en küçük dilsel öğelerinden başlayarak tümcelerin, paragrafların, bölümlerin sözde zamansal bir eksen üstünde art arda sıralanışı, günümüzde sık sık kullanılan, Saussure'cü dilbilimden gelme bir te-

rimle, dizimsel ekseni; çatısı birbirine örülü görüşlerden oluşan sanat yapıtının bütünü içinde çok olanaklı anlam öğelerinin düzey düzey sıralanışı da çağrışımsal ekseni karşılar nitelikte bir bakıma. Ingarden'in sanat yapıtında ayırdığı düzeyler de dilbilimsel metin incelemesinde söz konusu edilen sesbilgisel, sesbilimsel, sözdizimsel, anlambilimsel çözümlemelerin konu aldığı kesimler. Ingarden, sanat yapıtının alımlanışı sürecindeki aşamaları yaratıcı-okur ilişkisi içinde ayrıntılı olarak irdeleme çabasında, sanat yapıtını temelde bir iletişim düzeni, çözülmesi, anlamlandırılması gereken bir dizge olarak görmekle, göstergebilimsel bir yaklaşıma birçok yönden yakın düşüyor. Ancak, bu ilişkinin ruhbilimsel süreçlerine Ingarden daha çok ağırlık tanıyor.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sanatta Güzel

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

Bir yazınsal metnin okunmasından duyulan tat, her şeyden önce, metnin biçimiyle iletilen anlamın okurca kavranmasından doğar. Metnin ses, sözcük, tümce düzeyindeki en küçük biçimsel öğelerinin bile bütün yapı içindeki belirleyici özelliği, anlambilimsel işlevdir. Sanatsal biçimin, o biçim aracılığıyla söylenenden ayrılması, sanat yapıtlarıyla ilgili gerçek deneyelerimize aykırı bir soyutlamadır. Gerçekte sanat yapıtının okur, dinleyici ya da seyirci yönünden alımlanması deneyi ikili bir özellik gösterir: Her biçimsel öğe anlamını, her gösterge de gösterilenini birlikte getirir. Bir sanat biçiminin oluşmasında ya da

onun güzelliğiyle ilgili yargımızda işe karışan düşünce ile gerçek, duygu ile algısal-beğeni birbirinden ayrılamaz. Türkçeyi anlamayan bir kimse, Yunus'un ya da Dağlarca'nın bir şiirini dinledikten sonra, o şiirin güzelliği konusunda bir yargı verebilir mi? Sanat, iletisini taşıyan dilden ayrı varolamaz.

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

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

Sanat, salt duyu algılarının aracılığıyla bilmenin değil, anlama yetimizin konusudur. Büyük bir sanat yapıtı karşısında kişi, dünyaya bakış çevresinin genişlediğini, hem dünyayı hem de kendi özbenliğini kavrayışının derinlik kazandığını görür.

Yeni bir ışık altında bakar her şeye, birçok şeyi ilk kez görür, ama hep olgunlaşarak bakar. Sanat yapıtının dünyası, dil, kültür, tarih gibi toplumsal ortak temellerden dolayı kişinin dünyasından soyut değildir. Her yapıtın dünyası, bir bakıma, onu alımlayanın dünyası ile bütünlenir, iki dünyanın karşılıklı alışverişinden, yapıtı anlama çabasında bile kendi benliğinin aydınlandığını gözler kişi. Bu karşılaşma, yabancı bir evrende, zaman ile tarihin dışında yaşanan bir olgu değildir çünkü.

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

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

1978

Yazarın Amacı

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

Ne yararı olacak böyle bir çabanın insanlara? Sanatın işlevinde güç anlaşılan yön burdan kaynaklanıyor işte. Sanatın ya-

rarı, çoğu kimsenin sandığı gibi doğrudan doğruya sağlanabilecek bir nesnel yarar değildir. Bir roman, bir şiir, bir öykü hiçbir zaman bize mutlu bir yaşamın hemen uygulamaya konacak reçetesini sunamaz. Sunmaya yeltenirse, sanat niteliğinden uzaklaşır. Doğruluğun, güzelliğin, barışın, her türlü çirkinliğin yerine geçmesini, sanat tek başına sağlayamaz kuşkusuz. Ama sanat olmayınca da bu güzel umudu gerçekleştirecek duyarlıkta kafalarla yürekler de oluşamaz.

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

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

1982

Okumasız Okuryazarlar

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

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

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

Bu noktada, okumanın ikinci örnek tümcedeki anlamı, sürekli okuma alışkanlığı işe karışmaya başlıyor. Okuryazar olan her bireyin okuduğunu, bu temel insanlık becerisini sürekli değerlendirdiğini varsayamayız. Neden? Bu anlamda okuma, genç olsun yaşlı olsun her bireyde, temel okuma yazma becerisinin ötesinde birçok koşulun yerine getirilmesini, belli anlamda bir olgunluğu gerektiren bir etkinliktir de ondan. Nitekim bir okuma sanatından sık sık söz edilmesi boşuna değildir. Okuma yazma becerisini kazanan kişi, kendi dilinin yazısını, imlerden sesler, sesbirimlerden sözcükler çıkarmayı öğrenmiştir gerçi, ama bu temel beceri ancak sürekli işletildiği, geliştiril-

diği zaman bir değer taşır. Yoksa uygar bir dünyanın gündelik olaylarını, kültürel, politik, ekonomik gelişmelerini izlemeye yetmez. Okuma yazma becerisi üstüne, bir okuma alışkanlığının kurulabilmesi için en önemli koşul ise temeli sağlam bir anadil öğrenimidir. Böyle bir öğrenimden geçmemiş kimse, yaşı ne olursa olsun, gerçek bir okur etkinliği kazanamayacaktır. Okuma yazma becerisini edinmiş olsa bile, eninde sonunda, Batı dillerinde harf tanımaz diye adlandırılan (Fr. illettré, İng. illiterate) okumasızlarla aynı duruma düşecektir. Yazılı dilin iletişim olanaklarını, anlambilimsel dokusunu, incelikleriyle tanımayan böyle bir kimse, hecelerini söktüğü herhangi bir metnin iletisini kolay kolay ne anlayabilir ne de anlatabilir. Oysa gerçek okuryazarlık yetisi, okuduğunu kendi sözleriyle anlatabilmeyi de kapsar. Bu anlamda okuyan kimse, başkalarına bağımlı olmadan kendi okuma deneyleriyle, kendisi için bilgi edinmeye başlar, dünyaya, olaylara, insanlara bakışını, içgörüsünü gitgide derinleştirir.

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

Üçüncü örnek tümcede dile gelen, öğrenim görme anlamında okumanın başlıca amacı, bireylere kuru bir okuryazarlık becerisi kazandırmak değil, belli alanlarda araştırıcı, bilgilendirici, düşünceyi duyarlığı geliştirici bir okuma alışkanlığı vermek olmalıdır. İlköğretimden yükseköğretime, bütün izlencelerin bu amaca yöneltilmesi, bilgi alanı ne olursa olsun, eleştirici irdeleyici bir okuma alışkanlığının, anadilin bütün iletişim esneklikleriyle donatılarak bilinçlere yerleştirilmesi gerekir. Yoksa

toplumun her kesiminde olduğu gibi, önemli görev çevrelerinde de okumayan sözde aydınlardan, politikacılardan, askerlerden, yargıçlardan, öğretmenlerden, sözde bilimadamlarından geçilmez olur. Sözgelişi, Türkiye'de öğrenimin bütün aşamalarında, bireyleri eleştirici bir okuma alışkanlığından kaçırmak için bütün nedenler hazırdır. Gerek anadilin gerekse değişik bilgi alanlarının öğretiminde öğrencinin yararlanmasına sunulan ders kitapları, kapağı, kâğıdı, çamur gibi baskısı, çirkin resimleri, yalnız ezberle kavranacak içeriği ile okumaya özendirmekten çok uzaktır. Nitekim her öğrenim yılı sonunda sınavı geçer geçmez sevinçten kitabını parçalayan, yakan ya da elden çıkaran öğrenciler bugün bile eksik değildir. Türkiye'de kamu görevleri ile yönetimin her kesiminde, okumayan okuryazarların çok sayıda olmasında bu durumun büyük payı vardır.

Oysa, sürekli okuma alışkanlığı edinmemiş okuryazar, gerçekte okumasız yazmasızlardan pek ayrı değildir. Genel anlamda, okumanın iki işlevi, bir yandan okura bilgi kazandırması, bir yandan da okurda yaşam deneyleriyle birikmiş bireysel bilgiyi etkin kılmasıdır. Okumayan okuryazarın yaşamındaki tek bilgi kaynağı ise, yazının bulunuşundan önceki toplumlardaki gibi sözlü aktarım, tek öğrenme yolu da ezberdir. Böylesi, kulaktan dolma bilgilerle yetinir. Gerçi uygarlığın, eğitimin, yazının ulaşamadığı kimi yörelerde insanlar ister istemez böyledir. Böyle kalmış olmalarının ayıbı da her zaman kendilerinin değildir. Okumayan okuryazar ise, böyle olmayı bile bile, işine geldiği için seçer. Uzun boylu okumaya, kendi sınırlı bilgisini yeni açılardan irdelemeye sabrı yoktur. En kestirme yoldan kendi çıkarına varmak ister. Politikacı ya da devlet adamıysa, basmakalıp büyük sözlerle, söylevlerle, kendi dededen kalma dar çizgisi dışında her görüşü, her yenilik önerisini, her devrimci atılımı ülke çıkarlarına aykırı sayarak yürütür işini. Kendisi okumaz, ama okuyanları yazanları suçlandırır, cezalandırır. "Ustamın dediği" der, başka bir şey demez. Bilimadamıysa, ezberindeki küflü birkaç yöntemle kuramı geveler durur, ülkedeki toplumsal esintilere göre bugün doğru dediğinin yarın tam tersini savunur. Din adamıysa, ezberlediği dogmadan baş-

ka bir şey tanımaz, Tanrı kitabından başka okunacak bir şey olmadığını ileri sürer, onu da anlamını bilmeden okur. Sanatçıysa, döner döner aynı şeyi yazar çizer. Böyle okumaz okuryazarların kulaktan dolma bilgisi, yalnız bellek gücüne, gündelik çıkarlara dayanan son derece edilgin, öznel bir birikimdir. Böyleleri, sürekli okuma yoluyla edinilen yeni bilgilerin insan kafasına kazandıracağı nesnel yantutmazlığı, hoşgörüyü, düşünce saygısını tanımazlar. Yıllar önce ezberledikleri bölükpörçük birkaç ilke ile gazete başlıklarından kapma sığ bilgileri, yaşamlarındaki bütün okumalarıdır. Ancak, bir noktada çok tutarlıdırlar: Bu sınırlı bilgilerini geviş getirircesine, döner döner gene okur, döner döner yeniden ortaya koyarlar. Hep bildiklerini okumaları, okumaları gereken ne çok şey olduğunu, kendi doğru belledikleri dışında ne doğrular olduğunu yadsımalarından dolayıdır. Dolayısıyla, yaptıkları ettikleri hiçbir şey, söyledikleri hiçbir söz, yeni görüşlerin, olayların, buluşların, yaratıların dürtüklediği bir etkin usun ürünü değildir. Sözü us ile düşürmeyi bilmezler. Okumayla bilenmemiş kafaları, özeleştiri diye bir şey tanımadığından, bir alay duygusal sözle sürdürürler tutuculuklarını. İşin kötüsü, toplumdaki okumasız yazmasız, eğitimsiz öğrenimsiz kitlenin de, böylelerini gerçek okuryazar sanması, birçok konuda görüş oluşturmak için bunların ağzına bakmasıdır.

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

1982

Us Egemenliğinden Duygu Egemenliğine

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

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

Bu nedenlerden dolayı, sakıncası az bir yaklaşım, belli dönemlerdeki yazarların yazışını, dünyaya bakışını, tarihsel toplumsal konumunu belirleyen ortak ilkeleri, gelenekleri, okur

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

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

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

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

Görüldüğü gibi, on sekizinci yüzyıl başında İngiliz yazarı, genel yasalarla işlediği düşünülen bir evrende, öte yandan, töreleriyle gelenekleri yerleşik bir monarşik toplumda, yüksek tabakalı bir incelik beğenisinin yaratıcılık edimine yön verdiği bir ortamda yazıyordu. Okurları gibi o da, evrene, topluma, insana, doğaya öteden beri böyle değişmez yasaların yön verdiğine inanıyordu. Geleneğin, yerleşik yasaların, hem toplumsal hem de evrensel düzeyde benimsenmesi dinsel bir zorunluluktu neredeyse.

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

Geçmişin büyük ustalarının, insan yaşamının sanata konu olabilecek her yönünü işlemiş, bellibaşlı konuları nerdeyse tü-

ketmiş olduklarına inanan on sekizinci yüzyıl yazarı, kendine kalan işin ancak, söylenmiş şeyleri titiz, yetkin, ince biçimsel yeniliklerle bir daha dile getirmek olduğunu düşünür: Pope'un:

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

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

dizeleri, bu düşüncenin en somut biçimde anlatılışıdır.

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

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

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

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

Ancak, gene Locke'un dediği gibi, insan kendini iyi bilebilmekle birlikte, nesneleri, dış dünyayı aynı kesinlikle bilemez.

İnsanın dışıyla ilgili bilgi ancak, onun dış dünyaya ilişkin tek tek tasarımları arasında bir tutarlılık varsa değerlidir. Ama bu tutarlılık için de insan, kendi benliğinin engellerini her zaman aşamaz: Gururludur sözgelişi, evrendeki yerini kendince abartır. Bu engellerin bir ölçülülükle dengelenmesi, insanın kendi sınırlarını bilmesi de zorunludur. Yaşamdaki bu zorunluluk sanata da yansır: Ölçü, genel düzen, denge, bakışıklık kuralların, aşırı yenilik çabalarıyla, tikel uygulamalarla, beklenmedik buluşlarla sarsılmaması, yerleşik kalıpların kırılmaması ilkesi gözetilir. Sözgelişi, on sekizinci yüzyıl şiirinde, beşayaklı ölçünün (iambic pentameter) nerdeyse değişmez anlatım birimi olması, çağın usta ozanlarının bu koşuk biçimini benimsemiş olması, bir değişmezlik, tek örneklik özeninin sonucudur.

Çağın ussal eğilimi, yazın alanına koşuk-deneme, taşlama, düzyazı-deneme gibi yeni yazış biçimleriyle yansır. Gerçekte ozanın gönlü klasik tragedyanın, epiğin yüceliğindedir; ama o türlerde verilmiş klasik ilkçağ örneklerinin aşılabileceğine inancı yoktur. Böylece, her türlü duygunun taşkınlığın dizginlenmesinden, us denetimi altında tutulmasından yana olan bu dönem, bir düzyazı çağı olarak kalır. Koşuk biçimlerinin kullanıldığı yapıtlar bile, felsefe, tarih gibi alanların genel gerçeklerini dile getirirken ya da bir toplumsal taşlama sergilerken, düzyazısal bir işlev taşırlar. Genel kuralların, usun, kalıp yasaların bu denli egemen olduğu yerde, bireysel yaratıcılığa, yaratıcı özgün düşgücüne pek iş kalmaz. Nitekim, yaratıcılık görevini gene, eski Yunan Roma söylenceleri, ilkçağ ozanları yürütür. Yeniklasik dönem yazarı ise, yepyeni bir şeyler yazacak, dünyayı değişen yüzüyle de gözlemleyecek yerde, klasik imgelere, deyiş biçimlerine öykünmekle kalır. Sözgelişi, "ayışığında bir bahçeyi bülbülleriyle betimleyeceği zaman, Diana'nın tatlı etkisinin, Philomel'in yakınmalarını sessizce dinleyen su perilerini barındıran korulara vurduğunu" söyler.[1] Böylesine bir kurallılık, yaratıcı düşgücünün temelindeki özgürlük ilkesiyle uzun süre bağdaşamazdı. Nitekim, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında klasik kalıplardan bir kopma başlar, yeni bir yazın anlayışının oluşması yönünde ilk belirtiler başgösterir.

1798'de William Wordsworth (1770-1850) ile Samuel Taylor Coleridge'in (1772-1834) şiirlerini içeren *Lyrical Ballads*'ın yayımlanışı, genellikle İngiliz yazınında romantik dönemin başlangıcı sayılır. Bu yapıtın ikinci basımına yazdığı önsözde Wordsworth, amacının "gündelik yaşamı... insanların gerçekten kullandığı dilden bir seçmeyle" anlatmak olduğunu belirtiyordu. Gündelik yaşam, sanatın konusu, gündelik dil de aracı oluyordu böylece. Yalın kır insanları şiire konu oluyor, ozanın yüce konularla uğraşması, özellikle tragedyanın yüce, soylu kimseleri konu edinmesi, sanat yapıtının yüce bir dili olması yolundaki klasik geleneksel kurallar bozuluyordu. Şiir yalnız ussal bir düzenleme olmaktan çıkıyor, doğaüstü düzeyde yaşantılara, bireysel coşkulara, özlemlere, anılara da yer veriyordu artık. Wordsworth, on sekizinci yüzyılın belli amaçlara yönelik biçimsel bir söz kuyumculuğu olarak gördüğü şiiri, aynı önsözde "güçlü duyguların kendiliğinden bir taşması" diye tanımlıyordu. Bu, duygunun dizginlenişinin, ince biçim işçiliğinin, deyişte bakışıklığın, bütünlüğün, yetkinlik özeninin yerini, doğaçtan söyleyişin, doğal bir akıcılığın, güçlü coşkuların almasıdır. Görünüşte bir bütünlük ilkesi, dışsal bir bütünlük, romantik dönem yazarının pek aldırdığı bir şey değildir. Bunun en somut kanıtı da, Coleridge'in "Christabel", "Kubla Khan", Byron'ın "Childe Harold" gibi bu dönemin en önemli ürünleri arasında yer alan şiirlerinin, bitmeden yayımlanmış olmasıdır.

Bu yeni şiire, yapay kurallarla uzlaşımlar değil, doğa egemendir. Dış doğa, simgesel işlevlerle, büyük ölçüde yer alır şiirde; Wordsworth, Coleridge, daha sonra da John Keats (1795-1821), Percy Bysshe Shelley (1792-1822) şiirlerinde çoğunlukla bir doğa görünümünden yola çıkarak söze başlar, aynı görünüme dönerek sözü bitirirler. Sözgelişi, Wordsworth'ün, tatlı bir rüzgârda göl kıyısındaki ağaçlar altında salınan, kımıldayan, dans eden binlerce sarı nergis görüntüsüyle başlayan ünlü "Daffodils" şiiri, doğanın edilgin gözlemlenişinin, ozanın imgeleminde etkin bir yaratıcı gücüllüğe dönüşmesini dile getiren şu dizelerle biter:

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

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

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

Romantik duyarlığın bir özelliği, imgelemin sonsuz serüvenlere açılabileceği ortaçağ dünyasına da ilgi duyması, o dünyanın bin bir renkli doğaüstü masallarına bir özlemi sürdürmesidir.[2] Çağın ünlü tarihsel romancısı Walter Scott (1771-1832),

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

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

Romantik dönemin İngiliz yazınında, hem yaratıcılığı yönünden hem de sanat konusundaki kuramlarıyla en ilginç kafa kuşkusuz S.T. Coleridge'dir. Bir estetikçi, bir düşünür olarak görüşleri, yirminci yüzyıl başında gelişen yenilikçi akımın birçok uygulamasında yankılanan Coleridge'in sanat anlayışında en belirgin özellik, imgelemin anlaktan, çözümleyici us etkinliğinden daha önemli sayılmasıdır. İkinci önemli özelliği, yirmin-

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

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

Coleridge'in kendi ülkesinin yazınına etkisi, garip bir biçimde, Fransız şiiri aracılığıyla olur böylece. T.S. Eliot, Fransız şiiri ile Baudelaire'den bu etkiyi ilk alanlardan biri olarak son-

radan, "Kendi sesimi kullanmayı bana öğretecek türden şiir, İngilizcede hiç yoktu; yalnız Fransızcada vardı" diyecektir.[6] Bu bakımdan, yirminci yüzyıl başındaki yenilikçi atılım, yüzeyde romantik ilkelere bir tepki olmakla birlikte, romantik akımın ikinci dalgası diye de nitelenmiştir. "Yaşam için nasıl yengi ile çatışma gerekliyse, güzellik için de gereklidir"[7] diyen Coleridge'in karşıtların dengelenmesi, "aynılığın ayrılıkla, genelin somutla, düşüncenin imgeyle" bağdaştırılması ilkesi[8] hem Fransız yazınının simgeci, hem de Anglo-Amerikan yazınının imgeci şiirinin temelinde yer alır. İmge ile simge, şiir dilinin hem örtük gücüllükler taşıyan, hem de dural anlam birimleri olarak günümüzde de yazınsal söylemin en önemli öğeleridir.

1980

NOTLAR

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

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

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

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

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

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

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

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

Narcissus'un Ölüm Seferi

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

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

Değindiğimiz önsözünde, sanatçının gerçeği arayışı ile bilim adamının ya da düşünürün gerçeği arayışı, anlatışı arasındaki ayrım konusunda sözleri de bu bilincin bir kanıtıdır.[2] Do-

layısıyla, Conrad anlatısının betimlediği öğelerin duyusal kavranışı, "yazılı sözcüklerin" gücü aracılığıyla varılacak daha geniş kapsamlı bir düşünsel kavrayış sürecinin ilk aşamasıdır.

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

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

Okurun bildik dünyası, onun toplumsal, kişisel yaşantıları-

nın toplamından oluşur. Okuma ediminde okurun özellikle belli yazınsal türlerle ilgili bilgisi, toplumsal gerçek duygusu, gerçek yaşam dünyasını yöneten toplumsal değer ölçüleri konusundaki tepkileri işe karışır. Okur, bu bilgi donanımını, karşısındaki yeni metinle bir karşılaştırma ya da karşıtlık ilişkisine sokar.

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

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

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

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

Bu bakımdan *Ölüm Seferi*'nde metnin içerdiği görüşlerin karmaşıklığı, okur açısından özel bir çabayı gerektirir. "Ne bir başkişi ne de öykü vardır" bu metinde, " yapıtın bütününü düpedüz görülen nesnelerle anlatılan bir yurda dönüş yolculuğu ile geminin tüm yaşamı oluşturur," diyen eleştirmen de öykünün yalnız uzlaşımsal, özdeşlenebilir yönlerini gözönüne alır.[6] Daha başka eleştirmenler, bu öykünün bir eksenden, bir konudan yoksun olduğunu ileri sürerler. Oysa bu eleştirmenlerin aradığı birleştirici eksen öyküde hazır sunulmaz, anlatı yapısının sezdirimleriyle okurca kurulur. Bu da metin ile okur düşgücü arasında bir etkileşimi gerektirir. Dolayısıyla *Ölüm Seferi*'ni düpedüz "bir yurda dönüş yolculuğu ile geminin tüm yaşamı" diye betimlemek yetersizdir. Conrad'ın amacı, altı ay-

lık yolculuk sırasında Narcissus gemisinde bütün olup bitenleri anlatmak değildir.

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

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

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

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

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

"İnsan seslerinden bir uğultu duyuluyordu orada; sancak ve iskelede, aydınlık kapı ağızlarında, gelip geçenlerin siluetleri görünüp kayboluyordu; teneke levhalardan oyulmuşçasına kabartmasız, kapkara bir görünüşleri vardır. Gemi denize açılmaya hazırdı."[7]

Geminin adamları bir gölge oyununun, derinlik boyutundan yoksun kişileri gibi çizilir burda. Denize açılmaya hazır bir gemi, serüvenli yolculuğun metindeki ilk göstergelerinden biridir. Nasıl bir serüven bekliyor bu adamları? Bu tenekeden oyulma karaltı kişiler nasıl bir derinlik boyutu kazanacaklar? Bunlar okurun arayıcı düşgücünü dürten ilk sorular olur. Anlatıcı, geminin güvertesini usta bir gemicinin ayrıntıları kaçırmayan gözlemiyle betimler. Adamlar gemici ağzıyla söyleşir birbiriyle; söverler, ikide bir homurdanırlar; yaşlı deniz kurdu Singleton ise bütün bu gürültüye kulaklarını tıkamış, kendini unuturcasına, Bulwer Lytton'ın *Pelham* öyküsünü heceleyerek okumaya çalışır. Bir yandan homurdanan, söven gemiciler, öte yandan süslü, geleneksel Bulwer Lytton öyküsü, okurda ilkin, bildiği türden bir deniz serüveni beklentisi uyandırır. Ama çok geçmeden okur, Conrad metninin, kendi bildiği geleneksel serüven öykülerine karşıtlığını görür. Koca Singleton, örneğin, Narcissus'un en yaşlı gemicisi, geleneksel öykülerin vurup kıran, gözükara deniz kurtlarından ayrıdır. Esmer yüzünün altında eli bir kitap tutar. "Gözlükleri ve saygı uyandıran ak sakalıyla bilgin ve yabanıl bir ataerke"[8] benzer. Dünya kargaşasına karşı "barbar bilgelik"tir[9] o. Koca Singleton'ın kişiliği, görev duygusu, gemi törelerine saygısı bize böylece sunulduktan hemen sonra Donkin belirir, "karabasanlar dünyasından" ürkütücü bir konuk:

"Hepsi tanıyordu onu. Yalancılıkla yüzsüzlüğün ne kadar dayanıklı olduğuna tanıklık eden böyle bir adamın tanınmadığı bir karış yer var mıdır dünyada?.. Hepsi tanıyordu onu! Dü-

men kullanmasını bilmeyen, halat bağlayamayan, karanlık gecelerde işten sıvışan adamdı o; direklere tırmandığında kollarıyla bacaklarıyla halatlara sımsıkı sarılan, rüzgâra, sulu kara, karanlığa sövüp sayan adamdı; başkaları çalışırken, denize küfreden adamdı. İşbaşı yapıldığında en son gelen, paydos dendiğinde ilk ayrılan adamdı. Nice şeyleri yapmak elinden gelmeyen, elinden gelenleriyse kendisi yapmayan adamdı. Denize kulluk etmenin güçlüklerini horgören, nefret eden, sefil mahallelerin soysuz özgürlüğünün başıboş dölü."[10]

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

Okur, metindeki sezdirimlerle, yazarca amaçlanan sonal anlamın oluşturulmasında Donkin'e belli bir işlev tanır. Örneğin, bütün gemicilerin, paçavralar içinde olduğunu söyleyerek sızlanan Donkin'e kendi giyeceklerini, eşyalarını vermekte nerdeyse yarışa girdikleri sırada, koca Singleton'ın, kitabından başını bile kaldırmaması, okurun birtakım anlamsal çıkarsamalar yapması yönünde bir sezdirimdir. Umursamaz Singleton; çünkü bütün haklarını çok iyi bilen ama yiğitlikle ilgisi olmayan[11] Donkin'in bu aşağılık bilgisi, yaşlı deniz kurdunun "barbar bilgeliğinin" tam karşıtı türdendir. Donkin ile Singleton'da yazar bize bir gemideki yaşam töresinin iki karşıt yönünü sunar; böylece bu eksen çevresinde sonal anlamı adım adım kurabileceğimizi umarız. Ama bunu düşünmeye kalmadan "Wait!" diye bağırır boğuk, çınlayan bir ses, " ben de bu gemidenim."[12]

Bencil, kendini beğenmiş zenci James Wait, gemicilerin duygularını kendi çıkarı için sömürmeyi bilen ikinci kişidir. Donkin yiyecek, giyecek, tütün gibi şeyleri dilenir, aşırır, bulamayınca söver sayar; Wait'in ise yöntemi başkadır: gemicilere

ilk sözü "Şu benim eşyanın bir ucundan tutar mısınız arkadaşlar? Bir sandığımla bir çantam var" olur. Yüksek, buyurgan, dalgalanmaz bir sesle sorulan bu soru karşısında, istenileni yapmamak, ötekiler için olanaksızdır. Donkin gibi kendi çıkarına düşkündür, ötekilerin kendisine yaptığı her iyiliği en doğal hakkıymış gibi görür. Gemiye varışında, ilk işlerinden biri de aşçıbaşını, "İyi akşamlar doktor!"[13] diye seslemek olur, hem de bütün tavaları tıngırdatan bir sesle. Çalıp çırpmayacak ölçüde gururludur. Ama okur, buyurgan bencilliği, ustaca kendine acındırmaları ile onun, bir sonraki bölümde, geminin muçosu küçük Belfast'a, mutfaktan kaptanların çöreğini çaldırtarak tıkınacak ölçüde pisboğaz olduğunu da görür. Gemide karşılıklı güveni sarsan ilk olay bu hırsızlık olur.

Birinci bölümün sonunda okur düşgücü, olayların sonraki gelişmesi konusunda yeterince ipucu almış durumdadır. Bir olasılık, Donkin'in "Eğer bu gemide işler böyle yürüyorsa yandık, değiştireceğiz, yolu yok... siz bana bırakın... yakında ben onlara"[14] diye atıp tutmalarıyla gemicileri bir çılgınlığa kışkırtmasıdır. Başka bir olasılık da zenci Wait'in anlaşılmaz, bencil, buyurgan davranışının, onları şimdiden kestirilemez bir biçimde etkilemesidir. Neyin nesidir bu zenci? Neden öksürür boyuna, göğsü hırıldar? Neden başkaları böylesine hiçtir gözünde? Ne arar Narcissus'ta? Ne demek ister "Nasıl bir gemidir bu? İyi midir ha?"[15] sorusuyla? Koca Singleton'ın zenciye davranışı ise gene yeterince açıktır: "Gemi mi!.. Gemilerin ne kusuru olacak. Asıl iş içindeki insanlarda!"[16] Böylece bir olasılık da, Donkin ile Wait'in herhangi bir bozguncu etkisinde, denizcilik törelerine bağlı Singleton'ın umursamaz tutumunun gemicilere egemen olmasıdır. Bu olasılıklardan birinin ya da ötekinin doğrultusunda beklentiler oluşturan okur, anlatının gelecek aşamalarında bu beklentileri sürekli değişikliğe uğratır. Birinci bölümün sonlarında anlatıcının koca Singleton'ı "Zaman Baba kadar yaşlı"[17] diye nitelemesine bakarak Singleton davranışının ağır basacağı beklentisine koşullanır. Bu görüş bir sonraki bölümde biraz sürer, ama çok geçmeden okur bu beklentisinin tam tersine tanık olur.

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

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

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

İnsan duygusallığından uzak yaşayan Singleton'ın zenci Wait'e karşı tutumu açıktır. Singleton, öbür gemicilerin acımasını, öfkesini, suçluluk duygusunu paylaşmaz. "Ölüyor musun?" diye sorar Wait'e, "ölüyorsan ölmene bak... boş yere yaygara koparıp durma. Sana hiçbir yardımımız dokunmaz."[19] Genç İskandinavlardan biri, şaşkın bir bocalama içinde Singleton'a zencinin sonunun ne olacağını sorunca "elbette ölecek!"[20]

yanıtını alır. Bu söz üzerine gemicilerin içi rahatlar; Wait gerçekten ölecektir; acıma duygularını yöneltebilecekleri gerçek bir odak bulmuşlardır. Ancak Donkin, gerçekte herkesin, hepsinin öleceğini söyleyerek, Singleton'ın gelecekle ilgili önbilisini geçersiz kılar. Öfkelenirler Singleton'a bu kez: "Bizimle eğlendiği için ondan nefret etmeye başladık."[21] Singleton'ın ilkel bilgeliği ile Donkin'in yıkıcı bilgisizliği gerilim yaratan iki uç olarak böylece sürerken, Wait'in uğursuz etkisi ikinci bölüm boyunca geminin bütününe kara bir gölge gibi çöker. Anlatının en karmaşık etkisi olan bu uğursuzluğu, özdeşlemek, adlandırmak, bir anlam göndergesine bağlamak okur için çetin bir sınav olur. Buradaki anlam belirsizliği, öykünün izleksel yapısının bir yönü olarak kalacaktır, çünkü bu belirsizlik, sonunda zencinin kişiliğinde gizemli bir çok anlamlılık bırakan yazarın amacının da gereğidir.

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

" nefret ediyorduk James Wait'ten. Kafamızda dolaşan o korkunç kuşkuyu kovamıyorduk: ola ki bu akıl almaz kara derili adam aslında hasta olmadığı halde numara yapıyordu; sıkıntılarımızın, nefretimizin, sabrımızın, –ve şimdi de ona bağlılığımızın– karşısında, insafsızca numara yapıyordu... içimizi kemiren, yüreğimizi buran kuşku yüzünden nefret ediyor, tiksiniyorduk ondan. Açık açık aşağısayamıyorduk, çünkü güvenimiz yoktu; acıyamıyorduk, çünkü onurumuz karşımıza dikiliyordu. Onun için nefret ediyor ve elden ele aktarıyorduk. sırça camdan yapılmış gibi bir özen ve sevecenlikle taşıyorduk onu..."[22]

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

"Kuşku ve umut nedir bilmeyen herkes gibi güçlüydü onlar. Sabırsız ve dayanıklı, tedirgin ve inançlı, isyankâr ve sadıktırlar... Ama aslında, alınteri dökmeyi, sıkıntı çekmeyi, can yakmayı, yanıltmayı çok iyi bilen, buna karşılık, korkuyu, kin gütmeyi bilmeyen insanlardı."[24]

Singleton azgın fırtına sırasında dümen başında verdiği otuz saatlik sınavdan sonra ortaya çıkışıyla, gemicilerin hayranlığını toplar. Bu sessiz, kahramanca dönüş, Wait'in patırtılı dönüşüyle, bin bir sıkıntı çekilerek kurtarılışıyla karşılaştırılınca, daha da büyük bir anlam kazanır. "Özenle kullanıyordu dümeni"[25] koca Singleton.

Dördüncü bölümün ilk tümceleri, denizin ölümsüzlüğü, denizcilerin yazgısı konusunda uzun bir yaşantıyla ilgili düşünceleri yansıtır. Bu başlangıç, okurda Singleton töresinin Narcissus'ta etkisini sürdüreceği beklentisini uyandırır, ama çok geçmeden, yeni sorunlar uç vermeye başlar. Başedilmesi gereken başka güçlükler vardır daha. Ortaklaşa bir çabanın, başarının gerçekleşmesine katlanamayan Donkin, kötücül içgüdüsünü izleyerek bölücülük tohumları saçmaya başlar.

Kullandığı yöntem, iki yanı keskin kılıç gibidir. Gemicileri, geminin kaptanlarına başkaldırmaya kışkırtır, ama bunu kendilerinin gücünü, yiğitliğini, yeteneğini överek, onların bocalayan öz güvenini kurnazca okşayarak yapar:

"İyi insanlar olduğumuzu söylüyordu bize: 'kara yazgılı bir avuç insan.' Aferin diyen bir kul mu vardı bize? Hakkımızı arayan var mıydı? Ayda iki pound on şilin için köpeklere yaraşır bir hayat sürmüyor muyduk? Aldığımız gülünç aylıklar, hayatımızı tehlikeye atmamızı, giysilerimizi yitirmemizi karşılayabilir miydi yani? 'Her şeyimizi yitirdik' diye bağırıyordu."[26]

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

Donkin'in ilkel kurnazlığı ile bozguncu etkisi böylece metnin izleksel akışında ağır basan görüş olur. Sonunda kaptan Allistoun bütün gemicilerin önünde Donkin'i iyice bir pataklar. Gemiciler şaşkın bir sessizlikle izlerler; Donkin küçülüverir gözlerinde. Jimmy hasta kamarasına kapatılıp, Donkin'in de burnu sürtülünce, okur Narcissus'taki iki bozguncu etkinin böylece ortadan kalktığını düşünür. Yalnız, gemicilerin bunalımlı bilinç serüveni daha sona ermiş değildir. Okur ise, metnin bu aşamasında bulduğu ipucu göstergelerle birtakım anlam belirsizliklerini daha kolay giderebilecek durumdadır. Sözgelişi,

Jimmy'nin uğursuz gizemli etkisini, Donkin ile Jimmy arasındaki üstü örtülü anlaşmayı, Singleton'ın ikisini de umursamazlığını daha kolay anlamlandırır.

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

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

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

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

Narcissus'un limana dönüşünden sonra, gemicilerin, Donkin'in kendilerine birer içki ısmarlama önerisine yanaşmamala-

rı, geçirdikleri bilinç değişiminin göstergesidir. İçkilerin, Jimmy'den çalman parayla ısmarlanacağını bilirler. Donkin'e içgüdüleriyle kapılmayacak ölçüde olgunlaşmışlar, bir yaşam deneyiminden geçmişlerdir artık. Donkin'e davranışlarında Singleton töresini, koca deniz kurdunun aldırmazlığını benimsemişlerdir. Anlatıcı onları uzaktan günışığı altında sürüklenen "koyu renkli bir... düğüm"[31] olarak betimler. Yolculuğun başında Narcissus'un baş kasarasını dolduran bu dağınık, uyumsuz denizciler topluluğu, yolculuğun bitiminde kardeşliğin, dayanışmanın simgesi olan bir düğüm oluştururlar. Dağınıklıktan, çekişmelerden dayanışmaya bu değişim, yaşamları pahasına, hem yüreklerindeki hem de dışlarındaki iki azılı fırtınayla dişe diş boğuşarak elde ettikleri bir deneyimdir. Anlatının son tümceleri onların yiğitliğine sunulan bir anıt niteliğindedir:

"Giden geri gelmez bir daha, gemi yoldaşları da öyle. Sonradan onlara hiç rastlamadım. Ama bazen, bir anı seli, Unutuş Irmağı'nı kabartır. İşte o zaman, bu ırmağın sessiz akıntısında bir gemi belirir; hayaletlerin tayfalık ettiği bir düş gemisi. Dumanlar arasından geçip giderken tanıyıp el ederler. Öyle ya, ölümsüz deniz üzerinde, canımızı dişimize takarak günahkâr hayatlarımıza bir anlam koparmamış mıydık onlarla? Güle güle kardeşler! İyi bir topluluktunuz. Koca trinketa yelkeninin çırpınışıyla çığlık çığlığa boğuşurken ya da gecede yitip gitmiş gemide, direklerin üzerinde sallanarak batı fırtınalarının haykırışlarını kendi haykırışlarınızla yanıtlarken, kimseden aşağı kalır yeriniz yoktu."[32]

Anlatıcının Narcissus'taki yiğit yoldaşlarını sevgiyle anımsadığı bu son tümceler, okur açısından metnin bütününe bir geridönümün, toplam bir anlambilimsel değerlendirme sürecinin başlangıcıdır. Öte yandan, bu son tümceler birinci bölümün sonundaki, geçmişin yiğit denizcileriyle ilgili düşünceler art-alanında daha yoğun bir anlam kazanır. Hayalet gemicilerle dolu bir düş gemi ise, gene anlatının ilk sayfasındaki, "Aydınlık kapı ağızlarında, gelip geçenlerin siluetleri görünüp kayboluyordu; teneke levhalardan oyulmuşçasına bir görünüşleri vardı"[33] sözcelerini çağrıştırır. Okur, bu teneke biçimlerin bütün bir değ-

şim süreci boyunca kazandıkları boyutları gözden geçirerek, onları anlatıda sıra ile ağır basan ayrı görüşlerle kavrayış açıları bağlamında bir değerlendirmeye sokar; okuma süreci boyunca gerçekleşen gerçekleşmeyen beklentilerini bir bir irdeleyerek, gemicilerin "günahkâr" yaşamlarına söke söke kazandırdıkları "anlamı" kavramaya çalışır. Okur bilincinin bu evrede metinde görmeye başladığı anlambilimsel eklemleniş ile tutarlılık, metindeki birbirine örülü değişik görüşlerin bileşkesindeki anlam geçerliliğinin yanısıra, metinde adılların kullanımında da anlamın bütününü yönlendiren bir özelliği ortaya koyar. Sözgelişi, anlatının başından sonuna değin, birinci çoğul kişi adılının kullanıldığı anlar, bu adılın belirlediği gemiciler topluluğunun bir böbürlenmeye, yapmacık bir duygu birliği havasına kapıldığı durumlardır. Bu durumlar, tembel bozguncu Donkin'e ya da cançekişen zenciye bencil bir acıma duydukları, düzmece duygudaşlık anlarıdır. Cıvık duygusallıktan uzak bir üçüncü çoğul kişi adılının nesnel kullanımı ise gerçek bir deniz kardeşliğinin, dayanışmanın, Singleton töresinin ağır bastığı durumları belirler. İki çoğul adıl, bu kullanımla, bir yanda düzmece bir duygudaşlığın, bir yanda da gerçek bir dayanışma birliğinin göstergesi işlevini kazanırlar. Bu dilbilimsel kökenli kutuplaşma saptandığı an, öykünün izleğindeki nedensellik, bütün eylemle birlikte okurca daha derinden kavranır. İki davranış ucu arasındaki karşıtlıklarla ayrımları görüp, metnin bütün dilbilimsel, anlambilimsel verilerini buna göre örgütleyince, okurun kavrayış çevreni, yazarın amaçladığı anlam çevreni ile bir buluşmada kaynaşır. Metnin boş anlam alanlarının somutlanması gerçekleşmiştir artık. Narcissus gemicilerinin değişim yaşantısı, okurun okuma yaşantısına dönüşmüştür bir bakıma.

Metin, okurun bireysel yaşamının bir parçasıdır şimdi. Okur, kendi bireysel yaşantı yapısına göre bir anlam geçerliliği üretecek, Conrad'ın deyimiyle, metni kendi gönlünün bozkırlarına göre, kendince tüketecektir. En sonunda varacağı sonal gerçek de bir noktada bildik bir yaşantı olacaktır okur için; çünkü bu gerçeği kendi okuma deneyimi ile adım adım kurmuştur. Öte vandan, bu gerçek okur için yabancı bir gerçektir de; çünkü

iletişimin öbür ucundaki yazar, okuru belli bir metinsel güdüm kurgusuyla, kendi gerçek anlayışına yöneltmeyi amaçlamıştır.

Başka bir deyişle, metnin estetik alımlanması, okurun ürettiği gücül anlam ile yazarın amaçladığı "gerçek parıltısı"nın bir dengelenmesidir. *Ölüm Seferi*'nin okunuşunda bu "gerçek", okur bilincinde somut bir karşılığa sığdırılmaz, belki de okurun "istemeyi unuttuğu" gerçek olarak kalır. Bu metin ötesi gerçeğin kavranması çabasında, okur bir yandan kendine özgü bireysel yaşantının –son okuduğu metin yaşantısının bile– bütün ayrıntılarını ardında bırakır, bir yandan da çelişik bir biçimde, metne bir daha bir daha dönerek yazarın yarattığı kurmaca dünyayı kavrayışıyla kuşatmaya çalışır. Bu bakımdan, onun hem metindeki kurmaca dünyaya hem de gerçek insan dünyasına bakışı, bir anlamda okuduğu metnin temel anlam öğeleriyle koşullanmıştır. *Ölüm Seferi*'nde bu öğeler, daha önce değindiğimiz gibi iki karşıt uçta öbeklenir. Bir uçta gemiciler topluluğunun yapmacık bir acıya yeltenmekteki gizli bencilliği, ölüm karşısındaki ödlekliği, kötülüğün ayartmaları karşısındaki güçsüzlüğü; öbür uçta da bir ölüm kalım savaşındaki yiğitçe kahramanlığı sunulur. Metinde bu kutuplaşma ekseni çevresinde göze çarpan bütün değişik görüşlerin dengelenip bir uyuma sokulmasından metin ötesinde okurun kurabileceği anlam göndergesi, kişinin yaşam ile ölüm karşısında eşit ölçüde dürüst olmasının, ölümü de yaşam gibi yiğitçe benimsemesinin canalıcı bir önem taşıdığı yolundadır. Kuşkusuz bu, yazarın amaçladığı, yazılmamış anlamın tüketici tek yorumu değildir. *Ölüm Seferi*'nin estetik tadı, bu metinde sunulan insanlık durumunun, okurca üretilen bütün anlamlarıyla, insan yaşamı açısından evrensel bir geçerlilik kazanacağı düzeye yükseltilmesiyle gerçekleşir. Conrad metninin gücüllüğü buna elverecek zenginliktedir.

Bu evrede okur bilinci, anlamları somutlanmış metin ile metinde doğrudan dile getirilmemiş gücül anlam arasında bir sarkaç gibi gider gelir, bu uçlardan her birine çarpışta biraz daha içgörü kazanır yaşam gerçeğine. Bu eytişimsel ilişki, adım adım bir bilinç zenginleşmesiyle, okura "belki de istemeyi unuttuğu gerçeği" açabilecek tek yoldur.

1982

NOTLAR

1 *Ölüm Seferi*, Çev. Haluk Şahin, İstanbul, Adam, 1982, s. 9. Öbür alıntılar da *The Nigger of the Narcissus*'un bu çevirisinden yapılmıştır.
2 A.y., s. 7.
3 A.y., s. 9.
4 Joseph Conrad, *Notes on Life and Letters*, London, Dent, 1949, s. 6.
5 Nitekim öykünün İngilizce basımlarının hepsinde, başlık sayfasının hemen ardından "To Edward Garnett, this tale about my friends of the sea" sözleri yer alır.
6 M.C. Bradbrook, *Joseph Conrad*, Cambridge, 1941, ss. 15-16. Öykünün eksenden, konudan yoksun olduğu görüşü için bkz. James E. Miller, "The Nigger of the 'Narcissus': A Re-Examination", *PMLA*, 66, 1951, ss. 911-8.
7 *Ölüm Seferi*, s. 13.
8 A.y., s. 15.
9 A.y., s. 16.
10 A.y., ss. 19-20.
11 A.y., s. 20.
12 A.y., ss. 25-26.
13 A.y., s. 27. Eskiden İngiliz ticaret gemilerinde, gemiciler aşçıbaşına "doktor" derlerdi.
14 A.y., s. 23.
15 A.y., s. 31.
16 A.y., s. 31.
17 A.y., s. 31.
18 A.y., s. 41.
19 A.y., ss. 47-48.
20 A.y., s. 48.
21 A.y., s. 48.
22 A.y., ss. 75-76.
23 A.y., s. 64.
24 A.y., s. 32.
25 A.y., s. 89.
26 A.y., s. 99.
27 A.y., s. 117.
28 A.y., s. 146.
29 A.y., s. 29.
30 A.y., s. 30.
31 A.y., s. 163.
32 A.y., s. 164.
33 A.y., s. 13.

Mrs. Dalloway'de Karmaşık Anlam Örgüsü

Virginia Woolf (1882-1941) ile Arnold Bennett'in (1867-1931) roman konusunda ünlü tartışması sürerken, Bennett *Mrs. Dalloway*'le ilgili olarak, büyük bir öfkeyle şunları yazıyordu: "Bitiremedim bu romanı, gerçekte neden söz ettiğini, nereye yöneldiğini, Mrs. Woolf'un bununla neyi göstermek istediğini bir türlü anlayamadım."[1] Bununla da kalmayarak, bu romanın töresel temelini kavrayamadığını, Mrs. Dalloway'in tutarlı bir betimi ile romanda eylemin doruğuna doğru gelişen düzenli bir akışı boşuna arayıp durduğunu ekliyordu sözlerine. Bennett'in sıraladığı bütün bu özellikler, açık seçik bir konu, bir töresel temel, roman kişisinin tutarlı bir betimi, belli doğrultuda gelişen düzenli bir eylem, kendi yazdığı anlamda romanın kaçınılmaz gereklilikleriydi. Buna karşılık Virginia Woolf da, Bennett ile çağdaşı öbür romancıların yazdığı türden romanı kıyasıya yeren eleştiriler yayımlamıştı. H.G. Wells (1866-1946), Arnold Bennett, John Galsworthy (1867-1933) gibi Edward çağı[2] romancılarına "özdekçiler" adını takarken Virginia Woolf, "Önemsiz şeylerden söz ediyorlar hep; havadan sudan, geçici şeyleri gerçek ya da kalıcı göstermek için sonsuz bir ustalık, bir çaba harcıyorlar" diyordu.[3]

Virginia Woolf'a göre bu romancılar, romanlarında sundukları kişilerin iç dünyasında olup bitene en küçük bir ilgi duymamışlar,[4] özdekçi oldukları için tinin derinliklerini hiçbir za-

man görememişlerdi. İnsan yaşamının bu kesimini görecek göz yoktur onlarda. Oysa çağ değişmiş, insanın dünyası değişmişti, bu romancılar çağın akışına karşı ayak diremekteydiler.[5] Yeni insan kafasının algıladığı dünyayı sunacak yeni bir kurmaca biçimi zorunluydu. Birinci büyük savaşın getirdiği toplumsal değişikliklerin yanısıra, yirminci yüzyılın ilk yirmi yılında, insan düşüncesindeki değişikliklerden en önemlileri, insanın iç dünyasıyla ilgili ruhbilimsel araştırmalar, bir de çağın düşünürlerinin zaman ile uzam konusundaki yeni kuramlarıydı.[6] Bu gelişmeler, yalnız insan yaşamı ile algı nesnesinin o güne değin karanlıkta kalan yönlerine ışık tutmakla kalmamış, bireysel algı yetisinin işleyişini de değişikliğe uğratmıştı. Gerçeğin doğası ile dile getirilişi, bireyin kendine bakışı değişmiş, sanatçının amacı ile okurun beklentisi de ister istemez değişikliğe uğramıştı. Dolayısıyla Virginia Woolf bir yazısında, çağdaş yazarın ilgisinin "büyük bir olasılıkla, ruhbilimin kuytularına"[7] yöneldiğini belirtiyor, sanatçı bakışının değişik olması zorunluluğuna parmak basıyordu. "Yaşam, karşılıklı sıralanmış bir dizi sokak lambası değildir; ışıklı bir ayla, bilinci bir uçtan bir uca saran yarı-saydam bir örtüdür."[8] Geleneksel dural gerçeklik anlayışı, yeni, garip bir gerçeklik anlayışıyla sarsılmıştı. Bunun sonucu olarak da insan bilincinin işleyişi, yarı-saydam gerçekliği algılayışı, bir yandan sanatsal anlatımın en ağır basan ilkesi olurken bir yandan da okurun bir sanat yapıtını anlamlandırmasına yön verecekti. Dolayısıyla Virginia Woolf kendi romanlarında, geleneksel anlatı örgülerine dayalı, düpedüz öyküler sunmakla yetinmez. Bu romanlar belli bir toplum anlayışı ile dural insan doğasını anlatmaya yönelmediklerinden, yerleşik bir hazır anlam dünyasını dile getirmezler. Örnek bir töresel eylemi anlatmak da değildir amaçları. Bu tür romanın okunmasında, Arnold Bennett'in, geleneksel okurlara özgü yaklaşımıyla *Mrs. Dalloway*'de görememekten yakındığı bütün anlatı öğelerini, okurun kendi çabalarıyla bulması beklenir: romanın "neden söz ettiğini", "nereye yöneldiğini", yazarın bu romanla "neyi göstermek istediğini", okur, metindeki sezdirimler aracılığıyla, kendi kafasında yazmak zorundadır. Evet, bu tür roma-

nın anlamlandırılmasında önemli olan, yalnız yazarın üretmiş olduğu somut metin değil, okurun bu metne tepkisindeki bilinç süreçlerinin niteliğidir. Bir bilinç akışı romanında sunulan gereçler ise, hiç kuşkusuz on sekizinci ya da on dokuzuncu yüzyıl romanındakilerden çok daha belirsiz bir görünüşte olacaktır. Böyle bir metindeki anlam tutarlılığı, okuru olumlamalarla yadsımalarla güdecek bir olaylar örgüsünün neden-sonuç etkilerinden değil, insan gerçekliğinin şimdiye değin anlatılmamış kesimlerinin yazar-okur işbirliğiyle bulgulanmasından doğar. Bir Virginia Woolf romanının çok yönlü anlam gücüllüğü altında yatan temel etken, tıpkı Proust ile Joyce'un romanlarında olduğu gibi, dile getirilen yaşantının az tanınan özelliğidir. Gerçekten de insanın iç yaşamı, yaşamın bütününün dışsal biçimlerine oranla, sonsuz belirsizlikler gösterir.

"İçinize, sonra yaşama bakın... Usumuz sayısız izlenim alır –sudan, düşsel, uçuk, ya da çelik keskinliğinde oyulmuş."[9] İşte bu sayısız izlenimi hem kendisi hem de bizler için bulgulayıp saptamak, Virginia Woolf'un, romanlarındaki başlıca amacıdır. Dolayısıyla, *Jacob's Room*'dan başlayarak bütün olgunluk romanlarının ana eylemi, sundukları dışsal dünyada değil, kurmaca kişilerin kafaları içindedir. Tek tek nesnelerin algılanması yaşantısı, o nesnelerin somut özelliklerinden daha ağır basmaya başlamıştır. Bununla birlikte, kişilerin kafasından geçen algılama sürecinin dile getirilmesi, yazar için somut nesnelerle durumların anlatılmasından daha çetin bir görevdir. Bu görevin, birlikte getirdiği birtakım yöntem sorunları vardır. İnsan bilincinin kesintisiz akışına bir sınır çekebilmek olanaksızdır. Bu bilincin yaşantılarını romanın sanatsal amaçlarına uyarlamak da belli bir ustalığı gerektirir. Saate bağlı zaman, bir anlamda bilincin bütün anlık yaşantılarını kuşatan etken olduğundan, başvurulabilecek yöntemlerden biri, anlatılan eylemi kısa bir zaman kesimiyle sınırlamaktır. Nitekim, *Mrs. Dalloway*'in zamandizinsel çerçevesi de, tıpkı Joyce'un *Ulysses*'indeki gibi tek bir gündür. Burada bilincin akışı, sürekli bir uzamsal örgü olarak da işlev görür, çünkü kişilerin kafasındaki zaman, yalnız şimdiyi değil, uzamsal bir yayılmayla geçmişin anılarını, gelecekle il-

gili tasarıları da kapsar. *Mrs. Dalloway*'de de gerçekte anlatılan zaman, öykünün her kesiminde, otuz iki yıllık bir geçmişle bağını hep sürdürür. Bu geriye dönük zaman boyutu ile dağınık eylemler uzamı daha romanın ilk sayfalarında sezdirilir bize.

Roman, Clarissa Dalloway'in Londra sokaklarında dolaşmasını anlatan tümcelerle başlar. Kafasında şimdiyi yansıtan düşünceler, geçmişin anılarıyla içiçe sunulur. "O zamanlar on sekiz yaşında bir kız için"[10], "elli yaşını aştığı halde"[11], hastalığından sonra epey solgun, "Westminster'de oturunca –kaç yıl oldu? yirmi küsur"[12] gibi sözcelerle yazar okura, burada anlatılan *şimdi*nin belli bir geçmiş süreyle ilişkili olduğu konusunda ilk ipuçlarını verir. Geçmişten şimdiye akan bu zaman çizgisi, Clarissa Dalloway'in Peter Walsh, Sally Seton, Richard Dalloway, Hugh Whitbread gibi, yakın çevresinden kişilerle paylaştığı bir sürekliliktir. Clarissa Dalloway'in geçmişi, anlatının hiçbir yerinde okura, bir edilgin bilgiler art-alanı olarak verilmez. Kişilerden her biri ortak geçmişi başka türlü anımsar. Bellek ile gözlem aracılığıyla, her kişi bu önemli güne başka bir gerçeklik açısından bakar, böylece geçmiş, şimdiki bilincin aydınlanmasında devingen bir işlev yüklenmiş olur. Okur alımlaması, anlatının konusu olan günün yirmi saati boyunca sürekli olarak ya "bir bireyin bilincindeki zaman içinde özgürce kımıldar" ya da "belli bir anda bir kişiden ötekine atlar."[13] Yazarın, anlatıda değinilen geçmişi belli bir süreyle sınırlaması, romanın sonunda da bu geçmişi paylaşan kişilerin hepsini bir toplantıda bir araya getirmesi, ona, kullandığı dağınık anlatı gerecini bir eksene bağlayarak daha iyi denetleyebilme olanağını verir. Okur alımlaması yönünden işe bu uygulama, etkili bir güdüm-kurgusu sağlar.

1923 Ağustos'unda Virginia Woolf, güncesine şunları yazıyor:

"*The Hours*'la[14] ilgili bulgularım konusunda çok şey söylemem gerekir: kişilerimin ardına ne güzel mağaralar kazdığımı. Sanırım tam istediğimi sağlıyor bu bana: insanlık, alaycı hoşgörü, derinlik. Düşüncem, bu mağaraların birbirine bağlı olması, her birinin şimdiki anda günışığına çıkması."[15] Buradaki "gü-

zel mağaralar" her şeyden önce, yazarın "koğuklar oyma süreci" dediği şeyi, "geçmişi parça parça" anlatmayı[16] belirtiyorsa; *Mrs. Dalloway*'de ortak geçmiş zamanın belli bir dönem ile yere bağlanması, anlatının değişik öğelerinden bir tutarlılık kurabilmesi için okura sağlanmış bir kolaylıktır. Bu birbirine bağlı bireysel mağaraların işlevi, bir anlamda uzamsal düzende sunulan bilinçlerin şimdisine bir ortak anlam göndergesi kazandırmaktır. Bu gönderge, okur imgeleminin etkin katkısıyla somutlanacaktır. Kişilerin birbiriyle her karşılaşma anı, içlerinden birinin bilincinde bir akışa dürtü olur, böylece geçmişin birtakım yeni yönleri açığa çıkar. Kişilerin arasındaki doğrudan doğruya bir etkin iletişimin, mağaraların deşilmesinde pek az işlevi olacağından, bu tür iletişime çok az yer verilmiş, mağaraları birleştirme işi, büyük ölçüde, okura bırakılmıştır. Okur, kişilerin görünmeyen yönlerine, kendi koğuklarını oyarak ulaşacak, bireysel mağaralar arasında bulunan görünmez bağları, kuracağı anlam göndergesinde somutlayacaktır. Başka bir deyişle bu, metnin yazılmamış kesimini imgelemle yazmak, nesnel anlamın temel örgüleri ile örtük anlam gücüllükleri arasında bir tutarlılık kurmaktır.

Clarissa Dalloway'in yakın çevresinden olmayan kişiliklerin sunulmasında, yazar ya mağaralar kazma işlemini bilinçli olarak uygulamaz, ya da oyma işlemi başka yollardan sağlanır. Sözgelişi, Septimus Warren Smith'in yakın çevresindeki kişilerin birçok yönü, değişik kişilerin mağara bilincinden daha çok, doğrudan doğruya sunulan nesnel bilgilerden yansır bize. Doktor Holmes ile Sir William Bradshaw'un kişilikleri ardında, onları "insanlık, alaycı hoşgörü, derinlik" ile donatacak anlamda derin mağaralar yoktur, çünkü bu iki ruh doktorunun, yaşamın bütünü konusunda çok dar açılı bir görüşü yansıtmaları tasarlanmıştır. Dolayısıyla bu kişilerin sunuluşunda, okurun kavrama-yanılsama-yeniden kavrama etkinliğini öngörecek boş anlam alanları bırakılmamıştır. Kötülüğü, nerdeyse alegorik bir kesinlikle yansıtır bu kişiler. Doris Kilman, Millicent Bruton, giderek Hugh Whitbread gibi kişiler için de aynı şey söylenebilir. Septimus Warren Smith'in ardındaki mağara ise, onun dışsal

gerçekliklere yenik düşmüş, bocalayan bilincinin betimlenmesiyle sağlanır. Septimus'un kişiliğinin kimi yönleri, güzel genç karısı Lucrezia'nın bilinç akışıyla açıklanır bize, ama en önemli yönleri, kendisinin sanrılı iç-konuşmalarıyla (zaman zaman yazarın açtığı ayraçlar eşliğinde) sunulur: "İnsanlar ağaçları kesmemeli. Bir Tanrı var. (Bu çeşit aydınlanmaları zarfların arkasına not ederdi.) Dünyayı değiştirin. Hiç kimse nefretten öldürmez birini. Duyurun (yazdı)."[17] Septimus'un kişiliği ardındaki mağara, birinci büyük savaşın bütün korkunç sonuçlarını gizler. Savaş yılları, öykünün öbür kişileriyle dolaylı olarak paylaştığı tek geçmiş dönem olmakla birlikte, ötekilerden hiçbiri onun gibi acı çekmez. Septimus'un sayrıl duygusallığı, Londra yüksek tabakasının savaş sonrası yozlaşmışlığı ile karşıtlaşınca daha derin bir anlam kazanır. Bu yozlaşma, Clarissa Dalloway'in iç-konuşmaları aracılığıyla sezdirilir bize: "Savaş bitmişti, elçilikteki Mrs. Foxcroft gibiler için değilse bile; zavallı geçen gece nasıl üzülüyordu, o güzelim delikanlı ölmüş, malikâne şimdi yeğenlerden birine kalıyormuş diye; ya Lady Bexborough! Bir sergi açmış, elinde gözbebeği John'un öldüğünü bildiren bir telgraf; yine de bitmişti çok şükür."[18]

Çağdaş duyarlı bireyin topluma uyum sorunu, *Mrs. Dalloway*'de izleğin önemli yönüdür. Çağdaş toplumlarda, yazar-okur iletişiminde ortak bir düzgü olarak işlev görecek bir yerleşik töreler dizgesinin varlığından söz etmek hayli güçleştiğinden, Virginia Woolf, iletisini bu sorunun ruhbilimsel karmaşıklıklarının betimine yükler. Yüzey anlamıyla *Mrs. Dalloway*, akşama evinde yapılacak bir toplantıya hazırlanan orta yaşlı bir kadının bir gününün, kimi tanıdıklarıyla karşılaşmasının öyküsüdür. Ancak, romanda amaçlanan anlam bu yüzeysel somut anlamın ötesindedir. Clarissa Dalloway, bir yandan yüksek orta tabakanın sığ davranış törelerini sürdürürken, bir yandan da iç dünyasını karartan bir yalnızlık, ayrıksılık, duygululuk gösterir. Ün, rahatlık, yükseklik gururu onu etkileyen şeylerdir. Bu eğiliminden dolayı Hugh Whitbread gibi, giderek kocası Richard Dalloway gibi, züppelere bile katlanabilen bir züppedir gerçekte. Akşam evindeki toplantıya, günün başbakanının

da çağrılı olmasından gurur duyar, eski sevgilisi Peter Walsh'ın da gözlemlediği gibi, gelen konukların her birini basmakalıp boş sözcüklerle karşılayarak mutlu kılmaya çalışır: "Geldiğinize çok sevindim! dedi Clarissa. Her önüne çıkana, geldiğinize çok sevindim! diyordu."[19] Ancak, kişiliğinin yüzeyindeki bu kabuk tutmuş nitelik, ardında bir ikilemi gizler, çünkü yazarın buradaki amacı, bu tür bir insanlar topluluğunun nasıl yaşadığını betimlemek değil, böyle bir ortamda Clarissa Dalloway olmanın, çağdaş, duygulu bir birey, bir ayrıksı olmanın anlamını iletmektir. Bu da büyük ölçüde, Clarissa'nın bilinç akışının, yaşamın derin anlamını kavrama yönünde bütün duygularının katıldığı bir özdeşlik kurma çabasının sunulması ile sağlanır: "Ancak Tanrı bilebilir neden böylesine sevdiğimizi, nasıl böyle değerlendirdiğimizi, usul usul kurduğumuzu, çevremizde büyüttüğümüzü, yıktığımızı sonra, her an yeniden yarattığımızı."[20] Yaşamın ta kendisidir burada söz konusu olan. Clarissa Dalloway'in iç dünyasında, görüldüğü gibi, sürekli akan yaşamın zengin bir şiirsel düş, dış dünyanın sınırları ötesine taşan bir düş olarak kavranışı ağır basar.[21] Bununla birlikte, böyle bir düş, sonunda yüzeysel gerçeklik ile, bu gerçekliğin basmakalıp, yerleşik düzgüsüyle çatışır, çünkü böyle bir düşün temelindeki ilke, alabildiğine özgürlüktür.[22] Dıştan karışmalar ile kesinlemeler, böyle bir düşün bağdaşamayacağı niteliklerdir. Bu çatışma, sözgelişi, Clarissa'nın Peter Walsh'tan gelen bir evlenme önerisini, Peter'in her şeye sahibolma tutkusundan dolayı, geri çevirmesine, Richard Dalloway'le evlenmesine yol açmıştır: "Çünkü evlilikte birazcık özgürlük, birazcık bağımsızlık gereklidir her gün her gece aynı evde yaşayan insanların arasında: Richard bu hakları tanımıştı kendisine, kendisi de kocasına. (Sözgelimi bu sabah nerdeydi Richard? Bir toplantıda; ne olduğunu sormamıştı bile.) Ama Peter ile her şeyi paylaşmak, her şeyin derinine inmek zorundaydı. Dayanılır şey değildi bu."[23] Ancak, bu tür özgürlük yalnızlaştırır Clarissa Dalloway'i, kendini dünyadan el etek çekmiş bir rahibe, ya da bir kulede dolanan çocuk gibi duymaya başlar.[24] Bununla birlikte, kendi istençlerini başkalarına zorla egemen kılmaya çalışan Doris Kil-

man ya da William Bradshaw gibi kimseler, Peter Walsh'tan çok daha büyük zorbalardır. Lady Bruton da, gençleri Kanada'ya göç etmeye özendirmek gibi budalaca tasarılarla dünyayı değiştirmeye yeltenmiş bir başka tür zorbadır. Bir ölçüde Peter Walsh dışında bütün bu kişiler, Clarissa Dalloway'in trajik yaşam düşünün karşıtını oluşturabilecek biçimde, çok kesin karikatür çizgileriyle sunulmuştur. Bu karşıtlığın, okur imgelemini dürtmesiyle, Clarissa Dalloway'in kendine bir özdeşlik, bir iletişim olanağı arayışı, daha bir ilgiyle izlenmeye başlar. Bir yandan toplumda, bireyin iç özgürlüğüne karşı duyulan bilinçaltı düşmanlığa tepki gösterir, bir yandan da içinde olduğu yapaylıklar dünyasına bağımlı duyar kendini Clarissa Dalloway. Çevresindekilerin sıradan sözlerinin daha derinine inmek, bütün o bölük pörçük yargılardan uzaklaşmak, "yaşam denen şeyin" anlamını bulgulamak ister. Düzenlediği toplantılar bu uğurda birer çabadan başka bir şey değildir. Bu topluluklarda, karşıtlıklardan yola çıkarak da olsa, kendi iç düşünü adlandırabilmesine yardımcı olabilecek birkaç anlam dayanağı bulmak ister. Başkalarında görerek tiksindiği kabalık, acımasızlık, güç tutkusu, sığlık, duygusuzluk, bir bakıma, yaşamın bütünüyle sevdiği büyük akışına özgü şeylerdir. Clarissa Dalloway'in bu yaşama tutumunun karşıtı bir tutum, karşıt bir yaşam düşü, Peter Walsh'ta görülür. Clarissa Dalloway'in geçmişiyle ilgili bilgilerin çoğu da, Peter Walsh'ın iç-konuşmaları aracılığıyla yansır okura. Peter Walsh'ın, çevresindeki aynı toplum karşısında tutumu, salt karşıtlıktır. Bu yaşama biçiminden kaçmış bir adamdır o, bu yaşama biçiminin her şeyinden tiksinir, budalaca törelerini eleştirir. Büyük romantiktir, "ruhun ölümüne ağlayan yalnız gezgin"dir Peter Walsh; ama "İnsanlar karnıbaharlardan kat kat üstündür"[25] gibisinden yargılara yeltenmekle birlikte, insanlık gerçeğinin derinlerini kavrayacak içgörüden yoksundur. Belli bir yere değin haklı görülebilse de Peter Walsh'ın tepkisi, genelleyici bir aşağılama, karşıtlık uğruna karşıtlık, Clarissa Dalloway'in yaşam uğruna çabalarından apayrı nitelikte bir tutumdur. Peter Walsh, Clarissa Dalloway'le ilgili yargılarında da pek haklı değildir, çünkü burada da yüzeyin

ardındaki daha derin anlamı kaçırır.[26] Başkalarını boyuna yargılayan züppe aydındır o, ama kendini hiç yargılamaz: "Esirgeyen bağışlayan Tanrı bağışlayabilirdi. Ama Peter, hayır!"[27] Peter Walsh'ın ardı kesilmez sevgi serüvenleri, bu konuda da kararsızlığı, Clarissa Dalloway'in sürekli yaşama sevgisini öne çıkaran bir karşıtlıktır.

Yaşamın evrensel bir sevgiye dayalı şiirsel düşü ile edimler dünyasının acımasız gerçekliği arasındaki karşıtlık, Clarissa Dalloway'in anlatıdaki koşutu Septimus Warren Smith aracılığıyla daha bir pekiştirilmiş olarak sunulur. Sürekli bunalımları, sanrıları içinde acı çeken bu savaş eziği genç adam, başlangıçta yazarca Clarissa Dalloway için tasarlanmış olan kendini öldürme eylemini gerçekleştirmek üzere konmuştur romana.[28] Septimus Warren Smith'in günü de, Clarissa'nınkine koşut olarak parça parça dile getirilir. İkisi öykü boyunca hiç karşılaşmazlar, ama aralarındaki benzerlik okura sürekli olarak dolaylı yoldan sezdirilir. Clarissa Dalloway, toplantıya gelen konuklardan bir genç adamın kendi canına kıydığını öğrenince, ansızın kendini özdeşleştirir onunla. Öykü boyunca ikisinin de habersiz oldukları benzerlik durumu, metinde okura sürekli olarak, özellikle de Shakespeare'in "Fear no more the heat o'the sun" (Korkma artık güneşin sıcağından) dizesinin, yoğun yalnızlık anlarında Clarissa'nın bilincinde beliriverdiği durumlarda sezdirilir. Aynı dize, çok mutsuz bir anında, bir kez de Septimus'un bilincinden geçer.[29] Ölüm ile yalnızlık izleklerinin metin boyunca değişik yollardan uyandırılması işlevini yüklenmiş bu dize, Clarissa Dalloway'in sabah gezintisi sırasında bir vitrinde açık duran Shakespeare kitabından gözüne ilişir.[30] Clarissa Dalloway'in yaşamın büyük akışının her anını sevmesi gibi, Septimus Warren Smith de sonuna değin yaşamın kendisinin iyi olduğuna inanır: "Ama son dakikaya kadar bekleyecekti. Ölmek istemiyordu. Hayat iyiydi. Güneş sıcaktı. Ama ya insanlar?"[31] Septimus Warren Smith, ruh hekimleri William Bradshaw ile Doktor Holmes'un, durumunu hiç anlamaya çalışmadan, kendisiyle ilgili olarak zorbaca kararlar vermelerine, görüşler ileri sürmelerine içerler, bu iki hekimin bencilliği ile düzmeceliğine katlana-

maz. Doktor Holmes, Septimus'un karısı Rezia'ya kocasının hiçbir önemli rahatsızlığı olmadığını söyler. "Bir müzikhole giderlerdi, sonra kriket. Tam kocasına göre bir oyundu, temiz bir açık hava oyunu."[32] Genç kadına, kocasına yulaf lapasının iyi geleceğini bile anlatır.[33] Öte yandan Sir William Bradshaw da "Hiç kimse yalnız kendisi için yaşamaz"[34] der, yaşam konusundaki en büyük ilkesini Septimus'a benimsetmeye çalışır: "Ölçülülük, tanrısal ölçülülük."[35]

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

Bu betimde, Clarissa ile Septimus'un, insan yaradılışında tiksintiyle karşıladıkları her şey vardır. Böyle çizilen Sir William, yalnız bireysel özgürlüğün baş düşmanı olmakla kalmaz, dolaylı bir yoldan, kendisi gibi bir adamı, şövalyelik vererek, "Bilimin Kralı" diye adlandırarak göklere çıkaran bir dalkavuk toplumda, Septimus Warren Smith ile Clarissa Dalloway'in ne büyük yalnızlık çekebileceğini, bir kez daha okura düşündürür. Acı çeken Septimus Warren Smith, başkaldırır boşuna: " meliymiş, malıymış, neden? Bradshaw'm ne hakkı vardı ki üstüne? Bradshaw bana ne hakla melisin der?"[37] Zaman za-

man boğulan bir denizciyle, geçmişin büyük acı çekmiş kişileriyle, İsa ile Prometheus'la özdeşleştirir kendini. Clarissa Dalloway'in ancak düşünsel düzlemde karşı çıktığı zorba kötülük tutkusu, Septimus'un acısının nesnel kaynağı olur. Birey yaşamını kuşatan bu acımasız kör tutku, bu anlaşılmazlık duygusu, boğuntuya sürükler onu: "İletişim sağlık getirir; iletişim mutluluk getirir. İletişim"[38] diye mırıldanır. Umarsızlığı içinde, çılgın şiirsel düşünün yalnız dünyasına sığınır, gerçek dış dünyada bulamadığı iletişimi, savaşta yanıbaşında ölmüş arkadaşı Evans'la kurmaya çalışır. Akşamki toplantıda Sir William Bradshaw bir genç adamın kendini öldürdüğünü söyleyince, Clarissa Dalloway ölümü bütün varlığında duyarak düşünür:

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

"Şu kendini öldüren genç – düşerken hazinesini elinde mi tutuyordu acaba? Bir zamanlar beyaz elbisesiyle yemeğe inerken, 'Şu anda ölmek, en büyük mutluluk olurdu' demişti."[39]

Clarissa Dalloway'in bu anda William Bradshaw'la ilgili düşüncesi, bu gibi adamların, yaşamı "çekilmez hale sokuyor"[40] olmalarıdır. Gerçekte, bu doğrultuda bir anlam, metnin daha öncesinde sürekli olarak, Septimus'un dış baskı altında ezilen bilincinin akışıyla da sezdirilmiştir. "Kısacası insan yaradılışı – burun delikleri kan kırmızı o canavar bırakmıyordu peşini... Bir tökezleyecek ol, diye yazdı Septimus bir kartın arkasına, bir tökezleyecek ol, insan yaradılışı peşini bırakmaz artık."[41] Birey yaşamında sınırsız özgürlük, böylece metinde geliştirilen önemli izleklerden biri olur. Bu düşünce, yazarın da üyesi olduğu Bloomsbury çevresinden kaynaklanmıştır.[42] Ancak, Virginia Woolf, bu izleği bütün ruhbilimsel derinliğiyle sunabilmek için, Dostoyevski, Joyce, Proust gibi ustalardan çok şey öğrenmiştir. Septimus ile Clarissa'nın özlediği bireysel iç özgürlük, Peter Walsh'ınki gibi romantik bir kavram olmaktan uzak, çağdaş insanın bilincindeki bütün trajik karmaşıklıklarıyla sunulur burada.

Çağdaş insanın iletişimsizliği ise, *Mrs. Dalloway*'de ana izlek olarak görülebilir. Clarissa Dalloway'in bütün öykü boyunca özlediği iletişim, akşamki toplantıda kendini ilkin Septimus'la, sonra da penceresinden gördüğü yaşlı, yalnız kadınla özdeşleştirmesiyle gerçekleşir. Metnin daha önceki evrelerinde de yaşlı kadının yalnızlığı düşündürmüştür Clarissa Dalloway'i: "... burada bir oda vardı, karşıda başka bir oda. Din çözümleyebiliyor muydu bunu? Aşk çözümleyebiliyor muydu?"[43] Hayır. Ayrı odaların, iletişimsizlik duvarlarının ortadan kalkması, ne yazık ki, ölümle gerçekleşmiştir ancak. Kişilerin ardındaki mağaraları birleştiren de ölümdür burada. Yoksa, ne Miss Kilman'ın gözüdönmüş din tutkusunun, ne Peter Walsh'ın bencil sevgisinin, ne de Sally Seton'un sapık, uçarı yaşama sevincinin, çağdaş yalnız bireyin sorununa çözüm olabileceği, metinde daha önce sezdirilmiş durumdadır. Ayrıksı bireysel duyarlık ile aşırı duygusuz toplumun, tek ile sürünün, delilik ile sözde sağlıklılığın, çok yüzlü tek an ile büyük zaman akışının arasındaki karşıtlık, okumanın bu noktasında apaçık bir belirlilik kazanır. Clarissa Dalloway'in bilinci, özdeşleşme aracılı-

ğıyla Septimus Warren Smith'in bilinciyle kaynaşırken, gerçekliğin çağrıştırılan birçok yeni anlamı, okurun metindeki gizil anlamları kavrayışına katkıda bulunur. Çetin bir görev başlamıştır okur için.

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

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

Bu bağlamda, okurun metinde geridönümlerle birbirine eklemleyerek somutladığı görüşlerden bir dizisi okuma yazma anlamı çevresindedir. Yan izleklerin işlevine örnek olarak bu dizinin, metnin güdüm-kurgusundaki yerine bir göz atabiliriz. Clarissa Dalloway'in Septimus Warren Smith'le paylaştığı düşün şiirsel niteliği ile ikisinin iç-konuşmalarındaki yazınsal göndermeler, metnin okuru, *Mrs. Dalloway*'de çizilen toplumun duygusuz, okumasız, sanatkörü özelliğini sezdiren anları yeniden düşündüğü zaman daha derin bir anlam kazanır. İlk okumada bu anları, gelişigüzel geçmiş olabilir okur. Ama ancak baştan sona bir tutarlılık kurarak metnin estetik nesnesini bütünlediği an, bunların anlamın bütünü açısından işlevini görür. Sözgelişi, Richard Dalloway "kimseye aldırmadan arka ayaklarının üstüne kalkıyor, kendini bilen, Shakespeare'in sonelerini okumaz diyordu; kapı aralığından dinlemek gibi bir şeymiş bu (üstelik bu çeşit ilişkileri hoş göremezmiş)."[47] Sir William Bradshaw "okumaya yeterince zaman ayıramaz."[48] Hugh

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

Metinde sunulan değişik yaşantıları özdeşledikçe okur, başlangıçta kendisi için bildik olmayan, hiç değilse bu zengin anlam örgüsüyle tanımadığı bir insanlık durumunu, sanat metninin incelikleriyle görmeye başlar. Bu yeni anlamlar örgüsü, 1926'da Arnold Bennett'in öfkesini çekmekle birlikte, günümüz okuru için insan dünyasına yeni bir bakış biçimi niteliğindedir. *Mrs. Dalloway*'in okunuşundaki estetik tat, büyük ölçüde, bu

dönüşümdedir. Bennett'i rahatsız eden anlam bulanıklığı, *Mrs. Dalloway*'de sunulan türden gerçekliğin doğasında olduğundan, hiçbir okur bu metinde kendi kurduğu beklenti ile metnin gücül anlamı arasında yüzde yüz bir eşdeğerlilik bulamayacaktır. Somut metnin dışına taşan anlamın dibini bulmak olanaksızdır. Bununla birlikte, Clarissa Dalloway'in gençliğinde inandığı bir kuram, *Mrs. Dalloway*'in sunduğu gerçekliğin en yanılmaz göstergesi olarak okurun anlamlandırma çabasında da geçerli kalabilir:

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

1982

NOTLAR

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

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

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

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

5 A.y., s. 335.

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

7 "Modern Fiction", s. 108.

8 A.y., s. 106.

9 A.y., s. 106.

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

11 A.y., s. 10.

12 A.y., s. 10.

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

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

15 *A Writer's Diary*, ed. Leonard Woolf, London, Hogarth, 1959, s. 60.
16 A.y., s. 61.
17 *Mrs. Dalloway*, s. 28.
18 A.y., s. 10.
19 A.y., s. 151.
20 A.y., s. 10.
21 Bkz. Blanche H. Gelfant, "Love and Conversion in Mrs. Dalloway", *Criticism* VII., ss. 242-43.
22 A.y., s. 243.
23 *Mrs. Dalloway*, s. 13.
24 A.y., s. 34.
25 A.y., s. 9.
26 Bkz. Brewster Ghiselin, "Virginia Woolf's Party", *Sewanee Review*, 80, 1, s. 48.
27 *Mrs. Dalloway*, s. 156.
28 *Mrs. Dalloway*'in Modern Library basımı, N.Y. 1928. Yazarın giriş yazısı, s. IV.
29 *Mrs. Dalloway*, s. 126.
30 A.y., ss. 15, 33, 42, 126, 167, vb. Ne yazık ki Türkçe çeviride bu bilinç anlarının aktarımında, Shakespeare'in dizesine olan gönderme her zaman korunamamış. Bu dizenin burada metin güdüm-kurgusu açısından işlevi konusunda bkz. A. Göktürk, *Okuma Uğraşı*, İstanbul, 1980, ss. 136-39 (YKY, 1997, ss. 109-111).
31 A.y., s. 135.
32 A.y., s. 29.
33 A.y., s. 85.
34 A.y., s. 91.
35 A.y., s. 92.
36 A.y., s. 92.
37 A.y., s. 132.
38 A.y., s. 87.
39 A.y., ss. 165-66.
40 A.y., s. 166.
41 A.y., s. 86.
42 Frank Baldanza, "Clarissa Dalloway's Party Consciousness", *Modern Fiction Studies* II, 1, ss. 24-30.
43 *Mrs. Dalloway*, s. 117.
44 T.S. Eliot, "Le Roman Anglais Contemporain", *Nouvelle Revue Française*, Mayıs 1927, c. 28, ss. 672-74; *Virginia Woolf. The Critical Heritage*, s. 192.
45 E.M. Forster, "The Novels of Virginia Woolf", *New Criterion*, 1926. ss. 277-86; *Virginia Woolf. The Critical Heritage*, s. 175.
46 *Mrs. Dalloway*, s. 166.
47 A.y., s. 71.
48 A.y., s. 90.
49 A.y., s. 101.
50 A.y., s. 162.
51 A.y., s. 142.
52 A.y., s. 127.
53 A.y., s. 160.
54 A.y., s. 138.

Yorum İle Yazın

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

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

yaratıkları, korunmak için kaçar saklanırlar. Her canlı, kendi gereksinmeleri ile yaşantılarına göre yorumlar dünyasını.

İnsan yaşamının karmaşık örgüsünde, birçok dildışı düzeyde de aralıksız süren bir yorum etkinliği göze çarpar. İnsan yaşamı dilsiz bir ortam olarak düşünülebilir nerdeyse, ama kişinin kişiyi anlamasından yoksun, yorumsuz bir ortam olarak düşünülemez. Bununla birlikte, tanıdığımız biçimiyle insan varoluşu her zaman dille içiçe bir olgudur. Dolayısıyla, yorum konusuna yönelik her kuram, dille ilgilenmek zorundadır. İnsanoğlunun kullandığı bütün simgesel iletişim yollarından hiçbiri, iletişim gücü ile esnekliği yönünden dili aşacak önemde değildir.[1] Dil, insanın bakışı ile düşüncesini, hem kendini hem de evreni kavrayışını biçimlendirir: bu ikisi birbirinden pek ayrı değildir gerçekte. Edward Sapir, Benjamin Whorf gibi dil bilginlerinin, günümüzde de ünlü Sovyet göstergebilimcisi Yuri Lotman'ın belirttiği üzere, kişinin gerçeğe bakışı dille biçimlenmiştir. Yaşamının çok değişik kesimlerinde, sanıldığından daha da çok, dil içinde yüzer insan: tapınırken, sevişirken, toplumsal ilişkilerini sürdürürken, soyut düşüncelere dalarken. Coşkuları, tutkuları, duyguları, en soyut tepkileri bile dile uyarlanmış biçimler alır. Konunun biraz daha derinine dalarsak, Martin Heidegger ile izleyicisi Hans-Georg Gadamer'in dediği gibi, dilin, içinde yaşadığımız, içinde kımıldadığımız, içinde varlık kazandığımız "araç" olduğu[2] apaçık ortaya çıkar.

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

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

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

ha kapsamlı anlama süreçleri üstüne temellendirilmelidir. Dolayısıyla, yazın yapıtının anlaşılması, varoluş dünyasından bir kavramlar dünyasına, sayısal veriler dünyasına kayan soyut bilimsel bir anlama değildir. Yaşadığımız evrende, varoluş yaşantısının etkin olarak işe karıştığı bir tarihsel karşılaşmadır. Varolan insan ile, bir varlık konumunu simgesel olarak dile getiren yapıtın karşılaşması.

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

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

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

1983

NOTLAR

1 Bkz. Ernst Cassirer, *İnsan Üstüne Deneme*, Çev. N. Arat, İstanbul, 1980, ss. 107-132.
2 Martin Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*, New Haven, 1959, s. 139.
3 Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind", *The Primacy of Perception and Other Essays*, ed. James M. Edie, Evanston, 1964, s. 159.

Okumak-Yorumlamak

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

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

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

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

nümüzde Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss gibi kuramcıların alımlama estetiği (Rezeptionsaesthetik) adlı yazın araştırmasının çıkış noktasıdır.

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

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

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

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

ABOVE THE DOCK

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

RIHTIMIN ÜZERİNDE

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

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

Bu rıhtım çevresinde kısa bir süre önce çocukların oynamış olabileceği çağrışımını alan okur imgelemi, anlamın nesnel metinde yazılı olmayan kesimini üretmeye başlıyor. Böylece metnin kurmaca dünyası ile bizim bildik dünyamız arasındaki karşıtlık, okur bilincinin yazarca öngörülen algı konumuna geçişinde sıçrama tahtası oluyor. T.E. Hulme, kendi yazılarından birinde, "Sanatçının görevi, nesneyi kavrama konusundaki gündelik alışkanlıklarımız ile gerçeğin kendisi arasına bir perde gibi giren örtüyü ötesinden berisinden delmektir"[5] diyor. Kendisinin ele aldığımız dörtlüğü de, böyle bir çabanın açık kanıtı olarak görülebilir. Sanat yapıtında örtüsü böyle yırtılarak bize sunulan gerçeğin bireysel, kendine özgü, başka niteliği, biz okurlarda nesnel gerçeklere doğrudan doğruya bağlı olmayan bir düşgücü etkinliğini açığa çıkarır. Böylece bir şiirin, romanın ya da öykünün sunduğu dünya, okura, önceden tanımadığı, bütünüyle de gerçekleşmemiş bir algı olanağı sağlamakla, ona nesneler dünyasıyla ilgili yaşantısını yeniden kurdurur.

Temelde, yaşamın kendi gerçeği, boyuna akan sonsuz bir süreç, sanat metninin dünyası ise, gerçeği sonsuz değişkenliği

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

Gerçek sanat metninin bize her zaman alışılmadık bir yaşam deneyi sunduğunu, bu yönüyle de gerçeklik konusunda bizde daha önce varolan varsayımları, yerleşik beklentileri bir yanılsamaya dönüştürdüğünü söyledik. Sözgelişi, Rainer Maria Rilke'nin (1875-1926) "Schlußstück" başlıklı altı dizelik şiiri de ilk anda alıştığımız bir gerçeği, beklentimize uygun bir biçimde söyler gibi görünürken, sonra birdenbire kalıplaşmış varsayımlarımızla karşıtlaşıyor:

SCHLUßSTÜCK

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

SON

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

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

"Hiç bilmezem kezik kimin
Aramızda gezer ölüm
Halkı bostan edinmiştir
Dilediğin üzer ölüm"

dizelerinde dile getirildiği gibi. Evet, Yunus'un dörtlüğünde de "ölüm" etkin, ağır basan, içimizde, ortamızda olan güçtür. Burada da insanlar Rilke'nin şiirindeki gibi edilgin, dışsal, umarsız çizilmiştir. Ancak Yunus'un dizelerinde ölüm ağlamaz, insanlar da gülmez. Rilke'nin şiirinde algı alışkanlıklarımıza aykırı düşen şiirsel dünyayı, okumanın her aşamasında, hemen hemen her dizede bir kez daha sarsılarak kurmaya, somutlamaya çalışan okur bilinci, gündelik yaşam deneyi ile şiirsel

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

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

SNOWFLAKE

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

KAR TANESİ

kar tanesi
öpücüklerim yağar
senin sıcak
boynuna
fırtınayla.

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

Ele aldığımız üç kısa metinde biz de zaman zaman sözcüklerin, tümcelerin anlam özellikleri üzerinde durduk. Ancak, anlamanın yalnız bu etkenlerden kaynaklanmadığı gerçeğini de sürekli gözönünde tuttuk. Dolayısıyla sanat metinlerinde tümce ötesi anlamı, üç örnekte, yabancılaştırma, anlam boşlukları,

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

Bir metne yaklaşan okur, belli bir okuma birikimi, bir toplumsal kültürel bakış, bir inançlar beklentiler yumağı ile yaklaşır. Bu birikimden kaynaklanan bir ön anlamayı da birlikte getirir. Gerçekte her okurun bir metni anlaması, kendi dünya yaşantısının, bilinç deneyinin boyutlarıyla, özellikle de dil yetisiyle doğru orantılıdır. Böylece, her yorumlama edimi biraz da kendi benliğimizin yorumlanışıdır. İşte bu anlamda okumak

yorumlamak, dilbilgisel, çizgisel, salt parçalara yönelik bir etkinlik değil, metnin önü ardı, yüzeyi derini, içerdiği değişik bakış açıları, değişik anlam tabakaları kapsamında bir gezi, bir çabalama, bir uğraştır.

Bu anlama çabasının örneklerle saptamaya çalıştığımız değişik yönlerini, şimdi de bir düzyazı anlatı metninin okunuşunda toparlamaya çalışalım. Yorumbilgisel yöntemde, yazınsal anlama okurun metinle bir söyleşisinden gelişir. Tıpkı her sanat yapıtının, sanatçının dünya ile bir söyleşisinden doğması gibi. Sait Faik'in ele alacağımız "Hişt, Hişt!" öyküsü, daha başlığıyla bu söyleşiye çağırıyor okuru.[9] "Hişt, hişt!" diyor metin bize. Bu çağrıya yöneldiğimiz an, hemen ilk tümcelerde öykü kişisinin, bakışını, algı yeteneğini etkileyebilecek bir ruhsal durum, bir sinirlenme içinde olduğunu görüyoruz. Otların yeşil, denizin mavi, gökyüzünün bulutsuz olması bir sorun olarak görülebilir diyor içinden öykü kişisi. "Budalalık!" diye kestirip atıyor bu düşünceyi derken. Yağmur yağsa, otlar mor, deniz kırmızı olsa, o zaman sorun olur işte, diye düşünüyor bu kez. Sanatın yabancılaştırma ilkesi, sinirli öykü kişisinin bu düşünceleri aracılığıyla, çarpıcı bir biçimde anımsatılıyor okura sanki. Otların, denizin, gökyüzünün algılarımızın alıştığı güzellik kalıpları içinde sunulmayacağı sezdiriliyor böylece. Gerçek sorun, alışmadığımız bir algı konumuyla karşı karşıya olduğumuz an çıkar ortaya. Bu ilk sezdirimden sonra yoğunlaşıyor, alışkanlığımıza aykırı algı verileri: "çukulata rengi bir yaprak, çağla bademi renkli bir keçi." Ardından gene "hişt!" çağrısı. Erik tadında bakan devedikenleriyle karabaşlar, bölük pörçük görüntüler, dam, uçan bir iki kuş, yapraklar arasında deniz. Sonra bir kez daha yinelenen "hişt!" Bu dağınık, alışılmış dışı bilinç yaşantısı öykünün sonuna dek yansıtılıyor bize. Beş duyunun, doğrudan doğruya ya da dolaylı izlenimleriyle gelen parça parça algı kesitleriyle. Güneşi kaplayan sarı bir sisle gerçek nesneler dünyasına dönülüyor: "Bir kirli el, çağla bademi eşeğin sırtından bir kumaşı çekip aldı. Her zamanki kül rengi, yer yer havı dökülmüş eski mantosunu giydirdi eşeğe." Birden beliriveren adamla kadın, ardından papazın oğluyla, sonra da yer belleyen

adamla karşılaşma, yavaş yavaş duyuların kargaşasından gerçek nesneler dünyasına çekip getiriyor öykü kişisini. Bahçıvanla öykü kişisi arasında gündelik dünya işlerine ilişkin bir konuşma geçiyor. Bahçıvanı da şaşırtıyor "hişt!" çağrısı. Sonra metin bu çağrının üç kez yinelenişiyle sona eriyor.

"Hişt!" diyen kim? Okurken, biz de öykü kişisiyle, sonra bahçıvanla birlikte arıyoruz. Bu konuda metnin doğrudan doğruya ilettiği varsayımları izliyoruz. Arkadan seslenen biri mi? Devedikenleri, karabaşlar, yapraklar mı? Kuş mu, yılan mı, tosbağa mı, kirpi mi? Çalılar arasında saklanan biri mi? Eşeğin otları yerken çıkardığı ses mi "hişt!"? Öykü kişisinin düştüğü zihinsel bir yanılsama mı? Balık mı canavar mı? Öykü kişisi kendi kendine mi "hişt!" diyor boyuna? Bahçıvan mı? Papazın oğlu mu? Okumamız boyunca metnin sözcükleriyle bilincimizde uyandırılan bu soruların yanıtı hep açık kalıyor. Öykü kişisi için de öyle. Bir ara kendi kendine "hişt!" demeye karar vermesi daha da karmaşıklaştırıyor durumu bizim için. Öyküdeki kişi sanki vazgeçiyor "hişt!" diyeni aramaktan. Bahçıvanla söyleşirken bir an işi şakaya vuruyor bu konuda. Metinde dile getirilen bir dizi varsayımdan bir çıkarsama yapma işi okura kalıyor. Her yeni varsayım bir yanılsamaya dönüşürken, arada hep işitiliyor "hişt!" sesi. Varsayımların çok yönlülüğü ilgiyle okutuyor bize metni. Bunca varsayımın aracılığıyla iletilen yazar amacını, yaratıcının ön yönelimini kestirmeye, parçalardan, bölük pörçük olasılıklardan bütünü kurmaya başladığımız an gene alışkanlıklarımızın tersine, kimin seslendiğinin hiç de önemli olmadığını kavrıyoruz. Son tümcelerde de dayanak buluyor bu gözlemimiz. Bu aşamada, metnin nesnel varlığı ötesinde bütün anlamı kuşatmaya çabaladığımız an, metin bize üç kez daha art arda "hişt, hişt!" diyor. Okuma deneyimizin bu aşamasından sonra, bu metindeki yaşantının bizim kendi yaşantı dünyamıza yansıtılmasına sıra geliyor. "Kim diyorsa diyor, ama neden 'hişt!' diyor?" sorusunun yanıtını aramamızla da son aşamasına geliyor anlamı kuşatma çabamız. Metnin bütününde doğadan, bütün canlı çevreden nasıl esrik bir sevgiyle söz edildiğini anımsarsak, "hişt!" yaşama sevincinin ta kendisi-

dir diyebiliyoruz sözgelişi. Metinle, dolayısıyla da yazarla bir şeyi paylaşıyoruz. Biz de işitiyoruz "hişt!" çağrısını. Metin, yeni bir deney eklemiş oluyor yaşamımıza. Metnin, daha ilk anda seslenerek okuru içine çekiverdiği soru yanıt zinciri bu anlamla noktalanıyor.

1984

NOTLAR

1 Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften* V., Stuttgart, 1957, s. 143.
2 Bkz. Edmund Husserl, "Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins", *Gesammelte Werke*, The Hague, 1966, ss. 10-52.
3 Viktor Şklovski, "Die Kunst als Verfahren", *Russischer Formalismus*, ed. J. Striedter, München, 1971, ss. 3-36. Şklovski'nin Rusça "ostranenie" diye adlandırdığı "yabancılaştırma" kavramı Almanca "Verfremdung", İngilizce "estrangement" ya da "defamiliarization" sözcükleriyle karşılanmıştır.
4 T.E. Hulme, *Speculations, Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, ed. Herbert Read, London, 1960, s. 266. (Gerek bu metnin gerekse Rilke ile Pickard'm şiirlerinin çevirileri, özgün metindeki sözdizimi ile yüzey anlamı elden geldiğince korunarak, nesnel bir biçimde yapılmaya çalışılmış, böylece okur algısının öznel bir çeviri yorumuyla koşullandırılmasından kaçınılmıştır.)
5 A.y., s. 145.
6 Rainer Maria Rilke, *Werke in drei Bänden* I, Frankfurt, 1966, s. 233.
7 Tom Pickard, *Hero Dust*, London, 1977, s. 64.
8 Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, 1972, ss. 270-303.
9 Sait Faik, *Bütün Eserleri* VII, Ankara, 1970, ss. 72-75.

Günümüzde Okumak

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

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

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

Her okuryazar, okuyan kişi sayılabilir mi? Üzerinde durulması gereken bir nokta da budur. Günümüzde okuryazarlık dediğimiz şey, çok çok her bireyin kazanması gereken bir beceridir ancak. Ama bu beceri, kazanılıp rafa kaldırılmak için değil, yaratıcı, araştırıcı, eleştirici düşünceye varmak içindir. Bunun da

yolu kitaplardan geçer. Çağımızın büyük yazarlarından Jorge Luis Borges en güzel denemelerinden birinde, insan düşüncesinin evriminde kitapların yerini şöyle belirtiyor: "İnsanın türlü araçları arasında en şaşırtıcı olanı, hiç kuşkusuz kitaptır. Mikroskop ile teleskop, görme yetimizin uzantısıdır; telefon, sesin uzantısıdır; saban ile kılıç insan kolunun uzantısıdır. Kitap ise bambaşka bir şeydir: insan belleği ile düşgücünün uzantısıdır."

Gerçi, gömüldüğü koltuğunda gazetesinden yeni zamları okuyan emekli, dedikodu haberlerini ya da yıldız falını okuyan ev kadını, fotoroman okuyan sulugöz okullu kız, borsa haberlerini okuyan tüccar, enflasyonu okuyan iş bitirir politikacı, büsbütün okumasız sayılmaz. Ancak, gazete haberini, gündelik haber türünden bilgileri çoğunlukla unutmak için okuruz. Sürekli değişikliğe uğrar bu tür bilgi. Bugünkü gazetelerin en çarpıcı haberi yarın eskiyiverir. Her türlü iletişimin çok hızlandığı çağımızda, özellikle budur durum. Borges'in, insan belleği ile düşgücünün uzantısı diye nitelediği kitapların içindeki bilgi ise, unutulmak için değil, bellekte tutulmak için okunur. Kişiliğimizin, dünyaya bakışımızın, kavrayışımızın, ayrılmaz bir parçası olur. Bundan dolayı, geliştirici, aydınlatıcı, ilerletici nitelikteki okuma türü, kitap okurluğudur. Günümüzde kitle iletişim araçlarıyla, bilgi edinme yolları büyük değişikliğe uğramış olsa da, kalıcı bilginin kaynağı olarak kitap, önemini gene de sürdürüyor. Çağdaş toplumlarda okumasız okuryazarların sayıca gitgide artması, bu gerçeği sarsamaz.

Bugün aydın geçinen birçok kimsenin, okumayı modası geçmiş bir bilgilenme yolu saydığına da tanık oluyoruz sık sık. Ne gereği var öyle uzun uzun okumanın, televizyondaki dizileri, açık oturumları, konuşmaları, maçları, eğlence saatlerini izlemek varken! Dünyayı ayağınıza getiren büyülü kutu ne güne duruyor odanızın baş köşesinde? Az değil böyle düşünenlerin sayısı. Kitle iletişiminin bu yöndeki son gelişmelerine baktıkça, okumaya nerdeyse karşı bir çağda, daha da büyüyor okumanın önemi. Neden mi? Bir ünlü romanı tek başınıza okuduğunuzu düşünün. Bu durumda, bilincinizin geçirdiği bütün dönüşümler, derin bir dalınç içinde kazandığınız duyarlık eğitimi, sizin

içinizdeki dalgalanmaların, etkin benliğinizin bir başarısıdır. Oysa aynı romanın televizyondaki dizi filmine binlerce kişiyle birlikte bakarken, ondan birilerinin sizler için çıkardığı belli yorumu, kendi bilincinizin pek katkısı olmadan, edilgince izlersiniz. Ertesi gün eşinizle dostunuzla birkaç satır konuşursunuz o film konusunda, sonra unutursunuz. Akşama başka bir film göz kırpar size kutudan. İzlersiniz, sonra onu da unutursunuz. Oysa bir kitabı okurken, sevdiğiniz bölümlerine bir daha bir daha dönmek, düşünen insanın büyük mutluluklarındandır. Sevdiğiniz kitapları belli aralarla yeniden okumak. Unutmak için değil; unutamazsınız. Güzellik, anlam, dil yakalamıştır sizi bir kez, bilincinizde yer etmiştir. Kuşaklar boyu nice okurun olduğu gibi sizin de benliğinizin bir parçasıdır artık. Bu nedenle, Bernard Shaw'un *Caesar and Cleopatra* adlı oyununda, ilkçağın ünlü İskenderiye kitaplığı, insanlığın belleği diye anılır.

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

Bugün ABD'de kişi başına televizyon kullanımı günde ortalama yedi saati aşar. Otuz altı kanaldan yirmi dört saat boyunca sürekli yayın yapılır. Okul yaşı altındaki çocuklar haftada otuz altı saat bakarlar televizyona. Emeklilik yaşına gelmiş her Amerikan yurttaşı, yaşamının toplam on bir yılını kutuya bakmakla tüketmiş olur. Küçük Farmington kasabası da kutudan payını aldığı için, evlerin kocaman bahçeleri, okulların oyun alanları, yüzme havuzları bomboştur. Çocuklarla gençlerde, son yıllarda göze çarpar ölçüde davranış değişiklikleri belirmiştir. Nancy De Salvo, kitaplığında altı yedi yaşında çocuklardan bir topluluğa Kızılderili masalları okurken, çocukların

üç yaşındaymış gibi davrandıklarına tanık olur. Kimisi gözlerini bir noktaya dikmiş heykel gibi durur, kimisi bir dakikadan fazla dinleyemez, kimisi itişir kakışır. Eskiden içlerinden biri ağlayacak olsa hepsinin gözleri doluveren çocuklar, bönce bir aldırmazlık, katılık içindedirler. Hepsinin kafasında olağanüstü güçte "Süpermen" türünden kahramanlar. Hepsinde tek yönlü, kaba, duygudan yoksun bir kişilik oluşumu. On altı yıldır kitaplıkta görev yapan Nancy De Salvo, üzüntüyle gözlemler çocuklardaki bu değişimi.

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

lerimle kavga da etmiyoruz. Ama biraz canım sıkılıyor doğrusu. Bildiğim oyunların hepsi bitti. Başka oyun bilmiyorum."

Bu sözlerden anlaşılacağı üzere, Benjamin Spock yöntemleriyle büyütülmüş, her şeyi hazır bulmaya alışık çocukların, kendi kendilerini oyalamaları pek kolay olmaz ilkin. Hep kutuyu özlerler için için. Başkalarınca eğlendirilmek isterler. Hızlı değişiklikler, art arda olaylar ararlar. Derken sonunda her biri bir kitabın başında bulur kendini. Bir ayhk süre bitiminde, okullarda başarı oranı yükselir, spor alanları, yüzme havuzları dolup taşmaya başlar. Bütün bu olup bitenleri yerinde saptamak için Sydney'den, Londra'dan, Wiesbaden'den televizyon çekimcileri gelir Farmington'a. On üç yaşında bir çocuk, televizyon kameralarından biri önüne, değme sunucuları aratacak bir rahatlıkla dikilerek: "Gerçekten çok iyi oldu bu iş. Her ödevde 'Süpermen'den söz etmek zorunda değilim artık, dünyada çok daha başka şeyler de varmış," diye konuşur. Televizyonun uyuşturduğu bütün bir kasaba, yeni deneyimiyle, yepyeni türden bilgilere, bir yaşama kıvancına varır. Televizyon konuşmacılarını izlemek yerine, büyük küçük bütün Farmington'lular, kendileri düşünüyor, konuşuyor, görüş bildiriyor şimdi.

Bu örnekte görüldüğü gibi, insanlar ancak kafalarını bağımsızca kullanabildikleri oranda kendileri olabilirler. Günümüzde, kitle iletişimi, bağımsız düşünebilme yetisinin en büyük engeli durumuna gelebilmektedir. Değişik ülkelerde yapılan araştırmalar, televizyon izleyicilerinden çoğunun, baktıklarını gerçekte göremediği, pek az kişinin anlayarak baktığı sonucunu ortaya çıkarmıştır. Günün haberlerini bile gerçekte çok az kimse anlamaktadır. Haberin politik, ekonomik, kültürel artalanını, toplumda kurumlar arası ilişkilerin niteliğini, belli bakış açılarına uydurularak aktarılan en canalıcı konuların içyüzünü, izleyicilerin çoğu bilemez. Çoğunluk, belli açıdan aktarılan görüşlerin, değişmez tek doğru olmadığını, karşıt seçeneklerin de bulunabileceğini, kutudan gözlerini bir an ayırıp düşünemez. En kolay anlaşılır yayınlar, canlı yayınlardır belki. Ama torunlarıyla maç izleyen bir ninenin, her şeyi bırakıp "şu çime-

nin güzelliğine bak yavrum!" dediği, oyunculara da cambaza bakar gibi baktığı, rastlanmayacak olay değildir.

Okuyan kişi, kitaplarda bulduğu bilgiyi, düşüne taşına, ölçe tarta, kendi özgür bilinci açısından maleder benliğine. Gönlünün istediği kavramlarla, sözcüklerle, imgelerle. Hiç kimse onu, "şu görüş yanlış, bu kavram yasak, düşünme, kutuya bak!" diye güdemez. Okuyacağınız her kitabı, kafanıza, eğilimlerinize, gönlünüzdeki susuzluğa göre seçersiniz. Üstelik bilirsiniz, hiçbir kitap, kapınızı çalsalar içeri almayacağınız sevimsiz yüzleri, odanızın içine taşımaz. Gerek bilim gerekse sanat alanında yaratıcı düşüncenin sürekliliği, ancak okumakla sağlanabilir. Okumakla kendini yenilemekten uzak bilimadamı, dönüp dönüp aynı şeyleri söylemek zorunda kalır, saplantılardan, hoşgörüsüzlükten kurtulamaz. Okumayan sanatçı, bildiği tanıdığı birkaç büyük ustaya öykünmenin ötesine geçemez. Yalnız bilimadamlarıyla sanatçılara değil, toplumda değişik alanlardan kişilere de bilginin sınırsızlığını, insanın baş erdemi hoşgörüyü, okumak öğretir ancak. Kişi okurken kendi dışındaki inançlara, bakış biçimlerine, duygulara, düşüncelere saygılı davranmanın önemini gitgide daha çok kavrar. Düşüncesi, duyguları yeni bilgilerle sürekli değişir, parıltı kazanır. Evet, okumak değiştirir bizi. Değişmek ise yaratıcı kılar.

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

Daha genel anlamda ise yararları iyice somuta indirgenebilecek bir etkinliktir okuma. Kişilerin yaşamında okumak, okuyabilmek, çok yalın işlevlerle yürütür etkisini. Apaçık yararlarından birincisi, değişen gündelik yaşam gerçeğine uyum kazanabilmemizi sağlamasıdır. Yalnız uygulamalı nesnel bilgi kitapları değil, sanat nitelikli yapıtlar da sağlar yaşamla aramızdaki bu köprüyü. Okumakla, yaşamın her türden olgusuna ilişkin deneyimlerimiz, kavrayışımızla duyarlığımız, kendimizi sürekli aşarcasına, büyür, yenilenir, incelir. Okumanın daha yaygın tanınan ikinci işlevi ise, eğlendirici işlevidir. Bu, gerçek yaşamda bulamadığımız şeyi kitapların düşsel dünyasında buluruz anlamına gelmez. Ancak okuma, bilincimizdeki soyut çıkarımlar aracılığıyla, kendi yaşamımızda karşılaşmadığımız deneyimlerle de tanıştırır bizi. Yaşamın bize yabancı, aykırı gerçekleriyle başedebilmemiz için gerekli gücü bilgiyi verir. Böylece okumanın eğlendirici yönü, çok önemli bir yarar da sağlar hepimize. Üçüncü bir yön de, okumanın toplumsal ilişkilere yararıdır. Evde, okulda, arkadaş çevresinde, işimizde gücümüzde, politik topluluklarda. Kimi konulara ortak bir ilgi, gündelik havadan sudan konuların ötesinde, kökleri daha derinde bir iletişimin temeli olabilir. Bireylerin konuşmaları, davranışları, daha duyarlı bir düzey kazanabilir. Üstelik, rafımızda sıra sıra yer alan okunmuş kitaplar, bir güven, tükenmez bir kıvanç verir kişiye. İnsanlara, dünyaya; yaşamın bütününe barışık bir duyguyla, hoşgörüyle yaklaşmayı öğreniriz. Okumanın kısaca değindiğimiz bu üç yalın katkısı, yediden yetmişe, sokaktaki adamdan devlet yöneticilerine değin, hepimizin yaşamı için geçerlidir.

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

Okuyanlarla sürüyor.

1985

II. BÖLÜM:
ÇEVİRİ SORUNLARI

Bir Yorum Süreci Olarak Yazınsal Çeviri

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

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

Görüldüğü gibi "hermeneuein" sözcüğünün çağrışımları arasında, "bir iletiyi taşımak – Hermes gibi", "bir olguyu anlamak, anlatmak" türünden anlamlar var.[1] Bu anlamlarda ortak

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

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

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

rı yolda kalacaktır. Bütün olarak görüldüklerinde, kimi metinlerin yapısında belli dilbilimsel düzeylerle özelliklere, kimisininkinde de başkalarına önem verildiği hemen göze çarpar. Bir metinde sesbilimsel, sözdizimsel ya da anlambilimsel düzeylerden biri belirgin bir biçimde önem kazanabilir,[3] ama bu öne çıkma olgusunu, metnin bütününün iletişim işlevi içindeki yeriyle değerlendirmek gerekir. Çeviri bize gerçekte sözün, hem bir dünyayı kavrayışımızı, hem de o dünyaya yönelik algılarımızı biçimlendiren bir etken olduğunu en açık yoldan gösterir. Bir dil hiç kuşkusuz, belli özellikte bir kültürel yaşantının birikimidir. Bizler de bu birikim içinde varolur, bu birikimin aralığından görürüz her şeyi. Her yazar için olduğu gibi, her yazınsal metnin alımlanmasında da durum aynıdır. Her şeyden önce bir okur olan çevirmen de, böyle bir dilsel kültürel yaşantı birikiminin gözüyle kaynak metni içerden kavrayan, sonra da amaç dilin birikimi ile kültürel yaşantısının dizgelerinde özümleyen kişidir.

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

Soy yazınsal çeviri için gerekli olan birçok bilgi, kaynak metnin didik didik bir dilbilimsel çözümlemesiyle elde edilmeyecek türden bilgilerdir. Sözgelişi, *Odysseia*'nın çevirisiyle Homeros'un dünyasını iletecek çevirmen, bu dünyada bütün doğal nesnelerin canlı sayıldığını, koca evrenin göz alabildiğine

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

Çeviri edimi, kendi anlama dünyamız ile kaynak yapıtın dünyası arasındaki karşıtlığın bilincine sokar bizi. Çevirmen ile kaynak metnin dili arasındaki uzaklık, değişik ölçülerde olmakla birlikte, gerçekte her iletişim konumunun, karşılıklı konuşmanın bile bir özelliğidir. Aynı bölgeden gelmiş, aynı dili konuşan iki kişinin anlaşmasındaki engeller bunun en yalın örneğidir sözgelişi. İngiliz yazınında, her yüzyıllık süre, dilde önemli değişmeleri, dönüşümleri içerir. Dolayısıyla T.S. Eliot'ı, Coleridge'i, Pope'u, Milton'ı, Shakespeare'i ya da Chaucer'ı yorumlamak için her okurun ya da çevirmenin, gerek tarihsel ge-

rekse dilsel yönden kendisininkine karşıt bir anlamlar dünyasıyla buluşabilmesi gerekir. "Gerçekte bu karşıtlık okur ile metin ilişkisinin temelidir."[6] Okur ya da çevirmen, bu karşıtlığın giderilmesi çabasıyla metnin anlamına açılır.

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

Gerçekte her çeviride sorun, insan varlığının, başka bir anlama çevreninden kavranabilmesidir. Metnin dilinde örtük bir biçimde yer alan bir dünya görüşünün kavranması ise yazınsal yorumun çetin görevidir. Çağdaş yorumbilim, yorumbilim olgusunun irdelenmesinde, gerek çeviri ediminin kendisinden, gerekse çeviri kavramından geniş ölçüde yararlanır. Nitekim

yorumbilim, gelişmesinin erken dönemlerinde de, ya klasik yazın yapıtlarının ya da *Kutsal Kitap*'ın yorumbilimi olarak her zaman çeviriyle ilgilenmiştir. Çeviri olgusu, yorumbilimin temelidir. Bu olguda kişi, dilbilgisel, tarihsel, kültürel araçlarla eski ya da yeni bir metni çözmeye çalışır; bir anlamı parça parça, adım adım kurarken, yorumbilimsel iletişim konumunun gereklerini yerine getirmiş olur bir bakıma.

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

1979

NOTLAR

1 Gerhard Ebeling, "Hermeneutik", *Die Religion in Geschichte und Gegenwart* 3. basım, III, s. 242.
2 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1975, s. 362.
3 Bkz. Anne Cluysenaar, *Introduction to Literary Stylistics*, London, 1976, s. 42.
4 Erich Auerbach, *Mimesis*, Princeton, 1973, ss. 3-24.
5 Gadamer, a.g.y., s. 363.
6 Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, (UTB 6361) München, 1976, s. 115.

Yazınsal Çevrilebilirlik Sorunu

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

Yazınsal iletişimin en belirgin yönü, nesnel gerçekler dünyasıyla doğrudan doğruya ilgili, kullanmalık türden bilgilerin bir alışverişi olmayışıdır. Bir romandan, kesin olgusal bilgiler; bir sevgi şiirinden, gündelik gönül işlerinizi istediğiniz yönde kestirme çözümlere götürecek yöntemler; sözgelişi, konusu mutfakta geçen bir öyküden de, akşama hemen deneyebileceğiniz bir yemek betimi çıkarmanız gerekmez. *Der Prozess*, bir hukuk ya da mantık yapıtının başlığı olarak karşımıza çıksa, Kafka'nın 1910'larda Almancada yayımlanmış –Türkçeye de *Dava* başlığıyla çevrilmiş– romanı önünde gireceğimiz iletişim konumundan bambaşka bir konuma girmemiz gerekir. Çünkü bir hukuk ya da mantık yapıtının ilettiği bilgi ile Kafka'nın romanının iletisi arasında nitelik yönünden bir benzerlik olamaz. Yazınsal metin, bir dilin kullanmalık bilgi alanlarından alabildiğine yararlanır gerçi. Ama bu bilgileri yeni bir dilsel yoğrumda bireştirirken, bunların ötesinde bir ileti amaçlar. İşte bu bireşi-

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

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

niteliğini birazcık açmak, birtakım yönlerini örneklemek başlıca çabamız olacak burda.

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

1. Bir yazınsal metin, dil düzeni doğal dilin kullanım kalıplarına benzediği ölçüde, kolay çevrilebilir. (Düzyazı türlerinin kolay çevrilebilirliği görüşü de, düzyazının gündelik dil kullanım kalıplarını yansıttığı genellemesinden doğar. Bu genelleme özellikle yirminci yüzyılın yazınsal düzyazı metinleri için geçerliğini yitirmiş durumda.)

2. Bir yazınsal metin, gündelik yaşam olgularına bağlanabilecek bilgiler ilettiği ölçüde kolay çevrilebilir.

3. Bir yazınsal metin, iletişimde bilgi yitimi ile sonuçlanacak anlam belirsizlikleri gösteriyorsa güç çevrilebilir. (Şiir ya da benzeri nitelikte metinlerin tam çevrilemezliği, giderek hiç çevrilemezliği yolundaki genellemeler bu olgudan doğar.)

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

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

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

dizelerinde ilk anda büyük ölçüde yitmiş olarak alımlayacağı anlamın boşluklarını doldurmak için, gerek doğal gerekse şiirsel Türkçede seyrek geçen "ütmek" sözcüğünün buradaki özel anlamlı kullanımını; "can" sözcüğünün yananlamlarını; "erkân" sözcüğünün birtakım dinsel törelerle yöntemleri belirttiğini bilmek zorunluluğunu duyacaktır. Türkçenin, Yunus'ta kullanılan Oğuz lehçesinin özelliklerini bilmesi, işini daha da kolaylaştıracaktır. Bu tür metin ötesi bilgilerin eksikliğinden doğacak anlam boşluğu doldurulmadıkça metnin gerçek anlamda çevrilebilirliği su götürür. Divan yazınından bir örneğin başka dile çevrilmesinde ise, son derece karmaşık metiniçi dilsel ilişkilerin yanısıra, metnin gereçler donanımında kesinlikle süren yazınsal kuralların, dünya görüşünün, belli bir "maz-

mun"lar dağarcığının tanınması, çeviride sağlıklı çözümlere dayanak olacaktır. Ayrıca, Batı dillerinde Petrarca geleneği diye adlandırılmış bir şiirsel sevgi konumunun, divan şiirinde Doğulu bir yaşam dünyasında büründüğü ruhsal süreçlerle anlamların değişik niteliğini de görecektir çevirmen. Anlaşılacağı üzere, yazın çevirmeni, her şeyden önce iyi bir okur olmak zorundadır. Sorumluluğu en büyük olan okur odur.

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

Ahmet Haşim'in (1884-1933) "Merdiven" şiirini, çevirisinde toplumsal-kültürel bir art-alana ilişkilerinden daha çok, anlamca belirsizlikler gösteren çağrışımsal yapısı yönünden güçlük çıkarabilecek bir yazın metni olarak görüyoruz. Bir divan şiirinin ya da çoğu zaman bir halk şiirinin gerektireceği metin ötesi birçok önbilgiyi bile gerektirmediği söylenebilir "Merdi-

ven"in çevirmen için. Şiiri, elimizdeki bir Almanca çevirisiyle karşılaştırarak, bu tür bir metnin çevirisindeki güçlükleri daha somut bir biçimde saptamaya çalışacağız.[2] "Merdiven" şiirinin metni; deyiş biçimi yönünden, sözcüklerin çok tutumlu bir kullanımına, iletişimde artık-bildirimin hemen hemen hiçe indirgenmesine bir örnek. Telgraf dili diye tanımlanan[3] bir deyişle yazılmış metin. Eksiltili bir deyiş biçimi bu. Söylemin en belirgin özelliği, öğelerinin çağrışımsal çoğul işlevliliği oluyor. Şiirsel etki de bu çoğul işlevlilikle sağlanıyor. Bu bakımdan metin, kendi dilinin bütün okurlarınca da tüketici bir anlamda kavranabilecek türden bir metin değil. Bu durum, anadili Türkçe olmayan bir çevirmen için de aynı olduğundan, hiç kuşkusuz çevrilebilirliği belli ölçüde etkiler.

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

"Merdiven" şiiri ile elimizdeki Almanca çevirisine bakarken, iki metni ilkin çağrışımsal anlam ekseni açısından, sonra da dizimsel açıdan karşılaştırarak, çeviri güçlüğünden doğan anlam daralmaları ile şiirsel etki yitimini saptamaya çalışacağız. Almanca metni şiirin oldukça başarılı bir çevirisi saydığımızı, burada amacımızın yanlış avcılığından daha çok, güçlük-

lerin, çevrilemezlik anlarının irdelenmesi, açıklanması olduğunu baştan belirtelim.

Türkçe metin bir ikileme ile başlıyor. "Ağır ağır" belirteci, bir eylemin yavaşlığını pekişik bir biçimde dile getirirken, bir yandan da "ağır" sözcüğünün Türkçedeki başka bir çağrışımı, ağırlık niteliği, dizedeki anlamın oluşmasında bir işlev yükleniyor. Yavaş bir tırmanış söz konusu burada. Ağırlıktan, kolay kımıldamamaktan doğan bir yavaşlık bu aynı zamanda. Almanca metindeki "Langsam, ganz langsam" ise, yavaş anlamıyla sınırlı kalıyor kesinlikle; "ganz" sözcüğü ile sağlanmaya çalışılan pekiştirme ise, "ağır ağır" ikilemesindeki çağrışımlı yoğunluktan, bir ölçü belirtecinin sınırlarına indiriliyor. Oysa, ozanın kendisi de burada "yavaş yavaş" demeyi seçebilirdi, şiirde kullanılan aruz kalıbına da uyardı bu: mefâilün. Burada çevirmenin, sözün metindeki düzanlamını aktarırken yananlamını yitirdiğini görüyoruz.

Şiirin ikinci dizesindeki "bir yığın" belgisiz sıfatı, eteklerdeki güneş rengi yığınla yaprak görüntüsüyle, yaz sonunu, güzü, yaprak dökümünü kurmaca göndergeler olarak çağrıştırırken, çeviride bu belgisiz sıfat kullanılmadığı için yalnız metiniçi, eteklerinde güneş rengi yapraklar, anlamı kalıyor. Birkaç yaprak mı, bir sürü yaprak mı, yığınla yaprak mı, belli değil. Bir anlam daralması, ilk dizede olduğu gibi burda da karşımıza çıkıyor. Gerçi, günışığının eteklerde yansıması, duyusal bir algı görüntüsüyle eşdeğerini buluyor çeviride, ama "bir yığın"la, yaprak dökümünü, giderek yaşam sonunu çağrıştıran örtük anlam boyutu yitiriliyor.

Şiirin üçüncü dizesindeki "bir zaman" sözü, çıkışın belli bir noktasına varınca, ya da "bir gün" anlamındayken, çeviride bir süre anlamına gelecek "eine Weile" zaman belirteci ile karşılanmış. Böylece, kaynak metinde süregiden ağlayarak bakma eylemi, anlık bir davranışmış gibi aktarılarak gene anlam daralmasına uğramış.

Dördüncü dizedeki "sular sarardı", Türkçede bütünlenmiş bir eylem olarak, geçmiş zaman kipinde dile getiriliyor. Almanca karşılığı "gelblich die Wasser"da bir bütünlenmiş eylem ke-

sinliği yok. Öte yandan "perde perde" ikilemesi de solma eylemini gitgide yoğunlaşan bir süreç olarak, sürüp giden bir eylem olarak vurgularken, Almancada "bleicher" karşılaştırma sıfatı, ancak, yüzün daha solduğunu belirtmekle kalıyor. Türkçe sözcede solma eyleminin kendisi niteleniyor. Nasıl solmakta? Perde perde. Almancada ise nitelenen, anlamın nesnesi, "yüz" oluyor. Burada ise, Türkçede eylemin ucu açık bir süreç oluşu ile kazanılmış şiirsel anlam gücüllüğü, kesin bir nesnel belirlenişe dönüşürken daralıyor.

"Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta." Nasıl dile getiriliyor akşam? Gene ilerleyen, açık bir süreç olarak. Kızıl havaların seyredilmesi öncülünden mantıksal bir çıkarım söz konusu burda. Kızıl havaların seyredilmesi sonucu algılanıyor akşam olgusu. Oysa Almanca çeviride "olmakta" eylemi "ist" ile karşılanırken gene süreklilik yitiyor, "Abend ist, Abend" sözcesinde aşağı yukarı, akşamdır akşam türünden bir kesin saptamaya dönüşüyor. Burada çevirmenin, Haşim'in başka bir şiirinden "Akşam yine akşam" diye başlayan bir dizeyi tanıdığını, bu tanışıklığın tuzağına düştüğünü düşünüyoruz ister istemez. Çeviri sürecinde çok yararlı olabilecek bu tür tanışıklıklar, çevirmen üstündeki etkileriyle böyle sakıncalar doğurabilir zaman zaman.

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

Kaynak metnin yüzey anlamının çevirmence yanlış somutlandığı tek önemli yer, "Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller" dizesi oluyor. Alev benzetmesi Türkçe metinde dallara yönelikken, çeviri metinde bülbülleri belirliyor. Alev gibi kanlı bülbüller dallarda, anlamına geliyor çeviri dize. Burada çevir-

men, Türkçe sözcedeki dilbilgisel yapıyı bir yanılma ile çözüyor. Gerçekte kaynak metnin bu dizesinde, anadili Türkçe olan okurda da ilk anda bir duraksama uyandıracak bir belirsizlik var. Sözdiziminden doğma bir belirsizlik bu. Nedir alev gibi olan, dallar mı, bülbüller mi? Dizenin başına bir iki kez döndükten sonra anlıyoruz dallar olduğunu. Çevirmen, sözdizimsel ilişkilerin belirsizliğinden doğma bir sorunla karşı karşıya. Görüldüğü gibi, doğru çevrilebilirliği etkileyen bir sorun bu.

Şiirin dokuzuncu dizesinde, gene Türkçedeki "bu" gösterme adılının, Almancada "eine" tanım sözü ile belirsizleştiğini görüyoruz. Türkçe metinde bir gizli dilin dıştan ruha sürekli doluşu anlatılırken, Almanca çeviri, gizli bir dil gönülde konuşur şimdi, anlamında bir açımlama oluyor. Şiirin bitimine de rastladığı için önemli bir anlam daralmasına yol açıyor bu durum çeviri metinde. Şiirde, dilsel bir birikimin ruhta edilgen bir biçimde oluşması söz konusuyken –tıpkı Wordsworth'ün "They flash upon that inward eye" dizesinde görüldüğü gibi– çeviri metinde ruhtaki etkin bir konuşma edimi ağır basıyor. Sınırsız bir dolup birikme durumu, somut bir eylem göstergesine yüklenirken, anlamdan yitiriliyor. Çevirmenin Türkçe dizeyi doğru anlamış olduğunu seziyoruz burada, sözcenin yapısı dilbilgisel bir belirsizlik göstermiyor çünkü. Ama yaptığı açımlamanın sınırlarını iyice saptayamadığı için yeterince kavradığı bir anlamı, amaç dilde yeterli bir eşdeğer sözceye aktaramıyor.

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

Kaynak metnin dizimsel yapısından doğan, deyişle, bütün söylemle ilgili güçlüklere de bir göz atalım. Ama bu iki tür güç-

lüğün birbirinden çok kesin sınırlarla ayrılamayacağını da baştan benimsemek zorundayız. Kaynak metnin deyiş biçiminde yoğun bir eksiltili özellik bulunduğunu daha önce belirttik. Çok yalınlaştırarak tanımlarsak, bu özellik, gerek adların gerekse eylem sözlerinin art arda dizilişinde açıklayıcı, işlev belirleyici dilbilgisi öğelerinden, bağlaçlardan, tanım sözlerinden kaçınılmış olmasıdır. Böylece adlarla eylemlerin her biri, bulutsu bir anlam gücüllüğünde, salt biçimsel bağlarla değil, çağrışım bağlarıyla da birbirine eklemleniyor. Adlarla eylemlerin böyle alışılmışın dışında bir sıklıkta kullanılması sonucu, artık-bildirim büyük ölçüde kalkıyor ortadan. Adların eksiltili kullanımına "*Eteklerinde güneş* rengi bir *yığın yaprak*" –"yığın" da burada addan türeme bir belirteç olarak işlev görüyor–, "Durur *alev* gibi *dallarda kanlı bülbüller*," "*Sular* mı yandı, neden *tunca* benziyor *mermer*" dizelerini; eylem sözlerin eksiltili kullanımına ise "*Eğilmiş* arza, *kanar*, muttasıl *kanar* güller" dizesini örnek verebiliriz. Kaynak metnin söyleminde en belirleyici özelliklerden biri olan bu eksiltili deyiş biçimi, çeviri metinde başarılı ölçüde eşdeğerini buluyor. "Gelblich die Wasser, bleicher wird dein Gesicht" dizesi en belirgin örneği bunun. Eylem sözlerinin alışılmışın ötesinde bir sıklıkta kullanılışına çeviri metnin "*Wirst* eine *weinend* zum Himmel *hinaufsehen*", adların böyle kullanılışını da "Blutige *Nachtigallen* wie *Flammen* auf *Zweigen*" ile "Brennen die *Wasser*? Was ähnelt der *Marmor* der *Bronze*?" dizeleri örnek verilebilir.

Türkçe metnin aruz ölçüsü ile "mefâilün feilâtün mefâilün fa'lün" koşuğunda yazıldığını biliyoruz. Ancak, Türkçenin ses yapısına bile zorlamalarla uyan bu koşuktaki açık kapalı ya da uzun kısa heceler diziminin çeviride korunamayacağı doğaldır. Kaynak metinde böyle bir nitelik, apaçık bir çevrilemezlik örneğidir. Türkçe şiirin uyak düzeni ise, çeviri metnin birinci, ikinci, sekizinci dizeleri dışında korunmakla birlikte, "solmakta / olmakta / dolmakta / olmakta" uyakları, koşuk gereği uzunca söylenmeyi gerektirir biçimde sona ererken, çeviride bu özellik korunamadığı için ses düzeyindeki bu değişiklik gene bir anlam daralması ile çağrışımsal eksene yansıyor. Kaynak

metinde hepsi birer eylem sözü olan bu uyaklar, sonlarındaki uzun ünlü ile bir süreç, süregiden bir durum anlamı çağrıştırırken, Almanca metinde bunların eşdeğeri olacak "Gesicht / Licht / spricht / Licht" uyakları birer ünsüzle kapanan kesinlikleriyle bu sürekli anlam gücüllüğünü azaltıyor. Buradaki güçlük de, gene temelde Almancanın doğal tümce yapısının Türkçeninkinden bütünüyle ayrı oluşu, çevirmenin eylem sözlerini kolay kolay sonda kullanamayışıdır. Nitekim, Almanca metinde bu dört uyaktan ancak "spricht" eylem, ötekilerse addır.

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

1. Çeviride, çevirmenin üstesinden gelemediği başlıca güçlük, kaynak metindeki sözcüklerin yananlamlarını yeterince kavrayabilmek olmuştur. Çeviri metin bu yananlamlara yeterli eşdeğer sunamadığı için şiirsel anlamı daraltarak aktarmıştır.

2. Çevirmen, eksiltili bir söylem biçimi olarak, kaynak metnin en belirgin dizimsel özelliğini amaç dilde yansıtmayı başarmıştır.

3. Tek tek dizelerde saptadığımız gibi, söylemin bütünü açısından da çeviri metinde yiten en önemli anlam, kaynak metinde çizilen şiirsel durumun sürekliliği, süreç niteliğidir.

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

1. Çevrilecek metnin dili ile çevirmenin dili ortak kökenli akraba dillerse çevrilebilirlik artar.

2. Çevrilecek metin, anlambilimsel yapısıyla, kendi dilinin okurlarınca da kuşatıcı bir biçimde kavranamayacak örtük gücüllükler içeriyorsa, çevrilebilirlik azalır.

3. Çevirmen, amaç dilde, çevireceği metninkine benzer etkide iletişim örnekleri ya da yazınsal gelenekler tanıyorsa, çevrilebilirlik artar.

4. Kaynak metin, ses düzeyinde birtakım özel işlevlerden etki kazanıyorsa, vurgulama, koşuk düzeni, uyak düzeni benzeri nitelikler amaç dile kolay kolay aktarılamayacağından, çevrilebilirlik azalır.

1979

NOTLAR

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

2 *MERDİVEN*

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

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

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

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

Ahmet Haşim (1884-1933)

DIE TREPPE

Langsam, ganz langsam wirst du die Treppe hinaufgehen,
An deinem Saume sonnenfarbige Blätter...
Wirst eine Weile weinend zum Himmel hinaufsehen–

Gelblich die Wasser, bleicher wird dein Gesicht
Abend ist, Abend – schau in das rötliche Licht!

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

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

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

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

Yazınsal Çeviride Metin Ötesi Anlam İlişkileri

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

Çağdaş çeviri kuramının çıkış noktası, çevirinin, Saussure'ün terimiyle dilin (langue) değil sözün (parole); başka deyimle dil kullanımının bir aktarımı olduğu görüşüdür. Çevirmen, kaynak dilde düzenlenmiş belli bir iletiyi, amaç dilde bir metinle yeniden üretir.[1] Böylece dil kullanımının çetin bir türüne örnek verir. Burada önemli sorun, alışılmış anlamda metne bağlılıktan çok, metnin iletişim niteliğine bağlı kalmanın gerekliliğidir. Bir metnin iletişimi, sözcüklerin nesnel yüzey anlamlarıyla sağlanıyor olabilir, çağrışımsal anlamlarıyla sağlanıyor olabilir ya da bu iki yolun birden uygulanışı olabilir. Bir sözcüğün ya da iletinin çağrıştırdığı anlam ise, çevirmenin yalnız iki-

dilli sözlüklere değil, metindışı başka bilgi alanlarına da yönelmesini zorunlu kılar. Bu bakımdan, sözcüğü sözcüğüne denilen türden bir çeviri olanaksız görünmektedir. Çünkü kaynak metindeki her sözcüğün amaç dilde bir sözlüksel eşdeğerini bulmak, o sözcüğün kaynak dildeki kullanımının çağrıştırdığı anlama bir eşdeğer bulmaktan daha kolaydır.[2] Yazınsal metinlerin niteliği ise, sözcüğün anlam olanaklarını elden geldiğince çoğaltarak kullanmak, yerine göre simgesel anlamlardan bolca yararlanmak olduğundan, bir yazınsal metni çeviren kimse, sözgelişi bir ticaret mektubu çeviriyormuş gibi davranamaz. Ticaret mektubu çeviren kişi, amaç dilde elindeki metnin her sözcüğünü karşılayacak kalıp sözler, terimler bulabilir. Böyle bir çeviride gözetilen de, sözcüklerin nesnel yüzey anlamlarının eşdeğerini vermektir. Bunun çevirmene açabileceği güçlük çok çok, kaynak ya da amaç dildeki ticaret terimlerini, deyimlerini, kalıp sözlerini yeterince bilmemekten doğar. İyi bir ticaret terimleri sözlüğüne başvurmakla, olmazsa bir uzmana danışmakla bu güçlük çözülebilir. Bir yazınsal metni çeviren kişi ise daha karmaşık güçlüklerle karşı karşıyadır. Dolayısıyla, metin türü ile çeviri yöntemi arasındaki ilişki, çeviri kuramı açısından önemli bir sorundur. Sözgelişi, doğabilimleri metinlerinin, yazınsal metinler gibi çevrilemeyeceği de bilinen bir gerçektir. "Bilimsel bir doğru, nesnel olmayı amaçlar."[3] Bu nedenle, bilimsel bir metinde her sözcüğün kesin, belli nesnel bir anlam karşılığı vardır. Bilimsel metnin dil kullanımı ile bildirisi çakışır. Her sözcük belli bir anlama gelir, ötesi yoktur. Oysa yazınsal dil, anlam olanakları yönünden sınır tanımayan bir dildir. Bir bilim dalının dili, kendi alanının iletişim dizgesini oluşturan kesin doğrularla koşulludur. Aynı bilim dalında değişik kimselerce yazılmış metinler, genellikle karşılıkları aynı, değişmez doğrular olan aynı kavram sözleri gösterge olarak kullanırlar. Yazınsal metin ise, ilk ortaya çıkışında yazın alanında varolan anlatım dizgelerinin hepsinden ayrı nitelik taşıyacak, yeni bir iletişim düzeni amaçlar. Sanatta yaratıcılığın, özgünlüğün, arayıcı düşgücünün gereğidir bu. Bu nitelikte bir metnin de, kendine özgü bir biçimde yorumlanıp anlaşılacağı, çevrile-

ceği doğaldır. Başka deyimle, her metin türü ayrı bir çeviri yöntemi gerektirir. Bütün metin türlerinin iletişim yapıları yönünden saptanıp belirlenmesi de, çağdaş çeviri kuramının önem verdiği konulardan biridir.[4]

Yazınsal metin türünün kendine özgü iletişim niteliğine daha yakından bakalım. Birçok metinde görüldüğü gibi, bir yazınsal yapıtta da dilbilimsel ses, sözcük, tümce düzeyinden, metnin bütününü oluşturan tümce dizilerine, paragraflara, bölümlere dek bütün tek tek öğeler, kendi aralarında işlevsel bir ilişkiyi paylaşırlar. Tek tek öğeleri aşan bu işlevsel ilişkinin bütünü, metnin iletisini oluşturur. Yazarın dile getirmek istediği dünyadır iletilen. Ancak, yazınsal metinde dile gelen bu dünya, nesnel deneylerimizin alanı olan gerçek dünyadan ayrıdır. Sanat yapıtı, bildik gerçek dünyanın yazarca yapılmış bir kişisel yorumudur.[5] Bu kişisel yorumda yaratıcı düşgücünün, kurmacanın payı en az gerçek yaşantının payı oranında önemlidir. Bir okurun karşısındaki yazınsal metin, bu kendine özgü yarı-düşsel dünyanın, bu bireysel yaratının, ortak iletişim aracı olan dilde bir ölçüde nesnelleştirilmesidir. Sanat metninin somut dilbilimsel yapısı ötesindeki bu düşsel niteliğini, iletişiminin hem deneylerimizin dünyasını hem de düş dünyasını taşıyan göstergelerden oluştuğunu göremeyen çevirmen, kaynak metinde düzeltmelere (Alm. Hyperkorrektion) kalkışabilir. Yazınsal metnin, bildik verileri bildik kalıplarla dile getirmesini bekleyen böyle bir kimse, yazarı belirsizliğe düşmekle, alışılmış kullanım biçimlerine aykırı deyiş kullanmakla, deneysel bilgilerimize uymayan yanlış şeyler yazmakla bile suçlayabilir. Ancak, yazınsal metnin nesnel bilgi iletmesini bekleyen böyle bir çevirmen de, el attığı yapıtı çok çok kuşa çevirir.[6]

Bu bakımdan, iyi çeviri, çevirmenin hem kaynak hem de amaç dildeki dil yetisiyle doğru orantılıdır. Sözün yüzey anlamının yanısıra çağrıştırdığı anlamı, metnin satır aralarını kavrayabilecek bir dil yetisi. Alabildiğine zengin bir sözcük dağarcığı dural kaldığı sürece yararsızdır. Yazınsal metnin gerçek kavranışı, sözcüklerin anlam alanlarının birbirine taşan, birbiriyle örtüşen devingen kesimlerini sezebilen bir kafanın işidir.

Gerçekte yazınsal çevirinin de ilk aşaması, hem metiniçi dilbilimsel ilişkilerin, hem de bu devingen anlam kesimleriyle çağrıştırılan metindışı bağlamın ilkin çevirmence kavranmasıdır.[7]

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

Kaynak dildeki metin, anlama aşamasında çevirmene iki önemli görev yükler: Yapıtın temelindeki metindışı dünyanın niteliklerini çözümlemek, sonra da bu dünyayı metiniçi yapıdaki dilbilimsel niteliklerle bireştirmek. Metnin dilbilimsel birimleri, metindışı dünyanın bütünleyici alt öğeleridir. Bu metindışı dünyanın kazandığı anlamlar da bağlamsal bir metin kavramının alt öğeleridir.[9] Metnin içinde yaratıldığı kültür bağlamı anlaşılmadan, dile getirmeyi amaçladığı yaratı dünya da anlaşılamaz.[10] Enikonu bir anlama ise, metnin amaç dile çevrilmesinde en başta yerine getirilmesi gereken koşuldur. Çevirmen, metin ötesi bağlamla ilgili bilgilerle anlamları, metinle bir soru-yanıt ilişkisine girerek çıkarır.[11] Metne yönelttiği sorular da başlangıçta üç öbekte toplanabilir:[12]

1. *Metnin işlevi*: Neyi amaçlıyor metin? Bir durumu mu çiziyor, yorum mu yapıyor, öğretiyor mu, göz mü boyuyor? Abartmalı, iğneli, alaylı deyişlerle bir eleştiri mi yapıyor? Açıkça mı, dolaylı mı yapıyor bunu? Benzeri yazınsal türün örneklerinden ayrılıyor mu? Dilsel bir eyleme mi yoksa dildışı bir eyleme mi yönlendirmek istiyor okuru? Metinde "ben" diyen kişi yazar-konuşucu mu, yoksa yazar,

iletilen bütün seslerin ardındaki düzenleyici durumunda mı?

2. *Metnin izleği* (tema): Hangi izleği işliyor metin? Bu izleğin kökeni? Hangi olaydan, durumdan, yazınsal gelenekten geliştiği? İletişim düzeni? Gönderici (yazar) belli bir izleği tek çizgiden mi geliştiriyor, yoksa bir dizi küçük izlekler bir üst-izleği mi oluşturuyor? İzlek yönünden bir tutarlılık nasıl sağlanıyor? İzleğin anlatılışı en önemli noktalarda yoğunlaştırılarak mı sunuluyor, yoksa seyreltik, sözü uzatan, köpürten, dağınık bir özellik mi gösteriyor?

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

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

Gerçekte bir metni kendi dilinde okuyan okur da, anadil rahatlığına karşın, metnin derin anlamlarını çoğu kez ancak bu tür sorularla bulgulayabilecektir. Böyle bir okur ile çevirmen arasındaki temel ayrım ise, çevirmenin kavradığını amaç dil aracılığıyla aktarmasıdır. O, okurdan ayrı olarak, okuduğu metnin, hem doğal hem de çağrışımsal bütün anlam değerlerini, amaç dilde, dilbilimsel bir düzeyde nesnelleştirecektir.[14] İki önemli etkinliği yüklenmiştir: kaynak dildeki metnin okuru, amaç dilde oluşacak metnin de yazarıdır. Yaratıcı yazarın yapıtında dile gelen dünyanın niteliğini, anlamını, iletişim biçimini kavramış, bu dünyayı, amaç dilin, büyük bir olasılıkla anadilinin okuruna aktaracak metni yazacaktır. Gerçi, yapacağı çevirinin ne ölçüde başarılı olduğunu, başka bir deyimle, kaynak dildeki iletiyi amaç dile gerek dilbilimsel örgüye ilişkin somut, gerekse bu örgü ötesine taşan soyut yönleriyle ne ölçüde aktarabildiğini söylemek güçtür. Bu konuda uygulanabilecek ölçütleri bulmak çağdaş çeviri kuramının amaçlarından biridir. Kesin olan bir şey varsa o da, her çeviri sürecinin kaynak dille olan ilişkisinin çözümleyici, araştırıcı, irdeleyici; amaç dille olan ilişkisinin de bulgulanan bütün dilbilimsel, anlambilimsel, kullanımsal öğeleri bireştirici bir nitelik taşıdığıdır. Çok genel kavramlarla söylersek, kaynak dildeki etkinlik, anlamların aranması yönünde bir etkinlikse, amaç dildeki etkinlik, varılan anlamların adlandırılması yönünde bir etkinliktir. Kaynak metnin kendine özgü iletişim dizgesinde payı olan bütün anlam boyutlarının amaç dilde özdeşlenmesi demektir bu.

Çevirinin bütün bu değindiğimiz yönlerini gözönünde tutarak, çağdaş çeviri kuramının görevini, yazınsal metni yalnız dilbilimsel açıdan değil, iletişim açısından, göstergebilim açısından temellendirmek; dillerarası bir çeviride bildirinin her boyutuyla aktarılabilmesi için gözetilecek etkenleri, ölçütleri bulgulamak diye özetleyebiliriz. Yazınsal metni yalnız dilbilimsel yapısıyla tanımlayamayacağımız için, kaynak metindeki dilbilimsel anlamın eşdeğerlerini aramak, bugün alışılmış, yetersizliği anlaşılmış bir yöntemdir. Metni iletişim işleviyle görüp kavrayabilmek, çevirmenin yalnız iki dili yeterli ölçüde bilme-

sini değil, iki kültürün birçok yönünden haberli olmasını, bir kurmaca dünyayı gözünde canlandırabilecek ölçüde devingen bir düşgücü sahibi olmasını gerektirir. Yazınsal çevirinin, yabancı dil okullarının sınıflarında kazanılacak türden bir beceri olmayışının başlıca nedeni de budur. Bir metnin dilbilimsel yapısının çözümlenmesi, nesnel anlamının aktarılması okullarda öğrenilebilir. Metindışı bağlamın çeviride önemli bir etken olduğu da öğrenilebilir. Ama metni hem nesnel hem çağrışımsal, hem açık hem kapalı, hem belirli hem belirsiz anlam boyutlarıyla başka bir dilde yeniden yazabilmek, bütün bu öğrenilenlerin ötesinde başlar: Çevirmenin, karşısındaki yazınsal metinle söyleşmeye başladığı yerde.

1978

NOTLAR

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

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

a) Deyimsel yönden. Sözgelişi İngilizcedeki "to do something against the clock" gibi bir deyimin sözcüğü sözcüğüne aktarıldığında Türkçede çabukluk, ivedilik anlamını veremeyeceği açıktır. Burada iletilen anlamın, iletinin, çeviride Türkçe bir deyim söze yüklenmesi gerekir.

b) Sözcüksel yönden. İngilizcede "uncle", Almancada "Onkel" hem dayı hem amca anlamına gelen sözcükler. Almancada "Schwager" hem enişte hem kayın anlamına, "Schwägerin" hem yenge hem de görümce anlamına geliyor. Bir metni çevirirken bu tür sözcüklerle karşılaşan çevirmen, kaynak dildeki anlamı Türkçedeki iki olanaktan hangisiyle karşılayacağına karar vermek için metindeki birtakım sezdirimleri, göstergeleri değerlendirmek zorunda kalacaktır. Yoksa, "uncle" sözcüğünü hep amca diye çevirmek gibi yaygın bir eğilim yanlış yoruma, iletinin yanlış aktarımına yol açabilir.

c) İki dilin adıl yapıları yönünden. İngilizcede "he, she, it", Almancada "er, sie, es" adıllarının Türkçede tek karşılığı var: "o". Ama çevirmen bu adılları her zaman bu tek olanakla karşılayamaz, gerektiği yerde söz konusu kişinin ya da nesnenin adını, kaynak dildeki adıl karşılığında kullanmak zorunda kalır. Adıl yapısıyla ilgili güçlük bununla bitmez, değişik kullanımlarla (gösterme adılları, belgisiz adıllar, soru adılları, adıl tamlamaları, vb.) alabildiğine karmaşıklaşır. Yalnız, bütün bu güçlükler, metiniçi anlam ilişkilerinden yola çıkılarak çözülebilecek nitelikte olan güçlüklerdir. Yeter ki, ileti doğru kavransın, iletinin amaç dildeki taşıyıcıları doğru saptansın.

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

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

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

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

7 *"Sedirde al yeşil, dal dal Bursa ipeklisi,*
duvarda mavi bir bahçe gibi Kütahyalı çiniler,
gümüş ibriklerde şarap,
bakır lengerlerde kızarmış kuzular nar idi."
dizelerini, anadili Türkçe olan bir kimsenin okuyuşunu düşünelim, bir de bunları kendi diline çevirecek bir yabancının okuyuşunu. Yabancı Bursa ipeklisi için kullanılan dal dal nitelemesinin buradaki anlamını hiçbir sözlükte bulamayacaktır. Mavi bir bahçe ile çinilerin, çinilerle Kütahya'nın ilişkisini, ibriklerle lengerleri, kuzu ile narın ne bakımdan özdeşleştiğini, ancak bir kültürün biçimlerini, törelerini, ürünlerini bildiği ölçüde anlamlandırabilecektir, metindışı bağlamla.

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

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

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

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

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

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

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

Dilbilimsel Çeviri Kuramı

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

Her dilde, sonsuz sayıda değişik kuruluşlu metin vardır. Dildeki her yazılı ya da sözlü metin, o dilin olanaklarını belli bir yönde kullanır. Çoğunlukla her metin bireysel bir dil kullanımı sürecinde oluştuğu için, yalnız dilin genel anlamdaki sözlüksel dilbilgisel kalıp öğeleri üstüne temellenmekle kalmaz, bireysel biçem uygulamalarını da yansıtır. Kimi metinde genel nitelikli kurallı öğeler, kimi metinlerde de kuraldışı uygulamalara değin uzanabilecek bireysel biçem ağır basabilir. Bunlardan birinin ya da ötekinin ağır basması da bir çeviri sürecini belirleyen en önemli koşulu yaratır.

Bin dokuz yüz ellilerle altmışlarda, insan bilimlerinde yalnız yorumcu yöntemlerin değil, nesnellik, kurallılık, dizgelilik gibi ilkeler gözeten bilimsel yöntemlerin uygulanması eğilimi belirince, çeviribilimde de öznellikten kurtulma çabaları ağır

basmaya başladı. Bu çaba sonucunda, bireysel biçemin belirgin olarak yansıdığı metin türlerini, kimi kuramcılar çeviribilimin ilgi alanı dışında saydılar. Çünkü genel nitelikli kalıp dil öğeleriyle kurallarının oluşturduğu metinler, bilimsellik savındaki bir araştırma dalı için daha elverişli gereçlerdi belki. Bu kuramcıların çıkış noktası, çevirinin temelde bir *dilsel değiştirim* olgusu niteliği taşımasıydı: diliçi ya da dillerarası bütün değişmeler, bin dokuz yüz altmışlarda kendini bağımsız bir bilim dalı olarak benimseten dilbilimin alanına giriyordu. Öyleyse, dilbilimin göreviydi çeviri sürecini incelemek.

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

gisayar çevirisine başlangıçta bağlanan sınırsız iyimser umutlar da önemli ölçüde sönmüş durumda.

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

Ancak, çeviri ediminin kendine özgü bir yanı vardır. Çeviride, gönderici ile alıcı arasına çevirmen girer, kaynak dil düzgüsünü o çözer ilkin. Bunun nedeni, iletişimin zorunluluğu olan bir koşulun eksikliğidir: çeviri metnin alıcısı, özgün metin alıcısıyla aynı düzgüyü paylaşmaz. İşte çevirmen, bu koşul eksikliğini giderme çabasındadır. Çevirinin görevi de, bir metnin bilgi içeriğini, değişen düzgüye karşın *değişmez* tutabilmek, değişikliğe uğratmadan aktarabilmektir. Başka deyimle, kaynak dil ile amaç dilin genel dizgeleri arasında, *dil*[2] düzeyinde bir anlambilimsel işlev, göstergeler, kurallar başkalığı, benzemezliği söz konusu ise de, çevirmenin düzgüyü değiştirmesi, *söz* düzeyinde bir özdeşlik arama çabasıdır. Bu çaba, kaynak dil öğeleri ile amaç dil öğeleri arasında 1=1 anlamında bir içeriksel eşdeğerlilik kurmaya yönelir.

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

Dilbilimsel *özel* çeviribilim ise, belli dil çiftleri arasındaki gücül eşdeğerlilik ilişkilerini hem sözlüksel hem de sözdizimsel düzeyde saptar. Bu çabanın amacı, bir çeviri dilbilgisi yaratmaktadır. Çeviri dilbilgisi, belli iki dil arasındaki eşdeğerlilik ilişkilerini hem sözlüksel hem de sözdizimsel düzeyde saptar. Bunu da içeriksel eşdeğerliliği gözönünde tutarak yapar. İçeriğin değişmezliğidir temel ilke. Her dilsel biçimin içerikle koşullu olduğu benimsenmiştir. Bu nedenle yazınsal çeviri, dilbilimci çeviribilimin ilgi alanı dışında görülmüştür; çünkü yazınsal çeviride eşdeğeri bulunması gereken, yalnız bilgi içeriği değil, bütün bir estetik yapı, biçimsel yuğrumdur. Bu tür çeviride, çeviri dilindeki yeni metnin oluşturulmasında bir "sanat yeteneği, bir yazarlık gücü olmayan kimse başarı sağlayamaz. Yalnız şiir çevirisi için değil, düzyazı çevirisi için de söz konusudur bu. Yazınsal yaratı alanında, en kuru türden bir düzyazı bile, bir sanat yeteneği olmadan, söz gerecini yaratıcı sezgiyle kullanmadan çevrilemez."[3] Dilbilimsel çevirinin yetkili kuramcılarından O. Kade'nin bu sözlerinden de çıkarılabileceği üzere, kesin anlamda bilimsel bir çeviri kuramı, olsa olsa yalnız kullanmalık[4] türden metinler için işler. Ancak bu tür metinlerde kaynak dil amaç dil arasında söz düzeyinde nesnel bir eşdeğer-

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

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

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

Ancak, bu ayrımda, nesnelin her zaman kullanmalık, kurmacanın da her zaman yazınsal olamayacağı gözden kaçırılmamalı. Biçemsel özen yansıtan kimi metinler kurmaca olmayabilir: reklam sözleri, kısa taşlamalar, belgesel yazın gibi. Öte yandan, bir biçemsel özen yansıtmayan, nesnel bilgi içeriğine yönelik görünmekle birlikte kurmaca olan metinler de vardır: utopik yazın, düşsel öyküler, eğlencelik yazın gibi.

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

1. Somut metinlerden yola çıkarak, dil çiftleri arasında dilbilgisi düzeyinde, sözcük düzeyinde düzenli eşdeğerlilikler aramak, bulmak, betimlemek.

2. Bu bulgularla, çevirmenin doğrudan doğruya yararlanabi-

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

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

1980

NOTLAR

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

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

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

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

Bir İletişim Edimi Olarak Çeviri

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

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

nusundaki görüşleri, antropoloji açısından dilbilim, B. Russell'ın, L. Wittgenstein'ın mantıksal dil çözümlemeleri, dilruhbilimi, metinleri kültür bağlamlarının ürünü olarak gören geleneksel filoloji, Nida'nın düşündüğü iletişim açısından anlamın temelinde yer alır. Böylesine geniş bir insanbilimler temeli üstünde dilin kendisi, genel insan davranışının bir parçası olarak görülebilir ancak. Nitekim, Nida çeviri sürecine de bu açıdan yaklaşır. Dolayısıyla onun anlam sorunlarını ele alışı, I.A. Richards'ın yaklaşımında olduğu gibi, anlamın anlamının[1] dilbilgisel, mantıksal, ruhbilimsel, toplumbilimsel yönlerinin de gözönünde tutularak araştırılmasıdır. "Çeviri ilkeleri ile işlemlerinin tartışılmasında temel olan şey" de "anlamın dilde ne yoldan bir iletişim düzgüsü olarak dile getirildiğini iyice bilmektir."[2] Bu da, anlam olgusuna değişik diliçi, dildışı yönlerden bakmayı gerektirir. Böyle bir düşünce, bu alanda süregelen çalışmalarda kendine dayanaklar bulabilir. Anlamın önemli etkenini dilsel göstergenin kendisi sayarsak, anlambilim, gösterge ile göndergesi arasındaki ilişkiyi; sözdizimi, göstergenin göstergeyle ilişkisini; kullanımbilim ise gösterge ile insan davranışı arasındaki ilişkiyi inceler. Her dilsel göstergenin, bir dilsel kullanım durumunda, nesne, durum, olay ya da kişi olan bir göndergeye yönelik olduğunu biliyoruz. İngilizcedeki *blackbird, black bird* öğeleri arasındaki anlam ayrımı da iki göstergenin sözdizimsel ilişkisinden doğar: Tıpkı aynı örneğin Türkçeye uyarlanışındaki *karatavuk, kara tavuk* birimlerinde görüldüğü gibi. Öte yandan, değişik göstergeler alıcı üzerinde çağrışım yüklü etkiler uyandırarak onu değişik tepkilere yöneltebilir. Sözgelişi, *ölüm, sevişmek, korku* en azından değişik yaştan kimselerde değişik duygular, davranışlar uyandırabilir. Bu bakımdan, herhangi bir sözcenin anlamı, o sözcenin içinde yer aldığı iletişim konumundan ayrı görülemez. Dolayısıyla Nida, iletişim sürecinin gönderici, iletici, alıcı etkenlerine özel bir önem verir. Çeviri üstüne çalışması da, dilin hem iletişimbilim hem de bildirişim kuramı açısından incelenişine bir giriş niteliğindedir.

Nida, dilsel göstergenin ayırıcı özelliklerini aşağı yukarı şöyle sıralar:

1. *Dilsel gösterge nedensizdir.* Her dilsel göstergenin seçilişi başlangıçta nedensizdir. Gösterge ile gönderge, gösterge öbekleri ile gönderge öbekleri, gösterge öbekleri ile gösterge arasındaki ilişkiler, gerçekte ancak toplumsal uzlaşımlar sonucu kesinlik görüntüsünü kazanmış ilişkilerdir.

2. *Dilsel gösterge, gönderge öbeklerini de belirleyebilir.* Nitekim, doğal dilde kullanılan çoğu sözcük, bütün bir nesneler sınıfını belirler. Ağaç, at, masa gibi. Kullanım akışı içinde bir göstergenin kapsamını kesin olarak sınırlamakta güçlükler çıkabilir. Hiçbir sözcük, sözce, tümce, her konuşma durumunda aynı anlamı iletmez. Göstergelerin kapsamı, birçok benzer nesneyi kapsar biçimde geniş olabilir ya da bir nesneyle sınırlı olabilir. Yalnız özel adlar bu durumun dışındadır, göndergeleri hep aynı kesinlikte kalır.

3. *Gösterge bağımsızdır.* Göstergenin geçerlilik alanı daralır, genişler. Her zaman değişikliklere açıktır. Anlambilimin alanına giren anlam daralmaları, genişlemeleri göstergenin bu niteliğini doğrular.

4. *Deneyler dünyası dilsel göstergeyle irdelenir.* Her dil, göstergeleriyle, dünyayı kendine özgü bir yoldan kurar, betimler, kuşatır.

5. *Dil belli bir toplumsal bağlam içinde işlev görür.* Gönderici ile alıcı arasındaki iletişim süreci, toplumsal törenler, uzlaşımlar, davranış biçimleri örgüsü içinde ele alınmalıdır.

6. *Dil iki düzlemde işler.* Ya kendi dışındaki nesneler dünyasını betimler ya da kendi kendini betimler. Birinci amaç için kullanıldığında nesne-dil, ikinci amaç için kullanıldığında da üst-dil düzleminde işler.

Dilin doğal kullanımında, hiçbir zaman, iki ayrı birey aynı deneyleri, aynı gündelik yaşantıları bütünüyle aynı gösterge-

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

1. Bütün insanlarda tinsel süreçlerin benzerliği;

2. Bedensel tepkilerin benzerliği;

3. Kültürel deney birikiminin evrensel yaygınlığı; ("İnsanlığı bir kültürel tür olarak birleştiren benzerlikler, ayıran benzeşmezliklerden çok daha büyük sayıdadır."[3])

4. İnsanın kendini başkalarının davranış biçimine göre ayarlayabilme yetisi.

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

Anlaşılabilirliği böylesine önemli sayan iletişimsel çeviribilim, genellikle amaç dilde, sanki o dilde yazılmışçasına doğallıkla anlaşılabilecek türden çeviriyi savunur. Nida'nın, çevirmenin kaynak dil öğeleri ile amaç dil öğeleri arasında arayıp bulacağı eşdeğerlilikler konusunda yaptığı ikili ayrımda da bu eğilim yansır. Nida'nın saptadığı iki eşdeğerlilik türünden biri, doğallıkla anlaşılabilecek çeviri doğrultusundadır: devingen eşdeğerlilik. Öteki eşdeğerlilik türü ise biçimsel eşdeğerliliktir.

Bu iki kavram, günümüzde genel çeviri tartışmasında sık sık kullanılır. Kısaca betimlersek:

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

Devingen eşdeğerlilik, amaç dil bağlamında en doğal, en dolaysız anlaşılmayı benimseyen; alıcıda uyanacak dilsel etkinin özgün metnin alıcısındakiyle aynı olmasına yönelik çeviride göze çarpar.

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

1. Amaç dil kültüründe, kaynak dil kültüründeki bir öğenin karşılığı varolmayabilir. Batı dillerinden Türkçeye çevirirken sık sık rastlanan bir durumdur bu. Sözgelişi, Hıristiyanlığın törenleriyle ilgili birçok kavram (İng. *epiphany* gibi) ya da Türkçeden Batı dillerine çevirirken tekke geleneğinin kavramları, öte yandan halk dilindeki *kaçgöç*, *tandır* benzeri sözcükler bu nitelikte öğelerdir.

2. Kaynak dil ile amaç dilde birbirinin karşılığı olarak görünen öğeler, diliçi kullanımlarında zorunlu ya da nedensiz birtakım anlam ayrımları gösterebilirler. Sözgelişi, İsveççede baba yanından dede *farfar*, anne yanından dede *morfar* diye ayrı sözcüklerle adlandırılırken bu ayrımı İsveççeden İngilizce ya da Almancaya yapılacak bir çeviride karşılayabilme olanağı yoktur. Aynı durum, Türkçedeki *görümce*, *elti*, *yenge* ya da *dayı*, *amca* öğelerinin çoğu Batı dilinde tek sözcüklerle karşılanma zorunluluğunda göze çarpar.

3. Düzgünün çözülebilirlik derecesi, kaynak dil ile amaç dilde ayrı olabilir. Belli bağlamlara ilişkin belli göstergeler, kaynak dilde yaygın, amaç dilde hiç tanınmıyor olabilir. Uzay araştırmaları ya da bilgisayarlar konusunda bir İngi-

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

Eşdeğerliliklerin aranmasında böyle sorunları gözönünde tutan bir çeviri etkinliği, alıcıya yönelik bir etkinliktir. Nitekim, iletişimsel çeviri tartışmalarında hep kullanılan amaç dil (İng. target language) yerine, özellikle alıcı dili (receptor language) kavramını kullanırken, bu noktayı vurgulamak ister. Alıcıya yönelik bir çevirinin de öncelikle devingen eşdeğerliliklerle yapılabileceği açıktır. Dilsel göstergenin alıcı ile ilişkisi öne çıkar burada, böylece bu tür çeviri kullanımsal bir çeviri diye bile adlandırılabilir. Nida, sonraları bunu, toplumbilimsel çeviri kuramı[5] diye de adlandırır.

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

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

iletişim oluğuna hiç sorun doğurmadan uyacak bir dilsel biçime aktarılmalıdır. Oysa amaç dilde, kaynak metnin uzunluğu olduğu gibi korunursa, çeviri alıcısının anlama sığası zorlanabilir. Açıklayıcı bilgilerin eklenmesiyle, çeviri metnin uzunluğunda bir artma, güçlük derecesinde ise bir azalma olur. İletişimsel bir çeviri kuramı bu ayrımı doğal karşılar.

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

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

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

1980

NOTLAR

1 I.A. Richards / C.K. Ogden, *Meaning of Meaning*, London, 1923.
2 E.A. Nida, *Toward a Science of Translating*, Leiden, 1964, s. 30.
3 A.y., s. 55.
4 E.A. Nida, "Translating as Communication", *Proceedings of the Fourth International Congress of Applied Linguistics*, Vol II, ed. G. Nickel, Stuttgart, 1976, s. 65.
5 A.y., s. 68.
6 A.y., s. 68.
7 W. Wilss, *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*, Stuttgart, 1977, s. 76.

Çeviri Üstüne Bir Konuşma

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

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

görev olduğunu da görüyoruz burada. Dolayısıyla, çağdaş uygar ülkelerde çeviri etkinliğinin incelenmesine, bu etkinliğin gerek dilsel gerekse iletişimsel bir süreç olarak çözümlenmesine, çevirmenlik dilmaçlık öğretimine büyük önem veriliyor. Başlıbaşına bir uğraş, bir geçim yolu olarak çevirmenlik birtakım güvencelere bağlanıyor.

Bizde ise, çevirmenliğin güvenceli bir geçim yolu, niteliği yasalarla belirlenmiş bir meslek, çevirinin ise dilbilimsel yöntemlerle enikonu irdelenmiş bir alan olduğu söylenemez. Yurdumuzda çevirmenliği meslek olarak öğreten bir kurum da yok. Oysa bugünkü dünyada Türkçenin değişik alanlarda en ileri çağdaş bilgiyi üreten birkaç yaygın dilden biri olmadığını biliyoruz. UNESCO'nun saptamalarına göre, son yıllarda dünyanın bellibaşlı dillerinde doğa bilimleri ile teknik alanlarda yapılan yayınların yarısından çoğu dil engeli yüzünden, birçok ulusun bilimadamlarınca anlaşılamamakta, ancak sınırlı bir yarar sağlamaktadır. Bilgisayar çevirisinin öncülerinden Victor H. Yngve, bugün dünyada topu topu elli ulusun üretip paylaştığı bulgularla bilgilerden, en az iki yüz ulusun daha kolaylıkla yararlanabileceğini söylemiştir. Başka deyimle, elli kaynak dilden iki yüz amaç dile çeviriler yapılması beklenmektedir; Türkçeyi de bu iki yüz dilden biri sayabiliriz. Bilim, teknik, yaratıcılık alanlarında çağın son gelişmelerine ayak uydurabilmemiz ancak çeviriyle olanaklıdır. Durum böyleyken, çevirinin ne olduğu, ne olması gerektiği, nasıl değerlendirileceği konusundaki bilgimiz hem yetersiz hem de gelişigüzel. Çeviri konusunda görüş bildirmekten çoğumuz geri kalmıyoruz; "çeviri sadık olmalıdır," "çeviri kadına benzer" türünden basmakalıp yargıları sıralayıp işi geçiştiriyoruz. Çeviri çağma gözümüzü kapamış, bıkmadan usanmadan *Kuran*'ın Türkçe okunup okunmayacağını, "ibadet"in Türkçeye çevrilip çevrilemeyeceğini tartışıyoruz. Gerçi çeviri yetisi, soyut bir biçimde, bir yabancı dil bilmenin ölçüsü, yükseköğrenim kurumlarında meslekte ilerlemenin koşulu sayılıyor. Ancak, bu da temelde yanlış, basmakalıp bir biçimcilik. Bu uygulamanın nesnel dayanaktan yoksunluğuna, hiç kimseye bir yararı olmadığına sık sık tanık oluyoruz. Devlet

kurumlarının, üniversite öğretim üyelerinin yabancı dil sınavlarında, yıllar yılı yönetmeliklerde bir çeviri ölçütü olarak yer almış "mealen" neyin nesi bir kavramdır sözgelişi? Nasıl bir nesnel değerlendirmenin parçasıdır? Anlayan beri gelsin.

Öte yandan, Türkiye'de bir yasa maddesinde yer almış tek çevirmenlik biçimi olan "yeminli tercümanlık" ise, bugüne değin görülen uygulamaya bakılırsa, belirli bir niteliği, bir dilsel öğrenimi gerektirmemektedir. Oysa bugün gelişmiş toplumlarda çevirmenlik, işlevi kimi alanlar için kesin çizgilerle belirlenmiş bir meslek durumuna gelmiştir. Çevirmenlerin ulusal ya da uluslararası örgütleri vardır. İş yasalarında çevirmenlik ile dilmaçlığın açık seçik tanımları yer almaktadır. Çevirmenlerle dilmaçların iş yetenekleriyle niteliklerinin derecelendirilmesinde ise, hangi bilgi alanında çeviri yaptıkları, anadile mi anadilden mi çevirdikleri, kaç dilden ya da kaç dile çevirebildikleri gözönünde tutulmaktadır.

Bizde ise çevirinin kendi başına, bağımsız bir beceri olarak öğretilmesinde uygulanacak yöntemler gelişmemiştir. Çeviri, okullarımızda çoğunlukla yabancı dil öğretimi izlencelerinde bir tür alıştırma, dil öğretiminin bir desteği olarak yer almaktadır. Çeviri ediminin türleri, dilbilimsel evreleri, gerektirdiği bilgi donanımı üzerine pek düşünce üretilmemiştir. Sözgelişi, yazılı metinlerin çevirmenliği ile sözlü metinlerin çevirmenliği, başka deyimle, çevirmenlik ile dilmaçlık arasındaki ayrım bile dilbilimsel, iletişimsel yönleriyle irdelenmemiştir. Yazılı çevirmenliğin bizde en tanınan biçimi yazın çevirmenliğidir. Oysa bunun yanısıra, bilimsel metinlerin, değişik alanlardan kullanmalık metinlerin, dinsel metinlerin çevirmenliği, iyi düşünülmüş bir çeviribilim izlencesinde, ayrı uzmanlık türleri, ayrı becerilerle bilgileri gerektiren etkinlikler olarak yer alabilir. Dilmaçlığın bizde yaygın olan basmakalıp biçimi ise "turist rehberliği"dir. Oysa dilmaçlık da karşılıklı konuşmaların aktarımı, konuşmanın anında aktarımı, söylenen her tümcenin ya da bölümün ardından aktarımı gibi üç ayrı tür dilsel beceriyi kapsar. Bilgi alanlarına göre bu üç becerinin öğretimi daha da ayrıntıya dökülebilir.

1978-79 öğrenim yılından başlayarak, İngiliz dili-yazını öğrencileriyle sürdürdüğüm haftada iki saatlik, çeviribilim doğrultulu öğretim, gerçekte belli türden bir çeviri becerisi kazandırmaktan daha çok, çeviriyi az önce değindiğimiz tüm yönleriyle bir dilbilimsel iletişimsel etkinlik olarak tanıtmaya, irdelemeye yönelikti. Bundan amaç, öğrencilere çok genç bir bilim dalının kavramlarını, yöntemlerini, uygulamalarını göstermek, onların çeviri konusunda daha nesnel, çözümleyici ya da betimleyici bir yolda düşünmelerine, konuşmalarına yardımcı olmaktı. Çeviri konusunda genellikle futbol takımlarından söz edercesine kolay konuştuğumuz, birtakım ucuz değer yargılarından kurtulamadığımız, çeviri eleştirisi denince de sözlüğü elimize alıp yanlış avcılığından öteye geçemediğimiz için duymuştum bu gereksinmeyi. Herhangi bir alanda bilimsel bir düzeye doğru ilk adım, o alanın çok değişik süreçlerini adlandıracak, inceden inceye irdeleyecek kavramların tanınması, özümsenmesi, yoksa düşünülüp üretilmesidir. Metin türlerinden yola çıkan bir yaklaşımla, böyle bir donanım sağlamak istedim öğrencilere.

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

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

Çeviri edimi, genellikle iki evreli bir süreç olarak görülür:

çözümleme, bireştirme. Birinci evre, çevirmenin kaynak metni ses, sözcük, tümce, bütün yönünden çözümlemesi, metiniçi metindışı anlamları somutlamasıdır. İkinci evre ise, çevirmenin amaç dil okuru için bir çeviri metin oluşturmasıdır. Görüldüğü gibi, çevirmenin kendisi, her şeyden önce titiz bir okur olmak zorundadır. İyi okur olmak da, büyük ölçüde, bireysel bir niteliktir. Okullar, ancak birtakım temel bilgiler, ilkeler, bakış biçimleri sunarlar. Okulda edinilecek bu tür bilgilerden çevirmen çok çok birinci evredeki çabasında, çözümleme etkinliğinde yararlanabilir. Bireştirme ise eğitilmiş bir kavrayış, içgörü, duyarlık, yaratıcılık da gerektirir. Özellikle yazın çevirmenliği için böyledir bu. Bilimsel ya da kullanmalık metinlerin ayırıcı niteliği, açık seçik, belirli bir anlam iletmeleridir. Yerleşik bilimsel terimlerin işlevi de bu açıklığı sağlamaktır. Anlamca seçiklik göstermeyen bilimsel metin kendi türünün başarılı bir örneği sayılmaz. Yazın metinleri ise tam tersine, işlevlerini büyük ölçüde, örtük anlam gücüllüklerinden kazanırlar. Örtük anlam alanlarının yorumu da, okurun dünya görüşüne, tarihsel konumuna, anlam koşullarına göre, her dönemde değişikliğe uğrar. Newton yasalarının temel tanımı ile açıklaması, anlatım yöntemi değişikliklere uğrasa bile, yüz yıl önce neyse bugün de aşağı yukarı odur. Öte yandan, bir Yunus Emre şiirinin Türkiye'de tekkelerin kapatılmasından önceki alımlanışı ile bugünkü alımlanışı arasında büyük ayrım vardır. Bu bakımdan, yazın metinlerinin yorumlanması, bilimsel ya da kullanmalık metinlerinkinden bambaşka bir anlamda *tarihsel*dir. Yazın metninin ayırıcı özelliği de *tek anlamda yorumlanamaz*lığıdır.

Bir yazınsal metnin anlaşılması ile yorumu, metnin kendindeki anlam amacı ile okurun tarihsel alımlama koşulları arasındaki etkileşmede, eytişimde gerçekleşir. Tarihsel alımlama koşulları içindeki bir alıcı olarak çevirmen de yaptığı çevirinin dilsel-biçemsel yoğrumunda, tarihsel bir noktada birçok olası somutlama seçeneğinden yalnız birini sunar. Güç olan sorun, yapılacak bireysel yorumlardan hangisinin özgün metnin amaçladığı iletiye uygun düştüğünü, hangisinin özgün metni yaraladığını saptayabilmektir. Çünkü bireysel somutlamalar,

gerek eşzamanlı gerekse artzamanlı bir düzende birbirinden çok ayrı nitelikte olabileceğinden, tek bir kaynak metin için sayısız çeviri olanağı vardır. Yazın çevirmeni, bu gerçeği gözönünde tutmak, etkinliğini kuşatan bütün bu sorunlar örgüsünün bilincinde olmak zorundadır. Bu da yalnız okulda öğrenmekle değil, bu sorunlarla uzun süre birlikte yaşamakla gerçekleşir.

Kaynak dildeki metin, kaynak dil okurunun yazınsal beklentilerini karşılamaya yöneliktir. Çevirmen ise, yazdığı amaç metni, amaç dil okurunun beklentilerine uyarlar. Kimi metin, özellikle yenilikçi metinler, yerleşik okur beklentisini karşılamaya değil, karşılamamaya yöneliktir. Bu tür metinlerin çevirilip amaç dile uyarlanması, çevirmen açısından büyük bir dilsel-biçemsel çaba gerektirir. İşte çevirmenlik de bu noktada bir yaratıcılık olur. İnsan, çevirinin sorunları ya da bir dilden bir dile çeviride karşılıklı anlam eşdeğerliliklerinin nasıl aranıp bulunacağı gibi konularda birçok bilgiyi öğrenimle edinebilir. Ancak, sözgelişi Joyce'u, Kafka'yı, Lawrence'ı çevirmek, bütün bu öğrenilenler üstüne kurulmakla birlikte, öğrenmelik bilgiler ötesinde, özgün bir çabadır.

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

Soru – *Çeviri yayınların devlet eliyle desteklenmesi konusunda ne düşünüyorsunuz?*

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

Devletin çeviriye sağlayacağı destek, gerçekte genel kültür politikasının, eğitim izlencelerinin ancak bir bölümü olarak görülebilir. Şu anda bu politikayı tanımlayabiliyor muyuz? Öte yandan, bugünkü Türk okurunun, çeviri yayımlar gereksinmesi, hem nitelik hem de nicelik yönünden, bin dokuz yüz kırklarınkine benzer bir devlet çeviri izlencesiyle karşılanamayacak genişliktedir. Çeviri yayımlayan yayınevlerine devletçe birtakım kolaylıklar sağlanmasına gelince, böyle bir desteği kaç yayınevinin hakettiğini, çeviri okurları söylesin! Yıllar yılı Türkiye'de dünya yazınının başyapıtları, boyalı naylon kapaklar, şömizler, jaketler, bilmem neler içinde, çamur gibi baskılarla, içi dışı hep birbirine benzeyen birer "hizmetçi romanı" kılığında okura sunulmuştur. Uzman çevirmenlerle kıyasıya pazarlık eden yayımcılar, kimileyin bir ünlü romanı beş altı niteliksiz çeviriciye birkaç gecede çevirtip, böylece oluşan en yoz metinleri yaldızlı kuşaklarla satışa sürmüşlerdir. Bütün bu sıkıntılara da, Türk okuruna hizmet için katlandıklarını, yeri geldikçe yinelemişlerdir! Bu tür bir hizmetin desteklenmemesi gerekir. Bir olanak varsa, yetenekli genç çevirmenler korunsun, desteklensin, yüreklendirilsin!

Soru – Yazko Çeviri *dergisine ilişkin olumlu ve olumsuz eleştirilerinizle, önerilerinizi açıklar mısınız?*

Yanıt – *Yazko Çeviri*'yi ilk sayısından beri ilgiyle izliyorum. Güzel çeviri örnekleri yayımlandı bu dergide. Yalnız bu tek tek

örnekler, kimi sayılarda tür, nitelik, konu yönünden birleştirici bir ilkeden, eksenden yoksundu. Bir dağınıklık ağır basıyordu. Gelecek sayılarda bu bakımdan sürekli bir düzenlilik sağlanacağını umuyorum.

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

Yurdumuzda yazın çevirmeninin durumunu, yayınevleriyle ilişkilerini, çevirmenliğin bir geçim yolu olarak yeterliğini yetersizliğini ele alan incelemeler de yayımlamalı *Yazko Çeviri*. Sözgelişi, çevirmenlik hakkının ödenmesinde, en saygıdeğer geçinen yayınevlerinin bile vazgeçemediği "forma hesabı" kandırmacasının sayısal verilerle bir dökümü, çevirmenlik uğraşının içyüzünü, iyi çevirilerin neden bunca az sayıda olduğunu gözler önüne serebilir.

1982

III. BÖLÜM:
DİL-KÜLTÜR

Çağdaş Uygarlığın Türkçesi

Dil varlığın evidir.
Heidegger

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

Bu iki ayrı bakış açısından görülünce, toplumun ortak bilincinde herkes için aynı olan ses, sözcük, biçimbirim öğeleri toplamı, Saussure'ün "dil" dediği dizgedir. Bu öğeleri tek tek kuşakların, bireylerin kullanmasıyla değişikliğe uğrayarak bir

evrim geçiregelen şey ise, temelde Saussure'ün "söz" dediği etkinliktir. Dildeki bu durallık ile, değişikliklerin kaynağı olan bireysel kullanım etkinliği, birbirinin bütünleyicisidir. Dolayısıyla, bir dili yalnız dural, değişmemesi gereken bir dizge olarak görme eğilimi, yanlış sonuçlara saplanmaktan kurtulamaz.[2]

Dil ile söz kavramlarının önemli ortak yönlerinden biri, ikisinin de toplum ile bireyden soyutlanarak, tek başına, yaşayan ya da yaşamayan diye nitelenemezliğidir. Dil kendi başına yaşamaz, bireyin ya da bireylerin kullanımı ile gerçekleşir, insan yaşamındaki bir edimin yapımın eşliğinde yaşar. Belli bir tarihsel noktadaki insanın dünyayla ilgisi, amaçları doğrultusunda kullanılırken yaşar dil. Bu bakımdan, toplumun bireylerinin dili kullanımı konusunda nicel saptamalara dayanmayan bir yaşayan dil savı, hiçbir bilimsel geçerlilik taşımaz. Nitekim böyle bir sayısal saptama, günümüz Türk toplumunda bireylerle yaşayan dilin, birtakım dil bilginlerinin yaşayan Türkçe dedikleri soyut genellemeden çok daha başka nitelikte olduğunu göstermeye yetecektir. Okullardaki, yükseköğrenim kurumlarındaki, çağdaş genç kafaların anlayamadığından yakınılan[3] bir yaşayan dilden söz etmek, yalnız mantıksal değil tarihsel bir çelişkidir. Dil, tarihsel değişmeye direnen, duran kafalarda yaşamaz. Son elli yılda Türkiye'de belli bir başarı düzeyi tutturmuş bilim, sanat yapıtlarının diline bakılınca çağdaş düşüncenin, araştırmanın, yaratıcılığın gereksinmelerini karşılama çabasında bir dilin nereden nereye vardığı açıkça görülür. Düşünen, araştıran, yaratan bireylerin kullanımıyla devingenlik kazanmamış her dilsel öğe, yaşamak şöyle dursun, boş bir kabuktur ancak.

Öte yandan, dilin özellikle ses etkileriyle sözcüklerin, büyüler gerçekleştirebilecek güçte kendiliğinden yaşayan şeyler oldukları inancı, ilkel insanı uygar insandan ayıran önemli noktalardan biridir. İlkel insan, içinde yaşadığı doğal çevreyle başa çıkamadığı, gerçeğin sınırlarıyla buluşamadığı her durumda, yinelediği birtakım büyülü sözcüklerin soyut büyülü etkisine sığınır. Onun kafasındaki bu sözcükler, doğanın akışında kendisine ters gelen her gücü, onda korku uyandıran her ge-

lişmeyi durdurabilecek nitelikte, kendiliğinden yaşayan birer öğedir.[4] Oysa uygar insan, tek tek sözcüklere bir büyü taşıyorlarmışçasına dört elle yapışmaz. Dural birer gücüllük olan sözcüklerin, ancak arayan soran, yanıtlayan düşünceyle birleştikleri an, insanın varlık çevresini bulgulamasına, adlandırmasına, betimlemesine canlı bir katkıda bulunabileceklerini bilir. Dil içinde, söz düzeyinde hiçbir şey büyülü bir soluk, vazgeçilmez bir Tanrı buyruğu kesinliği taşımaz onun gözünde, çünkü dilin değişik kuşaklarda değişik bireylerce kullanımı saltık bir dizgeye değil, değişken varoluş koşullarına bağlıdır. Bu koşullar tarihsel akış içinde bir evrimle değiştikçe, insanın dili, sözcükleri kullanımı da değişikliğe uğrar. Wittgenstein'ın "Dilimin sınırları, dünyamın sınırları demektir"[5] sözünü anımsarsak, insan, tarihle değişen dünyayı, ancak dilini değişikliklerle geliştirerek kuşatıcı bir biçimde tanımlayabilir.

Bir dili konuşan toplumun tarihi, kapalı bir kültür dizgesinin egemen olduğu, uzun bir tanrıbilimsel evre geçirmiş olabilir. Ama o dilin tanrıbilimsel dünyadaki kullanılışı, bugün kimi kafalarda çağrıştırdığı dinsel büyü dolayısıyla, değişmez yasa gibi savunulamaz. Sözgelişi, Osmanlıca geçmişte böyle bir kapalı kültür evresinin yönetici seçkinleri çevresinde kullanılan, halk kitlesine yabancı bir özel dildir. Ancak, Türkçenin tarihsel gelişmesinde bir evre sayılıp sayılamayacağı bile sugötürür nitelikteki bu dilin, Türkçenin genel yapısına, ses sözcük düzenine, sözdizimine aykırı uzantılarını, bugün Tanrı buyruğu gibi savunanlar, gerçekte çağdaş varlık koşullarının değiştiğini kavrayamayanlardır. Böyleleri, bilinçaltlarında at koşturan bir "ümmet" duygusunu, çağdaş Türk toplumunun vazgeçilmez kültür varlığı sayarlar. Üstelik de bu çarpıtmayı, tarihsellik adına, bilimsellik adına, halka dönüş adına yaparlar.

Bütün bunlara, tarihselliğin yanlış bir tanımı ya da tanımlanmasına bile gerek duyulmayan bir büyülü kavram gibi sürekli yinelenmesi yol açıyor. Evet, her toplumun geçmişi, şimdisini etkiler, bir bakıma şimdisinde sürer; ama bu hiçbir zaman geçmişin olduğu gibi şimdiye aktarımı demek değildir. Geçmişe özgü her şeyin, geçmişteki bütün başarıların, bütün

başarısızlıkların, bütün kurumların, şimdi durduğumuz yerden, bugünün bilimsel kavrayışıyla donanmış bir dille irdelenmesi, çağdaş bakış noktasından değerlendirilmesi gerekir. İnsanca bir varoluşun başlıca koşulu budur. Batı'nın yeniçağ tarihinde "Rönesans", "Hümanizma", "Reformasyon", geçmişle bu anlamda birer hesaplaşma aşaması, aydınlanmanın da başlangıcıdır.[6] Atatürk devrimleri, bu aşamalardan geçmemiş olmanın Türk toplumunun düşüncesinde, dünya görüşünde, dünyayı tanımlayışında doğurduğu büyük eksiği gidermeye yöneliktir. Cumhuriyet döneminde Türk toplumunun çağdaşlaşması, böylece yeni bir tarih bilinciyle başlatılmıştır. Yeni bir bilinç ise, yeni bir dilde yansır. Dünden kalma her şeyin, küflü bir antikacılık tutkusuyla benimsenip göklere çıkarılması, büyülüymüşçesine kuşaktan kuşağa gözü kapalı aktarılmaya çalışılması, gerçekte tarihsellik değil, tarihsizliktir.[7] Bu anlamda bir antika tarihçiliğinin ya da tarihsizliğin somut bir sonucu, hiçbir çağdaş gereklilik yokken, Türkiye'de 16 Haziran 1950'de Arapça ezana dönüştür. Oysa geçmişten yararlanmak, çağın gerisinde bir yerlere çakılıp kalmak değildir. Çağdaş insanın içinde bulunduğu konum ile, varlık koşulları ile dünün varlık koşulları arasında çok ayrım var. Dolayısıyla, geçmişten benimsenecek şeyler, bugünü kavrayışımıza bir aydınlık, devingenlik katacak nitelikte olanlardır. Sözsel büyüsüne inanılan Arapça ezan, ne katmıştır bugünü kavrayışımıza? Bir tarihsizlik, Türk diline bir inançsızlık örneği olarak kalmıştır ancak. Bugün aynı şey tek tek sözcükler için yapılmak isteniyor. Evet, tarihsellik, anlatımını insanın dili kullanışında bulan dilsel bir süreçtir. Ama bugün tarihsellik, geçmişi irdelerken, özeleştiriyi de kapsayan bir hesaplaşmadır. Yoksa bugün "Türkçe dünyanın en büyük dillerinden biridir" diye kuru kuru böbürlenmek ne Türkçeyi yüceltir, ne de bizi. Hele bu sav, dünyanın büyük dillerinden hiçbirini yeterince tanımayan kimselerce ileri sürülüyorsa, hiç inandırıcılık taşımaz. Günümüzde Türkçeyi yüceltecek şey, onu çağdaş bilim ile tekniğin, çağdaş insan yaratıcılığının bütün verilerini özümleyebilecek bir düşünce aracı durumuna getirmektir. Bu da geçmiş bir çağın, kökü halkta olmayan dilinden artaka-

lan derme çatma sözcüklerinden bir büyü ummakla olmaz. Cumhuriyet dönemiyle Türk insanı, yeni bir özdeşlik, yeni bir dünya kuruyordu kendine. Tarihini bile yeni bir değerlendirmeyle, Atatürk'le yeniden kuruyordu. Bu gelişmenin yeni bir dil gerektirmesi doğaldı. Ayrıca, bilim ile tekniğin, dünya insanlık tarihinin hiçbir döneminde son elli yıldaki hızla gelişmemiş olduğu da gözönünde tutulursa, yeni bir dil, yeni bir düşünce zorunluluğu iki kat artıyor bugün bizim için.

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

Dil, dural yönüyle toplumsal bir ortak dizge, kullanım yönüyle de bireysel bir etkinliktir dedik. Dolayısıyla bireyler, kendi gereksinmelerine göre, istedikleri amaçla, istedikleri gibi kullanırlar dili. Kimileri Osmanlıca ile konuşur yazar, kimileri de çağdaş Türkçeyle. Ancak, hiçbir güç, bireylerin dili kullanı-

mını tarihsel gelişmenin mantığına aykırı bir yöne zorlayamaz. Kullanılan yeni dilsel öğelerden toplumca benimsenenler, dilin değişkenlik ekseninden değişmez süreklilik dizgesine yansır. Dillerin böyle geliştiği, zenginleştiği de bilimsel bir gerçektir. Bu gerçeği "ilmî müdahale" ile "inzibat" altına alma özlemi ise, dilin de, insanın da, tarihin de doğasına aykırıdır, çünkü bilim buyruk çıkararak iş görmez.

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

Elli yıl önceki Türkiye'de özellikle doğal bilim dallarında (sözgelişi fizikte, kimyada, matematikte, tıpta), Türkçenin çağdaş bilgiler için ne ölçüde yeterli bir iletişim aracı olabildiğini bir anımsayalım. Bir de bugün bu konularda, en son gelişmeleri bile Türkçe anlatabilen özgün araştırmalara, çevirilere göz atalım. Arada görebileceğimiz ayrım, Türk Dil Devrimi'nin başarısı ile yararını kanıtlamaya yetecektir. Bundan bir elli yıl sonra, insanlığın evrensel bilgi birikimine daha birçok yenilikler ekleneceğinden Türkçenin gelişmesini durdurmak, düşünülebile-

cek bir şey değildir. Birtakım kafalar dursa da gelişme durmaz. Tarihin gereğidir bu.

1981

NOTLAR

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

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

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

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

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

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

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

Kültür Kavramı Nedir - Ne Değildir?

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

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

Kültür kavramının düşün alanında kullanımı ise, eğretilemeli bir kullanım olarak başlamıştır. On altıncı, on yedinci, on sekizinci yüzyıllarda kültür, sözgelişi İngilizcede Thomas More'un, Francis Bacon'ın, Thomas Hobbes'un, Dr. Johnson'ın kullanımında, düşüncenin, kafanın bakımı, yetiştirilmesi, gözetimi anlamını taşır. Bu evrede kazandığı bir anlam da, bir insanın eğitimini, inceliğini, görgü derecesini belirlemeye yöneliktir. On sekizinci yüzyılda, Avrupa dillerinde "uygarlık" kavramı-

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

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

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

Türkçede ise kültür kavramı, ilk olarak Atatürk'ün tanımları ile çağdaş çizgide bir belirliliğe, aydınlığa yönelir. "Kültür dediğimiz zaman, bir insan topluluğunun, devlet yaşamında, düşün yaşamında, ekonomik yaşamında yapabilecekleri şeylerin bileşkesini anlatmak istiyoruz ki, uygarlık da bundan başka bir şey değildir" derken Atatürk, kavramı birkaç anlam boyutuyla Türkçeye aktarır. Bu tanımın hemen göze çarpan özelliklerinden biri, uygarlık-kültür ilişkisini benimsemiş olması, öte-

ki de kültürü, toplum üyelerinin yalnız geçmişte yaptıklarının değil, *yapabileceklerinin* bir bileşkesi olarak, geleceğe yönelik biçimde betimlemesidir. Geleceğe akan yaratıcı sürekliliktir kültür. "Kültür; okumak, anlamak, görebilmek, görebildiğinden anlam çıkarmak, bilinçlenmek, düşünmek, zekâyı eğitmektir" derken de Atatürk, kavramın düşünsel, tinsel, estetik gelişme anlamını vurgular. Bu tanımlardan birincisine göre, çağdaş Türk kültürü, günümüzde bilim, sanat, düşünce alanlarında geleceğe dönük yapabilirliğin, yaratıcılığın toplamıdır. Geçmişte yapılanların kuru bir dizini, bağnaz bir gelenek bekçiliği değildir. Böyle bir çağdaş kültürün üretilmesinde hiç kuşkusuz, uluslararası ölçülerle donanmış gerçek bilimadamlarının, sanatçıların, eğitimcilerin payı olacaktır. "Türk ulusçuluğunun ilerleme ve gelişme yolunda ve uluslararası ilişkilerde, bütün çağdaş uluslarla aynı çizgide, onlarla uyum içinde" yürümesini öngören Atatürk, dışımızdaki çağdaş gelişmelere ilgisiz kalamayacağımızı sık sık belirtir. Gerçekten de Türkiye'de, ancak Cumhuriyet döneminde, Atatürkçü evrensel görüşle yetişmiş devlet, sanat, bilim, eğitim adamları elinde bir ulusal kültür oluşabilmiş, ümmetten ulusa, Osmanlılıktan Türklüğe, saltanattan halk egemenliğine geçilebilmiştir. Oysa, başka ulusların kültürüne, uygarlığına, diline, tarihine, bütün çağdaş değerlere, kuru bir böbürlenmeyle tepeden bakmayı "milliyetçilik" sanan kimi çevreler, geleceğe gözlerini yumarak, yalnız geçmiş çağların "envanter"lerini çıkarmakla Türk kültürüne hizmet edilebileceği, bilimin, sanatın böyle yapılabileceği saplantısında. "Milliyet", "maneviyat" türünden kavramları, sonu gelmez bir övüngenlikle, Atatürk'ün "bizim ulusçuluğumuz herhalde bencil ve aşırı gururlu bir ulusçuluk değildir" ilkesiyle çelişircesine yineleyenler, kendilerini Türk kültürünün ayrıcalıklı sözcüleri sanadursun; yazarı, çizeri, ressamı, müzisyeni ile Cumhuriyet dönemi Türk sanatçıları, uluslararası düzlemde gerçek çağdaş Türk kültürünü kanıtlıyor. Bugün, yükseköğrenim kurumlarında, gelenek bekçiliğine çakılıp kalmış birkaç küçük bölüm dışında, çağdaş bilimadamları, doğabilimlerinde, insan bilimlerinde, uygulamalı bilimlerde, yarına yönelik Türk düşüncesini,

dilini, görüşünü, yaşama biçimini inançla kuruyorlar. Takılmış bir plak gibi, dönüp dönüp aynı kavramları yineleyenler ise, "millî kültür"ün hınk deyicileri oluyorlar ancak. Geleceğe köprü bir ulusal kültür varsa bugün, bu hiç kuşkusuz onların dışında oluşuyor.

Kültürü eskiye tapınmak sananlar, gerçekte bu kavramın ortaçağ bitiminde taşıdığı tapınma anlamının ötesine geçememiş acınası kafalardır. Oysa kültür kavramını bu anlamda son kullananlardan biri, ta 1483 yılında İngiliz William Caxton olmuş, sözcüğün bu anlamına Batı dillerinde, bir daha pek dönülmemiştir. Ulusal böbürlenme, büyüklenme, yüksekten atma anlamında kültürün yakın geçmişteki örneklerini ise, bin dokuz yüz otuzların Almanya'sında, savaş yıllarının İtalya'sında görüyoruz. Korkunç sonuçlarından, her aydın kafanın gerekli dersi çıkarabileceği örneklerdir bunlar. Çağdaş Türkiye'de de gerçek aydınlar, ulusal kültürü hiç kuşkusuz böyle değil, Atatürk gibi anlayacaklardır.

1981

Atatürk'ün Kültür Tanımına Bir Yaklaşım

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

Atatürk'ün, kültür anlayışındaki bu devingen özelliği, birkaç yönden başarıyla örnekleyen tanımlardan biri: "Kültür; okumak, anlamak, görebilmek, görebildiğinden anlam çıkarmak, bilinçlenmek, düşünmek, zekâyı eğitmektir" sözüdür.[2] Görüldüğü gibi bu söz, kültürü, odağı insan bilinci olan bir etkinlikler dizisi olarak tanımlamaktadır. Bunlardan birincisi okumaktır. Okumak, çağımız insanının bilgi edinmesinde en önemli yoldur. Özellikle, bilginin üretilmesinde, yayılmasında, yüzyıllardır edilgin bir ezbercilikten, bireysel ya da kurumsal medrese aktarımcılığından başka yol tanımamış bir toplumda, çağdaşlaşmanın ilk koşullarından biridir. Bilimin, tekniğin, sanatın bilgisi, çoğunlukla, okuma aracılığıyla ulaşır insanlara.

Değişik bilgi alanlarının enikonu bulgulanması okuma ile gerçekleşir. Cumhuriyet döneminde okuma yetisinin bütün yurt yüzeyine yayılması çabaları, en önemli kültür atılımı olmuştur. Okumak, insanın, dünyası ile toplumsal çevresini anlama yoludur. Nitekim, ele aldığımız kültür tanımında anlamak, okumayı izleyen ikinci önemli edimdir.

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

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

İnsanın anlama edimi, dil içinde gerçekleşir, dil aracılığıyla etki kazanır. Tarih içinde değişen öznenin, hem kendini hem de değişen nesneler dünyasını anlama aracı olarak dil de bir noktaya çakılıp kalamaz. İnsanın varlık dünyasının sınırları, tarihsel değişmeyle nereye varmışsa, dil de oraya varmak zorundadır. Yoksa insan, belli bir tarihsel noktadan ötesini göremez, seçemez olur. Oysa gerçek anlama, her zaman, görüleni özdeşleyebilmek, adlandırabilmektir. Adem'in, çevresindeki canlıları tek tek adlandırmasından beri böyledir bu. Görebilmek ise, şimdiye, geleceğe, sırtını değil, yüzünü dönmekle olur ancak.

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

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

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

ğu noktada, tarihdışı kalmaya yazgılıdır. Nitekim, insan düşüncesinde aydınlanma çağı, doğa olguları karşısında bu sorunun sorulması ile başlamıştır. Her bireysel düşünce, ortaçağdaki gibi ezbere bir aktarım değil de, insanın şimdiki çağdaş dünyaya bir yönelişi, bir tepkisi olduğu ölçüde ileridir, üreticidir.

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

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

1981

NOTLAR

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

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

Aydın Kavramı Üstüne

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

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

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

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

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

Günümüzde, aydının toplumdaki yeri konulu tartışmalarda, kavramın evrimindeki bütün bu olumlu olumsuz anlam çağrışımlarının etkisini, uzantılarını izliyoruz. Sözgelişi, bir seç-

kinler topluluğunu, seçkinciliği eleştiren görüşler, daha çok on dokuzuncu yüzyıl kökenli romantik kullanımın uzantısıdır. "Anti-intellectualism" de öyle. Öte yandan, aydınların, bilgi, bilmenin olanaklarını arayan, bulgulayan, genişleten, örgütleyen bir toplumsal güç olduğunu benimseyen görüş ise, kavramın yirminci yüzyıl başında taşıdığı anlamın uzantısıdır.

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

Demek ki, edilgin bir bilgi birikiminden, diplomalardan, dünyayı görmüşlükten başka bir özelliği önemli oluyor aydı-

nın. Bu özelliği taşıyan aydını, toplumsal gelişmeyi, dünyanın gelişmesini, gerek bilimsel çözümlemelerle, gerek açıklayıcı değerlendirmeler, gerekse sanatsal iletişimle bir bütün olarak kavramaya çalışan kimse diye tanımlayabiliriz. Böyle bir kimse, insanı, toplumu, gelişmeyi, kendi benimsediği ya da türettiği değerlerle ölçer, bulgular. Bu noktada aydının etkinliği, az önce değindiğimiz kuşku üstüne kurulmuş bir eleştiri etkinliğidir. Doğası gereği eleştirir aydın. Toplumdaki bunalım öğelerine özellikle duyarlıdır bu eleştiri. Bir kültürün öteden beri süregelen değerleri ile toplumsal gerçek arasındaki çatışmalar, karşıtlaşmalar doğurur bu bunalım öğelerini. Bu öğeler, çağdaş gelişmenin ayakbağı olacak nitelikte, belli birtakım gerilik etkilerinden doğuyorsa, aydının eleştirel kafası, oluşmaktaki bir toplumsal değişme sürecinin motoru olur. Ancak toplumsal gerçek ile eleştirel kafanın değerleri arasında salt bir karşıtlık, yüzde yüz uyuşmazlık varsa, çatışma etkenleri ile öğeleri izlenemiyorsa, aydın çatışmasız bir düzenin özlemi içine, bir utopya özlemine düşebilir. Bu utopya özlemi içinde, eleştirisinin temelindeki kendi değer ölçülerinden dönmekle de suçlanabilir. Bu suçlama, aydını toplumun hoşlanmadığı bir görünüşe sokabilir. Bu durumda, yeni bir birikim, araştırma, bulgulama sürecine girmek zorunda kalır aydın. Kendi değer dizgelerini daha ayrıntılı, kapsamlı kılmak, derleyip toparlamak, yapacağı başlıca iş olur. Her şeyden önce kendine karşı sorumludur çünkü aydın. Büyük kuramlarla, sorunlarla, öğretilerle hesaplaşmak sonra gelir.

Uygulamada aydının toplumdaki işlevi, genellikle dolaysız yarar açısından alınır. Aydın, toplumdaki büyük kitlelere bir şeyler vermeli, onu ilerletmeli, kalkındırmalıdır denir sözgelişi. Evet, uzun sürede, gerçek aydının doğası bunu gerektirir. Ancak, toplumdaki çatışma öğeleri, bu konuda doğrudan doğruya bir yararı, reçete çözümleri olanaksız kılacak ölçüde karmaşık olabilir. Böyle bir noktada aydının, yanılgılara, ucuz kestirme yollara düşmeden, ileriye dönük olumlu değişmelerin birikimi olacak bilgiyi üretmesi gerekir. Bu birikim üstüne kurulacak değer ölçüleri de toplumdaki birtakım kültürel geleneklerden,

güçlerden, karşıtlıklardan, ağır ağır oluşacaktır. Yoksa, topluma yararlı olmak diye, uluorta çıkarlarla beğenileri okşamak, böylece toplumdaki öğeler çatışmasında geri olana, ilkel olana öykünmek, toplumu kendi geriliğiyle, ilkelliğiyle sözde beslemeye çalışmak, doğru aydın davranışı değildir. Sözgelişi, topluma şirin görüneyim diye köylü ağzıyla ya da mahalle bakkalı ağzıyla konuşan politikacı bu açıdan neyse, köylü ağzına öykünerek kentlerde saz çalıp çalım atan sözde sanatçı da odur. Aydının topluma yararı, bu tür geçici yaranmalardan daha çok, toplumda bir düşünce, bilgi, beğeni yükselmesine katkıda bulunmaktır. Bu da bir düşünme, bir tutum işi olduğundan, kişide ya olur ya olmaz. Bu bakımdan bireyleri aydın ya da aydın olmayan diye ayırabiliriz. Yarı-aydın türünden bir çarpık kavram, başka hiçbir dilde yoktur sanırım. Yarı-düşünen gibi bir şey demek oluyor bu: Batı dillerinde de "semi intellectual" ya da "half intellectual" diye bir şeyden söz edildiğine rastlanmaz. Ama "pseudo intellectual", düzmece aydın, göstermelik aydın anlamında kullanılabilir. Türkçede yarı-aydın gibi bir deyimin bulunması bile, aydın kavramının daha bir hayli irdelenmesi, aydınlanması gerektiğini gösteriyor.

"Intellectuals" ya da "intelligentsia" kavramıyla belirlenen kimseler, Batı'da kimi dönemlerde, soyut, toplum gerçeğinden uzak, kuramcı olmakla suçlanmıştır dedik. Gerçekte aydın sözcüğü, belli bir sorumlulukla kullanılırsa, hiç de böyle bir suçlama sakıncasıyla karşı karşıya değil. Çünkü düşsel bir soyutluğa düşmemek, yaşam gerçeğinden kopmamak, kökü insan yaşamında olmayan kuramlara saplanmamak, aydın bir tutumun, davranışın özellikleri sayılır. Açıkça görüldüğü gibi, ışığı, aydınlığı, doğal koşullar altında her zaman olumlu sayılabilecek nitelikleri çağrıştırıyor aydın sözcüğü. Oysa Batılı kavramın kökeni "intellekt" belli bir kafa yetisini çağrıştırıyordu. Ancak, bu yetiyi de Türkçe "aydın" kavramının kapsamına enikonu sindirmek zorundayız. Böyle olunca, doğrudan doğruya yarar ya da kitlelere şirin görünmek gibi kaygular gütmeden, düşünmek, araştırmak, öğretmek aydının bir sorumluluğu olarak ortaya çıkar. Resmi bir görev olmamalı bu sorumluluk. Toplum-

da, kestirme sonuçlar, kısa süreli çözümler beklemeden, bir bakıma gönüllü düşünen, araştıran, öğreten aydınlar, engellenmeden, özgürlük içinde, insan yetilerinin olanaklarını sonuna değin bulgulamak, gerçekleştirmek üzere her an iş başında olmalıdır. Aydınları böyle bir sorumluluğu yüklenmemiş toplumlar, ortaçağ artığı kösteklerden bugün bile bütünüyle kurtulmuş değildir. Bilim, düşünce, sanat alanlarında bugün belli bir düzeyde olan ülkelerin ise rönesanstan bu yana her çağda, bu sorumlulukta aydınları olmuştur. Bir ülkede aydının tanımı ile sorumluluğu bu olmadıkça, ilkokullar, ortaokullar, liseler, yüksekokullar ne yapsalar özlenen bilgileri, aydınlığı veremezler; bireyleri iyiye, doğruya, güzele, toplumun kendi değerlerine uyandıramazlar.

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

1980

Çağdaş Bilginin Edinilmesinde Yabancı Dil

Niçin Yabancı Dil Öğretimi

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

Nedenini pek azımız düşünüyoruz. On yaşındaki çocuklarımızı, yabancı dille öğretim yapan bir özel okula sokabilmek için ne işkencelere attığımızı bir düşünmek bile yeter. Çocuğum bundan ne kazanacak, neler yitirecek diye soran yok. Bütün çabalar, salt onun *x* ya da *y* dilini bilen bir kimse olmasına yönelikse, kendimize bir çekidüzen vermek, bu içler acısı yanılgımızı düzeltmek zorundayız.

Başarısızlığın Temel Nedeni

Bu konudaki bilinçsizlik, ülkemizde her düzeydeki yabancı dil öğretimini iki temel yönden etkiliyor. Ortaöğretimden yükseköğretimin sonuna değin, öğrenci, yabancı dili neden öğrendiğini bilmediği için, haklı olarak pek kulak asmıyor bu işe. Başlıca derdi, geçer bir notla paçayı kurtarmak oluyor. Öte yandan, eğitim kurumları da, başlangıçtaki gerçekçi amaç yitirilmiş olduğu için, yabancı dil öğretimini verimli bir biçimde düzenleyemiyorlar. Dersler, çağdaş dil öğretim yöntemlerinin olanaklarından, araç gereçlerinden yoksun bir biçimde yürütülüyor. Yasak savmak için sanki. Böyle bir düzende, çağdaş bilginin kazanılmasında yararlanılabilecek anlamda bir yabancı dil öğrenilemediği gibi, bilgili yabancı dil öğretmenlerinin yetiştirilebilmesi de olanaksızlaşıyor. Bir eksiklik ötekini doğuruyor; olumsuz etkiler zincirleme sürüp gidiyor böylece. Ortaöğretimin düzensizliği, yetersiz nitelikli öğretmenlerle ya da öğretmensizlik sorunuyla birleşince, yükseköğretim kurumlarının yabancı dil sınıflarında içler acısı bir görünüm çıkıyor ortaya. Nitelikli yabancı dil öğretmenlerini devlet öğretim kurumlarının sunduğu geçim koşullarıyla çalıştırabilmek de, burada ayrıntısına giremeyeceğimiz çok önemli bir sorun. Son yıllarda yaygınlaşan, yabancı dille eğitim yapan özel Anadolu liseleri örneği de soruna bir çözüm olmaktan çok uzak görünüyor. Nitelikli öğretmen sıkıntısı bu kurumlarda da etkisini gösterirken, buralarda olanaklar elverdiği ölçüde öğrenilen yabancı dilin, yükseköğretim kurumlarının büyük çoğunluğundaki ilgisizlik

yüzünden, öğrencilerce sonradan unutulmaya bırakılması, bir başka sorun. Yabancı dil öğretimi, her düzeyden eğitim kurumunda bunca sorunun çözümünü beklerken, öğrettiğimiz yabancı dillerde büyük bir uzmanlığa varmışız gibi, şimdi de orta ya da yükseköğretimde Arapça, Farsça gibi dillerin de birer yabancı dil olarak okutulmasından sık sık söz edilir oldu. Böyle bir şey okullarımızdaki yabancı dil öğretimi konusunda yöntemsizlik, amaçsızlık karmaşasını daha da artırmaktan başka bir şeye yaramayacaktır. Üstelik, bu dillerin öğrenilmesi ile geçmişe dönük ya da günümüzde birtakım geçici maddesel kazançlara yönelik bilgiler bir ölçüde kazanılabilecektir belki, ama Arapça ile Farsçanın çağdaş bilim ile uygarlığın taşıyıcısı birer dil olmadıkları, öğrenilmeleri ile ileriye dönük Türk yaratıcılığı ile buluş gücüne bir şey katmayacakları da apaçıktır.

Yükseköğretim Kurumlarımızda Yabancı Dil

Ortaöğretimde süregelen yabancı dil yetersizliği, öğrencinin yükseköğrenimine de olduğu gibi yansıyor. Ama biz her soruna tepeden inme biçimsel çözümler bulabileceğimizi sandığımız için, bu sorunu da, işe ortaöğretimden başlamak yerine, yabancı dille öğretim yapan ayrıcalıklı üniversiteler oluşturmakla çözmeyi denemişiz. Bu deneyin sonucu, Türk bilimi ile yapıcılığı adına bir kazanç olamamış. Bu kurumlar, yabancı dili bir bilim dalının kendine özgü kavramlarıyla belli ölçüde bilen, kendi bilim dallarında yabancı kaynaklar okuyabilen kimseler yetiştirmiş. Ancak, bu tür aydının yetişmesinde kalan iki büyük eksiklik, özlenen sonuca varılmasını engellemiş. Bu eksikliklerden birincisi, yalnız bir bilim dalının "jargon"u olarak öğrenilen yabancı dilin bütünü ile kurulması gereken tanışıklıktır. O yabancı dilde, belli bir sözcük dağarcığıyla sınırlı gündelik konuşmaları da yürütebiliyor olmak, bu eksikliğin bulunmadığını kanıtlamaz. İkinci eksiklik de, yabancı dilin yükseköğretimde bilgiye ulaşmak için tek araç olarak kullanılması sonucu, yitirilen anadil bilincidir. Bu bilinç olmadan, herhangi bir bilim da-

lında, yüzeysel bir yabancı dil bilgisi aracılığıyla kazanılmış bilgiler, ülke kültürüne özümlenememektedir. Ülkemizde kimi yükseköğretim kurumlarında uygulanan, birinci yılda hazırlık niteliğinde bir yabancı dil öğretimi ise, yabancı dildeki bilgi kaynakları, öğretim ile araştırmada sürekli değinilen yararlanılan kaynaklar olmadığı için anlamsız kalmakta, hazırlık yılında biraz öğrenilen yabancı dil, dört beş yıllık fakülte öğreniminde gitgide unutulmaktadır. Bizde yükseköğretimde gerekli olan, Türkçe bilincini unutturmayacak, yabancı diller aracılığıyla kazanılan bilgilerin Türkçeye dönüşümünü de olanaklı kılacak bir yabancı dil öğretimidir. Bu dönüşüm, üniversite öğretim üyelerinin, kendi bilim dallarında yararlandıkları yabancı bilgi kaynaklarını, hem derslerinde hem de araştırmalarında sık sık açıklamalarıyla, öğrencileri bilginin kaynağına gitmeye özendirmeleriyle olur. Bu gereksinmeye yöneltilmemiş, Türkçede çağdaş bilginin, uluslararası kaynakların tanınmasıyla üretilebileceğini örnekleriyle görmemiş öğrenci, neden yabancı dil öğrensin? Nitekim, yükseköğretimdeki yabancı dil sınıflarında öğretmenlerin en sık işittikleri soru "ne yararı var bize yabancı dilin?" sorusudur. Bu yararı açıklamak, hiç kuşkusuz yabancı dil öğretmeninin görevi değildir. Yabancı dil öğretmenini, istenmeyen bir malı didişe didişe satmaya çalışan bir kişi durumuna sokmaya kimsenin hakkı yoktur. Öğrenci, yabancı dilin yararını, yükseköğrenim süresi boyunca, kendi bilim dalında gördüğü derslerle araştırmalarda, uluslararası bilgi kaynaklarının, göstermelik değil gerçek bir ilgiyle incelendiğine tanık olursa kavrar. Yoksa sorun, şimdiye değin denendiği gibi, ne yabancı dilde yükseköğretimle, ne yükseköğrenim öncesi hazırlık sınıflarıyla, ne de bütün sorumluluğu haftada birkaç saatle dil öğretmeye çalışan yabancı dil okullarına yıkmakla çözülebilir. Bu bakımdan, sağlıklı bir yabancı dil öğretimi, üniversitelerin belli bilim dallarında öğretim yapan kurumlarıyla yabancı dil öğretimi arasında kurulacak bir eşgüdümü, bir amaç birliğini, bilgi alışverişini, karşılıklı anlayışı gerektirir. Oysa, açık konuşmak gerekirse, yükseköğretim kurumlarımızın çoğunda yabancı dil, meslek derslerinin yedeğinde, varlığı

ile yokluğu pek bir şey değiştirmeyecek bir konu sayılmaktan kurtulamamıştır.

YÖK ile gelen yeni düzenlemede yabancı dilin yükseköğrenim süresi boyunca zorunlu ders olarak okutulması öngörülmektedir. 1983-84 öğrenim yılında başlayacak bu yeni uygulama birtakım büyük sorunları da birlikte getirecektir. Yabancı dilin, bilginin üretiminde bir araç olduğu bilinci, yükseköğretimin bütün öğretim araştırma birimlerinde yerleşmiş olmaktan uzaktır. Oysa sağlıklı yabancı dil öğretimi izlenceleri, ancak değişik bilim alanlarındaki öğretim araştırma birimleri ile yabancı dil öğretim birimleri arasında kurulacak bir eşgüdümle, bir işbirliğiyle gerçekleşebilir. Birçok yükseköğretim kurumunda böyle bir işbirliğinin gerekliliği bile daha kavranmış değildir. Aynı derecede önemli bir sorun, bu kurumlarda yabancı dil öğretici sayısının yetersizliğidir. Yükseköğretim kurumlarında bu sayının, zorunlu yabancı dil öğrenimi uygulamasının gereksinmelerini karşılayacak oranda artırılmış, atamaların çoktan yapılmış olması gerekirdi. Öte yandan, yabancı dil öğretmenlerine yükseköğretim kurumlarında sağlanan olanaklar, hiçbir zaman nitelikli öğretmenleri çekecek düzeyde olmamış, yeni düzenleme de bu konuda hiçbir değişiklik getirmemiştir.

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

1. Öğretici, derslik, öğrenci sayılarının, yabancı dilin uygarca koşullarda öğretilebileceği biçimde, gerçekçi bir açıdan saptanması;

2. Öğretim için kullanılacak araç gerecin sağlanması, üretilmesi;

3. Bütün yükseköğretim kurumlarında bu öğretimin özel ya da bilimsel amaçlı yabancı dil öğretimi olarak yönlendirilmesi gerekir.

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

1983

Türkçenin Hacivatçası

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

Ancak, yazarın Dil Devrimi'ni ikircikli duygularla alkışladığını anlamanız çok sürmüyor. "Ne var ki..." demesiyle birlikte, bu tür yazılarda hep görülen mantık yapısıyla, o gönülsüz övgüden sonra, öz Türkçecilere olur olmaz veriştirmeye başlıyor. "Mesela, cevap, imkân, tatil, kitap" gibi bilinen sözcükler yerine "örneğin, yanıt, olanak, dinlence, betik" gibi sözcükler kullanarak bir "süper-Türkçe" getirmek istiyorlarmış. Çok da kurnazlarmış: yeni sözcükleri birer ikişer sürüyorlarmış ortaya, biri tutunca ötekini uyduruyorlarmış hemen. Kimileri de "akılcı şeffaf" bir dil kurmak için istiyorlarmış öz Türkçeyi. Özellikle Almanca bilenlerde rastlanıyormuş bu görüşe. Oysa

"cahil bir adamın *mefhum* yerine *kavram* deyince, bunun anlamını hayal-meyal sezinlemesinin yararlı sayılabileceğini kabul edelim. Ne kadar yararlı (bu)? Ortalığı karıştırdığımıza değecek kadar mı?" diye soruyor ardından. Sonra, yeni sözcükler yanlış kullanılıyormuş. Yanlış kullanımlar yayılıyormuş. Örneğin "çözümleme" sözcüğünü yerine göre "halletmek" yerine göre de "tahlil etmek" diye anlamanız gerekiyormuş.

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

Gökalp'ın "Türkçeleşmiş Türkçedir" ilkesi daha önce de çok savunulmuştur. Ancak, dilin, sözcüklerin, bir yaşama biçiminin, dünya görüşünün, yönetim düzeninin kurumsal gele-

neklerini yansıttığı sugötürmez bir gerçektir. Osmanlıca da böyledir. Bu bakımdan Dil Devrimi, kimilerinin sandığı gibi, kuru bir sözcükler savaşı değildir. Sözgelişi, "ilim" sözcüğünün Osmanlı kafasındaki kurumsal çağrışımları, bugün "bilim" sözcüğünün bizde uyandırdığı çağrışımlardan çok ayrıdır. En azından, medreseyle ilişkisinden dolayı, çağdaş deneysel bilimleri, günümüzün bilim kurumlarını çağrıştırmaz. Ayrıca, "ilim, âlim, malûm, talim, muallim..." gibi sözcüklerin birbirleriyle bağı, aynı kökten geldikleri bilinmeden bunlarla nasıl açık seçik düşünülür? Peki diyelim, gençler binlerce on binlerce bu tür sözcüğü ayrı ayrı ezberlesinler. Ne yararı olur bunun? Oysa, bitişken özelliğinden dolayı Türkçede öğrenilecek iki üç bin kök sözcükten on binlerce saydam sözcük, deyim, kavram türetilebilir.

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

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

Özleştirme akımı, geçmiş kültür zenginliklerimizden koparıyormuş bizi. Oysa, Shakespeare'in oyunları Anglosakson ülkelerde bugün bile on altıncı yüzyılda yazıldıkları dilde okunmakta oynanmaktaymış. *Kutsal Kitap*'ın on yedinci yüzyılda İngilizceye yapılmış çevirisi, bugün kiliselerde kullanılıyormuş. Shakespeare döneminde İngilizcede türetilen yeni sözcük sayısı 12 000 dolayındadır. Shakespeare ise, kendi gününde yeni sözcükleri en çok kullanan, türeten, üstelik oyunlarında bilgiçliğe, Latince cambazlıklarına karşı çıkan, ağdalı deyimlerle alay eden bir yazardır. Shakespeare'in Osmanlı çağdaşı Bakî:

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

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

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

Nutuk, okullarda Osmanlı düzyazısına bir giriş olarak oku-

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

Öz Türkçecilerin yazılarındaki "tutarlılık" kaygusu da çok gereksiz bir şeymiş. Bir kimse yazısında, sıkıcı olmasın diye hem "yazı, yazar, yazın" hem de "makale, muharrir, edebiyat" sözcüklerini kullanabilmeliymiş. Sanki özleştirmeciler engel oluyormuş buna. "Benim tutumumsa şu," diyor Akşin: "Öz Türkçe değil, özgür Türkçe taraftarıyım. Meramımı en iyi anlatacak sözcükleri serbestçe seçebilmeliyim." Paşa gönlü nasıl isterse öyle seçsin, kime ne? "Meramı", yazılarını "arabesk" süslere boğmaksa, yerden göğe haklıdır. Ancak, bir yazıda süs değil de içerik önem taşıyorsa, dile getirilen düşüncelerde, dünya görüşünde, tarihsel yorumda bir bütünlük gözetiliyorsa, dil tutarlılığı da kaçınılmazdır. Arı Türkçe üzerine kurulması zorunlu değildir bu tutarlılığın, Osmanlıca ile de olabilir. Ama ikisinin karışımı bir aşureyi "özgür Türkçe" diye savunmak, üstelik bunu demokratik hoşgörü adına yapmak, bir başka büyük çelişkidir.

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

1984

Türkçenin Gelecekte Yaşama Gücü

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

Osmanlılarda ülke yönetiminin dili, Arapça-Farsça-Türkçe karışımı yapay bir seçkinler dilidir. Bu dilin en belirgin yönü, halk çoğunluğunca anlaşılamaz nitelikte olmasıdır. Bu nedenle Osmanlıca, yakın tarihimizde halkın ülke yönetiminde söz sahibi olmaya başlamasından bu yana önemini gitgide artan bir hızla yitirmiştir. Yüzyıllardır süregelen Osmanlı İmparatorluğu'nda Türkçenin ilk olarak Birinci Meşrutiyet'le, 1876 Anayasası'nın 18. maddesiyle resmi dil kabul edilmesi, bu bakımdan

ilginç bir gelişmedir. Ancak, ünlü tarihçi Enver Ziya Karal'ın "Osmanlı Tarihi'nde Türk Dil Sorunu"[1] konulu incelemesinde belirttiğine göre, bu ilk Osmanlı meclisine ülkenin değişik bölgelerinden gelen milletvekillerinin oturumlarda konuştukları Türkçeyi tutanaklara geçirebilmekte bile büyük güçlükle karşılaşılmıştır. Meclisin Osmanlıca eğitimli yazmanları, milletvekillerinin konuştuğu dili anlamamışlardır. Öylesine bir uçurum vardır, devletin dili ile halkın dili arasında. Ahmet Mithat Efendi, tutanakları yazmakla, bu arada üyelerin konuştuğu Türkçeyi de Osmanlıca yazı diline çevirmekle görevlendirilmiştir. Bu çetin görevin ağırlığı altında bir gün mecliste düşüp bayılmıştır.

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

bilmeyen Müslüman toplumların da bulunduğunu, öte yandan Arapçanın çağdaş bilgi ile uygarlığın taşıyıcısı bir dil olma niteliğini çoktan yitirmiş olduğunu görmezden geliyorlardı.

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

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

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

Eski dilin sözcüklerine aşırı bir tutkuyla sarılmak, aydınlarla halk arasında, devlet ile yurttaşlar arasında yeni duvarlar yaratmaktan başka hiçbir işe yaramaz. Her türlü özentiden uzak olan "bilim" sözcüğüne kızdığımız için medresenin "ilm"ini bağrımıza bastık diyelim. Bunun ardından, yakın bir süre içinde öğretim kurumlarımızda aynı kökün "ilmî", "ilmiyye", "ilmihal", "ilmiyyat", "ulûm", "ulema", "âlim", "âlimane", "allame" gibi türevlerine dönme olanağı var mıdır? Kim kullanır bunları, kökü halk bilincinde bütün canlılığıyla yaşayan "bilmek", "bilim", "bilimsel", "bilgin", "bilgili", "bilimadamı" gibi açık seçik anlaşılır sözcükler dururken? 1952'de

Anayasa, Teşkilat-ı Esasiye Kanunu'na çevrilirken diriltilmesine çalışılan "tecelli", "temerküz", "bizzat", "marifetiyle" "iltihak", "itimat", "maznun", "inhilal", "taalluk", "vekâlet", "ekseriyet", "selahiyet", "riyaset", "Erkân-ı Harbiye" türünden sayısız sözcükten hangisi bugünkü *Anayasa*'da yer almıştır? Kamu kurumları ile kuruluşlarının yazışmalarında hangisi kullanılıyor? Neden? Kökleri halkın doğal dilinde, Türkçede olmadığı için. Bu sözcüklere yeni bir dönüşü denemenin kime ne yararı olacaktır?

Türkçeci eğilim aşırılıkla suçlanırken, bugün "doğrultu" varken "istikamet", "yazım" varken "imlâ", "sözcük" varken "kelime", "bilim" varken "ilim", "dil" varken "lisan" diyen geriye dönük aşırılık hangi gerekçeyle açıklanabilir? Ya o efendikul ilişkisini çağrıştıran "arzetmek", söylenmesi yediden yetmişe herkesin dilini burkan "inkılâp" türünden sözcükler?

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

Doğal bir dilde kurallara uygun biçimde türetilebilecek birimlerin, sözcüklerle tümcelerin, sayıca sınırsız olduğu, çağdaş dilbilimde tartışmasız benimsenen bir gerçektir. Hiçbir bireyin yaşamı, bunların hepsini kullanmaya, işitmeye, okumaya yetmez. Dilin bu özelliği, gelecek çağlardaki gelişmesinin de başlıca kaynağıdır. Osmanlıca yapay bir dil olduğundan, bu özellikten, gelecekte yaşama gücünden yoksundur. Yapay solunumla bile uzay çağına ayak uyduramaz artık. Bu ülkede en güzel şi-

irler, çağımıza yaraşır bilimsel başarılar, uygar düşünce ile yaratıcı davranış, geriye değil ileriye dönük bir aşırılıktan, kökleri ulusal bilinçte olan arı Türkçeden boy verecektir. Veriyor.

1984

NOTLAR

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

2 A.y., s. 62.

Yenilikçi Sanattan Öğreneceğimiz

M.Ş. İpşiroğlu, toplumsal gelişme ile sanat, sanat ile düşünce arasındaki etkileşime özel bir ilgi duyar. Öğretmenliğinde de, araştırmacılığında da sanatı bir donmuş kalıplar dizisi değil, devingen bir oluşum süreci olarak görür. Bu yazıda, onun uzmanlık konularından biri olan XX. yüzyıl sanatının, çağdaş yaşamın akışı içinde böyle bir süreç olarak irdelenmesi amaçlanıyor. Bu süreçten, "yaratma özgürlüğüne sınır tanımayan yapıcı insan olmanın bilinci"ni[1] kurma yolunda, o düşünme ustasıyla söyleşircesine, toplumla, eğitimle ilgili olarak varılabilecek çıkarımlar araştırılıyor.

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

Bilimsel bulguların, gündelik insan yaşamına uygulanan sayısız sonucuyla varılmış kolaylıklardan dolayı, sıradan bire-

yin kafasında, bilimin gerekliliği, tartışma bile götürmez bir gerçektir. Sanatın, sanatçının gerekliliği ise Platon'dan beri hep tartışma konusu edilmiştir. Sözgelişi, Einstein'ın Görecelik Yasası'nın doğruluğunu yanlışlığını, yararını yararsızlığını tartışmak, hemen hemen herkesçe uzmanlık gerektiren bir iş olarak görülürken, Picasso'nun ya da Miró'nun bir soyut resmi üzerine, anlayan anlamayan, yargı yürütme hakkını görür kendinde: "Böyle de resim mi olur?" "Bunu çocuk da yapar!" "Ben de yaparım!" "Babam da yapar!" Her öğrenim düzeyinden yüzlerce binlerce kişi, gözünü bile kırpmadan, sıralar bu önyargıları. Öte yandan, "Atomu babam da parçalar!" demeyi göze alan kimse, nedense pek çıkmaz.

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

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

Oysa, yenilikçi, sürekli devrimci, aykırı, sarsıcı olmak, sanatın özündedir. Gerçek sanat hiçbir çağda, kitlelerin öteden beri süregelen karışık duygularını, yerleşik değer ölçülerini, ulusalcı gevelemeleri, kulaktan dolma bilgileri, doğrudan doğruya yansıtmaya yönelmez. İşbitiren politikacıya, sıradan gazeteciye, kapıkulu çığırtkana, yanaşma bilimadamına, softa din

adamına bırakır bu işi. Sanatçı, bir bakıma bunların tam tersine, aşınmış, yerleşik basmakalıp değerlerden oluşan kurulu düzeni altüst eder, ister istemez kötü kişi sayılmayı göze alır. Bundan dolayı, sanatın en büyük düşmanı, yaygın kitle önyargısı olagelmiştir. Gerçek yeni sanatı, kendi çıkarcı düzenlerine yönelik bir gözdağı gibi gören zorba yönetimler, sanatçıyı ezmek için, kitlelerin bu önyargısından güç alırlar. Bunun, bizim yüzyılımızdaki unutulmaz örneklerinden biri, II. Dünya Savaşı öncesinde Nazilerin, yığınla kimseyi kolayca, aralarında çağın en büyük ustaları bulunan Bauhaus sanatçılarına karşı kışkırtabilmiş olmasıdır.

Ünlü İspanyol düşünürü Ortega y Gasset'in belirttiği gibi:

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

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

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

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

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

Bu güçlü akışın basıncıyla, gördüğü şeyi yapıtına aktarır.

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

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

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

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

Sanatçının varlığında o özsu ile dolaşan binlerce izlenimin kaynağı, ağacın doğa ile insan yaşamının olgularından örüşme köküdür. Bu kökten gövdeye süren özsu, hiç kuşkusuz sanatçının yapıtında değişikliğe uğrayacak, yepyeni imgelere dönüşecektir. Resimde amcasını görmek isteyen kişinin, görsel gerçekle ilgili yerleşik algı kalıplarını yansıtmayan, kendi içinde özgün bir yapma kurma olan yeni resmi anlamaması, bu bakımdan doğaldır. Bu kişinin, ruhbilimsel temeli oldukça karmaşık bu ilk tepkisi, bir iki kışkırtmayla düşmanca boyutlar bile kazanabilir.

Bununla birlikte, az önce de değindiğimiz gibi, XX. yüzyıl yenilikçi sanatının bütün akışıyla gelişmesini bu aykırılık belirlemiştir. Kandinski'nin resimlerinde uçuşan biçimlerle çizgiler, Klee'nin çizgilere keman çaldırması, Miró'nun renk çizgi karmaşası soytarıları, Mondrian ile Maleviç'in geometrik biçim düzenlemeleri, Chagall'in düşsel bir gökte uçuşan sığırları, de

Chirico'nun, Ernst'in, Dali'nin mantığa kafa tutan düş yaratıkları, XX. yüzyıl sanatçısının bu aykırılıktan yola çıkarak, alışılmışın ötesindeki gerçeği değişik açılardan kuşatma, sanatsal imgeye dönüştürme çabasının ürünleridir. Doğayla, bilinen doğal gerçekle bir yarışı sürdüren bu sanatçılar, her türlü kalıplaşmayı aşan, Tanrı'ca özgür bir yaratıcılığı, son sınırlarına değin zorlarken, aykırı davranışlarının da bilincindedirler. Herbert Read'in dediği gibi, bu durumda:

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

Gerçeğin aranışında, öncü görevini yürütür böylece sanatçı. Kahramanca bir edimdir gerçekleştirdiği. Ama bu edimi, geleneksel kahramanlık kavramlarıyla bağdaştırmak da güçtür. Ne savaş kazanmış bir komutan, ne yeni bir anakara açınlayan büyük denizci, ne ünlü bir devlet adamı, ne ay fatihi, ne televizyon yıldızı, ne de en pahalı satılan futbolcudur o. Klee'nin de belirttiği gibi, çok alçakgönüllü bir konumu vardır; gürültüsüz patırtısız yapar işini. Uygarlığa katkısı ise, adı göklere çıkarılan hiçbir kahramanınkinden geri kalmaz. Gerçi bu katkı, hemen paranın ya da maddesel değerlerin ölçüsüne vurulmaya, nesnel sınavlardan geçirilmeye elverişli değildir. Ama sanatın gereksizliğine bir kanıt olmaktan da çok uzaktır bu durum. İnsan varlığı ile evrenin, açıklanmadık sayısız gizi dururken daha, sanatın kendi simgesel yöntemleriyle, bu gizlerin örtüsünü kaldırma çabaları, neden gereksiz olsun? Göstermelik bir gerçekçi tutumun sık sık yapmaya yeltendiği gibi, sanat bilimin düşman kardeşi olarak da görülemez. Bilim de günümüzdeki bütün görkemli gelişmesine karşın, çözememiştir insanla doğanın bütün gizlerini. Üstelik, günümüzde de sık sık tanık olduğumuz bir gerçek, yeni buluşlarıyla bilimin, gözü dönmüş politikacılarla askerlerin buyruğuna sokulursa, insanlığı büyük yıkımlara sürükleyebileceğidir. Dolayısıyla, sözde bilim adına sa-

natı gözden çıkarmak, çok ilkelce bir yanılgıdır. Gerçek sanat ile gerçek bilimin bulguları, çağdaş bilincin kurulması yolunda, birbirinin bütünleyicisidir olsa olsa. Yeter ki bağımsız, özgür olsun ikisi de.

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

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

noktalarının yansılanması, eski örneklerin sürgit yinelenmesi, artık anlamını yitirdiğine göre, sanatçının yepyeni bir şey ortaya koyması doğaldır. Gerçek sanatta yinelemenin yeri yoktur çünkü. Bu durumda sanatçı, kalıplaşmış algı verilerini, kendi aralarında yepyeni ilişkilere sokarak, yeni bir varoluş bilincinin biçimsel özdeşini kuracaktır. Anlamını, dışındaki nesnelerde değil, kendi içinde bulan bir biçim. Tıpkı çağdaş benliğin de anlamını kendi ruhbilimsel ormanının dolambaçlarında sürdürmesi gibi. Kandinski'nin "Ak Boynuz" başlıklı şiiri, böyle bir biçimin oluşturulma sürecini, yaratıcı bilincin odağından yansıtır niteliktedir:

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

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

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

Bu bakımdan, sanatın düşünceye ya da bilime karşıt olduğu önyargısını kafalardan silmek, çağdaş eğitime düşen önemli bir görevdir. Sanat, bilim ile yaratıcı düşüncenin değil, olsa olsa kimi çağdaş toplumlarda ortaya çıkan, kalıplaşmış tekdüze ya-

şama biçiminin karşıtıdır. Günümüzde sanata önyargısız yaklaşmanın yolu da, sanat eğitiminin ya da H. Read'in deyimiyle "sanat yoluyla eğitimin," her türlü öğrenim kurumunda, çağa yaraşır izlencelerle düzenlenmesidir. Sanatın geçmişiyle bugünün öğretilmesinde, sanatçıların doğum, ölüm yıllarını, belli akımların adlarını, kavramların tanımını, yapıtların kendisini ezberletmek, gençlere bir sanat yapıtıyla yüzyüze geldikleri zaman, ondaki sanat niteliğini tanıma yetisi kazandırmaz. Gerçekte böyle bir eğitim her şeyden önce bir göz eğitimi olmak zorundadır. O. Kokoschka bu zorunluluğu güzel dile getirir: "Günümüzde gençler her yerde, çoktan unutulmuş olan, yaşamı kendi gözleriyle görme sanatını öğrenmek zorundadırlar."[10] Bu da göz ile duyusal imge arasına giren, basmakalıp mekanik davranış perdesinin kaldırılmasıyla olanaklıdır.

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

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

yaşamın çağdaş akışından kaynaklanan bir kurama, yönteme dayandırılması zorunludur. Ancak böyle bir eğitimden geçen kafalar, çağdaş yaşamın yalnız para, kazanç, teknoloji, güç politikası demek olmadığını kavrayabilirler.

2. Sanatın toplumla ilişkisi, çağdaş bakış açısıyla yeniden tanımlanıp açıklanmalıdır. Bu konuda ulusalcı, dinci, tutucu saplantıların aşılması, başlangıcından bugüne bütün toplumlardan geçerek gelen evrensel duyarlık serüveni, yantutmaz önyargısız bir yaklaşımla ele alınıp özümlenebilmelidir. Bunda da en büyük görev, üniversitelerin, hem değişik sanatları meslek olarak öğreten, hem de felsefe, sanat tarihi, estetik öğretimi yapan birimlerine düşer.

3. Sanatın toplum ile çevreye ilişkisinin araştırılması, yeni bir gerçek duygusunu da birlikte getirir. Bu yeni gerçek duygusunun bilinçlere yerleştirilebilmesi, kitlelerin algı alışkanlıklarını tersyüz etmiş XX. yüzyıl sanatının tanınmasıyla olur. Gerçek, artık ne nesnelerin değişik görünüşleri, ne de o nesnelerin kendisidir. Ünlü ressam Pierre Soulages'ın dediği gibi, "insanın nesnel dünyayla ilişkisi, duyarlığı, söylenleri, düşünceleri, çatıştığı toplumsal yapılar; bunlardır işte gerçek."[11] Sanatçı, kendi söylemindeki renklerin, biçimlerin, yapıların, ritimlerin birbirleriyle ilişkisini araştırırken, dünyaya yeni bir tepkiyi oluşturmuş; insan ile dünya arasındaki yeni gerçeğin kavranışı yaşantısını, bir eğretileme ile yapıtında imgeleştirmiştir. Sonuçta ortaya çıkan resim, yontu ya da biçim, ilk bakışta dünyadan soyutlanmış gibi görünse de, gene onun içinde, onunla kazanır anlamını: bir karşıtlıkla. Gerçekte, yüzeysel görüntülerin ardındaki değişmezi, kalıcıyı, evrenseli yakalamaya çalışmış, dile getirmiş sanatçı. Kandinski'nin yeni sanatın evrensel iletişime elverişliliğini sık sık vurgulaması, Klee'nin sanatın amacını, nesnelerin son temeline varmak diye betimlemesi bundan dolayıdır. Sanat, yalnız somut yaşanan gerçekten oluşmaz. "Yaşanan gerçeğin yanısıra düşsel olanın

da, aynı zamanda evrenselin kavranışı olan biçimsel imgelere dökülmesi,"[12] sözünü ettiğimiz yeni gerçek duygusunun, Klee'nin ağzından dile gelişidir.

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

Genellikle "bakmak" dediğimiz eylem, doğal bir görme yetisi, "görmek" ise ancak eğitimle kazanılabilecek bir beceridir. Böyle bir eğitimin hem bireyin hem de toplumun gelişmesindeki önemini kimse küçümsemesin. XX. yüzyıl sanatının, başlangıcından günümüze serüveni, bu konuda bize çok şey öğretecek zenginliktedir.

1986

NOTLAR

1 M.Ş. İpşiroğlu, "Üniversite Bunalımından Çıkış Yolu" *İstanbul Üniversitesi Bülteni*, 2, (Temmuz 1976), ss. 4-7.
2 Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art*, New York, Doubleday Anchor, 1956, ss. 5-6.
3 Paul Klee, "Statements and Documents", Gyorgy Kepes (ed.), *The Visual Arts Today*, Middletown, Wesleyan University Press, 1966, ss. 85-87.
4 Herbert Read, "Art and Society", *The Arts and Man*, Paris, Unesco, 1969, ss.27-45.
5 Read, a.y., s. 37.
6 Kepes, a.g.y., s. 11.
7 H.R. Kedward, "Modern Man in Search of his Art", Jean Creedy (ed.), *The Social Context of Art*, London, Tawistock Publications, 1970, (s. 185'ten alıntı).
8 Kedward, a.y., s. 182.
9 Read, a.g.y., s. 37.
10 Kepes, a.g.y., s. 122.
11 Kepes, a.y., s. 99.
12 Kedward, a.g.y., s. 184.

"İnsanoğlunun en etkili özgürleşme yoludur okumak" diyen Akşit Göktürk'ün kendi eliyle seçtiği denemelerini içeriyor *Sözün Ötesi*.

Daha önce *Çeviri: Dillerin Dili*, *Ada* ve *Okuma Uğraşı* adlı yapıtlarını yayımladığımız değerli dilbilimci ve çevirmen Göktürk'ün bu yapıtı üç ana bölümden oluşuyor: Yazın, çeviri sorunları, dil-kültür.

Kitabın ilk iki bölümünde, Göktürk'ün yazınsal iletişim, okuma edimi, yapıtın anlamlandırılması gibi konularla J. Conrad, V. Woolf, İngiliz romantikleri ve daha başka yazarların yapıtları üstüne yorumları var. Ayrıca aynı bölümlerde yazar, R. Ingarden, W. Iser, H.R. Jauss, H.G. Gadamer gibi çağdaş kuramcıların yazın, çeviri ve yorum sürecine ilişkin farklı yaklaşımlarını da ele alıyor. Son bölüm ise, kültür ve aydın kavramları, Türkçe ve Dil Devrimi, yabancı dil öğretimi ve yenilikçi sanat üstüne odaklanıyor.

Sözün Ötesi "gönüllü yazın okuru" arayan bir yazarın kılavuzluğunda, Türkçenin tadını çıkarmak isteyenler için...

Kapak Fotoğrafı: Angela Göktürk

TEMA
TÜRKİYE ÇÖL OLMASIN!
(0212) 281 10 27

ISBN 975-363-816-7